

TAMPEREEN YLIOPISTO

Veera Jääskeläinen

PERITYT REPRESENTAATIOT
Postmoderni aika, teoria ja valokuva

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2012

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

JÄÄSKELÄINEN, VEERA: Perityt representaatiot. Postmoderni aika, teoria ja valokuva

Pro gradu -tutkielma, 90 s.

Tiedotusoppi

Toukokuu 2012

Tämä pro gradu -työ erittelee postmodernismista käytyä keskustelua sen syntyajoista 1990-luvun taitteeseen saakka. Tarkoituksena on esitellä yleisellä tasolla niitä teoreettisia ongelmia, joista postmodernismi kritisoi modernismia. Työn pääpaino on postmodernissa valokuvassa, jonka kautta käsitellään yhteiskunnallisessa, teoreettisessa ja esteettisessä keskustelussa esiin nousseita ongelmia.

Ajatus katkoksesta modernin ja postmodernin ajan välillä nostatti noin 1960-luvulta alkaen kiihvasta teoreettista keskustelua, jossa pohdittiin esimerkiksi uusien talous- ja kulttuurijärjestelmien vaikutusta yhteiskuntaan. Kulutus- ja massakulttuuri, uudet teknologiat ja urbaanisuus olivat uusien teorioiden kiinnostuksen kohteita. Moderni teoria ja usko historialliseen kehitykseen alkoivat saada yhä enemmän kritiikkiä osakseen.

Etenkin strukturalismi ja jälkistrukturalismi lisäsivät kieltä ja sen rakenteita tutkivaa teoriaa ja sovelsivat sitä kulttuuri-ilmiöiden tutkimukseen. Ponnistaen näiden suuntausten pohjalta postmodernismi alkoi ymmärtää subjektiviteetin ja todellisuuden muodostuvan erilaisten jo olemassa olevien representaatioiden ja niiden järjestelmien tuotteena. Erityisesti tähän ongelmaan postmoderni valokuva pureutui. Lisäksi postmoderni valokuva pyrki horjuttamaan käsityksiä taiteilijan ja taideteoksen uniikkiudesta käyttämällä lainaamis-, kopiointi- ja varastamisstrategioita. Postmodernin taiteen tähtäimessä oli horjuttaa taideinstituutiota, koska se katsoi taiteen institutionaalisen tilan eristävän taiteen todellisesta elämästä.

Monet kapinalliset taidesuuntaukset ovat ajan kuluessa sulautuneet osaksi kritisoimaansa järjestelmää, ja taiteen kriittisen aseman mahdollisuus nousee yhdeksi tärkeäksi teemaksi tässä työssä. Postmodernismi kysyy olennaisen kysymyksen taiteen asemasta, merkityksestä ja mahdollisuuksista yhteiskunnassa, jossa kaupallisuus on levinnyt laajemmalle kuin koskaan aikaisemmin.

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
2. Moderni ja postmoderni	4
2.1 Moderni ja postmoderni historiallisina ajanjaksoina	4
2.2 Postmodernia kulttuuriteoriaa	10
2.2.1 Fredric Jameson: näkökulma postmoderniin katkokseen	14
2.3 Modernista postmoderniin teoriaan	16
2.3.1 Moderni järki ja sen kritiikki	18
2.3.2 Hajoava subjekti	21
3. Modernismi ja postmodernismi taiteessa	24
3.1 Esteettisen modernin ja postmodernin kehitys	25
3.2 Modernia ja postmodernia taideteoriaa	33
3.2.1 Greenberg, avantgarde ja kitsch	34
3.2.2 Taidehistoria ja museo	38
3.2.3 Taiteilija	40
4. Valokuva	43
4.1 Valokuvakulttuuri ja representaatioiden valta	44
4.1.1 Simulakrumi	49
4.1.2 Aura	52
4.2 Postmodernistinen näkökulma modernistiseen taidevalokuvaan	54
4.3 Postmodernin valokuvan keinoja	59
4.3.1 Tapaus Cindy Sherman	61
4.4 Postmodernismin myöhemmät vaiheet	63
4.4.1 Linda Andre ja epäily	66
4.4.2 Sulautuminen	68
4.5 Dada ja kriittisen aseman ongelma	72
5. Loppupäätelmät	79

1. Johdanto

Sillä onneton on se, joka ei ymmärrä omaa aikaansa eikä sitä rakasta!
– Olavi Paavolainen

”Maailman muuttuminen on ollut paitsi nopeaa myös rajua. Enää ei voida puhua vain muutoksesta, vaan on puhuttava murroksesta, lähes kaaoksesta”, alkaa emeritusprofessoreiden Aulis Aarnion ja Risto Sänkiahon kirjoitus Aamulehden (18.2.2012, 2) Alakerrassa. He jatkavat, että tämä muutos on vieraannuttanut ihmiset paitsi politiikasta myös itsestään. Sosiaalinen elämä on ulkoistettu erilaisille tv-formaateille, jotka ovat samoja ympäri maailmaa. Yhteisöllisyys ja solidaarisuus katoavat. Poliittikkaan tämä heijastuu niin, että päiväkohtaisuudesta ja mielikuvista tulee itse asioita tärkeämpiä. Professorit toteavat: ”Ohjelmissa arjen todellisuus loistaa poissaolollaan. Sivistysvaltio ja tietoyhteiskunta näivettyvät markkinahumun karnevaaliksi. Perinteinen valistuksen projekti katkeaa. Analyttisyys jää pinnallisuuden varjoon. Moniarvoisuus ja siihen liittyvä suvaitsevaisuus korvataan mustavalkojattelulla ja vihapuheilla.”

Otsikolla ”Oikea politiikka on pelastettava” ilmestynyt kirjoitus nojaa selvästi moderneihin arvoihin. Aarnio ja Sänkiaho haluaisivat elvyttää modernin ajan kansalaisyhteiskuntaan, joka loi yksilöille selkeät puitteet, joiden avulla muodostaa merkityksiä ja erottaa tosi epätodesta. Yksilöllisyys, rationaalisuus ja usko edistyksen mahdollisuuteen luonnehtivat tätä modernia tilaa. Aarniolle ja Sänkiaholle postmoderni tila on kauhistus, jossa vallan on ottanut speaktaakkeli. Todellisuus on hämärtynyt siihen pisteeseen saakka, että sitä on vaikeaa, ellei jopa mahdotonta, erottaa representaatioistaan.

Postmodernin teorian mukaan tämä emeritusprofessoreiden kaipaama moderni valistuksen projekti on katkennut lopullisesti. Yhteiskunnallisen, taloudellisen ja sosiaalisen ympäristön muuttuessa modernismi on menettänyt merkityksensä, eikä postmodernista fragmentoituneesta tilasta enää ole paluuta moderniin yhtenäisyyden tilaan. Teoria, joka on postmoderni, voi joko suhtautua myönteisesti, kielteisesti tai neutraalisti postmodernin ajan uusiin ilmiöihin, mutta pyrkii yhtä kaikki tulkitsemaan niitä.

Postmoderni debatti on hallinnut kulttuurisia ja intellektuelleja keskusteluja ympäri maailmaa muutaman viime vuosikymmenen ajan, kirjoittivat Steven Best ja Douglas Kellner vuonna

1991. Esteettisen teorian piirissä polemiikkaa käytiin siitä, onko modernismi taiteessa kuollut, ja jos, niin minkälainen postmoderni taide sitä olisi seurannut. Filosofiasa keskusteltiin vastaavasti modernin filosofian kuolemasta. (Best & Kellner 1991, 1.)

Kellnerin mukaan postmoderni on ehkä eniten väärinkäytetty ja kaltoin kohdeltu termi kriittisen teorian sanastossa. Modernia ja postmodernia käytetään mitä mielikuvituksellisimmissa yhteyksissä ja ristiriitaisissa merkityksissä. Esimerkiksi New York Timesissa ilmestyi vuonna 1993 otsikko "Forget the bologna on white, here comes the post-modern sandwich." Kellner jatkaa, että postmodernia määritellään usein liian heppoisesti, jolloin siitä tulee vain jargonia. Toinen ongelma on, että ei ole mitään selkeää postmodernia teoriaa vaan useita diskursseja, jotka usein ovat toistensa kanssa konfliktissa. Lisäksi koko ajan syntyy uusia ilmiöitä, joiden väitetään olevan postmoderneja. Niinpä postmodernin diskurssit ja ilmiöt muuttuvat koko ajan yhä monimutkaisemmiksi ja vaativat jatkuvaa tutkimista. (Kellner 1995, 43, 46.)

Jotta postmodernilla voisi olla terminä sisältöä, täytyy osoittaa sen eroavaisuuksia moderniin. Kellner tekee eron moderniin ja postmoderniin historialliseen aikaan, esteettiseen tyyliin sekä kahteen eri teoreettiseen diskurssiin. (Kellner 1995, 46.) Tämä jako on myös oman työni pohjalla. Tarkoitukseni on avata sitä keskustelua, jota postmodernin teorian ja taiteen parissa on käyty suhteessa niin moderniin aikaan ja taiteeseen kuin postmoderniin aikaan. Ajatusta postmodernismista on mahdotonta ymmärtää, jos modernismista ei ole edes jonkinlaista kuvaa, sillä postmodernismi syntyi reaktionä modernismiin. Kuljetankin modernismia ja sen ajatuksia jonkin verran työssäni mukana, jotta postmodernismia olisi mahdollista verrata siihen. En kuitenkaan käsittele kovinkaan paljon itse modernismia, vaan useimmiten tarkastelen modernismia postmodernismin näkökulmasta. Toisin sanoen työn tarkoitus ei ole pohtia, kumpi teorioista on merkityksellisempi tai perustellumpi, vaan käydä läpi sitä kriittistä keskustelua, joka 1950- ja 60-luvuilla alkoi todenteolla arvostella modernismia ja josta kehittyivät postmodernit teoriat ja taiteelliset käytännöt. Näkökulmani on siis käsitellä tätä keskustelua postmodernismin kautta teorian perusajatusten selventämiseksi.

En puutu tässä työssä nykyiseen teoreettiseen keskusteluun, vaan tarkasteluni pääpaino on 1960-luvulta 90-luvun alkuun, koska tälle aikavälille sijoittuu postmodernismin kulta-aika. Erityisesti pohdin postmodernismia valokuvauksen sekä valokuvan teorian alueilla. Postmodernistinen valokuva oli tärkeimpiä taiteellisia välineitä, jolla postmodernismi pyrki

hyökkäämään modernistista taideinstituutiota vastaan. Käsittelen sitä, miten postmodernismin käsitys subjektista, todellisuuden hallinnan ja ymmärtämisen mahdollisuudesta sekä kopioihin ja maailman välilliseen tarkkailuun perustuvasta kulttuurista näkyvät valokuvan teoriassa ja käytännöissä. Postmoderni valokuva pyrki osaltaan vastaamaan postmodernin teorian asettamiin kysymyksiin etenkin representaatioista, niiden monimutkaisesta rakenteesta ja vallan kietoutumisesta näihin rakenteisiin.

Postmodernin teoreettisen keskustelun ja valokuvan kartoittamisen lisäksi kolmas työni tarkoitus on pohtia kriittisen taiteen ja taideteorian haasteita. Kuten avantgarden historia on osoittanut, pysyvää irtiottoa taideinstituutiosta on hankala tehdä, ja postmodernismin parissa katsotaankin usein, että instituutiosta on enää mahdotonta tehdä pesäeroa. Ongelma koskee myös taideteorioita ja -kriittikiä, jotka ovat osa samaa instituutiota. Kriittisen aseman mahdollisuus puhututti monia postmodernin valokuvan teoretikkoja etenkin 80-luvun lopussa, kun alkoi näyttää siltä, että postmodernin valokuvan käytännöt olivat sulautumassa osaksi kritisoimaansa instituutiota.

Aloitin työni luomalla lyhyen katsauksen modernin ajan ja sen kulttuurin kehitykseen, koska haluan korostaa sitä, että moderni aika ja sen ideologia ovat historiallisen kehityksen tulosta. Kun moderni maailma alkoi kiihtyvällä tahdilla muuttua, postmoderni teoria katsoi muutoksen johtaneen postmodernin ajan syntyyn. Käyn myös yleisellä tasolla läpi niitä piirteitä, jotka erottavat modernia ja postmodernia teoriaa toisistaan. Kattavaa listaa näistä asioista on mahdotonta tehdä, ja se, mitä kukakin ymmärtää postmodernismilla on pitkälti kiinni siitä, millaisia teoreetikoita on sattunut lukemaan. Postmodernit teoretikot korostavat ristiriitaa, riitaa ja synteesin mahdottomuutta. He käyttävät paljon sanoja *ehkä* ja *mahdollisesti*. Mielenpitoet, näkökulmat ja suhtautuminen muuttuvat jatkuvasti, minkä oppikirjamaiset yhteenvedot helposti hämähäyttävät. Niiden hyöty on kuitenkin siinä, että postmodernia voidaan lähestyä edes jostakin näkökulmasta. Korostankin, että kyseessä on melko yleisluontoinen esitys, jonka tarkoituksena on antaa mielikuva asioista, joista postmodernismin piirissä keskustellaan.

Tällä samalla periaatteella erittelen taiteen modernismia ja postmodernismia kolmannessa luvussa. Yhteiskunnallisella, teoreettisella ja esteettisellä keskustelulla pohjustan niitä kysymyksiä, joita valokuvaan liittyy. Liike on myös toiseen suuntaan, valokuvasta yleisempään teoreettiseen diskurssiin, sillä valokuvakulttuuri etenkin mediakuvineen

kytkeytyy postmoderniin keskusteluun kuvan, speaktaakkelin ja simulakrumin kulttuurista. Valokuvan merkitys postmodernin ajan kulttuurille on valtava.

2. Moderni ja postmoderni

Käsittelen tässä luvussa modernia ja postmodernia historiallisina ajanjaksoina ja kulttuurisen muutoksen näkökulmasta. Otan esiin niitä muutoksia, joita teoreettisessa ajattelussa tapahtui siirryttäessä modernismin näkökulmasta postmodernismiin. Tämän luvun tarkoitus on esitellä kulttuurisia ja filosofisia ilmiöitä, joihin seuraavien lukujen pohdintaa postmodernista taiteesta ja valokuvasta voi verrata.

Teen eron käsiteparien moderni/postmoderni ja modernismi/postmodernismi välille. Kutsun sekä historiallisia periodeja että kulttuurista tilaa termeillä moderni ja postmoderni. Termit modernismi ja postmodernismi varaan tarkoittamaan teoreettisia ja taiteellisia suuntauksia. Modernismin ja postmodernismin synonyymina käytän ilmaisuja moderni taide/moderni teoria ja postmoderni taide/postmoderni teoria. Vaikka jako ei ole ongelmaton – etenkin sen vuoksi, että ero kulttuuriin ja taiteeseen on keinotekoinen – erottelu kuvaa vallitsevan yhteiskunnallisen, ideologisen ja kulttuurisen tilan sekä niiden kommentoinnin välistä eroa.

Veijo Hietala (1992, 31) poimii eri teoreetikoilta kymmenen postmodernin ajan ja postmodernismin piirrettä: lajityyppien hämärtyminen, yläkulttuurin ja massakulttuurin rajan hämärtyminen, kuvan merkityksen ja jäljittelykulttuurin kasvu, sirpaleisuus ja kokonaisuuksien häviäminen, yhtenäisen subjektin katoaminen, ironia ja itsereflektiivisyys kulttuurituotteissa, suurten kertomusten kuolema, merkkien syvyydettömyys, historiantajun katoaminen sekä nostalgia. Näihin yritän seuraavaksi perehtyä.

2.1 Moderni ja postmoderni historiallisina ajanjaksoina

dialektinen ajattelu on historiallisen heräämisen orgaani. Jokainen aikakausi ei vain unelmoi seuraavasta, vaan uneksien pakottaa sen valveille. Se kantaa päättymistään itsessään ja kehittää sitä – kuten Hegel on todennut – viekkauksella. Tavaratalouden kriisissä alamme käsittää porvariston monumentit raunioiksi jo ennen kuin ne ovat romahtaneet.

– Walter Benjamin

Modernia on sanana käytetty jo kauan ennen ajanjaksoa, josta nykyisin puhutaan modernina. Läpi keskiajan historiaa jaksotettiin käsiteparin *antiqui/moderni* avulla. Varsinkin teologiassa ja filosofiassa jakoa käytettiin erottamaan oman ajan ilmiöt antiikista. Samaa merkitystä käytettiin vielä renessanssin aikana, vaikka tietoisuus omasta aikakaudesta oli jo selvästi voimistunut, eikä esikuvia ainoastaan imitoitu, vaan antiikin saavutuksia vietiin eteenpäin. (Kotkavirta & Sironen 1986, 10.)

Antiqui/moderni-erottelu korvautui vähitellen kolmivaiheisella jaksottelulla vanha aika, keskiaika ja uusi aika. Uusi aika ei enää sijoittunut jonnekin tulevaisuuteen, vaan oli jo alkanut ja jatkui avoimeen tulevaisuuteen. (Emt., 11.) Keskiajasta uuteen aikaan siirtyminen ajoittuu 1400–1500-luvuille, jolloin löytöretket kiihdyttivät Euroopan kauppaa ja teollisuutta ennennäkemättömällä tavalla. Siinä missä aateliston maaomaisuus oli keskiajalla merkittävin omaisuuden muoto, syrjäyttivät sen uudella ajalla raha, laivat ja tavaravarastot. Tämä merkitsi porvariston yhteiskunnallisen merkityksen kasvua. (Kuparinen 2004, 209, 211.) Uuden mantereen löytymisen lisäksi renessanssi ja reformaatio olivat tärkeimpiä muutoksia kohti modernia (Kotkavirta & Sironen 1986, 11).

Varsinaisen modernin ajan aloittajana voi pitää Ranskan suurta vallankumousta 1789–99, joka antoi ensimmäisen sysäyksen demokratisoitumiskehitykselle. Toinen tärkeä tekijä oli Isossa-Britanniassa 1700-luvulla käynnistynyt teollinen vallankumous. Syitä Euroopan ainutlaatuisen nopealle modernisoitumiselle on haettava kuitenkin paljon kauempaa, sillä myöhäiskeskiajalle asti Eurooppa oli pikemminkin takapajuinen kuin edistynyt. Tyhjentäviä selityksiä Euroopan kehitykselle ei ole kuitenkaan löydetty ja alaa on voittanut näkemys, ettei mitään tarkkaa mallia tiestä moderniin voida rakentaa. Modernisaatioon ovat vaikuttaneet monimutkaiset syyt ja osaksi satunnaiset tekijät. (Haikala 2004, 224–225.)

Yksi selkeä tekijä modernisaation taustalla oli tieteen vallankumous, jonka merkitystä tuskin voidaan liioitella. Kopernikuksen aurinkokeskeinen käsitys avaruudesta ja Newtonin fysiikan tutkimus antoivat alkusysäyksen moderneille luonnontieteille, joita eivät enää rajoittaneet antiikin luonnonfilosofia tai aristoteelinen tiedeymmärrys sen paremmin kuin kirkon valvontakaan. Tähän prosessiin liittyi näkemys, että tieteen on spekulatioiden sijasta perustuttava kokeelliseen ja matemaattiseen tutkimukseen, ja että tieteen tehtävänä on hankkia ihmiskunnalle uutta ja hyödyllistä tietoa. Historiassa ja teologiassa alettiin kehittää teksti- ja

lähdekriittisiä menetelmiä, ja filosofiassa koettiin suuri nousukausi 1600-luvun rationalistisen ja empiristisen filosofian kehityksen myötä. (Emt., 232–233.)

1700-luvun lopulla syntyi huomattava joukko moderneja ajatusmuotoja, kuten ranskalainen ja skottilainen valistus, jälkimmäisestä kehittynyt poliittinen taloustiede, filosofinen estetiikka ja antropologia, laaja idealistinen filosofia Saksassa ja moderni romaanimuoto (Kotkavirta & Sironen 1986, 13). Uskonnolliset yhteiskuntakäsitykset kärsivät ratkaisevan tappion, sillä valistus uskoi, että valtioiden vallankäyttöjärjestelmät ja sosiaaliset hierarkiat eivät perustuneet Jumalan tahtoon vaan ihmisten aikaansaannoksiin, ja siksi epäkohtiin voitiin puuttua. Kun historiaa ei enää mielletty Jumalan maailmansuunnitelmaksi, ei ihmiskunnan tulevaisuus ollut enää ennalta määrätty vaan avoin ja ihmisten muokattavissa. (Haikala 2004, 249.)

Tieteen vallankumous selittää sitä, että modernin ajan teoreettiset diskurssit juhlivat järkeä tiedollisen ja yhteiskunnallisen edistyksen välineenä. Järkeä pidettiin kykenevänä löytämään olennaisia teoreettisia ja käytännöllisiä normeja, joiden pohjalta ajattelujärjestelmiä ja käyttäytymismalleja voitiin rakentaa. Näin yhteiskunta voisi järjestäytyä uudelleen. (Best & Kellner 1991, 2.) Tietoa ei enää nähty päämääränä, vaan sen kautta pyrittiin parantamaan sekä omaa elämää että maailmaa (Hietala 1992, 30).

Steven Best ja Douglas Kellner määrittelevät modernisaation dynamiikaksi, jolla moderni tuotti uutta teollista ja kolonialistista yhteiskuntaa. Termi kuvaa individualismin, maallistumisen, kaupungistumisen, teollistumisen, kaupallistumisen, järkeistämisen, kulttuurisen eriytymisen ja byrokratisoitumisen prosesseja, jotka muodostivat modernin maailman. (Best & Kellner 1991, 3.) Modernisaation edetessä alkoivat Karl Marxin sanoin ”jatkuvat mullistukset tuotannossa, kaikkien yhteiskunnallisten olosuhteiden keskeytymätön järkkäminen, alituinen epävarmuus ja liike”. Moderni ilmaiseekin jännitettä uuden ja vanhan välillä. Kiihtyvän muutoksen vuoksi modernin erityispiirre on ohimenevyys ja sen vastakohta pysyvyys. (Kotkavirta & Sironen 1986, 7, 9.)

Modernin aikakausitietoisuuden muodostuminen merkitsi murrosta myös aikakäsityksessä. Esimodernissa aikakäsitys oli syklinen, ja elämä jäsenyi toimeentulon hankkimisen ympärille vuorokauden, viikon ja kirkkovuoden muuttumattoman kierron mukaan. Modernin myötä

aikakäsitys muuttui. Kun kaupungistuminen, kaupankäynti ja teollisuus lisääntyivät, aika alkoi hahmottua lineaarisesti, palautumattomana etenemisenä. (Emt., 11.)

Reinhart Koselleck väittää, että kun historia aikaisemmin oli joukko kertomuksia, historioita monikossa, korvautui tämä modernina aikana kollektiiviyksiköllä Historia. Nykyhetken kokeminen alkoi loitota menneestä ja suuntautua tulevaisuuteen. Tulevaisuuteen kohdistuvat odotukset alkoivat hallita nykyhetkeä, sillä tulevaisuudelta alettiin odottaa enemmän ja parempaa. Historia koettiin edistyvänä liikkeenä. (Emt., 12.) Historiallisen muutoksen vauhdin kiihtyminen aiheutti tämän historiallisen edistyksen periaatteen synnyn. Aikaisemmat näkemykset korvattiin käsityksellä, että ihminen saattoi muodostaa oman historiansa. (Berger 1987, 58.)

Ensimmäinen isku Euroopan moderneille arvoille ja valta-asemalle oli ensimmäinen maailmansota. Yksi seuraus oli, että 1800-luku alkoi näyttää humanilta kulta-ajalta, ja monet filosofit asettivat uskon järkeen ja edistykseen kyseenalaiseksi. Euroopan sivistyneistö ajatteli elävänsä dramaattista kriisiä. Lopullisesti Euroopan erityisasema mureni toisen maailmansodan myötä. (Hovi 2004, 297–298.)

Sodanjälkeinen vauvabuumi synnytti suuret ikäluokat, jotka lähestyivät aikuisuutta 1960-luvulla. Erityinen nuorisokulttuuri alkoi muotoutua synnyttäen sukupolvien välisen kuilun. 60-luku olikin ennennäkemättömien nuorisoprotesteiden aikaa. Mielenosoituksia aiheuttivat esimerkiksi sitkeä rasismi Yhdysvalloissa, Vietnamin sota, vanhemman sukupolven porvarillinen ja itsetyytyväiseksi koettu kulttuuri, Algerian kolonialismi sekä Euroopan jakautuminen selkeisiin yhteiskuntaluokkiin. Kapinointi oli globaali ilmiö, vaikka se ilmenikin eri maissa hieman eri tavoin. (Betts 2004, 35, 70.)

Opiskelijoiden protestit olivat laajoja etenkin Ranskassa, missä teollistumisen ja kaupungistumisen prosessit olivat poikkeuksellisen nopeita toisen maailmansodan jälkeen. Opiskelijat kritisoivat yliopistosysteemiä opetuksen politisoinnista ja tiedon tuottamiseen liittyvistä vallan ja dominanssin suhteista. He myös pitivät yliopistoa kapitalistisen yhteiskunnan mikrokosmoksena. Best ja Kellner tulkitsevat, että kapinointi herätteli Ranskan suuren vallankumouksen henkeä, mutta kun poliittiset toiveet murskattiin, syntyi apokalyptisia tunteita, jotka muuntuivat ajatuksiksi katkoksesta historiassa ja uuden aikakauden alkamisesta. (Best & Kellner 1991, 17, 23.)

Toimittaja ja kirjailija Hunter S. Thompson (2006, 98–99) piti 60-luvun protesteja pohjimmiltaan luottamuksen osoituksena järjestelmää kohtaan. Hän kirjoittaa, että protestien takana oli ajatus siitä, että poliitikot kuuntelevat kansan ääntä ja vähintäänkin peilaavat sitä poliittisia realiteetteja vasten. Kun tämä usko hävisi, hävisi myös usko protestoinnin mahdollisuuteen:

Minun käsitykseni mukaan perimmäinen oletamus minkä tahansa julkisen protestin taustalla – minkä tahansa julkisen erimielisyyden osoituksen hallitusta, 'systeemiä' tai 'järjestelmää', miksi sitä sitten kutsutaankin, kohtaan – on se, että vallanpitäjät, joita vastaan protestoidaan, todella kuuntelevat, myöntävät he sen sitten myöhemmin tai eivät, ja että jos protestin esittää Oikein, se todennäköisesti merkitsee jotakin. - - - Halukkuus Väittelyyn, vaikka väkivaltaiseenkin, kertoo perustavanlaatuisesta uskosta vastustajaan, oletuksesta, että hän on yhä avoin perusteluille ja järjenkäytölle, ja jos mikään muu ei auta, niin tarkoin organisoidulle taivuttelulle poliittisen sekasorron keinoin. - - - Oli miten oli, 1960-luvun yleinen poliittinen suuntaus oli se, että Hyvät voittavat Pahat, hitaasti mutta varmasti (ja joskus jopa kömpelösti)... ja ylittämättömin esimerkki tästä oli Johnsonin uskomaton virastalupumisilmoitus aprillipäivänä 1968.

Postmodernin alkuvaiheet sijoittuvat näihin poliittisen kulttuurin murrosvuosiin 50-luvun loppuun ja 60-luvulle. Anni Vartolan mukaan postmodernissa on kyse modernista irtautuvasta ja modernistiselle ajattelulle kriittisestä ajanjaksosta, jolla on oma, muista aikakausista poikkeava arvomaailmansa ja järjestyksensä. (Vartola 2011, 13.)

Kellner toteaa, että poliittisesti kiihkeä ilmapiiri synnytti etenkin Ranskassa nopeaan tahtiin uusia teorioita, jotka johtivat ensin jälkistrukturalistiseen ja myöhemmin postmodernistiseen käänteeseen. Uudet teoriat hylkäsivät muun muassa strukturalismin, semiotiikan, psykoanalyysin ja marxismin universaaliuden ja objektiivisen tieteellisyyden. Jälkistrukturalistinen vallankumous lisäsi kieltä, subjektia, politiikkaa ja kulttuuria tutkivia teorioita. Jälkistrukturalismi ei kuitenkaan kokonaan hylännyt vanhoja teorioita, vaan yhdisteli niiden eri piirteistä ja muun muassa feminismistä lukemattomia uusia synteesejä. Uudet teoriat analysoivat etenkin massakulttuuria, kulutusyhteiskuntaa, teknologiaa ja urbaanisuuutta. (Best & Kellner 1991, 17; Kellner 1995, 21–23.)

Uuden ranskalaisen teorian tähtien, kuten Roland Barthesin, Jacques Lacanin, Michel Foucault'n, Louis Althusserin, Jean Baudrillardin, Jean-François Lyotardin ja Jacques Derridan ajatukset otettiin enimmäkseen innostuneesti vastaan (Kellner 1995, 23). Baudrillard

ja Lyotard tulkitsivat muutoksia uudentyyppisen informaation, tiedon ja teknologian kautta, kun taas Foucault alkoi opiskelijalakkujen ansiosta teoretisoida vallan ja tiedon suhdetta, sekä sitä, kuinka valta kattaa niin sosiaalisen kuin yksilöllisen alueet. Neomarxistit kuten Fredric Jameson ja David Harvey pohtivat postmodernia myöhäiskapitalismin kautta, jota hallitsee monikansallinen pääoma. Teorioiden mukaan nämä uudet yhteiskunnalliset prosessit loivat kulttuurista sirpaloitumista, muutoksia tavassa kokea aikaa ja paikkaa sekä muutoksia subjektiviteetissa. Postmodernit yksilöt joutuivat sopeutumaan jatkuvaan kuvien, informaation ja teknologian lisääntymiseen. (Best & Kellner 1991, 3, 23; Kellner 1995, 17.)

Ajatus murroksesta modernista ja modernismista postmoderniin ja postmodernismiin sai osakseen paitsi innostusta myös kritiikkiä. Osa teoreetikoista piti postmodernismia joko triviaalina tai vahingollisena, tai sitten modernismin uudenlaisena jatkeena. Viimeksi mainitusta ajattelutavasta esimerkkinä ovat Kotkavirta ja Sironen, joiden mielestä siirtymää kapitalistisesta modernista johonkin radikaalisti toiseen ei ole pystytty osoittamaan. Sen sijaan he pitävät postmodernismia ajankohtaisena tapana asettaa toisin käsittein kysymyksiä valistavasta järjestä, yhteiskunta- ja kulttuurikritiikin uusista ehdoista, yksilöstä ja massakulttuurista. Kulttuurisena ilmiönä ja uudenlaisena ajattelutapana esimerkiksi taiteessa he pitävät postmodernismia aitona kehityksenä modernismin traditiossa. Postmodernismi voisi näin olla uutta tietoisuutta modernista, toinen modernismi. (Kotkavirta & Sironen 1986, 28–29.)

Huolimatta siitä, kuinka suhtautuu katkokseen modernin ja postmodernin välillä, tosiasia on, että maailma oli postmodernismin syntyhetkillä täysin erilainen kuin modernin kukoistusaikana. Bestin ja Kellnerin mukaan postmoderni muodostuu uudesta historiallisesta ajasta ja uusista sosiokulttuurisista muodoista, jotka vaativat uusia konsepteja ja teorioita. Nämä muutokset ovat postmodernin teorian pohjana, ja niiden analyysi antaa postmodernismille oikeutuksen väittää olevansa nykyisten muutosten ytimessä. (Best & Kellner 1991, 3–4.)

2.2 Postmodernia kulttuuriteoriaa

Kulttuuri on paikka, jossa etsitään kadonnutta yhtenäisyyttä.
– Guy Debord

Fredric Jameson (1993, 204–205) kirjoittaa, että niin marxilaisten kuin muidenkin ajattelijoiden piireissä on lisääntynyt näkemys, että toisen maailmansodan jälkeen uudenlainen yhteiskunta alkoi tehdä tuloaan. Uutta vaihetta voidaan kuvailla esimerkiksi jälkiteolliseksi, monikansallisen pääoman, kulutuksen tai median yhteiskunnaksi. Murrosta vanhaan sotienväliseen yhteiskuntaan näyttäisivät merkitsevän esimerkiksi uudenlaiset kuluttamisen muodot, moottoriteiden ja autokulttuurin synty, entistä nopeammat muutokset muodissa, mainonnan jatkuva läsnäolo sekä vanhan kaupunki–maaseutu-jännitteen korvautuminen lähiöillä.

Myös Abigail Solomon-Godeau nostaa yhdeksi lähtökohdaksi postmoderniin aikaan sen, että monikansalliset yhtiöt ovat tulleet teollisuuskapitalismin ja kansallisvaltioiden tilalle. Postmodernismi on kiinnostunut muun muassa uusista informaatiojärjestelmistä, joukkoviestinnän valtavista vaikutuksista kulttuuriin ja maailmanlaajuisesta kulutushysteriasta. Solomon-Godeaun mukaan on perusteltua sanoa, että yhteiskunnan perusrakenteet ovat muuttuneet niin paljon, että kulttuuriin ja sen tuottamiseen liittyvien termien on myös muututtava. (Solomon-Godeau 1988, 239.)

Jälkiteollisessa yhteiskunnassa huomio keskittyy kulutukseen ja palveluihin sekä työn automatisointiin. Atte Oksanen lainaa Gilles Deleuzea, jonka mukaan olemme siirtyneet instituutioiden säätelystä yhteiskunnasta informaatioteknologian maailmanjärjestykseen. Uusille yhteiskunnille on ominaista jatkuva valvonta ja pörssikursseja muistuttava ailahteleva todellisuus. Muutokseen vaikuttivat muun muassa kansallisen pääoman hajaantuminen, markkinoiden ja informaatioteknologioiden globalisaatio sekä työhön liittyvän sääntelyn purkaminen. (Oksanen 2009, 82–83.)

Douglas Kellner katsoo mediakulttuurin muuttuneen dominoivaksi kulttuuriksi, koska television myötä mediakulttuuri on valloittanut kulttuurin lisäksi sosiaalisen ja poliittisen alueet. Se on korvannut korkeakulttuurin kulttuurisen huomion keskipisteenä. Mediakulttuurin yleistyessä yksilöt ovat jatkuvan ääni- ja kuvavirran kohteina kodeissaan. Viihteen, tiedon ja politiikan virtuaalinen maailma määrittelee ajan ja paikan havainnointia,

mikä hävittää todellisuuden ja mediakuvien välistä eroa. Perheet, koulut ja kirkot ovat menettäneet merkitystään arvojen määrittäjinä ja identifioitumisen kohteina. (Kellner 1995, 16–17.)

Mediakulttuuri myös luo ja määrittelee kulutuksen tarvetta, sillä massatuotetut kuvat ohjaavat tapamme luoda sosiaalisia suhteita tai arvoja ja päämääriä. Työ menettää merkitystään, kun vapaa-aika ja kulttuuri valtaavat yhä enemmän tilaa jokapäiväisestä elämästä ja nousevat arvojen keskeisiksi määrittäjiksi. (Emt., 18.)

Ignacio Ramonet onkin valmis nostamaan digitaaliteknologian ja multimedian vallankumouksen kauaskantoisuudessa kirjapainotaidon keksimisen rinnalle. Yhdistäessään eri tiedotusvälineiden hajallaan olevat toiminnot multimedia ja internet ovat aiheuttaneet viestinnän perinteiden katkeamisen. (Ramonet 2001, 5.) Myös Lyotard kiinnittää huomionsa siihen, että teknologiset muutokset vaikuttavat tiedon välittämiseen ja tutkimukseen. Tiedon hankinta, luokittelu, saatavuus ja käyttö ovat muuttuneet koneitten pienentymisen, yhdenmukaistumisen ja kaupallistumisen myötä. Tietojenkäsittelylaitteiden lisääntymisellä ja kaupallistumisella on Lyotardin mukaan tietojen kiertoon vähintään vastaava vaikutus, joka aikanaan oli liikenne- ja tiedotusvälineiden kehityksellä ihmisten sekä äänten ja kuvien liikkumiseen. (Lyotard 1985, 11.) Tiedonkulun nopeutuminen on muuttanut paitsi käsitystämme maapallon mittasuhteista ja nykyhetken luonteesta myös tapahtumien luonnetta: kun asioihin voidaan reagoida nopeammin, tapahtumaketjuista tulee entistä nopeampia (Salmi 2004, 355). Näin teknologia vaikuttaa suoraan todellisuuteen. Se muuttaa yhteiskunnallisia ja kulttuurisia oloja sen lisäksi, että se määrittelee sitä, mitä ihminen voi tehdä ja tietää. Samalla se muuttaa sosiaalisia konventioita ja kommunikaatiota sekä ajankäyttöä, kuten esimerkiksi television kohdalla on voitu huomata.

Jean Baudrillardille moderni aika oli tuotannon aikaa, jota hallitsi teollistunut keskiluokka. Postmoderni aika taas on informaation, merkkien ja simulaatioiden aikaa. (Best & Kellner 1991, 118.) Kellnerin mukaan väite radikaalista katkoksesta moderneihin yhteiskuntiin teki aikanaan Baudrillardista postmodernin teorian profetaan. Baudrillard tutki simulaatiota ja hypertodellisuutta sekä uusien kommunikaatio-, informaatio-, ja mediateknologioiden vaikutuksia. Hän julisti subjektin, tarkoituksen, totuuden ja sosiaalisen katoamista nykyjärjestelmissä, ja kuvasi uuden postmodernin yhteiskunnan muodostuvan simulaation ympärille, missä mallit, koodit, kommunikaatio, informaatio ja media aiheuttavat radikaalin

katkoksen moderniin. Subjektit ovat fragmentoituneita ja eksyksissä. Baudrillardin maailmassa luokka, sukupuoli ja poliittiset erot hämärtyvät ja ennen autonomiset yhteiskunnan ja kulttuurin alueet sulautuvat toisiinsa. Lisäksi hyperreaaliossa yhteiskunnassa mallit ja koodit määräävät ajatuksia ja käyttäytymistä, kun mediaviihde, informaatio ja kommunikaatio tarjoavat intensiivisempiä kokemuksia kuin arkielämä. Postmodernissa maailmassa yksilöt hylkäävät ”todellisuuden autiomaan” ja siirtyvät hyperreaaliossa ekstaasiin ja mediakokemuksiin. (Kellner 1995, 297.)

Bestin ja Kellnerin mukaan Baudrillard kuvaa hyperreaaliossa käsitteellä toden ja epätoden välisen rajan katoamista. Todellisuus ei enää vain ole, vaan se tuotetaan keinotekoisesti todellisuuden mallien kautta uudelleen. Kun mallit ja niiden kautta tuotettu todellisuus tuntuvat todellisemmilta kuin todellisuus, syntyy hyperreaaliossa. Kun mallit määrittelevät todellisuuden luonteen, hyperreaaliossa ja jokapäiväisen elämän raja häviää. (Best & Kellner 1991, 119–120.)

Guy Debord kirjoittaa samantyyppisistä asioista ”Spektaakkelin yhteiskunnassa”. Kun reaalimaailma muuttuu kuviksi, muuttuvat kuvat todellisiksi olennoiksi. Kun representaatio on näin saanut itsenäisen olomuodon, syntyy spektaakkelin hallitsema yhteiskunta. Nykyaikaisten tuotantovälineiden yhteiskunnassa spektaakkeli tuottaa maailmaa, joka ei ole enää suoraan aistittavissa, vaan joka *nähdään* erilaisten välitysmuotojen kautta. Debordin mukaan spektaakkeli ilmenee valtavana ja kiistattomana myönteisyytenä, joka sanoo: ”Se, mikä näkyy, on hyvää; se, mikä on hyvää, näkyy.” Tämä on vuoropuhelun vastakohta. (Debord 2005, 30, 33–36.)

Poistaessaan minän ja maailman, toden ja epätoden välisen rajan spektaakkeli tukahduttaa kaiken välittömästi koetun. Seurauksena yksilö joutuu hyväksymään vieraan arkitodellisuuden passiivisesti ja samalla pitämään yllä kuvitelmaa, että reagoi itse kohtaloonsa. (Emit., 36, 179–180.) Martha Roslerin mukaan kehittyneen kapitalismin aikakaudella on käynnissä kulttuurin rakennemuutos, joka johtaa kohti yhä yhtenäisempää spektaakkelin yhteiskuntaa. Tätä prosessia kiihdyttää etenkin sähköisten viestimien lisääntynyt merkitys. (Rosler 1988, 207.)

Raymond Betts seurailee Debordin ajatuksia, ja pitää postmodernina totuutena, että elämme spektaakkelin aikaa. Asiat pyritään uudelleenjärjestämään niin, että varmistetaan niiden

mahdollisimman suuri viihteellisyys ja näkyvyys mediassa. Tämä koskee niin poliittisia konventioita, teemapuistoja, urheilutapahtumien avajaisia, ”alkuperäisasukkaiden” esityksiä turisteille kuin rock-konserttejakin. Betts lausahaa, että kulttuurista on tullut näe kaikki -kulttuuri, jossa vain vähän jätetään mielikuvituksen varaan ja jossa mikään ei ole taloudellisen hyödyn tavoittelun ulkopuolella. (Betts 2004, 56, 80.)

Ramonetin (2001, 80–81) mukaan yhdyntvää maailmankulttuuria, jota hän luonnehtii massakommunikaatiokulttuuriksi, hallitsevat kulttuuriteollisuuden suuryritykset, jotka yleensä ovat amerikkalaisia. Se on syntynyt kommunikaation (johon Ramonet lukee muun muassa mainokset, tiedotteet ja markkinoinnin) sulauttaessa itseensä tiedonvälityksen ja kulttuurin. Tieto on kauppatavaraa, eikä sillä ole erityisarvoa, joka liittyyisi esimerkiksi totuuteen tai yhteiskunnalliseen merkitykseen. Ramonet lienee poiminut ajatuksen Lyotardilta (1985, 10, 13), joka kirjoittaa, että tiedon asema on muuttunut postmodernissa niin, että se on menettänyt käyttöarvonsa ja jäljelle on jäänyt vain välinearvo. Tietoa tuotetaan myytäväksi ja sitä käytetään, jotta se tuottaisi uutta arvoa uudessa tuotannossa. Tiedon käyttäjien ja tarjoajien suhde tietoon on samanlainen kuin tavaroiden kuluttajilla ja tuottajilla on tavaroihin.

Lyotardin kritiikkiä tiedon legitimointia kohtaan vastaa Ramonetilla tiedotusvälineisiin kohdistuva kritiikki, jonka mukaan kertaus on mediassa korvannut varmentamisen. Totuus muodostuu siitä, että useat tiedotusvälineet kertovat saman asian, eikä siitä, että tieto noudattaisi objektiivisia, tarkkoja ja lähteen kanssa yhtäpitäviä kriteerejä. (Ramonet 2001, 190.)

Näiden teknologisten ja kulttuuristen muutosten radikaalius katoaa helposti näköpiiristä, sillä uudet sukupolvet syntyvät tilanteessa, jossa kaupallinen teknologia muuttuu todella nopealla tahdilla. Nopeat muutokset ovat asioiden normaali tila. Jameson (1993, 205) esittää, että historian taju on kadonnut, kun yhteisöt ovat menettäneet kykynsä pitää kiinni omasta menneisyydestään ja ovat alkaneet elää ainaisessa nykyhetkessä. Jatkuva muutos on peittänyt alleen eletyn menneisyyden, mutta menneisyydestä luodut kuvat ovat alkaneet näyttää aidoilta verrattuna nykyaikaan. Yksi seuraus tällaisesta kulttuurisesta tilasta on nostalgia. Lännen supermodernismi onkin johtanut hitaamman tahdin, vanhanaikaisuuden ja tuhoamattoman luonnon kaipuuseen (Betts 2004, 86). Theodor Adorno on kiteyttänyt asian niin, että urbaani ideologia imee itseensä kaiken, mikä ”ei ihan otsassaan kannan markkinayhteiskunnan kainenmerkkiä”. Jokaisen vanhan muurinpätkän tai raunion näkeminen tuottaa iloa, mutta

samalla tunteen siitä, että maailma ennen kaikessa jälkeenjääneisyydessäänkin oli parempi ja inhimillisempi paikka. (Adorno 1986, 71.)

2.2.1 Fredric Jameson: näkökulma postmoderniin katkokseen

Muutamia viime vuosia on leimannut käänteinen kiliasmi, jossa katastrofia tai lunastusta ennakoivat aavistukset tulevaisuudesta ovat korvautuneet yhden jos toisenkin asian lopuntunnoilla (ideologian, taiteen tai yhteiskuntaluokan loppu; leninismin, sosialidemokratian tai sosiaalivaltion 'kriisit' jne. jne.). Kaiken kaikkiaan niistä ehkä muodostuu se mitä yhä useammin nimitetään postmodernismiksi. Sen olemassaolo perustuu olettamukseen jostakin radikaalista katkoksesta (coupure), joka yleensä sijoitetaan 1950-luvun lopulle tai 1960-luvun alkupuolelle.
– Fredric Jameson

Muun muassa Baudrillardin, Lyotardin ja Jamesonin mukaan modernin ja postmodernin kulttuurin välillä on tapahtunut selkeä katkos. Esittelen seuraavaksi hieman Jamesonin näkemyksiä postmodernin ajan piirteistä esimerkkinä ajattelusta, jolla postmodernia lähestytään.

Jälkimarxilaisena Jameson jakaa kapitalismin kolmeen keskeiseen vaiheeseen: markkinakapitalismi, monopolisoitumisen eli imperialismin vaihe ja sen jälkeinen monikansallisen pääoman aika. Jamesonille tämä kulutuskapitalismin aika muodostaa toistaiseksi puhtaimman pääoman ilmentymän ja merkitsee pääoman laajenemista niillekin alueille, jotka aikaisemmin olivat vapaita tavaramuodosta. Kapitalismin kolmijaon pohjalta Jameson on jakanut myös kulttuurin realismin, modernismin ja postmodernismin vaiheisiin. (Jameson 1986, 265.)

Vanhemmat teoriat ovat pitäneet kiinni vähintäänkin kulttuurin puoliautonomisuudesta. Tässä mallissa kulttuuri on käytännön maailman yläpuolella, ja heijastelee sen peilikuvaa takaisin. Jameson esittää, että kulttuurin puoliautonomia on joutunut myöhäiskapitalismin tuhoamaksi, mikä ei tosin välttämättä tarkoita, että kulttuuri olisi hävinnyt. Jameson hahmottelee, että autonomisen kulttuurisfäärin purkautuminen on kuviteltava räjähdykseksi, jossa kulttuuri laajenee kattamaan kaikki elämän alueet taloudellisista arvoista psyyken käytäntöihin saakka. Kaikki muuttuu kulttuuriseksi toistaiseksi vielä teoriaa vailla olevassa mielessä. (Emt., 271.)

Tällaisesta kulttuurin alueen laajenemisesta seuraa väistämättä etäisyyden katoaminen, mikä tekee kulttuurikriitikistä erittäin hankalaa. Kriitikin taustalta löytyy tilallinen oletus, kriittinen etäisyys. Esimerkiksi vasemmistolainen kulttuurikriitikki nojaa mahdollisuuteen sijoittaa kulttuurinen teko pääoman ulkopuolelle ja siten hyökätä sitä vastaan. Jameson kiistää kriittisen etäisyyden mahdollisuuden postmodernin uudessa tilassa, sillä ylipäättään kaikki etäisyys on lakannut olemasta. Pääoma on tunkeutunut niillekin alueille (luonto, alitajunta), jotka vielä esikapitalismissa tarjosivat jalansijan kriittiselle vaikuttamiselle. Jameson summaa, että meillä kaikilla on jonkinlainen hämärä tunne siitä, että kulttuurivastarinnan lisäksi avoimen poliittiset väliintulot ovat joutuneet salavihkaa järjestelmän aseista riisumiksi ja sulattamiksi. Niitä voi pitää kritisoimansa järjestelmän jäseninä, koska ne eivät onnistu saavuttamaan siitä mitään etäisyyttä. Hieman dramaattisesti hän toteaa, että tämä demoralisoiva ja masentava, uusi ja omaperäinen globaali tila on postmodernismin totuuden hetki. (Emt., 272–273.)

Jameson määrittelee kaksi tapaa nähdä postmoderni. Joko se on yksi valinnainen tyyli monien muiden joukossa tai sitten se on myöhäiskapitalismin logiikan kulttuurinen dominantti. Ensimmäinen näkemys tuottaa moraaliset arvostelmat, toinen yrittää dialektisen ajattelun kautta ymmärtää omaa nykyhetkeämme historiassa. Jameson itse edustaa jälkimmäistä kantaa, joka sallii hyvin erilaisten kulttuuristen piirteiden samanaikaisen läsnäolon. (Emt., 230–231, 268.)

Postmodernin myönteinen arvotus on Jamesonista itsetyytyväisen juhlinnan esteettinen uusi maailma. Postmodernin moraalinen paheksunta taas katsoo, että muuttaessaan todellisuutta televisiokuvien muotoon simulakrumin logiikka (simulakrumista kts. luku 4.1.1) toisintaa ja samalla vahvistaa myöhäiskapitalismin logiikkaa. Yhteiskunnallinen vaikuttaminen käy vaikeaksi, kun tulevaisuuden taju häviää ja muutosten ajatellaan olevan mahdollisia vain katastrofien ja selittämättömien mullistusten kautta. Jameson painottaa kuitenkin, että jos hylkää postmodernia aikaa ylistävän näkemyksen, täytyy johdonmukaisuuden nimissä hylätä myös moralisoivat tuomiot. Ideologiakriitikin ylellisyys on käynyt saavuttamattomaksi. (Emt., 268–269.)

Jameson (Emt., 270) nojautuu tässä Marxiin, joka kehotti suhtautumaan kapitalismin ja porvarillisen kulttuurin leviämiseen mahdollisella tavalla, eli ajattelemaan kehitystä sekä

positiivisena että negatiivisena asiana. Kapitalismi on yhdellä kertaa parasta ja pahinta, mitä ihmiskunnalle on tapahtunut.

Jamesonin käsitystä ideologiakritiikin mahdottomuudesta voisi perustella Debordin speaktaakkeliteorialla. Debord kirjoittaa, että ideologiset tosiasiat eivät koskaan ole olleet pelkkiä harhakuvitelmia – pikemminkin ne ovat vääristynyttä tietoisuutta tosiseikoista ja sellaisena todellisia tekijöitä. Sitä suuremmalla syyllä ideologian materialisoituminen speaktaakkelin muodossa sekoittaa käytännössä yhteiskunnallisen todellisuuden ideologiaan, joka voi räätälöidä koko todellisuuden oman mallinsa mukaiseksi. Speaktaakkeli ei ole kuvien kokoelma vaan ihmisten välinen yhteiskunnallinen suhde, jota kuvat välittävät. Speaktaakkelia ei siis voida ymmärtää näkyvän maailman tahalliseksi vääristelyksi, vaan se on esineellistynyt maailmankuva. Ideologia ei enää ole historiallinen valinta vaan ilmiselvyiden väittämistä. (Debord 2005, 31, 176.)

Koska kulttuurin piiri on muuttunut, Jameson pitää perusteltuna ajatusta katkoksesta moderniin traditioon. Taiteen asema on nykyisessä talousjärjestelmässä täysin erilainen kuin se oli modernina aikana. Modernina aikana avantgarde oli underground-taidetta, jota porvaristo hyljeksi vuoroin rumana, loukkaavana tai moraalittomana ja yleensäkin yhteiskunnan vastaisena. Postmodernismin kapina puolestaan ei enää järkytä ketään, vaikka se ylittäisi kaiken, mitä modernismin jyrkimpinä hetkinä olisi voitu edes kuvitella. (Jameson 1986, 231–232.)

2.3 Modernista postmoderniin teoriaan

Kieltä vastaan on taisteltava kielen sisällä, johdettava se harhaan – ei sanoman avulla, jonka väline kieli on, vaan sanoilla leikkittelyn avulla, jonka teatteri kieli on.

– Roland Barthes

Toisen maailmansodan jälkeisessä Ranskassa vallitsevat teoriat olivat marxismi, eksistentiaalisuus ja fenomenologia, kuten myös yritykset yhdistellä näitä. 1960-luvulla nämä teoriat saivat antaa tietä sellaisille kielellisesti suuntautuneille diskursseille kuin strukturalismi ja lacanilainen psykoanalyysi. Strukturalistit sovelsivat strukturaalis-kielellistä lähestymistapaa humanistisiin tieteisiin, kuten Claude Lévi-Strauss mytologiaan ja

antropologisiin ilmiöihin. Bestin ja Kellnerin mukaan strukturalismi tähtäsi objektiivisuuteen, koherenssiin, totuuteen ja täsmällisyyteen. (Best & Kellner 1991, 18.)

Best ja Kellner tuntuvat asettavan siirtymän kohti postmodernismia strukturalismin ja jälkistrukturalismin väliin. Heidän mukaansa jälkistrukturalistit kritisoivat strukturalismia uskosta universaaliin järjestelmään, ja ajattelevat sen sijaan tietoisuuden, identiteetin ja merkityksen olevan historiallisesti tuotettuja, ja siten erilaisia eri aikoina. Toisin sanoen jälkistrukturalistit korostavat postmodernismin tapaan kaiken sosiaalisen – kielen, kulttuurin, subjektin ja yhteiskunnan – olevan rakenteeltaan keinotekoisista ja opittua. (Emt., 20, 25–26.) Jürgen Habermas puolestaan huomauttaa, että jälkistrukturalistit haluavat päästä eroon strukturalismista lähinnä viemällä sen loppuun (Habermas 1986b, 116).

Joka tapauksessa postmoderni tiedon kritiikki esittää konstruktionistisen ja relativistisen ajatuksen tiedosta, ja tarkastelee tietoa mieluummin tiedon retoriikkana tai diskursiivisena rakenteena kuin tietona todellisuudesta (Ronkainen 1999, 104–105). Esimerkiksi Lyotardin mukaan on aikansa elänyttä esittää tiede positivistisena ja tuomita se näin legitimoimattomaksi puolitiedoksi, niin kuin hänen mukaansa saksalaiset idealistit tekivät. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että olisi aikansa elänyttä kysyä, mikä on totta tai oikeudenmukaista. Lyotard nimittää filosofiaa totuutta etsivän tieteen legitimointidiskurssiksi. Tiede on modernia silloin, kun tällainen metadiskurssi legitimoii itsensä jonkin suureen kertomuksen kuten Hengen dialektiikan, merkityksen hermeneutiikan, työtätekevän subjektin vapautuksen tai rikkauden kasvun avulla. Äärimmilleen yksinkertaistettuna postmodernismi on epäluottamusta näitä metakertomuksia kohtaan. Postmodernissa tieteellisessä tiedossa onkin silmiinpistävää pätevöittäviä sääntöjä koskevan diskurssin jatkuva läsnäolo, jonka avulla Lyotard katsoo tiedon toipuneen 1800-luvun sortumisesta filosofiseen pragmatismiin ja loogiseen positivismiin. (Lyotard 1985, 7, 86–87.)

Myös Martin Heidegger näki aikansa vallitsevan saksalaisen filosofian abstraktina, objektivoinavana ja elämästä irrottautuneena filosofiana, joka tarrautui ikuisiin, muuttumattomiin ja ideaalisiin objekteihin ja arvoihin. Filosofista tieteenä oli tullut ”oikean ajattelun teknologiaa”, joka irtautuu ihmisen perimmäisistä motivaation lähteistä asettaakseen ja tarkastellakseen universaaleja ja absoluuttisia arvoja. Itse asiassa koko kulttuuri näyttäytyi nuorelle Heideggerille teknologian läpäisemänä, ja teknologian kritiikki jatkuu koko Heideggerin tuotannon läpi. Tämä teknologia ei tosin tarkoita ensisijassa koneita, vaan

modernin ihmisen tapaa hallita todellisuutta. Heideggerin varhainen filosofinen pyrkimys oli luoda kokonaan uusi filosofian käsite, aloittaa filosofia alusta ja antaa näin oma vastauksensa ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen laajaan kulttuuriseen kriisiin. (Kupiainen 2003, 11–12.)

Heideggerin vanavedessä monet postmodernistit vaativat uuden filosofisen käytännön luomista. Lyotardin sanoin postmodernismi kohdistaa valistusajatteluun ankaran uudelleenarvioinnin, etenkin sen ajatukseen historian päämäärän ykseydestä ja yhdestä subjektista (Lyotard 1986, 147). Lyotardin ajattelu perustuu ajatukseen, että on olemassa moderni, joka voidaan liittää valistukseen, ja joka nyt on ohi. Postmodernismissä ei uskota suurten kertomusten lisäksi haaveeseen yhdestä selvästä kielestä, vaan postmodernismissä kyselyn ja kokeilun kohteeksi tulee kaikki se, mitä modernismi on pyrkinyt hallitsemaan. (Pulkinen 1986, 141–142.) Myöskään Debord ei suhtaudu suopeasti moderniin filosofiaan, vaan toteaa, että speaktaakkeli perustuu teknisen rationaalisuuden hyödyntämiseen, joka sai alkunsa modernista filosofisesta perinteestä. Speaktaakkeli onkin länsimaisen filosofian projektin kaiken heikkouden perillinen. (Debord 2005, 30, 36.)

Postmodernista asenteesta filosofiaan on seurannut myös tieteellisten lajityyppien erojen hämärtyminen. Siinä missä aikaisemmin luotiin suuria oppijärjestelmiä (kuten vielä Sartren tai Wittgensteinin rakennelmat), joista voitiin erottaa muut akateemiset tieteet, on kaikesta sittemmin tullut teoriaa. Eri tieteenalojen tutkimukset lähestyvät toisiaan, ja niinpä on vaikea sanoa, ovatko Michel Foucault'n kirjoitukset filosofiaa, historiaa vai sosiologiaa. Teoreettinen diskurssi on yksi postmodernismin ilmiö. (Jameson 1993, 193.)

2.3.1 Moderni järki ja sen kritiikki

*Naurullakin voi olla vielä tulevaisuutensa! Sitten, kun lause 'laji on kaikki kaikessa, yksilö ei ole milloinkaan mitään' – on muuttunut ihmiskunnan lihaksi ja vereksi ja jokaisella on joka hetki vapaa pääsy tähän viimeiseen vapautukseen ja vastuuttomuuteen. Ehkä nauru on silloin tehnyt liiton viisauden kanssa, ehkä silloin on enää vain 'iloista tiedettä'. Toistaiseksi on aivan toisin laita, toistaiseksi ei olemassaolon komedia ole 'tullut tietoiseksi' itsestään – toistaiseksi eletään yhä vielä tragedian aikaa, moraalien ja uskontojen aikaa.
– Friedrich Nietzsche*

Postmoderneille teoreetikoille on yhteistä kriittinen käsitys modernista rationaalisuuden ideasta. Siinä missä modernismi arvosti sosiaalista ja historiallista koherenssia, kausaalisuutta ja edistystä sekä lähti universaaliudesta ja makroperspektiivistä, alleviivaavat postmodernistit mikropolitikkaa, erityisyyttä ja moninaisuutta. Yhteiskuntatieteiden puolella vanhojen suurten poliittisten teorioiden ja vasemmisto–oikeisto-jaon tilalle postmodernismi luo erilaisuutta ja paikallisuutta korostavia politiikan muotoja. Postmodernismi uskoo, että analyyttisten ja poliittisten vaikutuspyrkimysten ei pitäisi keskittyä vain yhteiskuntaan ja talouteen, vaan olla yhteydessä taisteluihin identiteetistä, kulttuurista ja jokapäiväisestä elämästä. (Villadsen 2011, 312.)

Kaspar Villadsen huomauttaa, että modernia hyvinvointivaltiota on aina kritisoitu sen taipumuksista rationalismiin ja byrokratiaan. Modernia valtiota on kuvailtu kylmäksi koneeksi, joka pienentää ihmisen hallinnolliseksi tapaukseksi ja tekee moraalista tai poliittisista kysymyksistä teknisiä kysymyksiä. (Villadsen 2011, 311.) Muun muassa Max Horkheimer ja Theodor Adorno kritisoivat valistuksen dialektiikkaa prosessiksi, jossa järki kääntyi vastakohtakseen ja modernismin lupaukset vapaudesta uudennlaisiksi alistamisen ja hallitsemisen muodoiksi. (Best & Kellner 1991, 3.)

Zygmunt Baumanille panoptikon on osuva metafora järjen hallitsemasta yhteiskunnasta. Panoptikonin asukkaat ovat onnellisia, koska järjestys takaa sen, että he tietävät tarkalleen mitä tehdä. ”Moderni on yhtä pitkää marssia vankilaan”, Bauman kiteyttää. Hänen mukaansa yksi modernin tuntomerkeistä on vakaumus, että maailmassa on juuri niin paljon järjestystä kuin pystymme siihen luomaan. Järjestys kohdistuu ihmisten ja asioiden luonnolliseen tilaan pakotteena, minkä vuoksi järjestystä on jatkuvasti pidettävä yllä ja valvottava. Modernin vihollinen onkin määrittelemättömyyden harmaa vyöhyke, ambivalenssi. Moderni hylkii epävarmuutta ja sattumaa. (Bauman 1996, 33–36.)

Baumania lainaten Villadsen kirjoittaa, että modernin halu järjestykseen ja maailman määrittelyyn edellytti kaiken nimeämistä ja luokittelua, mikä johti sellaisten vastakohtaparien kuin luonto/kulttuuri, sivilisaatio/barbaarisuus ja kansalainen/ulkomaalainen syntyyn. Jaottelu ei suinkaan ollut viatonta, vaan tuotti poissulkemista ja vähättelyä. Samalla kategoriat tuottivat modernin välttämättömänä sivutuotteena ambivalenssin. (Villadsen 2011, 312–313; Best & Kellner 1991, 21.) Ambivalenssi haastaa binaarisen vastakkainasettelun. Derridata seuraten Bauman kutsuu tätä ratkaisemattomien luokaksi. Esimerkiksi kreikan sana farmakon

kattaa sekä myrkyn että lääkkeen merkityksen, joten se ei ole kumpaakaan näistä, ei hyvä eikä paha. Sanan vahvuus on sen ambivalenttisuudessa. (Bauman 1996, 50–51.)

Sen korostaminen, että asioita ei voi luokitella vastakohtapareihin, johtaa moninaisuuden ja sirpaloitumisen maailmaan. Binaarioppositioiden järjestelmä mahdollisti asioiden tarkastelun kokonaisuuksina. Kun ambivalenssi horjuttaa luokittelua, kokonaisuudet hajaantuvat useisiin eri diskursseihin. Postmodernisteista etenkin Lyotard vastustaa jyrkästi asioiden yhtenäistämistä. Hän painottaa, että maailmassa vallitsee kielipelien moninaisuus ja erilaisuus. Riitaa, joka tästä syntyy, on kunnioitettava ja kuunneltava, sitä on kerrattava ja kehitettävä. (Pulkinen 1986, 144.) Myös Debordille ristiriidalla on suuri merkitys. Hän toteaa, että kriittisen teorian on levittävä omalla ristiriidan kielellään, jonka on oltava dialektista sekä muodoltaan että sisällöltään. Se on kokonaisuuden kritiikkiä. (Debord 2005, 171.)

Modernin ajan universaali järki ja kansallisvaltion oikeustoimet antoivat kuitenkin myös turvaa yksilöille. Baumanin mukaan postmoderni kulttuuri on yksityistänyt pelot, jotka moderni on meihin iskostanut, minkä vuoksi ihmiset etsivät kiihkeästi turvaa yhteisöistä. Postmoderni onkin muuttunut mielikuvayhteisöjen ajaksi. Nämä yhteisöt ovat olemassa ainoastaan ilmentymiensä kautta, joita voivat olla mielenosoitukset, mellakat ja festivaalit. (Bauman 1996, 38–39.) Myös Paul Willis kirjoittaa, että tavat periä turvallisuutta, sosiaalista merkitystä, yhteenkuuluvaisuutta ja psyykkistä varmuutta ovat menettäneet legitimitettinsä, koska yhtenäiskulttuuri universaaleine arvoineen on hävinnyt. Uskontojärjestelmä, monarkia, ammattiyhdistykset, koulut tai korkeakulttuuri eivät enää tarjoa valmiita arvoja ja merkitysten muodostamisen tapoja. Tämä on seurausta muun muassa maallistumisen, auktoriteettien arvostuksen heikkenemisen, individualisoitumisen ja uuden tuotantoteknologian kehittymisen prosesseista. (Willis 1993, 210.)

Kellnerin mukaan pessimistinen postmoderni teoria väittää, että subjektin fragmentoituminen ja poliittista käytäntöä kohtaan tunnetut epäluulot ovat aiheuttaneet poliittisen ja yksilöllisen vallankumouksellisuuden hajoamisen. Postmoderni nihilismi ilmaisee tappion, pettymyksen ja epätoivon kokemuksia, jotka 60-luvun poliittisten liikkeiden epäonnistuminen aiheutti. Kaikki postmoderni teoria ei kuitenkaan ole pessimististä ja alistuvaa. Esimerkiksi Hal Foster puhuu vastarinnan postmodernismista, joka yrittää kehittää uusia teoreettisia ja kulttuurisia

käytäntöjä nyky-yhteiskunnan tukahduttavia piirteitä ja käytäntöjä vastaan. (Kellner 1995, 23.)

Best ja Kellner kiteyttävät modernin ja postmodernin ongelmat niin, että modernia aikaa syytetään sen universaaleista ja totalisoivista vaatimuksista, absoluuttisen totuuden tuottamisen halusta sekä harhaanjohtavasta ja pettävästä rationaalisuudesta. Postmodernin ongelmia ovat relativismi, irrationaalisuus ja nihilismi. (Best & Kellner 1991, 4.)

2.3.2 Hajoava subjekti

*Maybe the target nowadays is not to discover what we are,
but to refuse what we are.
– Michel Foucault*

Suvi Ronkaisen mukaan subjektiviteetissa on kyse artikuloimattomasta, tiedostamattomasta ja toiminnallisesta minuuden ulottuvuudesta, jolla on historia, mutta joka ei ole tämän historian ehdollistama. Subjektiviteetti rakentuu ensisijaisesti toimien – se kertyy ja kuluu jatkuvasti. Koska jatkuvat arjen valinnat muokkaavat subjektiviteettia, tietoisuus ei pysty kontrolloimaan sen muutoksia. Subjektiviteetti ei ole täysin tietoisuuden ulottumattomissa, mutta se on tietoa, jota ei tiedä tietävänsä. Emme voi reflektoida subjektiviteettimme rajoja suoraan, vaan ne näkyvät orientaatioina, tyylinä, päämäärinä ja kiinnittymisinä tiettyihin elämän alueisiin. (Ronkainen 1999, 73–74.)

Jälkistrukturalismi kyseenalaisti renessanssista periytyneen humanistisen ja ihmiskeskeisen maailmankuvan ja hylkäsi sen. Subjektin käsite alkoi kuvata toisaalta vapaan tahdon kuvitelmaa, toisaalta tosiasiallista ihmisen alisteisuutta ympäröivän kulttuurin merkityksille ja ideologioille. (Hietala 1992, 15–16.) Jälkistrukturalismissa subjekti nähdään sosiaalisesti ja kielellisesti rakentuneena, pelkkänä kulttuurin, kielen ja tiedostamattoman synnyttämänä, joten itsenäinen subjekti ei luo tarkoituksia. *Parole*, kielen käyttö, on alisteinen *languelle*, kielen järjestelmälle. (Best & Kellner 1991, 19.)

Jo Claude Lévi-Straussin myyttiteoria viittasi siihen, että yksilön ajatusten alkuperäisyys voidaan kyseenalaistaa. Tietyt rakenteet edeltävät ja ohjaavat ajattelua, toimintaa ja ilmaisua. Emme siis ainoastaan ajattele myyttien kautta, vaan myytit ajattelevat meissä. (Hietala 1992,

14.) Foucault puolestaan osoitti, että subjektiviteetti rakentuu erilaisten vallan, tiedon ja totuuden diskurssien ja käytäntöjen kautta. Vaikka yksilö muodostaisi itseään aktiivisella tavalla, ovat käytännöt joiden kautta hän voi tätä tehdä kulttuurin, sosiaalisten suhteiden ja yhteiskunnan asettamia. Valta luokittelee yksilöitä, sulkee ulkopuolelle, objektivoi, individualisoi ja normalisoi. (Best & Kellner 1991, 55, 59, 65.)

Toisin kuin positivismissa, missä tieto nähtiin neutraalina ja objektiivisena, tai marxismissa, missä tieto nähtiin emansipoivana, Foucault pitää tietoa erottamattomana vallan järjestelmästä. Hänen valta/tieto-konseptinsa kuvaa postmodernia epäilystä järkeä ja sen nimissä odotettua vapautusta kohtaan. Foucault seurasi Friedrich Nietzschen väitettä, että itsetuntemus on etenkin moraalisen tietoisuuden kohdalla vallan strategia ja seuraus, jonka mukaan yksilö sisäistää sosiaalisen kontrollin. (Emt., 50–51.)

Foucault problematisoi modernismin subjektia siitä, että se dominoi ihmistä. Kaikissa sosiaalisissa suhteissa on kyse vallasta ja vastarinnasta, mutta vallan ja dominoinnin välillä on ero. Dominanssi vahvistaa valtaa ja tekee siitä suhteellisen muuttumatonta, jolloin vapauden ja vastarinnan alueet kapenevat. (Emt., 65.)

Jacques Derridalle ja Jacques Lacanille on yhteistä, että kumpikin esittää subjektin tuotteena, ei alkuperänä, ja kumpikin pitää kieltä keskeisenä tässä prosessissa. Lacanin psykoanalyttisen lähestymisen mukaan alitajunta syntyy oidipaalisesta traumasta, eli siitä, kun lapsi huomaa isän ylivoimaiseksi kilpailijaksi äidin suosiosta. Koska lapsi käsitteellistää traumaattisen tapahtuman juuri oppimansa kielijärjestelmän kautta, tiedostamaton omaksuu kielen rakenteen. Tämän vuoksi subjektilla ei ole ulospääsyä kielen vankilasta, ja samalla voidaan ajatella subjektiviteetti kokonaan ulkomaailman, Toisen, tuotteena. Ihminen voi tarkoittaa vain, mitä toiset ovat jo tarkoittaneet ennen häntä. (Hietala 1992, 21.)

Kysymys luovuudesta ja subjektin vapaudesta on kuitenkin monimutkainen. Bestin ja Kellnerin mukaan Foucault halusi varhaisessa tuotannossaan riisua subjektin luovasta roolista, ja tarkastella sitä kompleksisena ja muuttuvana diskurssin funktiona, mutta 1980-luvulla yksilön mahdollinen vapaus ja autonomia tulivat hänen keskeisiksi tutkimusaloikseen. ”Minän teknologioiden” kautta yksilö voi vaikuttaa kehoonsa ja mieleensä jossain määrin, ja muuttaa itseään kohti onnea, puhtautta, viisautta, täydellisyyttä tai kuolemattomuutta. Subjektiviteetti ei siis ole ainoastaan vallan muodostama ja persoonaton, vaan yksilö voi

yrittää murtautua valvovan vallan otteesta ja keksiä kehonsa uudelleen luomalla uusia halun ja mielihyvän malleja. Foucault uskoi, että tämä voisi kumota normalisoidun subjektin identiteettien rakenteet ja tietoisuuden muodot. (Best & Kellner 1991, 51, 58.) Samoin Baudrillard on teorioidensa alkupuolella mikropolitikan kannalla, missä jokapäiväisen elämän vallankumoukset esimerkiksi elämäntavassa, diskursseissa, kommunikaatiossa ja seksuaalisuudessa luovat mahdollisuuden uudelle yhteisölle ja vapauttavat yksilöt (ainakin jossain määrin) sosiaalisesta sorrosta ja dominanssista. (Emt., 116.)

90-luvun tuotannossaan Baudrillard vie ihmisen kuitenkin lähelle tavarahan asemaa. Bestin ja Kellnerin tulkinnan mukaan Baudrillard yrittää lopettaa subjektin filosofian, joka on hallinnut ranskalaista ajattelua aina Descartesista lähtien. Baudrillard ehdottaa, että subjektin pitäisi myöntää objektien ottaneen vallan ja mukautua objektien strategioihin. Siinä missä modernismissa teknologia nähdään ihmisen jatkeena, jonka avulla ihminen kontrolloi ja hallitsee luontoa, Baudrillardin visiossa teknologia ottaa voiton ja hallitsee ihmistä. (Best & Kellner 1991, 130–131; Kellner 1995, 308.)

Sen sijaan esimerkiksi Lyotardilla, Deleuzella ja Félix Guattarilla on samantyyppisiä ajatuksia yksilön vapaudesta ja vaikuttamismahdollisuuksista kuin Foucault'illa. Esimerkiksi puhuessaan yhteiskunnan kielipeleistä Lyotard toteaa, että rajat, jotka instituutio mahdollisille kielen siirroille asettaa, eivät koskaan ole pysyviä. Ne saattavat näyttäytyä pysyvinä, mutta eivät sitä ole, mikäli entisen instituution rajoja siirretään. Rajat vakiintuvat vasta silloin, kun niihin ei enää kohdistu mitään haasteita. (Lyotard 1985, 32–33.)

Radikaali jälkistrukturalistinen näkemys on, että autonomisen minän loppu ja siihen liittyvä keskeissubjektin hajaantuminen on osoitus siitä, ettei subjektia ole koskaan ollutkaan muuten kuin ideologian luomana. Toinen vaihtoehto on, että klassisen kapitalismin ja ydinperheen aikakaudella kerran vallinnut subjektikeskeisyys on uusien talous- ja sosiaalisten järjestelmien myötä vain purkautunut. Se, kumpi näistä lähtökohdista on oikea, ei ole ainakaan Jamesonille kovin olennaista. (Jameson 1986, 242; Jameson 1993, 195.) Selvää sen sijaan on, että eheä ja itsenäinen subjekti on postmodernismissä kadonnut.

3. Modernismi ja postmodernismi taiteessa

Postmodernismin ainut sisäinen yhtenäisyys on Jamesonin mukaan määritelty jo modernismissa, sillä postmodernismi on modernismin antiliike. Postmodernin taiteen keinot olivat nähtävissä jo modernismissa, mutta ne vain tulivat aiempaa hallitsevimiksi, samalla kun toiset piirteet muuttuivat toisarvoisiksi. (Jameson 1993, 203–204.)

Postmodernismin määrittelystä tekee entistä hankalampaa se, että modernin taiteen käsite on sekin laaja ja ristiriitainen. Modernismin piiriin voidaan lukea hyvin erilaisia taiteellisia suuntauksia, tavoitteita ja päämääriä. Esimerkiksi Herbert Marcuse (2011, 28) kirjoittaa, että taide voi olla vallankumouksellista kapeassa mielessä, eli edustaa jonkin tyylin tai tekniikan radikaalia muutosta. Taide voi olla vallankumouksellista myös aidossa avantgarden mielessä, joka ennakoi tai heijastaa yhteiskunnan merkittäviä muutoksia.

Samantyyppinen tapa erotella modernismia on Peter Bürgerin tekemä jako modernismin ja avantgarden teorioiden välille. Jochen Schulte-Sassen mukaan Bürgerin luokittelussa moderni taide voidaan ymmärtää hyökkäyksenä perinteisiä taiteen tekemisen tapoja vastaan, mutta avantgarde on hyökkäys taiteen institutionalisoitua tilaa vastaan. (Schulte-Sasse 1994, 15.)

Bürgerin mukaan avantgarde katsoi, että porvarillisen taideinstituution näkemys yhtenäisestä teoksesta tekee taiteesta kykenemättömän puuttumaan sosiaaliseen elämään. Institutionalisoitunut taide tarkkaili maailmaa matkan päästä, omana autonomisena alueenaan. Avantgarden taidekäsitteys taas lähti mahdollisuudesta integroida taide ja elämä niin, että taiteilijat loisivat avoimia teoksia suljettujen sijaan. Hyökkäys instituutiota vastaan tuottaa näkemyksen, että taiteen ja yhteiskunnan täytyy olla jollakin tavoin yhteydessä toisiinsa. (Emt., 38–39.) Silti samoin kuin vaikkapa l'art pour l'art, avantgarde ei halunnut yhdistää taidetta modernin ajan elämän rationaalisuuden kanssa. Jälkimmäisen erottaa edellisestä se, että avantgarde halusi etsiä uusia elämän järjestämisen tapoja taiteen kautta. (Bürger 1994, 49.)

Tällaista luokittelua modernismin sisällä on kuitenkin mahdotonta kuljettaa tässä työssä kovin pitkälle, sillä monet lähteet puhuvat modernismista tarkoittaen sillä avantgardea tai sitten sisällyttäen avantgarden laajempaan modernismin ideaan ristiriitaisuuksista huolimatta (kuten esimerkiksi Jaakko Lintinen tekee heti seuraavan alaluvun alussa). On kuitenkin tärkeää

huomata, että postmodernilla taiteella on paljon yhtymäkohtia 1900-luvun alussa syntyneisiin avantgarde-liikkeisiin. Puhe postmodernismista modernismin antiliikkeenä ei siis välttämättä viittaa niinkään avantgarde-liikkeisiin, sillä sekä avantgarden että postmodernismin voidaan katsoa kyseenalaistaneen taideinstituutiota, taiteilijan asemaa ja taideteoksen uniikkiutta.

Postmodernismia ei silti voi pitää avantgardena tai sen jatkeena. Ensinnäkään kaikki eivät allekirjoita Bürgerin näkemystä avantgarden instituutiokritiikistä. Lisäksi avantgarde ei useimpien postmodernismin edustajien mukaan enää ole mahdollista, koska sen teokset ovat muuttuneet kuolleiksi klassikoiksi (kuten Jameson asian muotoilee), ja koska postmodernina aikana taideinstituutiota ei enää ole mahdollista lähestyä vanhoista lähtökohdista. Kuten Ville Lähde kirjoittaa esipuheessaan Marcusen Taiteen ikuisuus -teokseen, mikään ei itsessään ole kumouksellista. Kun kapinalliset liikkeet sulautuvat tai sulautetaan yhteiskuntaan, ne menettävät kriittisen potentiaalinsa, eivätkä enää ole totta. (Lähde 2011b, 16.) Bürger puolestaan muotoilee, että koska historiallisen avantgarden itse *protesteista* taideinstituutiota vastaan on tullut taidetta, neo-avantgarden pelkkä protestin ele on muuttunut epäautenttiseksi (Bürger 1994, 53).

Yleisnäkemyksenä esitän, että postmodernismi hylkäsi modernin taideteorian, joka pohjaa taiteilijan ja taideteoksen erityisyyteen sekä taiteen autonomiseen asemaan ja on synnyttänyt nykyaikaiset taideinstituutiot. Postmodernismi pyrki muun muassa kyseenalaistamaan taiteen määrittelyä ja sen asemaa yhteiskunnassa sekä tuomaan julki taideinstituutioon kytkeytyvää ideologisuutta ja valtajärjestelmiä. Postmodernismi myös uskoo katkokseen modernin taiteen (myös avantgarden) ja postmodernin taiteen välillä.

3.1 Esteettisen modernin ja postmodernin kehitys

Näen hyvin myönteisenä kehityskulkuna sen, että taiteilija ikään kuin kieltää itsensä menemällä perinteellisen työkenttensä ulkopuolelle (luodakseen) harmonista elämää sen sijaan, että pitäisi jäykkäniskaisesti yllä taiteen ja ei-taiteen vastakohtaisuutta, joka johtaa jatkuviin tragedioihin ja toivottomaan elämään.

– Alvar Aalto

Käsitys, että taide kommunikoi itsenäisesti yhteiskunnan kanssa, oli syntynyt jo 1700-luvulla valistusfilosofian ja vallankumousten ilmapiirissä. Moderni taide syntyi kuitenkin vasta sata

vuotta modernin ideaa myöhemmin. Uusi taide teki jyrkän pesäeron aiempaan taiteeseen ja alkoi suuntautua kohti taiteen sisäistä autonomiaa. Modernin taiteen vakiinnutettua asemansa Euroopassa 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, se valloitti toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvallat abstraktin ekspressionismin nimissä. (Lintinen 1989, 5.)

Länsimaista ajattelua vallitsi 1800-luvulla historismi. Poliittiset, sosiaaliset, taloudelliset ja taiteelliset ongelmat johdettiin historiallisista ennakkotapauksista ja periaatteista. Siinä missä luonnontieteilijät 1700-luvulla luokittelivat lajeja, he 1800-luvulla yrittivät jäljittää niiden kehitystä. Taiteissa tämä näkyi esimerkiksi historiallisten romaanien ennennäkemättömänä kansansuosiona. Myös valtaosa oopperoista sijoittui historiallisiin kehyksiin, ja näyttelysalit olivat täynnä historiallisia hahmoja esittäviä veistoksia ja maalauksia. (Honour & Fleming 2001, 671.)

Tästä historismista Charles Baudelaire, modernismin airut, kritisoi aikansa taiteilijoita. Taiteilijat kuvasivat menneitä aikoja tai nykyisyyttä menneisyyden värittämänä, mutta Baudelaire halusi heidän tutkivan oman aikansa erityispiirteitä. (esim. Baudelaire 1989a, 40.) Baudelaire (1989a, 19) kirjoittaa: ”Ennen kuin alamme tutkia millä tavalla moderni elämä voisi olla eepistä ja ennen kuin pyrimme osoittamaan, että aikakautemme tarjoaa yleviä aiheita siinä kuin mennetkin ajat, on paikallaan todeta, että koska kaikilla menneillä vuosisadoilla ja niiden aikana vaikuttaneilla kansoilla on ollut oma kauneutensa, niin siten meilläkin tulee välttämättä olemaan omamme. Se seuraa itse asioiden luonteesta.”

Baudelaire korostaa nykyisyyden merkitystä taiteelle, sillä nautinto perustuu paitsi mahdolliseen kauneuteen myös siihen, että teos on olemuksellisesti nykyisyyttä. Jokaisella menneen ajan taiteilijalla on ollut oma modernisuutensa. Menneisyys kiinnostaakin Baudelairea historiallisen arvon lisäksi sen kautta, miten taiteilijat, joille hetki oli nykyisyyttä, ovat osanneet tuoda esiin omaan aikaansa liittyvän kauneuden. Baudelairelle moderni on ohimenevää, hetkellistä ja satunnaista. Taiteen toinen puoli taas on ikuista ja muuttumatonta. Nämä molemmat puolet ovat läsnä jokaisessa taideteoksessa. (Baudelaire 1989b, 26, 38.)

Samaan aikaan Baudelairien ideoiden kanssa valokuvaus alkoi tehdä maalaustaiteen todellisuuden jäljentämistä vanhanaikaiseksi. Valokuvan massatuotanto korvasi käsityön ainutkertaisuuden. Toisaalta myös realismi oli itsessään käymässä vanhanaikaiseksi, sillä se perustui tiedon peiliteoriaan, jonka mukaan ihmismieli on todellisuuden peili. Ulkomaailman

kohteet voitaisiin siis esittää tavalla, joka on tarkka ja tosi. Paul Cézanne oli tärkeä vaikuttaja siirtymässä kohti kubismia ja muita avantgarden liikkeitä. Cézanne pyrki todellisuuden sijaan kuvaamaan havaintoon perustuvaa *vaikutelmaa* todellisuudesta. (Appignanesi ym. 1998, 13–14.) Keskeistä modernille taiteelle onkin sen halu löytää uusia ja persoonallisia ilmaisutapoja ja etsiä niiden kautta yksilöllistä tapaa kuvata todellisuutta.

Realismi ja naturalismi joutuivatkin 1800-luvun aikana antamaan tietä uusille taiteellisille suunnille. L'art pour l'art alkoi pitää taidetta itseisarvona ja päämääränä sinänsä. Se juhli musiikinomaisuutta, eli muodosta tuli teoksen sisältö, mikä aloitti tien kohti abstraktisuutta. Kun taiteessa ei enää ollut kyse niinkään todellisuudesta, vaan taiteen oman kielen analysoinnista, heräsi myös näkemys, että taiteen pitää edistyä. Tästä seurasi, että joitain taiteen muotoja alettiin pitää kehittyneempinä kuin toisia. (Hietala 1992, 25–26.)

Clement Greenbergin mukaan ei ole suinkaan sattumaa, että avantgarden synty osui ajallisesti ja maantieteellisesti yhteen tieteen vallankumouksen kanssa Euroopassa. 1840- ja 50-luvuilla johtavan älymystön parissa suhtauduttiin uudennlaisella kriittisyydellä yhteiskuntaan. Kuten aiemminkin todettiin, historiallisen yhteiskuntakritiikin avulla voitiin osoittaa, ettei porvarillinen yhteiskuntajärjestys ollut ikuinen ja luonnollinen olotila, vaan viimeisin jäsen erilaisten yhteiskunnallisten järjestysten ketjussa. Myös taiteilijat ja runoilijat omaksuivat älymystön näkökantoja, tosin useimmiten tiedostamattomasti, ja monet taiteilijat olivat mielenosoituksellisen välinpitämättömiä politiikan suhteen. Mutta ilman ympäristön vallankumouksellisten poliittisten asenteiden tukea taiteilijoilla tuskin olisi ollut rohkeutta asettua niin hyökkäävästi yhteiskunnan vallitsevia normeja vastaan. Historiallisesti uudennlainen avantgarde-kulttuuri syntyi pyrkimyksestä vapautua sovinnaisuudesta. (Greenberg 1989, 84–85.) Yksi syy avantgarden radikalisoitumiselle oli kapinointi teollistumisen ja järkeistämisen vieraannuttavia vaikutuksia vastaan. Boheemit alakulttuurit etsivät taiteesta mahdollisuutta luovaan itsensä ymmärtämiseen. (Best & Kellner 1991, 2–3.)

Siirtymään realistisesta esittämisestä kohti abstraktimpaa liittyi myös 1800-luvun lopun primitiivisten taiteiden löytämiseen. Euroopan voimistunut siirtomaapolitiikka teki tutuksi etenkin afrikkalaista taidetta, ja modernit taiteilijat pyrkivät yhdistämään omat traditionsa muiden kulttuurien kanssa. Ajan tärkeimmät kysymykset, kuten reaktiot teknologiaan, konfliktit nationalismiin ja kansainvälisyyden sekä transsendentaalisten ja materialististen ideologioiden välillä heijastuivat taiteeseen. (Honour & Fleming 1982, 620.)

Esimerkiksi Dostojevski (2005, 24–25, 34, 39–40) pilkkasi vuonna 1864 ilmestyneessä Kirjoituksia kellarista -kirjassaan aikansa uskoa luonnontieteisiin. Dostojevski järkeilee, että jos tiede, luonnonlait ja valistus johtavat siihen, että ihminen lakkaa erehtymästä, ihminen muuttuu pianon koskettimeksi. Hän ei enää vastaa teoistaan, vaan ne voidaan luetteloida ja tilastoida matemaattisesti. Vapaus on sitä, että saa haluta myös hulluutta. Dostojevskin hampaissa on myös käsitys siitä, että ihminen on rationaalinen olento, joka toimii aina omaksi parhaakseen, kunhan hänelle vain osoitetaan, mikä tuo paras on:

- - - mahdottoman edessä he rauhoittuvat heti. Mahdoton on siis yhtä kuin kivimuuri? Mikä kivimuuri? Tietenkin luonnon lait, luonnontieteiden tulokset, matematiikka. Kun esimerkiksi todistetaan, että ihminen on kehittynyt apinasta, ei siinä enää auta irvistellä – sen kun nielaiset. - - - Herra Jumala, mitä minua kiinnostavat luonnon lait ja aritmetiikka, jos kerran jostakin syystä en pidä noista laeista enkä siitä, että kaksi kertaa kaksi on neljä? Tietenkään en pysty murtamaan tällaista muuria otsallani, jos minulla ei todellakaan ole voimia murtaa sitä, mutta minä en myöskään sopeudu siihen pelkästään siksi, että edessäni on kivimuuri ja voimani eivät riitä. Ikään kuin tällainen kivimuuri todella vaikuttaisi rauhoittavasti ja todella sisältäisi edes jonkin rauhaa tuovan sanan, yksinomaan ja vain siksi, että kaksi kertaa kaksi on neljä. Hulluuksien hulluus!

Antonin Artaud käytti muuten samaa perustelua vuonna 1925 kirjeessään eurooppalaisten yliopistojen rehtoreille, jossa hän syytti Euroopan muumioituneen rajojensa, tehtaidensa, oikeuslaitostensa ja yliopistojensa sisään. Vika oli Artaudin mielestä homeisessa järjestelmässä ja siinä logiikassa, että kaksi plus kaksi on neljä. (Ades 2006, 123–134.)

1800-luvulla tietämys menneestä taiteesta alkoi lisääntyä, sillä tieto liikkui aiempaa nopeammin. Uudet suuntaukset taiteessa levisivät myös aiempaa laajemmalle muun muassa taidelehtien yleistymisen ansiosta 1800-luvun lopulla. (esim. Crimp 1990, 14.) Matkustamisen helppous ja se, että valokuvien ansiosta taiteen näkeminen ei enää ollut paikkasidonnaista, muokkasivat 1900-luvulla niin taiteilijoiden kuin yleisönkin näkemyksiä taiteesta. Kaikki ne teokset, jotka voitiin jäljentää valokuvaamalla, liittyivät taiteen kaanoniin (Emt., 24).

Kun taiteilijat olivat väistämättä tietoisia taidehistoriasta, nousi uudenlaisia kysymyksiä ja tutkimuksia taiteen merkityksestä. Aikaisemmin taiteella oli ritualistinen käyttösä, joten kysymys merkityksestä nousi harvemmin esiin. Kun moderni taide oli menettänyt funktionsa, kuten uskonnollisen merkityksensä, suuri osa taiteesta alkoi käsitellä kysymystä taiteilijan ja

taiteen roolista. Modernin ajan ideologia jatkuvasta kehityksestä ja eteenpäin suuntautuvasta liikkeestä kyseenalaistettiin, kuten myös taiteellinen arvo ja maku. (Honour & Fleming 1982, 620.) Modernismin tunnuspiirteiksi muodostuivat taideteoksen uniikkius, taiteilijan aura ja taiteen institutionalisoitunut tila (Haapio 1992, 14).

Peter Bürgerin mukaan 1920-luvun avantgarde oli ensimmäinen taidesuuntaus, joka kääntyi taiteen instituutiota ja taiteen autonomiaa vastaan. Ero menneeseen oli merkittävä, sillä aikaisempi taide oli pohjannut olemassaolonsa juuri taiteen autonomian hyväksyntään. Bürgerille avantgarde alkaa siitä, kun taide alkaa ymmärtää omaa toimintaansa porvarillisessa yhteiskunnassa, eli kun taide ymmärtää oman sosiaalisen statuksensa. (Schulte-Sasse 1994, 14.)

Ajatusta taiteesta instituutiona ei keksitty avantgarde-liikkeissä. Sen sijaan nämä liikkeet tekivät instituution näkyväksi kritisoidessaan taiteen autonomista statusta, joka oli kehittynyt porvarillisessa yhteiskunnassa. Bürger huomauttaa esimerkiksi Adornosta, että tämä esitti kritiikkiään instituution rajojen sisällä, ja oli siksi kykenemätön keskustelemaan itse instituutiosta. Bürgerin lähestymistavassa juuri autonomisen taiteen doktriinista instituution välineenä tulee tutkimuksen kohde. Instituution problematisointi nostaa väistämättä kysymyksen niistä mekanismeista, joilla tiettyjä teoksia voidaan sulkea taiteen ulkopuolella. (Bürger 1994, lii–liii.)

Toisen maailmansodan jälkeen, kun kulttuurinen ja yhteiskunnallinen tilanne alkoi muuttua nopeasti, taide löysi itsensä jälleen uudesta tilanteesta. Kuten Hugh Honour ja John Fleming (1982, 616) kirjoittavat, taiteilijoiden inho taidemarkkinoita kohtaan alkoi syventyä 60-luvulla. Minimalistit ja konseptualistit painottivat luomisprosessin tärkeyttä, jotta taide ei identifioituisi tiettyyn museoon tai galleriaan. Taiteesta ei haluttu tuotetta, jota voidaan käyttää kulutustarvikkeena. 1970-luvulla minimalismi alettiin nähdä avantgarden viimeisenä vaiheena. Modernismi sai yhä enemmän vihollisia, jotka syyttivät sitä kylmästä idealismista, persoonattomuudesta ja monotonisuudesta. Ero modernismin ja postmodernismin välille syntyi ensimmäisenä arkkitehtuurissa.

Jürgen Habermasin mukaan yhteistä etuliitteillä post- tai jälki- muodostetuille ismeille on, että ne ottavat etäisyyttä, ja antavat ilmaisun koetulle epäjatkuvuudelle. 1950- ja 60-lukujen Amerikassa ilmaisu postmodernismi liitettiin myöhäismodernismin suuntauksiin, jotka

halusivat sanoutua irti varhaisen modernismin luomista teoksista. (Habermas 1986b, 116.) 1960-luvulla ilmestyi uudeksi herkkyydeksi nimitetty ilmiö, joka vastusti modernia abstraktisuutta ja modernin taiteen ja sen kritiikin elitismiä. Uusi herkkyys juhli kulttuurisia käytäntöjä, jotka esimerkiksi rikkoivat rajaa korkea- ja matalakulttuurin välillä. (Kellner 1995, 46.) Postmodernin ajan taide hylkäsi modernismin vakavuuden, puhtauden ja individualistiset arvot, ja suosi yhdistelemistä ja leikkillisyyttä. Uusien taidemuotojen kaipuu korvautui pastissilla, lainaamisella, ironialla, kyynisyydellä, menneillä muodoilla leikkimisellä ja kaupallisuudella – joissain tapauksissa suoralla nihilismillä. (Best & Kellner 1991, 11.) Postmoderni palautti myös figuratiivisuuden ja tarinankertomisen jälleen kunniaan (Malmberg 2001, 465). Salvador Dali (2000, 92) kirjoitti figuratiivisuudesta jo vuonna 1952: ”Meidän kaikkien on nälkä ja jano todellisia konkreettisia kuvia. Abstrakti taide on tehnyt tahtomattaan meille palveluksen: se on palauttanut figuratiiviselle taiteelle sen puhtaan neitseellisyyden.”

Myös Jamesonin mukaan postmodernismin teokset olivat reaktioita modernismin korkeakulttuurin vakiintuneita muotoja vastaan, jotka olivat valloittaneet yliopistot, museot ja taidegalleriat. Modernismin kumoukselliset tyylit, kuten abstrakti ekspressionismi, kansainvälinen tyyli arkkitehtuurissa, Stravinski, Joyce, Proust ja Mann järkyttivät aikaisempia sukupolvia, mutta 60-luvulla modernismista oli tullut vihollinen, koska se oli kanonisoitua, kuollutta ja tukahduttavaa. Klassikon asema tuhosi teoksilla aikaisemmin olleen kumouksellisuuden. (Jameson 1993, 192–193.) Yhteiskuntakriittisten liikkeiden keskeltä työntyi esiin joukkotuotantoa ja kulutuskulttuuria kommentoiva pop-taide. Kun yleinen ja yhtäläinen moderni taideteoria ja esteettinen kielioppi hylättiin, tulivat tilalle erilaiset teoreettiset strategiat. Taide ryhtyi tuottamaan koodeja. Se kommentoi yhä itseään, mutta usein ironisoiden, tai sitten käsitetaiteen keinoin koko taidejärjestelmää. Se saattoi myös ohittaa modernin taiteen esteettiset sopimukset ja siirtyä filosofiaan. (Lintinen 1989, 7.)

Hal Fosterin mukaan 80-luvun alun kaikkein provokatiivisin taide sijaitsi taiteen ja poliittisten instituutioiden, seksuaalisen identiteetin ja sosiaalisen elämän representaatioiden risteyksessä. Sen päämääränä oli paljastaa näihin liittyviä diskursseja. Provokatiivinen taide ei innostunut muodon uudistamisesta, esteettisestä ylevyydestä tai taidetta koskevasta ontologisesta pohdinnasta. Foster muotoilee uuden taiteen olevan samassa rintamassa readymaden strategioihin perustuvan ja taideinstituutioon kohdistetun kritiikin kanssa, mutta se ei ole

tekemisissä objektin tieto-opillisen tutkimuksen tai subjektin reaktioiden tutkimuksen kanssa niin kuin edeltäjänsä minimalismi. (Foster 1989, 260.)

Foster katsoo, että tämän taiteen edustajat (muun muassa Martha Rosler, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Louise Lawler, Allan McCollum, Jenny Holzer, Krzysztof Wodcizko) ovat avartaneet taiteen instituution käsitteellistä kritiikkiä. He käyttävät eri tuotantomuotoja, kuten videota, omittuja taideteoksia, valokuva–teksti-kollaaseja, kriittisiä tekstejä ja rakennettuja valokuvia, mutta ovat samanlaisia sikäli, että käsittelevät sosiaalista esittämistä tai taiteen kieltä sekä kohteena että aseena. Tästä seuraa taiteilijan aseman muutos. Taiteilijasta tuli ennemminkin merkkien manipuloija kuin taideobjektien luoja. Tarkoitus oli tehdä katsojasta viestien aktiivinen lukija sen sijaan, että hän kuluttaisi speaktaakkelia. Foster huomauttaa, että muutos ei ole uusi, vaan sitä oli käytetty jo dadan fotomontaaseissa. Keino oli säilynyt kuitenkin strategisena, sillä vain harvat haluavat hyväksyä taiteen sosiaalisena merkinä, joka on kietoutunut muihin merkkeihin arvoja, valtaa ja mainetta tuottavissa järjestelmissä. (Foster 1989, 261.)

Selkeä esitys postmodernista murroksesta löytyy Rosalind Kraussin artikkelista Kuvanveiston laajentunut kenttä. Krauss toteaa, että lukuisat taiteilijat tunsivat 1968–1970 välisenä aikana luvan tai pakon ajatella kuvanveiston kenttää laajemmin. Näiden taiteilijoiden lähtötilanteen loogisia ehtoja ei enää voinut kutsua modernistisiksi. Tarvittiin uusi käsite kuvaamaan historiallista murrosta ja sitä luonnehtivaa kulttuurikentän rakennemuutosta. (Krauss 1989, 201.)

Krauss lähtee selittämään kuvanveiston postmodernia kenttää sellaisten kulttuuristen ilmiöiden kautta kuin japanilaisen puutarha ja labyrintit, jotka ovat sekä maisemaa että arkkitehtuuria. Krauss painottaa, että ne eivät ole kuvanveiston varhainen, rappeutunut tai vaihtoehtoinen muoto, vaikka historismiin taipuvainen mieleemme toivoisi niin. Postmodernismin kenttä syntyy, kun kyseenalaistetaan käsitys, että on olemassa vastakohtapari (vrt. ambivalenssi luvussa 2.3.1) maisema/arkkitehtuuri, joiden väliin kuvanveiston kategoria sijoittuu. Looginen seuraus on, että kuvanveisto ei olekaan enää etuoikeutettu keskeiskäsite, vaan kuvanveisto on vain yksi käsite laajan kentän laidalla. Kentällä on myös muita toisin strukturoituja mahdollisuuksia. (Krauss 1989, 200, 203.)

Krauss esittää, että siinä missä kuvanveisto laajentui arkkitehtuuri/maisema-käsiteparista, voisi maalaustaiteen postmodernismi syntyä vastakkainasettelun aitous/monistettavuus laajentumisesta. Seurauksena on, että jokaisessa kentän luokassa voidaan käyttää monia eri välineitä. Taiteilija voi vallata minkä aseman tahansa ja siirtyä luokasta toiseen. (Krauss 1989, 203.) Näin modernismin usko puhtaaseen välineeseen hylätään, jolloin taiteen tekemisen lähtökohta muuttuu. Kumouksellisuus ei voi enää syntyä maalaustaiteelle asetettujen rajojen kyseenalaistamisesta, koska itse maalaustaiteen käsite on muuttunut tarpeettomaksi.

Krauss puolustaa postmodernia taidetta ”modernistisen eetoksen orjuuttamaa kritiikkiä” vastaan, joka suhtautuu laajentuneeseen taidekenttään epäilevästi ja moittii siinä liikkumista eklektiseksi. Krauss arvelee tämän kritiikin johtuvan modernismin välineiden puhtautta ja erillisyyttä koskevasta vaatimuksesta. Hän toteaa, että se mikä yhdestä näkökulmasta näyttää eklektiseltä, on toisesta tinkimättömän loogista. Postmodernismissa toimintaa ei määrittele tietyn välineen ehdot, vaan kulttuurikäsitteiden ehdot. (Krauss 1989, 202–203.)

Myös Douglas Crimp lähtee siitä, että taiteen välinettä täytyy postmodernina aikana lähestyä uudella tavalla. Crimp korostaa, että jos postmodernismille halutaan antaa teoreettista arvoa, sitä ei voi käyttää vain yhtenä kronologisena terminä. Sen on paljastettava modernismin kanssa tapahtuneen välirikon erityisluonne. Modernismissa oli oleellista tutkia taideteosten pintaa ja määritellä niiden rakennetta. Postmodernismissa kuvausta täytyy ajatella strategisena toimintana – enää ei etsitä alkuperää, vaan merkitysrakenteita. Linaus-, irrottamis-, rajaamis- ja lavastusprosessit paljastavat representaatiokerroksia. Jokaisen kuvan alla on toinen kuva. (Crimp 1990, 136.)

Crimpin mukaan 1970-lukua voidaan pitää aikana, jolloin perinteinen maalaus- ja kuvanveistotaide kuolivat postmodernismin edetessä. Toisaalta samaa vuosikymmentä voidaan yhtä lailla pitää aikana, jolloin nuo muodot tekivät näyttävän paluun. Tähän ylösnousemukseen liittyvä retoriikka oli luonnollisesti Crimpin näkökulmasta taantumuksellista. Maalaustaiteen paluu oli Crimpin mukaan reaktio 60- ja 70-lukujen kriittisiä taidekäytäntöjä vastaan, jotka hylkäsivät maalaustaiteen ja kyseenalaistivat sen ideologiset perusteet. (Crimp 1990, 53, 107.)

3.2 Modernia ja postmodernia taideteoriaa

Max Weber on luonnehtinut kulttuurista modernia järjen hajoamiseksi kolmeen osaan. Perittyjä ongelmia alettiin käsitellä totuuden, normatiivisen oikeellisuuden ja kauneuden erityisistä näkökulmista, siis tieto-, oikeudenmukaisuus- tai makukysymyksinä. Tieteen, moraalin ja taiteen arvoalueet institutionalisoituivat asiantuntijoiden asioiksi, ja niille kehitettiin oma sisäinen historiansa. (Habermas 1986a, 102.)

Kun eriytyneet instituutiot itsenäistyivät, ne samalla irtosivat arkielämässä jatkuvasta perinteestä. 1700-luvun valistusfilosofit ajattelivat optimistisesti, että modernin projekti voisi vapauttaa tieteen, moraalin, oikeuden ja taiteen eristetyistä korkeuksista elinolojen muokkaamiseen. Habermasin mukaan se, mitä kulttuuri saavuttaa asiantuntijoiden kautta, ei kuitenkaan välttämättä siirry arkikäytännön ulottuville, vaan asiantuntijakulttuurin ja suuren yleisön välimatka voi kasvaa. Kulttuurin rationaalistuminen uhkaakin Habermasin mukaan pikemmin köyhdyttää kuin rikastuttaa arkielämää, jonka perinteet ovat alkaneet haalistua. (Habermas 1986a, 103–104.)

Myös Baudrillard kirjoittaa, että politiikan, talouden ja informaation tapaan sekä taiteen markkinat että esteettiset arvot ovat siirtyneet asiantuntijoiden hallintaan. Baudrillardin mukaan nykytaide laskee kuluttajien syyllisyyden varaan. Heille ei kerrota sääntöjä, joiden mukaan peliä pelataan, eivätkä he ole ymmärtäneet, ettei taiteessa ole mitään ymmärrettävää. Samat ihmiset ovat kuitenkin ymmärtäneet olevansa vallan väärinkäytön uhreja, ja asiantuntijoiden valta on johtanut kuluttajien ironiseen alistumiseen. (Baudrillard 2002, 184–185.)

Liotard kirjoittaa, että modernismin mahdollinen epäonnistuminen johtuu Habermasin mielestä elämän totaliteetin särkymisestä riippumattomiksi erikoisaloiksi. Lyotard toteaa Habermasin vaativan taiteelta ja sen tuottamilta kokemuksilta sillan luomista kuilun yli, joka erottaa toisistaan keskustelun tiedosta, etiikasta ja politiikasta. Näin taide raivaisi tietä kokemuksen ykseydelle. Lyotard väittää kuitenkin, ettei tätä yhtenäisyyttä ole mahdollista saavuttaa. (Lyotard 1986, 146.)

Toisin kuin Habermas, Lyotard ei pidä modernin projektia vain toteutumattomana, vaan ehdottomasti tuhottuna. Auschwitzin ja stalinismin jälkeen ei voi enää ajatella, että modernin

toiveet toteutuisivat. ”Toiveita ei unohdettu, ne tuhottiin.” Siitä huolimatta, että Lyotard pitää modernia traagisesti kumoutuneena projektina, ei hänen kuvaamansa postmoderni tila ole kaipuuta toteutumattomaan moderniin. (Pulkkinen 1986, 139.)

Bestin ja Kellnerin mielestä monille teoreetikoille, kuten Irving Howe ja Harry Lewin, postmoderni taide edusti juuri modernismin toivon kadottamista ja anti-intellektuellismia. Tämä toivo oli, että taiteen ja kulttuurin muutokset voivat johtaa sosiaaliseen muutokseen. Esimerkiksi Susan Sontagille ja Ihab Hassanille postmodernismi taas tarjoaa positiivista kehitystä, joka vastustaa modernismin ja modernin ajan alistavia piirteitä. (Best & Kellner 1991, 10.)

3.2.1 Greenberg, avantgarde ja kitsch

Kiitän kuljetusyhtiötä ja useita ystäviä yhteistyöstä. Olemme kyenneet luomaan tämän osaston, joka sisältää etupäässä seuraavaa:

- 1) laatikoita
 - 2) 'yliarvostettuja' postikortteja
 - 3) jatkuvaa kuvien heijastamista (jatkuu)
 - 4) uskollisen henkilökunnan
- Marcel Broodthaers

Modernismissa maalaustaiteen ongelmasta tuli välineen ongelma, eli muoto riippuu materiaalista ja päinvastoin, selittää modernismin suuri kriitikko Clement Greenberg. Juuri välineensä ansiosta jokainen taiteenlaji on uniikki ja oma itsensä. Kuvataiteeseen pätee sama periaate kuin uuteen runouteen. Jotta sanan vaikutus olisi aito ja tehokas, pitää se vapauttaa ilmaisevasta tehtävästään, eli siteistään merkitykseen ja sisältöön, representaatioon. Runoilija ei enää kirjoita ilmaistakseen tunnetta, vaan hän luo esineen, joka vaikuttaa lukijan tietoisuuteen. Runon sisältö on se, mitä runo tekee lukijalle; ei se, mihin runo viittaa. Lukijan tunteen kohteena on runo uniikkina objektina, esineenä maailmassa, ei mikään runon ulkopuolella oleva. (Sandqvist 1989, 70.)

Kitschiä Greenberg pitää teollisen vallankumouksen tuotteena. Ennen modernia aikaa virallinen kulttuuri oli vain niiden saavutettavissa, joilla oli luku- ja kirjoitustaidon lisäksi varaa vapaa-aikaan, mikä kulki käsi kädessä jonkinlaisen sivistyksen kanssa. Teollistumisen myötä syntynyt kaupunkien proletariaatti saavutti kyllä lukutaidon, mutta koska työläisillä ei

ollut mahdollisuutta vapaa-ajan viettoon, ei kaupungin kulttuurielämä ollut heidän ulottuvillaan. Samaan aikaan yhteys maaseudun kansankulttuuriin oli katkennut. Greenberg toteaa, että kaupunkien väkijoukot pelkällä olemassa olollaan painostivat yhteiskuntaa tarjoamaan kulutettavaksi sopivaa kulttuuria, kitschiä. Se oli tarkoitettu niille, jotka eivät pysty nauttimaan aidon kulttuurin arvoista (avantgarde on eliitin taidetta), mutta tarvitsevat silti vaihtelua, jota vain kulttuuri voi tarjota. (Greenberg 1989, 89–90.)

Missä on avantgardea, on siis myös jälkijoukkoja, eli populaaria ja kaupallista taidetta mainoksineen, nyyhky- ja rikostarinoineen, sarjakuvineen, iskelmineen, steppitansseineen ja Hollywood-elokuvineen. (Emt., 89.) Sandqvist tulkitsee Greenbergiä niin, että sellainen taide, joka ei harrasta kantilaista itsekritiikkiä (eli käytä taiteelle ominaisia menetelmiä taiteen itsensä kritisoimiseksi) on vaarassa muuttua kitschiksi, pelkäksi ajanvietteeksi. Taiteen tulee olla itsensä määrittävää metataidetta. Maalaustaide etenee vaiheittain niin, että se luopuu asteittain tehtävästään esittää ulkoista todellisuutta ja paneutuu sen sijaan yhtä suuressa määrin ongelmiin, jotka koskevat pelkästään maalauksen omaa olemusta erillisenä lajina. Tällainen puhdistuminen sisältyy modernismi-käsitteeseen. (Sandqvist 1989, 77–78.) Greenbergille avantgarde vaikuttaisi olevan lähinnä esteettistä vallankumouksellisuutta, ei taiteen instituutioon kohdistuvaa kritiikkiä, kuten Bürger esittää.

Greenberg määrittelee kitschin mekaaniseksi. Se toimii ennaltamäärättyjen kaavojen avulla, pysyy pohjimmiltaan aina samanlaisena ja tarjoaa sijaiskokemuksia. Kitsch hyödyntää kulttuuria ja tarjoilee vesitettyinä ideoita, jotka omana aikanaan olivat aidosti uusia. Tämä tekee kitschistä sovinnasta, ja kaikki mikä on sovinnasta, on Greenbergille kitschiä. Kitsch on valheellisuuden ruumiillistuma, kuluttajien taidetta, josta on hyvää vauhtia muodostumassa kaikkien aikojen ensimmäinen yleismaailmallinen kulttuuri. (Greenberg 1989, 90–92.) Greenbergille avantgarde on ainoa vaihtoehto tällaiselle massojen kulttuurille sekä myös totalitaaristen hallitusten taiteelle (Sandqvist 1989, 69).

Lyotard, jonka taidekäsitys on vähintäänkin epäselvä, mutta myös ongelmallisesti sijoitettavissa postmodernismiin, tuntuu yhtyvän greenbergiläiseen käsitykseen ainakin osittain. Lyotard pitää eklektismiä postmodernin kulttuurin nollapisteenä. On helppo löytää yleisö eklektisille teoksille, sillä ollessaan kitschiä taide imarteleo epäjärjestyä, joka vallitsee harrastajien maussa. Taiteilija, kriitikko ja yleisö tyytyvät yhdessä mihin tahansa, jolloin koittaa Lyotardin termin hölymisen hetki. Mikä tahansa käy -realismi on hänelle rahan

realismia. Esteettisten kriteerien puutteessa teosten arvoa on mahdollista mitata vain niiden tuottamalla voitolla. Tämä realismi sopeutuu kaikkiin suuntauksiin ja tarpeisiin, mikäli niillä vain ostovoimaa. (Lyotard 1986, 150.) Pulkkinen tulkitsee Lyotardia niin, että tämä katsoo postmodernin taiteen olevan suoraa jatkoa avantgardelle. Lyotard ei kuitenkaan käsittä modernia taidetta joksikin sinänsä arvokkaaksi asiaksi, jota tulisi vaalia, vaan avantgarden työtä tulee jatkaa kysymällä yhä uudelleen, onko tämäkin vielä taidetta. (Pulkkinen 1986, 140.)

Harri Veivon mukaan avantgarden toimintamalliin kuuluu katkoksen ja uutuuden myytti: avantgardisti väittää lakaisevansa pöydän puhtaaksi ja luovansa uuden taiteen kielen. Osittain tämä on myytti, sillä täydellinen uutuus on taiteessakin mahdotonta, ja toisto ja kopioiminen kuuluvat myös avantgardeen. Veivolle avantgarden katkos on kuitenkin irtiotto perinteestä, joka ”on käynyt liian tukahduttavaksi ja täyttänyt nykyhetken ääriään myöten”. Ennen kaikkea avantgarde on tapa luoda etäisyyttä: se synnyttää uuden suhteen maailmaan. Tämä merkitsee taiteilijalle altistumista kritiikille ja torjunnalle, ja joskus jopa oikeudenkäynneille, kuten Suomessa 1960-luvulla. (Veivo 2011, 48.)

Veivo väittää, että vastoin yleistä kuvitelmaa avantgarde on läsnä taiteen instituutioissa ja yhteiskunnan spektaakkeleissa. Avantgarde ei ole kieltoa ja tuhoamista vaan taiteen toisinajattelua. (Veivo 2011, 49.) Herää kysymys, miten tunnistettavaa avantgarde voi olla, jos se esiintyy spektaakkeleissa. Instituution sisällä toimiva taide tuskin enää pystyy luomaan instituutioon etäisyyttä, kuten Veivo esittää. Ei ainakaan, jos Jamesonia tai Crimpiä on uskominen. Toisinajattelu näyttäytyy osana vallitsevaa järjestelmää, koska se ei pysty saavuttamaan siitä etäisyyttä.

Tarmo Malmberg kirjoittaakin, että kun postmoderni tilanne hämärtää taiteen, viihteen ja mainonnan rajoja, taiteen vapautustehtävään kohdistuneet odotukset heikkenevät (Malmberg 2001, 465). Postmodernismin näkökulma hylkääkin modernismin ajatuksen autonomisen taiteen pelastavasta voimasta. Victor Burgin arvostelee, että abstrakti taide ei ylitä representaation koodeja, vaan jättää ne rauhaan jääden näin ideologisen ryöstön kohteeksi (Burgin 1986, 23).

Siinä missä akateeminen taidekäsitys yritti suojata taidetta ja korkeakulttuuria ympäristön kitschiltä, postmodernit taiteilijat saattavat pelkän siteeraamisen sijaan hyödyntää

populaarikulttuurin ja massamedian tuotoksia siinä määrin, että eroa perinteisin taiteen ja kaupallisuuden välille on yhä hankalampi vetää. (Jameson 1993, 193.) Tosin se, että taide käyttää kitschiä, ei välittömästi tee siitä kitschiä. Esimerkiksi poptaide kommentoi massakulttuuria ja populaarikulttuurin seurauksia amerikkalaisessa kulutusyhteiskunnassa, jolloin sen on luonnollista käyttää kitschiä hyväkseen. Poptaide ei silti luo kitschiä, koska kitsch ei koskaan aseta mitään kyseenalaiseksi tai vaadi tulkintaa. (Kulka 1997, 135.)

John Tagg arvostelee Joanne Lukitshin haastattelussa (Lukitsh 1997, 222–223), että modernismin esitys kulttuurista on täysin pätemätön, jos todella haluamme ymmärtää kulttuurin rakenteita. Taggin mukaan on pelkkää avantgarden mytologiaa, että kulttuuri olisi rakenne, joka koostuu dominoivan kulttuurin kovasta keskuksesta, kitschin välimaastosta ja ympyrän laitamista, joissa avantgarde pyrkii toimimaan. Valta ei toimi yhteen suuntaan tiettyjä kanavia pitkin, eikä ole olemassa yhtenäistä markkinoiden kulttuuria. Tagg tähdentää, ettei kuitenkaan tarkoita sitä, että kulttuurisen järjestyksen ulkopuolella olisi olemassa jokin tila.

Martha Roslerin mukaan taiteen sosiaalinen arvo on riippuvainen erottelusta korkeakulttuurin ja alakulttuurin välillä, sillä taiteen piirteet erottuvat vain muun kulttuurin taustaa vasten. Osa hallitsemisen logiikkaa on, että ideologiset esitykset taiteen merkityksestä väittävät olevansa itsestään selviä ja luonnollisia, ja että taide on ainoaa todellista sivistyneiden kulttuuria. Se, että tuohon kulttuuriin osallistuminen vaatii hankittuja asenteita, on hämärtynyt. (Rosler 1988, 188–189.) Rosler korostaa, että sen sijaan että taiteen voitaisiin katsoa ilmentävän totuutta, kaikella taiteella on ideologinen eksistenssi. Se joko haastaa tai tukee niitä vallalla olevia myyttejä, joita kulttuuri kutsuu totuudeksi. (Emt., 198.) Taiteesta tehtyjen väitteiden ja taiteen tuotannon todellisuuden välillä onkin Roslerin mukaan suuri ristiriita. Kulttuurimyytti väittää aktiivisesti, että taide on universaalia – unohtaen sen tuottamisen historiallisen hetken ja ehdot. (Emt., 187.)

Burgin toteaa Greenbergistä, että tämä legitimoii modernismin taiteen erilaisilla suuntauksilla. Burgin kritisoi, että kyseessä on ongelma/ratkaisu-malli, jossa uusi taiteilijasukupolvi yrittää aina ratkaista ongelman, jonka on perinyt edelliseltä sukupolvelta. Taiteen historiasta muodostuu näiden suuntausten kautta mielikuva etenevästä ja edistyvästä liikkeestä. (Burgin 1986, 13.) Taiteen universaaliuden ja vapauttavan voiman kyseenalaistamiseen liittyykin postmodernissa kritiikissä erottamattomasti taidehistorian ja museojärjestelmän kritiikki.

3.2.2 Taidehistoria ja museo

Nykyisessä kapitalismissa, simulacran yhteiskunnassa, markkinat eivät ole minkään ”takana”, vaan ne sisältyvät kaikkeen.
– Victor Burgin

Modernismin tehdessä tuloaan galleriajärjestelmä näyttäytyi taidetta vapauttavana voimana.

Ranskalainen runoilija Jules Laforgue kirjoitti vuonna 1883 Berliinissä pidetyn impressionistisen näyttelyn yhteydessä (Honour & Fleming 2001, 711):

Eräät kaikkien aikojen elävimmistä, uskaliaimmista ja myös vilpittömmistä maalareista, jotka elävät lähes köyhyydessä, pilkan ja välinpitämättömyyden keskellä ja vain muutamien lehtien huomioimina, vaativat nyt, ettei valtio saisi olla missään tekemisissä taiteen kanssa. Heidän mielestään Rooman akatemia (Villa Medici) samoin kuin itse Instituutti tulisi sulkea ja mitalien ja palkintojen jakaminen lopettaa. Tällöin taiteilijat joutuisivat elämään siinä anarkiassa, mitä elämä on, jokainen omillaan ilman että menneisyyteen perustuva akateeminen koulutus vaikeuttaisi tai tuhoaisi kenenkään uraa. Jos ei enää ylläpidettäisi virallista kauneuskäsitystä ja ohjailtaisi sillä yleisöä, tämä kääntyisi luonnostaan niiden taiteilijoiden puoleen, jotka vaikuttavat ajanmukaisilta ja elinvoimaisilta. Kuvataiteilijoille ei tulisi olla salonkeja ja mitaleja sen enempää kuin kirjailijoillekaan. Ilman niitä taiteilijat työskentelisivät yhtä itsenäisesti kuin yksinäisyydessä kirjoittavat kirjailijat, jotka pyrkivät saamaan teoksiaan kustantajiansa näyteikkunoihin. Vastaavasti taiteilijat voisivat pyrkiä saamaan teoksiaan gallerioiden seinille, ja gallerioista tulisi heidän salonkinsa.

Vettä on virrannut Seinessä paljon sitten Laforguen aikojen, ja postmodernismissa galleriat ja museot nähdään osana taideinstituution tukahduttavaa voimaa, joka pitää yllä modernismin vanhentunutta ja ideologista käsitystä taiteesta. Crimpin (1990, 115–116) mukaan taidehistoria peittää sen tosiasian, että taide sellaisena kuin modernismi sen ymmärtää, syntyi vasta 1800-luvulla.

Ajatus taiteesta jonakin itsenäisenä, muusta elämästä erillisenä alueena, joka saa paikkansa taidehistoriassa, on modernismin tulosta. Tämän näkemyksen mukaan taiteella on tietty olemus ja alkuperä, ja taide voidaan esittää kehityskaarena luolamaalauksista nykypäivään. Vaikka taiteen ulkoinen ilmenemismuoto muuttuu tämän kehityksen aikana, sen olemus pysyy samana. Crimp katsoo taidehistorian pelkistävän tällaisella ajattelulla taiteen peräkkäisiksi tyyleiksi: aikakausien tyyleiksi, kansallisiksi tyyleiksi ja persoonallisiksi tyyleiksi. Nykyinen maalaustaide ylläpitää tätä käsitystä taiteesta, ja nykyihmisen mielestä taide päättyy luonnollisesti museoon. Crimp (1990, 47) kirjoittaa:

Kulttuurihistoriassa tiettyinä historiallisina hetkinä syntyneitä kategorioita – kuten taide – ei aseteta koskaan kyseenalaisiksi. Niinpä taiteen voidaan katsoa syntyneen ’ihmisen itsensä ja hänen luovan vaistonsa’ myötä. - - - Ja museo, joka ymmärretään pelkistään vain kokoelmia sijoittavaksi instituutioksi, oli siksi aina *läsnä* ’luonnollisena’ vastauksena keräilijän ’tarpeisiin’. Vaikka museo laitoksena syntyikin modernin porvarillisen yhteiskunnan kehittyessä, kulttuurihistorioitsija seuraavat sen ja kokoelman alkuperää ’ikimuistosiin aikoihin’.

Historismin evoluutiomalli vähättelee uutuutta vähentämällä vierauden tuntua. Jokainen uusi ilmiö muuttuu miellyttäväksi ja tutuksi, kun sen katsotaan kehittyneen vähitellen menneissä tyyeissä. Historismi kutistaa kaiken ajallisesti tai paikallisesti vieraan siihen mitä jo tiedämme ja olemme, sillä samuuden havainto on rauhoittava. Krauss viittaa kuvanveistoon, ja toteaa, että vaikka sen kategorian laajentaminen tapahtuu edistyksellisen estetiikan nimissä, se itse asiassa pohjaa historismiin. (Krauss 1989, 190–191.) Syy on luonnollisesti se, että venyttämällä välineen kategoriaa voidaan pitää kiinni tästä kategoriasta sen sijaan, että jouduttaisiin luopumaan sen asemasta keskeisenä käsitteenä, kuten postmodernismi edellyttää.

Kuten Duchamp osoitti, mikä tahansa esine voidaan esittää taiteena, jos se vain irrotetaan omasta kontekstistaan ja esitetään taiteena. Crimpin (1990, 32) mukaan museo luo kulttuurihistoriaa irrottamalla esineet *sekä* oman aikakautensa *että* nykyhetken aineellisista oloista. Walter Benjaminin kokoelman ideassa esineet irrotetaan kyllä historiasta, mutta ne kootaan uudelleen kokoelmaksi nykyisyyden poliittisen käsityksen mukaan. Crimp lainaa Benjaminia: ”Historismi esittää ikuisen kuvan menneestä, historiallinen materialismi sitoutuu siihen erityisesti ja ainutkertaisesti.”

Taiteen ”romanttinen järjestely” kulttuurihistoriaksi 1800-luvun alussa oikeutti taiteen vieraantumisen sosiaalisesta todellisuudesta, ja samaan aikaan kehittynyt museojärjestelmä institutionalisoi tämän käsityksen. Taiteen institutionaalinen yliarvostus tuotti sivutuotteena ilmiön, jota Benjamin kutsui kulttuurin hajoamiseksi tavaroiksi. Näyttelyistä tuli pr-muoto, taiteesta yksityisomaisuutta ja taiteen strategioista yhteneväisiä valtastrategioiden kanssa. Historiallinen ajattelujärjestelmämme, joka niin ikään syntyi 1800-luvun alussa, pakottaa tiedon kronologiseen kehitykseen, joka peittää tehokkaasti alleen kaikki ristiriidat. Kulttuurihistoria universalisoi tiedon, kuten Foucault toteaa Tiedon arkeologiassa. Kokoelmilla onkin merkittävä suhde valtaan, etenkin tietojärjestelmien valtaan. (Crimp 1990, 37, 46–47, 50–51.)

Crimpin mukaan taide nousi tätä järjestelmää vastaan 1960-luvun lopussa. Museon ja markkinoiden valta yritettiin murtaa, jotta taide voisi sitoutua aikansa poliittiseen kamppailuun. (Emt., 37.) Myös Rosler huomauttaa, että koska galleriajärjestelmä suuntaa taidetta kohti tuotteiden tekemistä, yksilöllistä tekijää, välineen ja tyylin yhtenäisyyttä ja yleistettyä sisältöä, esiintyi 60-luvulla paljon pyrkimyksiä jättää galleriajärjestelmä esimerkiksi perustamalla omia osuustoiminnallisia gallerioita, lisäämällä sähköisen median käyttöä ja vaihtoehtoisia tiloja etsimällä (Rosler 1988, 204–205).

Sellaisten uusien taitelijoiden kuin Daniel Burenin, Hans Haacken ja Marcel Broodthaersin, jotka Foster luokittelee käsitetaiteen piiriin, mielestä aiemmat taiteilijat eivät olleet käsittäneet kunnolla taiteen instituutiota ja sen tuotannon ja vaihdon ehtoja. He kyseenalaistivat myös Bürgerin käsityksen, että avantgarde olisi yrittänyt tuhota taiteen instituution. Jos taiteen koneistoa ei kunnolla tiedosteta, taiteelle sallitaan sosiaalisen puolueettomuuden ja kulttuurisen itsenäisyyden verukkeet. Koneiston alibit täytyy siis paljastaa, jotta se voidaan muotoilla uudestaan. (Foster 1989, 262–263.)

3.2.3 Taiteilija

toteutin normaalia dalimaista taktiikkaani: provosoin kaikista tilanteista mahdollisimman monia sovittamattomia ristiriitoja puristaakseni niistä irti kaiken heruvan irrationaalisuuden mehun.
– Salvador Dali

Kulttuuripolitiikka nojaa traditioon, joka erottaa taiteen omaksi alueekseen. Taiteen katsotaan usein aktiivisesti vastustavan tuotannon ja talouden aluetta. Julkiset tuet oikeutetaan sillä, että taiteella ja kulttuurilla on sellaisia esimerkiksi elämänlaatua parantavia arvoja, joita kaupallisuus ei ainoastaan voi tyydyttää, vaan joita se suorastaan uhkaa. Nämä arvot nähdään universaaleina; ne eivät riipu luokasta, sukupuolesta tai etnisestä alkuperästä. Tämä ideologia asettaa kulttuurimaailman keskiöön luovan taiteilijan, jonka pyrkimysten ja arvojen ajatellaan kumpuavan jostakin kyseenalaistamattomasta nerouden, inspiraation tai lahjakkuuden lähteestä. (Garnham 1993, 54.)

Myös Paul Willis kritisoi taiteen autonomiaa. Taiteen olemassaolo galleriassa edellyttää ei-taiteen luokkaa, joka sijaitsee gallerian ulkopuolella, ja tämä jako tekee taiteesta jotakin

erityistä, mikä ei kuulu arkipäivään. Taidejärjestelmä ei yritäkään hälventää tätä jaottelua, vaan saattaa jopa hyödyntää jaon synnyttämää pelkoa kulttuurin rappeutumisesta ilman Taiteilijaa ja Järjestelmää, joita valtio tukee. Willisin teesi on, että symbolista luovuutta on jokapäiväisessä elämässä runsaasti, jos sen vain osaa tunnistaa. Tämä luovuus on yhteistä ja tavallista. Siinä missä taide sulkee ulos, kulttuuri sisällyttää. (Willis 1993, 206.)

Marko Pyhtilä (1999, 106–107) lainaa Michel Foucault'a, jonka mukaan tekijä ei ole suinkaan pelkkä nimi vaan rooli, joka toimii luokittelijana. Tekijän nimi vaikuttaa suuresti siihen, miten teokseen suhtaudutaan. Tekijyys liittyy aivan erottamattomasti alkuperäisyyteen, ja nimen avulla voidaan kontrolloida sitä, mitä pidetään taideteoksena. Pyhtilä toteaa, että vedotessaan Foucault'n tekstiin, hän vetoaa auktoriteettiin, nimeen, jonka tehtävä on toimia totuuden takaajana.

Douglas Crimp (1990, 54–56) kritisoi, että jos kuvitellaan taidetta sitovan vain yksilöllisen neron ajatukset, hämärtyy se tosiasia, että taide on aina tietyn historiallisen hetken sitomaa ja siihen sitoutunutta. Joukkoviestimiltä hän synkästi toteaa odottaneensakin vain tällaisten myyttien vahvistamista. Se, että myös museoiden johtajat ja näyttelyiden järjestäjät halusivat palata taiteilijaneron myyttiin esimerkiksi dadaistien ja kubistien kapinan jälkeen, on Crimpille suurempi isku. Taiteilijoille palautettiin hänen mukaansa valheellinen valta tehdä pelkästään subjektiivisia töitä.

Linda Andre vetää Crimpin ajatuksia yhteen Derridan ja Barthesin avulla. Kun Derrida väittää, että kokemus on aina kielellisesti välittynyt, Crimp puolestaan todistelee, että visuaalinen kokemuksemme on aina representaatioiden ja kulttuuristen koodien välittämää. Siispä samoin kuin tekstien, myöskään representaatioiden ulkopuolella ei ole mitään. Barthesilta Crimp poimii ajatuksen siitä, että alkuperäisyyden käsite on myytti. Luovuutta ei ole, koska kaikki mitä ihmisen pään sisällä liikkuu, on jo kirjoitettu ja koodattu kulttuurissa ja kielessä. Taitelija voi näin ollen ainoastaan jäljentää sitä, mikä on jo jäljennös. Edes valokuva ei voi heijastaa läpinäkyvästi jotain todellista. (Andre 1988, 262.)

Moderni estetiikka oli sidoksissa ajatukseen uniikista yksilöstä, koska modernismi perustui persoonalliseen tyyliin, josta taiteilijan erehtymättömästi tunnistaa. Avantgarde siis seisoo tai kaatuu yhdessä keskeissubjektin ajatuksen kanssa. (Jameson 1993, 195, 242.) Teoriat subjektista vaikuttavat taiteilijan aseman lisäksi koko taiteen tekemisen ja vastaanottamisen

prosessiin. Esimerkiksi Edvard Munchin Huuto on ilmaus modernismin vieraantumisen, yksinäisyyden ja sosiaalisen pirstoutumisen teemoista. Kun yksilö muodostaa subjektiivisuutensa omin ehdoin, hän samalla eristää itsensä kaikesta muusta. Postmodernissa maailmassa tällaiset yksinäisyyden tunteen kokemukset eivät kuitenkaan enää ole relevantteja, sillä subjektin pirstoutuminen on syrjäyttänyt subjektin vieraantumisen. (Jameson 1986, 239, 241–242.)

Näin ollen Jamesonille postmodernismi tietää persoonallisen tyylin loppua. Samalla kun yksilö vapautuu modernista ahdistuksesta, hän vapautuu kaikista muunkinlaisista tunteista, koska enää ei ole läsnä minää, joka tunteet kokisi. Postmodernin aikakauden kulttuurituotteet eivät silti ole vailla tunnetta, mutta intensiteetit ovat nyt vapaasti leijuvia ja persoonattomia. Tyylin täysmodernistisen ideologian romahdettua kulttuurin tuottajat eivät voi enää kääntyä muualle kuin menneisyyteen jäljittelemään kuolleita tyylejä. Jameson kirjoittaa: ”Parodian lailla pastissi on jonkin erityisen naamion jäljittelyä, puhetta kuolleella kielellä; mutta se on neutraalia tekeytymistä ilman mitään parodian taka-ajatuksia, satiirin yllyke on siitä karsittu, se on vailla naurua ja minkäänlaista uskoa siihen, että tuokioksi lainatun epänormaalin kielen rinnalla olisi vielä olemassa jokin terve kielellinen normaalius. Pastissi on siis tyhjää parodiaa.” (Jameson 1986, 242–243, 245.)

Taiteen tutkimuksen kannalta siirtyminen strukturalistisesta lähestymisestä jälkistrukturalistiseen merkitsee tutkimuksen kohteen vaihtumista teoksesta tekstiin. Strukturalismi analysoi teosta kokonaisuutena, jonka kyky merkitä jotain riippui piilevistä rakenteista ja joita teoria yritti paljastaa ja kuvata. Teksti, kuten Barthes, Derrida ja Kristeva sen ymmärsivät, ei enää ole objekti vaan ennemminkin tila objektin ja katsojan välissä. Tila muodostuu jatkuvasti lisääntyvistä merkityksistä, joilla ei ole selkeää alkupistettä eikä loppua. Teksti ei ole yksi kokonainen teos, vaan rajat muihin teksteihin hämärtyvät. (Burgin 1986, 73.) Juuri tämä intertekstuaalisuus on olennaisin syy tekstin alkuperättömyyteen. Jokainen teos toistaa loputtomasti aikaisempia tekstejä. Näin olleen siinä missä strukturalismi esitti, että tekijän käsitettä ei tarvita taideteoksen merkityksen selvittämiseen, jälkistrukturalismin mukaan taiteilija ei voi olla edes teoksensa sanoman tuottaja ja alkuperä, vaan käsitys kiinteästä merkityksiä tuottavasta minuudesta on harha. (Hietala 1992, 14–16.)

Postmodernismi pitää taiteilijaa nimenomaan merkkien manipuloijana. Vaikka taiteilija ei kykenisikään luomaan uutta, hän pystyy osoittamaan jotain merkityksen rakentumisen

prosessista ja ehkä saamaan katsojan kyseenalaistamaan merkkejä ja niiden järjestelmää. Tämä voi olla vapauttava kokemus, jossa subjekti saa ristiriitojen kautta palautettua itselleen mahdollisuuden vallan vastustamiseen. Hal Foster kirjoittaa Jenny Holzerin Truismiteoksista, että ne paljastavat katsojalle, ettei hän ole autonominen yksilö, jolla on vapaita uskomuksia, vaan kielen sisään sijoitettu subjekti. Truismit paljastavat vallan, joka on kätkeytyneenä kielessä – että merkitys on retorinen rakennelma, joka perustuu aina valtaan. Tämä ei ole nihilistinen käsitys, vaan vapautuminen syntyy juuri havainnosta, että rakennettua merkitystä ja siten subjektin asemaa voidaan muuttaa. Näin vastarinta, joka perustuu ristiriidan avulla rakennettuun totuuteen, on mahdollista. Foster painottaa, että vain ristiriidan avulla voidaan rakentaa minuus, joka ei ole täysin alistettu. (Foster 1989, 274.)

4. Valokuva

Crimpille valokuva edustaa parhaiten siirtymää modernismista postmodernismiin (Crimp 1990, 63). Valokuvan mahdollistama jäljentämistekniikka on postmodernismin ominta aluetta, jonka avulla se voi kyseenalaistaa originaalin teoksen ideaa. Näin tullessaan hyväksytyksi taiteeksi valokuva alkaa vääristellä modernismia. Yksi syy valokuvan ja modernismin väliseen ongelmaan on, että valokuvaa ei puhtaana välineenä ole olemassa, vaan se syntyy eri käytännöissä ja on sidoksissa erilaisiin instituutioihin, kuten tiedonvälitykseen. Lisäksi ongelmana on, että teoriassa samasta kohteesta otetut sata valokuvaa voivat olla samanlaisia, ja vähintäänkin valokuvasta voidaan tuottaa rajaton määrä samanlaisia kuvia, mikä myös kaivaa maata originaalin, subjektiivisen ilmaisun ja muodollisen erityisyyden ideoiden alta. Valokuvan olemus mekaanisesti jäljentävän kameran, kuvan ottajan ja katsojan sekä erilaisten valtakurssien verkossa tekee siitä häilyväisen, ambivalentin, välineen. Valokuvasta ei voi sanoa ”se on tätä”.

Olellaisia piirteitä valokuvassa ovat sen mahdollistama mekaaninen uusintaminen sekä valokuvan kiistelty asema todisteena todellisuudesta, sen representaationa. Nämä piirteet liittyvät postmodernismin ajatuksiin kulttuurin speaktaakkeleista ja kopioista vailla originaalia. Ne liittyvät myös siihen, miten postmodernistinen valokuva suhtautui valokuvaan välineenä. Esimerkiksi Cindy Sherman hyödynsi valokuvaa tuottaakseen kuvia menneisyyden elokuvista, joita ei koskaan ole ollut olemassa. Shermanin toimintaa voisi selittää esimerkiksi Burginin kautta, jonka mukaan representaatioita ei voi testata todellisuutta vasten, koska

todellisuus itse rakentuu niistä. Samoin ei ole yhtenäistä minää, joka edeltäisi sosiaalisesti rakennettua minää. Juuri tätä tarkoittaa se, että todellisuutta ei ole representaatioiden ulkopuolella. (Burgin 1986, 41.) Kuten Debord sanoi, spektaakkelin yhteiskunta muodostuu, kun representaatiot ottavat vallan.

Abigail Solomon-Godeau kirjoittaakin, että teoretisoitiinpa postmodernismista mitä tahansa, valokuvauksen tärkeyttä ei kukaan käsitteen määrittelyssä kiistä. Koska valokuvaus on viestinyt empiirisestä maailmasta, ellei peräti edustanut sitä osalle ihmisistä, valokuvasta on tullut tärkeä kulttuurinen ja ideologinen tekijä. (Solomon-Godeau 1988, 239–240.)

Valokuvassa ei ole kyse pelkästään valokuvataiteen tai edes laajemman valokuvan kentän sisäisistä kysymyksistä. Valokuvan mahdollistama kopiointi on ulottanut valokuvan kulttuurin jokaiseen kolkkaan. Hieman populistisesti sanottuna kysymys valokuvasta on kysymys koko kulttuurista, ja kysymys todellisuudesta ja sen ymmärtämisestä on kysymys valokuvasta.

4.1 Valokuvakulttuuri ja representaatioiden valta

Reality – we create it.
– SBB-kanavan slogan elokuvassa *Maaailmojen sota*

Sanomalehtien vakiintuminen ja populaarikirjallisuuden lisääntyminen teologisen kirjallisuuden kustannuksella muuttivat modernina aikana eurooppalaista lukukulttuuria. Muutos johti intensiivisestä lukemisesta ekstensiiviseen. Tekstiä ei enää luettu sen itsensä vuoksi, vaan jotta sen kautta voitaisiin tutustua tekstin ulkopuolisiin maailmoihin. Ritualistisen lukemisen tilalle tuli välineellinen lukeminen. Tästä välineellisestä tekstien ja kuvien kulutuksesta tuli modernin ajan maailmassa-olemisen malli. Välinevalikoima vain laajentui sanomalehdestä radioon ja elokuvasta televisioon. Kun teknologian kehitys teki kuvista ja tiedosta liikuteltavia hyödykkeitä, mahdollisuus tiedon saamiseen muuttui aivan toisenlaiseksi kuin aikaisemmin. (Salmi 2004, 346, 357.)

Keskiluokkaisen kaupunkilaisen synty 1800-luvulla puolestaan loi markkinat vapaa-ajan kaupallistumiselle (Lintinen 1989, 5). Tämä kiihdytti tavarateollisuutta, joka oli alkanut muotoutua teollisen vallankumouksen etsiessä aktiivisesti edellytyksiä tuotannon kasvulle.

Tämä loi perustan uudelleenlaiselle yhdenmukaisuudelle. Vaikka teollisen vallankumouksen aikaan ei puhuttu maailmankylästä, eurooppalaisten ajattelutapojen ja normien uskottiin luovan mahdollisuuden universaaliin kommunikaatioon. (Salmi 2004, 347.)

Olavi Paavolainen kirjoitti 1920-luvun lopussa uusien keksintöjen muuttaneen maailmantuntoamme. Radiota kuunnellessa ihminen voi tuntea, ettei ole koskaan yksin, vaan ympärillä on valtava joukko ihmisiä. Tätä tunnetta Paavolainen kuvaa toisaalta kammottavaksi ja toisaalta ihanaksi. (Paavolainen 1990, 140.) Jos muutti radio ihmisen ”maailmantuntoa”, on television ja tietokoneiden yleistymisen vienyt tämän tunteen uusiin ulottuvuuksiin. Jo 60-luvulla televisiota katsottiin Amerikassa 3–4 tuntia päivässä, joten kyse oli valtavasta vapaa-ajan muutoksesta. Sittenkin matkapuhelimet ja langaton internet ovat vapauttaneet käyttäjänsä maantieteellisistä sidoksista, ja liikkuvuus, nopeus ja saatavuus ovatkin keskeisiä piirteitä nykykulttuurissa. Aika on irronnut kaikista tilallisista rajoitteista, kun yksilöt ja massat saavuttavat helposti nykyisen kulttuurin auton, lentokoneen, tietokoneen ja kännykän ansiosta. Tätä kulttuuria Betts luonnehtii Baudrillardin hengessä hetkelliseksi ja kineettiseksi. (Betts 2004, 39–40, 50, 56.) Postmodernina aikana kulttuuri onkin paremmin saavutettavissa, hetkellisempää ja korostetun teknologista verrattuna aikaisempaan. Massakulttuurin laajentuminen ympäri maailman on tehnyt kulttuurista globaalimpaa kuin koskaan ennen.

Liz Wells (1997, 205–206) huomauttaa, että vaikka tekninen kehitys vaikuttaa kulttuuriin, myös kulttuuri ja arvomaailma vaikuttavat siihen, millaisia keksintöjä tehdään ja mitkä niistä nousevat yleiseen käyttöön. Myös Anandi Ramamurthy nostaa esiin, että valokuvan kehitykseen on vaikuttanut sen sosiaalinen ja taloudellinen konteksti, erityisesti kaupallisen kulttuurin kasvu 1900-luvulla (Ramamurthy 1997, 153). Valokuvaus laajensi tavaratalouden piiriä tarjotessaan markkinoille rajattoman määrän hahmoja, maisemia ja tapahtumia, joilla ei ollut lainkaan tai vain kuvana käyttöä asiakkaalle (Benjamin 1986, 48).

Valokuvaa käytettiin jo 1800-luvulla moniin eri tarkoituksiin. Esimerkiksi Elizabeth Eastlake ymmärsi 1800-luvun puolivälin kirjoituksissaan, että valokuvalla oli loputonta potentiaalia erilaiseen käyttöön kuten voiton tuottoon, valvontaan ja tiedon keräämiseen sekä esimerkiksi seremoniallista arvoa (Squiers 1990, 9). Koska valokuva on poikkeuksellisen laaja-alainen väline, on valokuvien valtava määrä elämän eri alueilla tehnyt siitä erottamattoman osan arkipäiväistä elämäämme. Valokuva on vaikuttanut kulttuurin tajuamme enemmän kuin

mikään muu visuaalisen esittämisen muoto ennen sitä (Rosler 1988, 210). Burginkin toteaa, että huolimatta siitä, mitä mieltä olemme asiasta, länsimaiset nyky-yhteiskunnat ovat kasvaneet valokuvallisen kuvaston kanssa. Tähän hän lukee mukaan elokuvan ja television. (Burgin 1986, 37.)

Valokuva on kulttuurinen väline, joka on sekä itse tavara että tavarakulttuurin mainonnan väline. Nykyään kulutuskulttuuri tai marxilaisin termein tavaramuotoisuuden kulttuuri on jo muuttunut niin hallitsevaksi, että on helppo unohtaa sen olevan historiallisten, sosiaalisten ja taloudellisten suhteiden rakentamaa. (Ramamurthy 1997, 151.) Samaan asiaan kiinnittää huomiota Malmberg. Kulttuurin tavarautuminen, eli sen luomisen ja levittämisen sitominen kapitalistiseen tavaratuotantoon, ei ole uusi asia, vaan muutos havaittiin jo 1800-luvun alussa, jolloin kulttuuriteollisuus alkoi tehdä tuloaan. Nykyisin kulttuuri on kuitenkin huomattavasti riippuvaisempaa markkinoiden ja pääoman ehdoista kuin aiemmin. Kulttuurin tavaramuotoa on alettu pitää normaalina tilana niin tieteessä, taiteessa kuin tiedotusvälineissäkin. (Malmberg 2001, 466–467.)

Kuvallisuudesta ja välillisyydestä on tullut erottamaton osa arkipäivää, ja kuvia kohdataan jatkuvasti sekä tiedon että viihteen lähteinä. Kuvallistuminen on synnyttänyt todellisuuden, jota määrittää katseen ja esille laittamisen kulttuuri. Bettsin mukaan populaarikulttuuria hallitsee kolme imperatiivia: näytä minulle, anna minun katsoa ja anna minun tulla nähdyksi. Nykyisen populaarikulttuurin erottaa menneestä etenkin mielihyvän ja viihteen massatuotanto, jonka piirissä on ennennäkemätön määrä ihmisiä. Maailmankatsomusta ei muodosteta enää ”ulkona todellisuudessa” vaan kotona muutaman metrin päässä televisiosta. Television pseudotapahtumat vaikuttavat todellisilta ja merkittäviltä, vaikka ne ovat suunniteltuja ja rakennettuja. (Betts 2004, 1, 61–62, 65.) Tällainen huviteollisuus nostaa Benjaminin ilmauksin ihmisen tavarankorkeudelle. Ihminen antautuu tavaroiden vietäväksi nauttiakseen itsestään ja muista vieraantumisesta. (Benjamin 1986, 49.) Postmodernissa valokuvassa on kysymys näistä valokuvallisen massamedian ongelmista (Solomon-Godeau 1990, 60).

Koska elokuvan katsottiin pystyvän jäljentämään todellisuutta paremmin kuin minkään muun välineen, se sopi modernin henkeen hyvin. 1800-luvun tarve tallentaa ja luetteloida kokemuksia sekä koti- että ulkomailla rohkaisi pitämään valokuvaa naturalistisen dokumentaation keinona (Wells 1997, 206; Price & Wells 1997, 21.) Valokuvan todistusarvoa

lisäsi positivismi, jossa todellisuus ja sen ymmärtäminen oli tiukasti sidottu siihen, mitä voidaan aistia. Puhdasta aistimusta pidettiin tietämisen ja tieteen perustana. Länsimaisessa kulttuurissa katsominen, näkeminen ja tietäminen liittyvätkin toisiinsa erottamattomasti. Vasta myöhempi havainto, että katse on sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakennettu, teki katsomisesta taitoa vaativaa toimintaa. (Jenks 1995, 1, 6, 10.)

Idea valokuvan objektiivisuudesta pohjaa etenkin valokuvan indeksiseen luonteeseen. Valokuva on riippuvainen siitä, mitä kameran edessä on valotuksen hetkellä, ja tämä riippuvaisuus tekee valokuvasta indeksisen merkin. Indeksisyys on kuvan auktoriteetin ja sen todenmukaisuuden ja realismin tunteen lähde. (Price & Wells 1997, 51.) 60-luvun jälkistrukturalistinen käänne näkyi myös valokuvan tutkimuksessa. Huomio siirtyi itse valokuvasta sen kontekstiin ja niihin vallan diskursseihin, jotka vaikuttavat valokuvan tulkinnan taustalla. Esimerkiksi Martha Rosler on korostanut, että valokuvan liittäminen objektiivisuuteen oli modernin ajan idea. Kuten jatkuvan kehityksen usko ja muut modernin ajan varmuudet, on myös objektiivisuuden idea hylätty. (Lister 1997, 284–285.) Samoin kuin Rosler, myös John Tagg (1988, 4) asettaa valokuvan todistusvoiman kyseenalaiseksi. Taggille se, mitä Barthes kutsui todistusvoimaksi, on vain historiallisten suhteiden tulos. Valokuvassa ei ole todellista ainoastaan paperi, jolle se on kehitetty, vaan myös diskursiivinen systeemi, jonka osa se on.

Valokuvalla ei, toisin kuin näyttäisi, ole erityissuhdetta todellisuuteen. Se on vain osa valokuvaajan ilmausta, eli yleistä kulttuurikieltä. (Desnoes 1988, 106.) Sontagin mukaan valokuvien todistusvoima pohjautuu vallitsevaan ideologiaan ja sosiaalisiin suhteisiin sen sijaan, että ne olisivat ikkunoita maailmaan. Valokuvat tuottavat ja vahvistavat ideologioiden taustalla vaikuttavia myyttejä, sillä valokuvat antavat julistuksen siitä, mitä meidän pitää katsoa maailmassa. Valokuvat kertovat meille miltä asioiden tulee näyttää, ja mitä niiden pitää paljastaa itsestään. (Sontag 2001, 220.) Toisaalla Sontag jatkaa, että valokuvista on tullut sen normi, millä tavalla tarkastelemme asioita. Siten valokuvat muuttavat realismin ja todellisuuden ideoita. (Sontag 1978, 87.) Esimerkiksi se, mitä pidämme viehättävänä ja ei-viehättävänä on valokuvallisen katsomisen määrittelemää. Emme ehkä osaa enää edes ajatella kehon tai kasvojen viehättävyyttä ilman niitä tapoja, joita kameran kautta näkeminen on meille opettanut. (Sontag 2001, 232.)

Tagg huomauttaa, että kannattaa kysyä itseltään, missä oloissa valokuva ufosta tai Loch Nessin hirviöstä olisi todistusvoimainen. Se, että valokuva noudattaa dokumentaarista tyyliä, ei vielä vakuuttaisi katsojaa ufojen olemassaolosta. Ennemmin kysymys on siitä, kenen status riittää siihen, että hänen väitteitään pidetään totena. Todistusvoima riippuu yhteiskunnan vakiinnuttamista totuuden järjestelmistä; niistä vallan ja tiedon suhteista, joita Foucault tutki. Näiden mekanismien avulla ihminen erottelee toden epätodesta. Tähän totuuden määrittelyn järjestelmään Tagg sijoittaa valokuvan. Hän ilmoittaa, että jos halutaan rakentaa uutta totuuden politiikka, valokuva täytyy irrottaa vallan hegemonian muodoista taloudellisissa, sosiaalisissa ja kulttuurisissa järjestelmissä. (Tagg 1988, 189.)

Clifford Geertz (1985, 16, 19) käyttää vuonna 1559 kruunattua Elizabeth Tudoria esimerkkinä siitä, kuinka kaikki valta perustuu sille, että vallalle luodaan fiktiivinen tarina, eli se oikeutetaan symbolisin keinoin. Kuninkaallisten seremonioiden yksi tärkeä merkitys on peittää se, että valta on luotua, ei synnynäistä. Koko Elizabethin julkinen elämä pyrki vahvistamaan käsitystä siitä, että kaikella mitä hän teki, oli jokin laajempi ja universaalimpi merkitys. Hän oli paitsi kuningatar, myös siveys, viisaus, rauha, kauneus ja puhdas usko. Artikkelinsa johtopäätöksissä Geertz (Emt., 33) painottaa, että kaikilla kulttuureilla on oma käsityksensä vallan oikeutuksesta. Ideologiset olettamukset, joille valta perustuu, vaihtelevat kulttuurista toiseen. Kaikilla poliittisilla kulttuureilla on oma ”master fiction”, joka oikeuttaa vallan.

Vallan muodot ja suhteet ovat osa representaatioita ja rakentavat niiden eksistenssiä. Toisaalta representaatioiden käytännöt synnyttävät vallan seurauksia. Tagg vertaa valokuvaa sanan sijaan kompleksiseen lauseeseen, jonka merkitykset ovat moninaisia ja keinotekoisia. Kuten muitakin kielentapaisia rakenteita, valokuvia voi analysoida tilana, jossa yhteiskunnan arvot ja uskomukset naturalisoidaan. (Tagg 1988, 21, 187.)

Lyotard huomauttaa, että länsimaissa tiede, eli se mikä on totta, on läheisessä suhteessa etiikan ja politiikan, sen mikä on oikein, kanssa. Informaation aikakaudella tiedossa on vielä aiempaa enemmän kysymys myös hallitsemisesta. Tieto ja valta ovat yhden ja saman kysymyksen kaksi puolta: kuka päättää mitä tieto on, ja kuka tietää, mitä tulee päättää. (Lyotard 1985, 18–19.) Hallitsemalla todellisuutta voidaan hallita niin tieteellisiä todisteita kuin oikeudellisia, eettisiä tai poliittisia lausuntoja. Tähän todellisuuden hallitsemiseen

tarvitaan teknologiaa. Vahvistamalla teknologiaa vahvistetaan todellisuutta, ja siten mahdollisuuksia olla oikeassa. Vallan avulla voidaan legitimoida tietoa. (Emt., 74–75.)

Valokuva on paraatiesimerkki teknologiasta, jonka avulla voidaan vahvistaa todellisuutta. Kuten Sontag sanoi, valokuva vahvistaa ideologian taustalla vallitsevia myyttejä ja muuttaa todellisuutta määrittelemällä katsomisen normeja, tai kuten Tagg muotoili, valokuvia voi analysoida tilana, jossa yhteiskunnan arvot muuttuvat luonnollisiksi. Lyotardkin toteaa toisaalla, että identiteetin havainnollistamisessa ja siten muiden hyväksynnän saavuttamisessa teollinen valokuva ja elokuva ovat ylivoimisia maalaustaiteeseen ja romaaniin verrattuna. Ne moninkertaistavat todellisuuden vaikutuksia luoden Lyotardin sanoin realismin aaveita. (Lyotard 1986, 148–149.)

Ramonet huomauttaakin, että tietynlaiset kuvat ovat nykyään tarkkaan valvottuja – esimerkiksi sodista tiedottamista pyritään rajoittamaan. Kun ei ole kuvaa, ei ole todellisuutta. Ramonetin mukaan asiällisinakin pidetyt tiedotusvälineet ovat jättäneet huomiotta vakavia kriisejä, koska niistä ei ole ollut saatavilla yhtäkään kuvaa, eikä niitä näin ollen ole ollut olemassa. (Ramonet 2001, 34.)

4.1.1 Simulakrumi

Sen sijaan että kysyttäisiin kumpi oli ensin, kana vai muna, alkoi äkkiä näyttää siltä että kana on munan keksimä keino saada aikaan lisää munia.
– Marshall McLuhan

Modernismi problematisoi kuvan, ja selvitteli kuvan ja todellisuuden välisiä suhteita, mutta postmodernismi problematisoi itse todellisuuden. Kuvaa ja todellisuutta ei enää nähdä kahtena erillisenä järjestelmänä, vaan todellisuus sinänsä on enää vain kuva. (Hietala 1992, 32.) Päättymätön merkkien tuotanto, uudelleentuotanto ja kierto ovat tehneet eron originaalin ja kopion välillä merkityksettömäksi (Price & Wells 1997, 27).

Siinä missä representaatio lähtee oletuksesta, että merkki ja todellisuus vastaavat toisiaan ja ovat samanarvoisia, on tilanne päinvastainen simulaatiossa. Jean Baudrillardilla on neljän kohdan ohjelma kuvan eri vaiheista. Ensimmäisessä vaiheessa kuva heijastaa todellisuutta, sitten se peittää ja vääristelee totuutta. Kolmannessa vaiheessa kuva peittää todellisuuden

poissaolon, kunnes lopulta kuvalla ei ole mitään suhdetta todellisuuteen, vaan se on oma kopionsa. Kuva on siirtynyt simulaation järjestelmään. (Emt., 170.)

Simulaatiossa ei ole kyse todellisuuden väärennetyistä ja epäaidosta representaatiosta (eli ideologiasta) vaan sen peittämisestä, että todellinen ei enää ole todellista. Disneyland esitetään kuvitteellisena, jotta uskoisimme, että kaikki muu on totta. (Baudrillard 1990, 172.) Kuten toisessa luvussa Jameson ja Debordkin totesivat, ideologia ei enää ole saavutettavissa. Se on materialisoitunut speaktaakkelissa ja mahdollisuus ideologikritiikkiin on hävinnyt.

Jäljittely (simulate) on sen teeskentelemistä, että on jotain, mitä ei ole. Joksikin tekeytyminen tai peittely (dissimulate) on sitä, että kätkee jotain sellaista, mitä on. Ensimmäinen viittaa poissaoloon, toinen läsnäoloon. Baudrillard selittää eroa sairauden teeskentelyn kautta. Jos tekeytyy sairaaksi, voi mennä sänkyyn ja väittää olevansa sairas. Tämä dissimulaatio ei liity todellisuuteen mitenkään, vaan ero teeskennellyn ja todellisen sairauden välillä on selvä. Sairauden jäljittelijä puolestaan tuottaa itselleen oireita. Simulaatio uhkaa toden ja epätoden, toden ja kuvitellun välistä eroa. (Baudrillard 1990, 167–168.)

Kun mahdollisuus tehdä ero todellisuuden ja jäljennetyin välillä käy mahdottomaksi kuin Platonin luolassa, siirrytään simulakrumin maailmaan. Krauss selittää, että Platonille ero ei ollut vain luokittelun kysymys, vaan sen tietämistä, mitkä objekteista ovat aitoja kopioita ideaalista muodosta ja mitkä vääriä. Kaikki on tietenkin kopiota, mutta pätevä imitaatio on se, joka todella muistuttaa alkuperäistä ideaa, eikä vain sen ulkokuorta. Krauss käyttää uskonnollista vertausta selventääkseen ajatusta. Koska Jumala teki ihmisen omaksi kuvakseen, ihminen oli aito kopio. Syntiinlankeemuksen jälkeen sisäinen yhteneväisyys Jumalan kanssa hajosi, ja ihmisestä tuli väärä kopio, simulakrumi. Tämä väärän kopion ajatus laittaa kyseenalaiseksi erottamisen projektin, kun epätosi kopio hajottaa mahdollisuutta erottaa tosi epätodesta. (Krauss 1990, 23.)

Nietzsche väitti, että Platonin luolasta ei enää ole ulospääsyä. Voi vain mennä vielä syvemmälle labyrinttiin. Tämä johtuu siitä, että meitä ei ympäröi todellisuus vaan vaikutelma todellisuudesta, simulaatioiden ja merkkien tuote. Jälkistrukturalismi seurasi tätä Nietzschen hyökkäystä platonismia vastaan. (Emt., 24.)

Jamesonin mukaan heikentynyt kykymme kokea historiaa jollain aktiivisella tavalla on johtanut menneisyyden tavoitteluun stereotyyppisen pastissin kautta. Kuluttajat haluavat päästä maistamaan pelkiksi omiksi kuvikseen muuttunutta maailmaa – pseudotapahtumia ja speaktaakkeleita. Jameson määrittelee ne Platonin simulakrumeiksi, identtisiksi kopioiksi, joiden alkuperäiskappaletta ei ole koskaan ollut olemassa. Simulakrumi muuntaa näin itse menneisyyttä. Jälkistrukturalistien kieliteoriaa seuraten menneisyys tarkoitteena, referenttinä, häipyä vähä vähältä, ja lopulta jäljelle jäävät pelkät tekstit. Jamesonin mielestä simulakrumin kulttuuri on oire siitä, että vaihtoarvo on yleistynyt siihen pisteeseen, että käyttöarvoa ei enää edes muisteta. (Jameson 1986, 246.)

Pastissin uusi esteettinen moodi ilmentää Jamesonille sitä uskomatonta tilannetta, että kykenemme yhä vähemmän muodostamaan representaatioita omasta tämänhetkisestä kokemuksestamme. Hän kummastelee, että ”olemme nyt uudessa ja omaperäisessä historiallisessa tilanteessa, tuomittuina etsimään Historiaa – joka itse jää ainaiseksi tavoittamattomiin – omien siitä värkkäämiemme pop-kuvien ja simulacrumien kautta.” (Jameson 1986, 250, 254.) Myös Slavoj Žižek (2005, 75) väittää, että todellisuuden havaitseminen on niin median välittämää, että enää ei ole mahdollista erottaa todellisuutta ja mediakuvaa toisistaan. Todellisuus koetaan esteettisenä speaktaakkelina. Žižekin käyttämin lacanilaisin termein ratkaiseva ero imaginaarisen ja symbolisen järjestyksen väliltä on kadonnut.

Kuvien lisääntyminen ja leviäminen on Baudrillardin (1986, 191–192) mukaan tehnyt kuvista todellisen halumme kohteen. Todellisuus ei pysty kilpailemaan kuvien läheisyyden kanssa:

Meidän rivoutemme, meidän pornografiamme ei ole missään seksuaalisessa himokkuudessa, se on tässä kuvan lamaantuneessa kiihkossa. Seksistä kukaan ei voi sanoa, onko se vapautettu vai ei, kulutetaanko sitä enemmän, onko seksin kansantulo kasvanut. Kuvista sitä vastoin pätee, että niiden kysyntä ja himo kasvavat suunnattomiin. Niistä on tullut meidän *todellinen sukupuoliobjektimme*, halumme kohde – ja juuri tässä korvaantumisessa, tässä kahden asian sekoittumisessa (halun ja sen kuvassa aineellistuneen vastineen sekoittumisessa – eikä ainoastaan seksuaalisen halun vaan myös tiedonhalun ja ”informaatiossa” aineellistuneen vastineen, unelmanhalun ja sen kaikissa maailman Disneylandeissa aineellistuneen vastineen, matkustamishalun ja sen lomamatkojen ohjelmoinnissa aineellistuneen vastineen, pelaamisen halun ja sen yksityiseen tietokonelaitteeseen ohjelmoidun vastineen sekoittumisessa) on meidän kulttuurimme rivous. Juuri tässä kuvien kiusaavassa läheisyydessä ja niiden kaikkialla läsnäolemisessa, tässä kuvien tuottamassa asioiden

viruksenomaisessa leviämisessä, juuri tässä kuvien nopeassa lisääntymisessä on meidän rivoutemme.

4.1.2 Aura

Kaikki ei ole simulakrumia...Hongkong on olemassa!
– Pierre Bourdieu

Walter Benjamin ennusti tunnetusti, että mekaanisen jäljentämisen aikakaudella taideteoksen aura kuihtuisi (ja yhtä tunnetusti ennuste on osoitettu toteutumattomaksi), koska täydellisimmästäkin taideteoksen jäljennöksestä puuttuu jotain – uniikki olemassaolo tietyssä ajassa ja paikassa. Benjamin arveli jäljennöstekniikan irrottavan uudelleentuotetun teoksen traditiosta, jolloin työn uniikki eksistenssi korvautuisi kopioiden määrällä. Katsoja tapaa reproduktion omassa erityisessä tilanteessaan, ei teoksen erityisessä tilanteessa. Nämä kaksi prosessia liittyvät nykyaikaisiin massaliikkeisiin ja johtavat tradition pirstaloitumiseen. (Benjamin 2001, 50–51.)

Aura liittyy etäisyyteen, vaikka kuinkakin pieneen. Nykyaikainen halu tuoda kaikki lähelle sekä tilallisesti että inhimillisesti johtaa auran rappeutumiseen. Todellisuuden uniikkisuus ylitetään hyväksymällä siitä sen reproduktio. (Emt., 52.)

Taideteoksen aura liittyy myös rituaaliin, työn alkuperäiseen käyttötarkoitukseen. Vaikka taide on maallistunut, sen rituaalinen pohja on vielä olemassa kauneuden kultissa. Valokuvan ja sen tuottamien kopioiden myötä rituaalinen merkitys on kadonnut, ja tilalle on tullut politiikka. Tämän kulttitaustasta irtoamisen Benjamin ajatteli johtavan taiteen näennäisen autonomian katoamiseen. (Emt., 52, 54.)

Debord on samoilla linjoilla Benjaminin kanssa. Kun kaikkien sivilisaatioiden ja aikakausien taiteet on ensi kertaa mahdollista tuntea ja hyväksyä yhdessä, muodostuu taidehistorian muistojen kokoelma, joka merkitsee taidemaailman loppua. Maailman taide relativisoituu maailmanlaajuiseksi epäjärjestykseksi. (Debord 2005, 161–162.)

Bürger pitää Benjaminin pohdintojen ansiona etenkin kahta oivallusta. Ensinnäkään taideteoksilla ei itsessään tai luonnostaan ole tiettyä vaikutusta, vaan merkitys määrittyy siinä

instituutiassa, jossa teos toimii. Toisekseen vastaanottamisen muodot perustuvat tiettyyn sosio-historialliseen hetkeen. Esimerkiksi auran havaitseminen perustuu porvarilliseen yksilöön. (Bürger 1994, 31.)

Betts selittää Benjaminin ajatusta niin, että maalauksista tehdyt postikortit ja julisteet antavat katsojalle tunteen, että hän on nähnyt jotain, jota ei kuitenkaan ole nähnyt todellisessa ajassa ja paikassa. Valokuva, jonka synnyttämä tämä taidehistorian muistojen kokoelma on, on nykyisin digitaalisuuden ansiosta helposti ja huomaamattomasti muokattavissa. Tämä herättää kysymyksen siitä, kuinka muokattu kuva muuttaa tapaamme katsoa taidetta. Bettsin väite on, että alkuperäinen teos alkaa näyttää epätodellisemmalta kuin sen kopiot. Runsaus, jolla reproduktioita tehdään, ja laatu, joka voi jopa saada alkuperäisen näyttämään epäaidolta, sekä demokratisoi taidetta että pakottaa vertaamaan originaalia reproduktioon – ei toisin päin. Tämän vuoksi jatkuvasti uudelleentuotettu taideteos samaistetaan originaalin kategoriaan, ja sitä lähestytään kuriositeettina, ei sen taiteellisen arvon vuoksi. Taideteos halutaan nähdä, jotta se on nähty. (Betts 2004, 61.)

Solomon-Godeaunkin mukaan taiteen auraattisuutta korostetaan edelleen jatkuvasti. Aura koostuu yksilöllisyyden ja ainutlaatuisuuden ominaisuuksista, joiden tuloksena on taiteilijan läsnäolo alkuperäisessä taideteoksessa. Itse asiassa auran korostaminen on johtanut siihen, että valokuvaus on kohonnut korkeataiteeksi. Tämä peittää alleen ideologisen rakenteen, jonka yksi elementti on taiteen pakollinen kaupallistaminen. (Solomon-Godeau 1988, 241–242.)

Crimpille jäljentämistekniikka on postmodernismin ominta aluetta, jonka avulla postmoderni taide tekee aurasta tarpeettoman, ja vie näin merkitystä alkuperäisyyden, autenttisuuden ja läsnäolon käsitteiltä, jotka ovat olennaisia museon diskurssissa. Postmodernismin kuvitteellisena hylkäämä ajatus luovasta subjektista joutuu väistymään, kun jo olemassa olevia kuvia aletaan lainata ja suorastaan varastaa. (Crimp 1990, 25.)

Postmodernismin syntyäikoihin ajoittui myös perinteisempiin taiteellisiin arvoihin nojaavan uusekspressionismin nousu, joka johti Solomon-Godeaun mukaan vähemmistö- ja naistaiteilijoiden uudelleenmarginalisoitumiseen, edellisen vuosikymmenen radikaalien taidekäytäntöjen tukahduttamiseen, sankarillisen (valkoisen mies-) taiteilijan myytin paluuseen ja valokuvan legitimointiin auraattiseksi, subjektiiviseksi ja itsenäiseksi

taidemuodoksi. Esimerkiksi Sherrie Levinen kriittisen työn alku sijoittuu tähän kontekstiin, jota vasten on helpompi ymmärtää, miksi Levine valitsi uudelleen kuvattaviksi juuri Edward Westonin, Eliot Porterin ja Walker Evansin töitä, ja esitteli ne ominaan. (Solomon-Godeau 1990, 61.)

4.2 Postmodernistinen näkökulma modernistiseen taidevalokuvaan

*History reproducing itself becomes farce.
Farce reproducing itself becomes history.
– Jean Baudrillard*

Valokuvaus tyydytti alkuaikoinaan lähinnä muotokuvauksen, matkakuvauksen ja tieteen tarpeita, ja valokuvaamisen ongelmat olivat puhtaasti teknisiä ja kaupallisia. Valokuvaa pidettiin liian helppona välineenä, jotta se voisi olla itsenäinen taiteenala. (Saraste 1996, 71–72.) Kamppailu siitä, voiko valokuva olla taidetta, alkoi kuitenkin heti syntyhetkestä ja jatkui yli 1900-luvun puolivälin, vaikka valokuvaa oli käytetty taiteen tekemisessä aiemminkin, esimerkiksi surrealistien ja konstruktivistien parissa. Vaikkapa Aleksandr Rodtšenko piti valokuvaa todellisena modernina taiteena, ja väitti, että toisin kuin vanhentuneet maalaus ja kuvanveisto, valokuva voisi ilmaista vallankumouksen jälkeisen yhteiskunnan todellisuuden (Wells 1997, 217–218). Modernin taiteen välineenä valokuvaa alettiin kuitenkin pitää vasta 1960- ja 70-luvuilla (kts. esim. Squiers 1990, 9–10; Crimp 1990, 60). 1980-luvulle tultaessa taidevalokuvan hallitsevaksi diskurssiksi oli muodostunut modernismin diskurssi, vaikkakin modernismin ohjelman soveltaminen valokuvaan oli ongelmallista (Burgin 1986, 65).

Koska valokuvauksen hyväksyminen sisälle taideinstituutioon oli sidoksissa modernistiseen käsitykseen taiteesta, oli välttämätöntä, että valokuva jatkoi formalismin perinnettä ja loi oman kahtiajakonsa korkeakulttuuriin ja massakulttuuriin, taiteeseen ja valokuvan arkiseen käyttöön (Rosler 1988, 210). Moderni valokuva etsi uusia oivalluksia käyttäen valoa, muotoa, kompositiota ja kontrastia kuvan kielioppina. Florence Henri ja Paul Strand ottivat mallia kubisteista ja heidän muotoon keskittyvästä työstään. Äärimmäisyyksiin tämä vietiin amerikkalaisessa formalismissa, esimerkiksi Westonin ja Tina Modottin töissä, joiden abstraktit kuvat keskittyivät sävyyn ja muotoon enemmän kuin kuvan subjektiin. Weston määritteli lähestymistapansa sekä abstraktiksi että realistiseksi, painottaen kuvan

tarkkailuluonnetta. Hän etsi muodon selkeyttä ja ylisti kameran kykyä nähdä enemmän kuin ihmissilmä. (Wells 1997, 220.)

Tämä on lainausta suoraan greenbergiläisestä taideohjelmasta, jossa taiteilija pitää yllä taiteensa tasoa toisaalta rajoittaen sen ilmaisumuotoja ja toisaalta pyrkien kuvaamaan ehdotonta (ylevää). Taiteilijan tulee kääntää huomionsa pois yhteisen kokemuksen sanelemasta sisällöstä ja kohdistaa se oman ammattinsa välineeseen. Greenbergin mukaan abstraktin taiteen täytyy perustua jonkin ”totteleminen arvoisen pakon” noudattamiselle, mikäli se haluaa olla esteettisesti pätevää. Koska kokemuksen maailma on tullut kiistetyksi, tällainen pakko on löydettävissä ainoastaan niistä prosesseista ja säännöistä, joihin taide perustuu. (Greenberg 1989, 86–87.)

Solomon-Godeau (1988, 242) kirjoittaa formalismista: ”Vaikka jotkut keskittyvätkin sellaisiin esteettisiin käsitteisiin kuin Muotoon ja Kauneuteen samaan tyyliin kuin valokuvaaja Robert Adams (hiljattain ilmestyneessä esseessään *Beauty in Photography: Essays in Defence of Traditional Values*), he eivät silti ole valmiita julkisesti myöntämään, että nämä termit ovat historiallisia – käsitteitä, jotka tänään liittyvät vain fetisistiseen, taantuvaan, täysin kaupalliseen taiteen tekemiseen.” Hän jatkaa, että koska taidevalokuva on pitkälti markkinoiden luomaa, ei ole yllättävää törmätä siihen, että valokuvausta ei missään nimessä haluta nähdä mekaanisesti jäljentävänä tekniikkana. Jo Dostojevski (2005, 32–33) irvaili näille modernismin kauniin, ylevän ja taiteilijuuden käsitteille:

Mutta minäpä valitsisin silloin uran: olisin laiskuri ja ahmatti mutta en tavallinen vaan esimerkiksi kaikkea kaunista ja ylevää ymmärtävä laiskuri ja ahmatti. Mitä siitä arvellette? Minä olen haaveillut siitä jo kauan. Tuo ’kaunis ja ylevä’ on niin raskaasti likistänyt takaraivoani elämäni neljäkymmenen vuoden ajan. Se johtuu minun neljästäkymmenestä ikävuodestani, mutta silloin – voi, silloin olisi toisin! Valikoisin itselleni oitis sopivan toiminnan muodon: maljan juomisen kaiken kauniin ja ylevän kunniaksi. Tarrautuisin jokaiseen tilaisuuteen ensin vuodattaa pikariini kyynel ja sitten juoda se kaiken kauniin ja ylevän kunniaksi. Muuttaisin silloin kaiken maailmassa kauniiksi ja yleväksi. Kaikkein inhottavimmasta ja kiistattomimmasta saastasta etsisin kauniin ja ylevän. Olisin kyynelehtivä kuin märkä sienä. Esimerkiksi Geen maalaus on taiteilijan työ. Heti paikalla juon Geen taulun maalanneen taiteilijan kunniaksi sillä minä rakastan kaikkea kaunista ja ylevää. Kirjailija kirjoittaa ’kunkin oma asia’, ja heti paikalla minä juon ’kunkin oman’ maljan sillä minä rakastan kaikkea ’kaunista ja ylevää’. Vaadin kunnioittamaan minua siitä ja vainoan niitä, jotka eivät osoita minulle kunnioitusta.

Kun valokuvasta haluttiin taidetta, täytyi kuvaajasta tehdä taiteilija. Rosler sanoo, että taidevalokuvaaja on omaksunut tutun romanttisen taiteilijan hahmon. Koska kaiken korkeataiteen subjektiksi on tullut tekijän minä ja subjektiivisuus, tämä johtaa siihen, että gallerioihin asetellut valokuvat pitäisi nähdä siinä valossa, mitä ne paljastavat tekijästään. (Rosler 1988, 212.) Burginin mukaan kuvaa katsoessa ei kuitenkaan ole hyödyllistä tai edes toivottavaa kysellä kuvaajan aikomuksia, sillä sekä kuvaaja että katsoja ovat ennalta muodostetun diskurssin tuotteita. Esimerkiksi rasismi ja seksismi eivät ole kuvassa itsessään, vaan tekstien, koodien ja retoriikan kudelmassa. Postmodernismi pyrkii vastustamaan taideinstituutiota syrjäyttämällä taiteilijan. (Burgin 1986, 65.)

Valokuvauksen asema taiteena johti luonnollisesti myös siihen, että sille täytyi kehittää oma historiansa, kielioppinsa ja tämän kieliopin tutkimus. Rosler pysyy uskollisena vasemmistolaisille lähtökohdilleen, ja väittää taidehistorian laillistavan teoksia keräilijöitä varten. Tämä yleisen taidehistorian esimerkki osoittaa, että kaanonin luominen ja laillistaminen vaikuttaa suoraan taidekauppaan. Niinpä yliopistoissa täytyi pätevoittää uusi valokuvauksen älymystö antamaan oikeutus valokuvauksen historialle ja yksittäisille töille sen sisällä. (Rosler 1988, 214–215.)

Tagg pilkkaa yritystä saattaa valokuvan historia osaksi taiteen historiaa yhtä järkeväksi projektiksi kuin kirjoitustaidon historian liittäminen kirjallisuuden historiaan. Valokuvan sulauttaminen osaksi taidetta ja museota on ongelmallista valokuvan moninaisten diskurssien vuoksi. Tagg painottaa, ettei valokuvaa voi pelkistää yhdeksi kokonaisuudeksi ja sopeuttaa kaanoniin, jonka se on käytännössä ja teoriassa asettanut kyseenalaiseksi. (Tagg 1988, 15.) Burginin näkemys on, että vaikka valokuva pystyy jossain määrin sulautumaan konservatiiviseen estetiikkaan, jokin valokuvassa aina vastustaa sulautumista. Sen sopeuttamiseksi pitää nähdä erikseen vaivaa. (Burgin 1986, 37–38.)

Valokuvan ja modernismin välisten ongelmien yksi syy on, että valokuvalla on useita eri käyttötarkoituksia. Burginin mukaan valokuva on erityinen väline, koska sillä ei ole kieltä merkityksessä *langue*, vaan valokuva on jakautunut erilaisiin käytäntöihin, kuten kuvajournalismi, amatöörikuvaajat, mainokset, dokumentarismi ja niin edelleen. Ei siis ole yhtä merkitystä tuottavaa järjestelmää, josta valokuvat olisivat riippuvaisia samalla tavalla kuin puhe on riippuvaista kielen järjestelmästä. Jokainen valokuva toimii lukuisten eri koodien pohjalta, ja koodien määrä ja tyyppi vaihtelevat kuvasta toiseen. Lisäksi vain harva

näistä koodeista on pelkästään valokuvan koodeja. (Emt., 20, 72.) Esimerkiksi valokuvan mainoskäytössä ei ole mitään tiettyä genreä, vaan se lainaa kaikista genreistä (Ramamurthy 1997, 154). Samaa voi sanoa muistakin valokuvan käyttötavoista taidetta myöten. Kuten Tagg sanoo Joanne Lukitshin haastattelussa: “Ei ole olemassa valokuvaa sellaisenaan, yhtenäisenä välineenä. On erilaisia tuotannon alueita, eri tavoin institutionalisoituja käytäntöjä, erilaisia diskursseja.” (Lukitsh 1997, 224.)

Kun valokuva alettiin nähdä yhtenä modernismin välineenä, valokuvia alettiin luokitella uudelleen tekijän, ei aiheen mukaan, mikä Crimpin mielestä johti valokuvauksen ghattoutumiseen taiteen alueelle. Valokuva ei ollut enää ensisijaisesti tietoa, dokumenttia, todistetta, kuvitusta tai reportaasia, vaan valokuvan kenttä kutistui kaikenkattavaan estetiikkaan. Crimp vertaa tätä siihen, mitä maalauksille ja veistoksille tapahtui 1800-luvun taiteessa, kun ne kerättiin Euroopan kirkoista ja palatseista ja suljettiin museoihin. Niistä tuli itsenäisiä teoksia, kun niiltä riistettiin mahdollisuus toimia muissa kuin taiteen diskursseissa. (Crimp 1990, 60–62.)

Tukeutuen Crimpiin Price ja Wells havainnollistavat, että muuttuessaan taiteeksi valokuvat tuomitaan taideobjektin yksinäisyyteen ja ne menettävät monimuotoisuutensa. Niitä kohdellaan uniikkeina ja yksilöllisinä töinä eikä teollisina objekteina, joita voidaan tuottaa uudelleen, mikä kuitenkin on osa niiden olemusta. (Price & Wells 1997, 35.)

Krauss selittää valokuvan ja modernismin välistä ongelmaa valokuvan tuottaman esteettisen samanlaisuuden avulla. Periaatteessa samasta kohteesta otetut valokuvat saattavat kaikki olla samanlaisia, jolloin ne ovat pelkkää toistoa. Samanlaisuus tulee valokuvassa kvalitatiiviselle tasolle ja tekee eron tuottamisesta kvantitatiivista. Tämä on ongelmallinen ajatus perinteisen estetiikan maailmalle, jossa voidaan sanoa ”tämä on hyvä, tämä huono, tämä on erilainen tuosta”. Monilukuisuuden käytäntö – puhuttiin sitten yhdestä negatiivista saatavista sadoista vedoksista tai sadoista pohjimmiltaan erottamattomista kuvista, jotka otetaan samasta kohteesta – ei ole vain huono esteettinen originaalin muoto, vaan se kaivaa maata alkuperäisen ja kopion erottamisen väliltä. Kraussin mukaan valokuva on tehnyt irvikuvan originaalin, subjektiivisen ilmaisun ja muodollisen erityisyyden ideoista. Valokuva ei niinkään ole epäonnistunut näiden ideoiden toteuttamisessa, vaan kieltää koko eroavaisuuden systeemin, jonka avulla näitä periaatteita voidaan edes ajatella. Valokuva paljastaa jokaisen

esteettisen teon taustalta löytyvän stereotypian, toiston ja keinotekoisuuden käytäntöjä. (Krauss 1990, 21–22.)

Krauss kritisoikin teoretikkoja, jotka pyrkivät löytämään kielen, jolla pystyisivät analysoimaan valokuvia irrallisina ja itsenäisinä teoksina museoiden seinillä. Hänelle valokuvan diskurssi ei ole esteettinen diskurssi vaan dekonstruktion projekti, jossa taide erotetaan ja etäännytetään itsestään. (Krauss 1990, 23, 27.)

Modernistinen taidevalokuvaus ei saa armoa myöskään Solomon-Godeaulta. Hän toteaa, että taidevalokuva niittää nykyään sitä kyseenalaista kunniaa, että se on saavuttanut kaikki tavoitteet, jotka sille 1900-luvun puolivälissä asetettiin. Se on päässyt museoihin ja markkinoille, se on kehittänyt miehisen perinteen, arvokkaat tunnuspiirteet ja tullut yleisesti hyväksytyksi. ”Vaikka taidevalokuvaus modernistiseen tyyliin vannookin yhä taideteoksen autonomian, itseensä viittaavuuden ja yliluonnollisuuden nimiin, se on kuitenkin systemaattisesti tehnyt itsestään irrelevantin ja triviaalin. Se on tavallaan täysissä juhlamineissa vailla paikkaa minne mennä.” (Solomon-Godeau 1988, 254.)

Sontag huomauttaa, että suuri osa valokuvaksen saavuttamasta arvostuksesta perustuu siihen, että 70-luvulla haluttiin korostaa abstraktin taiteen torjuntaa. Huomion kiinnittäminen valokuviiin merkitsi helpotusta abstraktin taiteen vaatimista henkisistä ponnistuksista ja muiden taidemuotojen ja taidehistoriallisten käsitteiden tuntemisesta. Valokuvaus ja poptaide vakuuttivat katsojille, ettei taide ole vaikeaselkoista, koska ne näyttivät käsittelevän ennemminkin aihetta kuin taidetta. Sontagille valokuvauksen siirtyminen museoihin oli lopullinen voitto modernismin taistelulle taiteen avoimen määrittelyn puolesta. (Sontag 1984, 123–124.)

Sontagin mukaan valokuvauksen realismi synnyttää hämmennystä todellisuuden olemuksesta, mikä on ennen pitkää moraalisesti turruttava ja aisteja kiihottava näkemisen tapa. Valokuvaus on muuttanut maailmaa kohti seinätöntä museota, jossa jokainen aihe on sekä alennettu kulutustavaraksi että ylennetty esteettisen arvioinnin piiriin. (Sontag 1984, 106.) Baudrillard puhuu transesteettisestä, jossa kaikki on banaalilla tavalla esteettistä (Baudrillard 2002, 181).

Crimpille valokuvan pääsy museoihin tarkoitti modernismin kuolinoireita, koska valokuvaus ei ole itsenäinen eikä modernistisessa mielessä taidetta. Tämä ei tarkoita, etteikö yksittäinen

valokuva voisi olla formalistisessa mielessä taideteos, sillä jotkut valokuvat kytkeytyvät yhtä selvästi valokuvauksen kieleen kuin modernistiset maalaukset maalaustaiteen erityiskonventioihin. Crimp toteaa kuitenkin, että niin kauan kuin modernismi oli elinvoimainen, valokuvaus ymmärrettiin liian satunnaiseksi ja riippuvaiseksi kohteesta, jotta se voisi saada modernismin itsereflektiivisen muodon. Valokuvauksen ymmärtäminen ja organisoiminen modernismiksi merkitsee modernismin väärentämistä, ja siten modernismin loppua ja postmodernismin alkua. Kun modernismin erillisten kategorioiden puhtautta loukataan, niiltä riisutaan niiden kuvitteellinen itsenäisyys, idealismi ja siten valta. (Crimp 1990, 64–65.)

4.3 Postmodernin valokuvan keinoja

We have to create ourselves as a work of art.
– Michel Foucault

Modernistiselle valokuvalle oli teorian lisäksi vastavoima myös käytännön työssä, esimerkiksi poptaiteen piirissä, missä korostettiin valokuvan monistettavuutta. Muun muassa Robert Rauschenbergerin ja Jasper Johnsin töitä kutsuttiin myös neo-dadaismiksi, sillä heidän ready-made-työnsä asettivat kysymyksen taiteen itsensä arvosta (Honour & Fleming 1982, 613).

Solomon-Godeau nostaa esimerkiksi Andy Warholin, joka käytti töissään jo olemassa olevia kuvia, teki sarjoja ja kopioita, nimitti studiosa Tehtaaksi ja loi näin imagostaan täysin vastakkaisen romanttiselle taiteilijäkäsitykselle. Warholin ja Rauschenbergin tyyli liittyi paljon enemmän siihen, miten valokuvaus normatiivisesti käytettynä toimii kuin siihen, mitkä ovat valokuvailmaisun muodolliset puolet. Warhol muistutti Marcel Duchampia, joka halusi osoittaa, että taiteen käsite on täysin epämääräinen ja mielivaltainen. Vastoin niitä käsityksiä, joiden mukaan taideteos on luonnostaan kaunis ja itsenäisesti merkitsee jotain, Duchamp esitti, että taideteoksen identiteetti, merkitys ja arvo pitää aktiivisesti luoda. (Solomon-Godeau 1988, 240–241.) Romanttisen taiteilijäkäsityksen lisäksi poptaite kritisoi taideteokseen liittyvää originaaliromantiikkaa kopioimalla ja ottamalla teoksista rajoittamattomia painoksia. Warhol vastasi kysymykseen mitä hän haluaa sanoa kuvillaan: ”Katsokaa niitä; pinnan alle ei ole kätkeyty mitään.” (Brody-Johansen 1977, 72–73.)

Linda Andre sijoittaa varsinaisen postmodernistisen valokuvan synnyn 1970-luvun loppuun. Vuonna 1977 October-lehden tuore päätoimittaja Douglas Crimp järjesti Pictures-nimisen näyttelyn New Yorkissa. Itse näyttely ei herättänyt kovinkaan laajaa huomiota, mutta kun Crimp julkaisi näyttelyluettelossa olleen esseensä Octoberissa syksyllä 1979, levisi postmodernismi taideyleisön tietoisuuteen. (Andre 1988, 257.) Postmodernistisen käytännön kultakausi kesti 1980-luvun loppupuolelle. (kts. esim. Solomon-Godeau 1990, 60.)

1970-luvulla kriitikot ja kuraattorit alkoivat (epäilemättä jälkistrukturalismin ansiosta) kiinnittää aiempaa enemmän huomiota representaatioihin modernismin välinekeskeisyyden sijaan. Postmodernismi kysyi näitä kysymyksiä representaatiosta esimerkiksi parodian ja pastissin kautta. Muutoksesta puhutaan usein esittävän paluuna. (Wells 1997, 226.) Keskeistä postmodernismille oli konstruktion painottaminen esimerkiksi montaa sin, lavastamisen ja kuvien ja tekstien yhdistämisen kautta. Tällä haluttiin vaalia ideaa siitä, että taide voi olla poliittista, sekä painottaa dekonstruktion teoriaa ja käytäntöä. Molemmat lähestymistavat kieltäytyivät hyväksymästä maailmaa sellaisenaan. (Emt., 229.)

Postmodernististen teoreetikkojen ja taiteilijoiden käytössä postmodernismi liikkui merkityksen, originaalisuuden, tekijyyden, lainaamisen, dekonstruktion, diskurssin ja ideologian käsitteiden ympärillä. Postmodernismi pyrki haastamaan modernismin varmuuden autonomisesta taiteesta. (Reed 2006, 272.)

Postmodernistit näkivät representaation ja todellisuuden päällekkäisinä, koska representaation ja kielen konventiot opitaan ja sisäistetään niin, että ne koetaan todellisuutena. Etenkin television aikakaudella, kun massamedialla on merkittävä rooli tietoisuuden muokkaajana, todellisuus paljastuu aina representaatioksi ja sen kautta suodatetuksi. Näin voidaan väittää, että ajatuksemme eivät ole originaaleja ja yksilöllisiä, jolloin ei enää ole mielekäästä pitää yllä originaalin taiteilijan roolia. Sen sijaan postmodernistit keskittyivät siihen, miten kuvat ja symbolit muuttavat ja menettävät merkitystään, kun ne laitetaan uuteen kontekstiin. Tarkoituksena on paljastaa prosessi, jossa merkitys rakentuu. (Reed 2006, 272.)

Visuaalisten taiteiden piirissä postmodernistinen valokuva katsottiin kriittiseksi asenteeksi. Tämä kriittisyys ilmeni etenkin sellaisten modernismin idealististen esteettisten konseptien kuin subjektiviteetin, auran ja autonomisuuden purkamisessa. (Solomon-Godeau 1990, 60–61.) Tärkeimpiä postmodernistien käyttämiä keinoja olivat sarjallisuus, toisto, lainaaminen,

intertekstuaalisuus, simulaatio ja pastissi. Jokaista niistä voi käyttää kieltämään modernistisen estetiikan oletusta taideteoksen autonomiasta. Tällaisten keinojen ilmaantuminen 70-luvulla enteili sosiaalista, kriittistä ja mahdollisesti radikaalia taiteen harjoittamista, joka voisi keskittyä representaatioon sellaisenaan. (Solomon-Godeau 1988, 246.)

Postmodernismi valokuvassa korostaa jo-nähtyä. Esimerkiksi 1977 MoMa:n Peilejä ja ikkunoita -näyttelyssä Warholin, Rauschenbergin ja Ed Ruschan kuvat poikkesivat muista, koska ne korostivat olevansa riippuvaisia joukkoviestinnän luomista hyvin konventionaalisista kuvista ja kuvakielestä. Ne hylkäsivät modernismin luomat raja-aidat kehittyneiden ja kehittymättömien kulttuurimuotojen välillä sekä modernismin vaatimukset esteettisen merkin aitoudesta. (Solomon-Godeau 1988, 238–239.)

Postmodernistisen valokuvan käyttötapa ei kuitenkaan yhdistä mikään koulu, tyyli tai esteettinen näkemys. Solomon-Godeau luettelee postmodernistisiksi valokuvaajiksi Sarah Charlesworthin, Barbara Krugerin, Louise Lawlerin, Sherrie Levenin, Richard Princen, Cindy Shermanin, Laurie Simmons ja Jim Wellingin, joiden töitä yhdistää se, että teosten muotoa on lähes mahdoton analysoida, eikä heitä voi sijoittaa modernistisiin lähtökohtiin. Kaikilla on myös taipumus taistella subjektiivisuuden, tekijän ja originaalin korostamista vastaan. Toiminta pureutuu valokuvan diskursseihin, ideologiaan ja esittämismalleihin, merkitykseen ja kontekstiin sekä kieleen ja viittauksiin. (Emt., 245.)

4.3.1 Tapaus Cindy Sherman

Paljastaessaan ihmisten esineellisyyden ja esineiden inhimillisyyden valokuvaus muuttaa todellisuuden tautologiaksi.

– Susan Sontag

Cindy Shermanin Untitled Film Stills -sarja perustuu 1950- ja 60-lukujen elokuvien kuviin. Sarjan kuvissa Sherman poseeraa stereotyyppisenä Hollywood-sankarittarena muuttaen kehonsa kirjaimellisesti representaatioksi. Koska Sherman jäljittelee elokuvien tyyliä pikkutarkasti, hänen valokuvansa näyttävät katsojasta tutuilta, ja ne nostavat pintaan muistoja elokuvista, joita ei ole koskaan ollut olemassa. Valokuvat on suunniteltu simulakromeiksi. Postmodernismin ehkä kuuluisimpaa lausahdusta toteuttaen ne ovat autenttisia kopioita, joilla ei ole originaalia. (Bronfen 1995, 21.)

Koska postmodernissa visuaalisessa järjestelmässä todellisuus on sulautunut representaatioon, ei ole enää paikkaa, mihin subjekti voisi paeta representaatioiden teatterista. Representaatioissa ei ole ulko-ovea tai paloportaita. Untitled Film Stills -sarjassa representaation nielaisemasta todellisuudesta on jäljellä enää visuaaliset rippeet vanhoista elokuvagenreistä. (Bryson 1993, 222.)

Sherman ei itse pitänyt taiteen yliteoretisoinnista. Hän ei ole tunnustautunut minkään teorian noudattajaksi, vaikka hänet on yhdistetty milloin jälkistrukturalismiin ja dekonstruktioon, feminismiin, psykoanalyysiin ja postmodernismiin. (Schwander 1995, 11.) Eräässä haastattelussaan Sherman sanoo:

When I was at school, I got more and more annoyed by this attitude that art has to be so terribly religious or sacred, and I wanted to create something that people could relate to without having read a book about it beforehand. Something that would appeal to anybody at all; even if he didn't understand it completely, he would still be able to get something out of it. That was how I came up with culture, I wanted to imitate it and make fun of it, and that's what I actually did. (Schwander 1995, 11.)

Bronfenin mukaan Sherman kuitenkin tuntee postmodernismin teorian. Muuttaessaan itsensä representaatioksi hän tutkii kuvan, esitetyn vartalon ja lainauksen välisiä suhteita. Vuonna 1954 syntynyt Sherman on todennut, että hän kuuluu ensimmäiseen sukupolveen amerikkalaisia taiteilijoita, jotka ovat kasvaneet television parissa. Mediakuvat, kulttuurisesti annetut kuvat ja henkilökohtaiset fantasiat sekoittuvat Shermanin kuvissa yrittäen houkutella katsojasta esiin tämän omia muistoja ja fantasioita. (Bronfen 1995, 14.)

Bronfen lainaa Judith Williamsonia, joka on kirjoittanut Shermanista, että tämän työt eivät ole ainoastaan nokkelaa parodiaa mediakuvien naiskuvista, simulakrumin valta-aseman dekonstruktioita, tai omakuvia, joiden kautta etsitään identiteettiä. Shermanin kuvissa nämä eri aspektit kietoutuvat yhteen. (Emt., 22.)

Shermanin lähtökohta kuvien tekoon oli vierauden tunne ja dislokaatio, ja kuvilla on sama vaikutus katsojiin. Shermanin kuvissa on häivähdyksiä painajaisista, muistikuvista ja perityistä representaatioista, joista hän rakentaa tulkinnan yhtenäisestä valokuvan subjektista. (Bronfen 1995, 26.) Hän osoittaa, että kulttuuriset kuvastot, muistikuvat, fantasiat ja

traumaattinen kutoutuvat yhteen subjektissa, ja että oikeastaan subjekti sijaitsee trauman, seksuaalisuuden ja mediakuvien luomassa *rakenteessa*. Subjekti on tulosta näistä diskursseista, ja postmoderni subjekti on lainausten verkosto, missä kuva ja identiteetti sekoittuvat toisiinsa. (Emt., 16.)

Krauss korostaa, että Shermanin töissä on erityisen tärkeää, että tekijä on sekä subjekti että objekti. Tämä osoittaa, että Sherman kieltäytyy ymmärtämästä taiteilijaa originaaliuden lähteenä. Stereotyypeillä leikkiminen paljastaa taiteilijan itsensä stereotyyppiseksi. (Krauss 1990, 22.)

4.4 Postmodernismin myöhemmät vaiheet

Olemme tilanteessa, jolle on ominaista höltyminen – tarkoitan ajan ominaisväriä. Meitä painostetaan joka suunnalta lopettamaan kokeilu taiteissa ja muilla aloilla.
– Jean-François Lyotard

Se, että valokuva muistuttaa niin voimakkaasti todellisuutta, on sen tulkinnan erityispiirre. Valokuva on rauhoittavan tuttu, koska se vaikuttaa tuottavan uudelleen sen mitä näemme, tai voisimme nähdä. Realismin tunne tekee valokuvasta merkittävän diskursiivisen voiman identiteetin rakentamisessa ja tunnistamisessa. (Price & Wells 1997, 51.)

Psykoanalyysi ehdottaa, että kuvat tarjotessaan identifikaation mahdollisuutta tarjoavat fantasiaratkaisuja subjektin ahdistukseen. Identifikaatio on prosessi, jossa subjekti sulautuu näkemäänsä ja muuttuu toisen mallin, kuvan, mukaan. Taiteen voidaan katsoa ruokkivan tarveamme selkeään identiteetin kokemukseen ja kulttuuriseen kuulumisen tunteeseen. Koska identiteetti ei koskaan ole valmis ja pysyvä, tämä on jatkuva vakuuttelun käytäntö. Tämä voi olla yksi syy siihen, että jatkuvasti katsomme kuvia. (Wells 1997, 234.)

Identiteetti on tärkeä osa myös postmodernismia. Andreas Huyssen luokittelee neljä postmodernille ajalle tyypillistä identiteettiä: kansallinen identiteetti (etenkin vastineena imperialismille), seksuaali-identiteetti, ympäristöidentiteetti ja etninen identiteetti. Nämä erityiset identiteetit haastavat formalistisen uskon universaaliin taiteeseen, joka sattuu oleman

valkoisen, länsimaisen, heteroseksuaalisen ja keskiluokkaisen miehen taidetta. (Reed 2006, 274.)

Kuten Taggkin painotti, keskeistä representaation politiikalle on, kenen kokemus on pätevä. Tämä motivoi etenkin naistaiteilijoita ja etnisiä vähemmistöjä. (Wells 1997, 234–244.) Feminismin henkilökohtainen on poliittista -iskulause on uusi tapa ymmärtää poliittista aluetta. Se on vaikuttanut poliittisen kuvaamiseen ja hyödyntämiseen kulttuurisessa tuotannossa. (Solomon-Godeau 1990, 64.) Esimerkiksi Jo Spence ja Rosy Martin kirjoittavat, että valtakulttuuriin liittyviä kuvia naisista tulisi jatkuvasti kyseenalaistaa ja haastaa. Naisten osalta kuvien katselemista ja ottamista määrittää valtakulttuuri, eli ne, jotka omistavat kuvien tuotantoprosessin ja näin kontrolloivat kuvien merkityksiä. Spencen ja Martinin valokuvaterapian yksi tavoite on yrittää keksiä uudelleen ja siten vallata katsomisen, kuvatuotannon ja -levittämisen mielihyvä. (Spence & Martin 1988, 163–164.) Toiseudesta kirjoittava Trinh T. Minh-ha (1991, 254) puolestaan kiteyttää asian seuraavasti:

Maailmassa, jossa näkeminen merkitsee uskomista, ja jossa totuus samastetaan näkyvään (liian näkyvään, näkyvää näkyvämpään), inhimillinen silmä ja sen täydellistetty korvike, mekaaninen silmä, ovat representaation, esittämisen järjestelmän keskiössä. Valokuva ei pelkästään varmista uutta otetta näkyvään (mekaaninen silmä voi vahvistaa sen, minkä suhteen ihmissilmä epäröi); se vahvistaa näkyvän identiteetin aitouden. Todellisuus määritellään näin uudelleen, näkyvyyden ehdoilla; myös tieto määritellään tekniikoiden, informaation ja todisteiden ehdoilla.

Kuubalainen Edmundo Desnoes, joka niin ikään kirjoittaa toiseudesta, huomauttaa, että valokuvat painottavat yleensä kolmannen maailman alikehittyneisyyttä, mikä vaikuttaa ratkaisevasti siihen, millaisen käsityksen kehittyvistä maista muodostamme. Vaikka eläisi itse kolmannessa maailmassa, on vaikea tietää, missä määrin käsitys oman kulttuurin ja maan tilasta perustuu siihen, miten muut ovat asian nähneet. Valokuvaus vaikuttaa kulttuuriimme paljon läpikotaisemmin kuin suurin osa ihmisistä kykenee huomaamaan. Visuaalinen koodi on riippuvainen kielestä, ja kieli taas on sidoksissa sosiaaliseen toimintaan. Näin olleen sekä kuvien ottaminen että niiden vastaanottaminen kertoo aina jotakin arvoistamme, ja jos valokuvaa analysoi itsenäisenä objektina, kontekstistaan riippumattomana ja sosiaaliseen järjestelmään kuulumattomana, lankeaa illuusioon. (Desnoes 1988, 108–109.)

Sontag toteaa, että kapitalistinen yhteiskunta edellyttää kuvakulttuuria pystyäkseen tarjoamaan viihdettä ostamisen lisäämiseksi ja ”lieventääkseen luokkaan, rotuun tai sukupuoleen kuulumisen rasitteita”. Kun kuvien kuluttamisen vapaus samaistetaan vapauteen sinänsä, yhteiskunnalliset muutokset voidaan korvata muutoksella kuvissa. Kuvia kulutetaan yhä kiihtyvällä tahdilla ja kuvat puolestaan kuluttavat todellisuutta. (Emt., 166–167.)

Kuten postmodernismi, myös feminismi ja muut identiteettipohjaiset suuntaukset hyödyntävät massamediaa, ideologiaa ja tekijyyden dynamiikkaa. Amerikkalainen feministi Lucy Lippard kuitenkin esittää, että toisin kuin postmodernismi, feministinen taide on muutakin kuin tyyli. Feminismi ei vain dekonstruoi vallitsevaa ideologiaa vaan tarjoaa tilalle vaihtoehdoisen kertomuksen identiteetistä. Taiteen kautta on mahdollista ilmaista itseään osana laajempaa joukkoa ja yhteisöä. (Reed 2006, 276–277.)

Lippard kirjoittaa pelkäävänsä sentimentaalista anti-intellektuellista taidetta, joka korostaa itsenäisyyttään ja erillisyyttään. Toisaalta hän pelkää myös akateemista intellektualismia, joka on postmodernismin huonoin piirre. Lippard haluaakin yhdistää postmodernismia ja aktivistitaidetta. (Reed 2006, 283.)

Hietalan mukaan kyllästyneenä merkeillä pelaamisen toivottomuuteen, joka näytti tekevän kaiken muutoksen ja edistyksen mahdolliseksi, jälkistrukturalismi siirtyi kohti kontekstuaalista kulttuuriteoriaa. Siirtymään vaikuttivat myös feminismin voimakas nousu ja etenkin amerikkalaisessa kulttuurintutkimuksessa virinnyt etninen tiedostaminen. (Hietala 1992, 23.) Esimerkiksi Hal Foster, joka alkoi pelätä Baudrillardin nihilismia, kirjoitti vuonna 1985, että postmodernismista oli tullut konventio, joka tarvitsi kritiikkiä. Hal kääntyi vastahegemonististen sosiaalisten suuntausten puoleen, kuten feminismi, seksuaalivähemmistöt ja kolmas maailma. (Reed 2006, 286.)

80-luvun lopulla ja 90-luvun alussa omaelämäkerrallisuudesta tuli tärkeä osa taiteilijoiden yritystä pureutua identiteetin ongelmiin. Jack Pierson, Lyle Ashton Harris ja David Wojnarowicz yhdistivät henkilökohtaisia ja massamedian kuvamaailmoja maalauksissaan ja installaatioissaan. Heidän työnsä hyväksyivät postmodernismin oletuksen, että subjektiviteetti rakentuu sosiaalisten merkkien ja symboleiden kautta. Mutta sen sijaan, että tämä tarkoittaisi heille universaalialta persoonattomuutta, he korostivat asemansa erityisyyttä seksuaalidentiteetin, rodun ja luokan tuottamien identiteettien risteyksessä. (Emt., 288.)

4.4.1 Linda Andre ja epäily

Linda Andre kritisoi postmodernia valokuvaa siitä, että sen strategia on pikemminkin passiivista kuin aktiivista dekonstruktioita. Dekonstruktioon käytetään valitaan joukkotiedotusvälineiden ja mainosten kuvia, koska ne ovat kulttuurimme vakuuttavimpia ja voimakkaimpia kuvia. Kuvaa ei aktiivisesti koetella tai työstetä, jotta löydetäisiin sen heikot kohdat, vaan se eristetään ja asetetaan uuteen kontekstiin, joka antaa sille mahdollisuuden dekonstruoida itse itsensä. Idean ydin on, että kuvan siirtäminen lehdestä galleriaan aiheuttaa laadullisen muutoksen kuvassa. (Andre 1988, 271.)

Andre kiistää tällaiselta taiteelta poliittisen taiteen statuksen riippumatta siitä, miten poliittisuus ymmärretään. Hän perustelee tätä sillä, että postmodernistisen valokuvauksen kriitikot eivät ota huomioon kysymystä yleisöstä, mikä on aidosti yhteiskunnalliselle taiteelle välttämätön kysymys. Mikään taide ei voi olla poliittisesti tehokasta, jos se rajoittaa yleisönsä jo valmiiksi myötämieliseen pieneen eliittipiiriin ja jää muille katsojille vaikeatajuiseksi. Andren mukaan postmoderni valokuva kieltää tai jättää huomiotta visuaaliseen liittyvän mielihyvän, ja panostaa sen sijaan intellektuelliin mielihyvään, joka syntyy, kun kuvan huomataan vastaavan teoriaa. Katsoja, joka tähän kykenee, on kuitenkin poikkeus eikä sääntö. (Emt., 264–265.)

Suuri osa valokuvan katsomisen tuottamasta mielihyvästä perustuu tunteeseen, että valokuva tarjoaa meille välittömän kokemuksen todellisesta. Valokuva tyydyttää tarpeitamme kokea jotain maailmasta, joka on oman rajallisen kokemuspöyrin ulkopuolella. Voimme saada mielihyvää myös siitä, että sijoitamme itsemme valokuvaan. Koska postmodernismi pyrkii kieltämään tämän mielihyvän, se ohittaa eletyt kokemukset triviaaleina, mikä on ideologinen lähestymistapa. (Emt., 267–268.)

Andre (1988, 276–277) arvostelee etenkin pessimistisenä pitämäänsä postmodernia tulkintaa maailmasta. Jos myönnämme, että kaikki on jo nähty ja tehty ja että olemme niin näkemiemme kuvien saastuttamia, että uusia kuvia on mahdotonta kuvitella, myönnämme samalla, että emme enää voi tuottaa representaatioita maailmasta. Se taas merkitsee samaa kuin luopuisimme mahdollisuudesta tehdä tulkintoja todellisuudesta tai kuvitella muita vaihtoehtoja olemassa olevalle. Andre painottaa, että vain ne, joilla on valtaa tehdä representaatioita, voivat selittää maailmaa, ja muiden on tyytyminen näihin selityksiin.

Vaikka kuvat ovatkin vallanneet ison osan kulttuuristamme, on inhimillisen kokemuksen latistamista ajatella, että koemme maailmaa vain kuvien välityksellä.

Kritiikistään huolimatta Andre näkee postmodernismin väitteissä totuuden siemenen. Yhteiskunnassa on tapahtunut todellisia muutoksia kyvyssämme hallita elämäämme. Teknologia laajenee uusille elämän alueille, mutta sen monimutkaistuminen tekee yhä vaikeammaksi ymmärtää sitä. Massakulttuuri ja mainonta ovat läsnä kaikkialla, minkä vuoksi on mahdotonta välttää edes syvimpien halujen manipulointia. ”Voimat, joita emme itse ole panneet liikkeeseen ja joita emme voi kontrolloida, määräävät mahdollisuuksiamme elää elämäämme ja sitä millaista haluamme sen olevan”, Andre kirjoittaa. Postmodernien väitteiden yksipuolisuus ja -ulottuvuus tekee niistä kuitenkin tukahduttavia ja siksi myös poliittisesti epäilyttäviä. (Emt., 263, 276–277.)

Erityisen ironisena Andre pitää postmodernismin väitettä poliittisesta voimattomuudesta, sillä juuri se itse jättää yksilön voimattomuuden tilaan. Postmoderni kritiikki luo yksilön, jolle poliittinen toiminta on täysin turhaa. Ihminen on menettänyt kykynsä kontrolloida spektaakkelin yhteiskunnan ehkä merkittävintä valtaa, eli valtaa tehdä kuvia. Taidekriitikoilla on tarjota vain se lohtu, että vaikka taiteilija ei pystyisikään luomaan uutta, hän voi tuottaa uusia merkityksiä jo olemassa oleville kuville. (Emt., 264, 278–279.)

Andren mukaan postmodernismista oli jo tullut valokuvauksen pääsuuntaus, joka on menettänyt sekä esteettisessä että poliittisessa mielessä kaiken radikalisminsa. Andre hahmottelee uutta poliittista valokuvasta, joka ottaisi huomioon myöhäiskapitalistisen yhteiskunnan totuudet. Se ei olisi dokumentarismin naiivia todellisuuden peilaamista, mutta ei myöskään postmodernismin voimattomuutta representaatioiden edessä. Ensimmäinen on autuaan tietämätön asemastaan kuvana, ja julistaa todellisuuden läpinäkyvää heijastamista. Toinen puolestaan väittää, että sen asema kuvana on kaikki, mitä se voi olla. Molempia ääripäitä täytyy Andren mukaan välttää, koska sortoa tapahtuu sekä representaation että arkipäivän tasolla. Jos keskitytään pelkästään representaatioihin, tulee mahdottomaksi osallistua kamppailuihin, joita käydään työpaikoilla, kodeissa ja järjestäytyneen politiikan piirissä. Andren uusi poliittinen valokuvaus ei kielläkään elettyä kokemusta eikä visuaalista mielihyvää vaan myöntää kummassakin olevan voimaa antavia piirteitä. Näin se voisi olla sekä poliittisesti tehokasta että suosittua. (Emt., 279–280.)

Andren tapaan Sezgin Boynik ja Minna Henriksson kritisoivat postmodernismia poliittisesta voimattomuudesta. Postmodernismin mukaan kaikki kertomukset yhteiskunnassa ovat kuvitteellisia, jolloin ei ole syytä vaatia millekään kertomukselle, esimerkiksi luokkaan perustuvalla, etusijaa. Boynik ja Henriksson huomauttavat, että jos ristiriidat ovat historian yläpuolella, johtopäätös on, että historia on päättynyt. Mitään kamppailtavaa ei enää ole, vaan subjektina ihminen on fragmentoitunut, sijoiltaan ja skitsofreeninen. Yhtenäisyyden menetys luo peruuttamattoman sekasorron, jossa vain estetiikka käy kamppailun välineeksi. (Boynik & Henriksson 2011, 53.)

Boynik ja Henriksson myöntävät, että jos postmodernismiin viitataan 70- ja 80-lukujen teoriana ja käytäntönä, jotka pyrkivät hylkäämään essentialistisiin käsityksiin (historismi, alkuperä) perustuvan modernismin, kriittisyydellä voisi olla painoa. Mutta sittemmin postmodernismi on heidän mukaansa siirtynyt osaksi populismia, kuluttajuutta, amerikkalaista mukaglobaalia älyllistä perintöä, pastissia ja ironiaa, joten siihen on enää vaikea liittää mitään kriittisyyttä. Postmodernismi on vähitellen muuttunut relativismiksi ja päätynyt kitschin epäteoreettisuuden juhlaan. (Emt., 53.)

Boynik ja Henriksson ovat pettyneitä etenkin siihen, että postmodernismi – joka alkoi sellaisiin identiteetteihin kuin kansaan, rotuun ja sukupuoleen perustuvan politiikan radikaalina kyseenalaistamisena – päätyi julistamaan näitä identiteettejä jopa modernismia ongelmallisemmalla tavalla. Postmodernismi ei pystynyt erottelemaan luokkaa, kansallisuutta ja sukupuolta kertomusten purkuprosessissa, joka pyrki tekemään tyhjäksi subjektin ideologisen rakentumisen. (Emt., 53.)

4.4.2 Sulautuminen

*Muoti sanelee sen rituaalin, jolla tavarafetissiä tulee palvoa.
– Walter Benjamin*

Valokuvat, joita ihmiset kantavat mukanaan, ovat fetissejä sanan tavallisessa merkityksessä. Fetissi merkitsee sekä menetystä (symboloi kastroitiota) että suojelee tätä menetystä vastaan. Valokuva leikkaa kohteestaan fragmentin, josta tulee liikkumaton ja muuttumaton. Kaikissa valokuvissa on läsnä tämä sama palan leikkaaminen irti ajasta ja paikasta, ja sen pitäminen muuttumattomana, kun maailma ympärillä muuttuu. (Metz 1997, 158–159, 161.)

Burgin jatkaa, että fetisismi kieltää erilaisuuden esittäessään fragmentit itseriitteinä kokonaisuuksina. Jos haluaa vastustaa fetissiä visuaalisessa taiteessa, täytyy siirtyä fragmenttien jaottelun ulkopuolelle: jaottelun muotoon ja sisältöön, yksityiseen ja sosiaaliseen, sanaan ja kuvaan, maskuliiniseen ja feminiiniseen (halussa tuottaa mies ja nainen), instituution sisä- ja ulkopuoleen. Jaottelun rikkominen ei ole yhdyntävä liike eikä siis eron kieltämistä toisin tavoin. Burgin painottaa esimerkissään seksuaalisuuden tuottamisesta, että on tärkeää näyttää, että nimenomaan eron *merkitys* on tuotettua. Tällöin seksuaalisen eron merkitys voidaan nähdä jonakin historiallisena, jota voidaan muuttaa. (Burgin 1986, 108.)

Erilaisuuden pelkistäminen samanlaisuudeksi näkyi postmodernin valokuvan kohdalla niin, että se ymmärrettiin jonakin, joka seuraa modernismia samaan tapaan kuin jälkiimpressionismin ajatellaan seuraavan impressionismia. Postmodernismista tehtiin osa evoluutiota, jolla on tekemistä vain taidevalokuvan sisäisen kehityksen kanssa. (Solomon-Godeau 1990, 69.) Tällainen historismi heikentää postmodernismin radikalismia tehden siitä jälleen yhden uuden taidesuuntauksen modernismin traditioon. Kun auringon alla ei ole mitään uutta, katsojan mieli voi rauhoittua eron hälvetessä historiallisen edistysliikkeen virtaan.

Andy Grundbergin mukaan muun muassa surrealismia on pidetty jälkikäteen katsottuna postmodernistisen valokuvan edelläkävijänä, sillä surrealismi ennakoiki dekonstruktionistista käännettä. Grundberg suhtautuu kuitenkin epäillen tällaisiin rinnastuksiin. Hän toteaa, että vaikka surrealistiset tyylit kiertävät edelleen, nykyiset käytännöt ovat vain tyylin kopiointia ja pintaa, eikä kapinasta ole paljoakaan jäljellä. Niinpä surrealistisvaikutteiset nykyvalokuvat edustavat itse asiassa kaikkea sitä, mitä postmodernismi vastustaa. Grundberg jatkaa, että nykyään todellisuutta haastaa hypertodellisuus, ei surrealisuus. Surrealistit näkivät todellisuuden verhona, joka peittää irrationaalista, kaoottista ja oletetusti aitoa alitajuntaa. Nykyään alitajuntaa ei enää pidetä viattomana kulttuurista, eikä surrealismilla enää ole kriittisiä ja kapinallisia tarkoituksia. (Grundberg 1997, 86–87.)

Jos oletamme, että postmoderni valokuva toimi alun perin kriittisesti (ja miksipä emme olettaisi), se toimi kriittisesti ennen muuta taidemaailman sisällä. Postmodernismin tulkitseminen tapahtuu siis taideinstituution kontekstissa, koska sen keinot olivat seurausta sitoutumisesta hallitseviin esteettisiin diskursseihin. Postmodernismi pyrki tuomaan näkyviksi

näiden diskurssien ehtoja ja agendoja, jotta niitä voitaisiin analysoida ja kritisoida. (Solomon-Godeau 1990,76.)

Esimerkiksi Sherrie Levine horjuttaa strategioillaan taideteosten autonomiaa, mutta hänen kriittiset käytäntönsä (feminismi ja dekonstruktio) ovat ymmärrettävissä ainoastaan taidemaailman sisällä. Muualla Levinen työt voisivat olla ”aitoja” Westoneita tai Evanseja. Tämä oli yksi vasemmiston argumentti vastaavanlaisten töiden kriittisyyden kyseenalaistamiseksi. Esimerkiksi Martha Rosler arvioi, että sosiaalisen kontekstin puutteessa Levinen työt vain alleviivaavat asioita eivätkä sitoudu poliittisiin kysymyksiin yhteiskunnan valtasuhteista. Solomon-Godeau esittää kuitenkin, että jos pidämme taidetta yhtenä instituutioon porvarillisessa kulttuurissa, on Levinen taiteen sisäinen kritiikki aidosti kriittinen käytäntö. (Solomon-Godeau 1990, 62–64.)

Vuonna 1984 Solomon-Godeau arveli jäävän avoimeksi, ovatko postmodernistien lainaamis- ja muut strategiat todella toimineet vallankumouksellisesti. Markkinat pystyvät neutralisoimaan ja mukauttamaan lähes minkä tahansa tyylin käyttöönsä sopivaksi. Lisäksi monen taiteilijan on lopulta tehtävä myönnytyksiä, jotta heidän työnsä pääsisivät paremmin esille. Kyse on toimeentulosta. (Solomon-Godeau 1988, 248.)

Jo tuolloin, 1980-luvun alussa, postmodernismille olennaisen lainaamisen strategia alkoi muuttua, ja postmodernin valokuvan teoreetikot ilmaisivat huolensa asiasta. Solomon-Godeaun mukaan sellaisten toisen polven postmodernistien kuin Frank Majore, Alan Belcher ja Stephen Frailey suhde lainaamisen merkityksiin vaikutti pelkältä kiinnostukselta. Identifikaatio kaupallisen kulttuurin kuvamaailmaan ei enää eronnut millään tavalla muitten kuluttajien ihmetyksestä, jolloin kritiikki kävi mahdottomaksi. Esimerkiksi Majoren jäljittelyt mainoksista tuovat mainosten glamourin, kitschin ja erotiikan taiteen maailmaan, mutta toisin kuin Duchamp, Warhol ja Levine, hän ei kyseenalaista taiteen instituutiota millään tavalla. Myös Crimp oli selvästi huolissaan kriittisen käytännön normalisoitumisesta. Hän kirjoitti *Appropriating Appropriation* -katalogiesseessään: ”Jos kaikki kulttuurin aspektit käyttävät tätä uutta toimintamuotoa, ei käytäntö itsessään voi artikuloida erityistä kulttuurista reflektiota.” (Solomon-Godeau 1990, 65–66, 71.)

Vuonna 1987 Solomon-Godeau oli saanut huomata, että useat näyttelyt olivat alkaneet esittää modernistista ja postmodernistista valokuvaa yhdessä. Tämä merkitsi Solomon-Godeaulle

sitä, että vaikka postmodernismilla olisi aikanaan ollut kriittisiä vaikutuksia, se oli nyt saumattomasti niputettu taidevalokuvan alle, mitä hän kuvailee dekonstruktion peruuttamiseksi. Postmodernista valokuvasta oli tullut haluttavaa ja ymmärrettävää. Se oli sulautunut mainontaan, muotiin ja mediaan, joista se oli syntynyt ja joita se aikaisemmin kritisoi. Lainaamisesta oli tullut akateemisesti hyväksytty käytäntö, koska se asetti enää niin vähän kyseenalaiseksi. Mikään uusi asiahan kriittisen käytännön sulautuminen valtakulttuuriin ei ole, mutta Solomon-Godeaun mukaan uutta oli se vauhti ja helppous, jolla moni postmodernin valokuvan tekijöistä sopeutui taidemaailmaan. (Emt., 69, 71–72.)

Valokuvaa vastaava esimerkki löytyy suomalaisesta postmodernista arkkitehtuurista. Anni Vartolan mukaan varsin pian alun innostuksen jälkeen oli havaittavissa siirtymä kohti pinnallistuvaa ja estetisoituvaa postmodernismia. Postmodernismi kaventui tarkoittamaan muodikasta tyyliä, joka edusti myyttejä hyödyntävää, uusvanhaa ja kliseistä arkkitehtuuria. 90-luvulle tultaessa postmodernismin teoriat oli valjastettu vain lisäämään muodikkaita yksityiskohtia modernistiseen valtavirtaan. Jäljelle jäi tehotuotettuja laatikkokollaaseja, joita pehmenettiin postmodernistisilla aiheilla kuten pyöreillä ikkunoilla, raidoituksilla ja pastelliväreillä. (Vartola 2011, 14–15.)

Burgin (1986, 162–163) lausahtaa hieman katkerasti konservatiivisen kritiikin osoittaneen jälleen tapansa käsitellä kaikkia ideoita, jotka uhkaavat sitä. Postmodernismia ei huomioitu 60- ja 70-luvuilla, mutta sittemmin postmodernismin terminologia varastettiin. Näyttelyiden yhteydessä alettiin viljellä sellaisia sanoja kuin halu, vietti, merkitsijä ja dekonstruktio, jotta voitiin osoittaa, että postmodernismi on ymmärretty ja sulatettu. Trivialisoimalla postmodernismi on kompleksinen tunne aikakauden päätöksestä ja sen tuomista mahdollisuuksista ”ajatella ei-ajateltavissa olevaa” muutettu pelkäksi taidemarkkinoiden tempuksi.

4.5 Dada ja kriittisen aseman ongelma

Milloin vain omahyväisyys, turhantärkeys, sekasortoisuus tai tyhjä ideologia ovat vallassa, silloin herää dada henkiin.
– Olavi Paavolainen

Avantgarden suuntauksista dadalla on eniten annettavaa postmodernismin pohdinnalle. Dadan modernismiin kohdistama hyökkäys, jossa kyseenalaistettiin niin taiteilijan kuin teoksen uniikkisuus, on siirtynyt suoraan postmodernismiin. Dadalla ja postmodernismilla on myös yhteisiä keinoja, kuten valmiin materiaalin työstäminen ja manipulointi taiteellisen arvon kyseenalaistamiseksi. Yhteisistä piirteistä huolimatta postmodernismi ei ole dadan reinkarnaatio. Hauska yhteensattuma tosin on, että dadan aikana oli vallalla ekspressionistinen taidesuuntaus, ja samaan aikaan postmodernismin kanssa nousi uusekspressionismi.

Taidehistoriassa dadaa luonnehditaan suunnilleen näin: ensimmäisen maailmansodan pyörteissä syntynyt dadaismi on modernismin tärkeitä liikkeitä, koska se synnytti kysymyksen taiteen arvosta ja luonteesta. Tämänäyttävät kysymykset ovat modernin taiteen tunnuspiirteitä, ja ne loivat pohjaa esimerkiksi konseptualismille, jossa ideat ovat tärkeämpiä kuin lopullinen teos. (Oxford Illustrated Encyclopedia 1993, 299.)

Olavi Paavolaisen mielestä nimitys dadaismi pelkän dadan sijaan on kuitenkin aiheuttanut väärinkäsityksen. Aivan kuin dada olisi ismi, uusi taidesuunta. Dadan rajun hyökkäyksen taiteita vastaan pitäisi todistaa juuri päinvastaista. Dada pilkkasi julmasti myös taiteenharrastusta, jota Paavolainen nimitti nykyajan naurettavaksi taudiksi. (Paavolainen 1990, 113.) Francis Picabia sanoikin, että minne taide ilmaantuu, sieltä elämä katoaa. Dada oli enemmän elämäntapa kuin taidetta. Siksi ei ole olemassa mitään tiettyä dada-tyyliä, vaan kaikki liikkeen piirissä vaikuttaneet toteuttivat dadaa omalla tavallaan. Liikkeen sisällä voidaan kuitenkin erottaa kaksi erilaista suuntausta. Toisaalla olivat sellaiset henkilöt kuin Hugo Ball ja Hans Arp, jotka halusivat korvata irrelevantin estetismin uudentlaisella taiteella, ja toisaalla sellaiset kuin Tristan Tzara ja Francis Picabia, jotka halusivat lähinnä tuhota. He olivat myös valmiita käyttämään hyväkseen ironista asemaansa taiteilijoina, ja etenkin Picabia nautti valtavaa suosiota Pariisissa dada-taiteilijana. (Ades 2006, 113–114.)

Dada hyökkäsi kuitenkin taiteilija-käsitettä vastaan. Koska teoksen arvo oli pitkälti kiinni taiteilijan signeerauksesta, Picabia pyysi taiteilijattaviaan kirjoittamaan nimensä kankaalle, mikä oli työn koko sisältö. Picabia kirjoitti, että taiteilijat eivät tee aidosti moderneja taideteoksia, vaan ihmiset. Runoja ja maalauksia voi tehdä kuka tahansa, eikä niiden tekemiseen tarvita valtavaa tunnetta. Perustavanlaatuaista eroa ihmisen ja koneen tekemän objektin välillä ei ole, ja ainoa persoonallisen väliintulon mahdollisuus teoksessa on *valinta*. (Ades 2006, 118–119.)

Dadaistit käyttivät töitään vähän kuin näyttelijät rekvisiittaa. Hetkellisten, katoavaisten ja selvästi vailla merkitystä olevien esineiden näytteille asettaminen oli tuohon aikaan vielä provokatiivista. Vuonna 1920 Kölnissä poliisimestari syytti dadaisteja petoksesta, kun nämä ottivat sisäänpääsymaksua taidenäyttelyynsä, joka ei muistuttanut taidenäyttelyä edes etäisesti. Max Ernst vastasi syytökseen, että he olivat kyllä tehneet selväksi, että kyseessä on dadanäyttely, eikä dada ole koskaan väittänyt, että sillä olisi mitään tekemistä taiteen kanssa. Jos yleisö sekoittaa nämä kaksi keskenään, ei sitä voi pitää dadaistien syynä. (Ades 2006, 118.)

Berliinissä dada sai voimakkaita poliittisia ilmenemismuotoja. Saksassa oli kovat oltavat sodan jälkeen; Berliinissä nähtiin nälkää. Dadaistit katsoivat ekspressionistisen suuntauksen pakenevan ympäröivää todellisuutta taiteilijan sisäisten maailmojen tutkiskeluun, ja vastalauseena tälle dada sai Berliinissä aggressiivisesti todellisuuteen pohjautuvia muotoja. (Ades 2006, 120.)

Raoul Hausmann esitteli dada-näyttelyssä Berliinissä ”liimausmaalausta”, kollaasia (ranskan collage tarkoittaa liimausta). Hän yhdisteli koneiden osia, sanomalehtileikkeitä, kangaskappaleita ja valokuvia tauluiksi. Öljymaalaukset ja porvaristo kuuluvat yhteen, selitti Hausmann. Dadaisti puolestaan luo teoksia, jotka liittyvät välittömästi elettävään hetkeen. Käytettävän materiaalin täytyy heijastella nykyaikaa. (Paavolainen 1990, 88.) Juuri Berliinissä dadaistit kehittivät myös fotomontaasin. Hausmannin lisäksi sitä käyttivät muun muassa George Grosz, Hannah Höch ja John Heartfield, joiden fotomontaasit koostuivat ympäröivästä visuaalisesta materiaalista, kuten sanomalehtileikkeistä ja valokuvista. Tutusta mediasta tuli heidän käsissään poliittinen ase. (Ades 2006, 121.) Myös Solomon-Godeau nostaa esiin, että dadaismi ja konstruktivismi tekivät kollaasilla, fotomontaasilla ja duchampialaisella readymadella poliittista työtä, jossa taide ja elämä haluttiin yhdistää. Esimerkiksi Heartfieldin työt ovat kriittisiä sekä ulospäin todellisuuteen että taiteen sisäisesti. Ne sotkevat politiikan representaatiot ja representaatioiden politiikan. (Solomon-Godeau 1990, 63, 75.)

Dadan periaatteena oli ivata ajan olemusta johtamalla sen heikkoudet äärimmäisyyksiin. Toisin sanoen parantaakseen sairaa, dada turvautui rokotukseen, ja istutti sairaaseen tämän oman taudin. Koska maailmansodan jälkeinen aika oli mieleton, korotti dada mielettömyyden ihanteekseen. Dadan strategiaa ei kuitenkaan uskottu, vaan se otettiin vakavasti. Paavolaisen

mielestä dada onkin hirvittäväntä ja säälimättömintä ironiaa, mitä moderniin aikaan on kohdistettu. (Paavolainen 1990, 100, 110, 114.) Tämä dadan rokotemainen luonne on nähtävissä myös postmodernismissä. Hulluudella hulluutta vastaan -iskulause on vain muuttunut representaatiolla representaatiota vastaan -strategiaksi.

Kapinastaan huolimatta dadasta on tullut erottamaton osa modernismin traditiota ja kritisoimaansa taideinstituutiota. Sen ready-made-työt ovat saavuttaneet arvostetun aseman. Sen edustajia pidetään luovina taiteilijoina. Samanlainen kohtalo näyttäisi nielaisseen postmodernismin. Punk-liikettä tutkinut Lasse Jalonen kirjoittaa, että vastaliikkeet ovat aina hankalassa tilanteessa: joko ne vaietaan kuoliaiksi, tai sitten ne yhteiskunnan vastareaktioiden kautta nousevat laajaan tietoisuuteen. Kun julkisuuteen nostetaan keulakuvia ja sloganeita ja tiettyjä piirteitä aletaan jäljitellä, liike kitschii helposti. Kaupallisuuden kautta vastakulttuurista tulee ilmiö, joka sulautuu osaksi kulutusspektaakkelia. (Jalonen 1996, 109.) Kun radikaalisti taiteen institutionalisoitunutta ja autonomista asemaa kritisoivien liikkeiden on huomattu muuttuvan osaksi taiteen kaanonin, kysymys taiteen kriittisyyden mahdollisuudesta on käynyt yhä polttavammaksi.

Peter Bürgerin mukaan avantgarde-taide pyrki hylkäämään autonomista taidetta määrittelevät piirteet, kuten yksilöllisen tuotannon, taiteen ja elämän erottelun sekä yksilöllisen vastaanottamisen. Avantgarde pyrki siis yhdistämään taiteen ja elämän. Bürgerin mielestä vaikuttaisi kuitenkin epätodennäköiseltä, että tällainen yhdistäminen olisi mahdollista porvarillisessa tai jälkikapitalistisessa yhteiskunnassa. Hän kysyykin, voiko taiteen autonomisen aseman kieltäminen olla haluttava tila. Hän pohtii, että välimatka taiteen ja elämän välillä saattaa olla välttämätöntä sille vapaalle tilalle, jossa vaihtoehtoja olemassa olevalle voidaan nähdä ja ajatella. (Bürger 1994, 53–54.)

Samoja ajatuspolkuja kulkee Herbert Marcuse. Hänen mukaansa taideteosta voidaan kutsua vallankumoukselliseksi, jos se esittää vallitsevan yhteiskunnallisen vapaudettomuuden sekä kumoukselliset voimat yksilöiden kautta. Näin taide voi murtautua mystifioitun todellisuuden läpi ja avata mahdollisuuden muutokseen. Taiteen voimana Marcuse näkee sen mahdollisuuden haastaa vakiintuneen todellisuuden monopoli määritellä todellisuutta. Se, miten mikäkin taideteos esittää kumouksellisuuden, perustuu niihin yhteiskunnallisiin rakenteisiin, jotka teos joutuu kohtaamaan. Nämä rakenteet ovat teoksessa läsnä monin tavoin ja ovat Marcusen mukaan taiteen ylihistoriallisen olemuksen erityisiä historiallisia ilmauksia.

Marcuse siteeraa Habermasia, jonka mukaan vaatimus taiteellisen autonomian lakkauttamisesta voi johtaa aivan yhtä hyvin taiteen taantumiseen kaupalliseksi massakulttuuriksi kuin sen muuntumiseksi kumoukselliseksi vastakulttuuriksi. Marcuse päätyy siihen, että vain autonominen taideteos voi olla poliittinen. Esteettinen muoto on olennainen taiteen yhteiskunnalliselle funktiolle. Koska taiteen poliittinen potentiaali on sidoksissa sen esteettiseen ulottuvuuteen, taide on auttamatta erillistä elämän käytännöistä ja vain välillisessä suhteessa niihin. Niinpä mitä välittömämmin taide on poliittista, sitä vähäisemmäksi sen radikaali muutosvoima käy. (Marcuse 2011, 28–29, 48, 66.)

Kotkavirran ja Sirosen mukaan myös Adorno suhtautui epäluuloisesti sellaisia suuntauksia kohtaan, jotka yrittivät kaataa aitaa taiteen ja arkielämän väliltä politisoimalla taiteen. Adornolle tämä merkitsi lähinnä luopumista taiteesta, ja viime kädessä alistamista tavaramuodolle. Sen sijaan poliittisestikin merkittävää oli autonomisen taideteoksen oman muotokielen kehittäminen. Adorno vaali ”epäesteettinen esteettistä kokemusta”, sillä se ei samastu kulttuuriteollisuuden synteettiseen maailmaan. Ehyt esteettinen kokemus ei ole enää myöhäiskapitalismissa mahdollinen, vaan mahdollista on ainoastaan yrittää kokea se, mitä ei voi kokea. Tämä on Adornon mukaan tulkittavissa absoluuttisesti moderneissa teoksissa. (Kotkavirta & Sironen 1986, 20.)

Adorno kirjoittaa, että taide kritisoi yhteiskuntaa jo pelkällä olemassaolollaan, koska se ei mukaudu vallitseviin sosiaalisiin normeihin ja siten pätevoidy yhteiskunnallisesti hyödylliseksi. Toisaalta taide on altis ideologiselle väärinkäytölle, ja etäisyyden päässä oleva taide jättää arvostelemansa yhteiskunnan myös rauhaan. Adorno tähdentää kuitenkin, että yhteiskunta ei ole vain ideologiaa, jonka esteettinen muoto tuomitsee, vaan yhteenveto itseään tuottavasta ja uusintavasta ihmiselämästä. Tärkeää on, että taide ja kritiikki eivät irtaudu tästä näkökulmasta niin kauan kuin yhteiskunnallinen prosessi ei osoittaudu vievän kohti itsetuhoa. Niinpä taiteen yhteiskunnallinen oleminen vaatii kaksoisreflektiota: taiteen sekä itselleen-olemisen että yhteiskunnallisen riippuvuuden tulkintaa. (Adorno 1986, 84, 86.)

Postmodernismi hylkää tämän modernismin asettaman autonomisen taiteen mahdollisuuden. Kuten Jameson totesi aikaisemmin, kulttuurin alueen laajenemisesta seuraa etäisyyden katoaminen. Esimerkiksi Arthur Danto kritisoi ajatusta taiteesta omana saarekkeenaan, joka on todellisesta elämästä erillistä. Niissä teoksissa, joissa tietoisuus teoksen taiteena olemisesta on selvä, mikään ei pysty häiritsemään katsojaa, sillä taide asettuu suojaksi katsojan ja

häiritsevän todellisuuden väliin. Danton häirintätaiteeksi kutsuma ilmiö pyrkii ulos taiteen yksityiseltä saarekkeelta ja hävittämään tämän taiteen tuoman suojan. Danto pitää Cindy Shermanin kuvia yhtenä tällaisen taiteen harvoista onnistumisista. (Vuorinen 1995, 144–145.)

Solomon-Godeaun mielestä vaikuttaisi siltä, että taidekäytännöt, jotka edustavat tiettyä tyyliä ovat haavoittuvaisempia neutralisoinnille kuin jatkuvasti muuttuvat käytännöt. Vastarinnan asemaa ei voi vakiinnuttaa kerralla, vaan se pitää jatkuvasti asettaa uudelleen, jotta se pystyisi vastaamaan muuttuvia olosuhteita. Jos ja kun esteettiset olosuhteet muuttuvat, esimerkiksi lainaamisen käytännöstä tulee valtavirtaa, täytyy kriittisen aseman muuttua. Se, että taiteen ja kritiikin on hyvin vaikea erottua taidekoneistosta, ei ole kuitenkaan syy epätoivoon. Näkyvät ristiriidat mahdollistavat kriittiset käytännöt. Käy kuitenkin yhä vaikeammaksi sanoa, mitä kriittisten käytäntöjen pitäisi yrittää tehdä. (Solomon-Godeau 1990, 76–78.)

Myös Jameson kysyy, mitä nykyisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden oikein pitäisi tehdä, jos ja kun yksilöllistä subjektia ja uniikkia tyyliä ei ole. Subjektiin liittyvän ongelman lisäksi täytyy ottaa huomioon, että takana on sata vuotta modernismin historiaa: uudet tyylit ja maailmat on jo keksitty. Kun enää ei voida tehdä uusia tyylillisiä keksintöjä, voidaan vain jäljitellä kuolleita tyyliä. Postmoderni taide on siis uudella tavalla taidetta taiteesta itsestään. Sanoma on taiteen välttämätön epäonnistuminen, uuden epäonnistuminen ja menneisyyden vangiksi jääminen. (Jameson 1993, 196.)

Tästä pessimistisestä lausunnosta huolimatta Jameson jättää postmodernismin kohtalon lopulta avoimeksi. Hän kysyy vakavasti, pystyykö postmodernismi historiallisen avantgarden tavoin olemaan kriittistä, oppositiossa ja vallankumouksellinen suhteessaan yhteiskuntaan. Postmodernismi kyllä toistaa ja tukee kulutuskapitalismin logiikkaa, mutta siihen, voiko taide vastustaa tätä logiikkaa, Jamesonilla ei ole vastausta. (Emt., 205.) Toisaalla hän kuitenkin toteaa esimerkiksi, että kaikkein voimallisimmat postmodernit teokset pystyvät sisällön tuolla puolen koskettamaan jäljentämisprosessin verkostoja ja näin tuomaan näkyville ympäröivää postmodernia tilaa (Jameson 1988, 257).

Postmoderni ylevä on Jamesonin mukaan kunnollisesti teoretisoitavissa vain taloudellisten ja sosiaalisten instituutioiden suunnattoman ja uhkaavankin toisen todellisuuden kielellä. (Jameson 1986, 268.) Poliittisen taiteen pitäisi pystyä varustamaan subjekti uudella paikantajulla sen jouduttua globaaliin järjestelmään. Jameson ei halua kuitenkaan palata

vanhaan ja rauhoittavaan modernin kansallisvaltion tilaan, vaan taiteen on nimenomaan pidettävä kiinni postmodernista totuudesta, joka on monikansallisen pääoman kaikenkattavuus. Mikäli poliittinen taide on mahdollista, sen täytyy pystyä esittämään tätä tilaa jollakin uudella tavalla. Koska representaatioiden toiminta on monimutkaista, on keksittävä radikaalisti uusia taiteen tekemisen tapoja (Jameson 1986, 279):

Sellaisen representaation avulla – vaikka emme osaa sitä vielä kuvitella – voimme ehkä jälleen alkaa käsittää omaa asemaamme yksityisinä ja kollektiivisina subjekteina ja saada takaisin sen toiminta- ja taistelukyvyt, jonka niin spatiaalinen kuin sosiaalinenkin hämmennyksemme tällä hetkellä neutraloi. Postmodernismin poliittisen muodon, jos sellaista koskaan ilmaantuu, tehtävänä tulee olemaan globaalien kognitiivisten kartoituksen keksiminen ja projisointi sekä sosiaalisissa että spatiaalisissa suhteissa.

Kuten Tagg totesi aikaisemmin, kulttuuri ei ole ympyrärakenne, jonka laitamalla avantgarde voisi tehtailla hyökkäyksiä kulttuurihegemoniaa vastaan. Kun tähän selkeään kulttuurin rakenteeseen ei enää uskota, katoaa pohja 70-luvun toiveelta radikaalista vastaiskusta. Hegemonian vastustamiseen ei ole olemassa yhtä suurta strategiaa. Sirpaleiset siellä täällä esiintyvät taistelut eivät myöskään yhdisty yhdeksi suureksi vastaiskuksi. (Lukitsh 1997, 223.) Taiteilijan tai intellektuellin erityisyyden myytti ei voi Taggin mukaan palvella edes mobilisoivana myyttinä. Jokaisen merkityksellisesti kriittisen kulttuurisen teon täytyy olla yhtä kerrostunut ja monimutkainen kuin dominoiva tuotannon muoto taiteilija-levittäjä-kriitikko-museo on. Toisin sanoen kritiikin täytyy olla yhtä moninaista kuin ovat ne koodit, käytännöt, tiedot, taidot, tavat, työn jako ja tekniset säännöt, jotka muodostavat taideinstituution perustan. (Tagg 1988, 31.)

Taggin mielestä kulttuurisilla teoilla on joka tapauksessa merkitystä. Ne muodostavat tilan kamppailulle juuri siksi, että niiden paikka on monimutkaisessa sosiaalisten käytäntöjen ja representaatioiden systeemissä, jossa identiteetit muodostuvat. Kulttuuriset käytännöt kuuluvat siis vallan alueelle, missä ne kietoutuvat talouteen ja politiikkaan. (Emt., 30.)

Samoin Foster pitää tärkeänä, ettei instituutioihin kohdistuvaa kritiikkiä hylätä kyynisesti sillä varjolla, että mahdollisuus avantgardistiseen toimintaan on käytetty loppuun tai että se on liian akateemista. Kritiikin hylkääminen rohkaisee Fosterin mukaan perinteisen taiteen pakonomaista elvyttämistä. Hän katsoo tämän perinteisen taiteen olevan markkinoiden manipuloiduille vaatimuksille ja museon myytille luovutettua. (Foster 1989, 262.)

Artikkelissaan ”Mullistavia merkkejä” Foster kuitenkin yhä uudelleen kysyy, pystyvätkö kriittisesti taideinstituutioon suhtautuvat käytännöt todella kyseenalaistamaan instituutiota, vai ajautuvatko ne lopulta palvelemaan kritisoimiaan toimintamalleja. Esimerkiksi Broodthaersin ja Haacken kohdalla Foster arvioi, että koska taiteilijat kiinnittävät huomionsa instituutioon, heidän teoksensa jäävät sen vangeiksi. Esiintyessään gallerian sisällä väliintulo yhdistetään olemassa oleviin taidemuotoihin. Näitä kategorioita pidetään yllä silloinkin, kun niiden osoitetaan olevan loogisesti mielivaltaisia, ideologisesti sävyttyneitä tai historiallisesti vanhentuneita. Taiteilijoista saattaa tulla taidemuseon demystifioitujen myyttien vartijoita. (Foster 1989, 263, 271.)

Burenin, Broodthaersin ja Haacken perinnöstä ammentavat taiteilijat, kuten Jenny Holzer ja Barbara Kruger, tuntuvat Fosterin arvion mukaan olevan lähempänä kritiikkinsä onnistumista. He yrittävät kriittisesti heijastella taiteen koneiston ulkopuolella olevia esityksiä, ja palata sitten takaisin puhuttelemaan taiteen sisäpuolella olevia diskursseja. Nämä taiteilijat katsovat, että ideologiaa ei voida palauttaa yhteen ainoaan kieleen ja sen jälkeen kritisoida sitä, eikä taiteen instituutiota voida palauttaa yhteen tilaan ja tämän jälkeen arvioida sitä. Merkit ja paikat eivät ole suoraan annettuja ja alttiita yksinkertaiselle manipuloinnille. (Emt., 271.)

Krugerista Foster toteaa, että tämän kiinnostuksen kohde onkin viime kädessä se reflektiivisyys, jonka avulla teokset tarkastelevat taiteen ja massakulttuurin, seksuaali- ja kulttuuripolitiikan diskursseja. Reflektiivisyys tekee mahdolliseksi sen, että työt pysyvät liikkeessä, eikä niitä täydellisesti voiteta. (Emt., 284.)

5. Loppupäätelmät

”Tällä teoksella yritän kommunikoida kaipausta, aitoa kokemusta, puhdasta tunnetta”, selittää kuvitteellinen taiteilija tv-komediasarja Murphy Brownin jaksossa *The Deal of the Art* 1990-luvun alussa. Kun taiteilija pääsee repliikissään kohtaan puhdas tunne, studioyleisö alkaa nauraa. Taiteilijan edessä on kasa makeutusainepusseja, ja syy nauruun on ilmeinen: huvittunut ja pilkallinenkin suhtautuminen nykytaiteen abstraktiivisuuteen, missä kaikki tuntuu käyvän taiteesta.

Vapaasti suomennettuna keskustelu jatkuu:

- Jos haluaisin ostaa teoksen, paljonko se kustantaisi? Brown kysyy.
- 120 000 dollaria.
- Eikö se ole aika paljon, kun ottaa huomioon, että voin mennä kauppaan, ja ostaa sieltä oman kasani makeutusainepusseja?
- Minun kasani mukana tulee todistus autenttisuudesta. Olen myös signeerannut lattian teoksen alla.

Jakso päättyy siihen, että Brown asettaa lapsensa tekemän maalauksen arvostetun taidegallerian seinälle muiden töiden joukkoon ja kutsuu kaksi taidekriitikkoa arvostelemaan teoksia. Kriitikot eivät erota lapsen tekemää työtä muiden joukosta, ja sijoittaja päätyy ostamaan sen edes näkemättä ostamaansa kohdetta. Ostopäätös perustuu siihen, että kaksi ajan arvostetuinta kriitikkoa kiistelee teoksen merkityksistä.

Tässä esimerkissä kyseenalaistetaan paitsi nykytaiteen vieraantuminen tavallisista ihmisistä myös kaikki taideinstituution keinot tehdä taiteesta taidetta: se, että taiteilija ja hänen signeerauksensa toimivat taiteen autenttisuuden takeena, että galleriaan asettaminen tekee maalauksesta taidetta ja että taidekriitikkojen huomio tekee teoksesta yleisesti kiinnostavan. Näiden institutionaalisten tekijöiden summa määrittää teoksen arvoksi tietyn määrän rahaa, joka viime kädessä kertoo tavallisille katsojille taideteoksen arvon. Taiteen sisältö on tässä prosessissa muuttunut täysin toisarvoiseksi.

Populaarikulttuurista löytyy paljon Murphy Brown -sarjan tapaista korkeataiteelle nauramista. Keisarilla ei ole vaatteita -ajattelu ilmaisee Baudrillardin kuvaamaa ironista suhtautumista nykytaiteeseen. The Deal of the Art -jakson pilkan taustalla on kuitenkin nähtävissä myös huoli siitä, että taide on eristäytynyt omiin sfääreihinsä, josta se ei enää pysty puhuttelemaan tavallisia ihmisiä. Taide menettää silloin käytännössä merkityksensä. Se pääsee ihmisten tietoisuuteen vain julkisuuteen nousevien kohujen kautta, jotka usein liittyvät enemmän taiteilijoiden sananvapauteen, eli siihen, mitä kaikkea voi tehdä taiteen nimissä, kuin itse taiteeseen. Huomiotaloudessa kohu on taiteilijan paras keino tulla tunnetuksi, mutta on kyseenalaista, kuinka vallankumouksellista kohuja hakeva taide voi olla.

Taiteen kriittisyyden mahdollisuus on keskeinen kysymys sekä modernin että postmodernin taideteorian parissa. Millaisin keinoin ja mistä lähtökohdista taidetta pitäisi tehdä, jotta se

voisi olla aidosti kriittistä ja kumouksellista? Modernismissa lähtökohdaksi otettiin usein taiteen autonominen asema. Jotta taide voisi arvioida ympäröivää todellisuutta, sen täytyi pystyä erottautumaan muusta kulttuurista – saavuttamaan kriittinen etäisyys. Postmodernismi näkee tällaisen asetelman ongelmallisena, sillä se pitää autonomisen taiteen asemaa harhaisena. Autonominen taide on postmodernismin mielestä vieraantunut todellisesta elämästä asiantuntijoiden asiaksi. Autonominen taide pelaa niillä säännöillä, jotka instituutio (joka on kietoutunut monenlaisiin yhteiskunnallisiin valtasuhteisiin) asettaa. Näin taide muuttuu osaksi järjestelmää, jota se yrittää kritisoida. Kuten John Tagg sanoi, ei voida ajatella, että voitaisiin tehdä jokin täsmäisku taidejärjestelmää vastaan sen ulkopuolelta. Etäisyyttä, jonka päästä muuttuvaa maailmaa voisi tarkkailla ja arvioida, ei ajatella enää olevan, vaan teoria ja taide ovat kietoutuneet erottamattomasti kritisoimiinsa ilmiöihin.

Nähdäkseni postmodernismi ei kuitenkaan julista poliittisen tai taiteellisen voimattomuuden sanomaa (vaikka varmasti nihilististä asennoitumista löytyykin). Vaikka yhtä tiettyä kriittistä asemaa ei voitaisikaan saavuttaa, tai valita yhtä strategiaa, esimerkiksi lainaamista, joka olisi aina oppositiossa vallitsevia käytäntöjä kohtaan, tämä ei merkitse, että kamppailusta pitäisi luopua. Taiteella nähdään joka tapauksessa olevan merkitystä. Kriittinen asema täytyy hakea jatkuvasti uudelleen, tilannekohtaisesti. Jatkuva kamppailu ja ristiriitojen esillä pitäminen on itsessään arvokasta toimintaa, joka kytkeytyy järjestelmiin, missä subjektiviteettia muokataan. Valtaa ja sen järjestelmiä ei ehkä pääse pakoon, mutta valtaa voidaan jossain määrin vastustaa. Sen sijaan jos kritiikki lakkaa, instituution rajat asettuvat paikoilleen, kuten Lyotard sanoi.

Valta nimetä, määritellä ja luokitella asioita on valtaa hallita todellisuutta. Postmodernismin kritiikki kohdistui moderniin järjestelmään, jossa asiat voidaan jakaa vastakohtapareihin. Tämä on poissulkemisen ja sisällyttämisen valtaa, sillä keskeiskäsitteiden järjestelmä edellyttää ideologista asioiden luokittelua. Esimerkiksi jos taide on instituution sisällä, se ei voi olla sen ulkopuolella. Tai jos maalaustaide on uniikkia ja jokaisella taiteilijalla on oma persoonallinen tyylinsä, taide ei voi olla kopioita ja teollisia tuotteita. Kuten Crimp sanoi, valokuvauksen ahtaminen moderniin taidekäsitteeseen vääristelee modernismia. Tai kuten Krauss sanoi, kuvanveiston kategorian venyttäminen ei tapahdu esteettisen edistyksen vuoksi vaan historismin vuoksi, joka haluaa nähdä uusien ilmiöiden kehittyvän edeltävistä muodoista.

Esimerkiksi Hans Haacke arvostelee ajattelutapaa, jossa taide olisi kokonaisuus, johon ei voida tuoda mitään sen ulkopuolisia aineksia kuten poliittisia ulottuvuuksia. Haacken mukaan tällaiset ainekset eivät tee taiteesta journalismia tai propagandaa, sillä teokset eivät voi syntyä sosiaalisessa tyhjiössä. Taideteokset ovat aina ideologisia merkkejä ja symbolisen vallan ja pääoman merkinä taiteella on aina poliittista merkitystä, halusivatpa taitelijat sitä tai eivät. (Haacke & Bourdieu 1997, 99.)

Postmodernismi kritisoi siis, monien avantgarde-liikkeiden tapaan, modernismin taidekäsitteiden vieraannuttavan taiteen elämästä. Peter Bürger tulkitsee, että kun André Breton vaati, että runoutta pitää *harjoittaa*, Breton tarkoitti taiteen muuttumista elämäksi. Sen sijaan että runous olisi erillistä taidetta, ihminen voisi käyttää runoutta yhtenä välineenä, jonka avulla elää mahdollisimman hyvää elämää. (Bürger 1994, 53.) Postmodernismi katsoo kuitenkin modernismin kerran kumouksellisen voiman jähmettyneen vallitsevaksi taiteeksi, josta kaikki avantgarde on riisuttu.

Jos postmodernin valokuvan keinoja tarkastelee tästä näkökulmasta, se tuntuu ristiriitaisesti itse jäävän kamppailuissaan taideinstituution sisään, elämästä vieraantuneeksi. Postmoderni valokuva jää usein akateemiseksi taiteeksi, jonka ymmärtäminen vaatii useammankin kuin yhden kirjan lukemista. Kuten Linda Andre huomauttaa, jos keskitytään pelkästään representaatioihin, jäävät arkipäivän kamppailut esimerkiksi identiteeteistä huomiotta.

Postmodernismi on kuitenkin tarkkanäköinen representaatioiden tuottamisen ja niihin kytkeytyvän vallan suhteen. Tämän dekonstruktion projektin kytkeminen lähempänä arkipäivää oleviin kamppailuihin voisi olla yksi mahdollisuus laajentaa taidejärjestelmän sisäinen kritiikki kohti todellista elämää. Näin voitaisiin torjua sekä liiallinen älyllisyys että toisaalta naiivi suhtautuminen kuvaan ja taiteen institutionaaliseen tilaan. Esimerkiksi Cindy Shermanin kuvista löytyy kysymyksiä subjektista ja sen rakentumisesta, kuvien merkityksestä tässä prosessissa sekä feminismistä. Sen lisäksi hän pystyy purkamaan todellisuuden ja representaatioiden välistä suhdetta, todellisuuden muuntumista simulakrumiksi. Shermanin kuvat ovat vangitsevia, koska niistä löytyy jatkuvasti uusia tasoja.

Postmodernin teorian mukaan olemme alkaneet sekoittaa todellisuutta tuotettuun todellisuuteen. Kun tämä merkkien, koodien ja representaatioiden tuottama hypertodellisuus näyttäytyy todellisempänä kuin itse todellisuus, yritetään todellista elämää saada lähestymään

tätä mediakuvien tavoittamatonta epätodellisuutta. Todellisuus katoaa, kun siitä irronnut hypertodellisuus ottaa vallan. Guy Debord puhuu speaktaakkelista, joka on tavaraksi muuttunut maailmankuva. Jean Baudrillard puhuu kuvista tavaroina, jotka erottavat meidät todellisuudesta. Jean-François Lyotard puhuu tiedosta, joka on muuttunut tavaraksi. Fredric Jameson puhuu myöhäiskapitalismista, joka perustuu ylikansalliselle pääomalle ja on ulottanut tavaramuotoisuuden luontoon ja alitajuntaan saakka.

Todellisuutta ei voi hallita, mutta kuvia voi; ja kuvat taas voivat hallita ihmistä. Myöskään nykyhetkeä ei voi hallita, mutta menneisyyttä voi. (Sontag 1984, 152). Kun ympäristö muuttuu kiihtyvään tahtiin, eikä ihminen enää tiedä, mitä uskoa todellisuudeksi, herää kaipuu johonkin tuttuun ja turvalliseen. Menneisyys näyttäytyy luonnollisena simulakrumiin verrattuna, mikä johtaa menneen nostalgiseen ihannointiin. Valokuva edustaa sekä menneisyyden vangitsemisen että luonnollisuuden illuusiota. Tyytyväisyytemme valokuvan kaltaisiin esityksiin menneisyydestä ja luonnollisuudesta tekevät meistä nykyisyyden vapaaehtoisia vankeja, kuten Fredric Jameson luonnehtii.

Postmoderni valokuva lähti siitä olettamuksesta, että dekonstruktiolla on mahdollista murtaa tällaista simulakrumin valtaa. Lisäksi lainaamis-, varastamis-, ja kopioimiskäytännöillä ajateltiin voitavan purkaa autenttiseen teokseen ja uniikkiin tekijään perustuvaa modernistista taidekäsitystä. Postmoderni valokuva vaikuttaisi kuitenkin sulautuneen osaksi kritisoimiaan taidekäytäntöjä. Postmodernismin esiin nostamat ongelmat ovat silti edelleen ajankohtaisia. Taiteen määrittelyssä on kyse ideologisesta ja poliittisesta toiminnasta, jolla on vaikutusta koko yhteiskuntaan. Postmodernin valokuvan nostamat kysymykset taiteilijasta, taideteoksesta ja galleriajärjestelmästä ovat pohjimmiltaan kysymyksiä koko taideinstituutiosta, joka määrittelee taidetta. Kuten Tarmo Malmberg kirjoittaa, kulttuurin tavaramuotoa on alettu pitää normaalina tilana niin tieteessä, taiteessa kuin tiedotusvälineissäkin. Kriittisen aseman hakemisessa on kyse kamppailusta taiteen merkityksellisyyden puolesta sen tavaramuotoista tilaa vastaan.

Ville Lähde toteaa, että jos kamppailuita ja niiden taustoja on yhden sijaan lukuisia, on taiteellakin väistämättä useita rinnakkaisia funktioita. Jokainen funktio vastaa vain rajattuun joukkoon kysymyksiä, jolloin yleiset taiteen määritelmät menettävät merkityksensä. Tärkeintä ei ole kamppailla taiteen tehtävästä, vaan tärkeintä on kamppailu *taiteessa*, joka on samalla kiistelyä poliittisuuden merkityksestä. Kiista on keskeistä. (Lähde 2011a, 55.)

Modernismin ja postmodernismin välinen suhde on hankala ja mielenkiintoinen. Vaikka postmodernismi on monin tavoin modernismia vastaan, tämä vastustus ei välttämättä nouse aina ideologisesta vastustuksesta, vaan siitä, että modernin teorian ei enää katsota vastaavan todellisuutta. Katkos modernin ja postmodernin välillä on tehnyt modernismista irrelevanttia. Lyotard esimerkiksi piti modernismia traagisesti kumoutuneena projektina. Toisaalta postmodernismi on kuitenkin kytköksissä modernismiin, jonka kommentoinnista se kehittyi. Postmodernia teoriaa tuskin olisi ilman modernismia. Modernismin ja postmodernismin välillä on näin sekä toistensa hylkimistä, kommentointia että lainaamista. Ehkä ei ole hedelmällistä yrittää ymmärtää modernismia ja postmodernismia toistensa vastakohtina – etenkin kun postmodernismi ei usko suljettuihin kategorioihin ja asioiden luokitteluun vastakohtaisuuksien avulla. Ajallisen katkoksen voisi ehkä ymmärtää omana aikanaan kriittisen modernismin muuttumiseksi ideologiseksi tilaksi, jolloin tilalle tarvittiin uusi kriittinen teoria. Postmodernismi purkaa, analysoi ja kommentoi postmodernia tilaa, joka on syntynyt modernismin projektin kuollessa. Mikäli postmodernismi on jo muuttunut osaksi kritisoimaansa järjestelmää, on tarvetta uusille kriittisille teoreettisille ja taiteellisille asemille ja strategioille.

Lähteet:

Aarnio, Aulis & Sänkiaho, Risto 2012. Oikea politiikka on pelastettava. Tampere: Aamulehti 18.2.2012, 2.

Ades, Dawn 2006. Dada and Surrealism. Teoksessa Nikos Stangos (toim.) *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. Kolmas, uudistettu laitos. Lontoo: Thames & Hudson, 110–137.

Adorno, Theodor 1986 [1972]. Esteettinen teoria, otteita. Suom. Raija Sironen. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 67–87.

Andre, Linda 1988 [1985]. Postmodernin valokuvauksen politiikka. Suom. Janne Seppänen. Teoksessa Martti Lintunen (toim.) *Kuvista sanoin 4*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 256–285.

Appignanesi, Richard, Garratt, Chris, Sardar, Ziauddin & Curry, Patric 1998 [1995]. *Postmodernismi. Vasta-alkajille ja edistyneille*. Suom. Raija Keni. Helsinki: Jalava.

Baudelaire, Charles 1989a [1863]. Modernin elämän sankaruudesta. Suom. Kimmo Pasanen. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide, 19–22.

Baudelaire, Charles 1989b [1863]. Modernin elämän maalari. Suom. Kimmo Pasanen. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide, 24–62.

Baudrillard, Jean 1986 [1984]. *What Are You Doing after the Orgy?* Suom. Raija Sironen. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 187–203.

Baudrillard, Jean 1990. *Simulacra and Simulations*. Teoksessa Mark Poster (toim.) *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Kolmas painos. Cambridge: Polity Press, 166–184.

Baudrillard, Jean 2002. *Screened Out*. Englanniksi kääntänyt Chris Turner. Verso: Lontoo.

Bauman, Zygmunt 1996. *Postmodernin lumo*. Suom. Jyrki Vainonen. Pirkkoliisa Ahponen & Timo Cantell (toim.) Tampere: Vastapaino.

Benjamin, Walter 1986 [1955]. Pariisi 1800-luvun pääkaupunki. Suom. Keijo ja Ossi Rahkonen. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 43–57.

Benjamin, Walter 2001 [1969]. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Teoksessa Durham, Meenakshi Gigi & Kellner, Douglas M. (toim.) *Media and Cultural Studies. Key Works*. Oxford: Blackwell Publishers, 48–70.

Berger, John 1987. *Toisinkertoja*. Suom. Martti Lintunen. Jyväskylä: Gummerus.

- Best, Steven & Kellner, Douglas 1991. *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. Lontoo: Macmillan Education LTD.
- Betts, F. Raymond, 2004. *A History of Popular Culture. More of Everything, Faster and Brighter*. Lontoo: Routledge.
- Bourdieu, Pierre & Haacke, Hans 1997 [1994]. *Ajatusten vapaakauppaa*. Suom. Kaija Kaitavuori, Rolf Büchi ja Leena Nieminen. Helsinki: Taide.
- Boynik, Sezgin & Henriksson, Minna 2011. Antifasismin teoreettisista ehdoista. *niin&näin* 4/2011, 48–54.
- Brody-Johansen, R. 1977. *Ismit: Modernismin taidehistoria*. Suom. Olli Valkonen. Helsinki: Tammi.
- Bronfen, Elisabeth 1995. *The Other Self of the Imagination: Cindy Sherman's Hysterical Performance*. Teoksessa Zdeknek Felix & Martin Schwander (toim.) *Cindy Sherman. Photographic Work 1975–1995*. Lontoo: Schirmer Art Books, 13–26.
- Bryson, Norman 1993. *House of Wax*. Teoksessa Rosalind Krauss (toim.) *Cindy Sherman 1975–*. New York: Rizzoli, 216–223.
- Burgin, Victor 1986. *The End of the Art Theory. Criticism and Postmodernity*. Lontoo: Macmillan Education.
- Bürger, Peter 1994 [1979]. *Theory of the Avant-Garde*. Englanniksi kääntänyt Michael Shaw. Seitsemäs painos. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Crimp, Douglas 1990. *Museon raunioilla*. Suom. Tauno Saarela. Helsinki: Taide.
- Dali, Salvador 2000 [1964]. *Neron päiväkirja*. Suom. Kimmo Pasanen. Viides painos. Helsinki: WSOY.
- Debord, Guy 2005 [1967]. *Spektaakkelin yhteiskunta*. Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.
- Desnoes, Edmundo 1988 [1985]. *Kuuba teki minut tällaiseksi*. Suom. Terhi Helminen. Teoksessa Martti Lintunen (toim.) *Kuvista sanoin 4*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 105–133.
- Dostojevski, Fedor 2005 [1864]. *Kirjoituksia kellarista*. Suom. Esa Adrian. Kolmas painos. Helsinki: Gummerus.
- Foster, Hal 1989 [1982]. *Mullistavia merkkejä*. Suom. Veli-Matti Saarinen. Teoksessa Jaakko Lintunen (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide, 260–285.
- Garnham, Nicholas 1993 [1983]. *Concepts of Culture – Public Policy and the Cultural Industries*. Teoksessa Ann Gray & Jim McGuigan (toim.) *Studying Culture. An Introductory Reader*. Lontoo: Edward Arnold, 54–61.

Geertz, Clifford 1985 [1983]. *Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power*. Teoksessa Sean Wilentz (toim.) *Rites of Power. Symbolism, Ritual & Politics since the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 13–30.

Greenberg, Clement 1989 [1939]. *Avantgarde ja kitsch*. Suom. Leevi Lehto. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide, 260–285.

Grundberg, Andy 1997. *On the Dissecting Table. The Unnatural Coupling of Surrealism and Photography*. Teoksessa Liz Wells (toim.) *Photography. A Critical Introduction*. Lontoo: Routledge, 80–87.

Haapio, Olli 1992. *Kaikki kelpaa! Totuus postmodernista valokuvasta*. Helsinki: Musta Taide.

Habermas, Jürgen 1986a [1981]. *Moderni – keskeneräinen projekti*. Suom. Pertti Töttö. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 95–113.

Habermas, Jürgen 1986b [1985]. *Moderni ja postmoderni arkkitehtuurissa*. Suom. Jussi Kotkavirta. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 115–132.

Haikala, Sisko 2004. *Eurooppa matkalla moderniin – maanosan kehityspiirteitä 1500–1800*. Teoksessa Eero Kuparinen (toim.) *Maailmankulttuurin synty. Uudistettu laitos*. Helsinki: Kirja-Aurora, 224–259.

Hietala, Veijo 1992. *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Honour, Hugh & Fleming, John 1982. *A World History of Art*. London: Macmillan Reference Books.

Honour, Hugh & Fleming, John 2001. *Maailman taiteen historia*. Suom. Marja Itkonen-Kaila, Jüri Kokkonen, Raija Mattila, Tutta Palin ja Seppo Sauri. Uudistettu laitos, ensimmäinen suomennettu painos 1992. Helsinki: Otava.

Hovi, Kalervo 2004. *Sitkeä Eurooppa – sotien kautta uuteen nousuun*. Teoksessa Eero Kuparinen (toim.) *Maailmankulttuurin synty. Uudistettu laitos*. Helsinki: Kirja-Aurora, 295–307.

Jalonen, Lasse 1996. *Higo bloiko russula huju*. Teoksessa Jukka Sihvonen (toim.) *Silmä. Näkökulmia visuaaliseen kulttuuriin*. Turku: Turun yliopisto, 101–112.

Jameson, Fredric 1986 [1984]. *Postmodernismi eli kulttuurin logiikkaa myöhäiskapitalismissa*. Suom. Erkki Vainikkala, Kimmo Jokinen, Jukka Laari, Kaarlo Laine. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 227–279.

Jameson, Fredrik 1993 [1988]. Postmodernism and Consumer Society. Teoksessa Ann Grey & Jim McGuigan (toim.) *Studying Culture, An Introductory Reader*. Lontoo: Edward Arnold, 192–205.

Jenks, Chris 1995. The Centrality of the Eye in Western Culture. An Introduction. Teoksessa Chris Jenks (toim.) *Visual Culture*. Lontoo ja New York: Routledge, 1–25.

Kellner, Douglas 1995. *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between Modern and Postmodern*. Lontoo: Routledge.

Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa 1986. Modernin maailmaan tuleminen. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 7–34.

Krauss, Rosalind E. 1989 [1979]. Kuvanveiston laajentunut kenttä. Suom. Minna Tarkka. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide, 190–206.

Krauss, Rosalind 1990 [1981]. A Note on Photography and the Simulacral. Teoksessa Squiers Carol (toim.) *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*. Lontoo: Lawrence & Wishart, 15–27.

Kulka, Tomáš 1997 [1994]. Taide ja kitsch. Suom. Eero Balk. Toinen painos. Helsinki: Like.

Kuparinen, Eero 2004. Suuret löytöretket ja valtamertentakaisen kaukokaupan synty. Teoksessa Eero Kuparinen (toim.) *Maailmankulttuurin synty. Uudistettu laitos*. Helsinki: Kirja-Aurora, 199–214.

Kupiainen, Reijo 2003. Fenomenologia alkuperän tieteenä. Teoksessa Leena Kakkori (toim.) *Katseen tarkentaminen. Kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. Jyväskylän yliopisto, SoPhi 71.

Lintinen, Jaakko 1989. Myrskyisä edistys. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide, 4–15.

Lister, Martin 1997. Photography in the Age of Electronic Imaging. Teoksessa Liz Wells (toim.) *Photography. A Critical Introduction*. Lontoo: Routledge, 249–291.

Lukitsh, Joanne 1997 [1988]. Practicing Theories. An Interview with John Tagg. Teoksessa Liz Wells (toim.) *Photography. A Critical Introduction*. Lontoo: Routledge, 220–237.

Lyotard, Jean-François 1985 [1979]. Tieto postmodernissa yhteiskunnassa. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

Lyotard, Jean-François 1986 [1982]. Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on? Suom. Martti Berger. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 145–157.

Lähde, Ville 2011a. Mikä on vikana politisoidussa taiteessa? niin & näin 1/2011, 50–56.

Lähde, Ville 2011b. Suomentajan esipuhe. Teoksessa Herbert Marcuse: Taiteen ikuisuus. Tampere: niin & näin.

Malmberg, Tarmo 2001. Modernin kulttuurin lupaus ja populaarikulttuurikäänne. Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala (toim.) Populaarin lumo – mediat ja arki. Turku: Turun yliopisto, 457–475.

Marcuse, Herbert 2011 [1977]. Taiteen ikuisuus. Suom. Ville Lähde. Tampere: niin & näin.

Metz, Christian 1997 [1985]. Photography and Fetish. Teoksessa Liz Wells (toim.) Photography. A Critical Introduction. Lontoo: Routledge, 155–164.

Oksanen, Atte 2009. Äärimmäistä kulttuuria. Extreme-minuuksien historiaa dadaismista Hunter S. Thompsoniin. Helsinki: Johnny Kniga.

Oxford Illustrated Encyclopedia Volume 5 The Arts, 1993. Toim. Norwich, John Julius. Oxford: Oxford University Press.

Paavolainen, Olavi 1990 [1929]. Nykyaikaa etsimässä. 4. painos. Helsinki: Otava.

Price, Derrick & Wells, Liz 1997. Thinking about Photography. Debates, Historically and Now. Teoksessa Liz Wells (toim.) Photography. A Critical Introduction. Lontoo: Routledge, 11–54.

Pulkkinen, Tuija 1986. Jean-François Lyotard – Esittely. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 137–144.

Pyhtilä, Marko 1999. Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä. Helsinki: Like.

Ramamurthy, Anandi 1997. Constructions of Illusion. Photography and Commodity Culture. Teoksessa Liz Wells (toim.) Photography. A Critical Introduction. Lontoo: Routledge, 151–198.

Ramonet, Ignacio 2001. Median tyrannia. Suom. Jouni Kuurne. Helsinki: Wsoy.

Reed, Christopher 2006. Postmodernism and the Art of Identity. Teoksessa Nikos Stangos (toim.) Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism. Kolmas, uudistettu laitos. Lontoo: Thames & Hudson, 271–293.

Ronkainen, Suvi 1999. Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus. Helsinki: Gaudeamus.

Rosler, Martha 1988 [1984]. Katsojat, ostajat, kauppiat ja tekijät: ajatuksia yleisöstä. Suom. Henry Tanner. Teoksessa Martti Lintunen (toim.) Kuvista sanoin 4. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 185–237.

Salmi, Hannu 2004. Matkalla maailmankylään. Teoksessa Eero Kuparinen (toim.) Maailmankulttuurin synty. Uudistettu laitos. Helsinki: Kirja-Aurora, 344–367.

- Sandqvist, Tom 1989 [1988]. Clement Greenbergin jäljillä, eli Hirvittävä harhaluulo. Suom. Aino Ahonen. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Helsinki: Taide, 65–80.
- Saraste, Leena 1996. Valokuva tradition ja toden välissä. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Schulte-Sasse, Jochen 1994. Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde. Teoksessa Peter Bürger: Theory of the Avant-Garde. Englanniksi kääntänyt Michael Shaw. Seitsemäs painos. Minnesota: University of Minnesota Press, 7–48.
- Schwander, Martin 1995. The Outer Inner World. Teoksessa Zdeknek Felix & Martin Schwander (toim.) Cindy Sherman. Photographic Work 1975–1995. Lontoo: Schirmer Art Books, 11–12.
- Solomon-Godeau, Abigail 1988 [1984]. Valokuvaus taidevalokuvauksen jäljiltä. Suom. Terhi Helminen. Teoksessa Martti Lintunen (toim.) Kuvista sanoin 4. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 238–255.
- Solomon-Godeau, Abigail 1990 [1987]. Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics. Teoksessa Squiers Carol (toim.) The Critical Image. Essays on Contemporary Photography. Lontoo: Lawrence & Wishart, 59–79.
- Sontag, Susan 1978 [1973, 1974, 1977]. On Photography. Lontoo: Penguin Books.
- Sontag, Susan 1984 [1978]. Valokuvauksesta. Suom. Kanerva Cederström ja Pekka Virtanen. Helsinki: Love Kirjat.
- Sontag, Susan 2001. Where the Stress Falls. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Spence, Jo & Martin, Rosy 1988 [1986]. Valokuvaterapia, uusia muotokuvia vanhoille. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa Martti Lintunen (toim.) Kuvista sanoin 4. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 161–167.
- Squiers, Carol 1990. Introduction. Teoksessa Squiers Carol (toim.) The Critical Image. Essays on Contemporary Photography. Lontoo: Lawrence & Wishart, 7–14.
- Tagg, John 1988. The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. Lontoo: Macmillan Education.
- Thompson, Hunter S. 2006 [2003]. Pelon valtakunta. Suom. Markku Into. Turku: Sammakko.
- Trinh, Minh-ha T. 1991. Maailma vieraana maana. Teoksessa Leena-Maija Rossi (toim.) 1995. Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa. Helsinki: Gaudeamus, 247–261.
- Vartola, Anni 2011. Liike ja vastaliike: Vaikutelmia suomalaisesta postmodernismista. Arkkitehti 6/2011, 11–21.
- Veivo, Harri 2011. Aikalaisrunous ja ”me”. Synteesi 4/2011, 47–50.

Villadsen, Kaspar 2011. Ambiguous Citizenship: 'Postmodern' versus 'Modern' Welfare at the Margins. *Distinktion – Scandinavian Journal of Social Theory* 3/2011, 309–329.

Vuorinen, Jyri 1995. *Esteettinen taidemääritelmä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Wells, Liz 1997. On and beyond the White Walls. Photography as Art. Teoksessa Liz Wells (toim.) *Photography. A Critical Introduction*. Lontoo: Routledge, 199–247.

Willis, Paul 1993 [1990]. Symbolic Creativity. Teoksessa Ann Grey & Jim McGuigan (toim.) *Studying Culture. An Introductory Reader*. Lontoo: Edward Arnold, 206–216.

Žižek, Slavoj 2005. *Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*. Lontoo: Verso Press.