

## Katseiden valtaa

*Kuva ja vastakuvat.  
Sukupuolen esittämisen ja  
katseen politiikkaa.  
Toimittanut Leena-Maija  
Rossi. Helsinki:  
Gaudeamus, 1994. 287 s.*

Leena-Maija Rossin toimittama ja myös suomentama kokoelma *Kuva ja vastakuvat* edustaa meillä harvinaisen ajankohtaista ja ennakkoluulotonta tekoa sekä toimittajaltaan että kustantajalta. Kirja koostuu kymmenestä, yhtä poikkeusta lukuun ottamatta 90-luvun alussa Yhdysvalloissa julkaistusta tekstistä. Kaikki kirjoittajat ovat naisia; tunnettujen nimien, kuten bell hooks, Tania Modleski, Linda Nochlin, Trinh T. Minh-ha ja Judith Butler, lisäksi kokoelmaan on sisällytetty täällä nimettömämpiäkin kirjoittajia. Valintojen perusteena on Rossin esipuheen mukaan ollut "tekstien asiasisältö, ei kirjoittajan akateeminen tähteys".

Erityyppisten kirjoittajien ja tekstien valinta liittyy kokoelman tavoitteisiin purkaa suomalaisessakin keskustelussa vallalla olevaa yksinkertaistavaa, usein negatiivista käsitystä yhdenlaisesta feminismistä. Rossin mielestä erityisesti "taistelevaa amerikkalaista feminismiä" pidetään meillä liian poliittisena, sana jota Suomessa rasittavat 70-luvun herättämät ennakkoluulot. Valitsemiensa tekstien kautta toimittajan tavoitteena on osoittaa politiikan alueeksi myös ruumis, katse, kuvat ja sanat, sekä yleinen että yksityinen.

Yhdistävänä teemana kirjoituksissa on sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatiot medioissa ja taiteessa. Tekstit on tietoisin parodisesti jaoteltu kritisoidun, mutta edelleen hen-

gissä olevan, oppositioasetelman mukaisesti populaari- ja korkeakulttuuriin. Arjen kulttuurina tutkitaan elokuvaa, blondi-ilmiötä, Madonnan ja muotokuvia. "Korkeampana taiteena" käsitellään valokuvaa, maalaus- ja kuvataidetta. Kolmas luku käsittelee yleisemmällä tasolla toiseutta ja seksuaalisuuden merkitystä identiteetin muotoutumiselle.

Bell hooksin artikkeli mustasta naiskatsojasta problematisoi Laura Mulvey'n ajatuksia naisten suhteesta visuaaliseen mielihyvään. Hooks kritisoi psykoanalyttiseen viitekehykseen juurtuneen feministisen elokuvateorian vaikenemista suhteessa rotuun. Mustien historia amerikkalaisessa yhteiskunnassa ei ole voinut olla vaikuttamatta heidän suhteeseensa representaatioihin elokuvissa ja televisiossa. Omiin ja muiden mustien naisten katsomiskokemuksiin viitaten hooks osoittaa, miten valtaelokuvien katsomisen strategioina on mustilla naisilla ollut joko rasistisen todellisuuden tai samastumisen (eläytymisen valkoiseksi naiseksi) kieltäminen. Vastarinnan eleenä on toiminut kieltäytyminen elokuvien katsomisesta tai kriittisen vastakatseen kehittäminen.

Teresa Podlesneyn omakohmainen näkökulma blondiuteen korostaa ilmiön tuotteenomaisuutta. Blondius ei Podlesneyn mielestään ole vain rodullisesti yksiselitteinen valkoisuuden merkki, kuten Richard Dyer esittää, vaan "merkitysten yhdistelmä, joka viittaa toisen maailmansodan jälkeisistä tuotteista täydellisimpään, Yhdysvaltojen maailmanherruuden huippumerkkiin, peroksidivalkaistuun hypernaiseen."

Luonnehdinta sopii erityisen hyvin Madonnan, jonka Podlesney sijoittaa osaksi historiallista blondijatkumoa. Hänen mielestään Madonnan "tummat

hetket” korostavat kaksinkertaisesti blondiuden merkitystä, tekevät hänestä entistä blondimman.

Podlesneyn teksti kommentoi mielenkiintoisesti Kathy Schwichtenbergin, ja monien muidenkin feministien näkemystä Madonnasta postmodernismin lähettiläänä, joka ansiokkaasti ylittelen sukupuolipolariteettien ja seksuaalisten roolien välisiä rajoja. Madonnan käsittelyssä sukupuolen nähdään muuttuvan vapauttavaksi performanssiksi, joka mahdollistaa myös muille naisille sukupuoli-roolien kyseenalaistamisen. Kirjoittaja esittää Madonnan moninaisuuden ongelmaksi erityisesti essentialistifeministeille, jotka yhtenäisen naisidentiteetin etsinnässään ovat jättäneet rodun, luokan ja sukupuolisen suuntautuneisuuden muuttujat huomiotta. Yllättäen Schwichtenberg itsekin sivuuttaa Madonnan blondiuteen liittyvät kulttuuriset merkitykset sekä rodun, jota tämä, jatkuvasta muutoshalukkuudestaan huolimatta, ei ainakaan vielä ole ryhtynyt simuloimaan.

Schwichtenbergin essentialismia kritisoivan tekstin vastääneksi olisi mielestäni sopinut feminismin ja postmodernismin suhdetta poliittisen toimijuuden näkökulmasta tarkasteleva Tania Modleskin artikkeli ”Postmorten on Postfeminism”. Rossi on kuitenkin valinnut samasta Modleskin kirjasta (*Feminism Without Women*) valtaelokuvien, esimerkkinä *Kuolleiden runoilijoiden seura* ja *Tappava ase*, lisääntyneen homoerotiikan kautta pornografiaa käsittelemään päätyvän tekstin. Aihe on jakanut feministejä ja sukupuolen tutkijoita anti-pornon, anti-anti-pornon ja, Modleskin mukaan, jo anti-anti-anti-pornon kannattajiin ja vastustajiin. Artikkelit toimii yhtenä polkuna Yhdysvalloissa jatkuvasti käytävään keskusteluun pornogra-

fiasta.

Nukeilla leikkimistä ja muotikuvausta saatavaa mielihyvää käsittelevässä artikkelissa Silvan Kolbowski kyseenalaistaa samastumisen pelkästään passiivisena tapahtumana. Freudia Irigarayn kautta lukeva Kolbowski pyrkii osoittamaan miten mainoskuvien vastaanottoon sisältyy myös kyky kuvitella monenlaisia ”todellisuksia”. Samastumisessa ja fantasiassa identiteetti ei ole yhtenäinen, vaan se vastustaa joustamattomuutta ja yksiselitteisyyttä. Kuvien tuottajat eivät siis pysty täysin määrittelemään kuviansa merkityksiä, eivätkä tuottamaan niiden vastaanottajasta tiukasti määräytyvää subjektia.

Nykykulttuurin tutkijoita varauksellisemmin sukupuoli-erion kyseenalaistamisen mahdollisuuteen suhtautuu taidehistorioitsija Maude Lavin. Weimarin tasavallassa Hannah Höchin androgyniset fotomontaasit saattoivat fantasian tasolla antaa mahdollisuuden vastustaa yrityksiä ”uuden naisen” roolien määrittelemiseksi. Lavin kuitenkin huomauttaa, että naisen ”uudet” asemat olivat edelleen ankuroituneet olemassa olevaan hierarkiaan, ja että yksittäisten naisten sosioekonominen status ei aikakautena kohenunut.

Toisenkaan historioitsijan, Linda Nochlinin näkemys taiteen mahdollisuuksista vaikuttaa naisen asemaan ei ole optimistinen. Teksti edustaa tutkimustraditiota, jossa taiteen nähdään ylläpitävän ja uusintavan vallassa olevia ideologioita. Nochlin haluaa perinteisen maalaustaiteen tulkinnoillaan tehdä näkyväksi luonnollisuuteen ja loogisuuteen piiloutuvat naista alistavat vallan diskurssit, joista nykyrepresentaatioita eivät ole vapaita.

Tyylillisesti muista erottuu Trinh T. Minh-han teksti Maailma vieraana maana. Miltei ru-

nollisesti muukalaisuutta ja vierautta käsittelevä kirjoitus näkee ”toiseuden” subjektiutta rakentavana, ei sitä kyseenalaistavana tilana.

Kiinnostava loppupuheenvuoro kokoelmalle on Liz Kotzin ja Judith Butlerin dialogi. Siinä sukupuolen ja ruumiin teoretisoinnin ”nimiin” kuuluva Butler esittää terävää kritiikkiä myös omista teksteistään juontuvaa sukupuolen esineellistämistä kohtaan. Sukupuolen näkeminen roolinottona on väärin tulkittuna johtanut käsitykseen, että sukupuolen omaksuminen on kuluttamista, tietoinen valinta, jonka jokainen voi tehdä aamuisin vaatekomerollaan. Butler korostaa, että subjektin muotoutuminen olettaa sukupuolen ennalta tietyllä tavalla, se ei ole valittavissa. ”Performatiivisuus”, roolinotto, ei ole radikaali valinta eikä vapaaehtoisuutta. Roolit edellyttävät alistavien ja tuskallisten sukupuolinnormien toistoa, joka vasta pakottaa niille uusia merkityksiä. Butler asettaa identiteetti-aikeiksi mahdollistavan postmodernismin juhinnan kriittisempään valoon kuin esimerkiksi Madonnan innoittama Schwichtenberg. Tämän mielestä ”jokainen voi tulla ulos ja osallistua moniin erilaisiin identiteetteihin”. Identiteettien valikoima on kuitenkin edelleenkin rajattu ja hitaasti uudistuva.

*Kuva ja vastakuvat* onnistuu moniäänisyyden tavoitteessaan. Leena-Maija Rossi mainitsee esipuheessaan joukosta jääneitä nimiä, joiden mukaanottaminen olisi vielä voinut laajentaa kokoelman asteikkoja. Kate Linkerin, teoreettiselta tulkinnaltaan vanhahtavan tekstin sijaan olisin mielelläni lukenut Donna Harawayn tai Teresa de Lauretisin tekstien suomennoksia. Toivottavasti *Kuva ja vastakuvat* saa jatko-osia.

Erja Mäki-Iso