



Muutama sana valokuvateoriasta*

Minua on pyydetty lausumaan ”muutama sana valokuvateoriasta”. Tämän esitelmän huomiot nousevat valokuvauksen opetuksen piiristä ja kohdistuvat samalla suoraan siihen.

Monet tuntuvat vierastavan teoriaa. Se tukahduttaa spontaanisuuden. Se on vähäveristen abstraktioiden valtakunta, jolla ei ole mitään tekemistä halki-poikki- ja-pinon -käytännön kanssa. Mitään teorioiden ulkopuolista, eedenistä viattoisuuden tilaa ei ole kuitenkaan olemassakaan. Mikäli joskus sellaisessa tilassa kellekään, menetimme sen viimeistään siinä vaiheessa, kun aloimme puhua. Jos ymmärrämme toistemme puhetta, niin tapamme havainnoida maailmaa, mitä ne sitten ovatkin, nojautuvat pääosin ääneen lausumattomiin oletuksiin. Ne muodostavat toisiinsa nivoutuneen joukon teorioita, joita olemme tottuneet nimitämään terveeksi järjeksi tai arkiymmärrykseksi.

Kaikki diskurssit nojautuvat siis teoriapitoisiin oletuksiin. Kaikki diskurssit ovat ”teoreettisia”; teoreettiseksi *kutsuamme* diskurssit ovat sitä vain tietoisesti. Tällainen teoria alkaa koetella arkiymmärryksen piileviä oletuksia korvatakseni ne, mikäli tarpeellista, paremmin perustelluilla tai kattavammilla selityksillä. Tässä mielessä teoria erkanee valokuvakritiikistä, joka yleensä keskittyy enemmän hyvä-huono -arvostelmien kuin tieteellisten selitysten rakenteluun. Näkemysiensä tueksi kriitikko tavallisesti suoltaa argumentteja, jotka – tarkemmin pohdittuna – eivät ole *argumentteja* lainkaan vaan pikemminkin vääjäämättöminä totuuksina esiin marssitettuja *julistuksia*. Aidosti kriittinen tarkastelutapa on vaarassa peittyä sellaisten arkiymmärryksen ilmaisujen kuin ”suurenmoisuus”, ”alkuperäisyys” tai ”eteerisyys” alle. Useimmat näistä fraaseista voidaan palauttaa länsimaisen humanismin periaatteisiin ja uskomuksiin, jotka syntyivät keskiajan ja renessanssin vaihteessa. Mutta aivan yhtä hyvin ne voidaan jäljittää 1600-luvun liberaaliin individualismiin, joka ilmeni brittifilosofi John Locken kirjoituksissa, tai miksei myös 1700-luvun jälkipuoliskon ja seuraavan vuosisadan alun romantiikkaan. Romanttiselle liberaalis-humanistiselle perustalle on tavallisesti myös pystytetty formaali estetiikka, joka johdetaan yleensä – Clement Greenbergin välityksellä – Clive Bellistä ja Roger Frystä, vuosisadan vaihteen symbolis-

Artikkeli käsittelee valokuvakoulutuksen, -kriitikon ja valokuvan teoreettisen tutkimuksen välistä suhdetta. Tarkoitus on osoittaa, että valokuvateoria ei ole vain abstraktia puhetta ja kuvaamisen raadollisille käytännöille vierasta ajattelua. Kaikki käytännöt ovat teoreettisia, koska ne sisältävät – tiedostettuja ja tiedostamattomia – oletuksia maailman ja asioiden tiloista. Artikkelissa myös argumentoidaan sitä ajatusta vastaan, että olisi olemassa itsenäinen ”valokuvateoria” tai ”valokuvan kieli”.

* Teksti on julkaistu alunperin Screen -lehden numerossa 1/1984 nimellä ”Something about Photography Theory”. Suomentajien välitöitä on toimitettu.

mista, viime vuosisadan realismista tai sitten jonkinlaisesta edellä mainittujen teorioiden yhdistelmästä. Tällaisen taidekritiikin kätkeyty poliittinen eetos juontuu puolestaan Mathew Arnoldilta: uskonnollisten perustusten luhistuessa vain taide pystyy tarjoamaan henkisen sementin, joka voi estää yhteiskunnan rakoilevan *status quon* romahduksen.

Yleistysteni tarkoitus on vain yksinkertaisesti tähdentää sitä, että kritiikin oletukset ovat teoreettisia ja niillä on historiansa. Kritiikki itsessään ei kuitenkaan tunnista kumpaakaan näistä asioista. Kritiikko suoltaa tekstiä ikäänkuin sovelletut arvioinnin perusteet olisivat itsestäänselviä, ajattomia luonnon lakeja.

Kritiikkiä leikkaa ja siihen kietoutuu myös toinen diskursiivisuuden alue: "historia". Kritiikkiä harjoitetaan valokuvakouluissa yleensä studioissa; historian tyysija on sen sijaan luentosali. Tosiasiaa historian ja kritiikin välillä vallitsee symbioottinen suhde – toinen ei voi tulla toimeen ilman toista. Kritiikin diskurssi arvottaa esiin "mestarikuvaajat" valokuvineen; historian tehtäväksi asettuu näiden kuvaajien ja teosten järjestäminen järkeenkäyväksi kertomukseksi. Tämän narratiivin lineaarinen sulkeutuminen "isältä pojalle" tai mestarilta oppilaalle, pitäisi herättää meidät huomaamaan se tosiasia, että – psykologisin käsittein – historia on käsitteellistetty kaikkein muiden hyvien kertomusten tavoin oidipaalisin termein. Sosiologisesta näkökulmasta historian funktio on legitimoida valokuvaajien urakehitys ja tuotteet – historianankirjoitus toimii siis eräänlaisena allekirjoituksena. Valokuvan historianankirjoituksesta löytyy valokuvakritiikistä tuttuja kyseenalaistamattomia oletuksia, jotka on heijastettu menneisyyteen, jotta ne palaisivat takaisin muuntuneina historian tosiasioiksi. Poikkeuksia tietenkin löytyy – nyt puhun siitä, mikä on *normaalia*.

Kolmas taide- ja valokuvaopetuksen instituutioista löytyvä diskursiivisuuden alue – jonka usein voi löytää kolmantena pyöränä historian ja kritiikin keskinäisessä kuhertelussa – ovat niin sanotut täydentävät opinnot. Taidekouluajoilta muistuu mieleeni muutamia episodeja: jonain viikkona biokemisti näyttämässä dioja kiderakenteista, joiden piti nostattaman taidemaalarit ja tekstiilitaitelijat kuumeiseen luomisvireeseen; seuraavalla viikolla joku filosofinen helppoheikki vakuuttamassa meidät – kaikki viisikymmentä – sisäisestä kyvystämme muokata maailmaa oman elämänprojektimme mukaiseksi. Silloin kun itse olin taidekoulussa "täydentävät opinnot" olivat vapaaehtoisia, mutta niihin sisältyi pedagoginen päämäärä. Tarkoitus oli tarjota opiskelijoille kurseja, jotka todella täydentäisivät varsinaisten taideaineiden opiskelua. Juuri niihin sisältyivät ensimmäiset pilkkahdukset teoriasta taide- ja valokuvakoulutuksen opinto-ohjelmassa. Mutta mikä voisi olla teoria, joka täydentää valokuvausta?

Periaatteessa teorit voidaan erottaa toisistaan joko niiden metodin tai kohteen perusteella. Sivuutan nyt kuitenkin hetkeksi kysymyksen metodista, palaan siihen tuonnempana. Äkkiä ajatellen valokuvateorialla näyttäisi olevan oma erityinen *kohteensa*. Asiassa on kuitenkin muuan mutka. Teoriat eivät vain yksinkertaisesti *löydä* kohteitaan odottamalla niiden ilmestymistä eteensä. Teoriat myös muodostavat, *konstituovat*, kohteensa. Tuntuu tietenkin järkevältä olettaa, että pohjimmiltaan valokuvateorian kohde on valokuva. Mutta mikä on valokuva?

Kun valokuva ensi kerran ilmaantui 1800-luvun estetiikkaan, se ymmärrettiin automaattiseksi tallenteeksi todellisuudesta, ja sen arvo yksilöllisen ilmaisun tuotteenä kiistettiin. Sen jälkeen saavutettiin yhteisymmärrys, joka on jatkunut vahvana meidän päiviimme saakka: valokuva on aistimellisesti välittynyt ja muotoutunut tallenne todellisuudesta. Toisin sanoen, se minkä näen on jonkun toisen tiettyllä tavalla näkemää. Muotoilin asian näin, koska halusin korostaa *näkemistä*: "valokuva on visuaalinen väline". Juuri tähän kohtaan yleisopinnot musertavasti sijoittivat teorian, joka oli näkemisen (vision) teoriaa: havainnoinnin filosofiaa, psykologiaa ja fysiologiaa. Näistä teorioista opimme, ettei valokuva matki ta-

paamme havainnoida todellisuutta sen enempää kuin havaintomme jäljentää maailmaa "sellaisena kuin se on" (tosin juuri koskaan se, mitä tällä tarkoitettiin, ei ollut erityisen selvää – palaan tähän tuonnempana).

On kaksi keskeistä syytä, miksei valokuvateoriaa voi laskea osaksi kognitiivista psykologiaa sen enempää brutaalin suoraviivaisella kuin hienosyisemmin välittyneemmälläkään tavalla, jota edustaa vaikkapa Ernst Gombrichtin *Art and Illusion* -teoksen psykologisesti väritynyt taideteoria. Ensinnäkin: mainitut havainnoinnin teorit eivät käsittele lainkaan yhteiskunnallista todellisuutta, josta ja johon valokuvat tuotetaan. Toiseksi: katsoja – valokuvaaja tai valokuvan katsoja – on näissä teorioissa kokonaan historian ja yhteiskunnan ulkopuolella. Katsova subjekti on lähinnä ruumiista irrotettu *silmä*, tosin monimutkaisiin neurologisiin/psykologisiin hermostorakenteisiin kytketty silmä. Tällaisten teorioiden subjekti on vailla sukupuolta (gender), ihonväriä, luokkaa, ikää tai affekteja. Voi sanoa, ettei valokuvateorialle todellakaan ole eduksi, mikäli se ei pysty käsittelemään mainittuja asioita. Teorioita ei kuitenkaan voi kritisoida siltä perustalta, että ne eivät käsittele asioita, joita niiden ei ole tarkoituskaan käsitellä. Yhtä selvää on, etteivät havaintoteoriat auta kovinkaan pitkälle ymmärtämään valokuvan monia eri käytäntöjä. Ehkäpä juuri tämä mainittujen teorioiden rajoitus – tosiasia, etteivät ne uhanneet millään tavoin vallitsevia kritiikin ja historiankirjoituksen käytäntöjä – mahdollisti niiden todellisen hegemonian taide- ja valokuvakoulutuksen täydentävissä opinnoissa.

Marxilaista sosiologismia

Yksi vastaus "kaunotaiteellisiin" pyrkimyksiin sulkeistaa historian ja ideologian näkökulmat – ja näin luoda yhteiskunnallisten suhteiden yläpuolelle nouseva puhtaan "taiteen" käsite – on ollut kääntyminen erityisesti marxilaisesta perinteestä nousevien sosiologisten teorioiden puoleen. Marxilainen historiankirjoitus ja sosiologia pyrkivät nostamaan esille kadoksissa olleita kysymyksiä, kuten kuvien historiallisen ja yhteiskunnallisen kontekstin, taiteilijoiden työskentelyolosuhteet, taloudelliset tekijät, kuvien tuottajien ja kuluttajien ideologiset kiinnikkeet jne. Näissä tulkinnoissa havainnoiva subjekti ei enää olekaan pelkkä silmä; nyt itse silmä niveltyy osaksi työtä tekevää ruumista. Työ on ollut ja tulee aina olemaan *välttämätöntä* työtä. Mutta nostaessaan työn sekä välttämättömäksi että *riittäväksi* selityspäruustaksi tällainen lähestymistapa rampauttaa itsensä, koska sillä ei ole toimivaa teoriaa ideologiasta. Puhtaaseen havaintoon pohjautuvat teorit tiivistävät maailman ennalta annetuksi ilmiöiden entiteetiksi, "visuaalisen" alueeksi, joka sitten saa uusia muotoja ja vivahteita matkallaan silmin havaittavaksi kuvaksi. Jotkin nykyiset marxilaisen ajattelun muodot olettavat puolestaan taloudellisten tuotantosuhteiden ja sosiaalisen alueen muodostavan entiteetin, joka saa uusia vivahteita ja muotoja kääntyessään lopulta ideologiaksi. Kummankin sinänsä yhteensopimattoman lähestymistavan abstrakti perusta on sama: jossain "ulkopuolella" on jotain konkreettista, joka edeltää representaatioita. Tätä konkreettista maailmaa vasten representaatioita voidaan sitten testata, josko ne vastaisivat "todellisuutta". Kaikkein reduktiivisimmillaan tällainen ajattelutapa on sallinut tietyn tyyppisen marxilaisen sosiologismien luokitella kuvat kaksijakoisesti joko "pääoman" tai "työn" leiriin kuuluviksi. Tämä on vahvistanut "vasemmistolaisen" valokuvaajien harhakuvia siitä, että ylipäänsä olisi olemassa jokin sellainen kuin "poliittinen" valokuva, "sosialismi yhdessä kuvassa". Hylkäämällä tässä muutamat marxilaisen teoreettisen ajattelun yksinkertaistukset en oikeastaan tee muuta kuin toistan ajatuksia jotka ovat syntyneet marxilaisen kulttuurintutkimuksen piirissä viime vuosien aikana: ainoa maailma, josta voimme jotain tietää, on aina jo *representoitu*. Otetaan konkreettinen esimerkki kriit-

tisestä käänteestä, jonka subjekti/objekti -epistemologian – ja erityisesti abstraktin mallin, jossa havainnoiva subjekti vertaa todellisuutta sen representaatioihin – hylkääminen on tuonut mukanaan.

Yksi naisliikkeen vaikuttavimmista saavutuksista kulttuuriteorian kentällä on ollut sen tähdentäminen, kuinka paljon naisten kietoutuminen alistaviin käytäntöihin on tapahtunut representaatioiden kautta. Feministiteoreetioiden mukaan miesten hallitsemassa yhteiskunnassamme naista koskevat visuaaliset tai verbaaliset representaatiot eivät heijasta, re-presentoi, biologiaan pohjautuvaa ”feminiinistä luontoa”, luonnollista ja siksi muuttumatonta. Sen sijaan he argumentoivat, että naisten itselleen omaksuma feminiininen on itse asiassa representaatioiden tuote. Tällöin esimerkiksi mainoskuvaa – olipa se sitten naisista tai miehistä – katseltaessa ei tule kysyä onko se *tos*i representaatio miehestä tai naisesta. Pikemminkin on syytä esittää kysymys: millaisia *efektejä* tältä kavalta voi odottaa? Mieleeni muistuu Jean-Luc Godardin huomio: ”Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”.* Mutta, tottakai, mikään kuva ei ole ”vain kuva”. Kuva merkitsee aina jotain, ja sen merkitykset resonoivat ihmisen toiminnan ja elämän merkitysten kanssa.

Valokuvan tärkein piirre

Edellä sanottu johtaa minut kaikkein tärkeimmäksi katsomaani valokuvan piirteeseen: valokuvat merkitsevät. Valokuvauksen eri muodot tuottavat, uusintavat ja levittävät toimintojemme arkimerkityksiä. Seikka on mielestäni perustavaa laatua. Sitä ei saisi unohtaa lähestyttäessä valokuvan muita puolia – valokuvaa kuvana tai merkkinä taloudellisen vaihdon järjestelmässä tai minä tahansa. Ajatus valokuvasta jonain, jota on käytetty tuottamaan merkityksiä, on tietenkin tunnettu yhtä pitkään kuin erityisesti kuvalehtien kultakautena vallalla ollut ajatus valokuvasta *kielenä*. Kuitenkin ”luonnollisen kielen” – puheen ja kirjoituksen – ja muiden merkityksellistämisyjärjestelmien välistä oletettua yhtäläisyyttä ryhdyttiin tutkimaan vasta 1950-luvun lopulla ja seuraavan vuosikymmenen puolivälissä, vaikka ”valokuvan kieleen” oli ollut tapana viitata jo pitkään. Nämä lingvistisen analyysin välinein suoritettut varhaiset tutkimukset osoittivat, ettei ollut olemassa mitään yhtenäistä ”valokuvan kieltä”, jolle kaikki valokuvat perustuisivat samalla tavoin kuin kaikki englannin lauseet perustuvat englannin kieleen. Väitettiin, että valokuva voi pikemminkin tukeutua heterogeeniseen joukkoon koodeja, joista hyvin harvan voidaan kuitenkaan sanoa olevan valokuvalle erityisen. Kaikki valokuvaajat esimerkiksi tietävät, että tapa, jolla he valaisevat kuvattavan kasvot voi ”kertoa” jostakin – karskiudesta, henkevydestä, rujoudesta tai mistä tahansa. Tällaiset valaistukseen liittyvät koodit ovat kuitenkin toimineet maalaustaiteen tai teatterin parissa jo kauan ennen kuin niitä alettiin käyttää valokuvauksessa. Sen tapainen lingvistikista lähtökohdista suoritettu analyysi josta puhun tunnetaan tietysti *semiologiana*. Semiologisen analyysin keskeinen saavutus oli siinä, että se purki valokuvia katseltaessa tuotettujen merkitysten ”luonnollisuuden”. Olisi paikallaan muistaa, että alkuvaiheissaan tätä työtä – ajattelen erityisesti varhaista *Mythologies*-teoksen Roland Barthesia – pidettiin paljolti marxilaisuudesta inspiroituneena kuvainraastamisena, ”semioklasmina”, siis demystifikaationa. Tähän sisältyy ripaus ironiaa, kun ajattelee miten mystisiltä semiologiset tekstit monista aluksi vaikuttavat.

Semiologian katsovaan *subjektiin* liittyvät ongelmat saivat kuitenkin vastaan-
sa *teoreettista* kritiikkiä. Semiologiassa subjekti ei ole juuri muuta kuin sisään- tai

* Sanaleikkiä on mahdoton kääntää suomeksi toimivasti.
Kirjaimellisesti se kuuluu: ”Tämä ei ole tosi kuva, vain kuva”. Suom.

uloskoodauskone. Teorian on vielä yhdistettävä valokuva sellaisiin tärkeisiin tekijöihin kuin luokka, rotu, ikä ja sukupuoli. Toinen tähän liittyvä ongelma juontuu käytetyistä lingvistisistä lähtökohdista. Kaikki sisään- ja uloskoodauskoneet toimivat samoin. Ne ymmärtävät sanomat samalla tavoin. Mikäli lähetän vasaran pakkauksessa se on edelleen vasara vastaanotettaessa. Mutta entä jos lähetän merkityksen valokuvassa? Asian ydin on siinä, ettemme voi sivuuttaa sukupuoltamme, ikäämme, luokkaamme tai muita vastaavia tekijöitä yrittäessämme ymmärtää tuotettuja merkityksiä. Kysymys siis kuuluu: *miten* subjektiviteetti tuottaa merkityksiä tekstiä luettaessa?

1970-luvun alussa semiologia muuttui juuriaan myöten. Lingvistinen malli korvautui laajemmalla mytologioiden möykylä, ennen kaikkea freudilaisella ja lacanilaisella psykoanalyysillä. Tässä toisessa edellistäkin yllättävämmässä teoreettisessa vallankumouksessa painopiste siirtyi – kuten Barthesin erään tuolta ajalta peräisin olevan tutkielman otsikko asian ilmaisee – ”teoksesta tekstiin”. Strukturalistisessa semiologiassa analyysin kohde (romaani, valokuva tai mikä hyvänsä) miellettiin itseensä rajautuneeksi entiteetiksi, ”teokseksi”. Sen kyky merkitä perustui taustalla oleviin kaikille tällaisille teoksille yhteisiin ”rakenteisiin”. Teorian tehtävänä oli paljastaa ja kuvata nämä rakenteet. Se ei kuitenkaan ”luustoa” tutkivana tieteenä kynnynyt sanomaan mitään merkityksen alituisesti vaihtelevasta ”lihaksistosta”.

Teksti, niinkuin Barthes sen Jacques Derridan ja Julia Kristevan avittamana mieltä, ei ole ”kohde” vaan kohteen ja lukijan tai katsojan välinen ”tila”. Tämä tila koostuu loputtomasti versovista merkityksistä, jotka ovat vailla kiinteää lähtökohtaa tai päätepistettä. ”Tekstin” käsite liudentaa ”teoksen” rajat. Teksti avautuu asteittain muihin teksteihin, *intertekstuaalisuuteen*.

Esimerkiksi eräässä hiljan Englannissa esillä olleessa mainoksessa on pullo vermuttia sekä sen edessä lasinen kenkä. Kengässä on lasikuutioita sekä ryyppyasi. Katsoessani tätä kuvaa mieleeni nousee välittömästi tarina Tuhkimosta romanttista rakkautta ja äkillistä rikastumista koskevine teemoineen. Nämä taas saattavat liittyä johonkin henkilöhistoriani vaiheeseen. Mieleeni juolahtaa myös *fin-de-siècle*: kuva vuosisadan lopun rattopojista ja kuorotyöistä ”juomassa kengästä” sekä kaikki tähän liittyvät seksuaaliset mielikuvat. Koska olen tietyn ikäinen eurooppalainen, minua myös muistutetaan ilmaisusta ”on the rocks” mikä herättää *film noir* -muistuman vyötetyissä sadetakeissaan bourbonia pianobaarissa litkivistä etsivistä. Kaikki nämä ja muut assosiaatiot kuuluvat sen piiriin, mistä Barthes käyttää ilmaisua ”*deja-lu*”: kaikki se, minkä jo tiedämme ja minkä kuva voi herättää olla se tarkoitus tai ei. Tämä intertekstuaalisuus itsessään on tietysti alituisessa muutoksessa. Ne psyykkiset prosessit, joiden avulla mikä tahansa kuva saattaa laukaista visuaalisen tai verbaalisen assosiaatiotulvan, ovat niitä *tiedostamattoman* prosesseja, joita Freud nimitti ”primaariprosesseiksi”. Mielikuvaketjut työntyvät alati muuntuviin intertekstuaalisiin kenttiin ja jättävät niitä jälkeensä katsojan henkilöhistorian ja fantasioiden jättämien muistijalkien mukaisesti. Tämän psykoanalyttisen teorian tuloksena katsojaa koskeva malli on laajentunut. Ruumis ei vain ponnistele, se myös haluaa. Niinpä kuvaan liittyvien merkitysten piiri ei voi koskaan olla suljettu; ei ole olemassa mitään merkitysten ristiriidatonta yhteenlaskettua summaa. Yksi ”poststrukturalistisen” teorian tuloksista on niin muodoin ollut osoittaa turhiksi kaikki *alkuperää* koskevat jumaluusopit kuten subjekti/objekti -epistemologia, perusta-päällysrakenne -metafora tai strukturalismin samaan asemaan änkeämä itse *rakenteen* idea. Ajatus kaiken merkityksen intertekstuaalisesta geneoitumisesta sisältää edelleen myös sen – ja tällä on tärkeitä seuraamuksia valokuvateorialle – ettemme voi ymmärtää merkityksen tuotantoa valokuvassa ottamatta huomioon kaikkia muita merkityksen tuotannon puolia tietyssä kulttuurissa tietynä historian hetkenä.

Ei omaa metodia

Puhuessani tavoista lähestyä valokuvaa teoreettisesti olen tähän saakka maininnut kognitiivisen psykologian, sosiologian, semiologian ja psykoanalyysin. Valokuvateorialla ei selvästikään ole omaa metodia tai metodologiaa. Erillisten instituutioiden suojissa harjoitettujen valokuvauskäytäntöjen – mainonta, amatöörioitokset, journalismi jne. – moninaisuuden vuoksi on yhtä selvää, että valokuvateorialla on oma erityinen *kohde* vain siinä mielessä, että sen kohteena ovat merkityksellistämiskäytännöt, joissa käytetään still-kuvia ja välineistöä, joka on automatisoidumpaa kuin on ollut aiemmin laita kuvia tehtäessä. Tämä välineistö, filmi ja kamera, on itsessään muuttumassa ja muutos kiihtymässä mikrosirujen aikakaudella. Valokuvateoria ei siis ole eikä sen ole koskaan ollut määräkään olla itsenäinen tiede. Se on pikemminkin *korostus* representaatioiden yleisessä teoriassa ja historiankirjoituksessa. On myös sanottava, ettei ole mieltä jatkaa asiasta puhumista ikäänkuin tämä teoria ja historiankirjoitus alkaisi 1800-luvulla. Esimerkiksi semiotiikan kannalta käypää asiaa koskevaa ajattelua harrastettiin runsaasti 1500-luvulta 1700-luvulle. Ajattelen esimerkiksi väittelyä *ut pictura poesis* -opin kappaleesta, joka renessanssin aikana satoi kaiken kuvantekemisen verbaalista ilmaisuun koskevaan ajatteluun. Ajattelen myös myöhempien psykoanalyttisesti virittynneiden, representaatiota koskevien teorioiden kannalta paljon kiintoisia aineksia sisältävää vertauskuvain ja tunnusmerkkien kantiota.

Näiden lukuisten lähestymistapojen joukossa ei ole yhtäkään, joka itsessään ilmoittaisi olevansa valokuvateoriaa. Valitsemamme metodit riippuvat tarkoituksestamme, siitä mitä haluamme *tehdä* tällä teorialla. Omasta puolestani en näe mieltä tehdä työtä, jolla ei olisi muuta kuin akateemista merkitystä. Kuten jo sanoin, valokuvauksen keskeinen ominaisuus on osallistuminen merkityksen tuotantoon, kierrättämiseen ja uusintamiseen. Michel Foucault'n tutkimusten jälkeen on päivänselvää, että merkitysten tuotanto on myös vallan tuotantoa. Toimiessaan halun ja representaation yhdyssiteenä – mihin liittyvät myös kysymykset siitä, ketä tai mitä kuvataan ja *miten* – valokuva kiinnittyy niihin verkostoihin, joita Foucault nimittää vallan "kapillaariseksi toiminnaksi". Valokuvateoria voi pyrkiä paljastamaan ja selittämään niitä prosesseja joiden välityksellä tämä tapahtuu. Valokuvateoria itsessään on nivoutunut näihin prosesseihin tultuaan nyt kaapatuksi koulutusinstituutioiden piiriin. Näin on asianlaita sisäisesti sikäli kuin on kyse kilpailevista diskursseista yliopistoinstituution sisällä sekä tulevien "asiantuntijoiden" valtuuttamisesta. Suhde valtioon ja muihin hallintaa koskeviin intresseihin nivoo valokuvauksen näihin prosesseihin myös ulkoisesti.

Tässä yhteydessä kannattaa muistaa satunnaisesti mutta vaikutusvaltaisesti valokuvaa kosketelleen kirjoittajan, Walter Benjaminin, huomautus: radikaalikin teos voi palvella koneistoa, joka vain vakiinnuttaa *status quota*. Meidän on oltava varuillamme sen suhteen, miten teoria uusintaa koulutusinstituutioiden patriarkaalisia rakenteita. Suurimmat kamppailut omassa opetuksessani – erityisesti nyt koulutusmäärärahoja leikattaessa – koskevat keskiaikaisen lukuteatterin perintöä sekä pakkoa luoda ahdistaviin kuulusteluihin ja arvolausumien antamiseen nojautuva kurs sijärjestelmä. En usko, että vaihtoehto tälle vieraannuttavalle järjestelmälle olisi sellainen anarkistinen *laissez-faire*, johon törmäsin itse taidekouluisa opiskellessani. Muistan venäläisen formalistin Viktor Šklovskij'n huomautuksen; hän totesi erään ystävänsä "hankkineen taidesivistystä, mikä merkitsi ettei tämä ollut lainkaan sivistynyt". Tarkoitin vallitsevaa anti-intellektualismia, joka on itse asiassa liberalismien kaapuun puettua kivettyntä konservatismia. En tiedä mikä vallitsevissa olosuhteissa voisi olla vaihtoehto. Olen kuitenkin vakuuttunut, että edistymistä tällä rintamalla on pidettävä perustana opettajantoimeni arvioimiselle siinä missä esitysteni laatua tai bibliografiani mittaa.

Suomennos: JANNE SEPPÄNEN & RISTO SUIKKANEN