



Pierre Bourdieu valokuvan kimpussa

MIKÄ ON ART MOYENIN ANTI
TÄMÄN PÄIVÄN TUTKIMUKSELLE?

Pierre Bourdieun (et al.) valokuvausta käsittelevän *Art moyen* -teoksen voisi olettaa olevan väitöskirjatutkimukseni peruspilari, sillä aiheenani on valokuvataiteen kentän ja valokuvataiteilijan ammatin muodostuminen Suomessa. Minun on kuitenkin ollut vaikea saada tähän teokseen otetta, ja samaa ovat valitelleet muutkin valokuvatutkijat. Tässä artikkelissa etsin selitystä sille, mikä tekee teoksesta niin vaikeasti avautuvan. Pyrin purkamaan asetelmaa sijoittamalla teoksen osaksi Bourdieun tuotantoa ja syntyajankohtansa – 1960-luvun – kulttuurista tilannetta.

Tarinassa on olennaista, että tutustuin *Art moyeniin* alun perin sen 1990 ilmestyneen englanninnoksen välityksellä. Koetan osoittaa, että suuri osa vastaanotto-ongelmista johtuu siitä mitä kaikkea on tapahtunut alkuperäisteoksen ja *Photographyn* julkaisemisen välillä niin valokuvauksessa kuin ympäröivässä yhteiskunnassa. Kiinnitän huomiota myös käännöksen vaikutuksiin. Sillan rakentaminen englanninkielisen laitoksen ja alkuperäisteoksen välille on työlästä mutta nostaa esiin kysymyksiä, joiden pohtiminen on hedelmällistä myös tutkittaessa suomalaisen valokuvataiteen ja valokuvataiteilijoiden yhteiskunnallis-esteettistä liikkuvuutta tänä päivänä.

CSE:n valokuvaprojekti 1961–65

Un Art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie ilmestyi alun perin 1965. Alaotsikkonsa mukaisesti se on 'tutkielma valokuvauksen sosiaalisista käytöistä'. Pääotsikko on tyypillinen bourdieuläinen sanaleikki: 'art moyen' viittaa sekä valokuvauksen sijaintiin kulttuuristen toimintojen legitimiisyyssasteikon keskimailla että sen harrastukseen nimenomaan keskiluokassa. Teoksen nimen taustalta löytyy *Distinction*-teoksessa (1979) lopulliseen muotoonsa puettu ajatus, että yhteiskunnassa vallitsevaa taiteiden keskinäistä arvoluokitusta vastaa kuluttajien yhteiskunnallinen hierarkia.

Art moyen perustuu laajaan empiiriseen tutkimukseen, jota tehtiin Bourdieun johdolla Centre de Sociologie Européennessä 1960-luvun alkupuoliskolla. Tutkimus alkoi lukuvuonna 1961–62 Raymond Aronin, CSE:n silloisen esimiehen, johtamalla seminaarilla kuvasta teollisessa yhteiskunnassa. Tutkimukseen sisältyi yhteensä yli 20 osaprojektia, jotka toteutettiin vuosina 1961–64¹. Tutkimusryhmään

Valokuvatutkijoiden iloksi Pierre Bourdieun (et al.) *Art moyen* -teos (1965) käännettiin englanniksi 1990. *Photography* osoittautui kuitenkin oudon umpimieliseksi ja vaikeaksi hyödyntää konkreettisesti tutkimuksessa. Artikkelissa etsitään selitystä *Photographyn* sulkeutuneisuudelle ja pyritään samalla avaamaan sitä. Sen lisäksi haetaan vastausta kysymykseen, mikä on Bourdieun kuuluisan tutkimuksen anti valokuvan tarkastelulle nykyään.

Huomattava osa ongelmista paljastuu käännöksestä juontuviksi. Teoksesta on leikattu olennaisia jaksoja pois, mm. aineistojen ja menetelmien kuvailu, joka olisi kytkenyt teoksen tiettyssä ajassa ja paikassa tehtyyn tutkimukseen. Vaikka *Art moyen* onkin vanhentunut, siitä löytyy yhä osuvaa analyysia ja käyttökelpoisia käsitteitä.

kuului kaikkiaan parikymmentä henkilöä. Joukossa oli sekä tutkijoita että opiskelijoita, mm. Luc Boltanski, Jean-Claude Passeron ja Raymonde Moulin. Menetelmänä käytettiin kyselyitä, haastatteluita, vapaamuotoisia keskusteluja, etnografista havainnointia sekä sisällönanalyysejä. Ryhmän omien projektien lisäksi hyödynnettiin runsaasti ulkopuolisia aineistoja, mm. Kodak-Pathén tilaamia markkinatutkimuksia. Myös CSE:n valokuvatutkimus oli Kodakin tilaama.

Tutkimuksessa kartoitettiin perusteellisesti valokuvauksen eri käytäntöjä ja käyttötapoja: perhe- ja albumikuvausta, lomakuvausta, hää- ym. rituaalikuvausta; valokuvaamotoimintaa, lehtikuvausta, mainoskuvausta, kamerakerhoja sekä valokuvataidetta. Samoin pyrittiin tarkastelemaan kattavasti erilaisten sosiaalisten ryhmien valokuvaharrastusta ja suhtautumista valokuvaukseen: tehdastyöläisten, talonpoikien, pikkuporvariston ja porvariston sekä maalaisten ja kaupunkilaisten. Satunnaisten näppäilijöiden lisäksi tutkittiin kamerakerholaisia sekä niin taidekuin soveltavan valokuvauksen ammattilaisia.

Art moyenin perustana olevat empiiriset tutkimukset:

Lukuvuosi 1961–62:

- kysely valokuvauksesta maaseutuyhteisössä Béarnissa
(Pierre Bourdieu & Marie-Claire Bourdieu)
- kysely valokuvauksesta Renault'n tehtailla
(Jean-Claude Passeron & Raymonde Moulin)
- kysely amatöörialokuvaajille Lillen alueella
(Jean-Claude Asset ja Philippe Fritsch Moulinin johdolla)
- kysely bolognalaisessa kamerakerhossa (Dominique Schnapper)

Lukuvuosi 1962–63:

- esitutkimus Lillissä ja Pariisissa suhtautumisesta valokuvaukseen (Bourdieuin johdolla)
- kysely valokuvauksesta Korsikassa (Claude Bauhain)
- kysely valokuvauksesta Alsacessa (Huguette Kaufmann)
- kysely neljälle amatöörialokuvauskerholle Pariisissa
(Françoise Flament ja Arlette Lagneau)
- kysely valokuvauksen harjoittamisesta ja suhtautumisesta siihen 692 henkilön otokselle
Pariisissa ja Lillissä sekä eräässä pienessä provinssikaupungissa (Bourdieuin johdolla)
- kysely lehtivalokuvauksesta (Luc Boltanski)
- kysely valokuvauksen mainoskäytöstä (Gérard Lagneau)

Lukuvuosi 1963–64:

- valokuvauksen harjoittamista ja siihen suhtautumista koskeneiden kyselyiden analyysi
(Bourdieu Chamboredonin kanssa)
- kysely 150 ammattivalokuvaajan otokselle (Boltanskin ja Chamboredonin johdolla)
- kysely kahden valokuvakoulun opiskelijoille (Boltanski)
- kysely valokuvataiteilijoille (Chamboredon)
- valokuvalehtien sisällön analyysi (Chamboredon)
- kysely amatöörialokuvaajille (Chamboredon & Alain Maillet)
- vapaamuotoinen kysely suhteesta valokuvatekniikoihin (Henri Le More)
- valokuvatarvikekauppiaille tehdyn kyselyn analyysi (Boltanski & Chamboredon)
- tutkimus valokuvausta koskevasta lainsäädännöstä (Boltanski & M^e Jacques de Félice)
- tutkimus valokuvauksen psykopatologisista merkityksistä
(Robert Castel & Françoise Castel)

Valokuvatutkimuksen osaprojektien raportteja julkaistiin 1960-luvun alkupuoliskolla CSE:n käsikirjoitussarjassa sekä artikkeleina ranskalaisissa sosiologian lehdissä. *Art moyen* kokoaa ja tiivistää tutkimuksen tulokset. Teos koostuu johdannosta ja kahdesta otsikoimattomasta osasta sekä johtopäätöksestä. Bourdieu itse on kirjoittanut johdannon ja ensimmäisen osan. Toisesta osasta vastaavat muut tutkimusryhmän jäsenet: Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon ja Dominique Schnapper. Lisäksi yhden artikkelin on kirjoittanut varsinaisen tutkimusryhmän ulkopuolinen Gérard Lagneau. Johtopäätösluku on Castelin.

Valokuvaus luokka-analyysin välineenä

Bourdieu selkeästi kirjoittamasta johdannosta paljastuu teoksen todellinen tavoite². Siinä taiteenalana illegitiimi valokuvaus todistetaan legitiimiksi sosiologisen tutkimuksen kohteeksi. Kehittelyn lähtökohtana on se, että toisin kuin taide-maalaukseen tai jonkin instrumentin soittamiseen, tai edes museoissa tai konserteissa käyminen, valokuvaus ei edellytä koulutuksen kautta välittyntä kulttuuria. Mikään instituutio ei määrää, kuinka valokuvia pitää tehdä, arvostaa ja kuluttaa. Jokainen vieläpä kuvittelee olevansa valokuvauksessa mestari ilman harjoitusta: se ei näytä vaativan taiteellista luovuutta eikä erityisiä teknisiä valmiuksia. Kaiken lisäksi se on verraten halpaa.

Illegitiimin ja marginaalisen asemansa vuoksi valokuvauksen voisi luulla olevan vapaan improvisaation ja itsetoteutuksen aluetta. Bourdieu kuitenkin väittää, että mikään ei ole sen säännellympää ja kaavamaisempaa kuin amatöörialokuvaus. Vaikka teknologia mahdollistaisi periaatteessa minkä tahansa kuvaamisen, kaikkea ei kuvata. Sosiologian näkökulmasta olennaista on se, että kuvaustilanteiden, -kohteiden ja -kompositioiden valintoja määräävät paitsi kuvaajan henkilökohtaiset esteettiset ja eettiset arvot ennen muuta hänen yhteiskuntaluokkansa.

Bourdieu kääntää valokuvauksen illegitiimisuuden eduksi, kun kysymys on sen käytöstä sosiologisessa tutkimuksessa. Ihmisillä ei ole kasvojen menettämisen pelkoa valokuvauksesta puhuttaessa. Heistä ei tunnu, että heidän toimintaansa tai mielipiteitään arvioitaisiin jonkin yleisesti hyväksytyyn normistoon mukaan. Bourdieu väittääkin, että valokuvaamiseen liittyviä merkityksiä tarkastelemalla voidaan päästä mahdollisimman lähelle eri ryhmien autenttista estetiikkaa ja sitä kautta etiikkaa – estetiikka on hänelle vain yksi osa luokkaetosta. Yksilöiden suhde valokuvaukseen paljastaa epäsuorasti eri yhteiskuntaluokkien objektiiviset suhteet. Valokuvaus tarjoaa suorastaan ensiluokkaisen mahdollisuuden käyttää menetelmää, joka on tehty ”toiminnan objektiivisten säännönmukaisuuksien ja tämän saman toiminnan subjektiivisen kokemuksen kokonaisvaltaiseen käsittämiseen”.

Johdannossa Bourdieu esittelee teoksen läpikäyvän ajatuksen, jonka mukaan valokuvaus on sosiaalisesti tarkoin säänneltyä, eikä sitä viime kädessä harjoiteta sen itsensä vuoksi vaan sen ulkopuolisten sosiaalisten tavoitteiden, kuten sosiaalisen nousun tai erottautumisen. Valokuvaustoiminta ei koskaan löydä oikeutusta itsestään – ei edes silloin kun sitä harjoitetaan taiteena. Vaikka tämä on esitetty teoksen johdannossa, se on tietenkin tutkimuksen tulos eikä lähtökohta.

Teoksen ensimmäisessä osassa Bourdieu käsittelee eri yhteiskuntaryhmien suhdetta valokuvaukseen sekä valokuvauksen ”sosiaalista määritelmää”³. Tavanimmaisessa käytössään valokuvaus on perhefunktion rajoittama. Durkheimiin tukeutuen Bourdieu osoittaa valokuvaustoiminnan sekä ilmaisevan perheen integraatiota että vahvistavan sitä. Valokuvauksen harjoittaminen muussa kuin perhe-elämän kohokohtia taltioivassa tarkoituksessa määrittynyt poikkeavaksi. Taiteellisia ambitiesiioita valokuvaukseen liittävät yleisimmin ne, jotka ovat syystä tai toi-

sesta heikosti integroituneita yhteiskuntaan.

Valokuvauksen sosiaalisella määritelmällä Bourdieu tarkoittaa sitä, että valokuvaa pidetään todenmukaisuuden ja objektiivisuuden perikuvana. Taiteeksi valokuvausta ei käsitetä. Toisin kuin taideteos valokuva ei tulkitse eikä heijasta tekijänsä persoonaa, sillä kameran uskotaan tallentavan mekaanisesti edessään olevan todellisuuden. Valokuva ei saa kiitosta imitaation onnistuneisuudesta niin kuin realistinen maalaus, sillä sitä pidetään lähtökohtaisesti realistisena; maalaus on lisäksi vaatinut työtä, kun taas valokuva on syntynyt ”nappia painamalla”. Populaari käsitys odottaa valokuvan aina toteuttavan jonkin tarkoituksen, joka samalla oikeuttaa sen olemassaolon – valokuvaus valokuvauksen vuoksi on mahdollon ajatus. Bourdieu asettaa tällaisen funktionaalisen estetiikan kantilaisen estetiikan vastakohtaksi. Populaari estetiikka liittyy leimallisesti alempien yhteiskuntaluokkien tapaan vastaanottaa taidetta mutta suhteessa valokuvaan sitä tavataan yleisemminkin.

Valokuvauksen sosiaalinen määritelmä -artikkelissa Bourdieu esittää myös teoksen keskeisen väitteen, että valokuvaus on ”puolenvälin taide”. Se sijaitsee – tai sijaitisi ainakin 1960-luvun alun Ranskassa – legitiimisyysasteikolla jalojen ja vulgaarien taiteiden välillä. Se oli korkeintaan alempi taide, eikä sen alueella huonolla maulla tai osaamattomuudella ollut lopulta suurempaa merkitystä kuin virtuositeetilla. Näin jyrkän tuomion voi ymmärtää, kun ottaa huomioon, että valokuvauksen vastakohtaksi asetui ennen muuta aristokratian ja porvariston arvostama perinteinen maalaustaide (*peinture*). Tässä rinnastuksessa moderniteetin tuotteena syntynyt valokuvaus jäi auttamatta toiseksi.

Art moyenin osatutkimukset osoittivat, että valokuvataiteilijat ja vakavat valokuvauksen harrastajat yrittivät kaikin keinoin nostaa valokuvauksen arvostusta taiteena. He kehittivät sille omaa esteettistä teoriaa, omia sääntöjä ja konventioita sekä omia taidemaailmainstituutioita, tosin ensisijaisesti matkimalla vakiintuneiden taiteiden mallia. Valokuvauksen sosiaalinen määritelmä kuitenkin sitkeästi romutti ”esteettien” yritysten uskottavuutta.

Art moyenin sisältö:

Johdanto (Bourdieu)

Osa I

- 1 Yhtenäisyyden kultti ja erojen kultivointi* (Bourdieu)
- 2 Valokuvauksen sosiaalinen määritelmä* (Bourdieu)

Osa II

- 1 Esteettiset tavoitteet ja sosiaaliset odotukset* (Castel & Schnapper)
- 2 Kuvan retoriikka (Boltanski)
- 3 Silmälumeet ja juonet (Lagneau)
- 4 Mekaaninen taito, villi taide* (Chamboredon)
- 5 Ammattilaiset tai eliittipiirit* (Boltanski & Chamboredon)

Johtopäätös: Kuvat ja mielikuvat (Castel)

* Jaksot sisältyvät englanninkieliseen laitokseen.

Bourdieun itsensä kirjoittamat jaksot tarjoavat koko tutkimukselle tulkintakehikon, jonka keskiössä on ajatus valokuvauksen sosiaalisesta määräytyneisyydes-

tä. Teoksen toinen, muiden tutkimusryhmän jäsenten kirjoittama osa koostuu viidestä valokuvausta harrastuksena ja ammattina käsittelevästä artikkelista. Siinä kohteena ovat ne ryhmät, jotka toiminnassaan tarkoituksellisesti kieltävät populaarin käsityksen valokuvauksesta – tosin pääsemättä siitä irti: kamerakerholaiset, valokuvataiteilijat ja ammattivalokuvaajat. Johtopäätös liittyy tutkimuksen konkreettiset tulokset valokuvauksen symbolisiin ja imaginaarisiin aspekteihin; apuna käytetään mm. semiologiaa ja psykoanalyysia.

Käännös vai muunnos?

Stanford University Press julkaisi *Art moyenin* vuonna 1990 Shaun Whitesiden kääntämänä nimellä *Photography. A Middle-Brow Art*. Sen ilmestyminen oli osa 1980–1990-luvun vaihteen amerikkalaista Bourdieu-buumia; Euroopassahan Bourdieu oli lyönyt läpi jo aikaisemmin. Stanford julkaisi vuonna 1990 myös kolme muuta käännöstä Bourdieulta: *In Other Words*, *The Logic of Practice* ja *The Love of Art*.

Photographyn lyhyestä (ja nimettömästä) esipuheesta selviää, että englanninkielinen laitos ei kata koko alkuperäistä teosta vaan siitä on jätetty pois sellaisia jaksoja, jotka eivät liittyneet ”suoraan valokuvauskäytännön teemaan” (ks. sisällysluettelo edellä); poistetuista jaksoista ei anneta muita tietoja. Kääntämättä on jätetty myös liitteet, joissa selostettiin tutkimuksen aineistoja ja menetelmiä. Niistä kiinnostuneita kehoitetaan kääntymään alkuperäisen teoksen puoleen. Esipuhe mainitsee myös, että *Photography* on käännetty Bourdieun teoksen italiantielistä laitosta varten ”jonkin verran” muokkaamasta tekstistä; missään ei kuitenkaan kerrota, tapahtuiko muokkaus jo ennen vuotta 1970, jolloin teoksesta ilmestyi uudistettu painos ranskaksi.

Bourdieuin lukeminen alkukielellä edellyttää varsin hyvää ranskan taitoa, joten englanninnokset ovat monille tervetulleita. Käännöksiin kannattaa kuitenkin suhtautua kriittisesti, sillä prosessissa tapahtuu kaikenlaista omituista. Derek Robbinsin (1991, 4) mukaan Bourdieun teokset ovat ’detemporalisoituneet’, kun ne on irrotettu alkuperäisestä tuotantoyhteydestään. Esimerkiksi Stanfordin vuonna 1990 julkaisemissa käännöksissä ei kunnolla viitata teosten alkuperäiseen julkaisuaikajakoonsa Ranskassa. Erään takakannessa jopa puhutaan ”uudesta kirjasta”, vaikka teos oli ilmestynyt ranskaksi jo kymmenen vuotta aikaisemmin. Tämä kaikki synkronisoi Bourdieun teoksia ja saa hänen tuotantonsa näyttämään yhdellä kertaa syntyneeltä koherentilta, täydelliseltä korpukselta. (Robbins mt.) Tämä olettamuksenaan eräät tutkijat ovat sitten intoutuneet osoittamaan Bourdieun tuotannosta sisäisiä ristiriitaisuuksia. Bourdieu (1993, 264) itse katsoo, että nämä ristiriidat katoaisivat, jos otettaisiin huomioon, missä järjestyksessä ja missä kontekstissa hänen tutkimuksensa ovat syntyneet.

Bourdieuin tuotannon ajallisten tasojen sekoittuminen johtuu osin hänen omasta työskentelytavastaan. Hän nimittäin palaa toistuvasti vanhoihin aineistoihinsa ja analyysiinsä. Hän myös kirjoittaa vanhoja tekstejä uudestaan, minkä tuloksena syntyy paitsi uudistettuja laitoksia myös kokonaan erillisiä teoksia. Käännöksiin Bourdieuin teoksia työstetään jo sen takia, että ne ovat usein – kuten klisee kuuluu – hyvin ranskalaisia sekä empirialtaan että esitystavaltaan. Kansainvälistettäessä tekstit irtoavat alkuperäisestä empiirisestä yhteydestään ja abstrahoituvat. Muokatessaan tekstejään Bourdieu ei malta olla lisäämättä niihin uusia huomioita, mikä sekin on omiaan sekoittamaan aikatasoja. Toisaalta tämä merkitsee myös sitä, että tutkimusten tuloksia voi syntyä vielä vuosikymmenten päästä – tutkimuksia ei oikeastaan koskaan lopeteta; asian voinee ilmaista myös niin, että kyseessä on oikeastaan yksi suuri tutkimus, johon eri sektoreita koskevat osatutkimukset antavat oman lisäyksensä ja tarkennuksensa.

Art moyen kuuluu Bourdieun vähiten tunnettuihin teoksiin, eikä sen ilmestyminen englanniksi vuonna 1990 aiheuttanut suurta kohua. Pääsyyinä lienee sen esoteerinen aihe. Kansainvälisestä Bourdieu-bibliografiasta⁴ löytyy *Photographys*-tä kolme arviota: Douglas Harper (1991) esitteli sitä *American Journal of Sociology*ssä ja Suzanne Vromen (1992) *Contemporary Sociology*ssä osana laajaa Bourdieun tuotantoa käsittelevää 'symposiumia'. Lisäksi Eduardo Neiva (1992) kirjoitti



Bourdieu näytti mm. tätä Manuel Alvarez Bravon Meksikossa ottamaa valokuvaa haastateltavilleen Béarnissa. Kuva herätti talonpoikaisväestössä tyypillisesti sellaisia lausuntoja kuin "Raskaana oleva nainen on tavanomainen näky mutta hämmästyttävä valokuvassa". Haastateltavien oli vaikea ymmärtää, miksi kuva oli otettu.

Kuva on julkaistu Bourdieun teoksessa, erillisessä liitteessä. Se on peräisin The Family of Man -näyttelystä kuten useat muutkin Bourdieun käyttämistä kuvista. Edward Steichen kokosi tämän näyttelyn New Yorkin Modernin taiteen museolle vuonna 1955.

sen innoittamana *Semiotica*-lehteen artikkeliin, jossa hän kuitenkin keskittyi ruotimaan Roland Barthesin valokuvakäsityksiä.

On mielenkiintoista, että kukaan edellä mainituista kolmesta kirjoittajasta ei arvioi Bourdieun teosta tutkimuksena vaan lähinnä kuvailee sen sisältöä. Teosta kohdellaan kuin klassikkoo, jolloin tärkeintä on sen saatavuus vihdoin englanniksi. Käännös ei kuitenkaan saa arvioijilta pelkkää kiitosta. Vika tosin ei ole kielessä, vaan kritiikki tiivistyy kysymykseen, voidaanko *Photographyä* ja *Art moyenä* pitää samana teoksena. Kysymys on mm. alkuperäisen teoksen leikkausten abstrahoivista ja dekontekstualisoivista vaikutuksista. Pelkästään teoksen pää- ja alotsikon paikan vaihtamista pidetään merkittävänä muutoksena (Vromen 1992, 158; Neiva 1992, 371).

Harper (1991, 573) toteaa ytimelläkään *Photographyn* olevan *Art moyenin* "käännös, tiivistelmä ja muunnelma". Neiva (1992, 371) puolestaan väittää, että kyseessä ei ole käännös, sillä leikkausten takia keskivertolukija ei koskaan saa tietää, missä historiallisessa kontekstissa kirja on tehty. Tälle ei todennäköisesti koskaan selviä, että tutkimus tehtiin CSE:ssä. Kodakin tilaukseen ei myös millään tavalla viitata käännöksessä: tilaajan esipuhekin on poistettu. Semiootikko kun on, Neiva (1992, 371) kiinnittää huomiota erityisesti siihen,

että englanninnoksesta puuttuvat kokonaan ne jaksot, joissa viitattiin Barthesiin. Tätä hän pitää viimekätisenä todisteena siitä, että käännös on eri teos kuin alkuperäinen.

Neiva osuu epäilemättä oikeaan väittäessään, että Barthes on olennainen *Art moyenin* ymmärtämisen kannalta. CSE:n valokuvatutkimus lähti liikkeelle samoihin aikoihin, kun Barthes julkaisi paljon keskustelua herättäneen esseensä "Le message photographique" (1961), jossa hän väitti, että valokuvat ovat koodit-

mia viestejä, tai tarkemmin sanottuna, että niillä ei ollut denotaation tasolla koodia vaan ne olivat analogisia todellisuudelle⁵. Bourdieu ottaa kantaa samaan keskusteluun, tosin mainitsematta Barthesia nimeltä. Valokuvauksen sosiaalinen määritelmä -artikkelissaan Bourdieu väittää Pierre Francastelin 1950-luvun alussa esittämiin ajatuksiin nojaten, että on naiivia uskoa valokuvauksen olevan realistinen väline: se on todenmukainen vain siinä mielessä, että se vastaa täydellisesti keskeisperspektiiviin perustuvaa modernia länsimaista käsitystämme todellisuudesta. Valokuva on tautologisesti todenmukainen.

Neivan Barthes-kommentti herättää kysymyksen, mikä todellakin oli syy tiettyjen jaksujen poisjättämiseen käännöksestä. Esipuheen selitys kuulostaa epäuskottavalta: miksi lehti- tai mainoskuvaus eivät muka kuuluisi "valokuvauksen käytännön teemaan"? Leikkausten todellista syytä voi vain arvailla. Poistetuissa artikkeleissa hyödynnettiin mm. semiotiikkaa ja psykoanalyysia, joten niiden on saatettu pelätä vieroittavan amerikkalaista empiristivoittoista sosiologikuntaa. Sitä paitsi nämä artikkelit eivät olleet Bourdieun itsensä kirjoittamia, jolloin niillä ei ollut samanlaista myyntiarvoa. Poistojen jälkeen teosta on ollut helpompi markkinoida osana Bourdieun tuotantoa.

Photographyssä ei valitettavasti ole minkäänlaista mainintaa Bourdieun roolista käännöshankkeessa. Kuinka hän lienee suhtautunut teoksen supistamiseen? Olisi kiinnostavaa tietää hänen kantansa myös teoksen attribuointiin. Englanninkielisen laitoksen kannessa lukee nimittäin vain Pierre Bourdieu muiden kirjoittajien paljastuessa vasta etulehdeltä. Alkuperäisen teoksen kannessa sanottiin sentään "Pierre Bourdieun johdolla", ja siitä näkyi muutenkin selvästi, että tutkimusta oli ollut tekemässä parikymmentä henkilöä, mutta englanninnoksessa kaikki näyttää menevän Bourdieun nimiin. Kysymys voi tietenkin olla kustantajan markkinointitempusta. Robbins (1991, 182–183) kuitenkin toteaa, että Bourdieu ei itsekään korosta tutkimusta kollektiivisena prosessina enää yhtä vahvasti kuin aikaisemmin.

Art moyenin lopussa olleen pitkän liitejakson poistaminen ja osittainen korvaaminen käännöksestä loppuviitteillä on epäonnistunut ratkaisu. Se korostaa tutkimuksen tuloksia metodologian kustannuksella eikä siten sovi yhteen Bourdieun konstruktivisen otteen kanssa. Sitä paitsi irrottamalla tekstin empiirisestä kontekstistaan se muuttaa tiettyä aineistoa tiettyssä ajassa ja paikassa koskevat tutkimustulokset universaaleiksi totuuksiksi. Tämä johtaa välillä suorastaan naurettavuuksiin, sillä teos sisältää paljon jo selvästi vanhentunutta tietoa – empiirinen aineistohan on 1950–60-luvun vaihteesta ja vertailuja tehdään jopa 1940-luvun tilanteeseen. Pelkästään kyselylomakkeen näkeminen auttaisi ymmärtämään argumentoinnin yhteyttä empiiriseen tutkimukseen; tilastoliite myös antaisi paremmat mahdollisuudet arvioida tutkimusta.

Kaiken kaikkiaan vaikuttaa siltä, että *Art moyen* on käännetty pikemmin halusta saattaa kaikki Bourdieun teokset englanniksi kuin kiinnostuksesta teosta sinänsä kohtaan. Se on nähty osana Bourdieun tuotantoa eikä itsenäisenä teoksena. Siitä on leikattu pois tästä näkökulmasta katsottuna tarpeettomia jaksoja sillä seurauksella, että se ei enää muodosta kokonaisuutta. Se ei kanna yksinään, mikä näkyy jo siitä, että jokainen *Photographyn* arvioija joutuu toistuvasti viittamaan alkuperäiseen teokseen. Kuten Harper toteaa (1991, 573), tällaisena teos on "omituinen kokoelma".

Edellinen selittää jo pitkälle sitä, miksi Bourdieun (et al.) valokuvatutkimus avautuu niin hankalasti englanninkielisen laitoksen kautta. Mielestäni on suorastaan vastuutonta julkaista käännöksiä siihen tapaan kuin *Photography* on tehty. Teokseen pitäisi mieluummin lisätä selityksiä kuin poistaa sen ymmärtämisen kannalta olennaisia seikkoja. On vaikea käsittää kenen tarkoituksia tällainen teoksen mykistäminen voi palvella.

Art moyen osana Bourdieun tuotantoa

Yksi tapa avata *Art moyen*ä / *Photography*ä on sijoittaa se osaksi Bourdieun kokonaistuotantoa ja sen kehitystä. Teos edustaa melko varhaista vaihetta Bourdieun pitkällä uralla. 1950–1960-luvunvaihteessa hän oli tehnyt lähinnä antropologiseksi luettavaa tutkimusta Algeriassa. Samoin hän oli tutkinut avioliittoinstituutiota kotiseudullaan Béarnissa. 1960-luvun alkupuoliskolla Bourdieu opetti Lilien yliopistossa ja osallistui samaan aikaan vuonna 1960 perustetun CSE:n tutkimustoimintaan Pariisissa; sekä Lillissä että Pariisissa hän tutki koulutusta mm. Jean-Claude Passeronin kanssa.

Valokuvaus liittyi tavalla tai toisella kaikkiin edellä mainittuihin hankkeisiin. Algeriassa Bourdieu antropologien tapaan valokuvasi itse⁶ (Robbins 1991, 56). Béarnin-tutkimuksen oheistuotteena syntyi tutkielma valokuvauksen merkityksestä talonpojille. Koulutustutkimuksiin liittyneissä opiskelijakyselyissä tiedusteltiin kulttuuriharrastuksia, mukaan luettuna valokuvausta. Kuriositeettina mainittakoon, että sosiologian opiskelijoilta kysyttiin, kuinka tärkeänä tutkimuskohteena he pitivät kamerakerhoja. Tulokset eivät olleet kovin mairittelevia päätellen siitä, että Bourdieu näki tarpeelliseksi niin juurta jaksaa oikeuttaa valokuvausta sosiologian tutkimuskohteena *Art moyenin* johdannossa.

Valokuvatutkimus ja koulutustutkimus olivat 1960-luvun alkupuoliskolla CSE:n keskeiset painopisteet, ja ne liittyivät vahvasti toisiinsa: molemmissa tutkittiin lopulta yhteiskuntaryhmien keskinäisiä suhteita ja luokkarakenteen ylläpitämismekanismeja. Passeronin kanssa tekemissään tutkimuksissa Bourdieu havaitsi, että koulutus itse asiassa ylläpiti luokkaeroja, vaikka se näytti edellyttävän vain synnynäistä lahjakkuutta. Tarkemmin katsottuna koulutus kuitenkin edellytti sellaisia taitoja, joita se ei välittänyt. Koululaitos esimerkiksi levitti kaikkiin yhteiskuntaryhmiin kunnioituksen legitiimiä kulttuuria kohtaan mutta ei opettanut vastaanottamaan sitä. Yläluokan lapset omaksuivat tämän taidon kotona, minkä ansiosta he näyttäytyivät myötäsyttyisesti parempina. Valokuvaus oli Bourdieulle kiinnostava vertailukohde nimenomaan sen takia, että se oli populaaria, pyhittämätöntä kulttuuria, johon koululaitos ei ottanut kantaa. Toinen koulutuksen ulkopuolinen alue olisi ollut avantgarde, mutta sitä koskeviin kysymyksiin ei olisi suhtauduttu yhtä varauksettomasti eri yhteiskuntaryhmissä.

Robbins (1991, 57) antaa *Art moyenille* melko keskeisen sijan Bourdieun tuotannossa. Se liittyy kiinteästi muihin Bourdieun 1960-luvun alkupuolen hankkeisiin ja on osaltaan vaikuttanut hänen myöhempään suuntautumiseensa. *Distinctionissa* (1979), yhdessä Bourdieun kokoavista pääteoksista, sen vaikutus on ilmeinen. Siinä on huomattavan pitkiä valokuvausta käsitteleviä jaksoja (ks. esim. Bourdieu 1984, 40–47). Molemmissa teoksissa on sitä paitsi käytetty keskeisenä empiirisenä aineistona samaa vuonna 1963 tehtyä kyselyä, joka koski suhtautumista paitsi valokuvaukseen myös elokuvaan, kuvataiteeseen, musiikkiin, ruuanlaittoon, sisustukseen, jne. (ks. *ibid.* 503–507). Valokuvatutkimusta voikin oikeastaan pitää eräänlaisena esi-*Distinctionina*. Tarkastelu on *Distinctionissa* laajennettu valokuvauksen sosiaalisista käytöistä kaikkeen taiteeseen ja kulttuuriin (*ibid.* xi).

Itse distinktion, erottautumisen, käsite otetaan käyttöön juuri *Art moyenissä* (Robbins 1991, 118). Eri sosiaaliryhmien edustajien suhtautuminen valokuvaukseen paljasti näiden ryhmien suhteen toisiinsa, myös sen mihin ryhmään haluttiin rinnastua ja mistä ottaa etäisyyttä. Porvaristo myönsi periaatteessa valokuvauksen esteettiset mahdollisuudet mutta kaihtoi kiihkeää sitoutumista siihen, koska se oli niin epäilyttävän populaaria. Työväenluokasta erottautumaan pyrkivälle, ylöspäin kurottavalle pikkuporvaristolle valokuvaus sen sijaan tarjosi korvikkeen hienommille kulttuuriharrastuksille, jotka olivat sen ulottumattomissa: se oli kes-

kiluokan taide.

Art moyenissä Bourdieu asetti vastakkain kantilaisen ja populaarin estetiikan. Edellistä ei suinkaan käsitetty estetiikan kehittyneimmäksi muodoksi vaan sekin ymmärrettiin osaksi tietyn luokan eetosta. *Distinctionissa*, jonka alaotsikko *Critique sociale du judgement* paljastaa kiinteän yhteyden Kantiin, Bourdieu jatkoi esteettisten arvostusten luokkapohjaisuuden tarkastelua ja osoitti, että vain tietyllä yhteiskuntaryhmällä on mahdollisuus kantilaisen estetiikan vaatimaan pyyteettömyyteen, etäisyydenottoon elämän välttämättömyyksistä. Kyse on siis sosiaalisen eron tekemisestä.

Art moyenillä on oma mielenkiintonsa myös Bourdieun keskeisten käsitteiden kehityksen näkökulmasta. Vain osa niistä esiintyy tässä teoksessa. 'Distinktio', kuten sanottu, otetaan käyttöön nimenomaan siinä. 'Habituksen' Bourdieu oli ottanut käyttöön jo vuonna 1962, ja *Art moyenin* johdannossa hän esimerkiksi ylittää sen avulla subjektivismin ja objektivismin "väärän vastakohtan". 'Kenttä' sen sijaan ilmestyy näyttämölle vasta vuonna 1966 "Champ intellectuel et projet créateur" -artikkelissa (Robbins 1991, 89). – Koska oma tutkimukseni pyrkii tarkastelemaan valokuvataiteilijan ammatin kehitystä viime vuosikymmenten aikana juuri 'kentän' muodostumisen ja muodostamisen näkökulmasta, tämän käsitteen puuttuminen selittää osaltaan pettymystäni *Photographyyn* ensimmäisellä lukukerralla. Analyysi tuntui jollain tapaa jäävän kesken, mutta en aluksi ymmärtänyt yhdistää sitä tämän keskeisen käsitteen ja näkökulman poissaoloon.

Teoksen anti tänä päivänä

Alkuperäisessä tarkoituksessaan eli tutkimuksena valokuvauksen sosiaalisesta käytöstä ja sitä kautta luokkien keskinäisistä suhteista *Art moyen / Photography* lienee enää historiallisesti kiinnostava. Sitä paitsi, kuten Vromen (1992, 158) huomauttaa, Bourdieu on kehittänyt monia ideoita pitemmälle *Distinctionissa* (aineistohan on pitkälle sama). Harper (1991, 573) sanoo suoraan, että teosta ei voida lukea analyysinä valokuvauksen roolista nyky-yhteiskunnassa. Sitten 1960-luvun alun valokuvauksen merkitys on muuttunut niin perhe-elämässä kuin koko yhteiskunnassa eivätkä sosiaaliset ryhmätäkään sitä paitsi ole pysyneet samoina. (Mt.) Olisiko valokuvaus enää yhtä ensiluokkainen väline tutkittaessa yhteiskuntaryhmien välisiä suhteita kuin *Art moyenin* aikoihin? Luultavasti näin ei ole asianlaita vaan nyt parempi valinta saattaisi olla vaikkapa videokuvaus.

Vromen (1992, 158) kehottaa lukemaan *Photographyä* siitä näkökulmasta, mitä se sanoo valokuvauksesta itsestään ja sen esiin nostamista esteettisistä kysymyksistä. Hänestä Bourdieun esitys valokuvauksen epämääräisestä luonteesta ja asemasta oli hyödyllinen esimerkiksi tulkittaessa Yhdysvalloissa juuri käännoksen ilmestymisen aikoihin riehunutta kiistaa siitä, olivatko Robert Mapplethorpen valokuvat taidetta vai pornoa. On kuitenkin muistettava, että *Art moyenissä* ei tutkittu ensisijaisesti valokuvauksta vaan sen yhteiskunnallista käyttöä ja yhteiskuntaryhmien välisiä suhteita sen kautta. Sitä paitsi nimenomaan valokuvauksesta kiinnostuneiden kannalta *Photography* on vajavainen, sillä alkuperäisestä teoksesta on jätetty kääntämättä juuri sellaisia jaksoja, joissa pohditaan valokuvauksen erityisluonnetta.

Visuaalinen sosiologia voi laskea *Art moyenin* pioneerikseen, olihan valokuva(us) siinä sekä tutkimuskohteena, -aineistona että -välineenä. Sillä on yhä esimerkkiarvoa, sillä visuaalisen tutkimus ei ole vielä kukaan sosiologiassa kovin yleistä eikä kehittyneitä. Bourdieun tutkimusryhmän jäsenet kävivät rohkeasti käsiksi valokuviin ja pyrkivät tekemään päätelmiä niiden sisällöstä ja muodosta. He ansaitsevat kiitoksen siitä, että he ottivat huomioon visuaalisen representaation omat konventiot, mitä eivät edes kaikki nykyiset visuaaliset sosiologit tee. On kuitenkin

selvää, että *Art moyenissä* välillä vähäteltiin liikaa valokuvauksen omaa perinnettä: teoksessa väitetään itse asiassa useaan otteeseen, että valokuvauksella ei ole omaa traditiota vaan että se lainaa kaiken vakiintuneilta taiteilta, ennen muuta maalaustaiteelta. Valokuvataide ja käsitys siitä ovat muuttuneet niin paljon noista päivistä lähtien, että väite kuulostaa nyt varsin omituiselta, eikä sen voi uskoa pitäneen paikkaansa 40 vuotta sittenkään. Sen taustalla piilee Bourdieun ongelmallinen suhde populaarikulttuuriin. Hänen on vaikea nähdä, että myös populaarikulttuurilla voisi omat esteettiset hierarkiansa ja konventionsa (vrt. hänen vähättelevä suhtautumisensa työväenluokan oman maun ja kulttuurin olemassa-oloon).

Harper (1991, 573) katsoo, että sitten *Art moyenin* ilmestymisen ”taidemaailmat ovat osapuilleen hyväksyneet valokuvauksen korkeataiteeksi”, joten teos olisi tälläkin perusteella pahasti vanhentunut. Asia ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertainen. Teoksen syntyäikoihin valokuvaus pyrki nousemaan korkeataiteeksi modernismin nimissä. Se tarkoitti välineen ”omien” ilmaisutapojen tutkimista, pyrkimystä välineen puhtauteen. Modernistisen taideteoksen tuli olla täydellisen itseriittoinen. Valokuvissa keskeiseksi tuli kohteen sijasta ’taiteilija’. Tällä reseptillä valokuvauksen legitimoituminen etenikin suhteellisen onnistuneesti: valokuva-kauppa kehittyi kovaa vauhtia, museoita ja gallerioita perustettiin, valokuvataiteelle kirjoitettiin historiaa ja osa valokuvaajista sublimoitiin neroiksi. Mutta sitten ”maa alkoi pettää välineen alta”, kuten Grundberg (1990, 14) sanoo. 1970-luvulla suuri joukko kuvataiteilijoita alkoi yhtäkkiä käyttää valokuvia. He eivät yleensä tienneet mitään eivätkä piitanneetkaan valokuvauksen perinteestä. Heitä ei ylipäänsä kiinnostanut välineiden puhtaus ja niiden ominaisuuksien tutkiminen; valokuvan käyttö päinvastoin tarjosi heille oivan keinon rikkoa modernistista kuvataidekäsitystä. Nämä ’postmodernit’ kuvataiteilijat saivat osakseen paljon enemmän huomiota kuin perinteiset valokuvaajat. (Mt.)

Nykyisin valokuvaa käytetään varsin yleisesti kuvataiteen välineenä. Mutta merkitseekö tämä sitä, että valokuvaus olisi hyväksytty legitimiin korkeataiteiden joukkoon? Ei välttämättä, sillä kuvataide yhä pääasiassa vain hyödyntää välinettä ottamatta huomioon sen omaa historiaa ja konventioita (vrt. Laermans 1992). Valokuvaajat eivät muutu taiteilijoiksi pelkästään sen vuoksi, että kuvataiteilijat tarttuvat kameraan tai lainaavat heidän kuviaan. *Art moyenissä* kuvattu rajankäynti valokuvauksen ja kuvataiteen kesken ei siis ole loppunut vaan muuttanut muotoaan. Välineiden ja kenttien sekoittumisen vuoksi sitä on vain entistä vaikeampi erottaa.

Art moyenissä valokuvausta luonnehditaan legitimoituvassa olevaksi taiteeksi mutta itse legitimoitumisprosessin analyysi jää valitettavasti melko ylimalkaisen luonnehdinnan tasolle. Prosessia ei edes oikeastaan sidota aikaan eikä paikkaan, ja käänös abstrahoi sen lopullisesti, minkä seurauksena valokuvaus näyttää ikuisesti välitilaan tuomitulta. Olisi äärimmäisen mielenkiintoista, jos Bourdieu nyt palaisi valokuva-aineistoonsa ’kenttäteoreettisesta’ näkökulmastaan ja ulottaisi tarkastelun vielä tähän päivään saakka. Jotain tällaista olisi kaivannut *Photographyn* jälkisanoina, vaikka toisaalta ymmärtää, että tehtävä olisi ollut työläs ja vaativa.

Thierry Chaucheyras (1993, 98) itse asiassa esittää, että valokuvaus tarjoaisi todellisen testin Bourdieun metodille. Hän kuitenkin huomauttaa aiheellisesti, että valokuvausta ei ole syytä nähdä yhtenä kokonaisuutena, joka olisi matkalla kohti autonomiaa. Valokuvaus on haasteellinen kohde juuri sen vuoksi, että sillä on niin monta erilaista käyttötapaa eri konteksteissa. (Mt.) Tutkimuskohteen rajaaminen välineen perusteella on myös muuttunut entistä kyseenalaisemmaksi: se kuulostaisi itse asiassa yhtä oudolta kuin tutkimus kynän sosiaalisista käytöistä. *Art moyenin* välinelähtöinen rajaus oli kylläkin sikäli perusteltu, että kyseisen tutkimuksen mukaan valokuvauksen eri käytäntöjä yhdisti – tai rajoitti – valokuvauk-

sen sosiaalinen määritelmä. (Tutkimuksen tilaaja Kodak sitä paitsi löytyi yhtä lailla albumikuvaajien kuin ammattilaistenkin takaa.)

Omassa tutkimuksessani joudun ottamaan härkää sarvista eli tarkastelemaan suomalaisen valokuvataiteen eriytymistä ja valokuvataiteilijan ammatin kehitystä kenttäteoreettisesta näkökulmasta. *Art moyenille* löytyy yhä käyttöä tässä tutkimuksessa, sillä se auttaa hahmottamaan juuri valokuvataiteilijoiden ammattipoliittisten strategioiden taustalla piilevää logiikkaa. Valokuvauksen 'sosiaalinen määritelmä' tuntuu yhä käyttökelpoiselta käsitteeltä, vaikka on selvää, että määritelmä on jossain määrin noista päivistä muuttunut – ja onhan konteksti muutenkin erilainen. Tietokonemanipulaatio on viime aikoina murentanut uskoa valokuvan totuudenmukaisuuteen: kuvat eivät enää välttämättä ole analogisia vaan digitaalisia; todellisuudenkin epäillään olevan pelkkää simulaatiota, missä valokuvilla on keskeinen rooli. Kun valokuvaus irtoaa realistisesta määritelmästään, taide alkaa näyttää luontevammalta sen yhtenä käyttömahdollisuutena. Toisaalta vanha määritelmä kummittelee yhä sekä taiteilijoiden toiminnassa että suuren yleisön suhtautumisessa valokuvaan. Valokuvataiteen ja -taiteilijoiden sosiaalinen arvostus ei ole samaa luokkaa kuin esimerkiksi taidemaalauksen ja -maalareiden. Taidekaupassa törmätään yhä reproduktiivisen median aiheuttamaan epäluuloon: tänäkin päivänä valokuvataiteilijat joutuvat luomaan keinotekoisesti harvinaisuutta rajoittamalla sarjoja.

Douglas Harperin (1991, 574) *Photography*-esittelyn summa oli, että sen esseet "invite further research and development". Ensin tulkitsin hänen tarkoittavan tällä sitä, että teos "rohkaisee" tekemään jatkotutkimusta ja -kehittelyä, ja ihmettelin kateellisena, mitä hän oikein onnistui saamaan teoksesta irti. Myöhemmin päädyin siihen, että Harperin kommenttiin täytyi sisältyä aimo annos sarkasmia: 'invite' tarkoittaakin, että lisätutkimus on tarpeen, sillä teos on vanhentunut ja muutenkin riittämätön. Lisäponnistelu teoksen avaamiseksi on nyt kuitenkin kallistanut arvioni suopeammaksi: teoksen pohjalta avautuu itse asiassa monta kiinnostavaa tutkimuslinjaa myös tänä päivänä. Yhdistettynä Bourdieun 'kenttäteoriaan' se näyttää tarjoavan erinomaisia analyysivälineitä tutkimukseeni suomalaisen valokuvataiteen kentän ja valokuvataiteilijan muodostumisesta. Tällaisen kenttätutkimuksen toteuttaminen käytännössä onkin sitten oma ongelmansa, johon en puutu tässä.

Viitteet:

- 1 Valokuvatutkimuksen rajaaminen on viime kädessä mahdotonta, sillä se oli osin päällekkäinen muiden projektien kanssa. Oheinen osaprojektiluettelo on Art moyenistä (1970, 333–335).
- 2 Tosin Bourdieun todistelu valokuvauksen tutkimuksellisesta legitimeetistä vaikuttaa jollain tapaa liialliselta: siinä on itse kullekin tuttua tilaustutkimuksen tekijän itsepuolustuksen makua.
- 3 La définition sociale de la photographie -artikkeli on käännetty suomeksi, ks. Bourdieu 1986.
- 4 Bibliografia löytyy osoitteesta <http://www.massey.ac.nz/~NZSRDA/bourdieu/home.htm>.
- 5 Tässä artikkelissa Barthes (suom. 1983) viittasi ennen muuta lehtikuviin. Puhuessaan valokuvan viestistä hän erotti denotaation ja konnotaation. Ensimmäinen tarkoitti konkreettista todellisuutta, eikä valokuvalla tällä tasolla ollut koodia. Ne olivat analogisia, ja tämä analogian täydellisyys koettiin Barthesin mukaan yleensä valokuvauksen määritelmäksi. Esine tunnistetaan siis kuvasta kuten luonnosta. Konnotatiivinen taso tarkoittaa kuvan yhteiskunnallisia ja historiallisia viittauksia, ja tällä tasolla kuvilla oli koodi. Barthesin käsitys on aiheuttanut paljon keskustelua ja kiistaa.
- 6 Useissa Bourdieun teoksissa on runsaasti kuvitusta verrattuna sosiologisiin tutkimuksiin yleensä. Valokuvauksen arvostuksesta ei kuitenkaan kerro se, että painojälki on yleensä kammottava: kuvat ovat pieniä, suttuisia ja mustanpuhuvia. Tämä koskee myös puheena olevaa valokuvatutkimusta.

Kirjallisuus

- Barthes, Roland (1984)
Sanoma valokuvassa. Kääntänyt Kristiina Widenius. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): Kuvista sanoin 2. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Alkuperäisteos 'Le message photographique', Communication I, 1961.
- Bourdieu, Pierre, Boltanski, Luc, Castel, Robert & Chamboredon, Jean-Claude (1970) [1965]
Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie. Deuxième édition. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1984)
Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Kääntänyt Richard Nice. London: Routledge & Kegan Paul. Alkuperäisteos La Distinction. Critique sociale du jugement, 1979. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1986)
Valokuvauksen sosiaalinen määritelmä. Kääntänyt Niilo Kauppi. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): Kuvista sanoin 3. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Bourdieu, Pierre (1990)
Photography. A Middle-brow Art. Kääntänyt ShaWhiteside. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1993)
Concluding Remarks: For a Sociogenetic Understanding of Intellectual Works. Teoksessa Calhoun, Craig et al. (toim.): Bourdieu: Critical Perspectives. Cambridge: Polity Press.
- Chaucheyras, Thierry (1993)
Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire. La Recherche photographique No 14, Spring 1993.
- Grundberg, Andy (1990)
Crisis of the Real. New York: Aperture.
- Harper, Douglas (1991)
Photography: A Middle-Brow Art. Book Review. American Journal of Sociology 97 (1991):2.
- Laermans, Rudi (1992)
The Relative Rightness of Pierre Bourdieu: Some Sociological Comments on the Legitimacy of Postmodern Art, Literature and Culture. Cultural Studies 6 (1992):2.
- Neiva, Eduardo (1992)
On Photography, 'sémiologie' and 'sociologie'. Semiotica 91–3/4 (1992).
- Robbins, Derek (1991)
The Work of Pierre Bourdieu. Buckingham: Open University Press.
- Vromen, Suzanne (1992)
Class Attitudes and Ambiguous Aesthetic Claims. Contemporary Sociology 1992.