

---

# Halkeileva kuva — valokuva ja sovellettu grammatologia

*Sami Noponen*

Strukturalistisessa ja semioottisessa valokuvateoretisoinnissa on törmätty yhä uudestaan samaan ongelmaan: missä määrin valokuva on todellisuutta toistavana ”kooditon”. Voidaanko valokuvan yhteydessä puhua ylipäänsä kielestä? Koodoja vastustavan näkökannan mukaan valokuvan perusolemukseen kuuluu sen ikonisuus esittävän kanssa, jolloin valokuvateoriaa on etsittävä merkkitehteen ulkopuolelta.

Esimerkiksi Roland Barthes hylkäsi semiotiikan teoksessaan *Valoisa huone*. Hänen mukaansa valokuva kantaa aina referenttiään. Valokuva on läpinäkyvä eikä sen ominaislaadua voida erottaa kohteen ominaislaadusta. (Barthes 1985, 10-12).

Kielen sijaan Barthes etsi valokuvan olemusta punctumista, joka on katsojan subjektiivisen huomion keskipiste. Punctumille ei ole löydettävissä sääntöjä. Punctum voi olla kuvan osaobjekti tai henkilö. Valokuvan noema eli olemus on lause ”tämä-on-ollut”, kuvan tapa tiivistää aikaa ja pakottaa katsoja vaipumaan ajatuksiin: valokuva on kuolema, monistettu lattea kuolema paperilla.

Kuten Malmberg huomauttaa, on valokuva Barthesille vain näennäisesti kulttuurituote tai merkki. Ontologisesti tarkasteltuna valokuva on

ei-merkki, luonnonolio, joka palauttaa meidät maailmaan ennen merkityksenantoa ja kieltä. Valokuva pakottaa meidät syventymään omaan havaintoomme. Tässä mielessä *Valoisa huone* lähestyy fenomenologiaa. (Malmberg 1990, 17).

Semioottiset koodit voidaan ylittää toisellakin tavalla, vaikka tämä ei merkitsekään luopumista valokuvan tulkinnan kielellisyydestä. Jacques Derrida on nimittäin käsitellyt valokuvaa vuonna 1985 ilmestyneessä teoksessaan *Droit de Regards*, jossa hän tarkastelee ja kommentoi Marie-Francoise Plissartin kuvaamaa valokuvasarjaa (Derrida 1989). Kuvasarjan aiheena on mm. (Derridalle oireellisesti?) kahden naisen rakastelu. Lisäksi Plissartin mustavalkokuvissa naiset kävelevät huoneistoissa, ottavat valokuvia tai vain katsovat toisiaan.

Derridan tavoitteena on osoittaa, että valokuvan tulkinta muistuttaa kirjoituksen tulkintamista. Teoksesta *De la grammatologie* (1967) alkaen kirjoitus ei ole tarkoittanut merkkien graafista asua, vaan merkkien intertekstuaalisuutta eli arkikirjoitusta (Derrida 1976, 9). Linearisuutta vastaan suuntautuvaa grammatologiaa voidaan soveltaa myös kuvaan (grammiin). Ulmerin tavoin tällöin voidaan puhua sovelletusta grammatologiasta, jonka varsinainen tehtävä ei ole de-

konstruktion tavoin filosofisten käsitteiden purkamisen, vaan visuaalisen kirjoituksen käsitteiden hahmottaminen (Ulmer 1985, 99).

Grammatologia ylittää valokuvateoriaa rasittavia vastakohtapareja, joista ovat esimerkkeinä valokuvan edustaman luonnon ja kielellisen kulttuurin välinen vastakkainasettelu tai valokuvan ja tulkitsevan subjektin välinen vuorovaikutussuhde. Grammatologiassa kulttuurinen *différence* tunkeutuu kuvaan: kuva on osa arkkikirjoitusta, eikä tulkinnassa voida erottaa subjektin panosta kuvan tekstuaalisuudesta, koska ei-identtinen subjektiviteetti on juuri erilaisten tekstien tuottamaa. (Derrida 1988, 55). Kysymys siitä, mitä löytyy kirjoituksen takaa on Derridalle — kuten Richard Rorty asian ilmaisee — täysin mielenkiinnoton tai irrelevantti, koska sekä klassinen ontologia että tieto-oppi kuuluvat kritisoitavan metafysisen filosofian alaan (Rorty 1982, 97-98). Tässä en puutu Rortyn kiistanalaiseen väitteeseen, että dekonstruktio edustaisi relativisen totuusteorian ansiosta pragmatismia, mikä on yksi tapa määrittää Derridan asema filosofiassa (Rortyn kritiikistä esim. Norris 1987, 150-155).

*Droit de regards* edustaa siinä mielessä post-modernia valokuvateoriaa, että se tyytyy analysoimaan kuvia heterogeenisinä teksteinä eikä pyri etsimään kuvista ensisijaisia merkityksiä. Painopiste on subjektin ja objektin yhteisessä merkityksen tuottamisen ekonomiassa, ei merkityksen rajaamisessa. Derridan lisäksi visuaalisen ja ei-visuaalisen erottelun valokuvassa on pyrkinyt kyseenalaistamaan esimerkiksi Victor Burgin (1986), vaikka Burgin psykoanalyysia korostavana lähtee hiukan erilaiselta teoreettiselta perustalta. Vielä varhaisempia tematisointeja tästä aiheesta löytyy Walter Benjaminilta, joka satoi mekaanisesti monistettavan valokuvan sitä ympäröiviin sosiaalsiin yhteyksiin.

Dekonstruktion ja visuaalisen kulttuurin välisestä suhteesta on viime vuosina käyty värikästä

keskustelua, josta suuri osa on keskittynyt *Afterimage*-lehteen. Derridasta kiisteltäessä joudutaan aina sen kysymyksen eteen, voidaanko grammatologiasta puhua tieteenä esimerkiksi semiologian tapaan, vaikka käytettävät käsitteet ovat logiikan hylkääviä ”epäkäsitteitä”. Oma lukunsa ovat Derridan taidetta tai kirjallisuutta käsittelevät tekstit, jotka esimerkiksi Jonathan Cullerin (1983) mukaan ovat toissijaisia Derridan analyttisempiin filosofisiin töihin nähden. Derrida on nähdäkseni myös itse tunnustanut tämän jaon, joten tässä ei pyritä *Droit de regards*in pohjalta dekonstruktion kokonaisuutyytykseen, vaan vain tarkastellaan muutamia valokuvaan liittyviä ongelmallisia käsitteitä. Altti Kuusamo (1990) on kuvataiteen yhteydessä käsitellyt pitkälti samoja kysymyksiä. Taidetta käsittelevien tekstien esiinnostamista puolustaa Derridan viimeaikainen siirtyminen yhä metaforisempaan ja monikerroksisempaan ilmaisuun — itsehän hän toteaa etteivät työt ole sen enempää kirjallisuutta kuin filosofiaakaan.

Derridaa referoitaessa korostetaan yleensä kritiikkiä, joka kohdistuu logosentrismiin, jota edustaa esimerkiksi Husserlin fenomenologian merkittyjen transsendentaalisuus. Dekonstruktion katsotaan edustavan mielivaltaista merkitsijöiden liikettä, jonka tuloksena on nihilismi. Tällöin unohdetaan, että dekonstruktio tai grammatologia voidaan ymmärtää myös Husserlin, Saussuren ja Heideggerin ajattelun systemaattisena jatkona, jonka käsitteillä on oma, tiettyihin rajoihin asti jäljitettävissä oleva genealogiansa. Otan tässä sen riskin, että irrottaessani Derridan käsitteet tekstien yhteyksistä toimin dekonstruktion strategian vastaisesti.

### Kuvan kehukset

Derridan valokuvateoksesta voidaan nostaa esiin joitakin pääteemoja. Ensimmäinen näistä on Kantilta peräisin oleva rajaamista tarkoittava ter-

mi, parergon. Derridan visuaalisessa ajattelussa parergon tarkoittaa kuvan rajaamista, mutta termi voi tarkoittaa myös kirjallisen tekstin esipuhetta tai alaviitettä (ks. Ulmer 1985, 92). Parergon tarkoittaa jotakin, joka hahmottaa kuvaa, mutta ei ole yksinkertaisesti sijoitettavissa kuvan ulkopuolelle tai sisäpuolelle. Maalauksen parergon voi olla esimerkiksi signeeraus tai kuvaan liittyvä legenda. (Derrida 1987, 54-56).

Derrida kritisoi Kantin estetiikkaa, koska tämä sulki esteettisen arvostelman ulkopuolelle sekä historian, yhteiskunnan että kulttuurin ja rajasi esteettisen vain kuvan kehysten sisäpuolelle. Kantin näkemystä vastaan Derrida esittää Benjaminin ajatuksen taideostosten auran järkkymisestä juuri valokuvauksen sosiaalisuuden tuloksena. Toisaalta Derridan parergon suuntautuu myös kuvan yksioikoista historiallistamista vastaan. Tässä mielessä parergon on muiden Derridan termien tavoin ratkeamaton epäkäsité, joka kritisoi logosentristä läsnäolon filosofiaa (ks. Carroll 1988, 134-141).

Vastakkainasettelun logiikan ylittävänä terminä parergon muistuttaa Derridan täydennyksen (supplement) käsitettä, joka tarkoittaa kirjoituksen reflektioimista itsensä ulkopuolelle merkkien substituuutioiden ketjuna. Samaan viittaavat tietysti Derridan muut termit, kuten *différance*, hymen, farmakon ym. (ks. Derrida 1988, 22). Reflektointi ei ole mielivaltaista, vaan noudattaa systematiikkaa, jota ei kuitenkaan voida tarkkaan määritellä, koska teksti disseminoiuu koko ajan uudelleen.

Valokuvassa tapahtuu dekonstruoiva suhteuttaminen, jossa kuvan merkitys on vuorovaikutussuhteessa ympäröivään kirjoitukseen — ymmärrettynä sekä visuaalisena että verbaalisena tekstinä. Kyse on kertomisen muuntamisesta lukemiseksi. Derrida lukee Plissartin kuvasarjaa usean genren läpi kahden naisen välisenä seksuaalisena suhteena, jolloin kuvien merkitystä muokkaavat seksuaalisuuteen liittyvät sosiaali-

set, poliittiset ja oikeudelliset diskurssit.

David Wills erottaa Derridan teoriassa kaksi valokuvan luennan hallitsevaa elementtiä: a) katsetta ohjaavat lait ja b) kuvan oman narratiivisuuden (Wills 1989, 12). Derridan mukaan valokuvan perimmäinen määrittelemättömyys aiheuttaa sen monitulkintaisuuden eri yhteyksissä. Kuvan narratiivisuus ehdottaa katsojalle erilaisia luentoja. Luentoja määrittäviin yhteyksiin kuuluu valokuvaa mahdollisesti seuraava teksti, jonka narratiivia ankkuroivasta vaikutuksesta Derrida käyttää termiä *generique*. Derrida ei yritä selvittää elementtien välisiä hierarkiasuhteita, koska sekä teksti, katse että narratiivisuus kuuluvat samaan *différance* n liikkeeseen. Tämä tekee tietysti teoretisoinnista metodologian kannalta hedelmättömän, ellei hyväksytä lähtökohdaksi grammatologian pyrkimystä murtaa tieteen metodeja (Derrida 1988, 42).

Kuvan ja ympäröivän tekstuaalisuuden yleistä vuorovaikutusta voidaan tarkastella signeerauksen käsitteen avulla. Käsite +R luettuna "tr" merkitsee teoksessa *La vérité en peinture* (1978) paitsi Adamin tapaa signeerata piirroksensa myös yleistä kirjoituksen tai siveltimen jälkeä (*trace*) kuvassa (Derrida 1987, 171-174). Vastaavasti graafisessa kirjoituksessa voi esiintyä piktoriaalisia elementtejä, mikäli sana on homonymian kautta vakiintunut viittaamaan tiettyyn kuvaan (Ulmer 1985, 19-21). Derrida menee jopa niin pitkälle, että väittää Plissartin kuvien sisällön olevan periaatteessa mahdottoman ymmärtää ranskan kieltä taitamattomalle. Tämä on kuitenkin luettava Derridalle tyypillisen polemisoinnin tiliin.

Eroilla leikkivä parergon liittyy pyrkimykseen ylittää taidefilosofian yhteydessä esiintyvät ontologiset kysymykset teoksen "totuudesta" tai alkuperästä, jotka pyrkivät rajoittamaan kuvan merkitystä (Derrida 1987, 22). Derrida torjuu Heideggerin pyrkimyksen etsiä taideostosten takaa yleistä olemisen totuutta (Sein), samoin kuin

hän yleensä torjuu ontologis-ontologiset erottelut perustavaan olemiseen ja inhimilliseen olevaan Heideggerin esittämässä muodossa. Teoksessa *Ephérons* Derrida esittää tulkinnan, jonka mukaan ”totuus” on struktuurin liikettä, jota ei voida hallita Heideggerin ontohermeneutiikalla. Derrida pyrkii sovittamaan filosofian ja *différan-*cen liikkeen käyttämällä Heideggerin termiä *Ereignis*, joka viittaa totuuden jatkuvaan ja välttämättömään ylittymiseen (Derrida 1986, 109-119). *Différan*cen käsitteeseen kuuluu, että se sekä generoi että on eroavuutta, jolloin ontologiakin on vain moninaisuutta. Caputon (1987a, 172) mukaan *Ereignis* tekee Heideggerin ja Derridan ajattelusta yhtäpitävää radikaalia hermeneutiikkaa, mutta tämän mahdollisuuden Derrida nimenomaan torjuu: kyse on vain rinnastuksista, koska *différan*ce asettuu Heideggerin totuuden ”yläpuolella”. *Différan*cesta on helppompaa sanoa mitä se ei ole, kuin mitä se on.

### Kuvan narratiivi

Plissart on järjestänyt valokuvansa kertomukseksi, jossa jokainen kuva kommentoi edellistä (Derrida puhuu valokuvanovellista). Tämä valokuvalle erikoinen muoto antaa mahdollisuuden käyttää tekstuaalisia käsitteitä, koska Derrida painottaa kuvien lukemista yhtenäisenä montaa-sina, jossa jokainen uusi kuva asettaa edellisen kuvan tulkinnan kyseenalaiseksi (Derrida 1989, 40). Tällöin lukemisen strategian ilmeneminen yksittäisen valokuvan kohdalla jää määrittelemättä, mikä on analyysin suurin heikkous. Grammatologiaa onkin sovitettu ongelmattomammin temporaalisten videon ja elokuvan analysointiin (Ulmer 1985, 265-315).

Suurin osa kuvista käsittelee kahden naisen intiimiä suhdetta toisiinsa. Derrida erottaa kuvien sisällöstä kaksi fetisististä genreä eli kaksi *parergaa*. Ensimmäinen genre tai *parerga* liittyy ruumiin läsnäoloon kuvassa. Tämä sisältää esi-

merkiksi vaatetuksen, hiusten kampauksen, maalatut kynnet. Toinen *parerga* käsittää kuvan esineet, kuten juomalasit, peilit ja portaat. Tulokseksi on en *abyrne*, sisällön jatkuva suhteeseenasettuminen (Derrida 1989, 34). Derrida käyttää myös termiä *mise en demeure*, joka tarkoittaa kuvan objektien jähmettymistä katseen edessä eli katseen oikeutta (*droit de regards*). Tätä oikeutta horjuttavat kuvan tarjoamat tulkinta-asetat, joista Derrida ottaa esimerkeiksi horjuvuuden feminiinisen ja maskuliinisen katseen välillä. Vertauskuvaksi nousee pelin pelaaminen, simulakrumi erilaisten tulkintamahdollisuuksien välillä. (Derrida 1989, 27).

Derridan käyttämä kryptinen tyyli ei anna mahdollisuutta määritellä pelin käsitettä tyhjentävästi. Ranskassa sana *dame* (nainen) viittaa myös peliin, jolloin Derrida viittaa käyttämällensä termillä ”*une partie des dames*” paitsi naisten kisailuun myös en *abyrneen* valokuvassa. Tämänkaltaiset sanaleikit siirtävät dekonstruktioita tieteen ja filosofian ulkopuolelle, kirjallisuuden pariin. Yksi Derridan toiveista on, ettei hänen teoksiaan käännettäisi.

Psykoanalyttisissä fetisismissä katsoja heijastaa kaiken huomionsa yksittäiseen fallostä korvaavaan objektiin. Derrida rinnastaa psykoanalyysin ja valokuvan, koska molemmissa voidaan nostaa esiin mikä tahansa yksityiskohta ja ladata se merkityksellä (Derrida 1987, 181). Toinen Derridan valokuvan yhteydessä käyttämä, fetisiin kytkeytyvä psykoanalyttinen termi on metonymia, joka tarkoittaa kokonaisuuden korvaamista sitä edustavalla osalla. Psykoanalyysistä puhuttaessa on muistettava, että Derrida käyttää termejä vain analogisesti ja muuntelee niiden merkityksiä tilanteen mukaan. Niinpä esimerkiksi kastroatio rinnastuu terminä disseminaatioon, koska molemmat vastustavat symbolisen järjestystä. Samoin valokuvan yksityiskohdan esiinnostaminen ei ole varsinaisesti fallista (Derrida 1988, 87). Valokuvan fetisiin ja metonymi-

an termejä on käsitellyt psykoanalyysin kannalta ortodoksisemmin esim. Metz (1988, 69-69).

### Halkeileva kuva

Grammatologian varsinainen isku kohdistuu todellisuuden luonnollista esittäytymistä kohtaan. Valokuvan kuultava pinta edustaa katsojalle valheellista koodittomuutta. Tässä Derrida viittaa Husserlin fenomenologian kritiikkiinsä ja poimii esiin epochen käsitteen. Tätä termiä on syytä selvittää hiukan perusteellisemmin.

Dekonstruktio suuntautuu Husserlin esittämää fenomenologista reduktiota vastaan, jossa havainnosta tulee puhdasta ja sisäistä itselleen läsnäoloa. Ulkomaailman pelkistäminen ideaaliseksi ilmenee täydellisenä itsetietoisuutena. Tästä reduktiosta voidaan käyttää nimitystä epoche, johon liittyy myös havainnon välittömyyden (retention) periaate (ks. esim. Husserl 1984, 256-257). Teoksessa *La voix et le phénomène* (1967) Derrida asettaa tämän välittömyyden kyseenalaiseksi, koska hänen mukaansa havaitsemiseen sekoittuu aina muistin vaikutus, jolloin jokainen havainto on jo edellisen havainnon representaatiota ja näin ollen toistoa (Derrida 1979, ks. myös Sallis 1986, 24).

Derrida kritisoi myös Husserlin kyvyttömyyttä soviittaa havainnon merkityksen geneettisyys ja struktuuri, jossa osat saavat merkityksensä suhteesta toisiinsa. Tämä ongelma tulee esille erityisesti kieltä ja merkkejä käsiteltäessä. Husserl käyttää nimitystä Bedeutung subjektin sisäisestä ekspressiivisestä ja intentionalisesta merkityksenannosta, joka on erotettava kielen konkreettisista ja vaihtelevista (indikoivista) yhteyksistä. Derridan mukaan Husserl ei kuitenkaan onnistu eristämään ekspressiivisyyttä merkeistä, vaan indikoivat merkit ulottuvat myös sisäisen puheen tasolle, mikä asettaa puhtaan läsnäolevan merkityksen kyseenalaiseksi (Llewelyn 1986, 19-27, Caputo 1987b, 102-103).

Différance on vastaus fenomenologian ongelmiin: grammatologisessa reduktiossa Husserlin fenomenologia käännetään nurin, jolloin subjektin tietoisuudesta tulee merkkien toistumisen konstituoi. Tätä konstituutiota edustaa jäljen käsite, joka viittaa koetun avoimuuteen sekä menneeseen että tulevaan. Merkitsijöiden liike vapautetaan eikä läsnäolevaa merkitystä ole itselleen olevana.

Mitä tämä teoretisointi tarkoittaa valokuvan kannalta? Sitä, että kuvan puhdas kokeminen on vain illuusio. Derrida käyttää epochen käsitettä viittaamaan siihen jatkuvaan tulkinnan kyseenalaistamiseen, jonka jokainen Plissartin sarjan uusi kuva aiheuttaa. Yksittäinen kuva havaitaan välähdyksenomaisesti, mutta sen sisällön asettavat puolestaan liikkeeseen kuvan sisältämän diskurssin parergat. Katsominen ei tarkoita samaa kuin havaitseminen (Derrida 1989, 53).

Derrida viittaa suoraan *Valoisan huoneen* sanoihin, joiden mukaan valokuvan ominaislaatuun kuuluu, että sen kohde on todistettavasti ollut paikalla, jolloin valokuva ”on” referenttinsä (Derrida 1989, 91-92). Derridan mukaan referenssin tuloksena ei kuitenkaan ole punctum tai kuvan välitön läsnäolo tajunnassa, vaan kuvan loputon matka kohteeseensa eli jatkuva sarja erilaisia viittauksia, jotka kuuluvat olennaisesti valokuvan techneen. Termi techne kuvaa lisäyksen logiikkaa, joka täydentää kumulatiivisesti taideteoksen luontoa ja muuntaa sitä. Se suuntautuu myös alkuperän käsitettä vastaan, koska mitään platonista alkuperää ei voida osoittaa tulkintojen takaa, vaan lisäykset ovat nurinkurisesti alkuperää tärkeämpiä (Derrida 1976, 144-145, ks. myös Kuusamo 1990, 95).

Derridan analyysi muistuttaa jonkin verran Econ hahmottelemaa ikonisen kuvan kritiikkiä. Econ semiotiikassa jokainen valokuva on syntyisin transkriptiosta, jossa aistihavainto muuttuu graafiseksi ja koodatuksi. Tulkintaa ohjaavat erilaiset koodit, joista osa on jopa samoja kuin

Derridalla, kuten metonymia. (Eco 1986, 93-105). Grammatologiassa ei kuitenkaan pyritä semioottiseen systematiikkaan. Yleensäkin rinnastusten etsiminen dekonstruktion ulkopuolelta ei ole kovin hedelmällistä, vaikka jatkuva Derridan teksteihin viittaaminen saattaakin ärsyttää.

Paradoksaalista kyllä, valokuvaajat ja taideteoreetikot ehtivät omia dekonstruktion käsitteet representaatioineen ja nurinkääntämisineen itselleen jo ennen kuin Derrida ehti kirjoittaa valokuvateoksensa (ks. Andre 1988, 256-280). Dekonstruktio sai antaa teoreettisen perustan valokuvauksen postmodernismille, joka leikki valokuvien autenttisuuden kustannuksella, kuten kuvattaessa uudelleen toisten valokuvaajien töitä. Tämä on nurinkurista sen kannalta, että Derrida ei itse ole tunnustautunut postmoderniksi tai jälkistrukturalistiksi.

Visuaalinen grammatologia on vielä alkutekijöissään. Tulevaisuudessa on tärkeintä selvittää Derridan ongelmallinen suhde Heideggeriin ja pohtia parergojen merkitystä yksittäisen kuvan yhteydessä, mikäli pyritään selvittämään epäpuhtaan kuvan filosofia. Eri asia on, riittääkö Derridalla itsellään tähän kiinnostusta vai jääkö tehtävä muille.

## Kirjallisuus

- ANDRE, Linda. Postmodernin valokuvauksen politiikka. Teoksessa: LINTUNEN, Martti (toim.). Kuvista sanoin 4. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Juva 1988.
- BARTHES, Roland. Valoisa huone. Kansankulttuuri, Jyväskylä 1985.
- BURGIN, Victor. The End of Art Theory. The Macmillan Press, Hong Kong 1986.
- CAPUTO, John D. Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project. Indiana University Press, Bloomington 1987(a).
- CAPUTO, John D. The Economy of Signs in Husserl and Derrida. Teoksessa: SALLIS, John (ed.). Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida. The University of Chicago Press, Chicago 1987(b).
- CARROLL, David. Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida. Methuen, New York 1987.
- CULLER, Jonathan. On Deconstruction. Routledge & Paul Kegan, London 1983.
- DERRIDA, Jacques. Of Grammatology. John Hopkins University Press, Baltimore 1976 (De la grammatologie, 1967).
- DERRIDA, Jacques. Positioita. Gaudeamus, Helsinki 1988 (Positions, 1972).
- DERRIDA, Jacques. The Right of Inspection. Art & Text 32, 1989, s. 20-94 (Droit de regards, 1985).
- DERRIDA, Jacques. Stimme und das Phenomene. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979 (La voix et le phénomène, 1967).
- DERRIDA, Jacques. Spurs: Nietzsche's Styles. The University of Chicago Press, Chicago 1986.
- DERRIDA, Jacques. The Truth in Painting. The University of Chicago Press, Chicago 1987 (La vérité en peinture, 1978).
- ECO, Umberto. Kuvan kritiikki. Teoksessa: LINTUNEN, Martti (toim.). Kuvista sanoin 3. Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Juva 1986.
- HUSSERL, Edmund. The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. Northwestern University Press, Evanston 1984.
- KUUSAMO, Altti. Kuvien edessä. Gaudeamus, Helsinki 1990.
- LLEWELYN, John. Derrida on the Threshold of Sense. The Macmillan Press, Hong Kong 1986.
- MALMBERG, Tarmo. Kahma ja Barthes. Tiedotustutkimus 13(1990):3, s. 7-21.
- METZ, Christian. Valokuva ja fetissi. Teoksessa: LINTUNEN, Martti (toim.). Kuvista sanoin 4. Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Juva 1988.
- NORRIS, Christopher. Derrida. Fontana, Glasgow 1987.
- RORTY, Richard. The Consequences of Pragmatism. The Harvester Press, Minnesota 1982.
- SALLIS, John. Delimitations: Phenomenology and the End of Metaphysics. Indiana University Press, Bloomington 1986.
- ULMER, Gregory L. Applied Grammatology. John Hopkins University Press, Baltimore 1985.
- WILLIS, David. Deposition: Introduction to Right of Inspection (Droit de Regards). Art & Text 32, 1989, s. 10-18.