



feministinen tutkimus, saati sitten ”arvomailma”, ei kuitenkaan ole yhtenäinen kokonaisuus, kuten Töyry itsekin muistuttaa (s. 45), tällaisten väitteiden esittäminen on hyvin ongelmallista. Itse pitäisin monia naistenlehtiä eräällä tavalla feministisinä, vaikkakaan ei ongelmattomasti. Töyryn käyttämät sukupuolijärjestelmän ja -sopimuksen käsitteet ovat jokseenkin epätrendikkäitä feministisissä nykykeskusteluissa, mutta hänen analyysissään ne toimivat tarkoituksenmukaisesti ja saumattomasti osana muuta analyysikehikkoa. Käsitteiden on siis feministisistä näkökulmista rohkeaa ja toimiva.

Nähdäkseni Töyry ei kuitenkaan paikannu niinkään feministisen mediatutkimuksen kuin median naistutkimuksen alueelle, vaikka hän virheellisesti yhdistää feministisen ja naistutkimuksen samaksi asiaksi (s. 45). Feministiseen tutkimukseen liittyy mielestäni muutoshakuisuus, poliittisuus ja kyseenalaistaminen, joista Töyry sanoutuu irti – hänen projektinsa liittyy enemmän sukupuolittuneiden asetelmien erittelyyn ja ymmärtämiseen kuin niiden purkamiseen ja haastamiseen. Töyryn tulkinnat ovat melko varovaisia: hän tarjoaa ainekset herkullisiin luentoihin, mutta antaa aineiston puhua pitkälti puolestaan ja jättää pallon lukijalle. Esimerkiksi nykynäkökulmasta *Från nära och fjärran* -lehden kustantajan ja toimittajan Theodor Sederholmin sinnikäs pyrkimys kouluttaa naisia epäitsekäiseen uhrautumiseen näyttäyty melko huvittavana, etenkin kun hän ilmeisestikin suorastaan loukkaantuu, kun lukijasopimusta ei synny. Töyry analysoi, mitä ”sopiva” tai ”oikeanlainen” naiseus merkitsee eri aikoina naistenlehdissä, eikä hän ota naiseutta itsestään selvästi yhtenäisenä, annettuna kategoriana – feministiselle tutkimukselle ominaisia piirteitä. Esimerkiksi eri maiden naistenlehtien ja sukupuolisopimusten vertailu suomalaisen yhteiskuntaan sekä naisten välisten hierarkioiden esiin nostaminen naistenlehdissä sukupuolihierarkioiden ohella ovat erinomaisen kiinnostavia juonteita. Luokkaerojen tarkastelu näyttäyty erottamattomana osana sukupuolijärjestelmän analyysiä.

Tutkimuksessa nousee erityisen kiehtovalla tavalla tärkeäksi se, mitä tutkija voi kuvitella tapahtuneen, tai mikä on ehkä ollut todennäköistä. Vähintään yhtä kiehtovasti analysoidaan myös sitä, mitä naistenlehdissä jätetään sanomatta ja kommentoimatta. Esimerkiksi orjuudesta (1700–1800-luvuilla) ja naisten mahdollisesta oikeudesta tasa-arvoon julkisen sfäärin kaikilla alueilla ei naistenlehdissä voitu tai haluttu kirjoittaa, sillä Töyryn mukaan se olisi rikkonut ajan sukupuolisopimusta liian jyrkästi ja siten vaarantanut rakennetun lukijasopimuksen turvallisuuden. Tällaisen lähestymistavan käyttö johtuu osin ensi käden lähteiden puutteesta vanhempien lehtien kohdalla, osin sitä voisi ajatella myös tutkimusstrategisena keinona, joka itselleni on tuttu juuri feministisen tutkimuksen parista.

Aiemman, muussakin kuin naistenlehtikontekstissa tehdyn feministisen tutkimuksen eksplisiittisempi hyödyntäminen olisikin voinut tarjota lisää syvyyttä analyysiin. Esimerkiksi varhaisten naistenlehtien osallistuminen romanssi-ideologian rakentamiseen jää nyt melko pintapuolisen analyysin ja ohimenevien viitteiden varaan, vaikka romanssitutkimusta olisi kylä riittävästi ponnistus pohjaksi. Samoin kiinnostavia ja luontevia analyysipolkuja olisivat voineet tarjota feministiset tutkimukset yksityisen ja julkisen elämänalueen jakautumisesta ja sukupuolittumisesta sekä kuluttajuuden yhdistämisestä naisiin ja feminiinisytyteen. Tällaisten viitteiden puuttuminen oli hieman yllättävää, mutta kyse lienee jälleen rajausten teosta.

Eri mediamuotojen kehityslinjojen jäljitystyö on tärkeä osa-alue viestinnän ja median tutkimuksessa. Töyryn tutkimuksessa lankojen vetäminen historiasta nykyisyyteen tuntuu kuitenkin jäävän kesken. Lyhyitä viittauksia mahdollisiin yhtymäkohtiin nykypäivän naistenlehtien kanssa on sirolettu läpi tutkimuksen, mutta niitä ei pohdita tai avata enempää, vaikka kirjoittajan oma tausta naistenlehtien (kin) toimittajana antaisi siihen varmasti eväitä. Esimerkiksi rinnakkaisissa täytekakku- ja laihdutusohjeissa konkretisoituvaa, nykyaikana niin

keskeistä kontrollin ja kulutuksen välistä ruumiillistettua ja sukupuolitetttua ristiriitaa ei pohdita varhaisen naistenlehden kautta lopulta oikeastaan lainkaan. Tästä löytyisi epäilemättä kiinnostavaa työskätkä jatkotutkimukseen.

Töyryn väitöskirjan yksi selkeimpiä ansioita on se, että se onnistuu valaisemaan sekä mediakonseptien (tai -formaattien) ja sukupuolijärjestelmän jatkuvuuksia että aika- ja paikkasidonnaisuuksia. Naistenlehtitutkimuksesta voi helposti syntyä käsitys, että monet juttu- ja tekstityypit sekä puhuttelun tyyli kuvastaisivat ennen kaikkea oman aikamme yhteiskuntaa ja sukupuolikäsitteitä. Sukupuolijärjestelmään liittyvillä hierarkiilla ja erotteluilla on kuitenkin niin syvät juuret, ettei niitä muuteta yhtäkkiä – ei edes yli kahdessa vuosisadassa. Oman aikamme ja sukupuolijärjestelmämme erityisyys yhtäältä kyseenalaistuu, toisaalta näyttäyty kyseenalaistuu.

KATARIINA KYRÖLÄ

## Elämä on portfolio

### Janne Seppänen: VISUAALINEN KULTTUURI

Teoriaa ja metodeja mediakuvan lukijalle.

Tampere: Vastapaino, 2005.

Roland Barthes päättää valokuvatutkimuksen siteerautumman kirjansa *Valoisa huone* (Jyväskylä: Kansankulttuuri, 1985) pohdiskeiluun hullun (jota hänelle edustavat valokuvat, joista löytyy *punctum*) ja kesytetyn (jota edustavat hänelle valokuvat, joista löytyy vain *studium*) valokuvan suhteesta nykykulttuurissa. Barthes kirjoittaa: ”Niin sanottuja kehittyneitä yhteiskuntia luonnehtii tänään, että ne kuluttavat kuvia, eivät enää menneiden yhteiskuntien tapaan uskomuksia: siksi ne ovat paljon liberaalimpia, vähemmän analyttisiä, mutta myös paljon ”valheellisempia” (vähemmän ”aitoja”). Tavanomaisessa tietoisuudessamme tulkitsemme tämän tympeällä ikävyydentun-

teella, ikään kuin yleistetty kuva olisi tuottamassa maailman, josta kaikinainen ero puuttuu, (joka on välinpitämätön) ja josta vain joskus kenties nousee anarkismin, syrjään vetäytymisen ja yksinäisyyden huuto: kumotkaamme kaikki kuvat, pelastakaamme välitön Halu (halu ilman välitystä)” (VH, s. 124–125).

Samalla kun Barthes tunnustaa kuvallisuuden läpituonevuuden nyky-yhteiskunnassa, hän myös korostaa, että valinta kesytetyn ja hullun kuvan välillä on aina katsojan. Katsojana ”joko alistan sen [valokuvan] näkymän täydellisen illuusion sivilisoidulle koodille” [tutkin valokuvan realismia *studiumina*, esteettisten ja empiiristen tapojen hillitsemänä esityksenä] tai ”sitten kohtaan siinä itsepintaisen todellisuuden heräämisen” [löydän sieltä jonkun *punctumin*, jolloin valokuvan realismi on ehdotonta ja niin sanoaksemme alkuperäistä, pakotetaan rakastuneen ja kauhistuneen tietoisuuden palaamaan itse Ajan kirjaimen]” (VH, s. 125).

Janne Seppäsen kirjan *Visuaalinen kulttuuri* yhtenä teoreettisena lähtökohdana ja tutkimuksellisenä ponttimena on Barthesin tavoin kuvakulttuurin erilaisten teoreettis-metodisten lähtökohtien puntarointi ja niiden käyttökelpoisuuden osoittaminen mediakuvien tutkimuksessa. Jos Barthes löytää kuvallisuuden olemuksen kuvan *punctumista*, niin Seppästä kiinnostavat enemmän kuvan kulttuuriset ominaisuudet ja niiden kulttuurinen välittyminen. Barthes kysyy: mikä on kuvan *punctum*; Seppänen taas: millainen jaettu merkityspuusta kuvalla on oltava, että se olisi tulkittavissa esityksenä jostakin, eli miten se rakentuu *studiumina*. Seppänen täsmentää tätä lähtökohdantaa seuraavasti: ”Kun Barthes painottaa *punctumin* subjektiivisuutta ja haluaa sulkea valokuvien kulttuurisesti jaetut merkitykset pois tarkastelunsa piiristä, hän itse asiassa auraa tietä näkemykselle, jonka mukaan jokainen ihminen tulkitsee valokuvia omalla tavallaan” (s. 123). Vaikka en olekaan samaa mieltä, että Barthes väittäisi, että jokainen ihminen tulkitsee valokuvia omalla tavallaan – pikemminkin kyse on siitä, että Barthesille ”*studium* on kerta kaikkiaan aina

koodattu, *punctum* taas ei ole (VH, s. 57) – olen samaa mieltä, että se on todella epäanalyttinen väline juuri mediakuvien analysissa, koska mediakuvat operoivat pääsääntöisesti *studium*-ulottuvuudelle; ne ovat kesytettyä realismia, kun taas *punctum*-ulottuvuudella toimivat mediakuvat – jos sellaisia ylipäätään – olisi – olisivat hullua realismia. Jos Barthes väittää, että ”valokuva yksinvalloillaan musertaa kaikki muut kuvat” (VH, s. 124), Seppänen taas näyttää asetuvan enemmän myyttikriittikko Barthesin kannalle, jolle ”koko maailma oli semioottisen analyysin ja myyttikriittikin kohde” (VK, s. 125).

Niin Barthesille kuin Seppäsellemme on tärkeää määritellä se, mistä lähtökohdista ja millä keinoin kuvan tutkimusta olisi tehtävä. Se, millaisen rajauksen tekee ja teoreettisen työkalupakin valitsee, tuottaa hiukan erityyppisen kuvan siitä, mistä aineksista visuaalinen kulttuuri milloinkin muodostuu. Jos Barthesin edellä mainittua näkemystä hiukan kärjistää, hänen mukaansa visuaalinen kulttuuri kesyttää valokuvan. Visuaalinen kulttuuri ankkuroituu aina-jo-tiedettyihin kulttuurisiin käytäntöihin, jotka tuottavat aina-jo-tiedettyjä representaatioita. Se alistaa Barthesin terminologialla valokuvan kulttuurin täydellisen illuusion sivilisoidulle koodille. Se ”yleistää, joukkomittaista, arkistaa sitä [valokuvaa] kunnes se ei enää kohta mitään kuvaa, jonka suhteen se voisi erottautua ja vahvistaa omaa erityisluonnettaan, skandaaliaan, hulluuttaan. Juuri tätä tapahtuu meidän yhteiskunnassamme” (VH, s. 123–124). Mutta toisaalta jos visuaalisen kulttuurin lähtökohdan kiinnittää kulttuuritutkimukseen ja joihinkin poststrukturalistisiin näkemyksiin niin kuin Seppänen tekee, saadaan hiukan toisen tyyppinen näkemys visuaalisen kulttuurin asemasta nyky-yhteiskunnassa.

Visuaalisen kulttuurin Seppänen ymmärtää ”näköaistiin nojautuvaksi merkitysvälitteiseksi toiminnaksi ja tämän toiminnan tuotteeksi”. Vielä tarkemmin kirja esittelee ”tutkimusmenetelmiä eli metodeja, joiden avulla pääsee käsiksi mediakuvien merkityksiin” (s. 17). Tämä valinta tuottaa monikerroksisen käsitteellisen apparaatin, jota kirjan kuluessa

puretaan auki milloin mistäkin näkökulmasta. Seppäsen näkökulmaa menetelmiin ja teorioihin voisi luonnehtia toisaalta teoriarakenteita ja niiden käsitteellistystä purkavaksi (jolloin niiden lähtökohtien reflektiivinen tarkastelu suhteessa mediakuvien analyysiin täsmenny), toisaalta niiden soveltuvuuden testaamiseen runsaan ja monipuolisen esimerkkiaineiston kautta. Merkilepantavaa on myöskin, toisin kuin jotkut muut visuaalisen kulttuurin tutkijat meillä ja muualla, Seppänen ei peräänkuuluta erityistä visuaalisen kulttuurin metodologiaa, vaan suhtautuu metodeihin kuin brikolööri: tulee toimeen niillä metodeilla, joita on tarjolla. Kun Seppänen toteaa, että ”tässä kirjassa korostan kuitenkin sitä, että visuaalisia representaatioita, niiden tuotantoa ja vastaanottoa voidaan aivan samanlaisella metodisella arsenalilla kuin mitä tahansa yhteiskunnallista ilmiötä” (VK, s. 27), hän mitä ilmeisimmin sitoutuu siihen, että nämä perinteiset yhteiskuntatieteiden menetelmät ovat riittäviä hänen tarpeisiinsa, koska hän lähestyy visuaalista kulttuuria juuri yhteiskunta- ja vielä tarkemmin mediaitutkimuksen perspektiivistä.

Jos tämän tietoisien ja mielestäni perustellun rajauksen ottaa huomioon niin kirjan fokus – mediakuvien tutkimus – paikantuu tiettyyn kontekstiin. Tämä voi johtaa ajatukseen, että Seppänen kannattaisi *anything goes* -periaatetta. Kysymys ei ole kuitenkaan älyllisestä laiskuudesta, vaan tavoitteena on ”punnita kriittisesti erilaisia teoreettisia ja metodisia ratkaisuja ja päättää sen jälkeen, millaisia itse haluaa soveltaa” (VK, s. 30). Vahvimmin Seppänen sitoutuu kirjassaan kulttuuritutkimuksellisiin, semioottisiin ja diskurssiteoreettisiin lähestymistapoihin, mutta kuten sanottua hän ei sulje pois muitakaan perusteltuja näkemyksiä. Jopa siinä määrin, että hän itse on valmis osoittamaan näillekin – esimerkiksi sisällönanalyyseille – paikan visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa.

Kirjassa käydään systemaattisesti läpi joukko visuaalisen kulttuurin avainkäsitteitä, kuten kuvallisuus, visuaalinen järjestys, sukupuolten järjestys, identiteetti, taloudellinen vaihto, konteksti, poliittinen

kuvasto, merkitys, representaatio, diskurssi jne., joilla kaikilla osoitetaan olevan perusteltavissa olevaa käyttöä visuaalisuuden analysoimisessa. Näitä käsitteitä lähestytään kirjassa erilaisista metodologisista näkökulmista käsin: semioottisesta, sisällönanalyttisesta, feministisestä, kulttuurintutkimuksellisesta, diskurssianalyttisesta, poliittisesta taloustieteestä ja vastaanottotutkimuksesta.

Jos kirjaa tarkastelee oppikirjan näkökulmasta, Seppänen on onnistunut sulauttamaan käsitteellisen ja teoreettisen aineksen erinomaisen luettavaksi ja tiiviiksi kokonaisuudeksi, jota ei taas voi sanoa joistakin maailmalla ilmestyneistä vastaavista teoksista. Jos sitä esimerkiksi vertaa visuaalisen kulttuurin lukemattomien lukemistoihin, jotka kyllä periaatteessa esittelevät samat teoriat ja menetelmät kuin Seppänenkin, niin Seppäsen etu on siinä, että hän pystyy tarjoamaan yhden jäsentyneen näkökulman lähes koko visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kirjoon. Kaiken lisäksi esimerkkiaineisto toimii monilla ulottuvuuksilla. Se voi olla pieni täsmäanalyysi jonkin teorian esittelyn johdannossa, jonkin tutkimusmenetelmän klassinen esimerkki maailmalta, vastaavan tyyppinen suomalainen tutkimus tai Seppäsen jonkin aikaisemmin julkaiseman tutkimuksen reflektiivinen analyysi jonkin menetelmän tutkimuskontekstissa.

Näin lukijalle tarjoutuu erinomaisia näköalapaikkoja ja tarttumakohtia niihin tapoihin, joilla visuaalista kulttuuria on mahdollista jäsentää. Mitä hiukan jäin kaipaamaan oli, miten ja missä määrin erilaiset menetelmät ovat yhteismitallisia ja missä määrin niitä voidaan tutkimuksessa keskusteluttaa toistensa kanssa. Missä määrin monimenetelmäinen jonkin visuaalisen kulttuurin ilmiön tutkimus on mahdollista ja minkälaisia metodologisia sitoumuksia ja kyseenalaistamisia tutkija joutuu tekemään, jos tällaisen lähestymistavan valitsee. Toinen piirre, joka olisi voinut olla myös reflektiivisemmän tarkastelun kohteena läpi kirjan, oli Seppäsen oma julkilausuttu tutkimusintressi, eli ”miten toimijuuden ja rakenteen dynamiikka toimii ihmisten arkisissa valinnoissa, päätöksissä ja identitee-

tin muotoutumisessa” (VK, s. 33). Se kulkee kyllä läpi kirjan, mutta sitä ei nosteta agendalle ja aseteta kriittisen tarkastelun kohteeksi siinä määrin kuin se olisi mielestäni ollut syytä tehdä.

Visuaalisen kulttuurin ammattilainen, supermalli Angelika Kallio tiivistää nykykulttuurin toimijuuden ongelman oivaltavasti todetessaan jossakin haastattelussa, että ”elämä on portfolio”. Kun taas Barthes selatessaan itsestään otettuja valokuvia valokuva-albumista, ei löydä etsimälläkään todellista minäänsä: ”Minä muistutan vain muita itsestäni otettuja valokuvia, ja näin lopultomiin: kukaan ei ole muuta kuin kopion kopio, todellinen tai henkinen” (VH, s. 108). Ero Barthesin ja Kallion välillä on siinä, että Barthes ei tunnista itseään itseksen kuvista, vaan löytää aina vain ”melkein itsensä”, kun taas Kallion portfoliossa ei ole muita kuvia kuin kuvia hänestä itsestään. Varmaan niin Kallion, Barthesin, Jannen kuin meidän muidenkin perhealbumeista löytyy se talvipuutarhakuva, joka pistää meitä silmään; josta löytyy *studiumin* lisäksi se haussa oleva vaikutuspiste, eli *punctum*.

*Visuaalinen kulttuuri* sen lisäksi, että se on ajankohtainen, pätevä, monipuolinen ja virikkeellinen johdatus moniaineeksiseen ja -syiseen ilmiökenttään, tarjoaa aineksia myös haastavampaan teoreettiseen keskusteluun mediakuvien luonteesta, jonka tämän kirjan esittelemien metodologisten ratkaisujen luonteesta ja keskeisten visuaalisten käytäntöjen pohjalta toivoisi jatkuvan.

ENSIO PUOSKARI

