

Iconic turn – saksalaista kuvatiedettä

Sirkkaliisa Usvamaa-Routila

Mediaksi kutsutun ilmiön puhutuimpia piirteitä lienee jatkuvasti lisääntyvä kuvallisen viestin osuus. Onhan aikaamme jo ehditty nimittääkin ”ikoniseksi aikakaudeksi”. Myös tieteellinen kiinnostus kuvaan ja kuvallisuuteen on huikeasti lisääntynyt. Niinpä saksalaisella kielialueella on jälleen ryhdytty keskustelemaan erityisen yleisen kuvatieteen mahdollisuudesta ja tarpeellisuudesta.

Useammankin tiedekustantamon äskettäiset nitteet ovat omiaan kertomaan tilanteen suuresta mittakaavasta: Suhrkampilta *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, Herbert von Halemilta *Bildwissenschaft – zwischen Reflexion und Anwendung*, [1] DuMontilta *Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder* ja *Iconic Worlds – Neue Bildwelten und Wissensräume* [2] – siinä ehkä näyttävimmät teokset parilta viime vuodelta. Mittavissa niteissä peräti kymmenien tieteenalojen tutkijat esittelevät ja pohtivat kuvan asemaa ja merkitystä. Taiteentutkimuksen lisäksi aiheeseen paneudutaan nyt niin kognitiotieteissä ja neurofysiologiassa kuin viestintä- ja yhteiskuntatieteissä sekä kaikissa luonnontieteissä. Monissa tieteissä kuvasta on tullut paitsi tärkeä tutkimuskohde myös tutkimusväline, jonka tarjoama optinen proteesi mahdollistaa tiedon hankinnan alueilla, joita ei silmälle ole olemassakaan.

Kartoittaessaan kuvallisuuteen liittyvää tieteellistä aktiviteettia teosten kirjoittajat ainakin etsivät yhteisiä kehyksiä eri kuvatieteille. [3] Vielä on ennenäikaista ajatella, että jonkinlainen yleinen kuvatiede olisi jo muotoutumassa. Niin ei ole laita, mutta tuskin kuvasta on koskaan ennen puhuttu näin monipuolisesti ja yhteisesti. Olen seuraavassa hyvinkin subjektiivisin perustein valinnut käsittelemiäni aiheita lähinnä taiteentutkimuksen ja esteettisen havainnon kannalta. [4]

Aby Warburgin perintö

Maailmalla uudenlainen kiinnostus kuvaan on toki tehnyt tuloaan jo pitkään. Englannissa 1950-luvun lopulla kehitelty kulttuurintutkimus (*cultural studies*) sai Margaret Thatcherin hallintokaudella uutta puhtia kun punatiiliyliopistoina tunnetut korkeakoulut uudistuivat ja niiden ohjelmiin sisällytettiin kuvapainotteista opetusta, taidehistoriaa ja -kriittikää, elokuva- ja naistutkimusta sekä yleistä mediateoriaa, joka pian laajeni dramaattisesti digitaalisen kuvan myötä. [5]

Kuvallisen kulttuurin tutkimus levisi nopeasti maanosasta toiseen ja sai yleensä kansallisia erityispiirteitä. Usein opetus- ja tutkimuskohdeeksi nousi kuva niin laajassa mielessä, että tilalle ilmestyi sana *visuaalinen*. Yliopistojen tieteenala-arkkitehtuureissa *visual culture* ja *visual studies* ovat olleet selvästi havaittavia tulokkaita koko 90-luvun. Yhteistä niiden omaksumille tutkimusstrategioille on halu häivyttää kuvaan liittynyt ”kulttuurinen hierarkkisuus”: taidekuvan ja etenkin taiteilijan alkuperäisteoksen etuoikeutettu asema. Usein perinteinen taidehistoria onkin leimattu aikansa eläneeksi ja elitistiseksi ja sen piirissä on kiirehditty puolustautumaan laventamalla tutkimuksellisia käytäntöjä, mitä tosin taiteen omakin suuntautuminen laajemmin visuaaliseen on ollut omiaan edistämään.

Saksalainen kuvatiede, *Bildwissenschaft*, ei ole globaalista tapahtumasta riippumaton, mutta silläkin on oma taustansa ja historiansa. Jo saksan tiedettä tarkoittava sana on (kuten suomenkin) alaltaan oleellisesti laajempi kuin englannin *science*, joten ”kuvatiede” herättää aivan erilaisia odotuksia kuin *image/picture science* kansanaan. Unohtumattomaksi on myös muodostunut Aby Warburgin 1918 julkaisema kuva-atlas *Mnemosyne*, jossa taiteen, populaarikulttuurin, mainonnan, tekniikan ja tieteiden kuvamaail-

mat esiintyivät rinta rinnan. [6] Sanomalehden sivussa ja auton jarrujen työpiirustuksissa Warburg näki yhtä mielenkiintoisen *kuvallisen* ilmiön kuin Rafaelin maalauksissa. Hän lienee ensimmäisenä myös kutsunut tutkimuksiaan kuvatiiteeksi, *Bildwissenschaft*.

'iconic turn' ja 'pictorial turn'

Jo kotvan aikaa saksalaista kuva-ajattelua on kannustanut haasteellinen vetoomus, jonka Baselin yliopiston "uudemman taidehistorian" professori Gottfried Boehm tuli esittäneeksi käyttäessään ensi kertaa sanaparia "kuvallinen käänne", *iconic turn*. [7] Kaikesta kuvapaljoudesta huolimatta kuvan käsite on jäänyt hämäräksi, hän kirjoitti: vaikka kuvia on kaikkialla, emme tiedä, miten ne toimivat, emme edes sitäkään, mitä kuvat oikeastaan ovat. Boehm uskoi, että Husserl ja Wittgenstein olivat oikeassa korostaessaan, tosin vain sivumennen, että kuvalle on ominaista oma erikoinen logiikkansa: kuvaa ei voi palauttaa mihinkään muuhun ilmiöön eikä sitä voi selittää minkään muun ilmiön avulla. Boehmin kirjoitus on vuosikymmenen aikana saanut runsaasti vastakaikua. Yleisen kuvateorian kannalta sen suurin heikkous ja myös suurin voima lienee siinä, että sen ajattelema kuvan käsite toimii parhaiten taiteiden alueella, parhaiten mutta ei sentään pelkästään.

Käyttäessään saksalaisessa kirjoituksessaan sanaparia *iconic turn* Boehm tuli antaneeksi selvän vihjeen siitä, mistä suunnasta aidon kuvateorian luontainen vastustaja on hänen mielestään löydettävissä. Olihan Richard Rorty 1960-luvulla nimittänyt kaikkialla, meilläkin, ikään kuin aikakauden perusparadigmaksi kritiikittömästi käytettyä oppia sanoilla *linguistic turn*, aatetta, jonka mukaan ajattelumme on jäännöksittä sidoksissa kieleen ja kielen/kielten rakenteisiin. [8] Tieteessä kuin tieteessä kaikki huomionarvoinen olikin muuttunut "teksteiksi", joita tuli "lukea". Myöskään kuvia ei niinkään enää "katsottu", vaan niitäkin "luettiin" ja yhä luetaan, usein juuri predikatiivisen lauseen mallintamina. Jopa taiteentutkimuksen kuvallisuuden menetelmä, Panofskyn kehrittelemä ikonografia-ikonologia perustuu kuvan tekstuaalisten yhteyksien tarkentamiseen: vasta kuvaa ympäröivä tekstimaailma tekee kuvasta "lukukelpoisen". [9]

Jokseenkin samaan aikaan kuin Boehmin *iconic turn* levittäytyi saksalaisella kielialueella syntyi Chicagon yliopistossa opettavan kirjalli-

suuden tutkijan ja *Critical Inquiry* -aikakauskirjan julkaisijana tunnetun W. J. T. Mitchellin työpöydällä kirjoitus, joka käsitteli kuvan ja sanan suhdetta modernissa yhteiskunnassa. Hän puhui kauhukuvasta, jossa joudumme yhä useammin kokemaan, miten kulttuurimme painopiste on siirtynyt sanallisesta kuvalliseen informaatioon, "argumentista videoon". [10] Esimerkkeinä Yhdysvaltojen presidentinvaalit ja sotauutiset Mitchell pohti, miten audiovisuaalisissa viestimissä kuva mykistää kielen äyllisen sisällön, päättelyn ja perustelun. Kuvan uusi rooli kulttuurissa on toteutunut käänteenä, jota hän kutsui – hänkin viitaten Rortyn luomaan käsitteeseen – sanalla *pictorial turn*.

Mitchell ryhtyi kehrittelemään tutkimusta, joka kohdistaisi uudella tavalla huomionsa kuvallisuuteen. Sille antoi oman leimansa hänen havaintonsa globaalista mediakulttuurista, mutta se myös loi uuden kuvatiiteellisen käytännön. Mitchellin ajatusmallissa kulttuuritieteelliselle kuvantutkimukselle keskeinen oppi kuvan yhteiskunnallisesta sidoksesta kääntyi ylösalaisin: kuvan yhteiskunnallisuuden sijasta tutkitaankin yhteiskunnan kuvallisuutta.

Boehmin *iconic turn* ja Mitchellin *pictorial turn* ovat tavoitteiltaan jopa vastakkaisia, mutta ne loittuvat moninaisesti toisiinsa. Mitchellin ajatusten käynnistimenä on kulttuurikriittinen, poliittinen ja eettinen huoli kuvan ylivallassa, Boehm on enemmänkin huolissaan kuvan teoreettisen rakenteen ongelmista, ennen kaikkea kuvan avulla syntyvän merkityksen ja ylimalkaan koko ikonisen merkitystapahtuman unohtumisesta. Hänen mielestään kuvatulvaan hukkuva tutkimus on menettämässä otteensa itse kuvasta. Eräässä mielessä hän etsii jopa uutta tietä taiteentutkimukseen, jossa teos ajatellaan jälleen itsessään mielenkiintoisena, autonomisena asiana.

Niin Mitchell kuin Boehm uskoivat kuitenkin, että tieteellinen kulttuurimme on marginalisoinut kuvan ja että niin ei enää voi jatkua.

Kuvapelkoisuudesta kieliskeysikseen

Monet tosiaan arvelevat, että omaksumamme käsitys kielen ja ajattelun yhteydestä on luonut kulttuuriimme kuvakielteen, jopa kuvapelkoisen piirteen. Martin Jayn 1993 julkaisema uuden ranskalaisen filosofian kritiikki *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* osoitti vaikuttavalla tavalla, miten vahvasti ajattelijoiden mieleen oli juurtunut

näkemisen ja katsomisen kieltäminen: Bergsonista Derridaan ”ajattelun syvällisimmäksi muodoksi on kohotettu sokeus”, Jay kirjoitti. Onhan jo ensimmäinen filosofinen kuvateoria, se jonka Platon esittää *Valtion* 10. kirjassa, valmis asettamaan kuvan peräti alhaiseen asemaan, jopa paheskumaan kuvia. Niiden avulla ei voi perustaa valtioita, ei kasvattaa nuorisoa eikä rakentaa tieteitä, sillä ”kuvat ovat petollisia ja kaukana toutudesta”. [11]

Platonin kuvateoria antoi aatteellista sisältöä myös kristinuskolle, joka sai kuvakielteisyyden siemenen jo vanhatestamentillisesta opista, jonka mukaan korkeimmasta oliosta ei saa tehdä kuvaa eikä minkäänlaista kuvajaista. Kun islam hylkäsi jyrkimmillään kaikenlaisen kuvallisen esityksen, niin kristinuskolle avautui erilainen tie: Kristuksen korostunut kaksinaisluonne samalla kertaa jumalallisenä ja ihmisellisenä olentona loi mahdollisuuden erityisen kristillisen kuvan syntymiselle. Mutta senkin historiaa sävyttävät lukuisat kuvariidat ja niiden ratkaisut, joissa muotoutuivat myös itäisen ja läntisen kirkon eroavuudet. [12] Roomalaisen kirkon piirissä kristitty jää ensisijaisesti sanan kuulijaksi. Kuvan alisteisen aseman kirjaa esimerkiksi Tuomas Akvinolainen sallimalla kuvat teologisesti, jos ne esittävät nimenomaan oikeaoppisia tekstejä. [13] Kuvan tehtäväksi jää vain kuvittaa eli illustroida tekstejä.

Kuvaa koskevien pohdiskelujen ohjautumisen erityiseksi ikoniseksi käännteeksi on tapahtunut hitaasti, hieman huomaamatta, muutamien filosofisten ajatusten myötä. Etenkin Husserlin fenomenologia ja Wittgensteinin kielipelijätös näyttävät ilmentävän tiettyä epäluuloa kielen korostunutta asemaa kohtaan, jopa kielisepistä, sillä kumpikin on saattanut mieleemme, että kielen ja sanomisen perustana on lopulta aina osoittaminen ja näyttäminen ja sen myötä näkemään saattaminen. [14] Niinpä Wittgenstein toteaa kielipeliteorian taustalla vaikuttavasta perheyhtäläisyydestä, että pelin lajit osoittautuvat yhdenmukaisiksi vain katsomisen perusteella: ”älä ajattele, vaan katso”, *denk nicht, sondern schau!* [15] – Yllättävää kylläkin se ei asenteeltaan juurikaan eroa menetelmästä, jota Husserl kutsui ”olemuksen näkemiseksi”, *Wesensschau*, ja jolla oli määrä tavoittaa oivalluksia hallitun katsomisen avulla. [16]

Ikonisen käänteen syntymiseen näyttävät vaikuttaneen myös Wittgensteinin ja Husserlin samansuuntaiset ajatukset, jotka johtivat metaforan ja sen myötä kielen oman kuvataipumuksen tunnistamiseen filosofisen ja tieteellisen argumen-

taation rakenteesta. Ovathan jo niin kielipelin kuin olemuksennäkemisen käsitteet sellaisenaankin metaforisia, kuvaannollisia luomuksia, joihin turvaudutaan, koska ankarampi käsitteellisyys ei ole mahdollista.

Varsinkin uuden saksalaisen kuvantutkimuksen humanistisesti suuntautuneeseen haaraan on jättänyt lähtemättömän jäljen myös Hans-Georg Gadamer, jonka *Wahrheit und Methode* esittelee ontologisen kuvateorian. Vaikka Gadamer käsittelee pääasiassa kuvaa sanan ahtaassa, esteettisessä mielessä, hän esittää useitakin ansiokkaita havaintoja moninaisista muista kuvan lajeista. Hänen merkittävin antinsa kuvantutkimukselle lienee pohdintoissa, jotka koskevat kuvallisuuden, suullisuuden ja kirjallisuuden (*Schriftlichkeit*) keskinäisiä suhteita.

”Poissaolon varjo”

Selvästikin uudet kuvantutkijat ovat siinä oikeassa, että kuvallinen merkitys ei perustu kielelle ominaiseen, diskursiiviseen, askel askeleelta etenevään ajatteluun; kuvaan liittyy jotakin kokonaisvaltaista. Erityisesti heidän pohdiskelunsa tahtovatkin selvittää, miten merkityksen tuottaminen ja syntyminen tapahtuu aidoilla, puhtaasti kuvallisilla välineillä. *Iconic turn* -aateen hengessä he tietysti kiistävät jo lähtökohtaisesti sen ajatusmallin, että merkityksen tuottaminen olisi predikatiivista eli se noudattaisi kielellisen lauseen tarjoamaa kaavaa. Terävästi Boehm ilmaisee tämän sanomalla, että kuvallista merkitystä ”ei lausuta vaan se toteutuu havaitsemalla”. [17] Boehmin luonnosmaisesti esittämistä ajatuskuluista on tullut saksalaisen kuvakeskustelun eräänlainen taustavoima, johon kirjoittajat ottavat kantaa silloinkin, kun eivät suoranaisesti viittaa siihen.

Perinteisissä kuvateorioissa kuva esiintyy yleensä sanan tavanomaisimmassa merkityksessä, jolle suomessa ei ole muuta täsmällistä vastinetta kuten saksassa *Abbild*. Kuvan ajatellaan tällöin perustuvan toisintoon: kuvassa todellisuus näyttyy uudelleen ja kuvan sisältö on juuri sen esittämä jäljennös, kuvajainen, jolta siten puuttuu aito todellisuus. Aristoteleesta alkaen filosofit ja teoreetikot ovat todistelleet, että kuva on jotakin paljon enemmän.

On pyritty osoittamaan, että kuvalla on oma merkityksensä, vetovoimansa, häkellyttävä kykynsä esittää uskomuksia, tunteita ja abstrakteja opillisia aiheita sekä vaikuttaa niin tehokkaasti, että voidaan puhua kuvan mahdista. Nämä ovat

kaikki asioita, joita pelkkä peilikuvamainen toisto ei pysty mitenkään selittämään.

Uuden kuvantutkimuksen keksintö on oikeastaan yksinkertainen ja kätkeytyy itsestäänselvyyden verhoon. Sen erityisesti alleviivaama seikka kuvan olemusta määriteltäessä on ajatus aineellisesta alustasta, jota ilman kuvaa ei voi olla (esim. valkokangas, lasi tai lauta jne). Kuva on aina kaksikasvoinen, ”jotakin jossakin”. Tässä juuri nähdään kuvan salaisuus. Arvoituksellisen luonteensa kuva saa nimittäin juuri siitä, että kuvaan liittyy ”reaalisen irrealisuuden paradoksi”: materiaalisessa alustassa näyttäytyy jotakin, mikä ei ole läsnä. Kuva ei pysty näyttämään mitään ”ilman poissaolon varjoa”, *ohne den Schatten der Abwesenheit*.

Myös kuvan mahti palautuu uusissa eritteilyissä juuri tähän piirteeseen, kuvan kykyyn esittää sellaista mikä ei ole läsnä. Sanotaankin, että kuvan voima perustuu siihen, että ”se saa näkemään”, *il fait voir*. Jo pari vaatimatonta viivaa riittää merkityksen synnyttämiseen. Kaksi kaukaista pakopistettä lähestyvää janaa näyttävät esittävän pitkää suoraa tietä, puhumattaakaan Picasson häkellyttävän eroottisesta ”Kolme viivaa ruudukossa”. Kuvallinen merkitys perustuu siis näkemisessä toteutuvaan eroon, siihen, että katsomme jotakin jonkin toisen varassa. Tätä Boehm kutsuu *ikoniseksi differenssiksi* – siitä on jo muodostumassa kuvantutkimuksen uusi peruskäsite, josta voidaan johtaa kokonainen kirjo kuvallisia ominaisuuksia eritteleviä käsittepareja, kuten aihe–tausta, valo–varjo, edessä–takana. [18]

”Merkitysten avaruus”

Kuvateorioiden historiaan perehtyneen lienee todettava, että Boehmin innoittama kuvantutkimus rakentaa käsityksiään aika perinteisistä aineksista. Se onnistuu kuitenkin sanomaan jotakin oleellisesti uuttakin. Tällaisen kuvateorian varmastikin tärkein ja lupaavin piirre on, että se näyttää rajaavan kuvaa juuri kielen suhteen. Kielihän on kulttuurissamme asettanut rajat myös sille, mitä voidaan pitää todellisena. Kun oletetaan, että kielen ja todellisuuden rakenteet vastaavat toisiaan, jää kaikki, mikä ei ole kielen keinoin ilmaistavissa liian epämääräiseksi, jotta sitä voisi pitää todellisena. Kielen myötä olemmekin menettämässä konkreettisen otteen pois-olevasta, häilyvästä ja epämääräisestä, mutta myös mahdollisesta, potentiaalisesta, kristallinkirkaasta ja ainutlaatuisesta!



Picasson kuuluisat kolme viivaa ruudukossa: kuva saa näkemään ja näkemään enemmän! Nude sarjasta *The Metamorphosis of Ovid* 1931. (New York Public Library/Spencer Collection, www.nypl.org)

Kuvallinen merkitys saa kokemaan, ajattelemaan ja tuntemaan sellaista, mikä ei ole aidosti sanoin sanottavissa, koska se on siihen liian arvoituksellista, monimutkaista ja outoa – ja silti usein myös aidosti todellista. Kuvassa on silmää ja mieltä kiihottavaa epämääräisyyttä, sellaista mikä saa meidät näkemään ja näkemään enemmän. Ajateltakoon vain konesuunnittelijan konstruktiokuvaa mutkikkaasta laitteesta, joka ei ole vielä olemassa, Kandinskyn ”viivojen sinfoniaa” tai tanssijan vartalon kaaria. Boehm:

”Kielen tuolla puolen on valtavia merkityksen avaruuksia, aavistamattomia visuaalisuuden, soinnun, eleiden, mimiikan ja liikkeen tiloja. Ne eivät kaipaa tuekseen täydennyksiä tai jälkikäteistä oikeutusta kielellisen ilmauksen avulla. Logos ei ole vain predikaatiota, verbaalisuutta ja kieltä. Sen piiri on merkittävästi laajempi.” [19]

Boehmin asiallista, hieman kuivahkoa ja oppinutta tyyliä sävyttää vain harvoin näinkin runsas paatos.

Esimerkkinä ikonisesta differenssistä ja sen mahdollistamasta rationaalisesta epämääräisyydestä toimii jo taustan ja teeman keskinäinen vuorovaikutus: kaksi täysin erilaista ”aihetta” täydentävät toisiaan ja samalla eriytyvät toisistaan. Ne ovat toistensa suhteen ”polaarisia”. Kuvan kuvallisuus muodostuu tapahtumasta, jossa täsmälliseen ja tarkkaan liittyvä epätarkkaa ja epätasällista. Boehmin mieliesimerkki näyttää olevan Matissen 1909/10 maalaama *Tanssi (La danse)*. Valinta onkin hyvin onnistunut jos siksi, että kuvan maine perustuu vähäeleiseen,

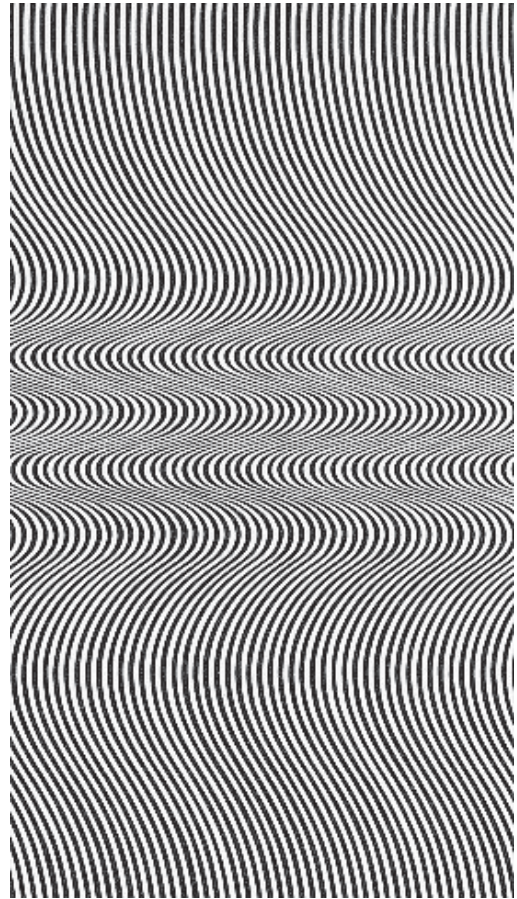


Matissen Tanssi (www.hermitage.ru): aiheen ja taustan vuorovaikutus on esimerkki kuvallisen merkityksen silmää ja mieltä kiihottavasta epämääräisyydestä.

mutta erityisen värikylläiseen esitykseen. Oppikirjallisuudessakin on tämän tästä käsitelty sen tärkeintä ominaisuutta, punertavien terrakottafiguurien ja niiden taustalle asettuvan sinivihreän horisontin keskinäistä rakennelmaa. *Tanssin* logiikka näyttäytyy ennen kaikkea siinä, että ikoninen merkitys syntyy taustan ja hahmojen välille muodostuvasta energisestä jännitteestä. Näemme tanssijat safiirinsinisen taivaan ja vehreän maan edessä ja kuitenkin koko tausta näyttää työntyvän eteen ja osallistuvan tanssivien hahmojen liikkeeseen.

Perinteisesti sanotaan että tausta ja hahmot ovat keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Kuvien logiikan kannalta tärkeää ei kuitenkaan ole vain vuorovaikutus vaan pikemminkin sen seuraus: visuaalinen kontrasti, jossa kaksi täysin erilaista "aihetta" sulautuvat, teema ja epätemaattinen tausta muodostavat "differenssin", näemme "toisen toisessa". Kuvan kuvallisuus liittyy siten kahden erilaisen aiheen samanaikaiseen ja jännitteeseen havaintoon: syntyy epämääräinen ja häilyvä merkitys, joka on kuitenkin täysin rationaalinen, vaikka karkaakin kielellisen predikaation käsistä. [20]

Havainnollistan tätä eroavuutta Bridget Rileyn erinomaisella kuvalla, jonka nimenä on *Current*. Se on samalla esimerkki kuvasta, jossa taiteilija on tietoisesti käyttänyt hyväkseen ja optimoinut figuurin ja taustan aiheita aiheuttamalla niin epämääräisen tilan, ettemme voi varmuudella sanoa, kumpi on tausta ja kumpi sille piirretty aihe: kumpi on valkoinen, kumpi musta. Kuva vaikuttaa haastavasti silmän logiikkaan. Se näyttää synnyttävän varsinkin piirrettyjen mustien käyrien vahvuuserojen ja niiden väliin jäävien



Katkelma Bridget Rileyn teoksesta Current (http://moma.org/collection, verkkosivulla ei aina esitetä itse kuvaa).

valkoisten alueiden etäisyyksien myötä useita erilaisia syvyysvaikutelmia. Milloin mustat viivat näyttäisivät pakenevan, milloin taas lähestyvän, milloin pakenevia ja lähestyviä viivoja ovatkin valkoiset välit. Emme osaa päättää. Kun kuvaa katsoo pitempään, siinä alkaa nähdä myös liikettä, joka voi olla niin voimakasta, että tekee mieli katsoa pois. Tällaisessa kuvassa tehdään ikään kuin kategoriaalinen virhe, katsojan luontaista näkemisen tapaa horjutetaan, kun taustan havainto ja teeman havainto sotketaan. Tämä on niin hämmäntävää, että useat ihmiset alkavat nähdä mustavalkoista kuvaa katsellessaan jopa sinisen ja punaisen värejä.

Kuvakompetenssi

Boehmin käsitys korostaa, että aito kuva ei ole vain toisintoa. Pelkkä peilikuva on esimerkki tyhjästä kuvasta; todelliselta kuvalta odotamme jonkinlaista lisäarvoa, jota Gadamer luonnehti aikoinaan sanoilla "olemislisä", *Zuwachs an Sein*. [21] Boehm seuraajineen uskoo, että ikoninen differenssi selittää, mitä tämä lisäarvo on ja miten se syntyy: materiaalisessa alustassa voi ilmetä merkitys, jota siinä ei itsessään ole. Peilikuvasta tämä lisäarvo näyttää juuri puuttuvan.

Korostaessaan kuvan dynaamista luonnetta Boehmin teoria näkee kuvan performanssina ja tarjoaa samalla laajan skaalan sovelluksille. Perinteisen taulukuvan lisäksi näyttämö, elokuva tai installaatio, jopa tekniset kuvat asettuvat ainakin periaatteessa saman kuvakäsitteen piiriin. Monen mielestä hyvän kuvateorian tulee arvatenkin pystyä sijoittamaan myös peilikuvat kaikkien kuvien galleriaan. Se ei vain olekaan helppoa. Kaikkein alkeellisin ja luonnollisin kuvan laji näyttää teorian tasolla jopa kaikkein vaikeimmalta hallita. [22]

Uusien niteiden valossa yleinen kuvatiede näyttääkin melkein katoavan sitä kauemmaksi, mitä ponnekkaammin sitä yritetään formuloida. Hienoa yhteistä piirrettä ei näy löytyvän, ei ainakaan sellaista, joka olisi merkityksellinen. Aistitavissa on toki selkeä pyrkimys asetelmaan, jossa kielellisten merkien tiedollista ja metodista asemaa horjuttavat kuvallisen ja visuaalisen analyysin keinot. Niiden avulla korostuvat näyttämisen, esittämisen ja näkemään saattamisen toisenlaiset metodologiat. Epäselväksi jää kuitenkin, miten pitkälle asetelma kantaa. Ikoninen käänne tuskin tarjoaa tietoteoreettista statusta, jota voisi verratä lingvistisen käänteen myötä syntyneisiin mahdollisuuksiin. Epäselväksi ei kuitenkaan jää, että

lingvistinen käänne on jättänyt tietämisen ja oivaltamisen verkkoon pahan aukon, jonka ikoninen saattaa hyvinkin täyttää. Ehkä keskustelusta lopulta avautuukin aate niiden uudesta, hedelmällisestä rinnakkaiselämästä.

Myös tieteiden väliset kiistat syttyvät herkästi tutkimuksellisten pintojen koskettaessa toisiaan. Kysytään, millä tieteenalalla on eniten "kuvakompetenssia". Taiteentutkimukselle ei johtavaa roolia ilman muuta haluta eikä voidakaan antaa, vaikka sillä onkin mittavimmat perinteet ja kiistatonta osaamista. Taidekuva on liian spesifinen kuvan laji. Filosofi tarjoaakin tilalle filosofiaa, semiootikko semiotiikkaa ja kognitiotieteilijä omaansa. Aina kuvioista putoaa kuitenkin jotakin perin olennaista yleisen kuvateorian kannalta. [23] "Kuvallisen kulttuurin neurobiologinen perusta" taas herättää epäilyksiä ajatukseen piiloutuneesta pahamaineisesta positivismista, joka sotkeutuu naturalistisen virhepäätelmän tapaisiin epäselvyyksiin.

Keskeisiä aiheita

Toisaalta niteiden kirjoittajat osoittavat, että kuva on liian keskeinen ilmiö mitä moninaisimmilla aloilla, jotta se voisi jäädä "marginalisoitumaan". Teokset tarjoavatkin hienoja näkökulmia kuvan ja kuvan havaitsemisen mekanismeihin. Mainitsen seuraavassa muutamia esimerkkejä.

Max Planck -aivotutkimuslaitosta johtava Wolf Singer selvittää, miten näkemämme todellisuus on aivojen huikean konstruktion tulosta, itse asiassa kuvaa sekin; hän vahvistaa filosofien, erityisesti Merleau-Pontyn ajattelemaa havaitsemisen mallia. [24] Kuvan aineellista luonnetta korostava tutkimus saa paljon sijaa Hans Beltingin ja hänen työtovereidensa selvityksissä, joissa kytketään kuva ihmisen keholliseen/ruumiilliseen olemukseen. Beltingin kehittelemä suuntaus tunnetaan kuva-antropologiana. [25]

Hieman samaan suuntaan kulkee myös W. J. T. Mitchellin uusin kirjoitus "Kuvat tahtovat tulla suodelluiksi". Sosiaalisen todellisuuden kuvallisuus saa sekin entistä terävämmät ääriviivat. Esimerkiksi oikeustieteilijä Klaus F. Röhl kirjoittaa tuomioistuinten kuvallistumisesta sellaista, mitä ehkä mekin saatoimme havaita hiljattain Bodomin tapauksen yhteydessä. [26] Myös suunnittelutieteet typografiasta kartografiaan saavat selvittää kuvakäytäntöjään. [27] Arkkitehtuuria ja kaupunkisuunnittelua käsittelevät Arate Isozaki ja Rem Koolhaas. Kummankin aiheena ovat "kuvatulvan" myötä syntyneet arkkitehto-

niset ikonit. Koolhaas näkee niissä maailmanlaajuisen epidemian ja asettuu vastustamaan niiden tyhjyyttä; hänen japanilainen kollegansa uneksii kuitenkin jättimäiseen mittaan kasvavista ikonista rakennuksista, jotka tekee mahdolliseksi uusi kuvallinen "post-postmoderni" mallinnus- ja design-tekniikka. [28]

Enää emme myöskään voi puhua "uusmedioista" samaan tapaan kuin viime vuosituonnilla. Mediat olivat esidigitaalisenä aikana sidoksissa erilaisiin teknologioihin – nyt on periaatteessa vain yksi teknologia, digitaalinen. Stefan Heidenreich kuvailee antoisassa kirjoituksessaan, miten mediat eroavat toisistaan aivan uudella tavalla protokollan ja formaatin perusteella. [29]

Kaikkeen kuvaan liittyviä suuria eettisiä teemoja kosketellaan useassakin esityksessä, pääasiassa kuitenkin vain ohimennen. Ranskalainen taidehistorian teoreetikko Georges Didi-Huberman käsittelee dokumentaarista valokuvaa valheen ja moralisoivan paheksumisen välineenä esityksessään "kuvat leimahtavat ja polttavat". [30] Se on kuvaetiikkaa (*Bildethik*) uusimmillaan.

Parhaimmillaan yleinen kuvatieide saattaa kuitenkin kajastaa niissä tutkimuksissa, joissa aihetta lähestytään kuvapragmatiikan merkeissä. [31] Se on tutkimusalue, joka selvittelee, miten, mihin ja miksi kuvaa käytetään. Nykyisellään se jää tosin vielä pääasiassa vain luetteloimaan kuvan erilaisia käyttötapoja, "kuvatoiminnan" eri muotoja. Ehkäpä ilmassa on kuitenkin sellaista tuntua, että juuri siitä päästään eteenpäin.

Kuvapragmatiikan varhaisia muotoja on myös taiteentutkijoiden diakulttuuri, joka sai alkunsa Berliinin yliopistosta, kun taidehistorian oppituolin haltijaksi astui 1873 Hermann Grimm. Hän ryhtyi heti hankkimaan taideteoksista valokuvia käytettäväksi opetus- ja tutkimusvälineinä. Heinrich Wölfflin seurasi häntä oppituolin haltijana 1901 ja totesi ensin perin närkästyneenä, että hänen edeltäjänsä oli luonut mitättömän kirjaston, joka käsitti vain 1300 teosta, mutta sen sijaan laitoksella oli peräti 15 000 diapositiivia. Wölfflin kuitenkin keksi niille käytön. Hän loi menetelmän, jota hän kutsui "vertailevaksi katsomiseksi" ja joka johti hänet esittelemään perusteoksessaan *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* "modernin näkemisen" teorian; se puolestaan levitti tosiaan tuon kaikkien tuntemaan käytännön, keskenään vertailtavien kuvien heijastamisen seinälle. [32]

Tieteestä yhteistyötieteeksi?

Suhrkampin julkaisemassa niteessä on niin perusteellinen hakemisto, että teos kelpaa jopa alan käsikirjaksi. Teoksen toimittaja, Magdeburgin yliopistossa kuvatiedettä tutkiva Klaus Sachs-Hombach on jakanut teoksen osastoihin kuten myös Christa Maar ja Hubert Burda omansa. Vertailu osoittaa toimituksellisia painotuksia, joilla saattaa olla merkitystä kuvatieeellisen ajattelun tulevaisuudelle. Sachs-Hombach korostaa tieteenaloja, kun taas Maarin ja Burdan teoksissa korostuvat kuvan lajit. Ehkä voi myös sanoa, että Sachs-Hombach painottaa hiuksenhienosti enemmän kuvatieteen tieteidenvälisyyttä, "interdisiplinääristä" luonnetta, kun taas Burda ja Maar painottavat kunkin tieteen- ja taiteenalan omaa näkökulmaa. Kuten Burda sanookin johdannossaan, *Iconic Turn* -teoksen tavoite onnistui ja kukin on tuonut keskusteluun oman tapansa katsoa kuvaa, "ihre eigene Sicht". Ehkä yleinen kuvatieide ei voikaan olla minkään nykyisen tieteen jatke, ehkä sen on oltava aivan uusi tieteenala, jonka luonteen määrittää vielä tuntematon tutkimuksellinen strategia. [33]

VIITTEET

- [1] *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden* [Disziplinen] toimittanut Klaus Sachs-Hombach. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2005, 431 s.; *Bildwissenschaft – zwischen Reflexion und Anwendung* [Reflexion] toimittanut Klaus Sachs-Hombach. Herbert von Halem Verlag Köln 2005, 575 s.
- [2] *Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder* [Iconic Turn] toimittaneet Christa Maar ja Hubert Burda. DuMont Literatur und Kunst Verlag Köln 2005, 452 s.; *Iconic Worlds – Neue Bilderwelten und Wissensräume* [Iconic Worlds] toimittaneet Christa Maar ja Hubert Burda. DuMont Literatur und Kunst Verlag Köln 2006, 374 s.
- [3] Ks. Hubert Burda johdannossaan teokseen *Iconic Turn*, s. 11, samoin Klaus Sachs-Hombach kummassakin johdannossaan: "Das Ziel ... war, ... die Möglichkeit der Schaffung einer allgemeinen Bildwissenschaft auszuloten."
- [4] En käsittele tässä esityksessä sanan ja kuvan vuorovaikutukseen liittyvää aihetta. Siitä on ilmestynyt laaja ja verrattoman monipuolinen esitys: Kai Mikkonen, *Kuva ja sana – Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus 2005.
- [5] Erinomainen katsaus aiheeseen on James Elkins: *Visual Studies – A Sceptical Introduction*. New York 2003, ks. etenkin s. 17sqq.
- [6] Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/Main 1984, passim.
- [7] Gottfried Boehm: 'Die Wiederkehr der Bilder'. Teoksessa: *Was ist ein Bild*, toim. Gottfried Boehm, München 1994, 11–38.

- [8] Ks. Rortyn johdantoosessa: *The Linguistic Turn. Recent Essays in philosophical Method*, toim. Richard Rorty, Chicago 1967. – Teoksensa *Disziplinen* julkistamistilaisuudessa kesällä 2005 Klaus Sachs-Hombach luonnehti tutkimuksellista tilannetta kuvaavin sanakääntein: ”Kun 20. vuosisadan jälkimmäisellä puoliskolla tekstin kategoriasta tuli teorianmuodostuksen laajoille aloille paradigma, on viime vuosina tieteitä leimannut *visuaalinen käänne*, jolta tosin vielä puuttuu teoreettinen perusta. Tässä niteessä on ensi kertaa yritetty esittää yksityiskohdittain kuvallisuuden merkitys eri tieteenaloilla ja osoittaa tieteidenvälisen *kuvatiete*en ulottuvuuksia.” (Während in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Kategorie des Textes das Paradigma für weite Teile der Theoriebildung darstellte, waren die letzten Jahre geprägt durch einen *visualistic turn* in den Wissenschaften, dessen theoretische Fundierung allerdings nach wie vor aussteht. In diesem Band wird erstmals der Versuch unternommen, die Bedeutung der Bildlichkeit innerhalb der einzelnen Wissenschaftsdisziplinen detailliert darzustellen und die Spannweite einer interdisziplinären *Bildwissenschaft* aufzuzeigen.)
- [9] Panofsky ei jätä tässä mitään arvailujen varaan, ks. *The History of Art as a Humanistic Discipline*, ilmestynyt ensi kerran T. M. Greenen toimittamassa *The Meaning of the Humanities* (1940) ja myöhemmin mm. johdantona kokoomateoksessa: Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*. Penguin Books 1955, 23–50. – Panofskyn kirjoitus perustuu osittain hänen saksaksi 1932 julkaisemaansa tekstiin, jossa saattoi esiintyä hieman erilaisia painotuksia. Aihetta on tutkinut mm. Oskar Bätschmann artikkelissa Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik, ilmestynyt teoksessa E. Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1979, 460–484.
- [10] W. J. T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994, s. 14sq.
- [11] Platonin kuvakielteisyys on usein esitetty näkemys, joka on kuitenkin vain osittain oikeassa. Asiallisia rajauksia aiheeseen esitti hiljattain Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 2004, 15–24.
- [12] Ks. L. ja G. Lanzi: Die Ikonographie der Heiligen – Merkmale und Bedeutung. Teoksessa: Fernando Lanzi ja Gioia Lanzi: *Das Buch der Heiligen*. Stuttgart 2003, 9–33.
- [13] Ks. Kurt Bauch: Imago. Teoksessa: *Was ist ein Bild*, toim. Gottfried Boehm, München 1994, s. 274 sq.
- [14] Husserl tuo ajatuksen esille jo ensimmäisessä metodologisessa kirjoituksessaan, *Logos*-artikkelissaan (1910): ”Im immanenten *Schauen* dem Fluss der Phänomene *nachschauend*, kommen wir von Phänomenen zu Phänomenen... Erst wenn immanente *Schauung* und dingliche Erfahrung zur Synthese kommen, tritt *geschautes* Phänomen und dingliche Erfahrung zur Synthese.” Ks. Husserl: *Philosophie als strenge Wissenschaft*, Frankfurt/M 1965, s. 313sq (kursivointi minun).
- [15] Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* (toim. G.E.M. Anscombe ja R. Rees, 1953). Teoksessa: Ludwig Wittgenstein: *Schriften I*, Frankfurt/M 1960, s. 282sq.
- [16] Ks. esitystäni Form and Counterform in Graphic Design. Teoksessa: Chan-Fai Cheung, Ivan Chvatic & Lester Embree (eds), *Essays in Celebration of the Founding of the Organization of Phenomenological Organizations*. Washington 2004. (Form and Counterform in Graphic Design on web-julkaistu tutkielmalla nro 47 osoitteessa www.o-p-o.net/pragueessaylist.html)
- [17] ”...wird nicht gesprochen, sondern wahrnehmend realisiert.” Gottfried Boehm: ‘Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik des Bildes’. Teoksessa: *Iconic Turn*, 28–54, ks. etenkin s. 37.
- [18] Boehm (Die Wiederkehr der Bilder. Teoksessa: *Was ist ein Bild*, toim. Gottfried Boehm, München 1994, 30) määrittelee ikonisen differenssin näin: ”Kaikki minkä kohtaamme kuvana perustuu yhdelle ainoalle peruskontrastille, joka vallitsee kokonaisuuden ja kaikkien sen sisältämien yksittäistapahtumien välillä. *Taiteilija on jollakin tavalla optimoinut suhteen*, joka vallitsee kokonaisuuden ja sen sisältämien yksittäisten määreitten (kuten väri, muoto, figuuri jne.) kesken.” (Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binnenergebnissen einschließt. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert.)
- Mutta on paljon muitakin kuvia kuin ”taiteilijan optimoimia”. Reinhard Brandt kysyykin osuvasti (*Iconic Turn*, s. 47sq), miten Boehm pystyy erottamaan tämän määritelmän avulla optimaalisesti onnistuneen julkisivun kuvasta, joka vain esittää tätä julkisivua.
- Voimme kuitenkin ajatella, ettei sillä ole väliäkään, kuka on kuvan optimoinut, koska se on *voimut optimoitua* esimerkiksi sattumalta tai vaikkapa siksi, että todellisuus on ollut optimoituneessa tilassa kuten kaunis maisema ilta-auringossa valoineen, sävyineen ja varjoineen.
- Joka tapauksessa puhe optimoinnista tuo kuvateoriaan hankalan ulottuvuuden, nimittäin skaalan, joka sallii ajatella että kuvia voidaan asettaa ”paremmuusjärjestykseen”. Tämän ajatuksen myötä kuvateoria joutuu uudenlaisen paineen alaiseksi. Jos on oletettava arvoja esittävä skaala, tarvitaan myös mitta, jonka avulla kuvat asetetaan skaalaan. Sellaisen mitan määrittäminen voi olla ylivoimaisen vaikeaa. Sehän on loppujen lopuksi sama tehtävä kuin hyvän taiteen tunnistaminen huonosta, mikä ei ainakaan teorian tasolla näytä koskaan onnistuneen.
- Boehm omaksuu tässä itse asiassa taiteen määritelmän, jolle on ominaista, että se määrittelee taiteen hyvän tai onnistuneen teoksen avulla. Se on ikivanha määrittämisen menetelmä, mutta ei välttämättä kaikkien mieleen. Esimerkiksi Dickie muistutti kuuluisassa institutionalistisessa teoriassaan juuri siitä, että tulisi pystyä luomaan määritelmä, joka kattaa sekä hyvän että huonon taiteen, koska täytyy voida puhua paitsi hyvästä myös huonosta taideteoksesta: teoksesta joka ei ole onnistunut taiteena, mutta joka yhtä kaikki on taidetta, vaikkakin vajavaista.

- [19] "Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges, der Geste, der Mimik und der Bewegung. Sie benötigen keine Nach-besserung oder nachträgliche Rechtfertigung durch das Wort. Der Logos ist eben nicht nur Prädikation, die Verbalität und die Sprache. Sein Umkreis ist bedeutend weiter." (*Iconic Turn*, s. 43). – Periaatetta arvostelee alempana huomautuksessa 33 mainittu Karlheinz Lüdekingin ironinen kirjoitus, *Reflexion*, s. 131.
- [20] Teeman ja taustan problematiikka saa tässä erilaisen tulkinnan kuin tutkimusperinteessä on tullut tavaksi (mielestäni aiheetta) preferoida. Uudempi saksalainen kuvantutkimus näyttää suosivan Michael Polanyin kehrittelemää analyysia, joka poikkeaa esimerkiksi Gombrichin esittämästä, ks. *Art and Illusion – A Study in the Psychology and Pictorial Representation*, London 1984, 307–338. Myös Gombrich kokee aiheen ja taustan välisen eron tärkeäksi, mutta ne muodostavat hänellä vastakohtaparin "joko–tai". Hänen mielestään meidän on ikään kuin unohdettava hetkeksi toinen, jotta tajuamme toisen. Vaikka kuvan havaitseminen kulkeekin figuurista taustaan ja taustasta figuuriin, ne pysyvät vaihtoehtoina. Gombrich kysyykin epäilevästi, voisimmeko tosiaan nähdä tasaisen pinnan ja sille piirretyt ratsun samalla kertaa ja vastaa: tietenkään emme voi nähdä niitä samalla kertaa, voimme nähdä ne vain vuorotellen. Näin tausta kohoaa hetkeksi havaitsemisen fokukseen ja tulee temaattiseksi, kun taas figuuri häipyä taka-alalle.
- Polanyin mielestä Gombrich kuvasi rakenteen siinä mielessä väärin, että hänellä tausta muuttuu välillä teemaksi ja päinvastoin. Polanyi, joka perusti analyysiaan Husserlin teoriaan passiivisesta havainnosta (ks. Lauri Olavi Routila: *Miten teen tiedettä taiteesta*. Keuruu 1986, 96), formuloi kannan, jonka mukaan aihe ja tausta ovat *kategoriatyypiltään* erilaisia, ks. Michael Polanyi: 'Was ist ein Bild?' Teoksessa: *Was ist ein Bild*, toim. Gottfried Boehm, München 1994, 148–162. Polanyi ajatteli näkemistä yhtenäisenä kokemuksellisenä tapahtumana, jossa ei ole kahta vuorottaista aktia, vaan kaksi samanaikaista, joista toinen (fokusoiva) näkee teeman ja toinen, sekundäärinen (*begleitende Wahrnehmung*) taustan ja nimenomaan taustana. Tausta myös pysyy taustana, vaikka voimmekin tematisoida sen esim. tutkimuksessa. Miksi Gombrich näki asian toisin? Kysymykseen voi vastata mielestäni, kun huomaa, että hän tarkoitti kuvan havaitsemisella eri asiaa kuin Polanyi. Gombrich ajattelee asiaa erittelevän, analyttisen ("lukevan") katsomisen kannalta, jolloin tosiaankin erotamme figuurin ja taustan toisistaan vuorotellen, koska *tematisoimme* eli asetamme ne vuorotellen fokukseen. Tietysti voimme siirtää huomiomme Gombrichin mainitsemalla tavalla toisesta toiseen, mutta silloin emme aidosti katso kuvaa, vaan pikemminkin tutkimme sitä. Vasta analyysin myötä figuuri ja tausta muuttuvat vastakohtiksi. Vrt. seuraavaksi esittämäni esimerkkiä, joka puhuu Polanyin teorian puolesta: taiteilija tekee tietoisien kategoriavirheen.
- [21] Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, s. 133, vrt. Boehm edellä huom. 7 mainittu teos, s. 30 sqq.
- [22] Ks. Reinhard Brandtin keskustelua kirjassaan *Die Wirklichkeit des Bildes*. München 1999, s. 37sqq. Ks. myös Gadamer, mt., 128–136.
- [23] Muuttumassa oleva tutkimuksellinen optiikka luo tietysti haasteita, joita vuosikymmeniäkin hioutunut käsitteellinen välineistö ei aina onnistu tavoittamaan. Vaikka kuvat muodostavatkin merkkien alaluokan, ei niiden kuvallisuus välttämättä avaudu niiden merkkiluonteesta. Semioottinen lähestymistapa näkee kuvan liian pikaisesti kielen ja tekstin analogiana. Börries Blanken italiaisten Antonella Giannonen ja Pascal Vaillantien kanssa laatima semioottisen kuvateorian esitys on tästä hyvä esimerkki: elokuvan "filmillisen tekstin" sinänsä toki kiinnostava rakenne-erittely kadottaa elokuvan kuvallisuuden lähes tyystin. (Börrien Blanke, Antonella Giannone, Pascal Vaillant: *Semiotik, Disziplinen*, 149–162). – Muuttunutta optiikkaa valaisee esimerkiksi Tom Holertin "kulttuuritieteellinen" artikkeli: Steven Spielbergin elokuva *Minority Report* (2001) asetetaan kuvallisuutta tähdentävän metodisen tarkastelun "potentiaaliseksi kohteeksi", jossa hyödynnetään vanhojen tieteenalojen antia, mutta samalla poiketaan niistä kehrittelemällä uusia katselemisen käytäntöjä, *practices of looking*. Merkillisine kuvalevyineen, monitoineineen, kameroineen ja skannereineen, peileineen ja leijuvine mainosjulistisineen *Minority Report* on tietysti myös poikkeuksellisen kiehtova kuvatieteellinen koekenttä. (Tom Holert: *Kulturwissenschaft/Visual Culture, Disziplinen*, 226–235)
- [24] Wolf Singer, *Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung, Iconic Turn*, 56–76. – Ks. myös Hans Herrmannin havainnollista artikkelia *Wie Bilder im Gehirn verarbeitet und gespeichert werden, Iconic Worlds*, 60–82.
- [25] Hans Belting, *Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen, Iconic Turn*, 350–364, vrt. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.
- [26] Klaus F. Röhl, *Rechtswissenschaft, Disziplinen*, 247–256.
- [27] Gyula Pápayn kartografiaa ja Rudolf Gorbachin typografiaa käsittelevät artikkelit muodostavat yhdessä Jörg Schirran "tietokonevisualistiikkaa" ja Thomas Schierlin mainosgraafiikkaa käsittelevien artikkelien kanssa *Disziplinen*-teoksen osaston, jonka otsikkona on *Anwendungsorientierte Bildwissenschaften. Disziplinen*, 268–319. – Sachs-Hombachin toimittamassa toisessa teoksessa on huomattavan laaja osasto *Probleme der angewandten Bildwissenschaften*, jossa on osittain samoja kirjoittajia, *Reflexion*, 342–561.
- [28] Ks. Arate Isozaki, *Der Traum von Utopia – Bilder aus der Welt des Möglichen, Iconic Worlds* 89–106 ja Rem Koolhaas, *Nach dem Iconic Turn: Strategien zur Vermeidung architektonischer Ikonen, Iconic Worlds* 107–129.
- [29] Stefan Heidenreich, *Neue Medien, Disziplinen*, 381–392, vrt. Dieter Wiedemann, *Bilder im Zeitalter der digitalen Bildbearbeitung: Neue Ästhetiken und verschwundene Wahrheiten, Reflexion*, 443–456.
- [30] Georges Didi-Huberman, *Ästhetik und Ethik – das Bild brennt, Iconic Worlds* 286–311.

- [31] Kuvaavaa kylläkin, käsittelemissäni kokoomateoksissa ei ole yhtäkään varsinaisesti kuvapragmatiikalle omistettua kirjoitusta, vaan aihetta käsitellään eri yhteyksissä. Aihepiiriä valaisee Klaus Sachs-Hombachin ja Eva Schürmannin lyhyt katsaus ”kuvatoiminnan” muotoihin (*Disziplinen*, s. 117sq.). Yhtenäinen terminologiakin puuttuu vielä: aiheeseen viitataan esim. termeillä *Bildhandeln*, *Bildgebrauch*, *Bild-kommunikation*, *Bildmedium*, *Bildpraxis*.
- [32] Ks. Horst Bredekamp ja Franziska Brons, *Fotografie als Medium der Wissenschaft Kunstgeschichte, Iconic Turn*, 365–381.
- [33] Lystikkääksi lopuksi voi viitata ivalliseen arviointiin, joka teilaat terhakkaasti kaikki uudet *turnit* (”diese Wendungen und Drehungen”), ks. Karlheinz Lüdeking, *Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn, Reflexion*, 122–131. – Mitchellin ja Boehmen innottamina turneja onkin syntynyt ja syntymässä epäilyttävän monia – siitä kertoo myös Doris Bachmann-Medickin tuore kirja *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Rowohlt's Enzyklopädie, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2006, 410 s.), joka tarkastelee osuvasti uuden humanistisen tutkimuksen halukkuutta irrottautua tutkimuksellisista perinteistä ja päästä osalliseksi käänteentekemisen kunnia. Kirjansa loppulu-

vussa Bachmann-Medick arveleekin, että seuraavaksi ovat jo uhkaamassa monenmoiset käänteet: mnemoninen, spatiaalinen, mediaalinen, eettinen, emotionaalinen, historinen, translationaalinen ja sosiaalinen *turn*. Niiden joukossa ikoninen käänne lienee vielä yhtä aito ja alkuperäinen kuin Rortyn lingvistiseksi nimeämä.

SAKSALAISEEN KUVATIETEeseen LIITTYVIÄ VERKKOSIVUJA

www.iconicturn.de
www.bildwissenschaft.org
www.akademie3000.de

KUVAT

Kuvalähteet: kirjoittajan originaalikuviin arkisto.

Kirjoittaja on yhteiskuntatieteiden tohtori, Jyväskylän yliopiston taiteentutkimuksen ja taidekasvatuksen lehtori sekä Filosofian ja fenomenologisen tutkimuksen seuran varapuheenjohtaja.



NAURU

VANHAN KIRJALLISUUDEN PÄIVÄT
Vammalassa, Sylvään koululla
29.-30.6.2007

Teemana Nauru

Ohjelma kotisivuillamme osoitteessa
www.vanhankirjallisuudenpaivat.com

UPM KIRJA-TAIVAL