

VISUAALISEN KULTTUURIN TUTKIMUKSISTA

Sisällysluettelo

1 Johdanto	2
2 Tutkimusten teoriasta.....	3
2.1 Yleisiä linjauksia.....	3
2.1 Termeistä.....	5
3 Tutkimustapauksista.....	10
4 Loppusanat	13
Lähteet.....	14

1 Johdanto

Mitä on visuaalisen kulttuurin tutkimus? Kun aloin tutustua aiheeseen, ensimmäinen tunne oli pakokauhu. Visuaalinen kulttuuri tuntuu suurelta ja epämääräiseltä asialta. Annamari Vänskä on sanonut Kristiina-instituutissa 5.6.2002 käydyssä keskustelussa¹: ”Visuaalinen kulttuuri on mielestäni sitä, että kaikki tämän nykyhetken tai jonkun muun ajankohdan visuaaliset tapahtumat, joita voidaan havainnoida, kuuluvat laajasti ottaen visuaaliseen kulttuuriin.” Siinäpä riittääkin tutkittavaa. Herää luonnollinen ajatus, että tapahtuman tulisi olla jossakin mielessä tutkimisen arvoinen. Mia Hannula kirjoittaa: ”Visuaalinen kulttuuri voidaan nähdä erityisenä kitka-, hierto- ja hankauskohdan paikkana tuottaa kulttuurista tietoa.” (Hannula s. 126). Minusta tuntuu, että tutkimuksen kohteena ovat enimmäkseen monimuotoiset teokset kuten kollaasit, videot, elokuvat, performanssit, tilataide y.m.s., jotka yhdistävät kuvaa, tekstiä, ääntä, musiikkia ja mitä ihmeellisimpiä materiaaleja. ”Ylhäisen” laatu- ja ”alhaisen” käyttötaiteen rajat tuntuivat myös häviävän tai niillä ei olisi juurikaan merkitystä.

Visuaalisen kulttuurin tutkimus tuntuisi myös asettavan tutkijan ja tutkittavan eri asemaan entisiin analyysintapoihin verrattuna. Tutkija ei enää yritä objektiivisesti ja ulkokohtaisesti – eli asiallisesti (entistä työelämätermiäni käyttäen) – selvittää tekijän taustoja ja intentioita ja teoksen merkityssisältöjä totuttujen kaanoneiden puitteissa. Sen sijaan pitäisi osallistua prosesseihin erilaisissa tiloissa vastavuoroisesti reflektoiden. Edellisestä lauseesta en välttämättä ymmärrä juuri mitään. Mutta on alkanut tuntua, etteivät monet muutkaan – ainakaan maallikot – ymmärrä, mitä nykyisin taiteesta kirjoitetaan. Aikamoinen hämmennys tuntuu vallitsevan taidekentällä. Kuppikuntasyttöksiä sinkoilee. Lehtien mielipidesivut täyttyvät hyvinkin kärkevistä puheenvuoroista. Tulee myös mielikuva, että taiteilija on jäämässä sivuseikaksi. Sanotaanhan esimerkiksi, että taideteos muotoutuu vuorovaikutuksissa tekijä/katsojan ja teoksen välillä. Tarkoitetaanko tällä jotakin konkreettista tuotosta vai sanotaanko vain tulkintaa taideteokseksi? Taiteelliseen työskentelyyn väitetään myös yhdistettävän enenevässä määrin tutkimuksellista otetta.

Tässä esseessä pohdin ensin visuaalisten tutkimusten teoriaa. Sen jälkeen tarkastelen tutkimustapauksia. Tilani on yhä ihmettelyn kynnyksellä vaappumista. Mitä uutta on visuaalisissa tutkimuksissa? Onko niissä ylipäätään uutta? Onko kysymys vain tutkimuksen kirjoittamisesta eri tavalla?

¹ Keskustelu on esitetty johdantona ”Mikä ihmeen visuaalinen kulttuuri?” teoksessa *Näkyvä(i)seksi*.

2 Tutkimusten teoriasta

2.1 Yleisiä linjauksia

Irit Rogoff pohtii *Kanssakäymisiä*-kirjan artikkelissa, mikä on teorian tehtävä, mistä on luovuttava ja mitä ongelmia on edessä, kun visuaalisissa tutkimuksissa on siirrytty taidehistorian perinteisestä analyttisestä tutkimustavasta uuteen osallistuvaan tapaan. Vanhat rajat tekemisen ja teoretisoinnin, historisoinnin ja esillepanon välillä murenevat. Taiteilijan työ voi olla tiedon tuotantoa, teoreettiset ja kuratointitehtävät taas ovat tulleet kokeellisemmiksi ja luovemmiksi. Tässä tavassa ”lujan, kaiken paikalleen ankkuroivan ja oikeuttavan historiakäsityksen puute aiheuttaa eniten epävarmuutta” On myös luovuttu ”oppiaineen takaamasta turvasta ja koherentin identiteetin mukavuuksista, kuten selkeistä tahoista rahoitukselle sekä tiedosta, minkä alan paneelille työnsä lähettää arvioitavaksi.” Vielä ongelmallisempaa on ollut luopua ”metodologian käsitteestä, lähestymistavan varmuudesta ja analyttisistä kehyksistä, joita voi hyödyntää minkä tahansa problematiikan parissa kamppailtaessa.” Luopumisen ajatukset olivat pinnalla, kun visuaalista kulttuuria alettiin teoretisoida 1990-luvun puolivälissä. Kuitenkin on tapahtunut institutionalisoitumista. Rogoff sanoo: ”Hyvä niin, olen itse tämän kaiken ytimessä ja tiedän todella, ettei kukaan itse asiassa tiedä, mitä visuaalinen kulttuuri yksinkertaisimmassa määritelmässään on.” (Rogoff s. 12-15). Visuaalisen kulttuurin tutkimus näyttäisi nyt painivan määritysten ja metodien arvioinnin parissa.

Kuvaukset uudesta tutkimustavasta näyttivät minusta hieman sekavilta. Parhaan käsityksen sain Mia Hannulan artikkelista ”Visuaalinen kerronta ja kuvan lukemisen politiikka. Tekstianalyttinen ja osallistuva tutkimusote nykytaiteen tulkinnassa.” Kuvaluennassa puhutaan uudesta *kerronnan näkökulmasta*. Kerronnan teoriassa on tapahtunut siirtymä kerronnan rakenteiden tutkimuksesta kohti erilaisten kulttuuristen kytkösten tarkastelua. ”Näkökulman avulla on mahdollista paikantaa erilaisten taiteen kentän tekijöiden ja toimijoiden, ilmaisuvälineiden ja taideinstanssien kantamia diskursiivisia väittämiä ja lukea niitä rinnakkain:” (Hannula s. 124). Osallistuvassa tutkimusotteessa teoksen merkityksenanto tapahtuu eräänlaisena *kanssakerronnan prosessina*. ”Avaavia ovat keskusteluissa ja tekstilähteissä esiin tulevat poikkeavat näkemykset. Pyrkimys kirjoittaa esiin eriäviä ja yhteen sovittamattomiakin näkemyksiä merkitsee yritystä vastustaa merkityksenannon yksinkertaistusta ja tutkimuksenteon yksisuuntaisuutta (aktiivinen tutkija vs. passiivinen kohde). Tällöin myös analyysitapahtuma painottuu uudella tavalla, kohde osallistuu merkityksen muotoutumiseen, sen sijaan, että myötälisi tutkimuksen näkökulmaa.” (Hannula s. 114). Hannula mainitsee kolme visuaalisen kerronnan teoreetikkoa. Mieke Bal osoittaa teosluennan ohelle

taideteoksen tekstuaalisia suhteita. Näitä ovat rinnakkaisteksti (*cotext*)², edeltävä taiteellinen traditio (*pre-text*)³ ja historiallinen konteksti (*context*). Michael Ann Holly osoittaa vielä neljänneksi teoksen ”jälkielämän” (*post-text*), joka kertoo teoksen sijoittumisesta taiteen kentälle ja historiaan. Craig Owens tuo esille tulkintatilanteen paradoksin: teosta on mahdotonta erottaa kanssateksteistään ja samalla sijoittaa mihinkään yksittäiseen tulkintakehykseen. Hänen mukaansa analyysin kohteena tulisikin olla, miten erilaiset institutionaaliset ja diskursiiviset toimijat ja käytännöt *kehystävät* tutkimuskohdetta. Hannulan mukaan tekstuaaliset ja institutionaaliset käytännöt muodostavat kuitenkin melko omalakisesti todellisuutensa. Taiteen lähihistorian kirjoitusta leimaa taiteilijapuheenvuorojen vähyys. Hän toteaa että Suomessa on nykytaiteessa kuitenkin lisääntynyt kiinnostus taiteilijoiden ajattelua kohtaan ja myös hän haluaa tuoda omissa tutkimuksissaan taiteilijan äänen esille. Mutta ei millä tavalla tahansa, vaan monenlaisissa kohtaamisissa, sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa. Teos ja tekijät näyttävät eri tavalla työhuoneissa ja näyttelytilassa ja reprovina näyttelyluettelossa, kritiikin tai esitelmän yhteydessä.

Tutkimuksissa käytetään hyväksi muiden tieteiden teorioita, menetelmiä ja terminologiaa. Mannermainen filosofia on saanut etusijan analyttisen asemesta. Fenomenologian piiristä nousevat esiin vahvat perusfilosofit Heidegger ja Derrida. *Kanssakäymisiä*-kirjan artikkeleissa suuntauksen analysointitapoihin nojaavat mm. Taru Elfving ja Marko Gylen. Psykoanalyttista tulkintaa selvittelee Leevi Haapala. Viittauksia feminismin esiintyy useissa kirjoituksissa. Viittauksia neurologian käsitteisiin myös esiintyy. James Elkins mainitsee artikkelissaan ”Ten Ways to Make Visual Studies More Difficult” kulttuurihistorioitsijoiden Benjaminin, Adornon ja Foucaultin sekä taidehistorioitsija Warburgin ahkerasta siteeraamisesta. Näistä hän myös varoittaa. Jotkut heidän ideoistaan saattavat sopia, mutta toisia siteerataan liian laajasti. Benjaminista hän sanoo mm.: ”Hänen tarkoituksensa olivat hyvin erilaisia kuin meidän ja hänen mielensä oli kokonaan vieras meidän tinkimättömälle onnellemme. Lisäksi hänen johtokonseptinsa ovat usein ristiriitaisia ja läpinäkymättömiä eivätkä siksi sovellu suoraan siteeraamiseen” (Elkins s. 96). Muistelen, että Warburgin erityispiirteeksi on mainittu kulttuuristen jännitteiden korostaminen. Tämähän soveltuisi hyvin visuaalisten tutkimusten henkeen. Benjamin on kulutusyhteiskunnan, tavarafetismin, analysoija. Jo vähäisen häneen tutustumiseni perusteella voisin sanoa, että sukulaisuus Marxin luokkateoreettisiin formulointeihin on nähtävissä. Elkins tuntuisi pitävän viittauksista Marxiin – hänen mielestään niitä voisi olla jopa enemmän.

² Viittaa teksteihin, joilla on yleispiirteiltään samanlainen temaattinen strukturi.

³ Pre-text käsite muistuttaa edeltävien tekstien työstön tarpeesta, tradition elävyydestä, pikemminkin kuin automaattisesta toistosta. Bal rinnastaa käsitteen Genetten arkkitekstin käsitteeseen, jonka heikkoutena on viittaus alkuperään.

Tutkimusten kirjoitustapaa pyritään myös muuttamaan osallistuvaksi. Hyvän esimerkin tästä antaa Marko Gylen artikkelissaan. Hän sanoo: ”Tällöin kirjoittaminen olisi keskustelua teoksen kanssa, sen kuuntelua, millaisella kielellä ja tieteellä teos sallisi itseään lähestyttävän.” (Gylen s. 37). Tähän soveltuu hänen mielestään hyvin mannermaisen filosofian keskustelulle ominainen kieli ja ajattelutapa. Loppukappaleen hän on otsikoinut ”Tästä tekstistä (pois)”. Hän kirjoittaa: ”Muodollisesti kyse on edelleen asiaproosasta, ja useissa kohdissa jouduin vielä palaamaan tavalliseen kielenkäyttötapaan, varsinkin alkupuolella ja vedotessani tietolähteisiin. Tekstin edetessä yritin kuitenkin jatkuvasti kirjoittaa, en vain käyttämälläni kielellä tai käyttämästäni kielestä, vaan käyttämäni kieltä asiaa yhä paremmin avaavaksi ja metafyyisistä ajattelua välttäväksi. Kieli alkoi toivoakseni toimia toisin kuin lukijaa metatasollaan pitäen...Se, mitä tekstini ”väittää” egyptiläisestä kuvasta, on pikemminkin väittelyä ja toimintaa tätä metafysiikan teoksiin suhtautumista vastaan kuin jokin uusi totuuteen pyrkivä käsitys.” (Gylen ss. 48-49). Vaikutelmani tekstistä oli hyvin myönteinen. Voisin väittää että suhtautumiseni Egyptin vanhaan taiteeseen muuttui; luen kuvia niistä nyt eri tavalla.

2.1 Termeistä

Kanssakäymisiä-kirjan artikkeleissa on taidehistorian omien termien lisäksi lukuisia termejä ja sanontoja, jotka ovat käytössä myös muissa tieteissä tai tuntuvat ensi lukemalta tavallisilta ja itsestään selviltä arkikielen ilmaisuilta. Tarkempi syventyminen kuitenkin osoittaa, että niillä on visuaalisissa tutkimuksissa erilainen merkitys. Merkitys ei välttämättä ole yhtenäinen eikä vakiintunut. Lukiessani en voinut välttyä pohtimasta muutamia ilmaisuja.

Tila: Tavallisessa kielenkäytössä tilalla on fyysisen merkityksensä lisäksi myös abstraktisia merkityksiä. Puhutaan esimerkiksi toiminnan tilasta ja mielentilasta. Tätä sana käytetään tutkimuksissa laajasti ja sillä on runsaasti merkityksiä. Termi liittyy luontevasti arkkitehtuuriin⁴. Empiirisesti painottuneessa taidehistoriassa tilalla tarkoitetaan fyysisiä rakennuskappaleita, niiden massoja ja tilaa niiden välissä. Tutkimuksessa korostettiin suunnittelija-tekijän roolia ja rakennusten esteettisten merkitysten analyysiä. Paul Frankl 1900-luvun alussa alkoi korostaa käyttäjien ja tilan välistä vuorovaikutusta ”ihmisen toiminnan teatterina”. Edelleen ikonologisen ja ikonografisen

⁴ Esim. Kirsi Saarikangas on käsitellyt arkkitehtuurisia tiloja artikkelissa ”Tilan tekijät” teoksessa *Katseen rajat* ss. 183-200.

lähestymistavan myötä tila sai ajallisen, historiallisen merkityksen. Tilan käyttäjän merkitys sukupuolisena ja ruumiillisena sekä ympäröivään kulttuurin kuuluvana korostui.

Yhteiskuntatieteilijä Lefebvren mukaan tila on sosiaalinen ja sosiaalisesti tuotettu. Myös fenomenologisesta filosofiasta alettiin ammentaa välineitä. Saarikangas mainitsee Merleau-Pontyn korostaneen, että ”tiloja on olemassa yhtä monta kuin toisistaan erotettavissa olevia tilallisia elettyjä kokemuksiakin.” (Saarikangas, s. 187). Näin tila määrittyikin ”virtuaalisesti” eikä enää kiinteistä rajoista. Saarikankaan sanoin lausuttuna: ”Ruumiillinen tilassa liikkuva subjekti tilallistaa paikan...Ranskalaisen kulttuurintutkija Michel de Certeau mukaan tila on liikkuvien kappaleiden risteymä.” (Saarikangas s.188).

Maallikosta on luonnollista puhua maalauksen pinnasta tilana silloin kun sille piirretty aihe esittää tilaa. Näin yksinkertainen selitys ei ole riittävä filosofeille eikä taideteoreetikoille. Tila liikkuu viivan kanssa jossakin abstraktiossa – ties missä – ja viiva itsessään on myös tila. Marko Gylen kirjoittaa: ”Läsnaolon metafysiikassakin toimiessaan viivan on ensin viivyteltävä tilaa hahmon ilmaantumiselle... Kaikki nämä viivat ovat jo *jossakin*, mutta eivät kuva-alustan pinnalla, vaan tilassa, jonka kuva aina luo ympärilleen. Kuvapinta muuttuu tilaksi ja viiva viivyyttää sitä sellaisena⁵... Tässä ei ole kyse kaksiulotteisen muutoksesta kolmiulotteiseksi eikä taustan ja etualan suhteesta, sillä myös *kirjoitus* muuttaa pinnan tilaksi. Eikä tämä muutos ole mikään havaintopsykologian fakta eikä toisaalta formalistinen luonnehdinta. ’Tila’ ei tässä tarkoita näkyvän tilan representaatiota viivan ympärillä eikä toisaalta enemmän tai vähemmän valmiiden muotojen sommitelmaa, vaan viivan itsensä luomaa tilaa sinänsä, joka on vielä vailla tehtävää.” (Gylen s. 46)⁶

Ihmisten ja olioiden välisistä suhteista puhutaan tiloina. Esimerkiksi ”vuorovaikutus on tila ja tilanne, jossa toimimme ja tapahdumme, yhdessä.” (Elfving & Kontturi s. 8). Taru Elfving käyttää sanaa tila tehokkaasti ja älykkäästi mutta myös lukijaa hämmentävästi kertoessaan Eija-Liisa Ahtilan videoista. ”Keskityn Jean-Luc Nancyn ja Luce Irigarayn filosofioihin, jotka siirtävät painopisteen merkityksen välityksestä sen tuottoon kohtaamisen tilassa, jonka kommunikaatio avaa.” (Elfving s. 21). Eikö olisi voitu suoraan käyttää sanaa kohtaamisessa? Onko kohtaamisen tila jotenkin erilainen? ”Ahtilan teoksessa *Tänään* (1996-7) nuori tyttö kertoo isänsä traagisen tarinan ’norkoillen samalla isän asuttamien tilojen kynnyksillä.’ ” (Elfving s. 22). Viitataanko tässä isän fyysiseen olinpaikkaan sängynlaidalla, hänen elämänsä traagisiin toimintoihin vai

⁵ Gylen nojaa tässä Merleau-Pontyyn, joka on sanonut tästä ilmiöstä, että hän tuskin osaa sanoa, missä on maalaus, jota hän katselee.

⁶ Gylen analysoi kaksiulotteisen maalauksen tiloja kirjoittaessaan artikkelissaan Egyptin taiteesta.

mielentiloihin vai kaikkiin niihin? Kirjoittajan tarkoitus on myös haastaa lukija mukaan kohtaamiseen; siihen viittaa seuraava lause ”Tämä vaatii osallistumista, heidän puheensa luoman tilan asuttamista heidän kanssaan.” (Elfving s. 29).

Pilvi Kalhama tutkii Jussi Nivan maalaussarjaa ”katsojaa kohti suuntautuvana tilallisena haasteena”. Hän nojaa Lefebvren ja edelleen Irit Rogoffin käsitteisiin ja puhuu *tulemisen tilasta*, jossa ”korostuu taiteen vastavuoroinen ja tilallinen kohtaaminen aktiivisen subjektin ja teosten välillä..

Vastaanottotilanne koostuu tällöin subjektin toiminnan, olemisen ja tuottamisen kautta, jollaisena se muotoutuu jatkuvasti uudelleen, eli tulevaan suuntautuen.” (Kalhama s. 78). Tämän Kalhama kokee kuitenkin ongelmalliseksi ja tarvitsee tämän kuvaamiseksi uuden tilan, *välitilan*, jossa ”kiintopisteiden ottaminen ei onnistu, mutta siirtyminen itsessään muodostaa kokemuksen tilallisuudesta.” (Kalhama s. 81). Tässä tilassa hän kuitenkin kokee olevansa osa jotakin, dialogin jäsen.

Psykoanalyysin käytön myötä visuaalisiin tutkimuksiin ovat tulleet mukaan myös lukuisat psyykkiset tilat. Leevi Haapalan kirjoitusta en oikein kyennyt ymmärtämään. Mutta pelottavia ajatuksia herätti uusi näkökulma tilan ja katsojan väliseen suhteeseen, jota verrataan eläinten naamioitumiseen ympäristönsä kanssa ja skitsofreenikon tilakokemukseen. Hän kirjoittaa: ”Hän (Caillois) vertaa eläinten jäljittelyä skitsofreniaan, jolloin ymmärrys sisä- ja ulkoistillisuuden erosta katoaa. Skitsofreenikko ei pysty tarkastelemaan itseään yhdestä pisteestä, vaan tuntee itse muuttuneensa tilaksi. Skitsofreniassa tilan pakottavuudesta kertoo se, ettei potilas halua tulla jonkin kaltaiseksi, vaan pelkkä *kaltaisuus* tilan kanssa riittää. Mieli ei paikannu ruumiilliseen todellisuuteen, vaan jää ikään kuin ympäröivän tilan lumoamaksi... Myös Bergin Visual Vortex-sarjan veistoksissa on kyse, tosin lievemässä mielessä, katsojan itsehallinnan menettämisestä – tai pikemminkin sen erilaisesta uudelleen löytämisestä.” (Haapala, s. 60). Nousee mieleen kysymys, kerrotaanko tutkimuksissa liian pitkälle menevästä subjektin ja objektin välisen eron häivyttämisestä osallistuvassa kanssakäymisessä.

Oleminen, läsnäolo, paikallaanolo: Nämä termit on lainattu mannermaisesta filosofiasta.

Oleminen on yleiskäsite kaikenlaiselle olemiselle ja sen käytöllä ei välttämättä ole filosofista yleismerkitystä näissä artikkeleissa.⁷ Läsnäolon ja paikallaanolon termejä käyttävät erityisesti Taru Elfving ja Marko Gylen. Gylen määrittelee: ”Läsnäolon metafysiikka tarkoittaa (Heidegger), että olemisen ajattelu so. perimmäinen tapa, jolla käytännössä suhtaudutaan kaikkeen olevaan, on jo

⁷ Heideggerin mukaan oleminen on yleisin, tyhjin ja itsestäänselvin käsite. Hänen mukaansa Hegel määrittää olemisen ”määrittelemättömäksi välittömyydeksi.” (Heidegger ss. 21-23).

antiikin Kreikassa tulkittu läsnäolon mukaiseksi... Läsä olevaa on se, mikä on empiirisesti läsnä siis 'nyt täällä'. Tämä rajoittunut suhde aikaan ja tilaan on läsnäolon metafysiikassa yleistynyt kaiken olevan olemisen tavaksi ja samalla siksi, *minkä ansiosta tuntuu ylipäättään mahdolliselta suhtautua johonkin olevana, sinä itsenään.*" (Gylen s. 43-44). Läsä oleva on siten paikoillaan pysyttelevää, irrotettu ajallisuudestaan, "täyttää paikkansa" ja on "omassa paikassaan". Gylen ehdottaa, että suomenkielessä olisi ehkä parempi puhua paikallaanolosta.

Elfving esittää läsnäolon dynaamisempaan kertoessaan Ahtilan teoksista: "...kumman etäinen puhetapa kohdistaa huomion juuri yleisön ja hahmojen väliseen tilaan...Kuten Nancy toteaa, väli ei ole yksinkertaisesti yhdistävä tekijä tai silta. Se on tulemisen tila, jossa merkitys ja läsnäolo eivät ole löydettävissä vaan ilmestymässä...Läsnäolo ei näin ole kiinteän paikan ottoa, vaan se ilmestyy tauotta puheen suuntautumisen luomassa tilassa. Se paikantuu kanssakäynnin elävään prosessiin." (Elfving s. 28). Johdannossa Elfving tähdentää tätä merkitystä: "Kanssakäynti paikantuu aina kynnyksille – kielen, merkityksen, tiedon, itsen raja-alueille. Kyseessä on läsnäolo, kuten artikkeleissa eri äänenpainoin todetaan, jota ei kuitenkaan pidä ymmärtää paikallaanoloiksi, mitä sekä Elfving että Gylén kritisoiivat, vaan tulemiseksi, dialogissa muotoutuvaksi." (Elfving & Kontturi s. 8). Gylenin läsnäolon määrittely on kuitenkin erilainen, se on paikallaanoloa.⁸ Hänen kritiikkinsä kohdistuu siihen, että länsimaisessa taiteessa ääriviiva palvelee paikallaanolon logiikkaa kun taas vanhassa Egyptin taiteessa "ääriviivat eivät ole näkyvä ulkomuodon ja taustan välinen raja, vaan parras, jossa hahmo on toimintansa kynnyksellä." (Gylen s.45).

Dialogi, diskurssi: Molemmat termit tarkoittavat ylimalkaisesti sanoen keskustelua. Kyseessä ei ole "small talk" vaan vakavampi, tuloksiin pyrkivä keskustelu. Dialogilla tarkoitetaan erityisesti kaksinpuhelua tai vuoropuhelua, myös keskustelun muotoista kirjallista tuotetta. Visuaalisissa tutkimuksissa kysymyksiä esitetään dialogissa. Voidaan puhua äänettömästä dialogista ja teosten kanssa käydystä dialogista. Esimerkiksi Kalhama kirjoittaa: "Dialogisuus artikkelissani tarkoittaa näin ensi sijassa keskusteluani teosten kanssa. Nivan näkemykset osana dialogia toimivat

⁸ Gylenin määritelmässä läsnäolo (oikeammin paikallaanolo) vastaa mielestäni Heideggerin saksankielistä käsitettä Dasein (kreikaksi passim), jonka Reijo Kupiainen on suomentanut sanalla **täälläolo**. Heidegger luo tästä edelleen lisämääreillä uusia olemisen käsitteitä teoksessaan *Oleminen ja aika*. Tällaisia ovat mm. maailmassa-oleminen (In-der-Welt-sein), kanssaoleminen (Mitsein) ja keskenäänoleminen (Miteinandersein). Suomentaja käyttää myös termejä läsnäolo (Anwesenheit) ja läsnäoloistaminen (Gegenwärtigen). Jälkimmäinen viittaa sekä läsnäoloon että nykyisyyteen mutta sisältää myös viittauksen kohti-odottamiseen (Gegen warten). Minulle tulee mielikuva, että juuri tässä on kyseessä "kynnyksellä oleminen", mistä Elfving puhuu. Tuntuu myös, että Elfvingin läsnäolon määrittely tai sen käyttöyhteydet sisältävät samoja elementtejä kuin muut e.m. Heideggerin johtamat termit.

teoreettista tarkasteluani taustoittavina näkökulmina ja tulkintaa generoivina puheenvuoroina.”
(Kalhama s. 77).

Diskurssi on dialogia laajempi ja vakavampi käsite. Diskurssissa on läsnä suurempi jännite, erilaisia tieteellisiä kannanottoja, jopa valtataisteluja. Diskurssia käytetään myös tarkoittamaan tutkimusalueen osaa, varsinkin sellaista, jota ei ole vielä saatettu päätökseen. Esimerkiksi Rogoff kirjoittaa: ”Olen jo jonkin aikaa ollut innostunut ns. tilan diskurssista ja erityisesti niistä keskusteluista, jotka tuntuvat avaavan vähemmän tuttuja näköaloja sekä seksuaaliseen että kulttuuriseen erilaisuuteen.” (Rogoff s. 13).

Prosessi, projekti, strategia, taktiikka: Prosessi (latinan *processus* = eteneminen, kulku) on tuttu oikeudenkäynnistä, teollisuudesta ja liike-elämästä. Kymmenisen vuotta sitten oli varsinainen prosessikuvausvillitys it-alan firmoissa. Nuo prosessit olivat hyvin määrämuotoisia. Prosessin resurssit määriteltiin tarkasti, vaiheiden järjestys ja ajoitus oli tärkeä, osallistuvien henkilöiden osaamisprofiilit määriteltiin huolella. Prosessi ei välttämättä tuota mitään uutta, vaan se voi olla olemassa olevan asiantilan ylläpitoa ja tuotos voi olla yllätyksellinenkin. Minulle on syntynyt käsitys, että visuaalisten tutkimusten ja taiteen tekemisen prosessit ovat siihen verrattuna hataria rakennelmia, lähinnä jonkinlaisia vuorovaikutustilanteita. ”Helene Sederholmin mukaan nykytaide on ’tapa tutkia ja analysoida asioita erilaisten prosessien kautta’ ”⁹. Taideteosten syntyminen prosessissa ei kuulosta kovin luovalta. Toisaalta esimerkiksi elokuvan valmistaminen saattaa vaatia hyvin määrämuotoisen prosessin, jopa projektin. Projekti eroaa prosessista mm. siinä, että projektissa tehdään jokin määrätty tuote (esim. talonrakennusprojekti).

Taktiikka ja strategia ovat tuttuja sodankäynnin kuvauksista. Taktiikka on taistelutaitoa, suunnitelmallinen menettelytapa. Strategia on johtamistaitoa, taito saavuttaa sodan päämäärä sotatoimin. Vierastin ensin näitä termejä lukiessani Ilona Hongiston artikkelia ”Maya Derenin tekijyyden kuvat”. Hän on lainannut termit Michel de Certeaulta, joka on esittänyt ne ilmeisesti jo 1980-90-luvulla. Hongisto kirjoittaa: ”Michel de Certeauun määritelmän mukaan taktiikka on interventio, joka käyttää hyväkseen hallitsevien valta-asetelmien hetkittäisiä aukkoja.. Taktiikan vastapariksi de Certeau osoittaa strategian, joka taas on vahvemmin paikkaan tai tilaan sitoutuva

⁹ Lainaus on Helsingin Sanomien mielipidesivulla 8.2.2010 olleesta taidefilosofi Risto Pitkäsen artikkelista ”Nykytaiteen olemusta pohtivat eivät ymmärrä filosofisia totuuksia”. Hän kommentoi Sederholmin lausetta: ”...tässä ilmeisesti käytetään kohtuullisen tavallisia sanoja yhden taidesuuntauksen niille antamassa erityismerkityksessä. Kansankielellä sanottuna kyse ei ole huomattavasta nykytaiteen olemusta koskevasta löydöstä, vaan yhden kuppikunnan manifestista.”

toimintatapa. Strategiat ovat toimintoja, jotka muodostavat tai ylläpitävät teoreettisia tiloja – eräänlaisia totalisoivia diskursseja tai normistoja.” (Hongisto s. 96-97). Hongisto kertoo käyttävänsä taktiikkaa osoittaessaan aiempien Deren-tulkintojen nyrjähdyskohtia. Hyvinhän nuo käsitteet loppujen lopuksi sopivat nykyiseen taidediskurssiin!

Kehystys (framing): ”Käsitteellä osoitetaan tutkimuksen näkökulman ja tutkijan vaikutusta teoksen merkityksenannossa. Tämä käsite korvaa ongelmallista kontekstin käsitettä, sillä kontekstikin tuotetaan tutkimuksenteon yhteydessä. Kontekstia ei voida pitää ennalta-annettuna ja määrättyä, sillä tulkinnalliset strategiat määrittävät kontekstin sisällön.” (Hannula s. 125). Mitä uudella käsitteellä saavutetaan? Voihan kontekstinkin asettaa ja määritellä ennen tutkimusta. Mikä takaa, ettei kehystys myös elä tutkimuksenteon yhteydessä? Varsinkin kun tutkijan asema mielletään niin osallistuvaksi. Kehystys terminä on käytössä myös esim. logiikassa. Mutta logiikan kehukset ovat hyvin tarkkaan määriteltyjä, objektiivisia ja tutkijasta riippumattomia. Tietysti joku tutkija on alun perin juuri sen kehyksen määritellyt ja se on sitten tieteellisesti tunnustettu.

3 Tutkimustapauksista

Kanssakäymisiä-teoksen artikkeleissa enemmistönä ovat elävien taiteilijoiden melko tuoret teossarjat. Leevi Haapala kirjoittaa Hans-Christian Bergin *Visual Vortex* –akryyliveistossarjasta vuodelta 2004, Pilvi Kalhama Jussi Nivan Fine Tuning maalausarjasta vuosilta 2000-2003, Mia Hannula Nina Roosin vuosina 1992-1997 maalatuista *Nimetön*-teoksista ja Katve-Kaisa Kontturi Susana Nevadon maalauksista sekä hänen taiteentekoprosesseistaan vuodesta 2003 lähtien. Nevadon naisenkuvat ovat esittäviä, muut työt ovat abstrakteja.

Bergin *Visual Vortex*-sarjan kukin koveran peilimuodon sisältävä laatikko esittäytyy skemaattisena silmänä. Tällaisista teoksista on helppo sanoa, että ne katsovat takaisin. Katsojat tunsivat olevansa kuin peilitalossa. Haapala sanoo, että Berg käsittelee katsomiskokemusta ja erityisesti havainnon rakentumista. Ne esittävät yhtä nykytaiteen keskeistä tehtävää, häiritsevät ja kyseenalaistavat objektivoivaa katsetta. Haapala etsii merkityksenantoa mm. Lacanin psykoanalyysistä, Caillois'n psykasteniasta, Benjaminin ja Kraussin teorioista.

Nivan puulle tai alumiinille maalatut öljy- ja lakkatyöt vaikuttavat ensin vain suurilta värillisiltä pinnoilta. Nivan lähtökohta on valon lähteen kätkeyminen. Tavoitteena on tutkia valon aikaansaamaa kiiltoa ja heijastumisefektejä. Nämäkin teokset voidaan helposti mieltää keskusteleviksi keskenään – puu vastaan alumiini – ja katsojan kanssa. Kalhaman analyysi keskittyy kuvaamaan dialogia erilaisissa tiloissa.

Roosin isot öljyväreillä akryylilevyille tehdyt maalaukset ovat ”tavallisia” abstraktisia töitä edellisiin verrattuna. Näistä töistä on jo tehty monia tulkintoja. Hannula kertoo tarkastelevansa osallistuvan metodin mahdollisuuksia. Hän esittää uudelleen tutkimisen näkökulmia ja metodeja hyvin laajasti. Teoksia hän esittelee kuitenkin hyvin perinteisin sanoin, vaikka mainitseekin vuoropuhelun rokokoomaalauksen kanssa. Hän on löytänyt nimettömistä maalauksista niiden erään visuaalisen kerronnan, mikä on ollut Roosin tarkoitus – ”välttää juuttumista kielen kautta luotuun representaatioiden verkostoon.” (Hannula s. 117).

Nevadon vähäpukeiset, jopa pornografiset, naisenkuvat ovat kuvakielensä ja väriensä puolesta yhdistettävissä katolisiin pyhimyskortteihin. Kuviin on myös yhdistetty 50 vuotta vanhojen naisenlehtien kansia. Kyseessä on kulttuuristen kuvien toisintoisto. Kontturi mainitsee, että ”Sederholmille toisin toistaminen on ensisijassa performatiivisen¹⁰ nykytaiteen taktiikka.” (Kontturi s. 156). Kontturi kertoo laajasti uusmaterialismista. Tässä ajattelussa muutos ja materiaalisuus kytkeytyvät toisiinsa erottamattomasti. Tämän seikan merkityksestä Kontturi kirjoittaa osuvasti: ”Voikin ajatella, että mikäli esimerkiksi maalaustaiteen materiaalisuus jätetään huomiotta ja taidetta tulkitaan tekstin kaltaisena – vaikkapa keskittyen siihen, *mitä* se kertoo naisen ja uskonnon yhteyksistä, se mikä on taiteelle ominaista, erityistä ja singulaaria, jää itse asiassa sivuseikaksi. Kysymys, joka vastaa tähän haasteeseen, ei olekaan ’mitä?’ vaan ’miten?’ ... Jos ja kun materiaalisuus otetaan osaksi taiteen analysointia, myös taiteilija yhtenä teosprosessin tekijöistä nousee tärkeämmälle sijalle kuin silloin, jos hänen työnsä ymmärretään vain merkityksen tuottamiseksi.” (Kontturi s. 160). Tämä on hänen mielestään tärkeää erityisesti naistaiteilijoiden kohdalla, sillä 1960- ja -70-lukujen taitteesta alkanut feministinen projekti ei ole juurikaan keskittynyt taiteilijoiden työskentelyprosesseihin. Artikkelin toinen juonne on kertomus Kontturin osallistumisesta taiteentekoprosessiin. Hän on ollut Nevadon teosten mallina. Hän oli samalla tukija, ystävä ja nainen omine sidoksineen uskuntoon ja seksuaalisuuteen. Hän seurasi taiteilijan työskentelyä, näyttelyprojektin etenemistä ja teosten dokumentointia. Tutkijakin saattaa joutua tällöin luopumaan luotuneista taidekäsityksistään, neuvottelemaan merkityksistä taiteilijan kanssa. Tutkijakin hyötyy, jos hän on halukas muutokseen.

Toisen ryhmän muodostavat vanhoihin kuvateoksiin liittyvät aiheet, joita on jo tutkittu yllin kyllin. Marko Gylen ja Anna Kortelainen ovat tarttuneet näihin aiheisiin.

Marko Gylen kirjoittaa egyptiläisistä hahmoista *Kuolleiden kirjan* perusteella. Taidemaailmassa on ilmeisesti virinnyt viimeisten parinkymmenen vuoden aikana uusi tutkimus, joka soveltaa

¹⁰ Performatiivisuus painottaa ilmiöiden ja identiteettien tapahtumallisuutta. Huomio siirretään silloin tekijän intentiosta, teoksen alkuperästä ja merkityksen ytimeistä kulttuuriseen toistoon.

katsannoissaan enemmän mm. mannermaista filosofiaa. Gylen mainitsee viitteissään sellaisia taidehistorian tutkijoita kuin Davis, Robins, Holthoer, Rostislav, Depuydt. Osallistuvan kirjoitustavan harjoitus on mahdollisesti kuitenkin vain Gylenin artikkelin erikoisuus. Vaikka keskustelu ja tanssi *Kuolleiden kirjan* kanssa tuntuu hieman keinotekoiselta, niin on se kuitenkin omiaan korostamaan sitä seikka, että vanhoja analyysejä voi aina kyseenalaistaa ja miltä tahansa teokselta voi aina kysyä uusia kysymyksiä.

Anna Kortelainen tuo esille useiden vanhojen taiteilijoiden teoksia ja elämää löytöretkeilijän tai salapoliisin tavoin. Hän käsittelee sellaisia taiteilijoita kuin Edelfelt, L Onerva, Madetoja, Schjerfbeck, Venny Soldan-Brofeldt. Metodina hän käyttää mikrohistoriaa, jossa etsitään johtolankoja arjen rekvisiitasta. Mielikuvitusta käyttämällä näistä synnytetään analyysejä. Tuntuu, ettei tämä ole mitenkään erikoisen uutta. Näin historioitsijat ovat menetelleet kautta aikojen. Herää vain kysymys, hyväksytäänkö nykyisin visuaalisissa tutkimuksissa tällä metodilla luodut merkitykset helpommin kuin perinteisissä analyyseissä.

Elkins varoittaa vanhan taiteen analysoinnista. Hän kirjoittaa; ”Mitä pidemmälle menet kuvakäytäntöjen kiehtovalle takamaalle – ja se on suunta mihin haluan mennä, ja minne toivoisin monien tutkijoiden menevän – sitä vähemmän on sanottavaa sosiaalisesta konstruktiosta, muuttuvuudesta ja katsovan subjektin tekemisestä, ja sitä vähemmän on toivoa olla kykenevä puhumaan poliittisesta historiasta, asiakaskunnasta, ajan kirjallisuudesta tai subjektien isännistä, jotka voisivat tehdä taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin niin kiehtovaksi.”(Elkins s. 85). Hän mainitsee, ettei ole voinut käyttää sosiaalista eikä poliittista analyysiä kirjassaan *Domain of Images*, jossa tutkitaan kaksidimensionaalisten visuaalisten käytäntöjen totaalista laatua paleoliittikaudelta tietokonegrafiikkaan. Mieleeni nousi ajatus, että Elkinsillä on kova halu tehdä tutkimuksesta yhteiskunnallista, mutta hänellä on vähän halua toimia salapoliisina ja esittää fiktiivisiä merkityksenantoja.

Kolmannen ryhmän muodostavat videot ja elokuvat. Taru Elfving analysoi Eija-Liisa Ahtilan videoteoksia 1990-2000-luvuilta ja Ilona Hongisto Maya Derenin kokeellisia elokuvia ja hänen kirjoituksiaan elokuvan teoriasta 1940-luvulta. Helsingin Sanomissa oli 27.12.2009 artikkeli Ahtilasta. Hän on saavuttanut menestystä ulkomailla tekemällä isoja videoteoksia. Kiasman tukisäätiö on ostanut teoksen *Missä on Missä* 231800 eurolla. Elfving kertoo pienimuotoisemmista videoteoksista. *Lahja* (2001) esittää naisten kertomuksia psykoosikokemuksista, *Tänään* (1996-7), *Me/We* (1993), *Okey* (1993) ja *Lohdutusseremonia* (1999) kertovat erilaisista perhe- ja parisuhdevaikeuksista, *Jos 6 olis 9* (1995-6) kuvaa teinityttöjen kommunikointivaikeuksia, *Talo*

(2002) kertoo naisen kokemuksesta, kun tutut rakenteet ja kiinnkohdat katoavat. Tämäntapaiset sosiaaliset aiheet ovat kiitollisia uusille tutkimuksille. Kaikenlaiset osallistumisen tasot ovat esillä. Maya Derenin elokuvista ja teoreettisista teksteistä on tietysti kirjoitettu paljonkin. Hongisto yrittää omalla taktiikallaan saada esille jotakin uutta Derenin tekijyyden taktiikoista 1940-luvun New Yorkin miesvaltaisissa yhteisöissä.

Televisio-ohjelmat kuuluvat myös luontevasti visuaalisten tutkimusten piiriin. Elkins on pohtinut näitä artikkelissaan. Televisio-ohjelma on tutkimisen arvoinen silloin kun se ei ole itsestään selvä. Hän kirjoittaa: ”Tämä aiheuttaa kaksi haastetta visuaaliselle tutkimukselle: on määritettävä, koska kätkeyty tarkoitus on tarpeeksi kätkeyty niin että se on paljastamisen arvoinen ja on kuvattava tietoisuuden laatu, huomaamattomuuden aste, joka on tunnusomaista kätkeytylle tarkoitukselle missä tahansa tapauksessa.” (Elkins s. 73). Elkins mainitsee mm. Adornon tunnistaneen ongelman aikoja sitten, ennen kuin alettiin puhua visuaalisesta kulttuurista. Adornon essee ”Kuinka katsoa televisiota?” kuvaisi sisältöä paremmin otsikoituna ”Mitä ajatella television katsomisen vaikutuksista?”. Tutkimus on kerrostettu siten, että ensin puhutaan katsomisesta, sen jälkeen katsomisen vaikutuksista ja lopulta katsomisen vaikutusten ajattelemisesta. Adorno on kiinnostunut lähinnä tavasta, jolla ”televisio luo katsojat”. (Elkins s. 108).

Tutkimuksen kohteiksi ovat arveluttavia aiheet, jotka ovat eettisesti sopimattomia tai liian dokumentaarisia. Elkins mainitsee erääksi tällaiseksi USA:an syyskuun 11 päivänä 2001 tehdyistä terroristihyökkäyksistä syntyneen runsaan kuvatulvan. Hän itse ei halunnut kirjoittaa niistä pyynnöstä huolimatta. Prinsessa Dianan kuolemasta kertovat kuvat ovat myös tällaisia. Samoin sukupuolisuutta liian intiimisti esittelevät, esim. sukupuolenvaihdosoperaation kuvaukset. Minulle tulee mieleen, että kukaan ei varmaankaan haluaisi tehdä visuaalista tutkimusta lapsipornosta tai eläinten huonosta kohtelusta. Sen sijaan olen ollut pari vuotta sitten Galleria Uusitalon näyttelyssä, jossa esiteltiin taiteen tohtorin Harri Pälvirannan valokuvia, jotka oli otettu poliisitutkintaan päätyneistä pahoinpitelytapauksista. Niistä laadituissa kirjoituksissa korostui yhteiskunnallinen näkökulma.

4 Loppusanat

Pohdiskeltuani visuaalisten tutkimusten artikkeleita lähes vuoden ne eivät tunnu enää kovin oudoilta. Olenpa jopa saattanut maalausryhmässäni käyttää joitakin sanontoja aivan huomaamattani. Muutoin yleisessä keskustelussa, varsinkin ”taidemaallikkojen” seurassa, vartioin kielenkäyttöäni.

Sisimmässäni olen kuitenkin sitä mieltä, että mikään eloton olio ei katso takaisin eikä keskustele kanssani – ei edes facebook, sinne voidaan kyllä kirjata yhteydenottojamme. Eikä mikään veistos muokkaa optisin keinoin asuttamaani tilaa – tila on se fyysinen näyttelyhalli, minä ja veistos oleskelemme siellä satunnaisesti, veistos heijastaen valoa tai luoden varjoja ja minä katsellen ja tuntien kaikenlaista. Voin osallistua, mutta edelleen minuna sinun ja hänen ja heidän sekä sen ja niiden kanssa. Hyväksyn taidekielessä - silloin kun väärinymmärryksen vaaraa ei ole – visuaalisissa tutkimuksissa käytetyt ilmaisut, koska ne ovat lyhyempiä. On sujuvampaa sanoa, että ”teos katsoo takaisin ja sanoo sitä ja sitä” kuin että ”minusta tuntuu ikään kuin teos katsoisi takaisin ja tulkitseen sanovan sitä ja sitä”. Tutkijan osallistumisessa taiteilijan työskentelyprosessiin ja ystäväystymisessä hänen kanssaan ei ole mitään uutta. Se lienee ollut ennen taidehistorian yliopistolliseksi oppiaineeksi tuloa luonnollisin tapa; esimerkiksi Alberti kirjoitti tutkielmansa ystäviensä ja taidekollegojensa töistä. Toisaalta ystävyys saattaa myös aiheuttaa kuppikuntaisuutta.

Taidefilosofi Risto Pitkänen kirjoittaa e.m. mielipideartikkelissaan: ”Manifesteja tulee ja menee, mutta niin kauan kuin taiteella on jotakin merkitystä myös taidemaailman piirileikkien ulkopuolella, tämä merkitys tiivistyy kahteen kysymykseen, jotka jokainen katsomisen arvoinen teos esittää: Miksi taiteilija teki (tai toi jollakin muulla tavalla eteemme) juuri tämän? Ja mitä hän halusi teollaan ja teoksellaan meille sanoa? Jos vastaus noihin kysymyksiin on, että taiteilija halusi meidän syventyvän nykytaiteen olemukseen, on, kuten Harri Manner sattuvasti sanoi (HS Mielipide 3.2), aika jatkaa matkaa.” Tutkimuksista sain kuitenkin sen vaikutelman, että nuo kysymykset kysytään yhä ja taiteilija on edelleen tärkeä eikä ole liennut prosessin uumeniin. Näyttelyissä olen myös kokenut, että taiteilijoilla on paljon sanottavaa. Ei vain saa antaa taidekirjoitusten hämätä.

Lähteet

- 1 Elfving, Taru & Kontturi, Katve-Kaisa (toim.): *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*, Taidehistoriallinen seura, Helsinki, 2005. Artikkelit:
 - Elfving, Taru & Kontturi, Katve-Kaisa: ”Johdanto: Ei mitä vaan miten”
 - Rogoff, Irit: ”Esipuhe: Mikä on teoreetikko?”
 - Elfving, Taru: ”Ääneen ajattelua. Eija-Liisa Ahtilan videoteosten kynnyksillä”
 - Gylen, Marko: ”Teoksen kirjoittamisen haaste. Mannermaisesta filosofiasta, taidehistoriasta ja Egyptistä”
 - Haapala, Leevi: ”Teleplastia – anakronistinen pyörre teoksen ja katsojan välissä. Näkemisen vastavuoroisuus Hans-Cristian Bergin *Visual Vortex* –veistoksissa”
 - Kalhama, Pilvi: ”Vuorovaikutusta välitilassa. Jussi Nivan *Fine Tuning* –sarjan dialogisia tulkintoja”
 - Hongisto, Ilona: ”Maya Derenin tekijyyden kuvat. Taktiikat, strategiat, ilmentymät”

-
- Hannula, Mia: ”Visuaalinen kerronta ja kuvan lukemisen politiikka. Tekstianalyttinen ja osallistuva tutkimusote nykytaiteen tulkinnassa”
 - Kortelainen, Anna: ”Neiti Etsivä johtolankojen kimpussa: mikrohistorian iloja”
 - Kontturi, Katve-Kaisa: ”Prosessi, materia ja muutos. Uusmaterialistista estetiikkaa kentällä”
- 2 Elkins, James: ”Ten Ways to Make Visual Studies More Difficult”, teoksessa Elkins, James: *Visual Studies*, Routledge, New York, 2002.
 - 3 Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.): *Katseen rajat*, 2. painos, Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 1998.
 - 4 Pitkänen, Risto: ”Nykytaiteen olemusta pohtivat eivät ymmärrä filosofisia totuuksia”, mielipideartikkeli Helsingin Sanomissa 8.2.2010.
 - 5 Heidegger, Martin: *Oleminen ja aika*, suom. Reijo Kupiainen, Osuuskunta Vastapaino, Tampere, 1999.
 - 6 ”Mikä ihmeen visuaalinen kulttuuri”, Kristiina-instituutissa 5.6.2002 käyty keskustelu, esipuhe teoksessa Vänskä, Annamari (toim.): *Näkyvä(i)seksi*, Taidehistoriallinen seura, Helsinki, 2002.
 - 7 Aikio, Annukka & Vornanen, Rauni (toim.): *Uusi sivistyssanakirja*, Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki, 1980.