

**JYX**



**This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.**

**Author(s):** Tanhuanpää, Ari

**Title:** Taideteoksen materiaalisuus ongelmana

**Year:** 2017

**Version:** Published version

**Copyright:** © 2017 Pohjoismaisen konservaattoriliiton Suomen osasto ry

**Rights:** In Copyright

**Rights url:** <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

**Please cite the original version:**

Tanhuanpää, A. (2017). Taideteoksen materiaalisuus ongelmana. *Konservaattori*, 2017(2), 20-24.

[https://bin.yhdistysavain.fi/1596861/HUmCr0QkxYQC8m5MDaoI0UD\\_OH/Konservaattori\\_2\\_2017\\_nettilehti.pdf](https://bin.yhdistysavain.fi/1596861/HUmCr0QkxYQC8m5MDaoI0UD_OH/Konservaattori_2_2017_nettilehti.pdf)

VÄITÖS

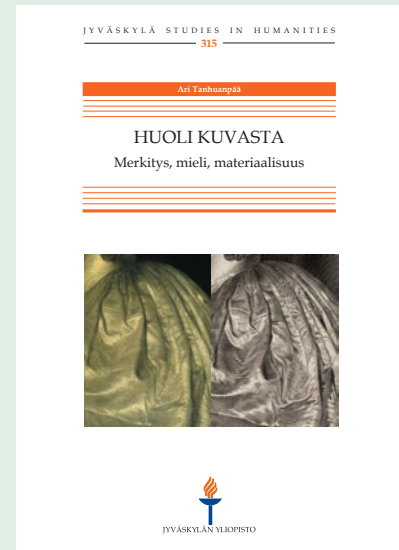
# TAIDETEOKSEN MATERIAALISUUS ONGELMANA

FT ARI TANHUANPÄÄ

**K**onservointialan pyrkimyksenä on pitkään ollut nostaa konservattorin ammatillista asemaa ja kohottaa konservointi itsessään tieteenalaksi tieteenalojen joukossa – tämä on täysin kannatettavaa. Ongelmallisenä voidaan pitää vain niitä keinoja, joilla konservointi on pyritty nostamaan tieteenalaksi. Oman työurani aikana minulle on muodostunut käsitys, että konservointia ja sen piirissä harjoitettua tutkimusta pidetään sitä ”tieteellisempänä”, mitä enemmän luonnontieteellistä analytiikkaa siinä on sovellettu. Taiteentutkimuksessa puolestaan konservoinnin ja siitä johdetun teknisen taidehistorian ainoaksi tehtäväksi on tahtonut jäädä yksinomaan perinteisten taidehistoriallisten kysymyksenasettelujen palveleminen. Mitenkään väheksymättä taidehistoriaa sen paremmin kuin luonnontieteellisten tutkimusmenetelmien asemaa esineellisen kulttuuriperinnön tutkimuksessa pyrin esittämään väitöskirjassani, että mitä enemmän

taidekonservoinnin on nähty saavan oikeutuksensa yksinomaan taidehistorialta ja mitä enemmän ”kovieen tieteiden” analytiikkaa on tuotu konservoinnin piiriin, sitä enemmän se, mistä konservoinnissa varsinaisesti on kysymys, on jäänyt ajattelematta. Näkemykseni onkin se, että konservoinnilla on enemmän yhteistä filosofian ja estetiikan kuin historiatieteiden – tässä tapauksessa taidehistorian – kanssa. Ohessa Jyväskylän yliopistossa 10.6.2017 pitämäni taidehistorian väitöskirjani hieman uudelleenmuotoiltu *Lectio precursoria*.

Taidehistorioitsija **Riikka Stewen** totesi väitöskirjansa *Beginnings of Being: Painting and the Topography of the Aesthetic Experience*. (1995) esipuheessa tutkimuksensa saaneen alkunsa hänen kohtaamastaan vaikeudesta kirjoittaa maalauksista tavalla, joka voisi säilyttää tai välittää niiden olemuksen maalauksina – hän kertoo tämän johtaneen hänet yllättäen sen kaltaisten teemojen pariin, joita



on perinteisesti tarkasteltu enemmänkin filosofian kuin taidehistorian piirissä. Koen tämän kokemuksen jossain määrin verrannollisena omaan kokemukseeni taideteoksen materiaalisuuden äärellä: Miten puhua taideteoksista tavalla, jossa otetaisiin huomioon niiden erityislaatuinen materiaalisuus? – siis sen kaltainen materiaalisuus, joka ei palaudu fyysiseen oliomaisuuteen, mutta joka ei sen paremmin ole mitään aineetonta, puhtaan käsitteellistä. Tämän luonteinen kysyminen ei selvästikään kuulu taidehistoriallisten kysymyksenasettelujen piiriin. *Taidehistoria ei osaa ajatella taideteoksen materiaalisuutta*. Tämä voi kuulostaa provokatiiviselta väitteeltä (etenkin taidehistorioitsijasta, joka on vasta initioitu niin sanotun teknisen taidehistorian, *Technical Art History*, saloihin) – provokatiiviseksi sen olen tarkoittanutkin. Esittäessäni tällaisen väitteen pyrkimykseni on kiinnittää huomio siihen, että taideteoksen materiaalisuus on ”kyseenalaista”, siis problemaattista.

Tässä taideteoksen materiaalisuuden asettamisessa kyseeseen viittauskohteen on tietenkin **Martin Heidegger**.

Heidegger, jolta väitöskirjani otsikoon lainaamani sana *Huoli* (*Sorge*) on peräisin, muistutti vuonna 1935 Freiburgin yliopistossa pitämällään metafysiikan johdantoluennolla, (*Einführung in die Metaphysik*), ettei filosofian tehtävä ole tehdä asioita helpommiksi vaan yksinomaan vaikeammiksi. Tämä vaikeuttaminen palauttaa hänen mukaansa ”olioille, olevalle niiden painon”, siis olemisen. Elämä ei ole helppoa, tämän ymmärsi jo **Aristoteles**. On olemassa lukemattomia eri vaihtoehtoja siihen, miten toimia, mutta vain yksi, joka johtaa hyveeseen ja kohtuullisuuteen. **John Caputon** mukaan (1987) filosofian olisi oltava elämän tosiasiallisuuden huomioon ottavaa hermeneutiikkaa, joka palauttaa olemassaololle tämän Aristoteleen mainitseman alkuperäisen vaikeuden. Tämä on vastaliike metafysiikalle, joka pyrkii löytämään helppoja ulospääsyteitä rakentamalla keinotekoisia vastakohtapareja, joiden varaan arkiajattelumme rakentuu, sen kaltaisia kuin esimerkiksi subjekti-objekti, sisäinen-ulkoisen, mieli-ruumis, tosi-näennäinen – tai vaikkapa materiaallinen-immateriaalinen.

Esitän, että kyetäksemme ajattelemaan Kuvaa (kirjoitan sanan tietoisesti isolla alkukirjaimella) ja sille erityistä materiaalisuutta, meidän olisi siirryttävä – husserlilaisittain ilmaistuna – luonnollisesta asenteesta filosofiseen asenteeseen. **Gilles Deleuze** kritisoi käsitystä, jonka mukaan omaisimme myötäsntyisen kyvyn ajatella (*Difference et Répétition*, 1968). Hän esitti, että ryhdymme ajattelemaan vasta, kun jokin pakottaa meidät siihen, siis kun kohtaamme jotakin sellaista, mikä ylittää ymmärryksemme; kun ajatte-

lumme kohtaa oman puhtaan muotonsa. Kuvan ja erityisesti sen, mitä nimitän Kuvan materiaalisuudeksi, pitäisi johtaa meidät ajattelemaan – asettamaan kyseeseen. Kyetäksemme ajattelemaan taideteoksen materiaalisuutta meidän olisi ymmärrettävä se, että kyseessä on ongelma – deleuzelaisittain ilmaistuna ongelma, johon (kuten muihinkaan *todellisiin* ongelmiin) ei ole ratkaisua, ja johon voidaankin tämän vuoksi esittää (kuten Georges Didi-Huberman on todennut) vain ”väliaikaisia, hauraita, lakunaarisia, paradoksaalisia”, toisin sanoen problemaattisia vastaushahmotelmia. Jokainen kuva esittää hänen mukaansa oman vastauksensa ruumiillistumisen ongelmaan (Davila 2007). Perinteinen taiteentutkimus ei ymmärrä taideteoksen materiaalisuuden perustavaa ongelmaluonnetta – sillä ei ole keinoja ymmärtää sitä. Mikä hämmästyttävintä, juuri sen paremmin teknisessä taidehistoriassa, joka keskittyy juuri tämän alueen tutkimukseen, sitä ei tahdota ymmärtää. Tekniselle taidehistorialle teoksen materiaalisuuden synnyttämä ongelma on ongelma vain siinä määrin, kuin sille on löydettävissä ratkaisu. Näin ratkaisu tosiasiallisesti edeltää ongelmaa, se määrittää jo edeltä käsin sen, mistä asioista ylipäänsä voi ja saa muodostua ongelma. Kuvan materiaalisuuden problemaattisen ongelmaluonteen ymmärtämiseksi luonnollisen asenteen keskeytys (josta **Edmund Husserl** käytti kreikkalaisperäistä ilmaisua *epokhē*) on välttämätön.

Ehdotan, että voimme käyttää keskeytyksen funktiossa arkipäiväisyydessään niinkin päivänselvältä vaikuttavaa käsitettä kuin ”lika”. Filosoofi **Olli Lagerspetz** on huomannut (Lika: kirja maailmasta, kodistamme, 2008), että analysoidessamme liaksi kutsumaamme ainesta, sen likaisuus katoaa. Saamme halutessamme sel-

ville liaksi kutsumamme aineen fyysikaalisen ja kemiallisen koostumuksen, muttemme sitä, mikä tekee juuri siitä likaa. Lika ei näin ollen voi olla objektiivinen, meistä riippumaton tosiasia. Likaa ei ole koskemattomassa luonnossa; lika on (heideggerilaisittain ilmaistuna) *maailman-sisäistä*. Mutta ”lika” ei ole sen paremmin vain omaa keksintöämme; lika ei palaudu lian käsitteeseen. Vaikka pidättäytyisimme kutsumasta mitään ainesta liaksi, lika (johon monet inhimilliset käytäntömme ovat sidoksissa) ei maailmastamme (maailma heideggerilaisittain merkitysyttyykseksi ymmärrettynä) katoa. Heidegger puhui *Olemisessa ja ajassa* (*Sein und Zeit*, 1927) hermeneuttisesta, käytännöllisellä tasolla aktualisoituvasta jonkin ymmärtämisestä joksikin. Sen mukaisesti voimme sanoa, että jo ennen kuin ryhdymme erikseen ajattelemaan likaa, jokin jo tapahtuu meille likana. Vasta, kun jokin on jo tapahtunut meille *likana*, voimme muodostaa lika-käsitteen ja esittää sitä koskevia väitelauseita.

Voimme verrata tätä **Georges Didi-Hubermanin** käyttämään esimerkkiin ihonväristä *carnation* (*La Peinture incarnée*, 1985). Hän muistuttaa, ettei se, mitä tapaamme kutsumaa ihonväriksi, ole todellisuudessa mikään tietty nimenomainen väri, jota voisimme puristaa ulos väriputkilosta. Silti jokin *tapahtuu* meille ihonvärinä. Didi-Huberman muistuttaa, ettei ihonväri ole kaksiulotteinen pinnan kvaliteetti, vaan ihon pintakerroksen, epidermiksen, ja sen alaisen hiusveri-suonien verkoston välinen tapahtuma – tapahtuma, jossa ihonväri *ihonväreilee* (samassa merkityksessä kuin Heidegger puhui maailman ”maailmoimisesta”, *die Welt weltet*). Kyse on ihon pinnan ja juuri sen alla olevan kerroksen välisestä päättymättömästä liikkeestä – dialektiikasta, joka ei milloinkaan päädy synteisiin. Likaa, sen parem-

min kuin ihonväriäkään, ei siis tosiasiallisesti ole olemassa. Silti ne näyttäytyvät meille hyvin todellisuuna. Lialla, aivan kuten ihonvärilläkin, on elämässämme oma mielensä ja mielekkyytensä. Ihonvärin tavoin likakin tapahtuu välissä – käsitteellisen ja aistimellisen välissä. Siinä tapahtuu myös koskettaminen. **Maurice Merleau-Ponty** puhui lihasta (*chair*) – tällä hän ei viitannut omaan lihaamme tai maailman lihaan (fyysiseen oliomaisuuteen) vaan niiden keskinäiseen kääntyyvyyteen (*Le Visible et l'Invisible*, 1964). ”Liha” ei ole ”tämä” tai ”tuo” vaan *relatio*. Huomautettakoon, että Kuva, johon väitöstutkimukseni otsikossa viittaa, ei myöskään ole jokin yksittäinen kuva vaan Kuva relaatioksi ymmärretty. Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiansa siemen voidaan löytää jo Husserlilta, joka puhui kaksoisaistimuksesta: koskettaessani esimerkiksi pöytää, voin keskittyä vuoroin koskettamaani pöydän pintaan, vuoroin sitä koskettavaan käteeni, vuoroin toinen on passiivisempi ja toinen aktiivisempi, silti missään kohtaa kumpikaan ei erotu täysin aktiiviseksi (vain koskettavaksi) tai yksinomaan passiiviseksi (vain kosketetuksi). Kääntyyvyys ja kaksoisaistimus ovat yleismaailmallisia ilmiöitä – se nimenomainen tuntoaistimus, jonka minä (tai kuka tahansa teistä) aistii, ei ole kuitenkaan jaettavissa. Kyseessä on, **Jean-Luc Marionin** ilmaisua käyttäkseni (*Étant donné*, 1997), ”kyllästeinen ilmiö” (*phénomène saturé*) jossa intuitio, ilmiömaailman annettuus, ylittää, siis kyllästää moninkertaisesti siihen suunnatun merkityksintention. Kosketuksesta jää yli koskettamisen (**Jean-Luc Nancy** sanoisi ”ihon altistumisen”) ylimäärä – se, että ”on” (*il y a*) koskettavuutta: koskettamista ja kosketetuksi tulemistä. Viittaa tutkimuksessani toistuvasti ranskalaisen fenomenologian keskeiseen käsitteeseen *il y a*, joka voitaisiin

suomentaa esimerkiksi ”on olemista” tai ”olemassaoloa” (*le il y a*). Ymmärtääksemme, mihin *il y a* viittaa, meidän on herkistytävä kuulemaan, ettei *il y a*:ssa ole kyse siitä, että jotakin on, vaan siitä, että jotakin ”on”. *Il y a*:n lailla mieli (saksan *sinn*, ranskan *sens*, englannin *sense*) kuuluu tutkimukseni keskeisimpiin käsitteisiin. Lagerspetz esittää, että lian on sijoitettava ikään kuin tosiasioiden ja käytäntöjemme rajalle. Itse väittäisin, että se ei sijoitu niinkään niiden rajalle kuin niiden keskiväliin. Tässä pääsemme Aristoteleen, joka *Nikomakhoksen* etiikassaan puhui keskivälistä. Asioiden mieli tapahtuu asioiden keskivälissä. On helppoa löytää se, mikä on liikaa tai liian vähän, mutta vaikeaa tavoittaa se, mikä on juuri sopivasti: ei liikaa eikä liian vähän – sitä emme voi löytää seuraamalla ennalta laadittua yleistä sääntöä. ”Juuri sopivasti” vaihtelee tapauksesta toiseen. **Jacques Derrida** muistutti *Lain voima* -teoksessaan (*Force de loi*, 1990) lain ja oikeudenmukaisuuden välisestä olennaisesta eroavaisuudesta. Laeilla on yleiset sääntönsä, oikeudenmukaista ratkaisua kulloinkin käsillä olevaan oikeustapaukseen ei kuitenkaan voiteta seuraamalla tunnontarkasti näitä yleisiä sääntöjä: se toteutuu kulloisessakin ratkaisussa tai jää toteutumatta. Tästä on kyse myös konservoinnissa tehdyissä päätöksissä. Se, mistä muodostuu kulloinkin ”oikeana”, milloin taas ”virheellisenä” pidettävä toimintatapa aktualisoituu aina tapauskohtaisesti. ”Oikeaksi” osoittautuneeseen ratkaisuun ei ole päädytty noudattamalla yleistä sääntöä, vaan huomioimalla yksittäistapauksen asettamat erityisvaatimukset, joita ei olisi voitu kunnioittaa seuraamalla yleistä sääntöä. Kulloiseenkin konservointiongelmaan sovellettu ratkaisu (joka ei siis milloinkaan voi olla lopullinen ratkaisu) haastaa yleisen säännön, asettaa sen koetteille. Se, joka tuntee

vain ääripäät (”oikean” ja ”väärän” tai ”puhtaan” ja ”likaisen” kaltaiset loogiset oppositiot) ei tunne huolta, saati huolehdi. Huoli syntyy siitä, että konservattorilla on vapaus valita. Se jännite, jonka konservattori kokee huolekseen, sijoittuu näin myös keskiväliin, kantilaisittain reaalisten oppositioiden (esimerkiksi ”enemmän tai vähemmän”, ”puhdas tai likainen”) alueelle, jossa toteutuu konservoinnin etiikka.

Esitän, että myös se, jota kutsun materiaalisuuden mieleksi, tapahtuu keskivälissä. Niinkin yllättävältä filosofilta kuin Jacques Derrida löytyy joitakin kirjoituksia, joissa hän pohdii materiaalisuuden olemusta, ennen kaikkea *Feu la cendre* (1982), jossa hän toteaa muun muassa, ettei tuhka (*la cendre*) itsessään ole, mutta tuhkaa sitä vastoin ”on” (*il y a*). Tätä voidaan verrata oikeudenmukaisuuden käsitteeseen: sitäkään ei itsessään ole. Silti jokin tapahtuu meille tavalla, jonka koemme oikeudenmukaiseksi – tai epäoikeudenmukaiseksi. Tätä voidaan verrata siihen, että ”on” (*il y a*) materiaalisuutta. Tapahtuakseen juuri Kuvan materiaalisuutena materia kuitenkin tarvitsee meidät. Kuvan materiaalisuus on tapahtumaluonteista – aivan kuten jokin tapahtuu meille likana, ihonvärinä tai esimerkiksi oikeudenmukaisuutena, jokin tapahtuu meille Kuvan materiaalisuutena.

Edmund Husserl puhui vuosina 1898–1925 pitämillään luennoilla erityisestä intentionaalisuudesta, jota hän kutsui kuvatietaisuudeksi, *Bildbewusstsein*. Esitän, että aivan kuten Husserl katsoi tietoisuuden kuvasta edellyttävän aivan omanlaistaan tietoisuutta, tietoisuus Kuvan materiaalisuudesta edellyttää tietoisuutta juuri Kuvalla luonteenomaisesta materiaalisuudesta, joka ei ole palautettavissa mihinkään siihen nähden ulkoiseen. Husserl (2005) jakoi ku-

van kolmeen erilliseen momenttiin: *Bildding* (esimerkiksi öljymaalauksen fyysisenä objektina), *Bildobjekt* (kyseinen maalaus jotakin aihetta kuvaavana objektina) ja *Bildsujet* (itse kuva-aihe). Oman argumentointini kannalta on olennaista se, että Husserl luonnehti *Bilddingin* ja *Bildobjektin* välistä suhdetta konfliktuaaliseksi – Kuvan materiaalisuus on nimittäin aina jännitteistä. Viittaamalla tähän suhteeseen jälleen Heideggerin innoittamalla uusmuodosteellani *dis-karnaatio*, jossa *dis-*etuliitteen *karnaatio*-sanavartalosta erottamalla yhdysviiva osoittaa sen paikan (tai pikemminkin epäpaikan, *atopos*), jossa tapahtuu Kuvan ruumiillistumisen paradoksi. Kuva luo oman materiaalisuutensa, mutta myös omat ehdoitonsa: oman aikansa ja tilansa, jotka muodostuvat vasta Kuvan myötä.

Tekninen taidehistoria on lainannut tutkimuskysymyksensä perinteisestä taidehistoriasta, sillä ei ole mitään omaa. Perinteisellä taidehistorialla viittaamaan erityisesti vanhan taiteen tutkimusta hallitseviin lähestymistapoihin, jotka keskittyvät sellaisiin kysymyksiin kuin teosten ikonografiaan, attribuointiin, ajoitukseen ja proveniensiin. Kaikessa tämän kaltaisessa taidehistorioitsija tavoittelee *plaisir du détail* ta, detajimielihyvää, jota hän voi tuntea kyetessään ankkuroimaan jonkin tietyn kuvan yksityiskohdan johonkin nimenomaiseen ikonografiseen sisältöön, attribuoimaan jonkin tietyn teoksen jollekin nimenomaiselle taiteilijalle, jäljittämään teoksen omistajahistorian yksityiskohtaisen tarkasti menneisyydestä tähän päivään. Tässä projektissa tekniselle taidehistorialle jää vain avustava rooli. Didi-Huberman esittää, että meidän olisi mentävä detajiperiaatteen tuolle puolen siihen kivunsekaiseen nautintaan, *jouissance du pan*, jonka tuottaa se, ettei kuva enää palvele-

kaan tiettyä tunnistettavaa merkitystä, jossa se ei ole enää attribuointivissa, jossa ”jokin” siinä valuu yli äyräittänsä asettumatta johonkin nimenomaiseen aikaan tai paikkaan. Sen sijaan, että kuva alistuisi subjektiivista vastaan asettuvaksi tiedon kohteeksi, *Gegenstand*, jokin siitä työntyykin terävänä kielekkeenä meitä kohti läpäisten puolustuksemme. Tämä tapahtuma, josta Didi-Huberman käyttää monimerkityksistä sanaa *le pan*, ei ole enää omassa hallinnassamme, se murtaa narsistisen halumme – meistä tulee ilmiömaailman määrittämiä *sub-jekteja*.

Väitän, että tekniseltä taidehistorialta on jäänyt ajattelematta niin tekninen kuin taidehistoriakin. Näin, jos perinteiseltä taidehistorialta puuttuvat keinot Kuvan materiaalisuudeksi nimittämäni ulottuvuuden ajattelemiseen, ne puuttuvat myös tekniseltä taidehistorialta. Se detajimielihyvä, jota ne tavoittelevat, on enemmänkin Merleau-Pontyn lihaksi kutsuman relaation kuolettamista – *diskarnaatiota*, jossa pyritään siihen, ettei kuva vaikuttaisi meihin emmekä me vaikuttaisi kuvaan. Liha on kuolettava sen vuoksi, ettei Kuvasta relaationa voi olla tietoa. Samasta syystä myös Kuvan materiaalisuus on kuolettava – siitäkään ei voi saada tietoa. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö meillä olisi niistä yhteisesti jaettava kokemus, sen kaltainen kokemus, joka meillä on esimerkiksi ”liasta”, ihonväristä tai vaikkapa oikeudenmukaisuudesta. Meillä voi olla näistä asioista vain kokemuksellista ei-tietoa (*non-savoir*), mikä ei ole tiedon vastakohta. Kuvan materiaalisuus ei ole mitään fyysiseen oliomaisuuteen palautuvaa, eikä siten luonnontieteellisin tutkimusmenetelmin tavoitettavissa. Mutta sen paremmin se ei ole mitään immateriaalista – se on *la cendren* nimeämää Toista materiaalisuutta. *La cendre* polttaa tuhkaksi materiaalisuutta ja immateriaalisuutta.

erottelun. Ne eivät ole toisiinsa nähden loogisen opposition mukaisessa suhteessa vaan niiden välinen suhde on (deleuzelaisittain ilmaistuna) differentiaalinen: ne määrittävät toinen toisensa; niitä ei ole olemassa ilman toistaan. Tässä *insineraatio*ssa tuli vetäytyä, muttei kuitenkaan sammu: se jää kytemään lämpimään tuhkaan. Voisimme kutsua aineettoman rajalla leijuvaa, mutta kuitenkin itsepintaisen aineellista tuhkaa Kuvan kvasitranssendentaaliksi, jonka jälkikäitisiä vaikutuksia materiaalin ja immateriaalin ovat.

Myöhemmässä materiaalisuutta pohitivassa esseessään *Papier Machine* (2001) Derrida esitti reflektion siitä figuurista, jota tapaamme nimittää paperiksi. Hänen mukaansa jopa kirjoittaessamme tietokoneen tekstinkäsittelyohjelmalla paperi vaanii meitä näyttömme ruudulta – onhan niin, että vaikkamme tulostaisikaan kirjoittamaamme, ohjelma sisällyttää itseensä laatimamme tekstitiedoston paperilletulostettavuuden mahdollisuuden. Tulostimessa lymyävä valkea paperiarkki ei kuitenkaan odota meitä täyttämään sitä kirjainmerkeillä – jo pelkästään sen vuoksi, ettei tulostimessamme tarkemmin ajateltuna edes ole paperia. Paperi muodostuu vasta, kun mustesuihkutulostin käskystämme heittää jollekin suihkun alle (*sub*) jäävälle *sub-stanssille* mustaa väriä (viittaamaan latinan heittoa merkitsevään sanajuureen *jekt*). Tulostuspapierin *sub-jektii*luna muodostuu vasta tämän heiton myötä. Mutta toisaalta, Derridan mukaan jo ajattelullamme itsessään on paperin muoto – paperia olisi siis tulostimessamme jo ennen kuin olemme sitä sinne edes laittaneet! Paperia siis on *ja* ei ole, samanaikaisesti – paperi (aivan kuten tuhka tai mikä tahansa muu aines) on olemukseltaan ratkeamaton: ei materiaalin eikä immateriaalin, ei

ylhäällä eikä alhaalla, ei ennen eikä jälkeen, ei sisällä eikä ulkona. Voimme käyttää valkeaa paperiarkkia figuurina sille, kun mielenkykymme tulevat ääri rajoilleen. Vasta tämän läpikulkemattoman läpikulun läpi kuljettuumme voimme ryhtyä ajattelemaan Kuvan materiaalisuutta dis-karnaation merkityksessä.

Kirjoittaja on taidekonservaatordi ja taiteentutkija FT, joka työskentelee vastaavana konservaatordina Sinebrychoffin taidemu-seossa.

Lähteet:

Aristoteles 2012. *Nikomakhoksen etiikka*. Kääntäjä S. Knuuttila. Helsinki: Gaudeamus.

Callinicos, A. 2008. *Jacques Derrida and the new international*. In: S. Glendinning & R. Eaglestone (Eds) *Derrida's legacies. Literature and philosophy*. London: Routledge, 80–89.

Caputo, J. 1987. *Radical hermeneutics. Repetition, deconstruction, and the hermeneutic project*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Davila, T. 2007. *Georges Didi-Huberman: L' image ouverte*. Art Press, no. 334, 62–63.

Deleuze, G. 2008 [1968]. *Difference and repetition*. Translated by P. Patton. London: Continuum.

Derrida, J. 1990. *Force of law: the mystical foundation of authority*. Translated by M. Quaintance. New York: Cardozo School of Law.

Derrida, J. 1997 [1982]. *Cinders*. Translated by N. Lukacher. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Derrida, J. 2005 [2001]. *Paper machine*. Translated by R. Bowlby. Stanford, California: Stanford University Press.

Didi-Huberman, G. 1990. *Devant l' image. Question posée aux fins d' une histoire de l' art*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. 2008 [1985]. *La Peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Giovanelli, M. 2011. *Reality and negation – Kant's principle of anticipations of perception. An investigation of its impact on the post-Kantian debate*. Dordrecht: Springer.

Heidegger, M. 2000 [1927]. *Oleminen ja aika*. Suomentanut R. Kupiainen. Tampere: Vastapaino.

Heidegger, M. 2010 [1953]. *Johdatus metafysiikkaan*. Suomentanut J. Backman. Helsinki: Tutkijaliitto.

Husserl, E. 2005 [1898–1925]. *Phantasy, image consciousness and memory*. Translated by J. B. Braugh. Dordrecht: Springer.

Lagerspetz, O. 2002. *Puhtaus ja lika käytännön ja tosiasian rajalla*. Teoksessa S. Pihlström, K. Rolin & F. Ruokonen (toim.) *Käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino, 92–100.

Lagerspetz, O. 2008 [2006]. *Lika*. Kirja maailmasta, kodistamme. Suomentanut M. Lång. Helsinki. Multikustannus.

Marion, J.-L. 2002. *Étant donné. Essai d' une phénoménologie de la donation*. Paris: Presses Universitaires de France.

Merleau-Ponty, M. 1964. *Le Visible et l' invisible*. Paris: Gallimard.

Stewen, R. 1995. *Beginnings of Being: painting and the topography of the aesthetic experience*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 15. Helsinki: Taidehistorian seura.

#### Väitöskirja

Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus on julkaistu Jyväskylän Studies in Humanities -julkaisusarjan numerona 315.

Teosta voi tilata Jyväskylän yliopiston julkaisuyksiköstä: myynti@library.jyu.fi.

Pysyvä linkki julkaisun sähköiseen versioon: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-59-7069-7>