

Ari Tanhuanpää

# HUOLI KUVASTA

Merkitys, mieli, materiaalisuus



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 315

Ari Tanhuanpää

HUOLI KUVASTA

Merkitys, mieli, materiaalisuus

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistis-yhteiskuntatieteellisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa S212  
kesäkuun 10. päivänä 2017 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of  
the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Jyväskylä,  
in building Seminarium, auditorium S212, on June 10, 2017 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2017

# HUOLI KUVASTA

Merkitys, mieli, materiaalisuus

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 315

Ari Tanhuanpää

HUOLI KUVASTA

Merkitys, mieli, materiaalisuus



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2017

## Editors

Annika Waenerberg

Department of Music, Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Ville Korkiakangas

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

## Jyväskylä Studies in Humanities

### Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Music, Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Paula Kalaja, Department of Language and Communication Studies, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Tarja Nikula, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Epp Lauk, Department of Language and Communication Studies, University of Jyväskylä

## COVER IMAGES

On the left: Gerard ter Borch: *Woman Drinking Wine and Holding a Letter*, c. 1665 (detail).

Oil on canvas, transferred from panel, Sinebrychoff Art Museum, Linder Collection, A II 1531.

Photo: Finnish National Gallery/Hannu Aaltonen.

On the right: Juste de Chevillet: *La Santé portée*, 1762–1763. Copper engraving (detail, turned into a mirror image). Sinebrychoff Art Museum, C III B I 171. Photo: Finnish National Gallery/Hannu Aaltonen

Montage: Ari Tanhuanpää

Permanent link to this publication: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7069-7>

URN:ISBN:978-951-39-7069-7

ISBN 978-951-39-7069-7 (PDF)

ISSN 1459-4331

ISBN 978-951-39-7068-0 (nid.)

ISSN 1459-4323

Copyright © 2017, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2017

## ABSTRACT

Tanhuanpää, Ari

Care for the Image – Meaning, Sense, Materiality

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2017, 393 p. (+ included articles)

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4323, 315 (nid.), ISSN 1459-4331; 315 (PDF))

ISBN 978-951-39-7068-0 (nid.)

ISBN 978-951-39-7069-7 (PDF)

This research is a hybrid of a monograph and a multiple-article dissertation. Its theoretical starting point is a phenomenologically based view of the being of the image, in which Georges Didi-Huberman's work plays a central role. For him, as well as for Mieke Bal, a historical work of art is never only in the distant past only but also exists in the present actuality. This makes the temporality of the Image extremely complex. The Image can be encountered only "pre-posterously" (Bal) or by reading it "against the grain" (Didi-Huberman). The Image is necessarily anachronistic; it is not *in* time but *opens* up time. This fact should be taken into account not only in art history, but also in art conservation. One of the central aims of this research is critical assessment of prevailing premises in conservation-restoration and technical art history. This study attempts to show that instead of being puzzles to be solved, physical art objects are paradoxical in nature. The Image, in its temporality and materiality, is necessarily conflictual. The Image discussed in this study is not comparable to the concept of image which iconography, iconology, *Bildwissenschaft*, visual studies or semiotics deal with. The Image discussed here is not an entity but a relation. Edmund Husserl showed that image consciousness requires a specific kind of intentionality, and similarly, consciousness of the Materiality of the Image presupposes a consciousness of a materiality that is ontologically distinct to the Image. The final chapter of the monograph section offers a view on the materiality of artworks which I call the "Other Materiality". That "there is" (*il y a*) materiality evades perception – it is not approachable through the analytical methods of technical art history. Yet this *sense of materiality* actually precedes any ontic extensity. The five articles complete the themes discussed in the monograph section. The first article deals with theoretical issues of conservation-restoration, focusing especially on Cesare Brandi's theory of conservation. The second article is a heuristically oriented critical discussion of technical art history based on Didi-Huberman's concepts *le détail* and *le pan*. The idea for the third article, which discusses second order representations of artworks, can be traced back to Husserl's lectures on *Bildbewusstsein*, and to Jean-Luc Marion's theory of "givenness", *donation*. The fourth article deals with artist Jorma Puranen's photographs. Puranen has made interventions in several museums, photographing old portrait paintings in prevailing daylight and using light reflections to make these paintings waver and make them "undecidable" in Derridean terms. In the last article I focus on Didi-Huberman's thinking, especially on his quasi-concepts that operate on the "barely apparent" region: *inframince*, *informe*, *visuel*, and *le pan*.

Keywords: image, phenomenology, conservation, restoration, preservation, technical art history, photography, Cesare Brandi, Georges Didi-Huberman, Mieke Bal, Jorma Puranen, Isaac Wacklin.

<b>Author's address</b>	Ari Tanhuanpää Department of Music, Art and Culture Studies University of Jyväskylä ari.tanhuanpaa@kansallisgalleria.fi
<b>Supervisors</b>	Annika Waenerberg Professor in Art History Department of Music, Art and Culture Studies University of Jyväskylä  Susanna Lindberg Docent in Theoretical Philosophy Dept. of Philosophy, History, Culture and Art Studies University of Helsinki
<b>Reviewers</b>	Altti Kuusamo Professor in Art History University of Turku  Riikka Stewen Docent in Art History University of Helsinki
<b>Opponents</b>	Riikka Stewen Docent in Art History University of Helsinki

## ESIPUHE

Tutkimuksestani on kirjoitusprosessin aikana kehkeytynyt ikään kuin artikkeliväitöskirjan ja monografian välimuoto. Alun perin artikkelimuotoisen väitöskirjan johdannoksi kaavailtu luku laajeni huomattavasti suunnitellusta. Tämä johti siihen, että jo pelkkä tutkimuksen johdanto-osio olisi todennäköisesti täyttänyt väitöskirjalle asetetut vaatimukset – varsinkin, kun jo siinä esittelen ja käsittelen laajasti tutkimukseni pääargumentteja. Artikkelien sisällyttäminen kokonaisuuteen mielestäni kuitenkin puolustaa paikkaansa. On muistettava, että ne teemat, joita käsittelen monografiamuotoisessa osiossa, määräytyivät pitkälle artikkelien ehdoilla. Lukuohjeeksi tutkimukselleni voin antaa, että artikkelit voi ymmärtää ikään kuin täydennyksinä monografiamuotoiselle kokonaisuudelle.

Henkilöhistoriani heijastuu voimakkaasti tutkimuksen sisällössä ja rakenteessa. Se, että kouluttauduin ensin kuvataiteilijaksi, sitten taidekonservaattoriksi ja vasta tämän jälkeen ryhdyin opiskelemaan taidehistoriaa, on jättänyt jälkensä. Asia, joka on säilynyt kaikkien menneiden vuosien ajan, on ollut kiinnostus taideteoksen materiaalisuuteen. Vakaumukseni, joka on vahvistunut perehtyessäni yhä syvemmin erityisesti fenomenologisesti suuntautuneeseen filosofiaan, on se, ettemme voi ymmärtää taideteoksen olemista keskittyessämme vain fyysinen taideteosobjektin käsin kosketeltavaan oliomaisuuteen – materiaalisuuden mieli (*Sinn, sans*) ei nimittäin ole palautettavissa siihen. Emme voi tavoittaa materiaalisuuden mieltä analysoimalla fyysistä taideteosobjektia luonnontieteiden analyttisillä tutkimusmenetelmillä. Niin pystymme ehkä paljastamaan tutkittavan kohteen fyysisen ja kemiallisen koostumuksen, mutta samalla materiaalisuuden mieli vetäytyy meiltä. Tätä esimerkiksi teknisenä taidehistoriana tunnetuksi tulleessa tutkimuksellisessa lähestymistavassa ei oivalleta. Tämä on kohtalokasta, koska juuri materiaalisuuden mieli on edellytys sille, että meillä ylipäänsä on materiaalisuutta. Heideggerilaisittain ilmaistuna pyrkimykseni on siis osoittaa materiaalisuuden mielen vetäytymiseen. Tämä asettaa perustavanlaatuisen haasteen ajattelullemme. Onhan niin, että materiaalisuus on edellytys, mutta yhtä lailla vastus omalle olemisellemme. Perinteisempään näkökulmaan tottuneelle lukijalle saattaa syntyä mielikuva, että tukeutuessani hyvin suuressa määrin enemmänkin filosofiseen kuin taidehistorialliseen kysymyksenasetteluun pyrkimykseni olisi paeta taideteoksen konkreettista materiaalisuutta. Tästä ei ole kysymys: silloinkin, kun en eksplisiittisesti viittaa materiaalisuuteen, kirjoitustyötäni ohjaa materiaalin tuottama vastus – resistanssi, jota ilman ajatteluni olisi muotoutunut täysin toisenlaiseksi. Pyrkimykseni on siis tutkimuksessani kaiken aikaa pysytellä lähellä taideteoksen – tai kuten mieluummin haluaisin sanoa Kuvan – materiaalisuutta.

Vuosien mittaan kokemukseni siitä, että taideteoksen materiaalisuutta kyetään vallitsevien näkökulmien ja tutkimuksellisten lähestymistapojen piirissä ajattelemaan vain tyypistetyssä muodossaan, on vain vahvistunut. Yhä vakuuttuneemmaksi olen tullut myös siitä, että etenkin vanhan ulkomaisen taitteen suhde taideteoksen ajallisuuteen, on erityisen problemaattinen. Olen hämmästyntynyt kerta toisensa jälkeen siitä, että historiallisten arkistolähteiden



pohjalta tutkimuskohdettaan rekonstruoivissa taidehistoriallisissa selvityksissä ei olla juuri lainkaan kiinnostuneita taideteoksen kohtaamisesta nykyhetkessä. Koen tämän vakavana puutteena – onhan niin (kuten tutkimuksessani pyrin osoittamaan), ettei taideteos ”ole” vaan tapahtuu. Kohdatessaan taideteoksen tutkija on välttämättä osallisena tästä taideteokselle, paremminkin Kuvalle, ominaisesta tapahtumisesta. Suhteeni Kuvaan määrittyy siis tätä kautta: asetuessani sen äärelle asetun jonkin sellaisen vaikutuspiiriin, josta en voi saada tietoa. Tarkoitukseni ei ole kiistää sitä, etteikö arkistotutkimukseen perustuvalla rekonstruoinnilla kyettäisi saamaan hyvinkin seikkaperäistä dataa esimerkiksi tutkittavan taideteoksen syntyyn vaikuttaneista tekijöistä, taiteilijan elinkaaresta ja siitä, missä suhteessa kyseinen taideteos on taiteilijan kokonaistuotantoon. Nämä tekijät ovat kuitenkin taideteoksen itsensä olemisen kannalta toissijaisia. Tutkija ei kykene kohtaamaan taideteosta, jos hän pyrkii etäännyttämään sen itsestään ja omasta tulkitsemisen aktistaan erilliseksi. Kohdatakseen taideteoksen tutkijan on kyettävä kumoamaan itsensä ja sen välinen etäisyys, osallistumaan taideteoksen tapahtumiseen ja pistämään oman olemisensa peliin. Etäisyyden kumoutuessa välimatka ei kuitenkaan milloinkaan kokonaan umpeudu. Ajatteluani ohjaa kritiikki sen kaltaista asennetta kohtaan, jossa tutkijan tutkimuskohteestaan erottava ajallinen ja kulttuurinen etäisyys nähdään yksinomaan kielteisessä valossa. Näkemykseni – jonka jaan tutkimukseni tärkeimmän innoittajan Georges Didi-Hubermanin kanssa – on se, että riippumatta syntyajankohdastaan taideteos merkityksellistyy vain suhteessa kulloinkin elettyyn nykyhetkeen. Meidän on löydettävä myös se voima, joka on taideteoksen ainutkertaisessa affektiivisessä kohtaamisessa – kohdata voi vain sellaisen, mikä koskettaa juuri minua itseäni jollakin erityisellä tavalla. Kuva on olemukseltaan aina anakronistinen – jo sen vuoksi, ettei se ole milloinkaan yksin, vaan kantaa jälkiä sitä edeltäneistä kuvista. Katsoessani vuosisatoja sitten valmistunutta kuvallista esitystä, kokemustani sen äärellä kontaminoivat myös kaikki ne kuvat, jotka olen nähnyt sitä ennen. Kuvan autenttinen kohtaaminen on mahdollista vain sen omasta itsestään puhkeavan puhtaan näyttäytymisen äärellä. Kaikkein konkreettisimmin teos on tietenkin läsnä nykyhetkessä fyysisen oliomaisuutensa välityksellä. Tämän ovat oivaltaneet viime vuosina kaikkein vannoutuneimmatkin historiallisia arkistoja ja lähdeaineistoja penkovat taidehistorioitsijat. Olennainen kysymys on kuitenkin se, miten tähän fyysiseen vastukseen suhtaudutaan. Suhtaudutaanko siihen kuin historialliseen etäisyyteen, josta halutaan mahdollisimman pian hankkiutua eroon? Onhan niin, että omaa ajatteluamme vastaan asettuva fyysinen vastus – oleminen – paljastaa ikävästi oman äärellisyytemme (siis sen, mitä Immanuel Kantin kriittisestä projektista lähtien on ollut tapana kutsua äärellisyydeksi). Tämä kokemus – jota Martin Heidegger luonnehti olemiseksi kohti kuolemaa – voi olla ahdistava. James Elkins on viitannut taiteentutkimusta piinaavaan suoranaiseen materiaalisuuden pelkoon. Mutta juuri tälle kokemukselle olisi altistuttava, juuri se olisi läpikäytävä. Tälle alueelle astuu kerta toisensa jälkeen Didi-Huberman. Hän haluaa jäädä mahdollisimman pitkäksi aikaa kuvan äärellä kohtaamaansa *aporiaan* altistuaakseen näin ei-tiedolle; hän altistaa itsensä taideteoksen fyysiseen pintaan,

josta hän ei näe omaa kuvaansa vaan josta aukeaa pohjaton kuilu, olemassaolomme perustaton perusta. Kuvan pinnassa ajattelu on suhteessa ulkopuoleensa.

Kiitän ohjaajiani professori Annika Waenerbergiä, professori Heikki Han-  
kaa (Jyväskylän yliopisto) ja dosentti Susanna Lindbergiä (Helsingin yliopisto)  
sekä vielä dosentti Urpo Kovalaa Jyväskylän yliopistosta. Kiitän tutkimukseni  
esitarkastajia Altti Kuusamo (Turun yliopisto) ja Riikka Steweniä (Helsingin  
yliopisto). Kiitokset kuuluvat myös Kriittisen korkeakoulun filosofian lukupiiri-  
n vetäjälle FL Miika Luodolle sekä professori Salvador Muñoz Viñasille (Uni-  
versidad Politécnica de Valencia, Espanja), joista jälkimmäinen on ollut tärkein  
harjoitusvastustajani konservointiteoreettisissa kysymyksissä, unohtamatta kui-  
tenkaan Ateneumin taidemuseon pitkäaikaisen konservaattorin IIC Fellow  
Tuulikki Kilpisen kanssa käymiäni keskusteluja. FT Ulla Huhtamäkeä kiitän  
mahdollisuudesta kirjoittaa essee Sinebrychoffin taidemuseon julkaisemaan  
*Jorma Puranen: varjoja ja heijastuksia – shadows and reflections* -näyttelykirjaan. Tä-  
hän liittyen minun on luonnollisesti osoitettava kiitokseni myös itse valokuva-  
taiteilija Jorma Puraselle. Suomen Kansallisgallerian henkilökunnasta osoitan  
kiitokseni lisäksi erikoistutkija Seppo Hornytzkyjille sekä valokuvaaja Pirje  
Mykkäselle, Hannu Aaltoselle, Hannu Pakariselle ja Jenni Nurmiselle. Kiitän  
myös Valamon konservointilaitoksen pitkäaikaista konservaattoria FM Auli  
Martiskaista ja tutkimusvalokuvaaja Petter Martiskaista. Englanninkielisten  
artikkelien käännöstyöstä haluan kiittää Hilikka Pekkasta, Jüri Kokkosta, Hanna  
Hovia ja Brian Magnussonia.

Kiitän tutkimukseni rahoituksesta Suomen Kulttuurirahastoa, Emil Aalto-  
sen säätiötä, Jyväskylän yliopiston Humanistista tiedekuntaa ja Alfred Kordeli-  
nin Jyväskylän rahastoa.

Helsingissä 8.5.2017  
Ari Tanhuanpää

## SISÄLLYS

ABSTRACT  
ESIPUHE  
SISÄLLYS

1	HUOLI KUVASTA JA KUVAN MATERIAALISUUDESTA AJATTELUN ASIANA.....	11
1.1	Tutkimuksen lähtökohta ja tavoitteet .....	11
1.2	Aiemmistä aihepiiriä käsittelevistä tutkimuksista .....	18
1.3	Tutkimusaineisto ja -metodit .....	21
1.4	Tutkimuksen sisällöstä ja rakenteesta .....	22
1.4.1	Huoli kuvista .....	22
1.4.2	Puhe kuvasta.....	25
1.4.3	Kuvaa koskeva ei-tieto .....	36
1.4.4	Huoli kuvista konservoinnin piirissä.....	57
1.4.5	Huoli filosofisen näkökulman tarpeellisuudesta .....	60
1.4.6	Artikkelien sisällöstä .....	77
1.4.7	Johdantolukujen teemoista .....	101
2	VANHAN EUROOPPALAISEN TAITEEN KONSERVOINNISTA JA MAALAUSTEKNIIKAN TUTKIMUKSESTA .....	105
2.1	Mitä konservoinnilla ja restauroinnilla tarkoitetaan .....	105
2.2	Konservointi merkityksellistämisen aktina .....	107
2.3	Miten vanhan taiteen konservointi eroaa modernin taiteen ja nykytaiteen konservoinnista .....	112
2.4	Miten taidehistoria ja konservointi kohtaavat.....	115
2.5	Tekninen taidehistoria tutkimuksellisenä lähestymistapana.....	116
2.5.1	Taideteosten tekninen tutkimus .....	117
2.5.2	Teknisestä tutkimuksesta tekniseen taidehistoriaan .....	122
2.5.2.1	Isaac Wacklinin maalaustekniikan tutkimus.....	124
2.5.2.2	Teknisen taidehistorian ongelmakohtia .....	134
3	KONSERVOINNIN TEOREETTISESTA PERUSTASTA .....	140
3.1	Fenomenologis-semioottinen näkökulma taiteen konservointiin: Cesare Brandi .....	140
3.1.1	<i>Atto critico</i> .....	140
3.1.2	Taideteoksen olemisen tunnustaminen .....	145
3.1.3	Referentin teoria .....	153
3.1.4	Diakriittinen ero kielellisten jäsennysten perustana.....	154
3.1.5	Ontisen säilyttämisestä olemisen vaalimiseen.....	156
3.1.6	<i>Flagranza ja astanza</i> .....	159
3.1.7	Taideteoksen erillisuus .....	161
3.1.8	Raunio, rekonstruktio ja ontologinen pystyttäminen.....	163
3.2	Säilyttämisen Idea.....	168

4	OLEVAN REFLEKTIOSTA OLEMISEN AJATTELUUN.....	188
4.1	Ontologinen ero .....	188
4.2	Taideteoksen koskettaminen.....	189
4.3	Taideteoksen tapahtuminen.....	200
4.4	Valokuvan tapahtuminen.....	208
4.4.1	Odottamisen tila mielen tilana .....	219
4.4.2	Jotain pientä levottomuutta .....	223
4.4.3	Valokuvan "tässä" ja "nyt" .....	227
4.4.4	Valokuvan alkuperästä ja materiaalisuudesta.....	231
4.4.5	Kasvojen tapahtuminen .....	235
4.4.6	Valokuvan suhde aikaan.....	238
4.5	Kuva avaa ajan .....	245
4.5.1	Mieke Balin <i>Preposterous History</i> .....	245
4.5.2	Kuvan tapahtumisen paikka .....	263
4.5.3	Ei-dogmaattisen ajattelun kuva .....	273
4.5.4	Didi-Hubermanin historiaa vastakarvaan.....	277
4.5.5	Huoli todellisesta aikalaisuudesta.....	286
5	TOINEN MATERIAALISUUS .....	291
5.1	Materiaalisuuden alkuperä .....	291
5.2	Ilma ja valo .....	295
5.3	Olemisen sisään- ja uloshengitys.....	311
5.4	Kokemus materiasta: <i>experimentum lignae</i> .....	322
5.5	Huoli materiaalisuudesta huolena olemisen mielestä .....	330
5.6	Ei-inhimillisen suhde taideteoksen materiaalisuuteen .....	332
6	YHTEENVETO .....	339
	SUMMARY .....	356
	LÄHTEET .....	369

# 1 HUOLI KUVASTA JA KUVAN MATERIAALISUUDESTA AJATTELUN ASIANA

## 1.1 Tutkimuksen lähtökohta ja tavoitteet

Tutkimukseni keskeisin kysymys on se, miten lähestyä taideteoksen materiaalisuutta. Tämän tutkimuksen viitekehyksessä, vanhan ulkomaisen taiteen kontekstissa, taideteoksen materiaalista ulottuvuutta on pyritty lähestymään teknisessä taidehistoriassa (*Technical Art History*) sovellettavin menetelmin, joissa konventionaalinen taidehistoriallinen näkökulma, tekijäkeskeisyys ja historialliseen kontekstualisointiin ja rekonstruointiin painottuminen yhdistyy luonnontieteellisiin tutkimusmenetelmiin. Teknisessä taidehistoriassa taideteos palautetaan fyysiseen oliomaisuuteensa, joka on luonnontieteellisten analyysimenetelmien tavoitettavissa. Pyrkimyksenäni on asettaa kysymys siitä, onko taideteos kuitenkin omimmalta olemukseltaan fyysinen olio - voiko olla niin, että kadotamme jotain tärkeää, jos pidämme sitä sellaisena? Tavoitteenani on määritellä uudelleen kysymystä taideteoksen materiaalisuudesta - tähän liittyy myös olennaisesti kysymys siitä, minkä luonteista on taideteoksen läsnäolo, millaista sen tuottama ontologinen vastus ja sen yhtäikainen ilmeneminen ja vetäytyminen. Tutkimuksessani esittämäni perusväite on, että sen paremmin vanhan ulkomaisen taiteen taidehistoriallisessa tutkimuksessa, sitä tukevassa teknisen taidehistorian tutkimuksessa, sen paremmin kuin konservoinnissakaan - viimeksi mainitussa siitäkään huolimatta, että siinä ollaan kaiken aikaa tekemisissä konkreettisen fyysisen esineellisen kulttuuriperinnön kanssa - ei todellisuudessa kyetä kohtaamaan taideteoksen materiaalisuutta. Tavoitteenani on osoittaa, että kyetäksemme edes jollakin tasolla kohtaamaan taideteokselle erityisen materiaalisuuden, meidän on välttämättä siirryttävä perinteisten taidehistoriallisten lähestymistapojen ja kysymyksenasettelujen ulkopuolelle. Martin Heideggerin koko filosofia voidaan käsittää huoleksi olemisen mielestä. Oma huoleni on huolta materiaalisuuden mielestä. Esitän, että pystyäksemme millään tasolla kohtaamaan taideteoksen materiaalisuutta meidän on osattava kysyä sen

mieltä. Edellytyksenä tälle on se, että ylipäänsä ymmärrämme sen, että kyseessä on kysymisen arvoinen asia.

Ja vaikka ymmärtäisimmekin kysymisen tarpeellisuuden, emme löydä vastausta tähän kysymykseen, jos pitäydymme siinä kielessä ja niissä puhetaivoissa, joilla taideteosten materiaalisuudesta perinteisesti puhutaan. Väittäjä, jonka mukaan esimerkiksi tekninen taidehistoria tutkisi taideteoksen materiaalisuutta, on virheellinen. Tekninen taidehistoria ei paneudu taideteoksen materiaalisuuteen, se keskittää tarmonsä toisistaan erillisiin fyysisiin objekteihin, joilla sattuu olemaan tiettyjä materiaalisia ominaisuuksia. Teknisen taidehistorian – ylipäänsä kaiken konventionaalista lähtökohdista ponnistavan materiaalitutkimuksen – diskurssi puhuu materiaalisuudesta aina vain olevan, siis ontisen (kreikk. *ta onta*), ei milloinkaan olemisen tasolla. Joitakin yrityksiä ylittää tämä ”ontologinen ero” on tehty sekä fenomenologiassa että nykyisin erityisen vireässä uusmaterialistisesti suuntautuneessa taiteentutkimuksessa. Kummassakin on omat ongelmansa. Fenomenologi kykenee kylläkin kysymään olemisen mieltä, mutta kykeneekö hän kohtaamaan taideteoksen fyysisyyttä muuten kuin mielikuvien tasolla. Jenny Slatman on esittänyt, ettei sen paremmin Maurice Merleau-Ponty kuin Heideggerkaan tosiasiallisesti kyennyt kohtaamaan taideteoksia omassa fyysisessä ja historiallisessa ainutkertaisuudessaan; niistä muodostui vain heidän ontologisten väitteidensä välikappaleita. Sen, mitä Heidegger lausui Van Goghin maalaamista maalaisnaisen kengistä, hän olisi voinut lausua mistä tahansa muusta samanaiheisestä maalauksesta; ne tilallisuutta koskevat huomiot, joita Merleau-Ponty teki Cezannen *Saint Victoire*-vuorta kuvaavasta maalauksesta, hän olisi voinut tehdä useimmista muista moderneista maalauksista. Slatman katsoo, että fenomenologia, joka kykenee ilmaisemaan jotain mielekästä kulloinkin käsillä olevasta taideteoksesta, ei voi mitenkään liikkua näin yleisellä tasolla, vaan sen on välttämättä oltava taideteoksen fenomenologiaa (*phénoménologie d'une œuvre d'art*). Slatman toteaa, että fenomenologiset ja ikonografiset lähestymistavat ovatkin peruslähtökohdiltaan hyvin heterogeenisiä, niiden välillä olisi kuitenkin oltava jonkinlainen keskusteluyhteys. Tällainen fenomenologia – jota Slatman nimittää ”fenomenologiseksi ikonografiaksi” (*iconographie phénoménologique*) – asettuisi ikään kuin akronisen, eideettisen fenomenologian ja taideteoksen historiallisen faktisuuden ja singularisuuden lähtökohdakseen ottavan taiteentutkimuksen väliin.<sup>1</sup> Palaan tähän myöhemmin. Uusmaterialistisuutta tuntuu vaivaavan sama yksittäisen ja yleisen probleema, jossa vaikeus kohdata taideteoksen ainutkertaisuutta ilmenee muun muassa mystifioivana kielenkäyttönä. Tässä tutkimuksessa en puutu laajemmin uusmaterialistisen lähestymistavan ongelmakohtiin.

Kuvan materiaalisuuden huomioonottamisella on kauaskantoisia vaikutuksia myös sen suhteen, miten taideteoksen ajallisuus ymmärretään. Onhan niin, että täysin riippumatta taideteoksen syntyajankohdasta se kyetään kohtaamaan todellisena vain kulloinkin eletyssä nykyhetkessä omassa materiaalisuudessaan, joka ei ole kuitenkaan palautettavissa fyysiseen oliomaisuuteen. Voin ajatella maalausta ”objektiivisessa” esilläolevuudessaan, *Vorhandenheit*.

<sup>1</sup> Slatman 2004, (27–42), 28.

Edellytys sille, että se voisi todellistua juuri minulle omassa ainutkertaisessa olemisessaan, minun on kuitenkin kyettävä kohtaamaan se omasta itsestäni lähtien, omaehtoisesti, *eigentlich*, juuri tällä hetkellä elämässäni nykyisyydessä. Laskiessani käteni maalauksen ”käsinkosketeltavalle” pinnalle tunnen sen tuot-taman vastuksen kämmentäni vasten. Erilaisilla säteilyyn perustuvilla luonnon-tieteellisillä tutkimusmenetelmillä kykenemme tunkeutumaan taideteoksen fyysisen pinnan lävitse. Emme kuitenkaan kykene tunkeutumaan materiaali-suuteen itseensä. Kuvan materiaalisuus ei ole paljastettavissa, se on vain elet-tävissä. Ehkä onkin niin, että taideteos voi todellistua minulle vain siten, että ase-tun ruumiilliseen kontaktiin sen kanssa. Ranskalainen empiristi Maine de Biran (1766–1824) korotti tuntoaistin Aristoteleen hengessä kaikkien muiden aistien yläpuolelle – muut aistit olivat tälle oppineelle aisteja vain siinä määrin kuin ne olivat tuntoaistin kaltaisia, toisin sanoen ihmisen vapaaseen tahtoon ja hänen lihasmotoriikkaansa perustuvia. Maine de Biranille tuntoaisti oli aisteista kaik-kein herkin ja hienovireisin. Hän ei nähnyt tuntoaistia passiivisena aistimusten vastaanottajana vaan niiden aktiivisena tuottajana. Aivan kuten Aristotelelle Maine de Biranillekin tuntoaisti edusti suorastaan kaikkien aistien perustaa, niiden transsendentaalisena mahdollisuusehtona. Lihasmotoriikka, joka liikut-taa kättämme, on edellytyksenä myös silmänliikkeillemme, sille, että kyke-nemme näkemään. Se on edellytyksenä myös kuuloaistillemme, vieläpä aisteis-tamme kaikkein passiivisimpina pidetyille maku- ja hajuaistille. Viimeksi mai-nitun Maine de Biran näki kaikkein vähiten lihasmotoriikkaan perustuvana ja siten kaikkein passiivisimpana aistina. Kädelle on sen sijaan tunnusomaista ak-tiivisuus, käsiemme avulla pyrimme saamaan tietoa ympäristöstämme. Tiedos-tamme oman itsemme koskettaessamme kädellämme omaa kehoamme, tiedos-tamme meitä ympäröivän ulkomaailman, kun ojentamamme käsi kohtaa jonkin fyysisen kappaleen omaa liikettämme vastaan asettuvan resistanssin. Ottaessa-ni käteeni jonkin raskaan esineen tunnen kuinka jokin minusta erillinen voima ikään kuin vetää kättäni alas. Tämän esineen jäädessä lepäämään kädelleni, tie-dostan yhä selvemmin, että kyseessä on jokin minulle ulkoinen voima. Tämä mielle vain voimistuu, kun tunnen, että tämä kämmenelläni pitelemäni esine estää minua puristamasta kättäni nyrkkiin.<sup>2</sup> Mutta Kuvan materiaalin resistanssi ei ilmene vain ruumistamme vastaan asettuvana voimana – se ilmenee yhtä lailla vastuksena ajattelullemme *materiaalisuuden mielenä*. Asettamalla kysymyk-sen materiaalisuuden mielestä en ole siis kiinnostunut taideteoksen materiaali-suudesta vain käsitteellisellä *Vorhandenheitin* tasolla – pyrin kohtamaan materi-aalisuuden todellistuneena. Pyrin avaamaan uuden näkökulman sekä teosten fyysisen erityisluonteeseen, konservointiin, että vanhan taiteen taidehistorialli-sen tutkimuksen metodologiaan. Pyrkimyksenäni on toisin sanoen luoda siltaa näiden kolmen alueen välille. Aiempaa tutkimusta tästä näkökulmasta ei ole tehty sen paremmin Suomessa kuin ulkomaillaakaan.

Tutkimuksessa pyritään avaamaan uusia näköaloja niin kuvantutkimuk-seen kuin erityisesti taideteoksen materiaalisuuteen vanhan eurooppalaisen taiteen tutkimuksen kontekstissa. Pyrin tarkastelemaan kriittisesti alan taidehis-

<sup>2</sup> Maine de Biran 1987 [1800], 40–41; Derrida 2005a [2000], 147–149, 151–155.

toriallisen tutkimuksen ja siihen kytkeytyvän konservoinnin ja siihen liittyvän teknisen taidehistorian teoreettisia perusteita. Pyrin osoittamaan, että näillä tutkimusaloilla sen paremmin kuvan kuin taideteoksen materiaalisuuden problematisuutta ei kyetä näkemään, ne kyetään mieltämään vain annettuina, valmiiksi konstituoituneina. Kun taideteoksen ontologista erityisluonnetta ei kyetä näkemään, kuvaa ja taideteoksen materiaalisuutta kyetään tarkastelemaan vain hyvin kapeasti, näkökulmasta, jonka rajoittuneisuutta filosofisiin kysymyksenasetteluihin perehtymätön tutkija tai konservanttori itse ei tiedosta. Konservoinnin piirissä sovellettavilla yhä kehittyneemmällä analyttisillä tutkimusmenetelmillä kyetään paljastamaan fyysisen taideteosobjektin kemiallinen ja fysikaalinen rakenne yhä yksityiskohtaisemmin. Samalla kuitenkin peittyi se, että tutkimuksen perustana toimivat kuvaa ja taideteoksen materiaalisuutta koskevat lähtöoletukset jäivät täysin reflektioimatta. Katson, että teoreettisen perustan niin konservoinnille kuin vanhan taiteen taidehistorialliselle tutkimukselle voi tarjota vain fenomenologinen näkökulma, purkutyö, *Abbau*, joka palaa merkityksenmuodostumisen perustaviin rakenteisiin.<sup>3</sup> Tutkimukseni tärkeimmän teoreettisen lähtökohdan muodostaakin Heideggerin ja Edmund Husserlin ajattelu ja siitä kimmokkeen saanut filosofinen kuvantutkimus, jota on harjoitettu etenkin ranskalaisella kielialueella. Tältä kasvualustalta nousee myös Keski-Euroopassa laajalti tunnetun ja tunnustetun, mutta Suomessa melko vähäiselle huomiolle jääneen ranskalaisen taiteentutkijan Georges Didi-Hubermanin ajattelu.<sup>4</sup> Yksi tutkimukseni tavoitteista onkin tarjota yleisesitys

<sup>3</sup> Jussi Backman on esittänyt, että heideggerilaisessa destruktiossa, *Abbaussa* "[...] käydään käsiksi oppirakennelmaksi jähmettyneeseen traditioon purkamalla se ensin osiin ja tarkastelemalla sitten sen koostumusta. Ensin selvitetään usein ajattelematta ja tyhjästi käytettyjen käsitteiden ja tulkintojen konkreettinen sisältö [...] ja sitten asetetaan tulkinnat fenomenologisesti koetukselle suhteessa asiaan itseensä sellaisena kuin se on jo ennen nimenomaista tarkastelua ja käsitteellistämistä näyttäytynyt ja tullut implisiittisesti ymmärretyksi. Destruktiossa tullaan tietoiseksi siitä peritystä käsitteellisyydestä, joka piilevänä hallitsee nykytilannetta ja lähtökohtaisesti ohjaa omaa ajattelua, ja selvitetään, tekeekö se oikeutta tavalle, jolla asiat todella alkuperäisesti ilmenevät itsenään [...]" Backman 2005, 54.

<sup>4</sup> Suurinta vastakaikua Didi-Huberman näyttää saaneen romaanisella ja germaanisella kielialueella, jossa on julkaistu myös ainoat hänen ajatteluaan kriittisesti tarkastelevat yleisesitykset, mm. Laurent Zimmermannin 2006 toimittama teos *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman* (Nantes: Éditions Cécile Defaut), lisäksi Thierry Davilan & Pierre Sauvanet'n 2011 julkaistu *Devant les images: penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*. Paris: Les Presses du Réel. Perusteellisin yleisesitys on Daniela Barcellan 2012 ilmestynyt teos *Sintomi, strappi, anacronismi. Il Potere delle immagini secondo Georges Didi-Huberman* (Milano: et. al.). Englanniksi Didi-Hubermanin mittavasta, nykyisin lähes neljäkymmentä nimikettä käsittävästä tuotannosta on käännetty vain muutama, tunnetuimpana *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2005). Suomessa Didi-Huberman on saanut osakseen vain satunnaisia viittauksia, mm. Riikka Stewenin (1995), Roni Grénin (*Bataille, historia ja taide*. Turku: Turun yliopisto, 2012) ja Tutta Palinin (*Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide, 2004) väitöskirjoissa. Grén on lisäksi kirjoittanut Tahiti-verkkolehden arvion Didi-Hubermanin 2013 julkaisemasta *L'Album de l'art à l'époque du "musee imaginaire"*-teoksesta (*Museo vastaan historia – tapaus André Malraux*, Tahiti 4/2013, samassa julkaisussa Hanna Johansson lainaa Didi-Hubermania artikkelissaan *Valon näkemisestä, ilmasta, tuulesta ja painovoimasta*, <http://www.tahiti.fi>). Myös Sofia Lahti ja Elina Räsänen viittaavat lyhyesti Didi-



hänen ajattelustaan ja hänen luomastaan käsitteistöstä – tosin vain siltä osin kuin se sivuaa tutkimuksessani käsittelemiäni teemoja kuvasta ja kuvan materiaalisuudesta. Tutkimukseni tärkein pyrkimys on avata uutta näkökulmaa kuvan käsitteeseen (kuva on tässä ymmärrettävä laajassa merkityksessä) ja taide-teoksen materiaalisuuteen, jossa aiemmassa tutkimuksessa – viittaa itselleni läheisimpään vanhan ulkomaisen taiteen tutkimukseen – useimmiten täysin sivuutetut taiteen ontologiset kysymykset otetaan huomioon. Pyrkimykseni on löytää tapa, jolla kuvasta olisi mahdollista puhua niin, ettei se olisi enää irrallaan mediumistaan ja mediumista siten, ettei sitä nähtäisi enää valmiin viestin välittäjänä. Suomesta puuttuu lähes kokonaan kuvan materiaalisuutta tarkasteleva tutkimus – tutkimus, joka olisi perustaltaan fenomenologista, mutta joka ei hetkeksikään kadottaisi näköpiiristään sitä, ettei kuvan materiaalisuuden tutkimus ole vain ilmenemisen ja merkityksenmuodostumisen mekanismien kuvausta. Didi-Huberman on todennut henkäyksen (*souffle*) olevan kuvan materiaalia.<sup>5</sup> Puhuessani kuvan materiaalisuudesta en siis puhu teoksen materiaalisuudesta – jälkimmäiseen teknisenä taidehistoriana tunnetuksi tullut tutkimussuuntaus on keskittänyt voimavaransa – esimerkkinä tästä lähestymistavasta esittelen Valtion taidemuseossa toteutetun tutkimusprojektin, joka keskittyi kartoittamaan Isaac Wacklinin muotokuvien maalaustekniikkaa ja hänen käyttämiään maalausmateriaaleja.

Asettaessani kysymyksen kuvan materiaalisuudesta osoitan lukijalle heti pyrkiväni astumaan perinteisten kysymyksenasettelujen ulkopuolelle. Asettamalla tämänkaltaisen kysymyksen esitän, että tapani lähestyä kuvaa ja materiaalisuutta on toinen kuin vanhaan taiteeseen keskittyvässä taidehistoriallisessa tutkimustraditiossa. Asettaessani tämänkaltaisen kysymyksen asetun siis ulkopuolelle, asettaudun marginaaliin. Jo ryhtyessäni puhumaan taideteoksen – tai kuvan – ”olemisen tavasta” – minkä katson välttämättömäksi – siirryn jo puhe-tapaan ja käsitteistöön, jota valtavirran taidehistoriallisessa tutkimuksessa ei ole osattu eikä varsinkaan haluttu soveltaa. Tällaiseen kielenkäyttöön on suhtauduttu usein torjuvasti positivistisesti sävyttyneessä vanhakantaisessa taiteen-tutkimuksessa; on katsottu, että ryhtyessämme puhumaan taideteoksen olemisen tavasta olemme siirtyneet hämärän, epäloogisen kielenkäytön alueelle. Turvavallit tällaista ”irrationalismia” vastaan on pystytetty erityisesti vanhan taiteen tutkimuksen piirissä, nykytaiteen tutkimuksessa uudetkin, aiempia näkökulmia kyseenalaistavat lähestymistavat on otettu avoimemmin vastaan. Pyrin tutkimuksessani osoittamaan, että vanhan taiteen tutkimuksessa meidän olisi ryhdyttävä tarkastelemaan perinteisesti filosofian käsittelemiä kysymyksiä omasta ruumiillisuudestamme, omasta olemassaolostamme ja siitä, miten konstituoimme merkityksiä omassa kohtaamisessamme oman tietoisuuttamme vastaan asettuvan ulkopuolisen ”todellisuuden” kanssa. Meidän on myös problematisoitava kuvan käsite; mitä ylipäätään tarkoitetaan ”kuvalla”. Puhuessam-

---

Hubermaniin keskiajan materiaalista kulttuuria käsittelevässä artikkelissaan. Lahti & Räsänen 2008, 241–269.

<sup>5</sup> Didi-Huberman 2011c [2005]. Tällä hän viittaa psykoanalyttikko Pierre Fédidan *Le souffle indistinct de l'image* -esseen (1993) teoksessa *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

me kuvasta puhummeko havaittavasta kuvallisesta esityksestä – joka voi mediaalisuutensa puolesta olla mitä tahansa lähtien perinteisistä kuvaamistavoista ja päätyen kuviin, joissa on enää vain vähän materiaalista, ilmaisun perinteisessä merkityksessä. Vai pitäisikö kuvaa lähestyä pikemminkin kuvalliset esitykset mahdollistavana, kantalaisittain ilmaistuna ”puhtaana kuvana”- näkymänä, jossa itsessään ei ole mitään näkyvää vaan joka on pikemminkin ”näkyvän määrittäminen”? Kuvaa koskevan ajattelun olisi mielestäni oltava kuvan *olemisen* ajattelua – pikemminkin sen reflektiota, miten kuva *tapahtuu* kuin miten se *on* ontisessa mielessä. Tämä herättää myös tarkastelemaan sitä, onko kuvaa silloin, kun kuvaan ei tarkastele sitä? Kuvaan voidaan kohdistaa lukemattomia eriluonteisia intentionaalisia akteja; kuvan ja sitä tarkastelevan subjektin välille syntyy lukemattomia erityyppisiä korrelaatioita. Voiko kuva mitenkään pysyä muuttumattomana, kun siihen kohdistuu näin monenlaisia merkitysintentioneja?

Kuva, jota tutkimuksessani käsittelen, ei siis ole kuva siinä merkityksessä kuin siitä puhutaan ikonografisesti ja ikonologisesti painottuneen kuvantutkimuksen piirissä. Korostaakseni sitä, että näkökulmani kuvaan on fenomenologinen, haluaisin oikeastaan ryhtyä puhumaan Kuvasta isolla alkukirjaimella kirjoitettuna.<sup>6</sup> Tällä pyrin viittaamaan siihen, että Kuva on ontologisesti erillinen. Samoin haluaisin ryhtyä puhumaan teoksen materiaalisuuden sijaan Kuvan materiaalisuudesta. Ilmaus ”teoksen materiaalisuus” on käytännön konservointityössä ja siihen liittyvässä materiaalitutkimuksessa käytetty yleiskäsite, jolla viitataan yksinomaan taideteosobjektin fyysiseen koostumukseen. On melko tavallista puhua ”kuvan materiaalisuudesta” – käyttäessämme tällaista ilmaisua ymmärrämme kuitenkin todella sitä, mihin viittaamme? Eikö ole pikemminkin niin, ettemme tule ajatelleeksi, mitä kuvaa koskeva materiaalisuus on tai mitä se voisi olla? Puheellani Kuvan materiaalisuudesta pyrin painottamaan sitä, etten viittaa enää teoksen fyysiseen koostumukseen vaan materiaalisuuteen, joka on Kuvan ontologiselta kannalta aivan erityislaatuista materiaalisuutta, jossa käsinkosketeltava yhdistyy siihen, mitä ei ole mahdollista koskettaa – joka ilmenee, mutta ilmetessään samalla vetäytyy näkymättömiin. Puhuessani Kuvan materiaalisuudesta en viittaa siihen itsestäänselvyyteen että kuvilla, aineettomiltakin vaikuttavilla kuvilla, on aina oma mediuminsa. Pyrkimykseni on osoittaa, että aivan kuten kuvan kohtaaminen edellyttää Edmund Husserlin kuvatietoisuudeksi, *Bildbewusstsein*, nimittämää aivan erityistä tietoisena olemisen tapaa, Kuvalle ominaisen materiaalisuudenkin kohtaaminen vaatii tietoisuutta juuri kuvalle ominaisesta materiaalisuudesta, jossa – kuten Louis Marin esitti *Logique de Port-Royalin* merkkiteoriaan viitaten – transitiivinen transparenttisuus kohtaa refleksiivisen opasiteetin.<sup>7</sup> Keskeistä on ymmärtää se,

<sup>6</sup> Hieman samassa hengessä kuin Giorgio Agamben teoksessaan *Il Linguaggio e la morte* (1982) kirjoittaa Äänen (*Voce*) isolla alkukirjaimella korostaakseen sen fenomenologista perustaa (*Grund*) ja erottaakseen sen fenomenalisesta, ei-diskursiivisesta äänestä (*voce*), eläimellisestä ääntelystä. Kykenemme mieltämään puheen artikuloituna vasta sitten, kun Kielen itsensä tapahtuminen on jo tauonnut; yhtä lailla kykenemme kohtaamaan kuvan merkityksen vasta sitten, kun Kuvan tapahtuminen on jo lakanut. Jäämme siis auttamatta aina jälkijunaan. Agamben 1991 [1982], 35.

<sup>7</sup> Marin 1983–1984; 1986; 1988; 2006 [1989]; Récanati 1979.

ettei kuva ja sen materiaalisuus palaudu toisiinsa; niiden välinen suhde ei ole ongelmaton vaan konfliktuaalinen. Kyse on toisiinsa nähden yhteismitattomien kohtaamisesta. Tämänkaltaisen materiaalisuuden kohtaamiseen konventionaalilla, erityisesti vanhan taiteen tutkimuksessa sovelletuilla lähestymistavoilla ei ole työkaluja – siksi on hakeuduttava filosofisempien kysymyksenasettelujen pariin. Tutkimukseni toisessa luvussa, jossa pyrin antamaan yleistajuisen esityksen konservoinnin ja teknisen taidehistorian praksiksesta puhun kuitenkin edelleen selvyuden vuoksi kuvasta pienellä alkukirjaimella kirjoitettuna ja ”teoksen materiaalisuudesta”. Palaan Kuvan materiaalisuuden tematiikkaan vasta tutkimukseni loppuyhteenvedossa.

Fenomenologinen kuvantutkimus ei edusta taidehistoriaa siten kuin tieteenala perinteisessä, ahtaassa merkityksessä ymmärretään – se ei voisi olla juuri kauempana ikonografisista ja ikonologisista tulkintatraditioista. Katson, että kuvan tutkimuksen olisi välttämättä avauduttava ja laajennuttava tähän suuntaan. Tähän johtaa se, että kuvantutkimus on kuvan olemisen tutkimusta, johon taidehistorialla ei ole käytössä sen paremmin välineitä kuin metodeitakaan. Mitä voisikaan olla kuvaa koskeva metodologia? Kuvantutkimuksen yksi lähestymistapa, jota pitkälti itse sovellan, on fenomenologinen. Fenomenologia ei oikein tulkittuna voi milloinkaan olla metodi. Kuten Maurice Merleau-Ponty esitti, se on pikemminkin tietty tarkasti määrittelemätön ”tyyli” suuntautua asioihin. Tässä tutkimuksessa soveltamani ”tyyli” on saanut voimakkaita vaikutteita Didi-Hubermanin ajattelusta.

Kuten jo edellä mainitsin, tutkimukseni keskeisen osan muodostaa konservoinnin teorian ja käytännön tarkastelu. Mitä konservoinnilla ja restauroinnilla tarkoitetaan? Konservoinnin teoriaa pyrin tarkastelemaan yhden ehkä kaikkein vaikutusvaltaisimman ja viitatuimman konservointiteoreetikon, italialaisen Cesare Brandin keskeisimpien käsitteiden kautta. On huomattava, että se, mikä on jäänyt taidekonservoinnissa tyystin ajattelematta, on kuva. Entä mitä on taideteoksen säilyttäminen kaikkein autenttisimmassa merkityksessään? Materiaalisuuteen painottuvan konservoinnin piirissä tunnutaan usein ajateltavan niin, että taideteoksen säilymiseen riittää se, että fyysinen taideteosobjekti säilyttää fyysisen integriteettinsä, eheydensä. Onko kuitenkaan todella näin, vai olisiko meidän asetettava kyseeseen koko säilyttämisen (*preservation*) käsite siinä vakiintuneessa merkityksessään jossa sitä nykyisin käytetään.

Se, mihin tutkimuksessa yritetään vastata, on kiteytettävissä kahteen seuraavaan peruskysymykseen: Mistä koostuu taiteentutkijan ja konservaattorin huoli siinä merkityksessä kuin kyse on merkityksellisyyden kokemisesta ja olemisen ymmärtämisestä? Minkä laatuista olisi se huoli, jossa Kuvan olemista omassa ainutkertaisuudessaan, nancylaisittain ilmaistuna, ”erillisyydessään”, kyettäisiin kunnioittamaan?

## 1.2 Aiemmistä aihepiiriä käsittelevistä tutkimuksista

Oma taustani vanhan ulkomaiseen taiteeseen keskittyvänä konservaattorina on vaikuttanut siihen, että teokset, joita tutkimuksessani käsittelem, sijoittuvat pääosin tälle alueelle. Haluan painottaa sitä, että väitöskirjani ei ole luokiteltavissa ensisijaisesti konservoinnin tutkimukseksi. Olen kokenut ongelmalliseksi sen, että konservoinnilla ei useinkaan tunnu olevan luontevaa suhdetta taiteentutkimukseen. Myöskään monilla taidehistorioitsijoilla ei vaikuta olevan juuri minkäänlaista kiinnostusta tai perehtyneisyyttäkään taiteen materiaalisuuteen liittyvien teoreettisempien kysymysten pohtimiseen. Taidemuseoympäristössä tehdään usein jako sisällöntuotannon ja sitä tukevien toimintojen välillä. Olisi huomattava, että myös konservointi on sisällöntuotantoa. Taiteen konservointia ei voi mitenkään irrottaa erilleen taiteen tutkimuksesta. Kuten Cesare Brandi totesi, konservointi on aina *atto critico*, kriittinen tulkinta-akti. Se, mikä tekee ratkaisevan eron perinteiseen taidehistorialliseen näkökulmaan, on kuitenkin konservoinnin käsitteellinen luonne. *Atto critico* merkitsee nimittäin pohjimmiltaan ontologista erontekoa – rajanvetoa sen välillä, mikä konservoitava taideteos on, ja mikä se ei ole. Jos vielä halutaan ymmärtää niin, ettei taideteos perimmältään ”ole” – se ei kuulu ontisen piiriin vaan tapahtuu, gadamerilaisittain näyttäytyy omassa ”puhtaassa ilmentymisessään” (*reine Erscheinung*) – olemme ajautuneet alueelle, jossa yhtä lailla perinteisiä latuja seuraileva konservointi kuin konventionaalaisia kysymyksenasetteluja noudattava taidehistoriakin tuntee olonsa tukalaksi. Konservoinnilla ja sen piirissä tehtävällä tutkimuksella on jännitteinen suhde taidehistoriaan tieteenalana. Silloin, kun konservaattoreiden ja taidehistorioitsijoiden välillä ei tunnu löytyvän yhteisiä tutkimusintressejä, ensiksi mainitut pyrkivät löytämään hengenheimolaisensa kovien luonnontieteiden piiristä. Konservointitiede, *conservation science*, synnyttää vuodesta toiseen massiivisen määrän uutta tutkimusdataa, jolla on usein vain heikkoja yhtymäkohtia taiteentutkimukseen. ”Tieteellistyessään” konservointi on siis kaiken aikaa vaarassa menettää täysin yhteytensä taiteentutkimukseen – siitä tulee fyysisen taideteosobjektin analyyttistä tutkimusta. Tämä on voinut konservointialan ulkopuolisten toimijoiden silmissä synnyttää toisinaan vaikutelman kuin konservointi haluaisi sulkeutua omaksi suhteellisen suljetuksi tiedeyhteisöksi – tätä haluan omassa tutkimuksessani kaikin tavoin välttää. En siis käytä lähdeaineistonani tutkimuksia tai artikkeleita, joissa yhteys taiteentutkimukseen vaikuttaa katkenneen. Otan myös tietoisesti kriittistä etäisyyttä siihen, miten vanhaa ulkomaista taidetta on niin kansainvälisesti kuin kotimaassakin tutkittu; koen viimeaikaisissakin taidehistorian väitöstutkimuksissa sovelletut lähestymistavat rajoittuneina. Suomessa julkaistuista tutkimuksista koen lähemmäksi sekä Riikka Stewenin *Beginnings of Being. Painting and Topography of the Aesthetic Experience* -väitöskirjan (1995), Altti Kuusamon monissa teoksissaan soveltaman, semioottisesti painottuneen näkökulman että varsinkin tiettyjen kotimaisten filosofien taiteesta kirjoittamat artikkelit. Omaa ajatteluaani avaavia ovat olleet esimerkiksi Miika Luodon ja Susanna Lindbergin julkaisut, joissa

kuvan tematiikkaa on lähestytty mannermaisen filosofian, muun muassa Martin Heideggerin, Jacques Derridan ja Jean-Luc Nancyn kautta. On huomattava, että kaikki mainitut filosofit ovat kirjoittaneet myös taiteesta, uutta luovalla tavalla, jota vanhan taiteen tutkimuksen vallitsevat paradigmat eivät ole voineet tunnustaa. Omassa tutkimuksessani pyrin kulkemaan heidän jalanjäljissään.

Alussa viittasin jo tekniseen taidehistoriaan, jossa on kyse tutkimuksellisesta lähestymistavasta, jota ryhdyttiin 1980-luvulla soveltamaan maailman keskeisimpien museoiden tieteellisillä osastoilla erityisesti vanhan taiteen tutkimuksessa. *Technical Art History* -termin lanseerasi Lontoon Kansallisgalleriasa toiminut konservaattori ja tutkija David Bomford. Suomessa teknistä taidehistoriaa on harjoitettu vielä suhteellisen rajoitetussa mittakaavassa, pääosin Suomen Kansallisgallerian konservointilaitoksella. Lähestymistavan uranuurtajana voidaan pitää Ateneumin taidemuseossa pitkän uran tehnyttä konservaattori Tuulikki Kilpistä, joka johti myös tutkimuksessani käsiteltävää Isaac Wacklin -tutkimusta. Teknisen taidehistorian tutkimuskohteet ovat painottuneet sekä meillä että ulkomailla vanhaan taiteeseen. Espanjalainen konservointiteoreetikko Salvador Muñoz Viñas on kirjoittanut konservoinnin teorian kannalta urauurtavassa teoksessaan *Contemporary Theory of Conservation* (2005), että tieteelliseltä konservoinnilta puuttuu teoreettinen, eksplisiittisesti ilmaistu perusta. Näin voidaan todeta myös teknisestä taidehistoriasta. Näillä tutkimusaloilla ei myöskään paneuduta sellaisiin olennaisiin tekijöihin kuin taideteoksen ontologiaan. Tai mikä on konservoinnin ja teknisen taidehistorian implisiittinen käsitys taideteoksen olemisen tavasta?

Cesare Brandin (1906–1988), Etelä-Euroopassa hyvin tunnetun italialais-syntyisen taidehistorioitsijan, estetiikan tutkijan ja konservoinnin teoreetikon kirjallista tuotantoa tunnetaan meillä vain hyvin suppeassa mittakaavassa. Suurimpana syynä tähän on epäilemättä se, että ainoatakaan Brandin teoksista ei ole käännetty suomeksi. Tilanne ei ole juuri parempi anglosaksisella kielialueella. Brandin konservoinnin teoria, *Teoria del restauro* (1963), käännettiin englanniksi vasta 2005, Brandin muusta, erittäin laajasta tuotannosta ei ole saatavilla englannin kielellä ainoatakaan teosta. Brandia käsitteleviä tutkimuksia on julkaistu jonkin verran varsinkin viime vuosina. Italiassa on järjestetty lukuisia kongresseja, joissa on pureuduttu sekä Brandin asemaan taidehistorioitsijana, esteetikkona että konservoinnin teoreetikkona. Yhä uusien konservaattorisukupolvien käsissä on kulunut *Teoria del restauro*, johon perehtymistä, varsinkin konservaattoreilla, on vaikeuttanut Brandin vakiintuneesta konservoinnin piirissä tavattavasta kielenkäytöstä voimakkaasti eroava diskurssi. Voidaan katsoa niin, että useimmilta konservoinnin piirissä toimivilta ammattilaisilta puuttuvat teoreettiset valmiudet ymmärtää Brandin konservointiteoriaa. Tutkimuksessani haluan tuoda esille, ettei hänen konservointia käsittelevää kirjoitteluaan voida erottaa hänen yleisestä taiteenteoriastaan, jonka hän esittelee *Teoria generale della critica* -teoksestaan (1974). Tässä teoksessa Brandin husserlilaisesta fenomenologiasta, Kantin skematismista, mutta myös semiotiikasta ja kielitieteestä saamansa vaikutteet näkyvät hyvin selvinä. Pyrin omassa tutkimuksessani lukemaan *Teoria del restauroa* juuri mainitun teoksen kautta. Esitän, että *Teoria del restauroa*

ei suorastaan voi ymmärtää perehtymättä Brandin taiteen ja estetiikan teoriaan, joka on kattavimmin esitetty juuri hänen *Teoria generaleessaan*. Muñoz Viñas on aivan oikein todennut, ettei Brandi todellisuudessa esitä *Teoria del restaurossaan* konservoinnin teoriaa sanan varsinaisessa merkityksessä – on lisäksi huomattava, että kirjanen on koottu hänen oppilaidensa luentomuistiinpanojen pohjalta – kyse on enemmänkin hieman hajanaisista huomioista koskien Brandin konservointia ja restaurointia koskevaa ajattelua. Tässä kirjassa hänen teoreettinen viitekehysensä on usein löydettävä vain rivien välistä ja lukuohjeena tähän kirjaan esitän, että sitä lukiessamme meidän olisi keskityttävä juuri näihin rivien väleihin. Tämä on pyrkimykseni kautta koko tutkimukseni: lähilukiessani eri teoreetikkojen kirjoituksia, en ole kiinnostunut löytämään ”lopullista merkitystä”, en halua jäljittää niinkään sitä, mikä on ollut tarkastelemani kirjoittajan intentio hänen kirjoittaessaan jotain tiettyä tekstiään, haluan pikemminkin löytää sen, mikä on jäänyt kirjoittajalta itseltään ajattelematta – jatkan siihen suuntaan, jonne kirjoittaja tuntuu meitä johdattavan sitä suoraan itse ilmaisematta. Toivon, että myös oma tutkimukseni innoittaisi myöhempiä taiteen materiaalisuutta refleктоivia tutkijoita kehittämään tutkimuksessani esittelemiäni ajatuksia.

Tutkimukseni perustehtävänä on siis avata uusia näköaloja vanhan ulkomaisen taiteen tutkimukseen, ottamalla huomioon se, mikä perinteisessä taiteentutkimuksessa on lähes sivuutettu: menneisyydessä tuotetun taideteoksen kohtaaminen nykyhetkessä. Se, että säilytämme menneisyydessä tuotetun taideteoksen, fyysisen artefaktin, kaikilla käytettävissämme olevilla keinoilla ei vielä takaa sitä, että kykenemme säilyttämään taideteoksen merkityksellisenä. Haluankin puhua säilyttämisestä laajemmassa merkityksessä ottamalla käyttöön Martin Heideggerin filosofiasta tutun ilmauksen ”vaaliminen”. Tätä käsitelen varsinkin kahdessa väitöskirjaani sisältyvässä artikkelissa, toisessa näistä tarkastelen vanhoista taideteoksista eri aikoina valmistettuja ”toisen asteen representaatioita”: teosten mukaan valmistettua jäljennösgrafiikkaa, dokumentti- ja valokuvia, sekä kirjallisia kuvauksia, toisessa taas valokuvataiteilija Jorma Purasen interventioita vanhan ulkomaisen taiteen museoon. Esitän, että kummasakin tapauksessa taideteosten pohjalta valmistetut myöhemmät teokset ilmentävät olennaisella tavalla siitä, mitä tapahtuu kun kohtaamme taideteoksen merkityksellisenä.

Tutkimukseni jälkimmäisen osan keskeisimmän lähdekirjallisuuden muodostaa ranskalaisen filosofi-taiteentutkijan, Georges Didi-Hubermanin 1980-luvulta lähtien julkaisemat tutkimukset, joiden teoreettinen tulokulma on erityisesti Husserlin ja Merleau-Pontyn edustamassa fenomenologiassa, mutta myös taidehistorioitsija Aby Warburgin ja myös Walter Benjaminin kaltaisten ajattelijoiden tuotannossa sekä lacanilaisessa psykoanalyysissä. Oman tutkimukseni kannalta pidän Didi-Hubermanin kirjallista tuotantoa erityisen merkityksellisenä juuri siksi, että reflektiolla taideteoksen materiaalisuudesta on siinä keskeinen asema. Seikka, mikä on tutkimukseni kannalta erityisen olennaista, on se, että hänen näkökulmansa poikkeaa kuitenkin perustavanlaatuisesti teknisessä taidehistoriassa sovellettavista lähestymistavoista. Didi-Hubermanille

taideteoksen materiaalisuus on juuri se tekijä, joka rikkoo *mimēsiksen* ja tuo näin taideteoksen tähän hetkeen, aina uudella tavalla kohdattavaksi. Toinen kiinnostava asia Didi-Hubermanin tutkijaprofiilissa on se, ettei hän rajoitu vain jonkin tietyn aikakauden taiteen tutkimukseen; hän sukkuloi vanhan, modernin ja nykytaiteen välillä keskeisenä heuristisena välineenään tietoinen anakronistisuus – jota on soveltanut myös edellä mainittu Mieke Bal. Laajasti tutkimuksiaan julkaissutta Didi-Hubermania, joka varsinkin Ranskassa, mutta myös laajemmin Keski-Euroopassa on hyvin arvostettu taiteentutkija ja esitelmäsiisijä, tunnetaan Suomessa hyvin vähän. Omalla tutkimuksellani pyrin osaltani paikkaamaan tätä puutetta. Suomen kielellä ei ole ilmestynyt ainoatakaan teosta, jossa esiteltäisiin edes suppeasti Didi-Hubermanin ajattelua, englanniksikin hänen mittavasta tuotannostaan on käännetty vain kaksi teosta. Kotimaisissa tutkimuksissa häneen on myös viitattu suhteellisen harvoin. Pyrin hahmottelemaan tutkimuksessani Didi-Hubermanin ajattelun teoreettista viitekehystä – sitä, missä suhteessa hänen ”ei-ilmenevän fenomenologiansa” on muun muassa Derridan, Merleau-Pontyn ja Jean-Luc Marionin ajatteluun.

### 1.3 Tutkimusaineisto ja -metodit

Tutkimuksen pääasiallinen tulokulma on teoreettinen. Tutkimusaineisto muodostuu pääosin siitä tutkimuskirjallisuudesta, jota on julkaistu englantilaisella, ranskalaisella ja italialaisella kielialueella koskien kuvantutkimusta, konservoinnin teoriaa ja fenomenologiaa. Valitsemastani näkökulmasta johtuen filosofisesti painottunut tutkimuskirjallisuus on keskeisintä lähdekirjallisuuttani. Tutkimuksessa, erityisesti sen jälkipuoliskolla, painottuu fenomenologinen lähestymistapa sekä ne äänenpainot, jotka ovat tulleet tutuksi jälkistrukturalistisesti suuntautuneista tutkimuksista. Paneutuessani lainaamieni teoreetikoiden kirjoituksiin ja tutkimuksiin sovellan kriittistä lähilukua. Jo edellä esitin, ettei fenomenologisesti suuntautunut tutkimus voi seurata tiukasti jotakin annettua, jo olemassa olevaa metodologiaa vaan sen olisi pikemminkin kyettävä avaamaan uusi, ennalta kulkematon tie, uusi metodi. Sen täytyisi johdattaa tuntemattomille alueille ja sellaisiin näkökulmiin, joita ei aiemmin ole sovellettu. Sitä, mitä tässä tutkimuksessa varsinaisesti tutkitaan, ei ole myöskään tarkasti rajattu. Sen sijaan, että lähestyisin tutkimuskohdettani tiukan argumentatiivisesti, sovellan kirjoitustapaa, joka on tietoisesti esseistinen ja performatiivinen. Sen sijaan, että pyrkisin muodostamaan tarkasti rajatun tutkimuskysymyksen, johon pyrkisin tutkimuksen kuluessa vastaamaan, pyrin enemmänkin näyttämään tutkimuksen laajemman problematiikan. Näin ollen tutkimuksen kohde muotoutuu tutkimuksen kuluessa. Materiaalisuus kytkeytyy tutkimukseeni monella eri tasolla. Kyse ei ole vain taideteosobjektien fyysisestä materiaalisuudesta vaan myös kielestä materiaalisena mediumina. Materiaalisuus on olemisen vastus ajattelulle. Tämä vastus määrittää edeltä käsin sitä, miten voimme puhua olemisesta, myös omasta olemisestamme, siitä, että ”on olemista”, *il y a*. Tutkimukseni kaikkein keskeisimmän lähdekirjallisuuden muodostaa Georges Didi-

Hubermanin kirjallinen tuotanto, jota en pyri kuitenkaan käsittelemään kokonaisuudessaan vaan ainoastaan siinä laajuudessa kuin on tarpeen omien tutkimuskysymysteni kannalta.

## 1.4 Tutkimuksen sisällöstä ja rakenteesta

### 1.4.1 Huoli kuvista

Ihmisten, jotka tekivät taideteoksia menneinä vuosisatoina, olisi ollut vaikea uskoa, mikä tulisi olemaan heidän teostensa kohtalo. Monet niistä ovat hävinneet, mutta huomattava osa on säästynyt tulen, tulvien, sotien, sään, matojen ja homeen armoilta. Teoksia on kuljetettu höyryveturien vetämissä junanvaunuissa, niitä on lennätetty lentokoneilla tuhansien jalkojen korkeudella maanpinnasta, niitä on säilytetty tuhannen jalan syvyydellä maan uumenissa, ne ovat vaihtaneet omistajaa rahasummilla, joilla joskus olisi kyennyt ostamaan kokonaisen valtakunnan, teoksia on valaistu kaapeleissa kulkevalla sähkövirralla, niistä on otettu satoja valokuvia, jotka ovat päätyneet kirjojen lehdille. Teosten tekijät olisivat hämmästyneitä niistä keinoista, joita nykyisin käytetään heidän luomustensa säilyttämiseen.<sup>8</sup>

Näin aloitti amerikkalainen konservoinnin pioneeri ja museonjohtaja George Stout (1897–1978) kirjansa *The Care of Pictures* (1948). Kiinnitän seuraavassa huomiota sekä kirjan otsikon ensimmäiseen sanaan "care", huolehtiminen, että jälkimmäiseen, "pictures", kuvat. Perehtymällä tarkemmin Stoutin käytännönläheiseen ja helppolukuiseen kirjaan huomataan, että hänelle kuvista huolehtiminen merkitsi kutakuinkin sitä, mitä huolehtimisella arkiajattelussa tarkoitetaan – jostakin käyttöesineestä pyritään pitämään huolta siten, että se säilyy hyvässä kunnossa, käyttökelpoisena mahdollisimman pitkään. Sitten, kun sitä ei voi enää käyttää käyttötarkoitukseensa, se heitetään menemään. Mutta voidaanko taideteokselle löytää jokin käyttötarkoitus? Entä voidaanko se heittää menemään, kun se ei enää vastaa käyttötarkoitustaan – onko taideteoksella elinkaari, mistä yhä useammin kuulee puhuttavan? Jos on näin, mitä on tehtävä elinkaarensa päätepisteen saavuttaneelle taideteokselle? Tällaisella antropomorfisella projisoinnilla voi olla tuhoisia vaikutuksia kulttuuriperintömme säilymiselle.

Huoli voidaan kuitenkin ymmärtää laajemmassakin merkityksessä – tavalla, jossa huoli laajenee koskemaan koko inhimillistä olemassaoloa. Näin teki Martin Heidegger, jolle "huoli" (*Sorge*) ja "huolehtiminen" (*Besorgen*) muodosti koko inhimillisen olemisemme, "täälläolomme" (*Dasein*) eksistentiaalisen perustan – kuten usein on huomautettu, *Daseinia* ei oikeastaan pitäisi suomentaa "täälläoloksi", mikä kadottaisi ilmaisun transitiivisen ulottuvuuden. *Dasein* pitäisikin ymmärtää aktiivisessa verbimuodossa "olla paikkaa"<sup>9</sup> – tämä mainit-

<sup>8</sup> Stout 1948, v.

<sup>9</sup> Nancy 1998, 30; Agamben 1991 [1982], 4–5. Paikkaa ei siis ole, ennen kuin sitä ollaan. *Daseinin* suomennokeksi on ehdotettu "täälläolemisen" sijaan myös "paikallaole-



takoon vain sivuhuomautuksena. Heidegger lausui ”maailmassa-olemi[sen] o[levan] ontologiselta olemukseltaan huolta.” Hänelle ”täälläolo toteu[tui] huolena”, joka merkitsi alkuperäistä avautumista olemisymmärrykselle. Huoli merkitsi oleilua ”maailmansisäisesti olevan äärellä.” Kaikkein selvimmin huolen sisältämä olemisymmärrys ilmenee puheessa – mutta se, että on puhetta, ei ole omaa ansiotamme. Puhe on ennen meitä; se on alkuperäistä avautumista, jonka ansiosta voimme puhua asioista. ”Täälläolo ilmaisee itseään” ja ”ymmärrystään olevasta” puheessa – kielellinen lausuma paljastaa täälläolon suhteen olemiseen ja olemassaoloon. Siitä, mikä on ilmaistu, muodostuu ”maailmansisäistä käsilläolevaa”, jonka avulla voimme kommunikoida ja josta voimme vaihtaa ajatuksia muiden kanssa. Lausuessamme jotakin jostakin samalla kuitenkin myös peitämme jotain toista, tämä on *logoksen* ”kaksoismahdollisuus”. Lausuma ei näin ollen koskaan paljasta totuutta vaan vain sen mahdollisuuden, että ”on” (*il y a*) sekä totuutta että epätotuutta – sekä nousemista valoon että kätkeytymistä pimeyteen. Ennen *Daseinia* ei ollut tätä erottelua, luonnosta emme voi löytää totuutta sen paremmin kuin epätotuuttakaan. Meillä voi olla kuitenkin totuutta ja epätotuutta, paljastumista ja kätkeytymistä vain sen vuoksi, että on olemista, joka sisältää nämä molemmat ulottuvuudet ja joka hallitsee omaa olemistamme. Olevan avautumista joko totuudeksi tai epätotuudeksi voi olla vain niin kauan kuin on täälläoloa: ”Ennen täälläoloa ei ylipäätään ollut mitään totuutta, ja täälläolon jälkeen ei ylipäätään ole enää mitään totuutta, koska totuus *ei* silloin *voi* olla avautuneisuutena [...]”<sup>10</sup> Kaikkein olennaisinta on huomata, ettei totuus merkitse Heideggerille totuuden korrespondenssiteorian mukaista *adequatio*-suhdetta.

Huomaamme, että huolella on Heideggerille voimakas ontologisesti eksistentiaalinen ulottuvuus. Sitä huolta, jolla Stout tunsu huolehtiessaan taide-teoksista, voi tästä poiketen luonnehtia ontiseksi huoleksi maailmansisäisesti esilläolevista (*vorhandene*) entiteeteistä. Heidegger muistuttaa, että huoli-ilmaisun alkuperä on ”ontinen cura”<sup>11</sup> – huolta tästä nimenomaisesta oliosta tässä. Huolta laajemmassa merkityksessään leimaa Heideggerin mukaan temporaalisuus – se ajallisuus, jonka nykyihminen omassa jokapäiväisessä, ”langenneessa” olemisessaan oli hänen mielestään unohtanut. Tälle epäautenttiselle, ei-omaehtoiselle (*uneigentlich*) olemiselle luonteenomaisena hän näki sen, että kaikki olemassaoleva kohdataan ”esilläolevana” (*vorhanden*); ihminen erottaa itsensä muusta luomakunnasta ja rajaa kohtaamansa oliot omaa subjektiivuttaan vastaan (*gegen*) asettuviksi kohteiksi. Näistä objektivoituista ja etäännytettyistä objekteista – taideteokset mukaan lukien – tulee ”varantoja”, joilla on kullakin tiettyjä hyväksikäytettäviä ominaisuuksia. Taideteosten kohdalla niiden ainoksi tehtäväksi redusoituu esteettisten elämysten tuottaminen. Heideggerin

---

mista”, ks. A. Haapala (toim.) Heidegger: ristiriitojen filosofi. Helsinki: Gaudeamus (1998), sekä ”kohtoloa”, jossa saadaan kuulumaan myös Heideggerille nen ”kohtalon” (*Schicksal*) käsite: omaksuessaan päättäväisesti ”täällä” paikkansa ja ”heitteisyytensä” maailmaan *Dasein* valitsee kohtalonsa, ks. Heidegger 2010b [1929/1930]; 2000 [1927], §§ 74–75, 454–465.

<sup>10</sup> Heidegger 2000 [1927], § 41, 242, § 44, 276–279. 284.

<sup>11</sup> Heidegger 2000 [1927], § 42, 249.

mukaan näin ihminen ei vieraannu ainoastaan kohtaamistaan olioista, omaa immanenssiaan vastaa asettuvista kohteista, vaan myös omasta itsestään, omasta olemisestaan. Heideggerin keskeinen kritiikki kohdistuu siihen, että nykyihminen on unohtanut ontologisen eron: olemisen ja olevan, tai ontologisen ja ontisen, välisen perustavanlaatuisen eron. Langennut ihminen kykenee lähestymään olemista vain ontisen, olevan kautta, olemisen itsessään – se, että jotakin on pikemminkin kuin ei ole – jää hänelle käsittämättömäksi. Taideteoksen mieltäminen varannoksi, *Bestand*, on johtanut Heideggerin mukaan siihen, että teoksen arvo ja merkitys mitataan sen mukaan, kuinka voimakkaita elämyksiä se tuottaa tai minkä arvoista sen välittämä tieto on kulloinkin kyseessä olevan taidehistorioitsijan näkökulmasta. Heidegger lausui vuonna 1935 Freiburgissa pitämässään esitelmässä (siis ei kovinkaan paljon aikaisemmin kuin Stout julkaisi edellä mainitun teoksensa), joka julkaistiin *Der Ursprung des Kunstwerks* -nimisenä teoksena, ja joka on sittemmin suomennettu nimellä Taideteoksen alkuperä: ”Maalaus, esimerkiksi se van Goghin, joka esittää talonpojan kenkäparia, kiertää näyttelystä toiseen. Teoksia lähetetään matkaan kuten hiiliä Ruhrin alueelta tai tukkipuita Schwarzwaldista.”<sup>12</sup> On vaikea uskoa, että Stout olisi tuntenut Heideggerin teosta – todennäköisimmin on pelkkä sattuma, että hän viittaa edellä esitetyssä lainauksessa samaan asiantilaan kuin Heidegger. Stoutin kirjoittamasta katkelmasta ei tosin löydy niitä kriittisiä äänenpainoja kuin Heideggerilla. Joka tapauksessa sitten Heideggerin ja Stoutin päivien taideteoksia kuljetetaan ”kuin hiiliä ja tukkipuita” yhä kiihtyvällä vauhdilla. Vanhan taitteen kohdalla tämä näkyy eri puolilla maailmaa säännölliseen tahtiin järjestettävissä suurnäyttelyissä, joihin lainataan teoksia maailman kaikilta kolkilta.

Nykyihmistä leimaa Heideggerin mukaan myös typistetty käsitys ajasta. Tämän ei-omaehtoisen, eletystä kokemuksellisuudesta irrotetun temporaalisuuden perustan muodosti aristoteelinen lineaarinen aikakäsitys, jossa ajan nähdään koostuvan toisiaan seuraavista, erillisistä nyt-hetkistä. Huolta leimaavana toisena ominaispiirteenä Heidegger näki ahdistuksen, joka syntyy tietoisuudestamme oman ymmärryksemme ja olemassaolomme rajallisuudesta. Ahdistus on kokemus siitä, kun kohtaamme ei-minkään, kaikkein omimman mahdollisuutemme, joka on kuolema. *Daseinin* olemassaoloa leimaa kaikkein syvälimmin tietoisuus kulkemisesta kaiken aikaa kohti omaa häviämistään, *Sein-zum-Tode*. Tämä käsitys ajallisuudesta ja omasta katoavaisuudestamme ei voi olla vaikuttamatta siihen, miten miellämme taideteokset omassa ajallisuudessaan ja materiaalisuudessaan. Mutta yhtä lailla huolen, *Sorge*, olemukseen kuuluu ”edelläkäynti” (*Vorlaufen*). Elämämme koostuu alituisista *ek*-staaseista, oman tietoisuutemme ulkopuolelle asettumisista. Se, mikä ajaa meidät oman itsemme ulkopuolelle, on olemassaoloamme leimaava puute, ”ei-mikään” (*Nichts*) jota yritämme täyttää erilaisilla prosteettisilla apuvälineillä, *tekniikoilla*. Näiden tekniikoiden aikaansaava syy, *causa efficiens*, ei ole jäljitettävissä inhimilliseen. Viitatessani huoleen kuvista, ymmärrän myös sanan ”kuva” laajassa merkityksessä – ehkä hieman samansuuntaisesti kuin teki Walter Benjamin. Sigrid Weigelin mukaan Benjaminin käyttämä saksankielinen ilmaisu *Bild* viit-

<sup>12</sup> Heidegger 1995 [1950], 15.

taa entiteettiin, joka edeltää mentaalisten, visuaalisten ja aineellisten kuvien kuten myös kuvallisten ja sanallisten, käsitteellisten ja metaforisten esitysten erottelua.<sup>13</sup> Huoleni kuvista ei ole huolta vain aineellisista kuvista (kuten taustani huomioon ottaen voisi ounastella) – maalauksista, veistoksista, valokuvista ja niin edelleen – vaan mitä suurimmassa määrin myös huolta aineettomista kuvista, mielen kuvista, mielteistä, *Vorstellungen*. Kyse on vaalimisesta, joka on säilyttämistä laajemmassa merkityksessä kuin siinä, miten säilyttäminen ymmärretään kulttuuriperinnön suojelun piirissä. Kyse on huolehtimisesta, jossa emme pidä huolta vain aineellisesta kulttuuriperinnöstä vaan myös itsestämme ja kanssaihmisistämme.

Aby Warburg, Walter Benjamin ja Sigmund Freud kantoivat myös huolta kuvista. Heidän huolensa oli jälleen toisenlaista kuin Stoutilla ja Heideggerilla. Warburgin huoli oli kohdistunut *Nachlebeniin*, siihen, miten antiikin paatosmuodot määrittävät yhä edelleen olemistamme ja kuvallista ilmaisuamme. Huolta ei voi ajatella ilman ajallisuutta. Benjamin katsoi, että taideteos, jota ei koeta nykyhetken kannalta merkityksellisenä, uhkaa kadota lopullisesti.<sup>14</sup> Freud katsoi tiedostamattoman rakentuneen kuvista, jotka muodostuvat siirtymien, *Verschiebung*, ja tiivistymien, *Verdichtung*, yhteisvaikutuksena. Unityön logiikka, jossa *Darstellbarkeit* korvaa mimeettisen representaation on jatkuvaa, keskeytymätöntä yhdistymisen ja korvautumisen liikettä. Didi-Hubermanin huoli kuvista seuraa kaikkia näitä ajattelijoina. Huoli ei siis ole palautettavissa vain yhdeksi huoleksi, tämä käy ilmi jo niistä erilaisista nimityksistä, joita eri kielissä on huolelle: *cura, care, Sorge, souci* ja niin edelleen.

#### 1.4.2 Puhe kuvasta

Entä mistä puhumme puhuessamme kuvista? Viittaammeko esimerkiksi seinällä riippuvaan tauluun vai puhummeko esimerkiksi omista mielen kuvistamme, mielikuvistamme? Entä miten pitäisi suhtautua kantilaiseen ”puhtaaseen kuvaan”, skeemaan?<sup>15</sup> Voidaan kysyä, miksi Immanuel Kantin *Puhtaan järjen kriitikissään* käsittelemä skematismi on saanut niin vähän vastakaikua taiteentutkijoiden piirissä. Entä miksi Edmund Husserlin kuvatietoisuuden (*Bildbewusstsein*) käsitettä ei ole juurikaan käsitelty taideteoriassa? Skematissihan olemme juuri peruskysymysten äärellä. Arkiajattelussa pystymme tuskin kohtaamaan kuvaa käsitteenä muuten kuin annettuna, hyvin typistetyssä, köyhdytetyssä muodossaan. Kuten Aud Sissel Hoel on todennut, käsitys kuvasta on ollut sidoksissa klassiseen substanssiontologiaan, jonka mukaisesti kuva on aina mielletty johdannaisena, kuvaksi jostakin, jäljitelmänä. Kuvalla itsellään on ollut vain välinearvoa; sen on ollut vetäytyttävä näkymättömiin jonkin ontologisesti ensisijaisemmaksi mielletyn tieltä. Näin kuvalta on riistetty sen konstituiva, todellisuutta ja ilmenemistä jäsentävä voima. Sen sijaan, että kuva redusoitaisiin substantiaaliseksi olioksi, kuva olisi Hoelin mukaan ymmärrettävä relaa-

<sup>13</sup> Weigel 2015, (344–366), 344.

<sup>14</sup> Benjamin 1969 [1955], 255.

<sup>15</sup> Ks. esim. Belting 2011 [2001]; Lindberg 2006, 146–154; Luoto 2007, 184–192.

tiona.<sup>16</sup> Näin tuntuu ajattelevan myös Georges Didi-Huberman, joka on kiinnittänyt huomionsa Aby Warburgin *Bilderatlas Mnemosynen* kuvaplansseihin kiinnitettyjen erillisten kuvien väliin jääviin väleihin. Warburgin tavoin Didi-Hubermankaan ei milloinkaan puhu yhdestä kuvasta, edes silloin kun hän vaikuttaisi tekevän niin – didihubermanilainen kuva on aina suhteessa toisiin kuvallisiin esityksiin; se on olemassa vain niiden ansiosta. Todellakin: puhuesamme kuvasta ikään kuin se olisi yksittäinen ja muista erillinen, sormumme idealisoitiin.<sup>17</sup> Didi-Huberman kirjoittaa *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* -teoksessaan (1990), että kun dominikaanimunkki asettui San Marcon luostarin käytävällä Fra Angelicon Marian ilmestystä kuvaavan freskon eteen *ante figuram*, hän ei ollut suinkaan yhden ainoan kuvan äärellä; hänen edessään ja hänen takanaan oli muita kuvia.<sup>18</sup> Tämän voi tietenkin ymmärtää viittauksena siihen, miten Fra Angelicon freskot levittäytyvät fyysisesti luostarin käytäville ja munkkien kammioihin – mutta Didi-Huberman viittaa myös toisaalle, siihen, että kuvat ovat ennen kaikkea psyykkisiä. Didi-Huberman viittaa Aby Warburgiin, jolle kuva ei pyrkinyt jäljittelemään kuvauskohdettaan vaan sitä vastoin tuomaan esiin niiden välisen intervallin, *Zwischenraum*, katkoksen ja murtuman, jossa kuvat hankautuvat toisiaan vasten. Tähän kuvien väliseen purkautumattomaan jännitteeseen Walter Benjamin viittasi dialektisen kuvan käsitteellään. Dialektinen kuva on äkillinen leimahdus, jossa menneisyys kohtaa nykyisyyden muodostaen konstellaation. Kuva merkitsi Benjaminille dialektiikan hetkellistä seisahtumista, *die Dialektik im Stillstand*, synkooppia tai kesuuraa. Warburgin ja Benjaminin tavoin Didi-Hubermanille kuvan voima merkitsee juuri kuvien välisten kynnysten, rajapintojen välille jännittynyttä äärimmäistä voimaa – dialektiikkaa ilman synteisiä. Tämä on antihegeliläinen ele, jonka Didi-Huberman jakaa muun muassa Kierkegaardin ja Bataillen, mutta ennen kaikkea Nietzschen kanssa. Kyse on nimittäin voimien välienselvittelystä. Deleuze kirjoittaa, ettei Nietzsche milloinkaan mieltänyt voimien välistä suhdetta hierarkkisesti: ”Suhteessaan toiseen tottelemaan paneva voima ei kiellä toista tai sitä, mitä se ei ole, vaan myöntää oman eronsa ja nauttii tästä erosta.”<sup>19</sup> Tämä heijastuu myös kuvien välisiin suhteisiin. Kuvat eivät pysy rajoissaan vaan ylittävät ne ja sulautuvat toisiinsa generoiden ennennäkemättömiä muodostelmia, rajattu muoto ja muodosta irtoava muodoton luovat erityisen jännitteen kuvien välille, aivan kuten pyhän ja likaisen rinnastaminen kasvattaa näiden välisen jännitteen äärimmilleen – tästä oli kyse Georges Bataillen *Documents*-projektissa, jota Didi-Huberman on tutkinut.<sup>20</sup>

Jo pelkästään kuvien loputon moninaisuus – kohtaammehan elämässämme lukemattoman määrän erityyppisiä kuvia – estää sen, että voisimme puhua kuvasta yksikkömuodossa. Mikä varsinaisesti on kuva? Emmanuel Alloa muistuttaa, että vaikka jokapäiväisessä elämässämme törmäämme jatkuvasti kuviin, olemme jopa niiden kanssa jatkuvassa vuorovaikutuksessa, emme pysty mää-

<sup>16</sup> Hoel 2011, 152–154.

<sup>17</sup> Hagelstein 2005, (81–96), 86.

<sup>18</sup> Didi-Huberman 1995 [1990], 159.

<sup>19</sup> Deleuze 2005 [1962], 20.

<sup>20</sup> Didi-Huberman 2000a, 114–117.

rittelemään sitä, mikä kuva on. Alloa esittää, että vain harvoin kuvaa koskeva ajattelu on ollut kuvalähtöistä. Väite voi kuulostaa provokatiiviselta. Hän tarkoittaa vain sitä, että perinteisesti tutkija katsoo kuvaa sen sijaan, että hän katsoisi – merleaupontylaisittain ilmaistuna – *selon l'image*, kuvan mukaisesti tai siten kuin kuva antaa katsoa.<sup>21</sup> Kuvaa koskevan ajattelun on siis lähdeittävä ontologiselta pohjalta.

Entä mikä on kuvan ja taiteen suhde? James Elkins muistuttaa, että tosiasiallisesti vain murto-osa kuvista voidaan määritellä taiteeksi. Kulttuurisesti tai ajallisesti meistä etäällä syntyneitä kuvallisia esityksiä on vaikea lähestyä humanististen ideaalien pohjalle rakentuneen kuvakäsityksen pohjalta. Näin ei myöskään voida tehdä niitten kuvallisten esitysten kohdalla, jotka muodostavat pääosan kohtaamastamme kuvatulvasta, esimerkiksi kaavioiden, karttojen tai teknisten ja tieteellisten representaatioiden kohdalla. Vuonna 1995 kirjoittamaansa artikkelissa Elkins muistutti siitä tosiasiaista, että taidehistoriassa ei ole perinteisesti oltu kiinnostuneita tämäläisyyksistä kuvista. Taiteellisiin esityksiin verrattuna ne on nähty ilmaisultaan köyhinä ja instrumentaalisiin funktioihinsa sidottuina.<sup>22</sup> Muistamme, miten Nelson Goodman vertaili aivosähkökäyrää Fuji-vuorta kuvaavaan tussipiirroksen ja päätyi esittämään, ettei ensiksi mainittu ole semanttisesti ja syntaktisesti yhtä tiheä kuin jälkimmäinen. Pienetkin vaihtelut tussipiirroksen viivojen paksuudessa tai tummuudessa, käytetyn paperin paksuudessa, pintarakenteessa tai imevyydessä ovat merkitseviä, kun taas sillä, minkä levyistä viivaa printteri tulostaa aivosähkökäyrän tulosteeseen, ei ole vaikutusta sen välittämään merkitykseen. Elkins ei hyväksy Goodmanin näkemystä; hänestä kaikkein yksinkertaisinkin kaaviokuva voi olla semanttisesti tiheä. Elkinsin mukaan niitä tapoja, joita tiedemiehet käyttävät kuvien manipuloimisessa voi pitää esteettisinä. Kuvaamista koskevat konventiot heijastuvat myös tieteellisissä kuvituksissa.<sup>23</sup>

Marie-José Mondzain on todennut, että sen sijaan, että puhuisi kuvasta yleisellä tasolla, kattokäsitteenä, hän mieltää kuvan geneeriseksi käsitteeksi, suvuksi, jonka alalajeja kuvan kreikkalaiset alkutyypit, ikoni (*eikon*) ja idoli (*eidolon*) ovat. Hän muistuttaa, ettei näitä kahta pidä sekoittaa toisiinsa. Mondzain korostaa, ettei *eikon* merkinnyt kreikkalaisille suinkaan mitään substantiaalista, hän haluaakin kääntää *eikonin* partisiipin perfektimuodossa. *Eikon* ei ole mitään staattista vaan sen tehtävä on muistuttaa jotakin, olla jonkin kaltainen, *chose semblante*. *Eikonissa* ei ole mitään oliomaista, se merkitsee sitä vastoin tulemisesta ilmeneväksi. Mondzain muistuttaa, että silloin kun kreikkalaiset halusivat puhua kuvasta oliomaisena, he eivät suinkaan käyttäneet *eikon*-nimitystä vaan

<sup>21</sup> Alloa 2010b, 7, 13.

<sup>22</sup> Elkins 1995a, (553–571), 553–554. Nigel Saint ja Andy Stafford esittävät, että näkyvyyden (*visibility*) ja luettavuuden (*legibility*) dikotomian varassa operoivassa, yksinomaan taiteeseen keskittyvässä tutkimuksessa on ollut pyrkimys jättää täysin huomiotta ne tutkittavan kohteen piirteet, joita ei ole ollut mahdollista palauttaa johonkin niitä edeltävään tekstiin, toisin sanoen kielelliseen merkitykseen. On katsottu, että viime vuosikymmeninä tapahtunut käänne, jossa visuaalisen kulttuurin tutkimus – tai ylipäänsä ”visuaalisuuden” tutkimus – on saanut yhä enemmän painoarvoa, olisi korjannut huomattavasti tätä tilannetta. Saint & Stafford 2013, 1–38.

<sup>23</sup> Elkins 1995a, (553–571), 555, 570.

sen neutrimuotoa *eikosma*. Hän viittaa kahteen samankaltaiseen sanapariin: *praxis-pragma* ja *poiēsis-poiēma*. *Pragma* on toiminnan, *praxis*, tuottama tulos, aivan kuten runo, *poiēma*, on *poiēsiksen* tulos. *Eikon* ei siis ole mitään olevaa, se ei kuulu ontisen piiriin, mutta se ei ole sen paremmin ei-olevaakaan. Se on sitä vastoin jotakin sellaista, joka "sijoittuu" olevan ja ei-olevan väliin, sanoo Mondzain. "Olla välissä" on siis *eikonin* olemisen *modus*. *Eikon* on toisin sanoen relaatio, *eidolon* sitä vastoin objekti.<sup>24</sup> Susanne Saïdin mukaan kreikkalaiset mielsivät *eidolonin simulakrumiksi*, joka jäljittelee mimeettisesti kuvauksen kohteen ilmiänsua, *eikonin* nähtiin sitä vastoin tavoittavan kohteen syvemmän olemuksen. *Eidolon* oli merkityksen pintatasolle sijoittuvaa aistimellista kaltaisuutta, mutta myös unikuvien ja harhauttavien *simulakrumien* aluetta, jonka ilmiänsu tavoitettiin välittömästi yhdellä silmäyksellä, *eikon* sitä vastoin merkityksen syvätasolle sijoittuva entiteetti, joka aktivoi ajattelua.<sup>25</sup> *Eikonin* ja *eidolonin* ero voitaisiin kenties nähdä yhtä lailla *energeian* ja *ergonin* tai toisaalta *rhythmoksen* ja *skhēman*, erona. Oman näkökulmansa tähän tematiikkaan on tuonut Jean-Luc Marion, joka on todennut idolin sijoittuvan havaittavien esitysten, ikonin sitä vastoin näkymättömän, alueelle.<sup>26</sup>

Vaikuttaa siltä, että nykypäivänä kuvallisten esitysten moninaisuus ei ole kuitenkaan palautettavissa *eikoniin* ja *eidoloniin*. Muistakaamme sekkin, ettei se kuvan käsite, jota nykymaailmassa käytämme, ole palautettavissa *eikoniin* sen paremmin kuin *eidoloniinkaan*. Kuvaa koskevat käsitteet ovat pitkän periytymisen, monien eri kielille ja uusille aikakausille kääntämisen tulos. Mondzain muistuttaa, ettei ranskan kielen *image*-sana tarkoita suinkaan samaa kuin sen pohjana oleva latinan *imago*.<sup>27</sup> W. J. T. Mitchell toteaa että, vaikka kutsuisimmekin kaikkia kuviteltavissamme olevia kuvallisia esityksiä "kuviksi", tämä ei välttämättä tarkoita, että niillä olisi kaikilla jotain yhteistä. Mitchell pyrki *Iconology. Image, Text, Ideology* -teoksessaan (1987) selvittämään niitä välttämättömiä ja riittäviä ehtoja, joiden perusteella joitakin kuvallisia esityksiä voitaisiin sanan varsinaisessa merkityksessä kutsua kuviksi – esimerkiksi graafisia, kuvallisia esityksiä konkreettisesti materiaalisessa muodossaan – ja joitakin toisia ei – esimerkiksi kirjallisten esitysten lukijassaan synnyttämiä mielikuvia – nämä jälkimmäiset jäisivät ikään kuin kuviksi kuvaannollisessa, metaforisessa merkityksessä. Hän päätyi siihen, ettei jyrkkää jakoa kuviin ja ikään kuin kuviin voida todellisuudessa tehdä – "varsinaisetkaan" kuvat (*images "proper"*) eivät ole milloinkaan stabiileja, staattisia tai pysyviä, tapamme havainnoida ja tulkita niitä on yhtä heterogeeninen kuin tapamme nähdä ja kokea unia siirtymiseen ja tiivistymiseen. Kuvat eivät myöskään koskaan rajoitu vain näkyvän alueelle ne kohdataan moniaistisesti.<sup>28</sup> Puhuessani siis huolesta kuvista en viittaa seinällä roikkuvaan maalaukseen tai kuvakirjan kuvaan. Kuva ei ole myöskään olio, kuten Merleau-Pontykin oivalsi. Hän kirjoitti Lascaux'n kalliomaalauksista, joissa luolien seinämiin maalatut eläimet yhtäältä eroavat kalkkikiven halkeamista ja kohoumista, mutta sa-

<sup>24</sup> Fiserova 2008.

<sup>25</sup> Saïd 1987.

<sup>26</sup> Marion 2013b [1991], 41–46; 2004 [1991], 19–23.

<sup>27</sup> Fiserova 2008.

<sup>28</sup> Mitchell 1987, 9–14, 31.

manaikaisesti kytkeytyvät niihin. Ne eivät ole kallion pinnassa, mutteivät myöskään jossain muualla: ”Hieman enemmän edessä, hieman taaempaan [...] hyödyntäen niitä kannattelevan kalkkikiven massaa kuvat hehkuvat sen ympärillä irtautumatta koskaan tavoittamattomasta kytköksestään.” Merleau-Ponty toteaa, että hän ei tarkasti ottaen pysty sanomaan, missä kuva varsinaisesti on. Koska ”en[hän] [...] katso kuvaa niin kuin oliota katsotaan, en kiinnitä sitä omaan paikkaansa, katseeni sitä vastoin harhailee kuvassa [...]” Lopuksi hän toteaa, ettei hän oikeastaan katso[kaan] kuvaa”, hän katsoo pikemminkin tavalla, jolla kuva antaa katsoa, ”kuvan mukaisesti tai sen kanssa”.<sup>29</sup> Kai Mikkonen on todennut, kuvan käsitteen muodostavan ”suur[en] merkitysten ja metaforien varasto[n]. Kuva voi olla konkreettinen – esimerkiksi maalaus, valokuva tai kaiverus – tai illusorinen, vain kuviteltu. Kuvalla voidaan viitata peilistä heijastuvaan kuvajaiseemme, mielen kuviin tai itse näkemiseen havaintotapahtumana.<sup>30</sup>

On yksinkertaistettua puhua ”tästä” tai ”tuosta” yksittäisestä kuvasta; kuva ei ole koskaan yksin; se ei ole atomi – kenties kaikkein parhaiten tämän kykeni ilmaisemaan Aby Warburg loputtoman avoimeksi jääneessä *Bilderatlas Mnemosyne* -kuvakoosteessaan. Kuva, aivan kuten me itse, synnymme tähän maailmaan näkyvän keskelle heideggerilaisittain ”kanssaolemaan” (*Mitsein*) muiden kanssa. Olemassaolo on – kuten Jean-Luc Nancy sanoo – aina yhteisesti jaettua (*partagé*) kanssaolemista (*être-en-commun*).<sup>31</sup> Kuva yksittäisenä, rajattuna näkymänä (aivan kuten subjekti *eo ipso*) on aina jälkikäteen idealisaatio tai deleuzelaisittain eksplikaatio, joka hukuttaa alleen intensiteetin, joka on jakamaton. Kuvaa kontaminoivat myös aina muut kuvat, niissä kummittelee *Nachleben* ikään kuin jäännösenergiana – mikään ei katoa, se mikä on aikaisemmin ollut, ilmenee vain aina uudella tavalla. Kokemus kuvan äärellä on myös aina sekä yksittäinen ja ainutkertainen ”minun kokemukseni” että yleisempi kokemus siitä, että on kuvia, jonka jaan kanssaihmisteni kanssa. Kuvan olemista, sen paremmin kuin omaa olemistammekaan, ei määritä pysyvyys, konstanssi. Kuva ei asetu subjektia vastaan ”esilläolevaksi” (*vorhanden*) kohteeksi. Didi-Huberman tarjoaa kuvan kuvaa koskevasta ajattelustaan (*image de la pensée de l’image*)<sup>32</sup> todetessaan, ettei hän koe kohtaavansa tutkimuskohdettaan tarkkana ja selväräjäisenä, *clara et distincta*, vaan se on enemmänkin kuin kaasupurkaus tai pilvi, joka muuttaa muotoaan kaiken aikaa kulkiessaan päittemme yli.<sup>33</sup> Emme kykene pysäyttämään pilven liikettä kiinnittääksemme siihen käsitteellisiä määreitä ja saattaa sitä siten kommunikoitavaksi. Eikö tämä tuokin mieleen Kantin *Kritik der Urteilskraftin* luonnehdinnan subliimista? – Jean-Luc Marion kutsuu tällaisia ilmiöitä ”kyllästeisiksi” (*phénomènes saturés*).<sup>34</sup> Didi-Huberman kysyy: ”Mitä voimme tietää [erkennen] pilvestä, voimme vain arvailla, tavoittamatta sitä mil-

<sup>29</sup> Merleau-Ponty 2013 [1964], 425.

<sup>30</sup> Mikkonen 2005, 43.

<sup>31</sup> Heidegger 2000 [1927], §§ 26–27, 154–169; Nancy 2000 [1996], 30; 2004 [1986], 201–203, 256–259; Lindberg 2007; Heikkilä 2007, 128–133; Didi-Huberman 2012c, 97–105.

<sup>32</sup> Prévost 2012.

<sup>33</sup> Didi-Huberman 1990, 10.

<sup>34</sup> Kant 1953 [1790], § 23, 90; Marion 2010.

loinkaan täydellisesti.”<sup>35</sup> Kuva on deleuzelais-bergsonilaisittain *image-mouvement*.<sup>36</sup> Kuvaa koskeva tietämys on *non-savoir*ia – ei tietämisen vastakohtaa vaan toista tietämystä, jolla ei ole objektia, *connaissance sans objet*.<sup>37</sup> Emme kykene tunnistamaan tällaista ”pilvimuodostelmaa”, emme voi tuottaa siitä tiedollista arvostelmaa (*Urteil*), emme kykene syntetisoimaan sen aistimellisesta moneudesta ykseyttä; se asettaa inhimilliselle ymmärryksellemme rajat; se on haaste mielenkyvyillemme. Didi-Huberman pyrkii suuntautumaan johonkin sellaiseen, josta ei voi muodostua tietoisuutemme korrelaattia, mutta jota voimme siitä huolimatta ajatella.<sup>38</sup> Kuva ei ole tunnistettavissa ja redusoitavissa propositionaaliseksi väitelauseeksi. Kuva on problemaattinen Idea deleuzelaisessa merkityksessä, virtuaalinen intensiteetti ja differentiaalinen moneus – se on *sentientum*, jokin joka pakottaa meidät ajattelemaan.<sup>39</sup> Tämän ajatuksen alkuperä juontuu Platoniin, joka esitti vain sellaisten kohteiden vetoavan ajatteluun, jotka tuottavat samanaikaisesti vastakkaiset aistimukset. Platon käytti esimerkkinään pikkusormea, nimetöntä ja keskisormea – niistä jokainen on yhtä lailla sormi. Sormi tässä yleiskäsitteellisessä merkityksessään ei tarjoa ajateltavaksi sormen vastakohtaa, ei-sormea – eikä se siten kykene aktivoimaan ajattelua. Ajattelemaan pakottaa vasta huomion kiinnittäminen siihen, että tämä ”yksi”, jota nimitämme sormeksi, voi olla havaittuna yhtä lailla paksu kuin ohut, lyhyt tai pitkä. Aistihavaintomme saavat meidät ymmälle: mikä on tämä ”yksi”? Pelkästään aistimuksemme ei anna tähän selvyyttä; meidän on turvauduttava ajattelumme kyetäksemme tarkastelemaan olevaista.<sup>40</sup> Yhtä lailla pilven tai kaasupurkauksen kaltaista moninaisuutta – joka on pilven tai kaasupurkauksen kaltainen olematta kuitenkaan kumpikaan niistä – emme kykene subsumoimaan ymmärryksen kategorioihin, aistimellisen kokemuksen apriorisiin mahdollisuusehtoihin. Se, mihin Didi-Huberman viittaa kielikuvallaan pilvestä tai kaasupurkauksesta ei ole objekti tai ilmiö vaan Idea.<sup>41</sup> Didi-Hubermanille kuva on perusolemuksestaan syvästi problemaattinen, benjaminilaisittain ilmaistuna *kriittinen*. Mutta aivan kuten pilvi tai kaasupurkaus, kuvakaan ei ole vain jotain kuviteltua, se on todellinen omassa olemisessaan. Olemme korrelatiivisessa suhteessa tähän *johonkin*.<sup>42</sup> Voimme ajatella, että kyseessä on transsendentaalinen objekti – objekti, joka (kuten Giorgio Agamben kirjoittaa lainaten Kantin *Opus postuumia*) “[...] ei ole todellinen vaan ainoastaan relaation idea (*bloß eine Idee des Verhältnisses*), joka ilmaisee ajattelun olevan suhteessa absoluuttisen määrittämättömään ajatukseen.”<sup>43</sup> Didi-Hubermania ennen jo Aristoteles tähyili taivaalle – muistamme hänen traktaattinsa *De caelo*.<sup>44</sup> *Metafysiikassaan* hän muis-

<sup>35</sup> Didi-Huberman 1990, 11. Oma kursivointi.

<sup>36</sup> Deleuze 1981.

<sup>37</sup> Marion 2011 [2010]. Didi-Hubermanin *non-savoir*illa on ilmeinen temaattinen yhteys myös Erwin Strausin *Empfindung*iin ”paattisine” ulottuvuuksineen, ks. Barbaras 2004, 215–228.

<sup>38</sup> Tästä tematiikasta, ks. Backman 2014, (23–41), 33.

<sup>39</sup> Deleuze 1990 [1969], 121–122, 176–177; 2000 [1964], 94–102.

<sup>40</sup> Platon 1999, 523b–e, 258–259.

<sup>41</sup> Kant 2013 [1781/1787], A 254–A 255, B 310–311, 195; Deleuze 1978.

<sup>42</sup> Figal 2010.

<sup>43</sup> Agamben 1998 [1995], 52.

<sup>44</sup> Didi-Huberman 2012b [2001], 65–66.



tutti, ettei meillä voi olla tietoa mistään virtaavasta.<sup>45</sup> Kantilaisittain kysymys voidaan ymmärtää kysymykseksi siitä, miten voimme tehdä synteettisiä arvostelmia aistimuksistamme, jotka eivät muodostu ulottuvaisista ekstensiteeteistä, vaan jotka ovat pikemminkin kaasumaista muodostelmaa muistuttavia intensiivisiä suuruuksia, ne eivät ole tarkasti aikatila-avaruudessa rajautuvia olioita, minkä vuoksi niitä ei ole mahdollista pilkkoa osiin.<sup>46</sup> Kantille ekstensiivinen suuruus merkitsi "sitä, missä osien representaatio tekee mahdolliseksi kokonaisuuden representaation", intensiivinen suuruus taas "ilmenty[mää], minkä apprehensio ei ole osista koko representaatioon etenevä perättäinen synteesi." Siten "Se, mikä empiirisessä intuitiossa [*Anschauung*] vastaa aistimusta, on reaalisuus [...], ja se, mikä vastaa sen puutetta, on [sen] negaatio = 0." Intensiivisen aistimuksen "reaalisuuden ja negaation välillä on monien mahdollisten väliaistimusten jatkumo [...]"<sup>47</sup> Quentin Meillassoux'lle Kantin ajattelu edustaa korrelationismia heikommassa muodossaan – esittäähän hän, että vaikka emme kykenekään saamaan tietoa oliosta itsestään, voimme kuitenkin ajatella sitä. Fenomenologia husserlilaisessa muodossaan edustaa Meillassoux'lle vahvaa korrelationismia, joka hylkää olion itsensä ja josta tulee näin äärimuodossaan pelkkää korrelaatiosuhteiden tarkastelua.<sup>48</sup> Jos ryhdymme seuraamaan tätä, emmekö riistäkin itseltämme auttamatta pääsyn olemiseen itseensä, jonka olennaisen osan oma elämismaailmamme muodostaa? Tähän Didi-Huberman ei halua langeta. Se, ettemme kykene tuottamaan tiedollista arvostelmaa pilven tai kaasupurkauksen kaltaisesta ilmiöstä, ei vielä millään muotoa tarkoita sitä, ettemmekö voisi ajatella sitä, muodostaa siitä mielletä, esitystä, kuvaa – "kaikesta huolimatta", *malgré tout*. Se, ettei jokin ole representoitavissa perinteisin keinoin, ei anna oikeutta määrittää sitä kaikki representaation keinot ylittäväksi.<sup>49</sup> Mitä voimme siis tietää pilveä tai kaasupurkausta muistuttavasta ilmiöstä? Ainakin sen, ettei kyseessä ole lume, joka peittäisi sen takana olevan tosiolevan. Ilmiö ei ole kuviteltu. Kantilaisittain kysymys olisi asetettava: mitä voimme ilmaista ilmiöstä itsestään. Ilmiössä se, mikä manifestoituu, yhdistyy näyttäytymisensä ehtoihin.<sup>50</sup>

Fichte tarjosi toisen ratkaisun Minän ja Ei-Minän, reaalisen ja sen negaation, relaatiolle. Fichteläisittäin Didi-Hubermanin pilveksi tai kaasupurkaukseksi vertaaman olion on välttämättä oltava tiedon kohde – muussa tapauksessa emme voisi edes mieltää sitä omaa Minäämme vastaan asettuvaksi "tuntemattomaksi" kohteeksi. Muuten emme voisi edes arvailla, mikä se saattaisi olla. Mutta millaista on tämän "oudon" kohteen "kohteisuus"? Fichte esitti, ettemme voi tuottaa mielletä kohteesta, jos Minän ja Ei-Minän välillä olisi jyrkkä looginen, käsitteellinen raja. En kykene asettamaan itseni negaatiota, Ei-Minää, jos se olisi itseeni nähden täydellisen heterogeeninen, absoluuttinen ei-mikään. Voin asettaa sen vain siten, että minun ja sen välinen ero ei ole kvalitatiivinen vaan

<sup>45</sup> Aristoteles 1990, 1078b, 233.

<sup>46</sup> Giovanelli 2011, 9–11.

<sup>47</sup> Kant 2013 [1781/1787], B 203, B 210, 144, 147.

<sup>48</sup> Meillassoux 2013 [2006], 30–31.

<sup>49</sup> Alloa 2015, (367–389), 376.

<sup>50</sup> Deleuze 1978.

reaalinen kvantitatiivisesti määriteltävissä oleva intensiivisten suuruuksien välinen aste-ero – suhteessa Minään Ei-Minä on negatiivinen suuruus; sen minus on vähäisempää kuin omalla itselläni. Havaittava ulkoinen todellisuus (*Realität*) ja sen negaatio – oleminen ja ei-oleminen – eivät ole toistensa vastakohtia, toisensa poissulkevia kvaliteetteja, ne sitä vastoin vastavuoroisesti määrittävät toisensa, eroten toisistaan vain intensiivisten suuruuksien, ”enemmän” tai ”vähemmän” jotakin, osalta. Ei-Minä ei ole ei-mitään, silläkin on tietty intensiivinen suuruus. Minän ja Ei-Minän välinen raja on toisin sanoen häilyvä, pilven tai kaasupurkauksen kaltainen. Tämän vuoksi emme tarkasti ottaen kykene määrittämään sitä, missä oleminen alkaa ja ei-oleminen päättyy – raja on liukuva. Fichteläisittäin siihen voidaan suuntautua vain produktiivisen kuvittelukyvyyn voimin.<sup>51</sup>

Luonnehtiessaan kuvaa pilveksi ja kaasumuodostelmaksi Didi-Huberman ilmaisee sen, ettei kuvaa voi redusoida intentionaalisen tietoisuuden kohteeksi, sen korrelaatiksi. Tämän vuoksi emme voi antaa siitä tarkkaa määritelmää. Mutta se ei estä meitä ajattelemasta sitä – aivan kuten Kant kykeni ajattelemaan subliimia. Voimme suuntautua siihen kuin mahdollisuuteen, joka ei milloinkaan aktualisoidu, vaan jää avoimeksi. Heideggerille kuolema merkitsi juuri tämänkaltaista mahdollisuutta. Oleminen kohti kuolemaa, *Sein zum Tode*, edusti hänelle inhimillisen täälläolon kaikkein omakohtaisimman olemismahdollisuuden. Kuinka voimme ajatella sitä, ettemme olisi? Kuolema lähestyy meistä jokaista vääjäämättömästi – kuitenkin ”lähin läheisyys, joka mahdollisuutena sisältyy olemiseen kohti kuolemaa, on mahdollisimman kaukana kaikesta aktuaalisesta.”<sup>52</sup> Olemistamme määrittää se, että voimme ajatella mahdollisuutta, josta ei milloinkaan voi muodostua tietoisuutemme korrelaattia, ”kaikesta huolimatta”, *malgré tout*. Didi-Huberman antoi nimeksi teokselleen, jossa hän reflektoi neljää Auschwitzista säilynyttä dokumentaarista arvoltaan kiistanalaisena pidettyä valokuvaa, *Images malgré tout* (2003), ”Kuvia kaikesta huolimatta”. Kuvat kuvasivat tapahtumia, joiden sisältö ylitti inhimillisen käsityskyvyn, minkä vuoksi niistä ei olisi pitänyt myöskään olla olemassa kuvia. Itse asiassa mikä tahansa kuva manifestoituu didihubermanilaisittain ilmaistuna *malgré tout*. Se, että jokin ilmenee, sen sijaan, että se jäisi kätkeytyneeksi, on aina pohjimmiltaan arvoitus – emme voi jäljittää sille riittävää perustetta.<sup>53</sup>

Giovanelli katsoo, että kriittistä filosofiaa määrittävä piirre on pyrkimys reflektoida positiivista ja negatiivista vastavuoroisessa tasapainotilassa, tilassa joka ei ole kuitenkaan staattinen vaan dynaaminen.<sup>54</sup> Didi-Hubermanin suuntautuminen edustaa juuri tätä. Hänen huolenaan on ”pistää liikkeeseen se, minkä intellektuaaliset käytännöt” – mukaan luettuna panofskyilainen taidehistoria humanistisena tieteenalana – ”haluavat niin usein pysäyttää”. Yksi asia, jonka

<sup>51</sup> Giovanelli 2011, 72–74.

<sup>52</sup> Heidegger 2000 [1927], § 52, 321.

<sup>53</sup> Didi-Huberman käyttää toistuvasti ilmaisua *malgré tout* viittaamaan johonkin sellaiseen ilmiöön, jonka ilmenemiselle ei ole löydettävissä leibnizilaista ”riittävää perustetta” *principium reddendae rationis sufficientis*, mutta joka siitä huolimatta ilmenee. Ks. Heidegger 1991 [1957].

<sup>54</sup> Giovanelli 2011, 77.

Didi-Huberman haluaa pistää liikkeeseen, on representaation käsite. Hän haluaa meidän näkevän "repeämän" (*déchirure*) representaation kudoksessa (*tissu*)<sup>55</sup> (mitä hän vertaa Lacanin kapitaatiopisteeseen, *point de capiton*); hän haluaa avata näkyvän ja kielellisesti ilmaistavissa olevan (*visible, lisible*) tiedostamattoman työlle (*travail du visuel*).<sup>56</sup> Louis Marin puhui hyvin samanhenkisesti "näkyvätön aukosta näkyvässä" (*ouverture de l'invisible dans le visible*). Tähän aukkoon hän viittasi puhumalla "opaakista" (*opaque*), joka avaa representaation representoitavuuden ulkopuolelle. Opaakia on kaikki se "ylimäärä" ja jäännös (*résidu*), jota symbolinen merkityksenmuodostus ei kykene käsittelemään ja sulauttamaan itseensä – tämä yhdistää opaakin Reaaliseen – mutta joka tosiasiallisesti muodostaa kaiken representoitavuuden perustan, *Grundin*. Opaakki näyttyy konkreettisesti sinä, mikä kohdattavassa maalauksessa työntyy eteen (*fait front*) omassa materiaalisessa läpituokemattomuudessaan keskeyttäen näin kuvan representoivan funktion.<sup>57</sup> Deleuzelaisittain artikuloituna tällaista kuvan aukirepimistä voisi pitää "dogmaattisen ajattelun kuvan" murskaamisena. Deleuze viittasi tällä ilmaisullaan kunakin aikana vallitseviin epäkriittisiin lähtöoletuksiin, joiden mukaisesti meillä olisi luontainen pyrkimys suuntautua kohti totuutta, jota lähestymme kaiken aikaa harjoittamalla järjestelmällisesti omia tiedonkykyjämme – ajattelutapoihin, jotka ohjaavat käsitteenmuodostustamme ja niitä tapoja, joilla jäsenämme todellisuutta, mutta jotka itsessään eivät ole rationaalisia. Tällaisia rakenteita edustavat Deleuzelle muun muassa Kantin *Puhtaan järjen kritiikissään* luettelemat aistimellista kokemusta edeltävät, sille mahdollisuusehdon muodostavat puhtaat *a priori* -käsitteet, apprehensio, reproduktio ja rekognitio. Yksi keskeisimmistä dogmaattisen ajattelun kuvista muodostuu Deleuzen mukaan representaation käsitteen ympärille.<sup>58</sup> Didi-Huberman jakaa Deleuzen representaatio-kritiikin. Hän haluaa meidän näkevän sen paikan, "jossa kuva palaa" (*où elle brûle*), jossa se ei syntetisoidu mielenkykyjemme harmonisessa rekognitiossa vaan pistää ne ei-tahdonalaiseen liikkeeseen ja juuri sen takia – kuten Deleuze sanoo – "pakottaa meidät ajattelemaan", eksplikoimaan. Kyse on lientymättömästä kriisistä, symptomista.<sup>59</sup> Didi-Huberman luonnehtii symptomia symboliksi, "josta on tullut käsittämätön", loputtomasti uusiin muotoihin hakeutuva, implikoituva, ylimääräytyvä, deformatoituva, dissimuloituva differentiaalinen moninaisuus.<sup>60</sup> Kuva ei ole Didi-Hubermanille milloinkaan entiteetti, joka voitaisiin alistaa sille välttämättömän säännön muodostavan apriorisen käsitteen alaisuuteen. Kuva ei alistu rep-

<sup>55</sup> Didi-Huberman 1990, 175. *Tissu* sen kahdessa toisiinsa limittyvässä merkityksessä: sekä orgaaninen kudokseksi että kankaan kudonta.

<sup>56</sup> Didi-Huberman 1990, 222–223.

<sup>57</sup> Didi-Huberman 1990, 175, 223, 317; 1995a, 87; Marin 1986, (29–34), 29–30.

<sup>58</sup> Deleuze 2000 [1964], 94; 2008 [1968], 164–213; Voss 2013, 18–73; Bryant 2008, 73–91.

<sup>59</sup> Didi-Huberman 2013c, 356. Käytän muotoa symptomiksi oikeen sijaan. Tällä haluan kunnioittaa symptomisanan etymologista juurta. Kreikan *syn*-etuliite (suom. "yhteen", "yhdessä", "kanssa") kertoo siitä, että oire on aina ikään kuin teesin ja antiteesin konfliktuaalinen, synteetiksi purkautumaton sidos. Tämä yhteenörmäisyys ei ole ennakoitavissa. Antiikin kreikkalaisille *symptomata* merkitsi äkillistä, ennakoimatonta tapahtumaa tai mielenliikutusta, joka ottaa valtaansa. Näin sillä oli yhteys myös *pat-hokseen*. Ks. Holmes 2015, 191–209.

<sup>60</sup> Didi-Huberman 2001a, 640.

resentoivalle tietoisuudelle ja rekognition synteessille, jotka muodostaisivat sille pysyvän identiteetin. Kuva edustaa Didi-Hubermanille sitä vastoin bataillilaista teesi-antiteesi-symptomi-rakennetta, joka ei voi milloinkaan päätyä ristiriidan sovittavaan synteisiin, käsitteen (*Begriff*) ykseyteen. Tietoisuus kuvasta symptomina merkitsee hegeliläisittäin ilmaistuna onnetonta tietoisuutta vastakkaiten termien loputtomasta yhteentörmäyksestä toisiaan vasten – haavasta, joka ei ole kurottavissa umpeen.<sup>61</sup>

Se, minkä kuva symptomina saa häilymään, on figuurin ja taustan, tai kopion (jäljitelmän) ja alkuperäisen (jäljitellyn) välinen suhde. Didi-Huberman tarkastelee pariisilaisessa *vivariumissa* kohtaamaansa kummitussirkkaa (*phasmide*), hyönteistä, joka jäljitellessään – konkreettisesti syöden – viherkasveista muodostuvaa elinympäristöään sulautuu lopulta kokonaan siihen, minkä jälkeen ei ole enää mahdollista erottaa, mikä on jäljitelmä ja mikä jäljitely, mikä alkuperäinen ja mikä sen kopio – ikään kuin kummitussirkka saisi ne vaihtamaan paikkaa, ikään kuin *vivariumin* kasvit alkaisivatkin jäljitellä sirkkaa.<sup>62</sup> Tämä ei ole kuitenkaan dialektiikkaa; kummistussirkka ei kiellä elinympäristöään vaan säilyttää siihen differentiaalisen suhteen – deleuzilaisittain ilmaistuna dialektiikassa kukka nähdään lehden antiteesinä, sen kieltona.<sup>63</sup> Henri Bergsonille eläin- ja kasvikunta edustivat elollisen kahta toisistaan erillistä mutta toisiaan täydentävää pyrkimystä, jotka olivat evoluution alussa vielä yhtä. Niiden välillä ei ole vielä kukaan jyrkkää rajaa, ne kummittelevat toisissaan. Yhtä lailla äly ja vaistot edustivat Bergsonille kahta elollisen taipumusta, joita ei voi jyrkästi erottaa toisistaan, niiden välillä on vain aste-ero.<sup>64</sup> Tämä on *mimēsiksen* tapahtumista, jota on pyritty rajoittamaan mimeettisyyttä koskevilla tabuilla.<sup>65</sup> Kasvi- ja eläinkunnan välillä häilyvästä erosta – deleuzelaisittain *simulakrumista*<sup>66</sup> – voimme palauttaa mieleemme Sigmund Freudin käsitteen *das Unheimliche*, ”kumma”. Tällaiselle ”kummalle” (*unheimlich*) oliolle ominaisena hän piti muun muassa sitä, ettemme osaa tarkasti sanoa, onko se elollinen vai eloton.<sup>67</sup> Bergson katsoi, että eläimen kyky liikkuu, aistia ja tiedostaa ympäristöään on vielä jäljellä kasvissa, mutta ne ovat ikään kuin horrostilassa, josta ne voidaan vielä herättää valveille. Yhtä lailla eläimen elämää varjostaa kaiken aikaa uhka liukumisesta takaisin jähmeään vegetatiiviseen tilaan.<sup>68</sup> Aivan kuten kumma, elollisen ja elottoman välillä kummitteleva kummitussirkka, Didi-Hubermanin metafora kuvasta kaasupurkauksena

<sup>61</sup> Tällaisen sovittamaton ristiriidan synnyttämän onnetoman tietoisuuden, joka ei saavuta synteessin tuottamaa mielenrauhaa vaan jää häilymään ratkeamattomasti vastapoolien välille, Bruce Baugh näkee leimallisena ranskalaisille postmoderneille teoreetikoille. Baugh 1993, (423–438), 424, 427.

<sup>62</sup> Didi-Huberman 1998, 15–20. Kummitussirkkan yhtäkkinen ilmestyminen kasvillisuuden seasta edustaa ilmeistä *thaumazeinia*. Didi-Huberman tuntee tässä seuraavan Aristoteleen *De Partibus Animalium*-teoksessaan antamaa neuvoa, jonka mukaan meidän olisi tutkittava luonnon ihmeitä kaikessa moninaisuudessaan, myös sen kaikkein vähäarvoisimpina pidettyjä eliöitä. Ks. Poulakos & Crick 2012, 295–311.

<sup>63</sup> Deleuze 2005 [1962], 28.

<sup>64</sup> Bergson 1964 [1911], 143; Deleuze 2004 [2002], 32–51.

<sup>65</sup> Magun 2013, 119–148.

<sup>66</sup> Deleuze 2008 [1968], 80, 154–156.

<sup>67</sup> Freud 1981b [1919], 217–252.

<sup>68</sup> Bergson 1964 [1911].

tai pilvenä kertoo siitä, että kuva merkitsee hänelle differentiaalista, ratkeamatonta rakennetta. Hän muistuttaa, että esimerkiksi koko panofskylainen ikonologia perustuu tarkasti taustastaan erottuvan figuurin erottelulle – jos tämä erottelu (joka on yhtäältä myös hylomorfasta aineen ja muodon erottelua tai toisaalta aktiivisen ja passiivisen erottelua) katoaa, koko ikonografinen ja ikonologinen analyysi kadottaa perustansa, *Grundinsa*.<sup>69</sup> Didi-Hubermanille figuurin (siis merkitsevän kuva-aiheen) ja taustan erottelu edustaa jälkikäätistä idealisaatiota. Hänen ajattelussaan kuva ei ole milloinkaan stabiili, se on – simondonilaisittain ilmaistuna – ”metastabiili”.

Toinen Didi-Hubermanin kuvasta käyttämä metafora on perhonen, olio joka on enemmän aksidenssi kuin substanssi.<sup>70</sup> Hän toteaa monien ihmisten kuvittelevan, että hauras olio, joka nyt on tässä, mutta jo hetken päästä poissa, hävinnyt olemattomiin, olisi jotenkin vähemmän todellinen kuin pysyväksi ja muuttumattomaksi mielletty objekti. Se, että voimme saada esteettistä mielihyvää tarkastelemalla värikkäitä perhosia, ei kykene kohottamaan niiden episteemistä statusta. Esteettinen on siis jotain lisättyä, toissijaista, vähemmän merkityksellistä. Sen sijaan, että ihailisimme perhosia, meidän on käännettävä katseemme asioihin, joilla nähdään olevan todellista merkitystä. Didi-Huberman toteaa, että on kuitenkin ihmisiä, jotka ajattelevat toisin – epäilemättä hän laskee itsensä heidän joukkoonsa. Kyse on ihmisistä, joille liike, *kinēsis*, on todellisempaa kuin *stasis*, olioiden kokemat aksidentiaaliset muodonmuutokset todellisempia kuin niiden substantiaaliset olemukset. He varaavat itselleen aikaa ihailukseen perhosia, vieraillakseen taiteilijoiden ateljeissa ja laboratorioissa, joissa kuvat syntyvät kuin perhoset, ensin pitkä latentti toukkavaihe ja lopulta perhosen, *imagon*, syntymän hetki, joka tapahtuu yhtä yllättäen kuin perhosen nouseminen siivilleen ja häipyminen horisonttiin. Se, mikä oli vielä hetki sitten ihaillemamme monivärinen perhonen, on kohta jo taivaanrantaan katoava pieni musta piste. Mutta perhostenkeräilijä pyydystä sen haaviinsa, pistää pulloon ja tainnuttaa eetterillä. Sitten hän kiinnittää sen neuloilla korkkimattoon ja asettaa lasin alle. Näin hän voi uudestaan ihaila moniväristä perhosta, joka äsken oli vain musta piste. Perhonen näkyy nyt ilmeisempänä, evidentimpänä kuin koskaan. Mutta minkä hinnan tästä tarkasta ja julmasta tietämyksestä (*savoir exact*) hän joutuu maksamaan? Yksi on kadonnut ja sen mukana kaikki: elämä. Perhonen on yhtä näkyvä, läsnäoleva ja evidentti kuin se on eloton. Perhonen on menettänyt perhosmaisesta liikkeensä, siiveniskunsa, joilla se halkoi niitä vasten puristuvaa ilmamassaa.<sup>71</sup> Dispositiota korkkimattoon naulitusta perhostesta voidaan verrata Jacques Derridan *La Toucher, Jean-Luc Nancy* -teoksessaan (2000) kuvaamaan kohtaukseen kuolinvuoteellaan pähkinäpuun siimeksessä lepäävästä Jumalanäiti/*Psykhēstä*, jonka ympärille apostolit/Eros ovat kokoontuneet. Tarkastellessaan kohdettaan etäältä, niin apostolien kuin Eroksenkin tietämys

<sup>69</sup> Didi-Huberman 1995, 17; 2011 [1992], 157–159.

<sup>70</sup> Tässä hän seuraa Nietzscheä, ks. Burnham & Jesinghausen 2011, (33–52), 48–51. Muistettakoon, että myös Aby Warburgin kerrotaan puhuneen tuntikausia potilashuoneeseensa lennähtäneille perhosille Ludwig Binswangerin hermoparantolassa. Ks. Didi-Huberman 2013d.

<sup>71</sup> Didi-Huberman 2013c, 14.

on tarkkaa, eksaktia – juuri etäisyys luo eksaktiuden. Tarkkailevat ovat aktiivisia toimijoita, tarkkailtava kohde ei tiedä mitään tästä: *Psykhē* nukkuu sikeästi, Jumalanäiti vielä sikeämmin kuolonuneen vaipuneena. Kohta Jumalanäiti/*Psykhēn* arkku suljetaan: tietämys saavuttaa lopullisen täyttymyksensä, merkittynsä: Jumalanäiti/*Psykhē* ”est”.<sup>72</sup>

Didi-Huberman ei halua tainnuttaa perhosta eetterillä tai sulkea Jumalanäiti/*Psykhēn* arkkua. Hän haluaa olla perhostenkeräilijä ilman haavia ja eetteriä. Perhostenkeräilijästä poiketen kuvantutkija ei pyri vangitsemaan kuvaa, *imagoa*. Hän juoksee koko päivän kuva-imagon perässä pyrkimättä saamaan sitä haltuunsa, pyrkimättä määrittämään, mikä ”yksi” (*quid*) se ”on” (*est*). Hänelle perhosen ”perhostelu” ei muodosta estettä; hän ihailee jatkuvasti muuttuvia, tulevia ja meneviä, syntyviä ja häviäviä kuvia, joita ei ole mahdollista pistää pulloon, tainnuttaa eetterillä ja lävistää neuloilla. Päivän muuttuessa illaksi kuva-imagoa on yhä vaikeampi erottaa, kunnes se häviää kokonaan hämärään – se ei kuitenkaan katoa. Tämä on sitä, mihin Didi-Huberman viittaa epäkäsittelään *visuel*. Kyse on näkymättömyydestä (*invisible*) merleaupontylaisessa merkityksessä – siitä, mitä juuri tällä hetkellä ei voi nähdä, mutta joka heti seuraavassa hetkessä voi muuttua ilmeneväksi.<sup>73</sup>

### 1.4.3 Kuvaa koskeva ei-tieto

Koska kuva ei siis ole tiedon objekti, sitä koskeva tietämys voi olla vain ei-tietoa, kuvan tunnustelua. Didihubermanilainen tietäminen on intuitiivista *non-savoiria* bergsonilaisessa hengessä, se valaisee kohteensa vain heikosti ja välähdyksittäin – kuin sammumaisillaan olevan lamppu.<sup>74</sup> Tämänkaltainen tietäminen tunnustaa äärelliset rajansa, joiden ylitse se kuitenkin lakkaamatta pyrkii kurkottamaan. Tätä on ei-tiedon passio. Jo Søren Kierkegaard totesi (*Philosophiske Smuler*, 1844) ymmärryksen paradoksaali[sen] intohimo[n] törmää[vän] [...] jatkuvasti tuohon Tuntemattomaan [...]. Sen pitemmälle ymmärrys ei pääse, mutta paradoksaalisuutensa vuoksi se ei voi lakata saapumasta Tuntemattoman äärelle ja ajattelemasta sitä [...].” Mikä on tämä Tuntematon? Kierkegaard toteaa sen olevan “[...] raja, jolle jatkuvasti saavutaan [...]”.<sup>75</sup> Didi-Hubermanille kuvantutkijan velvollisuutena on nähdä se, missä kuva-imago palaa – ja jos kuva ei ole vielä ottanut tulta, hänen on syytettävä se (benjaminilaisittain) tuleen kipinöillä, jotka syntyvät, kun sitä silitetään vastakarvaan (*à rebrousse-poil*).<sup>76</sup> Hänen on löydettävä mustasta, puoliksi viilenneestä tuhkasta kohta, jossa tuli vielä kytee ja löydettyään sen, puhallettava siihen saadakseen tulen uudestaan viriämään. Hänen on tehtävä tilanne kriittiseksi.<sup>77</sup> Se, mikä kytee, on symptomi, lientymätön kriisi. Kuva on ongelma ilman ratkaisua. Deleuze muistutti, että vain probleema, joka ei ole ratkaistavissa, on todellinen problee-

<sup>72</sup> Derrida 2005a [2000], 11–19.

<sup>73</sup> Merleau-Ponty 2000 [1964], 257; 2004 [1964], 305.

<sup>74</sup> Didi-Huberman 1990, 29–30; 2004, 18.

<sup>75</sup> Kierkegaard 2004 [1844], 53.

<sup>76</sup> Didi-Huberman 2000a, 85–86; Benjamin 1969 [1955], 257.

<sup>77</sup> Didi-Huberman 2011e [2009], 109.

ma – Levi Bryant lisää: ”Todellisiin ongelmiin ei ole olemassa ratkaisua.”<sup>78</sup> Meidän on tunnustettava, että kuva on probleema ja arvoitus – arvoitus aivan kuten minkä tahansa havaitsemamme ilmiön nousu havaittavaksi ylipäänsä.<sup>79</sup> Juuri se, ettei kuvalle löydy ratkaisua, muodostaa sen kysymisen arvoisuuden (*Fragwürdigkeit*). Juuri tämän vuoksi kuvantutkijan on tutkiskeltava (*ausarbeiten*) kuvaa koskevaa kysymystä – ei sitä, mikä kuva on vaan mitä on kuvan kysymyksen.<sup>80</sup> Kuvantutkijan on asetuttava kuvan äärelle kuin perhonen, joka on niin lähellä liekkiä, että se on jo vähällä kärventyä tuhkaksi. Ratkaiseva on juuri tämä hetki olemisen ja ei-olemisen, näyttäytymisen ja kätkeytymisen, välillä. Didi-Huberman toteaa, että tavoittaaksemme tämän hetken meidän on pysähdyttävä. Meidän on seurattava pitkä tovi perhosen tanssia liekin ympärillä. Hän varoittaa, että on hyvin helppoa olla tavoittamatta kyseistä hetkeä, varsinkin, jos tuomme kuva-imagon liian lähelle liekkiä, tai jos emme ota riittävästi huomioon kuvan singulaarisuutta – miten juuri tämä kuva eroaa kaikista muista kuvista. Ongelma piilee siinä, että haluamme tietää liikaa, jolloin kärvennämme kuvan liekiä, tai sitten siitä, ettemme tuo kuvaa liekin valokeilaan; kummasakin tapauksessa seurauksena on se, ettemme tosiasiallisesti kykene näkemään yhtään mitään.<sup>81</sup> Didi-Huberman ei ole kiinnostunut metafysiikan lajityypillisistä mikyyksistä; häntä ei kiinnosta se, ”mikä” (*quid*) hänen tarkastelemansa kohde on (*est*). Kysymykseen: ”Onko Sokrates hyvä vai paha” Aristoteles vastasi, ettei hän voi sitä tietää: niin kauan kuin Sokrates on elossa, hän voi muuttua yhdessä hetkessä hyvästä pahaksi. Vasta sitten, kun Sokrates on kuollut, voimme määritellä, oliko hän hyvä vai paha<sup>82</sup> – kuten Jussi Backman toteaa: ”Yksittäinen ihminen, Sokrates, syntyy ja kuolee pois ja on jatkuvassa muutoksen tilassa [...]. Sokrates on yhdellä hetkellä löydettävissä todellisuudesta ja toisella hetkellä ei enää ole. Sen sijaan ihmisen merkitys, ihmisenä oleminen, ihmisyyys, ei voi syntyä eikä hävitä [...]”<sup>83</sup> Didi-Huberman ei halua tappaa Sokratesta; hän haluaa pitää hänet kaikin keinoin elossa – hän haluaa perhosen jatkavan lentoaan silläkin uhalla, ettei hän pysty tunnistamaan sitä, ilmaisemaan predikatiivista totuutta sen olemuksesta. Didi-Huberman haluaa meidän jäävän seuraamaan sen jatkuvasti vaihtuvia aksidensseja; meidän on jäätävä näkemisen ja tietämisen, *voirin* ja *savoirin*, muodostamaan ratkeamattomaan tilaan. Meitä ei auta se, että korvaamme teesin tyrannian antiteesin tyrannialla, meidän on sitä vastoin kyettävä elämään yhtäaikaista teesiä ja antiteesiä. Tämä on elämän ja olemisen affirmaatiota. Ei riitä, että kiellämme kaunaisesti meitä häikäisevän valon, meidän on kyettävä sanomaan kyllä niille heikoille valonhäivähdyksille, jotka halkovat yötä.<sup>84</sup> On huomattava, että Didi-Hubermanin perhosmetaforaa tukevat kognitiotieteiden löydökset taideteosta havainnoivan henkilön silmän-

<sup>78</sup> Deleuze 1990 [1969], 122; Bryant 2008, 160.

<sup>79</sup> Marion 1998 [1989], 58–60.

<sup>80</sup> Heideggerille keskeisestä filosofisen kysymisen problematiikasta ja Derridan sitä kohtaan esittämästä kritiikistä, ks. Block 2015, 307–322.

<sup>81</sup> Didi-Huberman 2013c, 344–346, 355–356, 360.

<sup>82</sup> Didi-Huberman 2013c, 14; 2013e, 79.

<sup>83</sup> Backman 2005, 102.

<sup>84</sup> Didi-Huberman 2013e, 79–80; 1990, 175; 2015 [2009], 133.

liikkeistä. 1800-luvun lopulla toiminut ranskalaistutkija Emile Javal esitti havaitsemistapahtuman etenevän nykäyksittäin (*par saccades*). Silmämme ikään kuin hypähtelee huomiomme kiinnittäneestä yksityiskohdasta toiseen palaten lähtöpaikkansa ja etsien aina uuden reitin. Silmänräpäyksemme vertautuu perhosen siiveniskuihin. Kiertelemme ja kaartelemme kuvan – halun syyobjektimme – ympärillä kuin perhonen kynttilänliekin äärellä. Tällaiseen meandroivaan kiertelyyn Didi-Huberman viittaa ranskan kielen verbillä *papillonner* – tämä on nietzscheläistä kykyä tanssia.<sup>85</sup>

Häilyvyyttä kuvan havaitsemiseen synnyttää jo se, ettei kuvan figuuri tai kuva-aihe nouse ja erotu taustastaan siten kuin meillä on tapana ajatella. Päinvastoin: se, mitä pidämme figuurin taustana, *Grund*, tosiasiallisesti synnyttää kuvat. Viitaten Aristoteleen ja Albertus Magnuksen ajatteluun Didi-Huberman esittää, että figuurit ovat vain sen ansiosta, että ne nousevat paikasta (*locus*), jolla on morfogeneettisen voimansa (*dynamis*) ansiosta kyky synnyttää kuvia. Ilman tätä paikkaa ei olisi kuvia, se on niiden apriorinen mahdollisuusehto. Kiinnittäessämme huomiomme vain tarkasti erottuvaan figuuriin ja kuva-aiheeseen, olemme siis kohtalokkaasti myöhässä, olemme pysäyttäneet kuvan kehkeytymisen liikkeen.<sup>86</sup> Didi-Hubermanin lähestymistapaa voitaisiin luonnehtia eräänlaiseksi *Auseinandersetzungiksi*, siinä merkityksessä, minkä Heidegger tälle käsitteelle antoi.<sup>87</sup> Rodolphe Gasché toteaa, että välienselvittely *Auseinandersetzungina* tarjoaa osallistuvamman, intiimimmän, ”lihallisemman” suhteen kohdattavaan ilmiöön kuin perinteinen, kantilaisittain ymmärretty taiteenkritiikki: *Auseinandersetzungissa* kritiikki kohtaa Toisen kasvoista kasvoihin.<sup>88</sup> *Auseinandersetzungissa* se, mistä puhutaan, *die Sache*, määrittää tilanteen konfrontaatioksi, jota luonnehtii kiistanalaisuus. Asettuessaan alttiiksi asialle, *die Sache*, puhuja altistaa itsensä *polemokselle*. Hän on osallisena siihen, sen sijaan, että hän ottaisi siitä etäisyyttä ja pyrki kaikkiin tavoin pysyttelemään sen ulkopuolella. Välienselvittely on kriittinen tilanne, johon ei voi löytää ratkaisua. Pyrkimyksenä on pysytellä tässä kiistassa – kuvan tapahtumisen *energeiassa* – niin pitkään kuin mahdollista.<sup>89</sup>

Didi-Hubermanin metafora pilvestä tai kaasupurkausta voidaan nähdä myös kielikuvana, jolla hän pyrkii viittamaan siihen ulottuvuuteen, jota emme mitenkään voi saattaa ilmeneväksi, fyysisen ylittävistä, metafysisistä. Husserlilainen fenomenologia edusti reduktion, *epokhēn*, nimeen vannovaa korrelaatioanalyysiä, jossa tarkasteltiin vain ajattelun ja olemisen, *noesiksen* ja *noeman* suhdetta ja pidättäytyttiin esittämästä minkäänlaisia metafysisiä väitteitä tietoisuutemme ulkopuolisesta todellisuudesta. Jääkö fenomenologia siis näin välttämättä samankaltaiseksi antirealismiksi tai suorastaan idealismiksi kuin esimerkiksi Kantin transsendentaalifilosofia ”olioineen sinänsä”? Tämä on perustavin ongelma: voimmeko sanoa mitään siitä, mikä ylittää, ”transsendoi”, ajattelun ja olemisen immanentin korrelaatiosuhteen – vai jääkö tietoisuutemme

<sup>85</sup> Solso 2001, 25–26, 134. *Papillonner* tarkoittaa hypähtelyä yhdestä paikasta toiseen.

<sup>86</sup> Didi-Huberman 1995, 18.

<sup>87</sup> Ks. esim. Heidegger 2010a [1953], 64–65.

<sup>88</sup> Gasché 2000, 315.

<sup>89</sup> Gasché 2007, 103–105.



ulkopuolinen todellisuus, metafyyminen, välttämättä pilven tai kaasupurkauksen kaltaiseksi muodostelmaksi, josta emme voi sanoa oikeastaan mitään, korkeintaan arvailla? Jo pitkään fenomenologien piirissä on ollut pyrkimyksiä murtaa tiukka korrelaatio suhde. Tosiasiallisesti monet fenomenologisen koulukunnan keskeiset ajattelijat ovat esittäneet metafyyysisiä väitteitä todellisuuden ja olemassaolon luonteesta. Edes Husserl ei malttanut pitäytyä ”ankaralle” fenomenologiselle metodilleen laatimiensa sääntöjen piirissä viitatessaan *Abshattungeihin* ja olemuksiin, joiden hän näki olevan tavoitettavissa eideettisen muunteluun perustuvan *Wesenschaun* avulla. Vielä epätydyttävämpänä ankaran fenomenologian näki Martin Heidegger, joka kehitti oman fundamentaaliontologiansa. Pyrkimykset tiukan korrelaatio suhteen murtamiseksi, jotka ovat jo idulla edellisten filosofien ajattelussa, ovat voimistuneet myöhemmässä fenomenologiassa, varsinkin ranskalaisten fenomenologien, muun muassa Maurice Merleau-Pontyn, Emmanuel Levinasin, Jean-Louis Chrétienin, Jean-François Courtinen, Michel Henryn ja Jean-Luc Marionin filosofiassa – viimeksi mainitulla subjekti-objekti-korrelaatio suhteen ylittävä fenomeeni saa nimen ”kylästeinen” (*saturé*). Kylästeinen fenomeeni ei täytä sitä konstituoi van egon merkityksintentiota – se sitä vastoin ylittää kaikki mahdolliset siihen suunnatut intenciot moninkertaisesti. Tämä edustaa Marion propagoimaa kolmatta reduktiota, joka ei enää palaudu sen paremmin Husserlin *epokhēksi* olevaan, subjektiivisen intentionaalisuuden konstituoi miin tietoisuudelle evidentteihin korrelaateihin kuin Heideggerin reduktioon siihen olemiseen ja ilmiömaailmaan, jota tarkastellaan aina inhimillisen *Daseinin*, näkökulmasta.<sup>90</sup> Marionin tavoin muiden edellä mainittujen on joskus nähty edustavan kapinallista, dissidenttiä fenomenologiaa, jota ei Husserlin määrittelemässä merkityksessä pitäisi edes enää kutsua fenomenologiaksi. Dominic Janicaud julkaisi 1991 teoksensa, jossa hän sijoitti kaikki edellä mainitut ajattelijat fenomenologian ”teologisen käänteen” kattokäsitteen alle.<sup>91</sup> Voidaan todellakin kysyä, eikö kohde, joka ei ole enää inhimillisen tiedon piirissä, ole välttämättä uskon kohde – jos uskolla ylipäänsä voi olla kohdetta *Gegenstandin* merkityksessä. Näitä ”uskon fenomenologeja” lähelle sijoittuu joukko nuoremman polven teoreetikkoja, jotka ovat perustaneet oman löyhän ryhmittymänsä, jonka näkökulmaa yhdistää ”spekulatiivisena realismina” (*Speculative Realism*) tunnetuksi tullut ajattelusuuntaus. Aivan kuten edellä mainituilla, heidänkin yhteisenä vakaumuksenaan on käsitys, jonka mukaan todellisuus on paljon enemmän kuin se, minkä fenomenologia immanenttien korrelaatio suhteiden analyysinä voi tavoittaa ja mikä voidaan saattaa ilmeneväksi inhimilliselle tietoisuudelle.<sup>92</sup>

Didi-Hubermanin pyrkimyksenä on asettaa kuva häilymään – hän muistuttaa, että ranskan huolehtimista merkitsevän ilmaisun *soucier* etymologinen alkuperä on latinan *sollicitare*-verbissä, joka merkitsee heiluttamista, myllertä-

<sup>90</sup> Marion 1998 [1989], 62–63, 204–205.

<sup>91</sup> Hänen teoksensa *Le tournant théologique de la phénoménologie française* oli suunnattu ranskalaisen nykyfilosofian, Janicaud’n ”teologiseksi käänteeksi” kutsumaa filosofista suuntausta vastaan. Tom Sparrowin mukaan teologista käännettä nimitetään nykyisin ”uudeksi fenomenologiaksi” (*New Phenomenology*). Sparrow 2014, 52–53.

<sup>92</sup> Sparrow 2014, 2, 13.

mistä, sekoittamista, pistämistä liikkeelle, levottomuuden aiheuttamista.<sup>93</sup> Bertrand Prévost näkee Didi-Hubermanin perustavimmaksi teoksi problemaattisuuden palauttamisen kuvalle; sen oivaltamista, ettei kuva vain herätä kysymyksiä vaan kuva itse on tämä kysymys, tämä ikuisesti ratkaisematon probleema, tämä paradoksi, ymmärryksen raja. Viipyessämme kuvan äärellä elämme ruumiillamme tätä ratkeamatonta paradoksia, *in suspensa*. Emme voi määrittää pilveä, voimme vain elää sitä.<sup>94</sup> Asettuaan kuvan äärelle Didi-Huberman ei pyri löytämään ratkaisua kuvan esittämään problemeeseen. Hän pyrkii sitä vastoin asettumaan alttiiksi kuvan esittämälle paradoksille, tulla sen vaikuttavaksi intohimonaan löytää oman ymmärryksensä rajat. Vertauksellaan kuvasta pilvenä tai kaasupurkauksena Didi-Huberman pyrkii osoittamaan, ettei kuva ole reflektion vaan ajattelun asia.<sup>95</sup> Meidän on palattava ajattelemaan – tähän kehotti kehottamasta päästyään jo Martin Heidegger. Didi-Hubermanin ilmeinen pyrkimys on murtaa kuvan ja sitä koskevan ajattelun *status quo*. Hän toteaa, että se, että kuva on olemukseltaan välttämättä epästabiili, ei voi olla jättämättä jälkeä siihen kieleen, jolla kuvaa yritämme lähestyä. Jos kuvassa ei ole mitään pysyvää vaan se siirtyy ilmiästä toiseen, kielen, jolla sitä yritämme kuvata, on oltava yhtä joustava. Pystyäksemme ilmaisemaan sanoin jotakin tarkastelemastamme kuvasta, kiellemme on antauduttava kuvan ajallisuudelle, modaalisuudelle ja epävakaudelle.<sup>96</sup> Verratessaan kuvaa kaasupurkaukseen tai pilveen, Didi-Huberman tulee ilmaiseeksi sen, ettei taideteos voi koskaan olla kohde subjektia vastaan asettuvan objektin merkityksessä. Pilvi tai kaasupurkaus toimii näin olemisen – siis ei-minkään – metaforana. Ja oleminenhan ei voi olla tiedon kohde. Ollessaan kuvan äärellä Didi-Huberman on kuvan olemisen ja siitä irrottamattoman oman olemisensä äärellä. Vertauksellaan kuvasta pilven tai kaasupurkauksen kaltaisena entiteettinä Didi-Huberman tulee ilmaiseeksi, ettei kuva ole tiedon vaan ajattelun asia; voimme tietää yhtä ja toista kuvasta – esimerkiksi sen, mikä on sen kuva-aihe ja millaisin keinoin se on tuotu esiin – todellinen kuvaa koskeva tietämys ei ole kuitenkaan koskaan tietoa vaan siihen päästään vain ajattelemalla kuvaa. Kuvan ajattelu ei ole milloinkaan meistä erilisen kohteen reflektiota. Didi-Huberman viittaa tuttuun kaniini-ankka -kuvioon, jota Ludwig Wittgenstein käsitteli *Filosofisissa tutkimuksissaan* (*Philosophische Untersuchungen*, 1953), ja jolla Ernst Gombrich aloitti *Art and Illusion* -teoksensa (1959). Gombrich kirjoitti: ”Voimme nähdä kuvion joko kaniinina tai ankkana. Tämä on helppoa. On vähemmän helppoa kuvata sitä, mitä tapahtuu siirtyessämme yhdestä tulkinnasta toiseen. Gombrich näki, että kuvion muoto transformoitui jollakin hienovaraisella tavalla kun ankan nokasta tulee kaniinin korvat ja kun huomaamme yhtäkkiä yksityiskohdan, jota emme havainneet tulkintessamme kuvion ankaksi: kaniinin suun. Voimme siirtyä yhdestä tulkintavasta toiseen yhä uudestaan. Siirryttyämme yhdestä tulkintavasta toiseen

<sup>93</sup> Didi-Huberman 2011c [2005], 22; 2013, 93.

<sup>94</sup> Prévost 2012.

<sup>95</sup> Viittaa tässä Heideggerin tekemään erotteluun reflektion ja ajattelun välillä. Reflektio on propositionaalinen subjekti-objekti -relaation pohjalta nouseva tiedonasette, ajattelu pikemminkin olemista tunnusteleva ”tyyli”.

<sup>96</sup> Didi-Huberman 2014a, 63–64.

muistamme vielä sitä edeltäneen. On kuitenkin niin, ettemme voi tulkita kuvioita yhdellä kertaa kuin joko kaniiniksi tai ankaksi, emme molemmiksi yhtä aikaa. Gombrich ryhtyy seuraavaksi havainnollistamaan väitettään siirtymällä kylpyhuoneen hieman höyrystyneen peilin eteen. Hän toteaa, että on kiehtovaa pyyhkäistä peilin sumentuneeseen pintaan aukko, josta näemme omat kasvomme selvästi. Tämä auttaa hänen mukaansa ymmärtämään, kuinka vähäinen havaintokohde tuottaa meille vaikutelman siitä, että näemme itsemme kasvoista kasvoihin – itsemme tunnistamiseen riittää jo se, että erotamme peilistä puolet omista kasvoistamme. Vaikkeivät kasvomme piirrykään peilissä luonnollisen kokoisina, tämä kaistale kasvoistamme riittää vakuuttamaan meidät siitä, että näemme peilistä omat kasvomme, emmekä vain peilin tuottamaa illuusiota.<sup>97</sup> Gombrich tekee näin jyrkän erottelun havaitsemisen ja havaitun tulkitsemisen välille – tavalla, jota sen paremmin Wittgenstein kuin Didi-Hubermankaan eivät voi hyväksyä. Heidän mukaansa ei ole mahdollista tehdä näin jyrkkää erottelua havaitsemisen ja havaitun tulkitsemisen välillä. Wittgensteinille tätä ratkaisevampi erottelu oli jonkin näkeminen ja jonakin näkeminen. Kyse on siitä, että tulkintamme siitä, mitä näemme, vaikuttaa jo lähtökohtaisesti siihen, mitä tosiasiallisesti näemme. Lähtökohtana sille, että voimme nähdä havaitsemamme kuvan kahdella toisistaan poikkeavalla tavalla – esimerkiksi kaniiniankka-kuvion joko kaniinina tai ankkana – on tulkitseminen joksikin. Tämä on heideggerilaisittain ilmaistuna huolen (*Sorge*) rakenteeseen olemuksellisesti kuuluvaa ”edelläkäyntiä” (*Vorlaufen*), ”huolehtivaa mahdollisuutta”.<sup>98</sup> Emmekö voi siis sanoa kaniiniankasta mitään, ennen kuin pilkomme sen mielessämme joko kaniiniksi tai ankaksi? Voimmeko ajatella mielessämme elävää oliota, joka on kaniiniankka? Ei ole nimittäin mitenkään välttämätöntä, ettei kaniiniankkoja vaikuta olevan olemassa – niitä voi aivan yhtä hyvin olla, vaikka emme ole niitä vielä kohdanneetkaan. Vain olemassaolon kontingenssi, se, että niitä joko on tai ei ole olemassa, on välttämätöntä. Se, ettei luomakunnasta luultavasti tällä hetkellä löydy kaniiniankkoja ei estä meitä suuntautumasta siihen mahdollisuuteen, että niitä voisi olla ”kaikesta huolimatta”, *malgré tout*. On esitetty, että Wittgenstein suuntautui myöhäistuotannossaan juuri tähän mahdollisuuteen.<sup>99</sup> Muistettakoon Charcot’n klinikan naishysterikkojen kohtaukset, joissa potilaan ruumista ravistelevat yhtäaikaiset, kahteen vastakkaiseen suuntaan repivät pakkoliikkeet – eikö kyse olekin kuin kaniiniankasta?<sup>100</sup> Salpêtrière’n hoidokit voidaan yhtä lailla mieltää Lacanin *pas-tout*-ilmauksen pohjalta analyyttistä, fallista merkityksenantoa väistävänä feminiinisenä *jouissancena*, symbolisaatiota ja kategorisointia vastustavana merkityksen ylimääränä. Hysteriakohtaus on ek-staattinen *hors-je*’n tapahtuma.<sup>101</sup>

Pilvenä tai kaasupurkauksena hahmottuva olio, jota voidaan lähestyä myös iäti avoimeksi jäävän mahdollisuuden näkökulmasta, ei ole enää tiedon

<sup>97</sup> Gombrich 1983 [1959], 4–5.

<sup>98</sup> Heidegger 2000 [1927], § 52, 319.

<sup>99</sup> Somavilla 2013.

<sup>100</sup> Didi-Huberman 2001a, 634.

<sup>101</sup> Dunning 2011, (470–495), 485–486.

objekti. Siitä on muodostunut *Je ne sais quoi*.<sup>102</sup> Mikä voisikaan olla selvempi antiteesi tällaiselle tarkalle ja selkeälle, *clara et distincta*, yksinkertaiselle ja jakamattomalle luonnolle kuin jatkuvasti muotoaan muuttava kaasumainen muodostelma? Tämä voi viedä ajatukset Fichteen, joka puhui tiedeopissaan häilymisestä.<sup>103</sup> Kuva ei voi olla entiteetti vaan tapahtuma. Claude Romano muistuttaa, ettei tapahtuma (*événement*) voi milloinkaan olla objekti subjektia vastaan asetuvan *Gegen-standin* merkityksessä.<sup>104</sup> Kuten Günter Figal on osoittanut, tämä ei tietenkään tarkoita sitä, ettemmekö kaiken aikaa jäsentäisi kohtaamaamme reaalityodellisuutta havaitsemiemme ja havaittavuudessaan meitä vastaan asettuvien entiteettien pohjalta.<sup>105</sup> Heidegger viittaa *Was heisst Denken* -esseessään (1954) kukkivaan puuhun. Kohtaamme senkin *gegenüber*. Merleau-pontylaisittain: seisomme omassa ruumiillisessa olemassaolossamme maailman edessä (*devant le monde*) ja maailma seisoo meitä vastatusten. Näiden kahden vertikaalisen olemisen välillä ei ole jyrkästi leikkautuvaa rajaa, vaan syleilyn kaltainen, toistaan myötäilevä suhde.<sup>106</sup> Tiede yrittää estää meitä kohtaamasta maailmaa näin, mutta kokemuksellisesti emme voi kohdata sitä mitenkään muuten; toisin kuin muut elolliset, ihminen on eläin, joka kohtaa maailman vastatusten – tämä on edellytys myös sille, että hän kykenee ilmaisemaan sitä kielellisesti.<sup>107</sup> Tämä kohdattava ei ole kuitenkaan milloinkaan objekti vaan tapahtuma. Kyetäkseni kohtaamaan tapahtuman, en voi mitenkään pysyä siitä erillisenä. Kohtaamalla ni muodostelmalla ei ole pysyviä, kiinteitä ulkorajoja – se sen sijaan häilyy, *vor-schwebt*, ja häilyessään tempaa minut mukaansa, osalliseksi omaan häilymiseensä. Se ei voi mitenkään olla tiedonintressin kohde. Se muodostaa sitä vastoin produktiivisen kuvittelukyvyyn, *Einbildungskraftin*, käyttövoiman. Edellytys sille, että voimme altistaa järkemme tälle häilymiselle – aivan kuten edellytys sille, että kyyhky voi lentää taivaalla ilmanvastuksen kannattelemana – on aistisuus. Teorianmuodostus, jolla ei ole vakaata perustaa aistittavassa todellisuudessa, on tuomittu kaatumaan: kyyhky putoaa taivaalta kuin Ikaros.<sup>108</sup> Kuvaus semiosiksesta, jonka Cesare Brandi esittää *Teoria generale della critica* -teoksessaan (1974) on lainattu tästä kantilaisesta kielikuvasta. Vaikkei Brandi puhukaan kyyhkystä vaan leijasta, yhteys on ilmeinen. Brandi kirjoittaa semiosiksen olevan kuin leija, joka voi nousta taivaalle vain sen vuoksi, että sitä pidellään kiinni maasta. Mikä on tämä kiinnipitelevä voima Brandin ajattelussa? Esikäsitteellinen skeema (*schema preconconcettuale*), jonka lähtökohta on inhimillisessä elämismaailmassa, ja jossa aistinen kohtaa käsitteellisen. Tämä muodostelma, joka muodostaa kuvan lähtörakenteen, on reduktion jälkeinen aktiseuraanto. Brandille se merkitsee välttämätöntä perustaa, *Grundsatzia*, sitä seuraavalle symbolisaation ja käsitteellistämisen aktille.<sup>109</sup> Huomaamme, että Brandin ajattelu on

---

<sup>102</sup> Diehl 2012, 2–10.

<sup>103</sup> Ks. Sallis 1987, 23–66.

<sup>104</sup> Romano 2009 [1998].

<sup>105</sup> Figal 2010.

<sup>106</sup> Merleau-Ponty 2000 [1964], 271; 2004 [1964], 318.

<sup>107</sup> Heidegger 1968 [1954], 42–44, 61.

<sup>108</sup> Kant 2013 [1781/1787], A 5, B 9, 58; Romano 2009 [1998], 30–31.

<sup>109</sup> Brandi 1998 [1974], 91.

paljossa velkaa Husserlin *epokhelle*. Itse asiassa myös Husserl puhui Fichten tapaan häilymisestä. Hänelle häilyminen rajoittui kuitenkin mieleen palautettuihin kohteisiin – havaintokohteet aktualisoituivat täysin evidentteinä, ilmeisinä. Itse asiassa tämä häilyminen muodostaa yhdessä ”varjostumien”, *Abschattungen*, kanssa husserlilaisen fenomenologian ”kirotun osan” (*Bataillen part maudite*) – edellytyksen ilmeisyyden muodostumiselle, joka ei kuitenkaan itse voi mitenkään tulla ilmeiseksi. Husserlin 1900-luvun alussa pitämät kuvatietoisuuden luennot ovat herättäneet yllättävän vähän mielenkiintoa taidehistorian piirissä. Kuvatietoisuudella, *Bildbewusstsein*, Husserl tarkoitti erityislaatuisen asettamisen tapaa, joka on ominaista kuvien mieltämiselle. Asetus, *Setzung*, tarkoittaa asettamista olemassaolevaksi tietyn intentionaalisen aktin valossa. Jokainen intentionaalinen olisuusuntunut akti asettaa kohteensa omalla luonteenomaisella tavallaan: havaittu kohde asetetaan eri tavalla kuin esimerkiksi muisteltu tai kuviteltu kohde; asia, jonka saapumista pelätään, asetetaan toisella tavalla kuin asia, jonka saapumista toivotaan ja odotetaan. Husserl jaotteli kuvatietoisuuden kolmeen erilliseen momenttiin: fyysiseen taideteosobjektiin, taideteokseen, jotain representoivana oliona ja siihen kuva-aiheeseen, joka taideteoksessa on kuvattu.<sup>110</sup>

Kokemukselle kuvasta kaasumaisena, kaiken aikaa muotoaan muuttavana muodostelmana voidaan löytää vertailukohta esihistoriamme alkuhämärästä. Marie José Mondzain kirjoittaa (*Homo spectator*, 2013), kuinka esihistoriallinen *homo sapiens* vetäytyi päivänvalosta syvälle hämäriin luoliinsa. Hän eteni hämärässä onkalossa kunnes jokin sai hänet pysähtymään, jokin kohta kallioseinämässä. Mondzain uskoo, että miehen kädessään pitelemän soihdun tanssi sai hänet erottamaan kallioseinämässä jatkuvasti muotoaan muuttavia kuvia. Mondzainille tämä paikka, jossa ihminen kohtasi itseään vastaan asettuvan kalliopaaden, merkitsi *homo sapiensin* muuttumista *homo spectatoriksi*, katsovaksi ihmiseksi. Se merkitsi samalla kaikkein perustavinta erontekoa, joka muodosti kaikkien myöhempien erottelujen perustan. Ihminen löysi pimeästä luolasta, jossa hän ei kyennyt havaitsemaan juuri mitään, sen, mitä merkitsee *katsoa* nähdäkseen *todella*. Omaa ruumistaan vastaan asettuvan kalliopaaden myötä hän löysi myös ulkomaailman, ja samalla oman itsensä. Luolan kiviseinämästä muodostui ihmisen peili, ei kuitenkaan *speculum*, jossa heijastuisi hänen oma kuvansa. Kuvan sijaan tässä kivipeilissä aktualisoitui ihmisen kaikkein ensimmäinen, ei-spekulaarinen omakuva, hänen kättensä kosketus – ”kaltaisuus koskettamalla” (*la ressemblance par contact*) kuten kuuluu Didi-Hubermanin erään teoksen otsikko. Mondzain muistuttaa kuinka kristinuskossa Jumalan katsotaan tehneen ihmisen omaksi kuvakseen, ihminen olisi näin luojansa kätten työtä. Luolassa ihmisestä sitä vastoin muodostuu omien kättensä, oman olemisensa kuva.<sup>111</sup> Mondzainin esitys yhdistyy mielessäni Didi-Hubermanin antamaan kuvaukseen siitä, miten hän kohtaa erään tietyn Fra Angelicon maalaaman freskon firenzelaissä San Marcon luostarissa. Aivan kuten jokin luolan kallioseinämässä saa *homo sapiensin* keskeyttämään kulkunsa luolan hämärässä onka-

<sup>110</sup> Ks. Taipale 2007, (193–199), 193–194.

<sup>111</sup> Mondzain 2013, 32–37.

lossa, jokin freskossa saa Didi-Hubermanin pysähtymään juuri sen äärelle. Didi-Hubermanin kuvakäsitys käy hyvin selkeästi ilmi hänen tässä tutkimuksessaan dekonstruoimastaan figuurin ja taustan suhteesta. Kyseessä ei ole todellakaan hahmopsykologiaan pohjautuva näkemys vaan jotain aivan muuta. Didi-Huberman kirjoittaa, ettei Fra Angelicolle figuurin kuvaaminen merkinnyt suinkaan yksittäisten ikonografisten motiivien representoimista Cesare Ripan tapaan vaan ”figuroinnista”, jossa kuvat asetetaan assosiativiseen ylimääräytymisen liikkeeseen, jossa merkitys syntyy figuurien välisistä suhteista, ei yksittäisistä figuureista.<sup>112</sup> Tämä on juuri sitä, mihin Mondzainkin viittaa luolan kallioseinämässä häilyvillä kuvillaan. Didi-Huberman kokee, että asettuessaan tämän kaasupurkausta muistuttava kuvan äärelle, hän asettuu tosiasiallisesti symptomien äärelle. Oireenmuodostus, sen paremmin kuin unennäkökään, ei ole sidottu loogisten ristiriidattomuuksien lakeihin.<sup>113</sup> Kuvan häilyminen problematisoi myös representaation käsitteen – onhan niin, että representoimisen ennakkoehto on se, että representoitava ilmenee meille tarkkana ja selvärajaisena, ei epästabiliina pilvenä tai kaasumaisena huuruna. Tämä avaa kysymyksen siitä, eikö meidän representaation luonnetta ymmärtääksemme olisikin reflektoitava sitä, mikä on representoitavissa ja mikä taas ei. Derrida katsoi Hegelin ja Heideggerin ryhtyneen tähän mahdottomaan tehtävään. He molemmat reflektivat reflektiota, sitä, mitä representoiva, eteenasettava reflektion filosofia on aina kavahtanut. Ymmärtääksemme reflektion tai representoinnin luonnetta, meidän on ylitettävä reflektoitavuuden tai representoitavuuden raja. Mutta sitä ei ole pelkästään ylitettävä – meidän on jäätävä sen äärelle, rajalle, jossa olemme vuoroin sen edessä, vuoroin sen takana. Suhteemme ajateltavan ja representoitavan rajaan on siis oltava ”säilyttäen-kumoavaa” *Aufhebungin* merkityksessä.<sup>114</sup> Representaation rakenne on siten laskoksen kaltainen. Kuvitelkaamme mielesämme *ninfan* vaateen laskoksia, joita ilmavirta pitää jatkuvassa liikkeessä – ollessamme kuvan äärellä olemme kuin näiden laskosten äärellä. Yhtä lailla voimme palauttaa mieleemme Gaston Bachelardin viittauksen Narkissokseen, joka ei suinkaan katso kuvaansa peilistä vaan lähteen väreilevästä kalvosta. Bachelard totesi, että syvän veden äärellä voimme suunnata katsemme joko virtaukseen veden pinnalla tai sitten sen alleen kätkemään pimeään syvyyteen. Ensiksi mainitussa tapauksessa voimme vielä erottaa veden pinnasta oman ku-

<sup>112</sup> Didi-Huberman 1995 [1990], 122.

<sup>113</sup> Didi-Huberman 1990, 192. Teoksensa otsikolla *Devant l'Image* Didi-Huberman viittaa nähdäkseeni pyrkimykseen kuvata sitä, miten jokin kohdattu (tässä tapauksessa kuva) näyttäytyy tietoisuudelle *todellisena* eleytyssä nykyisyydessä – millaisen läsnäolevuuden tuottaa oleskelu kuvan äärellä (*devant, para*), kättemme edessä esilläolevana (*vorhanden*). Kreikkalaiset kohtasivat olevan *ūsiana*, joka merkitsi heille arkisesti mm. ”kiinteää omaisuutta”, filosofisessa kielenkäytössä *hypokeimenonia*, sananmukaisesti ”alla lepäävää” (lat. *sub-stantia*), pysyvää itsenäisesti läsnäolevaa subjektia ja juuri tämän vuoksi sitä, josta voimme predikoida, *mikä* se on. Mutta koska – kuten Didi-Huberman esittää – kuva ei voi kohdattuna näyttäytyä *ūsiana*, *hypokeimenonina* tai *substanssina* vaan se on pikemminkin jotain jatkuvassa liikkeessä olevaan pilveen tai kaasupurkaukseen verrattavaa (mikä muodostaisikaan suuremman antiteesi *ūsiale* kiinteäksi omaisuudeksi ymmärrettynä) se väistää kaikkia kategorisoivia hal-  
tuunottopyrkimyksiä. Ks. Backman 2005, 76–85.

<sup>114</sup> Derrida 2007, (94–128), 125–126.

vajaisemme, vaikkakin häilyvänä, jälkimmäisessä tapauksessa reflektiomme – kohdatessaan pimeän, läpätunkemattoman syvyyden – on kääntävä takaisin lähtöpisteeseensä, jolloin reflektio reflektoi omaa reflektiotaan. Tämä on hegeliläistä ”absoluuttista reflektiota”, jossa reflektion on tuhouduttava tekemällä itsestään oma kohteensa.<sup>115</sup> Tai miettikäämme Galla Placidian alabasteri-ikkunoita, jotka eivät ole sen paremmin täysin opaakkeja kuin täysin transparenttejakaan vaan jotain niiden välillä, niiden epätodennäköinen, problemaattinen kohtaaminen. Alabasteri-ikkunassa vallitsee *filein* – ystävyys, rakkaus ja yhteenkuuluvuus – *fysiksen*, ilmeneväksi esiinnousevan ja *kryptesthain*, kätkeytyväksi vetäytyvän, välillä. Herakleitos esitti kauneimman harmonian syntyvän juuri erilaisten välille. *Filein* merkitsee juuri niiden välisen eron kunnioittamista; kyse ei ole hegeliläisestä dialektiikasta, jossa ero on olemassa vain säilyttämiskumoutuakseen *Aufhebungissa*.<sup>116</sup> Platonille puolestaan juuri se, mikä pakottaa ajattelua, oli kontraaristen vastakohtaparien yhtäaikainen oleminen.<sup>117</sup> Voimme suuntautua tämän kaltaiseen tapahtumiseen vain differentiaalisesti toisiaan täydentävillä mielenkyvyillämme, deleuzelaisittain ilmaistuna *senttiendumilla* ja *cogitandumilla*.<sup>118</sup> Kuvan läsnäolo ei ole milloinkaan läsnäoloa *Anwesenheitin* merkityksessä; kuvan läsnäolo on jo lähtökohdastaan jakautunutta ja kahdentunutta, representaation olemus on *Zwiespalt*.<sup>119</sup>

Mutta yhtä lailla kuva merkitsee Didi-Hubermanille *écran*ia, ”peite näyttöä” subjektin katseen (*voir*) ja Toisen subjektiin kohdistaman katseen (*regard*) välissä.<sup>120</sup> Kuva häikäisee omalla hehkullaan, *splendor-agalmallaan*, kuin *écriin*, jalokivilipas – tämä on *regard*, joka muuttaa kohtaajansa itse kuvaksi, *tableau*.<sup>121</sup> Lacan kulkee jatkuvasti Didi-Hubermanin, jakautuneen subjektin (*le sujet barré*), rinnalla – kuin Vergilius Danten rinnalla Kiirastulella – tämän pitkällä erämaavaelluksella *L’Homme qui marchait dans la couleur* -teoksessa (2001). Didi-Huberman käyttää tätä vaellusta mitä ilmeisimmin psykoanalyttisen istunnossa tapahtuvan transferenssin ja myös symboliseen järjestykseen siirtymisen metaforana. Tämän *destinerrancen* lähtökohdan, *arkhēn*, muodostaa Poissaolon, *l’Absence*, käynnistämä halu ja *pathos*, joka ei milloinkaan laannu vaan joka pakottaa hänet aina uudestaan palaamaan kuvan äärelle, *devant l’image* – aivan kuten analysoitava palaa tunteensiirrossa aina *objekti a*:hansa. Kuva ei ole tämän vaelluksen päämääräisyys (*“L’objet de sa marche n’est pas une destination”*) vaan hänen halunsa syyobjekti. Se ei ole hänen edessään vaan hänen takanaan – se on hänen kohtalonsa. Vaeltajan kulku tapahtuu kirkkaan taivaan alla, jonka

<sup>115</sup> Gasché 1986, 41.

<sup>116</sup> Lindberg, 51–53; Aristoteles 2005 [1989], 1155b, 147.

<sup>117</sup> ”Ajatteluun eivät vetoa ne kohteet, jotka eivät tuota samalla kertaa myös vastakkaisista aistimusta.” Platon 1999, 523b-c, 258; Deleuze 2000 [1964], 100–101.

<sup>118</sup> Deleuze 2008 [1968], 177–178.

<sup>119</sup> Derrida 2007, (94–128), 115.

<sup>120</sup> *Voirin* ja *regardin* erottelu löytyy jo Sartrelta. Kaja Silverman (1996, 164–168) toteaa Lacanin ”deantropomorfisoineen” Sartren *regard absolu’n* irrottaen sen inhimillisestä. Jean-Luc Nancy puolestaan esittää, että meille on annettu kyky nähdä (*voir*), mutta vasta kyky katsoa (*regarder*) aktualisoi tämän potentiaalain. Nancy 2011, (139–149), 145. Agambenilaisittain on tosin muistutettava potentiaalisuuden kaksisuuntaisuudesta: vain se, jolla on kyky nähdä, omaa yhtä lailla kyvyn olla näkemättä.

<sup>121</sup> ”Peite näyttö” on Kaija Siveniuksen ehdottama suomennos *écranista*.

koboltinsininen hehku on niin häikäisevä, että hän ei voi suunnata katsettaan sitä kohti. Kuvan kohtaaminen merkitsee Didi-Hubermanille juuri tätä. Autiomaan on metafora kuvan kohtaamisen paikalle. Sen monokromaattinen tyhjyys tarjoaa hänelle metaforan sille kaikkivaltiaalle ja suvereenille voimalle, joka ylittää moninkertaisesti hänen omat psyykkiset voimavaransa. Autiomaan on *lieu déserté*, joka tarjoaa paikan poissaolon vaihtumiselle läsnäoloksi, imaginaarisen muuttumiselle symboliseksi, liiton – Lain, symbolisen – uudelleen solmimiseksi. Vaeltaja uskoo löytävänsä poissaolevasta halunsa täyttäjän, janonsa sammuttajan. Juuri tämän vuoksi hän on vastannut Poissaolevan – *Absent* isolla alkukirjaimella, Lacanin Isännimi – kutsuun lähtemällä vaellukselleen, jolla ei ole edeltä käsin määritettyä määränpäättä. Didi-Huberman tarjoaa toisen näkyvän *séanceen*. Vaeltaja ei enää kulje aavikolla vaan hän astuu Venetsian Pyhän Markuksen basilikaan. Hän suuntaa kulkunsa kappelin kultaisen alttarin, *Pala d'oron* äärelle. Se on kultakoristeluneen ja jalokiviupotuksineen niin häikäisevä, ettei hän pysty erottamaan sen yksityiskohtia; kyseessä on kuin jalokivilipas, *écrin*, mutta yhtä lailla se on näkyvyyttä säätelevä ”peite-näyttö”, *écran*. Nyt *Pala d'orosta* muodostuu hänen halunsa syyobjekti, Lacanin objekti *a*, didihubermanilaisittain *le pan*.<sup>122</sup> Kulta-alttari on häntä vastapäätä, mutta sen valonhehku (*éclat, splendor*) ei ole alttarin immanentti ominaisuus vaan sen syntymisen alkusyy on hänessä itsessään. Kyseessä on aura, yhtaikaisesti lähellä ja kaukana. Kulta-alttarin tapahtuminen valaisee koko pyhäkön ja johdattaa uskovan sen äärelle. Se on *templum*, rajattu tila, *lieu déserté*, edellytys liiton uudelleen solmimiselle, Poissaolevan ilmentymiselle, *Erscheinungille*. Mutta ilmentyäkseen kuvana, ihmisen ylitse vallitseva *fysis* on asetettava rajoihinsa – tähän ihminen tarvitsee *tekhneä*.<sup>123</sup> *Pala d'oro* ei representoi mitään, se näyttäytyy, *il se présente*. Näyttäytyessään se ei kuitenkaan ole vain ilmeinen, *évident* vaan myös vetäytyvä, *évidant*.<sup>124</sup> *Éclat* nimeää fenomenologisen tapahtumallisen aistilaadun, joka ilmetessään hämmentää, pistää liikkeeseen ja aktualisoituu *spatiumina*, intensiteettinä. Kysymys on kuitenkin myös lacanilaisesta alienaatiosta: kohdatessamme maalauksen, meidän on valittava joko *éclat* tai (lat. *vel*) maalaus: tarkastellessamme maalausta jotakin kuvaavana maalauksena, tarkastelemme sitä jo liian kaukaa, minkä vuoksi emme kykene kohtaamaan maalauksen *éclat* 'ta. Jos taas tarkastelemme maalausta hyvin läheltä, kohtaamme sen *éclat* 'n, mutta emme pysty hahmottamaan maalausta kokonaisuudessaan. Maalauksen kohtaamiseen sisältyy aina konflikti, joka syntyy mielihyväperiaatteen törmätessä todellisuusperiaatteeseen – siihen, ettei se, minkä koimme hetkisen näkevämme (halumme kohde) ollutkaan todellisuudessa mitään vaan vain oma pian häipyvä kuvitelmamme. Kyse on ideaalikuvan särkymisestä. Didi-Hubermanille *éclat*

<sup>122</sup> Didi-Huberman on lainannut *le pan*-käsitteensä Marcel Proustilta, joka *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teossarjaan kuuluvassa *Swannin tie* -romaanissaan viittaa Vermeer van Delftin *Näkymä Haagista* -maalauksen erääseen ”yksityiskohtaan” sanoilla ”*le petit pan de mur jaune*”. Didi-Huberman 1990, 292–293. Käsitellen *le pan*-käsitettä tarkemmin myöhemmin.

<sup>123</sup> Luoto 2000, 108.

<sup>124</sup> Didi-Huberman 2012b [2001], 9–20. Didi-Huberman lainaa derridalaista elettä käyttämällä sanapareja *écrin-écran* ja *évident-évidant*, jotka ovat äännesultaan lähes identtisiä, mutta sanatarkalta merkitykseltään eroavia.



merkitsee *le panin* vaikutuksena muodostuvaa jälkeä tästä traumaattisesta kokemuksesta.<sup>125</sup>

On kuvaavaa, että Didi-Huberman kokee lähestymistapansa edustavan kuitenkin marginaalia, jopa Ranskassa, jossa tutkijoiden piirissä sovellettavien monien lähestymistapojen kirjo voisi synnyttää vaikutelman siitä, että akateeminen yhteisö olisi erityisen avoin uusille näkökulmille. Näin ei asia Didi-Hubermanin mukaan suinkaan ole. Hän väittää, että Ranskassa tehtävän taiteentutkimuksen piirissä yliopisto on pitkään tukkinut tien kaikelta sellaiselta, joka voisi tuottaa kiinnostavia näkökulmia kuvantutkimukseen. Tämän vuoksi merkittävimmät kontribuutiot kuvan tutkimukseen ovatkin lähtöisin marginaaliin sysätyiltä ”luopiotutkijoilta”, jotka eivät edusta institutionalisoitunutta taidehistoriaa. Heidän positionsa ilmenee jo heidän valtavirrasta poikkeavassa kirjoitustavassaan. Didi-Huberman katsoo, että huomattavimmat kuvaa käsittelevät kirjoitukset ovat yleissävyltään poeettisia. Hän muistuttaa siitä pitkästä perinteestä, joka Ranskalla on tässä suhteessa, muistetaan, miten esimerkiksi Diderot, Mallarmé tai Baudelaire kirjoittivat, ja heidän jälkeensä Bataille, Blanchot, Foucault ja Barthes. Kirjoituksessaan *En ordre dispersé* (2008) Didi-Huberman ikään kuin kokoaa ympärilleen kapinallisten, filosofisesti suuntautuneiden taiteentutkijoiden – bataillalaisittain ilmaistuna mahdotonta – yhteisöä, jotka eivät hakeudu parrasvaloihin vaan kokoontuvat mieluummin omissa hämärästi valaistuissa istunnoissaan, joissa jakavat yhteisen, tarkasti artikuloimattoman kutsumuksensa.<sup>126</sup> Bertolt Brechtia käsittelevässä teoksessaan *Quand les images prennent position* (2009) Didi-Huberman kirjoittaa kuin samaistuisi voimakkaasti maanpaossa elävään kirjailijaan, jonka matkalaukkujaan purkamatta on aina oltava valmis äkkilähtöön – sen vuoksi hänen on pitäydyttävä raahamasta mukanaan mitään liian raskasta tai sellaista, joka pakottaisi asettumaan aloilleen, suurten, pitkiä työskentelyaikoja vaativien ponnistusten sijaan hänen on pitäydyttävä keveässä ja helposti liikuteltavassa.<sup>127</sup> Deleuzelaisittain ilmaistuna voidaan ajatella, että Didi-Huberman ja kaltaisensa (sisäiset) maanpakolaiset kieltäytyvät edustamasta dogmaattista ajattelun kuvaa – he löytävät repeämän representaation kudoksesta. Deleuzelaista on ennen kaikkea matkavarustuksen keveys: ei jäykkiä käsitelkoneistoja, jotka kahlitsisivat liikettä.

Heidegger käsitteli *Der Satz vom Grund* -luentosarjassaan (1956) kehityskulkua, joka johti mm. Kantin transsendentaalifilosofiassa siihen, että subjekti *ratioksi* ymmärrettynä määrittäi kaiken olevan mahdollisuusehdot.<sup>128</sup> Didi-Huberman vaikuttaa asettuvan tällaista ajattelua vastaan – voidaan ajatella, että hän asettuu myös vastustamaan reflektion filosofiaa, jota Merleau-Ponty kritisoi

<sup>125</sup> Didi-Huberman 2008a [1985], 88, 92. On huomattava, että *éclat* on suomennettavissa sekä loisteeksi – mikä luo yhteyden *Scheiniin* ja *Erscheinungiin* – että pirstaleeksi.

<sup>126</sup> Didi-Huberman 2008c. Koska, kuten Susanna Lindberg kirjoittaa: ”Filosofilla on oltava ystäviä, koska filosofialla ei ole muuta paikkaa kuin *polis*.” Filosofia – ajattelu ylipäänsä – on mahdollista vain vapaiden kansalaisten yhteisössä. Filosofinen ystävyys (*filia*) on siis välttämätöntä, mutta toisaalta myös mahdotonta – asettaahan filosofi oman ajattelunsa ja ”totuuden rakastamisensa” vaaraan ilmaistessaan sen toiselle ajattelijalle, kilpakosijalleen. Lindberg 2000, 10–14.

<sup>127</sup> Didi-Huberman 2011e [2009], 13.

<sup>128</sup> Heidegger 1991 [1957].

*Le Visible et l'invisible* -teoksessaan (1964). Mitä tarkoitamme ”reflektion filosofialla”? Kyseessä on pyrkimys irtautua välittömästä kohtaamisestamme ulkoisen todellisuuden kanssa, katseen kääntämistä sisäänpäin, tarkastelemaan merkityksen muodostumista omassa tietoisuudessamme. Reflektion filosofia merkitsee siten mitä suurimmassa määrin itsereflektiota. Tähän perustui uuden ajan suunnanmuutos, jonka ilmeni ensin Descartesin, sitten Leibnizin ja sitten Kantin filosofiassa. Husserlin fenomenologia muodostaa tämän ajattelutavan päätepiteen ja täydellistymän. Tämän uudella ajalla toteutetun suunnanmuutoksen, minkä Descartes ja häntä seuranneet ajattelijat näkivät puhtaasti ihmistä vapauttavana emansipatorisena liikkeenä, edusti Merleau-Pontylle sitä, että ihminen tosiasiallisesti etäännytti ja vieraantui olemassa olevasta todellisuudesta ja sitä kautta myös omasta itsestään. Hän propagoi ”havaintouskon” puolesta. Hänen mukaansa meidän olisi palattava olemisemme alkuperään, joka ei ole suinkaan – kuten Descartes esitti – apodiktisen järkemme (*nūs, ratio, cogito*) varassa vaan joka voidaan tavoittaa vain välittömässä kosketuksessa havaittavaan todellisuuteen. Merleau-Pontyn mukaan tavoittaaksemme maailman ja sen oliot, on välttämätöntä, ettei mikään keinotekoinen muodostelma – mikään mielle, ajatus tai kuva sen paremmin kuin käsitteet subjekti, mieli tai ego – erota minua niistä. Hän katsoi, että voimme tavoittaa maailman olioineen vain luopumalla täydellisesti subjekti-käsitteestä, jonka tilalle on astuttava ei-minkään, puhtaan reseptiivisyyden, joka yksin kykenee vastaanottamaan maailman täyteen.<sup>129</sup> Merleau-Ponty muistuttaa, että Sartre pyrki juuri tähän erottamalla jyrkästi toisistaan olemisen ja ei-minkään (*néant*). Merleau-Pontyn katsannossa tällainen jaottelu kuitenkin todellisuudessa estää pääsymme maailmaan. Se, mitä sanomme olevasta, ja se mitä lausumme ei-mistä, ovat tosiasiallisesti täsmälleen sama asia, kolikon kaksi puolta. Tällaisen jaottelun lähtökohta on edelleen olevassa, ei olemisessa – puhuessamme ei-mistä puhumme edelleen olevasta, emme olemisesta. Ainoa ulospääsy tästä umpikujasta on dialektiikka, jossa ei ole synteisiä, tätä Merleau-Ponty kutsui hyperdialektiikaksi (*sur-réflexion*).

Reflektion filosofiaa ei kuitenkaan voi nähdä pelkästään negatiivisessa valossa. Ulottuessaan reflektioksi filosofisesta metodista itsestään, ajatteluksi ajattelusta, se muodosti kaikille muille tieteille perustan muodostavan ensimmäisen filosofian, joka kykeni toteuttamaan olemustaan kaikista olettamuksista ja uskomuksista vapaana oman itsensä varassa.<sup>130</sup>

Mikä on siis tämä ”välitön” kokemus, jossa kohtaan taideteoksen? Palaamme reflektoimaan kuvaa. Maalaus on edessäni pöydällä; se ”lepää” siinä omassa ”esilläolevuudessaan” (*Vorhandenheit*). Otan mittanauhan ja mittaan maalauksen koon: 64,5 cm korkea, 42,5 cm leveä. Hyvä on: tämä on maalauksen koko – sen mukaisesti kuin meillä on tapana mitata esineiden kokoja. Mittaus-tulos antaa maalaukseksi kutsutun tietyistä pienemmistä osista koostuvan fyysisen kappaleen koon – se ei kuitenkaan vastaa kuvan kokoa. Kuva ei ole kappale, *Körper*. Kuvan kokoa ei ole mahdollista mitata mittanauhalla sen paremmin kuin millään muullakaan, kaikkein tarkimmallakaan mittausvälineellä.

<sup>129</sup> Merleau-Ponty 2000 [1964], 52.

<sup>130</sup> Gasché 1986, 13–15.

Kuva ei ole redusoitavissa siihen fyysiseen oloon, *Bildträgerin*, pöydälle asetettuun maalin peittämään, kiilakehyksiin pingotettuun kankaaseen, jota tapaamme kutsua maalaukseksi.<sup>131</sup> Mitatessani maalauksen kokoa mittanauhallani en ole kuvatietoinen, olen kiinnostunut vain fyysisen taideteosobjektin koosta, joka on tietoisuuteni ulkopuolinen olio. Cesare Brandin mukaan ”positivismi ja vääränlainen skientismi erehtyy käsittäessään taideteokset itsessään tietoisuuden ulkopuolisiksi olioiksi. Taideteosta on kuitenkin kahteen kertaan mahdotonta ajatella sellaisena: [taideteoksen] luomisen hetkellä ja [sitä seuraavissa reseptioissa], jolloin se kohdataan taideteoksena [inhimillisessä] tietoisuudessa.”<sup>132</sup> Taideteosta ei ole ilman näitä kahta momenttia, kahta tapahtumaa, jolloin se avautuu maailmaan kuvana.

Didi-Huberman käsittelee *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* - tutkimuksessaan (1992) teemoja, jotka tuovat oivallisesti esiin kuvan ominaislaadun, sen ettei kuva ole koskaan tarkasti rajattu entiteetti. Didi-Hubermanin lähtökohta on amerikkalaistaiteilijoiden valmistamissa minimalistisissa veistoksissa, jotka koostuvat mustaksi maalatuista geometrisista perusmuodoista. Näissä teoksissa, modernismin purismin puhtaimpana ilmentymänä, ei pitänyt olla mitään muuta kuin se, mikä niistä voidaan välittömästi silmin havaita. Didi-Huberman osoittaa, etteivät kyseiset teokset todellisuudessa ole sitä mitä taiteilijat niiden väittivät olevan; niitä – sen paremmin kuin mitään muutakaan kuvaa – ei tosiasiallisesti kohdata tarkasti rajautuvina entiteetteinä. Didi-Huberman toteaa, että ennen kuin miellämme niitä geometrisina kappaleina, kohtaamme ne mustina läiskinä tilassa (*“comme des taches noires dans l’espace”*).<sup>133</sup> Gilbert Simondon väitti, että ennen kuin miellämme havaintokohteemme objekteina, kohtaamme ne erilaisina intensiteetteinä, jotka saavat ekstensiteettinsä, kolmiulotteisen olioisuutensa, vasta vähitellen.<sup>134</sup> Kohtaamme ne siis esitietoisella tasolla ikään kuin leibnizilaisina ”hämärinä perseptioina”. Kuutiosta – kuusi sivua, jotka voin mitata mittanauhallani – muodostuu läiskä, jonka mittaamiseen minulla ei ole keinoja, varsinkaan, koska läiskä ei pysy muodossaan vaan, kuten hämärillä perseptioilla on tapana, laajenee ja supistuu lakkaamatta. Miten voisikaan havainnollisemmin ilmaista sen, miten taideteoksesta tietoisuuden ulkopuolisena entiteettinä tulee kohdattuna jotain täysin toista. Kartesiolaisuudessa voitiin hyväksyä vain tietoisuuden pinnalle nousevat havainnot, apperseptiot. Leibnizille havaitseminen ei sitä vastoin ollut sidottu tietoisuuteen, hän katsoi hämäräien perseptioiden olevan apperseptioiden edellytys. En kykene muodostamaan tarkkaa ja selvää mielletä esimerkiksi eri väreistä vain mielenkykyjeni avulla – mielteen syntymisen lähtökohta täytyy olla havaitussa väriaistimuksessa. Esitietoinen on siis aina tietoisien pohjalla. Saatataksemme hämärän perseption – pilven, josta emme voi tietää mitään, kuten Didi-Huberman asian ilmaisi – kommunikoidavaksi, se on kuitenkin rajattava toisista pilvistä erilliseksi entiteetiksi. John Locken ”pilvi” oli *chiliaedron*, tuhat-

<sup>131</sup> Wiesing 2010 [2005], 17, 19.

<sup>132</sup> Brandi 1989 [1966], 48.

<sup>133</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 69.

<sup>134</sup> Scott 2014, 61.

sivuinen monikulmio, johon jo Descartes viittasi. Locke katsoi, että mielteemme tällaisesta kappaleesta jäävät välttämättä sekaviksi (*confused*), elleimme ota avuksemme lukua 1000, joka on hyvin tarkka (*distinct*). Kantilaisittain voitaisiin ajatella, että *chiliaedron* lähestyy mielteenä käsityskykymme ylittävää ehdotonta suuruutta, matemaattista subliimia, joka on täysin eri asia kuin luvun 1000 kvantitatiivinen, tarkasti mitattavissa oleva magnituudi. Ja vaikka ottaisimme-kin avuksemme luvun 1000 ehdottoman eksaktiuden, eikö mielteemme tuhatkulmiosta jää välttämättä hämäräksi?<sup>135</sup> Umberto Eco on esittänyt, että kyetäksemme puhumaan eri väreistä, valon liukuva spektri on ollut pilkottava toisistaan erillisiksi aallonpituusalueiksi, ”merkityskentiksi” (*semantic fields*), joiden tehtävä on edustaa eri värejä. Tämä pilkkominen on kuitenkin täysin arbitraarista, mielivaltaista. Kuten Locke totesi, saadaksemme tietoa aistimistamme havaintokohteista meidän on siis otettava avuksemme *idea*.<sup>136</sup>

Voisimmeko ajatella, että myös yksittäisen kuvan pilkkomisessa muista kuvista erillisiksi, on kyseessä samankaltainen ideanmuodostus. Pitäkäämme mielessä myös Kantin transsendentaalisessa estetiikassaan esittämä huomio puhtaasta intuitiosta, sisäisen aistin muodoista, joita ilman emme kykenisi avaruudelliseen havaitsemiseen emmekä siten myöskään kykenisi erottamaan toisistaan erillisiä entiteettejä.<sup>137</sup> Mikä tahansa kuvallinen esitys, en puhu vain ns. taidekuvista vaan kuvista ylipäänsä, joita kohtaamme lehdissä, televisiossa ja niin edelleen – kantaa tosiasiallisesti mukanaan jälkiä toisista kuvista, jälkiä kuvaa reunustavista kuvan katsomisen hetkellä aktualisoitumattomista, merleau-pontylaisittain ilmaistuna lateraalista näkymistä, jotka ovat ilmenneet ennen kuvaa ja ilmenevät kuvan jälkeen. John Sallis on todennut kuvan häilyvän sen tässä hetkessä tapahtuvan ilmenemisen että sitä edeltävien (*retentio*) ja jälkeen tulevien (*protentio*) ilmenemisten välillä.<sup>138</sup> Kuvassa itsessään ei ole merkitystä, kuvan merkitys syntyy lykkäyksellä, kiertotien kautta; kuva saa merkityksensä vain muiden kuvien kautta, joihin se on differentiaalisessa suhteessa.

Idea kaiken lähtökohtana on se, johon panofskylainen ikonologia Didi-Hubermanin mielestä kaatuu. Omassa ajattelussaan hän pyrkii kaikin voimin rikkomaan idean ylivaltaa, joka ilmenee kuvan kokonaisuudesta irrotetun ja pysäytetyn staattisen muodon ylivaltana. Muoto on *eidōs*, *ūsia* ja *parūsia*, se mikä on pysyvä, nykyhetkessä ilmenevä ja läsnäoleva. Muoto edustaa myös tarkasti rajattua merkitystä. Muodot ovat aina toisista muodoista erillisiä *partes extra partes*.<sup>139</sup> Muotojen väliin jäävä ”extra” on se, johon Didi-Huberman haluaa tarttua. Hän haluaa avata sen negatiivisen voiman, joka rikkoo ja repii muodot niin

<sup>135</sup> Locke 1959 [1690], 493; Descartes 2002 [1641], 90–91; Kant 1953 [1790], § 25, 94.

<sup>136</sup> Eco 1976, 76–79; Locke 1959 [1690], 141.

<sup>137</sup> Kant 2013 [1781/1787], A 19–A 49, B 33–B 66, 67–82.

<sup>138</sup> Sallis 2000, 106–117. Jean-François Lyotard toteaa, että ennen havaintokohteen konstituoitumista tarkasti havaittavana erillisenä muotona (*bonne forme*) sen annettuus näyttäytyy ikään kuin sädekehän ympäröiminä päällekkäisyyksinä ja poikkeamina, jotka vasta havaintoaineksen rationaalinen työstäminen vähitellen eliminoi pois havainnosta. Lyotard 1985 [1971], 156; 2011 [1971], 152–156. Jean-Luc Marion viittaa kuktakuinkin samaan asiaan käsitteellään *l'inou*. Marion 2002 [2001], 111–112.

<sup>139</sup> Ks. Derrida 1982 [1972], 157–173.

että ne lopulta syövät toisiaan.<sup>140</sup> Didi-Huberman korostaa kuvan dialektisuutta, kyse on päättymättömästä dialektiikasta, jonka voimaa ei kahlita synteesillä. Hän viittaa usein Walter Benjaminiin, joka puhui dialektisista kuvista. Didi-Hubermanille puhe dialektisista kuvista merkitsee sillan rakentamista ranskan kielen *sens*-ilmaisun kahden merkityksen välille. *Sens* (vrt. saksan *Sinn* tai engl. *sense*) nimittäin häilyy ratkeamattomasti kahden merkitysisältönsä välillä; se on sekä aistimus (*aisthēsis*, empiirisesti havaittava, fenomenologinen aspekti), se minkä voimme havaita omassa ilmenevyydessään näkö-, kuulo-, tunto-, ja makuaistimme voimalla, että merkitys (*noēsis*, ideaalisen merkityksen ulottuvuus), se mikä ei ilmene ja joka siten ei ole myöskään aistittava, voimme tavoittaa sen vain ajatuksen tasolla.<sup>141</sup> Didi-Huberman muistuttaa, ettei tämä silta tai sidos ole jälkikäteen muodostelma, se on sitä vastoin kaiken alkuperä. Ennen tätä siltaa, tätä sidosta, ei ole olemassa aistisen ja ideaalisen erottelua, sen paremmin kuin mitään muitakaan oppositionaalisia käsite-erotteluja, joiden varaan länsimainen klassinen metafysiikka on rakentunut.<sup>142</sup> Kuva on siis alkuperäisesti dialektinen, kriittinen (muistettakoon, että ”kriittinen”-sanan alkuperä on kreikan kielen *krinein*-ilmaisussa, jonka yksi merkitys on ”erottaminen”). Didi-Huberman lainaa Benjaminia: ”Kuva on pyörre virrassa”, toisin sanoen ”kriittinen muodostelma”, ikään kuin vedenalaisen karin tai uppotukin aiheuttama vesipyörre, joka ”yhtäältä mullistaa virran juoksun [...], toisaalta tuo omalla keskipakoisella voimallaan veden tai virran yläpuolisen jäätikön alta esiin, mutta vain välähdyksenomaiseksi hetkeksi, sen alle hautautuneet ja sinne unohdetut oliot.<sup>143</sup> Tämä on kuvan performatiivista voimaa; kuva ei vain kuvaa vaan ennen kaikkea saa aikaan, synnyttää muutoksen vallitsevaan asiantilaan. Tämä on nietscheläisittäin kuvan demonista voimaa; kuvat eivät ole tosiasiallisesti hallinnassamme, meidän vallassamme, me olemme niiden armoilla. Kuvat kääntävät kasvonsa meidän puoleemme ja meidän on kuvan kohdataksemme jollain tavalla vastattava katseeseen – tai sitten käännettävä katsemme siitä pois. Kuvat ovat Didi-Hubermanille aina symptomeita, jälkikätesisiä oireita jostakin päivä tietoisuudesta torjutusta. Torjutun mielteen palaaminen tietoisuuteen – se tapahtuu ennen pitkää, aivan kuten johtofossiili, *Leitfossil*, palaa ennen pitkää maan pinnalle alemmissa maakerroksissa lymyiltyään. Toisin kuin Freud uskoi, tiedostamattoman *Zuider zee* ei milloinkaan kuivu; *Ego (Ich)* ei kykene ottamaan *Idiä (Es)* haltuunsa. Lacanin Reaalinen puute (*manque*) jää piinaamaan symbolis-imaginaarista; Didi-Hubermanille kuva-*écran* on aina sekä *voile* että *déchirure*. Tämä torjutun palaaminen päivätajuntaan ilmenee aina enemmän tai vähemmän väkivaltaisena – tämä on voitu lukea naishysterikkoja hoitanutta Charcot’n klinikkaa käsittelevistä tutkimuksista.<sup>144</sup> Reaalisen purkautumisen hetkellä kuvan morfogeneettinen, kuvan itsensä loputtomasti uusia kuvia synnyttävä ja niitä toisiinsa ennenkokemattomilla tavoilla yhdistävä voima puhkeaa esiin. Didi-Huberman muistuttaa, että Benjaminille vain tällaiset dialektiset

<sup>140</sup> Didi-Huberman 1995, 19–23.

<sup>141</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 125.

<sup>142</sup> Ks. Heidegger 2010a [1953], 93–193.

<sup>143</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 127.

<sup>144</sup> Ks. esim. Didi-Huberman 2003b [1982].

kuvat – kuvat, jotka ovat kriisiytyneitä; kuvat, jotka kritisoivat kuvia; kuvat, jotka kritisoivat sitä tapaa, jolla tarkastelemme niitä; kuvat jotka pakottavat meitä katsomaan niitä *todella* – ovat kuvia kaikkein autenttisimmassa merkityksessään. Didi-Huberman kiistää, että dialektiset kuvat olisivat muotoutumattomia, niilläkin on rakenne, tämä rakenne ei ole kuitenkaan staattiseksi muodostunut vaan jatkuvassa uudelleen muotoutumisen ja kehkeytymisen, transformaation ja itse itseään purkavassa ja jälleen aina uusiin deformaatioihin yhdistelevässä tilassa. Dialektinen kuva ei siten muodosta tarkkaan rajattuja, määriteltävissä olevia muotoja tai pysyviä struktuureja.

Puhe ”huolesta kuvista” olisi näin ymmärrettävä huoleksi tästä relaatiosta ja kuvan kantamista lateraalista näkymistä, tästä harhailusta kuvassa. Tätä huolta voidaan kutsua myös huoleksi mediaalisuudesta, kaiken välittyneisyydestä. Kaikki, joka ikinen asia maailmassa, on jollakin tavalla välittynyt. Huoli kuvista on huolta olemisesta ja sitä myöten myös huolta omasta itsestämme osana sitä, *että ”on olemista”, il y a.*

Viime vuosina erityisesti saksalaisella kielialueella on ryhdytty tutkimaan taideteoksen materiaalista ulottuvuutta laajemmasta filosofisesta näkökulmasta. Usein tähän on yhdistynyt se, että taideteosten materiaalisuus on nähty osana laajaa mediaalista kenttää, joka koostuu lukemattomista visuaalisen kulttuurin ilmiöistä.<sup>145</sup> Hans Belting korostaa kahta kuvaa merkitsevien ilmaisujen *image* ja *picture* eroavuutta, lisäksi hän erottaa kuvan kuvan mediumista. Hän ymmärtää kuvan (*picture*) kuvaksi (*image*), jolla on mediumi, ollakseen olemassa, kuvalla on välttämättä oltava mediumi. Beltingin mukaan huomion kiinnittäminen kuvan mediumiin auttaa meitä ymmärtämään, ettei kuvaa (*image*) voida palauttaa sen paremmin eläväksi ruumiiksi – Husserl viittasi tähän *Leib*-termillään – kuin elottomaksi objektiksikaan (*Körper*).<sup>146</sup> Kuva on sitä vastoin jotakin niiden väliltä. Perustan kuvan ja mediumin eroavuudelle muodostaa Beltingin mukaan tietoisuutemme omasta ruumiistamme, joka muodostaa mediumin omien muistikuvien ja kuvitelmiemme syntymiselle. Kuvat ovat siis ruumiita, mutta toisessa merkityksessä kuin omat ruumiimme – ne ovat ”symbolisia ja virtuaalisia ruumiita”. Belting todellakin samaistaa kuvan mediumin omiin ruumiisiimme, jotka synnyttävät mentaalisia kuvia, joiden isäntänä ruumiimme toimii, ja joilla vastaanotamme kuvia ulkomaailmasta. Beltingin mukaan lähestymme myös omissa mediumeissaan ruumiillistuneiden kuvien havaittavuutta omien ruumiittemme havaittavuuden kautta. Kuvan havaittava mediumi tuottaa sen läsnäolevuuden; kuva ei ole läsnäoleva, jos sillä ei ole mediumia, eikä se siten ole havaittavissa. Toisaalta läsnäoloon sekoittuu aina poissaolo; kuvan fyysinen mediumi on läsnäoleva, mutta representoitu kohde poissaoleva – kuva ottaa representoimansa paikan. Tämä yhtäaikainen läsnä- ja poissaolo, kuvan kahdentuminen, määrittää kuvan rakennetta. Pelkkä fyysisen merkkivälineen läsnäolo ei kuitenkaan riitä aikaansaamaan kuvan puhdasta ilmenemistä, mikä toteutuu vain kuvan kohtaamisessa. Beltingin mukaan semiotiikassa kuvien

<sup>145</sup> Mediaalisuutta ovat tutkineet Saksassa mm. Sybille Krämer, Dieter Mersch ja Ludwig Jäger.

<sup>146</sup> Belting 2011, 11.

ontologista erityisluonnetta ei ole tunnustettu vaan ne on nähty ikonisina merkkeinä, joiden merkitys on redusoitavissa kielelliseen merkitykseen; se on tehnyt jyrkän erottelun merkkien maailman ja omien ruumiittemme välille. Tämä on johtanut sisäisten ja ulkoisten kuvien, muodon ja aineen, erotteluun, josta Belting pyrkii kaikin tavoin irrottautumaan. Hylomorfin erottelun sijaan hän nostaa esiin kolmijaon kuva-mediumi-ruumis (*image-medium-body*), jossa mediumi viittaa kuvan materiaaliseen ulottuvuuteen, fyysiseen merkkivälineeseen, ”ruumis” puolestaan kuvan katsojaan. Beltingin antropologinen kuvatutkimus pyrkii antamaan ruumiillisuudellemme – ja siten myös kuvien ruumiillisuudelle – arvon, joka on suurelta osin sivuutettu.

Beltingille kuvat ovat ikään kuin nomadeita, jotka ottavat milloin minkäkin mediumin isännäkseen. Muistettakoon Platonin *Timaioksen khōra*, jolla itsellään ei ole mitään olemusta vaan joka saa attribuuttinsa vastaanottaessaan annettuutta. Dieter Mersch on todennut, että ”mikä tahansa positiivinen määritelmä mediaalisuudesta välttämättä epäonnistuu.” Onkin niin, että mediaalisuus, joka peittää yhtä paljon kuin paljastaa, on tavoitettavissa vain kiertoteitse, vaikutustensa kautta. Emme myöskään pääse mediaalisuuden ulkopuolelle, josta voisimme tarkastella sitä etäännyttynä kohteena. Synnymme mediaalisuuden keskelle. Yhtä vähän kuin voimme ilmaista kielessä kielen olemusta, yhtä vähän voimme reflektoida mediaalisuuden olemusta ollessamme itse mediaalisen kentän sisällä.<sup>147</sup> Mediaalisuuden kenttä on jäsentymätön, ei-inhimillinen ”puhdas oleminen”, jota emme koskaan kykene saamaan täysin hallintaamme. Väitän, että tätä taideteoksen materiaalisuuteen olennaisesti kuuluvaa negatiivista voimaa ei ole osattu kohdata konventionaalisesti suuntautu-neessa taiteentutkimuksessa.

Miika Luoto on tarkastellut Philippe Lacoue-Labarthen Martin Heideggerin *Über die Sixtina* -esseestä (1955) tekemää luentaa *La Vraie semblance* (2008). Heideggerin lyhyen esseen aiheena on Rafaelin tunnettu *Sikstuksen madonna* -maalauksen Dresdenin taidemuseossa. Niin Lacoue-Labarthe kuin Luotokin näkevät tämän hyvin lyhyen tekstin tuovan erityisellä tasolla esille Heideggerin omintakeisen käsityksen kuvan luonteesta. Heideggerille kuva ei ole suinkaan mimeettinen esitys, se on sen sijaan ”paljastumisen paikka” ja ”totuuden tapahtuma”. Kyse ei ole siitä, että kuva ilmenisi jälkikätesesti jo olemassaolevan ikkunan kautta; kuva on sitä vastoin alkuperäinen ilmeneminen. Kuva ei ole siten ymmärrettävissä alttaritauluna (*Altarbild*) sanan tavanomaisessa merkityksessä. Kuva on alttari itse. Se ei esitä Jumalaa – se ei ole kopio (*Abbild*) sen paremmin kuin symbolikaan (*Sinnbild*).<sup>148</sup> Viittasin edellä Didi-Hubermanin kokemukseen *Pala d’oron* äärellä. Hän on todennut, että alttari valaisee loistollaan, *splendorillaan*, kirkon; alttari on teofanian indeksi. Jean-Luc Marion ja Marie José Mondzain viittaavat Bysantin ikonoklastisten doktriinien sanelemaan *typoksen* ja *prototypoksen* ekonomiaan, jossa ristin funktiona oli toimia tällaisena indeksinä; kuva ei saanut jäljitellä prototyyppiään – tuomaan Jumalaa ilmeneväksi *eidokse-*

<sup>147</sup> Caputo 1997, 36; Mersch 2013, (207–222), 210.

<sup>148</sup> Luoto 2009, 48–58; Lacoue-Labarthe 2008, 11–72.

na tai *morfēna* – vaan vain viittaamaan siihen symbolin kiertotien kautta.<sup>149</sup> Mondzainin tavoin Lacoue-Labarthe puhuu ”teofanian vetäytymisestä” (*le retrait de la théophanie*). Tätä *kenōsista* hän luonnehtii ”alkuperäiseksi mimesikseksi” (*mimēsis originaire*), joka ei jäljittele mitään jo olevaa vaan tuo esiin kaikkein alkuperäisimmällä tavalla. Yhtä lailla kuin *Altarbild* heideggerilaisessa merkityksessä, kulta-alttari merkitsee rajausta, *templumia*, jumaluuden ilmenemiselle.<sup>150</sup> Jumaluus tulee lihaksi papin kohottamassa öylätissä – lacanilaisittain ilmaistuna papin toimittamassa ehtoollisessa tapahtuu öylätin sublimoituminen halun syyobjektiksi. Mutta toimiakseen tässä funktiossa, käynnistääkseen *Darstellbarkeitin*, öylätin on oltava ei-mimeettinen. Se ei representoi mitään; se ei pyri tuomaan mitään poissaolevaa läsnäolevaksi – se on läsnä, *in praesentia*. Teoksessaan *L’Homme qui marchait dans la couleur* (2001) Didi-Huberman paneutuu James Turrellin valoinstallaatioihin. Tehdessään installaatioitaan kalifornialaiseen Mendota Hotelin huoneisiin tämän oli ensin tyhjennettävä nämä tilat kaikista huonekaluista, esineistä ja sisustuselementeistä. Valmistaakseen paikan installaation, kuvan, tapahtumiselle – poissaolevan (*Absent*) saapumiselle – sen oli oltava *lieu déserté*, valkea ja koruton kuin öylätti. Siitä oli muodostuttava *khōra*.<sup>151</sup> Lacoue-Labarthe on todennut, ettei kuva (*Bild*) ”representoi tai reprodusoi mitään; se ei edes esitä mitään *Darstellungin* merkityksessä.” Hän esittää, että kuva – siten kuin Heidegger sen mieltää – merkitsee ”näkyvän määritystä”, joka on ontologisesti ”vanhempi” kuin maalauksen (*tableau*, se mikä ilmenee) ja maalatun kuvaikkunan (*fenêtre peinte*, sen minkä ansiosta jokin ilmenee) erottele. Kuva on transsubstantiaatio, Jumalan lihaksi tuleminen. Näin kuva muodostaa ”aika-leikki-tilan” (*Zeit-Spiel-Raum*), messu-uhrin uhraamisen paikan.<sup>152</sup>

Heideggerin käsityksellä kuvasta vaikuttaisi olevan vahva kantilainen tausta. Kant esitti *Puhtaan järjen kritiikkinsä* skematismia käsittelevässä jaksossa havaitsemisen perustuvan yhtäältä aistisuuteen (*Sinnlichkeit*) ja vastaanottavuuteen (*Rezeptivität*), mutta myös ymmärrykseen. Kuvittelukyky (*Einbildungskraft*) toimii välttämättömänä syntetisoivana elementtinä näiden välillä, se on edellytys havaintokohteiden mieltämiselle (*Vorstellung*).<sup>153</sup> Kuvittelukyky määrittää siten havaitun kohteen rajat – nämä rajat eivät ole kuitenkaan koskaan staattisia: ne häilyvät. *Sikstuksen madonnan* kohtaaminen transsubstantiaation paikkana on transsendentaalisen kuvittelun ansiota. Kuten Luoto asian ilmaisee: ”[Kyse on]

<sup>149</sup> Marion 2013b [1991], 126; 2004 [1991], 70; Mondzain 2005 [1996], 72. Mondzain mainitsee *typokseen* verrannollisiksi termeiksi *eidoksen*, *morphēn*, *skhēman* ja *charactērin*. *Prototypoksesta* hän käyttää kirjoitusasua *prototypon*, lisäksi hän käyttää tämän kanssa samanarvoisiksi katsomiaan käsitteitä *hypostasis hypokeimēnon* ja *arkhētypon*. Op. cit., 86. Ks. myös Pentcheva 2006, 631–655.

<sup>150</sup> Didi-Huberman 2012b [2001], 18–19; Mondzain 2005 [1996], 81; Lacoue-Labarthe 2008, 69–71.

<sup>151</sup> Didi-Huberman 2012b [2001], 18–19, 40, 42. Derrida samaistaa *Papier machine* -esseessään kiehtovasti öylätin paperille kirjoitettuun nimikirjoitukseen: ”Olen tässä, tämä on ruumiini, katso nimikirjoitustani paperilla – se on minä, se on minun, se olen minä aivan tarkalleen, kirjoitan nimeni edessäsi, esittelen itseni tässä; tämä paperi, joka jää jäljelle, representoi minua.” Derrida 2005b [2001], 57.

<sup>152</sup> Lacoue-Labarthe 2008, 25–26, 35. Muistamme, kuinka Descartes paneutuu tähän transsubstantiaation mysteeriin *Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta* -teoksessaan. Descartes 2002 [1641], 196–202.

<sup>153</sup> Luoto 2007, (184–192), 185.



sellaisen puhtaan kuvan tai näkymän muodostumisesta, jossa vasta voi ilmetä jotain tiettyä.”<sup>154</sup> Emme voi mitenkään tavoittaa ”Tosi kaltaisuutta” –  *vraie semblance* – jäljittelemällä Kristuksen ulkoista muotoa. Tosi kaltaisuus voi syntyä vain siten, että osallistumme koko ruumiillisella olemassaolollamme *Imitatio Christiin*.<sup>155</sup> Jean-Luc Marion ajattelee hyvin samankaltaisesti. Hän kysyy, miten kuvan tuottama kaltaisuus (*ressemblance*) eroaa kuvatusta aiheesta. Siten, että se varastaa huomion siltä; palvottu kohde ei ole enää kuvan takana vaan juuri siinä – tämä on *kenosista*. Kuva ei millään tavalla jäljittele kuvauskohdettaan. Sen sijaan, että kuva antaisi vähemmän kuin kuvattu kohde, se antaa tosiasiallisesti moninkertaisesti enemmän – vasta siinä Jumala tulee lihaksi.<sup>156</sup>

Tämän ymmärtäminen voi olla vaikeaa nykyihmiselle. John Sallis on muuttanut kuvan käsite on kokenut arvonalennuksen nykymaailmassa. Kuvan nimeämisvoima on rapautunut, kun sillä voidaan nykyisin viitata lähes mihin tahansa, mitä tahansa voidaan kutsua kuvaksi. Hänen mukaansa tilanteessa, jossa millä tahansa katsotaan olevan kuvan luonne, kaikkea määrittää jo edeltä käsin kuvallisuus, visuaalisuus. Sallis kysyy, voimmeko löytää enää mitään, jota ei määrittäisi tämä keskeytymätön kuvatulva. Hänen mukaansa aikana, jona kuvan käsite on laajentunut äärettömästi, kuvan mieltä määrittävä jäsenyys on vääristynyt. Hänen mukaansa teknologinen kehitys on tarjonnut välineet tälle kuvan mielen rapautumiselle, jossa lukemattomat kopiot syrjäyttävät originaalin. Sallis katsoo, että kun ennen käsityöläinen tai taiteilija teki kuvan tarkastelemansa kuvauskohteen pohjalta, mikä johti siitä, että jokaisesta kuvasta tuli kuvantekijän taidoista ja hänen käytössään olevista materiaaleista riippuen toisista eroava, nykyisellä teknologian aikakaudella kadotetaan kuvien singularisuus. Näin kuvista on tullut pelkkiä kopioita, joiden suhdetta alkuperäiseen kuvauskohteeseen säätelee tiukka ankaruus, jota ei käsityöläisyyden aikakaudella ollut. Nykytilanteessa on mahdollista tuottaa kuvia, jotka ovat täsmälleen identtisiä toistensa kanssa ja myös täsmälleen identtisiä alkuperäisen kuvauskohteen kanssa. Päätepiisteessä kohtaamme tilanteen, jossa ei ole enää mitään alkuperäistä, vain simulakrumeja: kuvan performatiivinen voima – tämän Sallis näkee sen kaikkein olennaisimpana ja arvokkaimpana ominaisuutena – ehtyy.<sup>157</sup>

Kuvan rapautuminen merkitsee siis Sallisille kuvan ja alkuperäisen kuvauskohteen välisen relaation typistymistä. Toisaalta hänen huolensa on huolta siitä, että ymmärrämme kuvan alkuperäisen kahdentumisen. Kuva ei ole reductoitavissa seinällä riippuvaan maalaukseen tai piirrokseen, sen paremmin kuin siinä havaitsemaani kuva-aiheeseenkaan. Sallis kiistää, että kuva olisi myöskään subjektin ja objektin, *res cogitansin* ja *res extensan* välityksenä toimiva kvasiobjekti. Kuva merkitsee sitä vastoin läsnäolevuuden esiinnousua (*upsurge of presence*), kuvan tapahtumista, jota emme voi havaita, jos kiinnitämme katsemme vain läsnäolevaan oliomaiseen olevaan. Kuva on paikka (*locus*), jossa

<sup>154</sup> Luoto 2007, (184–192), 187.

<sup>155</sup> Didi-Huberman 2008 [2007], 87.

<sup>156</sup> Marion 2001, 72–73.

<sup>157</sup> Sallis 2000, 79–81.

jokin tulee aistittavuuden piiriin.<sup>158</sup> Sallis kuulostaa tässä kovin kantilaiselta. Kant puhui ”puhtaasta kuvasta”, joka ei representoi mitään vaan joka valmistaa paikan havaintokohteiden ilmenemiselle.<sup>159</sup> Huoli kuvasta on siis aina huolta kuvan mielestä ja merkityksellisyydestä – sen tapahtumisesta.

Lacoue-Labarthe erottaa toisistaan ilmaisut *vraisemblance* (”näköisyys”) ja *vraie semblance* (”tosi näköisyys”) tavalla, joka tuo mieleen didihubermanilaisen jargonin ”kaltaistumisesta” (*ressemblance*) ja dissimuloitumisesta (*dissemblance*). Hän muistuttaa myös olennaisesta erosta saksan *Bild*-sanan ja siitä johdettujen käsitteiden välillä. Hän kokee, ettei hän kykene löytämään ranskan kielestä sanaa, joka ilmaisisi sen, mihin *Bildillä* viitataan. Tukeutuen Heideggerin *Sprache und Heimat* -tekstiin (1960) Lacoue-Labarthe esittää, ettei *Bild* ole milloinkaan kopio tai representaatio, *Abbild* tai *Nachbild*, jotka ovat vain *Bildistä* johdettuja käsitteitä. *Bild* on sitä vastoin alkuperäinen avautuminen, ulostyöntyminen, jokin sellainen, joka katsoo ihmistä sen sijaan, että hän katsoisi kuvaa. Näin ymmärrettynä myöskään *Sikstuksen madonnaa* ei pitäisi Lacoue-Labarthen mukaan käsittää kuvana, siinä perinteisessä merkityksessä, jossa kuva mielletään aina kuvauskohdettaan jäljitteleväksi esitykseksi. Hänen mukaansa *Bild* on ymmärrettävissä totuuden tapahtumana, joka on ennen alkuperäisen ja kopion erottelua.<sup>160</sup> Tähän viittaa nähdäkseni myös Didi-Huberman tarkastellessaan artikkelissaan *Dans la lueur du seuil* (1995) – Yves Bonnefoin kautta – ravennalaisen Galla Placidian mausoleumin valoa hehkuvaa alabasteri-ikkunaa.<sup>161</sup> Käsitte- len tätä artikkelissani *Ei ole ei mitään – Georges Didi-Hubermanin tuskin havaittavan fenomenologia*. Hans-Georg Gadamer katsoi, että vasta esittämisen (*Darstellung*) myötä taideteos saavuttaa läsnäolonsa – läsnäolon, joka ei ole staattinen vaan, kuten John Arthos toteaa, dynaaminen toistettavissa oleva rakenne, *Gebilde*.<sup>162</sup> Tai kuten Jean-Luc Marion luonnehtii ilmiötä: ”Ilmiö näyttäytyy vain siinä määrin kuin se saattaa näkyväksi sen, mikä oli ilmentymätöntä ennen tätä näyttäytymistään, ja joka vielä hämärästi hallitsee sen loistoa.”<sup>163</sup> John Sallis puhuu ”remonstraatiosta” (*remonstration*), joka representaatiosta poiketen ei palauta mitään jo ollut uudestaan läsnäolevaksi. Remonstraatiossa kyse on alkuperäisestä esittämisestä, saattamisesta näkyväksi jokin sellainen, joka tulee havaittavaksi vain tämän aktin myötä. Remonstraation mukainen kuvien *näkeminen* edellyttää toisin katsomista. Valppautta vastaanottaa kuvan äkillinen ja ennakoimaton välähdys. Hän vertaa kuvaa Italian sinisen taivaan alla kohtaamaansa sisiliskoon, joka hyppää esiin kivenkolosta ennalta arvaamatta. Sallis muistuttaa, ettei tämä nopea silmäys, jonka hän ehtii luoda tähän sisiliskoon ole merkitykseltään yhtään vähäisempi kuin se, jos hän tarkastelisi pitkään ja huolellisesti silmiensä edessä olevaa pysyvää ja liikkumatonta kohdetta. Sallikselle juuri nopea silmäys on oikea tapa katsoa kuvaa.<sup>164</sup>

<sup>158</sup> Sallis 2000, 99.

<sup>159</sup> Luoto 2007, (184–192), 187.

<sup>160</sup> Lacoue-Labarthe 2008, 33.

<sup>161</sup> Didi-Huberman 1998, 204–216.

<sup>162</sup> Arthos 2013.

<sup>163</sup> Marion 1998 [1989], 57.

<sup>164</sup> Sallis 2000, 97, 103.

Palatkaamme vielä Jenny Slatmanin fenomenologiseksi ikonografiaksi kutsumaan lähestymistapaan, jota hän soveltaa Antonello Messinan Pyhää Sebastianusta kuvaavaan maalaukseen. Marttyyrin alastomuus herättää hänessä häpeän tunteen. Tai oikeammin sanottuna, se, mikä synnyttää tämän tunteen on se, että hänen katseensa ohjautuu Sebastianuksen sukuelinten alueelle ja mikä vielä olennaisempaa: hän kokee tulevansa yllätetyksi tuijottaessaan tätä nimenomaista yksityiskohtaa. Tämä on viittaus Sartreen, mutta myös Lacaniin: Slatman kokee kuinka Sebastianuksen haavoista tulee Toisen katse, *Regard*.<sup>165</sup> Häpeän tunteella on näin keskeytyksen funktio. Slatmanin mukaan juuri tämä, juuri tämän tietyn Antonello Messinan maalauksen historiallisen ja ikonografisen faktisuuden väliaikainen viraltapano paljastaa kuvan ikonisen ominaisuutteen.<sup>166</sup> Fenomenologinen huoli kuvasta ei ole huolta vain kuvan ikonisuudesta vaan myös sen affektiivisuudesta.

#### 1.4.4 Huoli kuvista konservoinnin piirissä

Edellä esitelty puhe, äärimmäisimpänä Didi-Hubermanin käsitys kuvasta pilven tai kaasupurkauksen kaltaisena muodostelmana, ei voisi muodostaa voimakkaampaa antiteesia sille, miten taideteos mielletään konservoinnin piirissä fyysisenä objektina. Ilmaiseeko Didi-Huberman siis kuvista käyttämillään metaforilla edustavansa antiikin Kreikassa esitetyjä näkökantoja, joiden mukaan objektit koostuvat jostakin niistä perustavammasta, vedestä (Thales), ilmasta (Anaksimenes), neljästä peruselementistä: ilmasta, maasta, tulesta ja vedestä (Empedokles) tai atomeista (Demokritus). Graham Harmanin mukaan he edustivat näkökantaa, jonka mukaan käsinkosketeltavat fyysiset oliot eivät mitenkään voi muodostaa todellisuuden perimmäistä rakennetta, vaan niiden takana on oltava jonkin muun, perustavamman syvätason. Harman näkee myöhempien ranskalaisfilosofien, muun muassa Emmanuel Levinasin, Jean-Luc Nancyn, jopa Gilbert Simondoninkin sortuvan samaan fyysisen oliomaisuuden väheksymiseen kuin kreikkalaiset kollegansa. Yhtä lailla tähän sortuivat Harmanin mukaan Humen kaltaiset empiristit, jotka hahmottivat objektit vain erillisten aistilaatujen kimppuina, jotka vasta mielessä muodostuivat objekteiksi tai Kantin jalanjäljissä kulkeneet korrelationistit, joiden mukaan oliosta voi muodostua objekti vain siten, että se on relationaalisessa suhteessa konstituivaan tietoisuuteen. Harman esittää, etteivät edellä mainitut filosofit suinkaan kiellä aineellisen todellisuuden olemassaoloa – mikä olisikin mieleltöntä – he vain antavat sille vähäisemmän arvon kuin minkä se ansaitsisi kohtaamamme todellisuuden lähtökohtana.<sup>167</sup> Ottamatta kantaa siihen, onko Harmanin esittämä kritiikki täysin perusteltua, pyrin osoittamaan tutkimukseni loppuosassa, ettei Didi-

<sup>165</sup> Slatman 2004, (27–42), 30–32; Sartre 1977 [1943], 261. Daniel Arassekin on kokenut, kuinka jokin tuijottaisi häntä Sebastianuksen navasta, eihän taiteilija ole "[...] maalannut sitä kuin napaa vaan kuin silmän". Arasse 1996 [1992], 340. Ks. myös Cousinié 2011, 122.

<sup>166</sup> Slatman 2004, (27–42), 30–32.

<sup>167</sup> Harman 2011, 8–16.

Hubermanin näkökulma taideteoksen materiaalisuuteen edusta missään tapauksessa asennetta, jossa taideteoksen fyysistä oliomaisuutta väheksyttäisiin.

Se huoli, jota Didi-Huberman tuntee kuvista, *souci*, on kuitenkin luonteeltaan hyvin erityyppinen kuin konservaattorin kuvista tuntema huoli. Konservoinnin huoli on huolta taideteoksen fyysisestä oliomaisuudesta. On kuitenkin alue, jossa nämä, ensi katsomalta toisiinsa nähden hyvinkin heterogeeniset huolet kohtaavat: taiteen ontologia. Ongelma on kuitenkin siinä, että jos taiteen ontologiset kysymykset eivät ole juurikaan kyenneet tunkeutumaan vanhaan taiteeseen keskittyvän taidehistoriallisen tutkimuksen alueelle, vielä vähemmän niihin on paneuduttu konservoinnin ja teknisen taidehistorian alueella – puhumattakaan siitä, että konservaattori kykenisi päivittäisessä työssään tiedostamaan olevansa jatkuvasti tekemisissä taiteen ontologisten kysymysten kanssa. Tavoitteeni on tuoda esille, että ehkä vielä enemmän kuin taidehistorioitsijan, konservaattorin olisi pohdittava sitä, mikä on taideteoksen olemisen tapa, miten konstituoiimme ja merkityksellistämme taideteoksen sen kohdatessamme. Miten taideteos rakentuu juuri meille merkitykselliseksi? Konservointialalla tehtävä tutkimus on ollut pitkälti pragmaattisesti orientoitunutta, konservoinnin teoreettiset kysymykset ovat vasta viime vuosina nousseet suuremman teoreettisen mielenkiinnon kohteeksi. Taidemuseoissa konservointi ja tekninen taidehistoria ovat olleet lähinnä taidehistoriallista tutkimusta palvelevien, usein sen suhteen alisteisten ”aputieteiden” asemassa. Niillä ei ole ollut omaa itsenäistä tutkimuksen metodologiaa. Taidehistoriallisen tutkimuksen piirissä on näin määritelty kulloinkin sovellettavat tutkimuskysymykset.

Jännitteitä konservoinnin ja taiteentutkimuksen väliselle suhteelle luo perinteinen jaottelu ihmistieteisiin ja luonnontieteisiin. 1900-luvun kuluessa yhdysvaltalaisien ja eurooppalaisten museoiden tieteellisillä osastoilla ja kansainvälisissä konservointialan tutkimuslaitoksissa syntyneen ja kehittyneen konservointitieteen piirissä luonnontieteet ovat perinteisesti olleet hyvin keskeisessä asemassa. Tieteellisen konservoinnin piirissä julkaistavat kausijulkaisut, erityisesti *Studies in Conservation*, ilmentävät luonnontieteiden horjuttamatonta valta-asemaa, niin myös konservointialan kansainvälisissä kongresseissa pidettyjen esitelmien luonne. Kuten espanjalainen konservoinnin teoretikko Salvador Muñoz Viñas on todennut, luonnontieteellisen lähestymistavan valta-asemaa konservoinnin piirissä ei ole juurikaan osattu kyseenalaistaa. Analyyttisten tutkimusmenetelmien on nähty oikeuttavan itse itsensä; niitten tuottama totuusarvo on nähty ylivertaisenä kaikkiin muihin tutkimuksellisiin lähestymis- ja kuvaamistapoihin verrattuna. Kärjistäen asia voitaisiin ilmaista siten, että vallalla on ääneenlausumaton asenne, jonka mukaan sitä enemmän kuin konservoinnin piirissä sovelletaan ”kovia tieteitä”, sen tieteellisempänä konservointi ja sen piirissä tehtävä tutkimus näyttäytyy - tieteellisyyttä arvioidaan tässä katsannossa puhtaasti luonnontieteellisin mittapuuin. Giorgio Torraca esittää, että ”kaikilla tieteen ja teknologian aloilla on turvauduttava jossain määrin arvailuun, kun luodaan malleja ja hypoteeseja, jotka eivät ole suoraan dedusoitavissa käytävissä olevasta tutkimusmateriaalista tehdyistä huomioista. Tieteen saavuttaessa kypsyytensä tämän arvailun osuus kuitenkin vähenee. Tiede kehittyä korjaa-

malla lähtöoletuksiaan vastaamaan sitä todellisuutta, joka paljastuu empiirises-  
sä tutkimuksessa. Konservointitieteessä arvailulla – ilmiöiden selittämällä pe-  
rustelemattomilla lähtöoletuksilla – on kuitenkin vahvempi asema kuin useim-  
milla vakiintuneilla tieteenalioilla. Tämä saattaa Torracan mukaan kertoa siitä,  
että konservointitiede on tieteksi muodostumisen kehityksensä alkuvaihees-  
sa.<sup>168</sup> Mutta voiko konservointitiede, jossa tutkimuksen kohde ei ole milloin-  
kaan mielestä riippumaton entiteetti, olla milloinkaan mitään muuta kuin  
enemmän tai vähemmän valistuneiden arvausten esittämistä? Didi-  
Hubermanin sanoin: mitä voimme tietää pilvestä – voimme vain arvailla. Sal-  
vador Muñoz Viñas on pyrkinyt eksplikoimaan sitä, mitä varsinaisesti tarkoite-  
taan puhuttaessa konservointitieteestä tai ”tieteellisestä” konservoinnista. Hän  
on päätenyt näkemykseen, jonka mukaisesti tieteelliseltä konservoinnilta – joka,  
kuten hän toteaa, on saavuttanut valta-aseman länsimaissa – puuttuu eksplisiit-  
tisesti ilmaistu teoreettinen perusta. Se, että konservoitavat ja tutkittavat taide-  
teokset käsitetään mielestä riippumattomiksi materiaalisiksi olioiksi, on johta-  
nut käsitykseen, jonka mukaisesti ainoan kestävän perustan konservoinnille  
kykenisivät tarjoamaan objektiivisiksi ja falsifioitaviksi ymmärretyt luonnontie-  
teet. Vain niiden avulla kyettäisiin ”paljastamaan” – paljastamisen kielikuvat  
ovat konservoinnin diskurssissa keskeisiä – materiaalisen kohteen ”tosi” ole-  
mus.<sup>169</sup>

Huoli kuvista konservoinnin piirissä on ennen kaikkea huolta kuvien ”lu-  
ettavuudesta” – huoli kohdistuu taideteosten kuva-aiheiden hahmotettavuus-  
teen, mikä pitää sisällään kuitenkin myös se, että merkityksellisiksi mielletyt  
kuvaelementit erotetaan vähemmän merkityksellisistä. Konservoinnin ideaali  
on tarkasti taustastaan erottuva selkeä ja tarkka, pysyvä tai ainakin mahdolli-  
simman stabiili muoto. Tästä muodosta voi muodostua narsistinen – konser-  
vaattori peilaa taideteoksesta omaa kuvaansa. Huolesta muodostuu pyrkimystä  
palauttaa Toinen Samaan, tuttuun ja turvalliseen, pysyvään identiteettiin. Täl-  
lainen huoli ei tunne materiaalin tuottamaa vastusta, olemisen hankausta. Tämä  
on *Erleichterung*, asioiden kompleksisuuden helpottamista.

Luonnontieteellisten tutkimusmenetelmien soveltamisessa problemaattis-  
ta on myös se, voidaanko taideteoksen tutkimista kyseisin menetelmin pitää  
enää taiteentutkimuksena. Näkemykseni, jota pyrin tuomaan esiin tutkimuk-  
sessani, on se, että kunnioittaaksemme taideteoksen ontologista erityislaatua,  
kaiken taiteeseen kohdistuvan tutkimuksen pitäisi olla luonteeltaan taiteentut-  
kimusta. Jonkin fysikaalisen olion materiaalisen koostumuksen selvittäminen  
analyyttisin tutkimusmetodein ei tee selvityksestä taiteentutkimusta, vaikka  
tutkimuksen kohteena oleva entiteetti olisikin juuri taideteos. Cesare Brandia  
mukaillen: jos lähdemme lintumetsälle kalahaavin kanssa, se, että käytämme  
lintujen pyydystämiseen juuri kalahaavia, ei muuta lintuja kaloiksi. Luonnon-  
tieteellisten tutkimusmenetelmien käyttäminen taideteosten tutkimuksessa ei

<sup>168</sup> Torraca 1999.

<sup>169</sup> Muñoz Viñas 2005, 80–81, 87–88. Ikiakaisista paljastamisen metaforista länsimaaisessa  
ajattelussa, ks. Hadot 2006 [2004]. Hadot erottaa toisistaan promeettisen ja orfisen  
paljastamisen.

muuta taideteoksia, husserlilaisittain ilmaistuna, ”pelkiksi materiaalisiksi olioksi”, *blosse Sachen*, joiden olemus voidaan tyhjentävästi selvittää, entiteeteiksi, jotka voidaan saada täydellisesti hallintaan. Väitän, että taidehistoriallinen tutkimus, ja sitä seuraava konservointialalla ja teknisen taidehistorian piirissä tehtävä tutkimus edustaa kaiken kaikkiaan hallinnan projektia, mikä ilmenee ehkä kaikkein selvimmin juuri teknisessä taidehistoriassa. Mutta myös toisin päin: se, että yritämme pyydystä lintuja kalahaavillamme, ei muuta kalahaaviamme lintuhaaviksi. Se, että tutkimme taideteosta luonnontieteellisin tutkimusmenetelmin, ei tee tutkimuksesta taiteentutkimusta. Taideteos ei ole siis sen paremmin lintu kuin kalakaan; se on sitä vastoin *triton genos*, kolmas suku, joka häilyy *khōran* tavoin materiaalisen ja immateriaalisen, fenomenaalisen ja semioottisen välillä. Tutkimukseni punaisena lankana kulkee vakaumus merkitysten perustavanlaatuisesta ratkeamattomuudesta, jossa seuraan Jacques Derridan ja Georges Didi-Hubermanin viitoittamaa polkua.

#### 1.4.5 Huoli filosofisen näkökulman tarpeellisuudesta

Riikka Stewen totesi väitöskirjansa (1995) alkusanoissa tutkimuksensa lähtökohtana olleen kokemuksen siitä, kuinka vaikeaa on kirjoittaa maalauksista tavalla, joka ottaa huomioon niiden olemuksen maalauksina pikemminkin kuin formalistisen tai ikonografisen analyysin kohteina. Tämä huomio sai hänet siirtymään perinteisistä taidehistoriallisista kysymyksenasetteluista teemoihin, joita on ollut tapana käsitellä filosofiassa. Hän ei kuitenkaan pyrkinyt vastaamaan tämän lähestymistavan piirissä kohtaamiinsa kysymyksiin filosofina vaan taidehistorioitsijana.<sup>170</sup> Kuten jo tutkimukseni alkusanoissa mainitsin, oma positioni on samankaltainen. Se, mikä on johtanut minut jonnekin taidehistorian ja filosofian välimaastoon, on kuitenkin Stewenistä poiketen taideteoksen materiaalisuus.

Taidehistorian, ja vielä vähemmän konservoinnin suhdetta filosofiaan on tarkasteltu yllättävän vähän. Ehkä filosofisia kysymyksenasetteluja ei koeta mielekkäinä historiatieteiden alueella. Tämä on mielestäni kohtalokas virhe erityisesti taiteentutkimuksessa, jonka tutkimuskohteet eivät ole – kuten edellä osoitin – objekteja, *Gegenstand*, sanan varsinaisessa merkityksessä; taideteokset eivät milloinkaan ole olemukseltaan tiedon kohteita. Miten taidehistoria siis kykenisi oman tieteenalansa puitteissa suuntautumaan tutkimuskohteisiinsa, jotka eivät ole kohteita eikä niistä näin ollen pitäisi myöskään olla mahdollista saada tietoa? Konservattori törmää samaan *aporiaan*, vain toisesta suunnasta. Yhtä lailla kuin taidehistorioitsija, hänkin kuvittelee taideteoksen olevan objekti, josta on mahdollista hankkia tietoa – kohtaahan hän teoksen fyysisenä taideteosobjektina, joka muodostaa konkreettisen vastuksen hänen omalle ruumiilleen. Hän kykenee vakuuttumaan taideteosobjektin todellisuudesta koskettelemalla sitä; teos pysyy muuttumattomana hänen kätensä alla, halutessaan tutkia sitä tarkemmin hän voi asettaa sen mikroskooppinsa alle. Mutta näin tehdessään taideteos ei muuta olemustaan, se ei muutu objektiksi. Tämän oivaltaminen ei

<sup>170</sup> Stewen 1995, 12.

johda siihen, että taideteosobjektin fyysisyys kiellettäisiin ja teosta osattaisiin ajatella vain aineettomana mielensisältönä. Se merkitsee vain sen oivaltamista, ettei taideteos ole palautettavissa fyysiseen oliomaisuuteensa. Niin taidehistoria kuin konservointialakin lankeaa heideggerilaisittain ilmaistuna eräänlaiseen *Erleichterungin* – ne helpottavat ja suoraviivaistavat liiaksi tutkimuskysymyksiään. Konservointialan koulutuksessa niin kotimaassa kuin ulkomaillakin opiskelijoita perehdytetään konservoinnin filosofisiin kysymyksiin hyvin suppeassa mittakaavassa. Kuitenkin vain käsitteelliseen ajatteluun perehtyminen antaa välineet ymmärtää sitä, mistä konservoinnissa varsinaisesti on kysymys. Vain filosofian avulla kykenemme kriittisesti tarkastelemaan omia vakiintuneita ajattelutapojamme. Seuraavassa yritän muutamalla sanalla hahmotella sitä, mitä annettavaa filosofialla voisi olla niin taidehistorialliselle tutkimukselle kuin konservoinnillekin. Muistutettakoon, että viittaan seuraavassa vain yhteen filosofian osa-alueeseen, joka on kuitenkin hyvin laaja kenttä, fenomenologiaan, jonka olen itse kokenut hyödylliseksi tarkastellessani konservoinnin teoreettisia perusteita.

Selaillessani vuosia sitten Tahiti: Taidehistoria tieteenä -verkkolehteä vahduin kolumniin, joka oli otsikoitu: "Voiko gradun kirjoittaa ilman Foucaultia?". Kysymyksessä oli Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineen emerita-professori Riitta Nikulan kirjoitus, jonka otsikon hän oli lainannut kysymyksestä, jonka hänelle oli esittänyt eräs taidehistorian opinnäytteensä kirjoitustyötä aloitteleva opiskelija.<sup>171</sup> Foucault'lla ei tässä viitata maan kiertoliikkeen heilurillaan todistaneeseen ranskalaistiedemieheen Léon Foucault'hon (1819-1868) vaan kyse on tietenkin hänen maanmiehestään filosofi Michel Foucault'sta. Yhtä ymmällään siitä, millainen suhde taidehistorioitsijalla pitäisi olla filosofiaan vaikuttavat olevan monet kokeneetkin taiteentutkijat – helpoin tie on tuntunut olevan filosofisten kysymysten täydellinen sivuuttaminen leimaamalla ne omien tutkimuskysymysten kannalta epärelevantteiksi tai anakronistisiksi. Nikulan mukaan viime vuosina hyväksytyistä kotimaisista taidehistorian väitöskirjoista ei – niiden kiistattomista ansioista huolimatta – löydy teorian kannalta tuoreita näkökulmia tai kysymyksenasetteluja, jotka kykenisivät avaamaan ajattelua ja ravistelemaan totunnaisia käsityksiä. Tarvittaisiin siis uusi, nykyistä laajempi ja monialaisempi näkökulma – Foucault'sta puheen ollen, kenties hänen ajatuksellaan "itsen vaalimisesta" olisi jotain annettavaa taidehistorian harjoittamiselle. Teoksensa *Seksuaalisuuden historia*, (*Histoire de la sexualité*, III, 1984) viimeisessä osassa Huoli itsestä (*Le souci de soi*) Foucault käsittelee hellenistisellä ja Rooman keisarillisella ajalla syntynyttä "itsen vaalimisen" ajatusta. Roomalaiset nostivat kreikkalaisilta lainaamansa idean itsestä huolehtimisesta elämäntaidon välttämättömäksi perustaksi; itsensä eteen tuli uurastaa ja omaa sieluaan piti viljellä, omaa olemistaan piti vaalia. Foucault muistuttaa Epiktetoksen määritelleen ihmisen olioksi, jonka suoranaisten velvollisuus on "vaalia itseään" – tässä ihminen eroaa muusta luomakunnasta. Itsestä huolehtimisessa järki on keskeisessä asemassa. Onhan niin, että vain ihmisellä on järki ja lisäksi kyky reflektoida omaa järkeään. Epiktetoksen lisäksi Seneca ja Marcus Aurelius puhuivat "het-

---

<sup>171</sup> Nikula 2011.

kistä, jotka on omistettava itseen päin kääntymiseen”, *conversio ad se*. Foucault muistuttaa, ettei itsestä huolehtiminen ole koskaan toimettomuutta, se on täynnä monia pyrintöjä: “[...] harjoituksia, käytännöllisiä tehtäviä ja askareita. Huolenpito itsestä ei ole mikään laiskanvirka.” On lisäksi “[...] huolehdyttävä ruumiistaan, hoidettava terveyttään, harjoitettava kohtuullisesti liikuntaa ja tyydytettävä tarpeensa mahdollisimman maltillisesti” (vrt. Aristoteleen *Nikomakhoksen etiikan* ”kultainen keskitie”, *mesotēs*).<sup>172</sup> Taidehistorioitsijalle, jolle taidehistorian harjoittaminen merkitsisi itsen vaalimista, taiteentutkimus ei olisi enää hänen omasta olemassaolostaan erillinen aktiviteetti vaan perustavanlaatuisen huoli, jossa hänen oma olemisensa on kaiken aikaa pelissä.

Nikulan näkemyksenä vaikuttaa olevan, että kyseiset korkeimmat akateemiset opinnäytteet ovat edustaneet, kuten kirjallisuudentutkija Tomi Kaarto asian ilmaisi, ”filosofisesti naiivia tiedettä”.<sup>173</sup> Kaarron mukaan tällaisen tieteen parissa työskentelevät tutkijat eivät tiedosta sitä, mistä heidän kohtaamiensa objektien ja asioiden mieli ja merkitys varsinaisesti kumpuavat – siis siitä, miksi he konstituovat tutkimuskohteensa juuri jollakin tietyllä, eivätkä sille vaihtoehdoisella tavalla tai miksi he löytävät tutkimuskohteestaan juuri joitakin tiettyjä nimenomaisia merkityksiä eivätkä aivan toisia ulottuvuuksia. Tämä ei koske vain tutkijoita vaan mitä suurimmassa määrin myös konservaattoreita: miksi konservoimme maalauksia tai muita kulttuuriperintökohteita juuri tietyllä tavalla, emmekä jollakin vaihtoehdoisella, eettiseltä kannalta aivan yhtä hyväksyttävällä tavalla? Kant yritti skematismillaan selittää sitä, miten jäsenämme todellisuutta subsumoimalla kohtaamamme aistimellista moneutta ymmärryksitteidemme alle. On merkillepantavaa, että suuri osa tästä tietoisuutemme kaikkien perustavimmasta toiminnasta jää tiedostamattomaksi. Emme voi olla tietoisia skematismien toiminnasta, koska omataksemme ylipäänsä tietoisuuden, skematismien on ollut jo ryhdyttävä järjestämään intuitioissamme kohtaamamme aistimuksellista, jäsentymätöntä todellisuutta identiteeteiksi, jotka voidaan subsumoida ymmärryksitteiden, aprioristen kategorioiden alaisuuteen.<sup>174</sup> Moni ei vain ole koskaan tullut ajatelleeksi, mistä merkitykset, esineisiin liitetyt erilaiset arvot ja asioiden mielet oikein kumpuavat – suureksi osaksi siksi, että kohtaamamme todellisuuden kaiken aikaa tapahtuva jäsentäminen, se passiivinen synteesi, minkä varassa asioita teemme ja tulevaisuuden toimiamme suunnittelemme, ei nouse tietoisuuteemme. Arkiajattelussamme sokea taluttaa sokeaa. Kaarto muistuttaa, että kohdatessamme jonkin sellaisen esineen tai asian, joka on jo valmiiksi jäsentynyt eli merkityksellistynyt meille juuri tietynlaiseksi, emme kykene ymmärtämään kohtaamaamme asiaa tai esinettä siitä itsestään lähtien, koska kohtaamme sen jo valmiiksi muotoutuneiden ennakkokäsitystemme pohjalta.<sup>175</sup>

Nikula päätyy esittämään, että on “[...] vaikea ajatella hyvää taiteen tutkijaa, joka ei olisi lukenut yhtään Foucaultia.”<sup>176</sup> Juuri tätä nimenomaista filosofia

<sup>172</sup> Foucault 1998b [1976–1984], 307–329.

<sup>173</sup> Kaarto 2006.

<sup>174</sup> Bowie 2010, 57–86.

<sup>175</sup> Kaarto 2006.

<sup>176</sup> Nikula 2011.



Nikula tuskin patistaa lukemaan, kyse on nähdäkseni enemmänkin siitä, että Nikula kaipaa taidehistorioitsijoiltakin jonkin tasoista filosofista yleissivistystä. Foucault on toki yksi niistä filosofeista, jotka ovat ilmaisseet kiinnostuksensa taideteoksiin. Tässä hän ei edusta poikkeustapausta ranskalaisella kielialueella – muistamme että muun muassa Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy, Henri Maldiney, Jacques Rancière, Jean-Luc Marion, Philippe Lacoue-Labarthe, Marie José Mondzain, Éliane Escoubas ja monet muut filosofit ovat kirjoittaneet kuvataiteesta. Foucault'n tunnetuin taiteesta kirjoittama essee, Velázquezin *Las Meninas* -teoksen pohjalta kirjoittamansa, ei ole kuitenkaan saanut varauksetonta vastaanottoa – vaikuttaakin siltä, etteivät filosofien kirjoittamia taide-esseitä kommentoi niinkään taidehistorioitsijat kuin filosofikollegat. Filosofit Robert Wicks kirjoitti muutama vuosi sitten varsin kärjekkään arvion Foucault'n *Las Meninas*-luennasta. Hän päättää poleemisen artikkelinsa esittämällä, että välttääkseen virhetulkinnat filosofin olisi tarkasteltava taideteosta taidehistoriallisesta ja vasta sitten filosofisesta näkökulmasta. Hänen mukaansa viittaukset taideteokseen ilman sen valmistaneen taiteilijan kokonaistuotannon seikkaperäistä tuntemusta eivät voi johtaa kuin yksipuolisuuteen ja virhetulkintoihin. Wicks katsoo Foucault'n käyttäneen *Las Meninas* -teosta ikään kuin keppihevosenä Wicksin mielestä huonosti perustelemiensa aate- ja oppihistoriallisten väitteiden tukena sivuuttamalla huomattavan osan kyseisen teoksen symbolisista ja uskonnollisista merkityssisällöistä.<sup>177</sup> Kaikkein kuuluisin esimerkki taidehistorioitsijan ja filosofin epäonnekkaasta kohtaamisesta lienee Vincent van Goghin hollantilaisen talonpojan kenkiä kuvaavan maalauksen ympärillä tapahtunut Meyer Schapiron ja Martin Heideggerin yhteentörmäys.<sup>178</sup> Tästä on kirjoitettu paljon<sup>179</sup>, viittaa tässä vain filosofi Iain Thomsonin *Heidegger, Art and Postmodernity* -kirjassaan (2011) esittämiin huomioihin, jotka mielestäni paljastavat hyvin, kuinka eri tavalla filosofi kohtaa taideteoksen suhteessa taiteentutkijaan. Thomson kirjoittaa, että jos viivymme tarpeeksi pitkään sen ei-minkään äärellä, joka ympäröi talonpojan kenkiä – jos maltamme pysyä riittävän kauan tässä kummassa paikassa, joka on ikään kuin kenkien alla mutta myös niiden päällä – huomaamme yhtäkkiä, että epämääräisiä muotoja alkaa nousta tästä määrittelemättömästä ei-mistään. Thomson toteaa, että nämä muodot kuitenkin häipyvät heti, kun yritämme saada ne haltuumme.<sup>180</sup> Voisimmeko kuvitella, että taidehistorioitsija puhuisi tästä ”ei-mistään”, johon Heidegger viittasi ilmaisullaan *das Nichts*? Kun taidehistorioitsija ryhtyy puhumaan ei-mistään, kyse tuntuu todellakin olevan jostain aivan muusta. Esimerkiksi Øyvind Sjøstad käyttää luonnehdintaa ”nothingness” 1800-lukulaista realismia ja impressionismia

<sup>177</sup> Wicks 2010, 259–272.

<sup>178</sup> Schapiron kritiikin kohteena oli tapa, jolla Heidegger käsitteli Van Goghin kenkiä kuvaavaa maalausta *Taideteoksen alkuperä* -teoksessaan. Ks. Meyer Schapiro 1994. *The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh*. New York: George Braziller, 135–142.

<sup>179</sup> Tunnetuimpana kontribuutiona tähän polemiikkiin voinee pitää Derridan *La Vérité en peinture* -teokseensa liittämää *Restitutions*-esseetä, ks. Derrida 1987 [1978], 255 – 382.

<sup>180</sup> Thomson 2011, 86–87.

edustavista lukevia naisia kuvaavista, vähäeleisistä, näennäisesti tapahtumaköyhistä maalauksista, joita Michael Fried kutsui absorptiivisiksi erotukseksi teoksen kohtaajan aktiivista *metheksistä* vaativista "teatterillisistä" maalauksista. Sjästad kysyy: "Kauanko voimme seistä ja katsoa tätä tyhjyyttä?" ja ilmaisee ensivaikutelmanaan, ettemme voi kirjoittaa siitä juuri mitään. Tämä on kuitenkin vain ensivaikutelma; Sjästad muistuttaa, että jopa kaikkein eleettömmistä maalauksista voidaan löytää yhteisöllisesti jaettu merkityksiä. Ei-mitään voi siis Sjästadin luennassa muodostua merkitykselliseksi vain synnyttämiensä denotaatioiden ja konnotaatioiden kautta.<sup>181</sup> Jos ei-mitään vaikuttaa muodostavan taidehistorioitsijalle ylitsepääsemättömän esteen, vielä tätäkin selvemmän aporian se tuntuu muodostavan käsinkosketeltavien taide-esineiden parissa työskentelevälle konservaatille. Mikä siis on ei-mikään filosofisesta näkökulmasta tarkasteltuna? Ei-mikään on ei-mitään suhteessa olevaan. Heideggerille *das Nichts* ei ole suinkaan mikään staattinen asiantila, siinä on transitiivinen ulottuvuus yhtä lailla kuin *Da-Seinissa*. Kokeaksemme tämän "ei-minkään" meidän on Thomsonin mukaan virittäydyttävä johonkin sellaiseen, joka ei ole olio – siis "ei-mitään" ontisen näkökulmasta – mutta joka on kaiken oliomaisuuden transsendentaalinen, kokemusta edeltävä apriorinen ehto.<sup>182</sup> Toinen esimerkki taidehistorian ja filosofian yhteentörmäyksestä on myös hyvin tunnettu. Derrida kutsuttiin kuratoimaan Louvren taidemuseossa järjestetty piirrosnäyttely, jonka pohjalta hän kirjoitti myöhemmin *Sokean muistelmat* -teoksensa (*Mémoires d'aveugle: L'autobiographie et autres ruines*, 1990). Derridan alustava otsikko näyttelylle oli hänelle ominainen sanaleikki "*L'ouvre où ne pas voir*" – "Avoim, jossa ei nähdä". Derridan pyrkimyksenä oli John Caputon mukaan esittää Louvren taidemuseo "avoimen" (*l'ouvre*) paikkana (*l'ouvrella* on ilmeinen yhteys Heideggerin *das Offene* ja *Lichtung*-käsitteisiin), ei paikkana, joka itsessään olisi näkyvä, mutta joka kuitenkin mahdollistaa näkemisen. Jotain samansuuntaista oli mielessä Marie José Mondzainilla kertomuksessaan luoliin vetäytyvästä *homo sapiensista*, joka löysi aistisen erottelukykynsä vain laskeutumalla onkaloihin, joiden hämäärydessä oli mahdollista erottaa tuskin mitään – vain tämä kiertotie pimeään kautta mahdollisti aistiherkän havaitsemisen. Kyse ei-minkään kohdalla ei ole siis jostakin sellaisesta, joka olisi jollakin nimenomaisella hetkellä näkymätöntä, mutta joka voitaisiin saada näkyville. Tästä oli kyse Husserlilla, kun hän puhui *Abschattungeista*. Kuten Tom Sparrow toteaa, ilmiöt, joita ei tällä hetkellä voi saattaa ilmeneviksi, evidenteiksi, merkitsivät Husserlille aina vain aktualisoitumattomia potentiaalisuuksia.<sup>183</sup> Voimme nähdä havaintokohteen, esimerkiksi kuution, kerralla vain yhdestä näköpisteestä, sen muut sivut jäävät "varjostuneiksi". Täydentääksemme havaintoa meidän on kierrettävä sen ympäri, katseltava sitä kaikilta puolilta, jolloin "varjostumat", *Abschattungen*, häviävät. Tästä ei ole kyse Van Goghin talonpojan kenkiä kuvaavan maalauksen kohdalla. Voimme katsella sitä mistä kulmasta tahansa, eikä se "ei-mikään", joka "vallitsee" (*waltet*) kenkien ympärillä, katoa – sen paremmin kuin Louv-

<sup>181</sup> Sjästad 2014, 3, 6; Fried 1988.

<sup>182</sup> Thomson 2011, 84–85.

<sup>183</sup> Sparrow 2014, 17.

re ”avoimen” paikkana voisi milloinkaan saavuttaa ilmeisyyden täyteyttä, vaikka viettäisimme museossa vuosia ja koluaisimme sen kaikki salit, arkistot ja taideteoskokoelmat lävitse.

Kysymys on siitä, haluaako taidehistoria pitäytyä tiukassa empirismissä – joka erityisesti vanhan taiteen tutkimuksessa saa usein positivistisia piirteitä – vai olisiko sillä mahdollisuus laajentaa näkökulmaansa siihen suuntaan, johon Gilles Deleuze viittasi ilmaisullaan transsendentaalinen, ”korkeampi empirismi”? (*empirisme supérieur*). Georges Didi-Hubermanin kollega Pariisin EHESS-korkeakoulussa<sup>184</sup> Bertrand Prévost on korostanut sitä, että tämän laitoksen piirissä toimivat taiteentutkijat kutsuvat itseään sekä filosofeiksi että taidehistorioitsijoiksi (*historien de l’art et philosophe*). Prévostin mukaan tällä luonnehdinnallaan kyseiset tutkijat eivät pyri tuottamaan vaikutelmaa, että he käyttäisivät filosofista ja taidehistoriallista näkökulmaa toisiaan täydentävinä; heidän pyrkimyksensä on sitä vastoin antaa nimi professionille, jonka teoreettinen lähtökoh- ta on juuri transsendentaalisessa empirismissä.<sup>185</sup> Kun Kant pyrki transsendentaalisessa idealismissaan määrittämään kaikkien mahdollisten kokemusten ennakkoehdot, minkä vuoksi hänen oli ikään kuin käännäyttävä pois aistimellisuudesta, transsendentaalinen empirismi pyrkii kiinnittymään havaittavan ilmiömaailman intensiteetteihin, eroihin ja singulaarisuuksiin ja niitä lähtökoh- tanaan käyttäen yrittää tavoittaa reaalisten kokemusten tosiasiallisen geneettisen alkuperän. Deleuze toteaa, että empirismistä voi tulla transsendentaalista ja transsendentaalisesta estetiikasta apodiktista vasta sitten, kun aistimellinen kyetään mieltään yksinomaan aistittavana – kun aistimellista moninaisuutta ei pyritä palauttamaan ymmärryksen apriorisiin kategorioihin ja pysyviin identi- teetteihin ja alistamaan sitä representoitavuudelle.<sup>186</sup> Kyse on ilmiömaailman ja olemisen vastuksesta, jonka kohdataksemme tarvitsemme nykyistä taiteentut- kimusta ja konservointia avaramman näkökulman.

Kyse ei ole vain siitä, *mitä* taiteentutkimuksessa ja konservoinnin piirissä kirjoitetaan vaan myös siitä, *miten* kirjoitetaan – on olemassa vakiintunut tieteel- linen diskurssi ja sitten toinen puhetapa, joka lähenee muotonsa puolesta kau- nokirjallista ilmaisua. Viimeksi mainittua edustaa esseemuoto, jolla ei ole kovin vahvoja perinteitä sen paremmin anglosaksisessa kuin kotimaisessakaan taide- kirjoittelussa. Toisin on esimerkiksi Ranskassa, mikä näkyy muun muassa siinä, miten Didi-Huberman on nimennyt useat teoksensa faabeleiksi (*Fable du lieu; Fable du temps*).<sup>187</sup> Mitä sellaista essee voi tarjota heuristisessa mielessä mitä tai- teentutkimuksen vakiintunut diskurssi ei ehkä kykene tavoittamaan? Theodor Adornon mukaan esseemuoto vapauttaa kirjoittajan lapsenkaltaiseen vapau- teen; siinä heijastuu paremmin kuin tieteellisempinä pidetyissä diskursseissa teoksen kokijaansa tekemä välittämä välitön, spontaani vaikutus. Esseisti ei py- ri valmistelemaan sanottavaansa laajoin sanankääntein vaan syöksyy päätä pahkaa juuri siihen, mikä häntä kaikkein eniten juuri kirjoitushetkellä sattuu

<sup>184</sup> *L’École des hautes études en sciences sociales.*

<sup>185</sup> Prévost 2012.

<sup>186</sup> Deleuze 2008 [1968], 67–69; Jelača 2014; Vanhanen 2010.

<sup>187</sup> Faabeli on ”kolmas suku”, *triton genos*; se sijoittuu *logoksen* ja *mythoksen* väliin. Didi- Huberman 2012b [2001], 85–86.

kiinnostamaan. Ja kun hän on saanut sanottavansa paperille, hän lopettaa kirjoitustyönsä ilman sen kummempia yhteenvetoja tai loppupäätelmiä. Adorno toteaa esseistejä syytetyn kurittomuudesta. Sen innostuksen, jonka vallassa he syöksyvät kulloinkin valitsemansa aiheen kimppuun, on nähty johtaneen ylitulkintoihin, siihen, että tulkittavaan teokseen on projisoitu sisältöjä, joita siitä ei ole löydettävissä. Adorno kuitenkin näki juuri ne, jotka ylenkatsoivat esseemuotoista kirjoittamista sen näennäisen kepeyden ja rigorismin puutteen vuoksi tieteen pahimpina jarruina; hän katsoi, että tutkijan mielen on oltava yhtä avoin ja taipuisa, jatkuvasti uusia näköaloja avaava kuin esseemuoto.<sup>188</sup> Juuri tähän Didi-Huberman pyrkii faabeleissaan.

Voitaisiinko Nikulan kolumnin otsikossa esiintyvä kysymys asettaa myös konservاتورille? "Voidaanko maalaus konservoida ilman Foucaultia?" Nikulaa seuraten voidaan kysyä, onko mahdollista ajatella hyvää konservatorioa, jolla ei olisi pienintäkään halua ottaa selvää siitä, miten filosofia voisi auttaa ymmärtämään konservointia? Ajattelemmeko ehkä niin, että taidehistorioitsijat voivat kyllä tuhlata aikaansa ja energiaansa keskittymällä turhanaikaisiin asioihin, leijuvathan he jo muutenkin tukevasti jalat irti maasta, mutta konservatorien, joiden tehtävänä on turvata konkreettisten, käsinkosketeltavien esineiden säilyminen jälkipolville, ei kannata tuhlata kallista ja muutenkin riittämättömältä tuntuvaan työaikaansa mihinkään sellaiseen joutavanpäiväiseen, jolla "ei ole mitään tekemistä" käytännön konservointityön kanssa? Ei tarvitse perehtyä paljonkaan filosofiaan niin oivaltaa, että filosofialla on – tai ainakin pitäisi olla – hyvinkin paljon tekemistä sen kanssa, miten konservatori toimii työssään. Erehtyessäni aina silloin tällöin ehdottamaan, että konservatorienkin olisi hyvä tutustua filosofiaan – ainoastaan käsitteelliseen ajatteluun perehtymällähän pystymme todella ymmärtämään päivittäistä työtämme – ja viitatessani lähteisiin, joihin ei ole alallamme tapana viitata, olen saanut palautetta, jonka mukaan käsitteellinen suuntautuminen johtaa väijäämättä siihen, että konservatori unohtaa oman päätehtävänsä, esineellisen kohteen säilyttämisen. Usein saa vaikutelman, että konservatori voisi vasta sitten perehtyä teoreettisen fysiikan professori Kari Enqvistin kaltaisten "eksaktien" luonnontieteiden edustajien toisen luokan aputieteiksi luokittelemiin lähestymistapoihin, kun fyysinen kulttuuriperintökohde, siis mielellään joka ainut niistä, on tutkittu ja konservoitu läpikotaisin. Tässä on kyseessä perustavanlaatuinen väärinymmärrys; filosofia ei tule vasta sen jälkeen, kun olemme kohdanneet fyysisen kohteen, se tulee sitä ennen! Voidaan sitä paitsi kysyä, eivätkö *Studies in Conservation* -lehdessä – joka on vuosikymmenten ajan kuulunut tieteellisen konservoinnin arvovaltaisimpien kausijulkaisujen joukkoon – julkaistut eksaktin tieteelliset tutkimusartikkelit merkitse juuri kääntymistä pois tutkimuskohteen esineellisyydestä, vaikeasti hallittavasta ja siten aina epäilyttävänä pidetystä aistimellisuudesta tarkasti mitattaviin selviin ja tarkkarajaisiin idealiteetteihin? Voidaankin kysyä, onko kokemuksellisuudelle mitään sijaa konservointitieteessä, jossa tieteellisyyden mitana tunnutaan pidettävän sitä, kuinka suuressa määrin luonnontieteellisiä tutkimusmenetelmiä on käytetty konservoinnin tukena?

<sup>188</sup> Adorno 1984 [1958], 151–171.

Didi-Hubermanin mukaan taidehistorioitsijat ovat toisinaan pyrkineet tarkastelemaan kriittisesti oman tieteenalansa sisältöjä, laajuutta ja rajoja, mutta tässä reflektiossaan he ovat asettaneet itsensä uuskantilaisittain tarkastelun lähtökohdaksi. He ovat pyrkineet laajentamaan oman oppiaineensa rajoja ottamalla käyttöön muilta tieteenaloilta lainattuja tutkimusmetodeja, mutta pystymättä kohtaamaan kuvan, Didi-Hubermanin mielestä, keskeisintä olemusta, sitä että kyse on symptomista, kuvarepeämstä, joka rikkoo kaikki aiemmin hyödynnetyt ajatusmallit. Kuvan traumaattisen luonteen tunnustaminen olisi Didi-Hubermanin mukaan välttämättä johtanut epämukavuustilaan, astumista eittiedon (*non-savoir*) alueelle, symbolisen rekisterin ulkopuolelle, josta emme voi löytää tukevaa jalansijaa. Oma "tietäjän" asema olisi pitänyt luovuttaa jollekin tuntemattomalle ja hallitsemattomalle – kuvalle, joka ei ole enää vallassamme vaan joka "katsoo meitä" (*nous regarde*).<sup>189</sup> Tähän esimerkiksi Erwin Panofsky ei ollut valmis, väittää Didi-Huberman. Panofskylle ei ollut olemassa tiedostamattomaa. Vaikka Panofsky viittaakin tiedostamattomaan (*unbewusst*), kyse on Didi-Hubermanin mukaan toisesta tiedostamattomasta kuin Freudilla, jolle tiedostamaton oli *das Unbewusste*. Didi-Huberman esittää, että Panofsky ymmärsi tiedostamattoman alueena, joka voitiin saattaa valoon, tiedon piiriin. Freudin *das Unbewusste* ei sitä vastoin mitenkään voi olla tiedon kohde. Didi-Huberman katsookin, ettemme tosiasiallisesti voikaan puhua tiedostamattomasta panofskylaisessa merkityksessä – sen estää Panofskyn Ernst Cassirerilta lainaama uuskantilainen symbolisen funktion käsite, jonka mukaan kaikki inhimillinen on saatettavissa tietämyksen piiriin.<sup>190</sup>

Didi-Huberman pitää vakavana ongelmana myös sitä – myös Mieke Balin havaitsemaa ongelmaa – että taidehistoriallinen tutkimus ja sen piirissä toimivat instituutiot pyrkivät hyvin tiukasti suojelemaan omia rajojaan taiteentutkimuksellisten metodiensa, kysymyksenasetteluidensa ja tutkimuskohteidensa erityisyyden nimissä. Mutta missä on esimerkiksi keskiaikaisen lasimaalauksen erityisyys (*spécifité*)? kysyy Didi-Huberman. Tosiasiallisesti sillä ei ole erityisyyttä, mikä sulkisi sen yksinomaan taidehistoriallisia metodeja soveltavan tutkimuksen kohteeksi. Didi-Hubermanin eetos on tässä adornolainen. Adorno esitti, ettei edes "anakronistista eklektismia" kohtaan tunnettu inho voi pyhittää kulttuurin jakautumista omiksi toisistaan erillisiksi saarekkeikseen. Adorno näki tieteenalojen pystyvän säilyttävän keinotekoisena "puhtautensa" vain repressiivisesti, niiden välille pystytettyjen raja-aitojen avulla – sekä myös siten, että luonnontieteiden "eksaktit" tutkimusmenetelmät nostetaan tieteellisen tiedon ainoiksi, positivistisen kyseenalaistamattomiksi kriteereiksi.<sup>191</sup> Adornon tavoin Michel Serres – joka nimittää humanististen oppialojen ja luonnontieteiden välillä operoivaa mallitutkijaansa "kolmanneksi oppineeksi" (*Le Tiers-Instruit*) – katsoo tieteiden välillä vallitsevan luonnollisen yhteyden, joka on pitkään yritetty katkaista.<sup>192</sup> Missä siis on lasimaalauksen "erityisyys"? Sen "eri-

<sup>189</sup> Didi-Huberman 2005 [1990], 161–162.

<sup>190</sup> Didi-Huberman 2005 [1990], 165–168.

<sup>191</sup> Adorno 1984 [1958], (151–171), 156.

<sup>192</sup> Serres & Latour 1995 [1990], 74.

tyisyys” – jos sellaisesta siis edes voidaan puhua – on didihubermanilaisessa katsannossa hyvin pirstaleinen, monitahoinen muodostelma. Se muodostuu siitä tavasta, jolla lasi on poltettu, niistä väripigmenteistä, joilla lasinpalaset on värjätty ja niistä kauppareiteistä, joita pitkin värit ovat saapuneet Eurooppaan.<sup>193</sup> Se on siinä tavassa, jolla kirkon arkkitehti sijoitti juuri tietyn kokoisen ja muotoisen ikkuna-aukon juuri siihen kohtaan rakennusta, se on tavassa, jolla munkki kopioi keskiaikaisia käsikirjoituksia, se on jumalaisessa valonhehkussa läpikäydyssä sunnuntaimessussa, se on kokemuksessa, jossa koemme tulevamme värin koskettamiksi, jolloin suuntaamme katseemme ylöspäin tavoittaaksemme tämän koskettamisen alkulähteen. Didi-Huberman toteaa, että havaittavat objektit synnyttävät moninaisia siltoja todellisuuden eri tasojen välille. Ne ovat siirtymien ja tiivistymien organismeja, yhtä lailla tiedon kuin ei-tiedon (*non-savoir*) kohteita. Sen, että taidehistorialliset tutkimuskohteet ovat tämänkaltaisia, tulisi Didi-Hubermanin mielestä johtaa siihen, että myös taidehistorian tieteenalana tulisi kaiken aikaa uudelleenmääritellä epistemologinen lähtökohtansa, tutkimuskenttensä, metodinsa ja paradigmansa. Taiteentutkimuksen olisi oltava yhtä joustava, kaiken aikaa muuttuva, kuin tutkimuskohteensa – esimerkiksi värillistä valoa hehkuva lasimaalaus, joka ei milloinkaan kohdata täysin samanlaisena. Taidehistoria ei näin mitenkään voi ilmaista, ”mikä” (*quid*) lasimaalaus on; lasimaalauksella sen paremmin kuin millään muullakaan taide-teoksella, ei ole lajityypillistä ”mikyyttä”. Didihubermanilaisessa katsannossa taidehistorian tieteenalan protektionistinen nurkkakuntaisuus ei voi johtaa kuin kaunaisuuteen, *ressentimentiin* nietscheläisessä merkityksessä. Kaunaisuus ilmenee monina poissulkemisen käytäntöinä: suhtautumisena torjuvasti taiteentutkimuksen ulkopuolelta tuleviin käsitteisiin – Didi-Huberman nostaa esimerkiksi semiotiikassa ja psykoanalytiikassa yleistyneet termit – ja henkilöihin, joiden tausta ei ole taidehistoriassa vaan esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksessa tai filosofiassa.<sup>194</sup>

Palatkaamme alussa mainitsemaani vähemmän tunnettuun Foucault`hon ja maan kiertoliikkeeseen. Husserl nimittäin esitti, että vaikka Galileo Galilei väittikin maapallon pyörivän huimaavaa vauhtia avaruudessa, emme millään tavalla pysty kokemaan maan pyörimisliikettä, se on vain ajateltavissa. Itse asiassa ainoaksi ja oikeaksi julistettu väittämä, jonka mukaan maa kiertää aurinkoa on totuusarvoltaan kuitenkin täsmälleen samanarvoinen kuin sen kanssa kilpaileva väittämä, jonka mukaan aurinko kiertää maata – kumpaakaan ei ole mahdollista verifioida henkilökohtaisella kokemuksella, ainoastaan tieteellisillä laskelemissa. Husserl esittikin maan edustavan ihmiselle kokemuksellisesti lepoa, staattisuutta, liikkeen vastakohtaa. Voidaksemme mitenkään ymmärtää liikettä, meillä on tietenkin oltava jokin liikkumaton piste, jota vasten voimme mieltää liikkeen. Juha Himanka muistuttaa Husserlin tekemästä jaottelusta kappale-ruumiiseen, *Körper*, ja elävään ruumiiseen, *Leib*. Ensiksi mainittu sijaitsee aina

<sup>193</sup> Tästä aihepiiristä ks. Jo Kirby, Susie Nash & Joanna Cannon (Eds) *Trade in artists' materials. Markets and commerce in Europe to 1700*. London: Archetype Publications, 2010.

<sup>194</sup> Didi-Huberman 1990, 45–46.

jossakin tietyssä paikassa, jossa se voi olla joko levossa tai liikkeessä. Elävä ruumis, *Leib*, sen sijaan muodostaa kiintopisteen, jota vasten kappaleruumiiden liike voidaan mitata. *Leibkin* voi tietenkin liikkua, mutta sen liike on toisen luonteista kuin *Körperin* liike. *Leibin* liike käynnistyy aina subjektin halusta liikuttaa itseään. Husserl katsoi, ettemme vielä näiden kahden ruumiin avulla voi ymmärtää liikkeen olemusta. Täytyy löytyä vielä näistä kahdesta eroava liikkeen muoto. Husserl käyttää esimerkkinään junamatkaa. Istuessani junassa ja katsoessani ympärilleni junanvaunussa, miellän junan olevan pysähtynyt. Kuitenkin katsoessani junan ikkunasta ulos, huomaan sen liikkuvan. Husserl väittää, että jos oma elävä ruumiini muodostaisi liikkeen nollapisteen, en kykenisi mieltämään junan liikettä vaan kuvittelisin sitä vastoin sen maiseman, jonka halki juna kulkee, liikkuvan. Husserl päättelee, ettei *Leib* voi siten mitenkään muodostaa liikkeen nollapistettä, tarvitaan jotain muuta: maa. Husserlille maa, joka ei ole sen paremmin levossa kuin liikkeessäkään muodostaa sekä liikkeen että levon välttämättömän ehdon, *Erdbodenin* – ilman maata emme kykenisi havaitsemaan sen paremmin liikkuvia kuin levossa oleviakaan kappaleita. Tämä johtaa siihen, että kyetäkseni mieltämään maapallon liikkuvan meillä olisi oltava toinen, liikkumaton maapallo, jota vasten liike ja lepo, muutos ja pysyvyys voitaisiin havaita. Näin ei tietenkään ole asianlaita: meillä on vain tämä yksi maapallo. Maapallo ei siis tosiasiallisesti pyöri.<sup>195</sup> Himanka viittasi tähän teoksessaan *Se ei sittenkään pyöri* (2002), joka synnytti kiivaan väittelyn hänen ja fyysikko Kari Enqvistin välillä.<sup>196</sup> Kysymys oli himankalaisen kokemuksellisen todellisuuden ja enqvistiläisen paljaalle ihmissilmälle näkymättömän, mutta luonnontieteiden mittauslaitteillaan – tai Foucault'n heilurin kaltaisilla apuvälineillään – ”oikeaksi todellisuudeksi” osoittaman todellisuuden yhteentörmäyksestä. Enqvist luonnehti *Monimutkaisuus: elävän olemassaolomme perusta* -teoksessaan (2007) Himangan esittämää väitettä maan liikkumattomuudesta järjettömäksi, himankalaisesta näkökulmasta enqvistiläinen aurinkokeskeinen tieteenkäsitys vaikutti puolestaan ”tutkimuksellisesti käsittämättömältä” ja ”myyttiseltä” ja Enqvist itse ”likinäköiseltä skientistiseltä idealistilta”.<sup>197</sup> On muistutettava, ettei Himanka kuitenkaan hyväksy Husserlin ajattelua kaikilta osin. Hänen mukaansa Husserlin tieteenideealeissa ei oteta huomioon luonnontieteissä 1900-luvun kuluessa syntyneitä paradigmoja. Himanka väittääkin, että husserlilainen reductio ei ainoastaan pistä viralta luonnollista asennetta vaan sivuuttaa myös modernin tieteellisen näkökulman.<sup>198</sup> Cesare Brandi viittaa itse asiassa kutakuinkin samaan asiaan: puhumme yhä edelleen auringonlaskuista ja nousuista, vaikka tiedämmekin, ettei aurinko tosiasiallisesti nouse sen paremmin kuin laskekaan. Tietomme todellisesta asiantilasta ei vähennä lainkaan eletyn koke-

<sup>195</sup> Himanka 2000, 63–64; Husserl 1989b [1934], 11–29.

<sup>196</sup> Himangan perusteellisempi aiheen käsittely, ks. Himanka 2005, 621–644. Himangan artikkelin herättämästä kritiikistä ks. Johnson 2015, 220–238. Johnsonin mukaan Himanka mieltää maan edelleen kappaleena transsendentaalisen, liikkumattoman *Erdbodenin* sijaan.

<sup>197</sup> Himanka 2010, 29–32.

<sup>198</sup> Himanka 2000, 59.

muksemme voimallisuutta.<sup>199</sup> Havaitsemme auringon ”laskevan” ja ”nousevan” aivan yhtä todellisena kuin tunnemme maan pysyvän ”liikkumattomana” jalkojemme alla. Tarkasti ottaen Husserl ei itse asiassa mieltänyt maata liikkumattomaksi vaan alkuperäksi, joka vasta mahdollistaa levon ja liikkeen. Voidaan kysyä, mihin konservoinnin piirissä tehtävä tutkimus sijoittuu tällä havaitsemisen ja tiedon, kokemuksellisuuden ja mitattavuuden väliin jännittyvällä Himanka-Enqvist -akselilla.<sup>200</sup>

Joka tapauksessa voimme ajatella, että myös konservoinnin ja säilyttämisen lähtökohdan muodostaa eräänlainen *Erdboden*, jota vasten fyysisessä taide-teosobjektissa, siis *Körperissä*, tapahtuvat muutokset ja pysyvyys piirtyy. Kun jokin entiteetti pysyy itseidenttisenä muuttuessaan, meillä on oltava jokin keino tunnistaaksemme sen, mikä siinä on muuttunut ja mikä puolestaan pysynyt samana.<sup>201</sup> Kysymys on siitä, mikä taideteoksen ilmiasuista mielletään ”alkuperäiseksi”, konservoinnin näkökulmasta katsottuna taiteilijan ”intentiota” kaikkein parhaiten vastaavaksi. Pip Laurenson on määritellyt kaksi kriittistä momenttia, jotka määrittävät teoksen säilyttämisen ja konservaattorin sille vastaisuudessa tekemien toimenpiteiden viitepisteen: taideteosobjektin fyysinen tila ja ilmiasu sillä hetkellä, kun se liitetään museon kokoelmiin ja se tila, jossa taiteilija päästää teoksen käsistään. Laurensonin mukaan käsitys, jonka mukaisesti kohteella olisi jokin alkuperäinen tila (*original state*) ja ilmiasu kuuluu elimellisesti konservoinnin vakiintuneeseen ajattelutapaan, jossa luonnontieteiden katsotaan tarjoavan ainoaa ”objektiivista” tietoa fyysisestä taideobjektista.<sup>202</sup> Tällaista näkemystä vastaan asettuu Barbara Appelbaum, joka kohteen ideaalitilaa määriteltessään ottaa huomioon myös intersubjektiivisen ulottuvuuden. Hänen mukaansa kohteen ideaalitila (*ideal state*) ei ole sen immanentti ominaisuus eikä sitä ole näin mahdollista määrittää luonnontieteellisin analyysimenetelmin. Kohteen ideaalitila määrittyy sitä vastoin sen nykyisen omistajasuhteen, käytön, merkityksen ja kohteen ennakoitavissa olevien tulevien vaiheiden perustalta. Kohteen ideaalitila on se, mitä sen haltija tai siitä vastuussa oleva taho pitää kaikkein toivottavimpana. Hän muistuttaa, että tämän ideaalitilan tulee kuitenkin vastata sitä tosiasiallista tilaa, jossa kyseinen kohde on ollut valittuna historiallisena ajankohtana. Appelbaum tosiaan väittää, että kohde voitaisiin palauttaa sen nykyistä tilaa edeltäneeseen tilaan.<sup>203</sup> Tämä ei kuitenkaan tarkasti ottaen

<sup>199</sup> Brandt 1998 [1974], 39. Tähän asiantilaan viittasi jo Heidegger *Was heisst Denken* -luentosarjassaan. Ks. Heidegger 1968 [1954], 35–36.

<sup>200</sup> Susanna Lindberg on todennut pitävänsä Himangan ja Enqvistin välistä väittelyä outona. Hän nimittäin katsoo molempien esittämien näkökantojen olevan totuusarvoltaan samanarvoisia – asioita voidaan aina lähestyä yhtä lailla kokemuksellisesti kuin (luonnon)tieteellisesti. Jos tutkija ei tätä oivalla, se ohentaa Lindbergin mukaan totuutta siinä määrin, ettei tämä enää edes voi puhua totuudellisuudesta vaan ainoastaan toisensa poissulkevista teorioista. Susanna Lindbergin tiedonanto 3.1.2016.

<sup>201</sup> Carrier 1994, (19–27), 19.

<sup>202</sup> Laurenson 2006.

<sup>203</sup> Appelbaum esittää ”ideaalitilan” olevan se tila, jota konservointikohteen kulloinkin haltija (*stakeholder*) pitää kaikkein toivottavimpana. Hän muistuttaa, että tämän ideaalitilan täytyy kuitenkin vastata sitä tosiasiallista tilaa, jossa kyseinen kohde on ollut valittuna historiallisena ajanjaksona. Kirjoittaja väittää, että kohde voitaisiin palauttaa tähän tilaan, mikä ei ole kuitenkaan mahdollista – kelloa ei voi kääntää taaksepäin. Se tila, johon kohde voidaan konservointikäsitteillä saattaa, ei ole mikään



ole mahdollista: kellon viisareita ei voi kääntää taaksepäin. Se tila, johon konservoitava kohde voidaan konservointikäsitteilyllä saattaa, ei tosiasiallisesti ole mikään kohteen konservointikäsitteilyä edeltävistä tiloista vaan täysin uusi tila, jossa kohde ei ole milloinkaan aikaisemmin ollut. Appelbaum sentään myöntää, ettei mitään tiettyä vaihetta kohteen historiassa tai sen ilmiössä voida itsesäänselvästi pitää muuta merkityksellisempänä. Tämä edustaa viime vuosina yhä enemmän jalansijaa saanutta näkemystä, jonka mukaisesti esineellisellä kulttuuriperinnöllä on oma aineeton ulottuvuutensa, jota vannoutuneinkaan fysikalisti ei voi selittää tyhjentävästi kaikkein kehittyneimmilläkään tutkimusmenetelmillään. Gettyn konservointi-instituutin vuonna 2000 julkaisemassa *Values and Heritage Conservation* -tutkimusraportissa todetaan, että tämänhetkessä konservointiteoriassa painottuu kulttuuriperinnön rakentumisen sosiaalinen ulottuvuus. On tiedostettu se, että käytännön konservointityössä tehdyillä subjektiivisilla päätöksillä ja valinnoilla muokataan ja aktiivisesti uudelleen tulkitaan kulttuuriperintöä.<sup>204</sup> On huomattava, että vaikka Appelbaum kritisoikin luonnontieteellisesti määritettävissä olevaa kohteen ideaalitalan käsitettä, hän ei kuitenkaan halua luopua siitä kokonaan, se on hyödyllinen, mutta vain ideana – ideana, joka auttaa ymmärtämään kohteen merkityksiä ja ohjaamaan sille tehtäviä toimenpiteitä. Kantilaisittain Idea on se, josta ei ole mahdollista löytää ainnuttakaan konkreettista ilmentymää. Kyse on täydellistymästä, jota mikään empiirinen kognitio ei voi tavoittaa. Tämä ei estä sitä, ettemmekö kuitenkin voisi ajatella sitä tai suuntautua sitä kohti. Ideaali – ja siten myös ideaalitalan käsite – taas on Idea *in concreto*, yksittäistapaus, joka on määritettävissä vain Idean kautta. Kantin mukaan järjen puhtaat Ideat ovat kokemuksesta riippumattomia regulatiivisia periaatteita, jotka kuitenkin ohjaavat ja suuntaavat ymmärrystämme kohti tiettyä käytännöllistä päämäärää.<sup>205</sup> Kuten Salvador Muñoz Viñas on osoittanut, monet konservoinnissa yleisesti käytetyt käsitteet ja ideaalit palvelevat tällaista ideaa.<sup>206</sup> Tämän voidaan katsoa edustavan eräänlaista pragmatismia; ”Idea on 'tosi' niin kauan kuin elämässämme on edullista uskoa siihen.”<sup>207</sup>

Mutta koska konservaattorin tehtäväksi on annettu aineellisen kulttuuriperinnön säilyttäminen, kohteen aineettomiin ulottuvuuksiin suuntautuminen nähdään ammatin piirissä erityisen ongelmallisena. Joskus on voinut saada vaikutelman, että konservaattoreilla on yhtä kompleksinen suhde käsittelemiensä fyysisten kohteiden aineettomiin ominaisuuksiin kuin monilla taiteentutkijoilla on perinteisesti ollut taideteosten fyysiseen ulottuvuuteen. Sellaista ei osata lä-

---

kohteen käsitteilyä edeltävistä tiloista vaan täysin uusi tila, jossa kohde ei ole milloinkaan aikaisemmin ollut. Appelbaum 2007, 173–193.

<sup>204</sup> Avrami, Mason & De la Torre 2000, 6–7. Tälle postmodernistiselle, moniarvoisuutta korostavalle näkökulmalle voidaan löytää edeltäjä John Stuart Millin yleistä onnellisuutta korostavasta utilitarismista.

<sup>205</sup> Kant 2013 [1781/1787], A 644/B 672, 380–381; Bryant 2008, 160–164.

<sup>206</sup> Tällainen Idea on muun muassa se konservointieettinen näkemys, jonka mukaisesti konservaattorin olisi pyrittävä kajoamaan mahdollisimman vähän käsittelemäänsä fyysiseen kohteeseen; tehtävä vähin mahdollinen kohteen säilymiseksi (*minimal intervention*). Muñoz Viñas 2009c, 47–59.

<sup>207</sup> Ilkka Niiniluoto lainaa William Jamesia. Niiniluoto 2008, (61–87), 65.

hestyä, minkä kohtaamiseen ei löydy välineitä omasta työkalupakista. Vaikka esimerkiksi Muñoz Viñas korostaakin kulttuuriperintökohteiden aineettomia sisältöjä, hän on kuitenkin esittänyt, että konservaattorien olisi keskityttävä vain ja ainoastaan konservointikohteiden fyysisiin ominaisuuksiin. Hänen mukaansa on olemassa muita ammattilaisia, joilla on koulutuksensa ansiosta konservaattoreja paremmat valmiudet kohdata ja ymmärtää kohteiden ei-aineellisia merkityksiä. Hänen mielestään ei ole oikein, jos konservaattorilta edellytetään perehtymistä myös tähän puoleen.<sup>208</sup> Suutari pysyköön lestissään, filosofiasta ei ole apua, kun kenkien pohjat irvistävät tai kun maalauksesta tippuu maali? Jos tämä edustaa konservoinnin piirissä vallitsevaa ajattelutapaa, konservointitieteessä – tieteesihän konservointi on haluttu korottaa – on todellakin kysymys filosofiselta kannalta naiivista tieteestä.

Väitän, että niissäkin tapauksissa, joissa konservoinnin apuna on mahdollista käyttää pitkälle vietyjä analyttisiä tutkimusmenetelmiä, suuri osa käytännön konservointityötä koskevista päätöksistä tehdään naiivin arkiajattelun pohjalta. Totunnaiset, kyseenalaistamattomat ajattelutapamme ohjaavat työskentelyämme. Siihen, millaisia tottumuksia meille syntyy, vaikuttaa puolestaan ympäröivä yhteiskunta omine arvoineen. Konservaattorit, sen paremmin kuin minkään muunkaan ammatin edustajat, eivät elä ja toimi umpiossa. Olemme tottuneet siihen, että konservoinniamme kohteet näyttävät käsittelymme jälkeen juuri tietynlaisilta. Pyrimme saavuttamaan jokaisessa konservointityössämme kutakuinkin saman lopputuloksen, asettamatta kyseeseen sitä, miksi arvostamme esineessä juuri sen yhtä tiettyä ilmiä muuten yhtä ”autenttisten” ilmiä kustannuksella.

Konservaattorin, aivan kuten taidehistorioitsijankin, tulisi kyetä jatkuvasti ”asettamaan kyseeseen”. Vaikuttaa siltä, että uteliaisuus, jossa hypätään yhdestä kiinnostavaksi mielletystä kohteesta toiseen keskittymättä kunnolla mihinkään, on syrjäyttänyt sen, mitä Heidegger kutsui tarkkailevaksi ja ihmetteleväksi oleskeluksi olevan äärellä.<sup>209</sup> Didi-Hubermanin tavoin pyrin tässä tutkimuksessani palauttamaan ihmetyksen, *thaumazeinin*<sup>210</sup>, taideteoksen, kuvan, kohtaamiseen – Didi-Huberman lausuu *Devant l’image* -teoksensa alkusanoissa tavoitteenaan olevan taidehistoriaan tieteenalana pujahtaneen todistettavien varmuuksien retoriikan (*le ton de certitude*) kyseenalaistamisen.<sup>211</sup> Suunnilleen samoihin aikoihin kun Husserl ryhtyi korostamaan kokemuksellisuutta, Heidegger totesi, että kun jokin asetetaan kyseeseen, se alkaa häilyä kahden ääripään, olemisen ja ei-olemisen välillä – vähän niin kuin Léon Foucault’n heiluri.<sup>212</sup> Heilurin liikkeiden ääripisteet eivät koettuna voi kuitenkaan olla loogisia oppositioita; aurinko ei keskipäivälläkään ole vain häikäisevää valoa, yö ei keskiyölläkään läpäisemätöntä pimeyttä. Häilyminen ilmenee hyvin konkreettisesti tavalla konservoinnissa: ryhtyessämme käsittelemään jotakin esineellistä kohdetta, me ky-

<sup>208</sup> Muñoz Viñas 2009a, 9–20.

<sup>209</sup> Heidegger 2000 [1927], § 36, 219.

<sup>210</sup> *Thaumazeinista*, ks. esim. Aristoteles 1990, 982b–983a, 10–11; Bollert 2001; Rubenstein 2011 [2008]; Somavilla 2012; Irigaray 1984 [1983], 75–84.

<sup>211</sup> Didi-Huberman 1990, 10.

<sup>212</sup> Heidegger 2010a [1953], 35.

symme itseltämme, mikä se on ja mikä se taas ei ole. Se, mitä konservointitoimenpiteitä kyseiselle kohteelle tehdään ilmentää implisiittisesti sitä, miten olemme edeltä käsin jäsentäneet sen. Kyseessä on sisäpuolen, toisin sanoen kohteen olemuksellisten ja siten säilytettävien ominaisuuksien erottaminen ulkopuolesta, kohteen satunnaisista ja siten toisarvoisiksi arvoetuista ominaisuuksista. Kyseessä on rajalinjan vetäminen esteettisen ja ei-esteettisen alueen välille. Esteettinen ja ei-esteettinen eivät ole loogisia oppositioita. Japanilaissyntyinen estetiikan tutkija Yuriko Saito on arvostellut länsimaista ajattelua siitä, että siinä vedetään hyvin jyrkkä rajalinja esteettisen ja ei-esteettisen alueen välille. Konservattorihan – varsinkin sellainen ammattimme edustaja, joka ei ole tutustunut filosofiaan – arvioi ja arvottaa käsittelemiensä kohteiden fyysisiä ominaisuuksia suurimmaksi osaksi tiedostamattaan tämän ajattelun pohjalta. Konservoitavan kohteen ideaalitila, joka muodostaa sen tilan, joka konservoinnissa pyritään saavuttamaan, on tapana määrittää taide-esineiden ominaisuuksista saadun mallin mukaan. Tämän ei kuitenkaan tarvitsisi olla ainoa tapa lähestyä kulttuuriperintökohteita. Saito nostaa esimerkiksi vaihtoehtoisesta tavasta jäsentää kohtaamaamme esineellistä kulttuuria, jossa tällaista jyrkkää demarkaatiolinjaa ei vedetä, japanilaisen teeseremonian. Vaikka, kuten tiedämme, teeseremonia koostuuakin useista tarkasti säädellyistä vakioelementeistä, siihen voidaan kuitenkin sisällyttää lähes ääretön määrä satunnaisia elementtejä, jotka ovat läsnä teeseremonian hetkellä: säätila, lintujen liverrys, sateen ropina teehuoneen kattoa vasten, seremoniaan osallistuvien monipolvinen keskustelu, eleet ja äännähdykset, valmistuvan teen tuoksu ja teeastioiden pintarakenteen ja lämmön aistiminen kämmentä vasten.<sup>213</sup> Teeseremonia on siten eräänlainen kokonaistaideteos, jossa sisä- ja ulkopuolen raja häilyy ja huojuu.

Jacques Derridan käynnistämä ajattelu on tutkimukseni taustalla silloinkin, kun sitä ei eksplisiittisesti ilmaista. Derridan ajattelussa häilyminen saavutti ääripisteensä, kun hän asetti kyseeseen *sous rature*. Tämä tarkoitti sitä, että sen sijaan että hän olisi pyyhkinyt epätarkkoina pitämänsä käsitteet paperiltaan, hän yliviivasi ne. Näin hän halusi osoittaa, että kyseiset käsitteet ovat välttämättömiä, mutteivät kuitenkaan riittävän tarkkoja. Tällä tavalla Derrida tavallaan nosti tarkasteleman käsitteet suurennuslasin alle; hän nosti niitten mielen ja mielekkyyden ajateltaviksi. Mielestäni konservoinnissa on huomattavan paljon käsitteitä, joille olisi syytä tehdä sama yliviivaamisen operaatio – muillekin kuin autenttisuuden käsitteelle, jonka Muñoz Viñas on tavallaan yliviivannut, viittaamatta tosin sen paremmin Heideggeriin kuin Derridaankaan.<sup>214</sup> Se, että jokin käsite asetetaan kyseeseen, ei siis tarkoita sitä, että siinä olisi jotain perustavanlaatuisesti vialla ja että se pitäisi oikopäätä hylätä. Asettaessamme kyseeseen ryhdymme tarkastelemaan kriittisesti käyttämiämme käsitteitä ja sitä kautta opimme ehkä käyttämään niitä mielekkäämmin. Tämän jälkeen emme suhtaudu käyttämiimme käsitteisiin tai kohtaamiimme asioihin ja esineisiin enää itses-tään selvinä, emme enää vastaanota niitä passiivisesti. Ryhdymme tarkastelemaan sitä, mitä tapahtuu kohdatessamme kulloisenkin esineellisen kohteen,

<sup>213</sup> Saito 2010 [2007], 33–34.

<sup>214</sup> Ks. Muñoz Viñas 2009b, 33–38.

miten jäsenämme ja merkityksellistämme sen juuri tietynlaiseksi omista lähtökohdistamme käsin. Konservoinnissa on aina lopulta kyse subjektiivisista arvovalinnoista.

Nikula muistuttaa kolumnissaan, että taidehistorian opiskelijat ovat perinteisesti suhtautuneet filosofiaan hyvin varauksellisesti – sitä on jopa kammottu samalla tavalla kuin kouluissa monet kammoksivat matematiikkaa. Jokaisella taiteentutkijalla olisi kuitenkin hänen mukaansa oltava edes jonkinlainen tuntuma filosofiaan, vaikkei filosofista lähestymistapaa omassa työssään suoranaisesti käyttäisikään. Mielestäni ihan samalla tavalla konservaattorinkin pitäisi ottaa tuntumaa filosofeihin – vaikkei Foucault’sta ehkä olisikaan apua varsinaisten konservointitoimenpiteiden läpiviemisessä, hänen ajatteluunsa perehtyminen auttaa ymmärtämään sitä, miksi on päättänyt tehdä juuri sen kyseisen toimenpiteen eikä jotain toista.

John Caputo esitti kirjassaan *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project* (1987), että kautta historian kompleksisiin kysymyksiin on pyritty löytämään yksinkertainen ja yksiselitteinen, kaiken kattava vastaus. Asioista on tehty liian helppoja. Länsimainen metafysiikka, joka ohjaa yhä edelleen ajatteluamme ja käsitteenmuodostustamme näkymättömillä lan-goillaan, ja siten myös sitä, miten me maailmaa jäsenämme, on pyrkinyt vakuuttamaan meidät kaiken hallittavuudesta. Elämä ei Caputon mukaan ole kuitenkaan koskaan täysin hallittavissamme, pysyvän substantiaalisen läsnäolon, *ūsian* ja *parūsian* sijaan, elämän tosiasiallisuudella on tarjottavanaan meille vain huolta ja epävarmuutta, *fysistä* ja *kinēstistä*. Kääntäessään selkensä elämän tosiasiallisuudelle ihminen kuvittelee kykenevänsä hallitsemaan maailmaa. Tämä hallinnan projekti levittäytyy miltei kaikille elämäalueille. Siltä ei ole säästynyt myöskään konservoinnin piirissä tehtävä tutkimus. Kaikki sellainen, jonka käyttäytymistä emme kykene ennakoimaan, aiheuttaa ahdistusta. Vain jokin sellainen, mikä voidaan tarkasti määritellä, rajata ja mitata, voi olla täydellisesti hallittavissa. Se, mikä voi olla täydellisesti hallittavissa, ei voi olla kohtaamamme omaa tietoisuuttamme vastaan asettuva transsendentti olio vaan sen pohjalta muodostettu idealiteetti – kohde, jonka olemme heittäneet omaa mieltämistämme, *Vorstellung*, vastaan (*gegen*). Caputolle muun muassa Edmund Husserlin fenomenologia on yksi *Erleichterungin* ilmentymistä. Onhan niin, että Husserlille vain se, mikä on edeltä käsin hahmoteltu, *vorgezeichnet*, voi ilmetä intentionaalille tietoisuudelle. Husserl rajoittaa näin ilmiömaailman annettuuden ennakoitavuuteen ja siten täydelliseen hallittavuuteen. Caputo vaatii palaamista siihen elämän faktisuuteen, jonka metafysiikka on kadottanut teoreettisella käsitteenmuodostuksellaan. Hän esittää, että metafysiikka – jollainen jokainen meistä tietämättään on – ryhtyy optimistisesti setvimään eteensä tulevia pulmia, mutta jos hän ei heti löydä niihin ratkaisua, hän heittää ne sivuun. Caputo katsoo, että näin menetellessään metafysiikka ei käytä hyväkseen huolen ja epävarmuuden heuristista voimaa. Radikaali hermeneutikko ei pyri löytämään välitöntä pakotietä huolesta ja epävarmuudesta, hän sitä vastoin pitkittää oleskeluaan tässä olotilassa, tässä häilymisessä ”kahden vaiheilla”, joka määrittää ko-

ko olemistamme.<sup>215</sup> Tämä olemisen huoli ei ole ihmisen taakka, vaan lahja. Vain ihmiselle on annettu lahja kykynä kysyä olemista – sitä, miksi jotakin on, sen sijaan, ettei olisi mitään.

Caputolle reduktio merkitsee filosofian kriittistä voimaa, vaatimusta ylittää naiivius ja jo konstituoituneet tuotteet. Reduktio muodostaa myös dekonstruktion kriittisen välttämättömän ponnistusalueen. Caputo mieltääkin dekonstruktion reduktion uudelleenkirjoittamisena. Derrida jatkaa siitä, mihin Husserl lopetti, mutta radikaalisoiden hänen ajatteluaan. Derridan filosofia lähtee siitä, minkä Husserl käynnisti, mutta minkä hän Derridan mielestä jätti puolitiehen. Caputo katsoo, että dekonstruktion pyrkimyksenä on Husserlin kaikkein radikaaleimpien löytöjen vapauttaminen siitä ”kotiarestista”, johon Husserl ne jätti. Derridan käsissä reduktiosta tulee näin laajennettua, ”grammatologista” reduktiota, joka ei ole reduktiota ideaaliseen merkitykseen (*Bedeutung*) tai eideettisiin olemuksiin kuten Husserlilla vaan sitä vastoin reduktiota merkityksestä ja olemuksista. *Différance* on Derridan radikaalin, laajennetun reduktion selvin ilmentymä. Caputon radikaali hermeneutiikka on samoin hermeneutiikka, joka ottaa lähtökohdakseen hermeneutiikan kaikkein radikaaleimmat sivujuonteet. Radikaali hermeneutiikka on disseminoivaa, se käyttää hyväkseen merkitysajattelun perustavanlaatuisia epävakautta.<sup>216</sup>

Didi-Huberman on Caputon linjoilla, hän vaatii dialektista, avointa lukutapaa, jossa ei päätähäpäköitä pyritä sulauttamaan havaintoja valmiisiin käsitteellisiin rakenteisiin; hän vaatii jäämistä mahdollisimman pitkäksi aikaa ”epämiellyttävän” epävarmuuden tilaan, hän kehottaa meitä kuuntelemaan sanojen aporeettista hankausta, repivää kitkaa, joka syntyy siitä, kun toisilleen vastakkaiset elementit hankautuvan toisiaan vasten. Massimo Carboni viittaa samaan asiaan. Mistä taiteentutkija puhuu, ellei näkyväisyyden ilmaisemattomuudesta sanoin, niiden perustavanlaatuisesta yhteismitattomuudesta. Tämä muodostaa kokemuksen *aporiasta*. *Aporia* ei kuitenkaan jähmetä häntä toimeentuloon mykkyysteeseen, *afoniaan*. Sen sijaan, että se olisi este sanoin ilmaistavuudelle, se muodostaa välttämättömän perustan, josta hän kykenee ponnistamaan ja löytämään lopulta sanat havaitsemalleen.<sup>217</sup> Näin asian ymmärtää myös Didi-Huberman, tältä pohjalta nousee hänen huolensa kuvista. Tämä *souci* merkitsee jonkin pistämistä liikkeeseen; se merkitsee asian siirtämistä pois totunnaiselta paikaltaan. Näin sillä on kutakuinkin samankaltainen funktio kuin Derridan *différencella*. Huoli merkitsee Didi-Hubermanille altistumista *différencen* päättymättömälle liikkeelle, dialektiikalle ilman synteisiä. Meidän on kaikin voimin pyrittävä veyntämään oleskeluamme tässä ”kriittisessä” tilassa, joka on jatkuvasti tekeillä kuvassa. Kuvan suhde sanoihin on aina dialektinen, se on aina epävarmalla pohjalla, aina avoimeksi jäävä: ratkeamaton, *indécidable*.

Filosofiasta on siis turha etsiä helppoja ratkaisuja; filosofia ei suinkaan tee elämästämme helpompaa. Heidegger korotti filosofian olemukselliseksi tehtäväksi sen, ettei se suinkaan ”tee asioita helpommiksi vaan yksinomaan

<sup>215</sup> Caputo 1987, 1–6, 40–41.

<sup>216</sup> Caputo 1987, 121–123.

<sup>217</sup> Carboni 2004 [1992], 74–78.

vaikeammiksi". Tämä "vaikeuttaminen" – *Erschwerung*, joka on *Erleichterungin* vastaliike – on kuitenkin välttämätöntä: se "palauttaa olioille, olevalle, niiden painon (olemisen)."<sup>218</sup> René Descartes esitti terveen järjen, *sensus communis*, olevan "maailmassa kaikkein parhaiten jakaantunut asia." Hän katsoi, että "[...] kyky hyviin arvostelmiin sekä toden erottamiseen väärästä, eli se mitä varsinaisesti kutsutaan terveeksi ymmärrykseksi eli järjeksi" olisi "luonnostaan yhtäläinen kaikilla ihmisillä."<sup>219</sup> Gilles Deleuzen mukaan näin ei suinkaan ole; hänelle pitkään vallinnut käsitys *cogitatio natura universaliksesta* edustaa rationalistien ja empiristien hellimää dogmaattista ajattelun kuvaa.<sup>220</sup> Hänen mukaansa ryhdymme ajattelemaan vasta, kun jokin pakottaa meidät siihen. Se, mikä pakottaa ajattelua, on *todellisuuden* kohtaaminen – tämä kohtaaminen ei ole milloinkaan harmoninen vaan törmäys, jossa mielenkykymme ajautuvat riitasointuun. Kohdatessamme faktisiteetin meidän on luovuttava representoivasta ajattelustamme ja mukautettava ajattelumme ja käsitteistömme sen mukaiseksi. Samassa hengessä Didi-Huberman pyrkii rikkomaan kuvaa koskevaa dogmaattista ajattelua, tässä hän seuraa muun muassa Aby Warburgia, joka *Bilderatlas Mnemosynessään* pyrki muistuttamaan taidehistoriaa tutkimuskohteensa kompleksisuudesta, *Nachlebenin* ja ylimääräytyneiden symptomien hallitsemattomuudesta.<sup>221</sup> Tämänkaltainen vaikeuttaminen ei siis ole jälkikäteen toimenpide, jolla pyrittäisiin tekemään asioista tarpeettoman vaikeita. Asiat ovat jo lähtökohtaisesti vaikeita, tämä vaikeus pyrkii kuitenkin vetäytymään näkyvistä. Tämän vaikeuden esiintuominen ei käy helposti; se vaatii aikaa ja paneutumista. Se, joka ryhtyy lueskelemaan filosofista teosta kuin keittokirjaa löytääkseen sieltä vaivatta ohjeita käytännön konservointiongelmiin tai maustaakseen artikkeliaan oppineella sitaatilla, syyllistyy filosofian väärinkäyttöön. Filosofia ei myöskään helpota konservattorin elämää – muuten kuin siinä mielessä, että sen avulla voimme paremmin ymmärtää omaa ajatteluamme ja siten myös omaa itseämme – se tekee elämästä yhä haasteellisempää. Monella meistä taitaa olla ennakkokäsitys, että filosofiassa yksinkertaisista asioista tehdään tarpeettoman monimutkaisia ja vaikeatajuisia. Jopa filosofisesti orientoitunut Muñoz Viñas on esittänyt Cesare Brandin konservointiteorian olevan "tarpeettoman hämärä" ja vaikeatajuinen.<sup>222</sup> Mutta mikä on "tarpeettoman" vaikeatajuista? Eikö todellisuus, oleminen itsessään, kaiken kaikkiaan ole luonteeltaan äärettömän vaikeatajuinen? Eikö taideteos itsessään ole äärettömästi vaikeatajuisempi kuin se, millaiseksi se on redusoitu konservoinnin *Erleichterungissa*? Konservattorillekin voisi olla terveellistä pohtia hetken mielessään Heideggerin esittämää, kaiken perustavinta kysymystä: "Miksi ylipäätään on olevaa eikä pikemminkin ei mitään?" Tämä kysymys kaikuu taustalla siinä diskurssissa "toisesta materiaalisuudesta", jota Didi-Huberman mielestäni edustaa. Toinen materiaalisuus palauttaa materiaalisuudelle sen painon, sen vaikeatajuisuuden. Caputon radikaali her-

<sup>218</sup> Heidegger 2010a [1953], 20.

<sup>219</sup> Descartes 2001 [1637], 121.

<sup>220</sup> Deleuze 2008 [1968], 166–168.

<sup>221</sup> Didi-Huberman 2011a, 265.

<sup>222</sup> Muñoz Viñas 2005, 6; 2015.

meneutiikka pyrkii juuri palauttamaan elämälle sen tosiasiallisen, täydellistä haltuunottoa vastustavan kompleksisuuden, josta on aina pyritty pääsemään eroon pakenemalla tosiasiallisuutta ideaalisuuteen.

Entä missä kulkee raja ”sopivan” vaikeatajuisen ja ”tarpeettoman” vaikeatajuisen välillä? Onko *Studies in Conservation* -julkaisun artikkelien vaikeatajuisuus sopivaa vai tarpeetonta? Sallitaanko vaikeatajuisuus vain luonnontieteellistä analytiikkaa pursuaville konservointijulkaisuille muttei filosofisesti pohdiskeleville artikkeleille? Muistutettakoon, että aivan kuten konservoinnilla ja luonnontieteillä, filosofiallakin on oma kielioppinsa, jonka opettelun jälkeen filosofiset tekstit eivät enää useinkaan tunnu ”tarpeettoman vaikeatajuisilta”. Esimerkiksi Brandin tekstit kyllä avautuvat, jos lukija malttaa ensin perehtyä fenomenologian alkeisiin.

Riitta Nikula päätti kirjoituksensa toteamukseen: ”Sivistyneitä taidehistorioitsijoita tarvitaan joka paikassa, putkinäkö ei enää riitä.” Tästä muistuu mieleeni kahdenkymmenen vuoden takaa hyvin samantapainen lausahdus, jonka esitti meille silloisille konservaattoriopiskelijoille esineellisestä kulttuurista luennoinut Leena Hakli. Yhtä paljon kuin tarvitaan sivistyneitä taidehistorioitsijoita, tarvitaan sivistyneitä konservaattoreita. Sivistys tässä merkityksessään ei tarkoita kirjanoppineisuutta vaan ennen kaikkea kykyä asettaa kyseeseen ja rohkeutta altistua vieraille. Vain siten voimme lisätä tietämystämme sekä maailmasta, että omasta itsestämme olemisen osana.

#### 1.4.6 Artikkelien sisällöstä

Artikkelikokonaisuus koostuu kuudesta artikkelista. Seuraavassa pyrin melko laajasti taustoittamaan artikkelien sisältöä. *Drawing Boundaries – Conservation as Meaning Making* -artikkelissa pyrin valottamaan konservoinnin ja teknisen taidehistorian teoreettisia ongelmia sekä tarjoamaan esittelyn Cesare Brandin konservointia koskevasta ajattelusta. Pyrin myös problematisoimaan konservoinnin piirissä esiintyviä, useimmiten implisiittisiksi jääviä lähtöoletuksia koskien taideobjektin identiteettiä ja alkuperäisyyttä. Pip Laurenson on todennut konservointikohteen (*conservation object*) merkityksellistyvän vielä suurelta osin Valitusajan tieteen kaikkivoipaisuuteen uskovien kyseenalaistamattomien, positivististen käsitysten perustalta – ajattelutavasta, jossa luonnontieteiden analyttisten tutkimusmenetelmien katsotaan kykenevän paljastamaan täysin objektiivisesti ja arvovapaasti konservointikohteen tietoisuudestamme riippumattoman olemuksen. Näin konservointikohteen identiteetti redusoituu sen materiaaliseen, fyysiseen ja kemialliseen koostumukseen, johon käytännön konservointitoimenpiteet kohdistuvat.<sup>223</sup> Tosiasiallisesti konservointikohdetta ei kuitenkaan ole olemassa ilman konservoinniksi ja säilyttämiseksi kutsumaamme päämääräsuuntautunutta toimintaa; konservointikohde konstituoituu tämän nimenomaisen intentionaalisuuden korrelaattina. Konservointikohteeksi konstituoitulla oliolla on aina tietty materiaallinen koostumus. Ne konservointitoimenpiteet, jotka kohdistuvat olion fyysikaaliseen ainekseen, eivät kuitenkaan kohdistu

<sup>223</sup> Laurenson 2006.

tietoisuutemme ulkopuoliseen materiaan, substanssiin, yleiskäsitteelliseen ”mi-  
kyyteen”. Kyetäksemme kuvaamaan sitä, mitä käytännön konservointityössä  
tapahtuu, meillä ei ole muuta mahdollisuutta kuin kuvata sitä merkityksen-  
muodostumista (*Sinngebung*), mikä aktualisoituu intentionaalisen tietoisuuden  
konstituoidussa korrelaatio-suhteessa kulloiseenkin konservointikohteeseen.  
Koska tätä kohdetta ei ole ilman inhimillistä tietoisuutta ja merkityksenantoa,  
periaatteessa mistä tahansa oliosta voi muodostua konservoinniksi ja säilyttä-  
miseksi kutsutun päämääräsuuntautuneen toiminnan objekti. On muistettava,  
ettei konservointiobjekti ja kulttuuriperintöön kuuluva kohde (*cultural heritage*)  
ole sama asia. Konservoinnin kohteiksi voivat päätyä sellaisetkin entiteetit, joi-  
den ei varsinaisesti voida kutsua kuuluvan kulttuuriperintöön; kaikista kult-  
tuuriperintöön sisältyviksi katsotuista kohteista muodostuu kuitenkin ennen  
pitkää välttämättä konservoinnin ja säilyttämisen kohteita. Tavoitteeni on osoit-  
taa, että se mikä ohjaa kulloinkin käsiteltävän taideteoksen konservointia, on  
konservaattorin taideteokselle keinotekoisesti konstruoima ”ideaalitila”, ei  
suinkaan taideteoksen alkuperäisyys. Tämä ideaalitila on itse asiassa teok-  
sen ”mieli” (*Sinn, sens*). Keskeiseksi tässä yhteydessä nousee Brandin konser-  
vointiaktista käyttämä nimitys *atto critico*. Konservointi merkitsee tässä katsan-  
nossa aina ontologista eronteen aktia, jossa ilmaistaan teoksen mieli ja olemisen  
tapa. Joka ainoalla taideteoksella on lukemattomia eri mieliä. Taideteoksen mie-  
li ei ole osoitettavissa vaan vain ilmaistavissa – mieli ei kuitenkaan milloinkaan  
palaudu yksinomaan ilmaistuun, mieli on yhtä lailla faktuaalisten asiointilojen  
attribuutti.<sup>224</sup> Konservoinnin suhde taideteoksen mieleen on kuitenkin proble-  
maattinen. Konservointi praksiksena merkitsee aina implisiittistä tai eksplisiit-  
tistä rajanvetoa, jossa tehdään erottelu taideteokseen substantiaalisesti, olemuk-  
sellisesti miellettyjen seikkojen ja niihin nähden aksidentaalisiksi kategorisoitu-  
jen seikkojen välillä.<sup>225</sup> Tämä eronteko on hyvin ratkaiseva sen suhteen, mitä  
käytännön konservointityössä tehdään: ne elementit, joiden nähdään kuuluvan  
ensimmäiseen ryhmään, pyritään kaikin tavoin säilyttämään – tähän ryhmään  
kuuluvat kaikki alkuperäisiksi mielletyt elementit – kun taas ne elementit, joi-  
den katsotaan sijoittuvan taideteoksen taideteoksisuuden ulkopuolelle, katso-  
taan voitavan poistaa ilman, että taideteoksen identiteetti tai alkuperäisyys siitä  
kärsisi. Tosiasiallisesti tätä erottelua ei kuitenkaan aina noudateta taideteosta  
konservoitaessa – tähän on kiinnittänyt huomionsa tämän hetken vaikutusval-  
taisin konservointiteoreetikko Salvador Muñoz Viñas. Konservointia ei nyky-  
muodossaan voi määritellä alkuperäisen säilyttämiseksi. Yhden esimerkin tästä  
tarjoaa öljymaalauksen lakkakerros. Vaikka lakka olisikin taiteilijan maalauk-  
seensa levittämä alkuperäinen suojakerros, se voidaan konservointietiikan mu-  
kaisesti poistaa, jos se on vuosien mittaan voimakkaasti kellastunut. Esitän, että  
lakkaa voidaan näin pitää eräänlaisena *parergonina*. Tällä en viittaa Immanuel  
Kantin vaan Jacques Derridan tulkintaan *parergonista*. Derrida osoitti, että *ergo-*

<sup>224</sup> Vrt. Deleuze 1990 [1969], 22.

<sup>225</sup> Kant 1953 [1790], § 14, 68. Spinozan *Omnis determinatio est negatio* -lausuman mukai-  
sesti äärellisen olion identiteetti määrittyy negaation kautta – sen mukaisesti, mitä se  
ei ole. Ks. Melamed 2012, 175–196.



*nin* ja *parergonin* välinen raja on tosiasiallisesti hyvin häilyvä – itse asiassa se on täysin keinotekoinen, jälkikäsisesti muodostettu idealisointi. *Ergon* ja *parergon*, sisä- ja ulkopuoli, eivät tosiasiallisesti ole kohteiden immanentteja ominaisuuksia. Sisä- ja ulkopuoli ovat tosiasiallisesti saman ”yleistetyn” *parergonaalisuuden* vaikutuksia<sup>226</sup> – aivan kuten ”kirjaimelliset” ja ”metaforiset” ilmaukset ovat kielen yleistetyn metaforisuuden, kielen ”mahdin” (*Macht*) vaikutuksia. Jos lakkaa voidaan pitää ”tyypillisenä” *parergonina*, sellaisena voidaan pitää myös likaa, täsmällisemmin ilmaistuna, lian käsitettä. Aines, joka on yhdessä paikassa likaa, ei ole sitä enää toisessa paikassa. Sitä, mikä on määritetty liaksi – kuten Olli Lagerspetz on muistuttanut – voimme analysoida luonnontieteellisillä tutkimusmenetelmillä. Näin saamme selville, mikä on liaksi nimittämämme aineksen fysikaalinen ja kemiallinen koostumus. Lian ”likaisuus” – se, mikä tekee jostakin aineksesta ”liaksi” kategorisoitavan aineksen – ei ole kuitenkaan analysoitavissa: ”likaa” analysoitaessa sen ”likaisuus” häviää. Lika ei siten vaikuttaisi olevan objektiivinen tosiasia, joka olisi olemassa meistä riippumatta. Tosin Lagerspetz, joka varoittaa meitä lankeamasta antropologiseen reduktionismiin, väittää, että likaa olisi ”jossakin mielessä” pidettävä annettuna tosiasiana. Hän päätyy esittämään, että ”lika” sijoittuisi meistä riippumattomien tosiasioiden ja inhimillisten käytäntöjemme rajalle. Tätä väitettä tuntuisi olevan ensi alkuun vaikea hyväksyä, kuuluuhan ”lika” – kuten Lagerspetzkin huomauttaa – maailmaan, jossa elämme ja toimimme tietyn käyttötarkoituksen omaavien esineiden keskellä. ”Likainen-puhdas”- ja ”ehjä-rikkonainen” -käsiteparit ovat näin läpeensä antropologisia ja tiettyyn päämäärään ja käyttötarkoitukseen suuntautuneita teleologisia määrityksiä, jotka perustuvat siihen, että kulloinkin kyseessä olevalle esineelle on määritetty ideaalitila, johon nähden ”likaisuus” tai ”rikkinäisyys” ovat poikkeamia. Lagerspetz väittää, ettemme ainoastaan me itse aseta esineille vaatimuksia, hänen mukaansa myös esineet itsessään vaativat meiltä esteettisyytensä ja käyttökelpoisuutensa osalta tiettyjä toimia.<sup>227</sup> Esteettisyyttä, sen paremmin kuin käyttökelpoisuuttakaan voi tuskin kuitenkaan pitää objektiivisina tosiasioina – vaikka niin katsottaisiinkin, siitä, mikä on kulloinkin vallitseva tosiasiallinen asiantila, emme voi johtaa sitä, mikä sen pitäisi olla.<sup>228</sup> Voisimme ehkä ajatella ”likaa” Ideana kantilaisittain ymmärrettynä – tämän vuoksi kirjoitan sanan tarkoituksella lainausmerkeissä. ”Lika” ei ole yleiskäsite; emme voi määrittellä, ”mikä” se on. ”Lialla” ei ole tiettyä määritettävää merkitystä. ”Lika” ei ole myöskään tosiasia. ”Lialla” on kuitenkin mielensä – muutenhan ei olisi *mielekästä* puhua ”likaisuudesta” sen paremmin kuin ”puh-

<sup>226</sup> Derrida 1987 [1978], 15–147.

<sup>227</sup> Lagerspetz 2008b, (3–10), 10. Näin tuntuu ajattelevan myös Chris Caple, joka on esittänyt, että hopeaesineiden ”esteettiseen intention” kuuluu olla kiilto, minkä vuoksi ne on aika ajoin kiillotettava. Caple 2000, 98.

<sup>228</sup> Lagerspetz 2002, 92–100; 2008b, (3–10), 5, 10. Siihen Lagerspetzin väitteeseen, jonka mukaan lian käsitteeseen kuuluisi olennaisesti sen poistettavuus, ei voi myöskään yhtyä. Hänen mukaansa lika, joka ei ole poistettavissa likaantuneelta pinnalta ei ole enää likaa vaan siitä muodostuu puhdistettavan esineen immanentti ominaisuus. Joka tapauksessa voidaksemme nimittää jotakin liaksi, sillä on oltava isäntäesine, jonka kyseinen aine ”likaa”. Näin lika on likaa aina vain kiertoteitse; mikään aines omana itsenään ei voi olla likaa.

taudestakaan". "Lian" mieli on siis ilmaistavissa: voimme kertoa, "missä", "millä tavoin" tai "milloin" "likaa" esiintyy. "Lika" ei kuitenkaan palaudu näihin ilmaisuakteihiin; jokin voidaan konkreettisesti kohdata "likana". Lagerspetziä seuraten on kuitenkin huomautettava, että jokin aines voi aktualisoitua "likana" vain sen kaltaisissa tapahtumissa, joissa inhimilliset käytäntömme kohtaavat olemassaolevat tosiasiat.<sup>229</sup> Meillä ei siis voi olla tietoa "liasta" – siitä huolimatta voimme kokea voimakkaita tuntemuksia "liasta" ja "likaisuudesta". Näitä kokemuksia voimme verrata vaikkapa kipuaistimuksiin. Tuntiessamme kipua "tiedämme" varmasti sitä tuntevamme – varmuutta tämän tuntemuksen olemassaolosta ei lainkaan vähennä se, ettei kyseessä ole tieto sanan tavanomaisessa merkityksessä.<sup>230</sup> Yhtä lailla voimme verrata tämän kaltaisia tuntemuksia kokemuksiimme painavuudesta.<sup>231</sup> Mitä tarkoitamme sanoessamme jonkin esineen olevan "painava"? Voimme asettaa kyseisen esineen puntariin ja saada mittaustuloksen, joka osoittaa sen tarkan painon. Mittaustulos ei kuitenkaan kerro mitään siitä, mitä on *olla* painava, tunteaksemme esineen painon meidän on otettava se käteemme. Kuten Kant osoitti, oleminen on tyhjä predikaatti, emme voi tietää mitään siitä, mitä esineelle tarkoittaa "olla puhdas" tai "olla likainen". "Puhdas" ja "likainen" ovat näin ikään kuin saman "yleistetyn likaisuuden" vaikutuksia. "Puhdas" ja "likainen" ovat tämän "likaisuuden" idealisoituja ääripäitä, loogisia oppositioita. Puhdistamissamme jotakin esinettä, missä vaiheessa pidämme sitä puhtaana? Tähän ei ole löydettävissä yleispätevää ratkaisua. Mary Douglas väitti, että konteksti määrittää sen, mitä kulloinkin pidetään likaisena ja mitä puhtaana – tätä Lagerspetz pitää liian helppona selityksenä.<sup>232</sup> Konservoinnissa puhutaan "ylipuhdistamisesta" – voiko jokin todellakin olla "liian puhdas"? Huomaamme pian, että kyse on epätasmaisesta, suorastaan epäloogisesta kielenkäytöstä. Onhan niin, että "likaisuuden" ja "puhtauden" aste on aina suhteessa puhdistettavan esineen käyttöfunktioon.<sup>233</sup> "Ylipuhdistamisella" tarkoitetaan konservoinnin diskurssissa sitä, että esimerkiksi maalausta puhdistettaessa sen maalipinta on puhdistuksen aikana hankautunut. Mutta tällöinhän ei ole enää kysymys puhdistamisesta vaan fyysisen pinnan kuluttamisesta.

Vähintään yhtä ongelmallinen on "patinan" käsite. Mitä tarkoitamme sanoessamme, että jokin esine on patinoitunut? Ilmaistessamme "Astia on likainen", liitämme subjektiin "astia" ominaisuuden "olla likainen", jota astialla ei itsessään ole – tai kun sanomme keinutuolin olevan "patinoitunut", predi-

<sup>229</sup> Aivan kuten jokin näyttäytyy "vauriona" tietyn päämääräsuuntautuneen intentionaalisuuden korrelaattina. Kuten Barbara Appelbaum toteaa: "Meidän on siis paneuduttava syvemmin [vaurion] käsitteeseen – koska se [todellakin] on käsite, ei fyysikaalinen tosiasia." Appelbaum 2007, 363.

<sup>230</sup> Wiesing 2016a [2014], 88–89; ks. myös Marion 2002 [2001], 99–103.

<sup>231</sup> Tällä en tietenkään väitä, etteikö esineen paino olisi faktinen tosiasia – viittaa ainoastaan siihen, että kokemuksessamme "likaisuudesta", "rikkinäisyydestä" ja (liian) painavuudesta on jotain yhteistä.

<sup>232</sup> Lagerspetz 2008a [2006], 99–126.

<sup>233</sup> Lagerspetz löytää likaisuuden käsitteestä samankaltaisuutta rikkinäisyyden käsitteeseen. Likainen tai rikkinäinen esine edustaa poikkeamaa esineelle konstituoidusta ihannetilasta. Lagerspetz 2002, (92–100), 96. Esineen ideaalitalan käsitteestä konservoinnin piirissä ks. Appelbaum 2007, 173–193.

koimme tuolille ominaisuuden, jota sillä itsellään ei ole. Yksi tapa puhua ”patina” on pitää sitä symbolina; ”patina” symboloi esineen ikää. ”Lika” ja ”patina” eivät siten ole mielestä ja käyttämästämme kielestä riippumattomia ominaisuuksia. Luonnossa ei ole sen paremmin ”likaa” kuin ”patinaakaan”, vielä vähemmän ”puhdistamista”, ”likaamista”, ”säilyttämistä”, ei edes minkäänlaisia ”etiikkaa” tai ”alkuperäisyyttä”. Ne ovat läpeensä itse luomiamme käsitteitä, joiden inhimillistä alkuperää emme tajua. Voisimme ymmärtää sen vasta jos pysähtyisimme, ottaisimme askeleen taakse ja ryhtyisimme tarkastelemaan käyttämiämme käsitteitä kriittisesti. Konservoinnin kielenkäyttö on nimittäin täynnä epätäsmällisyyttä, jopa epäloogisuutta, jonka Muñoz Viñas on pyrkinyt muun muassa Wittgensteinin kielifilosofiasta ottamallaan esimerkeillä osoittamaan. Perusongelma on siinä, ettei konservointia nähdä *atto critica* brandilaisessa merkityksessä. Sitä ei nähdä kriittisenä erontekona, jossa taideteoksen ontologinen erityisluonne tunnustetaan vaan käsityöläisyytenä, jossa konservatorin erottaa perinteisistä käsityöläisammateista vain korkeampi koulutus ja yhä laajentuva luonnontieteellisten tutkimusmenetelmien käyttö konservointityön tukena. Nykypuhe konservoinnin tieteellisyydestä viittaa juuri tähän; konservointi haluaa perustaa tieteellisyytensä luonnontieteiden, ei humanististen tieteiden varaan. Näin päädytään dilemmaan. Positivististen, osin tiedostamattomien lähtöoletustensa varassa operoiva konservointiala haluaa paeta eksakteiksi tieteiksi mieltämiensä luonnontieteiden huomaan. ”Tieteellistyessään” luonnontieteiden kainalossa konservointiala ei kuitenkaan reflektoi omaa teoreettista perustaansa – joka siltä Muñoz Viñasin mukaan suorastaan puuttuu<sup>234</sup> – ja jää välttämättä epätäsmällisen, perustelemattoman kielenkäyttönsä vangiksi. Tämä on vankeutta, jota se itse ei tiedosta vankeudeksi. Konservointi ymmärtää kielen rajat, muttei halua reflektoida niitä, konservoinnissa kieli nähdään vain täydellisen transparenttina kommunikaation välineenä. Mutta vapautuakseen tästä vankilasta konservatorin olisi ymmärrettävä elävänsä kaiken aikaa ja kaikissa toimissaan kielessä – kielessä, joka ei ole ainoastaan transparentti vaan myös refleksiivinen, opaakki, ”puumainen”. Giorgio Agamben käyttää tästä radikaalista kohtaamisesta kielen kanssa ilmaisua *experimentum linguae*, jossa hän käyttää hyväkseen kieltä tarkoittavan latinankielisen ilmauksen *lingua* läheisyyttä puuta merkitsevään sanaan *lignum*: ”Hän, joka ei ole koskaan tavoittanut [...] kielen puumaista olemusta [...] jää auttamatta kielessä tuotettujen representaatioiden vangiksi.”<sup>235</sup> *L’Idea del linguaggio* -tekstissään (1984) Agamben toteaa, että ihminen kykenee paljastamaan olevan kielen avulla, mutta kieltä itseään hän ei kuitenkaan kykene paljastamaan – hän jää vain sen tosiasian eteen, että ”on kieltä”. Tämä on kokemus kielen tapahtumisesta, *experimentum linguae*. Deleuze puhui *loquendumista*, jossa kuultava puhe yhdistyy transsendentaaliinsa, siihen, että ”on” (*il y a*) puhetta.<sup>236</sup> Tämän valossa konservointialan julkaisuissa toistuvasti esiintyvät paljastamisen metaforat, joihin artikkelissani viitataan, ”paljastuvat” ongelmallisiksi. Kun konservoinnissa väite-

<sup>234</sup> Muñoz Viñas 2005, 78–81.

<sup>235</sup> Durantaye 2009, 132–133.

<sup>236</sup> Deleuze 2008 [1968], 180.

tään paljastettavan jokin asia, mitä tosiasiallisesti paljastetaan? Vai onko kyse pikemminkin siitä, että pyritään luomaan illuusio paljastamisesta? Kuten Heideggerilta muistamme, paljastamista ei ole milloinkaan ilman samanaikaista kätkeytymistä, tämä on olemisen liikettä; kun jokin paljastuu, jokin toinen jää välttämättä piiloon. Konservaaattorin ”paljastamiseksi” nimittämällään aktilla on näin voimakkaan performatiivinen luonne. Performatiivinen paljastamisen akti ei tosiasiallisesti paljasta käsiteltävän taideteoksen syntyhetkellä vallinnutta ”alkuperäistä” ilmiänsua vaan tuottaa teokselle ”alkuperäisen ilmiänsun”, jota ei ole ollut milloinkaan olemassa ennen tätä ”paljastamisen” performatiivista aktia. Kun konservaaattori esittää paljastavansa jonkin taideteoksen alkuperäisen ilmiänsun, mitä hän tällä ”paljastuksellaan” samanaikaisesti peittää? Yhtäältä sen, että se ilmiänsu, joka taideteoksella on konservoinnin jälkeen, on performatiivisesti tuotettu. Lisäksi sen, ettei taideteoksella ole suinkaan vain yhtä ”autenttista” ilmiänsua, vaan lukemattomia muita tapoja ilmetä, jotka eivät voi yhdellä kertaa aktualisoitua. Muñoz Viñas on pyrkinyt purkamaan koko konservoinnin piirissä esiintyvää autenttisuuden käsitettä. Yhtäältä hän on osoittanut, että konservoinnin piirissä kohteen autenttinen ilmiänsu samaistetaan siihen miltä kohteen halutaan näyttävän, toisaalta hän on muistuttanut siitä, ettei mikään kohde voi milloinkaan eksistoida epäautenttisesti: se joko on olemassa tai sitten se ei ole.<sup>237</sup> Mutta jos kieltä ei siis voi paljastaa, siitä voi olla vain Idea – aivan kuten meillä on Idea ”liasta”. Ihminen kohtalo on siten sama kuin kärpäsellä Wittgensteinin tunnetussa kärpäslasiesimerkissä: kirkaaseen lasiastiaan suljettu kärpänen iskee pänsä kerta toisensa jälkeen astian kovaan lasiseinämään, jota se ei mitenkään kykene havaitsemaan. Lakatakseen törmäämstä lasiin, kärpäsen olisi nähtävä se – samalla tavalla lakataksemme lyömästä päätämme kielen ”puumaiseen” ainekseen, meidän olisi nähtävä kieli, mikä on mahdollista vain osallistumalla kielen tapahtumiseen.<sup>238</sup> Koska olemme kielessä; kieli on ennen meitä, meidät on heitetty kieleen. Heidegger puhui ”heitteisydestä” (*Geworfenheit*) ihmisen osana.<sup>239</sup>

*Drawing Boundaries* -artikkelin lähtöajatuksena on se, että konservaaattori rajaa taideteoksen ”sisäpuolen” – siis taideteoksisuuden, joka kuuluu esteettisen alueelle – sen ”ulkopuolesta”, siitä, minkä ei katsota kuuluvan teoksen taideteoksisuuteen. Tämä on kantilaisittain ilmaistuna *ergonin* ja *parergonin* erotte-  
luu. Mutta kuten Derrida osoitti Kant-kritiikissään, tällainen jaottelu ei ole lainkaan ongelmaton. Hän osoitti, että tosiasiallisesti ”sisäpuoli” ja ”ulkopuoli” ovat saman ”yleistetyn parergonaalisuuden” tuottamia vaikutuksia – siten niiden välillä ei ole tarkasti määriteltävää, pysyvää rajaa. *Ergonin parergonista* erotettava raja – jos rajasta edes enää voidaan puhua – häilyy. Sisä- ja ulkopuoli vaihtavat kaiken aikaa paikkojaan. Taideteoksen identiteetti on siis kiistanalainen. Viittaan artikkelissani Oliver North Whiteheadiin, joka asetti perustavanlaatuisen kysymyksen koskien Lontooseen Thamesin rantapenkalle pystytettyä egypt-

<sup>237</sup> Muñoz Viñas 2005.

<sup>238</sup> Agamben 2001, 47, 56.

<sup>239</sup> Käytän tässä *Geworfenheitista* vakiintunutta suomennosta ”heitteisyys”. Annika Wænerberg on huomauttanut, että tarkempi suomennos sanalle olisi ”heitteisyys”.

tiläistä obeliskia, joka on sittemmin saanut lempinimen ”Kleopatran neula” (*Cleopatra’s Needle*). Whitehead kysyi: ”Missä Kleopatran neula alkaa ja mihin se päättyy?” Kulkiessaan päivittäin obeliskin ohi, hän huomasi, että obeliskin pinta nokeentui nopeasti Lontoon savusumussa, minkä vuoksi se aika ajoin pestiin. Whitehead ei voinut olla puntaroimatta, eikä noki yhtä lailla voisi olla osa siitä kokonaisuudesta, jota kutsumme obeliskiksi; eikä se yhtä hyvin voisi kuulua sen ”mikyteen” kuin se kivi, josta se on lohkottu? Kysymys on mereologinen, osien, momenttien ja kokonaisuuksien väliseen suhteeseen liittyvä formaaliontologinen ongelma, jota Husserl käsitteli *Loogisissa tutkimuksissaan* (1901). Husserl erotti toisistaan osat ja momentit – ensiksi mainituilla hän viittasi kokonaisuuteen nähden itsenäisiin elementteihin, jälkimmäisillä siitä riippuvaisiin elementteihin; esimerkiksi kiven värisävy on sen momentti, ei sen osa. Tämän valossa voimme jakaa Whiteheadin kysymyksen siitä, onko se noki, joka aika ajoin peittää Kleopatran neulan, sen osa vai sen momentti? Konservointietiikan kannalta katsottuna eikä ole niin, että vain siinä tapauksessa, että noki kategorisoidaan obeliskin osaksi eikä sen momentiksi, sen poistaminen on hyväksyttävää?

Verratkaamme obeliskia vuoreen. Vuoressa on tiettyjä osia, jotka mielämme olennaisesti vuoreksi kutsumaamme kokonaisuuteen sisältyviksi, mutta siinä on myös toisia osia, joita emme sellaisina pidä. Kuuluuko esimerkiksi se lumivaippa, jonka peitossa vuorenhuippu kaiken aikaa on, olemuksellisesti vuoreen, onko se sen momentti? Vielä vaikeammaksi kysymys muodostuu yrittäessämme määrittää sitä, missä kulkevat pilven tai kaasupurkauksen kaltaisten muodostelmien mereologiset rajat. Vuori, aivan kuten obeliskikin, muodostuu kivistä. Obeliskin tavoin myös vuorella on oma massansa, volyyminsa. Vuori, sen paremmin kuin obeliskikaan, ei ole kuitenkaan identtinen kiviaineksensa kanssa; kaksi toisiinsa nähden täysin identtistä entiteettiä ei voi sijaita täsmälleen samassa paikassa. Se, mikä kantaa vuoren ja obeliskin identiteettiä, ei ole niitten jatkuvasti muuttuva kiviaines vaan niitten intersubjektiivisesti rajattu muoto.<sup>240</sup>

Se, minkä ansiosta Whitehead kykeni tunnistamaan obeliskin päivästä toiseen sen ohi kulkiessaan aina samaksi – vaikka se ilmaisasultaan olikin aina hieman erilainen – oli hänen mielenkykynsä. Sen avulla hän kykeni muodostamaan obeliskista arvostelman, jossa obeliskista muodostui yleiskäsitteellinen ”mikyys”, substanssi, jonka aksidentteja sen päivittäin vaihtuvat ilmiöt ja ominaisuudet olivat. Se, että koemme jonkin pysyvän *suhteellisesti* samana, vaikka se havaittavien ominaisuuksiensa osalta kaiken aikaa muuttuukin, on pysyviksi mieltämiemme identiteettien perusta. Eddy Zemach käyttää esimerkkinään naulaa ja paperiarkkia. Jos naula ruostuu, se säilyttää vielä naulan identiteettinsä, mutta kun paperiarkki syttyy tuleen ja palaa tuhkaksi, sen katsotaan menettävän identiteettinsä: ei ole enää paperiarkkia vaan vain kasa tuhkaa. Tämä on selitettävissä vain sillä, ettei sen paremmin naula kuin paperiarkkikaan ole identtisiä materiaallisen koostumuksensa kanssa – tähän jo Leibniz viit-

<sup>240</sup> Varzi 2015; Van Inwagen 2009, 98–102; Sokolowski 1968, 537–553.

tasi ”erottamattomien identiteetillään”.<sup>241</sup> Säilyttääkseen lajityyppisen ”mikyytensä” kohteella on siis oltava myös tietty kutakuinkin pysyvä muoto, jonka perusteella se on mahdollista identifioida. Mutta vielä olennaisempi tekijä on se, etteivät kohteen identiteettiä kannan sen empiirisesti havaittavat fyysiset ominaisuudet vaan transsendentaalinen, ei-havaittava objekti, joka muodostaa kohteen pysyvyyden ja muutoksen perustan – ikään kuin kiintopisteen – ja jota voidaan näin verrata Husserlin *Erbodeniin*, liikkumattomaan maahan.<sup>242</sup> Lopulta kysymys on kuitenkin siitä, että tunnistaaksemme yhdestä ajanhetkestä toiseen kaiken aikaa muuttuvan olion samaksi, meillä on oltava yhteisesti jaetut olion identtisyuden ehdot; meidän on oltava yhtä mieltä siitä, mitkä olion ominaisuudet ovat määriteltävissä sen olemukselliseksi, mitkä taas sen satunnaisiksi, aksidentaalisiksi piirteiksi.<sup>243</sup>

Viittaan seuraavassa artikkelissani *Are We Dealing with Details or Patches – Technical Art History from a Critical Viewpoint* putoamisen kielikuvaan, liljasta lattialle karisseisiin valkeisiin terälehtiin ja Brueghelin Ikaroksen putoamista kuvaavaan maalaukseen, jota Didi-Huberman käsittelee *Devant l’image* -teoksessaan (1990). Kysymys on välttämättömyyden ja sattuman, kontingenssin, suhteesta. Sattuma, johon kreikkalaiset viittasivat sanalla *tykhe*, merkitsee aina ennakoimatonta tapahtumaa. Mutta onko teknisessä taidehistoriassa sijaa satumille? Eikö olekin niin, että se on kiinnostunut vain *tekhnestä*, ei *tykhestä*, ei tapahtumisesta vaan tapahtumisensa jo päättäneestä, kulloisenkin finaliteettinsä saavuttaneesta, tiettyyn päämäärään suuntautuneesta toiminnasta. Kuitenkin ihmisen osamme on olla jatkuvasti alttiina meistä riippumattomalle tapahtumiselle, heitteisyydellemme olemiseen. Aivan kuten Ikaros, mekin olemme tivaalta pudonneita, alas oman olemassaolomme äärellisyyteen langenneita. Mutta putoaminen ei ole milloinkaan suoraviivaista – ei edes sadepisaroiden putoaminen. Salamanvälähdys aikaan saa infinitesimaalisen, millään mittalaitteella rekisteröitymättömän poikkeaman, joka muuttaa sadepisaroiden putoamissuuntaa. Jo antiikin Lucretius esitti, että atomien laminaarisen virtauksen saa muuttumaan turbulenttiseksi, pyörteiseksi, vain *clinamen*, pienen pieni tangentiaalinen poikkeama atomien liikeradassa.<sup>244</sup> *Clinamenia* voi näin pitää elämän periaatteena, kaiken elollisen perustana. Mikään ei voi syntyä ilman, että atomien liikeradat risteäsivät, mikä johtaisi atomit yhteenliittymiseen. Michel Serresin mukaan meidän olisi palattava Arkhimedeeseen ja Lucretiuksen edustamaan atomismiin, joka eroaa ratkaisevasti uudella ajalla syntyneestä newtonilaisesta atomismista, jonka lähtökohdan muodostaa inertiksi ymmärretty materia. Serres katsoo, että joka ainoaa muotoa verhoaa differentiaalisten olemusten äärettömyys.<sup>245</sup> Miksi Panofsky ei kuitenkaan millään tavalla huomioi liljasta

<sup>241</sup> Zemach 1986, 239–251; 1989, 65–71; Wiggins 1968, 90–95. Tästä tematiikasta konservoinnin yhteydessä ks. Kapelouzou 2010.

<sup>242</sup> Johnson 2015, 220–238.

<sup>243</sup> Haaparanta 1990, (155–167), 164.

<sup>244</sup> Deleuze 1990 [1969], 269–270. Lucretiuksella atomit eivät tietenkään olleet atomeja siinä merkityksessään kuin ne nykyisin ymmärretään vaan metafyyysisiä, hypoteettisia entiteettejä. Susanna Lindbergin tiedonanto 3.1.2016.

<sup>245</sup> Serres 2000 [1977].

pudonneita terälehtiä? Grootenboerin mukaan siksi, ettei hän kykene liittämään niihin tarkkaan rajattua ikonografista merkitystä. Niistä muodostuu näin ”keluvia merkitsijöitä”, loputtoman disseminaation käynnistäjiä. *Clinamen* on se, joka katkaisee kausaalisen syy-seuraussuhteen ja lineaarisen yhteyden merkitsijästä merkittyyyn. Mieke Balin *Reading "Rembrandt"* -teoksessa navalla (*navel*) – jo Freud puhui *Traumdeutungissaan* napayksityiskohdista – on kutakuinkin *clinamenin* funktio. Se toimii *triggerinä*, rakenteessa aina vaikuttavana reaktiivisena, epästabiliina risteyskohtana, sisäisen ja ulkoisen jälkikäätisinä vaikutuksinaan tuottavana kiasmana. Derridalaisittain ”ratkeamaton” differentiaalisuuden liike pyritään hinnalla millä hyvänsä pysäyttämään; Didi-Hubermanin käsittein ilmaistuna *le pan* pyritään muuttamaan ”detaljiksi” (*le détail*). Viittaa useassa kohtaa tähän käsite-erotteluun.

On huomattava, että puhuessaan *le détailista* Didi-Huberman ei suinkaan viittaa siihen, mitä esimerkiksi Naomi Schor tai Daniel Arasse tarkoittavat viittaessaan taideteosten havaittaviin, jotakin representoiviin yksityiskohtiin. Kuten Athanassoglou-Kallmyer huomauttaa, Didi-Hubermanin *le détail* eroaa Arassen *le détailista* jo siinä, että ensiksi mainitulla on aina oma fyysinen, materiaallinen ulottuvuutensa ja konsistenssinsa.<sup>246</sup> Tähän huomautukseen on kuitenkin lisättävä, ettei Arasse puhu vain yhdestä vaan kahdesta toisiinsa nähden eriluonteisesta yksityiskohdasta: detaljista, johon Arasse viittaa italian kielen *particolare*-ilmaisulla, ja josta hän ryhtyy käyttämään *détail-emblème* -idiomia, mutta myös *dettagliosta* – ranskalaisittain *détail-comblesta*. Kun *détail-emblème* noudattaa ikonisuutta ja säilyy alisteisena kuvan kokonaishahmolle ja representoivalle funktiolle, *détail-comble* nimeää Arassen tulkinnessa intensiteetin huippukohdan, jossa jokin uhkaa representaation totaliteettia, jossa merkityksen ylimäärä uhkaa valua yli äyräittänsä, jossa maalauksen kokonaishahmon tuottama *plaisir* muuttuu *jouissanceksi* – tämän tuottaa maaliaineen konkreettisen fyysisyyden, materiaalin vastuksen, kohtaaminen.<sup>247</sup> Tämähän kuuluu juuri niihin tunnusmerkkeihin, joita Didi-Huberman yhdistää käsitteeseensä *le pan*.<sup>248</sup> Kuten Maud Hagelstein huomauttaa, Didi-Huberman ei kuitenkaan anna *le panille* ainoassakaan kirjoituksessaan tarkkaa ja yksiselitteistä merkitystä. Ongelma piilee Hagelsteinin mukaan juuri siinä, että *le pan* on merkitykseltään dialektinen: se ilmaisee ”liikettä kuvassa”; se viittaa ”taulun aporeettiseen reaalisuuteen”; se on ”kuvan symptomi, sen kriittinen momentti” – *le pan* ilmaisee ”näkyväsyy-

<sup>246</sup> Athanassoglou-Kallmyer 2013, 649–651.

<sup>247</sup> Arasse 1996 [1992], 11–12, 219, 222; Brulotte 1994, 200–208. *Comble*-käsitteestä, ks. Marin 1985, 4–13; 1988, 75–92. Viimeksi mainitussa artikkelissa Louis Marin nostaa *trompe l'œilin* esimerkiksi *comblesta* – siinä jäljittely päättyy ylenmääräiseen todenkaltaisuuteen, jossa luotua illuusiota ei voi enää erottaa reaalityodellisuudesta. Mutta saavuttaessaan äärirajansa jäljittely tulee samalla lähelle murtumispistettään, illuusion paljastumista vain lumeeksi. Tämä merkitsee *le panin* tyranniaa (*tyrannie du pan*) – sitä, että maalauksella on keinot tuhota itsensä. Se, mikä muodostaa maalauksen kaikkein omimman olemuksen, muodostaa samalla kaikkein suurimman uhan sen tuottamien representaatioiden pysyvyydelle. Didi-Huberman 2008a [1985], 125–126.

<sup>248</sup> Didi-Huberman viittaa *Littréssä* mainittuihin ilmaisuihin ”*A pan*” ja ”*tout à pan*”, joilla ilmaistaan jonkin olevan ääriään myöten täynnä. *Le panin* sukulaisuudesta *détail-combleen* on huomauttanut myös Magnus Wieland. Didi-Huberman 1990, 309, viite 59; Wieland 2007, 118–121.

den paradoksia” (*paradoxe visuel*), jonka yksi ilmentymä on hysteerinen oire, jossa tiedostamaton kamppailee tietoisensa kanssa muodostaen aina uusia kompromissimuodostelmia. Hagelstein toteaa, että *le pan* on maalauksen konkreettinen, käsinkosketeltava materia, mutta samanaikaisesti sen signifiikanssin aluetta; *le pan* on yhtäaikaisesti fenomenaalinen ja semanttinen.<sup>249</sup> Miten voimme ajatella tällaista paradoksia? Olen pyrkinyt suuntaamaan ajatukset siihen käyttämällä *le panista* nimitystä ”läiskä”<sup>250</sup> – tämä ei ole tietenkään *le panin* sanatarkka merkitys, joka olisi pikemminkin esimerkiksi (kankaan) kaistale, puvunlieve tai esimerkiksi seinän osa. Yksi *le panin* merkityssisällöistä on kuitenkin erityisen tärkeää huomata: sanalla viitataan myös metsästäjän virittämään ansalankaan – tämä liittyy *le panin* saksan kielen *Scheiniin*, joka merkitsee houkuttavaa, luokseen kutsuvaa hohdetta. Kyse on kuitenkin sen kaltaisesta loistosta, joka kätkee sisälleen valtaansa joutuneen petollisen harhautumisen, äärimmillään jopa perikadon mahdollisuuden. Didi-Hubermanin käyttämä *lueur-leurre*-käsitepari ilmaisee oivallisesti tämän *Scheinin* – ja siten myös *le panin* – ambivalenttisuuden. Tämä *le panin* kaksijakoisuus ilmenee myös siinä, että se näyttäytyy yhtä lailla kaksiulotteisena tasona (*plan*) kuin illusorisena volyymina. Näin *le pan* muodostaa sekä tason negaation (*pas*) että läpikulun (*passage*) momentin. Se nousee vielä (*encore*) pinnasta, muttei saavuta vielä (*pas-encore*) kolmiulotteisuuden illuusiota. *Le pan* tuottaa vaikutuksinaan (*effets du pan*) ”kvasihalusinatorisia momenteja”; se pystyy vain puolittaisiin metamorfooseihin: maalaus pysyy maalauksena, vaikkakin äärimmilleen jännittyneenä.<sup>251</sup> Sanakirjoissa *Le panille* annetaan lukemattomia eri merkityksiä<sup>252</sup>, joista ainoakaan ei mielestäni kykene ilmaisemaan sitä, mihin Didi-Huberman käsitteellään viittaa. *Le pan* saadaan näyttäytymään – ja silloinkin ”vain tuskin” – vain suhteessa *détailiin*. Didi-Huberman toteaa *le détailin* olevan ”figuratiivisen tilan helposti paikallistettavissa oleva raja; sillä on ekstensio (vaikkakin hyvin vähäinen) ja määritettävissä oleva koko; se kuuluu mitattavaan tilaan.” *Le pan* sitä vastoin näyttäytyy puhtaana väri-intensiteettinä, äkillisenä purkauksena, joka ei ole asetettavissa rajoihin – kyse on pikemminkin tapahtumasta kuin objektista. *Le détail* on määritettävissä; se rajaa jyrkästi leikkautuvilla ääriivoillaan representoimansa objektin. *Le pan* sitä vastoin ei niinkään rajaa kohdetta kuin muodostaa sen potentiaalinen: jotakin tapahtuu, jokin tiedostamaton ”ylimäärä” tunkeutuu tietoisuuteen ylittäen representoitavuuden rajat vastustaen tiedollista haltuunottoa. Kun *le détail* on merkityksen sulkeumaa ja vakautta tavoitteleva denotatiivinen objekti, *le pan* on siihen nähden merkitykseltään epävakaa ja avoimeksi jäävä. *Le détailin* noudattaessa pysyvien identiteettien ja loogisten vastakohtaisuuksien logiikkaa, *le panissa* murtautuu esiin figuratiivisten konnotaatioiden differentiaalinen immanenssi.<sup>253</sup> Daniela Barcella on korostanut *le panin* yhteyttä myös

<sup>249</sup> Hagelstein 2005, (81–96), 87–88.

<sup>250</sup> Tässä seuraan myös sitä, miten *le pan* on käännetty englanniksi *the patch*, ja saksaksi *Fläche*.

<sup>251</sup> Didi-Huberman 2008a [1985], 58–59.

<sup>252</sup> Ks. La Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, Dictionnaire français “Littré”, <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/>

<sup>253</sup> Didi-Huberman 1990, 314–316.



Bathesin *punctumiin* ja Lacanin Reaaliseen.<sup>254</sup> Mutta mikä oman kysymyksenasetteluni kannalta ehkä kaikkein merkityksellisintä, *le pan* merkitsee Didi-Hubermanille ”maalin symptomia kuvassa” (*le symptôme de la peinture dans le tableau*).<sup>255</sup>

Se, mihin artikkelin otsikollani viittaa, ja mikä muodostaa kirjoitukseni pääasiallisen kritiikin kohteen, on kuitenkin konservoinnin ja teknisen taidehistorian piirissä tehtävän tutkimuksen liiallinen painottuminen luonnontieteelliseen analytiikkaan. Artikkelini kontekstissa *détail*-käsite on metonyminen viittaus kartesiolaisen *Mathesis Universaliksen* ”yksinkertaisia luontoja”<sup>256</sup> – siis köyhiä/heikkoja fenomeeneja – jäljittävään analytiikkaan ja *le pan* metafora tälle vastakkaiselle lähestymistavalle, jossa kokemuksellinen ja aistimellisen suhde materiaalisuuteen – kyllästeinen ilmiömaailma – nähdään ensisijaisena tutkimuksen kohteena. Koska onhan niin – kuten Jean-Luc Marion on todennut viitaten Descartesin *Mediationes de prima philosophian* (1641) tunnettuun vahaargumenttiin – että ennen kuin konstituiva ego syntetisoi kohtaamansa vahan aistimellisen moneuden selvästi ja tarkasti rajautuvaksi objektiksi, tämä kohtaa sen jonakin aivan muuna – välittömästi havaittavien fragmentaaristen aistilautujensa kautta: sillä on tietty värisävy, se tuntuu juuri tietynlaiselta kosketettaessa, sillä on aivan omanlaisensa tuoksu ja maku. Descartes päätteli, että sitä, mikä vahassa on todellista, ei voi saada selville sitä havainnoimalla, ainoastaan puhtaalla ymmärryksellä.<sup>257</sup>

Artikkelin lähtökohtana on Mieke Balin ”Light in Painting: Dis-seminating Art History” (1994) -esseen luenta. Tässä julkaisussaan Bal tarkastelee Johannes Vermeerin tunnettua *Nainen ja vaaka* -maalausta (n. 1664, Washingtonin Kansallisgalleria), jossa hänen suurimman mielenkiintonsa herättää naisfiguurin tausta, valkeaksi kalkittu, valossa kylpevä seinä, ja tässä seinässä kaksi huomaamattoman pientä yksityiskohtaa: naula ja sen vieressä naulanreikä. Esitän, että tämän Balin tulkinta jännittyy näiden kahden kuvaelementin, naulan ja naulanreiän sekä kahden vaakakupin välisen jännitteen varaan. Bal aloittaa artikkelinsa toteamalla valon olevan ”tyypillinen parergon” – palaamme jälleen *ergonin* ja *parergonin* tematiikkaan. Onhan valo yhtäikaa valaisemansa kohteen ulkopuo-

<sup>254</sup> Barcella 2012, 36–37. Didi-Huberman myöntää *le panin* sukulaisuuden *punctumiin*, mutta myös korostaa termien ratkaisevaa eroavuutta. Hänen mukaansa Barthes imaterialisoi *punctuminsa* menneen tapahtuman (”tämä-on-ollut”, *ça-a-été*) indeksiksi – siitä tulee näin maailman, ei maalin oire. *Punctumista* poiketen *le panissa* on aina materiaallinen, ruumiillinen ulottuvuutensa. Ks. Didi-Huberman 1990, 310–311. *Le panin* tulkinnasta psykoanalytiikan transferenssin käsitteen pohjalta, ks. Vinot 2009, 191–200.

<sup>255</sup> Didi-Huberman 1990, 308.

<sup>256</sup> Descartes määrittelee yksinkertaiset luonnot *Järjen käyttöohjeissaan*, todeten muun muassa nimittävänsä ”[...] yksinkertaisiksi [luonnoiksi] vain sellaisia, jotka käsitteään niin kirkkaina ja tarkkoina, ettei niitä voida enää mielessä jakaa tarkemmin erotuviin.” Descartes 2001 [1637], 81. Huomautettakoon, että Didi-Hubermanille Vasarin *disegno*, Federico Zuccarin tekemä hierarkkinen jaottelu *disegno internoon* ja tälle alisteiseen *disegno esternoon* ja Panofskyn Idea edustavat kartesiolaista ajattelua. Heitä kaikkia yhdistää pyrkimys kääntyä pois ruumiillisuudesta ja aistimellisesta moninaisuudesta kohti puhdasta intellektiä.

Didi-Huberman 1990, 101–102.

<sup>257</sup> Marion 2013 [1997], 426–433; 2011 [2010], 253–269; Descartes 2002 [1641], 42–44.

lolla, mutta sen on oltava myös sen sisäpuolella, muuten emme voisi nähdä kohdetta. Valo on siis ratkeamaton derridalaisessa merkityksessä. On helppo huomata, että puhuessaan valosta tyypillisenä *parergonina* Bal ei siis viittaakaan Kantin vaan Derridaan. Derridahan esitti, ettei *parergon* ole tosiasiallisesti *ergonin* ulkopuolella – kuten Kant katsoi – vaan *parergon* sitä vastoin muodostaa niiden alkuperän, sisäpuoli ja ulkopuoli ovat tosiasiallisesti ”yleistetyn *parergonaalisuuden*” tuottamia vaikutuksia. Derridan luonnehdinta on paljon puhuva: “[...] *parergon*: ei teos (*ergon*), ei teoksen ulkopuolinen, ei sisäpuoli, ei ulkopuoli, ei päällä tai alla, se [*parergon*] murtaa kaikki vastakohtaisuudet.”<sup>258</sup> Kuten Irene Harvey sanoo, *parergonaalisuus* tuo aina mukanaan sisäpuolen ja ulkopuolen, sisäisen ja ulkoisen, *ergonin* ja *parergonin* keskinäisen kontaminaation. Tai kuten Robin Marriner lisää: *parergon* on yksi *différencen* – ajallistumisen ja tilallistumisen – ruumiillistumista. Marrinerin luonnehdinta on tietenkin siltä osin paradoksaalinen, ettei *parergon*, sen paremmin kuin *différance*kaan, voi mitenkään materialisoitua havaittaviksi. *Parergon* on havaittavissa vain vaikutustensa, sisä- ja ulkopuolen kautta.<sup>259</sup> *Parergon* derridalaisessa merkityksessään ei siten mitenkään voi olla yhdenmukainen Altti Kuusamon tulkinnan kanssa, jossa *parergonia* luonnehditaan ”teoksen sisäpuolen ulommaiseksi kehäksi”, joka ”täydentäisi” tai ”kehystäisi” pääaihetta<sup>260</sup> – mikä on Kantiin, ei Derridaan pohjaava näkemys. Fichteä seuraten voitaisiin ajatella, että Balin artikkelin tavoitteena on loogisten oppositioparien dekonstruointi. Fichtehän esitti, ettei aistittavan todellisuuden ilmiöiden, esimerkiksi valon ja pimeän tai tyhjän ja täyden, ja muiden senkaltaisten käsiteparien välillä ole loogista vaan reaalinen vastakohtaisuus. Ajatelkaamme janaa, jonka toisessa päässä on häikäisevä valo ja toisessa päässä säkkipimeää. Fichte ihmetteli, miten äärimmäinen pimeys voi vaihtua valoisuudeksi – miten yö voi vaihtua päiväksi – jos niiden välinen reaalio on jyrkän kontradiktoriaalinen, toisensa poissulkeva. Hänen mukaansa ainoa ratkaisu on se, että säkkipimeydessäkin täytyy olla valoa – vaikka vain äärimmäisen pieni määrä, ja häikäisevässä valossakin täytyy olla pimeyttä, vaikka vain äärimmäisen vähän. Valon ja pimeyden välinen vastakohtaisuus ei olisi siten kvalitatiivista vaan kvantitatiivista, liukuvaa. Huoneemme on aina enemmän tai vähemmän valoisa, enemmän tai vähemmän pimeä, ei koskaan yksinomaan *joko* valoisa tai *pimeä*.<sup>261</sup> Palatessamme Vermeerin puheena olevan maalauksen aiheeseen, voimme todeta, ettei myöskään vaakakuppi ole milloinkaan aivan täysi tai sitten täysin tyhjä, niiden välillä ei ole kaikki tai ei mitään -suhde. Vaakakuppi on toisin sanoen aina enemmän tai vähemmän tyhjä, enemmän tai vähemmän täysi. Täyteydessä on aina mukana vähän tyhjyyttä ja tyhjyydessä täyteyttä – tai yhtä lailla painavuudessa keveyttä ja keveydessä painavuutta. Tämä on myös elämän periaate. Michel Serres muistuttaa, etteivät vaakakupit ole milloinkaan tasan; jos niin olisi, ei voisi olla olemassaoloa.<sup>262</sup>

<sup>258</sup> Derrida 1978, 14.

<sup>259</sup> Harvey 1989, (59–76), 65; Marriner 2002, 353; Trottein 2012, 237–259.

<sup>260</sup> Kuusamon (2012) luennan lähtökohtana on Rudolf Arnheimin Jean-Auguste-Dominique Ingresin tunnetusta *Lähde*-maalauksesta (1856) tekemä tulkinta.

<sup>261</sup> Giovanelli 2011.

<sup>262</sup> Serres 2000 [1977], 183.

Tähän Bal päätyy reflektoidessaan Vermeerin maalauksessaan kuvaamaa valkeaksi kalkittua seinää, jonka neitseellisen eheyden rikkoo kaksi äärimmäisen pientä yksityiskohtaa: naula ja naulanreikä. Eheys tai läsnäolon täyteys ei ole milloinkaan täyttä eheyttä ja täydellistä läsnäoloa, siinä on aina äärimmäisen pieni määrä eheyden rikkovaa poissaoloa, poissaolo ei ole milloinkaan täydellistä poissaolevuutta, sitä "kontaminoi" aina äärimmäisen pieni määrä läsnäoloa. Yllättäen Didi-Huberman päätyy samansuuntaisiin aatoksiin astuessaan San Marcon luostarissa Fra Angelicon freskojen valkeitten pintojen äärelle: "Ei ole ei-mitään".

Mutta valo toimii Balin ennen kaikkea disseminaation, merkityksen äärettömän moninkertaistumisen välineenä. Disseminaation tapahtumisen paikka "sijoittuu" juuri naulan ja naulanreiän väliin – sen on yhtä lailla vaa'an täyden vaakakupin (positiivinen) ja tyhjän vaakakupin (negatiivinen) heilahtelua. Se on häilymistä reaalisuuden ja sen negaation välillä. Se on "häilymistä" – Fichten ja Heideggerin usein käyttämä ilmaisu, johon palaan useaan otteeseen myös omassa tutkimuksessani. Tätä Balin häilymistä pyrin kaikin keinoin vaa-limaan ryhtyessäni Balin innoittamana tarkastelemaan Vermeerin aikalaisen, Gerard Ter Borchin maalausta *Viiniä juova nainen kirje kädessään* ja Juste Chevillet'n sen pohjalta tekemää kuparikaiverrusta. Balin huomio kiinnittyi Vermeerin maalauksessa naulaan ja naulanreikään, oman huomioni varasti yhtä pieni Ter Borchin maalauksen yksityiskohta: naisen pitelemän kirjeen alareuna. Veratessani maalausta Chevillet'n jäljennösgrafiikanlehteen huomasiin yllätyksekseni, että nämä teokset ovat niissä esiintyvien kuvaelementtien osalta täysin yhdenmukaiset, ainoa eroavuus löytyy kyseisen kirjeen alareunasta. Kun maalauksessa kuvatun kirjeen alareuna on täysin ehyt, kuparikaiverruksessa näyttää siltä kuin kirjepaperi olisi repeytynyt alareunastaan. Miten tämä eroavuus olisi tulkittavissa? On oletettavaa, että Chevillet'n ryhtyessä tekemään jäljennösgrafiikanlehteä kyseisen maalauksen pohjalta, kyseisessä kohdassa on todellakin ollut mainitun kaltainen jälki. Miten tämä jälki olisi siis tulkittavissa? On ainakin kaksi mahdollisuutta. On mahdollista, että repeämää muistuttava jälki kirjeen alareunassa on Ter Borchin maalaukseensa liittämä tarkoituksellinen, teoksen sisällön kannalta merkityksellinen kuvaelementti. Voimme ajatella, että sinetillä suljettua kirjettä avattaessa kirjepaperi voisi todellakin repeytyä tavalla, joka on kuvattu kyseisessä maalauksessa. Olen liittänyt artikkeliini kuvan Walerand Vaillant'in maalauksesta, jossa kuvatun kirjeen alareunassa todellakin on selvästi havaittava repeämä – repeämä on itse asiassa kuvattu niin selvästi, ettei teoksen tarkastelijalle jää epäselväksi se, että kyseessä on todellakin sinetin aiheuttama repeämä. Toinen tulkintavaihtoehto olisi tietenkin se, että Chevillet'n kaiverruksessa kuvatulla kirjeen "repeämällä" olisi ikonografinen, 1600-luvulla hyvin suosittuun *vanitas*-aihepiiriin viittaava funktio. On kuitenkin vielä kolmaskin vaihtoehto. Tiedämme, että 1700-luvulla jäljennösgrafiikan parissa työskennelleet käsityöläiset pyrkivät jäljentämään työnsä lähtökohtana toimineen maalauksen pienintä piirtoa myöten – siinä määrin kuin kuparikaiverruksen maalauksesta eroava väline-erityisyys antoi myöten. Jäljennöstyön yksityiskohtainen tarkkuus käy hyvin ilmi Chevillet'n kuparikaiverruksesta. Ryhty-

käämme ajatusleikkiin. Tietäessämme, että jäljennösgraafikko pyrki jäljentämään painolaatalleen kaiken sen, mitä maalauksessa kykeni näkemään – erottelematta näkemäänsä pää- ja sivuasioihin – eikö hän olisi jäljentänyt laatalleen joka ikisen havaitsemansa yksityiskohdan? Asian näin ollessa, voimmeko kuvitella, että hän olisi jäljentänyt laatalleen myös maalipinnan fyysiset kulumat? Ajatelkaamme, että Chevillet'n ryhtyessä jäljennöstyöhönsä Ter Borchin kyseisessä maalauksessa kuvatun kirjeen alareunan kohdalla olisi ollut pieni maalipinnan vaurio. Eikö hän olisi jäljentänyt myös sen kaiverrukseensa? – ainakin siinä tapauksessa, ettei hän olisi tunnistanut sitä vaurioksi vaan pitänyt sitä teoksen aiheen kannalta merkityksellisenä kuvaelementtinä. Siinä tapauksessa mainittuun jälkeen ei siis voitaisi liittää sen paremmin kulttuurihistoriallista merkitystä (sinetillä suljettu kirje repeytyy sitä avattaessa) sen paremmin kuin ikonografistakaan merkitystä (repeämä *vanitaksen*, kaiken maallisen katoavaisuuden symbolina).

Pyrkimykseni ei ole osoittaa, että asia olisi sen paremmin niin kuin näin; pyrkimykseni on sitä vastoin asettaa merkitys "ehyt-repeytynyt" häilymään – ei pysäyttää tätä liikettä vaan vaalia sitä kaikin tavoin, pysytellä mahdollisimman pitkään sen luomassa epävarmuuden tilassa, *in suspensio*. Miten voimme mieltää sen, että kirje voi olla yhtä lailla ehyt kuin repeytynyt? Olisiko meidän tässäkin turvauduttava Kantiin ja Fichteen? Näin ehyttä ja revennyttä kirjettä, siten kuin me ne havaitsemme todellisina aistilaatuina, ei enää katsottaisi toistensa loogiseksi vastakohtiksi vaan niiden välinen suhde mielletäisiin differentiaalisesti. Näin ajateltuna ehyessäkin kirjeessä olisi äärimmäisen pieni määrä repeytyneisyyttä ja paperin repeymässäkin hitusen verran eheyttä. Kirjepaperi toisin sanoen häilyisi olemuksensa mukaisesti eheyden ja repeytyneisyyden välillä, kumpaakaan ominaisuutta ei olisi ilman toista, ne edellyttäisivät toinen toistaan. Kuten Deleuze toteaa: "[...] se, mikä on kovaa, ei ole milloinkaan kovaa olematta myöskin pehmeää, koska se on erottamaton tulemisesta tai relaatiosta, joka sisällyttää vastakohtansa itseensä [...]"<sup>263</sup> Tämänkaltainen on myös näkyvän (*visible*) ja näkymättömän (*invisible*) välinen suhde merleaupontylaisessa luennessa. Se, mikä on tänään näkyvää, voi olla näkymätöntä huomenna. Tämä on selitettävissä vain siten, että näkyvässä on aina pieni määrä näkymättömyyttä ja näkymättömässä hitunen näkyvää.<sup>264</sup> Jopa Heideggerin tekemä erottelu "käsilläolevuuteen" (*Zuhandenheit*) ja "esilläolevuuteen" (*Vorhandenheit*) voitaisiin ehkä tulkita tältä pohjalta: "käsilläolevassa" (*zuhanden*) on aina äärimmäisen pieni määrä "esilläolevuutta" ja "esilläolevassa" (*vorhanden*) vastavuoroisesti äärimmäisen hitunen "käsilläolevuutta" – niidenkin välinen suhde on differentiaalinen.

Palatkaamme vielä Balin naulaan ja naulanreikään. Sitä voitaisiin nimittäin tarkastella vielä leibnizilaisesta näkökulmasta, siten kuin Deleuze on sitä tarkastellut. Leibnizin mukaan materiassa on kaksi voimaa: aktiivinen, muo-

<sup>263</sup> Deleuze 2008 [1968], 178.

<sup>264</sup> "Kiasma, kääntövyys, on idea, jonka mukaan jokaista havaintoa seuraa vastahavainto (Kantin reaalin oppositio) [...]" Merleau-Ponty 2000 [1964], 257, 264; 2004 [1964], 305, 312.

toon pyrkivä ja passiivinen, muotoutumista vastustava. Tällöin naula edustaisi aktiivista, naulanreikä passiivista voimaa. Deleuzen mukaan jännite kasvaa kaikkein suurimmaksi passiivisen ja aktiivisen voiman välisessä keskipisteessä, jossa tapahtuu näin repeytyminen. Tämä on muodon ja aineen välienselvittelyä. Deleuze ei puhu naulasta ja naulanreiästä, hän puhuu sitä vastoin laskoksista. Hänen mukaansa kaikki materiaaliset oliot ovat laskostuneet omalla luonteenomaisella tavallaan.<sup>265</sup> Eivätkö kirjepaperitkin ole tavallaan laskostuneita? Leibnizille materian pienin osanen ei ole yksinkertainen olio, perimmäinen substanssi, alkeishiukkanen, vaan differentiaalinen, laskoksen kaltainen rakenne. Leibniz ja Deleuze eivät asetu kovinkaan etäälle Balin ajattelusta, mikä käy ilmi esimerkiksi hänen tekemistään viittauksista teoksessaan *Quoting Caravaggio* (1999): "Valkoinen [väri] nostaa esiin toisiinsa kytkeytyvät ajatukset subjektivi-teetista ja mittakaavasta koska, kuten Leibniz esittää, se on kuin vaahto tai karkeiksi kappaleiksi pirstaloitunut marmori hajonneena lukemattomiksi kuperiksi peileiksi." Bal käyttää siis tässä kohtaa metaforaa kuperasta peilistä laskoksen sijaan.<sup>266</sup> Tai vielä: "[...] valkoinen pakottaa meidät katsomaan tarkasti."

Tarkastellessaan Caravaggion maalauksia Balista tuntuu kuin valkeat yksityiskohdat eläisivät omaa elämäänsä, ne ovat jatkuvassa liikkeessä – aivan kuten valkean liljan kukinnosta varisseet terälehdet Rogier van der Weydenin maalauksessa. Nämä kuvaelementit muodostivat Erwin Panofskylle Balin mukaan ylitsepääsemättömän esteen, *aporian*, minkä vuoksi hän jätti ne täysin huomiotta teosta tulkitessaan. Liljan terälehdistä voimme tehdä assosiativisen loikan niihin valkeisiin täpliin, jotka Brueghel maalasi leijumaan mereen iskeytyvän Ikaroksen ympärille. Kyse on Ikaroksen höyhensiipien jäänteistä – tai ainakin näin on haluttu ajatella. Didi-Huberman kysyy, miksi välttämättä haluamme heti identifioida nämä muodottomat maaliläiskät joksikin sellaiseksi, jolla on tarkasti rajautuva muoto ja yhtä tarkasti rajautuva merkityssisältö.

Øystein Sjøstad puhuu samasta asiasta viitaten impressionistisiin meriaiheisiin maalauksiin, joissa kuva-aihetta ei voi enää tarkasti erottaa indeksistä merkeistä, työstetystä maaliaineesta. Hänen mukaansa kyseessä on figuraation ja abstraktion risteymä (*crossing*), jota hän vertaa edellä käsiteltyyn kaniini-anikka-kuvioon. Toisin kuin siinä – joka on tulkittavissa ikoni-ikoni-risteymäksi, jonka äärellä meidän on valittava, haluammeko nähdä kaniinin vai ankan – figuraation ja abstraktion risteymässä kyse on ikoni-indeksi- tai ikoni-symboli-risteymästä, jossa meidän on kuvan sisältöä ymmärtääksemme kyettävä näkemään siinä molemmat yhtäaikaisesti. Tähän kehotti Wittgenstein, joka ei halunnut nähdä sen paremmin erillistä kaniinia kuin ankaakaan vaan kaniiniankan. Maalauksen kohdalla tämä tarkoittaa sitä, ettemme enää lankea hylomorfiseen aineen ja muodon erotteluun vaan maalausta havainnoidessamme kohtaamme siinä ikoni-indeksin, aineen ja muodon risteymän tai yhteenpunoutuman – eräänlaisen metaikonin, jonka Sjøstad näkee leimallisena *la tache*, jonka hän samaistaa – perusteettomasti – Didi-Huberman käsitteeseen *le pan*. En viittaa artikkelissani Sjøstadin tekemään virheelliseen tulkintaan, mutta se on syytä

<sup>265</sup> Deleuze 1993 [1988], 36–37.

<sup>266</sup> Bal 1999, 46.

tuoda esille tässä yhteydessä. Hän nimittäin samaistaa *le panin* muutta mutkitta Edouard Manet'n maalausten yksittäisiin impastoiisiin siveltimenvetoihin (*taches*). Hänen mukaansa *la tache* on nimittäin yhtä lailla "maalin symptomi" ja ainesyys kuin *le pan*.<sup>267</sup> Onko todella näin? Didi-Huberman eittämättä viittaa indeksikaalisuuteen sekä varhaisessa Torinon käärinliinan värjäymiä käsittelevässä artikkelissaan *The Index of the Absent Wound* (1984) että *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* -tutkimuksessaan (1990).<sup>268</sup> *Devant l'image* -teoksessa (1990) sen on kuitenkin jo korvannut "fenomeeni-indeksin" käsite (*phénomène-indice*) – jolla hän viittaa Heideggerin *Sein und Zeit*issaan esittämään huomioon "sairauden ilmentymistä tai oireista" [...] jo[t]ka näyttäytyvänä 'indikoi[vat]' jotakin [sellaista], joka ei itse näyttäydy [...]. Siten ilmentymä 'jonkin' ilmentymänä ei tarkoita, että jokin näyttäytyy, vaan se ilmaisee jonkin, joka ei itse näyttäydy. Se ilmaisee itsensä jonkin sellaisen avulla, joka näyttäytyy. Ilmentyminen on näyttäytymätöntä [...]. Se, missä jokin 'ilmenee', tarkoittaa [sitä] missä jokin antaa kuulua itsestään eli ei itse näyttäydy."<sup>269</sup> Heidegger tekee erottelun ilmiön ja ilmenevän välillä. Ilmentyvä on indeksikaalinen, ilmiö ("itsessään näyttäytyvä") sitä vastoin nimeää "erityistä tapaa kohdata jokin."<sup>270</sup> Didi-Hubermanin mukaan verhon – esimerkiksi vaatteen tai ihon epidermiksen – koskettaessa sitä, minkä se peittää, se indikoi; pinta ei ole milloinkaan kaksiulotteinen taso (*plan*) vaan se sisältää aina viittauksen syvyyteen.<sup>271</sup> Se, mikä pyrkii tunkeutumaan lakkaamatta syvyydestä pintaan – kuin johtofossiili, *Leitfossil* – on symptomi. Didihubermanilaisella *le panilla* on symptomien luonne; ilmetäkseen sillä on oltava ruumis, aineellinen ulottuvuutensa.<sup>272</sup> Sjästad luonnehtii *la tachea* "ikonin indeksiksi". *Le panille* ei ole kuitenkaan ikonista ulottuvuutta sen paremmin kuin ikonografista sisältöäkään, joihin se voitaisiin palauttaa – sen alkuperä on siinä muodottomassa kaaoksessa, josta se on noussut kuin *Venus anadyomene*. Se on jälki kaikkea käsitteellistä haltuunottoa ja nimeämistä väistävästä: ei ikonin indeksi vaan fenomeeni-indeksi.<sup>273</sup> Sjästadin *la tache* on sitä vastoin merkki, jonka *raison d'être* on sen takana piilevä merkitty.<sup>274</sup> *Le panin* ja *la tachen* välillä on näin perustavanlaatuinen eroavuus.

Sjästad ei arkaile kutsumasta modernia maalaustaidetta maalin symptomien maalaustaiteeksi, jossa maalausten fyysistä pintaa tarkastelemalla voimme saada yhä yksityiskohtaisempia tietoja siitä, miten teoksen valmistanut taiteilija on maalauksensa rakentanut. Sjästadin semioottinen mielenlaatu ei voisi ilmetä selvemmin kuin tästä hänen lausahduksestaan: "Näemme semiosiksen mimesiksen alta."<sup>275</sup> Tästä ei todellakaan ole kysymys *le panin* kohdalla. Sjästadin halu on, alttikuusamollaisittain ilmaistuna, lopulta "semanttisen maailman hi-

<sup>267</sup> Sjästad 2014, 36–37, 78–79.

<sup>268</sup> Didi-Huberman 1984; 1995a [1990], 7–8.

<sup>269</sup> Heidegger 2000 [1927], § 7, 52.

<sup>270</sup> Heidegger 2000 [1927], § 7, 53.

<sup>271</sup> Didi-Huberman 2008a [1985], 94. Yhtä lailla kuin häilymisestä pinnan ja syvyyden välillä, kyse on myös häilymisestä transparenttisuuden ja refleksiivisyyden välillä.

<sup>272</sup> Alloa 2010a, (647–658), 654.

<sup>273</sup> Didi-Huberman 2008a [1985], 99.

<sup>274</sup> Sjästad 2014, 36–37.

<sup>275</sup> Sjästad 2014, 80.

moa” – kutakuinkin samaa, mihin Arasse viittaa ilmaisullaan ”*plaisir du détail*”.<sup>276</sup> *Le panin* ja *la tache* välille ei voi siis vetää yhtäläisyysmerkkejä. *Le pan* ei nimittäin nimeä vain maalauksen fyysisyyttä – ja jos se halutaan mieltää indeksiksi, se ei ole jälki siitä, miten taiteilija on maalauksensa valmistanut vaan siitä, miten maalaus on kohdattu. Esitän, että mikä tahansa maalaus voidaan nimittäin kohdata yhtä lailla *le détailina* kuin *le panina*, tässä niiden yhteys *studiumiin* ja *punctumiin*, jotka edustavat taideteoksen kohtaamisen modaliteetteja. Michael Fried on muistuttanut, ettei *punctum* muodostu taiteilijan maalauksensa sijoittamista sisällöistä, *punctum* ei siten – toisin kuin *la tache* – ole maalauksessa vaan syntyy vasta kohdattaessa.<sup>277</sup> Sama pätee *le paniin*.<sup>278</sup> Tämän ei kuitenkaan pitäisi johtaa käsitykseen, että *le pan* olisi teoksen kohtaajan mielen sisäinen asia; *le pan* ei ole mielensisältö sen paremmin kuin taideteoksen fyysinen materiaalisuuskaan. *Le pan* ei ole palautettavissa subjektiin tai objektiin, koska se on niitä vanhempi – se nimeää niiden välisen ja niitä edeltävän relaation tapahtumista. Se on luonteeltaan performatiivinen; *le pan* ei siis ”ole” vaan tapahtuu. Katse, joka pyrkii tunkeutumaan maalauksen fyysisen pinnan lävitse tavoittaakseen sen alta merkityn, ei tosiasiallisesti kykene kohtaamaan *le pania* – Sjästadin luenta jää näin lopulliseen merkittyyyn suuntautuvaksi semioottispainotteiseksi luennaksi, joka pikemminkin pyrkii sulkemaan kuin avaamaan luentaa. Sjästadilaisesta *la tache*sta poiketen *Le pan* nimeää maalauksen kohtaamisen näyttäytyvänä ilmiönä, ei johonkin poissaolevaan viittaavana indeksikaalisenä merkinä. Meidän on jäätävä *le panin* äärelle, ei pyrittävä pääsemään siitä eroon. *Le pan* on maalauksen annettuutta: se on lahja – kuitenkin lahja *farmakoniin* merkityksessä, se on sekä lääke että myrkky. *La tache*a ei juuri voi olla huomaamatta – varsinkin silloin, kun se on vallannut koko maalauksen pinnan, kuten on Sjästadin mukaan käynyt usein modernistisessä maalaustaiteessa – *le pan* voi kuitenkin jäädä kohtaamatta. Silloin kun onnistumme sen kohtaamaan, mikään ei ole enää kuin ennen tätä kohtaamista, joka on *le panin* tapahtumista, jossa me itse olemme osallisina. Sjästad tunnustaa taideteoksen tapahtumisen – hän viittaa Balin käyttämään merkki-tapahtuma (*sign-event*) -käsitteeseen – tämä tapahtuminen on kuitenkin aina mielensisäistä tapahtumista koodatun merkkijärjestelmän sisällä.<sup>279</sup> Emmanuel Alloa on pitänyt ongelmallisena tämän kaltaista semiotisointia, jossa ilmenevästä ollaan kiinnostuneita vain siinä mitassa kuin se on palautettavissa kielelliseen merkitykseen.<sup>280</sup>

Sjästadin tulkintamallissa *la tache* jakaantuu jyrkästi kahtia: se on sekä teoksen semioottinen merkitys, mutta myös maalauksen fyysinen materia – näiden välillä ei tunnu olevan mitään yhteyttä. Sjästad esittää, että Manet’n jälkeisessä taiteessa, jälki-impressionismissa ja fauvismissa *la tache* vähitellen neutralisoituu häipyen kokonaan näkyvistä Matissen maalauksissa – voimme ehkä

<sup>276</sup> Kuusamo 2002, (67–83), 69; Arasse 1996 [1992], 67.

<sup>277</sup> Fried 2005, (539–574), 546.

<sup>278</sup> Sen paremmin kuin *punctumin*, *le panin*kaan sijaintipaikka ei ole osoitettavissa, ks. Bal 1996a, (13–28), 19. Deleuzelaisittain voitaisiin näin todeta, etteivät ne eksistoi vaan insistoivat.

<sup>279</sup> Sjästad 2014, 27.

<sup>280</sup> Alloa 2010a, (647–658), 650.

hyväksyä tämän tulkinnan, sitä emme voi kuitenkaan kiistää, etteikö modernistisessakin taiteessa olisi omat *le paninsa* ja omat *punctuminsa*. Ratkaisevin ero *la tachen* ja *le panin* välillä on se, että ensiksi mainittu on (Sjåstadin luennassa), merkki, *le pan* – sen paremmin kuin *punctumkaan* – ei sellainen ole. *Le pan* nimeää purkautumatonta Gordionin solmua, jossa tietoinen on yhteydessä alitajuntaan. Kyseessä on *figuran* voima, kirjoituksen alkunäyttämö, tietoisuuteen tunkeutuva representaation subversiivinen häiriötekijä.<sup>281</sup> Asettuessamme maalauksen äärelle, meillä on Didi-Hubermanin mukaan valittavanamme kaksi vaihtoehtoista lähestymistapaa. Voimme pyrkiä muodostamaan kohtaamastamme eheän kokonaiskuvan ja nimeämään kaiken näkemämme – tämä on ikonografiiaan painottuvan perinteisen taidehistorian lähestymistapa, mikä johtaa välttämättä maalauksen immaterialisoitumiseen – tai sitten voimme pyrkiä alistamaan maalauksen muodostamalle *le panille*, sille mitä emme voi nimetä tai asettaa hallintaamme. Ensiksi mainitussa lähestymistavassa pyrkimyksenä on luki-ta kuvan merkityssisältö eli pysäyttää taideteoksen merkityksen muodostumisen liike, jälkimmäisessä sen sijaan jätetään ovi auki Toiselle, absoluuttisen vieraille. *Le panin* ajattelu sallii tiedostamattoman tunkeutua *punctumina* päivätaajuntaan. "Sitä ei hallitse", kuten Merja Hintsa toteaa, "[...] tarve tunnistaa tuttu ja päätyä suoraan merkitykseen."<sup>282</sup> *Le panin* ajattelu lähestyy myös Derridan ja Levinasin etiikkaa. Levinasia seuraten voidaan todeta, että teoksen materiaalisuus edustaa Toisen kasvoja, jotka edustavat oman horisonttimme äärettömästi ylittävää absoluuttista ulkoisuutta. Toisen kasvoja ei voida milloinkaan palauttaa logoksen rajaaman merkityksen sulkeumaan. Mutta *le panilla* on yhteys myös Kantin ja Deleuzen intensiteettien tematiikkaan, minkä Bertrand Prévost on pannut merkille. Luonnehtihan Didi-Huberman *le pania* "nimeksi yhtä lailla strukturaaliselle kuin fenomenaalillekin vaikutukselle [...], jossa maalauksen ekstensiteetistä (*extensum*) muodostuu yhtäkkiä *punctum*, mutta samanaikaisesti *spatium*, temporaalinen, intensiivinen syvyys."<sup>283</sup>

Didihubermanilainen lukutapa on näin vastakkainen sille lähestymistavalle, jota luonnehdin sulkeistavaksi "Reading for the detail" -lukutavaksi. Yhtä lailla kuin Balin disseminoivat valkeat läiskät, punaiset läiskät vaikuttavat olevan liikkeessä Fra Angelicon San Marcon luostariin maalaamissa freskoissa – ainakin niin kuin Didi-Huberman niitä katsoo. Aivan kuten valkeat läiskät pakottivat Balin katsomaan Caravaggion maalauksia erityisen tarkasti, punaiset läiskät pitävät Didi-Hubermania otteessaan. Hän huomaa, että Fra Angelicon *Noli me tangere* -maalauksessa tapa, jolla Kristuksen stigmatat on toteutettu, ei

<sup>281</sup> Didi-Huberman 2005, 28. *Figura*-käsitteen etymologiasta ks. Erich Auerbach 1984 [1938]. "Figura". *Scenes from the Drama of European Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 11–76; Kirjoituksen alkunäyttämö on *dissimiltudon*, siirtymien ja tiivistymisen jännitteinen voimakenttä, josta Didi-Huberman puhuu Fra Angelico-tutkimuksessaan (1995a). Joskus on esitetty, että Didi-Hubermanin figuräälisyyden reflektion lähtökohta olisi Jean-Francois Lyotardin *Discoure, figure* -teoksessa (1971), ks. esim. Olivier Schefer 1999. *Qu'est-ce que le figural?* Critique (630), novembre, 912–925; Vlad Ionescu 2014. *The Spectrum of the Figural: Aesthetics in the Eyes of Jean-François Lyotard*. Art History Supplement 4 (1), 46–71.

<sup>282</sup> Hintsa 1998, 11.

<sup>283</sup> Didi-Huberman 2008 [1985], 44.



eroa mitenkään siitä tavasta, jolla kedon kukkaset on maalattu: ne ovat aivan yhtä kirkkaan punaisia, aivan yhtä epämuotoisia läiskiiä. Itse asiassa heti, kun identifioimme nämä läiskät stigmataksi tai kukiksi olemme jo ylittäneet sen, mitä tosiasiallisesti näemme. Kuten Didi-Huberman muistuttaa, todellisuudessa näissä ”kukissa” ei ole sen paremmin verhiöitä, teriöitä, emejä kuin heteitäkään. Miksi siis kuitenkin oikopäätä ”identifioimme” ne kukiksi?<sup>284</sup> Meille on ilmeisen vaikeaa pysytellä tunnistamattomien läiskien äärellä. Yhtä muodottomia kuin maaliläiskät ovat tosiasiallisesti kaikki aistimuksemme. Leibniz puhui pienistä perseptioista, aistimuksista, jotka jäävät jonnekin tiedostamattoman ja tietoisien välimaille. Kaikkein moniselitteisimpinä aistisisältöinä on pidetty kosketusaistimuksia – näin ajatteli jo Aristoteles, jolle kosketus edusti olemukseltaan *adēlonia*, Derridan sanoin ”ilmentymätöntä, hämärää, salaista, yöllistä”.<sup>285</sup> Koskettamisessa olemme jälleen tekemisissä rajan kanssa. Huomaan, että palaan kerta toisensa jälkeen rajan äärelle – raja on läsnä kaikissa tutkimukseni artikkeleissa vähintään implisiittisesti. Kierkegaardilaisittain raja näyttää olevan se Tuntematon, jonka äärelle minun on kerta toisensa jälkeen palattava.

Viitataan useassa artikkelissani kielikuvaan ”katsomisesta kuvien lävitse”. Tämän metaforan voi ymmärtää monella eri tavalla. Antiikin Kreikassa *eikasia* merkitse eräänlaista kuvien lävitse katsomista. Mutta olennainen kysymys on se, tiedostammeko kuvaa katsoessamme katsovamme kuvaa vai sekoitamme sen kuvan representoimaan todellisuuteen? *Eikasia* on tavallisesti tulkittu juuri viimeksi mainitulla tavalla. *Eikasialla* viitataan tässä katsannossa tilaan, jossa Platonin luolavertauksen luolaan teljetyt ihmiset ovat joutuessaan katselemaan vain luolan kiviseinämään piirtyviä varjoja ja heijastumia ja uskomaan niiden olevan todellisia, eivät vain kuvajaisia. Hughes Dominick kiistää tämän tulkinnan *eikasiasta*. *Eikasialle* on hänen mukaansa luonteenomaista tietoisuus kuvasta. Se, että voimme katsoa vaikkapa maalausta kahdella eri tavalla, fyysisenä objektina, joka koostuu kankaasta, pigmenteistä ja niin edelleen ja jotakin aihetta kuvaavana objektina edustaa Dominickille *eikasian* perimmäistä olemusta. Tarkastellessani maalausta fyysisenä objektina tarkastelen sitä *pistiksenä* – tähän edustaa sitä tapaa, jolla konservaattori lähestyy maalausta – kiinnittäessäni huomioni siinä kuvattuun aiheeseen, katson sitä *eikasiana*, jotakin representoivana fyysisenä objektina.<sup>286</sup> Dominick kiistää siis tulkinnan, jonka mukaan *eikasia* edustaisi kategorisesti harhautumista pitämään kuvia totena, näin tapahtuu vain tietyissä tilanteissa – kun esimerkiksi harhaudun pitämään vahakabinetin ihmisenmuotoista nukkea elävänä ihmisenä. Muistettakoon, että se, mikä saa meidät tällaisessa tapauksessa hämääntymään, ei ole suinkaan vahanuken ihmisenmuotoisuus vaan vahan ihmisen ihoa muistuttava pinta. *Eikasia* häilyy siis tässä tulkintamallissa transparenttisuuden ja refleksiivisyyden/opasiteetin välissä.

Toisen asteen representaatioita käsittelevässä artikkelissani *Vastauksia annettuuden kutsuun – taideteoksen ilmeneminen toisen asteen representaatioissa* (2015)

<sup>284</sup> Didi-Huberman 1995, 19.

<sup>285</sup> Derrida 2005a [2000], 4.

<sup>286</sup> Hughes Dominick 2010, (1-13), 1-7.

otan lähtökohdakseni Edmund Husserlin ”kuvatietoisuuden” käsitteen, *Bildbewusststein*, jolla hän viittasi aivan erityiseen intentionaalisuuteen, jossa kuvaa katsoessamme olemme kaiken aikaa tietoisia siitä, että katsomme juuri kuvallista esitystä. Jos näin ei olisi, kyse ei olisi enää kuvatietoisuudesta. Otan artikkelissani tarkasteluni kohteeksi neljä toisen asteen representaatiotyyppejä: taideteosten pohjalta valmistetun jäljennösgrafiikan, teoksista eri aikoina otetut dokumenttivalokuvat – museovalokuvausta on harjoitettu 1800-luvun alkupuolelta lähtien – sekä teosten pohjalta kirjoitetut sanalliset kuvaukset, joiden pohjalla on jo antiikista periytyvä *ekfrasis*-traditio. Lähestymistapani on siis pääosin fenomenologinen, ei kieliteoreettinen wittgensteinilaisessa merkityksessä.<sup>287</sup> Artikkelini lopussa esitän, että myös konservoitu teos on konservaattorin teoksen pohjalta tekemä esitys, siis sekin eräänlainen toisen asteen representatio. Pyrkimyksenäni on tarkastella sitä, minkä luonteista tällaisten esitysten ”annettuus” (*Gegebenheit*). Husserlilaisessa kuvatietoisuudessa annettuuden käsitteellä on hyvin keskeinen asema. Ranskalaisfilosofi Jean-Luc Marion on ottanut *Gegebenheitin* – jonka hän ranskantaa termillä *donation* tuoden käsittelyyn mukaan näin aivan uuden ei-husserlilaisen ”lahjan” (*le don*) tematiikan. Tällä on ratkaiseva merkitys; Marion korvaa intentionaalisuuden käänteisellä intentionaalisuudella: husserlilainen kohtaamaansa ilmiömaailmaa konstituoi, jäsentävä ja merkityksellistävä ego korvautuu sillä, jolle on annettu, *adonné*. Intentionaalisuuden tilalle astuu vastaanottavuus. Ilmiömaailman annettuus lausuu meille kutsun, johon meidän on kyettävä sen kohdataksemme kyettävä vastaanamaan. Marionin fenomenologiassaan refleктоimaan annettuuden problematiikkaan sisältyy hänen tekemänsä ilmiömaailman jaottelu ääripäissään ”heikkoihin” (*pauvre*) ja ”kyllästeisiin” (*saturé*) fenomeeneihin – pohdin sitä, mihin tällä akselilla voisivat sijoittua toisen asteen representaatiot.

Voimme ehkä ajatella, että Yuriko Saito lähestyy ”arkipäivän estetiikaksi” (*everyday aesthetics*) kutsumassaan ajattelussa Marionia. Saito käyttää esimerkkinään Paul Cezannen *Sainte Victoire* -vuorta kuvaavaa maalausta. Hänen mukaansa ei ole merkitystä sillä, tarkastelenko kyseistä maalausta – itse asiassa mitä tahansa taideteosta – keskikesällä tai talvella, sateella tai auringonpaisteessa, keskipäivällä tai yöaikaan. Tilanne muuttuu, jos tarkastelen kyseistä vuorta, tai mitä tahansa muuta muodostelmaa, luonnossa eri säätiloissa tai eri vuorokaudenaikoina. Marionilaisittain ilmaistuna voisimme siis sanoa vuoren olevan *in situ* kohdattuna kyllästeinen. Marion muistuttaa, etteivät kyllästeiset fenomenit ole suinkaan annettuuden poikkeustapauksia, kohtaamamme ilmiömaailma sitä vastoin on olemukseltaan kyllästeinen, omat mielenkykymme ylittävä. Kieli on se väline, jolla pyrimme saamaan sen tiedolliseen hallintaamme. Se, mitä vuoreksi nimittämästämme substanssista predikoimme ylittää aina vuoren havaittuna; vuori itsessään ei voi olla jyrkkä sen paremmin kuin loivakaan; ei lumen peittävä, sen paremmin kuin paljas. Se, minkä ilmaisen kielessä puhuesani vuoresta ei ole lausumishetkelläni edessäni kohoava havaittava luonnon-

<sup>287</sup> Wittgensteinin *Tractatukseen* viitaten totean, ettei kuvallinen tai sanallinen esitys kykene oman ilmaisumuotonsa puitteissa ilmaisemaan sitä tapaa, jolla se kuvauskoh-teeseensa viittaa. Wittgenstein 1972 [1921], 2.172, 4.12–4.121, 11, 30.

muodostelma vaan vuori substanssina – se, mitä en voi havaita. Kielellinen ilmaus luo järjestyksen, jäsennyksen ja identiteetin havaintokohteeseen, jonka kohtaan tosiasiallisesti aina jäsentymättömänä – pikemminkin pilveen tai kaasupurkaukseen verrattavana intensiteettinä kuin tarkasti rajautuvina objektina. Kohdatessamme vuoren – tai esimerkiksi edellä käsittelemäni *Kleopatran neulan* – kohtaamme sen entiteettinä, jonka rajat häilyvät. Esitän artikkelissani kysymyksen siitä, sallivatko perinteiset toisen asteen representaatiot tällaista häilymistä.

Esitin joitakin vuosia aikaisemmin kirjoittamassani *Ratkeamattomia kuvia* -artikkelissani (2011), että valokuvataiteilija Jorma Purasen vanhoista muotokuvamaalauksista ottamat valokuvat onnistuvat vaalimaan tätä häilymistä – lähestyin asiaa silloin Derridan ”ratkeamattomien” epäkäsitteiden (*indécidables*), erityisesti *différançen* käsitteen pohjalta. Valo, valokuvauksen *arkhē*, on tietenkin jo olemukseltaan ratkeamaton, kuten Bal muistutti: se on yhtäaikaan valaistun kohteen ulko- ja sisäpuolella. Mutta valo on ratkeamaton ennen kaikkea sen kaksoisluonteen ansiosta: se paljastaa, mutta myös peittää näkyvistä heijastuksillaan – tämä vuoksi valokuvaajankin on löydettävä juuri oikea herkkyys ja valonvoimakkuus, joka ei yli- tai alivalota hänen käyttämäänsä filmiä. Mutta yhtä lailla kasvat – ne kasvat, jotka Puranen kohtaa asettaessaan kameransa ja valokuvaustelineensä kuvattavan muotokuvamaalauksen eteen, ovat ratkeamattomat. Ne säilyttävät arvoituksellisuutensa, ne lähettävät ristiriitaisia viestejä. Kasvat eivät ole menneisyydessä vaan juuri sillä nimenomaisella hetkellä omassa annettuudessaan kohdattavina. Valokuvaajan on osattava vastata niiden esittämään kutsuun. Jos taideteosten pohjalta valmistettu jäljennösgrafiikka ja niiden pohjalta tehdyt dokumenttivalokuvat olivat vielä täysin alisteisia lähtökohtana toimineelle teokselle, Purasen valokuvat ovat täysin itsenäisiä taide teoksia – näin niitä voikin pitää eräänlaisina kuvallisina *ekfrasiksina*.

Olen havahtunut siihen, että yhtä lailla kuin eron, eroavaisuuden ja eriytymisen, myös rajan käsitteen reflektio toistuu (eksplisiittisesti tai implisiittisesti) useassa artikkelikokonaisuuteni artikkelissa, edellä mainitussa *Drawing Boundaries – Conservation as Meaning-Making* -esseessä, mutta myös kahdessa kokonaisuuden päättävässä artikkelissa: *Ratkeamattomia kuvia* ja *Ei ole ei-mitään – Georges Didi-Hubermanin tuskin havaittavan fenomenologia*. Raja voidaan ymmärtää hyvin konkreettisesti tavalla esimerkiksi kahden toisistaan erillisen kappaleen välisenä rajapintana, mutta myös laajemmassa, käsitteellisemmässä merkityksessä sisä- ja ulkopuolen, Saman ja Toisen, tutun ja vieraan välisenä rajana. Raja käsitteenä on läpeensä inhimillinen; rajoja ei ole olemassa ilman *Daseinia* tai transsendentaalista egoa, joka ne konstituoit. Rajan käsitteeseen kuuluu olemuksellisesti paradoksaalisuus. Hegelin mukaan kyetäksemme ajattelemaan rajaa, pystyäksemme konstituoimaan sen, meidän on ollut jo ylitettävä se – raja on siten *Aufhebungin*, ”säilyttäen-kumoutumisen” paikka. Michel Foucault’n mukaan raja ja sen ylittäminen saavat intensiteettinsä toisistaan. Se, että raja voidaan ylittää, on rajan käsitteen apriorinen ennakkoehto. Se, että raja on tosiasiallisesti olemassa, on samalla transgression ennakkoehto; rajan ylittämällä ei olisi mieltä, jos rajaa ei olisi olemassa. Mutta toisaalta vain sen ansiosta, että raja

voidaan ylittää, raja itse voi ”olla”. Foucault katsoi rajan ja sen ylittämisen saavan intensiteettinsä toisistaan.<sup>288</sup> Rajan lähestyttäessä intensiteetti kasvaa, tunemme tämän intensiteetin vielä senkin jälkeen, kun olemme jo siirtyneet rajan toiselle puolelle. Raja ei ole milloinkaan staattinen vaan *ek*-staattinen. Koskettessani jotakin siirryn aina itseni ulkopuolelle, silloinkin kun kosketan omaa itseäni; minun on siirryttävä oman itseni ulkopuolelle ollakseni läsnäoleva omalle itselleni – läsnäolo muodostuu aina tällaisen kiertotien kautta. Myös kirjoittaessani siirryn kaiken aikaa itseni ulkopuolelle, uloskirjoitan omaa minäkohtaisuuttani, artikuloin omaa olemassaoloani. Se, mitä kirjoitetaan, ei voi koskaan olla kaikilta osin läsnäolevaa kirjoittajalleen; se ei milloinkaan voi olla tekijänsä täydellisessä hallinnassa. Kosketus kurottuu aina itsestään kohti toista, ennakkoimatonta ja odottamatonta. Sisäpuolen ulkopuolesta erottava raja on koskettamisen apriorinen ennakkoehto. Koskettamisen hetkellä tämän ideaalisen rajan, jolla itsellään ei ole mitään aistittavaa olemusta, on kuitenkin vetäydyttävä tuntoaistimuksen tieltä. Aivan samalla tavalla tapahtuu näköaistimuksissa: piirtäessäni ympyränkehän eli erottaessani ääriiviivalla ympyrän sisäpuolen sen ulkopuolesta, ääriiviivan on vetäydyttävä näkyvistä pystyäkseen havaitsemaan piirtämäni ympyrän. Nämä ovat kaiken aistimisen transsendentaalisia ennakkoehtoja.<sup>289</sup> Koskettamisen edellytys on välimatka, se välttämätön katkos, johon Jean-Luc Nancy viittaa *le distinct*-käsitteellään, se, mikä muodostaa edellytyksen sille, että ylipäättään voi olla koskettamista. Se, ettei tämä etäisyys umpeudu koskettamisen hetkelläkään, kertoo siitä, ettei kyse ole empiirisestä välimatkasta. Taival ei milloinkaan taitu.

Tähän eroon, eriyvyyteen, keskiväliin ja rajaan liittyvät myös Didi-Hubermanin kolme keskeistä käsitettä *visuel*, *inframince* ja *informe*, joita käsitteleen hänen ”tuskin havaittavan” fenomenologiaa – ilmiöitä, jotka ilmenevät ilman perustetta, mutta ilmenevät siitä, ”kaikesta” huolimatta, *malgré tout* – tarkastelevassa artikkelissani. Voisimme kääntää *visuel*-termin ”visuaalisuudeksi” (*visual*)<sup>290</sup> – näin tehdessämme emme kuitenkaan tekisi sille oikeutta vaan kadottaisimme täysin sen nimeämisvoiman.<sup>291</sup> Tämän vuoksi olenkin jättää

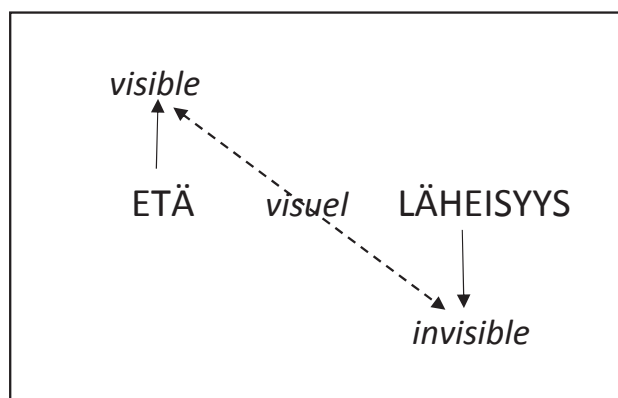
<sup>288</sup> Backman 2014, (23–41), 32; Foucault 1977, (29–52), 34.

<sup>289</sup> Ks. Michael Fried. *Between Realisms: From Derrida to Manet*. *Critical Inquiry*, Vol. 21, No. 1 (Autumn 1994), 1–4.

<sup>290</sup> Näin tekee muun muassa Nigel Saint, joka ei tiedosta Didi-Hubermanin *visuelin* erityisyyttä yhdistämällä sen laajempaan Ranskassa harjoitettuun visuaalisuuden ja visuaalisen kulttuurin tutkimukseen, ks. Saint 2013, 219–238.

<sup>291</sup> Puhe visuaalisuudesta jää taiteentutkimuksessa usein epämääräiseksi. Yhtenä esimerkkinä tästä lainaan Sofia Lahden ja Elina Räsäsen esittämää absurdia kysymystä: ”Miten taidehistorioitsija voi toimia, kun hänellä on tutkittavanaan kohde, jota ei ole enää saatavilla ja jonka visuaalisuus ja materiaalisuus on siten rekonstruoitava?” He toteavat rekonstruktion jäävän välttämättä vain yhdeksi mahdolliseksi hypoteesiksi, ”[...] mutta siitä huolimatta se voi paljastaa jotakin kohteen visuaalisesta viitekehuksesta.” Heillä oli kaksi esineellistä tutkimuskohdetta: relikvaario, josta oli säilynyt vain joukko pyhäinjäännöksiä – kallo ja joitakin käsivarren luita, jotka irrallaan relikvaarion muodostamasta dekoratiivisesta ja visuaalisesta kokonaisuudesta ilmensivät heidän mukaansa ”[...] nykyisin enemmänkin materiaalisia kuin visuaalisia ominaisuuksiaan”. Heidän mukaansa kohteen merkityksen ymmärtämiseksi on kuitenkin kyettävä tunnistamaan sen kadonnut visuaalinen kokonaisuus. Heidän toisen tutkimuskohteensa muodosti myöhäiskeskiaikainen alttarilaite, jonka visuaalisuuden he kokivat olevan edellisestä poiketen huomattava. Tässä tapauksessa altta-

termin useimmiten kokonaan kääntämättä, suomentaessani sen olen käyttänyt merleaupontylaista ilmausta ”näkyväisyys”, *visibilité*. Didi-Hubermanin viittaa *visuelilla* juuri tähän: siihen, että ”on” (*il y a*) näkyväisyyttä”. Hän toteaa *visuelin* säilyttäen kumoavan näkyvän (*visible*) ja näkymättömän (*invisible*) väärän opposition (*fausse opposition*). Voimme ajatella, että *visuel* on näin, heideggerilaisittain ilmaistuna *Ent-fernungin*, eräänlaisen ”etä-läheisyyden”<sup>292</sup>, aluetta, jossa optinen havaittavuus – mikä edellyttää havaintokohteen etäisyyttä havaitsijasta – säilyttäen kumoutuu näkymättömän kautta (ks. kaavio seuraavalla sivulla). Näin tapahtuu kosketusaistimuksissa, joissa aistittava kohde on hyvin lähellä havaitsijaa. Näin lähelle aistielintä sijoittuva jää välttämättä hämäräksi – äärimmillään näkymättömäksi, *invisible*.<sup>293</sup> Voimme löytää sukulaisuutta *visueliin* myös Derridan ratkeamattomista (*indécidables*) – eihän *visuel* ole sen paremmin näkyvää kuin näkymätöntäkään vaan jää häilymään niiden väliin. Vielä läheisemmät vertailukohdat *visueliin* löytyvät kuitenkin Merleau-Pontyn *Le Visible et l’Invisible* (1964) -teoksessaan lanseeraamista käsitteistä *la chair* (liha), *l’écart* (ero), *le chiasme* (kiasma) *réversibilité* (kääntyvyys) ja *le pli* (laskos).



Voimme ajatella, että näkyvä ja näkymätön ovat loogisia, kvalitatiivisia vastakohtaisuuksia – idealisaatioita, joita emme voi havaita, joihin voimme vain suuntautua ajatuksen tasolla. Emme milloinkaan kykene näkemään ehdotonta

---

rilaitteen tuottama visuaalinen vaikutus voi heidän mukaansa johtaa harhaan, jos teoksen materiaalista koostumusta ei riittävästi huomioida. Lahti & Räsänen 2008, (241–269), 242–243. Tämänkaltaisessa lähestymistavassa kohteen nykyisestä ilmiasusta pyritään pakenemaan välittömästi kohteen rekonstruoituun, alkuperäistä vastavaksi katsottuun ilmiöön. Tämä on vastakkainen Didi-Hubermanin lähestymistavalle, joka keskittyy ”singulaarisiin katseisiin ja kosketuksiin”, jotka eivät tietenkään ole rekonstruoitavissa. Didi-Huberman 1990, 40. Didi-Hubermanin teoreettinen viitekehys on siis fenomenologiassa eikä niinkään esimerkiksi visuaalisen kulttuurin (*Visual Culture*) tutkimuksessa, vaikka Didi-Huberman jakaakin sen kanssa laaja-alaisen kiinnostuksen visuaalisen kulttuurin ilmiöihin rajoittumatta pelkästään taidesiineisiin.

<sup>292</sup> Sami Santanen on todennut *Ent-fernungissa* olevan kyse ”etä-läheisyydestä”. Santanen 2014, (195–264), 236.

<sup>293</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 156; 2008a, [1985], 53.

valoa sen paremmin kuin ehdotonta pimeyttäkin; se, minkä miellämme valoisuudeksi, ei suinkaan ole pimeyden negaatio. Merleau-Ponty käyttää kuvaa laskoksesta (*le pli*), jossa valoisuus ja pimeys, läsnäolo ja poissaolo, sisäpuoli ja ulkopuoli lakkaamatta vaihtavat paikkaa. Didi-Huberman viittaa *visuel*-termillään juuri tämän kaltaiseen laskokseen. Tässä yhteydessä on tietenkin nostettava esiin myös Gilles Deleuzen Leibnizia käsittelevä *Le Pli: Leibniz et le baroque -teos* (1988) sekä hänen laajempi virtuaalisuutta ja intensiteettejä koskeva tutkimuksensa, joka muodostaa Didi-Hubermanin *visuelin* teoreettisen taustan todellisen kulmakiven.

*Inframince*-käsitteen, jota Didi-Huberman käsittelee teoksessaan *La Ressemblance par contact* (2008) – ja josta Thierry Davila on sittemmin kirjoittanut kokonaisen kirjan (Davila 2010) – hän on lainannut Marcel Duchampilta, jonka puolestaan on katsottu saaneen innoituksensa *inframinceen* yhtäältä ”hämäristä perceptioista” kirjoittaneelta Leibnizilta että kahdelta 1900-luvun alussa toimineelta ranskalaistiedemieheltä, matemaatikko Esprit Pascal Jouffret:lta ja Henri Poincaréelta. Duchamp käytti *inframince*-termiään (”hiuksenhieno”, ”langanohut”) ensimmäisen kerran 1935. Duchamp antoi muun muassa seuraavat esimerkit *inframincen* ilmentymistä: ääni, joka syntyy kävellessä, kun samettihousujen lahkeet hipaisevat toisiaan; tupakan tuoksu, joka sekoittuu uloshengittävään ilmaan, lasilevyille tehty maalaus, jota katsotaan nurjalta puolelta; ruumiinlämpö, joka voidaan aistia tuolista vielä sen jälkeen, kun sillä istunut on jo noussut. Jos *visuel* on siis näkyväisyyttä, joka häilyy näkyvän ja näkymättömän välillä, *inframince* on materiaalisuutta, joka häilyy aineellisen/ruumiillisen ja immateriaalisen välillä – tämä on infinitesimaalien differentiaalisuuden liikettä. Ilmassa leijuva tuhka tai pöly, joka ilmenee havaittavana vain laskeuduttuaan jollekin pinnalle, toteuttaa omalla tavallaan *inframincea*. Myös *inframincen* Didi-Hubermanissa herättämästä kiinnostuksesta on löydettävissä ilmeinen Deleuzelta saatu inspiiraatio.

*Informe* puolestaan on Georges Bataillen lanseeraama termi. On ajateltavissa, että muoto ja muodoton ovat itse asiassa, bataillelaisittain ilmaistuna, *informen*, vaikutuksia *Informe* on eräänlainen kehkeytymisen, *autopoiësisen* infrastruktuuri. *Informe* ei ole käsite, teema tai substanssi, se on sitä vastoin Bataillen ”heterologian”, hänen negatiivisen dialektiikkansa operatiivinen epäkäsitem. Aivan kuten *visuelia* tai *inframinceä*, *informeakaan* ei ole, se ei kuulu ontiseen – jokin pikemminkin tapahtuu *informena*. *Informe* on olemisen itsensä liike, prosessi, joka tuottaa epävakauden muodon ja sisällön keinotekoiseen vastakkainasetteluun. *Visuelin* ja *inframincen* tavoin *informellakaan* ei ole pysyvää olemuksellista ilmiänsua, *eidosta*. *Inframince* ei ole sen paremmin substantiivi kuin adjektiivikaan, se on luonteeltaan performatiivinen. Anarkistisuudessaan *informe* murtaa muodon ja ”alhaisen” (*bas*) materian hylomorfinen vastakkainasettelun. *Informe* edustaa Bataillen iloista tiedettä (*gai savoir*) – nietzscheläistä elämän tosiasiallisuuden affirmaatiota, yhtaikaisesti hilpeää ja kuolemanvakavaa.<sup>294</sup>

<sup>294</sup> Psykoanalyttisestä näkökulmasta *informea* ovat tarkastelleet mm. Massimo Recalcati (2011, 68–111) sekä Didi-Hubermanille tärkeä teoretikko Pierre Fédida, ks. Mijolla-Mellor 2005, 163–166.

### 1.4.7 Johdantolukujen teemoista

Seuraavassa pyrin syventämään artikkelissa käsittelemiä teemojen käsittelyä. Edellä hahmottelin sitä, miten kuvan käsitettä ovat tulkinneet jotkin lähinnä fenomenologisesta viitekehyksestä kuvaa tarkastelevat ajattelijat. He eivät pyri vastaamaan kysymykseen, mikä kuva on, vaan pikemminkin kuvaamaan sitä, miten kuva tapahtuu. Kuvan tapahtuminen on osa laajempaa kysymyksenasettelua olemisesta. Pyrin osoittamaan, että tällainen näkemys asettuu avoimeen vastahankaan sen suhteen, millaisena kuvan olemus on nähty taiteentutkimuksen vallitsevissa lähestymistavoissa. Tällainen näkemys muodostaa myös voimakkaan antiteesin sille, miten kuvan materiaalisuutta on lähestytty konservoinnin ja teknisen taidehistorian piirissä.

Mutta mitä varsinaisesti tarkoitan puhuessani konservoinnista ja teknisestä taidehistoriasta? Seuraavassa luvussa tarkoitukseni on antaa yleisesittelyä siitä, mitä konservoinnilla ja restauroinnilla tarkoitetaan sekä siitä, mikä on erityisesti vanhan taiteen parissa työskentelevän konservattorin työnkuva. Tämän jälkeen pyrin hahmottelemaan kokonaiskuvaa konservoinnin piirissä sovellettavasta teknisen taidehistorian nimellä tunnetuksi tulleesta tutkimuksellisesta lähestymistavasta lähtökohtanani Valtion taidemuseon konservointilaitoksella vuosina 2005–2008 toteutettu Isaac Wacklinin maalaustekniikan tutkimus. Konservoinnin teoreettisten kysymysten pohdiskelu on viime vuosikymmeninä noussut yhä keskeisemmälle sijalle. Pyrkimykseni ei ole luoda kokonaiskuvaa tästä laajasta kentästä vaan nostaa esiin joitakin keskeisimpiä teemoja vain yhden mutta sitäkin vaikutusvaltaisemman konservointiteoreetikon, Cesare Brandin fenomenologis-semioottisesti sävyttyneestä ajattelusta. Brandin tekee erityisen kiinnostavaksi oman tutkimukseni kannalta se, että – toisin kuin useimpien muiden konservoinnin teoreettisiin kysymyksiin paneutuneiden tutkijoiden kohdalla – hänen näkökulmansa ei rajoitu ontisen alueelle. Brandin puhe taideteokselle ominaisesta olemisen tavasta ”ilmiönä-joka-ei-ole-ilmiö”, johon hän viittaa termillään *astanza*<sup>295</sup>, ei voi olla kuin siirtämättä painopistettä olemisen alueelle.

Tälle alueelle siirrytään Johdannon toisella puoliskolla, jonka aloittaa lyhyt esittely Martin Heideggerin ontologisen eron käsitteestä. Tämä avaa näkökulman, jossa taideteosta ei enää palauteta fyysiseen oliomaisuuteensa vaan jossa teos nähdään yhä enemmän tapahtumana, jossa teoksen kohtaaja on oman äärellisen olemisensa kautta osallisena. Kaikkein voimallisimman vaikutuksen meihin tekevät taideteokset, jotka koskettavat jollakin vaikeasti artikuloitavissa olevalla tavalla. Sitä, mikä koskettaa kaikkien syvimmältä – Barthesin *punctum* ja Didi-Hubermanin *le pan* vain eräinä esimerkkeinä – ei voi osoittaa. Se, mikä kaikille tämän kaltaisille kokemuksille on yhteistä, on kuitenkin se, että ne koskettavat omaa ruumiillista olemassaoloamme; arkisessa koskettamisessakin itsessään on jotakin ymmärryksen ylittävää, paradoksaalista ja epäselvää, *adēlon*.

<sup>295</sup> *Astanza* merkitsee lähellä olemista (lat. *ad-stare*), ks. Philippot 2005b [1988], (27–41), 30. Se, että jokin on tällä tavalla lähellä, ei ole kuitenkaan pysyvä asiantila tai mitattavissa oleva välimatka. *Astanzassa* jokin ei niinkään *ole* lähellä kuin *tulee* lähelle. Tämänkaltaisesta ontologisesta ulottuvuudesta Heidegger käytti ilmaisua *Nähe*.

Lähestyn fenomenologista tapahtumisen tematiikkaa varsinkin Claude Romanon ja Jean-Luc Marionin ajattelun pohjalta. Taideteoksen tapahtumista ovat käsitelleet taiteentutkimuksen piirissä muun muassa Mieke Bal ja Georges Didi-Huberman. Se, mikä muodostaa ratkaisevimman eron heidän lähestymistavoilleen, on heidän taustansa ja teoreettiset lähtökohtansa: onhan Bal narratologisiin selitysmalleihin tukeutuva visuaalisen kulttuurin tutkija, Didi-Huberman sitä vastoin fenomenologisesta traditiosta ja kriittisestä teoriasta ponnistava kyseenalaistaja, jolle taideteosobjektin fyysinen singulaarisuus – ihmetys, *thaumazein*, taideteoksen fyysisen pinnan äärellä – muodostaa aina ensisijaisen lähtökohdan. Se, mikä molemmille on yhteistä, on jatkuva kyseeseen asettaminen; kumpikin heistä pyrkii propagoimaan avaavaa, Balin ”hysteriseksi” kutsumaa luentaa, jota Didi-Hubermanin kohdalla olen luonnehtinut ilmaisulla *reading for the patch* – hysterinen luenta viitanee tässä yhteydessä Lacanin hysterikon diskurssiin, *discours de l’hystérique*, joka asettuu vastustamaan merkityksen herradiskurssia, *discours du maître*. Hysterikko pyrkii löytämään aukkokohdan, paradoksin vallitsevasta herradiskurssista ja sen sijaan, että pyrkisi pääsemään siitä eroon ratkaisemalla sen, pysyttelee siinä. Paradoksi on hysterikon diskurssin käytinvoima.<sup>296</sup> Paradoksi on se, johon Didi-Huberman viittaa epäkäsittellään *le pan*. Hysterisessä luennassa on toki sukulaisuutta myös Althusserin ja Balibarin ”symptomaattiseksi” luennaksi nimittämälleen marxilaiselle lähestymistavalle.<sup>297</sup> Joka tapauksessa kuvan äärellä olemme aina jonkin sellaisen äärellä, jota emme kykene tarkasti määrittelemään. *Le pan* johdattaa meidät välttämättä ”toiseen materiaalisuuteen”, joka ei ole enää konservoinnin ja teknisen taidehistorian materiaalisuutta, vaan niitä alkuperäisempää, niitä vanhempaa. *Le paniin* kohdistuva halu ei merkitse halua ottaa haltuun. Kyse on halusta antautua ja altistua Toiselle. Kyse on Schellingin ”ensimmäisestä luonnosta” ja siitä jatkuvasti epästabiiilista materiaalisuudesta, johon Gilbert Simondon viittasi kirjoituksissaan. Kyse on myös johtofossiilin tavoin lakkaamatta tietoisuutemme pinnalle palaavan torjutun muiston traumaattisesta materiaalisuudesta.

Myös valokuvan tapahtuminen on kuvan tapahtumista. Tavassa, jolla valokuvataiteilija Jorma Puranen lähestyy kuvaamiaan vanhoja muotokuvamaalauksia, lähtökohta ei ole enää ilmiömaailmaa jäsentävässä intentionaalisessa tietoisuudessa vaan ilmiömaailmassa itsessään, jonka annettuuden kutsuun valokuvaajan on teoksen kohdatakseen pysyttävä jollain tavalla vastaamaan. Symptomi tästä kohtaamisesta on kuvan muodon rikkoutuminen. Niin pitkään kuin haluamme nähdä kuvassa vain oman kuvamme, sen on oltava eheä, särötön, imaginaarinen ykseys. Kuva, jota Didi-Huberman kutsuu ”repeytyneeksi” (*déchirée*) ei ole kuitenkaan milloinkaan sellainen. Kuva näin ymmärrettynä ei ole konstituivan tietoisuuden vastaansa heittävä selkeä ja tarkka objekti, *Gegenstand*. Kuvan aukirepiminen merkitsee didihubermanilaisessa merkityksessä – kuten Isabelle Buatois asian ilmaisee – sen rajatuksi ja suljetuksi perinteisessä taidehistoriantutkimuksessa ymmärretyn muodon rikkomista.<sup>298</sup> Kuvasta, jo-

<sup>296</sup> Lacan 1975, 21; Fink 1995, 133–134.

<sup>297</sup> Ks. Best & Marcus 2009, 1–21; Friedman 1995, 165–182.

<sup>298</sup> Buatois 2011, (123–138), 123–124.



hon Didi-Huberman viittaa ”avoimen kuvan” (*image ouverte*) figuurillaan ei ole tarkasti toisistaan erottuvaa sisä- ja ulkopuolta – sen äärimmilleen jännittynyt oleminen on yhtä levotonta kuin Jean Wahlin onnettoman tietoisuuden ominaisuudeksi luonnehtimalla *conscience déchiréellä*. Välttääksemme mielikuvan, että avautunut kuva olisi pysyvä asiantila, olisikin parempi puhua ”avautuvasta” kuvasta – joka avautuu, mutta myös sulkeutuu, aivan kuten me itse sen kohdattessamme. Kuva voi saattaa meidät omalla voimallaan itsemme ulkopuolelle, *hors-je*, tai sitten sen vaikutus voi ylittää kestävykymme, jolloin pyrimme sulkeamaan sen tietoisuudestamme.<sup>299</sup> Meidän tapaamme kuva on aina *en formation*, kehkeytymisen tilassa oleva muodostelma, joka on schellingiläisittäin muotoiltuna olemisen sisään- ja uloshengityksen – tai bergsonilaisittain ilmaistuna elollisen kahden tendenssin, relaksaation ja kontraktion – *autopoiésista*. Didi-Huberman lainaa Wittgensteinia, jolle kokemus asettumiselle kuvan vaikutuspiiriin vertautui katsomiseen reikään (*Lücke*). Tämä reikä muodostaa subversivisen häiriötekijän, joka keskeyttää merkityksenmuodostumisen, *Sinngebungin*. Buatois toteaa sen ilmaisevan samalla myös heikkoutta – yhtäältä teoksen tekijän heikkoutta, voimattomuutta, joka säteilee paljaaksi riisutusta ja siten murskaksi jauhetusta teoksesta että myös sitä voimattomuutta, jota teoksen kohtaaja kokee asettuessaan kuvan muodostaman pohjattoman kuilun partaalle. Näin kuva kykenee paljastamaan meille oman traagisen ihmisen osamme, oman äärellisen olemisemme kohti kuolemaa. Buatois muistuttaa, että kuvan avaaminen merkitsee yhtä lailla representatiivisuuden aukirepimistä; sen ymmärtämistä, ettei kuva representoi milloinkaan mitään – ei representoi mitään ylipäänsä, eikä varsinkaan mitään sellaista, mikä olisi meille tuttua, minkä voisimme tunnistaa ja mistä voisimme saada tietoa. Kuva ”avoimena” ei ole puheen – sen paremmin tieteellisen diskurssin kuin arkipäiväisen *Gereden* – vaan ei-puheen (*non-discours*) – bataillelaisittain ilmaistuna ”sisäisen kokemuksen” (*expérience interieur*) – regiimiä. Kuvan kohtaaja käynnistää kuvan aukeamisen, siksi hän ei voi mitenkään olla siitä erillinen.<sup>300</sup>

Toisaalla Didi-Huberman viittaa kuvaan henkäyksen (*souffle*) tai pilveksi tiivistyvän vesihöyryn kaltaisena.<sup>301</sup> Kuvassa ei siis ole mitään oliomaista; se, mikä kuvassa on *vorhanden*, ei ole kovalle itsessään olemuksellista. Gadamerilaisittain ilmaistuna kohtaamamme teos ei ole *Werk* vaan pilven tai kaasupurkauksen kaltainen *Gebilde*, jatkuvasti muotoaan muuttava konstellaatio, ”ei-muoto” (*in-forme*), josta emme voi tarkasti sanoa, ”mikä” (*quid*, substanssi) se on – juuri sen vuoksi, että se pysyy kaiken aikaa liikkeessä ja ilmetessään samanaisesti vetäytyy. Konkreettisuudessa materiaalisuudessa selvimmäksi ilmentymäksi tällaisesta Didi-Huberman on nostanut vahan, jonka viskoottista plastisuutta ei ole mahdollista ottaa haltuun.<sup>302</sup> Yhtä lailla kohtaamamme aistimellinen todellisuus muuttaa kaiken aikaa muotoaan. Näkyväisyys (*visuel*), josta minun ilmenevytyeni on vain vähäinen fragmentti<sup>303</sup> – on kaiken aikaa liikkees-

<sup>299</sup> Didi-Huberman 2008d.

<sup>300</sup> Buatois 2011, (123–138), 124–125.

<sup>301</sup> Didi-Huberman 2014, 72; 2011c [2005], 72–73.

<sup>302</sup> Didi-Huberman 2005 [1998], 154–155.

<sup>303</sup> Merleau-Ponty 2000 [1964], 274; 2004 [1964], 321.

sä; se ei muodosta kartesiolaisuuden pysyvää fundamenttia, *ego cogito*. Tietoisuutemme kohde ei voi siis olla kuin perhosen kaltainen. Juuri kun kuvittelemme pyydystäneemme sen haaviimme, se onkin karannut - tai sitten kärventynyt tuhkaksi kynttilänliekissä, jonka olemme tuoneet sen lähelle nähdäksemme sen paremmin.

Metafora aineellisen ja immateriaalisen välillä häilyvästä, keveydessään ilmassa leijuvasta (*inframine*) hiilipölystä toimii siltana, jolla pyrin hahmottelemaan toista näkökulmaa taideteoksen materiaalisuuteen, joka ei olisi enää sidottu ontiseen - kutsun sitä "toiseksi materiaalisuudeksi". Toinen materiaalisuus viittaa siihen, mitä Schelling kutsui "ensimmäiseksi luonnoksi" (*erste Natur*). Toinen materiaalisuus ei ole ensimmäisen jälkeen tulevaa, siitä riippuvaisista ja sille alisteista. Se on sitä vastoin kaikkein alkuperäisintä materiaalisuutta, Kuvan materiaalisuutta. Kuvan materiaalisuus on inkarnoitumisen tapahtuma, joka rikkoo keinotekoisien jaottelun aineelliseen ja immateriaaliseen. Sen perusta ei ole enää ilmiömaailmaa intentionaalisissa akteissaan konstituivassa tietoisuudessa vaan olemisessa ja ilmiömaailman annettuudessa itsessään - siinä, mikä on "ei-mitään" (*Nichts*) suhteessa olevaan ja mistä ei näin ollen ole mahdollista puhua ontisen kielellä. Ennen kuin voin ryhtyä puhumaan Toisesta materiaalisuudesta minun on kuitenkin valotettava sitä, miten taideteoksen materiaalisesta ulottuvuudesta perinteisesti on ollut tapana puhua - millaista on se ontisen kieli, jolla taideteoksen materiaalisuudesta puhutaan konservoinnin ja teknisen taidehistorian piirissä? Seuraavassa luvussa pyrin antamaan siitä yleisesityksen.

## 2 VANHAN EUROOPPALAISEN TAITEEN KONSERVOINNISTA JA MAALAUSTEKNIIKAN TUTKIMUKSESTA<sup>304</sup>

### 2.1 Mitä konservoinnilla ja restauroinnilla tarkoitetaan

Konservaattorin työn sisällöksi on esitetty esineellisen kulttuuriperintömme suojaamista, konservointia ja tutkimista siten, että se säilyy tuleville sukupolville. Konservaattorin työnkuvaan katsotaan kuuluvan sekä ennaltaehkäisevän konservoinnin että varsinaiset esineelliselle kohteelle tehtävät käytännön konservointi- ja restaurointitoimenpiteet. Ennalta ehkäisevä konservointi koostuu teosten käsittelyn, niiden varastoinnin ja näytteille asettelun valvonnasta. Sen piiriin kuuluu lisäksi kosteus-, lämpö- ja valaistusolosuhteiden tarkkailu kaikissa sellaisissa tiloissa, joissa taideteokset on asetettu näytteille tai missä niitä käsitellään ja säilytetään. Tärkeä osa ennalta ehkäisevää konservointia on tekninen dokumentointi, jossa esineellisen kohteen fyysinen rakenne ja materiaallinen koostumus ja siinä tapahtuneiden muutosten syy selvitetään, kohteen kuntoa tarkkaillaan järjestelmällisesti ja kohteessa ilmenevät muutokset dokumentoidaan yksityiskohtaisesti sekä kirjallisessa muodossa että valokuvaamalla. Maalausten rakenteen tutkimuksessa tärkeässä asemassa on stereomikroskooppi-tutkimus, niiden kuvaaminen jyrkässä sivuvalossa, ultravioletti- ja infrapunasäteilyä hyväksikäyttävä tutkimusvalokuvaus ja röntgenkuvaus. Teosten fyysistä rakennetta selvittäessään konservaattori toimii tiiviissä yhteistyössä konservointianalytiikon kanssa, jolla on käytössään tutkimusvälineitä maala-

---

<sup>304</sup> Tämä luku perustuu pääosin kahteen aikaisemmin julkaistuun artikkeliini: Vanhan eurooppalaisen taiteen konservoinnista ja maalaustekniikan tutkimuksesta. A. Niemelä & T. Jyrkkiö (toim.) *Museon arvoinen kokoelma! Sinebrychoffin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 2012, 108–127; Tekninen taidehistoria tutkimuksellisenä lähestymistapana. A. Waenerberg & S. Kähkönen (toim.) *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia*. Jyväskylä: Kampus kustannus, 2012, 349–376. Kirjoitin luvun aloittavan konservoinnin ja restauroinnin yleisesittelyn alkuun *Taiteen muisti – konservoinnin kerrostumia -näyttelyyn* (2005).

uksessa käytettyjen pigmenttien, sideaineiden ja muiden materiaalien tunnistamiseen.

Ennaltaehkäisevässä konservoinnissa ei vielä puututa esineellisen kohteen fyysiseen rakenteeseen, sillä pyritään vain luomaan ne välttämättömät perusolosuhteet, joissa taideteosobjektien on mahdollista säilyä. On katsottu, että vasta kun tämä infrastruktuuri on kunnossa, konservaattori voi ryhtyä suunnittelemaan varsinaisia teosten fyysiseen rakenteeseen puuttuvia konservointi- ja restaurointitoimenpiteitä. Tällaisiksi toimenpiteiksi lasketaan käsiteltävien teosten rakennetta vahvistavat ja teosten säilymistä edistävät toimet, maalausten ollessa kyseessä tällaisia toimenpiteitä ovat esimerkiksi maalauksen kiinnittäminen ulkokehykseen, teoksen taustapuolen suojaaminen, taustapuolen imurointi, pintalian puhdistus, irtoavan maalin kiinnittäminen, kellastuneen lakan poistaminen tai haurastuneen maalauspuhjan vahvistaminen. Viimeksi mainitulla tarkoitetaan kankaalle maalattujen teosten ollessa kyseessä esim. tukikankaan liimaamista kankaan taakse – tällaista toimenpidettä kutsutaan maalauksen vuoraamiseksi – puupaneelille maalattujen teosten kohdalla haurastunutta puupohjaa pyritään usein vahvistamaan imeyttämällä siihen liimaa.

Restaurointitoimenpiteillä käsiteltävän kohteen luettavuutta pyritään parantamaan. Sen tavoitteena on palauttaa taideteokselle "eheä kokonaishahmo". Vanhojen maalausten fyysisessä rakenteessa on usein monia tekijöitä, jotka vaikeuttavat niiden attribuointia tai kuva-aiheen ikonografian tunnistamista sekä komposition hahmottamista: maalausten maalipinta saattaa olla hyvin vaurioitunut, joskus jopa siinä määrin, että laajoja alueita maalipinnasta puuttuu kokonaan. Toisinaan alkuperäinen maalipinta on myöhemmin lisättyjen, joskus hyvinkin laajojen päällemaalausten peitossa. Myös maalausten lakkapinta on usein niin voimakkaasti kellastunut, että se muuttaa huomattavasti eri värialueiden välisiä suhteita, kaikkein voimakkaimmin kellastunut lakkapinta vääristää maalausten vaaleimpia värisävyjä. Yksi tavallisimmista restaurointitoimenpiteistä on maalausten kellastuneiden lakkakerrosten poisto, mitä seuraa niiden uudelleenlakkaus. Teosten maalinpuutoskohtien täydentämistä siten, etteivät vauriokohdat enää vaikeuta teoksen kuva-aiheen hahmottamista, kutsutaan puolestaan restaurointimaalaukseksi.<sup>305</sup>

Restaurointimaalausten ja päällemaalausten ero ei ole kovinkaan selvä. Vanhoista maalauksista on usein löydettävissä restaurointimaalattuja kohtia, joissa korjailut ulottuvat täysin vauriottomankin maalipinnan päälle. Tällaisissa tapauksissa olisikin oikeastaan puhuttava pikemminkin päällemaalauksista kuin restauroinneista. Nykyisen konservointietikan mukaisesti kaikkien restaurointien on rajoitettava vain maalauksen vauriokohtiin. Lisäksi kaikissa konservointi- ja restaurointitoimenpiteissä pyritään käyttämään mahdollisimman kestäviä ja vakaita materiaaleja, joiden ikääntymisominaisuudet tunnetaan mahdollisimman tarkasti. Kaikkien käsiteltävään maalaukseen lisättyjen uusien

<sup>305</sup> Restaurointimaalauksessa on useita koulukuntia. Suomessa yleisin menetelmä on niin sanottu illusionistinen restaurointimaalaustekniikka, jossa maalipinnan vauriokohdat pyritään häivyttämään siten, ettei niitä voi havaita, kun maalausta tarkastellaan paljain silmin tavanomaiselta katseluetäisyydeltä.

aineiden tulisi olla erotettavissa teoksen alkuperäisistä materiaaleista ja niiden tulisi olla myöhemmin poistettavissa.<sup>306</sup> Juuri tämän vuoksi nykyisin toimivat konservaatit eivät milloinkaan käytä öljyvärejä maalauksia restauroidessaan. Öljyväri tuottaa kuivuessaan hyvin kestävä ja siten vaikeasti poistettavan maalikalvon.

Konservoinnin ja entisöinnin eroa ei voi korostaa liikaa. Konservaatit eivät ole entisöijä – kyse on täysin eri ammattinimikkeistä – eikä konservointi entisöintiä.<sup>307</sup> Konservaatit tiedostaa sen, ettei käsiteltävää kohdetta ole mahdollista palauttaa sen (oletettuun) alkuperäiseen ilmiösuun. Kohteen palauttaminen tarkalleen sellaiseksi, miltä se näytti valmistuessaan, on jo pelkästään taideteoksen valmistusmateriaaleissa tapahtuneiden fysikaalisten ja kemiallisten muutosten takia käytännössä mahdotonta.<sup>308</sup> Jos konservaatit pyrkisi kaikin tavoin poistamaan kulttuuriperintökohteesta sen myöhemmät kerrostumat, hän myös samalla kieltäisi esineeltä suuren osan sen pitkää historiaa.

## 2.2 Konservointi merkityksellistämisen aktina

Konservoinnista puhuttaessa käytetään kuitenkin vielä usein paljastamisen metaforia – saatetaan kertoa, että konservaatit on puhdistettuaan jonkin maalauksen "paljastanut" sen alkuperäisen ilmiösuun. Konservointiteoreetikko Chris Caple onkin määritellyt konservoinnin koostuvan "paljastamisesta" (*revelation*), sekä sen lisäksi "tutkimuksesta" (*investigation*) ja "säilyttämisestä" (*preservation*). Paljastamisella hän tarkoittaa konservointikohteen "alkuperäisen", "aikaisemman" tai "merkityksellisemmän" ("*more meaningful*") ilmiösuun paljastamista kohdetta puhdistamalla. "Säilyttämisellä" hän viittaa kohteen nykyisen fyysisen ja kemiallisen rakenteen säilyttämiseen. "Tutkimusta" hän luonnehtii kohteen analysoinniksi sekä visuaalisesti havainnoimalla, typologisesti että käyttäen hyväksi erilaisia luonnontieteellisiä tutkimusmenetelmiä, joista osa on destruktiivisia.<sup>309</sup> Caplen näkemystä voidaan arvostella siitä, että "paljastaminen" ja "säilyttäminen" ovat itse asiassa, ainakin osittain, toisensa poissulkevia – kohdetta "paljastettaessa" eli sitä puhdistettaessaan siitä aina poistetaan jotain, kyse on siten "säilyttämiselle" vastakkaisesta toimenpiteestä. Myös tutkimuksessa, ainakin silloin kun käytetään destruktiivisia analyysimenetelmiä, koh-

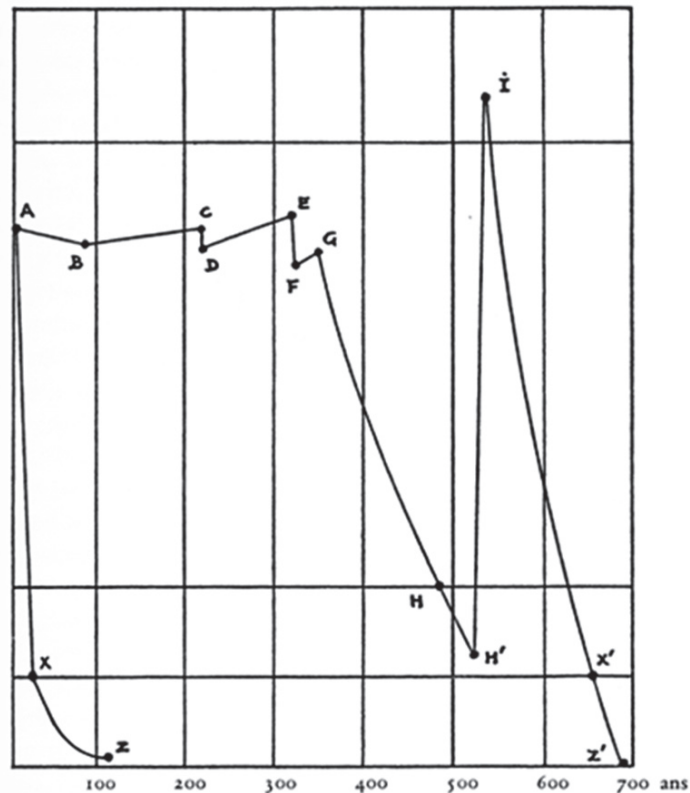
<sup>306</sup> Öljymaalaukset restauroidaan nykyisin tavallisimmin joko akvarellivärein tai käyttämällä useimmiten synteettisiin sideaineisiin hierrettyjä pigmenttijauheita.

<sup>307</sup> Konservointi "suomennetaan" tiedotusvälineissä ja arkikielessä usein virheellisesti "entisöinniksi". Entisöinti tarkoittaa sananmukaisesti "ennalleen palauttamista", mistä konservoinnissa ei milloinkaan ole kyse.

<sup>308</sup> Millään konservointitoimenpiteellä ei pystytä palauttamaan käsiteltävää taideteosta siihen ilmiösuun, jossa se oli valmistumisajankohtanaan. Konservoinnin avulla kyetään vain paljastamaan se, missä tilassa teoksen fyysiset materiaalit ovat kyseisellä hetkellä. Ks. Philippon 2005a [1966], (391–395), 392.

<sup>309</sup> Caple 2009, (25–31), 28–29. Nykyisin ollaankin hyväksymässä näkemys, jonka mukaan taideteoksilla voi olla useita yhtä autenttisia ilmiösuja. Se, mitä kulloinkin on pidetty teosten kaikkein merkityksellisimpänä ilmiösuna, on luettavissa siitä tavasta, jolla niitä on konservoitu ja esitelty yleisölle.

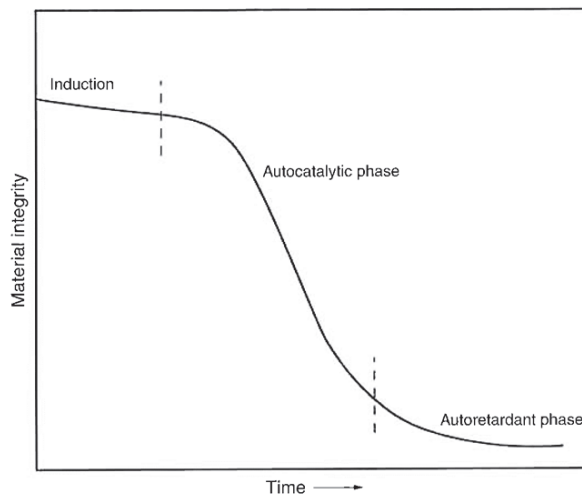
teesta on välttämättä poistettava mikroskooppisen pieni osanen tutkittavaa materiaalia, maalauksen ollessa kyseessä esimerkiksi pieni maalinäyte. Voidaan myös kysyä, vastaako kohteen merkityksellisin ilmiasu aina välttämättä sen alkuperäisenä pidettyä ilmiasua. Tämän ongelmakentän kompleksisuudesta voi saada aavistuksen tarkastelemalla R.-H. Marijnissenin konservointia käsittelevään teokseensa liittämää kaaviokuvaa. Marijnissen ottaa lähtökohdaksi jonkin kuvitteellisen taideteoksen. Kaaviokuvassa piste A vastaa teosta sen syntyhetkellä. Jos kyseinen teos on valmistustekniikkansa ja siinä käytettyjen materiaalien osalta puutteellinen, se rapautuu jo muutaman vuosikymmenen aikana syntyhetkestään tilaan, jossa sillä ei enää juurikaan ole taiteellista arvoa (X), teos säilyy tässä tilassa vielä joitakin kymmeniä vuosia, päätyen lopulta täydelliseksi raunioksi (Z). Entä jos kyseessä onkin taideteos, jonka valmistuksessa on käytetty asianmukaista tekniikkaa ja materiaaleja? Tällaisen teoksen esteettinen arvo säilyy Marijnissenin mukaan muutamia kymmeniä vuosia samalla tai kutakuinkin samalla tasolla kuin mikä se oli valmistumishetkellään (A→B). Sitten tapahtuu kuitenkin jotain yllättävää: kirjoittajan mukaan taideteoksen esteettinen arvo kohoaa (B→C) sen valmistusmateriaaleissa tapahtuvan "jalostumisen" (*"ennoblissement de la matière"*) ansiosta.



R.-H. Marijnissen: *Dégradation, conservation, et restauration de l'œuvre d'art* (1967)

Jos tällaiseen teokseen kuitenkin syntyy pienehköjä vaurioita, sen esteettinen arvo jälleen laskee hieman ( $C \rightarrow D$  ja  $E \rightarrow F$ ), vuosisatojen kuluessa teos vaurioituu vääjäämättä yhä enemmän ( $G \rightarrow H$ ), kunnes sekin lopulta päättyy raunioitilaan ( $H \rightarrow H'$ ). Mutta taas tapahtuu jotain merkillistä. Joidenkin täysin raunioituneiden teosten taiteellinen kvaliteetti, niiden valmistukseen käytetyissä materiaaleissa tapahtuneet muutokset ja myös ne erityiset olosuhteet, joissa kyseiset muutokset ovat syntyneet, voivat johtaa Marijnissenin mukaan teoksen suoraaniseen "metamorfoosiin", jossa taideteoksen esteettinen arvo saattaa kohota ennennäkemättömälle tasolle ( $H' \rightarrow I$ ).<sup>310</sup> Tämä liittyy tietenkin raunioromantiikkaan. Taiteilija Pierre Puvis de Chavannesin (1824–1898) on kerrottu lausahaneen: "On jotakin vielä kauniimpaa kuin kaunis esine, kauniin esineen raunio!"<sup>311</sup> Kysymys on ikään kuin viimeisestä välähdyksestä ennen kuolemaa; ajan hampaan nakertaessa edelleen tällaisia "kauniita raunioita" nekin kuitenkin päättyvät lopulta tilaan, jossa niillä ei enää nähdä olevan mitään esteettistä arvoa ( $I \rightarrow X' \rightarrow Z'$ ).<sup>312</sup>

Marijnissenin lähtökohta on teoksen esteettisessä arvossa. Puhtaan luonnontieteellisesti tarkasteltuna asia näyttää täysin toiselta, kuten näemme Barbara Appelbaumien teoksessaan *Conservation Treatment Methodology* (2007) esittelemästä kaaviokuvasta.



<sup>310</sup> Marijnissen 1967, 230–231.

<sup>311</sup> "Il y a quelque chose de plus beau qu'un belle chose, c'est la ruine d'une belle chose."  
Marijnissen 1967, 236.

<sup>312</sup> Marijnissen 1967, 232. Taideteoksen "kuolemaa" pidetään tilana, jossa teos on menettänyt täydellisesti identiteettinsä. Cesare Brandi määritteli täysin raunioituneen teoksen (*rudero*) olioksi, jota ei voi enää tunnistaa taideteokseksi ja jonka potentiaalista ykseyttä ei voida enää palauttaa. Ks. Basile 2007, 66.

Kaaviokuvan pystyakseli ilmaisee fyysisen objektin ”materiaalisen integriteetin” (*material integrity*)<sup>313</sup> astetta, vaaka-akseli puolestaan aikaa. Richard Fellerin nopeutettua ikääntymistä koskeviin tutkimuksiin nojaten Appelbaum esittää, että fyysisen objektin luonnollisen ikääntymisen aloittaa induktiovaihe (*induction phase*), jonka varhaisvaiheessa kohteessa tapahtuvat muutokset ovat niin vähäisiä, etteivät ne ole silmin havaittavissa, mutta jotka muuttuvat havaittaviksi jakson lopussa. Esimerkkeinä tällaisista muutoksista Appelbaum mainitsee silkkikuituihin syntyvät pienen pienet murtumat. Ikääntymisen induktiovaihetta seuraa autokatalyyttinen vaihe (*autocatalytic phase*), jossa muutostahti kiihtyy, kohteen kunto romahtaa äkisti ketjureaktionomaisessa tapahtumassa, entropia lisääntyy – kohteen ”mikyys” putoaa jyrkästi. Esimerkiksi maalauksen ollessa kyseessä tämä ilmenee siten, että jakson alussa siitä on irronnut vain muutama pieni maalinlastu, mutta kun maalia alkaa hilseillä pois yhä enemmän ja enemmän, jakson lopussa sitä on jäljellä enää muutama hippunen. Autokatalyyttinen vaihe päättyy lopulta tasaantumavaiheeseen (*autoretardant phase*), jossa kohteen läpikäymien muutosten tahti jälleen hidastuu. Appelbaum esittää, että tämän kaltaisella kaaviokuvalla voidaan ilmaista fyysisen objektin ”koko elinkaari syntymästä kuolemaan.”<sup>314</sup>

Tämä on eräänlaista elinkaariajattelua. Toimijaverkkoteorian (*Actor Network Theory*) edustajat Bruno Latour ja Adam Lowe tuovat asiaa vielä aivan uuden näkökulman. He ovat esittäneet, ettei taideteosta tulisi nähdä yhtenä rajattuun aikaan ja paikkaan sijoittuvana muuttumattomana kohteena vaan sitä olisi verrattava pikemminkin joen jatkuvasti laajentuvaan suistoalueeseen lukemattomine sivuhaaroinen, vuolaine virtapaikkoineen ja seesteisine suvantoineen, meanderoivine uomineen ja joen yläjuoksun kätkeytyneine alkulähteineen. He hylkäävät käsityksen, jonka mukaan vain virran alkulähde – jota voidaan verrata taideteokseen sen syntyhetkellä – olisi merkityksellinen. Latour ja Lowe näkevät taideteoksen ehtymättömänä runsaudensarvena, jonka koko merkityspotentiaali ei ole voinut aktualisoitua vielä sen syntyhetkellä. Heidän näkökantansa korostuu näin taideteosten synnyttämän vaikutushistorian, *Wirkungsgeschichten*, merkitys.<sup>315</sup> Teosten konservointihistoria, joka samoin kuin niistä tehdyt taidehistorialliset tulkinnatkin on osa niiden jatkuvasti laajentuvaa vaikutushistoriaa, heijastaa osaltaan sitä, kuinka merkityksellisenä ja arvokkaana kutakin teosta on ”elinkaarensa” eri vaiheissa pidetty.<sup>316</sup> Viime vuosina nykytaiteen konservoinnissa on nostettu esiin sosiologiasta, kulttuuriantropologiasta ja aineellisen kulttuurin tutkimuksesta kimmokkeensa saanut ”elämäkerrallinen” (*biographical*) näkökulma. Tämä lähestymistapa perustuu näkemukseen, jonka

<sup>313</sup> Appelbaum mainitsee käyttävänsä termiä ”materiaalinen integriteetti” välttääkseen antamasta vaikutelmaa, että kaikenlainen fyysisessä materiaalissa tapahtuva muuttuminen nähtäisiin negatiivisessa valossa. Appelbaum 2007, 51.

<sup>314</sup> Appelbaum 2007, 48–59.

<sup>315</sup> Latour & Lowe 2008.

<sup>316</sup> Konservoinnin piiristä löytyy lukuisia esimerkkejä tapauksista, joissa pyrkimys teoksen ”alkuperäisen” ilmiön palauttamiseen on johtanut teoksen vaikutushistorian ainakin osittaiseen sivuuttamiseen. Pitkään vallinnut asenne, jonka mukaan kaikki johonkin taideteokseen myöhemmin tehdyt lisäykset tai muutokset tuli kategorisesti poistaa, edusti juuri tällaista, nykyisin jo väistymässä olevaa ajattelutapaa.



mukaan taideteoksen merkitys ja sen kohtaajilleen tuottamat vaikutukset muuttuvat teoksen elinkaaren aikana. Syinä näihin muutokseen voivat olla muutokset teoksen fyysisessä tilassa, sen käytössä tai siinä sosiokulttuurisessa ja historiallisessa kontekstissa, johon se liittyy. Perinteisesti taideteoksen siirtyessä museon kokoelmaan, fyysinen taideteosobjekti pyritään säilyttämään havaittavalla ilmiänsultaan sekä fysikaalisista ja kemiallisilta ominaisuuksiltaan muuttumattomana. Tämä on tietenkin saavuttamaton ideaali, niin vanhan taiteen kuin nykytaiteenkin kohdalla. Tietyt nykytaiteen piiriin kuuluvat teokset asettavat tämä säilyttämisen ideaalin kuitenkin erityisen ongelmalliseen valoon. Pyrkimys fyysisen taideteosobjektin säilyttämiseen mahdollisimman muuttumattomana voi äärimmillään johtaa siihen, että teos menettää taideteoksisuutensa, antropomorfisesti ilmaistuna tätä voidaan kutsua taideteoksen kuolemaksi.<sup>317</sup> Esimerkiksi videoinstallaatioihin kuuluu teknisiä komponentteja, jotka ennen pitkää, elinkaarensa päätepisteen saavutettuaan, on korvattava uusilla.<sup>318</sup> Muñoz Viñas esittää, että konservaattorin on performatiivisen teoksen kohdalla tehtävä valinta kahden välillä. Joko hän säilyttää teoksen materiaaliset elementit, jolloin tuloksena on ikään kuin pysäytyskuva – teoksen elävästä, jatkuvasti muuttuvasta kokonaisuudesta eristetty staattinen osa, joka ikonin, indeksin tai synekdokeen tavoin edustaa kokonaisuutta. Näin teoksesta muodostuu itse asiassa symboli, joka astuu alkuperäisen taideteoksen tilalle. Toinen vaihtoehto on se, että konservaattori luopuu pyrkimyksensä säilyttää teoksen fyysistä oliomaisuutta ja tarjoaa sen kohdattavaksi kaikessa performatiivisuudessaan sen fyysisen rakenteen tuhoutumisenkin uhalla.<sup>319</sup> Voitaisiin ajatella, että Didi-Hubermanin *le détail-le pan*-erottelu seuraa tätä samaa logiikkaa: *le détail* on tarkasti rajautuva muoto, staattinen ikoninen merkki, *le pan* sitä vastoin dynaaminen ja potentiaalinen ja prosessuaalinen, siis performatiivinen.<sup>320</sup> Valotan tätä tematiikkaa myöhemmin toisesta näkökulmasta käsitellessäni Cesare Brandin konservointiteoriaa ja erottelua taideteoksen säilyttämisen ja ”vaalimisen” välillä.

Konservaattorilla on siis työssään aivan erityinen suhde ajallisuuteen. Konservattorille ei riitä vain sen selvittäminen, mikä on konservoitavan kohteen senhetkinen tila; hänen on saatava selville myös ne syyt, jotka ovat johtaneet sen nykyiseen tilaansa. Tämän lisäksi hänen on osattava ennakoida niitä muutoksia, joita kohde tulee läpikäymään tulevaisuudessa. Konservattorin tietoisuus muodostuukin – kuten Geneviève Reille-Taillefert Henri Bergsonia (ja Aristotelesta) lainaten toteaa – siitä, missä tilassa kyseisen kohteen on päätelty olleen ennen, mutta jossa se ei ole enää, sekä yhtä lailla siitä, missä tilassa kohteen ennakoidaan olevan tulevaisuudessa, mutta jossa se ei ole vielä. Heideggerilaisittain ilmaistuna *Daseinin* ”huoli” (*Sorge*) on siis ”olla” transitiivisesti tätä ”ei-enää”-”ei-vielä”-keskiväliä, *Zwischen*, siinä merkityksessä kuin *Da-*

<sup>317</sup> Ks. esim. Barker & Bracker 2005; Van Saaze 2013; Kopytoff 1986, 64–91.

<sup>318</sup> Van de Vall, Hölling, Scholte & Stigter 2011; Van Saaze 2013.

<sup>319</sup> Muñoz Viñas 2009, 17.

<sup>320</sup> Didi-Huberman 1990, 314–318.

*Sein* "on" transitiivisesti paikkaa, *Da*.<sup>321</sup> Huolen olemukseen kuuluu todellakin liike, *kinēsis*, ja ajallisuus – olla heitettyinä elämän ja kuoleman väliin – ja samanaikaisesti suuntautuneena "itsensä edelle" tulevaisuuteen. Tämä "lukuun ottaminen", *arithmein*, on mahdollista vain ihmisjärjelle, *dianoialle*. Huoli omaehtoisesti koettuna toteuttaa elämän merkityksellisyyttä kolmen ajallisen momenttinsa, tulevaisuuden (*Zukunft*), olleisuuden (*Gewesenheit*) ja vastaisuuden (*Gegenwart*) kautta, jotka ovat yhteenpunoituneina elämän tosiasiallisuudessa. Se, mikä on ollut, määrittää myös nykyisyyden ja tulevaisuuden mahdollisuuksia.<sup>322</sup> *Daseinin* huoli on myös konservaattorin huolta.

Taideteosobjektien fyysisyys on ymmärrettävästi ollut aina hyvin keskeisessä asemassa konservoinnissa. Tämä on vielä korostunut luonnontieteellisten tutkimusmenetelmien saatua yhä suuremman painoarvon konservoinnin piirissä tehtävässä tutkimuksessa. Joskus on saatettu unohtaa, ettei esineellisiä kulttuuriperintökohteita voida kuitenkaan redusoida fyysisiksi kappaleiksi vaan niissä on myös oma tärkeä immateriaalinen ulottuvuutensa, joka on kehittyneimpienkin analyyttisten tutkimusmenetelmien ulottumattomissa. Viime vuosina konservoinnin piirissä on yhä enemmän alettu keskittyä juuri tähän aspektiin. Yhdysvaltalaisen Gettyn konservointi-instituutin vuonna 2000 julkaisemassa tutkimusraportissa todetaan tämänhetkisessä konservointiteoriassa painottuvan kulttuuriperinnön rakentumisen sosiaalisen ulottuvuuden. On tiedostettu se, että käytännön konservointityössä tehdyillä subjektiivisilla päätöksillä ja valinnoilla muokataan ja aktiivisesti uudelleen tulkitaan kulttuuriperintöä. Myös konservaattorit ovat sisällöntuottajia.<sup>323</sup>

### 2.3 Miten vanhan taiteen konservointi eroaa modernin taiteen ja nykytaiteen konservoinnista

Suomen Kansallisgallerian konservointilaitos, jossa työskentelen, jakaantuu kolmeen erilliseen konservointiateljeehen, Ateneumin, Kiasman ja Sinebrychoffin taidemuseon konservointityöhuoneisiin. Tämä antaa mahdollisuuden erikoistua kunkin kokoelman asettamiin erikoisvaatimuksiin. Vanhan taiteen konservoinnille asettaa omat erityiset haasteensa taideteosten pitkä käsittelyhistoria. Vuosisatoja sitten valmistuneita maalauksia on historiansa aikana käsitelty monilla tavoilla ja moneen eri otteeseen: ne on puhdistettu niiden pinnalle kerty-

<sup>321</sup> Kirjoittaja viittaa Bergsonin *L'énergie visuelle* -teokseen (1919). Reille-Taillefert 2011; Nancy 1998, 30.

<sup>322</sup> Backman 2005, 229–231, 243–244.

<sup>323</sup> Gettyn konservointi-instituutin (*Getty Conservation Institute*) vuonna 2000 julkaistussa tutkimusraportissa todetaan, että konservointia käsittelevää keskustelua hallitsevat nykyisin näkemykset, joissa korostetaan kulttuuriperinnön sosiaalista rakentumista. Sen sijaan, että kulttuuriperintö nähtäisiin yhtenä staattisena möhkäläänä, se mielletään nykyajattelussa kaiken aikaa muuttuvana prosessina. Tästä johdettuna konservoinnin tehtävänä ei enää nähdä olevan materiaalin säilyttäminen sen itsensä vuoksi, vaan kulttuuriperintökohteiden merkitysten ja kulttuurisen moniarvoisuuden vaaliminen ja aktiivinen uudelleenmuokkaaminen. Avrami & Mason & De La Torre 2000, 6–7.

neestä liasta ja pölystä lukemattomia kertoja, niiden kellastuneita lakkakerroksia ja myöhempiä päällemaalauksia on poistettu – menneinä vuosisatoina joskus hyvinkin kovakouraisesti – niiden vaurioita ovat konservoineet monet eri käsiparit monilla eri tavoilla ja materiaaleilla, maalausten irtoilevaa maalipintaa on kiinnitetty ja niiden maalinpuutoskohtia on restaurointimaalattu peittoon, kankaita on irrotettu vanhoista pingotuskehyksistään ja kiinnitetty taas uusiin, maalaus pohjia on leikattu pienemmiksi tai jatkettu reunoistaan, haurastuneita kankaita on vahvistettu liimaamalla niiden taakse tukikankaita, puupaneeleita on tuettu parketoinneilla, maalauksia on irrotettu vanhoista kehyksistään ja kiinnitetty taas uusiin.<sup>324</sup> Monet Sinebrychoffin taidemuseon kokoelmiin kuuluvista vanhoista italialaisista paneelimaalauksista ovat pieniä fragmentteja kookkaista alttarilaitteista.

Nykytaiteen kohdalla ongelmat ovat usein toisen tyyppisiä, mutta eivät useinkaan yhtään vähäisempiä tai helpommin ratkaistavia. Osaltaan lähtötilannetta helpottaa se, ettei teoksilla, jotka saattavat siirtyä museokokoelmaan suoraan taiteilijan ateljeesta, ole takanaan yhtä pitkää ja monivaiheista käsittelyhistoriaa kuin vanhalla taiteella. Ongelman muodostaakin usein se, että monet taiteilijat käyttävät taideteoksia luodessaan materiaaleja, jotka saattavat olla säilyvyydeltään ja kestävyydeltään hyvin heikkoja. Nykytaiteessahan taiteilija voi oman taiteellisen ilmaisunsa mukaan valita lähes minkä tahansa materiaalin teoksensa lähtökohdaksi: taiteessa kaikki materiaalit ovat samanarvoisia.<sup>325</sup>

Erittäin ratkaiseva ero vanhan ja nykytaiteen konservoinnissa on suhtautumisessa taideteoksessa käytettyihin materiaaleihin. Kuten edellä kerrottiin, konservoinnin eettisenä perusperiaatteena on yhä edelleen säilyttää taideteoksen fyysinen rakenne mahdollisimman muuttumattomana. Käytännössä pyrkimyksenä on minimoida teoksen silmin havaittavissa ominaisuuksissa tapahtuvat muutokset. Kuten edellä esitetystä kaaviostakin kävi ilmi, kaikkia teoksen fyysisessä rakenteessa tapahtuvia muutoksia ei suinkaan ole historian eri vaiheissa luokiteltu sen arvoa alentaviksi, esimerkkinä tällaisesta voidaan mainita vaikeasti määriteltävä käsite ”patina”, jonka on nähty osaltaan ilmentävän teoksen korkeaa ikää ja kantavan siten mukanaan siihen sisältyvää positiivista arvolutausta, josta Alois Riegl käytti nimitystä *Alterswert*.<sup>326</sup> ”Patina” ymmärretään juuri siksi materiaalin ”jalostumiseksi”, johon Marijnissen edellä viittasi.<sup>327</sup> Maalausten kellastuneisiin lakkapintoihin on myös aikojen kuluessa suhtauduttu monilla eri tavoilla; Lontoon Kansallisgalleriaan taidekokoelmansa lahjoitta-

<sup>324</sup> Ks. esim. Conti 2007.

<sup>325</sup> Materiaalien samanarvoisuudella tarkoitan sitä, että se, että jokin taideteokseen valittu materiaali on säilyvyydeltään heikko, ei tee siitä epäsoveliaa taideteoksen materiaaliksi. Nykytaiteen rajattomasta materiaalivalikoimasta, ks. esim. Buskirk 2003.

<sup>326</sup> Riegl esitti tämän paljon huomiota saaneessa *Der moderne Denkmalkultus* -esseessään (1903). *Alterswertille* vastakkainen termi on *Neuheitswert*.

<sup>327</sup> Paul Philippot on todennut, että patinalla viitataan niihin (positiivisiin arvotettuihin) muutoksiin, joita materiaalien luonnollinen ikääntyminen on aikaansaanut maalausten pinnassa. Sitä, mikä muutos on määriteltävissä patinaksi, ei voida kuitenkaan päättää analysoimalla kohteen fyysistä ja kemiallista rakennetta; patina on käsite, joka määritellään aina uudelleen kunkin käsiteltävän kohteen kohdalla. Vaikka patinan käsitettä ei pitäisi sekoittaa lian käsitteeseen, niillä on kuitenkin jotain yhteistä. Philippot 2004, 392; Lagrèze 2008a [2006]; 2002, 92–100.

nut Sir George Beaumont (1753–1827) oli niin tottunut maalausten kellastuneisiin lakkoihin, että hänen mukaansa teosten pinnan tulikin olla ruskea kuin viulunkansi.<sup>328</sup> Tämä ei ollut vain Sir Georgen yksityinen mielipide; 1800-luvulla moniin, niin vanhoihin kuin vastavalmistuneisiin, maalauksiin siveltiin kellanruskehtava sävyllä, *sauce*.<sup>329</sup> Ei voikaan pitää kovin yllättävänä, että kun tällaisia lakkapintoja sitten ryhdyttiin poistamaan maalauksista, kyseiset toimet johtivat tunneperäisiä reaktioita herättäneisiin ”puhdistuskiistoihin” (*cleaning controversies*). Pariisin Louvressa alettiin kiistellä maalausten puhdistamisesta jo 1700-luvun lopussa ennen kuin taidekokoelma oli edes avannut ovensa yleisölle, seuraavalla vuosisadalla mm. Münchenin Pinakoteekissa ja Lontoon Kansallisgalleriassa puhkesi vastaavanlaatuisia polemiikkeja, joissa väitettiin kokoelmien maalauksia tuhotun ylipuhdistamalla.<sup>330</sup> Tämän kaltaisia, tosin vähemmän voimakkaita mielipide-eroja esiintyy edelleenkin konservoinnin piirissä. Vaikka konservoinnin tukena käytetäänkin nykyisin yhä pitemmälle kehitettyjä tekniikoita, tutkimusmenetelmiä ja materiaaleja, ne eivät ole poistaneet sitä tosiasiaa, että konservoinnissa ja restauroinnissa tehdyt toimenpiteet pohjautuvat aina subjektiivisiin arviointeihin – konservointi merkitsee aina teoksen kriittistä tulkintaa (*atto critico*), kuten Cesare Brandi asian ymmärsi.<sup>331</sup>

Nykytaiteessa taideteoksen materiaaleihin suhtaudutaan usein täysin toisella tavalla. Erityisongelman muodostaa ns. ”katoava taide” (*ephemeral art*). Nykytaiteen museoissa olemme viime vuosikymmeninä tottuneet kohtaamaan yhä useammin teoksia, joihin taiteilija on tarkoituksellisesti sisällyttänyt erilaisia orgaanisia materiaaleja, esimerkiksi ruoka-aineita – näin ovat tehneet muun muassa Joseph Beuys, Dieter Roth ja tässä tutkimuksessa myöhemmin käsiteltävät Wolfgang Laib, Jeannette Christensen ja Sarkis. Orgaanisen materiaalin vähittäinen muuntuminen, mikä johtaa sen suhteellisen nopeaan tuhoutumiseen ja siten lopulta sananmukaisesti teoksen ”katoamiseen”, on tällöin elimellinen osa teoksen prosessuaalisuutta. Jos konservanttori pyrkii kaikin käytettävissään olevin keinoin säilyttämään tällaisen teoksen fyysisesti mahdollisimman pitkään havaittavilta ominaisuuksiltaan muuttumattomana, hän tulee pysäyttäneeksi taiteilijan käynnistämän prosessin ja toimii siten vastoin taiteilijan intentiota. Nykytaiteen kohdalla konservointi ei siten kaikissa tapauksissa tarkoitaakaan sitä, että teoksen alkuperäismateriaalit pyrittäisiin säilyttämään niin pitkään kuin mahdollista. Säilyttäminen merkitseekin näissä tapauksissa yhä useammin teoksen idean tai ”mielen” säilyttämistä. Joidenkin nykytaideteosten kohdalla katsotaankin, että osa teoksen alkuperäismateriaaleista voidaan tar-

<sup>328</sup> Andrews 1989, 28.

<sup>329</sup> Tällaista *saucea* käytettiin usein peittämään ylipuhdistetuille maalauksille aiheutuneita vaurioita. Ks. Marijnissen 1967, 54–55.

<sup>330</sup> Marijnissen 1967, 76; Starn 2002, 98, 101, *Issues in the Conservation of Paintings* 2004, 426–547.

<sup>331</sup> ”Perusajatuksena on ollut se, ettei konservointi vaikuta eikä saa vaikuttaa kulttuuriperinnön välittämiin merkityksiin. Tästä huolimatta käytännön konservointityössä tosiasiallisesti tulkitaan ja arvotetaan käsiteltäviä kohteita. Jokainen konservointia koskeva päätös – kuinka kohde puhdistetaan, miten sen rakennetta vahvistetaan ja mitä materiaaleja [sen konservoinnissa] käytetään – vaikuttaa kohteen havaitsemiseen, ymmärtämiseen ja käyttöön.” Avrami & Mason & De la Torre 2000, 8.

peen vaatiessa korvata uudella materiaalilla, ilman että vaarannetaan teoksen autenttisuutta.<sup>332</sup> Nykytaiteen konservoinnissa sovellettava *atto critico*, joka merkitsee tosiasiallisesti aina taideteoksen identiteetin määrittelyä, eroaa näin ratkaisevasti siitä kriittisestä tulkinnasta, joka on perustana vanhan taiteen konservoinnille.<sup>333</sup> "Perinteisen" taideteoksen ollessa kyseessä ei voida ajatella tilannetta, että teoksen alkuperäistä materiaalia poistettaisiin ja korvattaisiin uudella siinäkin tapauksessa, että kyseisessä materiaalissa olisi tapahtunut huomattavia, teoksen esteettisen arvon kannalta haitallisiksi miellettyjä muutoksia. Jos esimerkiksi jokin käsiteltävän maalauksen värialueista on voimakkaasti haalistunut, konservaattori ei voi nykyisen konservointietiikan mukaisesti päällemaalata kyseistä kohtaa, vaikka hän käyttäisikin tarkalleen alkuperäistä vastaavia materiaaleja ja värisävyjä.

## 2.4 Miten taidehistoria ja konservointi kohtaavat

Entä mistä voidaan löytää konservoinnin ja taidehistorian kohtauspinta? Onhan tapana ajatella, että konservaattori ja taidehistorioitsija lähestyvät taideteoksia täysin toisistaan poikkeavista näkökulmista. Vaikutelmaa ylitsepääsemättömästä kuilusta voi vielä vahvistaa se, että konservoinnin piirissä erilaiset luonnontieteelliset, usein "eksakteinakin" pidetyt analysointimenetelmät ovat saaneet yhä suuremman painoarvon taidehistorian lähestymistapojen rakentuvan edelleen ihmistieteiden hermeneuttisen tulkitsemisen perustalle. Jo se, että Suomessa konservaattorit koulutetaan ammattikorkeakoulussa taidehistorioitsijoiden saadessa oppinsa yliopistoissa, voi luoda keinotekoista arvoasetelmaa.<sup>334</sup> Ei ole kuitenkaan syytä vetää liian jyrkkää rajaa konservaattorien ja taidehistorioitsijoiden ammattikuntien välille. Jos konservointi nähdään Gettyn konservointiinstituutin sille antamassa merkityksessä, konservaattoritkin tuottavat aktiivisesti taideteosten merkityksiä; konservaattoritkin ovat sisällöntuottajia. Sinebrychhoffin taidemuseon konservointiateljeen toiminnassa tämä on näkynyt kaikkein selvimmin sekä taiteen ja konservoinnin ammattilaisille että suurelle yleisölle suunnattujen julkaisujen ja vuonna 2005 järjestetyn *Taiteen muisti – konservoinnin kerrostumia* -näyttelyn kautta.<sup>335</sup>

<sup>332</sup> Ks. esim. Guchet 2013, 20–25.

<sup>333</sup> Taideteokset voidaan määrittellä joko artefakteiksi tai organismeiksi. "Perinteiset" taideteokset määrittellään kategorisesti artefakteiksi, vaikka niiden voitaisiin aivan yhtä hyvin käsittää olevan organismeja – muuttuuhun taideteosobjektien fysikaalinen ja kemiallinen rakenne kaiken aikaa, ne eivät ole milloinkaan stabiileja. Se, määrittelläänkö taideteos artefaktiksi vai organismiksi ohjaa luonnollisesti niitä konservointitoimenpiteitä, joita teokselle katsotaan voitavan tehdä. Ks. Carrier 1994 (19–27), 19–20.

<sup>334</sup> Konservattorien koulutus aloitettiin Suomessa vuonna 1984 Vantaan käsi- ja taide-teollisuusoppilaitoksessa. Nykyisin taidekonservaattorit koulutetaan Metropolia-ammattikorkeakoulussa.

<sup>335</sup> Kyseessä oli laajamittainen Suomessa järjestetty konservointia esittelevä näyttely.

Konservaattorien ja taidehistorioitsijoiden yhteistyö on ollut sekä Sinebrychoffin taidemuseossa työskentelevien että myös museon ulkopuolisten taidehistorioitsijoiden kanssa jo vuosikymmenten ajan hyvin luontevaa. 1980-luvulla Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineen ja museon välillä organisoitiin professori Jukka Ervamaan johtama taidehistoriallinen tutkimusprojekti, jossa tutkittiin kotimaisista kokoelmista löytyviä vanhoja flaamilaisia maalauksia, tätä seurasi vanhaan italialaiseen taiteeseen keskittynyt selvitys.<sup>336</sup> Vanhaa ulkomaista taidetta ei ole mahdollista konservoida ja tutkia ilman hyviä kontakteja koti- ja ulkomaisiin taidehistorioitsijoihin ja muihin taiteen asiantuntijoihin, museoihin, arkistoihin ja tutkimuslaitoksiin. Sinebrychoffin taidemuseon konservointiateljeella on ollut yhteistyötä varsinkin Lontoon Kansallisgallerian tieteellisen osaston kanssa jo vuosikymmeniä.<sup>337</sup> Taidehistorian ja konservoinnin piirissä sovellettavia lähestymistapoja ei tulisikaan nähdä toisiaan poissulkevinä vaan pikemminkin toisiaan täydentävinä. Ne pitäisi myös nähdä tasaveroisina; taideteoksen materiaalitutkimus on liian usein jäänyt pelkäksi taidehistoriallista tutkimusta, ”sisällöntuotantoa”, tukevaksi toiminnaksi.

## 2.5 Tekninen taidehistoria tutkimuksellisenä lähestymistapana

Yhdysvaltalainen taiteentutkija Michael Ann Holly on todennut taideteosten aineellisuuden asettavan taidehistorioitsijoille haasteita, joita muilla historiatieteiden alueilla ei jouduta kohtaamaan: vanhat taideteokset kuuluvat syntyäikänsä osalta menneisyyteen, mutta samanaikaisesti nykyhetkeen taideteosobjektin konkreettisen fyysisyyden välityksellä. Taideteosten ikonografiaa, syntyolosuhteita ja omistushistoriaa voidaan selvittää historiallisten asiakirjalähteiden ja muiden asiaan kuuluvien dokumenttien avulla, mutta tavoitetaanko näin kuitenkin sitä, mikä tekee taideteoksesta merkityksellisen? Elävä taideteos ei voi olla vain menneisyyteen kuuluva historiallinen reliikki, vaan sen on oltava merkityksellinen myös nykyhetkessä, joka on erottamaton osa taideteosta. On kyse sitten vanhasta taiteesta tai nykytaiteesta, jollakin tavalla kohdattava taideteosobjekti on aina välttämätön teoksen olemassaololle.<sup>338</sup> Taideteoksen aineellisuuden problematiikka on kuitenkin useimmiten jäänyt hyvin vähälle huomiolle taidehistoriallisissa selvityksissä.<sup>339</sup> Helena Sederholmin mukaan ”taidete-

---

Suomen Kansallisgallerian alaistuuteen kuuluvan Sinebrychoffin taidemuseon konservointiateljeen toimintaa on esitelty vuosien mittaan myös useissa pienoisanäytelyissä.

<sup>336</sup> Ks. Vakkari 2012, 156–162.

<sup>337</sup> Teosten materiaalitutkimukseen liittyvää yhteistyötä on tehty myös mm. Tukholman Kansallisgalleria ja Haagin Mauritshuisin konservointilaitosten sekä Washingtonin Kansallisgallerian tieteellisen osaston kanssa. Tietoja on vaihdettu myös mm. Rembrandt-tutkimusprojektin (*Rembrandt Research Project*) tutkijoiden kanssa.

<sup>338</sup> Taideteosobjekti on tässä ymmärrettävä laajemmassa merkityksessä kuin tavallisesti. Hans Belting on todennut, ettei varsinkaan nykytaiteen kohdalla voi enää useinkaan puhua fyysisestä taideteosobjektista. Belting 2005, 305.

<sup>339</sup> Tämä heijastaa platonistista ajattelua, jossa näkyvä aineellinen todellisuus nähdään

osta on [...] pyritty tarkastelemaan sen esineellinen luonne sivuuttaen, tulkittavana objektina, missä interpretaation kohde on muu kuin pelkkä materiaallinen objekti.”<sup>340</sup> Miten taideteosobjektin fyysinen ominaisluonne sitten voitaisiin ottaa huomioon taiteentutkimuksessa? Kuinka välitön ja yksilöllinen ruumiillinen ja emotionaalinen kohtaamisemme taideteoksen kanssa olisi kommunikotavissa yleisesti jaettavalla tasolla? Lienee niin, ettei se, mikä on välitettävissä, ole niinkään jokin tämä tietty kokemus vaan *välitys itsessään* – se, että jokin on omassa materiaalisuudessaan koskettanut juuri minua. Platon vertaa *Ion*-dialogissaan kosketetuksi tulemista, innoittumista (*enthusiasmos*), magneettiseksi voimaksi, joka välittyy eteenpäin toisiaan puoleensa vetävien renkaiden ketjussa.<sup>341</sup> Taideteoksen aineellinen ulottuvuus on todellakin vaikeasti käsitteellistettävissä ja sanallistettavissa, mutta jos se tämän vuoksi täysin sivuutetaan, unohdetaan sen tärkeä rooli taideteoksen merkityksen muodostumisessa.<sup>342</sup> Tässä yhteydessä en kuitenkaan halua vielä syventyä niihin taiteenteoreettisiin kysymyksiin, joita taideteoksen aineellisuuteen paneutuminen voisi avata. Käsittelemäni sitä tematiikkaa myöhemmin. Pyrkimykseni on sen sijaan esitellä kahta käytännön museotyössä sovellettavaa lähestymistapaa, joissa taideteoksen esineellinen ominaisluonne toimii tarkastelun lähtökohtana: taiteen teknisen tutkimuksen ja sen pohjalta kehittyneen teknisen taidehistorian. Esimerkkitapauksena teknisen taidehistorian soveltamisesta käytäntöön esittelen silloisen Valtion taidemuseon konservointilaitoksella toteutettua Isaac Wacklinin maalausten tutkimusprojektia. On huomattava, että tässä tutkimushankkeessa taideteoksen esineellisyyttä lähestyttiin vielä hyvin perinteisellä tavalla, kehotankin lukijaa artikkelia lukiessaan punnitsemaan jatkuvasti mielessään tällaisen lähestymistavan etuja ja mahdollisia rajoituksia.

### 2.5.1 Taideteosten tekninen tutkimus

Teknisen taidehistorian metodologian historiallinen lähtökohta on Bernard Berensonin, Max Friedländerin ja Giovanni Morellin harjoittamassa taiteentutkimuksessa (*connoisseurship*), jossa taideteokset pyrittiin attribuomaan vertailevan muotoanalyysin avulla käyttäen hyväksi taideteosten tarkkaa ja systemaattista silmämääräistä havainnointia.<sup>343</sup> Luonnontieteellisiä tutkimusmenetelmiä alettiin hyödyntää taiteentutkimuksessa jo varhain. Vuonna 1888 kemisti Friedrich Rathgen perusti laboratorionsa Berliinin *Kuninkaallisiin museoihin* (*Königliche*

---

korkeamman, aineettoman ideamaailman epätäydellisenä heijastumana. Tästä on seurannut ikaikainen nurja suhtautuminen ruumiillisuuteen, joka on johtanut taiteentutkimuksessa taideteoksen fyysisyyden lähes täydelliseen sivuuttamiseen. Tästä ovat kirjoittaneet mm. James Elkins, Norman Bryson ja Georges Didi-Huberman.

<sup>340</sup> Sederholm 1994, 155. Kuten Riikka Stewen on huomannut, tämä heijastuu myös Erwin Panofskyn ikonologiassa.

<sup>341</sup> Cavalcante Schuback 2015, (247–254), 250–251.

<sup>342</sup> Mitä käsitteellisempiä lähestymistapoja taiteentutkimuksessa sovelletaan, tavallaan sitä ”aineettomammiksi” taideteokset muuttuvat. Äärimmäisimmillään tämä ilmenee käsitetaiteessa, jossa pyrittiin luomaan fyysisestä taideteosobjektista täydellisesti irtautunutta, platonistista ”ideoiden taidetta”. Ks. Sakari 2000, 26, 29.

<sup>343</sup> Ks. esim. Johanna Vakkari 2000. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*. Helsinki: Palmenia-kustannus.

*Museen*). Jo 1900-luvun alussa alettiin selvittää röntgenin käyttömahdollisuuksia maalausten tutkimuksessa. Ensimmäistä maailmansotaa seuranneina vuosina Lontoon *British Museumiin* ja *Kansallisgalleriaan (National Gallery)*, Pariisin *Louvre*en ja Yhdysvalloissa Harvardin yliopiston *Fogg Art Museumiin* perustettiin tieteellisiä osastoja, joissa taideteoksia tutkittiin hyödyntäen luonnontieteellisiä tutkimusmenetelmiä.<sup>344</sup> Vähitellen käynnistyi myös yhä kiihtyvä julkaisu-toiminta. Vuonna 1932 Harvardissa ilmestyi ensimmäinen numero *Technical Studies in the Field of the Fine Arts* -kausijulkaisusta, joka johti lopulta konservointitieteen (*conservation science*) aseman vakiintumiseen itsenäisenä akateemisena oppiaineena USA:ssa.<sup>345</sup> Yksi tärkeimmistä merkkipaaluista taideteosten teknisen tutkimuksen kehittämisessä oli se, kun Lontoon *Kansallisgalleriassa* alettiin vuonna 1972 julkaista *National Gallery Technical Bulletin* -julkaisusarjaa, joka on edelleen huomattavimpia ja arvovaltaisimpia alan julkaisuja.

Taideteosten teknisestä tutkimuksesta on muodostunut tärkeä osa käytännön museotyötä. Konservatorille maalauksissa käytetyn maalaustekniikan ja -materiaalien selvittäminen on välttämätöntä sopivimman konservointimenetelmän valitsemiseksi kullekin teokselle. Myös taideteosten aitoustutkimuksessa teknisellä tutkimuksella on hyvin keskeinen asema. Tutkimuksella, joka lähtee ensivaiheessa tapahtuvasta maalauksen silmämääräisestä tarkastelusta päätyen pitkälle vietyihin luonnontieteellisiin tutkimuksiin, voidaan selvittää taideteosten ajoitusta. Käytettyjen maalausmateriaalien vertaileva analyysi on hyödyksi myös teosten attribuointiin liittyviä kysymyksiä selvitettäessä. Taideteoksen tekninen tutkimus hyödyntää näin sekä konservoinnin piirissä tapahtuvaa, ensisijaisesti teoksen kuntoon liittyvää tutkimusta että myös taidehistoriallista tutkimusta. Huolimatta siitä, että taiteentutkimuksen lähestymistavat ovat muuttuneet, connoisseur-tutkimusta ei ole kokonaan hylätty. Valtaosa taiteen teknisestä tutkimuksesta tapahtuu edelleenkin käytännön tasolla. Vuonna 2000 julkaistussa lähinnä taidehistorian opiskelijoille suunnatussa *Seeing Through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies* -teoksessa niiksi taidehistoriallisiksi kysymyksiksi, joihin tekninen tutkimus voi antaa vastauksia vanhaa maalausta tutkittaessa, mainitaan mm. seuraavat<sup>346</sup>:

1. Onko tutkittava maalaus oikein ajoitettu? Teosten valmistumisajankohdan määrittely on yksi tärkeimpiä teknisen tutkimuksen kohteita. Hyvin keskeisessä asemassa maalauksen ajoittamisessa ovat teoksessa käytettyjen materiaalien, erityisesti väriaineiden analyysit. Ennen teollista vallankumousta taiteilijoilla oli käytettävissään huomattavasti rajoitetumpi määrä pigmenttejä kuin nykypäivänä.<sup>347</sup> Jos maalauksesta, jonka väitetään valmistuneen vuosisatoja sitten, löydetään vasta paljon myöhemmin käyttöön tulleita väriaineita – esimerkiksi titaanivalkoista – on täysi syy epäillä, ettei maalauksen väitety valmistumisajan-

<sup>344</sup> Winter 2005.

<sup>345</sup> Ainsworth 2005.

<sup>346</sup> Kirsch & Levenson 2000, 2.

<sup>347</sup> Hyvin yksityiskohtaisia tietoja eri väriaineista on löydettävissä *Artists' Pigments*-julkaisusarjasta.



kohta pidä paikkaansa. Teosten ajoittamisen kannalta tärkeitä tutkimuskohteita ovat lisäksi käytetyn pohjamateriaalin, pingotuskehysten jne. tutkimus.

2. Minkä kuntoinen maalaus on ja missä määrin se on säilynyt alkuperäisessä asussaan? Onko maalauksen koko pysynyt muuttumattomana sen valmistumishetkestä vai onko teosta suurennettu tai pienennetty ja onko kyseisen toimenpiteen tehnyt maalauksen valmistanut taiteilija vai joku toinen henkilö vasta myöhemmin? Maalausten koon muuttaminen on suhteellisen tavallista, tähän on monia syitä.<sup>348</sup>

3. Ovatko maalauksen väriasteikko ja erityisesti eri värialueiden väliset suhteet muuttuneet teoksen valmistumishetkestä? Tämän selvittäminen on hyvin haasteellista, koska eri maalausmateriaalit ikääntyvät toisistaan poikkeavasti. Maalauksessa käytetyt väri- ja sideaineet sekä lakat ovat jatkuvasti alttiina monille materiaalin luonnollista ikääntymistä aiheuttaville fysikaalisille ja kemiallisille muutoksille. Pigmenttien valonkestävyydessä on lisäksi suuria eroja, jotkin orgaaniset väriaineet ovat erityisen valonarkoja, mikä ilmenee niiden voimakkaana haalistumisena. Jotkin pigmentit puolestaan tummuvat.<sup>349</sup> Jo pelkkä lakan kellastuminen vaikuttaa voimakkaasti maalauksen väri-ilmeeseen, etenkin teoksen vaaleimmilla värialueilla. Impressionismin syntyyn saakka useimmat öljymaalaukset suojattiin luonnonhartseista valmistetuilla lakkakerroksilla. Ongelmana näissä pinnoitteissa on juuri niiden voimakas kellastuminen erityisesti ultraviolettisäteilyn vaikutuksesta. Konservattorit poistavat kellastuneet lakkakerrokset usein jossain vaiheessa ja lisäävät maalaukseen uuden lakkakerroksen. Tämän vuoksi onkin hyvin harvinaista, jos useita vuosisatoja sitten valmistuneessa maalauksessa on säilynyt alkuperäinen lakkapinta.<sup>350</sup>

4. Onko maalauksessa päällemaalattuja alueita tai kohtia? Päällemaalauksella (ruots. *övermålning*, engl. *overpainting*, saks. *Übermalung*, ransk. *surpeint*) tarkoitetaan alkuperäisen maalipinnan päälle siveltyä maalikerrosta, jonka on levittänyt joku muu kuin maalauksen alkuaan valmistanut taiteilija. On huomattava, että jos jokin taiteilija päättää jatkaa maalaustyötään jonkin vaikkapa jo vuosikymmeniä sitten valmistamansa teoksen kohdalla – näin teki esimerkiksi Edward Munch – hänen levittämänsä uutta maalikerrosta ei kutsuta päällemaalaukseksi vaan kyseessä on *pentimento*.<sup>351</sup> Syitä päällemaalauksille on useita. Ku-

<sup>348</sup> Usein maalausten kokoa on muutettu sen vuoksi, että teos on haluttu kiinnittää maalauksen alkuperäistä kokoa suurempaan kehykseen. Toisinaan jonkin vaurioituneen maalauksen alkuperäinen formaatti on muuttunut sen vuoksi, että sen turmeltunut osa on haluttu poistaa. Joskus taas maalauksen kokoa on saatettu pienentää, jolloin se on ollut helpommin kaupattavissa taidemarkkinoilla.

<sup>349</sup> Ks. Van Eikema Hommes 2004.

<sup>350</sup> Usein vielä nykyisinkin kuulee maalausten lakoista käytettävän vierasperäistä nimitystä ”vernissa”. Se on tarkasti ottaen virheellinen; maalausten suojapinnoitteena ei ole milloinkaan käytetty vernissaa, joka tarkoittaa keitettyä pellavaöljyä. Maalauksia ei myöskään milloinkaan ”vernissata” vaan ne lakataan.

<sup>351</sup> *Pentimentot* ovat siis usein pienehköjä muutoksia kompositioon, joita taiteilija on tehnyt maalaustyönsä aikana. Usein tällaiset korjaukset, jotka taiteilija on pyrkinyt peittämään näkyvistä uusilla maalikerroksilla, ovat tulleet vuosikymmenten tai satojen

ten *Seeing Through Paintings* -kirjassa todetaan, jotakin uskonnollisaiheista maalausta on saatettu muokata vastaamaan muuttunutta ikonografiaa. Jossakin ryhmämuotokuvassa on puolestaan voitu maalata peittoon jokin kuvattu henkilö tai sitten maalaukseen on saatettu lisätä jokin uusi figuuri, esimerkiksi teoksen valmistumisajankohdan jälkeen syntynyt lapsi. Hyvin tunnettuja ovat lisäksi häveliäisyssyistä tehdyt päällemaalaukset, joilla on pyritty peittämään kuvattujen figuurien häiritsevänä pidettyä alastomuutta – ehkä tunnetuin esimerkki tästä ovat Michelangelon *Sikstuksen kappelin* freskot. Maalauksia on myös voitu muokata jollakin tavalla siten, että niiden myyntiarvo taidemarkkinoilla nousisi. Täysin oma lukunsa ovat väärennöstaroituksessa maalauksiin tehdyt lisäykset, esimerkiksi jälkikäteen lisätyt signeeraukset. Usein myöhemmät päällemaalaukset eroavat maalaustekniikkansa tai käytettyjen materiaalien puolesta niin paljon alkuperäisestä, että harjaantunut silmä voi erottaa ne paljain silmin, kun maalausta tarkastellaan hyvässä valossa. Usein tarvitaan kuitenkin apuna mm. stereomikroskooppia<sup>352</sup>, tutkimusvalokuvausta – tavallisin ultravioletti- ja infrapunakuvausta – tai röntgentutkimusta<sup>353</sup>, toisinaan myös pigmenttien ja sideaineiden analysointia. Päällemaalausten lisäksi maalausten nykyiseen ilmiasuun voivat vaikuttaa voimakkaasti myös ne lukemattomat, menneinä vuosisatoina joskus hyvinkin kovakouraiset kunnostuskäsittelyt<sup>354</sup>, joiden kohteeksi taideteokset ovat saattaneet joutua. Historiallisissa lähteissä mainitaan hyvin rajuja puhdistusmenetelmiä, joissa on voitu käyttää voimakkaita hankaavia aineita tai sitten happamia tai emäksisiä kemikaaleja, mm. lipeää, jotka vaurioittavat maalauksissa käytettyjä väriaineita.<sup>355</sup>

---

vuosien jälkeen näkyviin sen vuoksi että maalikerroksilla on taipumus muuttua läpi-kuultavammiksi niiden ikääntyessä. Tämä ilmiö selittää myös sen, että monissa renessanssin aikaisissa maalauksissa tälle ajalle tyypilliset, usein varsin yksityiskohtaiset aluspiirustukset kuuluvat selvästi havaittavina niitä peittävien maalikerrosten alta.

<sup>352</sup> Jos teokseen on lisätty vuosia sen valmistumisen jälkeen päällemaalauksia tai jos siihen on lisätty myöhemmin signeeraus esimerkiksi väärennöstaroituksessa nämä muutokset on usein mahdollista erottaa stereomikroskooppitarkastelussa siitä, että myöhemmin lisätty maali peittää jo syntynyttä, maalipinnan luonnollisen ikääntymisen aiheuttamaa halkeilua (krakelyyryjä).

<sup>353</sup> Ultravioletti- ja infrapunavalokuvien samoin kuin röntgenkuvien tulkintaa voidaan pitää ”omana taiteenlajinaan”. Usein tottumaton havainnoija on löytävinaan esimerkiksi röntgenkuvasta asioita, joita siinä ei todellisuudessa ole. Tämän vuoksi taidehistorioitsijan on aina työskenneltävä yhteistyössä tutkimuskuvien tulkintaan harjaantuneen konservاتورin kanssa.

<sup>354</sup> Taideteoksille tehtyjä kunnostuskäsittelyjä kutsuttiin pitkään ”entisöinniksi”. Vielä tänäkin päivänä voi usein kuulla tiedotusvälineissä puhuttavan milloin minkäkin historiallisen kohteen ”entisöinnistä”. On muistettava, ettei taideteosta tai mitään muutakaan kulttuuriperintökohdetta ole mahdollista ”entistää”, toisin sanoen palauttaa sitä siihen ilmiasuun, jossa se on ollut valmistumishetkellään. Jo kohteen valmistusmateriaaleissa tapahtuneet ikääntymisen aiheuttamat muutokset estävät tämän.

<sup>355</sup> Maalausten konservoinnissa ja restauroinnissa käytetyistä historiallisista menetelmistä ks. Sitwell & Staniforth 1996; Conti 2007. Henni Reijonen on tutkinut Suomen Taideyhdistyksessä ja Muinaistieteellisessä toimikunnassa ajanjaksona 1880–1950 käytettyjä konservointimenetelmiä, ks. Henni Reijonen 2010. Suomen museokokoelmien konservoinnin historiaa – kokoelmien hoito ja säilyttäminen Suomen taideyhdistyksessä ja Muinaistieteellisessä toimikunnassa 1880–1950-luvuilla. Teoksessa Su-

5. Mikä vaikutus tutkittavan teoksen maalaustekniikkaan ja siinä käytettyihin materiaaleihin on teoksen syntykontekstilla, taiteilijan koulutuksella, matkoilla ja muilta taiteilijoilta saaduilla vaikutteilla? Lukemattomat tekijät vaikuttavat taideteoksen ilmeeseen. Taiteilijat ovat kaikkina aikoina olleet elävissä vuoro-vaikutuksessa ympäröivän yhteiskunnan kanssa. He ovat opiskelleet, matkustelleet ja eläneet monissa eri maissa ja kulttuuripiireissä, mikä ei voi olla heijastumatta heidän valmistamiinsa taideteoksiin.

6. Onko tutkittavasta maalauksesta löydettävissä usean eri henkilön kädenjälkeä? Menneinä vuosisatoina monilla tunnetuilla taiteilijoilla oli suuria ateljeita. Työläitä tilaustöitä valmistaessaan he saattoivat käyttää apunaan työhuoneeseensa maalarinoppiin ottamiaan kisällejä. Kaikkein edistyneimmät oppipojat saattoivat päästä maalaamaan tilausteosten vähemmän tärkeiksi katsottuja kuvaelementtejä kuten taustaa tai sivuaiheita mestarin keskittyessä itse pääaiheeseen. Poikkeavat kädenjäljet voivat myös viitata maalaukselle paljon sen valmistumisen jälkeen tehtyihin korjailuihin, joilla on pyritty peittämään maalauksen vauriokohtia. On huomattava, ettei tällaisia korjailuja myöskään voida kutsua päällemaalauksiksi, vaan kyseessä ovat restauroinnit (ruots. *retusjering*, engl. *retouching* tai *inpainting*, saks. ja ransk. *retouche*).<sup>356</sup> Maalausten pohjamateriaaleille, on kyseessä sitten kangas, puu, metalli, pahvi tai jokin muu materiaali, on usein myös tehty erilaisia konservointitoimenpiteitä. Vanhojen maalausten kangaspohjat ovat usein niin haurastuneita, että niiden taakse on liimattu jossain vaiheessa tukikangas, ne on siis vuorattu (ruots. *dubblering*, engl. *lining* tai *relining*, saks. *doublierung*, ransk. *rentoilage*).<sup>357</sup> Tämän vuoksi onkin hyvin harvinaista löytää esim. 1600-luvulla valmistunut maalaus, jolle ei olisi sen historian jossain vaiheessa tehty tällaista toimenpidettä. Vielä 1970-luvulla oli melko tavallista, että alkuperäinen kangas liimattiin tukikankaaseen vahahartsiseoksella, joka impregnoitiin kankaaseen raskailla kuumilla silitysraudoilla.<sup>358</sup>

7. Missä suhteessa tutkittava maalaus on sen pohjalta mahdollisesti tehtyihin myöhempiin toisintoihin? Useista tunnetuista maalauksista on valmistettu myöhempiä toisintoja, jotka saattavat yksityiskohtiensa osalta erota jossain määrin lähtökohtana toimineesta maalauksesta.

Kuten edellä mainittiin, taideteosten teknistä tutkimusta on käytetty pitkään attribuoinnin apuna. Johanna Vakkari käsitteli tätä aluetta lyhyesti jo *Kat-*

---

sanna Pettersson & Pauliina Kinanen (toim). Suomen museohistoria. Helsinki: Suomen kirjallisuuden seura, 288–311.

<sup>356</sup> Vanhat restauroinnit peittävät usein laajalti vauriokohdan ympäristön täysin eheää maalipintaa, tällöin voidaan oikeastaan puhua jo päällemaalauksista. Nykyisin valitsevan konservointietietikan mukaisesti restarointien olisi rajoituttava vain maalipinnan vaurioihin.

<sup>357</sup> Vuorauksesta käytetään vielä toisinaan vierasperäistä, vanhahtavaa nimitystä ”dubleeraus”.

<sup>358</sup> Vahalla käsiteltyjen maalausten väriasteikosta voi saada täysin väärän käsityksen, jos ei oteta huomioon sitä, että usein vuorausliimana käytetty vahahartsiseos on tummentanut voimakkaasti maalauksen alkuperäisiä värisävyjä.

seen rajat -kirjoituskokoelmaan laatimassaan artikkelissa (1998) ja laajemmin *Lähde ja silmä* -teoksessaan (2000). Vaikka kyseisissä julkaisuissa mainituissa tutkimusmenetelmissä on tapahtunut jonkin verran kehitystä kirjan julkaisua-jankohdan jälkeen, peruslähtökohdat ovat pysyneet pitkälti samoina.<sup>359</sup> Perusnäkemyksenä taideteosten attribuoinnissa on se, että kullakin taiteilijalla on oma luonteenomainen kädenjälkensä, joka on erotettavissa muiden taiteilijoiden vastaavasta. Teosten attribuointitutkimuksessa taidehistorioitsijan ja konservaattorin sekä usein myös muiden alojen tutkijoiden yhteistyö on välttämätöntä.<sup>360</sup> On tärkeää, että taidehistorioitsija ymmärtää pääpiirteissään sen, mitä konservaattori tai teoksen materiaaleja tutkiva analyttikko voivat omilla tutkimusmenetelmillään saada selville. Tärkeää on myös tiedostaa osapuulleen eri tutkimusmenetelmien asettamat rajoitukset. Usein esimerkiksi maalauksessa käytettyjen väriaineiden analysoinnin perusteella voidaan tehdä vain karkea ajoitus teoksen valmistumisajankohdasta.

### 2.5.2 Teknisestä tutkimuksesta tekniseen taidehistoriaan

Konservointitieteessä, joka varsinkin viime vuosikymmeninä on toiminut tiiviissä yhteistyössä taidehistoriallisen tutkimuksen kanssa, on selvänä jatkumona taiteentuntijuudelle otettu käyttöön termi ”tekninen taidehistoria” (*Technical Art History*). Suomessa tekninen taidehistoria on käsitteenä ja menetelmänä vielä melko tuntematon, ulkomailla tämä tutkimusmenetelmä on kuitenkin viime vuosikymmeninä saavuttanut jo melko vakiintuneen aseman. Teknisen taidehistorian kehittymisen myötä taideteosten valmistustekniikan tutkimus on systematisoitunut ja sille on annettu merkittävä asema kansainvälisessä vanhan taiteen tutkimuksessa, mikä käy ilmi siitä, että useimpien tärkeimpien vanhan taiteen suurnäyttelyiden näyttelyluetteloihin on liitetty teosten valmistustekniikkaa esittelevä asiantuntija-artikkeli. Teknisen taidehistorian kehittämisessä Hollannissa 1969 käynnistetyllä ja yhä edelleen jatkuvalla Rembrandt-tutkimusprojektilla (*Rembrandt Research Project*) on ollut hyvin keskeinen asema. Kyseessä on ensimmäinen hyvin laajamittainen selvitys, jossa taidehistoriallinen tutkimus on yhdistetty luonnontieteen tutkimusmenetelmiä hyväksikäyttävään taideteosten materiaalitekniiseen tutkimukseen. Lontoon Kansallisgalleriassa toiminut konservaattori David Bomford on todennut teknisen taidehistorian tutkivan ”[...] taideteosten fyysisiä materiaaleja sekä materiaalien valmistustapoja ja hyödyntämistä taideteoksissa [...] [Sen] avulla voidaan tutkia taiteilijan työskentelytapoja ja sitä, miten taiteilijan intentio heijastuu taideteoksessa fyysisenä objektina.”<sup>361</sup> Bomfordin mukaan teknisen taidehistorian metodologiset suuntalinjat piirrettiin vuonna 1972 Joyce Plestersin artikkelissa, jossa taideteosten tekniikkaa ja materiaaleja koskevan tutkimuksen nähtiin jakautuneen yhtäältä dokumentaarisiiin lähteisiin ja toisaalta kokeelliseen lähestymistapaan –

<sup>359</sup> Taideteosten materiaalitutkimuksesta vastaavat Suomessa pääasiassa vuodesta 1999 lähtien toiminut Suomen Kansallisgallerian Materiaalitutkimuslaboratorio ja Museovirasto.

<sup>360</sup> Ks. Vakkari 2000, 9–23.

<sup>361</sup> Bomford 1998, (9–12), 9.

millä kirjoittaja viittasi taideteosten tekniseen tutkimukseen.<sup>362</sup> Plesters mainitsi useita vanhoja maalaustekniikkaa käsitteleviä käsikirjoja, joissa annettuja tietoja tutkija voi verrata tarkastelemiensa taideteosten maalaustekniikkaan; jokaista maalauksesta tehtyä havaintoa voidaan verrata historiallisissa lähteissä annettuihin tietoihin.<sup>363</sup> Bomford muistuttaa, että kyseisten maalaus-käsikirjojen laatijat olivat usein tiiviissä yhteydessä taiteilijoiden ateljeisiin, he tekivät tarkkoja havaintoja erilaisista työhuonekäytännöistä, maaliresepteistä ja maalaustavoista ja kirjasivat ne ylös välittääkseen ne opinhaluisille. Bomford toteaa, että vaikka voimmekin esimerkiksi Cennino Cenninin maalaus-käsikirjaa lukiessamme luottaa siihen, että se välittää todenmukaisen kuvan teoksen julkaisujankohdan työhuonekäytännöistä, muiden käsikirjoitusten laatijoilla on saattanut olla toisenlaisia pyrkimyksiä, jotka voivat vähentää heidän kirjallisten tuotostensa historiallista todistusvoimaa. Tällaisena Bomford mainitsee Giorgio Vasarin, joka esitti Taiteilijaelämäkerroissaan kiistanalaisen väitteen, jonka mukaan Jan van Eyck olisi keksinyt öljy-maalaustekniikan. Monet taiteilijoiden työskentelytavoista muodostuneet myyttiset käsitykset ovat syntyneet tällä tavalla.<sup>364</sup> Tämän vuoksi historiallisiin lähteisiin on aina suhtauduttava kriittisesti.

Bomford toteaa, että tekniselle taidehistorialle on leimallista poikkitieteellisyys: luotettavien tutkimustulosten saavuttamiseksi vaaditaan niin taidehistorioitsijan, konservaattorin kuin luonnontieteellisten tutkimusmenetelmien asiantuntijan eli konservointianalyytikon (*conservation scientist*) työpanosta.<sup>365</sup> Bomford mainitsee, että tekninen taidehistoria rajoittui alkuvaiheessaan taide-teoksissa tavattavien materiaalien järjestelmälliseen luokitteluun, nykyisin tutkimuksissa on kuitenkin alettu hyödyntää laajempaa kontekstualisoivaa näkökulmaa keräämällä tietoa tutkittavan aikakauden teknologiasta sekä mm. taideteosten provenienssista ja taiteilijoiden mesenaateista. Hän muistuttaa, ettei tämä tutkimuksellinen lähestymistapa rajoitu kuitenkaan vain taideteosten fyysiseen ulottuvuuteen. Tekninen taidehistoria, toisin kuin pelkkä taideteosten tekninen tutkimus, tarkastelee Bomfordin sanoin sitä, miten ”käsitteet aineellistuvat” – kuinka inventiosta (*invenzione*), siirrytään teoksen muodonantoon, *disegnoon* ja *coloreen*.<sup>366</sup> Vuonna 1988 ilmestyi useita julkaisuja, joissa maalausten fyysinen erityisluonne otettiin yhä tarkemmin huomioon: Lontoon National Galleryssä ilmestyi ensimmäinen osa *Art in the Making* -julkaisusarjassa, jota voidaan pitää käännteentekevänä teknisen taidehistorian tutkimuksessa.<sup>367</sup> Yh-

<sup>362</sup> Bomford 1998, (9–12), 9, 11.

<sup>363</sup> Tässä yhteydessä mainitaan seuraavat primäärilähteet: Teofiluksen yhdennellätoista vuosisadalla kokoama *De Diversis Artibus*, lisäksi *De Clarea Manuscript*, 1400-luvulla laaditut *Strasbourg Manuscript* ja Cennino Cenninin *Il Libro dell'Arte*, *De Mayerne Manuscript* (1620), Philips Angelin *Lof der Schilderkonst* (1642), Francesco Pachecon *El Arte de la Pintura* (1649) sekä Gerard de Laïressen *Het Groot Schilderboek* (1707). Bomford 1998, (9–12), 9–10.

<sup>364</sup> Bomford 1998, (9–12), 10.

<sup>365</sup> Bomford 1998, (9–12), 10–11.

<sup>366</sup> Bomford 1998, (9–12), 9.

<sup>367</sup> Lontoon Kansalliskäyttökäytännön *Art in the Making* -julkaisusarjan aloitti vuonna 1988 tutkimus Rembrandtin maalaustekniikasta, jota seurasivat varhaisrenessanssin maalaustaidetta (1989) ja impressionismia (1990) käsitelleet julkaisut. Viimeisimpänä

dysvalloissa puolestaan ilmestyi *Examining Velasquez* -julkaisu, jossa taidehistorioitsija, konservaattori, tieteellisen valokuvauksen asiantuntija ja analyttikko olivat yhdistäneet tietämyksensä. Teoksen kirjoittajien mukaan taide-teosten tekninen tutkimus pakottaa taidehistorioitsijan lähestymään taide-teoksia tavalla, jossa niiden materiaallinen erityisluonne tunnustetaan. Hollannissa maalausten teknisellä tutkimuksella on pitkä historia. Yhä jatkuvan Rembrandt-tutkimusprojektin tuloksia on julkaistu *A Corpus of Rembrandt Paintings* -julkaisusarjassa.<sup>368</sup> Yhtenä tärkeimmistä teknistä taidehistoriaa käsittelevistä julkaistuista voidaan mainita lisäksi *Leids Kunsthistorisch Jaerboek* -julkaisusarjassa ilmestynyt *Looking Through Paintings* -antologia. Tutustumisen arvoisia ovat lisäksi Amsterdamin Rijksmuseumin vuonna 1999 julkaisema vanhojen hollantilaisten asetelmamaalausten materiaalitekniistä tutkimusta käsittelevä julkaisu *Still Lifes: Technique and Style. The Examination of Paintings from the Rijksmuseum*. Tärkeänä lisänä alan hollantilaiseen tutkimukseen voidaan mainita lisäksi vuodesta 2002 lähtien *Art Matters, Netherlands Technical Studies in Art* -julkaisusarja. Ranskalaisella kielialueella Louvren taidemuseon tieteellinen osaston teknisen taidehistorian tutkimuksen julkaisukanavana toimii *Techné* -julkaisu, Saksassa puolestaan julkaistaan *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*- ja *Restaur* -lehtiä.<sup>369</sup>

### 2.5.2.1 Isaac Wacklinin maalaustekniikan tutkimus

Teknistä taidehistoriaa on sovellettu Suomessa vielä melko vähän ja suhteellisen suppeassa mittakaavassa. Kotimaisessa taidehistoriallisessa tutkimuksessa – erityisesti tutkimuskohteen sijoittuessa vanhan ulkomaisen taiteen alueelle – on viime vuosina alettu kiinnittää yhä enemmän huomiota myös siihen, miten taiteilijan käyttämät maalausmateriaalit ja -tekniikka ovat vaikuttaneet teoksen ilmiasuun.<sup>370</sup> Suomen Kansallisgallerian konservointilaitoksella materiaalianalytiikkaa on hyödynnetty erityisesti taideväärengösten tutkimuksessa.<sup>371</sup> Jo edellä mainitut, Sinebryhoffin taidemuseon Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineen kanssa 1980-luvulla yhteistyössä tekemät, professori Jukka Ervamaan johtamat vanhan flaamilaisen ja italialaisen taiteen tutkimusprojektit, joissa taidehistorian opiskelijoita perehdytettiin ensimmäistä kertaa maassamme taideteosten maalaustekniikkaan, ovat myös lähestyneet teknistä taidehistoriaa. Arvokasta pioneerityötä teknisessä taidehistoriassa on tehnyt konservaat-

---

sarjassa on ilmestynyt renessanssiaikaisten maalausten aluspiirustuksiin keskittynyt teos, *Underdrawings in Renaissance Paintings* (2002). Tutkimusprojekteja ovat täydentäneet National Galleryssä järjestetyt suurnäyttelyt.

<sup>368</sup> *Corpusta* on tähän mennessä julkaistu kuusi osaa.

<sup>369</sup> Teknisen taidehistorian tutkimusta tehdään monien maailman merkittäviempien museoiden yhteyteen perustetuissa tieteellisissä osastoissa, mm. Lontoon National Galleryssä ja British Museumissa, Yhdysvalloissa Washingtonin Kansallisgalleriassa ja Los Angelesissa The J. Paul Getty -museon yhteyteen perustetussa The Getty Conservation Institute -tutkimuslaitoksessa.

<sup>370</sup> Ks. esim. Kirsi Eskelisen *Jacopo Bassano freskomaalarina* (2008) tai Elina Räsäsen *Ruumiillinen esine, materiaallinen suku. Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa* (2009).

<sup>371</sup> Ks. Kilpinen 2003, 15–21.

tori Tuulikki Kilpinen, jonka tutkimusprojektit Ateneumin taidemuseossa ovat sijoittuneet erityisesti 1700–1900-lukujen kotimaiseen taiteeseen – näistä mainittakoon laaja Albert Edelfeltin työhuonekäytäntöjä käsittelevä tutkimushanke yhdessä taidehistorioitsija Marina Catanin kanssa, Juho Rissasen Pariisin maailmannäyttelyssä esiteltyjen pannoomaalausten tutkimus sekä seuraavassa esiteltävä Isaac Wacklinin muotokuvien maalausmateriaalien ja -tekniikan kartoitus. Kilpisen ulkomaista taidetta käsittelevistä tutkimuksista mainittakoon hänen selvityksensä Ateneumin merkkiteoksen, Vincent van Goghin *Katu Auvers-sur-Oisessa* -teoksen (1890) maalaustekniikasta.



Isaac Wacklin: *Naisen muotokuva*, 1755. Öljy kankaalle, 75 x 60 cm. Suomen Kansallisgalleria, A IV 3966. Kuva: Kansallisgalleria, Konservointilaitos.

Valtion taidemuseon konservointilaitoksen organisoimana toteutettiin 2005–2008 Isaac Wacklinin (1721–1758) maalausten tutkimusprojekti.<sup>372</sup> Wacklinia, joka on

<sup>372</sup> Tutkimushankkeeseen osallistui Suomen Kansallisgallerian (silloisen Valtion taidemuseon) Materiaalitutkimuslaboratorion lisäksi konservattoreita niistä kotimaisista museoista, joiden kokoelmiin kuuluu Wacklinin maalauksia. Projektin taidehistoriallisena asiantuntijana toimi tutkija Jouni Kuurne Museovirastosta.

jäänyt suhteellisen tuntemattomaksi, on pidettävä kotimaisen taidehistorian kannalta erityisen merkittävänä, onhan kyseessä ensimmäinen koulutettu suomalais-syntyinen taiteilija, joka toimi myös kotimaamme rajojen ulkopuolella.

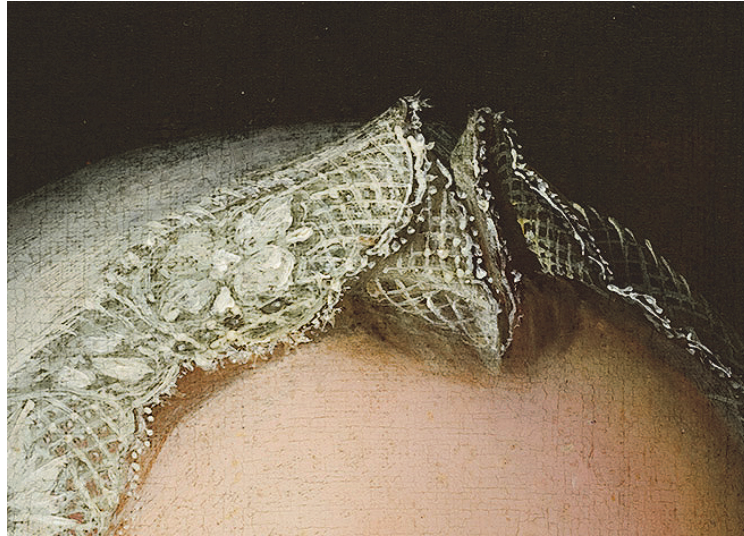


Kun maalauksia tarkastellaan ultraviolettisäteilyssä, niistä voidaan tehdä tärkeitä havaintoja: restauroinnit, myöhemmät päällemaalaukset ja muut korjailut erottuvat usein selvästi tummempina kuin maalauksen muut kohdat. Erilaiset lakat ja pigmentit fluorisoivat ultraviolettisäteilyä omilla luonteenomaisilla tavoillaan. Wacklinin Naisen muotokuvasta otetussa UV-valokuvassa erottuvat selvästi naisen dekolteen alueella olevat viiltojäljet, jotka on myöhemmin maalattu peittoon, niin ettei niitä juuri voi enää erottaa, kun maalausta tarkastellaan päivänvalossa. Kuva: Kansallisgalleria, Konservointilaitos.

Tutkimusprojektia esittelevässä julkaisussa todetaan tämän monitieteelliseksi luonnehditun tutkimushankkeen tavoitteista seuraavaa: "taidehistoriallisen asiantuntemuksen rinnalle nostettiin konservoinnin ja luonnontieteen mene-



telmiin pohjautuva näkemys taiteen teknisestä tutkimuksesta, taiteilijan käyttämien materiaalien ja maalaustekniikan kartoittamisesta.”<sup>373</sup> Todetaan lisäksi, että Wacklinin maalausten yksityiskohtaisella havainnoinnilla pyritään luomaan kokonaisnäkemys taiteilijan tekniikasta – juuri tälle taiteilijalle luonteenomaisesta maalaustavasta.<sup>374</sup>



Wacklinille luonteenomainen sivellintekniikka käy erityisen hyvin ilmi hänen kuvaamissaan pitseissä. Kuva: Kansallisgalleria/Konservointilaitos.

Yhdeksi tutkimuksen tärkeimmistä tavoitteista mainitaan teosten myöhempää taidehistoriallista tutkimusta ja konservointia hyödyttävän materiaali- ja kuvatiopankin kokoaminen. Sen lisäksi, että Wacklinin itsessään todetaan jääneen liian vähäiselle huomiolle kotimaisella taidehistorian kentällä, kirjoittajat esittävät, ettei myöskään 1700-luvun maalaustekniikkaa ole tutkittu riittävän laajasti sen paremmin koti- kuin ulkomaillaakaan. Voidaan päätellä, että kyseessä on siten uraa uurtava tieteellinen perustutkimus aivan liian vähälle huomiolle jääneestä aiheesta. Monitieteellisen tutkimustyön yleisistä lainalaisuuksista julkaisussa muistutetaan, ettei taidehistoriallisen ja taideteoksen teknisessä tutkimuksessa saavutettavan tiedon yhteensovittaminen ole aina ongelmaton. Tutkimuksen selvä linjanveto paljastuu puolestaan toteamuksessa, jonka mukaan teoksen ”alkuperäinen rakenne” pyritään erottamaan sille myöhemmin tehdyistä käsittelyistä tai taideteoksen materiaaleissa niiden luonnollisen ikääntymisen johdosta tapahtuvista kemiallisista ja fysikaalisista muutoksista. Nämä muu-

<sup>373</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2-49), 2.

<sup>374</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2-49), 16.

tokset on kirjoittajien mukaan otettava huomioon teoksia tutkittaessa – jos näin ei tehtäisi, voitaisiin päätyä virheellisiin johtopäätöksiin koskien sitä, mihin taiteilija on pyrkinyt luodessaan kutakin teostaan. Keskeisenä lähdeaineistona Wacklin-tutkimuksessa käytetään Bomfordin edellä esitellyn teknisen taidehistorian metodologisen lähestymistavan mukaisesti 1700-luvulla kirjoitettuja maalausoppaita, mallikirjoja, joista erityisesti mainitaan Johann Daniel Preisslerin 1730-luvulla julkaistu, erityisesti ihmisruumiin anatomiaan keskittyvä teos. Tärkeänä maalaustekniikan oppaana mainitaan puolestaan ruotsalaisen Karl Isak Bethunin samoihin aikoihin julkaistu ohjekirjanen, ranskalaisen Philippe de la Hiren manuaalit sekä englantilaisen Thomas Bardwellin *The Practice of Painting and Perspective Made Easy* -teos vuodelta 1756.<sup>375</sup>



Esimerkki maalauksen muodon muuttamisesta jälkikäteen. Isaac Wacklinin vaimostaan Magdalena Loschista vuonna 1755 maalaaman muotokuvan (A I 246) kankaan pingotusreunoista voidaan päätellä, ettei taiteilija maalannut teosta alun perin soikean muotoiseksi; maalipinta jatkuu pingotusreunoissa ja maalilastuja on paikoin karissut pois, kun teosta on kiinnitetty ovaalin muotoiseen pingotuskehyykseen. Kuva: Kansallisgalleria, Konservointilaitos.

Kuten perinteisessä ikonografiaan, teosten provenienssitutkimukseen ja attribuointiin painottuvassa taidehistoriallisessa tutkimuksessa, myös Wacklin-selvityksessä taiteilija pyritään liittämään osaksi laajempaa aikalaistekstiä. Keskeiseen asemaan taiteilijan kehityksen kannalta nostetaan se, miten taiteilijoita koulutettiin 1700-luvun Ruotsissa. Tämän katsotaan vielä seuranneen Ruotsiin 1620-luvulla perustetun ammattikuntalaitoksen määräyksiä ja asetuksia.<sup>376</sup>

<sup>375</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2-49), 5-6.

<sup>376</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2-49), 6.

Yksi teknisen taidehistorian keskeisimmistä tutkimuskohteista on taiteilijan käyttämien pohjamateriaalien tutkimus – tämä on ilmennyt myös Rembrandt-tutkimusprojektissa.<sup>377</sup> Myös Wacklin-selvityksessä tutkimusselostus aloitetaan sillä, mitä on saatu selville hänen käyttämistään kankaista. Maalaus-kankaiden reunoista otetuista kuitunäytteistä on polarisaatiomikroskoopin avulla saatu selville, että kyseessä on pellavakangas. Teosten ajoittamisen kannalta erityisen tärkeänä pidetään löytöä, jonka perusteella on pystytty päättämään useampien muotokuvien pohjamateriaalien olevan peräisin samasta kangaspakasta. Teosten alkuperäisen koon määrittelyn kannalta hyödyllinen on lisäksi havainto – joka perustuu tietämykseen 1700-luvulla käytössä olleiden kankaiden kudontaleveyksistä – jonka mukaan taiteilija on hyödyntänyt maalausissaan kangaspakan leveyttä taloudellisesti siten, ettei kankaasta jäänyt hukkapaloja.<sup>378</sup>

Jotta kankaalle voitaisiin maalata, se pitää ensin kiinnittää erityiseen pingotuskehikkoon.<sup>379</sup> 1700-luvun alussa ei vielä tunnettu nykyisin käytössä olevia kiilakehyksiä vaan kankaat pingotettiin kiinteisiin pingotuskehysiin, joissa kangasta ei ollut mahdollista kiristää kiilojen avulla.<sup>380</sup> Pingotuskehukset ovat usein jättäneet jälkensä myös teoksen maalipintaan, mistä voidaan päätellä, onko maalaus ollut aiemmin pingotettuna erikokoiseen pingotuskehukseen tai esimerkiksi onko suorakaiteen muotoinen maalaus ollut alkuaan ovaalin muotoinen.<sup>381</sup>

Maalauskaan pingotusreunojen naulausjäljistä ja sen lisäksi kankaan reunojen venymistä, jotka syntyvät kangasta pingotettaessa, voidaan puolestaan päätellä, onko maalaus sen historian jossakin vaiheessa irrotettu pingotuskehysistään esimerkiksi konservointia varten tai onko se kiinnitetty uuteen pingotus- tai kiilakehykseen – Wacklinin maalausten reunataitteista on löydetty useita reikärivistöjä, mikä viittaa siihen, että maalaukset on irrotettu pingotuskehysistään ja kiinnitetty taas uudestaan moneen otteeseen.<sup>382</sup> Kun kangas on kiinnitetty pingotuskehukseen, se on ennen varsinaisen maalaustyön aloittamista esiliimattava ja pohjustettava. Pohjustus koostuu eläinliimasta, nykyisin käytetään myös synteettisiä liima-aineita, sekä täyte- ja väriaineista. Taiteilijat ovat eri aikoina käyttäneet hyvin monentyyppisiä pohjustuksia; pohjustusten koostumuksessa, värissä, pintarakenteessa ja imukyvyssä heijastuvat myös maantieteelliset erot. Se, onko maalaus pohjaksi valittu kangas, puu tai vaikkapa kupari, on asettanut käytettävälle pohjustukselle omat vaatimuksensa.<sup>383</sup> Valittu pohjustus on usein vaikuttanut ratkaisevasti siihen, miltä maalaus on näyttänyt

<sup>377</sup> Ks. Van de Wetering 1997, 90–129.

<sup>378</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2–49), 16–21.

<sup>379</sup> Ks. Kirsch & Levenson 2000, 39.

<sup>380</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2–49), 17.

<sup>381</sup> Pingotuskehukset vaikuttavat myös siihen, millainen halkeamaverkosto teoksen maalipintaan muodostuu sen ikääntyessä.

<sup>382</sup> Vuosikymmeniä sitten oli vielä tavallista, että maalauksia vuorattaessa alkuperäisen maalauskaan pingotusreunat leikattiin pois. Näin menetettiin tärkeää informaatiota. Ks. Kilpinen et. al. 2008, (2–49), 21–22.

<sup>383</sup> Sen, että Wacklin valitsi maalauksiinsa juuri tietyntyyppiset, joustavat pohjustukset, on katsottu johtuneen siitä, että näin maalaukset voitiin kuljetusta varten kääriä rullalle ilman pelkoa niiden vaurioitumisesta.

valmiina. Wacklin-tutkimuksessa maalausten pohjustuksista otettiin näytteitä, joita tutkimalla saatuja analyysituloksia verrattiin ranskalaisissa maalaus käsikirjoissa annettuihin ohjeisiin. Taiteilijan käyttämien pohjustustyyppien vertailemisella saatiin tietoja, jotka vahvistivat aiemmassa taidehistoriallisessa tutkimuksessa puhtaasti tyyllisten seikkojen perusteella tehdyt päätelmät oikeiksi. Wacklinin eri maista saamat vaikutteet, jotka heijastuivat selvinä paljaalle silmälle teosten maalaustavassa, sivellintekniikassa ja värisommittelussa, näkyvät myös maalausten materiaalkoostumuksessa.

Kun maalaus kangas on pohjustettu, taiteilija hahmottelee sille haluamansa kuva-aiheen. Yksi teknisen taidehistorian tärkeimmistä tutkimusmenetelmistä viime vuosina on ollut juuri taiteilijoiden aluspiirrosten tutkimus, jossa on 1970-luvulta lähtien hyödynnetty infrapunarefleksigrafiaa (IRR).<sup>384</sup> Infrapunasäteily tunkeutuu maalikerrosten läpi, jolloin on mahdollista saada näkyviin taiteilijan (mahdollisesti) tekemä aluspiirustus. 1700-luvulla valmistuneiden maalausten tutkimuksessa infrapunaläpivalaisukuvaus on puolestaan osoittautunut erityisen hyödylliseksi, näin myös Wacklinin kohdalla. Kankaan taustapuolella olevat signeeraukset tai muut merkinnät, jotka ovat jääneet peittoon, kun maalaus on vuorattu, voidaan saada näkyviin käyttämällä tätä tutkimuskuvausmenetelmää.<sup>385</sup> Wacklin-tutkimuksessa saatiin selville, että – toisin kuin 1700-luvun ranskalaisissa maalaus käsikirjoissa, joissa suositeltiin hahmottelemaan kuva-aihe liiduilla värilliselle pohjustukselle – Wacklin ei ole piirtänyt aluspiirrosta vaan hän on hahmotellut aiheensa suoraan kankaalle käyttämällä tummaa, kivi-vaikkoa maalia ja sivellintä.<sup>386</sup> Oman tärkeän vaikutuksensa maalaustekniikkaan ja teosten värisommitteluun aiheutti se, että ennen 1800-luvun teollista vallankumousta Wacklinin tavoin suurten taidekeskusten ulkopuolella toimivilla taiteilijoilla oli nykypäivän näkökulmasta katsottuna käytössään hyvin rajoitettu määrä erilaisia väriaineita. Myös pigmenttien hankintahinta on kautta historian vaikuttanut siihen, miten niitä on hyödynnetty maalauksissa: edullisimpia maavärejä on käytetty runsaimmin maalausten alemmissa maalikerroksissa, kaikkein kalleimpia, kuten esimerkiksi *lapis lazuli* -puolijalokivestä valmistettava ultramariinin sinistä – jota ei onnistuttu löytämään Wacklinin maalauksista – on puolestaan käytetty vain päällimmäisissä maalikerroksissa, suhteellisen säästeliäästi ja yleensä tarkkaan harkituilla alueilla.<sup>387</sup> Käytettävissä olevien

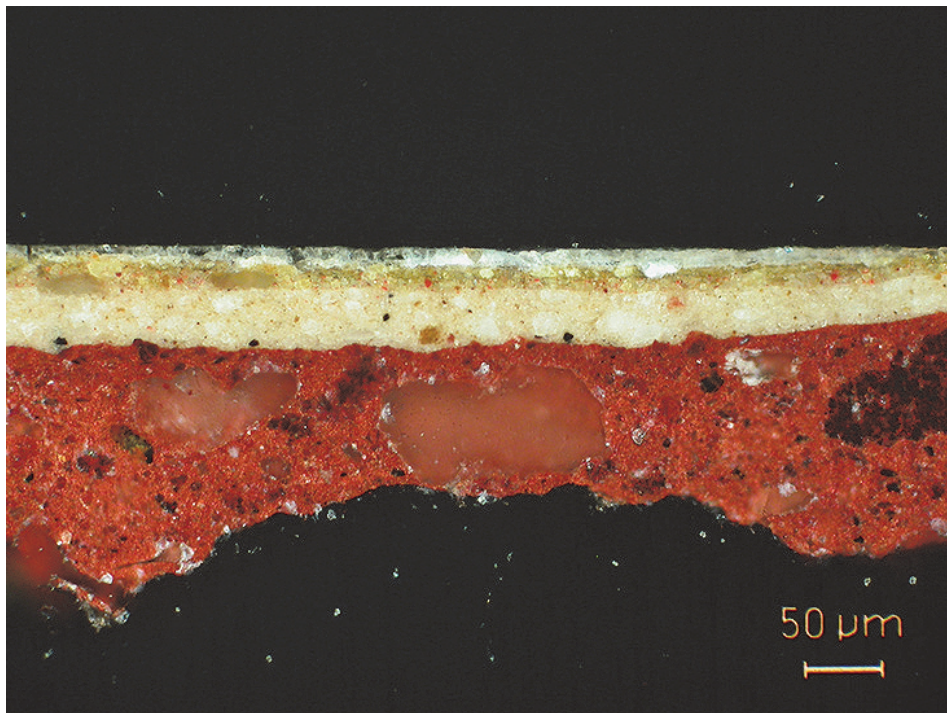
<sup>384</sup> Ks. esim. *Art in the Making. Underdrawings in Renaissance Paintings*. Infrapuna-kuvauksen hyödyllisyydestä nykytaiteen tutkimuksessa ks. Siukku Nurminen 2008. *Hyvin luonnosteltu – puoliksi valmis. Jarmo Mäkilän maalaus Kevät*. Krakelyyri. Konservointilaitoksen projekteja. Helsinki: Valtion taidemuseo, 76–81.

<sup>385</sup> Useiden 1700-luvun muotokuvamaalusten kankaiden taustapuolelta on löydetty alkuperäisiä merkintöjä tätä menetelmää käyttämällä. Wacklinin maalaamien muotokuvien kääntöpuolelta löydettiin tässä tutkimuksessa taiteilijan signeerausten lisäksi hänen tekemiään merkintöjä kuvatuista henkilöistä.

<sup>386</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2–49), 28.

<sup>387</sup> Teoksen eri kuvaelementtien arvottaminen näkyy siinä, mitä väriaineita on käytetty teoksen milläkin alueella. Esimerkiksi uskonnollisissa aiheissa ultramariininsinistä, kaikkein kalleinta väriainetta, on käytetty Neitsyt Marian viitassa, kaikkein edullisimpia pigmenttejä kuten rautaoksideista koostuvia maavärejä on sen sijaan käytetty teoksen kuva-aiheen kannalta vähemmän tärkeiksi katsotuilla alueilla kuten taustassa ja teoksen reuna-alueilla.

pigmenttien rajallisuus on vaikuttanut myös maalaustekniikkaan. Esimerkiksi 1600-luvulla ei vielä tunnettu kestäviä väriaineita, joilla olisi ollut mahdollista aikaansaada voimakas vihreä värisävy, minkä vuoksi haluttu vihreä aikaansaadtiin kuullottamalla eli laseeraamalla (engl. *glaze*, saks. *lasur/Farglasur*, ransk. *glacis*, ruots. *lasur*) alemman sinisen maalipinnan päälle kellertävällä maalilla.<sup>388</sup> Sama käytäntö jatkui vielä 1700-luvulla.



Poikkileikkausnäytteistä voidaan tutkia maalauksen kerrosrakennetta pohjustuksesta kaikkein päällimmäisiin maali- ja lakkakerrokseen asti. Wacklinin maalama Jørgen Wichmandin muotokuvasta, 1749 (A-2007-200) otetussa poikkileikkausnäytteessä erottuu alimpana kerroksena Wacklinille tyypillinen kaksoispohjustus, joka koostuu alemmasta, runsaasti täyteaineita sisältävästä punaruskeasta kerroksesta ja sen päälle levitetystä vaaleanharmaasta pohjustuskerroksesta. Kaikkein päällimmäisimpänä on ohut kellanvihreä maalikerros (näyte on otettu siitä muotokuvan kohdasta, jossa taiteilija on kuvannut mallinsa keltaista liiviä). Kuva: Kansallisgalleria, Konservointilaitos/Seppo Hornytzkyj.

Wacklinin maalausten väriaineita analysoimalla saatiin selville, että hän rakensi muotokuviansa vihreät värisävyt sekoittamalla preussinsinistä napolinkeltaiseen. Maalin sideainetta analysoimalla voitiin puolestaan osoittaa hänen käyt-

<sup>388</sup> Ks. Wallert 1999, 20–21.

täneen maalauksissaan sekä pellava- että pähkinäöljyä – kävi ilmi, että viimeksi mainittuun taiteilija hiersi valkoiset, siniset ja vihreät väriaineensa.<sup>389</sup> Wacklin-tutkimus painottuu kerrosmaalaustekniikkaan erityisesti muotokuvissa kuvattujen henkilöiden ihonvärien ja asusteiden osalta. 1700-luvun maalaustavasta todetaan, että naisen ihonväri kuvattiin tavallisesti miehen hipiää vaaleammaksi, lisäksi kuvattavan yhteiskunnallinen asema vaikutti ihonvärin tummuusasteeseen: rahvas kuvattiin tummempihipiäisinä kuin yläluokkaan kuuluvat. Yhtä yksityiskohtaisesti kuin tutkimuksessa selostetaan sitä, miten Wacklin rakensi kuvaamiensa henkilöiden ihonaluet päällekkäisistä maalikerroksista, kuvataan tapaa, jolla muotokuvien mallien asut on työstetty maalauksissa. Kummasakin tapauksessa Bardwellin manuaalin välittämät tiedot toimivat keskeisenä vertailumateriaalina. Bardwell antaa tarkkoja ohjeita siitä, kuinka pukujen laskokset olisi maalattava. Maalauksissa kuvattujen pukujen alueelta otetuista poikkileikkausnäytteistä voitiin päätellä maalipinnan rakentuvan päällekkäisistä peittävästä ja kuultavista maalikerroksista. Värisävyn havaittiin syvenevän pintaa kohti – kävi ilmi, että punertavilla värialueilla alemman, punaokrasta ja valkoisesta koostuvan peittävän maalikerroksen päälle taiteilija on sivellyt ohuen lasuurin punaisella lakkavärillä, joka on ainakin jossain määrin haalistunut. Maalausten aiemmissa ”kunnostuskäsittelyissä” käytetyt liuottimet ovat saataneet myös rapauttaa maalipintaa. Värisävyt eivät siten täysin vastaa alkupeittäviä.<sup>390</sup> Tämä ilmenee myös Wacklinin muotokuvien taustoissa, joiden alkupeittäisen sävyn määrittelyä vaikeuttavat myöhemmin lisätyt päällemaalaukset ja lakkajäämät.<sup>391</sup>

Tutkimuksen loppupäätelminä todetaan tutkimuksen päätavoitteena olleen kokonaiskuvan luominen Wacklinin taiteellisesta tuotannosta, minkä katsotaan toteutuneen. Tutkimuksella on pystytty osoittamaan, että aiemmin korostettu Wacklinin ”suomalaisuus” on nyt tehdyn tutkimuksen tulosten valossa tulkinnanvaraista; taiteilijan kerrotaan maalaustekniikkansa ja käyttämiensä materiaalien suhteen sijoittuvan saumattomasti oman aikakautensa eurooppalaiseen taidekenttään. Sen, että Wacklin työskenteli suurten taidekeskusten ulkopuolella, nähdään kuitenkin tuoneen hänen maalauksiinsa oman erityisheimansa, jonka todetaan heijastuvan maalausten värinkäytössä, joissakin sommitelullisissa ratkaisuisissa ja myös eräinä poikkeuksellisina materiaalivalintoina. Yhdeksi tutkimuksen hyödyiksi lasketaan mittavan materiaali- ja tietopankin kokoaminen, sitä voidaan hyödyntää myöhemmissä pohjoismaisia 1700-luvun taiteilijoita käsittelevissä tutkimuksissa. Monien Wacklin-tutkimuksen paino-

<sup>389</sup> Wacklinin maalauksissaan käyttämien väriaineiden tunnistamisessa sovellettiin röntgenfluoresenssispektrometria (EDXRF), jossa saatu tulos vielä varmistettiin maalausten maalipinnasta otetuilla väriainenäytteillä, joita tutkittiin sekä polarisaatiomikroskoopilla että pyyhkäisyelektronimikroskoopilla (SEM), johon oli liitetty energiadiispersiivinen röntgenspektrometri (EDS). Maalauksissa käytetyn maalin sideaine analysoitiin käyttämällä infrapunaspektrometria (FTIR). Kilpinen et. al. 2008, (2–49), 47–48, viitteet 132 ja 151.

<sup>390</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2–49), 35–36.

<sup>391</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2–49), 34. Kuten tutkimuksessa todetaan, aiemmin maalausten lakanpoistossa saatettiin soveltaa ns. selektiivistä puhdistusta. Muotokuvamaalauksissa tämä tarkoitti usein sitä, että kellastunut lakka poistettiin vain kuvattun henkilön kohdalta, muotokuvan tausta-alue saatettiin jättää kokonaan käsittelemättä.

pistealueiden mainitaan lisäksi muodostavan hedelmällisen perustan jatkotutkimukselle.



Maalipinnan luonnollisen ikääntymisen aiheuttama krakelyriverkosto ja maalipinnan impastot erottuvat erityisen selvästi, kun maalausta tarkastellaan jyrkässä sivuvalossa. Isaac Wacklin: *Naisen muotokuva/Miss Heckford*, 1757 (A II 1439). Kuva: Kansallisgalleria, Konservointilaitos.

Tutkimusprojektit, joissa on käytetty teknisen taidehistorian menetelmiä, saattavat usein vaikuttaa suurisuuntaisilta hankkeilta, joissa on ollut käytävissä nykyaikaisimmat luonnontieteelliset tutkimusmenetelmät ja huomattavia taloudellisia resursseja. Wacklin-julkaisussa muistutetaan aiheellisesti, ettei teknisen taidehistorian kuitenkaan välttämättä tarvitse olla kallista ja hankalasti to-

teutettavaa.<sup>392</sup> Tärkeitä huomioita taideteoksista voidaan tehdä havainnoimalla niitä tavalla, johon taidehistorian opiskelijoita ei tavallisesti valmenneta – esimerkiksi tarkastelemalla maalauksia jyrkässä sivuvalossa. Myös teosten taustapuolelta olisi huomioitava: niistä voi löytyä lähes huomaamattomia merkintöjä. Samoin pienistä haalistuneista lappusista ja etiketeistä tai hätäisistä lyijykynäpiirroista voidaan löytää tietoja, jotka saattavat osoittaa ratkaisevan tärkeiksi teosten provenienssia tai attribuutiota selvitetessä. Esimerkiksi Wacklinin eräässä muotokuvassa kuvatun naisen identiteettiä tarjosi ainoan viheen lyijykynällä kirjoitettu lappunen, joka oli liimattu maalauksen kiilakehykseen.<sup>393</sup>

### 2.5.2.2 Teknisen taidehistorian ongelmakohtia

Isaac Wacklin-tutkimusprojektissa tulee konkreettisella tavalla esiin se merkitys, joka monitieteisellä eri asiantuntijoiden yhteistyöllä taiteen tutkimuksessa on; erilaiset lähestymistavat avasivat uusia näkökulmia ja auttoivat kyseenalaistamaan aiempia lähtöoletuksia. Monitieteellinen, humanistista ja luonnontieteellistä tutkimusta yhdistävä lähestymistapa asettaa kuitenkin myös omat haasteensa. Johanna Vakkari on todennut, ettei taidehistoriallinen tutkimus voi koskaan saavuttaa täyttä objektiivisuutta. Hänen mukaansa humanistisessa tutkimuksessa tulisikin toisinaan hyväksyä se, ettei tutkittava kohde paljastu analyttiselle katseelle täydellisesti vaan jää ainakin osittain ”sumeaksi”. Vakkari korostaa, ettei tämä tee tutkimuksesta kuitenkaan ”yhtään vähemmän tieteellistä.”<sup>394</sup> Wacklin-julkaisussa muistutetaan samassa hengessä, ettei taideteosten materiaalitekniikassa tutkimuksessa ole kyse ”aukottomista faktoista, kaiken selvittämisestä salapoliisin työskentelytapoihin rinnastettavin menetelmin.”<sup>395</sup> Ongelmana nähdään erityisesti se, miten on mahdollista löytää yhteinen kieli tutkimusprojektin eri toimijoiden välillä – tämän voi nähdä laajemminkin monitieteisen tutkimuksen yleisenä haasteena.<sup>396</sup> Teknisen taidehistorian perustavanlaatuisen ongelman on kuitenkin siinä, ettei tutkimuksessa ole pääsääntöisesti oltu kiinnostuneita kuin taideteoksen alkuperäisestä ilmiasusta ja historiallisesta syntykonteksista – näin taideteoksen muut merkitystasot ovat olleet vaarassa jäädä liian vähäiselle huomiolle. Tältä ei voi välttyä Wacklin-tutkimukseen. Postmodernismi ei ole pystynyt horjuttamaan teknisen taidehistorian vahvaa uskoa itsenäisesti luovaan taiteilijaneroon. On huomattava, että Wacklin-tutkimuksessakin pyrittiin luomaan yhtenäinen taiteilijasubjekti korostamalla taiteilijalle luonteenomaisia piirteitä, joiden muodostamaa eheää taustaa vasten pääasiassa ulkomaanmatkoilta omaksutut vaikutteet piirtyivät eräänlaisina vähäisinä poikkeamina.

<sup>392</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2-49), 39.

<sup>393</sup> Wacklinin ”Miss Heckfordina” tunnettu maalaus (1757) Suomen Kansallislageriassa. Kilpinen et. al. 2008, (2-49), 26. Tällaisiin merkintöihin on tietenkin aina suhtauduttava asiaankuuluvalla kriittisyydellä.

<sup>394</sup> Vakkari 2000, 14.

<sup>395</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2-49), 2-5.

<sup>396</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2-49), 5.



Tekninen taidehistoria lähestyy taiteellista luomista yksinomaan päämääräsuuntautuneen valmistamisen näkökulmasta. Tarkastelun lähtökohdan, *arkhēn*, muodostaa taiteilija, jolla on kyky (*dynamis*) ja taidot (*tekhne*) valmistaa fyysinen taideteosobjekti sekä hänen työssään hyödyntämät fyysiset materiaalit, joista hänen on mahdollista niihin eri tavoin vaikuttamalla, siis niitä työstämällä, muotoilla haluamansa kaltainen teos. Työstäessään valitsemaansa ainesta taiteilija on liikuttaja, joka liikuttaa liikuteltavaa haluamaansa suuntaan. Tekninen taidehistoria pyrkii kuvaamaan sitä liikettä (*kinēsis*), joka sijoittuu taiteellisen luomisen lähtökohdan, *arkhēn*, ja tämän toiminnan lopullisen päämäärän, *teloksen* – siis täydellisen toteutuneisuuden, staattiseen ja pysyvään läsnäolevuuteensa aktualisoituneen teoksen, *ergon* – väliin. Liike, *kinēsis*, näyttäytyy tässä katsannossa epätäydellisenä aktualisuutena, jonka ainoan oikeutuksen muodostaa sille edeltä käsin asetetun päämäärän saavuttaminen. Taiteellisen työskentelyn saavuttaessa finaliteettinsa, sen keskeneräisen toteutuneisuuden liike pysähtyy ja valmistamisen tapahtuma päättyy. Näin ajateltuna taideteos edustaa staattista läsnäoloa.<sup>397</sup> Tekninen taidehistoria kykenee siis tarkastelemaan vain jo *teloksensa* ja finaliteettinsa saavuttanutta tapahtumista. Yhtä lailla taideteoksen luominen ja teoksen valmistamiseen käytetyt materiaalit kyetään tässä katsannossa mieltämään vain niille edeltä käsin asetetun ulkopuolisen päämäärän, valmistuvan tuotteen, aktualisoituvan teoksen pohjalta. Siten tekninen taidehistoria ei kykene ottamaan taiteellisen luomisen itsensä dynaamista luonnetta – äärellisenä tapahtumana, jolla on päämääränsä omassa itsessään, ei itsensä ulkopuolella – ajattelunsa piiriin.<sup>398</sup>

Bernard Stiegler on todennut, että Aristoteleen *Metafysiikassaan* luetteleman neljän syyn myöhemmissä tulkinnoissa aikaansaavan syyn, *causa efficiensin*, rooli on ylikorostunut. Teknisessä taidehistoriassa aikaansaavan syyn muodostaa teoksen valmistava taiteilija, joka määrittää teoksen päämääräsyyn, *teloksen* ja finaliteetin. Stiegleriläisessä luennassa tämä johtaa välttämättä taiteilijan käyttämien tekniikoiden mieltämiseen instrumentalistisesti – ja tämä puolestaan taiteilijan käyttämien fyysisten materiaalien (käsitteelliseen) immaterialisoitumiseen, mediumien transparensoitumiseen.<sup>399</sup> Kuten edellä kerrotusta Wacklin-tutkimuksen selostuksesta on käynyt ilmi, tekninen taidehistoria on äärimmäisen teknistä – siinä merkityksessä, miten teknisyyden arkikielisenä ilmaisuna on tapana ymmärtää. Voimme kuitenkin esittää, että se, mikä teknisessä taidehistoriassa lähestymistapana on jäänyt ajattelematta, on juuri tekniikka, *tekhne*, kaikkein omimmassa olemuksessaan. Kuten Stieglerkin korostaa, *tekhne* alkupe- räisessä kreikkalaisessa merkityksessään merkinnyt suinkaan valmistamista vaan pikemminkin esiintuomista, teoksen saattamista kätkeytyneisyydestä kätkeytymättömyyteen, *a-lētheia*, jossa teoksen totuus vasta voi tapahtua.<sup>400</sup> Tekniikkaa tässä merkityksessään ei voi enää ymmärtää kapean instrumentalistisesti vaan sen on ymmärrettävä kuuluvan kaikkein omaehtoisimpaan huolen,

<sup>397</sup> Seuraan tässä Aristoteleen *Fysiikassaan* esittämiä ajatuksia Jussi Backmanin tulkitsemana, ks. Backman 2005, 174–178.

<sup>398</sup> Backman 2005, 203–204.

<sup>399</sup> Weber 2008, 34–38.

<sup>400</sup> Stiegler 1998 [1994], 8–9.

*Sorge*, täälläolemisen, *Dasein*, olemisrakenteeseen. Tekniikka ei ole toimijastaan erillinen vaan hänen elimellinen jatkeensa. Olemassaolo toteutuu ruumiin tekniikoissa, joiden piiriin hänet on olemisessaan heitetty (*geworfen*).

Teknistä taidehistoriaa on sovellettu pääosin vanhan ja modernin taiteen tutkimukseen.<sup>401</sup> Tällä tutkimuksellisella lähestymistavalla olisi kuitenkin paljon annettavaa myös nykytaiteen tutkimuksessa. Nykytaiteessa teokset voivat fyysisen koostumuksensa osalta olla hyvin erikoisia. Wolfgang Laibin *Milkstone*-teos (1978–1983, Suomen Kansallisgalleria, N-1998–29) koostuu suorakaiteenmuotoisesta, valkeasta marmorilevystä ja sen päälle kaadetusta maidosta. Maito pysyy oman pintajännityksensä ansiosta marmorin päällä. Yhdessä nämä toisiinsa nähden yhteismitattomilta vaikuttavat elementit muodostavat *kolmannen*, joka ei palaudu kumpaakaan erikseen. Taiteilijan intention mukaisesti maito on vaihdettava uuteen päivittäin toistuvassa rituaalinomaisessa aktissa.<sup>402</sup> Toisin kuin Wacklinin maalaamat muotokuvat, jotka voi kokea omaan itseensä vetäytyvinä ja siten nykyihmiselle ehkä vaikeasti lähestyttävänä, *Milkstone* voi nähdä avautuvan kohti teoksen tarkastelijaa. Taideteos on nykytaiteessa yhä useammin prosessuaalinen tapahtuma, joka rikkoo perinteisen muodon ja sisällön erottelun, teoksen materiaalilla on tässä keskeinen rooli.<sup>403</sup> Voidaanko *Milkstonen* kaltaista teosta enää lähestyä edellä esitellyin teknisen taidehistorian tutkimusmenetelmin? Kovin mielekkäänä teoksen ymmärtämisen *Milkstone* edustaa monien muiden nykytaiteen teosten tavoin taideteosta, jonka merkitystä ei voida erottaa siitä eleestä, jossa ”epätavanomainen” materiaali on liitetty osaksi taideteosta – valitun materiaalin rooli on näin ylikorostunut.<sup>404</sup>

Voimme ajatella, että tämänkin kaltaiset teokset ovat lähestyttävissä teknisen taidehistorian avulla, ainakin jos haluamme nähdä tämän tutkimuksellisen lähestymistavan nykyisestä poikkeavassa merkityksessä – siten, että se mielletäisiin nykyistä laajemmassa merkityksessä materiaalisuuden tutkimukseksi.<sup>405</sup> Se tosiasiallinen asiantila, että ”on” (*il y a*) tekniikoita – tähän Stiegler viittaa metonymisesti Derridalta lainaamallaan *grammē*-käsitteellä – ei ole ihmisen ansiota. *Dasein* on heitetty, *geworfen*, perimiensä tekniikkojen keskelle; aktualisoidakseen nämä tekniset potentiaalisuudet hänen on otettava käyttöön erilaisia tekniikoita, asetettava niiden kanssa suhteisiin ja muokattava niitä mieleisikseen. Elämä ja äärellinen oleminen toteuttaa itseään tekniikoissa. Ihmisen

<sup>401</sup> Tässä yhteydessä on mainittava, että Hampurin yliopiston taidehistorian laitokselle perustettiin vuonna 1996 materiaali-ikonografian tutkimukseen keskittyvä arkisto *Archiv zur Erforschung Materialikonographie*.

<sup>402</sup> Buskirk 2003, 108–109.

<sup>403</sup> Belting 2005, 305. Nykytaiteessa teosten prosessuaalisuus ilmenee usein siten, että taiteilija valitsee teokseensa tarkoituksellisesti suhteellisen nopeasti häviäviä tai muutoaan muuttavia orgaanisia materiaaleja, esimerkiksi ruoka-aineita – näin ovat tehneet muun muassa Dieter Roth (1930–1998) ja Janine Antoni. Ks. Buskirk 2005, 7–11; Skowranek 2007.

<sup>404</sup> Nykytaiteen tutkimuksen diskurssissa puhutaan usein kehollisuudesta. Tällä halutaan korostaa sitä, että toisin kuin perinteisesti on ollut tapana ajatella, emme kohtaa taideteosta vain näköaistin välityksellä vaan moniaistisesti, koko kehollamme. Tämän ajattelun lähtökohta on tietenkin Maurice Merleau-Pontyn ja muiden havaitsemisen ruumiillisuutta korostavien fenomenologioiden ajattelussa.

<sup>405</sup> Ks. esim. Belting 2005.

huoli on näyttäytynyt historian kuluessa toisistaan poikkeavin ruumiin tekniikoin – Isaac Wacklinilla toisin kuin esimerkiksi Wolfgang Laibilla.<sup>406</sup> Teknisestä taidehistoriasta puuttuu nykyisellään itsereflektiivinen ulottuvuus. Kysymyksiä, joita sen olisi asetettava itselleen, ovat ainakin seuraavat: Mitä on teknisen taidehistorian ”tekninen”? Missä suhteessa taidehistoria on tekniikkaan? Voidaanko teknistä taidehistoriaa luonnehtia taidehistorian tekniikaksi, siinä merkityksessä kuin tehtiin Tallinnassa 2011 pidetyn *Technics of Art History – Technical Art History* -kongressin otsikossa? Mikä on taideteoksen suhde tekniikkaan? Miten voisimme ajatella taideteoksen valmistamista päättymättömänä *praksiksena* merkityksessä, jossa taiteellisen luomisen *tēlos* ei ole löydettävissä valmistetusta teoksesta vaan itseään toteuttavasta toiminnasta, jolla ei ole itseensä nähden ulkoista päämäärää?



Wolfgang Laibin *Milkstone*-teosta installoidaan. Kuva: Kansallisgalleria/Pirje Mykkänen.

Teknisen taidehistorian suhde todellistumattomiin potentiaalisuuksiin nähden on myös puutteellinen. Teknisen taidehistorian harjoittajien kiinnostus rajoittuu vain aktualisoituneisiin potentiaalisuuksiin: he tutkivat sitä, mikä on todellistunut havaittavaksi taideteokseksi ja pyrkivät käytettävissään olevilla tutkimusmenetelmillä selvittämään syyt tälle aktualisoitumiselle. Aktualisoituneen teok-

<sup>406</sup> Stiegler 1998 [1994]; Lindberg 2013a, 71–88.

sen on tässä katsannossa välttämättä oltava palautettavissa sen kaikilta osin selittävään riittävään perusteeseen – mikä useimmiten samaistetaan teoksen luoneen taiteilijan intentioksi. Näin menetellessään tekninen taidehistoria unohtaa potentiaalisuuden kääntöpuolen: sen, ettei tosiasiallisesti ole löydettävissä yhtä syytä, joka kykenisi selittämään sen, miksi teoksesta on tullut juuri aktualisoituneen teoksen kaltainen; ei ole mitään syytä sille, etteikö se olisi voinut ottaa täysin toisen muodon. Ei ole myöskään mitään syytä sille, etteikö teos olisi voinut jäädä kokonaan toteutumatta, vain teosidean asteelle.<sup>407</sup> Voimme ajatella, että tekninen taidehistoria tarkastelee tutkimuskohdettaan liiaksi valmistamisen, *poiesiksen*, näkökulmasta, jossa taideteoksen ontologista erillisyyttä ei kyetä ottamaan huomioon.



*Milkstone* näytteilleasetettuna. Kuva: Kansallisgalleria/Pirje Mykkänen.

Tekninen taidehistoria on nykyisellään ollut suurelta osin alistettu konventionaalisiin kysymyksenasetteluihin seuraavan taidehistoriallisen tutkimuksen tueksi. Lähestymistavasta, joka ottaisi taideteoksen materiaalisuuden huomioon tavalla, jota teknisessä taidehistoriassa ei ole osattu ajatella, voisi sen sijaan muodostua

<sup>407</sup> Kuten Aristoteles lausuu *Metafysiikassaan*: "[...] sen, jolla on kyky olla, on mahdollista olla tai olla olematta, joten samalla oliolla on kyky sekä olla että olla olematta." Aristoteles 1990, 1050b, 164.

täysin itsenäinen tutkimuksellinen lähestymistapa omine tutkimustraditioineen, menetelmineen ja kysymyksenasetteluineen. Väitteeni on, että tekniseltä taidehistorialta on jäänyt ajattelematta taideteoksen materiaalisuuden mieli, *Sinn*. Yhtä lailla siltä on jäänyt ajattelematta tekniikoiden mieli. Konservoinnin tieteenalalta on puolestaan jäänyt ajattelematta konservoinnin ja säilyttämisen mieli. Konservoinnin ja teknisen taidehistorian piirissä esiintyvä puhe "taideteoksen materiaalisuudesta" palauttaa materiaalisuuden ontiseen teoksisuuteen ja alistaa sen näin funktionaalisuudelle, välineellisyydelle, välittömälle hyödyille ja merkityksen täyteydelle eikä siten tosiasiallisesti kykene kohtaamaan Kuvan materiaalisuutta, joka olisi kohdattavissa vain läpikäymällä kokemus siitä, että "on" (*il y a*) materiaalisuutta.

Seuraavassa pyrin avaamaan konservoinnin teorian ja taideteoksen materiaalisuuden mielen tematiikkaa. Aluksi pyrin luomaan yleiskatsauksen Cesare Brandin konservointia koskevasta ajattelusta. Tavoitteeni on erityisesti nostaa esiin sellaisia seikkoja ja viitepisteitä, jotka eivät ole juurikaan saaneet ansaitsemaansa huomiota Brandin kirjoitusten vastaanotossa.

### 3 KONSERVOINNIN TEOREETTISESTA PERUSTASTA

#### 3.1 Fenomenologis-semioottinen näkökulma taiteen konservointiin: Cesare Brandi

Voidaan huomata, että alussa esitetty Georges Didi-Hubermanin näkemys, jonka mukaan taideteos olisi kaasupilven kaltainen, jatkuvasti muuttuva konstellaatio, vaikuttaisi muodostavan täyden antiteesin sille, miten taideteos mielletään konservoinnin ja teknisen taidehistorian piirissä. Tämän valossa on kiinnostavaa, että konservointiteorian vaikutusvaltaisimman teoreetikon, Cesare Brandin ajattelusta on löydettävissä joitakin yhtymäkohtia Didi-Hubermanin näkemyksiin. Brandin *Teoria del restauro* (1963), joka pohjautuu hänen Rooman *Istituto Centrale del Restauro* -laitoksessa 1940- ja 1950-luvuilla pitämiinsä luentoihin, on edelleen yksi keskeisimmistä konservoinnin teorian perusteoksista. Paolo D'Angelo on jakanut Brandin kirjallisen tuotannon kahteen kauteen. Ensimmäisenä kautenaan, teoksissaan *Carmine o della pittura* (1945), *Arcadio o della scultura* ja *Eliante o dell'architettura* (1956) sekä *Celso o della poesia* (1957), Brandin teoreettinen kiinnostus painottui erityisesti taiteelliseen luomiseen husserlilaisen fenomenologian näkökulmasta tarkasteltuna, jälkimmäisellä kaudellaan, 1960- ja 1970-luvuilla julkaistuissa teoksissaan *Segno e immagine* (1960), *Le due vie* (1966) ja viimeiseksi jääneessä *Teoria generale della critica* -teoksessaan (1974) Brandin mielenkiinto keskittyi yhä enemmän taideteoksen reseptioon. Brandin varhaisteosten heijastaessa Kantilta, Hegeliltä, Crocelta, Husserlilta ja Heideggerilta saatuja vaikutteita, hänen myöhemmissä teoksissaan semiotiikasta, strukturalismista ja jälkistrukturalismista imetyt vaikutteet ovat pääosassa. *Teoria generale della critica* -teoksessa Brandi viittaa niinkin toisistaan eroaviin teoreetikoihin kuin Ferninand De Saussure, Louis Hjelmslev, Roman Jakobsson, Lévi-Strauss, Umberto Eco, Michel Foucault, Julia Kristeva ja Jacques Derrida.

##### 3.1.1 *Atto critico*

Brandi, joka näki konservoinnin kategorisena imperatiivina säilyttämisen (*salvaguardia*), teorian ensimmäisen momentin muodostaa taideteoksen erityislaa-

dun tunnustaminen, *riconoscimento*. Hän katsoi konservoinnin tehtäväksi taide-teoksen esteettisestä, fyysisestä ja historiallisesta ulottuvuudesta koostuvan olemisen tavan välittäminen tulevaisuuteen:

Il restauro costituire il momento metodologico del *riconoscimento* dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro.<sup>408</sup>

*Riconoscimento* voitaisiin yhtä hyvin suomentaa "tunnistamiseksi", mutta kyse on tässä nimenomaan tunnustamisesta. Puhuessaan *riconoscimentosta* Brandi ei siis viittaa siihen, mihin Husserl viittasi puhumalla *Loogisissa tutkimuksissaan* havaintokohteen tulkinta-aktissa (*Auffassung*) tapahtuvasta tunnustamisesta (*Erkennen*) ja kategorisen intuition avulla tapahtuvasta luokittelemisesta joksikin. Ottaen esimerkikseen pöydällään pitämänsä mustesäiliön Husserl muistutti, että kohteen nimeämisellä juuri mustesäiliöksi eikä esimerkiksi mustekynäksi, on erityinen aktirakenne. Nimityksellä "mustesäiliö" ja mustesäiliöllä havaittuna on erityislaatuinen yhteenkuuluvuus. Tämän suhteen havaitsemisen ja havaitun kohteen välille, niiden välisen yhteenkuuluvuuden, luo juuri tunnustaminen, *Erkennen*.<sup>409</sup> Deleuze luonnehtii tätä harmoniseksi yhteispeliksi, jonka avulla mielenkykymme – havainto-, käsitys- ja kuvittelukykykymme sekä muistimme – pyrkivät aiempien kokemusten perustalta tunnustamaan aina uusia olioita ja ilmiöitä.<sup>410</sup> Tästä siis ei ole kyse Brandilla; kyse ei ole siitä, että nyt kohdattava kyettäisiin luokittelemaan jo aiemmin kohdatun ja merkityksellistetyin pohjalta; *riconoscimento* ei ole tunnustamista vaan tunnustamista. Tunnustamisella on brandilaisessa katsannossa performatiivinen rakenne; se ei ilmaise vallitsevaa asiantilaa vaan sitä vastoin tuottaa uuden asiantilan.

Brandin konservointiteorian lähtökohtana oli taideteoksen ontologisen ominaislaadun, sen olemisen tavan, tunnustaminen. Brandin "huoli kuvista" merkitsi taideteoksen olemisen tavan tunnustamista. Tätä modusta Brandi kutsui *astanzaksi*. Brandin ajattelua ei voi ymmärtää ottamatta huomioon *flagranzan* ja *astanzan* välistä tärkeää erottelua:

[...] par fragrance nous entendons la présence que la conscience réalise au contact d'une réalité existante, par *astanza* la présence particulière que la conscience éprouve en face de la réalité pure de l'art.<sup>411</sup>

*Flagranza* merkitsee intentionaalisessa aktissa kohdattua reaali maailman kohdetta, *astanza* sitä vastoin sitä taideteoksen puhdasta todellisuutta, joka saavutetaan fenomenologisen reduktion, *epokhēn*, kautta.

Taideteoksen olemisen tavan tunnustaminen *atto criticossa* on keskeisellä sijalla. Voidaan katsoa, että siinä yhdistyy sekä husserlilaisen eideettisen muuntelun avulla saavutettava taideteoksen olemuksen tavoittaminen, *Wesenschau*,

<sup>408</sup> Brandi 1977 [1963], 6. Oma kursivointi. Voimme ajatella, että "metodologinen momentti" merkitsee Brandin konservointia koskevien käsitteiden operationalisointia.

<sup>409</sup> Husserl 2002 [1901].

<sup>410</sup> Deleuze 2008 [1968], 169.

<sup>411</sup> Brandi 1989 [1966], 79.

että myös eettisen ulottuvuuden mukanaan tuova *Anerkennung* hegeliläisessä merkityksessään. Hegel esittää *Hengen fenomenologian* tunnetussa herran ja orjan suhdetta valottavassa osiossaan, että ihmisen on ihmiseksi tullakseen, siis saavuttaakseen itsetietoisuutensa, tultava tunnustetuksi ihmisenä. André Maury toteaa "[...] tunnustu[ksen], *Anerkennung*, tuotta[van] kohteensa."<sup>412</sup> Heikki Ikäheimon sanoin "[...] tunnustus muuttaa maailmaa geneerisesti tai ontologisesti siten, että [...] asiat, joihin tunnustus vaikuttaa, ovat ylipäänsä sitä, mitä ne ovat, vain tunnustuksen ansiosta." Näin ajateltuna tunnustuksen voidaan siis katsoa synnyttävän "uudenhaisia olioita."<sup>413</sup> Tämä on myös puheaktien (*speech acts*) ominaisuus; ne eivät niinkään ilmaise vallitsevaa asiantilaa kuin tuottavat uusia asiantiloja. Lähestytään asiaa siis hegeliläisittäin tai John Austinin puheaktiteorian valossa, tunnustamisella on voimakas performatiivinen ulottuvuus. Hegelillä tunnustuksen käsite liittyy persoonien molemminpuoliseen, toinen toisensa tunnustamiseen persooniksi – saamme "hengen" toinen toisiltamme. Tällainen tunnustusasenne merkitsee toinen toistemme kunnioittamista, arvostamista ja keskinäistä rakkautta.<sup>414</sup> Tästä ei tietenkään ole aivan tarkasti ottaen kyse Brandin teoriaan sisältyvässä taideteoksen tunnustamisessa. Tunnustamisella on kuitenkin kummassakin tapauksessa sama seuraus: tunnustus tuottaa kohteensa, jota tunnustuksen saaneena kunnioitetaan ja kohdellaan juuri tietyllä tavalla.<sup>415</sup> Tunnustukseen olennaisesti kuuluva vastavuoroisuus toteutuu siten, että henkilön tunnustettua taideteoksen olemisen tavan, tämä taideteos ikään kuin vastavuoroisesti tunnustaa tunnustajansa oikeuden ja auktoriteetin tunnustaa itsensä taideteokseksi. Tunnustaja ei toisin sanoen saa auktoriteettiaan mistään tämän tunnustamisen tapahtuman ulkopuolelta. Tunnustamisen akti ei tuota ainoastaan tunnustettua vaan myös tunnustajansa. Hegeliläisittäin henki, *Geist*, toteuttaa itseään tunnustamisen tapahtumassa.<sup>416</sup> Taideteoksen, sen paremmin kuin yksilönkään identiteetti ja "mikyys" ei perustu näiden partikulaarisiin ominaisuuksiin – yksittäisolio saa identiteettinsä ja olemisensä aina itsensä ulkopuolelta, itseensä nähden Toiselta. Relationaalisuus on tässä nimeämisaktissa tärkeässä asemassa; kieliyhteisö nimeää taideteokseksi vain suhteessa johonkin sellaiseen, mikä ei ole taideteos. Taideteoksen, aivan kuten yksilönkin identiteetti, syntyy siten aina negaation kautta. Maury muistuttaa: "Se, että kieliyhteisö määrää käsitteen sovellutusalueen, on yhteydessä siihen, että määreet usein tuottavat käytännön seuraamuksia."<sup>417</sup> Brandilla seurausena sille, että jokin olio tunnustetaan taideteokseksi, on se, että tätä oliota ei korjata vaan sitä konservoidaan ja restauroidaan. Tämä ilmentää konkreettisesti taideteoksen tunnustusasennetta. Jos taideteosta ei tunnusteta ja sen mukaisesti kunnioiteta sitä sen omassa erityisessä olemisessaan, sille tehdään vääryyttä – aivan kuten persoonalle tehdään vääryyttä, kun tätä "[...] kohdellaan tavalla, joka ei sisällä tuon persoonan riittävää kunnioittamista [...]." Kohdel-

<sup>412</sup> Hegel 1977 [1807], § 178, 111; Maury 1986, 40–49.

<sup>413</sup> Ikäheimo 2012, (97–121), 98–99.

<sup>414</sup> Ikäheimo 2012, (97–121), 118; 2003, 143.

<sup>415</sup> Ikäheimo 2012, (97–121), 106–108.

<sup>416</sup> Ikäheimo 2012, (97–121), 118.

<sup>417</sup> Maury 1986, (40–49), 42.



lessaan kaltoin toista persoonaa – tai taideteosta – henkilö ei vahingoita vain tätä persoonaa (tai taideteosta) vaan myös omaa itseään.<sup>418</sup> Tunnustaessaan toisen tunnustaja pitää huolta tästä, mutta myös itsestään, omasta olemisestaan.

Mutta tunnustamisella on myös hermeneuttinen ulottuvuutensa. Gadamer puhui *Wiedererkennungista*. John Arthosin mukaan kyse on edellä mainitun tunnustamisasenteen, *Anerkennungin*, yhdistymisestä Kierkegaardin ”toistoon” (*Gjentagelse*), Nietzschen ”ikuisen paluuseen” (*Wiederkehr; Wiederkunft*) ja Heideggerin *Wiederholungiin*. Kyse on ymmärtämisen ajallisen ja historiallisen luonteen tuomisesta taiteen kokemiseen. *Wiedererkennung* merkitsee tiedostamattomaan hautautuneiden muistikuvien äkillistä esiinpurkautumista. Tunnustaessamme jonkin täysin ennakoimatta esiinnousevan kohtaamme vieraan, joka kuitenkin tuntuu jotenkin hyvin tutulta ja oikealta.

Taiteellisen esityksen ollessa kyseessä tunnustamisella on vielä yksi tärkeä aspekti: tunnustaessamme taideteoksen tunnustamme tämän symbolisen esityksen mimeettisen *als ob* -totuudellisuuden. Esimerkiksi teatteriesityksessä emme kiinnitä huomiota näyttelijän persoonaan – se kuuluu taideteoksen ulkopuolisen *flagranzan* alueelle – vaan vain hänen esittämäänsä rooliin: tunnustamme hänen olevan roolinsa esittämä henkilö, tunnustamme hänen tuottamansa symbolisen esityksen, *astanzan*. Brandi käyttää yhtenä esimerkkinään japanilaista nukketeatteria. Siinä marionetteja liikuttelevat henkilöt, jotka on puettu mustiin. Musta symboloi näkymättömyyttä. Nukketeatterin katsoja näkee heidät heidän tummasta vaatetuksestaan huolimatta, mutta jättää heidät huomiotta ja eläytyy vain nukkeihin ja itse esitykseen, *astanzaan*.<sup>419</sup> Didi-Huberman puhuu kutakuinkin samasta asiasta viitatessaan brechttiläisen teatterin etäännytykseen, *Vermfremdungiin*. Didi-Huberman esittää, ettei näyttelijä saa milloinkaan täysin samaistua esittämäänsä roolihahmoon; niitten välillä on säilyttävä etäisyys. Tämä kriittinen etäisyys on edellytys *mimēksien* tapahtumiselle – *mimēkselle*, joka ei ole jäljittelyä vaan esittämistä ja näyttämistä, *monstration*. Kyetäkseen esittämään roolihahmoaan uskottavasti näyttelijän on otettava siitä etäisyyttä. Teatteriesityksen seuraaja ei näe näyttämöllä vain näyttelijän esittämää roolihahmoa vaan roolihahmoaan esittävän näyttelijän.<sup>420</sup> Tunnustaminen on siis tässä tapauksessa nähtävä kyseisen esityksen totuudellisuuden tunnustamisena. Tähän on lisättävä vielä yksi tärkeä asia: tunnustaminen ei milloinkaan tapahdu episteemisin perustein. Tunnustaminen ilmeneekin kaikkein voimallisimmin uskonnossa: kristinuskossa tunnustamme Jeesuksen olevan Jumalan poika. Suuntaamme rukouksemme pyhään kuvaan, jota emme miellä vain pyhää henkilöä esittäväksi kuvalliseksi esitykseksi vaan jossa koemme tämän pyhän henkilön olevan juuri sillä hetkellä täydellisesti läsnäoleva, samanaikainen rukouksen – joka on myös eräänlainen tunnustus – kanssa.<sup>421</sup>

On kuitenkin muistettava, ettei Brandi puhunut *astanzasta* vielä konservoinnin teoriassaan vaan vasta myöhemmässä tuotannossaan. *Teoria del restauros-*

<sup>418</sup> Ikäheimo 2012, (97–121), 113.

<sup>419</sup> Gadamer 2004 [1960], 113–114; Arthos 2013, 21–22; Brandi 1998 [1974], 128.

<sup>420</sup> Didi-Huberman 2011e [2009], 67–68.

<sup>421</sup> Rukouksen fenomenologiasta, ks. Chrétien 2000, 147–175.

sa Brandi esittää konservoinnin tehtäväksi taideteoksen potentiaalisen ykseyden (*unità potenziale*) palauttamisen. Tämä voidaan kenties palauttaa Aristoteleehen, siten kuin hän käsittelee teemaa metafysiikassaan. Aristoteleelle edellytyksen sille, että voimme ylipäänsä puhua ja vaihtaa ajatuksia asioista muodosti se, että asiat ovat yksittäisiä, jolloin niille voidaan antaa yksi nimi, joka erottaa ne toisistaan. Esimerkiksi käsitteeseen ”ihminen” kuuluu välttämättä se, että kyseessä on kaksijalkainen, elävä olento. Ilmaistessamme jonkin olion olevan ihminen, sen on välttämättä täytettävä tämä ehto.<sup>422</sup> Tämän mukaisesti taideteoksen, josta on mahdollista puhua ja vaihtaa mielipiteitä, on välttämättä muodostettava ykseys. Meillä on oltava yhdenmukainen käsitys siitä, millaisia määreitä taideteoksen substantiaaliseen olemukseen kuuluu olennaisesti. Kant vertasi taideteoksen ykseyttä ihmisen olemukselliseen ykseyteen. Hän esitti, ettei taideteoksen ykseys voi mitenkään olla sen kaltaista ykseyttä, jota edustaa esimerkiksi jokin mekaaninen laite, jonka osat ovat kausaaliosassa vuorovaikutuksessa keskenään. Rakentaaksemme tällaisen kojeen, esimerkiksi kellon, meidän on liitettävä yhteen sen erilliset osat tietyllä edeltä käsin suunnitellulla tavalla – tästä ei voi olla kyse taideteoksen luomisessa. Kant katsoi, ettei taideteoksen ykseys voi muodostua edeltä käsin määritellyn päämäärän tai tarkoituksen mukaisesti – taideteos ei palvele mitään itseensä nähden ulkoista funktiota tai päämäärää; taideteos on oma teloksensa ja finaliteettinsa.<sup>423</sup>

Taideteoksen tunnustamisen ja tunnistamisen eroa Brandin ajattelussa selvittää perehtyminen siihen, mitä hän tarkoittaa puhuessaan taiteen kritiikistä, *critica d’arte*. Tällä hän ei suinkaan tarkoita makuarvostelmaa luomista – kyse ei ole yleisesti jaettavissa olevan apriorisen esteettisen kriteerin soveltamisesta yksittäiseen taideteokseen. Kyse ei ole taiteentuntijan harjoittamasta arvottavasta ja luokittelevasta toiminnasta. Taiteentuntijuus merkitsee aina tuomarointia, edeltä käsin laadittuja kriteerejä vastaamattoman poissulkemista – nietscheläisittäin ilmaistuna se on näin perusvireeltään negatiivista, reaktiivista. Vielä vähemmän kyse on siitä, mitä taidekritiikillä nykyisin ymmärretään. Kriittinen akti olisi ymmärrettävä benjaminilaisessa ja heideggerilaisessa merkityksessä siten, että *krineinissä* on aina kyse totuuden tapahtumasta; *atto critico* merkitsisi näin ajateltuna taideteoksen totuudellisuuden (*Warheitsgehalt*) paljastamista, johon sisältyy aina *polemos*, purkautumaton jännite: kiista (*Streit*). Samuel Weber näkee Benjaminin kritiikkikäsitteiden innoittajina saksalaisen varhaisromantiikan, erityisesti Friedrich Schlegelin ja Novaliksen ”esoteerisen” ja ”mystisen” filosofian.<sup>424</sup> Muistamme, kuinka Schelling puhui luonnon produktiivisuudesta, *Entstehung*, jossa attraktiiviset ja repulsiiviset voimat käyvät jatkuvaa välienselvittelyä.<sup>425</sup> Tällaista totuuden tapahtumaa Brandi kutsuu ”puhtaaksi todellisuudeksi” ja *astanzaksi*. Taiteentutkijan ja konservaatton tekijänä brandilaisessa merkityksessä on kohdata ja uudelleenaktivoida tämä ulottuvuus.<sup>426</sup> Benjaminilaisittain kritiikin tehtävää ei näin pidä nähdä teokseen nähden jälkikäteen; kritiikki sitä vastoin

<sup>422</sup> Aristoteles 1990, 1006b, 59–60.

<sup>423</sup> Guchet 2013, (20–25), 20–21.

<sup>424</sup> Weber 2008, 20.

<sup>425</sup> Giovanelli 2011, 87–109; Foucault 1998a, 78–85.

<sup>426</sup> Philippot 2005b [1988], (27–41), 32.

jatkaa teoksen tapahtumista. Weberin mukaan teoksen ”arvo” (*value*) on sitä vastoin suoraan verrannollisen sen herättämään kriittiseen reflektioon. Teos voi tapahtua teoksena vain, jos se asettuu kritiikin kohteeksi. Kritiikki näin ymmärrettynä ikään kuin saattaa loppuun teoksen valmistamisen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että teos olisi *ergon* – teos ei ole milloinkaan *ergon* vaan *energeia* – siksi se, mikä teoksen toisiaan seuraavissa manifestoitumisissaan toistuu, ei ole milloinkaan sama. Tämä on paradoksi: teos voi säilyttää identiteettinsä vain transformaatioidensa kautta. Teos vaatii aina uusia kohtaamisia; teos voi tapahtua vain niin kauan kuin kriittinen reflektio pitää sitä yllä. Kritiikillä – ja myös konservoinnilla *atto criticoksi* ymmärrettynä – on näin elintärkeä tehtävä. Weberiä lainaten, kritiikki yhtäältä kerää yhteen, *legein*, ja asettaa teoksen ilmenemiselle rajat. Yhtä lailla kuin yhteen kokoavasta *Vollendungista* kritiikki muodostuu kuitenkin myös *Voll-endungista*, joka avaa teoksen ulkopuolelleen – ”kritisoitavuudelle”, *Kritisierbarkeit*, ”käännettävyydelle”, *Übersetzbarkeit*, ja ”uusinnettavuudelle”, *Reproduzierbarkeit* – jotka benjaminilaisessa katsannossa ovat edellytyksiä sen säilymiselle. Weber toteaa teoksen saavuttavan merkityksellisyytensä vain sen jälkeen tulevan kautta; tullakseen siksi, joka on itseään suurempaa.<sup>427</sup> *Atto critico* merkitsee konservaatoreille sen ymmärtämistä, että työskennellessään jonkin tietyn taideteoksen parissa, hän ei tosiasiallisesti paneudu vain kulloinkin käsillä olevaan teokseen vaan taideteoksisuuteen, joka on taideteoksen ympärilleen luoma merkitysyhteys.

Brandi ajattelussa *atto critico* luo siis perustan taideteokselle ja sille tehtäville konservointitoimenpiteille. Muistamme Salvador Muñoz Viñasin väitteen siitä, ettei tieteellisellä konservoinnilla olisi teoreettista perustaa – ehkä oikeampaa olisi sanoa, että sillä on perusta, mutta se on *Abgrund*, pohjaton perusta. Ymmärtääksemme konservoinnin perustaa meidän on siis ymmärrettävä, että se on pohjaton. Brandi pyrki kuitenkin vielä tavoittelemaan pitävää perustaa, peruskalliota tai ilmanvastusta, jota ilman kyyhky ei kykenisi nousemaan siivilleen. Brandin kritiikki on järjen kritiikkiä sovellettuna konservointiin.

### 3.1.2 Taideteoksen olemisen tunnustaminen

Brandi esitti, että konservointi on ensisijaisesti käsitteellistä ja vasta toissijaisesti käytäntöä ja tekniikkaa, *praksista*.<sup>428</sup> Muñoz Viñas on arvostellut Brandia tästä näkemyksestä. Hänen mukaansa esimerkiksi taideteos itsessään ei vielä johda kategorisesti sen säilyttämiseen – onhan niin, että lukemattomia taideteoksia on kohdeltu kaltoin historian eri aikoina ja vielä tänäkin päivänä.<sup>429</sup> ”Todellisessa maailmassa” – väittää Muñoz Viñas – ”monien taideteosten annetaan rapautua, vain kaikkein arvokkaimmat niistä otetaan konservoinnin kohteiksi.” Taideteoksen säilyttämisen imperatiivia ei näin hänen mukaansa sovellettaisi kuin vain kaikkein arvokkaimpina pidettyihin taideteoksiin.<sup>430</sup> Hänelle voidaan esittää vasta- väitteenä, että tapauksissa, joissa taideteosobjektien säilyttäminen on laiminlyöty,

<sup>427</sup> Weber 2008, 22–26, 67.

<sup>428</sup> Brandi 1977 [1963], 55.

<sup>429</sup> Muñoz Viñas. *What is conservation? Reflections on Cesare Brandi's Teoria del restauro*.

<sup>430</sup> op. cit.

taideteoksen ominaisluonnetta ei tosiasiallisesti ole tunnustettu – tästä on todistena se, ettei taideteosta ole kohdeltu sille kuuluvalla tavalla vaan sitä on kaltoin kohdeltu. Aivan kuten meillä on mahdollisuus kaltoin kohdella kanssaihmissiämme, meille on mahdollista kohdella kaltoin myös taideteoksia. Se, että meillä on tämä mahdollisuus, ei poista kaltoinkohtelun tuomittavuutta. Heikki Ikäheimo toteaa: ”Sen sanominen, että tunnustus kunnioituksena ja rakkautena on elämänmuotomme välttämätön osatekijä, ei sisällä mitään erityistä optimismia sen suhteen, millaisia persoonat tai ihmiset ovat empiirisesti tarkasteltuna. Kyse on vain sen toteamisesta, että moraaliset tai eettiset puutteet toisiin kohdistuvan riittävän kunnioituksen ja rakkauden puutteina ovat myös ontologisia puutteita.” Toisen ihmisen, yhtä lailla kuin taideteoksenkin, kaltoinkohtelu on *epäinhimillistä*, ihmisen luonnon vastaista.<sup>431</sup> Juuri se, että Brandi nostaa taideteoksen säilyttämisen kategoriseksi ohjenuorakseen on paras todiste siitä, ettei hän sijoita taideteosta olevan, *flagranzan*, alueelle. Taideteos sijoittuu hänen ajattelussaan hengen ja sitä toteuttavan olemisen alueelle – ja siten elämään itseensä. Säilyttäminen kategorisena imperatiivina muodostaa maksimiin elämän itsensä säilyttämislle, elämän ja olemisen kaikissa ilmenemismuodoissaan. Tähän viittasi myös John Locke *Tutkimuksessaan hallitusvallasta* (1691) todetessaan Jumalan antaneen maan ja sen antimet ihmiskunnan yhteiseksi hyödyksi, josta ihmisillä on oman järkensä ja inhimillisyytensä velvoittamina moraalinen ja eettinen velvollisuus pitää huolta: ”Vaikka ihmisellä on tässä tilassa kontrolloimaton vapaus käyttää henkilöään ja omaisuuttaan, hänellä ei ole vapautta tuhota itseään tai mitään omistamaansa olentoa, [...]” Ihmistä sitoo luonnollinen laki, jonka mukaisesti ”jokainen on velvollinen suojelemaan itseään ja [...] kunkin tulee suojella muuta ihmiskuntaa niin paljon kuin voi. Kukaan ei saa [...] riistää tai vahingoittaa toisen elämää tai sellaista, mikä edistää elämän, vapauden, terveyden, ruumiillisen koskemattomuuden tai tavaroitten suojelemista.”<sup>432</sup> Voidaan ajatella, että säilyttämisen kategorinen imperatiivi ei ole enää vain ehdottoman transsendentin lain sokeaa, passiivista ja reaktiivista noudattamista vaan siihen yhdistyy elämän myöntävä immanenti etiikka – etiikka ilman moraalialia siinä merkityksessä kuin Spinoza, Nietzsche ja Deleuze asian ymmärsivät.<sup>433</sup> Muistettakoon, mitä Derrida kirjoitti *Force de loi* -tekstissään (1992). Kyetäkseen tekemään lain hengen mukaisen päätöksen, lainkäyttäjä ei voi vain seurata sokeasti lain kirjainta. Hänen on sitä vastoin toimittava kuin hän löytäisi lain uudestaan jokaisessa uudessa lainkäyttötilanteessa, hänen on toimittava kuin hän affirmoisi lain hengen kerta toisensa jälkeen puhtaalta pöydältä.<sup>434</sup> Lailla itselläänhän ei ole varsinaista sisältöä – kuten Deleuze Kant-luennassaan toteaa, ”Lakia ei tunneta koska siinä ei ole mitään, mikä pitäisi 'tuntea'” – laki voidaan tuntea vain aktualisoitumistensa, toimeenpanojensa kautta.<sup>435</sup> Sama pätee säilyttämiseen. ”Laki ei kerro meille, mitä meidän pitää tehdä, vaan ainoastaan 'sinun täytyy!', ja jättää meidän tehtäväksemme johtaa siitä hyvä eli objekti tälle puhtaalle imperatiiville [...]” Ja aivan kuten hyvä ei seuraa laista vaan laki hyvästä, säi-

<sup>431</sup> Ikäheimo 2012, (97–121), 116–118.

<sup>432</sup> Locke 1995 [1691], 48–49, 66–67; Leveau 2011.

<sup>433</sup> Smith 2007, 67–78; Deleuze 2012 [1981], 34–35.

<sup>434</sup> Derrida 1994a [1992], 3–67.

<sup>435</sup> Deleuze 1992 [1986], (69–74), 72.

lyttäminenkään ei ole johdettu säilyttämisen ehdottomasta vaatimuksesta vaan tämä maksiimi on johdettu säilyttämisestä itsestään.<sup>436</sup>

Muñoz Viñas sortuu *riconoscimenton* väärinymmärtämiseen, jonka syynä on se, että hän käsittää taideteoksen tunnustamisen tapahtuvan arvottavien kriteerien pohjalta. Tästä Brandin kohdalla ei kuitenkaan ole kyse. Brandin säilyttämisen imperatiivilla ei ole minkäänlaista yhteyttä taideteoksen määriteltyyn, sen paremmin taiteellisten kuin rahassa mitattavien arvojenkaan pohjalta. Asiaa voitaisiin tarkastella myös Jean-Luc Marionin tekemän köyhien/heikkojen (*pauvres*) tai tavanomaisten (*communs*) ja kyllästeisten (*saturés*) fenomeenien välisen erottelun pohjalta. Marionillekaan taideteoksen kyllästeisyys ei ole riippuvainen sen taiteellisista ansioista: keskinkertaiseksi tai jopa huonoksi arvoitettu maalaus voi olla aivan yhtä kyllästeinen kuin maailmantaiteen mestariteokseksi katsottu teos. Kyllästeisyyden ”alkuperä” ei ole teoksen taiteellisessa korkeatasoisuudessa vaan *reduktiossa* – jota Marion nimittää kolmanneksi reduktioksi erotukseksi Husserlin ja Heideggerin sitä edeltävistä reduktioista – jossa teoksen ilmeneminen on sulkeistettu sen ”puhtaaseen annettuuteen” – muistettakoon, että jo Gadamer puhui *reine Erscheinungista*, taideteoksen puhtaasta ilmenemisestä sen itsensä varassa. Marionille annettuutta on juuri sen verran kuin on reduktiota; reduktio on siis edellytys taideteoksen ilmenemiselle. Brandilla reduktio johtaa *astanzaan*, taideteoksen puhtaaseen todellisuuteen, ”ilmiöön-joka-ei-ole-ilmio, Marionilla siis kyllästeiseen fenomeeniin. Yhtä lailla kuin *astanza*, myös kyllästeinen fenomeeni on paradoksi.<sup>437</sup>

Vaikuttaa siltä, että Muñoz Viñas kykenee hyväksymään Brandin säilyttämisen imperatiivin vain heikommassa, vähemmän ehdottomassa muodossaan – vain siten, että se pätee ainoastaan korkean taiteellisen tai rahallisen arvon omaaviin taideteoksiin. Tästä lähtökohdasta katsoen arvokkaan taideteoksen säilyttämällä ei olisi siten olennaista eroa minkä tahansa erityisen arvokkaana pidetyn kohteen säilyttämisen kanssa. Hän esittää, että ”arvokkaan taideteoksen säilyttämistä voidaan pitää hyvänä nyrkkisääntönä, [säilyttäminen] ei kuitenkaan perustu vain taideteoksiin liitettyyn moraaliseen tai eettiseen koodistoon, joka olisi sovellettavissa vain tapauksiin, joissa taideteos olisi tunnustettu taideteokseksi.”<sup>438</sup> Näin väittäessään Muñoz Viñas väärinymmärtää sekä sen erityismerkityksen, mikä säilyttämällä on Brandin ajattelussa sekä myös siihen kiinteästi kytkeytyvän taideteoksen ontologisen ominaislaadun, josta säilyttämisen ontologinen imperatiivi on johdettu. Kyse on siis jälleen ratkaisevasta erosta ”tunnustamisen” ja ”tunnistamisen” välillä. Muñoz Viñas ei ymmärrä, ettei Brandin ”huoli” ole siinä, ”miten asiat ovat”, vaan ”miten niiden pitäisi olla”. Tämä voi kuulostaa naturalistiselta virhepäätelmältä – kuten Hume giljotiinissaan osoitti, sen pohjalta miten asiat ovat, emme voi tehdä moraalista päätelmää siitä, miten niiden pitäisi olla. Argumentin päätelmä ei siis voi sisältää mitään sellaista, mitä ei olisi jo premississä.<sup>439</sup> Brandin kohdalla tämä tarkoittaisi siis sitä, ettei vallitsevasta tosiasia-

<sup>436</sup> Deleuze 1992 [1986], (69–74), 72.

<sup>437</sup> Marion 2013a [1997], 69, 85–88.

<sup>438</sup> Muñoz Viñas, op. cit.

<sup>439</sup> Black 1964, 165–181.

asta, tässä tapauksessa taideteoksesta, voitaisi johtaa sitä, että se olisi välttämättä säilytettävä. Mutta onko todella niin, ettei taideteokseen käsitteenä voisi sisältyä säilyttämisen vaatimus? Jos nimittäin katsomme heideggerilaisittain, että taideteos "on" vain niin kauan kuin sen muodostamaa "kiistaa" vaalitaan, silloinhan säilyttäminen sisältyisi jo taideteokseen käsitteenä. Muistettakoon lisäksi, ettei taideteoksen olemisen tapa ole "tosiasian" olemista vaan *astanzan* olemista "ilmiönä-joka-ei-ole-ilmio." Brandi ei milloinkaan esitä tosiasiaväitteitä koskien sitä, "mikä" taideteos on – hän pyrkii vain kuvaamaan sitä, "miten" se on, mikä on sen olemisen tapa. Voitaisiinkin sanoa, että taideteos ei ole Brandille tiedon, vaan pikemminkin uskon asia. Hänen mukaansa sitä, mikä tekee taideteoksesta taideteoksen, ei ole mahdollista määritellä tiedollisin kriteerein. Meidän on kyettävä vain kohtaamaan taideteos taideteoksena – siten kuin kohtaamme esimerkiksi uskon paradoksit, esimerkiksi sen, miten Kristus voi olla samanaikaisesti inhimillinen, lihaa ja verta, ja jumalallinen, yhtäaikaan äärellinen ja ääretön. Samankaltaista on taideteoksenkin oleminen.

Brandikaan ei johda säilyttämisen kategorista imperatiiviaan siltä pohjalta, miten asiat "tosielämässä" ovat – näin tehdessään hän sortuisi naturalistiseen virhepäätelmään. Asia on täysin toisin. Säilyttämisen kategorinen imperatiivi on järjen idea kantilaisessa merkityksessä. Kant puhuu *Puhtaan järjen kritiikkinsä* transsendentaalista dialektiikkaa käsittelevässä pääluvussaan "hyveen" ideasta. Hyveen idea on se, "[...] jonka suhteen kaikki mahdolliset kokemuksen kohteet toimivat kylläkin esimerkkeinä (todisteina sen toteutettavuudesta jossain määrin, mitä järjenkäsite vaatii) mutta eivät malleina." Tässä tapauksessa kokemuksen kohteet muodostuvat siis niistä taideteoksista, joille on tehty erilaisia toimenpiteitä. Kant jatkaa: "Se, että ihminen ei koskaan ole toimiva sen veroisesti, mitä hyveen puhdas idea sisältää, ei lainkaan todista, että tässä ajatuksessa olisi jotain harhaista." Toisin sanoen taideteoksen säilyttämisen idean moraalinen arvo ei kumoudu sillä, etteivät ihmiset aina noudata sen mukaista etiikkaa – koska, kuten Kant toteaa: "Kaikki moraalisen arvon tai arvottomuuden arvostelmat ovat näet mahdollisia ainoastaan tämän idean välityksellä. Se on siis välttämättä perustana kaikelle moraalisen täydellisyyden lähestymiselle – miten kaukana inhimillisen luonnon esteet [...] meidät siitä sitten pitävätkin."<sup>440</sup> Brandi pyrkii siis ideallaan säilyttämisestä suuntaamaan huomiomme tätä tavoittamatonta kohdetta kohti.

Muñoz Viñasin Brandin säilyttämisen kategorista imperatiivia vastaan esittämä kritiikki voidaan hyväksyä vain siten, että säilyttäminen ymmärretään vain hyvin kapeassa, typistetyssä merkityksessään: että se ymmärretään pyrkimykseksi säilyttää fyysinen taideteosobjekti mahdollisimman muuttumattomana. Silloin se faktinen tosiasia, että lukemattomia taideteoksia on tuhottu vuosisatojen kuluessa, todellakin romahduttaisi taideteosten säilyttämisen ehdotetun vaatimuksen. Mutta voisiko säilyttämistä edes olla, ellei olisi myös tuhoamista? Voidaanko edes puhua säilyttämisen vaatimuksesta, jos ei ole mitään muuta vaihtoehtoa kuin säilyttää. Säilyttäminen asettuu mielekkääseen valoon vain, jos sen lähtökohtana on ihmisen vapaa tahto ja sen mukaisesti kyky (*dynamis*) yhtä lailla säilyttää kuin tuhotakin – lain olemassaolo synnyttää halun

<sup>440</sup> Kant 2013 [1781/1787], A 315, B 372, 223.

sen rikkomiseen, kuten Slavoj Žižek on todennut.<sup>441</sup> Tarkastelkaamme asiaa Nietzschen myöntämisen, affirmaation, käsitteen valossa. Nietzsche esitti, että jos myöntäminen on ainoa vaihtoehto, kyse ei voi olla todellisesta myöntämisestä. Yhtä lailla säilyttämisestä voi muodostua todellista, aktiivista myöntämistä vain, jos se perustuu inhimillisen toimijan vapaaseen tahtoon – sen sijaan, että kyse olisi vain reaktiivisesta, passiivisesta mukautumisesta hänelle säilytettyyn ehdottomaan vaatimukseen.<sup>442</sup>

Säilyttämisen kategorisen imperatiivin on nähty asettuvan erityisen kiistanalaiseen valoon monien nykytaiteen teosten kohdalla, jossa pyrkimys teoksen alkuperäisten fyysisten elementtien säilyttämiseen voi äärimmäisessä tapauksessa johtaa taideteoksen merkityksellisyyden rapautumiseen, sen taideteoksena tapahtumisen heikentymiseen. Pyrkimys välttää ajautumasta tämän kaltaiseen umpikujaan on johtanut käsitykseen, jonka mukaan teoksen yksittäisiä elementtejä voidaan korvata uusilla, ilman että teoksen integriteetti ja autenttisuus siitä kärsii. Säilyttämisen kategorinen imperatiivi ei siis olisikaan ehdoton – on olemassa poikkeustapauksia ja -tilanteita, jossa tätä periaatetta ei olisikaan tarpeen pilkuntarkasti noudattaa. Muodostaako nykytaide siten poikkeustapauksen konservoinnin kentällä? Saksalainen filosofi Carl Schmitt käsitteli poikkeustilanteen ja suvereniteetin tematiikkaa 1920-luvun teksteissään. Hän nimitti ”suvereeniksi” sitä tahoja, joka määrittelee kulloisenkin poikkeustilan. Poikkeustila merkitsee tilannetta, jossa voimassa olevat normit ja lait eivät enää päde. Poikkeustilassa aiemmat säännöt eivät enää ole voimassa – ne on pantu viralta. Tämä ei kuitenkaan merkitse täysin illegaalia, kaoottista ja anarkistista tilaa – poikkeustilassakin on omat sääntönsä, ne ovat poikkeustilan sääntöjä. Schmitt katsoi poikkeustapauksen paljastavan sääntöjen, lakien ja normien varsinaisen olemuksen. Nykytaidetta voi tässä katsannossa pitää poikkeustapauksena, joka määrittää säilyttämisen varsinaisen olemuksen. Taideteosten säilyttämistä voi olla vain sen vuoksi, että voi olla niiden tuhoamista – säilyttäminen ja tuhoaminen edellyttävät toisiaan. Nykytaiteen konservaattori toimii poikkeustilassa, jossa fyysisen artefaktin säilyttämisen ehdoton vaatimus ei enää päde, hän on näin ollen suvereeni, joka määrittää omat sääntönsä, norminsa ja etiikkansa.<sup>443</sup>

Jos taideteoksen säilyttämisen tematiikka asettuu tässä valossa ongelmalliseksi, vielä problemaattisemmaksi muodostuu näkemys taideteoksen muodostamasta koherentista ykseydestä. Brandi esitti, että konservoinnin tärkeä tehtävä olisi taideteoksen potentiaalisen ykseyden (*unità potenziale*) palauttaminen. Niin Brandi kuin Roman Ingardeninkin käsittävät taideteoksen Joseph Margolisin tavoin ”kulttuurisesti emergentiksi entiteetiksi” (*culturally emergent entity*), joka on enemmän kuin osiensa summa ja jonka ominaisuudet eivät ole redusoitavissa taideteosobjektin fyysisiin ominaisuuksiin. Brandi erottaa orgaanisen ja funktionaalisen yhtenäisyyden, joka kuuluu reaalityodellisuuden alueelle ja on

<sup>441</sup> Žižek 2007 [2006], 42. Vanha sanonta, jonka mukaan poikkeus vahvistaa säännön, osoittaa tässäkin voimansa. Giorgio Agamben lisää tähän, ettei poikkeus vain vahvista sääntöä – hänen mukaansa sääntö pysyy voimassa vain sen ansiosta, että sitä voidaan rikkoa. Agamben 1998 [1995], 16.

<sup>442</sup> Ks. Deleuze 2005 [1962].

<sup>443</sup> Schmitt 1997, 49–60.

näin kvantitatiivisesti mitattavissa, *astanzan* alueelle sijoittuvasta taideteoksen yhtenäisyydestä, joka on kvalitatiivinen ominaisuus, joka on tavoitettavissa intuition avulla.<sup>444</sup>

Brandi esitti näkemyksensä konservoinnista kriittisenä aktina jo vuonna 1945 julkaistussa, sokraattisen dialogin muotoon kirjoittamassaan *Carmine o della pittura* -teoksessa, jossa hän esittää myös ensimmäisen kerran fenomenologiaan pohjautuvan teoriansa taiteellisesta luomisesta. Brandi käsittää konservoinnin ensisijaisesti käsitteellisenä ja vasta toissijaisesti teknisenä toimenpiteenä; myös konservointi on taiteentutkimusta:

Rientrano [...] nella critica [...] anche tutti i procedimenti che assicurino e conservino l'opera [...] alla cultura del futuro. Quindi anche il restauro è critica.<sup>445</sup>

Konservoinnin apriorinen lähtökohta, sen metodologinen momentti on *atto critico*, kriittinen eronteko – muistettakoon, että ”kriitikki”-sanan alkuperä on kreikan kielen ”erottamista” tarkoittavassa *krinein*-verbissä, siten ”kriittinen eronteko”-ilmaus on oikeastaan tautologia. Pierre Leveau muistuttaa, että konservointia ja restaurointia on vanhastaan pidetty kriittisenä aktina, jonka juuret ovat kriittisessä tekstintulkinnassa, filologiassa, Winckelmannin ja saksalaisten romantikkojen ajattelussa. Leveau mukaan konservoinnilla nähtiin tässä katsannossa olevan vastaava suhde taidehistorialliseen tutkimukseen kuin mitä tekstien kriittisellä luennalla oli filologiaan: siitä muodostui metodi, jonka avulla pystyttiin erottamaan aito epäaidosta, alkuperäinen myöhemmästä. Tämän myötä konservoinnin luonne muuttui: kyse ei ollut enää käsityöstä vaan intellektuaalisesta toiminnasta.<sup>446</sup> Konservoinnin ja restauroinnin ymmärtäminen kriittisenä aktina yhdistää tämän ajattelun Brandiin. Se, mikä kuitenkin erottaa Brandin tästä on hänen käsityksensä, jonka mukaan konservoinnin kriittisessä aktissa konservaattori erottaa taideteoksen olemisen tavan, *astanzan*, pelkkien materiaalistien olioiden olemisen tavasta (*flagranza*).<sup>447</sup> Heideggerilaisittain voitaisiin kenties ajatella, että konservaattori määrittää sen, kohtaako hän teoksen ”käsilläolevana” (*zuhanden*) vai ”esilläolevana” (*vorhanden*). Sen, kohtaako hän teoksen ensiksi mainittuna vai jälkimmäisenä määrittää konservaattorin intentionaalisen aktin luonne. Heideggerin mukaan huoli edeltää ”jokaista täälläolon faktista ’suhtautumista’ ja ’asemaa’, näin ollen voimme vapaasti valita praktisen, huolehtivan suhtautumisen tai sitten tälle vastakkaisen teoreettisen lähestymistavan, jossa kohde kohdataan tietoisuutta vastaan asettuvana erillisenä oliona.<sup>448</sup> ”Käsilläoleva” kohdataan ”huolehtivassa kanssakäymisessä”, ”esilläoleva” sitä vastoin teoreettisesti objektivoituna ja etäännytettyinä. Taideteoksessa yhdistyy sekä teoksen kohtaamisen hetki – salamaniskun kaltaisen tapahtuma – Platonin *Parmenides*-dialogin *to eksaifnēs*, sofistien *kairos*, Kierkegaardin *Øieblikket*, heideggerilaisittain *Stoss*: sysäys, joka ei ole ajassa

<sup>444</sup> Brandi 1998 [1974].

<sup>445</sup> D’Angelo 2006, 137.

<sup>446</sup> Leveau 2011.

<sup>447</sup> Valentini 2008, (76–82), 76.

<sup>448</sup> Heidegger 2000 [1927], § 41, 243.



vaan avaa ajan<sup>449</sup> – että teoksen temporaalisuus, sen diakronistisuus. Teoksen erityisyyden muodostaa se, että se on samanaikaisesti sekä esteettinen että historiallinen entiteetti (*istanza estetica; istanza storica*) – taideteoksen ontologisen statuksen kannalta ensiksi mainittu on Brandin mukaan nähtävä ensisijaisena, koska vain teoksen esteettinen ilmeneminen ja sen kantamat symbolimerkitykset erottavat sen käyttöesineistä. Tämä oli nähdäkseni myös Ingardenin ajatus. Brandin mukaan taideteos puhtaasti intentionaalisena objektina eroaa olemisen tapansa osalta perustavanlaatuisesti muista olioista.<sup>450</sup> Tästä voidaan löytää yhteys Heideggerin fundamentaaliontologiassaan tekemään erotteluun käyttöesineiden (*Zeug*) ja taideteosten (*Werk*) välillä. Brandi tekee jyrkän eron taideteoksen ja merkin välille; Brandille taideteos, jonka olemisen tapa on *astanza*, ei merkitse, se on, se ilmenee. Tätä olemista ja ilmenemistä ei pidä kuitenkaan sekoittaa reaalioloiden olemiseen. Kyse on tapahtumisesta.

Se, millaisia symbolimerkityksiä esineille on muodostunut, vaikuttaa siihen, miten niitä käsitellään. Ingarden käyttää esimerkkinä tästä lippua ja mitä tahansa kankaanpalaa. Kun jokin käyttötekstiili likaantuu, se puhdistetaan – tätä Brandi kutsuu *ripristinoksi*, ”kunnostamiseksi”. Jos sen sijaan lippu (tai mikä tahansa muu huomattavan symbolimerkityksen omaava entiteetti) likaantuu tai rispaantuu, emme yritäkään kunnostaa sitä edellä mainitulla tavalla – siitä huolimatta, ettei se havaittavilta ominaisuuksiltaan juuri eroaisi käyttötekstiilistä – vaan pyrimme säilyttämään sen mahdollisimman ”autenttisena”. Brandin käyttämän terminologian mukaisesti sitä ei kunnosteta vaan se konservoidaan (*restauro*).<sup>451</sup> Kangas ei näin ollen ole identtinen lipun kanssa vaan se muodostaa pelkästään lipun ”ontisen perustan”. Taideteoksen erityisluonteen tunnistaminen on Brandille keskeistä siksi, että konservoinnin luonteen määrittää kategorisesti taideteos, ei itse toimenpide. Pölyn pyyhkimisen pöydältä ei toimenpiteen havaittavien ominaisuuksien puolesta tarvitse erota paljoakaan pölyn pyyhkimisestä taideteoksesta – viimeksi mainitussa on kuitenkin Brandin mukaan kyseessä täysin eri toimenpide, koska kohteena on taideteos. Muñoz Viñas viittaa samaan asiaan ”Mustang-paradoksillaan”. Mustangit olivat amerikkalaisten Toisessa maailmansodassa käyttämiä hävittäjälentokoneita. Koneita huollettiin tarpeen mukaan, niitä korjattiin ja niihin vaihdettiin uusia varaosia. Sodan jälkeen Mustangit siirtyivät vähitellen pois käytöstä, niistä tuli arvostettuja keräilykohteita. Niille tehtiin tarpeen mukaan täysin samoja toimenpiteitä kuin sodan aikanaikin, niitä huollettiin ja niihin vaihdettiin varaosia. Mutta kun aiemmin kyseisiä toimenpiteitä kutsuttiin ”korjaamiseksi”, nyt kyseessä olikin koneiden ”konservointi”.<sup>452</sup> On huomattava, että korjaamisella ja konservoinnil-

<sup>449</sup> Carboni 2004 [1992], 152; Backman 2007, 393–408; Balibar, Büttgen, Cléro, Collette & Cassin 2013.

<sup>450</sup> Brandi 1989 [1966], 41–42.

<sup>451</sup> Ingarden 1989 [1961], 260; Brandi 1977 [1963], 26. Xavier Guchet muistuttaa Kantiin tukeutuen, että vain tiettyä päämäärää palvelevia entiteettejä voidaan korjata, taideteos ei ole milloinkaan niiden kaltainen: taideteoksen *telos* ja *finaliteetti* käy ilmi vasta teoksesta itsestään, ei mistään sille edeltä käsin määritellyssä käyttötarkoituksesta tai päämäärästä. Guchet 2013 (20–25), 20–21. Taideteosta ei näin määritä, heideggerialisittain ilmaistuna, ”jotta”-suhde (*das Um-zu*). Heidegger 2000 [1927] § 15, 96–97.

<sup>452</sup> Muñoz Viñas 2005, 28–29.

la on perustavanlaatuinen eroavuus. Korjatessamme jotakin fyysistä kohdetta pyrimme saattamaan sen uudestaan aikaisempaa käyttötarkoitustaan vastaavaan tilaan – konservoinnilla sitä vastoin eristämme sen entisestä käyttötarkoituksestaan ja luomme sille uuden käyttötarkoituksen. Esimerkiksi jotakin pyhimystä kuvaava keskiaikainen polykromiveistos, joka on toiminut seurakuntalaisten aktiivisena hartaudenharjoittamisen välineenä – sitä on päällemaalattu, kun siitä on tippunut maalia, sen vaatekertaa on muodistettu kunkin ajan vaatmakua vastaavaksi, sitä on kannettu uskonnollisissa kulkueissa läpi kaupungin sateella ja paisteella – ei voi mitenkään pysyä identiteetiltään muuttumattomana, kun se siirtyy museon kokoelmiin. Huomaamme, että Mustang-paradoksi murtaa Leibnizin ”erottamattomien identiteetin” laissaan esittämän periaatteen, jonka mukaan oliot, joilla on täsmälleen samat ominaisuudet, olisivat täsmälleen identtisiä olioita. Igor Kopytoff selittää ilmiötä esineiden ikääntymisen aikaansaamalla yksilöistymisellä (*singularization*). Hän muistuttaa autojen menettävän vaihtoarvoaan ikääntyessään, mutta saavuttaessaan 30 vuoden iän, niistä tuleekin yhtäkkiä antiikkiesineitä, joiden vaihtoarvo alkaakin yhtäkkiä nousta. Kopytoff huomauttaa, että sama ilmiö on havaittavissa huonekalujen kohdalla.<sup>453</sup> Ikääntymisen aikaansaama muutos, jossa käyttöesineestä tulee antiikkia, johtaa tietenkin myös siihen, ettei esinettä enää korjata vaan se konservoidaan. Mustang-paradoksia voidaan verrata myös siihen muodonmuutokseen, joka tapahtuu pyhäinjäännösten kohdalla vainajan maallisten jäännösten muodostuessa palvonnan kohteiksi. Tässä tapauksessa ei ole enää kyse jäännösten iästä vaan siitä, että ne kyetään yhdistämään pyhimykseksi veneroituun henkilöön ja niillä nähdään olevan ihmeitätekevää voimaa.<sup>454</sup> Se, mikä muuttaa Mustangin käyttöesineestä konservointikohteeksi, jota ei enää huolleta tai korjata vaan jota konservoidaan, on Muñoz Viñasin mukaan sen saavuttama vahva symboliarvo.<sup>455</sup>

Roman Ingarden muistuttaa, ettei teoksen ontisena perustana toimiva taideteosobjekti muodosta taideteoksen koko olemusta: teoksen kohtaajan esteettisellä asenteella ja subjektin tarkastelunsa kohteeseen kohdistamalla intentionaalisilla akteilla on vielä tärkeämpi merkitys. Taideteoksen alkuperä ei ole vain taideteosobjektin valmistaneessa taiteilijassa, vaan yhtä lailla yksilöiden ja yksilöiden muodostamien yhteisöjen, esimerkiksi uskonnollisten yhteenliittymien teokseen kohdistamissa merkityksellistämisaakteissa. Näihin yhteisöihin kuulumattomalle yksilölle - yhteisöt ymmärrettynä institutionaalisen taideteorian mukaisesti ”joukoksi ihmisiä, jolla on valmiudet ymmärtää ainakin jollakin tasolla heille esiteltyjä taideteoksia (”a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them”) – ei yksinkertaisesti ole olemassa ”kirkkoa” tai ”lippua” symbolisessa merkityksessä, ainoastaan tyhjiä, merkityksettömiä kiviseiniä tai mitätön pala kangasta. Periaatteessa mikä tahansa rakennus tai luonnonmuodostelma voidaan vih-

<sup>453</sup> Kopytoff 1986, (64–91), 80. Singularisoitumista voitaisiin lähestyä myös Georges Bataillen heterogeenisyyden tematiikan pohjalta, jolloin singulaarinen sijoittuisi yhteisöstä poissuljetun, siihen nähden heterogeenisen paikalle.

<sup>454</sup> Geary 1986, (169–191), 177–178.

<sup>455</sup> Muñoz Viñas 2005, 27–64.

kiä kirkoksi – edellytyksenä tälle, Danton sanoin, ”transfiguraatiolle”, ovat näihin objektiviteetteihin kohdistuvat intentionaaliset aktit. Kuten muistamme, Danton Taidemaailman piirissä mikä tahansa esine on potentiaalinen taideteos, ”the candidate for appreciation” – artefaktia ei voi enää tunnistaa taideteokseksi sen havaittavien ominaisuuksien perusteella; mikä tahansa objekti voi muodostua taideteokseksi.

Myös taideteoksen ontisena perustana toimiva fyysinen materiaali kokee muodonmuutoksen taiteilijan siihen kohdistamien intentionaalisten aktien vaikutuksesta. Brandin mukaan esimerkiksi veistoksen valmistusmateriaalina käytettävä marmori, kalsiumkarbonaatti, kokee täydellisen ontologisen muodonmuutoksen tullessaan osaksi taideteosta, vaikka kiviaineksen fysikaalinen koostumus pysyykin muuttumattomana:

[...] mentre il marmo non rescato possiede solo la sua costituzione fisice, e il marmo della statua ha subito la trasformazione radicale d'essere veicolo d'un'immagine [...] e fra il suo sussistere come carbonato di calcio e il suo esistere immagine si è aperta un'incolabile discontinuità.<sup>456</sup>

Tätä voidaan itse asiassa verrata Tuomas Akvinolaisen transsubstantiaatiooppiin, jonka mukaan ehtoollisen aikana tarjottavat ehtoollisleivät ja viini muuttuvat Kristuksen ruumiiksi, vaikkei niiden koostumuksessa tapahdukaan mitään muutosta. Brandin näkemys tulee hyvin lähelle Mikel Dufrennea, joka muistutti, etteivät pohjustetulle kankaalle lisätyt väripigmentit edusta enää sitä olemisen tapaa, mikä niillä oli ennen kuin niistä tuli taideteoksen valmistusmateriaaleja. Ollessaan osa taideteosta niillä ei ole enää tiettyä kemiallista koostumusta tai taiteilijatarvikkeiden valmistajan niille antamaa tuotenimeä. Ainoa, mikä on olennaista maalauksen muodostaman esteettisen objektin kannalta, on värien funktio maalauksen värisommitelmassa. Yhtäläisyydet Dufrennen ajatteluun näkyvät myös Brandin käsityksessä aineen ja muodon suhteesta. Brandi totesi, että marmorilohkare käy lävitse perustavanlaatuisen muodonmuutoksen, kun siitä valmistetaan veistos. Kyse on siitä, että muodostuessaan veistokseksi marmorilohkare liittyy osaksi inhimillistä historiaa, ja mikä vielä olennaisempaa, muodostuessaan Kuvan kantajaksi kiviaines jakaantuu teoksen havaittavaksi ilmiäsuksi, *aspettoksi* ja sitä kantavaksi rakenteeksi, *strutturaksi* – tällaista jakaantuneisuutta marmorilla ei ollut vielä kivilouhoksella. Veistokseksi muotoiltu marmori ei siten sen paremmin muotonsa kuin kiviaineksensakaan osalta voi olla identtistä kivilouhokselle jääneen, mineralogiselta koostumukseltaan sen kanssa täysin identtisen marmorin kanssa.<sup>457</sup> Palaan tähän tematiikkaan myöhemmin.

### 3.1.3 Referentin teoria

Brandi ei käsitellyt konservointia *Teoria generale*ssaan. Hänen tässä teoksessa esittelemänsä teoria taiteellisesta luomisesta, jota hän kutsuu ”referentin teoriaksi”

<sup>456</sup> Brandi 1977 [1963], 11.

<sup>457</sup> Brandi 1977 [1963], 11.

(*teoria del referente*), on kuitenkin sovellettavissa myös konservointiin, itse asiassa mihin tahansa intentionaaliseen toimintaan. Brandille taiteellisen luomisprosessin ensimmäinen vaihe on fenomenologinen reduktio, Husserlin *epokhē*, jossa ulkoisesta todellisuudesta eristetään referentti, mikä vastaa Husserlin *noemaa*, intentionaalisen aktin korrelaattia. Tätä seuraa analyyttinen vaihe, jossa Brandi yhdistää Kantin skematismia semiotiikkaan. Ensi vaiheessa muodostetaan esikäsitteellinen skeema (*schema preconzettuale*). Brandi vertaa skeemaa ihmiskehosta otettuun röntgenkuvaan, jossa erottuu kehon luusto. Hän korostaa skeeman ja *noeman* eroa – yhtä vähän kuin kehosta otettua röntgenkuvaa voi verrata elävään ihmisruumiiseen (muistettakoon Husserlin tekemä *Körper-Leib*-erottelu) skeemaakaan ei hänen mukaansa voi verrata *noemaan*. Skeema nimittäin muodostuu ääriäisyyksistä, joissa vain jotkin merkityksiä luovat elementit, seemit, korostuvat toisten jäädessä taka-alalle – aivan kuten röntgenkuvissa kehosta on erotettavissa vain luusto sisäelinten jäädessä piirtymättä röntgenfilmille. Kyseessä on produktiivisen kuvittelukyvyyn, *Einbildungskraftin*, vapaa leikki. On muistettava, ettei muodostuvien merkitysyksiköiden lähtökohtana ole havaittu reaalitodellisuuden kohde vaan seemit syntyvät referentin ja esikäsitteellisen skeeman symbioottisessa vuorovaikutuksessa – tämän vuoksi seemeihin yhdistyy aina myös subjektin mukanaan tuoma assosiativinen taso. Brandi vertaa näitä subjektiivisia mielleyhtymiä mineraaleissa aina esiintyviin epäpuhtauksiin. Hän muistuttaa, ettei inhimillisessä tietoisuudessa konstituoitunut Trieste vastaa reaalitodellisuuden italia-laista kaupunkia Välimeren rannalla – yhtä vähän se tunnettu Madeleine-leivos, johon Marcel Proust viittaa *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksessaan vastaa todellista konditoriatuotetta. Tätä analyyttistä vaihetta seuraa luomisprosessin viimeinen vaihe, synteesi, jonka seurauksena syntyy teoksen lopullinen muodonto (*formulazione dell'immagine*).<sup>458</sup>

On muistettava, että *noeman* käsitettä, jota Brandin referentin teoria seuraa, on pidetty filosofian piirissä erityisen kiistanalaisena. Fenomenologit ovat esittäneet hyvin vastakkaisia käsityksiä siitä, mitä Husserl tarkasti ottaen *noemalla* tarkoitti. Kiista on henkilöitynyt erityisesti Dagfinn Føllesdaliin ja Aron Gurwitschiin. Føllesdal on esittänyt, että *noemaa* olisi lähestyttävä Gottlob Fregen *Sinn*-käsitteen pohjalta, jolloin se olisi ymmärrettävä käsitteelliseksi intensionaaliseksi entiteetiksi, Gurwitschille puolestaan *noema* on havaintokohde havaittuna, sillä on toisin sanoen ekstensiivinen ulottuvuus. Brandin referentin teoria seuraa nähdäkseni Føllesdalin *noema*-tulkintaa. Se käy ilmi hänen esittämästään esimerkistä kahdesta valon teoriasta. Palaan tähän myöhemmin käsitellessäni semioottista isotopian käsitettä.

### 3.1.4 Diakriittinen ero kielellisten jäsenysten perustana

Brandin *Teoria generale della critica* -teoksessaan esittämän teorian perusta on Ferdinand De Saussuren diakriittisessä, kielen arbitraarisuutta ja sopimuksenvaraisuutta korostavassa kieliteoriassa. Brandi ymmärtää kaikkien niiden tapojen, joiden avulla ihminen ilmaisee itseään perustuvan kielellisiin jäsenyksiin:

<sup>458</sup> De Lauretis 1975, 16–23; Philippot 2005b [1988], 27–41.

Il riconoscimento di questa arbitrarietà di base per tutta l'attività espressiva dell'uomo, e non solo per il linguaggio, permette di impiegare il parallelismo con la lingua per le altre attività espressive [...].<sup>459</sup>

Se, kuinka vahvasti Brandin ajattelu on sidoksissa De Saussuren teoriaan, käy hyvin selvästi ilmi siinä, kun Brandi ilmoittaa *astanzan* perustuvan "erolle", *differenza*. Saussurelaisessa kieliteoriassa esitetään, ettei millään kielellisellä yksiköllä itsessään, voi olla tiettyä merkitystä tai kielellistä arvoa kielijärjestelmässä, kielellinen yksikkö ei ole positiviiteetti; merkitykset syntyvät aina negatiivisen kautta, siitä, miten jokin tietty merkki eroaa muista merkeistä. Jos meillä ei olisi tätä eroa, jota ei itsessään voi saada ilmeneväksi, meillä ei voisi olla minkäänlaisia merkityksiä; koko todellisuutemme jäisi vain jäsentymättömäksi massaksi.<sup>460</sup> Brandi käyttää *differenzaa* samalla italiannoksena Derridan *différance*sta:

[...] ero [*differenza*] ei ole itsessään ["*non è in sé*"], se ei ole läsnäolevan modus ["*non è un modo della presenza*"], *differenza* on kuitenkin "sisäänrakennettu olevaan", se itse voi ilmetä vain jälkikätesesti *flagranzan* ja *astanzan* kaltaisina vastakohtapareina. [...] *Astanza*, joka perustuu *erolle*, asettuu vastakkain sekä *flagranzan* [havaittavan reaalityodellisuuden] että semiosiksen [merkitysten kielellisen muodostumisen] kanssa, *astanza* on määriteltävä lähtien tästä erosta, joka ei itsessään voi tulla läsnäolevaksi ja havaittavaksi, mutta joka on sisäänkirjoitettu ja joka paljastuu mainittujen kielellisten vastakohtaparien kautta.<sup>461</sup>

Brandin reduktio ei rajoitu vain näköaistin alueelle, vaan kattaa myös maku-, haju- ja tuntoaistit. Edellytyksenä sille, että nämä aistimukset nousisivat *flagranzasta astanzaan* on niiden neutralisointi, joka merkitsee eron aukeamista reaalisten aistimusten ja niiden tuottamien merkitysten välille; kynnyksen, joka on itsessään ei-mikään, on katkaistava maku mausta, tuoksu tuoksusta, kosketus kosketuksesta:

Perché invece di *flagranza* si producesse *astanza*, del caso del gusto, del tatto e dell'olfatto, occorrerebbe che il sapore, l'odore, il contatto potessero essere rinviati al di là del traguardo a cui si realizzano, e cioè irrealizzati al momento stesso, e in quell momento definirsi come *differenza*; un solco di nulla dovrebbe staccare il sapore dal sapore, l'odore dall'odore, il contatto dal contatto.<sup>462</sup>

Tällä uurroksella, *solco*, joka on itsessään ei-mitään, *nulla*, on olennaisen tärkeä merkitys – kyse on *epokhēsta*, jota seuraavassa objektin konstituoinnissa ja teoksen muodonannossa ei ole mitään mimeettistä; teos ei jäljittele havaittavaa todellisuutta vaan luo siitä uuden tekstin.<sup>463</sup> Kuten Saussurella, Brandillakin ero on kuitenkin ennen kaikkea kielenkäyttöön kuuluva asia. Ero, jonka ensisijaisin ilmentymä on kieli, kykenee tuottamaan omavaltaisesti olioita, joita emme tosiasiallisesti voi kohdata reaali maailmassa. Brandi kirjoittaa, että käyttäessään ilmaisuja, joissa eloton yhdistyy elolliseen, esimerkiksi "tuolinjalka" tai "pul-

<sup>459</sup> Brandi 1998 [1974], 59.

<sup>460</sup> Alloa 2013, 167–181.

<sup>461</sup> Brandi 1998 [1974], 85. Italian kielen *differenza* ei tietenkään kykene välittämään sitä olennaista eroa, jonka Derrida tekee *différence*n ja *différance*n välillä.

<sup>462</sup> Brandi 1998 [1974], 87.

<sup>463</sup> Philippot 2005b [1988], (27–41), 30.

lonkaura”, hänen pyrkimyksensä ei ole luoda kimeeran kaltaisia mielikuvi-  
tusolentoja. Mahdollisuutta sille, että voin käyttää kyseisen kaltaisia ilmaisuja,  
ei luo hänen oma mielikuviuksensa vaan kieli itsessään, tarkemmin sanottuna  
kielen kaksoisartikulaatio, jossa merkitsijä on merkittyyn aina mielivaltaisessa  
suhteessa. Aivan kuten Husserlille, Brandillekin keskeisin lähtökohta on *epokhē*,  
jossa luovutaan kaikista olemassaoloa koskevista teettisistä asetuksista. Brandil-  
le merkityksen muodostuminen, semiosis, on fenomenologisen reduktion jäl-  
keistä toimintaa, jossa luodaan ”esikäsitteellisiä skeemoja” (*schemi preconcentu-  
ali*). Voidaan huomata, että Brandi ottaa vaikutteensa monelta suunnalta, ei ai-  
noastaan Saussurelta ja Husserlilta, vaan myös Kantin *Puhtaan järjen kritiikissään*  
esittelemästä skematismista ja Aristoteleen *Runousopissaan* esittämistä ajatuksis-  
ta metaforan olemuksesta. Brandi käsittää, että vasta *epokhēssa* tapahtuneen  
eron aukeamisen jälkeen – kun on siirrytty reaalityodellisuuden *flagranzasta* re-  
duktion jälkeiseen *astanzaan* – voin käyttää ilmaisuja, joissa eloton sekoittuu  
elolliseen, kuten tapahtuu tuolinjalan ja pullonkaulan kaltaisissa ilmaisuissa.  
Merkitsijän materiaalisella erityisyydellä ei ole myöskään olennaista merkitystä.  
Saussure käytti esimerkkinään šakkipelejä, jossa nappuloiden yksilölliset omi-  
naisuudet ovat irrelevantteja: on epäolennaista pelin kulun kannalta, onko pe-  
linappulat valmistettu norsunluusta, kivistä tai muovista. Vain se on oleellista,  
mikä on kunkin nappulan arvo ja asema šakkipelilaudalla suhteessa muihin  
siinä oleviin nappuloihin. Šakkinappuloiden väliset suhteet vaihtuvat kaiken  
aikaa pelin edetessä. Pelinappuloita siirrettäessä siirrytään aina yhdestä synk-  
roniasta – toisin sanoen yhdestä pelinappuloiden muodostamasta kokonaisase-  
telmasta – toiseen synkroniaan, aina uuteen tasapainotilaan. Pelin kulku muo-  
dostuu näin diakronisen (šakkinappuloiden kulloisetkin siirrot) ja synkronisen  
(nappuloiden siirroilla syntyvät aina uudet peliasetelmat) tason vuorottelus-  
ta.<sup>464</sup> Fenomenologisesta näkökulmasta merkitseviä eivät ole kuitenkaan vain  
yksittäisolioiden väliset suhteet. Husserl esitti, ettei se, ovatko esimerkiksi kir-  
jainmerkit puuta, rautaa vain painomustetta, ole olennaista. Vain kirjainten  
konstituoidulla muodolla, *noemalla*, joka pysyy muuttumattomana siihen koh-  
distetuissa intentionaalisissa akteissa, on olennainen merkitys.<sup>465</sup>

### 3.1.5 Ontisen säilyttämisestä olemisen vaalimiseen

Roman Ingardenin mainitsemista tietoisuuden akteista teoksen taideteoksen  
ontologisen statuksen edellytyksenä voidaan löytää yhteys Heideggeriin, Jukka  
Jokilehdon sanoin: ”Samalla tavalla kuin taideteos vaatii syntyäkseen tekijän,  
taideteos edellyttää säilyttäjiä (*preservers*) voidakseen säilyä. Taideteoksen säi-  
lyttäminen merkitsee sen maailmasuhteeseen sidotun merkityksen ja totuuden  
aktivointia tai elvyttämistä yhteisön tietoisuudessa. Jokilehto kutsuu tätä Hei-  
deggerin hengessä ”totuuden luovaksi vaalimiseksi”, Heideggerin sanoin ”*die  
schaffende Bewahrung der Wahrheit*”. Jokilehto siis kääntää Heideggerin *Bewah-  
rung*-termin sekä ”säilyttämiseksi” (*preservation*) että ”hoitamiseksi” (*custo-*

<sup>464</sup> Alloa 2013, 167–181; Saussure 2014, [1916], 181–182.

<sup>465</sup> Husserl 2002 [1901], § 24.

*dianship*).<sup>466</sup> Pekka Passinmäen mukaan luominen tässä merkityksessään on teoksen ”esiintuontia”, jota ei kuitenkaan tule sekoittaa teoksen luomisen aktiin; kyse on sitä vastoin luomisesta ”saamisen” (*Empfangen*) ja ”vastaanottamisen” (*Entnehmen*) merkityksessä.<sup>467</sup> Joka tapauksessa konservoinnin teoriaa käsittelevässä teoksessa *Bewahrungin* kääntäminen ”säilyttämiseksi” (*preservation*) on ongelmallista, koska *Bewahrung* voidaan näin virheellisesti yhdistää siihen, mitä säilyttämällä konservoinnin terminologiassa tarkoitetaan. Säilyttäminen viimeksi mainitussa merkityksessä on itse asiassa vastakkainen sille, mitä Heidegger tarkoitti vaalimisella – tätä myöskään Massimo Carboni ei ole ymmärtänyt samaistaessaan ”säilyttämisen” (*salvaguardia*) konservointiin (*restauro*).<sup>468</sup> Vaaliminen on ”silleen jättämistä”, *Gelassenheit*<sup>469</sup>, samassa merkityksessä kuin esimerkiksi palavaa nuotiota varjellaan sammumasta – tulen ”säilyttäminen” itse asiassa sammuttaisi tulen. Kyse on siis ”huolehtimisesta”. Brandin ”referentin teoriassaan” esittelemä taiteellisen luomisen malli voidaan tulkita tavalla, jossa valmistuneen teoksen nähdään muodostavan synteessin – näin tekee Paul Philippot, joka esittää, että teoksen lähtökohtana toimivan havaittavan todellisuuden, *flagranzan*, ja fenomenologisessa reduktiossa tapahtuvan konstituution (negatiivisen momentin) ja teoksen muodonannon (positiivisen momentin) välille syntyy jännite, jonka on välttämättä päästävä purkautumaan – Philippot lle luotu teos merkitsee tämän purkautumisen paikkaa. Teoksen ainoaksi tehtäväksi ja olemassaolon oikeutukseksi jää näin toimiminen katarttisessa funktiossa – luomuksessa ei tämän mukaisesti olisi enää mitään jäljellä siitä kiistasta, joka on sen synnyttänyt.<sup>470</sup> Massimo Carboni tulkitsee asian täysin toisin. Teoksen säilyttämällä ja siitä huolehtimisella tarkoitetaan juuri teokseen sisältyvän ”kiistan” (*Streit*) ylläpitoa, Carboni viittaa Herakleitoksen *polemokseen*, jonka Heidegger käänsi *Auseinandersetzungiksi*, välienselvittelyksi. Gregory Fried viittaa Heideggerin toteamukseen tämän lukuvuonna 1934–1935 pitämiltään Hölderliniä käsitteleviltä luennoilta *Hölderlin’s Hymnen ”Germanien” und ”Der Rhein”*: ”Missä kiista vaalimisen [*Bewahrung*] ja soveltuvuuden [*Bewahrung*] välillä lakkaa, siinä teoksen liike pysähtyy ja sen korvaa ”kompromissi, keskinkertaisuus, vaarattomuus, näivettyminen ja rappio.”<sup>471</sup> Maurice Blanchot kirjoitti hyvin samanhenkisesti: ”Teos on läheisyyttä, jossa vihamieliset vastakohtat kiistelevät keskenään, ja vaikkei vastakohtia olekaan mahdollista saattaa sopuointuun, ne saavuttavat täyttymyksensä vain ne vastatusten ajavassa kiistassa [...]”<sup>472</sup> Jos tämä teosta koossapitävä jännite, sisäinen konfliktuaalisuus, katoaa, teos häviää, vaikka fyysinen taideteosobjekti jäisikin jäljelle. Teoksen tapahtuminen lakkaa, jos sitä ei vaalita ja teoksen taideteoksena olemisen tapaa tunnusteta. Kuten Leena Kakkori kirjoittaa:”[...] taideteoksen säilyttäminen

<sup>466</sup> Jokilehto 1999, 214.

<sup>467</sup> Passinmäki 2002, 92.

<sup>468</sup> Carboni 2004 [1992], 145.

<sup>469</sup> Tämän käsitteen Heidegger lainasi Meister Eckhardilta, ks. Caputo 1990.

<sup>470</sup> Philippot 2005b [1988], (27–41), 30.

<sup>471</sup> Carboni 2004 [1992], 71. *Bewahrungista* ja *Auseinandersetzungista* ja niiden yhteydestä *polemokseen* Heideggerin ajattelussa, ks. Fried 2000.

<sup>472</sup> Blanchot 2003 [1955], 194.

kuuluu teoksen tapahtumiseen sen sijaan, että se olisi museointia ja konservointia [...].<sup>473</sup> Taideteoksen tapahtuminen on häilymistä. Taideteos ei kuitenkaan häily omine voimineen; häilymiseen tarvitaan *Daseinia*, teoksen tapahtumisen ja oman olemisensa vaalijaa.<sup>474</sup> Taideteoksen tapahtumista, joka on totuuden tapahtumista, ei voi erottaa olemisen itsensä tapahtumisesta (*Ereignis*), jossa ihminen ja oleminen kuuluvat yhteen palautumatta kuitenkaan toisiinsa. Voimme kuvitella, että teoksen tapahtuminen on kaikkien ilmeisintä niiden teosten kohdalla, jotka ovat luonteeltaan performatiivisia, erityisesti nykyaikaisessa – kuten Muñoz Viñas toteaa – taideteoksen merkitys voi olla tiukasti sidottu sen aktualisoimaan kemialliseen, fysikaaliseen tai biologiseen prosessiin.<sup>475</sup> Käsitys, jonka mukaan vain jotkin taideteokset tapahtuisivat, on kuitenkin virheellinen ja perustuu taideteoksen palauttamiseen fyysiseen oliomaisuuteensa; joka ikinen teos tapahtuu, ei vain prosessuaalinen nykyaikainen. Mikään taideteos ei kuitenkaan kykene tapahtumaan taideteoksena meistä erillisenä.

Voisimme oikeastaan puhua kahdesta erityyppisestä säilyttämisestä, ontologisesta ja ontologisesta. Se säilyttäminen (*preservation*), johon konservoinnin kansainvälisissä julistuksissa viitataan, on vain ja ainoastaan ontologista säilyttämistä. Kakkorin näkemyksen mukaan Heidegger puhuu sen sijaan ontologisesta säilyttämisestä. On lisäksi muistettava, ettei ”totuus” heideggerilaisessa merkityksessä ole totuuden korrespondenssiteorian mukainen tietoisuuden ulkopuolinen, propositionaalinen ”totuus” eikä ”luova vaaliminen” voi tarkoittaa palauttamista teoksen meiltä suljettuun luomisprosessiin, mitä Brandi erityisesti painotti. Näkemys pohjautuu Brandin tekemään triadiseen aikajaotteluun *durata-intervallo-attimo*. *Duratalla* (”kesto”) hän viittasi teoksen luomisprosessiin, *attimolla* siihen ratkaisevaan hetkeen, jolloin teos aktualisoituu inhimillisessä tietoisuudessa. Näiden kahden momentin väliin sijoittuu *intervallo*, väliaika, jossa teoksen taideteospotentiaali ei ole vielä aktualisoitunut teoksen vastaanottajan yksilöllisessä tietoisuudessa – gadamerilaisittain ilmaistuna: jolloin teoksesta ei ole vielä muodostunut *Gebilde*. Brandi sivuutti täysin kulttuurisen ja ajallisen viitekehityksen merkityksen taideteoksen merkityksen muodostumisessa. Hän katsoi, ettei taiteilijan luomassa taideteoksessa ole jäljellä mitään näistä ulkoisista tekijöistä – tai jos olisikin, ne ovat hänen mukaansa yhtä elottomia kuin meripihkaan fossiloitunut hyönteinen. Brandi lainaa Benedetto Crocea esittäen, ettei esimerkiksi Giotton maalauksia tai taiteilijaprofiilia voi selittää syntyajallaan vaan itse teosten syntyajankohta olisi sen sijaan selitettävissä Giotton teoksilla. Tässä valossa on ymmärrettävää, ettei Brandi voinut hyväksyä myöskään Rieglin *Kunstwollen*-käsitettä, kuten Jukka Jokilehto muistuttaa.<sup>476</sup> Käsitys, jonka mukaan teosten synty aika heijastuisi tänä aikana luotuihin teoksiin, perustuu Brandin mukaan väärinkäsitykseen, joka perustuu siihen, että taiteilijan luomisprosessin luonnetta sen omassa erityislaatuisuudessaan ja omalakisuuudessaan ei ymmärretä. On huomattava, etteivät *durata, intervallo*, sen paremmin

<sup>473</sup> Kakkori 2009, 140.

<sup>474</sup> Heidegger 1999 [1936–1938], 31, 179.

<sup>475</sup> Muñoz Viñas 2009a, (9–20), 15.

<sup>476</sup> Jokilehto 2006, 57.



kuin *attimokaan* ole kelloilla mitattavaa aikaa. *Durata* merkitsee taideteoksen luomisprosessia, joka koostuu havaintokohteen konstituomisesta (*costituzione d'oggetto*) ja kuvallisesta muodonannosta (*formulazione dell'immagine*). Havaintokohteen konstituointi merkitsee fenomenologista reduktiota, "luonnollisen asenteen" reaali maailman todellisuusoletuksen viraltapanoa ja sulkeistamista, *epokhē* 'ta. Jotta taideteos voisi syntyä, *epokhella* on oltava kuitenkin myöskin positiivinen ulottuvuutensa, reduktion on oltava "reduktio-johonkin"<sup>477</sup> – Brandin tapauksessa kyseessä on reduktio *astanzaan*. Teoksen valmistuttua se irrottautuu tekijästään – Brandin käsitys on tässä yhteneväinen esimerkiksi Gadamerin ja Paul Ricoeurin kanssa – ja sulkeutuu omaan ahistorialliseen "puhtaaseen todellisuuteensa" (*realtà pura*) johtaen lopulta teoksen aktualisoitumiseen kokijan tietoisuudessa salamanvälähdyksen (*fulgurazione*) kaltaisessa tapahtumassa. Taideteos on siis brandilaisessa katsannossa sekä synkroninen että diakroninen. Brandin salamanvälähdyks-kielikuvan alkuperä voidaan löytää niin Longinukselta, Søren Kierkegaardilta (*Øieblikket*) kuin Walter Benjaminilta (*Jetztzeit*)<sup>478</sup>. Brandin *attimo* ei tapahdu mitattavassa ajassa, se on sitä vastoin ratkaiseva murros, joka vasta avaa ajan. Kyseessä on laadullinen, ei kvantitatiivisesti mitattavissa oleva muutos, merkitsevä katkos, jonka läpikäyminen on edellytys taideteoksen kohtaamiselle. Huomatkaamme, mitä Heidegger kirjoittaa *Über die Sixtina* -esseessään: "Se, mikä on maalattu, kestää omalla tavallaan. Mutta kuva [*Bild*] ei näyntyä kuin välähdyksenomaisesti, sen ilmeneminen on yhtäkkistä." Heideggerin mukaan se, mikä *Sikstuksen madonnaa* kuvaavassa maalauksessa kestää – sen materiaalinen olemus – ei tosiasiallisesti ole *Sikstuksen madonna* kuvana [*Bild*].<sup>479</sup>

### 3.1.6 *Flagranza ja astanza*

Brandin fenomenologian keskeisin ontologinen erottelu rakentuu *astanzan* ja *flagranzan* välille. *Flagranzan* piiriin kuuluu Husserlin luonnollinen asenne (*natürlichen Einstellung*), arki ajattelun ja normaalitieteiden "reaalitodellisuus", *astanza* on fenomenologisen reduktion avulla saavutettava taideteoksen presentifikaatio. Brandi ei näin näe konservointia "paljastamisena" vaan taideteosreferentin läsnäoloistamisena, jossa tuotetaan teoksen läsnäolo nykyhetkessä. Taideteoksen läsnäolo ei merkitse *flagranzan* alueelle sijoittuvaa fyysisen taideteosobjektin läsnäoloa – taideteoksen läsnäolo ilmentää sen sijaan *astanzaa*, taideteoksen olemusta ratkeamattomana paradoksina, "fenomeeninä, joka ei ole fenomeeni" (*il fenomeno-che-fenomeno-non-è*).<sup>480</sup> Lyhyemmin sama voitaisiin ilmaista puhumalla fenomeenista, joka ei "ole". Brandi viittaa *Teoria generale*saan Heideggerin *Sein und Zeit* (1927) ja Derridan *De la Grammatologie* (1967) -teoksiin. Heidegger tekee teoksessaan ontologiseen jaottelun olevan (*Seiende*) ja olemisen (*Sein*) välillä. Heidegger katsoi, että koska olemme unohtaneet olemisen, emme ole ottaneet huomioon sitä perustavanlaatuista ontologista eroa, joka hänen

<sup>477</sup> Juntunen 1986, 92.

<sup>478</sup> Benjamin 1969 [1955], 261.

<sup>479</sup> Lacoue-Labarthe 2008, 57.

<sup>480</sup> Brandi 1989 [1966], 36.

mukaansa on olevan ja olemisen välillä.<sup>481</sup> Brandin mukaan ero – hän viittaa tässä Derridan *le trace-* ja *différance*-epäkäsitteisiin – ei ole ajateltavissa muulla tavoin kuin ei-minkään ja olemisen erona ("*come nulla opposto all'essere*"). Brandi on sisäänkirjoittanut eron *astanzaansa* – tällä eleellä hän tekee pesäeron husserlilaiseen fenomenologiaan ja ottaa läheisyyttä Heideggeriin ja ennen kaikkea Derridaan. Kuinka *astanzasta* ilmiönä, joka ei ole ilmiö voisikaan saavuttaa ilmeisyyttä, evidenttiyttä. *Flagranzan* ja *astanzan* ja toisaalta *semiosiksen* ja *astanzan* välille muodostuva ero on *différance* derridalaisessa merkityksessä. Toisaalta *astanza* rakentuu sille ontologiselle erolle, joka erottaa olemisen olevasta. Se, joka erottaa, joka mahdollistaa binääriset vastakohtaparit, ei ole läsnäoleva itsessään kuin korkeintaan metaforisesti tyhjänä kohtana ("*a modo di un vuoto*"), sisäpuolen ulkopuolesta rajaavana kynnyksenä.<sup>482</sup>

Brandi viittaa *Le due vie* -teoksessaan (1966) Husserlin tekemään erotteiluun ilmaisevien ja indikatiivisten eli viittaavien merkkien välillä: toisin kuin merkki, taideteos ei ole *aliquid pro aliquo*, se ei viittaa itsensä ulkopuolelle; sen läsnäolo on itseriittoista. Taideteoksen läsnäolo on kuitenkin *parūsiaa* ilman *ūsiaa*. Brandi erottaa taideteoksen olemisen tavan *semiosiksesta*. Hän arvostelee voimakkaasti strukturalistista lähestymistapaa taiteentutkimuksessa, joka muuttaa taideteoksen hänen mukaansa elottomaan ruumiiseen, josta henki on kadonnut.<sup>483</sup> Brandi arvostelee myös positivistista taiteentutkimusta siitä, että se lähestyy taideteoksia tietoisuuden ulkopuolisina kohteina, jotka olisivat näin myös täydellisesti kuvattavissa luonnontieteellisin menetelmin. Kyseessä on tällöin aina *flagranzan*, ei *astanzan* alueelle sijoittuva tutkimus, joka redusoi tutkimuskohteen päätyen molekulaariselle tasolle.<sup>484</sup>

Brandi ei kuitenkaan täysin katkaise välejään semiotiikkaan ilmaistessaan *flagranzan* ja *astanzan* kuuluvan eri "isotopioihin" – tässä hän seuraa greimasilaisen strukturaalisemantiikan kielenkäyttöä. Mitä tarkoitetaan isotopioilla tässä yhteydessä? Eero Tarastille ne merkitsevät "niiden semanttisten kategorioiden jouk[koa], joiden avulla jokin teksti tai sanoma voidaan lukea ja tulkinta yhtenä kokonaisuutena." Isotoopit synnyttävät koherenssia, niiden avulla "diskurssin heterogeeniset elementit muodostavat ykseyden."<sup>485</sup> Brandi havainnollistaa isotopian käsitettä *Teoria generaleessaan* aalto-hiukkasdualismilla – kahdella valon teoriolla, jotka ensi alkuun saattavat vaikuttaa toisensa poissulkevilta: Isaac Newtonin väittämällä, jonka mukaan valo etenee hiukkasina, ja Thomas Youngin 1800-luvun alun kilpailevalla teoriolla, jonka mukaan valo olisikin aaltoliikettä. Todellisuudessa kumpikin teoria on yhtä ekvivalentti eli niillä on sama totuusarvo; Newton vain kiinnitti huomionsa toiseen valo-fenomeenin ominaisuuteen kuin Youngin kilpaileva teoria. Gottlob Fregen kielifilosofian tunnettu Venus-esimerkki viittaa samaan asiaan: ilmaisut "kointähti" ja "iltatähti" denotoivat samaa Venus-planeettaa, mutta ilmentävät eri tapoja mieltää kyseinen taivaankappale eli niillä on eri "mieli", *Sinn*. Tieteellisten teorioiden voi

<sup>481</sup> Brandi 1998 [1974], 71.

<sup>482</sup> Brandi 1998 [1974], 76.

<sup>483</sup> Brandi 1989 [1966], 90.

<sup>484</sup> Brandi 1998 [1974], 85.

<sup>485</sup> Tarasti 1996, 72.

näin nähdä edustavan eri isotopioita. Isotopian käsite lähestyy näin tieteenfilosofi Thomas Kuhnin paradigman käsitettä. Kuhnin teoria edustaa relativismia, jonka mukaan tieteellisen paradigman muuttuessa koko "maailma" muuttuu. Ei ole olemassa metafyyssisen realismin perusteisiin mukaista tietoisuudestamme riippumatonta ulkoista todellisuutta, joka voitaisiin paljastaa täydellisesti tieteellisten teorioiden avulla. Ei ole yhtä ainoaa adekvaattia teoriaa, ontologinen monismi on hylättävä ontologisen pluralismin hyväksi. Carboni katsoo, että brandilaisessa ajattelussa on aina kyse Saman ja Toisen suhteesta. Tieteellisessä teoriassa on myös kyse Toisen kohtaamisesta. Esimerkin siitä, miten isotopiat ohjaavat käytännön konservointityötä löydämme Gerry Hedleyn maalausten lakanpoistoa käsitelleestä artikkelista *Long Lost Relations and New Found Relativities: Issues in the Cleaning of Paintings* (1990): maalausten konservonnissa sovelletut toistaan poikkeavat lähestymistavat ilmentävät eri tapoja merkityksellistää käsittelyn kohteena olevia taideteoksia; taideteoksen *Bedeutung* on sama, mutta *Sinn* eri. Brandin "atto critico" merkitsee juuri isotopian tai "mielen", *Sinn*, määrittelyä. Tapa, jolla konservaattori tarkastelee konservoitavaa taideteosta, ei edusta Kantin pyyteetöntä tarkastelua.; kulloinenkin tiedonintressi määrittää taideteoksen tematisoitumisen tavan. Konservoinnissa ilmenevä perspektivismi heijastuu myös taidehistoriaan. Michael Baxandall esitti *Patterns of Intention* -teoksessaan (1985), että taideteoksista kirjoittamamme kuvaukset kertovat enemmän tavastamme jäsentää maalauksia käsitteidemme avulla kuin itse teoksista.<sup>486</sup> Tapaa, jolla Latour ja Woolgar tarkastelevat merkityksenmuodostumista luonnontieteissä – mitä he kutsuvat antropologiseksi – voitaisiin itse asiassa käyttää hyväksi myös reflektoidessamme kriittisesti merkityksenmuodostumista käytännön konservointityössä. Lähestymistavan "antropologisuus", siten kuin he sen ymmärtävät, lähestyy itse asiassa fenomenologista reduktiota. Voidaksemme purkaa peittyneitä merkityksenmuodostumisen rakenteita, meidän on heidän mukaansa "tehtävä vieraaksi" se, mikä tuntuu tutulta, husserlaisittain ilmaistuna "luonnollisessa asenteessa".<sup>487</sup>

### 3.1.7 Taideteoksen erillisyyt

Brandi katsoi, että muodostuakseen taideteokseksi, artefaktin taideteopotentiaalin on aktualisoiduttava; teos on aktivoitava, Ingardenin sanoin "vihittävä" (*consecrated*) taideteoksen olemiseensa jatkuvasti uudelleen. Teos on siis tunnustettava kerta toisensa jälkeen. Säilyttäminen (*preservation*), konservoinnin perustehtävä, ei riitä. Tämä oli myös Heideggerin käsitys, jota Joseph Kockelmans selvittää kirjassaan *Heidegger on Art and Artworks* (1985): sillä, että taideteos liitetään museon kokoelmiin, minkä jälkeen sitä käsitellään äärimmäisellä varovaisuudella, sitä tarpeen niin vaatiessa konservoidaan ja se asetetaan ennen pitkää näytteille, ei vielä takaa sitä, että teos säilyy taideteoksena.<sup>488</sup> Taideteoksen reseptio, jota jo Alois Riegl painotti, on Brandin, kuten myös Ingardenin ja

<sup>486</sup> Baxandall 1985, 11.

<sup>487</sup> Latour & Woolgar 1986 [1979], 30.

<sup>488</sup> Kockelmans 1985, 183.

Mikel Dufrennen ajattelussa keskeisessä asemassa. Ingardenin mukaan taideteos konkretisoituu esteettiseksi objektiksi vasta subjektin intentionaalisessa olosuuntautuneessa aktissa. Brandi muistutti, ettei fyysisen taideteosobjektin säilyminen suinkaan takaa sitä, että taideteos säilyisi taideteoksena. Brandi lainasi *Teoria del restaurossaan* pragmatisti John Deweyä, joka kirjoitti taideteoksen materiaalin – ”on kyse sitten papyruksesta, marmorista tai kankaasta” – pysyvän (luonnollista ikääntymistä lukuunottamatta) identtisenä ajasta toiseen.” Mutta muututtuaan taideteokseksi se luodaan joka hetki uudestaan – tällä ”uudelleenluomisella” (*ricreazione*) Brandi ei suinkaan tarkoita sitä, että taideteoksen kohtaaja muotoilisi taideteoksen uudestaan, se ei tietenkään ole mahdollista. Kyse on siitä, mitä Ingarden nimitti taideteoksen konkretisaatioksi, Gadamer applikaatioksi. Kyse on dialogin luomisesta nykyhetken ja menneisyyden välille, uudelleenaktivoinnista, jossa mennyt tehdään nykyhetken kannalta merkitykselliseksi.<sup>489</sup> Brandi vertasi taideteoksen konstituoitumista subjektiivisessa kohtaamisessa salamaniskun kaltaiseen äkilliseen välähdykseen, jossa taideteos paljastaa oman olemisen tapansa. Heideggerilaisittain kyseessä on olemisen äkillinen välähdys ontisen keskellä. Tässä tapahtumassa, jota Brandi kutsuu epifaniaksi, konservoinnilla taideteoksen kriittisenä appropriaationa, *atto critica*, on keskeinen asema. On tärkeää huomata, että Brandi vertaa taideteoksen kohtaamista juuri salamaniskuun; kyse ei ole subjektin intentionaalisesta aktista vaan ennakoimattomasta, salamaniskun kaltaisesta välähdyksestä. Tämä kieli-kuva oli käytössä jo Herakleitoksella ja Longinuksella, myöhemmin muun muassa Walter Benjaminilla.

Husserlilaista fenomenologiaa on arvosteltu siitä, että pyrkiessään paljastamaan subjektin tietoisuuden pysyviä ja muuttumattomia rakenteita se sivuuttaisi kokonaan ajallisen ulottuvuuden. Brandin ajattelussa historiallinen aspekti on kuitenkin tärkeä. Brandi kirjoittaa, että sen jälkeen, kun taiteilija on luonut teoksensa, se aktualisoituu aina uudestaan peräkkäisissä ilmenemisissään (*epifania*) teoksen kohtaajan intentionaalisissa akteissa. Jokaista näistä akteista määrittää kuitenkin aina uusi historiallinen ja psykologinen viitekehys, Kuten Gadamer huomauttaa, konservaat-tori on aina oman aikansa lapsi.<sup>490</sup> Konservaat-torin rooli teoksen aktiivisena tulkitsijana korostuu Brandin ajattelussa. Konservointia brandilaisessa merkityksessä voidaan kutsua Massimo Carbonin tavoin gadamerilaiseksi applikaatioksi, ”*ermeneutica praticaksi*”.<sup>491</sup> Gadamer, joka nosti applikaation koko ihmistieteiden metodologian perustaksi, käytti esimerkkinä aplikaatiosta oikeuden jakamista. Tuomari soveltaa applikaatiota soveltaessaan lakia käytäntöön eli langettaessaan tuomioita. Näin hänen on punnittava sitä, miten lain henki toteutuu kulloinkin käsillä olevassa yksittäisessä oikeustapauksessa. Kulloinkin voimassa oleva laki muodostuu siten siitä, miten lakia sovelletaan käytäntöön.<sup>492</sup> Yhteys konservointiin on ilmeinen. Konservaat-

<sup>489</sup> Fancelli 2006, (361–373), 362.

<sup>490</sup> Gadamer 2004 [1960], 150.

<sup>491</sup> Carboni 2006, 329–333.

<sup>492</sup> Gadamer 2004 [1960], 321–336.

tori toimii yhteisesti päätettyjen eettisten ohjeistojen pohjalta, jotka ohjaavat hänen tekemiään ratkaisuja käytännön konservointityössä.

### 3.1.8 Raunio, rekonstruktio ja ontologinen pystyttäminen

Mikel Dufrenne on myös käsitellyt raunio problematiikkaa. Hänen mukaansa esteettinen objekti säilyy raunioituneenakin sen vuoksi, että se rapautuu oman olemisluonteensa mukaisesti. Esteettinen objekti ei rapaudu kuin tavanomainen arkiesine. Dufrenne katsoo tämän olevan syy siihen, että voimme kreikkalaisten temppelien puoleksi tuhoutuneissa friiseissä vielä aistia liikkeen ja rytmin, tai kohdata jumalten vaurioituneet patsaat vielä jaloutta henkivinä. Syy sille, että esteettinen objekti säilyttää taideteoksen olemisen luonteensa, on sen muodossa. Dufrenne esittää, että niin kauan kuin muoto säilyy, säilyy myös taideteos. Fyysinen taideteosobjekti rapautuu ikääntyessään, mutta taideteoksen muoto on atemporaalinen.<sup>493</sup> Gadamer ei ollut tästä ajattelutavasta kovinkaan kaukana puhuessaan taideteoksen kaikkiaikaisuudesta, *Gleichzeitigkeit*. Tällä hän tarkoitti sitä, että taideteos aktualisoituu täydellisen läsnäolevaksi kulloisenkin kohtaajansa kanssa – siinäkin tapauksessa, että teos olisi satoja vuosia sitten luotu. Tämä läsnäolevuus, jota ei tietenkään voi erottaa siitä, että fyysinen taideteosobjekti on tässä ja nyt, minun kohdattavanani – on edellytys taideteoksen kohtaamiselle. Ingardenista ja Dufrennesta poiketen Gadamer ei kuitenkaan puhu pyhittämisestä tai konkretisoimisesta, sen sijaan hän puhuu taideteoksen performatiivisesta toimittamisesta tai täytäntöönpanosta, *Vollzug*. Tätä toimitamista voimme verrata esimerkiksi jumalanpalveluksen toimittamiseen. Kuten Daniel Tate esittää, *Vollzug* on vastaliike ajan kulumiselle, ikään kuin ajan kerrostuminen toisiaan seuraavien nyt-hetkien alle. Taideteoksen olemukseen kuuluu Gadamerin mukaan se, että se on kerta toisensa jälkeen toimitettava. Jos taideteosta ei toimiteta aina uudestaan, sen taideteoksen olemus jää vain potentiaaliseksi, latentiksi. Pelkkä taideteosobjektin säilyttäminen ei näin ollen vielä riitä siihen, että taideteos säilyttäisi erityisen olemisen tapansa. Myöskään teoksen passiivinen reseptio ei riitä, tarvitaan myös spontaania ymmärrystä, joka määrittää teoksen rajat. Mikä taho on sitten kykenevä toimittamaan taideteoksen? Kuka tahansa henkilö, joka kykenee pysähtymään taideteoksen äärelle, viipymään sen äärellä, kohtaamaan sen.

Toisin kuin Brandi, Ingarden ja Dufrenne, Gadamer ei myöskään puhu taideteoksen muodosta. Gadamer korostaa, että taideteoksen olemukselle on keskeistä ”transformaatio rakenteeksi” (*Verwandlung ins Gebilde*). Taideteos on gadamerilaisessa katsannossa toistettavissa oleva rakenne, *Gebilde*, jonka rajat eivät kuitenkaan ole staattiset. John Arthosin mukaan *Gebilde* on yhtaikaisesti teos (*ergon*) että teoksisuus, joka on kaiken aikaa ”tekeillä” (*energeia*).<sup>494</sup> Taideteos *Gebildeksi* ymmärrettynä on leikki tai peli (*Spiel*), joka edellyttää leikityksi tai pelatuksi tulemistaan. *Gebilde* on konstellaatio, joka ei koostu vain taideteoksesta vaan myös sen kohtaajista eri aikoina, vieläpä ne vaihtuvat olosuhteet, joissa

<sup>493</sup> Dufrenne 1973, 164–165.

<sup>494</sup> Arthos 2013, 28.

taideteos on kulloinkin esitetty, asetettu näytteille, missä se on kohdattu, missä sitä on "pelattu".<sup>495</sup> Gadamer katsoo, ettei taideteoksen rakenne muutu, sen sijaan taideteos voidaan toimittaa sen lukemattomissa eri tavoin toimitetuissa kohtaamisissa monin toisistaan eroavien tavoin – tässä Brandi, joka korostaa taideteoksen kohtaamisen dialektista luonnetta, tulee hyvin lähelle Gadameria.<sup>496</sup> Olennaista on huomata, ettei mikään näistä toimituksista ole toista autenttisempi, voimmeko ajatellakaan kohtaavamme taideteosta koskaan "epäautenttisesti"? Kun taideteos kohdataan, teoksen ja sen vastaanottajan välille syntyy relaatio, jota Gadamer kutsuu hegeliläisin äänenpainoin "täydelliseksi välitykseksi" (*totale Vermittlung*). Edellytys välityksen syntymiselle on kuitenkin se, että taideteoksen taideteoksisuus tunnustetaan. Täydellisen välityksen ansiosta teoksen valmistanut taiteilija, teos ja teoksen kohtaaminen historian eri vaiheissa ovat täydellisen samanaikaisia teoksen syntyhetken kanssa. Tässä Gadamer viittaa Kierkegaardiin, joka katsoi uskovan tärkeimmäksi tehtäväksi luoda täydellinen välitys oman elämänsä ja Kristuksen välille siten, että Kristuksen lunastustyö aktualisoituu uskovalle konkreettiseksi tämänhetkiseksi todellisuudeksi.<sup>497</sup> Gadamer havainnollistaa täydellistä välitystä käyttäen esimerkkinään sitä tapaa, jolla vietämme vuosittaisia juhlapäiviä: Joulua, pääsiäistä, juhannusta ja niin edelleen. Joka kerta viettäessämme kyseistä juhlapäivää, vietämme sitä täsmälleen yhtä autenttisesti. Esimerkiksi viettäessämme joulua emme pyri toistamaan ensimmäistä joulua – jos nimittäin pyrkisimme vain keinoin rekonstruoimaan ne olosuhteet, jotka vallitsivat ensimmäisenä jouluna, emme viettäisi enää joulua autenttisesti. Jos pyrkisimme vain rekonstruoimaan ensimmäisen Joulun, emme kykenisi kohtaamaan ja viettämään Joulua omassa elämässämme; Joulun olisi kadonnut omasta elämästämme. Kyetäksemme viettämään joulua siten, että se on läsnäoleva, meidän on joka kerta uudestaan toimitettava se, sillä tavalla, jonka koemme kulloisenakin jouluna kaikkein mielekkäimmältä. Ensimmäinen Joulun ei ole rekonstruoitu Kristuksen syntymäjuhla; ensimmäinen Joulun on joka kerta uudestaan, ei identtisenä vaan toistettavana rakenteena (*Gebilde*), jossa me olemme osallisina. Silloin, jos joskus päättäisimme luopua Joulun vietosta, se ei enää olisi läsnä oleva, merkityksellinen omassa elämässämme. Voitaisiin katsoa, että menneisyudessa vietetty Kristuksen syntymäjuhla olisi säilynyt, mutta omassa elämässämme Joulun ei olisi säilynyt.<sup>498</sup> Joululla on kuitenkin oma ideaalisuutensa (*Idealität*). Joulun ideana on jatkuvassa dialektisessa suhteessa siihen, miten Joulua vietetään kerta toisensa jälkeen. Joulun on *Gebildenä* yhtäaikaisesti suljettu ja avoin. Joulun, aivan kuten taideteoksenkin, säilymisen kannalta nämä molemmat aspektit ovat välttämättömiä. Joulun idealiteettina, jota muistellaan, mutta jota ei vietetä, ei voi säilyä; taideteos, joka museoidaan, mutta jota ei kohdata nykyhetkessä, ei voi säilyä taideteoksena.<sup>499</sup> Gadamerin, aivan kuten Heideggerinkin, näkökulmasta taideteos voi säilyä *Gebildenä* vain siten, että sillä on elävä suhde kulloiseenkin

<sup>495</sup> Gadamer 2004 [1960], 110–119; Tate 2012, 92–113.

<sup>496</sup> Brandi 1989 [1966], 127–128.

<sup>497</sup> Vilhauer 2010, 36–38; Arthos 2013, 53; Gadamer 2004 [1960], 124.

<sup>498</sup> Tate 2012, 92–113.

<sup>499</sup> Arthos 2013, 17.

nykyhetkeen ja siihen yhteisöön, joka sen kohtaa ja kokee merkitykselliseksi. Eikö tähän viittaa myös Walter Benjaminin toteamus, jonka mukaan teos, jota ei koeta nykyhetken näkökulmasta merkityksellisenä, uhkaa kadota lopullisesti.<sup>500</sup>

Jotta taideteoksen ja sen kulloisenkin kohtaajan välille syntyisi täydellinen välitys, teos on kuitenkin ”uudelleenluotava” kerta toisensa jälkeen. Tässä kohtaa Brandi tulee hyvin lähelle Gadameria. Brandi kirjoittaa, että taideteos uudelleenluodaan joka kerta, kun se kohdataan esteettisesti:

[...] come opera d'arte essa viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente.<sup>501</sup>

Ennen tätä tapahtumaa teos on taideteos vain potentiaalisesti:

[...] che significa che fino a quando questa ricreazione o riconoscimento non avviene, l'opera d'arte è opera d'arte solo potenzialmente.<sup>502</sup>

Nämä tärkeät lauseet on helppo ymmärtää väärin. Voidaan kuvitella, että teoksen uudelleenluominen kajoaisi taiteilijan päättämään teoksen luomisprosessiin, *durataan*. Tästä ei ole missään tapauksessa kyse. Gadamer kirjoittaa: ”Tietyissä mielessä [teoksen] tulkintaa voidaan ehkä pitää uudelleentulkintana, kyse ei ole kuitenkaan luomisaktin (*Schaffensakt*) uusintamisesta (*Nachschaffen*) vaan jo luodun teoksen uudelleentulkinnasta [...]”.<sup>503</sup> Gadameriin perehtymätön *Teoria del restauro* lukija voi löytää Brandin kyseisistä lauseista myös idealismin kaikuja. Tähän lankeaa Muñoz Viñas, joka pitää Brandia idealistina, jolle ”[...] taideteos on olemassa vain, kun sen kohtaaja uudelleenluo sen mielessään [...] kerta toisensa jälkeen.”<sup>504</sup> Mutta näin ymmärrettynähän kyse ei olisi enää täydellisestä välityksestä – idealististen käsitysten mukaisesti taideteos olisi todellakin vain mielensisäinen asia ja fyysinen taideteosobjekti tälle alisteinen sivuasialle, ikään kuin *parergon*.

Konservoinnin varhaiseen historiaan kuuluu antiikin veistosten ja arkkitehtuurin raunioiden rekonstruointi renessanssista lähtien. Sortuneita temppeleitä pystytettiin uudelleen maassa lojuvista pylväänkappaleista ja muista fragmenteista – tänä nimitetään kreikkalaisperäisellä sanalla *anastyloosi*. Konservoinnin etiikassa määritellään hyvin tarkasti *anastyloosin* kriteerit ottaen huomioon historiallinen autenttisuus. Venetsian julistuksen 15:nnessä artiklassa kirjoitetaan seuraavasti:

[...] kaikki rekonstruointi on suljettava pois a priori. Konservointieettisesti ainoastaan *anastyloosi* on hyväksyttävissä, *anastyloosilla* tarkoitetaan säilyneiden, mutta alkuperäiseltä paikaltaan irronneiden osien uudelleen liittämistä kohteeseen. Konservointikohteen alkuperäinen muoto ja luettavuus olisi kyettävä palauttamaan ilman, että siihen pitäisi li-

<sup>500</sup> Benjamin 1969 [1955], 255.

<sup>501</sup> Brandi 1977 [1963], 5.

<sup>502</sup> Brandi 1977 [1963], 5.

<sup>503</sup> Gadamer 2004 [1960], 118.

<sup>504</sup> Muñoz Viñas. *What is conservation? Reflections on Cesare Brandi's Teoria del restauro*.

sätä runsaasti täydennöksiä. Silloin, kun kohteeseen on lisättävä täysin uutta materiaalia, se on aina voitava erottaa alkuperäisestä.<sup>505</sup>

*Anastyloosissa* on kyse sortuneen rakennelman uudesta pystyttämisestä.<sup>506</sup> Jäädään hetkeksi tarkastelemaan sitä, mitä oikeastaan tarkoitetaan pystyttämällä. Heidegger antaa pystyttämislle oman fundamentaaliontologiansa mukaisen merkityksen. Hän muistuttaa, että "[...] kun teosta sovitetaan kokoelmaan tai pannaan näyttelyyn, puhutaan myös pystyttämisestä (*Aufstellen*)."<sup>507</sup> Heidegger huomauttaa, että tällainen toimenpide eroaa kuitenkin olennaisesti rakennuksen tai veistoksen pystyttämisestä (*Erstellung, Errichtung*), jonka hän ymmärtää korottamiseksi "vihkimisen ja ylistämisen merkityksessä." Pystyttäminen näin ymmärrettynä ei enää tarkoita pelkkää teoksen esille asettamista.<sup>508</sup> Heidegger kirjoittaa *Taideteoksen alkuperä* -teoksessaan:

Teosten arvo ja vaikutus voi olla miten suuri, ylläpito kuinka huolellista ja tulkinta miten varmaa tahansa, niiden siirtäminen kokoelmaan on yhtä kaikki saanut niiden maailman vetäytymään niistä [...] teosten maailma on romahtanut. Maailman vetäytymistä ja romahtamista ei voida enää milloinkaan peruuttaa. Teokset eivät enää ole sitä mitä ne olivat. Kohtaamme kyllä ne itse, mutta ne itse ovat olleita. Sellaisina ne ovat meitä vastassa osana perinnettä ja säilyttämistä.<sup>509</sup>

On huomionarvoista, että Cesare Brandi käyttää kovin heideggerilaisia äänenpainoja luonnehtiessaan *riconoscimentoa* pystyttämiseksi. Kuten Miika Luoto toteaa, viitaten Heideggerin *Taideteoksen alkuperä* -teokseen, luodakseen ympärilleen maailmansa (*Welt*), sen moniin toisiinsa kietoutuneiden merkityssuhteiden verkoston, kreikkalainen temppele on pystytettävä. Temppelein ja maailman välillä on vastavuoroinen suhde: kun pyhäkkö on tullut pystytetyksi maailmansa teos puolestaan "pystyttää (*stellt auf*) maailman."<sup>510</sup>

Philippe Lacoue-Labarthe kirjoittaa Heideggerin *Über die Sixtina* -kirjoituksen pohjalta kirjoittamassaan esseessä, että kuvan tapahtuminen on yhteydessä sen erillisyyteen, kuvan sijoittuminen juuri tiettyyn kirkkorakennukseen. Pyhäkkö puolestaan kutsuu juuri tätä tiettyä kuvaa saattamaan loppuun kirkon rakentamisen. Kuva pystyttää kirkon.<sup>511</sup> On helppo huomata, ettei "pystyttäminen" näin käsitettynä ole enää *praksista* vaan symbolista ja ontologista; taideteoksen pystyttäminen merkitsee sen taideteoksen olemisen tavan tunnistamista – sen paluutta maailman (*Welt*) merkitysyhteyteen, "*reingresso dell'opera d'arte nel mondo*", oman inhimillisen olemisemme piiriin.<sup>512</sup> Mutta merkitseekö *Aufstellung* aktia, jossa teoksesta muodostuu subjektia vastaan asettuva pysyvä kohde, *Gegenstand*? Tästä ei voi olla kysymys – täyttääkseen ontologisen tehtä-

<sup>505</sup> Venetsian julistus, <http://www.icomos.fi/sivut/kansainvaelinen/julistukset-ja-suositukset/--venetsia-julistus.php>.

<sup>506</sup> Jokilehto 1999, 89–96.

<sup>507</sup> Heidegger 1995 [1950], 43.

<sup>508</sup> Heidegger 1995 [1950], 43.

<sup>509</sup> Heidegger 1995 [1950], 40.

<sup>510</sup> Luoto 2000, 176.

<sup>511</sup> Lacoue-Labarthe 2008, 27.

<sup>512</sup> Brandi 1977 [1963], 5.



vänsä pystyttämisen on oltava kyseisiä merkitysverkostoja vaalivaa. Pystyttäessämme taideteoksen me omassa "täälläolemisessämme", *Dasein*, vaalimme teoksen *Da:*ta ja pystytämme näin teoksen – brandilaisittain "kuvan", *immagine* – maailman.

Mutta jos siis teoksen merkityssuhteet ovat katkenneet, jos sen maailma on "romahtanut", vetäytynyt omaan noumenaaliseen tavoittamattomuuteensa, voidaan Heideggerin ajattelua seuraten väittää, että anastyloosi modernissa merkityksessään eli sortuneiden pylväiden uusi pystytys jää keinotekoiseksi toimenpiteeksi, jonka tuloksena on vain kylmä ja eloton rekonstruktio, josta elämä on vetäytynyt. Teoksessa paljastunut totuus on vääristynyt epätotuudeksi; teoksen "maan ja maailman kiista", sen tekeillä oleva tapahtuma, liike kohti vierasta, on päättynyt. Teoksesta on tullut tarvike, jossa sen loistonsa kadottanut materiaali on kadonnut soveliaisuuteen.<sup>513</sup> Taideteos nähdään näin valmistettuna artefaktina, jolla ei siten voi olla faktisesti suurtakaan eroa esimerkiksi mihin tahansa tarvekaluun, minkä mukaisesti siitä voidaan myös valmistaa tarpeen vaatiessa kopio tai rekonstruktio. Rekonstruoinnin lähtökohtana on ajatus, että olisi olemassa jokin tarkasti rajattu menneisyys, johon voitaisiin palata.

Gadamer näki Friedrich Schleiermacherin ja Hegelin edustaneen kahta vastakkaista näkökulmaa rekonstruointiin. Gadamerin mukaan heille oli yhteistä käsitys menneisyyden tavoittamattomuudesta. Mutta kun Schleiermacherille taideteoksen merkitys oli täydellisesti sidoksissa teoksen syntykontekstiin ja taiteilijan intentioon, minkä vuoksi teoksen tulkitsijan oli etäännyttävä itsensä tutkimuskohteestaan pystyäkseen rekonstruoimaan teoksen syntyyn johtavat ulkoiset olosuhteet ja tekijän tarkoite, Hegel painotti sen sijaan *appropriaatiota*, teoksen omaksumista tavalla, jossa myös nykyhetkellä ja tulkitsijan subjektilla oli tärkeä merkitys taideteoksen merkityksellistymisessä.<sup>514</sup> *Appropriatio* merkitsee sitä, ettei teoksen merkitystä voida palauttaa tekijän intentioon tai sen syntykontekstiin, tulkinnan kohteena on oltava itse teos, ei sen takaa mahdollisesti paljastettavissa olevat ulkoiset tekijät. Kyetäkseen kohtaamaan teoksen elävässä vuorovaikutuksessa tulkitsija ei voi etäännyttää itseään tulkintansa kohteesta. *Appropriation* avulla tulkitsija myös lisää itseymmärrystään.<sup>515</sup> Rekonstruointi on sitä vastoin jo ennalta käsin tuomittu epäonnistumaan. Gadamer kirjoittaa, lainaten Hegelin *Hengen fenomenologian* tunnettua kohtaa, että voimme kohdata Hesperidien kultaiset omenat vain auttamattomasti puusta maahan pudonneina.<sup>516</sup> Tavoitettavissamme eivät ole sen paremmin puu, jossa ne riippuivat ja josta ne saivat ravintonsa, ei maaperä, josta puu sai elämäntensä, ei myöskään vuodenkiertoa vaihtelevine säätiloineen. Rekonstruointi schleiermacherilaisessa merkityksessä ei kykene palauttamaan menneisyyttä.

<sup>513</sup> Brandi ei hyväksy maahan sortuneiden pylväiden uudelleenpystyttämistä, *anastyloosia*, silloin kun raunio on jo saavuttanut status quon aseman. Tällöin romahtanut temppele toimii osoittajana, joka kohdistaa huomion sitä ympäröivään maisemaan, jonka elimellinen ja erottamaton osa se on. Brandi 2005 [1956], (150–179), 72–73.

<sup>514</sup> Gadamer 2004 [1960], 158–160.

<sup>515</sup> Ricoeur 2008, 34–35; Gadamer 2004 [1960], 296.

<sup>516</sup> Hegel 1977, § 753, 455–456.

Kultaiset omenat lojuvat auttamattomasti maassa eikä niillä ole enää yhteyttä puuhun. Rekonstruointi kykenee vain pyyhkimään omenat mullasta, kuivamaan ne kasteesta ja puleeraamaan niiden pinnan kauniin kiiltäväksi. Nämä toimet eivät kuitenkaan kykene palauttamaan takaisin niiden (heideggerilaisessa merkityksessä) ”maailmaa” eli suhteiden verkostoa, niiden ikuisesti kadonnutta elämänyhteyttä; rekonstruointi ei kykene käynnistämään elävää dialogia tekstin ja tulkitsijan välillä. Rekonstruointi kykenee vain representoimaan kultaiset omenat.<sup>517</sup> Gadamer ei nähnyt tulkitsijan temporaalista etäisyyttä tutkimuskohteestaan kielteisessä valossa. Hän katsoi, että ajallinen etäisyys olisikin käsiteltävä positiivisessa merkityksessä, ymmärrystä ja appropriaatiota edesauttavana tekijänä.<sup>518</sup>

### 3.2 Säilyttämisen Idea

Säilyttäminen ja konservointi pitäisi siis ymmärtää nykyistä laajemmassa merkityksessä. Perinteisessä ajattelutavassa konservaattorin katsotaan työskentelevän vain fyysisten kohteiden parissa. Salvador Muñoz Viñas katsoo, että työskennellessään nykytaiteen parissa konservaattori kohtaa ylitsepääsemättömiä ongelmia: säilyttämisen kohde ei ole enää useinkaan fyysinen taideteosobjekti vaan idea. Ja, aivan kuten hän toteaa, ideoita ei voi sen paremmin säilyttää kuin konservoidakaan, niitä voidaan vain esimerkiksi ilmaista tai tallentaa. Konservointimenetelmin voidaan edesauttaa taideteosten välittämien merkitysten säilymistä ja välittymistä, mutta vain siten, että niiden avulla säilytetään ja konservoidaan niitä materiaalisia kohteita, jotka välittävät näitä merkityksiä. Kytäkseen toimimaan ammatissaan konservaattori tarvitsee käsin kosketeltavia materiaaleja. Muñoz Viñasin katsannossa konservaattori toimii vain ja ainoastaan esineellisen kulttuurin parissa. Konservattorin tehtävänä ei ole aineettomien merkitysten säilyttäminen. Hänestä on suorastaan kohtuutonta edellyttää konservaattorilta, että hän paneutuisi myös aineettomaan ulottuvuuteen. Hän myöntää, että on mahdollista puhua myös aineettomien kohteiden konservoinnista, mutta näin tehtäessä konservoinnin ja säilyttämisen käsitettä on laajennettava nykyisestä. Muñoz Viñas ei ole valmis laajentamaan konservoinnin käsitettä suuntaan, jota itse haluan kutsua Heideggerin hengessä vaalimiseksi.<sup>519</sup>

John Locken ajattelun mukaisesti ihmisillä ei ole ainoastaan velvollisuus säilyttää kulttuuriperintöä vaan myös lisätä sen kulttuurista arvoa, sen merkityksellisyyttä. Tähän liittyy utilitaristinen pohjavire: ihmisen on saatava mahdollisimman suurta hyötyä kulttuuriperinnöstä. Hyötyä ei tässä katsannossa tosin mitata esimerkiksi taloudellisin mittapuuin vaan kulttuuriperintökohteiden tuottamina mielekkyyden ja merkityksellisyyden kokemuksina. Intersubjektii- vinen ulottuvuus nähdään yhtä tärkeämpänä. Konservoinnissa ei enää tämän

<sup>517</sup> Gadamer 2004 [1960], 158–160.

<sup>518</sup> Gadamer 2004 [1960], 297.

<sup>519</sup> Muñoz Viñas 2009, 15–16.

mukaisesti olekaan kysymys niinkään fyysisten artefaktien säilyttämisestä kuin niiden välittämien merkitysten vaalimisesta. Tämän näkemyksen valossa Pierre Leveaun väite, jonka mukaan konservointi kuuluisi sosiaalitieteiden joukkoon, ei tunnu kovin yllättävältä. Fenomenologisesti tarkasteltuna kulttuuriperinnön paradigmanmuutoksen voidaan nähdä johtavan ontisesta ontologiseen ulottuvuuteen, jossa inhimillisen olemassaolon kysymykset nousevat yhä keskeisemmiksi.

Kuten alussa totesin, Muñoz Viñas on esittänyt, että konservoinnilta puuttuisi tarkasti määritelty teoreettinen perusta. Tämän asiantilan yksi ilmentymä on epätäsmällinen, usein jopa epälooginen kielenkäyttö. Muñoz Viñas on arvostellut voimakkaasti niitä käsityksiä, joita konservointialan piirissä esiintyy muun muassa konservointikohteiden autenttisuutta koskien. Hän on suhteellisen vakuuttavasti pystynyt osoittamaan, että vaikka yhdeksi konservoinnin tärkeimmistä tehtävistä onkin määritelty käsiteltävän kulttuuriperintökohteen säilyttäminen mahdollisimman autenttisena, tosiasiallisesti muut arvot painavat enemmän konservointia koskevia päätöksiä ja käytännön konservointityötä tehtäessä. Jo pelkästään se Muñoz Viñasin osoittama seikka, että käsiteltävän kohteen kaikki olomuodot ovat täsmälleen yhtä autenttisia (mikään kohde ei voi eksistoida epäautenttisesti; se joko on tai ei ole olemassa) johtaa siihen, ettei puhetta autenttisuudesta voi enää pitää mielekkäänä. Miksi konservointiyhteisö siis kuitenkin haluaa pitää kiinni epätäsmällisistä käsitteistään ja epäloogisesta kielenkäytöstään?

Asiaa voidaan tarkastella Jean-Luc Nancyn *La Communauté désœuvrée* -teoksessaan (1986) esittämien yhteisön rakentumista koskevien näkemysten pohjalta. Nancy esittää, ettei yhteisö voi milloinkaan muodostua yhteiseksi oman immanentin ytimensä varassa – jo, sen vuoksi, ettei yhteisöllä tosiasiallisesti ole tällaista ydintä. Yhteisö voi muodostua vain suhteessa sen ulkopuoliseen, jonka yhteisön muodostamat yksilöt voivat keskenään jakaa. Nancy käyttää yhtenä esimerkkinään kuolemaa. Kuolevaisina, siis äärellisinä olentoina, me jaamme keskenämme elämämme päättymisen, josta kukaan meistä ei voi tietää mitään. Kuolema, josta ei mitenkään voi muodostua tietoisuutemme kohdetta, jota emme voi ottaa projektiksemme, muodostaa näin yhteisön perustan. Tällainen äärellisten olentojen muodostama yhteisö voi aktualisoitua yhteisönä vain ryhmittymässään tämän ontologisen puutteensa ympärille.<sup>520</sup> Kenties vielä selvemmin yhteisön rakentuminen voidaan selittää poissulkemisen mekanismin avulla; yhteisö muodostaa ykseytensä poissulkemalla itselleen vierasta. Konservoinnin piirissä tämä ilmenee puhdistaussamme jotakin kohdetta – tällöin poistamme siitä immanentin kohteen ulkopuoliseksi määrittelemäämme materiaalia, jota nimitämme ”liaksi”. Viittasin alussa Olli Lagerspetziin, joka on muistuttanut, ettei ”lialla” ole muotoa tai olemusta sen paremmin kuin identifioitavissa olevaa fyysistä tai kemiallista koostumustakaan; ”likaa” analysoitaessa sen ”likaisuus” katoaa. ”Lika” ei ole meistä riippumaton kohde. Tämä ei kuitenkaan estä meitä suuntautumasta siihen ja muodostamasta siitä itsellemme yhteistä projektia. Suuntautuessamme ”liaksi” yhteisesti nimittämäämme mate-

<sup>520</sup> Nancy 2004 [1986], 39.

riaan, jonka miellämme vaativan poistamista, muodostamme puhdistamisen yhteisön. Se, mikä pitää meitä yhdessä, on "lian" käsite. Serresiläisittäin "likaa" voitaisiin nimittää parasiitiksi. Parasiitti on se, joka uhkaa olemassaolollaan yhteisön koherenssia sekä häiriötöntä *autopoiēsista* ja on siten poisheitettävä (*abject*).<sup>521</sup> Konservointiyhteisön rakentuminen voidaan selittää juuri tältä pohjalta. Se, mikä pitää yhteisöä koossa, ei ole palautettavissa sen muodostamien yksilöiden immanentteihin ominaisuuksiin tai kykyihin vaan vain tähän yhteisesti jaettavaan kokemukseen "liasta", äärellisestä olemisesta ja kulttuuriperinnön säilyttämisestä sen osana – huomattaamme, ettei sen paremmin kulttuuriperinnöllä kuin säilyttämiselläkään ole tarkasti määriteltävää olemusta. Myös kulttuuriperinnön käsite on sosiaalinen konstruktio; se, mistä historiallisesta kohteesta muodostuu kulttuuriperintökohde, päätetään tietyssä ajassa ja kulttuurisessa kontekstissa paikassa.<sup>522</sup> Kohteen yhteisöllisesti tapahtuva määrittämistä kulttuuriperintökohteeksi voidaan myös kutsua ontologiseksi pystyttämiseksi.

Palaan Georges Didi-Hubermanin metaforaan kuvasta kaasumaisena, jatkuvasti muuttuvana muodostelmana tai perhosena lepattavine siiveniskuineen. Kun Vivian van Saaze asettui väitöskirjassaan *Doing Artworks* (2009) Nam June Paikin *One Candle* -videoinstallaation (1988) äärelle, eikö sen hänessä herättämissä kysymyksissä ollutkin paljon samaa kuvan, *imagon*, Didi-Hubermanissa herättämissä ajatuksissa? Paikin teos koostuu palavasta kynttilästä, joka lepattava liekki heijastuu videokameran ja seitsemän katodisädeprojektorin välittämänä näyttelytilan seinille. Ongelman teoksen materiaalisen integriteetin säilymiselle muodosti kyseisten projektorien lyhyt käyttöikä, minkä vuoksi ne oli uusittava tasaisin väliajoin. Vuonna 1998 oli kuitenkin tultu siihen pisteeseen, ettei alkuperäisen kaltaisia projektoreita enää ollut saatavilla. Näin oli löydettävä jokin täysin uusi ratkaisu.

Mutta jos teoksen alkuperäisiä elementtejä kaiken aikaa muutetaan, missä vaiheessa teos kadottaa alkuperäisen identiteettinsä? Entä kun alun perin Frankfurtin nykytaiteen museoon (MMK) installoitu *One Candle* installoidaan Berliiniin, New Yorkiin tai Souliin, onko kyseessä enää lainkaan sama teos? Jos näin ei ole, kenen päätettävissä on se, mikä teoksista on kaikkein autenttisin? Tämä saa Van Saazen kysymään itseltään, koostuuko *One Candle* sittenkään vain yhdestä teoksesta vai olisiko sitä pikemminkin ajateltava eräänlaisena toistettavissa olevana rakenteena, *Gebildenä* gadamerilaisessa merkityksessä. Van Saaze päätyy siihen, ettei *One Candle* voi olla sellainen rajattu yksi teos, jollaisena se halutaan museossa nähdä. Voitaisiin katsoa, että *One Candle* on näin, nancylaisittain ilmaistuna, sekä ainutkertainen että monikollinen: *singulier pluriel*.<sup>523</sup>

Teos voi säilyä vain toistettuna – käännettynä, kritisoituna ja uusinnettuna. Teos on kokonaan läsnä toisiaan seuraavissa aktualisoitumisissaan, mikään niistä ei ole toistaan autenttisempi. On väärin kuvitella, että *One Candle* olisi teos irrotettuna näistä yksittäisistä aktualisoitumisistaan, jotka samanaikaisesti

<sup>521</sup> Serres 2007 [1980], 68.

<sup>522</sup> Avrami & Mason & De la Torre 2000, 6.

<sup>523</sup> Van Saaze 2009, 55–97.

keräävät teoksen yhteen ja avaavat ulkopuolelleen. Vain niiden ansiosta teos kykenee säilyttämään merkityksellisyytensä.<sup>524</sup>



Nam June Paik: *One Candle*, 1988. Museum für Moderne Kunst. Frankfurt am Main. Kuva: Axel Schneider, Frankfurt am Main.

<sup>524</sup> Arthos 2013, 24; Gadamer 2004 [1960], 115. *One Candle* ei toisin sanoen ole, simondoniilaisittain ilmaistuna "hyperteelinen" – tiukasti alkuperäiseen materiaaliseen koostumukseensa, omaan olemiseensa nähden toissijaiseen sosiotekniseen kontekstiinsa ja sijoituspaikkaansa sidottu. Jos teoksen alkuperäisiä teknisiä elementtejä ei voitaisi tarpeen vaatiessa korvata uusilla, teos menettäisi olemisensä itsensä varassa, ykseytensä. Guchet 2013 (20–25), 23.

Huomaamme kuitenkin, että Van Saaze kykenee lähestymään Paikin teosta vain olevan, sen materiaalisen oliomaisuuden näkökulmasta, mikä ilmenee hänen käyttämässään teknologisessa sanastossa. Mutta onko taideteos mitenkään palauttavissa niihin teknisiin elementteihin, joista se oliomaisuudessaan koostuu? Vertailllessamme katodisädeprojektorien teknisiä ominaisuuksia emme mitenkään kykene kohtaamaan *One Candles* teoksisuutta. Niin tehdessämme sorsumme samaan kuin perhostenkeräilijä Didi-Hubermanin käyttämässä esimerkissä: hän pyrkii pysäyttämään perhosen lennon, tainnuttamaan sen kuoliaaksi ja nauhitsemaan sen neuloilla korkkimatolle. Ymmärtääksemme taideteoksen, siis Kuvan, olemisen tapaa, joka aktualisoituu sen jatkuvana tulemisena (*becoming*) meidän on välttämättä ylitettävä ontinen ja siirryttävä ontologisen, olemisen, alueelle. Van Saaze kertoo museovalvojan päivästä toiseen toistuvista toimista hänen saavuttuaan työpaikalleen, kuinka hän nousee museon toiseen kerrokseen, jättää käsilaukkunsa näyttelysalia vastapäätä asetetulle tuolille ja kävelee tilaan, johon *One Candle* on installoitu. Huone on vielä pimeä. Hän ottaa projektorin alta tulitikun, siirtyy kynttilän luokse ja sytyttää sen [...]. Yhtäkkiä huone täyttyy monista palavan kynttilän synnyttämistä heijastuksista; videokamera heijastaa lepattavan kynttilänliekin kolmella kirkkaalla värillä huoneen seinille. Valvoja katsoo seinien heijastuksia, hän tarkistaa, että videokamera on oikein suunnattu ja laskee hieman kynttilää jalustallaan. Tämän jälkeen hän pyyhkäisee pois lattialle rapiseen steariiniin. Kun se on tehty, hän istuu tuolilleen ja jää odottamaan ensimmäistä museovierasta.<sup>525</sup> Onko tätäkin siis pidettävä konservoinnin aktina? Taideteoksen säilyttäminen merkitsee sen vaalimista (*Bewahrung*) ja valvomista sen äärellä.<sup>526</sup> Se on teokseen sisältyvän *energeian* ja *Da*-paikan vaalimista. Kyse on teoksen kätkeytymättömyyden, *alētheian* (*Unverborgenheit*), varjelemisesta.<sup>527</sup> Valvoessamme teoksen äärellä emme rajaa sen tapahtumista omiin puitteisiimme vaan kunnioitamme sen itsensä omalle näyttäytymiselleen asettamia rajoja. Teos ei sulkeudu asettamiensa rajojen sisäpuolelle vaan avautuu vain ja ainoastaan niiden ansiosta.<sup>528</sup> Teos tapahtuu vain niin kauan kuin sen äärellä valvotaan ja kun teos "on" transitiivisesti "avointa" (*ein Offenes*) *Da*-paikkaansa. Tätä Heidegger piti *Bauen wohnen denken* -kirjoituksessaan (1954) luonteenomaisena asumiselle, mikä kytkeytyi elimellisesti ihmisen perusolemukseen elää kuolevaisena maan päällä.

Puhuin edellä teoksen pystyttämistä ontologisessa merkityksessä; näyttelyvalvojan edellä kuvattu teko edustaa *One Candle* -teoksen näytteille asettamista, mutta vielä enemmän Kuvan *pystyttämistä* kaikkein perustavimmassa merkityksessään. Se merkitsee myös Kuvan säilyttämistä *par excellence*. Voimme säilyttää teoksen, mutta Kuvaa voimme vain vaalia. Heidegger käyttää ilmaisua

<sup>525</sup> Van Saaze 2009, 57.

<sup>526</sup> Hanna Hölling on puhunut taideteoksen "eksplisiittisestä materiaalista" (*explicit material*). Tällä hän viittaa niihin tapoihin, joilla konservattori – sisällöntuottajana sisällöntuottajien joukossa – eksplikoi taideteoksia materiaalien suhteittensa ja ajallistumistensa moninaisuudessa. Tämän kaltainen eksplikointi ei voi rajoittua vain fyysisen taideteosobjektin säilyttämiseen. Hölling 2014, (22–27), 23.

<sup>527</sup> Lacoue-Labarthe 2008, 15.

<sup>528</sup> Johnson 2014, 231.

*Bewahrung*, jonka englanninkielinen käännös on *preservation* – suomen kielessä on kuitenkin ilmaus, joka paremmin tavoittaa *Bewahrungin* varsinaisen merkityksen: vaaliminen. Kuvan säilyttäminen merkitsee nimittäin sen vaalimista ja valvomista Kuvan tapahtumisen äärellä. Kuvan vaaliminen merkitsee siihen sisältyvän *energieian* ja sen muodostaman *Da*-paikan vaalimista. Kuva voi tapahtua vain niin kauan kuin siihen muodostetaan omakohtainen suhde, sen äärellä valvotaan ja Kuva ”on” transitiivisesti *Da*-paikkaansa. *Da*-paikka voi kuitenkin merkityksellistyä vasta tekemässämme päätöksessä, jossa valitsemme oman situaatiomme. Samalla tavalla löytääksemme paikkamme, meidän on otettava se omaksemme – tämä paikka ei edellä meitä vaan toteutuu vain oman olemisemme – olemassaoloamme koskevan päätöksen – myötä. Heideggerille ”olla paikkaa” *Da-sein* merkitsi asumista (*wohnen*). Tämä kytkeytyi elimellisesti ihmisen perusolemukseen elää olemistaan äärellisenä kohti kuolemaa. Asuminen ei merkinnyt hänelle vain asumuksiksi soveltuvien rakennelmien pystyttämistä ja niissä majoilemista, vaan myös – ja ennen kaikkea – niissä toteutuvan ”neli yhteyden” (*Geviert*: maa, taivas, jumalaiset ja kuolevaiset) viivyttävää varjelemista.<sup>529</sup> *Da*-paikalle voidaan löytää yhtymäkohta siitä, miten Albert Borgman käyttää laiteparadigmansa (*device paradigm*) yhtenä keskeisenä esimerkkinä tulisijaa *fokuksen* merkityksessä.<sup>530</sup> Kuten Reijo Kupiainen toteaa, antiikin roomalaisille *fokus* oli kotijumalien asustama pyhä paikka. Se oli kodin sydän, joka kokosi yhteen perheen omine toimintoineen. Tulisija palveli näin *fokaalisen esineen* funktiota. Tällaiseen esineeseen keskittyi aina omanlaisensa fokaalinen toiminta, huolehtiva kanssakäyminen:

Lämmön turvaamiseksi oli sytytettävä tuli tulisijaan. Ennen tulen tekoa oli kerättävä puita [ja] pilkottava ne [...]. Tulen tekemiseen liittyi oma praktinen toimintansa, joka ei ollut palautettavissa vain lämmön säätelyn funktioon. [Tulisijan ympärille] keskittyi toimijoiden työ ja vapaa-aika: sen kylmyys viestitti aamusta ja lämmön leviäminen aamun valkenemisesta. Se osoitti perheenjäsenille erilaisia tehtäviä: yksi pilkkoi puut, toiset toimittivat ne tulisijan läheisyyteen ja sytyttivät tulen.<sup>531</sup>

Näyttelyvalvoja valvoo *One Candlen* liekin äärellä kuin pitäisi tulen vireillä Toisen, vieraan, saapua tämän tulen äärelle. Vaaliminen on aina tähän Saman ja Toisen, tutun ja vieraan, *fysiksen* ja *tekhnēn*, välisen kiistan, *polemoksen* ja *Streitin*, vaalimista. Tämä vieraanvaraisuus ei ole kuitenkaan absoluuttista vaan ehdollista: valvoja valvoo myös Kuvan rajoja. Toteuttaakseen säilyttämisen Ideaan hän ei kuitenkaan pyri rajaamaan sitä itse määrittämiinsä rajoihin vaan kunnioittaa sen itsensä omalle näyttäytymiselleen asettamia rajoja. Kuva ei sulkeudu asettamiensa rajojen sisäpuolelle vaan avautuu vain ja ainoastaan niiden ansiosta. Kuva on aina keskeneräinen, samalla tavalla säilyttäminen jää aina kesken. Se jää kantilaisittain järjen Ideaksi, joka ylittää kokemuksemme joka säätelee toi-

<sup>529</sup> Heidegger 2003 [1954], 53–59. Kuten tunnettua, Heidegger näki *Taideteoksen alkuperä* -teoksessaan kreikkalaisen temppelin palvelevan antiikin kreikkalaisille samankaltaista funktiota.

<sup>530</sup> Borgman ei puhu vain fokaalisista objekteista vaan myös fokaalisista, ympärilleen kokoavista käytännöistä. Tässä hänen viittauskohteensa on Heidegger. Borgman 1984, 41–42, 40–47, 196–210.

<sup>531</sup> Kupiainen 2004.

miamme ja jota kohti pyrimme suuntautumaan, mutta jota emme milloinkaan voi saavuttaa. Ideat tässä merkityksessään – säilyttämisen Idea mukaan luettuna – ovat olemukseltaan problemaattisia, määrittymättömiä. Ideoille on yhteistä se, etteivät ne katoa väliaikaisesti ratkaisuihinsa vaan jäävät pakottavina imperatiiveina vaikuttamaan mielessämme. Suuntautuessamme säilyttämisen Ideaan tekemällä konkreettisia fyysisen kohteen säilymistä koskevia päätöksiä, nämä päätökset antavat meidän nähdä säilyttämisen ideana aina uudessa valossa.

Vaalimiseen kuuluu erityisesti nykytaiteen kohdalla myös ”korvattavuus” – nykytaiteen konservoinnissa yleistynyt termi, joka voisi olla lainattu Walter Benjaminilta.<sup>532</sup> Benjaminilaisittain ajateltuna korvattavuutta sen paremmin kuin hänen itse käyttämiään potentiaalisuuksia, esimerkiksi ”käännettävyyttä” tai ”teknistä uusinnettavuutta”, ei nähtäisi näin meidän teokseen tekemämme lisäyksiä vaan transsendentaaleina, jotka kuuluvat olennaisesti Kuvaan. Se, että jokin on käännettävissä, uusinnettavissa – tai konservoitavissa – ei ole meidän ansiotamme: tämä asiantila on meitä vanhempi. Voimme myös ajatella, että ilman näitä potentiaalisuuksia – ehkä pitäisi puhua deleuzelaisittain pikemminkin virtuaalisuuksista, jotka voivat aktualisoitua vain muuttamalla muotoaan<sup>533</sup> – ei olisi teoksia, jotka voitaisiin kääntää tai uusintaa tai joiden joitakin elementtejä voitaisiin korvata toisilla. Se, että jokin voidaan kääntää, uusintaa tai korvata, ei ole teokseen tekemämme lisäys; käännettävyys, uusinnettavuus ja korvattavuus kuuluvat teoksen itsensä ontologiseen rakenteeseen. Samalla tavalla *One Candle* sisältää sekä käännettävyyden, uusinnettavuuden että korvattavuuden. Ja juuri tämän vuoksi on tehtävä ratkaiseva päätös – kuten edellä kerroin, Brandille konservointi ei merkinnyt niinkään konservaattorin konservoitavalle kohteelle tekemiä käytännön toimia kuin kriittistä aktia *atto critico*. On olennaista huomata se, että kriitikki-sanat etymologinen alkuperä on kreikan ratkaisua ja erottamista tarkoittavissa ilmauksissa: substantiivissa *krisis* ja verbissä *krinein*. *Atto critico* on ontologinen pystyttämisen akti. Erottamista ei tule kuitenkaan ymmärtää siten, että konservaattori tekisi erottelun sen välillä, mikä kuuluu kulloinkin käsillä olevaan taideteokseen olemuksellisesti – ja mikä näin ollen olisi säilytettävää – mikä sen sijaan vain satunnaisesti (esimerkiksi pintaliaksi kategorisoitu aines), ja mikä näin ollen voitaisiin poistaa taideteoksen identiteetin siitä kärsimättä. Tällainen sisä- ja ulkopuolen välinen hierarkkinen jaottelu on kuitenkin hyvin tavallista konservoinnin piirissä.

Brandi käytti Kuvan vetäytyvästä ulottuvuudesta neologismiaan *astanza*. *Astanzan* merkitsi Brandille Kuvan puhdasta todellisuutta, *realtà pura*, joka on

<sup>532</sup> Konservoinnin eettisissä standardeissa käytetään nykyisin monia muitakin termejä, jotka voisivat olla lainattu Walter Benjaminilta, mutta joiden yhteyttä hänen filosofiaansa ei ole ajateltu. Tällaisia termejä ovat muun muassa ”poistettavuus” (*reversibility*) – käsitys, jonka mukaisesti kaikkien fyysiseen kohteeseen konservointikäsitteilyn aikana lisättyjen materiaalien tulisi olla tarpeen niin vaatiessa myöhemmin poistettavissa) – sekä sen myöhemmin suurelta osin korvannut ”uudelleenkäsiteltävyyden” (*re-treatability*) ideaali, jonka mukaan kohteelle tehtyjen konservointitoimenpiteiden ei tulisi estää sille myöhemmin mahdollisesti tehtäviä konservointitoimenpiteitä. Ks. esim. Appelbaum 2007, 353–359.

<sup>533</sup> Weber 2008, 39. Oman näkökulmansa korvattavuuden tematiikkaan tarjoaa Jean-Luc Nancy omaa sydämensiirotaan käsittelevässä esseessään *L'Intrus* (Paris: Éditions Galilée, 2000)



kohdattavissa vain fenomenologisessa reduktiossa tapahtuvan havaitun olion olemassaoloa koskevan ennako-oletuksen sulkeistamisesta. Taiteellinen luominen oli Brandille fenomenologisen reduktion selvä ilmentymä. Brandi käytti esimerkkinään Giorgio Morandin asetelmamaalauksia ja Kurt Schwittersin kolaaseja, joissa molemmissa arkipäiväiset esineet – Morandilla esimerkiksi arkipäiväiset astiat, Schwittersillä vaikkapa raitiovaunulippu – on eristetty alkupe- räisestä käyttötarkoituksestaan ja viitekehuksesta ja liitetty eräänlaisella *bricolagella* täysin uuteen kontekstiin, jossa niistä on jäljellä vain plastisuus ja kro- maattisuus – konradfiedleriläisittäin ilmaistuna *reine Sichtbarkeit*. Brandilaisit- tain kuva on vain ja ainoastaan se, mikä ilmenee: *“L’immagine è veramente e so- lamente quello che appare [...]”*<sup>534</sup> Kyseessä on reduktio juuri kuvalle ominai- seen ”puhtaaseen näkyvyyteen”, jossa näkyvyys ei ole enää käsinkosketeltaville olioille alisteista ja niistä riippuvaista näkyvyyttä, mistä Lambert Wiesing käyt- tää kantilaissävyistä ilmausta *anhängende Sichtbarkeit*.<sup>535</sup> Wiesingin mukaan ol- laksemme ylipäänsä edes tietoisia kuvasta meidän on ollut jo läpikäytävä re- duktio, jossa kuvan ontologisesti erillinen oleminen ja sen edellyttämä kuvan havaitseminen on sulkeistettu reaalityodellisuudesta ja sitä koskevasta havait- semisesta. Kuvatietoisuus ei siis edellytä ainoastaan *metheksistä*, aktiivista osal- listumista kuvan tapahtumiseen, vaan myös keskeytystä, negatiivista moment- tia, *epokheta*. Kuvan edustama läsnäolo edustaa Wiesingille ”keinotekoista” (*ar- tifizuell*), siis illusorista, läsnäoloa – ilmenemistä, joka ei itsessään ilmene vaan joka vasta representoituna muuttuu ilmeneväksi.<sup>536</sup> Wiesingin ajattelussa on vaarana se, että kuva redusoituu ekslusiivisesti näköaistin piirissä kohdattavak- si ilmiöksi. Hänen käsityksensä voidaan rinnastaa Husserlin esittämään to- teamukseen, jonka mukaan tarkastellessamme esimerkiksi grafiikanlehteä ap- prehensiomme kuvaavasta objektista sivuuttaa apprehensiomme lehden mate- riaalisista ominaisuuksista, painopaperista (ja siten myös painomusteesta) – samansuuntaisia väitteitä esittivät sittemmin muiden muassa Wittgenstein, Sartre ja Gombrich. Heistä poiketen Husserl ei kuitenkaan mielestäni esitä, että kuvaobjekti immaterialisoituisi aineettomaksi – tietoisuus siitä ei katoa, se jää vain tematisoitumatta.<sup>537</sup> Wiesingin väite kuvaobjektin täysimittaisesta immate- riaalisuudesta, jonka myös Vlad Ionescu jakaa<sup>538</sup>, on kumottavissa samoilla pe-

<sup>534</sup> Brandi 1977 [1963], 15.

<sup>535</sup> Brandi 1998 [1974], 63–64; Brandin *realtà puralla* on ilmeinen yhteys Konrad Fiedlerin *reine Sichtbarkeit*iin ja Benedetto Crocen siitä johtamaan *purovisibilismoon*. Tästä tema- tiikasta, ks. Pinotti 2006, 93–104; Ionescu 2014, 93–110. ”Riippuvaisesta näkyvyydestä” ks. Wiesing 2011, 238–252; 2016b [1997], 119–125.

<sup>536</sup> Wiesing 2011, (238–252), 247; 2010 [2005].

<sup>537</sup> Husserl 2005 [1904–1905], 49–50; Ingarden 1989 [1961], 256. Wiesingin ajattelua koh- taan esitetystä kritiikistä, ks. esim. Rostkowska 2009, 4–11.

<sup>538</sup> Wiesing toteaa, että verrattuna maailman materiaalisuuteen kuvan materiaalisuus on raa- asta materiaalisuudesta puhdistettua näkyvyyttä. Tarkasti ottaen Wiesing ei kui- tenkaan kiistä taideteosobjektin fyysistä olemassaoloa – hän vain esittää, että se on toissijaista kuvan omimpaan olemukseen nähden. Ionescun mukaan kuvan äärellä meillä on valittavanamme vain joko yksinomaan teoksen materiaaliin ominaisuuks- siin huomionsa kiinnittävän konservaatton tai sitten yksinomaan sen muotoon ja merkityssisältöihin paneutuvan taidehistorioitsijan positio. Wiesing 2016b [1997], xiv–xv; Ionescu 2014, (93–110), 102. MerleauPontylaisittain ilmaistuna tällainen joko- tai- asenne edustaa ”huonoa kaksiselitteisyyttä” (*mauvaise ambiguïté*), jonka sijaan olisi

rusteilla kuin millä Wollheim kumosi Gombrichin esittämän "seeing-as"-argumentin. Kuvaava objekti ei voi tosiasiallisesti olla immateriaalinen. Tietoisuutemme grafiikanlehden materiaalisista ominaisuuksista ei katoa havaitesamme lehdessä kuvatun kuva-aiheen. Jos niin kävisi – kuten erityisesti Sartre ja Gombrich väittävät ja kuten myös Wiesing vaikuttaa esittävän – fyysisen taideteosobjektin ja tiettyä aihetta kuvaavan objektin välille ei voisi syntyä sitä konfliktia, joka on edellytys sille, että kuvatietoisuus voisi ylipäättään syntyä. Husserlhan esitti, että kuvaan sisältyy aina konflikti kuvan materiaalisen kantajan, *Bildding*, kuvaavan objektin, *Bildobjekt*, ja itse kuva-aiheen, *Bildsujet*, välillä. Konfliktia ei nimittäin synnytä materiaalisen olion ja Wiesingin immateriaaliseksi käsittämän kuvaobjektin ristiriitaisuus vaan kuvaobjektin itsensä – joka ei ole sen paremmin materiaalinen kuin immateriaalinenkaan – sisäinen konfliktuaalisuus. Wiesingin väite kuvaobjektin immateriaalisuudesta on näin kumottavissa samoin perustein, millä Wollheim kumosi Gombrichin "seeing-as"-argumentin. Kuvien kohtaaminen edellyttää samanaikaista kuvatun aiheen ja kuvan mediumin apprehensiota – kuvat eivät ole sen paremmin täysin transparentteja kuin opaakkejakaan. Tämä on wollheimilaista kuvan kaksijakoisuuden (*twofoldness*) tunnustavaa "seeing-in"-logiikkaa, jota Emmanuel Alloa haluaa vielä täydentää kuvan moninaisuuden (*manifoldness*) ja moniselitteisyyden (*ambiguité*) tunnustavalla merleaupontylaisella "seeing-with"-logiikalla. Tämän mukaisesti kuvaa ei katsota enää siten kuin me haluamme sitä katsoa vaan siten kuin se antaa katsoa – ja siten kuin me jaamme saman näkyvyyden kuvien kanssa.<sup>539</sup> Tämän kaltainen kuvan fenomenologia ei merkitse reduktiota näkyvyyteen vaan pikemminkin reduktiota kuvalle ominaiseen näkyvyyteen tai – Jean-Luc Marionin "kolmannen reduktion" mukaisesti – reduktiota annettuuteen (*donation*), joka merkitsee samalla reduktiota kuvan erityislaatuiseen materiaalisuuteen. Jo edellä viittasin Brandin käsitykseen aineen ja muodon suhteesta hänen käyttämällään esimerkillä marmoriveistoksesta. Brandi katsoi marmorilohkareen käyvän lävitse perustavanlaatuisen muodonmuutoksen, kun siitä valmistetaan veistos. On tietenkin selvää, että työstämättömän marmorilohkareen on käytävä lävitse muodonmuutos, jotta siitä voisi syntyä esimerkiksi Michelangelon *Pietà*-veistos – tästä ei ole kysymys. Kysymys ei ole myöskään siitä, että marmorin mineraloginen koostumus muuttuisi veistotyön aikana kalsiumkarbonaatista joksikin toiseksi. Kyse on ennen kaikkea siitä, että muodostuessaan Kuvan – esimerkiksi *Pietà*n – kantajaksi marmori jakaantuu ilmeneväksi muodoksi, *aspettoksi* ja sitä kannattelevaksi pohjarakenteeksi, *strutturaksi* – tällaista jakautuneisuutta marmorilla ei ollut vielä kivilouhoksella. Näin olisi väärin kuvitella, että veistoksen materiaaliksi päätynyt marmori olisi identtistä kivilouhokselle jääneen, mineralogiselta koostumukseltaan sen kanssa täysin identtisen marmorin kanssa. Tämän kaltaisen reduktion läpikäyneen kuvan materiaalisuus ei voi olla fyysiseen oliomaisuuteen palautettavissa olevaa mate-

---

mielestäni pyrittävä "hyvään kaksiselitteisyyteen" (*bonne ambiguité*) – tässä tapauksessa se tarkoittaa sitä, ettei kuvaa palauteta sen paremmin *Bildobjektiin* kuin *Bilddingiin*.

<sup>539</sup> Alloa 2011, 179–190.

riaalisuutta – kyse on Kuvan jännitteisestä, konfliktuaalisesta materiaalisuudesta. Tässä kohtaa on muistutettava vielä yhdestä olennaisesta seikasta: Brandille teoksen materiaali ei koostu vain käsin kosketeltavasta aineksesta. Brandi huomautti, ettei esimerkiksi *Parthenon* koostu vain marmorista: temppelin materiaalia ovat yhtä lailla sitä ympäröivä tila, sitä vasten puristuvat ilmamassat, ne vaihtuvat säätilat ja valaistusolosuhteet, joissa temppeli kulloinkin näyttäytyy ja se moninkertaisten suhteiden kudelma, heideggerilaisittain ilmaistuna ”maailma” (*Welt*), johon se kuuluu. Se, mikä *Pietää* ja *Parthenonia* kannattelee, ei siis ole niinkään marmori kuin tämä maailma merkitysyhteydeksi ymmärrettyinä.

Saadaksemme käsityksen siitä, mitä Heidegger tarkoitti *Welt*-käsitteellään, voimme ottaa avukseemme Claude Romanon käyttämän esimerkin salamasta. Romano toteaa, että edellytyksenä sille, että voimme ymmärtää salaman niin kuin sen ymmärrämme, on se, että salama leimahtaa maailmassa – merkityskontekstissa, josta se on erottamaton. Romano kertoo, että kävellessään öisellä merenrannalla, hän kykenee tunnistamaan salamanvälähdyksen ja erottamaan sen läheisen majakan heittäjästä valokeilasta. Syy tähän on ukkosmyrskyä edeltävä kuiva ja sähköistynyt ilma, pilvien pakkautuminen kuun ja tähtien eteen, kova tuuli, pian jyrähtävä ukkonen ja sitä seuraava rankkasade. Romano muistuttaa, etteivät kyseiset ilmiöt liity salamointiin vain satunnaisesti; ne ovat olemuksellisessa suhteessa siihen – salamointi saa merkityksensä vain niiden kautta. Salama ei tarvitse meitä salamoidakseen. Ilman edellä kuvattua merkitysyhteyttä salama ei kuitenkaan voisi välähtää *meille* salamana, emmekä kykenisi tunnistamaan sitä tuntemaksemme meteorologiseksi ilmiöksi. Salama voi siis ilmetä salamana vain maailmansisäisesti.<sup>540</sup> Tästä on kysymys myös *Parthenonin* ja *Pietän* materiaalisuuden kohdalla.

Materia ei ole myöskään passiivista muodotonta materiaa, kuten asia mielletään klassisessa muodon ja aineen erotteluun perustuvassa hylomorfismissa. Gilbert Simondon käytti esimerkkinään savitiiliä valmistavaa savenvalajaa. Hänen mukaansa ei voi olla niin, että vasta valumuotin ansiosta savimassaan syntyisi muoto: savella – aivan kuten millä tahansa muulla materiaalilla – on oma implisiittinen muotonsa, joka asettaa rajat sen työstämiselle. Kuitenkin vasta ainesta muokattaessa sen implisiittinen muoto voi eksplikoitua. Savenvalaja ei ole erillinen työstäjänsä materiaasta. Savenvalajan toteutuneisuus valutyöhön kykenevänä ja saven toteutuneisuus valamiseen soveltuvana ovat saman savenvaluksi kutsutun tapahtumisen – jota Simondon nimittää modulaatioksi – eri aspekteja; liikuttaja (savenvalaja) ja liikutettu (savi) ovat saman aktualisoitumisen liikkeen eri puolia. Liikuttaessaan, siis työstäessään, savea savenvalaja on samalla itse saven vaikutuksen kohteena, sen affektoima.<sup>541</sup> Materia voidaan väkisin pakottaa tiettyyn eksplisiittiseen muotoon – Simondon viittaa ranskalaiseen barokkipuutarhaan, jossa puut ja pensaat on leikattu geometrisiin

<sup>540</sup> Romano 2009 [1998], 32–33. Romano muistuttaa, ettei siinä merkitysyhteyksien totaliteetissa, joka muodosti antiikin kreikkalaisten maailman, mikään voinut tietenkään tapahtua salamana, siten kuin me sen ymmärrämme meteorologisenä tosiasiana.

<sup>541</sup> Heidän maailmassaan salamoinnilla oli puhtaasti myyttinen sisältö.  
Backman 2005, 177.

muotoihin.<sup>542</sup> Näin toimimalla ei ole kyetty kunnioittamaan aineksen implisiitistä muotoa: välitys, modulaatio – ”ruumiillistuminen” – on pysähtynyt, muoto jähmettynyt.

Frankfurtin museon konservaatit päättelivät, että tapahtuakseen taide-teoksena *One Candle* -teoksen alkuperäiset katodisädeprojektorit, jotka olivat lakanneet toimimasta, oli korvattava uusilla. Ongelma oli kuitenkin siinä, ettei kyseisen kaltaisia projektoreita ollut enää saatavissa. Ranskalaisfilosofi Xavier Guchet, joka tarkasteli muutama vuosi sitten julkaistussa artikkelissaan korvattavuuden tematiikkaa nykytaiteen kontekstissa, toteaa tämän kaltaisten teosten asettavan konservaatille erityisiä haasteita, joita tämä ei joudu kohtaamaan työskennellessään perinteisempiä ilmaisukeinoja käyttävän kuvataiteen parissa. Fyysiset taideteosobjektit muuttuvat kaiken aikaa ikääntyessään: maalauksissa käytetyissä väriaineissa voi tapahtua hyvin voimakkaita muutoksia, ne voivat esimerkiksi haalistua tai tummua. Guchet muistuttaa, ettei tämän tyyppisiä muutoksia voida kuitenkaan verrata siihen, että jokin taiteilijan teokseensa liittävä tekninen elementti – esimerkiksi hehkulamppu – lakkaa toimimasta.<sup>543</sup> Vallitsevan konservointietiikan mukaisesti maalauksen haalistuneita värialueita ei ole luvallista päällemaalata ja ”palauttaa” teokselle näin sen alkuperäistä vastaavaa väri-intensiteettiä – on kuitenkin täysin nykytaiteessa sovellettavan konservointietiikan mukaista korvata jokin teokseen liitetty tekninen osa uudella tarpeen näin vaatiessa. Cesare Brandin näkökulmasta tällaista toimenpidettä pidetään konservointieettisesti täysin hyväksyttävänä – sehän ei puutu teoksen olemisen tapaan, *aspettoon*, vaan ainoastaan sen rakenteeseen *strutturaan*. On kuitenkin yksi poikkeustapaus: uskonnollinen taide. Se, mitä nykyinen konservointietiikka ei voi hyväksyä – maalauksen tai veistoksen päällemaalaukset – on täysin hyväksyttävää teoksen uskonnollisen funktion kannalta. Esimerkiksi ikoni ei ole taideteos sen paremmin kuin antikvaarinen esinekään. Gadamerin mukaan pyhä kuva ilmaisee Kuvan ontologista olemusta kaikkein puhtaimmillaan. Ikoni pystytetään siunaamalla se tai sytyttämällä yksi kynttilä, tuohus, sen eteen – esitän, että yhtä lailla se pystytetään sitä konservoitaessa. Paikin *One Candle* puolestaan pystytetään korvaamalla sen katodisädeprojektorit uusilla.

Guchet lainaa Simondonin käyttämää esimerkkiä Sisiliassa sijaitsevista Segestan temppelistä ja Selinunten rauniokaupungista – viimeksi mainittuun myös Brandi on viitannut.<sup>544</sup> Simondon esitti, etteivät nämä rakennelmat ole vain ulkokohtaisia – ”synteettisiä” – lisäyksiä oliivipuiden ja viinitarhojen täplittämään maisemaan. Segestalla ja Selinuntella on olennaisen tärkeä funktio – ne keräävät yhteen ja saattavat yhteismitallisiksi alkuaan toisiinsa nähden yhteismitattomat todellisuudet ja mittakaavat: kiven mikrostruktuurin ja ne jäljet, joita kiven työstöstä on jäänyt siihen sekä makrotason, näiden rakennelmien yllä kaartuvan taivaankannen ja niiden alapuolella avautuvan syvänsinisen merenpoukaman. Raunioituneenakin Selinunte saa meidät näkemään taivaan- ja merensinen tavalla, johon emme kykenisi, jos kaupunkia ei olisi milloinkaan

<sup>542</sup> Guchet 2013, (20–25), 23; Simondon 2014 [1965–1966], 88.

<sup>543</sup> Guchet 2013, 20–25.

<sup>544</sup> Brandi 2005 [1956], (150–179), 161–162.

rakennettu. Vasta Segestan ja Selinunten muodostaman ”metastabiilin” kentän ansiosta – metastabiili ei ole stabiili sen paremmin kuin epästabiilikkaan vaan erilaisten tasapainotilojen sarja – kyseinen maisema voi näyttäytyä tänä nimenomaisena yksittäisenä maisemana. Tämä näyttäytyminen on väliaikainen ratkaisu toisilleen yhteismitattomien elementtien muodostamaan ongelmaan.<sup>545</sup> Se, että kykenemme havaitsemaan Segestan tai Selinunten yhtenä kokonaisuutena, on jo ratkaisu binokulaarisen, molemmilla silmillämme samanaikaisesti tapahtuvan havaitsemisemme muodostamaan ongelmaan: meidän on yhdistettävä molempien silmiemme näkö yhdeksi katseeksi

Guchet viittaa Simondonin käyttämään termiin ”hyperteelisyys”. Esine on hyperteelinen, jos se on niin riippuvainen alkuperäisestä koostumuksestaan ja kontekstistaan, ettei sitä saada enää toimimaan funktiossaan, jos näissä tekijöissä tapahtuu vähäinkin muutos.<sup>546</sup> Simondonille hyperteelinen teos ei kykene toteuttamaan omaa olemistaan yksin oman itsensä varassa. Kantilaisittain tällainen teos ei enää edusta vapaata kauneutta, *pulchritudo vagaa*, joka tuottaisi kokijassaan pyyteetöntä mielihyvää, vaan sitä vastoin käsitteistä riippuvaista kauneutta, *pulchritudo adhaerensia*. Näin teoksesta tulee yhtä keinotekoinen, synteettinen, kuin luonnonkukasta – esimerkiksi Kantin *Arvostelukyvoyn kritiikissään* mainitsemasta villitulppaanista – joka ei enää sen jälkeen, kun sen sipuli on siirretty luonnosta kasvihuoneen multa, kykene toteuttamaan omaa käsitteistä vapaata kauneuttaan. Sitä ei enää kohdata välittömästi sen omaehtoisen olemisen pohjalta vaan sitä *arvioidaan* sen mukaan, kuinka hyvin se kykenee täyttämään botanistin sille määrittämät aprioriset lajityypilliset ideaalit.<sup>547</sup> Kantilaisittain tulppaani voi säilyä tämän kaltaisista kahlitsevista käsitteistä vapaana vain silloin, kun siihen ei kohdisteta ulkoisiin kriteereihin perustuvaa laadullista arviointia.<sup>548</sup> Guchet huomauttaa, että taiteilijan liittäessä teokseensa erilaisia teknisiä komponentteja – esimerkiksi hehkulamppuja tai katodisädeprojektoraita – niitä voitaisiin pitää teokseen itseensä nähden yhtä toissijaisina kuin käsitteitä tai tarkoituksiperiä, jotka turmelevat vapaan kauneuden. Näin ei Guchet’n mukaan kuitenkaan ole: hänen mukaansa ne osallistuvat Kuvan tapahtumiseen olennaisesti. Ne eivät rajaa sitä keinotekoisesti – siten kuin puiden ja pensaiden leikkaaminen geometrisiin muotoihin rajaa ranskalaisen barokkipuutarhan – vaan avaavat sen ulospäin, aikaan ja tilaan, funktioon ja finaliteettiin, jotka hehkulamppu – tai katodisädeprojektorit – epäkuntoon mennessään, mursivat. Mikä ylipäänsä on teknisten komponenttien – siis tekniikan – ja taiteen suhde? Jacques Rançièrelle tekniikoilla – *teknillä*, joka ei palaudu *poiēsikseen* – on emansipatorinen funktio: ne vapauttavat taiteilijan, taideteoksen ja taiteen itsensä niille edeltä käsin määritetyistä tehtävistä ja päämääristä. Tekniikoiden ja

<sup>545</sup> Guchet 2013, (20–25), 24.

<sup>546</sup> Esimerkki tästä on se, että tekniikan kehittyessä joitakin teknisiä komponentteja – esimerkiksi hehkulamppuja – ei enää valmisteta. Jos jokin teos on täysin riippuvainen siihen alun perin liitetystä teknisistä komponenteistaan, joita ei ole mahdollista korvata uusilla, siitä tulee simondonilaisittain ilmaistuna abstrakti menettäen näin esteettisen autonomiansa. Guchet 2013, (20–25), 23.

<sup>547</sup> Guchet 2013, (20–25), 23.

<sup>548</sup> Derrida 1987 [1978], 110–111.

taideteoksissa käytettävien materiaalien moninaistuessa ne eivät palvele enää epäitsenäisessä mediumin, neutraalin välittäjän funktiossa vaan nousevat esiin itsenäisinä toimijoina. Tekniikoiden äärettömästi moninaistuva ja disseminoituva miljöö korvaa yksittäisen mediumin. Tämä miljöö on uusi *sans*, katkos intentionaalisuuteen ja finaliteettiin, väylä uuteen intressittömään tarkoitukseen vailla tarkoitusta.<sup>549</sup> Voisimme ehkä ajatella myös stiegleriläisittäin, etteivät teokseen liitetyt teknisen komponentit suinkaan ole teoksen kokonaišahmoon nähden ulkokohtaisia lisäyksiä vaan että ne korvaavat teokseen itseensä alusta alkaen sisältyvän puutteen, *défaut d'origine*?<sup>550</sup> Edellytys korvattavuudesta ei näin olisi teokseen nähden jälkikäteen vaan teosta edeltävä. Tämä ei kuitenkaan poista korvattavuuden käsitteeseen sisältyviä ongelmia. Guchet vaikuttaa katsovan, ettei korvattavuuden potentiaalisuuteen perustuvilla teoksilla olisi olennaista eroa Kantin mainitsemiin muinaisten hautojen arkeologisissa kaivauksissa löydettyihin ruukkuihin, joissa puuttuvan kädensijan paikalla on vain reikä.<sup>551</sup> Aivan kuten epäkuntonen katodisädeprojektorin, ruukun puuttuva kädensija muodostaa katkoksen esineen finaliteettiin: heideggeriläisittäin ilmaistuna kädensijaton ruukku ei sulaudu enää saumattomasti "käsilläolevien" tarvikkeiden merkitysyhteyteen vaan siitä on tullut "esilläoleva", häiritsevä. Ruukkuun syntynyt ammottava aukko *pistää silmään* – tätä Heidegger piti esilläolevan tarvikkeen yhtenä tunnusmerkkinä.<sup>552</sup> Voisimme ajatella, ettei ruukku ole enää myöskään se itsensä kantava (*Selbst-stand*) olio (*Ding*), sisältävä astia, joka se oli kokonaisena, ennen hautaan asettamistaan – esilläolevana näyttäytyvästä astiasta on tullut esine, *Gegenstand*.<sup>553</sup> Tämä ruukkuun syntynyt katkos ei ole kuitenkaan verrattavissa villitulppaanin katkokseen. Tämä negativiteetti on merkitsevä: signifioija, joka palvelee signifioitua, merkityksen täyteyttä. Villitulppaanin *sans* – joka ruukkuun syntyneestä reiästä poiketen ei pistä silmään, se ei nimittäin ole lainkaan havaittavan piirissä – ei kuitenkaan palvele signifioitua. Kaikki villitulppaanissa vaikuttaa täydelliseltä, on kuin se olisi juuri saavuttamassa finaliteettinsa, jonka se kaikin voimin pyrkii tavoittamaan, mutta jota se ei kuitenkaan tavoita. Derrida näkee, kuinka Kant on katkaissut villitulppaaninsa päättäväisesti yhdellä ainoalla viillolla varresta – näin katkokohdasta on muodostunut puhdas, ehdoton ja peruuttamaton. Juuri tämä ei-havaittava katkos finaliteetissa tuottaa pyyteettömän mielihyvän kokemuksen – ei yksin katkos, sen paremmin kuin yksin finaliteettikaan vaan vain ne yhdessä. Ruukun *sans* on sen sijaan siihen vähitellen syntynyt "vaurio", ruukku säilyttää siitä huolimatta – vaikka vain symbolisessa tai virtuaalisessa ulottuvuudessa – riippuvaisuutensa siihen rikkoutumista edeltäneeseen eheään muotoon, jonka savenvalaja oli sille säätänyt saattaakseen sen soveltuvaksi käyttötarkoitukseensa. Tämän johdosta ruukkua voidaan jälleen käyttää kuten aikaisemmin, kun siihen kiinnitetään uusi kädensija. Kantilaisittain ruukku – vaikka kuinka kaunis amfora tahansa – jää näin auttamatta käsitteistä riippuvaisen kauneuden

<sup>549</sup> Rancière 2008.

<sup>550</sup> Lindberg 2013a, (71–88), 82–83.

<sup>551</sup> Derrida 1987 [1978], 87–88.

<sup>552</sup> Heidegger 2000 [1927], § 16, 102.

<sup>553</sup> Heidegger 1996 [1950], (54–60), 55.

kategoriaan, eikä se siten kykene tuottamaan kokemusta vapaasta, intressittömästä kauneudesta, jonka kykenisi tuottamaan vain puhdas *sans* ilman lisämääreitä.<sup>554</sup>

Guchet kysyy, eikö näin tapahdukin myös korvattaessa taideteokseen liitetty, epäkuntoon mennyt laite, uudella? Hän väittää, että näin asia ei ole: hän katsoo teknisen komponentin kuuluvan olennaisesti teokseen. Voimme kuitenkin kysyä, eikö kädensija kuulu aivan yhtä olennaisesti ruukkuun? Kyse täytyy olla jostakin aivan muusta; kädensijan relaation ruukkuun on oltava olennaisesti toinen kuin hehkulampun tai katodisädeprojektorin relaation taideteokseen. Mutta mikä onkaan villitulppaanin suhde ruukkuun? Derrida huomauttaa villitulppaanin olevan vailla, *sans*, siihen itseensä nähden ulkoista tarkoitusta ja päämäärää – se on täydellinen omana itsenään, siitä ei puutu mitään: se tuottaa välittömän pyyteettömän mielihyvän, *uninteressiertes Wohlgefallen*. Ruukulla tällainen määritetty funktio ja finaliteetti sitä vastoin on, mutta se, että siitä puuttuu käyttötarkoituksensa kannalta elimellinen osa – se on vailla, *sans*, kädensijaa – tekee siitä epätäydellisen ja estää sen käyttämisen vakiintuneessa käyttötarkoituksessaan. Kyse täytyy näin olla kahdesta toisiinsa nähden täysin eriluonteisesta *sans*’ista.<sup>555</sup> Huomaamme, että Guchet’n tulkinnassa esimerkiksi *One Candle* ja muut senkaltaiset teokset, joiden jokin tekninen komponentti on lakannut toimimasta, on olemukseltaan lähempänä kädensijansa menettänyttä ruukkuun kuin luonnossa villinä kasvavaa tulppaania. Itse asiassa konservoinnissa ylipäänsä taideteoksen olemuksen mielletään (implisiittisesti) olevan lähempänä kädensijansa menettäneen ruukun – siis tarvikkeen – kuin villitulppaanin olemusta. Konservoinnin piirissä *sans* pitää näin sisällään (heideggerilais-harmanilaisittain ilmaistuna) sekä ”käsilläolevan” tarvikkeen (*tool*) että rikkoutuneen ja siten ”esilläolevana” silmiin pistävän, tarvikkeen (*broken tool*). Konservoinnin *sans* on se, mikä konservoitavasta kohteesta puuttuu täyttääkseen sille määritellyn käyttöfunktion ja päämäärän. Konservoinnin *sans* on näin olemukseltaan tarvikkeen *sans*’ia. Puhdasta *sans*’ia se ei osaa edes ajatella; se on liiaksi kiinnittynyt oliomaisuuteen, valmiiksi määriteltyihin käyttötarkoituksiin ja finaliteetteihin.

Derrida katsoo, että tehdessään *pulchritudo vagan* ja *pulchritudo adhaerensin* toisiinsa nähden yhteismitattomiksi, Kant muodostaa niiden välille välityksen ei-relaation muodossa. Derrida viittaa Kantin tekemään erotteluun kehyksen ja ornamentin välillä. Kant käsitti kehyksen aina teokseen nähden alistaiseksi ulkoiseksi lisäykseksi, ornamentti edusti hänelle sitä vastoin itsenäistä muotoa. Toisin kuin kehys, jolla itsellään Kant ei nähnyt olevan sen paremmin itsenäistä merkitystä kuin finaliteettiakaan, ornamentilla sellainen hänen mukaansa oli: se vaikuttaa pyrkivän johonkin. Sitä, mihin se pyrkii, se ei kuitenkaan ilmaise – toisin kuin esimerkiksi ruukkuun kiinnitetty kädensija, jonka tarkoitus on ilmeinen: sen ansiosta siihen saa paremman otteen ja sitä on helpompi siirrellä paikasta toiseen. Ornamentin relaatio finaliteettiinsa nähden on näin luonteeltaan ei-relaatio. Derrida päättelee, että *pulchritudo vagan* relaatio suhteessa fina-

<sup>554</sup> Derrida 1987 [1978], 86–90, 95.

<sup>555</sup> Derrida 1987 [1978], 89, 94.

liteettiin täytyy välttämättä olla tämänkaltainen.<sup>556</sup> Paikin *One Candle*, jonka katodisädeprojektorit ovat menneet epäkuntoon, ei siis ole verrattavissa ruukkuun, josta puuttuu kädensija – eikä epäkuntoisten hehkulamppujen tai katodisädeprojektorien korvaaminen uusilla verrattavissa ruukkuun, johon kiinnitetään uusi kädensija. Uuden kädensijan kiinnittäminen ruukkuun merkitsee relaation palauttamista yhtäältä kädensijan ja ruukun sekä toisaalta ruukun ja sen käyttötarkoituksen välille. Korvattaessa *One Candlen* epäkuntoiset katodisädeprojektorit uusilla ei sen sijaan pyritä palauttamaan relaatiota teoksen eri komponenttien välille, jolloin sitä olisi jälleen mahdollista käyttää tiettyyn käyttötarkoitukseensa – korvaamisella pyritään aktualisoimaan ei-relaatio sekä teoksen eri osien välille, että ei-relaatio teoksen ja sille ulkokohtaisesti määritellyn käyttötarkoituksen välille. *One Candle* teoksena pyrkii johonkin – sitä, mihin se pyrkii, se ei kuitenkaan ilmaise.

Kant teki erottelun varsinaisen teoksen, *ergon*, ja sitä rajaavan kehyksen, *parergon*, välillä. Jälkimmäisen hän mielsi aina teokseen nähden ulkoiseksi lisäykseksi. Derrida problematisoi tämän jaottelun osoittaessaan, ettei Kuvan *pulchritudo vaga* sijoitukaan teoksen sisäpuoleksi ymmärretyyn *ergonin* alueelle vaan kantilaisittain sen ulkopuoleksi mielletyn *parergonin* alueelle. Derridalle *parergon* ei merkitsekään enää ulkopuolta, vaan juuri se muodostaa ei-relaation, jossa Kuvan (sananomukaisesti) ”harhaileva kauneus”, *pulchritudo vaga*, voi näyttäytyä. Kysymys ei ole siitä, etteikö villitulppaanilla olisi finaliteettia vaan siitä, ettei sen finaliteettia voi löytää mistään muualta kuin vain siitä itsestään. Se, mikä yhdistää villitulppaanin taideteokseen – esimerkiksi Paikin *One Candle* – installaatioon – on juuri tässä: niiden tarkoitus ja mieli, *sens*, on siinä, että ne ovat vailla, *sans*, niihin nähden ulkoista mieltä. Niiden mieli ei löydy mistään muualta kuin niistä itsestään. Frankfurtin taidemuseon näyttelyvalvojan ottaessa tulitikun, siirtyessä kynttilän äärelle ja sytyttäessä sen, jolloin huone täyttyy monista palavan kynttilän synnyttämistä heijastuksista ja videokameran heijastaessa lepattavan kynttilänliekin huoneen seinille, tällä ei ole mitään teoksen itsensä ulkopuolista tarkoitusta. Derrida muistuttaa, ettei *parergon* tosiasiallisesti olekaan ulkopuoli, se sijoittuu sitä vastoin sisä- ja ulkopuolen väliin, yhtäaikaa erottaen ja yhdistäen ne. Toisin kuin Kantin *parergonista* antamia esimerkkejä (kehystä, veistosten laskoksia, rakennusten julkisivujen pylväsrivistöjä) Derridan *parergonia* – tai paremminkin yleistettyä *parergonaalisuutta* rakenteellisena mahdollisuutena (sen paremmin kuin käännettävyyttä, teknistä uusinnettavuutta tai konservoitavuuttakaan) – emme voi havaita: ne vetäytyvät näkyvistä tuottamiensa vaikutusten, käännösten, jäljenteiden, konservoitujen teosten, tieltä. Ymmärtääksemme kääntämisen, uusintamisen tai konservoimisen olemusta, meidän on kuitenkin kyettävä tarkastelemaan niitä refleksiivisen metakriittisesti.

Taideteos koostuu niistä lukemattomista ”maailmansisäisistä” (*innerweltlich*) tapahtumista, joissa se on ”palannut maailmaan”, merkitysyhteyteensä. Taideteos vaatii aina uusia kohtaamisia toteuttaakseen olemisen tapaansa. Se, mikä saa kerta toisensa jälkeen palaamaan taideteoksen äärelle, on siihen sisäl-

<sup>556</sup> Derrida 1987 [1978], 98, 100–101.



tyvä ylimäärä. Gadamerilaisittain ilmaistuna teos ei ole säilytettävä, fyysinen taideteosobjekti, *ergon*, vaan vaalimista edellyttävä *energeia*. On huomattava, ettei vaalimista edellytä vain edellä kuvatun installaation kaltainen luomus – sitä edellyttää mikä tahansa taideteos. Myös esimerkiksi edellä käsitellyt Isaac Wacklinin maalaamat muotokuvat vaativat säilyäkseen yhtä lailla vaalimista kuin muutkin taideteokset. Tälle ajatuksella antaa tukea myös Walter Benjamin Samuel Weberin luennassa: ”Teos voi olla teos, täyttää tehtävänsä, tuottaa vaikutuksia, olla merkityksellinen vain siten, että se menee itsensä ulkopuolelle ja transformoituu joksikin muuksi [...]”<sup>557</sup> Teos on aina tekeillä; se vallitsee, *waltet*, sen aikamuoto on partisiipin preesens. Benjaminin *Ursprungin* tavoin teos ei ole milloinkaan valmis, *entsprungen*, vaan aina *entspringend*. Teoksen toisiaan seuraavat aktualisoitumiset osallistuvat, *metheksis*, teoksen Ideaan, mutta aina vain osittaisesti. Aivan kuten taidokas käännös, *Übersetzung*, konservointikaan ei pyri lähtötekstinsä sanatarkkaan siirtämiseen toiselle kielelle vaan pyrkii suuntautumaan teoksen Ideaan, sen alkuperään, *Ursprungiin*. Käännöksen tavoin konservointikaan ei ole lähtöteokselle alistainen vaan itsenäinen muoto, *Form*, joka vasta pystyttää teoksen. Mikä tahansa taideteos – eivät vain nykytaiteen teokset – vaativat säilyäkseen vaalijoita ja aina uusia pystyttämisiä, joissa teos äärellisenä entiteettinä välähtää oman olemisensa varassa avaten kohta jo peittyvän näkymän äärettömään. Vuosisatojen ajan seurakunnat ovat päällemaalauttaneet hallussaan olevia uskonnollisia teoksia, erityisesti rapistuneita polykromiveistoksia ja ikoneita, niin että ne ovat säilyttäneet alkuperäisen funktion sa hartaudentarjoamisen välineitä. On huomattava, että nämä ”kunnostustoimenpiteet” – joita nykykonservoinnin etiikka ei voi hyväksyä – merkitsevät yhtä lailla teoksen pystyttämistä, sen vaalimista. Muistettakoon, että aivan kuten uusinnettavuus ja käännettävyys, päällemaalattavuuskin on taideteosobjektin immanentti ominaisuus ja päällemaalaus tämän potentiaalisuuden aktualisoituma. Pystytetyn teoksen läsnäolevuus on kuvalle ominaista läsnäoloa, teoksisuutta partisiipin preesensin aikamuodossa – iteratiivisuutta, jossa läsnäolevuuteen sekoittuu aina poissaolo, toistoon sen edellytys: ero. Weber toteaa teoksen voivan olla läsnäoleva aina vain suhteessa aktualisoitumaansa. Aivan kuten heräämisemme tapahtuu aina vain suhteessa heräämisemme tapahtumiseen. Jokainen heräämisemme hetki on singulaarinen. Havahtuessamme hereille löydämme itsemme aina jostakin tietystä paikasta, juuri tietystä asennosta. Heräämisellemme on oltava tietty paikka ja dispositio, niin myös teoksen toisiaan seuraaville, toisistaan eroaville aktualisoitumisille. Aivan kuten heräämisemme paikka, *Da*, joka avaa meille oman olemisemme, *Sein*, teoksenkaan paikka ei kuitenkaan rajaa teoksen tapahtumista vaan vasta aktivoi sen olemisen. Teoksen oleminen on teoksen Idean, sen *Ursprungin* tapahtumista, joka toisin kuin maailmansisäinen typistetty tapahtuminen on aina avoin aina uusille merkityssuhteille, aina uusille heräämisille. Teoksen aktualisoituminen on sen väliaikainen rajaus, joka ilmenee vasta teoksen tapahtumisen kautta.<sup>558</sup> Pip Laurenson on soveltanut Nelson Goodmanin lanseeraamaa erottelua autografisiin

<sup>557</sup> Weber 2008, 61.

<sup>558</sup> Weber 2008, 63, 171.

ja allografisiin teoksiin. Konventionaaliset taideteokset, esimerkiksi maalaukset ja veistokset kuuluvat tämän jaottelun mukaisesti ensiksi mainittuihin, installaatiot, videot ja muut sen kaltaiset ajallista kestoja hyväksikäyttävät teokset (*time-based media installations*) viimeksi mainittuihin.<sup>559</sup> Laurensonin käsitystä voidaan arvostella sen pohjalta, etteivät autografisuus ja allografisuus ole kuitenkaan tosiasiallisesti teosten immanentteja ominaisuuksia. Ne ovat sitä vastoin potentiaalisuuksia, jotka aktualisoituvat tietynlaisen merkityksenannon seurauksena. Minkä tahansa taideteoksen – myös autografiseksi katsotun – oleminen on olemukseltaan performatiivista niin konstituoituna. Onhan niin, että taideteos tapahtuu ja kohdataan aina ajallisesti. Näin myöskään Laurensonin tekemää erottelua suppeampaan ja laajempaan käsitykseen säilyttämisestä – ensiksi mainittu pyrki säilyttämään autografisten teosten fyysisen integriteetin, jälkimmäinen sitä vastoin pyrki vaalimaan allografisten teosten performatiivisuutta – ei voi pitää asianmukaisena. Minkä tahansa taideteoksen säilyminen edellyttää säilyttämistä sanan laajemmassa merkityksessä, johon olen viitannut ilmaisulla *Bewahrung*, ”vaaliminen”.

Laurenson viittaa Stephen Daviesiin, joka vertaa allografisia teoksia sävellyksiin. Davies on mieltänyt musiikkiesitysten olevan säveltäjän nuottipaperille kirjoittamien notaatioiden instansseja. Tämän ajattelutavan mukaisesti musiikkiesitys on sitä autenttisempi, mitä uskollisemmin se seuraa partituuriaan. Nuottipaperille kirjoitetun sävellyksen ja sen pohjalta valmistetun musiikkiesityksen välille muodostuu tässä mallissa hierarkkinen suhde. Notaatio muodostaa teoksen edeltä käsin tehdyn rajauksen. Laurenson vertaa taiteilijan installaationsa asettelua koskevia ohjeita notaatioon ja teoksen näyttelytilaan tehtävää installointia musiikkiesitykseen. Yhtä lailla kuin notaatio rajaa musiikkiesityksen, taiteilijan edeltä käsin laatimat ohjeet asettavat rajat sille, miten hänen teoksensa on installoitava ja esitettävä. Laurenson muistuttaa, että musiikkikappaleiden tavoin installaatiotkin koostuvat kahdesta luomisen aktista: teoksen valmistamisesta ja valmiin teoksen esittämisestä yleisölle. Laurensonin mukaan teoksen esittämiseen kuuluva tulkitseminen johtaa siihen, että tämän kaltaisten teosten identiteetti on välttämättä horjuvampi kuin konventionaalisemmissa taideteoksissa. On kuitenkin ongelmallista, voidaanko teoksen tapahtumista rajata tällä tavoin edeltä käsin. Käsittelin tätä aihepiiriä jo tutkimukseni alkupuolella viitatessani Lacoue-Labarthen Heideggerin *Über die Sixtina* -esseestä tekemään luentaan. Heidegger kiisti *Sikstuksen madonnasta* aiemmin tehdyn tulkinnan, jossa teos nähtiin kuvaikkunana, edeltä käsin tehtynä rajauksena, jonka ansiosta *Sikstuksen madonna* tulee ilmeneväksi. Hänen mukaansa teos muodostaa oman rajauksensa. Esitän, että sävellyksen notaatiota ja taiteilijan laatimia installointiohjeita voidaan verrata tällaiseen kuvaikkunaan. Toisin kuin Laurenson tuntuu esittävän, sen paremmin kuin *Sikstuksen madonna* ilmeni vasta kuvaikkunan lävitse, musiikkiesitys tai näyttelytilaan asetettu installaatiokaan eivät ilmene vasta edeltä käsin laadittujen notaatioiden tai muiden vastaavien rajausten kautta. Onhan niin, ettei sävellystä, jota ei milloinkaan esitetä, ole tosiasiallisesti olemassa – sen paremmin kuin installaatiotakaan, jota ei mil-

---

<sup>559</sup> Laurenson 2006.

loinkaan asetettaisi näytteille. Yhtä lailla sävellyksen notaatio on notaatio vain sen ansiosta, että kyseistä musiikkikappaletta soitetaan ja installaation asetteluhje on olemassa vain sen ansiosta, että teos asetetaan aika ajoin näytteille. Teos voi olla vain niin kauan kuin se tapahtuu muodostamassaan ”aika-leikki-tilassa”, jota teoksen säilyttäjän on aktiivisesti vaalittava esittämällä teosta. Laurensonista poiketen väitänkin, etteivät ainoastaan installaatiot vaan myös maalaukset, veistokset ja muut sen kaltaiset teokset ovat olemukseltaan allografisia. Aivan kuten musiikkikappaleet ja installaatiot nekin koostuvat teoksen luomisen ja esittämisen akteista – tämä oli Cesare Brandinkin näkemys.

Säilyttämisen Idea voidaan pitää järjen puhtaana Ideana kantilaisessa merkityksessä: se ylittää tiedonkykyjemme rajat ja jää siten välttämättä määrittelemättömäksi. Vain ne säilyttämiseen tähtäävät käytännön toimet, jotka suuntautuvat kohti kyseistä Idea, ovat määriteltävissä. Juuri määrittelemättömyytensä vuoksi säilyttämisen Idea jää erityisesti vaivaamaan mieltämme. Säilyttämisen Idea on pidettävä ”todellisena ongelmana”, jotka – kuten Levi Bryant toteaa – eivät ole ratkaistavissa. Juuri tämän vuoksi ne jäävät pakottavina imperatiiveina vaikuttamaan, *insistoimaan*, mieleemme.<sup>560</sup> Ideana säilyttäminen on problemaattinen ja siten ratkaisematon. Pyrittäessä löytämään ratkaisu kulloiseenkin ongelmaan ongelma itse ei katoa vaan muuttuu vain muotoaan ja vaatii tämän vuoksi aina uusia ratkaisuyrityksiä. Ratkaisu ei siten edellä säilyttämistä koskevaa ongelmaa – ikään kuin ratkaisu olisi olemassa edeltä käsin, jo ennen kuin konservaattori ryhtyy punnitsemaan konservointia ja säilyttämistä koskevia päätöksiä, jolloin hänen tehtäväkseen jäisi vain löytää tämä piilossa oleva ratkaisu. Konservointia koskevat päätökset ovat aina väliaikaisia vastauksia niihin transsendentteihin kysymyksiin, jotka ovat kulloinkin käsillä olevissa tilanteissa – konservaattorin ja konservointikohteen immanenteissa kohtaamisissa – aktualisoituneet ongelmiksi. Näin siis myöskään konservointia ja säilyttämistä koskevat ongelmat eivät edellä ratkaisuyrityksiään.<sup>561</sup> Segestan temppele, Selinunten kaupunki ja Nam June Paikin *One Candle* muodostavat ratkaisun – mutta vain väliaikaisen ratkaisun – niiden ja niitä ympäröivän tilan muodostamaan ongelmaan. Kuten jokaiseen todelliseen ongelmaan tähänkään ongelmaan ei ole löydettävissä lopullista ratkaisua. Muiden Ideoiden tavoin säilyttämisenkin Idea on problemaattinen, siis määrittymätön, ja kuten muidenkin Ideoiden kohdalla säilyttämisenkin Idea voidaan vaalia vain uusintamalla sitä, siten, että konservoinnin kriittinen akti toimitetaan aina uudestaan. Se, mikä saa meidät uusintamaan säilyttämisen Idea on Idean ratkeamattomuus, joka jää vaivaamaan mieltämme jokaisessa äärellisessä ratkaisuyrityksessään. Tätä voisi luonnehtia hegeliläisittäin ilmaistuna konservaattorin ”onnettomaksi tietoisuudeksi”. Säilyttäminen on siis olemukseltaan toistoa – toistoa, joka rakentuu määritelmällisesti aina identiteetistä ja erosta.

Toinen näkökulma säilyttämisen ongelmakenttään voidaan löytää tavasta, jolla Giorgio Agamben käsittelee lain olemusta. Agamben muistuttaa, ettei lain validiteetti ole riippuvainen niistä yksittäisistä oikeustapauksista, joihin sitä

<sup>560</sup> Bryant 2008, 160, 165, Williams 2005 [2003], 141.

<sup>561</sup> Voss 2013, 149–150.

sovelletaan. Päinvastoin: lain – juuri koska kyse on yleisesti pätevistä lainsäädännöstä – on oltava riippumaton yksittäistapauksista. Agamben katsoo, että tämä tekee laista kieleen verrattavan: yksittäisellä sanalla on kyky viitata ulkopuolelleen, denotoida jotakin ympäröivän todellisuutemme osasta vain sen ansiosta, että kieli koostuu yhtä lailla yhteisesti jaettavasta, säädellystä kielijärjestelmästä (*langue*), joka ei itsessään denotoi, kuin yksittäisistä, denotoivista puheakteistakin (*parole*). Yksittäiset performatiiviset puheaktit muodostavat suvereenin poikkeustapauksen, joissa kieli (toisilleen yhteismitattomien *languen* ja *parolen* yhteispelinä) tapahtuu – jossa lausuttu puheakti ei niinkään ilmaise valitsevaa asiantilaa kuin tuottaa aivan uuden asiantilan. Aivan kuten puheaktin on säilytettävä *langue* – kielen puhdas potentiaalisuus, *Grund*, joka ei milloinkaan aktualisoidu, mutta joka mahdollistaa yksittäiset puheaktit – lain, *nomoksen*, on säilytettävä sisällään se lakia edeltävä luonnontila, *fysis*, johon se aina uudestaan pyrkii muodostamaan suhteen soveltaessaan lain kirjainta käytäntöön. Tämä muodostaa poikkeustilan, jossa lain ja lain ulkopuolisen – sitä edeltävän – *nomoksen* ja *fysiksen*, suhdetta punnitaan, on lain tapahtumista. Tehdesään konservointia koskevia päätöksiä konservaattori toimii vastaavan kaltaisessa poikkeustilassa. Laki – säilyttämisen Idea – ei itsessään sano mitään, se pysyy vaihi. Laki ilmaisee itsensä – näyttää oman puhtaan – siis transsendentin – muotonsa vain niissä yksittäistapauksissa, joihin sitä on sovellettu. Nämä tapaukset ovat kuitenkin aina poikkeuksia, esimerkkejä suhteessa yleiseen sääntöön. Vain implisiittisesti julistetussa poikkeustilassa tapahtuva ratkaisu, *atto critico*, voi määrittää sen, mikä kuuluu lain piiriin, mikä taas sen ulkopuolelle. Kuten lain, säilyttämisenkin ideana on puhdas potentiaalisuus, transsendentaalinen objekti, jota voimme ajatella ja jota kohti voimme suuntautua, mutta joka ei milloinkaan itsessään aktualisoidu kuin poikkeustapaustensa, yksittäisten säilyttämisen *paradigmojensa* kautta. Säilyttämisen Idea ei kykene ilmaisemaan sitä, mitä toimenpiteitä säilytettäväksi pyrittävälle kohteelle tulisi tehdä – se ei kiellä sen paremmin kuin sallikaan; säilyttäminen on potentiaalisuus, joka sisältää potentiaalisuuden molemmat ulottuvuudet: säilyttämisen ja säilyttämättä jättämisen. Niitä käytännön toimenpiteitä, joilla konservaattori pyrkii säilyttämään kulloinkin käsittelemäänsä esineellistä kohdetta, voidaan verrata performatiivisiin puheakteihin, jossa kohteelle tehdyt toimet tulevat ilmaistuksi tehdyiksi säilyttämisen idean velvoittamana. Aivan kuten laki ei kykene kommunikoimaan omaan lainomaisuuttaan – omaa puhdasta muotoaan: vain näyttämään sen – säilyttäminenkin ei kykene kommunikoimaan omaa säilyttämisen olemustaan. Aivan kuten laki, säilyttämisenkin voi toteutua vain säilyttämisen akteina – poikkeustilassa, jossa lakia aina punnitaan suhteessa laittomuuteen, säilyttämistä kaiken aikaa suhteessa ei-säilyttämiseen. Vain tällä tavalla lain henki – ja säilyttämisen mieli, vaaliminen – voi todellistua. Oikeampi nimi poikkeustilassa tapahtuvalle säilyttämisen onkin näin vaaliminen. Toteutuakseen vaalimisena säilyttävän aktin on yhtäaikaisesti sekä säilytettävä että ylitetty säilyttäminen. Säilyttämisen ja säilyttämättä jättämisen välinen suhde on

ratkeamaton. Vaaliminen merkitsee osallistumista jatkuvaan tulemiseen (*Werden*); se, mikä on "säilytetty" – kaikilta osin toteutunut *teos* – ei voi säilyä.<sup>562</sup>

Seuraavassa pyrin jatkamaan ajatuksen kehittelyä tämän suuntaisesti. Tarkoitukseni on osoittaa, ettei taideteoksen ontologinen perusta ole oliomaisuudessa; taideteos ei tosiasiallisesti kuulu olevan vaan olemisen piiriin – se ei "ole" vaan tapahtuu.

---

<sup>562</sup> Agamben 1998 [1995], 15–29, 51–52.

## 4 OLEVAN REFLEKTIOSTA OLEMISEN AJATTELUUN

### 4.1 Ontologinen ero

Olemme niin tottuneita lähestymään olemista vain ontisen ja läsnäolevan, *ūsian* ja *parūsian*, näkökulmasta, että meidän on vaikea irrottautua siitä. Tätä vaikeutta eivät ole kyenneet olemaan kohtaamatta myös monet eturivin filosofit. Jean-Luc Marion on arvostellut husserlilaista fenomenologiaa siitä, ettei se – pyrkiesään palauttamaan kohdattavan ilmiömaailman immanenteiksi mielensisällöiksi – tosiasiallisesti kykene kohtaamaan transsendenttia. Sen kohdataksemme emme enää voi tehdä reduktiota olevaan, ontiseen, meidän on laajennettava ja radikalisoitava reduktion käsitettä siten, että siitä muodostuu reduktiota olemiseen – joka on ”ei-mitään” olevan näkökulmasta. Tämä ”ei-mikään” (*das Nichts*) oli Martin Heideggerin *Was ist Metaphysik?*-luentokurssin aiheena 1929.<sup>563</sup> Freiburgissa vuonna 1935 pitämillään metafysiikan luennoilla hän puhui ”palaamisesta alkuun”. Tämä palaaminen alkuun eroaa hyvin radikaalisti siitä, mitä sillä arkiajattelussa tarkoitetaan, kyse ei ole myöskään platonilaisesta mieleenpalauttamisesta, *anamnesiksesta*. Heideggerille alkuun palaaminen tarkoitti sitä, että palattaisiin tarkastelemaan uudelleen kaikkein perustavinta, mutta jo ammin unohtunutta kysymystä: ”Miten on olemisen laita?” Hänen mukaansa emme kykene palaamaan alkuun, jos pyrimme tavoittamaan sen rekonstruktion keinoin: ”[...] alku ei toistu, mikäli siihen vain kierrytään takaisin jonakin edeltävänä ja nykyisin tunnettuna, jota voi vain jäljitellä.” Todellisessa alussa alku saa alkunsa alkuperäisemmin, ”siten, että siihen sisältyy kaikki se vieras, hämärä ja epävarma, joka kulkee todellisen alun mukana.”<sup>564</sup> Palaamisella alkuun Heidegger tarkoittaa alkua, joka on ennen ontologista eroa olevien (*Seiendes*) ja olemisen (*Sein*) välillä. Fenomenologiaa on seurannut alusta asti se, mitä ei mitenkään voi saattaa ilmeneväksi. Oleminen on se, mikä ei voi ilmetä, se, mistä ei

---

<sup>563</sup> Marion 1998 [1989], 71.

<sup>564</sup> Heidegger 2010a [1953], 44.

voi tulla tietoisuuden objektia – kohteisuus sijoittuu ontisen alueelle. Olemisen loistossa, *Scheinissa*, ei-ilmenevä seuraa aina ilmenevää, kyse on jatkuvasta kiistasta, lientymättömästä jännitteestä. Marion toteaa, että radikaalissa reduktiossa inhimillisen "täälläolo", *Dasein*, kohtaa ensimmäisen kerran olemisen ja ontologisen eron.<sup>565</sup> Jo Cesare Brandi pyrki murtautumaan husserlilaisen fenomenologian sulkeumasta puhuessaan *astanzasta* "ilmiönä-joka-ei-ole-ilmio", joka moduksensa osalta lähestyy Derridan *différancea*. Ontisen ja ontologisen ero ilmenee Brandilla muun muassa siinä, että asettuessaan taideteoksen äärelle hän ei kuvittele voivansa koskettaa sitä, hän voi koskettaa fyysistä artefaktia, muttei teosta teoksena. Teos ei ole kuitenkaan mitään ideaalista, vain ajatuksen tasolla tavoitettavaa, voidakseen ilmetä, sillä on oltava aineellinen olomuotonsa ruumiillisuutena, joka ei ole "pelkkien" (*blosse*) fyysisten kappaleiden ruumiillisuutta vaan *Leibin* ruumiillisuutta.

Lähestyessämme taideteosta alku, se, mikä tekee olevan olevaksi, mikä synnyttää taideteoksen taideteoksisuuden, on reflektoitava aina uudelleen. Derrida katsoi samassa hengessä, ettei taideteoksesta tehdyn tulkinnan olisi suojattava jo olemaa, vaan sen olisi pikemminkin avattava luentaa. Heideggerille taideteoksen alku ei ollut sen "luoneessa" taiteilijassa. Palatessamme alkuun palaamme olemiseen, siihen ei-mihinkään, jossa ei ole vielä tapahtunut olevan eriytymistä, palaamme olevaa, taideteosta, edeltävään *différencen* a-kirjaimen. Sitä, mikä mahdollistaa olevan eriytymisen ei-mistään, ei ole kysytty perinteisessä metafysiikassa, puhe "ei-mistään" on ollut kauhistus kaikelle tieteelliselle ajattelulle, logiikalle ja luonnontieteille. Meidän olisi kysyttävä: "Miten on olemisen laita?" Esittäessämme kysymyksen: Miten on olemisen laita? emme ota lähtökohdaksemme jo eriytynyttä ja aktualisoitunutta olevaa. Emme palaa siihen, mitä arki ajattelussamme pidämme kyseisen maalauksen historiallisena alkuperänä, taiteilijaan, teoksen "syntykontekstiin" tai muotokuvatun henkilön identiteettiin. Reflektoidessamme olemista oleva, tässä tapauksessa taideteos, menettää itsestäänselvyytensä olevana. Reflektoidessamme taideteoksen alkua teemme sen edeltävää alkua alkuperäisemmin ottamalla huomioon sen toteutumattoman potentiaalin, joka ei ole aktualisoitunut menneisyydessä. Potentiaalisuus on aina tulemista ja siten dynaamista, aktuaalinen on jo olevaksi eriytynyttä, staattista, sitä, joka voidaan mitata ja analysoida. Liike potentiaalisesta olevaksi jähmettyneeseen aktuaalisuuteen on kuoleman liikettä. Maalauksen alkuperä toteutuu vain tapahtumisessa.

## 4.2 Taideteoksen koskettaminen

Mutta mikä vallitsevassa vanhan taiteen taidehistoriallisessa tutkimuksessa ja konservoinnin piirissä on jäänyt ajattelematta? Se on taideteoksen mieli (*Sinn*) – se, mitä on taideteoksen oleminen. Voidaan katsoa, että niin taidehistoriallista tutkimusta kuin siihen monien lähtöoletustensa kautta kytkeytyvää konser-

<sup>565</sup> Marion 1998 [1989], 56–61.

voinnin piirissä tehtävää tutkimusta hallitsee silmän ylivalta. Ääneen lausuttuna tai vain implisiittisenä periaatteena on se, että tutkimuskohde pyritään saamaan kaikilta osin mahdollisimman näkyväksi. Mutta voidaanko taideteoksen oleminen redusoida siihen, miten se ilmenee näköaistillemme? Erityisesti ranskalaisessa filosofiassa on pyritty purkamaan tätä "silmän ylivaltaa", jonka on nähty hallinneen länsimaista ajattelua, ei ainoastaan kartesiolaisuudesta, vaan jo antiikista lähtien. Esimerkiksi Didi-Hubermanin ja Marie José Mondzainin ajattelu on mielestäni sijoitettavissa tähän viitekehykseen. Alussa viittasin Mondzainin *Homo spectatorissaan* esittämään omaan "luolavertaukseensa", jossa näkemisen perusta on löydettävissä siitä, mitä ei voi nähdä. Mondzainin mukaan ensimmäinen kosketus, joka *homo sapiensilla* oli näkyvään, ei tapahtunut suinkaan silmin havaitsemisen vaan fyysisen kontaktin, kosketuksen välityksellä: "Ensimmäinen katse näkyvään on käsien työtä." Ihminen on näkevä, *homo spectator*, vain käsiensä ansiosta. Käsillä vailla ihminen ei kykenisi kohtaamaan katseensa, halunsa kohdetta. Tämä koitui myös Narkissoksen kohtaloksi.<sup>566</sup>

Jean-Luc Nancy ja Jacques Derrida ovat olleet erityisen kiinnostuneita kosketuksen problematiikasta. Heistä kumpikaan ei hyväksy aistien välisiä erotteluja. Nancy kysyy: "Miksi meillä on juuri tämä näkökyky, jolle infrapuna-nainen jää näkymättömäksi", Derrida puolestaan ihmettelee: "Voivatko katseet koskettaa toisiaan?" Mutta miten voimme koskettaa koskettamisen mieltä? Derrida kirjoitti, että jos pyrimme näkemään näkemisen, sen sijaan, että tyytyisimme vain näkemään näkyvän, emme kykene näkemään mitään - emme mitään sellaista, mikä olisi silmin havaittavaa.<sup>567</sup> Emme kykene näkemään näköaistiamme, siksi - kuten Giorgio Agamben muistuttaa - että näköaistimme, aivan kuten muutkin aistimme, ovat ennen kuin aistimme jotakin aistittavaa, vain aktualisoitumattomia potentiaalisuuksia. Tämä oli Aristoteleen käsitys ja juuri tämän vuoksi hän inhimillisiä aistikykyjä tarkastellessaan otti lähtökohdakseen aistimisen kohteet.<sup>568</sup> Aristoteleelle kosketuksessa oli jotain kerrassaan epäselvää, se oli "yöllistä". Kosketuksen ja olemisen ajattelu on välttämättä yöllistä ajattelua. Heidegger esitti, että pystyäksemme mitenkään lähestymään olemista, meidän olisi vaihdettava äänilajimme toiseen. Olemisesta ei voi puhua kuten olevasta puhutaan - diskurssi, joka käsittelee olemista, on välttämättä epätavallista suhteessa siihen, miten tapaamme puhua - onhan niin, ettei olemista voida lähestyä olevan kategorioiden kautta. Puhe olemisesta on myös puhetta *khōrasta*. Derrida kirjoitti, ettei puhe *khōrasta* sijoitu luonnollisen, legitiimin kielenkäytön alueelle; puhetta *khōrasta* leimaa hybridisyys, sekarotuinen äpärämäisyys.<sup>569</sup> Tunkeutuessamme yöllisen alueelle tunkeudumme myös imaginaarisen ja kuvittelukyvyyn alueelle, joka ei ole mielenkyky siinä merkityksessä että se voisi koskaan olla täysin meidän hallinnassamme. Yöllinen on aina jotakin sellaista, johon emme voi saada otetta. Se on - kuten Susanna Lindberg asian schellingi-

<sup>566</sup> Mondzain 2013, 37-40.

<sup>567</sup> Derrida 2005a [2000], 2.

<sup>568</sup> Agamben 1999, 181; Aristoteles 2012, 418a, 37.

<sup>569</sup> Derrida 1993a, 17.



läisittäin ilmaisee - ”vieras voima minussa”<sup>570</sup>, se on *Fremdkörper*. Sen sijaan, että se olisi vallassani, se tempaa minut hallintaansa.

Mistä on kyse näissä hämärissä, yöllisissä näyissä? Réne Descartes, John Locke ja Gottfried Wilhelm Leibniz tekivät erottelun selkeiden ja hämäräiden aistimusten välillä. Descartesille ainoan selkeän idean muodostivat hänet omat Jumalalta saamansa mielenkykynsä, *cogito ergo sum* oli ainoa asia, joka oli epäilyksettömän varma. Kartesiolaisuus perustui mielen ja ruumiin erotteluun, jonka mukaisesti katsottiin, että ruumiintiloistaan ihmisellä voi olla vain hämäreitä aistimuksia. Paljolti Descartesia seuraten Locke palautti *An Essay Concerning Human Understanding* -teoksessaan (1690) selkeät (*clear*) aistimukset yksinkertaisiin ideoihin (*simple ideas*). Idea oli hänen mukaansa selkeä vain silloin, kun se on selvästi erotettavissa muista ideoista, jos se nimittäin yhdistyy niihin, siitä tulee välttämättä hämäreitä (*obscure*). Locke katsoi, että fyysisten kappaleiden osalta meillä voi olla selkeitä ideoita vain sellaisista, jotka ovat mittakaavaltaan niin suuria, että ne voidaan paljain silmin havaita. Esimerkiksi kaikkein pienimmistä pölyhiukkasista meillä voi olla vain hämäreitä ideoita.<sup>571</sup> Leibniz, jonka ajattelussa ”ikkunattomat monadit” syrjäyttivät kartesiolaisen *cogiton*, väitti postuumisti julkaistussa *Nouveaux essais sur l’entendement humain* -teoksessaan (1765) kognition olevan joko hämäreitä (*obscura*) tai selkeää (*clara*), jos tietämys on selkeää, siinä tapauksessa se on joko epätarkkaa tai tarkkaa, jos tieto on tarkkaa, sitten se on joko epäadekvaattia tai adekvaattia, toisin sanoen paikkansa pitävää. Kyetäkseeni tunnistamaan havaitsemani kohteen, mielteeni siitä on oltava selkeitä.<sup>572</sup> Leibniz käsitti hämäräiden aistihavaintomme ja intuitiomme koostuvan äärettömästä määrästä pieniä, tiedostamattomia perseptioita (*petites perceptions*). Tunnettuna esimerkkinään hän käytti meren aaltojen pauhua, joka koostuu tosiasiallisesti lukemattomista toisiaan vastaan iskeytyvistä aalloista. Hämärässä kuuloaistimuksessa mikään näistä yksittäisistä aalloista ei erotu muista vaan aistimme vain epämääräistä eriytymätöntä ja jäsentymätöntä kohinaa. Kuitenkin, kun miellämme vähintään kaksi aaltoa toisistaan erillisiksi siten, että voimme niiden perusteella aistia kolmannen aallon, näiden aaltojen välinen differentiaalinen suhde johtaa tietoisien aistimuksen, apperseption, syntyyn. Siirtyminen yhdestä hämäreistä perseptioilasta tarkkoihin ja selkeisiin perseptioihin käy portaattomasti, tietoisien ja tiedostamattoman välillä ei ole jyrkkää rajaa - ne eroavat vain intensiteettinsä, selkeytensä ja tarkkuudensa osalta. Luonto ei tee hyppyjä.<sup>573</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten tarkasteli teoksessaan *Aesthetica* (1750–1758) yksittäisten aistihavaintojen suhdetta Kantin yleisiin ymmärryskäsitteisiin. Baumgarten ottaa esimerkikseen epämääräisen muotoisen marmorilohkareen, jota hän käyttää hämäräiden aistihavaintojen symbolinaan. Tästä epämuotoisesta lohkarista veistäjän pyrkimyksenä on paljastaa kiviainesta poistamalla, *per via di levare*, täydellisen geometrinen, sileäpintainen pallo- tai muotoinen kappale. Baumgarten kertoo, että veistäjän on siihen päästäkseen

<sup>570</sup> Lindberg 2011, 157–158.

<sup>571</sup> Wilson 1999, 336–352; Locke 1959 [1690], 486–496.

<sup>572</sup> Roinila 2001, 91–105; Leibniz 1981 [1765].

<sup>573</sup> Leibniz 1981 [1765], 55–57; Nicholls & Liebscher 2010, 1–25.

kuitenkin hylättävä suuri osa marmorilohkareen monista luontaisista ominaisuuksista, sen aistimuksellisesta moninaisuudesta, sen olemisesta. Aivan samalla tavalla pyrkiessämme kielellistämään aistimuksemme eli "kääntämään" ne tarkoiksi ja yksiselitteisiksi yleiskäsitteiksi, meidän on hylättävä aistimustemme moneus ja häilyvyys. Aivan kuten silmän ylivaltaa vastaan propagoivien myöhempien ranskalaisfilosofien, Baumgarteninkin pyrkimyksenä oli palauttaa kunnia "hämärille" aistihavainnoillemme, jotka oli Descartesista lähtien tuomittu alempien mielenkykyjen piiriin kuuluviksi, ja osoittaa, ettei selvien ja tarkkarajaisien sekä epäselvien ja hämarien mielteidemme, perseptioiden ja apperseptioiden välillä ole tosiasiallisesti jyrkästi leikkautuvaa rajaa.<sup>574</sup> Muistamme Henri Bergsonin väitteen, jonka mukaan intellektin ja tiedostamattomien vaistojen välillä olisi tosiasiallisesti vain aste-ero.<sup>575</sup> Apperseptiot ovat Leibnizin kehittämä käsite, jolla hän viittasi tietoiisiin havaintoihin ja refleksiiviseen tietoon eli "tiedoksi tietoisuudesta". Baumgarten seuraakin tässä pitkälle Leibnizia, joka puhui "pienistä perseptioista" (*petites perceptions*). Niillä hän viittasi alemman hierarkian hämäriin ja epätarkkoihin, suurelta osin tiedostamattomiin mikrota-son aistimuksiin, joiden pohjalta syntyvät makrotason selkeät ja tarkat (*clara et distincta*) ideat. Tässä erottelussaan Leibniz seuraa Platonia, joka erotti samankaltaisesti toisistaan *aisthētan* ja *noētan*, *doksan* ja *epistemen*.<sup>576</sup> Kuten Jenny Slatman muistuttaa, Baumgartenin ajattelussa tapahtui kuitenkin ratkaisevan laatuinen murtuma suhteessa kreikkalaiseen käsitykseen aistimuksellisesta. Antiikissa aistimuksia ei arvotettu. Valjastaessaan *aisthētan* esteettisten arvostelmien käyttöön Baumgarten irtautui aistimuksellisen alkuperäisestä kreikkalaisesta merkityksestä. Vielä ratkaisevampi etäännyminen tapahtui Kantilla, joka alistesti esteettiset makuarvostelmansa *sensus communikselle*. Aistimuksellisen alistaminen intellektille voimistui vielä Hegelillä ja Heideggerilla, viimeksi mainitulla aistimuksellisen ontologinen ulottuvuus nousi keskeiseksi. Slatmanin mukaan Merleau-Ponty pyrki löytämään *aisthēsiksen* alkuperäisessä merkityksessään.<sup>577</sup> Tarkastelkaamme Baumgartenin marmoripallo-esimerkkiä vielä toisesta näkökulmasta, jonka tarjoaa Michel Serres. Tarkastelkaamme neliötä, joka on ympyrän sisällä. Kuvitelkaamme, että neliön kulmat alkavat lisääntyä: ensin kulmia on 6, sitten 8, sitten jo 12. Kulmat lisääntyvät lisääntymistään; monikulmion muoto lähestyy lähestymistään ympyrän muotoa; alue, joka erottaa ne toisistaan on kutistunut yhä pienemmäksi ja pienemmäksi. Intensiteetti, jota Serres kutsuu turbulenssiksi, kasvaa kasvamistaan. Lopulta neliö on muuttunut ympyränkehäksi, tai tuhatkulmioksi, *chiliaedroniksi*, josta John Locke totesi, että vaikkemme kykenekään havaitsemaan sellaista kuin hämärästi, voimme kuitenkin luvun 1000 avulla muodostaa selkeän mielteen siitä.<sup>578</sup> Lopulta monikulmiosta on muodostunut ympyränkehä, intensiteetti laskee, liike pysähtyy. Mutta pysähtyykö se kuitenkin todella? Serresin mukaan niin ei ole asianlaita: geometrian ideaaliset muodot eivät ole transparentteja, tyhjiä ja pysyviä, ne

<sup>574</sup> Kaiser 2011.

<sup>575</sup> Bergson 1964 [1911], 142–159.

<sup>576</sup> Slatman 2001, 215.

<sup>577</sup> Slatman 2001, 215–217.

<sup>578</sup> Locke 1959 [1690], 493.

ovat sitä vastoin kiinteitä ja tiheitä muotoja, joiden kulmia verhoavat lähes kyl-  
lästeisyyteen asti näkymättömien harsomaisten simulakrumien kompleksiset  
kudokset.<sup>579</sup> Tämä on aistimelliseen olemuksellisesti kuuluvaa hämäryyttä.  
Jean-Luc Marion luonnehtii kyllästeisiksi kutsumiansa fenomeeneja hieman  
samankaltaisesti. Havaintomme niistä eivät milloinkaan voi olla tarkkoja ja sel-  
keitä – sen vuoksi, että ne ylittävät inhimillisen käsityskykymme.<sup>580</sup>

Niklaus Largier on tarkastellut Baumgartenin ja Herderin suhdetta keski-  
aikaisesta teologiasta – erityisesti Meister Eckhartilta ja hänen seuraajiltaan –  
periytyvään *fundus animae* -käsitteeseen (*Grund der Seele*). Largierin mukaan  
Baumgartenille estetiikassa, siten kuin hän sen ymmärsi, ei ollut kyseessä nor-  
matiivisten kauneusarvostelmien esittämisestä kuin aistimisesta, *aisthēsiksesta*,  
itsestään, esteettisestä kokemuksesta ja inhimillisestä käsityskyvystä, kognitios-  
ta. Herderille puolestaan *Fundus animae* tarjosi perustan, jolle hän rakensi kos-  
kettamista painottavan esteettisen ajattelunsa. Kosketusaistista, joka oli tätä en-  
nen nähty näköaistille alisteisena ”alempana mielenkykynä” muodostui Herde-  
rille kaikkein tärkein aisti; hän korotti kosketusaistin kaikkien muiden aistien  
perustaksi, niiden potentiaksi, välttämättömäksi transsendentaaliseksi ennak-  
koehdoksi. Largier toteaa, että Herderille koskettaminen merkitsi mahdollisuut-  
ta viipyillä aistimuksen tuottamassa mielihyvässä. Baumgarten ymmärsi esteet-  
tisen kokemuksen perustan muodostavien aistimuksellisten sisältöjen johtavan  
ihmismielessä piilevien potentiaalisten kykyjen aktualisoitumiseen.<sup>581</sup>

Didi-Huberman, joka seuraa ajattelussaan ranskalaiskollegoidensa silmän  
ylivaltaa vastaan käymää taistelua toistaa useaan otteeseen teoksessaan *Ce que  
nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), että meidän olisi suljettava silmämme  
kyetäksemme näkemään näkyvän, nähdäksemme sen, miten näkyvä ja me itse  
konstituoidumme – kysymys on ”näkyvän väistämättömästä modaalisuudes-  
ta”.<sup>582</sup> Didi-Hubermanin teoksen otsikko on tietenkin suora viittaus Lacanin  
*Fondaments de la psychanalyse* -teokseen (1964). Mieltä ei voi havaita, sitä voi vain  
punnita (Nancy kysyy aiheellisesti, miksi meillä on juuri tämä näkökyky, jolle  
infrapunainen jää näkymättömiin – miksi ylipäänsä aistit ovat erillisiä<sup>583</sup>). Sa-  
malla tavalla emme tavoita koskettamisen mieltä koskettamalla jotakin esinettä.  
Miten sitten voimme tavoittaa taideteoksen materiaalisuuden mielen? Emme  
tavoita maalauksen fyysisyyden mieltä analysoimalla siinä käytettyjä materiaa-  
leja, kuten tehdään teknisessä taidehistoriassa – tehdessämme niin, saamme  
selville teoksen materiaalisuuden, mutta itse materiaalisuuden mieli  
vetäytyy. Aivan kuten tavoittaaksemme koskettamisen ja havaitsemisen mielen  
meidän on käännyttävä pois kosketettavasta ja havaittavasta, tavoittaaksemme  
taideteoksen materiaalisuuden mielen, meidän on käännyttävä pois käsin kos-  
keteltavasta merkityksen metatasolle.<sup>584</sup> Meidän on toisin sanoen tehtävä  
eräänlainen keskeytys, *epokhē*. Keskeyttäessämme arkiajattelumme huomiomme

579 Serres 2000 [1977], 102–103.

580 Marion 2013a [1997], 354.

581 Largier 2010, 536–551.

582 Didi-Huberman 2011b [1992],

583 Nancy 1996 [1992], 43.

584 Derrida 2005a [2000], 18, 229.

ei enää kiinnity havaitsemaamme ulkoiseen kohteeseen van ryhdymme tarkastelemaan sitä, miten merkityksellistämme tuon kohteen omassa tietoisuudessamme, miten sille muodostuu tietty mieli (*Sinn*).

Aristoteles kirjoitti *Sielusta*-teoksessaan (*De anima*) että ”meistä [...] näyttää siltä kuin voisimme koskettaa kohteita, eikä mitään jäisi itsemme ja niiden väliin.”<sup>585</sup> Hän oivalsi, ettei koskettamisessa ole tosiasiallisesti milloinkaan kyse siitä, että koskettava voisi täydellisesti tavoittaa koskettamansa: ”Yleensä vaikuttaa siltä, että siten kuin ilma ja vesi ovat suhteessa näköaistiin, kuuloaistiin ja hajuaistiin, siten liha ja kieli ovat suhteessa tuntoaistin ja makuaistin aistieliimiin. Kummassakaan tapauksessa aistimus ei voi syntyä itse aistieliimen tultua kosketetuksi, [...] kun kappale asetetaan aistieliimen päälle, aistimusta ei synny, mutta jos se asetetaan lihan pinnalle, se voidaan aistia. Siten tuntoaistiin liittyvä välissä oleva on liha.”<sup>586</sup> Aristoteles ymmärsi koskettamisessa olevan kyse jostakin kerrassaan epäselvästä ja hämärästä – kun muilla aisteilla on kaikilla omat kohteensa: väri näköaistille, äännet kuuloaistille, maku makuaistille, tuntoaisti ei rajaudu vain yksittäisiin aistittaviin ominaisuuksiin. Aristoteles käsittikin tuntoaistissa olevan kyse jostakin sellaisesta ”yöllisestä”, jota ei mitenkään voi saattaa päivänvaloon, *noesiksen*, *ration* ja *logoksen* piiriin.<sup>587</sup> Derrida osoitti harhaksi käsityksen absoluuttisesta ja välittömästä läsnäolosta, jota ei kaiken aikaa kontaminoisi poissaoleva. Tätä koskettavan ja kosketetun välillä olevaa katkosta Nancy nimitti synkoopiksi, Derrida *différanceksi*, ajallistumiseksi (*temporalisation*) ja tilallistumiseksi (*espacement*). Derridan puheena olevan teoksen otsikossakin on katkos: ajatusviiva koskettamisen (ransk. *le toucher*) ja kosketuksen kohteen (Jean-Luc Nancyn koskettamista käsittelevien kirjoitusten) välillä. Tämä katkos tuo mukanaan myös eettisen ulottuvuuden. Emmanuel Levinas puhui hyväilevästä kosketuksesta (*caresse*), joka ei pyri redusoimaan Toista Saman odotushorisonttiin. Samaan viittaa Derrida jakaessaan Nancyn koskettamisen tematiikkaa käsittelevän teoksensa viiteen tangenttiin (tällä jaottelulla on ilmeinen yhteys käden viiteen sormeen ja viiteen aistiin), jotka sananmukaisesti vain sivuavat tai kiertelevät tahdikkaasti kohteensa (*ergon*) ympärillä, koskettaen vain hipaisemalla – Derrida kontemploi viittä tangenttiaan kuin 1600-luvun harras uskova Kristuksen viittä haavaa.<sup>588</sup> Levinasin mukaan koskettamisessa se, mitä tosiasiallisesti kosketetaan, on raja. Tällä hän ei tarkoittanut mitään aistittavaa rajaa. Kyse ei nimittäin ole siitä rajasta, jonka tunnen asettaessani käteni pöydän pinnalle ja tuntiessani pöydän pinnan omaa kosketustani vasten. Raja ei ole myöskään identtisen ja eron välinen metafyyssinen raja, sen paremmin kuin olevan olemisesta erottava ontologinen eroakaan – se on niitä vanhempi; se on *différance*.<sup>589</sup> Neitsyt Marian koskettaessa Jeesus-lasta hänen kosketuksensa ei pysähdy lapsen kehon rajapintaan vaan koskettaa sitä vastoin jotakin sellaista, joka ei ole aistittavaa – kosketuksen voimaa. Kosketuksessa on aina mukana

585 Aristoteles 2012, 423b, 48.

586 Aristoteles 2012, 423b, 48–49. Oma kursivointi.

587 Derrida 2005a [2000], 4, 6.

588 Kristuksen viiden haavan kontemplaatio kuului keskeisenä katoliseen hartaudentarjoitukseen 1600-luvulla.

589 Gasché 1994, 82–106.

heterogeenisyys ja ekstaattisuus; koskettaessani jotakin siirryn aina itseni ulkopuolelle, silloinkin kun kosketan itseäni; minun on siirryttävä oman itseni ulkopuolelle ollakseni läsnäoleva omalle itselleni. Myös kirjoittaessani siirryn kaiken aikaa itseni ulkopuolelle, uloskirjoitan omaa itseyyttäni, artikuloin omaa olemassaoloani, kirjoittamalla, maalaamalla – konservoimalla. Se, mitä kosketaan, kirjoitetaan ja konservoidaan, ei voi koskaan tulla kaikilta osin läsnäolevaksi tekijälleen; se ei milloinkaan voi olla tekijänsä täydellisessä hallinnassa. Kosketus kurottuu aina itsestään kohti toista, Levinasin *tout autre'a*, ennakoimatonta ja odottamatonta. Sisäpuolen ulkopuolesta erottava raja on koskettamisen apriorinen ennakkoehto. Koskettamisen hetkellä tämän ideaalisen rajan, jolla itsellään ei ole mitään aistittavaa olemusta, on kuitenkin vetäytyttävä tuntoaistimuksen tieltä. Aivan samalla tavalla tapahtuu näköaistimuksissa: piirtäessäni ympyränkehän eli erottaessani ääriiviivalla ympyrän sisäpuolen sen ulkopuolesta, ääriiviivan (*trait*) on vetäytyttävä näkyvistä (*retrait*) pystyäkseen havaitsemaan piirtämäni ympyrän. Nämä ovat kaiken aistimisen transsendentaalisia ennakkoehtoja.<sup>590</sup> Koskettamisen edellytys on välimatka, se välttämätön katkos, johon Jean-Luc Nancy viittaa *le distinct* -käsitteellään, se, minkä on oltava koskettavan ja kosketetun välillä, edellytys sille, että ylipäätään voi olla koskettamista, *il y a du toucher*. Se, ettei tämä etäisyys umpeudu koskettamisen hetkelläkään, kertoo siitä, ettei kyse ole empiirisestä välimatkasta. Taival ei milloinkaan taitu.

Ranskalaisfilosofien lähestymistapaa, jossa ruumiillinen ulottuvuus nousee yhä keskeisemmäksi, innoituksen lähteenä on toiminut varsinkin Edmund Husserlin fenomenologia. Tässä yhteydessä olennaista on tuntee Husserlin tekemä ratkaiseva erottelu elottoman ruumiin/kappaleen (*Körper*) ja elävän ruumiin tai kehon (*Leib*), välillä. Koskettaessani oikealla kädelläni vasenta kättäni viimeksi mainittu voidaan mieltää kahdella eri tavalla. Ensinnäkin, se voidaan ymmärtää oliona, jolla on tietty ulottuvaisuus ja tiettyjä ominaisuuksia. Siinä tapauksessa vasen käteni on mielletty oikean käteni tavoittelemana fyysisenä, intentionaalisenä objektina. Mutta vasen käsi voidaan mieltää myös toisella tavalla: aistivana kohteena. Koskettaessani vasenta kättäni tunnen siinä kosketusaistimuksia, *Tastempfindungen*, jotka eivät kuulu käden fyysisiin (*Körper*) ominaisuuksiin. Husserl käsitti, että juuri näiden kosketusaistimusten välityksellä ruumiista fyysisenä objektina (*Körper*) muodostuu elävä, aistiva kehomme (*Leib*). Kosketusaistimuksia ei kuitenkaan synnytä vain oma kehomme. Niitä syntyy myös aina koskettaessani mitä tahansa ulkoista kohdetta. Slatman muistuttaa tärkeästä asiasta: koskettaessani en ole tietoinen koskettavasta kädestäni ulottuvaisena, tiettyjä fyysisiä ominaisuuksia omaavana objektina; koskettava käteni ei kuulu *Körperin* vaan *Leibin* rekisteriin. Aivan kuten koskettava käteni ei ole käsi fyysisessä merkityksessä, myöskään koskettamani kohde ei ole fyysinen kohde omine objektiivisine, todellisine ominaisuuksineen. Husserlille egon konstituoituminen *Leibiksi*, eläväksi ja psyykkiseksi ruumiiksi, tapahtuu vain ja ainoastaan koskettamisen välityksellä; keskeiseksi tässä nousee kaksoisaistimus,

---

<sup>590</sup> Ks. Fried 1994, 1–4.

*Doppelempfindung*, jossa tiedostan samanaikaisesti sekä oman elävän ruumiini<sup>591</sup>, *Leib*, että koskettamani fyysisen kohteen. Kaksoisaistimus – aistivan ja aistittavan yhteenkuuluvuus, tai *co-naissance*<sup>592</sup> – aktualisoituu vain kosketuksessa. Pystyäkseen havaitsemaan oman ruumiini kokonaisuudessaan, tarvitsen prosoteettisen apuvälineen: peilin. Kuitenkaan katsoessani itseäni peilistä en kykene tavoittamaan omaa elävää ruumistani yhtä täydesti kuin koskettamisessa. Koskettamisessa ruumiini on samanaikaisesti fyysinen kohde, *Körper*, ja psykofyysinen, aistiva ruumis, *Leib*.

Slatman kiinnittää huomionsa kahteen ominaisuuteen, jonka ”pelkät materiaaliset oliot” (*blosse Sachen*) jakavat: ne ovat ulottuvaisia fyysisiä kappaleita ja siten ne voivat myös pirstoutua yhä pienemmiksi osiksi. Toisin kuin pelkät materiaaliset oliot, ihmisyksilöt psykofyysisinä kokonaisuuksina (*Leib*) eivät voi, sanan varsinaisessa merkityksessä, pirstoutua kappaleiksi.<sup>593</sup> Tämä auttaa myös ymmärtämään erästä Cesare Brandin *Teoria del Restaurossaan* esittämää ajatusta. Puhuessaan taideteoksen ”potentiaalisesta ykseydestä” (*unità potenziale*) hän ei tarkoita *Körperin*, siis fyysisen taideteosobjektin, vaan *Leibin* potentiaalista kokonaishahmoa, *Gestaltia*. Brandille taideteos ei merkitse osiensa summaa vaan kokonaisuutta, jonka jokainen osa edustaa potentiaalisesti koko taideteosta. Brandin voidaan katsoa lainanneen potentiaalisen ykseyden käsitteensä Aristoteleelta, joka oli huomannut joidenkin kasvien ja eläinten säilyvän elossa vielä senkin jälkeen, kun ne on pilkottu osiin. Brandi esitti, että yksittäiset mosaiikkipalat, jotka on irrotettu mosaiikkiteoksesta kantavat mukanaan teoksen potentiaalista ykseyttä. Tätä voidaan verrata Aristoteleen toteamukseen, jonka mukaan voi vaikuttaa siltä kuin jotkut kasvit ja eläimet olisivat erillisiin osiin jaettuina sielultaan yksittäisiä – voimme esimerkiksi kuvitella, että leikatesamme jonkin hyönteinen kahtia vaikuttaisimme ratkaisevasti sen aistimis- ja liikkumiskykyyn – näin ei Aristoteleen mukaan kuitenkaan ole asianlaita: palasiksi pilkotun kasvin tai hyönteisen yksittäiset osat kantavat mukanaan monetta, potentiaalisuutta, joka voi aktualisoitua.<sup>594</sup>

Husserl katsoi, ettei psyykinen kokonaishahmo ole redusoitavissa fyysisiksi ulottuvaiseksi oliomaisuudeksi, se on sitä vastoin olemukseltaan ”levittäytyvä”. Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi koskettaessani jotakin kädelläni tai tullessani jonkin koskettamaksi, se synnyttää paikallisia aistimuksia jossakin kehoni osassa. Nämä aistimukset eivät kuitenkaan pysy vain kosketetussa kohdassa vaan levittäytyvät koko kehoni alueelle. En ainoastaan kättäni koskettavana tai kosketuksen kohteena vaan aistin käteni osana sitä orgaanista kokonaisuutta, jonka kehoni muodostaa: kehonkaavaa, joka muodostaa kaiken intentionaalisen suuntautumismme nollapisteen. Fyysiset, ”pelkät materiaali-

<sup>591</sup> Edmund Husserl kirjoittaa: ”Ruumis on alkuperäisesti konstituoinut kahdella tavalla: ensinnäkin, se on fyysinen olio, materia; sillä on ulottuvaisuutensa, johon sisältyvät sen todelliset ominaisuudet, väri, sileyys, kovuus, lämpö, ja sen kaltaiset aineelliset kvaliteetit.” Husserl 1989a [1913], 153.

<sup>592</sup> Paul Claudelin neologismi, jonka tämä muodosti yhdistämällä substantiivit *connaissance* (tietämys) ja *naissance* (syntyminen). Viittaa tässä yhteydessä siihen, miten Merleau-Ponty tätä käsitettä käyttää ”kanssasyntymisen” merkityksessä.

<sup>593</sup> Husserl 1989a [1913], 36.

<sup>594</sup> Brandi 1977 [1963]; Basile 2007, 30; Aristoteles 2012, 413b, 29.

set” oliot (*Körper; blosse Sachen*) eivät muodosta tällaista orgaanista kokonaisuutta. Psykkisen kehonkaavan ulottuvaisuus eroaa ratkaisevalla tavalla fyysisten kappaleiden ulottuvaisuudesta.<sup>595</sup> Husserl muistuttaa vielä yhdestä tärkeästä seikasta, joka erottaa *Körperin Leibista*. Emme koskaan voi tavoittaa havaittavaa, kolmiulotteista kohdetta kerralla; näemme sen kerrallaan aina vain yhdeltä puolelta. Kyse on ”varjostumista” (*Abschattungen*). Sama pätee koskettamiseen. Mieltäessäni vasemman käteni oikean käteni tavoittelemana fyysisenä kohteena (*Körper*), siitä näyttäytyy kerralla vain tietyt ominaisuudet, jotka muuttuvat jatkaessani käden koskettelua eri puolilta. Niissä kosketusaistimuksissa, joita tämä synnyttää koskettamisen kohteena olevassa vasemmassa kädessäni, ei kuitenkaan esiinny varjostumia; koko elävä kehoni, *Leib*, on täydellisesti läsnä jokaisessa yksittäisessä kosketusaistimuksessa. *Leib* itsessään ei kuitenkaan voi koskaan tulla intentionaalisen aktin kohteeksi, se ei voi ilmetä tietoisuudelle. *Leibilla* ei ole ulottuvaisuutta eikä mitään sellaisia ominaisuuksia, joita on fyysisillä kappaleilla. Sillä on vain yksi ominaisuus: sitä voidaan koskettaa. Tästä syntyykin ongelma, koska jos *Leibia* voidaan koskettaa, sillä on kuitenkin välttämättä oltava jokin ruumiillinen ulottuvaisuus, *Körperlichkeit*. Mitään sellaista ei tietenkään voi koskettaa, joka ei ole tavalla tai toisella ulottuvainen. Slatman huomaa, että Husserl ei mitenkään kykenekään erottamaan *Leibia Körperistä*, jonkinlainen ulottuvaisuus on välttämätöntä myös elävälle, psyykkiselle keholle, *Leibille*. *Leib* ei olisikaan vielä riittävä itseyden, subjektiviteetin syntymiselle vaan tarvitaan jotakin egon ulkopuolista, absoluuttisen toista, *Fremdkörper*, joka ei voi ilmetä. Husserlkin tunnusti, että oma kehomme on jokin oman kehomme ulkopuolisen, itsellemme vieraan (*Ichfremd*), kohteena. Oma kehoni on siis samanaikaisesti omani että vieras, samanaikaisesti – tai pikemminkin vuorotellen – *Leib* ja *Körper*, koskettava ja koskettu, subjekti ja objekti, psyykkinen ja fyysinen, elävä ja eloton. Tarvitsen siis välttämättä jotakin oman itseni ulkopuolista konstituoiakseni omaksi psyykkiseksi kokonaisuudekseni ja muodostaakseni oman kehonkaavani. Onhan niin, että en kykene havaitsemaan omaa kehoani kokonaisuutena, edes peilistä, mutta pystyn havaitsemaan toisen ihmisen kehon orgaanisena, eheänä kokonaisuutena. Empatian, tunnestautumisen (*Einfühlung*) ja transferenssin (*Paarung*) avulla kykenen siten siirtämään tämän eheyden omaan elävään ruumiiseeni (*Leib*). En siis pysty tavoittamaan omaa *corps propreani* kuin kiertotien, *Fremdkörperin*, itseeni nähden ulkopuolisen ja vieraan kautta. Kuten Slatman muistuttaa, tähän perustui myös Derridan tunnettu Husserlia autoafektiivinen ja intuitiivista täyteyttä kohtaan esittämä kritiikki. Derrida esitti, ettei kaksoisaistimusta voi syntyä kuin tämän subjektin ulkopuolisen kiertotien kautta. Hänen mukaansa aistimusten levittäytyminen paikallisesta aistimuksesta koko kehon alueelle, edellä mainittu *Ausbreitung*, edellyttää jo ulkoisuutta ja tilallistumista (*l’espace*ment), onhan niin, että jos aistimukset kykenevät levittäytymään, niiden ympärillä on oltava jotakin, mihin ne voivat levittäytyä, *Körper*. *Leibin* on siis välttämättä oltava ekstensiivinen, ulottuvainen.<sup>596</sup>

<sup>595</sup> Slatman 2005 (305–324), 309–311.

<sup>596</sup> Slatman 2005 (305–324), 312–313.

Derridan tavoin myös Merleau-Ponty asettui vastustamaan Husserlin käsitteitä. Hän nosti Husserlin korostaman tuntoaistin rinnalle näkemisen. Hän esitti, että myös näkeminen on omalla tavallaan koskettamista – ajatus, jota Husserl ei olisi voinut hyväksyä. Husserlille näkeminen voidaan ymmärtää koskettamiseksi vain vertauskuvallisesti. Merleau-Ponty nosti peilikuvan myös keskeiseen asemaan subjektiviteetin muodostumisen kannalta. Viittaamalla Merleau-Pontyn usein käyttämään Narkissos-temaan Slatman esittää Merleau-Pontyn ratkaisevasti Husserlista eroavan näkemyksen subjektin konstituoitumisesta. Näkemyksen lähtökohdan muodostaa Freudin teoria primäärinarsismissa, jossa lapsen psyyke kamppailee itsensäilytysvaiston ja seksuaalisen vietin, libidon, välillä. Narsismi syntyy sillä hetkellä, kun lapsi ei ole enää pelkkä biologinen organismi, joka vain pyrki täyttämään välittömät fyysiset tarpeensa, siis säilymään elossa, (*Körper*) vaan libido alkaa hallita lapsen psyykettä ja kiinnittyy eli katektoituu halun kohteeseen. Tämän libidinaalisen varautumisen edellytyksenä on kuitenkin lapsen tätä edeltänyt peilivaihe, jossa tämä on muodostanut oman imaginaarisen kuvansa. Slatman muistuttaa, että narsistinen itsensä tunnustaminen omasta peilikuvasta merkitsee aina vieraantumisen (*aliénation*) kokemusta, sen tiedostamista, että – aivan kuten Narkissos ei koskaan voinut tavoittaa halunsa kohdetta, omaa kuvajaistaan – itseiden ja peilikuvan välillä on aina separaatio. Peili on se, joka rikkoo välittömän kontaktin, jonka Husserl näki muodostuvan kaksoisaistimuksessa, ja joka synnyttää eron, *écartin*.<sup>597</sup> Peili on kuitenkin se, minkä ansiosta subjekti konstituoivat oman psyykkisen kehonsa. Peili on siis samanaikaisesti yhdistävä ja erottava, *Leibin* ja *Körperin* välillä on samanlainen suhde. Merleau-Ponty nimitti tätä relaatiota ”lihaksi” (*chair*). Liha ei ole mitään käsinkosketeltavaa – se ei siis ole fyysinen *Körper*, liha on ”elementti”, ei-oliomainen relaatio *Körperin* ja *Leibin* välillä. Juuri siksi, ettei lihaa voi koskettaa, katsetta havainnollistava Narkissos-esimerkki on erityisen oivallinen. Samanaikaisesti kun peilikuva houkuttaa, se myös paljastaa oman uhkaavuutensa, Reaalisen, joka nousee esiin tiedostamattomasta odottamattomina, äkillisinä oireina.<sup>598</sup> Didi-Huberman on todennut veden syvyyden olevan juuri se, joka meitä omaa kuvajaistamme peilattaessaan samanaikaisesti hämmentää ja vaarallisesti kiehtoo. Ihossa ilmenee hänen mukaansa samankaltainen pinnan ja syvyyden, näkyvän ja näkymättömän, elämän ja kuoleman dialektiikka.<sup>599</sup> Didi-Huberman käyttää tästä symptomista nimitystä *le pan*. Kyseessä on elementti, joka merkitsee disjunkttiivista murtumaa taideteoksen ikonografiassa, mutta samanaikaisesti voimaa, joka saa teoksen muuttamaan muotoaan, henkistymään fyysisestä, ulottuvaisesta oliosta, *Körperistä*, ruumiillistuneeksi maalaukseksi, *Leibiksi*, jonka ulottuvaisuus ei ole enää *Körperin* ekstensiivistä ulottuvaisuutta.<sup>600</sup> *Le panille* on myös ominaista ekspansiivisuus; se levittäytyy aivan kuten paikallinen kosketusaistimus, *Tastempfindung*, koko kehon alueelle.

<sup>597</sup> Slatman 2005 (305–324), 312–321.

<sup>598</sup> Barcella 2012, 49–50.

<sup>599</sup> Didi-Huberman 2008 [1985], 86.

<sup>600</sup> Didi-Huberman 2005 [1985], 44.



Slatman toteaa lihan fenomenologian paljastavan kokemuksen ruumiillisuudesta olevan kokemusta erosta. Aina, kun tunnen tullee kosketetuksi, tunnen olevani elossa – en kuitenkaan siksi, että koskettaminen ja kosketettu kohtaisivat, vaan juuri sen vuoksi, ettei tällaista kohtaamista milloinkaan voi tapahtua. Juuri tästä erosta (*écart*), umpeutumattomassa välimatkassa koskettamisen ja kosketetun – minun itseyteni (*Eigenheit*) ja toisen (*Fremdkörper*) välillä (erossa, joka heideggerilaisittain yhtäältä erottaa, mutta myös yhdistää, kokoaa kaksi erillistä toistensa läheisyyteen), tunnen olevani elossa, löydän oman ruumiillisuuteni. Tämä voidaan mielestäni laajentaa kokemukseen aineellisuudesta ylipäänsä. Kokemusta materiaalisuudesta ei tässä valossa nähdä enää kokemuksena mistään positiivisesta, mitattavan ja punnittavan piiriin kuuluvasta oliomaisuudesta vaan kysymyksessä on kokemus siitä erosta, joka edeltää materiaalisuuden ja immateriaalisuuden keinokeinoista erottelua – erosta, joka muodostaa niiden materiaalisuuden alkuperän, niiden pohjattoman perustan (*Abgrund*).

Propagoidessaan tätä ajatusta, Slatman ei kuitenkaan vaikuttaisi seuraavan sitä loppuun asti. Hän mainitsee, että kokeaksemme olevamme elossa, meidän on koskettettava omaa ”koskettavuuttamme” (*touchability*). Kuinka mitenkään kykenisimme koskettamaan omaa koskettavuuttamme – sehän ei ole mitään sellaista, mitä voitaisiin koskettaa? Kuten Juho Hotanen toteaa: ”En voi koskettaa oikealla kädelläni vasemman käteni kosketusta vaan ainoastaan sen koskettavaa pintaa.”<sup>601</sup> Emme kykene koskettamaan koskettavuuttamme sen paremmin kuin kykenemme havaitsemaan näkyvyyttä. Koskettavuus on sitä vastoin – Roldophe Gaschéen termein ilmaisuna – kosketuksen kvasi-transsendentaali, joka on ikään kuin transsendentaali olematta kuitenkaan varsinaisesti sitä. Voimme koskettaa vain sen ansiosta, että on koskettavuutta. Koskettavuudesta voidaan löytää yhteys myös Merleau-Pontyn ”lihaan” (*la chair*), joka voidaan nähdä aristotelilaisittain ”koskettamisen elementtinä” – kuten Hotanen huomauttaa, liha ei ole Merleau-Pontyn ajattelussa vain koskettamisen vaan koko olemisen perusprinsiippi.<sup>602</sup> Voimme koskettaa myös vain sen vuoksi, että oliot ovat toisistaan erillisiä, ulkopuolisia toisiinsa nähden, *partes extra partes*. Koskettavuus on siis tämä välimatka tai katkos koskettavan ja kosketetun välillä, jota emme mitenkään voi koskettaa. Se on relaatio, olemisen ja koskettamisen pohjaton perusta, *Abgrund*. Koskettavuus ei ole, se ei ole mitään olevaa – vain ontista voidaan koskettaa sanan varsinaisessa merkityksessä. Slatmanille koskettavuus merkitsee olemisen tapahtumista, sen appropriatiota omassa ruumiissamme (Heidegger viittasi tähän termillään *Ereignis*): se, että on (*il y a*) olemista – materiaalisuuden kannalta voitaisiin ilmaista: se, että on (*il y a*) materiaalisuutta. Se, että on elämää ja se, että on materiaalisuutta, eivät kuulu ontisen piiriin, ne ovat sitä vastoin olemisen tapahtumista. Ollakseen autenttista ajattelun on ajateltava eroa, joka itsessään vetäytyy näkyvistä, kun on tehnyt tehtävänsä, eroa, joka on sekä erottanut että samanaikaisesti yhteen koonnut.

<sup>601</sup> Hotanen 2008, 93.

<sup>602</sup> Hotanen 2008, 104.

### 4.3 Taideteoksen tapahtuminen

Puhuessamme taideteoksen olemisesta olemme selvästikin siirtyneet Heideggerin *Der Satz vom Grund* -teoksessaan propagoimaansa "toiseen äänilajiin". Mutta palataan hetkeksi vielä siihen, miten taideteoksen tapahtuminen nähdään tavanomaisessa äänilajissa, jossa ei puhuta olemisesta vaan olevasta. Viittasin tähän tematiikkaan jo edellä esittäessäni, ettei tekninen taidehistoria tosiasiallisesti kykene kohtaamaan taideteoksen valmistamisen tapahtumaluonnetta. Vielä vähemmän tähän tuntuu pystyvän Henrik Lilius, joka muistuttaa "Taideteos tapahtumana"-artikkelinsa (1999) alkusanoissa, että taideteos voidaan "aina tajuta samalla kertaa fyysisenä objektina ja tapahtumana". Tapahtumalla Lilius tarkoittaa tiettyyn finaliteettiin tähtäävää "historiallisen prosessin tulosta". Esimerkiksi nimeltä mainitsematon freskomaalaus, jota hän käyttää esimerkkinään, merkitsee Liliukselle sen valmistaneen taiteilijan päättynyttä työskentelyprosessia. Tätä Lilius nimittää taideteoksen tapahtumisen ensimmäiseksi tasoksi. Lilius muistuttaa, että usein taideteosta muutetaan tavalla tai toisella sen historian aikana – esimerkiksi fresko voidaan puhdistaa, sitä voidaan restauroida tai päällemaalata, se saatetaan jopa irrottaa seinästä ja siirtää museoon (tätä käsittelin jo edellä) – näitä "tapahtumia" Lilius luonnehti "uusiksi finaalisiksi prosesseiksi". Lilius sijoittaa taideteoksen kolmannen historiallisen tapahtumatason henkisel tasolle: tutkimuksellinen suhtautuminen kyseiseen teokseen muuttuu syystä tai toisesta. Liliuksen mukaan taideteos on synteesi kaikista näistä vaikutustekijöistä – joista osa voidaan välittömästi havaita tarkastelemalla fyysistä taideteosobjektia, osa taas on tuotavissa päivänvaloon vain asiaankuuluvien aikalaislähteiden perinpohjaisella tutkimuksella. Näiden avulla voidaan selvittää esimerkiksi freskon alkuperäinen kuvaohjelma, tilaaja ja hänen freskolle asettamansa vaatimukset, freskon maalaustyössä käytettyjen materiaalien saatavuus ja niin edelleen. Lilius näkee näiden kaikkien, taideteoksen syntyyn vaikuttaneiden syiden selvittämisen muodostavan taidehistoriallisen tutkimuksen pääasiallisen tehtäväkentän.

On helppo huomata, että Lilius tarkastelee taideteoksen tapahtumista aina siihen kohdistettujen intentionaalisten, tiettyyn päämäärään, *tēlokseen* ja finaliteettiin suuntautuvien toimien näkökulmasta. Taideteoksen tapahtuminen koostuu näin kaikesta siitä, mitä sille on historiansa eri vaiheissa tehty ja miten teokseen on vaikutushistoriansa kuluessa suhtauduttu. Kuten Lilius toteaa artikkelinsa loppuviitteessä: "Käsite tapahtuma kuvaa tässä yhteydessä ihmisen finaalista toimintaa jonkun päämäärän saavuttamiseksi, ja tuo päämäärä on tässä tapauksessa taideteoksen aikaansaaminen."<sup>603</sup> Voimme huomata, että olennaista tässä katsantokannassa on se, että tapahtuminen mielletään aina jo päättyneeksi tapahtumiseksi. On ikään kuin emme voisi sanoa mitään tapahtumasta niin kauan kuin "se on päällä", niin kauan kuin olemme jollakin tavalla sen tapahtumiseen osallisia. Tämä on oireellista. Perustana on näkemys, jonka mukaan teoksesta voi sanoa mitään ennen kuin siitä on muodostunut tiedon kohde – toisin sanoen subjektin itseään vastaan asettama pysyvä objekti, *Gegenstand*.

<sup>603</sup> Lilius 1999, 133–137.

Lilius ei ymmärrä sitä Jussi Backmanin mainitsemaa tosiseikkaa, että vaikka voimmekin havaita tapahtumisen vain siten, että huomaamme jollekin yksittäiselle asialle tapahtuvan jollain tietyllä hetkellä jotakin, "[...] se mistä tapahtuma on lähtöisin [*arkhē*] ja se, mihin saakka se jatkuu [*tēlos; finaliteetti*], eivät [tosiasiallisesti kuitenkaan] sisälly tapahtumaan *tapahtumana*."<sup>604</sup> Lilius kykenee kohtaamaan vain tapahtuman *ääret*, jotka rajaavat yksittäisen tapahtuman muista tapahtumista erilliseksi ja siten käsitettäväksi. Tämän kaltainen mieltämistapa ei kykene kohtaamaan tapahtumista sanan omimmassa merkityksessään *energeiana*, jonka päämäärä on omassa itsessään.

Liliuksen näkökulma edustaa Henri Bergsonin omassa ajallisen kestoon (*durée*) keskittyvässä ajattelussaan arvostelemaa asennetta, jossa todellisuuden lähtökohdaksi otetaan staattiseksi ymmärretty asiantila. Bergson katsoi tietoisien elämämme koostuvan hypyistä, jossa käännämme selkämme elämän tosiasiallisuuteen kuuluvasta jatkuvasta muutoksesta ja suuntaamme katsemme vain toimiemme edeltä valmisteltuun päämäärään, finaliteettiin. Mielemme hyppää toiminnan lähtökohdasta välittömästi tavoittelemaamme asiantilaan, joka siintää silmissämme vain yksinkertaistettuna projisoituna skeemana. Mieli voi käsittää siirtymisen yhdestä toiseen asiantilaan vain siirtymisenä yhdestä staattisesta lepotilasta toiseen staattiseen lepotilaan. Näin toimintamme koostuu sarjasta hypyistä, joissa tietoisuutemme pyrkii olemaan ottamatta mitenkään huomioon sitä liikettä, joka johtaa finaliteetista toiseen ja kiinnittymään vain ennakoituun asiantilaan, joka on saavutettu liikkeen saavutettua päätepisteensä. Myös kohtamamme materiaallinen todellisuus mielletään ottamalla lähtökohdaksi staattisuus. Bergson esittää, että jos näin ei tehtäisi, emme voisi määrittää toimintamme alkua ja päätepistettä. Tämä mahdollista vain niin, että materian mielletään siirtyvän yhdestä staattisesta olomuodostaan toiseen yhtä staattiseen olomuotoon, yhdestä lepotilasta toiseen lepotilaan. Palauttakaamme mieliimme edellä esittelemäni Marijnissenin kaaviokuva kuvitteellisen taideteoksen historiallisesta "elinkaaresta", joka muodostuu aivan samalla tavalla sarjasta erillisiä stasiksia. Tämä on taideteoksen "evoluutiota" aivan kuten lapsen kehittyminen aikuiseksi. Bergson esittää, että jos käyttämämme kieli vastaisi todellisuuden rakennetta, emme sanoisi "Lapsesta tulee aikuinen" vaan "On tulemista lapsesta aikuiseksi". Ensiksi mainitussa lauseessa tulla-verbillä ei ole määrättyä merkitystä ja jolla pyritään näin vain häivyttämään näkyvistä paradoksi, jonka mukaan lapsesta voisi tulla aikuinen. Bergsonin mukaan lause on näin verrattavissa kinematografiseen elokuvaan, jossa erillisten filmiruutujen avulla pyritään simuloimaan todellinen liike. "Tulee"-verbi edustaa näin filmiruutujen väliin jäävää katkosta. Bergsonin toisessa esimerkkilauseessa "On tulemista"-ilmaisusta muodostuu sitä vastoin lauseen subjekti, joka ilmaisee todellisuuden ajallisen rakenteen. Lapsuus ja aikuisuus ovat tämän lauseen valossa vain mielemme ajalliseen jatkumoon konstruoimia keinotekoisia katkoksia. Bergsonin mukaan ajattelutapa, jonka lähtökohdaksi on toisistaan erillisissä lepotiloissa ja katkoksissa heijastuu kaikessa siinä, miten järkemme jäsentää todellisuutta. Miellämme vaikkapa erilaiset aistilaadut toisistaan erillisiksi ja stabiileiksi olemuksiksi, puhumme esimerkiksi eri väreistä

<sup>604</sup> Backman 2005, 199, 214–217, 229. Oma kursivointi.

– punaisesta, keltaisesta, sinisestä – jaamme toisin sanoen valon spektrin toisistaan erillisiksi aallonpituuksiksi, vaikka se koostuukin jatkuvasta aaltoliikkeestä. Bergson muistuttaa, että sama pätee tapaan, jolla miellämme muotoja. Ei ole olemassa toisistaan erillisiä muotoja; muodot ovat jatkuvassa uudelleenmuotoutumisen tilassa. Rajattu muoto on vain kuin pysäytetty silmänräpäyskuva tästä jatkuvasta muutoksesta, keskeytymättömästä tulemisesta (*devenir*). Bergson esittää, että aivan kuten meillä on pyrkimys pysäyttää liike stasikseksi, meillä on taipumus nähdä tuleminenkin vain yhtenä. Redusoimme tulemisen heterogeenisyyden – laadullisen, evolutionaarisen ja ekstensiivisen – vain yhdeksi yleiskäsitteelliseksi tulemiseksi, joka on aina sama, joka kulkee alkupisteestä päätepisteeseensä, finaliteettiinsa. Tämän homogeenisen tulemisen jatkumon me sitten Bergsonin mukaan pilkomme erillisillä staattisilla asiantiloilla. Bergson muistuttaa, että elämä kuitenkin ylittää kaikki edeltä käsin määritetyt finaliteetit. Emme siten voi tavoittaa elämää finaliteetin kategorialla, päinvastoin se saa meidät kääntämään selkämme sille.<sup>605</sup>

Liliuksen edustamassa ajattelutavassa taideteoksen tapahtuminen nähdään siis aina jo päättyneenä prosessina. Tämä edustaa sulkeistavaa luentaa, jota vastaan esimerkiksi Didi-Huberman on asettunut. Didi-Huberman tunnistavat historiallisen taideteoksen ja nykytutkijan välisen ajallisen ja kulttuurisen katkoksen. Mutta kun viimeksi mainittu käyttää sitä hyväkseen tulkinnassa, Lilius haluaa päästä siitä kaikin tavoin eroon, vaikka tiedostaakin, että se jää tavoittamattomaksi ideaaliksi. Herää kysymys, miksi nykyhetki pyritään kaikin tavoin sulkeistamaan tulkinnan ulkopuolelle? Näin ei tehdä semioottisesti suuntautuneessa tutkimuksessa. Øystein Sjøstad viittaa Mieke Baliin, joka pitää taideteosta merkki-tapahtumana (*sign-event*). Tällainen merkki ei ole staattinen vaan dynaaminen, jatkuvassa muuttumisen liikkeessä. Merkki-tapahtumat puhkeavat Balin mukaan tietyissä historiallisissa ja sosiaalisissa tilanteissa noudattaen omia ”kulttuurisesti valideja, konventionaalisia sääntöjään, jotka eivät ole kuitenkaan muuttumattomia.” Erityisen huomionarvoista on se, että Bal luonnehtii tällaisia tapahtumia mielensisäisiksi. Balin mallissa taideteoksen kohtaaja merkityksellistää kohtaamansa teoksen, käynnistää maalauksen tapahtumisen; tämä aina uusissa kohtaamisissa aktualisoituva merkityksenanto on päättymätön semiosis.<sup>606</sup> Huomaamme, että *sign-event* palautuu inhimilliseen merkityksenantoon – tämä on semioottisen lähestymistavan puute.

Husserlilainen fenomenologia ei juuri tuo parannusta semioottiseen malliin: siinäkin kaikki lähtee *Sinnggebungista*, josta vastaa ulkoista todellisuutta konstitu-oiva, merkityksellistävä ja jäsentävä ego. Millä muulla tavalla voitaisiin lähestyä taideteoksen tapahtumista? Muistamme, että Martin Heideggerin Rafaelin maalaaman *Sikstuksen madonnan* pohjalta kirjoittama essee oli Philippe Lacoue-Labarthen huomion kohteena hänen omassa *La vraie semblance* -tekstissään. Heidegger kirjoittaa, että kyseinen maalaus kuuluu (*gehört*) Piacenzan kirkkoon. Hän tekee tärkeän lisähuomautuksen: ”Ei historiallis-antikvaarisessa merkityksessä” – mistä perinteinen taiteentutkimus on vain ja ainoastaan kiinnostunut – vaan ”sen

<sup>605</sup> Bergson 1964 [1911], 236, 315–321, 330.

<sup>606</sup> Sjøstad 2014, 27; Bal 2001, 73.

mukaan, mitä kuva on olemukseltaan.” Heidegger korostaa, ettei tämä kuva (*Bild*) ”lakkaa kaipaamasta” paikkaansa. Katkelmaa ei pidä ymmärtää siten, että ensin on olemassa jokin taideteos, joka sitten asetetaan johonkin tiettyyn sijoituspaikkaan. Heidegger ei puhu sijoituspaikoista. Valittaessaan sitä, että *Sikstuksen madonnalta* on riistetty sen paikka, hän ei viittaa vain siihen, että teos on siirretty pois siitä paikasta, johon se alkuaan on ollut sijoitettu. Maalaus ei kaipaa vanhaan sijoituspaikkaansa, se sen sijaan kaipaa paikkaa, jonka se itse muodostaa. Kun maalaus on siirretty pois alkuperäisestä sijoituspaikastaan, siltä on riistetty oma olemuksensa paikkana.<sup>607</sup>

Kuten alussa esittämästäni Marijnissenin kaaviosta kävi ilmi, myös konservoinnin piirissä ollaan Liliuksen tavoin kiinnostuneita vain jo päättyneistä prosesseista – tapahtumista, jotka ovat päättäneet tapahtumisensa ja joista on näin muodostunut vallitsevia tosiasioita, Konservattori kohtaa taideteoksen vastaan asettamana pysyvänä kohteena (*Gegen-stand*). Millaista voisi olla toisenlainen, ”autenttisempi”, siis omaehtoisempi, taideteoksen kohtaaminen? Se merkitsisi taideteoksen kohtaamista vastapäisyytenä, joka ei olisi enää kohteista – tässä positiossa sen sijaan, että teos olisi meidän vallassamme, se tulisi meitä kohti ottaen meidät hallintaansa, kohteekseen. Heidegger esitti, että kun kohde edustaa *stasista*, pysyvää läsnäoloa, vastapäisyys (*hypokeimenon*) – jolla kreikkalaiset näkivät jumalien kohtaavan ihmisen – on sitä vastoin ek-staattista, ei-kohteista. Tämän kaltaisessa kohtaamisessa on aina jotain ennakoimatonta, suorastaan kauhistuttavaa, *to deinon*. Heidegger katsoi kreikkalaisen patsaan ilmentävän juuri tällaista ilmenemistä (kreikk. *antikeimenon*), jolla ei ole mitään tekemistä subjektia vastapäätä asettuvan pysyvän kohteen kanssa.<sup>608</sup> Kyse on siis kahdesta perustavanlaatuisesti erillisestä pysyvyyden moduksesta, pysyvyydestä *stasiksen* ja pysyvyydestä *ek-stasiksen* merkityksessä. Kohdatessamme taideteoksen kohtaamme sen joko meistä erillisenä, meitä vastaan asettuvana kohteena tai sitten tapahtumana, jossa olemme myös välttämättä itse osallisina. Kohdataksemme taideteoksen meidän on asetuttava alttiiksi tälle tapahtumiselle, joka ei ole meidän omassa vallassamme. Väitän, että perinteisessä vanhan taiteen tutkimuksessa tutkija heittää tutkimuskohteensa itsestään erilliseksi, häntä vastaan asettuvaksi kohteeksi. Tämä johtaa välttämättä taideteoksen olemisen tavan, sen tapahtumisen, sivuuttamiseen. Taideteos ei ole - se ei kuulu ontisen piiriin - se *tapahtuu*.

Muistamme edellä käsitellystä, että Cesare Brandi, Roman Ingarden pyrkivät rajaamaan taideteoksen tapahtumisen erilliselle esteettisen alueelle. Kaikkein konkreettisimmillaan tämä rajaaminen ilmenee taulunkehyksen muodossa. Mikel Dufrenne veti tiukan rajan fyysisen taideteosobjektin ja esteettisen objektin välille, joka syntyy, kun taideteos kohdataan esteettisesti suuntautuneessa aktissa. Voidaan huomata, että inhimillinen tietoisuus on Dufrennelle se, joka käynnistää taideteoksen tapahtumisen, subjektin intentio määrittää sen, mikä kuuluu esitykseen. Ylellinen konserttisali, jossa ooppera esitetään, on osa oop-

<sup>607</sup> Lacoue-Labarthe 2008, 25. Heidegger käsittelee paikan ja siihen liittyvää ”neliyhteyden” (*Geviert*) tematiikkaa erityisesti *Bauen wohnen denken* -kirjoituksessaan, ks. Heidegger 2003 [1954], 53–59.

<sup>608</sup> Heidegger 1991 [1957], 82.

peraproduktiota, ei ole yhdentekevää, että se esitetään juuri kyseisessä paikassa. Oopperan katsojan ovat yhtä lailla osa produktiota, aivan kuten kapellimestarin tahtipuikko, orkesteri ja niin edelleen. Dufrenne muistuttaa, ettei oopperatuotanto ole kuitenkaan esteettinen objekti – siitä muodostuu sellainen vain, kun se kohdataan tietyllä asenteella, kun oopperayleisö kohdistaa siihen esteettisesti suuntautuneen intentionsa. Oopperaesityksessä, joka on esteettinen objekti, konserttialin olemassaolo on neutralisoitu, sen fyysistä olemassaoloa koskeva asetus (*Setzung*) on väliaikaisesti viraltapantu. Sali on tietenkin yhä edelleen olemassa, mutta vain potentiaalisena, se aktualisoituu uudestaan reaalisesti olemassaolevaksi vain jos jokin ennakoimaton keskeytys – esimerkiksi äänekäs vieressä istuja tai sähkökatkos – katkaisee uppoutumisen esitykseen. Samoin kuin konserttialin, myös oopperan esittäjien henkilöllisyys on neutralisoitu; he eivät käyskentele lavalla omina persooninaan vaan oopperan pää- ja sivuhenkilöinä.<sup>609</sup> Didi-Huberman kehottaa meitä kuuntelemaan Johann Sebastian Bachin kuoroteosta *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (1729) elävässä esitystilanteessa, konserttialissa, jossa ei käytetä mikrofoneja vahvistamaan laulajien ääntä. Tällaisessa esityksessä emme kuule vain itse kuoroteosta vaan havahdumme kuulemaan myös jotain ennakoimatonta: laulajien hengitysäänet. Kuuloamme tarkentamalla pystymme erottamaan, miten he lausuvat erilliset vokaalit ja konsonantit. Muistamme myös Glenn Gouldin Mozart-levytyksissä pianistin selvästi erottuvat hengitysäänet ja tahattomat äännähdykset. Kaikki nämä elementit kuuluvat itse teokseen, teoksen tapahtumiseen.<sup>610</sup>

Jean-Luc Marion on todennut, että maalauksen kehys rajaa alueen maalauksen tapahtumiselle, jota ei voida palauttaa pysyvien ja esilläolevien (*vorhandene*) olioiden olemistapaan.<sup>611</sup> Toiselta näkökannalta katsottuna kehys rajaa taideteoksen ontologisessa ainutkertaisuudessaan vaihtoarvon piirissä olevista kulutustavaroista.<sup>612</sup> Emme voi itse aikaansaada taideteoksen tapahtumista, voimme vain valmistaa paikan sen tapahtumiselle: ”Kysymys ei ole enää sen näkemistä, mikä on, vaan sen näkemistä, miten jokin tulee ilmeneväksi.” Tässä tapahtumassa ”ei ole mitään ontista”.<sup>613</sup> Se, mitä emme tavallisesti kykene näkemään, mutta joka meidän olisi Marionin mukaan kohdattava kyetäksemme kohtaamaan taideteoksen, on se nouseminen ilmeneväksi. Ja kuten Heideggerilta muistamme, ilmenevyyteen kuuluu aina myös vetäytyvyys. Kyseessä on *alētheian* liike.

Ajatelkaamme tavallista huonetilaa. Arkipäiväisessä ajattelussa pidämme sitä mittasuhteiltaan tarkasti määriteltävissä olevana kohteena, totaliteettina, joka voidaan jakaa pienempiin osiin, joiden summan se muodostaa eräänlaisena aggregaattina. Tämä on Kantin ajattelussa apriorinen edellytys sille, että jokin olio ylipäänsä voidaan mieltää objektina. Marion esittää, että näiden parametrien ansiosta voimme saada selvän kuvan kyseessä olevasta huonetilasta ennen kuin edes astumme sen ovesta sisään. Huonetila oliomaisena kokonaisuutena on aina ennakoitavissa. Marionin katsoo, että huoneen redusointi oliomaiseksi kohteeksi

<sup>609</sup> Dufrenne 1973, 7.

<sup>610</sup> Didi-Huberman 2011c [2005], 48–50.

<sup>611</sup> Marion 2012 [1997], 44.

<sup>612</sup> Kopytoff 1986, (64–91), 73

<sup>613</sup> Marion 2012 [1997], 47–48.

estää tavoittamasta sen tapahtumaluonnetta, huoneen itseannettuutta ja tapahtumista huoneena.<sup>614</sup>

Marionin reflektio seuraa viimeaikaisessa ranskalaisfilosofiassa esiinnousutta "tapahtumisen fenomenologiaa", joka on saanut innoituksensa etenkin Heideggerin, Nietzschen ja Levinasin ajattelusta. Yksi tähän erityisalueeseen keskittynyt filosofi Claude Romano aloittaa teoksensa *L'événement et le monde* (1998) viittaamalla Nietzscheen joka katsoi, että arkipäiväin kielenkäyttömme estää meitä kohtaamasta tapahtumista itseään. Onhan niin, kun esimerkiksi ilmaisemme salaman välähtävän, asetamme välähtämisen erilleen siitä, joka välähtää, salama. Kykenemme mieltämään tapahtumisen vain asettamalla sen vastakkain jonkin sellaisen kanssa, jonka koemme olevan pysyvä ja staattinen – ontinen substraatti, jolle tapahtuu jotain. Salamanvälähdyksessä salamasta muodostuu näin subjekti, välähdyksestä predikaatti. Tapahtuma voidaan tässä katsannossa mieltää vain negatiivisella tavalla jonain ennakoimattomana häiriönä asioiden kulkuun. Romano muistuttaa, että tosiasiallisesti se, mitä kutsumme salamaksi, ei kuulu ontisen piiriin. Se ei ole subjekti, johon voisimme liittää predikaatteja, erilaisia ominaisuuksia ja olemisen tapoja: "Salama ei 'ole' mitään muuta kuin salamanvälähdyksensä itsessään." Salama performoi "salamuuttaa" välähtäessään. Ei siis pidä ajatella niin, että meillä olisi ensin salama, joka aika ajoin välähtää, vaan siten, että meillä on ensin salamanvälähdyksensä, jossa salamanvälähdyksen tapahtuma toteuttaa omaa tapahtumistaan, "salamuuttaa". Vasta tämän tapahtuman myötä voimme puhua "salamasta", joka on toisin sanoen keinotekoisesti tuotettu, jälkikäteen idealisaatio. Salamaa, joka ei tapahdu salamanvälähdyksenä, ei ole olemassa. Romano erottaa toisistaan heideggerilaisen "maailmansisäisen" (*intra-mondain*) tosiasioiden tapahtumisen (*événementiel*) ja varsinaisen tapahtumisen, tapahtumisen, joka on tapahtumallista", *événemential*.<sup>615</sup> Maailmansisäinen tapahtuminen on – heideggerilaisittain ilmaistuna – ikään kuin typistettyä tapahtumista. Kyse on tapahtumisesta, joka tapahtuu aina jo olemassaolevan mahdollisuushorisontin puitteissa, laajemmassa viitekehityksessä "esilläolevien" ja "ajansisäisten" tosiasioiden välillä. Romano toteaa, että tapahtuman mieltäminen maailmansisäiseksi merkitsee sen alistamista jo tapahtuneelle, minkä pohjalta sen aikaansaanut syy on kausaalisesti selitettävissä. Kun tapahtumallinen tapahtuma typistyy ja köyhtyy siitä tulee tosiasia, joista voimme lukea päivittäin sanomalehdestä.<sup>616</sup> Tapahtumallinen tapahtuma ei tapahdu lineaarisesti etenevässä ajassa vaan päinvastoin avaa ajan, vasta käynnistää ajallistumisen. Tapahtumallisen tapahtuman merkitys ja mieli ovat tavoitettavissa vasta jälkikäteen, kun tapahtuminen on jo päätyneet finaliteettiinsa, kun siitä on muodostunut *fait accompli*. Romano käyttää esimerkkinään tämänkaltaisesta tapahtumisesta ihmisen syntymää, joka muodostaa kaikkien myöhemmin kohtaamiemme tapahtumien perustan. Syntyminen on kaikkein alkuperäisin tapahtuma, *Ur-Ereignis*. Vasta syntymässä, joka merkitsee ensimmäistä avautumista maailmaan, myöhemmät tapah-

<sup>614</sup> Marion 2002 [2001], 35.

<sup>615</sup> Romano 2009 [1998], 57; 1999 [1998], 79.

<sup>616</sup> Romano 2009 [1998], 201–209; 1999 [1998], 273–284. Tästä "kokemuksen köyhtymisestä" puhui jo Walter Benjamin *Erfahrung und Armut* -kirjoituksessaan 1933. Benjamin 1999 [1933], 731–736.

tumat, yksittäiset avautumiset, voivat tapahtua. Ihminen ei kykene kohtaamaan syntymisensä hetkeä. Hän voi vain suuntautua siihen jälkikätesesti. Tapahtumallisia tapahtumia ei voi palauttaa mihinkään ennen koettuun; ne murtavat odotushorisonttimme; ne tapahtuvat äkkiarvaamatta ja muuttavat radikaalisti asioiden tilan. Tapahtumallisen tapahtuman jälkeen mikään ei ole enää niin kuin ennen: maailmani on muuttunut. Toisin maailmansisäisten tosiasioiden tasolla tapahtuvat tapahtumat, tapahtumalliset tapahtumat tapahtuvat aina yksilölle, joka läpikäy muutoksen tässä tapahtumisessa – hänestä tulee se, mikä hän on näiden tapahtumien kautta. Romano mainitsee vielä yhden tärkeän eron: maailmansisäiset tapahtumat tapahtuvat mitattavassa ajassa, tapahtumalliset tapahtumat eivät sitä vastoin ole ajoitettavissa. En tiedä syntymäaikaani syntymiseni hetkellä. Saan tietää sen vasta jälkikäteen. Tapahtumalliset tapahtumat avaavat oman aikahorisonttinsa ja luovat oman ajallisuutensa. Näin ne myös dekonstruoivat vakiintuneita käsityksiä menneestä ja tulevasta. Tapahtumallisissa tapahtumisissa ei ole mitään rauhoittavaa – ne sitä vastoin murtavat mielenrauhamme, jonka perustan muodostaa se, että voimme ainakin joiltakin osin ennakoita ne tapahtumat, jotka meille tapahtuvat maailmansisäisen odotushorisonttimme piirissä. Tapahtumallisissa tapahtumisissa ei ole mitään, mikä olisi redusoitavissa tuttuun ja turvalliseen, Samaan ja identtiseen. Ne eivät ole ”tästä maailmasta”. Ne alistavat meidät Toiselle, jota emme mitenkään voi hallita. Tämä synnyttää ahdistusta, minkä Romano katsoo leimalliseksi tapahtumallisen tapahtuman kohtaamiselle.<sup>617</sup>

Voimme ajatella, että ne tapahtumat, joita Lilius ja Marijnissen kykenevät yksinomaan ajattelemaan, ovat aina juuri maailmansisäisiä tapahtumia, lineaarisessa aikajatkumossa toisiaan seuraavia tosiasioita. Elämäkerrallisen näkökulman (*biographical approach*) puhe taideteoksen elinkaaresta pohjautuu samalle käsitykselle. Taideteoksella ei tosiasiallisesti voi olla elinkaarta ainakaan ilmauksen tavanomaisessa merkityksessä; elinkaari voi olla vain elollisella olennolla, jonka elämä koostuu tapahtumien läpikäymisestä ja singularisoitumisestaan niiden kautta. Romano esittää, että jo elinkaaresta puhuminen on jo lähtökohtaisesti virheellistä; sen perustana on käsitys, jonka mukaan elämämme koostuisi lineaarisessa aikajatkumossa toisiaan seuraavista erillisistä sattumuksista. Romano käyttää esimerkkinään sairauden käsitettä. Sairaudet itsessään ovat maailmansisäisiä tosiasioita, niillä on tietyt oireet ja ilmenemistavat, joiden perusteella ne voidaan diagnosoida. Ne sairaudet, joita kohtaamme elämämme aikana eivät sitä vastoin ole maailmansisäisiä tosiasioita. Emme kohtaa sairautta itsessään vaan käymme lävitse sairastumisen, podemme tautiamme tietyn aikaa ja parhaassa tapauksessa parannumme siitä. Sairauden läpikäytyään siitä toipunut yksilö ei ole enää sama kuin ennen sairastumistaan, hänellä ei ole enää pääsyä olemiseensa ennen sairastumistaan. Sairastaminen on näin ollen käännteentekevä, kriittinen tapahtumallinen tapahtuma. On huomattava, että konservoinnin diskurssissa lääketieteeseen viittaavat metaforat ova hyvin yleisiä; konservaattoni on kuin lääkäri, joka hoitaa potilastaan, fyysistä konservointikohdetta kirjoittaen toimenpiteidensä jälkeen potilaskertomuksen, jota kutsutaan konservointikertomukseksi. Millaisia vaikutuksia elinkaariajattelulla on siis taideteoksen konservointiin ja säilyttämiseen?

<sup>617</sup> Romano 2009 [1998], 45–49, 69–82; 1999 [1998], 63–69.



Elinkaariajattelu johtaa siihen, että konservointi ja säilyttäminen voidaan mieltää vain reaktiivisena, taaksepäin katsovana aktiviteettina, joka pyrkii ennakoimaan tulevaisuuden tapahtumat sen perusteella, mitä on tapahtunut aikaisemmin. Tälle vaihtoehdon voi tarjota vain affirmatiivinen säilyttäminen – teoksen tapahtumisen vaaliminen, *Bewahrung* – joka kykenee hyväksymään tapahtumallisen tapahtumisen ennakoimattomuuden ja sen, ettemme voi saada konservointikohdeesta tietoa, voimme vain läpikäydä sen tapahtumista. Reaktiivinen säilyttäminen pyrkii palaamaan ensimmäiseen syyhyn, affirmatiivinen säilyttäminen merkitsee sitä vastoin sitä, että sallimme alun, *Ur-sprung*, tapahtua aina uudestaan. Tapahtumallinen tapahtuma kiertyy aina takaisin alkuperäänsä, joka ei ole kuitenkaan koskaan sama. Tapahtumallinen tapahtuma on aina ainutkertainen – sitä luonnehtii ensikertaisuus, *Erstmaligkeit*, jota päivälehtien ”uutisiksi” köyhdytetyt tosiasiaselostukset eivät kykene tarjoamaan – se ei ole palautettavissa mihinkään sitä edeltävään, se ei toistu milloinkaan täysin samanlaisena.<sup>618</sup>

Romanon mukaan maailmansisäistä tapahtumista rajaavat edeltä käsin laaditut laskelmat todennäköisyyksistä. Tapahtuman muuttuminen tosiasiaksi on sitä todennäköisempää, mitä lähempänä mahdollisuuden toteutuminen on aktualisoitumistaan. Maailmansisäisyydessä kaikki se, mitä olevalle voi tapahtua, on sisäänrakennettu siihen itseensä: omena putoaa puusta sitä todennäköisemmin, mitä kypsempi se on. Tällainen ajattelu ei Romanon mielestä voi mitenkään avata maailmaa *Ur-Ereignisin* merkityksessä, tapahtumana, jossa ei aktualisoidu subjektin jo olemassaolevaan potentiaalisuuteen projisoima merkitys vaan joka luo omat mahdollisuusehtonsa. Maailma voi avautua todellisena vain silloin, kun sitä ei edellä maailmansisäinen rajaus, joka palauttaa kaiken tapahtumisen ennaltakoettuun. Maailmaa avaava tapahtuminen ei milloinkaan merkitse sitä, että jokin yksittäinen potentiaalisuus aktualisoituu. Se on sitä vastoin tapahtuma, joka saa koko ajattelumme perustan järkkymään – jotakin sellaista, joka tulee meidän ulkopuoleltamme, ja jota emme mitenkään voi saada hallintaamme.<sup>619</sup> Romanon mukaan on mahdollista kohdata tapahtuma vain läpikäymällä se. Tapahtuman läpikäyminen on kokemus, joka muuttaa perusteellisesti kokijansa. Esimerkiksi läpikäytyämme vakavan sairauden, koko maailmamme on muuttunut. Kokemusta läpikäydessäni minulla on koko elämäni pelissä. Joka ainoaa kokemusta leimaa myös yksittäisyys ja ainutkertaisuus, ensi kerta. Inhimillisessä, tapahtumallisessa (*événemential*) ulottuvuudessaan jokainen kokemus on rakenteeltaan ensi kertaa koettava kokemus. Romano ottaa esimerkikseen kuoleman. Kuolema on tapahtuma, jota emme koskaan voi kokea ennen kuin kuolemamme hetkellä, jolloin koemme kuolemisen ensimmäistä ja samalla viimeistä kertaa. Kaikissa elämäni aikana läpikäymissäni kokemuksissa juuri se, että kyse on juuri minun omista, ei-yleistettävistä kokemuksistani, jotka eivät milloinkaan toistu täysin samanlaisina, johtaa siihen, etteivät ne voi lisätä tietoaamme maailmansisäisistä tosiasioista. Läpikäydäkseni kokemuksen, minun on aloitettava aina uudestaan, aina puhtaalta pöydältä. Aiemmat kokemukseni eivät opeta minulle mitään siitä, mitä tulen kohtaamaan.

<sup>618</sup> Romano 2009 [1998], 58, 204; 1999 [1998], 80–81, 277.

<sup>619</sup> Romano 2009 [1998], 82–85; 1999 [1998], 112–123.

Juuri tähän mielestäni viittaa Didi-Hubermankin kuvatessaan kokemustaan taideteoksen äärellä kaiken aikaa muotoaan muuttavaan kaasupilveen: ”Mitä voimme tietää pilvestä, voimme vain arvailla [...]” Mitä voimme tietää kuolemastamme, voimme vain arvailla. Romano muistuttaa, että jonkin sisällön liittäminen vääjäämättä tulossa olevaan kuolemaamme on vain epäonnistumaan tuomittua pyrkimystämme tavoittaa jokin sellainen, jota emme mitenkään pysty kuvaamaan saati saamaan tiedolliseen hallintaamme.<sup>620</sup>

On helppo huomata, että se tapahtuminen, josta luonnollisen asenteen piirissä operoiva tiede puhuu, on aina maailmansisäistä, objektiivisten tosiasioiden välistä tapahtumista, *événementiel* – ei tapahtumallista tapahtumista, *événe-mential*. Ainoa tapahtuminen, jota taidehistoriallisessa tutkimuksessa kyetään ajattelemaan – tästä Henrik Lilius tarjosi esimerkin – on köyhdytettyä tapahtumista. Yhtä vähän taideteoksen tapahtumista kyetään lähestymään konservoinnin piirissä, jossa tarkastelun lähtökohdan, *arkhēn*, muodostaa aina pysyvä, oliomainen taideteosobjekti, substanssi, jolle sattuu ”elinkaarensa” – siis konstituoidun mikyytensä – aikana erilaisia aksidentaalisia tapahtumia: öljymaalauksen lakka kellastuu, siihen tulee reikä, sen värit haalistuvat – tästä Marijnissenin alussa esitetty kaavio tarjosi esimerkin. Tällaisen asenteen piirissä emme voi mitenkään tavoittaa tapahtuman tapahtumallisuutta (*événe-mentialité*), siinä ”anarkistisessa”<sup>621</sup> merkityksessä kuin Claude Romano siitä puhuu. Emme toisin sanoen voi tavoittaa taideteoksen olemista, tavoitamme vain fyysisen taideteosobjektin. Meidän on siis tehtävä hyppy taideteoksen tapahtumiseen, joka on täysin omasta intentionaalisuudestamme riippumatonta. Kyse ei ole maailmansisäisestä ja ennustettavasta tosiasioihin sidotusta tapahtumisesta, vaan tapahtumisesta, joka tapahtuu didihubermanilaisittain symptomaattisesti, ”kaikesta huolimatta” (*malgré tout*), siis ilman havaittavaa syytä tai riittävää perustetta, *arkhēa* – ja joka lankeaa varoittamatta meidän päällemme. On huomattava, että nykykonservoinnin elämäkerrallinen lähestymistapa, jota on sovellettu erityisesti nykytaiteen installaatioihin, ei kuitenkaan tosiasiallisesti pohjautu tosiasiksi typistetyksi käsitykseen taideteoksen tapahtumisesta. On nimittäin esitetty, että taideteoksen identiteetti muodostuisi sen kyvystä läpikäydä muutoksia elinkaarensa aikana. Tämä näkökulma on aktualisoitunut muun muassa edellä käsitellyssä Nam June Paikin *One Candle* -installaatioissa. Tilaisuuden taideteoksen tapahtumallisen tapahtumisen kohtaamiseen tarjoavat myös Jorma Purasen valokuvat, joiden tapahtumista pyrin lähestymään seuraavassa.

#### 4.4 Valokuvan tapahtuminen

Valokuvataiteilija Jorma Puranen (s. 1953) esitteli Sinebrychoffin taidemuseossa 2011 järjestetyssä *Varjoja ja heijastuksia* -näyttelyssään museon vanhoista eurooppalaisista maalauksista ottamiaan valokuvia. Kirjoitin tämän näyttelyn yh-

<sup>620</sup> Romano 2009 [1998], 146–150; 1999 [1998], 197–201.

<sup>621</sup> Kreikankielinen ilmaus *an arkhē* tarkoittaa perustattomuutta.

teydessä ilmestyneeseen näyttelyjulkaisuun esseen, jossa pyrkimykseni oli lähestyä Purasen kuvia tavalla, jossa niiden ilmenemistä nykyisyydessä ei sivuutaisi tavalla, joka on ominaista perinteiselle vanhan taiteen tutkimukselle. Purasta haastateltiin Sinebrychoffin taidemuseon 2012 julkaisemassa *Museon arvoinen kokoelma!* -julkaisussa. Puranen ilmaisee käyttävänsä valoa kuvaustilanteessa usein siten, että itse kuvauskohte, kuten hän sanoo, ”peittyy valoon”. Hänen kuvissaan ilmenee näin valon kaksoisluonne, sen kahdentuminen. *Valo on paradoksi*. Puranen toteaa: ”Annan tulla sitä valoa niin paljon, että se [...] käärii sen kohteen mysteeriiin.” Hän kokee valon ja sen synnyttämien heijastusten peittävän kuvauskohteen tavalla, joka ”antaa tilaa mysteerille [...]”.<sup>622</sup>



Näkymä Jorma Purasen *Varjoja ja heijastuksia* -näyttelystä Sinebrychoffin taidemuseossa 2011. Kuva: Kansallisgalleria/Hannu Pakarinen.

Puranen luonnehtii kuvaustilannetta toistuvasti mysteeriksi. Tällä ilmaisulla hän pyrkii viittaamaan johonkin sellaiseen, jota hän ei pysty artikuloimaan tarkemmin. – Agamben on viitannut siihen, että mysteeri-sanana etymologinen alkuperä viittaa juuri vaikenemiseen.<sup>623</sup> Kyse ei ole enää maailmansisäisestä tapahtumisesta, joka kuuluisi objektiivisten tosiasioiden piiriin. Taideteos ei ole

<sup>622</sup> Niemelä 2012, (208–221), 216.

<sup>623</sup> Agamben 2007a [1978], 69. Voitaisiin ajatella, että myös ranskan kielen ilmauksella *être muet* (”olla hiljaa”, ”vaijeta”) olisi sama juuri. Se, mikä keskeyttää jäsentävän, diskursiivisen merkityksenannon (*logos*) ja pakottaa näin vaikenemaan, on *pathos*. Heidegger katsoi vaikenemisen artikuloivan täälläolon avautuneisuutta, siis ymmärrettävyyttä, kaikkein alkuperäisimmin. Heidegger 2000 [1927], § 34; 210; ks. myös Didi-Huberman 2013a, 67–116.

enää häntä vastaan asettuva *Gegenstand*. Kyse on altistumisesta taideteoksen omalakiselle tapahtumiselle, jossa hän itse on osallisena ja joka siksi ei ole sanoin ilmaistavissa. Hänellä voi olla tästä tapahtumasta vain ei-tietoa.

Jääkäämme tähän hetkeksi – antakaamme tämän sanan ”mysteeri” toimia eräänlaisena keskeytyksenä, *epokhēna*, jossa kohtaamme itsemme ei-mistään – siis kaikkein omimmasta olemisestamme. Mitä merkitsee ”antaa tilaa” mysteerille? Puhuessaan tilan antamisesta mysteerille Puranen lähestyy tematiikkaa, jota on pohdittu vuosisatojen ajan erityisesti negatiivisen teologian piirissä. John Caputo kirjoittaa, että tavoitellessaan absoluuttista toiseutta negatiivinen teologia – jota on kutsuttu myös apofaattiseksi – käyttää kieltä, joka on riisuttu kaikesta sisällöstä. Apofaattinen teologi pyrkii lähestymään Jumalaa lausumatta hänen nimeään ääneen. Hän luopuu päämääräsuuntautuneesta intentionaalisuudestaan ja altistaa itsensä jollekin sellaiselle, josta hänellä ei voi olla mitään tietoa. Apofaattinen teologi ei voi kuitenkaan kokonaan luopua Jumalan nimestä. Luojan nimi säilyy, mutta ikään kuin yliviivattuna, *sous rature*. Jumala on se, mistä koko ajan puhutaan, mutta lausumatta hänen nimeään ääneen. Tämä on teko, joka kunnioittaa Jumalan absoluuttista toiseutta, joka ei ole palautettavissa inhimilliseen ja äärelliseen.

Negatiivinen teologia ei ole tämän vuoksi nihiloivaa, se on sitä vastoin affirmatiivista. Se sanoo: ”Tule!” tuntemattomalle, joka astuu kynnyksellemme täysin odottamatta. Se merkitsee antautumista, menemistä toisen luokse astumatta kuitenkaan toisen kynnyksen ylitse vaan kunnioittaen tätä kynnystä.<sup>624</sup> On huomionarvoista, että se, minkä Puranen kokee antavan tilaa mysteerille, on valonheijastusten aikaansaama eheän representatiivisen muodon rikkominen. Voimme löytää tästä kiinnostavan yhtymäkohdan siihen, mitä ”mysteeri” merkitsee Didi-Hubermanille. Se merkitsee hänelle ennen kaikkea ruumiillistumisen mysteeriä, mysteeriä *par excellence* kristikunnan historiassa. Hän toteaa jokaisen kuvan tarjoavan ”väliaikaisen, hauraan, epätäydellisen, paradoksaalisen” vastauksensa ruumiillistumisen problematiikkaan.<sup>625</sup> Jokainen kuva on kuvan ruumiillista olemassaoloa koskeva päätös. Kuvan ruumiillisuuden lähtökohta ei ole kuitenkaan kuvan tekijässä vaan olemisessa itsessään – aivan kuten ruumiillisuuden problematiikkaa koskettelemaan pyrkivän ajattelumme perusta ei ole ymmärryksessämme vaan olemisen liikkeessä itsessään. Tähän liikkeeseen, ruumiillisuuden ratkeamattomaan heitteisyyteen (*Geworfenheit*) me omalla ruumiillisella olemassaolollamme osallistumme projisoimalla äärellisen, siis välttämättä väliaikaiseksi, hauraaksi ja lakunaariseksi jäävän luonnoksemme (*Entwurf*), oman ainutkertaisen olemassaolomme.<sup>626</sup> Ruumiillisuuden mysteeriä ei ole mahdollista representoida, siihen voidaan vain suuntautua *dis-simulaation*, ei-aistimellisen kaltaisuuden keinoin – ”läiskillä” (*taches*), jotka eivät representoi mitään, mutta jotka tuottavat siitä huolimatta, tai ehkä juuri sen vuoksi, voimallisen tuntemuksen läsnäolosta.<sup>627</sup>

<sup>624</sup> Caputo 1997, 43, 49.

<sup>625</sup> Didi-Huberman 1995a [1990], 4–5; Davila 2007, 62.

<sup>626</sup> Nancy 1993 [1989], 84.

<sup>627</sup> Didi-Huberman 1995a [1990], 66.

Huomattakoon, että valokuvaajan, joka mustan kamerahuppunsa alla odottaa jotain sellaista tapahtuvaksi, jota ei voi mitenkään ennakoida, positio on käänteinen sille, mikä on valokuvattavan henkilön positio hänen asettuessaan kameran eteen. Didi-Huberman kirjoittaa: "Poseeraava henkilö odottaa kameran laukaisuhetkeä, josta hän ei voi tietää muuta kuin sen, että sen on oltava 'oikea' hetki. Nimittäin juuri sillä ennakoimattomalla hetkellä, jona kameran suljin napsahtaa, hetkellä, joka on aina vaarassa tulla liian aikaisin tai liian myöhään, kuvattavan on kyettävä muistuttamaan itseään."<sup>628</sup> Daguerrotypian aikakaudella käytettävät filmimateriaalit olivat niin epäherkkiä, että valotukseen saattoi mennä kymmeniä minuutteja. Sen ajan kuvattavan oli pysyttävä liikkumattomana ja odotettava hiljaa kameran sulkimen napsahtamista ilmeenkään värähtämättä. Janne Seppänen toteaa, että tämä aika on kameroiden ja filmimateriaalien kehityttyä "painunut kasaan". Näin "valokuvan ottamiselta on riisuttu uniikkisuus ja lopputuloksen odottamisen vaatima pitkä aika."<sup>629</sup> Puranen palauttaa kuvaustilanteeseen odottamisen. Mutta toisin kuin ennen, nyt se, joka odottaa, ei ole enää kuvattava vaan kuvaaja, hän itse. Voisimme ajatella, että seisossaan kuvattavan muotokuvamaalauksen edessä, teoksessa kuvattu henkilö katsookin häntä. Näin kuvaaja asettuu alttiiksi toisen katseelle. Barthes koki, että heti kun hän tunsu itseään tarkkailtavan kameran objektiivin lävitse, hän asettui poseeraavaan asentoon, muodosti itselleen siinä samassa toisen ruumiin, muutti itsensä kuvaksi.<sup>630</sup>

Muodostuuko Purasesta itsestään kuva kuvaustilanteessa? Joka tapauksessa altistuessamme toisen katseelle luomme aina esityksen itsestä. Asettuessamme kuvattaviksi esitämme itseämme Toisen katseelle. Eikö olekin niin, että meidän on kaikkein vaikeinta tunnistaa itseämme juuri sellaisista kuvista, joissa tämä esittäminen on kaikkein kärjistetyintä – eivätkö passikuvat olekin esityksiä Toisen katseelle *par excellence*? Toinen on ennen meitä – hänen katseensa ja äänensä (elämämme varhaisimmat viettiobjektit) muodostavat ennakkoehdon omalle olemisellemme, ei suinkaan aika ja tila, kuten Kant esitti.<sup>631</sup> Asettuessamme kameran eteen – kyse on "ihon altistumisesta", johon Jean-Luc Nancy on viitannut ilmaisullaan *expeausition* – meidän on toisin sanoen muodostettava vararuumis itsestämme; se, joka on "ikään kuin" (*als ob*) me olematta kuitenkaan me itse. Kyseessä on symbolinen vararuumis.

Richard Shusterman on todennut, että tiedostaessaan sen kyvyn, joka kameralla on tuottaa pysyviä ja laajalle levitettävissä olevia kuvia, henkilö, johon kameran linssi on kohdistettu tiedostamattaan alkaa "esittää" itseään. Hänen pyrkimyksensä on antaa itsestään mahdollisimman edustava kuva, joka ei välttämättä vastaa lainkaan kuvattavan todellista olemusta tai mielentilaa kuvaushetkellä. Kuten Shusterman muistuttaa, tällainen halu ei ilmene vain ollessamme kuvauksen kohteena vaan se toistuu monissa arkielämän sosiaalisissa tilanteissa, joissa pelaamme eräänlaisia roolipelejä, sitä usein itse tiedostamatta.

<sup>628</sup> Didi-Huberman 2003b [1982], 89.

<sup>629</sup> Seppänen 2014, 99-100.

<sup>630</sup> Barthes 1981 [1980], 25.

<sup>631</sup> Baas 2008, 62.

Shustermanille kamera edustaa kuitenkin sitä nimenomaista välinettä, mediumia, jossa tämä esitys itsestä tematisoituu kaikkein voimakkaimmin.<sup>632</sup>

Kameran edessä meidän refleктоivan tietoisuutemme korvaa siis ei-refleктоivan tietoisuutemme toimittama esitys itsestä – sartrelais-lacanilaisittain nähtynä tämä esitys esitetään Toisen katseelle (*regard*). Jean-Luc Nancy on esittänyt, että esittämättömäksi jäävä Minä jäisi vain oman omakohtaisen pistemäisyytensä piiriin. Identiteetin laki  $A = A$  merkitsee sitä, että A omana itsenään muodostaa eron omasta itsestään saavuttaen itseidenttisyytensä vain tämän eron kautta.



Jorma Puranen: *Varjoja, heijastuksia ja kaikkea sellaista/ Shadows, Reflections and All That Sort of Thing*, 68, 2011, digitaalinen värivedos, 125 x 100 cm.

---

<sup>632</sup> Shusterman 2012 (67–78), 70–71.

Esittäessään itsensä – siis erottaessaan itsensä itsestään saavuttaakseen itsetietoisuutensa – se, minkä subjekti itsestään esittää, ei voi olla itse vaan itseemme nähden vieras, *Fremdkörper*; esitettyinä ja itsetietoisina meistä tulee näin vieraita itsellemme, aaveita – mutta aaveinakin olemme todellisempia kuin loogisina, pistemäisinä subjekteina.<sup>633</sup> Ei olekaan ihme, että aaveet – ”kolmannet persoonat” (*les troisièmes personnes*)<sup>634</sup>, jotka eivät ole sen paremmin läsnä- kuin poissaolevia, materiaalisia kuin täysin immateriaalisiakaan – ovat kulkeneet valokuvan matkassa jo sen varhaishistoriasta lähtien. Jo aikalaismuotokuvillaan kuuluisuutta saavuttanut varhainen valokuvauksen pioneeri Nadar (Gaspar-Félix Tournachon, 1820–1910) kutsui valokuvaamiaan malleja aaveiksi.<sup>635</sup> Valitsin Purasen Sinebrychoffin taidemuseossa 2011 järjestettyyn *Varjoja ja heijastuksia* -näyttelyyn seinätekstit, joiden joukossa oli Derridan *Les Spectres de Marx* -teoksesta (1993) lainaamani kohta, jossa Derrida viittaa Hamlettiin. Tämä ilmaisee mielestäni jotain hyvin olennaista myös Purasen valokuvaamista muotokuvista. Tekstikohta kuuluu vapaasti suomennettuna näin:

Opi puhumaan hänen kanssaan, tarjoamaan hänelle (*elle, lui*) suunvuoron, antamaan hänelle takaisin hänen äänensä [...]. He ovat kaiken aikaa täällä (*là*), aaveina, vaikkei heitä ole, vaikkei heitä ole enää tai vaikkei heitä ole vielä. He saavat meidät ajattelemaan olemista tässä paikassa (*le là; Da*) heti avatessamme suumme [...].<sup>636</sup>

Vuosia tämän jälkeen löysin Jean-Luc Nancyn *L'Adoration* -teoksesta (2010) seuraavan katkelman:

[...] haluamme herättää henkiin kuolleet, haluamme ajatella heitä läsnäolevina, kuten ajattemme itseämme läsnäolevina kuolemiemme jälkeen [...]. Mutta kyse ei ole vain siitä, että ”tekisimme” heidät eläviksi, kyse ei ole vain heidän representoimisestaan. Tai pikemminkin, koskettemme aluetta, jota en osaa nimetä, joka tuntuu minusta jännittyvän representaation, ajattelun, tunteen ja aistimuksen välille. Koska tämä kuolleitten elämä on yhtäaikaaisesti heidän elämättömyyttään, heidän lakkauttamistaan olemasta ”minä” ja elämää, jotka he ovat painaneet omaan itseemme ja joka elää meissä tavalla, jota ei ole mahdollista representoida [...].<sup>637</sup>

Ääni – oma äänemme ja Toisen ääni, *logos* ja *fonē* – on siis kaiken aikaa läsnä. Muistettakoon, että valokuvan varhaisessa historiassa spiritualistinen henkien kuvaaminen oli hyvin keskeisellä sijalla. Valokuva nähtiin näin mediumina, joka ei rekisteröinyt vain näkyvää todellisuutta, vaan myös ihmissilmälle näkymätöntä henkimaailmaa. ”Aaveet” tekivät kuitenkin äkillisen sisääntulossa vasta pimiössä valokuvia kehitettäessä eterisinä varjo-olentoina, jotka häilyivät valokuvissa poseeranneiden elävien henkilöiden ympärillä.<sup>638</sup> Mutta, kuten Didi-Huberman muistuttaa, aaveet ovat myös niitä, jotka ovat kaiken aikaa potentiaalisesti havaittavia, mutta joita emme näe, koska ne jäävät yli- tai alivalottuneiksi.

<sup>633</sup> Sartre 1977 [1943], 260; Nancy 1993 [1989], 11; 2011, 142; Marin 1983–1984, 88–96.

<sup>634</sup> Serres 1992 [1991], 82–85.

<sup>635</sup> Didi-Huberman 2003b [1982], 89.

<sup>636</sup> Derrida 1993b, 279.

<sup>637</sup> Nancy 2010, 131.

<sup>638</sup> Cortés-Rocca 2005, 151–168. Mutta spektralisaatio toimii myös toisin päin. Henkilöt, jotka ovat poseeranneet valokuvaajan edessä, voidaan myöhemmin poistaa negatiiveista tai kuvatiedostoista, ks. Didi-Huberman 1998, 57–63.

He ovat elokuvan nimettömiksi jääviä avustajia, *peuples figurants*.<sup>639</sup> Myös museoissa kohtaamme jatkuvasti taideteoksia, jotka ovat näytteillä, mutta joita emme kykene näkemään, joiden ohitse kävelemme panematta niitä merkille. Tämän on huomannut myös Jean-Luc Marion: näkemiseen (*voir*) riittää se, että meillä on silmät, mutta katsominen (*regarder*) vaatii paljon enemmän. Kyetäksemme katsomaan, meidän on asetettava rajat näkyvälle.<sup>640</sup> Olisi siis opittava näkemään, todella – tähän Purasenkin valokuvat kannustavat. Kyse on kannustuksesta vuoropuheluun. Puranen kuvittelee mielessään koputtavansa kuvaamiensa maalaus-ten kylkeen ja lausuvansa: ”Herää, minä tiedän, että sä oot siellä, puhu!”<sup>641</sup> Tämä on levinasilaista esiin manaamista. Toisen kasvot ovat kohdattavissa vain sanallisesti, *Autrui’n* meille osoittamana äänettömänä puheena. Todellakin: muotokuvat ovat äänettämiä. Tämä on tilanne, jonka psykoanalyttikko saattaa kohdata mykkyyteen sulkeutuneessa analysoitavassaan: ”analysoitavan puhumattomuus on pelottavaa ja ahdistavaa”, sanoo Bernard Baas.<sup>642</sup> Myös äänettämyys on äänen tapahtuma, muistuttaa Agamben.<sup>643</sup> Ja eikö äänettämyys puhukin todellisuudessa enemmän kuin tuhat sanaa? Manatessaan muotokuvissa kuvattuja henkilöitä puhumaan Puranen ei kuitenkaan yritä herättää niitä henkiin – hän tiedostaa sen, että meillä on pääsy heidän maailmaansa vain omasta ajastamme ja maailmastamme käsin.<sup>644</sup> Näin Purasen muotokuvissa herättämä illusorinen puhe ei ole puhetta, joka kaikuisi menneestä ajasta vaan menneisyydestä, joka ei ole milloinkaan ollut menneisyyttä. Kyse on absoluuttisesta menneisyydestä, joka näyttäytyy menneisyytenä vain suhteessa nykyhetkeen.

Walter Benjaminin mielestä valokuvaustekniikoiden kehittyminen oli johtanut valokuvan aavemaisen, spektraalisen, luonteen unohtamiseen, jonka hän näki luonteenomaisena valokuvan mediumille. Hän koki löytävänsä kaikkein varhaisimmista 1800-luvun valokuvista ominaisuuksia, joita hän ei enää kyennyt tavoittamaan myöhemmistä kuvista, joissa pyrkimys mahdollisimman realistiseen ilmaisuun oli astunut valokuvan itsensä tapahtumisen edelle. Paradoksaalisesti valokuvan auran rappeutuminen olikin siis seurausta valokuvausvälineistön ja -tekniikan kehittymisestä yhä hienostuneemmaksi.<sup>645</sup> Valokuva ilmoittaa valokuvatun kuolemasta. voitaisiin ehkä ajatella, että valokuva viimeistelee kuoleman työn, heideggerilaisittain ”olemisemme kohti kuolemaa”. Se, minkä valokuva tuo kohdattavaksi, samalla vetäytyy. Cadava katsookin, että kaikkein uskollisimmin muotokuvattua henkilöä kuvaava valokuva on kaikkein vähiten kohdetta jäljittelevä.<sup>646</sup> Purasen tapa lähestyä kuvauskohteitaan, vanhoja muotokuvamaalauksia, muodostaa antiteesin sille, miten valokuvaajat ovat pyrkineet kuvaamaan taideteoksia 1800-luvulta tähän päivään. William Lake Price kirjoitti *Manual of Photographic Manipulation* (1868) -teoksessaan öl-

<sup>639</sup> Didi-Huberman 2012c.

<sup>640</sup> Marion 2001, 69–71.

<sup>641</sup> Niemelä 2012, (208–221), 214.

<sup>642</sup> Baas 2008, 40.

<sup>643</sup> Agamben 1991 [1982]; Lindberg 2013a, (71–88), 78–80. Merleau-pontylaisittain ”hiljaisuus on kielen kääntöpuoli, kielen ontelo ja laskos lihassa.” Hotanen 2008, 139.

<sup>644</sup> Niemelä 2012, (208–221), 220.

<sup>645</sup> Cadava 1992, (84–114), 92.

<sup>646</sup> Cadava 1992, (84–114), 93.



jymaalausten olevan erityisen vaikeita kuvattavia, erityisesti maalausten raskaiden ja kiiltävien lakkakerrosten vuoksi:

The varnished surface is so much exposed to receive reflexions, from any surrounding objects, that, if the greatest care be not taken to guard against them, the subject, in such parts, becomes obliterated in sheen of light.<sup>647</sup>

Puranen asettuu vastustamaan tämän tyyppistä ajattelua. Hän toteaa kokevansa kaikkein kiinnostavimmiksi kuvattaviksi juuri sellaiset maalaukset, joissa on paksu ja kiiltävä lakkakerros, erityisesti puupaneelit.<sup>648</sup> Puranen toteaa pyrki-  
myksensä olevan ”synnyttää jonkinlaista dialogia historiallisen potrettimaalauksen ja nykypäivän katsojan välille [...]”.<sup>649</sup>



Jorma Puranen: *Varjoja, heijastuksia ja kaikkea sellaista/Shadows, Reflections and All That Sort of Thing, 44, 2011*. Kromogeeninen värivedos, 125 x 100 cm.

<sup>647</sup> Fawcett 1986 (185–212), 202.

<sup>648</sup> Niemelä 2012, (208–221), 211.

<sup>649</sup> Niemelä 2012, (208–221), 211.

Liike ja staattisuus, muutos ja pysyvyys, identtisyys ja eriävyys ovat kaiken aikaa läsnä Purasen teoksissa. Hän toteaa: "[...] jos ajatellaan vuosisatoja kestänyttä pysyvyyttä [...]; ne ovat monta sataa vuotta vanhoja, ja ne ovat edelleen tuossa kankaalla. Siitä tulee eräänlainen *välähdyks*, joka jollain tavalla sitoo sen maalauksen nykypäivään ja antaa tilaisuuden pohtia sitä nykypäivästä käsin."<sup>650</sup> Käsittelin välähdyksen tematiikkaa jo edellä Cesare Brandin yhteydessä. Välähdyks merkitsee *polemosta* ja välienselvittelyä – sitä, mihin Benjamin viittasi dialektisen kuvan käsitteellään. Dialektisessa kuvassa menneisyys kohtaa nykyhetken muodostaen sen kanssa konstellaation. Puranen katsoo, että kun "[...] historiallisia muotokuvia käsitellään nykyajassa, niin ne mahdollisesti saavat merkityksensä uudestaan sen sijaan, että ne vaipuisivat unohduksiin." Hän toivoo, että teokset saisivat katsojan pohtimaan sitä itse mallia, sitä alkuperäisen maalauksen kohdetta, ja miettimään sitä niillä vähäisillä tiedoilla mitä on olemassa. Millainen hänen elämänsä on ehkä ollut.<sup>651</sup>

Entä mikä on etukäteen suunnitellun kuvaustilanteen ja spontaanisuuden välinen suhde? Puranen sanoo ensin suunnittelevansa tarkkaan kuvaustilanteensa. Hän tiedostaa, ettei tämä kuitenkaan estä spontaanisuutta ja improvisaatiota – kuvaustilanteet ovat hänen mukaansa täynnä ennakoimattomia elementtejä; auringon valo liikkuu ja pilviä kulkee – valo muuttuu hetki hetkeltä: "se on koko ajan eri tavalla [...]"<sup>652</sup> Tämä on kätkeytymättömyyden, *alētheian*, tapahtumista. Michael Baxandallin *Limewood Sculptors of Renaissance Germany* -teokseensa (1980) liittämä kuvaus siitä, miten Tilman Riemenschneiderin saksalaiseen Rothenburgin kirkkoon sijoitettu alttarilaite (1501) muuttuu päivän kuluessa, antaa tästä oivallisen esimerkin:

Nähdäksemme, miten Riemenschneider käytti hyväkseen rothenburgilaisessa kirkossa vallitsevia olosuhteita, tarvitsemme koko päivän, emme yksityiskohtien erottamiseksi vaan kohdataksemme päivänkierron. Päivän kuluessa alttarilaite läpikäy transformaatioiden syklin, Riemenschneiderin mestarillisuus ilmenee siinä, miten hän on käyttänyt hyväkseen valoa, joka muodostaa [veistosten] mediumin siinä missä [niitten valmistusmateriaalina käytetty [lehmus]puukin. Aamuisin alttarilaitteeseen vasemmalta kohdistuvaan valoon sekoittuu kirkkotilan hajavalo. [Alttarilaitteen keskiosan] korpuksessa vain etualan figuurien päät, kädet, kangaskaistaleet ja kolme yksittäistä jalkaa nousee esiin: kaikki muut paitsi Juudas ovat kääntäneet kasvonsa kohti valoa. [Alttarilaitteessa kuvattujen figuurien] takarivi muodostuu tuskin muusta kuin varjossa olevien päiden hämärästä, jäsentymättästä massasta. Auringon liikkua etelään Juudas nousee yksittäisenä hahmona esiin kohtauksen keskuksena, ja sivusiipien puihin kohokuviin kohdistuva valo aktivoi niiden suoraviivaiset muodot. Kohtauksessa, johon on kuvattu [Kristuksen] saapuminen Jerusalemiin, Kristus vasemmalla kuvatun Pyhän Johanneksen ja hattupäisen juutalaisen kanssa ovat hallitsevia hahmoja jonkin aikaa. Kohtauksessa, joka kuvaa Öljymäen tapahtumia valo kohdistuu suoraan sekä Kristukseen että kallioihin, nostaen kuitenkin esiin myös Pyhän Pietarin vähäisemmän petoksen rajaten jyrkästi hänen vartalonsa mutta jättäen hänen voimakkaasti muotoillut kasvonsa varjoon. Aamun vaihtuessa päiväksi ja auringon noustessa yhä korkeammalle veistosryhmä muuttuu hetki hetkeltä. Viime hetkellä erottuvat elävinä vain Kristuksen siunaava käsivarsi ja Juudaksen ehtoollisleipään kohdistama ele.

<sup>650</sup> Niemelä 2012, (208–221), 212. Oma kursivointi.

<sup>651</sup> Niemelä 2012, (208–221), 214.

<sup>652</sup> Niemelä 2012, (208–221), 214.

Baxandall kertoo, että keskipäivällä saavutetaan kuollut piste, jolloin alttarilaitteeseen ei kohdistu suoraa valoa, tällöin se näyttää siltä kuin valokuvissa (*“looks rather like its photographs”*). Mutta tätä kestää vain hetken:

Toinen näytös käynnistyy, kun valonsäteet tunkeutuvat [kirkkotilaan]. Korpuksen takana olevista ikkunoista aurinko paistaa sisään yhä voimakkaammin ja voimakkaammin. Alttarilaitteen taustapuolen figuurien päät, jotka aikaisemmin jäivät hämärään, tulevat ensimmäisen kerran voimallisesti näkyville, artikuloituiksi, sekä silhuetteina että heijastumina Riemenschneiderin valmistamien figuurien kasvojen kiillotetuilta kuperilta ja koverilta pinnoilta. Juudas jää nyt hämärään. Päivänkierron viimeisessä vaiheessa kirkon karkeiden ikkunoiden lävitse siilautuva valo nostaa veistoksesta esiin jatkuvasti muuttuvia yksityiskohtia.<sup>653</sup>



Tilman Riemenschneider: *Rothenburgin kirkon alttarilaite*, 1501, yksityiskohta. Wikimedia Commons.

Heideggerilaisittain voisimme sanoa, että alttarilaite on ”olemuksellisesti asetettu, sijoitettu, asetettu sijoilleen ja asetettu oikeaan paikkaan”.<sup>654</sup> Se on *pystytetty* huolehtien huomioiden omaan käsilläolevaan mukautuvuuskokonaisuuteensa (*Bewandtnisganzheit*). Altari kuuluu tähän nimenomaiseen kirkkoon – aivan ku-

<sup>653</sup> Baxandall 1980. 189–190.

<sup>654</sup> Heidegger 2000 [1927], § 22, 137.

ten *Sikstuksen madonna* kuului alkuaan juuri tiettyyn nimenomaiseen piacenzalaiseen pyhäkköön. Yhtä lailla kuin kirkot ja haudat – joiden Heidegger muistuttaa suunnitellun auringon nousun ja laskun mukaan<sup>655</sup> – Riemenschneiderin alttarilaitekin seuraa päivänkiertoa. Tämä on Kuvan tapahtumista, vallitsemista (*walten*), jossa Kuvan kohtaja on kaiken aikaa, ei kohdetta tarkastelevana etäännytettyä subjektina, vaan siitä osallisena, läpikäymässä sen hänelle tarjoamaa kokemusta. Yhtä lailla kuin alussa käsittelemämme *Kleopatran neula* – obeliski, Rothenburgin kirkon alttarilaitekin muodostuu kohdattuna ajallisten profiiliensa synteessä. Voimme katsoa, että yhtä lailla kuin edellä käsitellystä Nam June Paikin *One Candle* -installaatiosta, Riemenschneiderin teoksestakin muodostuu fokaalinen esine. Se ei pyri hallitsemaan valoa, muodostamaan siitä varantoaan (*Bestand*) – pystytettyä siitä muodostuu sitä vastoin paikka, jossa maan, taivaan, Jumalan ja kuolevaisten neliyhteys (*Geviert*) toteutuu: lehmuspainen alttarilaite säilyttää tätä neliyhteyttä.

Luce Irigaray on todennut, että auringon paistaessa havaittavat oliot näyttyvät selvinä, erillisinä, omissa sijainneissaan, omassa läsnäolevuudessaan suhteessa toisiin niitä lähellä sijaitseviin olioihin, joihin niillä on rinnakkainen suhde (*partes extra partes*). Valo mahdollistaa sen että voimme lähestyä olioita etäisyyden päästä (*É-loignement; Ent-fernung*). Mutta aurinko itsessään pysyy aina etäällä; se ei myöskään tarjoa valoaan keskeytymättömästi; päivänkierron aikana se tulee ja menee (*va et vient*). Koemme kuin se palatessaan palaisi aina samana, itseidenttisenä. Näin siitä muodostuu meille valonlähde, heideggeriläisittäin varanto (*Bestand*), jonka varaan laskemme päivittäiset toimmemme.<sup>656</sup> Heidegger kirjoittaa:

Huolehtiminen käyttää valoa ja lämpöä lahjoittavan auringon 'olemista käsillä'. Aurinko ajoittaa huolehtimisessa tulkitun ajan. Tästä ajoituksesta syntyy kaikkein 'luonnollisin' aikamitta, eli päivä. [...] 'Päiväsaikaan' antaa huolehtivalle valmistautumiselle mahdollisuuden määrittää esihuolehtivalla tavalla ajankohta 'sitten', joka sopii huolehdittavalle, eli se antaa mahdollisuuden jakaa päivä. Tämä jako puolestaan toteutuu ottamalla huomioon se, mikä ajan osoittaa, eli auringon kulku. Kuten auringonnousu, myös auringonlasku ja keskipäivä ovat erityisiä 'paikkoja', joita tämä taivaankappale valtaa. Sen säännöllisesti uusiutuva ohikulku on sellaista, jonka maailmaan heitetty ja itselleen ajallistava aikaa antava täälläolo ottaa lukuun.<sup>657</sup>

Tässä katsannossa auringonvalon perusteella tehdystä ajoituksesta muodostuu julkisesti jaettava mitta. Irigaray muistuttaa, että jos valoa olisi kaiken aikaa – se olisi vailla mittaa – sitä ei kohdattaisi varantona; jotta valosta voisi muodostua varanto on oltava aika ajoin pimeää. Luottaessaan siihen, että valo palaa aina samanlaisena ihmisestä tulee valoa ja sen privaatiota – sen läsnä- ja poissaoloa *Fort-Da*:lla hallitseva teknikko.<sup>658</sup> Mutta ihminen ei kykene hallitsemaan valoa, koska valo – se, että "on" (*il y a*) yhtä lailla valoa kuin myös pimeyttä: että on näkyväisyyttä – on ihmistä vanhempi. Ihminen kykenee hallitsemaan vain kei-

<sup>655</sup> Heidegger 2000 [1927], § 22, 138.

<sup>656</sup> Irigaray 1983, 43–44; 1999 [1983], 43–44.

<sup>657</sup> Heidegger 2000 [1927], § 80, 488.

<sup>658</sup> Irigaray 1983, 43–44; 1999 [1983], 43–44.

novaloa, joka (toisin kuin luonnonvalo) palaa aina samana, kun valokatkaisijaa käännetään.

Riemenschneiderin tavoin Puranen ymmärtää, ettei valo palaa aina samanlaisena – hän ei alista valoa varannokseen:

[...] auringon valo liikkuu ja pilviä kulkee – valo muuttuu alinomaa, se on koko ajan eri tavalla. Minun ei tarvitse siirtää sitä jalustaa kuin muutama sentti, niin se pinta yhtäkkiä joko tulvii valoa tai sitten se valo katoaa.<sup>659</sup>

Tästä on kyse myös Purasen kuvaamien, museosaleihin ripustettujen muotokuvamaalausten kohdalla; valo muuttuu kaiken aikaa. Odottamisella, joka voidaan mieltää myös virittäytymiseksi, on Puraselle olennainen merkitys kuvaustilanteessa. Hän peittää päänsä mustaan kamerahuppuun ja sulkee näin itsensä ympäröivästä museotilasta – kyseistä aktia voidaan näin luonnehtia eräänlaiseksi *epokhēksi*: ”Itse kuvaustilanteessa minä liikuttelen maalausta etsien oikeanlaisia valaistushetkeä. Sen mustan kamerahupun alta ei näe museoympäristöä [...] siitä näkyy vain maalaus itsessään. Sen vuoksi siitä tulee fyysisesti aika erikoinen tila – saatikka sitten mielentila [...]”.<sup>660</sup>

Muistakaamme kuitenkin, ettemme voi tavoittaa sen paremmin Riemenschneiderin alttarireliefin kuin Purasenkaan teosten tapahtumista, jos lähestymme niitä substanssi-aksidenssi-erottelun pohjalta. Kokemusta, jossa kohtaamme valossa hehkuvan alttarilaitteen ei ole palautettavissa sen fyysiseen oliomaisuuteen – se, minkä kohtaamme, on *energeian*, alttarilaitteen todellistumisen tapahtuma. Alttarilaitteella sen paremmin kuin Purasen kuvaamilla muotokuvamaalauksillakaan ei ole itsessään pysyvää (*vorhanden*), esilläolevaa mikyyttä, joka kätkeytyisi niiden vaihtuvissa valaistusolosuhteissa ilmenevien näyttäytymisten taakse – taideteos on kaikilta osin koko ajan läsnä kulloisissakin ilmiäsuissaan, ei kuitenkaan *ūsian* ja *parūsian* merkityksessä. Kyse on toisenalaisesta läsnäolosta – Kuvan läsnäolosta, joka on kulloinkin senhetkistä ja samanaikaisesti kaikkiaikaista, *gleichzeitig*, aina uudelleen kohdattavaa ja aktualisoituvaa. Alttarireliefi saavuttaa oliomaisuutensa ja maailmansisäisen tosiasiallisuutensa vasta jälkikäsisesti – kun sen tapahtuminen on saavuttanut hetkellisen finaliteettinsa; kun se on jo noussut ilmeneväksi.

#### 4.4.1 Odottamisen tila mielen tilana

Edellytys sille, että tavoitamme kuvan nousemisen ilmeneväksi, on seisautuminen sen äärelle: odottaminen kuvan edessä. On huomattava, ettei Puranen niinkään tee ja toimi kuin pitäytyy toimeliaisuudestaan. Hän asettuu valppaan toimettomuuden – Agambenin *inoperositä* – tilaan. Tämä on antiteesi sille, miten Agamben on huomannut museokävijöiden käyttäytyvän kohdatessaan kiinnostavan siellä maailmantaiteen mestariteoksen. Sen sijaan, että hän viipyisi sen äärellä ja antautuisi sen tuottamalle kokemukselle, hän ottaa siitä kuvan kamerallaan – nykyisin ehkä pikemminkin älypuhelimellaan tai tabletillaan – siirty-

<sup>659</sup> Niemelä 2012, (208–221), 214.

<sup>660</sup> Niemelä 2012, (208–221), 214.

äkseen heti sen jälkeen ottamaan kuvaa seuraavasta kohtaamastaan teoksesta.<sup>661</sup> Tätä Walter Benjamin kutsui *Zerstreuungiksi*. Žižek on puhunut interpassiivisuudesta, jossa subjekti luovuttaa nautintonsa, *jouissance*, tallentavalle laitteelle.<sup>662</sup> NBC Newsin maaliskuussa 2013 esittämä kuvapari on tässä suhteessa erityisen valaiseva. Vuonna 2005 otetussa kuvassa nähdään kuinka uskovaiset ovat kerääntyneet Pietarinkirkon aukiolle seuraamaan vasta edesmenneen Paa- vi Johannes Paavalin ruumiin siirtoa Pietarinkirkkoon – kuvassa erottuu vain kohtausta kohden kääntyneiden ihmisten selkiä. Valokuva, joka on näpätty samassa paikassa vuonna 2013, on täysin erilainen. Sen sijaan, että ihmiset olisivat kääntäneet kasvonsa juuri meneillään olevaan tapahtumaan, he ovat kääntäneet kasvonsa pitelemäänsä älypuhelimien tai tablettiin, jolla he kuvaavat tapahtumaa. Lacanilaisittain tulkittuna voidaan ajatella, että älypuhelimien tai tabletin näyttö on valoa hehkuva piste (*point lumineux*), joka muuttaa tapahtumaa kuvaavan henkilön itse kuvaksi, Toisen häneen kohdistaman katseen (*regard*) objektiksi. Näiden väliin sijoittuu *écran*, ”peite-näyttö”, jossa – Paul Valéryn sanoin – näen itseni näkemässä itseni.<sup>663</sup> Jo Heidegger huomasi nykyihmisen olevan kiinnostunut vain sellaisesta, joka voidaan heti seuraavana hetkenä vaihtaa toiseen kiinnostuksen kohteeseen.<sup>664</sup> Tämä on guydebordilaisen speaktaakkelin yhteiskunnan kulutustavaraksi muuttaneen taideteoksen kohtaamiselle varaa- ma aika. Puranen toimii täysin toisin; hän luopuu intentionaalisuudestaan antaakseen tilaa taideteoksen tapahtua. Odottaminen on edellytys tapahtuman läpikäymiselle. Mitä varsinaisesti merkitsee odottaminen kaikkein perustavimmassa merkityksessään? Claude Romanon mukaan odottaminen ei ole ihmiselle kontingenttia vaan olemuksellista. Hän erottaa toisistaan kaksi odottamisen tapaa, joita ensimmäistä voitaisiin kutsua objektin odottamiseksi, jälkimmäistä puolestaan tapahtuman odottamiseksi. Ensiksi mainittu perustuu appresentointiin, jonka ansiosta voimme muodostaa mielteen esimerkiksi kuu- tionmuotoisesta kappaleesta, vaikka voimme nähdä siitä yhdellä kertaa vain korkeintaan kolme tahkoa. Tämä intentionaalinen ennakointi on aina päämää- räsuuntautunutta: sen lähtöpisteenä on aina subjektin tietoisuudessaan muo- dostama tyhjä merkitysententio, joka suuntautuu kohteeseensa, joka joko täyt- tää tämän intention tai sitten jää täyttämättä. Romanon mukaan tällainen enna- kointi on aina kieleen sidottua; voimme odottaa vain sellaista, mikä on ilmais- tavissa kielellisesti. Sen, mitä kykenemme odottamaan, on näin oltava tarkasti määriteltävä kohde vastaan asettuvan objektin merkityksessä. Romano esittää aiheellisen kysymyksen: ”Miten odottaa ennakoimatonta [...] miten voimme mitenkään odottaa jotakin sellaista, joka on joka hetkellä täysin uutta?” Romano vastaa: ”Se, mitä odotamme, ei ole milloinkaan tuleva sellaisenaan [...] vaan tuleva siinä määrin kuin olemme voineet määrittää sen kielellisenä ilmaisu- na.”<sup>665</sup> Se, mitä odotamme, on toisin sanoen aina tietoisuutemme korrelaatti.

<sup>661</sup> Agamben 2007 [1978], 17.

<sup>662</sup> Žižek 2007 [2006], 24.

<sup>663</sup> [http://www.photoblog.nbcnews.com/\\_news/2013/03/14/17312316-witnessing-papal-history-changes-with-digital-age?lite](http://www.photoblog.nbcnews.com/_news/2013/03/14/17312316-witnessing-papal-history-changes-with-digital-age?lite).

<sup>664</sup> Heidegger 1968 [1954], 5.

<sup>665</sup> Romano 2007, 529–556.

Tapahtuman odottamisen modus eroaa tästä ratkaisevasti; siinä tietoisuuden aktimme ei suuntaudu mihinkään tarkasti rajattuun kohteeseen tai sisältöön, jota mitenkään kykenisimme ennakoimaan. Jean-Luc Marion tulee tässä hyvin lähelle Romanoa; hän puhuu tapahtuman anamorfisesta puhkeamisesta, sen nousemisesta ilmeneväksi. Tässä tapahtumisessa lähtökohtana ei ole enää inhimillinen konstituioiva tietoisuus vaan puhdas annettuus, joka on ikään kuin meille suotu lahja, *le don*, jonka vastaanottaessamme meistä tulee ”se, jolle on annettu”, *adonné*. Annettuutta on juuri sen verran kuin on reduktiota.<sup>666</sup> Edellytys annettuuden kohtaamisella vaikuttaa näin olevan eräänlainen *kenosis*, symbolisen haltuunoton keskeytys, jonka Jean-Louis Chrétien on nähnyt luonteenomaisena rukoukselle.<sup>667</sup> Tapahtuman odottaminen on näin aina avointa odottamista, joka avautuu vieraalle. Tätä voidaan verrata kameraan, jonka suljin on auki, jolloin filmille tai kuvakennolle voi tallentua mitä tahansa ennakoimatonta, joka kuvaushetkellä sattuu kameran objektiivin eteen. Vaikka valokuvaaja suuntaakin kameransa valitsemaansa kohteeseen, se, mitä filmille tai kuvakennolle valottuu, on perimmältään aina yllätys. Tämä on valokuvan omaehtoista tapahtumista. Voisimme ajatella, että odottaessaan hetkeä, jolloin hän painaa lankalaukaisinta – hetkeä, joka ei ole hänen itsensä vaan kaiken aikaa muuttuvien valaistusolosuhteiden vallassa – Puranen on yhtä lailla kuin ”suotuisaa säätä” odottava maamies. Tämä on se otollinen hetki, jota kreikkalaiset nimittivät *kairokseksi*. Näin ajatellessamme tulkitsisimme ajan kuitenkin heideggerilaisittain ilmaistuna epävarsinaisesti, ”läsnäoloistamisen” (*gegenwärtigen*) merkityksessä, jossa aika mielletään aina otolliseksi ajaksi johonkin tiettyyn toimintaan.<sup>668</sup> Heidegger käsitteli Höderliniä käsittelevillä luennoillaan sitä, kuinka maamies asettuu luonnon armoille, sen sijaan että hän alistaisi sen oman valtansa alle. Asettuminen luonnon armoille merkitsee asettautumista turvotmaan tilaan, jossa ihmisen tahdon korvaa kahlitsematon luonnon ja siitä kumpuavan luovuuden tahto, *fysis* ja *poiēsis*.<sup>669</sup> Simondon puhui ”teknisestä tiedostamattomasta”, jonka ansiosta viljelijä osaa valita juuri oikean tyyppiset siemenet juuri tietyn tyyppiseen maaperään kylvettäväksi.<sup>670</sup> Mutta odottaminen merkitsee yhtä lailla *ek*-staattista avautumista, oman itsensä altistamista vieraalle. Hetki, jona Puranen sulkee kameransa sulkimen, ei ole hänen itsensä vallassa. Hetki, jona hän painaa kameransa lankalaukaisinta, on symbolisaatiota edeltävän affirmaation, *Bejahungin*, hetki. Kuvaaja avaa itsensä Toisen tulla. Se, milloin Toinen saapuu, ei ole Purasen päätettävissä tai ennakoitavissa. Hänen suunnatessaan kameransa valitsemaansa kohteeseen ja ryhtyessään odottamaan, tämä merkitsee kutsun ”Tule!” esittämistä. Tätä kutsua ei ole suunnattu kenellekään tietylle vastaanottajalle. Se on suunnattu olemiselle itselleen – sille, millä ei ole muotoa tai oliomaisuutta. John Caputo kirjoittaa, että ”Tule!” – Derridan *Viens* – merkitsee kielellisen, symbolisen affirmaatiota, joka edeltää kaikkia tar-

<sup>666</sup> Marion 2013a [1997]. Marion korvaa Husserlin *Gegebenheit*-termin omalla *donation*-käsitteellään, joka tuo mukanaan lahjan (*le don*) kompleksisen tematiikan.

<sup>667</sup> Chrétien 2000, (147–175), 153.

<sup>668</sup> Heidegger 2000 [1927], § 80, 489.

<sup>669</sup> Niemi-Pynttari 1988, 118–121.

<sup>670</sup> Simondon 2013 [1958], 128.

kasti määriteltävissä olevia kielellisiä ilmaisuja. *Viens* on *Ur-affirmaatiota* kielelliselle ja maailmalliselle olemisellemme. Derrida totesi, ettei *Viens* ilmaise sen paremmin halua, määräästä, rukousta sen paremmin kuin pyyntöäkään. Apokalyptinen halu on selkeyden ja loistavan kirkkauden (*splendor, gloria*), lopullisen totuuden halua. *Viens* avaa näyttämön, mutta avatessaan sen se ei paljasta mitään kohteista, ei mitään sellaista, joka olisi kategorisoitavissa tai tematisoitavissa. Derridalaisittain kyse on apokalypsista ilman apokalypsiä, messiaanisuuudesta, jolla ei ole nimettyä messiaasta, absoluuttisesta vieraanvaraisuudesta Toiselle (*tout autre*), jonka radikaalia singulaarisuutta ei pyritä palauttamaan yleiseen, Samaan.<sup>671</sup> Apostoli Paavalin sanoin kyse on *parūsian* odottamisesta.

Entä mikä on se *tila*, jossa Puranen odottaa kuvaushetkeä? Odottaessaan pimeässä – onko pimeä välttämätön negaatio positiviteettien ilmenemiselle; sille, että ylipäänsä jotain voi ilmetä? – mustan kamerahuppunsa alla Puranen on kuin keskiajan kirkkoisät, jotka kontemploivat pimeässä kammiossaan pyrkien sulautumaan Jumalaansa.<sup>672</sup> Aivan kuten nämä ”negatiiviset teologit”, Puranen katsoo kuvaustilanteessa yhtä paljon sisään- kuin ulospäin; häilyminen sisäisen ja ulkoisen välillä käynnistää dialektisen liikkeen, keskeytymättömän väreilyn. Odottaessaan pimeässä Puranen kertoo maalauksen muuttuvan ”hyvin eläväksi ja läsnä olevaksi”.<sup>673</sup> Mutta minkä luonteista on maalausten tuottama läsnäolo? Puranen kokee kykenevänsä kuvauskohteensa elävänä ja läsnäolevana vain tämän edeltävän erikoisjärjestelyn ansiosta. Keskittyminen, odottaminen ja yhtäaikainen sulkeutuminen itseen ja avautuminen itsen ulkopuolelle, sisä- ja ulkopuolen yhteensulautuminen eräänlaisessa *metheksiksessä*, osallistumisessa, ja *Einfühlungissa* vaikuttavat olevan edellytyksiä mimeettisen esityksen, tässä tapauksessa muotokuvan, kohtaamiselle *todella*. On huomattava, että se, mikä tuottaa vaikutelman muotokuvissa esiintyvien henkilöiden läsnäolevuudesta, on valo heijastuksineen. Tässä Purasen teoksilla on yllättävä yhteys bysanttilaisten reliefi-ikonien synesteettiseen performatiivisuuteen, *pikiliaan*. Biseria Pentcheva on kirjoittanut, kuinka tällaista ikonia lähestyvän uskovon liikkeiden ja hengityksen aikaansaama ilmavirta saa ikonia ympäröivien kynttilöiden ja öljylamppujen tuottaman valon välkehtimään tämän pyhän kuvan mosaikki- ja hopeatesseroista koostuvalla epätasaisella pinnalla. Pentchevan mukaan juuri tämä välke animoi ikoneissa kuvatut pyhät henkilöt eläviksi. Kyse ei ole kuitenkaan jäljittelevästä kaltaisuudesta ja *homoiösiksesta* – vaan lacouelabarthelaisittain ”tosi kaltaisuudesta”, *vraie semblancesta*. Tämä on *mimēsiksen* tapahtumista. Pentchevan mukaan museoiden vallitsevat esityskäytännöt – tasainen valaistus ja se, että museosaleissa on vain toisiinsa nähden samanarvoisia sijainteja, ei enää paikkoja – kuolettavat pyhä kuvat. Ne ovat yhä edelleen esillä, mutta vain teoksina.<sup>674</sup>

Mutta Puranen ei tarkastele kuvaustilanteessa vain ulkoista kuvauskohdettaan vaan myös, mitä suurimmassa määrin, itseään – joissakin hänen teok-

<sup>671</sup> Caputo 1997, 97, 134–156; Derrida 1983, 64–65, 91–98.

<sup>672</sup> Ks. Laird 1999, 592–616.

<sup>673</sup> Niemelä 2012, (208–221), 214–215.

<sup>674</sup> Pentcheva 2006, (631–655), 631, 640. Tästä tematiikasta ks. myös Mondzain 2005 [1996].



sistaan valokuvaajasta tai jostain muusta henkilöstä kuvaan lankeama heitto-varjo tuottaa mielikuvan omaa kuvajaistaan vedenpinnasta ihailevasta Narkissoksesta. Tämä ilmentää myös valon kahtalaista luonnetta, kuten Aristoteles muistutti, ”läpinäkyvä”, *to diafanēs*, on joskus valo, toisinaan taas pimeä – palaan tähän teemaan myöhemmin. Puranen antaa maalauksen affektoida itseään. Kuvaustilanteessa hän siis reflektoi myös omaa tunnetilaansa. Puranen kertoo toivovansa, että hänen kokemuksensa siirtyisi hänen valokuviensa välityksellä myös katsojille, ”että [muotokuvissa kuvatut henkilöt] muuttuisivat erilailta eläviksi ja läsnäoleviksi kuin niissä maalauksissa.” Maininta ”elävästä kuvasta” toistuu jatkuvasti Purasen puheessa. Hänen mukaansa ”Monet ihmiset ovatkin todenneet katsoessaan sitä itse maalausta ja siitä ottamiani valokuvia, että näiden valokuvien malli on jotenkin paljon elävämpi kuin sen maalauksen malli.”<sup>675</sup> Näinhän meillä on tapana hyvin arkipäiväisellä tavalla ilmaista se, että koemme jonkin olevan voimakkaasti läsnä oleva. Puranen toteaa pyrkimyksenään olevan maalausten ”haurauden”, ”inhimillisyyden” ja ”hetkellisyyden” esiintuominen.

#### 4.4.2 Jotain pientä levottomuutta

Purasen kuvista käy mielestäni erityisen hyvin ilmi se, että niiden ”ymmärtämiseksi” meille ei riitä se, että selvitämme mahdollisimman tarkkaan sen, mikä on ollut valokuvataiteilijan itsensä intentiona hänen luodessaan teoksiaan. Puranen ei yllättävästi missään kohta kiinnitä huomiotaan siihen, miksi hän kokee tuottavansa elävyyttä kuvaamiinsa muotokuviin juuri rikkomalla niiden representoivan kuvapinnan valonheijastuksilla. Onko niin, että ”elävyys” syntyykin kuvapinnan ”häiriöistä”, *Störungista*? Tällä viitataan mediateoreetikko Ludwig Jägerin tekemään erotteluun transparensin (*Transparenz*) ja disruption, häiriön (*Störung*) välillä. Jäger kutsuu häiriöksi tilannetta, jossa mediumin transparenttisuuden vähentyessä sen materiaalinen ominaisluonne nousee esille – tämä johtaa siihen, ettemme näe enää *seeing-as*- vaan *seeing-in*-rekisterissä. Tässä *Störung* lähestyy Louis Marinin opaakkia refleksiivisyyttä - *Störungista* voidaan löytää temaattinen yhteys myös Michel Serresin käsitteeseen *noise*, joka yhtä lailla kiinnittää huomion viestiä kantavaan mediumiin, faattiseen funktioon, viestin sisällön sijasta. *Störung* on ”kolmas poissuljettu”, katkos tai tukeuma informaatiokanavassa – Didi-Huberman muistuttaa, että ranskan kielessä ilmaisulla *il y a un souci* ilmaistaan häiriötä puhelinyhteydessä.<sup>676</sup> *Störungia* Purasen kuvissa luovat kuvaan heijastuvat museotilan satunnaiset elementit sekä itse kuvaajasta tai kamerasta lankeavat heittovarjot. Emme voi myöskään sivuuttaa ajatusta, että Purasen kuvista on myös löydettävissä jokin selittämättömäksi jäävä traumaattinen ulottuvuus. Ne koskettavat hyvin omintakeisella tavalla. Tämän saa aikaan jo se, että vanhat muotokuvamaalaukset itsessään kantavat mukanaan kuolevaisuutta, kaiken katoamista, olemassaoloamme

<sup>675</sup> Niemelä 2012, (208–221), 214–215.

<sup>676</sup> Didi-Huberman 2013a, 92; Jäger 2010, (71–94), 83; Serres 2007 [1980]; Marin 1994; Alloa 2011, 179–190; Merleau-Ponty 2013 [1964], 425.

määrittävää perustavanlaatuaista puutetta ja sitä *Abgrundia*, pohjatonta kuilua, jonka syvyyteen emme halua katsoa. Puranen valokuvaus on varovaista pyrkimystä luodata tätä tuntematonta territoriaa. Hän kertoo hakevansa "[...] vähän konfliktia tai jotain mikä ei ole niin itsestään selvää, jotain epävakaata, jotain pientä levottomuutta [...]"<sup>677</sup> Tällaista konfliktia Puranen ei koe tavoittavansa katsellessaan vanhoja muotokuvia museosalien seinillä, sitä eivät tavoita hänen mukaansa myöskään museoon astuvat kiireiset näyttelyvieraat, jotka vain kävelevät yhden maalauksen luota toisen äärelle, kiinnittämättä niihin erityisempää huomiota. Puranen kokee muotokuvissa kuvattujen ihmisten ikään kuin painuneen unohduksiin – didihubermanilaisittain ilmaistuna ne ovat alivalottuneita (*sous-exposés*), tuskin havaittavia kuten elokuvien nimettömiksi jäävät avustajat, *peuples figurants*. Heille jää vain päähenkilöitä säestävien statistien rooli.<sup>678</sup> Jean-Luc Marion muistuttaa museovieraista, joille museon ovesta ulos astuessaan syntyy vaikutelma kuin he eivät olisi nähneet mitään. Marion kysyy, miten voi olla mahdollista nähdä, muttei kuitenkaan nähdä?<sup>679</sup> Tämä on yhtäaikaista läsnä- ja poissaoloa, jonka Janne Seppänen on nähnyt leimallisena valokuvallisille esityksille.<sup>680</sup> Tämä on todellakin ominaista valokuvalle mediumina, jota on usein verrattu jälkeen – jäljen muodostumiseksi sen, mikä jäljen on jättänyt, on oltava poissa. Alivalottuminen johtaa kuvien vaipuminen unohduksiin. Mutta kuvat vetäytyvät näkyvistä myös ylivalottuessaan (*sur-exposition*), kun ne valjastetaan vallan spektaakkeliin, oppressiivisten dispositiivien, "näkyvän tyrannian" välikappaleiksi.<sup>681</sup> Michel Serres on esittänyt, ettei meidän pitäisi pitää puolihämärää negatiivisena asiana. Asiat *clara et distincta* paljastavien Platonin auringon ja *Aufklärungin* sijaan hän puhuu pehmeän ja suodattuneen valon puolesta – vain sen ansiosta kykenemme näkemään todella. Tämä edustaa sitä tapaa, jolla näemme päivittäisissä elinympäristöissämme, "ruumiillisilla silmillämme". Kuussa ja kiintotähdillä, joissa ei ole ilmakehää, joista puuttuu hitaasti virtaava pyörteinen ilma, johon auringonsäteet sekoittuisivat, valo ja pimeys

<sup>677</sup> Niemelä 2012, (208–221), 218.

<sup>678</sup> Niemelä 2012, (208–221), 212–214; Didi-Huberman 2012b.

<sup>679</sup> Marion 2013a [1997], 80.

<sup>680</sup> Seppänen 2014, 96–97. Seppänen toteaa, että valokuvassa läsnä- ja poissaolo "[...] vuorot[televat] vaihduntakuvion tavoin." Viittaa samaan asiaan artikkelissani *Ratkeamattomia kuvia*, jonka teoreettinen lähtökohta on kuitenkin Derridan *différance*ssa, johon Seppänen ei jostain syystä viittaa sanallakaan.

<sup>681</sup> Didi-Huberman 2012c, 35. Didi-Hubermanin puhe "näkyvän tyranniasta" (*tyrannie du visible*) voidaan liittää Foucault'n *Tarkkailla ja rangaista* -teoksessaan (*Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975) käsittelemiin vallan ja valvonnan dispositiiveihin, jotka yhdistyvät 1600-luvulla kehitetyssä *Panopticonissa*, vankiloiden kurinpitolaitteistossa, jonka avulla vartijat saattoivat tarkkailla ja siten hallita ja kontrolloida vankien vähäisimpiäkin liikkeitä. Näkyvän tyrannian äärimmäinen ilmentymä on oikeudenkäyttö, jossa tuomari kidutuksen avulla pyrkii saamaan syytetyn tunnustamaan – tämä on Pierre Hadot'n promeettiseksi kutsuma tiedonasenne. Yhtä lailla sen voi nähdä viittaavan myös asenteseen, jossa todellisuutta jäsennetään vain ontisen pohjalta. Didi-Hubermanin käyttää *La Parabole des trois regards* -esseessään (1987) näkyvän tyrannian metaforana satasilmäistä Argosta, joka "avaa maalauksen kuin ruumiin". Ks. Didi-Huberman 1998, 113–120; 2015 [2009], 49; Hadot 2006 [2004] 92–93. Näkyvän ja näkymättömän poliittisuudesta ovat puolestaan kirjoittaneet mm. Jacques Rancière (*Partage du sensible*. Paris: Fabrique, 2000) ja Nathalie Heinich (*De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* (Paris: Gallimard, 2012).

erottuvat jyrkästi toisistaan. Toisella puolella elämän edellytykset riittää kuumuus ja häikäisevä kirkkaus, toisella pimeys ja jäätävä kylmyys. Serres toteaa, että vain kuussa voimme havaita tarkasti ja selkeästi – mutta tämä ei ole todellista näkemistä.<sup>682</sup> Marion esittää, että kuvan näkemiseen todella ei riitä sen näkeminen omassa oliomaisuudessaan – nähdäksemme kuvan meidän on osallistuttava siihen esiinnouvuun (*surgissement, fysis*), jossa kohtaamme sen havaittavana. Tämä näkyvyys on ikään kuin toisen asteen näkyvyyttä, marionilaisittain ”yli-näkyvyyttä” (*sur-visibilité*).<sup>683</sup> Miten sitten ”kaikesta huolimatta” (*malgré tout*) koettaa nähdä ihminen – lähimmäinen, joka on näytteillä (*exposé*) vain kadotakseen näkyvistä?<sup>684</sup> Puranen vaikuttaa jakavan Didi-Hubermanin kanssa tämän ”onnettoman tietoisuuden”.

Purasen ilmaisema huoli paljastaa sen, että hänen työskentelyään suuntaa eräänlainen allegorinen impulssi. Allegoristi on henkilö, joka muistuttaa meille jatkuvasti menneisyyden merkityksestä nykyhetkelle.<sup>685</sup> Craig Owens näki allegorisen ilmaisun perustavimpana pontimena sen kuilun yhteenkuromista, jonka nähtiin syntyneen nykyhetken ja menneisyyden välille. Hänelle allegorialle tunnusomaista on se, että valittua tekstiä, esimerkiksi Vanhaa Testamenttia, luetaan Uuden Testamentin tarjoamasta näkökulmasta. Allegorialle luonteenomaisena Owens piti lisäksi viehtymystä fragmentaariseen, epätäydelliseen ja muuttuvaan, minkä täydellisin ilmentymä on tietenkin raunio. Valokuvat, joista esimerkkinä hän mainitsi Eugène Atget'n ja Walker Evansin vedokset, edustivat Owensille fragmentaarisuudessaan ja kontingenttisuudessaan allegoriaa puhtaammassa muodossaan.<sup>686</sup> Modernismissa, jossa esteettisen alue rajattiin tarkasti, allegoriaan ei voitu suhtautua kuin kielteisesti. Allegoria nähtiin vain tarpeettomana, jälkikäteenä lisäyksenä, ornamenttina. Allegoria merkitsi modernistisen puhtaan muodon, välittömän läsnäolon ja pysyvän identiteetin antiteesiä. Allegoria otti niiden paikan ja toi niiden tilalle vain perversioita: fragmentaarisuutta, ei-identtisyttä ja kaiken hallinnan estävää mediaalisuutta. Verrattuna symboliin, joka tarjosi merkityksen täyteyttä ja rikkomatonta läsnäoloa, allegoria nähtiin uhkaavana.<sup>687</sup> Postmodernismin käynnistämä allegorinen impulssi ei ole kuitenkaan kyennyt tunkeutumaan museoiden käytäntöihin. Puranen on huomannut, että perinteisissä museovalokuvissa maalauksista tulee symboleita – tämä on tärkeä huomio. Se, että Puranen valitsee kuvauskohteeseen mieluiten puupaneelille tehtyjä maalauksia, joiden puunsyyt, halkeamat ja muut epätasaisuudet sivulta lankeava valo tuo erityisen selvästi esille, ilmentää juuri hänen allegorista mielenlaatuaan. Tähän liittyy myös se, että Puranen toteaa pyrkimyksensä olevan muotokuvissa kuvattujen henkilöiden haurauden esiintuominen. Owens muistuttaa lisäksi, ettei allegoristi ole suinkaan her-

<sup>682</sup> Serres & Latour 1995 [1990], 154. Lyotard on todennut, että oppiaksemme näkemään, meidän olisi kyettävä vapautumaan halustamme pyrkiä oikopäätä tunnistamaan näkemämme. Lyotard 2011 [1971], 153; 1985 [1971], 157.

<sup>683</sup> Marion 2013a [1997], 80–81.

<sup>684</sup> Didi-Huberman 2012c, 11–13.

<sup>685</sup> Bloomfield 1972 (301–317), 302.

<sup>686</sup> Owens 1980, 67–86.

<sup>687</sup> Day 1999, 105–118.

meneutikko; sen sijaan, että hän pyrki paljastamaan tekstin alkuperäisen merkityksen, joka olisi sidottu tekstin laatijan intentioon, hän ottaa sen haltuunsa aktiivisen appropriaation keinoin. Hän lisää tekstiin uuden ulottuvuuden.<sup>688</sup> Tämä johtaa siihen, kuten Hirsch on todennut, että allegoria on luonteeltaan välttämättä anakronistista.<sup>689</sup>

Mutta Purasen työskentelyä voidaan katsoa ohjaavan myös esseistisen impulssin adornolaisessa merkityksessä; hänen teoksensa ovat esseitä valosta – valosta, jota ei enää mielletä yksinomaan näkyvän, ilmeisyyden, ennakkoehtona. Bertrand Prévostin sanoin: ”[Valo] ei ole enää elementti vaan tapahtuma: välähdys (*éclair*). Tapahtuma, toisin sanoen valo-aines (*lumière-matière*), jossa merkitys (*sens*) on erottamaton [kulloisenkin]materiaan yksittäisestä ominaislaadusta.”<sup>690</sup> Muistakaamme Didi-Hubermanin huomio *Galla Placidian* valoa hehkuvista alabasteri-ikkunoista tai Baxandallin kokemus päivänkierrosta Tilman Riemenschneiderin alttarilaitteen äärellä – nähdäksemme valon, sen on aina osuttava johonkin materiaan. Tuodessaan valoon Purasen teokset eivät paljasta mitään, ne eivät ole apofantisia lausumia. Valoon tuominen ei näin tässä merkityksessään merkitse saattamista jotakin tiedon ja ymmärryksen piiriin; Purasen kuvissa ei ole mitään ilmeistä, evidenttiä – niissä hehkuva valo on syvästi problemaattista. Prévost on esittänyt Didi-Hubermanin pyrkimyksenä olevan problemaattisuuden palauttamisen kuvalle – Purasella on ilmiselvästi sama pyrkimys. Puranen on maininnut pyrkivänsä luomaan kuvillaan myös hienovaraista konfliktia – tällä hän yrittää nostaa muotokuvissa esiintyvät henkilöt pois siitä unohduksesta, johon ne ovat hänen mukaansa vaipuneet. Sitä, mihin museosalin kohtaan hän asettuu kuvaamaan muotokuvamaalauksia, ei päättä hän itse, vaan sekä vallitsevat valaistusolosuhteet, että – vielä enemmän – hänen kuvauskohteensa, muotokuvamaalaukset, jotka Jean-Luc Marionia lainaten ”kääntävät anamorfisen katseensa hänen puoleensa”. Samalla Purasen valokuvat tuottavat omassa performatiivisuudessaan museoiden vallitseviin esityskäytäntöihin kohdistuvaa hienovaraista kritiikkiä. Onko todellakin niin, että museoiden tasavalossa ja tarkkaan harkituilla ripustustavoilla ja sijainneilla – muistettakoon, että Heideggerin mielestä taideteoksen siirtyessä museoon se riistetään omasta erityisestä paikastaan, museoissa ei ole paikkoja vaan homogeenisia sijainteja (tämä mahdollistaa sen, että museoissa katsotaan voitavan tehdä merkittäviäkin ripustusmuutoksia ilman, että taideteosten nähtäisiin niistä millään tavalla kärsivän) taideteokset eivät välity elävinä, tarvitaan jotakin ravistelevaa, vaikka vain pieni valonheijastus? On tietenkin muistettava, että Puranen ei tee taikatemppeja: hän kuvaa museosalien vallitsevassa valossa, ei keinovalossa vaan siinä päivänvalossa, joka salien ikkunoista tulvehtii sisään. Hän kuvaa maalaukset juuri niin, kuin joka ainoa museokävijä voi osapuilleen ne kohdata – tosin taideteos ei koskaan näyntyä täysin samanlaisena, valaistusolosuhteet muuttuvat, kulma, josta museokävijä maalausta katsoo, on aina hieman erilainen – mutta kaikkein tärkeimpänä: kohtaaminen on aina erilainen. Joka tapauk-

<sup>688</sup> Owens 1980 (67–86), 69.

<sup>689</sup> Hirsch 1994 (549–567), 562.

<sup>690</sup> Prévost 2012.

sessä museokävijä ei milloinkaan kohtaa teoksia sellaisina, kuin ne esiintyvät museoiden dokumenttivalokuvissa. Dokumenttivalokuvat eivät rekisteröi kohtaamisia, ne tuottavat omassa performatiivisuudessaan korvikkeita kohdattaville taideteoksille – ne kohtaavat taideteokset menneessä aikamuodossa, *ça-a-été*, vailla yhteyttä nykyhetkeen. Dokumenttivalokuvaajille kuvaustapahtuma on enemmänkin, hegeliläisittäin ilmaistuna, *Gedächtnisin* kuin *Erinnerungin* asia. Eivätkö dokumenttivalokuvat ilmaisekin omalla tavallaan kaikkein ilmeisimmällä tavalla sen, ettei museoissa ole enää paikkoja, ainoastaan homogeenisia sijainteja?<sup>691</sup> Voidaan ajatella, että Puranen – sen lisäksi, että hän luo uutta elävyyttä kuvaamiinsa muotokuvaan – luo museoihin uudestaan paikkoja, jotka on menetetty. Tosin ehkä olisi parempi ajatella niin, että ne pikemminkin ehdottavat, että jokainen meistä, kohdatessaan taideteoksen, loisi oman paikan itselleen. Dokumenttivalokuvia ei kuvata paikoissa, mikään niissä ei kerro siitä, missä ne on otettu, valokuvaamo sen paremmin kuin valokuvaaja eivät saa tulla niissä millään tavalla esiin. Purasen kuvat on sen sijaan otettu paikoissa, ei sijainneissa. Huoli kuvista on myös huolta paikoista; huoli kuvien säilymisestä on huolta kuvien paikkojen säilymisestä. Haluaisin nähdä niin, että Purasen kuvat ”pysyttävät” kuvatut taideteokset, samalla tavalla kuin maalaus ripustetaan seinälle, ne ”asettavat esille”. Ne ovat myös mitä suurimmassa määrin taideteosten uutta toimeenpanoa ja aktualisoitumista, *Vollzugia* gadamerilaisessa merkityksessä. Kuvaamisensa jälkeen kuvatut muotokuvamaalaukset eivät enää ole entisenlaisiaan. Sen aikaansaa valokuvien performatiivinen voima.

Mutta miksi Puranen kokee juuri valon heijastusten tekevän muotokuva-maalaukset – ”portretit”, kuten hän niitä kutsuu – erityisen eläviksi? Mikä funktio valon heijastuksilla on Purasen valokuvissa? Ainakin se, että heijastukset ja pinnan kiillot rikkovat eheän muodon, *Gestaltin*. Voitaisiinko Purasen valokuvia lähestyä eräänlaisina kuvallisina ekfrasiksina? Puranen toistaa useaan otteeseen pyrkimyksensä olevan kuvaamiensa muotokuvien palauttaminen eläviksi. Muistammehan, että aikaisemmin ekfrasiksilla pyrittiin tekemään maalaukset eläviksi, läsnäoleviksi, *enargeian* keinoin.

#### 4.4.3 Valokuvan ”tässä” ja ”nyt”

Puranen on todennut, että museoiden dokumenttivalokuvissa taideteoksista on tullut symboleita, joilla ei ole ”paljoakaan tekemistä” kuvattujen taideteosten kanssa.<sup>692</sup> Täsmällisemmin ilmaistuna museokuvat ovat merkkejä, jotka seuraavat François Récanatin ”representationalismiksi” kutsumaa ajattelua. Sen mukaisesti ”sanat ja lausumat, yleisemmin merkit, ovat olioita (*choses*), joiden välityksellä kykenemme puhumaan toisista olioista.” Merkit kykenevät toisin sanoen representoimaan toisia asioita – tämän mahdollistaa, representationalistisen käsityksen mukaan, niiden transparenttius, se, että ne häipyvät näkymättömiin representoimansa tieltä. Tämä ei kuitenkaan tarkasti ottaen pidä paikkaansa:

<sup>691</sup> Kaja Silvermania seuraten voitaisiin ajatella, että museoiden dokumenttivalokuvaus toimii lacanilaisen *regardin*, normatiivisia, etäännytettyjä esityksiä kuvauskohteistaan tuottavan välineen funktiossa. Silverman 1996, 136.

<sup>692</sup> Niemelä 2012, (208–221), 215.

toimiakseen merkin funktiossa sen on oltava sekä transparentti että opaakki. Merkin syvimpään olemukseen kuuluu, että se kaiken aikaa häilyy transparenttisuuden ja opasiteetin, tai refleksiivisyyden, välillä.

Tähän liittyy vielä toinen asia. Tarkastellaan sitä, miten Hegel reflektoi aistivarmuutta (*die sinnliche Gewissheit*): "Kysymykseen, mikä [hetki] on nyt?" vastaamme esimerkiksi, että "Nyt on yö". Testataksimme tätä väitettä kirjoitamme lauseen paperille: "Nyt on yö". Lausehan ei voi mitenkään menettää totuudenmukaisuuttaan ylöskirjaamisessa. Mutta kuitenkin, katsoessamme paperille kirjoittamaamme lausetta "Nyt on yö" keskipäivällä, huomaamme, ettei se enää vastaakaan vallitsevaa asiantilaa.<sup>693</sup> Katsokaamme Purasen jostakin maalauksesta ottamaa valokuvaa, jossa kuvatun teoksen pinnan heijastuksista voimme päätellä, että se on kuvattu keskipäivällä. Kyseinen valokuva siis ikään kuin lausuu: "Nyt on keskipäivä". Katson kyseistä valokuvaa keskiyöllä. Valokuva lausuu edelleen "Nyt on keskipäivä" - se ei voi muuta. Lause ei kuitenkaan mitenkään voi vastata sillä hetkellä vallitsevaa asiantilaa. Mikä saa Purasen kuitenkin väittämään, että hänen maalauksesta ottamansa valokuva olisi enemmän kuvatun teoksen kaltainen kuin perinteinen museovalokuva? Tosiasiallisesti Purasen kuvat ovat yhtäläillä symboleita kuin mitkä tahansa muutkin valokuvat. Ne kantavat sisällään muistoa kuvaushetkestä, joka on uudelleenaktivoitavissa myöhemmin. Kuvaushetken singulaarinen ainutkertaisuus, lausuma "Nyt on yö" tai "Nyt on päivä" rekisteröityy valokuvaan muuttuen ideaaliseksi, objektiiviseksi merkitykseksi, *Bedeutung*, joka ei ole enää sidottu kuvaushetken ohikiitävään ainutkertaisuuteen. Tämä ylöskirjattu merkitys on kaikkien tavoitettavissa valokuvan välityksellä, siitä tulee intersubjektiiivinen. Valokuvan lausumaan ideaaliseen nyt-hetkeen "Nyt on yö" tai "Nyt on päivä" eivät vaikuta vuorokaudenaikojen vaihtelut tai muutokset siinä, missä nimenomaisessa paikassa kyseistä valokuvaa tarkastelemme.<sup>694</sup> Derrida viittaa nyt-hetken paradoksiin *Ousia et grammè* -tekstissään (1972). Aristoteleen viitaten hän muistuttaa, että aika samanaikaisesti on ja ei ole; "nyt on samalla se, mikä ei ole enää ja se, mikä ei ole vielä. Aika on olemukseltaan sen kaltainen, mihin kreikkalaiset viittasivat käsitteellään *nyn*. *Nyn* ajan ideaalisena nyt-hetkenä, "ajallisen muuntelun muuntelemattomissa olevana ytimenä", ei ole itsessään ajallinen. Se ajallistuu ainoastaan ajallistuessaan, siis siirtyessään ei-olevuuteen, jolloin sen paikan on ottanut mennyt ja tuleva.<sup>695</sup> Viitaten Hegeliin Claude Romano muistuttaa, ettei *nyn*'iä voi pitää subjektina (*hypokeimenon*), johon liitettäisiin predikaatteja "on päivä", "on yö". *Nyn* on sitä vastoin eräänlainen kvasisubjekti, jolla ei ole subjektiuttaan lausumishetken "Nyt on yö" ja "Nyt on päivä" ulkopuolella. Romano katsoo, että ajalla on *um-zu* -rakenne. Sen sijaan, että aika-subjektille predikoitaisiin määreitä, siihen liitetään toimintoja: "nyt on aika tehdä sitä tai tätä".<sup>696</sup> *Nyn* on ajan attribuutti, se ei ole koskaan yksin. *Nyn* merkitsee aina "tämän" tai "tuon"

<sup>693</sup> Hegel 1977, § 95, 60.

<sup>694</sup> Gaston 2007, 130–133.

<sup>695</sup> Derrida 1982 [1972], 39–40.

<sup>696</sup> Romano 2014 [1999], 46–47.

olion – esimerkiksi taideteoksen – nyt-hetkeä. Nyt-hetki ei ole ajassa, mutta se ei ole myöskään atemporaalinen, nyt-hetket kulkevat ajan mukana. Tämä on huolta ajasta, joka tapahtuu ajassa, ei ajan ulkopuolella – huolella (*Sorge*) on ajallinen luonne, kuten Heidegger totesi. Aika ideaalisena nyt-hetkenä ei ole ajateltavissa. Meillä voi olla vain ajan idea. Heidegger piti vallitsevaa käsitystä, jonka mukaan aika koostuisi toisiaan seuraavista nyt-hetkistä, vulgaarina. Hänen mukaansa aika siten ymmärrettynä ei voinut johtaa kuin ajan autenttisen mielen tyypistämiseen. Huoli ajasta on huolta ajan merkityksellisyydestä, *Bedeutsamkeit*. Se on myös huolta siitä, että osaamme kohdata ajan paradoksaalisuuden – nähdä sen, että se on paradoksi.<sup>697</sup> Nyt-hetkeä ovat pohtineet monet eri ajattelijat Aristoteleen jälkeen, mm. Walter Benjamin (*Jetztzeit*) ja Giorgio Agamben (*kairos*)<sup>698</sup>. Olennaisinta on ymmärtää se, ettei nyt-hetki tapahdu ajassa vaan avaa ajan. Se on kriittinen ratkaisun hetki, joka on läpikäytävä taideteoksen kohtaamiseksi.

Valokuvan nyt-hetkeä voitaisiin myös ajatella eräänlaisena shifterinä. Roman Jacobsonille shiftereitä olivat muun muassa persoonapronominit, mutta myös esimerkiksi paikan ("tässä") ja ajan määreet ("nyt"). Tällaisen indeksikaalisen symbolin merkityksen ymmärtämiseksi on kyettävä tunnistamaan sekä koodi että viesti. "Tässä" ei yksinään voi merkitä mitään, vasta kun siihen lisätään lisämääre, esimerkiksi "Tässä talossa" ilmaus saa merkityksensä. Voisimme ajatella, että kuvattu ja kehitetty, mutta vielä vedostamaton filmiruutu – jota Janne Seppänen kutsuu valokuvan "materiaaliseksi ytimeksi" – muodostaa valokuvan "nyt"-hetken. Tämä valokuvanegatiivi (jota Seppänen nimittää "latentiksi kuvaksi") voidaan saattaa ilmeneväksi vain siten, että siitä valmistetaan valokuvapositiivi.<sup>699</sup> Mutta valokuvan tässä ja nyt -hetki jää siinäkin manifestoitumatta.

"Nyt" on jo lakannut olemasta lausumishetkellään. Se "nyt" joka on, on toinen "nyt" kuin se, mihin lausumassa viitataan. "Nyt"-hetken oleminen on juuri tätä: ei enää olla silloin kun "nyt" on. Lausutun "nyt"-hetken oleminen on jo ollutta olemista. Valokuvan "nyt" on, kuten Roland Barthes asian ilmaisi, "tämä-on-ollut" (*ça-a-été*) -olemista. Valokuvan "nyt" on valoherkälle filmiemulsiolle muodostunut tummuma. Tästä tummumasta – valokuvan "materiaalisesta ytimestä" – muodostuu havaittava kuva vasta, kun filmi kehitetään. Filmille pimiössä muodostuva kuva edustaa toista "nyt" -hetkeä kuin sitä edeltävä latentti kuva, tummuma. Aivan kuten lausuttu "nyt" valokuvakin kantaa aina mukanaan negatiivisuutta, ei-mitään; kameran sulkimen ollessa avoin ja filmiemulsion valottuessa, kuvaamishetken "nyt" on jo mennyt. Sama pätee "tämä"-pronominiin. Lausumalla "Tämä valokuva" en kykene viittaamaan juuri siihen nimenomaiseen valokuvavedokseen, jota lausumallani indikoin; se, mihin "tämä"-pronomini viittaa, ei ole mitään olevaa; se on universaalia, paperiarikki sitä vastoin on yksittäisolio.<sup>700</sup> Ontologisen eron näkökulmasta voimme

<sup>697</sup> Romano 2014 [1999], 42–47.

<sup>698</sup> Agamben 2007 [1978], 99–116.

<sup>699</sup> Seppänen 2014, passim.

<sup>700</sup> Agamben 1991 [1982], 11–13.

ajatella, että hetki, jolloin kameran suljin avautuu filmin valottumisen mahdollistamiseksi merkitsee yhtä lailla ontologisen ulottuvuuden avautumista – avautuminen tässä olemisessa ja maailmassa juuri ”tälle” juuri tällä nimenomaisella ”nyt”-hetkellä – kuvauskohteen sitä vastoin muodostaessa ontisen ulottuvuuden, joka täyttää ”tämä” ja ”nyt” -pronomien ”lupauksen”. Että tämä lupaus voisi täytyä on oltava tämä maailma, tämä oleminen, jossa valokuvauksen akti ”nyt”-hetken vaarinottona (*Wahrnehmung*) voi tulla ilmaistuksi.<sup>701</sup>

Voidaan ajatella, että valokuvat ovat olemukseltaan ”spatiaalisesti agnostisia informantteja”, kuten Jonathan Cohen ja ja Aaron Meskin asian ilmaisevat. Ne välittävät tietoa kulloisenkin kuvauskohteen havaittavista ominaisuuksista, mutta eivät siitä, missä tämä kuvauskohde sijaitsee sen paremmin kuin siitäkään, minä nimenomaisena hetkenä se on kuvattu.<sup>702</sup> Tämän Seppänen katsoo tuottavan valokuvan olemuksellisen epävakauden ja levottomuuden: valokuvan liike muodostuu läsnäolon ja poissaolon vuorottelusta.<sup>703</sup> Tähän on huomautettava, että tämä ei ole yksinomaan valokuvien vaan minkä tahansa kuvan ominaisuus. Tämän ominaisuuden valokuva jakaa myös Purasen kuvaamien vanhojen muotokuvamaalausten kanssa. Jos valokuvien ”tässä” ja ”nyt” jää perustaltaan ratkeamattomaksi, yhtä ratkeamattomaksi jää muotokuvien ”tässä” ja ”nyt”. Heideggerilaisittain voimme ajatella, että teokset eivät sijaitse paikassa vaan *ne itse ovat paikka*. Voimme ajatella, etteivät Purasen kyseisistä teoksista ottamat valokuvatkaan esitä niitä tietyssä paikassa, museon tietyssä nimenomaisessa salissa, vaan *näyttää* ne paikkana – tai didihubermanilaisittain pikemminkin ei-paikkana (*non-lieu*). Michel de Certeau on erottanut toisistaan ”paikan” ja ”tilan”. Kun paikka (*lieu*) on euklidisen geometrian tarkasti rajattu stabiili sijainti, eloton paikka, tila (*espace*) on sitä vastoin dynaaminen ja ekstaattinen kuin elämä itse; katu, joka muodostaa tietyn paikan kaupungissa, muuttuu tilaksi vasta, kun sillä kävellään. Certeau lainaa Merleau-Pontya, joka puhui ”antropologisesta tilasta” (kyse on ruumiillisesti ja motorisesti koetusta ja eletystä tilallisuudesta), Merleau-Ponty esitti olioiden olevan ruumiittemme jatkeita ja ruumiimme maailman jatkeita.<sup>704</sup> Didi-Huberman viittaa *non-lieu* -käsitteellään johonkin samankaltaiseen. Voimme ajatella, että *Selbstheit*, on indeksikaalinen symboli, joka aktualisoituu sekä projektiossa tilassa liikkumisesta että ruumiillisuutensa ja havaittavuutensa, siis oman ek-staattisen olemisensä kautta. Yksi ulottuvuus on kehoihimme inkorporoitunut ääni, jota ilman katoaisimme – kuten Bernard Baas sanoo – ”äänen puhtaaseen kajeeseen”.<sup>705</sup> Roland Barthes puhui äänen ”rososta” ja ”hankauksesta”, *le grain de la voix*. Roso tai hankaus ilmenee ääniteitä muodostavan laulavan äänen, kirjoittavan käden tai tanssijan liikkuvan kehon ruumiillisuutena – signifiantsina, joka ei palaudu

<sup>701</sup> Agamben 1991 [1982], 26.

<sup>702</sup> Cohen & Meskin 2004, (197–210), 204.

<sup>703</sup> Seppänen 2014, 96–97.

<sup>704</sup> De Certeau 1984; Merleau-Ponty 2000 [1964], 255; 2004 [1964], 303.

<sup>705</sup> Baas 2008, 63.



kielelliseen merkitykseen.<sup>706</sup> Eikö tässä olekin jotain samaa kuin siinä, mistä Louis Marin käytti ilmaisua *opaque* – signifiantsin läpikulkemattomuutta?

Yhtä lailla kuva todellistuu ruumiillistuuessaan ja tapahtuessaan Kuvana. Heidegger näki *Sikstuksen madonnan* kuvaikkunana – ei albertilaisena ikkunana, jonka läpinäkyvän ruudun lävitse kuvaa katsotaan, vaan ei-paikkana, jossa kuva vasta manifestoituu, joka on, Miika Luodon sanoin, ”näkyvyyden transsendentaalinen määrittäminen”.<sup>707</sup> David Ferris ajattelee hieman samansuuntaisesti: se, minkä valokuva näyttää, on näyttäytyminen itse, Walter Benjaminin *Ausstellbarkeit*.<sup>708</sup> Tämä on myös kuvan itsemanifestaatiota loisteena, *Schein*, jonka valokuva saa aktualisoitumaan. Tätä John Sallis on kutsunut remonstratioksi. Kun representaatiossa poissaoleva pyritään palauttamaan uudestaan läsnäolevaksi, remonstratiiossa kuva näyttäytyy kaikkein alkuperäisimmällä tavalla.<sup>709</sup> Haluttaessa irtautua perinteisestä substanssiontologiaan sidotusta taideteoksen käsitteestä, jossa taideteos käsitetään aksidentaalisia muutoksia läpikäyväksi substanssiksi, taideteoksen mieltäminen indeksikaalisena symbolina voi olla suureksi avuksi. Viittasin edellä Claude Romanoon, joka ei käsitä minää *subjectumiksi*, pysyväksi perustaksi substanssin tai *hypokeimenonin* merkityksessä, vaan ikään kuin indeksikaaliseksi symboliksi tai shifteriksi, joka muodostuu sen läpikäymistä kokemuksista. Samansuuntaisesti taideteoksen voitaisiin nähdä muodostuvan sen läpikäymistä tapahtumista. Purasen valokuvat voisivat auttaa meitä lähestymään taideteoksia tästä näkökulmasta.

#### 4.4.4 Valokuvan alkuperästä ja materiaalisuudesta

Edellytys valokuvan kaltaisen ideaalisen muodosteen muodostumiselle ei ole kuitenkaan se, että valokuvan lausuma olisi edes kuvaushetkellä vastannut valinnutta asiantilaa: epätosikin arvostelma voi muodostua ideaaliseksi merkitykseksi. Kuten Husserl totesi, voin toistaa lausetta ”Auto on kaikkein nopein kulkuneuvo”, vaikka tiedänkin, että lause on epätosi, eikä pitänyt paikkaansa edes enää Husserlin sen lausuessa, se ei vaikuta lauseen kaikkiaikaiseen ideaalisuuteen. Jo pelkästään sen vuoksi, että lause on joskus vastannut todellista asiantilaa, sitä elävöittää edelleen ”autenttisuuden tai ’selvyyden’ (*Klarheit*) [...] intentioni.”<sup>710</sup>

Tämä kuuluu valokuvan olemukselliseen väline-erityisyyteen, jonka perusta on sen ”materiaalisessa ytimessä”. Juuri tämä sitoo valokuvan kuvaushetkeensä ja -paikkaansa. Juuri tämä on Seppäsen mukaan se, mikä erottaa valokuvan kaikista muista mediuumeista. Hän muistuttaa, että materiaallinen ydin on kuitenkin samalla myös se, joka tuottaa valokuvaan juuri sille ominaisen epävakauden – materiaallinen ydin ei itse asiassa ole ytimen sisä- vaan ulkopuolella. Se on ”[...] syntynyt kuvauksen kohteesta säteilevästä tai heijastuneesta valosta

<sup>706</sup> Barthes 1977, 188. Äänen ”roso” ja ”hankaus” ovat Anne Sivuoja-Gunaratnamin (2007) suomennoksia *le grain de la voix* -ilmaisulle.

<sup>707</sup> Luoto 2009, (48–58), 50.

<sup>708</sup> Ferris 2005, (19–37), 23

<sup>709</sup> Sallis 2000, 104–105.

<sup>710</sup> Husserl 2007 [1939], 80–81.

[...]. Valon jättämä jälki on muistutus kohteesta hieman samalla tavoin kuin rakkaan tyynyyn jättämä painauma tai tuoksu. Jäljen alkusyy on kuitenkin poissa.<sup>711</sup> Materiaalisen ytimen ydintä ei siis itsessään voi havaita. Tämä ilmenee pimiötyöskentelyssäkin: kun filmi on valotettu ja poistettu kamerasta, sen herkkään emulsiopintaan valottunutta hahmoa ei vielä voi nähdä. Valottunut kuva tulee näkyviin vasta filmiä kehitettäessä, ensin negatiivina ja sitten siitä valmistettuna positiivina. Jos filmi jää kehittämättä, se jää kuitenkin näkymättömäksi ”latentiksi kuvaksi”. Materiaalisen ytimen käsite kytkeytyy Seppäsellä kiinteästi kausaalisuuteen: se on kuvauskohteen kameran valoherkällä emulsiolla päällystetylle filmille indeksikaalisesti synnyttämä jälki, jonka ”syntymistä määrittelevät kuvatun objektin fyysiset ulottuvuudet, ja sen pinnan ominaisuudet.” Vielä tarkemmin ilmaistuna: ” [...] se, miten valo heijastuu [...] kuvatusta objektista, tapahtuu fysiikan lakien mukaisesti ja on suoraan riippuvainen kohteen pinnan materiaalisista ominaisuuksista.”<sup>712</sup>

Puhuminen valokuvan kausaalisuudesta ei ole kuitenkaan ongelmatonta. Seppänen esittääkin hyvin aiheellisen kysymyksen: ”Onko se [valokuva]valon vai valokuvaajan aikaansaannos?” Seppänen muistuttaa valokuvan syntyvän ”valon piirtämänä”, mutta huomauttaa heti: ”[Valokuva] on läpikotaisin inhimillisen kulttuurin tuote, joka asettuu erilaisiin käytäntöihin.” Hän esittää valokuvan olevan ”hybridi, joka virittyy luonnon ja kulttuurin välille olematta lopullisesti kumpaakaan.”<sup>713</sup> Seppänen viittaa selvästikin toimijaverkkoteorian (*Speech act theory*) piirissä esitettyihin kantoihin. Voisimme kenties verrata valokuvaa luonnon ja inhimillisen/teknisen hybridinä päivittäin tekemäämme tekoon: valokatkaisijan kääntämiseen. Olemme niin tottuneita siihen, että valo syttyy kääntäessämme valokatkaisijaa, ettemme oikeastaan lainkaan näe valoa. Oikeastaan näemme sen vain siinä tapauksessa, ettei valo syystä tai toisesta sytykään, esimerkiksi jos lampun polttimo on palanut. Mutta mikä saa valon syttymään? Mekö, jotka käänämme valokatkaisijaa, vai onko se valokatkaisija. Jos nimittäin valokatkaisijoita ei olisi olemassa, emme voisi sytyttää valoa. Mutta voiko valokatkaisija tosiasiallisesti olla valon syttymisen syy? – sehän voi olla epäkunnossa, jolloin valo ei sytykään. Mutta toisaalta, ei olisi myöskään keinovaloa, jos ei olisi sen sytyttäjiä. Cesare Brandi esittää, että ymmärtääksemme lampun syttymisen tapahtumaa, meidän on erotettava toisistaan sähkövirta ja sen muuttuminen valoksi siitä inhimillisestä toimijasta, joka sytyttää lampun. Se, joka sytyttää lampun on *nūs* ja *ratio* lampun syttymisen takana, muttei kuitenkaan valon syttymisen syy, joka on sähköverkossa kulkeva sähkövirta.<sup>714</sup>

Mikä on siis valokuvan syntyminen aikaansaava syy, *causa efficiens*: valokuvaaja, kamera (jota voidaan verrata lamppu-esimerkin valokatkaisijaan), vai valo? Ilman valoa ei olisi valokuvausta, mutta sitä ei olisi myöskään ilman kameroita – toisaalta kamera voi olla rikki tai kuvaaja on unohtanut ladata siihen filmin, jolloin valokuvaa ei varmasti synny. Mutta valokuvaa ei myöskään syn-

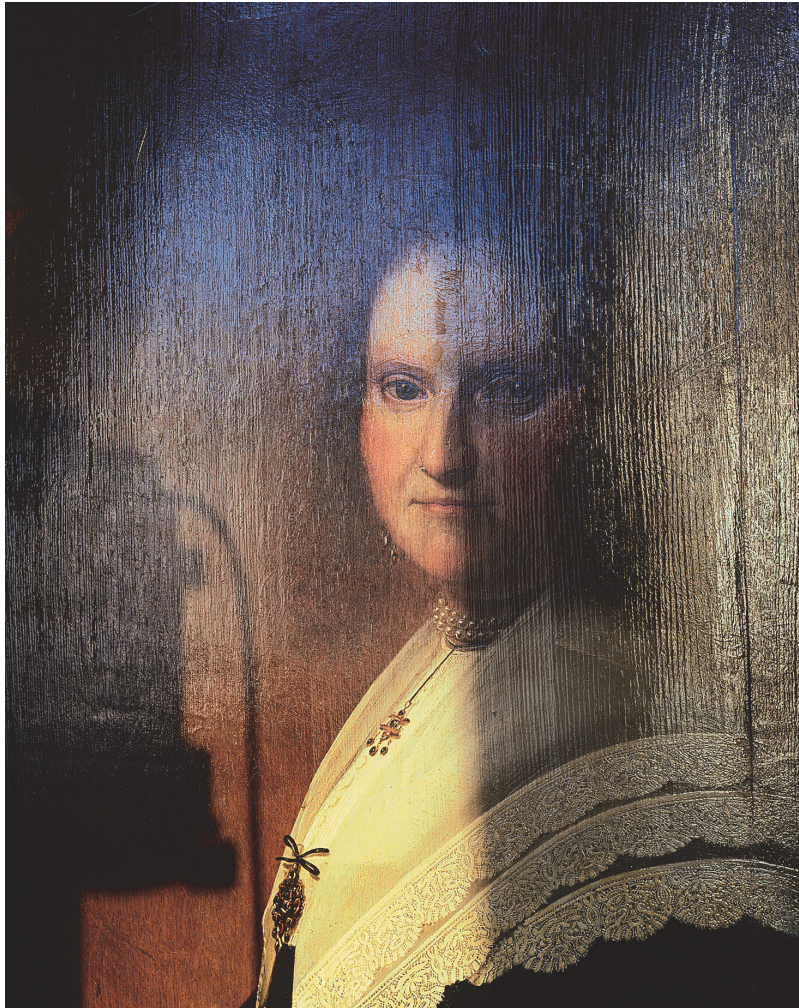
<sup>711</sup> Seppänen 2014, 10.

<sup>712</sup> Seppänen 2014, 85.

<sup>713</sup> Seppänen 2014, 8, 14, 51, 79.

<sup>714</sup> Brandi 1989 [1966], 110–111.

ny ilman valokuvaajaa, jolla on käytössä toimiva kamera. Valokuvan syntymistä – sen paremmin kuin lampunkaan syttymistä – ei voida siis palauttaa myöskään yksin valokuvaajan tai lampun katkaisijaa kääntävän henkilön intention.



Jorma Puranen: *Varjoja, heijastuksia ja kaikkea sellaista/Shadows, Reflections and All That Sort of Thing, 64*, 2011. Digitaalinen värivedos, 125 x 100 cm.

Valokuvan syntymisessä on siis monia toisiinsa kietoutuvia syitä. Mutta eikö puhe valokuvan kausaalisuudesta ole jo lähtökohtaisesti tuomittu epäonnistumaan? Onhan niin, että etsiessämme syitä jäämme aina olevan tasolle tavoittamatta tapahtumista itseään – tässä tapauksessa valokuvan tapahtumaa - jolle ei

ole löydettävissä yhtä aikaansaavaa syytä. Claude Romano on todennut, että maailmansisäisyydessä jokaiselle tapahtumalle pyritään löytämään syy, riittävän perusteen periaate. Tällaista yhtä syytä ei ole kuitenkaan löydettävissä; syytä on ääretön määrä. Kyetäkseen konstruoimaan syyn jokaiselle tapahtumalle – esimerkiksi painovoiman syyksi sille, että omena voi pudota puusta – tieteellisen metodin on ollut sulkeistettava omenan putoamisen tapahtuman ulkopuolelle kaikki ne syyt, jotka eivät palvele kyseisen ilmiön selittämistä painovoimain avulla.<sup>715</sup> Valokuvan syntymisenkään syytä eivät ole vain Seppäsen mainitsemat tekijät: valokuvaaja, kamera, filmi ja kuvauskohde, syytä on määrättömästi enemmän. Valokuvan tapahtumalle, tapahtumalle ylipäänsä, ei ole löydettävissä mitään sitä edeltävää syytä. Tapahtumalle ei ole syytä sen itsensä ulkopuolella, se luo tapahtumisessaan oman syynsä.<sup>716</sup>

Seppänen kytkee valokuvan materiaalsen ytimen sen indeksisyyteen. Se syntyy "[...] kausaalisesti kuvauksen kohteen heijastamien tai siitä säteilleiden fotonien piirtämänä."<sup>717</sup> Hänen mukaansa tämä indeksinen jälki synnyttää ikonisen halun, halun nähdä kuva.<sup>718</sup> Haluamme, että valokuvanegatiivin latentti kuva kehitetään, jolloin se manifestoituu, aktualisoituu havaittavaksi. Nähdessämme jalan aiheuttaman painauman kosteassa rantahiekassa pyrki-  
myksemme on etsiä se ihminen, johon jalanjälki metonymisesti viittaa. Meillä on halu palauttaa läsnäolo. Herää kysymys, kiinnittääkö Seppänen valokuvan materiaalsen ytimen ajattelussaan riittävästi huomiota erityyppisiin materiaalisuuksiin? Ajatelkaamme esimerkiksi öljymaalauksesta otettua valokuvaa. Valokuvanegatiiviin siirtynyt öljymaalauksen materiaalisuus ei tietenkään ole samaa materiaalisuutta kuin maalin peittämän kankaan materiaalisuus. Vielä kouriintuntuvammin asia tulee ilmeiseksi tarkastellessamme kyseisestä negatiivista valmistettua valokuvapositionia. Pitäessämme tätä valokuvavedosta kädessämme ja asettuessamme kuvatun öljymaalauksen äärelle, vakuutimme, että kyse valokuvan ja öljymaalauksen välillä on kahdesta täysin yhteismitattomasta materiaalisuudesta. Sama pätee jalan kosteaan rantahiekkaan synnyttämän painauman kohdalla. Voimme verrata tätä painaunaa valokuvanegatiiviin. Eikö olekin niin, että hiekkaan muodostuneen painauman ja sen jättäneen jalan välillä on materiaaliselta kannalta perustavanlaatuinen yhteismitattomuus. Valokuvan syntymistä ei toisin sanoen voida palauttaa kuvauskohteeseen sen paremmin kuin painauman syntymistä rantahiekkaan voitaisiin palauttaa jalkaan, joka sen on jättänyt. Kyse on sitä vastoin puhtaasta tapahtumisesta, olemisen itsensä tapahtumisesta. Kykenisimmekö ajattelemaan valokuvan tapahtumista ennen valokuvaajaa, kameraa tai kuvauskohdetta – tai tapahtumaa, jossa jalanjälki muotoutuu rantahiekkaan ennen hiekkaa ja jalkaa, joka sen jättää?

Seppänen ei kuitenkaan tee näin vaan jatkaa valokuvan reflektiota olevan, ontisen näkökulmasta. Hän lainaa Vilem Flusseria, joka on todennut kameran

<sup>715</sup> Romano 2009 [1998], 40–41.

<sup>716</sup> Romano 2009 [1998], 41–45.

<sup>717</sup> Seppänen 2014, 108.

<sup>718</sup> Seppänen 2014, 89.

olevan ”teknisesti läpinäkymätön. Tällä hän tarkoittaa sitä, etteivät useimmat meistä ymmärrä kovinkaan paljon kameran tekniikasta.<sup>719</sup> Mutta miten asia on valokuvien ollessa kyseessä? Kendall Walton muistetaan sittemmin paljon kiistelyä aiheuttaneesta väitteestään, jonka mukaan valokuvat olisivat läpinäkyviä. Purasen valokuvat eivät selvästikään ole ”transparentteja” siinä merkityksessä kuin perinteisiä taideteosten dokumenttivalokuvia representationalistisissa ajattelutavoissa pidetään. Kuvaustilanteen hetki hetkeltä muuttuvat olosuhteet muodostavat Purasen valokuvat ”opasifioivan”<sup>720</sup> kontekstin. Tämä on valokuvan tapahtumista. Purasen valokuva, jonka otan käteeni keskiyöllä, lausuu edelleen: ”Nyt on keskipäivä”. Se ei valehtele. Valokuvan lausuma viittaa kuvaustapahtumaan, ei siihen vuorokaudenaikaan, jossa sitä tarkastelen. Tätä valokuvan tapahtumista voidaan lähestyä myös kielitieteen näkökulmasta. Récanati toteaa, että yksi hyvin tavallinen tapa kiinnittää huomio johonkin kirjoitettuun sanaan on asettaa se lainausmerkkeihin. Asettaessaan Rembrandin lainausmerkkien sisään *Reading "Rembrandt"* -teoksensa otsikossa Mieke Bal teki juuri näin: hän opasifioi Rembrandtin. Siten reflektion kohteena ei ollut enää Rembrandt historiallisena henkilönä vaan kulttuurisena tekstinä. Toinen tapa opasifioida lausuma on nostaa lausuman esittäjä etualalle. Sanoa: ”Rembrandt eli 1600-luvulla” on eri asia kuin todeta, että: ”Muistaakseni Rembrandt eli 1600-luvulla.” Ensiksi mainitussa tapauksessa lausuman kohde on 1600-luvulla elänyt historiallinen henkilö, jälkimmäisessä puolestaan vain oma muisteluni siitä, että Rembrandt saattoi elää tuona aikana. Voin yhtä hyvin sanoa: ”Väitän, että Rembrandt eli 1500-luvulla.” Lausuessani näin en esitä väärää tietoa – siksi että lausumani viittauskohde ei ole Rembrandt historiallisena henkilönä vaan oma väitteeni hänen elinajastaan.<sup>721</sup> Voimme ajatella, että Purasen suhde ”valokuvan tapahtumaan” on samankaltainen. Hänen ottamansa valokuvat reflektoivat omaa välinelunonnettaan. Ne ovat ikään kuin valokuvia, jotka on asetettu lainausmerkkien sisään.

#### 4.4.5 Kasvojen tapahtuminen

Asettuessaan vanhojen muotokuvamaalausten eteen Puranen asettuu kasvojen eteen. Minkä laatuista on kasvojen annettuus? Jean-Luc Marionin koko filosofisen tuotannon keskiössä on ilmiöiden itseannettuuden tarkastelu. Annettuus, *Gegebenheit*, oli Edmund Husserlin keskeinen käsite. Hänen fenomenologiansa tärkeimpänä teesinä oli palaaminen ilmiöihin siten kuin ne kohdataan niistä itsestään lähtien, ”itseannettuina”. Ongelmallisena Husserlin ajattelussa on kuitenkin pidetty sitä, että hänelle intentionaalisissa akteissaan kohtaamaansa ilmiömaailmaa konstituiva subjekti, tai paremminkin transsendentaalinen ego, muodostaa kaiken lähtökohdan. On todellakin huomionarvoinen kysymys, kuinka mitenkään kykenisimme tavoittamaan ilmiömaailman itseannettuutta tästä positiosta. Marion hylkääkin konstituivan subjektin, sen syrjäyttää ”se,

<sup>719</sup> Seppänen 2014, 36.

<sup>720</sup> Opasiteetilla tarkoitetaan fysiikassa läpinäkyvyyttä.

<sup>721</sup> Récanati 1979.

jolle on annettu” (*adonné*). Tätä annettuuden kohdetta luonnehtii yksi nimenomainen kyky: kyky ottaa vastaan, ottaa vastaan se, mikä on annettu, ilmiömaailma ja siten myös oma olemisensa ilmiömaailman osana. Hänen mukaansa valitseva subjektikeskeinen ajattelu ei ole kyennyt ottamaan vastaan ilmiömaailmasta juuri sitä osaa, joka on kaikkein merkityksellisintä. Kaikkein perustavanlaatuisimmaksi ongelmaksi hän kokee Husserlin lähtökohdaksen ottaman ilmiömaailmaa intentionaalisissa akteissaan konstituoivan puhtaan minän. Juuri tämän Marion asettaa kyseenalaiseksi. Häntä epäilyttää: ”Määrittääkö objektiiviseen intentionaalisuuteen sovellettu merkitysintention täytyminen kaikkea ilmiömaailmaa vai vain hyvin rajattua osaa siitä?”<sup>722</sup> Näin sen, mikä voi ilmetä, rajaisi *a priori* konstituoiva subjekti. Marion epäilee, että Husserlin fenomenologiassa transsendentti olisi jo edeltä käsin rajattu.

John Caputo on todennut kasvojen olevan ”varjoinen paikka, välkähtelevä tienoo, jossa emme voi aina uskoa silmiämme. Kasvot säilyttävät paradoksaalisuutensa. Kasvot eivät paljasta niiden takana olevaa vaikka katsoisimme toista silmästä silmään. Caputo löytää kasvoista derridalaisittain ilmaistuna paljon ratkeamattomuutta ja merkitysten disseminaatiota. Kasvoilla ilmenevät monimerkityksiset ja ristiriitaiset signaalit. Kasvot ovat kaikkea muuta kuin pinta. Kasvot ovat lukemattomista heijastuksista muodostuva peilisali.<sup>723</sup> Deleuze ja Guattari toteavat, etteivät kasvot ole suinkaan puhuvan, ajattelevan ja tuntevan henkilön ulkokuori.<sup>724</sup> Mikä ilmentäisikään allegorisuutta paremmin kuin ihmiskasvot? Caputon oivallus kasvojen ilmaisuvoimaisuudesta ei ole uusi. Jo Georg Simmel huomasi, miten merkittävässä asemassa kasvojen kuvaaminen on kuvataiteessa. Hän ryhtyi pohtimaan sitä, mikä tähän voi olla syynä. Hän päätyi esittämään, että kasvot ilmaisevat voimallisemmin kuin mikään muu kehomme osa. Simmelille koko luomakunnasta ei ollut löydettävissä mitään niin ilmaisuvoimaista kuin ihmiskasvot.<sup>725</sup> Tämä on täysin vastakkaista sille, miten esimerkiksi Husserl luki ihmisen kasvoja. Hänelle ne olivat täysin vailla merkitystä, *Bedeutungia*, puhtaasti indikoivia merkkejä.

Giorgio Agambenin mukaan mikään ei ilmennä (benjaminilaista) näyttelyarvoa yhtä oivallisesti kuin ihmiskasvot. Hänen mukaansa on hyvin tavallista, että hetkellä, jolloin nainen tiedostaa olevansa ulkoisen katseen kohteena, hänen kasvonsa muuttuvat ilmeettömiksi. Kasvot eivät ilmaise enää mitään, ne vain näyttävät, ilmenevät kasvoina.<sup>726</sup> Jean-Luc Marionille kasvot ovat kylästeinen fenomeeni *par excellence*. Hän kysyy: ”Mitä katsomme, kun katsomme toista henkilöä kasvoista kasvoihin?” Ja vastaa: ”Hänen silmiään.” Hän lisää: ”Tarkemmin sanottuna [katsomme] [hänen] silmien[sä] tyhjiä silmäteriä, niiden mustia aukkoja hämärässä silmäonkalossa.”

Marionin mukaan katseemme hakeutuu siis siihen, missä ei ole mitään nähtävää, missä mikään ei ilmene – tai toisin sanottuna – missä ei-mikään ilmenee. Derrida viittasi tähän *punctum caecumillaan*. Marion toteaa, että ”[...] toisen

<sup>722</sup> Marion 2002 [2001], 13.

<sup>723</sup> Caputo 1987, 273.

<sup>724</sup> Deleuze & Guattari 1987 [1980], 167.

<sup>725</sup> Siegel 1999 (100–113), 103–104.

<sup>726</sup> Agamben 2007b [2005], 90.

ihmisen kasvoissa näemme juuri sen pisteen, jossa kaikki havaitseminen käy mahdottomaksi, jossa ei ole mitään nähtävää, jossa intuitio ei voi antaa mitään näkyvää/näkyvästä.”<sup>727</sup> Kasvot ovat *différance*, ne ovat alkuperäisesti kahdentuneet; niissä ilmenevät toisilleen vastakkaiset viestit. Purasen valokuvien kasvot ovat juuri tätä. Kuten *Ratkeamattomia kuvia* -artikkelini otsikossa esitän, ne ovat ”ratkeamattomia” derridalaisessa merkityksessä.

Jos kasvoista ei siis voi löytää mitään sellaista, mikä voisi ilmetä, miksi etsiä sellaista niistä? Siksi, että vaikka Marionille kasvot – samoin kuin muut sen kaltaiset fenomeenit, joita hän kutsuu paradokseiksi – väistävätkin katsetta, ne siitä huolimatta ilmenevät. Tämä ilmeneminen on kuitenkin toisenlaista kuin heikoilla tai tavanomaisilla fenomeeneilla. Se ilmenee siten, että kasvot puhuvat äänetöntä puhettaan. Tämä puhe, toisen katse, nousee mustista silmäonkaloista. Tämä toisen katse, juuri siksi, ettemme voi luoda siihen katsetta, tuo häiriön näkyvään.<sup>728</sup> Husserl ei olisi voinut hyväksyä Simmelin sen paremmin kuin Caputonkaan näkemystä. Husserlille kasvojen ilmeet eivät voineet olla merkittäviä sanan varsinaisessa merkityksessä, eiväthän niitä elävöittäneet ilmehtijänsä tietoiset merkitysintentiot. Hänen mukaansa ne merkitykset, joita me kasvoista koemme lukevamme, syntyvät vasta oman tulkintamme kautta. Ilmeet itsessään eivät merkitse.<sup>729</sup> Marionin mukaan *noesis* ei valmista *noemaa* vaan vapauttaa kontrolloimattoman ja odottamattoman noemaattisen ylitsepuuruuden. Inhimillinen intentionaalisuus, konstituutio ja merkityksenanto hukkuu noeman kaikenkattavaan, pohjattomaan äärettömyyteen. Intuitio ylittää intention juuri siksi, että kasvot ovat kääntyneet minun puoleeni velvoittaen minua omalla katseellaan. Kasvot vaativat minua asettumaan suhteeseen niiden kanssa. On helppo ymmärtää, etteivät kasvot Marionin niille antamassa merkityksessä, ole kasvot ontisessa merkityksessä. Se, mikä katsoo minua, mutta mitä en itse kykene katsomaan, on oleminen, se, että ”on olemassa”, *il y a*. Juuri tämä aikaansaa niiden velvoittavuuden. Oleminen itse velvoittaa minua toimimaan eettisellä tavalla. Kasvot edustavat käänteistä intentionaalisuutta; ne ovat anamorfoosi *par excellence*, joka syrjäyttää omasta itsestäni lähtevän päämääräsuuntautuneen intentionaalisuuden.<sup>730</sup> Tapahtuma, jossa jokin näyttäytyy kasvoina, on aivan erityislaatuinen. Kyseessä nimittäin on todellakin tapahtuma, ei tapahtunut tosiasia, *fait accompli*. Jokin näyttäytyy kasvoina – Deleuze puhui kasvoistumisesta, *visagéification* – tietynlaisen intentionaalisen aktin korrelaattina. Purasen kuvat tuovat esiin kasvojen kasvoistumisen.

Valokuvan kasvoistava voima on kohdattu ennenkin. Didi-Huberman kertoo, että kun muuan Secondo Pia ryhtyi toukokuuisena yönä 1894 kehittämään pimiössään Torinon kääriinliinasta ottamaansa valokuvaa, hän kohtasi valokuvan kasvoistumisen. Kankaassa ei ennen valokuvausta pystynyt erottamaan kuin epämääräisiä tahroja, mutta pimiön hämärässä valokuvaa kehittäessään hän huomasi, kuinka siinä alkoivat hahmottua ja nousta esiin miehen kasvon-

<sup>727</sup> Marion 2002 [2001], 115.

<sup>728</sup> Marion 2002 [2001], 115.

<sup>729</sup> Derrida 1973 [1967], 36–37.

<sup>730</sup> Marion 2002 [2001], 117.

piirteet. Tämän kasvoistumisen loppuvaiheessa Secondo Piaa tuijottivat hänen kehitysaltaansa pohjalta Kristuksen kasvot – kasvot, jotka vasta käärinliinan valokuvaus teki havaittaviksi. Didi-Huberman ryhtyy tarkastelemaan kyseistä valokuvaa. Hän huomaa, että kasvoiksi tulkittua muotoa on hyvin vaikea erottaa kankaan pintarakenteesta. Kankaassa ei ole juuri mitään, *presque rien*. Kangas on mykkä, se ei avaa suutaan, vaikuttaa siltä kuin kankaan tahrat eivät olisi syntyneet ymmärrettäviksi. Ne eivät kerro mitään alkuperästään. On kuin ne olisivat syntyneet täysin sattumanvaraisesti. Katsokaamme kangasta kuitenkin tarkemmin, kehottaa Didi-Huberman. Hän huomaa, että tarkastellessaan tahroja läheltä, hän erottaa niiden muodon yhä heikommin – tahrojen ääriviivat sulautuvat kokonaan kankaan tekstuuriin. Tarkastellessaan kangasta hyvin läheltä, kankaan fyysinen materiaalisuus nousee etualalle ja tahrat ikään kuin vetäytyvät taakse; fenomenalisuus syrjäyttää semioottisuuden.<sup>731</sup> Nähdäksemme tahrat Kristuksen haavoista valuneen veren aiheuttamiksi, meidän on tunnustettava ne sellaisiksi. Yhtä lailla meidän on kohdataksemme Purasen teokset tunnustettava ne teoksiksi kasvoista – toisen kasvoista, jotka katsovat meitä. Edellytys tämän katseen kohtaamiseksi on kuitenkin se, että sillä on voima pysäyttää meidät.

#### 4.4.6 Valokuvan suhde aikaan

Puranen luo mustan kamerahuppunsa alla kuvaushetkeä odottaessaan itselleen paikan, jossa hän voi kohdata maalauksen, joka on hänen edessään, odottamassa sekin, sitä kohtalokasta hetkeä, jolloin kameran suljin napsahtaa ja tämä hetki on mennyt palaamatta enää koskaan. Paikkaan kuuluu myös aika. Heidegger korosti sitä, että oleminen itsessään on ajallista. Hänen mukaan olemme kadottaneet autenttisen suhteemme aikaan – aivan kuten olemme kadottaneet alkuperäisen kokemuksemme tilasta. Ne ovat hautautuneet mitattavan ja laskettavan ajan ja tilan alle.

Roger Scruton on esittänyt, että perustavanlaatuisin ero muotokuvamaalauksen ja valokuvattujen henkilökuvien välillä on juuri niiden suhteessa aikaan. Hänen mukaansa se, että valokuvien on perinteisesti nähty olevan kausaalissa syy-seuraussuhteessa kuvauskohteisiinsa, on johtanut siihen, että valokuvien on nähty ilmaisevan jotakin hetkellistä kuvauskohteistaan, kohteen siten kuin se ilmenee juuri kuvan ottamisen hetkellä. Muotokuvamaalauksissa sitä vastoin, vaikka maalauksen valmistanut taiteilija olisikin pyrkinyt kuvaamaan kuvamansa henkilön juuri jollakin tietyllä nimenomaisella hetkellä, hänen tavoitteenaan oli kuitenkin tuoda kuvauskohteestaan esille jotakin olennaista, pysyvää. Puranen kertoo: "[...] jos ajatellaan vuosisatoja kestänyttä pysyvyyttä, mikä esimerkiksi noissa 1600-luvulla maalatuissa teoksissa on; ne ovat monta sataa vuotta vanhoja, ja ne ovat edelleen tuossa kankaalla. Siitä tulee eräänlainen välähdys, joka jollain tavalla sitoo sen maalauksen nykypäivään ja antaa tilaisuus-

<sup>731</sup> Didi-Huberman 1984, (63–81), 69, ks. myös Marie-José Mondzain 2005 [1996]. *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford, California. Stanford University Press, 192–208.



den pohtia sitä nykypäivästä käsin.”<sup>732</sup> Valokuvan välähdys – ovatko Purasen valokuvat eräänlaisia dialektisia kuvia benjaminilaisessa hengessä? Walter Benjamin luonnehti dialektista kuvaa välähdykseksi, jossa nykyhetki muodostaa menneisyyden kanssa konstellaation. Hänelle vain dialektiset kuvat olivat kuvia autenttisuudessa merkityksessään. Purasen valokuvia voitaisiin kenties luonnehtia didihubermanilaisittain ilmaistuna kriittisiksi kuviksi – kuviksi, jotka kritisoivat kuvaa.<sup>733</sup> Dialektinen kuva on konstellaatio, jonka muotoutumisen tai muodosta irtoamisen liike ei pysähdy synteisiin; se jää häilymään olemisen ja ei-olemisen, läsnäolon ja poissaolon, menneisyyden ja nykyhetken välille. Didi-Huberman on todennut, että dialektisissakin kuvissa on oma rakenteensa, mutta tämä se ei muodosta vakaiksi ja säännöllisiksi kehkeytyneitä muotoja. Ne muodostavat sitä vastoin muotoja, jotka ovat jatkuvassa kehkeytymisen ja transformoitumisen tilassa. Merkityksen tasolla ne synnyttävät monimielisyyttä ja hämäryyttä.<sup>734</sup>

Puranen kuitenkin perustaa kuvauksensa myös valokuvan kausaalisuuteen: ”Valokuvan dokumentaarinen tarkkuus ja perinteiset tallentavat arvot ovat kuitenkin koko ajan mielessä. Haluan esimerkiksi, että ne ovat mahdollisimman teräviä ja siten dokumentaarisia.”<sup>735</sup> Näin pitkälle Puranen siis haluaa mennä perinteisen museokuvan dekonstruktiossaan. Tästä nimenomaisesta ”hyvään” valokuvaan liitetystä ominaisuudesta, ”terävyydestä” hän ei kuitenkaan halua luopua. Maailmalla useat valokuvataiteilijat ovat kuitenkin käyttäneet hyväkseen valokuvan epäterävyyden tuottamia vaikutuksia. Hilde van Gelder ja Helen Westgeest vertaavat tällaisen valokuvan tuottamaa vaikutelmaa katsomiseen höyrystyneen ikkunalasin lävitse tai kulkemiseen sumuisessa maisemassa. He myös viittaavat siihen, miten taidemaalarit ovat vuosisatojen ajan liittäneet maalauksiinsa kohtia, jotka piirtyvät epäterävästi. Tämä johtaa ajatukset siihen, miten meidän on mukautettava silmämme nähdäksemme kulloisenkin havaintokohteen. Usein kohde piirtyy ensin epätarkkana ja vasta hetken kuluttua kykenemme näkemään sen terävänä. Van Gelder ja Westgeest katsovat, että äärimmäisen epäterävä valokuva menettää indeksikaalisen ja kausaalisuuden yhteytensä valokuvattuun kohteeseen lähes täydellisesti. Tämä ei ole kuitenkaan koko totuus. Wolfgang Ulrichin mukaan valokuvan epäterävyys voi sitä vastoin lisätä kuvan uskottavuutta, sen toden tuntua.<sup>736</sup> Tähän Didi-Huberman on viitannut teoksessaan *Images malgré tout* (”Kuvia kaikesta huolimatta”, 2003) käsittelemällään neljän kuvan sarjalla. Kyseiset valokuvat, joiden aitoudesta on kiistelty, ovat kuvia Auschwitzin kuolemanleiriltä. On väitetty, että leirin *Sonderkommando*n kuuluva henkilö on ottanut kuvat seisten kaasukammion oviaukossa ja tähdäten kameransa linssin pihalle, jossa roihuavat polttoroviot. Ensiksi näpättyt kuvat ovat vielä suhteellisen teräviä, voimme havaita pihalla seisovat juutalaiset ja heitä vartioivat saksalaissotilaat, viimeinen kuva on sen sijaan täysin epätarkka, tärähtänyt. Emme voi erottaa enää piha-

<sup>732</sup> Niemelä 2012, (208–221), 212.

<sup>733</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 128.

<sup>734</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 129.

<sup>735</sup> Niemelä 2012, (208–221), 215.

<sup>736</sup> Van Gelder & Westgeest 2011, 59.

maata, kameran linssi on heilahtanut ylöspäin, näemme vain joitakin tummia puunrunkoja ja kaistaleen taivasta. Kamera on siirtynyt kuvaamaan sitä, mitä ei voi kuvata. Kant viittasi tähän subliimin, Descartes äärettömän käsitteellään. Sen sijaan, että tämä kuva representoisi, se on osa tapahtumaa. Tämä on todellinen valokuvan tapahtuma (*photographic event*). Auschwitzin leiriltä ei pitänyt olla olemassa kuvia, mutta ”kaikesta huolimatta” nämä kuvat ovat olemassa. Tämä on olemista kaikesta huolimatta, jossa olemme osallisia, mutta jonka tapahtumiseen emme voi myötävaikuttaa. Françoise Dastur kirjoittaa: ”Vastoin kaikkia odotuksia, vaikka sitä olisikin joiltakin osin pystytty odottamaan ja ennakoimaan, se on itse asiassa tapahtuman olemus. [...] Dasturille tapahtuma kaikkein alkuperäisimmässä merkityksessään merkitsee mahdollottoman tulemista mahdolliseksi. Se, mikä on mahdotonta, tapahtuu, kaikesta huolimatta, joko kauhistuttavalla tai ihmeellisellä tavalla. Tapahtuman tapahtuminen lyö meidät aina ällikällä. Dasturille fenomenologian olisi tutkittava kaiken odotettavissa olevan ylittävää tapahtumista.<sup>737</sup> Purasen valokuvat ovat myös kuvia ”kaikesta huolimatta”. Ne ovat indeksejä tapahtumisesta.

Herää kuitenkin kysymys, sallittiinko Jorma Purasen Sinebrychoffin taidemuseossa pitämässä näyttelyssä valokuvalle sen tapahtuminen. Puranen korostaa valokuvaushetken singulaarisuutta. Zangeneh muistuttaa, että puhe tapahtuman absoluuttisesta singulaarisuudesta on tosiasiallisesti sidoksissa läsnäolon metafysiikkaan. Tämä määrittää valokuvan tapahtumiselle rajat.<sup>738</sup> Museovalokuvaajan teoksista ottamat dokumenttivalokuvat muodostaa substanssin, jonka aksidensseiksi Purasen valonheijastuksia hyväksikäyttävät valokuvat on suuri houkutus mieltää. Tämä ongelma ilmeni jo näyttelyripustuksessa, jossa Purasen valokuvat asetettiin rinnakkain kuvauskohteidensa, vanhojen muotokuvamaalauksen kanssa. Syntyi outo dispositio, jossa museosaliin ripustettuun muotokuvamaalaukseen tosiasiallisella katsomishetkellä museon ikkunoista lankeavat valonheijastukset kilpailivat Purasen valokuvavedoksiinsa ”vangitsemien” valonheijastusten kanssa. Tämän lisäksi nämä representoidut valonsäteet kilpailivat niiden heijastusten kanssa, jotka syntyivät faktisten valonsäteiden kohdatessa valokuvavedosten pinnan. Disposition ongelmallisuus vain kärjistyi näyttelyjulkaisussa, jossa museovalokuvaajien teoksista ottamat dokumenttivalokuvat sijoitettiin vierekkäin Purasen kuvien kanssa samalle kirjan aukeamalle. Näin muodostettiin voimakas ontisen ja olemisen, tai yhtä hyvin *quidin* ja *quodin*, vastakkainasettelu – sen erottaminen, mikä (*quid*) tapahtuu tapahtumisesta (*quod*) itsestään. Tämä johti myös välttämättä asetelmaan, jossa Purasen kuvat voitiin mieltää vain museovalokuvien jälkeen tulleiksi, tavallaan niiden johdannaisiksi.

Puranen itse on halunnut korostaa sitä eroavuutta, joka hänen ottamillaan teoskuvilla on teoksista taidemuseoissa otettuihin dokumenttivalokuviin. Hän muistuttaa jo kuvaustilanteiden ja valokuvan funktiota koskevien ideaalien perustavanlaatuisista eroavuuksista. Perinteisesti esimerkiksi kuvattavien maalauksen kiilto, niiden pinnan heijastukset, teoksia ympäröivä tila, kuvaustapah-

<sup>737</sup> Dastur 2000 (178–189), 183.

<sup>738</sup> Zangeneh 2012, (363–379), 367.

tuman singulaarisuus tai valokuvaajan läsnäolo eivät saa millään tavalla paljastua dokumenttivalokuvasta. Puranen toteaa hyödyntävänsä valokuvissaan kaikkia näitä hyljeksyttyjä elementtejä. Hänestä tai jostain muusta henkilöstä kuvaushetkellä kuvattavan maalauksen pintaan lankeava heittovarjo on havaittavissa monista valokuvista. On paradoksaalista, että juuri tämä varjo on se, mikä todellisuudessa tekee näkyväksi; tässä on kyse valoon itseensä sisältyvästä ambivalenssista. Didi-Hubermanin ajattelua käsittelevässä artikkelissani viitataan tähän valolle olennaiseen kahdentumiseen: "[...] siihen kohtaan [kadun reunustan] talon seinästä, jota katulamppu valaisee, kerrostuu rasvaista, yönmustaa nokea. Sitä vastoin siihen kohtaan, johon katulyhdyn valo keila ei yllä, joka jää varjoon ja johon ei näin ollen kerääntynyt myöskään nokea, muodostuu aikaa myöten kaikkein valoisin, puhtain kohta seinässä."<sup>739</sup>

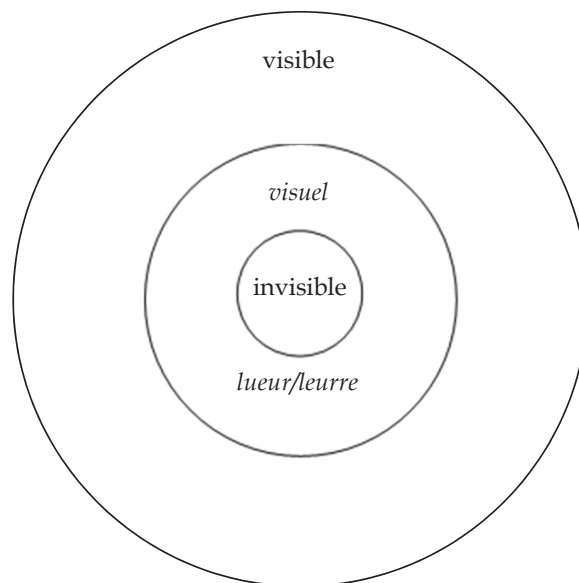
Puranen ei ole kuitenkaan suinkaan ainoa, tai ensimmäinen, joka on tietoisesti käyttänyt heijastuksia ja kiilloja valokuvissaan. Näin on tehnyt mm. amerikkalainen nykytaiteilija Cindy Sherman. Rosalind Krauss on kirjoittanut, että toimiakseen fetissinä naisenkuvalle ei riitä se, että se on täydellinen kokonaisuus, vaan tarkkaan rajattu ääriä viivoineen. Fetissifunktion täyttymiseksi kuvauskohteen on myös oltava vertikaalisessa asennossa. Krauss väittää, että jos se, että nainen on kuvattu istuvana tai makaavana rikkoo kuvan fetissifunktion. Naisen on siis hänen mukaansa poseerattava pystyasennossa kuin erektiossa oleva fallos, naisen on toistettava kuvan tarkastelijan omaa ruumiillista positiota. Krauss esittää Cindy Shermanin pyrkivän valokuvillaan rikkomään tämän eheän, pystysuoran fetissimuodon. Hän asettaa kuvattavansa, hyvin usein oman itsensä, kameran eteen mitä moninaisimpiin asentoihin. Mutta hänellä on käytössään myös muita keinoja kuvan fetissifunktion rikkomiseen: valonheijastukset ja kiillot. Hajavalon nostaa toisinaan esiin huippuvalokohtia kuvattujen henkilöiden ihonaluilla ja heitä verhoavissa kankaissa, jotka näin hypähtävät odottamatta esiin eriytymättömästi hämäryydestä. Joskus kuvattun henkilön taakse asetettu voimakas valonlähde saa hänen hiuksensa hehkumaan polttavana sädekehänä, joka reunustaa hänen kasvojensa näkymättömäksi vetäytyneitä jäänteitä." Krauss katsoo, että tämä kuvauksellinen ele rikkoo kuvausta-pahtuman subjekti-objekti -relaation. Hän rinnastaa kuvattavaa ympäröivän hajavalon, kiillot ja valonheijastukset lacanilaisittain Toisen katseeseen, joka tunkeutuu kuvattavaan kaikilta puolilta, jolloin hänen positiostaan muodostuu pikemminkin tahra kuin *cogito*. Tämä katse murtaa eheän muodon ja kokonaisuuden. Krauss muistuttaa, että läpi koko 1980-luvun Sherman käytti hyväkseen valonheijastuksia kuvattavan kokonaisuuden rikkomisessa, "kuvan de-sublimaatiossa".<sup>740</sup> Valon kaksoisluonne ilmenee siis myös tällä tavoin. Valo voi tuottaa auraattisen vaikutelman, mutta se voi toimia myös *informen*, muodottomaksi tekemisen palveluksessa. Kuten Platonin luolavertauksesta muistamme, valo on yhdistynyt alusta asti myös allgoriseen impulssiin. Tämän "valossa" voimme kenties ajatella, että niin Cindy Shermanin kuin Pura-

<sup>739</sup> Didi-Huberman 2008 [2001], 98-99.

<sup>740</sup> Krauss 1996 (89-105), 95-98.

senkin kuvilla on sukulaisuutta bataillaiseen ideaalista muotoa rikkovan *informen* tematiikkaan.<sup>741</sup>

Ottaen lähtökohdaksi Pier Paolo Pasolinin *L'Articolo delle lucciole* -kirjoituksen (1975) Didi-Huberman käsittelee spektaakkelin, vallan ja voiman häikäisevien valojen (*luce*) ja niille vastakkaisten pienten tuikkeiden (*lucciole*) välisistä suhteista teoksessaan *Survivance des lucioles* (2009). Toisin kuin ensiksi mainitut, nämä vähäiset valonhehkut – joiden metaforana Didi-Huberman käyttää Pasolinin esseitä seuraten kiiltomatoja (*Lampyridae*) – valaisevat vain hyvin heikosti. Niiden valo ei paljasta mitään, ne eivät tarjoa apokalyptista näkyä lopullisiin totuuksiin. Niistä lankeava heikko valonhehku (*lueur*) on riekalaista, lakunaarista, symptomaattista. Se valaisee vain tuskin, *à peine*.<sup>742</sup>



Ne ovat vain heikkoja valonhäivähdyksiä, jotka häipyvät yhtä nopeasti takaisin siihen pimeyteen, josta ne nousivatkin. Mutta häipyessään ne eivät katoa, *disparaître* – niiden olemista luonnehtii *dis-parition*. Ohikulkiessaan ne jättävät jälkeensä jälkikuvan, *sillage*: kiiltomato on olemukseltaan *passante-survivante*. Kiiltomadot asettuvat heikolla hehkullaan (*lueur*) vastarintaan valonheittimien tyrannisoiville valokiiloille. Mutta kiiltomatojen bioluminisenssi on myös ha-

<sup>741</sup> Maikki Lavikkala liittää Purasen valokuvat suomalaisessa nykyvalokuvauksessa ilmenevään pyrkimykseen abstrahoida ja peittää eri tavoin kuvattuja kohteita ja tuottaa näin kuviin monitulkintaista arvoituksellisuutta. Hän viittaa myös postmodernistisiin näkemyksiin subjektiviteettien identiteettien pirstoutumisesta. Lavikkala 2014, 14–15.

<sup>742</sup> Didi-Hubermanin *Dans la lueur du seuil* -esseessään käyttämä *lueur-leurre*-sanapari on temaattinen viittaus *Scheiniin*. Derrida käyttää *leurre*-sanaa useissa teoksissaan. Didi-Huberman 1998.

lun (*désir, voluptas*) hehkua. Kiiltomadot eivät lähetä valoaan nähdäkseen paremmin. Ne sitä vastoin ikään kuin ”kanssailmenevät” (*com-parution*)<sup>743</sup> kommunikoidakseen keskenään – lähettääkseen signaalin omasta täälläolemisestaan parittelukumppanilleen. Didi-Huberman katsoo, että meidän on löydettävä nämä vähäiset valontuikkeet sieltä, josta niitä kaikkein vähiten osaisimme odottaa löytävämme: sysimustasta yöstä – juuri siellä kiiltomatojen hehku loistaa kaikkein kauneimmin.<sup>744</sup> Claude Romano viittaa esimerkillään salaman välähdyksestä samaan asiaan. Kykenen havaitsemaan salaman vain sen kanssa kanssaolevien ilmiöiden, yötä halkovan majakan valokeilan, myrskyä enteilevän ilman sähköisyyden, kuun ja tähdet peittävien pilvikerrostumien, salamanvälähdyistä seuraavan ukkosenjyrähdyksen ansiosta. Salamanvälähdyksellä on oma maailmansa, merkityssuhteiden verkosto, jonka horisontissa se voi ilmetä, aivan kuten kiiltomadoillakin.<sup>745</sup> Nähdäksemme meillä on oltava kuitenkin halu nähdä; kyky nähdä sisältää yhtä lailla kyvyn olla näkemättä.<sup>746</sup> Mutta kun haluamme nähdä tämä halumme ei häviä edes astuessamme yön pimeyteen. Edellytys kiiltomatojen havaitsemiselle on se, ettemme pyri tuomaan niitä väkisin lähellemme; meidän on löydettävä juuri sopiva etäisyys, juuri oikea näkökulma, juuri oikea tapa katsoa.<sup>747</sup> Jean-Luc Marion erottaa toisistaan kaksi eri tapaa katsoa: *regarder* ja *voir*. Ensiksi mainitulla hän viittaa katseeseen, joka pyrkii kontrolloimaan kohdettaan objektiivomalla ja nimeämällä sen. Marionin mukaan tämäntyyppinen katse ei tosiasiallisesti voi nähdä mitään – toisin kuin *voir*, joka on näkemistä autenttisessa merkityksessään. *Voir* on näin *regardeen* nähden toisin katsomista.<sup>748</sup> Purasen valokuvat rohkaisevat juuri tällaiseen katsomiseen.

Viitaten Jean-François Lyotardin *Économie libidinale* -teoksessaan (1974) propagoimaan ”halutalouteen” Didi-Huberman kehottaa meitä muodostamaan halun yhteisön.<sup>749</sup> Halun yhteisö hakeutuu kuin perhonen kynttilänliekin ympärille. Vain siten se kykenee tavoittamaan sen alkuperäisen kokemuksen (*Erfahrung*), jonka niin Pasolini, Walter Benjamin kuin Giorgio Agambenkin kokiivat menetetyt nykymaailmassa, joka vannoo vain kaiken yhdellä kertaa paljastavien kylmien, julmien, kaiken ylivalottavien valojen nimeen tai sitten alivalotettuihin kuviin, jotka paljastavat vain peittyneisyytensä. Didi-Huberman toteaa, että on mieleetöntä kuvitella, että näkisimme kiiltomadot parhaiten, jos asettaisimme ne voimakkaaseen valoon. Niin tehdessämme ne sitä vastoin katoavat; voimakas valo syö niiden tuottaman heikon valonhehkun. Kyetäksemme näkemään kiiltomadot, meidän on seurattava niiden tanssia yössä – vuorottaista

<sup>743</sup> Käytän tässä ”kanssaolemista” puhtaan metaforisessa merkityksessä; kiiltomatoa ei tietenkään voi pitää *Daseinina*, jolla olisi inhimillinen tietoisuus. *Comparution*-termistä ks. Nancy 1992, 371–398.

<sup>744</sup> Didi-Huberman 2015b [2009], 25–26.

<sup>745</sup> Romano 2009 [1998], 32.

<sup>746</sup> Marion 2013 [2002], 305.

<sup>747</sup> Didi-Huberman 2015b [2009], 46, 71.

<sup>748</sup> Marion 2013 [1997], 214–215.

<sup>749</sup> Didi-Huberman 2015b [2009], 133.

ilmenemistä ja vetäytymistä. Tämä on näkyväsyyden, *visuelin*, intensiteettien läpikäymistä.<sup>750</sup>

Yhtä lailla kuin meidän olisi löydettävä takaisin kykymme nähdä, meidän olisi löydettävä uudestaan kykymme ajatella. Kohdataksemme taideteoksen, ei riitä, että pyrimme selvittämään ”mikä” se on. Meidän on palattava ihmettelemään, *että se ”on”*. Didi-Hubermanin – aivan kuten Purasenkin – pyrkimyksenä on palauttaa ihmettely, *thaumazeinin*, taideteoksen kohtaamiselle. Tässä merkityksessään Purasen pyrkimys voidaan mieltää myös hänen kuvaamiensa muotokuvien säilyttämiseksi – huoleksi siitä, että kykenemme kohtaamaan ne merkityksellisinä nykyhetkessä.



Jorma Puranen: *Varjoja, heijastuksia ja kaikkea sellaista/Shadows, Reflections and All That Sort of Thing*, 50, 2011. Digitaalinen värivedos, 125 x 100 cm.

<sup>750</sup> Didi-Huberman 2015b [2009], 59.

## 4.5 Kuva avaa ajan

### 4.5.1 Mieke Balin *Preposterous History*

Jos Jorma Purasen valokuvista on löydettävissä allegorinen impulssi, ehkä vielä voimakkaammin sen voi löytää siitä tavasta, jolla hollantilaisen visuaalisen kulttuurin tutkija Mieke Bal on käsitellyt vanhaa taidetta omassa tuotannossaan. Hän toteaa *Quoting Caravaggio* -teoksensa (1999) alussa:

Quoting Caravaggio changes his work forever [...] the work performed by later images obliterates the older images as they were before that intervention and creates new versions of old images instead.<sup>751</sup>

Tälle lähestymistavalleen Bal on antanut nimen *Preposterous History*. Kyseessä on kääntöliike, jossa ajallisesti edeltävä ("pre") sijoitetaan sen jälkikätkistä ap-propriaaatiota ("post") myöhemmäksi.<sup>752</sup> Merleau-Pontylle menneisyyden ja nykyisyyden suhde oli *Ineinander*, kiasman kaltainen yhteenpunouma – maailman "liha" (*la chair*), joka ilmeni kääntövyyttenä (*réversibilité*), Walter Benjamin puolestaan kirjoitti, ettei alkuperäinen milloinkaan paljastu paljaana tosiasiana, vaan vain sitä edeltävän (*Vorgeschichte*) ja sen jälkeen tulleen (*Nachgeschichte*) kautta.<sup>753</sup> Deleuze puhui bergsonilaisittain transsendentaalisen muistin tavoittelemasta puhtaasta *a priori* -menneisyydestä, joka ei ole menneisyyttä kulloinkin eletyn nykyhetken kautta konstituoituna – kyse on sitä vastoin kaikkien alkuperäisimmästä menneisyydestä, joka ei milloinkaan ole ollut nykyhetki. Näin käsitetty "menneisyys" ("*past*"-ness)<sup>754</sup> ei eksistoi vaan *insistoi*. Toisin kuin aika, se ei kulu, se "on". Se on kaiken ajallisuuden perustaton perusta.<sup>755</sup> Kaikille näille näkemyksille on yhteistä se, ettei menneisyyden ja nykyisyyden välistä suhdetta nähdä loogisen opposition kaltaisena. *Preposterous history* noudattaa tämän kaltaista logiikkaa; se dekonstruoi ennen ja jälkeen tulevan suhteen. Näin voitaisiin ajatella, ettei se itsessään ole ajallinen, vaan ajallisten modusten ei-temporaalinen alkuperä. Palaamme jälleen ajan suhteen transsendentin ideaalisen nyt-hetken tematiikkaan. *Preposterous history* ei pyri rekonstruoimaan mennyttä asiantilaa, se sitä vastoin suuntautuu ideaan, joka on yliajallinen. Appropriaatio on idean käytnvoima. Se on merkitsevä hetki, jonka läpikäytyään taideteos ei ole enää se, mitä se oli appropriaaatiota ennen. Appropriaatio on näin olemukseltaan kriittinen – sitä voidaan verrata benjaminilaiseen taiteen kritiikkiin. Tällainen taiteentutkimus on – kuten Didi-Huberman sanoo – "tiedettä, joka on kuin taidetta" (*la science comme un art*). Hän kehottaa meitä kiinnittämään huomiomme siihen, mitä "kaikessa rikkaudessaan ja monimieli-syydessään" tarkoittaa konjunktio *comme*, "kuin". Sitä käytettäessä verrataan

<sup>751</sup> Bal 1999, 1.

<sup>752</sup> "This reversal, which puts what came chronologically first ("pre") as an aftereffect behind ("post") its later recycling." Bal 1999, 6–7; 2010, 95, 140.

<sup>753</sup> Merleau-Ponty 2000 [1964], 268; 2004 [1964], 315; Didi-Huberman 2011a, 286.

<sup>754</sup> Bal 2010 (66–116), 95.

<sup>755</sup> Deleuze 2008 [1968], 104; Bryant 2008, 129.

kahta asiaa toisiinsa, mutta sitä käytetään myös, kun haluamme lisätä tai täydentää aiemmin ilmaisemaamme jollakin verrannolliseksi kokemallamme asialla. Näin tehdessämme luomme näiden kahden asian välille suhteen, joka on dialektinen. Ilmaistessamme jonkin asian olevan toisen kaltainen ilmaisemme, että niiden välillä on samankaltaisuutta, mutta samalla myös merkitsevää eroavuutta. Tämä on kritiikin edellytys; kritiikki on yhtä lailla teos kuin se teos, johon kritiikki alun alkaen on suunnattu. Tähän Walter Benjamin viittasi *Übersetzbarkeitillaan*. Liike on kahdensuuntainen: kritiikki muuttaa teosta ja teos muuttaa kritiikkiä. Kyse on transformaatiosta, jossa kritiikin kohteena oleva teos muuttuu, samalla teos muuttaa ja muovaa kaiken aikaa kritiikkiään. Sama pätee appropriaatioon: se ei ole teoksesta erillinen tai jälkikäteen; teos itse luo appropriaationsa. Teoslainaa ei näin voi pitää lähtöteoksensa johdannaisena vaan teoksen teospotentiaalin alkuperäisenä (*ursprünglich*) aktualisoitumisena. Kritiikin, käännettävyyden ja appropriaation edellytyksenä on se, että teoksessa on jotain sellaista, joka vastustaa käsitteellistä haltuunottoa; teos ei milloinkaan avaudu täydellisesti.<sup>756</sup> Bal pyrkii *Quoting Caravaggio* -teoksessaan tuomaan esiin niitä erityisiä tapoja, joilla kuvallinat ilmenevät olennaisen tärkeinä niin Caravaggiota approprioivassa nykytaiteessa kuin myös Caravaggion taiteessa itsessään. Tässä kahden aikatason kohtaamisessa se, mikä oli ensin ja se, mikä tuli vasta sen jälkeen, vaihtavat paikkaa. *Preposterous history* on yhtä lailla interdiskursiivinen akti, ele, joka rikkoo sanan ja kuvan vastakkaisuuden.<sup>757</sup>

Bal on valinnut *Preposterous history* -ilmaisunsa kuitenkin tietoisena myös sen toisesta, tavanomaisemmasta merkityksestä. Merkitseehän ”preposterous” sanatarkasti ”mieletöntä”. Tämä on jälleen benjaminilainen ele – Didi-Huberman on todennut, että kuvan silittäminen vastakarvaan on ”pöyristytävää”, *horripilante*.<sup>758</sup> Konventionaalisen taidehistorian näkökulmasta *Preposterous history* on anakronistisuudessaan todellakin naurettavaa, jopa vahingollista – asettaahan se koko tutkimuksen lähtöoletukset häilymään. Tämä näkemys tuli vahvasti esiin niissä vastareaktioissa, joita Balin *Reading "Rembrandt"* -tutkimus (1991) herätti julkaisuajankohtanaan. Lienee tarpeetonta mainita, ettei teosta ole vielääkään sisällytetty Rembrandt-tutkimuskirjallisuuden kaanoniin.<sup>759</sup> Teoksen nurjaa vastaanottoa ei parantanut se, että Bal toteaa teoksessaan eksplisiittisesti, ettei hän ole koulutukseltaan taidehistorioitsija eikä kyseinen teos siten edusta taidehistoriaa. Hän tunnustaa oman lähestymistapansa olevan historiapainotteisuuden sijaan liian teoreettinen, kirjallinen ja taideteoksen vastaanottoon keskittyvä.<sup>760</sup> Bal on arvostellut Hollannissa 1960-luvun loppupuolella käynnistettyä, yhä edelleen jatkuvaa Rembrandt-tutkimusprojektia (*Rembrandt Research Project*) hyvin kärjekkäästi, mikä käy ilmi esimerkiksi hänen vuonna 2003 *The Art Historian* -antologiassa julkaisemastaan *Her Majesty's Masters* -artikkelista, jossa hän syyttää tutkimusprojektia nationalistisuudesta ja kuinka ollakaan,

<sup>756</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 142–143; Bal 2003a, (1–30), 1.

<sup>757</sup> Bal 1999, 10.

<sup>758</sup> Didi-Huberman 2000a, 86.

<sup>759</sup> Tätä voidaan verrata siihen ylenkatseeseen, jota Didi-Hubermanin *Fra Angelico* -tutkimus on saanut osakseen vanhan taiteen tutkimuksen kentällä.

<sup>760</sup> Bal 1991, 402, viite 7.



myös anakronistisesta lähestymistavasta. Tätä viimeksi mainittua moitetta voi pitää yllättävänä, Balia itseäänhän on arvosteltu juuri tästä. Vuonna 2007 julkaistussa *Corpus of Rembrandt Paintings* -julkaisusarjan neljännessä osassa anakronistiset tulkinnot nähdään yhtenä suurimpana uhkana Rembrandtin teosten aitoustutkimuksen kannalta – tutkijan oma positio ja ajallinen nykyhetki on siis kaikin tavoin sulkeistettava tutkimuksen ulkopuolelle. Bal luonnehtii Rembrandt-tutkimusprojektia nationalistisuudessaan tuhoisaksi sille maansa taiteentutkimukselle, joka ei keskity Hollannin 1600-luvun ”kulta-ajan” (*De Gouden Eeuw*) taiteeseen.<sup>761</sup> Balia kohtaan suunnatun kritiikin kärki on ennen kaikkea siinä, että Balia pidetään kirjallisuudentutkijana. Bal pitää kirjallisen ja kuvallisen ilmaisun välille pystytettyä rajaa kuitenkin keinotekoisena. *ding "Rembrandt"*-teoksessaan (1991) hänen pyrkimyksensä olikin rakentaa dialogi Rembrandtin teosten ja kirjallisten esitysten välille, viimeksi mainittuja Bal luonnehtii lähteiksi tai ”esiteksteiksi” (*pre-text*), teosten synnyttämiksi kirjallisiksi kommentteiksi (*response*), temaattisiksi sukulaisteoksiksi, teoreettisiksi subteksteiksi, kontekstiin liittyviksi kirjoituksiksi tai kriittisiksi uudelleentulkinnoiksi. Bal myöntää, että hän on valinnut mainitut tekstin tarkoituksellisen eklektisesti, hänen pyrkimyksensä on luoda sellaisia kirjallisten ja kuvallisten teosten välisiä suhteita, joita ei olisi ollut mahdollista luoda jos rajoituttaisiin tarkastelemaan vain sellaisia tekstejä, joilla on selvä temaattinen yhteys Rembrandtin kulloinkin tarkasteltavaan teokseen. Miksi Bal otti tutkimuksensa kohteeksi juuri Rembrandtin, valinta, joka – kuten Bal kirjoittaa – voi vaikuttaa suorastaan provokatiiviselta tilanteesta, jossa useimmat taiteilijanerokulttia ja korkeakulttuuria kammoksuvat taiteentutkijat ovat valinneet tutkimuskohteensa aiemmin väheksytyiltä alueilta kuten populaarikulttuurista? Balin pyrkimyksensä ei ole suinkaan pönkittää taiteilijanerokulttia, jonka yhtenä ilmentymänä hän mainitsee juuri Rembrandt-tutkimusprojektin, hän ainoastaan haluaa tunnustaa sen aseman, joka Rembrandtilla kulttuurisena tekstinä on nykykulttuurissa. Hän edustaa näkökantaa, jonka mukaan kaikkina aikoina syntynyt taide on tosiasiallisesti nykytaidetta; todellisuudessa myös Rembrandtin teokset ovat liittyneet osaksi populaarikulttuurimme kuvastoa. Balia kiinnostaa ennen kaikkea, se, että vaikka Rembrandtin teosten voidaankin katsoa edustavan elitististä ja kenties paikalleen jähmettynyttä korkeakulttuuria, teokset kuitenkin kaiken aikaa synnyttävät elävää ja merkityksellistä vuoropuhelua nykyisyyden kanssa. ”Rembrandt” kulttuurisena tekstinä synnyttää yhä uudelleen diskursseja niihin katseen, ruumiillisuuden, alastomuuden ja representaation teemoihin, jotka ovat kaiken aikaa keskeisiä omassa ajassamme.

Balin tausta hollantilaisena visuaalisen kulttuurin tutkijana ei ole voinut olla vaikuttamatta hänen valitsemiinsa tutkimuskohteisiin. Näin hän on useaan otteeseen tarkastellut juuri vanhaa hollantilaista taidetta. Viittasin jo tutkimukseni alussa siihen, kuinka Bal on ollut erityisen kiinnostunut Johannes Vermeerin *Nainen ja vaaka* -maalauksesta, jota hän käsitteli jo *Reading "Rembrandt"*-tutkimuksessaan ja vielä myöhemmin 1994 julkaisemassaan artikkelissa *Light in Painting: Dis-seminating Art History*. Bal aloitti ensiksi mainitun tutkimuksensa

<sup>761</sup> Bal 2003c, 81–109.

lyhyellä tulkinnalla juuri kyseisestä teoksesta. Kuvattuaan ensin lyhyesti maalauksen aiheen, "sinipukuinen nainen, joka pitelee vaakaa pöydän yllä, takalalla Viimeistä tuomiota kuvaava maalaus, valo siilautuu sisään vasemman yläkulman lyijylasi-ikkunoista", Bal esittää ensimmäisen väitteensä, teesinsä, joka myöhemmin säilyttään-kumoutuu. Hän toteaa maalauksen olevan "huomiota herättävän rauhallinen", lisäten vielä, ettei kyseessä ole narratiivinen teos. Teos on siis aivan kuten Fra Angelicon *Marian ilmestys* Didi-Hubermanin silmin nähtynä: molemmista puuttuu niin *istoria* kuin *varietà*. Balin näkee teoksen rakentuvan "visuaalisen rytmin", tasapainon, harkittujen kontrastien ja hienovaraaisesti tuotetun valovaiikutelman varaan. Bal korostaa ensivaikutelmaa maalauksen staattisuudesta ja sisäänpäin kääntyneisyydestä viittaamalla Washingtonin Kansallisgallerian tunnettuun Rembrandt-asiantuntijaan, Arthur Wheellockiin, joka on todennut kyseisen maalauksen poikkeavan aiheenkäsittelynsä osalta selvästi vertailuteoksista, joissa nainen on esitetty tuijottamassa himokkaasti pöydällä kuvattuja arvoesineitä. Sen sijaan, että Vermeer olisi halunnut rakentaa räikeän kontrastin maallisten rikkauksien ja Viimeisen tuomion välille, taiteilija on Balin mukaan halunnut rinnastaa ne. Viitaten Svetlana Alpersiin ja hänen *Art of Describing* -tutkimukseensa (1983) Bal otaksuu, että Alpers kutsuisi Vermeerin maalausta puhtaasti kuvailevaksi, deskriptiiviseksi. Näin ollen pyrkimykset tunkeutua maalauksen havaittavan pinnan alle käsitteelliseen sisältöön, ovat Balin mukaan tuomittuja epäonnistumaan. Yhtäkkiä Balin luetaan syntyä rytminvastainen katkos, kesuura – Roland Barthes olisi ehkä kutsunut tätä *punctumiksi* – maalauksen vasemmassa yläkulmassa, valkoisella seinällä Viimeistä tuomiota kuvaavan maalauksen vieressä erottuu naula ja sen vieressä naulanreikä. Bal esittää Vermeerin maalanneen nämä kaksi yksityiskohtaa hyvin pikkutarkasti: voimme erottaa varjon sekä reiän sisällä että pienen naulan heittämän varjon valkeaksi kalkitulla seinällä. Valo, jota Bal kutsuu "tyypilliseksi parergoniksi" – se, voidaanko valoa pitää *parergonina* ainakaan Kantin tarkoittamassa merkityksessä jääköön tässä ratkaisematta – toimii hänen tulkinnassaan tärkeänä fokalisoijana. Sen lisäksi, että se piirtää esiin naulan ja naulanreiän valkealla seinällä, se myös ohjaa katseemme naisen sinertävän turkkikoristeisen jakun liepeiden alta pilkistävään kirkkaan oranssiin leninkiin. Bal näkee alas lankeavalla valolla ja naisen jakun sekä leningin värillä tärkeän funktion; sisä- ja ulkotilan tematiikka, jonka jo viittaus naulaan ja naulanreikään aloitti, jatkuu: koska se osa, johon valonsäde osuu, sijoittuu naisen kohdun alueelle, sen voidaan nähdä viittaavan metonymisesti naisen napaan – siihen kohtaan, joka on naisen sisäpuolen, kohdun, ja ulkomaailman välissä. KeskittYESämme tähän lähes huomaamattomaan yksityiskohtaan, jonka Bal näkee naulan ja naulanreiän tapaan merkityksiltään kokoaan suurempana – naulalla sen paremmin kuin naulanreiällä ei ole ikonografista merkitystä eikä siten vakiintunutta tulkintaa – ja jos vielä lisäämme siihen sinisen vaipan – ultramariininsinistä, jota Vermeerkin on käyttänyt vaatekappaleen sinisen sävyn aikaansaamiseen, on perinteisesti käytetty Neitsyt Marian viittaan – voimme löytää yhtäläisyyden toiseen raskaana olevaan naiseen, Neitsyt Mariaan. Bal ei väitä, että hänen tulkintansa olisi varmasti oikea – joillekin maalauksen tarkastelijoille mai-

nituuilla yksityiskohdilla voi olla merkitystä, toisille taas ei, viimeksi mainituille tällaiset tulkinnat edustavat useimmiten anakronismia – Balin tarkoituksena ei ole vakuuttaa epäilijöitä, hänen pyrkimyksensä on sen sijaan tarjota yksi avain teoksen tulkintaan. Naulan ja naulanreiän kaltaiset, ikonografiselta kannalta mitättömiltä vaikuttavat yksityiskohdat, jotka kuten Bal toteaa, voidaan aivan hyvin tulkita vain realistisiksi detaljeiksi, joiden funktiona on Barthesin todellisuuden vaikutelman luominen, *effet de réel*, toimivat liikkeen laukaisijoina, triggerinä, maalauksessa, joka ensi katsomalta vaikutti staattiselta ja liikkumattomalta. Narratiivin käynnistyminen kiinnittää huomion denotatiivisen tason sijasta representaatioon, kuvan kohtaamiseen nykyhetkessä – emme katso enää kuvan lävitse; katseemme pysähtyy esityksen opaakkiin pintaan. Bal väittää, ettei hänen ”hysterinen luentansa” seuraa pääjuonta (”reading for the plot”) sanatarkasti ja suoraviivaisesti, se ei ole kiinnostunut tarinan päähenkilöistä vaan kiinnittyy sen sijaan juonen toisarvoisiksi katsottuihin detaljeihin, sivuosi- en esittäjiin.<sup>762</sup> Bal korostaa sitä, ettei tämä luentatapa edusta suinkaan ikonografista näkökulmaa, jossa visuaalinen pyritään palauttamaan kielelliseen – Bal onkin luonnehtinut tulokulmaansa ”visuaaliseksi semiotiikaksi” (*visual semiotics*), joka on ”tiukemmin sidoksissa [kuvien] visuaalisuuteen kuin mihin ikonografiset tulkinnat antavat mahdollisuutta.”<sup>763</sup> Tätä voidaan verrata didi- hubermanilaiseen luentaan, jossa aksidenssit ja symptomit ovat ensisijaisia suhteessa symboleihin ja substantiaaliin olemuksiin. Balille narratiivisuus on aina läsnä hänen tarkastellessaan taideteosta. Hän katsoo, että tullessamme tietoisiksi omasta katseestamme, tapamme tarkastella kuvaa muuttuu; siirrymme yksisuuntaisesta läpitunkevasta tuijotuksesta (*gaze*) pinnan poimuissa viipyvään silmäilyyn (*glance*).<sup>764</sup> Emme enää kuvittele voivamme tunkeutua aistimellisten merkitysijöiden lävitse aineettomaan merkityyn, kuvapinnan ambivalentit yksityiskohdat ja maalin tekstuuri vangitsevat huomion.<sup>765</sup> Palatessaan tarkastelemaan Vermeerin maalausta *Light in Painting: Dis-seminating Art History* - esseessään (1994) valo on edelleen Balin luennan keskeisenä elementtinä. Mutta nyt Bal antaa valolle vielä uuden funktion: sen tehtävänä on toimia derridalaisen disseminaation ja intertekstuaalisuuden laukaisijana. Sen on purettava erityisesti vanhaan taiteeseen keskittyvää taidehistoriallista tutkimusta vaivaava pakkomielle jäljittää teoksen alkuperäinen konteksti, merkityssisältö ja taiteilijan intentio.<sup>766</sup>

Bal käytti *Reading "Rembrandt"* -teoksessaan Rembrandtin *Danae*-maalausta ”teoreettisena objektina”, joka toimi teosten tulkitsemisen metodologisena lähtökohtana. Balin mukaan perinteisessä taidehistoriallisessa lähestymistavassa ei ole otettu huomioon maalauksen monitulkintaisuutta. Hanneke Groo-

<sup>762</sup> Bal 1991, 63.

<sup>763</sup> Bal 1996b (573–589), 577–578. Tässä pyrkimyksessään ”visuaalinen semiotiikka” lähestyy kenties Jenny Slatmanin ”fenomenologiseksi ikonografiaksi” kutsumaa lähestymistapaa.

<sup>764</sup> Tämä on samankaltainen erottelu, jonka Didi-Huberman tekee *voirin* ja *regardin* välillä: nähdäksemme *todella*, meidän on siirryttävä *voirin* rekisteristä *regardin* rekisteriin.

<sup>765</sup> Bal 1991, 167, 169.

<sup>766</sup> Bal 1994, 49–64. Näin valolla on Balin luennassa kutakuinkin saman funktio kuin *le panilla* Didi-Hubermanin diskurssissa.

tenboer toteaa Balin hylkäävän tietoisesti perinteisen tulkinnan lähtökohdan, jonka mukaan Danae-tematiikkaan olennaisesti kuuluva alastomuus olisi tarjonnut taiteilijalle vain tekosyy kuvata verhoamatonta naisvartaloa – tätä tulkintatraditiota edustaa mm. Eric Jan Sluiter. Grootenboer tulkitsee Balin huomion kohdistuvan siihen kohtaan maalauksessa, jossa näkyvä ja näkymätön kohtaavat, siihen määrittelemättömään alueeseen, johon emme saa otetta, koska se tuntuu väistävän katsettamme. Kyse on Danaen sukuelinten alueesta, jota Bal kutsuu Freudin *Traumdeutungista* lainaamallaan käsitteellä maalauksen ”navaksi” (”navel”). Juuri siinä kohdassa, joka kaikkein eniten herättää halumme tirkistelyyn, kohtaamme vain määrittelemättömän, jäsentymättömän tyhjyyden. Grootenboerin mukaan Bal etsii jokaisesta tarkastelemastaan Rembrandtin teoksesta tällaista ”napaa”, jännitteistä ja ekstaattista yksityiskohtaa, jolla Grootenboer näkee olevan saman funktion kuin Derridan *hymenillä*: se toimii *triggerinä*, ylimääräytymisen ja päättymättömän semiosiksen käynnistäjänä. Bal kirjoittaa, ettei mikään muu kohta ihossamme ole niin ”epäilyttävä, moniselitteinen ja häiritsevä” kuin napa. Hänen mukaansa meidän on helpompi löytää mieli ja tarkoitus muille ruumiimme yksityiskohdille kuin tälle navaksi kutsumallemme ”turhalle kohdalle” (*pointless point*). Balin puhe navasta ei vaikuttaisi olevan kovinkaan etäällä Didi-Hubermanin puheesta ihonvärin symptomaattisuudesta, joka syntyy orvaskeden ja verinahan yhteisvaikutuksena. Sen paremmin kuin ihonväri napakaan ei sijaitse pinnassa – se on sitä vastoin ihon pinnan ja juuri ihon alla olevan kerroksen välinen tapahtuma. Juuri tämän vuoksi napaan ei voi tunkeutua, sen paremmin se ei voi puskea ihosta esiin; se jää rajalle, ratkeamattomaksi. Tunnetta napamme nousevan ihostamme vähäisenä kohoumana, samanaikaisesti tunnetta sen reikänä, johon voimme pistää sormen. Napa muodostaa näin ikään kuin kapitaatiopisteen. Se kertoo aikaisemmasta historiastamme, olemisestamme kohdussa ja tähän olotilaan assosioimastamme turvasta ja auvosta, mutta yhtä lailla sen tuottamasta kahlittuna olemisen tunteesta ja ahdistuksesta.<sup>767</sup>

Bal kirjoittaa Vermeerin *Nainen ja vaaka* -teoksesta: ”Maalauksen vasemmassa yläkulmassa, valkealla seinällä [...] on naula ja [sen] vieressä naulanreikä, [...] kaksi visuaalista kuvaelementtiä, joilla ei ole ikonografista merkitystä [...]”.<sup>768</sup> Bal lähilukee maalausta ja toteaa näiden vähäisten detaljien olevan niin yksityiskohtaisen tarkasti toteutettuja, että voimme erottaa varjon sekä naulanreikässä että itse naulassa. Bal lukee maalausta yhtä yksityiskohtaisen tarkasti kuin Didi-Huberman. Bal jatkaa: ”Nähdessäni naulan ja naulanreiän olin lumoutunut. En kyennyt siirtämään katsettani niistä. Miksi ne ovat siinä? kysyin itseltäni. Ovatko ne vain merkityksettömiä detalleja, joiden funktiona on todellisuusvaikutelman luominen?” Bal kohtaa *aporian* – samankaltaisen, joka keskeytti Didi-Hubermanin kulun San Marcon luostarissa *marmi fintin* muodossa. Tarkastellessaan Rembrandtin *Batsebaa kylvyssä* (1654, Louvre) Balin huomion kiinnittyä toiseen lähes huomaamattomaan yksityiskohtaan. Batseban pitelemässä kirjeessä on tuskin havaittava outo detalleja: pieni punainen täplä. Bal kysyy: onko kyseessä lakkasinetti vai onko se verta? Tämä kysymys jää vaille vas-

<sup>767</sup> Bal 2009, 67.

<sup>768</sup> Bal 1994, (49–64), 59.

tausta, näin tämä punainen läiskä jää häilymään lakkasinettiyden ja veren välille.<sup>769</sup> On huomionarvoista, että asettuessaan saman maalauksen äärelle Hélène Cixous´n katse pysähtyy juuri tähän samaan yksityiskohtaan, siinä määrin, ettei hän enää koe näkevänsä Batsebaa vaan ainoastaan tämän kirjeen, jossa on tämä punainen täplä: "[...] yhtäkkiä näen kirjeen. Ja näen vain sen [...], se on reikä maalauksen ruumiissa, murtuma, repeämä yössä [...]."<sup>770</sup> Bal ei pyri avaamaan tätä solmua, murtamaan tätä "sinettiä" ja siten "sinetöimään" kuvan merkitystä. Bal viittaa jälleen Barthesiin, ja toteaa, että kaikkein luonnollisinta olisi tietenkin tulkita punainen läiskä lakkasinetiksi, jonka tarkoituksena on vain lisätä kuvauksen todentuntua. Hän ei tyydy tähän. Balin pyrkimyksenä on sen sijaan avata luenta, merkityksen konstituoituminen, assosiatiiivisten merkityssiirtymien virta. Hän ei pyri pysäyttämään liikettä vaan käynnistämään sen, vaalimaan tätä häilymistä, levottomuutta, viipyilemään tässä ratkeamattomuudessa – tässä hänen lähestymistapansa on hyvin samankaltainen kuin Didi-Hubermanin. Grootenboerin mukaan Bal löytää semiosiksesta aina seksuaalisen ulottuvuuden; Balille logosentrinen tulkinta perustuu hänen mukaansa aina "perverssiin" haluun tunkeutua penetratiivisesti teoksen sisään, repäistä se väkivalloin auki ja paljastaa näin maalauksen kaikkein intiimeimmät ja salatuimmat alueet.<sup>771</sup> Muistettakoon Derridan kirjoittaneen *Freud, ou la scène de l'écriture* -esseessään (1967), että kirjoitus saa heti eroottisen pohjavireen, kun muste on valunut mustekynästä neitseellisen valkealle paperiarkille.<sup>772</sup>

Bal käsitteli Caravaggion *Epäilevä Tuomas* -maalausta (1600–1601) *Quoting Caravaggio* -teoksessaan, jonka hän kertoo kirjoittaneensa reaktiona *Reading "Rembrandt"* -kirjansa herättämään voimakkaaseen kritiikkiin.<sup>773</sup> Caravaggion maalaus kuvaa hetkeä, jona Tuomas työntää epäuskoisesti sormensa Kristuksen kyljen avoimeen haavaan. Kristuksen haava toimii tässä teoksessa "navan" funktiossa – Bal käsittää tällaiset elementit taidehistoriallisessa tulkinnassa tavallisesti tietoisesti sivuutetuiksi elementeiksi. "Napa" on kuvan ambivalentti, yhtäaikaisesti šokeeraava ja kiehtova elementti, silmiinpistävä subversiivinen häiriötekijä, joka yhtäaikaisesti pitää otteessaan ja työntää luotaan. Taiteentutkija pyrkii Balin mukaan kaikin tavoin pääsemään siitä eroon – siksi, että se estää orgaaniseksi ja koherentiksi ymmärretyn teoksen kohtaamisen esteettisen, etäännytetyn kontemplaation kohteena.<sup>774</sup> Bal käyttää "napaa" metaforana, jolla hän viittaa taidehistoriallisessa tutkimuksessa hänen mukaansa ilmenevään kyvyttömyyteen kestää epävarmuutta, hallitsemattomia, kontingentteja elementtejä. Se, mikä taideteoksessa on muuttuvaista *par excellence*, on tietenkin taideteosobjektin fyysisyys – tähän voimme jäljittää taiteentutkimuksen perinteisen materiaalikielteisyyden. Michael Ann Hollyn mukaan taidehistoria tieteenalana on tuomittu ikuisen melankolisuuteen – tämän raskasmielisyyden aiheuttaa se, että historialliset taideteokset jäävät

<sup>769</sup> Bal 1998, (119–146), 129.

<sup>770</sup> Cixous 2005 [1998], (3–15), 9–10.

<sup>771</sup> Grootenboer 2007, (349–363), 350.

<sup>772</sup> Derrida 1967, 338–339.

<sup>773</sup> Bal 2006, vi.

<sup>774</sup> Bal 1990, 507.

lopulta aina perustaltaan tavoittamattomiksi; avoin haava menneisyyden ja nykyhetken – aivan kuten kielellisen ja kuvallisen ilmaisunkin välillä – ei milloinkaan täysin arpeudu, surutyötä ei voi saada päätökseen.<sup>775</sup> Voimme tosiaan ajatella Hollyn tavoin, että perinteinen, peruslähtökohdiltaan ”positivistiseksi” ja filosofiselta kannalta naiiviksi luonnehdittava taidehistoria on todellakin kadottanut kykynsä tuntea kipua. Taiteentutkija pyrkii kaikin tavoin pitämään tutkimuskohteensa hallinnassaan; antiteesi tälle olisi se, että hän antautuisi teoksen *an-arkistiselle* annettuudelle, joka ei alistu subjektin hallintaan vaan päinvastoin ottaa tämän valtaansa. Taideteoksen kyky haavoittaa, affektoida, on siis kaikin tavoin pyritty häivyttämään.<sup>776</sup> Walter Benjamin viittasi tähän Marcel Proustin tahattoman muiston, *mémoire involontairen*, valossa.<sup>777</sup> Traumaattiset muistumat menneisyydestä, jotka ovat olleet tapahtumahetkellään liian vaikeita käsiteltäväksi tietoisuudessa, ”varastoidaan” alitajuntaan – kyseessä on Freudin *Vorrat*, johon Derrida viittaa ”Différance”-esseessään – josta ne myöhemmin murtautuvat takaisin tietoisuuteen intensiivisempinä kuin ensimmäisellä kerralla kohdattaessa. Tämän äkillisen kokemuksen kokonaisvaltaisuus johtaa näin, Benjaminin mukaan, subjektin ja objektin yhteensulautumiseen.<sup>778</sup> Eriyisen häiritsevästä koemme Balin mukaan realistisen ”kirurgisen” yksityiskohdan, epäilevän Tuomaan Kristuksen avoimeen haavaan työntämän etusormen. Sormi katsetta suuntaavana fokalisoijana pakottaa katseemme tunkeutumaan haavaan – kyseessä on tapahtuma, jota Georges Bataille kutsui ”sisäiseksi kokemukseksi” (*expérience intérieure*). On kuin jokin vieras tunkeutuisi omaan ruumiiseemme.<sup>779</sup> Altti Kuusamo on kirjoittanut tavallisesti kuvan *parergon*-alueille sijoitetuista osoittajahahmoista, joihin Alberti viittasi *De Pictura* -käsikirjoituksessaan ja joiden tehtävänä on suunnata katsojan huomio teoksen pääaiheeseen.<sup>780</sup>

Caravaggion teoksessa osoittajahahmo ei ole sijoitettu kuvan reuna-alueelle vaan keskustaan ja sillä on suora kontakti kuvan pääfiguuriin. Maalauksessa kuvattu haava voidaan mieltää Julia Kristevan abjektiksi, jonka häiritsevyys perustuu siihen, että se rikkoo sisä- ja ulkopuolen välisen rajapinnan, lisäksi esittäessään penetraation Kristuksen ruumiiseen äärimmäisen naturalistisesti, katsojan on seurattava tunkeutumista, jossa on myös ilmeinen eroottinen ulottuvuutensa. Bal lähestyy ”navan” käsitteellään Barthesin *punctumia*, minkä myös Kuusamo on pannut merkille väittäen tosin hieman perustelemattomasti, että Balin navan käsite olisi ”suoraan verrattavissa” *punctumiin*.<sup>781</sup> *Punctum* kuuluu kuvan affektiiviseen ulottuvuuteen. Se on – kuten Sirkka Knuutila kirjoittaa – ”kirvelevä, ruhjova haava”, määritelmiä väistävä *sens obtus*, traumaattinen ”kolmas merkitys”, joka tunkeutuu tietoisuuteen jälkikätesesti. Freud viit-

<sup>775</sup> Muistamme Freudin tekemän erottelun melankolian ja surutyön välillä.

<sup>776</sup> Holly 2003, (156–178), 174–175.

<sup>777</sup> Ks. Deleuze 2000 [1964], 52–66.

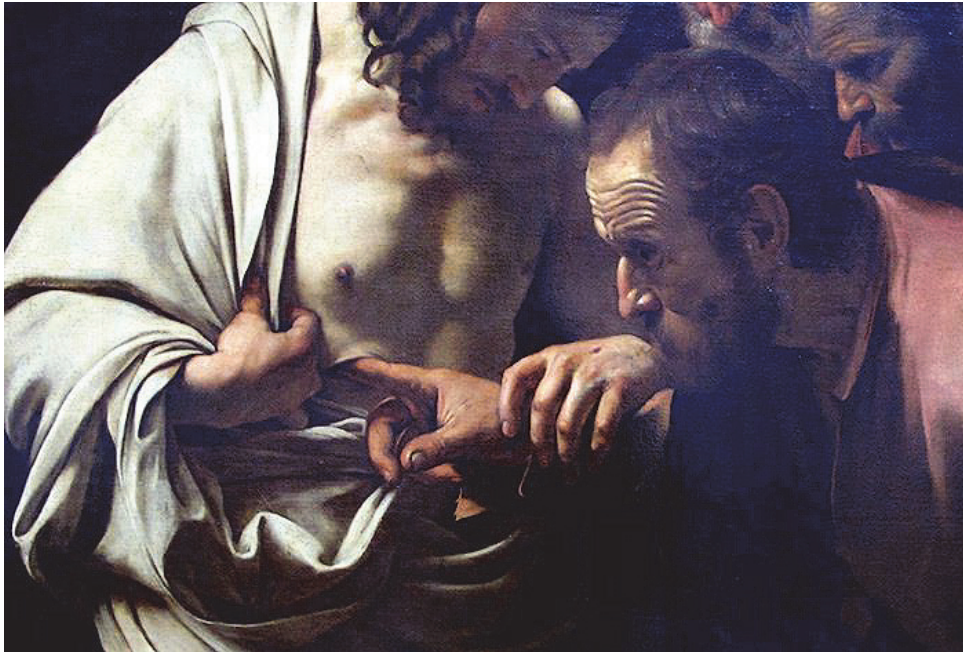
<sup>778</sup> Ankersmit 2005, 187–188, ks. myös Deleuze 2000 [1964], 52–66.

<sup>779</sup> Samantyyppisen kokemuksen tuottaa esimerkiksi Luis Buñuelin *Andalusialaisen koiran* tunnettu silmänleikkauskohtaus.

<sup>780</sup> Kuusamo 2005, (3–23), 16.

<sup>781</sup> Kuusamo 2002, (67–83), 69.

tasi *Nachträglichkeit*-termillään siihen, että jokin myöhempi tapahtuma herättää ja tuo tietoisuuteen, aikaisemmin sattuneen tapauksen, joka tapahtumahetkellään on joutunut torjutuksi ja siirretyksi pois päiväajunnasta alitajuisen varastoon, *Vorrat*. Ilman tätä myöhempää sattumusta aiemmin sattunut tapahtuma ei mahdollisesti koskaan olisi toteutunut.<sup>782</sup> Aivan kuten Balin *navel*, *punctum*kin sisältää ruumiillisen, somaattisen ulottuvuuden; kuvan tulkinnessa "*punctumin* fyysinen indeksisyys astuu hämmentämään *studiumin* analysoimien ikonisten piirteiden yleispätevää viileyttä." *Studium* on toisin sanoen etäännytetty objekti, joka asettuu subjektia vastaan kohteena, *Gegenstand*, *punctum* sitä vastoin ekstaattinen, se "laajenee ohi nähtävän merkin ja synnyttää [...] ulkopuolisen sokean kentän (*champ aveugle*).<sup>783</sup>



Caravaggio: *Epäilevä Tuomas*, 1600–1601, osa teoksesta. Berlin Gemäldegalerie. Kuva kirjoittajan.

Voidaan kysyä, vaatiiko *studium* välttämättä juuri tämän subversiivisen häiriötekijän pysyäkseen elinvoimaisena? Näin tuntuu ajattelevan ainakin Didi-Huberman, jolle *punctumiin* osittain vertautuva *le pan* merkitsee katkosta, *point de capitonia*, joka seisauttaa hetkeksi merkitsijöiden loputtoman liikkeen synnyttäen näin *mimēsiksen* edellyttämän illuusion pysyvistä viittauskohteesta. Tämä kapitaatiopiste pitää *studiumin*, symbolisen representaation, koossa juuri sen

<sup>782</sup> Hintsu 1998, 22.

<sup>783</sup> Knuuttila 2007, (33–53), 47.

vuoksi, että se lävistää sen hetkellisesti.<sup>784</sup> Onko paattinen, ruumiillinen ulottuvuus välttämätön sille, että taideteos kyetään ylipäänsä kohtaamaan merkityksellisenä?<sup>785</sup> Onhan niin, että taideteos voi koskettaa vain siten, että se koskettaa omaa ruumiillista, äärellistä olemassaoloamme, jota leimaa kaiken aikaa suhteemme ei-olemiseen, kuolemaan.

Bal käsitteli kuvan affektiivisuuden tematiikkaa jo *Reading "Rembrandt"* -teoksessaan, jossa hän vertaili Rembrandtin kahta teurastettua härkää kuvaavaa maalausta, joista toinen on Glasgow'ssa (n. 1640, Glasgow Art Gallery and Museum, inv. no. 600), toinen, vuodelle 1655 ajoitettu, Louvressa (inv. no. M. I. 169).<sup>786</sup> Bal lainaa Eugene Fromentinin *Les Maîtres d'autrefois* -teosta (1896), jossa tämä luonnehti Louvren teoksen aihetta "nyljetyksi" häräksi ("le boeuf échorché"). Bal toteaa, että kummassakin maalauksessa aiheena on härän "väkivaltaisesti" aukaistu ruho, Louvren teoksessa tätä vaikutelmaa vielä voimistavat ruhon alaosan lävistävät naulat, jotka pitävät sitä apposen avoinna – todellinen *image ouverte* didihermanilaisessa merkityksessä! Bal kokee naulojen vain voimistavan ja alleviivaavan sitä, että se, minkä taiteilija kykenee niiden ansiosta meille näyttämään, on ei-mitään, pelkkää tyhjyyttä. Maalaus tuntuisi näin redusoituvan pelkäksi näyttämisen eleeksi.<sup>787</sup> Mutta kyse ei ole vain tästä. Keskeistä Balin argumentoinnille on se, kuinka – hänen mukaansa – eri tavalla sisä- ja ulkopuolen välinen raja tematisoituu näissä teoksissa. Kun Glasgow'n teoksessa maalipinta on vielä suhteellisen sileä – minkä Bal tulkitsee edustavan Rembrandtin varhaistuotannon maalaustapaa, muttei kuitenkaan varsinaista "hienomaalausta", *fijne maniera* – Louvren vuonna 1655 valmistuneessa versiossa yksittäiset siveltimenvedot ovat selvästi erottuvia. Bal esittää, ettei katsoja Glasgow'n maalauksen kohdatessaan kiinnitä huomiota teoksen aineellisuuteen ja maalipinnan deiktisiin työstöjälkiin, näin myös teoksen aihe jää hänen mukaansa välttämättä etäännytyksi. Teos pyrkii Balin mukaan myös peittämään konstruktioluonteensa; maalaus kuvaa teurastetun härän viileän toteavasti, denotaatiivisesti, mikä synnyttää teoksen tarkastelijassa voimakkaan realistisen vaikutelman, "toden tunnun".

<sup>784</sup> Didi-Huberman 1990, 222–223.

<sup>785</sup> "Paattinen" on johdettu kreikan sanasta *pathos*, jolla viitataan – kuten Mika Elo toteaa – "herkkyyteen, tuntokykyyteen, vaikutuksenalaisuuteen ja kärsimykseen". *Pathos* merkitsee olemista vaikutuksen kohteena. Siihen sisältyy myös suojautumisen liian voimakkailta, elämälle haitallisilta aistiärsyksiltä. Elo 2014, (7–23), 13–14, ks. myös Maldiney 2013 [1973], 188–191.

<sup>786</sup> A Corpus of Rembrandt Paintings III, 1989, 764–770; V, 2011, 551–562. Itse asiassa Glasgow'n maalaus oli jo Corpuksen kolmannessa osassa (1989, 766) uudelleen attribuoitu Rembrandtin oppilaalle, Carel Fabritiukselle – tätä Bal ei huomioi.

<sup>787</sup> Tämä synnyttää Balissa konnotaation ristiinnaulitusta. Bal 1991, 387. Balin luennalle antaa kiinnostavan vertailukohdan Didi-Hubermanin *Devant l'image* -teoksessaan esittämä luenta kölniläisessä Schnütgen-museossa kohtaamastaan tuntemattomaksi jääneen munkin 1300-luvulla valmistamasta piirroksista, jossa ristiinnaulittu muuttuu Kristus-*Gestaltista* Kristus-tahraksi (*Christ-tache*), yhdeksi ainoaksi ammottavaksi, vertavuotavaksi haavaksi. Didi-Huberman 1990, 243–247.





Rembrandt van Rijn: *Teurastettu härkä*, 1655. Louvren taidemuseo, Pariisi. Kuva: photo@RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Tony Querrec.

Glasgow'n maalauksen edustaessa *gazen* rekisteriä (tästä Didi-Huberman käyttää ilmaisua *voir*) Louvren teos sijoittuu Balin mukaan *glancen* (didihubermanilaisittain *regardin*) alueelle. Glasgow'n maalauksen – sen paremmin kuin härän ruhonkaan – lihallisuus ei Balin mukaan kosketa katsojaa, eläimestä muodostuu näin vain koristeellinen yksityiskohta, ornamentti<sup>788</sup> – joka tosin ei pysy sille perinteisesti määritellyissä rajoissaan vaan valtaa suurimman osan kuvapinnasta – maalauksen kokonaishahmossa. Sitä vastoin Louvren teos, jonka Bal katsoo maalatun huomattavasti karkeammalla maalaustekniikalla, pakottaa hänen mukaansa teoksen kohtaajan osallistumaan ruhon aukirepimisen väkivaltaiseen aktiin. Teos ei säästä katsojaa, vaan pakottaa tämän ruumiilliseen kontaktiin sen kanssa: ”Maalin substanssi on myös kuoleman substanssi. Ja kuoleman substanssi on kuollut, haiseva liha. Se, minkä kanssa olemme tekemisissä, [...] on maalin mädänhaju.”<sup>789</sup> Tässä transsubstantiaatiossa lihaksi muuttuneen maalin ”löyhkä” (*stench*) – tämä olemuksen muutos ei ole milloinkaan täydellinen: transsubstantiaatiossahan olemus muuttuu, mutta aksidenssit (maaliaine) pysyvät samoina – ”kontaminoi representaation”.<sup>790</sup> Tämä on *Entkörperungin*, Kuvan materialisoitumisen, löyhkää. Didi-Huberman kutsuisi tätä *visuelin* tapahtumiseksi. Louis Marinia seuraten voimme katsoa, että tiedostaessaan oman katseensa ja kuvan representaatioluonteen tämä tulee samalla tietoiseksi merkitsijöiden refleksiivisyydestä – sekä siitä, mikä on representaation reunoilla (*marges de la représentation*) että siitä, mikä ei ole representoitavissa ja mikä on näin representoitavuuden ylittävää (*excès, comble*) signifiantsia. Balille se, mihin maalaus viittaa, mutta mitä se ei voi näyttää, on kuolema.<sup>791</sup> Tunkeutuessaan maalauksen lihaan, joka on yhtä lailla lihaa kuin öljyväriä, tämän kokemuksen läpikäyvä tulee samalla tietoiseksi sekä lihan mätänemisestä, fyysisen taideteosobjektin vähittäisestä rapautumisesta että oman ruumiinsa katoavaisuudesta – joka on heideggerilaisittain ilmaistuna täälläolon kaikkein omin ja poisluovuttamattomin mahdollisuus.

Balin luenta tuskin voisi muodostaa suurempaa antiteesiä *A Corpus of Rembrandt Paintings* -julkaisusarjan kolmannessa (1989) ja viidennessä osassa (2011) julkaistuihin auktorisoituihin tulkintoihin kyseisistä maalauksista, joissa (toisin kuin Balilla) mikään ei löyhkää. Niissä tulkitsemisen kohde ymmärretään aina jonakin loppuusaatettuna, tapahtumisensa – lemuamisensa – päättäneenä. Niissä tulkitsijalle tuntuu olevan kylliksi palauttaa kuva-aihe ikonografiisiin kuvatyyppeihin (syöttövasikan teurastaminen tuhlaajapojan kotiinpalatessa, *Prudentia* tai *memento mori*). Niissä maalin ”löyhkä” pyritään palauttamaan tekniikan taidehistorian oppien mukaisesti taideteoksen fyysiseen oliomaisuuteen. Kuitenkin, kuin vahingossa Rembrandt-tuntijan diskurssi lipsahtaa alueelle, jolla voisi olettaa tapahtuvan ainakin jonkinasteista kuvan materialisoitumista: ”Jännittyneet lihaskalvot, rasvakokkareet, lihasten ja kylkiluiden muodot, raajojen anatomia ja paikoin katkeilleet lihaskimput on maalattu niin suggestii-

<sup>788</sup> Wolloch 1999, 705–727.

<sup>789</sup> Bal 1991, 386.

<sup>790</sup> Bal 1991, 386.

<sup>791</sup> Marin 1985, 4–13; Bal 1991, 386.

visesti, että voi päätellä taiteilijan maalanneen ne uskollisesti havaitsemansa pohjalta. Yläosan talikimpaleet on tehty käyttämällä impastoa, töpöttäviä ja kaartuvia siveltimenvetoja. Nivusten lohkotun rasvaisen lihan kohdalla kokka-reinen maali yhdistyy todelliseen muotoon, kun taas niissä kohdissa, joissa voi erottaa lihaskia ympäröivät lihaskalvot, maalin pinta on sileämpi ja maalikerros ohuempi – niissä kohdissa taiteilija on lisännyt sinne tänne huippuvalokohtia korostaakseen lihan punervaa hohdetta. Ruhon verisimmät alueet hän on merkinnyt punaisilla lasuureilla.”<sup>792</sup>

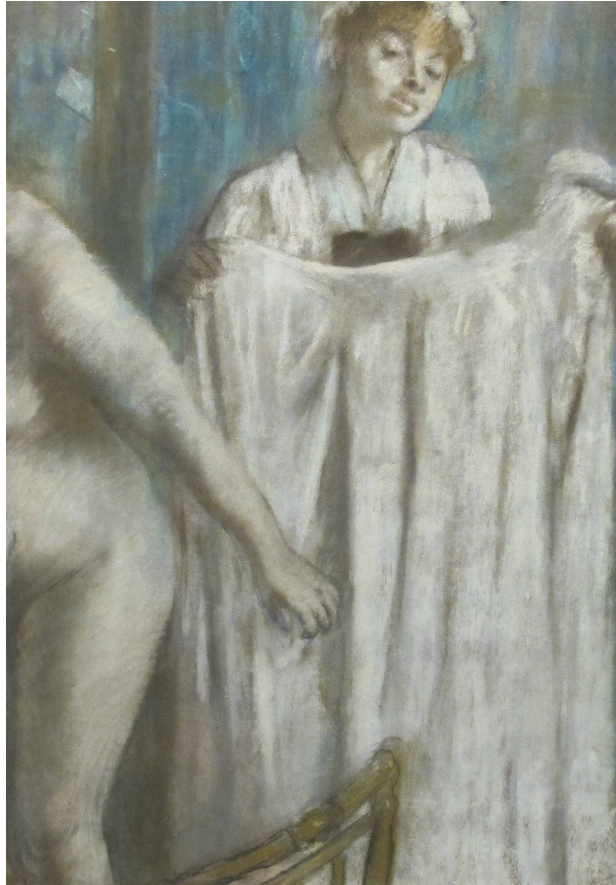
Näin tieteellisen diskurssin kannalta ”tarpeettoman” yksityiskohtainen sanallinen kuvaus ylittää sen, mikä riittäisi teoksen kuva-aiheen selittämiseen. Näin se tuskin voi enää pysyä kohteestaan etäännyttynä – sen syrjäyttää omakohtaisesti eletty kokemus Kuvan materiaalisuudesta.

Haluaisin verrata *Teurastetun härän* Balissa tuottamaa kokemusta niihin tuntemuksiin, joita Edgar Degas´n *La Toilette* (1888–89, Carlsbergin Glyptoteekki, Kööpenhamina) on minussa herättänyt (ks. kuva seuraavalla sivulla). Aivan kuten *Teurastetussa härässä*, siinäkin sivuaihe, tässä tapauksessa kylpypyyhe, on vallannut pääaiheen paikan sysäten kuvatut ihmisfiguurit – kylvystä nousevan ja hänelle pyyhettä tarjoavan palvelusneidon – kuvan laidolle. Aivan kuten *Teurastetun härän* kohdalla, siinäkin teoksen kohtaajassaan tuottama vaikutus ei voi olla palautettavissa teoksessa representoituun kuva-aiheeseen. Siinäkin se, mikä ”kontaminoi” silmän ylivallalle perustuvan representaation, on liha – ja sen tuottama ruumiillinen moniaistinen kokemus. On kuin kylpijän ruumiista olisi jäänyt jotain virtuaalista – ei vain kosteutta vaan myös hänen ruumiinsa lämpöä, ihonsa tuoksua, määrittelemätöntä signifiantsia – pyyhkeeseen. Esitän, että kohdatessamme kyseisen pastellimaalauksen projisoimme pyyhkeeseen myös omia ruumiillisia tuntemuksiamme: muistikuviamme niistä kaksoisaistimuksista, joita pyyhkeen karkea pinta on tuottanut kuivatessamme sillä kylvyn jälkeen omaa vartaloamme. Pyyhe muodostaa projektiopinnan omalle ruumiilliselle olemassaolollemme. *La Toiletten* kylpypyyhe ei voi mitenkään olla palautettavissa representoituun kuva-aiheeseen, sen paremmin kuin siihen kangasmateriaaliinkaan, josta pyyhkeet on Degas´n aikana ja vielä myöhemminkin ollut tapana valmistaa. *La Toiletten* kylpypyyhe ei myöskään palaudu niihin pastelliliituihin, joita tiedämme taiteilijan käyttäneen valmistaessaan maalauksiaan. Se ei ole sen paremmin palautettavissa niihin miellelyhtymiin, muistikuviin ja ruumiillisiin tuntemuksiin, joita maalaukseen ikuistettu pyyhe meissä herättää. Se ei palaudu mihinkään näistä *erikseen* – vaan kaikkiin niistä *yhdessä*. Tätä on löyhkä, joka kontaminoi representaation, tätä on Kuvan synesteettinen materiaalisuus.

Balille *Teurastettu härkä* tuo mieleen Luce Irigarayn esittämät essentialistis-sävyiset tulkinnat maskuliinisesta ja feminiinisestä muodosta. Irigarayhan esitti maskuliinisuuden ilmenevän jyrkkinä, selvästi leikkautuvina ja pysyvinä geometrisina rajoina, feminiinisyydelle on hänen mukaansa ominaista orgaanisuus, mukautuvuus ja kontingenssi. Glasgow´n teos, jossa raja sisä- ja ulkopinnan välillä on selvästi erottuva, ilmentää tämän tulokulman lähtökohdakseen otta-

<sup>792</sup> A Corpus of Rembrandt Paintings V, 2011, 555.

valle Balille maskuliinisuutta, etäännyttävää ja haltuun ottavaa *gazen* aluetta Louvren maalauksen ilmentäessä feminiinisuutta, jossa sisä- ja ulkopuolen välinen raja on nurinkäännetty, ei ole olemassa enää erillistä ulkopuolta, kaikki minkä voimme erottaa, on sisäpuolta, lihaa.<sup>793</sup>



Edgar Degas: *La Toilette*, 1888–89. Carlsbergin Glyptoteekki, Kööpenhamina. Kuva kirjoittajan.

Kohdatessamme merkitsijöiden aineellisuuden ja läpitunkemattomuuden meidän on kiinnitettävä huomiomme sellaisiin kuvapinnan detaljeihin, jotka ikonografinen analyysi on jättänyt huomiotta – subversiivisiin yksityiskohtiin, joiden narratiivinen lähiluenta käynnistää sekä semiosiksen, merkityksen muodostumisen, että disseminaation, merkitysten äärettömän moninkertaistumisen. Balin mukaan Louvren teurastetussa härässä ei ole enää erotettavissa erillistä

<sup>793</sup> Merleau-Ponty 2000 [1964], 263.

sisä- ja ulkopuolta – tästä voi löytää selvän viittauksen Kristevaan, joka on kirjoittanut Célinen tekstin lävistävän torjuntamekanismin paljastaen suljetun linnoituksemme *Scheinin* takaa nyljetyin Marsyaan kehon, jossa ei ole sen paremmin sisä- kuin ulkopuolta.<sup>794</sup>

Bal palasi käsittelemään samoja teemoja vuonna 2003 julkaisemassa "Ecstatic Aesthetics: Metaphoring Bernini"-artikkelissa, jossa hän otti luentansa lähtökohdaksi Gilles Deleuzen teoksen *The Fold: Leibniz and the Baroque* (*Le pli. Leibniz et le baroque*, 1988) ja Walter Benjaminin *The Task of the Translator* (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923) -esseen.<sup>795</sup> Bal aloittaa artikkelinsa motolla, joka on lainattu Benjaminilta: "[...] sisältö ja kieli [merkitty ja merkittäjä] kuuluvat alkuperäistekstissä yhteen, aivan kuten hedelmäkuori kuuluu hedelmään, käännostekstissä sitä vastoin kieli [merkittäjä] ympäröi sisällön [merkitty] kuin kuninkaanviitta pöyheine poimuineen." Balin luennan lähtökohdan muodostaa kaksi teosta, hänen "historialliseksi objektikseen" luonnehtima Gian Lorenzo Berninin *Pyhän Teresan hurmio* -veistos vuodelta 1647, jonka hän rinnastaa loismarinilaisittain "teoreettiseksi objektiksi"<sup>796</sup> nimeämänsä Louise Bourgeois'n *Femme maison* -veistokseen (1983), jonka Bal mieltää edellisen appropriatioksi. Tämä käsite toistuu mm. Wilhelm Dilthey'n hermeneutiikassa, tässä yhteydessä appropriatiolla viitataan nähdäkseni lähinnä Riceourin tulkintaan appropriatiosta "omaksi tekemisenä". Craig Owensilla puolestaan appropriatio yhdistyy allegorian käsitteeseen<sup>797</sup> – kummankin voi katsoa toteuttavan omaa parergonaalisuuden logiikkaansa. Bal kirjoittaa Bourgeois'n kääntävän Berninin lähtötekstin transformoiden tämän luomaa teosta, siten hän aktualisoi Pyhän Teresan läpikäymän ekstaasin koettavaksi nykyhetkessä. Bal muistuttaa, ettei käännosteksti ole milloinkaan lähtötekstiinsä nähden alisteinen johdannainen. Käännöksen tehtävänä on sen sijaan lähtötekstiin kuuluvan merkityspotentiaalain aktualisoiminen – juuri sen "käännettävyyden" vapauttaminen, joka mahdollistaa kääntämisen, mutta joka itsessään jää (kuten Benjamin esitti) symbolisaation ja siten myös kommunikoitavuuden ulkopuolelle.<sup>798</sup> Hän "käännettävyyden" – tai "kääntyväisyyden" – Giorgio Agamben mielsi kokemukseksi puhtaasta kielestä, *experimentum linguaesta*.<sup>799</sup> Se "puhdas kieli" – puhdas, siinä merkityksessä, että se edustaisi kirjoittajansa täydellistä läsnäoloa – jonka käännetty teksti on määrä paljastaa, ei ole Balin mukaan missään muualla kuin laskoksissa. Daniel Smith on muistuttanut, että käyttäessämme "puhtaan", "absoluuttisen" tai "äärettömän" kaltaisia käsitteitä viittaamme implisiitista aina transsendenssiin, siihen alueeseen, josta meillä ei voi olla empiiristä kokemusta. Smith mainitsee yhtenä esimerkkinä tästä idean puhtaasta äidistä, jonka kaikki ominaisuudet ovat redusoitavissa transsendenttiin ideaan puhtaas-

<sup>794</sup> Kristeva 1982 [1980], 135.

<sup>795</sup> Tässä artikkelissa Balin ilmeisenä viittauskohtana toimii mielestäni myös Luce Irigarayn luenta Aristoteleen *Fysiikan* IV kirjassaan tekemästä "paikan" reflektiosta. Ks. Irigaray 1984, 41–59.

<sup>796</sup> "Teoreettisen objektin" (*objet théorique*) tunnusmerkkinä Marin mainitsee mm. refleksiivyyden, ks. Marin 2006 [1989], 22–24.

<sup>797</sup> Owens 1980 (67–86), 69.

<sup>798</sup> Weber 2008, 42–43.

<sup>799</sup> Agamben 2007 [1978], 3–11.

ta, Neitsyt Marian kaltaisesta äidistä. Mieke Balilla Berninin ja Bourgeois'n teokset toimivat artikkelissa metaforana lähestymistavalle, jossa Bal pyrki dekonstruoimaan Minän ja Toisen, sisäisen ja ulkoisen, immanentin ja transsendentin välistä erottelua. Tähän ikaikaiseen "eron ongelmaan" on historian eri vaiheissa etsitty ratkaisua monin eri tavoin. Yhteistä kaikille näille ratkaisuyrityksille on ollut se, että sen sijaan, että lähtökohdaksi olisi otettu ero itsessään, eroa on kyetty reflektoida vain binaaristen vastakohtaparien pysyviksi miellettyjen identiteettien kautta. Näin on päädytty umpikujaan. Sitä, mikä muodostaa toisistaan erilliset identiteetit – joka on niiden transsendentaali – ei ole kyetty kohtaamaan. Heterogeeninen Toinen on aina pyritty palauttamaan Samaan, pysyviin identiteetteihin. Jälkistrukturalistinen, muun muassa Derridan, Foucault'n ja Deleuzen esittämä metafysiikan kritiikki, joka perustuu näkemykseen, jonka mukaan ero ei ole palautettavissa pysyviin identiteetteihin, edustaa murren suhtautumisessa eron ongelmaan. Deleuze esitti kaikkien identiteettien olevan keinotekoisia, simuloituja. Jean Baudrillard kirjoitti simulaation olevan vastakkainen representaatiolle, joka perustuu merkin ja todellisuuden eli viittauskohteen samankaltaisuudelle, ekvivalenssille. Deleuzen pyrkimyksenä oli lähestyä eroa, Toista, tavalla, jota ei ole palautettavissa Samaan. Kyse on yleisen ja yksittäisen problematiikasta. Deleuze kirjoittaa toiston käsitteestä tavalla, joka tuo mieleen Kierkegaardin. Hän muistuttaa, ettei toistettu ole koskaan identtinen toistettavan kanssa. Bal esittää, että pysyväksi ja muuttumattomaksi konstruoidun keinotekoisien rajan sijaan ero tai raja (jos siitä näin ollen voidaan edes enää puhua) olisi pikemminkin nähtävä jatkuvasti liikkeessä olevana, Pyhän Teresan hulmuaviin laskoksiin verrattavissa olevana ekstaattisena kenttänä. Jos Minän ja Minän ulkopuolisen, yleisemmällä tasolla ilmaistuna sisä- ja ulkopuolen välillä ei ole pysyvää rajaa, vaan raja on vain keinotekoinen, omaa tehtäväänsä palveleva performatiivinen muodostelma, herää kysymys siitä, onko eri entiteeteillä, mukaan lukien taideteokset, myöskään sitä tietoisuudesta riippumatonta, transsendenttia identiteettiä, joka niillä on konservoinnin ja perinteisen taiteentutkimuksen piirissä nähty olevan – onko mielekästä puhua enää myöskään sen paremmin "autenttista" kuin "epäautenttista" taideteoksesta?

Se, että Bal valitsee tarkastelunsa lähtökohdaksi kaksi näin eri aikoina syntyneitä taideteosta, Berninin ja Bourgeoisin veistokset, ja viittaa jo artikkelinsa alussa Benjaminin, Deleuzen, Judith Butlerin ja John Austinin kaltaisiin teoreetikoihin, edustaa jo ilmeisen tietoista erontekoa, jolla Bal piirtää lähestymistapansa viitekehysten ääriä. Bal käyttää näitä kahta teosta tarkastellakseen filosofian ja (taide)historian välistä suhdetta, jota hän luonnehtii "ekstaattiseksi kääntämiseksi" (*ec-static form of translation*).<sup>800</sup> Berninin ja Bourgeois'n teokset edustavat Balille käsitteellisesti barokkia, jonka synekdokeena toimivat liikkeessä olevat laskokset. Barokki ei ole tässä katsannossa enää tiettyyn aikakauden sijoitettavissa oleva tyyli vaan tapa kohdata oleminen. Balin käsittelemistä ekstaattisista muodoista voidaan vetää yhteys Butlerin performatiivisuuden teoriaan. Olennaista Balin lähestymistavalle on se, että hän rinnastaa

<sup>800</sup> Bal 2003a, (1-30), 2.

kirjoituksessaan Berninin veistoksen, joka, kuten hän toteaa, edustaa perinteisen taidehistorian tyypillistä tutkimuskohdetta, ja josta on näin olemassa massiivinen tutkimuskirjallisuus, Bourgeois´n teokseen, jota ei taiteentutkimuksessa juurikaan ole käsitelty. Nykytaiteeseen kuuluvan teoksen rinnastaminen barokin veistokseen palvelee Balin käsitystä, jonka mukaan taidehistoriallisen tulkinnan on rakennuttava sen ikuisesti purkautumattoman jännitteen varaan, joka on menneisyyden ja nykyhetken sekä historian ja teorian välillä. Balille taidehistoriallinen tulkinta on perustaltaan aina filosofista reflektiota. Filosofia lähestyy tutkimuskohdetta nykyisyydessä, mutta – perinteisen taidehistorian historiapainotteisesta lähestymistavasta poiketen – ei pyri rekonstruoimaan sitä tai selittämään sitä kausaalisesti syy-seuraussuhteilla.

Bal käyttää propagoimansa taidehistoriallisen lähestymistavan metaforana kääntämistä Benjaminin hengessä. Tämän mukaisesti taidehistorian olisi uudelleen aktivoitava tutkimuskohteensa potentiaalinen merkitys, koska (benjaminilaisittain ilmaistuna) se, mitä ei mielletä merkityksellisenä eletyn nykyhetken kannalta, katoaa väijäämättömästi historian kohinaan ja monotoniseen redundanssiin. Bal viittaa kääntämisen etymologiaan – hän muistuttaa, että englannin kielen ”translation” on johdettu latinan ”traducere”-verbistä, joka merkitsee johdattamista tai kantamista toiselle puolelle, kuilun yli. Kääntämisen tehtävänä on perinteisesti nähty olevan alkuperäistekstin kääntämisen mahdollisimman uskollisesti toiselle kielelle. Bal muistuttaa, ettei käännosteksti kuitenkaan tosiasiallisesti milloinkaan seuraa tarkasti lähtötekstiään, se sitä vastoin lisää siihen joitakin aineksia jättäen joitakin toisia elementtejä taakse – kuten Samuel Weber toteaa, kääntäminen, *Übersetzung*, on olemukseltaan *Mit-teilungia*, benjaminilaisittain ilmaistuna ”kommunikoitavuutta” (*Mittelbarkeit*), josta Weber käyttää englanninnosta *impartability*. (Heidegger käsitti kommunikaatiossa jaettavan kanssavirittyneisyyttä täälläolosta). Weber esittää: ”Mediumina kieli luopuu itsestään (*parts with itself*)”<sup>801</sup> – juuri tämän vuoksi kääntäminen on yhtäaikaisesti sekä reduktiivista että additiivista. Se ei pysy rajatussa uomassaan vaan heittelehtii puolelta toiselle. Balin ajatuksena tuntuu Judith Butlerin tavoin olevan se, ettei lähtötekstillä ole itsessään pysyvää olemusta, jonka käänнос voi välittää. Käänнос kykenee välittämään vain omaa käännettävyyttään, *Übersetzbarkeit*.

Kuten Grootenboer osoittaa *Reading the Annunciation* -artikkelissaan (2007), sisä- ja ulkopuolen välinen tematiikka heijastuu voimakkaana myös *Marian ilmestys* -maalauksissa, jotka hän on valinnut tarkastelunsa lähtökohdaksi, ”teoreettisiksi objekteiksi”. Kirjoittaja toteaa, että kyseisissä teoksissa, joissa kuvataan arkkienkeli Gabrielin ja Neitsyt Marian kohtaamista, Neitsyt Marian neitsyys ja näin myös implisiittinen seksuaalinen ulottuvuus ovat hyvin keskeisessä asemassa. Samalla tavalla kuin Bal, Grootenboer asettaa metodinsa vastakkain panofskylaisen lähestymistavan kanssa. Hän muistuttaa Panofskyn *Early Netherlandish Painting* -tutkimuksessaan käsittelemästä ongelmasta: kätkevätkö flaamilaisten 1400-luvulla valmistuneiden maalausten äärimmäisen realistisesti kuvatut yksityiskohdat alleen syvemmän merkitysisällön vai ovatko ne vain

<sup>801</sup> Bal 2003a, (1–30), 6–7; Weber 2008, 38–44; Heidegger 2000 [1927], § 34, 207.

vailla merkityksellisempää sisältöä olevia elementtejä, joiden funktiona olisi vain lisätä kuvauksen todentuntua.<sup>802</sup> Kyseisessä teoksessa Panofsky esitti ensimmäisen kerran kätketyn symboliikan teoriansa, joka vakiintui Eddy de Jonghin ja muiden 1600-luvun hollantilaisen taiteen ikonologisesti painottuneiden tutkijoiden piirissä *schijnrealisme*-paradigmaksi. Kuten Grootenboer toteaa, Panofsky ajoitti tutkimuksessaan 1400-luvun flaamilaiseen taiteeseen sen saumakohdan, jossa kuvasymbolit eivät enää olleet suoraan ilmeneviä vaan kätkettyjä. Grootenboer viittaa Panofskyn Rogier van der Weydenin *Marian ilmestys* -maalauksesta (n. 1435, Louvren taidemuseo) tekemään tulkintaan, josta Panofsky löytää vaivatta Neitsyt Marian neitsyyteen viittaavat ilmeiset symbolit.

Grootenboer huomaa Panofskyn sivuuttavan tulkinnassaan kuitenkin täydellisesti yhden merkityksellisen kuvaelementin, liljan. Van der Weyden ei kuvannut liljaa, Neitsyt Marian puhtauden yhtä tärkeintä symbolia, teoksen keskustaan, mikä olisi vastannut vakiintunutta konventiota, vaan sijoitti sen sijaan sen kuva-alueen reunaan, vuoteen vierelle. Näin ollen lilja toimii maalauksessa, Grootenboerin tulkinnan mukaan, vuoteen synnyttämisen seksuaalisten konnotaatioiden neutralisoijana. Panofskyn lähestymistavasta poiketen – ja seuraten näin kiinteästi Balin lukutapaa – Grootenboer keskittää luentansa juuri tähän kuvaelementtiin. Liljan terälehdet toimivat hänen luennassaan "navan" funktiossa. Kirjoittajan mukaan liljan todenmukaisuutta vahvistaa liljasta ja siitä astiasta, johon se on asetettu, lattialle lankeava varjo ja lisäksi ne muutamat terälehdet, jotka ovat pudonneet kukasta sen viereen. Grootenboer myöntää, että kyseiset yksityiskohdat voitaisiin todellakin nähdä, Panofskyn tavoin, vain kuvauksen todentuntua lisäävinä elementtinä, joille ei ole sen kummempaa symbolimerkitystä. Grootenboer kuitenkin esittää pudonneiden terälehtien ikään kuin vaativan itselleen enemmän huomiota – hän näkee terälehdillä olevan näin saman funktion kuin "navalla". Liljan kukinnosta lattialle varisseet terälehdet ovat metonymisessä suhteessa kukintoon, aivan kuten maalaus aineellisena merkitysijänä on suhteessa käsitteelliseen merkitykseen eli merkittyyneen. Liljasta pudonneet terälehdet käynnistävät näin disseminaation, merkitysten äärettömän hajautumisen – aivan kuten maalaus omassa ruumiillisuudessaan synnyttää jännitteen fyysisen ja immateriaalisen, sisä- ja ulkopuolensa välille. Se kohta kukinnosta, josta terälehdet ovat varisseet pois, paljastaa juuri sen kohdan, jossa pölytys, hedelmöittyminen voi tapahtua – siis todellakin *pölytys*, ei penetraatio perverssin halun ilmentymänä.<sup>803</sup> Terälehdillä on Grootenboeriin luennassa näin kutakuinkin sama funktio kuin naulalla Balin tulkinnassa Vermeerin edellä käsitellyssä maalauksessa. Mutta yhtä lailla kuin terälehtien voi katsoa toimivan disseminoivana elementtinä, niiden voi mieltää toimivan myös distraktion (*distractio*) funktiossa. Kant kuvasi antropologiassaan distraktion "tilaksi, jossa huomiomme on irrottanut otteensa hallitsevista ideoista – käsitteellisistä abstraktioista – ja hajaantunut.<sup>804</sup> Syyksi siihen, että Panofsky jätti kyseisen kuvaelementin täysin huomiotta omassa tulkinnassaan, Grootenboer

<sup>802</sup> Bal 1990, 517.

<sup>803</sup> Grootenboer 2007, (349–363), 350, 353.

<sup>804</sup> Kant 1974 [1797], 77.



katsoo Panofskyn käsitykset perspektiivistä. Grootenboer tulkitsee, että Panofskylle edellytys kätketyn symbolisen sisällön systematisoitumiselle oli täysin systematisoitunut ja järjestelmällinen keskeisperspektiivin mukainen tilan kuvaus, jonka hän näki puuttuvan vielä varhaisista flaamilaisista maalauksista. Epäjohdonmukaisuus tilan kuvauksessa rinnastui näin epäjärjestelmällisyyteen teosten symbolimerkityksissä. Grootenboer väittää, että Panofskyn käsitys, jossa symbolimerkitys ankuroitiin näin tiukasti perspektiivin kuvaamiseen, esti häntä näkemästä tulkitsemiensa teosten kaikkia symbolitasoja. Tämä johti siihen, että kirjoittajan mukaan Panofskyn koko ikonologinen selitysmalli on epäjohdonmukainen ja epäsystemaattinen. Panofsky ei lopulta pystynyt vakuuttavasti vetämään selvää rajaa merkityksellisten ja symboliselta kannalta merkityksettömien eli yksinomaan denotatiivisten kuvaelementtien välille.<sup>805</sup>

#### 4.5.2 Kuvan tapahtumisen paikka

Mikä on se paikka, jossa kohtaamme kuvan tapahtumisen? Maalauksen pinta. Kuvan tapahtuminen on mitä suurimmassa määrin tapahtumaa fyysisen taide-teosobjektin aistimellisesti havaittavassa pinnassa. Ernst van de Wetering on kertonut siitä lähes psykedeeliseksi mieltämästään kokemuksesta, jonka hän läpikäy tarkastellessaan maalauksen pintaa.<sup>806</sup> Myös *mimēsis* tapahtuu pinnassa. Didi-Huberman muistuttaa, että se, mikä tuottaa kaltaisuuden vaikutelman ei ole suinkaan teoksen representoima kuva-aihe vaan taideteosobjektin fyysinen pinta. Kohdatessaan äkkiarvaamatta vahanuken hän erehtyy pitämään sitä hetken ajan elävänä ihmisenä – tätä *trompe l'œil* ei synnytä vahafiguurin ihmisenmuotoisuus vaan se, että vaha on monessa suhteessa ihonkaltaista. Ottaessamme vahanpalasen käteemme se muuttaa muotoaan tuota pikaa ruumiinlämpömme vaikutuksesta.<sup>807</sup> Tätä Descartes piti vahassa erityisen häiritsevänä; sillä ei ole pysyvää muotoa vaan se on olemukseltaan kontingentti, kaiken aikaa muuttuva – tätä hän piti leimallisena kaikille aistihavainnoille, jotka oli siksi tuomittava epäluotettaviksi.<sup>808</sup> Se, minkä Didi-Huberman kohtaa outona ja kummana, *unheimlich*, on kuitenkin se, että vaha on labiilisuudessaan kuin oleminen itse, ei-mitään, *Nichts*.<sup>809</sup> Tämän tyyppinen tapahtuminen on Geneviève Bianquis'n mukaan leimallista *Urphänomenin* kohtaamiselle – on pysähdyttävä, ihailtava ja vaiettava.<sup>810</sup> Taideteoksen pintaa voidaan luonnehtia derridalaisittain yleistetyin *mimēsiksen*<sup>811</sup> tapahtumisen ei-paikaksi. Se, että "on" (*il y a*) mimesisyyttä, joka muodostuu kaltaistumisen (*ressemblance*) ja dissimuloitumisen (*dissemblance*) anamorfisesta *dis-simuloitumisen* liikkeestä, ei ole omaa ansioitamme – siitä voimme vakuuttua tarkastelemalla luonnon monimuotoisia il-

<sup>805</sup> Grootenboer 2007, 349–363.

<sup>806</sup> Van de Wetering 1996, 415–416.

<sup>807</sup> Didi-Huberman 2000b, 207.

<sup>808</sup> Descartes 2002 [1641], 41–44.

<sup>809</sup> Marion 1998 [1989], 72–75.

<sup>810</sup> Bianquis 1951 [1932], (47–80), 59.

<sup>811</sup> Yleistetyillä mimesiksellä Derrida viittasi jäljittelyyn, jossa (kuten Geoffrey Bennington asian ilmaisee), mimiikka ei jäljittele mitään sitä edeltävää. Ks. Bennington 2000, 52–53.

mentymiä. *Mimēsiksen* tavoittaminen inhimillisessä ulottuvuudessa edellyttää kuitenkin *metheksistä*, sitä, että me osallistumme sen tapahtumiseen. Tehdesämme niin kohtaamme jälleen *thaumazeinin*, ihmetyksen, jonka tuottaa oleilu jonkin sellaisen ”oudon” äärellä, jota emme koe saavamme hallintaamme, vaan joka ottaa meidät valtaansa. Tätä on kuvan affektiivisuuden tuottama *pathos*. Didi-Huberman aloittaa *Devant l’image* -teoksensa kuvaamalla sitä paradoksia, jonka kohtaamme asettuessamme kuvapinnan eteen. Se, mikä vaikuttaa ensikatsomalta täysin selvältä ja tarkalta, paljastuukin jo hetken päästä hämäräksi ja epäselväksi: se, mikä näyttää aluksi täysin ilmeiseltä, ei olekaan evidenttiä vaan kantaa mukanaan sitä, mikä ei mitenkään voi näyttäytyä. Se, mikä sai meidät pitämään asiaa ensikatsomalta täysin selvänä ja ongelmattomana on vain pitkän kiertotien – sanojen tuottaman välityksen – tuottama jälkikäteen vaikutus.<sup>812</sup> Olisi siis palattava kieltä edeltävään kokemukseen – tähän tarjoaa mahdollisuuden yhtäaikaisesti opaakki ja transparentti kuvapinta. Tähän tarjoaa mahdollisuuden *mimēsis*. Philippe Lacoue-Labarthe ja Theodor Adorno ovat puhuneet ”mimeettisestä tabusta”. Kysymys on tabusta, joka johtaa alkuperäisen, ei-inhimillisen mimeettisen periaatteen repressiota. *Mimēsis* jäljittelynä merkitsee Lacoue-Labarthele tyypistettyä muotoa alkuperäisestä *mimēsiksestä*, jonka esimerkkinä oli vahanukke.<sup>813</sup>

Mutta maalauksen pinta on yhtä lailla teoksen merkityksen ja mielen tapahtumisen paikka. Voimmeko vetää jyrkkää rajan sen välille, mikä kuvassa on merkitsevää ja mikä taas merkitystä vailla olevaa tai ainakin vähemmän merkityksellistä, ikään kuin ”visuaalista taustakohinaa”? Altti Kuusamo on moittinut Mieke Balin käyttämää ilmaisua ”visuaalisten merkkien tiheys”, jonka hän katsoo merkitsevän ”syntaksin ylenmääräisyyttä semanttiseen verrattuna”. Kuusamon mukaan Balin tulkinta kaatuu siihen, ettei tämä hänen mukaansa ymmärrä jokaisen havaitsemamme merkitsijän olevan tosiasiallisesti sidoksissa merkittyyneen; merkitsijän merkitsijäluonne aktualisoituu vasta merkityksen kautta. Kuusamo väittää, ettemme ilman merkittyä kykenisi mieltämään merkitsijää merkitsijäksi - se jäisi visuaaliseksi huminaksi. Visuaalisen tiheyden sijaan Kuusamo haluaa puhua ”visuaalisesta informaatiosta”- esimerkikseen hän ottaa amerikkalaiset minimalistiset veistokset. Kyseisten teosten merkitykset eivät Kuusamon mielestä kummunneet suinkaan teosten itsensä syntaktisesta tiheydestä vaan katsojien niihin projisoimista merkityksistä. Hänen mukaansa ”tulkinta siitä, mikä on visuaalisesti merkittävää tai tihentynyttä, muuttuu eri aikojen myötä ja on riippuvainen eri diskursseista.” Hän väittää, että se, mikä sai Balin huomion kohdistumaan juuri tiettyyn kuvan yksityiskohtaan, ei ole suinkaan palautettavissa kuvan hänessä tuottamaan vaikutukseen vaan sen on sidoksissa kontingentteihin, historiallisesti muuttuviin tulkintadiskursseihin. Kuusamo siis samaistaa kuvan visuaalisen tiheyden sen semanttiseen polysemisyyteen; visuaalisten merkkien tiheys merkitsee hänelle näin merkityksen tiheyttä. Kuvan monimerkityksisyys on aina katsojan teokseen projisoimaa – Kuusamolle amerikkalaiset minimalistiset veistokset edustavat visuaalises-

<sup>812</sup> Didi-Huberman 1990. 9.

<sup>813</sup> Magun 2013, 119–148.

ti ”vähemmän tiheitä” teoksia. Kohdat, jotka ovat muita tiheimpiä, viittaavat Kuusamon mielestä ”kerrokselliseen kuvatradiitioon”.<sup>814</sup>

Didi-Hubermanin näkemys on täysin toinen. Hän katsoo, ettei kuvan merkityksellisyys ole palautettavissa sitä omissa tulkinta-akteissaan merkityksellistävään subjektiin vaan teoksen ilmenevyyteen ja aistimelliseen annettuuteen itseensä. Kohdatessaan Tony Smithin mustaksi maalatun suuntaissärmiön, hän kokee, ettei teos pysy ulkorajoissaan vaan irtautuu niistä ja tulee häntä kohti – sen sijaan, että hän lähestyisi sitä. Vaikuttaisi siltä, että taideteos on Kuusamolle vielä subjektiä vastaan asettuva pysyvä kohde, *Gegenstand*. Didi-Hubermanille asia ei näin ole. Sen sijaan, että hän projisoisi siihen merkityksiä tuntemansa kuvatradiition pohjalta, Smithin mustan kuution merkityksellisyys – ehkä olisi parempi puhua ”mielestä”, *Sinn, sens* – syntyy teoksen tapahtumisessa, jossa hän itse on osallisena. Kuva on kriittinen ja dialektinen – se on ero, *différance* – ei siihen projisoitujen valmiiden sisältöjen heijastuspinta. Kun Kuusamo viittaa kuvan visuaalisten merkkien tiheydestä, Didi-Huberman puhuu kuvallisen esityksen tuottamasta läsnäolosta ja erityisestä intensiteetistä, joka on kuvalle ominaisen läsnäolon aikaansaamaa.<sup>815</sup> Kuusamo itse asiassa viittaa samaan suuntaan puhuessaan Freudin psykoanalyttisen diskurssin osaobjekteista ja tiivistymistä (*Verdichtung*). Kuusamo kysyy: ”Millä perusteella kuvallisessa *viestissä* [huomaamme, ettei kirjoittaja ole fenomenologi vaan semiotikko] on tiivistyneisyyttä? Mikä on tiivistyneen *informaation* [jälleen ilmaus, joka kertoo, että Kuusamo mieltään kuvan olemukseltaan merkkiluonteiseksi] rakenne?”<sup>816</sup> Tarkastellessaan Rafaelin Paavi Leo X:n muotokuvaa Kuusamo katsoo, että kyseisessä maalauksessa kaikkein tihentyneimpiä kohtia (joita hän nimitää ”ikonografiseksi keskittymiksi”) on paavin kasvojen alue ja Johanneksen evankeliumikirja.<sup>817</sup> Kuusamo esittää, että ”kompositio määrittyy diskursseista joiden merkitystä voi liikauttaa pienikin visuaalinen nyanssi, joka yhtäkkiä on ’toisin’ kuin edeltävässä kuvastossa ja jonka kautta se heti arvioidaan semanttisesti uudelleen.”<sup>818</sup> Huomaamme, ettei Kuusamo pääse mitenkään yli valmiista merkityksistä. Kuusamon tulkintalähtökohdan ollessa aina ikonografinen Didi-Hubermanin – aivan kuten Mieke Balinkin – mielenkiinto kohdistuu juuri niihin kuvaelementteihin, jotka eivät ole sijoitettavissa ikonografiseen tulkintatradiitioon. Visuaalinen tihentyneisyys ei ole palautettavissa ikonografiseen tiheyteen vaan assosiativiseen ja konnotatiiviseen ulottuvuuteen.

Kuusamo käsittelee kuvan visuaalisen modalisoinnin teemaa tarkemmin artikkelissaan *Kuvan nyanssien kautta näkevä diskurssi* (2003). Käyttäen esimerkkinään Jean-Auguste-Dominique Ingresin ja Mel Ramosin samanaiheisia *Lepäävä odaliski* -maalauksia ja Linda Hutcheonin niiden pohjalta tekemää myöhempäa appropriatiota, hän esittää, että kyseiset teokset kompositioidensa samankaltaisuudesta huolimatta sijoittuvat kahteen toisistaan erilliseen diskurssiin. Tässä Kuusamo tukeutuu kielitieteen ja semiotiikan piirissä sovellettuun kom-

<sup>814</sup> Kuusamo 2002, (67–83), 69.

<sup>815</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 125–152.

<sup>816</sup> Kuusamo 2002, (67–83), 70. Oma kursivointi.

<sup>817</sup> Kuusamo 2002, (67–83), 71.

<sup>818</sup> Kuusamo 2002, (67–83), 72.

mutaatiotestiin, jolla on pystytty osoittamaan, että vähäiseltäkin tuntuva muutos merkitsijöiden tasolla voi johtaa merkittävään muutokseen merkityn tasolla.<sup>819</sup> Kuusamo väittää, ettei Hutcheon kiinnitä teosanalyysissään huomiota niihin merkityksellisiin elementteihin, jotka aikaansaavat tämän eroavuuden, "[...] sävytekijöihin [...] esimerkiksi ilmeisiin" tai kuvan vähäisten nyanssien luomaan yleistunnelmaan.<sup>820</sup> Kyse on siis atmosfääristä, ei tarkasti määritettävissä olevasta merkitysyksiköstä – Roland Barthes viittasi ilmaisullaan "air" johonkin samankaltaiseen.<sup>821</sup> Kuusamo toteakin, etteivät kuvan merkityksiä muodostavat sävytykset ja modalisoinnit erotu erillisinä piirtyvinä yksityiskohtina vaan kyse on niiden synnyttämästä "latauksesta". Kuusamo esittää, että toisin kuin edellä Paavi Pius X:n muotokuvassa se tihentymä, joka erottaa mainitut teokset toisistaan, ei ole enää ikonografinen vaan sävytykseen, modalisointiin liittyvä. Piuksen muotokuvassa hän kykeni paikantamaan merkitystihentymän, jälkimmäisessä tapauksessa hän ei enää pysty niin tekemään: "[...] emme voi selvästi määrittellä sävyjen paikkaa."<sup>822</sup> Vaikka Kuusamo siis myöntääkin, että nämä modalisoinnit väistävät tarkkaa määrittelyä, hän siitä huolimatta katsoo niiden muodostavan analysoitavissa olevia diskursiivisia merkityseroja. Kuusamosta poiketen haluan kuitenkin esittää, että kuvan intensiteetti on sen arvoituksellisuudessa ja läpitunkemattomuudessa, ei ikonografisissa merkityskeskitymissä tai niissä modalisoinneissa – sävytekijöissä, joiden Kuusamo väittää johdattavan teoksen tulkitsijan sen merkityksen syvätasolle. Kuusamo katsoo diskurssin määräävän sen, mitä kuvasta havaitsemme. Kuvan intensiteetti ei synny kuitenkaan vain syvyysuunnassa, vaan kyseessä on myös (ja ennen kaikkea) pinnan tapahtuma. Kuusamo toki rekisteröi kuvan pinnan – mutta vain ponnauttaakseen itsensä sen avulla aikakauden *Lebensweltiin*. Ilmeiden "mikronarratiiviset momentit" viittaavat hänen luennassaan aina makrotasolle – hän väittää niiden johdattavan meidät [...] suoraan ikonologiselle, aikakauden symbolisen systeemin tasolle.<sup>823</sup> Mutta eivätkö ilmeet – aivan kuten ne mielentilatkin, joiden ilmauksia ne ovat – ole pikemminkin ylihistoriallisia, aikakausien rajat ylittäviä? Kuvan intensiteetti muodostuu pinnassa, tai aivan pinnan välittömässä läheisyydessä – siis aivan muualla kuin mihin Kuusamo sen lopulta haluaisi palauttaa.

Tästä päästään kysymään sitä, mikä on Kuusamon suhde kuvan materiaalisuuteen? Kysymys on siitä, pysähtyykö hänen katseensa maalauksen fyysiseen pintaan vain pyrkiäkö se tunkeutumaan välittömästi pinnan lävitse. Kuusamo rekisteröi kuvatun naisfiguurin ihon pinnan sileyden niin Ingresin kuin Ramosinkin maalauksissa. Tämä fyysisen pinnan vastus on kuitenkin vain hetkellistä. Kuusamo toteaa välittömästi sen tavan, jolla taiteilija on maalannut

<sup>819</sup> Barthes 1986 [1964], 48; Tarasti 1996 [1990], 16.

<sup>820</sup> Kuusamo 2003, (12-25), 13.

<sup>821</sup> *La Chambre claire* -teoksen 1985 julkaistussa suomennoksessa *Valoisa huone "air"* on käännetty "ilmeeksi". Tämä on liian rajattu luonnehdinta. Kyse on pikemmin siitä yleistunnelmasta, joka kuvatusta henkilöstä välittyy hänestä otetussa valokuvassa, ja joka liittyy hänen olemassaoloonsa, *Daseiniin*, maailmassa.

<sup>822</sup> Kuusamo 2003, (12-25), 15-16.

<sup>823</sup> Kuusamo lainaa Baudelairea, joka esitti kullakin aikakaudella olevan omat asentonsa, katseensa ja ilmeensä. Kuusamo 2003, (12-25), 14-15, 17.

ihonalueet muodostavan ”avai[men] maailmankuvatulkintaan ja repäisevä[n] kahden kuvan diskurssit erilleen toisistaan.<sup>824</sup> Tällainen lukutapa edustaa pyrkimystä päästä mahdollisimman pian eroon *aporiasta*, jonka tuottaa maalauksen fyysinen pinta – on silmiinpistävä, kuinka silmin tapahtuvaan havainnointiin painottuvaa kuusamolainen luenta on. Kuten artikkelissani *Vastauksia annettuiden kutsuun – taideteoksen ilmeneminen toisen asteen representaatioissa* pyrin osoittamaan, lähestymme taideteosten pohjalta valmistettua jäljennösgrafiikkaa, dokumenttivalokuvia ja jopa niiden pohjalta tehtyjä sanallisia kuvauksia mitä suurimmassa määrin katselemalla niiden lävitse. Pyrin valottamaan aihepiiriä muun muassa Martin Heideggerin tekemän ”käsilläolevuuden” (*Zuhandenheit*) ja ”esilläolevuuden” (*Vorhandenheit*) tematiikan kautta. Kohtaamme jokapäiväisessä elämässämme hyödyntämämme esineet ja asiat käsilläolevina (*zuhanden*) niin kauan kuin ne täyttävät käyttöfunktionsa. Kun lyön vasaralla nauvoja seinään, vasara täyttää tehtävänsä sitä paremmin mitä vähemmän joudun kiinnittämään siihen huomiota – katson sitä siis tavallaan lävitse. Vasara muuttuu *ontologisesti läpinäkyväksi*. Jos taas vasara ei toimikaan niin hyvin kuin toivoisin, se tuntuu liian raskaalta tai ei tahdo pysyä koossa, se muodostaa vastuksen omille pyrkimyksilleni – siitä tulee ”rikkoutunut väline”. Myös naula on käsilläoleva niin kauan kuin se tunkeutuu vastuksitta seinään, jos taas naula kohtaa esteen – huomaankin, että olen naulaamassa sitä betoniseinään – siitä tulee rikkoutunut väline. Vasaran ja naulan käsilläolevuudet muuttuvat niiden esilläolevuudeksi. Esitän, että näin tapahtuu myös silloin, kun taideteoksen pohjalta tuotettu jäljennösgrafiikanlehti, dokumenttivalokuva tai kirjallinen kuvaus kiinnittää huomion omaan väline-erityisyyteensä – sen sijaan, että katsoisin niiden lävitse, alankin kiinnittää huomiota esimerkiksi jäljennösgrafiikanlehden painojälkeen, valokuvan epätarkkuuteen tai kirjallisen kuvauksen sananvalintaan.

Kuusamo eroaa fyysisen taideteosobjektin materiaalisuuden sivuuttamisellaan jossain määrin Mieke Balista. Yksi Balin huomion kohteista hänen *Quoting Caravaggio* -teoksessaan olivat norjalaistaiteilija Jeannette Christensenin installaatiot, joiden materiaalina tämä käytti punaista jälkiruokahyytelöä *Jell-O*:a – elintarvikkeiden liittämällä taideteokseen Christensen seuraa esimerkiksi Joseph Beuysia ja Dieter Rothia. Bal kertoo Christensenin Kotkassa 1995 järjestettyyn ryhmänäyttelyyn valmistaman installaation *Every Day is a Miracle* koostuneen seitsemästä kullankeltaisesta gelatiinilla päällystetystä pitkästä penkistä, jotka oli sijoitettu pommisuojaan. Yksi ainoa sähkölamppu valaisi kahta penkkiä, muiden jäädessä hämärään. Gelatiinin tarkasti leikatut muodot muodostivat voimakkaan kontrastin pommisuojan karkeille seinäpinnoille. Bal katsoo, että juuri tämän intervention tuottama kontrasti aikaansai sen, että pommisuoja ikään kuin palasi kauas menneisyyden alkuhämärään, siitä tuli ikään kuin esihistoriallinen luola. Se muistutti kuitenkin myös lähihistoriastamme, väkivaltaisesta 1900-luvusta. Bal toteaa, että kullankeltainen gelatiini absorboi valoa, sai sen elämään. Siitä tuli näin Christensenin historiasuhteen ruumiillistuma. Kuten gelatiini absorboi valoa, taiteilijakin imi itseensä menneisyyttä, valoa, joka siitä hohti, lähettäen sen takaisin oman psyykensä suodattamana. Gelatiinin

<sup>824</sup> Kuusamo 2003 (12–25), 16.

heijastama valo muuttui kaiken aikaa vuorokaudenaikojen ja sen mukaan, mistä positiosta sitä tarkasteltiin. Alkuaan läpikuultavan gelatiinin ikääntyminen johti siihen, että siitä tuli vähä vähältä yhä vähemmän valoa lävitseen päästävää, korostaen omaa hetkellisyyttään, se alkoi myös haista. Mitä pitempään installaatio oli esillä, sitä vaivalloisemmaksi sen hohtaman valon havaitseminen kävi; se hohti yhä heikommin ja heikommin valoa.<sup>825</sup>

Bal kiinnostuksen herättävät myös Christensenin muut teokset, joiden lähtökohta on tämän vanhojen mestarien teoksista ottamissaan Polaroid-valokuvissa. *Ostentatio vulnerum* -installaatio (1995) koostuu suorakaiteen muotoisiin, koruttomiin puukehyksiin kiinnitetystä laserkopiosta Caravaggion *Epäilevä Tuomas* -maalauksen keskeisestä yksityiskohdasta, jossa Tuomaan sormi työntyy sisälle Jeesuksen kyljen haavaan ja laserkopion alle kehystetystä samankokoisesta suorakaiteesta, johon on levitetty punaista, mansikanmakuiseksi esanssoitua *Jell-O*-jälkiruokahyytelöä. Polaroid, aivan kuten hyytelökin, ovat taidekontekstissa auttamatta "alhaaisia" (*bas*) materioita bataillelaisessa merkityksessä.<sup>826</sup> Bal samaistaa prosessin, jossa hyytelön gelatiini muuttuu muotoaan Caravaggion maalauksessa kuvattuun aiheeseen. Hän näkee siinä sisä- ja ulkopuolen välisen rajan ylityksen, transgression, tunkeutumisen sisään ruumiiseen, jossa teoksen kohtaaja joutuu konkreettisesti kosketuksiin niin ihon syvätason punaisuuden, sen lihan, kuin hyytelön vähittäisen hajoamisen, eltaantumisen ja homehtumisenkin kanssa. Tämä tapahtuu sinä aikana, jona installaatio on esillä näyttelytilassa. Myös hyytelön tuoksussa tapahtuu tänä aikana muutos makeasta veren karvauteen.<sup>827</sup> Bal palaa näihin teoksiin uudestaan *Fragments of Matter: Jeannette Christensen* -julkaisussaan (2009), jossa hän mainitsee että kyseisten installaatioiden valokuvaamisella oli olennainen merkitys teosten säilymiselle: vain niiden välityksellä oli mahdollista nähdä jälkikäteen teosten materiaaleissa tapahtuva muutos. Valokuvat eivät näin vain dokumentoineet valmiita teoksia vaan olivat elimellinen osa niitä.<sup>828</sup> Olennaisen osan Christensenin taiteilijaprofiilia muodostavat hänen vanhojen mestarien teosten mukaan tekemät appropriaatiot: *Ostentatio vulnerumissaan* Christensenin ottaa omakseen Caravaggion *Epäilevän Tuomaan* tuodakseen sen nykyhetken eläväksi todellisuudeksi. Bal näkee hänen performatiivisen eleensä johtavan aistein kohdattavan fenomenaalisen reaalityodellisuuden ja kielellisen signifikaation välisen rajan ylittymiseen. Tästä on Balin mukaan kysymys myös Caravaggion alkuperäisteoksessa, joka pyrkii omassa performatiivisuudessaan "tuhoamaan maalauksen": repimään auki idealisoidun, etäännytetyn mimeettisen representaation ja asettamaan sen tilalle jonkin sellaisen, joka tulee lähelle – liian lähelle – ja koskettaa. Ja juuri tästä on käännettävä pois, tämä on torjuttava tietoisuudesta.<sup>829</sup>

<sup>825</sup> Bal 1999, 168–169.

<sup>826</sup> Bataillen tavoin "alhaisten" materioiden kunnianpalautukseen on pyrkinyt nykyfilosofeista François Dagognet "materiologiaksi" (*matériologie*) kutsumassaan lähestymistavassa mm. teoksessa *Des Détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*. Les Plessis-Robinson: Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1997.

<sup>827</sup> Bal 1999, 172.

<sup>828</sup> Bal 2009, 57–58.

<sup>829</sup> Bal 1999, 32–34.

Se, mistä katse on ollut käännettävä pois, on Didi-Hubermanin mukaan symptomi, jonka kohtaaminen merkitsisi altistumista traumalle.<sup>830</sup> Se, mikä katsoo meitä Kristuksen haavasta, hänen lävistetystä, deleuziläis-guattarilaisittain ”kasvoistuneesta” (*visageité*)<sup>831</sup> ruumiistaan, on tyhjyys, oman ruumiimme ja olemassaolomme äärellinen ajallisuus, meitä odottavan hautakammion ammottava suuaukko. Tämän koskaan arpeutumattoman haavan aiheuttaman ahdistavuuden lievittämiseksi on käytetty monia erilaisia keinoja, muun muassa tautologista argumenttia: se, minkä näen, on juuri se, minkä näen, ei mitään muuta. Nähdessäni Caravaggion kyseisen maalauksen, näen vain maalauksen komposition, tunnistan sen ikonografisen kuva-aiheen, ja maalaustavan, jolla teos on toteutettu. Saan myös selville teoksen fyysisen koostumuksen käytettyjen maaliaineiden analyysillä. Tässä kaikki. Tautologinen argumentti on sen kieltämistä, että haavaa, Lacanin *Reaalista*, *Asiaa* (*das Ding*), jota ei voitaisi liittää edellä mainittuihin sisältöihin, ylipäänsä olisi olemassa. Toiseen puolustuskeinoon turvautuvat uskovat. He eivät kiellä haavan olemassaoloa. Mutta hekään eivät kykene kohtaamaan tätä ei-mitään kääntämättä katsettaan pois. Heidän on käännettävä katseensa pois tyhjästä haudasta ruumiin ylösnousemukseen ja uskovien pelastukseen. Lacan luetteli kolme puolustuskeinoa haavan, aukon, puutteen edessä: haavan reunojen yhteen kursimisen, suturoinnin, haavan kieltämisen tai sen uudelleen organisoimisen. Uskonto ei Lacanin mukaan kykene mitenkään kohtaamaan *Reaalista* vaan kieltää sen. Tieteellinen diskurssi perustuu hänen mukaansa haavan reunojen yhteen kursimiseen, kun se pyrkii selittämään kaiken jäännöksettömän rationaalisesti. Taiteellisessa luomistyössä Reaalinen ja halu (*désir*) toimivat taiteellisen luomistyön alkusysäyksinä, ne ovat keskeytymättömässä jännitteisessä suhteessa symboliseen, muodon- ja merkityksenantoon, *logokseen*. Taiteellinen luominen ei milloinkaan kykene täysin irtautumaan Reaalista ja halusta, jotka jäävät vaikuttamaan teoksen rakenteesta ja jotka katsovat meitä teoksesta.<sup>832</sup> Jo ennen Lancia Freud puhui toistopakosta (*Wiederholungszwang*), jossa potilas joutuu pakonomaisesti kerta toisensa jälkeen palaamaan läpikäymäänsä traumaattiseen kokemukseen. Daniel Chapelle näkee transferenssissä ilmenevän toistopakon käyttövoimana potilaan henkilöhistoriansa pohjalta muodostamat, erilaisissa symbolista korvikefunktiota palvelevissa siirtymäobjekteissa materialisoituvat metaforat, joihin tämä katektoituu suojellakseen niillä omaa psyykkistä tasapainoaan puutteen aiheuttamalta ahdistukselta.<sup>833</sup>

Bal muistuttaa, että gelatiinin tavoin Polaroid-valokuvakin nopeasti tuhoutuvana mediumina muodostaa kontrastin tätä perinteisemmistä materiaalisista valmistetuille, ikääntymistä paremmin kestäville perinteisille taideteosobjekteille. Polaroid on pikakuvan, *snapshotin*, mediumi. Tässä hetkellisyydessään se ikään kuin pysäyttää ajankulun. Polaroidillaan taiteilija ottaa haltuunsa Caravaggion maalauksen. Hän saa sen otteeseensa kuitenkin vain hetkellisesti; heti

<sup>830</sup> Didi-Huberman 1990, 194.

<sup>831</sup> Deleuze & Guattari 1987 [1980], 167–191

<sup>832</sup> Didi-Huberman 2011 [1992], 18–21; Barcella 2012, 49–52; Recalcati 2011, 33–35.

<sup>833</sup> Chapelle 1993, 113–127.

kun hän on ottanut valokuvansa, vedos alkaa haalistua. Tähän verrattuna öljy-maalaus vaikuttaa pysyvältä. Aivan kuten Polaroid-valokuva ja gelatiini öljy-maalauskin muuttuu kaiken aikaa. Tämä muutos on kuitenkin niin äärimmäisen hidasta – niin verkkaista, että se voi tuottaa harhauttavan mielikuvan pysyvyydestä.

Christensen käytti gelatiinia myös toisen installaationsa *Tiden læger alle sår* -teoksen (1996) valmistamisessa – installaatio on osa hänen laajempaa, kuutta vuotta aiemmin aloittamaansa teossarjaa. Bal huomauttaa teosnimien olevan sanaleikki: ”Tiden læger alle sår” on tuttu sanonta, jolla viitataan ajan parantavan kaikki haavat; ”tiden læger alle sår” on sitä vastoin idiomi, jolla ilmaistaan ajan tuottavan kaikki haavat. Teosnimien voi näin tulkita viittaukseksi muistojen jälkikäisyyteen, *Nachträglichkeitiin*, ei-tahdonalaisesti tietoisuuteen palaa-viin aiemmin liian traumaattisina torjuttuihin muistoihin. Teos koostui seitsemästä pitkänomaisesta, ihmisenmittaisesta (siis antropomorfisesta) penkistä, jotka oli päällystetty gelatiinilla, mutta tällä kertaa kirkkaanpunaisen värisellä. Bal toteaa gelatiinin hehkuneen henkeäsalpaavan vaikuttavasti päivänvalon hohtaessa sen lävitse. Aivan kuten *Ostentatio Vulnerumissa*, tässäkin teoksessa käytettyjen materiaalien – edellisessä teoksessa gelatiinin ja Polaroid-otoksen, jälkimmäisessä gelatiinin ja puisten penkkien – välille syntyi kriittinen suhde, mikä synnytti Balissa vaikutelman, että teokset häilyivät tarkasti määriteltävän olion ja rajoistaan irti pyrkivän epästabiliin tapahtuman välillä (*“hovering between thing and event”*). Bal on käyttänyt juuri tätä samaa ilmaisua viitatessaan aiemmin John Austiniin, jolle tulenliekin lepatus oli nopeasti katoavien puheaktien metafora: “[...] jokin sellainen, jolla ei ole semanttista ydintä vaan pikem-minkin jotain sellaista [...], mikä ei ole olio vaan ajassa kehkeytyvä tapahtu-ma.”<sup>834</sup> Siis jotain sellaista, joka lepattaa kynttilänliekin lailla – muistakaamme Nam June Paikin *One Candle* -teosta.

Bal toteaa, että penkkirivistö oli sijoitettu tilaan, jonka seinät oli maalattu kliinisen, hailakan vaaleanvihreiksi<sup>835</sup>, mikä kokosi huoneen yhteen ja muutti sen tilaksi, joka tuotti Balissa vaikutelman odotushuoneesta, ”tyhjän ajan huoneesta” (*“a room of empty time”*).<sup>836</sup> Bal assosioi installaation nautintoon – hyytelön punaista hehkuva hekumallisuus – mutta myös syömishäiriöihin. Mutta installaatio synnytti Balissa myös tunteen siitä, että sen mittakaava häilyi mikroskooppisen ja monumentaalisen välillä – tämä tuotti hänessä vaikutelman groteskista ruumiista. Bal viittaa (Leibniziin tukeutuen) havaitsemisen yhtäaikaiseen mikroskooppisuuteen ja makroskooppisuuteen ja sen tuottamaan epäva-kauteen kohteen havaitsemisessa.<sup>837</sup> Teokset välittyivät Balille feminiinisinä, mutta myös halun kohteina. Ihmisenmittaisuudessaan ja kliiniseen tilaan sijoitetussa verenpunaisuudessaan ne kuitenkin tuottivat hänelle mielteen myös haavoitetuista ruumiista. Näin installaatiot häilyivät mielihyvän ja tuskan, jälki-

<sup>834</sup> Bal 2003a, (1–30), 2.

<sup>835</sup> Kuten Bal toteaa, se ei valitettavasti näy Stein Jørgensenin ottamassa valokuvassa. Bal 1999, 170.

<sup>836</sup> Bal 1999, 170.

<sup>837</sup> Bal 1999, 46.



ruokahyytelön makeuden ja veren karvauuden välillä.<sup>838</sup> Teokset tuottivat Balissa myös miellelyhtymän ajan kompleksisuudesta. Hänen mukaansa edellytys tällaisen mielten syntymiseksi on juuri synesteettisyys, moniaistisuus, jonka hän pitää leimallisena visuaalisen kulttuurin objekteille<sup>839</sup> – viittasin tähän edellä käsitellessäni ikonien kohtaamista bysanttilaisessa *pikilian* käsitteen piirissä. Bal katsoo, että Christensenin *Ostentatio Vulnerumin* hajoava ja eltaantuva *Jell-O* herkistää aistimme Caravaggion *Epäilevän Tuomaan* synesteettiseen kohtaamiseen.<sup>840</sup>



Jeannette Christensenin installaatio *Tiden læger alle sår*, 1996. Kuva: Stein Jørgensen.

<sup>838</sup> Bal 1999, 172.

<sup>839</sup> Bal 2003b, (5–32), 9–10. Balille “visuaalinen objekti” käsitteenä edustaa oikeastaan oksymoronia, se kun ei ole tarkasti rajattavissa ei-visuaalisen alueesta siten kuin modernistinen, Balin “visuaaliseksi essentialismiksi” kutsuma näkökanta on sen pyrkinyt tekemään. Bal korostaa havaitsemisen olevan aina epäpuhdasta, moniaistista.

<sup>840</sup> Bal 1999, 175.

Bal esittää, että materiaalisen muistimme kannalta maku-, haju- ja tuntoaisti ovat itse asiassa näköaistia olennaisempia – muistamme Proustin, Madeleine-leivoksen ja *mémoire involontairen*. Bal toteaa, että näyttelyvieraat halusivat kosketella Christensenin installaation gelatiinihyytelöä, he halusivat jopa maistaa sitä. Balin mukaan hyytelö tuoksui ensin puoleensavetävältä, mutta tuoksu muuttui ajan kuluessa vastenmieliseksi löyhkäksi. Lisäksi se alkoi homehtua, paikoin kovettua ja toisin paikoin muuttua juoksevaksi. Osa siitä alkoi valua lattialle jakautuen punaisiksi ja keltaisiksi, Balin eroottista halua ja ruumiin sisäpuolen viskeraalisuutta metaforisoiviksi muodoiksi: "[...] punainen ja keltainen, veri ja virtsa, hekumallinen kultainen halu."<sup>841</sup> Nämä kuuluvat abjektin mutta myös *das Unheimlichen* ominaisuuksiin – viimeksi mainittuun Didi-Huberman viittaa kerta toisensa jälkeen kohdatessaan taideteoksen materiaalisuuden – erityisesti vahaan, joka gelatiinin tavoin kohdataan myös moniaistisesti: sillä on oma ominaistuoksunsa, mutta myös sille tyypillinen muovailtavuutensa – plastisuutensa, joka ei milloinkaan jähmety pysyvään muotoon. Gelatiinihyytelöstä poiketen vaha kuitenkin kestää ajan kulumista suhteellisen muuttumattomana – siitä hyvänä esimerkkinä ovat tuhansia vuosia säilyneet egyptiläiset Fayum-muotokuvat. Bal päätyy toteamaan (käyttäen teoreettisena viitekohtanaan erityisesti Henri Bergsonia) että ajallisuus ja ajan kuluessa tapahtuva gelatiinihyytelön vähittäinen tuhoutuminen olivat Christensenin teossarjan pääteema – kuitenkin ajallisuus käsiteltynä postmodernistisella otteella.<sup>842</sup>

Huomaamme, ettei Christensenin gelatiinia hyväksikäyttävä teossarja sijoitu materiaalisen peruslähtökohtansa osalta kovinkaan etäälle edellä käsitelystä Wolfgang Laibin *Milk Stone* -installaatiosta. Kummassakin on kyse kahden toisiinsa nähden heterogeenisen materiaalin – näennäisen pysyvän (marmorin/puu) ja siihen verrattuna epästabiliin (maito/gelatiini) rinnastamisesta, asettamisesta kriittiseen suhteeseen, mikä synnyttää merkityksen ylimäärän, joka on enemmän kuin osiensa summa. Samankaltaista dispositiota edustavat myös Purasen edellä käsitellyt valokuvat: näennäisen pysyvä öljymaali – haluan palauttaa mieliin tutkimukseni alkupuolella käsittelemäni husserlilaisen *Erboden*-tematiikan konstanssin, jota vasten liike ja muutos piiryy – asetetaan kriittiseen suhteeseen hetkellisten valonheijastusten kanssa. Näiden välisestä suhteesta syntyy jokin kolmas – Serresin *Tiers?* – joka ei ole palautettavissa materiaaliin lähtökohtiinsa.

Tapa, jolla Bal katsoo taideteosta, on siis täysin toinen kuin Kuusamon. Taideteos, tässä tapauksessa installaatio, ei merkitse hänelle pelkkää siihen projisoitujen assosiativisten mielleyhtymien heijastuspintaa. Se ei ole pysyvä kohde, *Gegenstand*, vaan jatkuvasti liikkeessä oleva konstellaatio: tapahtuma, josta teoksen kohtaja – sitä omalla olemisellaan elävä – on osallisena.

<sup>841</sup> Bal 1999, 172–174.

<sup>842</sup> Bal 2009, 174.

### 4.5.3 Ei-dogmaattisen ajattelun kuva

Christensenin installaatiot ovat kuvia siinä missä perinteisemmätkin taideteokset. Ne ilmaisevat sitä Didi-Hubermanin esiintuomaa ajatusta, että asettusamme niiden – tai minkä tahansa muun kuvan – eteen asetumme yhtä lailla ajan eteen.<sup>843</sup> Kuva, sen paremmin kuin aikakaan, ei ole kuitenkaan mitään kohteista, *gegenständlich*. Aika on olemukseltaan paradoksi ja ratkeamaton arvoitus, kuten jo Aristoteles huomasi – aivan kuten yksittäinen kuvakin, joka kohdataan aina ajassa ja tilassa, mutta jonka itsensä ajallisuus ja tilallisuus ei ole palauttavissa puhtaasti aistimellisuuden muotoihin, apriorisiin ajan, tilan ja ymmärryksen peruskategorioihin. Kuvallistuuessaan kuva luo oman ajallisuutensa ja ulottuvaisuutensa, aivan kuten se luo ehdot omalle ilmenemiselleen ja materialisoitumiselleen – nämä ehdot eivät edellä ilmenevää, materialisoitunutta kuvaa. Aivan kuten kuva avaa oman materiaalisuutensa, kuva avaa oman ajallisuutensa ja avaruudellisuutensa. Ajan kompleksisuudesta on mitä suurimmassa määrin kyse siinä, mitä Didi-Huberman on kutsunut Walter Benjaminin historianfilosofia teesejä lainaten ”historiaksi vastakarvaan”, *à rebrousse-pouil*.<sup>844</sup>

Mieke Balin Christensen-luentaa voidaan verrata siihen tapaan, jolla Didi-Huberman lähestyy Sarkisin videoteosta *Au commencement, l'apparition* (*Alussa, näyttäytyminen*, 2005).<sup>845</sup> Ryhtyessämme katsomaan tätä videoteosta, näemme kuvaruudulla ensin vain altaan pohjan, samantyyppisen, jota valokuvaajat käyttävät valokuvien kehityksessä: ”Vielä ei ole näkyvissä mitään kuvaa: odotus.” Se, että videolla käytetään kehitysallasta, on Didi-Hubermanille erityisen merkitsevää, kuten kohta tullaan huomaamaan. Didi-Huberman näkee, että altaan pohjalle on maalattu paksulla kirkkaanpunaisella maalilla iso K-kirjain – K niin kuin *Kriegsschatz* (”sotasaalis”). Yhtäkkiä havaitsemme kuvaruudun oikeassa yläkulmassa maitovan, joka lähestyy K-kirjainta – taiteilija, jota emme havaitse, mutta jonka täytyy olla hyvin lähellä – ”voimme melkein kuulla hänen hengittävän tässä äänettömyydessä” – kaataa maitoa altaaseen. Altaan pohja peittyy vähä vähältä. Punaisesta K-kirjaimesta erottuu yhä vähemmän, kohta se on vain epämääräisenmuotoinen fragmentti, joka sekin peittyy lopulta kokonaan valkean maitovaipan alle. Äkkiä huomaamme kuvaruudun vasemmassa yläkulmassa maitoon heijastuvan kirkkaan valokeilan. Didi-Huberman päättää, että kyseessä on työlampun valo. Se saa meidät huomaamaan, että maidon pinnalla väreilee pienen pieniä ilmapuolia – aivan kuten Christensenin gelatiinihyytelöissä – jotka saavat koko kuvapinnan väreilemään. Maito jatkaa valumistaan, niin pitkään, että se on lopulta kokonaan peittänyt punaisen K-kirjaimen – pystymme kuitenkin vielä erottamaan heikosti sen ääriviivat. Lopulta maidon pinta tyyntyy. Yhtäkkiä erotamme kuvaruudulla varjon, sitten sormen, josta se on langennut. Didi-Huberman toteaa ”Taiteilija[n] ol[leen] siis kaiken aikaa läsnä, hyvin lähellä.”<sup>846</sup> Sarkis pistää sormensa hienovaraisen päät-

<sup>843</sup> Didi-Huberman 2000a, 9; 2003a, 31–44.

<sup>844</sup> Didi-Huberman 2000a, 121.

<sup>845</sup> Videoteos on nähtävissä osoitteessa <https://vimeo.com/70322987>. Sarkis (Zabunyan) on Ranskassa asuva turkkilaissyntyinen taiteilija (s. 1938).

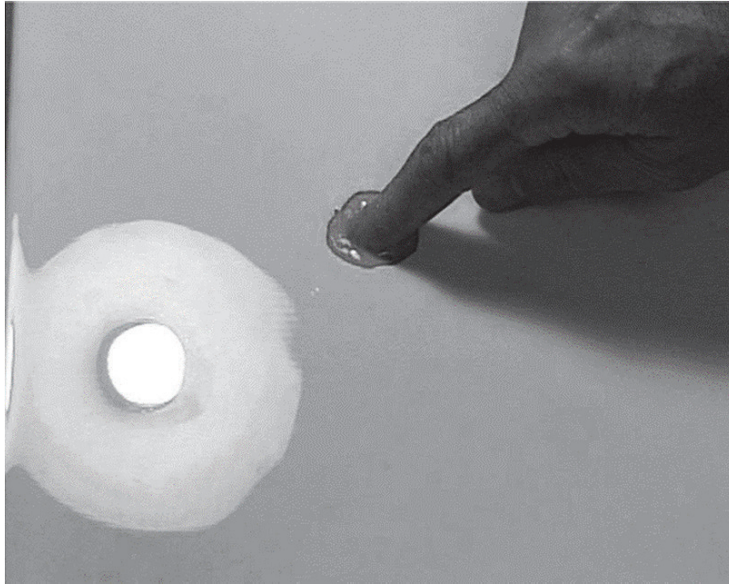
<sup>846</sup> Didi-Huberman 2013a, 12–13.

täväisesti maitoon. Se lävistää maidon pinnan ja pysähtyy tavoittaessaan altaan pohjan. Maitoon muodostuu sormen ympärille epämääräisen muotoinen rengas: pieni kirkkaanpunainen pyörre. Sormi on siis koskettanut punaista pigmenttiä. Sormi agitoi (*sollicitare*) aikansa punaista väriä kuin tunnustellen – kuin epäilevän Tuomaan Kristuksen kyljen haavaa tunnusteleva sormi – sitten se nousee ylös. Juuri tällä nimenomaisella hetkellä maidon pintaan syntyy kukan punaista kukintoa muistuttava kuvio, joka väreilee, mutta pysyy kuitenkin kutakuinkin ulkorajojensa sisällä. Se muotoutuu kuin se pyrki tavoittamaan suurimman mahdollisimman intensiteetin. Se synnyttää Didi-Hubermanissa illusorisen harhan (*lueur*) kuin se nousisi kuin henkäyksen voimasta jostakin syvältä – paljon syvemmältä kuin matalan valokuvien kehitysaltaan pohjasta. Tämän Didi-Huberman kokee kiehtovana, mutta myös hieman hermostuttavana: maito on *farmakon* – ravitseva elintarvike voi silmänräpäyksessä muuttua vastakohtakseen: myrkyksi.<sup>847</sup> Aivan kuten edellä käsittelemäni Jeannette Christensenin installaation kohdalla, tämäkään materian omalakinen tapahtuma ei ole katsojan teokseen projisoimaa, se on teoksen itsensä tapahtumista. Didi-Huberman kokee tämän tapahtumisen kiehtovana, mutta samalla levottomuutta herättävänä: on kuin punainen pyörre nousisi jostain paljon syvemmältä kuin matalan altaan pohjasta. Kohta liike pysähtyy ja maidon pinta tyyntyy. Sormi palaa tunkeutuen nyt maidon lävitse entistä itsepintaisempaan. Punaiseen maaliin tunkeutuva sormi synnyttää Didi-Hubermanissa miellelyhtymän avoimesta haavasta. Verta vuotavan haavan tavoin punainen pyörre laajenee sitä agitoivan sormen ympärillä. Lopulta sormi nousee. Näin maitoon muodostuu edellisen punaisen kukinnon viereen toinen, edellistä kookkaampi mutta yhtä kaunis, yhtä punaisena hehkuva kukinto.<sup>848</sup>

Mitä Sarkisin videoteos merkitsee Didi-Hubermanille? Hän käyttää sitä esimerkkinä siitä, miten paikka – tässä tapauksessa kehitysallas – synnyttää figuureja omalla *dynamiksellaan*, omalla morfogeneettisellä voimallaan. Tässä hän tukeutuu Aristoteleehen ja Albertus Magnukseen. On tuskin sattumaa, että punainen läiskä, joka syntyy sormen noustessa maidon pinnalle, muistuttaa niitä stigmoja, jotka Didi-Huberman kokee levittäytyvän Fra Angelicon San Marcon luostariin työstämään *Noli Me Tangere* -maalaukseen – ei vain Kristuksen ruumiiseen vaan myös kedon kukkiin. Verenpunan Didi-Huberman kokee kohtaavansa myös Vermeerin *Pitsinnyplääjän* punaisessa langassa, johon hän palaa kerta toisensa jälkeen. Kyse on jälleen symptomista.

<sup>847</sup> Didi-Huberman 2013a, 12–13, 37. Tälle voidaan löytää vertailukohta tutkimukseni alussa käsittelemästäni lian käsitteen ambivalenttisuudesta. Maidon symbolimerkityksistä vanhassa taiteessa ja sen suhteesta ruumiinnesteisiin, ks. Cousinié 2011.

<sup>848</sup> Didi-Huberman 2013a, 14.



Sarkis: *Au commencement, l'apparition*, 2005, videoteos. Kuva Didi-Hubermanin *Blancs soucis* -teoksesta (2013).

Sarkisin teoksen nimi – *Au commencement, l'apparition* – on avainsana. Teos ilmentää hänelle sitä, mitä on tehdä ilmeneväksi. Mitä meidän on tehtävä saattaaksemme jonkin sellaisen, joka ei itsessään-näyttäyty, ilmeiseksi? Heidegger esitti, että meidän on eksplisiittisesti osoitettava sitä, mikä ei näyttäyty luonnollisissa tematisoinneissa.<sup>849</sup> Didi-Huberman ei puhu vain Sarkisin teoksesta, kyse on laajemmasta kysymyksenasettelusta, joka ilmentää koko didihubermanilaista projektia. Saattaaksemme jonkin ilmeneväksi, tarvitsemme kokonaisen dramaturgian. Huomaamme kohta, ettei Didi-Huberman puhu vain ilmenemisestä vaan ruumiillistumisesta deleuzelaisena problemaattisena Ideana – sanan lihaksi tulemisesta, joka on yksi hänen ajattelunsa pääteemoista. Didi-Huberman toteaa, että tarvitaan ensinnäkin ainakin yksi kirjain, symbolinen merkitysijä, joka peittyy ajan kuluessa, mutta joka on mahdollista saada uudelleen esiin. Tarvitaan astia tai malja (*bol*), joka antaa rajat ilmenemiselle – tämä on piirto, *Riss*, ja *templum*, jota näkyväksi tulemista eikä ruumiillistumista voisi tapahtua. Tarvitaan lisäksi mediumi, jossa ilmeneminen tapahtuu – sen muodostaa tässä tapauksessa maito. Didi-Huberman korostaa, että maidon edustavan maalauksellisesta elettä. Sarkis käyttää maitoa kuin freskomaalari valkeaa laastipintaa, taulumaalari kankaan tai paneelin valkeaa pohjustusta tai akvarellimaalari valkeaa lumppupaperiaan. Tarvitaan vielä valo – vaikka vain hetkeksi, mutta kuitenkin. Ilman valoa ei voi olla näkyväisyyttä eikä siten myös-

<sup>849</sup> Herrmann 1998, (105–135), 116–117.

kään ilmenemistä. Näiden lisäksi tarvitaan vielä ruumiillinen ulottuvuus, kosketus (*tact*), joka kykenee hämmentämään asioiden pinnan, samaan pohjan nousemaan, latentin manifestoitumaan, viimeistelemään sanan tulemisen lihaksi.<sup>850</sup> Palaamme jälleen *fondin* ja *Grundin* tematiikkaan.

Mutta videolla näkyvä valokuvien kehitysallas on erityisen tärkeä Didi-Hubermanin luennassa. On nimittäin tulkittavissa, että hän käyttää Sarkisin videoteosta benjaminilaisen dialektisen kuvan allegoriana – mikä muu olisikaan sopivampi allegoria tälle kuin valokuva. Se, mihin maidon läpi pistetty sormi tunkeutuu, on tosiasiallisesti menneisyys. Walter Benjamin vertaisi menneisyyden jättämiä jälkiä valokuvanegatiivin latenttiin kuvaan, joka on saatavissa näkyväksi vasta jälkikäteen. Tämä menneisyys ei ole kuitenkaan mitään sellaista menneisyyttä, joka olisi joskus ollut; kyse on bergsonilais-deleuzelaisittain insi-toivasta ”puhtaasta menneisyydestä”. Henri Bergson esitti *Matière et mémoire* -teoksessaan (1908) muistikartion, jonka liikkumaton kanta muodostuu puhtaasta menneisyydestä ja kärki aktuaalisesta nykyhetkestä. Näiden väliin sijoittuvat ajalliset, tiedostamattoman tasolla tapahtuvat passiiviset synteetit, jotka mahdollistavat liikkeen menneestä nykyhetkeen ja nykyhetkestä tulevaan. Puhtaan menneisyyden ja aktuaalisen, eletyn nykyhetken väliin sijoittuvat eri aikoina syntyneet muistikuvat, jotka ovat passiivisten synteetien myötä elettyä nykyhetkeä lähestyttäessä yhä yhteen puristuneempia, vähemmän eriytyneitä ja yksityiskohtaisia – tämä on edellytys yhä uusien nykyhetkien muodostumiselle. Puhdas menneisyys insi-toi kuitenkin *kokonaisuudessaan* virtuaalisena jokaisessa toisinaan seuraavassa nykyhetkessä, muuten nämä nykyhetket eivät voisi vuorollaan muuttua menneisyydeksi.<sup>851</sup> Voimme ajatella, että agitoidessaan maidon pintaa ja saadessaan näin pohjan nousemaan pintaan – pohja metaforana puhtaalle menneisyydelle – sormi muodostaa kuvan yhtäältä passiivisiin synteeseihin perustuvan muistin toiminnasta, mutta myös Deleuzen kätkeyksi tai naamioiduksi kutsumasta toistosta, jossa se, mikä palaa, ei ole milloinkaan sama – maidon pinnalle nouseva kukinto on aina hieman erilainen.

Mutta Didi-Hubermanille kyseinen ele merkitsee myös profanaation aktia.<sup>852</sup> Tämä oli yksi Giorgio Agambenin ajattelun pääteemoista: mitä tarkoittaa tehdä profaaniksi? Kyse on sakralisoinnin, pyhittämisen, konsekraation vastaliikkeestä. Profanaatio merkitsee vapauttamisen aktia kahdessa merkityksessä. Yhtäältä sakralisoidun vapauttamista ”pyhän”, siis erillisen, sfääristään, mutta myös oman ajattelumme vapauttamista epäkriittisestä ajattelutavasta, jonka mukaan olisi itsessään pyhiä tai itsessään epäpyhiä asioita, jotka olisi pidettävä tiukasti erillään. Agamben pyrki osoittamaan, että pyhän ja epäpyhän erottelu on täysin keinotekoinen. Kun pyhittäminen on merkinnyt pyhitetyn asian eristämistä sekulaarisesta suljetuksi saarekkekseen, profanaatio sitä vastoin vapauttaa pyhitetyt vapaaseen käyttöön. Keinona sakralisaatiosta luopumiseen Agamben nostaa esiin pelin ja leikin. Meidän on leikittävä pyhitettyjen asioiden

<sup>850</sup> Didi-Huberman 2013a, 18–19.

<sup>851</sup> Bergson 2005 [1908], 152; Deleuze 2008 [1968], 90–107; Voss 2013, 223–230, Williams 2005 [2003], 84–110.

<sup>852</sup> Didi-Huberman 2013a, 60–61.

ja esineiden kanssa vapauttaaksemme ne.<sup>853</sup> Jotain samankaltaista on muistityössä, *ars memorandissa*. Tässä keskiajan skolastikoilta periytyvässä toiminnassa on kyse mieleen palauttamisesta, jossa kuvien assosiatiivisella yhdistämisellä ja kuvittelukyvyllä on olennainen merkitys. Merkitysassosiaatioiden loputtomat, toisiinsa kietoutuvat figuurit nähtiin apukeinoina, joilla pyrittiin palauttamaan mieleen ja työstämään muuten hyvin vaikeasti mielletäviä käsitteitä ja teologisia mysteerejä kuten sanan lihaksi tulemista ja ylösnousemusta. Täyttääkseen tämän funktion, kuvan piti tuottaa erityisen voimakas vaikutus tarkastelijassaan. Mitä yllättävämpi ja epätavallisempi käytetty figuuri oli – kysymys oli myös väri-intensiteetistä: punaisen väri nähtiin erityisen affektiivisena – sen tehokkaammin sen nähtiin toimivan muistiinpalauttamisen funktiossaan. Kyseessä oli Didi-Hubermanin mukaan moninkertaisten analogioiden varaan rakentuva vapaa assosiaatio, joissa kuvat yhdistyivät toisiinsa.<sup>854</sup> On helppo ymmärtää, että Didi-Huberman löytää tästä yhteyden Freudin *Traumdeutungissaan* esittämään ajatukseen mekanismeista, joilla psyyke työstään tiedostamattomaa unityössä.

Mutta maidon pintaan nousevat ”kukinnot” ovat ennen kaikkea materiaalisia merkkejä – ei semioottisia vaan transsendentaalisia – tai Idea-probleemeja deleuzelaisessa merkityksessä. Kukinto on intensiivinen merkki, *le pan*, joka synnyttää *punctumin* ja *spatiumin* yhtä lailla kuin Vermeerin *Pitsinnyplääjän* punainen lanka – tai Rembrandtin *Batseban* pitelemän kirjeen punainen läiskä Balin luennassa.<sup>855</sup> Deleuze puhui ”ajattelun kuvasta” – Sarkisin videoteos tarjoaa Didi-Hubermanille mahdollisuuden esittää oman ajattelunsa kuva, joka ei ole kuitenkaan dogmaattinen. Deleuzelle merkissä yhdistyy materiaalisuus ja intensiivisyys, joiden voimalla merkki ottaa lähes väkivalloin valtaansa sen, jolla on kyky herkistyä sille. Daniela Vossin mukaan tällainen kohtaaminen johtaa tiedonkykyjen aktivoitumiseen ja ajattelun avautumiseen transsendentaaliselle ulottuvuudelleen – sille, mitä emme kykene ajattelemaan, mutta jota juuri sen vuoksi olisi ajateltava. Tämä on avautumista myös tiedostamattomalle.<sup>856</sup>

#### 4.5.4 Didi-Hubermanin historiaa vastakarvaan

Sormen tunkeutuminen maitoon merkitsee kuitenkin myös pyörteen (*tourbillon*) synnyttämistä virtaan. Tämä Walter Benjaminilta periytyvä kielikuva (*Strudel*), joka on Didi-Hubermanilla ahkerassa käytössä, merkitsee kriittistä aktia, välttämätöntä agitaatiota, jolla historia saadaan puhumaan. On helppo huomata, että Didi-Hubermanille Sarkisin videoteos toimii dialektisen kuvan funktiossa, se merkitsee kuvaa, joka synnyttää itse kriittisen luentansa. Tämä kuva muodostaa konstellation, jossa nykyhetki on yhteydessä menneisyyteen (yhtä lailla kuin ”navan”, jossa tietoinen on yhteydessä tiedostamattomaan). Didi-Huberman katsoo, että saadakseen kuvan puhumaan, hänen on välttämättä

<sup>853</sup> Agamben 2007b [2005], 73–92; De la Durantaye 2009, 351–359.

<sup>854</sup> Didi-Huberman 1995 [1990], 60–75.

<sup>855</sup> ”*Pan [...] par quoi l’extensum du tableau fais tout à coup punctum, mais en même temps spatium [...].*” Didi-Huberman 2008a [1985].

<sup>856</sup> Voss 2013, 25–30.

otettava avukseen tietoinen anakronismi.<sup>857</sup> Hän toteaa historiantutkimuksessa jo pitkään tiedostetun, ettei siinä voida täysin välttää anakronistisuutta, historiantutkijahan ei voi rakentaa suhdetta menneisyyteen kuin nykyhetkestä käsin. Tästä huolimatta anakronistisuutta pyritään viimeiseen asti välttämään, jopa siihen asti, että historioitsija, joka siihen lankeaa, ei voi olla historioitsija sanan varsinaisessa merkityksessä eikä hänen kirjoittamansa historia myöskään historiantutkimusta. Didi-Huberman viittaa annalisti Lucien Febvreen, joka jo 1930-luvun jälkipuolella viittaisi anakronismin vaaroihin.<sup>858</sup> Didi-Huberman muistuttaa, ettei historiankirjoitus ole tosiasiallisesti historiatiedettä, koska ei ole olemassa eksaktia, inhimillisestä tietoisuudesta irrallista historiaa; historia on aina ihmisten historiaa. Se on siten aina inhimillisen ”kontaminoimaa” epäeksaktia menneisyyttä. Ja koska asia on näin, historia ei milloinkaan muodosta lineaarisesti etenevää jatkumoa. Didihubermanilainen historia etenee nykykäsittäin, se on kuin väärällä nopeudella pyörivä elokuva, jonka erillisinä erottuvat fotogrammit murtavat bergsonilaisen ”kinematografisen illuusion” jatkuvuudesta. Tämä on historiaa ”vastakarvaan”.<sup>859</sup> Tämä on historiaa, joka edellyttää kokemuksellisuutta ja muistamista. Meillä on pääsy menneisyyteen vain muistimme ansiosta ja kuten omasta kokemuksestamme tiedämme, muistimme ei milloinkaan tavoita asioita täysin eksaktisti. Onhan niin, että muistaaksemme, meidän on ”kaiveltava muistiamme”, agitoitava sitä. Muisti toimii tavallaan kinematografisesti – se ei muodostu yksittäisistä fotogrammeista vaan illuusion jatkuvuudesta. Henri Bergson arvosteli positivistista tieteenideaalia siitä, ettei se kykene käsittelemään kokemusta ajallisesta kestosta vaan se pyrkii kaikin keinoin pysäyttämään liikkeen. Näin tehdessään se etäännyttää itsensä elämästä ja olemisesta itsestään. Bergson katsoi, että ne ideaalimuodot, joita intellekti eristää reaalityodellisuudesta ovat kuin kameran ottamia pysäytyskuvia kaiken aikaa muuttuvasta näkymästä. Näillä toisistaan erillisillä fotogrammeilla ei ole enää mitään ajallista kestoa. Tiede pyrkii palauttamaan keston kinematografisella metodilla, jossa yksittäiset filmiruudut liitetään keinotekoisesti yhteen – vaikka tämä tehtäisiin äärimmäisen huolellisesti, yksittäisten filmiruutujen väliin jää aina katkoksia. Tätä ongelmaa tiede ei kykene ratkaisemaan. Siitä huolimatta tämä edustaa bergsonilaisessa katsannossa vallitsevaa tieteenideaalia. Sen sijaan, että altistaisimme itsemme olioiden kehkeytymiselle, etäännytämme itsemme niistä erillisiksi subjekteiksi ja konstruoimme tarkastelemamme oliot sitten keinotekoisesti oman mieleemme kuviksi. Otamme pysäytyskuvia ympäröivästä, jatkuvan muutoksen tilassa olevasta todellisuudesta ja kuvittelemme niiden antavan siitä todenmukaisen kuvan.<sup>860</sup>

Walter Benjamin käytti arkeologista kaivausta muistityön metaforana. Benjaminille muistityö ei suinkaan merkinnyt välinettä, jonka avulla kykenisimme paljastamaan menneisyyden, se merkitsi sitä vastoin muistamisen mediumia.<sup>861</sup> Agitoidessamme tätä mediumia – aivan kuten Sarkis agitoi maitoa

<sup>857</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 139.

<sup>858</sup> Didi-Huberman 2000a, 28–33.

<sup>859</sup> Didi-Huberman 2000a, 120; 2013, 355.

<sup>860</sup> Bergson 1964 [1911], 322–323, 334–335.

<sup>861</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 130–131.



videoteoksessaan – pistäessämme mediumin liikkeeseen, se mikä on ollut, ei voi mitenkään pysyä muuttumattomana. Tosiasiallisesti sitä, mikä on ollut, ei ole koskaan ollut – ei sellaisena, että se vain odottaisi paljastamistaan. Myös sitä, mikä on ollut kontaminoivat monet aikatasot. Muisti ei ole menneisyyden paljastamista vaan sen tuottamista aktiivisella muistityöllä, *ars memorativa*<sup>862</sup>, jossa menneisyys on aina dialektisessa suhteessa nykyhetkeen. Muistimme inhimillistää menneisyytemme, punoo säikeitään, muistaa jotakin ja jättää jonkin toisen seikan muistamatta. Menneisyytemme suodattuu siis psyykkisen apparaattimme lävitse omia anakronistisia, moniaikaisesti haarautuvia polkujaan pitkin. Didi-Huberman väittää, että anakronistisuuden ehdoton kieltö on seurausta historioitsijoiden kausaalisuuteen perustuvan aikakäsityksen kapeaalaisuudesta. Lisäksi: historiankirjoitus käyttää aina retoriikan keinoja. Hän muistuttaa, että aivan kuten taidehistoriallinen tutkimus, historiatiedekin pyrkii peittämään oman ”alhaisen alkuperänsä”, sen, että se voi luoda historiallisia narratiiveja vain retoriikan, siis ei-eksaktin kielenkäytön, keinoin. Kaikki tämän perusteella voidaan Didi-Hubermanin mukaan todeta, että historiankirjoitus on välttämättä anakronistista, ”*il n’y a d’histoire qu’anachronique*” – anakronistisuus on historiankirjoituksen ”kirottu osa”, bataillielainen *part maudite*, mutta yhtäaikaisesti *farmakon*, ei vain myrky vaan myös lääke, arvokasta heuristiikkaa. Didi-Huberman johtaa tästä teesinsä: ei ole olemassa kuin symptomien historiaa, ”*il n’y a d’histoire que de symptômes*.” Mitä Didi-Huberman tarkoittaa symptomilla? Ei mitään selvää ja tarkasti rajattua; kyse on ”toisen asteen kompleksisuudesta”. Se, että historiantutkimus on välttämättä anakronistista, ei suinkaan merkitse sitä, että se olisi tuomittu epäonnistumaan. Päinvastoin: se avaa väylän dialektiselle luennalle, joka ei pyri enää rekonstruoimaan menneisyyttä vaan tuomaan sen eläväksi nykyisyydeksi.<sup>863</sup>

Palauttakaamme mieleemme Hegelin kuva hesperidien kultaisista omenoista, jotka ovat auttamattomasti puusta pudonneita. Kultaiset omenat lojuvat maassa eikä niillä ole enää yhteyttä puuhun. Rekonstruointi kykenee vain pyyhkimään omenat mullasta, kuivaamaan ne kasteesta ja kiillottamaan niiden kuoret kauniin kiiltäviksi. Nämä toimet eivät kuitenkaan kykene palauttamaan takaisin niiden ikuisesti kadonnutta elämänyhteyttä; rekonstruointi ei kykene käynnistämään elävää dialogia tekstin ja tulkitsijan välillä. Rekonstruointi kykenee vain representoimaan kultaiset omenat. On kuin Didi-Huberman palaisi tähän kuvaan kertomuksellaan Aharon Appelfeldistä, joka paettuaan keskitysleiristä kohtaa metsässä yllättäen omenapuun täynnä punaisia omenia. Tämä on järisyttävä, täysin ennakoimaton kohtaaminen – tapahtuma, ei representatio. Kohtaaminen on niin voimakas, että Appelfeldin on otettava muutama askel taaksepäin. Vaikka hän onkin ollut nälässä monta päivää, hän ei ensin kykene nostamaan maahan pudonneita omenoita maasta. Sitten lopulta hän tohtii ottaa käteensä puoliksi mädäntyneen omenan. Appelfeld kertoo, että joka kerta, kun sataa, kun on kylmä ja raaka tuuli puhaltaa, hän tuntee palaavansa menneisyyteen, ghettoon, leirille tai siihen metsään, jossa hän oleili pitkään. Muisti

<sup>862</sup> Parshall 1999, 456–472.

<sup>863</sup> Didi-Huberman 2000a, 36–40; 2011 [1992], 132.

ei ole vain mielessämme vaan syvällä koko ruumiissamme. Kyseessä eivät selvästikään ole hesperidien kultaiset omenat. Appelfeld kykenee kohtaamaan omenat omassa ruumiissaan. Tämä on edellytys ja välttämättömyys sille, että hän kykenee kohtaamaan ne elävänä nykyisyytenä: oman itsensä altistaminen tapahtumalle, jolla ei ole riittävää perustetta, kuvalle ”kaikesta huolimatta” (*malgré tout*). Mutta tämä kuva on myös eloonjäämisen (*survivance*) ei-paikka. Tämä kohtaaminen edustaa Didi-Hubermanille monadin, omenapuun, ja montaasin dialektiikkaa, jossa yksinäinen omenapuu assosioituu muihin kuviin. Sen paremmin kuin omenapuu, kuvakaan ei ole koskaan yksin, sen alkupiste ei ole jäljitettävissä. Se on sitä vastoin tempautuneena ajan pyörteeseen muiden kuvien kanssa. Alkuperä, *Ursprung*, ei ole mitään staattista vaan pyörre tulemisen virrassa, *im Fluss des Werdens als Strudel*, kuten Benjamin totesi – tai kuten Samuel Weber sanoo: syntymisen ja häviämisen (*Entstehen*) konfliktuaalinen konfiguraatio, *Urphänomenin* kehkeytyminen; alkuperä ei ole *entsprungen* vaan *entspringend*, kaiken aikaa tekeillä: *energeia*.<sup>864</sup> Juuri tämän vuoksi *Ursprung* on tavoitettavissa vain jälkikätesesti äkillisenä välähdyksenä. Vain omakohtaisesti eletty ja koettu menneisyys voi olla autenttista historiaa.<sup>865</sup>

Erityisen kiinnostava on se huomio, jonka Didi-Huberman tekee koskien erilaisten fyysisten materiaalien kykyyn palauttaa mieleen asioita. Hän kertoo, kuinka moniväristen suonien juovittama marmori nähtiin keskiajalla muistin välineenä *par excellence*. Didi-Huberman näkee Fra Angelicon San Marcon luostariin maalaamalla marmorijäljitelmillä, *marmi finti*, juuri tämän funktion. Mutta näissä moniväristä marmoria jäljittelevissä freskoissa on hänen mukaansa yksi erityinen piirre, johon meidän on kiinnitettävä erityinen huomiomme: marmorijäljitelmissä kaltaisuus (*similtude, semblance*) sekoittuu dissimuloivaan tulemiseen (*dissimiltude, dissemblance*), puhdas väri rikkoo niin *figuurin* kuin *istorian*, narratiivin – muoto häilyy epämuotoisuuden rajalla. Kyse ei ole enää näköisyydestä vaan dissimuloivasta kaltaisuudesta (*dissemblant similtudes*). Kyse on toistumisesta, jossa on mukana ero. Tämä on toistoa autenttisessa merkityksessään. Didi-Huberman katsoo, että jokainen Fra Angelicon freskon maalinläiskä on valjastettu viittaamaan käsittämättömään mysteeriiin, sanan lihaksi tulemiseen tai ylösnousemukseen – siihen, mitä ei ole mahdollista representoida. Läiskässä yhdistyy kaksi näkyvän modusta, jotka vaikuttaisivat olevan heterogeenisiä: keskeytys mimeettisessä ja narratiivisessa rekisterissä – tämä edustaa symptomia – mutta sillä on myös rakennetta strukturoiva funktio. Didi-Huberman katsoo, että paradigmaattisesti läiskät – marmorijäljitelmän värikkäät suonet, mutta myös freskoissa kuvatut veritahrat – voidaan nähdä hellittämättömän dissimulaation pääaiheena, syntagman kannalta ne osallistuvat maalauksen sijoittamiseen tiettyyn nimenomaiseen paikkaan kuvaohjelmassa. Niillä on siten kahtalainen luonne: yhtäaikaisesti šokeeraava ja affektiivinen, toisaalta tiettyyn nimenomaiseen paikkaan kiinnittyvä. Didi-Huberman korostaa, ettei väri kes-

<sup>864</sup> Weber 2008, 134.

<sup>865</sup> Benjamin 2003 [1928], 45–46; Didi-Huberman 2014a, 12–18; 2000a, 82–83. Benjaminin *Ursprungin* lähtökohdan on nähty olevan juuri Goethen *Urphänomenissa*, ks. esim. Buck-Morss 1989, 71.

kiaikaisissa maalauksissa ole palautettavissa jo muotoiltujen muotojen paikallisväriksi, väri on sitä vastoin figuroiva voima, joka on ennen muotoa. "[Dissimuloiva kaltaisuus] ei kuvita (figuroi) kertomusta vaan [...] tekee siitä läiskän; tämä läiskä, joka ei kuvaa mitään, – ei mitään tiettyä nimettävää kohdetta, [ja jolla ei ole] pysyvää ilmiä – on vain prefiguroidakseen [...]. 'Figuraatio' merkitsee tässä merkityksessään representaation antiteesiä, prefiguroimista, muotoa edeltävää, aktuaalisesti läsnäolevan ja ilmenevän ylittämistä.<sup>866</sup> Figuraatioilla on Didi-Hubermanin ajattelussa siten kutakuinkin sama funktio kuin Derridan "ratkeamattomilla" eräänlaisina kvasitranssendentaaleina. Muodottomat läiskät, jotka näemme Fra Angelicon maalauksissa, edustavat Didi-Hubermanille siten jälkiä tästä figuraation, kaltaistumisen ja erilaistumisen kehkeytymisestä, joka ei ole päättynyt, vaan joka jatkuu maalauksen *imago agensin* muodossa affektoidessa, koskettaessa paattisesti kohtajaansa. Läiskät olivat keskiajan ihmiselle juuri niitä paikkoja, joista hän kykeni astumaan sisälle maalaukseen, tuntee omassa ruumiissaan sanan lihaksi tulemisen paradoksin ja odottaa ylösnousemusta. Mutta läiskät ovat myös juuri niitä paikkoja, joista nykykatsoja kykenee astumaan sisälle maalaukseen. Läiskät eivät ole redusoitavissa subjektia vastaan asettuviksi pysyviksi kohteiksi; ne ovat sitä vastoin symptomeita maalauksen itsensä tapahtumisesta, sen ainesyystä, *causa materialiksesta*, johon katsoja maalauksen affektoimana pääsee osalliseksi. Tämän kaltaiset disfiguraatiot ovat Didi-Hubermanin keskeisimpiä kiinnostuksen kohteita. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* -tutkimuksessaan (1990) hän käyttää vielä ilmaisua *la tache* (teoksen englannin kielisessä käännöksessä se esiintyy muodossa *blotch*) – samana vuonna julkaistussa *Devant l'image* -teoksessaan hän ei puhu enää "la tacheista" vaan käyttää ilmaisua "le pan", jolla on nähdäkseni kutakuinkin sama funktio. Didi-Huberman ryhtyy tarkastelemaan Fra Angelicon *Noli me tangere* -freskossa (n. 1438–1450) esiintyviä pieniä punaisia "läiskiiä", joita hän on maalannut vihreälle niitylle, jolla Jeesus astelee kohti Magdalan Mariaa. Didi-Huberman huomaa, etteivät läiskät suinkaan kuvaa kukkia, mikä olisi ensimmäinen mielleyhtymä, ne eivät itse asiassa kuvaa mitään, ne ovat vain punaista maalia. Tämä ei suinkaan viittaa siihen, etteikö taiteilija olisi halutessaan kyennyt kuvaamaan kukkia terälehtineen hyvinkin yksityiskohtaisen todenmukaisesti. Tästä Didi-Huberman päättelee, että tämä oli Fra Angelicon tietoinen ratkaisu. Didi-Huberman esittää, että jos luovumme etsimästä sitä, mitä taiteilija on punaisilla läiskillään pyrkinyt kuvaamaan ja keskitymme vain siihen, mitä voimme nähdä tarkastelemalla kyseistä maalausta – antaudumme sen itseannettuudelle – huomaamme yhtäkkiä, että punaiset läiskät muistuttavat verta vuotavia haavoja. Tämä ikonisen merkin assosiativinen merkityssiirtymä kukasta stigmaan käynnistää maalauksessa ylimääräytymisen heiluriliikkeen, johon tempautuneena Didi-Huberman ei koe enää voivansa sanoa maalauksesta mitään varmaa ja ehdotonta – signifioijien hänessä tuottamat mielleyhtymät muodostavat vain väliaikaisia kiinnekohtia, kapitaatiopisteitä, kelluvien merkitsijöiden vuossa. Eikö tästä ollut kyse myöskin Balilla naulan ja naulanreiän sekä Batseban pitelemän kirjeen punaisen läiskän kohdalla? Tällaisten

<sup>866</sup> Didi-Huberman 1995 [1990], 76.

yksityiskohtien ansiosta kuvassa ei ole enää mitään, jonka perusteella siitä voitaisiin identifioida jokin tarkasti rajattu ikonografinen merkitys. Samassa funktiossa toimivat hänen mukaansa myös pienet punaiset ristikuviot, jotka taiteilija on maalannut niitylle Jeesuksen ja Magdalan Marian väliin. Niiden tehtävä on Didi-Hubermanin mukaan Kristuksen kärsimyshistorian Pyhän Kolminaisuuden mieleenpalauttaminen.<sup>867</sup> Didi-Huberman katsoo, että nämä punaiset läiskät toimivat maalauksessa siirtymäoperaattorin funktiossa. Ne käynnistävät loputtoman merkitysten ylimääräytymisen, figuraatioiden liikkeen.

Kyseessä ei ole tekniikka työskentelytavan vaan menettelytavan ja eksemplaarin, paradigman merkityksessä. Didi-Huberman viittaa tässä Agambeniin, jonka ajattelussa paradigman käsitteellä on hyvin keskeinen asema. Mikä on paradigman merkitys Agambenille? Hän vastaa: "Paradigma on esimerkki." Esimerkki mistä? Mihin tämä eksemplarisuus viittaa? Durantaye on löytänyt yhtäläisyyden benjaminilaisen dialektisen kuvan ja sen väliltä, jota Agamben kutsuu foucaultilaisittain paradigmaksi: "Kuten Agambenin paradigmat, Benjaminin dialektiset kuvat representoivat dynaamisia menneen ja nykyhetken muodostelmia, joissa jokin hetki menneisyydessä ei ole palautettavissa yksinkertaiseksi elementiksi historiallisessa arkistossa [...]"<sup>868</sup> Durantaye lisää, ettei historiallinen kohde ole milloinkaan redusoitavissa menneisyyteen sen paremmin kuin nykyhetkeenkään, jossa sitä yritetään tulkita. Historiallinen kohde on menneisyyden ja nykyhetken konstellaatio, niiden kohtaauspaikka.<sup>869</sup> Paradigma tässä merkityksessään on siis esimerkki. Näin paradigman käsite lähestyy parergonaalisuutta. Derrida tarkasteli *La Vérité en peinture* -teoksessaan (1978) Kantin antamia esimerkkejä *parergoneista*. Derrida esitti aiheellisen kysymyksen: "Miksi juuri nämä esimerkit?" Irene Harveyn mukaan parergonaalisuuden logiikka sisältää subliimin elementin. *Ergon* ei ole milloinkaan täysin eheä ja kokonainen, se vaatii *parergonia* täydentämään sitä.<sup>870</sup>

Didi-Huberman toteaa, että niin kauan kuin taiteilijan sormi kulkee maidon pinnan yllä heittäen vain varjonsa sen pintaan voimme uneksua transsendenssista. Mutta lävistäessään maidon pinnan ja tavoittaessaan altaan pohjan, jonka koemme olevan jossain paljon syvemmillä kuin altaan pohja reaalisesti on, emme enää voi paeta ruumiillisuutta ja immanenssia. Ele on sama, josta muistamme Epäilevän Tuomaan, joka vakuuttuakseen Kristuksen ruumiillisuudesta oli pistettävä sormensa hänen kylkensä haavaan. Mieke Bal tarkastelee Caravaggion saman aiheista maalausta *Quoting Caravaggio* -teoksessaan. Didi-Huberman kysyy, eikö maidon pinnan lävistäminen sormella olekin, ei vain kuvaannollisesti vaan aivan kirjaimellisesti, haavan synnyttämistä (*créer une plaie*)? Hän viittaa vielä toiseen, mielestään verrannolliseen tapahtumaan, immenkalvon puhkaisemiseen – muistamme Derridan *La double séancen* (1970) immenkalvo-metaforan (*hymen*). Didi-Huberman päättyy siihen, että ilmenemisen syntyminen merkitsee samalla epäpuhtauden syntymistä. Jokin voi ilmetä

<sup>867</sup> Didi-Huberman 1995 [1990], 21.

<sup>868</sup> De la Durantaye 2009, 245.

<sup>869</sup> De la Durantaye 2009, 243.

<sup>870</sup> Harvey 1989, 59–76.

meidän äärellisyydessämme, meidän inhimillisissä rajoissamme vain epäpuhtaana ja sekoittuneena. Merleau-Ponty viittaa *Le Visible et l'invisible* -teoksessaan (1964) Paul Valéryn toteamukseen ”maidon salaisesta mustuudesta”, joka on kuitenkin tavoitettavissa vain maidon valkoisuuden kautta. Maidon valkeudessa on aina mukana ”pohjaa”, joka nousee vääjäämättä ennen pitkää pintaan<sup>871</sup> – “[Maidon]valkeus on puhdasta vain näennäisesti,” sanoo Didi-Hubermankin.<sup>872</sup> Viittasin jo edellä hänen näkemykseensä ihonväristä. Hän muistuttaa, ettei se, mitä kutsumme ihonväriksi – se, minkä rakentamiseen öljymaalauksen keinoin edellä selostetussa Wacklin-tutkimuksessakin silmiinpistävällä huolella paneuduttiin<sup>873</sup> – palaudu ihon pintaan. Didi-Huberman muistuttaa ihonvärin (ransk. *carnation*) muodostuvan ihon orvaskeden ja sen alaisten verisuonten väristä. Värillinen tapahtuma, jonka miellämme ihonvärinä, toki aktualisoituu ihon pinnassa. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että ihonväri olisi ymmärrettävä kaksiulotteisen pinnan kvaliteettina – tämän ymmärsi jo Wacklin rakentamalla maalaustensa ihonaluuet kerrosmaalaustekniikalla, jossa alempi maalikerros kuului sen päälle sivellyn kerroksen alta. Näin se, mihin viittaamme puhuessamme ihonväristä, on pikemminkin kapitaatiopiste, hetkellinen kiinne kohta merkitsijöiden ketjussa.<sup>874</sup> Didi-Huberman viittaa Heideggerin tekemään erotteluun itsessään-näyttäytyvän ilmiön (*Phänomen*) sekä sen kääntöpuolen, ei-itsessään näyttäytyvän lumeen (*Schein*) ja ilmentymän (*Erscheinung*) välillä. Heidegger käytti esimerkkinään sairauden oireita, jotka näyttäytyvinä viittaavat johonkin sellaiseen, joka itse ei voi näyttäytyä. Siten ilmentymä jonkin ilmentymänä ei tarkoita, että jokin näyttäytyisi – ”Ilmentyminen on näyttäytymättömyyttä” – ilmentymä osoittaa tähän näyttäytymättömyyteen. Se voi osoittaa tähän näyttäytymättömyyteen vain sellaisen avulla, mikä kykenee näyttäytymään.<sup>875</sup> Kuumeen aikaansaama poskien punertuminen ei ole sairauden itsensä näyttäytymistä – se on sen ilmoittautumista. Sairaus voi näyttäytyä vain epäsuorasti, esimerkiksi punertuneiden poskien välityksellä.<sup>876</sup> Iho häilyy värillisyyden (orvaskeden alaisten verisuonten verkoston) ja värittömyyden, pikemminkin lähes värittömän orvaskeden, välillä. Ihonväri *ihonväreilee*. Myöskään se, mitä kosketamme koskettaessamme ihoa, ei ole ihon pinta; iho ei ole kuin kosketuksen mediumi, tuntoaistin aistieliin on syvemmillä. Koskettaessamme kosketamme samanaikaisesti sekä käsinkosketeltavaa että sitä, mitä emme voi käsin koskettaa. Koskettaessamme kykenemme koskettamaan vain ihon rajapintaa, tätä sisäpuolen ulkopuolesta erottavaa rajaa itsessään ei kuitenkaan ole mahdollista koskettaa. Aivan kuin kaikki muutkin aistimukset tuntoaistimuskin on aina vain potentiaalinen, se ei itsessään voi tulla aistittavaksi, se jää olemukseltaan ”yölliseksi”. Tuntoaistimus aktualisoituu vasta koskettaessamme jotain meille ulkoista kohdetta. Tämä on ihon, *le painin* ja *visuelin*, tapahtumis-

<sup>871</sup> Merleau-Ponty 2000 [1964], 150.

<sup>872</sup> Didi-Huberman 2013a, 32.

<sup>873</sup> Kilpinen et. al. 2008, (2–49), 31–32.

<sup>874</sup> Didi-Huberman 2008 [1985], 29.

<sup>875</sup> Didi-Huberman 1990, 370, viite 56; Heidegger 2000 [1927], § 7, 52.

<sup>876</sup> Herrmann 1998, (105–135), 112.

ta.<sup>877</sup> Tämä on halun ja torjunnan hyperdialektiikkaa, joka on kaiken aikaa läsnä Didi-Hubermanin ajattelussa. Tämä on myös virtuaalista, hallitsematonta materiaalisuutta, joka nousee väijäämättä muodon alta.<sup>878</sup> Gilles Deleuze puhui yhtä lailla pohjasta (*fond*), joka ei pysy pohjalla vaan nousee pintaan viitaten virtuaalisuuteen. Hänen mukaansa representoiva viiva saavuttaa intensiteettinsä vain hylkäämällä osan representoivasta funktiostaan, asettuessaan suhteeseen tämän pohjan kanssa. Tämä välienselvittely on sitä väkivaltaisempaa mitä enemmän viiva pyrkii irrottamaan itsensä pohjasta, mikä ei kuitenkaan suostu irrottamaan otettaan. Deleuzelle tämä pohja merkitsee simondonilaisittain yksilöitymisen periaatetta, joka on itsessään muodoton, mutta jonka vaikutuksia toisistaan erilliset yksittäisoliot, hylomorfisuus ylipäänsä, on. Se on univookkisen alkuperän ”ikuista paluuta”, loputonta tulemista. Deleuze esitti, että kun representaatio löytää itsestään äärettömän, se ei enää kierrä yhtä loputonta kehää, jossa ero on aina alistettu identtiselle, samana toistuvalla. Pohjansa löytänyt representaatio ei ilmene enää orgaanisena vaan orgiastisena representaationa; representoiva kohtaa representoitavuuden rajat eriytymättömästä pimeästä pohjasta, *fondista* tai schellingiläisittäin *Grundista*, joka on levoton, hirviömäinen, keskeytymättömässä transformaatioiden ja permutaatioiden liikkeessä. Representaatio, joka on orgiastinen, ei ole enää äärellisen muodon kahleissa. Representoitavuuden raja ei ole enää äärelliseen representaation piirissä vaan kohdun kaltaisessa *fondissa* tai *Grundissa*, joka sylkee ulos ja taas imaisee äärellisen representaation omaan nieluunsa.<sup>879</sup> Palaan tähän hetken kuluttua.

Didi-Huberman käyttää hyväkseen ranskan kielen ilmaisun *bol* monimerkityksisyyttä. Se tarkoittaa maljaa tai astiaa, mutta yhtä hyvin *bolusta*, punertavaa tai valkeaa savea, jolle kultraajat ovat vuosisatojen ajan laskeneet lehtikul-tansa. Tarkastellessaan Matthias Grünewaldin *Lumimadonnaa* (Stuppach, Württemberg, 1516), se, mikä kiinnittää hänen huomionsa on pieni yksityiskohta: valkea posliinimalja, jossa on rukousnauha – sama rukousnauha, jolla lapsi leikkii Isenheimin alttaritaulussa. Didi-Huberman huomaa, että maljan valkeaan pintaan heijastuu jostain punaista väriä. Se on lähtöisen maljan viereen kuvatusta punaisesta verhosta – tai sitten, kuten Didi-Huberman huomauttaa, Jeesus-lapsesta, joka tulee vuodattamaan verensä pelastaakseen ihmiskunnan.<sup>880</sup> Maljateema esiintyi Didi-Hubermanilla jo hänen *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* -teoksessaan esittämässään James Joycen Odysseuksen luennassa. Joyce kertoo, että Stephen Dedaluksen äidin kuolinvuoteen vierellä oli ollut posliinikuppi, jossa oli ollut hänen ”mätänevästä maksastaan” oksennuskohtauksiensa aikana purskahtanutta räänvihreää ”sitkeää sappea.” Didi-Huberman katsoo, että Stephenin tuijottaessa edessään levittäytyvää merta se ei näyttäytynyt enää yhtenäisenä, abstraktina, ”puhtaana” etäännytetytyn tarkastelun kohteena. Tuo ”räänvihreä, sinenhopea” merenaava yhdistyi hänen mielessään posliinikupiksi, johon hänen äitinsä oli oksentanut ruumiinnesteitään. Merestä, joka

<sup>877</sup> Derrida 2005, 6.

<sup>878</sup> Merleau-Ponty 2000 [1964], 150.

<sup>879</sup> Deleuze 2008 [1968], 37, 47–48, 51–53.

<sup>880</sup> Didi-Huberman 2013, 57–58.

vaikutti ensin täysin tyyneltä, muodostui uhkaava ja petollinen pinta, josta voi vain aavistella sen kätkemä syvyys. Mikä saa aikaan tämän vaikutuksen? Didi-Huberman vastaa: Näkyvän modaalisuus, oireenmuodostus.<sup>881</sup> Mikään ei ole sitä, miltä ensi katsomalta näyttää. Manifestoitunut kätkee aina alleen latentin ulottuvuuden – tämä on koko Didi-Hubermanin ajattelun perusteema.

Didi-Hubermanin mukaan maito on se, joka kantaa kaiken aikaa mukanaan muistoa sanan lihaksi tulemisesta, se on ruumiillistumisen mediumi. Mutta se muodostaa myös kuvien mediumin. Didi-Huberman katsoo kuvien (tiedostamattoman, jonka Freud katsoi työskentelevän kuvien, ei sanojen avulla) tuovan sanat ruumiiseen. Hän muistuttaa, että kohtaamme tämän *Darstellbarkeitin* joka yö vaipuessamme uneen ja nähdessämme unia. Unien figuratiivisuus ei tunne jyrkkiä rajoja, toistensa kanssa yhteismitattomat kuvat sulautuvat toisiinsa synnyttäen yhä ennakoimattomampia konstellaatioita. Tämän on nähty aktualisoituvan hysteerikkojen eleissä. Didi-Huberman kirjoittaa *Une ravisant blancheur* -esseessään (1986) hysteerikon ruumiin olevan kohtaamisen aikana ambivalentti, ”samanaikaisesti punainen ja valkea, mies ja nainen, väkivallan tekijä ja uhri.” Tämä on ”figuroivien figuurien” (*figures figurantes*) ominaisuus.<sup>882</sup> Didi-Hubermanin mukaan tällainen unennäköä lähestyvä ilmaisu on Sarkisille kaikkein ominta: kaikkialle hallitsemattomasti valuva ja laajeneva akvarelliväri, joka saa kaiken koskettamansa muuttamaan muotoaan, näyttölee hänen videoteoksissaan pääosaa.

Maito on yhtäaikaisesti sekä strukturoiva että destrukturoida. Rakennetta rikkova siinä merkityksessä, että se sallii toisilleen vastakkaisten merkityksen yhtäaikaisen läsnäolon, siirtymät ja tiivistymät (*Verschiebung, Verdichtung*), symptomit, aikatasojen sekoittumisen. Maito toisin sanoen kontaminoi ja modifioi tuottamiamme representaatioita. Didi-Huberman kysyy: ”Miksi siis kutsua symptomiksi tätä repeytymisen voimaa? Mitä tällä varsinaisesti tarkoitetaan?” Symptomi merkitsee ”infernaalista skanderausta, *visuelin* anadyomeenista liikkettä näkyvässä, läsnäoloa representaatioissa.” Se merkitsee yksittäisen, singularisen äkillistä murtautumista yleiseen ja säännönmukaiseen, se merkitsee repeytyvää kudosta. Symptomi on maalauksen näkyväisyyttä.<sup>883</sup> Alussa (*au commencement; arkhē*), sanan tulemisessa lihaksi, syntyy myöskin epäpuhtaus. Maito ei ole koskaan sitä, miltä se ensi katsomalta näyttää, täysin maidonvalkeaa nestettä, silloinkin, kun se näyttää täysin homogeeniselta, se on kaiken aikaa juoksettumisen, happamoitumisen ja paakkuuntumisen rajalla. Maitoon on aina sekoittunut sen pinnalle noussutta pohjaa. Tämän huomasi jo Michelet, joka tarkastellessaan maidon pintaa huomasi, ettei se ole milloinkaan täysin homogeenista vaan sekoittunutta, täynnä kuplia ja pyörteitä.<sup>884</sup> Didi-Huberman on arvostellut klassista muodon ja aineen hylomorfista erottelua, jossa aine on aina nähty alistettuna muodolle. Hän muistuttaa, että aine on aina ennen muotoa, materia hallitsee muotoa, ei päinvastoin.

<sup>881</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 13–14.

<sup>882</sup> Didi-Huberman 1998, 93.

<sup>883</sup> Didi-Huberman 1990, 195, 189.

<sup>884</sup> Didi-Huberman 2013a, 29.

#### 4.5.5 Huoli todellisesta aikalaisuudesta

Giorgio Agamben kysyy: ”Mitä on aikalaisuus?”. Hän muistuttaa, että kyetäksemme ymmärtämään historiallisia tekstejä meidän on jollakin tasolla kyettävä olemaan aikalaisia niiden suhteen. Tämä aikalaisuus ei ole kuitenkaan saavutettavissa rekonstruoimalla menneisyyttä. Agamben esittää, että heitä, jotka ovat todellisia aikalaisia tulkitsemiensa historiallisten aineistojen suhteen, yhdistää se seikka, etteivät he pyri yhdistämään omaa ajatteluaan saumattomasti tutkitavan aikakauden ajattelukategorioihin ja käsitteellisiin jäsennyksiin. Todellinen aikalaisuus voi syntyä vain dissonanssissa. Sama pätee myös aikalaisuuteen oman aikamme suhteen. Agamben katsoo, että vain henkilö, jolla on nykyhetkeen nähden anakronistinen suhde, voi ymmärtää omaa aikaansa. He, jotka ovat liiaksi kiinni omassa ajassaan, eivät kykene saavuttamaan todellista aikalaisuutta. Aikalainen on hän, joka pitää katseensa tiukasti omassa ajassaan, ei kuitenkaan nähdäkseen sen valon vaan tavoittaakseen sen pimeyden. Agamben muistuttaa, ettei pimeys ole privatiivinen ilmaus; pimeys ei ole valon vastakohta. Neurofysiologiassa on osoitettu, että pimeyden havaitseminen on seurausta silmän verkkokalvon reuna-alueille sijoittuvien solujen aktiivisesta toiminnasta. Ei siis ole niin, ettemmekö pimeässä näkisi mitään: *näemme pimeyden*. Mutta yhtä lailla aikalainen on hän, joka kykenee erottamaan nykyhetken pimeydestä sen valon, joka suuntautuu meitä kohti meistä poispäin valon nopeuden ylittävällä kiihtyvyydellä sinkoutuvista galakseista saavuttamatta meitä näin milloinkaan. Agambenilaisittain todellisiksi aikalaisiksi voivat kutsua itseään vain henkilöt, jotka eivät häikäisty eletyn nykyhetken valoista – viittasin jo edellä Didi-Hubermanin kielikuvaan ylivalottuneisuudesta, *sur-exposition* – vaan jotka kykenevät löytämään ne varjoiset sopukat, joihin tämä valo ei yllä. Agambenin mukaan todellinen aikalainen ”[...] kykenee lukemaan historiaa ennennäkemättömillä tavoilla, lainaamaan sitä sillä välttämättömyydellä, joka ei nouse hänen omasta tahdostaan vaan [historian itsensä esittämästä] vaatimuksesta, johon hän ei voi olla vastaamatta.”<sup>885</sup> Niin Balin *Preposterous history* kuin benjaminilais-didihubermanilainen ”historia vastakarvaan” edustavat tämän kaltaista luentaa. Mutta aikalaisuutta ovat pohtineet myös lukemattomat muut ajattelijat ennen Agambenia. Søren Kierkegaard esitti *Filosofisissa muruissaan* (1844) oleellisen kysymyksen: ”Mitä hyötyä on aikalaisuudesta?” Kierkegaardin mielestä ”välitön aikalaisuus” ei nimittäin ”tee kenestäkään ”todellista aikalaista”. Aikalaisuus syntyy vain ”jonkin muun ansiosta”, joka on välttämätön ”todellisen aikalaisuuden” syntyiseksi.<sup>886</sup> Mikä on tämä ”jokin muu”? Oleellinen on Kierkegaardin tekemä erottelu käsitteiden *Historie* ja *Geschichte* välillä. Ensiksi mainitulla hän viittasi kvantitatiivisesti mitattavaan lineaariseen aikaan – siihen, joka edustaa myös historiatieteiden käsitystä ajallisuudesta – jälkimmäisellä sitä vastoin ”todelliseen historiaan”. George Seidelin mukaan *Historie* ei kykene tavoittamaan olemisen (*Seyn*) todellista historiaa, se on kykenemätön asettumaan siihen välitilaan (*das Zwischen*), jossa todellinen historia (*Geschichte*) äärellisen ja

<sup>885</sup> Agamben 2009, 39–54.

<sup>886</sup> Kierkegaard 2004 [1844], 81. Oma kursivointi.



äärettömän, inhimillisen ja yli-inhimillisen välillä tapahtuu. Nämä todellisen historian ajallistumiset eivät muodosta historiatieteiden ylös kirjaamia ja rekonstruoimia historiallisten "tosiseikkojen" historiaa vaan kyse on *Ereignisin*, jossa ihminen kohtaa olemisen, historiasta.<sup>887</sup> Kierkegaardin mainitsema "toinen muu", joka on edellytys todelliselle aikalaisuudelle, on nykyhetki, johon historiallisen ymmärtämisen on aina muodostettava suhde. Ajallisuuden paradoksaalisuudesta seuraa, että myös tämä suhde on välttämättä paradoksin kaltainen. Voitaisiin katsoa, että niin Balin *Preposterous History* kuin Didi-Hubermanin "historia vastakarvaankin" edustaa todellista aikalaisuutta tässä merkityksessään. Didi-Hubermanille ajan kohtaaminen, *devant le temps*, on aina kompleksisen *le panin* kohtaamista; asettuminen ajan äärelle merkitsee positiota *devant le pan*. Asetuessamme kuvan eteen, *devant l'image*, asetumme aina myös ajan eteen, *devant le temps*. Tälle löytyy vertailukohta Didi-Hubermanin lainaamasta Franz Kafkan *Oikeusjutun* tunnettusta *Lain edessä* (*Vor dem Gesetz*) -episodista, jossa kerrotaan maalaismiehestä, joka saapuu kerta toisensa jälkeen lakia edustavan avoimen oven eteen, mutta joutuu aina uudestaan kääntymään kannoillaan portinvartijan evätessä hänen sisäänpääsyänsä. Giorgio Agamben toteaa, että tosiasiallisesti se, mikä estää maalaismiehen pääsyn sisään, ei ole suinkaan portinvartija – ovihan on kaiken aikaa avoinna – vaan tämän yllä vallitseva lain voima. Tämä käy selväksi episodin lopussa, jossa portinvartija toteaa oven olleen avoinna yksinomaan kyseiselle maalaismiehelle – kukaan muu ei olisi voinut siitä käydä – ja nyt hän sulkee oven lopullisesti.<sup>888</sup> On huomattava, ettei kyseisessä paraabelissa ole tosiasiallisesti kyse niinkään ovesta – laista – sen paremmin kuin maalaismiehen epätoivoisesta sisään pyrkimisestäkään. Kyse on näiden välisestä *relaatiosta*. Saapuessaan kerta toisensa jälkeen lain eteen maalaismies asettautuu tietynlaiseen relaatioon. Laki – avoin ovi – on sitä velvoittavampi, mitä vähemmän se sen paremmin sallii kuin kieltääkään maalaismiehen sisäänpääsyn. Lain voima on kaikkein ehdottomin potentiaalisenä, näyttäessään vain oman puhtaan muotonsa.<sup>889</sup> Suhteemme kuvaan on tähän verrannollinen: relaatio, johon asettaudun *devant l'image* on olemassa vain minulle, vain suhteessa omaan olemiseeni. Suhteemme kuvaan on kuin suhteemme aikaan. Emme tosiasiallisesti kykene kohtaamaan sen paremmin aikaa kuin kuvaakaan refleктоivan tietoisuuden piirissä. Kohdataksemme ne, meidän on elettävä omassa *Daseinin* olemisessamme tätä relaatiota – tätä keskiväliä – jonka lähtökohta on aina eletyssä nykyhetkessä. Kohtaamisen luonne on siten didi-hubermanilaisittain täysin toisen luonteinen kuin perinteisissä historiatieteiden lähestymistavoissa, joissa tutkimusideaalin muodostaa se, että historiallista tutkimuskohdetta tarkastellaan "asiaankuuluvien" (*historiquement pertinentes*) aikalaislähteiden valossa. Näin menetellessään historiatieteet pyrkivät tavoittamaan "eukronisen" ilmeisyyden – joka olisi täysin verrattavissa siihen välittömään ilmeisyyteen, jossa aikalaisyleisö kohtasi puheena olevan kohteen. Didi-

<sup>887</sup> Seidel 2001, (403–418), 409–410.

<sup>888</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 187–196; Agamben 1998 [1995], 49–62; Derrida 1992, 183–220.

<sup>889</sup> Agamben 1998 [1995], 49–52.

Huberman toteaa, että tämä on ideaali, ja kysyy: ”Juuri siksi, että se on ideaali, eikö kyseessä olekin idealisaatio, joka perustuu yksinkertaistuksiin, käsitteellisiin synteeseihin, ”asioiden lihan kieltämiseen? (*le déni de la chair des choses*).”<sup>890</sup> Michel Serres on pyrkinyt murskaamaan täydellisesti vallitsevan käsityksen samanaikaisuudesta. Hän kysyy, mikä esimerkiksi tuliterässä automallissa olisi juuri elämämme nykyhetkeen kuuluvaa. Kyse on eri aikoina kehitetyistä tekni-  
sistä ja tieteellisistä keksinnöistä koostuvasta yhdistelmäoliosta. Voimme ajoittaa sen elementit kappale kappaleelta: tämä osa keksittiin vuosisadanvaihteessa, jokin toinen kymmenen vuotta sitten, kolmas – Serres viittaa Carnot’n kierron nimellä tunnettuun lämpövoimaproessiin – lähes kaksisataa vuotta sitten. Puhumattakaan siitä, että pyörä keksittiin jo neoliittisella kaudella. Entä mitkä nykypäivänä ilmestyvistä kirjoista ovat edustavia juuri julkaisuajankohtansa kannalta? Serres käyttää esimerkkinään nimeltä mainitsematonta tieteenfilosofista teosta: tapa, jolla se käsittelee aihettaan, on lainattu 1700-luvulta ellei jo sitä aikaisemmalta ajalta.<sup>891</sup> *Devant le temps* – teoksessaan Didi-Huberman arvostelee tapaa, jolla Michael Baxandall on lähestynyt Fra Angelicon San Marcon luostarin freskoja. Hän katsoo, että Baxandallin tulkinnassaan käyttämät ”aikalaiskategoriat” muodostavat täydellisen antiteesin näiden freskojen kompleksisuudelle. Didi-Hubermanin mukaan se, että Cristoforo Landino – Fra Angelicon ”aikalainen”, jonka kirjoituksia Baxandall käyttää pääasiallisena lähteenään – tehnyt Landinosta suinkaan Fra Angelicon *todellista* aikalaisa. Ensinnäkin Landino teki huomionsa muutamia kymmeniä vuosia Fra Angelicon kuoleman jälkeen, jolloin moni asia esteettisellä, uskonnollisella ja humanistisella kentällä oli jo toisin kuin taiteilijan vielä eläessä. Didi-Huberman pitää ongelmallisena myös heidän käyttämänsä kieltä: Landino klassista latinaa ja kansankieltä, Fra Angelico sitä vastoin keskiajan skolastikoilta periytyvää latinaa. Didi-Huberman katsoo, että jo pelkästään tämä johtaa siihen, että Landinon tekemien huomioiden käyttäminen lähdeaineistona tekee tilanteesta anakronistisen. Tämä ei kuitenkaan riitä. Didi-Huberman väittää, ettei Fra Angelico ole anakronistinen vain suhteessa Landinoon, vaan myös suhteessa välittömiin aikalaisiinsa, esimerkiksi Leon Battista Albertiin. Näin katsottuna myös Albertin *De Picturan* käyttäminen Fra Angelicon maalausten tulkittamisen tukena olisi anakronistista. Didi-Huberman muistuttaa, etteivät taiteilijoiden aikalaiset useinkaan ymmärrä heidän teoksiaan paremmin kuin paljon myöhemmin niitä tutkivat. Didihubermanilaisessa katsannossa anakronistisuus kontaminoi kaikkea aikalaisuutta – on mielettöntä kieltää sitä tosiasiaa. Tämän vuoksi se on käytettävä hyödyksi, on nähtävä sen heuristinen arvo. Historiatieteiden metodologia voi kehittyä vain siten, että se kohtaa ajan paradoksaalisuuden – sen on käytettävä hyödyksi tämä *aporia*. Taidehistorioitsijan tutkiessa menneisyydessä luotua taideteosta hänellä puolellaan ajallinen etäisyys, jota teoksen omassa ajassaan kohdanneilla aikalaisilla ei ollut. Didihubermanilaisessa katsannossa anakronistisuus on siis välttämätöntä historiatieteille. Todellinen aikalaisuus voi syntyä vain siinä jännitteisessä välienselvittelyssä, *Auseinandersetzungissa*, jossa nykyhetki kohtaa

<sup>890</sup> Didi-Huberman 2000a, 14.

<sup>891</sup> Serres & Latour 1995 [1990], 45.

menneisyyden. Se voi syntyä vain niitten iskeytyessä äkkiarvaamatta toisiaan vasten. Todellisen aikalaisuuden syntyminen ei siis ole omassa vallassamme, sen synnyttää synesteettisesti operoiva *mémoire involontaire*, jossa jokin täysin ennalta aavistamaton avautuu *Daseinille* totuuden tapahtumassa. Totuus ei tässä merkityksessään tarkoita historiallisesta tutkimuskohteesta esitettyjen väitteiden vastaavuutta tosiasiallisesti vallinneiden asiantilojen kanssa. Eihän historian tutkimus tarkasti ottaen olekaan tiedettä – sen vuoksi, ettei ”eksaktia” menneisyyttä ole olemassa. Menneisyys on kauttaaltaan inhimillisen kontaminoimaa – juuri tämä tekee siitä merkityksellistä. Ymmärtäessämme tämän oivallamme myös sen, että kuvallisten esitysten historia on välttämättä – kuten Didi-Huberman sanoo – ”ajallisesti epäpuhtaiden, kompleksisten ja ylimääräytyneiden” kuvien historiaa.<sup>892</sup>

Didi-Huberman viittaa toistuvasti Walter Benjaminin historianfilosofian kolmeen teesiin: luettavuuteen (*Lesbarkeit*), näkyvyyteen (*Sichtbarkeit*) ja tunnistettavuuteen (*Erkennbarkeit*). Kriittisen luennan on aina välttämättä tapahduttava suhteessa nykyhetkeen; teoksen luettavuus, näkyvyys ja tunnistettavuus voivat virtuaalisuuksina aktualisoitua vain elävässä nykyisyydessä, jossa nykyhetki ja menneisyys muodostavat konstellaation, dialektisen kuvan.<sup>893</sup> Didi-Huberman luonnehtii kriittistä luentaa *Sentir le grisou* -tekstissään (2014) katastrofin lähtökohdasta: kriittinen luenta on vääjäämättä tapahtuvan katastrofin odotusta. Jos tätä katastrofia ei ole tunnistettu, sitä ei yksinkertaisesti ole nähty, jos sitä ei ole kyetty näkemään, sitä ei ole myöskään kyetty lukemaan.<sup>894</sup> Kun Jorma Puranen sanoo pyrkivänsä tuomaan valokuvaamiinsa vanhoihin muotokuvamaalauksiin ”jotain pientä levottomuutta”, siinä voi nähdä benjaminilaisen pohjavireen. Mieke Balilla on ”hysteerisessä” luennassaan sama pyrkimys. Didi-Huberman taas löytää katastrofin ainekset Sarkisin videoteoksesta. Se, mitä ei nähdä, mitä ei tunnisteta ja mitä ei kyetä lukemaan, ei kykene koskettamaan meitä omassa olemisessamme. Tämä on historiatieteiden rekonstruoivan lähestymistavan antiteesi. Menneisyys voidaan kohdata tunnistettavana vain siten, että se asettuu konfliktiin nykyhetken kanssa. Menneisyyden vaaliminen on konfliktin luomista. Benjamin esitti, ettei ainutkaan menneisyydessä tuotettu kuva voi säilyä, jos sitä ei mielletä nykyhetken kannalta merkityksellisenä.<sup>895</sup> Olisiko lopulta niin – kuten niin Balin kuin Didi-Hubermanin edellä esitetyt teoskuvaukset antavat ymmärtää – että taideteoksen materiaalisuus on juuri se elementti, jonka avulla kykenemme tavoittamaan autenttisen kokemuksen ajasta, joka ei ole lineaarinen, erillisistä nyt-hetkistä koostuva jatkumo?

Muistamme vielä, kuinka Kierkegaard teki erottelun mieleenpalauttamisen (saks. *Vergegenwärtigung*) – mikä merkitsi hänelle huonoa, Saman toistoa – ja uutta luovan, jatkuvasti toisin sanovan, tulevaisuuteen suuntautuvan ”toiston”, *Gjentagelse*, välillä. Viimeksi mainitussa samuuteen liittyi aina eroavuus, siksi se edusti hänelle ainoaa autenttista ajallisuuden muotoa. Hyvä toisto merkitsi hä-

<sup>892</sup> Didi-Huberman 2000a, 13–22, 36–37.

<sup>893</sup> Benjamin 1969 [1955], 255.

<sup>894</sup> Didi-Huberman 2014b, 12–13.

<sup>895</sup> Didi-Huberman 2014b, 21; Benjamin 1969 [1955], 255.

nelle ajallisuuden affirmaatiota, mieleenpalauttaminen sitä vastoin *anamnesista*, ajan kulumisen – ja siten myös elämän itsensä – kieltämistä.<sup>896</sup> Kierkegaardin kahden muistin erottelua voidaan ehkä verrata Hegelin tekemään jaotteluun *Erinnerungin* ja *Gedächtnisin* välillä – mihin Paul de Man ja Jacques Derrida sittemmin puuttuivat kirjoituksissaan. Kun ensiksi mainittu muisti on kokemuksellisesti ja emotionaalisesti menneisyyteen suhtautuvaa, sisäistävää ja inkorporoivaa, sitä omakseen ottavaa – mikä tarkoittaa sitä, että sillä on oltava jatkuvasi elävä, jännitteinen suhde myös parhaillaan elettyyn nykyhetkeen – jälkimäinen on sitä vastoin tietoista, etäännyttävää ja reflektoivaa mieleenpalauttamista, jossa sitä, että elävä menneisyys voi muodostua vain suhteessa nykyisyyteen, ei tunnusteta. Meillä on kuitenkin suuri houkutus paeta parhaillaan elämästämme nykyhetkestä, tehdä kokemuksistamme muistamisen asioita – esimerkiksi siten, että haluamme siirtää museossa kohtaamamme taideteoksen kohtaamisen tallennuslaitteelle (kameralle, älypuhelimelle tai tabletille) sen sijaan, että osallistuisimme itse teoksen tapahtumiseen.<sup>897</sup> Varsinainen osallistuminen teoksen tapahtumiseen on sitä vastoin, heideggerilaisittain ilmaistuna, uudelleenherättämistä, tradition aktiivista haltuunottoa ja omaksi ottamista, ”toisintoa” (*Wiederholung*), jossa elämme uudelleen – mutta toisin – teoksen muodostaman historiallisen tilanteen. Kyse on tradition destruktiosta, jossa otamme aktiivisesti haltuumme aiemmin huomiotta jääneet ajattelun mahdollisuudet.<sup>898</sup> Kyetäksemme tähän, meillä on kuitenkin oltava erityistä päättäväsyyttä, *Entschlossenheit*, joka vasta aktualisoi oman ”täälläolomme” ja sen mukanaan tuomat mahdollisuudet, joita voimme ammentaa vain *alkuperäisesti* – ei antikvaarisesti – omaksumastamme perinnöstämme.<sup>899</sup> Yksi perimistämme tosiasiallisuuksista, josta löydämme itsemme, on se faktisiteetti, että ”on” (*il y a*) materiaalisuutta<sup>900</sup> – siihen meidän on kyettävä muodostamaan omaehtoinen suhde.

<sup>896</sup> Caputo 1987, 13–21.

<sup>897</sup> Ks. Derrida 1989 [1988].

<sup>898</sup> ”Toisinto” on Jussi Backmanin Heideggerin *Wiederholung*-termistä ehdottama suomenno. Backman 2005, 59, 62.

<sup>899</sup> Heidegger 2000 [1927], § 74, 456.

<sup>900</sup> Materiaalisuus on tässä ymmärrettävä laajassa merkityksessä. Perittyjä materiaalisuuksia ovat myös esimerkiksi kirjoitus, puhe ja erilaiset tekniikat, ks. Lindberg 2013a, 71–88.

## 5 TOINEN MATERIAALISUUS

### 5.1 Materiaalisuuden alkuperä

Ottaessasi paperipalan ja tehdessäsi siihen jäljen hiilenpalalla, sinulla on hallussasi kuvan rakenne kaikkein yksinkertaisimmassa muodossaan. Siinä paperi toimii alustana, johon hiilenpalalla tehdään piirros. Hyvin monet kuvat ajanlaskumme alusta lähtien on tehty käyttämällä vain näitä kahta elementtiä. Puuhiilestä saatava hiilimusta toimii ainoana väriaineena. Korvaa se värillisillä pigmenteillä ja lisää niihin riittävästi sideainetta niin sinulla on käytössäsi maalia. Jos käytät sideaineena arabikumia, saat vesiväriä. Jos lisäät hiilimustaan muita väriaineita, muotoilet ne puikon muotoon ja annat niitten sitten kuivua, onnistut valmistamaan pastelliliituja. Jos lisäät hiilimustaan öljyä ja käytät tätä seosta painoväriä, sinulla on käytettävissäsi grafiikan monet menetelmät, puupiirros, viivasyövytys, litografia ja monet muut. (George Stout: *The Care of Pictures*, 1948)<sup>901</sup>

Taideteoksella on siis yksi ainoa alkuperä: hiili – se, että ”on olemista”, *il y a*. Taideteos ei ole kuitenkaan yksi vaan moni. Se on singulaarinen pluraalinen. Voidaan ajatella, että Stoutin kuvaamassa esimerkissä hiilenkappale – materiaalisuus monine muotoineen – muodostaa sen ilmanvastuksen, joka saa Kantin kyyhkyn nousemaan lentoon ja Cesare Brandin leijan kohoamaan taivaalle. Mutta mikä on se perusta, *fond* ja *Grund*, josta taideteos nousee ja joka jää vaikuttamaan sen rakenteeseen? Entä mikä on taideteoksen alkuperä? Stout ei puutu kirjassaan siihen. Näin hänen puheensa jää auttamatta puheeksi ”ensimmäisestä materiaalisuudesta” – puheeksi ontisesta, jonka alueella operoi niin konventionaalinen taidehistoriallinen tutkimus, konservointi kuin teknisen taidehistorian piiriin kuuluva taideteosten materiaalitutkimuskin. Myös edellä kuvattu Isaac Wacklin-tutkimusprojekti rajoittui vain ja ainoastaan ontisen alueelle. Tutkimus, joka tekee näin, jää auttamatta puutteelliseksi. Se ei voi tavoittaa taideteoksen olemista.

Hiili on todellakin kaiken eloperäisen fyysinen alkuperä. Stoutin kirjoittamaa katkelmaa voidaan kuitenkin lukea tietoisesti, heideggerilaisittain ilmaisutuna, ”toisessa äänilajissa”. Tässä toisessa lukutavassa hiili nähdään kaiken olevan alusrakenteena, infrastruktuurina tai kvasitranssendentaalina, joka ei rajoi-

---

<sup>901</sup> Stout 1948, 3.

tu enää vain havaittavaan oliomaisuuteen. Näin teki Goethe puhuessaan arkkii-  
 ilmiöstä (*Urphänomen*), jossa ilmiö yhdistyy ideaansa.<sup>902</sup> Johonkin vastaavaan  
 Gilles Deleuze pyrki transsendentaalisella, ”korkeammalla” empirismil-  
 lään” (*empirisme supérieur*).<sup>903</sup> Claude Romano on todennut, ettei tämänkaltainen  
 ajattelu tyydy sen paremmin ”naiviin empirismin teesiin”, jonka mukaisesti  
 kohdatut tosiasiat muodostaisivat kaiken tietämyksen perustan kuin naiivin  
 realismiinkin, joka katsoo todellisuuden rakentuvan tosiasioista itsestään.<sup>904</sup>  
 Eräänlaista transsendentaalista empirismiä harjoitti Derridakin teoksessaan *Feu  
 la cendre* (1987). Kuten nimestä voi päätellä, Derrida ei itse asiassa puhunut  
 niinkään hiilestä kuin tuhkasta – mukaan lukien *Shoahin* tuhka – tomusta ja  
 noesta.<sup>905</sup> Puuhiiltä, esimerkiksi viiniköynnöksiä polttamalla, saadaan hiilimus-  
 taa, nokimustaa taas syntyy kynttilän palaessa. Derridan puhe materiaalisuu-  
 desta ei ole enää yksinomaan puhetta ontisesta. Se on sitä vastoin puhetta – ku-  
 ten Ned Lukacher toteaa – ”toisesta materiaalisuudesta” (*other materiality*).<sup>906</sup> Se  
 on puhetta olemisesta, joka edeltää kaikkea oliomaisuutta, mutta yhtä kaikki  
 osallistuu ontiseen. Näin siihen voidaan suuntautua vain ottamalla käyttöön  
 näkökulma, joka lähestyy eräänlaista transsendentaalista empirismiä. Luce Iri-  
 garaylle (*L’Oubli de l’air*, 1983) ilma merkitsee *logoksen* unohdettua välittävää  
 materiaalia: *logoksen*, ajattelun, maailman, arkkivälitystä, niiden kaikkein pe-  
 rimmäistä mahdollisuusehtoa.<sup>907</sup> Henki, *pneuma*, ja olemisen sisään ja uloshen-  
 gitys, muodostavat toisen materiaalisuuden alkuperän, *arkhēn*, sen käsitysky-  
 kymme ylittävän periaatteen ilman perustetta. Kykenisimmekö mitenkään ajat-  
 telemaan sitä, mikä on kaiken *a priori* – sitä, mikä on ennen kaikkea fyysistä  
 oliomaisuutta mutta myös ennen kaikkea ajattelua? Irigaray kysyy, miten ilma  
 – elämän alkuperä ja kaiken refleksiivisen ajattelun välittäjä, joka ei aineellistu  
 kuin savussa (esimerkiksi Étienne-Jules Mareyn kronofotografioissa) – voisi  
 reflektoida itseään?: ”Mitä muutoksia *logoksen* olisi läpikäytävä, jotta se kykeni-  
 si ajattelemaan [vielä] ajattelematonta?” Jos hyväksymme Irigarayn väitteen,  
 jonka mukaan ilma on *copula*, mitä tapahtuu ajattelulle, jos se ryhtyy reflektoi-  
 maan sitä, minkä varaan kaikki ajattelu propositionaalisia väitelauseita myöten  
 laskee, mutta jota itseään se ei suostu refleктоimaan? Säilyisikö *logos* ylipäätään  
 enää *logoksena* läpikäytyään tämän transformaation?<sup>908</sup> Lukacher muistuttaa  
 kielen – mediuemistamme kaikkein ensisijaisimman – kantavan mukanaan jo-  
 takin sellaista, joka ilmoittaa, että on olemassa kielen, mediumien ylipäänsä,  
 ulkopuolisia, sen ylittäviä ehtoja, ilmaisematta kuitenkaan sitä, mitä nämä eh-  
 dot ovat. *La cendre*, joka ei kuulu sen paremmin oleviin kuin ei-oleviinkaan, viit-  
 taa näihin apriorisiin, inhimilliseltä ymmärrykseltä vetäytyviin ennakkoehtoi-  
 hin. Osoittaessaan niihin, se itse ei voi ilmetä. *La cendre* on siis materiaalisuuden

902 Didi-Huberman 2011a, 156; Bianquis 1951 [1932], 47–80.

903 Deleuze 2008 [1968], 68–69; Vanhanen 2010.

904 Romano 2009 [1998], 163–164.

905 Derrida 1991 [1987].

906 Lukacher 1991, (1–18), 16–17.

907 Irigaray 1983, 12; 1999 [1983], 18.

908 Irigaray 1983, 18, 19; 1999 [1983], 12, 14.

transsendentaali.<sup>909</sup> Palaamme jälleen korkeampaan empirismiin. Nimetessämme *la cendren* osoitamme siihen, mikä vetäytyy – materiaalisuuden mieleen (*Sinn*). Walter Benjamin tarkasteli Goethen *Vaaliheimolaisten* (*Wahlverwandschaften*, 1809) pohjalta laatimassaan esseessä kritiikin ja kommentaarin eroa. Kun kommentoija on kiinnostunut vain kommentoimansa tekstin asiasisällöstä (*Sachgehalt*), kriitikolle se ei riitä, hän tavoittelee sitä vastoin teoksen totuussisältöä (*Wahrheitsgehalt*). Benjamin vertasi historiallista teosta liekehtivään hautariovioon. Kun kommentoija näkee siinä vain puuta ja tuhkua, kriitikko on täysin tulenlieskojen lumoissa. Kommentoija on kuin kemisti, joka pyrkii analysoimaan, nimeämään ja saamaan hallintaansa kaiken näkemänsä, kriitikko sitä vastoin kuin alkemisti, joka pyrkii vaalimaan liekin arvoituksellisuutta.<sup>910</sup> Kemisti on empiristi, luonnontieteilijä *par excellence*, alkemisti sitä vastoin transsendentaalinen empiristi, hänen elementtinsä on *la cendre*. Lukacher puhuu toisesta materiaalisuudesta, Deleuze puhui bergsonilaisessa hengessä toisesta tietämisestä, joka on välitöntä ja intuitiivista, representoivaa ”eteen asettavaa” ajattelua vanhempaa – toiseen materiaalisuuteen voidaan suuntautua vain sen avulla. Toisesta materiaalisuudesta emme voi tietää mitään, voimme vain kohdata sen. Se on *sentiendum*, joka pakottaa ajattelua – juuri siksi, ettei se singulaarisuudessaan suostu alistumaan järjen yleisiin kategorioihin.<sup>911</sup>

Intuitiivinen, ”mietiskelevä ajattelu” – johon Heidegger viittasi *Besinnung- ja besinnliche Nachdenken* -ilmaisullaan<sup>912</sup> – suuntautuu siihen, mikä vetäytyy. Heideggerille juuri oleminen (*Seyn*) vetäytyy ja vetäytyessään vetää meidät mukanaan vetäytymiseensä pitäen meidät siinä. Hän esitti, että ollessamme temmattuja mukaan tähän vetäytymisen liikkeeseen, meistä itsestämme tulee osoittajia, jotka osoittavat siihen, mikä vetäytyy. Osoittaessamme emme kuitenkaan osoita niinkään siihen, että *jokin* vetäytyy vaan että ylipäänsä ”on”, *il y a*, vetäytymistä.<sup>913</sup> Se, että oleminen tahtoo vetäytyä meiltä, ei johdu oman ymmärryksemme puutteellisuudesta vaan olemisesta luonteesta itsestään. Olemisen vetäytymisen selvin ilmentymä on se, että olemista kyetään refleктоimaan vain olevan, ontisen näkökulmasta. Kuitenkin voidaksemme mitenkään ymmärtää ontista, meidän on kyettävä ajattelemaan olemista. Mutta kuinka se olisi mahdollista? Heideggerin mukaan vain siten, että jäämme oleilemaan tässä vetäytymisessä ja asettumaan *thaumazeinin*, ihmetyksen tilaan olemisen äärellä.<sup>914</sup> Heideggerin huolena hänen *Was heisst Denken* -luentosarjassaan oli se, miksi emme vielääkään ajattele. Meitä vaivaa Gilles Deleuzen dogmaattiseksi ajattelun kuvaksi nimittämä syvään juurtunut käsitys, jonka mukaisesti kuvittelemme

<sup>909</sup> Lukacher 1991, (1-18), 1-2.

<sup>910</sup> Agamben 2007 [1978], 134-135. Konservoinnin piirissä tehtävä tutkimus edustaa useimmiten ensiksi mainittua lähestymistapaa, esimerkiksi voidaan ottaa Joseph Beuysin basalttilohkareista koostuvaan *Das Ende des 20. Jahrhunderts* -installaatioon (1984) kohdistunut tapaustutkimus, jossa tutkijat olivat kiinnostuneita vain ja ainoastaan lohkariden koostumuksesta, niiden läpikäymistä fysikaalisista muutoksista, niihin syntyneistä vaurioista ja vaurioiden konservoinnista. Ks. Grün 2006, 162-169.

<sup>911</sup> Deleuze 2004 [2002]; Jelača 2014.

<sup>912</sup> Passinmäki 2002, 96.

<sup>913</sup> Heidegger 1968 [1954], 9-10.

<sup>914</sup> Rubenstein 2011 [2008], 18-19.

kykenevämmä ajattelemaan ilman sen kummempaa ponnistelua – ikään kuin mielenkyvyillämme ja ymmärryksemme kategorioilla olisi elimellinen yhteys todellisuuden rakenteeseen ja että ajattelemaan ryhtyessämme tavoittelisimme luontaisesti totuutta. Tämä *Cogitatio natura universalis* on virheellinen käsitys. Deleuze esittää, että vain suuntautuminen kohti tuntematonta, äärellisen ymmärryksemme ehdotonta rajaa, voi saattaa meidät ajattelemaan.<sup>915</sup> Taideteoksen materiaalisuus – joka ei ole käsinkosketeltavaa materiaalisuutta, joka olisi palautettavissa fyysiseen oliomaisuuteen – olisi nähtävä juuri tällaisena rajana, joka pakottaa meidät ajattelemaan. Meidän on otettava aikaa ja oleiltava tässä *aporiassa* mahdollisimman pitkään etsimättä pikaista ulospääsyä, *euporiaa*. On virheellistä ajatella, että kykenisimme saamaan tietoa taideteoksen materiaalisuudesta. Taideteoksen materiaalisuuden mieli ei paljastu eksakteimmillekaan luonnontieteellisille tutkimusmenetelmille. Se ei alistu tiedon kohteeksi; siitä voi olla vain intuitiivista ei-tietoa. Voimme kohdata sen vain ihmetyksen, *thaumazeinin*, vallassa. Kenties sen löytääksemme meidän olisi palattava varhaisimman lapsuutemme kokemukseen ”puhtaasta kielellisyydestä”, jolloin emme olleet vielä siirtyneet rajatun kielijärjestelmän piiriin vaan jolloin kaikki äänneel-lisyyden potentiaaliset mahdollisuudet olivat vielä täysin avoimina – tähän Giorgio Agamben viittaa käsitteellään *infanzia*.<sup>916</sup>

Voisimmeko mitenkään löytää tämän ihmetyksen asettuessamme Wacklinin maalaaman muotokuvan äärelle? Epäilen, ettei tekninen taidehistoria voi kunnioittaa tällaista mielentilaa. Jorma Purasen valokuvat voivat sen sijaan johdattaa meidät takaisin taideteoksen kokemukselliseen kohtaamiseen, sen luoman ihmetyksen äärelle. Tähän ihmetykseen myös Didi-Huberman palaa kerta toisensa jälkeen. Tämä on *aporian* heuristiikkaa. Ollessaan kuvan edessä, *devant l’image*, Didi-Huberman on mitä suurimmassa määrin *thaumazeinissa*, jonka muodostaa kuvan fyysisessä pinnassa aktualisoituva *mimēsiksen* tapahtuminen, sen keskeytymätön *dis-simuloitumisen* liike. Mutta ennen kuin tämä assosiativinen liike voi lähteä liikkeelle, tarvitaan katkos, keskeytys. Didihubermanilaista eetosta voitaisiin tässä verrata jopa siihen, miten Cesare Brandi kuvaa siirtymistä *flagranzasta astanzaan* – yhtä lailla se käynnistää assosiativiset merkityssiirtymät; yhtä lailla siinä käytinvoimana on produktiivinen kuvittelukyky. Se ratkaiseva ero heidän välillään kuitenkin on, että tämä liike päättyy Brandilla aina synteisiin ja teoksen ”potentiaaliseen ykseyteen”, siis rajattuun muotoon, kun Didi-Hubermanilla näin ei käy milloinkaan. Teoksen materiaalisuus, joka ei ole mitään inhimillistä vaan ei-inhimillistä, asettaa Didi-Hubermanille vastuksen, kuitenkin niin, ettei tämä vastus ole hänen itsensä vastaansa asettamaan *Gegenstandin* merkityksessä – tämä on todellakin paluuta eräänlaiseen kieltä edeltävään *infanziaan*. Hänen kohtaamansa materiaalisuus – kokemus siitä, että ”on” (*il y a*) materiaa – Agamben viittaa *experimentum linguaellaan* kokemukseen siitä, että ”on” kieltä – ei kuulu itsessäänpysyvän oliomaisuuden, *ūsian* ja *Vorhandenheitin*, piiriin. Agamben kysyy, kuinka voi olla kokemus kielestä, joka ei olisi sidottu kielen viittauskohteeseen. Läpikäydäksemme *experimentum linguaen* meidän on Agambenin mu-

<sup>915</sup> Deleuze 2008 [1968], 166–167; Voss 2013, 18–73.

<sup>916</sup> Agamben 2007 [1978], 6; De la Durantaye 2009, 90–94.



kaan astuttava ulottuvuuteen, jossa voimme kohdata vain kielen puhtaan ulkoi-suuden – kyseessä on transsendentaalinen kokemus kielestä.<sup>917</sup> Claude Romano muistuttaa, ettei ”ottaa puheeksi” (*prendre parole*) tarkoita sitä, että puhuessamme aktualisoisimme vain kykymme puhua – kyse ei ole siitä, että voisimme ottaa käyttöömme kielen; se on mahdollista vain siinä tapauksessa, että kieli alistetaan neutraaliksi ja transparentiksi kommunikaation välineeksi. Kokemus kielestä on mahdollista läpikäydä vain siten, että antaudumme kielen valtaan; ilmaistesamme itseämme kielellisesti kohtaamme samanaikaisesti sen, että ”on” (*il y a*) puhetta – yhtä lailla kuin hiljaisuuttakin, mikä on sen kääntöpuoli.<sup>918</sup> Tässä on kyse siitä ulottuvuudesta, jota ei ole kyetty ajattelemaan klassisessa metafysiikassa sen paremmin kuin uudelta ajalta periytyvissä tietoisuusfilosofioissakaan. Kyse on toisesta materiaalisuudesta, jonka metaforina voidaan käyttää pilveä kaa-sumaista muodostelmaa – tai kuten Applefeldin tapauksessa – omenapuuta met-sässä. Tässä olemisessa, jonka momentteja itse olemme, on aina kyse epämääräisest, ”muodottomasta” läiskästä (*le pan*), johon törmäämme kerta toisensa jäl-keen, odottamatta, ”kaikesta huolimatta”, *malgré tout* – siksi, ettei sen olemiselle ole löydettävissä riittävää perustetta. Heidegger esitti, että kyetäksemme mitenkään suuntautumaan olemiseen itseensä, meidän olisi palattava alkuun, metafyyssisen ylittävään. Tällainen alku ei olisi se, mistä on lähdetty vaan täysin toisen tyyppinen alku, *arkhē* kaikkein radikaaleimmassa merkityksessään. Lähestymistavalla, jonka lähtökohtana toimii ”toinen materiaalisuus” pyrin suuntautumaan kohti materiaalisuuden vetäytyntä mieltä, jossa oma olemisemme – koko elämämme ja olemassaolomme – on pelissä. Voimme kuvitella, että nykytilanteessa, jossa yhä pidemmälle viedyllä luonnontieteeseen pohjautuvilla analyysimenetelmillä kyetään selvittämään aineen rakenne atomitasolle asti, tuntisimme sen, mitä on materiaalisuus. Näin ei todellakaan ole asianlaita. Kyseiset tutkimusmenetelmät paljastavat aineen fysikaalisen ja kemiallisen rakenteen, mutta näin tehdessään ne samalla peittävät materiaalisuuden mielen. Palaaminen toiseen alkuun, jota nimitän toiseksi materiaalisuudeksi, tunnustaa materiaalisuuden ja myös oman olemisemme ei-inhimillisyyden. Se ei pyri porautumaan aineen sisään omalla satasilmäisen Argoksen katseellaan vaan oleilee *thaumazeinin*, ihmettyksen tilassa taideteoksen materiaalisuuden, ja oman vaikutuksen kohteena olemisemme äärellä.

## 5.2 Ilma ja valos

Voidaan ajatella, että esseen kirjoittaminen merkitsee juuri tämän kaltaista oleilua *thaumazeinin* tilassa. Viittasin tutkimukseni alkupuolella Theodor Adornon ajatuksiin esseemuodosta. Esse ei pyri pilkkomaan kohdettaan pienempiin osateki-jöihinsä ja sitten analysoimaan niitä ilmaistaakseen kohteesta jotain varmaa ja pysyvää. Tarkasti ottaen esse ei välitä tietoa. Esse ilmaisee sen, mitä on olla

<sup>917</sup> Agamben 2007 [1978], 5–6.

<sup>918</sup> Romano 2009 [1998], 164–173; Romano 1999 [1998], 220–233, .

vaikutuksen kohteena.<sup>919</sup> Juuri tämä oli lähtökohtana, kun Georges Didi-Huberman ryhtyi tarkastelemaan Adolphe Victor Geoffroy-Dechaumen 1800-luvulla valmistamia kipsivaloksia, jotka tämä oli valmistanut kaatamalla kipsivelliä elävien ihmisvartaloiden päälle. Siitä ihmetyksen tunteesta, jonka kyseisten valosten pinnan ominaisuudet Didi-Hubermanissa synnyttävät – kyse on fyysisen pinnan tuottamasta vastuksesta ja hankauksesta – muodostui hänen esseensä ”Ilma ja valos” (*L’Air et l’empreinte*, 2001) lähtökohta. Tämä on *thaumazeinia* kaikkein konkreettisimmillaan. Didi-Huberman kokee olonsa hämmentyneeksi tarkastellessaan näitä virtuoosismaisella tekniikalla valmistettuja valoksia, sitä äärimmäistä tarkkuutta, jolla niihin ovat jäljentyneet pienimmätkin ihohuokokset. Didi-Huberman viittaa Edmond de Goncourtiin, johon nämä teokset tekivät yhtä voimallisen vaikutuksen, kun ne olivat esillä vuoden 1878 maailmannäyttelyssä – ne herättivät hänessä halun hankkia itselleen tuollainen valos ja asettaa se salonkinsa ainoaksi koristukseksi palvelemaan eräänlaista fetissifunktiota. Valokset eivät ole vain kipsiä, ne ovat yhtä lailla ihoa; ne häilyvät *sōman* ja *sēman* välillä – tämä on asia, joka herättää Didi-Hubermanin erityisen mielenkiinnon. Valoksen muotoonsa jähmettyneessä kipsissä on vielä jälki elävästä, sisään- ja uloshengittävästä naisenruumiista. On kuin myös kipsinvalkeudessa olisi vielä häivähdys ihonväristä, joka koostuu kolmesta pääväristä: ihon epidermiksen kellertävyydestä, verisuonten sinertävyydestä ja laskimoiden punertavuudesta. Se, mitä kutsumme ihonväriksi, muodostuu näistä kolmesta värisävystä – Didi-Hubermanin viittaa Goethen värioppiin. Didi-Huberman kysyy: ”Ovatko nämä valokset siis halun kohteita vai ovatko ne vain dokumentteja [Geoffroy-Duchaumen] työskentelyprosessista?” Hän vastaa: ”Ne ovat molempia.” Ne kertovat kipsinvalutekniikasta, mutta yhtä lailla ne ilmaisevat myös halua – sitä halua, jota kipsinvalaja tuntee kaataessaan kipsivelliä valitsemaansa vartalonosan päälle valmistaakseen ontelomuotin. Kipsivelli valuu naisen vartalon päälle peittäen sen vähitellen kokonaan näkyvistä. Seoksen jähmettyessä se alkaa tuottaa eksotermiselle prosessille luonteenomaista lämpöä jähmettyen lopulta tasapainotilaansa. Gilbert Simondon kutsui tätä tapahtumaa ontogeneettiseksi yksilöitymiseksi (*individuation*). Tämä individuaatio on olemukseltaan intensiivistä – intensiiviseksi prosessin tekee se attraktiivisten ja repulsiivisten voimien välienselvittely, joka on kaiken aikaa käynnissä.<sup>920</sup>

Se, mikä on Didi-Hubermanin erityisen mielenkiinnon kohteena, on se reaktiivinen välitila, joka jää kipsin ja naisenvartalon väliin – tässä Simondon on hänen tärkeä viittauskohteensa. Simondonia seuraten Didi-Huberman katsoo, ettemme voi mitenkään ymmärtää muodon syntyä hylomorfisen erottelun pohjalta. Simondonin tavoin hän esittääkin, että meidän olisi hylättävä jyrkkä aineen ja muodon erottelu ja kiinnitettävä huomiomme siihen, mikä edeltää tätä jälkikäätistä

<sup>919</sup> Didi-Huberman luonnehtii esseitään ”vilkaisuiksi” (*aperçues*). Hän toteaa, että toisin kuin kokonaiskuvan muodostamiseen pyrkivä yleiskatsauksellinen, maskuliininen yksikkömuoto *aperçu*, feminiininen monikko *aperçues* viittaa hetkellisiin, yksittäisiin vaikutelmiin jostakin sellaisesta ilmiöstä, joka on juuri katoamaisillaan. Georges Didi-Huberman: *Que ce qui apparait seulement s’aperçoit. Dis/ Appearing*. IKKM Conference, 2015. Charles University, Prague, <https://vimeo.com/163985507>.

<sup>920</sup> Deleuze 2008 [1968], 307; Giovanelli 2011, 82–109.

idealisaatiota: välitystä (*médiation*). David Scott löytää simondonilaisesta ”ontogeneettisestä hypystä”, jossa ryhdytään tarkastelemaan jo konstituoituneiden entiteettien sijaan itse konstituoimisprosessia (mihin Simondon viittaa ilmaisulla *opération*) yhteyden Husserliin: ”Simondonin ontologinen siirtymä uudelleensuuntaa teoreettisen katsemme eriytyneestä muodosta [sen] syntymisen probleemaan.”<sup>921</sup> Aivan kuten husserlilainen siirtymä fenomenologisessa reduktiossa luonnollisesta asenteesta filosofiseen, merkityksen konstituoimista refleктоivaan asenteeseen, ontogeneettinen loikka merkitsee ajattelun murrosta. Tätä murrosta manifestoi Simondonin käyttämä esimerkki kristallisoitumisesta. Tässä prosessissa transduktiivisuus – termi, joka syrjäyttää simondonilaisessa ajattelussa induktion ja deduktion – nousee etualalle. Tätä Scott kutsuu tietämyksen ”ontologisaatioksi” (*ontologization*), joka on samanaikaista ja suhteessa sitä ohjaavaan ontologiaan. Tämä operationaalisen reflektion synnyttävä ajattelun murros johtaa Simondonin ”allagmaattiseksi epistemologiaksi” kutsumaan tiedonintressiin. Scottin mukaan tämän tyyppinen reflektio tarjoaa mahdollisuuden tarkastella tulemistä (*Werden*) puhtaan intuitiivisesti. Kysymyksessä on käsittäminen, joka ei ole sidottu sen paremmin subjekti-objekti -relaatioon kuin (ennalta omattuun) tietoonkaan tarkasteltavasta kohteesta.<sup>922</sup>

Eikö tätä voitaisikin verrata Bergsonin omassa ajattelussaan korostamaan vaiston rooliin? Vaisto edustaa bergsonilaisittain luonnonmukaisuutta, elämän periaatteiden seuraamista.<sup>923</sup> Hänen huomionsa kohteena oli tietoisien (intellektin) ja tiedostamattoman (vaiston) suhdetta. Bergsonilaisessa katsannossa intellekti ja vaisto eivät ole milloinkaan toisilleen vastakkaisia vaan toisiaan täydentäviä näkökulmia. Mutta mikä on niiden välinen ratkaiseva ero? Bergson esitti, että tietoisuus merkitsee valitsemista monien eri vaihtoehtojen välillä, tiedostamaton toimii sitä vastoin vaistonvaraisesti. Tietoinen on harkitsemisen ja punnitsemisen aluetta, vaistomainen ilmenee sen sijaan toimintana. Hänen mukaansa myös älyn ja vaistojen kohteet eroavat toisistaan laadullisesti. Intellektin keskittyessä muotoon, vaistot kiinnittyvät materiaan. Keskittyessään kulloinkin tässä ja nyt käsilläolevaan materiaaliseen ”tämyyteen” vaistot tavoittavat kohteensa välittömästi. Pystymme tunnistamaan kohteet vaistojemme varassa, ne ovat toisin sanoen kategorisoivia. Äly on sen sijaan spekulatiivista ja hypoteettista. Se ei tavoittele partikulaarisia aistisisältöjä, se sen sijaan konstruoi käsitteellisiä kehikkoja, ajatusrakennelmia, joihin yksittäiset ja singulaariset sisällöt voidaan sijoittaa. Intellekti luo vain tyhjän muodon, skeeman, joka voidaan myöhemmin täyttää millä tahansa sisällöllä. Bergson näki älylle myötäsyttyisenä sen, että se pyrki luomaan suhteita, relaatioita, ja yhteyksiä asioiden välille. Tämä korostuu tietenkin silloin, kun pyrkimyksenä on valmistaa erilaisia työkaluja kulloisiinkin käyttötarkoituksiin. Materiaalinaan tällaisessa valmistamisessa äly käyttää inerttiä materiaa. Materia, jonka äly ottaa työstettäväkseen on aina pysyvää, liikkumatonta, siis ”esillä olevaa”. Tämä on välttämätöntä sille, että äly kykenee muodostamaan sen pohjalta tarkkoja ja selkeitä ideoita. Epäjatkuvuus on näin ollen apriorinen edellytys

<sup>921</sup> Scott 2014, 43.

<sup>922</sup> Scott 2014, 37.

<sup>923</sup> Bergson 1964 [1911], 174.

älyn toiminnalle. Liike on ongelma älylle; se ei kykene käsittelemään liikettä itsessään. Se on kiinnostunut vain siitä, mikä on tarkasteltavan kohteen sijainti aika-avaruus -koordinaatistossa kulloisellakin hetkellä. Sitä ei kiinnosta siirtymä, välitila, joka johtaa yhdestä sijainnista toiseen. Liike on älyn kannalta hyväksyttävää vain siinä määrin kuin se voidaan ennakoita, tai oikeastaan, kun se voidaan pysäyttää. Se kääntää selkensä maailman tosiasiallisuudelle, sen jatkuvalle, keskeytymättömälle liikkeelle. Äly ottaa kuitenkin lähtökohdaksi konstruoidun pöytäkirjan ja liikkumattoman kiinteän kappaleen, joita yhdistelemällä ja yhteenkokoamalla se pyrkii tuottamaan sivuuttamansa tosiasiallisen liikkeen tilalle liikkeen idean. Tämä liike on luotu vain älyn praktisia tarkoituksia silmälläpitäen. Se, ettei äly kykene käsittelemään liikettä omana itsenään johtaa Bergsonin päättämiseen, ettei äly sisimmältä olemukseltaan kykene ymmärtämään elämää. Hänen mukaansa voimmekin tavoittaa elämän tosiasiallisuuden vain intuitiivisten vaistojemme välityksellä. Vaistot ovat kaiken aikaa toiminnassa kaikissa elollisissa organismeissa.<sup>924</sup>

Simondon puhui operationaalista tiedosta. Henkilö, joka soveltaa tällaista tietoa on kuin käsityöläinen, joka muokkaa työstämäänsä kohdetta. Tämä kohde on kuin puuseppän ruuvipenkkiinsä kiinnittämä puunkappale, jota hän ryhtyy muokkaamaan. Operationaalinen tieto konstruoi ja järjestää objektinsa mielekkääksi kokonaisuudeksi, se saattaa sen ilmeneväksi juuri tietyllä tavalla. Todellisuus ei edellä operationaalista interventiota – operationaalisuus on performatiivista; todellisuus aktualisoituu vasta siinä.<sup>925</sup> Simondon oli erityisen kiinnostunut puusta ja etenkin siitä, mitä tapahtuu kun sitä muokataan eri työskentelymenetelmillä. Hän esitti, että toisin kuin mekaaniset puuntyöstökoneet – esimerkiksi sirkkeli tai konesorvi, jotka pakottavat puun tiettyyn muotoon ottamatta huomioon eri puumateriaalien ominaislaatuja – höylä ja sikli mukautuvat siihen, miten puulajien ominaisuudet eroavat toisistaan, ne kunnioittavat niiden ”tämyyttä”. Simondonin mukaan konesorvi tuottaa säännöllisiä geometrisia muotoja, jotka eivät vastaa puun implisiittisiä, morfologisia muotoja. Hänen mukaansa suhteemme puuhun on aivan toisenlainen, kun työstämme puuta käsin; suhdetta ei enää leimaa hylomorfinisuus, muodon ylivalta suhteessa aineeseen. Käyttäessämme höylää sen terä ei vain irrota lastuja puusta, työskentellessämme aistimme kaiken aikaa sen, irtoaako lastu vaivattomasti vai koemme höyläämisen työlääksi sen vuoksi, että puussa on oksankohtia tai puunsyyt kulkevat höyläyssiivunämme nähden poikittaisesti. Puuaineksen luominen vastuksen käsiemme liikkeelle, omalle muodon halullemme. Käsin puuta työstäessämme kyse on siis jatkuvasta koskettavan ja kosketetun välisestä differentiaalisesta suhteesta. Tämä suhde menetetään, kun puuta työstetään puuntyöstökoneilla, jotka pakottavat puuaineksen haluttuun ennalta määriteltyyn muotoon.<sup>926</sup> Työstäessämme puuta meidän on sitä kunnioitettava asetuttavana avoimeen suhteeseen sen kanssa, meidän on kunnioitettava sen annettua – vain näin voimme kohdata ja vaalia puumateriaalin olemista.

<sup>924</sup> Bergson 1964 [1911], 142–175.

<sup>925</sup> Scott 2014, 36–38, 44, viite 6.

<sup>926</sup> Simondon 1964, 51–56.

Puusepäntyyöstä Simondon siirtyy toiseen käsityöläiseen: savitiiliä valmistavaan savenvalajaan. Simondonin mukaan myöskään savenvalamista ei voi mitenkään ymmärtää aineen ja muodon hylomorfisen erottelun kautta – siten, että savi (aine, *hylē*) ja tiilimuotti (muoto, *morfē*) mielletäisiin täysin toisistaan erillisiksi entiteeteiksi. Simondonin mukaan hylomorfisessa mallissa aineen ja muodon välillä ei nähdä olevan mitään välitystä ja kommunikaatiota. Näin emme voi mitenkään selittää todellisuutta sen avulla. Ainetta ja muotoa ei voida mitenkään ymmärtää toisistaan erillisinä positiviteetteina. Jos savi ja tiilimuotti olisivat toisistaan erilliset, savitiilen valmistamiselle välttämätöntä välitystä niiden välillä ei voisi syntyä. Välityksen syntyminen edellyttää kuitenkin sitä, että savenvalajan on vaalittava sitä: savi ja puinen tiilimuotti on esivalmisteltava tietyllä tavalla. Savikuopasta nostetussa luonnonsavessa on monia epäpuhtauksia - juuria, hiekkaa ja muita kontaminaatioita – jotka on poistettava. Savea on myös vaivattava pitkään. Jos siihen jää ilmakuplia, ne saavat valoksen halkeilemaan sen kuivussa. Savesta on vaivattava homogeenista, plastista massaa, joka mukautuu tarkalleen tiilimuotin muotoon ja säilyttää plastisuutensa niin kauan, kunnes valos on jähmettynyt tiilen muotoiseksi kappaleeksi. Myös savimuotin on oltava juuri tietynlainen ja se on valmistettava juuri tietynlaisesta materiaalista. Muotti on esikäsiteltävä siten, ettei kostea savimassa tartu siihen vaan valmis tiilivalos on siitä helposti poistettavissa, kun valos on kuivahtanut.<sup>927</sup>

Tästä – liikkeen ja elävän välityksen valmistelusta – on kyse myös Geoffroy-Duchaumen kipsivaloksissa. Didi-Huberman muistuttaa, että henkilön, jonka vartalosta valos valmistetaan, vartalo on siveltävä oliiviöljyllä (Cennini mainitsi tässä yhteydessä ruusuöljyn).<sup>928</sup> Mutta luonnonsavikaan ei ole inerttiä, muodotonta materiaa ennen kuin sitä ryhdytään muokkaamaan: sen plastisuus on aktiivista – savella on jo savikuopassaan oma implisiittinen muotonsa (*forme implicite*), alumiinisilikaateille luonteenomaiset molekyyliketjunsä, joiden ansiosta sillä on tietty kolloidinen, hyytelömäinen rakenteensa. Simondon muistuttaakin, että muodottomalta näyttävä savimöhkäle on aloittanut uudelleenmuotoutumisensa jo ennen kuin se on paineltu muottiin, jo sillä hetkellä kun savenvalaja on ryhtynyt vaivaamaan sitä. Savenvalaja käyttää valutyössään hyväkseen savessa olevaa alkeismuotoa, jota ilman siitä ei olisi mahdollista valmistaa tiilen muotoisia kappaleita. Mikä sitten on muotin funktio? Simondon esittää, että sen sijaan, että se pakottaisi savimassaan oman muotonsa – aivan kuten mekaaniset puuntyöstökoneet pakottavat puun tiettyyn ennaltarajattuun muotoon – se sitä vastoin myötäilee saven itsensä liikkeitä, sen omaa deformatumista. Muotin savelle asettamat rajat eivät siis ole jyrkkiä; muotti voi olla elastinen olematta kuitenkaan plastinen. Simondonin mukaan savi, sen paremmin kuin mikään muukaan orgaaninen aines, ei voi koskaan olla täydellisen stabiilia – sen paremmin se ei voi olla epästabiilia – se on sitä vastoin *metastabiilia*. Ontogeneettisen yksilöitymisen prosessin läpikäynyt aines kantaa aina mukanaan sisäistä resonanssiaan, lientymätöntä jännitteisyyttään. Tämä jännitteinen tasapaino on homeostaattista.<sup>929</sup> Meta-

<sup>927</sup> Simondon 1964, 30.

<sup>928</sup> Didi-Huberman 2013, 234.

<sup>929</sup> Simondon 1964, 28–44, 69, 103, 224; Deleuze 1990 [1969], 103.

stabiilius on kehon sisäisen energian sisäistä värähtelyä. Kehossa, jonka molekyylit sisältävät täsmälleen saman määrän lämpöenergiaa kaikissa osissaan, ei ole potentiaalista lämpöenergiaa, mikä aiheuttaa sen, että keho on stabiilissa tasapainotilassa. Näin ei ole kehossa, joka sisältää täsmälleen saman määrän lämpöenergiaa, mutta joka on jakautunut kehon eri osiin. Siten keho, joka on lämmitetty tasalämpöiseksi, ei omaa potentiaalista energiaa kuin vasta sitten, jos sen viereen asettuu keho, joka on lämpötilaltaan sitä alhaisempi. Juuri nämä kehojen lämpötilojen välillä vallitsevat eroavuudet, niiden välillä vallitseva heterogeenisuuden ja epäsymmetrian, Simondon näkee edellytykseksi transformaatioiden syntymiselle. Jos kehon sisältämät molekyylit ovat sekoittuneet siten, että osa niistä on lämpimiä ja osa viileämpiä, keho sisältää saman määrän lämpöenergiaa kuin jos lämpimät ja viileät molekyylit olisivat sijoittuneet kehossa toisistaan erillisille alueille.<sup>930</sup> Se, mikä tekee yksilön kehosta muiden kehoista erillisen, ei ole sen materia tai muoto vaan juuri tämä sisäinen värähtely, joka on saanut aineen muotoutumaan juuri tietyn muotoiseksi.<sup>931</sup>

Sen paremmin kuin savitiilen syntymistä ei ole mahdollista selittää hylomorfinen mallin avulla, myöskään kipsivaloksen syntyminen ei ole selitettävissä sen pohjalta. Kyse on nimittäin kummassakin tapauksessa välityksestä. Kipsivaloksen kohdalla kyse on orgaanisen (naisenihon) ja epäorgaanisen (kipsin) kohtaamisesta, joka erityisesti kiehtoo Didi-Hubermania. Häntä kiehtoo se nimenomainen hetki, jolloin nainen, jonka vartalon päälle kaadetaan lämmintä kipsiveliä, ”hytisee” (*frissonne*). Naisen koko vartalon iho on kananlihalla.<sup>932</sup> Tämä on deleuzelaisittain ilmaistuna problemaattinen tila, jossa keho kohtaa itselleen ulkopuolisen, olemisen vastuksen. Deleuze käytti esimerkkinään uimaan opettelua. Oppiaksemme uimaan meressä, meidän on hänen mukaansa kyettävä liikuttamaan omaa ruumistamme meren idean mukaisesti. Meidän on opittava taivuttamaan raajojamme tämän idean yksittäisiin osasten, meren aaltojen mukaisesti, muodostaaksemme problemaattisen, differentiaalisen kentän.<sup>933</sup> Simondon puhui muotoutumisen tilassa olevan materian ”sisäisestä värähtelystä” (*résonance interne*), tarkoittaen kutakuinkin samaa asiaa. Kyse on ontogeneesiksestä, jonka ymmärtämiseksi meidän ei tulisi lähestyä olevaa substanssina, aineena tai muotona, vaan jännitteisenä, ylikyllästeisenä tilana, joka ei ole ykseys, ei koostu vain omasta itsestään, ja jota ei voi lähestyä kolmannen poissuljetun lain puitteissa. Simondonille yksilöistymisen periaate edeltää kaikkia konstituoituneita yksittäisolioita. Hän katsoi yksilöä edeltävän esiyksilöllisen todellisuuden, joka ei täysin häviä yksilön eriydyttyä vaan jää potentiaalisena jäännösenergiana vaikuttamaan sen rakenteeseen. Hän ei pitänyt yksilöä milloinkaan ulkopuolestaan, ympäristöstään erilliseksi entiteetiksi. Simondon esitti, ettei ontogeneettistä prosessia ole mahdollista ymmärtää substanssiontologisesta näkökulmasta, joka tarkastelee kaikkea liikkeen ja levon vastakohtaisuuden kautta. Siinä lepo ymmärretään staattiseksi tasapainotilaksi, joka syntyy, kun järjestelmä on kuluttanut energiansa kaikkiin

<sup>930</sup> Simondon 1964, 75–76, 224.

<sup>931</sup> Simondon 1964, 43.

<sup>932</sup> Didi-Huberman 2013, 238.

<sup>933</sup> Deleuze 2008 [1968], 204–205.

mahdollisiin transformaatioihinsa, minkä jälkeen se ei enää voi muuttaa muotoaan. Tässä tilassa kaikki potentiaalinen on aktualisoitunut, kaikki energia kulutettu loppuun. Simondonin mukaan ontogeneettistä tulemista – tulemista, joka muodostaa elämän ja olemisen itsensä prinssiipin – ei voi kuitenkaan ajatella lähtien liikkeelle staattisesta tasapainotilasta. Hän esitti, että se on lähestyttävissä vain ottamalla lähtökohdaksi tila, joka on metastabiili – ei liikettä eikä lepoa vaan jotain niiden väliltä. Metastabiili tasapainotila on dynaamista ja siten perustavanlaatuisesti heterogeenistä suhteessa levon staattiseen tasapainotilaan. Se on järjestelmän sisäistä potentiaalista energiaa (*énergie potentielle*). Simondonille yksilö on aina olemukseltaan problemaattinen (*problématique*). Tällä hän tarkoittaa sitä, että se on keskeytymättömässä tulemisen operationaalisessa tilassa. Tämä konstituoituneita yksittäisolioita edeltävä kriittinen, ek-staattinen tila on Simondonin mukaan kuin ylikyllästeinen liuos tai valo, joka voi aktualisoitua milloin hiukkasina, milloin aaltolina – joskus aineena, joskus taas energiana. Simondon viittaa aaltohiukkasdualismiin, jossa valo nähdään olemukseltaan kahdentuneena. Valokin on olemukseltaan ratkeamaton.<sup>934</sup>

Mutta mitä tapahtuu, kun lämmin kipsivelli on peittänyt kauttaaltaan naisen vartalon? Kipsivellin suhde vartaloon muuttuu kaiken aikaa kipsin jähmettyessä. Ensin se on kuin ihoa myötäilevä hyväily, mutta hetken päästä se onkin jo vastus, joka puristuu ihoa vasten. Kipsiseos, joka ensin vain koskettaa kevyesti tätä resonanssia, tätä eriytymisen virtuaalista hytinää, jähmettää vartalon väreilevän pinnan omaan muotoonsa. Didi-Huberman katsoo juuri tämän ”kipsihytinän” tuottavan näille kipsivaloksille niiden erityisen elävyyden, niistä huokuvan ”elämänhengen” (*air de vie*). Tämä elämänhenki, *pneuma*, on metastabiilia, ei milloinkaan stabiiliin tasapainotilaan palautuvaa; sisäinen jännite jää ontogeneettisen prosessin läpikäyneeseen yksittäisolioon. Elämä merkitsee simondonilaisesta näkökulmasta probleemaa, joka pyrkii löytämään ratkaisun, mutta jota se ei koskaan kykene saavuttamaan – jos se sen saavuttaisi, elämä sammuisi. Tätä on elämän vietti ja halu (*désir*) – sielun kyky, jonka Aristoteles katsoi liikkeen aiheuttajaksi<sup>935</sup> – bergsonilainen *élan vital*. Elämä työstää ratkaisuaan omalla elämiselälään, joka perustaltaan ratkeamattomana jää aina jännitteiseksi. Yksilöistymisen prosessi saa voimansa toisilleen vastakkaisista elementeistä, jotka yhtaikaisesti pitävät yhdessä ja repivät toisiaan erilleen metastabiilissa tilassa. Vasta kuolemassa elämiseen immanentisti sisältyvät jännitteet purkautuvat ja saavutetaan stabiili tila. Mutta – Simondon muistuttaa – kuolema ei muodosta ratkaisua elämän probleemaan.<sup>936</sup>

Bergsonille vaistot ja intellekti merkitsivät kahta toisistaan erillistä suuntautumista kohti elämän probleemaa.<sup>937</sup> Tämä ratkeamattomuus on elämän perustaton perusta – se, jota klassinen metafysiikka sen paremmin kuin luonnontieteetkään eivät Bergsonin mukaan pysty kohtaamaan. Onhan niin, ettei ennakolta konstruoiduille malleille perustuva tiede kykene lähestymään puhdasta liikettä,

<sup>934</sup> Simondon 1964, 3–7, 12, 38.

<sup>935</sup> Aristoteles 2012, 433a–433b, 67.

<sup>936</sup> Simondon 1964, 223–224.

<sup>937</sup> Bergson 1964 [1911], 150.

tulemista, täysin ennakoimatonta tapahtumista. Bergson huomauttaa, että "[...] äly, joka toimii niin taitavasti elottoman materian parissa, on neuvoton joutueensa kosketuksiin elämän kanssa."<sup>938</sup> Elämä on jatkuvaa ongelmanratkaisua, jossa se pyrkii tavoittamaan stabiilin tilan. Tällainen *stasis* on kuitenkin saavutettavissa vasta kuolemassa. Ilmankos meillä onkin Bergsonin mukaan houkutus mieltää elävä elottomaksi ja kohdata todellisuus ottamalla lähtökohdaksi pysyvät ja kiinteät, hallintaamme alistuvat kappaleet.<sup>939</sup>

Kokemus, joka vangitsee Didi-Hubermanin Geoffrey-Dechaumen valosten äärelle, muodostuu siitä, ettei hän koe milloinkaan löytäneensä kovista materiaaleista – esimerkiksi marmorista tai puusta – valmistetuista veistoksista mitään lähellekään vastaavaa. Hän toteaa, että jos marmorista tai puuta työstävä kuvanveistäjä tahtoi tuottaa saman kananlihavaikutelman, hänen olisi ryhdyttävä hyvin pitkään ja vaivalloiseen työhön, hänen olisi jäljennettävä naisvartalon jokainen yksittäinen ihohuokonen. Näin ei käy kipsivalannassa. Geoffrey-Dechaume on saanut aikaan kananlihavaikutelmansa yhdessä ohikiitävässä hetkessä kaataessaan kipsivelliä vartalon päälle. Marmorista tai puuta työstävä kuvanveistäjä ei mitenkään onnistu tuottamaan kananlihaefektiä – hän kykenee vain *representoimaan* ihoa. Hänen tuottamansa efekti jää näin väijäämättä vain muistuttamaan etäisesti kananlihalla olevaa ihoa sen sijaan, että *se kipsi olisi iho*. Kananlihavaikutelmaa ei ole mahdollista tuottaa sitä jäljittelemällä – aivan kuten ei ole mahdollista elää vain jäljittelemällä elämistä. Jäljitely elämä ei ole elämää, kyseessä on ainoastaan sitä heikosti muistuttava simulakrumi, josta elämä on paennut. Kukaan muu ei voi elää elämäämme – sen paremmin kuin kuolla omaa kuolemaamme – kuin me itse. Elävä naisenvartalo tuottaa omaa olemistaan ollessaan kosketuksessa kipsivelliin. Kipsiseos muodostaa olemisen vastuksen. Olemisen vastus aikaansaa yksilöitymisen prosessin, jonka jälkikäätisiä vaikutuksia subjekti ja objekti ovat. Voidaan huomata, ettei Simondonin ajattelun edusta reflektion filosofiaa kartesiolaisessa sen paremmin kuin kantilaisessakaan merkityksessä. Tässä hän seuraa opettajansa Maurice Merleau-Pontyn myöhäistuotannossaan käsittelemää ”lihan” (*chair*) ontologiaa, jota käsittelemällä edellä koskettamisen tematiikan yhteydessä.

Bergsonin tavoin Simondon korosti välitöntä intuitiivista ymmärrystä, joka saavutetaan tällä ontogeneettisellä hypyllä. Tämä merkitsee ajattelun uudistumista, jonka päätepisteessä saavutetaan ontogeneettinen tietämys, joka perustuu puhtaalle intuitiolle, joka ei ole enää irrallaan kohteestaan vaan *yhtä sen kanssa*. Intuitiivinen tietämys ei ole sen paremmin apriorista kuin aposteriorista suhteessa tarkasteltuun kohteeseen; se on *samanaikaista* sen kanssa. Intuitiivisuuden lähtökohta ei ole olemassaolevassa ontologiassa, ajattelu sitä vastoin luo oman ontologiansa; intuitio on performatiivista. Se ei rakennu valmiiden käsitteiden varaan, se kiinnittyy sitä vastoin singulaarisuuksiin ja ennakoimattomiin poikkeamiin. Simondonin allagmaattiseksi epistemologiaksi kutsuma tiedonasenne tarjoaa meille mahdollisuuden puhtaaseen intuitioon, käsittämiseen ilman tietoa, joka merkitsee tietämyksen rajalla tapahtuvan yksilöitymisen tarkastelua. Kristalli

<sup>938</sup> Bergson 1964 [1911], 171.

<sup>939</sup> Bergson 1964 [1911], 174.



toimii Simondonin ajattelussa paradigmana, jossa havainnollistuu potentiaalisen energian siirtyminen metastabiiliudesta stabiiliin olomuotoon – joka sekään ei tosin ole milloinkaan täysin stabiili.<sup>940</sup>

Simondon erottaa toisistaan yksilön ja substanssin. Hän korostaa, ettei yksilö ole substanssi. Yksilö on keskeytymättömässä ja dynaamisessa muotoutumisen liikkeessä, vuorovaikutuksessa ympäristönsä (*milieu*) kanssa. Didi-Hubermanin esiinnostama esimerkki tanssijasta on valaiseva. Tanssi ei muodostu vain tanssijan ruumiin liikkeestä ja eleistä, se muodostuu yhtä lailla häntä ympäröivästä tilasta, joka tanssii siinä kuin tanssijakin. Tanssijan liikkeet saavat myös häntä ympäröivän huonetilan liikkeeseen; tanssin materiaali muodostuu myös tanssijaa ympäröivästä tilasta.<sup>941</sup> Tässä Didi-Huberman viittaa Deleuzeen, joka tarkastelee bergsonilaista liikkeen ja keston (*durée*) tematiikkaa. Tanssija on osajoukkoineen itsessään suljettu joukko, mutta tanssija muodostaa häntä ympäröivän tilan kanssa avoimen kokonaisuuden, jota määrittää kesto. Merkitsevää ei ole sen paremmin tanssija kuin häntä ympäröivä tilakaan toisistaan erillisiksi ymmärrettyinä entiteetteinä; merkitsevää on niiden välinen relaatio. Kyse ei ole enää substanssin ja aksidenssien välisestä suhteesta. Deleuze esittää, että liike ilmenee näin kahdella eri tavalla: sekä joukkojen ja niiden osajoukkojen välisenä liikkeenä – tässä tapauksessa tanssijan kehon eri osien yhteispelinä – että kestonä, jonka tanssija muodostaa häntä ympäröivän tilan kanssa. Tanssin kestäessä ja muuttessa kaiken aikaa se avaa tanssijan itsensä kehon häntä ympäröivään tilaan.<sup>942</sup>

Didi-Huberman kertoo palaavansa kerta toisensa jälkeen British Museumin Lyykian Ksanthoksesta, Vähästä-Aasiasta peräisin olevan *Nereidi*-patsaan äärelle, jossa hän kokee ilman ja kiven kohtaavan. Hän kirjoittaa: ”Aura, joka tanssii, veistettyinä marmoriin: ilman ja kiven liike.” Didi-Huberman kysyy: ”Miksi hän tanssii tuulessa, hän joka on itse [kuin] tuulenhenkäys?” Hän vastaa: ”Antaakseen muodon sille, joka on liikkeessä ja joka katoaa. Entä miksi hänet on veistetty marmoriin? Antaakseen muodon sille, joka jähmettyy muotoonsa ja pysyy siinä. Ja vielä: miksi nämä kaksi seikkaa yhdistyvät tässä samassa Kuvassa? Että se saisi meidät ajattelemaan näitä kumpaakin ulottuvuutta yhtä aikaa. Että se herättäisi meidät ajattelemaan *grisaillea*, olemista, joka on kaiken alku, *arkhē*, ja johon kaikki viime kädessä palaa. Mutta kyetäksemme ajattelemaan tätä ja kyetäksemme näkemään Kuvan olemuksellisen fluidiuden (*fluidité essentielle*), meidän on kyettävä eläytymään siihen ja osallistumaan sen tapahtumiseen kuvittelukykykymme ja *Einfühlungimme* voimalla.<sup>943</sup> Meidän on *elettävä* Kuvan materiaalisuutta: fluidin nereidi-nymfin warburgilaista *bewegtes Beiwerkin* virtuaalisen ja aktuaalisen dialektiikkaa, joka on negatiivista dialektiikkaa vailla liikkeen pysäyttävää synteisiä. Koska nereidi-nymfi voi säilyttää elämän henkensä (*air de vie*) vain niin pitkään kuin tämä liike ei pysähdy – aivan kuten meri voi säilyä vain niin kauan kuin se muodostuu nousu- ja laskuvesiensä olemuksellisesta vuorottelusta.<sup>944</sup> Kivi ja ilma ovat ikään kuin ”yleistetyn” *grisailien* tai yhtä hyvin yleistetyn *cedren* vaiku-

<sup>940</sup> Scott 2014, 36–38.

<sup>941</sup> Didi-Huberman 2004, 286.

<sup>942</sup> Deleuze 1986 [1983], 11.

<sup>943</sup> Didi-Huberman 2011c [2005], 60, 66; 2015a, 142–143.

<sup>944</sup> Didi-Huberman 2015a, 143.

tuksia. Kivi ja ilma nimeävät olevan ja ei-olevan, jotka molemmat kuuluvat ontisen piiriin. *Grisaille*, yhtä hyvin kuin *la cendre*, ilmaisee sitä vastoin olemisen – sen, että jotakin on, *il y a*. Marmorisen nereidi-nymfin tanssi tuulessa voi syntyä vain kiven ja ilman keskinäisenä vaihtokauppana – Michel Serres viittaa Platonin pitoihin, joissa ruumiin ravintoa tarjotaan korvauksena hengen ravinnosta, pitoihin kutsuttujen vieraiden pitämistä illallispuheista, joiden aiheena on rakkaus, *Eros*. Syntyy uusi vastaavuus ja tasapaino kahden toisiinsa nähden yhteismitattoman välille. Sokrateen vieraat jaksavat pitää puheitaan vain ravittuina, nereidi kykenee tanssimaan vain koska tuuli suo sille elämän hengen.<sup>945</sup>



*Nereidi*-veistos Ksanthoksesta 400-l. eaa. British Museum, Lontoo. Kuva kirjoittajan.

Simondon näki substanssit yksilöitymisen prosessin tuottamina jälkikäätisinä vaikutuksina. Esimerkin siitä tarjosivat kidemuodostelmat – vaikkapa timantit, jotka koostuvat miljoonista yhteen pakkautuneista hiiliatomeista, jotka mikro-

<sup>945</sup> Serres 2007 [1980], 34–36.

skoopilla havaittavan koon saavuttaessaan ovat jo kasvaneet moninkertaisiksi molekyyli-tason amorfisuudestaan. Tällaisen muodostelman ulkopinta muodostaa sen metastabiilin rajan, joka yhä uusien atomien liittyessä yhteen laajenee laajenemistaan. Simondon toteaa, että voitaisiin ajatella amorfisen ja kiteisen tilan olevan ekvivalentteja – näin ei kuitenkaan ole. Tästä todistaa kiteenmuodostumisen luovuttama lämpö, eksotermisyys. Myös olosuhteet vaikuttavat olennaisesti syntyvien kiteiden ominaisuuksiin. Kaksi samanaikaisesti tulivuoren kraaterista purkautuvaa yhtäläisen koostumuksen omaavaa laavavirtaa voivat olla yhdessä kohtaa täysin samankaltaisia kiteytymisensä osalta, mutta jossain toisessa kohtaa täysin toisistaan eroavia. Aika ja paikka vaikuttavat perustavanlaatuisesti yksilöitymisen prosessiin.<sup>946</sup>

Eikö Didi-Hubermanin tarkastelekin Tony Smithin mustaksi maalattuja suuntaissärmiöitä – tai Alberto Giacomettin mustasta epäsymmetrisestä monitahokkaasta muodostuvaa *La Cube* -veistosta (1934) – kuin ne olisivat mustia kristalleita simondonilaisessa merkityksessä. Didi-Huberman kokee, ettei musta kuutio vaivaa häntä vain läpitunkemattomalta vaikuttavalla massallaan vaan myös ja ennen kaikkea siksi, että se häilyy päättämättömästi vertikaalisuuden (siis aktiivisuuden, elämän, halun ja *pathoksen*) ja horisontaalisuuden (passiivisuuden; kuoleman, inertian, jähmettyneen muodon) välillä. Kyse on tämän koruttoman geometrisen perusmuodon hyvin yksinkertaisesta, mutta silti hermostuttavasta magiikasta. Hän kokee, ettei kuutio pysy ulkorajojensa sisällä – se synnyttää hänen mielessään loputtoman määrän mielleyhtymiä, jotka koostuvat toisiinsa nähden ristiriitaisten elementtien siirtymistä ja tiivistymistä. Musta kuutio häilyy loputtomasti elämän ja kuoleman välillä päätyttä milloinkaan vain toiseen niistä.<sup>947</sup> Deleuzelaisittain ilmaistuna kyse on virtuaalisista intensiteeteistä, jotka edeltävät aktuaalista kuutionmuotoista kappaletta. Lacanilaisittain tulkittuna se, minkä varaan tämä kuutio on rakennettu, on sen sisäpuolella resonoiva puute (*manque*).<sup>948</sup> Se, mikä käynnistää tämän assosiaatioiden liikkeen, ei ole mitään ontista – se on ei-mitään.<sup>949</sup> On kiinnostavaa, että Didi-Hubermanin kokemus Giacomettin veistoksen äärellä on verrattavissa Goethen *Laocoonin* äärellä kokemaan elämykseen. Didi-Huberman kirjoittaa, ettei Goethe mieltänyt *Laocoonia* staattisena konstituoitueena muotona vaan hän koki kohtaavansa siinä pikemminkin manifestoituneiden ja latenttien, virtuaalisten muotojen vuorottelun.<sup>950</sup> Michael Friedille Smithin kuutiot edustivat ”teatterillisuutta” – eikö niiden voi yhtä lailla nähdä ilmentävän metastabiiliutta? Simondon puhui ”yksilöitymisen teatterista”, lisäten tämän ensimmäisen, esiyksilöllisen todellisuuden – ”teatterillisuuden” – olevan aina rikkaampaa ja monimuotoisempaa kuin yksilöitymisen tulos, esi-individuaalinen on kronologisen ja topologisen ulottuvaisuuden, ajallistumisen ja tilallistumisen lähde. Jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden, yksittäisten partikkelien ja energian vastakoh-

<sup>946</sup> Simondon 1964, 103–104, 116–117, 123.

<sup>947</sup> Didi-Huberman 2011b [1992], 94–95.

<sup>948</sup> Recalcati 2011, 37–50.

<sup>949</sup> Barcella 2012, 63.

<sup>950</sup> Didi-Huberman 2011a, 145–148.

taisuutta ei ole vielä esiyksilöllisellä tasolla vaan ne syntyvät vasta yksilöitymisen myötä.<sup>951</sup>

Didi-Huberman kertoo, että Geoffrey-Duchaumen tapaan valmistettuihin kipsivaloksiin on aina suhtauduttu väheksyvästi. Näin teki muun muassa Auguste Rodin, joka totesi, että vaikka kyseistä työtapaa soveltaen voidaankin valmistaa hyvin tarkkoja ja yksityiskohtaisia valoksia, ne jäävät kuitenkin olemukseltaan auttamatta täysin elottomiksi. Edellä esitetyn perusteella voidaan kuitenkin epäillä, onko todella näin – vain onko pikemminkin niin, että tällainen käsitys on vain merkki torjunnasta. Perinteinen estetiikka on aina kokenut uhkaavana materiaalisuuden itsensä tuottamat välittömät assosiaatiot, intuitiivisen näkemisen, ja halunnut palauttaa materian – siis olemisen – hallitsemattoman liikkeen itsessäänpysyvään, *vorhanden*, substantiaalisuuteen. Uhkaavalta voi tuntua jo se, että tiedostaaksemme hengittävämme meidän on hetkeksi pidätettävä hengitystämme. Meidän on siis toimittava kuin Geoffrey-Duchaumen naismalli, jonka on juuri sillä hetkellä, kun hänen päälleen kaadetaan kipsivelliä, oltava hengittämättä. Jos hän ei tekisi näin, syntyvään ontelomuottiin muodostuisi halkeamia. Vain tällä tavoin, kuten Didi-Huberman huomauttaa, kipsivellin ja naisenvartalon välille voi syntyä suora, välitön kontakti – eräänlainen autoaffektio. Vain näin menetellen niiden väliin ei jää ilmaa. Kyse on toisentyypisestä suhteesta kuin esimerkiksi katseen ja katsellun kohteen tai representaatien ja representoidun kohteen välillä. Jo Aristoteles oivalsi havaitsemisen apriorisena perusedellytyksenä havaitsemisen ja havaintokohteen välisen etäisyyden.<sup>952</sup> Mutta kipsikuori ja naiseniho eivät kuitenkaan koskaan täysin sulaudu toisiinsa. Aivan kuten koskettavan ja kosketetun väliin jää *écart* ja kääntyvyys (*réversibilité*), naisenihon ja kipsikuoren väliin jää katkos, jossa orgaaninen ja epäorgaaninen vaihtavat kaiken aikaa paikkaa. Orgaanisessa on aina hitunen epäorgaanista ja epäorgaanisessa aina hieman eloperäistä. Tämä on reaalinen, ei looginen oppositio; elämän prinssiippi.

Taiteentutkimuksessa on perinteisesti oltu kiinnostuneita vain kaltaisuudesta, siitä, mikä on havaittavaa ja läsnäolevaa, positiivista. Näin tekee esimerkiksi Jørgen Wadum todetessaan teknisen taidehistorian tehtävänä olevan taiteilijan luomisprosessinsa aikana tekemien teoksen tekniikkaa ja materiaaleja koskevien valintojen selvittäminen ja yhteenkerääminen – vasta kun tämä vaihe on läpikäyty, voidaan hänen mukaansa siirtyä teoreettisempiin kysymyksiin.<sup>953</sup> Didi-Hubermanin ”valosten rakastaja” ei tee näin. Hän ei lähde positiivisesta – aistittavasta ja käsinkosketeltavasta – siirtyäkseen myöhemmin ideaaliseen, ei-havaittavaan, vain ajatuksen tasolla tavoitettavaan. Valosten rakastaja ei ole Argos, joka pyrki läpikäytävällä katseellaan näkemään havaittavan pinnan lävitse. Valosten rakastajan halu (*désir*) ei ole reaktiivista; hänen kaipuunsa kohde ei ole kadonneessa kaltaisuuudessa (*air de ressemblance*) vaan kaltaisuuuden hengessä (*air de la ressemblance*), jota kantaa *survivance* – siinä puhtaassa ulotteisuudessa (tilallistumisessa ja ajallistumisessa), siinä horisontaalisessa *dis-*

<sup>951</sup> Simondon 1964, 127.

<sup>952</sup> Didi-Huberman 2013

<sup>953</sup> Hermens, Wadum, Ilsink & Kodres 2012, (29–40), 30.

*simuloitumisen* liikkeessä, mikä tuottaa vaikutuksinaan kaltaisuuden ja näköisyyden – mutta jota itseään ei voi saattaa ilmeneväksi. Valosten rakastajaa johdattaa eteenpäin kuvittelukyky, *imagination, Einbildungskraft*. Valosten rakastajan halu ei kohdistu niinkään valmiiseen kipsivalokseen kuin ontelomuottiin, muotoon (*forme*), joka kantaa vielä jälkeä muotoutumisestaan (*formation*), ja siitä tilallistumisesta ja ajallistumisesta, joita ilman ei voi olla käsinkosketeltavaa oliomaisuutta. Tässä Didi-Huberman tulee hyvin lähelle Luce Irigarayn *L'Amour sorcier* -esseessään (1984) esittämää luentaa Platonin *Pitohinsa* kirjasta Diotiman puheesta, jonka aiheena on rakkaus, Eros. Diotima esittää, että rakkaus voi säilyttää olemuksensa – ”jumalallisen luonteensa, meidiomaisuutensa, alkemistiset ominaisuutensa” – vain siten, ettei se milloinkaan saavuta *telostaan* ja finaliteettiaan: ei milloinkaan ota pysyvää *eidosta* siitetyn ja synnytetyn lapsen muodossa. Jos nimittäin näin kävisi – jos tämä ”elintärkeä välialue (*milieu vital intermédiaire*) ja transsendentaalisuus” – menetettäisiin, jos lapsi pistettäisiin ”rakkauden loputtoman liikkeen paikalle [...] jokin jähmetty[isi] tilajassa [...]”. Tietynlainen teleologinen kolmio korva[isi] jatkuvan liikkeen, jatkuvan uudelleenarvioinnin, jatkuvan tulemisen, jonka liikevoima rakkaus oli.<sup>954</sup> Irigaray toteaa, että jos ”[...] jälkeläisten tuottamisesta tulee rakkauden päämäärä, [...] se on vaarassa kadottaa sisäisen liikkuvuutensa, hedelmällisyytensä 'omassa itsessään', oman hitaan ja jatkuvan syntymisensä ja uudestisyntymisensä.”<sup>955</sup> Voimme ajatella, että didihubermanilainen Valosten rakastaja sijoittuu vastakohtaparien väliin aivan kuten Eros. Valosten rakastaminen voi säilyttää elinvoimaisuutensa vain niin pitkään kuin se jää tähän ”metastabiiliin” kehkeytymisen tilaan pyrkimättäkään saamaan halunsa kohdetta hallintaansa. Valosten rakastaminen on rakkautta ilman tarkoitusta ja päämäärää – se on siten eräänlaista tuhlusta, *dépense*, ja ylimäärää tai ylenpalttisuutta bataillelaisessa merkityksessä: rakastamista rakastamisen itsensä vuoksi; rakastamista ilman lisääntymistarkoitusta. Valosten rakastamisen intentio ja päämäärä on omassa itsessään. Valosten rakastajan passio ei ole tiedonhalua. Tämä on syy, miksi myös Didi-Huberman valitsee valosten rakastajan osan sen sijaan, että pyrkisi olemaan rakastettu. Rakastavaiseksi tulemisessa – huomauttaa Irigaray – Eros ei nimittäin saa säilyttää väliainemaista luonnettaan vaan saa erilaisia laatumääreitä ja hierarkisoituu, mikä johtaa lopulta rakkauden kuolemiseen.<sup>956</sup> Valosten rakastajan on siis välttämättä kyettävä pysymään daimonina, välittäjänä.

Tämä materiaalisen ja immateriaalisen välillä häilyvä väliainemaisuus muodostaa siis vähintään yhtä suuressa määrin kipsivaloksen syyn (*causa*) kuin itse materia ja sitä muotoileva kipsinvalaja. Didi-Huberman kysyykin: ”Eivätkö ilma ja valo olekin yhtä lailla valoksen materiaaleja kuin kipsi?” Hän viittaa Geoffroy-Dechaumen aikalaiseen, valosten rakastaja Théophile Gautieriin, joka sai innoituksen *Arria Marcella* -kertomukseensa (1852) Napolin museossa kohtaamastaan tuhakuoresta. Yhtä ilmeisenä, tosin tässä ääneenlausumattomana lähtökohtana toimii Wilhelm Jensenin *Grädiva*-kertomus (1902), jossa kerrotaan

<sup>954</sup> Irigaray 1984, 33; 1996 [1984], 45.

<sup>955</sup> Irigaray 1984, 33; 1996 [1984], 45–46.

<sup>956</sup> Irigaray 1984, 36; 1996 [1984], 48.

arkeologi Norbert Hanoldista, joka lumoutui roomalaisessa museossa kohtaa-  
mastaan Gradivaksi nimeämästään nuorta kävelevää neitoa esittävästä matala-  
reliefistä. Palattuaan kotiin Hanold onnistuu hankkimaan reliefistä kipsikopion,  
jonka äärelle hän palaa päivittäin. Hänelle syntyy mielikuva, ettei reliefissä ku-  
vattu neito olekaan roomalainen vaan yksi Vesuviuksen laavavirtojen alle hau-  
tautuneista pompeijilaisista. Hanoldille syntyy pakkomielle kohdata tämä ka-  
donnut neito, minkä vuoksi hän matkustaa Pompeijiin, jossa hän lopulta kohtaa  
Gradivan silmiensä edessä. Hanold uneksuu koskettavansa neidon jalkaa juuri  
sillä hetkellä, kun se on painamassa jälkensä laavaan. Hetken kuluttua Gradiva  
kuitenkin katoaa ja Hanold jää miettimään, kohtasiko hän todellisen neidon vai  
oliko kyse vain harhanäystä.<sup>957</sup>

Tämä kertomus herätti valosten rakastaja Freudin erityisen mielenkiinnon,  
Gradivan hahmo lumooa hänet aivan kuten Hanoldin, mikä saa hänet hankki-  
maan työhuoneensa seinälle Gradiva-reliefin kipsikopion. Pian Jensenin tarinan  
julkaisemisen jälkeen vuonna 1907 Freud kirjoittaa *Der Wahn und die Träume in  
W. Jensens "Gradiva"*-tutkielmansa – johon puolestaan Derrida palaa myöhem-  
min omassa *Mal d'archive: Une impression freudienne* -tekstissään (1995).<sup>958</sup> Aivan  
kuten arkeologi Hanold, Freudkin yrittää tavoittaa sen ohikiitävän hetken  
menneisyydessä, jolloin Gradivan jalka ja sen jättämä jälki olivat vielä yhtä. Sen  
paremmin Freud kuin Hanoldkaan eivät tietenkään milloinkaan voi tavoittaa  
tätä hetkeä. Sitä ei tavoita myöskään Aby Warburg, jolle Gradivasta muodostuu  
häntä lakkamatta kiehtoneen nymfin, *ninfa*, esiaste. Mutta Warburg ei enää  
pyrkinytkään tavoittamaan Gradivaa menneisyydestä vaan nykyisyydestä.  
Tämä on tärkeä ero. Warburgkin oli valosten rakastaja.<sup>959</sup>

Tällaisia eivät olleet häntä edeltäneet arkeologit. Pompeijin asukkaista,  
jotka hautautuivat Vesuviuksen hehkuvan kuumaan laavan ja tuhkan alle, syn-  
tyi vuosisatojen aikana – kun heidän ruumiittensa orgaaninen aines oli maatu-  
nut ja vähitellen kokonaan kadonnut ja heidän ruumiittensa muoto jäljentynyt  
jäähdyessään jähmettyvään laavaan – vain tyhjiä, tummia laavakuoria. Didi-  
Huberman kertoo, etteivät 1800-luvulla Pompeijissa työskennelleet arkeologit  
voineet hyväksyä näitä negatiivisia muotoja. He halusivat palauttaa pompeiji-  
laisille heidän kadonneet ruumiinsa (*corps perdus*); laavakuoria käytettiin muot-  
teina, joihin kaadettiin kipsiseosta – näin pompeijilaisten kadonneet ruumiit  
saivat takaisin positiivisen muotonsa. Didi-Hubermanin mukaan vain yksi ai-  
nut, Napolin museossa säilytettävä laavakuori on säilynyt – ontto kuori, joka  
negatiivisuudessaan ei ole herättänyt sen paremmin museoleisössä kuin tutki-  
joissakaan pienintäkään kiinnostusta. Siitä on tullut näin, kuten Didi-Huberman  
asian ilmaisee, ”kahteen kertaan kadotettu ontelo”. Mutta juuri Gautierin ker-  
tomuksen sankariin, valosten rakastaja Octavieniin, tämä musta, jähmettynyt  
kuori – ”*un morceau de cendre noire coagulée*” – tekee lähtemättömän vaikutuk-  
sen.<sup>960</sup> Pompeijilaiset menettivät ruumiinsa hautautuessaan Vesuviuksen laa-

<sup>957</sup> Jensen 1918 [1902].

<sup>958</sup> Freud 1981a [1907]; Derrida 1996 [1995].

<sup>959</sup> Caputo 1997, 275–276; Didi-Huberman 2002, 343–354.

<sup>960</sup> Gautier 2014 [1852], 16.

vapurkauksen alle, Napolin museon laavakuori on menettänyt ruumiinsa, siis elämänhenkensä jäädessään unohduksiin. Juuri tämä hylkiö herätti kuitenkin Théophile Gautierin – ja myös Didi-Hubermanin erityisen mielenkiinnon.

Tematiikkaa voidaan lähestyä Merleau-Pontyn *Le visible et l'invisible* -teoksessaan (1964) esittelemän ”negintuition” (*négintuition*) käsitteen pohjalta.<sup>961</sup> Se, mikä Vesuviuksen tuottamassa tuhakakuoressa koettiin niin häiritsevä, oli se, ettei kuori ollut sen paremmin tyhjä – siinähan oli vielä ruumiin vähäisiä jäänteitä – kuin täysikään; se häilyi jossain niiden välillä. On muistettava, ettei maailmassa itsessään ole jakoa täyteen ja tyhjään, sisäpuoleen ja ulkopuoleen, nämä vastakohtaisuudet ovat ideaalisaitioita, jotka järkemme on muodostanut itsessään jäsentymättä massasta. Merleau-Ponty esitti, että meidän olisi palattava tähän alkuperään, joka on ennen kaikkia reflektioita ja joka varsinaisesti tekee reflektoinnin mahdolliseksi.<sup>962</sup> Mutta mitä voi olla intuitio eimistään? Bergson kiistää, että todellisuudessa voisimme tavoittaa ei-mitään, joka ei tosiasiallisesti olisi jotain. Sulkiessani silmäni ja korvani, yrittäessäni vapautua kaikista mahdollisista aistiärsykkeistä en voi kuitenkaan irrottautua omasta itsestäni. Tämän ulkomaailman sulkeistamisen jälkeenkin tunnen oman ruumiini, oman sydämeni sykkeen ja hengitykseni, aivan kuten muistikuvat menneisyydestänikin.<sup>963</sup> Bergson väittää, ettei tosiasiallisesti voi olla eimistään. ”Ei-mikään” on itseni projisoima, järkeni tuottama idea kantilaisessa merkityksessä. Bergson muistuttaa, ettei luonnosta ole löydettävissä absoluuttista tyhjiötä. Puhuessamme tyhjiöstä puhumme tosiasiallisesti jostakin määrätystä objektista, joka oli tässä aikaisemmin, mutta on nyt siirtynyt muualle ja on siten jättänyt jälkeensä tyhjän paikan, joka vielä resonoi tämän poistuneen olion läsnäoloa. Bergson huomauttaa, että myöntävät ja kieltävät väitelauseet (”Tämä on” tai ”Tämä ei ole”) ovat toisiinsa nähden symmetrisiä – molemmissa olemista tarkastellaan siten, että lähtökohtana on oleva, riippumatta siitä, onko se läsnä- vai poissaoleva. Inhimillisen elämismailman näkökulmasta ei ole olemassa tyhjiötä, ei edes relatiivista tai osittaista. On olemassa vain toisiaan seuraavia tosiasioita, asiantiloja ja olioita, jotka täyttävät järkemme varassa projisoimamme tyhjän paikan. Bergsonin mukaan koko elämämme koostuu pyrkimyksestä täyttää näitä psyykkisiä tyhjiöitä; pyrimme jatkuvasti siirtymään tyhjästä (toisin sanoen poissaolosta) täyteen (täyteen läsnäoloon, *ūsiaan* ja *parūsiaan*). Emme suorastaan voi olla toimimatta mitenkään muuten. Tämä projisoitu tyhjiö ja sen aiheuttama tyytymättömyys toimii kaiken inhimillisen, kulloinkin vallitsevia asiantiloja muuttamaan pyrkivän toiminnan lähtökohtana. Emme toimisi, elleimme asettaisi itsellemme edeltä käsin toiminnan päämäärää, joka meiltä puuttuu ennen kuin ryhdymme toimimaan sen saavuttamiseksi. Mutta, kuten Bergson muistuttaa, tavoittelemamme päämäärä ei ole niinkään jonkin tietyn asian saaminen hallintaamme kuin sen tekeminen meidän kannaltamme hyödylliseksi. Esimerkiksi ”tyhjä” huone ei ole tosiasiallisesti tyhjä (sehän on täynnä ilmaa) sen paremmin kuin ”tyhjä” kauppartori tai ”tyhjä” paperiarkkikaan olisi tyhjiä.

<sup>961</sup> Merleau-Ponty 2004 [1964], 77.

<sup>962</sup> Merleau-Ponty 2004 [1964], 90–92.

<sup>963</sup> Bergson 1964 [1911], 293.

Ne ovat tyhjiä vain tiettyjen niihin suuntaamiimme odotusten ja toiminnallisen intention näkökulmasta. Elämämme tosiasiallisuus koostuu kulloinkin aktuaalisesti olemassaolevista olioista, asiantiloista ja tapahtumista. Elämämme koostuu elämisestä nykyhetkessä. Voimme kuitenkin irrottautua tästä nykyisyydestä niin halutessamme, jolloin emme kohtaa vain nykyhetkeä vaan miellämme myös nykyhetken suhteen menneeseen. Nihiloidimme siis kulloinkin vallitsevan asiantilan, suuntaamme huomionsi siihen, jota ei enää ole, joka on kadonnut. Jonkin mieltämiseen poissaolevaksi ei kuitenkaan riitä se, että havaitsemme eroavuuden nykyhetken ja sitä aikaisemman vallinneen ja nyt kadonneen asiantilan välillä. Mieltääksemme muuttuneen asiantilan meidän on myös käännettävä selkämme nykyisyydelle, uppouduttava menneeseen ja tarkasteltava menneisyyden eroavuutta nykyhetkestä vain menneisyyden itsensä näkökulmasta, ilman, että nykyhetkellä olisi mitään osuttua tähän. Nihiloidaksemme nykyhetken ja kyetäksemme uppoutumaan menneeseen meillä on oltava erityinen mielenkiinto siihen, pyrkimys palauttaa jokin kadotettu aktuaaliseksi nykyisyydeksi. Bergsonin mukaan nykyhetken nihiloinnista on lyhyt matka sen perustavammanlaatuisen negaatioon, joka johtaa siihen, ettemme ole enää kiinnostuneita vain siitä, mikä on ollut vaan mikä olisi voinut olla. Nykyhetken negeeraus merkitsee samalla sen affirmointia. Jos affirmatio merkitsee objektiivisen todellisuuden myöntöä, sen negatointi merkitsee yhtä lailla aktuaalisesti olemassaolemattoman todellisuuden myöntämistä yhtä lailla todelliseksi. Näin tuntuisimme päätyvämmä umpikujaan, *aporiaan*. Eihän jonkin myöntämistä olemassaolemattomaksi ole mahdollista objektivoida negatiivisessa ei-olemisessaan. Se on mahdollista vain siten, että tällä hetkellä jonkin olion tai asiantilan ei-olevaksi myöntäminen pitää sisällään sen, että sen olemassaolo tullaan jälkikäteen affirmoimaan täydentämällä sen aktuaalinen poissaolevuus jollakin sellaisella, joka on nyt vain latentisti läsnäolevaa.<sup>964</sup> Palaamme siis kerta toisensa jälkeen aktuaalisesti läsnäolevaan kaiken lähtökohtana. Intuitiivinen näkeminen ei siis voi olla ei-minkään näkemistä vaan näkemistä, jossa näemme vieläkin jotain, tosin nyt vain kuin sammumaisillaan olevan lampun valossa. Bergsonille yön pimeys edusti sitä, mihin intellektualistinen tiedonintressi meidän vääjäämättä jättää. Yötä kykenee valaisemaan vain intuitio, jota hän vertasi lähes sammuneeseen lamppuun. Intuitiivinen näkeminen kykenee kuitenkin herättämään sen uudelleen eloon. Bergsonin mukaan meidän olisi tartuttava näihin nopeasti katoaviin välähdyksiin. Hän kiistää Platonin luolavertauksen, jossa esitetään, että ihminen voisi valita vain kirkkaana loistavan auringon ja luolan seinälle piirtyvien varjojen ja heijastusten välillä. Meidän on sitä vastoin nähtävä itsemme kuin valjastettuna härkänä, joka peltoa kyntäessään tuntee joka askeleellaan lihastensa ja niveltensä jännittymisen, peltoauran painon ja maaperän omaa liikettään vastaan asettuvan vastuksen. Meidän on tultava kosketuksiin elämän itsensä kanssa. Elämään kuuluu myös olennaisesti ennakoimattomuus – jota järkemme pyrkii kuitenkin parhaamme mukaan väistämään. Se rakentaa teoreettisia malleja, joissa kaikki uusi pyritään palauttamaan aikaisemmin koettuun. Mutta, kuten Bergson toteaa, ollessamme tempautuneena

<sup>964</sup> Bergson 1964 [1911], 290–314.



elämään ja toimiessamme maailmassa tämä ennaltakäsin rajattu piiri välttämättä murtuu. Bergson ottaa esimerkikseen uimarin. Jos emme olisi milloinkaan nähneet uivaa ihmistä, päättelisimme pelkän järkemme varassa, ettei vesi voi kannatella ihmiskehoa. Mutta jos tästä huolimatta hyppäämme veteen, mukaudumme vähitellen tähän täysin vieraaseen elementtiin ja huomaamme pian, että vesi kannattelee meitä. Bergsonin mukaan meidän on tehtävä tällainen loikka uuteen ja vieraaseen.<sup>965</sup> Muistamme Simondonin ”ontogeneettisen” hypyn.

Palatkaamme tuhakuoreen. Kuoren kohtaloa punninneille jäi siis kaksi vaihtoehtoa: joko se poistettaisiin kokonaan museon kokoelmista, sen olemassaolo toisin sanoen nihiloitaisiin (näin oli tehty kaikille muille vastaaville tuhakuorille aikaisemmin), tai sitten siitä tuotettaisiin positiivinen, täysi muoto täyttämällä se kipsillä. Joko olio on tai sitten se ei ole – muuta vaihtoehtoa ei nähty olevan. On helppo nähdä, että kysymystä tarkasteltiin vain ja ainoastaan olevan, sen, joka on tai joka ei ole, näkökulmasta. Miten voisimme ajatella jotain sellaista, joka ei ole sen paremmin oleva kuin ei-oleva? Heidegger totesi ”puhe[en] ei-mistään” olleen aina tieteiden näkökulmasta katsottuna kautta mielellöntä. Tälle mielettömän alueelle, josta Heideggerin mukaan kykenee filosofin lisäksi puhumaan runoilija, onhan todellisen, autenttisen puheen ei-mistään oltava aina erilaista kuin puheen olevasta, sen on välttämättä oltava epätavallista<sup>966</sup>, meidän olisi kuitenkin uskaltauduttava mennä. Merleau-Ponty kirjoittaa: ”Sille, joka ajattelee negatiivisuutta kaikessa puhtaudessaan, ei ole olemassa kahta liikettä – antautumista maailmalle tai sen haltuunottoa reflektion avulla, sen paremmin kuin kahta asennettakaan, olioiden kohtaamista luonnollisella asenteella tai niiden tavoittelua filosofian käsitteistöillä. Absoluuttinen negatiivisuus ja absoluuttinen positiivisuus ovat itse asiassa toistensa synonyymejä. Sanoa: ei-mikään ei ole, on täysin sama asia kuin sanoa: vain olevaa on. Kun oleminen (*L'Être*) ja ei-mikään (*néant*) asetetaan toistensa vastinpareiksi, niistä muodostuu sisällöltään identtisiä. Jotain, mikä on ei-mitään, kyetään lähestymään aina vain olevan, täyden läsnäolon, näkökulmasta; ei-mikään voi olla vain, jos se ymmärretään täydennettävissä olevaksi puutteeksi positiivisen olevan kentässä. Ei-mitään voi olla vain, koska on olevaa, negatiivista voi olla vain, koska on positiivista.<sup>967</sup>

### 5.3 Olemisen sisään- ja uloshengitys

Puhuin alussa radikaalista palaamisesta alkuun. Alku oli antiikin Kreikassa yhtä lailla *arkhē* kuin *pneuma*: henki, henkäys. Mikä on villahuopakankaan välittämän ”fyysisen, henkisen ja evolutionaarisen” lämmön suhde siihen eksotermiseen lämpöön, joka syntyy kipsivellin kohdatessa elävän ja hengittävän naisenihon? Geoffroy-Dechaumen valmisti ne kaatamalla kipsiseosta elävien

<sup>965</sup> Bergson 1964 [1911], 200, 202–203, 282.

<sup>966</sup> Heidegger 2010a [1953], 33.

<sup>967</sup> Merleau-Ponty 1998,

naismallien vartaloiden päälle. Didi-Hubermanin huomion kiinnittävät lähes huomaamattomat jäljet tarkastelemansa valoksen pinnassa, erityisesti figuurin vatsan ja selän alueella. Hän luulee niitä ensin halkeamiksi, mutta huomaa sitten, että ne ovatkin kapeita, teräväreunaisia kohoumia, jota kohoavat valoksen pinnasta tuskin havaittavasti – ne kuitenkin piirtyvät selvästi Didi-Hubermanin hieman sivuvalossa ottamassa valokuvassa. Didi-Huberman käyttää siis hyväkseen sivuvaloa – aivan kuten konservaattori. Mutta miten eri tavalla hän näkemäänsä tulkitseekaan! Hän päättelee, että kyseiset kohoumat ovat syntyneet naismallin rintakehän liikkeistä kipsivellin kovettumisen aikana. Ne ovat syntyneet juuri ratkaisevalla hetkellä, jolloin mallin olisi ollut oltava täysin liikkumatta, siis myös hengittämättä. Didi-Huberman huomaa analogian: kohoumia voidaan verrata vanhoissa valokuvissa havaitsemiimme varjokuviin, jotka ovat syntyneet, kun niissä poseeraavat ihmiset eivät ole pysyneet täysin liikkumatta epäherkän filmin vaatiman pitkän valotuksen aikana. Didi-Huberman tekee toisen tärkeän huomion: todellisuudessa rannut, jotka erottuvat nyt valosten pinnassa, ovatkin ensin olleet ontelomuottiin syntyneitä hiushalkeamia, jotka ovat sitten vasta siirtyneet syntyviin kipsivaloksiin. Vain ne ovat jäljellä valutyön jälkeen pois heitetystä ontelomuotista, *creux perdu*’sta. Näin juuri se, minkä voimme vain vaivoin havaita, kantaa mukanaan valosten ”elämänhenkeä” (*l’air de vie*), ei suinkaan selvästi havaittavan figuurin muoto. Ne ovat merkkejä siitä, että psyyke on ulottuvainen. Niitä voidaan pitää myös merkkeinä *Grundista*, sen sisään- ja uloshengityksestä, systolisesta ja diastolisesta.<sup>968</sup>

Tästä on kyse siinä, kun Pompeijissa Arria Marcellansa kohdannut Octavian tuntee tämän rintakehän kohoilun ja laskeutumisen omaa rintaansa vasten – sama rintakehä, jonka laavaan jähmettynyttä muotoa hän oli vielä aamulla ihailnut Napolin museossa. Sillä, oliko kyseessä todellinen vai vain kuviteltu kokemus, ei ollut mitään merkitystä. Hän kohtasi Arria Marcellan aivan yhtä todellisena kuin unessa kykenemme kohtaamaan jo kuolleita.<sup>969</sup> Sen paremmin kuin aineen ja muodon välillä ei ole jyrkkää rajaa, sellaista ei myöskään ole hengen ja ruumiin välillä. Positiivisella muodolla ei ole henkeä (*air*), se kykenee vain representoimaan sitä. Todellisuudessa se on vain hengenkaltaisuutta, *air-apparence*, elävänkaltaista mutta kuitenkin elotonta – henkeä, jonka kipsiseos on tukahduttanut valuessaan ontelomuottiin ja jähmettyessään pysyvään muotoonsa. Didi-Huberman opettaa meille, ettei positiivinen muoto kykene omalla voimallaan kannattelemaan henkeä, tarvitaan ontelomuotin negatiivista voimaa. Positiivisessa muodossa on säilyttävä jäljen siitä negatiivisesta, muotoutumisen prosessista, jota ilman muoto jäisi elottomaksi. Valosten pinnan terävät kohoumat ovat jälkiä tästä negatiivisuuden työstä, ”teknisestä tiedostamattomasta” – Gaston Bachelard näki materiassa muodon tiedostamattoman.<sup>970</sup> Kyse on siitä

<sup>968</sup> Tämän kielikuvan alkuperä voidaan jäljittää Friedrich von Schellingin *Weltalter* -teokseen (1811), mutta myös Goethen (*Polarität, Steigerung*). Systolisen ja diastolisen dialektiikasta ovat saaneet vaikutteita myös Didi-Hubermanille tärkeät ajattelijat Gilles Deleuze ja Henri Maldiney. Hadot 2006 [2004], 300–303; Bianquis 1951 [1932], (47–80), 56.

<sup>969</sup> Gautier 2014 [1852], 71–72, 62.

<sup>970</sup> Bachelard 1974 [1942], 70.

välittömästi intuitiosta, jonka Simondon koki kohtaavansa luonnon kanssa eräänlaisessa symbioosissa elävillä maamiehillä, jotka asiaa sen enempää miettimättä osaavat kylvää juuri tietynlaiset siemenet juuri tietyn tyyppiseen maahan.<sup>971</sup> Ilman tätä teknistä tiedostamatonta, ihmisen ja maan syvää yhteenkuuluvuutta kipsifiguurikaan ei eläisi, "sen suonissa ei virtaisi elämän henki", se ei olisi *Leib* vaan *Körper*.



Didi-Hubermanin Geoffroy-Duchaumen kipsivaloksesta ottama valokuva *Phalènes*-teoksesta (2013).

Elämä ei ole tavoitettavissa jäljittelemällä elämää, elämä on tavoitettavissa vain elämällä sitä – ja elämään itseensä kuuluu aina negatiivisuuden työ.<sup>972</sup> Näin ajatteli jo Denis Diderot, jonka Pariisin Salongissa 1763 kohtaamansa ihastuttava marmoriveistos – nähtävästi Falconet'n Pygmalionia ja Galateaa kuvaava – sai

<sup>971</sup> Simondon 2013 [1958], 128.

<sup>972</sup> Didi-Huberman 2013, 234–248.

hänet kuvittelemaan mielessään pilkkovansa sen palasiksi, jauhavan nämä palat sitten huhmaressaan tomuksi ja istuttavansa ne vihannestarhansa multa, kastelisi niitä aika ajoin. Kun ne olisivat hajonneet kokonaan mullaksi, hän istuttaisi maahan herneitä, papuja ja muita palkokasveja. Näin maa antaisi ravinteitaan vihanneksille ja ne puolestaan ravitsisivat häntä itseään aikanaan. Näin Diderot kuvasi eräänlaisen introjektio-inkorporaatio-fantasian avulla transformaatioprosessia marmorista eläväksi ruumiiksi, *Körperistä Leibiksi*.<sup>973</sup> Jenny Slatman muistuttaa, että elämä voi syntyä vain *Leibin* ja *Körperin* yhteispelinä, dialektiikkana ilman synteisiä, jota Merleau-Ponty kutsui hyperdialektiikaksi (*sur-réflexion*). Mutta se elämänhenki, jota kadonnut ontelomuotti kantaa, on herätettävä henkiin – sitä ennen elämänhenki on vain latentti, aivan kuten valotetulla filmillä oleva otos on latentti kuva, joka vaatii kehittäjänsä manifestoituakseen havaittavaksi. Tämän elämänhengen Octavien puhaltua Arria Marcellan tuhakuoreen Napolin museossa. Mutta hän ei puhalla sitä tiedollisesti, kuten arkeologi tai taidehistorioitsija, vaan kuvittelukykynsä voimin. Tämä edustaa täysin toista lähestymistapaa kuin taiteentutkimuksen soveltama. Didi-Huberman katsoo, että vain positiivinen, tarkasti ulkopuolestaan, *parergonistaan*, rajattu muoto on se, jonka taidehistoria humanistisena tieteenä – Panofskyn ”*Art History as a Humanistic Discipline*”- kykenee hyväksymään. Didi-Huberman löytää tästä yhteyden Freudin ”eristämisen” (*Isolierung*) käsitteeseen. Eristäminen merkitsee freudilaisessa kontekstissa pyrkimystä pysäyttää kelluvien merkitysijöiden hallitsematon liike rikkomalla mielikuvien ja käyttäytymismallien toisiinsa kytkeytyvä, assosiatiiivinen polyseemisyys. Eristäminen merkitsee myös pyrkimystä viettien tukahduttamiseen ja siihen kytkeytyviin tabuihin, koskettamista koskeviin arkaaisiin kieltöihin. Eristämisellä halun kohde pyritään asettamaan koskettamisen ulottumattomiin. Didi-Huberman näkee renessanssin idealisoiduissa Venuksissa ja Panofskyn niistä tekemissä tulkinnoissa tämän pakkoneuroosin ilmentymän. Panofsky pukee Venukselle kolme päällekkäistä vaatekertaa. Ensinnäkin hän verhoaa tämän antiikin kirjallisilla lähteillä, toiseksi marmorivaipalla, joka seuraa antiikin kunnianarvoisia kaanoneita, kolmanneksi hän peittää Venuksen evidentin alastomuuden filosofisista käsitteistä kutomillaan ideoilla (muistamme Husserlin ilmaisun *Ideenkleid*). Ja kaikki tämä sen vuoksi, ettei hän näkisi lihallisen Venuksen alastomuutta – näin väittää Didi-Huberman.<sup>974</sup> Mutta nämä vaatekerat eivät pidä, ne eivät pysy Venuksen päällä. Sisäpuolen ulkopuolelta rajaava pinta ei ole milloinkaan täysin pitävä. Michel Serres muistuttaa, että nestettä sisältävä astia on tosiasiallisesti enemmän tai vähemmän huokoinen, täynnä pienen pieniä reikiä ja säröjä, aivan kuten Pompeijin tuhakuori. Siten aivan kuten esimerkiksi viinikannun sisälle kaadettu viini, niin myös kannun seinämä on jatkuvassa liikkeessä. Tämä liike on vain huomattavasti verkkaisempaa kuin viinin, niin hidasta, ettemme havaitse sitä. Muoto, jonka miellämme tällä hetkellä pysyväksi, on siis tosiasiallisesti kaiken aikaa suistumassa muodottomuudeksi – tai

<sup>973</sup> Asselin 2006, 11–24. Tunnetuin tällainen muodonmuutos on tietenkin Ovidiuksen Metamorfooseissaan kertoma tarina Pygmalionista, joka saa norsunluusta veistämänsä Galatea-neidon heräämään henkiin rakkautensa ja Venukselle osoittamansa pyynnön voimalla.

<sup>974</sup> Didi-Huberman 2006, 39.

yhtä lailla muodoton kehkeytymässä muodoksi. Tästä liikkeestä osallisena on myös kehomme, joka muodostaa sisään- ja ulosvirtauksen (ravitsemisen ja ulostamisen) kohtaupaikan.<sup>975</sup> Kohdatessaan ensi kertaa kohta Arria Marcellaksi paljastuvan neitosen pompeijilaisella kadulla Octavien huomaa tämän vartalon mittasuhteiden vastaavan kutakuinkin täydellisesti Napolin museossa näkemänsä tuhkakuoren mittasuhteita.<sup>976</sup> Tämä huomio ei kuitenkaan johda siihen, että hän pyrki pakottamaan kohtaamansa neidon – on kyse sitten todellisesta tai vain kuvitellusta henkilöstä – näihin mittasuhteisiin, tämän ennalta annetun muodon sisään. Tämä on edellytys sille, että hän kykenee kohtaamaan Arria Marcellan elävänä.

Verratkaamme tuhkakuorta toiseen harmaaseen ihmisenkuoreen, jonka näytteilleasettamista on punnittu pitkään. Kyseessä on Joseph Beuysin *Filanzug*-editio (1970), joka koostuu sadan kappaleen sarjasta harmaasta villahuovasta valmistettuja täysin identtisiä miestenpukuja. Beuysin kerrotaan olleen erityisen kiinnostunut villahuovasta, jota hän käytti monissa teoksissaan ilmentääkseen sillä ”fyysistä, henkistä ja evolutionaarista lämpöä.” Lontoon *Tate Modernin* kokoelmiin kuuluu yksi teos tästä sarjasta. Lontoon *Tate Modernin* kokoelmiin kuuluu yksi teos tästä sarjasta. Jo muutama vuosi teoksen museoon hankkimisen jälkeen sen ilmiasun katsottiin muuttuneen. Nämä ”muutokset” (*changes*) tulkittiin hyönteisten aiheuttamiksi ”vaurioiksi” (*damages*): takki oli erityisesti hartioden kohdalla niin laajalti syöty, että sen valkea vuori oli monin paikoin tullut näkyviin. Takki oli myös kauttaaltaan hyönteisten aiheuttamien pienten reikien peitossa. Näistä huomattaviksi arvioituista muutoksista huolimatta museon kuraattorit kokivat teoksesta vielä välittyvän, sillä hetkellä jo kuolleen, Beuysin voimakkaan läsnäolon.<sup>977</sup>

Voimme ajatella, että se, mikä aikaansai tämän kokemuksen, oli yhtäältä *Filanzug* Veronikan hikiliinaan verrattavissa olevana antikuvana, mutta myös teoksen antropomorfinen muoto – *forma*, joka on kaiken aikaa liukumassa takaisin siihen, mistä se on tullut: muodottomuuteen, ”alhaiseen” alkuperäänsä. Voimme löytää vertailukohdan tälle Didi-Hubermanin *Ninfa moderna* -teoksessaan (2002) tarkastelemista Steve McQueenin, Alain Fleischerin ja Denise Colombin valokuvista, jotka kuvaavat pariisilaiskatujen vesilammikoissa ajalehtivia karkeita kangasriepuja ja lumppuja (*serpillière*), joilla vesi pyritään ohjaamaan katuviemäriin. Denise Colombin *Vestige*-teoksessa (1989) näemme juuri tällaisen kadulla lojuvan vettyneen kangasmytyn, nähtävästi jostakin hylätystä vaatekappaleesta revityn kangasriekaleen – jonka Daniela Barcella kokee olevan välitilassa: se on vielä inhimillinen – siis antropomorfinen, ihmisenmuotoinen – mutta jo muodoton.<sup>978</sup> Eikö tämä tule olemaan myös *Filanzugin* kohdalla? Villahuopakankaan fyysisessä materiassa tapahtuneiden muutosten vuok-

<sup>975</sup> Serres 2000 [1977], 69.

<sup>976</sup> Gautier 2014 [1852], 61.

<sup>977</sup> Barker & Bracker 2005. Villahuopapukua pidettiin näin uskonnollisen pyhänjään-  
nöksen, reliikin kaltaisena. Reliikeistä ja niiden asemasta keskiajan kulttuurissa, ks.  
esim. Geary 1986, 169–191. Reliikeistä psykoanalyttisesti tulkittuna, ks. Fédida 2005  
[1978], 75–84.

<sup>978</sup> Didi-Huberman 2011d [2002], 49–55; Barcella 2012, 101–102.

si sen ei kuitenkaan enää katsottu välittävän sitä "fyysistä, henkistä ja evolutionaarista lämpöä", joka olisi vastannut taiteilijan alkuperäistä intentiota. Kytäkseen välittämään tätä, villahuopapuvun olisi museon kuraattorien mielestä ollut oltava täysin ehjä ja vailla pienimpiäkään "vaurioita".



Joseph Beuys: *Filanzug*, 1970. Hamburger Bahnhof, Berliini.  
Kuva kirjoittajan.

Tapauksen parissa työskennelleiden kuraattorien ja konservattorien käyttämä kieli on hyvin paljastavaa. Ensiksikin, he käyttävät kaiken aikaa ilmaisua "muutos" (*change*). Edellytys sille, että jokin voidaan mieltää muutokseksi, on kuitenkin se, että sen entiteetin, jolle muutos predikoidaan, on muuttuessaan pysyttävä täysin samana, muuttumattomana itseidenttisenä substanssina. Tämä on

paradoksi. Puhuessaan ”muutoksista”, ”vaurioista” ja ”ikäntymisestä” kuraattorit ja konservaatit ilmaisivat epäsuorasti, ettei *Filzanzugin* enää kyseiset ”muutokset” läpikäytyään mielletty olevan yksi jakamaton substanssi – teoksen identiteettiä kantava muoto, *eidōs*. Eikö tässä olekin jotain samaa kuin Napolin museon tuhkakuoressa, jonka sisäpuolen tyhjyys – *corps perdu* – koettiin niin häiritsevänä? Se, että vaurioiden kohde on juuri ihmisenmuotoinen, antropomorfinen muoto, vaikuttaa tässä erityisen merkitsevältä. Koettaisiinko tyhjä tuhkakuori sen paremmin kuin harmaa, tyhjä miestenpukukaan niin ahdistavina, ellei kyseessä olisi juuri antropomorfinen muoto – läsnäolo, jota kontaminoi poissaolo, puute (*manque*) ja ekstiimi? Juuri tämän ahdistuksen Georges Bataille pyrki jännittämään äärimmilleen *informellaan*, kirjoituksissaan käsittelemälläan orgaanisella materiaalilla: rojulla, mädäntymisellä, palamistuotteilla.<sup>979</sup> Se, mikä *Filzanzugissa* on *corps perdu* – tai ainakin minkä pelätään olevan sellainen – on Joseph Beuys. Siitä huolimatta *Filzanzugin* koetaan vielä kantavan jälkeä hänen läsnäolostaan (aivan kuten Degas’*n* kuvaama kylpypyyhe kantaa vielä jälkeä kylpijistä, hänen ruumiinsa lämmöstä). Beuysin täydellinen läsnäolo koetaan voitavan palauttaa *Filzanzugiin* vain siten, että se voitaisiin uudeltaan sovittaa hänen päälleen – mittatilauspukuna niitten Beuys-figuurin mittojen mukaisesti, jotka me itse olemme määrittäneet. Mutta näin ajateltuna Beuys jää todellakin elottomaksi *corps perdu* ksi.

Pyrkimys positiivisen antropomorfisen muodon palauttamiseen heijastuu myös siinä, miten Gettyn konservointi-instituutissa (*Getty Conservation Institute*) konservoitiin eräs antiikista periytyvä Herakles-patsas (*Landsdowne Herakles*). Museon konservaatit kuvasivat veistoksen ilmeänsä ennen sen siirtämistä museoon, mutta ennen sille tehtyä konservointia:

There were signs of burial accretions and root casings on areas of the ancient statue that were out of the statue’s regular line of sight, such as in the tight areas between the left leg and support stump and between the left arm and torso. This seemed to show an initial cleaning of the statue after recovery to make it presentable. The lower extremities, around the back of the support stump, had some root casings from creeper vines, such as ivy, although these do not seem to result from burial, but rather indicate a period on display outside. This made sense with respect to the surface morphology of the upper surfaces of the plinth and top of the shoulders, which were slightly leached and weathered from presumed exposure to continuous wetting and drying cycles. Extensive soiling was also concentrated on the horizontal surfaces, predominantly soot from the burning of carbonaceous materials, such as coal, as well as dirt and grime associated with long-term display inside. Consequently, the statue showed definite signs of burial, followed by a period of outside display that preceded a prolonged phase of interior exhibition.<sup>980</sup>

Voimme ajatella, että aivan yhtä lailla kuin Dafnen iho oli jättänyt jälkensä laakeripuuhun ja naismallin rintakehän liikkeet Geoffroy-Duchaumen kipsivaloksiin, maa, joka oli haudannut Herakles-veistoksen alleen, oli jättänyt jälkensä siihen. Vaihtuvien vuodenaikojen ja säätilojen sykli, veistoksen vuorottainen vettyminen ja kuivuminen, on *fysiksen* – olemisen itsensä – ulos- ja sisäänhengitystä. Mutta kykenemmekö hyväksymään tätä? Emme suinkaan, tai ainakin

<sup>979</sup> Didi-Huberman 1995, 21.

<sup>980</sup> Risser & Daehner 2006, 193.

vain joiltakin osin. Gettyssä läpiviedyn pitkällisen konservointikäsitteilyn aikana veistos, jonka pysyvän muodon aksidenssit olivat peittäneet, pyrittiin uudelleen saattamaan läsnäolevaksi ja ilmeneväksi, mutta vain siltä osin kuin edeltä käsin oli päätetty:

The goal was to treat the object in such a way that it retained its values, both as an ancient piece of sculpture and as an antiquity restored in the Baroque period. [...] [So that it could be connected] to the group with which it was originally displayed, while equally reflecting seventeenth-century attitudes, and fitting the object within its current intellectual context of the history of collecting.<sup>981</sup>

Veistoksen konservointi, jossa sille pyrittiin palauttamaan eheä kokonaisuus ja luettavuus esteettisen integraation keinoin, muodosti ikään kuin käänteisen, mutta nopeutetun tapahtumasarjan teoksen vuosisataisen historiansa aikana läpikäymiin tapahtumiin nähden.

The best approach to aesthetic integration was to remove from the plaster fills the mismatched in-painting and replace the fills themselves with a more sympathetic and reversible material. At the same time, the original stone surface was to be cleaned of obscuring grime and dirt. [...] much of the soiling proved resistant to traditional cleaning methods and ultimately was only softened through controlled poulticing. [...] The poultice was applied at five-minute intervals, until the soiling could be removed with a soft-bristled brush. Afterwards, the affected area was continually rinsed with buffered deionized water [...]. In this way, portions of the ancient stone were cleaned of grime and soiling [...]. All the mineral pigments on the fills were removed, as was the underlying plaster. The presence of such large gaps showed how visually disturbing and fragmentary the object would have looked disassembled. This also highlighted how crucial it was to reintroduce an appropriate fill material that would serve as a physical transition between fragments [...]. This material, in turn, was to be inpainted approximating the colors on either side and completing the transition tonally without recourse to fabrication or deception by painting into stone.<sup>982</sup>

Kuten *Filzanzugin* kohdalla, Herakles-veistoksessakin olemisen sisään- ja uloshengitys voidaan mieltää vain aksidenteiksi, jotka asettuivat vastustamaan substanssia, pysyväksi miellettyä muotoa, jonka nähdään kantavan veistoksen identiteettiä, sen yleiskäsitteellistä "mikyyttä". Tämä on virheellistä ajattelua. Muoto ei säily kuin antropomorfisen muodon ja orgaanisen luonnonmuodon, bataillelaisesti ilmaistuna "ylhäisen" (*haut*) ja "alhaisen" (*bas*) välienselvittelyssä. Tarkasti rajautuva muoto ja muodon ylittävä, sen transgressoiva, saavat voimansa ja intensiteettinsä toisistaan. Niiden välille avautuu kriittinen suhde, uutta luova relaatio, luonnon produktiivisuus, joka ei ole palautettavissa ääripäihinsä, muotoon ja muodottomaan. Ylittäessään muodon Bataille ei kuitenkaan hylännyt sitä; hänen suhteensa muotoon oli säilyttäen-kumoavaa. Muodot säilyvät, mutteivät enää erillisinä ja staattisina vaan jatkuvasti muotoaan muuttavina. Tämä on muodon prinssiippi, jota Bataille nimitti *informeksi*. Tämä "ei-muoto" ei ole muoto, muttei sen paremmin muodotonkaan vaan niiden yhteinen alkuperä – se, minkä vaikutuksia muoto ja muodoton ovat. *Informe* on luonnon geneettisen kehkeytymisen, *Entstehungin* ja *natura naturansin*, periaa-

<sup>981</sup> Risser & Daehner 2006, 194, 195.

<sup>982</sup> Risser & Daehner 2006, 194.



te.<sup>983</sup> Didi-Huberman on kiinnittänyt huomionsa siihen, miten antropomorfinen muoto murtuu epämuotoiseksi läiskäksi ristiinnaulitun Kristuksen hahmossa tai kuinka tuulenpuuska irrottaa antiikin jumalattaren vartaloa verhoavan draperian lennättäen sen lopulta pariisilaiseen katuviemäriin.<sup>984</sup> Kohtaamme kerta toisensa jälkeen ylhäisen ja alhaisen, antropomorfisen figuurin ja orgaanisen välienselvittelyn. Likavedessä kelluva, muodottomaksi rievuksi muuttunut draperia kantaa kuitenkin vielä jälkeä inhimillisestä alkuperästään, aivan kuten laakeripuuksi muuttunut Dafne, Napolin museon jähmettynyt tuhka-kuori ja Joseph Beuysin *Filzanzug*. Pompeijilaisneito, jonka päälle satoi Vesuviuksen tuhkaa, on jo maaton, näin on käynyt myös Beuysille, ehkä näin on käynyt myös Dafnelle. Heidän jättämänsä jäljet huokuvat kuitenkin vielä heidän voimakasta läsnäoloaan, niissä on vielä kantajiensa ruumiinlämpöä. Harmaa tuhka – sen paremmin kuin harmaa villahuopakangaskaan tai laakeripuu – ei milloinkaan täysin viilene. Tämä on *survivaancea* ja *Nachlebeniä* – kuolleiden paluuta elävien pariin, jota sinnikkäinkään surutyö ei voi estää.<sup>985</sup> Tämä oli Derridan viesti hänen *Feu la cendre* -tekstissään (1987). Kyse on kaikissa näissä tapauksissa reliikinkaltaisista esineistä, jotka herättävät kohtaajissaan samankaltaisia tuntemuksia kuin pyhäinjäännökset keskiajan uskoville. Niiden miellettiin omaavan yliluonnollisia voimia, joiden vaikutuspiiriin astuminen merkitsi tulemistä osalliseksi tästä voimasta.<sup>986</sup>

Didi-Huberman kiinnittää huomionsa Stefano Madernon *Pyhä Cecilia* -veistokseen (1600) Rooman *Santa Cecilia in Trastevere* -kirkossa. Teos kuvaa pyhimykseksi veneroitua Ceciliaa, jonka sanotaan kärsineen marttyyrikuoleman 200-luvulla jKr. Didi-Huberman toteaa veistoksen herättäneen aina hämmästyttä siksi, ettei taiteilija ole kuvannut pyhimystä muotokuvanomaisesti vaan marttyyrikuolemansa jälkeisessä asennossa kaula leikattuna ja eloton vartalonsa kokoon puristuneena vaippansa alla. Cecilian hauta löydettiin vasta 1599, siis vuotta ennen kuin Madernon häntä kuvaava teos valmistui. Madernon veistoksen katsottiin kuvaavan Ceciliaa juuri siinä muodossa, jossa hänet löydettiin – tästä ei kuitenkaan tosiasiallisesti ollut kyse. Maderno oli todellisuudessa luonut idealisoidun, eheän muodon niistä muodottomaksi maatumista jäänteistä, jonka Cecilian löytäneet arkeologit näkivät hänen arkkunsa avattuaan. Didi-Hubermanin näkee Cecilian tomumajan intensifioituvan Madernon veistoksen draperioissa: Cecilian virtuaalinen läsnäolo on näissä laskoksissa (*pli*) – niiden implikaatioissa ja eksplikaatioissa, sisään- ja uloslaskostuvuudessa, niiden virtuaalisissa intensiteeteissä – ei suinkaan niiden ulkopuolella, jossa ei ole mitään, ei

<sup>983</sup> Didi-Huberman 1995, 18–21. Roni Grén kääntää *informen* ”muodottomaksi” (Grén 2012, 36), mikä onkin sanatarkka käännös. Itse haluaisin kuitenkin kääntää mieluummin ”ei-muodoksi”, jolla viittaa siihen, että haluan nähdä sen eräänlaisena (derridalaisittain ilmaistuna) muodottomuuden periaatteena, potentiaalisuutena, jonka aktualisoitumia toisistaan erilliset ”muoto” ja ”muodoton” ovat. *Informe* voitaisiin näin kirjoittaa heideggerilaisittain muodossa *in-forme* – muoto on aina jännitteisessä suhteessa muodottoman kanssa, ei ole muotoa sen paremmin kuin muodotontakaan ilman toistaan.

<sup>984</sup> Didi-Huberman 1990, 243–247.

<sup>985</sup> Derrida 1993, 166.

<sup>986</sup> Geary 1986, (169–191), 176.

mitään elävää, vain ekstensiiviseen muotoonsa jähmettynyt aktuaalinen mar-  
mori-Körper.<sup>987</sup>



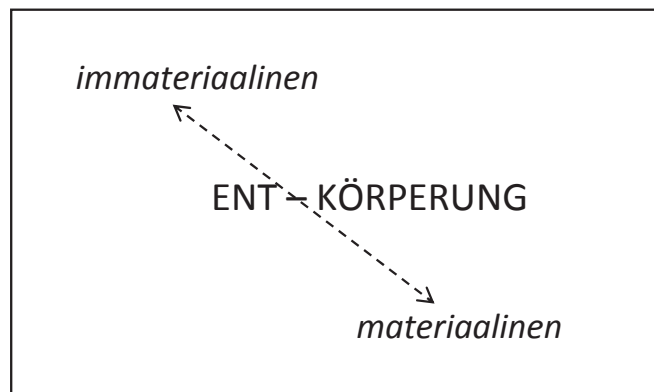
Stefano Maderno: *Pyhä Cecilia*, 1600. *Santa Cecilia in Trastevere* -kirkko, Rooma. Wikimedia Commons

Didi-Hubermanin kuvan virtuaalisen pinnan reflektio saavuttaa huippukohtansa hänen *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* -teoksessaan (1992), jossa hänen tarkastelunsa kohteena ovat amerikkalaisten minimalistien veistokset. Didi-Hubermanin teksteissä usein toistuva kielikuva anadyomeeninen, keskeytymätön liike pinnan ja syvätason välillä. Mitä hän kohtaakaan asettuessaan kaikesta esittävydestä riisutuista, mustaksi maalatuista kuutioista ja suuntaissärmiöistä koostuvien teosten äärelle. Hän kokee, etteivät kyseisten teosten olemisen tapa koostu suinkaan siitä, mitä niiden modernismin ideaalien mukaan piti la *"What you see is what you see"* - teos palautuu täysimääräisesti siihen, mitä siinä kykenet näkemään. Pinta ei pysy etäällä katseen hallittavana meitä *"vastaan"* asettuvana kohteena. Se sitä vastoin *"katsoo meitä"* (*nous regarde*) – jotakin ennakoimatonta nousee kaiken aikaa näennäisen tyyneen pinnan alta. Sen sijaan että me hallitsisimme sitä, se ottaa meidät valtaansa affektoimalla meitä omalla mahdollaan (*Macht*). Tämä on kuvan voimaa, johon Didi-Huberman viittaa usein käyttämällä *unheimlich*-ilmaisua. Tämän vuoksi Didi-Huberman kokee olonsa levottomaksi taideteoksen pinnan äärellä, sen vaikutuspiirissä. Taideteos ottaa meidät hallintaansa juuri pintansa välityksellä. Didi-Huberman toteaa, että se, mikä tekee vahakabinetin vahanukeista niin elävän kaltaisia, ei ole niiden *"oikeiden"* mittasuhteiden ja muodon vaikutusta – emme erehdy pitämään

<sup>987</sup> Didi-Huberman 2011d [2002], 25-43, Deleuze 2012 [1981], 69-70; 2008 [1968], 287-288, 351.

valkeita kipsiveistoksia elävinä ihmisinä – vaan vahapinta, joka labiilisuudessaan muistuttaa ihoa. Ottaessamme vahakappaleen käteemme se pehmenee tuota pikaa kätemme lämmöstä, jolloin voimme muotoilla siitä minkä muotoisen tahansa. Se on kuin elävä, lämmin iho, joka vastaa omalla kosketuksellaan oman ihomme kosketukseen.<sup>988</sup> On kuin tässä kohtaisimme oman ”alhaisen” (*bas*) – siis ”eläimellisen” – alkuperämme, jonka olemme pyrkinneet kieltämään mimeettisyyttä koskevilla tabuillamme.

Kaksoisaistimuksessa, *Doppelempfindungissa* subjekti ja objekti, koskettava ja kosketettu, *Körper* ja *Leib* vaihtavat alinomiaa paikkaa. Mieke Bal on Leon Battista Berninin *Apollo ja Dafne* -veistoksen äärellä huomannut, että kohdassa, jossa pitäisi tapahtua Dafnen täydellinen transformaatio, hänen ihonsa olisi muututtava laakeripuun kaarnaksi, tämä kohta onkin samanaikaisesti sileä ja karkea. Juuri tähän kohtaan, *Ent*-etuliitteen *Körperung*-substansiivista erottavan yhdisviivan muodostamaan läpikulkuun<sup>989</sup>, sijoittuu teoksen kaikkein suurin intensiteetti. Juuri siinä tapahtuu ruumiillistumisen (didihubermanilaisittain *le panin*) paradoksi – se, mitä ei ole mahdollista sanoa ilmaista ja mihin voi viitata vain kiertoteitse.



Tätä sanoin kuvaamatonta mysteeriä Louis Marin näkee palvelevan Domenico Venezianon *Marian ilmestys* -pannoonsa (1442–48, Fitzwilliam Museum, Cambridge) keskelle sijoittama suljettu ovi. Tähän mysteeriin hän katsoo viittaavan myös Filippo Lippin samanaikaiseen, Firenzen San Lorenzoon maalaamaan teokseensa (n. 1440) sijoittama Gabrielin Mariasta erottama pylvä – samalla tavalla myös Fra Angelico erotti saman kohtauksen päähenkilöt (n. 1433–34, Museo Diocesano, Cortona).<sup>990</sup> Kysymys on intensiteetistä, ei ekstensiteetistä,

<sup>988</sup> Didi-Huberman 2000b, 210.

<sup>989</sup> Tätä läpikulkuun Husserl nähdäkseni viittasi puhumalla kuvatietytyyden luennoillaan *Bilddingin* ja *Bildobjektin* välisestä konfliktista. Olen muodostanut *Ent-körperung*-uudiskäsitteen Heideggerin *Ent-fernungin* pohjalta. Kun *Ent-fernung* on ”etäisyyttä kumoavaa etäläheisyyttä”, *Ent-körperung* on materiaalisuutta kumoavaa immateriaalisuutta: *im-materiaalisuutta*.

<sup>990</sup> Marin 2006 [1989], 184–191.

inkarnoitumisen tapahtumisesta, ei muotoonsa jähmettyneestä *Gestaltista*. Se, mikä on ollut, ei katoa, vaan jää jälkenä tai painaumanana (*empreinte*) laakeripuun kaarnaan.

Didi-Huberman löytää tämän saman intensiteetin huippukohdan – louis-marini-laisittain *comblen*, jossa representaatio joutuu lähelle murtumispistettään – Madernon *Pyhän Cecilian* vaipan laskoksista. Hän kokee, että näihin poimuissa pieneen tilaan pakkautuu äärimmäisen paljon materiaa tuottamaa energiaa, intensiteettiä. Samoin käy Sandro Botticellin Venuksen syntymässä kuvattujen nymfiensä kohdalla (siten kuin Didi-Huberman lukee Aby Warburgia): nymfi liehuvine hiuksineen ja hulmuavine draperioineen on kuin jatkuvasti muuttuva sisä- ja ulkopuolen, ruumista sisäpuolelta liikuttavan halun ja ulkopuolelta siihen tarttuvan tuulenvireen kohtaamispaikka.<sup>991</sup>

#### 5.4 Kokemus materiasta: *experimentum lignae*

Didi-Hubermanin *Écorces*-teoksen (2011) lähtökohtana eivät ole laakeripuun kaarnat vaan koivuntuohet. Teoksessaan hän läpikäy niiden juuri hänelle tarjoaman kokemuksen, *experimentum lignae*.<sup>992</sup> Tämä on *sendiendum* – eräänlainen *epokhē*, joka kuitenkin eroaa husserlilaisesta *epokhēsta* ratkaisevasti siinä, ettei tässä ole kyse transsendentaalisen subjektin tietoisesti tuottamasta keskeytyksestä vaan ei-tahdonalaisesta *epokhē*'sta, jonka synnyttää äkillinen kohtaaminen transsendentin kanssa.<sup>993</sup> Kuten Daniela Voss muistuttaa, transsendenttia ei tule tässä ymmärtää empiirisen ylittäväksi – kyse on pikemminkin huomion suuntaamisesta niihin ilmiöihin, jotka *sensus communicare*en perustuvassa tarkastelussa tavallisesti sivuutetaan.<sup>994</sup> Janne Vanhanen katsoo transsendentaalisen empirismin sijoittuvan jonnekin David Humen edustaman empirismin ja kantilaisen rationalismin välimaastoon. Vanhanenkin painottaa sitä, etteivät aistimusten transsendentaalisen ennakoehdot voi olla intuitioihin nähden transsendentteja – niiden on sitä vastoin kytkeydyttävä immanentteihin aistilaatuuihin.<sup>995</sup> Transsendentaalisen empirismin viitoittamalla kokemuksella ei ole mitään yhteistä sen kanssa, miten kokemus on mielletty Humen ja muiden empirismien ajattelussa, joka operoi vain maailman- ja ajansisäisten, ennakoitavien ja toistettavien, jo tosiasioiksi muodostuneiden asiantilojen parissa. Tuohenpalojen äärellä Didi-Huberman läpikäy kokemuksen, joka on juuri hänen omansa. Tämä ei kuitenkaan estä sitä, etteikö se voisi olla joiltakin osin jaettavissa myös yhteisöllisesti. Kysymys on

<sup>991</sup> Didi-Huberman 2011d [2002], 39; Didi-Huberman 2001.

<sup>992</sup> Didi-Huberman kävi lävitse *experimentum lignae*n jo aikaisemmassa *La Demeure, la souche. Apparentements de l'artiste* -teoksessaan, jossa hän tarkasteli Pascal Convertin teoksia, joiden lähtökohta on taiteilijan Verdunin ensimmäisen maailmansodan taistelulentiltä ja Hiroshimasta keräämissä puunjuurakoista, jotka tämä on käsitellyt kiinanmusteella tai mustalla lakkavärillä sysimustiksi ja jotka näin tuottavat miellehtymän hiiltyneistä puunkappaleista, ks. Didi-Huberman 2012a [2011], 151–164.

<sup>993</sup> Bryant 2008, 77.

<sup>994</sup> Voss 2013, 61–62.

<sup>995</sup> Vanhanen 2010, 16.

nimittäin kokemuksesta yhteisesti jaettavasta ihmisen osasta. Humanismia, tai paremminkin humanisuutta, ei "ole" vaan se tapahtuu. Se on Idea, joka aktualisoituu omassa yksilöllisissä kokemuksissamme, teoissamme ja valinnoissamme. Emme ole saaneet humanisuuttamme tai inhimillisyyttämme annettuna, vaan meidän on saavutettava se omilla ponnistuksillamme. Humanisuus on tavoitettavissa vain yksilöllisiä kokemuksia läpikäymällä – nämä kokemukset muodostavat humanismin *a priorin*, transsendentaalisen ennakkoehdon ihmisyydelle. Humanismi tässä merkityksessään voi nousta vain eletystä elämästämme. Löydämme oman itsemme, oman olemisemme, vain elämällä ja läpikäymällä omia yksilöllisiä kokemuksiamme. Jokainen eletty kokemuksemme on ainutkertainen kokemus ihmisyydestä yhteisesti jaetun olemisen äärellä. Se, että meidän voi olla vaikeaa jäsentää kokemuksiamme kielellisesti, ei vähennä millään tavalla niiden merkityksellisyyttä ja perustavanlaatuisuutta. Vain kokemuksia läpikäymällä voimme saavuttaa syvemmän ymmärryksen.<sup>996</sup>

Vieraillessaan Auschwitz-Birkenauissa Didi-Huberman ei ole kiinnostunut yleisölle suunnatuista opastetauluista, joiden hän näkee toimivan reaaliseltsä psyykeä suojaavan puolustusmekanismin funktiossa, *image voilena*. Hän poikkeaa opastetulta reitiltä ja repii leirin alueella kasvavista koivusta tuohenkappaleita, jotka hän sitten kotiin palattuaan asettaa työpöydälleen valkean paperin päälle – tämä dispositio on Didi-Hubermanin oma *Bilderatlas*:

Olen asettanut kolme pientä tuohenpalaa paperiarkille. Olen katsellut niitä siinä. Olen katsonut niitä ajatellen, että niitä katsoessani pystyisin lukemaan niiden avulla jotain sellaista, mitä ei ole koskaan kirjoitettu. Olen katsellut kolmea tuohenpalasta kuin kolmea kirjainta ennen kaikkea kirjaimistoa.<sup>997</sup>

Tämä on suora viittaus Walter Benjamiiniin, joka puhui mimeettisyyttä käsittelevässä *Über das mimetische Vermögen* -tekstissään (1933) lukemisesta ennen kieltä; lukemisesta "sisälmyksistä, tähdistä tai tanssista". Benjamin pyrki välittömään kokemukseen, jota kielen syntaksi ei olisi vielä köyhdyttänyt. Hänelle kielen mediaalisuus, sen kommunikatiivinen ulottuvuus oli toissijaista suhteessa sen onomatopoeettiseen ilmaisuvoimaan, jonka aktualisoitumia olivat äkillisesti välähtävät ei-aistimelliset samankaltaisuudet, joita menneisydessä osattiin vielä lukea, mutta joka taito meiltä on kadonnut. Michel Foucault puhui aikaisemmasta kielen ja maailman yhteenkuuluvuudesta, jonka päätti myöhemmin tapahtunut kielen representatiivisen funktion korostumisen aikaansaama sanojen ja asioiden etäännyminen toisistaan.<sup>998</sup> Benjamin peräänkuulutti lukemisaktia, jossa sanat olisivat vielä välittömässä kontaktissa asioihin, aistimellisesti kohdattaviin pintoihin, jotka ovat epätäydellisiä, fragmentaarisia ja vaillinaisia, kuin elämä itse.<sup>999</sup> Mitä ilmeisimmin Didi-Hubermanin tuohenpalasten luenta-akti edustaa enemmänkin *Erinnerungia*, kokemuksellista, eitahtonalaista muistamista kuin *Gedächtnistä*, aktiivista mieleenpalauttamista. Derrida kirjoittaa *Erinnerungin* pitävän meissä muistetun äänen, hänen ruu-

<sup>996</sup> Romano 2009 [1998], 157–164.

<sup>997</sup> Didi-Huberman 2013b [2011], 9.

<sup>998</sup> Foucault 2010 [1966], 59.

<sup>999</sup> Benjamin 1989 [1933], 54; Rabinbach 1979, 10–11.

miinsa ja elämänsä, mutta vain lakunaarisina, irrallisina ja hajalleen levinneinä fragmentteina – pirstaleina, jotka olemme introjektoineet itseemme – muistimme, joka yhtäkkiä tuntuu itseämme, omaa olemassaoloamme suuremmalta ja vanhemmalta.<sup>1000</sup>

Deleuze on todennut, ettei kreikkalainen maailma ilmaissut itseään vain *logoksen* totaliteettina vaan myös riekaleisina fragmentteina, symboleina ja jakkeina, oraakkeliin tulkitsemisena aineellisina merkkeinä – esimerkiksi sisälmyksinä. Fragmentti saavutti kuitenkin oikeutuksensa vain liittymällä suurempaan kokonaisuuteen – vain siten, että sen perusteella oli mahdollista saada selville se kokonaisuus, jonka osan palanen muodosti, jolloin kun oli löydetty muut, vielä puuttuvat osat kyettiin rekonstruoimaan kokonaisuus ennalleen. Fragmenttiin voidaan suhtautua kuitenkin myös toisin – siten että otamme huomioon myös ajallisuuden – muistuttaa Deleuze. Voimme kokea, ettemme pysty löytämään toista vastaavaa osaa emmekä näin ollen myöskään kykene muodostamaan totaliteettia, johon palanen voisi kuulua, emme sitä ykseyttä, josta se olisi irrotettu ja jonka yhteyteen sen voisimme palauttaa. Juuri ajan temporaalisuuden luonne vie ulottuviltamme rekonstruoinnin mahdollisuuden. Oleillessamme ajassa – ajallisuus on huolen (*Sorge*) modus, kuten muistamme – huolehdimme (*besorgen*) fragmenteista, joita ei ole mahdollista palauttaa jonkin kadonneen ykseyden, totaliteetin, yhteyteen. Fragmentit ovat näet toisiinsa nähden perustavanlaatuisesti heterogeenisiä: erimuotoisia ja -kokoisia, eri suuntiin määrittämättömillä nopeuksilla liikkuvia – aivan kuten kappaleet koivuntuolta: Didi-Huberman huomaa niitten materian olevan epähomogeenista: jossakin kohdassa tuohi kiinnittyy tiukasti puunrunkoon, jossakin toisessa kohdassa se on niin haperoa, että se hajoaa murusiksi, kun sen ottaa käteensä.<sup>1001</sup> Ei ole enää löydettävissä *logoksen* hallinnoimaa makrokosmosta – se on hävinnyt, pirstaloitunut ikkunattomiksi monadeiksi. Tällaisessa apokalyptisessä maailmassa aineelliset merkit saavat omat äänensä, ne alkavat puhua. Puheellaan ne eivät kuitenkaan välitä *logoksen* järjestystä ja sopusointua vaan tuhoa ja hävitystä.<sup>1002</sup> Mieke Bal on todennut fragmenttien olevan osasia, jotka ovat irronneet suuremmasta kokonaisuudesta ja jatkavat elämäänsä siitä erillisinä. Tästä huolimatta ne kantavat itsessään muistoa siitä kokonaisuudesta johon ne kuuluivat. Balin mukaan tämä erottaa fragmentit yksityiskohdista. Tietäessämme kokonaisuuden, sen yksityiskohdat auttavat meitä ymmärtämään sitä kaikessa kompleksisuudessaan. Juuri tämän vuoksi kriitikot takertuvat yksityiskohtiin sivuttaen fragmentit, joista huokuu vain hävitys, peruuttamaton menetys. Bal esittää, että tässä pirstaloituneessa maailmassa voimme saavuttaa mielenrauhan vain

<sup>1000</sup> Derrida 1989 [1988], 37.

<sup>1001</sup> Didi-Huberman muistuttaa, ettei tämä tee puun pintaosasta kuitenkaan vähemmän todellista puunsisukseen nähden – se ei ole *parergon* suhteessa *ergoniin*; puu ilmaisee itseään juuri kuorellaan. Didi-Huberman 2013b [2011], 68–69. Didihubermanilainen eetos edustaa tässä nietzscheläistä pinnan ja syvyyden välisen suhteen uudelleenajattelua.

<sup>1002</sup> Deleuze 2000 [1964], 111–112.

hyväksymällä ajallisuuden – jossa hyväksymme oman katoavan olemassaolomme sen sijaan, että pyrkisimme kaikin voimin kieltämään sen.<sup>1003</sup>

Tarkastellessaan keräämiään tuohenpalasia Didi-Huberman pyrkii suuntautumaan kaikkea representatiivisuutta edeltävään ei-aistimelliseen kaltaisuuteen. Tähän hän suuntautui jo *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* -tutkimuksessaan (1990), jossa representoitavuuden tematiikka oli keskeisellä sijalla. Hän viittasi Dionysios Areopagitaan, joka esitti, että käsittämättömät mysteerit – kuten sanan lihaksi tuleminen – ovat kuvattavissa vain ei-aistimellisen *dis-simulaation* avulla.<sup>1004</sup> Yhtä lailla Auschwitz-Birkenauin tapahtumien on katsottu olevan representoitavuuden rajat ylittäviä.<sup>1005</sup> Tuohenpalaset ovat Didi-Hubermanin luennassa ”dissimuloivia figuureja”, joilla hän pyrkii suuntautumaan siihen, mitä ei voi kuvata. Deleuzelaisittain kyse on suuntautumisesta Ideaan, *cogitandumiin*, jota emme kykene ajattelemaan, mutta joka kuitenkin, siitä huolimatta ja juuri sen vuoksi, pakottaa ajattelemaan.

Kun historiankirjoitus pyrkii pysäyttämään kaiken liikkeen muodostaakseen tutkimuskohteestaan tiedon pysyvän kohteen, *Gegenstandin*, kaarnanpalasten muodostama *Bilderatlas* sitä vastoin käynnistää Didi-Hubermanissa ajattelun liikkeen mahdollistaen yksinomaan kuvittelukyvyyn voimalla saavutettavissa olevan intuitiivisen tietämyksen.<sup>1006</sup> Didi-Hubermanin positio on verrattavissa Aby Warburgiin, mutta yhtä lailla muinaisiin tietäjiin, jotka irrottivat lampaalta maksan tehdäkseen sen pohjalta ennustuksensa. Näin valkean paperiarkin muodostamasta suorakaiteesta syntyy eräänlainen *templum*, kontemplaation ja lukemisen aktille rajattu erillinen tila, jossa toisiinsa nähden heterogeeniset elementit, warburgilaisittain *astra* – tietoinen ja rationaalinen – ja *monstra* – irrationaalinen ja tiedostamaton – voivat kohdata. Kuten Philippe Lacoue-Labarthe on todennut, ilmeneminen, *Erscheinung*, edellyttää rajausta; ilmetäkseen kuvan on rajauduttava, mutta tämä rajaus näyttäytyy vasta kuvan myötä.<sup>1007</sup>

Paperiarkki siis ei ole vain neutraali tausta, kuten Derrida muistuttaa. Ei ole mitään syytä redusoida paperiarkkia inertiksi kirjoitusaluslaksi, *hypokeimenoniksi*, jonka funktiona olisi vain säilyttää sille laadittu kirjoitus. Paperiarkki ei suostu pysymään taustalla vaan valtaa oman tilansa – yhtäältä vastaanottaa siihen projisoidun, mutta samalla vastustaa tunkeutumista itseensä. Paperiarkki ei ole kaksiulotteinen ekstensio vaan intensiteetti. Derrida viittaa paperiin yhtäältä käsin kosketeltavana materiana (käärepaperi, savukepaperi, vessapaperi, muistipaperi, tulostus- tai konekirjoituspaperi), toisaalta ”paperiin” eräänlaisena kvasitranssendentaalisena ajattelun elementtinä – ”paperi” jälkimmäisessä merkityksessään ei edellä kirjoitusta vaan saa olemuksensa vasta ottaessaan vastaan sille piirretyn merkin tai siihen muodostuneen jäljen tai tahrn. Koska paperilla itsellään ei ole pysyvää olemusta, mikään paperi itsessään ei ole hienoa tai vähemmän hienoa johonkin toiseen paperilaatuun nähden – lumppuja käytetään kaikkein hienoimpina pidettyjen paperilaatujen valmistukseen, toisaalta kaikkein korkealaatui-

<sup>1003</sup> Bal 2009, 4.

<sup>1004</sup> Didi-Huberman 1995a.

<sup>1005</sup> Ks. esim. Alloa 2015, 367–389.

<sup>1006</sup> Didi-Huberman 2011a, 21.

<sup>1007</sup> Didi-Huberman 2011a, 31; Lacoue-Labarthe 2008, 52–54.

simmaksi arvostettu paperiarkki voidaan heittää roskiin. Ajattelumme vaatii siis oman elementtinsä, ”paperin”, joka ei ole palautettavissa fyysiseen oliomaisuuteen, mutta joka ei ole sen paremmin mitään immateriaalista, vain ajateltavaa. Derridan mukaan ajatteluamme tässä ”grafosfäärissä” luonnehtii paperinmuotoisuus. Grafosfääri edellyttää aina jonkinlaisen materiaalsen pinnan, jolle kirjoitus laaditaan. Digitalisoitumisen myötä paperi tuntuu menettäneen merkityksensä – Derridan mukaan näin ei kuitenkaan ole. Hänen mukaansa paperin muoto ja figuuri kummittelevat vielä tietokoneemme näytöllä kirjoittaessamme tekstinkäsittelyohjelmalla. Vaikka emme haluaisikaan tulostaa näin kirjoittamaamme tekstiä, se, että teksti on aina periaatteessa tulostettavissa määrittää edeltä käsin kirjoitustamme. Derrida kysyy, puhummeko edes paperista puhuessamme paperista *itsestään*, vai ainoastaan paperista figuurina? Hänestä tuntuu siltä, että vetäytyminen (*retrait*) on kuulunut hänen ”paperiksi” kutsumaansa *prosessiin* – ”paperi” on derridalaisittain kehityskulku, ei päätepiste – jo alusta lähtien. Onhan niin, että paperin perusolemukseen ”subjektiivina” (*subjectile*) kuuluu painua sen alle (*projectile*: kirjoitus, jälki, tahra), joka sille on heitetty.<sup>1008</sup> Derrida kysyy, eikö paperi siis jo lähtökohtaisesti ole aina ollut häviämässä, kuolemassa pois? Emmekö surekin paperin, ”perustan”, häviämistä joka hetki sen jäädessä sille projisoimienne jälkien – musteen ja kyynelten – alle. ”Paperi” perusteettomana perustana muodostuu psyykkisen kirjoituksemme alkunäyttämönä. Kirjoittaessamme tarvitsemme kuitenkin kaiken aikaa molempia käsiämme: niiden kesken on oma työnjakonsa, kumpaisellakin oma hetkensä ja tehtävänsä. Derrida katsoo, että kirjoittaessamme – myös käyttäessämme tekstinkäsittelyohjelmaa – toimimme kuin keskiaikaisten käsikirjoitusten kopioijat: pidämme kynää toisessa, kaavinta toisessa kädessämme.<sup>1009</sup>

Myös Didi-Hubermanilla paperilla on vastaanottava funktio. Hän huomaa asetelleensa tuohenpalat valkealle paperiarkille – *lieu déserté* – Poissaolevan (*Absent*) tulla, kuin ne olisivat kirjaimia, joita hän lukee kirjain kirjaimelta vasemmalta oikealle. Kohta, josta hän ryhtyy lukemaan, on vasemmalla, siinä mistä hän on tarttunut tuoheen repiäkseen sen irti koivunrungosta. Tuohenkaistale jatkuu oikealle häipyen vähitellen kokonaan näkyvistä kuin nurmettunut tie tai kuivunut joenuoma. Hän tarkastelee tuohenpalasia hyvin tarkasti. Hän muistaa, miten valloista niitä olikaan irrottaa puunrungosta, ne olivat tarttuneet siihen niin tiukasti kiinni, meidän tavallamme puut tahtovat ”pysyä nahoissaan”. Hypistellessään tuohenpalasia Didi-Huberman huomaa niitten olevan toiselta puoleltaan punertavia kuin iho – ihon tematiikka on kiehtonut Didi-Hubermania jo hänen varhaisesta *La Peinture incarnée* -teoksestaan (1985) lähtien. Aivan kuten oma ihomme, myös puiden ”hipiä” on sisä- ja ulkopuolen, *Innenweltin* ja *Umweltin*,

<sup>1008</sup> Derrida 1994b [1988], (154–171), 169. *Subjectile* on suomen kielelle kääntymätön epäkäsité, joka ei viittaa sen paremmin subjektiin kuin objektiin, ylä- kuin alapuoleen, etu- kuin taka-alaan. Se ”sijoittuu” niiden väliin – näin se on verrattavissa *hymeniin* ja muihin Derridan ”ratkeamattomiin”. Niistä poiketen subjektiivilla on kuitenkin oma materiaalisuutensa. Derrida luettelee esimerkkeinään huokoiset materiaalit, kipsin, laastin, puun, pahvin, kankaan ja paperin sekä läpipäästämättömistä materiaaleista metallit ja niiden seokset. Ks. myös Didi-Huberman 2008a [1985], 38–39.

<sup>1009</sup> Derrida 2005b [2001].



välissä olematta tarkasti ottaen kumpaakaan; se häilyy niitten välissä, se on merleaupontylainen *Ineinander*.<sup>1010</sup> Ja oman ihomme tavoin myös puiden iho muuttuu ikääntyessään. Didi-Huberman kuvittelee mielessään kuinka nyt vielä punertavat tuohet muuttuvat vähitellen harmaiksi, lähes valkeiksi molemmilta puoliltaan. Hän miettii, olisivatko tuohenpalaset vielä silloin hänen hallussaan, olisiko hän säilyttänyt ne huolellisesti vai olisiko hän jo unohtanut ne. Jos ne olisivat tallessa, mihin kirjekuoreen hän tämän kirjaimettoman kirjeen olisi sulkenut, mille kirjahyllynsä tasolle sen sijoittanut odottamaan avaamistaan.<sup>1011</sup>

Didi-Huberman ei tarkastele tuohenkappaleita kuin puuntutkija. Hän ei pyri löytämään niistä mitään yleispätevää; ne eivät ole tiedon kohde. Hän läpikäy *er-fahren*, niiden yksinomaan hänelle tarjoamaa ainutkertaista, koskaan toistumatonta kokemusta (*ex-per-ience, Erfahrung*) – kyse ei ole *connaissancessa* vaan *co-naissancessa*. Claude Romano toteaa, ettei tämänkaltainen kokemus tuota uutta tietoa, se ei opeta mitään – läpikäytyään tämän kokemuksen sen läpikäynyt ei ole kuitenkaan entisensä.<sup>1012</sup> Didi-Huberman kohtaa tuohenpalaset kuin Deleuze – niin, että ne pakottavat hänet ajattelemaan. Hän tunnustelee niitä kuin Benjamin niitä tunnustelisi: kuin fysiognomi. Repiessään tuohta koivunrungoista hän tuntee niiden tuottaman vastuksen: ne eivät irtoa helposti. Didi-Huberman ei riisu tuohta pyrkiäkseen paljastamaan sen alla olevan, joka olisi sitä alkuperäisempi. Ajattelemmehan tavallisesti, että menneisyys olisi hautautunut aikakerrostumien alle ja alkuperäinen olisi saatavissa näkyville, tietämyksen piiriin, vain kaivamalla se esiin. Mutta menneisyys ei ole kohdattavissa menneessä aikamuodossa. Lisäksi, kuten jo Goethe osoitti, havaittava ilmiö (tässä tapauksessa koivuntuohi) ei ole suinkaan toisarvoinen suhteessa siihen, mikä ilmenee; asioiden alkuperä tulee havaittavaksi vasta niiden pinnassa. Tämän mukaisesti puu ilmaisee alkuperäänsä, *Ursprungiaan* ja *Ur-fenomeeniaan*, kaikkein autenttisimmin juuri siinä – benjaminilaisittain symptomina ja pyörteenä, jossa nykyhetki sekoittuu menneisyyteen.<sup>1013</sup> Deleuze kirjoittaa jonkin maailmassa *pakottavan* meidät ajattelemaan. Tuo jokin ei ole satunnainen tiedollisen tunnistamisen, rekognition kohde vaan kyse on perustavanlaatuisemmasta kohtaamisesta. Se, mikä kohdataan, voidaan kohdata erilaisissa mielentiloissa: esimerkiksi ihmetyksen, rakkauden, vihan tai tuskan vallassa. Missä tahansa mielentilassa kohdattava kohdataankin, sen pääasiallisimman ominaisuuden muodostaa se, että se voidaan kohdata vain aistimellisesti. Deleuze muistuttaa, että juuri tässä merkityksessä kyse on tunnistamiselle vastakkaisesta toiminnasta. Pyrkiessämme tunnistamaan havaitsemamme kohteen, siihen, minkä havaitsemme, yhdistyy heti myös muita mielenkykyjämme, jotka tuovat mieleemme jonkin kyseiseen aistimukseen liittyvän objektin, jota voimme muistella, kuvitella tai joka voidaan käsittää. Kohdattava aistilaatu sitä vastoin nostaa esiin juuri sen aistimellisuuden, joka on olemuksellista juuri tälle kyseiselle mielenkyvylle. Havaittava asia ei olekaan aistilaatu vaan transsendentaalinen merkki

<sup>1010</sup> Didi-Huberman 2013 [2011], 10; 2008a [1985], 32, 56.

<sup>1011</sup> Didi-Huberman 2013b [2011], 10.

<sup>1012</sup> Romano 2009 [1998], 127, 146–150.

<sup>1013</sup> Didi-Huberman 2011a, 155.

tai Idea.<sup>1014</sup> Se, minkä havaitsemme tässä perustavanlaatuisessa kohtaamisessa, ei olekaan materiaallinen olio tiettyine havaittavine ominaisuuksineen vaan se erityinen aistimellisuus, joka on olemuksellista kyseiselle aistimellisuudelle: *sentiendum*. Deleuze toteaa, että tiedollisen, empiirisen havainnoinnin näkökulmasta kyse on ei-havaittavasta aistimellisuudesta. Siihen voidaan suuntautua vain tällä nimenomaisella mielenkyvyllä. Kyse on transsendentaalisesta empirismistä. Juuri tämä *sentiendum*, jossa aistittava yhdistyy ei-aistittavaan, saa sielun aktivoitumaan harjoittamaan transsendentaalista empirismiä. Kyse on vapautumisesta rationalismin dogmaattisen ajattelun kuvan rekognitiosta ja representoivasta ajattelusta ja altistumista ei-tahdonalaisuudelle.<sup>1015</sup>

Asettuessaan omalla tuntevalla ruumiillaan ja intuitiivisella eläytymiskyvyllään alttiiksi tälle *experimentum lignaelle*, tuohenpalojen käsin kosketeltavuudelle, Didi-Huberman saa tuntemuksen, että ne kertovat tuhoamisleiristä enemmän kuin yksikään lukemattomista opastetauluista. Hän kokee, että juuri tuohenpalaset kantavat *genius nonlocia*, tämän ei-paikan (*non-lieu*) henkeä. Koivut ovat imeneet Auschwitz-Birkenaun humuksesta heterotopian hengen. Vain ne osaavat kertoa totuuden, sen mihin arkistolähteisiin tukeutuva virallinen historiankirjoitus ei pysty. Tämä on totuutta benjaminilaisessa merkityksessä – totuutta, jolla ei ole mitään tekemistä tiedon kanssa. Didi-Huberman kokee, että leirin opastetaulut – sen sijaan että ne johdattaisivat itse Asian, *das Dingin* (*monstran*) äärelle – pikemminkin peittävät sen, mistä on kyse. Osoittaessaan toisaalle, ne väistävät itse Asian itsensä, sen, joka ei koskaan ilmene suoraan vaan aina Asiaa. Tavoittaakseen epäsuorasti, ekstimiittisesti, Didi-Hubermanin on astuttava syrjään vierailijoille varatulta kulkureitiltä ja suunnattava kulkunsa paikkaan, johon ei ole suunnattu yhtäkään opastenuolta: koivumetsikköön leirin laidalla. Koivuntuohet muodostavat oman puisen materiansa vastarinnalla *aporian*, joka keskeyttää Didi-Hubermanin etenemisen polulla. Ne muodostavat umpikujan, joka on samalla *aporian* heuristiikkaa. Niiden avulla hän kykenee seisahtumaan, antamaan aikaa ajatuksilleen. Ne mahdollistavat Auswitch-Birkenaun kriittisen luennan, jossa nykyhetki kohtaa menneisyyden muodostan äkillisen välähdyksen. Muistamme, että kohdatakseen Arria Marcellan, Octavieninkin on luovuttava Pompeijissa opaskirjasta, joka johdattaa siellä vierailivat nähtävyydeltä toiselle. Näin koivikolle muodostuu Didi-Hubermanilla sama funktio kuin Arrius Diomedeen huvilalla, joka toimii Arria Marcellan kotina Gautierin kertomuksessa. Ja tähän paikkaan – jota pitäisi pikemminkin kutsua ei-paikaksi (*non-lieu*), onhan se enemmänkin psyykkinen kuin fyysinen tila – johdattaa Gautierilla ja Jensenillä tuhakuori, Didi-Hubermanilla koivuntuohi. Astellessaan Auschwitzissa Didi-Huberman kokee astelevansa tuhkassa – aivan kuten Octavien Pompeijin aavekaupungissa. Tuhka on tunkeutunut kaikkialle: sitä on kedon kukissa ja koivun mahlassa, lampi on siitä sakeana.<sup>1016</sup>

Mutta *nähdäkseen* sen tuohenkaistaleista – kuten tietäjä näkee lampaan sisälmyksistä – Didi-Hubermanin katseen on ylitettävä se, mikä niissä ilmenee

<sup>1014</sup> Voss 2013, 143.

<sup>1015</sup> Deleuze 2008 [1968], 176.

<sup>1016</sup> Didi-Huberman 2013 [2011], 62.

välittömän konkreettisenä. Näkemiseen ei riitä pelkkä havaintokyky; hänen on kyettävä näkemään tuohi-fenomeenien jatkuvasti vaihtuvien ilmiöiden lävitse.<sup>1017</sup> Sen mahdollistaa vain kuvittelukyky. Gaston Bachelard puhui ”elementaarista kuvittelukykyä”. Tämä on ”toisin näkemisen” – joka vielä Aristoteleella merkitsi välttämätöntä yhdyslinkkiä intellektin ja aistimellisen moninaisuuden, subjektin ja objektin, sisäisen ja ulkoisen välillä, mutta jonka Descartes asetti pannaan jyrkässä *res cogitansin* ja *res extensan* erottelussaan – maineenpalauttamista. Tämä on myös eletyn, läpikäydyn kokemuksen (*Erfahrung*) maineenpalauttamista.<sup>1018</sup> Bachelard erotti toisistaan formaalisen, muotoon suuntautuvan ja materiaalsen, aineeseen kohdistuvan imaginaarisen kuvittelukyvyn. Viimeksi mainittu on intuitiivista, toista näkemistä, jonka Bergson näki valaisevan kohteensa kuin juuri sammumaisillaan oleva lamppu – tämä metafora voidaan yhdistää dialektiseen kuvaan, jonka yhtenä kielikuvana Benjamin käytti heräämistä (*Erwachen*), jossa valvetilaan sekoittuu vielä unta. Valvetilaa (*éveil*) ei tulisikaan Didi-Hubermanin mielestä ymmärtää unen negaationa. Heräämisessä (*réveil*) onkin kyse äärellisen tapahtumasta, jossa jokin *nousee* tietoisuuden piiriin. Jean-Luc Nancy muistuttaa, ettei tietoisuus äärettömänä ole milloinkaan nukkunut.<sup>1019</sup> Herääminen – aivan kuten *visuel* – tapahtuu esitietoisuuden, unen ja valheen äärellisessä laskoksessa.<sup>1020</sup>

Tätä taustaa vasten on helppo ymmärtää, etteivät tuohenpalaset ole Didi-Hubermanille tarkasti rajautuvia objekteja, tiedon kohteita. Tämä ei tee niistä yhtään vähempiarvoisia. Bachelard muistutti, etteivät objektit kykene synnyttämään yhtä voimakkaita assosiativisia miellelyhtymiä kuin muokkaamaton materia. Narkissos ei olisi hänen mukaansa kyennyt rakastumaan omaan kuvaansa, jos hän olisi katsonut itseään peilistä. Peilit ovat Bachelardille aivan liian geometrisia ja stabiileja, toisin kuin väreilevä lähteenkalvo, joka on keskeytymättömässä liikkeessä, joka saa myös Narkissoksen oman kuvajaisen liikkeen. Kaunokirjallisuudesta lainaamiensa esimerkkien avulla Bachelard pyrki osoittamaan, että kunkin teoksen muotoa ohjaa jokin neljästä peruselementistä: maa, ilma, vesi tai tuli. Nämä elementit määrittävät teoksen perusolemuksen – hänen mukaansa esimerkiksi teosten, joiden pohjalla on vesielementti, olemus on vedenkaltainen, virtaava ja häilyvä, ja eroaa siten siitä vakaudesta ja pysyvyydestä, joka on ominaista teoksille, joiden materiaallinen lähtökohta on maassa, kiteissä, metalleissa tai jalokivissä.<sup>1021</sup> Didi-Hubermanin *Écorces*-teosta ohjaa koivuntuohi.

<sup>1017</sup> Ziguras 2010, 47.

<sup>1018</sup> Agamben 2007a [1978], 27–28.

<sup>1019</sup> Benjamin 2002; Didi-Huberman 2011b [1992], 144–145; Weber 2008, 164–175; Nancy 1993 [1989], 16.

<sup>1020</sup> Benjamin kysyy, muodostaako herääminen synteetin unitietoisuuden ja valvetietoisuuden välillä – jos näin on, herääminen merkitsisi selvänäköisyyden hetkeä (*Jetzt der Erkennbarkeit*), jona asiat näyttävät todelliset, ylitodelliset kasvonsa. Didi-Hubermanin mukaan tämän kaltaisen synteetin on oltava ”välähtelevä” (*fulgurante*) ja ”hauras” (*fragile*). Voidaan kysyä, onko asian näin ollessa enää edes mahdollista puhua synteetistä vain olisiko parempi käyttää Didi-Hubermanin suuhun paremmin sopivaa sanaa symptomi. Benjamin 2002, 463–464; Didi-Huberman 2011b [1992], 145.

<sup>1021</sup> Bachelard 1974 [1942], 3, 31–33, 64.

## 5.5 Huoli materiaalisuudesta huolena olemisen mielestä

Se, mikä on torjuttu ja poissuljettu – lika, epämuotoisuus, parasiitit, *le noise* – palaa siis kerta toisensa jälkeen uudestaan pintaan, tietoisuuteen. Näkyvää on vain siksi, että on näkymätöntä; läsnäoloa vain sen vuoksi, että on poissaoloa. Maakerroksissa vaeltavista johtofossiileista voidaan ryhtyä tarkastelemaan sitä, mitä James Sallis kirjoittaa omasta materiaalisesta kuvittelukyvystään *Stone*-teoksensa (1994) alkusanoissa:

Olisin halunnut, että tämän kirjoituksen olisi laatinut hyvin taitava kivenhakkaaja, joku joka osaa pitää taltaansa juuri oikeassa kulmassa kiveen nähden lohkoakseen siitä säännöllisiä, helppolukuisia kirjaimia, vuollakseen kiveä asettaakseen kirjoituksensa kiven sijaan mutta kuitenkin kiveen harjoittaen siten eräänlaista kivipiirtämisen taitoa. Olisin halunnut, että voisimme kuulla hänen tarkkaan harkitut taltaniskunsa, joilla hän saa kiven puhumaan.<sup>1022</sup>

Jorma Puranen kuvitteli saavansa vanhaan muotokuvamaalaukseen ikuistetun historiallisen henkilön puhumaan koputtamalla teoksen kylkeen. Minkä laatuinen on se isku tai heideggerilaisittain sysäys (*Stoss*), joka saisi kiven – tai minkä tahansa muun materiaalin – puhumaan? Mikä on se sysäys, joka saisi kiven heräämään henkiin ja puhumaan, ei menneisyyden kielellä, vaan sillä ajattomalla kielellä, jolla olemisen ilmaisee itsensä? John Sallis on yksi niistä filosofeista, jotka ovat erityisen herkkiä kuulemaan olemisen, annettuuden kutsun. Hänen pyrkimyksensä on löytää ilmaisutapa, joka sallii kiven loiston, sen omasta itsestään nousevan puhtaan ilmenemisen, *reine Erscheinungin*, tulla esiin. Tällaisen kielen on välttämättä pidättäydyttävä redusoimasta kiven heikkoa hohdetta, sen vastusta, joka näyttäytyy outona läpitunkemattomana kivisyytenä, valmiiksi muotoiltuihin käsitteisiin ja ajatusmalleihin. Vain ajattelu kykenee tavoittamaan materian, ei teoreettinen reflektio sen paremmin kuin luonnontieteellinen analytiikkakaan. Mutta tavoittaakseen materian ajattelun on mukauduttava sen mukaiseksi. Kiven heikko hohde – se, mihin Didi-Huberman viittaa kerta toisensa jälkeen sanalla *lueur* – merkitsee keskeytystä ja vastarintaa, *aporiana* ja *epokheta*. Sallisin mukaan nyky maailma, jossa kiven aseman rakennusmateriaalina ovat pitkälti korvanneet lasi, teräs ja betoni, on johtanut kiven mielen (*Sinn*) köyhtymiseen. Hän katsoo, ettei kivi enää loista siten kuin se loisti antiikin kreikkalaisille. Sallis pyrkii palauttamaan kivelle sen muinaisen hehkun, antamaan kivelle takaisin sen mielen kirjoittamalla kiveä auki. Hän toteaa, ettei hänen kirjoittamisensa tosiasiallisesti lisää kiveen mitään, ei mitään sellaista, jota siinä ei jo olisi. Hänen kirjoituksensa ei representoi kiveä; kirjoituksessa sitä vastoin kivi itsessään loistaa. Sallis katsoo, että nyky maailmassa kiven loisto on tavoitettavissa enää vain hyvin harvoissa paikoissa. Aikaisemmin kivi hehkui esimerkiksi muinaisissa rajakivissä. Se, minkä nämä kivet aikaisemmin rajasivat, rajaavat nyt kartat ja koordinaatistot, jotka ovat kadottaneet yhteytensä maahan.<sup>1023</sup> Jo Walter Benjamin ja hänen jäljessään Giorgio Agamben ovat puhuneet

<sup>1022</sup> Sallis 1994, 1.

<sup>1023</sup> Sallis 1994, 1–9.

kokemuksen (*Erlebnis*) köyhtymisessä nykymaailmassa. Kaiken kohdattavan asettaminen mitattavaksi on yksi oire tästä. Sallis viittaa Heideggeriin toteamalla, ettei kiven painavuus ole mitattavissa va´alla. Onhan niin, ettei va´ankieli mittaa painavuutta, se mittaa vain painoa. Kohtaan kiven painavuuden vain ottaessani sen käteeni, asettaessani sen suhteeseen omaan ruumiiseeni nähden. Näin minulle avautuu mahdollisuus tavoittaa olemisen itsensä paino, jota voimme kutsua – Ned Lukacherin tavoin – ”toiseksi materiaalisuudeksi”, joka on tosiasiallisesti ensimmäistä materiaalisuutta, joka edeltää oliomaista, ”esilläolevaa” (*vorhanden*), fyysisten kappaleiden materiaalisuutta.

Taidehistorialla on ollut aina kompleksinen suhde taideteoksen materiaalisuuteen. James Elkins on esittänyt, että taiteentutkimuksessa, visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa ja taideteoriassa ollaan kiinnostuneita taideteoksen materiaalisuudesta vain hyvin yleisellä tasolla: ”On suhteellisen helppoa muodostaa teorioita materiaalisuudesta, mutta suhteellisen vaikeaa puhua siitä yksittäisten esineiden äärellä. Taiteentutkimusta leimaakin Elkinsin mielestä pelko materiaalisuutta kohtaan.<sup>1024</sup> Juuri tähän lienee jäljitettävissä Didi-Hubermaninkin kokemus fyysisen taideteosobjektin äärellä, jota hän luonnehtii ”kummaksi” ja ”oudoksi” (*unheimlich*). Erityisen outona hän pitää vahaa, vähäisimmästäkin kädenlämmöstä muotoaan muuttavaa ainetta, johon Descartes suhtautui tämän vuoksi erityisen kielteisesti. Vahan Didi-Hubermanissa herättämä tuntemus ei ole kuitenkaan kauhistus vaan ihmetys. Altistuessaan tosiasiallisuuden kontingenssille tutkija asettuu kuitenkin aina alttiiksi jollekin sellaiselle, joka ei ole hänen vallassaan – tämä aiheuttaa ahdistusta. Elkins ei ole tietääkseni milloinkaan viitannut tekniseen taidehistoriaan, jolla tätä materiaalisuuden pelkoa on pyritty lievittämään. Mutta onko siinä onnistuttu? Olen tutkimuksessani pyrkinyt osoittamaan, että aivan kuten taiteentutkimuksessa, konservoinnissa ja teknisessä taidehistoriassakin taideteoksen materiaalisuutta kyetään lähestymään vain tietyllä tasolla. Siten, että puhe on aina ontisesta oliomaisuudesta. Esimerkiksi löysä puhe, jonka mukaan maalaus voidaan ”kunnostaa” tai jopa ”huoltaa” kertoo selvällä tavallaan siitä, että liikutaan ontisen ja vain ontisen alueella. Puhe toisesta materiaalisuudesta on tästä näkökulmasta käsittämätöntä; se voidaan mieltää vain pyrkimyksenä kieltää tai sivuuttaa taideteoksen käsinkoskeltava esineellisyys. Näin teki James Elkins väittäessään, että Jacques Derrida kykeni *Sokean muistelmissaan* (*Mémoires d’aveugle*, 1990) lähestymään tarkastelemiensä piirrosten graafisuutta vain etäännytetysti. Elkins katsoo, että Derridan, hänen mukaansa repressiivisissä, teosanalyyseissä piirrosten kontingentin materiaalisuuden on vetäydyttävä näkyvistä antaakseen tietä kirjoitukselle, merkitykselle. Elkinsille ei alkuunkaan riitä se, ettemme kykene ilmaisemaan taideteoksen materiaalisuudesta muuta kuin että se vetäytyy näkyvistä. Hänen mukaansa piirros ei suinkaan katoa, se on sitä vastoin tutkimuksen stabiili kohde.<sup>1025</sup> On helppo huomata, että Elkins käsittää asian täysin väärin. Hänen puheensa on jälleen puhetta ontisesta materiaalisuudesta. Toisin kuin hän väittää, Derridallakaan teoksen materiaalisuus ei suinkaan vetäydy näkyvistä. Se on

<sup>1024</sup> Elkins 2008.

<sup>1025</sup> Elkins 1995b, 822–860.

kaiken aikaa läsnä, ei kuitenkaan staattisena. Kyse ei ole vetäytymisestä vaan häilymisestä vetäytymisen ja ilmenemisen kaksoisliikkeessä. Tämä on olemisen, ei olevan materiaalisuutta. Toinen ongelma, joka vaikeuttaa taiteentutkijan tehtävää fyysisen taideobjektin äärellä liittyy Elkinsin mukaan ajallisuuteen. Toisin kuin taiteilijan, joka puurtaa työhuoneellaan pitkiä aikoja saamatta aikaan paljoakaan, taiteentutkijan on kyettävä tekemään uusia oivalluksia hyvin nopeaan tahtiin. Taideteoksen materiaalisuus ei salli tätä. Elkins esittää, että taiteentutkijan olisi seisahduttava taideteoksen äärelle pitkäksi ajaksi – tässä hän tulee lähelle Didi-Hubermania.

Katson, että ”toista materiaalisuutta” olisi tosiasiallisesti pidettävä ensimmäisenä materiaalisuutena – kyse on siitä ”ensimmäisestä luonnosta” (*erste Natur*), josta Schelling puhui luonnonfilosofiassaan. Jason Wirth kysyy: ”Mikä on tämä barbaarinen periaate, tämä nomadinen voima, tämä lähde, joka näyttyy aina odottamattomasti olevan keskellä, joka vastustaa vakiintuneita ajattelutapojamme pistäen ne liikkeeseen, mutta jota ajattelu ei voi sen paremmin ottaa haltuunsa kuin sivuuttaakaan. *Erste Natur* on järjen (*Vernunft*) ylittävä, siihen nähden ikuisesti heterogeeninen ja transsendentti. Se merkitsee luontoa, joka ei ole representoitavissa vaan joka on *natura naturans*, kaikkea luomakuntaa hallitseva periaate. Wirth toteaa, että johonkin samankaltaiseen viittasivat Deleuze ja Guattari ”immanenssin tasollaan” (*plan d’immanence*) – Merleau-Pontyn käsitteen *la chair* ja Heideggerin *fysiksen* on nähty viittavaan samaan suuntaan. Kyse on siitä, mitä ei voi ajatella, mutta mitä siitä huolimatta, tai juuri sen vuoksi pitäisi ajatella.<sup>1026</sup> Kyse on siitä ”yöllisestä”, joka on ajattelun ja olemisen yhteinen juuri, se, että ”on olemista”. Kyse on Absoluutiksi ymmärretyn luonnon näkymättömästä produktiivisuudesta, joka on kaiken näkyvän oliomaisuuden alkuperä.<sup>1027</sup> Ymmärrän ”toisen materiaalisuuden” tämän mukaisesti siksi materiaalisuudeksi, jossa olemme kaiken aikaa osallisina, mutta jota ei ole mahdollista lähestyä taiteentutkimuksen vakiintuneilla jäsennostavoilla.

## 5.6 Ei-inhimillisen suhde taideteoksen materiaalisuuteen

Didi-Hubermanin näkökulmasta taideteoksen materiaalisuuteen on löydettävissä samankaltaisuutta siihen diskurssiin, joka on viime vuosikymmeninä yleistynyt anti- ja posthumanistien piirissä. Anti- ja posthumanismi eivät merkitse humanismin hylkäämistä, sen paremmin kuin postmodernismi olisi tarkoittanut modernismin hylkäämistä. Ne pyrkivät sitä vastoin lähestymään humanismia laajemmasta, heideggerilaisittain inhimillisen ”täälläolemisen” näkökulmasta. Humanismia perinteisessä muodossaan voi tosiaankin pitää tyypistetyntä muotona ”todellisesta” humanismista. Ongelman muodostaa esimerkiksi suhtautuminen kieleen. Kuten Gavin Rae toteaa, perinteisessä humanistisessa ajattelussa kieli nähdään instrumentalistisesti, puhtaana kommunikaatioväli-

<sup>1026</sup> Wirth 2013, 3–22, Voss 2013, 268.

<sup>1027</sup> Lindberg 2011, 168–169.

neenä. Näin ei kyetä tiedostamaan sitä, että kieli itsessään muokkaa ihmistä eikä päinvastoin, me olemme kielellisiä konstruktioita. Kieli on ennen meitä ja se jää meidän jälkeemme. Raen mukaan posthumanisteja yhdistää Heideggerin ajattelusta innoituksensa saanut pyrkimys ylittää ne binääriset oppositioparit – niihin viittaa artikkelissani *Are We Dealing with Details of Patches?* – joiden varaan antroposentrinen humanismi on rakentunut. Yksi keskeisimmistä vastakohtapareista näissä on inhimillisen ja ei-inhimillisen (toisin ilmaistuna ihmisen ja eläimen, tai ihmisen ja kyborgin) erottelu. Posthumanistit pyrkivät Raen mukaan pääsemään irti näistä erotteluista, osoittamaan, ettei inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä ole tosiasiallisesti jyrkkää rajaa, kyse on keinotekoisista idealisaatioista. He pyrkivät myös kyseenalaistamaan sen ihmiselle luomakunnassa annetun erityisaseman, jonka humanismi on konstruoinut.<sup>1028</sup> Katson, että Didi-Hubermanin kiinnostus antropologiseen *informeen* vie hänet lähelle posthumanistista lähestymistapaa.

Antropologissävytteistä – mutta hyvin toisen luonteista didihubermanilaiseen näkökulmaan verrattuna – on pääosaltaan myös se viime vuosikymmeniä virinnyt materiaalisen kulttuurin tutkimus, jota edustavat muun muassa Adolf Gell, Daniel Miller, Christopher Tilley (2004) sekä ja Tim Ingold (2007).<sup>1029</sup> Yksi posthumanismin ilmentymistä on myös Manuel DeLandan ja Rosi Braidottin 1990-luvun jälkipuoliskolla lanseeraama uusmaterialistinen näkökulma (*New Materialism*). Suomessa uusmaterialistista tutkimusotetta edustaa varsinkin Katve-Kaisa Kontturi, joka toteaa pyrkimyksenään olevan ”tavoittaa taideprosessin kompleksisuuden, jossa aineen ja muodon, sisällön ja ilmaisuuden, [...] inhimillisen ja ei-inhimillisen rajat murtuvat kaiken aikaa.” Tässä hän seuraa Barbara Boltia, joka esittää tavoitteekseen huomion kiinnittämisen taideprosessin aktiiviseen, itseriittoiseen toimijuuteen, joka on täysin toinen lähestymistapa kuin se, jossa teos mielletään instrumentalistisesti ”jo olemassaolevien representaatioiden ja identiteettien välittäjänä”.<sup>1030</sup> Kontturi toteaa: ”Taideteoksen luovan potentiaalinn tunnistaminen törmää perinteisiin käsityksiin materiaasta mediumina, jolla on vain epäitsenäisen välittäjän funktio eikä siten kykene luomaan mitään uutta.”<sup>1031</sup> Kyse on siis pyrkimyksestä taideteoksen omalakisesta taideteoksisuuden, sen tapahtumisen, kohtaamiseen. Perustavanlaatuisen ongelman Kontturin ”molaariseksi taidehistoriaksi” kutsumassaan lähestymistavassa piilee siinä, ettei kyseistä näkökulmaa suhteuteta millään tavalla vuosikymmeniä jatkuneeseen, asemansa vakiinnuttaneeseen teknisen taidehistorian piirissä tapahtuvaan tutkimukseen.<sup>1032</sup> Näin Kontturin tekstejä lukevalle, asiaan

<sup>1028</sup> Rae 2014, 51–69.

<sup>1029</sup> Christopher Tilley 2004. *The Materiality of Stone. Explorations in landscape phenomenology* (Oxford: Berg); Tim Ingold 2007. *Materials against materiality. Archaeological Dialogues* 14, (1), 1–16.

<sup>1030</sup> Kontturi 2012, 74.

<sup>1031</sup> Kontturi 2012, 71.

<sup>1032</sup> Kontturi viittaa muutamalla lauseella lähinnä taideteosten attribuointiin keskittyvään materiaalitutkimukseen, joka perustuu on klassisessa taiteentuntemuksessa (*connoisseurship*). Hän toteaa, että toisinaan tämäntyyppisessä tutkimuksessa käytetään hyväksi erilaisia teknisiä apuvälineitä. Kontturi ei kuitenkaan viittaa sanallakaan tekniseen taidehistoriaan. Tästä voi syntyä mielikuva, ettei hän lainkaan tunne kyseistä käsitettä. Kontturi 2012, 20.

perehtymättömälle lukijalle voi hyvin syntyä käsitys, ettei taideteoksen materiaalisuutta olisi lainkaan tutkittu ennen uusmaterialistisia kysymyksenasetteluja. Minulla ei ole oman tutkimukseni piirissä mahdollista käsitellä laajemmin molaarisen taidehistorian ongelmia, on kuitenkin todettava, että sen paremmin eksplikoidun teoreettisen viitekehänsä sen paremmin kuin heuristiikkansaakaan kannalta kyseinen lähestymistapa ei tunnu vakuuttavalta. Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin *Mille plateaux* -teoksesta (1980) lainatulla hämärällä käsitteistöllä, jota on maustettu feministis-poliittisilla teorioilla ja marxilaisella työn lisäarvon problematiikalla, ei päästä pitkälle. Kontturi toteaa, että ”materian liikkeen, sen virtojen seuraaminen edellyttää erityistä metodologiaa” kykenemättä kuitenkaan eksplikoimaan sitä, millaisesta metodologiasta olisi varsinaisesti kyse.<sup>1033</sup> Daniela Voss on kiinnittänyt huomionsa Deleuzen Nietzschen ”ikuisen paluun” käsitteestä tekemään tulkintaan. Deleuzen luennassa ikuisesta paluusta muodostuu differentiaalisen moninaisuuden affirmaatiota. Näin se, mikä ikuisessa paluussa ”toistuu”, ei ole mitään sellaista, mikä olisi ollut jo ennen ”toistumistaan”. Se, mikä toistuu, ei ole identiteetti vaan ero. Altistuessaan ikuisella paluulle subjekti läpikäy muodonmuutoksen, jossa aktualisoituvat ennen tätä vain virtuaalisena virtaavat energiat. Virtuaalisen aktualisoituminen ei kuitenkaan merkitse ennen tätä vain potentiaalisena vallinneen energian todellistumista; virtuaalisuus jää aktualisoituneen rakenteeseen; ne muodostavat yhdessä immanenssin tason.<sup>1034</sup>

Miten ei-inhimillinen ilmenee konservoinnin piirissä? Konservattori Hans-Cristoph von Imhoff kertoo Michelangelon Sikstuksen kappelin freskojen tilasta ennen niiden viime kertaista laajaa konservointia. Hän kysyi, mikä aiheutti sen ”sfumaton”, jonka ansiosta freskot näyttivät huomattavasti tummemmilta kuin niiden valmistuttua. Hän katsoo syyksi tähän freskojen päälle myöhemmin sivellyt moninkertaiset liimakerrokset, jotka muuttuivat ikääntyessään harmaiksi ja vuosi vuodelta peittivät yhä enemmän freskojen alkuperäistä heileä väriasteikkoa alleen. Freskoja kohti suunnatut voimakkaat valonheittimet tuottivat lämpöä, jonka ansiosta liima vuoroin turposi ja kutistui. Lämpö aikaansai sekä ilmassa leijuvien pölyhiukkasten että alttarilla poltettujen kynttilöiden tuottaman noen kohoamisen ylös ja tarttumisen kyseisiin liimapintoihin. Imhoff toteaa, ettei ”sfumatoa” siis tosiasiallisesti tehnyt inhimillinen toimija, Michelangelo, vaan ei-inhimillinen aktantti: liimakerrokset.<sup>1035</sup>

Tämä voi viedä ajatukset siihen, miten Graham Harman pyrki *Tool-Being* -teoksessaan (2002) ajattelemaan elottomien olioiden keskinäistä vuorovaikutusta. Harmanin lähtökohta on spekulatiivisessa realismissa, jossa todellisuutta ei enää haluta perinteisen fenomenologian ja muiden antirealististen ajattelusuuntausten tavoin redusoida inhimilliseen, humanistiseen, antropomorfiseen.<sup>1036</sup> Hän esittää, etteivät oliot ole tosiasiallisesti milloinkaan ”esilläolevia” (*vorhanden*) inerttejä kappaleita, josta vasta inhimillinen toimija tekisi ”käsilläolevia”

<sup>1033</sup> Kontturi 2013, 235–260.

<sup>1034</sup> Voss 2013, 243.

<sup>1035</sup> Von Imhoff 2007, 8.

<sup>1036</sup> Sparrow 2014, 19.



(*zuhanden*), siis toisi ne välineuniversumin piiriin ja tekisi niistä itselleen käyttökelpoisia entiteettejä – oliot ovat jo lähtökohtaisesti ”käsilläolevia”. Niiden käsilläolevuus on kuitenkin Harmanin mukaan ”maanalaista”, ei ihmisen määrittämää ja määrittämää. Kyse on moninkertaisista, meiltä usein huomaamatta jäävistä olioiden aktanttien välisistä relaatioista ja verkostoista. Harman esittää kiistanalaisesti, etteivät oliot niinkään *ole* kuin tuottavat tiettyjä *vaikutuksia*. Kyse ei siis Harmanin mukaan ole siitä Heideggerin esittämästä näkemyksestä, jonka mukaan omaisimme esikielellisen käsityksen siitä, mihin mitään tarviketta voidaan käyttää, mikä sitten aktualisoituisi, kun kyseistä kapinetta käytettäisiin jossakin tietyssä käyttötarkoituksessa.<sup>1037</sup> Harman esittää ettei se, että voimme käyttää vasaraa naulojen lyömiseen lautaan, ole seurausta meidän vasaraan lisäämistämme ominaisuuksista – hänen mukaansa vasara itsessään sisältää käyttötarkoituksensa.<sup>1038</sup> Harman esittääkin, ettei tarkasti ottaen pitäisikään ajatella niin, että me käytämme välineitä ja tarvikkeita, pikemminkin ne käyttävät meitä tuottaakseen tietynlaisia vaikutuksia, *Vollzug*. Harmanilaisessa katsannossa välineen olemus palautuu täydellisesti sen tuottamaan vaikutukseen; välineen ”mieli” (*Sinn, sens*) ilmenee havaittavasti sinä finaliteettina, jonka se on saavuttanut päättäessään näkymättömän ”maanalaisen” toimintansa. Kun tämä päätepiste on saavutettu, välineen erilliset komponentit ovat muodostaneet yhteen sulautuneen verkoston, jonka ”mieli” on välineen tuottamassa vaikutuksessa. Inhimillisestä näkökulmasta tarkasteltuna välineet onnistuvat tuottamaan vaikutuksiaan sitä paremmin, mitä huomaamattomampaa niiden toiminta on.<sup>1039</sup> Harman ottaa esimerkikseen sillan – olion, jota jo Heidegger käytti esimerkkinään ”neliyhteyden” (*Geviert*) yhteenkokoavasta rakennelmasta *Bauen wohnen denken* -kirjoituksessaan – Harman toteaa, että kaikki sen erilliset komponentit toimivat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa muodostaen entiteetin, jotka kutsumme sillaksi. Se, minkä me havaitsemme siltana, ei harmanilaisessa katsannossa ole silta teknisenä rakenteena vaan ”siltavaikutus” – se, mitä voimme havaita siitä moninkertaisesta vuorovaikutuksesta, joka muodostaa silta-entiteetin. Se, että voimme käyttää siltaa ajaaksemme sen ylitse virran toiselle puolelle, ei ole siltaisinöörin ja sillan rakentaneiden työmiesten ansiota. Se on sitä vastoin sen ansiota, että rakenne, jotka kutsumme sillaksi kykenee tuottamaan tietynlaisia siltavaikutuksia. Siltarakenteen muodostavien erillisten teknisten komponenttien – pulttien, vaijereiden ja teräspalkkien – väliset

<sup>1037</sup> Heidegger erotti hermeneuttisen, esipredikatiivisen ”jokin jonakin”-rakenteen (*Als-Struktur*), joka aktualisoituu tarvikkeen käytössä, siitä johdetusta apofantisesta, siis väitelausein ilmaistavissa olevasta ”jokin jonakin”-suhteesta, yhdistämisen (*synthesis*) ja erottelun (*diairesis*) keinoin pääteltävissä olevasta jonkin tietyn tarvikkeen soveltuvuudesta johonkin nimenomaiseen käyttötarkoitukseen. Heidegger 2000 [1927], §§ 32–33, 191–205.

<sup>1038</sup> Tämä tuo mieleeni Bernard Stieglerin esittämät ajatukset, joita Susanna Lindberg esittelee käyttäen esimerkkinään kirvestä: ”Kirves, [jo varhaiset kivikirveet] ’sisältä[vät]’ tiedon siitä, miten puu tai kivi lohkeaa. Niinpä kirveen käyttäjän ei tarvitsekaan enää tietää niin paljon puun ja kiven kovuudesta, rakeisuudesta ja syistä, sillä tämä tieto ’sisältyy’ jo kirveeseen ja suorastaan ’muodostaa’ kirveen.” Lindberg 2013b, 118–131.

<sup>1039</sup> Harman 2002, 20–21, 25–26.

suhteet eroa ontologisesti mitenkään siitä suhteesta, mikä meillä on siltaan. Harman esittää, että se, mikä nousee tietoisuutemme pinnalle tästä maanalaisesta vuorovaikutuksesta esimerkiksi siltavaikutuksina, on vain pieni osa relaatioiden totaliteetista. Harmanin huomio kohdistuu aina relaatioihin, ei toisistaan erillisiin, siis "esilläoleviin" olioihin. Relaatiot eivät milloinkaan aktualisoidu kokonaisuudessaan.<sup>1040</sup> Puheellaan "elottomien" olioiden keskinäisestä vuorovaikutuksesta Harman itse asiassa eroaa ratkaisevasti Heideggerista, joka esitti, etteivät oliot, jotka eivät eksistoi "täälläolevina" ollen siten "maailmattomia", voi mitenkään koskettaa toisiaan; kanssaoleminen, *Mitsein*, on vain *Daseinin* ominaisuus. Fyysiset kappaleet voivat olla vierekkäin tai sisäkkäin, mutteivät koskaan kosketuksissa toistensa kanssa.<sup>1041</sup>

Joka tapauksessa harmanilaisittain tulkittuna syynä sille, että voimme palata kerta toisensa jälkeen esimerkiksi Sikstuksen kappeliin ja nähdä Michelangelon freskot aina uudesta näkökulmasta – on se, että kohtaamme freskot aina freskovaikutuksina, emme freskoina *eo ipso*. Aivan kuten edellä kerrottu silta, freskokin koostuu monista erillisistä komponenteista, jotka menettävät erillisyytensä asettuessaan vuorovaikutukseen toistensa kanssa. Kohtaamani freskovaikutuksen materiaallinen syy on sen fyysisten komponenttien yhdessä muodostama rakenne. Se, että freskovaikutukset ilmenevät aina eri tavalla, on seurausta tästä rakenteesta, mutta myös freskon ulkopuolisista tekijöistä, esimerkiksi valaistuksesta, että myös siitä jatkuvasti muuttuvista korrelaatiosuhteista, joilla asetun suhteeseen näihin freskoihin.

Miten muuten kyseisiä freskoja ja Imhoffin niistä esittämiä huomioita voitaisiin lähestyä harmanilaisesta näkökulmasta? Esimerkiksi niin, että mielttäisimme liimakerrosten, lämmön, polypartikkelien ja noen väliset suhteet samankaltaisiksi kuin meidän itsemme suhde kyseisiin freskoihin. Imhoff ei kuitenkaan halua altistaa tälle ei-inhimillisen olemisen näkymättömille vuorovaikutussuhteille. Hän ei halua irrottaa otettaan taiteentutkimuksesta panofskylaisittain humanistisena tieteenalana. Hän haluaa tavoittaa vain ja ainoastaan Michelangelon *invenzionen* ja hänen yksilöllisen kätensä monien myöhempien kerrostumien ja "kontaminaatioiden" alta.

Tämä on kuitenkin harhaa. Pöly (tai derridalaisittain tuhka, *cedre*) on ennen meitä ja se jää meidän jälkeemme; se on meitä vanhempi, *il y a là cendre*.<sup>1042</sup> On lisäksi muistettava, että eivät vain ihmisen luomat konstruktiot – esimerkiksi sillat ja freskomaalaukset – tuota vaikutuksia. Erilaiset säätilat ja luonnonmuodostelmat tuottavat yhtä lailla tietynlaisia vaikutuksia. Tietty säätila tuottaa tietynlaisia säätilavaikutuksia: talvella esimerkiksi sen, että jäätyneellä joella voidaan luistella tai kesäaikaan sen, että tietystä kohtaa joki on niin matala, että sen ylitse voidaan kahlata. Se, että Sikstuksen kappeliin lankeaa juuri tietynlainen valo juuri tiettyinä vuorokauden aikana, juuri tiettyinä vuodenaikana, tuottaa omat valovaikutuksensa. Tämä on ei-inhimillisen jatkuvaa sekoittumista inhimilliseen. Tätä esimerkiksi teknisessä taidehistoriassa ei voida mitenkään

<sup>1040</sup> Harman 2002, 259–260.

<sup>1041</sup> Heidegger 2000 [1927], § 12, 79–81.

<sup>1042</sup> Derrida 1991 [1987].

lähestyä ja ottaa haltuun. Tämä asettaa myös esitetyt väitteet, joiden mukaan tutkimalla hyvin yksityiskohtaisesti fyysisen taideteosobjektin ominaisuuksia voisimme vetää siitä suoran linjan teoksen valmistaneen taiteilijan psyykeen. Tämä kumoo jo pelkän ajatuksen siitä, että taideteos olisi taiteilijan valmistama. Harmanilaisesti ajateltuna taiteilija on sitä vastoin teoksisuuden tuottamien vaikutusten välikappale. Taideteoksen alkuperää ei toisin sanoen voi palauttaa taiteilijaan vaan viimekädessä siihen, että "on olemista", "on taidetta" ja "on tietynlaisia materiaaleja, joita työstämällä materiaalit itse tuottavat taiteilijaa hyväksikäyttäen vaikutuksinaan taideteoksia.

On kuin harmanilaisessa puheessa "välineolemisestä" (*tool-being*) voitaisiin kuulla heikko kaiku *différancesta*, jonka vaikutuksiksi "välineeksi" (*tool*) ja "rikkoutuneeksi välineeksi" kutsutut entiteetit mielletäisiin? Onhan niin, että Derrida luonnehti *différencea* hyvin samansuuntaisesti kuin Harman "välineolemistaan". Derrida viittaa *différanceen* liikkeenä, joka tuottaa "olemustaan" vaikutuksinaan. *Différance* "on" vain vaikutustensa kautta. Ontisessa ja ontologisessa merkityksessä *Différencea* ei ole, sillä ei ole tarkasti määriteltävissä olevaa olemusta, *essentiaa* sen paremmin kuin *eksistentiaakaan*. Se tulee ilmeneväksi vain kiertoteitse, tuottamiensa vaikutusten kautta.<sup>1043</sup> Harmanilla näitä vaikutuksia ovat "väline" ja "rikkoutunut väline". Välineoleminen vetäytyy niiden tieltä kuin *différance* a-kirjain, yksi ainoa kirjainmerkki, jonka ansiosta *différance* eroaa kirjoitusasultaan *différencestä* – sanan äänneasusta emme kuitenkaan pysty päättelemään, kummasta puhutaan: *différancesta* vai *différencestä*. A-kirjain vetäytyy kuulemattomiin vaikutustensa tieltä, aivan kuten välineoleminen vetäytyy näkymättömiin "välineen" ja "rikkoutuneen välineen" tieltä.<sup>1044</sup> Harmanilla *Tool-Being* on tämä arvoituksellinen a-kirjain. A-kirjain voitaisiin mieltää "väline-olemisena". Itse asiassa Harmanin valitsema ilmaus "välineoleminen" tuntuu tässä valossa ristiriitaiselta viitattaessa olemiseen, joka on *différance* kaltaista – puhuminen kaltaisuudesta ei tässä tapauksessa liene aivan asianmukaista – jolla ei tosiasiallisesti itsessään ole tiettyä, määriteltävissä olevaa olemisen tapaa. Kenties *Tool-Being* olisikin parempi ymmärtää "olemisena *sous rature*" tai sitten "välineen olemisena". Harmanin Heidegger-tulkinnassa olemisen jännittyy "välineen" ja "rikkoutuneen välineen" välille, ne ovat välineolemisestä moduksia.<sup>1045</sup> Meillä ei toisin sanoen ole pääsyä välineen olemiseen kuin sen kahden moduksen kautta – aivan kuten meillä ei ole pääsyä tekniikkanaan olemukseen. Juuri se, että nämä olemisen ja olemukset ovat erityisen problemaattisia, sai Heideggerin asettamaan kysymyksen niiden olemuksesta tekstissään *Tekniikan kysyminen*. Siinä hän ei pyrkinyt selvittämään sitä, mikä on tämä tai tuo erityinen tekniikka vaan mikä on se olemus, joka niitä yhdistää: teknisyys. Teknisyys nimittäin vetäytyy teknisten aparaattien tieltä aivan vastaavalla tavalla kuin välineolemus vetäytyy välineen kahden moduksen tieltä.

<sup>1043</sup> Derrida 1982 [1972], 11.

<sup>1044</sup> Harman 2002, 4–5.

<sup>1045</sup> Harman 2002, 4.

Sana, jolla Derrida pyrki lähestymään ei-inhimillistä ulottuvuutta, on *la cendre*. Se, mikä tuottaa edellä mainittuja vaikutuksia vetäytyessään itse näkyvistä, on juuri tämä, joka "on" vain vaivoin, joka liikkuu aineettoman rajalla: se mikä "on" olevan ja ei-olevan välissä. Derridalaisittain se tosiasia, että "on olemista", on *la cendren*, olevan ja ei-olevan välienselvittelyn tuottama vaikutus. Derridan kyseinen teksti toimi Didi-Hubermanin italialaistaiteilija Claudio Parmiggianin teoksista innoituksensa saaneen *Génie du non-lieu* -teoksen (2001) lähtökohtana. Tässä esseessään Didi-Huberman luonnehtii ilmaa *khōraksi*, joka kantaa mukanaan, kuvia, menneisyyttä, meitä ennen lähteneitä.<sup>1046</sup> Ilmavirta, joka pistää pölyhiukkaset liikkeelle, on poikkeama atomien deterministisessä liikeradassa, Lucretiuksen *clinamen*, elämän periaate (Bernard Stiegler on luonnehtinut *différancea* elämän periaatteeksi).<sup>1047</sup> Vain ilman ansiosta – sen elementaarisuuden, jonka länsimainen metafysiikka on Luce Irigarayn mukaan unohtanut<sup>1048</sup> – elämä voi syntyä hiukkasten törmätessä toisiinsa ja pakkautuessa yhteen. Mutta ilmavirta yhtä lailla tarttuu hiukkasiin ja erottaa ne toisistaan. Se ei ole vain syntymisen vaan myös häviämisen periaate, inhimillisen ei-inhimillinen, *kriittinen*, alku-perä. Stephen Groening on luonnehtinut uusia mediateknologioita tämän kaltaiseksi; ne ovat olemukseltaan meteorologisia. Meteorologia on ilman liikkeiden tutkimusta, joka kiinnittää huomionsa ilmavirtoihin ja -pyörteisiin, ilmakehän fluidiin dynamiikkaan, sen yhteenkytkeytyneisyyteen ja siinä tapahtuviin häiriöihin.<sup>1049</sup> Tähän ulottuvuuteen, jota Groening pitää mediaalisuuden alkuperänä, Deleuze muistutti jo Nietzschen keskittäneen huomionsa: yksilöitä edeltävään todellisuuteen, nomadisiin singulariteetteihin, energiavirtoihin, joita ei ole kahlittu sen paremmin äärettömäksi ja ikuiseksi postuloidun Jumalan kuin inhimillisten mielenkykyjemmekään asettamiin rajoihin. Kyseessä on lakkaamatta jauhava dionyysinen merkityksellistymisen mylly, jossa mieli ja mielettömyys, merkitys ja merkitystä vailla oleva, muoto ja muodoton eivät ole enää vastakkaisissa suhteissa toisiinsa nähden vaan kanssaolevia toisilleen. Tällaiseen ulottuvuuteen voi suuntautua vain puhe, joka on ontisen näkökulmasta epätavallista – puhe, jonka lähtökohta ei ole sen paremmin muodossa kuin muodottomassakaan, vaan siinä, mikä edeltää näitä abstraktioita, geneettisessä kehkeytymisen prosessissa.<sup>1050</sup> Tällaista on puhe "toisesta materiaalisuudesta".

<sup>1046</sup> Didi-Huberman 2008 [2001], 79, 81.

<sup>1047</sup> Stiegler 1998 [1994], 151.

<sup>1048</sup> Näin teki Irigarayn mukaan jopa Heidegger, jolle ilma oli hänen mukaansa yhtaikaisesti liian välittömän evidentti ja liian vähän ilmenevä, jotta hän olisi kyennyt ajattelemaan sitä. Irigaray 1999 [1983], 40. Ilma tulee todellakin ilmeneväksi vain aineellisuudessaan, esimerkiksi kun siihen sekoittuu pölyä, mikä tekee hengittämisen vaikeaksi.

<sup>1049</sup> Groening 2014.

<sup>1050</sup> Deleuze 1990 [1969], 107.

## 6 YHTEENVETO

Aloitin tutkimukseni puhumalla huolen, heideggerilaisittain *Sorgen*, käsitteestä. Huoli ja huolehtiminen (*Besorgen*) merkitsivät Martin Heideggerille inhimillisen "täälläolon" (*Dasein*) olemistapaa. Se merkitsi merkityksellistä oleilua ja toimimista maailmansisäisesti, siis moninaisten merkityssuhteiden verkostoissa kohdattavan "käsilläolevan" (*zuhanden*) ja "esilläolevan" (*vorhanden*) oliomaisuuden äärellä. Huoli ja huolehtiminen merkitsivät yhtä lailla praktista kuin teoreettistakin ulottuvuutta. Ne laajenivat kokonaiseksi huoleksi maailman ja olemisen mielestä (*Sinn, sens*). Voimme ajatella, että myös Georges Didi-Hubermanin huoli (*souci*) kuvista on tämän kaltaista huolta. Hänen huolensa on huolta taideteoksen kohtaamisesta koskettavana – huolta, joka asettaa kuvan häilymään. Kuva ei suostu antautumaan pysyväksi, subjektia vastaan asettuvaksi intentionaaliseksi korrelaatiksi, kohteeksi *Gegenstandin* merkityksessä, vaan siitä tulee pilveen tai kaasupurkaukseen verrattava konstellaatio, joka on jatkuvassa liikkeessä ja joka tempaa meidät mukaan omaan liikkeeseensä, omaan häilymiseensä. Näin kohdatusta meillä ei voi olla objektiivista tietoa, meillä voi olla vain – kuten Jean-Luc Marion asian ilmaisee – "negatiivinen varmuus" (*céritude négative*); kyse on tietämyksestä, jolla ei ole objektia, *connaissance sans objet*. Sen sijaan, että puhumme kuvaa koskevasta tietämyksestä, *connaissance*, meidän olisikin parempi ilmaista asia siten, että läpikäydessämme kuvan tarjoaman kokemuksen synnyimme yhdessä kuvan kanssa, *co-naissance*.

Meillä ei siis voi olla kuvaa koskevaa tietoa. Meillä voi olla tietoa vain objekteista – yksittäisistä kuvista, joiden aistimellinen moneus on köyhdytetty omiin mielenkykyihimme, omaan mittaamme. Tällaiset kuvat ovat symboleita tai merkkejä, joita tutkitaan ikonografisesti ja ikonologisesti suuntautuneiden lähestymistapojen, visuaalisen kulttuurin ja semiotiikan piirissä. Puhuessani kuvasta en viittaa jotakin representoivaan kuvalliseen esitykseen, jonka jäsenystä, muotokieltä ja merkityssisältöjä voimme analysoida edellä mainituilla oppialoilla sovellettavin metodein ja lähestymistavoin. Haluaisin ryhtyä puhumaan Kuvasta yksikössä ja isolla alkukirjaimella kirjoitettuna. Kuva siten kirjoitettuna nimeää sen, että se on ontologisesti erillinen – *le distinct*, kuten Jean-Luc Nancy sitä luonnehtii. Se on *pystytetty*. Jos puhuisin, ette voisi kuulla, että pu-

hun Kuvasta isolla alkukirjaimella – sen paremmin kuin voisitte kuulla, puhunko *différencesta* vai *différancesta*. Osoittaakseni, että puhun Kuvasta isolla alkukirjaimella, minun on siis osoitettava se, näytettävä Kuva, josta puhun – aivan kuten Derridan on kirjoitettava *différance* osoittaakseen puhuvansa *différencesta*. Kirjoitus, *grammē* ja Kuva on siis ennen puhetta – materiaallinen Kuva, alkuperäinen *mimēsis* ennen jotakin representoivaa kuvallista esitystä. Kuva isolla alkukirjaimella kirjoitettuna on Kuva *arkhēna*. Kuva näin ymmärrettynä ei representoi mitään – ei mitään sellaista, joka olisi olemassa ennen sitä. Vasta Kuva tuo jonkin ilmeneväksi; Kuva on alkuperäinen *mimēsis*. Kuva ei representoi mitään itseensä nähden ulkoista vaan toteuttaa omaa kuvallisuuttaan, *Bildlichkeit*, tapahtumalla Kuvana. Platonilaisittain voisimme ajatella, että yksittäiset kuvat osallistuvat (*methexis*) Kuvan ideaan. Havaittavat kuvat eivät ole kuitenkaan arkkikuvaansa vähäisempiä. Aivan kuten *différance* a-kirjain voi ilmetä vain kirjoitettuna, Kuva voi näyttäytyä vain havaittavissa kuvissa. Ilmetessään Kuva näyttäytyy kuitenkin aina problemaattisesti – ilmenevyyteen sekoittuu kätkeytyvyys. Juuri tämän vuoksi Kuva voidaan tavoittaa vain lyhyellä otollisella hetkellä, *kairos*, vain välähdyksenomaisesti, silmänräpäyksen ajan. Kuvan läsnäolo ole milloinkaan *ūsian* tai *parūsian* pysyvää läsnäoloa (*Anwesenheit*). Kuva ei ole mihinkään poissaolevaan viittaava symboli tai merkki vaan se ilmaisee olemustaan tapahtumalla Kuvana. Näyttäytyessään Kuvalla on aina jokin materiaali. Puheeni Kuvasta ei viittaa entiteettiin, joka olisi irrallaan mediumistaan – kuvalla on aina oma mediuminsa; se ei voi ilmetä ilman mediumiaan. Puheeni Kuvasta on puhetta siitä, että on kaltaisuutta ja sen mukana kulkevaa eroavuutta, että on *mimēsisistä*. Kuvan alkuperä on omassa itsessään. Se ei ole jäljitettävissä johonkin jonakin tietynä ajanjaksona eläneeseen yksittäiseen kuvantekijään tai ikonografiseen kuvatyyppiin. Kuvan alkuperä (*Ursprung*) on radikaali; Kuva on *Ur-phänomen*.

Kohdataksemme kuvan, emme voi pysyä siitä etäällä. Meidän on suuntauduttava siihen; meidän on muodostettava siihen suhde. Asettuminen Kuvan äärelle, *devant l'image*, edustaa aivan erityistä intentionaalisuutta, jota Edmund Husserl kutsui kuvatietoisuudeksi, *Bildbewusstsein*. Kuva ei ole transsendentti inhimilliseen tietoisuuteemme nähden; jokin voi ilmetä kuvana vain inhimillisessä tietoisuudessa. Se, että "on" (*il y a*) Kuvia ei ole meidän ansiotamme. Luomme kuvia, niin konkreettisesti havaittavia kuin mielemmekin kuvia, mutta se, että voimme niitä luoda ja muodostaa, ei ole omassa vallassamme – *mimēsis*en alkuperä on ei-inhimillinen. Olemme heitettyjä (*geworfen*) siihen faktisiteettiin, että "on" *mimēsisistä*, joka muodostuu, didihubermanilaisittain ilmaistuna, kaltaistumisen (*ressemblance*) ja dissimuloitumisen (*dissemblance*) kaksoisliikkeestä. Kohdataksemme Kuvan meidän on antauduttava omalla olemisellamme tähän liikkeeseen. Meidän on kyettävä kohtaamaan Kuva oman kuvittelukykykymme voimalla. Kyetäksemme kohtaamaan Kuvan, emme voi tarkastella sitä välimatkan päästä. Lähestyessämme sitä emme kuitenkaan voi saada sitä otteeseemme. Voimme koskettaa fyysistä taideteosobjektia: konservaattori voi sanoa "kunnostavansa" maalauksen, "puhdistavansa" sitä tai jopa tekevänsä sille "huoltotoimenpiteitä" – läpeensä ontisia ilmaisuja – Kuvaa ei ole kuiten-

kaan mahdollista kunnostaa, puhdistaa tai huoltaa. Juuri tämän vuoksi Kuva haastaa ajatteluamme.

Koska *mimēsis* ei ole omassa vallassamme, me emme kykene asettamaan rajoja Kuvan ilmenemiselle. Puhuessamme Kuvan rajoista emme näin puhu jostakin sellaisesta, joka olisi jo ottanut pysyvän muotonsa ja jonka ympärille voisimme näin piirtää ääriviivan erottaaksemme sen siitä, mitä se ei ole: ulkopuolestaan, *parergonistaan*, aksidenteistaan. Pyrkiessämme asettamaan Kuvan omiin rajoihimme pakotamme sen välttämättä puitteisiin, dispoitioon, johon sijoitamme kaiken tutun ja tunnistettavan, jo ennalta nähdyn – kyse on representaation ja rekognition rajoista, pienellä alkukirjaimella kirjoitettavan tyypitetyn kuvan rajoista, aistimellisesti köyhän (*pauvre*) kuvan rajoista. Mutta Kuva on olemukseltaan dis-positiivinen – se asettaa itse omat rajansa. Tämä raja on se piirto, *Riss*, mistä käsin Kuva vasta voi ilmetä. Raja ei sulje Kuvaa sisäpuolelleen vaan vasta sen ansiosta Kuva saavuttaa omimman läsnäolevuutensa, joka ei ole pysyvää ja staattista läsnäoloa.

Altistaessamme itsemme *devant l'image* Kuvan meissä tuottamalle vaikutukselle antaudumme jollekin sellaiselle, josta emme pysty sanomaan, mikä se on – tätä on *pathos*: havahdumme yhtäkkiä olevamme jonkin sellaisen vallassa, jota emme osaa tarkasti määrittellä. Huolella Kuvasta on välttämättä oltava affektiivinen ulottuvuutensa; taideteos, joka ei kosketa meitä jollakin erityisellä ja määrittelemättömällä tavalla, ei ole Kuva. Se kipu tai mielihyvä, jota ruumiillani tunnen, on juuri minun kipuni tai mielihyvääni – jos se olisi yleispätevää, se ei koskettaisi minua – se koskettaa minua vain siksi, että se on juuri minun omaa kipuni tai mielihyvääni. Jotta Kuva voisi koskettaa meitä, meidän on ollut lähestyttävä sitä ja löydettävä siihen oikea suhde; tämä suhde ei voi olla puhtaasti tiedollinen. Koskettaa voi vain jokin sellainen, joka kohtaa meidät ennakoimattomasti (*malgré tout*) ja koskettaa juuri meitä, omaa yksilöllistä olemassaoloamme. Kokemus Kuvan koskettamisesta ei ole ilmaistavissa sanoin – *pathos* on yhteismitaton suhteessa *logokseen* – se voidaan vain läpikäydä, *erfahren*.

Huolesta Kuvasta muodostuu tässä katsannossa myös huolta omasta itsestä, omasta olemisestamme ja olemassaolostamme. Mutta ehkä vielä enemmän siitä muodostuu huolta sekä kanssaihmisistämme – *Daseinin* olemisen on olemukseltaan kanssaolemuksellista – että siitä Toisesta, johon Emmanuel Levinas viittasi ilmaisulla *Autrui*. Huoli Kuvasta merkitsee Didi-Hubermanille myös huolta ainutkertaisesta kokemuksesta – mielen tilasta, viireestä – taideteoksen, ja myös oman olemisemme, äärellä. Tarvitsemme jotakin omaan immanenttiin tietoisuuteemme nähden ulkoista kohdataksemme oman olemisemme ja elämisen mielen. Didi-Huberman jakaa Walter Benjaminin ja Giorgio Agambenin huolen merkitsevien kokemusten ehtymisestä. Hän ei ole kuitenkaan jaa heidän pessimististä mielenlaatuaan. Benjaminista ja Agambenista poiketen hän esittää, etteivät merkitsevät kokemukset ole suinkaan kadonneet – niitä on vain osattava etsiä. Kuten Théophile Gautier esitti, mikään, mikä on joskus ollut, ei katoa – se vain muuttaa muotoaan. Tämä on *Nachlebenia* ja *survivaancea*. Löydämme uudestaan merkitsevät kokemukset, jos vain osaam-

me etsiä niitä oikeasta paikasta – ja jos osaamme katsoa toisin. Merkitsevät kokemukset ovat kuin kiiltomatoja heikkoine valonhehkuineen, jotka häikäisevien valonheittimien speaktaakkeli hautaa helposti alleen. Didi-Huberman muistuttaa yksittäisen kiiltomadon lähettämän valonhehkun olevan niin heikkoa, ettei se ylitä näkökynnystä. Havaitaksemme kiiltomadon kiiltomatojen yhteisön on ollut jo kokoonnuttava yhteen, kerättävä yksittäisistä valontuikkeistaan bioluminisenssi, joka voidaan havaita. Näin on myös Kuvien kohdalla. Kuvan näkyväisyyden edellytyksenä ovat sitä kontaminoivat eri aikoina syntyneet kuvalliset esitykset. Kuten Jean-Luc Nancy totesi, Kuva on singulaarinen pluraalinen – samanaikaisesti yksi ja moni. Kuva ei ole milloinkaan yksin.

Kiiltomadoilla on oma materiaalisuutensa, ruumiinsa (*corpus*) ja valonhehkunsa. Mitä on taideteoksen materiaalisuus, ruumis ja valonhehku? Konservoinnin piirissä taideteoksen materiaalisuuteen suhtaudutaan aivan erityisellä tavalla. Olen pyrkinyt tutkimuksessani esittelemään näitä tapoja, jotka ilmenevät hyvin konkreettisina käytäntöinä ja aktiviteetteina. Konservoinnin ensisijaisena tehtävänä nähdään aineelliseksi kulttuuriperinnöksi kutsutun esi-neistön säilyttäminen tuleville polville. Säilyttämisestä (*preservation*) puhutaan kolmessa eri merkityksessä. Konservoinnin piirissä säilyttämisellä viitataan pyrkimykseen säilyttää kulloinkin ”käsillä oleva” artefakti fyysisen rakenteensa osalta mahdollisimman muuttumattomana. Tähän pyritään monilla eri keinoilla. Taidemuseoissa puhutaan ”ennaltaehkäisevästä konservoinnista” (*preventive conservation*), jonka tavoitteena on luoda kokoelmateoksille sellaiset näyttely- ja varastointiolosuhteet, jotka edesauttavat niiden säilymistä eheinä. Artefaktia, esimerkiksi maalausta, pyritään myös käsittelemään mahdollisimman varovaisesti ja huolellisesti, niin ettei siihen syntyisi ”vaurioiksi” luokiteltavia muutoksia – puhun vaurioista lainausmerkeissä; Kuvassa ei ole vaurioita, niitä voi olla vain fyysisessä oliossa, jonka käyttämistä sille määritellyssä käyttöfunktiossa kyseinen muutos vaikeuttaa. Varsinainen fyysiseen kohteeseen puuttuva konservointi, jossa fyysisen taideteosobjektin materiaa käsitellään monin eri menetelmin – maalausta puhdistetaan, siitä voidaan poistaa kellastunut lakka, siitä mahdollisesti irtoavia maalinhippusia kiinnitetään – nähdään myös säilyttämisenä, siitäkin huolimatta, ettei kyseessä tosiasiallisesti ole säilyttäminen; muutetaanhan siinä vallitseva asiantila joksikin syystä tai toisesta toivottavammaksi asiantilaksi. Joka tapauksessa mainituissa toimissa on siis aina kyse siitä mitä suurimmassa määrin vain ja ainoastaan ontisesta säilyttämisestä, taideteoksen ruumiin säilyttämisestä. Mutta miten kykenisimme säilyttämään Kuvien valonhehkun? – edellä mainitut toimet tuskin riittävät siihen. Viime vuosien aikana säilyttämiseen on konservointialan piirissä alettu suhtautua aiempaa laajemmassa merkityksessä – siten että säilyttämisellä viitataan yhä useammin moninaisen kulttuuriperinnön välittämien jatkuvasti muuttuvien merkityksen ylläpitoon. On tiedostettu, ettei kulttuuriperintökään ole käsitteenä muuttumaton monoliitti vaan mitä suurimmassa määrin kontingentti; se, millaisesta kohteesta kulloinkin muodostuu kulttuuriperintökohde määritellään aina uudestaan kulloisenkin yhteisön arvojen ja valintojen pohjalta. Voidaan siis ajatella, että jos Kuva on olemukseltaan, didihubermanilaisittain artikuloituna, pilveä tai kaa-



supurkausta muistuttava dynaaminen konstellaatio, myös kulttuuriperintö on käsitteenä sen kaltainen.

Ajatus säilyttämisestä laajemmassa merkityksessä voidaan löytää jo Heideggerilta, joka puhui *Bewahrungista*, joka on ollut tapana suomentaa ”vaalimiseksi”. Miten voisimmekaan säilyttää kiiltomatojen valonhehkun – voimme vain pyrkiä vaalimaan sitä. Tämän kaltaisessa säilyttämisessä ei ole enää kyse ”ruumiin” ontisesta säilyttämisestä, sen palsamoimisesta vallitsevan asiantilaan vaan taideteokseen sisältyvän tapahtumisen – heideggerilaisittain totuuden – dynaamisesta ja aktiivisesta vaalimisesta ja varjelemisesta. Tämän kaltaisessa säilyttämisessä pyrkimyksenä ei ole enää säilyttää ruumis fyysisiltä ominaisuuksiltaan mahdollisimman muuttumattomana – kyse on sitä vastoin Kuvaaan olemuksellisesti sisältyvän kiistan, *polemoksen* ja *Streitin*, varjelemisesta. Tämä kiista voi säilyä vain niin kauan kuin on säilyttäjiä – ihmisiä, jotka kohtaavat Kuvan omaan olemiseensa nähden merkityksellisenä. Tämänkaltaisen säilyttäminen on *Kuvan vaalimista*. Kuvan vaaliminen on huolta Kuvasta – ei huolta yksittäisistä kuvista, fyysisistä taideobjekteista, jotka lähetetään maailmalle kuin hiili Ruhrin kaivoksista tai tukkipuut Schwarzwaldin metsistä. Kuva ei siis ole milloinkaan yksin. Muodostelma, jotka kutsun Kuvaksi, on kimppu eriaikaisista kuvista – Kuvalla on oma genealogiansa. Kuva luo merkityksellisyytensä vain suhteessa toisiin kuviin. Kuva voi säilyä vain niin kauan kuin se säilyttää jännitteisen, *kriittisen*, suhteensa muihin kuviin, jotka ovat ennen sitä ja jotka tulevat sen jälkeen. Kuvalla ei ole olemusta aktualisoitumiensa ulkopuolella, aina uudestaan syntyvät kuvalliset esitykset vaalivat Kuvan olemista. Tällainen näkemys säilyttämisestä, jota edustaa nykyisellään muun muassa Salvador Muñoz Viñasin esiintuoma ajattelu, on saanut viime vuosikymmenten aikana yhä voimakkaampaa jalansijaa erityisesti nykytaiteen konservoinnin piirissä. Usein on esitetty, että nykytaiteen teokset mitä moninaisimpine ilmene-  
mismuotoineen olisivat johtaneet eräänlaiseen paradigmasiirtymään konservoinnin sisällä. Tätä käsitystä on perusteltu sillä, että niiden kohdalla säilyttämisen kohde ei ole enää useinkaan fyysinen taideobjekti konventionaalisessa merkityksessään vaan enemmänkin tapahtumaluonteinen löyhä rakenne, jolla ei ole tarkasti määrittäviä ulkorajoja, konstellaatio, joka on pikemminkin ekstaattinen kuin staattinen.

Mutta mitä on Kuvan materiaalisuus erotukseksi ruumiin materiaalisuudesta? Olen kokenut ongelmalliseksi Teknisenä taidehistoriana tunnetuksi tulleen lähestymistavan suhteen taideteoksen materiaalisuuteen. David Bomford on todennut teknisen taidehistorian tutkivan ”[...] taideteosten fyysisiä materiaaleja sekä materiaalien valmistustapoja ja hyödyntämistä taideteoksissa [...] [Sen] avulla voidaan tutkia taiteilijan työskentelytapoja ja sitä, miten taiteilijan intentio heijastuu taideteoksessa fyysisenä objektina.” Väitän, että se, mikä näin määritellyltä tekniseltä taidehistorialta jää kutakuinkin tyystin ajattelematta on Kuvan materiaalisuus. Vaikuttaa usein siltä, että teknisessä taidehistoriassa nyky muodossaan tutkimuksen kiinnostus rajoittuu vain *tekhneen*, kun Kuvan materiaalisuutta kohti voitaisiin suuntautua vain *poiēsiksen* keinoin. Kuvan materiaalisuus ei nimittäin ole fyysisen taideteosobjektin, ”ruumiin” materiaalisuutta.

Kuvan materiaalisuus ei kuulu käsin kosketeltavan ja havaittavan piiriin, se vetäytyy. Vetäytyessään se erkaantuu kehittyneimpienkin luonnontieteellisten analyysimenetelmien ulottumattomiin. Kuvan materiaalisuus ei ole tiedon asia, se voidaan vain kokea – kokea läpikäymällä sen tarjoama kokemus.

Cesare Brandin nimitys tälle Kuvan vetäytyvälle ulottuvuudelle oli *astanza*. Brandin käsitys Kuvan materiaalisuudesta käy hyvin ilmi hänen käyttämästään esimerkistä marmoriveistoksesta. Hän muistutti marmorilohkareen käyvän lävitse perustavanlaatuisen muodonmuutoksen, kun siitä valmistetaan veistos. On tietenkin selvää, että työstämättömän marmorilohkareen on käytävä lävitse muodonmuutos, jotta siitä voisi syntyä esimerkiksi Michelangelon *Pietà*-veistos – tästä ei ole kysymys. Kysymys ei ole myöskään siitä, että marmorin mineraloginen koostumus muuttuisi veistotyön aikana kalsiumkarbonaatista joksikin toiseksi. Kyse on kahdesta asiasta. Kun taiteilija ryhtyy muokkaamaan marmorilohkareesta veistosta, raaka luonnonmateriaali käy lävitse fenomenologisen reduktion, minkä jälkeen se ei ole enää palautettavissa lähtöainekseensa. Reduktion läpikäyneen aineksen materiaalisuus ei voi olla enää fyysiseen oliomaisuuteen palautettavissa olevaa materiaalisuutta: mutta sen paremmin se ei ole mitään immateriaalista, puhtaasti käsitteellistä: aine ei katoa, se vain muuttaa muotoaan. Lisäksi muotoutuessaan veistokseksi kiviaines liittyy osaksi inhimillistä historiaa. Muodostuessaan Kuvan – esimerkiksi *Pietàn* – kantajaksi marmori jakaantuu ilmeneväksi muodoksi, *aspettoksi* ja sitä kannattelevaksi rakenteeksi, *strutturaksi* – tällaista jakautuneisuutta marmorilla ei ollut vielä kivilouhoksella. Näin olisi väärin kuvitella, että veistoksen materiaaliksi päätynyt marmori olisi identtistä kivilouhokselle jääneen, mineralogiselta koostumukseltaan sen kanssa täysin identtisen marmorin kanssa. Muistutettakoon vielä yhdestä olennaisesta seikasta: Brandille teoksen materiaali ei koostu vain käsin kosketeltavasta aineksesta. Brandi huomautti, ettei esimerkiksi *Parthenon* koostu vain marmorista: tempppelin materiaalia ovat yhtä lailla sitä ympäröivä tila, sitä vasten puristuvat ilmapaikat, ne kaiken aikaa vaihtuvat sää- ja valaistusolosuhteet, joissa temppleri kulloinkin näyttäytyy ja se moninkertaisten, toisiinsa kytkeytyvien suhteiden verkosto, se maailma (*Welt*), joka sitä kannattelee. Se perusta (*Grund*), jolta niin *Pietà* kuin *Parthenonkin* nousee, ei siis ole niinkään tietty kiviaines kuin tämä maailma. Brandin sanoma on se, ettei Kuvan materiaalisuus kuulu *flagranzan* vaan *astanzan* alueelle.

Tällainen käsitys eroaa näin täysin siitä, miten teknisessä taidehistoriassa teoksen materiaalisuutta tarkastellaan. En halua kieltää kyseisen tutkimuksellisen lähestymistavan kiistattomia ansioita – onhan niin, että teknisen taidehistorian ansiosta taideteosobjektin fyysisestä rakenteesta sen valmistusmateriaaleista ja niistä tavoista, joilla teoksen luonut taiteilija on hyödyntänyt näitä materiaaleja erilaisilla tekniikoilla, on nykyisin mahdollista saada hyvin yksityiskohtaisia tietoja. Tiedämme, että tämä on ollut taiteentutkimuksessa pitkään hyvin vähälle huomiolle jäänyt osa-alue. En kiistä niitä tärkeitä löytöjä, jota on tehty esimerkiksi Isaac Wacklinin maalaustekniikkaan keskittyneessä tutkimusprojektissa.

Teknisen taidehistorian perustavanlaatuinen ongelma on siis taideteoksen materiaalisuuden ymmärtäminen liian kapeassa merkityksessä. Toisen, tähän liittyvän ongelmakohdan muodostaa se, että tekninen taidehistoria kohtaa tutkimuskohteensa aina jo loppuun asti konstituoituneena, valmiiksi merkityksellistettynä. Näin sen piirissä toimivat eivät kykene tiedostamaan sitä perustavanlaatuista merkityksenmuodostumisen prosessia, jossa tutkimuskohde jäsentyy juuri tietynlaiseksi.

Sen sijaan, että pyrkisin kiistämään teknisen taidehistorian hyödyllisyyden, haluaisin siis laajentaa sen tutkimusalaa. Nykyisen kaltainen tekninen taidehistoria ei ole pystynyt käyttämään hyödykseen kaikkea potentiaaliaan. Nykyisin harjoitettava tekninen taidehistoria ei ponnista omalta teoreettiselta perustaltaan, sillä ei ole omaa itsenäistä tutkimusmetodia – sen se on lainannut konventionaalisia tekijyyteen, teosten ajoitukseen ja provenienssin selvittämiseen suhtautuneelta taidehistorialliselta tutkimukselta. Teknisessä taidehistoriassa ei ole siten tosiasiallisesti myöskään omia itsenäisiä tutkimuskysymyksiä tai kysymyksenasetteluja – näin siitä on muodostunut eräänlainen ”vakavaa” taidehistoriallista tutkimusta palveleva ”aputiede”. Näin taideteoksen materiaalisuuden mukanaan tuomaa problematiikkaa – sen tuottamaa vastusta – ei ole kyetty ajattelemaan. Koska tekniseltä taidehistorialta puuttuu täsmällisesti artikuloitu teoreettinen perusta, sen lähtökohdan muodostaa eräänlainen *common sense* -ajattelu. Yhtä lailla kuin konventionaalinen taidehistoria, tekninen taidehistoriakkin on tutkijalähtöistä, representoivaa, ”eteen asettavaa” (*gegenständlich*), identifiointiin ja rekognitioon perustuvaa. Suuntautumistapa, johon viittaa nimityksellä Toinen materiaalisuus, ei edusta tätä. Sen lähtökohta ei ole tutkijassa, hänen rationaalisissa mielenkyvyissään, kyvykkyydessään, hänen soveltamissaan tutkimusmetodeissa ja niistä johdetussa käsitteistössä vaan tutkittavassa asiassa itsessään – joka *pakottaa* tutkijaa ja hänen ajatteluaan. Tämä johtaa siihen, ettei tutkija voi enää soveltaa valmiita malleja tutkimuskohteeseensa – tutkijan on kyettävä muokkaamaan käsitteistöään tutkimuskohteen määrittämällä tavalla. Kokemuksen mahdollisuusehdot eivät voi olla kokemusta edeltäviä vaan niiden on kyettävä muuntumaan tutkimuskohteensa mukaan.

Yksi tutkimuksen päätavoitteista on ollut perehtyminen Georges Didi-Hubermanin ajatteluun, jonka olen kokenut tutkimuskohteeni – Kuvan ja sille ominaisen materiaalisuuden – kannalta erityisen olennaiseksi. Didi-Hubermanin ajattelun ymmärtämiseksi on välttämätöntä perehtyä hänen käyttönsä ottamiin käsitteisiin, joita hän soveltaa hyvin omintakeisella tavalla. Yksi tällainen on tärkeä käsite-erottelu *le détailin* ja *le panin* välillä. Puhuessaan *le détailista* Didi-Huberman ei suinkaan viittaa kuvan representoiviin yksityiskohtiin – on lisäksi muistettava, ettei *le détailia* ole ilman *le pania*: ne edellyttävät toinen toistaan. *Le pan* on olemukseltaan kaikkia käsitteenmäärittelyjä väistävä, emme voi löytää sitä kuvasta, vaikka kuinka sitä etsisimme. Kohdatessamme *le panin* se törmää meihin äkkiarvaamatta, se on kuin Barthesin ”kolmas merkitys”, *punctum*. *Punctumin* tavoin *le pan* koskettaa juuri meitä omassa yksilöllisessä olemisessamme (Claude Romano on todennut läpikäymiemme kokemusten singularisoivan meidät). Voimme antaa *le panista* vain joitakin summittaisia tuntomerk-

kejä: se ilmaisee ”liikettä kuvassa”; se viittaa ”taulun aporeettiseen reaalisuuteen”; se on ”kuvan symptomi, sen kriittinen momentti”; se ilmaisee ”näkyvyyden paradoksia”. *Le pan* on maalauksen konkreettinen, käsin kosketeltava materia, mutta samanaikaisesti signifiassin syntymisen paikka; *le pan* on yhtäaikaista fenomenaalinen ja semanttinen. *Le pan* saadaan näyttäytymään – ja silloinkin ”vain tuskin” – suhteessa *détailiin*. Niiden suhde on *kriittinen*. Didi-Huberman toteaa *le détailin* olevan ”figuratiivisen tilan helposti paikallistettavissa oleva rajaus; sillä on ekstensio (vaikkakin hyvin vähäinen) ja määritettävissä oleva koko; se kuuluu mitattavaan tilaan.” *Le pan* sitä vastoin näyttäytyy puhtaana väri-intensiteettinä, äkillisenä purkauksena. Kun *le détail* on määritettävissä (se rajaa jyrkästi leikkautuvilla ääriarvoillaan representoimansa objektin) *le pan* sitä vastoin muodostaa ekspansiivisen potentiaalin (tämä yhdistää sitä *punctumiin*), joka edeltää kohteita: jotakin tapahtuu, jokin tiedostamaton ”ylimäärä” tunkeutuu tietoisuuteen ylittäen representoitavuuden rajat ja vastustan tiedollista haltuunottoa. *Le panilla* on aina materiaallinen ulottuvuutensa – se merkitsee ”maalin oiretta kuvassa” – näin siinä voi nähdä temaattisen yhteyden myös Deleuzen *sentiendumiin*, äkilliseen aistiärsykkeeseen, joka murtaa mielenkykyjemme harmonisen yhteispelin ja nostaa tietoisuuteen peitetyn muistuman. *Le détailin* ollessa merkityksen sulkeumaa tavoitteleva semioottinen objekti (ja siten verrattavissa Sjästadin *la tacheen*), *le pan* on sitä vastoin epävakaa ja ekstaattinen. Kun *le détail* seuraa pysyvien identiteettien ja binaaristen vastakohtaisuuksien logiikkaa *le panissa* murtautuu esiin figuratiivisten, assosiativisten muodostelmien differentiaalinen immanenssin taso.

Mutta Didi-Huberman käyttää *le pania* myös figuurina ajan olemuksesta. Walter Benjaminille ajallisuus merkitsi pyörrettä (*Strudel*) virrassa; hän katsoi ajan muodostavan ikään kuin vedenalaisia ”kriittisiä muodostelmia”, joita vain kuvat voivat saattaa esiin – mutta vain silmänräpäyksen ajaksi. Huoli Kuvista on aina myös huolta ajasta – ajasta koettuna ja elettyinä, olemassaolostamme äärellisinä, mikä ainoana voi edustaa autenttista, siis omakohtaista, kokemusta ajallisuudesta. Tämän vuoksi – kuten Didi-Huberman on todennut – asettautuessamme kuvan äärelle, asetumme aina myös ajan äärelle. Vanhaan taiteeseen keskittyvällä konventionaalisella taiteentutkimuksella on vain yksi aikakäsitys, jota Didi-Huberman kutsuu *eukroniseksi* – rekonstruoitava menneisyys, jonka nykyhetken tutkija pyrkii kaikin keinoin palauttamaan läsnäolevaksi nykyhetkessä. Tästä positioista menneisyyttä tarkastelevalle toimijalle aika on aina jo päättynyttä, toiminta finaliteettinsa saavuttanutta. Hän on konstituoinut tutkimuskohteestaan tarkkarajaisen, itseään vastaan asettuvan, liikkumattoman, siis hallittavan, kohteen, *Gegenstandin*. Mutta voiko tällainen lähestymistapa mitenkään luoda merkityksellistä menneisyyttä? On nimittäin niin, että edellytys sille, että kykenemme mieltämään menneisyyden merkityksellisenä, on se, että sillä on elävä, siis *kriittinen*, suhde nykyhetkeen ja omaan elämäämme. Onhan niin – kuten Walter Benjamin totesi – että seikka, historiallinen tapahtuma, taideteos, jota ei koeta nykyhetken kannalta merkitykselliseksi, uhkaa kadota lopullisesti. Rekonstruointi – siinä merkityksessä kuin sitä historiatieteissä so-

velletaan sulkeistamalla teoksen kohtaaminen nykyhetkessä tutkimuksen ulkopuolelle – ei voi tuottaa elävää, omakohtaista suhdetta menneisyyteen.

Yksi keskeisimmistä Didi-Hubermanin käyttämistä uudiskäsitteistä on *visuel*. Voisimme kääntää termin ”visuaalisuudeksi” – niin tehdessämme kadottaisimme kuitenkin täysin sen nimeämisvoiman. Olen päättänyt jättää termin useimmiten kokonaan kääntämättä, suomentaessani sen olen käyttänyt merleau-pontylaista ilmaisua ”näkyväisyys” – tällä ratkaisulla haluan korostaa *visuelin* läheisyyttä Merleau-Pontyn *Le visible et l’invisible* -teoksessaan (1964) käyttämään käsitteeseen ”liha” (*la chair*), jota hän luonnehti juuri ”näkyväisyysdeksi” (*Sichtigkeit*). On tärkeää huomata, että Didi-Hubermanin viittaa *visuelilla* juuri tähän – siihen, että ”on” (*il y a*) näkyväisyyttä”. Tässä teoksessaan Merleau-Ponty käyttää myös muita lähelle *la chairia* sijoittuvia käsitteitä *l’écart* (ero), *le chiasme* (kiasma) *réversibilité* (kääntyvyys) ja *le pli* (laskos). Mutta *visuelin* taustaa piirtävät mielestäni myös Derridan ”ratkeamattomat” (*indécidables*) – voisimme ajatella, ettei *visuel* ole näkyvää sen paremmin kuin näkymätöntäkään vaan häilyy ratkeamattomasti niiden välillä (se on kuin *différencen* a-kirjain).

Mikä siis on *visuelin* suhde näkyvään (*visible*) ja näkymättömään (*invisible*)? Jos pyrimme vastaamaan kysymykseen kantilais-fichteläisten intensiivisten suuruuksien perustalta, voimme ajatella, että näkyvä ja näkymätön ovat loogisia, kvalitatiivisia vastakohtaisuuksia – idealisaatioita, joita emme voi havaita, voimme vain suuntautua niihin ajatuksen tasolla. Emme milloinkaan kykene näkemään puhdasta valoa, sen paremmin kuin puhdasta pimeyttä; se, minkä miellämme valoisuudeksi ei suinkaan ole pimeyden negaatio. Merleau-Ponty kirjoittaa, että ainoa paikka (*lieu*), jossa voimme kohdata negatiivisen, on kaiken aikaa liikkeessä oleva laskos (*le pli*), jossa valoisuus ja pimeys, läsnäolo ja poissaolo, sisäpuoli ja ulkopuoli lakkaamatta vaihtavat paikkaa. Se, mihin Didi-Huberman viittaa *visuel*-termillään, on juuri tämä näkyväisyyden laskos. Voimme kohdata vain valon intensiteettejä. Kirkkaimmassakin auringonpais-teessa on aina pieni hitunen pimeyttä – *punctum caecum* – sysimustimassakin yössä on aina hitunen valoa, *lueur*. Valoisuuden ja pimeyden välinen kontraariisuus ei ole looginen vaan reaalin. Toisinaan nämä valon ja pimeyden hituset ovat niin huomaamattomia, että meidän on terästettävä aistiherkkyytemme äärimmilleen kyetäksemme havaitsemaan ne – meidän on seisahduttava aloillemme niiden havaitsemiseksi. Voimme tavoittaa kiiltomadot vain sen vuoksi, että niiden lähettämä tuskin havaittava valonhohde piiryy sysimustaa yötä vasten: paradoksaalisesti juuri pimeys saa meidät näkemään. Kiiltomadot ovat *visuelin* lähettiläitä. Niiden annettuus äärimmäisen heikkoa, mutta ne ovat silti olemassa vastustaen näin kaikkea todennäköisyyttä, *malgré tout*. Kyetäksemme havaitsemaan ne, meidän on kuitenkin opittava katsomaan *toisin*. Katse, joka kykenee näkemään kiiltomadot, ei ole promeettista asennetta edustavan tutkijan analyttinen katse, joka tunkeutuu tutkimuskohteeseensa vain identifioidakseen ja ottaakseen haltuun tunnistamansa.

Konservoinnin piirissä tehtävässä tutkimuksessa on kuitenkin vallalla tämäntyyppinen tiedonintressi. Kaikkein konkreettisimmin tämä ilmenee siinä, miten taideteosten ”teknisessä tutkimuksessa” sovelletaan erilaisia sähkömag-

neettiseen säteilyyn perustuvia tutkimusmenetelmiä. Niiden avulla tutkija pyrkii tunkeutumaan taideteosobjektin fyysisen pinnan lävitse ja paljastamaan näin sen alla piilevän – tämänhetkistä edeltävän, alkuperäisemmän, taiteilijan intention heijastavan ilmiasun. Maalauksen fyysisen pinnan resistanssi mielletään tämän kaltaisessa ajattelussa yksinomaan negatiivisessa valossa. Se, mikä kyseisillä menetelmillä on ”paljastettavissa”, rajoittuu kuitenkin auttamatta vain ontisen ulottuvuuteen. Suuntautuessaan ontiseen tutkija ei kuitenkaan kykene paljastamaan ontisen ontisuutta – sitä hän ei osaa edes ajatella. Pyrkinessään paljastamaan olevaa tutkija ei tosiasiallisesti kykene paljastamaan mitään sellaista, mikä ei olisi hänelle jo paljastunut.

Tämänkaltaisessa suuntautumisessa taideteokseen tutkija suuntaa häikäisevät valonheittimensä kohti yksittäistä kiiltomatoa – Descartesin yksinkertaista luontoa – vain havaitakseen sen kadottaneen hehkunsa. Tutkija kykenee pysähtymään kiiltomadon hehkun ja perhosen liitelyn äärelle vain ohikiitäväksi hetkeksi – koska pian hänen on jo vangittava tai tapettava ne kyetäkseen identifioimaan niiden lajin. Sitä, mikä tekee perhosesta perhosen tai kiiltomadosta kiiltomadon, ei ole kuitenkaan mahdollista tavoittaa yleisten lajiolemusten pohjalta vaan vain keskittämällä huomio aksidenseihin, siihen, miten kiiltomadot ja perhoset ilmaisevat olemistaan. Kohdataksemme *visuelin* meidän on siis kyettävä kohtaamaan ilmiömaailma toisin, aistiherkkyydellä, joka ei rajoitu vain ontisen alueelle. Meidän on kyettävä lähestymään ilmiömaailmaa – vastaamaan sen lähettämään annettuuden kutsuun – ei (kuten Theodor Adorno totesi) tekniikon vaan uneksijan intuitiivisella katseella. Henri Bergson ja Gaston Bachelard olivat tällaisia uneksijoita, niin myös Merleau-Ponty, joka puhui hyperdialektiikasta ja negintuutiosta. Heidän katseensa, ”toisin katsominen” on katse-lua, jolla myös deleuzelainen transsendentaalinen empiristi katsoo. Tämä toinen tapa katsoa ei ole merleaupontylaisittain ilmaistuna ”yleiskatsauksellista” vaan katselemista, joka muotoutuu yhdessä ilmiömaailman aksidentaalisten singulariteettien ja kontingenssien mukaan. Kuinka voimme siis vaalia kiiltomadon valonhehkua? Vain säilyttämällä sen maailman, kiiltomatojen yhteisön ja yön, joka yksin saattaa ne havaittaviksi. Kuinka voimme vaalia perhosen lentoa? – vain antamalla sen lentää vapaana haluamatta pyydystä sitä käsitteelliseen haaviimme.

Didi-Hubermanin ajattelussa taideteoksen materiaalisuus toimii eräänlaisessa keskeytyksen, *epokhēn*, funktiossa. Taideteosobjektin fyysinen singulaarisuus muodostaa hänelle sen välttämättömän vastuksen, joka on välttämätöntä ajattelulle. Asettuessamme alttiiksi Kuvan materiaalisuudelle, altistamme itsemme jollekin sellaiselle, johon emme voi saada otetta – Kuvan materiaalisuus kun ei ole fyysisen oliomaisuuden materiaalisuutta, ontista, joka olisi analysoitavissa luonnontieteellisin tutkimusmenetelmin – siksi se voi synnyttää kokemuksen oudosta ja kummasta, *unheimlich*. Keskeytys tässä merkityksessään tar koittaa ihmetyksen, *thaumazein*, palauttamista taideteoksen kohtaamiselle – siihen havahtumista, *että* se on – ei pakkomielteistä pyrkimystä selvittää, *mikä* se on. Koska Kuva ei *ole* mitään. Nähdäksemme toisin meidän on pysähdyttävä. Fenomenologin tavoin Didi-Huberman kehottaa meitä seisautumaan Kuvan

omaehtoisen ilmenemisen äärelle. Kuva on aistimellisessa materiaalisuudessaan Didi-Hubermanille Deleuzen *sentiendumiin* verrattavissa oleva muodostelma – jokin sellainen, joka *pakottaa* meidät ajattelemaan. Sen paremmin kuin Heidegger, jolle *Daseinin* olemassaolo oli jatkuvasti lankeamassa epävarsinaiseen olemiseen, Deleuzekaan ei katsonut ajattelukyvyyn olevan meille myötäsyttyisesti suotu lahja. He esittivät, että ryhdymme ajattelemaan vasta, kun jokin asettaa vastuksen representoiville mielenkyvyillemme – kun jokin ylittää ymmärryksemme. Kuva omassa materiaalisuudessaan olisi ymmärrettävä *sentiendumina*, joka ylittää mielenkykyjemme harmonisen yhteispelin ja pakottaa meidät pinnistämään aistiherkkyttemme ja ajattelukykyämme äärimmäisimmälle rajalleen. Deleuzen tavoin Didi-Huberman ymmärtää, ettei ajattelu ole olevan paljastamista vaan perimmältään luovaa toimintaa, uusien käsitteiden muodostamista, ei valmiiden käsitteellisten jäsenysten soveltamista kohdattavaan. Didi-Huberman tunnustautuu transsendentaaliseksi empiristiksi Deleuzen hengessä. Kun Kant pyrki transsendentaalisessa idealismissaan määrittämään kaikkien mahdollisten kokemusten aprioriset ennakkoehdot (minkä vuoksi hänen oli käännettävä pois aistimellisuudesta), transsendentaalinen empirismi pyrkii kiinnittymään havaittavan ilmiömaailman singulaarisuuksiin ja niitä lähtökohdanaan käyttäen pyrkii tavoittamaan elämismaailman tosiasiallisuuden.

Kuvan resistanssin tuottama keskeytys herkistää meidät erottelukyvylle, joka on välttämätön Kuvan kohtaamiselle. Taideteosta ei kyetä kohtaamaan esteettisesti arvottavan asenteen piirissä, sen kohtaamiseen kuuluu olennaisesti ihmettely jonkin sellaisen äärellä, josta emme tiedä, mikä se on, ja joka säilyttää perustavan outoutensa loppuun asti. Ihmettellessämme Kuvaa emme pyri selvittämään sitä, ”mikä” se on, vaan viipymään sen tosiasian äärellä ”että” se on. Taideteoksen kohtaaminen ei voi merkitä sitä, että *tunnistamme* siitä taideteokselle ominaiset tunnusmerkit vaan että *tunnustamme* taideteokselle, *Kuvalle*, ominaisen olemisen – tämä on *Anerkennungia ja Widererkennungia* kaikkien parhaimmassa merkityksessään. Taideteoksen tunnustamisen aktilla ei ole mitään tekemistä teoksen taiteellisen tai kaupallisen arvon kanssa. Juuri tämä tunnus- tusasenne, jota Cesare Brandi nimitti *atto criticoksi*, muodostaa sen konservoinnin metodologisen momentin, josta hän puhui *Teoria del restaurossaan*. *Atto critico* on ontologinen eronteko. Kyseessä on reduktio, jossa taideteoksen oleminen (*astanza*) – erotetaan empiirisestä todellisuudesta, johon Brandi viittasi termilään *flagranza*. Tunnustaessamme taideteoksen erillisyyden, pystytämme sen. Vain taideteoksen erillisyyden vaaliminen voi olla sen autenttista säilyttämistä. Pystyttäessämme sen, vaalimme sen olemista, joka ilmenee Kuvalla ominaisena läsnäolona.

Juuri sen, että taideteos on tässä ja nyt omassa olemisessaan, jossa käsin- kosketeltava yhdistyy vain ajattelun tasolla tavoitettavaan, pitäisi herättää meidät *ajattelemaan* Kuvan olemista. Reduktio ei merkitse tässä katsannossa reduktiota ilmiömaailmaa konstituivaan tietoisuuteen vaan reduktiota olemiseen, annettuuteen. Tämä maailman annettuuden ihmettely olisi palautettava myös siihen, miten kohtaamme taideteoksen, Kuvan. Teknisessä taidehistoriassa, siten kuin sitä nyky muodossaan harjoitetaan, kyetään ajattelemaan vain fyysisten

kappaleiden materiaalisuutta, ei Kuvan itsensä materiaalisuutta, mikä on eri asia. Teknisen taidehistorian harjoittajan – konservaattorin, taidehistorioitsijan, analyytikon – oleskelu Kuvan äärellä ei ole ihmettelyä, *thaumazeinia*, vaan pikemminkin tiedonjonon käynnistämää loppumatonta uteliaisuutta (*Neugier*). Tällainen uteliaisuus on sammumatonta tiedonjanoa ja siten myös vallantahtoa, kun ihmetys on sitä vastoin intohimoa, passiota ei-tietoon.

Erwin Panofsky näki taiteentutkimuksen humanistisena tieteenalana – tätä Didi-Huberman on pitänyt eksorsismina, manauksena, jossa juuri se, mikä muodostaa Kuvan elinvoimaisuuden, pyritään nihiloimaan. Hän pyrkii osoittamaan, ettei Kuvaa voida palauttaa inhimilliseen. Kuva on olemukseltaan *unheimlich*, ”outo” ja ”kumma”. Tämä *Unheimlichkeit* muodostaa taideteoksen varsinaisen alkuperän, joka ei ole inhimillisessä vaan mimeettisessä voimassa. Johonkin samankaltaiseen viittasi Schelling ”ensimmäisellä luonnollaan”, *erste Natur* – tätä Maurice Merleau-Ponty kutsui ”villiksi olemiseksi” (*être sauvage*), johon hän pyrki suuntautumaan hyperdialektiikaksi kutsumallaan lähestymistavalla. Tähän luonnon ”yölliseen” produktiivisuuteen haluan palauttaa myös Georges Bataillen *informe*-epäkäsitteen ja Georges Simondonin ajattelun, joihin Didi-Huberman viittaa – yhtä lailla kuin Benjaminin ja toisaalta myös André Leroi-Gourhaniin ja Bernard Stiegleriin – puheellaan ”teknisestä tiedostamattomasta”. Tekninen tiedostamaton on todellakin täysin toista materiaalisuutta kuin se, joka on esimerkiksi teknisen taidehistorian huolenaiheena. Se on Kuvan ei-tahdonalaista materiaalisuutta, johon Ned Lukacher on viitannut puhussaan ”toisesta materiaalisuudesta”. Toinen materiaalisuus viittaa *fysikseen*, joka ei ole ihmisen hallinnassa vaan joka vallitsee ihmisen yli. Itse haluan puhua *Kuvan materiaalisuudesta* erotukseksi taideteoksen materiaalisuudesta.

Taideteos ei ole palautettavissa fyysiseen oliomaisuuteensa, muttei se ole sen paremmin ideaalinenkaan, vain ajattelun tasolla tavoitettavissa oleva entiteetti. Yhtä lailla taideteos ei *ole* – se ei kuulu ontisen piiriin – vaan tapahtuu. Tästä puhui jo Hans-Georg Gadamer, ja tästä puhuvat nykyfilosofoista muun muassa Claude Romano ja Jean-Luc Marion. Vain niin pitkään kuin teos tapahtuu ja tempaa meidät mukaansa omaan tapahtumiseensa, teos voi säilyttää oman rakenteensa, jota voisimme luonnehtia gadamerilaisittain *Gebildeksi*. Taideteoksen tapahtuminen on aina jännitteistä, kiistanalaista – tämä ajatus *polemoksesta* (Herakleitos) ja *Streitista* (Heidegger) on myös Brandin *atto criticon* taustalla. Tästä seuraa, ettei taideteos voi olla palautettavissa hegeliläiseen teesi-antiteesi-synteesi-rakenteeseen: Kuvassa teesi ja antiteesi eivät milloinkaan muodosta synteesiä vaan kyse on pikemminkin niiden välisestä kompromissimuodostelmasta, symptomista. Didi-Huberman esittää, että meidän olisi kohdattava tämä symptomati, joka on repeämä (*déchirure*) representaation kudoksessa – kyseessä on kohta, jossa Kuva roihuaa. Teos voidaan kohdata kognitiivisen etäännytetysti, Kuvan kohtaaminen on sitä vastoin aina affektiivista ja olemukseltaan traumaattista. Freud puhui *Traumdeutungissaan* oireenmuodostuksesta ja unen solmukohdista, joissa tietoinen on yhteydessä alitajuntaan, Lacan puolestaan Reaaliseen, puutteesta (*manque*), halun syyobjektista *objekti a*:sta ja ekstitimistä symbolis-imaginaarisen sydämessä, Barthes ”kolmannesta merkitykses-



tä” ja *punctumista*. Mieke Bal ryhtyy käyttämään subversiivisista detaljeista Freudin innoittamana napa (*navel*) -metaforaa – eräänlainen *Strudel* ja *Ursprung* sekin. Didi-Hubermanin nimitys taideteoksen traumaattiselle ulottuvuudelle on *le pan*.

Mikä tällaisten taidehistorian ulkopuolelta salakuljetettujen käsitteiden asema on ”humanistiseksi” luonnehditussa taiteentutkimuksessa? Humanistisuus on ihmislähtöistä, mutta juuri siksi poissulkevaa. Didi-Huberman kehottaa meitä ajattelemaan sitä, minkä humanistinen taiteentutkimus on sulkenut piirinsä ulkopuolelle. Olisi suuri houkutus väittää, että se, minkä taiteentutkimus on pyrkinyt sulkemaan ulkopuolelleen, on elämä kaikessa ennakoimattomassa tosiasiallisuudessaan. Tähän elämään kuuluu taideteoksen oleminen. Taideteoksen fyysinen materiaalisuus on pitkään kuulunut taiteentutkimuksen poissuljettuun – esimerkiksi Panofskyn symbolisiin muotoihin keskittyvästä ikonologiasta on turha etsiä viittaustakaan taideteoksen materiaalisuuteen, Ernst Gombrichilta ei sen paremmin. Teknisenä taidehistoriana tunnetuksi tullut tutkimuksellinen lähestymistapa – jota tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt esittelemään Isaac Wacklinin maalaustekniikkaan keskittyneen tutkimusprojektin pohjalta – on pyrkinyt korjaamaan tämän puutteen. Se on kuitenkin onnistunut tehtävässään vain joiltakin osin. Tekniseltä taidehistorialta puuttuu kriittinen itse-reflektio. Kuten perinteinen taidehistoria, tekninen taidehistoriakin on merkityksen himoa: pyrkimystä saattaa tutkittava kohde kaikilta osin mahdollisimman näkyväksi ja yksiselitteisen ymmärrettäväksi. Tekninen taidehistoria kykenee saavuttamaan itsenäisyytensä vain irrottautumalla vakiintuneista kysymyksenasetteluista ja ymmärtämällä, ettei perinteisellä taiteentutkimuksen lähestymistavoilla ole juurikaan keinoja lähestyä taideteoksen materiaalisuutta. Tilanteesta ei ole muuta ulospääsytietä kuin se, että rohkenemme rikkoa teknisen taidehistorian humanismin kahleissa pyristelevänä tieteenalana. Meidän on uskallettava rikkoa oma kuvamme, jota haluaisimme kerta kerran jälkeen palata ihailemaan lähteenkalvosta kuin Narkissos omaa kuvaansa. Meidän on rohjettava pirstoa omaa kuvaamme heijastava peili – meidän on kyettävä murskaamaan dogmaattinen ajattelumme kuva – tai sitten meidän on katsottava syvemmälle lähteen silmään, jossa emme enää erota omaa kuvajaistamme vaan josta jokin *unheimlich* tuijottaa vastaan. Näin olemme menettäneet oman vuosisataisen näkyvää hallitsevan ja konstituoivan egon positionimme ja antautuneet sille, mitä emme voi saattaa omaan hallintaamme ja mille emme kykene löytämään leibnizilaista riittävää perustetta. Kysymys on siitä, *että* on näkyväisyyttä (*visuel*), *että* on annettua, (*Gegebenheit*), *että* on olemista (*il y a*) ja *että* on kuvia, joiden vallassa ja armoilla me olemme – kuvia, jotka jo ennen kuin me havaitsemme niiden olemassaolon, ovat käänteet kasvonsa meidän puoleemme. Tähän asiantilaan olemme heitettyjä; tähän faktisiteettiin meidän on jollakin tavalla osattava vastata. Itse asiassa me vastaamme siihen kaiken aikaa sitä itse huomaamatta eläessämme omaa elämäämme, toteuttaessamme omaa ”täällä-olemistamme”, johon meidät on heitetty.

Yhtä lailla kuin vapaaehtoista ajattelun *aporiaan* astumista taideteoksen kohtaaminen edellyttää tietoista anakronistisuuden positiivisen arvon tunnus-

tamista. Kuvan kohtaamisessa olemme aina tekemisissä kuvan alkuperän kanssa. Kuvan alkuperä on kausaalisen syy-seuraussuhteen tavoittamattomissa. Kuvan alkuperä ei ole mitään sellaista, johon voitaisiin palata rekonstruoidulla menneellä, ”autenttinen” asiantila – esimerkiksi pyrkimällä asiakirjalähteiden perusteella saamaan selville jonkin tietyn taideteoksen syntyyn vaikuttaneet tekijät. Kuvan alkuperä ei ole mitään mennyttä; kyse on sitä vastoin alkuperästä, joka toistuu kerta toisensa jälkeen, muttei milloinkaan täysin samanlaisena: identiteettiin sekoittuu aina ero; ero muodostaa edellytyksen sille, että jokin voi toistua samana. Kyse on *Ursprungista* benjaminilaisessa merkityksessä. Kuvan kriittinen alkuperä on kohdattavissa vain siten, että kuva kohdataan omakohtaisesti, *eigentlich* – ottamalla lähtökohdaksi se, miten toteutamme omaa olemistamme omassa elämässämme juuri tällä hetkellä. Näemme 1600-luvulla valmistuneen muotokuvamaalauksen toisin kuin teoksen syntyä aikana elänyt. Tätä toisin näkemistä ei pidä käsittää puutteena vaan ajallisen etäisyyden meille suomena lahjana. Edellytys Kuvan kohtaamiselle on sen toisin näkemisessä. Meidän on kyettävä ottamaan siitä etäisyyttä, mutta samanaikaisesti meillä on oltava kyky tuoda se lähelle itseämme. Täysin riippumatta taideteoksen syntyajankohdasta, kohtaamme sen kuitenkin aina kulloinkin eletyssä nykyhetkessä. Taideteos, jota ei kyetä kohtaamaan nykyisyydessä, ei toteuta Kuvan olemistaan. Kuva kohdataan siis aina tiettyä hetkenä, mutta Kuva itsessään ei tapahdu lineaarisesti eteenpäin kiitävässä, mitattavassa ajassa – Kuva sitä vastoin *avaa ajan*; Kuvan radikaali alkuperä, *Ursprung*, merkitsee murtumaa ja katkosta, kesuuraa, joka halkaisee ajan esi- (*pre*) ja jälki- (*post*) historiaksi. Mieke Bal käyttää ajallisuudesta ilmaisuja *pre-posterous*. Tavanomaisia kysymyksenasetteluja seuraaville vanhan taiteen tutkijoille Balin, Didi-Hubermanin ja kaltaisensa edustama tietoinen anakronistisuus näyttäytyy yksinomaan mielettömänä (*pre-posterous*). Menneisyyden ja nykyisyyden välinen suhde ei ole kuitenkaan looginen oppositio. Balin *pre-posterous history* noudattaa freudilaista jälkikäätisyyden *Nachträglichkeitin* logiikkaa; se dekonstruoi ennen ja jälkeen tulevan suhteen. Tästä näkökulmasta katsottuna taideteosten ajoittamisen, dateerauksen (joka on ollut yksi perinteisen vanhaan taiteeseen keskittyvän museotyön keskeisimmistä tehtävistä) mielekkyys asettuu kyseenalaiseksi. Taideteoksen ajallisuus ei ole todellakaan maailmansisäistä (*innerweltlich*) vaan – kuten Cesare Brandikin asian ymmärsi – ekstratemporaalista. Tapaamme ajatella, että taideteoksen syntyhetki olisi ajoitettavissa. Kuva on kuitenkin yliajallinen, se on (gadamerilaisittain ilmaistuna) samanaikainen (*Gleichzeitig*) näyttäytymistensä (*Vollzug*) kanssa. Juuri tämä muodostaa edellytyksen Kuvan annettuuden kohtaamiselle eri aikoina. Kuvan samuus ja samanaikaisuus ei ole kuitenkaan milloinkaan itseidenttistä – mikään Kuvan ilmenemisistä ei ole milloinkaan täysin toisensa kaltainen.

Sen paremmin kuin Kuva ei ole ajassa ja tilassa vaan vasta avaa ajan ja tilan – ajallistumisensa ja tilallistumisensa – Kuva ei ole jossakin tiettyssä mediassa (esimerkiksi *Pietà* ja *Parthenon* marmorissa) – Kuva sitä vastoin avaa oman materiaalisuutensa, joka ei edellä Kuvaa vaan joka todellistuu vasta Kuvassa. Puheeni Kuvan materiaalisuudesta on puhetta Kuvasta, joka synnyttää

mediuminsa – puhetta Kuvan ruumiillistumisesta, *Ent-körperungista*. Pitkään on ollut tapana tarkastella kuvallisia esityksiä irrallaan mediumistaan; mediumin rooli on ollut toimia vain valmiin viestin välittäjänä, jonka on ollut vetäydyttävä näkymättömiin tehtävänsä täytettyään. Kunnioittaessamme Kuvan ontologista erillisyyttä emme voi kuitenkaan mitenkään mieltää sitä irrallaan materiaalisuudestaan – sen paremmin kuin voimme ajatella mediumia yleiskäsitteenä, irrotettuna singulaarisista aktualisoitumisistaan. Mediumistaan irrotettu Kuva ei ole enää Kuva vaan Idea, skeema. Toisin kuin Panofsky esitti – tätä Didi-Huberman on erityisesti arvostellut – Kuva ei ole Idea. Ei voi olla niin, että taideteos olisi taiteilijan mielessä syntynyt *imago interno* ja teoksen ulkoistaminen vain tämän valmiin idean toissijainen johdannainen, *imago esterno*. Tämän vuoksi taiteentutkimuksen tavoitteena ei voi olla pyrkimys palata teoksen luonneen taiteilijan intention, joka edeltäisi *imago esterno*. Kuvalla on oma intentionsa. Kuvan intentio ei ole palautettavissa sen synty aikaan; Kuva paljastaa intentionsa, mielensä ja merkityksensä, vasta ajan myötä. Juuri tämän vuoksi taiteentutkimuksen on oltava luonteeltaan anakronistista. Tällaiseen taiteentutkimukseen kykenevät vain Didi-Hubermanin ja Mieke Balin kaltaiset taidehistorioitsija-filosofit. He käyttävät hyödykseen, kuten Bal toteaa, tämänhetkistä filosofista diskurssia, joka ottaa kohteekseen menneisyyden pyrkimättä rekonstruoimaan tai selittämään sitä kausaalisesti. Bal valitsee metodikseen benjaminilaissävyyisen taidehistorian filosofian (*philosophy of art history*), joka seuraa ilmiöitä, jotka välähtävät näkyville vain silmänräpäyksen ajaksi kadotakseen heti kohta näkymättömiin. Bal lainaa Benjaminia todeten, ettei historiankirjoitus – taidehistoriallinen tutkimus mukaan luettuna – voi perustua menneisyyden rekonstruointiin sen paremmin kuin siihen identifioitumiseenkaan. Sen on oltava pikemminkin tekstin kääntämiseen verrattavissa oleva toimintaa, joka on luonteeltaan sekä reduktiivista että additiivista. Käännös vapauttaa tekstin potentiaalin, joka ei voi milloinkaan täysin aktualisoitua. Käännösteksti ei pysy ennalta rajatulla reitillä, se on sitä vastoin kuin joki, joka luo itse oman uomansa, oman mielekkyytensä. Käännös ei ole staattinen vaan ek-staattinen. Teksti säilyttää alkuperänsä vain käännösten ansiosta.

Näin tapahtuu myös kuvien kohdalla. Koska kuva ei ole milloinkaan irrallaan mediumistaan, se, että taideteosobjekti säilyttää fyysisen eheydensä ei vielä riitä Kuvan säilymiseen; Kuva voi säilyä vain niin pitkään kuin se tapahtuu ja niin kauan kuin se kohdataan merkityksellisenä. Kuten Jean-Luc Marion on todennut, Kuva ”kyllästeisenä fenomeeninä” (*phénoméne saturé*) vaatii säilyäkseen aina uusia jälleennäkemisiä. Kuvallisista esityksistä eri aikoina tuotetut toisen asteen representaatiot ovat yhtä lailla kuvia säilyttäviä toimenpiteitä. Otaessaan valokuvan vanhasta muotokuvamaalauksesta Jorma Puranen vaalii Kuvan tapahtumista. Vaaliakseen sitä hänen on löydettävä siihen omakohtainen suhde, osallistuttava sen tapahtumiseen. Vaaliminen ei voi milloinkaan tapahtua välimatkan päästä, etäältä. Kuten Sarkis videoteoksessaan *Au commencement, l'apparition* (2005), Puranen on hyvin lähellä maalauksia, jotka hän on valinnut työskentelynsä lähtökohdiksi. Hänen oma psykofyysinen olemassaolonsa käy vuoropuhelua maalausten kanssa. Niiden välille muodostuu merle-

aupontylaisittain ilmaistuna kääntyvyys, *réversibilité*. Voimme kohdata tämän esimerkiksi asettaessamme kämmenemme pöytää vasten, jolloin tunnemme pöytätason omaa kättämme vastaan asettuvan resistanssin – pöytä koskettaa meitä omassa mykässä puumaisuudessaan. Pöytä kohtaa ruumiimme kumoamatta kuitenkaan sitä, samalla tavalla ruumiimme kohtaa pöydän sitä kumoamatta. Tämän kaltainen kaksoisaistimus häilyy ruumiimme ja puun välillä – aivan kuten Dafnen iho häilyy metamorfoosisaan ihon sileyden ja laakeripuun kaarnan karkeuden välissä. Tämä ruumiillistumisen tapahtuma, *Ent-körperung*, ei ole palautettavissa sen paremmin ihoon kuin puun kaarnaankaan. Reflektion filosofia, joka kykenee strukturoimaan todellisuutta vain loogis-diskursiivisten rakenteiden ja subjekti-objekti-relaatioiden pohjalta, ei kykene kohtaamaan tällaista häilymistä. Kyetäksemme ajattelemaan Kuvan materiaalisuutta – joka on olemukseltaan ruumiillistumista – meidän olisi kuitenkin pystyttävä se kohtaamaan.

Kuvan vaalijan on suuntauduttava Kuvaan. Suuntautuessaan siihen hän pyrkii tuomaan sen lähelle itseään – tämä ”etäisyyden kumoaminen” (*Entfernung*) kumoaa kuitenkin vain osan siitä välimatkasta, joka erottaa hänet Kuvasta. Kuvan läsnäolo on olemukseltaan etäläheistä. Vaaliessaan Kuvaa sen vaalija ei pyri kieltämään Kuvalla ominaista vierautta, koska juuri tämän vierauden ansiosta Kuvan ja sen kohtaajan välille voi syntyä kriittinen suhde. Tämä *co-naissance* on edellytys Kuvan tapahtumiselle. Tässä tapahtumisessa Kuva säilyttää samuutensa olematta kuitenkaan sama. Kuva kykenee säilyttämään samuutensa vain toistettuna, toiston mukanaan tuoman eriävyyden ansiosta. Vaaliminen varjelee Kuvan tapahtumista paikkana, *Da*. Tätä paikantumatonta ei-paikkaa – *atopos, non-lieu* – ei ollut ennen Kuvaa. Kuten Heidegger totesi, kuva-alttarin pystytys saattaa loppuun kirkon rakentamisen. Kuva ”on” paikkaansa (*Da*) omassa materiaalisuudessaan. Tämä materiaalisuus ei ole kuitenkaan hylomorfasta materiaalisuutta – ei esimerkiksi Wacklinin muotokuvien öljymaalialia tai Nam June Paikin videoinstallaation katodisädeprojektoriteita, ei sen paremmin Riemenschneiderin alttarilaitteen lehmuspuuta – kyse on Kuvan itsensä materiaalisuudesta, jota ei voi palauttaa fyysiseen oliomaisuuteen. Maa-laus voidaan ripustaa seinälle, mutta Kuva *ei ole* jossakin tietyssä paikassa vaan pystytettynä ”on” paikkaansa. Taideteoksen säilyttäminen on Kuvan vaalimista paikkana. Niin kauan kuin Kuvan sallitaan tapahtua paikkana – kun sitä ei riisitetä omasta radikaalista alkuperästään, *Ursprung* – Kuva oman itsensä alkupe-ränä toistuu.

Olen esittänyt, ettei meillä voi olla Kuvaa koskevaa tietoa; meillä voi olla tietoa vain kuvista. Tällaisilla kuvilla on omat nimettävät tekijänsä, oma tarkasti määriteltävä syntyäikansa, syntykontekstinsa ja omistajahistoriansa. Tällaisilla kuvilla on omat aiheensa, oma ikonografiansa ja omat analysoitavissa olevat merkityssisältönsä. Sitä, mitä nimitän Kuvaksi, ei ole tämän kaltaisia ominaisuuksia. Sen paremmin kuin meillä ei voi olla Kuvaa koskevaa tietoa, meillä ei voi olla Kuvan materiaalisuuttakaan koskevaa tietoa. Meillä voi olla tietoa vain yksittäisten fyysisten taideteosobjektien materiaalisesta koostumuksesta. Tekni-sessä taidehistoriassa sovellettavilla analyttisillä tutkimusmenetelmillä fyysi-

sen taideteosobjektin koostumus kyetään selvittämään äärimmäisen yksityiskohtaisesti. Se, mitä näillä tutkimusmenetelmillä ei kuitenkaan kyetä tavoittamaan, on Kuvan materiaalisuuden mieli, *Sinn*, se, että "on" (*il y a*) materiaalisuutta. Tämän kaltainen materiaalisuus ei ole enää fyysisten kappaleiden materiaalisuutta. Kyetäksemme vapautumaan taideteoksen materiaalisuutta koskevista vakiintuneista ajattelutavoistamme meidän on otettava ratkaiseva askel, joka merkitsee havahtumista siihen, että kysymys taideteoksen materiaalisuuden mielestä on ylipäänsä kysymisen arvoinen asia.

## SUMMARY

The study begins with a discussion on the Heideggerian concept 'care' (*Sorge*). For Martin Heidegger, care was the ontological mode of *Dasein*. It meant mindful lingering, *Besinnung*, on the beings which are ready-to-hand (*zuhanden*) and present-to-hand (*vorhanden*) and have a fundamental ontological significance. It meant care for the sense (*Sinn*) of Being. Georges Didi-Huberman also discusses the concept 'care'. His concept (*souci*) denotes care for images and imagination, for meaningful, affective encounters with images, and involves solicitation that makes images oscillate. Images do not submit to being regarded as subsistent (*vorhanden*) intentional correlates of the constituting ego in the sense of *Gegenstand*. Instead, they become constellations comparable to cloud formations or gas eruptions, which are in a state of continuous, endless motion, pulling us towards their swaying motion. Such constellations can provide only negative certainty, certainty without an object, *connaissance sans objet*, in Jean-Luc Marion's terms. The only certainty we are able to glean from an artwork belongs to the region of its beingness, to its physical artefactuality. However, that which makes an artwork has nothing ontic, nothing thinglike in it. With the term 'Image', I refer to a concept that does not fall within the sphere of traditional art history discourse. It is my conviction that an image is never alone. Images are always contaminated by numerous other images from various eras. In the words of Jean-Luc Nancy, an image is singular plural. Yet it is all too often approached only in its impoverished form, in Marion's terms as a poor (*pauvre*) phenomenon.

We can have knowledge only of objects, not of images. The sensuous manifoldness of images has been reduced to match our finite cognitive faculties. Here, I am not referring to images as signs or symbols as they are understood in iconography, iconology, visual culture studies, semiotics or *Bildwissenschaft*, and I will not try to give a definition of the concept 'image'. Neither am I talking about popular imagery. The Image I am talking about is not a single entity – it is a *relation*, and it is for this reason that I have chosen to write it with a capital letter. The capital initial also underlines the fact that the Image is ontologically distinct (*le distinct*). When the word 'image' is spoken, there is no way of knowing about the capital letter – any more than you can hear the distinction between *différence* or *différance*. Therefore, I must show this Image to you – just like Derrida had to write down his *différance* in order to make it known. Thus writing comes before speech – the material sign that is the original *mimēsis* before any representative function. The Image I am referring to does not represent anything – any *thing* – that precedes it. It does not represent anything exterior but performs its being of the Image by being an image, a relation. In Platonic terms, we could say that singular images participate in the Image in the same way as in an Idea. The Images I am talking about are not, however, inferior to their arch-images. Just as the letter 'a' in the word *différance* can appear only when the word is written down, the Image can appear only in actualized imag-

es. But the appearance, *Erscheinung*, of the Image is always deeply problematic. By appearing, the Image criticizes its own nature as an image.

As the Image is not an entity but a relation, it is, consequently, not an object but an event. We can have knowledge about objects, but not about events. To encounter an artwork that I call an Image, we must always take a position (*prendre position*), establish a relationship with it and experience (*er-fahren*) the event that the Image is – that is, the event in its *evential* sense. This kind of experience (*Erfahrung*) gives us not-knowledge that is immediate and intuitive. This *non-savoir* precedes the *logos*, all discursive reasoning. To be able to confront the Image we have no other means than to resort to our productive imagination, *Einbildungskraft*. To be able to face an Image in its pure givenness – as a relation and as an event – we cannot be separate from it. The Image is not transcendent in respect of our consciousness. Something can appear as an Image only in the sphere of intentionality that Husserl called *Bildbewusstsein*. The Image is not, however, immanent to our mind either. When we subject ourselves to its radical alterity we are both mentally and physically deeply affected by something without knowing *what* it is. This is *pathos*. The Image can preserve its *Bildlichkeit* only as long as we do not know what it is – to reduce it to its quiddity is to deny its distinct mode of Being. There is nothing ontic in the Image. The ontological distinctness of the Image cannot be reduced to the physical characteristics of the *Bildding*. If an artwork were ontic, it would need to be seen only once. But an artwork, the Image as a relation and as an event, needs to be experienced time and time again.

We cannot take the credit for the fact that there are (*il y a*) images – that there is *mimēsis* – is not our own doing, for we are thrown (*geworfen*) into that facticity. Therefore we cannot set limits to the appearance (*Erscheinung*) of images. The Image sets its own limits of manifestation. These boundaries do not close the Image within its perimeters but open up its being. These boundaries form the tear or rift (*Riß, déchirure*) which is the only route for the Image to occur. To encounter the Image is always to feel this tear, this conflict of incarnation-discarnation in our own corporeality. A work of art that does not move us in a specific and undeterminable way does not possess the ontological mode of being of an Image. To undergo a singular experience *devant l'image* is Georges Didi-Huberman's *souci*, care for the Image. He shares the concern of Walter Benjamin and Giorgio Agamben for the destruction of experience. Didi-Huberman does not, however, share their pessimism: he thinks experiences do not vanish completely, they can be found if one knows how to look for them – nothing that has once been vanishes but only changes its appearance. This is the gift of *Nachleben* and *survivance*.

How can we preserve an Image? In the field of conservation, preservation is linked to the aim of preserving the “physical integrity” of cultural artefacts. The means for achieving this end are numerous. The aim of preventive conservation is to create such conditions for the exhibition and storage of cultural property as enable its preservation. All handling and treatment of museum artefacts must be as careful as possible so that harmful changes can be minimized.

Various practical conservation treatments of paintings, for instance – surface cleaning, varnish removal, consolidation of flaking paint layers – are also listed among preservation measures. It should be noted that all these methods deal solely with *ontic preservation*: preservation of physical objects. We may be able to preserve physical artefacts by using the above measures, but can we preserve the Image through these means? Do conservators even think about Images in their daily *praxis*? Are they conscious that they are taking care of Images instead of physical objects?

During the last few decades, new attitudes have evolved in the field of conservation. It has been understood that the aim of preservation cannot be preservation of the ontic only. People are more and more aware of the fact that the entire concept of cultural heritage is constructed through socially mediated processes. Nowadays, the various means of preservation aim at preserving and maintaining the unlimited and fundamentally contingent meanings artefacts may have for different individuals and communities. This attitude is also reflected in the Heideggerian concept of *Bewahrung*. Preservation in Heidegger's sense aims to preserve the conflict, *Streit*, that is inherent in an artwork. Preservation can also be understood in the way John Locke understood it. For Locke, preservation has an intersubjective and social dimension: the aim of preservation is to preserve meanings and values rather than physical artefacts. This view, exemplified by Muñoz Viñas' theory, is becoming more and more popular, especially in the conservation of contemporary art.

It has been said that the focal point of technical art history is the "physical reality" of the artwork. This approach, however, sees the materiality of works of art – actualized in certain physical and therefore analytically analyzable features of individual works – only as a puzzle to be solved. In fact the proponents of technical art history are not capable of asking what the real nature of the materiality of an artwork is. In their world, there is no space for such questions. They do not understand that an artwork's materiality, which I have called the "Materiality of the Image", is a problem *per se* – a problem that, as all genuine problems, is unsolvable. Therefore, technical art history has no means to tackle the most crucial dimension of an artwork's materiality: that "there is" (*il y a*) materiality; that in every artwork – in each saturated phenomenon as a whole – there is going on a *process of incarnation* which is fundamentally paradoxical. We are dealing here with the sense (*Sinn, sens*) of materiality, we have surpassed the ontic region and are entering the ontological. The sense of materiality is neither material (i.e. physical) nor immaterial; it retreats beyond the reach of even the most sophisticated analytical methods of the natural sciences. Therefore, the sense of materiality seems to have no sense. For Heidegger, that which retreats was *Abgrund*, Derrida called it *différance*, and Cesare Brandi launched the term *astanza*. All such concepts, or "quasi-concepts", are conflictual – as is the Materiality of the Image. In contrast to Edmund Husserl, who discussed the conflict between an artwork's physical matter (*Bildding*) and its imaging object, *Bildobjekt*, I argue that the *Bildobjekt per se* is conflictual in its nature. Let us take Brandi's example of a marble statue as our starting point. According to Brandi, a



marble block undergoes a fundamental metamorphosis when it becomes a *Bildobjekt*. Naturally, it is clear that a formless stone block has to be modeled into a certain recognizable form in order to represent a *Pietà*, for instance. It is just as clear that the mineralogical constitution of the block does not change from calcium carbonate into some other material during the sculptor's work, *per via di levare*. Brandi's point is that when one starts to make a sculpture from a marble block, it becomes a significant part of human history. In becoming a support to the Image – for instance a *Pietà* – the marble block is divided into two: appearance (*aspetto*) and structure (*struttura*). The marble block does not have such a dual nature when it is still in the quarry. Therefore, it would be a mistake to think that the material constitution of the marble that became the *Pietà* is identical with the marble left in the quarry – which has the very same material constitution – but which did not become the *Pietà*. The sculpture does not represent *Pietà*, it “is” *Pietà*. But the material of the *Pietà* is not the calcium carbonate only. Brandi pointed out that the material of *Parthenon*, for instance, is not only marble – it consists also of the surrounding space and atmosphere, the changing time of the day and weather cycles, various light conditions, and the network of significations – the world (*Welt*) – it belongs to. For Brandi, that which I call the Materiality of the Image falls within the sphere of the “pure reality” of *astanza* and not within the existential reality of *flagranza*. Therefore, phenomenological reduction is a prerequisite for entering *astanza*.

In spite of the criticism I direct at technical art history, I am not saying that I consider its methods and approaches useless – it is thanks to these methods that we now, for the first time in human history, have received detailed, systematically collected information about the materials and techniques artists have used in their oeuvre throughout centuries. We should bear in mind that due to the age-old form-matter dichotomy, where the latter has always been seen as subordinate to the former, art history has for ages almost totally neglected issues concerning the materiality of works of art. Therefore I do not want to deny the value or importance of the discoveries that have been made in, for instance, Isaac Wacklin's research project. The gravest problem in technical art history – “traditional” or “conventional” art history dealing with Old Masters as a whole – is, however, that it totally neglects the crucial phenomenological dimension of the artwork scrutinized: the *presentness* of the Image. It should not be forgotten that we can encounter an artwork, say a “Rembrandt”, authentically – *eigentlich* – in the present moment only. I am not claiming that hermeneutical approaches have not taken into consideration the temporal and spatial situatedness of the interpretations carried out, I am just arguing that in the final stage of the interpretation process, the *hic et nunc* of the interpretative act is bracketed from consideration in favor of the “factual” and “more real” reconstructed past. My aim is not to underrate technical art history as a method or as an approach, but in my opinion, it has not been able to make use of its full potential so far, the reason being that it has not understood the complexity of its study material: the Materiality of the Image. One could argue that it has not been able to encounter the resistance of the materiality that Gilles Deleuze

called *sentiendum*. To be able to encounter this resistance, one has to return to a kind of infantile (Agamben) experience of wonderment *that* there is (*il y a*) materiality. This is the *aporia* and conflict caused by the Materiality of the Image. The experience that “there is” materiality should lead us to a groundbreaking reassessment of our theoretical premises.

This resistance of the Image constitutes its critical power. Cesare Brandi’s insightful name for conservation was *atto critico*. For Brandi, conservation was a critical act or recognition (*ricoscimento*) rather than *praxis*. To this, one should add, however, that conservation and preservation are Ideas in the Kantian sense, implications that can be explicated only through practical means of conservation and preservation. *Atto critico* should not be understood as aesthetic evaluation of works of art – it is not art criticism – the true significance of this critical act is not aesthetic but ontological. *Atto critico* recognizes the artwork’s mode of being as ontologically *distinct*, and therefore, *atto critico* is based on reduction that brackets the artwork’s mode of being – *astanza* – from the existence of the empirical reality that Brandi named *flagranza*. When we carry out this act of reduction we set up the Image. The Image “reigns” only as long as it is set up, that is, actualized, time and again. The aim of preservation is therefore to safeguard the artwork’s distinctive presence, its *astanza*. This presence cannot be reduced to *parūsia* or *ūsia*. This does not mean that we do not face the artwork as confronting us (*gegenüber*), it only means that the entity we encounter does not belong to any subsistent *Vorhandenheit*.

But care for images is first of all care for their temporality: time as lived and experienced – that is the only authentic (*eigentlich*) meaning of Dasein’s temporality. As Didi-Huberman states, when we expose ourselves to a work of art, we expose ourselves to time. Traditional and technical art history have only one conception of time, which Didi-Huberman calls *euchronic*. This consists of degraded historical events that are in the past. The *euchronic* time cannot accept *durée* or *kinesis*, that is events that have not reached their finality, because that would prevent the art historian from capturing them, from identifying their “real” content and meaning. The art historian is like a collector of butterflies who needs to halt the flight of the creature in order to define *what* it is – this can only be achieved by capturing the butterfly with a net, stunning it with ether and puncturing its wings with needles in order to fit it into the right conceptual framework. Then, under the dazzling light of the reading lamp the connoisseur can identify and classify the item and determine what it *really* is. However, killing the insect destroys the very thing that originally aroused his/her interest: its unique quality of being able to ‘*papillonner*’. A butterfly that does not fly is not a butterfly but a corpse. In order to fit the butterfly in with his/her *connaissance*, the connoisseur must turn it into a motionless, lifeless object, a *Körper*. The same applies to time. Art historians want time to be a subsistent object before them, a *Gegenstand*. The historical and cultural distance that separates them from the era studied is met solely in negative terms. They try painstakingly to reconstruct their object – the work of art in its “original” historical and cultural context – by using archives, masses of historical documents, all

kinds of reference material they can find and use. While art historians spend days, weeks and months in archives and libraries focusing on this meticulous work, the item under study with its historical and cultural context is waiting in its subsistent *Gegenständlichkeit* – at least this is what they expect it to do. This is a fatal misconception, however. The Image invites us to recognize the heuristic value of anachronisms. An artwork is encountered at a certain moment in time, but its eventuality is not reducible to it. Its time is not *innerweltlich*, it is – in Brandi's words – *extratemporale*. The fact that it is so – that the Image is wholly present in all its actual manifestations – allows it to be experienced repeatedly. None of these encounters are more authentic, more valuable or significant than the others. The Image is not *in* time, it *opens up* time. It creates a caesura in the linear temporality of causally occurring innerworldly facts. Similarly, the Image is not in space but opens up its own spatiality. Finally, the Image is not in matter, but generates its own ontologically distinct materiality that did not exist before the Image.

The Image is preserved only as long as it eventualizes, as long as its genuine givenness is being received. Only those to whom it has been given (*adonné*) and who are able to respond to its call can transform this potential givenness – or virtuality in Deleuzian terms – into its full manifestation. According to Jean-Luc Marion, works of art must be re-experienced again and again. Their givenness (*donation*) that surpasses all our intuitions and projections requires this. All responses to their infinite givenness are necessarily finite, partial and provisional. Encounters with the Image are highly singular, univocally assigned events – experiences (*Erfahrung*) one has to undergo. Such an encounter is not an *Erlebnis* that can be repeated, it is not an event in impoverished form. The Sameness of repeated experiences is merely an illusion, for repetition unavoidably transforms that which is repeated. Therefore it is useless to imagine that repeated examination and analysis of a certain artwork helps in learning to know it better. Naturally, we can find more *information* about it – and this may help us to clarify its attribution, composition, provenance and physical structure. All this is, however, subsidiary and contingent to its being as an Image. As Claude Romano points out, only innerworldly events can add to our knowledge. The experience of a work of art as event – as an *Erfahrung* instead of an *Erlebnis* – has always a distinctly first-time character. It is a singular event whose origin is unknowable and causally inexplicable. Works of art – Marion's saturated phenomena *par excellence* – are never seen wholly and totally; the unseen, *invo*, remains forever embedded in their structure. Repeated reunion with works of art preserves them better than any conservation treatment. It should be noted that second-order representations or works of art – *ekphrases*, reproductive graphics, documentary photographs, for instance – are actually measures for preserving them. Jorma Puranen preserves an old portrait by taking a photograph of it. To be able to do this, he must first establish a relationship with it, he must undergo the *Erfahrung* of its happening. Preservers of Images never encounter the Image as an object. Preservation calls for participation (*methexis*) and care that entails *de-distancing-Ent-fernung*. To encounter a work

of art we must bring it close – by doing so, however, we keep it at a distance. In order to be able to *ex-per-ience* the Image we have to put ourselves at risk in the play of de-distancing.

The artwork is not a *Gegenstand*, it is not an object of knowledge – to think so is to give in to *Erleichterung*, in other words, to make things all too easy. According to Romano, a work of art should not be an object of *connaissance* but an event of *co-naissance*. The art historians who try to distance themselves from their own era and cultural context in order to better understand the past categories of their object of research actually prevent access to the past. The only understanding of works of art – ancient, modern, or contemporary – stems from the actually living present of image recognition and its categories. The only way to see an artwork as meaningful is to experience it as relevant from the perspective of current concerns. For – as Walter Benjamin argued – “every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably.” Therefore, instead of art history based on euchronism and reconstruction, we need art history that is, in Balian terms, “pre-posterous” – art history that brushes its object against the grain. Such an approach “puts what came chronologically first (*pre*) as an aftereffect behind (*post*) its later cycling”. Benjamin argued that the original (*ursprünglich*) may never be revealed as a naked *fait accompli*, but only through that which precedes (*Vorgeschichte*) and that which comes later (*Nachgeschichte*). Pre-posterous history follows the logic of *Nachträglichkeit* by deconstructing the relation between the past and the present. Preposterous history is not in time – it opens up time, creating a flash of lightning. Furthermore, it also crushes the logical opposition of word and image: dialectical images – Images in their proper sense – can be encountered only through language. The Idea as the Image can be encountered only by reading it. This kind of reading, however, is not based on recognition: it is neither iconographical nor iconological, it is not based on pretexts, but purely on the visual, that “there is” visibility. To read visually is to live through the Image, which should be understood as a problematic Idea in the Kantian, Benjaminian and Deleuzian sense. Such an Idea manifests itself only in shreds, fragments, and blotches. Therefore, in order to approach it, the art historian has to be a kind of *Lumpensammler*, a ragman. Bal and Didi-Huberman are both such collectors of rags.

The origin of metaphors for revealing can be traced back to antiquity, as Pierre Hadot has shown. They are prevalent in the prevailing hermeneutic-reconstructive approaches, especially in the field of conservation-restoration. By removing the features that are categorized contingent and accidental to the artwork in question – such as overpaintings and yellowed varnish layers, for instance – the conservator attempts to reveal the underlying “authentic” strata which are thought to reflect the artist’s pure presence unhindered. In actual *praxis*, these “acts of revelation” can be both destructive and non-destructive. For instance, removal of later layers of paint and oxidized varnish layers from a painting is always destructive. However, the highly sophisticated analytical methods that are applied in the research of the *Bildding* – identification of the

pigments by using x-ray fluorescence, for instance – are frequently non-destructive. Application of various methods based on electromagnetic radiation makes it possible to see through the paint surface into the underlying strata. Regardless of whether the methods used are destructive or non-destructive, both operate exclusively on an ontic level. The ontological cannot be revealed. By disclosing the ontic features of an artwork one cannot, however, disclose the onticity itself; the *Sinn* of the ontic conceals itself from view. The thing considered “revealable” is thus always an entity that has already unconcealed itself. Therefore, the acts of revelation are capable of “revealing” only “poor phenomena” in Jean-Luc Marion’s terms. The “discloser” of the ontic arrives all too late, only when the event of rising into appearance, *surgissement* – which is the Image – has passed by and the saturated phenomenon has already been transformed into a fact, a *fait accompli*, frozen into an object of knowledge: *phénomène pauvre*. Didi-Huberman asks: “Isn’t the historian a man who exhumes the objects of the past, dead artefacts of vanished ancient cultures?” He reminds us that the scholar does more than just this. The archaeologist disturbs the soil of his excavation site with its many layers of deposited sediments. This is the only way to exhume buried artefacts – a stone gadget without a handle, for instance. In order to “reveal” the ancient utensil, the archaeologist has to dig it up. Ergo: “revealing” disfigures its figures as much as it figures. The artefact exhumed and brought into the light of *logos* always remains a representation of the past. But representation cannot bring back the life of the deceased – life cannot be represented, it can only be lived. The thing we share with past civilizations is the world we live in. Representation, *Vorstellung*, makes things all too easy.

Consciousness of the Materiality of the Image can help us awaken from our intellectual slumber. Gilles Deleuze argued that only genuine encounters with pure difference can set us free from our natural tendency to make things all too easy, from the *Erleichterung* Heidegger described. An encounter with old and familiar facts, recognized identities, cannot awaken our *cogitandum*. Only the affectively met sensuousness, *aisthēsis* and *sentiendum* of the world can lead us to *cogitandum*. An artwork’s materiality belongs to the sphere of *sentiendum* – that is the antithesis of the already known, recognized ontic physicality. Consciousness of the resistance of the artwork which is both sensuous and physical should be harnessed to work in favor of an *epokhē* enabling us to break up our ossified conceptual frameworks. Only this resistance can really challenge our deep-rooted mindsets. Didi-Huberman approaches an artwork’s materiality in precisely this way. He is strongly affected by the *sentiendum* the artwork creates. It makes him slow his pace and finally halt before a certain painting, sculpture or a film, *devant l’image*. He himself does not decide to stop in front of the artwork, it is the immanent power the artwork, the Image, that forces him to stop. It creates a critical interruption, a moment of *thaumazein* that takes his breath away. This is the moment of *kenōsis* – or *epokhē* that Lambert Wiesing regards as necessary for the genesis of image consciousness. Didi-Huberman allows himself to be increasingly affected by the *sentiendum*. The silence of this moment is not devoid of voices; he is standing motionless but not without movement – we

can see even in total darkness because there is always movement in our souls. This critical pause is the moment of the Benjaminian *Ursprung*, the *tourbillon dans la fleuve*; the dialectic at its standstill, the event of the Image. The very surface of the painting, sculpture or film, its apparition, is dialectic in nature: a *templum* of heterogenous elements, a *non-lieu* of *mimēsis*, *Urphänomen* consisting of *ressemblance* and *dissemblance*. This is not *stasis* but *ek-stasis*; just like the beholder of the image, the image, too, is always in motion – any image, not just “moving pictures”. This motion consists of overdetermination, chains of associations: condensation and displacement. This moment forms a conflict – it is the navel or a wormhole through which consciousness is connected to the unconscious, a *locus* in which *astra*, the conceptual rationality, meets *monstra*, the monsters of the unconscious, the unconsciousness from which the Lacanian *Real*, the Barthesian *punctum*, the Freudian-Balian *navel*, the Arassean *détail-comble* and the Didi-Hubermanian *le pan* rise. It must be kept in mind, however, that in contrast with *Real*, *punctum*, and *navel*, *le pan* has always a distinctly material dimension: *il fait littéralement front dans le tableau*. It is the symptom of real paint confronting us with its obscure physical resistance that challenges us with its impenetrability – its reflexive opaqueness, in Louis Marin’s terms.

The Image cannot be encountered in the region of aesthetic evaluation or cognitive analysis. It can be encountered only when its being as a paradox is understood and recognized – the artwork is not a puzzle, it is a paradox. All we can do when confronting images, *devant l’image*, is to wonder. This astonishment is caused by something we do not know, and it preserves its strangeness, its *Unheimlichkeit*, to the very end. When confronting images we expose ourselves to *pathos*. In this state of mind, we do not try to understand what it is that causes this sense of awe in us. We wonder that there is, *il y a*, Being. To my mind, there is no room for real *thaumazein* – in Heideggerian terms, *Erstaunen* – in current technical art history. Technical art history does not encounter the artwork as a paradox but as a problem to be solved: confronting a painting does not give rise to awe but curiosity, a pressing need to know more. This kind of *Neugier* is an inexhaustible thirst for knowledge epitomizing the will for power – in contrast, *thaumazein* means passion for non-knowledge. When we suffer from this passion for not knowing – Didi-Huberman calls this *jouissance le gai savoir inquiet* – we focus our minds on something that is not *gegenständlich*, something from which we cannot glean any positive knowledge. But, as Kant argued, that does not prevent us from thinking it. To be able to do so, however, we need to resort to our *Einbildungskraft*, our powerful potential for productive imagination.

Thus, the approach of technical art history reflects the academic premises of traditional art history. Erwin Panofsky regarded art history as a humanistic discipline. For Didi-Huberman, Panofsky’s attitude represents exorcism aimed at eliminating from the discipline its real *Lebenskraft*, its “elixir of life” – the very thing that makes it vital. In the spirit of Aby Warburg, Didi-Huberman stresses that works of art cannot be reduced to the human. For him, an artwork’s essence is inhuman, *unheimlich*, strange and inexplicable – in material terms, it can

be seen as embodied in wax, which in its viscosity and instability, reflects the workings of human memory and can be felt threatening. This *informe* is the *Ursprung* of an artwork, and the origin of an artwork is not in the human realm – although art history as a “humanistic discipline” tempts us to believe so. We can direct our thoughts towards that region by adopting concepts such as Friedrich Schelling’s “first nature” (*erste Natur*) or Merleau-Ponty’s “wild being” (*être sauvage*). Maurice Blanchot longed for the “other night” (*autre nuit*), which is not subordinate to the day. Didi-Huberman uses the term “technical unconscious”. Its roots are not only in Walter Benjamin’s “optical unconsciousness” but also in many of the above-mentioned sources, as well as in Gilbert Simondon’s texts on the essence of technicity. It is probably unnecessary to point out that the technical unconscious has nothing to do with technical art history. It delves into the materiality Ned Lukacher has called “the other materiality”, and I have adopted this term for the purposes of this study. This other materiality is not subordinated to the ontic. It refers to *physis* that is not controlled by human intentions but is ontologically older than human beings. It refers to the Being of beings.

Artworks are not reduced to their physical *Gegenständlichkeit* – neither are they anything purely ideal. An artwork “is” not – it is not ontic – it eventualizes, as Claude Romano and Jean-Luc Marion argue. An artwork can preserve its structureless structure as a *Gebilde* only as long as it events and embraces us by eventualizing. The eventualizing of an artwork is always conflictual, and remains so – therefore it is irreducible to the Fichtean-Hegelian *thesis-antithesis-synthesis*-dialectics. In the eventualizing of the Image “thesis” and “antithesis” – whose relation is not to be understood as antithetic but rather as differential – can never constitute a reconciling synthesis – they collide with each other generating a symptom. It is a decisive critical moment, when the Image reveals its readability (*Lesbarkeit*) and recognizability (*Erkennbarkeit*), if only for a fleeting moment. Readability can only occur when the past collides with the present and forms a dialectical image. That kind of image remains forever open (*ouverte*) and restless (*inquiète*). Didi-Huberman urges us to see a tear (*déchirure*) in the tissue of representation – it is a place where the image burns. This tear epitomizes a symptom. Encounters with Images are always traumatic. We can be touched by an Image only if it affects us fundamentally. Freud talked about symptom formation and of the navel of the dream where consciousness is connected to the unconscious, Lacan launched concepts such as the *Real*, the lack (*manque*), the *objet a*, Barthes the *punctum*. Didi-Huberman’s term for this subversive detail is *le pan*. According to Benjamin, only dialectical images are images in the authentic sense. The past can be rendered meaningful only when it is brought into a critical confrontation with our present time (*Auseinandersetzung*). This is an antithesis to the hermeneutic, reconstructive approach of traditional art history dealing with Old Masters. The temporal and cultural distance between ourselves and the past should not be seen as an impediment limiting our access to the past. We must use it to our advantage. We should recognize the heuristic power of anachronism.

We can break the vicious circle of representation only by breaking the form, by breaking our own image reflected in the pool. Another solution is that we have courage to stare deeper into the dark abyss of the pool from which something uncanny stares at us. This is the Lacanian *Real*, this is *le pan*, the symptom, the *Nichts*. When we do this, we abandon the illusion that we are rulers of the visibility and expose ourselves to a dimension that we cannot by any means control and that is neither explainable by the categories of sufficient reason nor articulated in the framework of logical discourse. We are no longer dealing with *what* there is but *that* there is: that there is givenness, *Gegebenheit*, that there is Being, that there is materiality, and that there are images we do not master but that rule over us – images that have turned their faces upon us before we have even noticed them. We are not the origin of the fact that there is visibility: *visibilité*, or the *visuel*, precedes us. We must be able to adapt to this facticity, find a way to respond to it.

Didi-Huberman's denomination for the region of *il y a* is *visuel*. It could be translated as "visuality", but the translation would weaken its power – that "there is" (*il y a*) visibility is more powerfully expressive. Therefore, I prefer to leave the expression untranslated. I suggest the best translation for it might be "visibility" – this is to underline its closeness to Merleau-Ponty's concept *la chair* (flesh), along with notions such as *l'écart* (difference), *le chiasme* (chiasm) *réversibilité* (reversibility), *le pli* (fold) and so on. Didi-Huberman's *visuel* has, however, some affinity with the Derridean undecidables (*indécidables*) as well: *visuel* is neither visible nor invisible but a quasi-concept that oscillates undecidably between them. But one could also think of *visuel* in terms of Kant's theory of negative magnitudes. From that point of view, visible and invisible are logical, qualitative oppositions, but not really perceptible oppositions, which are necessarily quantitative. We see neither absolute lightness nor absolute darkness – those qualia are not logical but *real opposites*. Merleau-Ponty uses the metaphor of fold to name a non-place where light and darkness, presence and absence, the inside and the outside encounter each other by constantly changing places. That which Didi-Huberman calls *visuel*, is this fold: the *visuel* is the fold in visibility. All we can sense are degrees of luminosities. There is always a hint of darkness in the brightest daylight, always some faint glow in the deepest night. Perception is always accompanied by counter-perception.

Didi-Huberman's *Survivance des lucioles* (2009) is dedicated to the envois of *visuel*: the fireflies. He writes that we can find these tiny, barely visible creatures of the night if we just have enough time, patience and sensitivity, *passibilité*. In the darkness their glow, *lueur*, is contrasted with the blackness of the night; it is the dark of the night that allows us to see them. Fireflies are adventurous creatures, and their glow is *à peine visible*. Their phenomenal givenness is sparse but they are still out there, against all odds. A certain attitude is required before they can be found. The eyes that see them cannot resort to the Promethean gaze (*regard*) which stares only to recognize and identify, nor to the analytic look that directs its dazzling light of reason to the firefly only to find out that it has lost its glow. The analyst can admire the glow of a firefly or the flitting of a



colorful butterfly only for a second, for soon the animal must be killed for identification purposes – to find out what it *really* is. However, the essence of the firefly or the butterfly lies *not* in its generality but in its unique singularity. The same applies to the term *visuel*. We cannot find the *visuel* by looking at it as a technician, it can only be found through the intuitive glance of a dreamer. Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Gaston Bachelard and Maurice Merleau-Ponty were such dreamers, as was Didi-Huberman. Their gaze is comparable to that which the Deleuzian transcendental empiricist employs. This “other” gaze that is capable of seeing fireflies is not directed to generalities but to the contingent singularities and oddities of the perceptible, evanescent world. How can we preserve the glow of a firefly? By preserving its habitat and the night that alone makes it perceptible. How can we preserve butterflies? By letting them just fly freely, without asking why. The flight of the butterfly and the glow of the firefly are features that are essential to these animals, they are not accidental features. They make these animals *what they really* are. This other gaze, however, sees not only the visible; it sees also the transcendental condition of the conditioned, the origin, *arkhē* and *Ursprung* of the visibility that Didi-Huberman calls *visuel*.

The flood of images being poured on us on a daily basis can easily lead to a situation in which we no longer recognize the strangeness of the Image. We cannot view the Image as a paradox. How could we restore the Image to its *Unheimlichkeit*? Images need to be given back their primordial complexity. Instead of *Erleichterung* we need *Erschwerung*. The photos Jorma Puranen has taken of old portrait paintings in the Sinebrychoff Art Museum should be seen as servants to givenness, *sentiendum*, and reflexive opaqueness. They tear up the representation, they open up the Image to its underside. They arouse, as Puranen says, “some slight restlessness”. Puranen’s act is an appropriation after which the portraits are no longer the same. The prevailing ambience he takes advantage of in his photographic sessions – that there is light, that there are reflections – brings forth previously unnoticed details in the physical art objects. The natural daylight falling on the paintings draws our attention to the cracks, joints and wood grains of the panels, the weft of the canvases and deformations, craquelure patterns on paint layers and glossy and yellowed varnish surfaces. Thanks to the raking light we can discern single brushstrokes and paint impastos unnoticed when the paintings are viewed in homogenic museum light.

Puranen is never separate or absent from the artwork he photographs. As proof of this, his or his camera’s shadow is thrown on the paintings photographed. As Sarkis in his video *Au commencement, l’apparition* (2005), Puranen is very near the portraits he has chosen to photograph. The photographer’s physical presence is intertwined with the physical presence of the paintings. Between them there is a kind of reversibility, which is inherent in such an *experimentum lignae*. We can experience a comparable sensation by placing our hand on a wooden table. By doing so, we feel its impact on the palm of our hand. The table as *hylē* touches us in its dark and mute lignity. The wood encounters our flesh – a saturated phenomenon par excellence – but does not negate it. Their relation is not logical opposition, it is rather a fold, a kind of reversibility. This

event of the flesh oscillates between flesh and wood – as Daphne during her metamorphosis wavers undecidedly between her flesh and the bark of the laurel tree. The material of this event of *Ent-körperung-dis-carnation* is neither bark nor skin. The philosophy of reflection which “structures” reality solely on the basis of logical discursive structures and subject-object-relations only, can not reach this resistance. But we should think about this in-betweenness. The place in-between, the *sense*, which is ontologically “older” than logical oppositions, is the very place where we should be. This place, which is actually a non-place, *atopos*, can only be approached intuitively, by means of Bergsonian-Deleuzian intuition, Merleau-Pontian hyperdialectic or by Heideggerian *Besinnung*. Our existence consists of living our in-betweenness, the *Da* of the *Da-Sein*. This *Da* as is never static and centripetal but always dynamic, *ec-static* and centripetal. Preservation (*Bewahrung*) sees care for the Image as a place, *Da*. This place, which is not extensity but virtual intensity – has not existed before the occurrence of the Image. The Image “is” its place in its own ontologically specific materiality.

The Image never “is” but takes place, eventualizes. To be able to confront it we cannot be separate from its eventualizing, we must live it. The Image cannot take place without its preservers: conservators, art historians, philosophers – museum visitors. In order to encounter the Image we have to expose ourselves to it. The Image can never be an object in a sense of *Gegenstand*. In becoming an object it loses its distinct mode of being – it becomes *Zeug*, an object among other objects. In Claude Romano’s definition, the Image is an *an-archic* event in an *evential* sense, an event that has no antecedent causality that occurs not in time but opens up time. To live through an Image equals its preservation. Every single time we are able to encounter an Image – every time we are capable of responding to its call – we are taking care of its being.

## LÄHTEET

- Adorno, T. W. 1984 [1958]. *The Essay as form*. Translated by B. Hullot-Kentor & F. Will. *New German Critique*, (32), 151-171.
- Agamben, G. 1991 [1982]. *Language and death. The place of negativity*. Translated by Karen E. Pinkus & Michael Hardt. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. 1998 [1995]. *Homo sacer. Sovereign power and bare life*. Translated by D. Heller-Roazen. Stanford, California: Stanford University Press.
- Agamben, G. 2007a [1978]. *Infancy and history. The destruction of experience*. Translated by Liz Heron. London, New York: Verso.
- Agamben, G. 2007b [2005]. *Profanations*. Translated by Jeff Fort. New York: Zone Books.
- Agamben, G. 2009. *What is an apparatus? and other essays*. Translated by D. Kishik and S. Pedatello. Stanford, California: Stanford University Press.
- Ainsworth, M. W. 2005. *From connoisseurship to technical art history. The evolution of the interdisciplinary study of art*. Getty Conservation Institute Newsletter, Spring, [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/20\\_1/feature.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_1/feature.html). Viitattu 30.4.2015.
- Alloa, E. 2010a. *Changer le sens. Quelques effets de "tournant iconique"*. *Critique* 8, 647-658.
- Alloa, E. 2010b. *Entre transparence et opacité - ce que l'image donne à penser*. E. Alloa (Ed) *Penser image*. Paris: Les Presses du reel, 7-23.
- Alloa, E. 2011. *Seeing-as, seeing-in, seeing-with*. In E. Nemeth, R. Heinrich, W. Pichler & W. David (Eds) *Image and imaging in philosophy, science, and the arts. Volume I. Proceedings of the 33<sup>rd</sup> international Wittgenstein symposium*, 179-190.
- Alloa, E. 2013. *The Diacritical nature of meaning: Merleau-Ponty with Saussure*. *Chiasmi International* 15, 167-181.
- Alloa, E. 2015. *The most sublime of all laws: the strange resurgence of a Kantian motif in contemporary image politics*. *Critical Inquiry* 41 (2) (Winter), 367-389.
- Andrews, M. 1989. *The search for the picturesque*. Stanford: Stanford University Press.
- Ankersmit, f. R. 2005. *Sublime historical experience*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Appelbaum, B. 2007. *Conservation treatment methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Arasse, D. 1996 [1992]. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- Aristoteles 1990. *Metafysiikka*. Suomentaneet Tuija Jatakari, Kari Näätsaari ja Petri Pohjanlehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles 2005 [1989]. *Nikomakhoksen etiikka*. Suomentanut Simo Knuuttila. Helsinki: Gaudeamus.

- Aristoteles 2012. Sielusta. Suomentanut Kari Näätsaari. Helsinki: Gaudeamus.
- Arthos, J. 2013. Gadamer's poetics: a critique of modern aesthetics. London: Bloomsbury.
- Asselin, O. 2006. Le Marbre et la chair. Le modèle tactile dans l'esthétique matérialiste de Diderot. *Études françaises* 42, (2), 11-24.
- Athanassoglou-Kallmyer 2013. Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture by Daniel Arasse. *The Art Bulletin* 95, (4), 649-651.
- Avrami, E. & Mason, R. & De la Torre, M. 2000. Values and heritage conservation. Research report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Baas, B. 2008. Asia, ääni ja aika. Suomentanut Kaisa Sivenius. Helsinki: Loken Kirjat.
- Bachelard, G. 1974 [1942]. L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris: Librairie José Corti.
- Backman, J. 2005. Omaisuus ja elämä – Heidegger ja Aristoteles kreikkalaisen ontologian rajalla. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Backman, J. 2007. All of a sudden: Heidegger and Plato's Parmenides. *Epoche* 11 (2), 393-408.
- Backman, J. 2014. Äärellisyyden loppu: Kant, Heidegger, Meillassoux. Teoksessa A. Laitinen, J. Saarinen, H. Ikäheimo, P. Lyyra & P. Niemi (toim.) *Sisäisyys ja suunnistautuminen*. Juhlakirja Jussi Kotkavirrälle. Jyväskylä: SoPHI, 23-41.
- Bal, M. 1991. Reading "Rembrandt". Beyond the word-image opposition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, M. 1994. Light in painting: dis-seminating art history. In P. Brunette & D. Wills (Eds) *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. New York: Cambridge University Press, 49-64.
- Bal, M. 1996a. Le Verre grossissant. *Études littéraires* 28, (3), 13-28, <http://id.erudit.org/idedurit/501130.ar>. Viitattu 24.12.2016.
- Bal, M. 1996b. Semiotic elements in academic practices. *Critical Inquiry* 22 (Spring), 573-589.
- Bal, M. 1998. Reading Bathsheba: from mastercodes to misfits. In A. Jensen Adams (Ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 119-146.
- Bal, M. 1999. Quoting Caravaggio. *Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bal, M. 2001. Looking in: the art of viewing. Amsterdam: G+A Arts.
- Bal, M. 2003a. Ecstatic aesthetics: Metaphoring Bernini. In C. Farago & R. Zwijnenberg (Eds) *Compelling visuality: The Work of art in and out of history*. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press, 1-30.
- Bal, M. 2003b. Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture* 2 (1), 5-32.
- Bal, M. 2003c. Her majesty's masters. In Michael F. Zimmermann (Ed) *The Art historian. National traditions and institutional practices*. New Haven and London: Yale University Press, 81-109.
- Bal, M. 2009. Fragments of matter: Jeannette Christensen. Bergen: Bergen National Academy of Arts.

- Bal, M. 2010. Timely remains. In Jussi Niva: Timely remains. Helsinki: Parva Publishing, 66–116.
- Balibar, F., Büttgen, P., Cléro, J.-P., Collette, J. & Cassin, B. 2013. Moment, instant, occasion. *Trivium* 15, <http://trivium.revues.org/4638>. Viitattu 17.4.2017.
- Barbaras, R. 2004. Affectivity and movement: the sense of sensing in Erwin Straus. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 3, 215–228.
- Barcella, D. 2012. Sintomi, strappi, anacronismi. *Il Potere delle immagini secondo Georges Didi-Huberman*. Milano: et al.
- Barker, R. & Bracker, A. 2005. Beuys is dead: long live Beuys! Characterising volition, longevity, and decision-making in the work of Joseph Beuys. *Tate Papers*. Tate's Online Research Journal, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05autumn/barker.htm>. Viitattu 28.2.2015.
- Barthes, R. 1977. *Image – music – text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press.
- Barthes, R. 1981 [1980]. *La Chambre claire*. Note sur la photographie. Paris: Gallimard Seuil.
- Barthes, R. 1985 [1980]. *Valoisa huone*. Suomentaneet Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri, Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Barthes, R. 1986 [1964]. *Elements of semiology*. Translated from the French by Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- Basile, G. 2007. *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi*. Prima definizione dei termini. Saonara: Il Prato Editore.
- Baugh, B. 1993. Hegel in modern French philosophy: the unhappy consciousness. *Laval théologique et philosophique* 49, (3), 423–438, <http://id.erudit.org/iderudit/400791ar>. Viitattu 28.12.2016.
- Baxandall, M. 1980. *Limewood sculptors of renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press.
- Baxandall, M. 1985. *The Patterns of intention*. On the historical explanation of pictures. New Haven: Yale University Press.
- Belting, H. 2011 [2001]. *An Anthropology of images*. Picture, medium, body. Translated by Thomas Dunlap. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Benjamin, W. 1969 [1955]. *Theses of the philosophy of history*. In Hannah Arendt (Ed.) *Illuminations*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. 1989 [1933]. *Mimeettinen kyky*. Teoksessa M. Koski, K. Rahkonen & E. Sironen (toim.) *Messiaanisen sirpaleita: kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suomentanut Raija Sironen. Helsinki. Tutkijaliitto, 51–54.
- Benjamin, W. 1999 [1933]. *Experience and poverty*. In M. W. Jennings, H. Eiland & G. Smith (Eds) *Walter Benjamin. Selected writings, Volume 2, 1927–1934*. Translated by Rodney Livingstone and Others. Cambridge, Massachusetts

- and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 731-736.
- Benjamin, W. 2002. *The Arcades project*. Translated by Howard Eiland and Keñn McLaughlin. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. 2003 [1928]. *The Origin of german tragic drama*. Introduced by George Steiner, translated by John Osborne. London, New York: Verso.
- Bennington, G. 2000. *Interrupting Derrida*. London: Routledge.
- Best, S. & Marcus, S. 2009. Surface reading: an introduction. *Representations* 108, (1, Fall), 1-21.
- Bergson, H. 1964 [1911]. *Creative evolution*. Translation by Arthur Mitchell. London: Macmillan & Co.
- Bergson, H. 2005 [1908]. *Matter and memory*. Translated by M. Paul and W. S. Palmer. New York: Zone Books.
- Bianquis, G. 1951 [1932]. *L'Urphaenomen dans la pensée et dans l'œuvre de Goethe. Études sur Goethe*. Paris: Société les Belles Lettres, 47-80.
- Black, M. 1964. The gap between "is" and "should". *The Philosophical Review* 72, (2), 165-181.
- Blanchot, M. 2003 [1955]. *Kirjallinen avaruus*. Suomentanut Susanna Lindberg. Helsinki: Ai-Ai.
- Block, V. 2015. Heidegger and Derrida on the nature of questioning: towards a rehabilitation of questioning in contemporary philosophy. *Journal of the British Society for Phenomenology* 46, (4), 307-322.
- Bloomfield, M. W. 1972. Allegory as Interpretation. *New Literary History* 3, (2), 301-317.
- Bollert, D. 2001. Plato and wonder. In *Extraordinary times*. IWM Junior Visiting Fellow Conferences 11. Vienna.
- Bomford, D. 1998. Introduction. In E. Hermens, A. Ouwekerk & N. Costaras (Eds) *Looking through paintings: the study of painting techniques and materials in support of art historical research*. Baarn: Uitgeverij de Proom, 9-12.
- Borgman, A. 1984. *Technology and the character of contemporary life. A Philosophical inquiry*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bowie, A. 2010. The Philosophical significance of Schelling's conception of the unconscious. In A. Nicholls and M. Liebscher (Eds) *Thinking the unconscious. Nineteenth-Century German Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 57-86.
- Brandi, C. 1977 [1963]. *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.
- Brandi, C. 1989 [1966]. *Les Deux voies de la critique*. Introduction et traduction de l'italien par Paul Philippot. Bruxelles: Vokar.
- Brandi, C. 1998 [1974]. *Teoria generale della critica*. Roma: Editori Riuniti.
- Brandi, C. 2005 [1956]. *L'Archeologia e il rudere*. In M. Cordaro (a cura di) *Cesare Brandi. Teoria e pratica*. Roma: Editori Riuniti, 150-179.

- Brulotte, G. 1994. La Jouissance du détail en peinture. *Liberté* 36, (1), 200-208, <http://id.erudit.org/iderudit/32087ac>. Viitattu 24.11.2016.
- Bryant, L. R. 2008. *Difference and givenness. Deleuze's transcendental empiricism and the ontology of immanence*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Buatois, I. 2011. La Figure comme moyen d'une approche critique transdisciplinaire. Exemple de l'image ouverte de Georges Didi-Huberman. Dans *Figures et discours critique. Figura. L'Observatoire de l'imaginaire contemporain*, <http://oic.uqam.ca/fr/articles/la-figure-comme-moyen-dune-approche-critique-transdisciplinaire-exemple-de-limage-ouverte>. Viitattu 17.4.2015.
- Buck-Morss, S. 1989. *The Dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Massachusetts, London, England. The MIT Press.
- Burnham, D. & Jesinghausen, M. 2011. Of Butterflies and masks: the transfigurations of Apollo in Nietzsche's early to later writings. In A. Rehberg (Ed). *Nietzsche and phenomenology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 33-52.
- Buskirk, M. 2003. *The Contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- Cadava, E. 1992. Words of light. *Theses on the photography of history. Diacritics* 22 (3), 84-114.
- Caple, C. 2000. *Conservation skills. Judgement, method and decision making*. Routledge: London and New York.
- Caple, C. 2009. The Aims of conservation. In A. Richmond & A. Bracker (Eds). *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*. London: Elsevier, Butterworth-Heinemann, 25-31.
- Caputo J. D. 1987. *Radical Hermeneutics. Repetition, deconstruction, and the hermeneutic project*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Caputo, J. D. 1990. *The Mystical element in Heidegger's thought*. New York: Fordham University Press.
- Caputo, J. D. 1997. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Carboni, M. 2004 [1992]. *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*. Milano: Jaca Book.
- Carboni, M. 2006. Il restauro come ermeneutica pratica. Brandi e Gadamer. In M. Andaloro (a cura di) *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003)*, 329-333.
- Carrier, D. 1994. Restoration as interpretation: a philosopher's viewpoint. In W. M. Watson (Ed) *Altered states. Conservation, analysis, and the interpretation of works of art*. South Hadley, Massachusetts: Mount Holyoke College Art Museum, 19-27.
- Cavalcante Schuback M. Sa 2015. Innoituksesta. *Suomentanut Anna Tuomikoski. Tiede & edistys* (3), 247-254.

- Certeau, M. de 1984. *The Practice of everyday life*. Translated by Steven Randall. Berkeley: University of California Press.
- Chapelle, D. 1993. *Nietzsche and psychoanalysis*. Albany: State University of New York Press.
- Chrétien, J.-L. 2000. The Wounded word: the phenomenology of prayer. In *Phenomenology and the "theological turn"*. The French debate. New York: Fordham University Press, 147-175.
- Cixous, H. 2005 [1998]. *Bathsheba or the interior Bible*. Translated by Catherine A. F. MacGillivray. In *Stigmata: escaping texts*. London and New York: Routledge, 3-15.
- Cohen, J. & Meskin, A. 2004. On the epistemic value of photographs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, (2), 197-210.
- Conti, A. 2007. *History of the restoration and conservation of works of art*. Translated by Helen Glanville. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- A Corpus of Rembrandt Paintings III. J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel & E. van de Wetering (Eds), 1989. Dordrecht: Springer.
- A Corpus of Rembrandt Paintings V. E. van de Wetering (Ed.), 2011. Dordrecht: Springer.
- Cortés-Rocca, P. 2005. Ghost in the machine: photographs of specters in the nineteenth-century. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 38 (1), (March), 151-168.
- Cousinié, F. 2011. *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIIe siècle*. Paris: Éditions du Félin.
- D'Angelo, P. 2006. *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quodlibet.
- Dastur, F. 2000. Phenomenology of the event: waiting and surprise. *Hypatia* 15 (4), 178-189.
- Davila, T. 2007. Georges Didi-Huberman: l'image ouverte. *Art Press* (334), 62-63.
- Davila, T. 2010. *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Éditions du Regard.
- Day, G. 1999. Between deconstruction and dialectics. *Oxford Art Journal* 22 (1), 105-118.
- De Lauretis, T. 1975. The Discreet charm of semiotics, or esthetics in the emperor's new clothes. *Diacritics*, Fall, 16-23.
- Deleuze, G. 1978. *Les Cours de Gilles Deleuze. Cours Vincennes: synthesis and time*, <http://www.webdeleuze.com>. Viitattu 4.11.2015.
- Deleuze, G. 1981. *Les Cours de Gilles Deleuze. Deleuze/Image mouvement image temps. Cours Vincennes – St. Denis: Bergson, Matière et Mémoire*, <http://www.webdeleuze.com>. Viitattu 24.7.2016.
- Deleuze, G. 1986 [1983]. *Cinema 1. The Movement-image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: The Athlone Press.
- Deleuze, G. 1990 [1969]. *The Logic of sense*. Translated by Mark Lester with Charles Stivale. C. N. Boundes (Ed). London: The Athlone Press.
- Deleuze, G. 1992 [1986]. *Neljä poeettista muotoilua, jotka saattaisivat koota yhteen kantilaisen filosofian*. Teoksessa J. Kotkavirta, K. Rahkonen & J.



- Vähämäki (toim.) Autiomaan Kirjoituksia vuosilta 1967-1986. Suomentanut Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus, 69-74.
- Deleuze, G. 1993 [1988]. *The Fold: Leibniz and the baroque*. Foreword and translation by Tom Conley. London: The Athlone Press.
- Deleuze, G. 2000 [1964]. *Proust and signs: a complete text*. Translated by Richard Howard. London: The Athlone Press.
- Deleuze, G. 2004 [2002]. In D. Lapoujade (Ed) *Desert islands and other texts, 1953-1974*. Translated by Michael Taormina. Los Angeles: Semiotext(e).
- Deleuze, G. 2005 [1962]. *Nietzsche ja filosofia*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Summa.
- Deleuze, G. 2008 [1968]. *Difference and repetition*. Translated by Paul Patton. London: Continuum.
- Deleuze, G. 2012 [1981]. *Spinoza. Käytännöllinen filosofia*. Suomentanut Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1987 [1980]. *A Thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Translation and foreword by Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, J. 1973 [1967]. *Speech and phenomena and other essays on Husserl's theory of signs*. Translation with an Introduction by David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, J. 1982 [1972]. *Margins of philosophy*. Translated, with additional notes by Alan Bass. New York: Harvester Wheasheaf.
- Derrida, J. 1983. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. 1987 [1978]. *The Truth in painting*. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. 1989 [1988]. *Memoires for Paul de Man*. Translated by C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava & P. Kamuff. New York: Columbia University Press.
- Derrida, J. 1991 [1987]. *Cinders*. Translated by Ned Lukacher. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Derrida, J. 1992. *Before the law*. In D. Attridge (Ed) *Acts of Literature*. New York: Routledge, 183-220.
- Derrida, J. 1993a. *Khôra*. Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, J. 1993b. *Spectres de Marx*. Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, J. 1994a [1992]. *The Force of Law. The "mystical foundation of authority"*. In D. Cornell, M. Rosenfeld & D. G. Carlson (Eds) *Deconstruction and the possibility of justice*. New York: Routledge, 3-67.
- Derrida, J. 1994b [1988]. *Maddening the subjectile*. *Yale French Studies* (84), 154-171.
- Derrida, J. 1996 [1995]. *Archive fever. A Freudian impression*. Translated by Eric Prenowitz. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. 2005a [2000]. *On Touching - Jean-Luc Nancy*. Translated by Christine Irizarry. Stanford, California: Stanford University Press.

- Derrida, J. 2005b [2001]. Paper machine. Translated by Rachel Bowlby. Stanford, California: Stanford University Press.
- Derrida, J. 2007. Envoi. Translated by Peter and Mary Ann Caws. In P. Gamuf & Elizabeth Rottenberg (Eds) *Psyche. Inventions of the other*. Volume 1. Stanford, California: Stanford University Press, 94-128.
- Descartes, R. 2001 [1637]. *Metodin esitys. Järjen käyttöohjeet*. Teokset I. Suomentanut Sami Jansson. Helsinki: Gaudeamus.
- Descartes, R. 2002 [1641]. *Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta*. Teokset II. Suomentaneet ja selitykset laatineet Tuomo Aho ja Mikko Yrjönsuuri. Helsinki: Gaudeamus.
- Didi-Huberman, G. 1984. The Index of the absent wound (Monograph on a stain). Translated by Thomas Repensek. *October* 29, Summer, 63-81.
- 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. 1995a [1990]. *Fra Angelico. Dissemblance & figuration*. Translated by Jane Marie Todd. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. 1995b. *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.
- Didi-Huberman, G. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition, I*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2000a. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman 2000b. *La Matière inquiète (Plasticité, viscosité, étrangeté)*. *Lignes* 1 (1), 206-223.
- Didi-Huberman, G. 2001a. *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm*. *Art History* 24, (5), (November), 621-645.
- Didi-Huberman, G. 2001b. *Genie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2003a. *Before the image, before, time: the sovereignty of anachronism*. Translated by Peter Mason. In C. Farago & R. Zwijnenberg (Eds) *Compelling visuality: the work of art in and out of history*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 31-44.
- Didi-Huberman, G. 2003b. *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. Translated by Alisa Hartz. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- Didi-Huberman, G. 2004. *L'Image est le mouvant*. *Intermédialités* (3), 11-30.
- Didi-Huberman, G. 2005 [1998]. *Viscosities and survivals. Art history put to the test by the material*. In R. Panzanelli (Ed) *Ephemeral bodies. Wax sculpture and the human figure*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 154-170.
- Didi-Huberman, G. 2006. *Opening up Venus: nudity, cruelty and the dream*. In T. Frangenberg & R. Williams (Eds) *The Beholder. The Experience of art in early modern Europe*. Aldershot: Ashgate, 37-52.

- Didi-Huberman, G. 2008a [1985]. *La Peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2008b. *La Ressemblance par contact*. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2008c. *En ordre dispersé*. Trivium 1, <http://www.trivium.revues.org/351>. Viitattu 16.11.2014.
- Didi-Huberman, G. 2008d. *L'Immagine aperta*. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive. Traduzione di francese di Marta Grazioli. Milano. Bruno Mondadori.
- Didi-Huberman, G. 2011a. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. L'Œil de l'histoire, 3. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2011b [1992]. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2011c [2005]. *Gestes de l'air et le pierre*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2011d [2002]. *Ninfa moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. 2011e [2009]. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2012a [2011]. *La Demeure, la souche*. Apparements de l'artiste. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2012b [2001]. *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2012c. *Peuples exposés, peuples figurants*. L'Œil de l'histoire, 4. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2013a. *Blancs soucis*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2013b [2011]. *Écorces*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2013c. *Phalènes*. Essais sur l'apparition, 2. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2013d. *Science avec patience*. Images Re-vues. Hors série 4, <http://images.revues.org/3024>. Viitattu 14.9.2015.
- Didi-Huberman, G. 2013e. *Quelle émotion! Quelle émotion?* Montrouge: Bayard Éditions.
- Didi-Huberman, G. 2014a. *Essayer voir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2014b. *Sentir le grisou*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2015a. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. 2015b [2009]. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dufrenne, M. 1973. *The Phenomenology of aesthetic experience*. Translated by Edward S. Casey, Albert A. Anderson, Willis Domingo, Leon Jacobson. Evanston: Northwestern University Press.
- Dunning, B. H. 2011. *Mysticism, femininity, and difference in Badiou's theory of Pauline discourses*. *The Journal of Religion* 91, (4), (October), 470-495.

- Durantaye, L. de la 2009. Giorgio Agamben. A Critical introduction. Stanford, California: Stanford University Press.
- Eco, U. 1976. A Theory of semiotics. Bloomington, London: Indiana University Press.
- Eikema Hommes, M. van 2004. Changing pictures: discoloration in 15<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> century oil paintings. London: Archetype Publications.
- Elkins, J. 1995a. Art history and images that are not art. *The Art Bulletin* 77 (4), 553-571.
- Elkins, J. 1995b. Marks, traces, *traits*, contours, *orli*, and *splendores*: nonsemiotic elements in pictures. *Critical Inquiry*, Summer, 822-860.
- Elkins, J. 2008. On some limits of materiality in art history, [http://www.academia.edu/168260\\_On\\_some\\_limits\\_of\\_materiality\\_in\\_art\\_history](http://www.academia.edu/168260_On_some_limits_of_materiality_in_art_history). Viitattu 30.11.2014.
- Elo, M. 2014. Cocktail-navigaattori. Teoksessa M. Elo (toim.) Kosketuksen figuureja. Helsinki: Tutkijaliitto, 7-23.
- Enqvist, K. 2007. Monimutkaisuus. Helsinki: WSOY.
- Fancelli, P. 2006. La teoria di Cesare Brandi. In M. Andaloro (a cura di) La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003). Firenze: Nardini Editore, 361-373.
- Fawcett, T. 1986. Graphic versus photographic in the nineteenth-century reproduction. *Art History* 9, (2), 185-212.
- Fédida, P. 2005 [1978]. L'Absence. Paris: Éditions Gallimard.
- Ferris, D. S. 2005. The Shortness of history, or photography in nuce: Benjamin's attenuation of the negative. In Andrew Benjamin (Ed) Walter Benjamin and history. London: Continuum, 19-37.
- Figal, G. 2010. Objectivity. The Hermeneutical and history. Translated by Theodore D. George. Albany: The State University of New York Press.
- Fink, B. 1995. The Lacanian subject. Between language and jouissance. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Fiserova, M. 2008. Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain. Sens [public]. *Revue électronique internationale. International Web Journal*, [http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=500](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=500). Viitattu 17.11.2014.
- Foucault, M. 1977. A Preface to transgression: Translated from the French by D. F. Bouchard & S. Simon. In D. F. Bouchard (Ed) Language, counter-memory, practice. Selected essays and interviews. Ithaca, New York: Cornell University Press, 29-52.
- Foucault, M. 1998a. Foucault/Nietzsche. Suomentaneet T.-K. Lehtonen & J. Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Foucault, M. 1998b [1976-1984]. Seksuaalisuuden historia. Suomentanut Kaisa Sivenius. Tampere: Gaudeamus.
- Foucault, M. 2010 [1966]. Sanat ja asiat Eräs ihmistieteiden arkeologia. Suomentanut Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.

- Freud, S. 1981a. The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Translated from the German under the general editorship of James Strachey. Volume IX (1906-1908). London: The Hogarth Press.
- Freud, S. 1981b The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Translated from the German under the general editorship of James Strachey. Volume XVII (1917-1919). An Infantile neurosis and other works. London: The Hogarth Press.
- Fried, M. 1988. Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Fried, M. 1994. Between realisms: from Derrida to Manet. *Critical Inquiry* 21 (1), 1-4.
- Fried, G. 2000. Heidegger's *Polemos*. From being to politics. New Haven & London: Yale University Press.
- Fried, M. 2005. Barthes's punctum. *Critical inquiry* 31 (3), 539-574.
- Friedman, G. 1995. The Spectral legacy of Althusser: the symptom and its return. *Yale French Studies* (88), 165-182.
- Gadamer, H.-G. 2004 [1960]. Truth and method. Second, revised edition. Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London: Continuum.
- Gasché, R. 1986. The Tain of the mirror. Derrida and the philosophy of reflection. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- Gasché, R. 1994. Inventions of difference: on Jacques Derrida. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Gasché, R. 2000. Toward an ethics of Auseinandersetzung. In W. Brogan & J. Risser (Eds) *American continental philosophy. A Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 314-332.
- Gasché, R. 2007. *The Honor of thinking: critique, theory, philosophy*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Gaston, S. 2007. *Starting with Derrida: Plato, Aristotle and Hegel*. London: Continuum.
- Gautier, Théophile 2014 [1852]. *Arria Marcella. Souvenir de Pompéi*. Édition de Bernard Auzanneau. Paris: Livre de Poche.
- Geary, P. 1986. Sacred commodities: the circulation of medieval relics. In A. Appadurai (Ed) *The Social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 169-191.
- Gelder, H. van & Westgeest, H. 2011. *Photography theory in historical perspective. Case studies from contemporary art*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- 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.
- Gombrich, E. 1983 [1959]. *Art and illusion. A Study in the psychology in pictorial representation*. Oxford: Phaidon Press.
- Grén, R. 2012. *Georges Bataille, historia ja taide*. Turku: Turun yliopisto.

- Groening, S. 2014. Towards a meteorology of the media. *Transformations. Journal of Media & Culture* (25), New materialities. <http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2016/12>. Viitattu 18.3.2017.
- Grootenboer, H. 2007. Reading the annunciation. *Art History* 30 (3), 349-363.
- Grün, M. 2006. Asking for the context. Conservation strategy for Joseph Beuys' *The End of the twentieth century*. In D. Saunders, J. H. Townsend & S. Woodcock (Eds) *The Object in context. Crossing conservation boundaries*. Preprints of the 21<sup>st</sup> IIC congress, Munich. London: Archetype, 162-169.
- Guchet, X. 2013. Art et technique au prisme du phénomène de l'obsolescence. *Technè*, (37), 20-25.
- Haaparanta, L. 1990. Muutos ja identiteetti. Teoksessa I. Halonen & H. Häyry (toim.) *Muutos. Suomen filosofisen yhdistyksen Helsingissä 14.-15.1.1988 järjestämän kollokvion esitelmät*. Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys, 155-167.
- Hadot, P. 2006 [2004]. *The Veil of Isis. An Essay on the history of the idea of nature*. Translated by Michael Chase. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Hegelstein, M. 2005. Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme. *Daimon. Revista de Filosofia* (34), 81-96.
- Harman, G. 2002. *Tool-Being. Heidegger and the metaphysics of objects*. Chicago and La Salle: Open Court.
- Harman, G. 2011. *The Quadruple object*. Winchester: Zone Books.
- Harvey, I. 1989. Derrida, Kant, and the performance of parergonality. In H. Silverman (Ed) *Derrida and Deconstruction*. New York and London: Routledge, 59-76.
- Hegel, G. W. F. 1977 [1807]. *Phenomenology of spirit*. Translated by A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press.
- Heidegger, M. 1968 [1954]. *What is called thinking? A Translation of Was Heisst Denken*. New York: Harper Colophon Books.
- Heidegger, M. 1991 [1957]. *The Principle of reason*. Translated by Reginald Lilly. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press.
- Heidegger, M. 1995 [1950]. *Taideteoksen alkuperä. Suomennos ja alkusanat Hannu Sivenius*. Helsinki: Taide.
- Heidegger, M. 1996 [1950]. *Olio*. Suomentanut Reijo Kupiainen. *Niin & näin* (4), 54-60.
- Heidegger, M. 1999 [1936-1938]. *Contributions to philosophy (from enowning)*. Translated by Parvis Emad and Kenneth Maly. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Heidegger, M. 2000 [1927]. *Oleminen ja aika*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Heidegger, M. 2003 [1954]. *Rakentaa asua ajatella*. Suomentanut Vesa Jaaksi. *Niin & näin* (3), 53-59.
- Heidegger, M. 2010a [1953]. *Johdatus metafysiikkaan*. Suomentanut Jussi Backman. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Heidegger, M 2010b [1929/1930]. *Mitä on metafysiikka?* Suomentanut Antti Salminen. Tampere: Niin & näin.
- Heikkilä, M. 2007. *At the limits of presentation. Coming-into-presence and its aesthetic relevance in Jean-Luc Nancy's philosophy.* Helsinki: University of Helsinki.
- Hermens, E., Wadum, J., Iisink, M & Kodres, K. 2012. *What is technical art history? An interview with voices interacting.* In T.-M. Kreem & G. Koppel (Eds) *Technical art history – technics of art history? Proceedings of the Art Museum of Estonia.* Tallinn: Art Museum of Estonia, Kadrioru Art Museum, 29-40.
- Herrmann, F.-W. von 1998. *Fenomenologian käsite Heideggerilla ja Husserlilla.* Suomentanut M. Luoto. Teoksessa A. Haapala (toim.) *Heidegger: ristiriitojen filosofi.* Helsinki: Gaudeamus, 105-135.
- Himanka, J. 2000. *Phenomenology and reduction.* Helsinki: University of Helsinki.
- Himanka, J. 2005. *Husserl's argumentation for the pre-copernican view of the earth.* *The Review of Metaphysics* 58, (3), 621-644.
- Himanka, J. 2010. *Yritys ymmärtää Kari Enqvistiä.* *Tieteessä tapahtuu* 3, 29-32.
- Hintsa, M. 1998. *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi.* Helsinki: Tutkijaliitto.
- Hirsch, E. D. Jr. 1994. *Transhistorical intentions and the persistence of allegory.* *New Literary History* 25 (3), 549-567.
- Hoel, A. S. 2011. *Differential images.* J. Elkins & M. Naef (Eds) *What is an image? The Pennsylvania State University: The Pennsylvania State University Press,* 152-154.
- Holly, M. A, 2003. *Mourning and method.* In C. Farago & R. Zwijnenberg (Eds) *Compelling visuality: the work of art in and out of history.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 156-178.
- Holmes, B. 2015. *Medicine and misfortune: symptōma in Greek medical writing.* In B. Holmes & K.-D. Fischer (Eds) *The Frontiers of ancient science: essays in honor of Heinrich von Staden.* Berlin: De Gruyter, 191-209.
- Hotanen, J. 2008. *Lihan laskos. Merleau-Pontyn luonnos uudesta ontologiasta.* Helsinki: Tutkijaliitto.
- Hughes Dominick, Y. 2010. *Seeing through images. The bottom of Plato's divided line.* *Journal of the History of Philosophy,* (48), 1, 1-13.
- Husserl, E. 1989a [1913]. *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy. Second book.* Translated by R. Rojcewicz and A. Schuwer. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Husserl, E. 1989b [1934]. *La Terre ne se meut pas. Traduit par l'allemand par D. Franck, D. Pradelle et J.-F. Lavigne.* Paris: Les Éditions de Minuit.
- Husserl, E. 2002 [1901]. *Logical investigations, Vol. II.* Translated by J. N. Findlay from the second German edition of *Logische Untersuchungen.* Edited by Dermot Moran. London and New York: Routledge.
- Husserl, E. 2005 [1904-1905]. *Phantasy, image consciousness, and memory (1898-1925).* Translated by John B. Brough. Dordrecht: Springer.

- Husserl, E. 2007 [1939]. Geometrian alkuperä. Johdanto Jacques Derrida. Suomentaneet Kaisa Heinlahti ja Tuukka Perhoniemi. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Hölling, H. 2014. The Explicit material: on the intersections of conservation, art history and human sciences. *Simulacrum*. Amsterdam: University of Amsterdam, 22-27.
- Imhoff, H.-C. von 2007. Paintings – their physical condition – their perception – their interpretation and the role of the conservator-restorer. *ICOM Newsletter Theory and History of Conservation-Restoration*, no. 13, March, 7-9.
- Ikäheimo, H. 2003. Tunnustus, subjektiviteetti ja inhimillinen elämänmuoto. Tutkimuksia Hegelistä ja persoonien välisistä tunnustussuhteista. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ikäheimo, H. 2012. Tunnustus eettis-ontologisena käsitteenä. S. Lindberg (toim.) Johdatus Hegelin Hengen fenomenologiaan. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 97-121.
- Ingarden, R. 1989 [1961]. *Ontology of the work of art. The Musical work, the picture, the architectural work, the film*. Translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait. Athens: Ohio University Press.
- Ionescu, V. 2014. What do you see? The Phenomenological model of image analysis: Fiedler, Husserl, Imdahl. *Image & Narrative* 15, (3), 93-110.
- Irigaray, L 1983. *L'Oubli de l'air*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. 1984. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. 1996 [1984]. *Sukupuolieron etiikka*. Suomentanut P. Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Irigaray, L. 1999 [1983]. *The Forgetting of air in Martin Heidegger*. Translated by M. B. Mader. London: The Athlone Press.
- Inwagen, P. van 2009. *Metaphysics*. Boulder: Westview Press.
- Jelača, M. 2014. Sellars contra Deleuze. *Speculations: A Journal of Speculative Realism* V, <http://speculations-journal.org>. Viitattu 7.11.2015.
- Jensen, W. 1918 [1902]. *Gradiva. A Pompeian fancy*. Translated by Helen M. Downey. New York: Moffat, Yard and Company.
- Johnson, A. T. 2015. A Critique of the Husserlian and Heideggerian concepts of earth: toward a transcendental earth that accords with the experience of life. *Journal of the British Society for Phenomenology* 45, (3), 220-238.
- Jokilehto, J. 1999. *History of architectural conservation*. Oxford, Butterworth-Heineman.
- Jokilehto, J. 2006. *Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale*. M. Andaloro (a cura di) *La Teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003)*. Firenze: Nardini Editore, 51-58.
- Juntunen, M. 1986. *Edmund Husserlin filosofia: fenomenologia ja apodiktisen tieteen idea*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jäger, L. 2010. Epistemology of disruptions. Thoughts on the operative logic of media semantics. In J. Schäfer & P. Gendolla (Eds.) *Beyond the screen:*



- transformations of literary structures, interfaces and genres. Bielefeld: Transcript, 71-94.
- Kaarto, T. 2006. Kirjallisuuden ja filosofian rajankäyntiä: Derridan "lahja". Mustekala, <http://www.mustekala.info/node/35397>. Viitattu 19.4.2014.
- Kaiser, B. M. 2011. On aesthetics, aisthetics and sensation – reading Baumgarten with Leibniz with Deleuze. *Esthetica*, <http://www.estheticatijdschrift.nl>, Viitattu 4.3.2015.
- Kakkori, L. 2009. Martin Heideggerin olemisen kysyminen. Tampere: Tampere University Press.
- Kant, I. 1953 [1790]. *The Critique of judgment*. Translated with analytical indexes by J. C. Meredith. Oxford: Clarendon Press.
- Kant, I. 1974 [1797]. *Anthropology from a pragmatic point of view*. Translated, with an introduction and notes, by Mary J. Gregor. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Kant, I. 2013 [1781/1787]. Puhtaan järjen kritiikki. Suomentaneet M. Nikkarla ja K. Ranki. Helsinki: Gaudeamus.
- Kapelouzou, I. S. 2010. *Harming works of art. The Challenge of contemporary conceptions of the artwork*. London: The Royal College of Art.
- Kierkegaard, S. 2004 [1844]. *Filosofisia muruja*. Suomentanut, esipuheen kirjoittanut ja selityksin varustanut Janne Kylliäinen. Helsinki: Summa.
- Kilpinen, T., Kuurne, J., Reijonen, H., Tuomio, S. & Hornytzkyj, S. 2008. *Nuori tuntematon – Isaac Wacklin*. Teoksessa K. Harva & H. Reijonen (toim.) *Krakelyyri. Konservointilaitoksen projekteja 2005-2008*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 2-49.
- Kirsch, A. & Levenson R. S. 2000. *Seeing through paintings. Physical examination in art historical studies*. New Haven and London: Yale University Press.
- Knuuttila, S. 2007. Barthes ja *punctumin* peitetty mieli. H. Veivo (toim.) *Vastarinta/resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Helsinki: Yliopistopaino, 33-53.
- Kontturi, K.-K. 2012. *Following the flow of process: a new materialist account of contemporary art*. Turku: University of Turku.
- Kontturi, K.-K. 2013. *Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä*. I. Hongisto & K. Kurikka (toim.) *Toisin sanoin: taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Turku: Eetos, 235-260.
- Kopytoff, I. 1986. *The cultural biography of things*. In A. Appadurai (Ed). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 64-91.
- Krauss, R. 1996. *Informe without conclusion*. October 78, 89-105.
- Kristeva, J. 1982 [1980]. *Powers of horror. An essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kupiainen, R. 2004. *Taiteen ei-teknologinen maailmasuhde*. Synnyt 1.
- Kuusamo, A. 2002. *Yksityiskohdan teoriaa IV: navat, solmu ja ylijäämä. Yksityiskohta napana ja välittäjänä – psykoanalyttisiä solmukohtia*. Synnteesi 4, 67-83.

- Kuusamo, A. 2003. Kuvan nyanssien kautta näkevä diskurssi. *Synteesi* 2, 12-25.
- Kuusamo, A. 2005. Meitä katsova canefora. *Synteesi* (4), 3-23.
- Kuusamo, A. 2012. Kun kaavakuva otti kompositiosta otteen. *Tahiti. Taidehistoria tieteenä*, <http://tahiti.fi/01-2012/tieteelliset-artikkelit-kun-kaavakuva-otti-kompositiosta-otteen/>, 23.3.2015.
- Lacan, J. 1975. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Séminaire XX. Texte établi par Jacques-Alain Miller*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lacoue-Labarthe, P. 2008. *La Vraie semblance*. Paris: Galilée.
- 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. 2008a [2006]. *Lika: kirja maailmasta, kodistamme*. Suomentanut Markus Lång. Helsinki: Multikustannus.
- Lagerspetz, O. 2008b. Onko likainen kiellettyä? Lian käsite filosofiassa ja kulttuuriantropologiassa. *Tieteessä tapahtuu* (2), 3-10.
- Lahti, S. & Räsänen, E. 2008. The visible and the tangible: questions of materiality in the study of medieval images and objects. In M. Lamberg, J. Keskiäho, E. Räsänen and O. Timofeeva, with L. Virtanen (Eds) *Methods and the medievalist: current approaches in medieval studies*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 241-269.
- Laird, M. 1999. Gregory of Nyssa and the mysticism of darkness: a reconsideration. *The Journal of Religion* 79 (4), 592-616.
- Largier, N. 2010. The Plasticity of the soul. Mystical darkness, touch, and aesthetic experience. *MLN* 125 (3), 536-551.
- Latour, B. & Woolgar, S. 1986 [1979]. *Laboratory life. The Construction of scientific facts*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Latour, B. & Lowe, A. 2008. The Migration of the aura or how to explore the original through its fac similes. Bruno Latour's Web Site, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>. Viitattu 22.4.2015.
- La Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- Laurenson, P. 2006. Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media installations. *Tate Papers*, *Taten Online Research Journal*, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>. Viitattu 30.11.2015.
- Lavikkala, M. 2014. Muotokuva, valokuvaa ja kaikkea sellaista. Appropriation merkitykset Jorma Purasen valokuvasarjassa *Shadows, Reflections and All That Sort Of Thing*. Helsingin yliopisto, taidehistorian pro gradu -työ.
- Leibniz, G. W. 1981 [1765]. *New essays on human understanding*. Translated and edited by Peter Remnant and Jonathan Bennett. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leveau, P. 2011. Restauration et traduction: une question de philosophie. *CeROArt* 6, <http://ceroart.revues.org/2088>, Viitattu 12.12.2013.

- Lilius, H. 1999. Taideteos tapahtumana. Kuvataideteoksen ja historiallisten lähteiden suhteesta. Teoksessa K. Ravantti (toim.) *Motiivi ja metodi. Juhlakirja joka omistetaan Henrik Liliukselle. Taidehistoriallisia tutkimuksia* 20, 133-137.
- Lindberg, S. 2000. *Les irréconciliables. Heidegger contre Hegel*. Strasbourg: Université Marc Bloch.
- Lindberg, S. 2006. Kuvan synty. *Tiede & edistys* (2), 146-154.
- Lindberg, S. 2007. Heidegger et l'être-avec. Dans G. W. Bertram, R. Celikates, C. Laudou & D. Lauer (Éd) *Socialé et reconnaissance, grammaires de l'humain*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Lindberg, S. 2011. On the night of the elemental imaginary. *Research in Phenomenology* 41 (2), 157-180.
- Lindberg, S. 2013a. *Matières de l'histoire: écriture, voix, technique*. Danish yearbook of philosophy 48, 71-88.
- Lindberg, S. 2013b. Bernard Stieglerin tekniikan filosofia. *Tiede & edistys* (3), 118-131.
- Locke, J. 1959 [1690]. *An essay concerning human understanding*. New York. Dover Publications.
- Locke, J. 1995 [1691]. *Tutkielma hallitusvallasta. Suomennos ja esipuhe Mikko Yrjönsuuri*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lukacher, N. 1991. Introduction: mourning becomes telepathy. In N. Lukacher (Ed) *Jacques Derrida: Cinders*. Translated by Ned Lukacher. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1-18.
- Luoto, M. 2000. Taide ja totuus Heideggerin ajattelussa. Teoksessa A. Haapala & M. Lehtinen (toim.) *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 93-119.
- Luoto, M. 2007. Kuvittelu, skeema ja äärellisyys. Heideggerin Kant-tulkinnasta. *Tiede & edistys* (3), 184-192.
- Luoto, M. 2009. Vetäytymisen kuvia. Lacoue-Labarthe ja onto-fenomenologia. Teoksessa A. Hirvonen & S. Lindberg (toim.) *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Helsinki: Tutkijaliitto, 38-58.
- Liotard, J.L. 1985 [1971]. *Discours, figure*. Paris: Éditions Klincksieck
- Liotard, J.-L. 2011 [1971]. *Discours, figure*. Translated by A. Hudek & M. Lydon. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Magun, A. 2013. Negativity (dis)embodied: Philippe Lacoue-Labarthe and Theodor W. Adorno on Mimesis. *New German Critique* 40, (1), 119-148.
- Maine de Biran. 1987 [1800]. *Mémoires sur l'influence de l'habitude. Œuvres Tome II*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Maldiney, H. 2013 [1973]. *Regard parole espace*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Marijnissen, R.-H. 1967. *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*. Bruxelles: Éditions Arcade.
- Marin, L. 1983-1984. *Masque et portrait. Picture/Edelweiss* (3). La Veronique, le voile, le suaire. Toulouse, 88-96.
- Marin, L. 1985. *Les Combles et les marges de la représentation. Discours psychanalytique* 5, (4), 4-13.

- Marin, L. 1986. Opaque. In Marc Le Bot. Images du corps, exposition réalisée d'après l'ouvrage de Marc Le Bot. Aix-en-Provence: Présence contemporaine, 29-34.
- Marin, L. 1988. Le Trompe-l'œil, un comble de la peinture. In L'Effet trompe l'œil dans l'art et la psychanalyse. Paris: Dunod, 75-92.
- Marin, L. 2006 [1989]. Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Marion, J.-L. 1998 [1989]. Reduction and givenness. Investigations of Husserl, Heidegger, and phenomenology. Translated by Thomas A. Carlson. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Marion, J.-L. 2001. De Surcroît. Études sur les phénomènes saturés. Paris: Presses Universitaires de France.
- Marion, J.-L. 2002 [2001]. In excess. Translated by Robyn Horner and Vincent Berraud. New York: Fordham University Press.
- Marion, J.-L. 2004 [1991]. The Crossing of the visible. Translated by James K. A. Smith. Stanford, California: Stanford University Press.
- Marion, J.-L. 2011 [2010]. Certitudes négatives. Paris: Bernard Grasset.
- Marion, J.-L. 2012 [1997]. Being given. Toward a phenomenology of givenness. Translated by Jeffrey L. Kosky. Stanford, California: Stanford University Press.
- Marion, J.-L. 2013a [1997]. Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation. Paris: Presses Universitaires de France.
- Marion, J.-L. 2013b [1991]. La Croisée du visible. Presses Universitaires de France.
- Marriner, R. 2002. Derrida and parergon. In P. Smith & C. Wilde (Eds) A Companion to art theory. Blackwell companions in cultural studies. Oxford: Blackwell Publishing, 349-359.
- Maury, A. 1986. Hegel: Anerkennung. M. Kusch & M. Pönkänen (toim.) Hegel-symposiumi 1985. Teemoja Hegelin filosofiasta. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 40-49.
- Meillassoux, Q. 2013 [2006]. After finitude. An essay on the necessity of contingency. Translated by Ray Brassier. London: Bloomsbury.
- Melamed, Y. Y. 2012. "Omnis determinatio est negatio": determination, negation, and self-negation in Spinoza, Kant, and Hegel. In E. Förster & Y. Y. Melamed (Eds) Spinoza and German idealism. Cambridge: Cambridge University Press, 175-196.
- Mersch, D. 2013. Tertium datur: introduction to a negative media theory. MATRIZes 7 (1), 207-222.
- Merleau-Ponty, M. 2000 [1964]. The Visible and the invisible. Followed by working notes. C. Lefort (Ed). Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. 2004 [1964]. Le Visible et l'invisible. Paris: Gallimard.

- Merleau-Ponty, M. 2013 [1964]. *Silmä ja henki*. Teoksessa Maurice Merleau-Ponty. *Filosofisia tutkimuksia*. Suomentaneet Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Nemo, 415-477.
- Mijolla-Mellor, S. de 2005. *L'Informe selon Pierre Fédida*. *Recherches en psychanalyse* 1, (3), 163-166.
- Mikkonen, K. 2005. *Kuva ja sana*. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, W. J. T. 1987. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mondzain, M.- J. 2005 [1996]. *Image, icon, economy*. The Byzantine origins of the contemporary imaginary. Translated by Rico Franses. Stanford, California: Stanford University Press.
- Mondzain, M.- J. 2013. *Homo spectator*. Montrouge: Bayard Édition.
- Muñoz Viñas, S. 2005. *Contemporary theory of conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- Muñoz Viñas, S. 2009a. The Artwork that became a symbol of itself. Reflections on the conservation of modern art. In U. Schädler-Saub & A. Weyer (Eds) *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art. Reflections on the roots and perspectives*. London: Archetype Publications, 9-20.
- Muñoz Viñas, S. 2009b. Beyond authenticity. In E. Hermens & T. Fiske (Eds) *Art, conservation, and authenticities. Material, concept, context*. London: Archetype Publications, 33-38.
- Muñoz Viñas, S. 2009c. Minimal intervention revisited. In A. Richmond & A. Bracker (Eds) *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Amsterdam, London: Butterworth-Heinemann, 47-59.
- Muñoz Viñas, S. What is conservation? Reflections on Cesare Brandi's *Teoria del restauro* (julkaisematon käsikirjoitus).
- Muñoz Viñas, S. 2015. "Who is afraid of Cesare Brandi?" Personal reflections on the *Teoria del restauro*. *CeRoArt*, <http://ceroart.revues.org/4653>. Viitattu 2.7.2015.
- Nancy, J.-L. 1992. *La Comparution/The Compearance*. *Political theory* 20, (3), 371-398.
- Nancy, J.-L. 1993 [1989]. *The Birth to presence*. Translated by Brian Holmes & others. Stanford, California. Stanford University Press.
- Nancy, J.-L. 1996 [1992]. *Corpus*. Suomentanut Susanna Lindberg. Tampere: Gaudeamus.
- Nancy, J.-L. 1998. *Heideggerin "alkuperäinen etiikka"*. Suomentanut Kaisa Sivenius. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Nancy, J.-L. 2000 [1996]. *Being singular plural*. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O. Byrne. Stanford, California: Stanford University Press.
- Nancy, J.-L. 2004 [1986]. *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.

- Nancy, J.-L. 2010. *L'Adoration (deconstruction du christianisme, 2)*. Paris: Galilée.
- Nancy, J.-L. 2011. Ruumiin teatteri. Suomentanut Anna Tuomikoski. *Tiede & edistys*, (2), 139-149.
- Nicholls, A. & Liebscher, M. 2010. Introduction: thinking the unconscious. In A. Nicholls & M. Liebscher (Eds) *Thinking the unconscious. Nineteenth-century German thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-25.
- Niemelä, A. 2012. Historiallisten muotokuvien ja nykypäivän katsojan välistä dialogia rakentamassa. Jorma Purasen haastattelu. Teoksessa A. Niemelä & T. Jyrkkiö (toim.) *Museon arvoinen kokoelma! Sinebrychoffin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 208-221.
- Niemi-Pynttari, R. 1988. Luonto-fraasin radikalisoituminen Martin Heideggerin filosofiassa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.
- Niiniluoto, I. 2008. Arvot ja tosiasiat – samaa vai eri paria? Teoksessa E. Kilpinen, O. Kivinen & S. Pihlström (toim.) *Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteissä*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 61-87.
- Nikula, R. 2011. Voiko gradun kirjoittaa ilman Foucaultia? Tahiti, <http://tahiti.fi/01-2011/kolumni/voiko-gradun-kirjoittaa-ilman-foucaultia>. Viitattu 18.11.2014.
- Owens, C. 1980. The Allegorical impulse. Toward a theory of postmodernism. *October* 12, 67-86.
- Parshall, P. 1999. The Art of memory and the passion. *The Art Bulletin* 81 (3), 456-472.
- Passinmäki, P. 2002. Kaupunki ja ihmisen kodittomuus. Filosofinen analyysi rakentamisesta ja arkkitehtuurista. Tampere: Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja.
- Pentcheva, B. V. 2006. The Performative icon. *The Art Bulletin* 88, (4), 631-655.
- Philippot, P. 2005a [1966]. The Idea of patina and the cleaning of paintings. In D. Bomford & M. Leonard (Eds). *Issues in the conservation of paintings*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 391-395.
- Philippot, P. 2005b [1988]. The Phenomenology of artistic creation according to Cesare Brandi. Translated by Philip Rand. In G. Basile (Ed) *Cesare Brandi: Theory of restoration*. Firenze: Nardini Editore, 27-41.
- Pinotti, A. 2006. La Sfera della figuratività: Brandi, Fiedler e il "purovisibilismo". In Luigi Russo (a cura di) *Attraverso l'immagine: in ricordo di Cesare Brandi*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 93-104.
- Platon 1999. *Valtio*. Teokset IV. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Poulakos, J. & Crick, N. 2012. There is beauty here, too: Aristotle's rhetoric for science. *Philosophy & Rhetoric* 45 (3), 295-311.
- Prévost, B. 2012. Georges Didi-Huberman: une sensibilité deleuzienne. Conférence donnée à Istanbul, dans le cadre du cycle de conférences "Deleuze et ses contemporains", [http://www.academia.edu/423622/Didi-Huberman.\\_Une\\_sensibilite\\_deleuzienne](http://www.academia.edu/423622/Didi-Huberman._Une_sensibilite_deleuzienne). Viitattu 4.11.2015.

- Rabinbach, A. 1979. Critique and commentary/alchemy and chemistry: some remarks on Walter Benjamin and this special issue. *New German Critique*, 17, Spring, 3-14.
- Rae, Gavin 2014. Heidegger's influence on posthumanism: the destruction of metaphysics, technology and the overcoming of anthropocentrism. *History of the Human Sciences*, 27 (1), 51-69.
- Rançière, J. 2008. Ce que "medium" peut vouloir dire: l'exemple de la photographie. *Appareil* 1, <http://appareil.revues.org/135>. Viitattu 1.10.2016.
- Recalcati, M. 2011. *Il Miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*. Milano: Bruno Mondadori.
- Récanati, F. 1979. *La Transparence et l'énonciation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Reille-Taillefert, G. 2011. Science et conscience de la restauration d'Aristote à Bergson. *CeROArt* 7, <http://ceroart.revues.org/2253>. Viitattu 9.12. 2011.
- Risser, E. & Daehner, J. 2006. A Pouring satyr from *Castel Gandolfo*: history and conservation. In D. Saunders, J. H. Townsend & S. Woodcock (Eds) *The Object in Context: Crossing Conservation Boundaries*. London: IIC, 190-196.
- Roinila, M. 2001. G. W. Leibniz apperseptiosta. S. Pihlström & M. Bergman (toim.) *Ajatus* 58. Helsinki. Suomen Filosofinen Yhdistys, 91-105.
- Romano, C. 2007. Attendre. *Conférence* (25), Automne, 529-556.
- Romano, C. 1999 [1998]. *L'événement et le monde*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Romano, C. 2009 [1998]. *Event and world*. Translated by Shane Mackinlay. New York: Fordham University Press.
- Romano, C. 2014 [1999]. *Event and time*. Translated by Stephen E. Lewis. New York: Fordham University Press.
- Rostkowska, A. 2009. Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological theory of picture. *Image. Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft* 10, 4-11.
- Rubenstein, M.-J. 2011 [2008]. *Strange wonder. The Closure of metaphysics and the opening of awe*. New York. Columbia University Press.
- Saaze, V. van 2013. *Installation art and the museum. Presentation and conservation of changing artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Saïd, Suzanne 1987. Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai\\_0065\\_0536\\_1987\\_num\\_131\\_2\\_14494](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065_0536_1987_num_131_2_14494). Viitattu 19.6.2015.
- Saint, N. 2013. Georges Didi-Huberman: images, critique and time. In N. Saint & A. Stafford (Eds) *Modern French visual theory: a critical reader*. Manchester: Manchester University Press, 219-238.
- Saint, N. & Stafford, A. 2013. Introduction. In N. Saint & A. Stafford (Eds) *Modern French visual theory: a critical reader*. Manchester: Manchester University Press, 1-38.

- Saito, Y. 2010 [2007]. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Sakari, M. 2000. *Käsitetaiteen etiikka: suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Sallis, J. 1987. *Spacings. Of reason and imagination in texts of Kant, Fichte, Hegel*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Sallis, J. 2000. *Force of imagination. The sense of the elemental*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Santanen, S. 2014. Kosketuksen ulottuvuuksia. Teoksessa M. Elo (toim.) *Kosketuksen figuureja*. Helsinki: Tutkijaliitto, 195-264.
- Sartre, J.-P. 1977 [1943]. *Being and nothingness. An essay on phenomenological ontology*. Translated by Hazel E. Barnes. London: Methuen & Co.
- Saussure, F. de 2014 [1916]. *Yleisen kielitieteen kurssi*. C. Bally, A. Sechehaye & A. Riedlinger. Suomentanut Tommi Nuopponen. Tampere: Vastapaino.
- Schelling, F. von 1942 [1811]. *The Ages of the world*. Translated with an introduction and notes by Frederick de Wolfe Bolman Jr. New York, Morningside Heights: Columbia University Press.
- Schmitt, C. 1997 [1922]. *Poliittinen teologia. Neljä lukua suvereenisuudesta*. Suomentanut Tapani Hietaniemi. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Scott, D. 2014. *Gilbert Simondon's psychic and collective individuation. A critical introduction and guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Seidel, G. J. 2001. *Musing with Kierkegaard: Heidegger's Besinnung*. *Continental Philosophy Review* (34), 403-418.
- Seppänen, J. 2014. *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.
- Serres, M. 2000 [1977]. *The Birth of physics*. Translated by Jack Hawkes. Manchester: Clinamen Press.
- Serres, M. 2007 [1980]. *The Parasite*. Translated by Lawrence R. Schehr with a new introduction by Cary Wolfe. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Serres, M. & Latour, B. 1995 [1990]. *Conversations on science, culture, and time*. Translated by Roxanne Lapidus. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Shusterman, R. 2012. *Photography as performative process*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (1), 67-78.
- Siegel, J. T. 1999. *Georg Simmel reappears. "The Aesthetic signification of the face"*. *Diacritics* 29 (2), 100-113.
- Silverman, K. 1996. *The Threshold of the visible world*. New York: Routledge.
- Simondon, G. 1964. *L'Individuation a la lumière des notions de forme et d'information*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Simondon, G. 2013 [1958]. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Éditions Aubier.
- Simondon, G. 2014 [1965-1966]. *Imagination et invention 1965-1966*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Sivuoja-Gunaratnam 2007. *Barthes, ääni-kieli ja musiikki*. Teoksessa H. Veivo (toim.) *Vastarinta/resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Helsinki: Helsinki University Press, 54-73.



- Sjåstad, Ø. 2014. *A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting*. Burlington: Ashgate.
- Skowranek, H. 2007. Should we reproduce the beauty or decay? A *Museumsleben* in the work of Dieter Roth. *Tate Papers*. *Tate's Online Research Journal*, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/skowranek>. Viitattu 14.3.2011.
- Slatman, J. 2004. Frappé(e) par les flèches de Saint Sébastien. Pour une phénoménologie non-eidétique. J.-C. Gens & R. Rodrigo (Ed) *Esthétique et herméneutique: la fin des grands récits?* Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 27-42.
- Slatman, J. 2005. The Sense of life. Husserl and Merleau-Ponty on touching and being touched. *Chiasmi International* 7, 305-324.
- Smith, D. W. 2007. Deleuze and the question of desire: toward an immanent theory of ethics. *Parrhesia*, (2), 66-78.
- Sokolowski, R. 1968. The Logic of parts and wholes in Husserl's investigations. *Philosophy and Phenomenological Research* 28, (4), 537-553.
- Solso, R. L. 2001. *Cognition and the visual arts*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- Somavilla, I. 2013. Thaumazein in ancient Greek philosophy and wonder in the writings of Ludwig Wittgenstein. Athens: ATINER's Conference paper series, No: PHI2013-0619.
- Sparrow, T. 2014. *The End of phenomenology. Metaphysics and the new realism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Stewen, R. 1995. Beginnings of being. *Painting and the topography of the aesthetic experience*. *Taidehistoriallisa tutkimuksia* 15. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Stiegler, B. 1998 [1994]. *Technics and time, 1. The Fault of Epimetheus*. Translated by Richard Beardsworth and George Collins. Stanford, California: Stanford University Press.
- Stout, G. L. 1948. *The Care of pictures*. New York: Columbia University Press.
- Taipale, J. 2007. Kuvatietoisuuden fenomenologiaa. *Tiede & edistys* (3), 193-199.
- Tarasti, E. 1996 [1990]. *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmästä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tate, J. L. 2012. In the fullness of time. *Gadamer on the temporal dimension of the work of art*. *Research in Phenomenology* 42 (1), 92-113.
- Thomson, I. D. 2011. *Heidegger, art, and postmodernity*. New York: Cambridge University Press.
- Torraca, G. 1999. *The Scientist in conservation*. The Getty Conservation Institute Newsletter, [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/14.3/feature\\_3.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/14.3/feature_3.html). Viitattu 26.2.2015.
- Trottein, S. 2012. Pour une esthétique des *parerga*: lire Derrida avec Kant. Dans A. Jdey (Éd) *Derrida et la question de l'art: déconstructions de l'esthétique*. Nantes: Éditions de C. Defaut, 237-259.

- Valentini, F. 2008. Cesare Brandi's theory of restoration: some principles discussed in relation with the conservation of contemporary art. In G. Basile (Ed) *Il Pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Cesare Brandi's thought from theory to practice*. Saonara: Il Prato Editore, 76-82.
- Vall, R. van de, Hölling, H., Scholte, T. & Stigter, S. 2011. Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation. *UvA-DARE*, <http://hdl.handle.net/11245/2.115640>. Viitattu 28.2.2015.
- Vanhanen, J. 2010. *Encounters with the virtual. The Experience of art in Gilles Deleuze's philosophy*. Helsinki: Helsinki University Printing House.
- Varzi, A. 2015. Mereology. *Stanford encyclopedia of philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/mereology>. Viitattu 22.12.2015.
- Venetsian julistus, <http://www.icomos.fi/sivut/kansainvaelinen/julistukset-ja-suositukset/--venetsian-julistus.php>. Viitattu 10.5.2015.
- Vilhauer, M. 2010. *Gadamer's ethics of play. Hermeneutics and the other*. Lanham: Lexington Books.
- Vinot, F. 2009. Du pan du tableau au pan du transfert. *Cliniques méditerranéennes* 2 (80), 191-200
- Voss, D. 2013. *Conditions of thought. Deleuze and transcendental ideas*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Wallert, A. 1999. Methods and materials of still-life painting in the seventeenth-century . In A. Wallert (Ed) *Still-lives: technique and style. The examination of paintings from the Rijksmuseum*. Amsterdam: Rijksmuseum, Zwolle: Waanders publishers, 7-24.
- Weber, S. 2008. *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.
- Weigel, S. 2015. The Flash of knowledge and the temporality of images: Walter Benjamin's image-based epistemology and its preconditions in visual arts and media history. Translated by Charwick Truscott Smith and Christine Kutschbach. *Critical Inquiry* 41 (Winter), 344-366.
- Wetering, E. van de 1996. The surface of objects and museum style. In N. Stanley Price, M. Kirby Talley & A. Melucco (Eds) *Historical and philosophical issues in conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 415-422.
- Wicks, R. 2010. Using artistic masterpieces as philosophical examples: the case of *Las Meninas*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68 (3), 259-272.
- Wieland, M. 2007. Das Detail als provokation der kunstgeschichte. In G. S. Freuermuth (hrsg.) *Intermedialität/transmedialität*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 118-121.
- Wiesing, L. 2010 [2005]. *Artificial presence. Philosophical studies in image theory*. Translated by Nils F. Schott. Stanford, California: Stanford University Press.
- Wiesing, L. 2011. Pause in participation. On the function of artificial presence. *Research in Phenomenology* 41, 238-252.

- Wiesing, L. 2016a [2014]. *The Philosophy of perception. Phenomenology and image theory*. Translated by Nancy Ann Roth. London: Bloomsbury.
- Wiesing, L. 2016b [1997]. *The Visibility of the image. History and perspective of formal aesthetics*. Translator Nancy ann Roth. London: Bloomsbury.
- Wiggins, D. 1968. On being in the same place at the same time. *The Philosophical Review* 77 (1), 90-95.
- Williams, J. 2005 [2003]. *Difference and repetition. A critical introduction and guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wilson, M. D. 1999. *Ideas and mechanism. Essays on modern philosophy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Winter, J. 2005. Overview. Scientific examination of art: modern techniques in conservation and analysis. Sackler Nas Colloquium, [http://www.nap.edu/download.php?record\\_id=11413#.Viitattu](http://www.nap.edu/download.php?record_id=11413#.Viitattu) 30.4.2015.
- Wirth, J. M. 2013. The Reawakening of the barbarian principle. In J. M. Wirth & P. Burke (Eds) *The Barbarian principle: Merleau-Ponty, Schelling, and the Question of Nature*. Albany: State University of New York Press, 3-22.
- Wittgenstein, L. 1972 [1921]. *Tractatus logico-philosophicus eli loogis-filosofinen tutkielma*. Suomentanut Heikki Nyman. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Wolloch, N. 1999. Dead animals and the beast-machine: a seventeenth-century netherlandish paintings of dead animals, as anti-cartesian statements. *Art History* 22, (5), 705-727.
- Zangeneh, H. 2012. Right outta´ nowhere. Jean-Luc Nancy, phenomenon and event *ex nihilo*. *Continental Philosophy Review* 45, (3), 363-379.
- Zemach, E. M. 1986. No identification without evaluation. *British Journal of Aesthetics* 26, (3), 239-251.
- Zemach, E. M. 1989. How paintings are. *British Journal of Aesthetics* 29, (1), 65-71.
- Ziguras, J. 2010. *Aristotle's rational empiricism: a Goethean interpretation of Aristotle's theory of knowledge*. Sydney: The University of Sydney.
- Žižek, S. 2007 [2006]. *How to read Lacan*. New York, London: W. W. Norton & Company.

**ORIGINAL PAPERS**

**I**

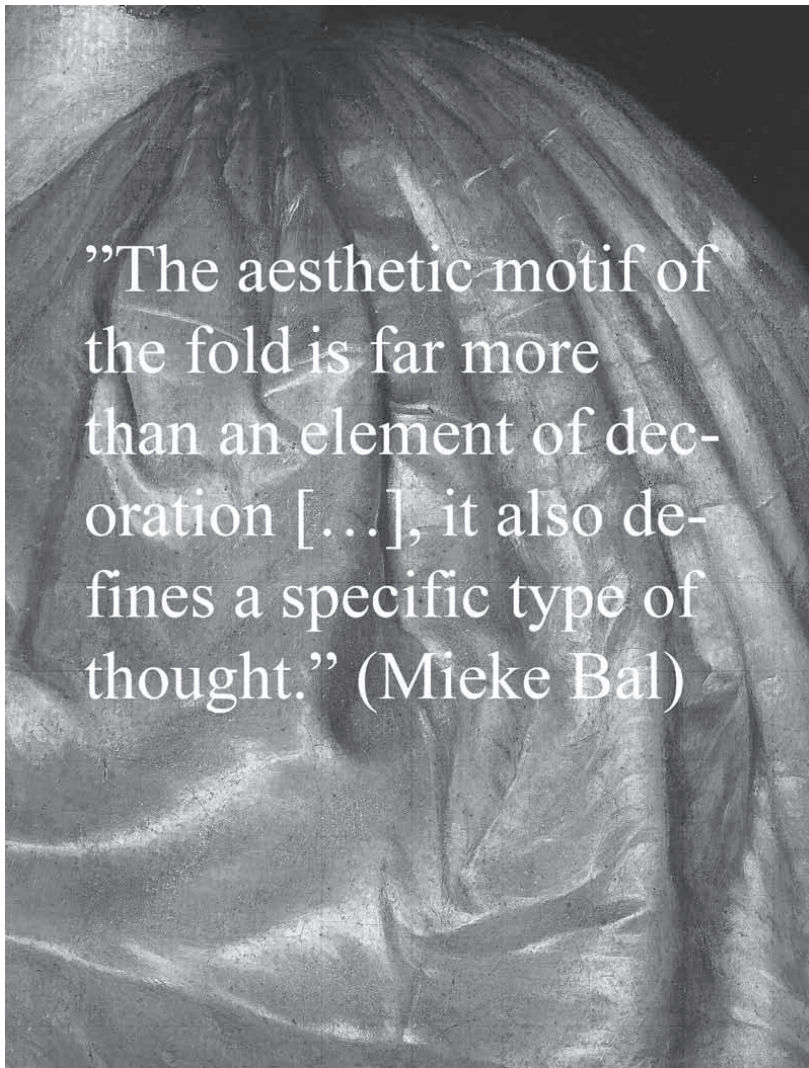
**DRAWING BOUNDARIES - CONSERVATION AS  
MEANING-MAKING**

by

Ari Tanhuanpää 2010

Mind and Matter - Selected Papers of Nordik 2009 Conference for Art  
Historians. Taidehistoriallisia tutkimuksia 41, 136-153

Reproduced with kind permission by Taidehistorian Seura  
Society of Art History



*Fig. 1. Gerard ter Borch: Woman Drinking Wine and Holding a Letter, detail of fig. 2. Before conservation. Photo: Central Art Archives / The Finnish National Gallery, Helsinki.*

ARI TANHUANPÄÄ

## DRAWING BOUNDARIES – CONSERVATION AS MEANING-MAKING

### INTRODUCTION

In 2003, Mieke Bal wrote the article “Ecstatic Aesthetics: Metaphoring Bernini”, which derived its theory from the essays *The Fold: Leibniz and the Baroque* by Gilles Deleuze and “The Task of the Translator” by Walter Benjamin.<sup>1</sup> Bal’s visual standpoint consisted of two works, Gian Lorenzo Bernini’s *Ecstasy of Saint Teresa* (1647) and Louise Bourgeois’s *Femme Maison* (1983), a sculpture which Bal considers the appropriation of the former. In the article, the works act as a metaphor for the approach in which Bal aspired to deconstruct the classical division between Self and Other – the inner

and the outer – as well as the immanent and the transcendent, fact and value, among other things. There have been attempts to solve this “problem of difference” in many different ways over the course of history. According to Jeffrey A. Bell, the shared characteristic of all these attempts at solving the problem has been that – instead of taking the difference in itself as the starting point – the difference has been approached through the binary opposite pairs of identity, thought to be permanent. This has led to an aporia; the problem of the difference, difference as the “condition for differentiation,” is not really confronted.<sup>2</sup> This was also Deleuze’s view in his *Différence et répétition* (1968). Bal proposed that instead of the artificial boundary construed as permanent and unchanging, the difference or boundary should be construed as something that is constantly moving, as a reactive interface comparable to the ecstatic folds of Saint Teresa’s robe. If, in reality, there is no permanent boundary between the Self and the outer world but the boundary is artificial – a construction serving its own function – the question arises as to whether various entities, including works of art, also have this mind-independent identity that the sphere of conservation and conventional art history seem to give them.

The painting *Woman Drinking Wine and Holding a Letter* by the Dutch artist Gerard ter Borch (1617–1681), *Sinebrychhoff Art Museum*, Helsinki, serves as my starting point. (Fig. 2.) This painting was

Fig. 2. Gerard ter Borch: *Woman Drinking Wine and Holding a Letter*, c. 1665, 38,3 x 34 cm. The painting before conservation. *Sinebrychhoff Art Museum*, Helsinki, Linder collection, A II 1531. Photo: Central Art Archives / The Finnish National Gallery, Helsinki.



recently restored at the *Finnish National Gallery Conservation Department*.<sup>3</sup> In Ter Borch's paintings, the skilful depiction of women's glowing silk satin dresses – and therefore the folds as well – are in a pivotal position. The folds in Bal's article have motivated me to write an essay on the conceptual dimension of art historical research, conservation and technical art history. In doing so, I will primarily concentrate on concepts such as identity, corporeality, and change. I begin this essay by addressing the metaphors of unveiling in the rhetoric of conservation. A considerable part of this article is devoted to presenting Brandi's philosophy of art and conservation and its connections with the phenomenology of Roman Ingarden. Let us not forget that the problem of transcendence, the key issue for phenomenologists, is only a variation on the theme of the problem of difference.<sup>4</sup> The underlying assumption of this essay is that works of art are internally ecstatic; they do not have immutable identities. Their identities are constructed in a constant dialectical struggle between the Same and the Other – between the "inner" and the "outer".

#### ART SURGERY

The task of conservation has traditionally been seen as revealing the "true nature" of the work of art, lost in time – according to this way of thinking, the "truth" of the work is comprised of its "original" condition, the appearance of the work at the time it was transferred from the artist's atelier, or when it taken into the museum's collection.<sup>5</sup> Chris Caple (*University of Durham*) presented in his work *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making* (2000) the so-called RIP-model, which states that conservation is comprised of "revelation," "investigation" and "preservation". Revelation is the act of "cleaning and exposing the object",



it attempts to reveal the "original form" of the object "at some point of its past". Investigation is used to mean "all the forms of analysis which uncover information about the object, from visual information and x-radiography to complete destructive analysis". And preservation in turn is "the act of seeking to maintain the object in its present form, without any further deterioration".<sup>6</sup> In order for something to be revealed, the thing to be revealed should be, according to metaphysical realism, an entity independent of consciousness and our concepts – non-epistemic, something that could be reached and conveyed from an Archimedean vantage point of sorts with the help of a single scientific theory.<sup>7</sup> On the other hand, revelation also requires penetrating from the region of the transient, from a contingent surface to the unchanging deep level. Thus, it is not surprising that the restorer is often compared in the conservation discourse to a doctor or surgeon. When a book on the history and conservation of Rembrandt's painting *Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* (1632) was published at the *Mauritshuis* in The Hague in 1998, its title *Rembrandt Under the Scalpel. The Anatomy Lesson of Dr Tulp Dissected* created a link between a doctor performing an au-

Fig. 3. Jakob Frey the Younger (1757–1806): The Anatomy Lesson of Tulp (after Rembrandt van Rijn's The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp, 1632). Engraving and etching. Sinebrychoff Art Museum, Helsinki, Collection Antell/Collan, C 1023. Photo: Jenni Vartiainen. Central Art Archives / The Finnish National Gallery, Helsinki.

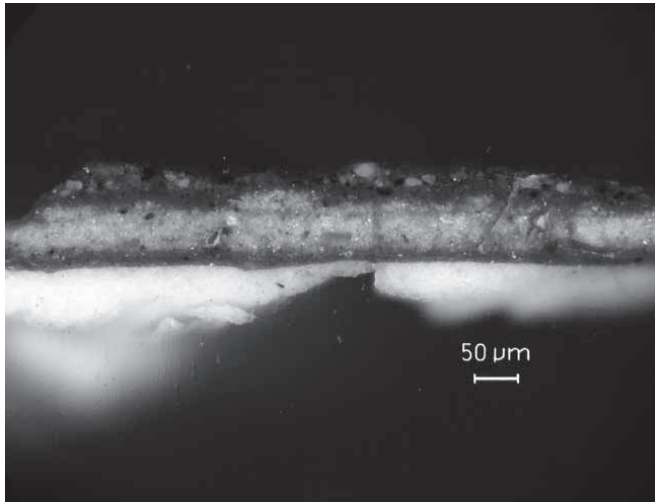


Fig. 4. Cross-section taken from *Woman Drinking Wine*. Photo: Seppo Hornytzkyj, Conservation Department / The Finnish National Gallery, Helsinki.

topsy and a conservator, and at the same time the painting's surface became comparable to the human skin.<sup>8</sup> In his 17th-century manuscript Filippo Baldinucci already compared the patina ("la Patena") of a painting to skin.<sup>9</sup> (Fig. 3 and 4.) The Russian art historian V.V. Stasov wrote an article for a St. Petersburg paper in 1871 on a painting transferred to Russia, *Madonna del Libro* by Raphael (*Madonna Conestabile*, 1504), which had been successfully rescued by "art surgery". In this case, art surgery meant the transferring of the paint surface from the original panel support to canvas.<sup>10</sup> The same procedure has also been performed on the painting under discussion by Ter Borch. The goal was to transfer the paint surface of the work of art to a support seen to be more stable. According to the provenances of Ter Borch's painting, it has been concluded that the said procedure was performed in Russia in the 1800s. In conservation, "revelation" often means less drastic procedures, such as removing surface dirt, yellowed varnish or later overpaintings from the painting. The recent conservation of *Woman Drinking Wine* was specifically focused on thinning the yellowed layer of varnish – if transferring a painting to another surface can be seen as art surgery, an

even stronger association with surgery is created by the fact that the thinning was mainly performed with scalpels through the aid of a stereo microscope.

"[--] AS THROUGH SO MANY VEILS [--]"

In conservation, revelation has increasingly come to mean the revealing of the structure of a work of art by using various research methods of the natural sciences. The study of the "deep structures" of paintings is a focus of research in *technical art history*. (Fig. 5.) Conservator David Bomford from the *National Gallery*, London, has described technical art history as "a wide-ranging inclusive evocation of the making of art and the means by which we throw light on that process [--] concerned with the physical materials of works of art and how they are prepared, used and manipulated".<sup>11</sup> In technical art history, the epidermis of the paint surface is penetrated in depth, either with methods based on radiation, ultraviolet and infra red photography, X-ray, or by taking small paint samples of the painting under research – cross-sections, for example – that can be used to analyse the elements of the pigments with various scientific research methods. But do these technical research methods of art reveal the work of art? Even if the aim of research is to use language as neutrally and as transparently as possible to ostensibly fulfil the terms of scientific objectivity for conservation – we are measuring, needless to say, the level of science with the benchmarks of natural sciences here – is the discourse of conservation truly like this? This is not the case; in scientific conservation there is a deliberate rhetoric of persuasion for "revelation", "investigation" and "preservation". The technical study of a work of art is anything but neutral, transparent, and objective. In the words of Gridley McKim-Smith: "Its technologies pry beneath the surface of a picture. In revealing something hidden, they intensify the scientific reality effect.



Reproductions of microscopic cross-sections blow the evidence up beyond natural scale, further magnifying the sensation of truth revealed.<sup>12</sup> This is the attentive eye of the microscopist, which both multiplies and divides. As Svetlana Alpers wrote, “[it treats] everything as a visible surface either by slicing across or through to make a section or by opening something up to expose the innards to reveal how it is made.”<sup>13</sup> It is as if the rhetoric of scientific conservation strives to prove that the more “scientifically persuasive” the research is, the more it is placed in the area of wavelengths invisible to the naked eye.

Thus, technical art history can be seen as favouring uncovered meanings. The same focus has been reflected strongly in the study of Dutch art history in the form of the so-called “hidden symbolism” or “apparent realism” (*Schijnrealisme*) paradigm.<sup>14</sup> Art historian Marja Supinen describes the motif of Ter Borch’s *Wine-Drinking Lady With Sleeping Soldier*, the painting, which is a pendant of Ter Borch’s *Woman Drinking Wine* in Helsinki: “[...] The sleeping soldier is ‘out cold,’ like the candle occupying the corresponding place in the pendant: like love, its flame flares up quickly but dies suddenly. The crooked position of the candle can be taken to suggest that there are other serious ‘shortcomings’ in the relationship. Just as the candle was a symbol of life’s transience, the wine glass – so fragile and easily shattered – represents the ephemerality of worldly pleasures [...]”<sup>15</sup> In a similar way, meanings invisible to the naked eye are seen in technical art history as the primary object of research. The rhetoric of technical art history is seen in the metaphors of depth occurring in the titles of countless publications dealing with conservation science, such as *Looking Through Paintings*, *Seeing Through Paintings*, *Beneath the Surface*, *Deeper Picture*, *Pénétrer l’art*, *Restaurer l’oeuvre*, or *Onder de Huid van Oude Meesters*<sup>16</sup> (“under the skin of old masters”), which all demonstrate a Platonic division between “appearance”, visible to



the eye (*Schein*) and the “Being” or “essence” (*Sein*) – hidden underneath.<sup>17</sup> It would seem that technical art history tries to penetrate, in the words of Mieke Bal, “to the core of truth of the hermeneutic tradition” centripetally. By applying research methods from the natural sciences, it is seen as possible to penetrate the deep level of a work of art – concretely below the layers of paint – but implicitly to another, immaterial work of art, constructed as unchanging, a work of art in accordance with the artist’s intention. Bal put Rembrandt’s name in

Fig. 5. Detail during varnish removal of *Woman Drinking Wine*. Photo: Maija Santala, Conservation Department / The Finnish National Gallery, Helsinki.

quotation marks in the title of her book *Reading "Rembrandt"* (1991) to denote the fact that the artist is a construction created by us, a discursive formation rather than a historical reality.<sup>18</sup> In technical art history, however, the status of the artistic genius is unshakeable. In his article "The Purposes of Technical Art History", David Bomford fell into a kind of physiognomic fallacy. According to him, we can deduce from the technical images taken from a painting that it is a direct reflection of the artist's psyche: "we have effortlessly travelled from an X-ray image into the metaphysical world of an artist's psychology".<sup>19</sup>

Actually, there is a shift from the surface of the painting that can be perceived, from a contingent area of perpetual change, to below the surface and into the "immutable" sub-surface level. The structure of a painting is put into hierarchical order by distinguishing the "centre" which is seen as primary, the "authentic" painting constructed into the unchangeable from the second in hierarchical order, the later additions such as yellowed varnish layers or later overpaintings which – as it has been customary to think – can thus be removed without damaging the "hard core", which maintains the identity of the work of art. This is the centre that represents, for Jacques Derrida, the absolute presence required by the metaphysics of presence. It is not a place but a function through which everything else gains its meaning.<sup>20</sup> Even the object of conservation, "revelation", "investigation" and "preservation" is in reality such a constructed centre. All centrifugal movement away from this centre, a kind of entropy, is seen as dangerous detachment from the work of art constructed as unchangeable, which is seen to denote the artist's absolute presence. Derrida wrote: "One makes of art in general an object in which one claims to distinguish an inner meaning, the invariant, and a multiplicity of external variations through which, as through so many veils, one would try to see or restore the true, full, originary meaning: One, naked".<sup>21</sup>

"THE PAINT BECAME FLESH"<sup>22</sup>

Bomford wrote that technical art history investigates the "physical reality" of works of art.<sup>23</sup> Actually, this is the greatest merit of this research method, even if we do not reach any consensus on what is meant by "physical reality" of works of art. The denigration of corporeality, which we can find already in Plato's philosophy, has led to the age-old disdain for physicality. However, as Maurice Merleau-Ponty declared, "my body is my being-in-the-world".<sup>24</sup> We live in this world corporeally, *körperlich*, among other physical bodies, *Körper*, such as stones, tables, candles, wine glasses and satin dresses. But, simultaneously, we have also another kind of body, *Leib*, which reflects our individual way of being.<sup>25</sup> Due to the inner and outer dimension of our bodies, we have an aptitude to structure the three-dimensional objects we see as some kind of containers made up of interior and exterior spaces. George Lakoff and Mark Johnson write: "Each of us is a container with a bounding surface and an in-out orientation. We project our own in-out orientation onto other physical objects that are bounded by surfaces".<sup>26</sup> As mentioned, for Balduino, the boundary between the inner and the outer was skin, *pelle*. The skin has a central role in the thinking of psychoanalyst Didier Anzieu, as well. With the concept of Skin-Ego, Anzieu has launched what he intends to be a mental image which the Ego of the child employs during the early phases of its development to represent itself as an Ego. This brings us back to the "problem of difference". A child draws a boundary that separates the inside from the outside.<sup>27</sup> The purpose of Skin-Ego is to maintain the child's psyche. For Julia Kristeva, the thetic boundary has the same function. As a boundary between the semiotic and the symbolic it protects the unity of the Ego.<sup>28</sup> The thetic "separates the fluid, fleetingly ordered semiotic from the organized symbolic world of [-] paternal law, censorship and communicative language".<sup>29</sup> Anxiety

is born when the subject experiences the loss of boundary between inner and outer, Self and Other – an example of this is when we encounter a corpse, i.e. the subject Aris Kindt in Dr. Tulp’s autopsy, who in his physicality reminds us of our own mortality and the contingent nature of our identity. According to Kristeva, an open wound or bodily fluids have the same effect.<sup>30</sup> We are constantly under the threat of the semiotic that tears open the symbolic order, breaks up the signified and shatters the logic; the semiotic drives wound our fragile skin of the symbolic. Anzieu is referring to knowledge that states that in mental patients, the breaking of the envelope that maintains the identity and the psyche manifests as an oppressive experience of the Ego emptying – the flowing away of vital substance through the holes of a perforable envelope.<sup>31</sup> Michael Ann Holly has argued that the same angst is present in art history, and it is caused by our experience of being unable to unify the broken envelope, in other words, keep the work of art completely under our control. She thinks positivistic art history has lost its ability to endure pain, “the aesthetic capacity of a work of art to wound has been anesthetized”.<sup>32</sup> We may ask if the same happens in conservation. To relieve the anxiety, several means have been applied. Roland Barthes wrote that “in every society, various techniques are developed, intended to fix the floating signifieds in such a way as to counter the terror of uncertain signs”.<sup>33</sup> Jacques Derrida argued, that one of these techniques is to construct and preserve the unchangeable centre – in art history and conservation the “authentic” work of art that has been constructed as unchangeable. In the centre, the constructed identity of the work of art is not under any threat, because, as Derrida wrote “the permutation or the transformation of elements is forbidden”.<sup>34</sup> With the help of this constructed centre, the anxiety brought on by insecurity – Kristeva’s *chora* – is somehow manageable, “for anxiety is invariably the result of a certain mode of being implicated

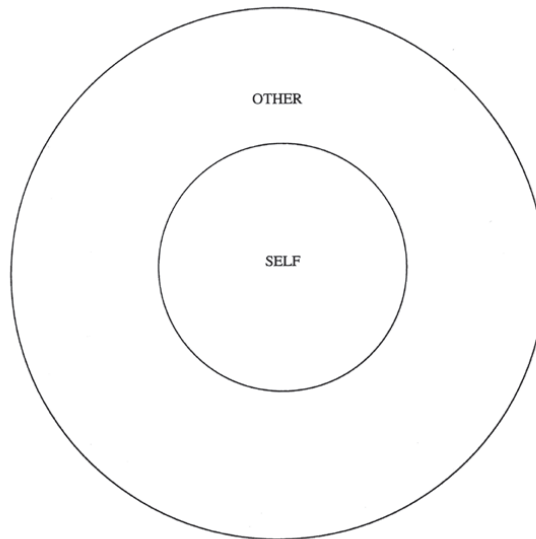


Fig. 6.

in the game [*jeu*].<sup>35</sup> In this light, it is easy to understand conservator Gerry Hedley’s statement according to which “restorers should fear to have any relationship other than one which can claim a direct link to the artist’s intention, and even sometimes with the artist”.<sup>36</sup>

A PHENOMENOLOGICAL VIEWPOINT:  
CESARE BRANDI’S *TEORIA DEL RESTAURO*

In the “revelation” of works of art, the focus has been on research methods from the natural sciences. Thus, in its extreme form, technical art history seems to approach reductive physicalism. However, the immaterial “deep structures” have been found even in the flattest of modernist paintings. American conservator Carol Mancusi-Ungaro wrote about the conservation of Barnett Newman’s paintings: “Although we focus our attention and our skills on the preservation of the tangible, we intuitively know that our efforts are successful only if we strive equally to appreciate and preserve the intangible. For as incantation, *the*

*work of art draws us through the physical materials to another reality.*<sup>37</sup> It would thus appear that the object of conservation, and the point of comparison of its results is not in fact the work of art as a physical artefact but Derrida's "transcendental signified" – an immaterial, non-physical, unchangeable, artificial "centre" inaccessible by the analytical methods of the natural sciences.

From the viewpoint of phenomenology, the work of art as an intentional object is not congruent with the physical artefact – there is no mind-independent reality for the phenomenologist; actually, the existence of the material world is bracketed away in the transcendental reduction. The artwork is the intentional object construed in the consciousness of the cogito. In his ontology of art, Edmund Husserl's student, Roman Ingarden (1893–1970), talked about the "consecration" of a work of art as one of the important prerequisites for the essence of the work of art: "what we call the consecration of a church has an essential meaning to the existence of the church."<sup>38</sup> According to Ingarden, any objectivity – a building or a formation of nature – can be consecrated as a church.<sup>39</sup> Cesare Brandi (1906–1988)<sup>40</sup> refers to the same thing, but from a different viewpoint, by using the term *bricolage*, taken from Claude Lévi-Strauss's structural anthropology – the concept refers to Ferdinand de Saussure's famous theory of the arbitrariness of the sign. *Bricolage* is the reason why any found object can be chosen to be part of an artwork.<sup>41</sup> Ingarden thought that one of the important prerequisites for a work of art – its ontic foundation – is the aesthetic attitude that fundamentally distinguishes itself from the cognitive, religious, or mundane relationship that we have with other artefacts. Ingarden considers that this new attitude is based on an intentional correlation that differs from the artefact as a physical embodiment. This means that the building materials of a church do not even make the essence of the church but rather only its bearer, which acts as a basis for the

consecration of the church. In a similar way, the building – the physical foundation that bears, for example, the *Cathedral of Reims*, its material *Körper* – cannot be identified as the same as the sacral building.<sup>42</sup> Brandi wrote that the material of the work of art – "be it papyrus, marble, or canvas" – remains, except for natural ageing, identical from one time to another.<sup>43</sup> However, after transforming into a work of art, it is constantly recreated. First, when a sculptor creates a marble statue, the marble undergoes a radical transformation. A chasm opens between its former existence as calcium carbonate and its existence as an image.<sup>44</sup>

Brandi's work *Teoria del restauro* (1963), which is based on his lectures at the *Istituto Centrale* in the 1940s and 1950s, is still a central piece of conservation theory. Paolo D'Angelo divides Brandi's work into two stages. The first of these coincides with the period in which Brandi published *Carmine o della pittura* (1945), *Arcadio o della scultura*, *Eliante o dell'architettura* (1956) and *Celso o della poesia* (1957). At this time, Brandi's primary interest was directed toward phenomenology and its role in the creation of a work of art. Works written by Brandi in 1960s and early 1970s, such as *Segno e immagine* (1960), *Le due vie* (1966) and his "ultima maniera", *Teoria generale della critica* (1974) represent the theorist's second stage. Here Brandi is primarily concerned with how a piece of art is received. Whereas Brandi reveals influences by Kant, Hegel, Benedetto Croce, Edmund Husserl and Martin Heidegger in his early period, his later observations reflect ideas taken from semiotics, structuralism and poststructuralism, from theoreticians as diverse as Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco, Michel Foucault, and Jacques Derrida. In addition, it can be stated that Brandi's *Teoria del restauro* represents a turning point between Brandi's early and later stages.<sup>45</sup>

Brandi saw the preservation of cultural heritage as the categorical imperative of con-

servation. The first stage of his theory consists of recognising the uniqueness of a work of art: "Restoration consists of the methodological moment in which the work of art is recognised, in its physical being, and in its dual aesthetic and historical nature, in view of its transmission to the future."<sup>46</sup> As the other task of conservation, Brandi saw the returning of the "potential oneness" (*unità potenziale*) of the artwork. Brandi thought that a fragment of a work of art still retains in itself the work of art-potential, which must be reactivated during conservation. Brandi presented his view of conservation as a critical interpretation of a work of art already in his work *Carmine o della pittura*, written in Socratic dialogue form and published in 1945. Within the same, he also presents his theory of artistic creation based on phenomenology for the first time. For Brandi, conservation is primary conceptual and only secondarily technical and practical activity. Brandi saw conservation as a critical act, "atto critico", based on a transcendental reduction where the conservator sets the work of art apart from other artefacts.<sup>47</sup> Works of art are simultaneously aesthetic and historical entities (*istanza estetica* and *istanza storica*). According to Brandi, the former must be regarded as primary in terms of the artwork's mode of being, because its aesthetic aspect and symbolic meaning set it apart from utility articles. Ingarden also thought this way. For him, the work of art, the "purely intentional object" was, by its mode of existence, fundamentally different from real objects. The way we handle artefacts has been formed by what kind of symbolic meaning they are given over time. Ingarden uses the flag versus any old piece of cloth as an example of this. When a utility textile becomes dirty, it is washed – which represents *ripristino* – repair – in Brandi's terminology. Instead, if a flag, or any other entity of great symbolic meaning becomes soiled or worn, we do not try to repair it in the above manner, although it does not differ from utility textiles in any visibly detectable

way. Instead, we try to preserve it as "authentic" as possible. It is not repaired ("ripristino"). Instead, it is *conserved* ("restauro"). The fabric is therefore not identical with the flag; rather, it constitutes the "ontic foundation" of the flag. The recognition ("riconoscimento") of the unique character of a work of art is central to Brandi, because the nature of conservation is defined by the work of art – not the procedure. Dusting a table does not have to differ very much from cleaning a painting in terms of visible characteristics – the former is, however, a completely different procedure, because the object is, according to Brandi, a work of art: "[–] even when the work undergoes a stage in the restoration process that is common to other products of human activity, this stage is merely an ancillary to the treatment's purpose, because it is being performed upon a work of art".<sup>48</sup> Ingarden reminds us that the work of art object, acting as the ontic foundation of a work, does not comprise the entire essence of the work: "[–] for the subjective attitude and the appropriate acts of consciousness [–] form its second and perhaps far more important ontic foundation. [–] What has originated owes not merely its origination but also its continued existence to certain acts of consciousness and construals by mental subjects – usually by a mental community (religious, artistic, or that of the class), for which alone the given objectivity exists. For whoever is not a member of such a community and has no understanding of the meaning of the pertinent acts, there simply is no 'church' or 'flag': for him it is a matter merely of a heap of stones or a piece of cloth".<sup>49</sup> From the acts of consciousness as the prerequisite for the status of a work of art mentioned by Ingarden, a link can be made to Martin Heidegger, in the words of architect Jukka Jokilehto: "Just as a work of art can only come into existence if there is a creator, it can only be preserved if there are *preservers*".<sup>50</sup> But preservation, the basic task of conservation, is not enough. As Joseph Kockelmans writes: "When works are put in a museum, this does

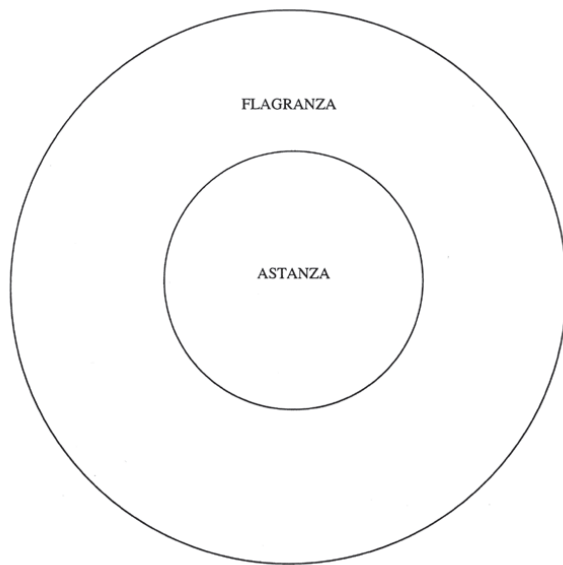


Fig. 7. not yet prove that they are being preserved as works [of art]. To restore a work, to give it a place in an exhibition, to handle it with greatest care [-] *has nothing to do with preserving a work as such*.<sup>51</sup> For Ingarden, a work of art becomes concrete as an aesthetic object only in the intentional object-directed act of the subject. In the Heideggerian context, preserving a work of art means “regenerating the perception of its truth and meaning through its world of relations in the consciousness of society. It is the ‘creative custodianship’ of the truth (*die schaffende Bewahrung der Wahrheit*)”<sup>52</sup> We must remember that “truth” in the Heideggerian meaning is not the mind-independent “truth” according to the correspondence theory of truth, nor can ‘creative custodianship’ mean a return to the creative process of the work, which was especially stressed by Brandi. The view is based on Brandi’s triadic division of time: *durata-intervallo-attimo*. *Durata* means the duration of the creative process as an intentional act, which is comprised of the constitution of the object, in Giuseppe Basile’s words, “the ‘negative’ moment, in

which a certain aspect of reality [-] is subject to ‘deprivation’, meaning a temporary suspension of its existential bonds so that it can appear in its ‘naked’ purity.”<sup>53</sup> The constitution of an object, i.e. the presentification of a referent, is in reality a phenomenological reduction, *epoché*. The process of artistic creation finds its completion in the formulation of the image, which constitutes the “positive” moment, after which the “object” assumes a different but more potent reality than the existential. After a work is completed, it shuts away in its ahistorical “pure reality” (*realtà pura*) and leads to the actualisation of the work in the consciousness of the experiencer in the present, *attimo*. Between the work’s immanent first and third stage, there is the interval (*intervallo*), when the work’s potential as a work of art has not yet actualised in the individual consciousness of its recipient.

#### BRANDI’S THEORY OF THE REFERENT<sup>54</sup>

One of the central opposite pairs in Brandi’s *Teoria generale della critica* is formed between the *astanza* and the *flagranza*.<sup>55</sup> (Fig. 7.) Husserl’s “natural attitude” (*Natürliche Geisteshaltung*) the actual reality of mundane thinking, is part of the *flagranza*, *astanza*, by contrast, represents the mode of being of the artwork. The *presence* of a work of art does not mean the presence of the physical work of art object in the *flagranza* region – instead, the work’s presence expresses *astanza*, the essence of the work as a “phenomenon-that-is-not-a-phenomenon.”<sup>56</sup> *Flagranza* and *astanza* are situated in different “isotopies” in Brandi’s terminology in the spirit of Greimasian structural semantics. The semiotician Eero Tarasti has defined isotopies “as a group of semantic categories that can be used to read and interpret a text or message as an entity. Due to isotopies, the heterogeneous elements in the discourse form a unity.”<sup>57</sup> Scientific theories also repre-

sent different isotopies. Brandi illustrates the concept of isotopy in his *Teoria generale* with wave-particle dualism – two theories of light, or two enonciations on the nature of light, that can at first seem to exclude each other: with Isaac Newton's claim that light moves in particles, and Thomas Young's competitive theory from the beginning of the 1800s claiming that light is in fact wave motion. In reality, both theories have the same extension, truth value, Newton only focused on a different characteristic of the light phenomenon than his rival.<sup>58</sup> In Gerry Hedley's article on removing varnish from paintings we find an example of how isotopies control practical conservation work. According to him, the London *National Gallery*, the *Louvre*, and the *Metropolitan Museum of Art* are exemplars of three different approaches in the cleaning of paintings. Hedley thinks the interesting question is not "whether the *Louvre* is right and the *National Gallery* wrong, but why it is that the *Louvre* chooses one kind of cleaning approach and the *National Gallery* another, even though, as Hedley claims – "these museums are in complete agreement as to what constitutes fine art"<sup>59</sup> Actually, the fact that paintings are cleaned in contradictory manners in these museums proves that the people responsible for cleaning these paintings are not at all in agreement over what constitutes fine art.<sup>60</sup> In other words, conservation approaches denote the same paintings but express different ways of conceiving of them and thus have different senses. The theoretical interest of the conservators and curators consequently predetermines the approach to conservation that a work of art receives. Hence, the conservation object is not a mind-independent physical object of the *flagranza* region, but rather consists of an ideal object as determined by an interpretative sense, Gottlob Frege's *Sinn*, of the real object.

Brandi did not write about conservation in his *Teoria generale*. However, his concept of artistic creation, the "theory of the referent" (*teoria del referente*) as presented in

this work, is of great value to the theory of conservation. According to Brandi, the first stage of the creative process is the extraction of the referent-noema from the existential perceptual reality. During the following construction of the preconceptual schema, the referent-noema goes through its further conceptualisation and "irrealisation" through semic analysis. Brandi describes how these semes, the elements of meaning, "float inside the embryonic referent like in suspension".<sup>61</sup> Here it should be noted, that the preconceptual schema, which Brandi compares to a skeleton made visible by x-rays, is not to be confused with the referent-noema – it is by contrast like an outline where some features of the referent-noema are stressed while the others are left unregistered. Because these semes are not extracted from the "real" object of the *flagranza* region, but are the result of the symbiosis of the referent-noema and the preconceptual schema in the *astanza* region, they contain demonstrably subjective connotations. Brandi compares these connotations to the impurities of minerals dug from the soil. Simply put, minerals might be found in their pure uncontaminated form, but they nonetheless always contain countless impurities.<sup>62</sup> In synthesizing the above, it can be said that the preconceptual schema, as a signifier, together with the referent-noema creates the signified or the formulated image.<sup>63</sup> Thus, Brandi sees the result of the creative process, the work of art, as a *third*, in the Hegelian manner. Brandi writes in *Celso o della poesia* (1957): "[...] the constitution of the object is dialectical and, as such, must be resolved into a third term, which is, indeed, the formulated image, in which it finds peace and the interior act of creating form comes to an end".<sup>64</sup> This is the terminus of the creative process, the *durata*.

Brandi did not apply this model to conservation. Nevertheless, we can try to do that. Just like the creation of the artwork, the conservation process starts with the constitution of the object. In his intentional act, the conservator,

as a positing subject, meets the work of art, as a posited object, in the *flagranza* region. As the conservation process continues, the conservator extracts the object from the existential continuum and intentionalizes it, which results in the formation of the referent-noema of the object. The following analytic stage – which results in the formation of the preconceptual schema – consists of studying this intentionalised object of conservation, that is, the referent-noema by using various tools of technical analysis. The sense, *Sinn*, of the work of art, formed in the following synthesis of the preconceptual schema and the referent-noema is the Hegelian *third*, also.

Another important set of opposites in Brandi's theories lay in his *aspetto-struttura* (appearance-structure) which clearly reflects the hylemorphic dualism in Brandi's theory. *Aspetto* is always of primary interest to Brandi, as it epitomizes the unique mode of being of the artwork, i.e., its appearance. For Brandi, it was totally erroneous to think that by penetrating "under the skin" of the painting, one could find some underlying structure – be it the iconographical scheme, the historical epoch in which the artist lived, the painting materials the artist chose for his work, or the "metaphysical world of the artist's psychology" – which predetermines the visible appearance and the form and the style of the painting. Brandi thought that when the artist creates his work, of these "concomitant outside factors that come together in the final object, nothing will remain, or will remain only like an insect trapped in amber".<sup>65</sup> The starting point of the artist is not existential reality but the referent extracted from reality.

#### THE IDEAL STATE OF A WORK OF ART

In the following, I move from Brandian phenomenology to the metaphysics of identity and change in conservation. Jonathan Ashley-Smith from *Royal College of Art*, London,

has written: "The fundamental principle of conservation is to slow or stop the process of change."<sup>66</sup> This is one of the dilemmas in conservation – how to slow down or even stop the inevitable chemical and physical processes which the works of art as physical objects are constantly subject to. In 1919, the British mathematician and philosopher Alfred North Whitehead delivered a lecture at *Trinity College* in Cambridge, in which he referred to *Cleopatra's Needle*, the ancient Egyptian obelisk re-erected in London in the 19th century: "Day by day and hour by hour we can find a certain chunk in the transitory life of nature and of that chunk we say 'there is *Cleopatra's Needle*' [--]." This represents the natural attitude of our daily lives. "But a physicist who looks on that part of the life of nature as a dance of electrons, will tell you that daily it has lost some molecules and gained others [--]."<sup>67</sup> Which one represents the Bomfordian "physical reality" of the obelisk? The former, which corresponds to our daily experience, or the latter, which is incompatible with it? In any case, all sub-lunar entities are temporal and unstable, they are constantly changing from one form to another.

In reality, in practical conservation work we do accept some changes, even ones that can be seen with the naked eye. Which changes are accepted is in turn dependent on how the conservation object and goal of conservation, i.e. the sense (*Sinn*) of the work, are defined. Conservator Barbara Appelbaum has written that before conservation we have to define the "ideal state" of the object to be treated. By using this concept, she has tried to avoid the aporias associated with the concept of "authenticity".<sup>68</sup> The "original condition" of the work of art is the idealized *Nullpunkt* that comprises the normative point of comparison for the later manifestations or "moments" of the work. Especially in the case of ancient art, the original condition of the work is, therefore, very much a transcendent idea. Appelbaum writes that the "ideal state" is



defined by determining the physical appearance of the historical object that corresponds to the time period considered to be the most meaningful in the object's "life span".<sup>69</sup> Brandi claimed that such a reduction is always possible – we can always assume different attitudes toward one and the same object – but never justifiable.<sup>70</sup> In reality, the "ideal state" of the work is, "that element of the whole which has been hypostasised as its essence."<sup>71</sup> Here again the Derridean "centre" appears, and its function is, as stated above "to make sure that the organising principle of the structure would limit what we might call the play (*jeu*) of the structure".<sup>72</sup>

#### THE IDENTITY OF A WORK OF ART

In his lecture, Whitehead posed the rhetorical question: "Where does *Cleopatra's Needle* begin and where does it end?" He had noticed during his walks along the River Thames that occasionally the obelisk became dirtier and then it was washed. He could not help wondering whether the soot is part of the obelisk and is it still the same *Cleopatra's Needle* when it sheds a molecule – in its "dance of electrons" – or when its surface is attacked by the acid of a London fog.<sup>73</sup> We see that Whitehead pondered the problem of the "inner", *ergon*, and the "outer", *parergon*. Actually, the boundaries that separate physical objects from their surroundings are not as self-evident as we imagine them to be in our natural attitude. The philosopher Achille Varzi reminds us that "imaginary entities surrounding swarms of subatomic particles, and their exact shape and location involve the same degree of arbitrariness as those of a mathematical graph smoothed out of scattered and inexact data".<sup>74</sup> Whitehead, however, took into account only the physical dimension of the "chunk". *De facto*, to be able to identify *Cleopatra's Needle* as the same day after day, he had to synthesize his successive perceptive acts directed at the

obelisk. To determine its identity he needed eidetic intuition; the manifolds of appearance had to be reduced to the noematic *Sinn* of the obelisk. Indeed, the identities of obelisks and cathedrals, just like any other "morphological essences" we encounter in their bodily actuality, such as tables, letters, wine glasses and satin dresses – not to mention paintings – are, as Whitehead called them, "vague".<sup>75</sup> The boundaries of the physical objects we encounter in our daily lives are as ecstatic and transcendent as the boundaries of own Egos. They are like baroque folds in Bal's essay, suspending the distinction between interior and exterior. Bal argues, in Fichtean manner, that Bernini's St. Teresa "hovers" between thing and event.

The complex nature of the identity of the work of art can be approached by the example of a nail and a piece of paper given by the philosopher Eddy M. Zemach. After the nail rusts, it still preserves its identity as a nail. But if in turn the piece of paper is burned, it will only result in a pile of ash, which means that burning destroys the identity of the paper. The fact that a nail is considered to have its own identity even after it rusts is based on a certain categorisation of the nail. If the nail was categorised differently – that is, if the "sense" (*Sinn*) of the nail was determined differently – the rusty nail could be considered to have lost its identity as a nail. The identity of a certain object is therefore not independent of our consciousness, aesthetic evaluation, interests, practices or discourse. This also means that there is no one universally applicable definition of identity: The terms for the identity of the piece of paper differ from the terms for the identity of the nail – we must rely on the ontological classification that reflects our own interests – sortals – in order to conclude whether any manifestations of the piece of paper or nail represent spatial and temporal parts in their "life span" or whether they have lost their identities as a piece of paper and nail. Above all, this is a question of whether the artefacts in question



Fig. 8. Gerard ter Borch: Woman Drinking Wine and Holding a Letter. Detail before conservation. Photo: Central Art Archives / The Finnish National Gallery, Helsinki.

are categorised as occurrents that do not stay identical throughout their life spans but rather have differing temporal parts, or if they are considered organism-like spatiotemporal continuants considered present with regard to all their characteristics throughout their life span. The classification of an entity as an occurrent leads to the doctrine of relative identity, which states that an artefact has no permanent, absolute identity, but its identity is always relative and temporary. Zemach calls this temporary phase between the physical work of art object and the immaterial work of art “overlapping”. He considers that the fact that *a* is identical to *b* in a certain space in time does not mean that they will always remain identical, which in the physical work of art object is due to the chemical and physical changes caused by the aging of its materials.<sup>76</sup> Thus, the formation of the identity of a work of art requires categorisation, which does play a strong role in practical conservation work. According to Whitehead: “The question of change [--] is a mere matter of definition. The more abstract your definition, the more permanent the object in question.”<sup>77</sup> The categories we use are

not strictly dependent on the physical properties of the objects themselves.<sup>78</sup> The wine glass depicted in Ter Borch’s painting, described as “fragile and easily shattered”, is not fragile *per se*. It is fragile only because we think, as Jean-Paul Sartre wrote, that “it carries in its being a definitive possibility of non-being”<sup>79</sup> (Fig. 8.)

Our theoretical and practical interests determine under which category the work of art in question is subsumed. It is a question of which properties of the artefact are considered necessary for the identity of the work and which are considered contingent – in other words: which of the work’s characteristics are seen to belong to the centre that holds the constructed unchangeable identity of the work, and which to the chaotic, dionysiac outside space – the Kristevan abject – that threatens the identity of the work. Aristotle made a distinction between essential and accidental changes in his *Metaphysics*. Unlike the essential changes, the accidental changes do not affect the identity of the entity; the substance remains unchanged despite them. In the case of the painting that is to be conserved, this leads to it being considered to be built categorically and be made up of irreplaceable “invariants” that are organic to its identity (“authentic materials”) as well as replaceable characteristics, irrelevant to its identity (surface grime), or secondary contingent characteristics, such as yellowed varnish layers, later overpaintings, or a deteriorated support material that can be removed or replaced as need be.

#### DRAWING BOUNDARIES IN WOMAN DRINKING WINE

Let’s go back to Ter Borch. When, presumably in the 19th century, the paint and the ground layers were transferred from Ter Borch’s original oak panel to canvas, little consideration was given to the fact that this procedure could affect the identity of the painting. We must therefore consider what happened in this

transferral. The consequence of the implicit determination of the identity of Ter Borch's work before its paint and ground layers were transferred from the original oak panel support onto canvas was that this procedure did not considered to affect the identity of the work. But what really happened during the transfer of this painting? Let's go back to Bal's essay and read what she has to say about another famous sculpture by Bernini, *Daphne and Apollo* (1622–1625) in the *Galleria Borghese*, Rome. The motif is based on Ovid's *Metamorphoses*; Daphne's father saves his daughter from the enamoured Apollo by transforming her into a laurel tree. As Bal indicates, a three-part transformation has taken place: first "within a myth", then "from myth to plastic form", and finally "from sculpted human flesh to vegetation". At first these changes seem to proceed smoothly. However, as Bal points out, at the point where Daphne's skin undergoes a metamorphosis from one material to another "the laurel's bark is both fine and coarse, differentiating and detaching itself from the soft skin at the very moment when the transformation ought to produce a perfect blend".<sup>80</sup> Something very similar happens when the paint layers of the *Woman Drinking Wine* were transferred from one support to another. In order to shed some light on this, we must return to the Hegelian dialectic. As mentioned, originally Ter Borch executed his painting on an oak panel. This represents the thesis. Presumably in the 19th century the panel support was negated by scraping it off almost completely. This is the antithesis. Then, as a synthesis, the paint layers were transferred onto a canvas. This transferral process is noticeable as the paint layer shows traces of its earlier stage. For example, the vertical craquelure pattern – typical of a painting executed on panel – is still clearly visible on the paint surface. The panel is *aufgehoben*, cancelled and preserved at the same time.

In a recent conservation of the work, it was determined that removal of the yellowed

layer of varnish or the new restoration materials added to the work did not compromise the painting's "material integrity", authenticity, or identity. During removal of Ter Borch's original varnish, countless small inpainted spots were discovered on top of old damages. These restorations were, of course, later additions to the work, and as such, they were "inauthentic". At the same time, they represented "moments" in the object's history. Total removal of all these old "parerga" would have returned the painting to a state that was closer to its earlier, slightly fragmented condition. To have done so, however, would have compromised the "potential oneness" of the work.

#### CONCLUSION: ECSTATIC IDENTITIES

"[...] the fold theorizes and embodies relationship without center."<sup>81</sup>

How did Mieke Bal "overturn the Platonism" in her "Ecstatic Aesthetics"? Bal considers traditional art historical research to be centripetal; she thinks it represents, in Walter Benjamin's words, "bad translation" which is demonstrated in logocentrism and the mechanical reconstruction of text.<sup>82</sup> If we think that the task of conservation is to reveal the "true" and "authentic" work of art, then conservation has the same defect. It attempts to reveal the past which, however, as Derrida would have said, is forever "deferred". Benjamin claimed that translation of the text is not derivative. For him, its function was, instead, to liberate the creative potential of the text. Conservation has the same function. In order to become a work of art, an artefact's potential to be a work of art has to actualise; the work has to be re-activated, in Ingarden's words, "consecrated" into its status as a work of art, over and over again in a performative act of conservation. Bal writes that when Bourgeois "translates" Bernini's ecstasy into the present, the translation is any more derivative, it is not a reconstruction of the "authen-

tic” historical text, but makes meaning to the work in the present; “instead of either erasing or othering ecstasy, Bourgeois’s sculpture updates it.”<sup>83</sup> Her *Femme Maison* therefore “preserves” the ecstasy. In fact, when works are put in a museum, this does not yet prove that they are being *preserved* as works of art. To be able to preserve a work of art, we have to recognize and maintain its internal ecstasism, i.e. its otherness. Brandi compared the constitution of a work of art in a subjective encounter to a sudden flash like lightning, Massimo Carboni has compared this to the Heideggerian *Stoss*<sup>84</sup>. In this epiphany, in which the particular mode of being of the work of art is recognised – in the Ingardenian the becoming concrete of an aesthetic object – conservation as a critical interpretation and actualisation of the work of art has a central role. The most crucial “problem of difference” in this essay is that of the “inner” and the “outer”. The paradigms of art

history and conservation are grounded on the basic assumption that there is a strict demarcating line between these ontological regions. Even Brandi’s dichotomies of *aspetto-struttura* and *astanza-flagranza* are based on the same theoretical premises. When the play (*jeu*) of signs between the inner and the outer, i.e. between presence and absence, is prohibited, it is thought that one is capable of preserving a work of art and revealing its “true” nature – in Brandian terms its “pure reality”. However, we cannot escape the play of signs; the presence is forever “contaminated” with absence. Therefore, we should rather affirm the play of signs and reject the transcendent idea of the centre maintaining the immutable identity of a work of art. We must overturn Platonism. The “true” work of art cannot be found below the surface, it is neither inside nor outside its spatial and temporal apparitions – it is wholly present in its each and every manifestation.<sup>85</sup>

#### NOTES

- 1 Bal, Mieke, Ecstatic Aesthetics: Metaphoring Bernini. *Compelling Visuality. The Work of Art In and Out of History*. Claire Farago and Robert Zwijnenberg, editors. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 1–30.
- 2 Bell, Jeffrey A., *The Problem of Difference. Phenomenology and Poststructuralism*. Toronto: University of Toronto Press, 1988, 3–14.
- 3 The painting was restored in 2006-2007 by Senior Conservator Maija Santala, Sinebrychoff Art Museum, Finnish National Gallery.
- 4 Bell 1998, 3.
- 5 Laurenson, Pip, Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations. *Tate’s Online Research Journal*, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>, 8.7.2010.
- 6 Caple, Chris, *Conservation Skills, Judgement, Method and Decision-Making*. London and New York: Routledge, 2000, 33
- 7 On the concept of metaphysical, or ontological, realism, see Pihlström, Sami, *Structuring the World. The Issue of Realism and the Nature of Ontological Problems in Classical and Contemporary Pragmatism*. Helsinki: Philosophical Society of Finland, 1996, 20–31.
- 8 Middelkoop, Norbert & Noble, Petria & Wadum, Jørgen & Broos, Ben, *Rembrandt Under the Scalpel. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp Dissected*. The Hague: Mauritshuis, 1998.
- 9 “Voce usata da’ Pittori, e diconla altrimenti pelle.”

Cited in Brandi, Cesare, *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi, 1977, 89.

- 10 Stasov, V.V., Khudoestvennaya khirurgiya, *Sobranie Sochinenii*, 1894, 178–184.
- 11 Technical art history constructs “narratives of artistic production” and gathers “information on historic technologies, workshop practices, patrons and provenances.” Bomford, David, Introduction. *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research. Leids Kunsthistorisch Jaarboek XI*. Editor Erma Hermens, Associate Editors Annemiek Ouwerkerk and Nicola Costaras. Baarn: Uitgeverij de Prom, 1998, 9–12.
- 12 McKim-Smith, Gridley. Velasquez and Rubens: The Meaning of a Pigment, or a Date. *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, ed. by Cynthia P. Schneider, William W. Robinson, Alice I. Davies. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1995, 175–178.
- 13 Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth-Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983, 84.
- 14 See de Jongh, Eddy, Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. *Rembrandt en zijn tijd*. Brussel: Paleis voor Schone Kunsten, 1971, 143–194.
- 15 Supinen, Marja 1995. *The Ter Borchs Meet Again*. The Museum of Foreign Art Sinebrychoff. Helsinki: The Finnish National Gallery, 18–19.
- 16 *Looking Through Paintings*, see note 10; Kirsch, Andrea, Levenson, Rustin S. *Seeing Through Paintings*.

- New Haven: Yale University Press, 2000; Kilpinen, Tuulikki. *Beneath the Surface. Study and Conservation of Vincent van Gogh's Painting Street in Auvers-sur-Oise. Ateneum. The Finnish National Gallery Bulletin*. Helsinki: The Finnish National Gallery, 1994, 43–81; O'Connor, Andrew and McGuinne, Niamh. *The Deeper Picture. Conservation at the National Gallery of Ireland*. Dublin: The National Gallery of Ireland, 1998; Philippot, Paul. *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*. Kortrijk: EDS, 1990; Buijsen, Edwin. *Onder de Huid van Oude Meesters. Zeventiende eeuwse Schilderijen Onderzocht met Infraroodreflectografie*. Den Haag: Museum Breidius, 2001.
- 17 See Tarasti, Eero, *An Essay on Appearance. Or: The Present Structure and Existential Digressions of the Subject*. <http://international-journal-of-axiology.net/articole/nr7/art06.pdf>, 25.3.2010.
- 18 Bal, Mieke, *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 8.
- 19 Bomford, David, *The Purposes of Technical Art History. IIC Bulletin No.1., February*. London: The International Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 7, 2002.
- 20 Derrida, Jacques, *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. Writing and Difference*. Translated with an Introduction and Additional Notes by Alan Bass. London: Routledge, 2001 [1967], 280.
- 21 Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*. Translated by Geoff Bennington, Ian MacLeod. Chicago: University of Chicago Press, 1987[1978], 22 (emphasis mine).
- 22 Bal 1991, 382.
- 23 Bomford 1998, 9.
- 24 Silverman, Hugh J., *Inscriptions. Between Phenomenology and Structuralism*. New York and London: Routledge & Kegan Paul, 1987, 80.
- 25 Silverman 1987, 22.
- 26 Lakoff, George and Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003 [1980], 29.
- 27 Anzieu, Didier, *The Skin Ego*. Translated by Chris Turner. New Haven and London: Yale University Press, 1989, 37.
- 28 De Nooy, Juliana. *Derrida, Kristeva, and the Dividing Line: An Articulation of Two Theories of Difference*. New York and London: Garland Publishing., 1998, 67.
- 29 De Nooy 1998, 37.
- 30 See Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982 [1980], 3–4, 108–110.
- 31 Anzieu 1989, 38–39.
- 32 Holly, Michael Ann, *Mourning and Method. Compelling Visuality. The Work of Art In and Out of History*, ed. by Claire Farago and Robert Zwijnenberg. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 174–175.
- 33 Barthes, Roland, *Image, Music, Text. Essays Selected and Translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1977, 39.
- 34 Derrida 2001[1967], 279.
- 35 Ibid.
- 36 Hedley, Gerry, *Long Lost Relations and New Found Relatives: Issues in the Cleaning of Paintings. Measured Opinions. Collected Papers on the Conservation of Paintings*, ed. by Caroline Villers. London: United Kingdom Institute for Conservation, 1993, 176.
- 37 Mancusi-Ungaro, Carol, *Barnett Newman's Pilgrimage in Paint. Reconsidering Barnett Newman. A Symposium at the Philadelphia Museum of Art*, ed. by Melissa Ho. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002, 68 (emphasis mine).
- 38 Ingarden, Roman, *Ontology of the Work of Art, The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film*. Translated by Raymond Meyer and John T. Goldthwait. Athens: Ohio University Press, 1989 [1961], 261.
- 39 Ibid.
- 40 Cesare Brandi was a professor of art history at the Universities of Rome and Palermo, and a Director of *Istituto Centrale del Restauro* in Rome.
- 41 Brandi 1998 [1974], 60–64.
- 42 Ingarden 1989 [1961], 262.
- 43 Brandi 2005 [1963], 48.
- 44 Brandi 2005 [1963], 52.
- 45 D'Angelo, Paolo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quodlibet, 2006, 140.
- 46 "Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro." Brandi 1977 [1963], 6.
- 47 Brandi wrote in his *Carmine o della pittura* (1945): "[--] i restauratori [--] sono in primo luogo critici, e in secondo luogo tecnici [--]. Rientrano nella critica [--] anche tutti i procedimenti che assicurano o conservino l'opera, senza manomissioni e aggiunte, alla cultura del futuro. Quindi anche il restauro è critica." Cited in D'Angelo 2006, 137.
- 48 Brandi 2005 [1963], 48.
- 49 Ingarden 1989 [1961], 260.
- 50 Jokilehto, Jukka, *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999, 214 (emphasis mine).
- 51 Kockelmans, Joseph, *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1985, 183 (emphasis mine).
- 52 Jokilehto 1999, 214.
- 53 Basile, Giuseppe, *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*. Saonara: Il Prato, 2007, 63.
- 54 Brandi's concept of the referent can be misleading – it does not refer to the existential reality. It is, by contrast, the *noema*. Brandi is here quite explicit: "il referente [--] non è altro che il *noema* della fenomenologia husserliana". Brandi 1998 [1974], 30.
- 55 In *Teoria generale della critica* Brandi presents his theory of how *flagranza* and *astanza* appear in various artforms, such as pictorial arts, architecture, literature, music, dance, film, and theatre.
- 56 Brandi, Cesare, *Les deux voies de la critique*. Introduction et traduction de l'italien par Paul Philippot. Paris: Marc Vokar, 1989 [1966], 34–37.
- 57 Tarasti, Eero, *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmästä*. Helsinki: Gaudeamus, 1996, 72–73.
- 58 Brandi 1998 [1974], 76.
- 59 Hedley 2003, 176.
- 60 Over the years opposing views regarding the cleaning of paintings have led to several "cleaning controversies" during the history in some of the world's leading museums, see Keck, Sheldon, *Some Picture Cleaning Controversies: Past and Present. Issues in the Conservation of Paintings*, ed. by David Bomford and Mark Leonard. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2004, 426–440.
- 61 Brandi 1998 [1974], 93.
- 62 Ibid.

- 63 De Lauretis, Teresa, The Discreet Charm of Semiotics, or Esthetics in the Emperor's New Clothes. *Diacritics*, Fall, 1975, 16–23; Brandi 1998 [1974], 20–52.
- 64 Cited in Philippot, Paul, The Phenomenology of Artistic Creation According to Cesare Brandi. In Brandi, Cesare, *Theory of Restoration*, ed. by Giuseppe Basile. Translated by Cynthia Rockwell. Firenze: Nardini editore, 2005, 37.
- 65 Brandi 2005 [1963], 61.
- 66 Ashley-Smith, Jonathan, Editorial – Change, Access and Permanence. *V&A Conservation Journal*, January 1999, No.3.
- 67 Whitehead, Alfred North, *The Concept of Nature. The Tanner Lectures Delivered in Trinity College, November 1919*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964 [1920], 165.
- 68 Salvador Muñoz Viñas has criticized the concept of authenticity used in conservation. He claims that an object cannot have a nonauthentic state but that all of its states are equally authentic. Therefore, one cannot reveal the “true nature” of the object by restoring it, because the object does not have any “true nature”. See Muñoz Viñas, Salvador, *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005, 93.
- 69 Appelbaum, Barbara, *Conservation Treatment Methodology*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2007, 176.
- 70 Brandi 1989 [1966], 37; Ingarden 1989 [1961], 256.
- 71 Owens, Craig, The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. by Donald Preziosi. New York: Oxford University Press, 1998, 325.
- 72 Derrida 2001 [1967], 278.
- 73 Whitehead 1964 [1920], 171. On the ontological definition of the concept “dirty”, see Lagerspetz, Olli, “Dirty” and “Clean” Between Ontology and Anthropology. *Philosophical Anthropology: Wittgenstein's Perspective*, ed. by Jesús Padilla Gálvez and Alejandro Tomasini Bassals. Frankfurt am Main: Ontos Verlag, 2010, 153–162.
- 74 Varzi, Achille, Boundary, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/boundary/>, 16.3.2010.
- 75 Whitehead 1964 [1920], 171.
- 76 Zemach, Eddy M., No Identification Without Evaluation. *British Journal of Aesthetics*, 1986, Vol. 26, No.3, Summer, 239–251; Zemach, Eddy M., How Paintings Are. *British Journal of Aesthetics*, 1989, Vol. 29, No 1, Winter, 65–71.
- 77 Whitehead 1964 [1920], 167.
- 78 Lakoff, Johnson 2003 [1980], 164.
- 79 Sartre, Jean-Paul, *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. Translated by Hazel E. Barnes. London: Methuen & Co. Ltd, 1977 [1943], 8.
- 80 Bal 2003, 14.
- 81 Bal 2003, 19.
- 82 Bal 2003, 9.
- 83 Bal 2003, 25.
- 84 Carboni, Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*. Roma: Editori Riuniti 1992, 119.
- 85 See Sartre 1977 [1943], xxiii.

## **II**

### **ARE WE DEALING WITH DETAILS OR PATCHES? TECHNICAL ART HISTORY FROM A CRITICAL VIEWPOINT**

by

Ari Tanhuanpää 2012

Technical Art History – Technics of Art History  
Proceedings of the Art Museum of Estonia, 52-68

Reproduced with kind permission by The Art Museum of Estonia,  
Kadrioru Art Museum

## Are we dealing with details or patches? Technical art history from a critical viewpoint\*

ARI TANHUANPÄÄ

The Call for Papers to the conference at the Kadriorg Art Museum in spring 2011 mentioned two factors that may hinder the understanding of art: chronological distance from the time when a work was created and an overly theoretical art-historical approach. The proposed remedy was research focusing on the techniques of making artworks and the materials used for them. While research of this kind can, in fact, help us understand one of the dimensions of an artwork, it can also lead to situations where we cannot see any other levels in art. Throughout history, the materiality of artworks has been regarded as problematic. As noted by the art historian Michael Ann Holly, it presents art historians with challenges that are not faced in any other areas of the historical disciplines: owing to their time of origin, old artworks belong to the past, but at the same time to the present, where they are encountered through the concrete physical nature of the work as an object.<sup>1</sup> Even in contemporary art – although in this case one cannot often speak of physical artefacts in the conventional sense of the term – is artwork an object that can be sensed in some way necessary for the existence of the work. No less important, however, are the mental images that are created in an encounter with the artwork. The art historian Hans Belting notes: “Images are neither on the wall [...] nor in the head alone. They do not exist by themselves, but they happen [...]”<sup>2</sup> How can this be taken into account? If we concentrate on physical artefacts alone, mental images will recede, but if we retreat from the external world to concentrate solely on our inner selves, we cannot encounter physical artefacts. How then should the internal encounter the external? – this is the classical problem of immanence and transcendence. Only in such a way that mediality will take place between them.

---

\* Edited by Ivar-Kristjan Hein.

<sup>1</sup> M. A. Holly, *Mourning and Method. – Compelling Visuality. The Work of Art In and Out of History*. Ed C. Farago, R. Zwijnenberg. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p 159.

<sup>2</sup> H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. – Critical Inquiry* 31 (Winter 2005), pp 302–319.



### The “detail” and the “patch”

The above-mentioned conference focused on papers, several of which introduced the technical investigations carried out on the paintings associated with the names of Bosch and Bruegel. I would like to take up a different perspective on Bruegel by referring to the comments by the French art historian Georges Didi-Huberman on a painting formerly attributed to Pieter Bruegel the Elder, “Landscape with the Fall of Icarus” (**fig 1**). The interesting aspect of his approach is that although the materiality of the artwork is the central consideration, it is nonetheless not technical art history. It should be remembered that by no means all art research addressing the physical nature of artworks is technical art history.

Didi-Huberman makes an important theoretical distinction between “detail” (*le détail*) and “patch” (*le pan*): “[The detail is] an easily located circumscription of the figurative space; it has extension (however minimal), a well-defined size; it pertains to a measurable space. The pan, by contrast, presents itself as a zone of coloured intensity; as such, it has an ‘inordinate’, not measurable, capacity of expansion – not extension – in the picture. [It is] an event more than an object. A detail is definable: its contour delimits a represented object [...]. A pan, by contrast, does not so much delimit an object as produce a potential: something happens, gets through, extravagates in the space of representation, and resists ‘inclusion’ in the picture [...].”<sup>3</sup> “The detail is the semiotic object tending toward stability and closure, while the pan, by contrast, is semiotically labile and open. The detail presupposes a logic of identity, whereby one thing will definitely be opposite of another, the pan reveals only figurability itself, in other words, a process, a power, a not-yet an uncertainty, a quasi existence of the figure – it is a ‘symptom of paint within a picture’.”<sup>4</sup>

Didi-Huberman’s discussion of the “Fall of Icarus” proceeds from its elements that have precise iconographic and narrative content: the feathers of Icarus’s molten wings floating across the surface of the image (**fig 2**). We remember that Icarus flew too close to the sun with his wings that had been put together from feathers and wax. The wax melted, the wings came off and Icarus plunged into the sea. By taking as his starting point these feathers, which he calls “details”, Didi-Huberman seeks to prove that the iconic transparency of the painting is continuously offset by the impermeability of the paint, its materiality resisting rational appropriation and fleeing capriciously like feathers borne in the swirling currents of the air.

The Dutch art historian Hanneke Grootenboer begins her interpretation of “The Annunciation” by Rogier van der Weyden (**fig 3**) from a similarly iconographically charged detail of the painting, a white lily in a vase, symbolizing the Virgin Mary’s immaculate purity. The feeling of reality of the vase is enhanced by the shadow cast by it and petals of the lily that have fallen on the tiled floor (**fig 4**). The petals can well be interpreted as

<sup>3</sup> G. Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005, pp 267–268. Didi-Huberman takes the word “pan” (“patch”) from Marcel Proust’s “À la recherche du temps perdu” (1913–1922).

<sup>4</sup> G. Didi-Huberman, *Confronting Images*, p 269.

only elements with which the artist wished to reinforce the feeling of veracity in the scene, that which Roland Barthes called “the effect of the real”<sup>5</sup>. Grootenboer, however, considers the petals in different terms. For her, they are like signs fallen on the floor that must be interpreted in order to be understood. The hiatus that has formed between the petals and the inflorescence of the lily, which Grootenboer compares to that between the signifier and the signified, is the locus that permits meaning to be multiplied.<sup>6</sup> The Fall of Man created a hiatus or rift between man and God, when Adam – just like Icarus – crossed the boundaries laid down for man by God and tried to achieve unmediated knowledge by eating the fruit of the Tree of the Knowledge of Good and Evil in the Garden of Eden. Through the Fall, man lost his immediate connection with God and consequently his command of signs and was put at their mercy. The world turned into an arena of light and darkness, in which God, now hidden *deus absconditus*, can only be revealed with effort from behind signs that must be interpreted.<sup>7</sup> Didi-Huberman notes that the iconographic analysis of an image achieves its only aim and conclusion when it succeeds in forcing itself through this misleading veil of signs, in other words, when the visual motif of the image has been identified. The precondition of identifying the visual motif, however, was to leave no room for the materiality of the paint. The work had to be immaterialized, made completely transparent and present for consciousness. This change, however, was made possible only by turning away from external perception and bypassing the fuzziness and imprecision essentially entailed in perception. In other words, the work had to be made into a perfectly immanent mental image, which Didi-Huberman refers to as “detail”, comparing it to Kant’s monogram of pure imagination<sup>8</sup>. If, on the other hand, we consider The

<sup>5</sup> Insignificant notes in the narrative that do not advance the story, add no new information and are separated from the semiotic structure of the narrative. The aim of the insignificant notes in the text is to say that “we are the real; it is the category of ‘the real’ (and not its contingent contents) which is then signified; in other words, the very absence of the signified, to the advantage of the referent alone, becomes the very signifier of realism ...” R. Barthes, *The Rustle of Language*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989, p 148. – Ed.

<sup>6</sup> H. Grootenboer, *Reading the Annunciation*. – *Art History*, vol 30, no 3, June 2007, pp 349–363.

<sup>7</sup> K. Hart, *The Trespass of the Sign. Deconstruction, Theology and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp 3–5. On the concept of *deus absconditus*, see: *Divine Hiddenness. New Essays*. Ed D. Howard-Snyder, P. K. Moser. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

<sup>8</sup> *Monogramm der reinen Einbildungskraft*. Pure imagination is associated with the pure cognitive concept, which precedes experience and is connected with external spatial perception and internal temporal perception. Immanuel Kant views pure imagination in connection with schemes (*Schematismus*), where pure imagination creates an image of a cognitive concept. This image is not specific, but general and includes all possible variations of the image. For example: the concept of a dog refers to a rule, according to which imagination can draw a general image of a quadruped, without restricting it to a specific specimen we have experienced or a specific image, which we can imagine. “The image is a product of the empirical faculty of the productive imagination – the schema of sensuous conceptions (of figures in space, for example) is a product, and, as it were, a monogram of the pure imagination a priori, whereby and according to which images first become possible, which, however, can be connected with the conception only mediately by means of the schema which they indicate, and are in themselves never fully adequate to it.” I. Kant, *The Critique of Pure Reason*.

Fall of Icarus as a physical object instead of a transparent window, we immediately notice that the white patches are not feathers – any more than the “signs fallen on the floor” in “The Annunciation” are lily petals. Instead, they are, in concrete terms, white paint. Didi-Huberman calls “patches” such details disrupting the continuity of a visual presentation. The “patch” represents resistance generated by the materiality of the image that is aimed against the rational interpretation of the artwork.

### As through so many veils?

How can this opposition be confronted in technical art history? As we know, technical art history is closely connected to conservation. They share an implicit notion of the ontology of artworks, from which the concepts of conservation are derived. Preservation has, of course, been regarded as the main task of conservation. Almost equal status, however, has been given to the other role of conservation, which is to reveal the “true nature” of the work of art, lost in time. According to this way of thinking, the “truth” of the work is comprised of its “original” condition, the appearance of the work at the time it was transferred from the artist’s atelier, or when it was taken into the museum’s collection. In conservation, revelation has increasingly come to mean the revealing of the structure of a work of art by using various research methods of the natural sciences. This revelation requires penetrating from the region of the transient, from a contingent surface to the unchanging deep level.<sup>9</sup> The study of the “deep structures” of paintings is a focus of research in technical art history. In technical and material investigations, the epidermis of the paint surface is penetrated in depth, either with methods based on radiation (ultraviolet and infrared photography or X-ray, or by taking small paint samples (cross-sections, for example), which enables one to analyse the elements of the pigments with various scientific research methods. But do these technical research methods of art reveal the work of art? Even if the aim of research is to use language as neutrally and as transparently as possible ostensibly to fulfil the terms of scientific objectivity (needless to say we are measuring the standard of science with the benchmarks of the natural sciences here), the tormenting question remains – is the discourse of technical art history truly like this? – because when something is revealed, language in itself disappears from view. It must necessarily do so in order to create the illusion of our having unobstructed access to an object of reference that lies beyond language. This, however, is not the case. The technical study of a work of art is anything but neutral, transparent, and objective. Around twenty years ago, the art historian Gridley McKim-Smith participated in the technical study of six paintings by Diego Velázquez at the Prado Museum in Madrid (the work group also included a conservator, conservation scientist and a photographer). He later wrote: “The technologies [of this investigation] pry beneath

<http://ebooks.adelaide.edu.au/k/kant/immanuel/k16p/part1.2.1.2.1.html#part1.2.1.2.1> (07.06.2012). – Ed.

<sup>9</sup> On the origins of the metaphors of revealing, see: P. Hadot, *The Veil of Isis. Essay on the History of the Idea of Nature*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2006.

the surface of a picture. In revealing something hidden, they intensify the scientific reality effect. Reproductions of microscopic cross-sections blow the evidence up beyond natural scale, further magnifying the sensation of truth revealed.<sup>10</sup> This is the attentive eye of the microscopist, which both multiplies and divides.

It is as if the rhetoric of scientific conservation seeks to prove that the more “scientifically persuasive” the research, the more it operates in the area of wavelengths invisible to the naked eye. Meanings unseen by the naked eye, but made visible with various prosthetic devices, are seen in technical art history as the primary object of research.<sup>11</sup> The rhetoric of technical art history is indicated by the metaphors of depth in the titles of countless publications dealing with conservation science, such as “Looking Through Paintings”, “Beneath the Surface”, “Seeing Through Paintings”, “Deeper Picture” or “Onder de Huid van Oude Meesters” (“Under the Skin of Old Masters”, all of which demonstrate a Platonic division between “appearance”, visible to the eye (*Schein*) and the “essence” (*Sein*) – hidden underneath. Technical art history operates with “dualistic oppositions where the difference between two terms is perceived from the perspective of one of the terms, the term of plenitude, from which the second, less valorised term of the opposition is held to derive.”<sup>12</sup> This can be presented as follows:

univocit → equivocity  
 essence → appearance  
 presence → absence  
 identity → difference  
 interior → exterior  
 speech → writing  
 visible → invisible  
 depth → surface  
 ideal → factual  
 etc.<sup>13</sup>

By applying analytical methods from the natural sciences, it is regarded as possible to penetrate the deep level of a work of art, concretely to below the layers of paint, but implicitly

<sup>10</sup> G. McKim-Smith, Velasquez and Rubens: The Meaning of a Pigment, or a Date. – Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive in His Seventy-Fifth Birthday. Ed C. P. Schneider, W. W. Robinson, A. I. Davies. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1995, pp 175–178.

<sup>11</sup> “[Positivism] postulates that the whole visible can be described, cut up into its components [...] and wholly accounted for; that to describe means to see well, and that to see well means to see truly, in other words, to know well. Since everything can be seen, exhaustively described, everything will be known, verified, legitimized.” G. Didi-Huberman, *Confronting Images*, p 231.

<sup>12</sup> R. Gasché, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986, p 187.

<sup>13</sup> See: I. E. Harvey, *Derrida and the Economy of Différance*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, pp 113–114.

to another, immaterial work of art, constructed as unchanging, a work of art in accordance with the artist's intention. Actually, there is a shift from the surface of the painting that can be perceived, from a contingent area of perpetual change, to below the surface and into the "immutable" sub-surface level. The structure of a painting is put into hierarchical order by distinguishing the "centre" that represents, for Jacques Derrida, the absolute presence required by the metaphysics of presence. The centre is not a place but a function through which everything else gains its meaning.<sup>14</sup> All centrifugal movement away from this centre, a kind of entropy, is seen as dangerous detachment from the work of art constructed as unchangeable, which is regarded as denoting the artist's absolute presence. Derrida wrote: "One makes of art in general an object in which one claims to distinguish an inner meaning, the invariant, and a multiplicity of external variations through which, as through so many veils, one would try to see or restore the true, full, originary meaning: One, naked."<sup>15</sup>

#### The trial of undecidability

"[...] there are always hermeneuts who claim to detect a shape, an *eidos* in the clouds [...]. There are always those who claim they can read the clouds and find a pattern and a meaning."<sup>16</sup>

In our lives, we have a strong tendency to be rid of all uncertainty, something that is also reflected in our attitudes to works of art. Roland Barthes wrote that "in every society, various techniques are developed, intended to fix the floating signifieds ['patches!'] in such a way as to counter the terror of uncertain signs."<sup>17</sup> How can the ambiguity of artworks be curtailed? The answer is to have research focus either on physical artefacts – as in technical art history or on immaterial mental images as is often done in traditional art history.<sup>18</sup> Where can this lead?

Gerard ter Borch's painting "Young Woman with a Glass of Wine, Holding a Letter in Her Hand" (ca 1665) recently underwent conservation at the Sinebrychoff Art Museum<sup>19</sup>

<sup>14</sup> J. Derrida, *Writing and Difference*. London: Routledge, 2001, p 280.

<sup>15</sup> J. Derrida, *The Truth in Painting*. Chicago: Chicago University Press, 1987, p 22.

<sup>16</sup> J. D. Caputo. *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p 258.

<sup>17</sup> R. Barthes, *Image, Music, Text. Essays Selected and Translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1977, p 39. Floating signifieds are non-linguistic signs with no determinate meaning.

<sup>18</sup> "When we distinguish a canvas from the image it represents, we pay attention to either the one or the other, as if they were distinct, which they are not; they separate only when we are willing to separate them in our looking. In this case, we dissolve their factual 'symbiosis' by means of our analytical perception." H. Belting, *Image, Medium, Body*, p 304.

<sup>19</sup> Oil on canvas, transferred from wooden panel, 38.3 × 34 cm, Sinebrychoff Art Museum, Linder Collection, A II 1531. The painting was restored by conservator Maija Santala, Sinebrychoff Art Museum, Finnish National Gallery.

(fig 5). This painting has been regarded as portraying Gerard's half-sister Gesina reading a letter from her lover Henrik Jordis. A hiatus, or separation, has formed between Gesina and Henrik, as she has lost the unmediated presence of her beloved, just like Adam lost the unmediated presence of God in the Fall of Man. Henrik can thus be present to Gesina only through mediality, in this case a letter. Gesina is drinking wine to alleviate the anxiety produced by mediality:

“Cruel Venus, breeder of pain  
I cast thee from my heart and banish thee.  
Thou bringst naught but torment, in the guise of love.  
I drive thee from my thoughts and draw comfort from wine.  
The sweetness of wine soothes the heart  
when enjoyed in moderation and good taste.”<sup>20</sup>

In the following, I focus on this letter, which accordingly has the same function as Icarus's broken wings of feathers and the petals fallen from the lily. The French artist Juste Chevillet (1729–1790) made a copperplate engraving of ter Borch's painting roughly one hundred years later (fig 6). Despite the fact that in the print, the subject of the painting is, of course, a mirror image of the original, the engraving can be seen as reproducing very faithfully even the smallest details of the painting. For example, Chevillet did not straighten the candle in the picture, which ter Borch had, either deliberately or not, painted slightly askew. A closer look at the engraving, however, reveals a difference. There is a mysterious “trace” on the lower edge of the letter, which is not found in the painting (figs 7, 8). I refer to it here solely as “trace” without attempting any further identification. Perhaps we could call it a “patch” sensu Didi-Huberman. I also employ the meaning “undecidable” given by Derrida to “trace”. In his analyses of Plato and Nietzsche, Derrida based his deconstructive reading on a word or concept that was of dual meaning and thus “undecidable”. With this, he sought to undermine and interrupt the closed totality of the text. He suggested that undecidables, which he understood to be non-concepts extending across various categories we have for that which exists, constitute an underlying structure that produces differing concepts and identities in an idealized synthesis. They are evasive hybrids, precursors of meaning and identity, and their common element is duality of meaning. With these undecidables, Derrida wanted to subvert the rigid binary oppositions of western metaphysics and the either/or-approach of non-controversiality, which in one of its most obvious manifestations makes a strict distinction between the inside, or presence, and the outside, or absence.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> From a poem in Gesina's album. M. Supinen, *Ter Borchs Meet Again*. Helsinki: The Museum of Foreign Art Sinebrychoff, The Finnish National Gallery, 1995, pp 17–18.

<sup>21</sup> Undecidables are “[...] unities of simulacrum, ‘false’ verbal properties [...] that can no longer be included within philosophical (binary) opposition, but which, however, inhabit philosophical opposition, resisting and disorganizing it, *without ever* constituting a third term, without ever leaving room for a solution in the form of speculative dialectics (the *pharmakon* is neither remedy nor poison, neither good or

We can consider this “trace” in two different ways. At first sight, it seems as if a small part of the lower edge of the letter had been torn off; in fact, effort is needed not to see it as something torn. In the same way it is hard for us to think of the visual element of indefinite shape in Gesina’s hand as anything else than a letter. An interpretation of the “trace” as a tear in the letter is completely acceptable; when a letter of the period was opened, its seal could tear off a small part (see the letter in Wallerand Vaillant’s “Portrait of the Couple”, **fig 9**). This “trace” could thus be simply an “effect of the real”. However, by interpreting the “trace” in this manner, we do not consider in any way the painting as a physical artefact. In reality, it is only paint. By calling the “trace” a tear in the letter, we have already moved from perception to concept, to the mental image. To quote Didi-Huberman’s terminology, we have gone from a “patch” to a “detail”. The precondition for naming this visual element, however, was the immaterialisation of the painting.<sup>22</sup> In accordance with Hegelian *Aufhebung*, the painting had to be cancelled as a physical particular, while it was preserved at the higher level of Spirit. This is the shift from the factual to the ideal, from equivocality to univocity.<sup>23</sup>

However, we can read “traces” in a different way that will take into account the physical nature of the painting. About ten years ago, Margriet van Eikema Hommes compared Raphael’s famous “Transfiguration of Christ” (ca 1518–1520, Pinacoteca Vaticana, Vatican city) with a slightly later print of it. She sought to deduce from the print the appearance of Raphael’s painting when it was first completed, as it had subsequently become considerably darker in tone.<sup>24</sup> It should be borne in mind that reproduction prints had the aim of replicating the original painting down to its smallest details. Here, I use Chevillet’s engraving in the same manner. I pose the question of whether the appearance of ter Borch’s painting as a physical object one hundred years after it was completed could be confirmed from the print. If there was minor damage at the time to the painted surface at the lower edge of the letter, would Chevillet have faithfully reproduced also this detail in his engraving? In doing so, he would have interpreted this trace as an iconographically significant element;

---

evil, neither the inside nor the outside, neither speech nor writing; the *supplement* is neither a plus nor a minus, neither an outside nor the complement of an inside, neither accident nor essence, etc; the *hymen* is neither confusion nor distinction, neither identity nor difference, neither consummation nor virginity, neither the veil nor unveiling, neither the inside nor the outside, etc [...]” J. Derrida, *Positions*. Translated and annotated by Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p 43. It can be considered that the wine Gesina is drinking is a kind of *pharmakon*, which is both a remedy, “the sweetness of wine soothes the heart”, and a poison, if not “enjoyed in moderation and good taste”.

<sup>22</sup> “In the process of analysis/explanation, since it proceeds by means of language, an idealization takes place: the confused, ambiguous, over-determined richness of perceptual experience is focused, clarified, determined, categorized [...]” M. C. Dillon, *Merleau-Ponty’s Ontology*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997, p 49.

<sup>23</sup> On this theme, see: E. Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Translated by David Carr. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1970, pp 353–378.

<sup>24</sup> M. van Eikema Hommes, *Discoloration or Chiaroscuro? An Interpretation of the Dark Areas in Raphael’s Transfiguration of Christ*. – *Simiolus*, vol 28, 2000–2001, pp 4–43.

he would not have had any interest in engraving on his copper plate details that he interpreted as damage to the painting. But why did the painting not contain any kind of mark that could be interpreted as a tear in the letter prior to its recent conservation? This must point to the fact someone who had restored the painting at a later date had interpreted the “trace” as damage to the paint without any content-related meaning and had painted it over. Is the “trace” an iconographic detail or damage to the painted surface of a physical artefact? This is what Didi-Huberman calls the “aporia of the detail”.<sup>25</sup> In the “reading for the detail” approach of technical art history there is no desire whatsoever to leave this issue unresolved: “The detail presupposes a logic of identity whereby one thing will definitely be the opposite of another”<sup>26</sup> – in this case either a tear or a paint loss. If a “trace” cannot be anchored to a single univocal meaning, it will remain, like Icarus’s feathers, hovering in an unpleasant undecidable space between mental images and physical artefacts – it causes nothing but torment! The resistance produced by mediality does not allow us to come any closer to the “trace”. David Bomford has suggested that where traditional art history was based on the detailed close reading of paintings, technical art history relied on even more thorough investigation: “If the old art history was based on looking, technical art history is based on looking closely.”<sup>27</sup> In reality, we cannot solve the enigma of the “trace” with even the most detailed reductive analysis of the painting. Interpretation, which must ultimately be carried out in all cases, will always be based on a Kierkegaardian “leap of faith”.<sup>28</sup>

### Concluding remarks

John Caputo has suggested that the metaphysics of presence operating with binary pairs of opposites offers answers that are too easy to complex questions. In order to do so, it has necessarily had to reject the ambiguity and undecidability that belongs to being as such; it has had to move from the factual to the ideal.<sup>29</sup> When technical art history seeks, with all the means at its disposal, to give an artwork absolute presence in the present moment, it must

<sup>25</sup> Enlargement, emphasising the detail, only exceed the restrictions of matter and form, but doing that, the detailed and enlarged view succumbs to the tyranny of material. The tyranny also destroys the descriptive ideal of detail: a close-up just produces an obstruction to “contaminated space”. G. Didi-Huberman, *Confronting Images*, p 236.

<sup>26</sup> *Ibid*, p 269.

<sup>27</sup> D. Bomford, *The Purposes of Technical Art History*. – *The International Institute of Conservation of Historic & Artistic Works*, no 1, February 2002, p 7. One gets the impression that Bomford is the “seeker after detail” who, in Didi Huberman’s words, “thinks that the enigmas of the visible have a solution [...] he cleans his glasses, he takes himself to be Sherlock Holmes. A person fond of *pans*, by contrast, is someone who looks in a way consistent with a purposely suspended visibility. He does not expect, from the visible, a logical solution [...], he will put on dark glasses and let what he is looking for come to him; and when he finds it, it is not the end of the series – a last word understood as answer [...]”. Didi-Huberman, *Confronting Images*, pp 268–269.

<sup>28</sup> J. Reynolds, *Merleau-Ponty and Derrida. Intertwining Embodiment and Alterity*. Athens: Ohio University Press, 2004, pp 84–87.

<sup>29</sup> J. D. Caputo, *Radical Hermeneutics*, p 1.



in similar fashion necessarily bypass the mediality that belongs essentially to a work of art and resists its complete appropriation. When a painting is not reduced to physical artefact or a mental image, it will always retain overdetermination caused by mediality. Mediality is the precondition for the interaction of mental images and physical artefacts.<sup>30</sup> It is also the precondition for dualistic oppositions. I think we should abandon these second-order abstractions prevailing in technical art history. Then technical art history could expand to become the study of this interaction – of mediality.

---

<sup>30</sup> The study of this interaction is, according to Hans Belting, a “field still largely unexplored”. H. Belting, *Image, Medium, Body*, p 304.



1. Koopia Pieter Bruegel vanema (1525/30–1569) järgi  
Maastik Ikarose kukkumisega. U 1550  
Õli lõuendil. 73,5 × 112 cm  
Belgia Kuninglikud Kaunite Kunstide Muuseumid,  
Brüssel  
Foto: KIK-IRPA, Brüssel

*Copy after Pieter Bruegel the Elder (1525/30–1569)*  
*Landscape with the Fall of Icarus. Ca 1550*  
*Oil on canvas. 73.5 × 112 cm*  
*Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels*  
*Photo: KIK-IRPA, Brussels*



2. Koopia Pieter Bruegel vanema järgi  
Maastik Ikarose kukkumisega. Detail. U 1550  
Õli louendil. 73,5 × 112 cm  
Belgia Kuninglikud Kaunite Kunstide Muuseumid,  
Brüssel  
Foto: KIK-IRPA, Brüssel

*Copy after Pieter Bruegel the Elder  
Landscape with the Fall of Icarus. Detail. Ca 1550  
Oil on canvas. 73.5 × 112 cm  
Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels  
Photo: KIK-IRPA, Brussels*



3. Rogier van der Weyden (1399/1400–1464)  
Maarja kuulutus. U 1435–1440  
Õli puul. 86,3 × 92,3 cm  
Louvre'i Muuseum, Pariis  
Foto: KIK-IRPA, Brüssel

Rogier van der Weyden (1399/1400–1464)  
Annunciation. Ca 1435–1440  
Oil on panel. 86.3 × 92.3 cm  
Musée du Louvre, Paris  
Photo: KIK-IRPA, Brussels



4. Rogier van der Weyden  
Maarja kuulutus. Detail. U 1435–1440  
Õli puul. 86,3 × 92,3 cm  
Louvre'i Muuseum, Pariis  
Foto: KIK-IRPA, Brüssel

*Rogier van der Weyden  
Annunciation. Detail. Ca 1435–1440  
Oil on panel. 86.3 × 92.3 cm  
Musée du Louvre, Paris  
Photo: KIK-IRPA, Brussels*



5. Gerard ter Borch (1617–1681)  
 Noor naine veiniklaasiga, kiri käes. U 1665  
 Õli lõuendil, 38,3 × 34 cm  
 Sinebrychoffi Kunstimuuseum  
 (Linderi kollektsioon)  
 Foto (enne konserveerimist): Soome Riiklik  
 Kunstimuuseum / Kujutava Kunsti Keskarhiiv,  
 Hannu Aaltonen

*Gerard ter Borch (1617–1681)*  
*Young Woman with a Glass of Wine, Holding*  
*a Letter in Her Hand. Ca 1665*  
*Oil on canvas, 38.3 × 34 cm*  
*Sinebrychoff Art Museum (Collection Linder)*  
*Photo (before conservation): Finnish National*  
*Gallery / Central Art Archives, Hannu Aaltonen*



6. Juste Chevillet (1729–1790)  
 La Santé portée  
 Vasegravüür  
 Sinebrychoffi Kunstimuuseum  
 Foto: Soome Riiklik Kunstimuuseum /  
 Kujutava Kunsti Keskarhiiv, Hannu Aaltonen

*Juste Chevillet (1729–1790)*  
*La Santé portée*  
*Engraving*  
*Sinebrychoff Art Museum*  
*Photo: Finnish National Gallery / Central*  
*Art Archives, Hannu Aaltonen*



7. Gerard ter Borch  
Noor naine veiniklaasiga, kiri käes  
Detail. U 1665  
Foto (enne konserveerimist): Soome Riiklik  
Kunstimuseum / Kujutava Kunsti Keskarhiiv,  
Hannu Aaltonen

*Gerard ter Borch*  
*Young Woman with a Glass of Wine,*  
*Holding a Letter in Her Hand. Detail. Ca 1665*  
*Photo (before conservation): Finnish National*  
*Gallery / Central Art Archives, Hannu Aaltonen*



8. Juste Chevillet  
*La Santé portée.* Detail pöördes  
Vasegravüür  
Sinebrychoffi Kunstimuseum  
Foto: Soome Riiklik Kunstimuseum /  
Kujutava Kunsti Keskarhiiv, Hannu Aaltonen

*Juste Chevillet*  
*La Santé portée. Detail in reverse*  
*Engraving*  
*Sinebrychoff Art Museum*  
*Photo: Finnish National Gallery /*  
*Central Art Archives, Hannu Aaltonen*





9. Wallerand Vaillant (1623–1677)  
Paari portree  
Õli lõuendil. 129,3 × 114,1 cm  
Berliini Riiklikud Muuseumid / Maaligalerii  
Foto: Jörg P. Anders

Wallerand Vaillant (1623–1677)  
Portrait of a Couple  
Oil on canvas. 129.3 × 114.1 cm  
Berlin State Museums / Gemäldegalerie  
Photo: Jörg P. Anders



### **III**

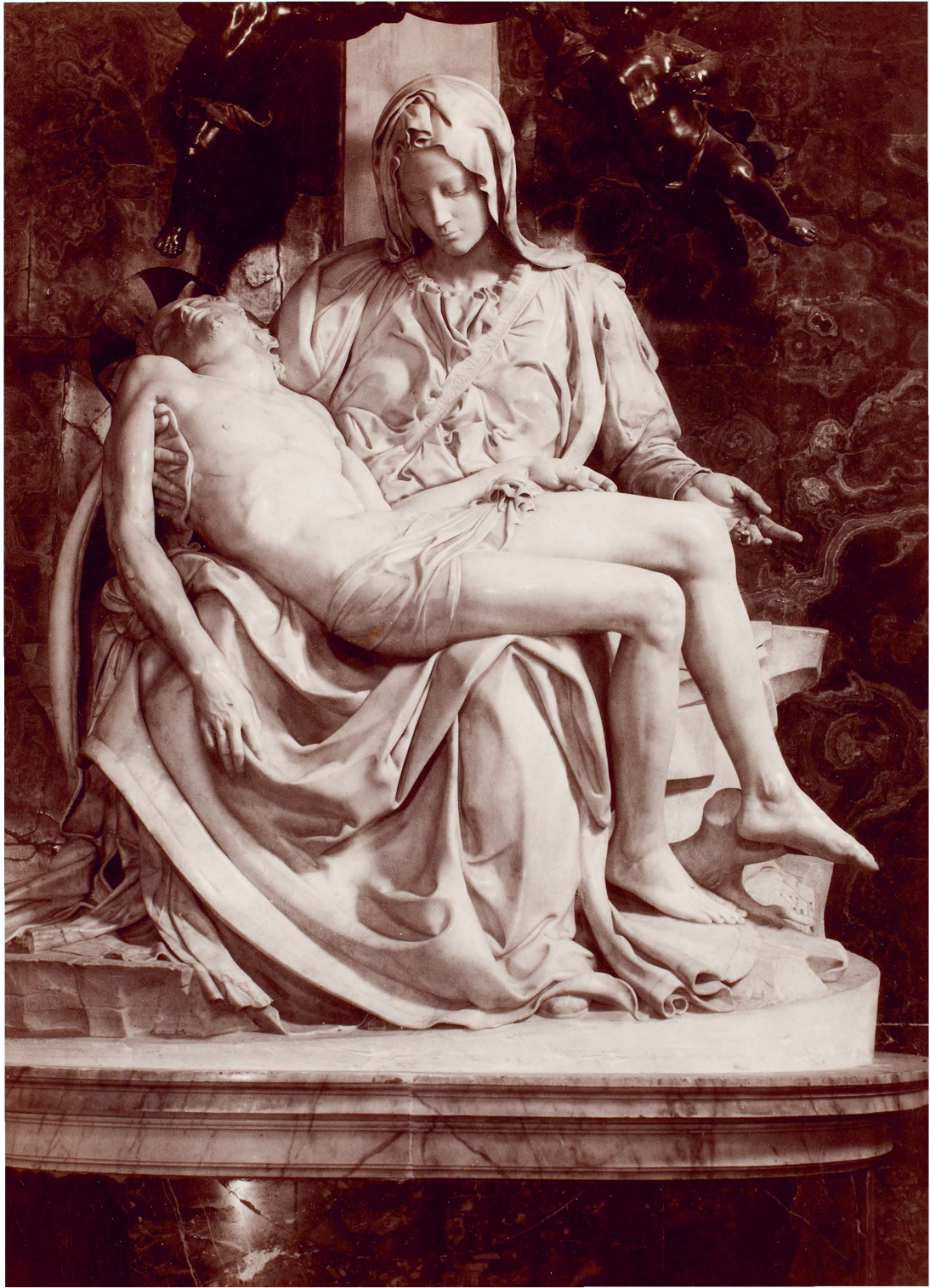
#### **VASTAUKSIA ANNETTUUDEN KUTSUUN - TAIDETEOKSEN ILMENEMINEN TOISEN ASTEEN REPRESENTAATIOISSA**

by

Ari Tanhuanpää 2015

Elämän jälkiä, ikoneja. Konservattori Helena Nikkasen juhlakirja, 165-223

Reproduced with kind permission by Lintulan luostari.



# *Vastauksia annettuuden kutsuun*

*Taideteoksen ilmeneminen  
toisen asteen representaatioissa*



ARI TANHUANPÄÄ

Edmund Husserl käsitteli teoksessaan *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (1898–1925) kuvatietaisuutta, jonka erityistapauksena hän mainitsi ”kuvat kuvista”: ”On kuva A, joka esittää kuvaa B. Mahdollisesti jälkimmäinen kuva esittää jälleen kuvaa, kuvaa C.” Husserl kutsuu näitä esityksiä toisen ja kolmannen asteen kuviksi – ”*Bilder in zweiter und dritter Stufe*” – esimerkkinään hän esittää maalauksen, joka kuvaa huonetta, jonka seinälle on ripustettu maalaus: ”Kuvitelkaamme, että tämän maalauksen aiheena on taulugalleria.”<sup>2</sup>

Käsittelen artikkelissani taideteosten pohjalta valmistettua jäljennösgrafiikkaa, dokumentti-valokuvia ja niiden pohjalta tuotettuja kirjallisia kuvauksia pääosin fenomenologisesta näkökulmasta, jossa Edmund Husserlin (1859–1938) teoriat intentionaalisuudesta ja kuvatietaisuudesta, *Bildbewusstsein*, ovat keskeisellä sijalla. Käyttäen hyväkseni muun muassa viime vuosikymmeninä julkaistuja jäljennösgrafiikkaa ja valokuvan filosofiaa käsitteleviä tutkimuksia sekä Georges Didi-Hubermanin ajattelua pohdin sitä, millaisen läsnäolon nämä kuvaustavat tuottavat referenteistään, lähtökohtanaan toimineista taideteoksista. Valokuvan väline-erityisyyttä on tutkittu laajasti analyttisen filosofian piirissä, sen sijaan jäljennösgrafiikkaa – joka viime vuosikymmeniin asti on herättänyt suhteellisen rajattua tutkimuksellista mielenkiintoa – ei ole tietääkseni milloinkaan lähestytty filosofisesta näkökulmasta. Husserlin ajattelun perustana oli palaaminen asioihin itseensä – keskeiseksi lähtökohdaksi nousi ilmiöiden tarkastelu siten kuin ne ilmenevät niistä itsestään lähtien, kohteiden ”itseannettuus”, *Selbstgegebenheit*. Annettuuden problematiikan reflektio muodostaa koko ranskalaisfilosofi Jean-Luc Marionin fenomenologisen ajattelun pääteeman. Marion jakaa ilmiömaailman ääripäissään ”heikkoihin” (*pauvres*) ja ”kyllästeisiin” (*saturés*) fenomeeneihin, Husserl pyrki eksplikoimaan fenomenologiassaan sitä, miten inhimillinen tietoisuus konstituoit, toisin sanoen jäsentää ja merkityksellistää ympäröivää maailmaa intentionaalisissa, olio-suuntautuneissa akteissaan. Husserlin lähtökohtana on aina transsendentaalinen ego, ei empiirinen minä; ikään kuin ideaalinen arkhimedeen piste, josta käsin maailma jäsentyy. Marion kääntää tämän asetelman päälaelleen. Hänen ajattelussaan ei ole transsendentaalista minää, joka konstituoisi maailmaa, subjekti korvautuu sillä, jolle on ”annettu”, *adonné* – intentionaalisuuden korvaa vastaanottavuus.<sup>3</sup> Tällaista inhimillisen käsityskykymme ylittävää ilmiömaailmaa, puhdasta annettua Marion kutsuu kyllästeiseksi. Sen sijaan, että me kohdistaisimme katsemme tällaisiin ilmiöihin, ne ”kääntävät kasvonsa meidän puoleemme”. On huomattava, että annettuudella on myös ratkaiseva merkitys sille, millaiseksi konservattorin ja taideteoksen kohtaaminen muodostuu – onhan niin, että myös konservointi tuottaa toisen asteen representaatioita. Pyrin myös problematisoimaan sitä, mitä varsinaisesti tarkoitamme puhuessamme näkemisestä ja mikä on näkemisen suhde kuvitteluun ja muisteluun. Nostan lisäksi esiin kysymyksen siitä, minkä laatuista on taideteoksen tuottama läsnäolo.

## I

Edmund Husserl osoitti kaiken tietoisuutemme olevan intentionaalista. Ollessamme tietoisia, olemme välttämättä tietoisia aina jostakin, tietoisuutemme on tajuntamme ulkopuolisiin olioihin suuntautunutta. Intentionaalisuus on myös välttämätöntä omalle olemassaolollemme. Jos ei olisi olemassa mitään immanentin tajuntamme ulkopuolista, emme voisi olla olemassa; itsetietoisuutemme syntyy näiden itseemme nähden ulkoisten, transsendenttien, olioiden kautta. Kohtaamme nämä ulkopuoliset oliot aina jollakin tavalla jäsenytteinä, konstituoimme ne tietynlaisiksi omissa intentionaalisisissa, *noeettisissa* akteissamme. Pyrimme aina merkityksellistämään, antamaan mielen näille kohtaamillemme oliolle suuntaamalla niihin erilaisia alustavia jäsenysehdoituksia, merkitysintentioneja. Jos kohteeseen suuntaamani merkitysintentioneja osoittautuu paikkansapitäväksi, kohde on sellainen kuin sen alustavasti kuvittelinkin olevan, merkitysintentioneja täyttyy – kohde, intentionaalinen objekti, konstituoituu tietynlaiseksi tietoisuudessani. Husserlin nimitys tällaiselle intentionaalisen aktin korrelaatiolle oli *noema*. Jos sen sijaan kohde lähemmin tarkasteltuna osoittautuukin täysin toiseksi kuin sen odotin olevan, merkitysintentioneja jää täyttymättä, *noema* ikään kuin räjähtää. Husserlin mukaan intentionaalisisissa akteissa on aina kyse näistä kahdesta tapauksesta: joko merkitysintentioneja täyttyy täysin (näin voi käydä vain ideaalisten objektien kohdalla) tai osittain tai sitten se jää kokonaan täyttymättä. Erilalaisilla intentionaalisisilla akteilla on erilaiset *noemat*; havaittu kohde konsitituoituu toisenlaisiksi kuin muisteltu kohde. Taidehistorioitsijan taideteokseen kohdistama merkitysintentioneja eroaa luonteeltaan konservattorin samaiseen taideteokseen kohdistamasta merkitysintentioneja. Intentionaalinen korrelaati, joka on esteettisen merkitysintentioneja kohteena on toisenlainen kuin jos se olisi episteemisesti merkityksellistävän intentioneja kohteena. *Noema* ei siis milloinkaan ole tietoisuutemme ulkopuolinen kohde itsessään *eo ipso*, vaan kohde siten kuin siitä on muodostunut siihen kohdistamamme intentionaalisen aktin korrelaati.<sup>4</sup>

Husserl tarkoitti kuvatietaisuudella sitä, että jokin ”ilmenevä kohde käsitetään jotain toista täysin samanlaista tai läheisesti muistuttavaa objektia esittäväksi kuvaksi.” Hän erotti kuvatietaisuudessa kolme erillistä momenttia, ensinnäkin kuvan fyysisenä, käsin kosketeltavana esineenä (*Bildding*), toiseksi representaationa, jossa hahmottuu jokin kuva-aihe (*Bildobjekt*), kolmanneksi itse kuva-aiheena (*Bildsujet*). Tarkastellessamme jonkin taideteoksen pohjalta valmistettua jäljennösgraafikanlehteä tai siitä otettua valokuvaa emme useimmiten huomaa niiden erityistä mediumia. Katseemme ei myöskään pysähdy jotakin kuvaavaan objektiin, katsomme tavallaan sen lävitse itse kuva-aihetta, tässä tapauksessa jotakin maalausta tai veistosta. Kaiverrus, valokuva ja kuvaobjekti jäävät tavanomaisessa tarkastelussa implisiittisiksi. Jos ne tematisoituisivat eli ryhtyisinkin kuva-aiheen sijaan tarkastelemaan kaiverruksen painojälkeä tai valokuvan sävyä tai ryhtyisin arvioimaan estettisesti kuvaavaa objektia, kyse ei Husserlin mukaan olisi enää kuvatietaisuudesta.<sup>5</sup> Se, mikä kuvatietaisuuden kolmesta momentista nousee kulloinkin vallitsevaksi, riippuu kuvaa tarkastelevan henkilön omista intresseistä. Tarkastellessani jäljennösgraafikanlehteä tiedostan kaiken aikaa,

että kyseessä on kuvaobjekti, jossa on kuvattu jokin taideteos, tietoisuuteni siitä jää kuitenkin implisiittiseksi. Voimme kohdistaa lukemattomia toisistaan eroavia intentionaalisia akteja tietoisuutemme kohteisiin. Se, minkä laatuksen intentionaalisen aktin me kulloiseenkin kohteeseemme kohdistamme, on sidoksissa kohteelle antamaamme mieleen (*Sinn*). Emme siten ole tietoisia vain tietoisuutemme kohteesta vaan myös siitä, missä valossa se näyttäytyy; kohde näyttäytyi meille tietyn intentionaalisen aktin valossa juuri tietynlaisena.<sup>6</sup>

Kuvatietoisuuden joka käänteessä olemme siis kaiken aikaa tietoisia sekä kuvasta että kuvauksen kohteesta. Husserl tarkastelee valokuvassa poseeraavaa ystäväänsä Fechneriä: "Katsossani [valokuvaa] näen siinä Fechnerin, näen [myös] valokuvan sävyt. Mutta nähdessäni Fechnerin [...] en kuitenkaan näe häntä valokuvan sävyissä. [Sen sijaan, että kiinnittäisin huomioni valokuvaan], käännyn aina [valokuvassa kuvatun] henkilön puoleen."<sup>7</sup> Husserlilla ei ole mitään vaikeuksia mieltää valokuvan valkeita kohtia Fechnerin valkeiksi hiuksiksi tai hänen silmälasejaan hänen käyttämikseen silmälaseiksi, sen sijaan hän ei kykene mieltämään valokuvan kasvojen aluetta Fechnerin kasvoiksi – ero reaalisen Fechnerin kasvojen värin ja mustavalkoisesta valokuvasta esiinpiirtyvän Fechnerin kasvojen värin välillä on liian suuri. Husserlin merkitysintentionio kohdistui tässä tapauksessa siis Fechneriin. Jos Fechner olisi annettu valokuvassa täydesti, *adekvaatisti*, Husserl olisi valokuvaa tarkastellessaan nähnyt Fechnerin edessään ilmielävänä ja hänen valokuvaan kohdistamansa merkityksellistämiseksi olisi siten täyttynyt välittömästi. Mutta koska merkitysintentionio ei täyttynyt kuvassa adekvaatilla tavalla hänen oli, kyetäkseen muodostamaan mielteen Fechneristä, täydennettävä valokuvassa erottuvaa hahmoa niillä muistikuvilla, joita hänellä oli ystävänsä ulkomuodosta. Murray Krieger on todennut mimeettisen jäljittelyn, jolla pyritään luomaan illuusio luonnollisesta merkistä, rakentuvan luonnollisen ja arbitraarisen merkin väliselle erottelulle, jossa ensiksi mainittu nähdään aina ensisijaisena suhteessa jälkimmäiseen. Jäljittelyn tehtäväksi jää näin toimia *mnemoteknisesti*. Sen funktiona on palauttaa mieleen sillä hetkellä poissaoleva kohde siten kuin se on kohdattu aistimuksellisesti elävänä todellisuutena, *in seiner leibhaften Wirklichkeit*.<sup>8</sup> Tuottaakseen illusion luonnollisesta merkistä – tässä tapauksessa palauttaakseen Fechnerin elävästi Husserlin tietoisuuteen – valokuvan ei ole tarpeen olla täysin viittauskohteensa kaltainen. Ernst Gombrichin *Art and Illusion* -teoksessaan (1960) käyttämä esimerkki on valaiseva. Hän viittaa Giandomenico Tiepolon etsaukseen (1752), jossa tiellä matkaava Pyhä perhe on juuri sivuuttamassa tienvarteen pystytettyä marmoripatsasta. Gombrich esittää, että patsaan mieltäminen marmoriveistokseksi riittää tuottamaan meille illusion siitä, että kyseessä on auringossa hohtavan valkeana hehkuva patsas. Pyhän perheen vaatteita, jotka piirtyvät mustavalkoisessa etsauksessa täsmälleen yhtä valkeina kuin patsaskin, emme kuitenkaan miellä hohtavanvalkeiksi; koemme, että vaatteet voivat olla tummuusasteeltaan millaisia tahansa – aivan kuten vaatteet tapauvat olla. Marmoriveistos on sitä vastoin aina valkoinen; mieltääksemme veistoksen marmoriveistokseksi, sen on välttämättä oltava valkoinen. Se, että meillä on muistuma siitä, miltä marmoriveistos näyttää havaittuna, riittää siihen, että täydennämme grafiikanlehdestä itsestään puuttuvan ominaisuuden, sen mitä valkea painopaperi ei itsessään kykene tavoit-

tamaan: valkeana hohtavan marmoripinnan.<sup>9</sup> Tällainen appresentoiminen, välittömästi havaitun täydentäminen aikaisempiin kokemuksiimme ja tietoomme perustuvilla seikoilla, kuuluu kaikkeen havaitsemiseen.

Tämä on syynä siihen, että hyväksymme taideteoksesta tehdyn toisen asteen representaation pätevyuden, adekvaattisuuden, vaikka se välttämättä eroaakin tuntemastamme todellisesta asiantilasta. Esimerkiksi maalauksen pohjalta tehty jäljennösgraafikanlehti on useimmiten mustavalkoinen ja huomattavasti pienempi kuin kohteena ollut maalaus, puhumattaakaan eri mediumien väline-erityisyyteen sisältyvistä materiaalisista eroavuuksista. Kuvatietoisuudessamme ymmärrämme, ettei kyseisessä kaiverruksessa kuvattu aihe edusta todellisuutta – tiedostamme sen olevan kuvallinen esitys kuvatusta kohteesta, representatio. Kuvatietoisuuden ja havaittavan todellisuuden välillä on aina ristiriita, *Widerstreit*.<sup>10</sup> mikä aikaansaa jatkuvan häilymisen todellisen ja epätoden, reaalisen ja kuvitellun, välillä. Jos representaatio ei eroa riittävästi kuvauksen kohteesta – Husserl käyttää esimerkkinään harhauttavan elävän näköisiä vahanukkeja aitoine hiuksineen, vaatetuksineen ja mittasuhteineen – kuvatietoisuutta ei voi muodostua, vaan jäämme eräänlaiseen limboon ”normaalien” havaitsemisen ja kuvan kautta havaitsemisen välille. Tämä yhtäaikainen samankaltaisuus ja eroavuus – muistettakoon, että olion, ollakseen samankaltainen jonkin toisen olion kanssa, sen on erottava jollakin tavalla tästä – on välttämätön kuvatietoisuuden synnylle.<sup>11</sup> Husserl katsoo, ettemme kohta tällaista konfliktia fantasioidessamme tai nähdessämme unta, tällöin ei ole kyse representoivasta tietoisuudesta. Havahtuessani kuvitelmistani tai herätessäni unesta haave- ja unikat hahmut jättäen jälkeensä vain häilyviä varjokuvia.<sup>12</sup>

Kuvatietoisuudessa meidän on siis pysyttävä tiukasti kuvan äärellä, syvennyttävä ja eläydyttävä itse kuvaan. Mitä paremmin tässä onnistumme, sitä täydemmin kuvan subjekti konstituoituu tajuntaamme, sitä voimallisemmin siitä tulee läsnäoleva. Husserl kirjoittaa, että keskittäessään huomionsa Rafaelin Madonnaa kuvaavaan puukaiverrukseen hänen katseensa ei tosiasiallisesti pysähdy kaiverruksen litteän kaksiulotteisena ja mustavalkoisena hahmottuvaan ilmentymään. Madonna *itsessään* tulee läsnäolevaksi. Husserl viittaa stuttgartilaisen painotalon 1900-luvun alussa kustantamiin laitoksiin, joihin oli liitetty hyvin yksityiskohtaisia kuvajäljennöksiä Rafaelin, Dürerin ja muiden vanhojen mestarien maalauksista. Husserlin näki näiden kuvien pääasiallisen funktion olevan siinä, että ne toimivat kuvamuistin apuvälineinä. Toisen asteen representaatio herättää tarkastelijassaan mielteen, joka, Husserlin sanoin, ikään kuin leijuu tietoisuudessa. Tällä kuvaesityksellä on edustussuhde representoimaansa taideteokseen. Jäljennösgrafiikka tai dokumenttivalokuva muistuttaa aina kuvauskohdettaan vain joiltakin osin. Tämä on välttämätöntä kuvatietoisuuden synnylle, sillä jos kuvaavat objektit muistuttaisivat kuvauskohteitaan täydellisesti, emme voisi olla tietoisia kuvasta. Kuvaavaan objektiin kohdistuva konstituoiva aktimme ei pysähdy taideteosta kuvaavaan kuvaobjektiin itseensä vaan sen *noemaan*, joka edustaa representaation lähtökohtana toiminutta taideteosta siten kuin se on kohdattu elävänä todellisuutena.<sup>13</sup> Tapauksissa, joissa kuvallinen esitys muistuttaa enää vain hyvin pieniltä osin

kuvauskohdettaan – Husserl käyttää esimerkkinään pikkulasten piirroksia – kuvatietaisuuden rinnalle nousee kuitenkin yhä voimallisemmin symbolitietoisuus. Symbolifunktion astuessa kuvaan kyse ei Husserlin mukaan ole enää puhtaasta kuvatietaisuudesta. Tämän tyyppisissä kuvallisissa esityksissä, joissa representaation ja kuvauskohteen välillä on hyvin heikko samankaltaisuus, kuvallinen esitys ei enää kykene tuomaan kuvauskohdettaan ilmeneväksi ja läsnäolevaksi, se kykenee enää vain viittaamaan tähän poissaolevaan kohteeseen tai herättämään siitä muistikuvia.<sup>14</sup>

## II

Mitä sitten tapahtuu, kun maalauksen kuva-aihe siirtyy grafiikan *kielille*? Otetaan esimerkiksi Michelangelon Sikstuksen kappelin freskot. Voidaan ajatella, että kun Michelangelon ryhtyi suunnittelemaan freskojen kuvaohjelmaa tapahtui useita peräkkäisiä muodonmuutoksia: idean, *invenzionen*, siirtäminen ensin alustaviksi nopeiksi piirroshahmotelmiksi, sitten freskoa varten valmistetuiksi kartongeiksi, joista kuva-aiheet jäljennettiin kostealle laastipinnalle. Tapahtui transformaatio sisäisestä ulkoiseen, ideaalisesta empiirisesti havaittavaan, paperiarkin koosta massiiviseen mittakaavaan, mustaliidusta tai grafiittipuikosta freskotekniikkaan, mustavalkoisesta ilmaisusta värilliseen ilmaisuun, *disegnosta coloreen*. Yhtä huomattava muodonmuutos on se, kun jokin Michelangelon teoksen kuva-aihe siirtyi kuparilaatalle. Antiikista lähtien tunnemme myös muodonmuutoksia, joissa jostakin olemassa olevasta tai vain kuvitellusta taideteoksesta on tehty kirjallinen kuvaus, *ekfrasis*. Roman Jakobsson kutsui tällaisia eri merkkijärjestelmien välisiä transmutaatioita intersemioottiksi käännöksi.<sup>15</sup> Filostratoksen *Eikones* lienee varhaisin tunnettu tämän lajityypin edustaja. Murray Kriegerin ekfrasiksen teoria rakentuu luonnollisten ja konventionaalisten merkien erottelulle. Krieger esittää runouden luovan mimeettisiä kuvia sielun silmille maalaustaiteen luodessa sitä vastoin kuvia teosten ruumiillisella tasolla tapahtuvalle kohtaamiselle. Koska runous perustuu konventionaalisten merkien varaan, nämä merkit on tulkittava, jota poetiikan mimeettinen funktio täytyisi. Luonnollisille merkeille perustuvan kuvataiteen kohdalla tällaisten tulkintaa ei hänen mukaansa tarvita: taideteos välittyy välittömästi.<sup>16</sup>

Taideteoksen ja sen kohtaajan suhteessa tapahtuu hyvin perustavanlaatuinen muutos, kun teoksen kuva-aihe siirtyy toiseen mittakaavaan ja kun ilmaisuväline muuttuu. Huomatkaa, etten puhu taideteoksen katsomisesta vaan sen kohtaamisesta – taideteosta ei nimittäin kohdata vain silmin vaan kyseessä on kohtaaminen moniaistisella tasolla. Kohtaamme taideteokset myös aina suhteessa omaan fyysiseen kokoomme ja odotuksiimme; odotamme kohtaavamme ”keskikokoisia” taideteoksia. Silloin, kun taideteos on joko erityisen suurikokoinen (kuten Michelangelon freskot tai monet hänen veistöksensä) tai silloin, kun teos on huomattavan pienikokoinen, taideteoksen koolla on erityisen suuri rooli siinä, minkä laatuinen tästä kohtaamisesta muodostuu. Giulio Carlo Argan kirjoitti 1950-luvulla sittemmin hyvin merkittäväksi kohonneessa jäljennösgrafiikkaa käsittelevässä artikkelissaan, että jäljennösgrafiikassa fresco tai kookas alttaritaulu kutistuu pieneksi paperiarkiksi, jota voidaan



pitää kädessä ja katsoa hyvin läheltä. Hän katsoikin sen muistuttavan mustavalkoisessa ilmiössä enemmän kirjoitettua lehtistä kuin maalausta. Vaikutelmaa korostaa vielä se, että usein kuva-aiheen viereen on liitetty jokin teksti, aivan kuten kuvatekstit kirjassa. Se subliimi mahtavuus, joka ottaa meidät valtaansa suurikokoisen freskon tai monumentaalikokoisen veistoksen äärellä auttamatta häviää, kun kuva-aihe kutistuu grafiikanlehdessä paperiarkin kokoon. Sen tilalle astuu toisenlainen, intiimimpi kohtaaminen. Toisin kuin koossaan ja värillisyydessään äänekkäät monumentaalimaalaukset, joiden välittämä viesti on suunnattu ihmisjoukoille, grafiikanlehtien viesti on hiljaisempi, se on suunnattu yksilölle.<sup>17</sup> Arganin mukaan grafiikanlehteä pikemminkin luetaan kuin katsotaan. Tämä on ratkaiseva muutos; teosta, jota "luetaan" katsotaan nimittäin *lävitse*.<sup>18</sup> Jos lukijan katse pysähtyisi ai-neellisten kirjainmerkkien opaakkiin pintaan, hän ei enää kykenisi lukemaan. On kuitenkin huomattava, että aivan kuten lukiessamme sanomalehteä tärkeitä ei ole vain se tieto, jota lehti välittää vaan myös se, mihin emme tavallisesti kiinnitä huomiota: lehden fyysinen materiaalisuus, rapiseva paperi ja painomuste, grafiikanlehdenkään merkitsevyys ei ole palautettavissa yksin sen kuvaamaan kuva-aiheeseen. Vielä ratkaisevampi on kuitenkin se transformaatio, jonka taideteoksen goodmanilaisittain semanttisesti ja syntaktisesti tiheänä ja jatkuvana merkkijärjestelmänä on läpikäytävä, jotta se voitaisiin lukea: toisin kuin esimerkiksi maalaus, teksti koostuu yhdistelmistä symboleita, jotka ovat epäjatkuvia, tekstissä erillisiä merkitysyksiköitä erottavat toisistaan aukot, joilla itsellään ei ole merkitsevää funktiota.<sup>19</sup> Herää kysymys, voitaisiinko mustavalkoisessa kuparikaiverruksessa niitä valkeita kohtia, jotka erottavat vedoksessa yksittäiset mustat viivat toisistaan pitää tällaisina aukkoina? Voidaanko mustavalkoista kuparikaiverrusta pitää jatkuvana merkkijärjestelmänä vai olisiko se perustaltaan lähempänä kirjoitusta kuin kuvaa? Nelson Goodman vertaili sydänsähkökäyrää ja Hokusain Fuji-vuoren pohjalta tekemää piirrosta. Hän väitti, että piirroksen tiheässä ja jatkuvassa merkkijärjestelmässä, jokaisella viivojen paksuuden vähäiselläkin vaihtelulla, käytetyn paperin laadulla ja muilla sen kaltaisilla seikoilla on merkitsevä funktio. Sitä vastoin sydänsähkökäyrässä, joka on lähempänä epäjatkuvaa merkkijärjestelmää ja joka on myös keinoiltaan rajatumpi, näillä tekijöillä ei ole merkitystä kuvan välittämisen merkityksen kannalta.<sup>20</sup>

Silloin kun jäljennösgraafikkaan siirrettävä kohde on kolmiulotteinen, transformaatio on vielä radikaalimpi. Louis Marinilta löydämme esimerkin siitä, miten perustavanlaatuisesti taideteoksen kohtaaminen sen fyysisessä ilmenevytydessään eroaa sen kohtaamisesta luettavana kohteena. Marin tarkastelee *De la Représentation* -teoksessaan (1994) Trajanuksen pylvästä kiertävien matalareliefien kuva-aiheiden pohjalta 1500-luvulta lähtien valmistettuja kuparikaiverruksia. Hän muistuttaa, että tämä Forum Romanumin keskellä sijaitseva monumentti on ollut kaikkien nähtävillä siitä lähtien kun se pystytettiin – se on ollut kaiken aikaa esillä, "annettuna" – mutta siitä huolimatta: "Näemmekö me sitä kuitenkaan todella?"<sup>21</sup> Kun pylvään matalareliefeissä kuvattujen kuva-aiheiden pohjalta alettiin valmistaa kuparikaiverruksia tapahtui Marinin mukaan jotain hyvin perustavanlaatuista. Ratkaisevat eivät olleet niinkään ilmeiset ilmaisuvälineeseen tai mittakaavaan liittyvät muutokset.

Olenaisempaa oli se, että pylvään kohokuvien ylöspäin kohoava spiraalinmuotoinen liike muuttui kaiverruksissa horisontaaliseksi, valtavaksi 15 metrin levyiseksi kuvalakanaksi, jota voimme lukea vasemmalta oikealle kuin sarjakuvaa. Se valtava voimanponnistus, jolla Rooman maaperästä ponnistava Trajanus sotajoukkoineen nousee apoteosissaan – siis eräänlaisessa *Aufhebung*issaan<sup>22</sup> – kohti tähtiä, artikuloituu kaiverruksissa lineaarisesti etenevässä historiankirjoituksena. Marin kiinnittää huomionsa kaiverrusten yhteen, lähes huomauttamattomaan detaljiin, josta muodostuu koko hänen teosanalyysinsä ydinkohta. Trajanuksen pylvään sisäpuolella kulkevat kierreportaat pohjalta huipulle. Jotta tämän pimeän sylinterin sisäpuolelle saatiin valoa portaissa kulkemista varten, pylvään marmoriseinämään oli puhkottava ikkuna-aukkoja. Marin huomaa, että Trajanuksen pylvään kuva-aiheita jäljentävä kaivertaja on jäljentänyt painolaatalleen yllättäen myös nämä ikkuna-aukot – joilla ei itse asiassa ole mitään funktioita kohokuvien ikonografian, eikä siten myöskään niiden kuvaaman historiallisen narratiivin kannalta. Kaivertajan pyrkimys tuottaa kohokuvien kuva-aiheet luettaviksi grafiikan kielellä yhdistyy hänelle siihen, että hän pyrkii jäljentämään Trajanuksen pylvään mahdollisimman pikkutarkasti kaikkia detaljejaan myöten, ikkuna-aukot mukaan lukien. Marin ottaa esille tärkeä seikan: pylvään reliefejä, joista valtaosa sijoittuu hyvin korkealle, olisi ollut mahdollista tarkastella läheltä, siis "lukea", vain seisomalla kierreportailla – siis siinä tapauksessa, etteivät portaat kohoaisikaan pylvään sisä- vaan ulkopuolella. Mutta koska kierreportaikko louhittiin pylvään sisäpuolelle, niiltä ei voi sen paremmin nähdä kuin lukeakaan pylvään ulkopuolen kohokuvia. Portaatt mahdollistavat vain nousun pylvään alaosasta sen huipulle. Marin päätyy esittämään, että kyseisten kaiverrusten logiikka edustaa näkyvyyden (*visibilité*) ja luettavuuden (*lisibilité*) kaksoispeliä, niiden välistä dialektiikkaa. Ne ikään kuin jäävät häilymään pylvään havaittavan ulkopuolen (kohokuvien kuva-aiheet, lineaarisuus) ja näkymättömän, mutta luettavan sisäpuolen, välillä, näkyvyyden ja luettavuuden, vertikaalisuuden ja horisontaalisuuden välillä. Marin vaikuttaisi esittävän, että kyetäksemme näkemään Trajanuksen pylvään "todella" (*véritablement*), meidän olisi asetuttava ikään kuin puun ja kuoren väliin, tarkasteltava pylvästä samanaikaisesti sisä- ja ulkopuolelta. Nähdäksemme todella, kuvittelukyvyyn, *Einbildungskraft*, olisi tultava täydentämään aistihavaintoa. Paradoksi: meidän olisi suljettava silmäme kyetäksemme näkemään *todella*.<sup>23</sup> Pylvään ulkopuolen kohokuvia tarkastelemalla kykenemme näkemään "sielumme silmin", miltä ne näyttäisivät, jos ne olisivatkin pylvään sisäpuolella, jolloin niitä olisi mahdollista tarkastella läheltä, niitä voitaisiin ikäänkuin "lukea" kierreportailta käsin. Pylvään sisäpuolta emme voi nähdä – aivan kuten emme voi nähdä esimerkiksi Pietarinkirkon kupolin sisäpuolta. Cesare Brandi tarkasteli sitä teoksessaan *Teoria generale della critica* (1974) hieman samalla tavalla "sielunsa silmin" kuin kollegansa Louis Marin Trajanuksen pylvään sisäpuolta. Brandi kuvittelee, miltä Pietarinkirkon kupolin sisäpuoli näyttää. Hän toteaa, että voimme periaatteessa astua kupolin sisäpuolelle, sitä ei voi kuitenkaan millään tavalla verrata siihen, että astuisimme itse Pietarinkirkkoon. Astuessamme kirkon kupolin sisäpuolelle, on kuin astuisimme luolan kaltaiseen luonnonmuodostelmaan, emme arkkitehtoniseen tilaan. Brandin mukaan kupolin sisäpuoli siis ei varsinaisesti edes ole sisäpuoli arkkitehtonisessa merkityksessä.<sup>24</sup>

Tarkastellessamme Trajanuksen pylvästä siten kuin se ilmenee kohdattuna *in situ* näemme matalareliefit emme kuitenkaan "sielumme silmin" vaan todellisina ja konkreettisina. Mutta nähdessämme ne siten, emme mitenkään kykene hahmottamaan niitä yhtä tarkasti kuin jos tarkastelisimme niitä hyvin läheltä kierreportailta käsin. Marin esittää, että täyttääkseen kulttuurisen, ideologisen ja poliittisen funktionsa meillä ei ole mitään tarvetta "lukea" Trajanuksen pylvästä – riittää, että näemme sen. Sitä vastoin, jos tarkastelemme pylvään katseeltamme peittoon jäävää sisäpuolta ja sen pohjalta huipulle kohoavia kierreportaita sielumme silmin, täyttääkseen funktionsa meidän ei ole tarpeen nähdä sitä, riittää että "luemme", ehkä paremminkin, *elämme* sitä: nousemme virtuaalisesti Trajanuksen ja hänen sotajoukkonsa seurassa pylvään huipulle.<sup>25</sup>

Marin näkee Trajanuksen pylvään reliefien pohjalta tehdyllä grafiikalla mullistavan merkityksen varsinkin siinä, miten historiallisia tapahtumia tästä lähtien kuvattiin. Tästä lähtien näkeminen, päämäärätön silmäily, oli alistetussa asemassa suhteessa havainnointiin, kuvien "lukemiseen", jolla oli episteeminen funktio. Sen lisäksi nämä kaiverukset eivät olleet enää katseen kohteita vaan ne itse määrittivät niitä tarkastelevan henkilön sijainnin. Kyetäkseen "lukemaan" kuvaa katselijan on asetuttava juuri tiettyyn asemaan ja luettava kuvaa kuvan itse määrittämässä järjestyksessä. Kuva sanelee jopa sen, kuinka pitkään kunkin kuvaesityksen äärellä viivytään, kuinka kauan sen "lukemiseen" – siis kulloisenkin kuva-aiheen tunnistamiseen – menee. Tästä pitävät huolen kuvien ilmaistemien narratiivisten lausumien jäsentäjinä toimivat kuvaelementit, matalareliefeissä kuvatut puunrungot. Ne viestittävät kuvan ääreen seisahtuneelle "lukijalle" hetken, jolloin on aika siirtyä seuraavaan – niillä on siis sama funktio kuin kirjan lehdellä hetkellä, jolloin olemme kääntämässä sivua, siirtymässä uuteen näkymään, uuteen ilmentymään. Kuvan funktio on ostensiivinen, osoittava, nuolen kaltainen: *kuinka* katsoa, *mitä* nähdä, *miten* ymmärtää.<sup>26</sup> Reliefeissä kuvatut puunrungot ovat siis narratiivin jäsentäjiä, esityksen jatkuvuuden mahdollistajia, mutta myös sen epäjatkuvuuskohtia. Puunrunkoja voidaan näin verrata valkoisiin väleihin, jotka erottavat sarjakuvan ruudut toisistaan. Niitä voidaan verrata myös elokuvaan, jota katsoessamme emme tavallisesti tule ajatelleeksi, että filmi koostuu todellisuudessa yksittäisistä fotogrammeista. Erotamme nämä epäjatkuvuuskohdat vain kun illuusiomme esityksen jatkuvuudesta särkyä, vanhoista elokuvista, joiden kulku on katkonaista ja nykivää.<sup>27</sup>

Taideteoksen välittämä merkitys ei siis mitenkään voi säilyä muuttumattomana ilmaisuvälineen, mediumin, vaihtuessa toiseksi. Käsitteellään, että grafiikanlehteä luetaan Argan tulee itse asiassa sijoittaneeksi grafiikan ilmaisumuotona konventionaalisten, arbitraaristen merkkien alueelle.<sup>28</sup> Graafikko ei jäljennä olemassaolevaa todellisuutta vaan hyödyntämiensä symbolisten muotojen avulla kirjoittaa todellisuudesta uuden tekstin – tämä ilmenee hyvin selvästi niissä hyvin yksityiskohtaisissa ohjeissa, joita Abraham Bosse antaa kaiveruksen oppikirjassaan (editio vuodelta 1745). Kaiveruksella on oma kielioppinsa ja syntaksinsa. Bosse huomauttaa, että jos kaivertajan kuvauskohteena on esimerkiksi veistos, hänen on varottava tekemästä kaiveruksesta liian tummaa. Tänä aikana veistokset valmistettiin

pääasiassa marmorista tai muusta valkeasta kivistä, jotka heijastavat valoa aivan omanlaisella tavalla. Bosse varoittaa lisäksi, ettei veistosfiguurien silmäteriin pitäisi myöskään jättää valkeaa pistettä, kuten tehdään muotokuvamaalauksia jäljennettäessä, eikä liioin pyrkiä kuvaamaan figuurien hiuksia tai partaa kuin ne olisivat luonnollisia eivätkä veistoksen yksityiskohtia.<sup>29</sup> Muistetaan, että antiikista periytyvän, vuosisatoja vallinneen käsityksen mukaan maalaukset ovat luonnollisia merkkejä kirjoitusten perustuessa sitä vastoin arbitraarisin, sopimuksenvaraisiin merkkeihin. Maalauksella on katsottu olevan välitön, suora yhteys kuvauskohteeseensa, minkä vuoksi taideteoksen aihe on välittömästi ymmärrettävissä ilman representaatiossa sovelletun koodin ymmärtämistä, kun taas kirjallisten teosten tulkitsemiseksi lukijan on tekstin sisällön ymmärtämiseksi hallittava tekstin laatijan käyttämä koodi, kieli ja kielioppi. Muistamme Platonin tuominen *Valtio-* ja *Sofisti*-teoksissaan esittelemässään mimeettisten kuvien ohjelmassaan sekä kuvalliset että verbaaliset esitykset, runouden. Kumpikin näistä esitystavoista perustui hänen mukaansa petollisen harhauttaville kuville, jotka tosiasiallisesti etäännyttävät ainoastaan ideoiden yliaistisesta totuudesta. On huomionarvoista, että kuvalliset esitykset edustivat – Husserliin viitaten – Platonille ensimmäisen asteen harhauttavia kuvia, *ekfrasiset* (ja myöhempi grafiikka) eräänlaisina toisen asteen harhauttavina kuvina olivat vielä tuomittavampia kuin taideteokset.<sup>30</sup>

Tätä taustaa vasten on suhteellisen helppo ymmärtää jäljennösgraafikan vuosisatainen väheksyminen taiteentutkimuksen kentällä. Pitkään katsottiin, että jäljennösgrafiikka vain toistaa mekaanisesti lähtökohtanaan olleen taideteoksen. Giorgio Vasari käytti maalausten pohjalta valmistetusta jäljennösgraafikasta *stampe delle pitture*-nimitystä, piirrosten pohjalta tehdyt painojäljennökset olivat hänelle yksinkertaisesti ”painettuja piirroksia”, *disegni stampati*. Vasarille taiteilijan idea, *invenzione*, oli kaikki kaikessa. Hänen emansipatorisena pyrkimyksenään oli osoittaa ettei taiteilija ollut käsityöläinen – kuten vielä keskiajalla – vaan jumalallisen innoituksen vallassa luova taiteilijano. <sup>31</sup> Georges Didi-Huberman viittaa Vasarin lähipiirissä toimineeseen Federico Zuccaroon (1542-1609), joka teki erottelun *disegno interno*, toisin sanoen taiteilijan idean, ja *disegno esterno*, eli idean käytännön toteutuksen välille, mikä tapahtui piirtämällä, maalaamalla tai veistämällä. *Disegno interno* oli ideaalinen, tarkka ja selvärajainen, ajan ja paikan ulkopuolella oleva ”mielen kuva”, *disegno esterno* sitä vastoin tämän idean ulottuvainen, aineellinen konkretisoituma – se, mitä voimme käsin kosketella.<sup>32</sup> Tässä siis toistuu ikaikainen, hierarkkinen hengen ja ruumiin dualistinen jako, joka ilmenee Descartesilla *res cogitansin* ja *res extensan* erotteluna. Graafikon, joka työskenteli mekaanisesti tuomitun jäljennösmentelmänsä parissa, ei katsottu tuovan jäljentämäänsä taideteokseen mitään omaa; hänen nähtiin täysin epäitsenäisesti toistavan vain taiteilijan alkuperäisideaa, *invenzionea*, ja sitäkin puutteellisesti, grafiikan rajatuin keinoin.

Jäljennösgrafiikka on ollut pitkään väheksytyssä asemassa myös taidehistorian kentällä. Yhtenä syynä tähän Bernardine Barnes esittää sen, että taidehistoriallisessa tutkimuksessa on oltu perinteisesti kiinnostuneempia taideteoksen syntyyn johtaneista tekijöistä taideteoksen myöhemmän vaikutushistorian, *Wirkungsgeschichten*, jäädessä vähemmälle huo-

miolle. Myös taiteilijanerokultilla ja taideteoksen originaalisuuden keskeisyydellä on ollut oma huomattava vaikutuksensa. Se, ettei jäljennösgraafikassa välity alkuperäisteoksen valmistaneen taiteilijan oma fyysinen kädenjälki on lisäksi ilmeinen tekijä. Barnesin mukaan vasta 1960-luvulla heräsi laajempi tutkimuksellinen kiinnostus jäljennösgraafikkaan, pääasiallisena syynä tähän hän näkee kopioiden ja taideteoksen originaliteetin uudelleenarvioinnin.<sup>33</sup> Barnesin mukaan vasta viime vuosikymmenten aikana, kun taiteentutkimuksessa on postmodernismin vaikutuksesta kiinnostuttu aiemmin sivuun jätetyistä aiheista, jäljennösgraafikkakin on noussut keskeiseksi huomion kohteeksi. On tiedostettu, ettei jäljennösgraafikka ole vain mekaaninen jäljennysmenetelmä, vaan painokuvan tekijä tulkitsee omalla persoonallisella tavallaan lähtökohtanaan toimivaa taideteosta. Voidaankin katsoa, että jäljennösgraafikka nimityksenä on tosiasiallisesti virheellinen, meidän pitäisikin oikeastaan puhua, Argania seuraten, pikemminkin "käännösgraafikasta" (*stampe di traduzione*), samalla tavalla kuin puhutaan "käännöskirjallisuudesta".<sup>34</sup> "Käännösgraafikan" tekijä samaistuu näin kirjallisuuden kääntäjään, ja aivan kuten eri kielten välillä vallitsee perustavanlaatuisen yhteismitattomuus, se vallitsee myös kuvataiteen eri ilmaisumuotojen välillä. Kääntäjäkseen saman, kääntäjän on sanottava se toisin. Juuri tämä asettaa niin kääntäjän kuin "käännösgraafikan" valmistajankin työlle omat erityishaasteensa. Kielten ja kuvataiteen mediumien välinen perustavanlaatuisen yhteismitattomuus johtaa siihen, ettei kääntäjä sen paremmin kuin käännösgraafikan valmistajakaan voi työssään onnistuakseen seurata tunnontarkasti kääntämänsä tekstin sanatarkkoja merkityksiä. Hänen on sitä vastoin löydettävä uusi kieli, "puhuva kieli", jolla mediumien yhteismitattomuus on ylitettävissä. Tämä kuilu on kurottavissa umpeen; tekstin mieli (*Sinn*) on tavoitettavissa vain siten, että asia ilmaistaan toisin sanoin, toisin keinoin. Voidaankin katsoa, Paul Ricoeurin tavoin, että (jäljennös)graafikassa on kyse uusien aakkosten keksimisestä.<sup>35</sup> Aivan kuten kääntäjälle, joka kääntää vieraskielistä tekstiä omalle kielellemme, ei riitä se, että käännöstekstissä välittyy käännetyn tekstin kielellinen merkitys, siinä on tapahduttava *enargeia*, siinä on aktualisoiduttava myös alkuperäistekstin *mieli*, sen mikä tekee sen merkitykselliseksi. Kaivertajan tehtävä ei ole ainakaan yhtään helpompi: miten kääntää mustavalkeaan ilmaisuvälineeseen maalauksen väriällisyys? Bossen työhuoneella jäljennösgraafikan parissa työskentelevä graafikko teki siten tosiasiallisesti luovaa työtä. Häntä ei voi mitenkään pitää käsityöläisenä, joka olisi vain toistanut mekaanisesti taiteilijan alkuperäistä ideaa. Sen lisäksi, että hänen oli siirrettävä alkuperäinen kuva-aihe täysin eri mediumiin, hänen oli myös tehtävä tärkeitä valintoja sen suhteen, mitä kuva-aiheita hän valitsi kuvauskohteekseen, miten rajata kyseinen kohde. Lisäksi hänen oli päätettävä se, mille ostajakunnalle hän halusi suunnata grafiikanlehtensä. Michelangelon teosten pohjalta tehdyssä jäljennösgraafikassa yleistyi pian käytäntö, jossa graafikot liittivät Michelangelon suuremmista kompositioista irrottamansa figuurit tai veistokokonaisuudet maisemataustaan, antiikin arkkitehtuuriin tai uskonnolliseen kontekstiin sen mukaan, mille ostajakunnalle grafiikantyöt oli suunnattu.

Jos jäljennösgraafikan arvoa 1500-luvulla ei mitattu sen mukaan, kuinka todenmukainen kuva sen avulla oli mahdollista saada kohteena olevasta taideteoksesta, Walter Benjaminille

valokuvan arvo ei myöskään ollut sidottu sen todistusvoimaisuuteen. Benjamin, jonka vuonna 1931 laatimaan kirjoitukseen *Kleine Geschichte der Photographie* viitataan usein, löysi varhaisista valokuvista arvoja ja merkityksiä, jotka myöhemmässä valokuvauksessa oli hänen mukaansa menetetty. Mekään, tarkastellessamme esimerkiksi Alinarien 1800-luvun lopulla ottamia valokuvia, emme katso niitä kuin nykyaikaisia valokuvia. Jo pelkkä albumiinivedosten punasävyisyys vaikuttaa niistä saamaamme vaikutelmaan. Albumiinilla käsitellyillä valokuvapapereilla oli taipumus kellastua ajan kuluessa, ja tämä kellastuminen pyrittiin kätkemään käsittelemällä paperit teollisesti joko vaalean punaisella, sinisellä tai violetilla väriaineella.<sup>36</sup> Tarkastellessamme näitä valokuvia tiedostamme välittömästi, että kyseessä ovat vanhat valokuvat, ja tajuamme kohtaavamme jotain sellaista, mitä ei enää ole. Valokuvat edustavat aina sitä, mitä ei enää ole, vaikka kuva olisi näpätty viisi minuuttia sitten. Vanhoissa valokuvissa tämä menetyksen tunne nousee kuitenkin erityisen voimakkaaksi. Benjaminin mukaan ei ollut sattumaa, että varhaiset valokuvaajat keskittyivät kuvaamaan juuri henkilömuotokuvia. Niissä henkilöiden kasvot ikään kuin välähtävät viimeisen kerran ennen lopullista katoamistaan tyhjyyteen. Tähän voidaan vielä lisätä, että monista historian aikana hävinneistä taideteoksista meillä on jäljellä vain valokuvia, jäljennösgrafiikkaa tai sanallisia kuvauksia. Benjamin näki valokuvauksen rappeutumisen lähteneen siitä hetkestä, kun valokuvan medium alettiin nähdä läpinäkyvänä, kun alettiin kuvitella, että valokuva välittäisi kuvauskohteensa täysin objektiivisesti, neutraalisti ja arvovapaasti. Benjaminille valokuvan erityinen voima oli siinä, että se toi esiin valokuvan ja kuvauskohteen perustavanlaatuisen yhteismitattomuuden.

### III

Ymmärtääksemme toisen asteen representaatioiden luonnetta, meidän on kuitenkin laajennettava näkökulmaamme. Taidehistorioitsija Ernst van de Wetering kertoo nuoruusmuistostaan. Tärkeää ei ole se, onko muisto todellinen vai keksitty.<sup>37</sup> Olennaisempaa on, mihin Wetering tällä esimerkillään pyrkii. Hän kertoo, että astellessaan nimeltä mainitsemattoman ranskalaisen kaupungin kadulla häntä kohti vierähti nurkan takaa rinnettä alas pallonmuotoinen esine. Wetering mielsi tämän pyöreän olion oitis kumipalloksi ja potkaisi sen takaisin tulosuuntaansa. Tämä oli kohtalokasta: pallo ei ollutkaan todellisuudessa kuminen vaan metallikuula, jota käytetään petankissa, pelissä josta Wetering ei ollut tätä ennen koskaan kuullut. Pelkästään se, että Weteringiä kohti vierinyt olio oli pallonmuotoinen sai hänet tekemään aikaisempien kokemustensa perusteella virhearvion siitä, että kyseessä olisi kumipallo, jota voi vaaratta potkaista. Wetering ei kiinnittänyt mitään huomiota tämän pyöreän olion pintaominaisuuksiin – sen paremmin kuin siihen ääneenkään, jonka metallikuulan on täytyntä aiheuttaa pyöriessään alas katua. Weteringin pallonmuotoiseen olioon kohdistama merkityksintentio osoittautui näin, varsin kipeällä tavalla, epäadekvaatiksi; hän loukkasi jalkansa potkaistuaan metallikuulaa. Tällä nuoruusmuistollaan hän perustelee sitä, miksi museoesineiden pintaominaisuudet on niin usein sivuutettu taidehistoriallisessa tutkimuksessa ja teosten itsensä sijaan on keskitytty tarkastelemaan niiden pohjalta valmistettuja kuvareproduktioita, valokuvia ja diapositiiveja. Petankki-episodia voitaisiin tarkas-

tella myös Kantin *Puhtaan järjen kritiikissään* esittelemän skeemateorian avulla. Tässä teoriassa Kant pyrki artikuloimaan sitä, miten ymmärrys jäsentää ulkoista todellisuutta, miten havainnot muuttuvat mielensisällöiksemme ja niistä muodostuviksi käsitteelliseksi muodostelmiksi. Kantille edellytys aistihavaintojen käsitteellistämiseksi oli esikäsitteellinen skeema. Pallo ei-havaittavana, vain ajatuksen tasolla tavoitettavana objektina, on subsumoitavissa pallon käsitteen alaisuuteen yhdellä ainoalla intuitiolla.<sup>38</sup> Havaitaksemme materiaalisen olion pallonmuotoisena yksi ainoa intuitio ei kuitenkaan riitä. Hahmottaaksemme kyseisen olion juuri pallona eikä esimerkiksi kuutiona, pallon skeeman on järjestettävä alleen pallon aktuaaliset ja potentiaaliset intuitiot, siis havainnot. Hahmottaakseen häntä kohti vierivän olion kaiken aikaa yhdeksi ja samaksi pallonmuotoiseksi olioksi, vaikka se häntä lähestyessään muuttuu perspektiivisääntöjen mukaisesti vähä vähältä suuremmaksi, Weteringin on syntetisoitava mielessään pallosta eri hetkinä saamansa yksittäiset aistihavainnot. Miksi Weteringillä oli siis pallonmuotoisen olion kohdatessaan mielessään juuri kumipallon skeema? Siksi, että hän ennakoii havaintokohteen ominaisuudet aiempien kokemustensa perustalta. Wetering oli mitä ilmeisimmin leikkinyt lapsuudessaan kumipallolla. Hän ei sen sijaan ollut koskaan kuullut petankkipelistä, minkä vuoksi hän ei mitenkään kyennyt ennakoimaan sitä, että rinnettä alas vierisikin petankissa käytettävä metallikuula. Näin tapahtuu myös tarkastellessamme taideteosten pohjalta tuotettuja toisen asteen kuvia. Mielteemme kuvatusta taideteoksesta ei suinkaan muodostu vain siitä, mitä faktisesti voimme havaita toisen asteen representaation litteän kaksiulotteisessa pinnassa, vaan muodostamme käsityksemme teoksesta muistiimme tallentuneiden skeemojen avulla.

Tässä yhteydessä on nostettava esiin vielä toinen Kantin aistimusten ennakkointia koskeva huomio: jokaisella havaitsemallamme kohteella on jokin intensiteetti – tämä liittyy yksittäisolioiden "tämyyksiin". Keskiajan skolastikko Johannes Duns Scotus teki erottelun "mikyyksien" (*quidditas*; yleislajisuuden) ja "tämyyksien" (*haecceitas*; yksittäisolioiden) välillä. Havaintomme esimerkiksi puheena olevasta metallikuulasta ei muodostu sen mikyydestä, tässä tapauksessa sen lajityypillisestä pallonmuotoisuudesta. Havainnossamme on kaiken aikaa mukana mielle siitä, miten tämä nimenomainen pallonmuotoinen olio eroaa kaikista muista pallonmuotoisista olioista – mikä sen partikulaarinen tämyys on. Havaitessamme meitä kohti vierivän pallonmuotoisen olion ennakoimme, kuinka kova sen pinta on, toisin sanoen sen, mikä sen intensiivinen suuruus on kova-pehmeä -asteikolla. Wetering kohtaa pallonmuotoisen kohteen tämyyden hyvin konkreettisesti omassa ruumiissaan. Aistimellisen momentin synty tapahtuu vähitellen, osa osalta. Hän mieltää häntä kohti vierivän pallonmuotoisen olion sen mikyyden perusteella samaksi pallonmuotoiseksi olioksi vaikka sen etäisyys hänestä kaiken aikaa muuttuu. Wetering törmää kuitenkin pallonmuotoisen olion tämyyteen ja intensiteettiin kerralla, välittömästi; hän kokee kipuaistimuksen potkaisuutensa metallikuulaa. Tämä aistimus voi syntyä vain siksi, ettei hän potkaise pallonmuotoisuutta vaan pallonmuotoista yksittäisoliota, jolla on juuri tämä tietty ominaisuus: kovuus.<sup>39</sup> Tästä oli kysymys myös Gombrichin edellä kuvatussa esimerkissä Tiepolon etsauksesta, jossa Maria, Joosef ja Jeesus-lapsi ohittavat tienvarren valkeana hohtavan marmoriveistoksen.

## IV

Toisen asteen representaatioiden ontologista erityisluonnetta voidaan myös lähestyä ottamalla lähtökohdaksi Martin Heideggerin reflektio välineen (*Zeug*) olemuksesta. Heidegger erotteli oliot sen mukaan, ovatko ne "esilläolevia" (*vorhanden*) vai "käsiälläolevia" (*zuhanden*). Ensiksi mainittuun ryhmään hän sisällytti kaikki luonnonoliot, jälkimmäiseen työvälineet ja kaikki niihin rinnastettavat esineet. Luonteenomaisena välineille Heidegger näki sen, että niin kauan kuin ne toimivat tehtävässään, toisin sanoen niin kauan kuin ne täyttävät vakiintuneen käyttöfunktionsa, ne ikään kuin vetäytyvät näkyvistä. Käyttöfunktioita ei tässä pidä ymmärtää rajatussa merkityksessään. Esimerkiksi ruuvimeisseli ei täytä työkalun funktioitaan vain silloin, kun sitä käytetään ruuvien ruuvaamiseen, ruuvimeisseli on työkalu yhtä lailla silloin, kun sitä käytetään esimerkiksi maalipurkin avaamiseen. Kummassakin tapauksessa työvälineen, täyttääkseen kulloisenkin tehtävänsä, on vetäydyttävä näkyvistä. Aivan kuten tien reunuksen suuntaviitan, toimiakseen suuntaviitan funktiossaan, ei tule kiinnittää huomiota itseensä vaan sen tulee johtaa huomiomme siihen suuntaan, johon se osoittaa. Tästä syystä myöskään välineitten valmistukseen käytetyn materiaalin ei pitäisi kiinnittää huomiota itseensä. Suuntaviitta ei enää toimi suuntanuolen funktiossaan, jos alammekin ensisijaisesti ihaila sen maalipintaa, emmekä suuntaudu sen osoittamaan suuntaan.<sup>40</sup> Näkemisen prosteettiset apuvälineet: silmälasit, mikroskooppi, kaukoputki ja niin edelleen, eivät enää toimi funktiossaan, jos niitten linssit ovat niin likaisia, ettemme enää kykene näkemään niiden lävitse. Emme kiinnitä hyödyntämiimme tarvikkeisiin huomiota niin kauan kuin ne palvelevat moitteettomasti käyttöfunktioitaan. Välineen itsensä olemus korvautuu näin sen tuottamalla vaikutuksella välinemaailmankaikkeudessa. Välineellä itsellään ei ole mitään itseisarvoa, välineen arvo on puhtaasti *Wozu*, se, mitä sen avulla voidaan tehdä. Michelangelon veistotyössään käyttämällä tautoilla on merkitystä juuri sen verran, millainen marmoriveistos niiden avulla oli mahdollista toteuttaa: taltat tuottavat juuri tietynlaisia "talttavaikutuksia" aivan kuten marmorin Michelangelon käyttämänä materiaalina tuotti tietynlaisia "marmorivaikutuksia" – tai aivan kuten edellä kerrotussa esimerkissä petankkikuula tuottaa tiettyjä petankkikuulavaikutuksia. Marmorista on mahdollista valmistaa marmoriveistoksia vain sen vuoksi, että se kykenee tuottamaan marmoriveistoksia vaikutuksinaan. Syynä siihen, että marmorista voidaan valmistaa marmoriveistoksia, ei ole marmorin työstävässä kuvanveistäjässä vaan myös marmorilohkareessa, joka määrittää immanentteine ominaisuuksineen sen, millä tavalla sitä voidaan työstää. Marmorilohkare sallii itseään työstettävän juuri tietyllä tavalla, sen annettuus on juuri tietynlaista. Heideggerin käsitteli tätä tematiikkaa *Tekniikan kysyminen* -esseessään (1953), ei tosin kuvanveistäjän vaan hopeaseppän näkökulmasta. Hän viittasi oppiin neljästä syystä (*causa*), jotka ovat Aristoteleesta lähtien hallinneet länsimaista ajattelua. Tässä katsantokannassa hopeaa hopeamaljan materiaalisena syynä (*causa materialis*) sen paremmin kuin hopeaseppääkään sen aikaansaavana syynä (*causa efficiens*) ei ole nähty riittävinä syinä hopeisen uhrimaljan olemassaololle. Niitä on ollut täydennettävä vielä kahdella syyllä: *causa formaliksella*, sillä muodolla, johon hopeaseppä hopean työstää ja *causa finaliksella*, finaliteetilla, joka edustaa sitä



perustavaa syytä, minkä vuoksi hopeisen uhrimaljan valmistukseen on ryhdytty ja joka siten rajoittaa edeltä käsin maljan muotoajasen valmistukseen valittua materiaalia. Heidegger korostaa, ettei hopeaseppä ole kuitenkaan hopeamaljan aikaansaava syy. Hopeaseppä sitä vastoin kokoaa kaikki nämä neljä syytä yhteen omalla harkitsevalla ”esiintuomisellaan”, *hervorbringen*. Tämä esiintuominen tapahtuu *tekhnen* avulla; *tekhnessä* hopeaseppä ei pakota haluamaansa muotoa esiin hopeasta – tämä edustaisi ”esiinhaastamista” (*herausforden*), jossa ihminen kykenee kohtaamaan luonnonoliot vain hyödynnettävinä varantoina (*Bestand*) – vaan vapauttaa hopean itsensä esiintulemisen hopeamaljassa. *Tekhne* ei asetu luontoa (*fysis*) vastaan vaan luo *poiesiksensa* yhteisymmärryksessä sen kanssa.<sup>41</sup> Tätä tematiikkaa teoksessaan *Tool-Being* (2002) tutkinut Graham Harman muistuttaa välineuniversumin muodostuvan välineiden totaliteetista. Mikään väline, esimerkiksi taltta tai kivilohkare, ei voi toimia välineen funktiossaan yksinään, kaikki välineet ovat osa välineiden toisiinsa kytkeytyvien merkityksellisten viittaussuhteiden kokonaisuutta. Vasta sitten, jos jotakin työvälinettä tai tarvekalua käyttäessämme huomaammekin sen muodostavan kitkaa – taltan tylstyessä sillä ei enää saakaan lohkottua marmorista tai marmorista ei vaikuta ominaisuuksiltaan siltä mihin olemme tottuneet – ne eivät enää vetäydy osaksi välineiden funktionaalista kokonaisuutta, vaan tematisoituvat, nousevat omassa ”tämydessään”, omine singulaarisine ominaisuuksineen näkyville. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö väline – esimerkiksi taltta tai marmorilohkare – olisi ollut tätä ennenkin silmin havaittavissa, vaan sitä, että vasta ”välineen rikkoutuessa” tiedostamme välineen välinefunktion. Näin tapahtuessa ilmenee äkillinen katkos väline-universumin päämäärään suuntautuneiden merkityssuhteiden verkostossa, mikä johtaa siihen, että meidän on keskeytettävä työmme kyseisen välineen kanssa. Harman poikkeaa radikaalisti Heideggerista juuri tässä: Harmanin mukaan mikään ei voi paeta inhimillisten, toisiinsa kytkeytyvien merkityssuhteiden verkostoa. Tämän vuoksi mikään ei todellisuudessa voi olla esilläoleva (*vorhanden*), ei voi olla mitään maailmallista oliota, jota ei olisi jo merkityksellisten suhteiden verkostossa. Hänen mukaansa kohtaamme kaikki oliot käsilläolevina, toisin sanoen ontisessa ulottuvuudessa.<sup>42</sup> Tämä on kuitenkin vain hetkellistä; useimmiten välineen synnyttämä kitka on korjattavissa pienellä rukkauksella, minkä vuoksi meidän ei tarvitse ryhtyä perustavammalla tavalla pohtimaan kyseisen välineen olemusta – mikä (koska väline ei voi koskaan olla väline itsessään vaan vain osana välineiden kokonaisuutta) tarkoittaisi käytännössä sitä, että meidän pitäisi ryhtyä reflektoimaan koko väline-universumin olemusta, puhumattakaan siitä, että meidän pitäisi ryhtyä harkitsemaan koko tekeillä olevan työmme mielekkyyttä. Ja jos lopultakaan emme pysty käyttämään kyseistä välinettä tekeillä olevassa työssä, voimme vaihtaa sen toiseen välineeseen, jonka avulla saamme paremmin tuotettua toivomamme lopputuloksen. Pelkkä välineen rikkoutuminen tai sen osoittautuminen sopimattomaksi kulloinkin käsillä olevaan askareeseen ei siis johda meitä vielä tarkastelemaan välineen ontologista olemusta, jäämme edelleen ontiselle tasolle. Välineen rikkoutuminen on kuitenkin edellytys sille, että voimme ryhtyä tarkastelemaan välineen olemusta ontologisesti. Heideggerista poiketen Harman laajentaa välineen olemisen piirin käsittämään kaikki elolliset ja elottomat entiteetit: myös ihmiset ja eläimet. Harman vaihtaa näin Heideggerin tekemän ”esilläolevuuden” ja ”kä-

silläolevuuden” erottelun ”välineen” (*tool*) ja ”rikkoutuneen välineen” (*broken tool*) jaotteluksi. Tämän mukaisesti väline-universumi muodostuu välineistä ja rikkoutuneista välineistä. Harmanin mukaan itse asiassa joka ikinen väline kantaa mukanaan näitä kahta ulottuvuutta.<sup>43</sup>

Miten tämä liittyy toisen asteen representaatioihin, ja niistä varsinkin jäljennösgraafikkaan ja dokumenttivalokuvaukseen? Siten, että aivan kuten edellä käsitellyissä ”välineissä”, näissäkin mediuumeissa, toimiakseen välineen funktiossaan, niiden väline-erityisyyden on vetäydyttävä näkyvistä. Jos kiinnitämme huomiota esimerkiksi jonkin tietyn jäljennösgraafikan lehden painojälkeen, emme enää lähesty sitä välineenä. Harmanin jaottelua seuraten voimme todeta, että lähestymme sitä sitä vastoin ”rikkoutuneena välineenä”. Husserl koki, että kyetäkseen tarkastelemaan jäljennösgraafikanlehteä siten kuin se ilmenee omana itsenään (siis ei enää vetäytyvässä välinefunktiossaan), hän ei voi enää tarkastella grafiikanlehteä kuvaavana objektina. Nähdäkseen kaiveruksen mustan painovärin painopaperin rakeisella pinnalla, hänen on sielunsa silmin irrotettava kaiveruksen kokonaisuudesta jokin yksittäinen viiva ja tarkasteltava sitä.<sup>44</sup> Voidaan ajatella, että tästä yksittäisestä, referentiaalisesta funktiostaan irrotetusta viivasta muodostuu näin ”rikkoutunut väline” edellä käsitellyssä merkityksessä. Mutta kykenikö Husserl tälläkään tavalla näkemään pelkkää painomus-tetta paperilla ”esilläolevana”? Harman vastaisi tähän, ettei se voinut olla mitenkään mahdollista; hänen mukaansa kaikki maailmalliset oliot ovat välttämättä ”käsilläolevia”, toisin sanoen kytkeytyneitä välineellisten merkitysten verkkoon, jota emme voi paeta. Välineellisyys, jota voidaan kutsua myös mediaalisuudeksi, välittyneisyydeksi, on kohtalomme.

Palataan vielä alun petankkikuula-esimerkkiin. Pallonmuotoisen esineen vieressä katua alas, Wetering (väärin)tunnisti sen itselleen tutuksi välineeksi, kumipalloksi. Kumipalloksi mieltämänsä pyöreä olio palveli häntä kumipallon välinefunktiossaan niin kauan, kunnes hän potkaisi sitä, tällöin sen kumipallovälinefunktio rikkoutui ja Wetering sai tuta kipeästi, ettei kyseessä ollutkaan kumipallo vaan metallinen petankkikuula. Näin metallikuulan välinefunktio murskasi kuvitellun kumipallon välinefunktion. Vasta tämä sai hänet, vuosien jälkeen, pohtimaan kyseisen välineen avulla taideteosten välineolemusta. Hän päätyi siihen, että kohtaamme taideteokset välineinä, ja olennaista tässä tavassa on se, että taideteosten tosiasiallisesti kohdattavat ja havaittavat singulaariset pintaominaisuudet vetäytyvät näky-mättömiin teosten viittaussuhteiden ja niiden tuottamien vaikutusten tieltä. Kaikkein voimakkaimmin tämä näkyy jäljennösgraafikan ja dokumenttivalokuvien kohdalla.

## V

Yhtä oleellista kuin reflektoida toisen asteen representaatioiden välinefunktioita, on tarkastella sitä, millaiseen tapaan nähdä ne kytkeytyvät. Useat valokuvan teoriaan paneutuneet filosofit ovat viime vuosikymmenten aikana kiinnittäneet huomionsa siihen, miten kohtaiden näkeminen valokuvien välityksellä eroaa ”tavanomaisesta näkemisestä” (*ordinary seeing*) –siitä, että näkisimme kohteen *in situ*, joko paljain silmin tai sitten erilaisten näkemistä hel-

pottavien apuvälineiden kuten silmälasien, suurenuslasin, kiikarin, tai esimerkiksi mikroskoopin avulla. Kiinnostuksen kohteena on ollut erityisesti se, miten voidaan selittää valokuvan ylivertaisena pidetty episteeminen arvo, sen kiistattomana pidetty todistusvoimaisuus. Taideteosten kohdalla tämä on johtanut siihen, että uskomme niistä otettujen valokuvien välittävän teokset objektiivisemmin, todenmukaisemmin kuin niiden pohjalta tehdyn jäljennösgrafiikan. Äärimmillään valokuva on mielletty luonnolliseksi merkiksi (*natural sign*), jolla olisi välitön yhteys referentiinsä – näin ajatteli muun muassa Ernst Gombrich. Hänen käsityksensä mustavalkovalokuvasta antaa kuitenkin ymmärtää, ettei valokuvan sijoittaminen luonnollisen merkin alueelle ole lainkaan ongelmattonta. Hän nimittäin esitti, että lähtökohtana toimivan värillisen kuvauskohteen transformoituessa mustavalkoiseksi valokuvaksi, kuva-aihe kokee muodonmuutoksen, minkä vuoksi kuva on uudelleentulkittava – vielä perusteellisempaa uudelleentulkintaa vaatii hänen mukaansa valokuvanegatiivien tulkitseminen. Tästä huolimatta Gombrich sijoitti molemmat luonnollisten merkkien alueelle, onhan niin, että valon ja varjon sävysiirtymät siirtyvät kuvauskohteesta, siis tässä tapauksessa valokuvasta taideteoksesta, sellaisenaan valokuvanegatiiviin ja siitä valmistettuun positiiviin.<sup>45</sup> On huomattava, että vaikka emme enää kokisikaan valokuvaa luonnollisena merkinä – erilaisten digitaalisten kuvankäsittelyohjelmien käyttö vain voimistaa epäluottamustamme valokuvien objektiivisuuteen – valokuvaan liitetty episteeminen arvo on säilynyt vuosikymmenestä toiseen ylivertaisena muihin kuvaamistapoihin verrattuna.

Valokuvilla on kuitenkin huomattu olevan tiettyjä huomattavia rajoitteita. Valokuvan mediumi ei kykene toistamaan todenmukaisesti kuvattun taideteoksen värejä – mikä voitaisiin olla ”todenmukaista”: missä valaistuksessa taideteos olisi kuvattava, jotta se tallentuisi filmille ”todenmukaisesti”<sup>46</sup> Tämä näkyy erityisen selvästi taideteosten kullatuilla alueilla. Kullan säihkettä ei ole mahdollista vangita valokuvaan, jossa kaikista kiilloista pyritään dokumenttivalokuvauksen sääntöjen mukaisesti pääsemään eroon.<sup>47</sup> Kullan hohhteessa, sen ”annettuudessa”, on todellakin jotain erityislaatuista, minkä myös Georges Didi-Huberman on huomannut. Kullattu pinta tuottaa, harmanlaisittain ilmaistuna, tietynlaisia ”hohdevaikutuksia”, joita ei voi palauttaa kullattuun pintaan itseensä. Kyseessä ei nimittäin ole kullatun pinnan pysyvä, staattinen ominaisuus vaan tapahtuma, joka syntyy kullatun pinnan ja teoksen kohtaajan vuorovaikutuksessa, siinä liikkeessä ja tavassa, jolla taideteoksen tarkastelija kohtaa kullatun pinnan aina uusista katselukulmista.<sup>48</sup> Toisaalta valokuvavedoksen (aivan kuten jäljennösgrafiikanlehdengin) pintastruktuuri eroaa huomattavasti maalauksen pintarakenteesta – tämä on pintarakenteiden yhteismitattomuutta. Yhtä itsestään selvää on, että valokuva, aivan kuten grafiikanlehti, eroaa yleensä kokonsa puolesta kuvattun taideteoksen alkuperäisestä koosta (monumentaalisen taideteoksen, esimerkiksi Sikstuksen kappelin freskojen, fyysisen koon kohtaajassaan aikaansaama voimakas fyysinen vaikutus katoaa). Vielä voidaan mainita, että valokuvassa ja jäljennösgrafiikassa taideteos rajataan jyrkästi, ei vain kehyksestään, vaan myös siitä ympäristöstä, johon se on sijoitettu – kuitenkin myös taideteosta ympäröivä tila vaikuttaa olennaisesti taideteoksen kohtaajassaan tuottamaan vaikutukseen. Barbara Savedoff on esittänyt, että olem-

me niin tottuneita taideteoksista otettuihin valokuviin, että ne määrittävät pitkälti sen, mitä odotamme näkevämme astuessamme taidemuseon ovesta sisään. Teosvalokuvat määrittävät sitä, mitä seikkoja teoksista havaitsemme tai mitä niistä etsimme – niillä on siis ostensiivinen, osoittava funktio.<sup>49</sup> Wetering on väittänyt että julkaisujen kiiltävälle paperille painetut korkearesoluutioiset painokuvat sanelevat suurelta osin sen, mitä odotamme kohtaavamme astuessamme ”taiteen pyhäkköön”, museoon. Mutta mikä vielä oleellisempaa: hänen mukaansa ne myös määrittävät sitä, miltä konservoidun teoksen haluamme näyttävän. Emme useinkaan tule ajatelleeksi, että juuri puhdistettu, uutuuttaan kiiltävä, mutta kuitenkin useita satoja vuosia vanha maalaus voi tuottaa katsojassa jopa anakronistisen vaikutelman. Myös niillä vakiintuneilla museaalisilla esityskäytännöillä, joilla taidetta museoyleisölle esitellään, on samankaltainen vaikutus - kaiken homogenisoiva yhtenäinen ”museotyylili” (*museum style*) korvaa yksittäisen taideteoksen oman ”tämyyden” ja itseannettisuuden. Weteringia ja Merleau-Pontya yhdistäen asia voidaan ilmaista siten, että museotyylili ”kesyttää” taideteoksen raajan ja villin, esipredikatiivisen olemisen (*être brut; être sauvage*).<sup>50</sup> Museotyylissä esineiden pintaominaisuuksiin, niiden ”tämyyteen”, ei Weteringin mukaan kiinnitetä huomiota.

Jos sekä jäljennösgraafikka että valokuva ovat perimmältään yhteismitattomia suhteessa maalaukseen, piirrookseen tai veistokseen, miksi pidämme valokuvaa tänä päivänä todistusvoimaisempana kuin jäljennösgraafikkaa? Näin ei nimittäin ole aina ollut, kuten esimerkiksi Lorraine Daston ja Peter Galison ovat osoittaneet.<sup>51</sup> Kysymys on pitkälti siitä, että valokuva on käsitetty mekaaniseksi jäljennysmenetelmäksi – tämä on synnyttänyt vaikutelman valokuvan läpinäkyvyydestä, illuusion siitä, että valokuva ikään kuin siirtyisi syrjään, vetäytyisi näkymättömiin kuvauskohteensa tieltä. Yksi ensimmäisistä, joka puhui valokuvan läpinäkyvyydestä, oli ranskalainen André Bazin. Hänelle valokuva edusti luonnollista merkkiä *par excellence*: se oli kuin kukka tai lumihuutale. Näistä metaforista voidaan löytää myös implisiittinen viittaus valokuvan katoavuuteen. Bazin vertasi valokuvia myös jalanjälkiin ja kuolinnaamioihin.<sup>52</sup> Tämä ei ole erityisen yllättävää, onhan kuvaa merkitsevä latinan sana *imago* merkinnyt alkuaan, muun muassa Pliniuksen *Luonnonhistoriassa*, juuri kuolinnaamiota. Eriytyisen merkityksellinen on se Didi-Hubermanin tekemä huomio, ettei *imago* merkinnyt Pliniuksella sitä, mitä me nykyisin tarkoitamme kuvilla. *Imago* ei ollut suinkaan kuvallinen esitys vaan suoraan vainajan kasvoilta otettu valo.<sup>53</sup> Mikä yhteys valokuvalla siis voi olla tällaisiin kuolinnaamioihin? Gregory Currien mukaan valokuva, jalanjälki ja kuolinnaamio ovat kaikki elollisten olentojen maailmaan jättämiä jälkiä, jäljennösgraafikkaa ei sitä vastoin voi koskaan pitää tällaisena jälkenä. Vaikka kuvauskohde, tässä tapauksessa jonkin taideteoksen esittämä kuva-aihe, olisi siirretty painolaatalle kuinka tarkasti ja uskollisesti tahansa, graafikkaa ei voi pitää taideteoksen kausaalisesti synnyttämänä jälkenä.<sup>54</sup> Jäljet syntyvät ikään kuin itsestään, jäljennösgraafikka sitä vastoin ei. Viimeksi mainitun kohdalla graafikkolla on aina jokin ennakkokäsitys kuvauskohteestaan ja lähtökohtana pyrkimys tavoittaa sen olemus mahdollisimman tarkasti. Kameran, ”valokuvauskoneen” kuten sitä on joskus kutsuttu, on sitä vastoin nähty rekisteröivän kuvauskohteensa aivan yhtä mekaanisen tar-

kasti siitä riippumatta, mikä ennakkokäsitys valokuvaajalla kulloisestakin kuvauskohteesta on. Valokuvien on toisin sanoen nähty olevan suorassa kausaalisuhteessa kuvauskoh-teisiinsa nähden.<sup>55</sup>

Bazinin tavoin Kendall Walton pitää valokuvia ”läpinäkyvinä” (*transparent*). Tällä hän ei suin-kaan tarkoita sitä, ettemmekö esimerkiksi kadunkulmaa kuvaavaa postikorttia tarkastel-lessamme olisi tietoisia siitä, että tarkastelemme juuri kuvakorttia, emmekä seiso itse ky-seisessä kadunkulmassa; kuten Husserl osoitti, kuvaa tarkastellessamme olemme kaiken aikaa kuvatietoisia. Walton viittaakin valokuvan läpinäkyvyyttä -teesillään siihen, ettei ole eroa sillä, tarkastelemmeko kyseistä kadunkulmaa erilaisten näkemistä helpottavien apu-välineiden, esimerkiksi silmälasien, kiikarin, tai kaukoputken tai kadunkulmaa kuvaavan postikortin ”lävitse”. Havainnoija näkee kohteensa aivan samalla tavalla kyseisten välinei-den avulla. Walton katsoo, että vaikka kyseessä onkin ”epäsuora näkeminen” (*indirect seeing*), se on näkemistä yhtä kaikki, eikä sitä ei voi pitää yhtään vähemmän todellisena näkemise-nä kuin jos näkisimme kohteen ilman näitä näkemisen apuvälineitä. Väitettään valokuvan läpinäkyvyydestä Walton perustelee kontrafaktuaalisuudella: voimme luottaa siihen, että ne kadun yksityiskohdat, jotka voimme havaita silmälasien, kiikarin tai kaukoputken lävitse – esimerkiksi se, vierii kadulla petankkikuula vai ei – toistuvat täysin samanlaisina postikortissa (tietenkin sillä erotuksella, että metallikuulan liike on pysähtynyt) – siis mikäli postikorttiin painettu valokuva on näpätty juuri samalla hetkellä, kun katua pitkin vierivää petankkikuulaa on katseltu silmälasien, kiikarin tai kaukoputken lävitse. Jos sillä hetkellä, kun kyseistä kadunkulmaa tarkastellaan silmälasien, kiikarin, kaukoputken tai maisema-postikortin ”lävitse”, ranskalaispojat eivät olisikaan vielä aloittaneet petankkipeliään, niin silmälasien, kiikarin, kaukoputken kuin valokuvankin lävitse voitaisiin havaita, ettei kadulla vierii metallikuula. Waltonin mukaan siis aivan kuten näkemisen prosteettisilla apuvälineil-läkin, valokuvalla on kontrafaktuaalinen riippuvuusuhde kuvaushetkellä vallinneeseen asiantilaan. Kontrafaktuaalisuus pätee aina riippumatta omista uskomuksistamme, ku-vitelmistamme tai toiveistamme.<sup>56</sup> Valokuvien kausaalisuuden ja kontrafaktuaalisuuden varaan rakentuu myös se, hyvin suurelta osin valokuviin perustuva dokumentointityö, joka on olennainen osa jokaista konservointitoimenpidettä. Voimme luottaa siihen, tai ainakin haluamme niin uskoa, että esimerkiksi maalauksesta ennen sen konservointia otettu valo-kuva vastaa todellista kyseisellä hetkellä vallinnutta asiantilaa.

Voidaan huomata, että Walton jakaa Gombrichin käsityksen valokuvasta luonnollisena merkinä. Luonnollisiksi merkeiksi Walton ei sen sijaan laske maalauksia, piirroksia tai gra-fiikkaa, joita hän pitää sopimuksenvaraisen merkkiluonteensa ansiosta opaakkeina. Koska ne eivät synny mekaanisesti vaan taiteilijan luovan työn tuloksena, emme voi luottaa siihen, että ne toistaisivat kuvauskohteensa juuri sellaisina kuin ne ovat tietoisuutemme ulkopuo-lisina objekteina. Kontrafaktuaalisuus ei siten niiden kohdalla päde, tämä selittää Walto-nin mielestä muun muassa sen, miksi valokuvia käytetään oikeudenkäynneissä todistusai-neistona kun taas maalauksia tai piirroksia – vaikka ne olisivat kuinka realistisen tarkkoja ja

yksityiskohtaisia – ei tällaisina käytetä. On huomattava, että tämä valokuvan muita mediumeja suurempi todistusvoimaisuus ei katoa, vaikka valokuva olisi epätarkka tai huomattavasti yli- tai alivalottunut – tämän huomasi jo Bazin: ”Ei ole väliä sillä, kuinka epätarkka, vääristynyt tai haalistunut tai kuinka puutteellinen valokuva on [...]”<sup>57</sup>

Waltonin valokuvien läpinäkyvyyttä koskevaa väitettä vastaan on esitetty voimakasta kritiikkiä. Ensinnäkin on esitetty toisistaan eroavia näkemyksiä siitä, mitä tarkoitamme puhues-  
samme ”näkemisestä” (*seeing*). Gregory Currie on muistuttanut, että valokuva ei koskaan voi välittää kuvaajan ja kuvauskohteen välistä spatiotemporaalista suhdetta tavalla, jonka esimerkiksi silmälasit, kiikari tai kaukoputki välittävät.<sup>58</sup> Esimerkiksi katua kuvaavaa postikorttia tarkastelemalla en voi mitenkään tietää, missä suhteessa postikortissa kuvattu kadunkulma on siihen aikaan ja tilaan, jossa itse postikorttia silmäillessäni olen. Voin tarkastella pariisilaista kadunkulmaa esittävää postikorttia työpöytäni äärellä Helsingissä enkä kykene tarkalleen ottaen määrittämään kyseisen kadunkulman sijaintia suhteessa omaan senhetkiseen sijaintiini. Näin kyseisen kadunkulman tarkasteleminen postikortin välityksellä ei mitenkään voisi olla kadunkulman ”näkemistä” sanan varsinaisessa merkityksessä. Walton on pyrkinyt kumoamaan tämän väitteen osoittamalla, ettei sen tietäminen, missä tarkasteltava kohde sijaitsee suhteessa tarkastelijan omaan sijaintiin, ole mitenkään välttämätöntä kohteen näkemiselle; kadunkulman tarkastelu postikortin avulla on epäsuoraa näkemistä, mutta näkemistä yhtä kaikki.<sup>59</sup> Waltonin vastaväittäjät ovat myöntäneet tämän, mutta esittäneet sen sijaan heikomman doksaattisen argumentin, jonka mukaan voidakseni ”nähdä” jonkin kohteen, minun on tiedostettava jakavani saman fyysisen tilan sen kanssa, minun on siis seistävä konkreettisesti kyseisen kohteen edessä. Waltonia oponoivien Jonathan Cohenin ja Aaron Meskinin mukaan tällaisesta väittelystä ei voida koskaan saavuttaa yhteisymmärrystä.<sup>60</sup> Siitä, mitä tarkoitamme ”näkemisellä” voimme näin tuskin päästä kaikkia tyydyttävään yhteisymmärrykseen – tämä paljastaa sen, kuinka monisyiselle alueelle astumme alkaessamme reflektoida näkemistä. Se, että koemme näkevämme valokuvassa ilmenevät kohteet ikään kuin näkisimme ne fyysisesti silmiemme edessä on perimmältään selitettävissä intentionaalisuudella. *Näen* vain sen ansiosta, että suuntaan valokuvaan merkitysintention, joka eroaa laadullisesti siitä merkitysintentiosta, jonka suuntaan näkökentässäni konkreettisesti ilmenevään kohteeseen. Tämä on olennaista kuvatietoisuudelle. Jos kohdistaisin valokuvaan, tai mihin tahansa muuhun toisen asteen representaatioon, samankaltaisen merkitysintention kuin reaali maailman olioihin, merkitysintention jäisi auttamatta täyttymättä, en kokisi *näkeväni* kuvattua kohdetta, näkisin sen vain ikään kuin, husserlilaisittain ilmaistuna, sankan sumun lävitse. Toisen asteen representaatioiden välityksellä tapahtuva näkeminen, joka on yhteydessä kuvatietoisuuteen, eroaa näin perustavanlaatuisella tavalla siitä, mitä tarkoitamme vii-  
tatessamme näkemiseen luonnollisessa kielessä ja arkiajattelussa.

On siis niin, että se, minkä vuoksi jäljennösgrafikka on niin pitkään kärsinyt aliarvostuksesta sen vuoksi, että sitä on pidetty vain mekaanisena jäljennös menetelmänä, on antanut valokuvulle sen yliveraisen episteemisen arvon muihin kuvaamistapoihin verrattuna.<sup>61</sup> Cohe-

nin ja Meskinin mukaan käsitykseen valokuvan todistusvoimaisuudesta on vaikuttanut erityisesti se, että valokuva on heidän mukaansa ”spatiaalisesti agnostinen informantti”. Tällä he tarkoittavat sitä, että valokuvaa tarkastelevan subjektin ja valokuvassa kuvatun kohteen välinen suhde pysyy muuttumattomana – vaikka veisin pariisilaista kadunkulmaa kuvaavan postikortin toiselle puolelle maapalloa mukanani, sen ja minun itseni välinen suhde pysyy muuttumattomana. Toiseksi, voimme luottaa valokuvan kontrafaktuaalisuuteen, siihen, että valokuva toistaa uskollisesti kuvaushetkellä vallinneen asiantilan. Tässä valokuvan mediumi lähestyy kuolinnaamion mediumia: jos vainajan kallonmuoto ja yksilölliset kasvonpiirteet olisivat olleet vähänkään toisenlaiset, kuolinnaamio näyttäisi toiselta.<sup>62</sup> Tämä ei kuitenkaan muodosta valokuvan episteemisen arvon riittävää ehtoa; maalaus, joka kuvaa kyseessä olevaa kohdetta yhtä totuudenmukaisesti kuin valokuva on myös spatiaalisesti agnostinen – tarvitaan siis vielä lisäselitys. Cohen ja Meskin jakavat representaatiot kolmeen kuvatyyppiin: valokuviiin ja totuudellisiin (*veridical*) maalauksiin – jotka molemmat välittävät visuaalista informaatiota – sekä vielä maalauksiin, jotka eivät kuvaa reaalitytodellisuutta ja jotka eivät siten välitä visuaalista informaatiota todellisista asiantiloista. Scott Walden toteaa, etteivät Cohen ja Meskin tee erottelua valokuvan episteemisen arvon suhteen vielä tyyppien (*types*) tasolla, erottelu syntyy vasta siirryttäessä esiintymiin (*tokens*). Koska olemassaolevia asiantiloja totuudenmukaisesti kuvaavien maalausten ei ole ilmiänsä puolesta välttämättä erottava kuviteltuja asiantiloja kuvaavista maalauksista, tämä johtaa Cohenin ja Meskinin mukaan siihen, että kategorisoimme totuudelliset maalaus-esiintymät ei-totuudellisten maalausten kanssa saman tyyppin ”maalaukset” alaisuuteen. Ja maalauksethan eivät – näin olemme tottuneet ajattelemaan – kykene välittämään kontrafaktuaalista tietoa todellisista asiantiloista. Heidän mukaansa jo fyysisen valokuvan sille ominaiset kvaliteetit – kiiltävyys, pieni koko ja niin edelleen – johtavat meidät kategorisoimaan valokuva-esiintymät visuaalista informaatiota välittävän valokuva-*tokenin* alaisuuteen. Scott Walden ei usko tähän teoriaan. Hänen mukaansa Cohen ja Meskin asettavat liikaa painoa kuvan kategorisoinnille ja sivuuttavat kuvien ontisen ulottuvuuden, jolla on Waldenin mukaan ratkaiseva merkitys siinä, millaisen episteemisen arvon me valokuvaan liitämme. Hän päätyy esittämään, että valokuvan episteeminen ylivertaisuus rakentuu jo lapsuudessamme syntyneiden tietojen, mielikuvien ja uskomusten varaan, joita meillä on koskien valokuvan syntymekanismia ja sen objektiivisuutta.<sup>63</sup>

Palaamme siis kerta toisensa jälkeen valokuvan mekaaniseen ja kausaaliseen luonteeseen – tämä on johtanut Roger Scrutonin suorastaan hylkäämään käsityksen, että valokuvaa sen ideaalisessa väline-erityisyydessä<sup>64</sup> voitaisiin pitää representaationa. Hänelle representoiminen on nimittäin aina sidoksissa intentionaalisuuteen. Kun jalka jättää jälkensä kosteaan rantahiekkaan, hiekkaan jäänyt painauma ei ole jalan representaatio vaan sen kausaalisesti tuottama jälki. Löytäessämme rantahiekasta ihmisen jalanjälkiä, voimme luottaa siihen, että paikalla on ollut ainakin yksi henkilö, jonka jaloista nämä jäljet ovat syntyneet. Tarkastellessamme hiekkaan syntyneitä painaumuksia tarkemmin voimme lisäksi päätellä likimain sen, minkä kokoinen jalka rannalla kävelleellä henkilöllä on ollut, kenties tehdä vielä sum-

mittaisia arvioita siitäkin, mihin aikaan hän on rannalla käyskennellyt. Asia olisi täysin toinen, jos joku olisi pyrkinyt esittämään, että rannalla olisi kävellyt henkilö, joka ei todellisuudessa ole rannalla liikkunut – tällöinkin nämä jalanjäljet (jotka olisivat tavalla tai toisella keinotekoisesti tuotettuja), olisivat edelleen kausaalisessa suhteessa tuottajaansa, mutta koska ne olisivat tietoisesti, harhauttamistarkoitusta varten tuotettuja, jalanjälkiä olisi pidettävä intentionaalisenä representaationa. Scrutonin väitettä seuraten ensiksi mainittuja, "luonnollisia" jalanjälkiä (luonnollisia siinä merkityksessä, että ne olisivat syntyneet kausaalisesti ja vailla tuottajansa intentionaalista pyrkimystä tuottaa jalallaan juuri tietynlaisia muotoja kosteaan hiekkaan) voitaisiin näin verrata valokuvaan ideaalisessa väline-erityisyydessään, "keinotekoisesti" tuotettuja ("keinotekoisesti" siinä merkityksessä, ettei niillä ole kausaalista yhteyttä henkilöön, jonka väitetään ne jalallaan synnyttäneen) sen sijaan esimerkiksi maalaukseen, jossa olisi kuvattu jalanjäljet rantahietikossa. Scruton kiistää siis valokuvan representaatioluonteen sen perusteella, että kausaalisuus ja intentionaalinen ovat toisensa poissulkevia; jalanjäljet ovat joko luonnollisia, siis kausaalisesti syntyneitä, tai sitten keinotekoisesti, siis intentionaalisesti, tuotettuja representaatioita jalanjäljestä, konventionaalisia merkkejä, joilla on pyritty luomaan illuusio kausaalisesti syntyneestä luonnollisesta merkistä. Kuten tästä esimerkistä käy ilmi, näin ei suinkaan kaikissa tapauksissa ole. Luonnollisen ja keinotekoisien jalanjäljen välille ei sitä paitsi voi vetää jyrkkää eroa; uskottavilta, "luonnollisilta", näyttäviä jalanjälkiä tuskin on mahdollista tuottaa muuten kuin painamalla oma tai toverin jalka hiekkaan, joten "keinotekoisesti" tuotetut, representoidut jalanjäljet ovat tosiasiallisesti yhtä luonnollisia kuin muutkin jalanjäljet. Scruton väittää maalauksen, tässä tapauksessa esimerkiksi jalanjälkiä rantahiekalla kuvaavan maalauksen olevan intentionaalisenä suhteessa subjektiansa. Toisin sanoen vaikka maalauksessa olisikin kuvattu jalanjäljet rantahiekassa, meillä ei ole mitään takeita siitä, että jalat olisivat painautuneet kosteaan rantahiekkaan juuri kyseisen rannan kyseisessä poukamassa. Vakuuttuaksemme siitä, että rantahietikolla on ollut juuri kyseisen muotoisia jalanjälkiä juuri maalauksessa kuvatussa paikassa, meidän olisi nähtävä siitä valokuva. Jos meillä on tällainen valokuva, voimme olla varmoja siitä, että jalanjäljet, juuri sellaisina kuin ne on kuvattu maalauksessa, ovat olleet juuri tietyllä kuvaushetkellä kyseisessä paikassa. Scrutonia seuraten ei ole varsinaista eroa sillä, tarkastelenko valokuvaa, jossa on kuvattu jalanjäljet rantahiekassa vai seisonko itse rantahiekalla ja näen jalanjäljet edessäni. Ideaalinen valokuva on Scrutonille aina sidoksissa todelliseen asiantilaan. Ei ole merkitystä sillä tarkastelenko kyseistä valokuvaa itse vai annanko kuvan ystäväni tarkasteltavaksi: näemme molemmat juuri saman asian, jalanjäljet rantahiekassa – ikään kuin seisoisimme molemmat rannalla katse suunnattuna kostean hiekan painaumiin. Ideaalinen valokuva välittää kuvaushetkellä vallinneen asiantilan<sup>65</sup> ("Tämä on ollut", kuten Roland Barthes asian ilmaisi) – se välittää tarkastelijalleen tarkan tiedon siitä, miltä jokin tietty kohde näytti juuri sillä hetkellä, kun siitä näpättiin kuva, aivan samalla tavalla kuin jos hän olisi ollut itse paikalla ja nähnyt kuvauskohteen konkreettisesti omien silmiensä edessä. Ideaalisessa valokuvassa se, mikä oli valokuvaajan pyrkimys tai miten hän on tulkinnut kuvauskohdettaan, ei vaikuta siihen tapaan, jolla kuva ymmärretään. Merkitystä on vain sillä, mitä on kuvattu, ei sillä miten kuva on saatu aikaan: millai-

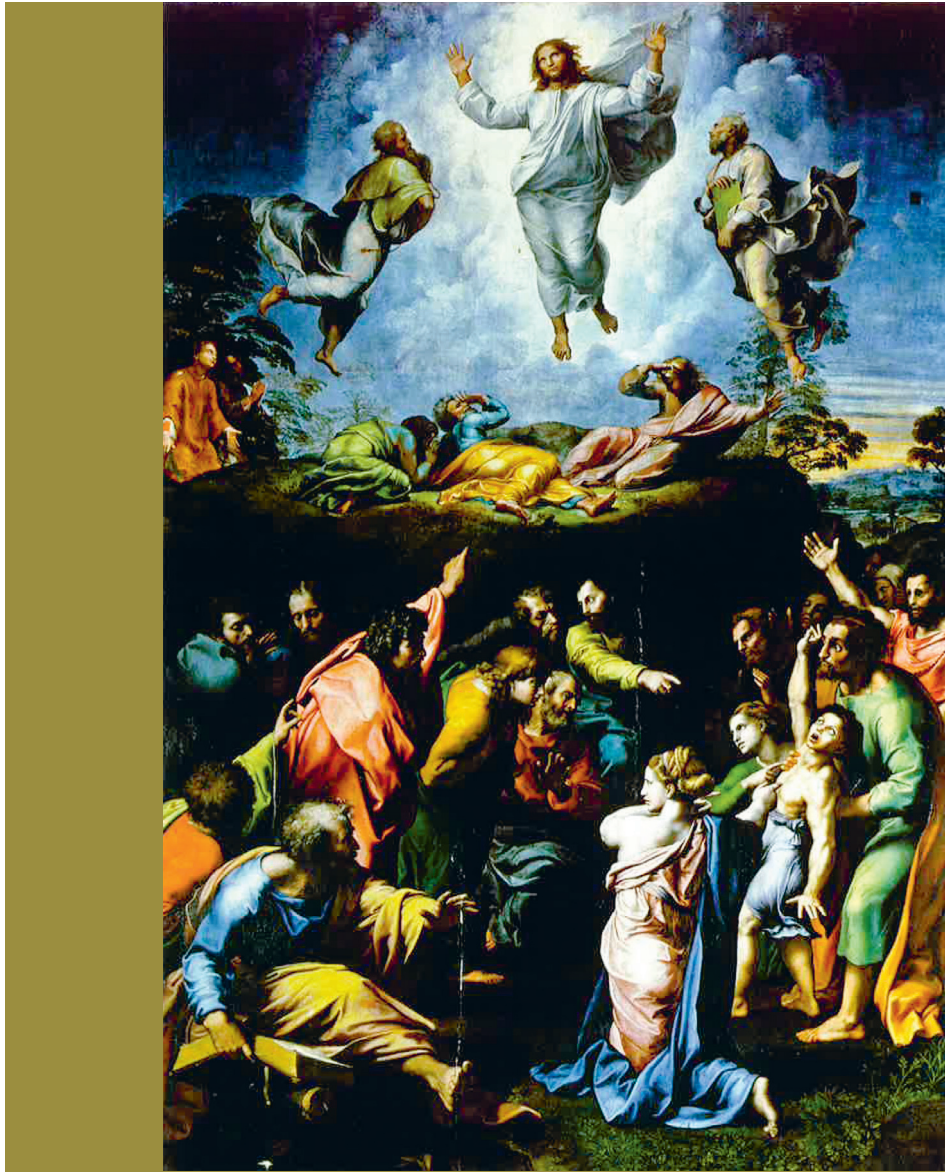


sesta kuvakulmasta kohde on kuvattu, millaisessa valaistuksessa, millaista objektiivia, filmiä tai valotusaikoja on käytetty ja niin edelleen. Scrutonin mukaan valokuva ei representoi, se sitä vastoin osoittaa; valokuva osoittaa siinä kuvattua kohdetta. Scrutonin mukaan emme edes välttämättä tarvitsisi kameraa. Saman ostensiivisen funktion täyttäisi se, että osoitaisimme kohdetta sormellamme. Scruton katsoo, että representaationa voidaan pitää vain kuvaa, jonka funktio ei redusoidu alkuperäisen kohteen korvikkeena toimimiseen. Hän väittää, ettei intentionaalisesti tuotetun taideobjektin tarkastelijoissaan herättämä kiinnostus ole niinkään kiinnostusta kuvaobjektia kohtaan (toisin sanoen kuvauskohteeseen kohdistuvaa) kuin sitä kohtaan, *millä tavalla* taiteilija on tulkinut kuvauskohdettaan. Jos kuvaobjekti nousee kiinnostuksen tärkeimmäksi herättäjäksi – kuten Scrutonin mukaan tapahtuu ideaalisissa valokuvissa – kiinnostus ei ole enää esteettistä vaan episteemistä. Haluamme esimerkiksi tietää, miltä jokin kohde näytti juuri tietynä ajankohtana. Silloin kun intressimme on puhtaasi tiedollinen, katsomme kuvan ”lävitse”, kuvapinta muuttuu transparentiksi – silloin taas, kun kiinnostuksemme on esteettistä, katseemme ei tunkeudu kuvapinnan lävitse, kuvapinta aineellistuu, muuttuu opaakiksi.<sup>66</sup>

Mutta onko asia näin yksinkertainen, voimmeko vetää näin jyrkkää rajaa representoivien, toisin sanoen intentionaalisten, ja ei-representoivien, ei-intentionaalisten, puhtaan kausaalisesti syntyneiden kuvien välille?<sup>67</sup> Scrutonin katsannossahan vain valokuva on mediumi, jonka lävitse katsotaan. Hänen mukaansa mikä tahansa intentionaalinen representaatio pysäyttää tarkastelijan katseen kuvapintaan. Kokemuksesta kuitenkin tiedämme, että ihmisillä on tapana katsoa myös muiden mediumien lävitse. Ottaessamme käsiimme jonkin taidekirjan ja ryhtyessämme lukemaan siitä jostakin taideteoksesta kirjoitettua kuvausta, katseemme ei pysähdy kirjansivun materiaaliseen pintaan sen paremmin kuin käytettyyn painomusteseen tai kirjainfonttiin; luemme niiden lävitse taideteoksen pohjalta kirjoitettua kuvausta. Näin käy myös tarkastellessamme jonkin maalauksen pohjalta valmistettua jäljennösgrafikanlehteä. Meillä on tapana katsoa senkin lävitse (kuten seuraavaksi esittelemästäni esimerkkitapauksesta käy ilmi). Toisin kuin Scruton väittää, se, katsomme jonkin mediumin lävitse vai emme, ei tuntuisikaan riippuvan siitä, onko kyseessä oleva tuotos intentionaalinen vai puhtaasti kausaalisesti syntynyt. Ratkaisevampaa tuntuisikin olevan kohteeseen suuntaamamme merkitysintention laatu: onko se esteettinen vai episteeminen. Seuraavassa annan esimerkin tapauksesta, jossa jäljennösgrafikkaa tarkastelevan tutkijan intressi on ollut puhtaan episteeminen. Jäljennösgrafikanlehti palvelee käsilläolevan (*zuhanden*) välineen funktiotaan sitä paremmin, mitä vähemmän sen oma mediumi tematisoituu.

## VI

Taidehistorioitsija Margriet van Eikema Hommes muistuttaa niistä toistuvista huomioista, joita on tehty Rafaelin *Kristuksen kirkastuminen* -maalauksen (1520) valon- ja värinkäsittelystä. Teoksen yläosassa kuvattujen draperioiden ja ihonalueiden sävysiirtymät ovat pehmeitä, varjot muotoa jäsentäviä ja syvimmillään varjoalueilla on tavoitettavissa selkeä paikallis-



Rafael: Kristuksen kirkastuminen, 1520 (Pinacoteca Vaticana, Rooma). Van Eikema Hommes 2004, 172.

väri. Maalauksen muodonantoa hallitsevat voimakkaat sävykontrastit ja jyrkät siirtymät valosta varjoon. Teoksen alaosa näyttää kuitenkin täysin toiselta. Kaikkein tummimmilla alueilla varjot, jotka paikoitellen sulautuvat tummaan taustaan, ovat niin syviä, että ne peittävät täysin alleen kuva-aiheiden yksityiskohdat. Eikema Hommes viittaa Von Rumohrin, Burckhardtin, Wölfflinin ja Fischelin tekemiin tulkintoihin teoksen valonkäsittelystä. Lisäksi hän lainaa Marcia Hallia, joka on kytkenyt teoksen kontrastisuuden sen ikonografiseen sisältöön – tässä Hall seuraa Anton Mengsiä, joka oli Eikema Hommesin mukaan ensimmäinen, joka tulkitsi maalauksen voimakkaat väri- ja valöörikontrastit tarkoitukselliseksi. Näin tulkittuna maalauksen *chiaroscuro* ilmentäisi ihmisen voimattomuutta Kristuksen äärettömän kaikkivoipuuden edessä. Eikema Hommes katsoo, ettei kyseisissä tulkintayrityksissä otettu lainkaan lukuun Giorgio Vasarin pian maalauksen valmistumisen jälkeen siitä tekemiä huomiota. Vasari esitti, että maalauksen tietyillä värialueilla olisi tapahtunut voimakasta tummentumista, joka oli seurausta siitä, että taiteilija oli käyttänyt maalaustyössään epästabii-lina pidettyä mustaa väriainetta, hiilimustaa. Tähän näkemykseen yhtyi Karel van Mander ja myöhemmin vielä muun muassa englantilainen taiteentuntija Jonathan Richardson.<sup>68</sup>

Eikema Hommes pyrki selvittämään, pitävätkö heidän esittämänsä väitteet paikkansa. Mikä oli hänen pääasiallinen keinonsa? *Kristuksen kirkastumisen* vertailu sen pohjalta myöhemmin valmistettuihin toisen asteen representaatioihin: jäljennösgrafiikkaan, maalaus- ja mosaiikkikopioihin, sekä kyseisen teoksen pohjalta laadittuihin kirjallisiin kuvauksiin. Kimmokkeen tähän hän sai Ernst van de Weteringiltä, joka on esittänyt, että tarkastelemalla Rembrandtin työhuoneella tämän maalausten pohjalta valmistettuja piirroskopioita voimme saada käsit-tyksen kyseisten maalausten alkuperäisistä sävy-suhteista – ikään kuin maalausten ja niiden pohjalta valmistettujen piirrosten välillä olisi suora, lähes kausaalinen korrelaatio-suhte.<sup>69</sup> On yllättävää, että Wetering, joka on kiinnittänyt erityisen suurta huomiota maalausten materiaalisuuteen, sivuuttaa tässä kohtaa täysin mediumien luontaiset eroavuudet. Näin hän unohtaa myös petankkikuula-esimerkillään propagoimansa tavoitteen, jonka mukaan meidän olisi kiinnitettävä huomiomme eri mediumien yksilöllisiin, toisistaan eroaviin pinta-ominaisuuksiin, niiden ”tämyyksiin”. Eikema Hommes ei kuitenkaan näe Weteringin lähes-tymistavassa mitään suurempaa ongelmaa – kunhan vain, vertaillessamme Rafaelin *Kris-tuksen kirkastumista* varten valmistamissa luonnospiirroksissa ja maalauksen myöhemmissä kopioissa esiintyviä varjoja alkuperäisessä maalauksessa kuvattuihin varjoihin, muistamme verrata niitä vain sellaisiin *Kristuksen kirkastumisen* kohtiin, joissa ei ole huomattavia maali-pinnan vaurioita, likaa tai myöhempiä korjailuja. Eikö tämä ole liian helppo ratkaisu? Vie-lä epäilyttävämpään valoon Eikema Hommesin tulkinta asettuu hänen muistuttaessaan, että tätä *Pinacoteca Vaticanaan* sijoitettua maalausta tulisi tarkastella ”edustavassa” (*repre-sentative*) valossa.<sup>70</sup> Mikä on tämä edustava valo? Eikema Hommes myöntää, että meillä on vain vähäisiä tietoja siitä, missä määrin 1500-luvun alussa työskennelleet taiteilijat ottivat maalaustyössään huomioon ne valaistusolosuhteet, joihin valmis teos lopulta sijoitettiin. Eikema Hommes otaksuu, että *Kristuksen kirkastumisen* kannalta kaikkein edustavimpana valaistuksena olisi pidettävä sen kaltaisia valaistusolosuhteita, jotka kappelissa vallitsivat sil-

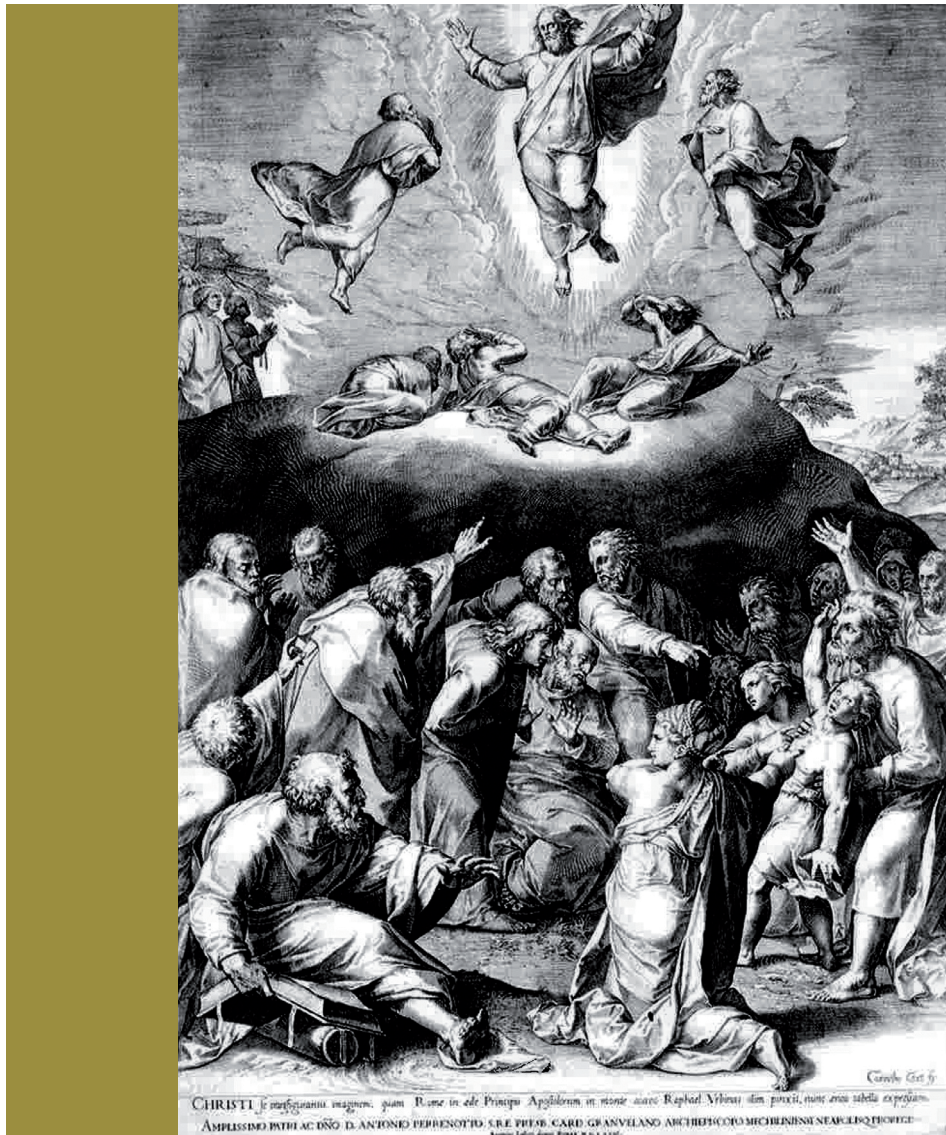
loin, kun sitä ei vielä ollut avattu yleisölle—hänen mukaansa tällöin maalaukseen lankesi tainen valo suoraan kattoikkunasta.<sup>71</sup> Mikä saa hänet uskomaan siihen, että valo olisi ollut tainen? Päivänvalo ei ole milloinkaan homogeenista, lisäksi se muuttuu hetki hetkeltä. Viittaako hän auringon ensi säteisiin sen noustessa, sen kohottua keskipäivällä lakikorkeuteensa vai auringon viime säteisiin päivän kääntyessä illaksi ja lopulta yöksi? Valo muuttuu myös säätilan ja vuodenajan vaihtelujen mukaan. Mihin säätilaan tai mihin vuodenaikaan vallitsevaan valoon hän viittaa puhuessaan ”edustavasta” valosta? Tämä ei kuitenkaan estä Eikema Hommesia päätyvästä toteamuksesta ettei tämä — hänen itse konstruoimansa ideaalinen päivänvalo, joka ei ole tosiasiallisesti *milloinkaan langennut reaalseen Sikstuksen kappeliin* — ei vastaa sitä valaistusta, jossa maalaus nykyisin nähdään. Onhan niin, että nykyisin Rafaelin maalaukseen kohdistuvat voimakkaiden valonheittimien heittämät valokeilat, jotka Eikema Hommesin mukaan paljastavat maalauksen tummimmilta varjoalueilta yksityiskoh-  
tia, joita ei olisi mahdollista erottaa luonnonvalossa.<sup>72</sup>

Eikema Hommesin edustamaa lähestymistapaa voidaan kutsua naiiviksi realismiksi, jota korrelationismina tunnettu filosofinen ajattelusuuntaus on pyrkinyt kritisoidaan. Kantin transsendentaalifilosofiasta alkunsa saaneen korrelationismin perusajatuksena on se, ettemme kykene vertaamaan sitä, miten jokin havaintokohde ilmenee *meille* siihen, mitä se on omana itsenään tietoisuutemme ulkopuolisena, siihen nähden transsendenttina kohteena. Transsendentti on tämän mukaisesti kohdattavissa vain siten, että siitä tulee immanentti mielensisältömme. Näin se kuitenkin välttämättä menettää transsendenttiutensa — siitä muodostuu immanentti transsendentti.<sup>73</sup> Korrelationistisen näkökannan mukaisesti kaikki kuvalliset ja kirjalliset esitykset, joita kulloisenkin havaintokohteen pohjalta tuotamme ovat tosiasiallisesti representaatioita oman tietoisuutemme ja havaintokohteen välisestä *suhteesta*, eivät kohteesta itsessään. Meillä ei koskaan voi olla tietoa kohteesta itsestään sen paremmin kuin tietoisuudestammekaan itsestään — meillä voi olla vain kokemus niiden välisestä relaatiosta.<sup>74</sup> Tästä seuraa, ettemme kykene päättämään esimerkiksi sitä, mikä jonkin taideteoksen pohjalta tuotetuista toisen asteen representaatioista antaisi teoksesta kaikkein todenmukaisimman kuvan; emme voi milloinkaan verrata niitä taideteoksen itseannettuuteen. Voimme vertailla vain representaatioiden välisiä korrelaatioita, jotka ovat kontingenteja, kaiken aikaa muuttuvia — aivan kuten luonnonvalo. Korrelationistisen katsantokannan mukaisesti se, mitä representaatiota kulloinkin pidetään todenmukaisimpana kuvauksena kulloisestakin kohteesta ei enää määrityään sen mukaan, mitä kuvausta pidetään kaikkein eniten kohdetta vastaavana. Representaatioiden todenmukaisuus määrittyy sitä vastoin *intersubjektiivisesti* representaatioiden välisten korrelaatioita pohjalta, sen mukaan, mitä kuvausta tiedeyhteisön sisällä pidetään kaikkein eniten totuudellista asiantilaa vastaavana.<sup>75</sup> Francis Wolff esitti teoksessaan *Dire le monde* (1997) tietoisuuden ja kielen tuottavan omat objektimaailmansa.<sup>76</sup> Ei liene liian kaukaa haettua esittää, että mediaalisuus ylipäänsä, johon taideteosten pohjalta valmistetut toisen asteen representaatiotkin kuuluvat olennaisena osana, muodostavat omat objektimaailmansa. Me emme hallitse mediaalisuutta, erilaisten representaatioiden tuottamia objektimaailmoja, ne hallitsevat

meitä. Korrelationismin mukaisesti emme kykene irtautumaan näistä objektimaailmoista ja vertaamaan niiden todenmukaisuutta tietoisuutemme ulkopuoliseen kohteeseen.

Vaikka jättäisimme korrelationistisen vastaväitteen huomiotta, voidaan ihmetellä, mikä saa Eikema Hommesin uskomaan, että *Kristuksen kirkastumisen* pohjalta työskennellyt kopioija olisi dokumentoinut sen äärimmäisen tarkasti tekemättä siihen pienimpiäkään muutoksia (muistutettakoon jälleen, että jo mediumin muuttuminen toiseksi on perustavanlaatuinen muutos). Hän ei ota huomioon myöskään 1500-luvun vallitsevia työhuonekäytäntöjä, joita sovellettiin kyseisenä aikana ja vielä paljon myöhemminkin jäljennösgraafikkaa valmistettaessa. Jäljennösgraafikanlehti ei ollut suinkaan vain yhden henkilön aikaansaannos, vaan työhön, joka kesti tavallisesti useita kuukausia, jopa vuosia, osallistui useita käsityöläisiä. Ja kuten edellä on käynyt ilmi, grafiikan jäljennöksiä taideteosten pohjalta valmistaneet käsityöläiset eivät suinkaan kopioineet mekaanisesti vaan tulkitsivat aktiivisesti jäljentämiänsä taideteoksia.<sup>77</sup> Eikema Hommesin tulkinnassa ei siten oteta riittävästi huomioon sitä funktiota, joka jäljennösgraafikalla oli kyseisenä aikana. Vaikka sillä hetkellä, kun piirtäjä tai maalari aloitti kopiointityönsä Rafaelin maalauksen äärellä, sen värialueilla olisikin tapahtunut merkittävää tummentumista, minkä vuoksi hän olisi jäljentänyt ne piirroksensa tai maalauskopioonsa? Eihän hänen tehtävänänsä ollut dokumentoida maalauksen silloista tilaa – tämä olisi anakronistinen tulkinta – vaan aktualisoida *Kristuksen kirkastumisen* oleminen olevaksi. Itse asiassa kopioija olisi siirtänyt mahdolliset tummentumat omaan teokseensa vain siinä tapauksessa, että hän piti niitä teoksen ikonografian kannalta olennaisina. On yllättävää, että vaikka Eikema Hommes viittaakin Palomino y Velascon antamaan ohjeeseen, jonka mukaan maalauksia jäljennettäessä ei ole syytä jäljentää niissä tapahtuneita värinmuutoksia, ja vieläpä tunnustaa, että *Kristuksen kirkastuksestakin* tehdyissä kopioissa maalauksen ikääntymisen ja aiempien restaurointien aiheuttamia vaurioita korjailtiin, hän toisaalla kuitenkin esittää, ettei hänen esimerkkinä käyttämässään tapauksissa, esimerkiksi Cornelis Cortin vuonna 1573 valmistamassa kaiveruksessa tai Nicolas Dorigny vuoden 1699 grafiikanlehdessä tällaisia ”ehostuksia” olisi tehty. Eikema Hommesin näkee Cortin teoksen heijastavan sitä, mitä pidettiin luonteenomaisena Rafaelin ilmaisulle pian *Kristuksen kirkastumisen* valmistumisen jälkeen. Vaikka Eikema Hommes muistuttaakin, että kyseisen maalauksen alkuperäisiä sävyvaihteluita selvitettäessä on suhtauduttava äärimmäisellä varovaisuudella jäljennösgraafikanlehkien todistusvoimaisuuteen, hän kuitenkin viittaa vain kahteen asiaan: kopioijalla on saattanut olla Rafaelista eroava näkemys *chiaroscuro*n käytöstä, ja (viitaten kaiveruksen ominaisluonteeseen) muodot, jotka erottuvat hädin tuskin maalauksessa, leikkautuvat usein selvärajaisina kuparikaiveruksissa. Eikema Hommes huomaa, että Cortin kaiveruksessa ”figuurit on muotoiltu yksilöllisiksi, toisistaan erottuviksi muodoiksi selkeine, kaartuvine ääriviivoineen, jotka tuottavat voimakkaan *rilievo*n vaikutelman.”<sup>78</sup>

Mutta eikö tämä ole luonteenomaista joka ainoalle tänä aikana valmistetulle kuparikaiverukselle? Pelkästään Cortin tekemää kaiverusta tarkastelemalla Eikema Hommes pääättelee, että Rafaelin maalaus oli jo 1500-luvun lopulla alkanut tummentua paikallisesti. Hän otak-



Cornelis Cort Rafaelin mukaan: Kristuksen kirkastuminen, 1573. Kuparikaiverus (Rijksmuseum Rijksprentenkabinet, Amsterdam). Van Eikema Hommes 2004, 200.

suu, että koska kaiverruksessa etualalla kuvattu maisema on vaaleasävyinen, maalauksen tummentumisen on täytynyt tapahtua suhteellisen hitaasti, ja että Cortin ja Vasarin tarkastellessa Rafaelin maalausta sen on täytynyt olla vaaleampisävyinen kuin nykyisin.<sup>79</sup>

Mutta voidaanko kaiverruksen perusteella todellakin tehdä näinkin pitkälle meneviä päätelmiä maalauksen tonaliteetista? Miksi Eikema Hommes voi olla niin vakuuttunut siitä, että hän Cornelis Cortin kaiverrusta tarkastelemalla kykenee tekemään päätelmiä siitä, miten *Kristuksen kirkastuminen* ilmeni juuri sillä hetkellä, kun Cort valmisti kaiverruksensa? Voidaan huomata, että Eikema Hommes tarkastelee Cortin kuparikaiverrusta aivan kuten on tapana katsella teosten dokumenttielokuvia. Sen sijaan, että hänen katseensa pysähtyisi kaiverruksen konventionaalisiiin merkkeihin, hän katsoo niiden "lävitse" sitä suurelta osin itse tiedostamatta – aivan kuten Wetering edellä kuvatussa tarinassa katsoi petankkikuulan "lävitse" kohtalokkain seurauksin. Aivan kuten Wetering "luki" petankkikuulaa ja jätti näin huomiotta sen aineelliset ominaisuudet, sen opaakkisuuden, Eikema Hommes "lukee" Cortin kaiverrusta – hän ei siis tosiasiallisesti näe sitä *todella*. Kuten Wetering kipeässä nuoruusmuistossaan, Eikema Hommeskaan ei kiinnitä huomiota tarkastelemissaan havaintokohteiden pinnan ominaisuuksiin, tässä tapauksessa erityisesti niihin kaiverruksen kvaliteetteihin, jotka ovat tälle ilmaismuodolle väline-erityisiä ja joiden ansiosta se eroaa ratkaisevasti muista mediuumeista, esimerkiksi öljymaalauksesta. Mutta perustavin ongelma Eikema Hommesin tulkinnassa on hänen merkkikäsitteensä. Tätä havainnollistaakseni otan avukseni François Récanatin (1979) käyttämän esimerkin jonka lähtökohta on 1600-luvulla kehitetyssä Port-Royalin logiikan merkkiteoriassa. Kuvitelkaamme että Cortin kaiverrus on *x*, Rafaelin *Kristuksen kirkastuminen* *y*. Näin *x* on representoiva asia, *y* representoitu asia ja *x*:stä *y*:hyn kohdistuva nuoli niiden välinen representaatiosuhde:

$$x \rightarrow y$$

Récanati muistuttaa, että kohtaamme elämässämme päivittäin lukemattoman määrän erilaisia asioita, joista vain osa on tapana mieltää merkeiksi. Kuitenkin mikä tahansa olio voidaan mieltää yhtä lailla asiana (*chose*) kuin jotain representoivana merkinä (*chose représentante; signe*).<sup>80</sup> Cesare Brandin ajattelussa ratkaisevassa asemassa oli kuvan (*immagine*) ja merkin (*segno*) erottelu. Se, kummaksi olio mielletään on riippuvainen siihen suuntaamastamme intentiosta. Brandi esittää, että esimerkiksi tumma pilvi taivaalla voidaan mieltää merkiksi tulevasta sateesta, mutta yhtä lailla se voidaan mieltää ilman tätä toisaalle viittaavaa funktiotaan, pelkkänä pilvimäisenä kaasumuodostelmana. Brandin mukaan kummankin mielteiden perustana on sama mieltävän egon eletystä todellisuudesta fenomenologisessa reduktiossaan eristämä alustava jäsenys, esikäsitteellinen skeema (*schema preconettuale*) joka haarautuu kahdeksi tieksi. Ollessamme kuvan äärellä olemme näiden kahden tien risteyksessä – meidän on tehtävä kriittinen valinta sen välillä, kumpaa niistä lähdemme kulkemaan.<sup>81</sup> Konservattorin tarkastellessa taideteosta hänen huomionsa kohdistuu ensisijaisesti teoksen fyysiseen mediumiin. Taidehistorioitsijan intressi on tavallisesti toinen. Hänen katseensa ei pysähdy taideteosobjektin fyysiseen pintaan vaan hän mieltää teoksen ensi-

sijaisesti johonkin viittaavana merkinä, jotakin representoivana kuvallisena esityksenä. Tarkastellessamme esimerkiksi Cortin puheena olevaa kaiverrusta ensiksi mainitulla tavalla siitä lähtevä nuoli ei saavuta  $y$ :tä vaan kiertyy takaisin lähtöpisteeseensä:



Jos taas lähestymme kaiverrusta siihen liittämämme merkkifunktion kautta, huomiomme kiinnittyy ensisijaisesti sen representoimaan asiaan, Rafaelin maalaukseen, jolloin  $x$ :stä  $y$ :hyn suuntautuva nuoli saavuttaa kohteensa, kuten ensimmäisessä kaaviokuvassa. Ensiksi mainitussa tapauksessa kuparikaiverruksen fyysinen pinta kohdataan opaakkina, jälkimmäisessä läpinäkyvänä – näin siis hyvin kärjistetyksi ilmaistuna. Kuten edellä kerroin Kendall Waltonkaan ei valokuvan läpinäkyvyyteensä väittänyt, ettemmekö kaiken aikaa valokuvaa katsoessamme olisi tietoisia katsovamme sitä emmekä sen kuvaamaa kohdetta. Teoksen mediumi ei voi milloinkaan saavuttaa täydellistä läpinäkyvyyttä. Joka tapauksessa katsoessamme kuparikaiverruksen lävitse siten kuin Eikema Hommes sen tekee, emme ota huomioon merkkiin ja myös representaatioon olemuksellisesti kuuluvaa kaksoisluonnetta, sen yhtäaikaista transparenttisuutta ja refleksiivisyyttä. Récanati kuvaa tätä seuraavasti:<sup>82</sup>

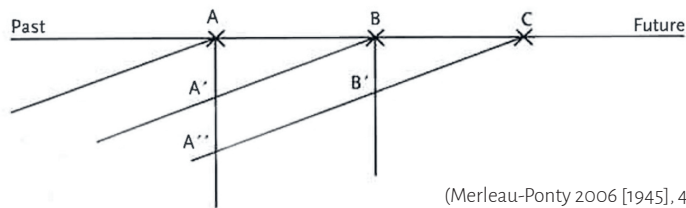


## VII

Ei riitä, että tunnustamme taideteosten annettuuden, meidän on kiinnitettävä huomiomme myös annettuuksien välisiin aste-eroihin. Husserl katsoi, että muistellessani jotakin kohdetta sen annettuus on vähäisempi kuin jos näkisin sen silmiäni edessä; näen mieleeni palauttamani kohteen "sieluni silmin" ikään kuin sumun lävitse.<sup>83</sup> Husserl puhui vuoden 1928 luennoillaan "sisäisestä aikatietoisuudesta" (*inneren Zeitbewusstseins*). Hän käsitti, ettei aika koostu toisiaan seuraavista nyt-hetkistä, jotka muodostaisivat lineaarisen jatkumon. Kokemuksemme ajasta on sitä vastoin intentionaalisuuksien verkosto, jota Husserl kuvasi seuraavalla, Merleau-Pontyn *Havainnon fenomenologia* -teokseensa (1945) liittämällä kaaviokuvalla. Lähtökohtana on ideaalinen nyt-hetki A ja sitä seuraavat ideaaliset nyt-hetket B ja C. Jokaisen uuden nyt-hetken ilmaantuessa sitä edeltänyt nyt-hetki, esimerkiksi A käy läpi muutoksen. Olemme yhä tietoisia siitä, vaikka sen onkin jo painunut sitä seuraavan nyt-hetken B alle. Tavoittaakseni uudestaan menneen nyt-hetken A minun on läpäistävä sen päälle kasautunut ohut aikakerrostuma, retentio, joka erottaa aktuaalisen nyt-hetken B sitä edeltäneestä. Näin tehdessäni en kuitenkaan voi tavoittaa sitä siinä muodossaan, jossa se oli ollessaan vielä aktuaalinen nyt-hetki eli A, muussa tapauksessahan se ei kuuluisi menneisyyteen vaan olisi edelleen nykyisyyttä. Mennyt nyt-hetki voi piirtyä menneenä nyt-hetkenä vain A':na, joka on suhteessa tämänhetkiseen aktuaaliseen nyt-hetkeeni. Mennyt nyt-hetki käy läpi jälleen uuden muutoksen kun uusi nyt-hetki C saapuu. Tässä tapauksessa mennyt nyt-hetki ei ole enää retentio A' vaan retention retentio A'. Tämän vuoksi se aikakerrostuma



nyt-hetkessä C, joka erottaa minut menneestä nyt-hetkestä A, on yhä paksumpi. Siirtyes-  
sämme nyt-hetkestä A sitä seuraavaan nyt-hetkeen B ja sen jälkeen tulevaan nyt-hetkeen C,  
nyt-hetkestä A muodostuu siis ensin retentio A' ja sitten retention retentio A". Edellytys sil-  
le, että kykenemme mieltämään A':n sitä edeltäneen A:n retentioksi – tai "varjostumaksi"  
(*Abschattung*), kuten Husserl sitä myös kutsuu – ja A":n puolestaan A':n retentioksi tai varjos-  
tumaksi on passiivinen synteesi, joka sitoo aktuaaliset ja menneet nyt-hetket yhteen.



(Merleau-Ponty 2006 [1945], 484)

Sisäisessä aikatietoisuudessa minulle ei siten ole annettu nyt-hetkeä A sen paremmin kuin sen retentioitakaan A', A" tai A"". Se, mikä minulle on annettu on mennyt nyt-hetki A, joka kajastaa lävitse retentiosta A', mennyt nyt-hetki A', joka kajastaa lävitse retention retentiosta A" ja niin edelleen. Merleau-Pontyn mukaan näemme menneet nyt-hetket kuin katselisimme rantaveden pikkukiviä virtaavan vedenkalvon lävitse.<sup>84</sup> Nostaessamme kiven vedestä, huomaamme, että sen pinta on hioutunut veden hankauksessa sileäksi. Tulleet nyt-hetket, jotka ovat aktuaalisen nyt-hetken näkökulmasta jo menneitä nyt-hetkiä, ovat jättäneet siihen jälkensä. Mutta myös tulevat nyt-hetket tulevat jättämään siihen oman jälkensä. Aika ei tosiasiallisesti koostu pysäytetyistä nyt-hetkistä vaan menneeseen suuntautuvista retentioista ja tulevaan suuntautuvista protentioista. Aika ei ole staattinen vaan ekstaattinen, se on tavoitettavissa vain elämällä sitä.

Edellä kuvattu painumisilmiö ei koske vain aikaa. Husserl esitti, että geometrian ideaalisten perusmuotojen – esimerkiksi neliön, suorakulmion, ympyrän ja kolmion – tosiasiallinen alkuperä olisi antiikin esigeometrikkojen tekemissä välittömässä aistihavainnoissa; että geometriset perusmuodot olisi tuotettu kuvitteellis-aistimellisesti eideettisen muuntelun keinoin.<sup>85</sup> Husserl väitti että vuosisatojen kuluessa geometria, ja luonnontieteet ylipäänsä, olisivat menettäneet kosketuksen alkuperänsä inhimillisessä elämis- ja kokemusmaailmassa. Husserl näki tämän perustan, alkuihmeisyyden, kajastavan vain hyvin heikkona myöhemmin sen päälle kerrostuneiden ideaalisuuksien alta. Hänen mukaansa tieteen totuudellinen perusta oli tavoitettavissa vain palaamisella näihin alkuihmeisyyksiin. Husserl muistutti kuitenkin, ettei palautettu ilmeisyys ole koskaan pysyvää; se on uudelleenaktivoitava kerta toisensa jälkeen.<sup>86</sup>

Miten tämä liittyy jäljennösgrafikkaan ja konservointiin? Ensiksi mainittuun siten, että jonkin tietyn taideteoksen pohjalta kerta toisensa jälkeen valmistettuja jäljennösgrafikan editi-

oita voidaan samalla tavalla pitää kerrostumina, jotka hautaavat niiden lähtökohtana toimineen taideteoksen itseannettuuden ja alkuihmeisyyden yhä syvemmälle toisiaan seuraavien aktuaalisten nyt-hetkien pinnan alle. Tämä painuminen on vielä voimakkaampaa tapauksissa, joissa jäljennösgraafikan tekijällä ei ole ollut pääsyä itse jäljennettävän taideteoksen äärelle vaan hän on joutunut tyytymään sen pohjalta aiemmin valmistetun jäljennösgraafikanlehden siitä antamaan informaatioon. Trevor Fawcettin mukaan vain hyvin harvoin kaivertaja työskenteli jäljennettävä maalaus edessään, ja vaikka näin olisikin ollut, hän jätti huomiotta pääosan teoksen pinnan yksityiskohdista – siveltimenvedot, maalin impastot ja kuullotukset korvautuivat pisteiden, suorien ja kaartuvien sekä ristikkäisten viivojen ja vinoneliöiden ”oudolla koodistolla”<sup>87</sup> Vivien Lee Atwood kertoo, että 1600-luvulla jäljennösgraafikanlehti syntyi työhuoneella monien eri toimijoiden välisenä ryhmätyönä. Atwood on huomannut, että joillakin jäljennösgraafikan tekijöillä oli mahdollisuus tarkastella jäljennettävää maalausta paikan päällä. Usein heidän oli kuitenkin tyydyttävä muiden kyseisen teoksen pohjalta valmistamiin piirroksiin. Joissakin tapauksissa jäljennösgraafikanlehden lähtökohtana oli aiemmin valmistunut kyseisen teoksen pohjalta tehty grafiikanlehti.<sup>88</sup> Atwood mainitsee useita esimerkkejä tällaisesta. Näissä tapauksissa jäljennösgraafikanlehdet olivat itse asiassa, husserlilaisittain ilmaistuna, kolmannen asteen representaatioita. Emme saa myöskään unohtaa sitä tosiasiaa, että jäljennösgraafikanlehdet tehtiin työhuoneella useiden henkilöiden välisenä yhteistyönä, jossa yksi käsityöläinen valmisti alustavan piirroksen työstettävää painolaattaa varten, toinen hahmotteli etsausneulalla sommitelman pääpiirteet pohjustetulle painolaatalle, joka sitten syövytettiin, kolmas henkilö teki kaiverrustyön ja neljäs kaiversi painolaattaan mahdollisesti liitetyn tekstin. Jäljennöstyötä valvoi mestari. Työhuoneilla työskenteli myös apupoikia. Aluksi kisälleille uskottiin yksinkertaisempia työtehtäviä, mutta heidän taitojensa kehittyessä heille annettiin yhä enemmän itsenäisyyttä ja heille uskottiin yhä vaativampia työtehtäviä mestarin pitäytyessä antamaan valmistuvalle painolaatalle ainoastaan viimeisen silauksen.<sup>89</sup>

On huomattava, että taideteokselle kerta toisensa jälkeen tehtyjä konservointitoimenpiteitä voidaan myös pitää päällekkäisinä kerrostumina. Poiskuurimalla näitä kerroksia emme tosiasiallisesti voi tavoittaa alkuperäistä – tuotamme sen sijaan uuden ilmeisyyden, jota ei ole milloinkaan ollut ennen tätä ”paljastamisen” aktia. Rekonstruoija, joka lähtee elämänsä aktuaalisesta nyt-hetkestä B ja pyrkii tavoittamaan menneen nyt-hetken A, ei tavoita sitä vaan sen sijasta retention siitä, menneen nyt-hetken A’.

## VIII

Edellä olen käsitellyt toisen asteen representaatioiden yhtä tyyppiä: kuvallisia esityksiä. Ymmärtääksemme aihettamme näkökulmaa on vielä laajennettava. Toisen asteen representaatiot eivät suinkaan rajoitu vain kuvallisiin esityksiin, meidän on tarkasteltava myös sitä, millaisen läsnäolon tuottavat taideteosten pohjalta laaditut kirjalliset kuvaukset, *ekfrasiset*. W.J.T. Mitchellin mukaan voimme suhtautua niihin kolmella eri tavalla: voimme korostaa niiden väline-erityisyyttä, mikä johtaa siihen, että suhtautumistamme leimaa

välinpitämättömyys ja skeptisyys (*ekphrasistic indifference*): emme usko niiden kykenevän tuomaan silmiemme eteen kuvattua taideteosta. Ekfrasis nähdään tässä katsantokannassa vain hieman hämäränä ja vähäpätöisenä kirjallisena kuriositeettina. Toista lähestymistapaa Mitchell kutsuu "ekfrasistiseksi toiveeksi" (*ekphrasistic hope*). Tässä näkökannassa ekfrasiksista aletaan löytää arvoja; emme edelleenkään kuvittele niiden kykenevän tuomaan taideteosta kohdattavaksemme tavalla jolla sen kohtaisimme kasvotusten. Ekfrasis antaa meille kuitenkin kyvyn nähdä teos ikään kuin "sielumme silmin", oman imaginaarisen kuvittelukykyämme ja kuvauksessa käytettyjen performatiivista funktiota palvelevien kielellisten metaforien voimalla. Ekfrasistisesta toiveikkuudesta on kuitenkin löydetty omat vaaransa. Niitä vastaan pyrimme varustautumaan ekfrasistisella pelolla (*ekphrasistic fear*), joka saa meidät pysyttelytymään mediumien luontaisiksi miellettyissä eroissa, tunnustamaan sen yhteismitattomuuden, jonka on nähty olevan eri ilmaisumuotojen välillä. Mitchellille ekfrasistinen toive merkitsee sitä vastoin transgressiota, toiseuden ylittämistä, symbolisten ja ikonisten kuvausten, konventionaalisten ja luonnollisten merkkien, ajallisten ja tilallisten modusten, näkö- ja kuuloaistimusten välille pystytettyjen vastakohtaparien murtamista. Ekfrasikset eivät kuitenkaan lopultakaan tavoita täydellisesti kuvaamiaan kohteita, ne jäävät siis aina olemuksiltaan figuratiivisiksi. Itse asiassa ekfrasisten ja kuvauskohteiden välille on välttämättä jäätävä välimatka; kuvatun kohteen on tultava vain "ikään kuin" läsnäolevaksi.<sup>90</sup>

Mitchell viittaa Murray Kriegeriin, joka on esittänyt, että ekfrasiksen on muutettava kielellinen, läpinäkyvä mediuminsa fyysisten taideteosobjektien käsinkosketeltavaksi aineellisuudeksi. Mitchellin mukaan tämä voi käydä päinsä muun muassa kuvausten eloisuuden ja yksityiskohtaisuuden avulla, sekä kiinnittämällä huomiota käytettyjen ilmaisujen ruumiillisuuteen. Mitchell toteaa ekfrasistisen figuurin toimivan siten kuin kielelliseen rakenteeseen upotettuna kaikkea representoitavuutta väistävänä mustana aukkona, joka on täysin rakenteen ulkopuolella, mutta siitä huolimatta vaikuttaa siihen monin eri tavoin.<sup>91</sup> Tämä vie ajatukset Jacques Lacanin "ekstimiteettiin" (*extimité*), tiedostamattomaan Toiseen, *Reaaliseen*, joka vaikuttaa subjektin kaikkein sisimmässä. Ekstimiteetti ei ole ennen kieltä vaan siinä on kyse kielellisyyden itsensä tuottamasta merkityksen ylimäärästä, joka ei ole palautettavissa sen paremmin symboliseen kuin imaginaariseenkaan rekisteriin.<sup>92</sup> Ekfrasistisen runouden on kokonaisuudessaan nähty edustavan kirjallista lajityyppiä, jossa sana pyrkii tavoittamaan itselleen yhteismitattoman. Muistamme kuinka G. E. Lessing teki *Laocoön*-teoksessaan (1766) jyrkän erottelun sana- ja kuvataiteen välillä sijoittaen ensiksi mainitun puhtaasti ajallisen, jälkimmäisen tilallisen taiteen kategoriaan.<sup>93</sup> Ekstimiteetin valossa kieli jo itsessään paljastuu kuitenkin ristiriitaiseksi, sen sisällä vaikuttaa outo ja vieras (*unheimlich*) voima. Mitchell viittaa siihen kritiikkiin, joka on kohdistunut ekfrasisten väitettyyn erityislaatuisuuteen. On väitetty, ettei taideteoksien pohjalta laadituissa ekfrasiksissa olisi mitään erityistä ominaispiirrettä, joka erottaisi ne mistä tahansa kohteesta annetusta kirjallisesta kuvauksesta. Mitchell ei semiootikkona kuitenkaan tunnusta eri mediumien välisiä raja-aitoja. Hänen mukaansa ei ole olemassa perustavanlaatuisia eroa tekstien ja kuvien välillä eikä siten myöskään niiden välistä yhteismitattomuutta. Mitchell esittää etteivät puheaktit – joi-

den piiriin hän laskee kuuluviksi myös kuvataideteokset – ole mediumispesifejä. Hänen mukaansa merkityksen tasolla kuvallisten ja sanallisten esitysten välillä ei ole huomattavia eroavaisuuksia. Erot, joita niiden väliltä on löydettävissä sijoittuvat merkitystyyppien (*sign-types*) tasolle: formaalisiin ja materiaalsiin ominaisuuksiin sekä toisaalta institutionaalisiin traditioihin. Mitchell näkee kielellisten ja kuvallisten esitysten erottelun pohjalla toimivan subjekti-objekti -erottelun, jossa aktiivinen, puhuva ja näkevä subjekti asettuu vastakkain passiivisen ja äänettömän havaintokohteen, *Gegenstandin*, välillä. Tämä on johtanut hänen mukaansa moniin alistaviin valtahierarkioihin Saman ja Toisen, esimerkiksi aikuisen ja lapsen tai valkoisen ja mustan miehen välillä. Mitchellin mukaan niin ekfrasistinen toive kuin ekfrasistinen pelkokin heijastelevat pohjimmiltaan omia pelkojamme vieraan edessä – onko tämä tosiasiallisesti pelkoa oman itsemme vierautta, sen ekstimiteettiä kohtaan? Entä minkä position Mitchell varaa ekfrasiksen laatijalle? Tämä asettuu ekfrasiksessa kuvatun kohteen ja sen lukijan väliin, välittäjäksi, joka – ekfrasistisen toiveen täytyessä – *näkee* kuvaillun kohteen ”sielunsa silmin”. Ekfrasis asettuu siihen kahden toiseuden väliin. Ekfrasiksen tapahtuminen ei ole tavoitettavissa subjekti-objekti -rakenteen kautta, ekfrasis on ”ennen” subjektia ja objektia – aivan kuten *mimesiskin*. Ekfrasiksessa on kyse kielen tapahtumisesta, jossa muodostuu välitys, *Vermittlung*, Saman ja Toisen, sanan ja kuvan väliin.<sup>94</sup> Jotta ekfrasista voitaisiin ajatella näin, se olisi ymmärrettävä nykyistä laajemmassa merkityksessä ekfrasistisena periaatteena, ei enää vain tyypitetystä merkityksessään kirjallisen lajityyppinsä edustajana.

## IX

Miten tämä välitys ilmenee teoskuvauksissa, jotka eivät enää suoranaisesti edusta ekfrasista vaan kuuluvat jo taidehistorian diskurssiin? Matthew Rampley on tarkastellut italialaisen taidehistorioitsija Roberto Longhin (1890–1970) ja brittiläisen taidemaalari-kriitikon Adrian Stokesin (1902–1972) kirjoittamia teoskuvauksia. Rampleyn mukaan kumpikin heistä pyrki tietoisesti performatiivisella kirjoitustyyllillään manifestoimaan välitöntä, intuitiivista kohtaamistaan taideteosten kanssa. Keinona tähän oli perinteisen, etäännyttävän ja objektivoivan kirjoitustavan hylkääminen ja siirtyminen käyttämään kuvailevaa kieltä, kirjallisia trooppeja, epätavallisia metaforia, ironiaa, assosiatiivista leikillisyyttä ja tietoista anakronistisuutta. Sen sijaan, että kieli olisi redusoitunut puhtaaksi kommunikointivälineeksi, jonka olisi ollut vetäydyttävä näkyvistä välittämänsä merkityksen tieltä, kieli aineellistui omassa mediaalisuudessaan.<sup>95</sup> *Presentness*, taideteoksen kohtaaminen omassa fyysisyydessään läsnäolevana oli Adrian Stokesin lähestymistavan perustana. Mitä hän tarkoitti puhuessaan *presentnessistä*? Palatkaamme tarkastelemaan valokuvan mediumia, valokuvanhan on usein väitetty tuovan kuvauskohteensa lähemmäksi katsojaa kuin mikään muu ilmaisuväline. On väitetty, että esimerkiksi jostakin veistoksesta otettua valokuvaa tarkastellessamme koemme tulevamme yhtä lähelle sitä kuin jos tarkastelisimme veistosta silmiemme edessä. Kyse ei tietenkään ole siitä, että kokisimme veistoksen tulevan kokreettisen käsinkosketeltavaksi valokuvan välityksellä. Tämä tunne läheisyydestä (*proximity*) ei synny vain siitä, että mitä lähemmäksi kohdetta tulemme, sitä enemmän yksityiskohtia siitä erotamme. Sen, mikä

valokuvassa tuottaa tämän vaikutuksen erityislaatuista lähelläolosta täytyy Mikael Petterssonin mukaan liittyä tietoomme valokuvan ottamistapahtumasta, ja siihen, että yhdistämme mielessämme tietynlaisen kuvan sisällön meitä fyysisesti lähelle sijoittuvaksi. Emme voi myöskään unohtaa tiedollista aspektia. Se, että jokin tulee äärimmäisen lähelle, tuo mukanaan episteemisen arvon; asettuessamme lähelle tarkastelemaamme kohdetta saamme siitä yhä yksityiskohtaisempaa informaatiota.<sup>96</sup> Gregory Currielle puolestaan valokuvan mieltäminen jäljeksi toimii selittävänä tekijänä valokuvan tuottamalle läheisyyden illuusiolle. Onhan niin, että jäljillä on nähty olevan hyvin suora ja välitön yhteys niihin olioihin, jotka ne ovat jättäneet: "Se, että minulla on hallussani jostakin henkilöstä otettu valokuva, hänen kuolinnaamionsa tai jalanjälkensä tuo minut lähemmäksi tätä henkilöä kuin mikään käsintehty kuva."<sup>97</sup> Representaatio vaatii todellakin aina etäisyyttä, välimatkaa kuvattavasta kohteesta. Currie palaa siis jälleen kausaalisuuteen. Hän ei kuitenkaan ota huomioon sitä, että hänen kuvaamaansa läsnäoloa kontaminoi aina poissaolo: jotta jokin voisi ilmetä jälkenä, sen, mikä jäljen on jättänyt, on oltava poissa. Valokuvassa kummittelee siis puute (*manque*), ekstimateetti. Vielä uuden katsantokulman *presentnessiin* tarjoaa Ernst Gombrichin kertoma tarina naisesta, joka koki pääsevänsä lähemmäksi Tizianin *Temppelivero*-maalausta tarkastelemalla siitä otettua mustavalkokuvaa kuin jos olisi astunut Dresdenin museoon, jossa teos oli näytteillä.<sup>98</sup> Taideteoksen läheisyyttä ei siis mitenkään voida palauttaa taideteosobjektin fyysisen läheisyyteen, siihen että se on minua konkreettisesti hyvin lähellä. Voitaisiin kenties ajatella, että Stokes tarkoittaa *presentnessillään* jotain samankaltaista kuin mihiin tässä viitataan. David Carrier toteaa, että Stokesin teoksissaan *The Quattro Cento* (1932) ja *Stones of Rimini* (1934) antamat kuvaukset taideteoksista oli tarkoitettu luettaviksi kyseisten taideteosten äärellä.<sup>99</sup> Stokesilla kyse oli siis taideteoksen, kuvan, yksilöllisestä kohtaamisesta juuri tietyllä hetkellä, juuri tietyssä valaistuksessa, juuri tietyssä mielentilassa, jossa tiedostamattomasta nousee ennakoimattomia kuvia. Tällaista on aina pidetty taidehistoriassa ongelmallisena, epätieteellisenä. Matthew Rampleykin pitää Stokesia liian yksilöllisenä, liian tiukasti omiin esteettisiin makumieltymyksiinsä kahlittuna, jotta hänen lähestymistapaansa voitaisiin seurata vakavassa taiteentutkimuksessa. Carrierin mukaan Stokesin tapa lähestyä taideteoksia irrotettuna historiallisesta ja kulttuurisesta kontekstistaan ajaa hänet taidehistoriallisen tutkimuksen ulkopuolelle. Rampley ei myöskään usko, että Stokesin kirjoitustapa kykenisi tuomaan taideteoksen materiaalisuuden yhtään lähemmäksi lukijaa; hänen mukaansa Stokesin retorinen, maalaileva kirjoitustyyli sitä vastoin etäännyttää lukijan kuvaillusta taideteoksesta.<sup>100</sup> Mutta onko todella näin vai olisiko pikemminkin kyse siitä, ettei Rampley kykene kohtaamaan *presentnessin* erityisyyttä, mikä merkitsisi perimmältään *olemisen ja edellä kuvatun välityksen* kohtaamista.

Mitä siis perimmältään merkitsee olla tämän tapahtumisen, tämän välityksen vaikutuspiirissä? Georges Didi-Huberman aloittaa teoksensa *Devant l'Image* (1990) kuvaamalla paradoksia, jonka hän kokee asettuessaan kuvan eteen. Se, mikä vaikuttaa ensikatsomalta täysin selvältä ja tarkalta, paljastuukin kohta hämäräksi ja epäselväksi. Se, mikä näytti aluksi täysin ilmeiseltä, ei olekaan sitä, vaan kantaa mukanaan jotain sellaista, mikä ei miten-

kään voi tulla ilmeiseksi, mikä ei mitenkään ole representoitavissa. Se, mikä sai meidät pitämään kohtaamiemme havaintokohteita täysin selvinä ja ongelmattomina onkin vain pitkän kiertotien – sanojen tuottaman välityksen – tuottamaa vaikutusta, kielen tapahtumista.<sup>101</sup> Sanat ja käsitteet ovat meille ainoa väline, jolla kykenemme rajaamaan selviä ja tarkasti rajautuvia olioita (*pragmata*) välittömästi kohtaamastamme jäsentymättömästä ilmiömaailmasta. Didi-Hubermanin mielestä meidän olisi kuitenkin maltettava mielemme. Sen sijaan, että ottaisimme kuvan oikopäätä hallintamme sanoilla ja käsitteillä, sulkisimme sen levinäsilaisittain ”sanotun” (*le Dit*) muurien sisäpuolelle, meidän olisi pitkitettävä oleskelua epävarmuudessa, tässä signifiassissa, jossa sanat ja käsitteet hankautuvat toisiaan vasten. Voimme antautua tälle epävarmuudelle, voimme jopa tuntea mielihyvää, *jouissance*, tässä *Fort-Da*:n liikkeessä, jossa häilymme tiedon ja ei-tiedon, yksittäisen ja yleisen, sen, minkä kykenemme nimeämään ja sen, mikä väistää loputtomasti nimeämistä, välillä.<sup>102</sup> Didi-Huberman on ollut kiinnostunut amerikkalaisista minimalistisista veistoksista, joiden muotokieli on redusoitu äärimmilleen mustiksi maalatuiksi geometrisiksi perusmuodoiksi, kuutioiksi ja suuntaissärmiöiksi. Asettuessaan tällaisten ulkopinnaltaan mustaksi maalattujen, onttojen perusmuotojen eteen, teosten, jossa modernismin ideaalien mukaisesti ei pitänyt olla mitään muuta kuin se, mikä niistä voidaan välittömästi silmin havaita, Didi-Huberman koekekin kohtaavansa ne – ei suinkaan selvinä ja tarkkaan rajautuvina perusmuotoina – vaan mustina läiskinä, joiden äärellä hän tuntee olonsa levottomaksi.<sup>103</sup> Hän nimittäin kokee, etteivät kuutiot ja suuntaissärmiöt pysy ulkorajojensa sisällä vaan muuttavat lakkaamatta muotoaan. Niiden sisällä on jokin, joka pyrkii ulos: ekstimateetti. Kuinka pelkkä geometrinen perusmuoto voi saada aikaan tällaisen vaikutuksen?<sup>104</sup> Juuri siksi, ettei teos – ainutkaan taideteos – ole redusoitavissa siihen, mitä siinä ensikatsomalta voimme nähdä. Didi-Huberman toteaa, että Tony Smithin kuutio on ulkopinnaltaan yhtä musta kuin on tämän ontton kuution sisäpuoli, johon ei pääse valoa<sup>105</sup> – sitä hän ei voi mitenkään *nähdä* – sen paremmin kuin Louis Marin olisi kyennyt näkemään Trajanuksen pylvään sisäpuolta. Tätä on taideteoksen tuottama läsnäolo, *presentness*, joka ei ole milloinkaan staattista vaan ek-staattista. Kyse on läsnäolosta, jota kontaminoi poissaolo. Tässä näkemisessä häilymme sisä- ja ulkopuolen välillä, aivan kuten Marin, joka häilyi Trajanuksen pylvään ulkopuolen matalareliefin ja sen sisäpuolen hämärässä sylinterissä kohoavan kierreportaikon välillä.

Keskittyessään tarkastelemaan kohteen pinnan kvaliteetteihin Adrian Stokes antaa yhtäläisen arvon kaikelle sille, mitä kohtaa, jakamatta havaitsemaansa *ergoniin* ja *parergoniin*, pää- ja sivuasioihin. Astellessaan venetsialaisella kadulla katukiveyksen halkeamat, kulumat ja muut ikääntymisen jäljet ja rakennusten satunnaiset koristelut ovat yhtä merkityksellisiä kuin arkkitehtuurin suuret linjat tarkkaan harkittuine massoitelluineen ja yksityiskohtineen. Kaikkein huomionarvoisinta on kuitenkin se, että Stokes on kirjoittanut äärimmäisen pikkutarkasti kohdettaan kuvailevat teoskuvauksensa kohteista ottamiensa valokuvien pohjalta, *presentness* aktualisoituu poissaolon kautta – sitä eivät tuota kohteet itsessään vaan se syntyy kohteiden, niistä näpättyjen valokuvien ja näitä otoksia tarkastelevan subjektin välityksenä.<sup>106</sup>

Minkä laatuisen läsnäolon Stokes siis kykeni tuottamaan teoskuvauksissaan käyttämällään kielellä? Francis Wolff on erottanut toisistaan ”kielimaailman” (*langage-monde*) ja ”puhunta-maailman” (*parole-monde*).<sup>107</sup> Nämä kaksi maailmaa edustavat hänelle kahta toisistaan poikkeavaa tapaa ”sanoa maailma” (*dire le monde*). Palaamme jälleen kielellisten lausumien performatiivisuuteen; maailmaa ei vain ilmaista, vaan se myös tuotetaan sanoilla. Kielimaailma edustaa Wolffille tieteiden ristiriidattomuuden laille perustuvaa ja objektiivisuuteen pyrkivää modusta, puhuntamaailma sitä vastoin subjektiivista näkökulmaa. Se on maailma elettyinä, niin kuin jokainen meistä sen kohtaa omasta rajatusta näkökulmastaan käsin. Maailmani muodostuu kaikesta siitä, mitä siitä voin ilmaista, mutta juuri sen vuoksi, että minulla on käytettävissäni aina vain oma rajattu perspektiivini, en kykene koskaan ilmaisemaan siitä kaikkea. Kuten Didi-Huberman toteaa, se, että jokin antautuu nähtäväkseni johtaa aina oman näkemiseni problematisoitumiseen – mitä juuri *minä* näen.<sup>108</sup> Vaikkei puhunta siis voi tavoittaa kuin pienen kaistaleen kulloinkin tietoisuudellemme ilmenevästä kohteesta, se kaikki muu mitä kohteesta voisin ilmaista on virtuaalisesti läsnä kaikessa siinä, mitä kulloisestakin kohteesta kulloinkin sanoillani ilmaisen. Joka kerta ilmaistessani jostakin havaitsemastani kohteesta jotakin, puhuessani siitä, koettelen sitä, mitä kaikkea kyseisestä kohteesta voisinkaan ilmaista. Käyttämäni kielellinen ilmaisu asettuu suhteeseen niiden lukemattomien muiden tapojen kanssa, joilla kohtaaminen tämän saman kohteen kanssa voisi tapahtua. Avatessani suuni asetun siis aina suhteeseen äärettömän kanssa. Mutta yhtä lailla asetun suhteeseen myös sanojen totaliteetin kanssa; puhuntamaailma on sekä ääretön että totaliteetti. Hetkellä, jolloin minusta tuntuu siltä, etten pysty löytämään oikeita sanoja, minulla on kuitenkin vahva tunne siitä, että ne ovat olemassa, vain odottamassa löytymistään. Kirjallisuudessa kohtaamme Wolffin mukaan näitä uusia tapoja ”sanoa maailma”, sanoa ääretön ja totaliteetti samanaikaisesti. Kirjallisuus siis koettelee sanottavuuden rajoja yhtä lailla kuin maalaus omassa yhtaikaisessa läpinäkyvyydessään ja läpitunkemattomuudessaan.<sup>109</sup>

Stokes ei ole suinkaan ainoa, jonka on ollut taideteoksen äärellä luovuttava tavanomaisesta kielenkäytöstä. Carl Hausman toteaa, että 1800-luvun jälkipuolen Ranskassa toimineiden taidekirjoittajien oli Cézannen teosten äärellä luovuttava aiemmasta jargonistaan ja löydettävä uusi puhumisen tapa, joka kykenisi vastaamaan näiden teosten täysin niitä edeltäneestä taiteesta poikkeavaan muotokieleen. Hausmanin mukaan tällainen kieli löytyi kuitenkin vasta Cézannen kuoleman jälkeen. Kyse ei ollut uusien sanojen ja käsitteiden keksimisestä vaan siitä, että vakiintuneita käsitteitä ryhdyttiin hyödyntämään täysin uudella tavalla yhdistelemällä niitä ennakoimattomasti ja käyttämällä niitä poikkeavissa asiayhteyksissä. Myös kielikuvat saivat yhä tärkeämmän roolin. Hausman toteaa, että tällaisilla elinvoimaisilla kielikuvilla oli aivan omat viittauskohteensa, jota ei enää voinut palauttaa niihin reaali-maailman olioihin, joihin näillä metaforisilla muodosteilla viitattiin. Hän ottaa esimerkikseen tutun ilmauksen ”terävä kieli”. Ymmärrämme, ettei tämän kielikuvan viittauskohde ole teroitettujen veitsien terävyys sen paremmin kuin kieli orgaanisena suun elimenä vaan ajan ja paikan kategoriat ylittävä objekti, jolla on oma funktionsa kielen metafo-

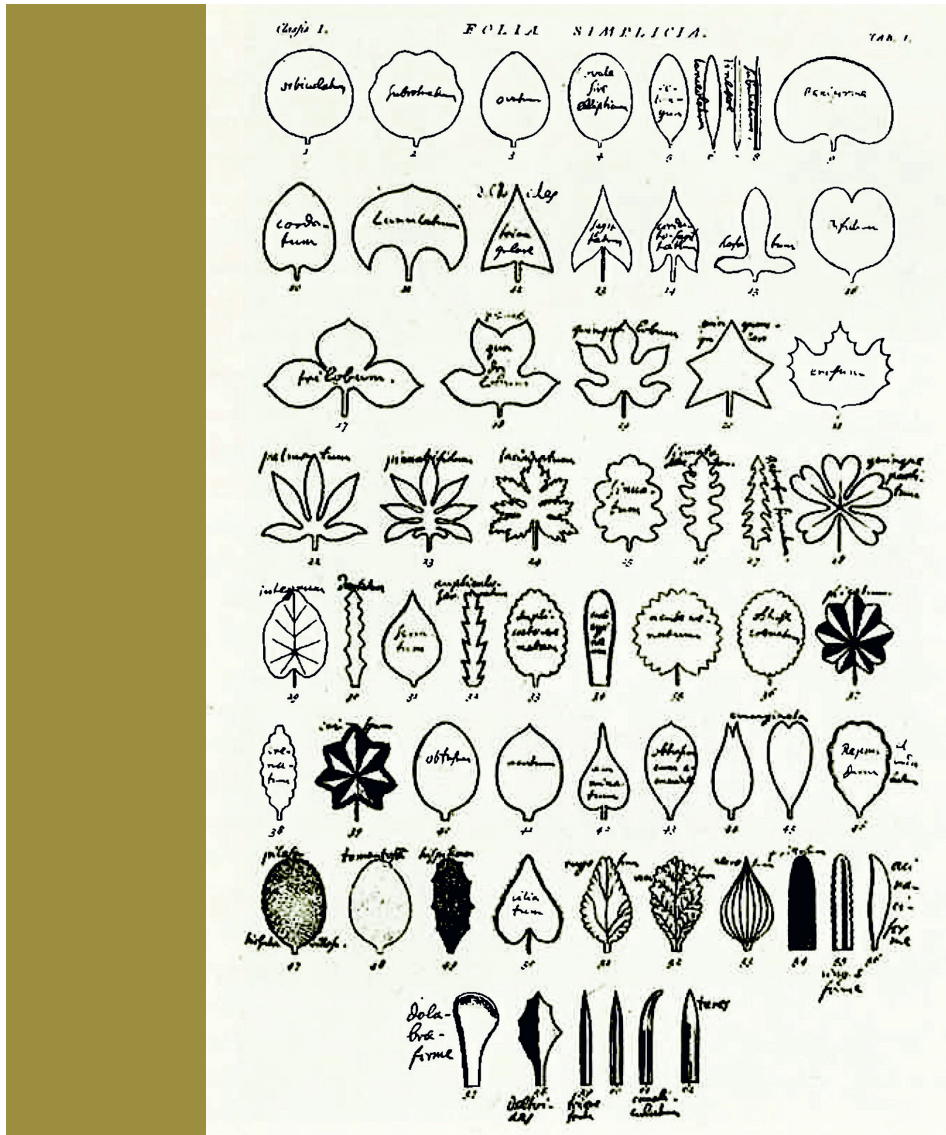
risissa viittaussuhteissa.<sup>110</sup> Hausman toteaa hieman hämärästi, että toimiakseen funktiossaan tällaisilla metaforisilla muodosteilla tulisi olla wittgensteinilaisittain ”perheyhtäläisyyden” (*family resemblance*) kaltainen suhde kuvaillun teoksen havaittaviin ominaisuuksiin.<sup>111</sup> Perheyhtäläisyys ei tässä yhteydessä vaikuta riittävän selitysvoimaiselta. Sen pohjalta tuskin voidaan päätellä, onko jokin taideteoksen kuvailussa käytetty kielikuva jotakin toista kielikuvaan asianmukaisempi. Sama pätee ekfrasisten kohdalla. Mitchellä seuraten voidaan todeta, ettei taideteosten pohjalta laadituissa ekfrasiksissa ole mitään sellaista perheyhtäläisyyttä, mikä erottaisi ne mistä tahansa muusta olioryhmästä tehdyistä kuvauksista.<sup>112</sup> Joka tapauksessa Hausman katsoo, että metaforat ovat tarpeen, kun taidekirjoittaja kohtaa perustavanlaatuisella tavalla aikaisemmista eroavan taideluomuksen tai kun hän palatessaan jonkin aikaisemmin käsittelemänsä teoksen pariin löytää siitä jonkin täysin uuden sisällön. Hänen mukaansa metaforat ovat suorastaan välttämättömiä, kun aikaisemmin tutkimuksen kohteena olevia taideteoksia tarkastellaan uudessa valossa, tuoreesta näkökulmasta.<sup>113</sup>

Mutta voidaanko kirjaimellisten ja metaforisten ilmaisujen välille edes vetää tarkkaa rajaa? Derridan mukaan näin ei voida tehdä. Hän katsoi, että kieleemme vakiintuneet yleiskäsitteetkin ovat tosiasiallisesti kuolleita metaforia, joiden perustan muodostava aistimellisuus on hioutunut pois käytössä – tämä inhimilliseen elämismaailmaamme sijoittuva ”alhainen” alkuperä, joka on kirjoittautunut käsitteisiimme kuin näkymättömällä valkealla musteella, voidaan kuitenkin palauttaa näkyväksi. Derrida koki tehtäväkseen löytää ne reagenssit, joilla tämä uudelleen ilmeneväksi saattaminen kävisi päinsä.<sup>114</sup> Tämä käsitteiden aistimellisuuden poishioutuminen - kuvitelkaamme, miten veitsenteroittaja teroittaa veistä hankaamalla sitä öljykiveä vasten pyörittäen liikkeillä - on käsitteellistämisen, idealisoinnin liikettä, *Aufhebungia*. Palauttakaamme mieleemme kuva Trajanuksen pylvästä ja sen sisäpuolen hämärässä spiraalimaisesti ylöspäin kohoavista kierreportaista. Derrida on tarkastellut juuri tätä reproduktiivisen kuvittelukyvyn varaan rakentuvaa ideaalisaatioprosessia ja kuvien muodostamisen kykyä, jossa inhimillinen ymmärrys asettuu hallitsemaan aistimellista momenttia ensin negeeraamalla välittömät aistihavaintonsa, sitten sisäistäen ne, *Erinnerung*, ja lopulta varastoiden ne ikään kuin hämärään kaivoskuiluun – kuvitelkaamme Trajanuksen pylvään hämärää sisäpuolta – joka muodostaa perustan kuvien muodostamisen kyvyille, *Einbildungskraftille*. Näin syntyvät kuvat eivät enää jäljittele mimeettisesti havaittavaa reaalityodellisuutta vaan ovat säilyttäen-kumottuja ideaalisia muodostelmia (*Cebilde*).<sup>115</sup> Tässä idealisoinnin työssä yksittäinen alistetaan aina yleiselle, materiaallinen aineettomalle: aistittava merkittäjä (*signifiant*) ideaaliselle merkitylle (*signifié*). Tämä ”ei-samanlaisen samastaminen” muodostaa käsitteenmuodostuksemme perustan, minkä jo Friedrich Nietzsche ymmärsi. Vaikkapa käsite ”puunlehti” voisi synnyttää vaikutelman, että luonnosta voimme löytää lehden ideaalimuodon, *Urformin*, jota yksittäiset puunlehdet omalla puutteellisella tavallaan pyrkisivät jäljittelemään. Näin ei tietenkään ole asianlaita. Käsite ”puunlehti” on muodostettu sivuuttamalla yksittäisten lehtien väliset luontaiset eroavuudet – luonnosta emme voi tietenkään milloinkaan löytää kahta täysin identtistä puunlehteä.<sup>116</sup>



Derrida käsitteli *Mythologie blanche* -teoksessaan (1972) Anatole Francen *Epikuroksen puutarhassa* (1895) kuvaamaa Polyfiloksen ja Aristoksen välistä dialogia. Tässä vuoropuhelussa keskustellaan juuri siitä, miten länsimaisessa metafysiikassa aistimellinen korvautuu vähä vähältä ja vääjäämättä ideaalisella, vain ajattelun tasolla tavoitettavalla merkityksellä. Polyfilos käyttää kielikuvanaan kolikkoon lyötyjen merkintöjen poishiomista. Kun kolikkoa hiotaan riittävän kauan, siitä häviää kaikki se, mikä erottaa sen muista kolikoista, siihen lyöty kuva-aihe ja arvomerkintä. Kun nämä kolikon partikulaariset ominaisuudet on hiottu pois, kolikkoon voidaan jälleen lyödä mikä arvo tahansa.<sup>117</sup> Nietzsche lausui, että se, mikä erottaa ihmisen eläimestä on juuri tämä kyky redusoida aistimaailman moneus kaavaan, skeemaan, jonka varaan kykenemme sitten pystyttämään käsitelkoneistomme.<sup>118</sup> Mikä ilmentäisikään paremmin tätä asennetta kuin Carl von Linné ja J. W. von Goethe, jotka pyrkivät kuvittelu-kykynsä voimalla palauttamaan luonnossa kohtaamansa esiintymät yksinkertaisiin arkkityyppeihin (*Typus*).<sup>119</sup> Merkitys ei ole todellakaan palautettavissa substansiaalsiin olemuksiin. Ferdinand de Saussure osoitti, että se eronteko, jonka teemme kirjaimellisten ja metaforisten ilmaisujen kesken, ei perustu niiden olemuksille vaan niiden välisille lateraalisille suhteille. *Aufhebung*issa, aistimellisen säilyttäen-kumoamisessa, ideaaliselle merkitykselle annetaan aina ylivertainen arvo suhteessa metaforiseen – tämä normatiivinen arvottaminen edustaa vain yhtä lukemattomista antiikista periytyvistä vastakohtapareista, joiden varaan ajattelumme yhä vieläkin rakentuu. Hyvin keskeisessä asemassa on ollut aristoteelinen aineen ja muodon hylomorfinen erottelu. Kolikon hiomisessa tapahtuu juuri tämä: muoto – tässä tapauksessa kolikkoon lyöty kuva-aihe ja arvomerkintä – erotetaan materiaasta. Materiaalin aistimellisesti havaittavat ominaispiirteet sivuutetaan, hopeakolikon hopeamerkitsijällä ei ole tämän jälkeen enää mitään itseisarvoa – siitä tulee merkityksetön, aivan kuten shakkipelissä ei pelin kulun kannalta ole mitään merkitystä sillä, onko shakkinappula valmistettu puusta, norsunluusta vai muovista. Merkitystä on vain kolikkojen tai sakkinaappuloiden ilmaisemilla arvoilla. Materiaasta tulee näin muodolle alisteinen, pelkästään passiivinen muodonkantaja; merkitsijä siirtyy syrjään ideaalisen merkityksen (*Bedeutung*) tieltä.<sup>120</sup>

Husserlin *Abbau* merkitsi pyrkimystä palata tieteen perustan muodostaviin alkulmeisyyksiin, Derridakin – kartoittaakseen monipolvisten idealisaatioiden genealogiaa – ikään kuin laskeutuu Trajanuksen pylvään kierreportaita takaisin siihen kielellisten ilmausten ja käsitteenmuodostuksemme perustaan, joka on elämismaailmassamme. Kirjaimellisten ja metaforisten ilmausten välinen eroavuus vaikuttaisikin siis olevan siinä, että jälkimmäisissä kielikuullisuus on aktiivista, elävää, kun taas ensiksi mainituissa passiivista, kuollutta, poishiuotunutta. Ne ovat tosiasiallisesti saman olemisen, saman *logoksen* liikkeen – saman yleistetyn metaforisuuden vaikutuksia.<sup>121</sup> Olen tehnyt tämän pitkän kiertotien sen osoittamiseksi, että idealisaatioprosessi toimii nähdäkseni myös jäljennösgraafikassa. Eikö Linnén *Hortus Cliffortianukseensa* (1737) liittämässä kaaviokuvassa lehtityypeistä olekin jotain samaa kuin esimerkiksi Giorgio Ghisin Michelangelon Sikstuksen kappelin freskojen pohjalta tehdyssä jäljennösgraafikassa? Eikö olekin niin, että molemmissa mikeyys, lajityypillinen muoto, sivuuttaa tämyyden, havaittavan materiaallisen partikulaarisuuden?



Carolus Linnaeus: Lehtityyppejä. Kuva teoksesta Hortus Cliffortianus (Amsterdam, 1737).  
 Daston & Galison 2007, 61.

## X

Tässä yhteydessä on aiheellista tarkastella myös kreikkalaista *enargeian* käsitettä. Murray Krieger on luonnehtinut *enargeiaa* kyvyksi, jossa kielellisen ilmauksen voimalla kyetään tuomaan jokin kohde ilmeneväksi silmiemme eteen – tässä kyse voi tietenkin olla vain "ikään kuin" ilmenevyydestä". Quintilianukselta löydämme ilmauksen *sub oculus subiectio*, sillä hän viittasi sellaiseen ilmentymään, joka ei ole staattinen, valmiiksi konstituoitunut vaan dynaamisessa tulemisen, kehkeytymisen tilassa.<sup>122</sup> Husserlille näin syntyvät ilmentymät edustivat fantasiakuvia, jotka leijuvat tietoisuudessamme. Sen sijaan, että ne pysyisivät kaiken aikaa selvästi havaittavina, ne välillä häipyvät ja tulevat sitten taas yllättäen näkyville, mutta ilmi-asultaan muuttuneina. Husserl teki jyrkän erottelun havaittavien, tosiasiallisesti olemassa olevien ilmiöiden ja vain kuviteltujen tai muisteltujen mielensisältöjen välille. Vain omassa ruumiillisuudessaan, *in seiner leibhaften Wirklichkeit*, läsnä oleva kohde voi tosiasiallisesti olla adekvaatisti läsnäoleva. Muisteltu kohde on sen sijaan mieleenpalautettu, se kuuluu *Vergegenwärtigungin* piiriin. Husserl käyttää esimerkkinään nimeltä mainitsematonta berliiniläistä palatsia. Hän kehottaa meitä kuvittelemaan tätä rakennusta, jolloin se ikään kuin leijuu kuvana edessämme, tiedostamme kaiken aikaa ettei kyse ole todellisesta palatsista tietoisuutemme ulkopuolisena kohteena vaan mielteestä, *Vorstellung*. Se tapa, jolla kuviteltu tai muisteltu kohde ilmenee tietoisuudessamme eroaa ratkaisevasti siitä tavasta, jolla kyseinen rakennus paikan päällä kohdattuna ilmenee.<sup>123</sup> Berliiniläinen palatsi aktualisoituu elävästi evidentisti, vain asettuessamme fyysisesti sen äärelle. Millainen on sitten ekfrasiksen kyky tehdä elävällä tavalla ilmeneväksi? Usein on muistutettu, etteivät ekfrasikset alkuaan rajoituneet vain taideteosten kirjallisiin kuvauksiin, vaan ekfrasikseksi kutsuttu kirjallinen kuvaus voitiin laatia mistä tahansa kohteesta.<sup>124</sup> Filostratoksen *Eikones* on kuvaus napolilaisen huvilan taideteoksista, Plinius puolestaan laati toskanalaisesta huvilastaan kirjallisen kuvauksen, josta käy hyvin ilmi se, etteivät ekfrasikset suinkaan olleet kohteidensa tarkkoja kuvauksia. Pliniuksen kuvausta seuraamalla emme kykenisi edes liikkumaan hänen huvilassaan harhautumatta. Kyse ei siis ole eräänlaisesta kirjallisesta rakennuspiirustuksesta – miksi Plinius olisikaan laatinut sellaisen? On helppo yhtyä väitteisiin, joiden mukaan Plinius ei olisi edes pyrkinyt tuottamaan huvilastaan representaatiota, jolla olisi tarkka vastaavuussuhde huvilan itsensä kanssa. Pliniuksella oli aivan toinen pyrkimys: kuvata huvila siten kuin se olisi silmiemme edessä *sub oculus subiectio*. Voitaisiin ajatella, ettei Pliniuksen ekfrasiksessaan kuvaama huvila ole eukledisen geometrian mukainen tarkasti rajautuva tila vaan pikemminkin selonteko tilallisuuden kokemuksesta. Muistamme Lessingin erottelun tila- ja aikataiteisiin. Sanataideteokset ekfrasikset mukaan luettuna sijoittuvat tässä jaottelussa tiukasti aikataiteiden, kuvataideteokset yhtä ehdottomasti tilataiteiden puolelle. Pliniuksen ekfrasis murtaa tämän vastakkainasettelun. Hänen huvilansa koettuna ei ole sen paremmin puhdas tilallisuus kuin ajallisuuskaan, vaan niiden sekoitus. Tämä on alkuperäistä tilallisuutta, sen "syvyyttä" (*profondeur*) ja "tiheyttä" (*epaisseur*), kuten Merleau-Ponty asian muotoili. Nykyihminen oli hänen mukaansa kadottanut sen vulgaareissa käsityksissään ajasta ja tilasta. Hän kehotti palaamaan kaikkien ajan ja tilan jäsennystemme perustana toimivaan

tilallistumiseen ja ajallistumiseen, puhtaaseen ulottuvaisuuteen, joka on ennen kaikkia tilassa ja ajassa sijaitsevia fyysisiä kohteita.<sup>125</sup> Gilles Deleuze viittasi tähän puheellaan puhtaasta tilasta ja intensiteeteistä. Hänen mukaansa aistimiemme intensiteettien vähittäinen vaimentuminen tuottaa meille kokemuksen tilallisesta syvyydestä.<sup>126</sup> Merleau-Pontylle näkeminen oli elimellisesti kytkeytynyt liikkeeseen, motoriikkaan. Meidän on siten kulkiessamme "sielumme silmin" Pliniuksen huvilassa heitettävä menemään kaikki edeltä käsin laaditut kartat ja kaaviot huone- ja kerrosjaoista eksymisenkin uhalla. Juuri tämä on *paikan* erityinen ominaisuus; kadotamme suuntamme emmekä enää tiedä, missä olemme. Heideggerille aivan kuten Didi-Hubermanillekin taideteos ei sijaitse jossain paikassa, se on paikka. Taideteos paikaksi ymmärrettynä muodostuu juuri tästä eksyttävyydestä. Taideteokset ovat labyrinttejä, joissa ei ole kiintopistettä.<sup>127</sup> Kohtaamme tämän kokemuksen kaikkein elävimpänä vaeltaessamme yössä. Merleau-Ponty kirjoittaa: "Kun [...] selvien ja tarkkarajaisien objektien maailma on kumottu, havaitseva minämme, joka on leikattu irti maailmastaan, hahmottaa tilallisuuden, jossa ei ole olioita. Näin tapahtuu yössä. Yö ei ole objekti edessäni; se kietoo minut sisäänsä, tunkeutuu kaikkiin aisteihini [...] se miltei saa minut kadottamaan identiteettini."<sup>128</sup> Taideteoksen kohtaamiseksi kuvittelun on aina tultava täydentämään sitä, mikä on silmin havaittavaa; muistamme, että näin oli jo aikaisemmin käsittelyssä Trajanuksen pylväessä. Tarkastellessaan Lascaux'n luolamaalauksia Merleau-Ponty toteaa, ettei hän katso niitä kuin kuvaa olevana ja siten hallittavana katsotaan, hän sitä vastoin kokee eksyvänsä siihen; hän ei katso kuvaa vaan katsoo siten kuin kuva antaa katsoa, kuvan *mukaan* tai kuvan *kanssa*. Tämä on kuvan tapahtumista, jossa todellista ja kuviteltua ei voi enää erottaa toisistaan.<sup>129</sup> Merleau-Ponty, Louis Marin ja John Sallis ovat palauttaneet kunnian kuvittelulle, unikuville ja hallusinaatioille. Ne mielteet, joita muodostamme uneksiessamme, muistellussamme tai kuvitellessamme ovat heidän mielestään aivan yhtä todellisia kuin jos kohtaisimme ne ilmielävinä silmiemme edessä.<sup>130</sup> Näin ei ajatellut vielä Husserl, jolle aiemmin havaitun kohteen muistelu tai kuvittelu oli aina alisteinen kohteen kohtaamiselle fyysisessä aika-avaruudessa. Husserl palauttaa mieleensä ruokasalin, jossa aterioi jokin aika sitten. Hän muistaa, kuinka hänen ystävänsä Schmidt saapui, kuinka tätä tervehdittiin ja niin edelleen. Hän muistaa sohvan, joka oli peitetty persialaisella matolla, posliini- ja lasiesineillä täytetyn kaapin, seiniä peittävät hyllyt, punaisen tapetin, ikkunan verhoineen ja huoneen jugendkoristelun, vielä Bismarckin muotokuvankin seinällä. Tämä huone, jonka annettuudesta erilliset oliot nousevat yksi kerrallaan hänen tietoisuuteensa, ilmenee Husserlille eriaisteisina täyteyksinä. Yksittäiset esineet ja huonekalut ovat eri tavoin eläviä, niillä on oma intensiteettinsä. Ne eivät kuitenkaan mieleenpalautettuina voi milloinkaan saavuttaa täyttä ilmeisyyttä; Husserl kokee katselevansa niitä kuin sakean sumuverhon lävitse.<sup>131</sup>

## XI

Alussa viittasin Michelangelon freskoihin Rooman Pietarinkirkon Sikstuksen kappelissa. Astuessamme kappelin ovesta sisään—tai yhtä hyvin astuessamme mihin tahansa kirkkoon, museosaliin tai muuhun tilaan—voimme kysyä kohtaammeko sen tarkkana ja selvärajaisena



*Domenico Andersonin albumiainvalokuva Sikstuksen kappelista noin vuodelta 1890. Kansallisgalleria.*

vai koostuuko mielteemme siitä pikemminkin leibnizilaisista "pienistä perseptioista" (*petites perceptions*), hämäristä aistimuksista, jotka jäävät tietoisuuden pinnan alle.<sup>132</sup> Astuessamme mihin tahansa huonetilaan emme kohtaa sitä yhdestä pisteestä vaan kaiken aikaa muuttavasta sijainnistamme käsin. Liikkuessamme tilassa se ilmenee meille hetki hetkeltä eri tavoin. Lessingin jaottelu aika- ja tilataiteisiin ei siten päde. Didi-Hubermanilta löytyy esimerkki, joka kuvaa tätä oivallisesti. Menneisydessä, kun uskova astui Venetsian Pyhän Markuksen basilikaan ja kohtasi pyhän kullalta säihkyvän *Pala d'oro*-alttarin, hän ei kyennyt erottamaan sen tarkkoja yksityiskohtia, ei edes tarkalleen ilmaisemaan näkemäänsä. Kullattuihin pintoihin ja värillisiin emaleihin kohdistuvat valonsäteet tuottivat vaikutelman siitä, kuin hän olisi kohdannut säihkyvän jalokivilippaan. Didi-Huberman muistuttaa, ettei tämä loiste ja valonhehku ole palautettavissa pääalttariin itseensä tietoisuutemme ulkopuolisena kohteena. *Pala d'oro* asettuu vastapäätä kohtaaajansa, muttei kuitenkaan pysyvänä kohteena, *Gegenstandina*. Sen ilmeneminen ei määriy intentionaalisen subjektin siihen kohdistamasta aktista. Altтарin kultahehku syntyy kirkossa käyskentelevien henkilöiden kohdatessa sen

aina uudesta kulmasta. Katsokaamme Domenico Andersonin 1900-luvun alussa Sikstuksen kappelista ottamaa punertavaksi sävytettyä albumiinivalokuvaa. Walter Benjamin koki kohtaavansa varhaisissa valokuvissa jotain sellaista, jota hän ei enää myöhemmistä valokuvista kyennyt tavoittamaan: auran. Astuessani sisälle kappeliin, museoon tai mihin tahansa muuhun tilaan – en siis astu niihin sisälle kuin astuttaisiin Trajanuksen pylvään sisäpuolen kaltasiin, vain kuvittelukykyäni voimalla tavoittamaani tiloihin – astun kyseisen tilan ja siinä sijaitsevien olioiden muodostaman välinekokonaisuuden piiriin. Jo ennen kuin astun Sikstuksen kappeliin Michelangelon freskot ”tietävät” odottaa minua ja ikäänkuin ”kääntävät kasvonsa minun puoleeni” astuessani kappelin oviaukosta sisään. Ne ovat olleet jo ennen minua ja ne tulevat olemaan minun jälkeeni. Niiden olemisen tapa on jatkuva odotus. Ne odottavat, mutta eivät siten kuin käsilläolevat välineet odottavat käyttäjänsä. Me emme ota teoksia haltuumme vaan ne ottavat meidät hallintaansa.<sup>133</sup> Se, että freskot ”ovat” kyseisessä kappelissa – oikeampaa olisi sanoa, etteivät ne *ole* siellä vaan  *tapahtuvat*  siellä – on faktinen tosiasia, joka ei ole minun vallassani. Se on asiantila, johon minun on tyydyttävä ja johon minun on jollakin tavalla vastattava. Freskot lausuvat annettuuden kutsun. Kohdatakseni tämän annettuuden, saattaakseni sen ilmenevyyteen, minun on vastattava freskojen minuun kohdistamaan katseeseen. Kohdatakseni nämä maalaukset, minun on asetuttava siihen kohtaan, jonka ne minulle osoittavat, siihen paikkaan, jonka ne ovat minulle edeltä käsin varanneet. Missä Michelangelon freskot siis tosiasiallisesti *sijaitsevat*? Ne sijaitsevat fyysisessä oliomaisuudessaan Sikstuksen kappelissa, mutta voidaanko freskojen olemisen ja *paikka* palauttaa kappelin seinä- ja kattopintoihin? Onhan niin, että asettuessamme niiden eteen, emme asetu fyysisten olioiden vaan kuvien eteen; kuvat ovat olemisen, eivät olevan asia.<sup>134</sup> Jos hyväksymme Benjaminin näkemyksen taideteosten auraattisuudesta, meidän on tunnustettava myös siihen olennaisesti kuuluva etäisyyden yhdistyminen läheisyyteen. Benjamin koki, että vaikka hän olisi asettunut fyysisesti kuinka lähelle tarkastelemaansa taideteosta, se irtosi hänen otteestaan, vetäytyi. Kuvien *paikka* ei ole myöskään palautettavissa yhteen nimenomaiseen sijaintiin. Merleau-Ponty kirjoitti Lascaux’n kalliomaalauksista, joissa luolien seinämiin maalatut eläimet yhtäältä eroavat kalkkikiven halkeamista ja kohoumista, mutta samanaikaisesti yhdistyvät niihin. Ne eivät ole kallion pinnassa, mutteivät myöskään jossain toisaalla: ”Hieman edempänä, hieman taaempana [...] hyödyntäen niitä kannattelevan kalkkikiven massaa kuvat hehkuvat sen ympärillä irtautumatta koskaan tavoittamattomasta kytköksästään.” Merleau-Ponty toteaa, että hän ei tarkasti ottaen pysty sanomaan, missä kuva varsinaisesti on. Koska ”en[hän] [...] katso kuvaa niin kuin oliota katsotaan, en kiinnitä sitä omaan paikkaansa, katseeni sitä vastoin harhailee kuvassa [...]”. Lopuksi hän toteaa, ettei hän varsinaisesti katsokaan kuvaa, hän katsoo pikemmin siten kuin kuva antaa katsoa, ”kuvan mukaisesti tai sen kanssa”.<sup>135</sup> Eikö tästä ole kyse minkä tahansa kuvallisen esityksen kohdalla?

Heidegger arvosteli uudelta ajalta alkunsa saanutta asennetta, jossa ihminen irrotti itsensä muusta olevaisesta erilliseksi *subjectumiksi*, luomakunnan kruunuksi, joka määrittää kaiken olevan ja ilmenemisen. ”Riittävän perusteen” vaatimus hallitsee ihmistä. Reflektion filosofissa subjekti ”heittää” ilmiöt eteensä itseään vastaan asettuviksi pysyviksi ja siten hal-

littaviksi objekteiksi. Mutta voiko taideteos mitenkään olla tämän tyyppinen kohde? Didi-Hubermanille se on pikemminkin kaasupurkauksen tai pilven kaltainen muodostelma, joka muuttaa lakkaamatta muotoaan lipuessaan päittemme yli. Hän kysyy: "Mitä voimme tietää pilvestä, voimme vain arvailla, tavoittamatta sitä milloinkaan täydellisesti."<sup>136</sup> Heidegger käsitteli *Der Satz vom Grund* -luentosarjassaan (1955–1956) ajattelua, jossa subjekti järjeksi, *ratioksi*, ymmärrettyinä määrittää kaiken olevan mahdollisuusehdot – tämä ilmenee hyvin selvästi muun muassa Kantilla.<sup>137</sup> Heidegger esitti, että sen sijaan, että subjekti asettaisi olevan, hänen olisi asetettava vastaanottamaan se – ja vastaanottaessaan olevan, se "katsoo ihmistä, vetää hänet avoimuuteensa."<sup>138</sup> Didi-Huberman on erottanut toisistaan "näkyvän" (*visible*) ja "visuaalisen" (*visuel*). *Visuel* olisi oikeastaan parempi kääntää "näkyvyydeksi" siinä merkityksessä kuin Merleau-Ponty puhuu siitä näkyvyydestä (*Sichtigkeit*), joka edeltää näkyvän ja näkymättömän erottelua.<sup>139</sup> Didi-Huberman kirjoittaa, että keskiaikaisen lasimaalauksen "näkyvä todellisuus" (*réalité visible*) voidaan analysoida siitä löydettävien ikonografisten teemojen ja formaalisten tyyliseikkojen perusteella, aivan kuten tehdään taidehistoriassa. Hän kuitenkin muistuttaa, että kuva-aiheiden analysoinnin on tehnyt mahdolliseksi vain pitkällä kauko-objektiiveilla operoiva valokuvaus, jonka avulla hyvin korkeallakin sijaitsevat kuva-aiheet on saatu tutkijan katseen ulottuville. Tämä ei kuitenkaan edusta Didi-Hubermanille lyijylasi-ikkunan "näkyvästä todellisuudesta" (*réalité visuelle*). Hän esittää, että teosten *näkyvyys* muodostui keskiajan uskovalle astumisesta ajan ja paikan ulkopuolelle, valoon ja väriin – Platonin *Timaoksen* "kolmanteen sukuun", *khoraan*.<sup>140</sup>

Esitän, että meidän olisi lähestyttävä *näkyvyyttä* juuri annettuuden käsitteen pohjalta. Jean-Luc Marion muistuttaa, että edellytys sille, että jokin kohde voisi ilmetä on se, että se on annettu – annettu edeltää ilmenevyyttä. Aivan kuten Heideggerille ja Didi-Hubermanille, Marionillekaan taideteos ei ole subjektin vastaansa heittävä pysyvä objekti vaan tapahtuma, välienselvittely (*Auseinandersetzung*), jossa tämä on osallisena.<sup>141</sup> Marion havainnollistaa tätä esimerkiksi luentosalista. Hän esittää, että luentosali, aivan kuin mikä tahansa huoneteila, ymmärretään arkiajattelussa erillisistä mitattavista osista – lattiasta, seinistä, katosta, salin kalustuksesta ja niin edelleen – koostuvaksi kokonaisuudeksi. Jo ennen astumistamme saliin, meillä on ennakkokäsitys, alustava jäsenitys huoneteilan rakentumisesta. Astuessamme kynnyksen yli, kohtaamme salin omasta rajatusta horisontistamme käsin, mikä voi johtaa siihen, että salin itseannettuus redusoituu meidän itsemme konstituomaksi annettuudeksi. Marion katsoo, että kyetäksemme kohtaamaan salin siten kuin se ilmenee siitä itsestään lähtien, sitä ei pidä lähestyä pysyvänä, erillisistä osista koostuvana kokonaisuutena, vaan menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta koostuvana ajallisenä ja tilallisenä tapahtumana. Menneisyys edustaa salia meistä riippumattomana tilana, ennen astumistamme sinne. Nykyisyys ja tulevaisuus puolestaan koostuu itse luentotilanteesta, luennoitsijasta, häntä kuulemaan tulleista ihmisistä, tilassa käydyistä keskusteluista, koko luentopäivän tapahtumista, joista luentopäivän suunnitellusta kulusta huolimatta monet ovat edeltä käsin ennakoimattomia. Näin ollen luentosali kyllästeisenä fenomenina ylittää kaikki siihen kohdistamamme intentiot. Salilla ei ole vain yhtä vaan lukemattomia

eri horisontteja. Sali on omista intentioistamme riippumaton, se ilmenee siitä itsestään lähtien – silloin kuin *sallimme* sen niin tehdä. Sen sijaan, että me tarkastelisimme salia, se itse katsoo meitä – kyse on käänteisestä intentionaalisuudesta.<sup>142</sup> Kun Husserlille merkitysintentioni joko jää täyttymättä intentionissa tai sitten, joissakin harvoissa tilanteissa, täyttyy, Marionille intuitio voi ylittää siihen kohdistuneen merkitysintention. Näin tapahtuu hänen mukaansa kyllästeisten, täysien fenomeenien (*phénomènes pléniers*) kohdalla. Niissä kohtaamme jotain täysin odottamatonta: sen sijaan, että itse tarkastelisimme kohdetta, meistä tuntuu siltä, kuin kohde (mikä ei itse asiassa ole enää kohde vaan tapahtuma) itsessään kohdistaisi katseensa meihin – kokemus, joka voi olla myös ahdistava.

Marionin mukaan kyllästeiset fenomeenit, tapahtuma, liha (*chair*) idoli ja ikoni – kaikkein kyllästeisimpänä ilmestys (muistamme *Kristuksen kirkastumisen*) – ylittävät Kantin puhtaat ymmärryskäsitteet: määrän, laadun, relaation ja modaliteetin kategoriat, sekä kausaliteeteille rakentuvan riittävän perusteen periaatteen.<sup>143</sup> Esimerkkinä ymmärryksen kategoriat ylittävästä määrästä Marion käyttää historiallista tapahtumaa. Mikä tahansa historiallinen tapahtuma on jotakin sellaista, jonka kokonaiskuva tai kaikkein perustavinta syytä tapahtuman ilmaantumiselle kukaan ei pysty hahmottamaan. Kyse ei ole siitä, etteikö olisi olemassa riittävästi historiallisia lähteitä, kyse on siitä, että näitä syitä on ääretön määrä – ne ylittävät inhimillisen käsityskykymme. Tapahtumat sisältävät lukemattoman määrän eri horisontteja inhimillisen horisontin ollessa sitä vastoin äärellinen. Sen paremmin kuin mitään tilallista ulottuvuutta, mitään historiallista tapahtumaakaan ei ole mahdollista objektivoida tarkasti rajatuksi, ”esilläolevaksi”, *vorhanden*, entiteetiksi. Muistamme, kuinka Husserl kertoi tarkastelevansa menneen elämänsä tapahtumia kuin sumun lävitse. Siinä muisteltu tapahtuma ei ole koskaan evidentisti edessäni, näen sen epäselvästi, jäsentymättömästi. Hänen siihen suuntaamansa merkitysintentioni ei voi koskaan täytyä, intuitio antaa aina vähemmän kuin hänen siihen suuntaamansa mielle. Kohdatessamme kyllästeisen fenomeenin, näemme sen hieman samalla tavalla, emme tarkkana ja selvärajaisena vaan sumeana ja häilyvänä. Tässä tapauksessa ei ole kuitenkaan kyse siitä, että intuitio antaisi vähemmän kuin kohteeseen suuntaamamme merkitysintentioni, se antaa moninkertaisesti enemmän.<sup>144</sup>

## XII

Jean-Luc Marionin mukaan tieteessä heikot fenomeenit, toisin sanoen lajityypilliset ”mikyydet”, ovat vuosisadasta toiseen olleet korostetussa asemassa – kyllästeisiä fenomeeneja on pidetty havaitsemamme todellisuuden poikkeustapauksina.<sup>145</sup> Äärimmillään heikoista fenomeeneista on muodostunut matematiikan formalisoituja idealisaatioita. Tätä Marion pitää väärinkäsityksenä. Hänen mukaansa kohtaamamme ilmiömaailma on tosiasiallisesti kyllästeinen ja heikot fenomeenit ovat hyvin poikkeuksellisia.<sup>146</sup> Yuriko Saito lähestyy ”arkipäivän estetiikassaan” Marionin ajattelua. Hän on arvostellut länsimaista estetiikkaa siitä, että siinä taideteos mielletään staattisena, muuttumattomana entiteettinä<sup>147</sup> – tämä ilmenee selvästi museoiden esityskäytännöissä. Saito havainnollistaa asiaa Paul Cezannen



*Sainte Victoire* -vuorta kuvaavan maalauksen avulla. Astuessani museoon, jossa kyseinen maalaus on näytteillä, ei ole merkitystä sillä, tarkastelenko sitä – tai mitä tahansa muuta esille asetettua taideteosta – keskikesällä vai talvella, sateella vai auringonpaisteessa, keskipäivällä vai yöaikaan. Tilanne muuttuu täysin toiseksi, jos otan maalauksen kainalooni ja tarkastelen sitä ulkoilmassa – puhumattakaan siitä, että matkustaisin maalauksessa kuvatun vuoren juurelle ja tarkastelisin sitä eri säätiloissa ja vaihtuvina vuorokaudenaikoina.<sup>148</sup> Aivan kuten vuorta kuvaava maalaus, vuori luonnonmuodostelmana näyttäytyy eri tavoin eri olosuhteissa. Maalauksen, aivan kuten vuoren, itseannettuisuus on kyllästeistä. John Sallis muistuttaa, että se, mitä vuoresta (ylipäänsä mistä tahansa olioista) ilmaisemme, mitä ominaisuuksia siihen liitämme, ylittää aina olion itsensä: vuorenrinne itsessään ei voi olla jyrkkä sen paremmin kuin loivakaan; vuorenhuippu itsessään ei voi olla lumen peittämä sen paremmin kuin paljaslakinenkaan. Tarkasti ottaen emme näe myöskään vuorta: ”Vaikka kuinka yrittäisimme tarkentaa katseemme etäällä kohoavaan hahmoon, vaikka mitä teknisiä apuvälineitä käyttäisimme” – kiikareita, kaukoputkea tai muuta vastaavaa – ”emme kykene näkemään sitä, minkä kielellinen ilmaus ’vuori’ ilmaisee.” Koska onhan olemassa myös muita vastaavia luonnonmuodostelmia, joihin tämä sama substantiivi ”vuori” voidaan liittää. Se, mikä kielessä ilmaistaan, ei ole tämä juuri nyt edessäni kohoava luonnonmuodostelma vaan vuori *sinänsä* – se, mitä emme mitenkään voi koskaan havaita. Havaitsemme tämän tai tuon vuoren, emme koskaan vuorta lajityypillisenä mikyytenä. Oleminen ja kieli, jotka ovat ennen meitä, tuo olevan tietyllä tavalla kohdattavaksi. Vuori, joka on kielellisen lausumamme kohteena, voi artikuloitua yhtä hyvin jyrkkänä kuin loivana. Kielellinen ilmaus ylittää aina lausumisen hetkellä havaitun. Siirrymme havaitsemamme tuolle puolen heti kun avaamme suumme ja ryhdymme pukemaan havaitsemaamme sanoiksi. Havaintokohteiden oleminen itsessään ylittää sen, minkä voimme omalla käsitys- ja havaitsemiskyvyllämme tavoittaa. Kielellinen ilmaus tuottaa järjestyksen, jäsennyksen ja identiteetin havaintokohteisiin, jotka ovat kohdattuina pikemminkin intensiteettejä kuin tarkasti rajautuvia, toisistaan erillisiä objekteja. Kohdatessamme maalauksen, vuoren tai minkä tahansa muun havaintokohteen, kohtaamme sen entiteettinä, jonka rajat häilyvät. Tämän saa aikaan jo se, että havaitseminen on binokulaarista, näemme havaitsemamme kohteen molemmilla silmillämme. Kyetäksemme näkemään havaitsemamme yhtenä, meidän on yhdistettävä molempien silmiemme antamat näköärsykkeet yhdeksi katseeksi.<sup>149</sup> Voimme ajatella, että vuori häilyy niin pitkään ”sanomisen” (*le Dire*) rekisterissä – jyrkkyyden ja loivuuden, korkeuden ja mataluuden, lumipeitteisyyden ja paljouden välillä – kuin ilmaisemme sen olevan joko jyrkkä tai loiva, korkea tai matala, lumipeitteinen tai paljas. Puhetapa, joka pyrkii välittömästi ”sanottuun” (*le Dit*) ei salli tällaista häilymistä, joka on olennaista sanomiselle *legeinin* merkityksessä: sen ilmaisema vuori on *joko* korkea *tai* matala, jyrkkä *tai* loiva – näin se ei myöskään kykene kohtaamaan merkityksen konstituutumista kielessä.<sup>150</sup> Kielellinen ilmaus siis yhtäältä ilmaisee enemmän kuin mitä havaittu kohde itsessään voi antaa, mutta toisaalta se sanoo vähemmän kuin havaintokohde rajatessaan kohteen olemuksen loogista kielenkäyttöä koskeviin sääntöihin. Emme toisin sanoen voi määrittellä sitä, onko kielessä annettu kuvaus jostakin taideteoksesta enemmän vai vähemmän kyllästeinen kuin itse

taideteos. Kieli ei omalla voimallaan kykene tuomaan läsnäoleviksi olioita, joihin se viittaa, se kykenee vain avaamaan tilan olioiden ilmenemiselle.<sup>151</sup> Marion toteaa, että jokainen intentionaalissa aktissa konstituoitu havaintokohde synnyttää ympärilleen aina ”ei-nähdyn” (*invu*) vyöhykkeen, joka on sitä suurempi, mitä laajemmalle ”nähdyn” (*wu*) alue laajenee. Taideteos ilmentää kaikkein konkreettisimmalla tavalla sitä, ettemme koskaan voi nähdä siitä kaikkea. Fyysisen taideteosobjektin kannalta tämän estävät jo teoksen valmistusmateriaaleissa ikääntymisen myötä tapahtuvat muutokset. Kulunutta aikaa emme kykene tavoittamaan katsomalla kalenteria tai seuraamalla kellon viisareita, ajan paino voi ilmetä vain pinnoilta, joille se on laskeutunut.<sup>152</sup>

Kyllästeinen taideteos ylittää siihen suuntaamaamme merkitysintention, mutta toisaalta ilmaistessamme kielessä jonkin seikan jostakin taideteoksesta ylitämme teoksen itseannettuuden. Inhimillinen käsityskyky täydentää kaiken aikaa havaintoja. Esimerkiksi kuutiosta emme voi koskaan nähdä yhdellä kertaa kuin korkeintaan kolme sen kuudesta sivusta. Voimme hahmottaa kappaleen kuutioksi vain apperception avulla – lisäämällä havaintoainekseemme ne puuttuvat kuution sivut, joita emme ole samalla kertaa voineet havaita. Tämä on edellytys sille tietoisuutemme hyvin perustavalle rakenteelle, että miellämme havaitsemamme kohteet aina joksikin. Näkemiseen sisältyy aina ”ylimäärä”, *Überschuß*, ”näen” siis aina enemmän kuin mitä tosiasiallisesti voin nähdä. Ajattelkaamme kategorista intuitiota. Sanomme esimerkiksi paperin olevan ”valkoinen” – tätäkään emme ole mitenkään voineet tosiasiallisesti havaita, paperiin kohdistamamme merkitysintention ”paperi on valkoinen” kykenee kattamaan vain osittain sen juuri tälle kyseiselle paperipalalle kuuluvan ominaisuuden, johon sisältyy ”olla valkoinen”. Sitä ominaisuutta, ”valkoisuus”, jonka liitän kyseiseen paperisubjektiin, en voi koskaan havaita, ”valkoisuus”, tai mitkä tahansa muut ominaisuudet, joita subjekteille predikoin, ovat tyhjiä predikaatteja.<sup>153</sup> ”Olla valkoinen” on toisin sanoen kyllästeinen fenomeeni – ilmiö, joka ei mitenkään voi ilmetä tietoisuudelle. Havaintokohteessa on aina vähemmän kuin siihen suunnatussa merkitysintention; tämä puute on täydennettävissä vain kohteita konstituovan intentionaalisen tietoisuuden avulla. Marion asettuu vastustamaan tätä näkökantaa. Hänen teesinsä kyllästeisistä fenomeeneista perustuu siihen, että havaintokohteet sisältävät moninkertaisesti enemmän aistisisältöjä kuin inhimillinen tietoisuus niissä kykenisi havaitsemaan; sen sijaan, havaintokohde ylittää moninkertaisesti siihen suunnatun intention. Muistamme kuinka Husserlille, pyrkiessään suuntaamaan merkitysintentionensa menneisyydessä hänelle sattuneisiin tapahtumiin tai palauttamaan mieleensä silloin havaitsemansa kohteet, intention ei mitenkään voinut täytyä, minkä vuoksi hän koki näkevänsä nämä mieleenpalauttamansa kohteet kuin sakean sumun lävitse. Marionilla tämä asetelma kääntyy pääläelle. Kohdatesamme kyllästeisen fenomeenin, kohtaamme sen jälleen ikään kuin sumun lävitse, emme kuitenkaan sen vuoksi, että siihen suuntaamamme merkitysintention jäisi täyttymättä vaan siksi, että havaittu ylittää moninkertaisesti intentionimme. Katseemme kohtaa ilmiömaailman – muistamme Didi-Hubermanin kokemuksen jalokivistä ja kultauksista säihkyvän *Pala d’oron* äärellä – jota emme kykene konstituimaan. Katseemme kohtaa oman voimat-

tomuutensa ja rajallisuutensa kohdatessaan näkyvyyden ylimäärän. Kyetäksemme konstituimaan kohtaamamme ilmiön tarkkana ja selvärajaisena meidän on redusoitava sen itseannettuus omaan äärellisyyteemme.<sup>154</sup> Otetaan esimerkiksi auringonvalo. Istuessani työpöytäni ääressä lukemassa voin käyttää ikkunani läpi siilautuvaa auringonvaloa hyödykseni vain niin kauan kuin valo ei tulvi liikaa työpöydälleni, voin siis hyödyntää valoa – se on käsilläoleva – vain niin kauan kuin se pysyy ”sopivana”. Jos aamuvarhaisella valo tuntuu vielä liian heikolta, voin syyttää pöytälamppuni tai asettua kohtaan, johon päivänvalo osuu kaikkein edullisimmalla tavalla. Kuvitellaan, että keskipäivällä, kun aurinko on saavuttanut laki-korkeutensa, valo olisi muuttunut niin läpituokean kirkaaksi, etten enää kykenisi käyttämään sitä hyödykseni, siinäkin tapauksessa, että vetäisin verhot ikkunan eteen. Valo ei enää valaise, se ei enää tee näkyväksi, vaan päinvastoin häikäisee – näin tapahtuu Kristuksen kirkastumisessa, joka edustaa Marionille kyllästeistä fenomeenia *par excellence*. Valo toisin sanoen peittää näkyvistä. Marion viittaa Markuksen evankeliumiin, jossa Kristuksen vaatteiden kerrotaan transfiguraation hetkellä muuttuneen häikäisevän valkeiksi, valkeammiksi kuin mikään kangas voidaan valkaista.<sup>155</sup> Tämä hohde on intensiteetiltään moninkertaisesti voimakkaampaa kuin minkään äärellisen kohteen – valkean marmoripatsaan tai *Pala d’oron* kultausten ja siihen upotettujen jalokivien hohde. Tällaista intentionaalisuutemme pysäyttävää ilmiötä, joka muodostaa valoseinämän, jonka lävitse katseemme ei kykene tunkeutumaan, vaan joka toimii peilin tavoin palauttaen siihen suuntaamamme katseen takaisin lähtöpiisteeseensä, Marion kutsuu idoliksi. Taideteos merkitsee Marionille idolia. Idolin olemukseen kuuluu se, että se vaatii meitä palaamaan sen äärelle. Meidän on kerta toisensa jälkeen kohdattava jokin tietty taideteos, joka ei kohdattuna koskaan ole sama.<sup>156</sup> Marion asettuu vastustamaan Harmanin näkemystä esittäessään, ettei taideteos voi milloinkaan olla käsilläoleva. Marion muistuttaa, että käsilläolevilla olioilla on aina määrätty käyttöfunktiona ja finaliteettinsa, taideteoksilla tällaista ei hänen mukaansa koskaan voi olla. Käyttöesineet voivat täyttää välinefunktiona vain osana laajaa välinekokonaisuutta, taideteokset sitä vastoin eivät marionilaisessa katsannossa muodosta tällaista kokonaisuutta. Yksittäinen taideteos ilmenee vain siitä itsestään, omasta itseannettuudestaan lähtien. Marion katsoo maalauksen kehyksen rajaavan sen käsilläolevien olioiden piiristä.<sup>157</sup> Jos idoli voidaan vielä nähdä intentionaalisuuden kohteena ikoni ei ole Marionille enää mitään kohteista. Se ei alistu minkäänlaisen intention tai katseen kohteeksi, se sen sijaan ikään kuin kääntää katseensa meidän puoleemme. Sen sijaan, että me konstituoisimme sen, se konstituoivat meidät. Descartesilta ja Kantilta periytyvän tietoisuusfilosofian kannalta – käsitysten, joissa representaatioiden apriorisen ehdon muodostaa *cogitolla*an niitä hallitseva subjekti – tämä on hyvin radikaali muutos; emme ole enää ilmiömaailmaa jäsentäviä ja merkityksellistäviä subjekteja vaan meistä tulee ilmiömaailman kohteita. Meistä tulee ”se, jolle on annettu”, *adonné*.

Näin pääsemme Marionin viimeiseen kyllästeiseen fenomeeniin: lihaan. Olen olemassa vain oman lihani ansiosta, liha antaa minulle itseannettuuteni. Syntymässäni tapahtuva lihaksituleminen ei ole minun vallassani sen paremmin kuin ruumiini häviäminenkin kuolemani kautta. Se kipu tai mielihyvä, jota lihassani tunnen ei ole yleispätevää kipua tai mie-

lihyvää – jos se olisi yleispätevää, se ei koskettaisi minua – se koskettaa minua vain siksi, että se on juuri minun omaa kipua tai mielihyvääni. Esimerkiksi potkaistessani metallikuulaa tunnen kipua, joka on täysin yhteismitatonta sen kivun kanssa, jota esimerkiksi Wetering koki hänen potkaistessaan petankikuulaa. Minulla ei ole pääsyä toisen ihmisen lihassaan tuntemaan kipuun tai mielihyvään. Marionin mukaan kaikkein voimallisimmin toisen liha ilmenee hänen kasvoissaan. Katsoessani toista, mihin muualle katseeni hakeutuukaan kuin hänen kasvoihinsa, ja niissä erityisesti hänen silmiinsä. Katseeni hakeutuu siis juuri siihen, mitä en voi nähdä; näen hänen kasvonsa, mutten hänen katsettaan. En kykene näkemään sitä, mitä on nähdä hänen silmillään tai tuntea hänen ruumiillaan, voin vain kuvitella sitä oman ruumiini ja omien silmiäni kautta.<sup>158</sup> Ruumiilliset aistimukset eivät ole myöskään koskaan kvantitatiivisesti mitattavia. Kiven paino laskeutuu kädelleni samalla tavalla kuin ajan paino laskeutuu iholleni ja imeytyy vähä vähältä ikääntyvään ruumiiseeni – sekään ei ole mitattavissa kellolla. Kyse on intensiteeteistä. Kantille kaikki aistittavat ilmiöt olivat relationaalisia, aistittava syntyi siitä suhteesta, jossa inhimillinen tietoisuus oli aistikohteeseensa. Marionille liha kuitenkin kumoo aistivan ja aistittavan välimatkan ja relaation, siinä aistiva on välittömässä kontaktissa aistittavaan.<sup>159</sup>

### XIII

Entä mikä on kyllästeisten fenomeenien asema konservoinnissa? Yhden vastauksen tähän tarjoaa Wetering, jonka mukaan monille huolellisesti konservoiduille esineille on tehty pintakäsittelyjä, joilla on heikennetty niiden historiallista todistusvoimaa ja materiaalista autenttisuutta. Museoesineistä on yhä pidemmälle kehitelyjen, teknisesti yhä hienostuneempien valaistusjärjestelmien ja muiden esityskäytäntöjen myötä tullut ”stilisoituja oman aikamme objekteja”.<sup>160</sup> Niistä on muodostunut esilläolevia mikykyksiä. Heideggerin mukaan museoihin siirretyt taide-esineet kaipaavat alkuperäisiin sijoituspaikkoihinsa, siihen välineyhteyteen, jossa ne ovat teoksina muodostaneet singulaarisen käsilläolevan paikan. Hän katsoi, etteivät museoiden yhdenmukaiset esityskäytännöt anna tilaa tämän kaltaisten ”paikkojen” (*Ort*), toisin sanoen välinekokonaisuuksien ja merkitysyhteyksien, syntyemiselle. Museoissa on hänen mukaansa vain keskenään verrannollisia sijainteja, joissa valitsevat yhdenmukaiset valaistusolosuhteet – lokaatioita, joissa näytteille asetettu teos on kaikilta osin havaittavissa, kaikilta osin mahdollisimman *näkyvä*.<sup>161</sup> Tämä on seurausta ajan ja tilan käsittämisenä tyypistetyssä muodossaan, tasalaatuisina ja homogeenisina ympäristöinä. Aika ja tila eivät kuitenkaan ole tasalaatuisia – tämän on huomannut myös Bruno Latour, joka on esittänyt aikoja ja tiloja olevan niin paljon kuin on olioiden välisiä suhteita, relaatioita.<sup>162</sup> Heideggerin ”paikan” ja ”tilan” erottelu ilmenee myös hänen toisessa erottelussaan, jonka hän teki ”välimatkojen” ja ”etäisyyksien” välillä. Ensiksi mainitut edustivat hänelle ”esilläolevien” objektien välisiä kvantitatiivisesti mitattavissa olevia välimattoja, jälkimmäiset käsilläolevien olioiden välisiä etäisyyksiä siten kuin ne koetaan inhimillisessä, ”huolehtivassa” maailmansäisyydessä. Heidegger katsoi, että kokemuksemme tilasta rakentuu ”suuntautumisen” (*Ausrichtung*) ja ”etäisyyden kumoamisen” (*Ent-fernung*) varaan. Ollessam-

me kiinnostuneita meistä etäällä sijaitsevasta havaintokohteesta, suuntaudumme siihen. Suuntautuessamme siihen tuomme sen meitä lähelle—kumoamme näin kohteen ja itsemme välisen etäisyyden. Näin ei tapahdu koskaan mitattavien välimatkojen kohdalla. Kuten muistamme, tätä Walter Benjamin piti luonteenomaisena auran kokemukselle: kohde on samanaikaisesti lähellä, mutta kuitenkin etäällä meistä.<sup>163</sup> Weteringin mukaan niitä vanhojen, arkikäytössä olleiden esineiden pintaominaisuuksia<sup>164</sup> – esimerkiksi käytöstä aiheutunutta kulumista ja materiaalin luonnollista ikääntymistä, jotka kertovat esineen alkuperäisestä käyttötarkoituksesta ja iästä – ei yleensä ole voitu hyväksyä museoissa. Teoksista on siten näissä ympäristöissä muodostunut ”heikkoja fenomeeneja”. Wetering epäilee, että jonkinlainen vaikutus vallitseviin esteettisiin mieltymyksiimme olisi sillä, että meitä ympäröivät kaikkialla kiiltävälle paperille painetut nelivärikuvat taideteoksista.<sup>165</sup>

Konservoitu teos, aivan kuten taideteoksen pohjalta valmistettu jäljennösgrafikan lehti, valokuva tai kirjallinen kuvauskin, on aina intentionaalinen tuotos kohteestaan, toisen asteen representaatio. Perinteisesti on katsottu, että se mikä on tuottanut konservoidun teoksen, ei saa tematisoitua, se ei saa tulla näkyväksi. Konservattori pyrkii tuottamaan illuusion luonnollisesta merkistä, vaikutelman, että hänen käsittelemänsä teos olisi ikäänkuin konservoinut itse itsensä. Konservointi pyrkii siis peittämään oman representaatioluonteensa, kätkeään oman inhimillisen ja subjektiivisen, siis ”alhaisen”, alkuperänsä. Konservointiakti on verrattavissa kielelliseen lausumaan, joka esittää, että representaation suhde representoituun olisi täydellisen läpinäkyvä. Jos restauroitu kohta kiinnittää huomion itseensä, näin ei ole—Silloin restaurointia pidetään epäonnistuneena Pistäessään silmään siitä muodostuu ”esilläoleva, rikkoutunut väline”. Sen sijaan, että restaurointi vetäytyisi täydellisen transparenttina viittauskohteensa tieltä, se ”opaakkisoituu”. Tarkemmin ilmaistuna se häilyy transparenttisuuden ja opaakkisuuden, läheisyyden ja etäälläolon, ”käsillä”- ja ”esilläolevuuden” välillä. Kielellisestä lausumasta voi muodostua neutraali ja transparentti, objektiivisuutta palveleva kommunikaation väline vain silloin, kun se on irroitettu yksittäisen puheaktin—tässä tapauksessa konservointitapahtuman—tosiasiallisuudesta. Mutta restaurointi johtaa epätoivottuun lopputulokseen myös silloin, kun se viedään liian pitkälle. Jos ikääntynyt taideteosobjekti ei näytä ikääntyneeltä, se näyttää helposti oudolta ja epäaidolta. Astuessamme vanhan taiteen museoon odotamme näkevämmä vanhalta näyttäviä taideteoksia, emme uutuuttaan kiiltäviä rekonstruktioita.<sup>166</sup> Edellä viittasin apperseptioon: nähdessäni esimerkiksi kuution yhden sivun lisään havaitsemaani mielessäni kuution muut sivut, jolloin vasta kykenen hahmottamaan sen kuutionmuotoisena kappaleena. Tämän ennakoinnin ansiosta näen enemmän kuin tosiasiallisesti voin yhdellä kertaa nähdä. Mutta ennakointi johtaa myös siihen, että näen vähemmän kuin tosiasiallisesti voisin nähdä. Se, että odotan näkeväni jotakin tiettyä, saa minut olemaan kiinnittämättä huomiotani moniin seikkoihin. Tällä on selitettävissä se Weteringin tekemä huomio, ettei tavallinen museokävijä useinkaan kiinnitä huomiotaan näytteille asetettujen esineiden pienehköihin vaurioihin tai edes niihin vähemmän onnistuneisiin restaurointeihin, joita niille on joskus tehty.<sup>167</sup> Museokävijä katsoo niiden lävitse. Käsilläolevassa välineessä välineen on vetädyttävä näkymättömiin, rikkoutuneessa välineessä

viittauskohde pomppaa häiritsevästi näkyviin – se on kuin petankkikuula, joka iskee kipeästi jalkaamme. Onhan niin, että silloin kun viittausta häiritään (siis kun jotakin ei voi käyttää johonkin tai kun jokin ei vastaa odotuksiamme) viittaussuhde tulee näkyviin. Myös maalausten valmistusmateriaaleissa tapahtuvat, silmin havaittavat muutokset, tai esimerkiksi se niiden pintaan kerääntyvä aines, jota on tapana kutsua liaksi – vaikkapa palavien kynttilöiden tuottama noki, joka peitti Sikstuksen kappelin freskot omalla homogeenisoivalla harmaasävyllään, voidaan mieltää opaakkisoiviksi elementeiksi. Rafaelin *Krustuksen kirkastumisen* tummentuneet värialueet pistivät Eikema Hommesin silmiin häiritsevinä. Niissä kohdissa maalausten käsilläolevuus murtui ja siitä tuli ”esilläoleva”, silmiinpistävä ”rikkoutunut väline”.<sup>168</sup>

## XIV

Astuessamme Sikstuksen kappeliin tai mihin tahansa tilaan, tai asettuessamme taideteoksen äärelle, emme ole selvien ja tarkkarajaisten olioiden alueella. Toisin kuin tavallisesti tapaamme ajatella, näkyvyys ei ole meidän vallassamme vaan se hallitsee meitä – se on ennen meitä ja se jää meidän jälkeemme. Tässä katsantokannassa olemme hyvin kaukana siitä näkyvää konstituivan ja ilmiömaailmaa hallitsevan subjektin rekisteristä, jonka varaan suuri osa toisen asteen representaatioista rakentuu. Olemme astuneet kyllästeisten fenomeenien alueelle – itse asiassa olemme siellä jo syntymästämme lähtien. Tavoittaaksemme ilmiömaailman itseannettuuden meidän on Jean-Luc Marionin mielestä luovuttava omasta maailmaa jäsentävästä, järjestävästä ja hallitsevasta positioistamme. Sen sijaan, että olemme subjekteja, meistä olisi tultava ilmiömaailman objekteja; me emme voi olla enää se, joka määrittää ilmiömaailman, meistä on tultava se, jonka ilmiömaailma – se, että ”on” (*il y a*) ”näkyvyyttä” – konstituoii. Taideteos esittää kutsun. Tämä kutsu, joka on aina anonyymi ja edustaa puhdasta annettuutta, ei voi itsessään milloinkaan ilmetä. Kutsu ilmenee vasta siten, kun siihen vastataan.<sup>169</sup> Annettuuden kohtaaminen ei siis voi olla pelkästään reseptiivistä. Se, joka kutsun ottaa vastaan, saattaa sen ilmenevyyteen omalla kuvittelukyvyllään, jossa reseptiivisyys yhdistyy spontaaniin ymmärrykseen. Taideteos ei *ole* – se ei kuulu ontisen piiriin – vaan *tapahtuu*. Taideteos paikaksi ymmärrettynä ei myöskään sijaitse ajassa ja tilassa – sen mittasuhteet eivät ole mittanauhalla mitattavissa. Tapahtumisessaan taideteos avaa ajan ja tilan. Jotta taideteos voisi tapahtua paikkana, siihen on kuitenkin astuttava. Marionille taideteoksen kohtaaminen ei merkitse niinkään teoksen näkemistä kuin sen jälleennäkemistä. Paikka, jonka taideteos muodostaa omassa olemisessaan, ei ole kuitenkaan milloinkaan sama. Jos taideteos olisi palautettavissa fyysiseen oliomaisuuteensa, riittäisi että näkisimme sen yhden ainoan kerran. Taideteos sitä vastoin vaatii aina uusia kohtaamisia.<sup>170</sup> Konservointi on yksi monista tavoista tuoda taideteos läsnäolevaksi, saattaa sen itseannettuus ilmenevyyteen. Tämä läsnäolevuus ei ole kuitenkaan koskaan pysyvää, staattista läsnäoloa. Se ei ole mieltävän subjektin vastaansa heittämää kohteisuutta vaan tapahtumista, jossa hän itse on osallisena. Se, että teos on asetettu näytteille ei vielä takaa sitä, että se olisi ilmenevä. Näytteille asettaminen valmistaa vasta paikan taideteoksen tapahtumiselle. Ilmenevä on annettuuden kutsu, johon on vastattu.

## Viitteet

- 1 Edmund Husserl 1980 [1898–1925]. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. The Hague, Boston, London: Martinus Nijhoff, 205; Edmund Husserl 2005 [1898–1925]. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory* (1898–1925). Translated by John B. Brough. Dordrecht: Springer, 249.
- 2 Husserl 1980 [1898–1925] 206; Husserl 2005, 249. Husserl viittaa kuvatietaisuuteen lyhyesti myös 1913 julkaistussa johdatuksessaan fenomenologiaan *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie* -teoksessaan.
- 3 Tässä Marion tulee hyvin lähelle hänen ranskalaisen filosofikollegansa Claude Romanon teoksessaan *L'Événement et le monde* (Presses Universitaires de France, 1998) esittämiä näkemyksiä.
- 4 En puutu tässä niihin kiistoihin, joita erilaiset noematulkinnat ovat synnyttäneet, ks. esim. John J. Drummond 1990. *Husserlian Intentionality and Non-Foundational Realism*. Noema and Object. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- 5 Joonas Taipale. *Kuvatietaisuuden fenomenologiaa*. Tiede ja edistys 2007 (3), (193–199), 194–195.
- 6 Dan Zahavi 2003. *Husserl's Phenomenology*. Stanford, California: Stanford University Press, 22–24.
- 7 Husserl 2005, 187–189.
- 8 Murray Krieger 1992. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 86.
- 9 Ernst Gombrich 1977 [1960]. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press, 189–190.
- 10 Husserl 2005 [1898–1925], 155, 167.
- 11 Husserl 2005 [1898–1925], 189–190.
- 12 Husserl 2005 [1898–1925], 178–182.
- 13 Husserl 2005, [1898–1925], 16–44.
- 14 Husserl 2005 [1898–1925], 161–165.
- 15 Ks. Mikkonen, Kai 2005. *Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus, 36, passim.
- 16 Krieger 1992, 71–72.
- 17 Giulio Carlo Argan 1969. *Il Valore critico della "stampa di tradizione"*. *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. Edited by Douglas Fraser, Howard Hibbard & Milton J. Lewine. New York: Phaidon, (179–181), 180.
- 18 Louis Marin 1994. *De la Représentation*. Paris: Seuil/Gallimard, 366.
- 19 W.J.T. Mitchell 1987 [1986]. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 68.
- 20 Nelson Goodman 1969. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press, 229–230; Mitchell 1987 [1986], 69–70.
- 21 Marin 1994, 219.
- 22 Mieleessäni on Eero Tarastin piirros, jossa *Aufhebung* kuvataan ylöspäin kohoavana spiraalina. Ks. Eero Tarasti 1996. *Johdatusta semiotiikkaan*. *Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmistä*. Kolmas painos. Helsinki: Gaudeamus, 212.
- 23 Tämä on näkemisen fyysinen edellytys: jos emme sulkisi aika ajoin silmäluomiamme, emme kykenisi näkemään. Tämä on edellytyksenä myös sille, että voimme käydä vuoropuhelua toistemme kanssa: jos puhuisimme toistemme päälle, emme kuulisi mitä keskustelukumppanimme sanoo, emmekä siten kykenisi käymään keskustelua. Emmanuel Alloa. 2013. *The Diacritical Nature of Meaning: Merleau-Ponty and Saussure*. *Chiasmi International* 15, (167–183), 161; Georges Didi-Huberman 2011 [1992]. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 10.
- 24 Cesare Brandi 1998 [1974]. *Teoria generale della critica*. Roma: Editori Riuniti, 261.
- 25 Marin 1994, 219–222.
- 26 Marin 1994, 228–231.
- 27 Georges Didi-Huberman 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 120–121.

- 28 Argan 1969, (179–181), 181.
- 29 Abraham Bosse. De la manière de graver à l'eau forte et au burin (Nouv. Éd) (Éd. 1745). Paris: Hachette (ei painovuotta), 108–109.
- 30 Krieger 1992, 67, 72–73.
- 31 David Landau 1983. Vasari, Prints and Prejudice. *Oxford Art Journal* 6 (1), (3–10).
- 32 Georges Didi-Huberman 1990. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 101.
- 33 Bernardine Barnes 2010. Michelangelo in Print. *Reproductions as Response in the Sixteenth Century*. Farnham: Ashgate, 3.
- 34 Argan 1969, (179–181).
- 35 Paul Ricoeur 2000 [1976]. Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä. Suomentanut Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto, 41.
- 36 Valokuvauksen vuosikirja. Päätoimittaja Ritva Tähtinen. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, (26–29), 27.
- 37 Weteringin petankkikuulakohtaus vaikuttaa muunnelmalta tunnetusta anekdootista eräästä 1700-luvun englantilais herrasmiehestä, Samuel Johnsonista, joka isoa kiveä potkaisemalla pyrki kumoamaan Piispa Berkeleyn teesin, jolla tämä kiisti mielestä riippumattomien materiaalien olioiden ole-massaolon. Ks. H. F. Hallett 1947. Dr. Johnson's Refutation of Bishop Berkeley. *Mind* 56, (222), 132–147.
- 38 Immanuel Kant 2013 [1781/1787]. Puhtaan järjen kritiikki. Suomentaneet Markus Nikkarla ja Kreetta Ranki. Helsinki: Gaudeamus.
- 39 Kant 2013 [1781/1787], A 143, A 175; Marco Giovanelli 2011. Reality and Negation – Kant's Principle of Anticipations of Perception. Dordrecht: Springer, 1–69.
- 40 Martin Heidegger 2000 [1927]. Oleminen ja aika. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: Osuuskuunta Vastapaino, §§ 9–10, 66–76, § 15, 94–101; Roger Scruton. 1981. *Photography and Representation*. *Critical Inquiry* 7 (3), (577–603), 589.
- 41 Martin Heidegger 1994 [1953]. Tekniikan kysyminen. Suomentanut Vesa Jaaksi. Niin & näin (2) (31–40); Diarmuid Costello. 2012. The Question Concerning Photography. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (1) (101–113), 103.
- 42 Graham Harman 2002. Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects. Chicago: Open Court, 6, 20–25, 44–45.
- 43 Harman 2002, 46.
- 44 Husserl 2005 [1898–1925], 583.
- 45 Mitchell 1987 [1986], 83–84.
- 46 Barbara Savedoff 1993. Looking at Art Through Photographs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (2) (455–462), 457.
- 47 Tätä problematiikkaa käsittelevän artikkelissani Ratkeamattomia kuvia. Ks. Jorma Puranen. Varjoja ja heijastuksia – Shadows and Reflections. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo, 2011, 12–25.
- 48 Georges Didi-Huberman 2012 [2001]. *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les Éditions de Minuit, 17.
- 49 Savedoff 1993, (455–462), 456, 458.
- 50 Ernst van de Wetering 1996. The Surface of Objects and Museum Style, Historical and Philosophical Issues in Conservation of Cultural Heritage. Edited by Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., and Alessandra Melucco Vaccaro. Los Angeles: Getty Conservation Institute. (415–422), 420.
- 51 Lorraine Daston & Peter Galison 2008 [2007]. *Objectivity*. New York: Zone Books, 161–173.
- 52 André Bazin 1960. The Ontology of the Photographic Image. Translated by Hugh Gray. *Film Quarterly* 13 (4) (4–9), 7; Gregory Currie. 1999. Visible Traces. Documentary and the Contents of Photographs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (3) (285–297), 286; David Brubaker. 1993. André Bazin on Automatically Made Images. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1) (59–67), 60; Jonathan Friday. 2005. André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (4) (339–350).
- 53 Didi-Huberman 2000, 67–83.
- 54 Jäljen kategoriasta, ks. Sybille Krämer. Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique? *État des lieux*. Trivium, <http://trivium.revues.org/4171>, 24.3.2013. Trivium. *Revue franco-alle-*



- mande de sciences humaines et sociales. Viitattu 6.6.2015.
- 55 Currie 1999, (285–297); Dominic McIver Lopez 2003. *The Aesthetics of Photographic Transparency*. *Mind*, New Series. 112 (447) (433–448); Mikael Pettersson 2011. *Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69 (2) (185–196).
- 56 Kendall L. Walton 1984. *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*. *Critical Inquiry* 11 (2) (246–277). Tämä eroaa filosofian piirissä laajalle levinneistä näkökannoista, joiden mukaan uskomukset kytkeytyvät olennaisesti havaitsemiseen. Ks. esim. A.D. Smith 2001. *Perception and Belief*. *Philosophy and Phenomenological Research* 57 (2) (283–309).
- 57 Walton 1984, (246–277); Bazin 1960, (4–9), 8.
- 58 Gregory Currie 1991. *Photography, Painting and Perception*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1) (23–29), 26–27.
- 59 Kendall L. Walton 1986. *Looking Again Through Photographs. A Response to Edwin Martin*. *Critical Inquiry* 12 (4) (801–808).
- 60 Jonathan Cohen, Aaron Meskin 2004. *On the Epistemic Value of Photographs*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62 (2) (197–210).
- 61 Walton 1984, (246–277).
- 62 Aaron Meskin & Jonathan Cohen 2010. *Photographs as Evidence. Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*. Edited by Scott Walden. Malden, Massachusetts: Blackwell (70–90).
- 63 Scott Walden 2012. *Photography and Knowledge*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (1) (139–149).
- 64 Valokuvien heterogeenisyyden vuoksi on esitetty aiheellinen kysymys, voidaanko valokuvan kohdalla edes puhua väline-erityisyydestä. On katsottu, että valokuvien välillä vallitsisikin perheyhtäläisyyden kaltainen suhde. Diarmuid Costello & Dawn M. Phillips 2009. *Automatism, Causality, and Realism: Foundational Problems in the Philosophy of Photography*. *Philosophy Compass* 4 (1–21), 3.
- 65 Pettersson 2011, (185–196), 189.
- 66 Scruton 1981, (577–603).
- 67 Scrutonin teesi valokuvien ei-representoivuudesta on saanut osakseen voimakasta kritiikkiä, ks. esim. Peter Alward. *Transparent Representation: Photography and the Art of Casting*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (1): 9–18 (2012); Robert Wicks. 1989. *Photography as a Representational Art*. *The British Journal of Aesthetics* 29 (1–9); William King. 1992. *Scruton and the Reason for Looking at Photographs*. *The British Journal of Aesthetics* 32 (258–265); Donald Brook. 1983. *Painting, Photography and Representation*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 (2) (171–180).
- 68 Eikema Hommes 2004, 174–182.
- 69 Eikema Hommes 2004, 191.
- 70 Eikema Hommes 2004, 191.
- 71 Eikema Hommes 2004, 191.
- 72 Didi-Huberman 2012 [2001], 17–18.
- 73 Harman 2002, 125; Tom Sparrow 2014. *The End of Phenomenology. Metaphysics and the New Realism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 28–30.
- 74 Quentin Meillassoux 2012 [2006]. *After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Bloomsbury, 3–4.
- 75 Meillassoux 2012 [2006], 4–5.
- 76 Francis Wolff 2004 [1997]. *Dire le monde*. Paris: Presses Universitaires de France.
- 77 Ks. Barnes 2010.
- 78 Eikema Hommes 2004, 198–199.
- 79 Eikema Hommes 2004, 70.
- 80 François Récanati 1979. *La Transparence et l’Énonciation*. Paris: Éditions du Seuil, 32.
- 81 Cesare Brandi 2001 [1960]. *Segno e immagine*. Palermo: Aesthetica Edizioni, 10.
- 82 Récanati 1979, 20–21, 31–34.
- 83 Husserl 2005 [1898–1925], 202.
- 84 Maurice Merleau-Ponty 2006 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London and New York: Routledge, 484–485.
- 85 Edmund Husserl 2007 [1954]. *Geometrian alkuperä*. Johdanto Jacques Derrida. Suomentaneet Kaisa

- Heinlahti ja Tuukka Perhoniemi. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura, 149–150; Edmund Husserl 1973 [1948]. *Experience and Judgment. Investigations in a Genealogy of Logic*. Translated by James S. Churchill and Karl Ameriks. London: Routledge & Kegan Paul, § 10, 41–46.
- 86 Husserl 2007 [1954], 190–282.
- 87 Trevor Fawcett 1986. *Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction*. *Art History* 9 (2) (185–212), 186.
- 88 Vivian Lee Atwood 1988. *A Catalogue and Analysis of Eighteenth-Century French Prints after Netherlandish Baroque Paintings*. University of Washington, Ann Arbor, Michigan: UMI, 40.
- 89 Atwood 1988, 26, 29, 42.
- 90 W.J.T. Mitchell 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 152–155.
- 91 Mitchell 1994, 152–158.
- 92 Massimo Recalcati 2011. *Il Miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*. Milano: Bruno Mondadori, 40–41.
- 93 Mitchell 1994, 156; W. J. T. Mitchell 1984. *The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon*. *Representations*, (6), (98–115).
- 94 Mitchell 1994, 152–164.
- 95 Matthew Rampley 2008. *The Poetics of the Image: Art History and the Rhetoric of Interpretation*. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35, (7–30); Peggy Deamer. 1987. *Adrian Stokes and Critical Vision*. *Assemblage* (2) (118–133), 8–17.
- 96 Pettersson 2011, (185–196), 185–192.
- 97 Currie 1999, (285–297), 289.
- 98 Mary Bergstein 2006. *Freud's Moses of Michelangelo: Vasari, Photography, and Art Historical Practice*. *The Art Bulletin* 88 (1) (158–176), 163.
- 99 David Carrier 1986. *The Presentness of Painting: Adrian Stokes as Aesthete*. *Critical Inquiry* 12 (4) (753–768), 757.
- 100 Rampley 2008, (7–30), 16–17.
- 101 Didi-Huberman 1990, 9.
- 102 Georges Didi-Huberman 2014. *Essayer voir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 71.
- 103 Didi-Huberman 2011 [1992], 67, 69.
- 104 Didi-Huberman 2011 [1992], 140; 1990, 9.
- 105 Didi-Huberman 2011 [1992], 76.
- 106 Deamer 1987, (118–133), 121.
- 107 Tämä perustuu tieteenkin Ferdinand de Saussuren *langue-parole* (kieli-puhunta) -erottelulle.
- 108 Didi-Huberman 2011 [1992], 51.
- 109 Wolff 2004 [1997], 193–194.
- 110 Carl R. Hausman 1991. *Figurative Language in Art History. The Language of Art History*. Edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell. Cambridge: Cambridge University Press, (101–128), 108–109, 112.
- 111 Hausman 1991, 112.
- 112 Mitchell 1994, 159.
- 113 Hausman 1991, 108.
- 114 Jacques Derrida 1982 [1972]. *Margins of Philosophy*. Translated, with Additional Notes by Alan Bass. New York: Harvester Wheatsheaf, 213.
- 115 Derrida 1982 [1972], 76–78.
- 116 Friedrich Nietzsche 2004 [1873]. *Totuudesta ja valheesta moraalien ulkopuolisissa mielessä*. Suomentaneet Anna-Maria Mäntynen ja Henrik Rydenfelt. *Niin & näin* (4) (81–87), 82–83.
- 117 Derrida 1982 [1972], 210.
- 118 Nietzsche 2004 [1873], (81–87), 84.
- 119 Daston & Galison 2007, 55–70.
- 120 Derrida 1982 [1972], 89.
- 121 Derrida 1982 [1972], 210–271; Rodolphe Gasché 1986. *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 313.
- 122 Christopher M. Chinn 2007. *Before Your Very Eyes: Pliny Epistulae 5.6 and the Ancient Theory of Ekphra-*

- sis. *Classical Philology* 102 (3), 265–280.
- 123 Husserl 2005 [1898–1925], 13, 18–20.
- 124 Alkuperäistä rajatumpi käsitys ekfrasiksesta syntyi vasta 1700-luvulla Filostratoksen *Eikones*-teoksen käännösten vaikutuksesta, ks. Mikkonen 2005, 264.
- 125 Merleau-Ponty 2006 [1945], 298–299.
- 126 Gilles Deleuze 2008 [1968]. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. London: Continuum, 289.
- 127 Hagelstein 2005, (133–164), 138.
- 128 Merleau-Ponty 2006 [1945], 330.
- 129 Maurice Merleau-Ponty 2004 [1964]. *L'Œil et l'esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 22–23.
- 130 Merleau-Ponty 2006 [1945], 284, 338.
- 131 Husserl 2005 [1898–1925], 241.
- 132 Kant käytti Pietarinkirkkoa yhtenä esimerkkinään ”matemaattisesta subliimista”. Hänen mukaansa astuessamme tähän valtavaan rakennukseen sen tuottama vaikutus ylittää moninkertaisesti oman ymmärryksemme. Emme onnistu syntetisoimaan sen aistimellisesta moneudesta formaalista ykseyttä, minkä vuoksi kykenemme hahmottamaan kirkon sisätilan vain hämärästi. Ks. Immanuel Kant 1953 [1790]. *The Critique of Judgment*. Translated with Analytical Indexes by James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 100.
- 133 Marion 2002 [2001], 30–34; 2010, 37–42.
- 134 Ks. Martin Heidegger 2010 [1953]. *Johdatus metafysiikkaan*. Suomentanut Jussi Backman. Helsinki: Tutkijaliitto, 39–41.
- 135 Maurice Merleau-Ponty 2013. *Silmä ja henki*. Teoksessa Maurice Merleau-Ponty: *Filosofisia kirjoituksia*. Suomentos Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Nemo (415–477), 425.
- 136 Didi-Huberman 1990, 11.
- 137 Martin Heidegger 1991 [1955–1956]. *The Principle of Reason*. Translated by Reginald Lilly. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- 138 Martin Heidegger 2000 [1946, 1938]. Kirje humanismista sekä Maailmankuvan aika. Suomentanut Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto, 27–30.
- 139 Maurice Merleau-Ponty 2004 [1964]. *Le Visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 171.
- 140 Didi-Huberman 1990, 40; 2012 [2001], 22.
- 141 Marionin ja Didi-Hubermanin ajattelun yhteneväisyyksistä, ks. Maud Hagelstein 2006-2007. Georges Didi-Huberman: *vers une intentionnalité inversée? La Part de l'Œil* (21–22) (33–41).
- 142 Jean-Luc Marion 2002 [2001]. In *Excess. Studies of Saturated Phenomena*. New York: Fordham University Press.
- 143 Puhtaista ymmärryskäsitteistä, ks. Immanuel Kant 1997 [1783]. *Prolegomena eli johdatus mihin tahansa metafysiikkaan* joka vastaisuudessa voi käydä tieteestä. Helsinki: Gaudemus, § 21, 108–109.
- 144 Jean-Luc Marion 2013 [1997]. *Being Given. Toward a Phenomenology of Givenness*. Translated by Jeffrey L. Kosky. Stanford, California: Stanford University Press, 215–216.
- 145 Marion 2002 [2001], 111.
- 146 Marion 2013 [1997], 226–227.
- 147 Yuriko Saito 2010 [2007]. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 24.
- 148 Saito 2010 [2007], 25.
- 149 Merleau-Ponty 2006 [1945], 270.
- 150 John Sallis 2000. *Force of Imagination. The Sense of the Elemental*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 101–102.
- 151 Sallis 2000, 103.
- 152 Marion 2002 [2001], 95–96, 106.
- 153 Ruud Welten 2004. *Saturation and Disappointment*. *Bijdragen. International Journal in Philosophy and Theology*, 65, (79–96), 84–86.
- 154 Jean-Luc Marion 2008 [2005]. *The Visible and the Revealed*. Translated by Christina M. Gschwandtner and Others. New York: Fordham University Press, 44.
- 155 Marion 2013 [1997], 238; *Eikema Hommes* 2004, 198.
- 156 Marion 2013 [1997], 229–231.

- 157 Marion 2013 [1997], 42–45, 196–197.  
158 Marion 2013 [1997], 231–232.  
159 Marion 2002 [2001], 82–103.  
160 Wetering 1996 (415–421), 418.  
161 Harman 2002, 51; Miika Luoto 2009. Vetäytymisen kuvia. Lacoue-Labarthe ja onto-fenomenologia. Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri. Toimittaneet Ari Hirvonen ja Susanna Lindberg, (38–58), 49.  
162 Bruno Latour 1997. Trains of Thought: Piaget, Formalism, and the Fifth Dimension. *Common Knowledge* 6, (3), (170–191).  
163 Heidegger 2000 [1927], § 23, 140–141; Didi-Huberman 2011 [1992], 194.  
164 Thomas Leddy 1995. Everyday Surfaces Aesthetic Qualities: "Neat", "Messy", "Clean", "Dirty". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (3), 259–268.  
165 Wetering 1996, (415–421), 417–418, 420.  
166 Wetering 1996, (415–421), 417.  
167 Wetering 1996, (415–421), 416.  
168 "Silmiinpistävyys" on "esilläolevuuden" (*Vorhandenheit*) modus. Ks. Heidegger 2000 [1927], 102.  
169 Marion 2013 [1997], 282–308.  
170 Marion 2013 [1997], 48, 233.

Kuva sivulla 164: Fratelli Alinarin noin vuonna 1890 valmistama albumiinivalokuva Michelangelon Pietä-veistoksesta (1498–1499 Pietarinkirkko). Kuva: Kansallisgalleria.

## **IV**

### **RATKEAMATTOMIA KUVIA**

Ari Tanhuanpää 2011

Jorma Puranen: Varjoja ja heijastuksia – Shadows and Reflections, 12-25

Reproduced with kind permission by Finnish National Gallery,  
Sinebrychoff Art Museum

## Ratkemattomia kuvia

Valokuvaaja Jorma Puranen on kuvannut Sinebrychoffin taidemuseon vanhoja eurooppalaisia muotokuvamaalauksia 1990-luvulta lähtien. Kuvaustilanteessa Puranen asettuu kameran kanssa maalauksen eteen vasten hänen selkensä takaa museotilaan siilautuvaa luonnonvaloa. Kuvaajasta ja kamerasta lankeavat näin heittovarjot kuvattavan maalauksen pintaan. Ne maalauksen alueet, jotka jäävät näiden heittovarjojen rajojen ulkopuolelle, peittyvät hajaheijastuksiin tai ylivalottuvat, joten niissä kohdissa maalauksen kuva-aihe on vaikeasti hahmotettavissa. Kohdissa, joihin kuvaajasta lankeava varjo osuu, muotokuvan kohde erottuu sitä vastoin selvästi. Valo ei siten vain paljasta vaan myös peittää. Sivulta lankeava valo tuo esiin maalauspuhjan kulumat, puupaneelien liitokset, halkeamat ja puunsyyt, kankaan pintarakenteen, maalipinnan halkeamaverkoston ja impastot sekä lakan kiiltoerot. Valonheijastukset, reflektiot, toimivat kuvissa elementtinä, joka horjuttaa maalauksen totaliteettia ja pistää sen liikkeeseen. Ne problematisoivat käsitystä, jonka mukaan sisä- ja ulkopuolen välillä olisi tarkasti erotettavissa oleva raja. Purasen valokuvista voi erottaa ympäröivästä museotilasta maalauksen pintaan heijastuneita yksityiskohtia, ikkunanpuitteita ja joitakin kirkkaiden värien välkähdyksiä. Kuvattu teos alkaa käydä vuoropuhelua ympäröivän tilan kanssa, aivan kuten valokuvaaja asettuu vuoropuheluun maalauksen kanssa – hän reflektoi sitä. Purasen kuvaamien maalausten näennäinen staattisuus, jota muotokuvissa esiintyvien henkilöiden eleettömyys, stoalainen mielenrynyneys, *tranquillitas*,<sup>1</sup> vielä korostaa, kätkee taakseen pigmenteissä, sideaineissa ja maalauspuhjissa kaiken aikaa tapahtuvan fyysikaalisen ja kemiallisen muutoksen. Tämä äärimmäisen hidas silmin havaitsematon liike, ”oleminen-kohti-kuolemaa”, jonka jaamme omassa ruumiillisuudessamme fyysisten taideteosobjektien kanssa, kohtaa kuvaustilanteessa ohikittävän heijastuksen. Valo on se medium, jonka lävitse maalauksia tarkastelemme, mutta johon emme tavallisesti kiinnitä huomiota. Tehdäkseen näkyväksi, valon on itse kadottava näkyvistä. Kameraan on suhtauduttu samalla tavalla. Valo ja valokuvaus tulevat näkyviksi vasta kohdatessaan esineet, jotka ne piirtävät esiin. Perinteisessä museovalokuvauksessa maalauksesta on pyritty tuottamaan heijastuksista riisuttu kuva, joka on enemmänkin taideteoksen symboli kuin artefakti omassa fyysisyydessään.

Museovalokuvausta on tehty 1800-luvun alusta lähtien. Aivan kuten maalausten pohjalta valmistettu jäljennösgraafikka, maalauksista otettujen valokuvienkin ainoa tehtävä oli toistaa mahdollisimman tarkasti ja yksityiskohtaisesti kuvauskohteensa, ”tuoda poissaoleva läsnä olevaksi”. Valokuvauksen avulla taideteoksista pystyttiin tuottamaan ennennäkemättömän yksityiskohtaisia ja sävykkäitä vedoksia jo hyvin pian valokuvauksen keksimisen jälkeen. Englantilainen William Henry Fox Talbot julkaisi 1844 kirjansa *The Pencil of Nature*, johon hän oli liittänyt kahdesta valkeasta kipsivaloksesta ottamansa valokuvat. Kuvillaan hän pyrki osoittamaan, kuinka lukematon määrän monia eri vivah-teita oli saatavissa esiin yhdestä ainoasta valkeasta kipsiveistoksesta, kun sitä kuvattiin vaihtelevissa valaistusolosuhteissa ja monista eri kulmista.<sup>2</sup> Veistoksen valkea pinta oli tietenkin ihanteellinen tähän tarkoitukseen, muodostihan se näennäisesti muuttumat-tomana pysyvän kiinnkohdan hetkellisille muutoksille. Veistoksesta muodostui näissä valokuvissa siten se aistimellisen moneuden takaa löydettävä ideaalinen ykseys, jota feno-menologi Edmund Husserl kutsui seuraavan vuosisadan alussa noemaattiseksi ytimeksi. Myös katsellessamme Purasen maalauksista ottamia valokuvia meillä on suuri houkutus tunkeutua valonheijastusten taakse ikään kuin voisimme tavoittaa sieltä jonkin pysyvän ja muuttumattoman kiinnkohdan. 1800-luvulla valokuvat täyttivät tehtävänsä sitä parem-min, mitä vähemmän ne kiinnittivät katsojan huomiota itse valokuvauksen mediumina. Tämän vuoksi Talbot välttikin kuvaustilanteessa suoraan valkeaan kipsipintaan kohdistu-vaan valoa, joka olisi synnyttänyt kohteen hahmottamista vaikeuttavia syviä heittovarjoja – hän kuvasikin mieluiten pilvisellä säällä. Talbotille valokuvaus oli piirtämisen korvike. Sen avulla taideteos oli jäljennettävissä nopeammin ja vaivattomammin kuin jos olisi ollut turvaututtava piirtämiseen. 1800-luvun valokuvaajilla ei ollut käytössään sähkö-valoa, heidän oli näin käytettävä hyväkseen luonnonvaloa ja odotettava joskus pitkiäkin aikoja sopivaa kuvaushetkeä.<sup>3</sup> Mikä muu väline onkaan joutunut häivyttämään oman mediuminsa yhtä säälimättömästi kuin valokuvaus? Toisin kuin perinteinen museova-lokuvaus, Purasen valokuvat aineellistavat sekä valokuvauksen mediumina että kuvaus-kohteensa: valo ei leikkaa jyrkkäräjäisesti vaan tuo esiin maalausten huomaamattomat yksityiskohdat, niiden kiiltoerot, kätkeytyneet värit ja maalipinnan halkeilun.

### Se mitä on kaikkein vaikeinta katsoa

Taideteoksilla on siis oma ruumiillisuutensa, johon olemme yhteydessä oman kehollisuutemme kautta – olemme niiden kanssa yhteistä ”lihaa” (*chair*) kuten Maurice Merleau-Ponty esitti – mutta myös immateriaalinen ulottuvuutensa, se mitä on kaikkein vaikeinta saada haltuun. Taidehistorioitsija Hans Belting on esittänyt, että teoksen kohtaamisessa on kyseessä tapahtuma fyysisten artefaktien ja mielen kuvien välisellä määrittelemättömällä alueella. Kuvat eivät ole hänen mukaansa redusoitavissa sen paremmin fyysisiin taideteosobjekteihin kuin mielen kuviinkaan.<sup>5</sup> Mielen kuvat eivät tunne kausalisuutta, ne eivät noudata peräkkäisistä nyt-hetkistä rakentuvaa lineaarista, idealisoitua aikaa, ne eivät myöskään ikäänny samalla tavalla kuin fyysiset mediumit. Mielen kuvat ovat kuin nomadeita, jotka instantioituvat kiinnittyessään monentyyppisiin materiaalsiin kantajiin eri aikoina.<sup>5</sup> Missä fyysinen artefakti sitten loppuu ja sen synnyttämät mielen kuvat, alkaa? Missä kulkee sisäpuolen ulkopuolesta erottava raja? Mielen kuvat ovat kuin kasvot, jotka leijuvat Purasen valokuvissa maalausten edessä, maalikerrosten välissä ja takana.

Voidaan ajatella, että aina kohdatessamme jonkin tajuntamme ulkopuolisen, kohtaamme omaan itseemme suunnatut Toisen kasvot. Näin ajatteli filosofi Emmanuel Levinas. Emme kykene käsitteellistämään tätä kohtaamista, juuri siksi, että sen tekee mahdolliseksi jokin sellainen, jota emme kykene sijoittamaan valmiisiin kategorioihimme. Emme pysty hallitsemaan Toista aivan kuten emme pysty ottamaan hallintaamme olemista. Jotta Toinen voitaisiin ottaa haltuun, siltä olisi riisuttava sen radikaali toisuus, se olisi neutraloitava ja palautettava Saman odotushorisonttiin.<sup>6</sup> Juuri näin tapahtuu perinteisessä museovalokuvauksessa, jossa asettamalla kuvattavat kohteet yhtenäiseen tasavaloon pyritään häivyttämään kuvauskohteiden eroavuudet. Tällöin menetetään mahdollisuus kohdata Toinen kasvoista kasvoihin. Kyseessä ei siten voi olla eettisestä kohtaamisesta. Toisen kasvojen kohtaamista ei voi verrata mihinkään muuhun kohtaamiseen. Arkielämässämme tiedämme kasvonilmeiden sisältävän lukemattoman määrän eri vivahteita. Tottumuksen myötä opimme lukemaan läheistemme mielenliikkeitä lähes huomaamattomista ja nopeasti vaihtuvista mikroilmeistä, jotka jäävät muilta huomaamatta. Kasvot eivät ole milloinkaan täysin levossa. Vain se, mikä kyetään pysäyttämään, nimeämään, käsitteellistämään ja rajaamaan, voidaan ottaa haltuun. Kohtaamistamme toisen ihmisen kanssa ei voi koskaan



palauttaa subjekti-objektin -relaatioon vaan kyseessä on aina dialoginen suhde. Altti Kuusamo on kirjoittanut, kuinka maalauksissa kuvattujen kasvojen ilmeet tai muut lähes huomaamattomat sävytykset voivat siirtää maalaukset täysin eri maailmoihin: ”pienet ilmeiden permutaatiot, pienet vaihdokset johtavat suuriin diskursieroavuuksiin.” Merkitykset konstituivat Kuusamon mukaan maalausten mikrotasolla, niiden lähes huomaamattomissa yksityiskohdissa.<sup>7</sup> Kasvojen jatkuvasti vaihtuvat mikroilmeet voivat keikauttaa merkitykset pääläelleen! Tarkastellessaan Rembrandtin omakuvamaalauksia, myös filosofi Renée van de Vallin huomio kiinnittyi kasvoihin – erityisesti siihen, mitä näissä maalauksissa on hänen mukaansa *kaikkein vaikeinta katsoa*: siihen näennäiseen epätarkkuuteen ja summittaisuuteen, jolla taiteilija on vetänyt kasvojen ääriiviivat. Tarkasteltuaan maalauksia pitempään, ettei kasvojen ääriiviivojen summittaisuus ja epätarkkuus olekaan maalausten puute vaan juuri se muodostaa niiden vahvuuden ja vaikuttavuuden. Hän esitti Rembrandtin omakuvien elävyyden ja vangitsevuuden syntyvän juuri siitä, että niissä ilmenee se tapa, jolla havainnoimme kasvoja arkielämässämme. Havainnoidessamme toistemme kasvoja emme katso kaiken aikaa koko kasvojen aluetta vaan välillä katseemme tarkentuu milloin yhteen, milloin taas toiseen kasvojen yksityiskohtaan. Tavasta, jolla tarkastelemme kasvoja, opimme näin paljon siitä, miten havainnoimme maalauksia.<sup>8</sup> Taidehistorioitsija James Elkins on kirjoittanut vaimonsa kasvoista: “Joskus hänen kasvonsa ilmestyvät eteeni, kun olen vaipumaisillani uneen [...] En kuitenkaan pysty ennakoimaan tai hallitsemaan niitä hetkiä; kasvot häipyvät yhtä nopeasti kuin ilmestyivätkin. Jos ajattelen vaimoni kasvoja – jos suljen silmäni, keskityn ja yritän käydä kasvojen muodot ja värit läpi yksi kerrallaan – mieleeni nousee voimakas mutta epätäydellinen vaikutelma siitä, miltä tuntui katsoa niitä, ja sen lisäksi ehkä joitakin yksityiskohtia [...]”<sup>9</sup> Elkins ei näe vaimonsa kasvoja mielessään, vaan ainoastaan muistaa, miltä niiden näkeminen tuntui. Kasvot pakenevat, aivan kuten Purasen valokuvissa, ne katsovat meitä milloin maalikerrosten edestä, milloin niiden välistä, milloin niiden takaa.

### Valo ratkeamattomana

Valtaosa Purasen Sinebryhoffin taidemuseossa kuvaamista maalauksista on 1600-luvun hollantilaisia muotokuvia. Mikä suhde Purasen lähestymistavalla on vanhan hollantilaisen taiteen tutkimukseen? Hollantilainen visuaalisen kulttuurin tutkija Mieke Bal kirjoitti Vermeer van Delftin *Nainen ja vaaka -maalausta* (n.1664, National Gallery of Art, Washington) käsittelevässä esseessään valon olevan ”tyypillinen *parergon*”.<sup>10</sup> Mitä hän tarkoitti? Immanuel Kant viittasi *parergonin* ja siten implisiittisesti myös *ergonin* tematiikkaan *Arvostelukyvyyn kritiikissään* 1790. Ergonin edustaessa Kantille varsinaista taideteosta, sen ”ydintä”, *parergonilla* hän viittasi siihen, mikä ei kuulu olennaisesti itse representaatioon, vaan mikä on lisätty siihen jälkikäteen, esimerkiksi pinnan koristelu ja ornamentit. Esimerkkinä *parergoneista* Kant mainitsi taulunkehukset, veistosten draperiat ja palatsien julkisivujen kolonnadit. 1970-luvun lopussa Jacques Derridan pyrkimyksenä oli ensinnäkin problematisoida käsitys, jonka mukaan *ergon* ja *parergon*, sisä- ja ulkopuoli, olisivat selvästi toisistaan erotettavissa ja toiseksi osoittaa, että *parergon* on todellisuudessa edellytys *ergonin* olemassaololle.<sup>11</sup> *Parergon* on yksi niistä elementeistä, joita Derrida ryhtyi kutsumaan ”ratkeamattomiksi” (*indécidables*) Hän katsoi, että ratkeamattomat, jotka hän käsitti olemassa olevan kategoriat ylittäviksi epäkäsitteiksi, muodostavat alusrakenteen, joka tuottaa idealisoivassa synteessissä toisistaan eroavat käsitteet ja identiteetit. Ne olivat merkityksiä ja identiteettejä edeltäviä kaikkea haltuunottoa väisteleviä hybrideitä, joille yhteistä on kaksimerkityksisyys. Tällaisilla ratkeamattomilla Derrida pyrki purkamaan länsimaisen metafysiikan jäykkää binaarisia vastakohtapareja, ristiriidattomuuden periaatteen mukaista joko-tai -ajattelua, jonka yksi selvin ilmenemismuoto on sisäpuolen, läsnäolon, jyrkkä erottaminen ulkopuolesta, poissaolosta. Derrida esitti että ratkeamattomat koetaan vakiintuneessa, läsnäoloa korostavassa ajattelussamme vaarallisina. Yksi Derridan tärkeimmistä ratkeamattomista oli *différance*, epäsanana tai -käsite, jota ei voi nimetä, jolla ei ole olemusta sen paremmin kuin olemassaoloa. Hän huomasi, että ranskan kielen eroa merkitsevässä *différance*-sanassa ilmenee vain toinen *différer*-verbin merkityksistä: ”erota”, toinen, ”lykätä” tai ”viivyttellä”, on jätetty pois. Ottamalla käyttöön *différance*-epäkäsittensä, Derrida esitti pystyvänsä säilyttämään sanassa sen monimerkityksisyyden. Hänen mukaansa *différance* jää huojumaan merkitystensä väliin. Kun *différance* äänne-

tään, kuulija ei pysty kuulemansa perusteella päättämään, viittaako puhuja *différenceen* vai *différanceen*. Sanojen merkitysten välinen ero on havaittavissa vain niiden toisistaan eroavan kirjoitusasun välityksellä. Merkitysten konstituoitumisen ”erojen leikki”, *le jeu des différences*, keskittyy *différanceen* ”mykän, vaikenavan ja huomaamattoman” a-kirjaimen ympärille. Tämä ei-kuultavissa oleva pieni, mutta todellisuudessa kooltaan ja vaikutuksiltaan mittaamattomasti suurempi a-kirjain avaa sen tilan, jossa kaikki käsitteellinen ajattelu tuottaa jäsennyksensä.<sup>12</sup>

Myös Purasen valokuvat ovat ”leikin asialla”. Kuten hän on todennut, mikä toinen ilmaisuväline käsittelee valon ja varjon leikkiä yhtä ilmaisuvoimaisesti kuin valokuvaus? Leikkiin ovat viitanneet monet filosofit Herakleitoksesta lähtien. Immanuel Kant puhui kuvittelukyvyyn (*Einbildungskraft*) ja ymmärryksen (*Verstand*) leikistä, hänen jälkeensä Schillerin ja Nietzschen ajattelussa leikillä oli keskeinen asema. Derridan lainasi erojen leikkinsä Ferdinand de Saussuren kieliteoriasta, jossa osoitettiin, ettei kielessä ole positiivisia termejä, ainoastaan eroja – merkitykset muodostuvat aina suhteessa kielijärjestelmän muihin termeihin. Hans-Georg Gadamer lähestyi leikin käsitettä omasta näkökulmastaan. Hänelle leikki, *Spiel*, muodosti taideteoksen olemisen tavan. Tämä leikki tai peli ei ole ”leikkijöidensä” tai ”pelaajiensa” vallassa olevaa toimintaa, vaan se on jotakin, joka ottaa heidät täydellisesti hallintaansa; peli pelaa itseään pelaajiensa kautta. Spielillä ei ole päämäärää, telosta, itsensä ulkopuolella. Perinteisessä museovalokuvauksessa tällaiselle leikille ei ole mitään sijaa; valokuvaus ei ole leikin asia. Puranen sen sijaan haluaa paneutua valon ja varjon leikkiin – aivan kuten Derrida halusi keskittyä erojen leikkiin. *Différance* edusti Derridalle juuri leikin hyväksymistä. Derridalle, joka viittaa tässä Martin Heideggeriin, jolle olevan (*Sein*) ja olemisen (*Seiendes*) välisen ontologisen eron unohtaminen tarkoitti ”jäljen” unohtamista. Arkiajattelussa jälki käsitetään jäljeksi jostain, joka ei ole enää läsnäoleva aivan kuten kirjoitus nähdään tuotoksena, jonka kirjoittaja on ”jäljitettävissä”. Kummallakin siis katsotaan olevan määriteltävissä oleva alkuperä. Derridalle jälki ei edustanut läsnäoloa, hän käsitti, ettei sillä ole sen paremmin olemassaoloa kuin määrättyä olemustakaan – se ei näytä sijaitsevan missään paikassa – jäljen funktion kuuluu sen häviäminen näkyvistä. Jälki, joka on saavuttanut aistimellisen täyteen, ei ole jälki derridalaisessa merkityksessä. Jälki on havaittavissa vain jo läsnäolevaksi konstituoituneen merkin, esimerkiksi museossa riippuvan maalauksen kautta. Derrida kirjoitti

différencen a-kirjaimen jäävän hautakiven tavoin mykäksi, vaikenevaksi ja huomaamattomaksi. Tämä a-kirjain ”on” ei-mikään (*le néant, das Nichts*), se ei ole esineellistettävissä eikä siten haltuunotettavissa. Se, mikä muodostaa kahden toisistaan eroavan merkityksen eron, ei ole paljastettavissa, koska vain se voidaan paljastaa, mikä kuuluu olevan piiriin. Merkityksiä ja identiteettejä tuottavaa eroa itsessään ei voi koskaan tuoda läsnäolevaksi, se voidaan havaita vasta sitten kun se on jo hävinnyt näyttämöltä vaikutustensa, toisistaan eriytyneiden merkitysten kautta. Kaikessa sellaisessa, mikä on saavuttanut aistimellisen termin täyteyden, erojen merkityksiä konstituiva liike on pysähtynyt.

Ei ainoastaan valo vaan myös kasvat jäävät pohjimmitaan ratkeamattomiksi, arvoituksellisiksi. Puranen on todennut, että verhotessaan muotokuvat valolla valokuvaus palauttaa niiden mysteerin. Palaaminen alkuun, joka on jäänyt ajattelematta, siihen, mikä muodostaa taideteoksen perimmäisen arvoituksellisuuden, merkitsi Derridalle taideteoksen saattamista huojumaan ja värähtelemään vastakkaisten merkitysten välillä. Tarkastellessaan Vermeerin *Nainen ja vaaka* -maalausta, jonka etualalla on kuvattu pöydän ääressä seisova nainen, joka pitelee vaakaa kädessään ja naisen takana kuvatulla seinällä erottuu viimeistä tuomiota esittävä maalaus. Bal ei kiinnittänyt mitään huomiota teoksen ikonografisiin yksityiskohtiin, ei sen paremmin vaakaan, naisen väitettyyn raskauteen kuin maalauksen etualan suhteeseen viimeistä tuomiota esittävään maalaukseenkaan.<sup>13</sup> Sen sijaan Bal otti tarkasteltavakseen valkealta seinältä juuri ja juuri erottuvan naulan ja tyhjän naulanreiän, jotka valo tuo etualalle ”ei-mistään”, valkealta seinältä. Tämä valkeaksi kalkittu seinä muodostaa sen vastarinnan, ikonografian sokean pisteen, johon tulkinta pysähtyy – sitä on kaikkein vaikeinta katsoa. Sen vaikenevaa itseriittoisuutta on yhtä vaikea sieittää kuin naisen pitelemän punnituslaitteen vaakakuppien tyhjyyttä. Jos nainen punnitsisi helmiä, mikä olisi vakiintuneen ikonografian mukaista, maalaus olisi otettavissa haltuun, sen vastarinta olisi murrettavissa. Seinän mykkä valkea pinta, jota ilman ei olisi sen paremmin naulaa kuin naulanreikäkään, toimii täysin eri funktiossa kuin kipsiveistoksen valkea pinta, jota Talbot hyödynsi valokuviansa pysyvänä kiinnekohtana. Kipsivaloksen funktiona oli välttää différencen erojen leikki, valkea seinä sitä vastoin affirmoi tämän leikin. Se toimii vaa’an kielenä, ratkeamattomana, jolla on valta keikauttaa merkitykset päälälleen, aivan kuten muotokuvamaalauksen osuvalla valonsäteellä on valta tuoda kasvoista esiin jotain ennennäkemätöntä. Miksi Bal ei valinnut *Nainen ja vaaka* -maala-

uksessa kuvattua vaakaa luentansa lähtökohdaksi? Sen vuoksi, että vaa'alla on vakiintunut ikonografinen merkitys. Bal ei ole kiinnostunut jo konstituoituneista merkityksistä vaan siitä alusrakenteesta, mikä tuottaa nämä merkitykset. Naulan ja naulanreiän välisellä ratkeamattoman alueella tapahtuu merkityksiä konstituoiva kehkeytymisen liike.

#### Paluu alkuun

Purasen valokuvien tarkastelu auttaa meitä lähestymään tätä kaikkia merkityksiä ja identiteettejä edeltävää erojen leikkiä. Pystyäksemme kohtaamaan taideteokset taideteoksina, meidän on välttämättä tunnustettava tämä liike. Meidän on maltettava pysyä maalauksen pinnan heijastuksissa sen sijaan että pyrkisimme tunkeutumaan niiden taakse, johonkin sellaiseen, mistä kuvittelemme löytävämme jonkin pysyvän ja muuttumattoman eidoksen. Taideteokset, joiden jälki on sammunut, joiden liike on pysähtynyt, eivät ole enää taideteoksia. Tapa, jolla Puranen kuvaa vanhoja maalauksia voi auttaa meitä ymmärtämään sen, että se, mikä synnyttää taideteoksen taideteoksisuuden, on reflektoitava aina uudelleen. Tämä voi tuntua hyvin radikaalilta, ehkä käsittämättömältäkin ajatukselta henkilöstä, joka astuu vanhan taiteen museoon.. Tarkoitan sitä, että jotta teos voisi säilyä taideteoksena, siihen sisältyvän ”kiistan” (*Streit*) olisi säilyttävä. Jos tämä teosta koossapitävä jännite, sen sisäinen konfliktuaalisuus, joka kuuluu olemuksellisesti kaikkeen olemiseen, katoaa, teos häviää – siitä tulee kuolleita säilyttävä pyramidi hegeliläisessä merkityksessä – vaikka fyysinen taideteosobjekti jäisikin jäljelle. Palatessamme alkuun (*Anfang*) palaamme olemiseen, siihen ei-mihinkään, jossa ei ole vielä tapahtunut olevan eriytymistä, palaamme taideteokseksi nimittämäämme oliota edeltävään Derridan *différencen* a-kirjaimen. Sitä, mikä mahdollistaa olevan eriytymisen ei ole kysytty perinteisessä metafysiikassa, puhe ei-mistään, esimerkiksi *différencen* a-kirjaimesta, on ollut kauhistus logiikalle ja luonnontieteille.<sup>14</sup> Heidegger väitti, että nykyihminen on unohtanut olevan ja olemisen eron. Hän esitti, että olevaan keskittymisen sijaan meidän olisi yritettävä lähestyä juuri olemista. Lähtökohdaksi ei siten otettaisi jo eriytynyttä ja aktualisoitunutta olevaa, tässä tapauksessa vanhaa muotokuvamaalausta. Emme palaa siihen, mitä arkiajattelussamme pidämme kyseisen maalauksen historiallisena alkuperänä, taiteilijaan, teoksen ”syntykontekstiin” (mikä on aina enemmän tai vähemmän mielivaltaisesti rajattu) tai muotokuva-

tun henkilön identiteettiin. Palatessamme alkuun palaamme historiallisen ja henkisen täälläolomme (*Dasein*) perustaan ja muutamme sen toiseksi aluksi.<sup>15</sup> Reflektoidessamme olemista oliota, tässä tapauksessa taideteosta, ei enää kohdata itsestään selvänä, asettaessamme kyseeseen sen olemisen tavan, se alkaa häilyä olemisen ja ei-olemisen välillä.<sup>16</sup> Reflektoidessamme vanhan muotokuvan alkua teemme sen edeltävää alkua alkuperäisemmin ottamalla huomioon sen toteutumattoman potentiaalin, joka ei ole aktualisoitunut menneisyydessä. Potentiaalisuus on aina tulemista ja siten dynaamista, aktuaalinen on jo olevaksi eriytynyttä, staattista, sitä, jota voidaan mitata ja analysoida. Maalauksen alkuperä toteutuu vasta tapahtumisessa, ennen kuin mielen kuvat ovat eriytyneet fyysisistä artefakteista. Purasen reflektoi valokuvissaan sitä hallitsematonta, hämärää olemista, piimeyttä, joka Heideggerin mukaan seuraa aina todellista alkua.<sup>17</sup>

Gadamer oli erityisen kiinnostunut muotokuvista, joissa hän näki ilmenevän kaiken sen, mikä on ominaista kuvallisille esityksille. Esitys, *Darstellung*, ei merkinnyt Gadamerille taideteoksen ”alkuperäisen” ilmiasun tai ”merkityksen” toistamista vaan teoksen tuomista etualalle kaikkein alkuperäisimmällä ja perustavimmalla tavalla. Gadamer ei hylännyt platonismia vaan pyrki ajattelemaan sen perustavalla tavalla uudelleen. Hän hylkäsi metodisessa hermeneutiikassa vallinneen käsityksen, että taideteoksen kadonnut ykseys, sen ”mieli”, *Sinn*, olisi paljastettavissa moneuden takaa.<sup>18</sup> Gadamer käsitti, että rekonstruointi on jo ennalta käsin tuomittu epäonnistumaan. Hän kirjoitti, lainaten Hegelin *Hengen fenomenologiaa*, että voimme kohdata Hesperidien kultaiset omenat vain auttamattomasti puusta maahan pudonneina. Tavoitettavissamme eivät ole sen paremmin puu, jossa ne riippuivat ja josta ne saivat ravintonsa, ei maaperä, josta puu sai elämänesteensä, ei myöskään vuodenkiertoa vaihtelevine säätiloineen. Rekonstruointi ei kykene palauttamaan kadonnutta elämänyhteyttä. Kultaiset omenat lojuvat auttamattomasti maassa eikä niillä ole enää yhteyttä puuhun. Rekonstruointi kykenee vain pyyhkimään omenat mullasta, kuivaamaan ne kasteesta ja puleeraamaan niiden pinnan kauniin kiiltäväksi. Nämä toimet eivät kuitenkaan kykene palauttamaan takaisin niiden ”maailmaa” eli suhteiden verkostoa, niiden ikuisesti kadonnutta elämänyhteyttä; rekonstruointi ei kykene käynnistämään elävää dialogia tekstin ja tulkitsijan välillä.<sup>19</sup> Gadamerin mukaan saamme yhteyden tähän alkukuvaan, *Urbild*, vain teoksen ”vaikutushistorian”,

*Wirkungsgeschichte*, eli siitä aikojen kuluessa tehtyjen tulkintojen välityksellä. Ymmärtäminen on aina välttämättä toisin ymmärtämistä; se tapahtuu aina parergonin alueella, teoksen ”mieli” näyttäytyy monilla eri tavoilla teoksesta tehtyjen tulkintojen moneudessa, siis eräänlaisina hajaheijastuksina.<sup>20</sup> Gadamer erosi Derridasta käsityksellään, jonka mukaan tutkittavalla taideteoksella olisi pysyvä ja muuttumaton identiteetti, Derridahan esitti, että teoksen identiteetti, sen ”mieli”, tuotetaan aina merkin kiertotien kautta, jälkikätesesti. Gadamer purki myös mimeettistä representaatiota, ja siten myös valokuvausta, rasittavan alkuperäisen ja kopion välisen arvottavan erottelun esittämällä, että kuva tarjoaakin itse asiassa enemmän kuin kuvauksen kohde.<sup>21</sup> Gadamerille taideteoksen ontologisen erityislaadun muodosti sen samanaikaisuus, *Gleichzeitigkeit*, nykyhetken kanssa. Tällä hän viittasi Søren Kierkegaardiin, joka kirjoitti, että Kristuksen sovitustyön on aktualisoiduttava, sulauduttava elimelliseksi osaksi uskovan elämää nykyhetkessä. Gadamer esitti, että vanhan taideteoksen on samalla tavalla tultava merkitykselliseksi osaksi nykyhetkeä ja museokävijän omaa elämää.. Mieke Bal on soveltanut tätä omassa visuaalisessa, hysteeriseksi luonnehtimassaan luennassa, jota hän kutsuu ”menneisydellisyydeksi” (*past-ness*). Kyse on siitä, mikä ”asettaa jälkeen tulleen ajallisesti edeltäväksi” – viittaus Freudin jälkikätesyyden, *Nachträglichkeit*, käsitteeseen. Tällä Bal tarkoittaa sitä, että vanha taidekin saa merkityksensä aina nykyhetkessä.<sup>22</sup> Gadamer hylkäsi myös esteettisen erottelun. Vakiintuneen esteettisen ajattelumme mukaista on piirtää hyvin jyrkkä raja, jolla taideteos erotetaan ”ei-esteettisen” alueesta. Maalaus erotetaan museotilasta kehyksellä. Esteettinen asenne on aina edellyttänyt taideteoksen ”puhtaan ilmenemisen”, *Erscheinung*, eristämistä sitä ympäröivästä fyysisestä tilasta. Georg Simmel näki maalauksen kehyksellä kaksi tärkeää funktiota: se eristää taideteoksen sitä ympäröivästä tilasta ja lisäksi luo esteettisen kontemplaation vaatiman etäisyyden teoksen tarkastelijan ja itse teoksen välille. Simmelin tavoin Mikel Dufrenne katsoi teoksen vaativan ympärilleen sille pyhitetyn tyhjän tai hiljaisen tilan, eräänlaisen nimbuksen, joka suojelee sen autonomiaa.<sup>23</sup> Myös museovalokuvauksessa, joka seuraa vielä pitkälti jo 1800-luvulta periytyviä ideaaleja, taideteos pyritään eristämään kuvausympäristöstä ja valokuvista pyritään poistamaan kaikenlaiset heijastukset – tuloksena on kuva, joka on enemmänkin taideteoksen symboli kuin itse taideteos. Purasen valokuvat purkavat tällaista esteettiseen tietoisuuteen kuuluvaa sisä- ja

ulkopuolen jyrkkää erottelua. Ne haastavat ajattelemaan sitä, mihin maalaus fyysisenä artefaktina loppuu ja mistä mielen kuvat alkavat. Maalausten heijastuksia taltioivat valokuvat jäävät myös dokumenteiksi siitä, millaista luonnonvaloa juuri tiettyyn aikaan ja paikkaan – Sinebrychoffin taidemuseon toisen kerroksen erkkeriin, johon Puranen pystytti valokuvaustelineensä – silautui museorakennusta ympäröivästä ulkotilasta juuri sinä talvipäivänä, kun Puranen painoi kameransa laukaisinta.

#### Se mikä kantaa yön yli

Valo siis paljastaa, mutta myös peittää. Yksi valon kätkemisen mekanismeista on sen aiheuttama häikäisy. Sokrates varoitti, että valo voi sokaista: auringonpimennystä ihaileva voi pilata silmänsä, ellei ”tyydy katsomaan auringon kuvaa vedestä tai muusta sen tapaisesta pinnasta.”<sup>24</sup> Meidän ei tarvitse odottaa auringonpimennystä; kevättalvisessa Helsingissä valo voi olla myös häikäisevän kirkas silloin, kun se heijastuu valkeasta lumipeitteestä. Puranen ei kuitenkaan suuntaa kameraansa lumeen vaan toiseen veden kaltaiseen pintaan, josta valonsäteet heijastuvat, öljymaalaukseen. Sokrates oivalsi, että sokaisevaan auringonpimennykseen sijaan hänen olisi keskitettävä huomionsa siihen, mikä tekee valon mahdolliseksi, näin teki myös Derrida, jolle valon alusrakenteen muodosti sen ytimessä sijaitseva ratkeamaton sokea piste, *punctum caecum*. Louvressa järjestetyn piirrosnäytteen pohjalta kirjoittamassaan *Sokean muistelmissa (Mémoires de l'aveugle, 1990)* Derrida kyseenalaisti käsityksen, jonka mukaan mallista piirtäminen perustuisi kohteen havainnointiin ja esitti sen sijaan, että havaitsemisen ytimessä olisi tällainen sokea piste. Derrida lainasi Plinius vanhemman *Luonnonhistoriassaan* kertoman tarinan maalaustaiteen synnystä, mimesiksen alusta: Derridan teokseensa liittämässä kuvassa korintolaistyttö Butades on kääntänyt selkensä rakastetulleen, joka seisoo vasten valoa, tyttö piirtää nuorukaisen vartalon ääriviivoja käyttäen hyväkseen tästä kivimuriin lankeavaa heittovarjoa.<sup>25</sup> Tässähän on lähes sama asetelma kuin Purasen kuvaustilanteessa, sillä erotuksella, että Puranen käyttää hyväkseen omaa varjoaan ja välineenään kameraa piirtimen sijaan! Derrida ryhtyi tarkastelemaan sitä, mitä oikeastaan tapahtuu taiteilijan ryhtyessä piirtämään muotokuvaa mallistaan; mitä tapahtuu siinä välitilassa, joka sijoittuu kohteesta tehdyn havainnon ja sen paperille piirtämisen välillä. Hänen mukaansa tämä välitila on sokea piste, ratkeamaton, joka sekä mahdollistaa piirtämisen että myös tekee sen mahdot-



tomaksi. Hän muistutti, ettei taiteilija voi piirtäessään havainnoida kaiken aikaa malliaan, vaan hänen on aika ajoin käännettävä katseensa tekeillä olevaan piirroksensa. Hetkellä, jolla piirtäjä on kääntynyt tarkastelemaan malliaan, hänen pitelemänsä piirtimen on kuljettava havaitsemisen edellä, pimeässä, se on siten kuin sokean sauva, jolla tämä tunnus-telee kulkureittiään. Piirtäjän ollessa kumartuneena poispäin mallistaan, syventyneenä piirroksensa, hänen on sitä vastoin turvaututtava lähimuistiinsa, kohtaamme jälleen sokean pisteen mallin ja piirtäjän välillä. Muistettakoon Elkinsin edellä lainatut ajatukset kasvojen havainnoinnista ja tällaisten havaintojen tuottamista mielikuvista. Derridalle havaitseminen ja muisti – keskittyminen fyysisiin artefakteihin tai mielen kuviin – ovat yhtälailla hapuilemista pimeässä. Piirtäessään muistista taiteilijan on luotettava sisäiseen representaatioonsa, ”mielen kuvaansa”, joka ei kuitenkaan voi välttyä *différan*cen leikiltä. Taiteilija ei mallista piirtäessään voi tukeutua sen paremmin välittömiin havaintoihinsa kuin muistiinsaakaan; näiden kahden on yhteenkietouduttava sokeassa pisteessä ratka-mattoman alueella.<sup>26</sup> Kuvan syntyminen on tapahtuma, joka ei ole *reduoitavissa* sen paremmin kuvan tekijäsubjektin ”mielen kuviin” kuin kuvattavaan kohteeseenkaan. Se, että on jotakin, on olemista (*il y a, Es gibt*) – on mediaalisuutta! – sen sijaan, että ei olisi mitään. ”Miksi ylipäättään on olevaa eikä pikemminkin mitään?”, tätä Heidegger piti metafysiikan perustavimpana kysymyksenä. Kyseessä on lahja, mielen kuvien ja fyysisten artefaktien välinen tapahtuma, josta Hans Belting puhui. Mitä enemmän representaatio perustuu Saman odotushorisontissa tapahtuvaan ennakointiin, mitä tiukemmin sisä-puoli rajataan jo edeltäkäs in ulkopuolesta, sitä vähemmän kuva antaa tilaa tälle lahjalle (*le don, die Gabe*).<sup>27</sup> Lahjan vastaanottaminen tarkoittaa Toisen kasvojen kohtaamista. Odottaessaan maalauksen edessä pitkän tovin tavoittaakseen juuri sen silmänräpäyksen, *Augenblick*, jolloin maalaukseen kohdistuva päivänvalo tuntuu kaikkein otollisimmalta – tässä hän toimii kuin valokuvauksen varhaisvaiheen kollegansa 1800-luvulla – Puranen odottaa juuri tätä lahjaa, ilmestystä, joka tulee jos on tullakseen, odottamatta ja ponnis-telematta. Derrida oli liittännyt kirjansa motoksi maininnan Dennis Diderot’ n kirjeestä vuodelta 1759, jossa tämä kertoi kirjoittavansa hämärässä kykenemättä näkemään omaa kirjoitustaan – siinä hämärässä, joka kuten muistetaan, on aina kohdattava palattaessa to-delliseen alkuun. Derridan mukaan mallista piirtävä taiteilija työskentelee samalla tavalla, esitän, että näin tekee myös valokuvaaja. Piirtimen, jota taiteilija pitää kädessään – tai

kameran, jonka valokuvaaja on kiinnittänyt jalustalleen – on aina etsittävä kulkureitinsä pimeässä, sen on taivaltava siinä loppumattomassa yössä, joka ei ole päivän kääntöpuoli vaan absoluuttinen pimeys, joka ei katoa aamun valjetessa. Piirtimen on ”pelossa ja vavistuksessa” hypättävä tämän pimeän ylitse. Joka kerta ryhtyessään piirtämään taiteilijan, aivan kuten valokuvaajankin, on tasapainoteltava valon ja pimeyden, näkyvän ja sen, jota ei milloinkaan voi saattaa näkyväksi, rajalla.<sup>29</sup> Aina uudestaan, kerta toisensa jälkeen, hänen on palattava alkuun, reflektoitava sisäpuolen ja ulkopuolen yhteenkietoutumista. Piirtäessään hän palaa alkukuvaan, siihen ei mihinkään, jossa ei ole vielä tapahtunut näkymättömän ja näkyvän eriytymistä. Tämä ratkeamaton sokea piste muodostaa myös valokuvauksen infrastruktuurin.<sup>30</sup> Digitaalivalokuvauksen yleistyttyä on oikeastaan unohdettu se, mistä valokuvauksessa pohjimmiltaan on kyse. Tässäkin mielessä värifilmille kuvaava Puranen palaa valokuvauksen alkuun. Aivan kuten Diderot ei voinut erottaa hämärässä kirjoittamiaan lauseita, filmille kuvaava valokuvaajakaan ei voi nähdä kuvauksilanteessa kuvauksensa tulosta. Filmille valottuvan kuvan ennakoimattomuus korostuu Purasen käyttämässä pitkissä valotusajoissa, joiden aiheuttama resiprookki-ilmiö saattaa kuvan väritasapainon huojumaan ja värähtelemään: muutokuvien värit alkavat hehkua erityisen intensiivisinä. Valoherkkä filmiemulsio on siten myös Toinen, sitä ei voi saada hallintaan.<sup>31</sup> Derrida vertasi piirintä sokean sauvaan, jonka avulla tämä hapuilee löytääkseen oikean kulkureitin. Kamera on piirtimen ja sokean sauvan tavoin, Derridan sanoin, ”kuin sormenpäihimme auennut silmäluometon silmä”, joka toimii oppaanamme ääri-viivojen piirtämisessä, se on ”kuin ”kaivosmiehen otsalamppu” pimeässä kaivoskuilussa.<sup>32</sup>

Se mikä kantaa yön yli.

Ari Tanhuanpää

Lähteet ja viitteet

- <sup>1</sup> Adams, Ann Jensen 1997. "The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland. The Cultural Functions of *Tranquillitas*". Teoksessa Franits, Wayne (toim.) Looking at Seventeenth-Century Dutch Painting. Realism Reconsidered. New York: Cambridge University Press, 158–174.
- <sup>2</sup> Snyder, Joel. 1998. "Nineteenth-Century Photography of Sculpture and the Rhetoric of Substitution". Teoksessa Johnson, Geraldine A. (toim.) Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 22.
- <sup>3</sup> Snyder 1998, 23.
- <sup>4</sup> Belting, Hans 2005. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology". *Critical Inquiry* 31, 302–319.
- <sup>5</sup> Belting 2005, 310.
- <sup>6</sup> Levinas, Emmanuel 1995. Totality and Infinity. An Essay on Exteriority. Käänt. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 194–204.
- <sup>7</sup> Kuusamo, Altti. "Kuvan nyanssien kautta näkevä diskurssi". *Synteesi* 2/2003, 12–25.
- <sup>8</sup> Van de Vall, René 2003. "Touching the Face: The Ethics of Visuality Between Levinas and a Rembrandt Self-Portrait". Teoksessa Farago, Claire & Zwijnenberg, Robert (toim.) Compelling Visuality, the Work of Art In and Out of History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 104–105.
- <sup>9</sup> Elkins, James 1996. The Object Stares Back: On the Nature of Seeing. New York: Simon & Schuster, 162.
- <sup>10</sup> Bal, Mieke 1994. "Light in Painting: Dis-seminating Art History". Teoksessa Brunette, Peter & Wills, David (toim.) Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture. New York: Cambridge University Press, 49–64.
- <sup>11</sup> Derrida, Jacques 1987. The Truth in Painting. Käänt. Geoff Bennington, Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press; Harvey, Irene E. 1989. "Derrida, Kant, and the Performance of Parergonality". Teoksessa Silverman, Hugh J. (toim.) Derrida and Deconstruction. New York and London: Routledge, 59–76; Trottein, Serge 2011. "Pour une esthétique des parerga: lire Derrida avec Kant". Teoksessa Jdey Adnen (toim.) Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 237–259.
- <sup>12</sup> Derrida, Jacques 2003. "Différance". Kääntänyt Hannu Sivenius. Teoksessa Ikonen Teemu & Porttikivi, Janne (toim.) Platonin apteekki ja muita kirjoituksia. Helsinki: Gaudeamus, 246–273.
- <sup>13</sup> *Nainen ja vaaka* -maalauksesta tehdystä ikonografisista tulkinnoista, ks. Salomon, Nanette 2004. "Vermeer and the Balance of Destiny". Teoksessa Shifting Priorities. Gender and Genre in Seventeenth-Century Dutch Painting. Stanford: Stanford University Press, 13–18.
- <sup>14</sup> Heidegger, Martin 2010. Johdatus metafysiikkaan. Suomentanut Jussi Backman. Helsinki: Tutkijaliitto, 31–33.
- <sup>15</sup> Heidegger 2010, 44
- <sup>16</sup> Heidegger 2010, 35–36
- <sup>17</sup> Heidegger 2010, 36, 44.
- <sup>18</sup> Nikander, Ismo. "Dialogin mahdollisuus ja mahdottomuus. Epätodennäköinen debatti Derridan ja Gadamerin välillä". *Filosofinen Niin & Näin* aikakauslehti 3/1995, 24–32.
- <sup>19</sup> Gadamer, Hans-Georg 2004. Truth and Method. Käänt. Joel Weinsheimer ja Donald G. Marshall. London, New York: Continuum, 158–160.
- <sup>20</sup> Nikander 1995, 25–26.
- <sup>21</sup> Gadamer 2004, 142, 114.
- <sup>22</sup> Bal, Mieke 2010. "Timely Remains". Teoksessa Jussi Niva: Timely Remains. Helsinki: Parvus Publishing, 140.
- <sup>23</sup> Simmel, Georg. "Der Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch (1902)". Georg Simmel Online, <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1902/bildrahmen.htm>; Dufrenoy, Mikel 1973. The Phenomenology of Aesthetic Experience. Evanston: Northwestern University Press, 149–155.
- <sup>24</sup> Platon. *Faidon*. Teokset III. Suomentanut Marja Ikonen-Kaila. Helsinki: Otava, 1999, 99d.
- <sup>25</sup> Derrida, Jacques 1993. *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Käänt. Pascale-Anne Brault, Michael Naas. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- <sup>26</sup> Reynolds, Jack 2004. Merleau-Ponty and Derrida. Intertwining Embodiment and Alterity. Athens: Ohio University Press, 71–82; Caputo, John D. 1997. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion Without Religion*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 308–329.
- <sup>27</sup> Heidegger 2010, 11.
- <sup>28</sup> Amerikkalainen valokuvaaja Edward Weston kielsi 1940-luvulla valokuvauksesta kaiken sattumanvaraisuuden. Hän esitti, että valokuvaajan olisi täydellisesti pystyttävä ennakoimaan kuvauksensa lopputulos; "lopullisen valokuvavedoksen täytyy olla täysin valmiiksi luotu ennen kuin filmi valotetaan." Weston, Edward 1984. "Valokuvallinen näkeminen". Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 2. Ajatuksia valokuvasta*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 114. Tällainen asenne, joka on hyvin vastakkainen Purasen tavalle valokuvataiteesta, ei voi antaa mitään tilaa lahjalle derridalaisessa merkityksessä.
- <sup>29</sup> Caputo 1997, 160–167.
- <sup>30</sup> Reynolds 2004, 76.
- <sup>31</sup> Myös Mika Elo on huomannut valokuvauksen mediumin ja "ratkeamattomien" välisen yhteyden; mediaalisuuden loogikka edustaa hänen mukaansa differancon logiikkaa. Valokuva ei ole sen paremmin luontoa kuin kulttuuriakaan vaan se jää huojumaan ratkeamattomasti niiden väliin. Elo, Mika 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto, 14, 49, 238, viite 2.
- <sup>32</sup> Tämä tiedostettiin jo 1800-luvulla: "Vaikka valokuvaus [...] pyrittiinkin positivismiin hengessä palauttamaan valokemialiseen prosessiin, emulsiio koettiin myös ylliluonnollisen tapahtuman paikaksi." Elo 2005, 28.31
- <sup>33</sup> Derrida 1993, 3.

V

**EI OLE EI-MITÄÄN: GEORGES DIDI-HUBERMANIN  
TUSKIN HAVAITTAVAN FENOMENOLOGIA**

Ari Tanhuanpää 2014

Synteesi 3, 2014, 14-34

Reproduced with kind permission by Suomen Semiotiikan Seura  
Suomen Taidekasvatuksen Tutkimusseura  
Taidehistorian Seura

ARI TANHUANPÄÄ

## EI OLE EI-MITÄÄN

### Georges Didi-Hubermanin tuskin havaittavan fenomenologia

Aristoteles kirjoitti *Aistimisesta ja aistittavista* -teoksessaan (*De sensu*): ”On sen etäisyyden viimeinen kohta, josta kohdetta ei nähdä, ja sen ensimmäinen, josta se nähdään. Sen toisella puolella olevia ei ole mahdollista aistia, mutta tällä puolella olevat välttämättä aistitaan. Jos siis on jokin jakamaton aistikohde ja jos se asetetaan sellaiseen kohtaan, joka on viimeinen, josta sitä ei voida aistia, ja ensimmäinen, josta sen voi aistia, se on samanaikaisesti nähtävä ja ei-nähtävä” (Aristoteles 2012, 449a). Tässä Aristoteles toteaa sen olevan mahdotonta. Tälle ”mahdottoman” alueelle ranskalainen taiteentutkija Georges Didi-Huberman (s. 1953) kuitenkin astuu tuskin havaittavan fenomenologiasaan, jossa keskeisiksi nousevat epäkäsitteet *visuel*, *inframince*, *informe* ja *le pan*.

#### *Visuel*

Didi-Huberman käyttää usein ilmaisua *visuel*. Mitä hän sillä tarkoittaa? Kyseessä on arkipäiväinen ranskan kielen sana, joka voitaisiin kääntää ”visuaalisuudeksi”. Tavoitammeko näin kuitenkaan sitä *visuelin* nimeämisvoimaa, joka sillä Didi-Hubermanin ajattelussa on? Koen nykypuheen ”visuaalisuudesta” tai ”visuaalisesta kulttuurista” sisällöltään liian laveana, niillähän voidaan viitata oikeastaan mihin tahansa ”visuaalisen kulttuurin” ilmiöön. Mikä siis on näiden ilmaisujen heuristinen arvo, vai onko niillä sellaista lainkaan? Didi-Hubermanin kirjalliseen tuotantoon perehtymällä käy hyvin pian ilmi, ettei hänen puheensa ole tyhjää puhetta visuaalisuudesta – *visuelilla* on hänelle erityismerkitys, se toimii oikeastaan teknisenä terminä. Hän toteaa teoksessaan *Devant l’image* (1990): ”Erottaaksemme näkyvän (representoivat elementit) näkymättömästä (käsitteelliset elementit), meidän on siis otettava käyttöön uusi termi *visuel* (Didi-Huberman 1990, 26, jatkossa käytän lyhennettä D.-H.). Teoksessaan *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) hän lisää, että *visuelin* tehtävä on murtaa näkyvän (*visible*) ja näkymättömän (*invisible*) ”väärä vastakkainasettelu” (D.-H. 2011a, 156). Huomaamme pian, että *visuelilla* on temaattinen yhteys Jacques Derrida *différance*n ja *tracen* kaltaisiin ”ratkeamattomiin” epäkäsitteisiin. Niiden tavoin *visuelkin* väistää kääntämistä. Päätän siis jättää sen kokonaan suomentamatta, puhun vain *visuelista*. Noudatan samaa käytäntöä muiden tässä artikkelissa käsittelemieni ilmaisujen, *inframincen*, *informen* ja *le pan*, kohdalla. Pyrin osoittamaan, että kaikki nämä käsitteet muodostavat yhdessä eräänlaisen merkityksen infrastruktuurin

Didi-Hubermanin ajattelussa.

Didi-Huberman kokee kohtavansa *visuelin* astuessaan Fra Angelicon freskojen eteen Firenzen *San Marcon* luostarin valkeassa munkinkammiossa: ”Katsokaamme, ei ole ei-mitään [*il n’y a pas rien*] koska on valkoista. Se ei voi olla ei-mitään, koska se saavuttaa meidät ilman että voimme kuitenkaan tavoittaa sitä [...]. Se ei ole näkyvää siinä merkityksessä kuin jokin on esillä rajattuna [kohteena], muttei myöskään näkymätöntä, koska se pistää silmäämme. [...] Se on materiaa [...], valonhehkuisia partikkeleita yhdessä kohtaa, kalkinhimmeitä hiukkasia toisaalla (D.-H. 1990, 26). Hän kohtaa *visuelin* myös astuessaan Ravennan *Galla Placidian* hautakappeliin, jonka valkea alabasteri-ikkuna hehkuu ”kynnyksen heikkoa loistetta” (D.-H. 1998). Ikkunan äärellä hän ei tunne olevansa sen paremmin sisäpuolella kuin ulkopuolellakaan vaan kynnyksellä, ikkunan hänelle asettamassa ”ei-paikassa” (*non-lieu*).<sup>1</sup> Didi-Huberman toteaa kuvan olevan rakentunut kynnyksen tavoin. Asettuessamme kuvan äärelle (*devant l’image*) häilymme oman olemisemme ja ei-minkään (*das Nichts*) välillä. Didi-Hubermanille kuva ei ole albertilainen ikkuna vaan pikemminkin ovi, josta me emme kuitenkaan voi käydä sisälle (D.-H. 2011, 192). Kynnyksellä meidän on valittava kahden väliltä ja kumman niistä valitsemme, menetämme jotain, lacanilaisittain ilmaistuna kohtalomme on vieraantuminen (*aliénation*) ja separaatio (*séparation*) (D.-H. 1990, 172; D.-H. 2011, 183). Kynnys muodostuu halustamme ylitteä se, tavoittaa kynnyksen takana oleva, mutta myös tietoisuudestamme siitä, ettemme koskaan kykene saavuttamaan halumme kohdetta. Tämä epämiellyttävä positio määrittää koko olemistamme, jonka modukseksi Martin Heidegger määrittä huolen (*Sorge*). (D.-H. 2011, 185.) Kynnys on syntymisen ja häviämisen *atopos*; siinä tapahtuu sekä ruumiillistuminen että lihan vähittäinen palaaminen maaksi.

### *Inframince*

*Visuelin* häilyessä näkyvän ja näkymättömän välillä *inframince* häilyy materiaalisen ja immateriaalisen välillä. *Inframinceä* on ilmassa leijuva pöly, savukiehkura tai esimerkiksi hämähäkinseitti. Didi-Huberman tarkastelee *Génie du non-lieu*-teoksessaan (”Ei-paikan henki”, 2001) italialaisen nykyaiteilija Claudio Parmiggianin (s. 1943) valokuvasuurenosta hämähäkinseitistä. Tämä hämähäkin virittämän pyödyksen houkutus, vaara ja intensiteetti on sidoksissa siihen, että se on tuskin havaittava (”à peine visible”). On kuin jokin tuijottaisi meitä heikossa ilmavirrassa kutsuvasti, mutta petollisesti väreilevän verkon keskeltä – tähän materiaalisuuden sisältämään traumaattiseen ulottuvuuteen Didi-Huberman on viitannut ilmaisullaan *le pan* (D.-H. 2001). Se, mikä verkon keskeltä nousee, on ennakoimaton oire. Havaittava pinta ei ole koskaan staattinen vaan se väreilee.

*Inframince* on itse asiassa lähtöisin Marcel Duchampilta, joka käytti *inframince*-ilmaisuaan (”hiuksenhieno”, ”langanohut”) ensimmäisen kerran 1935. Hän löysi *inframincen* – todellakin: *inframincea* ei ole, vaan se tuotetaan nimeämällä – muun muassa seuraavista asioista: äänestä, joka syntyy kävellessä, kun samettihousujen lahkeet hipaisevat toisiaan; tupakan tuoksusta, joka sekoittuu uloshengitettävään ilmaan, lasilevyllä tehdystä maalauksesta, jota katsotaan nurjalta puolelta; ruumiin lämmöstä, joka voidaan aistia tuolista vielä sen jälkeen, kun sillä istunut on jo noussut (D.-H. 2008d, 283; Parkinson 2008, 155-156). Ensimmäisiä *inframincen* ilmentymiä Duchampin tuotannossa on hänen varhainen teoksensa *Air de Paris*, 1919. Taiteilija hankki apteekista lasiampullin, tyhjensi

sen alkuperäisestä sisällöstään ja täytti sen sitten oman kotikaupunkinsa, Pariisin, ilmalla. Tämän jälkeen hän sinetöi ampullin, poisti siitä alkuperäisen sisältömerkinnän ja merkit- si sen tilalle ”Air de Paris”, Pariisin ilmaa. Kun Duchamp muutti New Yorkiin hän vei näin mukanaan pullollisen entisen kotikaupunkinsa ilmaa, jonka erotti New Yorkin ilmasta vain ampullin ohuttakin ohuempi, *inframine*, lasiseinämä. Paria vuotta myöhemmin Duchamp asetti esille *La Belle Haleine* -teoksensa, jolla taiteilija pyrki tuomaan esiin, sen kuinka pelkästään uloshengittämällä tuotamme kaiken aikaa hiuksenhienoja, *inframine*, eroja (Davila 2011, 74-75).

Thierry Davila katsoo, että innoituksensa *inframineen* Duchamp sai sekä Leibnizil- ta että kahdelta 1900-luvun alussa vaikuttaneelta ranskalaistiedemieheltä, matemaatikko Esprit Pascal Jouffret’lta ja Henri Poincaréelta. Muistamme Leibnizin puhuneen ”hämä- ristä perseptioista”, aistimuksista, jotka eivät nouse tietoisuuden pinnalle vaan jäävät tie- dostamattomiksi. Tunnettuna esimerkkinään hän käytti meren pauhua, joka syntyy, kun lukemattomat vesipisarat iskeytyvät toisiaan vasten. Jouffret omisti 1903 julkaisemansa tutkimuksensa *Traité élémentaire de géométrie à 4 dimensions* neljännen ulottuvuuden ja pienimittakaavaisten olioiden tutkimukselle. Hänen huomionsa, jonka mukaan nel- jäs ulottuvuus koostuu äärettömän pienistä osasista johti ratkaisevaan päätelmään, jonka Gaston Bachelard ilmaisi seuraavasti teoksessaan *Essai sur la connaissance approchée*: Il- möiden mittakaavan pienentyessä lähes äärettömästi ne myös singularisoituvat lähes ää- rettömästi (Bachelard 1927, 253). Samalla, tunkeuduttaessa äärettömän pienten olioiden alueelle, tutkijan rooli korostuu. Tutkimuskohde ei ole enää erillinen, vaan se muodostuu tutkimuskohteen ja tutkijan muodostamien loogisten kalkyylien vuorovaikutuksessa. Juuri tätä *inframine* tarkoittaa. *Inframine* on tuskin havaittava eronteko, jossa jokin yk- sittäinen nostetaan esiin lukemattomien samankaltaisten joukosta.

*Inframincellä*, siten kuin Didi-Huberman sen mieltää, on ilmeinen yhteys Derridan ”jälkeä” (*le trace*) koskevaan ajatteluun, varsinkin siten kuin se ilmenee tämän *Feu la cen- dre* -teoksessa (1982). Myös tuhka (*la cendre*) on *inframine*. Ned Lukacher toteaa teok- sen englannin kieliseen käännökseen laatimassaan esipuheessa: ”A cinder is a very fragile entity that falls to dust, that crumbles and disperses” (Lukacher 1991). Didi-Hubermanin liitti *Le Ressemblance par contact* (”Kaltaisuus koskettamalla”, 2008) -teokseensa kuvan Duchampin *La Septième face du dé* -teoksen (1936) kansikuvanana toimineesta valoku- vasta, jossa erottuu savukkeeseen muotoon muotoiltu irtotupakkapötkylä, joka on asetettu ohuttakin ohuemman savukepaperin päälle ennen kuin se kääriäistään savukkeeksi. Tässä on kyse niin äärimmäisen hauraasta, murenevasta ja haperosta entiteetistä, että se voi ha- jota taivaan tuuliin vähäisimmästäkin henkäyksestä, pienimmästäkin tuulenvireestä. Se on siten immateriaalisuuden rajalla, kynnyksellä, äärimmäisen lähellä hajoamistaan, mut- ta kaikesta huolimatta vielä tänä nimenomaisena hetkenä yksi kappale, vielä hetken ver- ran juuri tämä sylinterimuoto, joka kuitenkin häilyy epämuotoisuuden rajalla. Jos emme hahmottaisi irtotupakkapötkylää tiettyyn muotoon muokattuna materiana, tai jos emme kykenisi näkemään siinä kuin muodottoman materian menettäisimme Didi-Hubermanin mukaan kykymme kohdata sen hienovireisen ambivalenssin, sen muotoutumisen dia- lektisen liikkeen (D.-H. 2008, 285).

## Informe

Tähän häilymiseen muodon ja muodottoman välillä Didi-Huberman on viitannut *Venus anadyomene* -figuurilla, jonka hän on lainannut Michel Serresiltä (D.-H. 2008, 40-57). *Genèse*-teoksessaan Serres lukee Honoré Balzacin *Tuntematon mestariteos* -novellia (*Le Chef-d'oeuvre inconnu*), jossa kirjailija kertoo kolmesta taiteilijasta, Francois Porbusista, Nicolas Poussinista ja heidän vanhemmasta kollegastaan Ukko Frenhoferista. Frenhofer on vuosikausia viimeistellyt mestariteostaan, Catherine Lescault 'a kuvaavaa muotokuvaansa saamatta sitä koskaan valmiiksi. Balzac käyttää Catherinesta ilmaisu "belle noiseuse", tähän Serres tarttuu. Hän muistuttaa, että "noise" on ranskan kielessä vanha melua ja hälyä merkitsevä ilmaus, jonka on sittemmin korvannut *bruit*-sana. Hän esittää, että kuullaksemme sen, mitä "noise" antaa ajateltavaksi, meidän olisi pidättäydyttävä yhdistä-mästä kyseistä ilmaisu tiettyyn tarkasti rajattuun merkitykseen. Tämä vuoksi hän siirty-kin käyttämään ilmaisu adjektiivimuodossa "noiseuse", mikä on ikäänkuin "feminiinistä melua" merkitsevä uudissana. Tämä on tyypillistä Serresille, jonka kielessä nominit ja ver-bit on usein korvattu adjektiiveilla, adverbeilla ja prepositioilla – tällä strategiallaan Ser-res pyrkii, kuten Maria Assad asian ilmaisee, "kuulemaan, näyttämään ja legitimoimaan sanan aksidentaalisen olemuksen" (1999, 27). Balzacin novellin varsinaisena teemana, siten kuin Serres sen käsittää, on muodon kehkeytyminen muodottomasta kaaoksesta – muistamme Leibnizin meren pauhun. Assad toteaa, että Serresille "la belle noiseuse", Catherine Lescault, merkitsee siirtymää esifenomenologisesta alkuliemestä järjestyneeseen ilmiömaailmaamme. Hänessä prosessoituvat kaikki mahdollisuudet [...]. Hän ei ole sen paremmin kaaos kuin järjestys." Catherinesta muodostuu näin meren kuohusta keh-keytyvä Afrodite, *Venus anadyomene*: "[...] turbulentti Venus, Anadyomene, joka nousee vedestä ollen vielä sen peitossa, vielä hälyinen (*la noiseuse*), mutta jo ottamassa muodon [...]" (Assad 1999, 36, 42). Tämä on häilymistä muodon ja muodottoman välillä – Johann Gottlieb Fichte puhui *Schwebungista*.

Muoto ja muodoton ovat itse asiassa, bataillalaisittain ilmaistuna, *informen*, vaikutuk-sia Didi-Huberman käsittelee tätä tematiikkaa laajasti Georges Bataillen "iloista tiedettä" (*gai savoir*) käsittelevässä tutkimuksessaan ja palaa aiheeseen *Ninfa moderna* -esseessään (1995). *Informe* on eräänlainen kehkeytymisen, *autopoiesiksen* infrastruktuuri. *Informe* ei ole käsite, teema tai substanssi, kuten Yve-Alain Bois muistuttaa, se on sitä vastoin Ba-taillen "heterologian", hänen negatiivisen dialektiikkansa operatiivinen epäkäsité (Bois & Krauss 1997). Aivan kuten *visuelia* tai *inframinceä*, *informeakaan* ei ole, se ei kuulu on-tiseen. *Informe* on olemisen itsensä liike, prosessi, joka tuottaa epävakauden muodon ja sisällön vastakkainasetteluun murtaen ne lopulta. Aivan kuten *visuelilla* ja *inframincellä*, *informellakaan* ei ole pysyvää ilmiötä tai olemusta. *Inframince* ei ole sen paremmin sub-stantiivi kuin adjektiivikaan, se on luonteeltaan performatiivinen. *Informe* murtaa myös muodon ja "alhaisen" (*bas*) materian hylemorfisen vastakkainasettelun. Sylki oli Bataillel-le yksi *informen* symboleista – suu on ylhäisen ja alhaisen, puheen ja eritteen risteyskohta. Päästämme suustamme hyvin muotoiltuja lauseita, propositioita, mutta siitä purkautuu myös kaoottisia, repiviä huutoja ja ruumiinnesteitä (D.-H. 1995, 179).

*Informe* vaatii meitä palaamaan ideaalisesta tosiasialiseen, konkreettiseen immanensiin. Se hylkää ylevästi kohoavat pystylinjat ja laskeutuu horisontaalisille pinnoille (Bois & Krauss 1997, 15-18; Barcella 2012, 72-109). Bataillen ja siten myös Didi-Hubermanin



huomion kohteena on Man Rayn valokuva Duchampin *Élevage de poussière* -teoksesta ("Pölyn kohoaminen", 1920), joka koostuu vaakatasolle kerääntyneestä paksusta pölykerroksesta, teoksesta, jonka kiehtovuus on siinä, että se saa meidät havaitsemaan sen, mitä emme tavallisesti tule huomanneeksi, *inframincen* (D.-H. 2008c, 290). Emme havaitse ilmassa leijuvaa huonepölyä, havahdumme huomaamaan sen vasta, kun se on laskeutunut jollekin pinnalle. *Informe* vaatii meitä kääntämään katsemme pois auringonpaisteesta ja laskemaan sen mädäntyneeseen aurinkoon (*soleil pourri*), joka sen sijaan, että saisi meidät valovoimallaan paremmin erottamaan muodot toisistaan sulauttaakin ne toisiinsa omalla pimeällä säteilyllään. Sen sijaan, että muodot leikkautuisivat selvärajaisina, ne alkavat syödä toisiaan – tähän Didi-Huberman viittaa puheellaan "avoimesta kuvasta", *l'image ouverte* (D.-H. 1995, 193; 2008a).<sup>2</sup> Edellytyksenä avoimen kuvan syntymiselle on se, että meidän on rohjettava altistua ei-tietämiselle, *non-savoir*. Samalla tavalla voimme tavoittaa *informen* vain "sisäisen kokemuksen" (*l'expérience interieur*) öisellä katseella, joka kohdistuu myös omaan itseemme (D.-H. 1995, 193; Buatois 2011, 131-135)

### Näkyvän modaalisuus

Tällainen oli Didi-Hubermanin mukaan myös Stephan Dedaluksen katse hänen tuijottaessaan merenaavaa James Joycen *Odyseuksessa* (*Ulysses*, 1927). Tyyni merenpinta, joka ensi katsomalta näytti täysin liikkumattomalta, ei kohta enää tuntunutkaan siltä. Tuo "räänvihreä, sinenhopea" merenaava assosioitui Stephenin mielessä posliinikupiksi, johon hänen äitinsä oli oksentanut ysköksiään. Merestä, joka vaikutti ensin täysin tyyneltä, muodostui uhkaava ja petollinen pinta, josta voi vain aavistella sen kätkemät syvyudet. Mikä saa aikaan tämän vaikutuksen? Didi-Huberman vastaa: näkyvän modaalisuus, oireenmuodostus (D.-H. 2011a, 13-14). Didi-Huberman viittaa *Odyseuksen* kolmannen luvun Proteus-jaksoon:

*Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. [...] (D.-H. 2011a, 9).*

Kiinnitän huomioni lainauksen alkuun: "Inelucatable modality of the visible" - tämän Pentti Saarikoski suomensi "näkyvän väistämättömäksi modaalisuudeksi", Leevi Lehdon käännöksessä ilmaus esiintyy muodossa "näkyvän väijäämätön olomuoto" (Joyce 1964, 38; Joyce 2012, 53). Kielitieteessä modaalisuudella viitataan kykyyn ja mahdollisuuteen. Modaaliverbit, joilla ilmaistaan kykyä tai mahdollisuutta tehdä jokin asia, edustavat dynaamista mahdollisuutta, kun taas verbit, joilla ilmaistaan se, että jokin täytyy tulla tehdyksi, ilmaisevat dynaamista välttämättömyyttä.<sup>3</sup> Haluaisin ymmärtää, että Joyce viittaa ilmauksellaan juuri dynaamiseen mahdollisuuteen, näkyvän väistämättömään kontingenssiin, ei suinkaan dynaamiseen välttämättömyyteen, jota Lehdon "väijäämättömästä olomuodosta" puhuminen mielestäni edustaa. Mutta mitä Joyce tarkoittaa ilmaisullaan "Limits of the diaphane"? Joyce viittaa tässä Aristoteleehen, joka *Sielusta*-teoksessaan (*De anima*) käytti ilmaisua *to diaphanes*, joka on ollut tapana kääntää "läpinäkyväksi". Aristoteles tarkoitti tällä "[...] sitä, mikä on nähtävää mutta ei nähtävää ilman lisää-

reitä, vaan jollekin toiselle kuuluvan värin avulla.” Esimerkkinään tällaisesta Aristoteles mainitsi ilman ja veden sekä ”monet kiinteät kappaleet”, joiden läpinäkyvyys ei ole kuitenkaan palautettavissa niiden olemukseen vaan niiden yhteisesti jakamaan luontoon (*fysis*). Aristoteles lisää: ”Valo on tämä aktuaalisuus [*energeia*] eli läpinäkyvän aktuaalisuus läpinäkyvänä. Ja siellä, missä tämä on, on potentiaalisesti myös pimeys” Koska onhan niin, että ”sama luonto on [...] välillä pimeys ja välillä valo.” (Aristoteles 2012, 418b). Tämä on olemisen väistämätöntä ja vääjäämätöntä kontingenssia, elämän tosiasiallisuutta – sitä, mistä länsimainen metafysiikka on kaikin keinoin pyrkinyt pääsemään eroon.

Didi-Huberman viittaa kerta toisensa jälkeen Aristoteleehen. Näin esimerkiksi hänen *Dans la lueur du seuil* -artikkelissaan (”kynnyksen heikossa loisteessa”), jonka lähtökohta on ranskalaisrunoilija Yves Bonnefoyn (s. 1923) runonsäkeissä, joiden innoittajana ovat toimineet Ravennan *Galla Placidian* mausoleumin alabasteri-ikkunat. Mitä tarkoittaa Didi-Huberman viittauksellaan valoa hehkuvista kivisistä ikkunoista, jotka eivät ole täysin läpinäkyviä, mutteivät myöskään täysin opaakkeja, eivät valoa, mutteivät myöskään pimeyttä? Kyseessä on kontraaristen vastakohtien epätodennäköinen kohtaaminen: *visuel* (D.-H. 1998, 212). On kuin näissä alabasteri-ikkunoissa kiven raskas, käsinkosketeltava materiaalisuus kohtaisi myös immateriaalisen ideaalisuuden, vain ajatuksen tasolla tavoitettavan. Alabasteri-ikkunoissa aktualisoituu *sens*-termin alkuperäinen kahdentuminen: *aisthesis ja noesis*. Siitä, mitä tapahtuu kohdatessamme alabasteri-ikkunat löydämme jälleen kuvauksen Aristoteleelta, joka käsitteli potentiaalisuutta (*dynamis*) ja aktuaalisuutta (*energeia*) seuraavasti: ”Aistimiskyky on potentiaalisesti samanlainen kuin aistimisen kohde jo on aktuaalisesti [...]. Kun se tulee vaikutuksen kohteeksi, se ei ole samanlainen, mutta kun se on tullut vaikutuksen kohteeksi, se muuttuu samanlaiseksi ja on sellainen kuin kohde” (Aristoteles 2012, 418a). Kuinka immateriaalinen tietoisuus voi muuttua samanlaiseksi kuin niin käsinkosketeltava kohde kuin esimerkiksi kivenmurikka. Aristoteles vastaa: kivi ei hyppää sieluun eikä edellytys sille, että tiedostamme kiven, ole sielun itsensä muuttuminen kiviseksi, se mikä siirtyy sieluun, on ainoastaan kiven muoto (Aristoteles 2012, 432b). Kivi, joka ”on” sielussani ei ole ei ole tämä yksittäinen kivi, jota pidän kädessäni, ei kivi yksilöoliona, partikulaarina, vaan sen ”mikyys”, *quidditas*, sen *eidos* (Vasiliiu 1997, 140). Tämä kivi, jota pidän kädessäni ei ole kuitenkaan se kivi, joka on sielussani, sen paremmin kuin tämän ajateltavan kiven enemmän tai vähemmän epätäydellinen kopiokaan; kivi on samanaikaisesti sekä materiaallinen olio, aistittava kivi että kiven muoto (Vasiliiu 1997, 147). Kysymyksessä on klassinen yleiskäsitteiden ja yksilöoloiden välinen metafyyminen ongelma, johon jo antiikin filosofit paneutuivat, ja joka oli keskiajan skolastikkojen erityisen mielenkiinnon kohteena. Kiven *eidos* on yhtäaikaisesti materiaallinen ja ideaalinen. Ollessamme kynnyksellä olemme itse asiassa *noesiksen* ja *aisthesiksen*, ajateltavan ja aistittavan keskivälissä, *mesotes* (Alloa 2009). Didi-Hubermanille kuva itsessään, on alkuperäisesti kahdentunut. Huomattakoon, että ilmeneminen itsessään on kahdentunut: ilmentymään ja ilmenevään.<sup>4</sup> Didi-Huberman kutsuu ”heikoksi loisteeksi” (*lueur*) sitä ”totuuden tapahtumaa”, joka kohoaa hämärän ja kirkkaan kynnykseltä. Tämä tuskin havaittava loiste ei ole hämähäyryttä tai valoa vaan paradoksi. Loiste on olemisen välähdys, hämärän ja valon nurinkääntyminen (D.-H. 1998, 212).<sup>5</sup> Yhteys Heideggerin *aletheiaan*, yhtäaikaiseen ilmenevyyteen ja vetäytyvyyteen on ilmeinen. Didi-Huberman kertoo alabasteri-ikkunoiden olevan opaakkeja ja läpitunkemattoman raskaita kuin hautojen marmoripaadet, mutta samanaikaisesti läpikuultavia kuin meripihka tai jalokivet. Diafaani

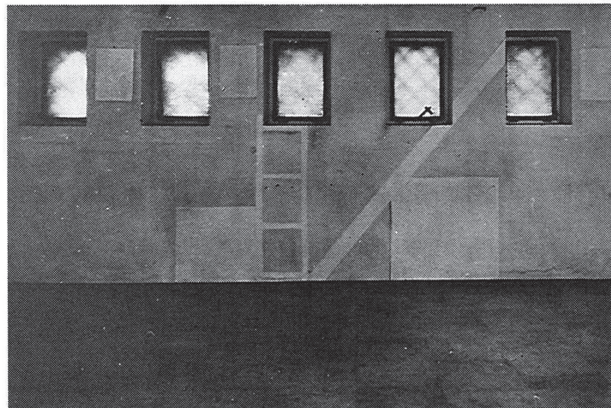
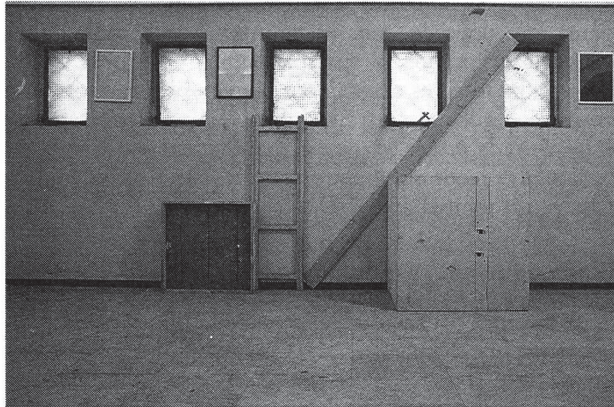
ilmenee molemmissa. Ikkunat, jotka sulkevat meidät hautakappeliin, heräävät yhtäkkiä sähkömään - oireen esiinpurkautuminen - tämä hehku ei ole varsinaisesti valoa vaan eloisaa, heikkoa loistetta punaisine marmorisuonineen, havaitsemisen rajoille sijoittuvaa hämärää sähköä, jota on lähes mahdotonta tavoittaa valokuvaamalla – Jean-Luc Marion on viitannut tällaisiin ilmiöihin puheellaan ”kylästeisistä fenomeeneista” (Marion 2013). Tämä on kynnyksen heikon loisteen, *visuelin*, magiaa (D.-H. 1998, 213). Kuvan edessä (*devant l’image*) olemme tässä, emme sisällä emmekä ulkona vaan juuri *tässä*, kynnyksellä (Nancy 1996, 57).

Aristoteles löysi värillisyyden perustan diafaanin täydellisestä värittämyydestä, äänten ja puheen perustan täydellisestä hiljaisuudesta. ”Tyhjä” valkea pinta on kaiken merkityksen ja näkyvyyden (*visibilité*) potentiaali, inhimillisen ajan ja paikan kategorioiden tavoittamattomissa oleva epäpaikka (*non-lieu*). (D.-H. 2008, 29). Didi-Hubermanin kohtaa tämän epäpaikan astuessaan Fra Angelicon freskojen eteen Firenzen *San Marcon* luostarin valkeaksi kalkittuun munkinkammioon, mutta myös James Turrellin valoinstallaatioiden äärellä. Hän kokee, että puhuakseen niistä hänen on siirryttävä derridalaisittain ”kolmanteen puhetapaan” (*troisième genre de discours*), jolla puhutaan *khôra*sta (Derrida 1993; Vasiliu 1997, 229-236). *Khôran* sijaan Didi-Huberman ottaa kuitenkin käyttöön ilmaisen faabeli, jolla on *khôra*a vastaava funktio – se rikkoo *logoksen* ja *mythoksen* vastakkainasettelun (D.-H. 2012, 46-48, 85-86).

Aristoteles esitti, että tuntoaistin edellytys on aistielimen ja aistittavan väliin sijoittuva liha. Hän mainitsi lisäksi, ettei aistimuksen tule olla aktuaalisesti kumpikaan kontraarisista vastakohtapareista, tässä tapauksessa sen paremmin näkyvä kuin näkymätönkään: ”[...] sen, jonka tulee havaita valkoinen ja musta, ei pidä olla näitä kumpaakaan aktuaalisesti, mutta molempia potentiaalisesti”, aivan kuten ”tuntoaistinkaan ei tule olla aktuaalisesti lämmin eikä kylmä” (Aristoteles 2012, 424a). Aistimukset toisin sanoen häilyvät kontraaristen ääripäidensä välillä tavoittamatta kuitenkaan koskaan kumpaakaan, onhan niin, että toisessa päässä on täydellinen pimeys, toisessa taas häikäisevä kirkkaus; kumpaakaan emme kykene havaitsemaan. Aristoteleen mukaan ”näköaistin kohteena on [...] sekä nähtävä että ei-nähtävä”. Hänelle aisti muodostaa keskivälin aistimusten kontraaristen vastakohtaisuuksien välillä (Aristoteles 2012, 424a, 49). Didi-Huberman kohtaa maalauksen materiaalin olemisen juuri tässä keskivälissä, joka asettuu nähtävän ja ei-nähtävän väliin, kyseessä on *visuel*: valonhehkuisia hiukkasia yhdessä kohtaa, pulverimaisia kalkkipartikkeleita toisaalla.

Tämän läsnä- ja poissaolon välisen jännitteen varaan rakentuu Claudio Parmiggianin teossarja *Delocazione* (”siirtymä”), jota Didi-Huberman käsittelee laajasti *Génie du non-lieu* -teoksessaan (2001). Parmiggiani valmistaa installaationsa valitsemaansa huonetilaan asettamalla seinää vasten jonkin esineen: kirjan, pullon, taulun, tikapuut tai vaikkapa perhoson. Tämän jälkeen hän nokeaa kyseisen seinän mustalla, läpätunkemattoman sakealla savulla, joka syntyy autonrenkaita polttamalla. Lopuksi hän poistaa nämä esineet paikoista, joihin hän oli ne asettanut. Tuloksena on valkeina siluetteina mustaksi noetulta seinältä hahmottuvia kuvioita. Parmiggiani olisi saavuttanut kutakuinkin saman lopputuloksen jäämällä odottamaan huonepölyn hidasta kasautumista esineiden pinnalle hän kuitenkin siirtyi käyttämään huomattavasti aggressiivisempaa keinoa: tulta. *Delocazione*-teossarja merkitsee Didi-Hubermanille näin ”tulen jälkiä”, *empreinte de fumée*, jälkeä poissaolevasta tulesta, jossa tuli on aktiivinen subjekti. Jos Parmiggiani olisi käyttänyt pölyä,

tuloksena olisi sen sijaan ollut ”pölyn jälki”, *empreinte de poussière*, jossa huonepöly olisi ollut passiivinen toimija, *agent patients*. Pölyn jälki olisi ollut merkki ajan hitaasta, vääjäämättömästä kulumisesta (D.-H. 2008b, 18-19).<sup>6</sup> Alla kuvat Parmiggianin 1970 Modenan kaupunginmuseoon toteuttamasta *Delocazione*-installaatiosta, ylempi kuva ennen pöly- ja savukäsittelyä, alempi sen jälkeen (D.-H. 2008b, 20-21).



Teosnimessä *Delocazione* Didi-Huberman näkee mitä ilmeisemmin temaattisen yhteyden Derridan *differancen* lähtökohtana toimivaan *differer*-verbiin (”lykätä”, ”siirtää”), mutta myös hänen toiseen ”epäkäsitteseensä” *trace*. Kuva on nimittäin yhtä lailla jälki (*trace*) kuin kynnyks. Didi-Huberman näkee jäljen olemukseltaan dialektisena, se antaa samanaikaisesti läsnäolon täyteen – esimerkiksi jalanjälki painauman kosteassa rantahiekassa – että poissaolon (painauman ilmenemiseksi jalan, joka sen on aiheuttanut, on ollut siirryttävä pois) (D.-H. 2008, 18). Maud Hagelstein on todennut Didi-Hubermanin operoivan jatkuvasti reseptiivisyyden ja spontaanin ymmärryksen, fenomenalisen ja semioottisen rajalla (2005b, 82). Alabasteri-ikkuna toimii Didi-Hubermanille kuvatason metaforana. Hän käsittää, että asettuessamme kuvan äärelle, asetumme apriorisesti kah-

dentuneiden, outojen (*unheimlich*) avautuvien ja sulkeutuvien olioiden eteen. Asettuesamme kuvan äärelle asetumme myös ”ajan eteen” (*devant le temps*), altistamme itsemme kompleksiselle, epäpuhtaalle, anakronistiselle ajalle (D.-H. 2000a, 13-16; 2008a, 1).

Didi-Huberman käsittää kuvatason ihon kaltaisena. Aivan kuten alabasteri-ikkuna, ihokaan ei ole jyrkästi leikkautuva taso tai pinta vaan *visuelin* tapahtuma, jossa tapahtuu yhtaikainen ilmeneminen ja vetäytyminen. Jo Aristoteles ymmärsi, ettei ihonväri ole pinnan kvaliteetti, se ei tosiasiallisesti sijaitse ihon pinnalla (D.H. 2008, 29). Ihonväri (*incarnat*) sitä vastoin tapahtuu orvaskeden ja sen alaisen verinahahan välillä.<sup>7</sup> Siten se, mikä synnyttää ihonvärin ei ole palautettavissa yksin orvasketeen tai verinahkaan (D.-H. 1998, 32). Myöskään se, mitä kosketamme koskettaessamme ei ole ihon pinta; iho ei ole kuin kosketuksen mediumi, tuntoaistin aistielin on syvemmällä. Koskettaessamme kosketamme samanaikaisesti sekä käsinkosketeltavaa että sitä, mitä emme voi koskettaa, ”kosketettavuutta”, joka ei voi tulla aistittavaksi (Slatman 2005, 321). Se jää aristoteelisesti ilmaisuna ”yölliseksi”.

Kuvassa transitiivinen transparenttius yhdistyy aina refleksiiviseen opaakkiuteen. Louis Marin on todennut – viitaten Port-Royalin logiikkaan – että vaikka merkki ideaalimuodossaan onkin nähty täydellisen transparenttina, palvellessaan merkkivälineen funktiotaan, se säilyttää kaiken aikaa osan materiaalisuudestaan, opaakista aineellisuudestaan. Vaikka voisimmekin kuvitella niin, että fyysinen merkkiväline täyttäisi parhaiten funktionsa häipymällä näkymättömiin merkityn tieltä, näin ei ole asianlaita. Merkkivälineen olemukseen kuuluu yhtaikainen transitiivisuus ja refleksiivisyys. Tämän vuoksi se ”kuvaikkuna”, jonka Leonbattista Alberti hahmotteli katsojan ja tarkastellun kohteen väliin, ei voi koskaan olla täydellisen läpinäkyvä (Marin 1994). Representaatioon itseensä on siten sisäänrakennettu ambivalenttisuus; se on alkuperäisesti kahdentunut. Representaation olemukseen kuuluu se, että se jää häilymään transparenttisuuden ja opaakisuuden välille – aivan kuten alabasteri-ikkuna.

### **Puhdas potentiaalisuus ja neutri**

Asettuessamme kuvan muodostamalle kynnykselle, ollessamme seisahduneena kuvaikkunan eteen, olemme myös puhtaassa potentiaalisuudessa, olemisen ja ei-olemisen välissä. Giorgio Agamben kehottaa meitä kiinnittämään huomiomme siihen, mitä tarkoitamme puhuessamme ”voimisesta”; mitä tarkoitamme, kun sanomme ”voivamme” tehdä jotain tai todetessamme ettemme ”voi” tehdä jotain. Puhumme potentiaalisuuksista. Kaikki kykymme ovat potentiaalisia ennen aktualisoitumistaan. Agamben luonnehtii potentiaalisuutta puutteen, privaation läsnäoloksi. Pimeys, *skotos*, merkitsee päivänvalon privaatiota, sen *steresistä*, ei sen kontraarista vastakohtaa. Mutta kuinka poissaolo voi olla läsnä oleva? Agamben muistuttaa, ettei Aristoteles puhunut vain yhdestä, vaan kahdesta erityyppisestä potentiaalisuudesta. Todetessamme, että lapsesta voi tulla aikuistuttuaan valtionpäämies, kyse on geneerisestä potentiaalisuudesta. Aktualisoituakseen valtionpäämieheksi lapsen on läpikäytävä muutos; ensinnäkin hänen on aikuistuttava. Viitatessamme jonkin henkilön omaamaan johonkin tiettyyn kykyyn, viittaamme toisen tyyppiseen potentiaalisuuteen. Aktualisoidakseen kykynsä hänen ei tarvitse muuttua, koska hän jo omaa kyseisen kyvyn. Agamben esittää, että kyvykkyys olisi ymmärrettävä toisin kuin se tavallisesti arkiajattelussa käsitetään. Se, että minulla on kyky tehdä jokin tietty asia tarkoittaa sitä,

että minulla on myös kyky olla tekemättä sitä. Vain sen vuoksi, että minulla on kyky nähdä, kykenen halutessani olemaan näkemättä. Minulla on kyky kirjoittaa suomen kielellä vain sen vuoksi, että minulla on kyky olla kirjoittamatta äidinkielelläni. Henkilöllä, joka ei osaa suomen kieltä ei ole kykyä olla kirjoittamatta suomen kielellä. Agamben viittaa tässä yhteydessä myös Aristoteleen diafaaniin. Hän muistuttaa, että voimme nähdä – tai olla näkemättä – vain sen vuoksi, että on läpinäkyvyyttä. Valo merkitsee läpinäkyvyyttä aktualisoituneena, pimeys taas valon privaatiota, valon potentiaalia (Agamben 1999, 180). Agambenille tämä on erityisen tärkeää: meillä ei ole ainoastaan kykyä nähdä vaan myös kyky olla näkemättä. Kohdatessamme aistittavan rajoille sijoittuvia ilmiöitä, voimme päättää havaita ne, mutta voimme myös pidättäytyä havaitsemasta niitä. Havaitaksemme tällaiset aistittavan rajoille sijoittuvat ilmiöt, meidän on seisahduttava. Havaitaksemme ne, meidän on Didi-Hubermanin mukaan viivyttävä niiden luona yhtä pitkään kuin Ad Reinhardtin mustien, monokromaattisten maalausten äärellä: ”kaksikymmentä minuuttia pimeässä ja hiljaisuudessa” (D.-H. 2012, 60). Tämä edellyttää sitä, että tekemisen ja toimeliaisuuden tilalle on astuttava vastaanottavuuden, joka altistaa itsensä eittämismiselle (*non-savoir*). Tämä reseptiivisyys ei kuitenkaan koskaan voi olla vain puhdasta passiivisuutta. Se on olemisen mielen toteutumista meidän kauttamme (Hagelstein 2006-2007, 33-41). Marcel Duchampin – ja siten myös Didi-Hubermanin - *inframince* on toimettomuuden, ”ei-minkään” tekemisen ylistystä. Duchampin *decreazione* oli mitään tekemätöntä oleilua (*séjour fainéant*) *inframincessä* (Davila 2011, 125). Bataille ja Blanchot viittasivat tähän *désouvrement*-termillään, Agamben *inoperositällä*. Mieleen tulee vielä Blanchot’in käyttämä toinen käsite *neutri* (ransk. *neutre*, lat. *ne-uter* = ei-eikä) – jota myös Roland Barthes käsitteli *Le degré zéro de l’écriture* -teoksessaan (1953) ja laajemmin 1970-luvun lopulla *Collège de France*ssa pitämässään luentosarjassa (Massie 2007, 46; Davila 2011, 277-284). Barthesille *neutri* assosioitui hiljaisuuteen, Serresille puolestaan hälyyn (*noise*). Serresin mielestä meidän olisi kuultava häly itsessään, alkuhäly (*Ur-noise*, *le bruit de fond*), joka on muotoutumisen ja muodosta irtautumisen, syntymisen ja häviämisen kohinaa, *il y a*:n valkeaa kohinaa – sen sijaan, että käsitteellistämme ja nimeämme sen oikopäätä juuri tietynlaiseksi, juuri tietyn äänilähteen aiheuttamaksi hälyksi (Davila 2011, 279; Assad 1999, 19, 27). Bataillelaisittain tämä on *informen* kohinaa.

Maud Hagelstein jäljittää *neutri*-käsitteen alkuperän Husserliin, joka pyrki fenomenologisessa reduktiossaan kaikkien tiedollisten asetusten, arvottamisten ja uskomusten väliaikaiseen viraltapanoon (Hagelstein 2005c). Kyseessä oli neutralisointi, jonka hän ymmärsi kaiken intentionaalisen, oliosuuntautuneen toiminnan vastakohtana. Tämän doksastisen sulkeistamisen jälkeen uskomus ei ole enää tosiasiallinen uskomus, olettamus ei enää tosiasiallinen olettamus, myöntö ei enää tosiasiallinen myöntö, kieltö ei enää kieltö tosiasiallisessa merkityksessään. Emme ota myöskään mitään kantaa modaalisuuksiin: siihen, onko jokin tietty asia mahdollinen vai onko se mahdoton. Neutrissa olemme irtautuneet päämääriin suuntatuneesta intentionaalisuudestamme, näin myöskään neutralisoiduilla asetuksilla ei voi enää olla intentionaalista korrelaattia (Husserl 1969, 306-308). Agambelaisittain oleilu *neutrin* äärellä on oleilua puhtaassa potentiaalisuudessa. Enemmän kuin tekemistä, se on jonkin odottamista, jonkin määrittelemättömän tulemista tapahtuvaksi. Se on avautumista Toiselle. Perinteisesti on ajateltu niin, että täyttääksemme oman osamme, meidän olisi oltava aktiivisia ja ahkeria, laiskuutta ja toimettomuutta on aina ylenkatsottu. On katsottu, että oikeutus olemassaolomme on saavutettavissa vain

tekemisen, *praxiksen*, kautta. On myös nähty niin, että vain olemalla aktiivisia, sen sijaan että jäisimme vain odottamaan jotain meistä riippumatonta tapahtuvaksi, saamme asiat omaan hallintaamme. Ollessamme toimettomia, antaudumme sen sijaan jonkin ulkopuolisen hallittavaksi. Ollessamme toimettomia, meidät valtaa *il y a* – Levinas katsoi, että ollessamme unettomia kohtaamme tämän. Tämä on nähty uhkaavana, sen on nähty suorastaan uhkaavan omaa olemassaoloamme. Didi-Hubermanin taideteoksen materiaalisuudesta käyttämä ilmaisu *le pan* merkitsee Toisen kohtaamista. *Le pan* on itse asiassa keskeytys. Se muodostaa seinämän, joka asettuu vastustamaan tunkeutumistamme, omaa haluamme. Didi-Huberman pitää ovea albertilaista läpinäkyvää ikkunaa parempana metaforana maalauksen kuvapinnalle. Onhan niin, että ikkuna tarjoaa aina näkymän ulos – se ei asetu vastustamaan katsettamme – ovi sen sijaan voi olla myös suljettu. Se jää heilumaan saranoidensa varassa, häilymään avautumisen ja sulkeutumisen välille. Oveen, joka on tällä hetkellä avoinna, sisältyy aina se, että se voi myös sulkeutua, se jää kantamaan tätä dialektista jännitettä, jota mikään *Aufhebung* ei kumoaa.<sup>8</sup> Kuvan materiaalisuus, *le pan*, on keskeytys, jonka ansiosta kykenemme seisautumaan kuvan äärelle sen sijaan, että päätyisimme liian nopeisiin johtopäätöksiin. Benjaminilaisittain ilmaistuna *le pan* on dialektiikkaa, joka on hetkiseksi seisautunut. Tämä kohtaaminen – tämä kuvan *tapahtuminen* – joka ei ole omassa vallassamme, voi saada meidät ajattelemaan täysin uudella tavalla, se voi saada meidät havaitsemaan asioita, joita emme ole ennen panneet merkille (D.-H. & Noudelmann 2002, 91). Tämä kokemus aineellistui Didi-Hubermanille kaikkein konkreettisimmalla tavalla, kun Fra Angelicon marmorin pintaa jäljittelevät ”roiskemaalaukset”, *marmi finti*, saivat hänet keskeyttämään kulkunsa San Marcon luostarin käytävällä (D.-H. 1995). Hän esittää, ettemme voi ymmärtää näitä, tähän asti huomiotta jääneitä maalauksia, ikonologian keinoin. Pysähtyessään niiden äärelle, *devant le pan*, Didi-Huberman tunnustaa ja tunnustaa niiden erityislaatuisen olemisen tavan, joka ei ole enää palautettavissa näkyvään (*visible*) sen paremmin kuin näkymättömäänkään (*invisible*) vaan, jossa on kyse *visuelin* tapahtumisesta. Heideggerilaisittain voitaisiin ajatella, että *le pan* saa meidät ajattelemaan olemista itsessään, huolta (*Sorge*), jolla on ajallisuuden modus. Pysähtyminen näiden läiskien eteen merkitsee yhtä lailla pysähtymistä ajan eteen, ”*devant le temps*”. Hän kysyy, eikö jokainen historioitsijan valitsema teoreettinen lähestymistapa, jonka avulla hän pyrkii järjestämään, luokittelemaan ja saamaan hallintaansa tutkimuskohteensa, olekin tosiasiallisesti idealisoiva ajallistamisen akti? Didi-Huberman kokee, että kohdattuaan *le panin* tuottaman keskeytyksen, mikään ei tuntunut enää selvältä, ilmeiseltä (D.H. 2000, 9-13). *Le pan* saa siis koko perustan horjumaan (lat. *sollicitare*). *Le panilla* on voima avata kuva, sillä on siis oikeen ulottuvuus, mutta myös yhteys *informeen* (D.-H. 1990, 28; Buatois 2011, 129).

### ***Le pan* - levoton materia**

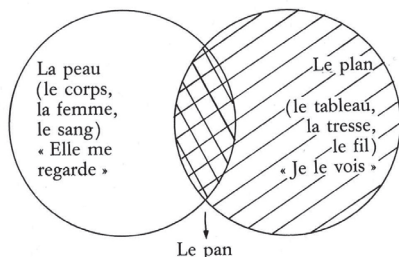
Didi-Hubermanille materia on aina levotonta, se on ek-staattista, siinä on jotain kummaa, ahdistavaa ja hallitsematonta. Sen sijaan että me hallitsisimme sitä, se ottaa meidät valtaansa; se on *das Unheimliche*. Hän aloittaa *La matière inquiète* -artikkelinsa pitkällä lainauksella Jose Ortega y Gassetin *Taiteen irtautuminen inhimillisestä* -teoksesta (1925), jossa tämä kertoo kokemuksestaan Madame Tussaud’n vahakabinetissa. Kysymyksessä ei on jälleen ihon tapahtuminen, mutta tällä kertaa kyse on ihon simulakrumista,

vahasta:”Vahakabinetin kuvia katsellessaan jokainen meistä kai tuntee olonsa omituisen vaivautuneeksi. Tämä johtuu siitä, että nuo vahanuket ovat niin piinallisen selvästi kaksimielisiä ja estävät meitä asettumasta yhdelle ainoalle täysin varmalle kannalle. Jos suhtaudumme niihin kuin eläviin ihmisiin, niin ne ivallisesti paljastavat nukenelämänsä kalmantuntuisen salaisuuden; jos taas pidämme niitä kuvaolentoina, ne näyttävät vapisevan suuttumuksesta. Ei ole mitään keinoa, jonka avulla ne saisi pysymään pelkkinä esineinä. Niitä katsellessamme meidät äkkiä valtaa kaamea epäily, että nehan ne juuri katselevatkin meitä” (Ortega y Gasset 1961, 37).<sup>9</sup> *Le pan* – käsite, jonka Didi-Huberman on lainannut Marcel Proustilta<sup>10</sup> – viittaa juuri tähän materiaalisuuteen olennaisesti kuuluvaan traumaattiseen ulottuvuuteen. Didi-Hubermanin *La peinture incarnée* on Honoré Balzacin *Tuntematon mestariteos* -esseen pitkä luenta, jossa Ukko Frenhoferin maalaama Catherine Lescault häilyy *soman* ja *seman* välillä, maalauksen havaittavan fyysisen pinnan ja illusorisen naisenihon välillä. Aivan kuten *visuel, inframince* ja *informe*, myöskään *le pan* ei *ole* vaan tapahtuu – se ei antaudu katseemme kohteeksi vaan sitä vastoin katsoo meitä (*nous regarde*). Daniel Barcella on huomannut, että *le panilla* on temaattinen yhteys Lacanin *objekti a*:han (2012, 34-40). Ranskalainen psykoanalyytikko Frédéric Vinot on puolestaan pyrkinyt lähestymään *le pania* transferenssin, *Übertragungin* käsitteen pohjalta (Vinot 2009).

Ilmassa leijuva äärimmäisen hienojakoinen pöly, joka laskeutuu, mutta pian taas kohoaa pienimmästäkin ilmavirrasta, jopa henkäyksestä (*souffle*), on myös *unheimlich* – aivan kuten hämähäkinverkko, johon viittasin alussa. Se ei ole vallassamme – miten voisimme-kaan kuvitella hallitsevamme sitä? Didi-Huberman lainaa Rainer Maria Rilkeä, joka puhui kauhean läsnäolosta jokaisessa ilmahiukkauksessa: ”Hengität sitä sisääsi läpinäkyvän myötä, mutta se laskeutuu sinuun, tulee kovaksi, asettuu teräviksi geometrisiksi muodoiksi elinten väliin. (D.-H. 2008, 124; Rilke 1984, 67-68). Alberto Giacomettiin koki ilmassa leijuvan huonepölyn kantavan mukanaan jälkeä meitä ennen lähteneistä (D.-H. 2008, 114). Tomu on ennen meitä ja se jää meidän jälkeemme. Lukacher mukailee Gottfried Wilhelm Leibnizin esittämää kysymystä: ”Why are there cinders rather than nothing?” – Heidegger aloitti 1935 Freiburgin yliopistossa pitämänsä metafysiikan johdantokurssin lauseella: ”Miksi ylipäätään on olevaa eikä pikemminkin ei-mitään? (Lukacher 1991, 1; Heidegger 2010, 11). Tomu ja tuhka on kaiken alkuperä ja kaiken vääjäämätön päätepiste. Maasta olemme tulleet ja maaksi meidän on jälleen palattava. Ei ole ei-mitään; mikään ei lopullisesti katoa. Ilman ja kiven välillä häilyvä *grisaille* jää (D.-H. 2011, 65; 2013, 280-305). Tämä kaikki ilmentää sitä kiinnostusta, joka Didi-Hubermanilla on ollut immateriaalisuuden rajoilla liikkuviin ilmiöihin. Tämä näkyy esimerkiksi artikkelista, jonka hän kirjoitti *Musée d’Orsayssa* 2004 pidettyyn valokuvan pioneeri Étienne-Jules Mareyn (1830-1904) tuotantoa esitelleen katselmuksen näyttelyjulkaisuun. Marey omisti viimeiset vuotensa projektilleen, jossa pyrki tuomaan ilmeneviksi kronofotografiaksi nimeämälleen valokuvausmenetelmässä ilmiöt, joita siihen asti ei ollut kyetty kuvaamaan: ilman ja nesteiden liikkeitä (D.-H. & Mannoni 2004). Didi-Hubermanin kiinnostus ruumiillistumisen tematiikkaan ilmenee jo hänen varhaisessa *Le peinture incarnée* -tutkimuksessaan (1985). Teokseensa liittämässä kaaviokuvassa (2008c, 49) kyse on *soman*, siis Catherine Lescault’in ihon pinnan (*”le peau: ruumis, nainen, veri”*) – ja *seman*, Frenhoferin tästä neidosta tekemän maalauksen (*”le plan: taso”*, siis merkkipälinen pinta, ”maalaus, punos, lanka”) – välillä. Näiden väliin jäävä alue, joka kaaviokuvassa kantaa nimeä *le pan*, on ruu-



miillistumisen ja ruumiista poistumisen, syntymisen ja häviämisen ei-paikka (*non-lieu*). Se on siis paradoksi. Siinä tahtuu transsubstantiaatio, joka edustaa Didi-Hubermanille *visuelin* tapahtumista. Huomaamme, että kaaviokuva on mukaelma Jacques Lacanin *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* -teoksessaan (1964) esittämästä.



### Alkuperäinen kahdentuminen

Tämä ei-paikan henkeä (*genius deloci*) kantava *le pan* on enemmänkin psyykkinen kuin fyysinen tila, pikemminkin *locus* kuin *spatium*. Didi-Huberman mainitsee, kuinka Claudio Parmiggianinin työskenteli iltaisin punaisessa majassaan Po-joen sumuisessa laakossa öljylampun valossa. Tämä maja säilyi itsepintaisena, kuin pöly, taiteilijan mielessä. Muistamme, kuinka Husserl koki katselevansa kuvittelemiaan ja mieleenpalauttamiaan havaintokohteita kuin sakean sumun lävitse. Didi-Hubermanin kysyy, eikö tämä asumuskin olisi ymmärrettävä siirtymänä (*delocazione*) fyysisestä tilasta, sumuiselta tasangolta, psyyksen maisemaan (2008b, 13). Parmiggianin punainen talo on sittemmin palanut, mutta se ei ole jättänyt hänen tiedostamatonta. Tuli on aina läsnä, vaikka vain kyteväna hiilloksena. Didi-Huberman kiinnittää huomionsa öljylampun paradoksaalisuuteen, se on kahdentunut, ristiriitainen: valo, mutta samanaikaisesti yönmusta noki. Sen uloshengitys on kahdentunutta (D.-H. 2008, 98).<sup>11</sup> Duchampilaisittain voitaisiin katsoa, että katulyhdystä ulospurkautuvassa valossa valon ja noen ero on *inframince*, avain kuten suusta purkautuva tupakan tuoksu, joka sekoittuu uloshengitettävän ilman luonnolliseen tuoksuun. Kysymys on kosketukseen sisältyvästä ambivalenttisuudesta, jota Maurice Merleau-Ponty kutsui ”kääntyvyydeksi” (*réversibilité*<sup>12</sup>). Tämä on *visuelin* kääntyvyyttä, sen paradoksi: siihen kohtaan [kadun reunustan] talon seinästä, jota katulamppu valaisee, kerrosta rasvaista, yönmustaa nokea. Sitä vastoin siihen kohtaan, johon katulyhdyn valokeila ei yllä, joka jää varjoon ja johon ei näin ollen keräänny myöskään nokea, muodostuu aikaa myöten kaikkein valoisin, puhtain kohta seinässä (D.-H. 2008, 98-99).

Kahdentumisessa on kyse ”alkuperäisestä kahdentumisesta, jota ei edellä mikään kahdentumista edeltävä ykseys. Kahdentuminen kumoo siten perinteisen käsityksen, jossa se mielletään aksidentaaliseksi ja jälkikäitiseksi” (Gasché 1986, 225). Kahdentumisen perustana on arkkijälki, jota ei edellä mikään läsnä ollut olio, joka olisi tuottanut kyseisen jäljen. Arkkijälki on – kuten käsitettä edeltävä arkki-etuliite (kreikk. *arkhe*, ”alkuperä”) kertoo – kaikkea läsnäolevaksi konstituoitua ja siten tässä ja nyt havaittavaa edeltävä, ei sen jälkeen tuleva. Arkkijälkeä itseään ei kuitenkaan mitenkään voi saattaa läsnäolevaksi tai ilmeneväksi, sillä ei ole mitään olemusta tai olomuotoa. Rodolphe Gasché toteaa, ett-

emme mitenkään voi asettaa kysymystä siitä, mikä arkkijalki *on* – jo pelkästään se, että käyttäisimme *on*-kopulaa, ilmaisisi sen, että se subjekti, josta jotakin predikoimme, tässä tapauksessa arkkijalki, kuuluisi oleviin, eikä se siten olisi kaikkea olevaksi konstituoitua edeltävä – koska tämä ilmaisisi se, että arkkijalki voisi ilmetä, tulla näkyville omassa olemuksessaan. Jo perustana sille, että kuvittelemme kykenevämmä määrittämään arkkijalkien *essentian* on se, että erotamme arkiajattelussamme toisistaan, sitä itse huomaamatta, ilmenemisen ja sen, mikä ilmenee. (Gasché 1986, 189). Arkkijalkia ei voi millään tavalla jäljittää. Kuten Gasché toteaa, jäljittäessämme jälkeä jälki itsessään poispyyhkiytyy. Arkkijalki on siten kaikkea läsnäolevaa ja ilmenevää, *ousiaa* ja *parousiaa*, edeltävä ero. Yksi Derridan infrastruktuureista onkin *différance*.

Derridan lisäksi näkisin Didi-Hubermanin katulyhdyn kontemplaation viittaavan myös Gaston Bachelardiin, joka asettui teoksessaan *La Flamme d'une chandelle* (1961) palavan kynttilän ja öljylampun eteen. Oleskelemaan ja uneksimaan niiden äärellä toimetomana, *séjour fainéant*, muttei passiivisena: ”Jokainen liekin äärellä (*devant la flamme*) uneksuja on potentiaalinen runoilija, joka palaa kaikkein ensimmäisiin uneksintoihin. Liekki antaa meidän *nähdä* ensimmäistä kertaa” (Bachelard 1961, 3). Mitä on tämä näkeminen? Didi-Huberman lainaa usein Rainer Maria Rilkeä, joka *Malte Laurids Briggen muistiinpanojensa* (1910) alussa lausuu kertojansa suulla kahteen kertaan ”opettelevansa näkemään” (Rilke 1984, 7). Bachelard toteaa liekin ääressä uneksujan elävän menneisyydessä, joka ei ole kuitenkaan vain hänen omaansa. Liekin äärellä uneksuja on epäpuhtaan ja kompleksisen ajan äärellä, *devant le temps*. Hän uneksuu esihistoriamme kaikkein ensimmäisistä alkutulista (Bachelard 1986, 3). Bachelardin *réverie* vaikuttaisi seuraavan Henri Bergsonia, joka korosti intuitiivista näkemistä, *connaissance par intuition*, jossa mielen kuvat ovat avainasemassa (D.-H. & Mannoni 2004, 264). Johonkin tällaiseen tuntuu viittaavan Didi-Hubermanin antaessaan erälle teokselleen nimen *Devant le temps*, ”Ajan edessä”, alaotsikkonaan *Taidehistoria ja kuvien anakronismi*. Tuli on anakronistinen, aivan kuten didihubermanilaisessa katsannossa kuvat. Aivan kuten kyetäksemme kohtaamaan tulen, meidän on kohdattava sen tuottama lämpö omassa ruumiissamme, kyetäksemme kohtaamaan kuvan, meidän on kanssaelettävä sen olemista tässä hetkessä, juuri tässä singulaarisessa kohtaamisessa. Taiteentulkinnan on siten välttämättä oltava luonteeltaan anakronistista. Se, että kohtaamme vuosisatoja sitten valmistetun taiteeosobjektin oman fyysisen materiaalisuutensa välityksellä, johtaa välttämättä anakronistisuuteen. Tulen, aivan kuten ilman, tuhkan, hengityksen ja myös kuvien äärellä olemme pitkän keston, *longue durée*n, ilmöiden äärellä.<sup>13</sup> Bachelard haikaili aikaan ennen sähköä; hänen mukaansa maailmasuhteemme on perustavanlaatuisesti muuttunut sähkön aikakaudella. Sähkölamppu ei voi tuottaa yhtä rikkaita mielteitä kuin öljylamppu.” Olemme siirtyneet ”hallinnoidun valon” (*la lumière administrée*) aikakauteen, [jossa] ainoaksi tehtäväksemme on jäänyt kääntää valokatkaisijaa. Meistä on tullut pelkkiä mekaanisen liikkeen subjekteja. Sormi valokatkaisijalla riittää tekemään pimeästä tilasta välittömästi valoisan. Sama mekaaninen liike tuottaa käänteisen vaikutuksen. Pieni ”klik” ilmaisee samalla äänellään sekä affirmaationsa että negaationsa, myöntönsä ja kieltönsä (son *oui* et son *non*). Voimme leikkiä valokatkaisijan kyllä-ei:llä loputtomasti” (Bachelard 1986 [1961], 90-91). Tämä on eräänlaista *Fort-Da*:ta, johon Didi-Huberman – aivan kuten hänen usein siteeraamansa psykoanalytikko Pierre Fédida – palaa toistuvasti. Kyse on läsnäolon (valoisa huone) ja poissaolon (pimeä huone; valon privaatio), mielihyvä- ja

todellisuusperiaatteen välisestä dialektiikasta. Tämä on kuvan olemus; kuvassa läsnäolo yhdistyy aina poissaoloon, mielihyvä (*plaisir*) mielihäviöön (*déplaisir*). Representoiminen merkitsee poissaolevan kuvauskohteen tuomista läsnäolevaksi, sen tuomista läsnäolevaksi siten, että hallitsemme sen poissaolevuutta, hallitsemme sen meissä aiheuttamaa ahdistusta (Marin 1994, 305). Lacanilaisittain samantyyppinen liike ilmenee imaginaarisen ja symbolisen, metaforisen ja metonymisen välillä, Didi-Hubermanin ajattelussa tämä vastakkainasettelu ilmenee muodossa *le pan – détail* (D.-H. 1990, 273-318). Hän kirjoittaa Étienne-Jules Mareyn operoiveen valoisuuden (*clarté*) ja hämäryyden (*obscurité*) välillä: magnesiumsalama välähtää ja sammuu, kameran suljin avautuu ja pian taas sulkeutuu. Henri Bergson katsoi, että hetket, joina salamavallo sammuu ja suljin sulkeutuu, ovat aivan yhtä tärkeitä kuin salaman välähdys ja se hetki, jolloin kameran suljin on auki. Koska juuri tämän pimeän, tämän sokean pisteen, *punctum caecum*in, vallitessa kuva muodostuu. On kuin kamera käyttäisi hyväkseen hämäryyttä säilyttääkseen muiston kaikesta siitä, mitä se on ”nähty” salaman välähtäessä ja suljimen verhon ollessa auki. (D.-H. & Mannoni 2004, 263-264). Bachelard katsoi, että ihminen olisi nykytekniikkaan siirtyessään menettänyt jotain olennaista. Hänen mukaansa se on johtanut ilmiömaailmamme köyhtymiseen. Meillä ei ole enää kuin valon ja pimeän toisensa poissulkevat universumit (kyllä tai ei, ei mitään niiden väliltä). Bachelardin mukaan näin ei ollut vielä silloin, kun ainoa valonlähde oli öljylamppu, jonka lepattavan liekin hän kokee sähkövaloa inhimillisempänä (Bachelard 1986, 91). Didi-Huberman *visuelin* ajattelu seuraa Bachelardia, se on hänen vastalääkkeensä ”näkyvän tyrannialle” (*tyrannie du visible*), jonka hän kokee hallitsevan nykyihmistä (D.-H. 1990, 16).<sup>14</sup>

### Toinen yö ja toinen materiaalisuus

Yön runoilija *par excellence* Maurice Blanchot puhui ”toisesta yöstä”, joka ei ole yö arki-merkityksessään, yö päivän vastakohtana. Samassa hengessä voidaan ajatella, että Didi-Huberman tarkastelee ”toista materiaalisuutta” kuin se, jonka katsotaan olevan palautettavissa mitattavan ja analysoitavan, ajan ja tilan apriorisiin kategorioihin. Se ei ole materiaalisuutta siinä merkityksessä kuin se ymmärretään arkiajattelussa, se ei ole ontista – se on sitä vastoin hehkuvan hiiloksen materiaalisuutta. Se on kaikkein alkuperäisintä materiaalisuutta, sitä, että jotakin on sen sijaan, että mitään ei olisi. Lukacherin mukaan hiillos kantaa vielä jälkeä tästä kaikkein varhaisimmasta materiaalisuudesta (Lukacher 1991, 3). Hiillos hehkuu tätä materiaalisuutta – ei sillä tavoin, että hiillos (*la cendre*) ”olisi” (tämä kuuluisi ontiseen) vaan, siten, että ”on hiillos”, *ily a la cendre*, se hehkuu tässä paikassa (*là*), joka ei ole paikka. Emme voi kuulla tätä eroa, joka on feminiinin määräisen artikkelin *la* ja paikkaa ilmaisevan *là*-adverbin välillä. Tuntemme tämän eron, niiden toisiaan vasten hankautumisen kitkan tuottaman lämmön kuitenkin omassa ruumiissamme. Muistamme, että tämä ratkeamaton häilyminen kahden välillä ilmeni jo Derridan epäkäsitteessä *différance*, joka on muodostettu ranskan kielen eroa merkitsevistä sanasta *différence*, sillä erolla, että *différance*-sanana toinen *e*-kirjain on korvattu *a*:lla. Derrida esitti, että kun kuulemme lausuttavan ranskan kielen eroa merkitsevän sanan, emme voi kuulemamme perusteella päätellä, onko lausuttu sana *différence* vai *différance*. Ääntämykset ovat täysin yhdenmukaiset. Ero tulee ilmeneväksi vasta kirjoitettuna. Didi-Huberman ei seuraa tässä täysin Derridaa. Hän antaa ymmärtää, että *différence* ja *différance* välillä on myös

ääntämyksellinen ero, joka on kuitenkin vain vaivoin kuultava. Se on henkäys, *le soufflé*, ”joka ei ole juuri mitään, mutta jolla on voima muuttaa kaikki” (D.-H. 2011b, 76). Didi-Huberman kehottaa meitä kuulemaan tämän hiuksenhienon henkäyksen, joka synnyttää ratkaisevan eron (Lukacher 1991, 8). Heideggerin tavoin Derrida kehottaa kuuntelemaan tarkasti kieltä, sen nimeämisvoimaa.

Mitä tapahtuu yöllä, kun ilman täyttävät raskaat hengitysäänet? Didi-Huberman kehottaa: kuvitelkaamme yön laskeutuvan ja varjojen valtaavan tilan (D.-H. 2008, 97). Maurice Blanchot kirjoitti: ”[...] kun kaikki on kadonnut yöhön, ’kaikki on kadonnut’ tulee esiin. Silloin on ’toinen yö’ (*l’autre nuit*). Yö tarkoittaa sitä, että ’kaikki on kadonnut’ ilmenee” (Blanchot 2003, 139). Blanchot kutsui ”toiseksi yöksi” yötä, joka ei ole päivän kääntöpuoli. Huomaamme, että yökin on kahdentunut – yön kahdentuminen on Susanna Lindbergin mukaan yhdistettävissä Blanchot ’n kahteen toisistaan erottamaan kuvittelukykyyn, formaaliseen ja materiaaliseen (*l’imagination formelle, l’imagination materielle*). Ensimmäisen niistä on noettinen, siinä pyrimme ajattelumme voimin tavoittamaan ideaaliset merkitykset, sen tunnusmerkkinä on aktiivinen toimeliaisuus. Toinen kuvittelukyky keskittyy sen sijaan aistisuuteen, se haluaa antautua elementaarisen materiaalisuuden hallittavaksi. Lindberg löytää tästä yhtäläisyyttä Friedrich von Schellingin painovoiman ja valon erottelulle – Schellingin jäljissä Bachelard tuntuu joka tapauksessa kulkevan verratessaan ylöspäin kohoavaa kynttilänliekkiä hiekkaan, joka tippuu vähitellen, hitaasti mutta vääjäämättömästi tiimalasin pohjalle (Lindberg 2011, 174; Bachelard 1986, 24-25). Pöly tuntuu sijoittuvan johonkin näiden välille; pölykin on kahdentunut: vuoroin kohoava, vuoroin laskeutuva – pölyssä ilmenee kuitenkin myös näkyvän modaalisuus: ilmassa leijuva hienojakoinen, näkymätön pöly muuttuu näkyväksi vasta laskeututtuaan jollekin pinnalle. Pölykin on *unheimlich* (D.-H. 2013, 303).

Ensimmäinen yö on yö siinä merkityksessä kuin se ymmärretään arkiajattelussa, kyseenalaistamaton, vulgaari yö. Yö kyetään tavallisesti mieltämään vain päivän negaationa. Päivällä on oltava alku- ja loppupiste, yö palvelee tätä funktiota. Yö on vain päivää varten – aivan kuten potentiaalisuuden on nähty olevan vain aktualisoitumistaan varten. Toinen yö ei kuitenkaan alistu päivälle, sen paremmin kuin puhdas potentiaalisuuskaan aktuaalisuudelle. Toinen yö on yö, johon emme saa otetta, mitä emme voi saada hallintaamme. Ensimmäisessä yössä näyttää siltä, että etenemällä pidemmälle voisimme tavoittaa yön totuuden, yön todellisen olemuksen – aivan kuin astuessamme pilkkopimeään tilaan, emme näe ensin mitään, mutta silmämme tottuvat vähitellen hämärään, vähä vähältä näemme yhä paremmin ja askellamme tilassa yhä varmemmin. Näin ei tapahdu *toisessa* yössä, johon Didi-Huberman viittaa ilmaisullaan *visuel*. Toinen yö ei ole tosiasiallisesti toinen; se on yö kaikkein alkuperäisimmässä merkityksessään. Se on yön tosiasiallisuutta. Toinen yö on *visuelin, inframincen, informen ja le panin* tapahtumista, jossa tapahtuu hidas ja suvereeni muodonmuutos, jossa – aivan kuten pilkkopimeässä yössä – ei ole ensin mitään nähtävää (*rien à voir*), mutta jossa pitempään oleskeltuamme erotamme vähä vähältä yhä enemmän. Tämä ei ole kuitenkaan enää näkemistä (*voir*) siinä merkityksessä kuin näemme meitä vastaan asettuvan (*Gegen-stand*) kohteen tarkkana ja selvärajaisena *clara et distincta* vaan pikemminkin katselua ja silmäilemistä (D.-H. 2011, 140).<sup>15</sup> ”Ensimmäinen” materiaalisuus on arkiajattelun mukaista käsitystä materiaalisuudesta, jossa sitä kyetään lähestymään vain muodon kautta; ollakseen läsnäoleva, materiaalla on välttämättä pysyvä, selvästi havaittava muoto.<sup>16</sup> Toinen materiaalisuus ei sitä vastoin alistu muodolle ja läsnä-

olevuudelle. Se on materiaalisuutta, johon emme saa otetta, jota emme voi koskaan saada täydellisesti hallintaamme. Schelling viittasi puheellaan luonnon produktiivisuudesta johonkin samankaltaiseen.<sup>17</sup> Toinen materiaalisuus on kaikkein alkuperäisintä materiaalisuutta, sitä mihin ranskalaisfilosofiassa viitataan ilmaisulla *il y a*.

Didi-Huberman kysyy Vermeer van Delftin maalaaman *Pitsinnyplääjän* (*La Dentelière, 1670*) silmistä: ”Ovatko hänen silmänsä auki vai kiinni? Hän vastaa itse: ”Ne ovat *sekä* auki että kiinni.” (D.H. 1998, 66) Didi-Huberman haluaa dekonstruoida *visuelin* immanenssillaan vulgaarin jaottelun näkyvään ja näkymättömään, muotoon ja materiaan. Kohtaamme jälleen näkyvyyden kahdentumisen, näkyvän väistämättömän modaalisuuden. Vermeerin tunnetussa maalauksessaan kuvaaman pitsinnyplääjän silmät eivät ole auki eivätkä kiinni vaan ne häilyvät avautumisen ja sulkeutumisen, näkyvän ja näkymättömän, valon ja pimeän välillä – aivan kuten ovi heiluu saranoidensa varassa tai kuten elinkaarensa päässä oleva loisteputki, joka ennen syttymistään täyteen tehoonsa, ennen päätöstään siitä, ollako vai eikö olla, syttyäkö vai eikö syttyä, jää välähtelemään omassa puhtaassa potentiaalisuudessaan. Bachelardin mukaan seurattessamme kynttilän sammumista ymmärrämme, mistä sammumisessa varsinaisesti on kysymys. Bachelardille sammuva kynttilä on kuoleva aurinko, joka kuitenkin ”kuolee lempeämmin kuin taivaan tähtönen.” Liekki kuolee levollisesti: se kuolee nukkuessaan, käpertynein, mustunein kynttilänsydämin (Bachelard 1986, 25-26).

Bachelard kehottaa kuvittelemaan kammiossaan mietiskelevää filosofia. Näemme hänen pöydällään kynttilän ja tiimalasin, kaksi esinettä, jotka mittaavat ihmisen aikaa, mutta kuinka eri tavoin! Kynttilä on tiimalasi, jossa hiekka valuu ylöspäin. Kynttilän liekissä ja tiimalasin hiekassa raskas ja keveä aika yhdistyvät. Tiimalasissa hiljalleen tippuvat hiekanjyväset eivät kiinnitä oppineen huomiota, liekki sen sijaan saa hänet havahtumaan. *Liekki on keskeytys*. Se saa hänet keskeyttämään luentansa ja kohottamaan katseensa kirjakkääröstään. Hän ei enää lue. Hän ajattelee elämää, yhtä lailla hän ajattelee kuolemaa; hän ajattelee syntymistä ja häviämistä, olemista, immanenssia. Hän mietiskelee juuri tätä liekkiä oman värisevän materiaalisuutensa singulaarisuudessa. Liekki on niin hauras, että se sammuu vähäisimmästäkin henkäyksestä tai tuulevireestä – se on *inframince* – sen saa kuitenkin uudestaan viriämään pienikin kipinä. Ymmärrämme, että oppinut liekkinsä edessä (*devant la flamme*) on yhtä lailla oppinut ajan edessä (*devant le temps*) (Bachelard 1986, 24-25).

Käydessään Lontoossa Didi-Huberman on kertonut palaavansa kerta toisensa jälkeen *British Museumin* Vähästä-Aasiasta peräisin olevan nereidi-patsaan ääreen, jossa hän kokee ilman ja kiven kohtaavan. Hän kirjoittaa: ”Aura, joka tanssii, veistettynä marmoriin: ilman ja kiven liike.” Didi-Huberman kysyy: ”Miksi hän tanssii tuulella, hän joka on itse [kuin] tuulenhenkäys?” Hän vastaa: ”Antaakseen muodon sille, joka on liikkeessä ja joka katoaa. Entä miksi hänet on veistetty marmoriin? Antaakseen muodon sille, joka jähmettyy muotoonsa ja pysyy siinä. Miksi nämä kaksi asiaa yhdistyvät tässä samassa kuvassa? Että se saisi meidät ajattelemaan näitä kumpaakin ulottuvuutta yhtä aikaa. Että se herättäisi meidät ajattelemaan *grisaillea*, olemista, joka on kaiken alku ja johon kaikki palaa (D.-H. 2011b, 60, 66). Voisimme esittää asian alla olevassa muodossa. Kivi ja ilma ovat *grisailien*, tai yhtä hyvin *cendren* vaikutuksia. Kivi ja ilma nimeävät olevan ja ei-olevan, jotka molemmat kuuluvat ontisen piiriin. *Grisaille*, yhtä hyvin kuin *la cendre*, ilmaisee sitä vastoin olemisen. Ei ole ei-mitään – ”on” *grisaille*:

## KIVI ← GRISAILLE → ILMA

Didi-Huberman on ilmaissut olevansa erityisen kiinnostunut juuri tästä, *grisaillesta*, harmaasävymaalauksesta (D.-H. 2011b, 65; 2013, 280-305). Se ei ole yllättävää. *Grisaille* "on" olemisen tuhkanharmaa henkäys. Emme pysty lausumaan sanaakaan ennenkuin olemme vetäneet ilmaa, *olemista*, keuhkoihimme. Didi-Huberman viittaa Marcel Proustin astmaattiseen, katkonaiseen hengitykseen, jonka Walter Benjamin näki jättäneen jälkensä hänen teostensa jäsennykseen, niiden lauserakenteeseen (D.-H. 2011b, 13). Hengittäessämme olemme jatkuvasti elämän ja kuoleman rajalla, niiden välisellä kynnyksellä. Sisäänhengityksen hetki, joka keskeyttää toviksi puheemme, ei ole tosiasiallisesti puheen katkos vaan edellytys puheemme, oman olemisemme, jatkumiselle. Se muodostaa myös edellytyksen sille, että ylipäänsä voi olla puhetta, sanomista, *legeiniä*: *Denken ja Dichten*. Didi-Huberman toteaa, että unohtamme tämän joka kerta, kun ryntäämme oikopäätä "sanomisesta", *le Dire*, "sanottuun", *le Dit*. Tämä on virhe, koska juuri sanominen avaa meidät olemiselle (D.-H. 2011b, 16). Se avaa meidät myös toiselle materiaalisuudelle, joka ei ole olevan vaan olemisen materiaalisuutta.

### Viitteet

1. Maud Hagelstein näkee Didi-Hubermanin "paikan" (*lieu*) reflektion taustalla Martin Heideggerin, Maurice Merleau-Pontyn, Henri Maldineyn ja Erwin Strausin ajattelun. Ks. Hagelstein 2005a. Jäljet johtavat moneen muuhunkin suuntaan, mm. Aristoteleen *Fysiikka*-teoksen IV kirjaan ja Albertus Magnuksen siitä tekemään luentaan sekä Platonin *Timaios*-dialogin *khōraan* Jacques Derridan tulkitsemana
2. Informella on siten yhteys myös Didi-Hubermanille tärkeän Walter Benjaminin montaa-siperiaatteeseen ja "dialektisiin kuviin", jotka eivät synnytä vakaita, säännöllisiä, tarkasti rajautuvia muotoja vaan muotoja, jotka ovat vasta kehkeytymisensä tilassa. Didi-Huberman 2011a, 129.
3. Tämä määritelmä *Tieteen termipankista*, [http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:dynaaminen\\_modaalisuus](http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:dynaaminen_modaalisuus), 22.11.2014.
4. Muistettakoon myös, että englannin kielen *sense*, ranskan *sens*, italian *senso* ja saksan kielen *Sinn* (vain muutamia kieliä mainitakseni) on kahdentunut: ilmaus tarkoittaa sekä aistia/aistimusta että mieltä/merkitystä. Näin se häilyy *aisthesiksen* ja *noesiksen* sekä potentiaalisuuden ja aktuaalisuuden välillä.
5. Didi-Huberman ottaa usein esimerkkinsä tuskin havaittavista ilmiöistä eläinkunnasta: muun muassa kummitussirkoista (*phasmidés*), yömittareista (*phalènes*) ja tulikärpäsistä (*lucioles*), jotka liikkuvat yöllä tai sitten mukauttavat olomuotonsa niin lähelle elinympäristöään, että niitä on lähes mahdotonta havaita.
6. Sitä, että Didi-Huberman on niin kiinnostunut pölystä, savusta ja muista immateriaalisuuden rajalla häilyvistä entiteeteistä, ei voi erottaa hänen henkilöhistoriastaan: "Synnyin seutuni, Saint-Étienne, musta, väritön, köyhä kaivoskaupunki, jonka seinät ovat hiilipölyn syövyttämät, kuten muinoin vanhojen mainarien keuhkot." Georges Didi-Huberman. *Aperçues* (2). *Dialectique, oui, synthèse, non*. <http://blogs.mediapart.fr/blog/georges-didi-huberman> 4.7.2014.
7. *Incarnat* on värisävy kirsikan- ja ruusunpunaisen väliltä. *Dictionnaire de français "Littre"*, <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/>, 22.11.2014.

8. Didi-Huberman viittaa Franz Kafkan *Oikeusjutun* tunnettuun Lain edessä -episodiin, jossa maalaismies jää auttamatta ovenvartijan vartioiman oven ulkopuolelle. Ks. Didi-Huberman 2011a, 187-192.
9. Didi-Huberman käyttää hyvin usein tätä *inquiété*-ilmaisua, jonka lähtökohta on Sigmund Freudin *Das Unheimliche* -kirjoituksessa, jonka ranskannos kulkee nimellä *L'inquiétante étrangeté*. Didi-Huberman kokee vahan erityisen kiehtovana materiaalina, häilyhän se laabiisuudessaan muodon ja muodottomuuden välillä, se on siis *informe par excellence*.
10. Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teossarjan (*A la recherche du temps perdu*, 1913-1922) ensimmäisessä osassa *Swannin tie* esiintyy ilmaus "petit pan de mur jaune", jolla viitataan keltaiseen läiskään Vermeerin *Näkymä Delfistä* -maalauksessa kuvaaman talon seinässä (D.-H. 1990, 289).
11. Tämän sisään- ja uloshengityksen kielikuvan Didi-Huberman on lainannut mitä ilmeisimmin Henri Maldineyltä, joka palasi siihen usein. Muistamme myös kuinka Maurice Merleau-Ponty kirjoitti teoksessaan *L'Être et l'esprit* (1964): "[...] il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être", suomennettuna: "[...] on todellakin olemassa olemisen inspiraatiota ja ekpiraatiota, sisään- ja uloshengitystä [...]" Maldiney 2013, 208; Merleau-Ponty 2010, 31-32; 2012, 432.
12. Haluaisin löytää *visuel*-termin lähtökohdan erityisesti Merleau-Pontyn käsitteestä "liha" (*chair*), jota hän luonnehti *Le visible et l'invisible* -teoksessaan "näkyvydeksi" ("La chair comme SICHTIGKEIT"). Merleau-Ponty 2004, 171.
13. *Longue durée*n piiriin kuuluu myös toinen Didi-Hubermanin keskeinen kiinnostuksen kohde: *empreinte* (painama, jälki). Ks. Didi-Huberman 2008d.
14. Tätä "näkyvän tyranniaa" (*tyrannie du visible*), joka on yhtäältä myös "luettavissa olevan tyranniaa" (*tyrannie du lisible*) edustaa tässä katsannossa Cesare Ripasta panofskylaiseen ikonologiaan kulkeva linja. Didi-Huberman 1990, 223.
15. Näkemisen (*voir*) ja katseen (*regard*) erottelussaan Didi-Huberman jakaa Jean-Luc Marionin näkökannan. Marion muistuttaa *re-garder* -verbin olevan suora käännös latinan ilmaisusta *in-tueri*; *regarder* olisi näin ymmärrettävä merkityksessä *tueri*, "valvoa", "pitää silmällä", pitää havaittu kohde hallinnassa, näkijän kontrolloitavana. Se merkitsee havaintokohteen konstituomista tarkasti rajatuksi, subjektiä vastaan asettuvaksi (*Gegen-stand*) pysyväksi kohteeksi. Tämän vuoksi *regarder*, kuten Marion toteaa, edustaa tosiasiallisesti kykenemättömyyttä nähdä. Marion 2013, 214.
16. Tämä on materiaalisuutta, jota tutkitaan viime vuosikymmeninä taiteentutkimuksessa yleistyneessä "teknisessä taidehistoriassa" (*Technical Art History*), jossa luonnontieteelliset analyysimenetelmät ovat hyvin keskeisessä asemassa.
17. Didi-Huberman on käyttänyt ilmaisua "tekninen tiedostamaton" (*l'inconscient technique*, D.-H. 2008d, 35), jolla on ilmeinen yhteys Walter Benjaminin "optiseen tiedostamattomaan" samoin kuin Gilbert Simondoniin, mutta nähdäkseni siinä kaikuu myös schellingiläinen luonnon produktiivisuus.

## Lähteet

- Agamben, Giorgio 1999. *On Potentialities*. Edited and Translated With an Introduction by Daniel Heller-Roazen, Stanford, California: Stanford University Press.
- Alloa, Emmanuel 2009. *Metaxu. Figures de la médialité chez Aristote*. *Revue de métaphysique et de morale*, 2, n° 62, 247-262, <http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2009-2-page-247.htm>, 15.10.2014.
- Aristoteles 2012. *Sielusta*. Suomentanut Kari Näätäsaari. Helsinki: Gaudeamus.

- Assad, Maria L. 1999. *Reading with Michel Serres. An Encounter with Time*. New York: State University of New York Press.
- Bachelard, Gaston 1927. *Essai sur la connaissance approchée*. Paris: J. Vrin.
- 1986 [1961]. *La flamme d'une chandelle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barcella, Daniela 2012. *Sintomi, strappi, anacronismi. Il potere delle immagini secondo Georges Didi-Huberman*. Milano: et al.
- Blanchot, Maurice 2003. *Kirjallinen avaruus*. Suomentanut Susanna Lindberg. Helsinki: Ai-Ai.
- Bois, Yve-Alain & Krauss, Rosalind E. 1997. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Buatois, Isabelle 2011. La figure comme moyen d'une approche critique transdisciplinaire. Exemple de l'image ouverte de Georges Didi-Huberman. *Figura. L'Observatoire de l'imaginaire contemporain*, <http://oic.uqam.ca/fr/articles/la-figure-comme-moyen-dune-approche-critique-transdisciplinaire-exemple-de-limage-ouverte>, 20.2.2014.
- Davila, Thierry 2010. *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Éditions du Regard.
- Derrida, Jacques 1991 [1982]. *Cinders*. Translated, Edited, and with an Introduction by Ned Lukacher. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- 1993. *Khôra*. Paris: Éditions Galilée.
- 2007 [1987]. *Psyche. Inventions of the Other*. Edited by Peggy Kamuf and Elizabeth Rottenberg. Stanford, California: Stanford University Press.
- Didi-Huberman, Georges 1990. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 1995. *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.
- 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2000a. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2000b. La matière inquiète. (Plasticité, viscosité, étrangeté). *Lignes*, no.1, 206-223.
- 2002. *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard.
- 2008a [2007]. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Milano. Bruno Mondadori.
- 2008b [2001]. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2008c [1985]. *La peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2008d. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2011a [1992]. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2011b [2005]. *Gestes d'air et de pierre*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2012 [2001]. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2013. *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges & Mannoni, Laurent 2004. *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluids*. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, Georges & Noudelmann, F. 2002. Entretien avec Georges Didi-Huberman. *Image, matière: immanence. Rue Descartes*, No. 38, <http://www.jstor.org/stable/40979968>, 15.10.2014.
- Gasché, Rodolphe 1986. *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- Hagelstein, Maud 2005a. Art contemporain et phénoménologie: réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman. *Études phénoménologiques*, nos 41-42, 133-164.



- 2005b. Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme. *Daimon. Revista de Filosofia*, n° 34, 81-96.
- 2005c. Maurice Blanchot: La genèse phénoménologique de concept de neutre. Espace Maurice Blanchot, [http://blanchot.fr/fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=67](http://blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=67), 15.10.2014.
- 2006-2007. Georges Didi-Huberman: vers une intentionnalité inverse. *La Part de l'Œil*, numéro 21-22, 33-41.
- 2007. Le neutre chez Blanchot et le minimalisme américain. Espace Maurice Blanchot, <http://www.blanchot.info/blanchot/index.php?option=content&task=view&id=136&Itemid=41>, 15.10.2014.
- Heidegger, Martin 2010 [1953]. *Johdatus metafysiikkaan*. Suomentanut Jussi Backman. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Husserl, Edmund 1969 [1913]. *Ideas. General Introduction to Pure Phenomenology*. Translated by W.R. Boyce Gibson. London: George Allen & Unwin Ltd; New York: Humanities Press.
- James Joyce 1964 [1922]. *Odysseys*. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki: Tammi.
- 2012 [1922]. *Ulysses*. Suomentanut Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Lindberg, Susanna 2011. On the Night of the Elemental Imaginary. *Research in Phenomenology* 21, 157-180.
- Lukacher, Ned 1991. *Introduction: Mourning Becomes Telepathy. Jacques Derrida. Cinders*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Marin, Louis 1994. *De la représentation*. Paris: Gallimard, Le Seuil.
- Massie, Pascal 2007. The Secret and the Neuter: On Heidegger and Blanchot. *Research in Phenomenology* 37, 32-55.
- Marion, Jean-Luc 2013 [1997]. *Being Given. Toward a Phenomenology of Givenness*. Translated by Jeffrey L. Kosky. Stanford, California: Stanford University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 2004 [1964]. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard.
- 2010 [1964]. *L'Œil et l'esprit*. Paris: Éditions Gallimard.
- 2012 [1964]. Silmä ja henki. Teoksessa *Filosofisia kirjoituksia*. Toimittaneet ja suomentaneet Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.
- Nancy, Jean-Luc 1996. *The Muses*. Translated by Peggy Kamuf. Stanford, California: Stanford University Press.
- Ortega y Gasset, José 1961 [1925]. *Taiteen irtautuminen inhimillisestä ja Ajatuksia romaanista*. Suomentanut Sinikka Kallio. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Parkinson, Gavin 2008. *The Duchamp Book*. London: Tate Publishing.
- Rilke, Rainer Maria 1984 [1910]. *Malte Laurids Briggen muistiinpanot*. Suomentanut Sinikka Kallio. Espoo: Weilin & Göös.
- Slatman, Jenny 2005. The Sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty on Touching and Being Touched. *Chiasmi International* 7, 305-325.
- Vasiliu, Anca 1997. *Du diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et medievale*. Paris: J. Vrin.
- Vinot, Frédéric. Du pan du tableau au pan du transfert. *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2, n° 8, 191-200, <http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2009-2-page-191.htm>, 22.11.2014.