

Toisin sanoin

Taiteentutkimusta representaation jälkeen

TOIMITTANEET
ILONA HONGISTO & KAISA KURIKKA



e t o s

Toisin sanoin
Taiteentutkimusta representaation jälkeen

Toisin sanoin
Taiteentutkimusta representaation jälkeen

Toimittaneet
Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka



ectos

Vuonna 2004 perustettu Eetos on yhdistys, jonka tarkoituksena on ylläpitää, tukea ja edistää monitieteellistä ja kriittistä humanistisen alan toimintaa ja tutkimusta. Eetos-yhdistyksen toiminnallisena lähtökohtana on asettua tieteen, taiteen ja filosofian solmukohtiin.

Eetoksen e-julkaisut

Teemu Taira ja Pasi Väliaho (toim.): *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. 2015 (nid. 2004, Eetos-julkaisuja 1).

Teemu Taira: *Notkea uskonto*. 2015 (nid. 2006, Eetos-julkaisuja 2).

Karve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. 2015 (nid. 2006, Eetos-julkaisuja 3).

Jukka Sihvonon: *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze*. 2015 (nid. 2013, Eetos-julkaisuja 11).

Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka (toim.): *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. 2016 (nid. 2013, Eetos-julkaisuja 13).

Eetos-julkaisuja 13
<http://www.eetos.org>

© 2013 & 2016 kirjoittajat

ISBN 978-952-68429-3-6 (PDF)

ISBN 978-952-67966-4-2 (nid.)

ISSN 2343-1210

Kirjan kuvia on käytetty tieteellisessä tarkoituksessa.

Sisällys

Esipuhe: Muuri ja murros <i>Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka</i>	7
Läsnäolon ongelma representaatioissa. Representaatiota aktivoivat voimat Cassirerista Las Meninakseen <i>Altti Kuusamo</i>	19
Representaation muuri <i>Jukka Sihvonon</i>	49
Runous, ei-inhimillinen ja edustamisen politiikka <i>Karoliina Lummaa</i>	79
Tekijyyden eleet. Kirjailijan kasvokuvat ja tekijänimet <i>Kaisa Kurikka</i>	111
Ammottava kuva. Martin Heideggerin representaatio-kritiikistä ja taiteen haastavuudesta <i>Marko Gylén</i>	137
Elokuvan immanenssi – tapahtuma ja vastasyntynyt <i>Pasi Väliaho</i>	181
Seppo, kaputsiino ja kuumailmapallo. Tarinointi dokumenttielokuvassa <i>Ilona Hongisto</i>	197

Mimesiksestä mielettömään vuoropuheluun. Matkalla Eija-Liisa Ahtilan ja Luce Irigarayn kanssa <i>Taru Elfving</i>	211
Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä <i>Katve-Kaisa Kontturi</i>	235
Kirjoittajat	261
Henkilöhakemisto	264

Tästä artikkelikokoelmasta käytettiin pitkään toimittajien ja kirjoittajien kesken työnimeä ”repre-kirja”. Nimitys polveutuu Turun yliopiston taiteentutkimuksen oppiaineryhmän järjestämästä *Representaatio?*-luentosarjasta, jonka innoittamana kokoelmaa alettiin suunnitella. Työnimi on kuitenkin harhaanjohtava, sillä *Toisin sanoin* ei varsinaisesti ole kirja representaatiosta. Pikemmin *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen* käsittelee representaatiokritiikkiä ja etsii uusia lähestymistapoja ja käsitteitä haastaakseen taiteentutkimuksessa kivijalan aseman saaneen representaatioajattelun olettamuksia. Teoksen artikkelit etsivät taiteentutkimukselle uusia sanoja, joilla jäsentää taiteen todellisuussuhdetta.

Teoksen alaotsikko asettaa kokoelman aihepiiriin poleemisesti aikaan jälkeen representaation. Määre ’jälkeen’ on kuitenkin tässä yhteydessä syytä lukea kronologisen aikajaksumon lisäksi myös yhteydessä termeihin ’yli’ tai ’ulkopuolella’. Lähtökohtamme on, että representaatio on vakiintunut niin keskeiseksi käsitteeksi, että on syytä kartoittaa myös sen ulottumattomissa olevia alueita. Artikkeleissa tehty kartoitustyö ei kuitenkaan suuntaudu representaatioajattelua vastaan, vaan etsii paikkoja, joista uudet tutkimusotteet ja käsitteet voivat lähteä kehittymään. Teoksen artikkeleita ei sido jaettu ajatus representaation käsitteestä, vaan jokaisessa tekstissä hahmottuu erilainen käsite, ongelma ja ratkaisu. Tässä mielessä *Toisin sanoin* liittyy Tarja Knuutilan ja Aki Petteri Lehtisen muutama vuosi sitten toimittamaan kokoelmaan

Representaatio – Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi (2010), joka keskittyy eri tapoihin ymmärtää, käyttää ja myös uudelleen arvioida representaation käsitettä liikkumalla aina filosofiasta kogniotieteisiin.

Knuutilan ja Lehtisen toimittaman teoksen alaotsikossa esiintyvä ”tiedon kivijalka” -ilmaus toistuu myös tätä kokoelmaa lävistävässä ideassa, mutta täysin toisin sanoin. Jos representaatio on tiedon kivijalka, on se tässä teoksessa pikemmin irtokivistä kasattu muuri kuin ajattelun peruskivi tai havaintoja estävä läpituokematon tiiliseinä – kuten Jukka Sihvonen omassa artikkelissaan painottaa. *Toisin sanoin* on kokoelma artikkeleita, joissa hahmottuu irtokivistä koostettu representaation muuri, joka pitää sisällään mahdollisuuden kurottautua läpi, murtautua ulos.

Representaation alueet – Eroista etiikkaan

Representaatio-sanan merkityksen voi yksinkertaistaa tarkoittamaan jonkin asian kuvaamista tai määrittelyä tekemällä se jälleen läsnä olevaksi, uudelleen esitettäväksi. Representaatio voi tarkoittaa myös jonkin asian edustamista, korvaamista tai näkyväksi (tai ei-näkyväksi) tekemistä tietyn merkkijärjestelmän avulla. Toisin sanoin representaatioissa on kyse viittaussuhteesta johonkin, joka on sen itsensä ulkopuolella. Representaatio (uudelleen)esittämisenä ja edustamisena on tarkastelun kohteena kokoelman kirjoituksissa.

Mutta yhtä paljon *Toisin sanoin* -kokoelma kirjoittaa esiin representaatio-käsitteen monimuotoisuutta tarkentamalla sen käyttötapojen alueita. Stuart Hall (2005, 444) toteaa osuvasti, että ”me kaikki käytämme nykyään representaatio-sanaa, mutta kuten tiedämme, se on erittäin epäluotettava tyyppi [slippery customer].” Kommentillaan Hall peräänkuuluttaa käsitteellistä tarkkuutta ja pohdintaa siitä, mistä itse asiassa puhumme kun puhumme representaatiosta. Onko kyse mimeettisestä todellisuussuhteesta, jossa

taiteen keinoin tehdään poissaoleva läsnä olevaksi, vai onko kyse diskursiivisen merkitysulottuvuuden todellisuutta konstruoivista vaikutuksista?

Puhe representaatiosta voidaan jakaa ainakin kolmeen alueeseen: representaatio epistemologisena, ontologisena ja eettisenä problematiikkana. Toisin sanoen representaatio kytkeytyy sekä tiedon muodostamista, olemista että toiseen suhtautumisen tapoja koskeviin kysymyksenasetteluihin – nämä alueet limittyvät toisiinsa. Mistä merkitys muodostuu, miten havaitsemme maailmaa ja miten arvotamme sitä -kysymykset kaikuvat representaation muurin kivimuodostelmissa ja pomppivat sen seinien sisällä.

Konstruktionistisen näkemyksen mukaan representaatio on merkityksenmuodostamisen prosessi, jossa yhdistetään toisiinsa maailmaan sisältyviä ilmiöitä, käsitteitä ja erilaisia merkkikieliä. Merkitykset rakentuvat sosiaalisesti tietyissä kulttuureissa ja tiettyinä ajankohtina – täten konstruktionistiseen näkemykseen liittyy aina jonkin asteisesti kulttuurirelativismi. Maailmaa ja sen ilmiöitä koskevat havainnot siis käsitteellistetään erilaisia kieli-systeemejä käyttämällä – käsitteet sekä edustavat että (uudelleen) esittävät maailmallisia ilmiöitä. Ihmisen on mahdollista ottaa maailma haltuunsa tai ylipäätään tehdä se käsitettäväksi representaatioprosessin myötä. (Ks. Hall 1997.)

Tätä konstruktionistista näkemystä voi nimittää representationalistiseksi ontologiaksi, jossa inhimillisen havaitsijan, maailman ja käsitteiden väliset suhteet rakentuvat eroavaisuuden periaatteelle. Ihminen tekee havaintoja ikään kuin hänestä irralliseksi hahmotuvasta maailmasta ja muuntaa nämä havaintonsa jälleen joksikin muuksi. Näin ollen inhimillisen toimijan, maailman ja käsitteiden välillä on aina erottava ja eristävä tila, aukko – tai muuri.

Gilles Deleuze, mannermaisen filosofian yksi merkittävimmistä representaatioajattelun kriitikoista, on kiteyttänyt representationalistista ajattelua sillä perusteella, miten siinä käsitteellistetään tätä eroavaisuutta. Deleuzen (1994, 262) mukaan identtisuuden, vastakohtaisuuden, analogisuuden ja samankaltaisuuden kriteerit

vaikuttavat siinä, miten representaatioajattelu etsii eroavaisuudesta pikemmin tuttuja ja pysyviä muotoja sekä niiden toistuvuutta. Deleuze itse korvaa nämä samuuden, samankaltaisuuden, analogian ja vastakohtaisuuden lausekkeet käsitteellistämällä eron *puhtaaksi eroiksi* eikä eroiksi jostakin (negatiivinen ero): ainoa samana pysyvä asia on eroavaisuuden toistuvuus.

Toisin sanoin -kokoelman moni artikkeli nojaa Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajatteluun ja käsitteistöön. Immanenssin (tämyyden) painotuksen lisäksi ranskalaisten filosofien ajattelun myötä kirjoituksissa korostuu myös ajatus prosesseista eikä niinkään merkityksen jähmettymisestä muuriksi. Siinä missä representationalismissa ilmiötä tarkastellaan suhteessa *johonkin* ulkopuoliseen, immanenssia painotettaessa on pikemmin kyse suhteesta *jossakin*: ilmiöitä tarkastellaan niiden toisiinsa kytkeytymisten kautta.

Artikkeleissa nousee voimakkaasti esiin myös kysymys representaation etiikasta. Ranskalainen nykyfilosofi Jacques Rancière kysyy *Le destin des images* -teoksensa (2007/2003) viimeisessä luvussa ”Onko olemassa asioita, joita ei voi representoida?”. Rancière ei kuitenkaan lähde vastaamaan kysymykseensä kyllä–ei-periaatteella, vaan pikemmin hän pohtii ideaa representaatiosta alueena ajatella ylipäätään taiteen mahdollisuuksia. Taiteen mahdollisuudet ylittää representaation muuri sekä esteettisen ja eettisen kytkös ovat myös *Toisin sanoin* -kokoelman kirjoitusten ydinaluetta.

Rancière (2007/2003, 113–127) kirjoittaa siitä, miten representaatio on ymmärrettävissä erityisesti taiteen keinoja ajatellen. Rancièren mukaan ensinnäkin on kyse siitä, että näkyvä on riippuvainen puheesta. Toiseksi on kyse tietämisen ja ei-tietämisen, toiminnan ja kärsimisen suhteesta eli siitä, mitä taideteokselta odotetaan ja mikä siinä yllättää. Kolmanneksi Rancière nostaa esiin vastaanottajan, jonka on mahdollista samastua esitettyyn sen perusteella, että taideteoksen kuvitteelliset hahmot muistuttavat oikeasti olemassa olevia ihmisiä – vastaanottaja kokee siis yhtäältä identifikaatiota ja välimatkaa suhteessa taideteokseen. Näin ollen ”representaation valtakunta” on järjestelmä, joka asettaa sen mitä

voidaan nähdä ja mitä voidaan sanoa suhteessa toisiinsa. Antoisin paikka tälle valtakunnalle on teatteri eli esittämisen tila, jossa kaikki näkyvä on samanaikaisesti läsnä olevaa. Vastaus kysymykseen, onko olemassa asioita, joita ei voi representoida, on: ne ovat sellaisia asioita, joita ei voi tuoda teatterinäyttämölle.

Taide tässä ja nyt – Suhdeverkostot ja materiaalisuus

Kokoelman artikkelit käsittelevät kuvataidetta, elokuvaa ja kirjallisuutta. Tekstejä yhdistää ajatus todellisuuden sekä kuvien ja sanojen vastavuoroisesta suhteesta. Kokoelman artikkeleissa korostuu erityisesti (1) taiteen aktiivinen, materiaallinen olemus; (2) tekijän, tutkijan ja katsojan liikkuva suhde tehtyyn, tutkittuun tai koettuun teokseen, sekä (3) inhimillisen ja ei-inhimillisen välinen suhde. Nämä painopistealueet kytkevät teoksen artikkelit erityisesti kolmeen kriittisessä teoriassa käytyyn keskusteluun: materiaalisuus, affektiivisuus ja posthumanismi. Kaikkien kolmen yhteydessä on puhuttu myös käänteestä, mikä herättää muuri-tematiikan yhteydessä mielenkiintoisen kysymyksen siitä, onko jokainen teoreettinen käänne itsessään muuri?

Keskustelu taiteen aktiivisesta, materiaalisesta olemuksesta liittyy ajatukseen, jonka mukaan ”materiaalisuus on aina enemmän kuin materia” (Coole & Frost 2010, 28). Niin marxilaisessa ajattelussa kuin sosiaalisessa konstruktionismissa materia mielletään kulttuuristen ja sosiaalisten muotojen ulkopuoliseksi alueeksi, johon voidaan päästä käsiksi representaatioiden kautta. Materiaalisuutta korostavat tutkijat sen sijaan argumentoivat, että materia itsessään on ”näytteille asettava toimija” (‘an exhibiting agency’, *ibid.* 7; ks. myös Dolphijn & van der Tuin 2012; Hekman & Alaimo 2008). Materiaalisuus kattaa kyseisestä toimijuudesta avautuvan suhdeverkoston.

Taiteentutkimuksen metodologisessa kontekstissa tämä tarkoittaa erityisesti sitä, että materiaalisuutta ei lähestytä diskursiivisen merkitysulottuvuuden kautta: materiaalille ei pyritä antamaan

merkityksiä, vaan sen annetaan merkitä itsessään (ks. esim. Bolt & Barrett 2013, 21). Tällöin esimerkiksi kieli ei ilmene ainoastaan suhteessa kulttuurisiin merkityssuhteisiin, materiaa selittävänä alueena, vaan kirjallisuuden analyysi tarttuu myös sanaruumiin, rytmeihin, eleisiin ja intensiteetteihin, jotka eivät ole merkityslottuvuudelle alisteisia.

Materiaalisuus-keskustelu sijoittuu hyvin lähelle affektiivisuuden ympärille punottuja juonteita. *Toisin sanoin* -kokoelman tekstit kytkeytyvät laajaan affekti-keskusteluun (ks. esim. Gregg & Seigworth 2010; Clough & Halley 2007) esimerkiksi tutkijan ja tutkimuskohteen positioiden puninnan kautta. Ennen kaikkea kokoelman artikkelit pyrkivät eroon hierarkkisesta objekti–subjekti-asetelmasta, jossa tutkija antaa merkityksiä 'mykälle' teokselle (ks. Bolt 2004, 12–13). Affektiivisuus ilmenee esimerkiksi tutkijan ja tutkittavan kanssa-olemisena ja taideteoksen prosuaalisena tapahtumisena katsojan ja katsottavan suhteessa.

Objekti–subjekti-asetelman purkaminen on myös posthumanismin peruskysymyksiä ja se ilmenee pääsääntöisesti luonto–kulttuuri-jatkumon uudelleenarviointina. Rosi Braidotti (2013, 2) korostaa, että posthumanismissa luonto (materia) mielletään itseorganisoituvana ja auto-poettisena, mikä taas kytkee keskustelun materian toimijuuteen ja taiteen aktiiviseen luonteeseen. Posthumanismi haastaa sosiaalisten konstruktioiden korostetun aseman ja ihmissubjektin position tiedon kivijalkana (Wolfe 2009, xiv–xv). Taiteentutkimuksen piirissä tämä tarkoittaa esimerkiksi sen pohdimista, miten taide voi edustaa ei-inhimillistä ja miten tutkijan tulkinta vaikuttaa teoksen kohtaamisen materiaalisista ehdoista.

Kuvat ja sanat – Kohti uusia tutkimusalueita

Stuart Hallin vaatima käsitteellinen tarkkuus näkyy *Toisin sanoin* -kokoelman artikkeleissa. Ensisijaisesti kokoelma pyrkii tarjoamaan vaihtoehtoisia tapoja ajatella kuvia ja sanoja. Useiden vaihto-

ehtoisten ja uusien ajatusväylien lisäksi kokoelman artikkelit tarjoavat tuoreita tulokulmia myös itse representaatioon. Artikkeleissa representaatiosta muodostuu jo lähtökohdiltaan monimuotoisesti taipuisa käsite, jonka eri puolia artikkelit valottavat. Kokoelman teksteissä piirtyy hahmoja representaatiosta niin kokemuksen, tietoisuuden, tiedon, tekijyyden, estetiikan, etiikan kuin politiikkankin puitteissa. Myös tarkasteltavina olevat taideteokset, monimuotoiset kuvat ja sanat, näyttäytyvät uudenlaisina, kun niitä tarkastellaan joko representaatioajattelua monimuotoistamalla tai kokonaan toisista asetelmista käsin.

Kokoelman avaa Altti Kuusamon artikkeli läsnäolon ongelmasta representaatioissa. Kuusamo argumentoi, että läsnäolon ongelma ja sen erityinen kiinnostavuus taiteentutkimukselle kiteytyy läsnäolon vakuutuksen ja poissaolevan edustamisen yhtäaikaaisuuteen. Kuusamo kytkee representaatioajattelun keskeisiä väittämiä kuvataiteeseen ja päättyy käymään dialogia Michel Foucault'n tunnetun, Velázquezin *Las Meninas* -teosta (1656) käsittelevän luennan kanssa. Foucault'n *Les mots et les choses* -teoksessa (1966) esittämä ekfrasis tästä barokin ajan kuuluisasta maalauksesta avaa Kuusamon mukaan taidehistorioitsijalle representaation ongelman kuvataiteen tutkimuksessa.

Jukka Sihvonen avaa artikkelissaan keskustelun taiteen suhteesta alueisiin, jotka eivät ole esitettävissä kuvin tai sanoin. Sihvonen punoo yhteen, avaa ja erittelee Gilles Deleuzen, Jacques Rancièren sekä Giorgio Agambenin tulkintoja Herman Melvillen *Bartleby the Scrivener* -novellista (1853/2007) ja yhdistelee niitä Jonathan Parkerin ja Juha Koirasen elokuvallisiin tulkintoihin novellista. Sihvosen käsittelyssä henkilö Bartleby saa hahmonsansa monien tulkintojen suhteissa, joista muodostuu ”irtokivistä ilman sementtiä rakentunut muuri, jossa jokaisen osan arvo on siinä itsessään ja kuitenkin suhteessa muihin” (Deleuze 2007, 136–137). Melvillen kertomuksen useat muurit laskostuvat pohdintaan representaation mahdollomuudesta ja eritoten siitä, miten potentiaalisuus kietoutuu kyseiseen mahdollomuuteen. Muurit eivät ilmene lävitse

pääsemättöminä tai läpimeneon yllyttävinä esteinä, vaan puhtaan potentiaalisuuden paikkoina.

Potentiaalisuus tulee esiin myös Karoliina Lummaan lintulyriikkaan keskittyvässä artikkelissa. Paneutumalla representaatio-käsitteen mahdollistamaan edustamisen problematiikkaan Lummaa tarjoaa uudenlaisia tapoja ajatella kirjallisuuden kuvaamia lintuja, erityisesti lokkeja. Artikkelissaan Lummaa etsii väyliä ajatella konkreettisten lintujen ja kirjoitettujen lintujen suhdetta posthumanistisesta näkökulmasta. Metaforien ja symbolien sijaan Lummaa tarttuu Timothy Mortonin ekomimesikseen ja Bruno Latourin poliittiseen ekologiaan ja rakentaa eettisesti kestävämpää käsitystä siitä, miten ei-inhimillinen tulee edustetuksi lyriikassa.

Kaisa Kurikka jatkaa todellisuuden ja sanojen välisen suhteen tutkimista tekijyyden näkökulmasta. Kurikka haastaa ajatuksen kirjallisista teoksista tekijänsä kuvina ja keskittyy kartoittamaan tekijyyttä eleiden sarjana. Hän argumentoi, että tekijätutkimus on litistänyt kirjailijoiden ruumiillisen ja sanallisen monimuotoisuuden yksilotteisiin kasvokuviiin, joissa korostuu yksilöllisyys ja semioottinen merkitysulottuvuus. Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin käsitteellistystä mukailien Kurikka kutsuu tätä järjestelmää kasvoistumiskoneeksi ja ehdottaa tekijyyden uudelleenarviointia prosessuaalisuuden ja tapahtumisen näkökulmista. Kurikka kiinnittää huomionsa tekijänimeen eleenä, verbinä, joka mahdollistaa tekijyyden ajattelemisen ennalta annettujen jähmeiden hahmotusten yli.

Marko Gylén tutkii artikkelissaan Martin Heideggerin representaation metafysiikan kritiikkiä kuvataiteen kautta. Gylén punoo Jan Vermeerin teoksen *Sinipukuinen nainen kirjettä lukemassa* (1664 jälk.) ontologisiin kysymyksiin kuvan ja todellisuuden suhteesta sekä erityisesti kuvan olevaisuudesta. Hänen mukaansa kuva on kaltaistus, olevan kaltainen olio, joka katsottaessa kallistuu toiseksi olevaksi. Kuvapinnan liikkumatila – esimerkiksi Vermeerin matemaattisen tarkasti maalattu huone – kallistuu katsottaessa kuvatun liikkumatilaksi. Kallistuminen on Gylénin mukaan kuvan ominta tapahtumaa, kynnyks kohti ammottavaa maailmaa.

Pasi Väliaho käsittelee artikkelissaan elokuvakokemusta ja siitä avautuvaa tietoisuutta immanenssin näkökulmasta. Immanenssi viittaa Väliahon ajattelussa elokuvakokemuksessa heräävään, kokemuksessa kehkeytyvään tietoisuuteen. Terrence Malickin *The New World* -elokuva (2006) esimerkkinään Väliaho esittää, että elokuva ei ruumiillista valmiisiin koodeihin perustuvia havaintoja (representaatioita) vaan sellaisia koodaamattomia havaintoja, joista kehkeytyvä tietoisuus niveltyy ennakoimattomaan ja määräytyttömään.

Kysymys kuvien ja sanojen todellisuussuhteesta on edelleen keskiössä Ilona Hongiston dokumentaarista tarinointia käsittelevässä artikkelissa. Hongisto lähestyy dokumenttielokuvan tallentamia puheakteja Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin seipitteen voimat -käsitteellistykseen kautta ja painottaa, että dokumenttielokuvassa ei ole kyse todellisuuden esittämisestä saati totuuden paljastamisesta. Hongiston mukaan dokumenttielokuva toimii ”elävässä todellisuudessa” ja luo näkymiä tulevasta. Susanna Helken *Leikkipuisto*-dokumenttielokuva (2010) esimerkkinään Hongisto asettaa elokuvaan tallentuneet malmilaisnuorten sanataistelut ja elokuvallisen ilmaisun osaksi laajempaa poliittista projektia ”tulevan kansan”, uudenlaisen yhteisön luomisesta.

Hieman toisenlaisesta yhteisöllisyydestä on kyse Taru Elfvingin artikkelissa – siinä tutkija keskittyy pohtimaan tutkijan ja teoksen välistä suhdetta. Elfvingin tarkastelussa rakentuu vastavuoroinen suhde, jossa myös teoksesta tulee aktiivinen toimija. Tämä toteutuu Elfvingin tavassa käydä dialogia Eija-Liisa Ahtilan *Missä on missä?*-installaation (2008) kanssa. Samalla kun Elfving kuuntelee ja katsoo installaatiota hän pohtii tutkijaposition olemusta oman, Ahtilan teoksia käsittelevän väitöstutkimuksensa kautta. Luce Irigarayn mimesis-käsitystä mukaillen Elfving keskittyy teoksen ja tutkijan välille avautuvaan vuoropuhelun tilaan ja sen kriittiseen asuttamiseen.

Myös kokoelman viimeinen artikkeli hahmottaa uudenlaisia suhdetta tutkimuskohteeseen. Katve-Kaisa Kontturi esittelee ”molekulaarista taidehistoriaa” jäsentävässä artikkelissaan proses-

suaalisuuteen perustuvan tutkimusmetodologian. Kontturin näkemyksessä esineet ja ilmiöt eli perinteisesti ajateltuna ”tutkimuksen kohteet” ajatellaan prosessuaalisina virtauksina, molekulaarisina värähtelyinä. Tätä värähtelyä voi Kontturin mukaan tarkastella liikkuvan ja luovan materiaalisuuden näkökulmasta. Kontturin molekulaarinen metodi hahmottuu kolmen teesin kautta, joita hän tarkastelee sekä käsitteellisesti että konkreettisten esimerkkien kautta. Ensimmäiseksi Kontturi nostaa esiin taideteoksen ymmärtämisen ontologisena tulemisen prosessina. Seuraavaksi hän suuntaa huomion tutkijaan painottamalla materiaalisen liikkeen huomioimisen etiikkaa. Viimeiseksi Kontturi käsitteellistää taiteen politiikkaa, joka molekulaarisessa taidehistoriassa linkittyy erottamattomasti taiteen materiaaliseen tulemiseen. Kontturin argumentaatioissa tutkimusprosessista hahmottuu eräänlainen tanssi, jossa niin tutkija, kohde kuin prosessissa hahmottuvat käsitteet ovat liikkeessä.

Toisin sanoin. Taiteentutkimus representaation jälkeen ei tarjoa toimintaohjetta taiteentutkijoille tai julista uuden teoreettisen aikakauden alkua. Kokoelma paikantuu hetkeen, jolloin useita representaatioajattelun jälkeisiä, ulkopuolisia tai ylimeneviä tutkimusasetelmia on havaittavissa, mutta ne etsivät vielä muotoaan suhteessa taiteentutkimuksen kysymyksenasetteluihin, metodologiaan ja käsitteistöön. Tässä mielessä ’jälkeen’ on yhtä kuin ’ei vielä’. Artikkelikokoelmamme tavoitteena on tarjota lukijalle mahdollisia suuntia ja väyliä, tapoja ja toteutuksia, jotka vievät kohti uutta mannerta, jonka hahmo on vasta kehkeytymässä.

Montréalissa ja Turussa 11.11.2013

Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka

Kirjallisuus

- Barrett, Estelle & Bolt Barbara (eds.) 2013: *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism through the Arts*. London: I.B. Tauris.
- Bolt, Barbara 2004: *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. London: I.B. Tauris.
- Braidotti, Rosi 2013: *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Coole, Diane & Frost, Samantha (eds.) 2010: *New Materialisms: Ontology, Agency, Politics*. Durham: Duke University Press.
- Clough, Patricia & Halley, Jean (eds.) 2007: *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Deleuze, Gilles 1994: *Difference and Repetition*. Transl. Paul Patton. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles 2007: *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto (alk. *Critique et clinique* 1993).
- Dolphijn, Rick & van der Tuin, Iris 2012: *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Open Humanities Press.
- Gregg, Melissa & Seigworth, Gregory (eds.) 2010: *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- Hall Stuart 1997: "The Work of Representation". Teoksessa Stuart Hall (ed.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications in association with The Open University.
- Hall, Stuart 2005/1996: "New Ethnicities". Teoksessa David Morley & Kuan-Hsing Chen (eds.) *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York and London: Routledge: 442–452.
- Hekman, Susan & Alaimo, Stacy (eds.) 2008: *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press.
- Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.) 2010: *Representaatio – Tiedon kiviäjalasta tieteidien työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rancière, Jacques 2007/2003: *The Future of the Image*. Transl. Gregory Elliott. London and New York: Verso.
- Wolfe, Cary 2010: *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Läsnäolon ongelma representaatiossa
Representaatiota aktivoivat voimat Cassirerista Las Meninakseen
Altti Kuusamo

”The Language of representation literally has no outside, since it is precisely the language of Outside.”
Mikkel Borch-Jacobsen 1992, 133.

Maailma, meidän puolestamme representoitu?

Ehkä erään kaikkein selvimmistä representaation määrittelyistä on esittänyt Carlo Ginzburg artikkelissaan ”Representation. The word, the idea, the Thing”: ”Representaatio on paljon käytetty termi ihmistieteissä ja on ollut sitä jo pitkään. Epäilemättä tämä johtuu käsitteen monitulkintaisuudesta. Toisaalta ”representaatio” merkitsee todellisuus-edustusta [stands in for the reality that is represented] ja täten herättää poissa olevan; toisaalta se tekee todellisuuden näkyväksi ja täten ehdottaa läsnäoloa” (2002, 63).¹ Se, että representaatio merkitsee sekä todellisuus-edustusta että ehdottaa sen ”tilalle” jotain, joka on läsnä esityksenä, tekee käsitteestä merkityksiä kahteen suuntaan palauttavan dynaamisen kaksoiskäsitteen, jonka ”ilmenemismuodot” ja käyttökelpoisuus ovat moninaisia. Ginzburgin mukaan representaation käsite on humanistisissa tieteissä monitulkintainen. Representaation dynamiikka sisältää sekä samuuden ja eron artikuloivan liikkeen.

Vaikka representaation kaksi puolta, läsnäolon vakuutus ja poissa olevan edustaminen, ovat tosiaankin olemassa yhtä aikaa, läsnäolon vaikuttavuus viittaa aina tietyn poissaolo-suhteen

edustukseen. Myös se mitä Ginzburg tarkoittaa löyhästi ”todellisuuden” käsitteellä, on representaation kannalta ongelma. Eikö todellisuuskin koostu representaatioista? Ja jos, onko todellisuus silloin jo valmiiksi representoitu? ”Kosmos, valmiiksi kirjoitettu” (Gunnar Björling)? Tämä tarkoittaisi sitä, että todellisuuteen viittaamisen prosessissa jokaisesta viitteestä tulee todellisuuden takaa-ja. Tai: jokainen viite konstruoi todellisuutta läsnä olevaksi representaatioksi. Todellisuus ei siis olisikaan valmiiksi representoitu, vaan jokainen viittaus todellisuuteen luo lisää representaatiota. Rakennamme todellisuutta erilaisten, mielellemme näyttäytyvien representaatiomuodosteiden läpi – läsnä olevaksi.² Kysymyksessä on paradoksi: representatiivisten korvauksien muodot (*modi*) ovat todella moninaiset – jopa niin moninaiset, että jotkut niistä ovat läsnä olevampia kuin toiset.

Todellisuuteen viittaamisessa viitteestä tulee todellisuuden edustus ja samalla representaation *feed back*. Millä tahansa representaatiolla ei kuitenkaan rakenneta sitä mitä me kutsumme todellisuuden ymmärtämiseksi. Erikoista on, että nämä todellisuutta luovat representaatiot ovat intersubjektillisiä: niillä on *jaettu luonne*. Juuri tämä tietty ylikielinen jaettavuus on sekä representaatioiden etu että normittava rasite; mutta, jokainen uusi representaation vastainen (taiteellinen) toimenpide muuttuu nopeasti jaetuksi representaatioksi, kun tämä representaation vastaisuus on välitettävä – käsittein tai ihannekuvin (*paradeigma*).

Ginzburg ja monet muut kytkevät representaatio-käsitteen laajasti positivismiin kritiikkiin. Tämä tarkoittaa sitä, että ns. kielellinen käänne filosofiassa, strukturalismin ja semiotiikan syntyminen ja jälkistrukturalismi sijoittivat representaation ja sitten myöhemmin subjektin sen piiriin, jota oli Karl Bühleristä lähtien kutsuttu symbolisen käsitteellä. Niinpä symbolisella (Lacan), tekstillä (Barthes ja Derrida) ja representaatiolla tarkoitettiin melkein samaa vastinnusten maailman aluetta: tekstin ja representaation ulkopuolella ”ei ole mitään”. Tätä aluetta voisi kutsua havaintoihin rakennetuksi kulttuurisen suodattamisen mekanismiksi. Tämä

suodatin syntyä huomaamattomasta havaintoon ohjaamisen kulttuurista, mikä myös takaa havainnoille tietyn määrän interpersonaalista merkityskatetta. Mutta suodatin myös muuntuu, yleensä materiaalis-metaforisen systeemin kautta. Palaan tähän muutosprosessiin artikkelini loppupuolella.

Länsimaisessa humanistis-yhteiskunnallisessa tutkimuksessa 1980-luvun alussa koko maailma asetettiin representaation alaiseksi. Tämä todellisuuden merkkisuhteen verollepano koski myös sellaisia alueita, joita oli jätetty representaation ulkopuolelle oletetun ”representatiivisuuden” kieltonsa takia, kuten modernismin abstraktia taidetta. Huomattiin, että myös abstraktio on representaatio, että se juuri edustavan esityksellisyyden kieltonsa takia edusti ja esitti jotain: myös se oli jonkin mallin, jonkin jo olemassa olevan läsnäolosuhteen toimeenpano tai jatke. Tutkimus muutti suhdettamme taiteeseen. Ilmestyi kirjoja kuten *Art After Modernism: Rethinking Representation* (1984). Tässä vaiheessa radikaali asenne porvarillisoituneen taiteen todellisuuskuvaan, abstraktismin ideologian kritiikki ja piilossa olevien, todellisuutta luovien rakenteiden, kuten sukupuolisten konstruktioiden, kritiikit kohtasivat toisensa representaatio-käsitteen alaisuudessa. Tämän asenteen voidaan sanoa huipentuneen Victor Burginin *The End of Art Theory* -teoksen tokaisussa: ”Representaatiota ei yksinkertaisesti voi testata todellisuutta vasten, koska tämä todellinen itsessään on konstituoitu jokapäiväiseksi *common sense* -todellisuudeksi’ representaation kautta” (1986, 41). Samalla siirryttiin Charles S. Peircen 1800-luvun lopussa määrittelemästä representaation ja sen vastaanottavan subjektin viattomuuden tilasta lopullisesti Sigmund Freudin jälkeisen representaation repressiivisen oveluuden valtakuntaan.

Representaatiot ovat myös ilmiöitä, mutteivät koskaan itsessään. Immanuel Kant toteaa: ”En tiedä, mitä asiat ovat itsessään, eikä minun tarvitsekaan tietää, koska asiaa ei koskaan minulle esitetä muutoin kuin ilmiönä” (1988, 199). Ilmiön välitön suhde edustamaansa asiaan on aina jo ehdotettu välittömäksi. Tämä

on äärimmäinen kanta; ts. välittömän havainnon kopernikaanisen noumenaalinen välillistäminen. Kun Paul Ricoeur määrittelee representaatiota teoksessaan *Parcours de la Reconnaissance*, hän lainaa Immanuel Kantia: ”Koska mikään representaatio, silloinkaan kun se ei ole intuitiota, ei ole välittömässä suhteessa objektiin, silloin ei mikään käsite ole suhteessa objektiin välittömästi vaan johonkin objektin toiseen representaatioon – olkoon tämä toinen representaatio vaikka intuitio tai itsessään käsite” (2005, 42; ks. Kant 1988, 104–105). Ajatus on merkittävä representaation käsitteellisen katteen mielessä.

Koska Ricoeurin mukaan jokaista objektia ilmiönä hallitsee jokin representaation modus, hän on valmis kehittelemään ideaa ”representaation kehästä” (ibid. 58). Ehkä se on hermeneuttisen kehän sovellus. Melko ilmeisesti se on myös nominalismin kehä: ilmiöt eivät elä ilman käsitteellistämistä – mitä ikinä sillä sitten kussakin tapauksessa tarkoitetaan. Olemme omaksuneet jotakin ja siten omaksuneet myös tavan omaksua. Kun omaksumme, omaksumme nk. skeemojen avustuksella. Paul Ricoeur antaa yllättävän määritelmän myös Kantin keskeiselle skeeman käsitteelle, kun ottaa huomioon, että Kant erotti skeeman ja kuvan toisistaan radikaalisti (skeema on mielikuvituksen tuote, kuva taas empiiristä todellisuutta – Kant 1988, 119, 121): ”Skeema on menetelmä antaa kuvia käsitteille” (2005, 49). Voisimmekin siten puhua myös skeemojen kehästä. Palaan asiaan.

Representaatiota voi tarkastella myös muistin ja muistamisen tulkinnan kysymyksinä. Näin Ricoeur tekee myöhäisessä teoksessaan *Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Hän puhuu dialektiikasta, joka syntyy poissaolevaan viittaamisen ja nähtävän välillä (2004, 235). Prosessissa on kolme jäsentä: 1) viittaaminen siihen mikä on 2) poissa, mutta joka jo näkyy 3) representoidussa kuvassa. Missä representaatio siis oikeastaan on, Ricoeur kysyy. Muistin kuvissa, vastattiin aiemmin. Ricoeurin mukaan muistin fenomenologia, joka seurasi Platonia ja Aristotelesta, kuvasi muistin ilmiöt juuri esittämisen kautta: se mitä muistetaan, annetaan meille kuvina

edeltävistä tapahtumista (ibid). Tämä koskee menneitten asioiden representaatiota, mutta myös – jatkaaksemme Ricoeurin ajatusta – niiden seikkojen esitystä, jotka eivät näytä menneiltä (esimerkiksi äskettäin keksimämme uusi tulkinta moneen kertaan tulkittusta kuvasta). Ricoeur kuitenkin näyttää päätyvän hieman triviaaliin tulokseen: historiallinen representaatio seuraa mnemonista eli muistiin liittyvää representaatiota (ibid). Mutta eivätkö kaikki representaatiot sisällä mnemonisia aspekteja?

Entä millä tavalla tutkimusmenetelmä, jota käytämme, representoituu historian näyttämöllä (jonka luomme)? Sellaiset käsitteet kuin konfiguraatio, formaatio, mentaliteetit (ks. Ricoeur 2004, 206–208) pyrkivät representoimaan laajoja kulttuurisia kokonaisuuksia. Idea representaatiosta sosiaalisena konstruktiona, joka kohdistuu elettyyn arkipäivään, on luonteeltaan erilainen kuin se, joka kohdistuu ja viittaa omaksumaamme kuvaan kauan sitten eletyistä ja kattavina malleina esitetyistä seikoista. Mitä esimerkiksi tarkoittaa ”renessanssi-ihminen” historioitsijan ja amatööriin suulla esitettynä?

Vaikka myytit takaavat representaatiot todellisiksi (ks. Kuu-samo 2008, 288–290), kaikki ei ole, eikä voi olla myyttiä. Jonkin myyttisen konstruktion paljastaminen on eri asia kuin tämän konstruktion myyttinen seuraaminen. Huomaamattoman konstruktion paljastaminen tehdään melkeinpä poikkeuksetta jonkin kriittisen rationaalisen operaation keinoin. Tämän operaation epäilyksen retoriikkaa ei kannata asettaa samalle janalle myyttisen retoriikan kanssa. Muuten emme voi selvittää myyttejä ja niihin kätkeytyviä luonnollistamisen rakenteita. Sama koskee ideologioita. Jokainen luonnollistamisen rakenne ja tämän rakenteen oikeutus, on ideologinen representaatio.

Tarkastelen tekstissäni representaatio-ongelman kahta dimensiota, modernismin representaation väärinkäsittämistä ja hyljek-sintää ja sen jälkeisiä reseptejä takaisin representaatio-teorioihin. Pohdin lopuksi Michel Foucault'n representaatio-käsitettä siinä valossa kuin se näyttäytyy hänen Velázquezin *Las Meninas* -maa-

lauksen analyysissään. Kysyn, voiko representaatio antaa itsensä ”puhtaana representaationa” (*comme pure représentation*; 1966, 31), kuten Foucault kuvitteli. Hän ei valitettavasti selitä, mitä käsite tarkoittaa. Eivätkö kaikki representaatiot ole yhtä hyvin puhtaita kuin ”epäpuhtaita”?

Läsnäolon voima

Vaikka emme kykenisi jäljittämään, mitä on ”puhdas representaatio”, voimme ainakin todeta, että representaatio ei ole vain passiivinen viite ja edustus. Se myös herättää, aktivoi, koska se siirtää poissa olevan viitteen aktuaalin kuvan tulkinnan käyttövoimaksi – samalla kun se mahdollistaa kuvan tulkinnan. Ernst Cassirer on kiinnittänyt huomionsa representaation ”riitti”-puoleen: ”Representaatio, läsnäolona, on samalla kertaa *aktualisoimista*; se, joka on edessämme tässä ja nyt, se joka on annettu tänä partikulaarisena ja määrättyä oliona, ilmoittaa itsensä myös *voiman ulosvirtaamisena ja ilmaisuna*, joka ei kokonaan tyhjene mihinkään tiettyyn partikulaarisuuteen” (Cassirer III, 1964, 127). Vaikka tämä ulosvirtaaminen ei ”tyhjenekään” johonkin yksittäiseen ilmiöön, se näyttää parhaiten voimansa jonkin partikulaarisen kautta. Cassirer ottaa esimerkin: ”Jumalan representaatio (*Darstellung*) käsittää kaksi erilaista henkistä elementtiä ja sulauttaa ne toisiinsa. Se käsittää jumaluuden sen välittömästi elävänä läsnäolona, sillä representaatiota ei pidä ottaa pelkkänä kopiona; pikemmin juuri Jumala itse on siinä olennoituneena ja aktiivisena. Toisenakin, tämä hetkellinen aktio ei tyhjennä hänen koko olemistaan.” (Ibid.) Cassirer katsoo, että jopa aika mielen käsittämänä on tavoitettavissa vain representaation funktiossa. Sillä on suuntaava mieli (*Richtungssinn*), joka käsittää myös tulevaisuusodotukset (1964, 217).

Representaation käsittepiirin suurin haaste on yhä edelleen ja aina uudelleen todellisuuden käsite. Todellisuus ja läsnäolon voima usein samastuvat. Todellisuus tulee parhaiten perustelluksi nä-

kyvässä todellisuudessa, kuten Corbusierin arkkitehtuuri, joka oli olemassa vasta ”valossa”. Teoksessaan *Näkyvä pimeys* Teemu Mäki toteaa: ”Representoimalla todellisuutta vahvistan omaa olemassaolon kokemustani” (2005, 28). Voisi esittää tyhmän kysymyksen: miten representoimalla todellisuutta ”tuolta jostakin” vahvistetaan olemassaoloa ”täällä jossakin”? Jos todellisuus muodostuu representaatioista, mitä vahvistetaan? Ehkä Mäki tarkoittaa: vain vahvistamalla representaatiotani koen tosi todellisuuden, representaation mukaan. Mäki tarkentaa: ”Ajatus siitä, että todellisuus voisi silti välittyä meille representaation kautta, mutta sellaisenaan, faktana, on fiktio, *mutta tärkeä sellainen*” (ibid). Mäki tarkoittaa, että meillä pitää olla nämä kummatkin käsitteet, että voisimme suhteuttaa representaatiot johonkin, koetella niitä sellaisella, jota nimitämme todellisuudeksi – vaikka hetken. John Searlen ajatus ”mitään ei koskaan voi representoida *tout court*, vain yhden tai toisen aspektin kannalta” (1980, 251) ei oikeastaan tarkoita mitään, koska esitys ei koskaan synny jäsentymättömästä todellisuudesta vaan aiemmista representaatioista.

Kun yhdellä representaatiokokonaisuudella mitataan suurta osaa todellisuutta, olemme myytin maastossa. Kun keväällä 2009 näyttelijä Pirkko Mannola pantiin iltalehdissä pohtimaan, pysyykö hän jatkamaan miehensä Åke Lindmanin kuoltua *Tanssii tähtien kanssa* -ohjelmassa, hän antaa ymmärtää, iltalehtien mukaan, että tämä tanssi on oikeastaan se tosiolevaisen perusstandardi, jonka mukaan myös hänen miehensä hautajaiset määrittyvät. Mannola antaa myytille, ”tosiolevaiselle” puheenvuoron. Hetken kaikki vertautui todellisuuden kriteeriksi nousevaan ”Tanssii tähtien kanssa” -ohjelmaan, sen myyttiseen *läsnäoloon*. Voimekin sanoa: todellisuus on ”roolittunut”, muuttunut kulttuuriseksi territorioiksi, jo ennen kuin se on edes muuttunut ”todellisuudeksi”. Vasta myyttisesti jäsentyessään todellisuus on läsnä ja läsnäoloa. Ymmärrämme sen jo-artikuloituneena, vaikka emme ajattelsi sitä tietoisesti. Kun tietyt artikulaatiosuhteet muuttuvat itsestäänselviksi, silloin artikulaatiosuhteet eivät hahmotu tietoisesti.

Ymmärrämme sen esiyymmärryksenä siitä mitä on todellisuus. Artikulaatiosuhteet koskevat myös emootioitamme ja niiden jäsenyisyyttä. Charles Peirce on todennut: ”Ei ole olemassa tunnetta, joka ei samalla olisi representaatio” (1955, 238).

Esseessään ”Diderot, Brecht, Eisenstein” Roland Barthes määrittelee ’representaation organonin’ seuraavasti: ”Representaatio ei ole määriteltävissä suoraan imitaation kautta: vaikka päästäisiin eroon ’todellisen’, ’vastaavuuden’ tai ’kopion’ käsitteistä, vielä on olemassa representaatiota niin kauan kuin subjekti (kirjailija, lukija, katsoja tai tirkistelijä) luo katseensa horisonttiin, josta hän leikkaa perustan kolmiolle, jonka huipun hänen silmänsä (tai mielensä) muodostaa. Representaation organonilla [-] on kaksoisperustansa leikkaamisen aktissa (*découpage*) ja subjektin tähän toimintaan liittyvässä yhtenäisyydessä.” (1982, 69–70.) Jokaisesta diskurssista on leikattava irti representaatioita, jotta nämä diskurssit näyttäytyisivät, representoituisivat. Tämä koskee myös ns. materiaalin tuntua ja prosesseja kuvataiteessa. Mitä muuta metaforat ovat kuin ”materiaa”, esittämisen materiaa, ja millä materiaalin-tunnusta kerrotaan muuten kuin metaforilla? Metaforat vaikuttavat meihin yhtä voimakkaasti kuin ns. materia.

Ei kuitenkaan ole representaatioita ilman konteksteja. Artikkelissaan ”Real Metaphor” David Summers toteaa: ”Systeemit ja kontekstit määrittävät representaatioita, jotenkin sanojen tapaan” (1991, 242). Ilmaisu ”hevonen” on kuvallisessa kontekstissa aina tarkempi ja kuva suuntaa representaation tietyn yksikön määrettä tarkasti. Mutta kuvallisilla konteksteillakin on kontekstinsa, jotka määräävät, mikä ”näkömätön” tekijä määrittää kuvaa kuvana ja läsnäolona.

On usein tullut todetuksi, että olemme representaation sisällä. Maailma on jo representoitu meidän puolestamme ja kasvamme tämän representaation sisään mallien opastuksella ja niitä kehitellen. Jotkut malleista eivät näytä malleilta, ja mitä vähemmän ne näyttävät malleilta, sitä enemmän ne ovat läpinäkyviä, esitajuisia, jopa tiedostamattomia. Jotkut mallit näyttävät vain repressiopuo-

lensa – ja sitä hän ei edes huomata. Representaatiolla on filteriteoriansa: kun otamme aisteilla vastaan viestejä ulkomaailmasta, useat käytännöt, jotka olemme tässä toiminnassa oppineet ja joihin meitä on ohjattu, eivät näytä käsitteiltä vaan tuntuvat tulevan kuin suoraan luonnosta ja nk. toiminnasta. Jos jokin ei tunnu saavuttavan meitä ”luontaisesti”, sanomme lopputulosta helposti ”kotkotuksiksi”: todellisuus on huomaamatta omaksuttu traditio ja kaikki ylimäärä on ”kotkotusta”, joka haittaa sitä omaksumista – jota ei saa sanoa omaksumiseksi. Siis mikään traditio, joka on liian lähellä meitä, ei tunnu ”kotkotukselta” vaan on vain sellaista, joka ei heti representoidu meille traditiona.

Kuitenkin: jos ajattelemme, että koko maailma on representaatio, se aiheuttaa meille tiettyjä perspektiivi- ja kategoriaharhoja. Representaatiosta saatetaan puhua ikään kuin kaikki representaatiot, sekä maailmankuviin että merkitysten muodostuksen mikro-tasoon liittyvät seikat olisivat samaa.

Representaation keskeinen tukipilari on ilmeisimmin se, että referenssi, viite, ei ole koskaan referentti, viitteen kohde. Se ei koskaan tyhjennä referenttiä, kohdetta johon viitataan. Se ei myöskään koskaan voi korvata kohdetta, se ei saavuta sitä. Mutta representaation käsite kieltää metafyyssisen läsnäolon: se tarkoittaa, että merkitys on aina tuotettu toisaalta. Se on tuotettu 1) systeemistä käsin ja viittauksen kohteet eivät siten ole koskaan läsnä, mutta se tuo esille 2) sellaista, joka motivoi viitteen tehon tässä ja nyt – ja sillä tavalla luo viitteet systeemiin yhä uudelleen, vaikkapa muuttaen sitä. Kuvataiteellisen modernismin dominoivissa teorioissa representaatio (esittävyys) käsitettiin läsnäolo-merkityksiksi ja kiellettiin sen toisaalle viittaaminen tai poissaolevaan systeemiin viittaaminen. Kuitenkin systeemi vaikutti: luoda ”tyhjästä” kuin lapsi oli viitesysteemi, jota ei ollut helppo tunnistaa sen ”lapsellisuudesta” johtuen.

Representaation merkitysmekanismiin liittyy seuraava, väistämätön jatkomerkitys, joka suuntautuu voimakkaasti kohti tulokinnan aktia: jokaisen representaation kohteella itsellään on myös

representaatioluonne. Tämä on ensimmäinen representaation itseensä palaamisen momentti ja samalla sen itsensä artikulaatiopakko, aina toisella tasolla. Representaation itseensä paluun lisäksi representaatiolla on toinen paluustrategia. Stephen Greenblatt, uuden historismin käsitteen luoja, puhuu yhteisöstä, joka muodostuu representaatioiden kierrosta (2000, 48).

(Kuvallista) ideologiaa ei näe

Representaation voi prosessina ”puolittaa” ja se säilyy silti representaationa. Tai representaatio voi aina representoida itseään. Louis Marin korostaa sitä, miten representaatio myös representoi omaa representaatiotaan. Marin havainnollistaa ajatustaan viittaamalla vanhojen, marginaalistaan kuvitettujen kaupunkikarttojen signifikaatiotapahtumaan. ”Kuten jokaiseen representatiiviseen välineeseen (*dispositif*), karttaan kuuluu kaksi dimensiota. Ensimmäinen on transitiivinen: kartta esittää jotakin, kohdettaan. Toinen on intransitiivinen tai reflektiivinen: kartta esittää itseään esittämässä jotakin (*[re]présente représentant quelque chose*) – aihetta (*sujet*). Representaationa kartta yhtä aikaa signifioi (tuo esille lausutun, teeman) ja näyttää että se signifioi.” (1994, 206.) Representaatiotapahtuma siis viittaa sekä lausuttuun (*énoncé*) että lausumisen aktiin (*énonciation*) yhtä aikaa. Voi sanoa, että tapa, jolla esittäminen on toteutettu, on osa esitystä: kaupunkikartat tuovat itsensä esiin kartografisesti ja paikkoja kuvittaen. Suomen kielen ilmaisu ”tuoda esiin” on kiinnostava: se representoi representoitua, esimerkiksi kartalla esitettyä kaupunkia. Marinin huomio on niin yleinen, ettei se voi olla koskematta kaikkia representaatioita.

Representaation käsitteen implikaatiot voi siis nähdä kaksi-kerroksisena kuin Marxin ideologia-käsitteen (ja siihen liittyvän representoitumisen dynamiikan): se on jotakin sellaista, joka yrittää kätkeä sen, että se kuvaa jo representoitua (vrt. Marx ja Engels 1976, 68–69). Kuvataiteessa tämä pätee sekä esittävään että

abstraktiin taiteeseen, koska maailma on sellainen millaisena eri käsitteelliset kategoriat ja niihin sisältyvät toiminnan mallit sen näkevät. Kun representaatio antaa suoran kuvan siitä, mitä on representoitu, se osuu myyttiseen saumaan ja liikuttaa massoja. Miten? Kohde, joka esitetään, näyttää representoimattomalta, vaikka juuri se on osa representaatiota. Vaikutusvoimaisimpia ovatkin sellaiset representaatiot, jotka näyttävät maailman todellisena, kuin suoraan materiaan porautuen. Silloin kun representaatio on vilpittömin, se voi olla vilpillisimmillään.

Todellisuutta eivät ole koskaan keskimääräisen arkielämän toistuvat seikat, vaikka ne toimivat usein valheellisenä kriteerinä tositodellisuuden määritelmälle. Todellisuutta on se, mikä todellisuutena kulloinkin esitetään. Louis Althusserin mukaan ideologia on representaatioiden systeemi. Ei siis enää väärää tietoisuutta vaan tiedostamaton systeemi. Althusser katsoikin, että ideologiassa on hyvin vähän tekemistä tietoisuuden kanssa. Ideologiaan tai representaatiosysteemiin kyllä ”kutsutaan”, mutta aina mallin mukaan. On ajateltu, että myös taideteokset itse generoivat ideologiaa. Althusserin mukaan taideteos siis tuottaa tai uusintaa ideologiaa representaationsa *muotojen* kautta (ks. Holly 1996, 86).

Kun representaation mekanismeja yritetään valaista ”kuvittamalla” sitä, syntyy uusia representaatioita, joita hetken voi pitää jopa taiteena. Thomas McEvilley pohdiskelee 1960-luvun neodadan representaatiosuhteita: ”Se mitä esitettiin, olivat representaation moodit (*modes of representation*) itsessään” (1991, 92). Pyrittiin esittämään, mitä on esittäminen, ja silloin kun sitä tehdään, syntyy myös esittämisen aiheita. Tällainen ajatus johtaa siihen, että myös entisen voi nähdä uuden representaation kategorian valossa, kuten tekivät pop-taiteen teokset tai varhainen käsitetaide. On kuitenkin mahdotonta esittää, siis representoida, representaation aktia niin ettei siitä tulisi jo toinen representaatio. Magritten maalaus, joka kuvaa piippua, jonka alle on representoitu lause ”Tämä ei ole piippu”, tarkoittaa: tämä on piipun representaatio. Mutta jos kirjoitamme maalaukseen: ”tämä on piipun representaatio”, se onkin jo jotain aivan muuta.

Kuvataiteellisen modernismin haaste oli läsnäolon ja tämänhetkisyyden valloittaminen niin, että jokaisen uuden tämänhetkisyyden täytyi olla merkitsevämpää kuin aiemmat tämänhetkisyydet. ”Uuden” kategoria sai olla vanha, kunhan se ei näyttänyt jonkin toisen esittämiseltä, vaan taiteelta itseltään – aivan niin kuin olisi etukäteen tiedetty mikä ”tämänhetkisyyys” on taidetta. Representaatio tuli tuomita, koska se korvasi taiteen, jonka taas luultiin olevan vain tässä ja nyt. Siten kuvataiteellisessa modernismissa tämänhetkisyyys oli lopulta rakennettu kiihkeästi hengittävän nykyisyyden viimeisen pisteen, hetken, varaan. Silloin vain viimeisin nykyisyyden esitys tuntuu merkittävältä. Se, että jokainen uusi läsnäolo on myös entisen viite, pyrittiin kumoamaan – toistamalla uutta.

Välittömyys oli kuitenkin etsittävä merkkien avulla ja esitettävä se jotenkin, merkittävä se, ei merkkien vaan esimerkiksi aidon kokemisen läsnäolon läsnäoloksi. Muodostui tahaton paradoksi: kun kuvan läsnäolo oli kuvan kokemisen ehtona ja materiaalisen aitouden kokemus päämääränä, oli kuitenkin opittava malli jostakin ”tuolta” tämän läsnäolon kokemiseksi. Siten läsnäolon kokemisen malli oli tuotettava poissaolon paradigmasta, ihannekuvas-
tosta käsin. Kun maailma on välitön, tutkijan tehtävä on näyttää, että välittömyys on kiehtova rakenne. Onko muita vaihtoehtoja? Representaation käsitteellisen prosessin vähättely tai hylkääminen merkitsisi sitä, että voisi olla olemassa jokin ennakkoluuloja tai esitietoa vailla oleva havaitsija.

Representaation voi nähdä eräänlaisena kommunikaation mediumina. ”Representaation politiikat” -termin yleistyminen viittasi myös tähän. Edelleen se tarkoittaa keinojen, filttereiden, väliaineen, mediumien, signifierien ja *huomaamattomien modali-
saatioiden* sumua rakentamassa sitä, mitä common sense -ihmiset kutsuvat todellisuudeksi.

On aiheellista kysyä: jos representaation voi ”puolittaa”, voimeko puolittaa läsnäolon käsitteen eräänlaisena välittömän kokemisen alkuehtona? Martin Heideggerin mukaan kreikan kielen

parusia tarkoittaa ”ontologis-temporaalista läsnäoloa” (2000, 47). Tämä läsnäolon tuntu oli hänelle runouden korkein mitta. Paul de Man pohtii läsnäolon probleemaa modernismissa runouden *parusian* kautta. Hän kommentoi modernia *parusiaa* seuraavasti: ”Moderniteetti eksistoi siinä halun muodossa, joka halusi pyyhkäistä pois kaiken sen, joka tuli aikaisemmin, toivossa saavuttaa viimein piste, jota voisi kutsua todelliseksi tämänhetkisyudeksi, alkuperän pisteeksi joka merkitsee uuden lähtökohdan” (1983, 148; vrt. 250). Niinpä ”(M)oderniteetti investoi uskonsa tämänhetkisyyden (*present moment*) voimaan alkuperänä, mutta huomaakin, että eristämällä itsensä menneisyydestä se on samalla eristänyt itsensä nykyisyydestä” (1983, 149). Läsnäolon ideologia viittaa aina tuotettuun ja *uudeksi tunnettuun* läsnäoloon. Donald Kuspit toteaa: ”Koska abstraktio tänään on fiktio, joka ei enää signifioi, sen läsnäolon efektiä ei enää voi taata” (1984, 143). Nykyään abstraktin maalauksen läsnäolon elementtien fiktiivisyys onkin käynyt yhtä itseltään selväksi ja yhtä transparentiksi kuin Velázquezin maalausten.

Kiinnostavaa on etenkin se, millä tavalla ne figuraatiot, jotka *läsnäolollaan* merkitsevät ja artikuloivat kuvapintaa, ovat retorikan figuureiden (lausekuvioiden) ja siten diskursiivisten tekijöiden jälkiä. On kysyttävä, voimmeko millään tavoin erottaa ”sokean” diskurssin pitkää kättä figuraation liikkeistä – ne kun aina ovat tietyn ajankohdan, tietyn ideologisen kädenalaisuuden, tietyn esitajuksen silauksen, tietyn huomaamattomasti kypsyneen atmosfäärin figuraatioita jo syntyessään. Toisaalta voimme kysyä: miksi meidän pitäisi tehdä tämä eronteko?

Kysymyksessä on toisaalta paikallisesti ja hetkellisesti erityisyystään tähdentävät merkitykset ja toisaalta se, miten tällaisia merkityksiä korostettaessa korostuukin tietyt mallit ihailla aivan tietynlaisia kuvia *todellisen läsnäolon takaajana*. Esimerkiksi Clive Bellistä Susanne Langerin ”diskursiivisuus” taiteissa oli kauhistus (Langer 1957, 94–95). Se diskursiivisuus, jota Langer abstraktissa taiteessa kannatti, ei *näyttänyt* diskursiiviselta, koska se pyrki jättämään huomiotta ne taiteen malliesimerkit, jotka niitä diskursiivi-

sesti tarkasteltaessa eivät olisi näyttäneet etukäteen sovitun ei-diskursiiviselta, vaan ”esittäviltä”, kuten Rubensin taide. Kaikkihan me tiedämme nyt, että abstrakti taide on yhtä diskursiivista kuin mikä tahansa muu taide.

Voimmekin kuitenkin poleemisesti kysyä: ”etsivätkö” figuraatiot diskursia vai ovatko ne jo diskurssin sokean käden ohjaamia figuureita? Edelleen voimme kysyä: miten voi syntyä uudet visuaaliset oivallukset ja keksinnöt, jos kerran vain (sokea) diskurssi ”vie” figuraatioita? Ja vielä: miten (sokea) diskurssi jäsentää (näkyvää) maailmaa? Kysymys on hieman abstrakti siinä mielessä, että diskursseja on varmasti yhtä paljon kuin on niiden kontekstualisointejakin. Lisäksi sama ikonografinen tyyppi ja sama kuvallinen kompositio voivat ”tuottaa” totaalisesti erilaisen diskursiivisen maailmanrakenteen. Esimerkiksi kuvattujen ilmeiden nyanssit saattavat aukaista maailmankuvatulkinnan kaikki implikaatiot. Voidaan ainakin sanoa: nyanssit tuottavat eroja figuraaliseen ja aina osa niistä on näkymättömiä.

Vastaavuus ja korvaavuus

”But is there really such a sharp division between representation and expression?”
Gombrich 1977, 310.

Kuvataiteen tutkimuksessa ja estetiikassa tavattiin juuri modernististen taideteorioiden myötä – ja ennen semiotiikkaa ja jälkistrukturalismia – ymmärtää esittäminen (*representation*) esittävytenä (*representative of something*). ”Esittää” ja ”korvata” kuvaideologisesti vastakohtaistettiin abstraktismin nimissä. Tämä ristiriita syntyi näennäisenä tuloksena abstraktin taiteen synnystä, ikään kuin kentän esiyymmärryksen tukemana. Kuvan vastaavuuden ja korvaavuuden erikoinen suhde on myöhemminkin aiheuttanut sekaannuksia. Yhtä niistä edustaa jälkistrukturalistiksikin leimautuneen Keith Moxeyn eräänlainen kevytteoria kuvallisesta repe-

sentaatiosta. Moxeyn mukaan voidaan erottaa toisistaan kuvan vastaavuus-teoria, jonka moderni edustaja hänen mukaansa on E. H. Gombrich, ja semioottinen representaation teoria. Moxey kuvailee Gombrichin teoriaa yllättävän yksinkertaistaen puhumalla siitä, miten Gombrichin mukaan taiteilija testaa imitoinnin saavutuksiaan luontoa vasten (1994, 29–31). Moxey unohtaa Gombrichin keskeisen skeeman käsitteen, joka tarkoittaa, että taiteilija testaa saavutuksiaan aiempia kuvallisia skeemoja vasten. Gombrich katsoo, että kaikki taide on käsitteellistä ja että katsoessamme kuvaa olemme merkityksen tilanteessa (”sign situation” 1977, 53). Moxey unohtaa myös Gombrichin kuuluisan artikkelin ”keppihevosesta”, johon kohta palaa. Gombrichia vastaan Moxey aivan oikein asettaa Nelson Goodmanin teorian, tosin ”semioottisena teoriana”. Goodmanille kuvat ovat kaikissa olosuhteissa läpeensä konventionaalisia. Kuvia on opittava lukemaan, ja tottumus (*a habit*) sanelee, millaisesta kuvasta tulee realistinen (1981, 5–6, 36–38). Goodmanille kaikki kuvat ovat symboleita, joilla ei ole mitään tekemistä todellisuus-vastaavuuden kanssa. Goodman ei kuitenkaan kysy, millaisia symboleita itse todellisuus sisältää. Moxey taas puhuu mimeettisestä representaatiosta (1994, 129), mutta unohtaa kysyä, millä tavoin erotamme mimeettisen representaation ei-mimeettisestä. Hän ei myöskään huomioi sitä, miten juuri ns. mimeettinenkin representaatio rakentuu aina ”ei-mimeettisistä” osasista. Koko keskustelu mimeettisestä representaatiosta sotkee representaatio-käsitteen ajatuksen niiltä osin kuin se koskee korvauksen, substituutin ideaa. Mimeettinen representaatio on lähellä ideaa luonnollisesta merkistä. Peirceläisessä perinteessä taas kuvan ja objektin välistä vastaavuussuhdetta kutsutaan ikoniseksi – ja sehän on Peircelle aina representaatio.

Pohdinta korvauksen ja vastaavuuden suhteista on vanha kysymys. Roger Chartier toi esiin representaatio-käsitteen kaksi aspektia jo teoksessaan *Dictionnaire universel* (1690): representaatio on sekä korvausta että mimeettistä evokaatiota (Ginzburg 2002, 63–64). Vastaavuus ja edustus/korvaus on silti usein asetettu vastakkain. Kunnes huomattiin, että useassa tapauksessa edustusta

pelattiinkin vastaavuuden nimellä. Gombrichin varhainen artikkeli (vuodelta 1951) lasten keppihevosen ja oikean hevosen suhteista valottaa kuvan todellisuus-vastaavuuden ongelmallisuutta. Kysymys, jonka Gombrich esittää, on: millä tavoin lapsen keppihevonen muistuttaa tai representoi hevosta? Gombrichin vastaus on kiinnostava: ei muodon vaan käytettävyyden tai funktion puolesta. Gombrich pyrkii osoittamaan, että taideteoksen muodollinen samankaltaisuus objektiin nähden on vain funktionaalisen samankaltaisuuden laajentuma (1981, 136). Tässä mielessä ikoninen imitatiivisuus on vain yksi representaation mahdollisuuksista.

Keppihevonen on ennen kaikkea substituutti, korvaus, kuten metaforat ovat. Se korvaa yhden ilmaisun tai konkreettisen muodon, ja silti viittaa samaan semanttiseen kenttään. ”Kaikki taide on ’kuvien tekemistä’ ja kaikki kuvien tekeminen juontaa juurensa korvausten luomisesta (in creating of substitutes)” (Gombrich 1963, 9). ”Monessa tapauksessa kuvat ’esittävät’ (represent) siinä mielessä, että ne ovat substituutteja” (ibid. 3). Geometrinen ja hyvin pelkistetty ”idoli palvelee Jumalan substituuttina pylvönnässä tai rituaaleissa” (ibid.). Samoin Rooman tasavallan ajan esi-isien kasvomaskit, *imagot*, korvasivat seremoniassa poissaolevan ruumiin (Ginzburg 2002, 68).

Kissa juoksee pallon perässä ja mieltää sen hiireksi, lapsi imee peukaloaan ja mieltää sen rinnaksi. Gombrich toteaa: ”Myös tässä ’representaatio’ ei riipu muodollisista samankaltaisuuksista funktion minimaalisten vaatimusten tuolla puolen” (1963, 4). Gombrich jatkaa: ”Hetimit kun olemme tottuneet ’representaation’ käsitteeseen (ideaan) kaksisuuntaisena toimenpiteenä, joka on peräisin psykologisista taipumuksista (*dispositions*), voimme uudelleen määrittää käsitettä, joka on osoittautunut hyvin tarpeelliseksi taidehistorioitsijalle ja joka kaikesta huolimatta on hyvin epätydyttävä: nimittäin ’käsitteellinen kuva’” (ibid. 8). Käsitteellinen kuva on Gombrichille ”a mode of representation”, joka on tuttu yhtä hyvin lasten piirroksista kuin ns. primitiivisestä taiteesta (ibid. 8).

Gombrich asettaa representaatio-ilmauksen lainausmerkkeihin ja erottaa sen siten esittävyuden käsitteestä (vrt. ibid. 9). Keskeistä

on: samankaltaisuuden tietyt ehdot ovat samalla eroavuuden ehtoja. Vastaavuus ja ”olla jonkin puolesta” -prinsiippi eivät läheskään aina mene yksiin vaan leikkaavat tai hipaisevat toisiaan. Gombrich kritisoi modernismin paljon käyttämää ”ulkoisen muodon” käsitettä ja siten sisäisen ja ulkoisen erontekoa modernissa kuvataiteen kritiikissä ja tutkimuksessa, jo 1950-luvulla (1963, 8, 10). Gombrichin taustateorioina olivat, ei abstraktismin teoria, vaan modernin psykologian tutkimustulokset ja Roman Jakobsonin strukturaalinen kielitiede. Korvaavuus ja vastaavuus eivät siis sulje pois toisiaan. Tämä seikan myös Goodman myönsi Gombrichille lähettämässään kirjeessä (1982, 284, viite *).

Missään taidelajissa ei jako abstraktiin ja ”esittävään”, ts. uuteen ja vanhaan, ole ollut niin selvä ja kohtalokas kuin kuvataiteessa. Tyypillisen esimerkin antaa italialainen taidehistorioitsija ja kriitikko Lionello Venturi. Hän ymmärsi representaation käsitteen esittävyudeksi: ”Jos representaatio erottuu muodosta silloin kun se on lisätty muotoon, sinulla on kahden abstraktion summa eikä konkreettista muotoa. Niinpä suuntaus kohti representaatiota johtaa siihen, että sisällytetään taiteeseen ratkaisuja, jotka ovat taiteelle vieraita, sellaisia kuin politiikka, sosiologia, freudilaisuus: tulos oli vahingollinen sekä taiteelle että kritiikille.” (1941, 50.) Venturille taide oli jotakin merkki-edustuksen, representaation, tuolla puolen olevaa. Modernismin taidekritiikin perintö representaation kieltäjänä tai mystifioijana liittyy siihen, että kuvataiteellinen modernismi pyrki abstraktioon ja puhtaaseen näkemiseen vedoten kieltämään diskursiiviset operaatiot – ja viittaamaan pelkkään näkyvään. Mutta, Maurice Merleau-Pontyn sanoin: ”Mikään ei ole niin vaikeaa kuin täsmällisesti sanoa, *mitä me näemme*” (2006, 85). Kaikki havaitseminen representoituu mielellemme. Tämän operaation ohi näkemisemme ei koskaan mene. Siksi ”viaton silmä on yhtä sokea kuin neitseellinen mieli on tyhjä” (ks. Gombrich 1977, 251–252; Goodman 1981, 8). Viattominkin silmä taiteessa on diskursiivisilla odotuksilla ladattu. Niinpä 1980-luvulta lähtien representaation käsite yleistyi niin, että se korvasi usein jopa komposition termin taideteorioissa, hyvässä ja pahassa.

1980-luvulla yleistyneen semioottisen representaation käsitteen kautta kritikoitiin modernismin taide-uskon luomaa (kuva-) taiteen pyhyden käsityksiä ja sitä, miten representaation käsitteeseen piilotettiin taide-ideologian myötävaikuttama kategoriavirhe. On korostettava, että kysymyksessä oli siis *taideteorioiden* kritiikki ja niiden uskomusluonteen paljastaminen, ei taiteen kritiikki.

Semiotiikka, jos mikä, vaikutti siihen, että postmodernismin teorianmuodostuksen piirissä 1980-luvun alussa ymmärrettiin kysyä seuraavaa seikkaa: Jos todella on niin, että elämme representaation sisällä (”koko maailma on representoitu”), eivätkö silloin abstrakti ja esittävä taide kummatkin ole vain osa jotain suurempaa representaatiota, ja kummatkin edellyttävät monipohjaisemmin tai eri tavoin ”jokin on jonkin puolesta” -suhdetta?

Taidehistorian tutkimuksessa eräs keskeisimpiä perinteisiä representaatiotapoja on ollut kontekstin käsite, se mikä tuntuu olevan kohteen *ympärillä* ja luovan jotenkin osan kohdetta ja jota joudutaan etsimään teokselle läheisistä jatkuvuussuhteista. Konteksti on omalaatuinen ja hahmoton, aina nahkansa uudestaan luova käsite, joka viittaa kimppuun toisia käsitteitä: konteksti-oletus on usein suuri joukko kulttuurin tekstejä, joukko olosuhteita, joilla voisi olla jokin erityisempi nimi kuin pelkällä ”kontekstilla yleensä”. Konteksti on aina monta asiaa, monia suhteita. Se on vastaavuus- ja kausaalisuhteita, funktioita. Joskus jopa niin kaukaa ja niin paljon, että teoksen ainutkertainen representaatio palautetaan tai redusoidaan sille vieraiksi elementeiksi. Näin kävi *Las Meninas* -maalauksen analyysin ennen Michel Foucault’a.

*Läsnäolo, näkymätön subjekti ja aikakausi:
Foucault’n Las Meninas*

Michel Foucault joutuu puhumaan representaatiosta myös laajana käsitteenä. Voimme hyvällä syyllä erottaa toisistaan tietyn teoksen *signifinaatioprosessiin liittyvän* ja tietyn *aikakauden tiedonmuotoja esiintuovan* (foucault’laisen) representaation käsitteen. Kysymys

”miten maailma dominantisti representoitui jonakin aikakautena” on siis erotettava tietyn erillisen teoksen representaatiomekanismeista. Ei kuitenkaan voi ajatella, että tietty aikakausi sanelisi mekaanisesti taideteosten representaatiomallit. Silti on kutakuinkin selvää, että romantiikan representaatiokoneisto poikkesi renessanssin malleista. Kummatkaan representaatiomallit eivät ole malleja sanan tarkassa merkityksessä vaan kyseessä on *énonciationin* (lausumisaktia muokkaavan) prosessin paljastaminen *énoncésta*, siitä mitä on lausuttu. Kun saamme selville romantiikan lausumisaktin järjestelmän erilaisuuden renessanssiin ja barokkiin nähden, tiedämme silloin myös näiden aikakausien lausumattomien tiedonmuotojen eroista jotain. Se miten (kielellä) lausumattoman saa näkyviin ja kuvattavaksi (vrt. Foucault 1989, 52–54), on myös kuvallisuuden kuvauksesta kiinni.

Foucault’n mukaan eri aikakaudet jakautuvat eri episteemisiin järjestelmiin. Renessanssin aikaa luonnehtivat vastaavuuksien ja korrespondenssien ideat ja käytännöt (ks. 1973, 109), klassista aikaa (barokin ja uusklassismin periodia) puolestaan erojen järjestelmät, taksonomiat ja typologiat eli klassifikaatiot erojen pohjalta. Foucault’n kuuluisa analyysi *Les mots et les choses* -teoksen (1966) alkuosassa sijoittaa Diego Velázquezin *Las Meninas* -maalauksen (1656, Prado, Madrid) klassiseen, erojen järjestelmän aikaan.

On selvää, että Foucault’n analyysi Velázquezin *Las Meninas* -maalauksesta avasi taidehistorioitsijoille uuden alueen, jota voisi nimittää representaation probleemaksi kuvataiteen tutkimuksessa. Tämä toteutui kuitenkin anglosaksisen tutkimuksen osalta myöhään, vasta 1980-luvulla. Svetlana Alpersin mukaan taidehistorioitsijat keskittyivät kuvan viitemerkityksen tutkimukseen representaation sijasta (1995, 287–288).

Vielä Foucault’n tekstin herättämissä jälkimainingeissa 1980-luvulla anglosaksiset taidehistorioitsijat kuluttivat ”turhaan” aikaa väittelemällä, mitä voisi olla kuvattuna siinä maalauksessa, jota Velázquezin omakuva maalaa ja josta katsoja näkee vain kääntöpuolen.



Diego Velázquez: Las Meninas. 1656, Prado, Madrid.

Maalaus kytkee yhteen kaksi maalausta: sen jota Velázquez maalaaja ja jota emme näe, mutta jonka mallina on huonenäkymän keskellä peilistä esiin pilkistävä kuningaspari. Katsoja näkee sen ja näkee että kukaan maalauksen illuorisen maailman sisällä ei katso peilikuvaa – vaan kaikki ovat kääntyneet kohti kuvan katsojaa.

Kuten tunnettua, maalauksessa esitetty tapahtuminen määrittelee itseään sen kuvitellun ulkopuolisen suhteen, katsojan

mukaan. Maalaus mahdollistaa merkitysleikkiin mukaan oletetun katsojan, joka näkyy kuvassa maalausta katsovan kuningasparin peiliheijastuksena. Tätä katsojan paikalle asettunutta subjektia melkein kaikki maalauksen illuorisessa tilassa katsovat kuningasparia maalaavaa Velázquezia myöten. Teoksen ulkopuolinen katsojasuhde on huomioitu maalauksen rakenteessa. Tässä mielessä Foucault oikeastaan sanoo maalauksesta sen, minkä taidehistorioitsijat ovat jo ennen todenneet *barokista yleensä* (esim. H. Janson) – mutta jota ei monikaan, oikeastaan ei juuri kukaan tässä viitatuista Foucault’n analyysia kommentoivista taidehistorioitsijoista tuo jostain syystä esiin. Kysymyksessä on erikoinen tutkimuksellinen *black out*. Se että *Las Meninas* oletettu katsoja-subjekti rekuperoidaan representaation piiriin mukaan, että hän joutuu tahtomattaan osaksi representaatiota, oli varhaisemman barokin yleinen representaatiomekanismi: teos edellyttää tavalla tai toisella katsojan mukanaolon (Bernini: *Daavid*, 1623–24; *Pyhään Teresan hurmio*, 1645–52). Strategia kuului myös tietyn osin manierismin representaatiomekanismiin, jo ennen ”klassista” aikaa (esim. Perino del Vagan johdolla tehty kuvaohjelma Sala Paolinnassa, Castel S. Angelossa, Roomassa, 1546). Myös Leo Steinberg oli taannoin sitä mieltä, että *Las Meninas* on melko tyypillinen ”inventoiva” 1600-luvun interiöörikuva (ks. 1972, 73–74). Tähän barokin keskeiseen rekuperatiiviseen esittämisstrategiaan ei juurikaan viitata Foucault’n tulkinnan kommentoinneissa. Ehkä myös sen takia, että katsoja otetaan osaksi representaation piiriä parhaiten juuri kuvanveistossa.

Uutta oli tietenkin se, että Foucault, sen lisäksi, että hän tuo esiin maalauksen monipuolisen merkitysleikin, katsoi tietyn *näkymättömän instanssin* laukaisevan representaation: kuningaspari, joka näkyy illuorisen huoneen keskellä olevasta peilistä, ja jota melkein kaikki huonetilassa katsovat, on se katsoja, jonka mukaan koko representaatio jäsenyy. Tähän katsojaan myös maalauksen ”tavallinen” katsoja (tilallisesti) samastuu. Siten kaikki mikä koskettaa representaatioita, on näkymättömän määräysvallan alaisuus-

nessa (Foucault 1966, 29–30). Visuaalinen lausuminen saadaan esiin lausumattoman subjektin kautta – ja lopulta tämä subjekti on ”vide”, tyhjä – visuaalisesti (ibid. 31). Representaation toimeenpaneva subjekti on siis jätetty lausumatta. Sen tähden Foucault pääättelee, että *Las Meninas* katse(id)en spekraakkelinä (*spectacle-en-regard*; ibid. 29) on ”representaatio klassisesta representaatiosta” (ibid. 31).

Foucault’sta poiketen Svetlana Alpers katsoo, että Velázquez on kuvannut *Las Meninas* -maalaukseen kaksi vastakkaista representatiivista maailmaa yhtä aikaa. Ensimmäinen on Albertista lähtevä idea kuvasta, jota tekijä kuvan edessä konstruoi; hän hallitsee kuvaa ikonografisena ikkunana maailmaan (se on kuin maalaus, jota tekijän hahmo, Velázquez, kuvassa maalaa, kun hän katsoo ohi taulun – ja katsoo meitä kun maalaa kuningasparia). Tämä on eteläinen traditio. Toinen on pohjoinen (Alpersin mukaan lähinnä hollantilainen) traditio: siinä ”maailma tarjoaa kuvan itsestään [--] ilman inhimillistä tekijää”, kuin kehyksettömästi (1995, 288–290). Alpersin ajatuksista voi implikoida ainakin sen, että Velázquez uskoo maalauksen mahdollisuuteen kuvata sosiaalista todellisuutta esteettisesti ja retorisesti monin tavoin. Näiden kahden tradition olemassaolon, kuten Graig Owens niin hienosti näyttää, Alpers kuitenkin joutuu todistamaan vetoamalla Émile Benvenisten ajatuksiin kielestä (”näen maailman” vs. maailma ”on nähty”) ja palauttamaan myös toisen periaatteen (astumme maailman sisälle) perustelun kieleen (vrt. Owens 1992, 100).

Leo Steinbergin mukaan *Las Meninas* on maalaus maalaustaitteen credosta: maalaamalla itsensä maalaamassa Velázquez näyttää, että maalaus kuuluu vapaisiin taiteisiin (*artes liberales*), koska se pystyy intellektuaalisesti problematisoimaan sitä mitä se kuvaa: se kuvaa omaa kuvailuaan ja sitä kautta paljastaa kuvailun aktin, representaation prosessin (1981, 50–51).

Foucault’n ajatuksenjuoksua seuraavien H. Dreyfusin ja P. Rabinowin mukaan representaatio on ymmärrettävissä *Las Meninaksessa* kolmella eri tasolla. Tämä tarkoittaa, että representaation

(aiheen) aspektit ovat levinneet kolmeen erilliseen hahmokokonaisuuteen: 1) representaation produsointi (maalari), 2) representaation objekti (kuningaspari ja heidän katseensa), 3) representaation seuraajat, havait sijat – kuvasta ulos katsova väki Velázquezin vasemmalla puolella (1983, 25–26). Näin esitettynä tasot ovat myös tapahtumisen tasoilla. Voimme vain tarkentaa kohtaa 2: peili on kuvallinen *korvaus* representoinnin kohteesta ja samalla siitä paikasta, jossa teoksen katsoja seisoo.

Las Meninas -analyysinsa lopussa Foucault toteaa: ”Representaatio voi tarjota itsensä representaationa puhtaassa muodossaan” (1966, 31). Tämä ilmeisesti tarkoittaa, että silloin, kun representaatio tarkastelee itseään, se on ”puhtaassa muodossaan”. Erikoista on, että Foucault käyttää ilmaisua ”puhdas”, koska juuri tämä teos näyttää representaation täydellisen ”epäpuhtauden” silloinkin, kun se viittaa itseensä palautuvaan ”jonkin puolesta olemiseen”. Sehän ei oikeastaan voi tehdä tätä palaavuuden viitettä puhtaasti. Voisi sen sijaan sanoa, että representaatio on tuotettu katsojan näkökulmasta silloinkin, kun se pyrkii näyttämään oman representaatio-luonteensa. Oikeastaan: etenkin silloin, koska se vaatii katsojalta merkkien jäsentymisen ymmärtämistä monella (epäpuhtaalla) tasolla.

Se mitä on representoitu, on juuri representaation eri funktiot. Taas se mitä ei ole representoitu ”näkyviin”, on se yhteen punova subjekti, joka identifioi ja asettaa paikoilleen nämä eri representaatiot kokonaisuudeksi; se subjekti joka tekee niistä objektin, kohteen itselleen. Mieke Bal toteaa hieman samantapaisesti viittaamatta Velázqueziin, mutta barokin yhteydessä: ”Kun itse-reflektio fokuusoituu representaation itsensä tekemiseen, näkökulma tuntuu syövän omaa häntäänsä: se tulee näkökulmaksi näkökulmasta” (1999, 28).

Representaatio ei koskaan voi jäännöksettä sanoa: olen representaatio. Sen täytyisi sanoa se sellaisella kielellä, että itse representaation ”medium” välittyisi. Kysymyksessä on kohteen ja retorisen mediumin välinen ongelma. Mekanismin ilmeneminen pitää vain

oppia. Representointi ei siis voi pukea sanoiksi itseään – tämä on yhteydessä siihen, mistä Wittgenstein on puhunut koko tuotanton-sa ajan: emme voi puhua lauseen loogisesta muodosta muuta kuin sen loogisen hahmon edellyttämin käsittein, eli aina vain uutena kohteena. Meillä ei ole kielioppia yli lauseen loogisen muodon – emme voi pukea tätä hahmoa muuhun kuin sanojen asuun ja luoda uusia loogisia muotoja, joiden kautta operoimme – ja ylitämme lauseita. Lauseen ylitys on semantiikkaa, joka aina isoloi ja eristää syntaksin taakse jäävään lausesaarekkeeseen. Lopun hoitavat retoriikan lausefiguurit. Näitä lausefiguureita luultavasti vastaa se tapa jolla kuvallinen representaatio ryhmittelee omat tasonsa jännitteiseen merkityksenkulkuun, kuten Velázquezin maalauksessa *Kebrääjät* (1644–1648, Prado, Madrid). Siinä Arakhne illusorisen etualan takana olevassa tilassa on kutonut Tizianin maalaukselta näyttävän kankaan, jossa on samanlaisia jumaltaruja kuin Ovi-



Diego Velázquez: Kebrääjät. 1644–1648, Prado, Madrid.

diuksen kuvaamassa tarinassa, kohtauksessa, jossa Minerva aikoo lyödä Arakhneen kehrääväksi hämähäkiksi – joista kuvan etualan kehrääjät muistuttavat. Kuvallisessa tarinassa Velázquezin tapa kuvittaa Ovidiusta Tizianin kautta kohtaa Ovidiuksen Arakhne-episodissa verbaalisesti esitetyt kankaat ja Arakhnen kohtalo.

Foucault'n mukaan *Las Meninas* -maalauksessa ”ihminen ilmestyy epävakaaseen asemaansa sekä tiedon kohteena että tietävänä subjektina”: riippumaton, katsottu katsoja, ilmestyy paikkaan, joka kuuluu kuninkaalle; ”se luovutetaan hänelle *par avance* (etukäteen)”. Tästä asemasta hänen todellinen läsnäolonsa oli ollut kauan pois suljettu (1966, 323). Vaikka Foucault itse ei tähän puutu (eivätkä muuten kommentoi jatkaan Svetlana Alpersista Gary Schapiroon), ”etukäteen” tarkoittaa, että 1600-luvun *Las Meninas* antaa osviittaa seuraavasta, ns. ihmisen ajasta, joka tulee klassisen ajan jälkeen, 1700-luvun lopussa. Sitä miten tämä on mahdollista, Foucault ei selitä. Tässä pisteessä Foucault rikkoo ajatuksen kriittisestä kontekstualismista. Foucault-kritiikin onkin lähdeittävä ajatuksesta, jota Baudrillardkin voisi mukailla: mikään ei ole pyhää, etenkin Foucault'n ajatukset.

Foucault toteaa eräässä haastattelussaan *Les mots et les choses* -teoksen ilmestymisvuonna: ”1600-luvun lopussa diskurssi lakkausi näyttlemästä sitä organisoivaa roolia, joka sillä oli klassisessa tietämyksessä. Enää ei vallinnut läpinäkyvyys asioiden järjestyksen ja niistä tehtyjen representaatioiden välillä.” (1998, 264.) Asioiden järjestys siis voitiin sitä ennen, Velázquezin aikaan, esittää läpinäkyvänä representaationa: asioiden ajateltiin näkyvän ”suoraan”. Siten representaatio ja oleminen olivat yhtä. ”Representaatio ja oleminen” nivottiin yhteen (1966, 322). Foucault'n mukaan nimenomaan ”klassisen ajan” kieli koki itsensä transparentiksi. Se ”eli vain ollakseen transparenttia” (ibid.). Siten ”klassisen kielen” diskurssi merkitsi ”representaation ja olemisen yhteyttä” (ibid.). Ilmeisesti tämä merkitsee sitä, että ei vielä siinä vaiheessa nähty, miten objektien järjestys oli representoitunut esityksiksi. Kun katsoo Berninin *Pietarin valtaistuinta* (1657–66, Pietarinkirkko), jota

marmoripilvet kannattelevat, epäilee pitkän hetken Foucault'n sanomaa. Ainakin voimme sanoa, että Velázquezin *Las Meninas*-ssä tämä järjestys on "arkeologisesti" (vrt. Foucault 1998, 261) olemassa representaationa, jonka lausumattomat tiedontasot voidaan siivu siivulta tuottaa "näkyviin". Foucault toteaa klassisesta ajasta, että se sulki totaalisesti pois kaiken jota voitaisiin pitää "ihmisen tieteenä" (ks. 1966, 322). Merkkien järjestys ja tieto ihmisestä eivät siis kohdanneet. Eräs haastattelija kysyikin Foucault'a kriittisesti: "Eivätkö edes ajan kirjallisuudessa?" Voisimme jatkaa kysymystä, Foucault'n tapaan: millä monimutkaisella tavalla kirjallisuuden välittämä tieto piili ajan arkeologisesti monitasoisessa episteemisessä järjestelmässä?

Viitteet

¹ Olen kirjoittanut artikkelini vuonna 2009.

² Menin lapsena jouluaattoiltana ulos ja katsoin, muuttaako joulu tähtitavasta, näkykö se "siellä", ts. vaikuttaako kulttuuri luonnon järjestelmään?

Lähteet

Alpers, Svetlana 1995: "Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas". Teoksessa Eric Fernie (ed.): *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon.

Art after Modernism. Rethinking Representation. 1984. Toim. B Wallis. New York: The New Museum of Contemporary Art.

Bal, Mieke 1999: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: The University of Chicago Press.

Barthes, Roland 1982: *Image – Music – Text*. Valikoinut ja kääntänyt Stephen Heath. London: Fontana.

- Borch-Jacobsen, Mikkel 1992: *The Emotional Tie. Psychoanalysis, Mimesis and Affect*. Käänt. D. Brick et al. Stanford: Stanford University Press.
- Burgin, Victor 1986: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. Tiptree: Macmillan. (Suom. *Taideteorian loppu*. 1989. Helsinki: Literos ja Suomen Valokuvataiteen museon säätiö.)
- Cassirer, Ernst 1964: *Philosophie der Symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- De Diego, Estrella 2003: "Representing Representation: Reading *Las Meninas*, Again". Teoksessa Suzanne Stratton-Pruitt (ed.): *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dreyfus, Hubert & Rabinow, Paul 1983: *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Second Edition. With an Afterword and an Interview with Michel Foucault. Chicago: The University of Chicago Press.
- Foucault, Michel 1973 (1966): *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage.
- Foucault, Michel 1973: *Madness & Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Käänt. R. Howard. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel 1998: *Aesthetics, Method and Epistemology. Essential Work of Foucault 1954–1984. Volume 2*. Toim. James Faubion. Käänt. R. Hurley and others. New York: The New Press.
- Freud, Sigmund 2006: *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. M. Lång. Tampere: Vastapaino.
- Ginzburg, Carlo 2002: "Representation. The Word, the Idea, the Thing". Teoksessa Ginzburg: *Wooden Eyes. Nine reflections on distance*. London & New York: Verso.
- Gombrich, E. H. 1963: *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*. London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. 1977: *Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon.
- Gombrich, E. H. 1982: "Image and Code: Scope and Limits of Conventionality in Pictorial Representation". Teoksessa Gombrich: *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon, 278–297.
- Goodman, Nelson 1981: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Second Edition. Brighton: The Harvester Press.

Hollander, Dana 2002: "Puncturing Genres. Barthes and Derrida on the Limits of Representation". Teoksessa Wilhelm Wurzer (ed.): *Philosophies of the Visible*. New York: Continuum, 34–40.

Holly, Michael Ann 1996: *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca: Cornell University Press.

Jay, Martin 1996: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

Johansson, Hanna 2007: "Tyhjentyämisen eleitä. Esittävän kuvankielto, visuaalinen kulttuuri ja nykytaide". Teoksessa Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä (toim.): *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus, 77–101.

Krauss, Rosalind 1987: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Kuspit, Donald 1984: "Flank from the "Radicals": The American Case against Current German Painting". Teoksessa Brian Wallis (ed.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.

Kuusamo, Altti 2008: "The Surplus Value of the Mythic in Iconography – and in Style". Teoksessa R. Hatten et al.: *A Sounding of Signs. Modalities and Moments in Music, Culture, and Philosophy*. Acta Semiotica Fennica XXX. Imatra: ISI, 287–301.

Lacan, Jacques 2005: *The Other Side of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan*. Book XVII. Käänt. R. Grigg. New York & London: W.W.Norton & Company.

Langer, Susanne 1957: *Problems of Art*. New York.

Marin, Louis 1994: *De la représentation*. Paris: Seuil/Gallimard.

McEvelley, Thomas 1991: *Art & Discontent. Theory at the Millenium*. New York: McPherson & Company.

Merleau-Ponty, Maurice 2006 (1945): *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Moxey, Keith 1994: *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Mäki, Teemu 2005: *Näkyvä pimeys. Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Like.

Nova, Alessandro 1997: "Introduzione". Teoksessa A. Nova: *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*. Milano: il Saggiatore.

- Owens, Craig 1992: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Toim. S. Bryson et al. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Peirce, Charles S. 1955: *Philosophical Writings of Peirce*.
- Peirce, Charles S. 1998: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Volume 2, Pisanty, Valentina & Pellery. Bloomington & Indianapolis.
- Prendergast, Christopher 2000: *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press.
- Ricoeur, Paul 1986: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul 2004: *Memory, History, Forgetting*. Käänt. K. Blamey & D. Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul 2005: *The Course of Recognition*. Käänt. D. Pellauer. Harvard University Press.
- Searle, John 1980: "Las Meninas" and the Paradoxes of Pictorial Representation. *The Language of Images*. Toim. W. J-T. Mitchell. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Shapiro, Gary 2003: *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Steinberg, Leo 1972: *Other Criteria*. New York: Oxford University Press.
- Steinberg, Leo 1982: "Velázquez' *Las Meninas*". *October* 19, 45–54.
- Stratton-Pruitt, Suzanne 2003: "Velázquez's *Las Meninas*: an Interpretive Prime". Teoksessa Suzanne Stratton-Pruitt (ed.): *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge: Cambridge University Press, 124–149.
- Summers, David 1991: "Real Metaphor. Towards a Redefinition of the 'Conceptual' Image". Teoksessa Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey (eds): *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press.
- Summers, David 2003: "Representation". Teoksessa Robert Nelson & Richard Shiff (eds): *Critical Terms for the Art History. Second Edition*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 3–19.
- Venturi, Lionello 1941: *Art Criticism Now*. Baltimore: The John Hopkins Press.

Melville oli amerikkalaisen transsendentalismin (Emerson, Thoreau) aikalainen, ja hän luonnosteli jo pragmatismien piirteitä, jotka aikanaan jatkaisivat tätä transsendentalismia. Tämä merkitsi ennen kaikkea maailman vahvistamista *prosessina, saaristona*. Maailma ei silti ole palapelin kaltainen, sillä palapelin palat sopivat yhteen ja rakentavat uudestaan kokonaisuuden. Pikemminkin se on irtokivistä ilman sementtiä rakentunut muuri, jossa jokaisen osan arvo on siinä itsessään ja kuitenkin suhteessa muihin: se muodostuu eristymistä ja kelluvista suhteista, saarista ja saarien väleistä, liikkuvista pisteistä ja kiemurtelevista viivoista, sillä toisuus on aina ”reunoiltaan rosoinen”. (Deleuze 2007, 136–137.)

”Bartleby, the Scrivener”¹ on Herman Melvillen (1819–1891) kirjoittama kertomus ja se ilmestyi ilman tekijän nimeä alun perin kahdessa osassa *Putnam’s Magazine* -kirjallisuuslehden marraskuun ja joulukuun numeroissa vuonna 1853. Osaksi nimenomaan Melvillen tuotantoa kertomus paikantui tarinakokoelmassa *The Piazza Tales*, joka ilmestyi vuonna 1856. Tarinan kertoja on Wall Streetillä New Yorkissa lakiasiaintoimiston omistava juristi. Kertomus itsessään on kuvaus siitä, miten juristi tulee palkanneeksi toimistossaan työskentelevien kopistien, Nippersin (”Kärtyty” tai ”Pih”) ja Turkeyn (”Kalkkuna”) avuksi Bartleby-nimisen vaiteliiaan miehen, jonka käytös alkaa suuresti vaikuttaa sekä ympäristöönsä että ennen muuta juristin itsensä elämään. Aluksi Bartleby on varsin ahkera työntekijä ja suoriutuu annetuista tehtävistä pait-

si erinomaisesti myös ennätysajassa. Vähitellen ja ilman näkyvää syytä hän kuitenkin lopettaa työnteon kokonaan. Kaiken lisäksi juristi saa selville, että Bartleby myös asuu työpaikallaan. Kaikkiin pyyntöihin ja uteluihin Bartleby vastaa samalla tavalla: ”Mieluummin en!” Juristille ei jää muuta vaihtoehtoa kuin muuttaa toimistonsa muualle. Uudet vuokralaiset heittävät Bartlebyn ulos, mutta tämä jää yhä asumaan talon porraskäytävään. Lopulta Bartleby viedään pakkokeinoin The Tombsin vankilaan, jonka avopihalle hän ilmeisesti menehtyy kieltäytyttyään lopulta myös syömästä.

Teoksessaan ”Seitsemän ja puoli kertaa Bartleby” Branka Arsić (2007) hahmottelee Herman Melvillen ”Bartleby”-novellin ympärille moniulotteisen merkitys- ja tulkintaverkoston. Sen keskeiset elementit nimeävät kutakin Arsićin teoksen luvuista: erhe (tekeekö juristi suuren virheen pestatessaan Bartlebyn?); melankolia (Bartleby aikakautensa sosiopatologisen oireyhtymän ruumiillistumana); typeruus (kuka on kertomuksen suurin typerys, Bartleby vai juristi?); riippuvuus (juristi ei pääse Bartlebystä millään eroon); persoonattomuus (Bartleby miehenä vailla ominaisuuksia); selibaattikone (Bartleby ja juristi, molemmat poikamiehiä); todistaja (juristi todistamassa Bartlebyn kohtaloa). Merkitysverkostoa punovien näkökulmien yhtenä yhteisenä nimittäjänä on irtautuminen representaatioita tulkitsevasta lähtökohdasta. Tässä luennassa kertomus ei rakennu kielen muotoon olemassa olevan tai kuvitelun maailman *esityksenä* eikä Bartlebyn hahmo varsinaisesti *edusta* yhtään mitään. Itse asiassa Arsićin (2007, 7) mukaan juuri tällaisesta kamppailusta tulee Melvillen koko tuotannon perustava teema. Kyse on mahdottomuudesta antaa kielellinen hahmo jollekin sellaiselle, joka ei ole representoitavissa, mutta josta silti pitäisi voida sanoa jotakin.

Tavallaan saman on todennut myös ranskalainen filosofi ja kulttuuriteoreetikko Jacques Rancière (2003, 162) kirjoittaessaan, että Bartleby ”pysäyttää meidät tämän merkillisen irtokivistä kootun muurin eteen...” Representaation muuriin viittaavan problematiikan voi nähdä kiteytyvän kahteen perusmuotoon, muurattuun ja

irtokivistä koottuun. Edellisen muunnelmat löytyvät Melvillen novellista ja tyylistä laajemminkin.² Jälkimmäinen puolestaan on Gilles Deleuzen käyttämä kielikuva koosteesta (*agencement*).³ Kiteytetysti ilmaisten Deleuze (2007, 132) käsittelee omassa tekstissään Bartlebyn hahmon omalaatuisuutta (*figure original*) ja Rancière puolestaan Deleuzen tulkintaa kritikoiden sen poliittisen suoraselkäisyyden puutteita. Giorgio Agamben (1999) sen sijaan liittää Bartlebyn hahmon sellaisen potentiaalisuuden problematiikkaan, joka – kuten myös Arsicin luenta – jättää kertomuksen laajentumat ja jatkumot pääosin avoimiksi. Tämä piirre on korostunut myös niissä elokuvamukaelmissa, joita Bartleby-tekstin pohjalta on tehty ja joihin palaan lähemmin tuonnempana.⁴ Bartleby-tarinan poliittisuus voisi tarkoittaa kertomuksen lukemista Arne De Boeverin tapaan esimerkiksi pakolaistarinana, jossa pakolaisen asemana on ei jäädä kotimaahan, mutta ei myöskään sopeutua vastaanottavaan maahan. Bartleby osoittaa edustuksellisuuden (*representation*) rajallisuuden nimeämisen, määrällisen arvioimisen ja laskemisen prosessien kritiikkinä. Lisäksi kertomus on luettavissa kritiikkinä sellaisesta suljettuihin identiteetteihin pirstomisesta, josta edustuksellinen demokratia on tyypillinen poliittinen esimerkki. (De Boever 2006, 149.)

Toisaalta Bartlebyn hahmosta on tullut lähestulkoon edusmies kaikelle sille, mikä liittyy mahdottomuuteen antaa kieli jollekin, jota ei voi representoida mutta joka kuitenkin vaatii tulla ilmaistuksi. Espanjalaisen kirjailijan, Enrique Vila-Matasin (2007) teos *Bartleby y compañía* (2000) toimii mainiona johdatuksena käsillä olevaan tematiikkaan kirjoittamisesta ilmaisuna ja representaatiosta mahdottomuutena. Teos on oikeastaan kokoelma alaviitteitä kuvitteelliseen tutkimukseen, joka tekijän mukaan voisi käsitellä ”Bartlebyn oireyhtymää”. Tällä Vila-Matas tarkoittaa kirjailijan tinkimätöntä halua olla kirjoittamatta tai kyvyttömyyttä kirjoittaa. Teoksen alaviitteet sisältävät lukuisia esimerkkejä enemmän tai vähemmän tunnetuista kirjailijoista, jotka ovat joko pakosta tai vapaaehtoisesti kärsineet tällaisesta syndroomasta. Joukkoon

kuuluvat muiden muassa Friedrich Hölderlin, Arthur Rimbaud, Hugo von Hofmannsthal, Robert Walser, Franz Kafka, Marcel Duchamp, J.D. Salinger ja tietysti myös Melville itse: ”Elämänsä viime vuosina Melville, joka oli Bartlebyn lailla ’kuin jonkin tempeliraunion viimeinen pystyssä säilynyt pilari’, toimi kirjurina kolkossa toimistossa New Yorkissa” (Vila-Matas 2007, 144).

Aiheeseen sisältyvä paradoksi, jonka Vila-Matas itsekin avoimesti tuo esiin, on tietysti siinä, että hän kirjoittaa kirjaa kirjailijoista, jotka syystä tai toisesta eivät halua tai voi kirjoittaa. Hankkeen yhteen kokoava nimike ”Bartleby” tulee ymmärretyksi kertomuksen nimihenkilön kuuluisaksi tekemästä tokaisusta: ”Mieluummin en”.⁵

Symboli

Jacques Rancièren (2003, 246) mukaan tapa, jolla Deleuze otsikoi oman Bartleby-tekstinsä jo sinällään merkitsee selväksi kirjoittajalleen ominaisen ja erityisen lukutavan. Tässä tulkinnassa Deleuze kohtelee Melvillen kertomusta tekstin materiaalisuuden tuottamana operaationa. Aineellisuus tarkoittaa tässä paitsi erityistä näkökulmaa kertomuksen metonymiseen ja sisäiseen rakentamiseen, myös tapaa lukea symboli ikään kuin metaforisuudestaan riisuttuna ilmiönä.⁶ Näin hahmoteltua tekstin ja materiaalisuuden suhdetta Rancièrè pitää tunnusomaisena tarkastelulle, jossa keskeisenä käsitteenä on sanamuoto eli *formula*, Bartlebyn repliikissä olioistuva yksinkertaisen muodon yhdenmukaisuus. Deleuze käyttää formulaa käsitettä sulkeakseen pois tulkinnat, jotka johtavat yhtäältä itse kertomukseen ja toisaalta symboliin, eli laajemmin siihen merkitysten ja tulkintojen verkostoon, johon kertomus syvätasolla osallistuu. Asetelma lopulta pakottaa Rancièren kysymään, mitä oikeastaan jää jäljelle, jos Melvillen Bartleby-novellista poistetaan sekä kertomus että symboliikka. Jäljelle jää performanssi.

Melvillen tarinassa formula eli Rancièren korostama performanssi on Deleuzen mukaan perimmiltään koominen mekanismi, joka horjuttaa representaation maailmaa siinä määrin, että seurauksena on tulemisen ja muutoksen prosessiin johtava pieni katastrofi. Sikäli kuin tällä tapahtumalla on jokin olemus, se on nimenomaan kertomuksen mimesistä ja representaatiota vastustavassa, niitä vastoin (*contraire*) asettuvassa taktiikassa. Sen sijaan, että tarina tähtäisi johonkin, se ”asettaa näytteille” (*performs*) tulemisen, joka toteutuu sarjana näytelmällisten kohtausten kaltaisia tapahtumia tai ”tämyyksiä” (*haecceities*).⁷ Tapa järjestää tällaiset kohtaukset jatkumoksi toteutuu siinä noin kymmenestä perimmäisestä tilanteesta koostuvassa ketjussa, joka muodostuu Bartlebyn toistaman ”Mieluummin en” -repliikin ympärille. Rancièren mukaan ongelmaksi muodostuu kuitenkin se, ettei Deleuze itseskään johdonmukaisesti noudata valitsemaansa tapaa lukea Melvillen tekstiä sarjana aineellisia operaatioita, vaan tuntuu lipsuvan tuon tuosta melko perinteisiin tulkintoihin. Lukutavan keskiössä on siis eräänlainen aineellisuuden ideaali, joka kuitenkin sen käytännön toteutuksessa jää puolitiehen, väittää Rancière.

Gilles Deleuzen suorittamaa jakoa, jossa formula paikannetaan irti sekä kertomuksesta että symbolista ikään kuin itsenäiseksi ja erityiseksi olioksi, ei siis Rancièren mukaan viedä ideaa pitemmälle. Tämä johtuu siitä, että Deleuzen lukutavassa symboli saa kuin saakin aiottua suuremman roolin. Tapa, jolla Deleuze lukee kertomusta muutoksen ja tulemisen kuvauksena, keskittyy Rancièren (2003, 154) mukaan jatkuvasti enemmän siihen, *mistä* tarina kertoo kuin siihen, millaisen muodon ja kielen keinoin se kertoo: ”analyysit keskittyvät aina tarinan ’sankariin’.” Tällainen päättely vaikuttaa erityisen kriittiseltä, sillä jo artikkelinsa alussa Deleuze (2007, 109) toteaa, että ”Bartleby ei ole kirjailijan metafora eikä symboloi mitään.” Ilmeisesti Rancièren mukaan on siis niin, että Deleuze tulee tehneeksi jotakin muuta kuin tekstinsä aluksi väittää tekevänsä tai aikovansa.

Entäpä jos Deleuzen korostama sankari ei liitykään vain Melvillen novellin henkilöön tai edes tuon henkilön ja historiallisen

yhteyden väliseen suhteeseen, vaan pikemminkin laajempaan merkitysverkostoon nimenomaan filosofian alueella? *Mitä filosofia on?*-teoksessaan Deleuze ja Guattari (1993, 68–90) kirjoittavat käsitteellisestä henkilöstä eräänlaisena kaunokirjallisen henkilöhahmon kaksoisolentona.⁸ Deleuzen ja Guattarin näkökulmasta tällainen henkilö on välttämätön apuri, ”välimies” tai vielä täsmällisemmin, väliin tulija.⁹ Omalta osaltaan tällaisen hahmon avustuksella filosofin työ – käsitteiden luominen – tulee mahdolliseksi. Väliin tulijat ovat apureita, joiden avulla filosofin on mahdollista päästä kiinni käsitteiden luomisessa välttämättömiin, immanenssin meressä kelluviin käsitteiden raaka-aineisiin. Paras kirjallisuus – tarinoina tai fabuloineina sekä tulevasta kansasta että tulevalle kansalle – on aina tavalla tai toisella *tulemisen* tai muutoksen kirjallisuutta.¹⁰ Tällaisessa kirjallisuudessa sankari on aina kaksisuuntaisesti tuon muutoksen embleemi: sekä sen merkki että ennen muuta sen merkitsemä. Sellaisena ”hän” on siis selvästi myös jotakin enemmän kuin vain jonnekin toisaalle viittaava, tulkinnoille avoin symboli.¹¹

Toisaalta, filosofian laajaa aluetta hieman likeisempi konteksti olisi tuo kokoelma artikkeleita (*Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*), jossa Deleuzen ”Bartleby”-teksti on julkaistu. Tässä yhteydessä novellin problematiikka avautuu teoksen kaksijakoisen pedagogiikan – kritiikin ja klinikan – näkökulmista. Deleuzen lukutapa on välttämättä *erityinen*, koska tässä viitekehyksessä sitä on luettava eräänlaisen kaksoisvalotuksen läpi yhtäältä kysyen, millaisena kertomus ilmaisee tietyyntyyppisen vallan koostumuksen, ja toisaalta, miten se tuottaa ”puhtaan immanenssin elämää” (Smith 1997, liii).

Pikemmin kuin *jotakin* representoivana tai symboloivana Bartlebyä tulisi pitää *ilmaisun* (*expression*) ilmentymänä siinä mielessä kuin Deleuze ja Guattari (1987, 85–91) siitä kirjoittavat kehojen, asioiden ja olioiden (*corps*) sekä ruumiittomien transformaatioiden eli kielellisten lausumien välitilana. Millainen tulemisen ilmentymä Bartleby sitten on? Yleisimmällä tasolla – kuten kaikki vastaavantyyppiset tulemisen sankarit kaunokirjallisuudessa – hän on

määrittelemättömyydestään johtuen välttämättä paradoksaalinen hahmo. Bartlebyn määrittelemättömyys voidaan ilmaista myös toisin: hän on hahmo, jota määrittää epämääräinen artikkeli. Enemmän kuin kapinallinen, hän on ulkopuolinen (*exclu*). Hänet on suljettu ihmisyyden ulkopuolelle samalla tavalla kuin ihmisyyys itseään määritelläkseen sulkee ulkopuolelleen esimerkiksi koneet – jollaisia Melvillen kertomuksessa onkin runsaasti. Yksi sellainen on vaaka. Bartlebyn oma paikka olisi tässä koneistossa keskellä, tasapainottamassa toimiston muiden kopistien, Nippersin ja Turkeyn kenties liiankin ilmiselväksi rakennettua vastakohtaisuutta suhteessa toinen toisiinsa: ”Kun juristi tarvitsee yhden kopistin lisää, hän palkkaa Bartlebyn lyhyen keskustelun jälkeen *ilman mitään suosituksia*, koska tämän veretön olemus tasoittaisi kahden muun kopistin ailahtelevuutta” (Deleuze 2007, 119). Tämä vaakakone ei kuitenkaan johda isien ja poikien väliseen ”mimeettiseen kilpailuun” (Deleuze 2007, 121).¹² Tässä tarinassa representaation perusehdon eli mimesiksen – ja niin muodoin kilvoittelun – asemesta kysymys on tulemisesta: ”Tässä ei ole kyse samankaltaisuudesta vaan liukumasta, lähinaapuruudesta, täydellisestä likellä olost, jonka osalta ei voi puhua luonnollisesta polveutumisesta vaan luonnonvastaisesta liittoutumisesta” (Deleuze 2007, 123).

Omintakeisen yhteen liittävän menetelmänsä mukaan Deleuze lukee kirjallisuutta konjunktioiden kenttänä.¹³ Tällä tavalla Deleuzen lukutapa (johon otsikossa oleva käsite ”formula” tarkasti viittaakin) ensinnäkin ”keskittyy yksinomaan eksentrisen sankarilliseen hahmoon” (Ranciére 2003, 157). Toiseksi, tämän keskityksen avulla Deleuze uskoo tavoittavansa tekstin varsinaisen merkityksen. Voidaan kuitenkin toisaalta väittää, että Ranciére on keskittynyt Deleuzen tarjoamasta lukutavasta vain ikään kuin kolikon toiseen puoleen, merkitykseen ja sen potentiaaliseen symbolisuuteen. Ehkei tarina siis olekaan kadoksissa ja kenties symboli seisoo sijoillaan isompana ja suurempana kuin koskaan, mutta ei minkä tahansa symbolina, vaan symbolina prosessille, jollaiseksi koko kertomus tässä lukutavassa on tulkittu, siis tulemisen symbolina.¹⁴

Rancièren mukaan kertomuksen sankarin eksentrisyys (Deleuzen käsittein ”originaalisuus”) ei ole yksinomaan tarinaan, vaan myös sen kirjoittajaan, Herman Melvilleen liittyvä ominaisuus. Tai vieläkin laajemmin: paitsi Melvilleen, myös kokonaiseen kulttuuriseen, sosiaaliseen ja poliittiseen kontekstiin ja sitä kautta 1800-luvun puolivälin Yhdysvaltoihin liittyvä ominaisuus. Deleuzen (2007, 118) sanoin: ”Tämä nimettömän isän- ja kuninkaanmurhaajan, nykyajan Odysseuksen (’olen Ei-kukaan’) etsintä läpäisee koko 1800-luvun: suuret metropolit ovat murskanneet ja tehneet konemaiseksi ihmisen, josta kuitenkin odotetaan syntyvän tulevaisuuden tai uuden maailman Ihmisen.” Deleuzen käsissä ”Bartleby”-novelli itsessään on muuttunut Rancièren (2003, 159) mukaan *väliseksi* tai *väyläksi*, jota kautta filosofi etenee näihin laajempiin kulttuurisiin, sosiaalisiin ja aatteellisiin konstellatioihin. Tässäkin tapauksessa Melvillen kertoma tarina ei kuitenkaan avaudu aikakauden representaatioksi, vaan pikemminkin sen merkitsemäksi ilmentymäksi. Sikäli kuin kertomus ei ole esimerkiksi aikakautensa representaatio ja sen suhde niin tekijään kuin aikakauteensakin on ilmaisullisessa jatkuvuudessa, on aiheellista kysyä, miten avoimesti ja esteettä ilmaisen liike voi tässä asetelmassa toteutua: seuraavatko Bartlebyn kohtaloa myös tulkinnat joutuessaan pysähtymään muurin juureen?

Muurit

Tilava valokuilu kulki rakennuksen päädyssä ylhäältä alas ja toimiston siitä päästä näki kuilun valkoisen seinän. Näkymää oli pakko pitää säyseänä, siinä ei ollut ’elämää’, josta maisemamallarit puhuvat. Toimiston toinen pää tarjosi ainakin vastakohtan, ellei mitään enempää. Sillä suunnalla ikkunoistani avautui esteetön näkymä mahtavan korkeaan tiiliseinään, joka oli mustunut vanhuuttaan ja pysyi ikuisesti varjossa. (Melville 1999a, 201.)

Melvillen kertomuksessa on useita muureja. Näkymät lakitoimiston ikkunoista avautuvat tiiliseiniin, toisessa päässä valkoiseen ja toisessa mustaan. Kertojan Hautakammioksi kutsuma vankila, jonne Bartleby lopulta päätyy, on ”egyptiläistyyppisten” paksujen muurien ympäröimä. Jopa vihreä sermi, jonka kertoja sijoittaa toimistoon itsensä ja Bartlebyn väliin, on omanlaisensa muuri. Bartlebyn kalpeat ja ilmeettömät kasvotkin ovat muuri: ”Bartlebyn kasvojen edessä olevan muurin valkoisuus on kaikkien muotojen ja mahdollisten maailmojen potentiaalisuus. Se on kasvottoman persoonattomuuden aamunkoi.” (Arsić 2007, 81.)

Jacques Rancièren omassa tavassa lukea Deleuzen lukutapaa toistuu eräs *avainkuva*, jonka monimerkityksisyyden kirjoittaja niin ikään mieltää kummalliseksi. Voimakas kuva, johon Rancièrè (2003, 161; vrt. Deleuze 2007, 136) viittaa, on irtokivistä koottu seinämuuri. Oireellisesti useiden kuvausten sarjasta Rancièrè poimi erilleen juuri tämän ja vielä lisäksi näkee sen silmätasolta ikään kuin jo valmiiksi *kuvana*, sekä edelleen sellaisena, jonka voisi hyvin kuvitella Deleuzen ”formulan” kuvaksi: ”Deleuzen laulama laulu kertoo vapautettujen sielujen laveasta valtatiestä. Mutta voimmeko välttyä vaikuttumasta siitä kuvasta, jonka hän antaa tästä ’prosessinomaisesta ja saaristomaisesta’ maailmasta veljellisten yksilöiden koostumuksena.” Ja johtopäätös on tällöin, että ”Bartlebyn naamion alta Deleuze avaa meille tovereiden avoimen tien, Isän laista vapautettujen iloisten moninaisuuksien mahtavan juopumuksen. Kyse on myös tietystä ’deleuzismin’ polusta, joka onkin kenties vain Deleuzen ajattelun ’aasian festivaali’. Mutta tämä tie pysähtyy ristiriitaan: irtokivistä koottuun muuriin, josta ei ole läpi käyminen.” (Rancièrè 2003, 164.)

Rancièrelle (2003, 162) tämä muuri on löysä (*délilé*) hahmo, ”joka tahtoo pois vastakohtapareista, mutta joka samalla kuitenkin tuo esiin ytimeensä kätkeytyvän vapauden ja riippuvuuden liiton, *esteettiseen ajattelutapaan sisältyvän ristiriidan äärimmäisen figuurin*” (kursivointi lisätty). Irtokivistä koottu muuri on molekulaarinen tulemisen ilmentymä siinä missä kiinni muurattu muuri

voisi olla symbolisen merkityksen molaarinen representaatio. Deleuze ei kuitenkaan halua pakottaa asetelmaa musta-valkoiseksi ja kaksijakoiseksi, vaan hänelle kyse on moninaisen (kivistä koostuvan) ja yhden (muuri) irtonaisesta muodostelmasta. Mutta miten, kysyy Rancière (2003, 162) ”sen koostumuksesta on tullut normi, joka representoi maailman veljellistä vapautta”? Myös Rancièren luennassa tämä muuri on paradoksi. Se on jotakin joka rajaa ja pysäyttää, mutta joka itsessään kuitenkin on irtonainen ja aukkoinen. Yhtäältä paradoksi on hyväksyttävä, mutta tärkeämpää on korostaa tämän kuvan yhteydessä kirjallisuudelle (ja yleensäkin taiteille – joiden ”välimiehenä” tässä tapauksessa toimii Bartleby itse sekä henkilöhahmona että kertomuksena) annettua roolia: tehdä uusia aukkoja olemassa olevaan representaation muuriin.

Rancièrea lukiessa – ja tämä koskee eritoten taiteiden alueita käsitteleviä tekstejä, kuten elokuvaan liittyvää *Film fables* (alk. 2001) tai visuaalista kulttuuria laajemmin käsittelevää *The Future of the Image* (alk. 2003) -teosta – pistää silmään toistuva tietyn sanan tai ilmaisumuodon käyttö: estää, vastustaa, torjua, turhautua, olla poikkiteloin (*contraire, thwart*). Samassa hengessä Rancière lukee (ja näkee) myös muurin jonakin, joka estää, vastustaa, torjuu ja on poikkiteloin tiellä niin, että eteneminen pakosta estyy. Tässä katsannossa Bartlebyn formula on verbaalinen muuri, joka estää etenemisen.

Kyseisen sanan johdannaisen (*thwarted*) voi kuitenkin löytää myös tavallaan lähempää ja syvempää – esimerkiksi Andrew Delbancon (2005) elämäkertateoksesta *Melville* ja nimenomaan kohdasta, jossa hän käsittelee tarinaa Bartlebystä:

Etsiessään syitä siihen epätoivoon, jonka hän oli tunnistanut Bartlebyn silmissä, lakimies-kertoja raportoi lyhyessä jälkipuheessaan oudosta huhusta. Sen mukaan Bartleby oli aiemmin työskennellyt toimistossa (the Dead Letter Office), jossa käsiteltiin vastaanottajaa löytämätöntä, palautettua postia. Siellä virkailijat lajittelevat ja varastoivat pinoittain kirjeitä, jotka syystä tai toisesta eivät koskaan tavoittaneet vastaanottajaansa. Tuollai-

nessa varastossa ne sitten keräävät pölyä ajan loppuun asti. Saattaa olla, että siemenen Bartleby-tarinaa varten kylvi Melvillen mieleen artikkeli 'Lakimiehen kertomus', joka ilmestyi maaliskuussa v. 1853 *New York Times* -sanomalehdessä. Tai jatkokertomus, joka oli ilmestynyt edellisen vuoden syyskuussa *Albany Register* -lehdessä ja joka käsitteli nimenomaan 'Kuolleiden kirjeiden toimistoa', missä 'suuria sinetöityjä säkkejä... pinotaan halleihin ja niissä on perille pääsemättömiä rakkaudenviestejä, hiuskiehkuroita, Daguerro-muotokuvia... arpalipukkeita, juna- ja laivalippuja, avaimia, timanttikoristeita', *kaikenlaisia todisteita hukatuista* [thwarted] *inhimillisistä unelmista*. (Delbanco 2005, 219–220; kursivointi lisätty.)

Rancièren (2003, 162) mukaan kysymys ”Mikä on tämä irtokivistä tehty muuri?” palauttaa meille toisenlaisen kysymyksen: ”Kuka on Deleuzen Bartleby?”. Onko hän veli, toveri, Kristus, Zarathustra, mies vailla ominaisuuksia, se EI-erityinen? Sen sijaan että Bartleby olisi Sanan ylösnousemus, hän itse asiassa tulee *kuolleiden kirjeiden/kirjaimien* toimistosta. Lakimies (eli Melvillen tarinan kertoja, johon Agamben omassa artikkelissaan toistuvasti viittaa termillä ”lain mies”) toteaa kertomuksessa tämän pikkutiedon kuitenkin huhupuheeksi. Yhtä kaikki kyseisestä toimistosta, joka on täynnä ”kaikenlaisia todisteita hukatuista inhimillisistä unelmista”, kuten Delbanco asian ilmaisee, tulee keskeinen paitsi Rancièren tulkinnalle myös Deleuzelle ja Agambenille. Eikö tästäkin näkökulmasta Deleuzen oletettu sankarikeskeisyys ole liioittelua? Toki luennassa korostuu sankarikin, mutta aina yhteydessä lain mieheen, toimistoon ja sen ikkunasta näkyviin tiilimuureihin.

Asetelma pakottaa kysymään, mikä oikeastaan on tämä muodonmuutokseen ajautuva toimisto. Voitaisiinko väittää, että yrityksissään kalastella immanenssin tasolla (maailmassa) tämä käsitteellinen henkilö (Bartleby) on saanut saalikseen pelkkiä ”todisteita hukatuista inhimillisistä unelmista” (joita Kuolleiden Kirjeiden Toimistossa seulotaan)? Tässä mielessä toimisto olisi eräänlainen elokuva-arkisto ainakin mikäli elokuvia ajateltaisiin – kuten

Rancière (2003, 147 passim.) kontekstinaan Gustave Flaubertin tuotanto – ”kirjallisen kinematografismin” näkökulmasta ahdetuina täyteen lukemattomia, merkityksettä yksityiskohtia. Ne kylläkin uiskentelevat immanenssin meressä, mutta ”merkityksellä raskautettuina” juuri siksi, että niistä on jäänyt tuo arkistoitava (valon selluloidiin tai musteen paperiin jättämä) jälki:

Joskus kalpea apulainen ottaa taitetun paperin sisältä sormuksen – sormi, johon se oli tarkoitettu, mätänee kenties jo haudassa, tai hän vetää esiin äkillisessä armeliaisuuden puuskassa lähetetyn setelin – se, jota seteli olisi auttanut, ei enää syö eikä näe nälkää, tai kirjeessä annetaan anteeksi niille, jotka heittivät henkensä epätoivoissaan, tai välitetään toivoa sellaisille, jotka kuolivat mitään toivomatta, tai kerrotaan hyviä uutisia ihmisille, jotka menehtyivät onnettomuuksien aiheuttamiin rasituksiin apua saamatta. Nämä kirjeet oli kirjoitettu viemään elämää eteenpäin, mutta jouduttivatkin kuolemaa. (Melville 1999a, 240.)

Deleuzen (2007, 123–124) silmissä Melvillen väri on valkoinen ja potentiaalisuuden alkupaikat voi löytää ”luonnottomasta liitosta”, ”hyperboreaaniselta” ja ”arktiselta alueelta” – ei ”luonnollisesta filiaatiosta”, lauhkealta vyöhykkeeltä, Mimesiksestä. Bartlebyn kasvojen valkea muuri (mielen tabula rasa, tyhjä taulu, valkokangas) on vailla mustia aukkojaan (musteisia kirjoitusmerkkejä, ajatuksia), tai, kun ne ilmestyvät, ne ovat pelkkiä kopioita, joita hänen toimistorutiininsa tuottaa. Se mitä sen sijaan *on* olemassa, on pelkkä puhtaan potentiaalisuuden moodi. Ja juuri siinä on muurin merkitys. Pikemmin kuin lävitse pääsemätön tai lävitse pääsemiseen yllyttävä *este* (kuten Rancière muurin lukee), se on puhtaan potentiaalisuuden paikka, ”kasvottoman persoonattomuuden aamunkoi”, kuten Arsić (2007, 81; vrt. myös Deleuze & Guattari 1987, 186–188) toteaa. Pikemmin kuin tämän potentiaalisuuden merkitsijä, päähenkilön formula ”Mieluummin en” on aineellisena operaationa iskusana.

Näin koostetulla koneella on yhtäältä tämä ”vahasta tehty kirjoitustaulu, johon mitään ei kirjoiteta” (Agamben 1999, 245). Sen ilmentymä on Bartleby valkoisena muurina tai tyhjänä paperiarkkina. Toisaalta sillä on minkä-tahansa-ajatusten ilmaistu kaaos. Tämän ulottuvuuden ilmentymä vastaavasti on Kuolleiden Kirjeiden Toimisto ikään kuin mustana aukkona, johon kaikki kirjaimet kuitenkin lopulta katoavat. Ilman tätä Toimistoa – olkoonkin, että se itse kertomuksessa on pelkkä huhu – Bartleby ei olisi sankari, ja vielä vähemmän symboli esivallan kuvallisten mallien ja kopioiden strategioita vastaan asettuville sissitaktikoille.

Konstellaatio

Deleuze paikantaa Bartlebyn kahteen konstellaatioon eli tähtikuvioon, kirjalliseen ja filosofiseen. Edellisessä hän on yhdessä Akaki Akakijevitšin (Nikolai Gogolin tarinasta ”Päällysviitta”), Bouvardin ja Pécuchet’n (Gustave Flaubertin samannimisestä kertomuksesta), Myškinin (Dostojevskin *Idiootista*) ja Kafkan virkamiesten kanssa – puhumattakaan niistä kirjailijoista ja heidän roolihenkilöistään, joista Vila-Matas teoksessaan kirjoittaa.¹⁵ Kenties tätäkin tärkeämpi porukka on tuo toinen, filosofinen konstellaatio, ja juuri siksi, että siinä Bartleby on lähes pakko nähdä Kuolleiden Kirjeiden Toimiston virkailijana. Sen lisäksi, että Rancière ei pidä Deleuzen mieltymyksestä nähdä amerikkalaisuus potentiaalisuutena, hänen voisi jopa väittää hieman valittelevan myös sitä, että Deleuzen lukutavassa Melvillen kertomuksesta tulee filosofinen traktaatti ja että tästä syystä sen *kirjalliset* arvot jäävät varjoon. Silti tulkitsija, jolle tämä filosofinen tähtikuvio on tässä käsitellystä kolmikosta kenties kaikkein tärkein, on juuri Giorgio Agamben.

Agambenille (1999, 243) tämänkin filosofisen konstellaation kirkkain tähti on tietysti Aristoteles, ”tuo luonnon kirjuri, joka kastoi kynänsä ajatteluun”. Tässä mieli on siis mustepullo ja ajattelu on mustetta kirjoitettujen sanojen (ajatusten) muodossa. Olkoon-

pa kyse mustepullostasta, tai suhteessa Aristoteleen historialliseen aikaan – kuten Agamben (1999, 245) toteaaakin – kirjoitustauluista, kirjoittaminen itsessään yhtä kaikki tekee arvoitukselliseksi ”moodin, jossa puhdas potentiaalisuus on olemassa”. Bartleby (kampi koneistossa) on tapa yrittää pitää pystyssä tällaista potentiaalisen olemassaolon muotoa, ja lakitoimisto (tai pyörä, josta kampi on yksi osa) on kuva sellaisesta maailmasta, jota Bartleby turhaan pakenee. Vai onko tuo ”pako” turhaa, turhautunutta, estettyä (*thwarted*)? Sillä eikö koko tämä episodi lopulta tyystin muutakin toimiston työntekijöistä juuri ”lain miehen”, tarinan kertojan?

Vaikuttaa siltä, että Rancière kuulee Deleuzen lukutavassa tiettyntyyppisen pessimistisen tai ainakin melankolisen alavireen.¹⁶ Muutosta ja tulemistä koskevan kysymyksen tietysti voi ymmärtää myös optimistisena:

Tämä on se filosofinen konstellatio, johon kirjuri Bartleby lukeutuu. Kirjurina, joka on lopettanut kirjoittamisen, Bartleby on juuri sellainen ’Ei-minkään’ (*No-thing*) äärimmäinen hahmo, josta kaikki luovuus kumpuaa. Ja kuitenkin samalla kertaa hänessä muotoutuu tuo kaikkein paikantumattomin Mitättömyyden vastustus puhtaana ja ehdottomana potentiaalisuutena. Kirjurista on tullut kirjoitustaulu eikä hän enää muuta olekaan kuin tämä valkoinen arkkinsa. (Agamben 1999, 253–254.)

Samaan viittaa Arsić (2007, 52) todetessaan, että ”kirjoittamisen lopettaminen avaa polun merkittömään erämaahan”. Potentiaalisuus ei siis ole jokin asia tai edes kuva, symboli tai embleemi. Pikemminkin se on ”siunattu tila” Olemisen ja Olemattomuuden välissä, ja sellaisena formula itsessään vastustaa tahtoa (tarinaa) ja välttämättömyyttä (symbolia).

Agambenin (1999, 260) mukaan Bartleby on viestintuoja, mutta mikä on se viesti, jota hän on tuomassa, mutta jota hän itse ei tunne? Onko niin, että muuri, josta Rancière puhuu paljon, viitataan juuri tähän tilaan Olemisen ja Olemattomuuden välissä? Ja että ainoa keino tulla tutuksi sen kanssa on koskettaa ja kokea se

juuri siten kuin ”lain mies” itse tarinassa tekee? Joka tapauksessa muurista on tällöinkin hankalaa tehdä lävitse pääsemätöntä väli-tilaa, pikemminkin päinvastoin. Ajatuskoe, jonka Melville Bartlebyn avulla tekee, ei koettele pelkästään totuutta vaan olemassaoloa ylipäätään. Kuvatun matkan valtavuus vertautuu helposti siihen rakenteelliseen muutokseen, jonka muodossa meressä viihtyvistä liskosta kehittyi ilmassa lentävä lintu. Tässä mielessä formula koskee myös – tosin vahvalla muutoksella maustettuna – jatkuvuutta ja sattumaa, epävarmuutta ja mahdollisuutta, siis kontingenssia.

Rancière lukemassa Deleuzeä on kuin Melvillen tarinan lakimies yrittämässä *ymmärtää* Bartlebyä. Ja kuten jo sanottu, myös hän yrittää selityksissään hyödyntää Kuolleiden Kirjeiden Toimistoa koskevaa anekdoottia. Lakimiehelle Bartlebyn kokemusten tuossa toimistossa on täytynyt sysätä tämä ”umpikujan toivotto-muuteen” (Agamben 1999, 261). Hän kuvittelee, miten Bartlebyn on joskus täytynyt poimia esiin paperien käänteistä esimerkiksi sormuksia. Sitten hän pohtii, että kenties Bartleby ajatteli sitä (nyt jo jossakin haudassa maatuva) sormea, jolle tuo sormus oli tarkoitettu. Agamben (1999, 269) jatkaa: ”Lain miehen mukaan Bartlebyn siekailematon käytös ja hänen mielipuolinen sanontansa voidaan tulkita patologisen irrallisuuden äärimmäisenä asteena.” Tämä muistuttaa tapaa, jolla Rancière korostaa Deleuzen artikkelin luonnetta paitsi yhtenä hänen viimeisimmistä julkaistuista teksteistään, myös yhtenä hänen melankolisimmistaan. Tällainen tulkinta kuitenkin kokonaan sivuuttaa – tai ainakin tulkitsee oudosti – kysymyksen kuolleiden kirjeiden/kirjaimien ja Bartlebyn toistuvan repliikin välisestä suhteesta. Perille pääsemättömät kirjeet ovat sellaisten iloisten tapahtumien merkkejä, jotka olisivat voineet toteutua ja niitä voi täydellä syyllä pitää potentiaalisuuden ”aineellisina operaatioina”, toteutumina – pikemmin kuin esityksinä jostakin poissa olevasta tai jonkin poissa olevan symboleina.

Bartlebyn ja Toimiston välinen suhde on analoginen edellä esillä olleeseen sormen ja sormuksen väliseen suhteeseen. Väittää, että Deleuze (yli)korostaa sankarin merkitystä on yhtä kuin väittää,

että hän keskittyy kirjoittamaan haudassa mätänevästä sormesta, tai toisin sanoen, että hänelle sormukset ovat haudattujen sormien symboleja. Ja että kaiken lisäksi niitä olisi luettava surun, kaipauksen ja menetyksen symboleina. Agambenin (1999, 271) omassa tulkinnassa korostuu kuitenkin toinen vaihtoehto: ”Tästä syystä, lopultakin, muurein rajattu sisäpiha ei ole surullinen paikka. Siellä on taivas ja ruohoa. Ja siellä oleva olento tietää aivan hyvin, ’missä se oikeasti on.’”

Ilmaisu

Kuten Claire Colebrook (2005, 93) toteaa, ilmaisun (*expression*) käsite kytkeytyy välittömästi Deleuzen ajattelussa itse käsitteen (*concept*) käsitteeseen. Tätä kautta ilmaisun yhteyteen voi hyvin paikantaa joukon käsitteellisiä ”seuralaisia” kuten ilmaantuminen, ilmentyminen, ilmentymä. Ilmaisullisena käsite on perimmältään kuvaus liikkeen ja potentiaalisuuden ilmentymälle. Ilmaisun luomiseen sidottuna tapahtumana ei enempää eikä vähempää kuin ”elämän voimaa laskostaa itseään auki eri tavoin”. Ilmenemisen lisäksi ilmaisun oheen kuuluu intensiivisyys, jonka teho riippuu kyvystä korostaa suhteellisuutta ja tätä kautta yllyttää ajattelemaan laajemmin ja vapautuneemmin: ”Olio ei ole enempää kuin ilmaisunsa, kykynsä toimia. Maailma ei ole jokin kohde, joka voitaisiin tuntea, havaita ja representoida. Se on pikemminkin laskostuvien voimien taso, jossa elämän erilaiset potentiaalisuudet ilmenevät tai laskostuvat auki.” (Colebrook 2005, 94.) Tämän ”määrittelyn” kautta käy hyvin ilmi laajempi käsitteellinen ryhmä, johon kuuluvat olennaisena suuntana ilmaisun, ilmentymisen ja intensiteetin ohella myös laskoksen (*fold, le pli*) ja edelleen tyylin käsitteet.

Kerimällä asetelma yhteen niiden (Agambenin, Deleuzen ja Rancièren esittämien) kommentaarien kanssa, joita edellä on käsitelty, Bartlebyn hahmon suhde tiilimuuriin voitaisiin määrittellä

analogiseksi ilmaisuuden ja representaation väliselle suhteelle. Bartleby on sellaisen voiman sekä ilmaisu että ilmentymä, joka laskostaa auki paitsi tarinan kertojan, lakimiehen myös muiden asianosaisten elämää *jähmettäneen* rakennelman. Toistuvana merkitsijänä tuon voiman intensiteetistä on Bartlebyn formula ”Mieluummin en”. Muuri – ja tässä tapauksessa nimenomaan tiilistä muuratusta muodossaan, paikalle ja paikkaan jähmetettyä – puolestaan toimii merkitsijänä samalle asetelmalle nähtynä representaation kannalta: se ei kuvaa enempää kuin sisään suljettua ja sulkeutunutta, ja siinä mielessä kuollutta tai ainakin sellaiseksi tuomittua olemassaolon muotoa. Muuri ei kuitenkaan ole ulkopuolella (vankilan pihalla) oleva sisäpuolen (Bartlebyn ”minuus”) representaatio, vaan Bartlebyn formulan esineistynyt laskos. Siinä missä ”Mieluummin en” on tuon laskoksen audio, muuri on sen visio. Tässä suhteessa se ei olekaan vähempää kuin kokonainen olemassa olemisen tyyli – eikä ihme, onhan Melvillen kertomuksen alaotsikkokin ”Tarina Wall Streetiltä” eli ”Muurikadulta”.

Sitä mukaa kun ilmaisuuden käsitteestä tulee keskeinen myös niille tarkasteluille, joissa Deleuze omassa tuotannossaan keskittyy taiteisiin, se saa samalla vahvemmin muutokseen, tulemiseen, usein peräti vapautumiseen, liittyvän korostuksen. Toki tätä korostusta voisi pitää Rancièren tapaan jonkinlaisena utopiana – etenkin, jos tuon vapautumisen mieltää myös sosiaalisena ja poliittisena mahdollisuutena. Ehkä se on tässä yhteydessä kuitenkin liikaa vaadittu. Agambenin tapaan tuon vapautumisen voi ymmärtää hieman toisin, *potentiaalisuutta* koskevana asiana. Ilmaisusta tulee tässä tarkastelussa, kuten Gregg Lambert (2006, 45) sitä kutsuu, ”modifikaation prosessi”. Mielen, tajun, ymmärryksen, käsittämisen (*sens*) tapahtuma (*événement*) on ”tuo jokin”, joka ei ole kiinni sen enempää oliossa, asiassa, ruumiissa, mutta ei myöskään lausumassa, propositiossa tai merkissä, vaan jää niiden väliin. Deleuzen filosofiassa tähän viittaa muotoilu ”jokin = x”. Tuo ”jokin liukene-maton” on tajuna ja ennen muuta *ilmaisuna* kehon ja kielen, eleen ja merkin välissä. Yhtäältä keho (eleenä) ja toisaalta kieli (puheena)

ovat tuon tajuna ymmärretyn ilmaisuuden (kahdet) kasvot. Bartlebyn ele – seisaalleen jähmettyneenä tuijottamassa elotonta tiilimuuria – ja puhe (”Mieluummin en”) ovat tuon tajun audio-visuaalinen ilmentymä-ilmaisuus.

Lambert (2006, 47) kutsuu tätä välissä olevaa myös ekstraolioksi, jonka potentiaalinen vaikutus riippuu toistosta: ”Poetinen tapahtuma voi olla singulaarinen vain toisteisuudessaan ja niissä erilaisissa toistoissa, jotka latautuvat uusiutuvalla affektilla [-].” Lambertin käyttämä esimerkki onkin juuri tässä yhteydessä kukapa muu kuin Bartleby: “[...] ’Mieluummin en’ on merkki, joka näyttää Bartlebyn [sic!] itsessään ja itsenään.” Se on singulaarisuus, jolla on ilmaisullinen viittaussuhde, mutta vain itseensä. Siihen sisältyvä olennainen elementti, sana mieluummin (*prefer*) muotoutuu viruksenkaltaiseksi ”kieliolioksi”, joka tunkeutuu ympäristöön ja alkaa saastuttaa myös muiden puhetta ja sitä kautta heidän tapaansa ilmaista ajatuksiaan, ajatella ja viimein ylipäätään olla olemassa. Tähän pohjautuvaa toimintatapaa Deleuze (2007, 116–117) nimittää ”preferenssin logiikaksi”.

Brian Massumi (2002, xxiii) kirjoittaa eleen ja ilmaisuuden yhteydestä yleensä: ”Sikäli kuin kieliopillinen ja verbaalinen ilmaisuus on ikään kuin ontogeneettinen huuto, eleenä ilmenevä epätyypillinen ilmaisuus on sen tanssipari.” Siinä ei tule merkityksi sen enempää jokin erityinen, persoonallinen kuin yleinenkään – kuten esimerkiksi oikeuslaitos, kirjuri, tai Yhdysvallat – vaan jokin *singulaarinen*, joka aina erityisellä tavallaan tuo ilmi ”absurdin” (tai lievemmin sanottuna, kuvittelun, epätoden) monin tavoin tuottoisan voiman ja kyvykkyyden, potentiaalisuuden. Ilmaisuihin ei tule absurdeja, kuviteltuja ja epätosia siksi, että ne tuottavat jotakin merkityksen kannalta liiallista, ylimääräistä ja yletöntä, vaan siksi että se minkä ne tuottavat, on potentiaalisesti liikaa. (Massumi 2002, xxviii.)

Muurin ongelmalla on roolinsa myös Tom Conleyn osuvasti otsikoidussa artikkelissa ”I and My Deleuze”, joka käsittelee erästä toista Melvillen novellia, ”I and my Chimney” vuodelta 1856. Conleyn (2000, 270) mukaan tämä Melvillen teksti muistuttaa

Bartleby-tarinaa ainakin siinä mielessä, että myös se ”on tutkielma sisään muurautumisesta tai seinin suljettuun tilaan sulkeutumisen kokemuksesta”. Ja kuten Conley (2000, 278) myöhemmin tekstissään toteaa, muurin kuva (tavalla, jota Rancière tuntuu erityisesti korostavan) ponnahtaa esiin lähes täsmälleen samanlaisessa muodossa, kuin missä Deleuze (2007, 94) kirjoittaa toisaalla Walt Whitmanista: ”Maailma heterogeenisten osien kokoelmana: ääretön tilkkutäkki tai päättymätön kuivakivestä tehty muuri (sementoitu seinä tai palapelin palat muodostaisivat uudelleen totaliteetin).”

Merkitsijän valkoinen muuri on lävistettävä ja subjektiviteetin musta aukko on jätettävä taakse. Muurin problematiikka tuntuisi kiteytyvän kahteen vaihtoehtoon: tuleeko Bartlebystä tämän teon (käydä läpi) mahdottomuuden ruumiillistuma (kuten Rancière tuntuisi ehdottavan), vai onko hän itse asiassa juuri se viestintuoja, välikäsi, väline ja medium, jonka kautta ja avulla tulemisen viesti tarttuu myös muihin (kuten Deleuze pohtii)?¹⁷ Tässä mielessä Bartleby voisi olla sellaisen energian kuviteltu ruumiillistuma, josta Deleuze ja Guattari (1987, 356) kirjoittavat Heinrich von Kleistin yhteydessä teoksessaan *Mille plateaux* seuraavasti: ”Affektit läpäisevät ruumiin kuin nuolet, ne ovat sodan aseita.” Kertojan kuvaus viimeisestä tapaamisesta Bartlebyn kanssa on myös tämän muunnelma:

Näin riutuneen Bartlebyn makaavan kyljellään, oudossa sykkyrässä, polvet kohti leukaa, pää kylmillä kivillä. Hän makasi siinä aivan liikkumatta. Pysähdyin, sitten jatkoin lähelle, kumarruin hänen ylleen ja näin että sameat silmät olivat auki – muutoin hän näytti nukkuvan sikeästi. Jokin sai minut koskettamaan häntä. Tunnustelin kättä, ja samassa kihelmöivät väritykset kulivat pitkin käsivarttani ja selkäpiitäni jalkoihin asti. (Melvillen (1999a, 239.)

Ilmaisu on, kuten Massumi (2002, xxii) tiivistää, ”tensiiliä” (*tensile*), jännitteistä ja venyvää, sellaisenaan luovaa ja emergenttiä,

laajenevaa ja laajentavaa. Ilmaisuu koskee aina *subdettä*, ei subjektiä – kuin ehkä korkeintaan subjektivaation prosessissa (Massumi 2002, xxiv). Ilmaisun momentum (sen liikkumis- ja liikuttamiskyvyn määrä) sisältää näin ollen myös oman etiikkansa. Ilmaisun orkestroija on omanlaisensa abstrakti kone: ”Subjektiviteetin tuotanto – kuten Guattari sen määritteli – on ilmaisun momentumin itse-tuotantoa” (Massumi 2002, xxiv); siis yritystä vaikuttaa vahvistavasti siihen potentiaalisuuteen, joka koskee ilmaisun emergenssiä, siihen sisältyvää ilmentymisen energiaa. Tätä voitaisiin kutsua myös ilmaisun affirmoimiseksi, myötäsukaiseksi vahvistamiseksi. Yksi tapa ymmärtää ilmaisun affirmaatiota on tarkastella elokuvia sellaisina Melvillen novellin adaptaatioina, joissa myötäsukaisesti tuotetaan sen potentiaalisuuteen kiinnittyviä liikeratoja.



Bartleby (Crispin Glover, oik.) ja lakimies (David Paymer) Jonathan Parkerin elokuvassa Bartleby (2001).

Elokuvat

Melvillen kirjoittama tarina on tarina suhteesta, jolla on kaikki edellä kuvatut tapahtumaan, singulaarisuuteen ja ilmaisuun liittyvät piirteet. Keskeinen (mutta ei ainoa) ulottuvuus tuossa suhteessa on kertojan eli lain miehen ja Bartlebyn välillä. Elokuvasaan *Bartleby* (2001) Jonathan Parker on lukenut Melvillen tarinan

ikään kuin tätä kaksijakoisuutta entisestäänkin korostaen – jopa (etenkin elokuvan loppupuolella) niin, että sen suhteen voitaisiin oikeutetusti väittää sankariksi pikemminkin juuri lakimestä eikä enää Bartlebyn hahmoa. Myös Juha Koiranen, Melvillen novellia mukailevassa kotimaisessa tv-elokuvassaan *Partanen* (2003), on siirtänyt painopisteen juuri tähän hahmoon. Koirasen elokuvassa hän on pienen koneistusyrityksen omistaja. Myös Moilasan (joka on Koirasen elokuvan Bartleby-hahmo) ilmestyminen Partasen elämään vaikuttaa siihen voimakkaasti.

Parkerin elokuvassa tapahtumapaikkana on lähinnä lakitoimisto, kun taas *Partasessa* sekä koneistamo että kenties vieläkin keskeisemmin sen omistajan, Partasen, kotitalo. Tässä asetelmassa onkin kuvaavaa, että Partanen asuu nimenomaan tiilitalossa. Koirasen elokuvan surumielinen alaviitehän on, että Partaselle elämästä on muotoutunut eräänlainen toistuvien rutiinien säätelemä pehmeä vankila. Pakotien ”pakottavuuden” tuovat sitten omilla tavoillaan ilmi (eli ilmaisevat) Partasen kotoa (ja lopulta aina Amerikkaan asti) pois muuttavat vaimo ja poika. Heissä olioistuu Partasen sfäärissä läsnä ollut, mutta siitä poistuva elementti. Moilasan hahmossa puolestaan olioistuu sama ”pakottava” energia, mutta tällä kertaa läsnä olevaksi saapuvan elementin muodossa: “[–] muuttuminen affektoi muotoa tuottavat voimat pikemmin kuin toteutetut muodot” (Massumi 2002, xvii). Melvillen tarinassa sen voimakkuutta voi arvioida lain miehen kertoman perusteella. Mielenkiintoista on, että niin Parkerin kuin Koirasenkin elokuvamukaelmissa tuosta voimasta ja sen seurannaisvaikutuksista itse asiassa tulee elokuvien keskeinen teema. Molemmissa tapauksissa – niin Parkerin elokuvan lakitoimiston johtaja kuin Koirasen konepajan omistajakin – ovat tarinoiden päättyessä kumpikin omille pakoviivoilleen (*ligne de fuite*) sysättyjä hahmoja. Ehkä kyse ei ole kuitenkaan siitä, etteikö elokuva omine välineineen kykenisi käsittelemään ja tuomaan esiin ilmaisun tajua potentiaalisuutena tai virtuaalisuutena. Pikemminkin kyse voi olla vain siitä, missä kohtaa – virtuaalisen aktualisoitumista – elokuva kulloinkin lopetetaan.

Koirasen elokuvan lopussa verstaansa jo myynyt omistaja Partanen ja Moilanen istuvat penkillä ympäristössä, joka vaikuttaa jonkinlaisen laitoksen sisäpihalta. Edessä on korkea, muurattu tiiliseinä, jota parivaljakko jää katselemaan. Vastaava asetelma – Bartleby ja muuri – löytyy myös Parkerin elokuvasta. Melvillen tarinassa muuriin viitataan usein juuri Bartlebyn yhteydessä. Se, että Bartleby ei vaikuta väsyvän tuijottamasta sitä toimistohuoneen ikkunasta, on lakimiehelle vain yksi todiste lisää hahmon äärimmäisestä omituisuudesta. Useissa yhteyksissä, mainitessaan Bartlebyn vaipuneen elottoman seinämuurin herättämiin haaveisiin kertoja ilmaisee asian näillä samoilla sanoilla ikään kuin haluten korostaa juuri muurin elottomuutta. Oikeastaan tämä käy suoraan ilmi jo tarinan alkupuolella, kun lakimies kuvailee työskentely-ympäristöään vihjaten tiilimuuriin nimenomaan elämän vastakohtana. Tämän muurin paikan ottaa sitten tarinan lopussa vankilanmuuri, jonka juureen Melvillen kertomuksessa Bartleby käpertyy. Myös teema itsessään jatkuu vielä kertojan jälkikommentissa. Se koskee huhua, jonka mukaan Bartleby olisi ollut aiemmin työntekijänä Kuolleiden Kirjeiden Toimistossa.

Parkerin elokuvan jakso, joka tapahtuu Bartlebyn kuoleman jälkeen, tuo myös muutosta korostavan painatuksen hyvin esille. Osuvalla tavalla elokuva tuo konkreettisesti juuri tähän yhteyteen myös edellä käsitellyn ”kuolleen kirjeen” teeman. Ironista on, että tuon kuolleen kirjeen on kirjoittanut tässä tapauksessa lakimies itse ja että sen sisältö on suositus (*reference*), jonka tämä on kirjoittanut avuksi Bartlebyn yrityksille löytää uusi työpaikka. Lakimies poimii tämän avaamattoman ja käyttämättömän suosituskirjeen kuolleen löytyneen Bartlebyn puvun povitaskusta. Vaikka lakimies juuri tässä kohtaa toistaakin novellin päätösrepliikin (”Ah, Bartleby! Ah, humanity!”), elokuva ei vielä lopu. Tästä hetkestä eteenpäin lakimiehestä tulee ikään kuin ”Herman Melville” siinä mielessä, että hän alkaa kirjoittaa Bartlebyn tarinaa kirjaksi. Lakimiehen ”tuleminen-Melvilleksi” on kuitenkin tietysti vain välivaihe häntä koskevassa, vääjäämättömässä ”tuleminen-Bartlebyksi”

-prosessissa. Saatuaan tekstin valmiiksi lakimies käy neuvotteluja vastahankaisen ja lopulta yhteistyöstä kokonaan kieltäytyvän kustantajan kanssa, jonka mielestä kyseisellä tarinalla ei tietenkään olisi minkäänlaisia kaupallisen menestymisen mahdollisuuksia. Itsepintaiseen lakimieheen lopulta tuskastuva kustantaja vaatii tätä poistumaan toimistostaan, mutta saakin vastaansa järkähtämättömän toteamuksen: ”Mieluummin en!” – joka elokuvan lopussa jää ikään kuin itsenäiseksi ääni-olioksi muuttuneena kaikuna kiertämään tapahtumaympäristön yläpuolelle.



*Parkerin Bartleby-elokuvan loppukuva: maisema, jossa
"I would prefer not to" kaikuna vaeltaa.*

Yhteenvetoja

Branka Arsićin (2007, 155–165) teoksen nimessä oleva ½ viittaa kirjan loppulukuun, jossa Bartleby määrittää yhteydessä pilven käsitteeseen. Melvillen tarinan maailma, painava, suljettu ja hämärä tila,¹⁸ rakentuu kaiken aikaa tavallaan suhteessa vastakohtaansa, avoimeen ja keveään taivaaseen ja valoon. Tässä luennassa laiha ja hiljainen Bartleby on lähes olematon ja muodoton pilvi, jollaisia William Turner maalasi 1800-luvun puolivälissä Englannissa: ”Melville ei lakannut ihastelemasta Turnerin pilvien ’muo-

dottomuutta'. Nekin herättivät tunteen, jota oli mahdotonta representoida sen enempää piirroksin kuin käsitteinkään, sen enempää luokitteluin kuin kuvauksinkaan." (Arsić 2007, 164.) Bartleby on pilvi (Arsić), "meidän kaikkien veli" (Deleuze 2007, 142), poika, jonka pitäisi käydä isän kimppeeseen (Rancière) ja kirje (*epistolē*), joka aina uudelleen palaa elämän kiertokulkuun ja takaisin Kuolneiden Kirjeiden Toimistoon (Agamben). Bartleby on meri, johon lain mies sukeltaa ja palattuaan pintaan huokaa verestävin silmin: "Voi ihmiskunta!"¹⁹

Juristin huudahdus kertomuksen lopussa osoittaa, miten tarinassa tapahtuu muutos jostakin, jossa ei ole mitään "inhimillistä", kuten lain mies Bartlebya luonnehtii tämän kieltäytyttyä ensimmäistä kertaa, peräti "ihmiskunnan" tai "ihmisyyden" edustajaksi. Erityistä on tapa, jolla Melville tämän muutoksen ei-inhimillisestä automaattista ihmismäisyyden ruumiillistumaksi kertojan asenteessa toteuttaa ja toteaa. Sitä eivät perusta mitkään järkisyyt vaan usko siihen, että yksinkertainen periaate tyyliin "rakasta lähimmäistäsi niin kuin itseäsi" riittää. Mutta kenties juuri tämä on – kuten Arsic (2007, 54–67) ja De Boever (2006, 150) tahoillaan ovat pohtineet – kaikkein typerin valinta, sillä Bartlebyhan kuuluu ei niihin joilla on tai ei ole oikeuksia vaan niihin jotka ovat nimenomaan ilman ei-oikeuksia. Agambenin hahmottelussa tällainen hahmo on inoperatiivisuuden (*inoperosità*), toiminnan tai toimimattomuuden arvioinnista kieltäytymisen ruumiillistuma ja juuri tässä mielessä tulevan yhteisöllisyyden mallikappale:

Teollisuusmaat joutuvatkin kohtaamaan *joukon pysyvästi maassa oleskelevia ei-kansalaisia*, jotka eivät voi eivätkä halua tulla kansalaisiksi eivätkä palautetuiksi kotimaahansa. Näillä ei-kansalaisilla on usein jokin alkuperäinen kansalaisuus, mutta sikäli kuin he ovat mieluummin käyttämättä oman valtionsa suojaa, he ovat kuten pakolaiset, 'tosiasiallisesti kansalaisuudettomien' asemassa. (Agamben 2001, 25–26.)

Tällaisten, jotka eivät ole ei-kansalaisia, näkyvin teko – kuten Agamben korostaa – on olla *mieluummin* käyttämättä valtion ja lain tarjoamaa suojaa. Jos asenteella ylipäätään on edustajansa, pikemmin kuin Bartleby, se on tuo muotoilu itse.



Partanen (Risto Tuorila) ja Moilanen (Marko Tiusa-nen) Pakolaiskeskuksen muurien suojissa Juha Koirasen Partanen-elokuvan (2003) loppukohtauksessa.

Viitteet

¹ Melvillen novellista on olemassa ainakin kolme erilaista suomennosta: Seppo Virtasen suomennos Jarl Hellemanin toimittamassa kokoelmassa *Amerikkalaisia kertojia* (Melville 1959), Antero Tiusasnen suomennos Melvillen novellivalikoimassa *Lumotut saaret ja muita kertomuksia* (Melville 1999a) sekä Juhani Lindholmin suomennos teoksessa *Bartleby* (Melville 1999b).

² Ks. Bogue 2013, 303–310.

³ Ranciè-re-lainaus on artikkelista ”Deleuze, Bartleby, and the Literary Formula”, joka päättää Ranciè-ren teoksen *La chair des mots* (”Sanojen liha”, 1998). Kyseinen teksti on Ranciè-ren kommentaari Gilles Deleuzen (2007, 109–142) artikkeliin ”Bartleby, tai muotoilu”, joka ilmestyi Deleuzen taidekriittikköjä sisältävässä kokoelmassa *Critique et clinique* (1993). Kolmas

kokoamaani keskusteluun osallistuva filosofinen teksti, ”Bartleby, or On Contingency” on Giorgio Agambenin (1999, 243–271) *Potentialities* (alk. 1993) -kokoelman viimeinen artikkeli. Kutakin tekstiä voisi tietysti käsitellä laveasti myös sinällään, mutta tässä yhteydessä kerään ne keskusteluksi lähinnä vain yhden teeman eli representaation problematiikan ympärille.

⁴ Jonathan Parkerin ohjaama *Bartleby* (2001) ja Juha Koirasen ohjaama *Partanen* (2003).

⁵ Edellä mainituissa suomennoksissa Bartlebyn repliikin *I would prefer not to* muotoilut vaihtelevat. Virtanen kääntää sen ”En oikein kernaasti”, Tiusanen kääntää ”Mieluummin en” ja Lindholm ”Mieluiten en”. Nojautun tässä Tiusasen muotoiluun (toisin kuin esimerkiksi Pia Sivenius, joka on kääntänyt Deleuzen artikkelin suomeksi ja joka tukeutuu Lindholmin käännökseen). Formulan muotoilu äärimmäisyyttä välttämällä on mielestäni oikea vaihtoehto ainakin silloin kun halutaan korostaa Bartlebyn hahmon kytköstä avoimuuteen, tulemiseen ja potentiaalisuuteen.

⁶ Vastaavalla tavalla kielen materiaalisuutta on korostanut Tom Cohen (1994), joka myös kutsuu tällaista painotusta korostavaa tutkimusotetta ”post-humanistiseksi”.

⁷ Käsitteen merkitysten ja käytön yhteyksistä laajemmin ks. Deleuze & Guattari 1987, 260–265.

⁸ Itse asiassa tekijät antavat yhtymäkohdalle suorat viittaukset kirjoittaessaan useammassakin yhteydessä: ”Melville sanoi, että romaani voi sisältää vaikka miten monta mielenkiintoista henkilöä, mutta vain yhden alkuperäisen Hahmon (*figure Original*) – kuten kapteeni Ahabin tai Bartlebyn – joka on kuin maailmankaikkeuden tähdistön ainutkertainen aurinko, kuin asioiden alku tai majakka, joka paljastaa varjoihin kätkeytyneen kaikkeuden” (Deleuze & Guattari 1993, 72); ”Melville sanoi, että suuren romaanihenkilön tulee olla alkuperäinen ja ainutkertainen, ja aivan sama pätee käsitteelliseen henkilöön” (Deleuze & Guattari 1993, 89). Korostetut luonnehdinnat (*un Original, un Unique*) pätevät yhtä hyvin niin Bartlebyn kuin käsitteellisen henkilönkin suhteen ja Vila-Matasin (2007, 9) teos onkin tavallaan kartoitus tällaisen ”henkilön” historiasta: ”Sen jälkeen en ole erään trauman takia, josta kerron myöhemmin, kirjoittanut mitään, luovuin kirjoittamisesta kokonaan ja minusta tuli bartleby, mistä johtuukin kauan sitten alkanut kiinnostukseni heikäläisiin.”

⁹ Deleuzen keskustelu ”Les intercesseurs” Antoine Dulauren ja Claire Parnet’n kanssa on suomennettu otsikolla ”Välimiehet” teoksessa Deleuze 2005 (99–117).

¹⁰ ”On saatava kiinni joku toinen, joka on tarinoimassa, ’itse tarinoinnin teossa’. Näin kahdesta tai useammasta muodostuu vähemmistön puhetta. Tässä löydämme bergsonilaisen fabuloinnin funktion... Ihmisten nappaminen itse teosta tarinoimasta tarkoittaa kansan muodostumisen liikkeen ymmärtämistä.” (Deleuze 2005, 105). Fabuloinnin käsitteestä laajemmin tässä yhteydessä ks. Bogue 2006.

¹¹ Välimiehenään käsitteellinen henkilö filosofi ”sukeltaa” käsitettä työssänsä immanenssin mereen, palatakseen sieltä ja sen merkitsemänä verestävin silmin: ”Filosofi kulkee aina immanenssin tason horisonttiin asti ja palaa henkiset silmät punaisina” (Deleuze & Guattari 1993, 50). Ralph Waldo Emersonin yhteydessä Melville itse käyttää aivan samaa metaforaa kuvatessaan syvyyksistä verestävin silmin palaavia ”ajatus-sukeltajia” (Arsić 2007, 104). Metaforaan viittaa myös Rancière (2003, 163).

¹² Deleuze viitanee tässä esimerkiksi René Girardin (2004) tunnetuksi tekemään tulkintaan väkivallan ja mimeettisen kilpailun välisestä yhteydestä.

¹³ Tom Conley (2000, 264) nimittää tätä ”JA-metodiksi”.

¹⁴ Tosin symbolinkin käsite on tässä sillä tavalla venyvä, että oikeammin pitäisi puhua ilmaisusta. Palaan tähän ilmaisun problematiikkaan myöhemmin tässä artikkelissa.

¹⁵ Gary Smithin toimittamassa *Benjamin*-kirjassa on Richard Sieburthin kirjoittama artikkeli ”Benjamin the Scrivener”, jossa kirjoittaja viittaa Flaubertin kirjaan (ei kuitenkaan Melvillen novelliin, jos kohta otsikoinnin samankaltaisuus paljastaa yhteyden aika ilmeisesti): ideana on väite, että Benjaminin *Das Passagen-Werk* -projektissa on kopioimisen kannalta jotakin samantyyppistä pakonomaisuutta kuin Flaubertin romaanin sankareiden suhteessa ympäröivään maailmaan. Sieburth (1989, 13–14, 16) kiinnittää erityistä huomiota siihen miniatyyri-käsialaan, jolla Benjamin kopioi lukemattomia sitaatteja ”kulutuksen esihistoriallista maisemaa” kuvaavaan teokseensa.

¹⁶ Myös Arsic (2007, 33–52) on tunnistanut kertomukseen kätkeytyvän melankolisuuden, jota hän on pohtinut kokonaisen luvun verran lähtökohdanaan lakitoimiston ilmapiiri. Selvimmin piirre käy ilmi kuvatun arkkitehtuurin muodossa: moderni toimistoista, virastoista ja laitoksista koostuva kaupunki on ”monumentaalisten hautojen” arkkitehtuuria (s. 47).

¹⁷ Myös Branka Arsic (2007) tulkitsee Bartlebyn pikemminkin ”tartuttajana” kuin kyvyttömyyden representaationa.

¹⁸ Arsić (2007, 4; 156) antaa tuolle suljetulle tilalle myös viitepisteet: Platonin luola ja camera obscura.

¹⁹ Melville (2007, 39) kirjoittaa ”Ah, humanity!”, joka oikeastaan tarkoittaa ihmisyyttä – kuten Deleuze (2007, 128) on korostanutkin: ”[-] juristi päättää tarinansa sanoihin ’Oi, Bartleby! Oi, ihmisyy!’; jotka eivät merkitse yhteyttä vaan päinvastoin vaihtoehtoa, jossa hänen on pitänyt luopua Bartlebystä ja valita liian inhimillinen laki.”

Lähteet

Novelli

Melville, Herman 2007: *Bartleby the Scrivener and Benito Cereno*. Foreword by Patrick McGrath. London: Hesperus Classics (alk. 1853).

Elokuvat

Bartleby. Ohjaus: Jonathan Parker. Käsikirjoitus ja tuotanto: Jonathan Parker ja Catherine DiNapoli. Musiikki: Seth Asarnow, Jonathan Parker. Kuvaus: Wah Ho Chan. Leikkaus: Rick LeCompte. Puvustus: Morgan Newson. Rooleissa: David Paymer (lakimies), Crispin Glover (Bartleby), Glenne Headley (Vivian), Maury Chaykin (Ernest), Joe Piscopo (Rocky), Seymour Cassel, Carrie Snodgrass, Dick Martin. USA 2001.

Partanen. Käsikirjoitus ja ohjaus: Juha Koiranen. Tuotanto: Marko Rauhala, Sinikka Usvamaa. Musiikki: Juha Koiranen, Iiro Reijonen. Kuvaus: Jyri Hakala. Leikkaus: Oskar Franzen. Puvustus: Kalle Kuusela. Rooleissa: Risto Tuorila (Partanen), Marko Tiusanen (Moilanen), Markku Toikka (Rokka), Pasi Kuivalainen (Tikka), Eero Saarinen, Susanna Haavisto, Ville Turtiainen, Tiina Pirhonen, Miko Sipilä, Krister Sundman, Rauha Puntti, Karoliina Kudjoi, Sinikka Usvamaa. Suomi 2003.

Kirjallisuus

Agamben, Giorgio 1999: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Edited and Translated with an Introduction by Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio 2001: *Keinot vailla päämäärää. Reunamerkintöjä politiikasta*. Suom. Juhani Vähämäki, jälkisanat Markku Koivusalo. Helsinki: Tutkijaliitto (*Mezzi senza fine*, 1996).

Arsić, Branka 2007: *Passive Constitutions or 7 ½ Times Bartleby*. Stanford: Stanford University Press.

Bogue, Ronald 2006: "Fabulation, Narration and the People to Come". Teoksessa Constantin V. Boundas (ed.): *Deleuze and Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 202–223.

Bogue, Ronald 2013: "On the Superiority of Anglo-American Literature". *Deleuze Studies* 7.3, 302–318.

Cohen, Tom 1994: *Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock*. Cambridge: Cambridge University Press (Literature, Culture, Theory, Book 10).

Colebrook, Claire 2005: "Expression". Teoksessa Adrian Parr (ed.): *Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 93–94.

Conley, Tom 2000: "I and My Deleuze". Teoksessa Ian Buchanan and John Marks (eds): *Deleuze and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 263–282.

De Boever, Arne 2006: "Overhearing Bartleby: Agamben, Melville, and Inoperative Power". *Parrhesia* Nro. 1, 142–162.

Delbanco, Andrew 2005: *Melville. His World and Work*. New York: Picador.

Deleuze, Gilles 2005: *Haastatteluja. Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia*. Suom. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles 2007: *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto (alk. *Critique et clinique* 1993).

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1987: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia Vol. II*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press (alk. *Mille plateaux* 1980).

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1993: *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus (alk. *Qu'est-ce que la philosophie?* 1991).

- Girard, René 2004: *Väkivalta ja pyhä*. Suom. Olli Sinivaara. Helsinki: Tutkijaliitto (alk. *La violence et le sacré* 1972).
- Lambert, Gregg 2006: *Who's Afraid of Deleuze and Guattari?* London & New York: Continuum.
- Massumi, Brian 2002: "Introduction: Like a Thought". Teoksessa Brian Massumi (ed.): *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*. London & New York: Routledge, xiii–xxxix.
- Melville, Herman 1959: "Bartleby, kirjuri". Suom. Seppo Virtanen. Teoksessa Hellemann, Jarl (toim.): *Amerikkalaisia kertojia. Valikoima Yhdysvaltain kirjallisuutta*. Helsinki: Tammi, 59–102.
- Melville, Herman 1999a: "Bartleby, jäljentäjä". Teoksessa Herman Melville: *Lumotut saaret ja muita kertomuksia*. Suom. Antero Tiusanen. Vantaa: Pequod, 199–240.
- Melville, Herman 1999b: *Bartleby*. Suom. Juhani Lindholm. Porvoo: ai-ai, 5–66.
- Rancière, Jacques 2004: *The Flesh of Words*. Translated by Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press (alk. *La chair des mots* 1998).
- Rancière, Jacques 2006: *Film Fables*. Translated by Emiliano Battista. Oxford & New York: Berg (alk. *La Fable cinématographique* 2001).
- Rancière, Jacques 2007: *The Future of the Image*. Translated by Gregory Elliott. London & New York: Verso (alk. *Le destin des images* 2003).
- Sieburth, Richard 1989: "Benjamin the Scrivener". Teoksessa Gary Smith (ed.): *Benjamin – philosophy, aesthetics, history*. Chicago: The University of Chicago Press, 13–37.
- Smith, Daniel 1997: "Introduction. 'A life of pure immanence': Deleuze's 'Critique et Clinique' project". Teoksessa Gilles Deleuze: *Essays critical and clinical*. Translated by Daniel W. Smith & Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press, xi–liii.
- Vila-Matas, Enrique 2007: *Bartleby ja kumppanit*. Suom. Anu Partanen. Helsinki: Basam Books (alk. *Bartleby y compañía* 2000).

Runous, ei-inhimillinen ja edustamisen politiikka
Karoliina Lummaa

lokit lokki merilokki kalahavukka kirkuvat kauppatorille
valot ihminen ei ehdi nähdä ilman syytä

(Tossavainen 2007.)¹

Naurulokkeja täysin summaton parvi.

Ehkä yhdellä identifointinumero renkaassa
(mutta ei se mitään). Eivätkä ne ole

hajoitettavissa eivätkä yhtenäistettävissä
niin kuin ihmiset, eivät ole
kerta kaikkiaan
paljon paskaakaan.

(Haajanen 1991, 45.)

Jaamme elinympäristömme lintujen kanssa. Lokkeja on ihmisen lähellä usein paljon, monien mielestä liikaakin. Yllä lainaamassani Jouni Tossavaisen säkeessä kokoelmasta *Kerro* (2007) havaintoa torimaisemasta jäsentää lintujen läsnäolo. Ne hahmottuvat ensin lokkilintujen joukkona, sitten havainto tarkentuu yksittäiseen heimon edustajaan ja viimein yksilöityvät lajiltaan merilokki ja kalahavukka eli kalalokki. Lokkien kirkuna kytkeytyy kauppatorille ilmaantuvaan valoon, ja kenties juuri valo on myös se, jota ”ihminen ei ehdi nähdä ilman syytä”. Toisessa lainauksessani, Timo Haajasen postuumisti ilmestyneen *Rigor mortis* -kokoelman (1991)

”Naurulokkeja”-runossa sävy on erilainen, puheenomaisempi. Siinäkin lokkeja on paljon, ”täysin summaton parvi”, mutta ne nimitetään lajinsa mukaisesti. Rengaskaan ei auta silti tunnistamaan yksilöitä.

Tossavaisen runon alku, ”lokit lokki merilokki kala-havukka”, tuntuu yksinkertaiselta. Se ikään kuin piirtää näkyviin tiettyjä tunnistettavia olentoja – lintujen lajinimet mahdollistavat tarkkojenkin visuaalisten ja auditiivisten mielikuvien synnyn. Sama pätee myös Haajasen naurulokkeihin. Tossavaisen seuraavissa säkeissä siirrytään tietystä maisemasta ja sen kirkujista lintujen monenlaisiin muihin merkityksiin. Pitkän runon neljännessä säkeessä viitataan lintuihin liitettyyn vapauden symboliikkaan, vaikkakin Satumaa-tangoa laulaa nyt lintu: ”niin kuin lintu joka laulaa äänellään vanki olen maan”. Siivekkyys kytkeytyy runossa myös Jumalten sanansaattajan Hermeksen hahmoon ja enkeleihin, mutta sitten säkeisiin virtaa ei-inhimillistä ainesta, kuin lintujen itsensä ääntä: ”jossain hermeksen viestissä ylisen ja alasimen voimat tanssivat virtaa kurkkuun mi mi kukkuu kukkuu tsirp”. ”Kukkuu” ja ”tsirp” eivät enää ole yksiselitteisesti suomen kieltä vaan pikemminkin litteroituja linnunääniä tai jopa vieraskielinen keskeytys, lintujen runollinen väliintulo. Sama ilmiö toistuu Tossavaisen *Kerro*-kokoelmassa, jossa kirjaimin esitetyt linnunäänet ovat merkittävä osa monimutkaisia kaupunkien ja luonnonmaismien inhimillis–ei-inhimillisiä äänimaailmoja.

Vakiintuneiden symbolisten merkitysten tai runoilmaisun lintumaisuuksien sijaan Haajanen leikkii erällä toisella lintuja koskevalla ajattelutavalla, nimittäin niiden hahmottamisella jonakin identifioimattomana ja siten merkityksettömänä joukkona. Niiden liikkeisiin ei voi vaikuttaa eikä niitä voi tunnistaa; ne eivät siis ole oikein mitään – ja silti runon arvoisia! Tossavaisen ja Haajasen loppisäkeet herättävät kysymyksiä linnun esittämisen mahdollisuuksista. Kuinka katsoa, kuunnella ja ymmärtää sellaista, jolla ei ole sama mieli ja kieli? Kuinka kirjoittaa runo sellaisesta, jolla on kulttuurissamme useita symbolisia merkityksiä, ja joka samalla on

kaikista ihmisen antamista merkityksistä riippumaton, jopa merkityksettömyyteen asti? Kuinka kirjoittaa linnusta lintuna?

Tutkimuksessa lintuaiheisia runoja on usein lähestytty symbolisina tai inhimillistävänä, tai niitä on tarkasteltu elävinä kuvauksina eli luonnon sanallisina jäljitelminä (esim. Sarajas 1961; Hakala 1999; Kähkönen 2004; Lyytikäinen 2004; Nummi 2004). Kirjallisuushistoriallisesti tällaiset tulkinnat ovat perusteltuja ja tärkeitä, mutta niiden taustalla saattaa olla luontoa ja kulttuuria koskeva ongelmallinen oletus. Etenkin vertauskuvallisuutta korostavissa tutkimusotteissa luonto ymmärretään kulttuurin ulkopuolise-
na totaliteettina ja luontorunous tämän totaliteetin kulttuurise-
na representaationa. Nekin runot, jotka vaikuttavat käsittelevän luontoa ilman inhimillistämistä tai symbolisointia, ”palautetaan” kulttuurin alueelle vetoamalla niiden kielellisyyteen ja runomuotoon. Näin esimerkiksi lintuaiheinen runous ymmärretään ihmisen keinoksi hahmottaa itseään, maailmaa ja kieltään.

Tällaista kulttuurin- ja taiteentutkimuksessa osin itsestäänselvyytenäkin pidettyä näkemystä on hankala sovittaa runouteen, joka tuo ei-inhimillisen esille itsetarkoituksellisena ja problemaattisena. Runous, joka haastaa luonnon sulkemisen kulttuurin ulkopuolelle ja kyseenalaistaa essentialisoivat näkemykset elämisestä, vaatii uudenlaista lukemisen tapaa. Tässä artikkelissa kysyn, millaista olisi lukeminen, joka purkaisi oletuksiamme linnuista ja kuitenkin ottaisi ne huomioon ei-inhimillisinä olentoina, joiden kanssa elämme jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Kuinka ei-inhimillisen esittämistä voisi tarkastella sellaisen vuorovaikutuksen kontekstissa, joka on luonteeltaan paitsi käytännöllistä, myös semi-oottista, merkityksiä rakentavaa? Tarkoitukseni on siis hahmotella sellaista näkökulmaa luontorunouden lukemiseen, jossa lintuja ja muita ei-inhimillisiä olentoja ei enää tarkasteltaisi passiivisina merkityksellistämisen kohteina, jotka runous inhimillistää ja sisällyttää kulttuuriin jännöksettömästi.

Aineistonani on suomalaisia linturunoja runoilijoilta, jotka ovat kirjoittaneet paljon linnuista ja luonnosta sekä pohtineet tuo-

tannossaan ei-inhimillisen luonnon esittämistä. Valitsemieni runojen linnut tai niihin liittyvät paikat ja ilmiöt ovat herättäneet runsaasti keskustelua etenkin viimeisen vuosikymmenen aikana: lokkeja kauppatorilla ja lentokentällä sekä kurkia tuulivoimapuistossa. Näiden esimerkkien myötä toivon näyttäväni, että linnuista kirjoittaminen voi olla paitsi poeettinen myös poliittinen kysymys, kannanotto jonkin puolesta tai ainakin osoitus ja muistutus toisenlaisten, *lintujen maailmojen* olemassaolosta (lintujen maailmoista ja runoudesta, ks. myös Lummaa 2013).

Artikkelini taustalla on ekokriittisessä ja posthumanistisessa tutkimuksessa virinnyt keskustelu ei-inhimillisen osallisuudesta yhteistä maailmaa ja sen merkityksiä koskeviin neuvotteluihin. Ekokritiikki eli luonnon ja sen esitysten suhteita tutkiva suuntaus on tuonut ihmisen luontosuhdetta ja luontokäsityksiä koskevat kysymyksenasettelut taiteentutkimukselliseen keskusteluun. Posthumanistinen filosofia puolestaan kyseenalaistaa luonnon ja kulttuurin erotteluun perustuvan ajatuksen ihmisen erityisemasta erilaisissa eettisissä, epistemologisissa ja ontologisissa kysymyksenasetteluissa. Neuvottelut ihmisten ja ei-inhimillisten yhteisestä maailmasta ovat luonteeltaan poliittisia, eettisiä ja esteettisiäkin: on kyse yhteisen elämän järjestämisen käytännöistä, tavoista ymmärtää yhteisö ja sen jäsenet sekä jäsenten oikeudet, sekä viimein tavoista arvioida tämän yhteisön ongelmia ja mahdollisuuksia. Kirjoitukseni taustaoletuksena on, että runous on osa julkista tilaa, jossa ei-inhimillisten merkityksistä keskustellaan. Luontoaiheinen runous käsittelee ihmisten ja ei-inhimillisten välisiä suhteita antamalla niille erilaisia kuvitteellisia muotoja.

Teoreettisesti artikkelini perustuu kahden niin ekokritiikkiin kuin posthumanismiinkin liitetyn tutkijan, Timothy Mortonin ja Bruno Latourin ajatuksiin ei-inhimillisten merkityksistä ja paikasta kulttuurissa ja yhteiskunnassa. Luontorunouden lisäksi esimerkiksi musiikkia ja tilataideteoksia analysoinut kirjallisuudentutkija ja ympäristöfilosofi Timothy Morton (2007) käsitteellistää luonnon taiteellista ja kulttuurista esittämistä *ekomimesiksenä* (*ecomimesis*). Pelkän jäljittelyn sijaan *ekomimesis* tuottaa luontoa

ymmärrettävänä, hallittavana ja subjektiivisesti koettuna kokonaisuutena – ekomimesis on siis ideologisesti väritynyt luonnon esittämisen keino (Morton 2007, 33–34, 63–71). Samassa yhteydessä Morton on kehittänyt välineistöä erilaisten luontoaiheisten teosten analyysiin. Hän soveltaa ekomimesiksen tutkimukseen Jacques Derridan *merkinnän*² (engl. *re-mark*) käsitettä. Merkintä on runokielen efekti, jonka avulla runoudessa luodaan vaikutelmaa sisä- ja ulkopuolesta eli siitä, mikä on subjektiivista, ymmärrettävää ja jaettua ja mikä on objektiivista, ei-kommunikoivaa ja jakamattomissa olevaa.

Kirjoituksessani keskityn merkinnän käsitteeseen sekä siihen liittyvään sisä- ja ulkopuolen erotteluun. Mortonin käsitys ekomimesiksestä nojaa paitsi jälkistrukturalistiseen kielifilosofiaan myös tieteenutkija Bruno Latourin ajatuksiin poliittisesta ekologiasta eli filosofiasta, jonka tarkoituksena on sisällyttää ei-inhimilliset poliittiseen yhteisöön ja päätöksentekoon. Artikkelissani tulkitseen Mortonin merkinnän käsitettä suhteessa Latourin näkemyksiin määrittelemällä merkintään liittyvää sisä- ja ulkopuolen erottelua yhteisöllisenä, subjektien ja objektien erotteluun liittyvänä kysymyksenä.³ Mortonin ja Latourin esittämien ajatusten avulla on mahdollista tarkastella käsitteellisiä ja retorisia mekanismeja, joilla runous purkaa ei-inhimilliseen liitettyä objektiutta. Näin luettuna linturunous avaa mahdollisuuksia vaihtoehtoihin, ei-inhimillisiä mukaan kutsuviin yhteisön jäsenyyksiin.

Ambienssin poetiikka

lokkeja ja variksia ja nuoria lokkeja
ja lokin silmä, lokin askeleet, lokin ääni
lumisella tyhjentyneellä kauppartorilla, kun
satama-altaassa lyövät toisiaan vastaan pärskyen
aallot, vellova
ristiaallokko

(Westerberg 1991, 76.)

Jälleen runo vie lokkien keskelle. Yllä on Caj Westerbergin runo vuonna 1991 ilmestyneestä kokoelmasta *Että näkyisi valona vedessä*. Se kuvaa lintuja ensin monilajisena joukkona, mutta huomio tarkentuu nopeasti yhden lokkiyksilön piirteisiin ja niistä edelleen tori- ja satamamaisemaan. Havainnoinnin liikkeistä sekä lintuparven, lintuyksilön ja aaltojen kuvauksista syntyvistä liikevaikutelmista koostuva runo kuvaa kaupunkimaisemaa kokonaisuutena, mutta keskeisen sijan siinä saavat linnut.

Westerbergin runo herättää eläviä mielikuvia lokeista ja varikseista. Ekokriitikot puhuvat usein luontorunoudesta autenttisen kokemuksen välittäjänä, jolloin inhimillinen näkökulma luontoon tunnustetaan, mutta samalla korostetaan runouden referentiaalisuutta eli todellisten luonnonympäristöjen ja ei-inhimillisten merkitystä runouden lähteenä (ks. esim. Gifford 1995, 9–10, 141; Scigaj 1999, 5–7, 35–38; Gilcrest 2002, 21–24, 126).⁴ Westerbergin kaupunkilintuparven ja lokkiyksilön elävyys syntyy kuvauksen kytköksistä runoilijan ja hänen lukijansa tunteisiin variksiin ja lokkeihin. Kuvauksen elävyydestä huolimatta Westerbergin runon lukija on kuitenkin tekemisissä vain kielen kanssa. Ekokriitikot korostavatkin referentiaalisuuden lisäksi runouden kielellisyyttä sekä luonnon esittämisen ongelmallisuutta (Scigaj 1999, esim. 37–51; Gilcrest 2002, esim. 121–139). Vaikka ekokriittinen tutkimus on kriittistä suhteessa kieleen ja luonnon esittämiseen yleensä, se on alkanut vasta viime vuosina pureutua poetiikan ja representationaalisuuden kytköksiin sekä näiden kytkösten ideologisuuteen.

Timothy Morton tarkastelee teoksessaan *Ecology without Nature* (2007) luontoaiheisen taiteen poetiikkaa. Hänen lähtökohdanaan on luonnon käsitteen purkaminen ja erottaminen todellisista ei-inhimillisistä olennoista ja fyysisestä ympäristöstä. Luonto (*Nature*, isolla alkukirjaimella) koostuu fyysisen ympäristöön, sen ilmiöihin ja prosesseihin sekä ei-inhimillisiin elämänmuotoihin liittämistämme kokemuksista, ideoista ja ideologioista, ja tästä ideologisesta Luonnosta on kysymys myös ekomimesiksessä (Morton 2007, 63–64). Taideteoksissa sekä muissa luontoa tai

ihmisen luontosuhdetta käsittelevissä teksteissä luontoa tuotetaan ekomimeettisesti ympäröivänä totaliteettina, johon teksti asettaa vastaanottajansa. Keskeistä ekomimesiksen käsitteessä ja Mortonin ajattelussa yleisemminkin on kriittisyys ei-inhimillisen todellisuuden esittämistä kohtaan: hänen mukaansa me emme kykene (toistaiseksi) kohtaamaan todellisia ei-inhimillisiä olentoja ja maailmoja vaan luomme niihin joko käsitteellisen (ja siitä seuraten fyysisen) etäisyyden tai häivyttämme eron kokonaan. Etäisyys mahdollistaa estetisoivan asenteen ei-inhimilliseen, jolloin luonnosta tulee Luontoa, ja eroton läheisyys hämärtaa kykymme ymmärtää toiseutta. (Morton 2007, 31–35, 54–78; Morton 2010a, esim. 75–81.)

Ekomimesis ilmenee teoksissa ja teksteissä keinoina, joita Morton nimittää ambienssin poetiikaksi (*poetics of ambience*). Morton analysoi ambienssin poetiikan keinoja kritisoidakseen ekomimesistä ideologisena ei-inhimillisen esittämisen tapana. Ambienssin poetiikka tuottaa teoksen tai tekstin vastaanottajassa kokemuksen ympäröivästä tilallisuudesta. Morton käyttää termiä ambienssi (*ambience*) ympäristö-termin (*environment*) sijaan korostaakseen ekomimesiksen tuottaman luontokäsityksen ideologisia ulottuvuuksia ekologisten ulottuvuuksien sijaan (2007, 34). Ekomimesis *simuloi* ideologisoitua luontoa ja ei-inhimillistä ambienssin poetiikan keinoin.⁵

Luontorunous tuottaa tyypillisesti vaikutelman kuvatun kohteen välittömästä läsnäolosta. Westerbergin runossa eri-ikäisten lokkien ja varisten kaoottinen parvi sekä yhden lokin piirteet, liikkeet ja ääni tuntuvat suoraan havaittavilta, ”mielen silmin nähtäviltä”, kuten satama-altaan aallokkokin. *Eheytys* (*rendering*) on ambienssin poetiikan keino, jolla teos luo eheän runonsisäisen todellisuuden. Eheytys häivyttää esteettisen välimatkan teoksen ja vastaanottajan välillä, jotta teos voitaisiin kokea kokonaisuutena välittömänä. (Morton 2007, 35.) Eheästi rajattunakin kuvaus linnuista, torista ja merestä tuntuu nousevan ikään kuin itsestään, ilman havaintoaan ilmaisevaa subjektia. Subjektin häivyttäminen

on Mortonin mukaan yleinen ambienssin poetiikan keino. Kuvausta, jolla ei ole selkeästi havaittavaa lähdettä, Morton (2007, 41–43) nimittää *aeoliseksi* (*Aeolian*).

Morton ottaa ambienssin poetiikkaa analysoidessaan huomiioon myös eri ilmaisumuotojen materiaalisuuden. Hän ei määrittele runokielen materiaalisuutta suoraan, mutta tarkoittaa sillä erilaisia aistittavia tai aistimielikuviin perustuvia ominaisuuksia, joita kielellisillä ilmauksilla voidaan ajatella olevan. Ääneen (tai äänteitä kuvitellen) luettuna runouden kieli tuottaa esimerkiksi erilaisia rytmisiä, soinnillisia, keston ja taukoihin liittyviä vaikutelmia. Painetun tekstin muoto puolestaan herättää tiheyden ja massaan liittyviä mielikuvia. *Sävy* (*tone*) on ambienssin poetiikan keino, joka viittaa tekstin materiaaliseen rakentumiseen, kuvallisten, kielellisten ja äänteellisten ainesten tiheyteen. (Morton 2007, 43–46.) Sävy rakentaa aina intensiteettiä. Westerbergin runon kahdessa ensimmäisessä säkeessä sana lokki toistuu viisi kertaa vahvistaen ja tihentäen mielikuvaa juuri loppukielten lukuisuudesta ja vaikuttavuudesta kaupunkinäkyksessä: ”lokkeja ja variksia ja nuoria lokkeja / ja lokin silmä, lokin askeleet, lokin ääni”.

Loppukielten rinnalla Westerbergin runossa toistuvat hallitsevana meren aallot. Kuten lokkeja myös aaltoja kuvataan sanaston toiston ja pilkkutuksen luoman rytmisen vaihtelun avulla: ”aallot, vellova / ristiaallokko”. Sanaston toisto ja pilkkutus ovat esimerkkejä *välityksestä* (*medial*) eli runouden keinosta viitata ilmaisutapoihinsa ja niissä tapahtuviin muutoksiin. Välityksen avulla runo kiinnittää lukijan huomion tekstin ja lukijan väliseen kontaktiin. Lisäksi sanojen ”lokkeja”, ”lokin”, ”aallot”, ”vellova” ja ”ristiaallokko” äänteelliset kytkökset kiinnittävät lukijan huomion juuri näihin sanoihin ja niiden äänteelliseen asuun sekä sitä kautta sanojen tarkoittamiin asioihin runon kuvitteellisessa maisemassa. Morton (2007, 36–37) viittaaakin välitystä määrittellessään Roman Jakobsonin faattiseen funktioon, joka tarkoittaa kommunikaation kohdistumista välineeseen tai kanavaan, jonka avulla viestintä tapahtuu.

Sävyn ja välityksen lisäksi myös *timbraalisuus* (*timbral*) on ambienssin poetiikan keino, joka viittaa kielen materiaalisuuteen. Timbraalisuutta ovat runon äänteelliset elementit, jotka ääneen tai äänteitä kuvitellen luettuna muistuttavat ihmisen kieleen liittyviä äänteellisyyskäsitteitä tai mahdollisesti myös ei-inhimillistä alkuperää olevia ääniä (Morton 2007, 39–41). Timbraalisuus saa siis runon kielen soimaan. ”Lokkeja ja variksia ja nuoria lokkeja” -runossa huomiota herättävät erityisesti edellä sivutut viimeiset säkeet ”aal-
lot, vellova / ristiaallokko” pehmeine, toistuvine ll-kaksoiskonsonantteineen. Ll-äänteiden pehmeään, ehkä keinuvaankin vaikutelmaan nähden jännitteisesti vedestä sanotaan kolmanneksi viimeisessä säkeessä, että aallot ”lyövät toisiaan vastaan pärskyen”. Kovemmat s-, t- ja r-konsonantit toistuvat runon viimeisessä yksisanaisessa säkeessä ”ristiaallokko”, joka ilmentää veden liikettä ja ääntä samanaikaisesti väkivaltaisena ja mukautuvana, terävänä ja pehmeänä.

Morton ei korosta sävyä, välittämistä ja timbraalisuutta eli luontorunouden äänteellisiä ja rytmisiä piirteitä vain ilmausten merkityksiä eli sisältöä tukevina. Kielen materiaalisuutta ei toisin sanoen käsitteellistetä ainoastaan keinona, jonka välityksellä lukija ymmärtää ilmausten merkitykset. Kielen materiaalisuus on itsessään merkityksellistä. Rytmien, soinnullisuuksien ja voimakkuuksien vaihtelut tuottavat ambienssia eli ympäröivän tilan vaikutelmaa. Materiaalisuuteen liittyvät vaikutelmat perustuvat fyysisiin kokemuksiin. Fyysisen ympäristön kokemistahan voi luonnehtia juuri massojen, muotojen, volyymien, etäisyyksien sekä erilaisien äänten ja niiden synnyttämien vaikutelmien kokonaisuutena. Westerbergin runossa sanan lokki toistumisen voi tulkita rakentavan eräänlaista kielellistä ja tekstuaalista vastinetta lintuparvelle, ja toisaalta lopun ll-kaksoiskonsonantit simuloivat meren aaltojen auditiivisia vaikutelmia. Vastaavasti myös eheyttämiseen ja aeoliseen liittyy materiaallinen, fyysisen ympäristön kokemiseen liittyvä aspekti. Eheytyksessä tekee kokemuksesta kokonaisvaltaisen: ikään kuin ”lokkeja ja variksia ja nuoria lokkeja” -runon kuvaamaa

maisemaa voisi todella tarkastella. Aeolisen tuottama vaikutelma asioiden ilmaantumisesta ilman lähdettä vastaa sekin fyysisen ympäristön havainnoimista: asiat, kuten varisten ja lokkien parvi, tarjoutuvat havaittaviksi itsestään. Ambienssin poetiikan keinot ovat siis viime kädessä runouden tapoja simuloida luontoa.⁶

Erotteleva merkintä

Luontorunouden luoma ympäröivä tilallisuus ei ole erilaisten vaikutelmien tasapaksuutta tai neutraali ympäristö: jokin nousee aina etualalle. Tarvitaan siis vielä yksi poeettinen keino, joka korostaa kuvattua kohdetta ja merkityksellistää sen tietyllä tavalla – merkintä eli erityinen merkki (tai merkkien sarja), joka tekee meidät tietoiseksi merkityksellisten elementtien läsnäolosta.⁷ Koska merkintä tuottaa kuvaukseen etu- ja taka-alan ja erottaa kohteen taustastaan, se on Mortonin mukaan keskeisin ambienssin poetiikan keinoista. (Morton 2007, 47–52.) Morton havainnollistaa merkintää Tenavat-sarjakuvan avulla. Ressu-koiran siivekäs ystävä Kaus-tinen ”puhuu” sarjakuvassa pienin pystyviivoin. Mortonin mukaan me ymmärrämme sen puhuvan, vaikka emme tiedä mitä se sanoo. Pienet merkit sisäänsä sulkeva puhekupla toimii merkintänä, jonka avulla ymmärrämme linnun puheeseen viittaavat merkit merkityksellisinä. (Ibid. 49.) Merkintä voi hienovaraisuudessaan jäädä vastaanottajalta huomaamattakin – esimerkiksi silloin, kun museon siivooja hävittää maalipurkeista ja siveltimistä koostuvan tilataideteoksen (ibid. 51).

Westerbergin runossa etu- ja taka-alan erottuminen koskee kaupunkimaisemaa ja sen kuvausta. Kaikki tapahtuu ”lumisella, tyhjentyneellä kauppatorilla” eli paikassa, jossa yleensä on paljon ihmisiä harjoittamassa ammattiaan, toimittamassa ostoksia ja tapaamassa toisiaan. Nyt tori on tyhjentynyt ihmisistä ja paikan on vallannut toisenlainen joukko, monilajinen lintuparvi – sekin yhteen kokoontuneena ja todennäköisesti ruuan perässä. Eivätkö

luminen tyhjä tori, lintuparvi ja aallokko ole sinällään jotakin miltei triviaalia; jotakin mihin ei tule normaalisti kiinnittäneeksi huomiota? Kuten Morton toistuvasti huomauttaa, luontoaiheinen kirjallisuus elää juuri tämän trivialiteetin purkamisesta, luonnon esittämisestä merkityksellisenä. Tästä syystä merkintä on ambienssin poetiikan keinoista keskeisin. Torimaisemastakin ”lokkeja ja variksia ja nuoria lokkeja” -runossa nousevat etualalle linnut. Lintujen asettuminen huomion keskiöön ei liity vain lokki-sanan toistoon, vaan myös kontrastiin parven lukemattomuuden ja yksittäisen lokin vangitsevien piirteiden välillä. Lintukuvaus tarkentuu nopeasti parvesta sekä sen laji- ja ikäjakaumasta yhden lokkiyksilön silmään, askeliin ja ääneen. Mutta miksi? Mikä lokin silmässä, askelissa ja äänessä on sellaista, että ne nousevat koko laajassa maisemassa etualalle ja hukuttavat muut näkymät, liikkeet ja äänet taakseen? Niillehän ei anneta mitään erityistä merkitystä, vaikka ne nostetaankin erityisellä tavalla merkityksellisiksi.

Kuten olen edellä todennut, merkintään liittyvän merkityksellisyiden problematiikan juuret ovat Jacques Derridan filosofiassa. Käsite esiintyy teoksissa *The Truth in Painting* (1987, *La vérité en peinture*, 1978) ja *Dissemination* (1981, *La dissémination*, 1972), mutta Morton viittaa lähinnä jälkimmäisen teoksen esseeseen ”The Double Session”. Derrida keskittyy siinä kaunokirjallisuuden ja totuuden väliseen suhteeseen edeten mimesis-problematiikasta kohti kaunokirjallisuuden itseensä viittaamisen kysymystä. Derrida (1981) käsitteellistää merkinnän avulla merkityksen artikulointumista tekstissä. Merkintä on merkityksellistymisen ehto, periaate, jonka mukaan tekstin merkit merkityksellistyvät, erottuvat toisistaan merkityksellisinä. Merkintä luo tilan merkkien välille ja suhteuttaa ne toisiinsa. (Derrida 1981, 222, 252–253.) Derrida korostaa merkintää tekstuaaliseen itseviittaavuuteen liittyvänä ilmiönä. Merkintä uhkaa teeman tai sisällön löytämistä tekstistä. Mistä teksti lopulta kertoo, kun kaikki sanat kääntyvät tarkoittamaan paitsi merkitysisältöjään, myös omaa sanallisuuttaan, omaa erottumistaan sanoina jotka merkityksellistyvät? (Ibid. 251–253.)

Derridalle (ibid. 261–262) merkintä tarkoittaa kaunokirjallisuuden ja totuuden suhteen kriisiytymistä, representaation mahdottomuutta tilanteessa jossa merkit palaavat merkitsemään *itsensä* yhä uudelleen.

Morton omaksuu Derridan ajattelusta merkinnän perusfunktion, merkityksen artikuloimisen. Morton kuitenkin myös etäännyy Derridan käsityksistä analysoidessaan merkinnän ei-inhimilliseen liittyvää esteettistä ja eettistä problematiikkaa. Vastoin Derridan kielifilosofiaa Mortonille merkintä ei ole merkkien viittaamista itseensä. Merkintään kuuluva merkityksen artikuloimisen problematiikka siirtyy tekstin ulkopuolelle, inhimillisen ja ei-inhimillisen suhteeseen. Keskeinen käsitepari, jolla Morton operoi, on sisäpuoli–ulkopuoli, jossa sisäpuoli tarkoittaa kulttuurista, inhimilliseen toimintaan kuuluvaa ja siten merkityksellistä ja ulkopuoli puolestaan ei-kulttuurista, inhimillisen toiminnan ulkopuolista ja siten merkityksetöntä. Subjekti on ”tämä”, ”täällä”, eli sisäpuoli; objekti on ”tuo”, ”tuolla”, eli ulkopuoli. (Morton 2007, 64.) Merkintä liittyy muiden ambienssin poetiikan keinojen tavoin luonnon simuloimiseen. Merkintä rakentaa toisin sanoen ympäröivän tilallisuuden vaikutelmaa luomalla illusion sisäpuolen eli merkityksellisen ja ulkopuolen eli merkityksettömän välissä olemisen mahdollisuudesta. Ambienssin poetiikka pyrkii luomaan kokemuksen välittömästä yhteydestä ympäristöön nimenomaan liudentamalla eroa merkityksellisen ja merkityksettömän, subjektiivisen ja objektiivisen välillä.

Ambienssin simuloimassa ympäristössä jakoa kohteeseen ja taustaan tai subjektiin ja objektiin ei ole olemassa. Kaikki on merkityksellistä ja mielekästä, mutta mikään ei nouse erityisesti esille merkityksellistettynä objektina.⁸ Juuri merkinnän käsitteen avulla on mahdollista käsitteellistää vaikutelmaa siitä, että runous voi esittää lintuja antamatta niille symbolisia ja antroposentrisiä merkityksiä. Westerbergin runon lokki asettuu keskipisteeksi nimenomaan lintuna: sana lokki toistuu genetiivimuodossa tähdentäen sitä, että kyseessä on juuri lokin silmä, askeleet ja ääni. Katseen,

etenemisen ja huudon merkitykset ovat kuin avautumaisillaan jonakin erityisenä ja itsessään merkityksellisinä, mutta samanaikaisesti kyse on ”vain linnusta”, joka voi mikä hetki tahansa sulautua takaisin monilajiseen, villiin, omalakiseseen ja helposti sivuutettavaan joukkoon – kuten Haajasen runon naurulokkiparveen, joka ei ole ”kerta kaikkiaan / paljon paskaakaan”. Merkinnän luoma ambienssi on illuusio siitä, että meidän on mahdollista olla inhimillisen ja ei-inhimillisen rajalla, osallisia omassamme ja lintujen maailmassa. (Morton 2007, 52–54.)

Koska merkintä on merkityksen artikuloimista, merkintä paitsi luo myös kumoaa illuusion sisä- ja ulkopuolen välissä olemisesta. Koko ambienssin poetiikkaa luonnehtii kahtalaisuus: toisaalta se pyrkii luomaan illuusion ympäristöstä, toisaalta tuomaan esille illusorisen luonteensa. Tämän kahtalaisuuden tiedostaminen on keskeistä ambienssin poetiikan ymmärtämiseksi.⁹ Siten merkintäkin nostaa aina esille jotakin ja painaa samalla muun taka-alalle. Luontorunouden yhteydessä kyse ei ole vain huomion kohdentumisesta maisemassa vaan myös tietyn merkityksen lukittumisesta kohteessa. Merkinnän myötä ei-inhimillinen merkityksellistyy tietynlaisena, tunnistettavana. Vaikka Westerbergin lokki on vain lokki, se saa arvoituksellisen silmänsä, askeleidensa ja äänensä myötä vierauteen ja tunnistettavuuteen liittyviä symbolisia merkityksiä. Kuten lokilla, myös ihmisellä on silmänsä, askeleensa ja äänensä. Lokin erityispiirteet erottavat sen ihmisestä: lokissa kaikki on lokkimaista. Toisaalta erityisyys ja eroavuus ovat jotakin ihmisen ja lokin jakamaakin. Kummatkin ovat lajinsa mukaisia mutta katsomisessaan, kulkemisessaan ja ääntelyssään itseohjautuvia, itsenäisesti kokevia yksilöitä. Kysymykset vieraudesta ja tunnistettavuudesta sekä tyhjentyvästä yksilöllisyydestä tuovat lokin sisäpuolelle, inhimillisen, subjektiivisen ja merkityksellisen alueelle. Se tunnistetaan jonkinlaisena, vaikka sitten vieraana, Toisena.

Mortonin (2007, 50) mukaan merkintä ei ole koskaan asteittainen: etu- ja taka-alan erottuminen on täydellistä. Mustat kuvat muuttuvat kirjaimiksi, äänimaisema alkaa jäsentyä rytmeinä, liike

muuttuu ilmaisevaksi. Morton korostaa merkinnän absoluuttisuutta verraten sitä Ludwig Wittgensteinin ajatuksiin jonakinäkemisestä (*seeing as*). Wittgenstein käyttää esimerkkinä piirroskuvaa, jossa voi nähdä vaihtoehtoisesti joko jäniksen tai ankan pään. Wittgenstein (1981, 303–311) puhuu kahden erilaisen näkemisen tavan vuorottelusta, eli kuvassa ei voi koskaan nähdä jänistä ja ankkaa yhtä aikaa. Morton viittaa Wittgensteiniin korostaakseen merkinnän absoluuttisuutta. Sen sijaan merkinnän käsitteeseen ei kuulu vuorottelu kahden toisistaan eroavan spesifin merkitysisällön kanssa. Etu- ja taka-ala eivät ole keskenään vaihtoehtoisia samalla tavalla kuin Wittgensteinin piirroksen jänis ja anka. Etu-ala tarkoittaa eräänlaista ei-inhimillisen kuvaamisen päätepitettä, sulkeumaa, jonka myötä kuvattu kohde näyttäytyy tietyissä merkityksessä. Maalipurkit ja siveltimet näyttäytyvät tilateoksena, pystyviivat Kaustisen ”puheena”, Westerbergin lokki vieraaksi ja tutuksi koetun ei-inhimillisen yksilöllisyyden symbolina.¹⁰

Morton siis kytkee merkinnän toiminnan luonnon simuloimiseen. Hänen ekomimesiksen teoriansa on kokonaisuudessaan ymmärrettävissä sellaisten taiteen tekemistä ja luomista koskevien käsitysten kritiikiksi, joissa luontoaiheiset tekstit ja teokset ymmärretään luonnon esittämiseksi. Kuten Westerbergin runon yhteydessä on tullut ilmi, merkintä kytkeytyy kuitenkin myös kysymykseen ei-inhimillisen esittämisen etiikasta: ei-inhimillisen esittäminen edellyttää sen sulkemista sisäpuolelle, symbolisen ja antroposentrisen alueelle. Ei-inhimillistä koskevat esitykset ovat siten inhimillisten käsitysten, tarpeiden ja ideoiden värittämiä. Westerbergin lokki näyttäytyy muukalaisena, jonka silmän, askeleen ja äänen on tarkoitettava meille jotakin, edes vierauttaan suhteessa meihin. Voisiko runous sanoa jotakin itse ei-inhimillisistä, nostaa ne esiin todellisina olentoina, joiden merkitys sekä arvona että sisältönä nousisi niistä itsestään tai niiden suhteesta maailmaan?

Linnut, ulkopuoliset

yhdessä yhteisessä lintujen kokouksessa sää oli hyvä näkyvyyttä yli 10 km ja pilvikorkeus yli 5000 jalkaa kun ruotsalaisen operoima saab-tyyppinen ilma-alus oli lähdösä aikataulunmukasele reittiwuorole saaden närmaalit rulausohjeet kiitotiele 12 jonne se rulasi ja päällikkö aloitti lähtökiidon kun koneen eteen lensi parwi juuri enne ku parwi tuli kiitotien päälle syöxyimme alespäin ja hyökkäsimme ilma-aluksen eteen osan iskeytyesä koneeseen joka ei ehtinyt tehdä wäistämistoimenpidettä puolustuswoimain edesä asematasola tarkastettiin kone hawaiten wain toise tuulilasin pyyhkijän warren wääntyneen ja tutkakupuun tuli mustelma lisäxi useita werijälkiä sekä sisälmyxien jäänteitä ja höyheniä jotka pestiin pois yhtiön wirkkailija tiedotti asiasta wälittömästi toimistoon (skyways operation)

(Tossavainen 2007, kurssiivi alkuperäinen.)

Lentokenttien avara ilmatila ja laajat nurmikentät houkuttelevat toisinaan lintuja, jolloin yhteentörmäys koneellisen ja orgaanisen lentoliikenteen välillä on mahdollinen. Tossavaisen agricolalasta suomea jäljittelevät säkeet kertovat tällaisesta onnettomuudesta, jossa on menetetty useita lintuhenkkiä. Juuri tyyli ja vanhanaikainen ilmaisu kiinnittävät ensimmäisinä huomiota: on kuin lukisi jonkinlaista historiankirjoitusta. Historiallisten tapahtumien tallentamisessa tärkeää on näkökulma eli se, kenen tarinaa ollaan kertomassa. Ensimmäisistä säkeistä lähtien läsnä näyttävät olevan yhtä aikaa sekä lintujen että ihmisten näkökulmat. Runon alku, ”yhdessä yhteisessä lintujen kokouksessa”, paikantaa tapahtumat lintujen järjestämään kokoontumiseen. ”Näkywyiden” ja ”pilwikorkeuden” lukemat sekä ”ilma-aluksesta” mainitut tyyppi, asianmukaisesti noudatettu aikataulu ja reitti puolestaan tuntuvat

edustavan ihmisten, kenties turmassa mukana olleiden lentäjien näkemyksiä.

Säkeissä ”*kun koneen eteen lensi parwi juuri enne ku parwi tuli kiitotien päälle syöxyimme / alesspään ja hyökkäsimme ilma-aluksen eteen osan iskeytyesä koneeseen joka ei ehtinyt tehdä / wäistämistoi-
menpidettä puolustuswoimain edesä*” ihmisten ja lintujen kokemus ja historia limittyvät arvoituksellisesti. Havainto koneen eteen lentävästä parvesta kuulunee lentäjille, mutta syöksy alaspäin sekä me-muodossa ilmaistu hyökkäys ilma-aluksen eteen ”osan iskeytyesä koneeseen” on kuvattu lintujen näkökulmasta. Samoin toteamus koneesta, ”joka ei ehtinyt tehdä / wäistämistoi-
menpidettä puolustuswoimain edesä” näyttäisi kuuluvan linnuille, jotka siis mieltävät itsensä paitsi hyökkääjiksi (”*hyökkäsimme ilma-aluksen eteen*”) myös puolustusvoimiksi.

Kokonaisuudessaan kahden täyden sivun mittainen laaja runo jatkuu yllä lainatun, kursiiivilla painetun säkeistön jälkeen nyky-
aikaisella suomenkielellä säkeiden kertoessa onnettomuuden tausta-
toista:

[--]

lintujen lentoradasta päätellen on todennäköistä että ne olivat ol-
leet lennossa jollain matalalla korkeudella
ja haukan pelästyttyminä kerääntyneet yhteen tiiviiksi parveksi
ja painuneet alaspäin tai jos olivat olleet
maassa olivat juuri lähteneet lentoon havaiten sitten lähestyvän
haukan ja koska haukka on niiden
luonnollinen vihollinen niiden kaikki huomio oli keskittynyt sii-
hen ja siltä pakoon pääsemiseen eivätkä ne
olleet havainneet lähestyvää lentokonetta

[--]

Viimeisin lainaamani katkelma tarkastelee lintuja ornitologi-
sesta näkökulmasta selittäen yhteentörmäystä evolutiivisesti eli
lökkien taipumuksella huomata vain luontainen vihollisensa
haukka – moninkertaisesti pienempi ja vaarattomampi kuin kym-

meniä lintuja jauhava lentokone moottoreineen. Länsimaisessa ymmärryksessä puhe linnuista lintuina samastetaan tyypillisesti tieteelliseen puheeseen ja kirjoitukseen (Mynott 2009, 5–6, 15, 22–27; Rosen 2008, 8, 24–25). Tossavaisen runossa ornitologisekologinen diskurssi hallitsee lokkikuvausta ja traagisen lento-onnettomuuden syiden etsintää loppuun asti. Kenttäalueen ruohikon pituuden sekä lähellä sijaitsevan ulkoilualueen tekolammen ja kaatopaikan houkuttelevuutta arvioivien säkeiden lisäksi tuodaan esille eläinten karkottamiseen liittyvät haasteet: ”lintu on oppinut nopeasti tuntemaan karkotustoiminnassa käytetyt autot ja autojen poistuttua lintu palaa / takaisin joskin jos autosta ojentuu esiin aseensa piippuja lintu katoaa nopeammin”.

Tossavaisen runossa ornitologis-liiketaloudellinen puheenparsi vakuuttaa siinä määrin, että lukijana koen miltei lukevani asiain tekstikollaasia runon sijaan. Tekstissä mainitut lintujen karkotuskeinot, ajoneuvoilla häätäminen, erilaiset aseineen ammutut panokset ja kaasutykit, sekä kokoelman lopussa mainitut konehauin saadut tilastotiedot törmäysmääristä ja niissä menetetyistä ihmishengistä vastaavat ongelmasta tieto- ja tiedejulkaisuissa esitettyä tietoa (esim. Sodhi 2002; Turtola 2012). Runon ensimmäinen kursivilla painettu säe, ihmislentäjien ja lintujen kokemuksia sekoittava historiikki tuottaa objektiivisesti käsitellystä ongelmasta kuitenkin toisenlaisen raportin. Käynnissä on ollut lintujen kokous, historiallinen tapaus, joka on päättynyt traagisesti. Edellä käsiteltyjen lokkirunojen ja Mortonin ambienssin poetiikan kehityksessä voi kysyä, miten tämä runo kuvaa lokkeja.

Tossavaisen säkeissä ei rakennu kokonaiskuvaa luonnonmaisemasta siten kuin luontorunoudessa tavallisesti tapahtuu. Ambienssin poetiikan keinoista esimerkiksi tekstin ja lukijan välistä kontaktia korostava välitys on runossa kuitenkin vahvasti läsnä, kun vanhaa suomea jäljittelevä, lintujen historiaa osin kertova ensimmäinen säkeistö loppuu ja viileän asiallinen, väliin puheenomaisempi ornitologisiin seikkoihin paneutuva raportti alkaa onnettomuustutkinnan kuvauksella: ”kun tapausta koskeva musta

laatikko purettiin todettiin lennonjohtajan tarkastaneen katseellaan kiitotien / mutta itse törmäystä hän ei nähnyt ainoastaan törmäyksen jälkeisen höyhenien pölyämisen”. Ne, joiden höyhenet pölyävät, asettuvat runossa jälleen jännitteiseen objekti–subjektitilaan – näin palataan kysymykseen merkinnästä.

Olen jo tuonut esille, että merkinnän tekemä ero sisä- ja ulkopuolen tai etualan ja taustan välillä voidaan tulkita kahdella eri tavalla. Se on ensinnäkin kielellinen tai semanttinen erottelu, joka viittaa merkkien ja merkitysten hahmottumiseen (”tämä on installaatio – tämä on romukasa”; ”tämä on symboli – tämä on kuvausta”). Toiseksi ero sisä- ja ulkopuoleen on myös tekstinulkoinen ilmiö, joka viittaa tapaamme jäsentää maailmaa: inhimillinen ja kulttuuri on sisäpuolella, ei-inhimillinen ja luonto on ulkopuolella. Olen lisäksi määritellyt merkintää keinona, joka tuottaa eron sisä- ja ulkopuolen välille sekä luo illuusion eron ylittämisestä. Sisä- ja ulkopuolen erottelussa inhimillinen on yhtä kuin kulttuuri, sisäpuoli, josta käsin ja johon viitaten kaikki merkityksellistyy. Ei-inhimillinen on ulkopuolta, merkityksellistämisen ja konstruoinnin kohde. Illuusio sisä- ja ulkopuolen eron kumoamisesta puolestaan esittää ei-inhimillisen elämää ylläpitävänä luontona, jonka materiaalit, prosessit ja ilmiöt ovat meitä varten. Kummassakin tilanteessa ei-inhimillisen kuvaaminen ei-inhimillisenä tai neuvottelu ei-inhimillisen omista merkityksistä on mahdotonta: eron vallitessa ei-inhimillinen voi saada vain inhimillistettyjä merkityksiä ja eron kumoutuessa ei-inhimilliselle ei ole enää olemassa omia merkityksiä.

Tossavaisen säikeissä lokkien hahmottuminen toisaalta historiaansa kertovina subjekteina ja toisaalta tieteen ja liike-elämän kuvaamina objekteina liittyy merkinnän toimintaan. Runosta voi kysyä, keskittyykö se lopulta lokkeihin vai pikemminkin onnettomuuteen, jolloin olemme tekemisissä merkinnän kanssa semanttisena ilmiönä, tekstin etu- ja taka-alan hahmottajana. Toisaalta säikeissä on myös kysymys samasta ongelmasta kuin edellä käsitellyissä lokkirunoissa, joissa lintujen merkityksellisyys kytkey-

tyy aina joksikin kulttuuriseksi tai kulttuurin sisälle tuoduksi. Lento-onnettomuuden uhrin voidaan inhimillistää humoristisesti orgaaniseksi ”puolustuswoimiksi”, tai ne voidaan ymmärtää teellisten tai liiketaloudellisten intressien puitteissa. Tämän kyseisen runon, mutta erityisesti koko *Kerro*-kokoelman kontekstissa lokkeihin kirjoittuu kuitenkin jotakin muutakin: yritys ajatella lintuja kaupunkilaisina ja kansalaisina ihmisten rinnalla. Mutta miten tämä liittyy Mortonin merkintään?

Merkintä tuottaa sisä- ja ulkopuolen erottelua vielä kolmannella, ratkaisevalla tavalla. Mortonin mukaan merkinnän toiminnan ymmärtäminen tarkoittaa viime kädessä sen oivaltamista, että sisä- ja ulkopuoli ovat vain konstruktio, tapa käsitteellistää suhdettamme ei-inhimilliseen. Sisäpuolen ja ulkopuolen erottelu perustuu essentialistiseen eroon inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä. (Morton 2007, 49, 54.) Koska merkintä kykenee osoittamaan sisä- ja ulkopuolen erottelun keinotekoisuuden, se saattaisi avata mahdollisuuden neuvotella ei-inhimillisen merkityksistä ilman essentialistisia sisä- ja ulkopuolen kategorioita. Morton (ibid. 51, 167–168, 186–187) viittaa merkinnän sekä kulttuurin sisä- ja ulkopuolen erottelun yhteydessä lyhyesti Bruno Latourin ajatuksiin poliittisesta ekologiasta, joka on filosofinen ja käytännöllinen hahmotus vaihtoehtoisesta yhteiskuntajärjestyksestä. Latourin poliittisessä ekologiassa ei-inhimillistä ei suljeta inhimillisen, sosiaalisen ja kulttuurisen ulkopuolelle, jolloin sisä- ja ulkopuolen erottelua voidaan tarkastella konstruktiona, joka koskee paitsi merkityksiä myös elämänmuotoja.

Latouriin viitattaessaankaan Morton ei lähde kehittämään merkinnän käsitteestä eettisen lukemisen välinettä ambienssin poetiikan yhteydessä. Uudemmissa kirjoituksissaan Morton kuitenkin nostaa etu- ja taka-alan problematiikan esiin nimenomaan ympäristöfilosofisessa ja -poliittisessa valossa (Morton 2010a, 28–29; Morton 2010b; Morton 2010c). Vahvistamalla Mortonin merkinnän kytköksiä Latourin ajatteluun merkintä onkin mahdollista tulkita käsitteeksi, jonka avulla runouden ja ei-inhimillisen

suhdetta voidaan tarkastella edustamisen tai puolesta puhumisen näkökulmasta. Tällöin Mortonin ambienssin poetiikan teorian il-luusioksi osoittama ajatus luontorunoudesta luonnon esittämisenä ymmärretään uudella tavalla: luontorunous ei ole representaatiota esittämisen vaan edustamisen mielessä.

Laajentuva kollektiivi

Teoksessaan *The Politics of Nature* (2004) Bruno Latour muotoilee poliittista ekologiaa, jonka tarkoituksena on laajentaa demokratia koskemaan ei-inhimillisiä. Latourin mukaan länsimaisen ajattelun perimmäinen ongelma on sen luoma ero luonnon ja yhteiskunnan välillä. Luonnosta voidaan puhua vain erilaisina sosiaalisina representaatioina, tai toisaalta erilaisina mitattavina suureina ja prosesseina. Tässä tilanteessa meillä on toisaalta luontoa koskevaa, luonnontieteilijöiden hallitsemaa tietoa ja toisaalta maallikoiden luontoa koskevia käsityksiä, jotka surkastuvat luonnontieteellisen faktan rinnalla pelkiksi kulttuurisiksi representaatioiksi. Ei-inhimillinen säilyy saavuttamattomana ja historiattomana, monoliittisena ideana. Yhteiskunnan ja luonnon erottelu vastaa Mortonin ajatuksia sisä- ja ulkopuolesta, mutta Latour puhuu erosta paitsi ajattelun tasolla, myös käytännössä, yhteiskunnallisen keskustelun ja päätöksenteon tasolla. (Latour 2004a, 36, 46, 50–51, 74–77.) Latourin mukaan demokratia on mahdollista vain jos tieteen erityisasema murretaan: tieteellä ei saa olla yksinoikeus puhua luonnosta. (Ibid. 32–35.)

Latourin hahmottelemassa poliittisessa ekologiassa luonnon ja yhteiskunnan, subjektien ja objektien sekä tosiasioiden ja sosiaalisten representaatioiden vastakkainasettelusta luovutaan. Julkinen elämä järjestetään uudelleen *assosioimalla* eli liittämällä sekä ihmisiä että ei-inhimillisiä sosiaalisen alueelle, kollektiiviksi (*collective*). Kollektiivi muistuttaa yhteiskuntaa poliittisen yhteisön merkityksessä, mutta sen toimijoina (*actors, actants*) ovat sekä inhimilliset

että ei-inhimilliset jäsenet, joita ei enää määritellä subjekteina ja objekteina olemustensa perusteella. Alati muotoutumassa olevan kollektiivin jäsenet eivät nimittäin tiedä ennalta, mikä rooli ihmisillä ja ei-inhimillisillä tulee kollektiivissa olemaan – Latourin poliittisessa ekologiassa ei-inhimillisilläkin on omat intressinsä ja omat vaikutuksensa kollektiiviin.

Kollektiiviin assosioiminen tapahtuu neuvottelun avulla. Latour nimittää propositioiksi (*propositions*) erilaisia ilmiöitä, olentoja ja paikkoja, jotka ilmaantuvat ja haastavat kollektiivin määrittelemään rajansa uudelleen. (Latour 2004a, 83, 147.) Propositio viittaa käsitteenä ehdottamiseen ja kielellisyyteen: ei-inhimilliset saapuvat ehdolle kollektiivin jäseniksi kielellisinä. Ne eivät itse puhu, mutta tieteenekijät toimivat niiden puolestapuhujina (*spokespersons*) tuomalla esille niiden elämään tai toimintaan liittyviä piirteitä ja ilmiöitä. (Ibid. 83, 62–65, 165–166.) Puolesta puhumista Latour (ibid. 83, 86–87, 165–166) nimittää artikuloimiseksi: riittävän hyvin artikuloitujen propositioiden hyväksytään eli assosioidaan kollektiiviin.

Puolesta puhuminen ja assosioiminen antavat ei-inhimillisen representoimiselle uuden merkityksen. Representaatio ei tarkoita Latourin ajattelussa esittämistä vaan edustamista. Näin käsite representaatio ymmärretään vanhassa, antiikin retoriikasta periytyvässä poliittisessä merkityksessä. Inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välisiä assosiaatioita representoimalla voidaan neuvotella siitä, millaisin perustein tuleva kollektiivi muodostuu. (Latour 2004a, 41, 127.) Tieteenekijöillä on representoimisessa merkittävä rooli, mutta koska tosiasioiden ja sosiaalisten representaatioiden jako ei ole enää voimassa, ei-inhimillisen representoiminen eli edustaminen ei kuulu yksin tieteenekijöille. Kollektiiviin assosioimisessa ei siis paina enää tieteellinen fakta vaan huolellinen artikulointi, ja siksi kollektiivin yhteiseen elämään ja elämänmuotoihin vaikuttavat monenlaiset inhimilliset ja ei-inhimilliset tekijät. Latour (ibid. 155–158, 160) analysoi tieteenekijöiden, poliitikoiden ja ekonomien rooleja kollektiivissa, mutta runouden ja

merkinnän kannalta kiinnostavin on niin sanottujen moralistien ryhmä. Kuten muihinkin ryhmiin, myös moralisteihin voi kuulua useiden eri ammattikuntien edustajia ja muissa rooleissa toimivia ihmisiä. Moralistien tehtävänä on vahtia kollektiivin sisä- ja ulkopuolen rajoja; ilman moralisteja kollektiivi nähtäisiin aina vain sisäpuolelta. He takaavat sen, että emme voi enää uskoa yhteiskuntaan sisäpuolena ja luontoon ulkopuolena. Tällainen moralistin toimenkuva sopii ilmeisen hyvin – runoilijalle.

Kiistelyjen lokkilintujen toistuvat vierailut runoudessa viestivät siitä, että näissä eläimissä on jotakin kirjoittamisen arvoista. Niiden ulkomuoto ja toiminta taltioituvat yhä uudelleen milloin maisemaa jäsentävänä tekijänä, milloin siivekkäiden omaan kokemukseen ja itseisarvoon viittaavina kysymyksinä, kuten olemme jo Jouni Tossavaisen ja Caj Westerbergin runoissa nähneet. Tossavaisen ”yhdesä yhteisessä lintujen kokouksessa” -runo resonoi kiinnostavasti myös kritiikin kanssa, jota Latour esittää historiattomuutta korostavia luonto- ja eläinkäsityksiämme kohtaan (Latour 2004a, 32–34). Erilaisten merkityksen aporioihin päätyvien luontoesitysten rinnalla tällaisia runoja voi ajatella lintujen edustuksina, kuten seuraavaa Jukka Viikilän kurkirunoakin:

Kaatopaikka on täynnä, kun kurkiaura ei pysty lentämään sen ylitse
vaan kääntyy kohti tuulipuistoa. Tuulipuisto toimii, kun se ei
jätä
ainuttakaan lintua silppuamatta.

(Viikilä 2010, 20.)

Viikilän runo liittyy kahteen isoon ajankohtaiseen ympäristökysymykseen, jätteidenkäsittelyyn ja energiantuotantoon. Linnut, tällä kertaa kunnioitetut kurjet, kuvataan häviäjinä molemmilla kentillä. Kaatopaikka on muuttunut ylilentämättömän korkeaksi jätevuoreksi – voimakas kuva, kun ottaa huomioon kurkien keskimääräisen muuttolentokorkeuden, joka on yli 500 metriä. Fossii-

listen polttoaineiden rinnalla vihreänä näyttäytyvä tuulivoima on sekin kurkien kannalta vaarallista, jos eläimet lentävät turbiineja pyörittäviin jättiläismäisiin lapoihin. Viikilän runo on sikäli osuva, että nimenomaan kurjet ovat tuulivoimaloista todennäköisimmin kärsiviä lintuja (esim. Koistinen 2004). Lakonisesti runossa todetaan tuulipuiston toimivan juuri silloin, kun ”se ei jätä ainutakaan lintua silppuamatta”.

Moralisteina runoilijat etsivät kielessämme, ajattelussamme ja kirjoituksessamme tilaa todellisille ei-inhimillisille. Merkintä toimii tällöin poeettisena keinona, jonka toimintaa analysoimalla voidaan paitsi kritisoida keinotekoista, Mortonin esille tuomaa essentialistista sisä- ja ulkopuolen erottelua, myös lukea esiin tapoja ymmärtää ei-inhimilliset Latourin käsitteellistämälle kollektiivin sisä- ja ulkopuolelle sijoittuvina. Poliittisessa ekologiassa moralistien toiminta on olennaista, koska ”enää ei ole olemuksen määrittämää sisä- ja ulkopuolta, vaan ulkoistamisen ja sisäistämisen hidas ja osittainen työ, joka täytyy tehdä yhä uudelleen ja uudelleen” (Latour 2004a, 160, suom. K. L.). Vaikka Morton itse ei määrittele merkintää eksplisiittisesti tästä perspektiivistä, hänen ajatuksensa merkinnästä essentialistisen sisä- ja ulkopuolen purkajana voidaan tulkita Latourin poliittisen ekologian kontekstissa.

Jos merkintä viittaa ei-inhimillisten aseman ja merkitysten avoimuuteen, myös kysymys representaatiosta on asetettava uudelleen. Runous ei enää ole ei-inhimillisen *kulttuurista representaatiota*, fiktiota, jolla ei ole mitään tekemistä todellisten ei-inhimillisten kanssa. Tällaisessa ajattelussahan runoudella ei ole suhdetta aktuaaliseen todellisuuteen, vaan ainoastaan käsityksiin joita meillä siitä on. Ehdotan, että runous ymmärretään ei-inhimillisen representaatioksi edustamisen mielessä. Runous etsii toisin sanoen näkökulmia ja keinoja avata keskusteluja ei-inhimillisten, kuten lintujen, merkityksistä ja rooleista. Runouden keinoin tehdyt artikulaatiot perustuvat todellisiin ei-inhimillisiin sekä kytköksiin ihmisten ja ei-inhimillisten välillä. Jukka Viikilän kurkiruno on poleeminen, liioittelevakin kärjistyys kurkien (ja muiden ei-inhi-

millisten) mahdollisuuksista ihmisten tarpeiden mukaan rakennetussa maailmassa, jonka ilmatilakin alkaa olla enenevässä määrin varattua ja lentokelvotonta. Sama lentokelvottomuuden ongelma vaivaa Jouni Tossavaisen kokoukseen kerääntyneitä lokkejakin. Caj Westerbergin runossa edustamisen periaate on hienovaraisempi, enemmän lintujen tuntemiseen kuin niiden oikeuksien puolustamiseen liittyvä. Siinä lokin silmään, askeleisiin ja ääneen liittyvä eläimen vierauden ja yksilöllisyyden kysymys jää osin ratkeamatta, mutta se jäsentyy kahden subjektin suhdetta koskevana kysymyksenä. Lokkia voi katsoa sinänä – eläin ei välttämättä ole esineeseen rinnastuva tahdoton ja automaattinen ”se”.

Merkinnän luoma horjunta antropomorffisten, symbolisten ja kirjaimellisten merkitysten välillä sekä epäselvyys runoa hallitsevasta näkökulmasta ovat esimerkkejä runouden siirtymistä ei-inhimillisen alueelle. Niin runoilijat kuin runouden lukijatkin voivat tällöin toimia moralisteina, sisä- ja ulkopuolen rajojen tarkkailijoina ja siirtäjinä. Kollektiivin jakautuminen sisä- ja ulkopuoleen ei nimittäin perustu essentialistisiin oletuksiin siitä, kuka tai mikä voi olla olemuksensa perusteella poliittisen yhteisön jäsen. Mikä tahansa huolellisesti artikuloitu propositio voidaan assosioida kollektiiviin eli mieltää sosiaalisesti merkitykselliseksi siinä tilanteessa, joka kollektiivissa sillä hetkellä vallitsee. (Latour 2004a, 122–127, 176–177.) *Politics of Nature* -teoksessaan Latour ei vielä eksplisiittisesti nosta taiteentekijöitä ja -tutkijoita esiin moralisteina, mutta uudemmissa kirjoituksissaan hän korostaa kirjallisuudentutkijoiden roolia ei-inhimillisten asemasta käytävässä neuvottelussa (Latour 2010; Latour 2011). Latour puhuu esimerkiksi ”inhimillisten ja ei-inhimillisten fiktiivisten hahmojen monimutkaisesta semiosiksesta” (*complex semiosis of human and nonhuman fictional characters*), jonka tulkitseminen toimijuuksien kannalta on nimenomaan kirjallisuudentutkijoiden ja humanistien tehtävä (Latour 2010, 489).

Lopuksi: olentojen ensisijaisuudesta

Runokokoelmassaan *Muuttopäivät* (1973) Jyri Schreck kirjoittaa: ”sinä kiivait, / että kirjoitan vain lokeista / enkä asioista” (Schreck 1973, 17). Säkeet tiivistävät kaksi olennaista oletustamme linnuista: sellaisenaan siivekkäät ovat turhanpäiväisiä aiheita, eivätkä ne ole mitenkään kytköksissä ihmisten asioihin. Tässä artikkelissa tarkastelemani runot (kuten Schreckin linturunotkin) kuitenkin osoittavat, että linnut, jopa roskalintu-lokit, ovat avainasemassa useissa asioissa lentoturvallisuudesta kaupunkitilan kokemiseen ja energiapolitiikasta lajienvälisten yhteyksien luomiseen. Sanan ’asia’ etymologiaa eri kielissä jäljittäneeseen Martin Heideggeriin viitaten Bruno Latour korostaa asian ja käräjien merkitysyhteyttä, mutta Heideggerin ajatuksista poiketen Latour vahvistaa kytkentää filosofian ja teorian välineenä: materiaaliset asiat ovat aina myös merkitysten, arvojen ja näkökantojen neuvottelupaikkoja (Latour 2004b, 232–236). Lokit ovat latour’laisia asioita ja juuri asioina voimallisia olentoja monine erilaisine vaikutuksineen ja merkityksineen.

Linturunouden poeettisia keinoja analysoidessani olen etsinyt tapaa, jolla runoja voisi lukea ilman inhimillistämistä mutta myös ilman odotuksia pääsystä ”niiden maailmaan”. Etsintöjeni kannustimena on ollut Latourin (2004a, 225–226) ajatus humanistisista tieteistä mekanismeina, joiden avulla kollektiivi kykenee ymmärtämään itseään sekä hahmottamaan uudenlaisia versioita siitä, mitä kaikkea yhteisö voi olla. Ehdotukseni on, että linnuista kertova runous toimii yhtenä tapana assosoida lintuja inhimillisten ja ei-inhimillisten jäsenten yhteiseen kollektiiviin. Kyseenalais-tamalla erilaiset antroposentriset merkityksellistämisen keinot sekä korostamalla lintujen merkitysten avoimuutta runous edustaa lintuja potentiaalisina kollektiivin jäseninä.

Lokit, kurjet ja muut linnut ovat silti muutakin kuin osa kollektiivia. Ne ovat yksilöitä joiden ominaisuudet, intressit ja kokemukset maailmasta poikkeavat suuresti omistamme. Tietämättä

tarkkaan millaisia ne ovat – keitä ne ovat – runoilijat kirjoittavat ja puhuvat linnuista tällaisina vaikuttavina, itseisarvoisina tai ehkä joskus vain kysymyksiä herättävinä yksilöinä viittaamalla havaitsemiensa ja tuntemiensa todellisten eläinten ominaisuuksiin. Runouden lukijana ja tutkijana ymmärrän lintukirjoituksen juuri tässä olioiden ensisijaisuuden kontekstissa. Tähän liittyen kirjoitukseni punaisena lankana on kulkenut kahtalainen tapa käsittää representaatio joko kulttuurisista lähtökohdista tapahtuvana esittämisenä tai sellaisenaan jo olemassa olevan edustamisena. Vaikka olen siis hylännyt ajatuksen runoudesta ei-inhimillisten esittämisestä, ajattelen, että ei-inhimilliset vaikuttavat piirteineen ja tekoi-neen monin tavoin runoihin joita niistä kirjoitetaan (Ratamäki 2009; Marshall 2002, 234; Haraway 2008, 262). Edustuksellisuus ei siis ole ainoa tapa käsitteellistää runouden ja ei-inhimillisten suhdetta, mutta representaatiosta ei ole mielekästä puhua missään muussa merkityksessä kuin poliittisessa.

Sekä Bruno Latourin ajatuksiin kollektiivista että Timothy Mortonin merkinnän käsitteeseen sisältyy kritiikki essentialisoivaa ajattelua kohtaan. Emme voi toisin sanoen perustella tapojamme esittää tai kohdella ei-inhimillisiä vetoamalla niiden olemukseen – tai omaan olemukseemme ihmisinä. Tämä ei tarkoita sitä, että linnuista ei enää voisi puhua omanlaisinaan ei-inhimillisinä. Morton ja Latour korostavat sitä, että liian nopeasti tapahtuva ja kritiikitön ei-inhimillisten ja ihmisten yhteen liittäminen johtaa vain uudenslaisiin essentialisoiviin ja romantisoiviin ajattelumalleihin (Morton 2007, 21, 186–189, 196–197, 204–204; Latour 2004a, 57–62; ks. myös Haraway 2008, 15–19, 287). Ei-inhimillisten ja ihmisten merkityksistä ja keskinäisistä suhteista neuvoteltaessa on tärkeää pitää mielessä ei-inhimillisten ja ihmisten väliset fysiologiset, epistemologiset ja semioottiset etäisyydet. Runoudentutkimuksessa nämä etäisyydet muistetaan tiedostamalla olioiden ensisijaisuus eli se, että luontoaiheista runoutta kirjoitetaan ja luetaan suhteessa tekstinulkoiseen todellisuuteen, jota kirjoitus ei koskaan kesytä täysin kulttuurin sisäiseksi.

Viitteet

¹ Tossavaisen *Kerro*-kokoelmassa ei ole sivunumeroita. Teoksen runojen säkeet ovat hyvin pitkiä, joten artikkeliin lainatut katkelmat poikkeavat teknisistä syistä alkuperäisistä runoista. Sama koskee myös Jukka Viikilän runoa, joka on lainattu sivulla 92.

² Käytän *re-markista* Teemu Ikosen ja Janne Porttikiven suomennosta *merkintä*. *Merkinnän* käsite esiintyy heidän kääntämänsä teoksen *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia* (2003) esseessä ”Platonin apteekki” (s. 142).

³ Tarkastelen Timothy Mortonin ekomimesiksen ja Bruno Latourin poliittisen ekologian suhteita laajemmin väitöskirjassani (Lummaa 2010).

⁴ Luonnon ensisijaisuuden idea on siis ollut ekokriittisessä runoudentutkimuksessa keskeinen lähtökohta. Ekologisimpana tai ympäristötietoisimpana on siten pidetty runoutta, joka kuvaa luontoa ja sen prosesseja mahdollisimman totuudenmukaisesti. Luontoesitysten totuudenmukaisuus on ymmärretty ennen kaikkea yhtäpitävyydeksi luonnontieteellisen tiedon kanssa. Ekologiset periaatteet kuten energian läpäisy ja ravinteiden kiertäminen ekosysteemeissä sekä eliöiden keskinäinen riippuvuus on tunnustettu ympäristötietoisuuden lähtökohdiksi (Gifford 1995, 140; Scigaj 1999, 11–12, 14–17). David W. Gilcrest on kuitenkin myös kritisoinut luonnontieteellisen tiedon merkitystä luontorunoudessa ja sen tutkimuksessa. Hänen mukaansa runouden ei pidä ottaa luonnontieteellistä tietoa annettuna, ei piiloutua sen antaman auktoriteetin taakse eikä rakentaa etiikkaansa sen antaman suhteellisen tiedon varaan. (Gilcrest 2002, 18, 29–36.)

⁵ Morton vertaa ekomimesiksen päämäärää ja tulosta Jean Baudrillardin käsitteellistämään *simulacrumiin*, kopioon ilman alkuperäistä kohdetta. Mortonin mukaan ekomimesiksen tuottamaa luontoa ei ole olemassa. Tämä ei tarkoita fyysisen tai materiaalisen todellisuuden kieltämistä, vaan kyse on luonnon käsitteestä sekä siitä mitä tällä käsitteellä teemme. Mortonin *Ecology without Nature* on kirjoitettu ekomimesiksen kritiikiksi: hän analysoi teoksessaan länsimaisten luontoesitysten ja -käsitteiden kytköksiä kapitalismiin, fasismiin ja ympäristöongelmiin.

⁶ Morton määrittelee ambienssin poetiikan keinoja melko vaikeaselkoisesti. Toisaalta ambienssin poetiikan keinot simuloivat ympäristöä ei-semanttisella tasolla, jolloin esimerkiksi runokielen ja -tekstin auditiiviset ja visuaaliset piirteet tuottavat massan, liikkeen, rytmin ja tilallisuuden vaikutel-

mia. Toisaalta ambienssin poetiikan keinoja tarkastellaan kuitenkin myös semanttisella tasolla, jolloin runon ilmaukset (niiden semanttiset sisällöt) esittävät ja merkityksellistävät ympäristöä. Morton ei tuo esiin saati analysoi tätä ambienssin poetiikkaan liittyvää jännitettä.

⁷ Etu- ja taka-alan kysymystä on runoutentutkimuksessa lähestytty perinteisesti *kohosteisuuden* käsitteen avulla. Strukturalistisessa kielen- ja kirjallisuudentutkimuksessa kohosteisuus tarkoittaa joidenkin tekstin kielellisten elementtien asettumista etualalle toisiin nähden. Lukija reagoi kohosteisuuden pohtimalla sen relevanssia. Kohosteisuus viittaa siis esimerkiksi runon merkityksen rakentumiseen tekstin itsensä ohjaamana. (Mukařovský 1964/1932, 19–24; Leech 1969, 56–69.) Runoutentutkimuksessa kohosteisuuden käsitteen avulla on tarkasteltu tekstin, esimerkiksi runon, kielellisten elementtien keskinäisiä suhteita sekä näiden suhteiden merkitystä tekstin tulkinnalle. Kohosteisuuden käsitteen luoja Jan Mukařovskýn (1964/1932, 20–21) mukaan tekstin kohosteiset elementit voidaan paikallistaa ja asettaa jopa keskinäiseen järjestykseen. Myös Geoffrey N. Leechin (1969, 64) mukaan kohosteisuudessa voidaan havaita asteroja. Merkinnän käsite eroaa kohosteisuudesta ennen kaikkea sen ideologiakriittisen ja kielifilosofisen funktion vuoksi. Timothy Morton viittaa merkinnällä luontoesitysten ideologisuuteen ja Jacques Derrida käsitteellistää sillä kielen itseviittaavuutta.

⁸ Ekomimesiksen luomaa ambienssia voisi verrata panteistiseen luonnontutkimukseen siinä mielessä, että molemmissa on kyse ihmisen ja luonnon yhteyden korostamisesta. Morton viittaaakin purevan kriittisesti ajatukseen Maapallosta Gaiana eli Äiti Maana, joka edustaa kaiken elämän ykseyttä. Metafyysisesti rakennettu harmonian, ykseyden ja yhteisymmärryksen filosofia estää ihmisiä näkemästä sen, miten he tosiasiallisesti toimivat suhteessa elinympäristöihinsä. (Morton 2007, 187–189, 201–204.)

⁹ Morton viittaa ekomimesiksen itsekriittiseen potentiaaliin merkinnän lisäksi muidenkin ambienssin poetiikan keinojen yhteydessä. Esimerkiksi sävy simuloi ympäristöä ja reflektoi samanaikaisesti kielen rajallisuutta luonnon esittämisessä (Morton 2007, 45–46; 68).

¹⁰ Morton antaa merkinnästä monia esimerkkejä eri taiteenaloilta ja medioista. Esimerkkien suhteuttaminen toisiinsa ei ole aivan helppoa, koska monet Mortonin esimerkeistä jäävät maininnoiksi. Tässä artikkelissa esittelen oman tulkintani Mortonin merkinnän käsitteestä sekä siitä, miten sitä voi runoutentutkimuksessa soveltaa. Kytken merkinnän käsitteen ennen kaikkea ei-inhimillisen symbolisen esittämisen ongelmaan, jota ei ole

ekokritiikissä juurikaan pohdittu. Perustelen tulkintaani sillä, että runouden alueella Morton havainnollistaa merkintää viittaamalla T. S. Eliotin modernistiseen poetiikkaan ja kuvan (image) tulkintaan. Mortonin (2007, 49) mukaan merkintä mahdollistaa sen, että tunnistamme jonkin runossa kuvatun kohteen objektiiviseksi korrelaatiksi eli subjektiivisen tunteen tai tilan vertauskuvaksi.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

Haajanen, Timo 1991: *Rigor mortis*. Toim. Matti Ahola, Martti Pulakka, Keijo Siekkinen & Erkki Vainikkala. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Tossavainen, Jouni 2007: *Kerro*. Helsinki: Like.

Viikilä, Jukka 2010: *Runoja II*. Helsinki: Gummerus.

Westerberg, Caj 1991: *Että näkyisi valona vedessä. Runoja*. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus

Derrida, Jacques 1981: *Dissemination*. Transl. Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, Jacques 2003: *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Suom. ja toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.

Gifford, Terry 1995: *Green Voices. Understanding Contemporary Nature Poetry*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Gilcrest, David W. 2002: *Greening the Lyre. Environmental Poetics and Ethics*. Reno & Las Vegas: University of Nevada Press.

Hakala, Raija 1999: *Kristillinen elämänkatsomus ja modernismin ihanteet. Niilo Rauhalan lyriikan tarkastelua*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Haraway, Donna J. 2008: *When Species Meet*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

- Koistinen, Jarmo 2004: *Tuulivoimaloiden linnustovaikutukset*. Suomen ympäristö 721. Helsinki: Ympäristöministeriö.
- Kähkönen, Marjut 2004: *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämmäläisen lyriikassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Latour, Bruno 2004a: *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Transl. Catherine Porter. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Latour, Bruno 2004b: Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. – *Critical Inquiry* 30 (Winter 2004), 225–248.
- Latour, Bruno 2010: An Attempt at a “Compositionist Manifesto”. – *New Literary History* 41 (2010): 471–490.
- Latour, Bruno 2011: Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics. A lecture at the French Institute, London, November 2011 for the launching of SPEAP (the Sciences Po program in arts & politics). Luettavissa verkossa osoitteessa <http://www.bruno-latour.fr/node/446> (linkki tarkistettu 25.10.2013).
- Leech, Geoffrey N. 1969: *A Linguistic Guide to English Poetry*. London & Harlow: Longman.
- Lummaa, Karoliina 2010: *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Lummaa, Karoliina 2013: Vieraslajisuudesta vierasmaailmaisuuteen – lintujen kohtaamisen uutta runousoppia. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2013, 25–42.
- Lyytikäinen, Pirjo 2004: Joutsenunelmia – symbolismin poetiikkaa: Otto Mannisen ”Joutsenet”. Teoksessa Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen (toim.): *Runosta runoon: Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*. Helsinki: WSOY. 200–219.
- Marshall, Alan 2002: *The Unity of Nature. Wholeness and Disintegration in Ecology and Science*. London: Imperial College Press.
- Morton, Timothy 2007: *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Morton, Timothy 2010a: *The Ecological Thought*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Morton, Timothy 2010b: Ecology as Text, Text as Ecology. – *The Oxford Literary Review* 32.1 (2010): 1–17.

Morton, Timothy 2010c: Guest Column: Queer Ecology. – *PMLA* 125.2 (2010): 273–282.

Mukařovský, Jan 1964/1932: ”Standard Language and Poetic Language.” Teoksessa *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Selected and translated by Paul L. Garvin. Washington, D.C.: Georgetown University Press.

Mynott, Jeremy 2009: *Birdscapes. Birds in Our Imagination and Experience*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Nummi, Jyrki 2004: Runebergin kultainen teema – Apollon joutsen. Teoksessa Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen (toim.): *Runosta runoon: Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*. Helsinki: WSOY. 130–150.

Ratamäki, Outi 2009: Luonto, kulttuuri ja yhteiskunta osana ihmisen ja eläimen suhdetta. Teoksessa Pauliina Kainulainen & Yrjö Sepänmaa (toim.): *Ihmisten eläinkirja. Muuttuva eläinkulttuuri*. Helsinki: Palmenia. 37–51.

Rosen, Jonathan 2008: *The Life of the Skies. Birding at the End of Nature*. New York: Picador.

Sarajas, Annamari 1961: *Elämän meri. Tutkielmia uusromantiikan kirjallista aatteista*. Porvoo & Helsinki: WSOY.

Scigaj, Leonard M. 1999: *Sustainable Poetry. Four American Eco-poets*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Sodhi, Navjot S. 2002: Competition in the Air: Birds versus Aircraft. – *The Auk*, 119(3): 587–595.

Turtola, Tuuli 2012: Tänne ei lintuja haluta! – *Linnut* 3/2012, 18–20.

Wittgenstein, Ludwig 1981/1953: *Filosofisia tutkimuksia*. Suom. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.

Kirjailijoita on kirjallisuudentutkimuksen eri vaiheissa kohdeltu vaihtelevasti.¹ Kansallisessa hengessä eli kansalliskirjallisuuksien rakentamisen vaiheessa tekijästä tuli kokonaista kansakuntaa valaiseva lamppu tai kuvastava peili, biografismissa tekijä puolestaan samastettiin teoksiin, joissa niin tekijän itseys, elämä kuin intenciot saivat ilmaisunsa. Kirjallisuushistorioita on rakennettu tekijälähtöisesti kuin sarjaksi tekijäelämäkertoja. Tekijää on myös piilotettu, hajotettu, laitettu palasiksi ja surmattukin – nämä kaikki erilaiset tekijänäkemykset kertovat tekijän suuresta merkityksestä niin kirjallisuudelle kuin sen tutkimukselle. Tämä artikkeli liittyy osaksi tätä tekijänäkemyksen sarjaa peruslähtökohtanaan itsestään selvältä kalskahtava ajatus: kirjallisuudella on aina tekijänsä. Itsestään selvää ei sen sijaan ole se, miten tekijää ajatellaan ja minkälaisia funktioita sille annetaan teoksia lukiessa tai niitä tutkiessa. Tässä kirjoituksessani pohdin sitä, miten tekijää on hahmotettu ja minkälaisin periaattein.

Viime vuosikymmeniä voisi kuvata jonkinlaiseksi tekijän paluun ajaksi, sillä kirjallisuudentutkimuksessa tekijää on herätetty henkiin. Roland Barthesin ”tekijän tappo-eseen” (”Tekijän kuolema”, 1968) jälkimainingeissahan tekijä jäädytettiin tutkimuksen kohteena, kunnes 1990-luvun mittaan ns. uuskontekstualististen (feminismit, postkolonialismit, kulttuurintutkimus) suuntausten myötä tekijästä alkoi tulla jälleen kriittisen tutkimuksen kohde. Tuolloin tekijyyteen kohdistuvat kysymyksenasettelut alkoivat sulattaa etenkin kivettyneitä näkemyksiä tekijästä merkityksen

lähteenä ja samanaikaisena päätepisteenä. Tekijästä oli aiemmassa valtavirtaisessa tutkimuksessa tullut romantiikan eetokseen nojaava näköispatsas, pönöttävä monumentti, jonka jalustaa on ollut vaikea romahduttaa huolimatta jo 1900-luvun alussa virinneistä pyrkimyksistä esimerkiksi venäläisten formalistien tai eliotilaisen uuskritiikin taholta. Vasta Barthesin essee onnistui romahduttamaan tekijäpatsaan jalustaa, mutta pikemminkin Barthesin polemiikka asetti tekijäpystin päälle näkymättömyysviitan, joka ei niinkään poistanut hahmoon liittyviä elementtejä vaan ainoastaan piilotti ne. Tutkimuksessa tekijäpatsaasta on hahmotettu tekijäkuva, yhdenlainen tallenne, johon on koottu tekijää kuvaavia piirteitä. Tämä tekijäkuva esittää ja edustaa tutkimuksen kohteena olevaa tekijää. Toisin sanoen tutkimuksessa tekijästä on rakennettu representaatio, kirjoitettu tekijäkuva.

Tekijäkuvatutkimukselle on kuitenkin vaihtoehtoja. Tarkastellessaan Andy Warholin varhaisia omakuvia (*Self-Portraits*, 1963–1964) eli konkreettisia tekijän kuvia brittiläinen tutkija Damian Sutton (2009, 179–181) ottaa esille monta näkökulmaa, jotka haastavat pohtimaan laajemminkin luovaa tekijyyttä ja sen tutkimusta. Warholin omakuvissa tekijän kasvot muodostavat valokuvaa ja silkikangasta yhdistelevän sarjan, jota Sutton ei tarkastele (Warholin) tekijyyden pönkittämisenä vaan päinvastaisesti: Suttonin mukaan Warholin teos monistaessaan ja kopioidessaan tekijän kuvia romahduttaa tekijyyteen liitettyä ajatusta alkuperäisyydestä ja autoritäärisyydestä. Omakuvista koostuvassa sarjassa ei Suttonin mukaan ole kyse yhdestä tai useasta Warholista, jostakin nominilla ilmaistavissa olevasta representaatiosta, joka jähmettäisi taiteilijan tietynlaiseksi. Pikemmin omakuvista tulee verbi, ”warholata” (‘warholing’), joka toisaalta kiinnittyy nimenomaiseen tekijään eli Andy Warholiin, mutta joka samalla painottaa tekijyyden prosessimaisuutta myös silloin, kun sitä ”esitetään” taideteoksena.

Sutton (2009, 179) tarkentaa Warholin kasvoihin rajatuissa kuvissa olevan kyse ”kasvoistumisen abstraktien voimien luhistumisesta”. *Kasvoistuminen* on puolestaan Gilles Deleuzen ja Félix

Guattarin käsite, jota tarkastelen tässä kirjoituksessani erityisesti kirjailijoiden, kirjallisten tekijöiden kautta. Suttonin esimerkki Andy Warholista toimii johdatuksena myös artikkelini keskeiseen problematiikkaan, jossa pohdin erityisesti tekijänimen ja tekijäkuvan suhteita. Tätä suhdetta tarkastelen käsitteellistämällä sen yhdeksi muunnelmaksi *käskysanasta*. Suttonin tapa tehdä erityisesti erisnimestä eli *tekijänimestä* verbi asettuu mielenkiintoiseen asentoon suhteessa perinteisempään tapaan tarkastella tekijyyttä ja tekijänimeä. Varsin usein tekijänimi sivuutetaan ja sille annetaan ainoastaan identifioiva tehtävä kuin otsikoksi tekijäkuvalle. Oma lähestymistapani tekijänimeen on ratkaisevasti erilainen. Tekijänimi on aina valinta, joten se omalta osaltaan toimii tekijyyden ilmaisuna. Tekijänimen valinnanvaraisuus käy ilmi jo niistä lukuisista mahdollisuuksista, joilla tekijä voi itsensä nimetä – näitä vaihtoehtoja ovat esimerkiksi ortonymia (ns. omanimisyyks), anonymia (totaalinen nimettömyys), pseudonymia (salanimisyys), polynymia (moninimisyyks), antonymia (’oikean nimen’ vastakohta), mononymia (yksi nimi tekijäryhmälle) ja allonymia (tunnetun nimen valinta).

Michel Foucault (1969/2006, 9) on tekijätutkimuksen kannalta vaikutusvaltaisessa ”Mikä tekijä on?” -esseessään nimennyt tekijänimen keskeisiksi funktioiksi luokittelamisen, tietyn teosjoukon yhdistämisen ja rajaamisen, teosten poissulkemisen ja niiden asettelun vastakkaisiksi muihin nähden sekä teosten välisten suhteiden luomisen. Puhuessaan ”warholaamisesta” Sutton laittaa nämä Foucault’n nimeämät funktiot liikkeelle ja tekee tekijänimen identifioimasta tekijyydestä prosessin, tapahtuman. Kirjallisuudentutkimuksen alalla tekijyyttä tarkastellessa on pitkään ollut tapana tehdä tekijäkuvatutkimusta, jonka perusteet alkavat horjua, jos tekijänimestä tehdään Suttonin tapaan verbi – oma tarkasteluni pyrkii juuri tähän tekijänimen ”verbiyttämiseen”.

Artikkelini kohdentuu erityisesti suomalaiseen aineistoon ja tarkasteluni jäsentää yllä mainittu kasvoistumisen (’visageité’, ’faciality’) käsite. Tarkastelen ensinnä sitä, miten suomalaisessa

harvalukuisessa tekijäteoretisoinnissa kirjailijasta on tullut kuva, representaatio tekijästä. Viimeiseksi käsitteellistän tekijänimeä materiaaliseksi eleeksi – työväliseksi, jolla voi murtautua tekijätutkimusta rajanneen ja rajoittaneen kasvoistumisen muurin seinien läpi.

Nimestä kuvaksi

Ei pelkästään tekijöistä itsestään ole tullut kuvia, vaan myös tekijänimi toimii kuvana. Kirjojen kansissa ja selissä, nimilehdillä ja takakansiteksteissä tekijänimet ovat visuaalisesti materialisoituja – jos eivät sellaisinaan esineellistettyjä niin ainakin ne toimivat osana kirja-esinettä. Itse asiassa voi ajatella, että (esineenä) kirja itsessään materialisoituu näyteikkunaksi, jossa tekijänimi sekä teoksen nimi mahdollisine lajimääreineen ja alaotsikkoineen on myynnissä oleva tuote, lupaus tietynlaisen kirjallisen maailman läsnäolosta. Kirjakaupan somistajan ei ole edes välttämätöntä asettaa kirjaa esille kaupan näyteikkunaan, sillä kirja itsessään toimii näyteikkunana, valokäytäväikkunana, josta avautuu näkymä ja kulku tekijään ja teokseen.

Nykyhetken kirjallisuuden kauppamarkkinoilla tämä näyteikkunaluonne on toteutettu konkreettisesti tekemällä kirjojen kansissa oleville tekijänimille graafisesti tunnistettavat ja toistuessaan tuttuakin tutummat visuaaliset ilmeet: leenalehtolaiset ja ilkkaremekset tai ”taidekirjallisuuden” erilaisissa sarjoissa ilmestyvien teosten nimet ja tekijänimet noudattavat samaa ilmiä, joka toimii markkinoinnin ja myymisen ehdoilla. Tähän viittasi myös Gilles Deleuze (1986/2003, 14) *Cahiers du Cinéma* -lehden haastattelussa vuonna 1986, kun häneltä kysyttiin tekijyydestä ja sen mahdollisesta kriisiytymisestä elokuvassa. Deleuze (1986/2003, 14) ottaa tässä yhteydessä esiin jaottelun kaupalliseen ja luovaan taiteeseen ja sanoo: ”Ulkonaisesti kaikkea monimutkaistaa se, että sama muoto palvelee sekä luovaa että kaupallista. Tämä näkyy jo

kirjan muodon tasolla, joka on sama sekä Harlekiini-sarjalle että jollekin Tolstoin romaanille. [-] Tämä on ylentämistä alhaalta käsin, kaiken kirjallisuuden sitomista massakulutukseen.” Nykyajan kirjallisesta tekijyydestä kaupallisena tuotemerkkinä on kirjoittanut myös Tarja-Liisa Hypén (2002) artikkelissaan, joka keskittyy Jari Tervon julkisuuskuvaan. Kirjoittaessaan 1990-luvun kirjallisuudesta Hypén käyttää termiä ’mediatekijyys’, joka liittyy hänen mukaansa nykyhetkelle ominaiseen ilmiöön eli erilaisissa joukkoviestimissä tuotteistuneisiin (ja tuotteistettuihin) kirjailijoihin.

Hypén tekee myös historiallista linjausta suomalaisen tekijyyden muutoksista puhumalla Juhani Niemen (2000, 69) termin ns. meediokirjailijoiden (eli toisin käsittein ilmaistuna tekijänerojen) muuttumisesta nyky maailman julkisuutta hyödyntäviksi mediakirjailijoiksi. Toisin kuin Hypén väitän, ettei ”mediakirjailija” kuitenkaan ole ainoastaan nykykirjallisuuden ilmiö, vaan julkisuutta eli erilaisia julkisia medioita on hyödynnetty jo pitkään. Moderni tekijyys on jo 1700-luvun lopulta lähtien eli tekijänoikeuslainsäädännön alkuvaiheista asti ollut kaupallista – aiemminkaan ei siis ole ollut tekijyyden viatonta ja vapaata aluetta jossakin ulkopuolella kaupallistumisen ja siihen kiinteästi kiinnittyvän mediajulkisuuden. Käsitteenä ”mediatekijä” on siksikin hiukan harhaanjohtava, että Hypénin käyttämänä medium-käsitteen merkitys rajoitetaan joukkoviestimiin eikä huomioida toisia merkityksiä. Medium tarkoittaa myös ’välissä-olevaa’. Tätä merkitystä painottaen voisi myös väittää, että aivan kaikenlaiset tekijyydet ovat väistämättä ’mediumina’ toimimista, kaikki tekijät ovat mediatekijöitä, sillä tekijä sijoittuu tekstin ja maailman väliin ”välittämällä” ajattelua ilmaisuksi.²

Tekijänimessä ostamme kokonaisen maailman, jonka tunnusmerkki sekä samanaikainen takuu on (kannessa) visuaalisesti korostuva tekijänimi. Tekijänimestä tulee visuaalinen kuva: kirjan kansissa kielellä sanottavissa olevasta (tekijänimi) tulee konkreettisesti nähtävissä oleva tuotemerkki, joka toistuessaan tutussa ilmaisussaan alkaa koodata yli kielen muodon. Toisin sanottuna

tekijänimestä tulee (kirjailija)persoonallisuuden tiivistelmä ja lyhennelmä. Kirjasta tekijänimineen ja otsikoineen tehdään näin kaupallisuutta eli myyntiä edesauttavat *kasvot*, joissa kansi kokonaisuudessaan toimii kuin naaman pyöreät muodot, posket, ja etu- ja sukunimet puolestaan toimivat syvyyttä hehkuvina silminä. Tätä tekijänimen (ja laajemmin tekijyyden) kuvallistamisen ikkunaluonnetta voi tarkastella Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin (1988, 167–191) käsitteellistämän *kasvoistumisen*³ kautta.

Deleuze ja Guattari liittävät kasvoistumisen kahteen akseliin eli merkityksenantoon ja subjektivaatioon, joiden yhteen kytkeytymisestä syntyy tietty mekanismi, valkoisen muurin ja mustien aukkojen -systeemi. He liittävät merkitsijän valkoiseen muuriin, kasvojen muotoon ja subjektiivisuuden mustiin aukkoihin, silmiin. Kasvot aukkoineen mielletään muurina, jotta kasvoistumisen voidaan ajatella representoivan jotakin isompaa, kuten ruumis- ta kokonaisuutena. Kasvoista tulee siis ruumiillisuuden abstrakti representaatio, jossa kasvot ajatellaan pinnaksi. Ne eivät kuulu ruumiiseen ja pääkin sivuutetaan – kasvoistumisessa pää lakkaa olemasta osa ruumista, eikä ruumis enää koodaa päätä. Kasvoistumisessa moniulottuvainen ja moniääninen ruumiillinen koodi hajotetaan niin, että ruumis (päineen) on purettu koodeistaan (dekoodattu) ja ruumis ylikoodataan kasvoiksi. Sekä ruumis että pää siis kasvoistetaan. Toisin sanoen kasvot alkavat *edustaa* ruumiillis- ta materiaalisuutta (litteänä) pintana.

Tämä signifikaatio/subjektivaatio-systeemi (kasvot) ei kuitenkaan ole valmiina-annettu, vaan *kasvoistumisen abstrakti kone* käynnistää sen. Deleuze ja Guattari (1988, 175–180) painottavat, että kasvoistumisen abstraktissa koneessa ei niinkään ole kyse ideologiasta kuin ekonomiasta ja valtajärjestelmistä. Tietynlaiset *sosiaaliset* (yhteisölliset) valtakootteet vaativat kasvojen tuottamista murskatakseen moniäänisyyden ja heterogeenisyyden. Ne pyrkivät tekemään kielestä poissulkevan ilmaisumuodon, joka toimii merkityksiä muodostavan kaksiiäänisyyden ja subjektiivisen binarisaa- tion kautta. Deleuze ja Guattari nimeävät tällaiset valtakoot-

teet imperialistisiksi semioottisiksi systeemeiksi, joissa merkityksenanto rakentuu despoottisesti ja subjektivaatio autoritäärisesti. Kasvoistumisen abstrakti kone pyrkii eroon ruumiista ja ruumiillisista koordinaateista: ”Valkoinen muuri / musta aukko -systemi rakennetaan, tai pikemmin abstrakti kone laukaistaan liikkeelle, ja sillä sallitaan ja varmistetaan sekä merkitsijän kaikkivoipaisuus että subjektin autonomia” (Deleuze & Guattari 1988, 181).

Kasvoistumisen abstrakti kone toimii kahdella tavalla. Ensinnäkin se rakentaa ”kasvoyksikön” (jonka ei tarvitse ”muistuttaa” kasvoja), ensisijaiset kasvot, jotka suhteutetaan toisiin kasvoihin joko–tai-asetelmalla: miehen kasvot tai naisen kasvot, rikas tai köyhä, aikuinen tai lapsi jne. Konkreettiset yksilöidyt kasvot tuotetaan ja muunnetaan näiden yksiköiden ja niiden yhdistelmien perusteella – yksilöt sulautetaan näihin kasvoihin. Tämä mekaniikka toimii kaikkivoipaisen, despoottisen merkitsijän logiikalla, joka ammentaa disjunkttiivisesta binäärisuhteesta. Toiseksi kasvoistumisen abstrakti kone omaksuu selektiivisen valinnan roolin: kun kasvot on annettu, tuomitaan, käyvätkö ne päinsä vai eivät ensisijaisten kasvoyksiköiden perusteella – operaatio toimii siis kyllä–ei-akselilla. Esimerkiksi tietyt kasvot eivät ole miehen tai naisen kasvot, kyseessä täytyy siis olla transvestiitti, kuten Deleuze ja Guattari (1988, 177) poleemisesti päättelevät. Tässä toisessa mekanismissa rakentuu subjektiivisuus, joka nojaa ensimmäiseen, kasvoyksikön rakentamisen käytäntöön.

Kasvot ovat konstruktio, joka rakentuu kahdenlaisen merkki-*valtakunnan* sisällä: merkityksellistävässä, despoottisessa hallinnossa jokainen merkitsijä viittaa toiseen merkitsijään loputtomassa merkityksenannon leikissä ja tätä kontrolloi keskus, binääripyönteessä pauhaava despoottinen valta. Toinen, jälkimerkityksellistävä, hallinto puolestaan määrittää hallitsevan todellisuuden ja rakentaa subjektin pakkomielteenomaisen fiksaation kautta. (Ks. myös Bogue 2009, 10.)

Deleuzen ja Guattarin (1988, 176, 182) mukaan kapitalismin moderni semiotiikka rakentuu nimenomaisesti Valkoisen Miehen

kasvoille, Valkoisen Miehen kasvot ovat ensisijaiset kasvot. Ruumista ja päätä edustavat valkoisen miehen kasvot, jonka representaatioksi on (ensisijaisesti) asetettu alkuperäisesti kuvatonta ja ei-valkoista ruumista esittävä Jeesuksen kasvojen kuva.⁴ Kasvoistumisessa on siis yleisesti kyse binarisaatiosta ja ruumiin ylikoodaamisesta kasvoiksi. Kasvoistumista voisi kutsua yhdenlaiseksi representationalismin politiikaksi, jolla pyritään ei pelkästään säätelemään tulkintoja ja merkityksenantoprosesseja vaan myös kulttuurista ja yhteiskunnallista olemista. Laajimmillaan kasvoistuminen on nimenomaisesti makropolitiikkaa, kontrollin keino ja väline, käskysana, joka asettaa ruumiit tietynlaisiin hierarkkisiin järjestyksiin.

Kasvoistuneet tekijäkuvat

Deleuze ja Guattari kirjoittavat kasvoistumisen yhteydessä maalaustaiteesta (muotokuvista ja maisemasta), elokuvista (erityisesti niiden lähikuvista) sekä kirjallisuudesta. Mutta kuten Ronald Bogue (2009, 11) huomauttaa, kasvoistumiseen sisältyvässä ylikoodaamisessa ei ole kyse visuaalisen tekstualisoinnista, sillä kasvoistuminen tapahtuu eri tavalla erilaisissa järjestelyissä, kielessä ja kuvassa. Silti voi puhua ”yleisestä nähtävissä olevan skeemasta”, joka toimii yhdessä kielen kanssa ylläpitämässä erilaisten voimien kohtaamista. Nähdäkseni yksi tällainen kasvoistumisen voimakenttä, jossa nähtävissä oleva ja sanottavissa oleva toimivat yhdessä, on tekijyys ja sitä koskeva teoretisointi. Erityisesti tekijyyden kaanon, joka on yhdenlainen tekijöiden kasvokuvagalleria, muotoutuu kasvoistumisen mekanismien kautta. Perinteisesti koostettu kaanon järjestää jonoon Valkoisen Miehen kasvokuvia, jotka sivuuttavat tekijän ruumiin, sen empiirisen lihallisuuden ja kokemuksellisuuden.

Tämä kaanonin galleria koostuu kuvista, joita voi Deleuzeä ja Guattaria (1975, 5; ks.myös Lambert 2008, 39) mukaillen nimittää ”muotokuva-valokuviksi”. Ruumiillisesta tekijästä tehdään

tutkimuksessa kirjallisesti muotokuva, joka palauttaa tekijän ja hänen ruumiinsa mentaaliseksi pikaotokseksi⁵, subjektivoituksi kasvoiksi. Tällaisen *mentaalisen* konstruktion palapelileikki liittyy laajemminkin tekijyyden konstruktiomalleihin, ei pelkästään kaanonin rakentamiseen. Näitä malleja voi kutsua tutkimuksessa rakennetuksi *tekijyyden kirjalliseksi ikonografiaksi*⁶, ns. tekijäkuvatutkimukseksi, joka noudattaa tiettyjä periaatteita. Tähän ikonografiseen tutkimusotteeseen sisältyy useita variaatioita, mutta yleistäen voi sanoa niiden perustuvan representaation pohjalle. Tekijän teokset ajatellaan jonkinasteisesti tekijyyden (uudelleen) esittämiseksi (eli representaatioksi), jonka pohjalta rakennetaan edustava tekijäkuva eli jälleen representaatio tekijästä. Nimenomaisesti mentaaliseksi konstruktioksi tämän tekijäkuvan tekee se, että usein tekijän elämä ja materiaaliset luomisen kysymykset sivuutetaan.

Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa erityisesti Yrjö Sepänmaan 1980-luvun alkuvuosien pienoistutkielmat ovat perehtyneet kuvattun kaltaiseen tekijyyden tarkasteluun. Sepänmaan *Kirjailijakuvaksi* (1986) nimettyyn julkaisuun on koottu teemaan liittyvät kirjoitukset, joiden ansiona on viedä suomalaista tekijyyshetketä pois kansalliskirjallisuuteen ja -kirjailijaan limittyvästä viitekehystä. Sepänmaan teoretisointi sulkeistaa ”todellisen tekijän” pois kirjallisuudentutkimuksen kohteista ja keskittyy ns. teoksen (tai tuotannon) sisäiseen tekijään, ”kirjailijapersoonaan”.⁷ Teoksia lukemalla rakennetaan tästä persoonasta kirjailijakuva, joka on ”esitys kohteesta” (Sepänmaa 1986, 40) ja ”käsityksemme persoonasta, persoonan esiintymä meille” (mt. 77) ja joka ”ei ole riippuvainen vastaavan fyysisen henkilön olemassaolosta” (mt. 11). Teoksensisäinen tekijä ja tuotannon persoona ovat Sepänmaan mukaan oletettava olemassa oleviksi jo ennalta ja ”[-] ne ovat olemassa vain meidän avullamme” (mt. 78). Sepänmaa (mt. 78) kiteyttää kirjailijapersoonan ja sen kuvan: ”Konstruoiimme sen aina jonkinlaiseksi, ja vasta sellaisena se on olemassa. Tämä on kuva, siksi kirjailijakuva. Siksi kuva on tärkeämpi kuin kuvattava; todell-

lisuudessaamme on ehkä toisin.” Vastaavanlaista käsitystä kirjailijakuvasta ehdottaa myös Pekka Tammi (1985, 178–179) esittämällä kirjailijakuvan määrittelyksi seuraavaa:

Yhden teoksen analyysissä tekstin ”tekijä” – nk. *implisiittinen tekijä* t. *sisäistekijä* – konstruoidaan tekstiin sisältyvän informaation pohjalta. Menettely perustuu oletukseen, että tietynlainen teos (esim. uskonnollinen runo) edellyttää aina tietynlaisen tekijän (uskonnollisen runon tekijä on uskonnollinen). Merkitystä ei tässä tapauksessa ole tiedoilla historiallisesta tekijästä, ei myöskään tekijän muissa yhteyksissä esittämällä (esim. ateistisilla) lausunnoilla. [--] [S]isäistekijän ominaisuuksia ei päätellä kirjailijan ominaisuuksista.

Erityisesti tämä Pekka Tammen muotoilu hahmottaa selvästi esiin kirjailijakuvan kasvoistumisen prosessiksi määrittyviä elementtejä. Se nojaa binäärisuhteen logiikalla erotteluun niin elämän ja teosten kuin teoksen ulkoisen ja sisäisen tekijän välillä. Ja kuten Sepänmaa, Tammikin olettaa jo ennalta olemassa olevaksi tietynlaisia sisäisiä tekijöitä, joiden subjektiivisuus syntyy merkityksenannon tuloksena.

Sepänmaa rakentaa kirjailijakuvamallinsa nojaamalla Wayne C. Boothin klassiseen hierarkkiseen ajatteluun erilaisista kauno-kirjallisuuteen liittyvistä henkilöihahmoista. Sepänmaan muotoilema teoksen sisäinen tekijä vastaa Boothin *The Rhetoric of Fiction* -teoksessa (1961) esittämää *implied author* -käsitettä – tämän Sepänmaa tekee eksplisiittisesti selväksi. Jotakin on kuitenkin tapahtunut siirtymässä Boothin ”esi-narratologisesta” käsitteestä Sepänmaahan⁸ ja myös Tammeen, sillä Boothilla ”implisiittinen tekijä” on kuitenkin suhteessa sen luoneeseen kirjailijaan – toisin kuin suomalaisilla, joiden käyttämänä käsite lähestyy ”ortodoksisista narratologiaa”, esimerkiksi Seymour Chatmania tai varhais- ta Shlomith Rimmon-Kenania. Boothin (1961, 70–71) mukaan ”fyysinen” tekijä luo implisiittisessä tekijässä ”ideaalisen ja impersoonallisen”⁹ version tai lukuisia versioita itsestään, ns. toisen mi-

nän, josta lukija muodostaa kuvan (”picture”) teosta lukiessaan. Boothin implisiittinen tekijä on ”antropomorfinen”, kuten Ruth Ginsburg ja Shlomith Rimmon Kenan (1999, 76–77) painottavat post-narratologista tekijäkäsitystä hahmottaessaan. Boothin implisiittinen tekijä on personoitu (”he”), ja *hän* luo, valitsee ja arvioi. Wayne C. Boothia noudattaen lukija voisi siis rakentaa tekijäkuvaheijastuksen, joka mahdollistuu juuri siksi, että on olemassa fyysinen tekijä, joka kirjoittaessaan tekee erilaisia valintoja. Tekijä valitsee esimerkiksi psykologisen asenteen, teoksen maailmasuhteen sekä kertojien äänensävyt (ks. myös Benedetti 2005, 66–67).

Ginsburg ja Rimmon-Kenan nimeävät Boothin implisiittisen tekijän ’antropomorfiseksi’, joka terminä iskostuu tekijäpuheen yhteen vallitsevaan elementtiin eli inhimillisen ja ei-inhimillisen vastakohtaistamiseen. Sepänmaan tekijäkuvanäkemys vaikuttaisi toki tekevän konstruktioistaan inhimillisen, kieleen perustuvan, mutta niin, että ’ihminen’ suljetaan pois. Tämä sulkemisen ja sisällyttämisen systeemi on osa kasvoistumistakin. Deleuzen ja Guattarin käsitteellistämänä kasvoistuminen onkin kytkettävissä laajaan hierarkkiseen systeemiin, nimittäin Giorgio Agambenin (2004, 33–38) käsittelemään *antropologiseen koneeseen* – kasvoistumista voi ajatella yhtenä sen olo- ja toimintamuotona. Agambenin mukaan ihminen tuotetaan asettamalla vastakkain ihminen ja eläin sekä inhimillinen ja ei-inhimillinen, tosin ihminen on jo ennalta ajateltu olevaksi ja erotettavaksi eläimestä *kielen* perusteella. Antropologinen kone toimii ulossulkemisen *sekä* sisällyttämisen keinoin, ulko- ja sisäpuolen rakentamisen keinoin. Modernissa koneessa ei-ihminen (ei-inhimillinen) tuotetaan eläimellistämällä ihminen (’apinamies’), joka sitten suljetaan pois ihmisyydestä. Aiemmassa koneessa puolestaan ei-ihminen tuotettiin eläimen inhimillistämällä (’ihmisapina’) mutta myös vieraan figureilla (’orja’, ’barbaari’, ’muukalainen’), jotka edustivat eläintä ihmisen muodossa. Agamben (2004, 38) toteaa, että tästä inhimillisen ja eläimellisen, ihmisen ja ei-ihmisen, puhuvan ja elävän olion erotteluun perustuvasta artikulaation alueesta pitäisi pystyä siir-

tymään pois ja lopettamaan koko antropologisen koneen toiminta. Tekijyyden ajattelu ilman ”ihmistä” on haasteellista ja tuskin tarpeellista, mutta eettisyyteen pyrkivä tekijätutkija voi kuitenkin pysäyttää antropologisen koneen pyörinnän määrittelemällä tekijää muutoin kuin hierarkkisin ja dikotomioita pönkittävin rakentein.

2000-luvulla yhä useammat kirjallisuudentutkijat ovat alkaneet kritisoida strukturalistisen perinteen asettamaa ja mallintamaa ajatusta tekijästä tulkinnallisena hypoteesina, jossa tekijän identiteetti on jopa ratkaisevassa merkityksessä mutta tällä identiteetillä ei ole niinkään tekemistä materiaalisen tekijän identiteetin kanssa. Kriittisyys ja kirjailijakuva-käsitteen uudelleen määrittelyn tarve näkyy jo siinä tavassa, miten Yrjö Hosiailuoman *Kirjallisuuden sanakirja* (2003) määrittelee termin. Vaikka tämä sanakirjamäärittely ilmoittaa lähteikseen ainoastaan Yrjö Sepänmaan kirjoitukset, on määrittely lieventynyt ja kääntynyt kohti fyysistä kirjailijaa. Määrittelyssä sanotaan: ”Kirjailijakuvan yhteydessä tuodaan yleensä esiin myös kirjailijan elämän ja tuotannon välisiä yhteyksiä.” (Hosiailuoma 2003, 424). Silti, viime vuosikymmenien (tässä sanakirjassakin ilmaistusta) uuskontekstualistisesta viireestä huolimatta tekijän ruumis ja elämä aiheuttavat hankaluuksia, jopa häpeää tekijätutkijalle.

Seán Burken (2006, 39–58) käyttämässä sanastossa kyse on ristiriidasta empiirisen ja transsendentaalisen välillä. Vaikka ns. biografinen imperatiivi eli tekijän eletyn elämän suhde teoksiin tunnustetaan, se kuitenkin mitätöidään melkein pä samanaikaisesti siitä häpeästä, joka versoaa ”poststrukturalistisesta tavasta käsittää tekijyys transsendentaalisena kategoriana” (Burke 2006, 39). Tekijän (ja teoksen) nähtävissä oleva ruumis siis kasvoistetaan edustamaan ja esittämään (eli re-presentoimaan) jo ennalta tietynlaiseksi hahmotettua ja ”ajateltavissa olevaa” tekijyyttä. Näin sangen monimuotoinen ja monimutkainenkin ilmaisun kenttä alkaa representoida juuri sellaista tekijyyttä, mikä on jo ennalta määritelty.

Samankaltaisesta ”tekijän uudelleen-luomisen” mekanismista kirjoittaa myös Rita Felski (2003, 57–93) käsitellessään ns. nais-tekijyyden allegorioita¹⁰ – Felskin mukaan tekijä alkaa projisoida juuri sitä, mitä tutkija jo etukäteen toivoo, unelmoi tai pelkää.

Nimestä käskyksi

On aiheellista kysyä, onko edellä kuvatun kaltainen ”tekijän kuvallistaminen projektioksi” ylipäättään mitenkään vältettävissä, jos tutkimuksen lähtökohdaksi asetetaan nimenomaisesti polun piirtäminen kohti ”tekijän identiteettiä” ja sen määrittämistä. Voiko tekijyyden kuvallistamista välttää silloin kun etsitään vastausta kysymykseen ”mikä ja minkälainen tekijä on?”. Ei, sillä identiteetin määrittelyyn tähtäävä kysymyksenasettelu ei voi rakentua miksi-kään muuksi kuin kuvaukseksi tekijästä ja hänen/sen piirteistä eli tekijäkuvaksi, jossa joko huomioidaan empiirinen tekijä tai ei.

Mutta jos tekijätutkija kysyykin toisenlaisia kysymyksiä, muuttuu myös tutkimuksessa hahmottuva tekijyys. Identifioivan ”mikä/kuka tekijä on?” ja kasvoistavan ”minkälainen tekijä on?”-kysymysten sijasta kysytäänkin ”miten tekijä toimii?”. Tekijän toimintaan paikantuva kysymyksenasettelu ei kuitenkaan paikanna tekijyyttä jähmeäksi ja liikkumattomaksi saati kasvoistuneeksi tekijäkuvaksi, vaan silloin sekä tutkimus että tekijyys pysyvät liikkeessä, verbimuotoisena. Miten tekijä toimii? -kysymys kytkeytyy väistämättä laajempiin poliittisiin ja eettisiin asetelmiin, jotka ovat olennaisia lausekkeita tekijänä toimimiselle.

Jo tekijänimi kytkee haltijansa laajempaan institutionaaliseen verkkoon, jonka solmukkeet ja kiinnikkeet muuttuvat aikojen myötä. Pääsääntöisesti on kuitenkin kyse niin kustannustoiminnan kuin laajemmin taiteen ja vieläpä yhteiskunnankin käytännöistä. Ne säätelevät eivät pelkästään julkaisu-toimintaa vaan myös käsityksiä taiteesta ja taiteilijoista. Vaikka tekijänimi onkin siis valinta, on se kuitenkin säädely valinta ja vapaus, jota rajoittavat

monenlaiset taidepoliittiset lainalaisuudet. Tekijän nimi on kirjaimellisesti investointikohde, johon tekijä itse tallentaa ja sijoittaa halujaan – kustantaja puolestaan investoi tekijän nimeen sekä rahojaan että oman yrityksensä julkista kuvaa.

Tekijänimen valinta ei koskaan ole yksityisasia, sillä tekijänimi itsessään on julkinen instituutio, se on aina sosiaalinen elementti, joka osallistuu sekä kielen koosteisiin että materiaalisiin käytäntöihin. Samalla kun erisnimi muuttuu tekijänimeksi, syntyy myös sosiaalisia sidoksia erisnimen haltijan ja sosiaalisen yhteisön eli kirjallisen julkisuuden välille. Vaikka suoraa vastaavuussuhdetta ei voikaan tehdä marionettiteatterinäyttämön ja tekijänimen, tekijän sekä kirjallisuusinstituution välille, on tässä tekijyyteen syntyvässä sidoksessa kuitenkin yhteisiä elementtejä naruilla liikuteltavan nukan ja sen nukettajan yhteispelin kanssa. Nukettaja eli kirjallinen yhteisö, suorimmin kustantaja, liikuttelee tekijäniminaruja antaen välillä enemmän liikkumavaraa ja välillä taas kiristää lankaa. Tämä sidosvälin muutos on säädeltyä vallankäyttöä, jossa kirjallisuusinstituutio käskyttää tekijänimen haltijaa. Huomioitava on toki, että tekijä itse on asettunut kiristyvän langan jatkeeksi eli käskytettäväksi.

Gilles Deleuze ja Félix Guattari (1988, 75–110) kirjoittavat kielen ja sen väittämien perustavaa laatua olevasta funktiosta, joka saa aikaan illokutionaarisesti käskyttämisen. Tätä funktiota he kutsuvat *käskysanaksi* ('mot d'ordre'¹¹, 'order-word'), jonka ei tarvitse olla imperatiivimuotoinen varsinainen käsky. Käskysana voi olla mikä tahansa muukin kielen ilmaus, jonka funktioksi muodostuu käskynanto. Deleuze ja Guattari eivät kirjoita tässä yhteydessä eris- tai tekijänimistä, mutta itse hahmottelen tekijänimet käskysanoiksi. Deleuzen ja Guattarin katsannossa käskysanoissa manifestoituun ”sanojen” ja ”asioiden” välinen suhde nimenomaisesti tietynlaisen sosiaalisen järjestymisen – toisin sanoen vallankäytön – kannalta. Käskysanat merkitsevät ruumiin tietynlaiseksi ja saavat aikaan sen eriytymisen, tai ruumiin ja sen sosiaalisen paikan vastaavuuden. Kyse on kuitenkin ns. ruumiittomasta transformaatiosta, muutok-

sesta, joka tapahtuu jossakin ruumiitten asuttaman tason ja niitä koskevan väittämän välisessä tilassa, mutta jolla on välitön suhde ruumiisiin; se koskee niitä, vaikuttaa niihin. Kun vastasyntynyt otetaan vastaan huudahtamalla ”se on tyttö!” tai teksasilainen tuomari julistaa syytetyille kuolemantuomion, syntyy asian (ruumiin) ja sanojen (lausuman) välille konkreettinen suhde, jolla on vaikutuksensa.¹² Lausuma asettaa ruumiin/asian tietyn järjestyksen/käskyn alaiseksi, kuten Gregg Lambert (2008, 58) kirjoittaa käsitellessään Deleuzen ja Guattarin käskysanaa. Tekijänimi käskytää tekijän kirjallisen instituution järjestykseen.

Kun erisnimestä tulee kirjan kannessa ja erilaisessa kielenkäytössä – arkipuheesta ja kritiikeistä tutkimukseen – tekijänimi, tapahtuu ruumiiton muutos. Nimen kantajasta tulee tekijä, osa kirjallisuusinstituutiota ja tarkemmin osa tekijäpuhetta. Käskysanana tekijänimi toimii säätelevänä mekanismina, joka määrittelee kuka kuuluu tekijöiden joukkoon ja kuka suljetaan sieltä pois – näinkin ajateltuna tekijänimessä on aina kyse politiikasta (vrt. Albrecht-Crane 2005, 123).

Deleuze ja Guattari (1988, 103) kirjoittavat lingvistiikkaa käsittelevässä *Mille Plateaux* -teoksen luvussa, että ”koskaan ei ole löydettävissä homogeenistä systeemiä, johon ei olisi vielä tai jo vaikuttanut säädely, jatkuva, immanentti muuntelun prosessi”¹³. Tämä ajatus heterogeenisyydestä ja muuntelun alaisuudesta koskee myös käskysanoja, joita voi tarkastella stratifikaation eli kerrostumisen kautta (ks. Deleuze & Guattari 1988, 39–78). Kukin käskysana sisältää kaksi kerrostumaa eli ns. kaksoisartikulaation (ks. Deleuze & Guattari 1988, 40–41): molaarisen ja molekulaarisen. Molaarinen kerrostuma liittyy järjestykseen, jäykkyyteen ja määrittelyyn, joilla asemoidaan vakaita rakenteita tarkkarajaisille olioille. Molekulaarinen puolestaan on juuri ja juuri järjestäytyneet, liikkuva hiukkasten virta. Tekijänimi käskysanana jakautuu sekä kahteen kerrostumaan. Yhtäältä se paikantaa kantajansa tietynlaiseksi toimijaksi kirjallisuusinstituution hierarkkisessa systeemissä mutta toisaalta tekijänimeen liittyy potentiaalisuus muuttaa niin

käskysanaa itseään kuin laajemmin sitä säätelevää poliittista järjestelmää. Toisin ilmaisten voi sanoa, että molaarinen kerrostuma viittaa identifikaation prosessiin ja molekulaarinen puolestaan deidentifikaatioon, identiteetistä erkanevaan polkuun. Kirjoittaessaan käskysanoista Verena Conley (2005, 194) kiteyttää hienosti käskysanaan liittyvän mahdollisuuden muutokseen. Hän kirjoittaa: ”Kyse ei ole niinkään siitä, miten väistää käskysana, vaan miten välttää sen kuolemaan tuomitsevaa vaikutusta ja, vuorollaan, kehittää voimaa paeta käskysanan alaisuudesta (sen ilmaisusta ja väittämästä).”¹⁴ Deleuze ja Guattari (1988, 110) kirjoittavat:

Käskysanassa elämän pitää vastata kuoleman vastaukseen, ei pakenemalla vaan tekemällä paoista teon ja luomalla. Käskysanojen alla on salasanoja [pass-words, mots de passe¹⁵]. Sanoja, jotka ohittavat, sanoja, jotka ovat läpikulun komponentteja, kun taas käskysanat osoittavat pysähdyksiä tai organisoituja, kerrostuneita rakenteita.

Juuri tämä kerrostuneisuus, eli käskysanoihin limittyvät ja niissä syntyvät salasanat, on potentiaalisesti vetämässä pakoviivaa ei niinkään minään mystisenä (ja siinä merkityksessä salaisena) elementtinä vaan aktiivisina luomisen tekoina. Tekijänimi on näin ollen lähtökohtaisesti tekijyyden ilmaisua.

Nimi tekijyyden eleenä

Tämä tekijänimien ontogenesis eli luomisen kautta olevaksi tuleminen tapahtuu diskursiivisella tasolla mutta se ei ole palautettavissa kieleen. Tekijänimien kielellisyys kerrostuu ei-diskursiivisten intensiteettien, materiaalisuuden kanssa. Käskysanoina tekijänimet ovat jo itsessään tekemisissä sekä ”ruumiiden” että ”sanojen” kanssa. Tekijän itsensä aktiivisesti valitsemina tekijänimet viittaavat myös luomisen tekoon. Kirjoittaessaan tekijyyden ja kuoleman suhteesta ”Mikä tekijä on?” -esseessään Michel Foucault (2006, 8)

painottaa: ”[--] hän [kirjoittava subjekti] hajottaa kaikki merkit omasta erityisestä yksilöllisyydestään; kirjailijan tunnusmerkiksi jää vain hänen poissaolonsa ainutkertaisuus: kirjoituksen leikissä hänen on omaksuttava kuolleen osa.” Väittämäni mukaisesti juuri tekijänimi on paikka ”poissaolon ainutkertaisuudelle”, sillä tekijänimi paradoksisesti paikantaa tekijän poissaolon mutta tekee sen singulaarisesti nimeämällä. Italialainen filosofi Giorgio Agamben (2007, 66) kirjoittaa tästä Foucault’n lauseesta seuraavasti: ”[--] tekijä on läsnä tekstissä ainoastaan eleenä, joka tekee ilmaisen mahdolliseksi nimenomaisesti rakentamalla keskeisen tyhjyyden tämän ilmaisen sisälle.” Tekijänimi on tällainen aktiivinen tekijyyden ele¹⁶; tarkemmin ilmaistuna tekijänimi aktualisoituu prosessiksi eli siinä tapahtuu tuleminen-eleeksi. Ele ilmaantuu ontogeneettisen prosessin myötä ja se osoittaa saranan paikan kielellisen ja ei-kielellisen ilmaisen välissä. Ele on performatiivisuuden abstrakti kone, joka toimii maailman ja sanojen välillä (ks. Massumi 2002, passim.). Tekijänimi-eleessä siis laskostuu tekijä ja teksti, maailmallisesti materiaallinen ja kielellinen ilmaisu. Brian Massumin (2002, xxiii) sanoin: ”Jos ei-kieliopillinen verbaalinen ilmaisu on ontogeneettinen huuto, niin ei-tyypillinen eleilmaisu on sen tanssipari.”

Tarkastellessaan 1900-luvun alulle tyypilliseksi nimeämänsä ”nykivää” ruumiinkieltä Agamben (2000, 57) määrittelee eleen näin: ”Elettä luonnehtii se, että siinä ei tuoteta mitään eikä siinä esitetä mitään vaan pikemmin eleessä ylläpidetään ja tuetaan jotakin.” Ele ei ole materiaalista toimintaa jotakin erillistä päämäärää varten (*poiesis*) tai toimintaa, jonka päämääränä on se itse (*praxis*) vaan ele erkanee päämäärien ja välineitten (keinojen) virheellisestä vaihtoehtoisuudesta. Näin ollen voi ajatella, että tekijänimi tekijyyden eleenä on tekijän luomisteon ylläpitoa ja näyttämistä. Se näyttää ilmaisukeinojen tekemisen prosessin. Eleessä ei ole kuitenkaan kyse ns. tyhjästä eleestä, kliseestä. Agambenin ele-käsite itse asiassa lähenee Deleuzen näkemyksiä merkistä. Gregg Lambert ottaa esiin eleen käsitellessään Deleuzen merkkikäsitteitä, joissa

merkki määrittyy ”jatkuvien toistojen kautta materialisoituvaksi singulaariseksi kielen tapahtumaksi”. Lambert (2008, 47–48) kirjoittaa:

Luonnollinen kieli sisältää jo itsessään loputtoman määrän kielellisiä eleitä ja kliseitä, jotka eivät nouse merkkien tasolle eli ne eivät suoraan näytä asiaa. Niistä ei tule näyttämisen ilmiö, tai ne eivät muutu identtisiksi näyttämisen teon kanssa, tai Heideggerin termejä käyttämällä, Sanomisen (*sagen*) kanssa.¹⁷

Tekijänimi ymmärrettynä agambenilaisena eleenä on kuitenkin nimenomaisesti näyttämisen ilmiö, eikä niinkään representaa-tion, kuten Agamben (2000) painottaa. Sen lisäksi puhuminen tekijänimestä eleenä (eikä niinkään merkinä) painottaa materiaalisuutta. Elehän viittaa arkipuheessakin fyysiseen tekemiseen¹⁸, elehtimiseen, jossa ruumis liikkuu tai sen osat liikehtivät. Ele on sanakirjamäärittelyn mukaisesti ”ruumiin kantamisen tapa” tai kuten Pasi Väliäho (2010, 17) kiteyttää: ele on ruumiillinen rytmi, ilmaiseva kooste, joka luo sekä etäisyyttä että erottautumista. Eleet muodostavat toimintojen sarjan, jossa materia muuttuu. Eleeksi käsitteellistettynä tekijänimi on siis tekijän tapa ilmaista erottautumisensa ja välimatkinsa muihin tekijänimiin – näin käsitteellistettynä tekijänimiele on väistämättä luonteeltaan mediaalinen eli se ilmaisee välissä-olemisen tapaa suhteutuessaan muihin tekijänimiin. Ele asettuu singulaarisen ja yleisen, luomisen ja toiston, yksilön ja kollektiivin väliin, kuten Väliäho (mt. 17) kirjoittaa.

Lopuksi

Olen artikkelissani tarkastellut suomalaista tekijää käsittelevää teoretisointia osana kasvoistumisen abstraktia konetta. Gilles Deleuze ja Félix Guattari painottavat käsitteellistyksessään muun muassa sitä, miten ruumiin monimuotoisuus muuttuu kasvoistumiskoneen mekanismien myötä litteäksi pinnaksi – väittämä-

ni mukaisesti ns. tekijäkuvatutkimus noudattaa tätä litistämisen logiikkaa. Kirjoittaessaan kasvoistumisesta Deleuze ja Guattari (1988, 190) ottavat lyhyesti esiin toisenlaisen taktiikan, joka mahdollistaa kasvoistumiskoneen purkautumisen. Filosofit kirjoittavat ”tähystin-päistä” (‘têtes chercheuses’, ‘probe-heads’), jotka murtautuvat ulos valkoisen muurin ja mustien aukkojen (signifikaatio/ subjektivaatio) systeemistä ja rikkovat stratifikaation kerrostuneet tasot. Tähystin-päät pyörivät ja tähyilevät suunnasta toiseen, jolloin niille ei voi hahmottaa kivettyneitä kasvoja. Voisiko ajatella, että tarkastellessa tekijänimeä monimuotoisena tekijyyden ilmaisuuna, käskysanana, eleenä, *verbinä*, kirjallisuudentutkimuskin kulkisi kohti sellaista eettis-esteettistä tutkimuksen paradigmaa, joka kunnioittaisi kutakin tekijää ilman ennalta ajateltuja jähmettäviä hahmotuksia? Kenties tekijätutkimuksen kammiossa alkaisi silloin kuulua iloinen tähystin-päiden ja niiden propellien sirinä ja kuhina.

Viiiteet

¹ Artikkelin on julkaistu hieman toisessa muodossa teoksessa Kurikka, Kaisa 2013: *Algot Untola ja kirjoittava kone* (Turku: Eetos).

² Tekijät ovat siis ’välittäjiä’ tai ”välimiehiä” (‘intercesseur’, Deleuze 2005, 99–117). Deleuze (2005, 104–105) sanoo vuonna 1985: ”Olennaisia ovat välimiehet. Luovuus merkitsee välimiehiä, ilman heitä ei ole teosta. Ne voivat olla ihmisiä – filosofille taiteilijoita tai tiedemiehiä, tiedemiehelle filosofeja tai taiteilijoita – mutta myös asioita, kasveja tai jopa eläimiä, kuten Castanedalla. Omat välimiehet on tuotettava itse, olivat ne sitten fiktiivisiä tai todellisia, eläviä tai elottomia. On kyse sarjasta. Se, joka ei muodosta sarjaa, edes täysin kuvitteellista, on hävinnyt. Tarvitsen välimiehiäni voidakseni ilmaista itseäni, eivätkä ne ilmaisisi itseään koskaan ilman minua: työskentely tapahtuu aina ryhmässä, silloinkin kun sitä ei näe. Ja sitä suuremmalla syyllä silloin, kun se on näkyvissä: Félix Guattari ja minä olemme toistemme välimiehiä.”

³ Deleuze ja Guattari esittävät kyseisessä *Mille Plateaux* -teoksen luvussa tässä artikkelissa esiin nostettua laajemmin kasvoistumisen genealogiaa muunnelmineen. He myös tarkastelevat monimuotoisesti erilaisten kasvojen mutaatioita ja variaatioita.

⁴ Deleuze ja Guattari (1988, 167) ajoittavat kasvoistumisen alkaneen ”vuonna nolla” eli Jeesuksen syntymäpäiväksi. Jeesuksen kasvot ovat ensimmäiset valkoisen miehen kasvot – mikä osaltaan kertoo kasvoistumiskoneen toimintalogiikasta: Jeesuksen, ei-valkoisen miehen kasvot, esittävät ja edustavat ensisijaisia Valkoisen Miehen kasvoja.

⁵ Tekijätutkimuksen nykyisyydessäkin vallitsee vaikeus sovittaa yhteen tekijän ”ruumista” ja ”mentaalista ajatusolentoa”. Ns. todellista intentionalismia edustava yhdysvaltalainen filosofi William Irwin (2002, 191–204) pyrkii tosin ylittämään vaikeuden rakentaessaan ur-tekijän (’ur-author’) käsitteen. Irwin painottaa ur-tekijän olevan ”mentaalin konstruktiio”, mutta yhtä kaikki se rakentuu ”tekijän todellisista intentioista”. Ur-tulkintaa tekevä tutkija pyrkii tätä mentaalista ur-tekijä-konstruktioita rakentaessaan löytämään tekstin merkityksen eli tekijän intention. Mielenkiintoiseksi Irwinin rakennelman tekee sen sisältämä kädenojennus anti-biografisteja vastaan: Irwin yhtäältä myöntää ur-tekijän tekstuaalisuuden nimetessään sen mentaaliseksi konstruktioksi mutta samalla hän painottaa ”todellisen” tekijän ”todellisia” intentioita, jotka ovat löydettävissä tekijän ”elämästä”. Vaikka kenties Irwinin käsite on intentionalistien piirissä ”uutta luovaa” ajattelua, voi hänen innovaatiotaan pitää kuitenkin nollatutkimuksena, sillä onhan tutkimuksessa rakennettu tekijäisyys aina ”tekstuaalista” luonteeltaan – intentioajattelussaan Irwin noudattaa sinnikkäästi E. D. Hirschin rakennelmaa ”tulkinnan pätevydestä” ja ”merkityksen alkuperäisyydestä”.

⁶ Itse olen valmis jopa rajaamaan tekijäkuva-käsitteen koskemaan ainoastaan ”konkreettisia” tekijän kuvia (muotokuvia, valokuvia jne.), sillä tekijä/kirjailijakuva-käsite implikoi tietynlaista (usein klassista narratologiaa lähestyvää) teorianmuodostusta, joka ylläpitää (ainakin jonkinasteisesti) kategorista erottelua empiiriseen kirjoittajaan ja transsendentaaliseen tekijään. Tekijäkuva-termiä käyttävät juuri ehdottamani tapaisesti mm. italialainen Federico Ferrari ja ranskalainen Jean-Luc Nancy yhteisteoksessaan *Iconographie de l'auteur* (2005), jossa he tarkastelevat mm. Roland Barthesista otettuja valokuvia ja Virginia Woolfin muotokuvaa. Ferrari ja Nancy (2005, 22–23) määrittelevät tarkastelemissaan tekijän kuvia seuraavasti: ”[–] l’image n’est pas un simulacre sans corps, mais plutôt un fragment de corps cueilli dans l’instantanéité d’un passage de la puissance à l’acte. L’image

est le point de suspension en lequel la puissance et l'acte persistent dans un état d'équilibre instable. [...] Ce sujet est l'auteur, le sujet-auteur, tandis que l'image est le *medium* entre le sujet et l'œuvre." Ferrari ja Nancy (2005, 21) ottavat esiin viime vuosikymmenien tekijäkäsitykset, joissa tekijästä on tullut aave ilman ruumista. Heidän tekijäkuvatarkastelunsa ei siis rakennu aaveruumiin, "ruumis-simulacrumin" ajatukselle, vaan kuva on ruumiin osa, fragmentti, tekijän ja tuotannon välinen "polku". Altti Kuusamo (2010, 98–123) viittaa taiteilijoiden omakuvia käsittelevässä artikkelissaan myös Ferrarin ja Nancyn ajatuksiin tekijän ikonografian julkisesta luonteesta. Kuusamon mukaan omakuvaa tarkastellessa "tekijän kuvaan" alkaa liittyä ns. kollektiivisen mielikuvituksen sinnikkäästi joka puolelle tunkevia käsitteitä, joita suhteutetaan katseen kohteena olevaan omakuvaan.

⁷ Viime vuosikymmeninä esimerkiksi Tarja-Liisa Hypén (1999, 11–14) on nojannut Sepänmaan kirjailijakuvakäsitteeseen. Hypénin tarkastelussa kuitenkin painottuu "mielikuva", ja hän erottelee "yleisen kirjailijamielikuvan" ja "tutkimuskuvan", joiden synnyn hän painottaa Sepänmaata voimakkaammin vastaanottoon.

⁸ Tosin Sepänmaan tutkielmassa on heiluntaa tässä suhteessa, sillä ajoittain hän mainitsee "fyysisen kirjailijan" olevan teoksen sisäisen tekijän takana – fyysinen kirjailija kuitenkin sivuutetaan konstruktiota rakennettaessa.

⁹ Amerikkalaisen filosofin Alexander Nehamasin (2002, 109) konstruoima "postuloitu tekijä" (*postulated author*) sisältää kiinnostavasti monta yhtymäkohtaa Boothin käsitteeseen. Nehamaksen mukaan hänen konstruktiossaan on kyse "henkilöstä, joka kirjailija olisi voinut olla", eräänlaisesta kirjailijan variaatiosta tai versiosta. Tämä rakentuu lukemisen tuloksena, mutta yhteydessä historialliseen kirjoittajaan.

¹⁰ Nämä Felskin käsittelemät naistekijän allegoriat edustavat feministisen kirjallisuudentutkimuksen eri vaiheita. Hän lähtee liikkeelle Sandra Gilbertin ja Susan Gubarin "hullu nainen ullakolla" -allegoriasta, siirtyy "naiseuden naamioidhin" Hélène Cixous'n ja Judith Butlerin kautta, minkä jälkeen on vuorossa "koti-tytöt" ("Home Girls") eli mustan amerikkalaisen kirjallisuuden sekä laajemminkin naistekijän liittäminen läsnä olevaksi kieleen, kulttuuriin ja maternaaliseen historiaan. Felski päätty edellyttämään "moniulotteisempaa" metodia tekijyyden tarkasteluun, jossa ei pelkästään naistekijän kategorian käsitteellisiä lähtökohtia arvioida uudelleen vaan myös maskuliininen tekijyys tulee uudelleen arvioiduksi.

¹¹ Ranskan kielen 'mot d'ordre' -ilmauksen synonyymejä ovat 'consigne' ja 'instruction', jotka tarkoittavat 'määräystä, ohjesääntöä'. Sana tarkoittaa myös 'tunnussanaa' ja sitä käytetään myös 'iskusanana' eli englanniksi 'slogan'. Tunnussana-merkitys on oikeastaan mukana myös 'käskysana'-suomennoksessa: kun käskysanan funktion mukaisesti tapahtuu 'ruumiiton muutos' eli kyseessä oleva ruumis astuu tiettyyn sosiaaliseen järjestykseen, niin ruumiin muodonmuutoksen rajalla vaaditaan sisäänpääsyyn oikeuttava tunnussana eli käskysana. Käskysana siis toimii yhtäältä rajapyykkinä, transformaation osoittajana, mutta samanaikaisesti se tunnuksen omaisesti sallii sisään pääsyn tai pikemmin pakottaa astumaan sisään.

¹² Deleuzen ja Guattarin käskysana-käsitteellä on kytköksensä J. L. Austinin teoriaan performatiivisuudesta (ks. Austin 1962/1978). Deleuzen ja Guattarin (1988, 76–79) näkemykset ovat kuitenkin kriittisiä Austinia kohtaan ja erityisesti tämän ajatus 'performatiivin toteutumisesta tietyssä kontekstissa' on heille kyseenalainen, ja siten heidän näkökantansa ovat lähellä sitä, mitä Jacques Derrida Limited Inc. -teoksessaan (1988/2000) kirjoittaa. Deleuzen ja Guattarin näkemys kielestä on pragmaattinen ja he puhuvat pikemmin "kielenkäytöstä" kuin jostakin "abstraktista kielisysteemistä" – oikeastaan kaikki kielen käyttö on filosofeille "performatiivista" sikäli, että sillä on suora vaikutuksensa maailmaan ja asioihin. Kuten Brian Massumi (2002, xviii–xix) kirjoittaa: filosofit painottavat, että kaikilla kielen käyttötavoilla on performatiivinen voima, sillä käskysanat muovaavat joko hienovaraisesti tai suoraan kohteensa potentiaalisia tekoja ja toimintoja.

¹³ Suomennos KK.

¹⁴ Suomennos KK.

¹⁵ Suomennos KK. Käännän 'mot de passe' tässä yhteydessä salasanaksi, sillä 'tunnussana' sisältyy käskysanan historiallisiin merkityksiin (ks. viite 10).

¹⁶ Sara Heinämaa (1996, 95–109) on tarkastellut ns. kielen eleeteoraa ruumiinfenomenologi Maurice Merleau-Pontyn käsittelemänä. Heinämaan mukaan Merleau-Pontyille "ilmaiseva ele" palautuu jopa kysymykseen "puheen alkuperästä". Perustava merkityksen taso läytyy ilmaisevasta eleestä, ilmeestä, joka ilmaisee yhtäältä tunnetta ja toisaalta asennetta/asettautumista maailmaan. Toisin kuin Heinämaa (ja Merleau-Ponty) en kuitenkaan jäljitä "kielen tai puheen alkuperää" eleisiin, ja sitä kautta tunteisiin sekä asettautumiseen maailmaan saati tekijän intention jäljeksi.

¹⁷ Suomennos KK.

¹⁸ Olen käyttänyt Agambenin ele-käsitettä analysoidessani nykytanssia, jolloin eleen kytkös fyysisyyteen tulee kirjaimellisesti esiin (ks. Kurikka 2003). Agamben itse viittaa käsitteeseensä sisältyvään liikkeessä-olemisen ulottuvuuteen rinnastamalla elettä myös Deleuzen elokuvaa käsittelevissä teoksissa luotuun 'liikekuvan' eli 'image-movement' -käsitteeseen (ks. Agamben 2000).

Lähteet

- Agamben, Giorgio 2000: *Means Without Ends. Notes on Politics*. Transl. V. Binetti and C. Casarino. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Agamben, Giorgio 2004: *The Open. Man and Animal*. Transl. Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio 2007: *Profanations*. Transl. J. Fort. New York: Zone Books.
- Albrecht-Crane, Christa 2005: "Style, Stutter". Teoksessa Charles J. Stivale (ed.): *Gilles Deleuze – Key Concepts*. Chesham: Acumen, 121–130.
- Austin, J. L. 1962/1978: *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. 2nd edition. Eds J. O. Urmson & Marina Sbisa. Oxford, London & New York: Oxford University Press.
- Benedetti, Carla 2005: *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*. Transl. William J. Hartley. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Bogue, Ronald 2009: "The Landscape of Sensation". Teoksessa Eugene W. Holland, Daniel W. Smith & Charles J. Stivale (eds): *Gilles Deleuze: Image and Tekst*. London & New York: Continuum, 9–26.
- Booth, Wayne C. 1961/1983: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Burke, Seán 2006: "Kirjallisuudentutkimus ja tekijän kokemus". Suom. Elsi Hyttinen. Teoksessa Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari (toim.): *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: SKS, 38–58.
- Conley, Verena 2005: "Order-Word". Teoksessa Adrian Parr (ed.): *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 193–194.

Deleuze, Gilles 2003/1986: Aivot ovat valkokangas: Gilles Deleuzen haastattelu. Suom. Pasi Väliäho. *Lähikuva 2 /2003*: 10–16.

Deleuze, Gilles 2005: *Haastatteluja. Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia*. Suom. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1986/1975: *Kafka. Toward a Minor Literature*. Transl. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1988: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Felski, Rita 2003: *Literature after Feminism*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ferrari, Federico & Nancy, Jean-Luc 2005: *Iconographie de l'auteur*. Paris: Éditions Galilée.

Foucault, Michel 1969/2006: ”Mikä tekijä on?” Suom. Markku Lehtinen. *Nuori Voima 1/06*: 7–14.

Ginsburg, Ruth & Rimmon-Kenan, Shlomith 1999: ”Is There a Life after Death? Theorizing Authors and Reading Jazz”. Teoksessa David Herman (ed.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State UP, 66–87.

Hosiaisuus, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Hypén, Tarja-Liisa 1999: *Kuvassa oikealla Juhani Aho. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen Aho-kuva 1880-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: SKS.

Hypén, Tarja-Liisa 2002: ”Kirjailija mediatuotteena”. Teoksessa M. Soikkeli (toim.): *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, n:o 50, 29–46.

Irwin, William 2002: ”Intentionalism and Author Constructs”. Teoksessa William Irwin (ed.): *The Death and Resurrection of the Author*. Westport & London: Greenwood Press, 191–204.

Kurikka, Kaisa 2003: ”Tanssivat konelihat: Taidetanssin kytkentöjä eleeeseen ja koneeseen”. Teoksessa Tanja Sihvonen & Pasi Väliäho (toim./eds): *Mediaa kokemassa: koosteita ja ylityksiä / Experiencing the Media: Assemblages and Cross-overs*. Turun yliopisto: Taiteiden Tutkimuksen laitos, Mediatutkimus: Sarja A, n:o 53, 127–140.

- Kuusamo, Altti 2010: ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa”. Teoksessa Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä (toim.): *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Turun yliopisto: Utukirjat 1, Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen julkaisuja, 98–123.
- Lambert, Gregg 2008: *Who’s Afraid of Deleuze and Guattari?* 2nd edition. London: Continuum.
- Massumi, Brian 2002: ”Introduction. Like a Thought”. Teoksessa Brian Massumi (ed.): *A Shock to Thought. Expression After Deleuze and Guattari*. London & New York: Routledge, xiii–xxxix.
- Nehamas, Alexander 2002: ”Writer, Text, Work, Author”. Teoksessa William Irwin (ed.): *The Death and Resurrection of the Author?* Westport: Greenwood Press, 95–115.
- Niemi, Juhani 2000: *Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden yhteiskuntasubteiden kartoitusta*. Helsinki: SKS.
- Sepänmaa, Yrjö 1986: *Kirjailijakuva*. Helsingin yliopisto: Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja, n:o 14.
- Sutton, Damian 2009: *Photography, Cinema, Memory. The Crystal Image of Time*. Minneapolis & London: University of Minneapolis Press.
- Tammi, Pekka 1985: ”Kirjallisuudentutkimuksen terminologiaa”. Arvostelu teoksesta Pekka Mattila *Kirjallisuudentutkimuksen avainsanoja. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS, 176–179.
- Väliäho, Pasi 2010: *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and Cinema circa 1900*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ammottava kuva
Martin Heideggerin representaatio-kritiikistä ja
taiteen haastavuudesta
Marko Gylén



*Jan Vermeer van Delft: Sinipukuinen nainen kirjettä lukemassa. V. 1664
jälkeen, öljy kankaalle, 46,5 x 39 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.*

Vermeerin sinipukuinen nainen lukee kirjettä. Hän on raskaana. Taustaseinälle on riipustettu kartta, kuten tuolloin oli tapana. Tässä kuvassa se viittaa myös siihen, että kirje on tullut kaukaa. Valo lankeaa vasemmalta, Vermeerille tyypilliseen tapaan, ja ohjaa kirjeen sisällön lukijansa silmiin. Nainen ei istu lukemassa, vaan seisoo tuolien ja pöydän äärellä. Tämä tuo esiin raskauden, istuutumisen vaivalloisuuden, mutta myös malttamattomuuden lukea kirjettä. Itse kirjeen lukeminen tapahtuu kiireettömästi, keskittyen, yksin erossa muista ja kirjeen kirjoittajasta. Teoksessa voi nähdä tutkielman raskaana olevan naisen yksinäisyydestä, minkä tarkoitus voisi olla herättää moraalisia arveluja tuon yksinäisyyden luonteesta ja raskauden alkuperästä. Teos olisi näin perussävyltään synnistä varoittava tai jopa tuomitseva. Toisaalta teoksen voi lukea myös mukaelmaksi Marian ilmestys -aiheesta, raskauden ja puvun sinisyyden johdattamana. Tällainen lukutapa on linjassa Vermeerin eräiden muiden teosten uskonnollisuuden kanssa ja sopii myös protestanttiseen pyrkimykseen tuoda uskonnollisuus osaksi arkea. Näiden kahden tulkintavaihtoehdon välillä ei ole pakko valita. Kenties katsojan onkin määrä jäädä juuri niiden väliin, kynnykselle, jossa tuomitseva laki vaihtuu armosanomaksi.¹

Tällainen tulkinta saattaa olla oivaltava ja puhutteleva.² Se kuitenkin perustuu melko helppoon tulkintakaavaan, joka lähtee siitä, että teos esittää joukon objekteja, tuoleja, raskaana olevan naisen, kartan jne. Niitä tarkastellaan merkkisommitelmana, jonka merkitystä sitten tulkitaan auki. Tällöin kuva itse ajatellaan välineeksi, joka esittää objekteja, siis representoi niitä. Kuvan toimintaa kuvana ei tässä tulkintakaavassa vaivauduta ajattelemaan tämän pidemmälle. Vermeerin teos on toki tekniikkansa tasolla valon vaikutelmien ja pintamateriaalien tarkkaa ja objektiivista kuvausta – Vermeer käytti tunnetusti myös camera obscuraa. Niinpä asia näyttää kiistattomalta: tämä kuva on representaatio, jos jokin. Vai voisimmeko ajatella toisinpäin? Eikö tämä teos ole jo alkujaan enemmän kuin representaatio? Eikö siihen kuulu ainakin kyky viedä katsoja tulkitsemaan ja katsomaan taiteelle tai jopa

uskonnolle ominaisella tavalla? Eikö tällöin se, mikä vie – kuvattu kuvattuna – ole aina jo enemmän kuin vain representoituja objekteja? Eikö näin ollen representaation ulkopuoli olekin aina jo mukana kaikessa representaatiossa ja tämän mahdollisuuden ehtona?

Viime vuosikymmenten taiteen, kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksessa representaatio on nähty ongelmallisena kommunikaation ja taiteen muotona. Esittäessään todellisuutta representaatiot itse asiassa muokkaavat sitä ja siihen suhtautumista tavalla, jonka valtaa on vaikea vastustaa ja joka kuitenkin määrää ajattelua ja toimintaa. Asiaa voi lähestyä kahdella hieman eri tavalla.

Yhtäältä teorioissa on korostettu, että mitään oikeinta representaatiota todellisuudesta ei ole, vaan todellisuus rakentuu moninaisissa representaatioissa. Jokainen representaatio kantaa toki mukanaan väitettä omasta objektiivisuudestaan tai todenmukaisuudestaan, sillä vain tällaisena sillä on voimaa vaikuttaa ihmisten toimintaan. Representaatio on aina vallan toteutumisen tapa, jolla valtarakenteet ja diskurssit uusintavat itseään ja konstruoivat sosiaalista todellisuutta. Representoiva kommunikaatio muokkaa performatiivisesti todellisuutta tai sen merkitystä. Se antaa todellisuudesta manipuloituja ja valikoituja kuvia, joiden kautta ja joita muodostaen elämää eletään – ja myös tämä kuuluu representaation olemukseen, ei pelkästään todellisuuden esittäminen. Niinpä representoiva taide onkin ollut keskeinen yhteiskunnallisten valtarakenteiden käyttämistä välineistä. Nämä teoriat representaation vallasta perustuvat muun muassa Michel Foucault'n valtaa analysoivaan arkeologiaan³ ja Judith Butlerin filosofiaan. Vermeerin teoksenkin äärellä voimme puhua muun muassa siitä, miten yhden silmän perspektiivi sekä tekstuuri ja valon taiturimainen kuvaus rakentaa katsojasubjektista omiin silmiin luottamisen ja totuuden arvioinnin paikan. Tällainen katsoja oli alkanut kehkeytyä vasta renessanssissa ja epäilemättä se syntyi osittain tarpeesta luoda tuoreita ja kustannustehokkaita kuvaretorisia keinoja. Subjekti saa kokea itsensä vallan omaavana, tirkistelevänäkin, naiset kohteiksi alistavana. Teos rakentaa patriarkaalista katsetta. Tämä

kuvarakenne tekee maalauksesta haluttavan ostokohteen maskuliinisessa homososiaalisessa yhteiskunnassa, mikä taas vie taiteilijat kilpailemaan keskenään kuvaamisen tekniikassa. Tässä maalauksessa tämä on toteutettu hienovaraisesti, siis myyvästi, uskonnollisen sanoman varjolla, mikä toisaalta vahvistaa uutta protestanttista kirkkoa valtainstituutioon ja näin patriarkaalista yhteiskuntaa myös toista kautta.

Toisaalta representaatiota on kritisoitu keskeisenä osana modernia länsimaista ajattelutapaa. Tällöin ”representaatio” nimeää sen suhtautumistavan, jolla subjekti ajattelee objekteja. Kritiikki asettaa kyseenalaiseksi sen, että oliot olisivat vain objekteja, sen, että ajattelun suhde todellisuuteen olisi ensisijaisesti representaatiota, ja näin myös sen, että ihminen olisi vain subjekti. Tämän lähtökohdan mukaan representaatio on historiallisesti muodostunut ajattelun tapa, joka nykyisin määrittää lähes kaikkea länsimaisesta suhtautumisesta maailmaan ja olevaan⁴. Tällainen länsimaisen *metafysiikan* kriittinen uudelleenajattelu kiteytyy ennen kaikkea Martin Heideggerin olemisen historian destruktiivossa sekä Jacques Derridan ja Jean-Luc Nancyn dekonstruktioissa.

Käytännön sovelluksissa ja osin jo lähtökohdiltaankin nämä kaksi representaatiokritiikin tapaa ovat kietoutuneet toisiinsa. Kuitenkin, kun ne erottaa, tulee ilmi, että ensin mainittu tapa suhtautuu kriittisesti lähinnä representaation käyttöön ja vaikutuksiin vallan toteutumina. Jälkimmäinen tapa, jota tässä kirjoituksessa selvittelen lähemmin, taas pureutuu representaatioon itseensä ajatteleminen ja suhtautuminen tapana. Se voisi radikalisoida ensimmäisen lähestymistavan *sosiaalista konstruktionismia* korostamalla entisestään, että valtaa konstruoi se itse eikä intersubjektiiivinen yhteisö,⁵ ja kysymällä uudestaan vallan ja olemisen suhdetta sekä vielä työstämällä konstruktionismin omaa teoretisointi- ja analysointitapaa pois representoivuudesta.

Toisaalta, representaation metafysiikan kritiikki vie kysymään, miten taide ja kieli oikeastaan ovat suhteessa todellisuuteen, sekä miten representoivaksi ajateltu kuvataide oikein toimii, materiaali-

sellakin tasolla, ja mitä siis on kuva, jos se ei olekaan representaatiota. Eettisemmin: onko sopivaa suhtautua mihinkään niin kuin representoituun representaatioissa suhtaudutaan ja onko sopivaa pitää mitään teosta representaationa? Vastaukseksi hahmottelen uutta käsitystä taiteesta ”haastavuutena” ja kuvan materiaasta ”kallistuvana”.

Tähän pääsemiseksi ei pelkkä representaatioajattelun kritiikki riitä. En aloitakaan käsittelemällä itse representaatiota, vaan alustan mahdollisuutta ajatella radikaalisti kriittisemmin kuin mihin representaatioajattelu pystyy. Vain tältä jalansijalta representaatiota voi todella ajatella kriittisesti uudelleen.

Olemisesta

Viimeaikaisessa Heidegger-tutkimuksessa keskeiseksi on noussut hänen ”toinen pääteoksensa” *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*, joka on kirjoitettu 1936–38 ja julkaistu postuumisti 1989. Se solmii yhteen Heideggerin myöhemmän filosofian teemat, mutta näyttää myös, miten ne avautuvat jo ensimmäisessä pääteoksessa *Sein und Zeit*, joka julkaistiin 1927. *Beiträge* painottuu omassa tulkinnassani Heideggerin ajattelusta, mutta tärkeällä sijalla on myös se, miten Heideggerin tekstit, usein julkilausumattomasti kielen rakenteen tasolla, johdattavat uudelleen antiikin filosofian perustaviin kysymyksiin. Se, miten Heideggerin saksa suhteutuu Platonin kreikkaan, kertoo jotain myös siitä, miten taivuttaa suomen kieltä Heideggerin ajatteluun mukautuvaksi.⁶ Näitä puolia ei käsittäkseni ole tuotu vielä kovin paljon esille suomalaisessa keskustelussa.

Heideggerin pääkysymys koskee *olemisen mieltä* (Sinn), myöhemmässä muodossaan olemisen totuutta, olemisen ja ajattelun ykseyttä sekä olemisen ja olevan eroa. ”Teoreettisuudestaan” huolimatta tämä kysymys on samalla kysymys ihmisen ajallisen olemassaolon ja kaiken olemisen perustavasta eettisyydestä, ajallisuus-

desta ja toiminnallisuudesta. *Sein und Zeit* tekee tämän selväksi jo sisällysluettelollaan. Olemista analysoidaan sellaisilla käsitteillä kuin kuolema, ahdistus, jokapäiväisyys, lankeaminen, huoli, syyllisyys ja omatunto. Heidegger perusteleeekin, miksi ihmisen alkuperäinen suhde muihin oleviin ei ole niiden ymmärtämistä *esilläoleviksi* (vorhanden) objekteiksi, jotka pelkästään ovat, vaan mukana on aina eettisyys (Heidegger 1993, passim). Itse asiassa olemisesta ei pidä erottaa velvoittamista, tulemista, ilmenemistä eikä myöskään ajattelua, vaikka tällaiset erot onkin historian kuлуessa tehty (Heidegger 1983a, 100–215).

Mitä siis oikeastaan ajatellaan ja on jo ajateltu, kun ajatellaan jonkin olevan? Tämä kysymys *ei* kysy, mitä subjektiivisia tai kulttuurisia merkityksiä objektin olemiseen on tällöin jo liitetty, vaan kaiken tällaisen merkityksellistämisen ja olemisymmärryksen ehtoja. Tässä kysytään, miten ajattelu ajattelee jo silloinkin, kun se pelkästään ymmärtää olevan olevaksi, eli miten suhteutan itseni pohjimmiltani olevaan ja sen olemiseen.

Olemisymmärryksen väistämättömiä ehtoja on etsittävä ajattelun sisältä päin, immanentisti. Mikään ajattelurakenteiden tieteellinen tarkastelu ulkopuolelta ei ole tarpeeksi kurinalaista, koska tällainen (representoiva) ajattelu sivuuttaisi alkajaisiksi oman ehdollisuutensa. *Sein und Zeit* -teoksen metodina on *fenomenologinen fundamentaaliontologia*, eli sen analysointi, miten olemisen pohjimmiltaan ilmenee ihmiselle ja mitkä ovat tällaisen olemisen ilmenemisen *mahdollisuuden ehdot*. Tämä metodi on kuitenkin vain sitä, että ajattelu, aina olemista ymmärtävänä, radikalisoituu omia ehtojaan ilmi tuovaksi. (Heidegger 1993, §4.)

Koko olemassaoloni ajan toimin olevan parissa. Olen aina ennalta ymmärtänyt olevan juuri siksi, jonka parissa voin toimia ja olla. Ymmärrän myös, että tällainen ymmärrys kuuluu omaan olemiseeni. Luentosalin tuoli on olemassa niin, että ymmärrän voivani istua siinä, käyttää sitä polttopuuna, ajatella sen molekyyleiksi tai hahmottaa huoneen kalustukseksi. Kun suhtaudun siihen tuolinani ja istun sillä, se tavallaan katoaa käyttöönsä, jalkojen

lepuuttamisen tarkoitukseen, muuhun tekemiseeni. Tämä katoaminen, silmiinpistämättömyys ja luotettavuus, on sen käyttämisen edellytys. Kun en istu sillä, vaan havaitsen sen vain puolihuolimattomasti esimerkiksi tullessani sisään luentosaliin, se kuitenkin hiljaa ohjaa minua salissa ja tekee osaltaan luentoa tilaisuudeksi, jossa olen. Luennoitsijalle on oma tuolinsa, kuulijoille on omat istuimensa. Lähes pelkällä olemassaolollaan ja sijainnillaan luennoitsijan tuoli tekee sitä lähestyvän henkilön luennoitsijaksi. Tuo tuoli ei ole tuo tuoli, jollei sillä ole näitä merkityksiä tai sidoksia aikaan, tilaan ja meihin. Samoin toimivat tuolit Vermeerin maalaamina, silloinkin kun näemme ne vain osana huoneen normaalia sisustusta. Tuoleilla ja oliolla ylipäätään on mahdollisuus tulla tällä tavalla ympäristöllisiksi. (Vrt. Heidegger 1993, §§14–24.)

Mikään tällainen väline tai olio, edes luonnontieteen objekti, ei ole olemassa, ellei se tällä tavoin, pelkällä olemassaolollaan, avaa mahdollisuuksia ympäristöönsä, *tilaa ja aikaa, aikomisen tilaisuuksia*. Ei ole niin, että olio on ensin vain olemassa, ja vasta sitten annamme sille merkityksen. Tai jos näin on, niin tuo olion pelkkä olemassaolo on jo enemmän, koska se on haaste antaa merkitys tai mieli, jonka mukaan toimia, tai oikeastaan se on kutsu toimia *mieltä etsien*. Emme voi ymmärtää mitään olioksi, ilman, että se avaa tällaisen haasteen tai tilaisuuden oman olemassaolomme suhteen. Ymmärrämme olioiden olemisen pohjimmiltaan haastavien tilaisuuksien avautumiseksi. *Pelkällä olemassaolollaan olio ammottaa*⁷, vaatii ajatteluaan, tunnistamistaan, mieltään etsivää toimintaa ja herättää näitä koskevia kysymyksiä. Kun toimimme merkityksiä tai mielenetsimispolkuja tarjoavassa maailmassa, oli on mieli ja samalla olemassaolomme mieli alkaa löytyä, erilaiset etsinnät alkavat liittyä toisiinsa. (Vrt. Heidegger 1989, mm. §§ 214, 238–242; 2000a, 165–187.)

En tule mihinkään tilanteeseen täysin odottamattani, mutten myöskään täysin odottamallani tavalla. En oikeastaan havaitse tuolia tuoliksi yhtäkkisesti valo- ja värihavainnon aivoprosessin tuloksena, vaan olen jo odottanut, että luentosalissa, johon

olen menossa tekemään jotain, on tuoleja, näinpä niitä tai en. Koko ajallinen olemassaoloni on aina jo mukana. Kun lähestyn tuolia luennoitsijan ominaisuudessa, kun astun kuulijoiden eteen, päätän olla luennoitsija hetkessä, joka ei ole enää koskaan muutettavissa, vaan kuluu pois. Siinä ratkeaa, mikä on tuon hetken ja itseni kohtalo, ja kuka olen olemassaolossani tuossa hetkessä. Omat hetkeni kuluvat pois ja ratkon koko ajan itseäni. Olen koko ajan ajallisesti rajallinen, ”kuolemaa kohti” ja koen ajan aina jo näin, tai tämä on perussuhde aikaan, myös silloin, kun vastaan tuolissa kiteytyvään haasteeseen luennoida. Vaikken siihen edes istuisi.⁸

Miten olio, sen ”pelkkä olemassaolo”, voi toimia tällä tavoin aikamme ja tilamme aktivoijana, joka vie tilaisuuksiimme ja kohtaloomme. Oliot ovat maailmassa ja on maailma, jossa olemme. On jotakin. Tämä kaikki tosiasiat perustava perustosiasiallisuus, *faktisuus* (Faktizität), olemisen paljas ammottavuus, on se, mikä aina liikuttaa meitä. Jokainen ainutkertainen hetki tarjoaa olemassaolon maailmassa, sen, että meidän on osaltamme päätettävä tuon ohimenevän hetken kohtalo.

Mitä maailmassa sitten oikein pitäisi tehdä, miten pitäisi toimia? Tämä on kysymys, jonka maailman olemassaolo tai oma olemassaolomme maailmassa herättää. Mitään valmista ohjetta ei ole, ei mekaanisesti seurattavaa motiivia tai oikeutusta, ei annettua mieltä. Mikä on elämän tarkoitus, mitä on hyvä elämä, keitä me olemme ja mitä meidän pitäisi tehdä? Klassiset filosofian kysymykset eivät ole pelkkää ihmettelyä, vaan olemisen faktisuuden herättämiä. Niihin ei ole lopullista vastausta, mutta emme voi välttyä kysymästä niitä ja vastaamasta niihin ajattelevalla toiminnallamme, jatkuvalla todellisuuden järjestelemisellä ja elämän *mieltämisellä*. Tähän meidät pakottaa olemassaolomme ainutkertaisuus, se että yhtäältä joka hetki tulemme toimineeksi jotenkin ja toisaalta jokaisen hetken tarjoamat mahdollisuudet kuluvat vääjäämättä pois.⁹ Tämän pakon vuoksi perustunteemme on *abdistus* (Angst) olemassaolon *mieltämättömyyden* edessä. Olemassaolomme on *huolta* (Sorge) olemassaolosta (Heidegger 1993,

§§12, 29, 39–42, 46–65). Tällaisten sanojen käyttö ei ole mitään synkistelyä, vaan ainoastaan sen esiin tuomista, mikä pitää meidät liikkeessä, liikutuimmepa mihin suuntaan hyvänsä.

Kaikki toimintamme on vastaamista mielettömyyden ammottavuuteen. Ihminen ei voi yrittää tehdä tekoa, tai ainakaan kokea tekevänsä sitä omana tekonaan, jos hän ei etsi sille minkäänlaista oikeutusta, mieltä, perustelua tai veruketta. Tämä on sokraattinen näkemys teoista: kaikki ihmiset tähtäävät koko ajan hyvään, mutta erehtyvät luulemaan hyväksi jotain, mikä ei ole sitä.¹⁰ Toimintamme perustuu tällaiselle oikeuttamiselle, mutta ei niin, että päättäisimme ensin vapaasti suunnitelmamme tai katsomuksemme, jonka mukaan sittemmin toimisimme. Toimintaamme on jo tuo oikeutuksen ja olemisen mielen etsiminen, asioiden järjesteleminen, asioiminen, järjestyksen ja mielen aikaansaaminen, mieltäminen (Nancy 2001, 90–91).¹¹

Olemisen paljauudessa aukeaa ammottava mieltämättömyys, peruseettinen haaste, joka liikuttaa ja ajallistaa ja tarjoaa mahdollisuudet mahdollisuuksina. Lyhyesti: olemiseen kuuluu ”ei” (mm. Heidegger 1993, §§53–68b; 1989, passim; 1967, 189–191, 238–249). Ihminen on heitetty (geworfen) maailmaan, olemassaolon ammottavan faktisuuden eteen, jätetty tyhjiyteen (Heidegger 1993, passim; 1989, passim). Olemisen tosiasiallisuus haastaa ihmistä jatkuvasti maailmassa. Pelkällä olemassaolollaan maailma liikuttaa ihmistä. Olemassaolon pelkkyydessä on haaste järjestellä olevaa, siinä on kysymysten herääminen, oikeutuksen puute, ajan kuluminen ja olemisen mieltämättömyys, mielekkään ja omimman olemisen kätkeytyneisyys.¹²

Se mikä on, on todellista, ja mikä on todellista, on ajallista.¹³ Nämä puolet, totuus ja aika, kuuluvat aina olemiseen sinänsä, vaikka metafysiikka tulee ajatelleeksi niitä toisistaan erillään. Tämän kiistattoman yhteyden voi ymmärtää ”ein” ammottavuuden kautta. Oleminen ammottaa paljaana, tosiasiallisena ja samalla tässä ammottavuudessa tuntuu seuraavan hetken ja ylipäätään ajan mieltämättömyys ja se, miten se vie meitä mieltämiseen ja avaa

näin liikkumatilamme (Heidegger 1989, erit. §242). Olemiseen kuuluu perustavien kysymysten herääminen ajattelussa, ajattelun aikaan saaminen. *Oleminen sinänsä pitää ymmärtää juuri näin, tässä laajuudessa, yhteydessä totuuteen, aikaan ja ajatteluun.* Eikä tämä ymmärrys voi olla vain teoreettista, representoivaa, vaan sen pitää tarttua tällaiseen olemisen ammottavuuteen päättäväisen *omakoh- taisesti* (eigentlich), vastaamalla, avautumalla ja pitäytymällä am- motukseen eli *kysymällä*, ratkomalla olemisensa ainutkertaisuutta, siis historiallisuutta ja kohtalollisuutta (Heidegger 1993, passim; 1989, erit. §§5, 38, 43–49, 237).

Ymmärrämme jonkin tosiasiallisena ja olevana, paljaana ja to- tena, vain jos siinä aukeaa ammottava mielen vaade, siis kaiken toiminnan ja suhtautumisen mahdollisuus. Olevan ja olemisen tosiasiallisuus, *totuus* sinänsä, on paljasta vain ammottavana, vain ”eihin” perustuvana, aina haastavana ja kätkeytyneenä.¹⁴

Se, että pysymme *pidättyneinä* (verhalten) tässä ammotuksessa ja imussa kohti mieltä, on yksinkertaisesti sitä, että ajattelemme.¹⁵ Mieli kohdataan pohjimmiltaan aina puutteenaan, mahdollisuus- tena ajatella edelleen, mahdollisuutena yrittää paljastaa olevan omin osa käytännössä. Ajattelu ajattelee aina olemisen totuut- ta, on olemisen ammottavan paljauden viemää, sen vievyydessä. Mieltä ei ole, mutta silti ja siksi olemassaoloa on mielleltävä koko ajan. Kukin seuraava hetki ammottaa mieltämättömänä ja kukin edellinen heittää tai työntää pois mieltämään. Ihminen on kes- kellä mieltämistä, välissä, vailla mekaanisesti seurattavaa ohjetta, ei-enää-eikä-vielä olemassaolon ratkenneisuudessa, pakotettuna vapauteen ratkoa. (Nancy 2001, passim; Heidegger 1989, §147, §242, §256, passim.)

Subjektin ja objektin metafysiikka

Perinteisesti tieteessä ja filosofiassa ei kuitenkaan ole ajateltu ole- mista ja totuutta yllä kuvatulla tavalla. Olevan pelkkä olemassaolo on tällöin todellakin vain ”pelkkää”, vailla mitään mahdollisuut-

ta, että oleva tekisi jotain jo pelkällä olemassaolollaan. Olemisen mallina toimii läsnäolo (Anwesen), olion tai objektin löytyminen todellisuudesta, sen oleminen nykyisyydessä pysyvänä. Totuus puolestaan ei tällöin enää määräydy olion paljaudeksi, vaan lauseen vastaavuudeksi objektiin tai asiointilaan. Ihmisen olemassaolo tulee mukaan lauseen esittäjän ja vastaavuuden arvioijan ominaisuudessa, siis subjektina, jolla on lauseen ilmaisema näkemys objekteista. Samalla lause ja kieli, ja myös ajattelu itse, on jo oletettu sellaisiksi, että ne voivat ja niiden tehtävänä on *representoida* tosiasioita.

Tätä ajattelutapaa ja -traditiota Heidegger ja moni nykyfilosofi kutsuu metafysiikaksi. ”Metafysiikka” ei siis tässä yhteydessä tarkoita sen paremmin mystisiä uskonnollisia oppeja kuin pelkkää koulufilosofian osa-alueetakaan, vaan vallitsevaa länsimaisen ajattelun ja tieteen suhdetta todellisuuteen ja tämän historiallista rakentuneisuutta.

Läsnäolon metafysiikalla viitataan siihen, että metafysiikka perustuu tulkintaan olemisesta, jossa olemisen mallina on olevan läsnäolo, pysyvä oleminen nykyisyydessä. Heideggerin mukaan tämä alkaa antiikin Kreikassa, kun olemisesta unohdetaan sen ammottava ”ei”, ja tämän myötä sen ajallisuus ja suhde ihmisen olemassaoloon. Oleminen ei tällöin enää ilmene ihmisen ajattelulle ajallisena ja velvoittavana. Olevan oleminen ymmärretään vain jatkuvana paikoillaan pysymisenä ajassa, paikalla olona nykyisyydessä, paikkansa täyttämisenä ja omassa paikassaan sijaitsemisena (Heidegger 1989, §§98, 150). Olevan oleminen on olemista läsnä ajattelulle ja toiminnalle, olemista joksikin paljastettuna ja läsnäolossaan omaksi itsekseen paljastettavana. Heideggerin mukaan kreikan ”logos” tarkoittaa keräämistä paljaaseen läsnäoloon. Siinä näkyy vielä jonkinlainen perustava suhde olevaan, ja ihmisen itsetuntemus määrittyy elämän huolelliseksi ja kohtalolliseksi ratkomiseksi kaikessa toiminnassa suhteessa kosmokseen, maailmanjärjestyksen. Kreikkalainen tulkinta olemisesta alkaa kuitenkin näin peittää näkyvistä olemisen ammottavuutta, sen perusajallista

haastavuutta. Oleva ei ole enää jotain, joka olemisensa ammottavassa paljauudessa saisi aikaan ajattelua, vaan jotain joka ”vain on” (erit. Heidegger 1983a, 123–204).

Subjekti–objekti-suhde on tämän ajattelutavan myöhempi, uuden ajan alkuun ajoittuva muunnos ja se kiteytyy representaatioissa. Representaatio on suhtautumista olevaan *representoitavissa-olevana* sekä tämän suhtautumistavan mukaista olevan tutkimista ja järjestelyä (Heidegger 1994, 86–94, 98–111).¹⁶ Ihmisestä tulee *subjekti*, objektien representoija. Tämä on muutos arkisessa maailmaan suhtautumisen tavassa, tavassa olla ihminen ja toimia maailmassa. Tämän muutoksen voi mieltää niin, että ihminen ikään kuin astuu elävän maailmasuhteensa ulkopuolelle, meta-tasolle, representoimaan sekä toimimaan tämän representoinnin kautta ja representaatioita muodostaen. Samalla aika jakaantuu kahtia, representoitavan tapahtuman aikaan ja representaatiotoiminnan omaan meta-tason aikaan, niin että tarkasteltavana on vain läsnäolevia objekteja ja niiden välisiä relaatioita, joihin tarkastelijalla ja tarkastelutapahtumalla ei ole enää perusajallista suhdetta, ammottavuuden miellettävyttä.¹⁷ Tai, jos halutaan välttää ilmaisua ”ikään kuin”, voidaan sanoa, että ihmisen maailmasuhde muuttuu niin, että ihminen ottaa etäisyyttä maailmaan ja tämä etäisyys tulee hänen perussuhteeksi olevaan. Ihmisen ja maailman väliin syntyy maailman-representaatio, maailmankuva. Tällöin ihminen suhtautuu maailmaan vain sellaisena kuin se ilmenee tässä representaatioissa ja sitä muodostettaessa. Niinpä tämä maailmanrepresentaatio ei ole tarkemmin ottaen ihmisen ja maailman ”välissä”, vaan maailma itse ymmärretään sen mukaiseksi. Maailmasta itsestään tulee kuva, representaatio, järjesteltävä objektien systeemi, jonka osat ovat kaikki periaatteessa läsnä yhtä aikaa, representoitavan katseen edessä. Jokaiseen olioon suhtaudutaan niin, että sille täytyy hahmottaa oikea paikka kokonaiskuvassa, johon pitää koota kaikki.

Heideggerin ja Derridan mukaan latinan ”repraesentatio” ja saksan ”Vorstellen” ilmaisevat tämän suhtautumistavan. Repre-

sentaatiossa läsnäoleva (praesens) asetetaan (stellen) takaisin (re) ajattelun eteen (vor).¹⁸ Oleva ilmenee vain ajattelua vastaan-tuotuna, vastassa-pysyvänä, ob-jektina (Gegen-stand), siis siitä erillisenä, ajattelua suoraan liikuttamattomana, *objektiivisena*. Mutta samalla tämä vastassa, kohdattavana oleva on ajattelulle läsnä uudelleen, takaisin asetettuna – siis tuon erillisyyden peruuttaen – koska se on nyt sen edessä. Representoitua, siis objektia, luonnehtii se, että sen suhde ajatteluun on olemista ”vastaan asetettuna” tai ”erossa edessä”.¹⁹ Olevaa on vain se, mikä on objekti, siis ajattelulle-representoitavissa, esillä ajattelulle tätä vastassa olevana.

Kun Descartes epäili minän olemassaoloa, hän tuli asettaneeksi representaation ajattelun perusmuodoksi. Epäilyn menetelmä epäilee olemassaoloa ja tähtää harhan välttämiseen. Oleellista on vain varmistua siitä, että se, mikä tuntuu olevan olemassa, on sitä todella. Tällaisessa epäilyssä ajattelun kohde näyttäytyy varmistettavana objektina ja näin ajattelusta tulee ensi sijassa objektien representointia minälle. Varma pohja kaikelle ajattelulle löytyy siitä, että epäilevä ajattelu itse tuodaan ensin itsensä eteen ja näin epäilyksettömäksi itsestään toteamuksessa ”ajattelen, siis olen”. Tämä ei itse asiassa poista skeptisismiin mahdollisuutta, vaan vasta asettaa sen tietämisen kääntöpuoleksi. Näin tietoisuus tulkitaan itse-varmuuden ja representaation muodostamisen alueeksi. Samalla olevan oleminen tulkitaan siten, että olevaa on vain se, mikä on tälle alueelle tuotavissa ja siellä järjestettävissä. Ihminen käsittää itsensä representoivana tietoisuutena, ja näin itsestään varmana varmuuden ja totuuden arvioijana, olioiden olemassaolon ja olemattomuuden määrittäjänä. Vasta näin ihminen tulee joksi-kin, josta voi käyttää sanaa sub-jekti (kr. hypo-keimenon), alusta, kantava pohja. Tällainen subjekti on aina representoivan ajattelun läsnäoloa itselleen, mikä mahdollistaa myös subjektia representoivan tutkimisen, analysoipa tämä sitten hermoverkkojen kognitioprosesseja tai persoonan elämää minärepresentaatioiden muodostamisena. Itse asiassa representoivan ajattelun tehtäväksi tulee juuri tuoda kaikki, siis myös se itse, representaation piiriin. Niinpä

itsetuntemus ei tarkoitakaan sitä mitä kreikkalaisille, vaan oman systeemisen aseman representoimista suhteessa siihen, miten toiset representoivat itseä. (Heidegger 1994, 87–94, 100–101.)

Jokapäiväinen representaatiomme

Se, että maailmaan suhtaudutaan representaationa, tarkoittaa, että kaikki toiminta on sellaista maailman järjestelyä kuin se olisi representaatio, systeemi, jossa kaikki objektit ja näiden suhteet ovat eteen asetettuja (vor-gestellt) ja tällaisina järjesteltävissä. Representoiva järjestely pyrkii yhä kattavampaan hallintaan, laajenemaan, tekemään kaiken laskelmoinnilla (berechnen) hallittavaksi, objektiivisesti varmistetuksi, selitetyksi. Tämä ihmisen suhde maailmaan, joka on nyt ihmisen varassa, hänen itselleen ja itsensä pohjalta rakentamaansa, on ratkaiseva muutos uudelle ajalle siirryttäessä. Siihen perustuu myös se vallitseva käsitys, että kaikkien merkitysten lähde on ihmissubjekti, joka projisoi merkityksiä objekteihin niitä representoidessaan. Tässä siis sivuutetaan oleminen itse sellaisena, joka haastaa merkityksellistämisen. (Heidegger 1994, 87–94, 100–101; 1967, 225; 1983a, 127; 2006, 196.)

Representoiva tieto, tieteellisessä etäisyydessään, tavoittelee objektien olemassaolon syytä, joksi ei voi löytyä muuta kuin toisia objekteja. Sille objektit ”vain ovat”, ja oleminen itsekin on vain olevaisuutta (Seiendheit), pelkkä objektien ominaisuus, objektien sijaitsevuuutta representoitavassa maailmassa, vailla perustavaa yhteyttä subjektin olemiseen. Objektien systeemi näyttäytyy laskelmoitavina, rationalisoitavina syy-relaatioina, olivatpa nämä sitten kausaalisia, loogisia, merkityksellistäviä tai rakenteellisia syitä. Tämä tyhjentävien syiden ajateltavuus juontuu kristillisestä Luojan kaikenselittäväyydestä (Heidegger 1989, 126–127; 2002, 50–51), josta on kuitenkin uuden ajan alussa luovuttu, samalla kun ihminen on irtaantunut omaksi perustakseen, subjektiksi (ks. Heidegger 1994, 106–111). Laskelmointi, syiden määrittäminen ja

seurausten laskeminen on ainoa, mikä voi antaa epäilyksettömän varmuuden, koska se kattaa kohteensa kokonaan, yksikköinä.

Descartesin epäilyn menetelmässä syntyi varmuuden vaatimus: kaikki tosi oleva täytyy olla tuotavissa subjektin itsevarmuuden alueelle, tietoisuuteen, subjektia vastaan, objektiksi. Näin totuus alkaa tarkoittaa representaation oikeellisuutta. Tämä on uusi tulkinta siitä, mitä tieto ja totuus ovat. Se peittää alleen sen, miten olevan tosiasiallisuus, paljaus, on alkuperäinen totuuden ilmiö ja ehto myös tuolle uudellekin tulkinnalle. Representaation, representoidun ja näiden välisen vastaavuuden täytyy olla jollakin tavalla paljaita ymmärrykselle ennen kuin voidaan varmistua representaation oikeellisuudesta. (Heidegger 1994, 86–94, 98–111.)

Heideggerin mukaan jo ennen representaatioajattelua totuus määritettiin lauseen ja asian yhtäpitävyydeksi. Voidakseen määrittellä totuutta, Platon erotti toisistaan ymmärryksen ja olevan, vaikka edellinen on avoimuutta paljaudelle ja jälkimmäinen paljaana olevaa (Heidegger 1989, 331–335; 1967, 131–132; vrt. myös Derrida 1976, 64–66). Representaatioajattelu voidaan nähdä tämän eronteon jälkikäteenä ja siksi epäonnistuvana korjausyrityksenä.²⁰ Viimeistään kun totuus määrittyi representaation oikeellisuudeksi, menetettiin totuuden ajallinen ja ”käytännöllinen” luonne paljastumisena. Elämästä, maailmaan suhtautumisesta, tuli representointia.

Saattaa kuulostaa epäilyttävältä, että kulloinkin vallitseva ”teoreettinen” käsitys totuuden luonteesta olisi kaiken inhimillisen toiminnan pohja. Tämä tulee kuitenkin selväksi, kun ajatellaan olemisen ja totuuden toisiinsa kietoutuneisuutta suhteessa ihmisen eksistenssiin. Se, että ihminen on heitetty olemassaolonsa faktisuuteen, tarkoittaa juuri, että olemisen paljauden ammottavuus ja mielen kätkeytyneisyys, siis totuus, on se, mikä panee ihmisen liikkeelle ja toimimaan. Ihminen on jatkuvasti totuudessa eli olemisen paljauudessa mutta samalla myös ammottavuudessa, paljastumattomuudessa, kätkeytyneisyydessä. (mm. Heidegger 1993, 218–223, 229, 298–299, 308; 1994, 41; 1989, §§213–229, passim).

Juuri ammottavana totuus, nimenomaan olemisen totuus, vie kaikkea mieltämistä ja ajattelua ja on kaiken toiminnan pohja. Tämä peittyi, kun totuus tulkitaan todellisuutta vastaavaksi, oikein representoinniksi, ja kun tämä tulee vakiintuneeksi ajattelutavaksi: objektihan vain on eikä sen paljaus vaadi mitään, ja vastaavasti representaatio on vain subjektin vapaata toimintaa. Ja silti, juuri tämä peittävä tulkinta totuudesta pystyy hallitsemaan kaikkea ihmisen toimintaa, koska siinä ammottaa representaation vaade.

Representaatioajattelu ei jääkään pelkäksi tieteellisen tietämisen tavaksi. Tällaista tietämisen tapaa vastaa se, että ihmisen toiminnaksi tulee objektien tekninen muodostaminen. Tarpeiden tyydytys on varmistettava representoivalla ajattelulla, joka ei nyt muodosta vain representaatiotietoa, vaan hyödynnettäväksi valjastettujen olioiden, kulutustuotteiden, varastoja, systeemejä ja kokoonpanoja (Ge-stell; mm. Heidegger 1982a, 14–47, 1967, 229–; 2002, 23–; 1994, 72). Oleminen ja ihminen valjastavat toisensa representaatioon. Tehdään ylipäätään sitä, mikä ”sopii kuvaan” ja ”kannattaa”, mutta myös sitä, mikä voidaan ottaa haltuun ”elämyksenä” (Erlebnis), representoituna hetkenä, varastoitavana keräilytuotteena. Representoiva perusasenne perustuu nihilismin yhdentekevyyteen ja samalla sen häivyttämiseen näkyvistä. Näin ymmärrettynä, koko laajuudessaan ja vaihtoehdottomuutensa itsestäänselvyydessä, representaation perusontologia hallitsee kaikkea arkista toimintaa.

Metafyysiikan pyörtäminen

Vaikka representoiva toiminta kohtaa monia vaikeita tai ylitsepääsemättömiä ongelmia, jotka ovat representaation laajentumisen ja teennäisyyden tiellä, mitään pohjimmaista kysymystä, perustavaa mieltämättömyyttä, arvoituksellista salaisuutta tai ammottavaa vaadetta (Not) ei ilmene olemisessa itsessään. Oleminen on

vaateetonta (notlosig). Kuitenkin tämä vaateettomuus voi kääntyä ilmenemään kaikkein äärimmäisimpänä vaateena, ristiriitana, tyrmistyttävänä ammotuksena. (Heidegger 1989, passim; 1982a, passim) Heidegger näkeekin, että metafysiikasta voi kääntyä pois juuri vastaamalla tähän, ajattelemalla sitä huolellisesti.

Kun pidätetään representaatiosuhteen vallan ja vievyyden imuun, se tulee ilmi ajattelulle edellä luonnostetulla tavalla. Se, että oleva ymmärretään objekteiksi, tekee ihmisen subjektiksi, joka hallitsee olevaa representaatioiden kautta. Kuitenkin samalla tämä olemisymmärrys, ja siis jokainen objekti, vie ja vaatii subjektia ulottamaan representaatiota kaikkialle. Tässä tulee ilmi olemisen historiallinen valta. Oleva, historiallisesti määräytyneessä olemisessään, pelkällä olemassaolollaan, avaa ihmiselle liikkumatilan, historiallisesti rajatut mahdollisuudet. Kun tämä nyt tulee ilmi pidättyvälle ajattelulle, kun kaikki oleva näyttäytyy representaatiota vaativana, olemme jo *kääntyneet* suhtautumaan olevaan toisin kuin objekteina, nimittäin ammottavasti haastavina. Olemme pidättyneet sen kynnykselle, miten oleva vie olemisellaan, miten se vie meitä järjestelemään maailmaa, perustelemaan toimintaamme, ajattelemaan – ja siis siihen, että meidän on tehtävä tämä itse, heitettyinä. Ihminen on heitetty maailmaan, jätetty yksin mieltämättömyyteen. Kun tämä nihilistissävyinen ammottavuus hyväksytään kaiken pohjaksi, se *kääntyy* kutsuksi ratkoa itse ainutkertaista olemassaoloa, sitä miten asioiden olisi oltava. Näin kaiken olevan olemisessa kuuluukin, ei enää representaation laajentamistehtävä, vaan kutsu saattaa oleva huolellisesti omaan kätkeytyyn osaansa, sopivimpaan olemiseensa. Tämän myötä siinä kuuluu myös ihmisen oman osan, itsen ammottavuus. Se kuuluu omakohtaisesti puhuttelevana hiljaisuutena, joka synnyttää kysymyksen: ”Kuka olen ja mitä minun pitäisi?” Tässä *käänteessä* (Kehre)²¹ inhimillinen ajattelu ja oleminen kuuluvat toisilleen, ovat yhtä, toistensa omia. Se, että oleminen vie ajattelua, kääntyy mahdollisuudeksi vastata olemisen ammottavuudessa kuuluvaan alkuperäiseen kutsuun, siihen, että olemisen ”kohtalo” kuuluu ajattelulle.

”Olla” tarkoittaa kaikkiaan: ilmetä *erossa* tai lykättyä omimastaan, johon kuitenkin kuuluu, siis mihin-kuulumista. Tämän vuoksi olemisen luonteen, sen ilmenemisen ja toiminnan, nimi on Heideggerilla ”Ereignis”, joka ei tarkoita vain tapahtumaa, vaan avaavaa omistamista ja kohdistamista kätkeytyneelle omimmalle olemiselle.²² Ammottavuudellaan se avaa ne ajat ja tilat, joihin kukin oleva kuuluu ja joissa oleva tapahtuu, siis on itsenään ajallisuudessa, itseytymässä omimpaansa kohti. Suomennan sen sanalla ”omakohtaus”.²³ Vain tämän vuoksi ihminen voi kysyä kaikesta, myös itsestään: ”mihin tämä kuuluu”, ”miten (tämän) olisi oltava”. Näin kysyvänä ihminen kuuluu olemiselle, ja ihminen on aina kysymässä tätä, yrittämässä saattaa olioita ja itseään sinne, mihin ne kuuluvat, järjestelemässä ja hoitamassa asioita, huolella. Oleminen taas kuuluu ihmiselle siten, että se ilmenee ihmistä tarvitsevana, ammottavana, olevan ominta olemista pyytävänä; ja juuri näin se saa aikaan ajattelua.²⁴ Heideggerin fundamentaaliontologia on fundamentaalieettistä tulemisen ontologiaa: oleminen on ammottavasti haastavaa jatkuvaa tulemista kätkeytyyn omimpaansa.

Derrida korostaa omassa ajattelussaan lykkäyksen tai erottuman alkuperäisyyttä ilmaisullaan ”différance”. Hän kuitenkin sitoo tämän representaatioon hieman toisin kuin Heidegger. Derrida korostaa, että teksteissä ei pääse mihinkään alkuperäiseen todellisuuteen, sillä kaikki on jo representaatioiden lykkäämää, representoitua, kielellistä, tarkastelun etäisyydellä. Mitkään pyrkimykset representoida totuus tai jokin alkuperä eivät pääse eroon omasta jälkikäätisyydestään, mutta silti tähän jatkuvasti pyritään monin eri tavoin. Derrida näkeekin länsimaisen metafysiikan jatkuvana pyrkimyksenä päästä takaisin alkuperäiseen läsnäoloon, merkityksen lähteelle, transsendentaaliseen signifoituun. Niinpä kaikessa läsnäolossa on aina jo toistoa ja jakautuneisuutta, siis representoituneisuutta. ”Jälki” différancena ja lykkäyksenä on aina alkuperäisempi kuin mikään läsnäolo. Representaatio on aina jo alkanut. (Erit. Derrida 1976, 44–73, 158, 163; Derrida 1990, 119, 131, 136–137.)

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, miten Derridaa näkee usein tulkittavan: Derridan läsnäolon kritiikki ja näkemys kaiken representoituneisuudesta on sulautettu perusteluksi sille, miten todellisuus on konstruoinut sosiaalisesti kielellisessä representaatioissa, ja miten kaikki totuus on näin ollen relatiivista ja diskurssien muodostamaa.²⁵ Tällaisena Derridan ajatus ei olisi kovin omaperäinen (mistä häntä toisinaan kritisoidaankin). Tämän sijaan, nähdäkseni, Derrida pyrkii pidättymään *différencen* liikkeen jäljittämiseen ja sen ei-representoivaan ilmituontiin oman kirjoituksensa kulussa ja aporeettisuudessa. *Différance* on lykkäys, joka ilmenee kaikkialla, missä on merkitystä ja mieltä. Jossakin voi olla mieltä vain siten, että lopullinen mieli on aina lykätty toistaiseksi saavuttamattomiin.²⁶ Niinpä siinä, missä Derrida kieltää alkuperäisen läsnäolon, on kyse siitä, miten aika ilmenee: alkuperäisen läsnäolon ammottava puute on metafyyminen tarve, joka vie kaikkea toimintaa. Derridaa voi kylläkin kritisoida siitä, että hän ei korosta läsnäolon puutteen olevan vain yksi tulkinta olemisen ”eistä” tai *différencesta*. Hän päinvastoin kääntää sen, mistä Heidegger kritisoi representaatiota, alkuperäiseksi lykkäykseksi, josta olemme pääsemättömissä. Samalla Heideggerin ajatus omakohtauksesta näyttäytyy Derridalla (pitkälti julkilausumattomasti) itseyyden ja olemassaolon merkityksen tavoitteluksi, ja näin metafysiikan pääjuonteeksi. Niinpä Derrida näkeekin Heideggerin vielä syyllistyvän läsnäolon metafysiikkaan (Derrida 1976, 20; 1990, 131).²⁷

Representaatio ei kuitenkaan ole ainoa mahdollinen maailmasuhde. Juuri kun ymmärretään, että kyse on ajan ilmenemisestä, voidaan pidettyä olemisen ”ein” tai *différencen* imun ja liikutuksen ilmenemiseen. Tällöin ei enää pyritä palauttamaan läsnäoloon jotain alkuperää eikä representoida mitään, vaan vain liikutetaan ajattelua pidättymään omaan liikkeeseensä ja suhteuttamaan kulloinenkin ajateltava olemisen ammottavaan mieltämättömyyteen ja ajallistavaan toiseuteen. Derridakaan ei voi kieltää, etteikö hänen oma kirjoituksensa (ja myös Heideggerin) toimisi eräissä oleellisissa kohdissa näin, ei representoiden, vaan toisin, pidättäen

ajattelevaa lukemista liikuttumisensa kynnykselle. Silti Derridan *différance*-keskeisyys ja ajatus kaiken representoituneisuudesta tulee omalla tavallaan vahvistaneeksi representaation vaihtoehdottoisuuden, kun taas Heidegger kritisoi representaatiota nimenomaan ajattelun vallitsevana perusrakenteena. Näin päin ajateltuna Derridan läsnäolon kritiikki etenee vain siihen pisteeseen, mistä Heideggerin representaation (ja läsnäolon) kritiikki vasta alkaa.

Representoivan ajattelun vaihtoehdoksi Heidegger nimenomaan ei kaavaile paluuta läsnäoloon luottavaan ajatteluun. Hän ei kritisoi representaatiota siitä, että tämä lykkää pois alkuperäisen läsnäolon, vaan siitä, että se vain syventää olemisen ”ein” unohtamista, joka on alkanut jo läsnäolon metafysiikassa. Niinpä omakohtauskaan ei ihmisen kannalta tarkoita merkityksen läsnäolon tavoittelua, vaan omakohtaus voidaan ylipäätään ymmärtää vain ei-teoreettisesti, pidättyneisyudessa, omakohtaisen perustavassa kysymisessä ja ainutkertaisen olemassaolon ratkomisessa. Tällöin se toimii kaikkien päämäärien perustattomuutena ja mieltämättömyytenä ja vie näin päättäväiseen mieltämiseen, vailla mielen tai merkityksen haltuunottoyrkimystä.

Heideggerille metafysiikasta ”vapautuminen” on metafysiikan ajattelua, vaateettomuuden näkemistä sen vallaksi ja tämän vallan ymmärtämistä olemisen vienniksi, joka kuitenkin paljaudellaan kutsuu koko ajattelevaa olemassaoloa – ei vain representoivaa subjektia representaation laajentamiseen. Tämä on metafysiikan *pyörtöä* (*Überwindung*, *Verwindung*) ja sen ajattelun ottamista uusiksi (*Wiederholung*), ”toisin toistamista” ja uudelleen ajattelua, jossa metafysiikan perustavat kysymykset asettuvat kaikessa toiminnassa jatkuvasti kysyttäviksi, kysymisenarvoisiksi, sen sijaan, että niihin yritettäisiin vastata metafysiikalla. Pidättymällä pystyy peräytymään viennistä itsestään takaisin viennin kynnykselle (kuten tässä jo teemme). Tällöin ihminen pystyy ratkaisemaan itseytensä, kohtalonsa, sen, minkä vietävänä hän on, miten hän suhtautuu olevaan, mitä hän kysyy, mitä hän etsii, kuka hän omakohtaisesti on – siis olemaan siten, että hän on aina ammottava ”kuka”.²⁸

Jokainen olio alkaa haastaa olemisellaan, alkaa kysyä ihmiseltä, miten tuohon oloon pitäisi suhtautua, ja vaatii näin tekemään ainutkertaisia, kohtalollisia, ja ihmisen olemassaoloa ratkovia ratkaisuja. Pidättyneisyys heittää ihmisen takaisin vapauteensa, josta tämä pyrkii jatkuvasti ”lankeamaan” pois.

Kaikki ratkominen tapahtuu muiden keskellä, tarpeessa ilmaista ja perustella ratkaisunsa muille. Ammottavuudessa on aina mukana hiljaisuus, joka ympäröi kaikkea ja kutsuu sanoja, kuvia, rytmejä, tiloja, liikkeitä tuomaan ilmi kulloisenkin tavan etsiä mieltä, kulloisenkin ratkaisun, mielekkyyden synnyn. Ratkaisu ja totuus on kiinnitettävä ja *varjeltava* (bergen) johonkin, missä se pysyy jatkuvasti ratkottavana ajan ammotuksena. Tämä ”jokin” on teos. (Heidegger 1982a, passim; 1989, mm. I–III; 2002, 21–30; 1993, mm. 266; 1967, 233–253. ”Ratkaisusta” ks. myös Gylén 2006.)

Haastava teos

Miten maailmassa pitäisi oikein olla? Kohtaamme olevan tosiasiallisena ja toisaalta tuntemattomana, kouriintuntuvana ja kysymyksiä herättävänä, ammottavan paljaana. Kohtaamme olevan tässä mielessä materiaalina tai, Heideggerin mukaan ja kaikkia olioita ajatellen, *maana* (Erde). Maa vaatii sovittamistaan *perittyyn maailmaan* (Welt). Maailma aukeaa enemmän tai vähemmän valmiina tarkoituksina, pyrkimyksinä ja tehtävinä, jo vallitsevina viettyisinä, aikoina, tiloina ja tilaisuuksina. Kaikki oleva on yhtäältä maata ja toisaalta maailmaa; olevan oleminen on riitaa (Streit), näiden keskenään sovittamisen haastetta. Sellaiset periaatteet kuin Oikeus ja Totuus vaativat maan sovittamista (Fug) maailmaan, näiden riidan ratkomista. Kaikki tekemme, joista jokaisen on perusteltava ja oikeutettava itsensä, ovat jo tätä sovittamista ja maailman oikeudenmukaiseksi ja sopuisaksi tekemistä. Totuus, oikeus ja mieli jatkavat ammottamistaan, maan ja maailman rii-

tana, mutta jokainen mielen kysyminen ja ratkaiseva teko on vastaus tälle ammotukselle, ja tällaisena mielekäs (Heidegger 1989, passim; 1994, 1–74).²⁹ Näin oleminen, ammottavana ja vievänä, lahjoittaa mieltä toiminnalle, joka vastaa sille (Nancy 2001, 90).

Maan ja maailman riidassa on kyse ainutkertaisen olemassaolon ratkaisemisesta. Maa on ylipäätään kaikki oliot paljauudessaan ja siis oliollisuudessaan suhteessa pohjimmaksiin, kaiken perustaviin kysymyksiin. Mistään tavanomaisesta materia ontologiasta ei ole kyse, vaan siitä, miten materia ilmenee pohjimmiltaan ja olemisensa ammottavassa paljauudessa – eli miten se ilmenee ihmiselle tämän heitettyydessä. Ihmisen heitettyys on juuri heitettyyttä maan päälle ja perittyyn maailmaan, näiden riitaan ja sovittamiseen.

Materia tyrmistyttää ammottavalla tosiasiallisuudellaan. Tämä tarkoittaa, ettei se ilmene sinänsä, esimerkiksi jonain substanssina, vaan ainoastaan kokonaisvaltaisessa riidassa maailman kanssa.³⁰ Kysymykset, etsintä, ajan viettyminen ja liikkumatila sekä kaikki maailman diskurssit³¹ aukeavat suhteessa maahan, sitä vasten, siitä lähtien.³² Ihminen ei ota kiintopisteeksi itseään, vaan ne oliot ja maan, jotka ovat hänen ympäristöään, tai niiden paikat ja tilat. Muuten ihminen ei voisi kokea liikkuvansa tilassa eikä liikuttuvansa eri tilanteissa. Tila ei aukea vain itsemme ja ruumiimme ympärillä, vaan kaikkien maan olioiden. Maa ei vie eikä liiku, vaan on kiintopisteenä kantava tuki kaiken viennin ja liikkumatilan aukeamisen keskellä. Maa on sitä, mikä toimii näin, paljauudessaan sulkeutuvana ja kantavana: savi, puu, kivi, väri, ääni, sana, kun ne kohdataan paljaimmillaan, mieltämättömyydessään ja siis mieltämään vievyydessään. Muut ”materia” määritykset ovat vasta tällaisen maana-olemisen myöhempää merkityksellistämistä.³³

Tavallisesti riita ei pysy yllä, eikä olioiden paljaus ammota. Yleensä arjessa vain seurataan valmiita polkuja maailmassa, eikä ehditä pidättymään päättäväisesti olemassaolon ainutkertaisuuteen. Pidättyneisyys toki toteutuu usein ainakin arkielämän ”suurissa” ratkaisuisa, mutta perinteemme on myös varannut erityisiä

alueita, joilla oliot saavat ammottaa ja pohjustavat kysymykset pohjustaa maailmaa: filosofia, uskonto ja taide, kenties myös politiikka. Niissä olemisen paljauden ”eistä” tehdään uudelleen kysymisenarvoista. Taiteessa olemisen ammottavuus ja riita, niiden etsintä sekä pohjustavat kysymykset varjellaan teoksiin ja ajatteleviin kirjoituksiin, niiden omaan tapaan toimia ”pelkällä olemassaolollaan”, siis muun muassa liikuttavina rytmeinä, näyttävänä väreinä, asuttavina tiloina ja ajattelua haastavina sanoina. Se, mikä niissä antaa tämän ”pelkän olemassaolon” tuntua on ”maa”, teoksen ”oliollisuus”. Se, mistä pohjustavat kysymykset nousevat on perinne, peritty ”maailma”, joka vie meitä. Teoksessa nämä ovat riidassa, vielä sovittamattomia, ratkeavina.

Teos ei anna mielivaltaista merkitystä materiaalille ja olioille, vaan vie takaisin siihen tapahtumaan, jossa tavanomaiset merkitykset, diskurssit, tavat olla ja elää, siis koko tuttu ja peritty maailma pohjautuu ”ein” vientiin, ajan ammottavuuteen. Teoksessa riita on varjeltu sopusuhtaiseksi sovitelmaksi, puettu ymmärrettävään kokonaisuuteen, kokonaisratkaisuksi, jossa maa on aina vasta sovitumassa maailmaan, asiat ovat vasta löytämässä oman osansa. Tulkitsija tai kokija seuraa riidan ratkomista, teoksen sopusuhtaiseksi sovitumista omalla ajattelullaan, avautumalla ammottukselle.

Oliot haastavat paljaudellaan teoksissa, teoksina ja teosten esiin nostamina. Taide on alue, jonka piirissä asioihin suhtaudutaan näin. Se, että tämä alue on historiallisesti ja kulttuurisesti määrätynyt, ei poista tämän suhtautumistavan erityisyyttä. Joissakin akateemisissa diskursseissa on tapana epäillä taiteen käsitettä ja hylätä sen käyttö, koska sen nähdään olevan liian sidoksissa institutionaalisiin valtarakenteisiin. Toki instituutiot ovat oman valtansa rakenteellisessa uusintumisessa määritelleet taidetta, sitä, mihin saa ja tulee suhtautua taiteena. Tämä suhtautumistapa itse ei kuitenkaan ole pelkkää arvostusta ja valtarakenteiden ylläpitoa. Taide ilmenee alkujaan haastavuutena, arvoituksellisuutena, sinä pidättymisen mahdollisuutena, missä oliot saavat tyrmistyttää paljaudellaan ja viedä näin ratkomaan niiden sovitumista maailmaan.

Kun tuoli tai jokin muu väline on käytössään, se katoaa tähän toimintaansa, eikä sen oleminen tule ilmi eikä se vie perustavaan riitaan, vaan vain toimittamaan asioita. Sen sijaan, kun oloon suhtaudutaan teoksena ja taiteena, siitä loistaa sen olemassaolon ammottavuus, siis se, *että* se on. Tämän vuoksi tulee ilmi myös se, miten tämä olio kutoutuu ja sovittautuu maailmaan, siis siihen, *mitä ja miten* se on. Eikä näin käy vain tämän olion osalta. Kaikki oleva alkaa ammottaa teoksen piirissä ja ympärillä, maana, ja kaikki oleva sovittautuu yhteen avaten mahdollisuuksia olemassaoloa mieltävään toimintaan, avaten koko perimämme elettävän maailman, kuin ensi kertaa. Se tapa, miten tämä ammottavuus etenee teosoliosta muihin olioihin, määrää, mistä kussakin yksittäisessä teoksessa on kyse. Teoksessa voimme kokea esimerkiksi, miten väline vie meitä toimimaan, kun arjessa se vain vie. Teoksessa vallitsevan pidättyneisyyden, ammottavuuden ja sovittautumisen vuoksi Vermeerin maalaamat tuolitkin pystyvät osallistumaan sen esiin tuomiseen, miten intensiivisesti nainen lukee kirjettä, istuutumatta tuoleille, ammentaen ikkunasta tarjoutuvaa valoa kirjeen ymmärtämiseen. Ne muotoilevat esiin tuon henkilön liikkumatilan tuossa tilanteessa.

Tällainen pidättyvä suhde voi toki onnistua ilman teostakin, mutta teos varjelee sen muille, tarjoaa pohdittavaksi yhden tavan perustaa maailma, yhden perustavan tavan ajatella ja toimia. Niinpä tässä pidättyvässä suhtautumisessa ilmenee aina myös tarve pukea sanoiksi, kuviksi, ääniksi ja rakennuksiksi, tarve tehdä teoksia. Taideteoksessa totuus paneutuu tehtäväänsä (*setzt sich ins Werk*) ja on näin tehtäväänsä tekemässä (*am Werk*)³⁴, mikä tarkoittaa totuuden tapahtumista paljastumisena, joka perustuu kätkeytymiselle. Totuus, ammottavana paljautena, on itse vaatinut teoksen luomista, jotta olisi jokin oleva, jossa totuus tehtäväänsä tekevänä ja tapahtuvana tulisi ilmi, varjeltuisi ja näin pysyisi voimassaan ja pystyisi jatkuvasti haastamaan. Kaiken olevan olemisessa, niiden faktisuudessa, kohdataan ammottava totuus, olemisen ”ei”, eksistenssin heitettyys, kysymys siitä, miten pitäisi olla. Tämä ilmenee

aina myös hiljaisuutena, kutsuna ratkaista yhdessä muiden kanssa, kielellä. Mielettömyys on myös puutetta toisille esitettävissä olevista perusteluista tai ainakin kysymyksistä.

Heideggerille runon ja myytin sana on etuoikeutettu teos, koska se vastaa suorimmin olemisen ”eille”, hiljaisuudelle, joka herättää kaikki kysymykset ja liikuttaa kaikkea ajattelua. Sanat antavat kysyvälle ajattelulle sijan, ja nimeämisenä sanat tuovat olevan yksinkertaisesti ilmenemään olemisessaan, tosiasiallisuudessaan. (1982b, 168–174; 1994, 59–62). Kieli haastaa ja haastattelee. Se tuo olevan paljautensa sitoen sen samalla maailmaan. Ensimmäisessä nimeämisessään oleva on tuotu olevaksi niin, että se on pysyvästi kohti kätkeytyä ominta olemistaan, siis niin, että se avaa ympärilleen liikkumatilan ja näin maailman. Sana on paikka, jossa tämä tuominen tapahtuu, ja sanateos se, missä se tapahtuu yhä uudelleen. Sanan paljous ryhtyy olevan paljaudeksi. Sana (esi) performoi, julistaa etäisyyden olevan ja olemisen välille – sen ahdistavan vapauden välimatkan, jonka ihminen heitettyydessään kokee itsensä ja kaikkien olioiden ympärillä ammottavana haastavana hiljaisuutena, aikomusten tilaisuuksina, vievyytenä. Teos varjelee olevan paljouden siinä, että oleva vastaanotetaan olevana (Heidegger 1989, 71–72), ja tämä tapahtuu ensiksi sanassa, sen ajateltavuudessa, puhuttelevuudessa, nimeämiskyvyssä ja johtuneisuudessa muista sanoista. Vasta sen myötä, että hiljaisuus on kutsunut sanoja tuomaan esiin olevan, voi kaikki taide itse tulla ilmi omassa paljaassa olemassaolossaan, joka yhä uudelleen ulottaa ammottavuutensa kaikkialle tuttuun maailmaan. (Heidegger 1982b, 168–174; 1994, 29, 32, 40, 51–52, 59–62; Gylén, 2005, 44–45; 2006, passim).

Sanaa, joka toimii näin, ei sitä paitsi tarvitse etsiä kaunokirjallisuuden instituutiosta asti. On myös muita konventioalueita, joissa sanat tyrmistyttävät paljauksellaan ja vaativat maailmaan sovitumisen ratkomistaan. Kursivointi, lauseen rytmi, ”retorisiksi kuvioiksi” kutsutut aporiat, käsiala, äänenpainot, yhteys eleisiin ovat keinoja merkitä sanoja teoksiksi asiategstin sisäpuolisessa tilassa (ks. Gylén 2006, 264–265, 269–270).³⁵

Tavallisesti tieteen kieli representoi ja tulee luetuksi tällaisena. Asiatekstin väitelause sanoo hiljaisena, implisiittisenä johtolauseena: ”On täten representoitu tosiasia, että”, tai, ”Muihin jo representoituihin tosiasioihin nähden on täten hyväksyttävä tosiasiaaksi myös se, että...” Tämä representaatiosuhde toistuu jokaisen tekstin alussa, jokaisessa väitteessä, jokaisessa tieteellisessä käsitteessä ja metodissa, niiden vastaanottamisen kynnyksellä. Niiden kaikkien suhde olevaan on meta-tasolta tapahtuva tarkastelu, niillä kaikilla on osansa tässä tarkastelussa. Tässä ei ole juurikaan merkitystä sillä tutkitaanko ”objektiivista” todellisuutta, vai myönnetäänkö kaikkien käsitysten ”relatiivisuus” tai ”konstruoituneisuus”. Suurin osa näistä tieteenfilosofisista kannoista olettaa edelleen tieteen kielen tehtäväksi todellisuuden enemmän tai vähemmän relatiivisen representoinnin. Niinpä myös filosofiaa on tapana soveltaa todellisuutta representoivana teoriana tai metodina.

Jos kuitenkin osaan taiteen tutkijana pidettyä teosten kynnykselle ja tuoda ilmi, miten ne kuljettavat ajattelua, niin miten tämä on sanottava tekstissäni? En voi enää tyytyä representoimaan taidekokemusta enkä teosta ja sen kontekstia. Representaation kriittinen haastaminen on oleellisempaa omassa kielessäni kuin tutkimuskohteissani. On kirjoitettava niin, että teos ilmenee haastavana – teos itse haastaa tähän toiminnallaan. On haastateltava, haastettava puolin ja toisin, jatkettava haastetta. Jos kirjoitan teoksesta sen itsensä mukaan, tekstini on tuotava ilmi omassa kulusaan tuon teoksen toimintaa, johdatettava ajattelua sen toiminnan tapahtumiseen. Niinpä tekstin tulisi antaa ammottaa ja haastaa. Väitelauseiden implisiittinen johdantolause ei tällöin kehota pitämään jotakin representoituna tosiasiana, vaan se sanoo: ”Etsi sellaista ajattelun tapaa, jossa vasta tulee mielekkääksi, puhuttelevaksi, liikuttavaksi ja paljastavaksi sanoa, että...” (vrt. Heidegger 1989, 13–14, 502). Näin puhuvat jo filosofia, myytit, runot – ja pohjimmiltaan kaikki tekstit. Kuitenkin tämä toiminta, sekä samalla lukeminen ja ajattelu, on tapana ymmärtää representaationa, läsnäolon metafysiikan mukaisesti. Tämä on turha ja väärin-

tävä kiertotie, jonka ainoa oikeutus on se helpotus, ettei tarvitse ajatella toisella tavalla kuin on vallalla.

Kaltevaa materiaa

Mutta mikä on kuvan ja olevan välinen suhde, jos se ei ole representaatio? Miksi kuvan ja kuvatun välinen kaltaisuus ei olisi juuri kuvailmaisun ja objektin vastaavuutta? Mitä kuva oikein on, siis sellainen teos joka ”representoi” jotakin erotuksena sellaisesta joka ei representoi (arkkitehtuuri, musiikki), jos representaation käsite ei käykään? Mitä kuva on teoksena, jos representaatio ei voi toimia teoksena.

Kuva on *kaltaistus*. Kuva ei toisinna tai kopioi olevaa, vaan tekee jossain suhteessa tuon olevan kaltaisen olion ja jättää tämän kaltaisuuden ilmenemään. Kaltaistus toimii, etymologiansa mukaan, *kallistuksena* eikä vastaavuussuhteena.³⁶ Kuva on jonkinlainen oleva, joka katsottaessa kallistuu toiseksi olevaksi, jonka kaltaiseksi se on tehty. Tätä ajatellaan jo kreikan sanoissa ”eikōn” (kuva) ja ”mimēsis” (jäljittely). Eikōn tarkoittaa alunperin väistyvää, mimēsis toiseksi vaihtumista.³⁷ Kreikkalainen taide käyttää kuvaa antaakseen jonkin poissaolevan läsnäolon, sen tosiasiallisuuden ammottavuuden tuntua. Visuaalinen taide toimii väistymällä, antaen jonkin toisen näkyä sijaansa, kun se on ensin oliollisuudessaan pysäyttänyt katsojan olemisensa paljauteen. Näin se lainaa tuon paljauden tuolle toiselle, kuvatulle, josta tämän ansiosta tulee riidan tapahtumapaikka. Kuvan oma pinta, jos sillä koskaan sellaista omana olikaan, lainautuu toisen näkymiseksi, sen ”pinnaksi” tai ”väriksi”. Jokainen väri on paikallisväri, siis sellainen, joka on sama väri kuvan pinnassa ja kuvaamansa asian ”kosketuspinnassa” (Nancy 1992, 17, 22; Nancy 1993, 352–).³⁸ Eikä vain sama, vaan tuoksi toiseksi kallistuva. Kukin väri sanoo: ”Tässä on – olemisensa paljauudessa ja niin ollen tyrmistyttävänä ja riitaisena – tämä...” omena, varjo, hohde, tungettelu, lento, ilo,

hää, tuokio, rakkaus. Väri antaa olemassaolon tyrmistytävyyden tuntua ja väristä maalaus rakentaa olevan sellaisessa olemisessaan, joka tuntuu. Näin värin oma oleminen ”tässä” kuvapinnassa on samalla (kallistumisessa) tuon kuvattavan olemassaolon paljautta ”tässä”, mieltämättömänä, riideltävänä, tyrmistytävänä ja ainutkertaisena.³⁹

Miten tuo kaltaistuminen tapahtuu kallistumisena, toiselle lainautumisena? Missä olemme ja missä on se, mitä katsomme. Katsommeko kuvaa vai kuvattua? Emme kumpaakaan, vaan kuvaa kallistumassa kuvatuksi. Katseemme ja oma ajattelumme kallistuu mukana, mutta pidättyen kallistumiseen, sen partaalle, ja ollen avoin sille, että kallistuminen tulee ilmi. Kallistumisessa tapahtuu kuvapinnan liikkumatilan vaihtuminen kuvatun liikkumatilaksi. Eikä näin tapahdu vain representoivassa perspektiivikuvassa, renessanssin ”ikkunassa”: jo viiva seinällä muuttaa seinäpinnan liikkumatilaksi, jossa piirros tai kirjoitus liikuttaa ajattelua (vrt. Merleau-Ponty, 198–199, 218–221; Nancy 1992, 23–24, 76; Gylén 2005, 44–46). Kuva tekee näkyväksi, antaa näkyä, näyttää, näyttää, tekee näyn tai näön, näöttää, teettää näkemisen. Nähty ammottaa paljaudellaan.

Kuva voi olla enemmän kuin vain kommunikaatio- tai representaatioväline; se voi olla teos. Sekä kuva että teos vastustavat alunperin representaationa toimimista. Teoksena kuva palaa kaltevaksi materiaksi, jota se aina jo oli. Kuva ratkoo ammottavaksi kallistuvuutensa, näkyväisyytensä, olioihin lähtevyytensä, liikkumatilojen avaamisensa. Kuvassa ei itse asiassa näy koskaan olioita, vaan niistä on piirretty ja väritetty, veistetty, kaiverretty ja muotoiltu esiin niitä ympäröivä liikkumatiila, niiden paljaasta pinnasta avautuvana. Tai kääntäen: tämä juuri on olioiden itsensä näyttämistä, tämä liikkumatilan esiin tuonti. Kuva kallistuu kohti tätä liikkumatilaa. Se kaltaistuu omana kuvatilanaan, sen ammottavan paljauden pidätyttävyydessä, liikutuksen kynnyksenä, olioita ympäröiväksi liikkumatilaksi, aikomuksien tilaisuudeksi. Tämä on olioiden näyttämistä näkyvinä, kuvaamista kuvassa.

Kallistuminen on kuvan ominta tapahtumaa. Kuvan äärellä ihminen, katse ja ajattelu on kallistumassa jonkin näkyvyyteen ja jokin on tulossa näkyviin olevana ja ympäristöään avaavana. Kuva on ajallinen. Se vie ja kuljettaa ajatusta liikkumaan kuvatun tilassa, ymmärtämään sen tilaa. Kuvan pinta tekee tätä ymmärrettäväksi – toki eri tavoin riippuen siitä, onko kyseessä veistos, korkokuva vai ”tasokuva” eli grafiikka, piirustus tai maalaus. Liikkumatila ei ole koordinaatiston määrittelemää vaan alunperin heitettyyden, eettisyyden ja vapauden tilaa. Kallistuminen ei tarkoita syvyytulottuvuuden aukeamista tasokuvassa, vaan sitä edeltävää kaltaistumista, kuvapinnan vaihtumista kuvatun liikkumatilaksi. Kuvapinta kallistuu pois, kuvattu kallistuu tänne ja valtaa silmämme, me kallistumme kuvaan. Kallistumisessa kuva vie katsojan katsetta ja myös koko kehoa, ajattelua ja olemassaoloa. Kallistuminen/kaltaistuminen on se, mikä kuvassa varjelee liikkumatilaa perustavan viennin, tapahtumisen ja ajan itsensä: seuraavan hetken tuntemattomuus, nykyisen ainutkertaisuus, ja edellisen työntävyys. Kuva ammottaa. Siinä aukeaa kysymys, missä mielessä kuvattu on olemassa, ja mikä on sen mieli ja omin osa sekä käänteisesti mikä on meidän osamme sen olemassaolon paljauudessa. Kuvan alkuperä on sen alkuperättömyydessä, sille ominaisessa tavassa olla alkuperätön, mieltämätön, ammottava, liikuttava, vievä ja viettävä, kalteva.

Kuva kallistuu ajattelun ja olemisen liikkumatilaksi. Kun on kuvattu henkilö, hänen liikkumatilansa ei välttämättä samastu hahmoa ympäröivään kuvapinnan tilaan. Hahmon liikkumatila voidaan varjella myös esimerkiksi ääriviivan muotoon, kuten muinaisen Egyptin taiteessa, jossa hahmoa ympäröivä kuvapinta saattaa olla varattu kirjoitukselle, kirjoituksen ja lukemisen liikkumatilaksi. Egyptiläisen hahmon elintila on tehty ikuisiksi tilaisuuksiksi siten, että hahmon kanoninen muoto varjelee toiminnan mahdollisimman selkeää näkyvyyttä ja näin kehon eri jäsenten toimivuutta ja liikkumatilaa kuvassa. (Gylén 2005, passim). Edelleen, useiden nykymaalaustaiteen teosten ei-kuvallisuuden tarkoi-

tus on problematisoida ympärillä aukeava sosiaalinen ja taidepoliittinen ympäristö ja viedä sen diskursseihin niin, että niiden imu ja näin ne itse tulevat ilmi ja problematisoitaviksi (vrt. Iitiä 2008). Teoksissa katsomis-ajattelu pidättyy ajattelemaan kulloinkin valitsevia ehtojaan, menemään äärimmilleen, näyttämään oman kallistuvan pintansa paljauudessa, miten sen perustanut paljaus ammottaa, ja mitkä kysymykset kuljettavat ja ovat perustavia.

Vasta representaation aikakaudella olevan tosiasiallisuus synnyttää staattisen ulkonäön objektiivisen näyttämisen tarpeen. Tällainen ulkonäkö on vain yksi liikkumatilassa olemisen tapa. Renessanssissa syntynyt perspektiivi ei sinänsä anna liikkumatilaa hahmoille, vaan ennemminkin niitä tarkastelevalle katseelle. Perspektiivi on kuvan sisäistä järjestymistä representaatioksi. Kuva toimii tällöin representaation näyttämönä, johon objektit tuodaan ja jossa subjekti järjestelee ne mielekkääksi eli kuvan tapauksessa yhtenäiseksi yhden silmän hetkittäiseksi näkymäksi. Tämä tarkastelun liikkumatiila on varjeltu perspektiivinäkymän paljauteen ja se on mukana tuottamassa modernia subjektiutta. Kun taidehistoriassa on nykyisin tapana kriittisesti eritellä, mitä merkityksiä representaatiot liittävät eri ihmisryhmien identiteetteihin, tulisi kritisoida myös sitä, että representoiva taide uusintaa aina käsitystä, jonka mukaan itsenä oleminen on identiteetin, minärepresentaation tai maailmanrepresentaation muodostamista ylipäätään. Kuitenkin, kuvataiteen teos ei ole pelkkää diskurssien uusintamista, vaan myös haastamista ja asettamista alttiiksi. Juuri tähän perustuu taiteen kriittinen voima.

Perspektiivi on aina yhä uudestaan tekeillä, representaation totuus on aina haasteena teoksissa. Niinpä taide toteuttaa sitä enimmäkseen ongelmana tai riitana. Miten siis sellainen maalaus, joka kiistatta kuvaa näkyvää todellisuutta käyttäen perspektiiviä ja muitakin keinoja, voisi toimia toisin kuin representoiden?

Vermeer on tunnettu juuri mestarillisesti hallitusta representaatiosta. Näkymä on piirretty matemaattisen tarkasti, camera obscuran avulla, ja valon, ilman ja esineiden pintamateriaalin

kuvaus on viety äärimmäiseen tarkkuuteen. Vaikuttaa helposti siltä, että tällainen kuvaamistapa tekee kuvasta pelkän representaatiovälineen, joka tuo näkymän, objektien sommitelman tulkittavaksemme. Katseemme tuntuu vaivatta uppoutuvan kuvattuun tilaan, ja väline vain tuo aiheen esiin.

Asia on kuitenkin juuri päinvastoin. Kuvaamistapa on osa aihetta. Juuri se loistaa ja valtaa silmämme. Useissa teoksissaan, kuten tässäkin, Vermeer pysäyttää uppoutumisemme ja kuvaan etenemisemme pöydän kulmalla, illusionistisella verholla⁴⁰ tai tuolilla. Olemme pidätettyjä kynnyksellä, kohdassa, jossa kuvapinnan tila vaihtuu kuvatun tilaksi, ammottava materia sovittautuu maailmaksi. Kuvattu tila sysää meidät takaisin kuvapinnan ja kuvaamistavan toimintaan. Myös meidät nykykatsojat, jos avaudumme sen historialliselle toiseudelle ja näin koko sen ammotavuudelle, valmiina itseytymään, muuttumaan ja oppimaan sen tavasta kohdata olemisen ammottavuus.

Oikealla näkyvän, esteenä toimivan tuolin ja kuvatun henkilön välillä on tilaa ja ilmaa. Kehon mittasuhteet kertovat, että henkilö näkyy lähes koko pituudeltaan. Hän ei kuitenkaan ole niin lähellä seinää kuin vasemmalla näkyvä tuoli, sillä hänestä ei jää varjo seinälle. Tämän tuolin ja pöydän välissä on runsaasti tilaa, joka tarjoutuu henkilön käytettäväksi. Pöytä ja oikeanpuoleinen tuoli ovat sen sijaan lähempänä katsojaa. Tämä tuoli on varattu jollekulle muulle, kirjeen kirjoittajalle tai näkymän katsojalle. Mikäli kyseessä on sama henkilö, ja tämä on saattanut naisen raskaaksi, tuolista tulee valtaa omaavan tirkistelijän tai naisen luokse kaipaavan rakastetun paikka. Joka tapauksessa se on mieskatsojan reitti kuvaan, ja on näin arveluttava ja syyttäväkin, kuten protestanttiiseen ilmapiiriin sopii. Tuoli sekä estää että päästää. Se toimii pidättävänä kynnyksenä.

Näin on koko kuvan ja kuvaamistavan laita. Vermeerin juhlimma valo piirtää kaiken olevan pinnan tarkasti näkyviin. Tila, ilma ja valo tekevät oliot siksi, mitä ne ovat, ja samalla oliot avaavat ne juuri tällaisina ehtoinaan. Ne myös sallivat katselijan katselun. Va-

loa ei oikeastaan koskaan nähdä vaan vain sen esiin piirtämät oliot – tai, mikä on sama asia, valo on lopulta ainoa asia, mikä näkyy.⁴¹ Tämän vuoksi valo on Jumalan metafora.

Kuvaamistapa avaa protestanttisen katseen. Valo ja Jumala ovat kuvassa ”einä” ja etäisyytenä: näkymättömänä, joka näyttää kaiken, tai jopa olemattomana, joka saa kaiken olemaan. Tämä ”ei” vie etsimään mieltä jokaisella teollamme. Se on väistämätön puhutteleva kehoitus mielen tekemiseen, järjestämiseen, asioiden hoitamiseen, oikean paikan löytämiseen kaikelle. Jumala ei ilmene. Ilmeistä on vain Mielekkyyteen, Hyvyyteen, Totuuteen ja Oikeuteen pyrkiminen, maailma järjestettävänä. Sekään ei ilmene sinänsä, vaan esimerkiksi sen kautta, miten oliot ammottavat Vermeerin esille nostamassa taktiillisuudessaan⁴². Kuvan raskaana oleva nainen tuntuu suorastaan vetävän käsillään valoa ikkunas- ta kirjeen kautta silmiinsä ja näin myös meidän nähtäväksemme – valoa, joka lahjoittaa mielen, ymmärryksen kirjeestä, maalauksesta ja tilanteesta. Siten hän on Maria, vaikka ambivalentisti ja aikalaisarkeen tuotuna. Viimeistään uskonnollisen aiheen tunnistaminen kääntää representaation metafysiikan ympäri. Tehtävänä ei ole enää katsoa, mitä maalaus esittää, vaan tuntea Jumalan katse omassa arjessa. Marian raskaus on itsessäänkin tätä Jumalan hämmentävää tuloa arkiseen maailmaan, ja näin Vermeerin maalaus osallistuu evankelioimisen perintöön.

Protestantismin korostama sanoma kertoo, että oikeudenmukaisesti toimimisen voi ylittää vain armahtavasti toimiminen, rakastaminen, joka on korkeinta mieltämistä. Kutsu kohti sitä, rakkauden ammottava puute ja samalla sen pyyteetön tarjoutuminen, saa kaiken olevan ilmenemään olevana. Jumalan aurinko ja etäisyys Hänestä tekevät katselusta tapahtuman henkilökohtaisessa pelastumisessa. Katselija, ihminen, on heitetty eroon Jumalasta (1.Moos.3:24), mutta samalla tässä erosuhteessa, etäisyydessä, hän on yhä Hänessä ja Hänen läheisyydessään (Apt.17:25–28).⁴³ Jokainen arkisen maailman olio tuo ilmi tämän eron Jumalasta, työn ja eksyttävyyden kautta. Ero Jumalasta, eittämättömän oikeutuksen

lähteestä, synnyttää olemassaolon mieltämättömyyden, ahdistavan epävarmuuden, vapaan tahdon, liikkumatilan ja välimatkan. Se tuntuu kaikkialla ja tekee olevan olevaksi.

Valo jonka Vermeer kuvaa kuvaamatta sitä, on lopulta se sama, joka lankeaa Vermeerin teosten maalityylille. Koska maalaus painottuu juuri valon, ilman ja tilan, siis katsomisen ehtojen, vallitsevien erojen ja välimatkojen kuvaukseen, katsoja voi tempautua huomaamaan eronsa Jumalasta, pidättymään ammottavaan eettiseen epävarmuuteensa. Tämä tapahtuu juuri katseessa, siinä miten katsoja vastaa teoksen toiminnalle ja tulkitsemisen haasteelle, siinä valossa, joka Jumalan kaukaisuuden säteilynä mahdollistaa tämän kaiken, katsomisen, epävarmuuden ja etsinnän. Erityisesti tämä kiteytyy tuolissa, joka toimii katsojan ja kuvatun tilan välisenä siltanana. Jo Vermeerin tuoli sanoo katsojalle: ota minut tai kaltaiseni, istu sinne, pidäty kallistumiseeni, liikkumatilan ammottavuuteen, avaudu sille, miten kaukaisuus tuntuu kutsuna ja näin Jumalan läheisyytenä. Tällainen teos toimii, ei vain tulkintaan vievänä, vaan paikkana, jossa voi hapuilla etsiä Mielekkyyttä.⁴⁴

Näin representaatio dekonstruoi itsensä peruuttamalla objektien objektiivisuuden ehtoihin ja inhimillisen olemassaolon heitettyyteen.⁴⁵ Tässä, tekstini ohessa, ei kuitenkaan ole Vermeerin teosta vaan vain sen representaatio. Vai onko näin? Onko ohessa oleva reproduktio vain representoiva, vai onko se, yhteydessä kirjoitukseeni, jokin joka antaa tämän paperin valkoisuuden ammottaa ja loistaa tilana, jonka pariin sinut on heitetty?

Viitteet

¹ Kyse ei siis ole niinkään naisen identiteettivalikoiman polarisoitumisesta prostituoitu–madonna-akselille, vaan teologisesta suhteesta Isän ja Pojan välillä sekä armon laskeutumisen tapahtumasta, mitkä tuolloin olivat historiallisia kiistakysymyksiä. Näin nähtynä jälkimmäisellä on toki ollut historiallisesti konstruoiva panoksensa edellisen syntymiseen (sekä ennen että jälkeen reformaation aikaa), muun muassa taiteen naiskuvien kautta.

² Jonkinlaisena esikuvanani on ollut Mieke Balin tulkinta Vermeerin *Vaaka-pitelevästä naisesta* (Bal 1991, 1–4). Se antaa myös uskottavuutta tulkinnalleni, koska on samansuuntainen ja saman taitelijan tuotantoa koskeva. Vermeerin *Sinipukuinen nainen kirjettä lukemassa* on kuitenkin valikoitunut tähän toista kautta, sillä olen tutkinut sitä siteeraavaa nykytaiteen teosta, sitaatteja käsittelevässä väitöskirjassani (tekeillä). Kun nyt käsitelen tässä kriittisesti taiteen tarkastelua representaationa, en millään muotoa tarkoita sanoa, että Balin tulkinta olisi jotenkin oleellisesti vajaa siinä, että se kohtelee teosta representaationa. Päinvastoin teoksessaan, joka käsittelee Rembrandtia, hän keskittyy toiseen kysymykseen: kuvan ja sanan vastakkainasettelun purkamiseen. Hän siis vetoaa siihen, miten taidehistoria tulkitsee teosta ja antaa tästä esimerkin Vermeerin teoksen tulkinnallaan, ja hänkin pyrkii täten haastamaan perinteistä ajattelutapaa taidehistoriankirjoituksessa. Käytän siis Vermeerin toista teosta tässä hieman samansuuntaisesti, vaikka etenenkin toisaalle, haastamaan kuvan representatiivisuutta ja sitä, miten kuva edelleen, vaikka hieman vähemmän ilmeisesti, saatetaan olettaa ”representaatioksi”, kun siitä kirjoitetaan taidehistorian piirissä.

³ Kreikan ”arkhē” tarkoittaa paitsi alkuperää myös valtaa, ja Foucault’n arkeologia ei näin ollen tarkoita empiiristä alkuperän selvittämistä eikä myöskään ainoastaan tietämistapojen historiallisten kerrostumien kaivelua, vaan sellaista historian tutkimusta, jolle valta on inhimillisen toiminnan alkuperä. Foucault’ta referoitaessa tätä kreikkalaista ulottuvuutta ei kuitenkaan yleensä tuoda esiin, koska hän ei itsekään sitä korostanut (kiitän Inkamaija Iitiää tästä tiedosta), vaikka se toisi ilmi tärkeitä filosofisia alatekstejä Foucault’n ajattelussa.

⁴ Oleva = se, mikä on. Filosofiasa on tapana käyttää sanaa ”oleva” kuin substantiivina.

⁵ Tämä oli jo Foucault’n ajatus (esim. Foucault 1990, 92–97), joka yleisesti tunnustetaan, mutta nähdäkseni representaation käsite uhkaa palauttaa yhteisösubjektin ainakin teoreettiseksi vallan haltijaksi.

⁶ Koska kyse on omasta julkaisemattomasta useiden vuosien työstäni, en pysty tässä käymään kaikkea evidenssiä, lähdekirjallisuutta ja tulkintaa läpi. Peruslähteenäni ovat toimineet keskeiset Heideggerin teokset ja Platonin tuotanto.

⁷ Huom. kuvailevuutensa vuoksi valitsemani suomen sana ”ammottavuus” yhdistää useita Heideggerin käsitteitä: Lichtung, Ab-grund, Not, Angst, Nicht (Heidegger kuvaili asiaa toisinaan myös aufklaffen-verbillä, muttei

nostanut tätä keskeiseksi käsitteeksi); juonnan sen myös Parmenideen filosofisen runon (joka on säilynyt vain katkelmina) johdanto-osan sanasta ”khasma”.

⁸ Vrt. miten Heidegger analysoi välineen olemista ja etenee siitä huolen, kuoleman ym. teemoihin. Heidegger 1993, passim.

⁹ Huom. Heidegger ei mielestäni sano tarpeeksi selvästi tässä kappaleessa esille tuomaani ajatuskulkua, vaikka selvästi sivuaakin sen askelia eri teoksissaan (sama koskee yleensä hänen ajattelunsa kommentaarejakin; liian usein ne tyytyvät vain referoimaan). Heidegger ei myöskään lausu julki yhteyttä klassisiin filosofian kysymyksiin, vaan ilmeisesti olettaa lukijan ymmärtävän tämän yhteyden. Joka tapauksessa nämä ovat oleellisia seikkoja, joita ilman Heideggeria on melko mahdoton ymmärtää.

¹⁰ Huom. Heidegger ei lausu julki myöskään tätä sokraattista ulottuvuutta, niin oleellinen kuin sekin on.

¹¹ Asiaan liittyen on huomautettava, että Nancy'n ”le faire-sens” on suomennettu (1998) hieman hankalahkosti ”mielekkyydeksi”, vaikka alkuperäinen sana on verbin infinitiivin substantivointi, siis ”järkeen-käynti”, ”mielen-teko”, ”mielekkyistyminen” tai – laajasti ajateltuna ja niin että kyse on inhimillisen olemassaolon toiminnasta (vaikkakaan ei siitä, että subjekti tuottaisi mieltä, kuten Nancy korostaakin) – ”mieltäminen”.

¹² Osa näistä aspekteista ja varsinkin niiden toisiinsa kytkeytyminen jää Heideggerilta sanomatta. Silti, oman tulkintani mukaan, ne ovat oleellisia Heideggerin ajattelun ymmärtämisessä: ne tuovat näkyviin, miten perinteiset filosofiset teemat kaikuvat ja kääntyvät hänen ajattelussaan.

¹³ Heideggerille totuuden alkuperäinen ilmiö näyttäytyy siis yksinkertaisesti kaikessa todellisessa, siinä, mikä on todellista, tämän todellisena-olossa, siis siinä, että ja miten tämä on todellista. Se, että totuus määritellään usein toden lauseen ja todellisuuden vastaavuudeksi tai lauseen ”oikeellisuudeksi”, joutuu aina tukeutumaan tähän totuuden alkuperäiseen ilmiöön. Heidegger ei kuitenkaan saksan kielessä voi puhua ”todellisesta” yhtä suoraan kuin me suomessa, vaan sana ”wirklich” tunkee väliin. Se, että hän silti tarkoittaa samaa asiaa, käy ilmi usein (mm. Heidegger 1994, 21, 37 (”in Wahrheit”)) – tämä Heideggerin ymmärtämisen kannalta ratkaiseva seikka saattaa tosin jäädä huomaamatta, koska Heideggerin teksti etenee tästä teemasta yleensä varsin nopeasti todellisen ymmärtämiseen paljastuneena ja kätkeytymättömänä ja totuus on näin olemisen itsensä paljautta kätkeytyneenä, kätkeytymättömyyttä ”väljennyksessä” (Lichtung, ks. seur.

viite); esim. Heidegger 1994, 37–40). Käytän myös sanaa ”tosiasiallinen” korostamaan, miten tämän totuus-ajattelu kehittyy *Sein und Zeit* -teoksen käsittelemästä olemassaolon faktisuuden teemasta. Tätäkään ei mielestäni tuoda riittävästi esille.

¹⁴ Tämän kätkeytyneisyyden perustavuuden vuoksi totuuden luonteen nimenä on Heideggerilla ”väljennys” (Lichtung; suom. usein ”aukeama”); mm. Heidegger 1994, 36–42; 1989, §§204–237; 1976, 71–75; 1982b, §8.

¹⁵ Laajemmin pidätyimisestä, ks. artikkelini, joka julkaistaan lähiaikoina Turun yliopiston taidehistorian oppiaineen metodeita käsittelevässä artikkelikokoelmassa.

¹⁶ Mainittujen lähteiden lisäksi esitykseni on pääasiassa tekstin ”Zeit des Weltbildes” representaatiota käsittelevien kohtien tulkintaa (ks. erit. mt.), mutta taustana on tietenkin koko Heidegger-tulkintani. Heidegger käsittelee tieteen metafysiikkaa myös erityisesti *Beiträgen* ”Der Anklang” -osiossa (1989, §§50–80). Representaatiosta, ks. mt. mm. ss. 13–14, 63, 91, 95, 108–115, 132, 135–137, 269, 316, 349, 355, 425, 441–442, 445, 450, 494–495, 502. *Sein und Zeit* ei vielä käsittele representaatiota tässä mielessä (Vorstellung-sana onkin suomennettu asiayhteyden mukaisesti ja fenomenologiselle metodille uskollisesti ”mielteeksi”), vaikka jo puhuukin kriittiseen sävyyn subjekti–objekti-suhteesta, esillä-olosta ja ontiseen kysymiseen keskittyvästä tieteestä.

¹⁷ Sana ”meta-taso” on omani (ks. Gylén 2005, 38–40), samoin luonnehdinta ajan kahdentumisesta ja siitä, miten siinä ilmenee läsnäolon metafysiikka.

¹⁸ Ks. näiden samamerkityksisyydestä: Derrida 1990, 116–117, 122, mutta myös Heidegger 2006, 45.

¹⁹ Vrt. Derrida 1990, 116–118, 122, 126–128. Selvitän tässä, miten retuliitteen tunnetuin merkitys ”takaisin” on sukua toiselle merkitykselle ”vastaan-asettaen” hieman toisin kuin Derrida.

²⁰ Totuuden historiasta ks. mm. Heidegger 1989, §§207–212, 230–234; 1982b, 72–78.

²¹ Kehre-käsitteestä, ks. Heidegger 1989, mm. §§5, 8–13, 22, 47–48, 138–147, 190–191, 197, 217, 242, 255–256; 1982a, 40–47; vrt. 1983a, 148–152 ja 1993, §4. Huom. Käännö, ajattelun ja olemisen yhteys, oli toiminnassa jo monissa em. yhteyksissä mutta myös jo filosofisessa menetelmässä. Ajattelun rajat ja ehdot tulevat vastaan sisältäpäin niihin laajeten, mutta ne tu-

levat juuri pohjimmaisena ”tietona” olemisesta itsestään, olemisen ilmene-
misenä, ja näin äärettömänä ajattelun olemisympäristönä. Tämän vuoksi
on siis mahdollista ajatella immanentisti olevan olemista sinänsä, eikä vain
jotain sille annettua merkitystä. Tällaiselle pidätyvälle ajattelulle oleva ei
ilmene sen enempää universaalis-objektiivisena kuin myöskään subjektiiv-
visena, relatiivisena tai konstruoituna. Heidegger käsittelee monissa kirjoj-
tuksissaan Parmenideen ajatusta ajattelemisen ja olemisen ykseydestä (mm.
1983a, 145–185; 2002, 14–30; 1967, 236–237; 1993, 211–213).

²² *Sein und Zeit* -teoksen jälkeen Heidegger siirtyi korostamaan, ettei aino-
astaan olemisen mieli kätkeydy, vaan oleminen itse (se, miten olisi oltava)
ja tämä ilmenee siinä, että oleminen ammottaa paljaana, totena. Totuus,
tällaisena kysymisenarvoisena, on taas se, mikä vie ajattelua. Kuitenkin
”olemisen mieli”, jota Nancy (2001) painottaa, on aina se, mistä kysyminen
lähtee liikkeelle.

²³ Ereignis-sanan käänös ”omakohtaus” sallii myös nimetä ihmisen ”varsi-
naisen” (eigentlich) olemisen omakohtaiseksi olemiseksi, kuten edellä.

²⁴ Huom. siitä huolimatta, että Heidegger käsittelee omakohtausta ja kään-
nettä useissa teksteissään, erityisesti *Beiträgessä*, hän enimmäkseen jättää
eksploikoimatta sitä, mitä tässä ja edellisessä kappaleessa kiteytän.

²⁵ Kyseessä on Derrida-tulkinta, jota esiintyy sosiaalista konstruktionismia
ja sille läheisiä teoreettisia suuntauksia noudattavissa tutkimuksissa, joiden
tutkimuskohde on filosofian ulkopuolella, muissa humanistisissa tieteissä.
Tämä käsitykseni Derrida-tulkinnoista on muodostunut pitkähkön ajan
kuluessa ja se koskee ennemminkin implisiittisiä tulkintoja teksteissä, joissa
Derridan ajattelua on sovellettu. Siksi en voi tässä osoittaa lähteitä, vaikka
toki Derridan, jos kenen, soveltamista pitäisi dekonstruoida enemmänkin.
Tässä yhteydessä pyrin vain vastaamaan näitä teorioita lukeneelle mahdol-
liselle lukijalleni.

²⁶ ”Différance” ei oikeastaan nimeä mitään eikä siis ole sana eikä käsite,
vaan tuo ilmi différancen omassa toiminnassaan, siinä että ”différance” on
periaatteessa verbin ”differer” (lykätä) johdos, vaikka se ei äännettäessä ero
sanasta différence (ero). Différance on ainaista tuonnetuksi lykättyyttä
ja lykkäytyvyyttä, kaikessa ilmenevää ajallistavaa toiseutta ja näin ole-
misen ammottavuutta, olemisen ”ei”. Toki ”ontologinen ero”, kuten Heideg-
ger toisinaan olemisen ”eitä” nimittää, näyttäytyy vain omimman ole-
misen ammotuksena eikä kaiken mielen, ja näin Derrida on oikeassa siinä,
että différence on vielä perustavampi ilmiö, toiseuden toimintana (Derrida

1976, 23–24). Toisaalta juuri tämä ”oman”, kuulumisen keskeisyys, on Heideggerilla oleellista... toki voidaan ajatella, että toiseus on alkuperäisempi, mutta toiseus ilmenee juuri oman puutteena... vai viekö pelkkä toiseus, sellaisenaan? ketä? miten? Jos ajattelemmme toiseutta näin, siitä tulee Jokin, joka on kyllä kaikessa ympärillämme, itsessämme ja ajassa, mutta miten se koskettaa, toimii, haastaa? Toiseus voi olla uhkaava, vetävä, mielenkiinnoton, torjuva jne. mutta aina jotenkin ensin haastava, ja tämä haaste edellyttää kuulumista haasteelle. Toiseudelle kuulutaan, ja kuuluvuus on se, mikä voi viedä toiseuden haasteessa. Heideggerillakin ”omalle” kuulutaan aina myös itse (koska ominta on omin oleminen), sitä ei omisteta tai tavoitella itselle, olla siitä täysin erossa. ”Lykkäys” korostaa tätä omistamattomuutta, mutta peittää samalla kuulumisen ilmiön, sen miten toiseus toimii vievänä. Derrida ei myöskään kiellä, etteikö merkitys olisi tässä kaikkea mahdollista olevaa koskevaa, tapa jolla olevan oleminen ilmenee ja näin ensisijaisesti olemisen käsitteestä määrittäviä.

²⁷ Derrida kritisoi toki Heideggeria aivan oikein siitä, että tämän olemisen historia on aikakausia niputtavaa representointia (1990, 131). Derrida ei tässä kuitenkaan käsittele asian toista, perustavampaa puolta, sitä miten kohtalollisuus ja historiallisuus ilmenevät eksistenssissä perittyihin mahdollisuuksiin tarttumisenä, päättäväisyytenä ajan, kuoleman, ainutkertaisuuden ja olemisen ammottavuuden edessä, siis kohtalollisena ja historiallisena ratkaisuna omassa olemassaolossamme. Aikakaudet eivät ole Heideggerin katseen edessä maailmanhistorian systeeminä, vaan ne ilmenevät teksteissä, joiden ajatuskulut rakentuvat toisille teksteille, jotka yhä kuljettavat ajattelua, ja joiden ratkaisujen viennin ääreen voimme pidättyä ”pyörtävästi” tai dekonstruoiden.

²⁸ Tämä ei tarkoita olemisen totuuden läsnäoloa tai sen tavoittelua sinänsä (vaikka Derrida näkeekin tämän vaaran 1976, 20), vaan päinvastoin, olemista avoimena sen ”eille” (vrt. Derrida 1976, 20–24). Heidegger ottaa metafysisen sanan ”totuus” käyttöön vain osoittaakseen metafysiikan pyörrön välttämättömyyden. Ja kun totuus ymmärretään toisin kuin metafysiikan perinteessä, olemisen ammottavana ja vievänä faktisuutena, myös tämän perinteen tekstit joudutaan lukemaan uudelleen, oikopäätä tuomitsematta (vrt. Derrida Nietzschen lukemisesta: 1976, 19). Niinpä myös läsnä-olo on ajateltavissa uudelleen, kulloistakin toimintaa puhuttelevana olioiden ammottavuutena. Heidegger käyttää läsnäolo-käsitettä toisinaan myös tässä pyörretyssä mielessä – tai ehkä vielä pyörtyväisillään, pyörtämään-johdatavana (esim. kirjoituksessa ”Der Ursprung des Kunstwerkes”), mitä Derrida

da ei tunnu huomaavan. Nancylla ”läsnäolo” onkin jo uudelleen ajateltua, ruumiin ja kosketuksen faktisuutta ja toiseuden jaettuutta.

²⁹ Koko tämä alaluku on etupäässä näiden kahden kirjoituksen sovittamista yhteen.

³⁰ Fenomenologian periaatteen mukaan jokin ilmenee aina jonakin, eli ei ole mitään puhtaan, ennakkomerkityksistä vapaan, ilmenemisen tai katseen mahdollisuutta. Itse asiassa sana ”aine” tai ”materia” ei tämän vuoksi käy, koska ne kantavat mukanaan mm. luonnontieteellisen objektin tai käytettävän raaka-aineen merkitystä. Uuden vaikeatajuisen Erde-sanana introdusoinnin sijaan olisi kenties parempi eräiden feminismien tavoin ajatella sana ”materia” uusiksi ja verrata sitä kreikan sanaan ”Gaia” (maa), joka jumalattarena synnyttää kaikki oliot.

³¹ Heidegger ei tietenkään puhu diskursseista, mutta haluan nähdä ja näyttää yhteyden Foucault’n vallan ja diskurssien tutkimisen ja Heideggerin maailman vallitsemissä-ajatuksen (Welt waltet) välillä.

³² Tulkinta on omani, ei Heideggerin suoraan esittämä.

³³ Tässä tulee ilmi, miten Heideggerin filosofia ei ole sellaista sosiaalista konstruktionismia, jonka mukaan inhimillinen ajattelu yksinkertaisesti määrää täysin, mitä oliot ovat, mutta ei toki myöskään luonnontieteen olemiskäsityksen hyväksymistä. Heidegger pidättyy materian tai olioiden ilmenemiseen: materia, sellaisena kuin sen aina kohtaamme ajallisessa olemisessamme, on haastavaa ja ammottavaa – hallitsematonta mutta aina yhteydessä ajatteluun.

³⁴ Esseen ”Der Ursprung des Kunstwerkes” suomennoksessa ”am Werk” ja ”sich ins Werk setzen” on suomennettu ”tekeillä” ja ”asettua tekeille”, mutta tämä merkitsisi, että se tekijä, jolla totuus on tekeillä, olisi jokin toinen kuin totuus itse. ”Am Werk” tarkoittaa saksassa myös ”työskentelemässä” ja näin ollen ”sich ins Werk setzen” ”käynnistyä”, ”ryhtyä työhön”. Asiaa hieman mutkistaa se, että totuuden tapa tehdä työtään on ”tapahtumista”, joka taas vaikuttaa passiivisemmalta ja ehkä näin tekeillä ololta. Jos tämä puoli halutaan tuoda ilmi, pitäisi kuitenkin sanoa ennemminkin ”tekeytymässä” kuin ”tekeillä”.

³⁵ Ks. esim. edellä kursivoituja sanoja ”tilaa ja aikaa, aikomisen tilaisuuksia”, jotka aktivoivat suomen kielen etymologiaa (aika – aikoa) ja johdoksia (tila – tilaisuus) näyttämään sen, miten aika ja tila ilmenevät, eivät koordinaatteina, vaan aikomuksiemme ja tilaisuuksiemme avautumisena tai ammottamisena.

³⁶ ”Kallis” on sen sijaan eri juurta.

³⁷ Heidegger tuo esille eikön-sanan etymologian ja rinnastaa sen Bild-sanan etymologiaan kirjoituksessaan ”Sprache und Heimat” (1983b, 171–172). Siinä kyse on runon kielen ja lopulta merkkien toiminnan perustavasta kuvallisuudesta. ”Maailmankuvan aika” käyttää Bild-sanaa selvästi toisella tavalla, missä Heideggeria voi kritisoida kuvan käsitteen samastamisesta representaatio-esitykseen (hän tosin tekee näin ekonomisista syistä, ei luodakseen kuvan ontologiaa).

³⁸ Paikallisväri ei ole olion oma väri kirkkaassa päivänvalossa, vaikka se näin usein määritelläänkin. Mitään päivänvalon käsitettä ei tarvita, vaan vain samuuden: paikallisväri on sellainen väri maalauksen pinnassa, joka on sama väri kuin se minkä väriseksi olion väripinta ajatellaan. Vietiinpä maalaus ja olio mihin tahansa valaistusolosuhteisiin, niiden värien keskinäinen samuus säilyy. Näin tulee mahdolliseksi sanoa myös, että esim. yötaivaan paikallisväri on musta, tummansininen tms. vaikka on absurdia vaatia sen tuomista päivänvaloon. Vasta sille, että maalaus lainaa pintansa tai ihonsa olion värin näyttämiseksi, voi perustua se, mitä Nancy sanoo paikallisväreistä ja kosketuksesta. Kyse on siitä, että katse löytää mieltämättömän pinnan, olion, ruumiin.

³⁹ Kuva ei silti sano ”tässä on”, vaan ennemminkin ”tässä on ammottavana tulossa näkymään”.

⁴⁰ Verhon illusionistisuudelle löytyy monia ulottuvuuksia. Gabriel Metsun maalauksessa *Nainen kirjettä lukemassa* (1665, National Gallery of Ireland) lukevan naisen vieressä on palvelija, joka raottaa seinällä olevan merimaalauksen peittävää verhoa. Vermeerin aikana maalausten ripustukseen saattoi siis kuulua tällainen verho, joten sellaisen kuva koko maalauksen sivun peittäväenä on toiminut trompe l’œil -illusionia. Tunnetussa tarinassa Parrhasioksen maalaama verhokankaan kuva hämäsi myös maalari Zeuksiista.

⁴¹ Valoahan, siis sitä virtaa joka kulkee kohteesta silmiimme, ei nähdä edes silloin kun katsomme valonlähdettä. Näemme aina ”kohteen”, jonkin. Vaikka katsoisimme sumussa olevaa taskulampun valokeilaa emme näe sitä valoa, joka siroaa silmiimme sumun ansiosta, vaan sen, joka kulkee valolähteestä keilana. Toki tämän ohella voidaan sanoa, että silmäelimemme reagoi nimenomaan siihen osuviin valofotoneihin, mutta tämä ei ole näkemistä.

⁴² Ks. kosketuksesta Nancy 1992.

⁴³ Vrt. myös Lutherin tutkielma *Kristityn vapaudesta*, Augustinuksen *Tunnustusten* muotoilu Jumalasta ajan ulkopuolisena ja negatiivisen teologian

perinne. Huom. näitä tulee lukea, ei pelkkinä metafyyysisinä teorioina, vaan myös uskonnollisen kokemuksen kuvauksina.

⁴⁴ Huom. kyse on juuri teoksen toiminnasta, ei siitä, mitä ajatuksia Vermeerillä on ollut maalaamisensa uskonnollisuudesta.

⁴⁵ Huom. tässä ei liimata Heideggerin filosofisia käsitteitä anakronistisesti 1600-luvun kristinuskon päälle. Tilanne on pikemminkin päinvastainen: kyse on protestantismien ydinasioista, joille Heideggerin käsitteet ovat velkaa, vähintäänkin Kierkegaardin kautta. Tai: tässä kohtaa lukijani voi huomata, miten kaikki edellä käsittelemäni eksistentiaalialan analyysien on sittenkin ollut, ei filosofista metodologiaa, vaan tämän Vermeerin teoksen katselemista.

Lähteet

Bal, Mieke 1991. *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*. The Northrop Frye Lectures in Literary Theory. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Derrida, Jacques 1976: *Of Grammatology*. Alkuteksti *De la Grammatologie*, 1967. Käänt. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jacques 1990: "Sending: On Representation". Alkuteksti "Envoi", 1979–1980. Käänt. Peter ja Mary Ann Caws. Teoksessa Ormiston and Schrift (eds): *Transforming the Hermeneutic Context. From Nietzsche to Nancy*. Albany: State University of New York Press, 107–138.

Gylén, Marko 2005: "Teoksen kirjoittumisen haaste. Mannermaisesta filosofiasta, taidehistoriasta ja Egyptistä". Teoksessa Renja Suominen-Kokkonen (päätoim.), Taru Elfving ja Katve-Kaisa Kontturi (toim.): *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Helsinki: Taidehistorian seura, 37–53.

Gylén, Marko 2006: "Taideteoksen kieleen tuomisen ongelmasta". Teoksessa Jussi Backman ja Miika Luoto (toim.): *Heidegger – Ajattelun aiheita. niin & näin* -lehden kirjasarja 23^o45. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura, 260–277.

Heidegger, Martin 1967: *Wegmarken*. Kirjoitettu / luennoitu 1928–1961. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin 1976: *Zur Sache des Denkens*. Kirjoitettu / luennoitu 1962–1964. Internet-lähteen lähteenä toinen, muuttamaton painos. 1969/1976. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. http://petradoom.stormpages.com/hei_sd.html (1.7.2007)

Heidegger, Martin 1982a: *Die Technik und die Kehre*. Kirjoitettu / luennoitu 1949–1955. Internet-lähteen lähteenä 5. painos, 1962/1982. Pfullingen: Verlag Günther Neske. http://petradoom.stormpages.com/hei_tech.html (1.7.2007)

Heidegger, Martin 1982b: *Parmenides*. Kirjoitettu / luennoitu 1943. Gesamtausgabe 54. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin 1983a: *Einführung in die Metaphysik*. Kirjoitettu / luennoitu 1935. Gesamtausgabe 40. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin 1983b: ”Sprache und Heimat”. Teoksessa *Aus der Erfahrung des Denken*. Kirjoitettu / luennoitu 1960. Gesamtausgabe 13. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 155–180.

Heidegger, Martin 1989: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Kirjoitettu 1936–1938. Gesamtausgabe 65. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin 1993: *Sein und Zeit*. Julkaistu ensi kertaa 1927. 17. painos, muuttamaton jälkipainos 15. painoksesta. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Heidegger, Martin 1994: *Holzwege*. 7. korjattu painos. Kirjoitettu / luennoitu 1935–1956. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.

Heidegger, Martin 1996: *Taideteoksen alkuperä*. Alkuteksti ”Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, 1–74. Suom. ja alkusanat Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Heidegger, Martin 2000a: *Vorträge und Aufsätze*. Kirjoitettu / luennoitu 1936–1954. Gesamtausgabe 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin 2000b: *Oleminen ja aika*. Alkuteos *Sein und Zeit*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Heidegger, Martin 2000c: ”Maailmankuvan aika”. Teoksessa Heidegger: *Kirje ”humanismista” & Maailmankuvan aika*, 9–50. Alkuteksti ”Die Zeit des Weltbildes”, *Holzwege*, 75–113. Suom. Markku Lehtinen. Paradeigma-sarja, Tutkijaliiton julkaisu 96. Helsinki: Tutkijaliitto.

Heidegger, Martin 2002. *Identität und Differenz*. Kirjoitettu / luennoitu 1957. 12. painos. Stuttgart: Klett-Cotta.

Heidegger, Martin 2006. *Der Satz vom Grund*. Kirjoitettu / luennoitu 1955–1957. 9. painos. Stuttgart: Klett-Cotta.

- Iitiä, Inkamaija 2008: *Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Merleau-Ponty, Maurice 1961: "L'œil et l'esprit", *Les Temps Modernes*, no 184–185, ss. 193–227.
- Nancy, Jean-Luc 1992: *Corpus*. Paris: Éditions A.M. Métailié.
- Nancy, Jean-Luc 1993: *The Birth to Presence*. Translated by Brian Holmes & others. Stanford, California: Stanford University Press.
- Nancy, Jean-Luc 1996: *Corpus*. Suom. Susanna Lindberg. Helsinki: Gaudemus.
- Nancy, Jean-Luc 1998: *Heideggerin "Alkuperäinen etiikka"*. Alkuteksti "L'éthique originaire' de Heidegger", 1996. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Loki-kirjat.
- Nancy, Jean-Luc 2001: "L'éthique originaire' de Heidegger". Teoksessa Nancy: *La pensée dérobée*. Paris: Galilée.

Elokuvaan – ja ennen kaikkea teoreettisiin mallinnoksiin elokuvaan liittyvistä epistemologisista ongelmista – sisältyy olennaisesti kysymys epäilystä. Tätä voidaan tarkastella teknologisesti, jolloin elokuvateatteriasetelma hahmottuu yhdenlaisena ”simulaatiokoppina” (ks. Kittler 1988/1999, 140): nojatuoleihinsa vajonneiden katsojien takaraivon taakse paikoitettu projektori heijastaa valkokankaalle maailman, jonka katsojat kokevat omakseen. Tuskin vailla närkästystä Jules Romains (1916/1988, 53) kirjoitti vuonna 1916 elokuvakokemuksesta ryhmäunena: ”[Katsojat] kuvittelevat, että nimenomaan he kokevat kaikki nämä seikkailut, kaikki katastrofit ja juhlat. Samalla kun heidän ruumiinsa nukkuvat ja lihaksensa rentoutuvat ja höllentyvät, he jahtaavat rosvoja kattojen yllä, hurraavat ohitse menevälle Idän kuninkaalle tai marssivat avaralle kentälle torvien tai pistinten kera.”

Sittemmin Jean-Louis Baudry (1975) on mallintanut Platonin luolavertaukseen rinnastaen elokuvakokemusta analogisena unien näkemiselle samoin kuin keinotekoisena psykoosina, jossa tietyn teknisen hahmotelman rajoissa – salin hämärässä uppoutuneina penkkiin suhteellisen liikkumattomiksi – katsojat matkaavat takaisinpäin psyykkisessä kehityksessä. Baudry viittaa suoraan Sigmund Freudiin hahmottaessaan elokuvan kykyä simuloida psyykettä tiettyyn dispositioon, jossa katsoja suhteutuu valkokankaaseen kuin vastasyntynyt äidin rintaan, kaikkivoivana, ruumiiltaan rajattomana ja kykenemättömänä tekemään eroa sisä- ja ulkopuolen välille. Baudrylle kysymys elokuvakokemuksesta puukeutuu

myös epistemologiseen muotoon hänen todetessaan, että suhteellisesti elokuva kumoaa ”todellisuustestin” (*Realitätsprüfung*). Todellisuuden ja sen representaation välille ei elokuvissa – siinä sekä psyykkisessä että teknologisessa prosessissa, jossa liikkuvat kuvat hetki hetkeltä avautuvat ajassa – voida varsinaisesti tehdä eroa.

Vaikka Baudryn näkemyksestä voidaan olla monta mieltä, huomionarvoista on, kuinka hän paikantaa elokuvan modernin subjektin ytimeen siinä määrin kuin kyseinen ydin itsessään muodostuu subjektia vainoavasta uhkasta pudota hallusinaatioihin, uniin, harhakuvitelmiin tai hypnoosiin. Descartesin erottelu *res extensan* ja *res cogitansin*, maailman ja mielen, välillä problematisoituu juuri sellaisen psykoosin rajamailla aaltoilevan subjektin näkökulmasta, joka ei pysty luottamaan havaintoonsa ja joutuu jatkuvasti kyseenalaistamaan eroa oman aistimaailmansa ja simulaation välillä. Ylipäätään moderni subjekti rakentuu siis tietoisuutta määrittävän epäilyn ja toisaalta varmuuden etsinnän ympärille. Epäilyssä ja sen ylittämässä kyse on havainnon/tietoisuuden ja maailman välisestä sidoksesta samoin kuin eri tietoisuuksien kohtaamisesta, perustavasta epävarmuuden ja eristyneisyyden tunteesta suhteessa maailmaan ja toisiin subjekteihin.

Nämä skeptiset juonteet länsimaisen yksilöitymisen prosesseissa jäsenyivät monivivahteisella tavalla olennaiseksi osaksi elokuvaa (ja toisin päin) eritoten Stanley Cavellin ajattelussa. Cavellin *The World Viewed* (1979) yhtäältä osoittaa, kuinka elokuva ruumiillistaa modernin subjektin perustavan eristyneisyyden maailmasta: elokuvissa näemme maailman läsnä meille valkokankaalla, mutta samalla me jäämme tämän itsessään täydellisen maailman ulkopuolelle näkymättömiksi ja anonyymeiksi tarkkailijoiksi, etäisiksi valkokankaan tapahtumille. Suomen kielelle kääntymättömän sanaleikin kautta Cavell (1979, 24) kysyy ja vastaa: ”What does the silver screen screen? It screens me from the world it holds – that is, makes me invisible. And it screens that world from me – that is, screens its existence from me.” Cavellin mukaan paradoksi on siinä, että katsoja on vääjäämättä elokuvan maailman suhteen

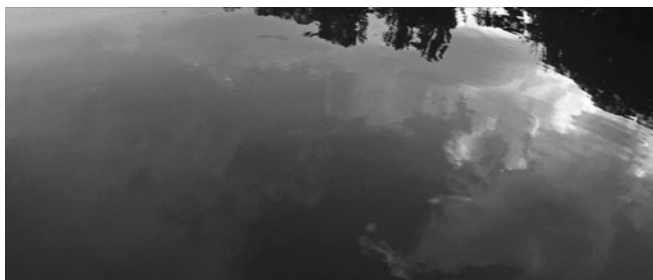
ulkopuolinen mutta toisaalta myös olemassaoltaan elokuvan kuvitettuun maailmaan sidottu. Katsojan transsendentaalisella tietoisuudella ei ole muuta perustaa kuin havainto valkokankaan maailmasta, johon hän ei kuitenkaan ole osallinen – ja elokuva antaa tällöin vaikutelman, että se mitä voimme ylipäättään tietää maailmasta on, että meillä on siitä havaintoja. Elokuva siis viime kädessä projisoi valkokankaalle meidän eristyneisyytemme.

Mutta toisaalta *The World Viewed* tuo esille, kuinka tämä eristyneisyyden projektio elokuvissa samanaikaisesti pitää myös sisällään mahdollisuuden sen ylittämiseen. Cavellin mukaan elokuva implikoi rakenteessaan paitsi skeptisen subjektin myös sellaisen tietoisuuden tai ”tajun” potentiaalin, jossa havaintomme avautuu meille uudella ja erityisellä tavalla, kytkeytyen maailmasta irtautuvan transsendentaalisen tietoisuuden sijaan maailmalle (eli valkokankaalle) itselleen immanenttiin tietoisuuteen. Useissa eri kohdin *The World Viewed* -teosta Cavell kirjoittaa ihmissubjektien ja objektien ontologisesta tasa-arvosta elokuvissa, joka tulee esiin muun muassa seuraavassa virkkeessä: ”Elokvat voivat viimein tehdä sen, mitä ne tekivät aivan ensimmäiseksi: kohdistaa huomiomme tähän asiaan nyt, oksaan jossa maailma liikkuu luonnon kehyksessä” (Cavell 1979, 122). Mikä on tämä havainto oksasta, joka pitää sisällään maailman liikkeen luonnon kehyksessä? Se viittaa erikoiseen ”mikrohavaintoon”, jonka elokuva meille tuottaa, eräänlaiseen suoruuden tai vilpittömyyden momenttiin havainnossa, jossa subjekti ja objekti yhdistyvät yleisessä tapahtumisen kehyksessä.

Tarttua ja affektoitua

Terrence Malickin *The New Worldin* (2006) aivan ensimmäinen minuutti pitää sisällään tällaisen mikrohavainnon. Elokuva alkaa polyfonisena audiovisuaalisena aistimuksena: näemme mustan ruudun ja kuulemme erilaisten eläinten (sammakkojen, lintujen,

hyönteisten) ääniä, jotka voimistuvat pikku hiljaa. Näkökenttään ilmestyy epäselvä heijastuma hiljaa keinuvan veden pinnalla. Kuvalta puuttuu horisontti samoin kuin enemmän tai vähemmän erilliset optiset muodot, etäisyydet, kulmat ja liikkeen suunnat (kuva 1). ”Uusi maailma” valkenee meille jotakuinkin sekavana ja ainoastaan orastavin ajallisin ja tilallisin suhtein. Kuulemme eläinten ääniä, mutta emme osaa paikantaa niitä. Sitten ihmisääni, joka aivan kuin asteittain nousee ja eriytyy eläinten täyttämästä äänimaisemasta, lausuu joitakin sanoja (jotka muistuttavat runoa tai rukousta, mutta niiden merkitys ei ole tässä analyysin kohteena). Tämä ääni on vain hämärästi läsnä tietoisuudelle, ei tuossa eikä tässä, ei sisä- eikä ulkopuolella. Samanaikaisesti kuvakenttä häiriintyy, kun sadepisarat alkavat rikkoa heijastumaa veden pin-



Kuva 1. The New World (2006).



Kuva 2. The New World (2006).

nalla ja havainto kohdistuu kasvillisuuteen, joka paljastuu pinnan alta (kuva 2). Tämä visuaalinen rikkouma johtaa myös muutoksiin otoksen aika–tila-dynamiikassa: äskeiseen suhteelliseen liikkumattomuuteen verrattuna kuvaraja paljastaa nyt yhtäkkiä liikkuvuutensa (kamera panoroi ylöspäin). Staattinen kuvaraja muuttuu näin liikkuvaksi – ja se paljastuu olleen koko ajan liikkeessä meidän sitä havaitsematta.

The New Worldin ensimmäinen otos olettaa kokemuksellisen tason, joka nimettävien objektien tai asioiden sijaan koskee dynaamisia ja kineettisiä prosesseja rytmeineen, hahmoineen, intensiteetteineen ja ajallisine kuvioineen. Näemme orastavia muotoja, liikettä, tapahtumista. Cavell (1979, 148) määrittää tällaista kokemushorisonttia ”sanomattoman todellisuudeksi” elokuvassa ja kuvailee sitä ”kommunikoimattomuuden väreileväksi ilmapiiriksi, joka saattaa töytäistä minkä tahansa kokemuksen ja sijoittelun reunaan: sormien kaarre tuona päivänä, suu, ruumiin yhtäkkinen kohoaminen, kun kukkien väri ja tuoksu sieppaavat sen [--].” Cavell hahmottaa aistimuksellista hetkeä, jossa maailma ei antaudu meidän toimintamme ja merkitystemme armoille. Tällaisessa hetkessä emme tunne itseämme maailmasta irrallisiksi vaan päinvastoin tulemme ”imeytyneiksi” maailman dynaamiseen kudokseen, jonka sanat kenties vain repivät rikki. Kokemusprosessin sanallistaminen, kuten psykoanalyttikko Daniel Stern (2004, 144) huomauttaa, vie kokemukselta pois sen täydellisyyden, rikkauden, suoruuden, jopa rehellisyyden.

Kyseistä hetkeä voitaisiin kenties nimittää infantiiliksi. Ensinnäkin siinä mielessä, että se on ”in-fans”, kirjaimellisesti ”ilman sanoja”, ja ruumiillistaa tuntemuksen, jota emme osaa pukea sanoiksi, tuntemuksen jostain sanomattomasta. Toiseksi siinä mielessä, että tätä hetkeä ei siivitä maailmaa representaatioissaan erittelevä (yksilö)tietoisuus, vaan pikemminkin tuntemus heräävästä, kokemuksessa juuri kehkeytyvästä tietoisuudesta. Filosofit Alfred North Whitehead (1967a, 253) määrittää kuinka tällainen orastava tietoisuus ”pilkahtaa” kokemuksen pinnalla vaihtelevana ja epä-

varmana. *The New Worldin* alku ei toisin sanoen olela representatiivista, valmiisiin koodeihin perustuvaa havaintoa. Sen sijaan otos synnyttää havainnon, joka on – kuten Giorgio Agamben kuvaa vastasyntyntä – ”kykeneväinen huomioimaan juuri sen jota ei ole kirjoitettu, ruumiillisia mahdollisuuksia, jotka ovat mielivaltaisia ja ei-koodattuja” (Agamben 1985/1995, 96). Tämä havainto sivumennen sanoen lienee juuri se, kuten Cavell toteaa, jonka elokuva ruumiillisesti alkuvaiheissaan, niin sanotusti vastasyntyneenä, tarttuessaan sattumanvaraisiin hetkiin Lumière-veljesten otoksissa tai kehon intensiteetteihin kuten eleisiin ja ilmeisiin Georges Mélièsin trikeissä.

Valjastaessaan tällaisia hetkiä estetiikassaan elokuva Whiteheadin terminologiaa mukaillen nimeämisen sijaan pikemminkin *tarttuu* maailman dynaamiseen kudokseen. *The New Worldin* alku nimenomaan ehdottaa, että elokuvaa ei välttämättä tarvitse lähestyä sellaisten konventionaalisten käsitteiden kuten merkin, representaation tai indeksin näkökulmista, vaan sitä voidaan ajatella omanlaisenaan tarttumisenä. Siinä missä edelliset viittaavat todellisuuden ja sen esityksen välisen suhteen problematiikkaan (ja tätä kautta epäilyyn samoin kuin varmuuden etsintään), jälkimmäinen suhteutuu immanenttiin emergenssiin. Whiteheadin käyttämä englanninkielinen termi on *prehension*, joka viittaa konkreettiseen, fyysiseen tarttumisen prosessiin ja samalla tajuamiseen ja tiedostamiseen (*apprehension*). Tälle lähestulkoon synonyyminen käsite hänen terminologiassaan on tuntemus (*feeling*). Edellistä analogiaa seuraten vastasyntynyt ei representoi, arvostele tai merkityksellistä maailmaa vaan päinvastoin konkreettisesti tarttuu todellisuuteen. Tämä tarttuminen on tietynlainen ontogeneesin tapahtuma, vastasyntyneen ja maailman immanentin tulemisen prosessi, joka tuottaa yhtenäisyyttä ja ykseyttä vailla itsenäisyyttä ja erillisyyttä (vrt. Whitehead 1967b, 70). Se tuottaa persoonallisuutta, halua, affekteja, ruumiillisuutta, havaintoja sekä samanaikaisesti tietoisuutta ja yksilöllisyyttä mutta vailla eristyneisyyden aspektia. Whitehead kirjoittaa, että tarttumisessa ”luonnon

fysikaalisten prosessien relevantiksi hahmottunut data määräytyy ykseydeksi [*unity*]” (Whitehead 1968, 150). Hän tähdentää, että kyse ei ole representatiivisesta havainnosta (Whitehead 1967a, 234), vaan päinvastoin tarttuminen määrittää yksilöitymisen tapahtumaa, jossa maailman ainekset tuottavat ”jotain” – ensisijaisesti fyysistä ja psyykkistä konsistenssia.

Havaintona ja kokemusprosessina *The New Worldin* alku ei niinkään johdata psyykkiseen regressioon kuin emergenssiin. Itse asiassa Freudin malli, johon Baudryn teoria elokuvan subjektista nojautuu, on saanut viime aikoina rinnalleen vaihtoehtoisia käsitteellistyksiä myös dynaamisen psykologian saralla. Tuotannossaan edellä mainittu Daniel Stern (1985/2000; 2004) on hahmottanut yksilökehitystä erilaisten psyykkisten tasojen, tarkemmin sanottuna erityyppisten ”minuuden” (*self*) tuntemusten, asteittaisena kerrostumisena toistensa lomaan kolmen ensimmäisen ikävuoden aikana. Näitä Stern erottaa kuusi: tuntemus heräävästä minuudesta, tuntemus ydinminästä, tuntemus toisten kanssa olevasta ydinminästä, tuntemus intersubjektiivisesta minästä, verbaalinen minä ja narratiivinen minä. Keskeistä on, että yksikään tasoista ei katoa myöhempien elinvuosien aikana, vaan vaikuttaa omalla tavallaan yksilön persoonallisuudessa. Keskeistä lisäksi on, että yksilön psyyke on jo syntymästä lähtien jollain tavoin jäsentynyt ja intersubjektiivisesti orientoitunut (sen sijaan että olisi eriytymätöntä ”libidoa”, kuten jotkut psykoanalytikit ajattelevat). Whiteheadin termein, syntymästä lähtien me olemme jo jollain tavoin tarttuneet todellisuuteen ja tätä myötä jäsentyneet suhteessa ympäristöön. Sternin eri psyyken kehityksen tasot voidaan ymmärtää juuri erilaisina ontogeneettisinä, yhtenäisyyttä tuottavina tarttumisina.

Varhaislapsuudessa maailma ei kuitenkaan vielä hahmotu päämäärien ja toimintojen, kognitiivisten skeemojen tai selvien ja tarkkojen havaintojen varassa. Sternin mukaan nämä kehittyvät globaalimmasta kokemuksellisesta matriisista, joka jäsentyy eri aisteihin palautumattomien havaintojen (*amodal perception*) ym-

pärille. Kyseiset poikkiaistiset havainnot liittyvät kaikille aisteille yhteisiin ominaisuuksiin, kuten hahmoon, intensiteettiin, liikkeeseen, lukumäärään ja rytmiin (Stern 1985/2000, 53). Vastasyntyneen maailman konsistenssi kytkeytyy siis muun muassa erilaisiin intensiivisiin ja rytmisiin laatuihin kuten hymyn voimakkuuteen tai kädenliikkeen nopeuteen, jotka tämä aistii synesteettisesti. Stern (2004, 62–63) nimittää tällaisia aistimaailman täyttäviä, kestoltaan varsin lyhyitä muutoksia ”ajallisiksi hahmoiksi”.

Maaailman ajallisesta kudoksesta kehkeytyvät havainnot puolestaan mahdollistavat sellaisten tuntemusten synnyn, joita Stern (1985/2000, 54–55; 2004, 64–66) kutsuu vitaalisuusaffekteiksi ja jotka hänen mukaansa muodostavat subjektiviteetin ydinalueen. Kyse ei ole emootioista kuten surusta, ilosta, vihasta, vaan pikemminkin dynaamisista ja kineettisistä kokemuksista kuten ”kasvaa äkillisesti”, ”vaimeta”, ”hetkellinen”, ”kiivas”, ”pitkittynyt”, ”crescendo” ja ”decrescendo”, jotka liittyvät muutoksiin ruumiin tilassa. Vitaalisuusaffektit suhteutuvat keskeisesti elintärkeisiin prosesseihin kuten hengittämiseen, liikkumiseen, nielemiseen, imemiseen, nälän kokemukseen, nukahtamiseen ja heräämiseen.

Mutta mitä vastasyntyneen kokemusmaailmalla on tekemistä elokuvan kanssa? Ainakin Cavellin hahmottama ”kommunikointomattomuuden väreilevä ilmapiiri” tulee lähelle Sternin kuvailemaa vastasyntyneen maailmaa juuri sellaisen havainnon mielessä, jossa tietyt intensiteetit ja rytmit (”sormien kaarre tuona päivänä, suu, ruumiin yhtäkkinen kohoaminen”) määrittävät kokemusta. Ylipäätään elokuvallisen ilmaisun voidaan nähdä perustuvan vitaalisuusaffekteihin kytkeytyviin ajallisiin hahmoihin – muutoksiin audiovisuaalisissa intensiteeteissä, rytmeissä, muodoissa, joita elokuva nimenomaan aikaperusteisena mediumina muokkaa. *The New Worldin* alussa erilaiset orastavat muodot ja värit väreilevät kuvapinnalla, kunnes nämä visuaaliset intensiteetit ja rytmit rikkeitä ja korvautuvat uudenlaisilla intensiteeteillä ja rytmeillä kuvarajan paljastaessa liikkuvuutensa. Otos perustuu pitkälti poikkiaistisiin kokemuksen laatuihin ja näin ollen ruumiillistaa

erityyppisiä vitaalisuusafekteja, jotka liittyvät muun muassa otoksen tempon vaihteluun. Elokuvan alkukohtauksessa nämä rytmit ja intensiteetit puolestaan muuttuvat jälleen, kun veden pinnalta leikataan äkillisesti uuteen otokseen (kuva 3): kameran liike ylöspäin suhteutuu vahvasti alhaalta tiltaten kuvattuun naisen ruumiiseen, joka kääntyy puoliympyrän vasemmalta oikealle kädet ojennettuina ylöspäin ja kasvot kohti sinistä taivasta. Meren pauhuna korvaa hiljaisen liplatuksen ja lokin kirkkuna hyönteisten ja muiden eläinten äänet. Ruumiin asento ja sen suorittama kääntöliike samoin kuin äkillinen leikkaus, joka luo kineettisen jatkumon ensimmäisen otoksen kameran liikkeen ja toisen otoksen ruumiin liikkeen välille, saavat kohtauksessa aikaan ennen kaikkea hengitykseen vertautuvan rytmisen hahmon. Leikkaus ja muutos kuvarajauksessa (kontrapunktina alhaalta ylös) ruumiillistavat kehollisen intensiteetin, joka liittyy ilman vetämiseen sisään keuhkoihin, eli tietynlaisen vitaalisuusafektin.



Kuva 3. The New World (2006).

Elokuva sitoo meidät ajalliseen tekstuuriinsa juuri affektiivisesti, ja tällä affektiivisella tasolla maailma ei ole sidottu tietoisuutemme rajoihin ja representaatioihin. Se *voi* olla myös jotain muuta. Stern (2004, 144) kuvailee fiktiivistä yhdeksänkuukautista vauvaa, joka leikkii puulattialle piirtyvässä auringonvalon läiskäs-

sä. Vauvalle tämä on rikas aistimuksellinen ja affektiivinen maailma. Vauva yrittää nuolla auringonvaloa lattialta, kunnes hänen äitinsä pysäyttää hänet ja sanoo, että kyseessä on vain valoläiskä, jota voi kyllä katsoa muttei syödä. Infantiili maailma on juuri tässä mielessä mielivaltainen ja ei-koodattu. Eikö elokuvan maailmassa ole lähtökohtaisesti kyse samanlaisesta prosessista? Eikö liikkuvan kuvan valoläiskä valkokankaalla, televisioruudulla tai tietokoneen näyttöpäätteellä ole ainakin kokemusmaailmana verrannollinen auringonvaloläiskään lattialla?

The New Worldin ensimmäinen minuutti ruumiillistaa liikkuvan kuvan juuri tällaisena kokemusmaailmana. Elokuva alkaa näin ollen ilmetä poikkiaististen intensiteettien, rytmien sekä ajallisten hahmojen muokkaamisena ja luomisena, ja tätä kautta omanlaisenaan affektiivisena kudoksena, johon me tulemme imetyiksi. Analogioita Sternin käsitteellistysten ja elokuvakokemuksen välillä voidaan jatkaa pidemmälle seuraten muun muassa Raymond Bellouria, joka viimeaikaisessa tuotannossaan (Bellour 2002; 2006) on systemaattisesti ja varsin nyansoiduin ottein soveltanut Sternin ajattelua elokuvatutkimukseen. Bellourin lähtökohana on, että ”Daniel Sternin vastasyntynyt on elokuvan katsoja” (2002, 109). Tästä näkökulmasta Bellour (2002, 111) mallintaa uudella tavalla elokuvan todellisuusefektiä, joka Baudryn keinoitekoisen psykoosin sijaan tulee ymmärretyksi pikemminkin sitä kautta, kuinka elokuva kahdentaa niitä ontogeneettisiä prosesseja, joiden mukaisesti vastasyntyneet tarttuvat maailmaan. Elokuvan ontologinen voima on siinä affektiivisessa kudoksessa, jonka se luo, eikä niinkään psykologisissa sisällöissä (representaatio) tai psyykkisessä regressiossa (simulaatio).

Tapahtua

Artikkelissaan Malickin *The New Worldiä* edeltäneestä *The Thin Red Linesta* Simon Critchley (2002) hahmottaa, kuinka ”kaikissa [Malickin] elokuvissa meillä on tuntemus olioista sellaisina kuin

niitä yksinkertaisesti katsotaan, sellaisina kuin ne ovat – puita, vettä, lintuja, koiria tai mitä tahansa. Oliot vain ovat, ilman että niitä olisi muokattu inhimillisen tarkoituksensa mukaisesti. Me näemme asioiden hohtavan levollisesti [-].” Critchleyn analyysissä elokuva sallii kokemuksen olioista siten kuin ne tapahtuvat omassa kestossaan – ilman meitä tai ainakin meistä riippumatta. Tämä on niiden omaa ”hohdetta”, johon Critchley viittaa *The Thin Red Linen* viimeisiä sanoja lainaten: ”All things shining.”

Critchleyn luonnehdinta tuntuu erityisellä tavalla horjuttavan elokuvakokemuksen subjektiivisuutta, joka on ollut viime aikoina eritoten ruumiinfenomenologisen teoretisoinnin kohde. Tämä lähestymistapa pyrkii syrjäyttämään spekulatiot regressiosta asemoimalla subjektiivisen eletyn kehon analyysin polttopisteeseen. Vivian Sobchack puhuu elokuvissa kävijästä ”kinesteettisenä subjektina”, joka aistii valkokankaan tapahtumat affektiivisesti ruumiinsa sisuksissa esimerkiksi intensiivisinä, hermostollisina kokemuksina. Sobchack käsittää elokuvakokemuksen vastavuoroiseksi suhteeksi, jossa ulkopuoli (valkokangas) kääntyy hetkellisesti kehon sisäpuolelle. Sobchackin (2004, 79) mukaan ”kinesteettinen subjekti tuntee kirjaimellisen ruumiinsa ainoastaan yhtenä osapuolena kaksipuolisuuden ja vastavuoroisuuden dynaamisessa ja ehdottomassa suhteiden rakenteessa, jossa toisen osapuolen muodostavat ruumiillisia ärsytyksiä aiheuttavat figuraaliset objektit valkokankaalla”. Sobchackin väite herättää kuitenkin kysymyksen, missä määrin voidaan ylipäätään olettaa jotain sellaista kuin ruumiin sisäpuoli erotettuna maailman objekteista. Esimerkiksi edelliseen valonläiskä-kokemusmaailmaan tai elokuvan hohteseen viitaten: onko mielekkäintä puhua subjektiivisesta ruumiista (oli kyse sitten katsojan ja elokuvan jakamasta vastavuoroisesta ruumiista) kokemuksen yhtenäisyyden perustana? Kenties ruumis ei olekaan kokemuksen selvärajainen ”paikka” tai sidos. Whiteheadia (1968, 21) seuraten ruumis on nimittäin ”yhtä suuressa määrin osa luontoa kuin kaikki muukin siellä – joki tai vuori tai pilvi. Samaten, jos olemme nirson täsmällisiä, emme voi määrittää

missä ruumis alkaa ja ulkopuolinen luonto loppuu.” Whiteheadille yksilöllinen ruumis ei määritä olemisen – tai tarkemmin sanotuna tarttumisen – ykseyttä. Sen sijaan Whitehead (1967b, 119) toteaa, että nimenomaan *tapahtuma* on eri ”aspektien hahmon [*pattern*] yhtenäisyyden käsittämistä”. Tapahtuma on ykseyttä, ja ykseyden syntymisen, ontogeneesin, prosessi. Tapahtuma luo maailman *hahmon*.

Tässä mielessä valkokankaan varsinainen funktio ei ole kääntyä osaksi meidän ”lihallista” subjektiviteettiamme. Päinvastoin valkokangas on tapahtuma. *The New Worldin* alkua voidaan lähestyä audiovisuaalisena tapahtumana, jossa erilaiset (sekä visuaaliset että auditiiviset) rytmit, liikkeen ja levon intensiteetit, orastavat muodot ja ajalliset hahmot tarttuvat yhtenäiseksi tuntemukseksi: ensimmäisten sekuntien intensiivinen pinta *yksilöityy* spatiotemporaaliseksi hahmoksi suuntineen, tahoineen ja kestoineen. Valkokangas koostuu objektien sijaan prosesseista, jotka tuottavat jotain kvalitatiivisesti uutta. Mutta minkälaisesta hahmosta on kysymys? Toki osana ihmisten todellisuutta elokuvallinen tapahtumainen kytkeytyy juuri ruumiillisuuteen, havaintoon ja kognitioon. Mutta tämä ei tarkoita, että se sulkisi meidät ruumiillisuutemme, havaintomme ja kognitiomme subjektiivisiin rajoihin. Päinvastoin affektiivinen kudus, johon elokuvan ontologinen voima edellä sidottiin, määrittää yhtenäisyyttä tai hahmoa, joka ei kuulu sen enempää subjektille kuin objektillekaan; se määrittää tapahtumaa, jossa subjekti ja objekti syntyvät ainoastaan toisilleen suhteellisina termeinä, saman tapahtuman kahtena eri puolena.

Nimenomaan hahmon ja taustan välinen ambivalenssi – samoin kuin hahmojen eriytyminen ympäristöstä – on *The New Worldiä* jäsentävä keskeinen visuaalinen elementti. Elokuvan alun lisäksi tämä tulee esille kohtauksessa, jossa Pocahontas ja Kapteeni Smith kohtaavat toisensa ensimmäistä kertaa. Pocahontas viettää aikaa veljensä kanssa heinäpellolla leikkien; he ikään kuin tanssivat keskenään toistensa eleisiin ja liikkeisiin reagoiden. Keskeiseksi visuaaliseksi aspektiksi muodostuu käsivaralla liikkuva kamera

korkeiden heinien keskellä, joiden taakse ruumiit piiloutuvat vuoron perään kumartuen ja nousten takaisin näkyviin. Sama hahmon ja taustan välinen vuorottelu jäsentää havaintoa, kun Smith ja Pocahontas yhtäkkiä ”näkevät” toisensa: jälkimmäinen tuskin erottuu kasvistosta (kuva 4), kunnes hahmo ilmenee pikkuhiljaa kuvarajassa (kuva 5). Tämä ei ole niin sanotusti subjektiivinen otos – tai ainakaan subjekti ei tässä anna katseen kohteelle sen muotoa tai mieltä. Samaten Pocahontasin ruumis ei ole selväräjäinen kokonaisuus tai kohde vaan osa laajempaa hahmoa, joka on ylipäätään tämä kohtaamisen tapahtuma. Ruumis saa askel askeleelta yhtenäisyytensä vasta osana suhteiden verkostoa, jossa se toteutuu. Ruumis ei toisin sanoen yksilöidy vasta kuin osana heinää, maata, ilmaa, valoa, toisia ruumiita... Kohtauksessa nämä



Kuva 4. The New World (2006).



Kuva 5. The New World (2006).

suhteet jäsentyvät muun muassa liikkeen ja levon intensiteettien, taustan ja muodon, läheisen ja etäisen samoin kuin valon ja varjon vuorottelussa. Tämä ajatus immanenssista voidaan ulottaa myös katsojan ruumiin tasolle: katsoja ei varsinaisesti ”sisäistä” mitään vaan päinvastoin yksilöityy sellaiseksi millainen hän on osana elokuvallista tapahtumista. Katsojan ruumis on aspekti – ei enempää eikä vähempää – siinä yleisessä hahmossa, joka elokuvallisesta tapahtumisesta syntyy.

Elokuvan tapahtumisessa asiat ja oliot – katsoja ja valkokankaas, ihmisruumis ja heinä, hahmo ja tausta – ovat viime kädessä ontologisesti tasa-arvoisia. Ja erityisesti ne ovat sitä affektiivisesti. Asiat ja oliot nimenomaan hohtavat valkokankaalla, eivät erillisinä yksikköinä vaan siten, että niiden affektiiviset sävyt saavat kuvassa hahmon. Viimeisessä julkaistussa esseessään ”L’Immanence: Une vie...” Gilles Deleuze (1995/2003, 362) kirjoittaa vastasyntyneistä, kuinka nämä muistuttavat toisiaan vailla määritettävää yksilöllisyyttä. Subjektiivisten piirteiden sijaan vastasyntyneillä on ”erityisyyksiä” (*singularité*) kuten eleitä, irvistyksiä, hymyjä. Samalla tavoin elokuvissa meillä on perustavimmillaan vain prosessuaalisia hahmoja kestoineen ja aspekteineen, eleitä, värinää, intensiteettejä, hymyjä, katseita, jotka jännittävät elokuvan affektiivisen kudoksen.

Kyseinen kudos virittää tietoisuuden modaliteetin, joka ei koske subjekteja ja objekteja, vaan on tapahtumalle välitön, immanentti. Tämä tulee ilmi esimerkiksi *The New Worldin* ensimmäisen otoksen muutoksessa liikkumattomasta liikkuvaan kuvarajaan. Se ruumiillistaa ensinnäkin kinesteettisen vitaalisuusaffektin, joka nojaa liikkuvan kameran intensiteettiin ja siirtymään visuaalisesta proprioseptiiviseen aistimukseen. Mutta lisäksi muutos pitää sisällään ikään kuin toisen asteen affektin: kinesteettinen vitaalisuusaffekti saa aikaan tajun siitä, että itse asiassa kuva olikin liikkeessä koko ajan. Tämä toisen asteen affekti on sellaisen tietoisuuden ydin, joka niveltyy tajuun ajan kulusta ja maailman kestosta, muutoksesta – tietoisuuden, joka syntyy tuntemuksesta, että maailma

on havainnolle eri tavalla auki nyt kuin se oli äsken. Otos synnyttää tietoisuutta, joka niveltyy ennakoimattomaan ja määräytymättömään. Tämä ei ole subjektiivinen yksilötietoisuus eikä se ole eristäytynyt maailmasta, mutta toisaalta kyse ei myöskään ole objektiivisesta ”faktasta”, joka peräänkuuluttaisi omaa vääjäämätöntä totuuttaan. Päinvastoin havainnossa avautuva tietoisuus ei osaa sen enempää epäillä kuin uskoakaan. Deleuze (1995/2003, 359–362) kutsuu sitä ei-persoonalliseksi ja esi-reflektiiviseksi, ja tällaisena välittömäksi tietoisuudeksi. Se ei ole vielä eriytynyt muuta kuin varsin elementaarisesti: se on tässä ja nyt hetkellisesti. Mutta samalla se kurottaa hetken yli potentiaaliseen hahmoon, joka kokoaa maailman aspekteja mielekkääseen kokonaisuuteen. Näin ollen se nimenomaan kykenee havaitsemaan luonnon kehyksen ja maailman liikkeen oksassa. Se näkee maailman kokonaisuutena, koherenttina, välittömyydessään. Tämä on elokuvan meille antama tietoisuus – elokuvan immanenssi.

Lähteet

- Agamben, Giorgio 1985/1995: *Idea of Prose*. Trans. Michael Sullivan & Sam Whitsitt. Albany: State University of New York Press.
- Baudry, Jean-Louis 1975: ”Le dispositif”. *Communications* 23: 56–72.
- Bellour, Raymond 2002: ”Le dépli des émotions”. *Trafic* 43 (Automne): 93–128.
- Bellour, Raymond 2006: ”Daniel Stern, encore”. *Trafic* 57 (Printemps): 52–62.
- Critchley, Simon 2002: ”Calm – On Terrence Malick’s *The Thin Red Line*”. *Film-Philosophy* 6:38, <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n48c-critchley.html> (linkki tarkistettu 11.11.2008).
- Deleuze, Gilles 1995/2003: ”L’Immanence: Une Vie...”. Teoksessa Deleuze: *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975–1995*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Kittler, Friedrich 1988/1999: *Gramophone Film Typewriter*. Trans. Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.

Romains, Jules 1916/1988: "The Crowd at the Cinematograph". Teoksessa Richard Abel (toim.): *French Film Theory and Criticism, A History / Anthology*, vol. 1: 1907–1939. Princeton: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian 2004: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: University of California Press.

Stern, Daniel 1985/2000: *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.

Stern, Daniel 2004: *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York: W.W. Norton & Co.

Whitehead, Alfred North 1967a: *Adventures of Ideas*. New York: The Free Press.

Whitehead, Alfred North 1967b: *Science and the Modern World*. New York: The Free Press.

Whitehead, Alfred North 1968: *Modes of Thought*. New York: The Free Press.

Seppo, kaputsiino ja kuumailmapallo
Tarinointi dokumenttielokuvassa
Ilona Hongisto

”Maailma ei ole tosi tai todellinen vaan elävä.”
Gilles Deleuze 2005, 237.

Dokumenttielokuvan erityisyys elokuvan lajina on tavattu ankkuroida sen kykyyn esittää todellisuus totuudenmukaisesti.¹ Toden esitykset erottavat dokumenttielokuvan sepitteestä ja kuvitelluista maailmoista. Tämä artikkeli irtautuu kyseisestä erottelusta ja osoittaa, miten sepite kietoutuu myös dokumenttielokuvan perustaan.

Keskustelua taustoittaa Friedrich Nietzschen ajatus sepitteestä luovana voimana. Teoksessaan *Epäjumalten hämärä* Nietzsche (1995, 29) osoittaa aforismein, kuinka todellisesta maailmasta on tullut saavuttamaton myytti. Mutta sen sijaan että myyttiä johtaisi ainoastaan nihilismiin, Nietzsche näkee tilanteessa myös mahdollisuuden: sepite voi olla olemisen voimavara – luovaa toimintaa, joka kannattelee ja koostaa todellisuutta.

Nietzschen sepitteen voimat saavat erityisen position Gilles Deleuzen filosofissa (ks. esim. Flaxman 2012). Ne kulkevat läpi Deleuzen filosofisen tuotannon ja saavat hahmon eri taiteenlajeja koskevissa analyyseissä. Tämän artikkelin kannalta on erityisen kiinnostavaa, että elokuvaa koskeva hahmotus tapahtuu yhdessä niistä harvoista kohdista, joissa Deleuze käsittelee myös dokumenttielokuvaa. Tässä yhteydessä sepitteen voimat (*les puissances du faux*) kytkeytyvät avainkysymykseen todellisuuden ja dokumenttielokuvan välisestä suhteesta.

Deleuze puhuu sepitteen voimista aikakuvaa käsittelevässä teoksessaan *Cinéma 2*, jossa hän erottelee toisistaan erilaisia kuvajärjestelmiä. Deleuzen (1985, 165) mukaan orgaaninen kuvajärjestelmä olettaa kohteensa olevan kuvasta riippumaton. Kohde esitetään ikään kuin se olisi olemassa ennen varsinaista esitystä ja siten itsenäinen esityksen muodosta. Dokumenttielokuvassa tämä tarkoittaa oletusta jo olemassa olevasta todellisuudesta, jonka erityispiirteitä elokuvat pyrkivät esittämään mahdollisimman tunnistettavasti ja totuudenmukaisesti.

Kohteen itsenäisyyttä korostava kerronta koettaa erottaa toden ja sepitteen toisistaan. Kerronta asemoi itsensä totuuden muodoksi, jossa sepite on pystyttävä tunnistamaan ja eristämään. Fiktioelokuvassa tämä ilmenee esimerkiksi tiukkana rajanvetona unen ja valveen välillä. Patricia Pisters (2008, 114) selittää totuuden logiikan toimivan esimerkiksi Alfred Hitchcockin *Noidutussa* (*Spellbound*, 1945). Elokuvan maailmassa valve- ja unitilat – tosi ja sepite – eritellään, jotta muistinmenetyksestä kärsivä päähenkilö voitaisiin tunnistaa, diagnosoida ja parantaa.

Deleuzen (1985, 170–171) mukaan elokuvakerronta lakkaa noudattamasta totuuden logiikkaa, kun kuva(ilu) ei enää eroa kohteestaan. Tämä Deleuzen kristallikuvaksi nimeämä kuvajärjestelmä luo objektinsa sen sijaan, että se etsisi kohdettaan itsensä ulkopuolelta. Tällöin myöskään kerronta ei enää pyri erottamaan totta ja sepitettä toisistaan vaan kohtelee niitä erottamattomina. Esimerkiksi David Lynchin *Mulholland Drive* (2001) asettaa toden ja unen toistensa yhteyteen tavalla, joka tekee eronteosta mahdollontta (Pisters 2008, 114). Henkilöhahmojen identiteetit jäävät arvoitukseksi, ja tarinan ydinsisältönä painottuu siirtymät eri hahmojen välillä.

Elokuvalliset sepitteen voimat aktualisoituvat tilanteissa, joissa kuvajärjestelmä ei oleta kohdettaan itsensä ulkopuoliseksi eikä kerronta toimi totuuden logiikan mukaisesti. Kun elokuva ei tavoittele itsensä ulkopuolisen maailman totuudenmukaista esittämistä, sen todellisuussuhde määrittyy uudelleen. Pistersin (2012,

253) mukaan elokuva ei tällöin kiinnity todellisuuden esittämiseen vaan todellisuuden luomiseen. Asetelma on erityisen haastava dokumenttielokuvalla – olemmehan tottuneet ajattelemaan lajia nimenomaan todellisuuden esittämisen tapana. Sepitteen voimien sijoittaminen dokumenttielokuvan yhteyteen on osa laajempaa elokuvateoreettista projektia, jonka tavoitteena on määrittää dokumenttielokuvan toimintamahdollisuudet ja todellisuussuhde luomisen ja immanenssin näkökulmista (ks. Hongisto 2011).

Sepitteen voimista ponnistavassa katsannossa kerronnan tehtävä kääntyy ulkopuolisen maailman totuudenmukaisesta esittämisestä tulevien maailmojen visioinniksi. Kerronnalla on tällöin fabuloiva tarkoitus (*la fonction fabulatrice*). Deleuze (1985, 192–202) kiinnittää tässä yhteydessä huomionsa dokumenttielokuvaan, joissa kameran rajaamat henkilöt heittäytyvät performatiivisiin puheakteihin, joissa tosi ja sepite, fakta ja fiktio sekoittuvat. Kanadalaisen Pierre Perrault'n *Pour la suite du monde* (1963), ranskalaisen Jean Rouchin *Minä, musta mies* (Moi, un noir, 1958) ja yhdysvaltalaisen Shirley Clarken *Portrait of Jason* (1967) nostetaan esiin nimenomaan niiden erityisten puheaktien takia. Perrault'n elokuvassa uinuva kylä herättää henkiin perinteisen kalastusmenetelmän. Samalla kun kyläläiset alkavat kalastaa, he kertovat paikallisista myyteistä ja uskomuksista. Rouchin elokuvassa Norsunluuranikolle muuttanut nigerialainen siirtolainen selostaa ystäväjoukkonsa elämää elokuvan ääniraidalla. Kuvat koostuvat siirtolaisten arjesta Abidjanissa, mutta kertojanääni sitoo tapahtumat amerikkalaisesta populaarikulttuurista tuttuihin hahmoihin ja juonenkäänteisiin. Clarken teoksessa musta homomies kertoo kameralle elämänsä vaikeista käänteistä, mutta ryhtyy välillä laulamaan katkelmia ja näyttämään rooleja Broadway-musikaaleista.

Kaikissa kolmessa elokuvassa kerronta tuottaa nykyhetken realiteetit ylittäviä näkemyksiä siitä, minkälainen maailma voisi olla. Termi *fabulaatio* kääntyy tässä yhteydessä osuvasti tarinoinniksi, sillä kutakin elokuvaa luonnehtii asioiden vapaa kehittäminen ja yhdistely puheessa, ilman totuuden logiikan reuna-aitoja. Do-

kumentaarinen tarinointi tarkoittaa kerrontaa – monologeja, keskusteluja, selityksiä, kuvailuja – joka luo edellytyksiä myös tulevaisuudelle.

Malmi ja maailmankaikkeus

Susanna Helken *Leikkipuisto* (2010) kertoo seitsemästä malmilaisnuoresta, jotka ovat päätyneet helsinkiläislähiöön eri puolilta maailmaa. Heistä kuusi on ensimmäisen sukupolven maahanmuuttajia, jotka olivat vain parivuotiaita lähtiessään kotimaistaan. Heillä ei ole juurikaan ensikäden tietoa tai muistikuvia lähtömaidensa tavoista ja historioista. Tiedot perustuvat kuultuihin tarinoihin ja opittuihin stereotypioihin. Suomalaisen maahanmuuttopolitiikan ohjaama harmaa helsinkiläislähiö on ottanut pojat huomaansa.

Poikajoukko tapaa puistossa ja ottaa toisistaan mitta sanoin. Etniset taustat, kulttuuriset stereotyypit, uskomukset ja maailmankuvat haastetaan leikkipuiston rajaamassa kehässä. Kun pojat keskustelevat kunkin päätymisestä Suomeen, kamputsealai-



Leikkipuisto (2010). Kuva For Real Productions © Heikki Färm.

nen Soksan nimetään ”kaputsiinoksi”, Angolasta lähtöisin olevan Shortyn todetaan saapuneen Sirkus Finlandian mukana ja vietnamilaisen Huanin matkanneen kuumailmapallolla. Kun porukan ”Sepolta”, Suomessa syntyneeltä Makelta, kysytään hänen saapumistapaansa, ryhmän hiljaisiin vastaa huppunsa alta: ”Mä oon aina ollu täällä.” Muut toteavat hänen olevan väärässä, ja Soksan julistaa varmana, että ”suomalaisten alkuperä on Unkari”. Huan lisää kierroksia ja esittää suomalaisten tulleen Ruotsista. Pojat tarttuvat toistensa heittoihin ja kehittävät niitä lennossa eteenpäin jatkuvaksi määritelmien sarjaksi.

Keskustelujen teemat vaihtelevat alkuperästä uskontoon, tieteeseen ja avaruuteen. Puiston verbaaliset kukkotappelut rinnastuvat käynteihin työvoimatoimistossa, Ikeassa ja sukulaisten luona. Lisäksi elokuvassa on useita hidastetulla tempolla esitettyjä kohtauksia, joissa pojat liikkuvat Malmin kallioilla yksin tai porukassa. Näiden kohtausten rauhallinen tunnelma korostaa entisestään sananvaihdon tiukkaa tahtia.

Helken teos on tarinoinnin näkökulmasta erityisen kiinnostava siksi, että projekti lähti liikkeelle dokumentaarista ainesta hyödyntävänä fiktioelokuvana. Helke käsikirjoitti *Malmi Murderazia* yhdessä Jan Ijäksen kanssa tavoitteenaan elokuva, jossa malmilaisnuoret näyttelisivät omaan elämäänsä perustuvia henkilöhahmoja. Tarinan oli yhtä lailla määrä pohjautua poikien elämänkänteisiin. Tekijät viettivät kesinä 2007–2009 satoja tunteja ”Malmin rotiksi” itseään kutsuvan porukan kanssa. Käsikirjoitus syntyi keskustelujen, haastattelujen ja kuvatun videomateriaalin pohjalta. Rahoitussyistä *Malmi Murderaz* ei kuitenkaan ole toistaiseksi valmistunut.

Leikkipuisto syntyi keskeytyneestä fiktioprosessista. Se on projektina kevyempi ja pienimuotoisempi, eräänlainen kunnianosoitus äärimmäisen kiinnostavalle poikajoukolle, josta ei vielä ole tulleet fiktioelokuvan näyttelijäkaartia. Dokumenttielokuva tarjoaa pojille näyttämön, jolla he esittävät itseään ilman fiktioelokuvan juonirakennetta.

Tuleva kansa

Ajatus siitä, että taide voi luoda edellytyksiä tulevaisuudelle, liittyy Deleuzen yhdessä Félix Guattarin (1980, 427) kanssa määrittelemään ”kansan luomiseen” tilanteissa, joissa ”kansaa puuttuu”. Tällöin taideteokset ponnistavat erilaisista ”kriisitilanteista” – sota, kolonialismi, rasismi, kapitalismi – joissa subjekti on tavalla tai toisella alistettu tai vieraantunut, elinvoimaltaan hiipumassa. Näissä yhteyksissä esimerkiksi juuri elokuvan tehtävä ei ole esittää ulkopuolista todellisuutta mahdollisimman todenmukaisesti vaan toimia todellisuudessa tavalla, joka luo edellytyksiä kestäväälle tulevaisuudelle. Daniel Smith (1997, xlv) peräänkuuluttaa ”luovaa kerrontaa, joka on vallitsevien myyttien ja uskomusten vastapuoli; vastarintaa, jonka poliittinen vaikutus on välitön ja väistämätön, ja joka luo pakoviivan, jolle vähemmistökieli ja kansa voidaan perustaa.”

Kansan luominen ei tässä tarkoita uuden yhtenäisen ja pysyvän ryhmän rakentamista ja määrittelyä. Toiminnan tavoitteena on avata raskas ja kestävä elämänpiiri uusille näkemyksille ja mahdollisuuksille. Perrault'n elokuvassa pakoviiva löytyy kalastamisesta ja jutustelusta menneistä tavoista, Clarkella haluttujen Broadway-roolien esittämisestä. Rouchin teoksessa taas arkea sanoitetaan uudesta näkökulmasta. Pääpaino ei toisin sanoen ole yhtenäisen ryhmäidentiteetin muodostamisessa vaan tietyn ryhmän tai henkilön ”kriisitilanteen” kääntämisessä luovaksi toiminnaksi elokuvan keinoin. *Leikkipuiston* dokumentaarinen tarinointi ei tavoittele yhteistä tunnistettavaa alkuperää, jaettua maahanmuuttajakertomusta. Seppojen ja kaputsiinojen annetaan luoda oma poikkeava tarinalinjansa.

Deleuzen peräänkuuluttama taiteen fabuloiva funktio liittyy Henri Bergsonin fabulaation määritelmään. Vuodelle 1990 päivätyssä haastattelussa Deleuze (1995, 174) toteaa, että Bergsonin fabulaation käsite tulisi ottaa uudelleen käsitteeseen ja sille tulisi antaa poliittinen merkitys. Fabulaation voi kuitenkin katsoa olleen

poliittista jo Bergsonillekin, jonka ajattelussa se liittyy hallintaan ja kontrolliin. Deleuzen peräänkuuluttama fabulaation politiikka taas hahmottuu uuden luomiseksi ja vastarinnaksi.

Teoksessaan *Les deux sources de la morale et de la religion* Bergson (1932, 111) määrittelee fabulaation fantasmaattisten representaatioiden ja hallusinatoristen kuvitelmien tuottamiseksi. Hänelle fabulaatio on kontrolloivien myyttien luomista. Teoksen englanninkielisessä käännöksessä *la fonction fabulatrice* onkin käännetty muotoon *myth-making function* (Bergson 1954, 108).² Puoli-inhimillisten jumalien ja henkien rakentelu kietoutuu yksilöiden ja ryhmien toiminnan ohjaamiseen ja hallintaan (ks. myös Bogue 2010, 16; Bogue 2007, 91–94, 106; Mullarkey 2007, 57).

Siinä missä Bergson paikantaa fabulaation olemassa olevien sosiaalisten rakenteiden vahvistamiseen, Deleuze kääntää sen uudenlaisten yhteisöjen visioinniksi. Bergsonin termin fabulaatio ohjaa yksilöiden ja yhteisöjen toimintaa jo muodostetuissa rakenteissa, kun taas Deleuzelle se on vastarintaa nykyisyydelle ja sen sietämättömille rakenteille (Bogue 2010, 44).³

Bergsonin ja Deleuzen käsitteellistysten välistä eroa voidaan selventää Guattarin tavalla erotella yhteisöjä. ”Alistettujen ryhmien” (*groupe assujetti*) toimintaa määrittävät ulkoapäin kohdistetut odotukset, tavat ja käytänteet. Itseään puolustaessaan nämä alisteisessa asemassa olevat yhteisöt organisoituvat usein hierarkkisesti ja jäykästi. Sen sijaan ”ryhmäsubjektit” (*groupe-sujet*) organisoituvat sisältäpäin, ja niiden toiminta rakentuu vaihtuvien roolien ja muuttuvien tehtävien varaan. Alistetut ryhmät toistavat toiminnassaan hierarkioita ja säilyvät siten suljettuna piirinä, kun taas ryhmäsubjektien muuttuvat roolit ja tehtävät pitävät ne avoimina muille olemisen tavoille (Guattari 1984, 22–44). Guattarin alistetut rinnastuvat Bergsonin ruotimiin suljettuihin yhteisöihin: molempia ohjataan ja hallitaan ulkoapäin myytein ja rakentein. Deleuzen fabulaatio-käsite vuorostaan vertautuu Guattarin ryhmäsubjekteihin: niissä teroittuu uudenlaisten olemisen asentojen etsintä ja visiointi (vrt. Bogue 2007, 97–98).

Puuttuva kansa kytkeytyy Deleuzella (1985, 281–291) erityisesti toiseen maailmansotaan ja moderniin poliittiseen elokuvaan, jossa henkilöhahmot ovat tyypillisesti traumaattisten tapahtumien, vieraan kielen tai ahdasmielisten lakien alistamia. Kansan luominen puolestaan viittaa elokuvalliseen näkyyn tulevasta kansasta, muodostumassa olevasta ryhmästä tai yhteisöstä, joka haastaa henkilöhahmojen ongelmallisen tilanteen (Deleuze & Guattari 1980, 426–427).

D. N. Rodowick antaa osuvan esimerkin sepitteen voimista aikakuvaa jäsentävässä teoksessaan *Gilles Deleuze's Time Machine* (1997), jossa hän kartoittaa luovaa kerrontaa länsiafrikkalaisessa jälkikolonialistisessa elokuvassa. Esimerkiksi senegalilaisen Ousmane Sembene'n töissä edetään vieraantumisen ja hankaluuksien esittämisestä kohti elokuvallista näkemystä toisenlaisesta maailmasta. Idealististen haavekuvien luomisen sijaan Sembene etsii todellisista tilanteista halkeamia, joille vastarintaa voi alkaa rakentaa. Tämä tarkoittaa esimerkiksi suullisen kerrontaperinteen elokuvansovelluksia. Rodowickin (1997, 161) mukaan ”afrikkalaisessa elokuvassa suullinen perimä elvytetään ’käyttökelpoisena’ menneisyytenä, jota kuvakerronta voi hyödyntää luodakseen tulevaisuuden – kansan luominen kansallisena tulemisena.”

Leikkipuistossa tuleva kansa hahmottuu suhteessa poikien arkisiin toimiin. Ikean kalusteiden kasaaminen, työvoimatoimistokäynnit ja valmistautuminen huoltajuusoikeudenkäyntiin kertovat heidän elämäänsä jäsentävistä mekanismeista. Guattarilaisittain ajateltuna näissä kohtauksissa piirtyy ylhäältäpäin osoitettujen toimintatapojen ohjaama ”alistettu ryhmä”. Työvoimatoimiston henkilökunnan vakuuttaminen omista urasuunnitelmista tai ongelmat Ikean huonekalujen kokoamisessa eivät kuitenkaan vielä tee poikajoukosta kiinnostavaa tai elokuvan kerronnasta erityisen luovaa. *Leikkipuiston* erityisyys on sen nimikkopaikkakohtauksissa, joissa poikien sanailun myötä alkaa muodostua näkemys ryhmästä, jonka sisäiset sidokset eivät noudata ylhäältäpäin annettua järjestystä. Yksilöt historioineen kytkeytyvät toisiinsa sanataiste-

luissa, ja yksilötarinat liudentuvat kollektiiviseksi puheeksi. Omaehtoinen, ryhmän sisältä kumpuava ilmaisu on kielioppisääntöjen, poliittisen korrektiuden ja instituutioiden ulottumattomissa. Elokuvan ”ryhmäsubjekti” luodaan malmilaisessa leikkipuistossa.



Leikkipuisto (2010). Kuva For Real Productions © Heikki Färm.

Välittäjät

Leikkipuiston sanallisten matsien erityispiirre on niiden sarjamaisuus, moneen suuntaan kurottava luonne. Pojat vastaavat toistensa letkautuksiin ja kehittävät käsittelyssä olevaa teemaa milloin mihinkin suuntaan. Elokuvan näkemys tulevasta kansasta muodostuu paitsi siitä, miten pojat jatkavat toistensa juttuja, kerivät auki kuvaushetkellä syntyvää tarinaa, mutta myös siitä, miten kamera tallentaa tilanteen. Kamera osallistuu poikien ryhmään liikkumalla heidän joukossaan. Poikien äänet kuuluvat usein kuvarajan ulkopuolelta, eikä kamera aina ehdi kääntyä kohti puhujaa ennen kuin seuraava jo vie tarinaa eteenpäin toisaalla. Puhe kimpoaa eteenpäin milloin kenenkin lauseesta nopeaan tahtiin.

Sanamittelöissä pojista tulee toistensa välittäjiä (*intercesseurs*). He ikään kuin tulevat toistensa kohtaloiden väliin ja sitovat yksilötarinat ketjuksi, joka ylittää Malmin arjen. Toisiinsa taittavat lauseet muodostavat poikien välille erityisen kytköksen: he tarvitsevat toisiaan ylittääkseen harmaan betonilähiön muurit. Myös elokuvan ohjaaja ja kuvaaja asettuvat *Leikkipuiston* välittäjien ketjuun – heidän läsnäolonsa antaa tarinoinnille näyttämön ja yleisön. Välittäjät ovat välttämättömiä luomistyössä (Deleuze 1995, 125).

Tarinoinnin ketjussa maahanmuuttajastereotyytiat, kansalliset symbolit, kieli ja suomalaisuus asettuvat uusiin yhteyksiin. Lauseiden ja merkitsijöiden lennellässä stereotyytiat menettävät otteensa ”fantasmaattisina representaatioina”, joilla poikien arkea ohjailaan. Perustavat myytit sekä maahanmuuttajista että suomalaisista saavat kyytiä. Sepitetyt elementit kietoutuvat faktoihin Vietnamin sodasta ja entisen Jugoslavian pommituksista. *Leikkipuiston* tarinoinnin ketju häivyttää toden ja sepitteen välisen vastakkainasettelun alleviivatukseen kuvaushetkellä muodostuvaa visiota tulevas-ta yhteisöstä.

Muutoksen tallentaminen

Leikkipuiston tarinoinnin akseli muodostuu malmilaismaiseman ja lähes hysteeristen sanomisotteluiden välille. Betonilähiön näkymää säestää viulisti Sanna Salmenkallion melankolinen musiikki, joka tuo lähes surumielisen sävyn kohtauksiin, joissa pojat on kuvattu yksin. Musiikki ikään kuin tuottaa tarpeen yhteiselle tarinoinnin ketjulle. Kuvaushetkellä syntyvä kollektiivinen puhe puolestaan kiinnittää huomion ryhmäläisten välille kehkeytyvään dynamiikkaan.

Deleuzen mukaan elokuvan ei tule keskittyä kuvaamaan henkilöhahmojen identiteettejä, olivat ne sitten tosia tai fiktiivisiä. Keskeistä on tarttua ”henkilöhahmossa tapahtuvaan muutokseen, kun hän heittäytyy ’tarinoimaan’, ’jää kiinni itse teossa’, ja osallis-



Leikki puisto (2010). Kuva For Real Productions © Heikki Färm.

tuu siten kansansa luomiseen” (1985, 196). Dokumenttielokuvan kannalta sitaatin kiinnostavin osuus on sijoitettu yksinkertaisiin lainausmerkkeihin, ikään kuin korostamaan sanojen merkitystä. Ranskankielisen alkutekstin kohta ”quand il entre ’en flagrant délit de légènder” (ibid) on käännetty englanniksi ”when he enters into ’the flagrant offence of making up legends” (1989, 150).⁴ Englanninnos korostaa tarinoinnin häikäilemättömyyttä, toden ja sepitteen kursailematonta yhdistelyä, mutta samalla käännöksestä katoaa ranskankielisen alkutekstin nyanssi, joka on dokumenttielokuvan kannalta keskeinen. Ilmaisun ’en flagrant délit de’ tarkoittaa juridisessa diskurssissa verekseltään kiinnijäämistä. Tämä on nähdäkseni keskeinen osa dokumentaarisen tarinoinnin dynamiikkaa: kamera tarttuu kuvaushetkellä kehkeytyvään maailmaan ja saa henkilöahmot kiinni muutoksen tilassa. Näin elokuva ei keskity yksittäisten henkilöahmojen identiteetteihin, vaan tarinoinnin myötä henkilöissä tapahtuvaan muutokseen.

Ajatus kiinnijäämisestä kääntää dokumenttielokuvan fokuksen maahanmuuttajaidentiteettien tallentamisesta ja niiden totuudenmukaisesta esittämisestä tarinoinnin myötä tapahtuvan muu-

toksen tallentamiseen. *Leikkipuiston* puheakteissa yksilötarinoista muotoutuu jaettu sarja määreitä ja mahdollisuuksia, jonka puitteissa jokainen ”Malmin rotta” irtautuu stereotyyppisistä kansallisista määritelmistä. Deleuzen (1995, 125–126) mukaan ”jonkun kiinnisaaminen tarinoimassa tarkoittaa kansan luomisen liikkeen tavoittamista.”

Dokumentaarisessa tarinoinnissa tallentaminen asettuu hyvin erilaiseen asentoon kuin suoran dokumenttielokuvan perinteestä tutussa teesissä kuvaajista karpäsinä katossa. Tavataan ajatella, että huomaamaton sivustaseuraaminen voi paljastaa yllättäviä totuuksia kuvatuista henkilöistä heidän unohtaessaan kameran läsnäolon. Dokumentaarinen tarinointi ei sitä vastoin tavoittele piilevien totuuksien paljastamista; se suuntautuu luomaan todellisuutta. Tarinoinnissa ei myöskään seurata sivusta puheakteja, vaan tekijät ja kuvatut henkilöt muodostavat välittäjien ketjun: ”Tekijä ottaa askeleen kohti henkilöihajmojaan, ja henkilöihajmot ottavat askeleen kohti tekijää: kaksinkertainen muutos” (Deleuze 1985, 289).⁵ Näin avautuu yhteys myös kristallikuvaan, josta dokumentaarisen tarinoinnin määrittely alkoi. Henkilöihajmojen lähestyessä tekijää – ja päinvastoin – kuvauksen kohdetta ei enää voi ajatella kuvasta irrallisena. Kuvaan kiteytyy henkilöihajmojen ja tekijän vastavuoroinen liike.

Viitteet

¹ Artikkelin aikaisempi versio on julkaistu *niin & näin* -lehden numerossa 2/2013.

² Bergsonin fabulaation määritelmässä on juonteita, jotka voidaan rinnastaa Jean-Luc Nancy ja Philippe Lacoue-Labarthen (2002) käsityksiin natsimyytin rakentamisesta ja myyttisestä identifiotumisesta. Tämän yhteyden tarkempi tarkastelu rajautuu kuitenkin tämän artikkelin ulkopuolelle.

³ Mullarkeyn (2007) Bergson-luenta on huomattavasti Boguen vastaavaa myönteisempi. Hän korostaa fabulaation prosessin dynaamisuutta, kun

taas Bogue (2007; 2010) kiinnittää huomionsa prosessin tuloksena syntyviin staattisiin myytteihin ja uskomuksiin.

⁴ Lainaukset kokonaisuudessaan: "C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à 'fictionner', quand il entre 'en flagrant délit de légender', et contribue ainsi à l'invention de son peuple" (Deleuze 1985, 196) & "It is the becoming of the real character when he himself starts to 'make fiction', when he enters into 'the flagrant offence of making up legends' and so contributes to the invention of his people" (Deleuze 1989, 150).

⁵ "L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur: double devenir" (Deleuze 1985, 289). Olen kääntänyt 'devenir' verbin tässä yhteydessä (kuten myös ylempänä) muutokseksi, vaikka kirjaimellinen käänнос on 'tuleminen'. Käännösvalinnan tavoitteena on selkeyttää Deleuzen elokuvalla antamaa tehtävää: keskittyä muutoksen kuvaamiseen jo muotoutuneiden identiteettien sijaan.

Lähteet

Bergson, Henri 1932: *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF.

Bergson, Henri 1954/1932: *The Two Sources of Morality and Religion* (Les deux sources de la morale et de la religion). Käänt. R. Ashley Audra & Cloudesley Brereton. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Bogue, Ronald 2007: *Deleuze's Way. Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Aldershot: Ashgate.

Bogue, Ronald 2010: *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Deleuze, Gilles 1985: *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles 1989/1985: *Cinema 2. The Time-Image* (Cinéma 2. L'image-temps). Käänt. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles 1995/1990: *Negotiations* (Pourparlers). Käänt. Martin Joughin. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles 2005/1962: *Nietzsche ja filosofia* (Nietzsche et la philosophie). Suom. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Summa.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1980: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.

Flaxman, Gregory 2012: *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Guattari, Félix 1984: *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics* (Psychanalyse et transversalité, 1972; La révolution moléculaire, 1977). Käänt. Rosemary Sheed. London: Penguin.

Hongisto, Ilona 2011: *Soul of the Documentary. Expression and the Capture of the Real*. Turku: University of Turku Press.

Mullarkey, John, 2007: "Life, Movement and the Fabulation of the Event". *Theory, Culture & Society* 24:6, 53–70.

Nancy, Jean-Luc & Lacoue-Labarthe, Philippe 2002/1991: *Natsimyytti* (Le mythe nazi). Suom. Merja Hintsa & Janne Porttikivi. Helsinki: Tutkijaliitto.

Nietzsche, Friedrich 1995/1888: *Epäjumalten hämärä, eli, Miten vasaralla filosofoidaan* (Götzen-Dämmerung). Suom. Markku Saarinen. Helsinki: Unio mystica.

Pisters, Patricia 2008: "Delirium Cinema or Machines of the Invisible?" Teoksessa Ian Buchanan & Patricia MacCormack (toim.) *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. London: Continuum, 102–115.

Pisters, Patricia 2012: *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.

Rodowick, D. N. 1997: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.

Smith, Daniel 1997: "Introduction: "A Life of Pure Immanence" – Deleuze's "Critique et Clinique" Project". Teoksessa Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical* (Critique et Clinique, 1993). Käänt. Daniel W. Smith & Michael A. Greco. London: Verso, xi–liii.

Mimesiksestä mielettömään vuoropuheluun
Matkalla Eija-Liisa Ahtilan ja Luce Irigarayn kanssa
Taru Elfving

Eija-Liisa Ahtilan installaatioteoksessa *Missä on missä?* (2008) runoilija kohtaa kuoleman ja sodan käsittämättömyyden oman tutkimus- ja kirjoitustyönsä kautta. Teoksessa tarina suomalaisesta naisrunoilijasta lomittuu Algerian sodan representaatioihin, audiovisuaalisiin rekonstruktioihin ja dokumentteihin. Mieshahmoinen kuolema astuu naisen kotiin ja pyytää tältä sanoja. Kuolema johdattaa naisen vieraaseen paikkaan ja aikaan, pelkistettyyn lavasteenomaiseen tilaan. Runoilija seisoo paljain jaloin hiekassa ja tunnustelee sanoin jonkin siellä tapahtuneen tragedian tunnelmia. Näkymä ympäristöön avautuu: pimeä taivas, puu, taustalla matala rakennus, aidan juurella makaa ihmishahmo. On hiljaista, kuin kaikki olisi pysähtynyt. Teoksen edetessä runoilijan koti ja hänen elämänsä kietoutuvat yhä erottamattomammin historiallisiin tapahtumiin, pienen kylän veriseen yöhön ja nuoren ranskalaispojan surmaan. Aikajana laskostuu, mennyt ilmenee tässä ja nyt. Tilalliset koordinaatit solmiutuvat toisiinsa ja toisaalla onkin täällä.

Kohdatessani *Missä on missä?* -installaation Eija-Liisa Ahtilan teokset olivat jo pitkään kulkeneet väitöskirjatutkimukseni (Elfving 2009) taiteellisena aineistona ja keskustelukumppanina. Työni oli kietoutunut läheisesti myös Luce Irigarayn filosofiaan. Ahtilan ja Irigarayn kanssa tutkimukseni suuntautui dualistisia rakenteita purkavista lukustrategioista kohti lähestymistapaa, jossa korostuu taiteen, teorian ja katsojan välille avautuva kriittinen välitila sekä kriittisen vuoropuhelun mahdollisuus kyseisessä tilassa.

Irigarayn tuotannossa on tunnistettavissa asteittainen painoutuksen siirto mimesiksestä, eli dualistista logiikkaa murtavasta leikillisestä toistosta, kohti vuoropuhelun tilan ajattelua ja asutamista. Purkamalla vastakkainasetteluja mimesis avaa subjektien välille tilan, jossa toisen tapaaminen mahdollistuu ilman yhteen-sulautumista tai ylittämättömän eron torjuntaa. Tässä välitilassa kommunikaatio on mahdollista kohtaamisena eikä vain merkitysten välityksenä tai ymmärryksenä (Irigaray 1996a, 103–128; 2002, 15–53.)

Omassa tutkimustyössäni on hahmotettavissa vastaava käänne toiston problematiikan työstöstä, sekä tulkintojen tasolla että metodiikkana, ensin intersubjektiivisen tilan kartoitukseen ja edelleen kommunikaation kriittiseen ajatteluun sekä tästä seuraavaan oman tutkijanposition muovaukseen. Kyseessä on askel sivuun teorian soveltamisesta taiteen tulkintaan: en enää keskity lukemaan teoksia naiseuden representaatioita toiston avulla purkavina enkä määrittele omaa tulkintaani strategiseksi toistoksi. Sen sijaan pyrin paikantumaan taiteen ja teorian hiertävän mutta hedelmällisen suhteen välittäjäksi ja samalla osalliseksi näiden vuoropuheluun. Kyseessä on teosten kanssa (eikä niistä) kirjoittaminen; lähestymistapa, jossa teokset nähdään teorialle rinnasteisina, moniulotteisina käsitteellisinä argumentteina. En etsi, anna tai muokkaa merkityksiä saati paljasta niiden murtumia, vaan väitän, että kirjoituksen ottaa osaa niiden tapahtumiseen (vrt. Rogoff 1998, 26).

Tässä artikkelissa jatkan väitöstutkimuksessa aloittamaani pohdintaa ja jäljitän erityisesti kommunikaatioon ja katsojan aktiivisuuteen liittyviä säikeitä. Väitöstyöni kulminoitui teoksen *Missä on missä?* kohtaamiseen ja löysi sen kanssa luontevan päätöksensä sekä viitoituksen uuteen alkuun. Se horjutti erityisellä lailla tuttuja tulkinnan metodeita ja positiotani kriittisenä lukijana. Ahtilan installaatio haastaa pohtimaan katsojuutta, kuten myös tutkimusta ja kirjoittamista, aktiivisina ja osallisina prosesseina. Tutkimustani ajoi eteenpäin vastaava haaste: tuntemani katsojan

roolit aina kuluttamisesta kriittiseen purkuun, sekä näihin kietoutuvat tiedon tuottamisen ja jakelun muodot, tuntuivat riittämättömiltä *Missä on missä?* -teoksen kohtaamisen käsittelyyn. Installaatio johdattaa ajattelemaan todistajan rooliamme konfliktien ja kriisien sekä arjen draamojenkin päivittäisen uutisoinnin, globaalin reportaasikuvaston ja rekonstruktioiden edessä. Teoksessa hahmottuva runoilijan positio asettuu hyvin lähelle katsojuuden ja kommunikaation kriittisestä ajattelusta kehkeytynyttä käsitystäni tutkijuudesta. Molempien toiminta ilmenee mielettömänä vuoropuheluna.

Ahtilan teosten kanssa

Missä on missä? on kuudesta projisoinnista koostuva liikkuvan kuvan installaatio. Teoksen tilaan astuessaan katsoja kohtaa ensin seinään projisoidun kellon, jonka viisareissa aika käy kiihtyneellä vauhdilla. Nurkan takana olevan huoneen kaikki neljä seinää peittyvät projisointeihin, joissa teoksen tarina tapahtuu. Siinä dokumentaariset otokset Algerian sodasta keskeyttävät ajoittain lavastetut ja näytellyt kohtaukset. Tilasta poistuessaan katsoja näkee yhden projisoinnin, lyhyen pätkän mustavalkoista dokumenttikuvaa kuolleista ruumiista.

Tarina rakentuu naishahmon, runoilijan, ympärille. Hän kohtaa työssään sodan ja kuoleman. Lähettäessään poikansa aamulla kouluun hän avaa samalla ovensa kuolemaksi tervehditylle hahmolle, joka pyytää runoilijalta sanoja. Tästä lähtien runoilijan aika-tila kietoutuu yhä enemmän erään toisaalla olevan kylän menneisyyden kanssa. Teoksen loppua kohden se nimetään paikaksi, jossa ranskalaiset sotilaat tappoivat kymmeniä kyläläisiä. Ensimmäisessä näemme lavastetun kylän, mutta sitten ranskalaisiksi sotilaisiksi ja algerialaisiksi siviileiksi pukeutuneet hahmot astuvat runoilijan kotiin. Runoilija tarkkailee ympäristöään ja mm. kotiinsa rynnänneitä hahmoja, toisinaan taas usealle rinnakkaiselle kuvalle



Eija-Liisa Ahtila: Missä on missä? (2008).

HD-installaatio kuudelle projektorille. Valokuva Marja-Leena Hukkanen. Marian Goodman Galleryn (New York ja Pariisi) omistuksessa.

© 2008 Crystal Eye – Kristallisilmä Oy.

monistuneena itseään, ja hetkittäin myös fiktiivisen tarinan rikkoovaa historiallista kuvastoa. Hän on todistaja tapahtumille, joita ei voi enää selkeästi paikantaa – sen paremmin historiallisesti kuin runoilijan sisäiseen tai ulkoiseen todellisuuteen.

Runoilijan tarinan kohtausten väliin liittyy toinen kertomus, jossa kaksi nuorta algerialaispoikaa tappaa ranskalaisen ystävänsä. Tarina perustuu löyhästi Frantz Fanonin (2011) käsittelemään tositarinaa. Kuulusteluissa, teoksen lopussa, pojat selittävät tapon olleen heille ainoa mahdollinen tapa osallistua jatkuvaan sotaan. Kuulustelijat, joukossa psykoanalyttikko Fanoniin viittaava mieshahmo, ja katsojat jäävät vaille tyhjentävää vastausta siihen, miksi pojat tappoivat ystävänsä. Ikään kuin ymmärrys ei olisikaan se, mitä pojat ja heidän tekonsa kaipaavat.

Tutkimusmatkani Eija-Liisa Ahtilan teosten kanssa kulminoituu teoksen *Missä on missä?* esittämiin haasteisiin. Runoilija, kuten henkilöahmot useissa Ahtilan teoksissa, johdattaa kysymyksiin subjektin rakentumisesta suhteessa toisiin hahmoihin sekä ympäröiviin tiloihin. Runoilijassa kiteytyy paitsi kysymys subjektuuden avoimesta prosessista, myös tuon prosessin haaste katsojalle ja omalle tutkijapositionille. Runoilija suuntaa sanansa kameralle, puhuu minulle, mutta samalla hänen todellisuutensa rajojen hämärtyminen kohtaamansa kanssa vertautuu omaan tutkimus- ja kirjoitusprosessiini.

Tämä prosessuaalisen ja ääritään elävän subjektin problematiikka liittyy läheisesti Irigarayn sukupuolieron uudelleen ajatteluun. Ahtilan teoksissa ovat keskeisiä naishahmot, jotka eri tavoin hyödyntävät ja murtavat stereotyyppisiä naisten ja feminiinisuuden representaatioita. Keskityinkin tutkimuksessani aluksi siihen, mitä vaihtoehtoisia feminiinisuuden kuvaamisen ja kuvittelun muotoja teoksissa ilmeni. Naishahmot mm. horjuttavat tyttöihin assosioitun viattomuuden ja naisten seksuaalisuuden vastakkainasettelua ja toisaalta hahmot pitävät kiinni toimijuudestaan, vaikka samalla viestivät voimakkaasta sisäisestä kaaoksesta tai minän rajojen häilynnästä (Elfving 2002; 2003; 2005; 2010).

Lähestymistapaani taustoitti Irigarayn ajattelun innoittama kiinnostus ns. ylitsepursuavaan feminiiniseen eli siihen, miten mm. materiaalisuus ja ruumiillinen subjektius haastavat dualistisen logiikan kyseenalaistamalla materian ja merkityksen tai ruumiin ja mielen sukupuolisidonnaiset erottelut. Ahtilan teokset kuitenkin kieltäytyivät tarjoamasta visuaalista muotoa tälle ylimäärälle, ainakaan hallitsemieni näkemysten mukaisesti. Niiden naishahmot eivät juhlistaneet ruumiinsa prosesseja, leikittelleet sukupuolitetuilla määreillä tai uhmanneet käytöksellään saati tunteidensa ilmauksilla normeja. Teokset aiheuttivat murroksen työssäni.

Ahtilan teoksissa naisen ruumiillisuuteen, seksuaalisuuteen ja subjektuuteen liitetyt elementit kylläkin esiintyvät toistuvasti: yk-

sityiskohdissa, kuten punaisessa värissä tai tilallisissa avautumisissa, ja teemoissa, kuten subjekti-yksikön kiinteän paikan hajoamisessa. *Missä on missä?* -teoksen runoilijakin paikantuu useiden Ahtilan naishahmojen tapaan kodin yksityiseen sfääriin, jonka vastakkainasettelu julkisen tilan kanssa kuitenkin kyseenalaistuu sodan tullessa lähes kirjaimellisesti ovesta sisään. Subjektin ja tämän oman tilan erottelu hämärtyy samalla kun molempien rajat avautuvat ja ulkomaailma kietoutuu sisäiseen todellisuuteen. Minuus näyttäytyy rajoiltaan epävakaana, mutta ei väistämättä patologisena.

Naisen morfologian eli naisen ruumiilliseen olemukseen liitettyjen muotojen ja merkitysten uudelleen ajattelu voi johtaa subjektiuden malliin, joka ei ole yksinomaan sukupuolisidonnainen. Tämä ei ole ristiriidassa Irigarayn ajattelun kanssa, vaan painottaa Irigarayllekin keskeistä moneuden ja ykseyden välistä olomuotoa esimerkiksi ylitsepursuavuuden tai maternaalisen fuusion sijaan.¹ Välitila, vuorovaikutus ja moninaiset yhteen limittymiset korostuvat essentiaalisen alkuperän tai paikantuneen identiteetin sijaan. Prosessi ja tapahtuma nousevat olemusta tai subjektiä keskeisemmäksi. Näin Irigarayn teesi kytkeytyy myös Jean-Luc Nancyn (2000) kanssa-olon ajatukseen.² Pysyvyys ja paikantuminen korvautuvat tulevaan ja toisia kohden suuntautuvan liikkeen dynamiikalla.

Katsoja vedetään mukaan muutokseen ja omille äärilleen, muotoutumaan yhdessä teosten kanssa. Samaten yllämainitut muutokset lähestymistavassani, niin katsojana kuin tutkijana, kumpuavat vuoropuhelusta teosten kanssa ja samalla muokkaavat itse tätä dialogia.

Toistosta puheen tapahtumaan

Luce Irigarayn hahmotteleman strategisen toiston avulla voidaan tarkastella sitä, miten taideteokset murtavat dualistista järjestystä. Mimesis auttaa vastakohtia karttavien feminiinisyyden muotojen

etsinnässä. *Missä on missä?* -teoksen tulkintaan se voi antaa väli-
neen, jolla analysoida sitä, miten runoilijan hahmo murtaa toi-
saalta fiktiivisen kerronnan konventioita ja toisaalta normatiivisen
subjektiuden mallia kerronnan puitteissa. Samalla mimesis kui-
tenkin johdattaa pohtimaan sitä, miten vaihtoehtoista subjektiutta
voi kirjoittaa esiin redusoimatta sitä jälleen takaisin dualistiseen
kehykseen. Kuten jatkossa ilmenee, siihen on strategiana myös si-
säänrakennettu liike toistosta ja subjektipositioista eteenpäin, toi-
saalle. Koenkin kiinnostavampana haasteen, jonka runoilija ikään
kuin heittää minulle, katsojalle – jollen pyri määrittämään ja täten
melko väistämättä pakottamaan teoksessa ilmenevää subjektiutta
vaihtoehtoiseen muottiin, se voi kirjoituksessani saattaa katsojuu-
den ja tutkijuuden liikkeeseen.

Mimesis on yksi Irigarayn filosofisen tuotannon keskeisistä
anneista feministiselle teorialle ja taiteen tutkimukselle. Irigaray
purkaa toiston avulla ns. samuuden logiikkaa eli dualistis-hierark-
kista järjestystä, jossa sukupuolten määrittely vastakohtien kautta
tekee erilaisuuden mahdottomaksi (1985, 68–85).³ Maskuliininen
ilmenee tässä logiikassa aina ensisijaisena eikä feminiinistä näin
ollen voida käsittää tai elää muutoin kuin peilikuvana eli norme-
ja vahvistavana negatiivina. Mimesis on Irigarayn mukaan ainoa
mahdollisuus murtaa suljettu kehä:

Mimesiksessä leikki on, siis naiselle, yritys ottaa haltuun hänen
hyväksikäyttönä paikka diskurssissa sallimatta kuitenkaan hän-
nen redusoimistaan yksinkertaisesti tähän. Se tarkoittaa uudel-
leen alistumista – siinä määrin kuin hän on ”näkyvän”, ”aineen”
puolella – ”ideoille”, erityisesti häntä koskeville ideoille, jotka
maskuliininen logiikka on kehittänyt, mutta niin, että tämä
tekee ”näkyväksi”, leikillisen toiston avulla, minkä piti pysyä
näkyvättömänä: sen peittelyn, että feminiininen mahdollisesti
toimii kielessä. Se tarkoittaa myös sen tosiasian ”paljastamista”,
että mikäli naiset ovat niin hyviä miimikkoja, tämä johtuu siitä,
etteivät he yksinkertaisesti sulaudu tähän tehtävään. *He myös py-
syvät muualla*”. (Irigaray 1985, 76.)⁴

Leikillinen feminiinisen määreiden toisto osoittaa Irigarayn mukaan niiden kestättömyyden.⁵ Feminiininen karkaa vastakohtiin perustuvan logiikan otteesta. Dualistisen järjestyksen sisältä käsin avautuu näin kartoittamaton tila, joka kutsuu ajattelemaan uusiksi perustavia käsitteitä kuten subjektiutta ja erilaisuutta sekä subjektien välistä suhdetta. Irigaray merkityksellistää uudelleen feminiiniseen liitettyjä määreitä kuten kosketusta ja hahmottelee feminiinisen seksuaalisuuden ja subjektiuden erityisyyden huomioivaa käsitteistöä. Hän painottaa välitiloja, jatkuvaa muutoksen dynamiikkaa ja avoimuutta sekä pyrkii hajottamaan vastakohtien, kuten yhden ja kahden tai minän ja toisen, kehämäistä asetelmaa tarjoamalla vaihtoehdon niiden väliltä.

Sekä feministisen teorian että taiteen tutkimuksen piirissä Irigarayn käsitteistöä on kritisoitu ja hyödynnetty laajasti juuri feminiinisen vaihtoehtoisina määritelmänä – milloin sukupuolieroa essentialisoivina, milloin taas strategisesti uudelleen arvottavina ja maskuliinisia normeja haastavina piirteinä. Irigarayn tekstiä voidaan kuitenkin lukea itsessäänkin leikillisenä toistona, jolloin määreet alkavat elää ja irtautua myös sukupuolieron ja feminiinisen erityisyyden kysymyksistä. Ne eivät tällöin ainoastaan pura vallitsevaa järjestystä, paljasta sen ideologisia raameja saati pyri kääntämään näiden sisältämää hierarkiaa. Ne avaavat polun näiden kehysten puitteista ja haastavat kuvittelemaan jotakin aivan muuta. Sukupuolieron eettinen uudelleen ajattelu suuntautuukin kohti kommunikaation problematiikkaa Irigarayn tuotannossa. Esimerkiksi kosketus ei ilmene filosofin uusimmissa teksteissä visuaalisen tai katseen maskuliinista priorisointia kyseenalaistavana, vaan suhteessa vuoropuhelussa tapahtuvaan kohtaamiseen:

Vuorovaikutukselle on olennaista, että toinen koskettaa meitä, erityisesti sanoin. Mutta me emme vielä tunne tätä sanoilla kosketusta, paitsi muodossa, joka tyypistää läheisyyden yhteen sekoittumiseksi, sulautumiseksi. (Irigaray 2002, 18.)

Kosketus viittaa läheisyyteen. Siinä säilyy aina ero, joka ei salli kohdatun sulauttamista eli toisen erilaisuuden tyypistämistä tunnistettavaan. Se ei myöskään sen paremmin uhkaa kuin houkuta yhteensulautumisella, materiaaliseen ja feminiiniseen assosioidulla perustavalla yhteydellä. Se kiinnittää näin ollen huomion subjektien väliseen tilaan ja erityisesti siinä tapahtuvaan. Painopiste siirtyy subjekteista itsestään niiden äärille, kosketuspintoihin. Ei ole enää kyse subjektien paikantamisesta saati määrittelystä, vaan niiden tapahtumisesta yhdessä vuorovaikutuksen tilassa, jossa niiden ero kuitenkin aina säilyy.

Paikattomasta paikasta vuoropuhelun tilaan

Runoilijan kodissa kummittelee. Hän on kohtaamansa historian riivaama – Algerian sodan tapahtumat tunkeutuvat hänen tilaansa. Runoilija antaa sanansa sodan kuvaamiseen samalla kun hänen kodistaan tulee näyttämö menneitten tapahtumien esitykselle. Naishahmo on peili, heijastuspinta, ja toisaalta myös paikka historian läsnäololle tässä ja nyt. Irigarayn ajatuksia seuraten runoilija on kuin paikka, jolla ei ole omaa paikkaa (1996b, 26–7). Tämä ei silti sulje häntä dualismin kehään, naisen mahdollomaan maternaaliseen paikkaan. Ahtilan teoksessa subjektilta ei edellytetä rajojen vahvistamista ja sulkemista tai avoimen tilan täyttöä jollakin täysin omalla. Sen sijaan paino siirtyy pintaan äärenä, ei enää ylitettävänä tai erottelevana rajana vaan kynnyksenä. Pinta ei tällöin viittaa takana piilevään, johonkin vaihtuvia vaikutelmia pysyvämpään. Paikantuminen ei väistämättä vaadi perustan määrittelyä. Huomio kiinnittyy hahmon äärille, subjektin sijaan sen suhteisiin. Näin katsojaakaan ei kutsuta antamaan naishahmolle ääntä tai näkyvyyttä, tunnistamaan ja tunnustamaan vaihtoehtoista subjektiuden muotoa.

Henkilöhahmojen tapa puhua Ahtilan teoksissa nousee tässä mielessä keskeiseksi. Useiden hahmojen voidaan tulkita mime-

siksen lailla toistavan strategisesti erilaisia, stereotyyppiseksikin luokiteltavia sukupuolitettuja puheen tapoja: esimerkiksi autoritääriäinen isä teoksessa *Me/We* (1993) ei kykene perheensä kanssa dialogiin vaan pyrkii puhumaan muidenkin perheen jäsenten puolesta, kun taas *Okay* (1993) kuvaa naista, joka vaikuttaa rajoiltaan niin avoimelta, että muut voivat puhua hänen kauttaan. Teokset kuvaavat näiden sukupuolitettujen positioiden ja ideaalisen mahdottomuutta, mutta samalla ohjaavat huomion itse rajoille, joilla näistä neuvotellaan. Miten puhe toimii äärillämme ja tuottaa meitä ja ihmissuhteitamme?

Runoilijan tarinassa kohtaaminen ja rajankäynti tapahtuu sanoissa, puheessa, kirjoituksessa. Kuolema pyytää runoilijalta sanoja ja hän lähtee niitä etsimään. Historian tapahtumat puhuvat hänen sanoissaan, mutta samalla hänellä on valta ja vastuu luoda sanoillaan uutta tarinaa. Puhuva ja kirjoittava subjekti kietoutuu sanoissaan maailmaan.

Viittauksellisuudessaan tai toisteisuudessaan Ahtilan teosten hahmojen puhetta voidaan verrata myös peilimäiseen, mimeettiseen feminiinisyteen. Hahmot, kuten runoilijakin, tuntuvat usein vähäeleisyydessään ikään kuin lukevan ääneen tai lainaavan jonkun toisen sanoja. Samalla runoilijan kuvaileva kerronta toistaa kohtaamaansa, mutta työntyy representatiivisen funktion tuolle puolen. Se ei ota kerrottua haltuun, tee sitä ymmärrettäväksi, vaan kerronnan myötä kerrottu ja kertoja solmiutuvat yhä monimutkaisemmin yhteen.

Viestin välittömyys kyseenalaistuu erilaisin toistoa hyödyntävin puhetavoin ja huomio kiinnittyy sisällön ohessa juuri siihen, miten hahmot puhuvat. Puheen performatiivisuus korostuu: se tapahtuu ja tekee jotakin. Puheen ja kielen perustana toimiva toisto, eli viittauksellisuus konventioihin ja aiemmin sanottuun, takaa mahdollisuuden myös muuttaa merkityksiä, kuten Judith Butler väittää. Puhe voi Butlerin (1997, 41) mukaan paitsi avata rajoja, jotka määrittävät mitä voi sanoa, myös luoda tilaa uusille tavoille puhua. Toisto ei ainoastaan kannan lupausta merkitysten ja rep-

resentaatioiden muutospotentialista, vaan samalla avoimuudesta erilaisille tavoille kommunikoida ja määrittää kommunikaatiota. Puhetavat Ahtilan teoksissa eivät johdakaan pohtimaan vain sitä, mitä ei voi sanoa tai representoida kielellä. Sen sijaan ne kiinnittävät huomion puheen mahdollisuuksiin toimia muutoinkin kuin merkityksen palveluksessa.

Puhe suuntautuu ulospäin. Sanat voivat olla polkujia, reitin etsintää toista kohden, Irigaray kirjoittaa (2002, 15). Puhe kurkottaa kohti toisia ja tulevaa. Puheen esiin kutsumassa tilassa merkitykset tapahtuvat jakamisena eivätkä niinkään jaettuina. Tässä Irigarayn ja Jean-Luc Nancyn ajattelut kohtaavat. Puheessa ei ole kyse olemassa olevista merkityksistä eikä niiden tuotosta yhdessä. Nancyn (2000, 1) mukaan ne eivät ole meistä lähtöisin vaan ”me itse olemme merkitys”. Me, yhdessä ja erikseen, tapahdumme kommunikaatiossa. Irigaray (1996a, 2002) painottaa, että kommunikaatio on kohtaamista subjektien välillä, ei viestin vaihtoa. Juuri tähän tapahtumaan viittaa artikkelini otsikossa vuoropuhelun mielettömyys. Ei ole kyse merkityksettömyydestä tai loikasta merkityksellisuuden tuolle puolen, vaan merkitysten priorisoinnin ja kommunikaation välineellistämisen kyseenalaistuksesta. Mielettömyys viittaa näin liikkeeseen ja tapahtumaan eikä esimerkiksi rajoiltaan avoimien subjektipositioiden uudelleen määrittelyyn ei-patologisina. Tämä edellyttää sekä vuoropuhelun että merkityksen uudelleen pohdintaa, joka Irigarayn ja Nancyn ajattelussa korostaa yhdessä tapahtuvaa.⁶

Murtumia

Toisto on ollut kirjoitustyössäni tapa ajatella teosten kanssa. Teosten eri elementtien ja aspektien kuvailulla olen pyrkinyt käsittelemään, mitä niissä tapahtuu. Sen avulla olen esimerkiksi hahmottanut niissä ilmenevää strategista toistoa, joka murtaa sekä feminiinisen määreitä että elokuvallisen kerronnan konventioita.

Oman toistoni avulla olen myös kurkotellut kohti sitä potentiaalia, mitä toisto teoksissa saattaa avata. Yksityiskohtaisesti kirjatut huomiot eivät ole kuitenkaan taanneet selkeyttä tai välittömyyttä, vaan ennemminkin tehneet kaiken aina vain monimutkaisemmaksi ja käsittämättömämmäksi. Kuvailut ovat, itse asiassa, jatkuvasti häirinneet tulkintojani ja näkökulmiani. Ne ovat toimineet lähilukuna, mutta pyrkimys porautua teosten merkitystasoihin onkin syrjäytynyt, kun niiden yksityiskohdat ovat avautuneet kohtauspaikoiksi tai kosketuspintoiksi. Kuvaileva lähiluku on jatkuvaa neuvottelua analyysin ja omaksunnan, etäisyyden ja yhteensulautumisen välillä. Siinä ajatukseni kutoutuvat läheisesti tutkittavien teosten detaljeihin. Se ei ota haltuun teoksia eikä anna taudu niiden valtaan, vaan tapahtuu ajatusteni ja teosten jakamalla äärirajoilla.

Siirrän huomion teoksista siihen, mitä tapahtuu kohtaamisessa niiden kanssa, eli teosten ja katsojan välillä, ja edelleen tässä kirjoituksessa. Tämän väittäisin olevan yksi mahdollinen tapa mennä mimesistä pidemmälle, siirtyä eteenpäin tästä ensimmäisestä vaiheesta, joksi Irigaray (1985, 76) sitä kutsuu. Kuten Butler (1993, 45) kirjoittaa, Irigaray erottaa mimesiksellä toisistaan samankaltaisen ja kopion sekä kieltää näin täydellisen toiston mahdollisuuden. Mimesis hyödyntää feminiinisyydelle annettua roolia peilinä eli epäaitona ja toissijaisena. Se pyrkii horjuttamaan mm. aidon ja kopion, syvyyden ja pinnan, pysyvän ja muuttuvan vastakohtia. Näitä vastakkaisuuksia häilyttäessään se samalla kysyy mitä representaatio, kuvana ja toisintona, on ja mikä on sen viittaussuhde alkuperään tai toistamaansa. Mimesiksen ensimmäinen vaihe voi hyvinkin paljastaa, mitä ja miten representaatiot tuottavat ja ylläpitävät. Se painottaa toistossa aina tapahtuvaa liikettä eli representaation samankaltaisuutta suhteessa kuvattuun, samuuden sijaan. Näin leikillinen toisto myös houkuttelee esiin hiljaisuuksia ja ristiriitoja, mahdollisia avautumia, ja purkaa kulttuuristen kuvien ja määreiden rakennettua luonnetta. Mutta sen on yllettävä edemmäs, Irigaray vihjaa (1985, 76).⁷ Mimesiksen esiin nostama tapahtuma kutsuu mukaansa.

En väitä kuluttaneeni loppuun feminiinisyiden kuvien purku- mahdollisuuksia. En näe metodiikassani tapahtunutta siirtymää lineaarisena kehityksenä representaation problematiikasta ja representaatiokriittisyydestä eteenpäin, vaan ennemminkin askeleena sivuun. Kohtaamiset Ahtilan teosten kanssa sekä ajatteluani ruokkinut teoria houkuttelivat pois sukupuolitettujen representaatioiden purkamisesta eli niiden rakentuneisuuden tarkastelusta ja avaamisesta muille muodon- ja merkityksen annoille. Teokset eivät mielestäni palvele sen paremmin korjaaviin representaatioihin pyrkivää kuin strategiisiin muodonantoihinkaan nojautuvaa identiteettipoliitikkaa. Kuvien purku, viittaa se sitten paljastettavaan perustaan tai painottaa sen tavoittamattomuutta, tuntuu lähestymistapana tutkimukselleni riittämättömältä. Kohtaamisessa ei olekaan keskeistä representaatioiden luonti tai luenta, vaan itse kohtaaminen, katsojan ja representaatioiden, kuvien ja tarinoiden välinen vuoropuhelu eli kosketus.

Otetaan esimerkiksi vene teoksesta *Missä on missä?*. Yhdessä kohtauksessa kaksi tarinan keskeistä hahmoa eli algerialaiset pojat istuvat soutuveneessä sumun peittämässä uima-altaassa suomalaisessa pihamaisemassa. Toisaalla runoilija kysyy, mikä toi veneen yksityiseen uima-altaaseen tuhansien kilometrien takaa, rajoista ja laeista piittaamatta.⁸ Maailman paikattomat kummittelevat kaukana kotoaan, tuoden rinnakkaiselonsa lähes käsin kosketeltavaksi runoilijalle. Vene on paljon käytetty metafora globaalille liikkeelle ja paikattomuudelle. Sitä hyödynnetään usein siltana spesifien paikannettavien tragedioiden ja laajemman kriittisen problematiikan välillä. Tässä vene toimii pisteenä, joka tukee ajatusteni loikkaa subjektin sisäisestä todellisuudesta maailmanlaajuisiin poliittisiin kysymyksiin. Se on kosketuspiste fiktiivisten tarinoiden ja elettyjen kokemusten, yksilöiden ja kollektiivien välillä. Subjektin horjuvat rajat solmiutuvat siinä alueellisiin ja taloudellisiin rajoihin. Kuvittelun henkilön puhutteleva katsoja ja ajankohtaisten uutistapahtumien todistaja jakavat täten samat kysymykset osallisuudesta.



*Eija-Liisa Ahvila: Missä on missä? (2008).
HD-installaatio kuudelle projektorille. Valokuva Marja-Leena Hukkanen.
Marian Goodman Galleryn (New York ja Pariisi) omistuksessa.
© 2008 Crystal Eye – Kristallisilmä Oy.*

Puhuttelua

Mimesis on murtumien metodi. Se ei välttämättä viittaa tiettyyn oletettuun järjestykseen tai toimi jotakin hallitsevaa mallia vastaan. Murtuma ei aina määriy ennisijaisesti sen mukaan, mitä se murtaa. Se myös avautuu kohti, sallii jotakin. Kun huomio on kääntynyt pois hahmoista itsestään, alunperin binaarilogiikan ja sukupuolieron representaatioiden häirintään liittynyt murtuman käsite kietoutuu kysymyksiin puhuttelusta ja mm. kohtaamisesta ja myötätunnosta. Se liittyy toista kohti suuntautuvaan liikkeeseen, jonka keskeisyyttä Irigaray (1996a, 2000) painottaa sekä puheessa että mm. kuuntelussa.

Puhuttelu paikantuu äärille. Se viittaa samanaikaisesti sekä puheen paikantumiseen että siitä irrottautumiseen, eli liikkeeseen kohti maailmaa, kuten Vivian Sobchack (1992, 23–26) määrittää puhuttelun suhteessa elokuvan katsojuuteen.⁹ Se kutsuu esiin sekä puhuttelijan että puhuteltavan ja näiden väliin aukeavan mahdollisen vuoropuhelun tilan. Puhuttelu on aina myös keskeytys, Donna Haraway kirjoittaa (1997, 49–50).¹⁰ Se on tapahtuma, joka ei ainoastaan vahvista olemassa olevia positioita, vaan altistaa hetkellisesti kaikki siihen osallistujat uudelleen arvioinnille ja mahdolliselle muutokselle. Siinä ei täten ole kyse vain tunnistamisesta, puhuttelun osapuolten asemien ja näiden välisen suhteen vahvistamisesta tiettyssä diskursiivisessa kehyksessä.

Murroksena puhuttelu viittaa välissä tapahtuvaan. Puhuttelijan ja puhutellun välinen tila ei ole määriteltävissä vain esimerkiksi peilaussuhteena, vaan avautumana siinä mikä murtuu. Siinä on mahdollista sekä eronteko että dialogi. On kyse toisen liikkeen myötäilystä, samankaltaisuudesta eikä samastumisesta, Sobchack painottaa (1992, 274, 286). Tämä johdattaa ulos sellaisista vastakkainasetteluista kuin identifikaatio ja tulkinta sekä uppoutuminen ja etäännytytys, jotka ovat sitkeästi läsnä puhuttelua käsittelevissä ja sitä sivuavissa teksteissä niin elokuvan kuin installaatiotaiteenkin tutkimuksen kentällä.¹¹

Ahtilan teosten kanssa huomioni on suuntautunut puhuttelun tapoihin eikä siihen, kuka tai mikä puhuttelee. Tämä johtuu pitkälti siitä, miten teosten hahmot paikantuvat fiktiivisen todellisuuden rajoille eivätkä hallitse normatiivisen koherentteja puhujan positioita. Heidän asemansa ovat epävarmoja, eivät sen paremmin heidän itsensä kuin muiden teosten hahmojen tai katsojan selkeästi tunnistamia. Muiden muassa runoilija suuntaa sanansa usein suoraan kameralle ja välillä ikään kuin ajattelee ääneen. Toisinaan hahmo kuvassa ei puhu vaikka hänen äänensä kuuluukin, ja toisinaan hän puhuu yhdessä kuvassa ja on vaiti samanaikaisesti toisessa rinnakkaisessa kuvassa. Hän kertoo toteavasti milloin tapahtuvasta, milloin tapahtuneesta – kuin omien kokemustensa

tarkkailijana tai todistajana. Muut samaa kuvatilaa ja tarinaa jakavat hahmot eivät taas juurikaan huomioi hänen puhettaan.

Puheen kohde teoksissa ei ole selvästi määritettävissä. Se ei näin ollen salli myöskään katsojalle kiinteää ja tunnistettavaa paikkaa. Ehkä puhe kutsuu ottamaan paikkaa suhteessa teoksiin ja niiden hahmoihin sekä osallistumaan tätä määrittävien diskurssien tuotoon ja uudelleen arviointiin. Ei ole kuitenkaan kyse paikattomien paikantamisesta, katsojankaan suhteen. Tiedostan ajatteluni kietoutumisen joihinkin diskursseihin, kuten feministisen teorian tiettyihin haaroihin. Siksi onkin kysyttävä, millaisia kohtaamisia näkökulmaani rajaavat diskurssit mahdollistavat. Miten ne sallivat murroksia suhteessani teoksiin? Miten niitä samalla murretaan? Kuten Simon O'Sullivan kirjoittaa Gilles Deleuzea seuraten, ajattelua ei saa aikaan jokin tunnistettava eli jo tunnetun representaatio, vaan ainoastaan kohtaaminen, joka murtaa tuntemaamme (O'Sullivan 2006, 1; Deleuze 1994, 139). Miten vastata Ahtilan teosten, tai yhtälailla mediakuvaston ja uutisreportaasien, puhutteluun välttämättä niiden typistämisen tutun ja tulkittavan piiriin? Tämä edellyttää sitä, että puhuttelun tila säilyy ylittämättömänä murtumana. Siinä läheisyys ja samankaltaisuus ovat tavoiteltavissa tunnistamisen, välittömyyden tai etäisyyden sijaan.

Teoksessa *Missä on missä?* runoilijan kokemus ja pohdinta todistamansa edessä vertautuu tutkimuksessani keskeisiksi kohonneisiin kysymyksenasetteluihin. Tunnistan näissä hätkähdyttäviä yhtäläisyyksiä. Tuttu ei kuitenkaan ole yhtä kuin sama. Samankaltaisuuden tunnistamiseen liittyy aina myös eron tunnustaminen. Kuten Irigaray (2002, 168) kirjoittaa, kohtaamisessa toisen kanssa kohdataan sekin, joka ei ole yhteistä. Tämä merkitsee välille määrittämättömän tilan ja kyseenalaistaa samalla kullekin ominaisen, oman. Samankaltaisuus puhuttelee ja avaa näin tilan vuoropuhelulle, ajattelulle ja uuden tulemiselle. Puhuttelu ei ole palauttavissa sen paremmin puhuttelijan kuin puhuteltavan positiioihin, kuten ei samankaltaisuuskaan. Se tapahtuu näiden välillä: kutsu kietoutuu siinä jo vastaukseen.

Kommunikaatiossa, kuten myötätunnossakin, on kyse tartunnasta, kuten Nancy kirjoittaa (1991, 61; 2000, xiii). Ne ovat ”kanssa olon kosketusta”, eivät yhteensulautumista vaan juuri rajoillamme tapahtuvaa murrosta: ”Myötätunto ei ole altruismia, eikä samastumista; se on voimakkaan yhteenkuulumisen tuottamaa järkyntää” (Nancy 2000, xiii). ”Me”, joka saattaa syntyä kohtaamisessa, ei kuro umpeen samankaltaisuuden perustavaa välimatkaa, vaan rakentuu juuri sen tarjoamaan tilaan.

Pakko puhua

Runoilija kääntyy jumalan ja kirkon puoleen etsiessään sanoja kuolemalle. Hänen kirjoittamansa ja esittämänsä runot ovat ensin kuvailevia, eräänlaista tapahtumien kerrontaa. Pian hänen sanansa kuitenkin muuttuvat sekoittuvien ajallisten ja tilallisten koordinaattien pohdiskeluksi. Sanat eivät tavoita kuoleman merkitystä. Lavastetut kohtaukset eivät myöskään ilmaise kuoleman raskautta, pysyvyyttä. Kuolema jää käsittämättömäksi. Mitä siinä on ymmärrettävää? Missä on se missä, jonne kuolema vie? Eksyksissä runoilija hylkää papin tarjoaman jumalan anteeksiannon – jos kaikki annetaan anteeksi, niin millään ei ole enää merkitystä, hän toteaa. Tieto tai ymmärrys ei ole vastaus kuoleman haasteeseen, mutta ei sitä suo anteeksiantokaan, merkityksettömyys. Runoilija hakee jotakin muuta osallisuuden tapaa, jossa sanat eivät ota haltuun ja palvele vain merkitystä – kuten minäkin tutkimuksessani. Samankaltaisuutemme on teokseen lukemaani, mutta samalla runoilija viitoittaa ajatuksiani eteenpäin. Kosketuksemme järkyttää.

Tutkimukseni on vastaus Ahtilan teosten puhutteluun. Tätä on värittänyt kasvava hellittämätön tunne jostakin kiireellisestä: mitä voin tehdä kun minua kutsutaan, katsojana, todistajana, puhuteltuna? Miten kuulla sitä, mikä ei ole kuvattavissa tai tunnistettavissa eli representoitavissa? Mitä tämä kuuntelu voi tehdä itsessään, antamatta tai etsimättä kuullulle ääntä? En halua aliarvioida ar-

vokasta työtä, joka pyrkii antamaan näkyvyyttä niille, jotka ovat valtakulttuurin piirissä näkymättömiä, ja kiinnittämään samalla huomion alistaviin valtarakenteisiin. Päinvastoin, tutkimukseni nousee juuri siitä syvästä turhautumisesta ja myötätunnosta, jota koen joutuessani tämän epäoikeudenmukaisuuden todistajaksi. Mikä voi roolini olla visuaalisen kulttuurin katsojana ja tutkijana muutoin kuin tulkitsijana tai viestin välittäjänä, tai vaihtoehtoisesti viestin rakentuneisuuden ja esimerkiksi siinä piilevien motiivien paljastajana?

En enää vain imitoi teoksista löytämiäni metodeita tai hahmoja. Kuten Irigarayn mimesiksessä ja kohtaamisessani runoilijan kanssa, tässäkin on olennaista samankaltaisuus samuuden sijaan ja erityisesti samankaltaisuus puhutteluna – ei vain analogiana, vaan kutsuna kuuntelemaan, kuten Cathy Caruth (1996, 41) kirjoittaa. Ruokin siis samankaltaisuuksia ja tunnustan samalla ylitsepääsemättömän erilaisuuden, mahdottomuuden tuntea tai ymmärtää sitä, jonka koen minua puhuttelevan. Tässä ei ole keskeistä se, minkä vuoksi tunnistan itseni teosten puhuttelun kohteeksi, vaan jokin vielä määrittämätön, pakottava kysymys, joka sallii yhteydenkokemuksen. Mikä saa vastaamaan puhutteluun, vuorostaan puhuttelemaan, kuten kirjoittamaan tätä artikkelia? Miten itse kutsun aktiivisesti esiin uusia monimuotoisia yhteyksiä ja yhteneväisyyksiä, jotka eivät tukeudu ennalta määrättyihin identiteetteihin eivätkä vaadi representaatioita?

Ahtilan teosten hahmot tuntuvat kertovan katsojalle tarinointaan ikään kuin näistä etäännyttyinä, niitä kuvaillen, tai niiden kynnyksiltä käsin. Jos hahmot teoksissa eivät ole varsinaisesti kertomiensa tarinoiden sisällä, ovatko he tarinoidensa kanssa? Ehkä he puhuvatkin tarinoille, enemmän kuin niistä, Trinh T. Minh-han (1991, 12) ajatuksia seuraten. Kertoja ei täten hallitse tarinaa. Tarina ei ole olemassa ennen kerrontaa muttei pelkästään sen tuotostakaan, eivätkä tarina ja sen kertoja sulaudu kerronnassa yhteen. Puhe avaa välityksen, kanssa-kerronnan tilan, joka eroaa hierarkkisesta jostakin puhumisesta. Kuten runoilijan kerronnas-

sa, ei ole kyse siitä, kuka puhuu tai hallitsee puhetta. Kerronnassa sanat toimivat kohtauspaikkana runoilijan ja hänen kertomansa välillä. Siinä molemmat ovat liikkeessä.

Kirjoitan kuten Ahtilan teosten henkilöt puhuvat, kuvaillen teoksia ja tutkimusmatkani käännteitä. Tässä kerronnassa on kyse välityksestä, ei välittömyydestä, kuten runoilijallakin. Kerronta on suuntautumista kohti ja siinä säilyy täten väli, Irigaray toteaa (1996a, 109). Hahmojen puheen lailla kirjoitukseni ei vain kuvaa ja välitä tapahtunutta, vaan siinä tapahtuu ajatusten ja metodien siirtymät. Se kyseenalaistaa lisäksi näyttämisen ja kerronnan erottelun, joka juontuu mimesiksen ja diegesiksen, tai kuvailun ja tapahtuman, vastakkainasettelusta. Kuvailu on myös performatiivista, Mieke Bal (2006, 120, 138) väittää: se ei ole vain fiktiivisen todellisuuden representaatiota vaan tämän, ja itse tarinan, luontia. Tähän tähtää myös Irigarayn strateginen toisto, ja omani – tilan avaukseen dialogille sekä liikkeeseen, kohden ja yhdessä.

Kirjoittaessani *Missä on missä?* -teoksesta analysoin ensin teoksen sisäistä mimesistä, toiston strategioita, joilla esimerkiksi nais-hahmojen subjektiuteen avataan erilaisia näkökulmia painotuksen siirtyessä subjektipositioista niiden suhteisiin. Kirjoitukseni toimii itsessään kuvailevana toistona, joka saa oman lähestymistapani liikkeeseen ja höykyttää sen kaavoja. Mimesikseen sisään rakennettu samuuden murto on täten johtanut teoksen kanssa kirjoittamiseen – samankaltaisuuteen.

Kirjoitukseni on itsessään vuoropuhelua, tai tila sille. Se ei tavoittele haltuunottoa. Se kiinnittää huomion äärille ja niillä tapahtuviin suuntautumisiin, siirtymiin ja sitoutumisiin. Se ei vaadi niinkään tarkastamaan paikkaa vaan keskittymään kosketuspinnolle, eettisiin valintoihin ja niiden vaikutuksiin. Kirjoitukseni kin suuntautuu kohti.

Artikkelini alussa kysyin, mikä on osallisuutemme toisaalla tapahtuvaan, etäältä tarkastelemaamme. Mitä tehdä, kun ymmärrys ei riitä, sillä eihän sodassa ole mieltä? Teoksen fiktiivisten tapahtumien sekä siihen sisällytetyn arkistomateriaalin katsojana olen ku-

vatun runoilijan lailla todistaja ja kirjoittaessani edelleen tarinan kertoja. Teos kuitenkin ehdottaa minulle, ettei kirjoitus jäljennä alkuperäistä tapahtumaa tai vain vieraile tapahtumapaikalla, vaan ennemminkin kutoo sen yhteen kirjoitushetken ja -paikan kanssa. Kirjoittaminen on vuorovaikutusta, jossa sekä minän rajat että tässä-ja-nyt -hetken lineaariset koordinaatit häilyvät. Siinä ei ole kyse vain ymmärryksestä, tai merkityksen etsinnästä ja antamisesta, vaan myötäkulkemisesta, hetken aikaa. Tässä prosessissa kirjoittajan tulee löytää uudelleen näkökulmansa ja äänensä, todistamansa rinnalla, kertomansa kanssa. Ne ilmenevät sitten kirjoituksessa hieman toisaalla ja toisina, kuin murroksen, kosketuksen jälkeen. Eivät enää aivan yksin. Jää jäljelle tunne, että jotakin on vielä tehtävä.

Ei ole vastauksia siihen, miksi tapahtunut tapahtui. Tätä teoksen *Missä on missä?* algerialaispoika tuntuu korostavan, kun häneltä vaaditaan syytä ystävänsä tappoon. Ei siinä ole mitään käsitettävää. Tämä ei tarkoita sitä, ettei menneen peruuttamattomilla teoilla olisi enää väliä. Paino on kuitenkin nykyhetkessä – mitä voi tehdä ja miten me kaikki olemme osallisia tähän tarinaan. Poika heittää pallon takaisin toisille kuulustelijoilleen, sekä katsojille: ”Tehkää te nyt mitä tahdotte.”

Viitteet

¹ Irigaray aktivoi naisen morfologiasta mm. metaforat limaisia ja huulet, jotka hän uudelleen merkityksellistää yhden ja kahden välisenä kosketuksena ja läheisyytenä abjektiuden sijaan. Ks. mm. Irigaray 1985, 205–218; Irigaray 1996b, 34–6; Kristeva 1982, 1–89.

² Ks. myös Deleuzen ja Guattarin tulemisen problematiikka, johon viittaan lähemmin toisaalla. Elfving 2010; Deleuze & Guattari 1988, 232–309.

³ Tarkemmin leikillisestä toistosta, mimesiksestä, strategiana, joka osoittaa dualistisen järjestyksen sisäisiä sokeita pisteitä ja ristiriitoja, erityisesti suhteessa sukupuolieroon, ks. myös Schor 1994, 66–67; Robinson 2006, 17–51.

⁴ Kaikki suomennokset ovat kirjoittajan.

⁵ Mimesis on erotettava näin naamioitumisesta, eli alunperin Joan Rivièren esittämästä käsitteestä ”masquerade”. Tässä on myös kyse feminiinisten attribuuttien omaksunnasta, mutta eräänlaisena suojamekanismina, eli naisten maskuliiniseksi määritettävää toimintaa ja tämän otaksuttua uhkaa neutraloivana. Naamioituminen korostaa sitä, etteivät sukupuolitetut roolit ja attribuutit ole essentiaalisia, mutta ei silti itsessään tarjoa reittiä ulos näiden vastakkaisuuksien kehästä. Ks. Rivière 1989.

⁶ Mielettömyyden käsitteestä tarkemmin ks. myös Deleuze & Guattari 1986, 21–2; Elfving 2008, 104–8.

⁷ Irigaray mainitsee mimesiksen olevan ”ensimmäinen vaihe”, jossa feminiinisen roolin tarkoituksellinen omaksunta merkitsee alistuksen muodon uudelleen arvotusta ja täten alkaa murtaa sitä. Irigaray 1985, 76. Se paljastaa fallisen symboliikan olevan muokattavissa, mutta samalla viittaa pidemmälle, Braidotti korostaa. Hänen mukaansa voimme ymmärtää ”feminiinisen projektina, identiteettiä destabiloivana liikkeenä”. Braidotti 2006, 87 & 183. Se luo tilaa sille, mikä on mahdotonta tiedon, kielen jne dualistisissa rakenteissa sekä identiteetin ja representaation kehyksissä.

⁸ Tämä vertautuu teokseen *Talo* (2002), jossa Ahtila tarkastelee psykoosin kokemusta naisyhdyksen kautta, jonka minän ja tilan rajat hämärtyvät asteittain. Yhdessä kohtauksessa nainen kertoo kuulevansa laivan äänen – laivan, joka ”on täynnä pakolaisia, jotka tulevat jokaiseen rantaan”. Minän rajojen avautuminen ei ole teoksessa yksiselitteisen patologista, vaan se liitetään täten mm. kysymyksiin globaalista kollektiivisuudesta ja toisten kohtalosta, toisaalla. Tästä tarkemmin, ks. Elfving 2009.

⁹ Vivian Sobchackin puhuttelun, ”address” (eng.), käsitteen tarkastelu irrottautuu elokuvanteorian marxilaisesta ja psykoanalyttisestä perinteestä eli sekä ideologisen apparaatin että identifikaation kritiikistä ja korostaa elokuvan katsomista vuorovaikutteisena prosessina. Vaikka lähestymistapani eroaa Sobchackin intersubjektiivisuutta painottavasta fenomenologiasta, hänen ajattelunsa on perustana omalle käsitykselleni puhuttelusta.

¹⁰ Haraway viittaa tässä sekä subjektin että diskurssin murrokseen tarkastellessaan Louis Althusserin interpellaation käsitettä, joka kiinnittää huomion ideologian toimintaan, jossa subjektit kutsutaan esiin puhuttelulla, jonka kohteeksi nämä itsensä tunnistavat. Althusser 2001.

¹¹ Sobchackin kriittinen puhuttelun tarkastelu tarjoaa merkittävän vaihtoehdon identifikaation pitkästä keskittyneellä feministisen elokuvatu-

muksen kentällä. Sobchack 1992. Ks. myös se, miten katsojan paikka on kameraan ja henkilöahmoihin identifoitumisen kautta määritetty keskitetyksi, kun taas installaatiotaiteen katsojan positiota arvioidaan usein hajautettuna – nämä esittävät kaksi uppoutumisen muotoa, joissa kummasakin katsojan ja teoksen välinen raja katoaa, tosin eri tavoin. Tarkemmin installaatiotaiteesta ja katsojuudesta ks. Bishop 2005.

Lähteet

Althusser, Louis 2001: *Lenin and Philosophy*. New York: Monthly Review Press.

Bal, Mieke 2006: *A Mieke Bal Reader*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Bishop, Claire 2005: *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing.

Braidotti, Rosi 2006: *Transposition. On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press.

Butler, Judith 1993: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.

Butler, Judith 1997: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.

Caruth, Cathy 1996: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Deleuze, Gilles 1994: *Difference and Repetition*. London & New York: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 1986: *Kafka. Towards a Minor Literature*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 1988: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London & New York: The Athlone Press.

Elfving, Taru 2002: ”Tyttö”. Teoksessa Maria Hirvi (toim.): *Eija-Liisa Ahtila. Kuviteltuja henkilöitä ja nauhoitettuja keskusteluita*. Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma & Kristallisilmä Oy, 205–208.

Elfving, Taru 2003: ”Rajatiljoja. Keskustelua kummitusten kanssa”. *Wider-screen*. E-julkaisu. Turku.

- Elfving, Taru 2005: "Ääneen ajattelua. Eija-Liisa Ahtilan videoteosten kynnyksillä". Teoksessa Taru Elfving & Karve-Kaisa Kontturi (toim.): *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Helsinki: Taidehistorian seura, 21–33.
- Elfving, Taru 2008: "Puhuteltuna, todistajana – Eija-Liisa Ahtilan videoinstallaatiot ja vuoropuhelun tila". Teoksessa Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka & Pasi Väliaho (toim.): *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Tampere: Eetos, 95–125.
- Elfving, Taru 2009: *Thinking Aloud. On the Address of the Viewer*. Väitöskirja (julkaisematon). London: University of London.
- Elfving, Taru 2010: "Haunted. Writing with the Girl". Teoksessa Catherine Grant & Lori Waxman (toim.): *Girls! Girls! Girls! In contemporary art*. London: Intellect.
- Fanon, Frantz 2001: *The Wretched of the Earth*. London: Penguin Books.
- Haraway, Donna 1997: *Modest_Witness@Second_Millennium. Female_Man@_Meets_OncoMouse™*. New York & London: Routledge.
- Irigaray, Luce 1985: *This Sex Which Is Not One*. Ithaca New York: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce 1996a: *I Love to You: Sketch of a Possible Felicity in History*. New York & London: Routledge.
- Irigaray, Luce 1996b: *Sukupuolieron etiikka*. Tampere: Gaudeamus.
- Irigaray, Luce 2002: *The Way of Love*. London & New York: Continuum.
- Kristeva, Julia 1982: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Nancy, Jean-Luc 1991: *The Inoperative Community*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Nancy, Jean-Luc 2000: *Being Singular Plural*. Stanford California: Stanford University Press.
- O'Sullivan, Simon 2006: *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*. London: Palgrave Macmillan.
- Rivière, Joan 1989: "Womanliness as Masquerade". Teoksessa Victor Burgin (toim.): *Formations of Fantasy*. London & New York: Routledge.
- Robinson, Hilary 2006: *Reading Art, Reading Irigaray. The Politics of Art by Women*. London: I.B.Tauris.
- Rogoff, Irit 1998: "Studying Visual Culture". Teoksessa Nicholas Mirzoeff (toim.): *The Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge

Molekulaarinen taidehistoria
Kolme teesiä
Katve-Kaisa Kontturi

Näemme maailman auttamatta kiinteänä, esineistä ja asioista koostuvana. Mutta [tällöin] jätämme huomiotta jotakin maailman sulavuudesta; liikkeet, värähtelyt, muutokset, jotka tapahtuvat alapuolella havainnon kynnyksen ja laskennan rutiinien, ja ulkopuolella sen millä on meille käytännöllistä merkitystä. [Kuitenkin] ... meillä on ... pääsy tähän värähtelyn runsauteen, joka piilee esineiden ja asioiden kiinteydessä. (Grosz 2005, 136.)

Filosofi Elizabeth Groszin sanat toimivat johdatuksena siihen, mitä artikkelioitsikon molekulaarisuus voisi taiteentutkimuksen yhteydessä tarkoittaa. Yksinkertaistetusti ilmaistuna molekulaarisuus on maailman sulavuutta, virtausta. Sellaiset esineet, joita usein pidämme itsestään selvästi kiinteinä, ovat tarkemmin tarkastellen liikkeessä. Ne värähtelevät. Kyse on jatkuvasta muutoksesta, joka on lähes havaitsematonta, tai kuten Grosz toteaa, ainakin tavanomaisten havainnon rutiinien tavoittamattomissa.

Taidehistoriassa kuten muussakin kriittisessä taiteentutkimuksessa on oltu jo vuosikymmeniä kiinnostuneita siitä, kuinka esineet ja ilmiöt avautuvat prosesseiksi. Prosessuaalisuus tunnustetaan tänä päivänä pikemmin tutkimuksen peruslähtökohdaksi kuin erityiseksi näkökulmaksi tai uudennuutukseksi teoreettis-metodologiseksi avaukseksi. Kuitenkin se mitä prosessuaalisuus on pääasiassa tarkoittanut on melko rajoittunutta: prosessuaalisuus on mielletty ennen kaikkea epistemologiseksi, tietoteoreettiseksi käsitykseksi siitä, ettei taideteos sisällä esineenä totuutta vaan

saa eri tulkintoja tutkijan näkökulmasta riippuen (ks. esim. Bal & Bryson 1991; Moxey 1999). Representaatioiden analysoinnista on puolestaan muodostunut se rutinoitunut tarkastelutapa, jonka avulla taide-esine avataan (merkitys)prosessiksi ja jonka kautta vaihtuvia merkityksiä tulkitaan, eritellään, luetaan (ks. esim. Rossi & Seppä toim. 2007). Siinä missä kriittinen representaatioanalyysi on erinomainen väline esimerkiksi sukupuolittuneiden valtasuhteiden näkyväksi tekemiseen ja käsittelyyn, se häivyttää monesti alleen hienosyisemmän havainnoinnin mahdollisuudet. Kun huomio kiinnitetään ainoastaan merkitystasoon, representaatiot tunnistetaan helposti samoiksi. Taiteesta tulee kriittinen objekti, jonka sanoma usein irtaantuu sen materiaalisuudesta. Toisin sanoen merkitysulottuvuus peittoaa värähtelyn runsauden.

Tässä artikkelissa visioimani molekulaarinen taidehistoria hahmottelee mahdollisuuksia tarkastella taidetta prosessina nimenomaan liikkuvan ja luovan materiaalisuuden näkökulmasta.¹ Otteeni ei ole kuitenkaan sen paremmin mystifioivan kosmologinen kuin luonnontieteellinen. Se nousee Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin filosofiasta, jossa molekulaarinen ymmärretään molekyylibiologiaa laajemmin. Deleuze ja Guattari puhuvat muun muassa molekulaarisesta politiikasta ja sukupuolesta. Tällä he tarkoittavat irtautumista kaksijakoisesta ajattelumallista, kuten kahden sukupuolen logiikasta, ja ymmärrystä erosta *eriyymisenä*, jatkuvana, usein miltei huomaamattomana molekulaarisena liikkeenä. Molekulaarisuus onkin yksi Deleuzen ja Guattarin *Mille Plateau*-teoksen (1980, engl. *A Thousand Plateaus* 1987) johtolangoista tai pikemmin säikeistä, sen esittämän radikaalin materialismin ja jatkuvan eriyymisen ontologian premissi (ks. myös Deleuze & Guattari 1977, 1986). ”Tuhannen tasangon” ja siten myös molekulaarisuuden innokkeet löytyvät usealta suunnalta, muun muassa Baruch Spinozan monismista, Charles Darwinin, Friedrich Nietzschen ja Henri Bergsonin vitalismeista sekä Gilbert Simondonin ja Alfred Whiteheadin prosessifilosofioista.

Molekulaarinen ei tarkoita mikroskooppisen tarkkaa analyysiä eikä se edellytä erityisiä teknisiä apuvälineitä tullakseen havain-

noiduksi, vaikka mielikuvan tasolla sellainen voikin olla hyödyllistä. Molekulaarisuus on kaiken elämän ontologinen prinssiippi, maailman tulemisen muutosliikettä, joka läpäisee niin inhimillisen kuin ei-inhimillisen toiminnan ja myös kytkee ne toisiinsa. Se on voima (force), eikä rajoittava, jähmettynyt rakenne, jonka tunnemme nimellä valta (power). Kuten prosessifilosofi ja kulttuurianalyytikko Brian Massumi toteaa (1992, 6): ”Voimaa ei tule sekoittaa valtaan. Valta on voiman kotouttamista. Voima, villissä tilassaan, saapuu ulkopuolelta rikkoakseen rajoituksia ja avatakseen uusia näkymiä. Valta rakentaa seiiniä.”

Molekulaarisuudessa on kyse voimasta eli materian jatkuvasta ja ennakoimattomasta liikkeestä. Tässä artikkelissa taiteen materiaalisuus ei siis merkitse jotain jähmettynyttä tai konkreettista; materiaalisuus ei rajoita ilmaisuja tai ole sen neutraali perusta. Pikemmin taiteen erityisyys ja muutosvoima ovat sen materiaalisuudessa, joka puolestaan on jatkuvassa liikkeessä havaitsimme sen tai emme. On vielä täsmennettävä, ettei taiteen materiaalisuus tässä artikkelissa viittaa käsittelyssäni sosiaalisiin rakenteisiin tai instituutioihin, jotka määrittäisivät tai ohjaisivat mitä taide tai muu yhteiskunnallinen toiminta voi olla, kuten ns. materialistisessa taidehistoriassa on esitetty (Pollock 1988; Doy 1998). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että molekulaarinen taidehistoria ohittaisi rakenne- tai representaatiotason kysymykset tyystin. Enemmän on kyse fokuserosta: molekulaarinen taidehistoria suuntaa huomion rajoitteita ja tunnistettavia toistoja mieluummin muutospotentiaaleihin ja ainutkertaisuuksiin.

Molekulaarisen taidehistorian termein rajoittavat rakenteet ja instituutiot tai stereotyyppiset representaatiot ovat molariteetteja, jähmettyneitä, vakiintuneita asetelmia. Molaarinen ei ole niinkään molekulaarisen vastin- kuin *kanssapari*. Niin jähmettyneiltä kuin molariteetit voivat vaikuttaa, tarkemmin tarkastellen niitä läpäisevät molekulaariset mikroliikkeet; ne ovat liikkeessä. Juuri näiden lähes havaitsemattomien liikkeiden hahmottaminen ja käsitteellistäminen on molekulaarisen taidehistorian tavoite. Se pyrkii myös muistuttamaan, ettei yhtäkään representaatiota olisi

tulkittavissa tai luettavissa ilman materiaalista liikettä, jossa nämä representaatiot ovat kehkeytyneet.

Ehdotukseni molekulaarisesta taidehistoriasta ei ole muotoutunut yksin materiaalisuutta painottavan liikkeen filosofian innostamana: kohtaamiset sellaisten taideprosessien kanssa, jotka ovat eri tavoin kyseenalaistaneet totunnaista käsitteistöä ja vakiintuneita ymmärryksiä, ovat kutsuneet miettimään uudenlaisia lähestymistapoja ja käsitteellistyksiä, jotka paremmin vastaisivat kohtaamiani taiteen materiaalsen kehkeytymisen tapoja. Hahmotan seuraavassa molekulaarista taidehistoriaa tarjoamalla kolme teesiä. Taiteen innoittamina nämä teesit rakentuvat sellaisten tutkimuksellisten 'paalujen' kuin ontologia, etiikka ja politiikka varaan. Ne eivät kuitenkaan toista perinteisiä ymmärtämisen tapoja vaan haastavat, horjuttavat ja avaavat niitä.

(1) Taideteos on aina ontologinen prosessi; se on tulemista

Sen sijaan, että molekulaarinen taidehistoria tutkisi taidetta jokseenkin selvärajaisena objektina, joka liikkuu ja muuttuu (vasta) tulkinnan prosessissa, se lähestyy taidetta materiaalisena prosessina – tulemisena, jolla on oma monikietoutunut eksistenssinensä.² Tämä ei koske ainoastaan sellaisia itsestään selvästi materiaalisia prosesseja kuin esimerkiksi pronssista valettu veistos tai vuosi(satoj)en kuluessa rappeutunut freskomaalaus. Myös käsitteellisellä taiteella, joka saattaa koostua niinkin yksinkertaisista aineksista kuin konekirjoitetuista kirjaimista, on erityinen materiaallinen olemassaolonsa: tietyllä tavalla kaartuva ja tietyllä tavalla tietynlaista paperia koskettava metalli lyö musteen paperille kirjoittajan ruumiin liikkeen voimasta, sormen näpättyksestä. Paperi, muste, kone, fonttityyppi ja ihmisruumiin materiaalisuudet historioineen kohtaavat ainutkertaisen tulemisen prosessissa (vrt. Massumin 1992 kehittäely puun ja puusepän monisyisestä suhteesta). Se, että taiteen materiaalliset prosessit kytkeytyvät olennaisesti siihen, kuinka taide vaikuttaa meihin, affektoi, tekee tämän mate-

riaalisen eksistenssin huomioinnista tärkeää. Emme voi analysoida vain tekstin merkityssisältöä, sillä merkitystä ei ole olemassa ilman materiaa, eikä ideaa ilman ilmaisun muotoa (Deleuze 2005). Tämä tarkoittaa myös sitä, ettei mediumia, 'välinettä' voi noin vain ohittaa. Materia ei ole neutraali pinta, jolle vähemmän materiaaliset merkitykset tai ideat piirtyisivät.

Molekulaarisen taidehistorian tavoite on tuntea (engl. *sense*) taide materiaalisena prosessina, josta merkitykset ovat erottamattomia. Tämä edellyttää luopumista tiukasta paikantumisesta, joka sanelee tulkinnan mahdollisuudet etukäteen. Sen sijaan, että tutkija ottaisi kriittisen, molaarisen etäisyyden suhteessa kohteeseensa, hänen tulisi avautua taiteen molekulaarisille virroille. Suhde taideteokseen ei ole siis vain epistemologinen, se on myös ontologinen. Ontologia ei kuitenkaan tässä viittaa pysyvään olemiseen vaan liikkeeseen, tulemiseen: molekulaarisen taidehistorian ontologia on muutoksen ontologiaa (ks. esim. Parikka & Tiainen 2006; Kontturi & Tiainen 2007).

Vaikka taideteoksella olisikin oma eksistenssinsä, tulemisensa, se ei ole oma riippumaton ja pysyvä entiteettinsä. Taide vaikuttaa meihin ja vaikuttuu meistä, kun me kohtaamme sen – toisemme. Eksistenssi on alinomaa prosessissa, se kytkeytyy uusiin elementteihin, virtauksiin, kontakteihin ja irrottautuu aiemmista. Lukeminen, tulkinta ja lopulta dialogikin ovat kankeita ja yksipuolisia käsitteellistyksiä siitä affektiivis-ruumiillisesta monikietoutuneisuudesta, joka taideteoksien kohtaamiseen välttämättä sisältyy.³

Materian liike on molekulaariselle taidehistorialle siis ontologinen kysymys: sen sijaan, että taiteen erilaiset materiat olisivat jollain tavalla pohja tai perusta enemmän liikkuvaisille merkityksille, pyrkimyksenä on hahmottaa taiteen materian aktiiviselle tulemiselle sensitiivistä käsitteistöä. Käsitteistö on myös näistä tulemisista itsessään inspiroitunutta. Materian liikkeen, sen virtojen seuraaminen edellyttää erityistä metodologiaa. Retrospektiivisesti tai muuten kriittisen etäisyyden päästä tapahtuva tulkinta ei ole tällöin aina toimivin ratkaisu. Kuten Deleuze ja Guattari

(1987, 372) toteavat, virtojen erityisyys ja voima eivät hahmotu penkalta käsin. Kriittisen etäisyyden sijaan virtojen seuraaminen edellyttää läheisyyttä.⁴ Molekulaarinen taidehistoria ei jäljitä sitä mitä on tapahtunut vaan pyrkii seuramaan mitä tapahtuu, on tapahtumassa. Se osallistuu *taidetapahtumiin* (ks. esim. Massumi 2002 & 2011; Manning 2009), jotka eivät ole palautettavissa konteksteihinsa, tekijöihinsä, rakenteisiinsa tai sisältöihinsä vaan jotka kehkeytyvät ennakoimattomasti tilanteisina ja suhteisina yhteistuotoksina.

Miten käsitteellistää tällaista suoraa kontaktia, joka on laadultaan enemmän ruumiillinen kuin puhtaasti vain tiedollinen? Ehdotan tulkinnan, luennan ja analysoinnin sijaan tai rinnalle käsitteellistyksiä, jotka lähtökohtaisesti huomioivat ruumiillis-materiaalisen liikkeen: tanssimista ja hengittämistä. Molemmat käsitteellistykset nousevat Helena Hietasen ja Jaakko Niemelän *Taivaskone*-teoksen (2005) kohtaamisesta eivätkä ne ole ainoastaan metaforisia.

Taivaskone on valotilateos, joka oli ensi kerran esillä osana Wäinö Aaltosen museon *Valohoito*-näyttelyä marras-tammikuussa vuosien 2005 ja 2006 taitteessa eli vuoden pimeimpänä aikana. Teos täytti museon korkean veistoshuoneen usvalla, jota halkoivat liikkuvat, väriään valkoisesta punaiseen, siniseen ja violettiin muuttavat valokeilat (kuvat 1 ja 2). Valokeilat syöksyivät tilaan läpi reikäseinän, joka jakoi tilan kahteen. Reikäseinän takana sijaitsivat sekä usvakone että dataprojektori, jonka abstraktista animaatiosta valokeilat saivat vaihtuvat sävynsä. Yleisöltä tämä takatila oli suljettu. Koneiden humina ja kohina oli osa tilallis-ruumiillisesti koettavaa teosta. Kiinnostavan väännön omaan teoskokemukseeni toi se, että kohtasin teoksen ensi kertaa, kun tilassa oli meneillään taiteilijapuheenvuoro, jossa Helena Hietanen kertoi niin rintasyöpäkokemuksistaan, aiemmasta taiteestaan kuin teoksen rakenteellisista seikoista.

Vaikka teos ei sisältänyt paljon esittäviä, representationaalisia elementtejä vaan oli pikemmin abstrakti, teoksen lukeminen, sen



Kuvat 1–2: Helena Hietanen & Jaakko Niemelä, Taivaskone, valo-tilateos, 2005, kuvat: Turun museokeskus.

yhdistely moniin erilaisiin konteksteihin on tulkinnan kannalta varsin tuottoisaa. Hietasen sanat ruokkivat näiden yhteyksien vetämistä, ja taiteilijapuhetta seurannut yleisö teki myös omia ehdotuksiaan. Taivaskonetta voi lukea muun muassa kirkkotilan, uskonnollisten näkyjen, ns. rintasyöpätaiteen ja julkisen taiteen konteksteissa. Sitä voi katsoa rintasyöpäkokemusten representaationa tai vaikka yhteistyön tuloksena – Hietanen teki teoksen lopulta yhdessä miehensä kuvanveistäjä Jaakko Niemelän kanssa, koska oli sairastuttuaan niin henkisesti kuin fyysisesti liian heikko työskentelemään yksin. Tällä tavoin teoksesta muotoutuu kiehtova, moneen suuntaan avautuva merkitystapahtuma.

Molekulaarisen taidehistorian kulmasta merkitysulottuvuuden tarkastelu on kuitenkin riittämätön lähestymistapa. Lukeminen on antoisaa, mutta se ei metodina huomioi, miten *Taivaskone* on olemassa, miten se tulee, kehkeytyy samassa tilassa katsoja-osallistujien kanssa. Se ei se pysty käsitteellisesti tarttumaan siihen materiaalis-ruumiilliseen liikkeeseen, joka on erottamaton *Taivaskoneen* merkityksistä. Miksei siis rohkeasti etsi käsitteellistyksiä, jotka paremmin hahmottaisivat taiteen kokemisen ruumiillisia Aspekteja? Aluksi on syytä miettiä tarkemmin, mitä tapahtuikaan lukiessani Hietasen ja Niemelän installaatiolle merkityksiä. Miten asettauduin suhteessa *Taivaskoneeseen*, eli suhtauduin siihen? Miten tunsin sen ruumiissani, kytkeydyin siihen ja se kytkeytyi minuun?

Kiinnostavasti useimmat katsoja-osallistajat asettautuivat tarkkailemaan teosta huoneen laitamille välttämättä suoraa kontaktin liikkuviin valokeiloihin. Ajatus siitä, että heille näin välttämättä lankeaisi vain etäännetyn tarkkailijan osa suhteessa *Taivaskoneeseen*, on hieman harhaanjohtava. Installaatio nimittäin levittyi koko veistoshuoneen tilaan – sen puskema usva kosketti yhtä lailla niitä, jotka vetäytyivät seinien viereen kuin niitä, jotka antoivat valokeilojen liike-rytmin rikkoo ruumiinsa keskilattialla. Mutta usva ei ainoastaan laskeutunut kasvoille, hiuksille, käsille ja vaatteiden verhoamille ruumiin pinoille. Sen liikkuva materiaalisuus

oli läpäisevämpää. Kukaan tilassa olijoista ei voinut välttyä hengittämästä usvaa, sen hapen ja typen eli veden molekyylejä sisään. *Taivaskone* kytkeytyy siis katsojiinsa varsin perustavanlaatuisella tavalla. Lomittuessaan hengityksen kautta osaksi ihmisruumiiden systeemejä se tuli hyvin liki.

Nykyfilosofeista Luce Irigaray (1999, 2002) on kenties vahvimmin nostanut hengittämisen mielenkiinnon kohteeksi. Hän väittää, että olemme unohtaneet hengittämisen fundamentaalisen merkityksen. Ilma on jaettu, yhdistävä medium. Ennen kaikkea hengittäminen on kaiken elämän ontologinen premissi, perustava tarpeemme. Hengittämisen väheksyntä yhdistyy läntisen kulttuurin ruumiillisuuden väheksyntään. Irigarayn (2002, 76) mukaan me yhdistämme kulttuurisen kehityksen sanojen oppimiseen (kieleen astumiseen), tiedon ja kompetenssien omaksumiseen – ja elämme hengittämättä tai ilmaa muilta riistäen. Deleuzelainen feministifilosofi Rosi Braidotti (2006, 178) on puolestaan muistuttanut, kuinka tärkeää ajattelijan on avautua ulkopuolelleen, moninaisten yhteyksien rihmastoon, tuntuihin, havaintoihin ja mielikuvitukselleen. Tällainen ajattelu on hänen mukaansa lähempänä miettelystä tai tiedostavaa hengitystä kuin institutionalisoitunutta ajattelua, jota representaatioanalyysikin edustaa. Irigarayhin ja Braidottiin vedoten voisi kysyä, eikö hengittäminen olisi siis hyvä hahmotus tai ajattelun kuva eettiselle tutkimusotteelle, joka etäännetyn katsojuuden sijaan on kiinnostunut fundamentaalista, niin sisäisen ja ulkoisen kuin sisällön ja muodon rajat ylittävästä osallistumisesta?

Toinen metodologinen käsitteellistys, jota ehdotan, on tanssiminen. Tanssi on liikettä jonkun kanssa, se on korostetun suhteista (relational) ja myös ruumiillista (ks. esim. Manning 2009). Tanssiminen onkin deleuze-guattarilaisessa tutkimuksessa usein käytetty ajattelun kuva (Colebrook 2005).⁵ Esimerkiksi taiteentutkija Simon O’Sullivan (2006, 50) yhdistää tanssin taiteen kohtaamiseen ja osallistuvaan otteeseen: ”Taiteen kanssa-osallistujina me olemme mukana tanssissa taiteen kanssa; tanssissa, jossa

[--] molekulaarinen avataan, esteettinen aktivoidaan ja jossa taide toimii modus operandinsa mukaan. Se muuttaa, vaikka vain hetkeksi, tunnun itsestämme ja kokemuksen maailmastamme.” O’Sullivanille tanssiminen on muuttumista ja avautumista, toisin sanoen taiteen fundamentaalista, perustavanlaatuista kohtaamista. Tulkinnoilla ja luennoilla voimme osoittaa *Taivaskoneen* varsin liikkuvaiseksi merkitysprosessiksi, mutta tanssiessamme *Taivaskoneen kanssa*, avautuessamme sen liikkeelle, teos voi myös tuottaa uudenlaisia tunteja, jotka eivät ilmene diskursiivisen tiedon kehyksessä tai representaatioanalyttisessä tulkinnassa.

Voikin todeta, että *Taivaskoneen* kanssa tanssiin antautuminen tarjoaa uudenlaisen ruumiin kokemuksen tai mallin: valokeilojen halkoma, pilkkoma ja usvan läpäisemä ruumis elää yhteyksissään. Sen sijaan, että teosta pitäisi esimerkiksi sädehoidon representaationa kuten eräs kuulija ehdotti, voisi ajatella, että teos tarjoaa uuden ruumiin paitsi taiteilijalle, jota moneen kertaan sairastettua rintasyöpä on vahingoittanut, myös katsoja-osallistujalle. Kyseessä ei ole ruumiin ylittäminen tai siitä eroon pääseminen, transsendensi. Pikemmin *Taivaskone* ehdottaa radikaalin immanenttia suhdetta maailmaan (ks. Braidotti 2002). Tällainen ruumis aistii, tulee kytköksissään. Se ei ylevöitä tai etäännytä kokemuksiaan, vaan antaa itsensä muuttua uusissa yhteyksissä.⁶ Molekulaarisen taidehistorian termein se ehdottaa uusia elämän mahdollisuuksia – rintasyöpää sairastavan taiteilijan tapauksessa hyvin konkreettisestikin.

Ehdottamani taiteen kohtaamisen käsitteellistykset hengittäminen ja tanssiminen ovat molemmat tapoja suhteutua taiteen materiaaliseen liikkeeseen, avautua sille. Gilles Deleuzesta innoituen niin hengittäminen kuin tanssiminenkin voidaan käsittää fundamentaalisen kohtaamisen metodeiksi. Deleuze (1994, 139) on kiinnostunut taiteesta nimenomaan ’objektina’, jota ei jäsennä tieto vaan perustavanlaatuinen, mullistava kohtaaminen. Siinä missä representationaalinen tulkinta voi tuottaa uutta tietoa, fundamentaalinen kohtaaminen haastaa totunnaisia olemisen ja tekemisen tapoja (ks. myös O’Sullivan 2006,1).

Aina taiteen liike ei ole kuitenkaan yhtä ilmeisesti havainnoitavissa kuin sellaisen tilataiteen kohdalla, joka koostuu herkeämättä liikkuvista valokeiloista ja kaikkialle näyttelytilaan leviävästä usvasumusta. Tämä tarkoittaa sitä, ettei taiteen virtojen seuraamista ole syytä rajoittaa ainoastaan ilmiselvästi liikkuviin teoksiin. Siitä huolimatta, että maalaus tai valokuvainstallaatio vaikuttaisi pysyvän paikallaan, niissä on silti liikettä: maalipinta säröilee vanhetessaan ja altistuessaan lämpötilan ja kosteustason vaihteluille; valokuvainstallaatio puolestaan vaikuttaa katsojaansa materiaalisuudellaan, joka liittyy esimerkiksi sellaisiin seikkoihin kuin ripustus.

Voi siis todeta, että taideteokset kyllä liikkuvat, mutta kykymme kokea taideteokset liikkeenä on melko rajoittunut. Molekulaarisen taidehistorian tehtävä on saattaa hankalastikin havaittavat liikkeet havaittaviksi; kutsua ne kriittisen tutkimuksen piiriin. Tämä tehtävä edellyttää lisää käsitteistöä, joka ei niinkään pysäytä taiteen liikettä kuin pyrkii virtaamaan sen kanssa. Tanssiminen ja hengittäminen ovat ehdotuksia ja suunnannäyttäjiä tälle kehitystyölle.

(2) Etiikka on taiteen materiaalsen liikkeen huomioimista

Molekulaarisessa taidehistoriassa etiikka ei arvioi tai punnitse taiteen esittämiä väittämiä. Pikemmin eettisyys on sensitiivisyyttä taiteen materiaaliselle liikkeelle, sille mikä sen erityinen tuleminen tapa on. Kuten *Taivaskone*-esimerkki osoitti, representaatioita analysoitaessa huomio kiinnitetään harvoin siihen, miten nuo representaatiot ovat kehkeytyneet materiaalisesti. Molekulaarinen taidehistoria muistuttaakin, ettei yhtäkään representaatiota olisi olemassa tutkittavaksi ilman materiaalisia prosesseja. Tällä tavoin ajateltuna materiaalisuus on itse asiassa representaation tasosta erottamatonta; representaatio-prosessien usein ylenkatsottu osatekijä. Ymmärrän taiteen materiaalsen kehkeytymisen tässä varsin konkreettisesti: se viittaa materiaalsiin prosesseihin, joissa taide muotoutuu. Hahmotan taiteen muotoutumisen prosessit *työksi*.

Väitän, että työn huomioitta jättäminen on yksi representaatio-analyysin varjopuolista. Paneutuessaan moninaisten merkitysten mahdollisuuksiin sillä on harvemmin aikaa ja tilaa miettiä, miten nämä merkitykset ovat muotoutuneet – muutoin kuin diskursiivisesti tai institutionaalisella tasolla. Molekulaarinen taidehistoria ottaa vakavasti työn kysymyksen. Se haluaa nostaa osaksi taiteen analysointia sekä taiteen tekemisen että sen miten taide tekee, toimii.

Työn tutkimuksessa on olennaista inhimillisen ja ei-inhimillisen toimijuuden asettaminen samalla tasolle. Taiteilija ei ole autoritääriäinen toimija tai autonominen luoja, pikemmin hän on yksi luovan rihmaston osanen, kanssa-tekijä. Tai kuten Gilles Deleuze (1999) on todennut, taiteilija on maalaus koneen mekaanikko, joka laittaa koneen käyntiin, muttei yksin hallitse tai määritä sen toimintaa (vrt. Kurikka 2013 'kirjoittava kone'). Taiteilija ei siis yksin tuota taideteosta. Siinä missä jälkistrukturalistinen hahmotus osoittaa, kuinka se mitä on pidetty toimijan intentioina, on perusteltavissa ja palautettavissa monimuotoisten diskurssien ja instituutioiden puitteisiin, molekulaarinen taidehistoria ehdottaa, että toimijuus muotoutuu myös sellaisissa materian virtauksissa, jotka eivät ole yksin diskursiivisia vaan pikemmin ei-inhimillisiä ja ei-persoonallisia.

Yhtäältä molekulaarinen taidehistoria ottaa siis taiteilijan työpanoksen vakavasti, mutta toisaalta se kiistää perinteisen yksilökeskeisen ajatuksen luovasta toimijuudesta. Yksilösuoritusta tai diskursiivisia koukeroita enemmän se on kiinnostunut yhteistöistä, joissa teokset kehkeytyvät. Nämä yhteistyöt ovat luonteeltaan monesti enemmän molekulaarisia kuin tarkkarajaisten tekijäyksilöiden välisiä (ks. Kontturi 2012a, 89–99). Tämä ei tarkoita, etteikö taiteilijan työpanos olisi huomionarvoinen. On tärkeää muistaa, ettei meillä olisi yhtäkään teosta ilman taiteilijan fyysispsykykkistä työskentelyä, joka on vienyt päiviä, kuukausia, jopa vuosia. Olisi kuitenkin itsessään epäeettistä väittää, että hänen osuutensa olisi itsestään selvästi merkittävin. Pikemmin taiteilija

jakaantuu, hajaantuu tuhanneksi pikkuruiseksi työskentelijäksi, koneeksi tai koneistoksi, jonka osaset ovat niin inhimillisiä kuin ei-inhimillisiä, materiaalisia kuin immateriaalisia.

Eettiset pohdintani taiteen työstä kumpuavat maalari Susana Nevadon työskentelyä seurattessani nousseeseen ajatukseen siitä, miten työstöprosessille tulisi antaa enemmän painoarvoa taiteen tulkinnassa. Havainnoidessani kahdeksan kuukauden kuluessa ja noin kymmenellä työhuonevisiitilläni prosessia, jossa Nevadon *Rehellinen korteista ennustaja* -installaatio (2005) monine maalauksineen ja veistoksineen muotoutui, en voinut olla kiinnittämättä huomiota työn määrään, jota kokonaisuus edellytti. Erityisesti pieni ovaali maalaus, joka oli työn alla yksin kuukausia, on tässä suhteessa kiinnostava (kuvat 3 ja 4). Teoksessa poseeraa juuri synnyttänyt teiniäiti asennossa, joka periytyy katolisten pyhimyskorttien kuvastosta. Työn aiemmassa kerroksessa, joka kuultaa viimeisimmän kerroksen läpi, on puolestaan 1950–60-luvun taitteen aikakauslehdistä peräisin olevia mainoskuvia naisista alusvaatteissaan sekä karkea, taiteilijan lahjaksi saamaan alusasuun kuulunut pitsi. Jo representaation tasolla teos näyttäytyi monikerroksisena, moneen kiehtovaan suuntaan vievänä. Teoksen käsittely yksin kuva- tai merkityshistorian puitteissa tuntui kuitenkin jättävän pois jotakin oleellista: teos ikään kuin palautui konteksteihinsä, eikä käsitteistö antanut tilaa teosprosessiin sisältyvän *työn* esiintuomiselle.

Erityisen kiinnostavaa tässä maalausprosessissa oli se, että mil-laiseksi lopullinen maalaus muodostui, ei ollut yksinään taiteilijan (tietoisen) työskentelyn tulos. Pikemmin se liittyi yhteistyöhön, jota taiteilija teki teosmateriaalien kanssa, miten hän liikkui si-vellintä, ensin kerrosti materioita kuvat mukaan lukien, ja sitten hioi kerroksia, joihin hän ei ollut tyytyväinen. Kerrokset tekivät myös omaa työtään: jo fyysis-kemikaalisella tasolla lehtileikkeiden huokoinen paperi reagoi akryylimaaliiin ja niin edelleen vieden te-osta materiaalisesti eteenpäin, tuottaen kuvia, jotka eivät nousseet ainoastaan kulttuuristen kuvien repertuaarista. Barbara Boltin



*Kuvat 3–4: Pienen ovaalin maalauksen kerroksia helmikuussa ja touko-
kuussa 2006. Susana Nevado, Rehellinen korteista ennustaja -installaa-
tio. Kuvat: Katve-Kaisa Kontturi. Teos kirjoittajan omistuksessa.*

(2004, 5) käsite taiteen teos (engl. *work of art*, ei artwork), jolla hän korostaa taiteen aktiivisuutta, työtä, sai tässä konkreettisen ilmaisun. Se kutsui myös laajempiin pohdintoihin. Olisiko taiteen tai *maalauksen työ* sellainen käsite, joka muistuttaisi siitä sekä inhimillisestä että ei-inhimillisestä työstä, josta jokainen merkitys-prosessi on erottamaton?

Haluan painottaa, että taiteen tai tässä kohdin erityisesti maalauksen työstä puhuminen on *ettinen* kysymys; se antaa arvoa tehdylle työlle. Käsitteellä on myös vahvasti ja tärkeästi marxilai-



nen vire. Se korostaa sitä työtä, jonka mitätöimistä tai huomiotta jättämistä taidekin *kulutusetissinä* edellyttää. Toiseksi se korostaa taiteen kykyä ja materiaalista toimijuutta; sitä miten taide tapahtuu, miten se toimii, tekee omaa työtään. Käsitteenä maalauksen työ nostattaa tietoisuutta siitä, että taiteen materiaaliset voimat ovat toimijoita nekin. Taiteilija ei siis ainoastaan käytä materiaaleja välineinä itseilmaisulleen vaan materiaalit osaltaan vaikuttavat minkä tahansa taideteoksen kehkeytymiseen. Siispä voidaan todeta, ettei yhtäkään maalausta, esittävää tai ei, olisi ilman maalauksen työtä.

Käsite, joka korostaa materiaalsen ja esittävän eli representationaalisen vuorovaikutusta, on hiukkasmerkki (engl. *particle-sign*).⁷ Tämä liittyy edellä esittämäni taiteen työn tuotokseen eli

poikkeukselliseen kaksoisnapaan, joka muotoutui pienen soikean maalauksen keskelle sen tekoprosessin aikana, kerrostettujen ja kerrostuneiden materiaalien kohdatessa yllätyksellisesti (kuva 3). Kaksoisnapaa ei voi tulkita merkiksi, joka olisi muodostunut vain eri kuvadiskurssien kohdatessa ja kerrostuessa – eihän kaksoisnavalla ole ikonografista historiaakaan. Hiukkasperkin kehkeytyminen on erottamattomassa suhteessa taiteen materiaaliin prosesseihin, kuten siihen, miten maalikerrokset reagoivat toisiinsa ja hylkiessään toisiaan tekivät maalaukselle kaksi napaa. Käsiteyhdistelmän ensimmäinen osa viittaa merkin materiaaliseen kehkeytymiseen. Käsitteenä hiukkasperkki osoittaa, kuinka merkillä on aina ontologinen status: se yhdistyy erottamattomasti taiteen tekemisen materiaaliseen liikkeeseen.

Mutta se, että molekulaarinen taidehistoria kehottaa havainnoimaan taidetapahtumien materiaalisia hienosyisyyksiä ja monikietoutuneisuuksia huolella, ei tarkoita taiteen poliittisuuden ylenkatsomista, jopa päinvastoin.

(3) Taiteen politiikka on taiteen materiaalisesta tulemisesta erottamatonta

Jälkistrukturalistinen kriittinen tutkimus paikantaa taiteen poliittisuuden lukemiseen ja siten lukijan kulttuurisesti erityiseen paikantumiseen – jokainen tekee tulkintansa omista konteksteistaan käsin (ks. esim. Rossi 1999). Sen sijaan, että molekulaarinen taidehistoria väittäisi taiteen poliittisuuden nousevan taideteoksen ulkopuolisesta lähteestä, oli kyseessä sitten tulkitsijan näkemykset tai muu poliittinen agenda, esimerkiksi feminismi pitkin kuvahistorioineen tai uudemmat queer-poliittiset manifestit, se on kiinnostunut taiteen omasta politikasta. Tällainen taiteen politiikka on erottamatonta taiteen materiaalisesta tulemisesta. Näin poliittisuus ei merkitse ainoastaan sitä millaisia poliittisia tapahtumia, henkilöitä tai ryhmiä taide representoi, vaan pikemmin sitä millaisia uusia tulemisen tapoja se sytyttää materiaalisilla liikkeillään, jotka ovat monesti hyvin hienovaraisia, lähes havaitsemattomia.

Yksinkertaistaen ilmaistuna taiteen poliittisuus on erottamaton sen affektiivisuudesta eli siitä kuinka taide liikkuu, tulee, sekä siitä kuinka olemme vaikuttuneita tästä affektiivisestä liikkeestä. Mikä olennaista, tässä yhteydessä affektiivisuus ei merkitse niinkään tai ainoastaan kulttuurisia tuntemuksia, vaan erilaisten ruumiiden kykyä muuttua, antaa ja ottaa vastaan affekteja, affektoida ja affektoitua. Näkemys on spinozalainen (ks. esim. Deleuze 2012). Oleellista on se, etteivät ruumiit tarkoita ainoastaan ihmisruumiita – ne voivat olla mitä tahansa materiaalisia koostumia, kuten kirjoja, eläimiä, kollektiiveja, jopa ideoita (Deleuze 1988, 127). Näin affektit ovat materian liikettä ja muutosta, esimerkiksi elämänvoiman ja toimintakyvyn lisääntymistä (myönteinen affekti) ja vähenemistä (kielteinen affekti). Ihmiselle affektit ilmenevät tuntuna.⁸ (Grosz 2008, 72–82.)

Poliittisen taiteen yhteydessä ajatellaan usein, että siinä on oleellisinta sanoma, merkitysten tunnistaminen ja monesti ironia, joka edellyttää etukäteistietoa – muuten ironian ymmärtäminen ei ole mahdollista (Colebrook 2002). Perustuen Marjukka Irnin *Sappho wants to save you* -teoksen (2005–2010) kohtaamiseen esitän, ettei ideologinen tai representatiivinen taso ole kaikki kaikessa myöskään itsestään selvästi poliittista teosta tulkitessa (kuva 5). Väitän, että sellaisillakin materiaalisilla seikoilla, joita voisi luonnehtia teknisiksi, kuten esimerkiksi sillä miten teos on ripustettu, kiinnitetty paikoilleen, on poliittista voimaa ja merkitystä. Ilmiasultaan Irnin teos on melko tunnistettava; se kuvaa pontevissa asennoissa poseeraavia vahvasti identiteettipoliittisen imagon omaavia naisia – t-paitojen 'sappho haluaa pelastaa sinut' -tekstit ja videolla esitetty 1970-luvun alun lesbopoliittinen manifesti korostavat tätä (kuva 5). Mutta kun huomion kiinnittää ripustukseen, siihen miten teos on näyttelytilassa, kuvien vakaat identiteettipositiot ovat lopulta jatkuvassa liikkeessä. Kevyet kankaat ja hennot langat panevat kuvat liikkeeseen, joka haastaa otettujen asentojen pysyvyyden (kuva 6). Se millainen poliittinen sanoma taiteella on, miten se vaikuttaa tai on affektiivista, liittyy siis olennaisesti myös teknisiin seikkoihin.



Kuvat 5–6: Sappho wants to save you -teoksen lesbopolitiikkaa. Kuvat: Marjukka Irni.

Puhun tästä *teknis-affektiivisuutena*. Käsite haastaa ymmärryksen siitä, että affektiivisuus ja teknisyys toimisivat eri rekistereissä. Se myös ylittää muoto–sisältö-jaon. Tekninen ei tässä kuitenkaan viittaa muuttumattomiin tai pysyviin lujarakenteisiin tai sisällöstä erotettaviin teoksen puitteisiin. Teknisyys ei myöskään liity formalismiin, pikemmin kyse on dynaamisista muodoista (Manning 2009): teknisyys on potentiaalisuuksien kenttä, se on liikettä ja muutosta. Teknisyys ja affektiivisuus eivät ole näin vastakkaisia vaan suhteessa toisiinsa. Käsitteenä teknis-affektiivisuus myös korostaa, että jokaisella taidetapahtumalla on oma erityinen politiikkansa, joka ei typisty kielelliseen sanomaan, kuvalliseen tunnistettavuuteen, signifikaation tasoon vaan lomittuu materiaaliseen tulemiseen.

Representaation tasolla *Sappho wants to save you* -installaation lesbohahmot seisoivat melko järkähtämättömissä asennoissa, itse-tietoisina identiteettiposiostaan, josta t-paitojenkin tekstitykset kertovat. He vahvistavat kulttuurintutkimuksen vakiinnuttamaa ymmärrystä identiteettipoliittisen taiston tärkeydestä: näkyvyys ja tunnistettavuus ovat tämän politiikan ytimessä. Teknis-affektiivisesti katsoen teoksen poliittisuus näyttää miltei vastakkaiselta, sillä tunnistettavien identiteettiesitysten sijaan etualalle nousevat ne lähes havaitsemattomat liikkeet, joilla teos toteaa ja kyseenalaistaa identiteettipositoiden häilyvyyden, niiden jatkuvan muutoksen. Installaation muutokuvien hienoinen värähtely sysää liikkeelle tuntemuksen siitä, että vakaiksi kokemamme positiot ovat alati muuttuvia. Näin poliittinen kamppailu siirtyy uudelle alueelle. Taistelu näkyvyydestä ja hyväksynnästä kääntyy kamppailuksi affektiivisista voimista, jotka edeltävät identiteettejä ja subjekteja ja toisaalta läpäisevät ne. Elizabeth Grosz (2005, 194) ehdottaa, että ”[s]ellaisen tunnistamisen politiikan sijaan, jossa alistetut ryhmät ja vähemmistöt kamppailevat saadakseen laillistetun ja varmistetun paikan julkisessa elämässä, feministisen politiikan pitäisi, näin uskon, nyt harkita [-] *havaitsemattoman* politiikkaa, joka jättää jälkiä ja vaikutuksia kaikkialle, mutta jota ei koskaan voi-

da identifoida yhteen ihmiseen, ryhmään tai järjestöön.” Tällainen politiikka on havaitsemattoman mikropolitiikkaa, jossa ei kamppailla naisten vapauttamisen puolesta vaan siitä, miten voimme tarjota liikkuvampia, joustavampia, sulavampia ja muutensorientoituneempia hahmotuksia naissubjekteista (Grosz 2005, 193). Groszin (mt., 195) mukaan havaitsemattoman politiikka ei heikennä seksuaalipolitiikkaa vaan ainoastaan avaa ja vahvistaa sitä oli kyseessä sitten feministinen, queer- tai mikä tahansa muu kamppailu. Sillä paneutumalla havaitsemattomiin voimiin niiden huomataan lopulta läpäisevän sukupuolittuneet subjektit, institutiot ja sosiaaliset käytännöt.

Taiteen ja taiteentutkimuksen alueelle siirrettynä Groszin ajatukset puoltavat väitettä siitä, ettei taiteen hienosyisiin molekuläärisiin liikkeisiin paneutuminen suinkaan vähennä sen poliittisuutta. Vaikka *Sappho wants to save you* on toki varsin esimerkillinen tapaus siitä, kuinka hienosyisyyksien havainnointi – sensitiivisyys taiteen teknis-affektiivisuudelle – voi haastaa representaation tason tulkinnan tai monimutkaistaa sitä, tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että hahmotus teknis-affektiivisuudesta soveltuisi ainoastaan tietyn ilmaisumuodon, kuten valokuva-installaation tarkasteluun. Pikemmin teknis-affektiivisyys on käsite, jolla voi paneutua ylipäätään taidetapahtumien ainutkertaisuuteen, esimerkiksi niiden omaan ja erityiseen poliittisuuteen. *Sappho wants to save you* on varsin ilmipoliittinen teos myös lesbouden manifestoinnissaan. Molekulaarisen taidehistorian ymmärrys poliittisuudesta on, kuten todettua, ilmipoliittisuutta laajempi: poliittisyys on synonyymi uudenlaisille olemisen tavoille, joita taiteen materiaallinen tuleminen ehdottaa. Näin käsitettynä myös Susana Nevadon kaksinapainen maalaus sekä Helena Hietasen ja Jaakko Niemelän *Taivaskone* ovat poliittisia teoksia. Ne eivät ole poliittisia siksi, että ne käsittelevät kuvastossaan asioita, jotka liittyvät läheisesti feministiseen ruumiin politiikkaan: Nevadon maalaus esittää juuri synnyttäneitä nuorta äitiä, joka poseeraa naispyhimykseltä periytyvässä asennossa, Hietasen ja Niemelän teos puolestaan

punnitsee kokemuksia rintasyövästä. Ne ovat poliittisia, koska ne materiaalisilla tavoillaan ehdottavat uudenlaisia ajattelemisen ja olemisen tapoja, jotka haastavat vakiintuneet käsitykset ja suunnatavat siten kohti tulevaisuutta.

Nykytaiteesta taiteen nykyistämiseen

Edellä esitetyt molekulaarisen taidehistorian teesit ovat nousseet kohtaamisistani nykytaiteen ja -teorian kanssa. Molekulaariselle taidehistorialle nykytaide ei kuitenkaan ole yksin omaan kronologinen käsite (ks. myös Zepke 2010, 63). Se on myös ja ennen kaikkea ontologinen käsite – nykytaide on jotain, joka hahmottaa jonkin uuden tulemista, ilmaantumista. Taide molekulaarisena tulemisena on välttämättä liikkuva ja tulevaisuuteen avautuva käsitteellisyys. Metodina molekulaarinen taidehistoria pyrkii puolestaan nykyistämään tai kanssa-aikaistamaan (engl. *contemporise*) taidetta eli asettumaan sen likeisyyteen, samalle tasolle, jolla taide toimii materiaalis-semioottisessa erityisyydessään.

Tässä prosessissa tarvitaan käsitteistöä, joka paremmin tavoittaa taidetapahtumien monikietoutuneisuuden ja kutsuu asettumaan alttiiksi taiteen tilanteisille, suhteisille ainutkertaisuuksille – värähtelyille, jotka pakenevat representaation logiikkaa. Hahmottamiani molekulaarisen taidehistorian käsitteitä ei ole tarkoitus soveltaa uskollisesti. Ne on luotu inspiroimaan uusia kokeiluja ja haastamaan pohtimaan kunkin taidetapahtuman ainutkertaisia osatekijöitä; prosesseja, jotka eivät ole koskaan ainoastaan diskursiivisia tai pelkästään materiaalisia mutta aina molekulaarisesti virtaavia.

Viitteet

¹ Artikkelini perustuu väitöskirjani kysymyksenasetteluun ja ehdotelmiin (Kontturi 2012a). Olen työstänyt molekulaarisen taidehistorian ideaa myös useissa artikkeleissa (ks. esim. Kontturi & Tiainen 2007, Kontturi 2010, Kontturi & Hongisto 2011, Kontturi 2012ab, Kontturi 2013). Näissä yhteyksissä olen usein puhunut uusmaterialismista, jota voi pitää molekulaarisen ajattelun kattokäsitteenä. Suomalaisen nykytaiteen tutkimuksen kentällä kiinnostus materiaalisuutta kohtaan on ollut virkeää. Uusmaterialistista otetta lähentyen materiaalisuuden kysymystä on käsitelty esimerkiksi psykoanalyttisen teorian ja fenomenologian näkökulmista. Ks. Johansson 2006; Erkkilä 2008; Nauha 2009; Haapala 2011; Saarikangas 1997; Stewen 1995.

² Monikietoutunut on Mariaana Fieandt-Jäntin ja Heikki Jäntin ehdotus kompleksisuuden suomennokseksi, ks. Guattari 2010.

³ Toki lukemista on itsessään hahmotettu monisuuntaisesti affektiivisena tapahtumana, ks. esim. Valovirta 2010.

⁴ Olen toisaalla esittänyt tässä hahmottamilleni metodologisille käsitteellistyksille yhteiseksi ohjenuoraksi *seuraamista* (Kontturi 2012, 13–23). Seuraaminen on samanaikaisesti, kiehtovasti, sekä aktiivista että passiivista. Englanniksi käyttämäni termi on *following*. Tämä on irtiotto havainnointiin liitetystä valtasuhteesta, jota muun muassa feministietnografittavat kritisoineet. Seuraajan on mukauduttava seurattavan liikkeisiin, ja tässä mielessä liike on vähintäänkin kaksisuuntaista. Seuraaminen ei ole uskollista tai oidipaalista perässä kulkemista saati ahdistelua vaan *liikkuvaa läsnäoloa*, osallistumista. Ehdottamassani taidetapahtumien havainnoinnissa, seuraamisessa, on myös oleellisesti kyse inhimillisen ja ei-inhimillisen toiminnan asettamisesta samalle tasolle; molemmat pyritään näkemään aktiivisina osatekijöinä.

⁵ Tanssiminen ajattelun kuvana palautuu Friedrich Nietzschen ajatteluun. Ks. esim. Kimerer LaMothen (2006) kirja *Nietzsche's Dancers*.

⁶ Toisaalla olen yhdistänyt *Taivaskoneen* myös teknotanssiin (Kontturi 2012a, 56–61).

⁷ Deleuzen ja Guattarin tuotannossa (esim. 1987) hiukkasperäisy esiintyy monikollisessa muodossa eikä niinkään käsitteenä kuin asianana ja on osa heidän molekulaarista reperiaariaan.

⁸ Tuntu on englanniksi ja ranskaksi 'sensation', joka on suomennettu myös *tuntumieleksi*. Tämä onnistuneesti ruumis–mieli-dikotomian ylittävä suomenkos on käytössä Mariaana Fieandt-Jäntin ja Heikki Jäntin suomentamassa Félix Guattarin (1995/2010) teoksessa *Chaosmosis eli Kaaosmoosi*.

Lähteet

- Bal, Mieke & Bryson, Norman 1991: "Semiotics and Art History". *Art Bulletin* 73: 2, 174–208.
- Bolt, Barbara 2004: *Art Beyond Representation: The Power of the Image*. London and New York: I. B. Tauris.
- Braidotti, Rosi 2002: *Metamorphosis: Towards A Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi 2006: *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press.
- Colebrook, Claire 2002: *Irony in the Work of Philosophy*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Colebrook, Claire 2005: "How can we tell the Dancer from the Dance? The Subject of Dance and the Subject of Philosophy" in *Topoi* Vol. 24, No. 1: 5–14.
- Deleuze, Gilles 2012/1970: *Spinoza: Käytännöllinen filosofia*. Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, Gilles 1988/1970: *Spinoza: Practical Philosophy*. Transl. Robert Hurley. San Francisco: City Lights.
- Deleuze, Gilles 1994/1968: *Difference and Repetition*. Transl. Paul Patton. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles 2006/1987: "Mikä on luomisteko?". Teoksessa Anna Helle, Vappu Helmisaari & Jussi Vähämäki (toim.): *Haastatteluja. Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia*. Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto, 60–72.
- Deleuze, Gilles 1999/1973: "Le froid et la chaud". Teoksessa *Gérard Fromanger: La Peinture Photogénique*. Series Revisions, series editor Sarah Wilson. London: Black Dog Publishing, 61–80.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1977/1972: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1986/1975: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Theory and History of Literature, Vol. 30. Transl. Dana Polan. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1987/1980: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. Brian Massumi. Minnesota: University of Minnesota Press.

Doy, Gen 1998: *Materializing Art History*. Oxford and New York: Berg Publishers.

Erkkilä, Helena 2008: Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990- luvulla psykoanalyysin valossa. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Grosz, Elizabeth 2005: *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Sydney: Allen & Unwin.

Grosz, Elizabeth 2008a: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. The Welles Library Lectures in Critical Theory. New York: Columbia University Press.

Guattari, Félix 2009/1992: *Kaaosmoosi*. Suom. Mariaana Fieandt-Jäntti & Heikki Jäntti. Helsinki: Tutkijaliitto.

Haapala, Leevi 2011: *Tiedostumaton nykytaiteessa. Katse, ääni ja aika vuosituhannen taitteen suomalaisessa nykytaiteessa*. Nide 22. Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Irigaray, Luce 2002/1999: *Between East and West: From Singularity to Community*. Transl. Stephen Pluháček. New York: Columbia University Press; Ithaca & London: Cornell University Press.

Johansson, Hanna 2005: *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: LIKE.

Kontturi, Katve-Kaisa 2010: ”Liikkuva, luova materia. Kaksi kohtaamistapahtumaa”. Teoksessa Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä (toim.): *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Turku: Utukirjat, 179–209.

Kontturi, Katve-Kaisa 2012a: *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turun yliopiston julkaisuja – Annales Universitatis Turkuensis, sarja - ser. B, osa - tom. 349, Humaniora. Turku: Turun yliopisto.

Kontturi, Katve-Kaisa 2012b: ”Uusmaterialistista nykytaiteen tutkimusta. Väitöstilaisuuden lektio”. TAHITI – taidehistoria tieteenä, 2/2012. <http://tahiti.fi/02-2012/vaitokset/uusmaterialistista-nykytaiteen-tutkimusta/> (20.11.2012).

Kontturi, Katve-Kaisa 2013: ”Double Navel as Particle-Sign: Towards the A-Signifying Work of Painting”. Teoksessa Barbara Bolt & Estelle Barret (eds): *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism Through the Arts*. London: I.B. Tauris.

Kontturi, Katve-Kaisa & Hongisto, Ilona 2011: ”Sappho wants to save you’. Identiteettipoliitikasta mikroliikkeisiin”. *Naistutkimus* 4/2011: 6–18.

Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla 2007: ”Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus. Osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja”. Teoksessa Ris-to Pitkänen (toim.): *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Nykykulttuurin tutkimussarja 90. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 13–65.

Kurikka, Kaisa 2013: *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.

LaMothe, Kimerer L. 2006: *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*. Gordonsville, VA: Palgrave Macmillan.

Manning, Erin 2009: *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge & London: The MIT Press.

Massumi, Brian 1992: *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, MA and London: The MIT Press.

Massumi, Brian 2002: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.

Massumi, Brian 2011: *Event and Semblance: Activist Philosophy and the Occurent Arts*. Cambridge & London: MIT Press.

Moxey, Keith 1999: ”The History of Art after the Death of the ‘Death of the Subject’”. *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/moxey/moxey.html. (20.11.2012)

Nauha, Tero 2009: ”Fascinace and Fascinum: Multitude Between Evil Eye and Creation”. Teoksessa *Bracha L. Ettinger: Fragilization and Resistance*. Aivojen yhteistyö, Vihko 5 elokuu 09. Helsinki: Mollecular Organization.

O'Sullivan, Simon 2006: *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thinking beyond Representation*. London: Palgrave Macmillan.

Parikka, Jussi & Tiainen, Milla 2006: ”Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia. Tai representaation hyödystä ja haitasta elämälle”. *Kulttuurintutkimus* 2/2006: 3–20.

Pollock, Griselda 1988: *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Social Histories of Art*. London and New York: Routledge.

Rossi, Leena-Maija 1999: *Taide vallassa: taiteen politiikkakäsityksen muutoksia*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Rossi, Leena-Maija & Anita Seppä toim. 2007: *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.

Saarikangas, Kirsi 1997: ”Äitiyden esittäminen ja Post-Partum Document”. Teoksessa Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas (toim.): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, 102–126.

Saarikangas, Kirsi 2006: *Eletyt tilat ja sukupuoli. Asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Stewen, Riikka 1995: *Beginnings of Being: Painting and the Topography of the Aesthetic Experience*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska Studier 15. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Valovirta, Elina 2010: *Sexual Feelings: Reading, Affectivity and Sexuality in a Selection of Anglophone Caribbean Women's Writing*. University of Turku: Department of English Language and Culture.

Zepke, Stephen 2010: ”Anita Fricke: Contemporary Painting as Institutional Critique”. Teoksessa Simon O’Sullivan & Stephen Zepke (eds): *Deleuze & Contemporary Art*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 63–81.

PhD Taru Elfving on ohjelmapäällikkö visuaalisen taiteen keskus Framessa. Elfvingin väitöskirja, *Thinking Aloud. On the Address of the Viewer* (University of London, 2009), käsittelee katsojan puhuttelua Eija-Liisa Ahtilan videotaiteessa. Elfvingin yhdessä Katve-Kaisa Kontturin kanssa toimittama teos *Kanssakäymisiä* (2005) avasi osallistuvan taiteentutkimuksen metodiikkaa kotimaisen taiteentutkimuksen kentällä. Myös kuratointi, kontekstisidonnaisuus ja taiteellinen tutkimus ovat Elfvingin erityisaloja.

FM Marko Gylén, taidehistoria, Turun yliopisto. Gylénin kiinnostuksen kohteena ovat tulkinnanfilosofiset kysymykset ja laajemminkin taidehistorian tieteenfilosofia, taiteen yhteiskuntafilosofia ja yleinen kuvataiteen filosofia. Tästä lähtökohdasta hän on tarkastellut varsinkin nykytaidetta mutta myös muiden aikakausien kuvataidetta sekä vapauden ja katharsiksen teemaa eri artikkeleissaan erityisesti Martin Heideggerin, Jean-Luc Nancyn ja Platonin filosofioihin tukeutuen. Viimeistelävässä väitöskirjassaan Gylén käsittelee postmodernin maalaustaiteen taidehistoriallisia lainauksia hermeneuttis-fenomenologiselta ja taidehistorianfilosofiselta kannalta.

FT Ilona Hongisto työskentelee Suomen Akatemian tutkijatohdortorina mediatutkimuksen oppiaineessa Turun yliopistossa. Väitöskirjassaan *Soul of the Documentary: Expression and the Capture of the Real* (2011) Hongisto kirjoittaa dokumenttielokuvan todell-

lisuussuhteesta kokeilun ja potentiaalisuuden perspektiiveistä ja hahmottaa dokumentaarisuutta tallentamisen ja ilmaisun kaksoisuuteen kautta. Hän tutkii parhaillaan neuvostoajan jälkeistä koilliseurooppalaista dokumenttielokuvaa fabulaation näkökulmasta.

FT Katve-Kaisa Kontturi työskentelee post doc -tutkijana Turun yliopistossa aiheenaan nykytaiteen affektiiviset kankaat ja niiden globaalit rihmastot. Hänen väitöskirjansa *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art* (2012) hahmottelee taidehistorialle uusmaterialistista teoriaa ja metodologiaa perustuen pitkäaikaiseen nykytaideprosessien seuraamiseen sekä deleuze-guattarilaiseen filosofiaan. Kontturi on eurooppalaisen uusmaterialismi-verkoston perustajajäsen.

FT Kaisa Kurikka, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto. Väitöskirjassaan *Algot Untola ja kirjoittava kone* (Turku: Eetos 2013) Kurikka tarkastelee kirjoittamisen moniulotteisuutta ja kaunokirjallisen tekijäproblematiikan ulottuvuuksia Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin käsitteistöä hyödyntämällä. Parhaillaan Kurikka keskittyy yhtäältä suomalaisen kokeellisen proosan kartografiaan ja toisaalta adaptaation kysymyksiin.

FT Altti Kuusamo, Turun yliopiston taidehistorian professori vuodesta 2004. Kuusamo on kirjoittanut viime aikoina seuraavista aiheista: Melankoliaa ja Michelangeloa, ajan ongelma kuvataiteessa, julkisen taiteen problematiikkaa, suojelusenkelin ja aktiivisen enkelin tulo barokin kuvastoon. Parhaimman kuvan Kuusamon tutkimusintresseistä saa hänen 60-vuotisjuhlakirjastaan *Nyansseja ja näkökulmia*.

FT Karoliina Lummaa, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto. 1970-luvun suomalaisen linturunouden ympäristöpoliittisia teemoja käsitelleen väitöstutkimuksensa *Poliittinen siivekäs* (2010) jälkeen Lummaa on siirtynyt tutkimaan lintuaiheista kaunokir-

jallisuutta lintujen, ihmisten ja ilmaisutapojen vuorovaikutuksen näkökulmasta. Kirjallisuuden lintumaisuuksien tutkimuksessa Lummaa hyödyntää posthumanistisia ja objektorientoituneita teorioita.

FT Jukka Sihvonen, elokuvantutkimuksen professori Turun yliopistossa vuodesta 1994, nykyisenä oppiaineyhteytenä mediatutkimus. Opintojen myötä esteettisten ja filosofisten ilmiöiden ympäristönä oli ensin kirjallisuus, sitten teatteri ja viimein elokuva eli audiovisiot. Filosofian ja taiteiden tutkimuksen välinen kiinnostus on jatkunut ja kohdentunut eritoten Gilles Deleuze & Félix Guattari -parivaljakon – yhdessä ja erikseen – tuotantoihin. Tähän liittyy myös viimeisin kirja *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze* (Turku: Eetos 2013).

FT Pasi Väliäho, Media & Communications, Goldsmiths, University of London. Väliähön kiinnostuksen kohteina ovat audiovisuaalisen medioiden teoria ja historia, joita hän on käsitellyt muun muassa teoksissaan *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900* (Amsterdam University Press, 2010) sekä *Biopolitical Screens: Image, Power and the Neoliberal Brain* (MIT Press, tulossa 2014).

- Agamben, Giorgio 13, 51, 59, 61–65,
 72–74, 121, 127–128, 133, 186
 Ahtila, Eija-Liisa 15, 211–216,
 219–221, 223–229, 231
 Alpers, Svetlana 37, 40, 43
 Althusser, Louis 29, 231
 Aristoteles 22, 61, 62
 Arsić, Branka 50–51, 57, 60, 62,
 71–72, 75, 76
 Augustinus 176
 Austin, J. L. 132

 Bal, Mieke 41, 170, 229
 Barthes, Roland 20, 26, 111, 112, 130
 Baudrillard, Jean 43, 105
 Baudry, Jean-Louis 181–182, 187, 190
 Bell, Clive 31
 Bellour, Raymond 190
 Benjamin, Walter 75
 Benveniste, Émile 40
 Bergson, Henri 75, 202–203, 208, 236
 Bernini, Gianlorenzo 39, 43
 Björling, Gunnar 20
 Bogue, Roland 73, 75, 117, 118, 203,
 208–209
 Bolt, Barbara 12, 247
 Booth, Wayne C. 120, 121, 131
 Borch-Jacobsen, Mikkel 19
 Braidotti, Rosi 12, 231, 243–244
 Burgin, Victor 21
 Burke, Seán 122

 Butler, Judith 131, 139, 220, 222
 Bühler, Karl 20

 Caruth, Cathy 228
 Cassirer, Ernst 24
 Cavell, Stanley 182–183, 185–186, 188
 Chartier, Roger 33
 Chatman, Seymour 120
 Cixous, Hélène 131
 Clarke, Shirley 199, 202
 Cohen, Tom 74
 Colebrook, Claire 64, 243, 251
 Conley, Tom 66, 67, 75
 Conley, Verena 126
 Corbusier 25
 Critchley, Simon 190–191

 Darwin, Charles 236
 De Boever, Arne 51, 72
 Delbanco, Andrew 58–59
 Deleuze, Gilles 9–10, 13–15, 49,
 51–67, 72–76, 112, 114, 116–118,
 121, 124–130, 132–133, 194–195,
 197–199, 202–204, 206–209, 226,
 230, 236, 239, 243–244, 246, 251,
 256
 Derrida, Jacques 20, 83, 89–90, 106,
 132, 140, 148, 151, 154–156,
 172–174
 Descartes, René 149, 151, 182
 Dostojevski, Fjodor 61

- Dreyfus, Hubert 40
Duchamp, Marcel 52
Dulaure, Antoine 74
- Elfving, Taru 15, 211, 215, 230–231,
261
Eliot, T. S. 107, 112
Emerson, Ralph Waldo 49, 75
Engels, Friedrich 28
- Fanon, Frantz 214
Felski, Rita 123, 131
Ferrari, Federico 130–131
Fieandt-Jäntti, Mariaana 256–257
Flaubert, Gustave 60–61, 75
Foucault, Michel 13, 23–24, 36–37,
39–41, 43–44, 113, 126–127, 139,
170, 175
Freud, Sigmund 21, 35, 181, 187
- Gilbert, Sandra 131
Gilcrest, David W. 84, 105
Ginsburg, Ruth 121
Ginzburg, Carlo 19–20, 33–34
Girard, René 75
Gogol, Nikolai 61
Gombrich, Ernst 32–35
Goodman, Nelson 33, 35
Greenblatt, Stephen 28
Grosz, Elizabeth 235, 251, 253–254
Guattari, Félix 10, 14–15, 54, 60,
67–68, 74–75, 113, 116–118, 121,
124–126, 128–130, 132, 202–204,
230–231, 236, 239, 243, 256–257
Gubar, Susan 131
Gylén, Marko 14–15, 157, 161,
164–165, 172, 261
- Haajanen, Timo 79–80, 91
Hall, Stuart 8–9, 12
Haraway, Donna 104, 225, 231
Heidegger, Martin 14, 30, 103, 128,
137, 140–158, 161–162, 170–177
Heinämaa, Sara 132
- Helke, Susanna 15, 200–201
Helleman, Jarl 73
Hietanen, Helena 240–242, 254
Hirsch, E. D. 130
Hitchcock, Alfred 198
von Hofmannsthal, Hugo 52
Hongisto, Ilona 15, 199, 256, 261–262
Hosiainluoma, Yrjö 122
Hypén, Tarja-Liisa 115, 131
Hölderlin, Friedrich 52
- Ijäs, Jan 201
Ikonen, Teemu 105
Irigaray, Luce 15, 211–212, 215–219,
221–222, 224, 226, 228–231, 243
Irni, Marjukka 251–252
Irwin, William 130
- Jakobson, Roman 35, 86
Jäntti, Heikki 256–257
- Kafka, Franz 52, 61
Kant, Immanuel 21, 22
von Kleist, Heinrich 67
Knuuttila, Tarja 7, 8
Koiranen, Juha 13, 69, 70, 73–74
Kontturi, Katve-Kaisa 16, 239, 246,
248, 256, 262
Kurikka, Kaisa 14, 129, 133, 246, 262
Kuspit, Donald 31
Kuusamo, Altti 13, 23, 131, 262
- Lacan, Jacques 20
Lacoue-Labarthe, Philippe 208
Lambert, Gregg 65–66, 118, 125,
127–128
Langer, Susanne 31
Latour, Bruno 14, 82–83, 97–105
Leech, Geoffrey N. 106
Lehtinen, Aki Petteri 7, 8
Lindholm, Juhani 73, 74
Lindman, Åke 25
Lumière, Auguste & Louis 186

- Lummaa, Karoliina 14, 82, 105,
262–263
Luther, Martin 176
Lynch, David 198
- Magritte, René 29
Malick, Terrence 15, 183, 190
de Man, Paul 31
Mannola, Pirkko 25
Marin, Louis 28
Marx, Karl 11, 28, 231, 248
Massumi, Brian 66–69, 127, 132,
237–238, 240
McEvilley, Thomas 29
Méliès, Georges 186
Melville, Herman 13, 49–76
Merleau-Ponty, Maurice 35, 132, 164
Metsu, Gabriël 176
Minh-ha, Trinh 228
Morton, Timothy 14, 82–92, 95,
97–98, 101, 104–107
Moxey, Keith 32, 33, 236
Mukařovský, Jan 106
Mullarkey, John 203, 208
Mäki, Teemu 25
- Nancy, Jean-Luc 130–131, 140,
145–146, 158, 163–164, 171, 173,
175–176, 208, 216, 221, 227
Nehamas, Alexander 131
Nevado, Susana 247–248, 254
Niemelä, Jaakko 240–242, 254
Niemi, Juhani 115
Nietzsche, Friedrich 174, 197, 236, 256
- O’Sullivan, Simon 226, 243–244
Ovidius 43
Owens, Craig 40
- Parker, Jonathan 13, 68–71, 74
Parmenides 171, 173
Parnet, Claire 74
Peirce, Charles 21, 26, 33
Perrault, Pierre 199, 202
- Pisters, Patricia 198
Platon 22, 76, 105, 141, 151, 170, 181,
261
Porttikivi, Janne 105
- Rabinow, Paul 40
Rancière, Jacques 10, 13, 50–53,
55–67, 72–73, 75
Rembrandt 170
Ricoeur, Paul 22–23
Rimbaud, Arthur 52
Rimmon-Kenan, Shlomith 120–121
Rivière, Joan 231
Rodowick, D. N. 204
Romains, Jules 181
Rouch, Jean 199, 202
Rubens, Peter Paul 32
- Salinger, J. D. 52
Salmenkallio, Sanna 206
Schapiro, Gary 43
Schreck, Jyri 103
Searle, John 25
Sepänmaa, Yrjö 119–122, 131
Sieburth, Richard 75
Sihvonen, Jukka 8, 13, 263
Simondon, Gilbert 236
Sivenius, Pia 74
Smith, Daniel 54, 202
Smith, Gary 75
Sobchack, Vivian 191, 225, 231–232
Spinoza, Baruch 236, 251
Steinberg, Leo 39–40
Stern, Daniel 185, 187–190
Summers, David 26
Sutton, Damian 112–113
- Tammi, Pekka 120
Tervo, Jari 115
Thoreau, Henry David 49
Tiusanen, Antero 73–74
Tossavainen, Jouni 79, 93
Turner, William 71

- Velázquez, Diego 13, 23, 31, 37–44
Venturi, Lionello 35
Vermeer, Jan 14, 137–139, 143, 160,
166–170, 176–177
Viikilä, Jukka 100–101, 105
Vila-Matas, Enrique 51–52, 61, 74
Virtanen, Seppo 73–74
Väliäho, Pasi 15, 128, 264
- Walsler, Robert 52
Warhol, Andy 112–113
Westerberg, Caj 83–92, 100, 102
Whitehead, Alfred North 185–187,
191–192, 236
Whitman, Walt 67
Wittgenstein, Ludwig 42, 92
Woolf, Virginia 130

Eetos-julkaisuja

- Eetos 1: *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Toim. Teemu Taira ja Pasi Väliäho (2004). E-julkaisu 2015.
- Eetos 2: Teemu Taira: *Notkea uskonto* (2006). E-julkaisu 2015.
- Eetos 3: Katve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* (2006). E-julkaisu 2015.
- Eetos 4: *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha (2007).
- Eetos 5: Jukka-Pekka Puro: *Minä viestii. Tutkielma viestivän ihmisen teoriasta ja tulkinnasta* (2007).
- Eetos 6: *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliäho (2008).
- Eetos 7: Jukka Sihvonen: *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana* (2009). 3. painos.
- Eetos 8: Hanna Väättäinen: *Liikkeessä pysymisen taika. Etnografisia kokeiluja yhteisötanssiryhmässä* (2009).
- Eetos 9: Lasse Kekki: *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Toim. Pia Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen (2010).
- Eetos 10: Kaisa Kurikka: *Algot Untola ja kirjoittava kone* (2013). 2. painos.
- Eetos 11: Jukka Sihvonen: *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze* (2013). E-julkaisu 2015.
- Eetos 12: *Islam, hallinta ja turvallisuus*. Toim. Tuomas Martikainen ja Marja Tiilikainen (2013). 2. painos.
- Eetos 13: *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Honigisto ja Kaisa Kurikka (2013). 2. painos. E-julkaisu 2016.
- Eetos 14: Teemu Taira: *Väärin uskottu? Ateismin uusi näkyvyys* (2014). 2. painos.
- Eetos 15: *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (2014). 4. painos.
- Eetos 16: Susanna Paasonen: *Pornosta* (2015). 2. painos.
- Eetos 17: Teemu Taira: *Pehmeitä kumouksia: Uskonto, media, nykyaika* (2015).

Yhteistyössä Faros-kustannus Oy:n kanssa:

Charlie Gere: *Digitaalinen kulttuuri* (2006).

Toisin sanoin – Taiteentutkimusta representaation jälkeen etsii uusia lähestymistapoja ja käsitteitä haastaakseen taiteentutkimuksessa kivijalan aseman saaneen representaatioajattelun olettamuksia. Teoksen artikkelit etsivät taiteentutkimukselle uusia sanoja, joilla jäsentää taiteen todellisuussuhdetta. Samalla *Toisin sanoin* -kokoelma kirjoittaa esiin representaatio-käsitteen monimuotoisuutta tarkentamalla sen käyttötapojen alueita.

Toisin sanoin -kokoelman tekstejä yhdistää ajatus todellisuuden sekä kuvien ja sanojen vastavuoroisesta suhteesta. Kokoelman artikkeleissa korostuu taiteen aktiivinen ja materiaallinen olemus sekä tekijän, tutkijan ja katsojan liikkuva suhde tehtyyn, tutkittuun tai koettuun teokseen. Lisäksi tarkastellaan inhimillisen ja ei-inhimillisen välistä suhdetta.

Teoksen artikkelit käsittelevät kuvataidetta, kirjallisuutta ja elokuvaa. Kirjoittajia ovat professori Altti Kuusamo, professori Jukka Sihvonen, FT Karoliina Lummaa, FT Kaisa Kurikka, FM Marko Gylén, FT Pasi Väliaho, FT Ilona Hongisto, FT Taru Elfving ja FT Katve-Kaisa Kontturi.

