

Kaiken virtaus – Georges Didi-Huberman intensiteettien dramaturgina

Ari Tanhuanpää

Kuvien väli

Työskennelyäni vuosikymmeniä läheisessä kosketuksessa taideteosten materiaalisuuden olen kokenut vallitsevat taiteen materiaalisuuden tutkimukseen sovelletut näkökulmat pääosin epätydyttävinä. Näkemykseni on, ettei taidehistorialta tieteenalana löydy keinoja taideteoksen materiaalisuuden kohtaamiseen teoreettisesti. Kytäkseen suuntautumaan tätä ontologista ulottuvuutta kohti taiteentutkimuksen olisikin astuttava perinteisten rajojensa ulkopuolelle. Näin tekee taiteentutkija Georges Didi-Huberman (s. 1953, Saint-Étienne, Ranska), jonka ajattelussa filosofia käy jatkuvaa vuoropuhelua perinteisempien taidehistoriallisten kysymyksenasettelujen kanssa. Perustelen hänen otta-

mistaan artikkelini aiheeksi kahdella seikalla: sillä, että hänen ajattelussaan taideteoksen materiaalisuuteen liittyvät kysymykset ovat olleet keskeisellä sijalla jo hänen kaikkein varhaisimmista kirjoituksistaan lähtien, sekä sillä, että Didi-Hubermanin kirjallinen tuotanto, josta viime vuosiin asti vain pieni osa on ollut saatavilla englanniksi käännettynä, on jäänyt suhteellisen vähäiselle huomiolle kotimaisen taidehistorian kentällä.

Moni Didi-Hubermanin ajattelusta kiinnostunut onkin viime vuosiin asti joutunut tyytymään *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* -teoksen (1990) vuonna 2005 julkaistuun käännökseen *Confronting Images: Questioning the Ends of A Certain History of Art*. Didi-Hubermanin koulutustausta on hänen tutkijanlaadulleen merkitsevä: vasta opiskeltuaan filosofiaa pääaineenaan Lyonin yliopistossa – muun muassa merkittävän ranskalaisen fenome-

nologin Henri Maldineyn (1912–2013) johdolla – hän siirtyi taiteentutkimuksen pariin kirjoittautuen Pariisiin *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) -yliopistoon, jossa väitteli 1981 tutkimuksellaan *Invention de l'hystérie. L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, jonka hän oli tehnyt Louis Marinin (1931–1992) ohjauksessa. Vuodesta 1990 lähtien Didi-Huberman on toiminut opettajana samassa yliopistossa johtaen nykyisin tehtävänimikkeellä *directeur d'études* siellä harjoitettavia opintoja.

Uskon, ettei Didi-Hubermanin suhteellista tuntemattomuutta voi kuitenkaan selittää yksinomaan käännösten puutteella. Oman vaikeutensa muodostaa se, että Didi-Huberman on paikantumaton – jo pelkästään sen vuoksi, että hän on uransa aikana paneutunut niin vanhaan taiteeseen kuin nykytaiteeseenkin. Etenkään hänen vanhaa taidetta kohtaan osoittamansa mielenkiinto – ehkä huomatt-



tavimpana esimerkkinä tästä 1990 julkaistu tutkimus *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990) – ei ole juurikaan saanut vastakaikua varhaisrenessanssin taiteen tutkijoilta. Tätä voidaan verrata siihen nurjaan vastaanottoon, jonka Mieke Bal sai kansainväliseltä Rembrandt-tutkimusyhteisöltä 1991 julkaisemalleen *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition* -tutkimukselle.¹ Perusongelmana vaikuttaa olevan se, että niin Bal kuin Didi-Hubermanin sijoittuvat tarkasti määrittymättömään väliin. Didi-Hubermanin kohdalla kyseinen väli on kriittinen väline, jota operoimalla hän pyrkii saamaan kuvan huojumaan, vavahtelemaan ja järkkymään (siinä merkityksessä, johon viittaa vanhan latinan sana *sollicitare*)² – perustojaan myöten.

Didi-Hubermanin kuvan dramaturgiaksi kutsumani lähestymistavan keskeisinä innoittajina toimivat montaasiperiaatetta eri tavoin omassa tuotannossaan soveltaneet Walter Benjamin, Sergei Eisenstein, Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Georg Lukács ja Aby Warburg.³ Kysymyksessä on näyttämöllepäno, joka merkitsee toisiinsa nähden yhteismitattomien ja epäsuhtaisten elementtien dialektisointia, asettamista vuoropuheluun

ja ratkeamattomaan kiistaan. Tässä kriittisessä dispositiossa – kritiikki on tässä nähtävä nietscheläisittäin erojen myöntämisenä ja niiden kautta elämisenä⁴ – kuvien merkitsevillä väleillä on olennainen merkitys. Didi-Hubermanin johdattavat tällaiseen väliin esimerkiksi ne punaiset läiskät, joilla Fra Angelico on täplittänyt Firenzen San Marcon luostariin maalaamansa *Noli me tangere* -freskon (1440–1441) etualan. Näin Didi-Huberman aktivoi välin, joka jää kahden vastakkaisen mielen väliin: onko kyse kukinnoista vai stigmoista? Didi-Huberman viittaa tämän kaltaisiin, määrittymättömiin elementteihin ranskan arkikielen monimerkityksisellä sanalla *le pan*, jota hän käyttää useimmiten teknisenä terminä,⁵ mutta yhtä lailla hän suuntautuu väliin keskittämällä huomionsa niihin mustiin intervaleihin, joita Aby Warburg jätti *Mnemosyne Atlaksessaan* erillisten kuvaplanssiensa väliin.⁶ Didi-Hubermanilaisittain merkitsevää Warburgin ”intervallien ikonologiassa” (*Ikonologie des Zwischenraumes*) eivät ole niinkään yksittäiset kuvat kuin se, mitä tapahtuu niiden välissä ja välillä: mikä tapahtuu kuvien välinä.⁷ Se, mikä jää kuvien väliin – intensiteetti, joka Martin Heideggerin *Zwiefaltin* tavoin erottaa

kuvat toisistaan mutta samalla yhdistää ne toisiinsa – muodostaa myös ilmaisun ongelman: miten sanallistaa se, mikä on kuvien välissä ja mikä tapahtuu kuvien välinä?⁸ Koska kuva on jatkuvassa liikkeessä – tai paremminkin: kuva *on* liike, ”l’image est le mouvant”, kuten Didi-Huberman Henri Bergsoniin viitaten toteaa – valittujen käsitteiden on kyettävä seuraamaan kaiken virtauksen liikettä.⁹ Tässä yhteydessä ei myöskään pidä unohtaa Walter Benjaminin *Passagenwerkin* (1927–1940) dialektisen kuvan (*dialektisches Bild*) käsitettä. Niin amerikkalaisen minimalistin Tony Smithin yönmustat kuutiot kuin Ad Reinhardtin monokromaattiset maalauksetkin edustavat Didi-Hubermanille dialektisia kuvia.¹⁰ Sitä dramaturgiaa, josta tässä artikkelissa puhun, voitaisiinkin yhtä hyvin kutsua (nietscheläis-benjaminilaisessa, ei hegeliläisessä teleologisen *Aufhebungin* merkityksessä) dialektisoinniksi.

Johdattaakseni lukijan tämänkaltaiseen dialektiseen ajatteluun otan lähtökohdakseni Immanuel Kantin ja Gilles Deleuzen. Kant käytti esikriittisen kauden tutkielmasaan *Versuch den Begriff der negativen Größen in eine Weltweisheit einzuführen* [*Yritys tuoda negatiivisten suureiden käsite*



filosofiaan] (1763)¹¹ esimerkkinään kahden myöntävän predikaatin vastakkaisuuksista – joita hän kutsui ”reaalisiksi oppositioiksi” – Portugalista Brasiliaan purjehtivaa purjealusta, jonka taivaltama merimatka koostuu matkan edistymiseen nähden suotuisien länsituulten ja epäsuotuisien itätuulten vuorottelusta. Nietzscheäisittäin tämä voitaisiin nähdä myös toisiinsa nähden vastakkaisten voimien kamppailuna, jossa ne eivät kiellä toisiaan vaan elävät välisestään erosta.¹² Kuten seuraavassa tulen osoittamaan, Didi-Hubermania voi nimittäin pitää materiaalisuuksien ajattelijana, jonka dramaturgiassa reaalisten oppositioiden muodostamalla jännitteellä on keskeinen merkitys.¹³

Deleuze puolestaan ryhtyi teoksessaan *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988) tarkastelemaan Gottfried Leibnizin innoittamana mielen ja ruumiin välistä suhdetta käyttäen esimerkkinään jo Leibnizin käyttämää figuuria materiaalin ja mielen laskoksista. Sen sijaan, että kuvittelemme mielessämme horisontin taakse katoavaa purjelaivaa, voimmekin yhtä hyvin muodostaa sielumme silmien eteen kuvan paperiarkista, joka yhä pienemmäksi ja pienemmäksi taiteltuna katoaa vähitellen näkyvistä. Ennen aluksen katoamista hori-

sontin taakse tai paperin katoamista ääretömyyteen olemme astuneet negatiivisten, äärimmäisen pienten suuruuksien alueelle, jossa ilmenevä ja ei-ilmenevä, oleminen ja ei-oleminen ovat differentiaalisessa suhteessa. Siinä, mitä Kant kutsui havainnon ennakkoinniksi, on jo idulla se, mitä Deleuze ryhtyi nimittämään transsendentaaliseksi tai ”korkeammaksi” empirismiksi (*l'empirisme supérieur*).¹⁴ Tämän kaltaisessa ajattelussa, joka ei enää perustu mielenkykyjemme harmoniseen rinnakkainoloon vaan jossa on kyse niiden jännittymisestä äärimilleen, on kysymys sisäisen aistimme puhtaita muotojakin alkuperäisemmän ulottuvuuden, intensiteettien palauttamisesta ajatteluun – kysymys on materiaalisuuksista, jotka eivät palaudu toisistaan erillisiin aistilaatuihin ja joiden näyttäytyminen on luonteeltaan kontra-aktualisoitumista. Maurice Merleau-Pontyn myöhäistuotannon ajattelusta voi löytää tiettyjä yhtymäkohtia näihin kysymyksenasetteluihin. Artikkelissani pyrin osoittamaan, että kaikkien edellä mainittujen filosofien edustamat näkökulmat auttavat ymmärtämään tiettyjä fenomenologisesti virittyneitä teemoja Didi-Hubermanin tuotannossa – erityisesti sitä ”näkyväisyyttä”, mihin hän viittaa termillä *le visuel*.

Didi-Hubermanin materiaalisuuksista

Georges Didi-Hubermanin materiaalisuuksien fenomenologiassa kysymys on aina aistisisällöistä, jotka sijoittuvat tavalla tai toisella havaittavuuden rajoille – mutta joita juuri sen vuoksi olisi ajateltava. Kysymys on vaikeasti haltuun otettavista materiaalisuuksista, jo pelkästään sen vuoksi, että ne ovat jatkuvan muutoksen tilassa. Silmiinpistävän usein Didi-Hubermanin mielenkiinto keskittyy bataillalaisittain ”alhaiseen” (*bas*) materiaaliin¹⁵: esimerkiksi vahaan (*Chairs de cire, cercles vicieux*, 1999¹⁶; *La matière inquiète*, 2000; *Ex-voto: Image, Organ, Time*, 2007; *Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, 2008), pölyyn, nokeen ja hiileen (*Génie de non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 2001; *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, 2000). Ylipäänsä Didi-Hubermania fasinoivat ilmiöt, joiden fenomenalisuus on deleuzelaisittain ilmaistuna problemaattista ja ratkeamatonta: *Survivance des lucioles* -teos (2009) rakentuu yössä sykäyksittäistä, tuskin havaittavaa valoaan emittoivien kiiltomatojen figuurin varaan, *Le flux de toute chose* -essee (2004) keskittyy Étienne-Jules Mareyn kronofotografissaan aistittaviksi saattamien



ilmavirtojen ja nestemäisten fluidien liikkeisiin (tässä Marey seurasi Leon Battista Albertia, joka esitti draperioiden tuovan havaittaviksi ilmavirtojen liikkeit)¹⁷, *Sentir le grisou* -teos (2014) puolestaan katastrofia enteilevään kaivoskuilussa leijuvaan hajuttomaan ja mauttomaan kaasuun – joka kuten heikko tuulenvire tai henkäys (*aura, soufflé*) on tuskin mitään mutta joka siitä huolimatta voi muuttaa kaiken.

Oman lukunsa Didi-Hubermanin tuotannossa muodostaa keskittyminen kokonaan ilmiöluonteeseen ja ennakoitavuuden ylittäviin tapahtumiin, esimerkiksi sanan lihaksi tulemisen ja transsubstantiaation paradoksiin¹⁸ (*La Peinture incarnée*, 1985; *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, 1990; *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, 2007) tai kuvittelukykyimme ääri-rajoiille sijoittuviin tragedioihin. Auschwitzin tuhoamisleirillä otetuksi väitetyt valokuvat innoittivat Didi-Hubermanin kirjoittamaan niiden pohjalta artikkelin – sen synnyttämä kiista holokaustin esitettävyyden rajoista johdi Didi-Hubermanin palaamaan aiheeseen *Images malgré tout* -teoksessaan (2003) ja vielä *Écorces* -valokuvaesseeassään (2011). Didi-Huberman pohti esitettävyyden proble-

matiikkaa ja etiikkaa jo väitöskirjaansa pohjautuvassa tutkimuksessa *Invention de l'hysterie* (1982), jossa hän tarkasteli Pariisin *Salpêtrièren* psykiatrisessa sairaalassa valmistettuja valokuvia neurologi Jean-Martin Charcot'n hoitamista hysteerikoista kohtaustensa kourissa – kyse oli näytöksistä, joita ei ollut tarkoitettu nähtäviksi. Kaikissa kolmessa edellä mainitussa teoksessa Didi-Hubermanin kriittisen tarkastelun kohteena on valokuvan suhde kuvattuun todellisuuteen. Muodostaessaan skeemoja valokuvat tuottavat kuvauskohteestaan mahdollisia esityksiä saavuttamatta kuitenkaan milloinkaan käsitteen ykseyttä.¹⁹ Kuva ei ole ei-mitään, sen paremmin se ei ole kaikki – lakunaarisuudessaan se edustaa valittua näkökulmaa. Didi-Huberman määrittää valokuvan, kuvan ylipäänsä, suhdetta kuvauskohteeseensa Lacanilta lainaamallaan ilmaisulla: kuva on *pas-tout*, ”ei-kaikki”. Teoksessaan *Images malgré tout* Didi-Huberman muistuttaa, ettei yksi kuva voi koskaan kertoa kaikkea; sillä on aina problemaattinen suhde kokonaisuuteen (*tout*); se vastustaa totaliteettia, liittämistään kokonaisuuden osaksi.²⁰ Jos nimittäin ”kuva olisi kaikki, pitäisi sanoa, ettei Shoahista ole

kuvia. Mutta juuri sen vuoksi, ettei kuva ole kaikki (*l'image n'est pas toute*), on oikeutettua todeta, että Shoahista on kuvia [...].”²¹ Didi-Huberman pyrkii ”tuskin havaittavan fenomenologiassaan”²² tekemään näkyväksi singulaarisuuksia, sen kaltaisia tapahtumia ja ilmiöitä, jotka sijoittuvat kuvittelukykyimme ääri-rajoiille ja jotka haastavat representoitavuuden, mutta jotka ovat kaikesta huolimatta, *malgré tout*, aistinnettavissa – mutta sittenkin vain problemaattisesti: ne ovat intuitioitavissa vain ohikiitävän hetken.²³

Gustavo Chirolla ja Juan Fernando Mejía Mosquera kirjoittivat 2017 julkaistuun *Deleuze and Didi-Huberman on Art History* -antologiaan Didi-Hubermanin ajattelun suhdetta Deleuzen ja Felix Guattarin filosofiaan ruotivan artikkelin, jossa kirjoittajat korostavat Friedrich Nietzschen ja Aby Warburgin merkitystä Didi-Hubermanin voimien estetiikassa. He näkevät Didi-Hubermanin seuraavan Warburgin plastisten voimien dynamogrammeja mutta ottavan kantaa myös Nietzschen ”ikuisen paluun” ja ”vallantahdon” käsitteisiin.²⁴ Eryyisen tärkeällä sijalla Didi-Hubermanin ajattelussa on Warburgin *Nachleben* (Didi-Hubermanilla *Nachleben* ranskantuu muotoon *survivance*), jossa jo-



kin – esimerkiksi Warburgin *ninfa* – ei lakkaa palaamasta mutta on ikuisen paluun mukaisesti kaiken aikaa muotoaan muuttavana ja siten aina uudessa ilmiasussa. Bertrand Prévost näkee tärkeimpänä yhteytenä Didi-Hubermanin ja Deleuzen välillä draamallisen, purkautumattoman jännitteen luomisen (deleuzelaisittain kyse on Ideoiden dramatisoinnista, jossa yksittäisytydet korvaavat yleiskäsitteet, todellinen liike representoidun liikkeen)²⁵ – tästä hän pitää edustavimpina esimerkkeinä Didi-Hubermanin kirjoittamia pieniä taiteilijamono-grafioita.²⁶ Seuraavassa pyrin lähestymään tätä esittelemällä ensin lyhyesti Deleuzen *Le Pli. Leibniz et le baroque* -teoksessaan esittämän teorian pääpiirteitä, joista jatkan nostamalla esiin joitakin seikkoja Kantin havaitsemisen ennakoinnin ja negatiivisten suuruuksien tematiikasta. Lopuksi poimin Didi-Hubermanin tuotannosta joitakin teemoja, joita on mahdollista lukea Deleuzen ja Kantin mutta myös Maurice Merleau-Pontyn kautta.

Kaiken laskostuminen

Deleuze kirjoittaa teoksessaan *Le Pli. Leibniz et le baroque* barokin tuottaneen loppumattomia, äärettömyyteen asti ulottuvia laskok-

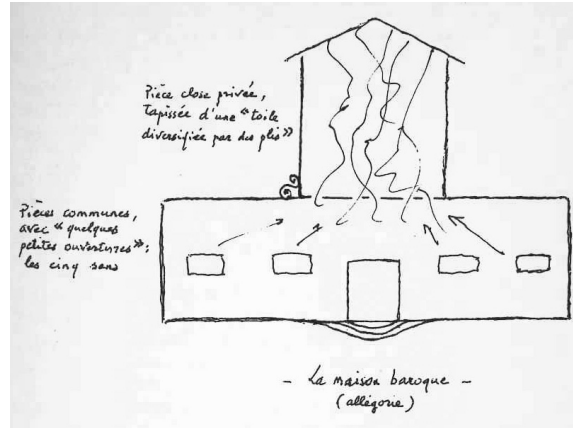
sia. Seuraten Gottfried Leibnizin *Nouveaux essais sur l'entendement humain* -traktaattissaan (1765) kuvaamaa Filaleteen ja Teofiluksen välistä ruumiin ja mielen suhdetta koskevaa dialogia²⁷ Deleuze muodostaa lukijalleen allegorian kuvitteellisesta barokkirakennuksesta, jonka alemmaa kerrosta lävistää viisi aukkoa, ovi ja neljä ikkunaa, jotka viittaavat aistiainesta vastaanottavaan viiteen aistiimme – ylempi kerros on ikkunaton hämärä huone, jota koristaa vain eritavoin laskostunut pingotettu kangas, jonka Deleuze kertoo muistuttavan ihon pintakerrosta. Nämä pingotettujen nyörien tai jousien varaan jännittyneet laskokset kuvaavat myötäsyntyisiä, piileviä tiedonkykyjämme, jotka rakennuksen pohjakerroksen aukoista tulvivat aistiärsykkeet saavat aktivoitumaan. Palatsin kerrokset ovat laskostuneet omalla luonteenomaisella tavallaan: pohjakerros materian ja ylempi kerros hengen mukaisesti. Materia on rakenteeltaan äärimmäisen huokoista, kuohkeaa ja onkalomaista, mutta samalla absoluuttisen juoksevaa. Tälle olomuodolle on tunnusomaista koherenssin ja kiinnevoiman puute, siis osien erillisuus, jota ei milloinkaan kohdata orgaanisessa materiaassa. Deleuzen mukaan Leibnizin perimmäi-

senä pyrkimyksenä on osoittaa, että tämän kaltaisella materiaalilla on kyky muodostaa laskoksia, jotka eivät eriydy toisistaan erillisiksi osiksi vaan synnyttävät yhä pienempiä ja pienempiä poimuja. Laskosten muodostama jatkuva labyrinthimainen rakenne ei ole siten verrattavissa viivaan, joka voitaisiin jakaa erillisiksi pisteiksi – sen paremmin kuin hiekaankaan, josta sitä kädellemme valuttaesamme voisimme laskea erilliset hiekanjyvät. Deleuze kehottaakin meitä kuvittelemaan mielessämme paperiarkin, jota voisimme taitella yhä uusiin, toinen toistaan pienempiin taitoksiin, loppumattomiin.²⁸ Aineen pienin yksikkö ei hänen mukaansa olekaan piste vaan laskos tai laskosten kooste, eräänlainen origami. Tässä mallissa ei ole enää erillisiä osia ja kokonaisuuksia vaan asteita. Äänellä on luontaisena ominaisuutenaan tietty intensiteetti (muistettakoon, ettei intensiteetti palaudu Deleuzella erillisiin aistilaatuihin vaan aistisuuteen sinänsä)²⁹, äänenkorkeus, kesto ja sointi; värillä on oma sävynsä, kyläisyytensä ja valöörinsä, niin myös kullalla, jonka voi tunnistaa sille luonteenomaisesta painostaan, muovattavuudestaan, sulamispisteestään ja liukenevuudestaan typpihappoon (Deleuze väittää virheellisesti kull-



liukenevan typpihappoon, todellisuudessa se liukenee vain kuningasveteen, joka on typpi- ja suolahapon seos). Se, mitä Deleuze nimittää Leibnizia seuraten *tekstuuriksi* (*la texture*), on juuri näiden sisäisten ominaisuuksien joukko, niiden vaihteluväli ja suhde omiin rajoihinsa – välttämättömiin perusteisiinsa, joita ilman ne eivät voi olla olemassa. Leibnizilainen universumi koostuu kahdentyyppisistä voimista: materiaan kohdistuvista aktiivisista voimista ja niille vastakkaisista passiivisista voimista, tekstuureista, jotka muodostavat vastuksen ensiksi mainituille voimille. Kaikki materia laskeutuu oman tekstuurinsa mukaisesti.³⁰

Deleuzen teoksessa on kaksi keskeistä käsitettä: inkluusio- ja käännepiste (*point d'inclusion; point d'inflexion*). Leibniz esitti, että kaikella, mitä on olemassa, yhtä lailla kaikilla vallitsevilla asiantiloilla kuin tapahtumilla, joissa johonkin yksinkertaiseen substanssiin – leibnizilaisittain monadiin – sisältyvä asiantila muuttuu toiseksi, on oltava riittävä, selvitetävissä oleva peruste; mikään ei tapahdu ilman perustetta. Monadissa tapahtuva tai monadin aikaansaama muutos on tapahtuma, jonka riittävä peruste inheroi substanssin predikaatiksi. Differentiaalilaskennassa käännepisteeksi kutsutaan sitä kohtaa, jos-



Kuva 1. "La maison baroque". Lähde: Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: les Éditions de Minuit, 1988, 7.

sa funktion kuvaajana toimivan käyrän kaa-revuussuunta muuttuu kuperasta koveraksi tai koverasta kuperaksi, jolloin funktion derivaatan etumerkki muuttuu samalla positiivisesta negatiiviseksi tai toisinpäin. Deleuzen mukaan käännepiste sijoittuu *ulottuvuuksien väliin*. Siirryttäessä käännepisteestä inkluusiopisteeseen siirrytään asiantilassa tapahtuvasta muutoksesta substanssin predikaattiin, toisin sanoen monadin tilassa tapahtuvan muutoksen havaitsemisesta sen käsitteelliseen haltuunottoon.³¹ Deleuze katsoo, että

olisi virheellistä ajatella niin, että substanssilla olisi vain yksi ainoa attribuutti, onhan monadilla, kuten jo Spinoza esitti, lukemattomia erilaisia tiloja, moduksia.³²

Jokainen monadi ilmaisee koko maailman mutta vain omasta rajatusta näkökulmastaan ja siten välttämättä vain hämärästi monadin jäädessä auttamattoman äärelliseksi maailman ollessa mittaamaton. Maailma onkin varsinaisesti vain idea, reaali maailmaa ei ole muuten kuin edustajensa, monadien välittämänä, ei kuitenkaan tietoisina apperseptioina vaan suurelta osin alitajuisina pieninä perseptioina: geneettisinä elementteinä, differentiaaleina, jotka vastavuoroisesti määrittävinä synnyttävät tietoiset havainnot. Tällaisia ovat esimerkiksi aaltojen liplatus, sumu, ilmassa tanssivat lähes aineettomat pölyhiukkaset. Monadien syvyys muodostuu äärimmäisen pienistä, yhteen puristuneista laskoksista, jotka kiertyvät lukemattomiin eri suuntiin – Leibnizissa tämä herätti mielleyhtymän pieluksellaan levottomana puolelta toiselle piehtaroivasta unennäkijästä.³³

Negatiivisista suureista ja reaalista oppositioista

Edellä mainittu figuuri löytyy Kantin jo alussa mainitsemastani negatiivisia suureita



käsittelevästä tutkielmasta. Kyse on perimältään siitä, että kaksi seikkaa on toisiinsa nähden vastakkaisia, jos toinen niistä kumoaa toisen asettaman. Tämä oppositio on joko looginen tai reaalinen. Loogisessa oppositiossa jotain samanaikaisesti myönnetään ja kielletään. Se, mitä kielletään, ei ristiriidattomuuden periaatteen mukaisesti voi olla mitään representoitavissa olevaa. Voimme muodostaa mielessämme mielteen liikkuvasta kappaleesta, aivan kuten voimme ajatella liikkumatontakin kappaletta. Emme kuitenkaan kykene muodostamaan miellettä kappaleesta, joka samanaikaisesti liikkuisi ja pysyisi paikallaan. Reaalisessa oppositiossa subjektiin liitetyt kaksi predikaattia ovat vastakkaisia, mutta toisin kuin edellä, ne eivät asetu enää ristiriidattomuuden periaatteen mukaiseen suhteeseen. Yhtä lailla kuin loogisen opposition kohdalla, tässäkin yksi asia kumoaa sen, minkä toinen asettaa, mutta tässä tapauksessa seuraus on jotain ajateltavissa olevaa. Kappaletta yhteen suuntaan siirtävää liikevoimaa ja saman voiman yhtäläistä taipumusta sysätä se liikkeeseen vastakkaiseen suuntaan ei enää nähdä toisiinsa nähden ristiriitaisina taipumuksina – ne ovat samanaikaisesti mahdollisia yhdessä

kappaleessa. Toisin kuin loogisten oppositioiden kohdalla, joissa kumottu asiantila on ei-mitään, *nihil negativum*, reaalisuuden ja negaation seurauksena on toisiinsa nähden vastakkaisten voimien synnyttämä lepotila dynaamisen tasapainon merkityksessä: *nihil privativum*.³⁴

Ymmärryksen kategorioiden mukaiset reaalisuudet eivät voi milloinkaan olla toisiinsa nähden vastakkaisia: noumenaalinen reaalisuus ei voi kohdata negatiivista, asiantila voi olla vain joko A tai ei-A. Kant toteaa, että "[...] jos reaalisuus representoidaan vain puhtaan ymmärryksen avulla (*realitas noumenon*), niin reaalisuuksien välillä ei voida ajatella vastakkaisuutta", sen sijaan "ilmentymässä reaalisuus (*realitas phaenomenon*) voi aivan hyvin olla keskenään vastakkaista".³⁵ Ilmentymät ovat siten kohdattavissa muodossa $-A$, 0 , $+A$, jossa nolla on indifferenssin piste kahden loogisen ääripään, $-A$:n ja $+A$:n välissä. Kyetäksemme ajattelemaan aistimuksellisuutta onkin välttämätöntä ryhtyä tarkastelemaan havaintomaailman aistisisältöjä materiaalisuiksineen, reaalisuutta *yhdessä* negaationsa kanssa.³⁶ Kant ei tarkoita negatiivisella suurella esimerkiksi negatiivista lukua tai jonkin

asian privaatiota, esimerkiksi pimeyttä valon puutteena. Negatiivinen suure sitä vastoin on jokin sellainen ominaisuus tai asiantila, joka on vastavuoroisessa suhteessa johonkin toiseen, siihen nähden vastakkaiseen ominaisuuteen tai asiantilaan siten, että kun ne yhdistetään, toinen niistä kumoaa toiseen liitettyä ominaisuutta samassa suhteessa kuin se tuo mukanaan itseensä liitettyä ominaisuutta tai asiantilaa. Kappaletta, joka on liikkeessä, ei voi luonnehtia negatiiviseksi suureksi – sellaisena voi pitää vain sitä liikettä, joka kyseistä kappaletta liikuttaa, esimerkiksi aluksen purjeisiin osuvaa tuulta.

Dramatisoikaamme Kantin hahmottelema kuva Portugalista Brasiliaan purjehtivasta aluksesta. Merkitkäämme ensin kaikki ne etäisyydet, jotka se purjehtii itätuulen siivittämänä plusmerkkisiksi, ja sitten ne meripeninkulmat, jotka se taittaa länsituulessa miinusmerkkisiksi. Kant päättelee, että aluksen viiden päivän aikana länteen kulkema yhdeksäntoista meripeninkulman matka voidaan kuvata seuraavasti: $+12+7-3-5+8$.³⁷ Emme kykene ajattelemaan aluksen merimatkaa loogisten oppositioiden valossa – niitä tässä tapauksessa olisivat toisilleen vastakkaiset itä- ja länsituuli – sillä ajatellamme *vain*



itä- tai länsituulta riistämme niiltä niiden *välin* tai ”tiheyden”, kuten Deleuze sanoo. Länsituuli puhaltaa aivan yhtä todellisesti kuin itätuuli. Loogiset oppositiot itse asiassa kieltävät erot, kun reaaliset oppositiot sitä vastoin myöntävät ne.

Itä- ja länsituulen välistä suhdetta voidaan lähestyä deleuzelaisittain aktuaalisen ja virtuaalisen suhteena: itätuulen aktualisoitessa länsituuli jää virtuaaliseksi, länsituulen aktualisoituessa itätuuli jää virtuaaliseksi. Tässä on tosin huomattava, että on olemassa myös muita reaalisia tuulensuuntia, joiden vaikutuksesta virtuaalinen aktualisoituu joka kerta eriytyviä linjoja pitkin. Ensinnäkin virtuaalista ei pidä sekoittaa potentiaalisuuteen. Potentiaalinen on nimittäin vastakkainen suhteessa reaaliseseen: todellistunut potentiaalisuus ei ole aktuaalisuutta vaan toteutuneisuutta. Virtuaalinen ei sitä vastoin ole vastakkainen reaaliseseen nähden vaan kantaa mukanaan koko reaalisuuttaan. Kyse ei siten ole toteutumisesta vaan siitä, mitä Deleuze kutsui differensiaatioksi (*differenciation*): luonoltaan eroavia linjoja pitkin etenevästä aktualisoitumisesta.³⁸

Kantin pyrkimyksenä ei negatiivisten suureiden reflektiollaan ole selittää niinkään fyy-

sisiä voimia ja kausaalisuhteita kuin mielen toimintaamme – näin Kant tarjosi oman vaihtoehdonsa David Humen *Treatise of Human Nature* -teoksessaan (1739) esittämälle mallille. Kantin mukaan todiste tällaisten voimien olemassaolosta on niiden meissä synnyttämä tunne – olemme ”sisäisen aistimme” affektoimia. Meidän on toisinaan ponnistettava mieleemme äärimmilleen (voimme tuntea sen myös fyysisellä tasolla lihastemme jännittymisenä) pyyhkiäksemme mielestämme yhden, sillä hetkellä tuskalliseksi kokemamme mielteen vaihtaaksemme sen toiseen, mielentilaamme tyynnyttävään mielteeseen. Se, mikä tällä tavoin pyyhkiytyy pois mielestämme, ei ole mielteen epämieluisaksi kokemamme sisältö vaan se fyysinen vaikutus, jonka se on aiheuttanut omassa mielentilassamme kyseisellä hetkellä. Se, että kykenemme pyyhkimään mielestämme epämieluisan mielteen ja vaihtamaan sen toiseen – vaikkakin suurella mielenponnistuksella – todistaa toisaalta omasta transsendentaalisesta vapaudestamme, josta Kant käytti termiä *Willkür*.³⁹

Mutta yhtä lailla kuin reaaliset oppositiot problematisoivat länsi- ja itätuulen suhdetta, ne problematisoivat myös laskevia ja nou-

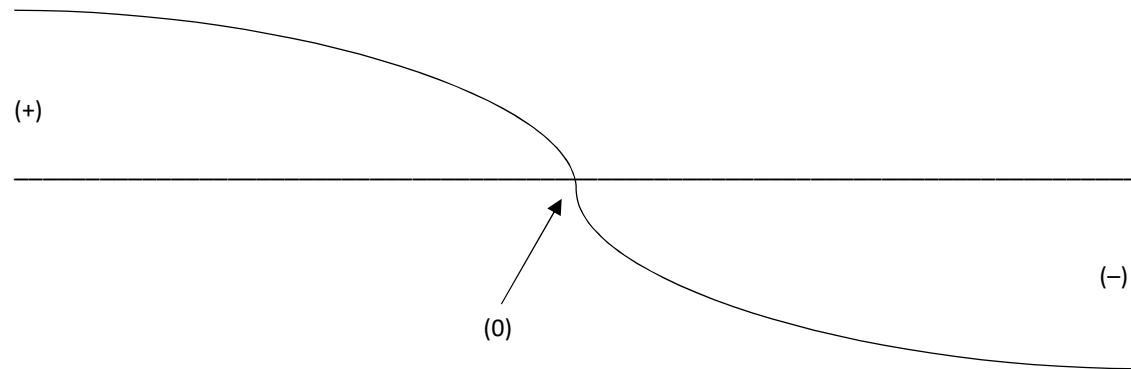
sevia ilmavirtauksia. Esimerkiksi ilmassa liitävän kyyhkyn näkökulmasta kohoavat ilmavirtaukset, joiden ansiosta se saa ilmaa siipiensä alle, ovat aivan yhtä todellisia kuin länsituuli Brasiliaan purjehtivalle laivalle: ne ovat positiivisia, koska ne edesauttavat sen taivalta. Kant kirjoittaa, ettei laskeva liike kuitenkaan eroa kohoavasta liikkeestä siten kuin ei-A eroaa A:sta. Olisikin kyettävä ajattelemaan niin, että alaspäin suuntautuva liike on itsessään aivan yhtä positiivinen kuin kohoava – vasta kun ne rinnastetaan toisiinsa toinen saa positiivisen, toinen negatiivisen arvon. Tämän vuoksi Kant muistuttaakin, että voisimme kutsua laskevaa liikettä yhtä hyvin negatiiviseksi kohoamiseksi, aivan kuten voisimme kutsua kohoavaa liikettä negatiiviseksi lankeamiseksi alaspäin. Didi-Huberman on huomannut, kuinka ilmassa leijuva hienojakoinen pöly problematisoi keveydellään ylhäällä ja alhaalla olevan: pöydälle laskeutunut pöly on pienenkin ilmavirran siihen sattuessa kohta kohonnut ilmaan – näin se antaa meidän nähdä aineen kaikkein olennaisimmat liikkeet.⁴⁰ Pölyä voi siten pitää figurina, joka antaa meidän ajatella negatiivista suuretta ja intensiteettejä. Didi-Hubermanin *Génie du non-lieu* -essee



(2001) on kirjoitettu nokea ja pölyä installaatioissaan käyttävän Claudio Parmiggianin innoittamana.⁴¹ Kyse on intensiteettien dramaturgiasta, jonka käynnistäjä, dramaturgi, ei seuraa esitystä etäältä vaan on tempautunut siihen mukaan. Toisaalla Didi-Huberman kertoo, kuinka Salpêtrièren hysteerikkojen kohtausten aikana heidän tiedostamattomastaan purkautui väkivaltaisesti esiin jostain järjelle käsittämätöntä. Hän vertaa tätä Goethen *Laokoon*-luentaan, jossa tämä kertoo kuinka hän ei veistoksen äärellä kyennyt muodostamaan selvää kuvaa siitä, mitä on tapahtumassa – hänen oli vain osallistuttava sen tapahtumiseen, tahtoipa hän sitä tai ei.⁴²

Näkyväisyyksien ja materiaalisuuksien väleistä

Edellä kerrottuun tukeutuen tarjoan ajateltavaksi kaaviokuvan, jossa pyrin yhdistämään Deleuzen hahmotteleman allegorisen rakennuksen ja Henri Bergsonin alkuaan *Matière et mémoire* -teoksessaan (1908) esittelemän kartiometaforan havainnollistaman teorian kestosta, havaitsemisesta ja muistista, joita Deleuze sitten tarkasteli *Le bergsonisme* -teoksessaan (1968). Kaaviossani funktion kuvaajan



Kuva 2. Kaavio.

ääripäissä ovat laadultaan vastakkaiset – tai kuten Bergson niitä kutsui: ”luontoa” koskevat – erot.⁴³ Kyseessä on loogisten oppositioiden taso. Lähestyttäessä funktion kuvaajan käännepistettä (0), jossa sen etumerkki muuttuu positiivisesta negatiiviseksi tai negatiivisesta positiiviseksi kahteen toisistaan erilliseen, laadullisesti vastakkaiseen suuntaan, reaalisuus eli oliomaisuus asteittain vähenee ja intensiteetti sitä mukaa kasvaa – Bergson kutsui tätä tiivistymiseksi (*contraction*)⁴⁴, Deleuze implikoitumiseksi. Kyseessä on siirtymä laadullisista, luontoa koskevista eroista aste-eroihin – tätä voi luonnehtia myös

siirtymäksi molaariselta molekulaariselle tasolle⁴⁵ tai yhtä hyvin siirtymäksi loogisista oppositioista reaalisiin oppositioihin.

Sama pätee myös toisin päin: intensiteetin asteittaisen ”lientymisen”, *détente* (jälleen Bergsonin ilmaus)⁴⁶, myötä reaalisuus ja oliomaisuus asteittain kasvaa. Lähellä funktion kuvaajan käännepistettä, liki puhdasta intuitiota (0), olemme äärimmäisten, tuskin havaittavien, molekulaaristen tai differentiaalisten erojen, eriytymisen (*differentiation*) alueella, jossa reaalisuus ja negatio eksistivät samanaikaisesti samanarvoisina ja toisiaan määrittävinä. Siirryttyämme tälle alueelle, jota Deleuze kutsuu intensiteet-



tien *spatiumiksi*, olemme astuneet reaalisten oppositioiden, kantilaisittain ilmaistuna ”negatiivisten suureiden” alueelle, jossa singulaarisuuksien välinen suhde ei ole enää kontraarinen kuten funktion kuvaajan ääripäissä vaan kyse on nyt toisiinsa nähden differentiaalisessa tai geneologisessa suhteessa olevien $dx:n$ $dy:n$ ”kontra-aktualisoinnista” (*contre-effectuation*),⁴⁷ siten kuin dx on äärettömän pieni suhteessa x :ään ja dy vastavuoroisesti äärettömän pieni suhteessa y :hyn. $Dx:n$ ollessa ei-mitään suhteessa x :ään, se muodostaa $x:n$ raja-arvon. Tästä on kyse reaalisen ja negaation välisessä suhteessa.⁴⁸

Siirryttyämme tähän väliin – tälle vain tuskin havaittavien erojen alueelle – olemme astuneet erityisen herkkätuntoisuuden ulottuvuuteen, jota Maldiney kutsui *paattiseksi*.⁴⁹ Tämän kaikkein suurimpien aisti-intensiteettien vyöhykkeen ytimessä on kuitenkin tunnottomuuden, *apatheian*, piste (0).⁵⁰ Tässä ulottuvuudessa syntyvät edellä mainitut pienet perseptiot, jotka ovat tietoisten havaintojen geneettisiä elementtejä. Olemme siirtyneet monadien syvyyteen, sielujemme laskoksiin, siihen ikkunattomaan hämärään huoneeseen, jonka Deleuze sijoitti barokkipalatsinsa yläkertaan – siihen suljettuun

musiikkisalonkiin, jossa palatsin alakerrassa vietetyt aistijuhlat muodostavat vain heikkoja soinnillisia värähtelyjä.⁵¹ Näiden eriytymisen ja eroamisen tasojen, aineen ja sielun laskosten (joita Deleuze vertaa mustaan ja valkoiseen marmorin suonineen), molekulaarisuuksien ja molaarisuuksien välillä tapahtuu kuitenkin välitystä, kommunikaatiota. Vaikka molemmat ovatkin laskostuneet omalla erityisellä tavallaan, ne ovat vuorovaikutuksessa – aivan kuten mieli ei ole milloinkaan irrallaan ruumiista ja toisin päin. On huomattava, että Deleuzen palatsihahmotelman palatsin alakertaa vastaa omassa kaaviossani alue, joka sijoittuu funktion kuvaajan intensiteetiltään kaikkein lientyneimpien ääripäiden ympärille, ja palatsin ylempää kerrosta, sielun laskosten pimeää huonetta vastaa puolestaan kaikkein tiivistynein ja implikoitunein ja siten intensiteetiltään kaikkein jännittynein alue (reaalisuuden ja negaation vastavuoroisen jännite) indifferenssin pisteen (0) ympärillä.

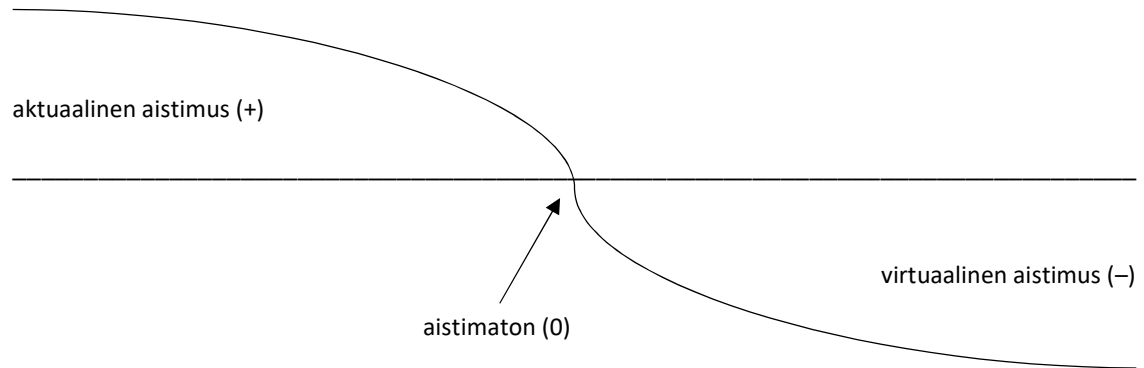
Verratkaamme tätä siihen, mitä tapahtuu, kun siirrymme kokemastamme tuskasta mielihyvän tunteeseen. Emme voi mieltää asteittaista muutosta loogisten oppositioiden pohjalta. Deleuze painottaa sitä, ettei mielemme

siirry välittömästi kokemastamme tuskasta mielihyvään vaan että näiden mielentilojen välissä sielumme syvyydessä on lukemattomia, suurelta osin tiedostamattomia pieniä perseptioita, geneettisiä singulaarisuuksia, jotka synnyttävät tiedostamiemme mielentilojen muutokset.⁵² Olisiko niin, että tuska olisi jännittynyt äärimmilleen, kun se on lähellä muuttumistaan vähitellen mielihyväksi, ja yhtä lailla mielihyvän intensiteetti huipusaan juuri silloin, kun se suhteutuu kokemaamme tuskaan? Mielentilamme määrittävät toisensa. Mielihyvä ei tietenkään milloinkaan sekoitu tuskaan, vaan niiden välillä säilyy eriluontoisuus. Ja olisiko myös niin, että tiedostamamme, differensioituneet ja eksplikoituneet mielentilamme ovat intensiteetiltään jo heikentyneitä? Mielihyvä ja tuska eivät siten ole laadullisesti vastakkaisia, vaan niiden välillä on vain määrällinen aste-ero. Didi-Huberman on viitanut tähän toisiinsa nähden eriluontoisten modusten jännitteisyyteen luonnehtimalla hysteerikon kohtauksensa aikana tuottamia eleitä ja liikkeitä kontra-aktualisoitumiseksi – dramaturgiaksi, joka ei muodostu potilaan tietoisesti alkuun saattamista akteista vaan hänen läpikäymästään tapahtumasta, jossa





Kuva 3. Hysteriakohtauksiin liitettyjä kouristuksenomaisia liikkeitä kuvaava piirros P. Richerin 1881 julkaistusta teoksesta *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*. Lähde: Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002), s. 295.



Kuva 4. Kaavio.

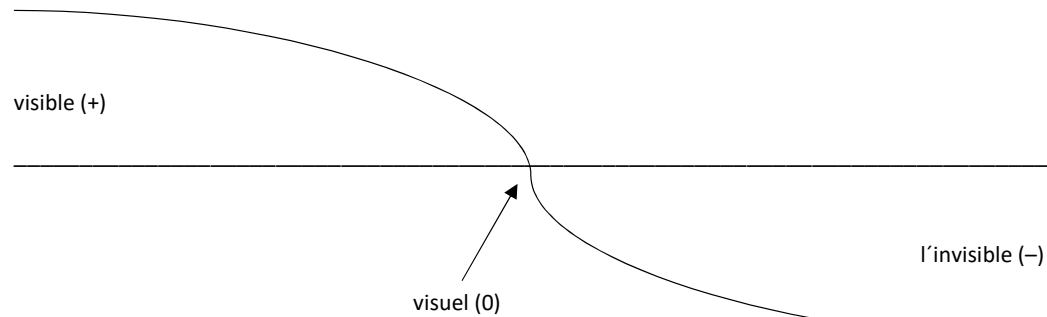
implikoituneesta oireesta eriytyy diakriittinen merkki.⁵³

Eriluontoisuutta voi lähestyä yhtä hyvin toisesta suunnasta lähtien Kantin *Prolegomenassa*an (1783) käsittelemän vasemman ja oikean käden välisen yhteensattumattomuuden problematiikan pohjalta, joka johti Edmund Husserlin kehittämään teoriaansa kaksoisaistimuksesta, josta puolestaan muodostui Merleau-Pontyn myöhäistuotannon yksi pääteemoista.⁵⁴ Tästä käsiemme välistä muodostuu kätsyyden ”tunnun” (*Gefühl*) intensio, josta representatiiviset, ekstensiiviset erot vasta eksplikoituvat.⁵⁵ Erwin

Strausin aistimista (*Empfinden*) koskevassa teoriassa tunnun intensio edustaa paattista, eskplikoituneiden erojen alue puolestaan gnostista, tiedollista momenttia.⁵⁶ Sami Santanen löytää ”käännepisteen” (tässä yhteydessä hän viittaa Husserlin *Umschlagspunkt*tiin) hansikkaiden sormien päistä, josta ne on käännettävissä nurin. Kysymys on hansikkaiden oikean ja nurjan puolen keskinäisestä kääntyvyydestä (*réversibilité*), jossa ulkopuolesta tulee sisäpuoli ja sisäpuolesta ulkopuoli. Hansikkaisen sormen päässä aktualisoituva sisäinen ero – jossa on epäilemättä kyse intensiivisestä ulottuvuudesta



– horjuttaa järkemme varassa muodostamiamme eroja. Tarkasti ottaen käänne-
 piste ei edes ole piste vaan (deleuzelaisittain
 ilmaistuna) laskos: hämärien aistimusten
 muodostama pienten perseptioiden imp-
 likoituma. Didi-Hubermanille kosketuk-
 sessa on suorastaan jotain anarkistista:
 siinä aineellistuva yhtäaikainen kosketus
 ja ero johtaa siihen, että optinen ja taktii-
 linen sekoittuvat häiriten järkeä, joka oman
 selkeytensä vuoksi pyrkii spontaanisti erot-
 telemaan ja purkamaan toisiinsa nähden
 ristiriitaisiksi mieltämänsä asiat.⁵⁷ Mutta,
 kuten Santanen toteaa: “[...] koskettavan ja
 kosketetun kytkös sijoittuu paradoksaalisesti
 [juuri tähän] koskemattomaan.”⁵⁸ Tämä väli,
 erkauma (*l’ecart*) tai käänne-
 piste muodostaa hänen mukaansa negatiivisena elementtinä
 kääntyvyyden ”näkyttömän akselin”.⁵⁹
 Aisteihimme kohdistuvan vaikutuksen aste
 – paattisuus, jonka tunnemme esimerkik-
 si jännittäessämme aistimme äärimmilleen
 pyrkiessämme näkemään jonkin vain vai-
 voin havaittavan – on kaikkein suurimmillaan
 tämän käänne-
 pisteen välittömässä läheisyydessä.⁶⁰ Tässä yhteydessä on viitattava
 myös siihen, kuinka Merleau-Ponty luonnehti
 kartesiolaista dualismia (Maurice Blondelia



Kuva 5. Kaavio.

lainaten) ”ontologiseksi diplopiaksi” (*diplopie ontologique*). Omassa myöhäisajattelusaan Merleau-Ponty etsi sitä moniselitteistä ja tarkasti paikantumatonta eroa, joka on vasemman ja oikean silmämme maailmasta tuottaman havaintomateriaalin välillä ja joka ei syntetisoidu yhdeksi näöksi vaan jää perimmältään ratkeamattomaksi.⁶¹ Näkeminen tapahtuu tässä välissä ja tänä välinä.

Tänä välinä tapahtuu myös se, mihin Didi-Huberman viittaa termillään *visuel*. Väli on nähtävä deleuzelaisittain sinä käänne-
 pisteenä, jossa funktion kuvaajan etumerkki vaihtuu negatiivisesta positiiviseen tai toisin

päin. Tätä epäpysyvää väliä havainnollistamaan Deleuze käyttää Stéphane Mallarméta lainaamaansa figuuria viuhkasta (*l'éventail*), jonka avatessa näkymän maailmaan on kuin katsoisimme sitä ohuen harson lävitse.⁶² Kysymyksessä on intuitio, jota Henri Bergson luonnehti näkemiseksi ikään kuin juuri sammumaisillaan olevan lampun valossa.⁶³ Vain intuition valossa voimme erottaa ne tuskin havaittavat kiiltomadot, joista Didi-Huberman kirjoittaa *Survivance des lucioles* -teoksessaan (2009). Kiiltomatosten emittoima tuskin havaittava valontuike eroaa valvontakameroiden ja valonheittimien tuot-



tamasta täydellisestä näkyvyydestä, valosta (*luce*) – jossa kaikki on vain joko häikäisevän kirkasta (kun ne on kytketty päälle) tai sysipimeää (kun ne on sammutettu) ilman välimuotoja. Tätä molaarisuutta tuhansien kiiltomatojen (*lucioles*) tuottama katkonaisesti välkähtelevä bioluminisenssi, joka on kaiken aikaa liikkeessä, asettuu oman molekulaarisen resistanssinsa voimalla vastustamaan. Kyse ei ole niinkään siitä, huomauttaa Didi-Huberman, minkä kiiltomadot tekevät valollaan nähtäväksi kuin siitä, mikä tulee niiden myötä nähdyksi valona.⁶⁴ Kiiltomatoja voidaan pitää Deleuzen virtuaalista Ideaan differentiaalisuuksien hohteena (*lueurs différentielles*)⁶⁵ animoivina nietzscheläisvaiikutteisina eläinfiguureina. Tällä figuurilla Didi-Huberman haluaa kiinnittää huomion erillisten aistilaatujen geneologiaan ja siihen, mitä Deleuze kutsui mielenkykyjemme eripuraiseksi sopusoinnuksi.⁶⁶ Aivan kuten *dx* ei ole mitään suhteessa *x*:ään, sen paremmin kuin *dy* suhteessa *y*:hyn, yksittäisen kiiltomatonkin emittoiva tuike on niin heikkoa, ettei se ylitä näkökynnystämme. Vasta, kun kiiltomato liittyy yhteen lajitovereidensa muodostaen niiden kanssa oman ”näkymättömän yhteisönsä” ja lyotardilaisittain ilmaistuna ”halu-

taloutensa” (*économie libidinale*), muodostuu silmin nähtävä valo.⁶⁷ Valo on kuitenkin vieläkin niin heikkoa, että kyetäksemme havaitsemaan tämän kontra-aktualisoinnin, meidän on herkistettävä itsemme äärimmäisen pienille eroille, jotka erillisten aistilaatujen tuottama yli- (*sous-*) tai alivalotuminen (*sur-exposition*) tahtoo peittää näkyvistä.⁶⁸

Kiiltomadot muodostavat lukumääräänsä palautumattoman virtuaalisen moneuden.⁶⁹ Kiiltomatojen figuuri vaikuttaa Didi-Hubermanilla viittaavan myös merkin (*sign*) ja signaalin (*signal*) väliseen suhteeseen Deleuzen tarkoittamassa merkityksessä: signaali on toisiinsa nähden epäsymmetrisistä järjestyksistä koostuva muodostelma – merkki on näiden epäsuhtaisuuksien välillä (*l'intervalle*) tapahtuva äkillinen ja ennakoimaton leimahdus.⁷⁰ Leimahdus on figuuri sille, mitä Henri Bergson kutsui välitömäksi intuitioksi, jonka Deleuze näki olevan olemukseltaan problematisoivaa, eroja tuottavaa ja ajallistavaa. Olennaista on myös muistaa, kuinka Walter Benjamin luonnehti *Passagenwerk*kissään dialektiikan äkillisesti pysäyttävää tunnistettavuuden nyt-hetkeä, *Jetzt der Erkennbarkeit*, leimahdukseksi.⁷¹

Mutta yhtä lailla kuin kiiltomadoilla on *Survivance des lucioles*issa poeettinen tehtävä, ne viittaavat Didi-Hubermanin omakohtaiseen muistoon kiiltomatojen kohtaamisesta öisellä Pincio-kukkulalla Roomassa. Pallattuaan vuosikymmeniä myöhemmin samaiselle paikalle hänen oli todettava, ettei niitä enää ollut.⁷² Kuin todisteena muistojen pysyvyydestä Didi-Huberman kuitenkin koki kiiltomatojen luovan yhä edelleen valoaan aivan yhtä todellisina kuin vuosia sitten – ne leimahtivat menneisyyden kohdatessa nykyhetken. Mutta kiiltomadot figuroivat Didi-Hubermanilla myös kuvaa ylipäänsä: kuva on olemukseltaan katkonainen ja hauras – ”kuvakiiltomato” (*l'image-luciole*) – se näyttäytyy vain kohta kadotakseen näkyvistä, palaten kuitenkin aina uudestaan. *Survivance* on kuvakiiltomatojen ikuista paluuta.⁷³

Kiiltomadot toteuttavat omassa olemisessaan sitä, mihin Didi-Huberman on viitannut termillään *visuel*. *Visuel* on tavattu kääntää englanninkielisissä teksteissä termillä *visual*, jolloin on kadotettu termin nimeämisvoima. Didi-Huberman nimittäin käyttää *visuelia* useimmiten teknisenä terminä, jolle ei tee oikeutta sen paremmin sen kääntäminen ”visuaalisuudeksi”. Didi-Huberman selittää *visuelia*



Derridan rikkomatonta läsnäoloa horjuttavan *la différancen* epäkäsitteen kautta. Sen valossa nähtynä *visuel* on kvasitranssendentaali, joka asettaa häilymään näkyvän (*visible*) ja näkymättömän (*l'invisible*) väliille asetetun ”väärän” (*faux*) – siis loogisen, vain ajateltavan, ei koskaan kohdattavan – opposition. Didi-Huberman näkee *différancessa* yhteyden Walter Benjaminin käsitteeseen *aura*, jota *différance*n tavoin ei voi mitenkään saattaa läsnäolevaksi: se vetäytyy ulottuviltamme. Mutta *visuelia* voi lähestyä yhtä lailla ottaen lähtökohdaksi Merleau-Pontyn, joka puhui myöhäistuotannossaan ”näkyväisyydestä” käyttäen siitä myös termiä *la chair*, ”liha”. Se näkyväisyys, johon Didi-Huberman *visuelilla* viittaa, ei ole yksinomaan näkyvää, *visible*, vaan yhtä lailla sitä, mikä ei näyttäyty, *invisible*. *Visuel* tapahtuu niiden välissä. *Visuel* on aina tapahtumallista, lientymättömän jännitteistä ja määrittymätöntä: problemaattista.⁷⁴

Emmanuel Alloa on painottanut Merleau-Pontyn näkyväisyyttä koskevan ajattelun yhteyttä siihen, mitä Aristoteles kutsui ”läpinäkyväksi” (*to diafanēs*) – siitä välistä (*metaksy*), joka itsessään on näkymätön ja koskettamaton *apathēia* mutta jota ilman

emme kykene sen paremmin näkemään kuin koskettamaan.⁷⁵ Merleau-Ponty pyrki palauttamaan tälle tietoisten havaintojen väliin jäävälle aistiselle sille kuuluvan tiheyden ja intensiteetin.⁷⁶ Hän luonnehti edellä mainittua ”lihaa” ”poimuksi” ja ”näkyvän keskelle sijoittuvaksi onteloksi”⁷⁷ puhuen lihan ja maailman yhteenkuuluvuudesta. Hän painotti sitä, ettei näkyväisyys (*visibilité*) muodostu toisistaan erillisistä aistilaaduista vaan että kysymys on intensiteeteistä – siis siitä väliin jäävästä, mikä kirjan keskiaukeaman tavoin avautuu, deleuzelaisittain ilmaistuna differensioituu, vastakkaisiksi lehdiiksi, toisistaan erillisiksi kvaliteeteiksi. Tämä näkymän avautuminen – johon Maldiney viittasi ilmaisulla *l'ouverture*, Heidegger termillä *Anblick*⁷⁸ – tapahtuu lihan kautta: tässä *välissä* ruumiini kaksipuolinen lehti, yhtaikaisesti havaitseva ja havaittu, kohtaa näkyvän maailman kaksipuolisen lehden: näkyvän ja näkymättömän: *näkyväisyyden*. Näiden välilehtien väliin aukeava näkymä, joka on jatkuvassa liikkeessä, muodostaa näkyväisyyden – sen ”saman luonnon”, jonka Aristoteles näki olevan ”välillä pimeys ja välillä valo.”⁷⁹ Tämä on se ekstensioita edeltävä intensiteetti, josta Didi-Huberman käyttää nimitystä *visuel* ja

jota voitaisiin luonnehtia myös ”välin” tapahtumiseksi.

Mutta Didi-Huberman vaikuttaa esittävän, ettei ole syytä pysyttäytyä materiaalisen ja immateriaaliseen väliille pystytetyssä väärässä vastakkaisuudessa vaan olisi tarkasteltava sitä *ontologista eroa*, mikä vallitsee materian (aktualisoituneen materian) ja immateriaalisen (virtuaalisen materian) ja materiaalisuuden itsensä välillä. Edellä esittämäni viitaten väitän, että materiaalisuus, joka on olemukseltaan tapahtumallista, on kohdattavissa erityisesti niissä taide-teoksissa, joissa materia (toisin sanoen reaalisuus) on pelkistynyt äärimmäisen lähelle negatiotaan – teoksissa, jotka operoivat tuskin havaittavien negatiivisten suureiden alueella ja joissa tapahtuu siirtymä havaittavista aistilaaduista aistimisen *itsensä* materiaalisuuteen. Didi-Huberman näkee materiaalisuuden luonteeltaan yhtä lailla problemaattisena, yhtä lailla loogisiin oppositioihin palautumattomana kuin näkyväisyyden – molemmissa on kyse siitä, mitä Deleuze kutsui ”kontra-aktualisoitumiseksi”. Siitä on kyse myös British Museumin Vähän-Aasian Ksanthokselta peräisin olevissa nereidi-veistoksissa, jotka ovat muodoltaan kuin kivettyntä tuulta. Didi-Hu-



berman esittää nereidin (jonka hän tulkitsee olevan tuulen henkilöitymä, *aura*) olevan kohdattavissa vain, jos kyetään ajattelemaan yhtäikäisesti kiveä ja tuulta:

Aura, joka tanssii veistettynä marmoriin: ilman ja kiven ele. Miksi hän tanssii tuulessa, hän joka on itse vain tuulenhenkäys? Antaakseen muodon sille, mikä liikkuu ja häviää. Miksi hänet on veistetty marmoriin? Antamaan muoto sille, mikä kivettyy ja pysyy. Miksi nämä kaksi yhdistyvät samassa kuvassa? Kyetäksemme yhtäikäisesti kuvittelemaan ja palauttamaan mielimme muiston kuolemasta.⁸⁰

Kyse on siitä, että Didi-Hubermanin mukaan meidän olisi kyettävä bergsonilaisittain intuitiivisesti elämään yhtäältä aineellisen ja aineettoman, toisaalta elämän ja kuoleman muodostamaa epäpysyvää väliä: elämään laskosta. Tässä sielun ja ruumiin keskinäisessä laskostumisessa on kyseessä sanan lihaksi tulemiseen verrattava paradoksi, joka ei ole representoitavissa – mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että se olisi täysin esittämättömtä. Paradoksi nimittäin on kohdattavissa (benjaminilaisittain ilmaistuna) montaasiperiaatteelle rakentuvan ”ei-aistimellisen samankaltaisuuden” (*unsinnliche Ähnlichkeit*) keinoin.⁸¹ Didi-Huberman katsoo, että Fra Angelicon *Marian ilmestys* -teoksissa merkitsevän välin funktiota palvelee pylväs, jon-



Kuvat 6-7. Kaksi nereidiä kuvaavaa veistosta Ksanthokselta peräisin olevasta nereidimonumentista, n. 390-380 eaa. British Museum, 1848, 1020.83 (vas.) ja 1848.1020.75 (oik.).
Lähde: © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

ka taiteilija on säännönmukaisesti sijoittanut arkkienkeli Gabrielin ja Neitsyt Marian väliin ja joka erottaa heterogeeniset todellisuudet toisistaan. Pylväällä on kutakuinkin sama funktio kuin minkä *le pan* saa Didi-Hubermanin *Le Peinture incarnée* -teoksessa: kyseessä on ruumiillistumisen ja transsubstansiaation ei-paikka (*non-lieu*), käännepiste.⁸² Inkarnaatio on yhtä lailla *visuelin* tapahtumista, lihan avautumista näkyväisyytenä.⁸³

Aineen olemuksellisista tiloista

Aistiminen, viittaammepa siihen sitten termeillä *aisthēsis*, *sentir* tai *Empfinden*, on olennaisesti epäpysyvää. Didi-Huberman on viitannut usein Erwin Strausiin ja Henri Maldineyhyn.⁸⁴ Ensiksi mainittu käytti aistimista substantivoitua verbimuotoa *Empfinden*, Maldiney seurasi hänen esimerkkiään termillään *sentir* – molemmat viittaavat tapahtumaan, jossa, kuten Kant sanoo, olemme tietoisia vain omasta affektoitumisestamme.⁸⁵ Tämä on merkki siitä, että olemme intensiivisten suureiden liikuttamia. Didi-Huberman kirjoittaa esseessään ”Kaiken virtaus” (*Le flux de toute chose*, 2004) Étienne-Jules Mareyn 1886 lentävän lokin pohjalta valmistamasta kronofotografisesta kuvasta. Didi-Hubermanin mukaan tämän kuvan jälkeensä jättämä muodoste (*la traîne*) rakentuu siitä kompleksisesta suhteesta, joka lokin siivellä on ajankulkuun ja lokkia ympäröivään ilmaan. Tätä voidaan verrata siihen, kuinka eräissä muissa Mareyn kuvissa savukiehkurat muodostuvat fyysisen vastuksen ja ilman välisestä suhteesta. Didi-Huberman katsoo, että lokin omalla olemisellaan muodostama näkymä (*l'image-sillage*) näyttäytyy dialektisuutena, jossa lokki ikään kuin eroaa itsestään – kyseessä on lokin olemuksellinen modaliteetti, inherenssi, jossa se ilmaisee olemistaan itselleen luonteenominaisilla liikkeillä. Didi-Huberman esittää, että tätä lokin olemiseen sisältyvää luontaista eroa voidaan verrata siihen, kuinka yksittäinen aalto nousee merestä irrottautumatta kuitenkaan laajemmasta vesimassasta. Niin lokissa kuin aallossakin ilmenee eriytynyt, jännitteinen muoto, joka konfliktuaalisuudestaan huolimatta ei irtoa luontaisesta ympäristöstään. Didi-Huberman päätyy toteamaan, ettei Marey näytä ottamissaan valokuvissa mitään sellaista, jonka pysyvän muodon hän olisi kyennyt vangitsemaan valokuvuissa. Marey sitä vastoin näyttää yhdessä ja samassa kuvassa liikkuvan ruumiin ja sen

fluidin ympäristön, jossa tämä liike tapahtuu – niiden *välin*.

Ludwig Binswangerin, Strausin ja Maldineyn tavoin Didi-Hubermania kiehtoo tanssi, joka koostuu tanssivan vartalon muodostamista liikkeistä ja eleistä mutta yhtä lailla siitä kehoa ympäröivästä tilasta, joka tanssii kehon ohella, ulotteisuudesta siltä osin kuin tanssijan liikkeet ja eleet ovat sitä perustavanlaatuisesti muunnelleet. Tässä draperioilla on liikkuvina sivuaiheina (Warburgin *bewegtes Beiwerk*) keskeinen rooli. Ilmaus on lainattu Didi-Hubermanin keskeisimmältä viitaukskohteelta Aby Warburgilta, jolle tuuli, *brise imaginaire*, ei merkinnyt toissijaista sivuaihetta (jota Kant kutsui *parergoniksi* – siten kuin sen mielsi Winckelmann, kuten Didi-Huberman toteaa), vaan siitä muodostui suorastaan kuvan ulkoinen syy (*die äußere Veranlassung der Bilder*).⁸⁶ Lopulta on rytmi, toisin sanoen aika, joka tanssii tanssijan ja hänen kehoaan ympäröivän, hänen haltuunsa ottaman ajan ja tilan kanssa. Binswanger esitti, että olisi erotettava toisistaan tasalaatuinen, euklidinen tila (joka on mykkä, aineeton ja soinniton) ja se tila, jossa liikumme, esimerkiksi tehdes-

sämme tanssiliikkeitä: laskeva ja kohoava liike eivät ole enää abstrakteja, vaan ne saavat



merkityksensä, painonsa ja keveytensä suhteessa kehoon.⁸⁷ Didi-Huberman kiinnittää huomionsa Étienne-Jules Mareyn kronofotografeihinsa ikuistamiin Loie Fullerin (1862–1928) Pariisin *Foliés Bergèressa* esittämiin *Lilja-* ja *Serpentiinitansseihin* (*La Danse du lys; La Danse serpentine*). Jacques Rancière esittää Fullerin rikkoneen tanssin serpentiinimuodolla niin orgaanisen kuin luonnollisenkin kauneushanteen. Mutta mikä vielä olennaisempaa, Fullerin tanssiesitykset loivat Rancièren mukaan täysin uuden suhteen tanssijan liikkumattoman kehon ja sitä ympäröivän tilan välille.⁸⁸ Didi-Huberman toteaa Mareyn soveltaman metodin tuoneen ”asymptoottisesti näkyvien kappaleiden tiheyden lähemmäksi sitä diafäärisen väliaineen tiheyttä [*densité*], joka ei ole valokuvattavissa mutta jonka avulla kappaleet omaksuvat jokaisen ilmapinnan, jokaisen pyörrepisteen, jokaisen turbulenssin.”⁸⁹ Tätä väliä, joka ei ole enää tyhjä (*vide*), rakenteellinen *entre* vaan tihentyvä, ruumiillisesti kohdattu väli, *antre* (tuntemus ”välistä”),⁹⁰ olisi ajateltava positiivisen kautta. Koska, Deleuzen sanoin: “[...] differensiaatio ei ole milloinkaan negaatiota vaan olennaisesti positiivista ja alkuperäisesti luovaa.”⁹¹ Jos näin ei tehdä, siltä riistetään

(kuten Deleuze varoittaa) sille ominainen ”tiheys” (*l'épaisseur*).⁹²

DidiHubermanilaisittain kaikki ilmeneminen on olemukseltaan kontra-aktualisoitumista.⁹³ Tämä perustuu hänen näkemykseensä, että kaikilla tilassa sijaitsevilla kappaleilla on problemaattinen suhde niitä ympäröivään tilaan. Ei ole yllättävää, että hän kokee Tony Smithin mustaksi maalattujen teräskuutioiden (*The Black Box*, 1961; *Die*, 1962) olevan jatkuvassa liikkeessä – tässä yhteydessä ei voi olla viittaamatta kirjoittajan toisaalla esittämään huomioon quattrocenon *ninfasta* ja *aeresta*, ilmasta, muodon intensifikaatiiona.⁹⁴ Edellytyksenä dynamiikan kokemiselle Didi-Huberman pitää sitä, että kykenemme ajattelemaan samanaikaisesti aktualisoitunutta muotoa (*forma*) ja muotoutumisen prosessia (*formation*)⁹⁵ – deleuzelaisittain *differensiaatiota*. Vaatimuksena on siis kyettä ajattelemaan valon ja aineen laskoksia, sitä sisäistä mikrofyyssisen materian ja makrofyyssisen energian välistä energiansiirtoa, sitä ”sisäistä värähtelyä” (*résonance interne*), jossa aine on yksilöitymisensä hetkelä⁹⁶ – on kyettävä ajattelemaan esimerkiksi niitä valutyön kautta syntyviä muotoja, joita kuvanveistäjä (joka ei kykene asettumaan,

simondonilaisittain ilmaistuna, muotin ja valoksen väliseen metastabiiliin tilaan) ei milloinkaan ole voinut etukäteen tarkasti määrittellä; on kyettävä näkemään, että taiteilijan työprosessi jää aina olemukseltaan avoimeksi, epävakaaksi ja problemaattiseksi, skematisoivaksi.⁹⁷ Vaatimuksena on nähdä, että jotakin on *tekeillä* näissä vain näennäisen liikkumattomissa yönmustissa kuutioissa. Yhtä lailla kohdatessaan Alberto Giacomettin *Le Cube* -veistoksen (1934) Didi-Hubermanista vaikuttaa siltä kuin jokin olisi jo sysännyt tämän oikukkaan epäsäännöllisen polyedrin liikkeeseen. Didi-Hubermania eivät kiinnosta niinkään veistoksen kaksitoista näkyvää sivua kuin kolmastoista – maata vasten jäävä sivu, jota ei voi nähdä mutta jonka varassa tämä ”olio” seisoo meitä vastassa – tämä vastassa pysyvyys on edellytys minkä tahansa olevan vastaanottamiseen.⁹⁸ Oleillessamme äärellisinä näiden esitysten äärellä – asettuessamme esimerkiksi Smithin *Wall*-teoksen (1964) eteen – olemme samalla ajan äärellä, *devant le temps*. *Wall* ei näytä mitään olevaa vaan avaa näkymän siihen *väliin*, joka ei ole tyhjä. Asetuttuamme sen eteen meillä ei ole enää kykyä erottaa sitä, mitä näemme (*ce que nous voyons*) siitä, mikä katsoo meitä





Kuva 8. Tony Smith, *Wall*, 1964. Maalattu teräs. Näkymä installaatiosta *Wall and The Keys to. Given!*, 2011. William Griffin Gallery, Bergamont Station, Santa Monica, Kalifornia. Lähde: Tony Smith, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>, via Wikimedia commons.

(*ce qui nous regarde*). Niiden väliin aukeaa *l'antre*.⁹⁹

Vaikkemme kykenekään näkemään näiden teosten sisälle, on ilmeistä, että niiden sisus on yhtä musta kuin niiden mustaksi maalattu ulkopinta – kohtaamme samanaikaisesti sekä näkyvän (*visible*) että näkymättömän (*invisible*) ilmeisyyden. Didi-Huberman esittää, että olemme Smithin teosten äärellä kuin olisimme astuneet yöhön, tilaan *spatiumina*, ”voluminositeettiin”¹⁰⁰ – aistilautujen väliin sijoittuvaan intensiiviseen ulottuvaisuuteen. Hänen mukaansa kokemusta voidaan verrata eksymiseen pimeään metsään, joka levittäytyy ympärillämme: tunemme metsänkamaran ja aluskasvillisuuden reaalisuuden konkreettisine jalkojemme alla, mutta pelkällä hämäryydellään metsä johdattaa meidät kohtaamaan mittaamatto-



man etäisyyden, tilallistumisen ja autiuden.¹⁰¹ Olemme asettuneet *alttiiksi* ei-tietämiselle (*non-savoir*).¹⁰² Olemme jonkin toisen, meitä joka puolelta piirittävän vallassa, kysymys on oudosta (*unheimlich; inquiétante étrange-té*) kokemuksesta.¹⁰³ Astuttuamme pimeään metsään olemme samalla astuneet optisesta, siis havaitsemisesta (*percevoir*), haptisen ja taktilisen, tuntemisen (*sentir*) alueelle.¹⁰⁴ Didi-Huberman viittaa Merleau-Pontyn *Havainnon fenomenologian* kohtaan, jossa tämä kuvaa kokemustaan yöstä eräänlaisena ei-tahdonalaisena *epokhēna*, jossa tarkkojen ja selvärajaisten kohteiden sijaan avautuu kokemus puhtaasta tilallisuudesta ja ulottuvaisuudesta. Yö ei nimittäin ole mitään sellaista, joka asettuisi kohteeksi eteemme, sillä ei ole ääri viivoja, se on puhdas syvyys (*profondeur pure*), jossa mikään ei asetu eteen tai taakse. Tässä ulotteisuudessa mikään ei erota yötä minusta: en ole yössä – olen yötä.

Emmanuel Levinasille yö edusti sitä, että ”on”, *il y a* – Maldiney puolestaan puhui diastolisen–systolisen varaan rakentuvasta kokemuksesta, *Daseinin* avautumisesta, *ouverture*, olemassaololle (Didi-Huberman viittaa Heideggerin käyttämään termiin

Erschlossenheit).¹⁰⁵ Yhtä hyvin tämä voitaisiin ehkä tulkita kokemukseksi elementaarisuudesta.¹⁰⁶ Merleau-Ponty yhdistää yökokemuksensa unennäköön, niihin hengityksen ja seksuaaliviettien tuottamiin putoamisen ja kohoamisen kokemuksiin, joista uneksimme, esimerkiksi ilmavirtojen varassa leijuvaan lintuun, joka – ikään kuin metsätäjän ampumana – putoaa yhtäkkiä maahan. Hän muotoilee asian sanomalla, ettei lintu leiju fyysisessä tilassa vaan sitä vastoin kohoaa ja laskee sen lävitse kulkevan eksistentiaalisen hyöyn varassa.¹⁰⁷ Hän lisää, että yhtä lailla uneksuessamme lentävämme tai putoavamme alas näillä suunnilla ei ole unessa samaa merkitystä kuin niillä on valvetilassa: unen koko merkitys kytkeytyy niihin. En putoa tai kohoaa; olen kohoamista tai putoamista.¹⁰⁸ Palaamme jälleen tietoisia havaintoja edeltäviin reaalisiiin oppositioihin. Putoaminen itsessään ei ole negatiivista; se saa negatiivisen arvon vasta, kun se rinnastuu kohoamiseen.¹⁰⁹

Kyse on siis kaiken aikaa disparaattisuudesta (*disparité*), epäsuhtaisuudesta – mitä Deleuze pitää kaiken ilmenemisen riittävänä perusteena – jossa kaksi kooltaan tai mittakaavaltaan toisiinsa nähden heterogeenista



Kuva 9. Tuula Närhinen, *Tuulipiirturit: kuusi*, 2000. Värivalokuva ja tussipiirustus. Nykytaiteen museo Kiasma, N-2005-10:A-H/D5. Kuva: Kansallisgalleria/Petri Virtanen.



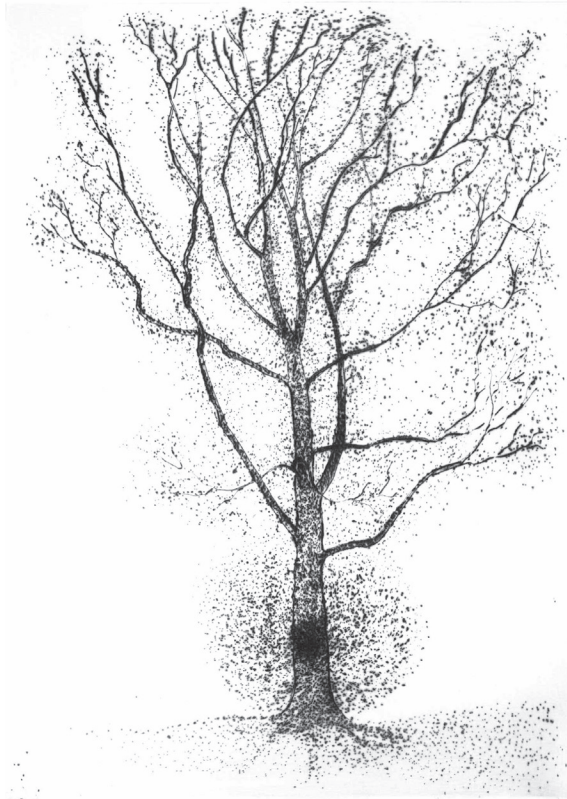
elementtiä asettuu luonteeltaan problemaattiseen ja epäpysyvään (*metastable*), toisiaan tunnustelevaan suhteeseen.¹¹⁰ Voimme kohdata sen esimerkiksi seuraamalla puiden huojumista tuulessa. Tässä yhteydessä haluan viitata Tuula Närhisen teossarjaan *Tuulipiirturit* (2002), jonka taiteilija valmisti kiinnittämällä puiden oksiin tussikyyniä. Oksastojen liike rekisteröityi taiteilijan pitelemään piirustuslehtiön, jota tämä piti ilmavirtojen liikuttaman piirtimen ulottuvilla. Teossarjaan kuuluvissa valokuvissa puunoksan päähän oli kiinnitetty pieni polttimo, jonka ilmaan piirtämä valo hehkuva ornamentti rekisteröityi pitkää valotusaikaa käyttämällä filmille.¹¹¹ Kukin yksittäinen oksa muodosti näin oman erityisen relaationsa suhteessa tuuleen – tätä voitaisiin verrata siihen, miten Deleuze kuvaa uimarin suhdetta aaltoihin: kehon yhdistellessä yksittäisiä pisteitään aaltoihin kyse on erityislaatuista toistumisesta, jossa ei enää toistu sama. Kyseessä on varioiva, jatkuvasti itsestään eriytyvä, differentioituva, uutta luova toisto: kontra-aktualisoituminen.¹¹² Voimme ajatella, että kukin yksittäinen puulaji – esimerkiksi Närhisen piirtäjikseen valitsemat haavan, kuusen, pajun ja koivun käsitteellisten ykseyksien

edustajat – muodostaa oman ikkunattoman monadinsa. Kukin näistä puulajeista ”laskostuu” (siis muodostaa vastuksen, sille ominaisen tekstuurin suhteessa ilmavirtoihin) oman luonteensa mukaisesti. Puu huojuu tuulessa ja sen oksat hankaavat paperia (yhtä lailla paperi hankaa oksia) – tässä, sen paremmin kuin muissakaan kaksoiskosketuksissa, emme kuitenkaan pysty erottamaan hallitsevaa monadia hallitsemistaan monadeista. Kuten Didi-Hubermanin esimerkissä nereidiä kuvaavan marmoripatsaan ja siihen kohdistuvien ilmavirtausten kohdalla, niin myös puun ja tuulen muodostama suhde on toisiaan määrittävä, differentiaalinen. Tämä yhdistää ne korkeampaa empirismiä ohjaavan plastisuuden periaatteeseen, jonka mukaisesti ehto ei ole ehdollistamaansa laajempi vaan muotoutuu ehdollistamansa myötä. Aivan kuten meidän on kyettävä ajattelemaan yhdessä kiveä ja ilmaa, joiden väliä Didi-Huberman kutsuu *grisailleksi*, meidän on opittava löytämään intuitiomme keinoin puu ja tuuli yhdessä. On asetuttava niiden yhdessä muodostamaan väliin (*l'intervalle*), joka ei ole tyhjä (*vide*), ja sysättävä se liikkeeseen.¹¹³

Meidän on siis kyettävä ajattelemaan kontra-aktualisoitumista, josta Giuseppe



Kuva 10. Tuula Närhinen, *Tuulipiirturit: paju*, 2000. Tussipiirustus (osa teoksesta). Nykytaiteen museo Kiasma, N-2005-10:A-H/D4. Kuva: Kansallisgalleria/Petri Virtanen.



QUERCIA (chêne)



Mardi 12 avril 2011, Fabras, Château du Pin

Kuvat 11-12. Giuseppe Penone, *Quercia (chêne)* [Tammi]. *Transcription musicale de la structure des arbres*, s. 28-29. Lähde: Bernard Chauveau Édition, 2012.

Penone tarjoaa teossarjassaan *Transcription musicale de la structure des arbres* (2011) toisen esillepanon. Penonen ”musiikillinen sovitus puunrungoille” muodostuu otsikkonsa mukaisesti eri lajeja edustavien puiden (kastanja-, pähkinä-, puksi-, mulperi-, kirsikka- ja viikunapuun, keltiksen, sypressin, kiinanjuuban, katajapensaan, tammen, lehmuksen, lepän ja seljan) äänistä, jotka ovat syntyneet, kun taiteilija on koputellut kumipäälysteisellä puunuijallaan niiden runkoja eri korkeuksilta. Näin muodostuneet äänet on tallennettu äänitiedostoksi ja nuotinnettu. Teos on julkaistu kirjana, joka koostuu nuotinnoksista, taiteilijan kyseisten puiden pohjalta tekemistä grafiikanvedoksista ja puiden tuottamista äänistä, jotka on tallennettu CD-levylle.¹¹⁴

Deleuzea seuraten voimme sanoa, että vaikka monadit – tässä tapauksessa puulajit – koostuvatkin äärettömästä määrästä toisiinsa nähden yhdessä mahdollisia, kompossiibeleitä pieniä perseptioita, kukin monadi muodostaa niiden pohjalta ne oman luontonsa mukaiset differentiaaliset suhteet, joiden pohjalta se muodostaa maailmasuhteensa ilmaisten maailmasta kirkkaasti vain tietyn oman olemisensa mu-



kaisen alueen.¹¹⁵ Kunkin monadin kautta avautuu siis tietty näkymä, heideggerilaisittain *Anblick*, maailmaan.

Kukin monadi ilmaisee ”maailmassa-olemistaan” oman ruumiinsa ja siihen vaikuttavien muiden ruumiiden kautta.¹¹⁶ Didi-Huberman kysyy: ”Eikö ’olla veistos’ (*être sculpture*) olekin ’olla iho’ (*être peau*)?”¹¹⁷ Penonen veistosten pohjalta kirjoittamaansa teoksessa *Être crâne* (2000) Didi-Huberman kertoo pistäneensä merkille, kuinka taiteilija teoksiaan nimitessään suosii verbimuotoja substantiivien kustannuksella – esimerkiksi *Essere fiume* (”Olla joki”, 1981): on kuin hän haluaisi viitata tällä siihen, että oleminen ilmaisee itseään kontra-aktuaalisesti.¹¹⁸ Didi-Hubermanillakin on meneillään kaiken aikaa siirtymä, sysäys liikkeeseen, joka jää aina vaille päätepistettä – aivan kuten dialektiikkakin on hyväksyttävissä vain vailla synteesiä.¹¹⁹ Kun Didi-Huberman kokee näkevänsä Giacomettin *Le Cube* -veistoksessa kasvot tai kohtaavansa Tony Smithin mustissa monoliiteissa läsnäolevia hahmoja, se, mikä synnyttää Didi-Hubermanissa tämän ”kasvoistumisen” mielteen, on häntä intensiivisesti affektoiva *visuel*. Kyse on Idean,

virtuaalisten ajallis-tilallisten dynamismien aktualisoitumisesta, differensioitumisesta. Intensiivisen muodon kohtaaminen vaikuttuneisuutena johtaa siten tämän sisäisen jännitteen purkautumiseen.¹²⁰

Kaiken väli

Tämän kirjoituksen puitteissa olen kyennyt puuttumaan vain joihinkin yksittäisiin Georges Didi-Hubermanin tuotannon fenomenologisesti painottuneisiin teemoihin, joita lähdin tarkastelemaan ottamalla lähtökohdakseni Immanuel Kantin suhteellisen vähäiselle huomiolle jääneen negatiivisten suureiden teorian ja eräät Gilles Deleuzen keskeisimmissä teoksissaan tarjoamat ajatuskehitykset. Näin käsittelemättä ovat jääneet Didi-Hubermanin viime vuosien tuotannon poeettis-poliittiseen valtaan, vastarintaan ja eettisyyteen keskittyvät teemat, jotka ovat olleet aina läsnä mutta ovat nousseet pintaan korostetummin viime vuosina julkaistuissa tutkimuksissa, joista esimerkiksi *Survivance des lucioles* antoi vasta esimakua. On tietenkin muistettava, että dramaturgia on aina luonteeltaan poliittista.

Kuten Jean-Martin Charcot’n hoitamien hysteerikkojen kohtauksissa tai merituul-

ten armoilla purjehtivan aluksen matkassa Portugalista Brasiliaan, siinäkin, mitä olen nimittänyt Didi-Hubermanin intensiteettien dramaturgiaksi, on kyse toisiinsa sovittamattomien voimien asettamisesta vuoropuheluun toistensa kanssa. Tässä näytteillepanossa kuvien välit nousevat kaikkein suurimmiksi intensiteettien keskittymiksi. Tarkastellessaan Aby Warburgin *Mnemosyne Atlasta* Didi-Huberman kiinnittää huomionsa Warburgin kuvaplanssiensa väliin jättämiin mustiin intervaleihin – tämän ”intervallien ikonologiaan”. Välit ovat epäpysyviä paikkoja, joissa syntyy kuvien välinen liike. Didi-Hubermanin ajattelussa kuva ei ole koskaan yksin vaan aina vain suhteessa muihin kuviin. Kyse on differentiaalisuudesta, jossa kuvat ja esitykset ovat toisiaan määrittävässä suhteessa. Esitän, että juuri differentiaalisuuksien ajattelijana Didi-Huberman tulee lähelle Deleuzea, erityisesti tämän transsendentaaliseksi empirismiksi kutsumaa lähestymistapaa. Deleuzelta on lähtöisin myös käsite ”kontra-aktualisoituminen” (*contre-effectuation*), johon Didi-Huberman viittaa pyrkiessään kuvaamaan Salpêtrièren klinikan hysteerikkojen oireenmuodostuksen genetiikkaa



– kyse on dialektiikasta, joka ei johda synteisiin vaan purkautuu symptomina.

Kuten hysteerikon kohtauksessa tai purjealuksen merimatassa Portugalista Brasiliaan, siinäkin, mitä olen nimittänyt Didi-Hubermanin intensiteettien dramaturgiaksi, on aina kyse intensiteettejä muodostavista yhteensovittamattomista voimista. Niiden välinen epäsuhta ja keskinäinen kontra-aktualisoituminen muodostavat elämän itsensä periaatteen, jonka varaan rakentuu myös ruumiillistumisen, sanan lihaksi tulemisen paradoksi. Se ei ole esitettävissä, mutta se on kuitenkin aistinnettavissa benjaminilaisittain ”ei-aistimellisen samankaltaisuuden” (*unsinnliche Ähnlichkeit*) keinoin.

Kontra-aktualisoitumisesta on kysymys myös siinä, mihin Didi-Huberman viittaa ilmaisulla *visuel*. Sanalla on temaattinen yhteys siihen, mitä Maurice Merleau-Ponty kutsui myöhäisfilosofiassaan ”näkyvyydeksi” (*visibilité*) tai vaihtoehtoisesti ”lihaksi” (*chair*). *Visuel* ei kuitenkaan palaudu vain näkyvyyteen. Sen erottaa näkyvyydestä merleaupontylaisessa merkityksessä siihen olennaisesti kuuluva heterogeenisten elementtien välinen lientymätön konfliktuaalisuus, epäsymmetrinen eriluontoisuus (*disparité*) ja jännite,

joka synnyttää äärimmillään ”kuva-aukeaman” (*l’image-déchirure, Zerrbild*). Deleuzelaisittain *visuel* voidaan mieltää differentiaalisuudeksi, intensiteetiksi ja eroiksi sinänsä (*différence en soi*). Kysymys on epöpysyvistä välistä, joka tahtoo peittyä erillisten aistilaatujen alle – juuri sen vuoksi, ettei *visuel*issa ole kyse niinkään erillisistä aistisisällöistä vain aistisesta itsestään. Kysymys on siitä, mistä Deleuze käytti nimitystä *sentiendum*. *Sentiendum* on aistisen ja aistisuuden intensiteettiä, niiden väliä.



Viitteet

1 Mieke Bal, *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition* (New York & Cambridge: Cambridge University Press, 1991). Yhtenä esimerkkinä vaikeuksista kohdata Balin ja Didi-Hubermanin tutkijanlaatua ks. Matthew Rampley, "The Poetics of the Image: Art History and the Rhetoric of Interpretation", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* vol. 35 (2008): 17–25.

2 Tässä Didi-Huberman lainaa Jacques Derridaa, joka kirjoitti "La Différance"-esseessään: "[...] solliciter signifie, en vieux latin, ébranler comme tout, faire trembler en totalité". Derridan alkuaan esitelmänä esitetty teksti on julkaistu teoksessa *Marges – de la philosophie* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1972), 22. Didi-Huberman viittaa *solliciter*-termiin ainakin teoksessaan *Blanc soucis* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2013, 93–94) viitaten myös sen temaattiseen yhteyteen Martin Heideggerin "huoleen" (*Sorge*) maailmassaolemisen (*in-der-Welt-sein*) perusmodaali-teettina.

3 Yksi esimerkki montaasiperiaatteen merkityksestä Didi-Hubermanin tuotannossa on hänen 2009 julkaisemansa teos *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1* (Paris: Les Éditions de Minuit). Ks. myös Stijn De Cauwer & Laura Katherine Smith, "Critical Image Configurations", *Angelaki* 24, no. 4 (August 2018): 3–10; Chari Larsson, "Thinking Things: Images of Thought and Thoughtful Images", *Transformations* no. 27 (2016), luettu 20.11.2020, www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2011/12/Larsson_Transformations27.pdf.

4 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris: Presses Universitaires de France, 2010 [1962]).

5 Käsittelem *le pan'*in monia merkitysolottuvuuksia väitöstudiumukseni *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2017) sivuilla 46, 85–87 ja suppeammin artikkelissani "Res(is)tance of Remains", *FNG Research* 4/2020, luettu 20.11.2020, <https://research.fng.fi/2020/07/23/>

[peer-reviewed-article-resistance-of-remains/](#)

6 Georges Didi-Huberman, "La Dissemblance des figures selon Fra Angelico", *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 98, no. 2 (1986): 709–802, luettu 23.10.2020, https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5110_1986_num_98_2_2879; Didi-Huberman, "Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm", *Art History* 24, no. 5 (2003): 621–645. Didi-Huberman on julkaissut kaksi laajaa tutkimusta Aby Warburgin ajattelusta: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* ja *Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire* 3 (Paris: Les Éditions de Minuit 2002; 2011), ja hän tekee laajoja viittauksia Warburgin tuotantoon myös teoksessa *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2000).

7 Didi-Huberman, *L'Image survivante*, 496–505. Didi-Huberman näkee tutkimuksessaan *La Ressemblance informe, ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995) Georges Bataillen jännittäneen tämän kuvien välin ajattelun äärimmilleen *Documents*-projektissaan. Kuvien välisen intensiteetin jännittyessä äärimmilleen tuloksena on symptomi, "kuva-aukeama", *l'image-déchirure* (käytän ilmaisua "kuva-aukeama" tavanomaisesta poikkeavassa merkityksessä). *L'image-déchirure*, joka on Didi-Hubermanin vastine Freudin *Zerrbildille*, on keskeinen käsite hänen tuotannossaan, esimerkiksi teoksissa *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire d'art* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1990), 169–269 ja *Images malgré tout* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003).

8 Välin tapahtuma yhdistyy Didi-Hubermanin ajattelussa myös hänen Walter Benjaminin kautta reflektoitomaansa auran ongelmaan, ks. Didi-Huberman, *Devant le temps*, 233–260. Ilmaistavuuden problematiikasta ks. Didi-Huberman, *Essayer voir* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2016 [2014]), 47–87.

9 Didi-Huberman, "L'image est le mouvant",

Intermédialités/Intermediality no. 3 (2004), luettu 20.11.2020, <https://www.erudit.org/en/journals/im/2004-n3-im1814575>/1005466ar/>

10 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 [1992]), 63–67, 149–152.

11 Alkuteos *Versuch den Begriff der negativen Größen in eine Weltweisheit einzuführen*. Viittaa tässä artikkelissa teoksen englanninkieliseen käännökseen. Immanuel Kant, "Attempt to Introduce the Concept of Negative Magnitudes into Philosophy", in *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant, 2: Theoretical Philosophy 1755–1770*, eds. David Walford & Ralf Meerbote (Cambridge: Cambridge University Press, 2007 [1763]).

12 Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 9.

13 Bertrand Prévost, "Georges Didi-Huberman. Une sensibilité deleuzienne", *Phantasia* vol. 2 (2015): 57–64.

14 Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, 2019 [1968]), 79–80.

15 Tässä yhteydessä on mainittava Bataillen keskeinen käsite *informe*, joka – toisin kuin usein on esitetty – ei merkitse epämuotoisuutta vaan yhtä lailla muotoutumisen kuin muodosta irtoamisenkin geneettistä elementtiä. Ks. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*.

16 Seroplastiikkaa eli kuvien muovailemista vahasta on perinteisesti pidetty vähempiarvoisempana kuin taidemaalauksena tai veistotaidetta. Näin vahasta valmistetut esineet on suurelta osin sysätty taidehistoriallisen tutkimuksen ulkopuolelle. Ks. esim. Didi-Huberman, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2 (Paris: Les Éditions de Minuit, 2013), 216–233.

17 Didi-Huberman, "The Imaginary Breeze: Remarks on the Air of the Quattrocento", trans. John Zeimbekis & Vivian Rehberg, *Journal of Visual Culture* 2, no. 3 (2003): 280.

18 Didi-Huberman on todennut, että jokainen kuva tarjoaa oman "väliaikaisen, hauraan, lakunaarisen",



toisin sanoen ”problemaattisen” vastauksensa ruumiillistumisen (*l’incarnation*) ongelmaan. Thierry Davila, ”Georges Didi-Huberman: l’image ouverte”, *Art Press* no. 334 (Mai 2007): 62.

19 Martin Heidegger, *Kant ja metafysiikan ongelma*, käänt. Markku Lehtinen (Tampere: Vastapaino, 2020 [1929]), 97.

20 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 79, 152. Lacan käsitteli *pas-tout*’n loogista kategoriaa 1972–1973 pitämillään luennoilla (Séminaire XX, Encore). Didi-Huberman on puhunut varhaisesta kiinnostuksestaan Lacaniin, joka ilmenee ehkä selvimmin teoksessa *La Peinture incarnée* (1985).

21 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 85.

22 Otsikoin varhaisimman Didi-Hubermanin ajatteluun paneutuvan artikkelini ”Ei ole ei-mitään. Georges Didi-Hubermanin tuskin havaittavan fenomenologia”, *Synteesi* 3/2014: 14–34. Artikkelini julkaistiin uudelleen väitöskirjassani *Huoli kuvasta*.

23 Georges Didi-Huberman, ”To Render Sensible”, in *What is a People?*, trans. Jody Gladding (New York: Columbia University Press, 2016 [2013]), 65–86. ”Aistintaminen” on Markku Lehtisen suomenkielinen vastine saksan *Versinnlichungille* (Heidegger, *Kant ja metafysiikan ongelma*, 90–91).

24 Juan Fernando Meija Mosquera & Gustavo Chirolla, ”Deleuze and Didi-Huberman on Art History”, in *Art History after Deleuze and Guattari*, eds. Sjoerd van Tuinen & Stephen Zepke (Leuven: Leuven University Press, 2017), 91–104. Aby Warburg kutsui lähestymistapaansa, jossa keskittyi panofskyalaisten symbolisten muotojen sijaan yliajallisesti vaikuttaviin lientymättömän jännitteisiin, polariteetteja muodostaviin voimiin, ”dynamogrammien estetiikaksi” (*Ästhetik des Dynamogramms*). Kyse on didihubermanilaisittain tulkittuna ”kuva-symptomeista”. Didi-Huberman, *L’Image survivante*, 169–190.

25 Deleuze, *Différence et répétition*, 18; Deleuze, ”The Method of Dramatisation”, in *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*, ed. David Lapoujade, trans.

Michael Taormina (Los Angeles: Semiotext(e), 2004 [2002]), 94–116; Flore Garcin-Marrou, ”Théâtre(s) clinique(s)”, *Chimères* 80, no. 2 (2013): 74–85, luettu 30.5.2020, <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-74.htm>

26 Prévost, ”Georges Didi-Huberman”. Prévost viittaa *Fables de lieu* -sarjassa julkaistuihin taiteilijamonografiioihin Simon Hantaïsta (*L’étoilement. Conversation avec Hantaï*, 1998), Pascal Convertista (*La Demeure, la souche. Appartements de l’artiste*, 1999), Giuseppe Penonesta (*Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, 2000), Claudio Permiggianista (*Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 2001) ja James Turrellista (*L’Homme qui marchait dans le couleur*, 2001).

27 G. W. Leibniz, *New Essays on Human Understanding*, trans. Peter Remnant & Jonathan Bennett (Cambridge: Cambridge University Press, 1981 [1690]).

28 Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988), 9.

29 Deleuze, *Différence et répétition*, 342.

30 Deleuze, *Le Pli*, 51, 63.

31 Deleuze, *Le Pli*, 55.

32 Deleuze, *Le Pli*, 75.

33 Deleuze, *Le Pli*, 114–115, 118.

34 Kant, ”Attempt to Introduce the Concept of Negative Magnitudes into Philosophy”, 171, 211.

35 Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*, A 265/B 320–321. Immanuel Kant, *Puhtaan järjen kritiikki (Kritik der reinen Vernunft*, 1781/1787), käänt. Markus Nikkarla & Kreeta Ranki, työryhmän johtaja Olli Koistinen (Helsinki: Gaudeamus, 2013), 320–321.

36 Marco Giovanelli, *Reality and Negation – Kant’s Principle of Anticipations of Perception* (New York: Springer, 2011), 66–67.

37 Kant, ”Attempt to Introduce the Concept of Negative Magnitudes into Philosophy”, 173, 212.

38 Deleuze, *Le bergsonisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 2018 [1966]), 92–105.

39 Melissa Zinkin, ”Kant on Negative Magnitudes”,

Kant-Studien 103, no. 4 (2012): 408.

40 Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2008 [2001]), 70.

41 Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 68.

42 Didi-Huberman, ”Dialektik des Monstrums”, 634.

43 Deleuze, *Le bergsonisme*, passim.

44 Deleuze, *Le bergsonisme*, passim.

45 Deleuze, *Le Pli*, 116.

46 Deleuze, *Le bergsonisme*, passim.

47 Kontra-aktualisoitumisen käsite (*contre-effectuation*) korvasi Deleuzen aiemmin käyttämän termin *vice-diction*. Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969), 176–177, 197, 209, 247; Deleuze, *Différence et répétition*, 66, 245. Myös Warburgin dynamogrammi voidaan nähdä eräänlaisena kontra-aktualisoituvana rakenteena.

48 Deleuze, *Le Pli*, 79; Deleuze, *Différence et répétition*, 66.

49 Paattinen on johdettu kreikan kärsimystä ja tunnetta merkitsevästä sanasta *pathein*. Tällä infinitesimaalisten erojen alueella Didi-Huberman operoi erityisesti teokseensa *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2008) sisällyttämässään Marcel Duchampin *inframince*-termin reflektiossaan. *Inframince* (suom. esim. ”hiuksenhieno”) ei viittaa havaittavaan asiantilaan, vaan kyseessä on deleuzelaisessa merkityksessä ymmärretty Idea, jossa jokin tapahtuu ”hiuksenhienona” erona. Tässä käsitellyn terminologian valossa kysymyksessä on äärimmäisen lähelle funktion kuvaajan käännepestettä sijoittuva kontra-aktualisoituminen.

50 Sami Santanen on kirjoittanut Derridaan ja Nancyyn viitaten kosketuksen ytimessä olevasta koskemattomasta – kyseessä on ikään kuin kosketuksen kvasitranssendentaali: tunnottomuuden piste, jota ei ole mahdollista koskea mutta jota ilman ei voi koskea. Sami Santanen, *Ajatuksen paikka. Kirjoituksia estetiikasta ja filosofiasta (1986–2017)* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2017), 284, 302.



Itse puhuisin tässä yhteydessä ”koskemattoman” sijaan mieluummin ”koskettamattomasta”. Kosketellessamme koskettamatonta koskettelemme koskettamista intransitiivisessa merkityksessä – sitä, mihin Deleuze viittasi termillään *sentiendum*.

51 Deleuze, *Le Pli*, 6.

52 Deleuze, *Le Pli*, 76.

53 Didihubermanilaisittain hysteerisen kohtauksen gestiikka ei muodostu hysteerikon alkuun saattamasta aktista, vaan kyse on kontra-aktualisoitumisen tapahtumasta, jossa hysteerikko on osallinen. Sittemmin Didi-Huberman on yhdistänyt kyseisen termin Warburgin päätösmuotoihin (*Pathosformeln*) ja Walter Benjaminin *dialektisen kuvan* käsitteeseen. Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*, trans. Alisa Hartz (Cambridge, MA: MIT Press, 2003 [1982]), 23, 253; Didi-Huberman, ”Dialektik des Monstrums”, 621–645; Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 125–152.

54 Immanuel Kant, *Prolegomena eli johdatus mihin tahansa metafysiikkaan joka vastaisuudessa voi käydä tieteestä*, käant. Vesa Oittinen (Helsinki: Gaudeamus, 1997 [1783]), §13.

55 Santanen, *Ajatuksen paikka*, 250, 255–256.

56 Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Paris: Les Éditions du Cerf, 2013), 188–190.

57 Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, 310.

58 Santanen, *Ajatuksen paikka*, 263.

59 Ibid.

60 Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*, 147. Aivan kuten todellista ajattelua on vain siellä, missä ajattelu pyrkii ääri rajoilleen tunnustellen *cogitandumia* ajateltavuuden ehtona, tämänkaltainen ajattelu on luonteeltaan kriittistä ja problemaattista.

61 Merleau-Ponty käytti dialektiikasta ilman synteesiä nimitystä ”hyperdialektiikka”. Merleau-Pontyn Maurice Blondelilta lainaamasta ontologisen diplopan käsitteestä ks. esim. Juho Hotanen, *Merleau-Ponty's Reading of Descartes: From Cartesian Duality to the*

New Ontological Structure (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2019).

62 Deleuze, *Le Pli*, 43.

63 Didi-Huberman, ”L'Image est le mouvant”.

64 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2015 [2009]); Didi-Huberman, ”Light Against Light”, trans. Lia Swope Mitchell, *Aliocene – Theory/Fiction* (23.10.2013), luettu 28.5.2020, <http://alienocene.com/2018/10/23/light-against-light>

65 Deleuze, *Différence et répétition*, 250.

66 Ibid.

67 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, 44.

68 Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2012), 15. Kuten Didi-Hubermanin muissakin teoksissa, myös ensin mainitussa teoksessa viittaukset haarautuvat moneen eri suuntaan: yhtäältä kirjoittajan omaan kokemukseen Rooman Pincion puistossa 1980-luvulla kohtaamistaan kiiltomadoista, Pier Paolo Pasolinin *L'articolo delle lucciole* -kirjoitukseen (1975) sekä Giorgio Agambenin *Infanza et storia* -teokseen (1978), jonka lähtökohdan muodosti Walter Benjaminin esittämä väite, jonka mukaan moderni maailma olisi johtanut elämyksellisten kokemusten ehtymiseen. Didi-Hubermanin mukaan niin Pasolini, Benjamin kuin Agambenkin sortuvat katteettomaan lopun aikojen maalailuun. Alistavimmatkaan valtarakenteet eivät nimittäin hänen mukaansa kykene murtamaan vastarintaa, joka säilyy kaikesta huolimatta, *malgré tout*.

69 Deleuze erottaa toisistaan kaksi moneuden tyyppiä: tilaan ja numeerisuuteen palautuvan epäjatkuvan moneuden ja puhtaassa kestossa esiin tulevan lukumäärään palautumattoman virtuaalisen moneuden. Deleuze, *Le bergsonisme*, 28, 30–31.

70 Deleuze, *Différence et répétition*, 31, 286.

71 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 125–152.

72 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, 40.

73 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, passim.

74 Emmanuel Alloa on jo aiemmin viitannut *visuelin*

yhteydestä Merleau-Pontyn ”näkyväisyyteen” (*visibilité*), josta tämä käyttää uudissanaa SICHTIGKEIT suuraakkosin kirjoitettuna. Ks. Emmanuel Alloa, *La résistance du sensible. Merleau-Ponty, Critique de la transparence* (Paris: Éditions Kimé, 2008), 108–109 ja viite 8.

75 Emmanuel Alloa, *Resistance of the Sensible World*, trans. Jane Marie Todd (New York: Fordham University Press, 2017 [2008]), 97–98. Aristoteles tarkoittaa läpinäkyvällä ”[...] sitä, mikä on nähtävää mutta ei nähtävää ilman lisämääreitä vaan jonkin toiselle kuuluvan värin avulla.” Aristoteles, *Sielusta. Teokset V*, käant. Kari Näätsaari (Helsinki: Gaudeamus, 2012), 418b, 38. *Metaksyn* käsitteestä ks. Alloa, ”Metaxy: Aristotle on Mediacy”, trans. Hayley Wood, in *Classics and Media Theory*, ed. Pantelis Michelakis (Oxford: Oxford University Press, 2020), 147–165.

76 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 97–98. Alloa on painottanut Merleau-Pontyn myöhäistuotannossa kehitlemiensä teemojen yhteyttä Aristoteleen – yhteyttä, joka jäi Merleau-Pontylta itseltään varhaisen kuolemansa vuoksi suurimmalta osin ajattelemta.

77 Merleau-Ponty, ”Punoutuminen – kiasma”, teoksessa *Estetiikan klassikot II*, toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen, käant. Miika Luoto & Tarja Roinila (Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 2016), 567.

78 Heidegger, *Kant ja metafysiikan ongelma*, 92–96. Didi-Huberman luonnehtii tätä tapahtumaa (*Ce que nous voyons*, 66) puhtaaksi avautumiseksi (*la pure ouverture*) ”paikalle” (*lieu*), jossa jotain voi tulla esiin, ilmetä. Didi-Hubermanin ajattelulle keskeisen paikan käsitteen merkityksestä ks. Maud Hagelstein, ”Art contemporain et phénoménologie. Réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman”, *Études phénoménologiques* no. 41–42 (2005): 133–164.

79 Merleau-Ponty, ”Punoutuminen – kiasma”, 556, viite 1 (suomennosta muutettu). Aristoteles, *Sielusta*, 39.



80 Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 [2005]), 66.

81 Tästä Didi-Huberman käyttää ilmausta ”dissemblant semblance”. Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (Paris: Éditions Gallimard, 2007), passim; Walter Benjamin, ”Mimeettisestä kyvystä”, käänt. Raija Sironen, teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*, toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (Helsinki: Tutkijaliitto, 1989), 51–54.

82 Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985).

83 Didi-Huberman, *Gestes d'air*, 60, 65–66; Didi-Huberman *Fra Angelico. Dissemblance & figuration*, trans. Jane Marie Todd (Chicago: The University of Chicago Press, 1995 [1990]), passim; Isabel Buatois, ”La Figure comme moyen d'une approche critique transdisciplinaire. Exemple de l'image ouverte de Georges Didi-Huberman”, in *Figures et discours critique*, article d'un cahier *Figura* vol. 27 (2011), luettu 8.11.2020, <http://oic.ugam.ca/fr/articles/la-figure-comme-moyen-dune-approche-critique-transdisciplinaire-exemple-de-limage-ouverte>

84 Erwin Straus (1891–1975) oli Yhdysvaltoihin emigroitunut saksalaissyntyinen neurologi, psykologi, psykiatri ja fenomenologian tuntija. Didi-Huberman on toistuvasti viitannut hänen 1935 julkaistun teoksensa *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* ranskankieliseen käännökseen *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*.

85 Frédéric Jacquet, *La Transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney* (Paris: Classiques Garnier), 45–76; Santanen, *Ajatuksen paikka*, (243–317), 250; Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*, 207–208.

86 Didi-Huberman, ”The Imaginary Breeze”, 275–289.

87 Ludwig Binswanger, *Le Problème de l'espace en psychopathologie*, trans. Caroline Gros-Azorin (Toulouse-Le Mirail: Presses Universitaires du Mirail,

1998 [1932]), 85.

88 Didi-Huberman, ”Le flux de toute chose”, in *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides* (Paris: Gallimard, 2004), 286; Jacques Rancière, ”The Dance of Light”, in *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, trans. Zakir Paul (London: Verso, 2019 [2011]), 93–109.

89 Didi-Huberman, ”Le flux de toute chose”, 254.

90 Didi-Hubermanin viittaus Pierre Fédidaan: *entre* on fyysinen väli, ranskaksi täsmälleen samoin ääntyvä *antre* sitä vastoin fenomenologinen, eletty ja koettu väli. Didi-Huberman, *Gestes d'air*, 21.

91 Deleuze, *Le bergsonisme*, 105.

92 Deleuze, *Différence et répétition*, 264. Teoksen toinen luku on otsikoitu *La différence en elle-même*, ”ero itsessään”. Tässä yhteydessä on syytä mainita, kuinka Jacques Derrida käytti Jacques Lacanilta lainaamaansa uudiskäsitettä *dansité*, jossa yhdistyy homologisesti tanssi ja tiheys, *densité*, eräänlainen intensiteetti, mutta myös affektiivisuus ja binswangerilaisittain ilmaistuna ”tyyminen”, affektiivisesti virittynyt tila (*gestimmter Raum*), joka on leimallista *Daseinille*. Pierre Fédidalle ”henkäys”, *le souffle* (kr. *pneuma*) oli tyyminen tilan ilmaus. Binswanger, *Le Problème de l'espace*, 81–122; Pierre Fédida, ”Le souffle indistinct de l'image”, *La part de l'œil* no. 9 (1993); Didi-Huberman, *Gestes d'air*, passim.

93 Didi-Huberman, ”Apparaissant, disparaissant”, teoksessa *Phalènes. Essais sur l'apparition 2* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2013), 10; Jacques Derrida, *Animal que donc je suis* (Paris: Éditions Galilée, 2006), 66, 175.

94 Didi-Huberman, ”The Imaginary Breeze”, 286.

95 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 161.

96 Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Paris: Presses Universitaires de France, 1964), 38–39. Gilbert Simondon (1924–1989) oli ranskalainen teknologian teoreetikko, joka on vaikuttanut muun muassa

Deleuzen ja etenkin Bernard Stieglerin ajatteluun.

97 Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, 33.

98 Didi-Huberman, *Le Cube et le visage. Autour d'un sculpture de Alberto Giacometti* (Paris: Macula, 1993), 7–12.

99 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 51–52.

100 Sanassa *voluminosité* volyyymi yhdistyy luminositeettiin – termi, jota tähtitieteessä käytetään viitattaessa valon voimakkuuteen.

101 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 121.

102 Didi-Hubermanille edellytys kuvan kohtaamiselle on avautuminen vieraalle. Tämä *ouverture* antaa nähdä sen, mikä kuvassa on hämärää, monimerkityksistä ja sisäisesti ristiriitaista – kuvan figuratiivisuuden (*figurabilité, Darstellbarkeit*).

103 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 183.

104 Jo Aristoteleelta löytyy luonnehdinta, jonka mukaan kosketuksessa on olemuksellisesti jotain hyvin hämärää.

105 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 194, viite 29. Didi-Huberman kirjoittaa, että tässä avautumisen kokemuksessa ei kohdata enää erillisiä kohteita vaan elämme niiden välisiä suhteita – kyse on tapahtumasta, jossa käyttämämme sanat ja käsitteet saavat takaisin alkuperäisen inkoatiivisen ja morfogeneettisen ulottuvuutensa – intensiteettinsä ja dynamiikkansa. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 161; Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), 328; Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* (Paris: Librairie Philosophique Vrin, 2002 [1947]); Maldiney, *Regard Parole Espace*, 137; Frédéric Jacquet, ”Une phénoménologie du sentir. Maldiney, lecteur de Straus”, in *La Transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney* (Paris: Classiques Garnier, 2017), 45–76.

106 Susanna Lindberg, ”Elemental Nature as the Ultimate Common Ground of the World Community”, in *Politics of the One: Concepts of the One and the Many in Contemporary Thought*, ed. Artemy Magun



(New York: Bloomsbury Academics, 2013), 168.
107 ”Vapaassa lennossaan ilmaa halkoessaan ja sen vastuksen tuntiessaan kevyt kyyhky voisi tulla ajatelleeksi, että tyhjiössä lento sujuisi vielä paremmin”. Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*, 58.
108 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 328–330.
109 Kant, ”Attempt to Introduce the Concept of Negative Magnitudes into Philosophy”, 175, 215.
110 Deleuze, *Différence et répétition*, 287, 317.
111 Tuula Närhinen, *Kuvatiede ja luonnontaide. Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta* (Helsinki: Taideyliopisto, 2016), 259.
112 Deleuze, *Différence et répétition*, 35.
113 Didi-Huberman, *Gestes d’air*, 22, 60.
114 Giuseppe Penone, *Transcription musicale de la structure des arbres* (Paris: Bernard Chauveau Édition, 2020 [2012]).
115 Deleuze, *Le Pli*, 120.
116 Deleuze, *Le Pli*, 132.
117 Didi-Huberman, *Être crâne*, 71.
118 Didi-Huberman, *Être crâne*, 41–48.
119 Kuten Deleuze (*Le bergsonisme*, 38) toteaa, dialektiikkaa hegeliläisessä merkityksessä on usein moitittu vääräksi, todelliselle liikkeelle vieraaksi abstraktien käsitteiden liikkeeksi.
120 Prévost, ”Georges Didi-Huberman”, 63; Deleuze, ”The Method of Dramatisation”, passim.

FT Ari Tanhuanpää on taidekonservaattori (Kansallisgalleria) ja taiteentutkija. Hänen väitöskirjansa *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus* valmistui Jyväskylän yliopistosta 2017. Tanhuanpää osallistuu Magdalena Zolkosin (Frankfurtin yliopisto) toimittaman Georges Didi-Hubermanin ajatteluun johdattavan kokoelmateoksen kirjoitustyöhön. Teos ilmestyy Edinburgh University Pressin *Philosophical Dictionaries* -julkaisusarjassa.

