

Pääsy ja vastus

Emmanuel Alloan diafenomenologia
taiteentutkimuksen haasteena

Ari Tanhuanpää

doi.org/10.23995/tht.127404



Artikkelin lähtökohta on filosofista kuvantutkimusta edustavan Emmanuel Alloan tuotanto. Kirjoituksessani pyrin erityisesti valottamaan hänen diafenomenologiaksi kutsumaansa lähestymistapaa, jossa keskeiseksi nousee Aristoteleelta lainattu ”läpinäkyvän” (*to diafanēs*) käsite. Alloa väittää, että läpinäkyvyys – erityisesti sen ambivalenttisuus – on jäänyt länsimaisessa ajatteluperinteessä reflektoidumatta: ei ole ymmärretty, ettei läpinäkyvyys tai aistisuus ylipäänsä tarjoa vain pääsyä aistikohteisiin, vaan muodostaa myös vastuksen niiden välittömälle tavoittamiselle. Tämä aistisen resistanssi yhdistää ”läpinäkyvän” yhtä lailla kaksijakoiseen mediumin käsitteeseen. Tarkastelen Alloan innoittamana sitä, miten kohtaamme mediumin samanlaisesti pääsynä ja vastuksena. Ihmisten välisten suhteiden tasolla kysymys on siitä, miten kohdata omaan tietoisuutemme nähden ulkoinen (vierassieluisuuden ongelma).

Avainsanat: Emmanuel Alloa, diafenomenologia, Aristoteles, läpinäkyvä, aistisuus, mediumi, perspektiivi, Maurice Merleau-Ponty, Edmund Husserl, Eugen Fink, Henri Maldiney, Susanne Gottberg.



Emmanuel Alloa (s. 1980) toimii estetiikan ja taidefilosofian professorina sveitsiläisessä Freiburgin yliopistossa. Opiskeltuaan filosofiaa, historiaa ja taidehistoriaa Freiburgissa, Padovassa, Beriinissä ja Pariisissa, hän väitteli filosofisesta kuvantutkimuksesta 2009 (Paris I-Panthéon/Freie Universität Berlin). Sen jälkeen hän on toiminut filosofian apulaisprofessorina sveitsiläisessä Sankt-Gallenin yliopistossa ja vierailevana tutkijana (Senior Research Fellow) Baselin yliopiston *Center for the Theory and History of the Image (Eikones)* -keskuksessa sekä muun muassa Yhdysvalloissa Columbian ja Berkeleyyn yliopistoissa. Alloa, jolle Aby Warburg -säätiö myönsi vuoden 2019 tiedepalkintonsa, on noussut suhteellisen nopeasti hyvin vaikutusvaltaiseksi hahmoksi filosofisen kuvantutkimuksen kentällä.¹

Alloan ajattelun lähtökohta on fenomenologiassa, erityisesti juuri Maurice Merleau-Pontyn ajattelussa. Operoidessaan kohdattavan ilmiömaailman rajoilla Alloa oikeastaan jatkaa siitä, mihin Merleau-Ponty keskeneräisiksi jääneissä viimeisissä teksteissään jäi. Alloan otetta on siis luonnehdittava jälkifenomenologiseksi. Se, mikä häntä ”läpinäkyvässä” erityisesti kiinnostaa – ja mihin myös artikkelini painottuu – on sen ambivalenttisuus: ”läpinäkyvä” (oikeastaan aistisuus) tarjoaa pääsyn havaintokohteeseen, mutta samalla vastustaa tätä pääsyä. Tämä aistisen resistanssi yhdistää ”läpinäkyvän” siihen, mihin on ollut tapana viitata latinalaisperäisellä

1 Artikkelin lähtökohdan muodostaa Alloan kolme teosta: hänen väitöskirjaansa pohjautuva teos *Looking Through Images: A Phenomenology of Visual Media*. Trans. Nils F. Schott (New York: Columbia University Press, 2021), alkuteos *Das Durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie* (Zürich: Diaphanes, 2009); perspektiiviä käsittelevä tutkimus *Partages de la perspective* (Paris: Fayard, 2020) sekä *La résistance du sensible. Merleau-Ponty, critique de la transparence* -teos (Paris: Éditions Kimé, 2008), joka on julkaistu osin uudelleen muotoiltuna myös englanniksi 2017 otsikolla *Resistance of the Sensible World. Introduction to Merleau-Ponty*. Trans. Jane Marie Todd (New York: Fordham University Press, 2017). Alloan julkaisuluettelo koostuu lähes sadasta nimikkeestä: artikkeleista, omista teoksista ja toimitustöistä.

sanalla *medium*. Kreikkalaiset käyttivät siitä ilmaisuksi *metaksy*, ”väli”. Tällä välillä (ransk. *entre*), jota Alloa nimittää myös ilmenemisen ympäristöksi (*milieu*), on aina oltava oma tiheydensä ja tekstuurinsa kyetäkseen täyttämään tehtävänsä.² Jo Aristoteles ymmärsi tämän: jos aistielin – esimerkiksi silmä – asetetaan kiinni aistittavaan kohteeseen, ei voi syntyä aistimusta. Aistimuksen syntymisen edellytys on ”väli”, *metaksy*.³ Alloa katsoo perspektiivinkin olevan tällainen väli, siis omanlaisensa mediumi – ei suinkaan symbolinen muoto, jollaisena Erwin Panofsky sitä piti.

Merleau-Pontyn esittämä väite länsimaista ajatteluperinnettä vaivaavasta aistisuuden unohtamisesta⁴ saa Alloalla uuden painotuksen: kysymys on hänen mukaansa siitä, että juuri tämä väli – mediumi, jota voitaisiin luonnehtia läpinäkyvyyden ”läpi” näkyvyydeksi – on unohtettu.⁵ Hän esittää, että vaikka läpinäkyvyyttä tunnutaan nykyisin vaativan lähes kaikilla yhteiskunnan osa-alueilla, itse läpinäkyvyyden ongelmaa ei ole juurikaan osattu kohdata.⁶ Hän tarjoaa ratkaisuksi diafenomenologiaa, joka ot-

2 Alloa, *La Résistance du sensible*, 36.

3 Emmanuel Alloa, ”Metaxy oder Warum es keine immateriellen Medien Gibt.” Teoksessa *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien, herausgegeben von Gertrud Koch & Fiona McGovern*, 13–34. München: Fink, 2012.

4 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 88. Alloa viittaa Merleau-Pontyn julkaisemattomaan käsikirjoitukseen.

5 Tämän unohtuksen yhtenä ilmentymänä Alloa pitää sitä, mitä hän Arthur C. Dantoa lainaten kutsuu ”kuvan läpinäkyvyysteoriaksi” (*transparency theory of the image*). Dantolta viittasi termillään asenteeseen, joka ei tunnusta taideteoksen fyysisen mediumin olemassaoloa väittäen kuvan olevan täysin transparentti ja transitiivinen, vastuksetta lävitseen päästävä. Alloa, *Looking Through Images*, 147–148; Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1981), 159.

6 Emmanuel Alloa, ”The Limits of Transparency. A Thinking Exercise in Flanders. KVAB Thinkers in residence programme, 2017,” Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, <https://kvab.be/sites/default/rest/blobs/2095/Final Report Transparency.pdf>.



taa huomioon umpeutumattoman katkoksen sen välillä, mikä ilmenee ja minkä kautta (*à travers*) tämä ilmeneminen tapahtuu.⁷ Kirjoituksessani pyrin erityisesti valottamaan sitä, mitä annettava diafenomenologisella tutkimusotteella voisi olla taideteoksen materiaalisuuteen keskittyvälle taiteentutkimukselle.

Artikkelin lopuksi tarkastelen vielä sitä, miten ”läpinäkyvän” pääsyn ja vastuksen dialektiikka ilmenee siinä, mitä Husserl kutsui vieraskokemuksen konstituutioksi ja pohdin, miten se voisi tarjota yhden mahdollisen näkökulman Susanne Gottbergin viimeaikaisiin maalauksiin.

Aistisuus pääsynä ja vastuksena

Ensin muutama sana aistisuudesta. Emmanuel Alloan diafenomenologiaksi kutsuman lähestymistavan⁸ lähtökohta on Aristoteleen *De Anima*-tutkielman (suom. *Sielusta*) lausumassa ”Aistimme tosiasiaa kaiken välissä olevan kautta.”⁹ Väli on aistimiselle välttämätön: ”jos joku asettaa väriä esineen kiinni silmään, hän ei näe sitä.”¹⁰ Edmund Husserlin määriteltäessä fenomenologian tehtäväksi palaamisen ”asioihin itseensä” (*zu den sachen selbst*) diafenomenologia korostaa, ettei asioihin ole välitöntä pääsyä – sen voidaan näin katsoa edustavan oppia ”välistä”, (kr. *metaksy*). Tästä jostakin, mikä ”sijaitsee” välissä Aristoteles käyttää nimitystä *to diafanēs*, joka on ollut tapana suomentaa ”läpinäkyväksi”. Kysymys on siitä, ”mikä on nähtävää, mutta ei nähtävää ilman lisämääreitä vaan jollekin toiselle kuu-

luvan värin avulla.”¹¹ Läpinäkyvä on itse asiassa se, mikä asettuu aistielimemme ja havaintokohteen väliin ja siten mahdollistaa aistimisen. Siinä ei ole mitään oliomaista, joka voisi ilmetä – siltä puuttuvat päivittäin kohtaamiemme esineiden ja fyysisten kohteiden ääriiviat. Alloa sanoo, että se on kuin ympäristö tai elementti (*ambiance*), jossa liikumme. Kykenemme havaitsemaan sen vain epäsuorasti – pikemminkin hengitämme sitä kuin käsitämme, mikä se on.¹² Se vertautuu myös aistimuksiimme: aistiaines (Husserl käyttää siitä kreikkalaisperäistä sanaa *hylē*) viittaa aina aistimukseen jostakin (väri on jonkin väri, ääni jonkin ääni, maku jonkin maku), emme milloinkaan kohtaa sitä sellaisenaan.¹³ Aristoteles katsoi, että myös aistimme ovat eräänlaisia keskivälejä ”aistihavainnon kohteisiin sisältyvien kontraaristen vastakohtaisuuksien välillä.”¹⁴ Hän antaa läpinäkyvälle vielä uuden, yhtä arvoituksellisen lisämääreen: tämä ”sama luonto on välillä pimeys ja välillä valo”¹⁵ – se on toisin sanoen sekä pääsy (läpinäkyvä potentiaalisenä) että vastus (läpinäkyvä aktuaalisena).¹⁶ Olemme siis tekemisissä jonkin sellaisen kanssa, joka on kahden ääripään välissä palautumatta niistä kumpaankaan.¹⁷

Alloa valitsi *Resistance of the Sensible World* -teoksensa (2017) motoksi Immanuel Kantin *Puhtaan järjen kritiikistä* lainaamansa katkelman, joka kuuluu suomennettuna näin:

7 Alloa, *La Résistance du sensible*, 109.

8 Emmanuel Alloa, ”What is Diaphenomenology,” in Cees Leijenhorst & Antonio Cimino, eds., *Phenomenology and Experience*. Leiden (Boston: Brill, 2019), 12–27.

9 Aristoteles, *Sielusta*. Suom. Kati Näätäsaari (Helsinki: Gaudeamus, 2012), 423b, 48. Oma kursivointi.

10 Aristoteles, *Sielusta*, 419a, 39.,

11 Aristoteles mainitsee (*Sielusta*) esimerkeinään ilman ja veden, jotka eivät ”ole läpinäkyviä vetenä tai ilmana, vaan koska niihin sisältyy jokin luonto, joka on sama niissä molemmissa.” Oma kursivointi. Aristoteles, *Sielusta*, 418b, 38.

12 Emmanuel Alloa, ”Au milieu des choses: une petite phénoménologie des médias.” Dans Fritz Herder. *Chose et medium* (Paris: J. Vrin, 2017), 13.

13 Alloa, ”What is Diaphenomenology,” 22.

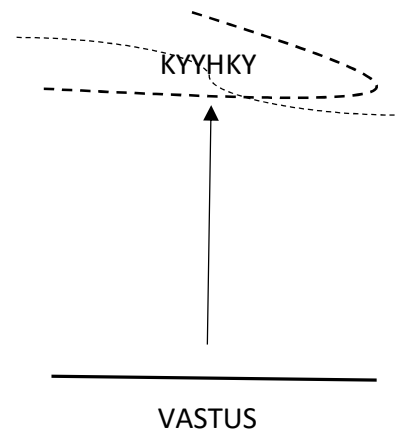
14 Aristoteles, *Sielusta*, 424a, 49.

15 Aristoteles, *Sielusta*, 418b, 39.

16 Aristoteles, *Sielusta*, 418b, 39; Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 97.

17 Ks. myös Anca Vasiliu, *Du Diaphane* (Paris: J. Vrin, 1997).

Vapaassa lennossaan ilmaa halkoessaan ja sen vastuksen tuntiessaan kevyt kyyhky voisi tulla ajatelleeksi, että ilmasta tyhjässä tilassa lento sujuisi vielä paremmin. Juuri näin Platon luopui aistimaailmasta, koska se asetti ymmärrykselle niin moninaisia esteitä, ja uskaltautui ideoiden siivin sen tuolle puolen, puhtaana ymmärryksen tyhjiään tilaan. Hän ei huomannut ponnistustensa olevan yhtä tyhjän kanssa, koska hän ei kohdannut vastusta, ikään kuin perustaa, jolta ponnistaa [...].¹⁸



Alloa muistuttaa, että sen paremmin kuin kyyhky ei kykene saamaan ilmaa siipiensä alle ilman ilmanvastusta, ei myöskään voi olla näkemistä ilman näkemiseen itseensä sisältyvää resistanssia: aistielimemme kykyä tulla vaikutetuksi.¹⁹ Ilma, sen paremminkin kuin mikään muukaan mediumi, ei ole tyhjiö: jos se ”olisi tyhjä, siitä ei seuraisi, että nähtäisiin tarkasti vaan että silloin ei nähtäisi yhtään mitään.”²⁰

Tämä aistisuuden synnyttämä vastus, *résistance*, mitä Alloa pitää Merleau-Pontyn koko filosofista tuotantoa vaivanneena peruskysymyksenä, muodostaa myös Alloan ajattelun painopisteen. Kohtaamme sen omassa maailmassaolemisesamme, heideggerilaisittain *In-der-Welt-sein*. Alloa korostaa edellytyksenä olemassaolollemme olevan sen, että olemme jatkuvassa vuorovaikutuksessa tietoisuutemme nähden ulkopuolisen kanssa – tätä olisi kyettävä ajattelemaan, vaikka se vastustaakin käsitteellistä haltuunottoa.²¹

18 Immanuel Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*. Suom. Markus Nikkarla & Kreetta Ranki (Helsinki: Gaudeamus, 2013), 58; Emmanuel Alloa, *Resistance of the Sensible World*.

19 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 97; Aristoteles, *Sielusta*, 419a, 39.

20 Aristoteles, *Sielusta*, 419a, 40.

21 Alloa, *La résistance du sensible*, 24. Kysymys, jonka Luce Irigaray esitti teoksessaan *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983), koskien ilmaa filosofian unohtamana elementtinä, voidaan ulottaa koskemaan myös ”läpinäkyvää”: ”Mitä muutoksia logoksen on läpikäytävä kyetäkseen ajattelemaan tätä ajattelematonta?”

Perspektiivi pääsynä ja vastuksena

Seuraavaksi muutama sana perspektiivistä siten kuin Alloa sen ymmärtää. Hänen *Partages de la perspective* -teoksensa (2020) otsikon sana *partages* (”jaetut”) alleviivaa jakamiseen sisältyvää monimerkityksisyyttä. Voidaksemme jakaa jotain, meillä on oltava jotain yhteistä, minkä voimme jakaa: oman perspektiivimme ja näkökulmamme. Jaettuna perspektiivi ei kuitenkaan ole enää singulaarinen, vaan siitä tulee pluraalinen – yhdestä tulee moni. On huomattava myös *partager*-verbin kaksoismerkitys. Samoin kuin esimerkiksi kakku jaetaan, siis leikataan osiin, kakku kokonaisuudessaan jaetaan sitä nauttivien kesken. Alloa mainitsee kaksi jakamisen modaalisuutta. Ensinnä Leibnizin ennalta asetettuun harmoniaan perustuvan jaon, jossa pyritään saavuttamaan yhteisymmärrys siitä, minkä kokoinen pala kullekin kuuluu, ja toisaalta dynaamisen, jossa kiistellään kullekin kuuluvasta osasta saavuttamatta koskaan täyttä yhteisymmärrystä.²²

Otsikkonsa osalta Alloan teoksen voidaan nähdä viittaavan Jacques Rancièren tutkimukseen

22 Alloa, *Partages de la perspective*, 53–57.



Le Partage du sensible ("Aistisen jakaminen").²³ Susanna Lindbergin suomentamana aistisen jakaminen on "niiden aististen itsestäänselvyyksien järjestelmä, jotka näyttävät samalla sen, kuinka ihmisillä on jotakin yhteistä, ja sen että itse kullakin on tällä yhteisellä alueella oma paikkansa ja osansa. [Se] näyttää sekä yhteisen alueen, joka jaetaan, että kunkin oman ja toiset poissulkevan paikan."²⁴ On kuin Alloa viittaisi juuri tähän kirjansa alkuun liittämällä kuvalla Abraham Bossen viivasyövytyksestä *Perspektivistit* (*Les Perspectiveurs*, 1647–78) joka esittää, että kullakin subjektilla olisi oma, muilta suljettu paikkansa ja pääsy vain omaan muilta rajattuun näkökulmaansa. Vastakohtaksi tälle Rancière nostaa poliittisen toiminnan, joka on "ruumiiden siirtämistä niille osoitetusta paikasta tai tämän tarkoituksen muuttamista. Se tekee näkyväksi sen, millä ei ollut paikkaa tulla nähdä, ja ymmärrettäväksi puheeksi sen, mikä aiemmin kuultiin vain meluna."²⁵

Alloa teos jakaa tämän yhteisyyden ja erottamisen²⁶ tematiikkansa myös filosofi Jean-Luc Nancy'n *Singulaarinen pluraalinen oleminen* -teoksessaan (*Être singulier pluriel*, 1996) käsittelemän kanssaoleamisen (*être-avec*) tematiikan kanssa. Alloa muistuttaa, ettei yhteinenkään perspektiivi muodostu täydellisen yksimielisyyden vaan riitasointuisen ääntenvälisyyden, *diafonian* va-

raan.²⁷ Kysymys on äänten jakamisesta, *partage des voix*, jonka Jean-Luc Nancy huomautti olevan aina epätäydellistä: jos jakaminen toteutuisi täydellisesti, se mitä *diafoniassa* jaetaan, katoaisi.²⁸ Kuten filosofi Jacques Rancière on esittänyt, kiistelemme siitä, mikä on kullekin kuuluva osa aistisesta, vaikka jaammekin yhteisesti kohtamme aistimaailman.²⁹

Oleminen, yhteinen olemassaolomme maailmassa, aivan kuten olemisen mielikin, on myös aina jaettu: "Mieltä (*sens*) ei ole – muistuttaa Jean-Luc Nancy – jos [se] ei ole jaettua. [...] Mieli alkaa siellä, missä läsnäolo ei ole puhdas-ta [...] vaan erottuu itsestään ollakseen itse *sel-laisena kuin on*. Tämä 'jonakin oleminen' vaatii läsnäolon erkanemista, jakautumista ja tilallistumista."³⁰ Alloa kiistää Hubert Damischin tavoin, että perspektiiviä voisi pitää cassirerilais-panofsky-laisessa merkityksessä symbolisena muotona. Se on Alloan mukaan yhtäältä sitä enemmän, toisaalta sitä vähemmän: enemmän siksi, että perspektivismi – ymmärrettynä näkökulmien moninaisuudeksi – hallitsee kaikkea maailman symbolista haltuunottoa, vähemmän, jos ymmärrämme perspektiivin vain tietystä ajassa ja paikassa kehitetyksi metodiksi. Alloalle perspektiivi merkitsee mediumia, joka tarjoaa pääsyn havaintokohteisiin, mutta muodostaa samalla vastuksen niiden tavoittamiselle välittömästi.³¹ Ei ole kulloiseenkin *Weltanschauungin* palautuvaa perspektiiviä, on vain toisistaan erillisiä näkökulmia. Ei ole yhtä ainutta perspektiiviä, sillä perspektiivi on aina pluraalinen. Alloa muistuttaa, että perspektiivi katoaisi, jos meillä olisi vain

23 Alloa viittaa Rancièreen lyhyesti (*Partages de la perspective*, 12) esittäen kuitenkin hänen näkökulmansa poikkeavan hieman omastaan.

24 Jacques Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-éditions, 2000); Susanna Lindberg, "Aistisen jakaminen, tekniikan jakaminen". Teoksessa Anna Tuomikoski (toim.) *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2017), 172.

25 Jacques Rancière, *Erimielisyys. Poliitikka ja filosofia*. Suom. Heikki Kujansivu (Helsinki: Tutkijaliitto, 2009), 57–58. Aistisen jakaminen, jonka toimeenpanosta vastaa Rancièren ajattelussa hänen "poliisiksi" nimitämänsä symbolinen konstituutio, joka määrittää "taiteen esteettisen järjestyksen" sisältää näin poliittisen ulottuvuuden: se määrää, kenen sallitaan ottaa oma osansa aistisesta ja kenet jätetään siitä osattomaksi.

26 Rancière, *Erimielisyys*, 53.

27 Alloa, *Partages de la perspective*, 58–60.

28 Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*. Trans. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland & Simona Sawhney (Minnesota and Oxford: University of Minnesota Press, 1991), 35.

29 Rancière, *Le partage du sensible*, sensible, passim.

30 Jean-Luc Nancy, *Singulaarinen pluraalinen oleminen*. Suom. Viljami Hukka & Anna Nurminen (Helsinki: Tutkijaliitto, 2021), 36.

31 Alloa, *Partages de la perspective*, 226.



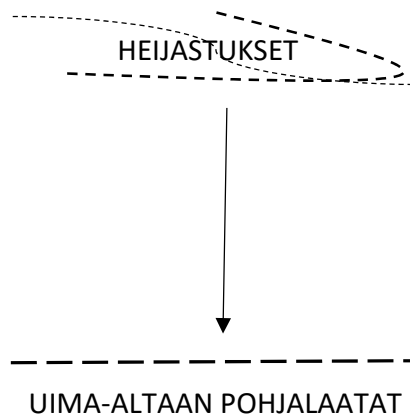
yksi ainoa legitiimi pääsy tiedostamaamme kohteeseen. Koska on olemassa useita vaihtoehtoisia tarkastelupisteitä, se mahdollistaa asioiden uudelleenarvioinnin aina uudesta ”keskinäisyyden ulottuvuudesta”, kuten Jean-Luc Nancy on asian ilmaissut.³²

Mediumin läpi- ja takaisinhohtavuus

Perspektiivin ohella muidenkin mediumien tarkastelu on diafenomenologialle aivan keskeistä. Erityisen kiinnostavaa on se, miten Alloa lähestyy mediaalisuutta fenomenologi Eugen Finkin (1905–1975) kuvatietoisuutta käsittelevässä väitöskirjassaan käyttämän termin *Re-luzenz* (”läpi-” tai ”takaisinhohtavuus”)³³ pohjalta. Alloa viittaa Merleau-Pontyn tunnettuun tekstikatkelmaan *Silmä ja henki* -teoksesta (*L'Œil et l'Esprit*, 1964), jonka voidaan katsoa kuvaavan läpi- ja takaisinhohtavuutta ilmiötasolla:

Kun näen veden massan lävitse uima-altaan pohjalaatat, en näe niitä vedestä ja [sen] heijastuksista huolimatta, vaan juuri niiden välityksellä, niiden ansiosta. Jos noita vääristymiä ei olisi, jos ei olisi auringon tekemää raidoitusta, jos näkisin laattojen geometrian ilman tuota lihaa – väliin tulevaa veden massaa ja sen heijastuksia – lakkaisin näkemästä ne sellaisina kuin ne ovat ja siellä missä ne ovat, nimittäin kauempana kuin mikään paikannettavissa oleva paikka. Itse vedestä, sen veden voimasta, siirappimaisesta ja peilailevasta elementistä ei

voi sanoa, että se on tilassa: se ei ole muualla, mutta se ei ole uima-altaassakaan.”³⁴



On kuin Finkiä olisi askarruttanut jokin vastaava, kun hän käytti esimerkkinään kuvalle ominaisesta peittymisestä (*Verdeckung*) veden kuvajaisia, joiden hän koki ikään kuin peittävän veden, mutta joilla siitä huolimatta oli oma tietty läpinäkyvyytensä (*Durchsichtigkeit*). Tässä aivan erikoislaatuisessa päällekkäisyydessä (*Überdeckung*) kohtaamme jälleen ”läpinäky-

32 Nancy, *Singulaarinen pluraalinen oleminen*, 41.

33 Alloa, *Looking Through Images*, 196–197. Eugen Fink, *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit. Studien zur Phänomenologie*, 1929–1930 (Den Haag: Nijhoff, 1966). Käytän lähteenäni pääasiassa teoksen Giovanni Jan Giubilton tekemää käännöstä *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà* (Milano: Mimesis, 2014).

34 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964), 70–71. Katkelma on yhdistelmä teoksen kahdesta käännöksestä: *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen (Helsinki: Taide, 1993), 58, ja ”Silmä ja henki”, suom. Miika Luoto & Tarja Roinila, teoksessa *Maurice Merleau-Ponty. Filosofisia kirjoituksia* (Helsinki: Nemo, 2013), 460.



vän” muodostaman pääsyn ja vastuksen.³⁵ Alloalle kyseessä on ”trans-parensi” (*trans-parution*).³⁶ Se, mitä Merleau-Ponty luonnehtii ”vääristymiksi” (*distorsions*) ja ”lihaksi” (*chair*), on juuri aistisen resistanssia, joka aiheuttaa sen, ettei hän koe pystyvänsä sanomaan, missä uima-altaan vesi tarkalleen ottaen on: vaikka se vaikuttaakin olevan uima-altaassa, allas ei kuitenkaan rajaa vettä *ilmiönä* sisäänsä. Merleau-Pontyn nostaessa katseensa uima-allasta reunustaviin sypresseihin, hän kokee hahmottavansa vedenheijastukset niistäkin. Kysymys on siitä, ettei veden ilmenemisen tapa ole ulottuvaisuutta, husserlilaisittain ilmaistuna *Ausdehnungia*, vaan levittäytymistä, *Ausbreitungia* ja *Hinbreitungia*.³⁷ Tässä yhteydessä Alloa viittaa myös biologi Jakob von Uexküllin (1864–1944) käsitteeseen *Umwelt*, jota tämä käytti kuvaamaan eri eläinlajien suhdetta omaan elintilaansa: vaikka useat eläinlajit voivatkin jakaa saman elinympäristön, kukin niistä kehittyy itselleen ominais-

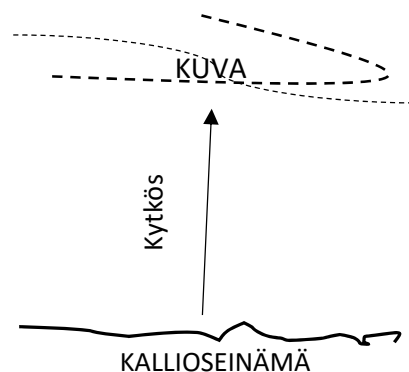
35 Fink, *Presentificazione e immagine*, §33, 114. *Re-luzenzissa* on hämmästyttävää samankaltaisuutta myös siihen, mitä Merleau-Ponty esitti ajallisuudesta. Hänen mukaansa siirtyessämme ajanhetkestä A sitä seuraaviin ajanhetkiin C ja D, niitä edeltävissä tapahtuu muutos. Parhailaan elettyä ajanhetkeä edeltänyt mennyt ajanhetki on vielä käsillä, mutta jo painumassa toisiaan seuraavien ajanhetkien pinnan alle. Kyetäksemme palauttamaan menneen ajanhetken mieleemme, meidän on siten tunkeuduttava sen ohuen aikakerroksen lävitse, joka erottaa menneen ajan parhailaan elämästämme nykyisyydestä. Kun puolestaan seuraava ajanhetki ilmaantuu, sitä edeltävässä tapahtuu jälleen muutos. Näin menneen ajanhetken nykyisyydestä erottavien ”varjostumien”, *Abschattungien*, kerros paksunee vähä vähältä: näemme menneisyyden sitä heikommin, mitä ”syvemmillä” se on. Näemme sen kuitenkin vain näiden varjostumien ansiosta – *Abschattungit* ovat sekä pääsy että vastus. Merleau-Ponty vertasi tätä siihen, kuinka näemme vedenalaisten rantakivien hohtavan niiden päällä virtaavien vesimassoja alta. Emme näe kiviä vedestä huolimatta vaan juuri niiden ansiosta. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), 477–478.

36 Alloa, *La résistance du sensible*, 109.

37 Tästä erottelusta, ks. Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book. Collected Works, Vol. III*. Trans. Richard Rocjewicz & André Schuwer (Dordrecht: Kluwer, 1989), 37.

ten, toisistaan eroavien rytmien, ajallisuuksien ja tilallisten mittakaavojen mukaan – mutta myös sen mukaisesti, millainen suhde niillä on kohtaamansa ilmiömaailman vakioihin.³⁸

Fenomenologi Henri Maldiney käytti esimerkkinään alppihiipun ja sitä ympäröivän ilmatilan suhdetta. Hän esitti vuoren taivasta vasten kohoavan massan diastolisesti laajentuessaan hakevan lakkaamatta täydellistymistään ääri- viivoistaan. Vuoren tilallistuminen toteutuu sen ja sitä ympäröivien ilmassojen vuorovaikutuksena – Maldiney käyttää viimeksi mainitusta nimitystä ”Avoin” (*l’Ouvert*).³⁹



Jos palaamme kirjoitukseni alun Kant-lainaukseen, voimme ajatella, että lentäessään taivaalla kyyhky muodostaa ympärilleen tähän verrattavan tilan. Alloa kirjoittaa, että meidän on hajautettava katsemme kyetäksemme suuntautumaan kohti tätä Avointa,⁴⁰ ”kohti näkökenttämme reunoja [...]”⁴¹ Hän lainaa myös Merleau-Pontyn seuraavaa, tunnettua tekstikatkelmaa:

38 Alloa, *Partages de la perspective*, 78.

39 Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Paris: Les Éditions du Cerf, 2013), 261.

40 *L’Ouvert* on ranskannos Heideggerin käyttämästä termistä *das Offene*.

41 Alloa, *Partages de la perspective*, 175.

Lascaux'n luolan seinään maalatut eläimet eivät ole osa seinämää siinä missä sen halkeamat tai kalkkikiven kohoumat, mutta ne eivät sen paremmin ole missään muualla." Ne ovat "hieman edempänä, hieman taaempana, hyödyntäen taidokkaasti niitä kannattelevan kalkkikiven massaa kuvat levittävät ympärilleen hehkuaan irtautumatta [kuitenkaan siitä] tavoittamattomasta kytköksestään [joka niillä on maalauslustaansa, luolan seinämään]. Minun olisi vaikea sanoa, missä katsomani kuva on. Kuva ei nimittäin ole seinämässä.⁴²

Näkemisen kenttä ei ole milloinkaan staattinen vaan aina dynaamisessa suhteessa ulkopuoleensa, näkymättömään. Kysymys on myös lateraalisuudesta ja syvyydestä, jonka Alloa kokee kohtaavansa Barnett Newmanin teoksissa: taiteilijan maalauskaansa keskelle vetämä pystysuora linja (*zip*) ei johdata katsetta keskeisperspektiivin mukaisesti itseensä vaan käynnistää liikkeen keskeltä kohti maalauksen reunoja.⁴³ Paneutuessaan bysanttilaisiin mosaiikkeihin Otto Demuksen (1902–1990) *Byzantine Mosaic Decoration*-teoksen (1948) innoittamana Maldiney puhuu antiperspektivismistä,⁴⁴ jossa huomio ei enää kiinnity tiettyyn yksittäiseen kohtaan. Silmällä pidetään sen sijaan välitöntä tunnistamista vastustavia elementtejä – näkökentän marginaalia, josta käsin aukeaa aina uusi näkemisen mahdollisuus.⁴⁵ Jo Husserl oivalsi, että kaikkea

aktuaalisesti havaittua ympäröi ei-aktuaalisten taustahavaintojenkehrä, jotka puolestaan voivat aktualisoitua.⁴⁶ Merleau-Ponty puolestaan esitti, että havaitsemamme ilmiöt nousevat havaintokenttämme sivuilta, eivät suinkaan edestämme. Alloa esittääkin kysymyksen: "Kuinka tavoittaa aistittavien ilmiöiden lateraalisuus? Kuinka pysyä tarkkaavaisena sille, mikä tahtoo jäädä huomaamatta olematta kuitenkaan näkymätön?"⁴⁷

Fenomenologi Edward S. Casey on esitellyt perifenomenologiaksi (*peri-phenomenology*) kutsumansa lähestymistavan, joka jakaa diafenomenologian kiinnostuksen tuskin havaittavaan. Perifenomenologian tutkimuskohteen muodostavat "ääret", *edges* (kr. *peri*), ilmiömaailman raja-alueet, joiden Casey toteaa olevan vaikeasti tavoitettavia. Niitä ei voi representoida; ne katoavat heti tehtyään havainnon mahdolliseksi. Ääret eroavat Casey'n mukaan rajoista (*limits*). Rajat, jotka ovat määritelmällisesti ennalta säädettyjä, yllyttävät niiden ylittämiseen, siirtymään äärien rajautumattomuuteen, subliimiin.⁴⁸

Alloa tarkastelee Olafur Eliassonin (s. 1967) Lontoon Tate Modernin turbiinihalliin 2003 pystyttämää *The Weather Project* -installaatiota, jossa oli myös kysymys subliimista, tarkemmin sanottuna matemaattisesta subliimista.⁴⁹ Hallin peräseinään oli asennettu valtava, sokaiseva keinoaurinko, joka suodatti tilasta pois kaikki värisävyt jättäen jäljelle vain mustan ja keltaisen. Alloa esittää, että valojen, värien ja halliin puhalletun vesihöyryn avulla taiteilija tarjosi teoksensa kohtaajille kirjaimellisesti uppoutumisen ilmenemiseen itseensä – ei siihen, että jotain erityistä ilmenisi, vaan kokemuksen siitä, että on

42 Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 22–23; Merleau-Ponty, *Silmä ja mieli*, 24; Merleau-Ponty, "Silmä ja henki", 425.

43 Alloa, *Looking Through Images*, 213–216. Lateraalisuus yhdistyy Alloalla siihen, mitä Merleau-Ponty kutsui "lihaksi" (*la chair*), jonka hän näkee saussurelaisen diakriittisyyden ruumiillistumana. Emmanuel Alloa, "La chair comme diacritique incarné," *Chiasmi International* 11 (2009): 249–261, <https://doi.org/10.5840/chiasmi20091143>.

44 Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (London: Routledge & Kegan Paul, 1953), 30–35; Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*. Trans. Christopher S. Wood (New York: Zone Books, 1997), 98–99.

45 Maldiney käyttämä ilmaisu "*un état de distraction attentive*" vertautuu Freudin psykoanalyttikolta hoitotunnuksensa edellyttämään tarkkaavaisuuteen, *gleichschwebende Aufmerksamkeit*in.

46 Edmund Husserl, *Ideoita puhtaasta fenomenologiasta ja fenomenologisesta filosofiasta*. Suom. Markku Lehtinen (Helsinki: Gaudeamus, 2017), §35, 70–72.

47 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 55.

48 Edward S. Casey, *The World on Edge* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017), 56.

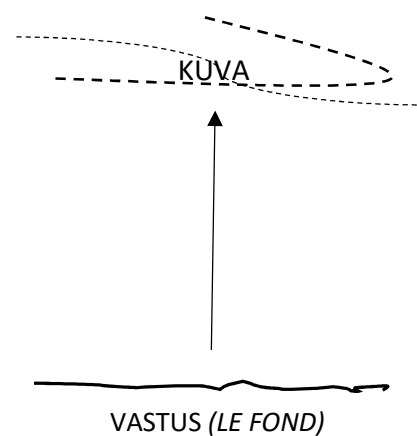
49 Ks. Immanuel Kant, *Arvostelukyvyyn kritiikki*. Suom. Risto Pitkänen (Helsinki: Gaudeamus, 2018), §25, 168–171.



(il y a) ilmenemistä ja siitä, että teoksen kokija (joka liikkuu tilassa) on elimellinen osa tätä tapahtumaa.⁵⁰ Eliassonin installaation synnyttämä tilan avautuminen on toinen esimerkki *Leibin*, elävän kehon levittäytymisestä, *Ausbreitungista* ja *Hinbreitungista*.⁵¹

Siitä tarjoaa vielä yhden esimerkin Maldiney, joka esitti, että Bysantin mosaiikkiteoksissa kohtaamastaan värisävyjen keskinäisessä modulaatiossa ”sisä- ja ulkopuoli kommunikoivat esteettä.”⁵² Syystä, että kultamosaiikkiteserat on kiinnitetty alustaansa erilaisiin kaltevuuskulmiin, ne muodostavat erilaisia kullan sävyjä ja kiiltoasteita sen mukaisesti, missä kulmassa kukin yksittäinen mosaiikkikappale kohtaa sen viereisen tesseran. Niiden synnyttämä pinta on siten verrattavissa edellä kuvatun uima-altaan veden vääristymiin. Voisimmekin verrata yksittäistä mosaiikkitesseraa myös suorakaiteen muotoiseen uima-altaaseen, joka ei sulje vettä sisäänsä. Vesi levittäytyy sen sijaan altaan suorakaiteen muodon ulkopuolelle. Maldiney esittää, etteivät mosaiikkitesseratkaan sulje väriä sisälleen perustellen tätä seuraavasti: mosaiikkiteiden valmistuksessa on käytetty kahdenlaisia, läpivärjättyjä emalisiä ja valkeasta marmorista valmistettuja *tesseroita*. Viimeksi mainitut ovat läpikuultavia, vain kevyesti pinnaltaan värjättyjä. Maldineyn mukaan tilan aistimuksellisessa avautumisessa läpivärjättyjen emalitesseroiden syvä värisävy levittäytyy käyttämällä hyväkseen niiden viereisiä marmorimosaiikkeja, jotka on värjätty niin kevyesti, että marmorin valkeus pääsee hohtamaan värin lävitse.⁵³ Edellämainittujen tekijöiden synnyttämä tilaan levittäytyvä ja sitä muodostava värillinen hohde (jonka

Merleau-Ponty yhdisti siihen, mitä hän kutsui lateraalisuudeksi ja syvyydeksi ja joka on kohdattavissa vain liikkumalla tilassa) johtaa yhtä lailla Avoimen, ilmenemisen ympäristön – merleaupontylaisittain *milieun* – syntymiseen.⁵⁴ On muistettava sekin Maldineyn Demuksen pohjalta tekemä huomautus, etteivät mosaiikkiteserat ole milloinkaan täsmälleen samankokoisia eivätkä muodoltaan koskaan täysin säännöllisiä – on kuin niissä tapahtuisi jo lähtökohtaisesti liike niistä ulospäin, *Ausbreitung* ja *Hinbreitung*.⁵⁵



Mikä sitten on kuvan pohjan tai perustan (*le fond*) ja sille muodostetun kuvan suhde? Maldiney totesi, että ”Ilman pohjan peittävää ja mykkää universaalisuutta on kuin kuva olisi maalattu tuuleen jääden ikään kuin ideaalisuuden filigraaniksi”⁵⁶ – toisaalta hän esitti, että mille tahansa alustalle muodostettu mikä hyvänsä kuvio paljastaa pohjasta jotain merkityksellistä.

50 Alloa, *Looking Through Images*, 288–290.

51 Keskeistä tässä on myös se, mitä Merleau-Ponty kutsui kokemukseksi syvyydestä (*profondeur*), jonka hän käsitti ikään kuin ensimmäiseksi ulottuvuudeksi, josta pituus ja leveys oli abstrahoitu. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 65; Alloa, *Partages de la perspective*, 160.

52 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 310.

53 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 311.

54 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 20–23; Alloa, *Partages de la perspective*, 161.

55 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 311; Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 37–38.

56 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 258.

tä.⁵⁷ Maldineyn huomio kiinnittyy Paul Cezannen akvarellien kohtiin, joissa tämä on jättänyt paperin valkean pinnan näkyviin. Hän esittää, etteivät ne palaudu maalaamattoman paperiarkin valkoiseen. Kuvioilla on ambivalentti suhde alustaansa: mitä itsenäisempiä ne ovat pohjastaan, sitä vapaammin ne kykenevät liikkumaan tilassa ja synnyttämään aivan uusia tiloja. Toisaalta ne eivät voi kokonaan irtautua pohjastaan – tämä yhdistää ne Lascaux'n maalausten kytkökseen luolan seinämään. Maldiney esittää ”ornament[in] ilmaise[van] jotain, vieläpä jotain olennaista pohjasta, johon se on kaiverrettu [...]. Samalla se kuitenkin ilmaisee myös jotakin muuta. Muodostaessaan suhteen pohjaan – johon se ei yhteensulaudu – kuvio mukauttaa sen itseensä.”⁵⁸ Alloa lainaa Husserlin kuvatietaisuuden luentojesimerkkiä, jossa tämä käytti Albrecht Dürerin *Ritari, kuolema ja paholainen* -kuparikaiverrusta (1513) havainnollistamaan kuvapohjan (*Bildträger*) ja -aiheen (*Bildsujet*) välistä suhdetta. Husserl esitti painopaperin kärkeän pinnan olevan konfliktuaalisessa suhteessa teoksen kuva-aiheeseen nähden. Tämä vastus on edellytyksenä kuvatietaisuuden synnylle.⁵⁹

57 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 234, 237. Tässä Maldineyn tärkeimmät viittauskohteet ovat Friedrich Schellingin *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit* (1809) ja Alois Rieglin *Spätromische Kunstindustrie* (1901). Susanna Lindberg kirjoittaa kuvan saavuttavan loistonsa vain siten, että se erottautuu pohjastaan. Tämä on schellingiläinen ajatus, jossa Susanna Lindbergin sanoin ”painovoiman ja valon välillä vallitsee ikuinen jännite, painovoiman ollessa yhtä lailla sekä pohja (*Grund*), josta valo voi nousta, että pohjattomuus (*Abgrund*), joka vetäytyy valosta.” Susanna Lindberg, ”Kuvan synty,” *Tiede & Edistys* 31, nro 2 (2006), <https://doi.org/10.51809/te.104844>; Susanna Lindberg, ”La chute et la chance de la nature. Schelling, Hegel et après,” *Centre Sèvres/Archives de Philosophie* 83, n°3 (2020): 95–96, <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2020-3-page-81.htm>.

58 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 234, 236.

59 Alloa, *Looking Through Images*, 175–176; Alloa, ”Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with,” 496; Edmund Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)*, trans. John B. Brough (Dordrecht: Springer, 2005), 153.

Kielellinen lausuma pääsynä ja vastuksena

Alloa mukaan Hubert Damisch pyrki kirjassaan *L'Origine de la perspective* (1993)⁶⁰ osoittamaan, että kaikki merkityksenmuodostuminen, kielellinen ilmaiseminen mukaan luettuna, jakaisi yhteisen logiikan keskeisperspektiivin paradigman kanssa. Molemmat perustuvat mahdollisuuteen vaihtaa näkökulmaa. Damisch viittaa tässä yhteydessä Émile Benvenisten esittelemiin irti- ja takaisinkytkennän (*débrayage; embrayage*) käsitteisiin.⁶¹ On kuitenkin niin – kuten Alloa muistuttaa Merleau-Pontyn todenneen – ettemme kohtaakaan ilmiömaailmaa edestä, sillä se tunkeutuu tietoisuuteemme näkökenttämme sivuilta.⁶² Damischkaan ei nähnyt taiteilijan tehtävänä uskotavan syvyysvaikutelman luomista vaan kykyä sivuttaissuuntaiseen liikkeeseen, jossa tapahtuu ilmiöiden eriytyminen toisistaan.⁶³ Alloa esittää, että ajattelun olisi kyettävä mukautumaan tähän havaittavia ilmiöitä edeltävään eriytymiseen, joka edeltää kaikkia havaittavia eroja. Alloalle Merleau-Pontyn ontologinen ”lihan” (*la chair*) käsite merkitsee ”ruumiillistunutta diakriittisyyttä” (*diacritique incarnée*).⁶⁴ Edellä kerroin siitä, kuinka Maldiney näki yksittäisen mosaiikkitehtävän saavan värikylläisyytensä ja valovoimansa suhteessa siitä eroaviin tesseroihin – käsitys seuraa samaa saussurelaista ajatusta: merkki saa merkityksensä vain suhteessa toisiin merkkeihin.⁶⁵ Kyetäksemme kohtaamaan merkkien välin, meidän on ollut jo läpikäytävä eräänlainen tahdostamme riippumaton fenomenologinen reduktio. Herkistymisen ilmiömaailman tuskin havaittaville eroille merkitsee meissä kaikissa piilevän transsendentaalisen taipumuk-

60 Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective* (Paris: Flammarion, 1993).

61 Alloa, *Partages de la perspective*, 161.

62 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 55.

63 Alloa, *Partages de la perspective*, 160.

64 Alloa, ”La chair comme diacritique incarnée,” 249–262.

65 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 54.



sen heräämistä. Kun se on herännyt, olemmekin jo astuneet ulos taidehistorian tieteenalana muodostamasta paradigmasta. Onhan taidehistoria husserlilaisittain ilmaistuna ”luonnolliselle tiedostamiselle” (*Erkenntnis*) pohjaava tiede.

Taidehistorioitsija Matthew Rampley keskittyi taideteoksen kieleen tuomisen ongelmaan artikkelissaan, joka paneutui yhtäältä siihen, millaisia kielellisiä ilmaisuja Roberto Longhi (1890–1970), Adrian Stokes (1902–1972) Mieke Bal (1946–) ja jo edellä mainittu Didi-Huberman ovat myöhemmin käyttäneet.⁶⁶ On huomionarvoista, että kaikkien heidän voidaan katsoa toimineen tai toimivan perinteisten taidehistoriallisten lähestymistapojen katvealueella. Rampleyn mukaan Longhi ei niinkään pyrkinyt muodostamaan tarkastelemistaan kohteista taidehistoriallisia argumentteja kuin kuvaamaan niiden hänessä herättämää välitöntä esteettistä vaikutelmaa. Tämä ”tämänhetkisyiden” (*presentness*) korostaminen – joka sittemmin sai puolestapuhujansa modernisti Michael Friedistä – oli yhtä tärkeää Stokesille. Rampley tarkastelee Stokesin kahta teosta: *The Quattro Cento* (1932) ja *The Stones of Rimini* (1935). Rampley lainaa Stokesin kuvausta venetsialaisesta marmorista: ”Istrian marmori mustuu varjossa, mutta auringonvalolle altistuneissa kohdissaan se muistuttaa suolanvalkeaa lunta.” Marmoriiin tallentuu niin valo kuin varjo, jotka ”abstrahoituvat, tehostuvat, saavat kiinteän muotonsa. Ne dramatisoituvat kivessä.” Stokes *näkee marmorissa kivettyneen meren; on kuin* marmori olisi muodostunut kirkkaista ja pörröisistä suolakiteistä, jotka loistavat kirkkaina vielä sittenkin, kun ilma on pureutunut niihin. Venetsialaisessa hiekasta ja vedestä koostuvassa puhalletussa lasissa Sto-

kes taas kokee aistimellistuvan laguunin veden pinnanalaisten kylmien virtausten.⁶⁷ Stokesin kuvaus on itse asiassa lähempänä ekfrasiksena tunnettua kirjallista lajityyppiä kuin taidehistoriallista kuvausta. Sen sijaan, että kieli toimisi kommunikaation välineenä, Rampley valittaa siitä tulevan mediumi, jossa *Quattro Centon* konkreettinen tämänhetkisyys manifestoituu. Rampley väittää Stokesin immersiiivisyyden ja etäännyttämisen yhteispeliin perustuvan otteen vievän lukijansa pois kuvasta kohteesta siirtäen hänen huomionsa kirjoittajan käyttämiin kielellisiin ilmaisiin.⁶⁸

Rampley väittää, että Stokesin teoskuvaukset tarjoavat vain vähän, jos lainkaan, uutta tutkimuksellista tietoa. Ne toimivat ainoastaan sanallisena ilmauksena teoksen kohtaamisen synnyttämistä välittömistä vaikutelmista. Vastaavan syytöksen Rampley kohdistaa Mieke Baliin ja Georges Didi-Hubermanniin, joiden ainoana antina hän pitää taidehistorialliseen tulkintaan kohdistuvan metateoreettisen pohdiskelun avaamista ilman, että he olisivat millään tavalla kyenneet vaikuttamaan taidehistorian vallitsevaan paradigmiaan. Hän katsoo heidän avanneen tulkinnallisia mahdollisuuksia esittämättä kuitenkaan taidehistoriallisia väitteitä, joita voitaisiin kriittisesti arvioida.⁶⁹

Mutta voitaisiinko Longhin ja Stokesin käyttämien kielellisten ilmausten katsoa lähestyvän sitä, mitä Merleau-Ponty edellytti kieleltä, joka kykenisi lähestymään ilmiömaailmaa? Ilmiömaailmaa, jota emme kohtaakaan suoraan edestä, vaan joka tavoittaa meidät havaintokenttämme sivuilta? Pyrkimyksenä on, kuten Alloa sanoo, terästä aistiherkkyytemme sille, mikä ei ole nä-

66 Matthew Rampley, ”The Poetics of the image: Art History and the Rhetoric of Interpretation,” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35 (2008): 7–30. Olen käsitellyt aihetta jo aikaisemmin väitöskirjassani *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus*. Jyväskylä Studies in Humanities, 315 (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2017), 199–200, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7069-7>.

67 Rampley, ”The Poetics of the Image,” 17.

68 Rampley, ”The Poetics of the Image,” 15.

69 Rampley, ”The Poetics of the Image,” 25–26. Äskettäin Altti Kuusamo kohdisti kyseisiin tutkijoihin hyvin samansisältöisen syytöksen artikkelissaan ”Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia,” *Tahiti* 11, nro 2 (2021): 49–62, <https://doi.org/10.23995/tht.112169>.

kymätöntä, mutta joka siitä huolimatta jää usein huomaamatta.⁷⁰

Taidehistoriasta poiketen fenomenologinen kuvantutkimus ottaa huomioon kuvatietoisuuden sisältyvän neutraalisuusmodifikaation ja reduktion, jossa taideteosobjektin fyysinen olemassaolo on sulkeistettu, ja jonka seurauksena kuvaobjekti näyttäytyy ”ikään kuin” (*als ob*) sen kuvaama kohde olisi olemassaoleva. Kyse on kuitenkin vain kvasitodellisuudesta; kuva ikään kuin leijuu edessämme.⁷¹ Miten ilmaista kielessä tämän kaltaista kvasiolemassaoloa? Eugen Fink on muistuttanut, että kaikki predikointi tapahtuu kielessä, jonka perusta on luonnollisessa asenteessa, ja jossa käytetyt käsitteet viittaavat olemassaolevaan. Kielellistä ilmaisua elämykselleen etsivä ei voi kuitenkaan pitäytyä idiosynkraattisessa kielessä; hänen on säilytettävä yhteys yhteisesti jaettuun kieleen kyetäkseen millään tavalla kommunikoimaan ymmärrettävästi. Joka tapauksessa, kuten historianfilosofi Hayden Whitekin muistuttaa, kieli peittää yhtä paljon kuin paljastaa.⁷² Kun Husserl katsoi, että reduktion jälkeenkin luonnollinen kieli säilyisi, vain tietyiltä osiltaan modifioituna, Fink edellytti täysin uutta ilmaisutapaa, joka olisi luonteeltaan transsendentaalista. Hän katsoi reduktion jälkeen muodostettujen kielellisten muodosteiden muistuttavan vain näennäisesti luonnolliseen asenteeseen palautuvaa kieltä. Finkiläisittäin ymmärrettynä fenomenologinen näkijä (*phänomenologische Zuschauer*) ottaa kielen haltuunsa ja katkaisee sen sidoksen olemassaolevaan olomaailmaan. Jos näin ei tapahtuisi, hän lankeaisi Finkin mukaan jokaisella ilmaisemallaan sanalla takaisin epäkriittisen asenteen piiriin. Koska kielen – poeettisenkin, johon Finkin on katsottu

70 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 55.

71 Husserl, *Ideota puhtaasta fenomenologiasta* §109, 215–216; Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*, 607.

72 Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978), 232.

Heideggerista innoittuneena pyrkineen – lähtökohta on luonnollisessa asenteessa, katkos ei voi kuitenkaan olla täydellinen.⁷³

Voimmeko ajatella, että kyetäkseen ilmaisemaan kielellisesti taideteoksen kohtaamistaan nykyyhetkessä myös taidehistorioitsijan olisi vaihdettava kielen rekisteriä? Vincent Grondin näkee haasteena sen, miten löytää kielikuvia ja analogioita, jotka tekisivät oikeutta Merleau-Pontyn mykäksi kutsumalle esikielelliselle kokemukselle.⁷⁴ Alloa puolestaan esittää, etteivät poeettiset ilmaisut hänen nähdäkseen viittaa mihinkään itsensä ulkopuoliseen, vaan muodostavat itse oman ulkopuolensa. Toisaalla hän tarjoaa ratkaisuksi taideteoksen kieleen tuomiselle syntyäisillään olevan merkityksen *oratio obliquan* mukaista epäsuoraa esitystä.⁷⁵ Se, että jokin kielellinen ilmaisu on läpikäynyt fenomenologisen reduktion mukaisen sulkeistamisen, voidaan ilmaista asettamalla kyseinen ilmaisu lainausmerkkien väliin – näin teki jo Edmund Husserl. Kielifilosofi Francois Récanati on todennut, että lainausmerkein varustettuna kielellinen ilmaisu menettää representoivan merkityksensä ja kiinnittää huomion itseensä, omaan esittäytymiseensä, jota Alloa kutsuu ”paljaaksi ulkoisuudeksi”.⁷⁶ Paneudun tähän seuraavaksi.

73 Eugen Fink, *Sixth Cartesian Meditation*. Trans. Ronald Bruzina (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 86.

74 Vincent Grondin, “Le Langage de la phénoménologie: analogie ou citation?” *Revue de Métaphysique et de Morale* 66, n° 8 (2010), 249–264, <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2010-2-page-249.htm>.

75 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 55; Maurice Merleau-Ponty, “Le Langage indirect et les voix du silence,” dans *Signes* (Paris: Gallimard, 1960), 49–104; Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l’Invisible* (Paris: Gallimard, 1964), 60; Emmanuel Alloa, “The Bare Exteriority. Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot,” *Colloquy*, no. 10 (2005), 69–82.

76 François Récanati, *La transparence et l’énonciation* (Paris: Éditions du Seuil, 1979), passim.

Toisen kohtaaminen pääsynä ja vastuksena

Alloan *Bare Exteriority* (2005) -artikkelin lähtökohta on Ernst Benkardin kuolinnaamioista kirjoittama, julkaisuaikojensa 1926 runsaasti huomiota saanut kuvateos *Das Ewige Antlitz: Eine Sammlung von Totenmasken* sekä Martin Heideggerin ja Maurice Blanchot'n sen pohjalta tekemät tulkinnat.⁷⁷ Heideggerille kuolinnaamio ylipäänsä tarjosi mahdollisuuden ajatella kuvaa puhtaana intuition skeemana, jossa kuvittelukyky yhdistää aistimellisen moninaisuuden käsitteelliseen ykseyteen.⁷⁸ Heidegger käytti kuolinnaamiota ja siitä otettua valokuvaa havainnollistamaan kuvittelukyvyssä tapahtuvaa käsitteen aistintamista (*Versinnlichung*):

[K]uvautumasta (Abbild), esimerkiksi kuolinnaamiosta voidaan [...] tuottaa jälkeiskuva (Nachbild) (esimerkiksi valokuva). Jälkeiskuva voi jäljitellä suoraan kuvautumaa ja näin näyttää 'kuvan' (välittömän näkymän) kuolleesta itsestään. Valokuva kuolinnaamiosta on jälkeiskuva kuvautumasta ja itsekin kuva, mutta vain siksi, että se tarjoaa 'kuvan' kuolleesta. [V]alokuva voi kuitenkin myös osoittaa, millaiselta kuolinnaamio ylipääntään näyttää. Kuolinnaamio puolestaan voi osoittaa, millaiselta ylipääntään näyttävät kuolleen ihmisen kasvot. [N]iin ikään naamio itse voi osoittaa, miltä kuolinnaamio ylipääntään näyttää, samoin kuin

77 Benkardin teos koostuu valokuvista Marbachin Schiller-arkistossa säilytettävistä, kuuluisien henkilöiden kasvoista otetuista kuolinnaamioista renessanssista ensimmäiseen maailmansotaan. Muistettakoon, että latinan kuvaan viittaavalla sanalla *imago* on alkuaan tarkoitettu juuri kuolinnaamiota.

78 Heidegger käsittelee teemaa teoksissaan *Kant und das Problem der Metaphysik*, 1929 (*Kant & Metafysiikan ongelma*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudemus, 2020) ja *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, 1925–26 (*Logic: The Question of Truth*. Trans. Thomas Sheehan (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010), 297–298, 305. Susanna Lindberg on määritellyt skeeman siksi "mikä meitä kuvissa katsoo ja mikä panee katseelle rajat." Susanna Lindberg, "Kuvan synty," *Tiede & Edistys* 31, nro 2 (2006), <https://doi.org/10.51809/te.104844>.

valokuva voi osoittaa, miltä siinä kuvatus li-säksi valokuva ylipääntään näyttää.⁷⁹

Väitteellään, että kuolinnaamiosta otettu valokuva tarjoaisi välittömän pääsyn vainajan kasvopiirteisiin, Heidegger edustaa näkemistä, johon Richard Wollheim teoksessaan *Art and Its Objects* (1980) viittasi termillä *seeing-in* ("nähdä jokin jossakin").⁸⁰ On kuin Heidegger unohtaisi sekä vainajan kasvoista otetun kipsivaloksen että siitä otetun valokuvan mediaalisuuden. Asia selittyy sillä, ettei hän olekaan kiinnostunut siitä, miltä jotkin tietyt kasvopiirteet näyttävät vaan "miltä jokin näyttää 'yleisesti', jossakin sellaisessa yhdessä, joka pätee moniin" – miten "monien ykseys mielletään käsitteessä."⁸¹

Tällaisen näkemisen sijaan Alloa ehdottaa kuvatietoisuuden asennetta, johon hän viittaa Merleau-Pontyn innoittamana termillä *seeing-with* ("nähdä jokin siten kuin jokin muu – mediumi – sen antaa nähdä"). Se täydentää Wittgensteinin ja Gombrichin *seeing-as*- ("nähdä jokin jonakin") sekä Husserlin ja Wollheimin *seeing-in*-näkemistä.⁸² Pitäessämme mielessä Eugen Finkin ajatuksen läpihohtavuudesta, voimme ajatella, että vainajan kasvot ikään kuin hohtavat kuolinnaamion, siitä otetun valokuvan ja oman kuvaan suuntautuneen intentionalisuutemme lävitse – kuitenkin siten, että olemme kaiken aikaa tietoisia tästä "läpi" näkemisestä. Palaamme diafenomenologian teesiin, jonka mukaan näkeminen voi toteutua vain näkemistämme vastustavan elementin ansiosta. Kuvatietoisuuden (*Bildbewusstsein*) heräämisen edellytyksenä on taas se, että tiedostamme katsovamme kuvaa. Yhtä lailla aikatietoisuus (*Zeitbewusstsein*)

79 Heidegger, *Kant & Metafysiikan ongelma*, §20, 93.

80 Emmanuel Alloa. "Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with: Looking Through Pictures," in Krešimir Purgar, ed., *The Palgrave Handbook of Image Studies* (London: Palgrave Macmillan, 2021), 489–492.

81 Heidegger, *Kant & metafysiikan ongelma*, §20, 93.

82 *Seeing-with* tarkoittaa "läpinäkyvyyden vastuksen ottamista huomioon." Alloa, "Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with," 483–499.

voi syntyä vain, kun tiedostamme nykyhetken menneisyydestä erottavan ajallisen etäisyyden.

Alloa sanoo, että kuolinnaamiossa kohtaamme demonstraation sijaan jonkin (”de-”) näyttämisen riisutun *monstration*, pelkän näyttämisen, jota Alloa kutsuu ”paljaaksi ulkoisuudeksi” (*bare exteriority*).⁸³ Hän mukaansa ”vainajan kasvopiirteet eivät paljasta mitään.”⁸⁴ Ne sitä vastoin ”representoivat kaiken ilmenemisen loppua ja palaamista paljaan läsnäolon peruuttamattomaan sisäisyyteen.”⁸⁵ Alloa yhdistää tämän ostensiivisuuteen, jossa merkki ei viittaa itsestään pois päin vaan ainoastaan näyttää merkityksensä.⁸⁶ Kyse on siitä, mitä Blanchot kutsui ”absoluuttiseksi ’tämänpuoleisuudeksi.’”⁸⁷ Jean-Luc Nancy on luonnehtinut kuolemaa ”ruumiin ulos asettumiseksi” (*l’exposition du corps*)⁸⁸ ja ”ruumiittomuudeksi sellaisenaan” (*l’incorporel comme tel*).⁸⁹ Kasvoista tulee kuolemassa kuva (*l’image*) itsestään. Näin niissä tapahtuu se, mitä Heidegger kutsui muutokseksi ”käsilläolemisen” (*Zuhandenheit*) ”esilläolemiseen” (*Vorhandenheit*).⁹⁰ Alloan sanoin kuolinnaamiossa

83 Emmanuel Alloa, ”The Bare Exteriority”; Alloa, *Looking Through Images*, 262–265.

84 Alloa, ”The Bare Exteriority,” 78.

85 Alloa, ”The Bare Exteriority,” Heidegger, *Kant & metafysiikan ongelma*, §20, 93.

86 Alloa, *Looking Through Images*, 260–262. Hän toteaa, että kielellinen ilmaisu on kykenemätön *ostensioon*, koska on mahdotonta näyttää ja ilmaista merkitys samalla kertaa.

87 Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955). Alloan mukaan (”The Bare Exteriority”, 78) Blanchot’ n kirjoituksissa ”mikään ei ole koskaan ’annettua’ vaan niissä vallitsee antamattomuuden itsepintaisuus:” *Nichtgegebenheit*.

88 Nancy, *Singulaarinen pluraalinen oleminen*, 148.

89 Nancy; *Singulaarinen pluraalinen oleminen*, 148; Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (Paris: Galilée, 1996), 113.

90 Blanchot, ”Les deux versions de l’imaginaire,” 271. Blanchot viittaa Martin Heideggerin tekemään tunnettuun erotteluun *Vorhandenheitin* ja *Zuhandenheitin* välillä. Termien suomennos on Reijo Kupiaisen Heidegger-käännöksestä *Oleminen ja aika* (Tampere: Vastapaino, 2000).

vainajaa ei ole annettu; se on ”väli-tön” (*immediate*), eikä siten voi toimia mediumina.⁹¹ Asia voidaan jäsentää yhtä lailla jäljen ja oireen suhteeksi: ”Kun jälki voi viitata referenttiinsä vain sen poissaollessa, oire edellyttää ruumiin läsnäoloa, josta se tekee esityksensä näyttämön. Oire on nähtävissä vain siinä määrin ja niin pitkään kuin se itse näyttää niin-olemisensa (*son être-ainsi; Sosein*).⁹² Ruumiillistukseen oire edellyttää ulkoisuutta, toisen katsetta.⁹³ Oireen tavoin vainaja on ulkoinen: kuolinnaamionsa kautta se on keskuudessamme, muttei ”sen paremmin tässä kuin tuolla, olematta kuitenkaan missään muualla.”⁹⁴ Muistakaamme edeltä, kuinka Merleau-Ponty esitti, ettei hän pysty paikantamaan sitä, missä Lascaux’n kalliomaalaukset varsinaisesti ovat: vaikkeivät ne olekaan osa luolan kivistä seinämää, ne kuitenkin ovat olemassa vain kivisen perustansa ansiosta.

Alloa löytää tähän verrattavan kuvan ja alustan välisen suhteen Dürerin jo edellä mainitusta *Ritari, kuolema ja paholainen* -kuparikaiverruksesta. Siinäkin kuva ikään kuin leijuu edessämme olematta sen paremmin olemassaoleva kuin olematonkaan: sen eksistenssi on sulkeistettua, sen olemassaolo modifioitua.⁹⁵ Katsomme kuvaa *sen* mukaisesti (*selon le Bild*) – sen tarjoaman pääsyn ja vastuksen mahdollistamalla tavalla.⁹⁶ Kohtaamme myös kuolinnaamiot siten kuin ne tarjoutuvat katsottaviksi: kuolinnaamiokatseella, jonka Alloa Blanchot’ n tavoin katsoo edus-

91 Alloa, ”The Bare Exteriority,” 78–79.

92 Emmanuel Alloa, ”Changer de sens. Quelques effets du ’tournant iconique,’” *Critique* 759–760, n° 8–9, 654.

93 ”Representaation paradigman ollessa pohjautunut käsitykseen kuvan *transitiivisuudesta*, läsnäolon paradigmassa kuva ymmärretään *intransitiiviseksi*.” Alloa, ”Changer de sens,” 654, 651.

94 Alloa, ”The Bare Exteriority”; Alloa, *Looking Through Images*, 262–265.

95 Edmund Husserl, *Ideoita puhtaasta fenomenologiasta*, 219.

96 ”Selon le Bild” on Alloan Merleau-Pontyn julkaisemattomasta käsikirjoituksesta löytämä ilmaisu. Alloa, *Looking Through Images*, 175–176.



Kuva 1. Susanne Gottberg, *Standing Close*, 2022, vesiväri ja puuvärikynä puulle, 30 x 20 cm. Kuva: Jussi Tiainen, lisenssi CC BY-NC-ND.

tavan suhdettamme kuviin ylipäättään. Hänen mukaansa ”nähdä kuvien mukaisesti tarkoittaa, etteivät kuvat ole tarkastelijansa neutraaleja heijastuspintoja, vaan ne *muodostavat katseita*.”⁹⁷ Tässä katseiden risteävyydessä, käänteisessä intentionaalisuudessa, kuolema – yhtä lailla kuin ritari tai paholainen – katsoo meitä kasvoista kasvoihin. Husserlin tavoin Eugen Fink katsoi, että kuvatietoisuudessa tapahtuu eräänlainen *Ichspaltung*, minän jakautuminen: sama punainen, jonka yhtenä hetkenä havaitsemme

97 Alloa, ”Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with,” 496.

olevan taiteilijan kankaalle levittämää maalia, näyttäytyykin meille toisena hetkenä rusottavan iltataivaan sävyinä.⁹⁸ Kuva asettaa meidät myös oman ajallisen kaksijakoisuutensa eteen. Vaikka taideteoksen syntyä voi olla meistä etäällä, kuva on kuitenkin aina kohdattavissa vain kulloisestakin nykyhetkestä käsin.⁹⁹

Saman kaksijakoisuuden kohtaamme Susanne Gottbergin maalauksissa.¹⁰⁰ Emme näe maalausten kuva-aihetta hänen usein maalaus pohjanaan käyttämänsä vaneerin ”paljaasta ulkoisuudesta”, sen hämmentävästi eteentyöntävästä syykuvioista huolimatta, vaan juuri sen ansiosta (*Standing Close*, 2022). Palaamme edellä käsiteltyyn epäkaltaisuuteen, *dissemblance*, mutta myös siihen, mihin Merleau-Ponty viittasi ilmaisullaan *distorsion* (sanakirjamerkityksessään ”vääristymä”, ”vääntymä”, ”sijoiltaanmeno” tai ”kiertyminen”) – vieläpä siihenkin, minkä Henri Maldiney koki kohtaavansa Bysantin mosaiikitöissä. Kysymys on siitä, mitä Alloa kutsuu aistisen resistanssiksi. Kat-somiskokemuksemme Gottbergin maalausten äärellä vaikuttaa myös tietomme siitä, että hänen kankaalle toteuttamiensa maalausten lähtö-

kohtana ovat toimineet taiteilijasta kiiltävälle teräslevylle syntyneet heijastumat, jotka hän on valokuvannut. Teoksissa tapahtuu näin välien, useiden toisistaan erillisten mediumien kertau-

98 Alloa. *Looking Through Images*, 268–270; Fink, *Presentificazione e immagine*, §§33–34, 114–115.

99 Fink, *Presentificazione e immagine*, §32, 112.

100 Olen käsitellyt niitä jo aikaisemmin artikkeleissani ”All the Leaves in the World! The Subjectile as a Problem,” FNG Research, nro 6 (2019), <https://research.fng.fi> ja ”Kuva-pinta/Image-Surface”. Teoksessa *Keskusteluja/Conversations* (Kuopio: Kuopion taidemuseo, 2020), 3–6, 38–49.

tuminen. Lascaux´n luolamaalausten tavoin Gottberginkin teokset edellyttävät aivan tietynlaista katsomisen ja näkemisen tapaa, johon Alloa viittaa ilmaisulla *seeing-with* – taiteilijan maalaukselleen antaman teosnimen *The Way It Is* (2022) mukaisesti: siten kuin ne tarjoutuvat katsottaviksi ja juuri sillä tavoin kuin ne antavat nähdä. Niidenkään äärellä emme aivan tarkkaan tiedä, missä kuva on. On kuin kohtaisimme sen samanaikaisesti hyvin lähellä, mutta silti etäällä (kokemus *Entfernungista* – tai yhtä hyvin *aurasta*). Se ei ole ”tässä” eikä ”tuolla” – sanokaamme, että se on jossain niiden välissä. Tämä ”väli”, *metaksy*, kytkee toisiinsa (kuten edeltä muistamme, Merleau-Ponty esitti katkoksen olevan tavoittamaton) ja samalla kertaa erottaa havaitsemamme reaalisesta maalausalueesta (*Trägerwelt*) ja kuvittelukykyämme voimalla tavoittamamme irreaalisen kuvamaailman (*Bildwelt*) toisistaan antaen ensiksi mainitun hohtaa viimeksi mainitun läpi – aivan Finkin *Reluzenzin* tarkoittamassa merkityksessä. Toisaalta jo aistiminen itsessään mahdollistuu vain ”läpinäkyvän” muodostaman vastuksen ansiosta. Gottbergin maalausten edellä kerrottu synthyistoria todistaa yhtä lailla siitä, ettei meillä ole välitöntä pääsyä edes itseemme. Sekin käy vieraan luoman vastuksen ja kiertotien – aistisen resistanssin – kautta.¹⁰¹

Haluan muistuttaa lopuksi vielä aivan lyhyesti eräästä intentionaalisuuden erityistapauksesta, jota Alloa ei käsittele, mutta jossa pääsyn ja vastuksen tematiikka on aivan keskeistä: kysymys vieraskokemuksesta (*Fremderfahrung*), mitä on tutkittu paljon fenomenologiassa. Viime aikoina siihen on keskittynyt etenkin Bernhard Waldenfels. Siinäkin olemme tekemisissä omaan



Kuva 2. Susanne Gottberg, *The Way It Is*, 2022, öljyväri kankaalle, 155 x 135 cm. Kuva: Jussi Tiainen, lisenssi CC BY-NC-ND

olemiseemme nähden ulkoisen kanssa. Minulla on pääsy toiseen ihmiseen vain oman ruumiillisen olemassaolon kautta. Husserlilaisittain kysymys on presentaation (*Gegenwärtigung*) ja appresentaation (*Vergegenwärtigung*) – tai yhtä hyvin tilanmääritysten ”tässä” (oma sijaintini) ja ”tuolla” (toisen sijainti) – suhteesta. Husserlin mukaan kykenemme tavoittamaan sen, mikä on meille välittömästi tavoittamatonta, Toisen, vain appresentoimalla, tuomalla sen nykyisyyteen: muodostamalla analogia minun ja toisen olemisen välille. Tämä väli ei kuitenkaan koskaan umpeudu, nykyistetty ei täydelleen nykyisty, eivätkä tilalliset modukset ”tässä” ja ”tuolla” yhdisty. Husserlilaisittain katsottuna minulla ei siis koskaan voi olla täyttä pääsyä toiseen: kyke-

101 Vrt. Alloa, *La Résistance du sensible*, 39.



nen kohtaamaan toisen minän vain analogisesti modifioidun oman olemiseni piirissä.¹⁰²

Diafenomenologia: näkemisen vastuksen saattaminen näkyväksi

Diafenomenologia haarautuu siis moneen eri suuntaan. Sen perustehtäväksi voidaan määrittellä näkemisen toiminnan – aistimisen tapahtuman – saattaminen näkyväksi. Alloa valitsi väitöskirjansa motoksi Ludwig Wittgensteinin toteamuksen, jossa tämä esitti tiettyjen seikkojen näyttävän meistä arvoituksellisilta, ikään kuin emme pitäisi näkemistä itseään riittävän arvoituksellisena. Merleau-Ponty puolestaan muotoili ongelman seuraavasti: ”[K]aikki, mitä näkemisestä sanotaan tekee siitä ajattelua.”¹⁰³ ”Läpinäkyvän” tekee puolestaan vaikeaksi kohdata se, että heti, kun pyrimme ottamaan sen käsitteellisesti haltuumme, se muuttaakin muotoaan: siitä tulee vähä vähältä yhä läpituokemattomampi. Tämä on ”läpinäkyvän” – olemisen itsensä – ajattelullemme asettama haaste ja vastus. Kysymykseen ”Mitä ’läpinäkyvä’ on?” on siis vastattava, ettei se ole mitään – se ei ole mitään olevaa. Jos se ”on” jotain, sitä voisi luonnehtia ontologisesti määrittymättömäksi ”välin” tapahtumaksi. Alloa muistuttaa, että aistimisen tapahtuma jo itsessään vastustaa tulemistaan aistittavaksi. Onkin paradoksaalista, että se, minkä ansiosta kykenemme näkemään ja tulemaan nähdyiksi – että ylipäänsä ”on” (*il y a*) ”näkyväisyyttä” (*visibilité*) – tekee näkemisestämme vaillaista. Merleau-Ponty puhui aistisen unohtamisesta, Alloan huolena sitä vastoin on se, ettei läpinäkyvyyden ”läpi” (*dia, trans, durch, à travers, through*) näkymistä ole osattu kohdata.

Aistisuutemme tarjoaa meille siis sekä pääsyn ilmiömaailmaan, että sen arvoituksellisuutta var-

jelevan vastuksen. Ilmiömaailma avautuu vain omasta äärellisyydestämme käsin. Meillä on pääsy maailmaan vain äärellisyytemme ansiosta. Näemmekin vain siitä syystä, että näkökykymme on rajallinen. Kuten Alloa muistuttaa, emme voi koskaan nähdä kaikkea kerralla. Jos kykenisimme siihen, emme tosiasiallisesti pystyisi enää näkemään mitään. Emme näkisi juuri sen enempää, elleimme osaisi vaihtaa näkökulmaa – Merleau-Pontya seuraten Alloa huomauttaa liikkeen merkityksestä näkemiselle. Liikkuessamme havaitsemamme kohde näyttäytyy meille aina uudesta näkökulmasta. Se, ettemme havaitse aistimuksiamme, on synnyttänyt illuusion siitä, että meillä olisi suora pääsy aistimiimme kohteisiin, ”asioihin itseensä”. Se, mikä näin unohtuu, on juuri väli – Aristoteleen *metaksy*, joka ei ole mitään aistittavaa, mutta jota ilman ei voi syntyä minkäänlaisia aistimuksia. Tämä havaitsemiseen aina sisältyvä tekijä, joka ei ole tyhjiö, vaan jolla on aina oma tekstuurinsa, jäsenyytensä Alloan diafenomenologisessa tutkimusasetteessa monin eri tavoin hänen pyrkiessään hahmottamaan aistikokemuksen, perspektiivisen havaitsemisen ja ajallisuuden luonnetta. Kaikilla näillä alueilla on kysymys jännitteisyydestä, Jacques Rancièren sanoin ”aistisen jaosta”, jossa näkyvyydestä kiistellään ja joka on kaiken aikaa meneillään. Mediumit ovat erimielisyyden aluetta.

Pyrkiessämme ilmaisemaan kielellisesti kohtaamistamme taideteoksen kanssa, kohtaamme yhtä lailla mediumin, tässä tapauksessa kielen meille tarjoaman pääsyn ja vastuksen. Kerroin, kuinka Matthew Rampley on arvostellut vakiintuneesta taidehistorian diskurssista poikkeavaa kielenkäyttöä. Siinä ei tarjota arvioitaviksi argumentteja, vaan todistetaan Rampleyn mukaan ainoastaan taideteoksen kohtaajassaan synnyttämästä välittömästä vaikutelmasta. Sen oivaltamisen, ettei taideteos palaudu fyysiseen oliomaisuuteensa, pitäisi kuitenkin johtaa ymmärtämään, ettei ole mielekäästä puhua taiteesta kielellä, jolla puhutaan olemassaolevasta. On nimittäin niin, että kohdatessamme kuvan, olemme jo huomaamattamme toimittaneet sii-

102 Edmund Husserl, *Kartesiolaaisia mietiskelyjä. Johdatus fenomenologiaan*. Suom. Markku Lehtinen. (Helsinki: Gaudeamus, 2021), §52, 128–129.

103 Merleau-Ponty, ”Silmä ja mieli,” 46.



hen suuntaamamme tietoisuuden aktin edellyttämän neutraloinnin, purkaneet siihen – kuten mihin tahansa maailmassa kohdattavaan – alustavasti suuntaamamme olemassaoloasetuksen. Viittasin Eugen Finkin kysymykseen siitä, onko asianmukaista puhua neutraalisuusmodifikaation läpikäyneestä teosobjektista käyttäen täsmälleen samoja kielellisiä ilmaisuja, joita käytämme sanallistaessamme luonnollisen asenteen piirissä kohtaamiamme fyysisiä olioita. Hän ehdotti ratkaisuksi transsendentaaliseksi kutsumaansa kieltä. Se voisi tarjota ratkaisun myös tämänhetkisyiden ongelmaan: miten tehdä oikeutta sille, että menneisydessäkin luotu taideteos on aina kohdattavissa vain kulloinkin eletyssä nykyhetkessä.

Alloan diafenomenologian kaikkein perustavin teesi on se, että kaikki ilmenevä ilmenee aina jonkin muun lävitse (kr. *dia*). Se, mitä Alloa kutsuu ”paljaaksi ulkoisuudeksi” (*bare exteriority*) ei myöskään ole suoraa ja ”väli-töntä” (*im-mediate*) näyttäytymistä. Kohtaamme tämän ulkoisuuden

myös henkilökohtaisella tasolla kohdatessamme kanssaihmisemme, joka näyttäytyy vain samalla vetäytyäkseen suoralta pääsyltä. Susanne Gottbergin viimeaikaiset maalaukset on mahdollista nähdä ilmauksina tästä vieraskokemuksesta.

Loppupäätelmä voidaan näin tiivistää seuraavasti: diafenomenologia osoittaa, että meillä on pääsy toiseen: toiseen ihmiseen, havaitsemaamme kohteeseen – tietoisuuteemme nähden ulkoiseen – vain ”läpinäkyvän”, aistisuuden ylipäänsä, muodostaman pääsyn ja vastuksen kautta.

FT **Ari Tanhuanpää** toimii vastaavana konservattorina Sinebrychoffin taidemuseossa. Taiteentutkijana hänen pääasiällisin tutkimuskohteensa on taideteoksen materiaalisuus fenomenologisesta näkökulmasta tarkasteltuna.

Kirjallisuus

Alloa, Emmanuel. "Architectures de la transparence." *Appareil*, n°1 (2008): 63–85. <http://journals.openedition.org/appareil/138>, <https://doi.org/10.400/appareil.138>.

Alloa, Emmanuel. "Au milieu des choses: une petite phénoménologie des médias," dans Fritz Herder: *Chose et medium*, 7–31. Translated by Emmanuel Alloa. Paris: J. Vrin, 2017.

Alloa, Emmanuel. "The Bare Exteriority. Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot." *Colloquy*, no. 10 (2005): 69–82.

Alloa, Emmanuel. "La chair comme diacritique incarné." *Chiasmi International* 11 (2009): 249–262, <https://doi.org/10.5840/chiasmi20091143>.

Alloa, Emmanuel. "Changer de sens. Quelques effets du 'tournant iconique'." *Critique* 759–760, n° 8–9 (2010): 647–658.

Alloa, Emmanuel. *Looking Through Images. A Phenomenology of Visual Media*. Translated by Nils F. Schott. New York: Columbia University Press, 2021.

Alloa, Emmanuel. "Metaxy oder Warum es keine immateriellen Medien Gibt." Im *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien*. Herausgegeben von Gertrud Koch & Fiona McGovern, 13–34. Leiden: Brill, 2012.

Alloa, Emmanuel. *Partages de la perspective*. Paris: Fayard, 2020.

Alloa, Emmanuel. *La résistance du sensible. Merleau-Ponty, critique de la transparence*. Paris: Éditions Kimé, 2008.

Alloa, Emmanuel. *Resistance of the Sensible World. An Introduction to Merleau-Ponty*. Translated by Jane Marie Todd. New York: Fordham University Press, 2017.

Alloa, Emmanuel. "Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with: Looking Through Pictures." In *The Palgrave Handbook of Image Studies*, edited by Krešimir Purgar, 483–99. London: Palgrave Macmillan, 2021.

Alloa, Emmanuel. "The Limits of Transparency. A Thinking Exercise in Flanders. KVAB Thinkers in residence programme, 2017". Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, <https://kvab.be/sites/default/rest/blobs/2095/Final Report Transparency.pdf>.

Alloa, Emmanuel. "What is Diaphenomenology." In *Phenomenology and Experience*, eds. Cees Leijenhorst & Antonio Cimino. Leiden; Boston: Brill, 2019, 12–27.

Aristoteles. *Sielusta*. Suom. Kati Näätäsaari. Helsinki: Gaudeamus, 2012.

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

Casey, Edward S. *The World on Edge*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017.

Damisch, Hubert. *L'Origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 1981.

Demus, Otto. *Byzantine Mosaic Decoration*. London: Routledge & Kegan Paul Limited, 1953.

Fink, Eugen. *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà*. Trad. Giovanni Jan Giubilato. Milano: Mimesis, 2014.

- Fink, Eugen. *Sixth Cartesian Meditation*. Translated by Ronald Bruzina. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Fink, Eugen. *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit. Studien zur Phänomenologie, 1929–1930*. Den Haag: Nijhoff, 1966.
- Grondin, Vincent. "Le Langage de la phénoménologie: analogie ou citation?" *Revue de Métaphysique et de Morale* 66, n° 2 (2010): 249–264, <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2010-2-page-249.htm>.
- Heidegger, Martin. *Kant & metafysiikan ongelma*. Suom. Markku Lehtinen. Tampere: Vastapaino, 2020.
- Heidegger, Martin. *Logic. The Question of Truth*. Translated by Thomas Sheehan. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- Heidegger, Martin. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino, 2000.
- Husserl, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book. Collected Works, Vol. III*. Translated by Richard Rocjewicz & André Schuwer. Dordrecht: Kluwer, 1989.
- Husserl, Edmund. *Ideoita puhtaasta fenomenologiasta ja fenomenologisesta filosofiasta*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 2017.
- Husserl, Edmund. *Kartesiolaisia mietiskelyjä. Johdatus fenomenologiaan*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 2021.
- Husserl, Edmund. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)*. Translated by John B. Brough. Dordrecht: Springer, 2005.
- Irigaray, Luce. *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Kant, Immanuel. *Arvostelukyvyyn kritiikki*. Suom. Risto Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus, 2018.
- Kant, Immanuel. *Puhtaan järjen kritiikki*. Suom. Markus Nikkarla & Kreeta Ranki. Helsinki: Gaudeamus, 2013.
- Kuusamo, Altti. "Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia." *Tahiti* 11, nro 2 (2021): 49–62, <https://doi.org/10.23995/tht.112169>.
- Lindberg, Susanna. "Aistisen jakaminen, tekniikan jakaminen." Teoksessa *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*, toim. Anna Tuomikoski. Helsinki: Tutkijaliitto, 2017, 170–182.
- Lindberg, Susanna. "La chute et la chance de la nature. Schelling, Hegel et après." *Centre Sèvres/Archives de Philosophie* 83, n° 3 (2020) : 81–98, <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2020-3-page-81.htm>.
- Lindberg, Susanna. "Kuvan synty." *Tiede & Edistys* 31, nro 2 (2006), <https://doi.org/10.51809/te.104844>.
- Maldiney, Henri. *Regard Parole Espace*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Le Langage indirect et les voix du silence." Dans *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, 49–104.

- Merleau-Ponty, Maurice. "Silmä ja henki." Teoksessa *Maurice Merleau-Ponty. Filosofisia kirjoituksia*. Suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Nemo, 2013, 415–477.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Taide, 1993. Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Nancy, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.
- Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Translated by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland & Simona Sawhney. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991.
- Nancy, Jean-Luc. *Partage des voix*. Paris: Éditions Galilée, 1982.
- Nancy, Jean-Luc. *Singulaarinen pluraalinen oleminen*. Suom. Viljami Hukka & Anna Nurminen. Helsinki: Tutkijaliitto, 2021.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1997.
- Rampley, Matthew. "The Poetics of the image: Art History and the Rhetoric of Interpretation." *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35 (2008): 7–30.
- Rancière, Jacques. *Erimielisyys. Poliittikka ja filosofia*. Suom. Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto, 2009.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.
- Récanati, François. *La transparence et l'énonciation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Tanhuanpää, Ari. *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus*. Jyväskylä Studies in Humanities, 315. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2017, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7069-7>.
- Tanhuanpää, Ari. "'All the Leaves in the World.' The Subjectile as a Problem." *FNG Research*, nro 6 (2019), <https://research.fng.fi>.
- Tanhuanpää, Ari. "Kuva-pinta/Image-Surface." Teoksessa *Keskusteluja/Conversations*. Kuopio: Kuopion taidemuseo, 2020.
- Vasiliu, Anca. *Du Diaphane*. Paris: J. Vrin, 1997.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.