

Kuvan materiaalisuus on ratkeamaton ongelma

väitökset

Ari Tanhuanpää

Ari Tanhuanpää, *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus* Jyväskylä Studies in Humanities 315, 2017. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7069-7>

LEKTIO.

Riikka Stewen totesi oman väitöskirjansa *Beginnings of Being: Painting and the Topography of the Aesthetic Experience* (1995) esipuheessa tutkimuksensa saaneen alkunsa hänen kohtaamastaan vaikeudesta kirjoittaa maalauksista tavalla, joka voisi säilyttää tai välittää niiden olemuksen maalauksina – hän kertoo tämän johtaneen hänet yllättäen sen kaltaisten teemojen pariin, joita on perinteisesti tarkasteltu enemmänkin filosofian kuin taidehistorian piirissä. Koen tämän kokemuksen jossain määrin verrannollisena omaan kokemukseen taideteoksen materiaalisuuden äärellä: Miten puhua taideteoksista tavalla, jossa otettaisiin huomioon niiden erityislaatuinen materiaalisuus? Siis sen kaltainen materiaalisuus, joka ei palaudu fyysiseen oliomaisuuteen, mutta joka ei sen

paremmin ole mitään aineetonta, puhtaan käsitteellistä. Tämän luonteinen kysyminen ei selvästikään kuulu taidehistoriallisten kysymyksenasettelujen piiriin.

Taidehistoria ei osaa ajatella taideteoksen materiaalisuutta. Tämä voi kuulostaa provokatiiviselta väitteeltä (etenkin taidehistorioitsijasta, joka on vasta initioitu niin sanotun teknisen taidehistorian, *Technical Art History*, saloihin) – provokatiiviseksi sen olen tarkoittanutkin. Esittäessäni tällaisen väitteen pyrkimykseni on kiinnittää huomio siihen, että taideteoksen materiaalisuus on ”kyseen alaista”. Tässä taideteoksen materiaalisuuden asettamisessa kyseeseen viittauskohteeni on tietenkin Martin Heidegger.

Heidegger, jolta väitöskirjani otsikkoon lainaamani sana *Huoli* (*Sorge*) on peräisin, muistutti vuonna 1935 Freiburgin yliopistossa pitämällään metafysiikan johdantoluennolla, ettei filosofian tehtävä ole tehdä asioita helpommiksi vaan yksinomaan vaikeammiksi. Tämä vaikeuttaminen palauttaa hänen mukaansa ”olioille, olevalle niiden painon”, siis olemisen. Elämä ei ole helppoa, tämän ymmärsi jo Aristoteles.

On olemassa lukemattomia eri vaihtoehtoja siihen, miten toimia, mutta vain yksi, joka johtaa hyveeseen ja kohtuullisuuteen. John Caputon mukaan filosofian olisi oltava elämän tosiasiallisuuden huomioon ottavaa hermeneutiikkaa, joka palauttaa olemassaololle tämän Aristoteleen mainitseman alkuperäisen vaikeuden – tämä on vastaliike metafysiikalle, joka pyrkii löytämään helppoja ulospääsyeitä rakentamalla keinotekoisia vastakohtapareja, joiden varaan arkiajattelumme rakentuu: sen kaltaisia kuin esimerkiksi subjekti–objekti, sisäinen–ulkoinen, mieli–ruumis, tosi–näennäinen, ja niin edelleen.

Kuvan ja Kuvan materiaalisuuden ajattelu edellyttää siirtymistä (husserlilaisittain ilmaistuna) luonnollisesta asenteesta filosofiseen asenteeseen. Gilles Deleuze kritisoi käsitystä, jonka mukaan omaisimme myötäsyttyisen kyvyn ajatella. Hän esitti, että ryhdymme ajattelemaan vasta, kun jokin pakottaa meidät siihen, siis kun kohtaamme jotakin sellaista, mikä ylittää ymmärryksemme; kun ajattelumme kohtaa oman puhtaan muotonsa. Kuvan ja erityisesti



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

Ehdotan, että voimme käyttää keskeytyksen funktiossa arkipäiväisyydessään niinkin päivänselvältä

vaikuttavaa käsitettä kuin ”liika”. Filosofin Olli Lagerspetz on huomannut, että analysoidessamme liaksi kutsumaamme ainesta, sen likaisuus katoaa. Saamme halutessamme selville liaksi kutsumamme aineen fysikaalisen ja kemiallisen koostumuksen, muttemme sitä, mikä tekee juuri siitä likaa. Lika ei näin ollen voi olla objektiivinen, meistä riippumaton tosiasia. Likaa ei ole koskemattomassa luonnossa; lika on, heideggerilaisittain ilmaistuna, *maailmansisäistä*. Mutta ”lika” ei ole sen paremmin vain omaa keksintöämme; lika ei palaudu lian käsitteeseen. Vaikka pidättäytyisimme kutsumasta mitään ainesta liaksi, lika (johon monet inhimilliset käytäntömme ovat sidoksissa) ei maailmastamme katoa. Heidegger puhui hermeneuttisesta, käytännöllisellä tasolla aktualisoituvasta jonkin ymmärtämisestä joksikin. Sen mukaisesti voimme sanoa, että jo ennen kuin ryhdymme erikseen ajattelemaan likaa, jokin jo tapahtuu meille *likana*. Vasta, kun jokin on jo tapahtunut meille *likana*, voimme muodostaa lika-käsitteen ja esittää sitä koskevia väitelauseita.

Voimme verrata tätä Didi-Hubermanin käyttämään esimerkkiin ihonväristä (*carnation*). Hän muistuttaa, ettei se, mitä tapaamme kutsua ihonväriksi, ole todellisuudessa mikään tietty nimenomainen väri, jota voisimme puristaa ulos väriputkilosta. Silti jokin *tapahtuu* meille ihonvärinä. Didi-Huberman muistuttaa, ettei ihonväri ole kaksiuotteinen pinnan kvaliteetti, vaan ihon pintakerroksen, epidermiksen, ja sen alaisen

hiusverisuonien verkoston välinen tapahtuma – tapahtuma, jossa *ihonväri ihonväreilee*. Kyse on ihon pinnan ja juuri sen alla olevan kerroksen välisestä päättymättömästä liikkeestä – dialektiikasta, joka ei milloinkaan päädy synteisiin. Likaa, sen paremmin kuin ihonväriäkään, ei siis tosiasiallisesti ole olemassa. Silti ne näyttävät *meille* hyvin todellisina. Liialla, aivan kuten ihonvärilläkin, on elämässämme oma mielensä ja mielekkyytensä. Ihonvärin tavoin likakin tapahtuu *välissä* – käsitteellisen ja aistimellisen välissä. Siinä tapahtuu myös koskettaminen. Maurice Merleau-Ponty puhui lihasta (*chair*) – tällä hän ei viittanut omaan lihaamme tai maailman lihaan (fyysiseen oliomaisuuteen) vaan niiden keskinäiseen kääntyvyyteen. ”Liha” ei ole ”tämä” tai ”tuo” vaan relaatio. (Huomautettakoon, että kuva, johon tutkimukseni otsikossa viitataan, ei myöskään ole jokin yksittäinen kuva vaan Kuva relaatioksi ymmärrettynä).

Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian siemen voidaan löytää jo Husserlilta, joka puhui kaksoisaistimuksesta. Koskettaessani esimerkiksi puista pöytää, voin keskittyä vuoroin koskettamani pöydän pintaan, vuoroin sitä koskettavaan käteeni, vuoroin toinen on passiivisempi ja toinen aktiivisempi, silti missään kohtaa kumpikaan ei erotu täysin aktiiviseksi (vain koskettavaksi) tai yksinomaan passiiviseksi (vain kosketetuksi). Kääntyvyys ja kaksoisaistimus ovat yleismaailmallisia ilmiöitä – se nimenomainen tun-



toaistimus, jonka minä (tai kuka tahansa teistä) aistii, ei ole kuitenkaan jaettavissa. Kyseessä on, Jean-Luc Marionin ilmaisu käyttäkseni, ”kyllästeinen ilmiö” (*phénomène saturé*) jossa intuitio, ilmiömaailman annettuus, ylittää, siis kyllästää moninkertaisesti siihen suunnatun merkitysentention. Kosketuksesta jää yli koskettamisen, ”ihon altistumisen” ylimäärä – se, että ”on” (*il y a*) kosketettavuutta: koskettamista ja kosketetuksi tulemistä. Viittaan tutkimuksessani toistuvasti ranskalaisen fenomenologian keskeiseen käsitteeseen *il y a*, joka voitaisiin suomentaa esimerkiksi ”on olemista” tai ”olemassaoloa” (*le il y a*). Ymmärtääksemme, mihin *il y a* viittaa, meidän on herkistytävä kuulemaan, ettei *il y a*:ssa ole kyse siitä, että jotakin on, vaan siitä, että jotakin on. *Il y a*:n lailla mieli (*Sinn, sens, sense*) kuuluu tutkimukseni keskeisimpiin käsitteisiin. Lagerspetz esittää, että lian on näin sijoitettava ikään kuin tosiasioiden ja käytäntöjemme rajalle. Itse väittäisin, että se ei sijoitu niinkään niitten rajalle kuin niiden keskiväliin. Tässä pääsemme Aristoteleen, joka *Nikomakhoksen etiikassaan* puhui keskivälisestä. Asioiden mieli tapahtuu asioiden keskivälissä. On helppoa löytää se, mikä on liikaa tai se, mikä on liian vähän, mutta vaikeaa tavoittaa se, mikä on juuri sopivasti, ei liikaa eikä liian vähän. Se, joka tuntee vain ääripäät (loogiset oppositiot), ei tunne huolta, saati huolehdi. Myös se huoli, jota konservaattori tuntee, sijoittuu keskiväliin, kantilaisittain reaalisten oppo-

sitioiden alueelle. Esitän, että myös se, jota kutsun materiaalisuuden mieleksi, sijoittuu keskiväliin.

Jacques Derrida kirjoitti *Feu la cendre* -teokseensa (1987), ettei materia ole, mutta materiaa on. Että materiaalisuutta ”on” (*il y a*) ei katoa, vaikka lakkaisimme ajattelemasta sitä. Materiaalisuutta ”on”, vaikkei meitä olisikaan (tuhka, *la cendre*, on ennen meitä ja se jää meidän jälkeemme – se on itsepintaista, katoamatonta). Tapahtuakseen Kuvan materiaalisuutena materia kuitenkin tarvitsee meidät. Kuvan materiaalisuus on tapahtumaluonteista – aivan kuten jokin tapahtuu meille likana tai ihonvärinä, jokin tapahtuu meille Kuvan materiaalisuutena. Husserl jakoi kuvatietoisuuden luennoillaan kuvan kolmeen momenttiin: *Bildding* (esimerkiksi öljymaalauksen fyysisenä objektina), *Bildobjekt* (kyseinen maalaus jotakin aihetta kuvaavana objektina) ja *Bildsujet* (itse kuva-aihe). Oman argumentointini kannalta on olennaista se, että Husserl luonnehti *Bilddingin* ja *Bildobjektin* välistä suhdetta konfliktuaaliseksi. Viittaan tähän suhteeseen jälleen Heideggerin innoittamalla muodosteellani *dis-karnaatio*, jossa *dis*-etuliitteen *karnaatio*-sanavartalosta erottama yhdysviiva osoittaa sen paikan (tai paremminkin ei-paikan, *atopoksen*), jossa tapahtuu Kuvan ruumiillistumisen paradoksi. Kuva luo oman materiaalisuutensa, joka ei edellä Kuvaa, mutta myös omat ehtonsa, oman aikansa ja tilansa, jotka muodostuvat vasta Kuvan myötä.

Tekninen taidehistoria on lainannut tutkimuskysymyksensä perinteisestä taidehistoriasta, sillä ei ole mitään omaa. Perinteisellä taidehistorialla viittaan erityisesti vanhan taiteen tutkimusta hegemonisoiviin lähestymistapoihin, jotka keskittyvät sellaisiin kysymyksiin kuin teosten ikonografiaan, attribuointiin, ajoitukseen ja proveniensiin. Kaikessa tämänkaltaisessa taidehistorioitsija tavoittelee *plaisir du détailia*, detaljimieliä, jota hän voi tuntea kyetessään ankkuroimaan jonkin tietyn kuvan yksityiskohdan johonkin nimenomaiseen ikonografiseen sisältöön, attribuomaan jonkin tietyn teoksen jollekin nimenomaiselle taiteilijalle, jäljittämään teoksen omistajahistorian yksityiskohtaisen tarkasti menneisyydestä tähän päivään. Tässä projektissa tekniselle taidehistorialle jää vain avustava rooli. Didi-Huberman esittää, että meidän olisi mentävä detaljiperiaatteen tuolle puolen siihen kivunsekaiseen nautintaan, *jouissance du pan*, jonka tuottaa se, ettei kuva enää palvelekaan tiettyä tunnistettavaa merkitystä, jossa se ei ole enää attribuotavissa, jossa ”jokin” siinä valuu yli äyräitensä asettumatta johonkin nimenomaiseen aikaan tai paikkaan. Sen sijaan, että kuva alistuisi subjektia vastaan asettuvaksi tiedon kohteeksi, *Gegenstand*, jokin siitä työntyykin terävänä kielekkeenä meitä kohti läpäisten puolustuksemme. Tämä tapahtuma, josta Didi-Huberman käyttää monimerkityksistä sanaa *le pan*, ei ole enää omassa hallinnassamme, se murtaa



narsistisen tahtomme – meistä tulee ilmiömaailman määrittämiä *sub-jekteja*.

Esitän, että tekniseltä taidehistorialta on jäänyt ajattelematta niin tekninen kuin taidehistoriakin. Näin, jos perinteisellä taidehistorialta puuttuvat keinot Kuvan materiaalisuudeksi nimittämäni ulottuvuuden ajattelemiseen, ne puuttuvat myös tekniseltä taidehistorialta. Se detaljimielihiyvä, jota ne tavoittelevat narsismissaan, on enemmänkin Merleau-Pontyn lihaksi kutsuman relaation kuolettamista, *dis-karnaatiota*, kuin elämistä siinä. Liha on kuolettava sen vuoksi, ettei Kuvasta relaationa voi olla tietoa. Samasta syystä myös Kuvan materiaalisuus on kuolettava. Kuvan materiaalisuus ei nimittäin ole mitään fyysisen oliomaisuuteen palautuvaa, eikä siten luonnon-tieteellisin tutkimusmenetelmin tavoitettavissa. Mutta sen paremmin se ei ole mitään immateriaalista – se on *la cendren* nimeämää Toista materiaalisuutta. *La cendre* polttaa tuhaksi materiaalsen ja immateriaalsen erottelun. Tässä insineraatioissa tuli vetäytyä, muttei sammu: se jää kytemään lämpimään tuhkaan. Voisimme kutsua aineettoman rajalla leijuvaa, mutta kuitenkin itsepintaisen aineellista tuhkaa Kuvan kvasitranssendentaaliksi, jonka vaikutuksia materiaallinen ja immateriaallinen ovat.

Teoksessaan *Papier machine* (2001) Derrida esitti reflektion siitä figuurista, jota tapaamme nimittää paperiksi. Hänen mukaansa jopa tietokoneen tekstinkä-

sittelyohjelmalla kirjoittaessamme paperi vaanii meitä näyttömmä ruudulta – onhan niin, että vaikkamme tulostaisikaan kirjoittamaamme, ohjelma sisällyttää itseensä laatimamme tekstitiedoston paperilletulostettavuuden mahdollisuuden. Tulostimessa lymyävä valkea paperiarkki ei kuitenkaan odota meitä täyttämään sitä kirjainmerkeillä – jo pelkästään sen vuoksi, ettei tulostimessamme tarkemmin ajateltuna edes ole paperia. Paperi muodostuu vasta, kun mustesuihkutulostin käskystämme heittää jollekin suihkun alle (*sub*) jäävälle *sub-stanssille* mustaa väriä (viittaa tässä latinan heittoa merkitsevään sanajuureen *jekt*). Tulostuspaperi *sub-jektiilina* muodostuu vasta tämän heiton myötä. Mutta toisaalta, Derridan mukaan jo ajattelullamme itsessään on paperin muoto – paperia olisi siis tulostimessamme jo ennen kuin olemme sitä sinne edes laittaneet! Paperia siis on *ja* ei ole, samanaikaisesti – paperi (aivan kuten tuhka tai mikä tahansa muu aines) on olemukseltaan ratkeamaton, *indécidable*: *ei* materiaallinen *eikä* immateriaallinen, *ei* ylhäällä *eikä* alhaalla, *ei* ennen *eikä* jälkeen, *ei* sisällä *eikä* ulkona. Tyhjän paperin muodostamassa *aporiassa* kohtaamme ajattelumme puhtaan muodon, katkoksen, joka keskeyttää *pro-jektimme*. Vasta tämän läpikulkemattoman läpikulun *läpi* kuljettuamme voimme ryhtyä ajattelemaan Kuvan materiaalisuutta *dis-karnaation* merkityksessä.

FT Ari Tanhuanpää on työskennellyt kahdenkymmenen vuoden ajan Suomen Kansallisgallerian konservointilaitoksella ja toimii vastaavana konservaattorina Sinebrychoffin taidemuseossa.

