

## VALOKUVAN HISTORIALLINEN INDEKSI

Yksi keskeisistä käsitteistä, joilla valokuvateoreettisissa keskusteluissa hahmotetaan valokuvan erityisyyttä – valokuvaa identifioidavissa olevana mediumina<sup>1</sup> – on indeksisyys. Tällä viitataan toisaalta C. S. Peircen merkkiteoriaan, toisaalta siihen liitetään André Bazinin esittämä ajatus valokuvan objektiivisuudesta.<sup>2</sup>

Indeksisyys on eräänlainen vedenjakaja, joka jäsentää koko valokuvateoreettisten keskustelujen kenttää. Siinä kulminoituu kysymys siitä, tarkastellaanko valokuvasta kulttuurisesti määrittävänä merkityksenmuodostuksena, *semiosiksena*, vai palautetaanko se tavalla tai toisella käsitteellistä haltuunottoa vastustavaan aistisuuteen, *aisthesikseen*.<sup>3</sup> Näkemyksiä jakaa kysymys valokuvan todistusvoimasta, toisin sanoen siitä, onko valokuvan antama todistus kulttuurinen konstruktio vai onko valokuvalla luonnollinen kyky toistaa todellisuutta. Tällaisen (valokuvan) luonnon ja (valokuvan) kulttuurin vastakkainasettelun tuottamia ääripositioita on valokuvateoreettisissa keskusteluissa kutsuttu “essentialismiksi” ja “anti-essentialismiksi” (Seppänen 2001) sekä “formalismiksi” ja “postmoderniksi kritiikiksi” (Bathchen 1997).

Vaihtoehtoisen ajatusreitin Peircen ja Bazinin pohjalta lähtevälle valokuvan indeksi-

syiden ajattelulle tarjoaa Walter Benjaminin kehrittelemä dialektisen kuvan tematiikka. Siinä Benjamin artikuloi *historiallisen indeksisyyden* ajatuksen. Näin avautuva näkökulma haastaa purkamaan valokuvan mediumia koskevien näkemysten lähtökohtia ja ajattelemaan valokuvaa osana laajempia media-teoreettisia kysymyksenasetteluja.

Dialektinen kuva on Benjaminin historiaa ja historiankirjoitusta koskevien pohdintojen avaintermiä.<sup>4</sup> Hahmottelen tässä dialektisen kuvan ja sen historiallisen indeksisyyden ajatusta suhteessa valokuvaan. Näkökulmaani jäsentävän juonteen Benjaminin ajattelussa muodostaa hänen niin kutsuttu “mediaestetiikkansa” (Schöttker 2002) ja sen keskeisenä osana erityisesti auran tematiikka. Immanuel Kantin transsendentaalietietikan tavoin Benjaminin mediaestetiikan keskiössä on havainnon ja käsitteen yhteensovittamisen ongelma. Se ei ole estetiikkaa kauneuden filosofian mielessä vaan havaintoteorian. Toisin kuin Kant, jolle kokemuksen transsendentaalit mahdollisuusehdot ovat universaaleja ja historiattomia, Benjamin tulkitsee kokemuksen mahdollisuusehdot historiallisesti määrittäviksi ja muuttuviksi. Tämä tematiikka muodostaa hänen mediaestetiikkansa ytimen. Siinä on kyse “havainnon mediumin”

(GS I/2, 478-9 / MS 145)<sup>5</sup> historiallisuuden hahmottelusta.

## DIALEKTINEN KUVA

Historian ajattelun kannalta kuva on Benjaminille strateginen esitys rakenne, jossa nykyisyys ja menneisyys asettuvat lomittain. *Passagen*-projektin muistiinpanoissa hän tiivistää näkemyksensä seuraavasti:

Jokaista nykyisyyttä määrittävät sen kanssa synkroniassa olevat kuvat: jokainen nyt on jonkin tietyn tiedettävyyden nyt [...] Ei niin, että mennyt valaisisi nykyisen tai nykyinen menneen, vaan kuva on se, missä ollut ja nyt käyvät väläyksenomaisesti yksiin muodostaen konstellaation. Toisin sanoen: kuva on dialektiikkaa seisokissa [*die Dialektik im Stillstand*]. Siinä missä nykyisyyden [*die Gegenwart*] suhde menneisyyteen [*die Vergangenheit*] on puhtaasti ajallinen, niin olleen [*das Gewesene*] suhde nyt-hetkeen [*das Jetzt*] on dialektinen: ei ajallista vaan kuvallista luonnoltaan. (GS, V/1, 578.)

Puuttumatta tässä Benjaminin historian ajattelulle keskeiseen messiaanisuuteen hänen voi sanoa pyrkivän murtamaan historistisen historiankirjoituksen muodostamia aikajakumoituja ja konstruoimaan pysäytyskuvan kaltaisia katkoksia ja oikosulkuja, joiden kautta avautuisi toisenlaisen historian ajattelun ulottuvuus. Hänen ajattelussaan kronologian paikalle astuu kairologia (Agamben 1993, 105). Kyse on ajattelusta, joka kyseenalaistaa radikaalilla tavalla sekä historiallisen kehityksen idean että historian ihmiskeskeisyyden.

Benjaminin dialektisen kuvan dialektiikassa ei ole kyse välityksestä hegeliläisessä mielessä vaan tietynlaisesta ympäriekieputtamisesta (*Umschlag*) (Tiedemann 1991, 37). Konstruktiona dialektinen kuva ei ole askel sovittelevaan synteisiin vaan tradition kriittiseen luentaan, sen "destruktion" (GS V/1, 587). Dialektinen kuva on historian katkos, kesuura, jossa konstellaation äärimmillään jännittyneet osatekijät murtautuvat irti historian jatkumosta (mt., 595). Erotuksena täydellistävään synteisiin destruktion purkutyö

jää kesken, sillä sen luonteeseen kuuluu, ettei sille voida asettaa pysyviä kriteerejä: "destruktion kieli kykenee ilmaisemaan ainoastaan destruktiota" (Düttmann 1994, 54). Uudet konstellaatiot tuottavat uusia katkoskohtia.

Formaalilla tasolla dialektinen kuva rinnastuu mielestäni kuvataiteen historiasta tuntemamme perspektiivisen kuvan rakentumista pohtivaan anamorfoosiin, joka tematisoi kuvailluusion näyttämällä sen kääntöpuolen. Kuten anamorfoosi, dialektinen kuva vie pohjan kuvan takaiselta olemukselta ja kiepauttaa tämän kuvan eteen luettavaksi illuusiona. Tässä mielessä dialektista kuvaa voisi luonnehtia kronologiaa purkavaksi *anakronoosiksi*, joka näyttää kvantitatiiviseen aikaan kiinnittyvän historian illusorisen luonteen.

Eräs keskeinen yhteensaatettujen sitaatien muodostama dialektinen kuva Benjaminin ajattelussa on *pasaasi*, 1800-luvun pariisilainen kauppakuja. Se on Benjaminille 1800-luvun kokemusrakenteen konkreettinen tiivistymä. Siinä lomittuvat uusi ja vanha, optinen ja haptinen, sisä- ja ulkotila, yksityinen ja julkinen, tarve ja halu, työ- ja vapaa-aika, valve ja uni... Dialektisena kuvana *pasaasi* on maailma pienoiskoossa, maailma – kaikessa konkreettisuudessaan ja ristiriitaisuudessaan – läpikulkettavana kuvana. Tämän kuvan läpikulkeminen on Benjaminille sen lukemista unikuvan kaltaisena fantasmagorian, jossa kokonaisen aikakauden toiveet, illuusiot ja ammentamattomat voimavarat saavat ilmauksensa.

Vaikka Benjaminin konstruoimien dialektisten kuvien elementit ovatkin hyvin konkreettisia – Benjaminia ei suotta ole luonnehdittu olioiden fysionomiksi (Schweppenhäuser 1992) –, niin dialektisten kuvien konstruoinnissa on kyse ennen kaikkea tekstuaalisesta strategiasta, ei historian kuvittamisesta. Dialektinen kuva ei ole jonkin historiallisen tapahtuman kuvaus vaan historian itsensä näyttämöllepano tekstissä ja tekstinä. Nimikkeessä "dialektinen kuva" kuvan voisikin tulkita sitaatin ja dialektiikan lukemisen metaforaksi. Dialektinen kuva olisi näin ollen eräänlainen "lukeva sitaatti" ja muistut-

taisi rakenteeltaan kuvaa ennen kaikkea ole-  
malla rajattu looginen kokonaisuus,<sup>6</sup> jota voi-  
daan rajata yhä uudelleen, sillä jokainen  
sitaatti viittaa myös omaan ulkopuoleensa  
(Haverkamp 1992, 71, 75). Kuten elokuval-  
la, dialektisella kuvallakin on aktiivinen “off-  
screen”, jonka voima on pitkälti ei-optista.

Tekstuaalisuudestaan huolimatta dialek-  
tinen kuva tuntuisi olevan Benjaminille jota-  
kin visuaalista: se ilmenee “salaman lailla” ja  
“väläyksenomaisesti”. Teksti on tätä väläh-  
dystä seuraava jyrinä (GS V/1, 570). Kyse ei  
kuitenkaan ole optisesta visuaalisuudesta  
vaan pikemminkin allegorisesta figuratiivi-  
suudesta, johon sisältyy lukemisen haaste.  
Näin tulkitsee esimerkiksi Eduardo Cadava.  
Hän on Benjaminin valotuksen ja valon piir-  
tymisen metaforiikkaa silmällä pitäen väittä-  
nyt valokuvan muodostavan allegorisen vas-  
tineen Benjaminin historian ajattelulle (Ca-  
dava 1998, xviii).

Benjaminin mukaan dialektisia kuvia ei  
voi mielivaltaisesti konstruoida, sillä kuvilla  
on oma “sisäinen liikkeensä”, joka määrittää  
niiden välisten konstellaatioiden muodostu-  
mista. Benjamin kutsuu tällaista kuvalle omi-  
naista liikettä sen historialliseksi indeksisyys-  
deksi. Indeksisyys ei tässä yhteydessä viittaa  
tilallis-ajalliseen kausaalisuhteeseen vaan täl-  
laisen suhteen muodostumisen mahdollisuus-  
ehtoihin. Kyse ei ole “ei savua ilman tulta”  
-tyyppisestä jatkuvuudesta. Dialektisen ku-  
van dialektisuuden edellytys on pikemmin-  
kin sen osatekijöiden välinen katkos (Cada-  
va 2001, 39). Kyse on konstellaatiosta, joka  
hahmottuu ainoastaan tietystä tulkintatilan-  
teesta käsin. Historiallinen indeksi on “tilan-  
neindeksi”. Puhuttaessa historiallisesta in-  
deksisyydestä visuaalisin termein kyse ei ole  
valon kirjoittautumisesta, valojäljestä tai va-  
lokontaktista sinänsä vaan väläyksenomai-  
sesti ilmestyvän kuvan luettavuudesta. “Ku-  
vien historiallinen indeksi ei nimittäin sano  
ainoastaan, että ne kuuluvat tiettyyn aikaan,  
se sanoo ennen kaikkea, että ne tulevat  
vasta tiettyinä aikana luettavuuden piiriin”  
(GS V/1, 577-8).

Miten tämä liittyy valokuvaan tai yleis-  
emmin kuvamedioihin ja etäisyyden päästä

tarkasteltaviin optisiin kuviin? Vaikka dialek-  
tisen kuvan tematiikka nivoutuisikin Benja-  
minin “mediaestetiikkaan”, hänen uusien  
medioiden ja kokemuksen reunaehtoien histo-  
riallisen määrittymisen yhteispeliä koske-  
viin pohdintoihinsa, niin eihän Benjamin kui-  
tenkaan suoraan rinnasta dialektista kuvaa  
valokuvaan. Eikö tällainen rinnastus nimen-  
omaan johda dialektisen kuvan kuvittavaan  
tulkintaan?

## MEDIOIDEN VIRTUAALISUUS

Dialektisen kuvan tekstuaalisuutta voi lähes-  
tyä termin “luettavuus” avulla. Benjaminin  
käyttämä sana on *Lesbarkeit*. Kuten sana-  
muoto antaa ymmärtää, kyse on jossakin  
mielessä lukemisen *mahdollisuudesta*. Sa-  
muel Weberin mukaan Benjaminin tässä ja  
monessa muussakin yhteydessä<sup>7</sup> käyttämä  
pääte *-barkeit* muodostaa eräänlaisen avai-  
men tämän ajatteluun (Weber 1999, 39).  
Useimmissa konteksteissa Benjaminin *-bar-  
keit*-rakenne tematisoi jonkin asian tai ilmiön  
– usein erityisesti taideteoksen – jättämien  
jälkien historian tai “jälkihistorian” (*Nachge-  
schichte*). Se hahmottaa teoksen kääntämi-  
sen, kritiikin tai teknisen uusintamisen jälkei-  
siä vaiheita (*Fortleben*). Siinä on kyse jälki-  
kätisyydestä, jossa jokin “virtuaalinen aktuali-  
soituu virtuaalisena”, kuten Weber asian muo-  
toilee (mt., 41).<sup>8</sup>

Dialektisen kuvan luettavuus olisi näin  
ollen virtuaalista. Mutta millaisesta virtuaali-  
suudesta *-barkeit*-rakenteessa on kyse?

Tämän sanamuodon filosofiset panokset  
tulevat ehkä selkeimmin esiin Benjaminin  
varhaisessa kirjoituksessa “Kielestä yleensä  
ja ihmisen kielestä”. Siinä Benjamin hahmot-  
telee instrumentalisovaa kielikäsitystä vas-  
tustavaa kielifilosofiaansa. Hän ajattelee kieltä  
kommunikoivuutena, joka tiettyssä mielessä  
kommunikoi vain itseään:

Mitä kieli ilmoittaa [teilt mit]? Se ilmoittaa  
[teilt mit] itseään vastaavan henkisen ole-  
muksen. [...] Henkinen olemus antaa it-  
sensä jaettavaksi [teilt sich mit] kielessä,  
ei kielen avulla. [...] Henkinen olemus on  
kielellisen olemuksen kanssa identtinen

vain *sikäli*, kun se on ilmoitettavissa [mitteilbar]. [...] Se, mikä henkissä ole- muksessa on ilmoitettavissa [mitteilbar], on sen kieli. Tämän sanan “on” (ja samalla “on välittömästi”) varassa on kaikki. [...] Tämä ilmoitettavuus [das Mitteilbare] on välittömästi kieli itse. Jokainen kieli ilmoittaa itsessään oman jaettavuutensa [teilt sich in sich selbst mit], se on puh- taimmassa mielessä ilmoituksen mediumi [Medium der Mitteilung]. Mediaalisuus, kaiken henkisen ilmoituksen [Mitteilung] väli(nee)ttömyys [Unmittelbarkeit], on kieliteorian perusongelma, ja jos tätä väli- (nee)ttömyyttä halutaan kutsua maagi- seksi, niin kielen arkkiongelma on sen magia. Kielen magiasta puhuminen viit- taa samalla kuitenkin johonkin toiseen: kielen äärettömyyteen. Se on väli(nee)t- tömyyden määrittämää. Sillä juuri siksi, että kielen avulla ei välity [mitteilen] mitään, ei sitä mikä kielessä on jaettuna voida ulkoapäin rajoittaa tai mitata, ja siksi yhteismitaton ja erityislaatuinen ää- rettömyys on jokaiselle kielelle ominais- ta. Kielen kielellinen olemus merkitsee [bezeichnen] kielen rajan, eivät sanalliset sisällöt. (GS II/1, 142-143 / MS 34-36, suomennosta muutettu, kursivoinnit alkutekstissä.)

Benjamin aktivoi sanan *Mitteilung* ja sen johdannaisten eri merkitysulottuvuudet (ilmoittaminen, tiedoksi antaminen, ilmoi- tus, jakaminen, siirtyminen, jne.) sekä sen sanakuvassa resonoivat osat *teilen* (jakaa) ja *mit* (kanssa). Toinen ratkaiseva sana tässä on *Unmittelbarkeit* (välittömyys), joka Benjaminin osittain kursivoimassa muodossa *Unmittelbarkeit* korostaa välittömyyden väli- neettömyyttä. Suomen kielelle Benjaminin kielestä muotoilema luonnehdinta “ilmoi- tuksen mediumina” kääntyy väli(nee)ttö- mäksi ilmoitukseksi ja jaka(utu)miseksi.

Kielessä ja kielenä tapahtuva väli(nee)tön ilmoitus ja jaka(utu)minen on Benjaminin mukaan ääretöntä, vieläpä kahdelta suun- nalta. Toisaalta kielelle ei voida piirtää rajoja, sillä sen avulla ei voi kommunikoida mitään sille itselle ulkoista. Kieli kommunikoi vain itseään. Benjaminin mukaan emme voi esit-

tää (*vorstellen*) kielen täydellistä poissaoloa missään (mt., 141/33). Toisaalta kieli on sen itsensä jaettavuutta ja jakautumisen kykyä, sen itsensä toiseksi tulemista. Näin ymmär- rettyä kieltä voi kutsua “immanentiksi abso- luutiksi” tai äärettömäksi totaliteetiksi, joka kykenee sisällyttämään itseensä oman ulko- puolensa (Caygill 1998, 14).

Mutta miten tämä väli(nee)tön ilmoitus ja jaka(utu)minen tulisi ymmärtää suhteessa kuvaan? Mikä on kielen ja kuvan suhde?

Weber tulkitsee, että Benjaminin tema- tisoima kielen muuntumiskyky tuottaa vir- tuaalisuutta. Se, mikä kielenä on jaettavissa ja ilmoitettavissa, ei ole sitä pelkästään sen omana mahdollisuutena, joka vain odottaisi toteutumistaan. Benjaminin ajatuskuvio ei tähtää siihen, että kielellä olisi kyky toteuttaa olemuksensa. Kyse ei ylipäätään ole mah- dollisuuden ja todellisuuden suhteesta. Vir- tuaalisuus ei ole jotakin “mahdollisesti todel- lista”. Kielen ilmoitettavuus, sen virtuaalinen *-barkeit*, merkitsee pikemminkin kykyä, joka on väli(nee)ttömästi vaikuttavaa (*wirkend*)<sup>9</sup> ja joka nimenomaan tämän vaikuttamisen väli(nee)ttömyytenä muodostaa kielen “me- diaalisuuden” (Weber 1999, 42). Näin ymmär- retty kielen mediaalisuus ei siis ole luonteel- taan todellista vaan virtuaalista. Se ei ole sidoksissa mihinkään todelliseen mediumiin. Tai toisin muotoillen: kielen mediaalisuus on todellista juuri väli(nee)ttömänä vaikutta- misena.

Weber ottaa tulkintansa tueksi Benjaminin kielifilosofiassa olennaisessa asemassa ole- van syntiinlankeemuksen tematiikan. Taus- taksi on todettava, että Benjamin lukee *Raa- matun* luomiskertomusta *myyttinä kielen alkuperästä*. Hän ei tukeudu *Raamattuun* siksi, että katsoisi sen ilmaisevan totuuden kielen alkuperästä, vaan siksi, että se itseään totuuden ilmestyksenä pitävänä tekstinä ar- tikuloi oman alkuperänsä ohittamattomalla tavalla (GS II/1, 147 / MS 40). Syntiinlankee- muksen teeman taustalla ovat myös tietyt aikalaiskeskustelut, erityisesti Benjaminin välienselvittely uuskantilaisen yliopistofilo- sofian kanssa (Bröcker 2000, 747-750).<sup>10</sup>

Benjaminin kehrittelemä kuvio on osa-

puilleen seuraava: ilmestyksenä kieli on “nimikieltä”, jossa henkinen ja kielellinen olemus käyvät yksiin. Ilmestys on Jumalan sana. Tällainen nimikieli koostuu pelkistä erisnimistä. Näin kaikki oliot ovat yksiselitteisesti kielessä nimettyinä. Ihmisen kieli on Jumalan lahja. Myös se on nimikieltä, mutta sellaisena se on vain heijastusta Jumalan sanasta. Se koostuu sanoista, jotka luovan nimeämisen sijaan ovat vastaanottavia. Ne vastaanottavat olioiden kielen. Oliot siis nimeävät itse itsensä. Tässä paratiisimaisessa olotilassa ihmisen kielen ja olioiden kielten välillä vallitsee katkokseton maaginen yhteys, Jumalan luovan sanan virta. Se tekee mahdolliseksi olioiden mykkien ja nimettömien kielten jäännöksettömän kääntymisen ihmisen kielelle. Syntiinlankeemuksen myötä tilanne muuttuu. Maaginen yhteys häiriintyy ja ihmisen kielen sanat menettävät vastaanottavuutensa ja alkavat ulkoisesti jäljitellä luovaa nimeämistä. Nimeämisen totuuden paikalle astuu arvostelman oikeellisuus. Kieli instrumentalisoituu, hajaantuu ja monistuu kielten moninaisuudeksi. (GS II/1, 147-157 / MS 40-50.)

Weberin tulkinnan kannalta ratkaiseva kohta Benjaminin tekstissä on seuraava:

Nimen absoluuttinen suhde tietoon muodostuu ainoastaan Jumalassa, vain siellä nimi on tiedon puhdas medium, koska se sisimmässään on identtinen luovan sanan kanssa. [...] Jumala teki olioista tiedettäviä [*erkennbar*] niiden nimissä. Ihminen puolestaan nimeää ne tietonsa mukaisesti. (Mt., 148/41, suomennosta muutettu.)

Weber kiinnittää huomiota erityisesti sanoihin “puolestaan” (*aber*) ja “vain siellä” (*dort*). Ne ilmaisevat vastakohtaisuuden: *vain siellä*, utooppisessa ulottuvuudessa, jonne ihmisellä ei ole pääsyä, kieli voi olla tiedon puhdas mediumi. Täällä, ihmisten parissa, *puolestaan* ei ole vain yhtä kieltä, yhtä puhdasta tiedon mediumia, vaan kielten epäpuhdas moninaisuus, kokonainen joukko medioita. Ihminen kykenee kyllä nimeämään olioita ja näin ylittämään luonnon ja olemaan Jumalan tavoin “luova”, mutta tiedoksi kohotettuna tämä nimeäminen on aina

“ylinimeämistä” (*Überbenennung*) (Weber 1999, 42-43). Tämä tarkoittaa, että kielessä ja kielenä tapahtuva väli(nee)tön ilmoitus – ehkä tätä voisi kutsua nimeämisen lupaukseksi – voi aktualisoitua vain virtuaalisena. Syntiinlankeemuksen jälkeen sanat eivät ole enää yksinkertaisia ja yksiselitteisesti nimeäviä. Ne kytkeytyvät toisiinsa ja muodostavat konstellaatioita ja kuvien verkostoja, joilla on “sisäinen liikkeensä”, toisin sanoen historiallinen indeksi ja luettavuuden liikkuvat rajat. Kieli onkin paitsi Jumalan lahja myös ihmiselle annettu yli-inhimillinen käännöstehtävä (GS II/1, 151 / MS 44).

Benjaminin mukaan “jokainen ihmisen henkisen elämän ilmaus voidaan ymmärtää eräänlaisena kielenä” (mt., 140/33). Hänen esimerkkejään ovat tekniikan, oikeuden (*Jus-tiz*), musiikin ja kuvanveiston kielet (mt.). Lisään tähän listaan valokuvan kielen. Mutta missä mielessä valokuvaus voisi olla kieltä? Mitä on kieli suhteessa kuvaan?

Benjamin ymmärtää kielen merkityksellisyudeksi, joka ei palaudu merkitsijän ja merkityn väliseen suhteeseen. Hänelle kieli ei ole pelkkä merkkijärjestelmä, jonka avulla voi välittää merkityksiä. Benjaminin kirjoitukset antavat viitteitä siitä, että hänen hahmottelemansa kokemuksen paradigma ei ole lingvistinen signifikaatio vaan “kromaattinen differentiaatio”, joka ei palaudu sanalliseen (ihmisen) kieleen (Caygill 1998, xiii-xv, 13, 155). Tästä tuntuisi kielivän esimerkiksi se, että hänen kielifilosofiansa kannalta keskeinen ajatus henkisestä olemuksesta esiintyy jo hänen varhaisissa väriä ja värin mediaalisuutta koskevissa pohdinnoissaan (GS VI, 117-118).

Ottamatta kantaa erilaisten merkityksenmuodostuksen mallien asemaan Benjaminin ajattelussa voi joka tapauksessa todeta, että kielen syntiinlankeemus johtaa tilanteeseen, jossa kaiken mediaalisuuden aktualisointimista luonnehtii tendenssi välittyneisyyteen. Vain ilmestyksessä henkinen olemus ja kielellinen olemus käyvät täysin yksiin. Tästä huolimatta syntiinlankeemuksen jälkeisessä tilassa se, “mikä henkisessä olemuksessa on ilmoitettavissa, *on* sen kieli” (GS II/1, 142 /

MS 35, suomennosta muutettu). Se vain aktualisoituu eriytyen ja jakautuen: kromaattisesti, graafisesti, foneettisesti... Aktualisoiminen on kielen väli(nee)ttömästi vaikuttavan mediaalisuuden kiinnittämistä johonkin ilmenevään ja tässä tapahtuvaa jäsentämistä. Se vaatii toisin sanoen tekniikkaa, tiettyä neuvokkuutta olevan esiintuomiseksi.

Weberin mukaan teos on perinteisesti tyyppiesimerkki tällaisesta viitepisteestä ilmenevyyden piirissä, näin myös Benjaminilla. Hän katsoo Benjaminin kuitenkin korostavan, ettei teos ole mitään itseensä sulkeutuvaa ja loppuun saatettua, vaan pikemminkin jäämistö, joka avautuu sekä kohti tulevaa että mennyttä (Weber 1999, 43). Sillä on historiallinen indeksi. Tämä koskee myös aistien havaittavaa kuvaa, joka asettuu mediaalisuuden aktualisoitumisen kiinnekehäksi.

Indeksaalinen kuva – niin valokuva kuin dialektinenkin kuva – on Benjaminille samanaikaisesti raunio ja rakennuskaavio, johon menneisyys ja tulevaisuus ovat virtuaalisesti kirjoittautuneina. Artikkelissa “Pieni valokuvauksen historia” Benjamin kirjoittaa, että varhaisia valokuvia katsova tuntee

vastustamatonta pakkoa etsiä näistä kuvista sitä sattuman, tässä ja nyt -hetken pientä kipinää, jolla todellisuus on ikään kuin polttanut reiän kuvalliseen esittämiseen – etsiä sitä vähäistä kohtaa tuossa kauan sitten menneessä silmäyksen hetkessä, jossa tulevaisuus yhä elää niin vahvana, että voimme sen vielä jälkikäteen tunnistaa (GS II/1, 371 / MS, 122, suomennosta muutettu).

Sattuman voimasta valokuvaan piiryy siis jotakin, mikä ei aiemmin ole tullut nähdyksi. Benjamin kutsuu tätä psykoanalyysiin viitaten “optiseksi tiedostamattomaksi” (mt., 371/123). Se on tilan ja ajan uudelleen jäsentymisen aluetta, jota luonnehtii fysionomisten yksityiskohtien rikkaus. Se on ulottuvuus, jossa valokuva ylittää havainnon rajat pysäyttämällä havaintokynnyksen alittavia nopeita tapahtumia tai suurentamalla silmälle näkymättömän pieniä yksityiskohtia. “Kameralle puhuu toinen luonto kuin silmälle” (mt., 371/122, suomennosta muutettu). Benjami-

nin kielifilosofian sanastossa asian voisi ilmaista sanomalla, että se mikä valokuvassa ja valokuvana – valokuvan kielessä – on ilmoitettavissa, on aistipiirin hajaantuminen ja jakautuminen.

Kameralle ja silmälle puhuvien “kahden luonnon” yhteispeliä Benjamin vertaa tiedostamattoman ja tietoisuuden yhteispeliin. Vastaavalla tavalla kuin psykoanalyysi tekee mahdolliseksi analysoida tiedostamattoman vaikutuksia psyyken rakentumisessa, valokuvaus kykenee paljastamaan “magian ja tekniikan eron läpikotaisin historialliseksi muuttujaksi” (mt., 371-2/123, suomennosta muutettu). Mitä tässä mainittu magian ja tekniikan ero voisi merkitä?

Jos kyseisessä tekstikohdassa sana “tekniikka” korvataan ilmaisulla “mediaalisuuden kiinnittäminen ilmenevään” – oletan hypoteesinomaisesti, että tällainen korvaus<sup>11</sup> voitaisiin lähemmässä tarkastelussa oikeuttaa –, niin tällöin Benjaminin kielifilosofian valossa voisi tulkita, että valokuva aistipiirin hajaantumisen ilmoituksena muistuttaa kielen rajojen piirtämisen mahdottomuudesta. Toisin sanoen kyse olisi kielen magiasta ja syntiinlankeemuksen jälkeen sen osaksi tulleista siirtymistä. Vastaavalla tavalla kuin psykoanalyysi horjuttaa tietoisuuden asemaa, valokuva asettuessaan mediaalisuuden aktualisoitumisen kiinnekehäksi veisi pohjan *aisthesiksen* ja *semiosiksen* yksioikoiselta vastakkainasettelulta. Magian ja tekniikan suhteen historiallisuudessa olisi siis kyse paitsi kokemuksen reunaehtojen muutoksista myös kielen rajoista ja niiden siirtymisestä.

#### AURAN KOLME TASOA

Kokemuksen reunaehtojen historiallisten muutosten ja niin kutsuttujen uusien medioiden yhteispeliä pohtiessaan Benjamin puhuu aurasta. Artikkelissa “Pieni valokuvauksen historia” hän “määrittelee”<sup>12</sup> auran seuraavasti:

Mikä oikeastaan on aura? Tilan ja ajan omituinen kietoutuma: ainutkertainen kaukaisuuden ilmiö [*Erscheinung einer Ferne*], niin lähellä kuin se ehkä onkin.

Kun seuraa kesäisenä keskipäivänä levätessä vuorijonon ääriiviivaa tai oksaa, joka heittää varjonsa tarkastelijan ylle, kunnes tuosta silmänräpäyksestä tai hetkestä on tullut osa niiden ilmenemistä [*Erscheinung*] – se on näiden vuorten, tämän oksan auran hengittämistä. (Mt., 378/130, suomennosta muutettu.)

Tämän luonnehdinnan valossa auran keskeinen osatekijä on muisti, tilan ja ajan yhteenkietoutumisen näyttämö. Aurassa on kyse ruumiiden, esineiden ja kappaleiden välisestä monimerkityksellisestä läheisyyden ja etäisyyden kudoksesta, jossa nykyisyys ja menneisyys kietoutuvat toisiinsa. Outona tilan ja ajan kudoksena (*Gespinst*) aura on eräänlainen aave (*Gespent, Erscheinung*).

Voisiko ajatella, että valokuvan kohdalla aura nimeäisi dialektisen kuvan virtuaalisuuden ulottuvuuden ja tämän myötä myös valokuvan historiallisen indeksisyyden? Mutta mikä aura oikeastaan on?

Benjaminilla ei ole yhtä yhtenäistä auran teoriaa. Aura nimeää pikemminkin modernia kokemusta määrittävien tekijöiden risteyskohdan, joka tarkastelun näkökulmasta riippuen voi paikantua hyvinkin erilaisiin asiayhteyksiin. Auran tematiikka jakautuu kuitenkin karkeasti kahteen osa-alueeseen, joista toista edustavat Benjaminin ”mediaaestetiiset” artikkelit kuten ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” ja ”Pieni valokuvauksen historia” ja toista niin sanottuun Baudelaire-projektiin<sup>13</sup> liittyvät tekstit.

”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”<sup>14</sup> on varmastikin yksi Benjaminin eniten kommentoiduista teksteistä – erityisesti auran tematiikan suhteen. Benjamin tarkastelee siinä uusien teknisten kuvantallennusmenetelmien, valokuvan ja elokuvan, aiheuttamia muutoksia taiteen yhteiskunnallisessa asemassa. Hän väittää, että teknisen uusinnettavuuden myötä taide irtautuu rituaalista ja löytää uuden perustansa poliitikasta. Taide avautuu julkiseen tilaan, jota jäsentävät uudet mediat. Esteettisenä asenteena kontemplaatio tekee tilaa hajamielisyydelle (*Zerstreuung*). Taidetta ei enää kontemplota ensisijaisesti yksityiskokoel-

mien suljettujen ovien takana vaan kulutetaan joukolla esimerkiksi elokuvateattereissa. Taideteosta ei enää ensisijaisesti määritä sen ainutlaatuinen oleminen tietyssä paikassa tietyllä hetkellä; siitä tulee jotakin liikkuvaista ja ”massamaista”, jotakin, joka voidaan monistaa ja dokumentoida. Kulttuurin tilalle astuu näyttelyarvo, kuten Benjaminin Marxia mukaillen asian ilmaisee. Tätä modernille ajalle luonteenomaista monitahoista kehityskulkua Benjamin kutsuu ”auran rappioksi”. (GSI/2, 471-505 / MS, 139-173.)

Tämä taiteen rakennemuutos on Benjaminille kuitenkin vain osa laajempaa modernille ajalle ominaista tapahtumakulkua. Taide on vain tämän murroksen ”herkkä ydin” (mt., 477-478/143). Laajemmassa kontekstissa auran rappion tematiikka jäsentyy osaksi Benjaminin ”kokemusteoriaa” (Stoessel 1983, 23). Vaikka mistään selkeästi artikuloidusta teoriasta ei ehkä voidakaan puhua, niin kokemus (*Erfahrung*) ja sen historialliset rakennemuutokset muodostavat kiistatta yhden Benjaminin koko tuotannolle keskeisistä teemoista. Benjaminin tuotannon eri vaiheiden tai ”produktiosyklien” välisistä painotuseroista huolimatta kokemuksen käsitteen ympärille ryhmittyvät teemat kulmineoituvat Passagen-projektissa.

Auran nimeämässä dialektisessa ajatuskuviossa voidaan erottaa ainakin kolme tasoa (Fürnkäs 2000, 141-143).<sup>15</sup> Ensimmäisellä tasolla aauraattisuus tematisoituu ”originaalisuuden auran” ja sen rappion kaksinaapaisuutena. Tätä vastakkainasettelua Benjamin kehittäi ennen kaikkea pohtiessaan teknisen uusinnettavuuden mukanaan tuoma taiteen rakennemuutosta. Uusilla medioilla on keskeinen rooli tässä prosessissa. Esimerkiksi lähes koko valokuvan historiaa värittänyt kysymys, onko valokuva taidetta vai ei, on hänen näkökulmastaan jo lähtökohdiltaan harhaanjohtava. Benjamin korostaa, että olisi pikemminkin pyrittävä ajattelemaan sitä, millä tavoin valokuva on muuttanut itse taiteen luonnetta (GS II/1, 381). Taideteoksen ainutlaatuisuuden aura alkaa rappeutua, kun ”joukkojen halu tuoda esi- neitä ja asioita tilan ja inhimillisen sisällön

suhteen lähemmäksi on yhtä voimakas kuin pyrkimys voittaa jokaisen ilmiön ainutkertaisuus hyväksymällä siitä tehty jäljennös” (GS I/2, 479 / MS 145-146). Kyseessä on tapahtuma, jota Benjamin luonnehtii todellisuuden muokkaamiseksi massoja varten ja masojen muokkaamiseksi todellisuutta varten sekä “samankaltaisuuden tajun” aikaansaannokseksi (mt., 480/146).

Toisella tasolla vastakkain asettuvat “pseudoaura” ja sen tuhoaminen. Tämä teema tulee ehkä selvimmin esiin artikkelissa “Pieni valokuvauksen historia”. Siinä Benjamin kuvaa, kuinka valokuvauksen varhaiskaudella, ennen sen rakenteellista teollistumista, valokuvaajan suhde valokuvatekniikkaan oli käsityömäinen. Useimmat tämän kauden valokuvaajista olivat entisiä muotokuvamaalareita. Benjamin korostaa, että heille koitui hyötyä ammattitaidostaan. Heidän “valokuvauksellisten suoritustensa korkea taso” ei kuitenkaan ollut taiteellisen vaan käsityömäisen kokemuksen ansiota (GS II/1, 374 / MS, 125). Benjamin väittää, että tällä kukoistuskaudella<sup>16</sup> kohde ja tekniikka vastasivat toisiaan (mt., 376/128). Kohde (joka usein oli myös toimeksiantaja) oli yksityishenkilö, joka kuului porvaristoon, yhteiskuntaluokkaan, jonka mahti oli nousussa. Valokuvaustekniikalla oli niin ikään kehityspotentiaalia, ja valokuvaaja oli arvostettu henkilö. Valokuvaus muodosti toimivan porvariston identiteettiä vahvistavan rituaalin.

1800-luvun lopulla tapahtuneen kaupallistumisen myötä kuvien laatu romahti. Keskinertaiset liikemiesvalokuvaajat pyrkivät erilaisin retusointitekniikoin jäljittelemään varhaisten valokuvien auraattisuutta. Näin aikaansaatuja keinotekoista auraa Benjamin pitää paitsi nostalgisena myös anakronistisena. Sillä ei ollut enää mitään tekemistä valokuvan avaamien uusien mahdollisuuksien kanssa. Se kuvastaa ainoastaan taantumuksellista takertumista menneeseen.

Tällä tasolla aura on negatiivisesti latautunut. Tässä yhteydessä Benjaminin usein hyvinkin yksioikoisesti liitetty iskulause “aura on tuhottava” kiteyttää hänen positionsa. On kuitenkin tärkeää panna merkille, että pseu-

doaura edellyttää sen, mitä Benjamin kutsuu historialliseksi indeksiksi. Aura on vain tietynä aikana luettavissa pseudoaurana. Artikkelissa “Pieni valokuvan historia” Benjamin kirjoittaa, että valokuvauksen historian kriittinen tarkasteleminen oli tullut mahdolliseksi vasta esiteollisen valokuvauksen ja ensimmäistä maailmansotaa seuranneiden talouskriisien välisen “maanalaisen yhteyden” myötä (mt., 368/120).

Kolmannella tasolla aura nimeää modernille ajalle ominaisen elämyksen (*Erlebnis*) ja kokemuksen (*Erfahrung*) yhteispelin. Tämä tematiikka liittyy erityisesti Benjaminin Baudelaire-teksteihin. Josef Fürnkäsin esittämän tulkinnan mukaan tässä yhteydessä olisi osuvinta puhua “toisesta aurasta” tai “aurattomasta aurasta”, sillä kyseessä on auraattisuuden taso, joka edellyttää originaalisuuden auran rappiota ja pseudoauran tuhoa. Benjamin tulkitsee Baudelairen runouden sijoittuvan tälle tasolle, jossa on kyse modernin elämyksellisyyden shokkiluonteen (*Schockerlebnis*) työstöstä. (Fürnkäs 2000, 142.)

## VALOKUVAN KAKSI INDEKSIÄ

Rinnasteisesti Baudelaire-projektissa kehittelemänsä kokemuksen ja elämyksen dialektiikan kanssa Benjamin rakentaa myös jäljen ja auran välille dialektisen suhteen, jota hän luonnehtii Passagen-projektin muistiinpanoissa seuraavasti:

Jälki on läheisyyden ilmiö [*Erscheinung einer Nähe*], olkoonkin jäljen jättänyt kuinka kaukana tahansa. Aura on kaukaisuuden ilmiö [*Erscheinung einer Ferne*], olkoonkin sen esiin kutsunut kuinka lähellä tahansa. Jäljessä tavoitamme asian, aurassa se ottaa meidät valtaansa”. (GS V/1, 560.)

Valokuvateoreettiselle pohdinnalle erityisen kiinnostavaa tässä aforistisessa muotoilussa on yritys hahmotella tilallis-ajallista ja historiallista indeksisyyttä rinnakkain ja lomittain. Benjaminin näkökulmasta indeksiaalinen kuva ei ainoastaan kykene osoittamaan, mitä “paikalla” oli ollut, vaan antaa myös sen ilmetä, mitä ei koskaan tallennettu. Indeksii-



senä jälkeenä valokuva on “läheisyyden ilmiö, olkoonkin jäljen jättänyt kuinka kaukana tahansa”. Valokuvaan on piirtynyt kuvan ja kohteen yhteys tai sanoisinko – Roland Barthesin ilmausta lainatakseni – “valon muodostama napanuora” (Barthes 1980, 126). Samalla se on kuitenkin myös “etäisyyden ilmiö, olkoonkin sen esiin kutsunut kuinka lähellä tahansa”. Siinä tulee näkyviin katkos kuvan ja katsojan, olleen ja nyt-hetken välillä. Toisaalta valokuva tekee menneisyyden ja nykyisyyden ajallisen suhteen näkyväksi jälkeenä, toisaalta ollut ja nyt-hetki lomittuvat siinä kristallisoituen kuvaksi, josta on luettavissa aura ja sen rappio.

Valokuvaan suhteutetussa auran ja jäljen vastakkainasettelussa jälki rinnastuu siis valokuvateoreettisiin keskusteluihin kotiutuneeseen käsitykseen indeksistä jälkeenä ja/tai osoittimena, aura puolestaan historialliseen indeksiin. Siellä missä aura tulee rappiossaan näkyviin, kuva näyttäytyy eräänlaisena historian näyttämökuvana tai kulissina. Ehkä ilmeisimmän esimerkin tästä tarjoaa Benjaminin tulkinta Eugène Atget’n kuvista. Benjamin näkee Atget’n surrealistisen valokuvauksen edelläkävijänä, jonka kuvat “imevät auran todellisuudesta kuin veden uppoavasta laivasta”. Ne ovat tunnelmattomia ja toteavia “rikospaikkakuvia”, niissä ei sellaisenaan ole mitään nähtävää. Katsoja on niiden edessä kuin rikostutkija, jonka on tapahtumien rekonstruomiseksi kyettävä lukemaan niihin piirtyneitä johtolankoja. Jäljellä ovat pelkät kulissit. (GS II/1, 378, 385 / MS 129-130, 137.)

Tämä valokuvan kulissimaisuus tai näytämöllisyys tiivistyy myös, vieläpä usealla tasolla, Benjaminin eräistä lapsuudenvalokuvista esittämässä kuvauksissa ja näiden kuvausten eri versioiden välisissä ristiviittauksissa. Artikkelissa “Pieni valokuvauksen historia” Benjamin kirjoittaa:

[...]eräs varhainen valokuva Kafkasta. Tiukassa, miltei nöyryyttävässä punoksia pursuavassa lapsen asussa seisoo noin kuusi-vuotias poika siinä jonkinlaisessa talvipuutarhaimaisemassa. Palmunlehdet pilkistävät esiin taustalta. Ja kuin tarkoitus

olisi ollut tehdä tästä verhoillusta tropiikista vielä ummehtuneempi ja painostavampi, pitelee malli vasemmassa kädessään suunnatonta leveälieristä hattua, jollaista espanjalaiset käyttävät. Epäilemättä hän hukkuisi tyystin näihin järjestelyihin, elleivät hänen sanomattoman surulliset silmänsä hallitsisi tätä niille säädettyä maisemaa. (Mt., 375/126-127.)

Vuodelta 1934 peräisin olevassa Kafka-esseessä Benjamin toistaa tämän kuvauksen lähes samoin sanakäantein, lisäten kuvauksen loppuun kuitenkin vielä ilmaisun: “[...] maisemaa, jota suuren korvan simpukka kuulostelee” (GS II/2, 416 / MS 91, suomennosta muutettu).

Vuosina 1932–34 kirjoitetussa tekstikoelmassa *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* tulee näkyviin Benjaminille ominainen tekstuaalinen strategia: rivien välissä ja ilman lainausmerkkejä tapahtuva viittaaminen omiin teksteihin sekä samojen teemojen työstäminen eri yhteyksissä. Benjamin kuvailee erästä – tällä kertaa omasta lapsuudestaan peräisin olevaa – valokuvaa seuraavasti:

Seison siinä paljain päin, vasemmassa kädessäni valtava sombrero, jonka annan huolitellun viehkeästi riippua. Oikea käteni pitelee keppiä, jonka alas laskettu nuppi on nähtävissä etualalla kepin kärjen ollessa puutarhapöydällä sojottavan koristesulkapehkon uumenissa. Syrjässä oviverhojen luona seisoi äiti jäykkänä tiukassa kuosissa. Kuin sovitusnukke hän katsoo samettipukuani, joka pursuaa punoksia ja näyttää kuvastosta peräisin olvalta. Minä puolestani olen vääristynyt kaltaisuudesta [*entstellt vor Ähnlichkeit*] kaiken sen kanssa, mitä ympärilläni on. Elin 1800-luvussa kuin nilviäinen simpukassa, joka on nyt edessäni tyhjänä kuorena. Pidän sitä korvaani vasten. (GS IV/1, 261.)

Näiden kuvien väliset ristiviittaukset muodostavat eräänlaisen päällekkäisvalotuksen, jossa valokuvaus tematisoituu itsen itsestä erkanemisen alueena. Kun Barthes *Valoisassa huoneessa* kirjoittaa, että “valokuva on

itsen saapumista toisena” (Barthes 1980, 28), voi jälleen kuulla Benjaminin haamun puhuvan.

Artikkelissa “Pieni valokuvauksen historia” Kafkan lapsuudenkuvan kuvausta edeltää tekstijakso, jossa Benjamin kuvailee “omia” lapsuudenkuvaan: “[...] me itsekin: salonkitirolilaisina, jodlaten ja kohottaen hattua maataluille lumihuippuisille vuorille, tai koreina merimiehinä, toinen jalka tukijalkana, toinen asiaankuuluvasti rentona, koristeelliseen ovenpieleen nojaten” (GS II/1, 375 / MS 126). Tässä Kafkan ja Benjaminin kuvat asettuvat tiiviisti rinnakkain, *Berliner Kindheitissa* ne liukuvat toistensa päälle. Toisiaan kuulostelevat korvasimpukat muodostavat allegorisen tilan, jossa valokuvattu valo astuu luettavuutensa piiriin.

Viimeksi mainitussa tekstissä lapsuudenkuvan kuvaus sisältyy jaksoon nimeltä “Mummerehlen”, jossa sitä edeltää pohdinta siitä, kuinka lapsi hahmottaa maailmaa samankaltaisuuksien avulla. Lastenlorussa esiintyvä “Muhme Rehlen”, joka ei lapselle vielä merkitse mitään tiettyä, saa muodon “Mummerehlen” ja muodostuu näin osaksi kielen muminaa (*Mummen*), josta sen nimeämät oliot – mukaan lukien kielessä paikkaansa hakeva lapsi itse – nousevat esiin kuin sumuisesta pilvestä: “Ajan myötä opin mumi-semaan itseni sanoihin [*Worte*], jotka olivat oikeastaan pilviä [*Wolken*]” (GS IV/1, 261). Benjaminin sananvalinta tässä on tarkoin harkittu: kielen muminassa toisiaan muistuttavat sanat ovat pilviä – *Worte sind Wolken*. Benjaminilta voidaan nostaa esiin useita tekstikohtia, joissa kiinteitä merkityksiä edeltävä sanojenvälinen kaltaisuus nousee teemaksi. *Berliner Kindheitissa* sana “pilvi” muodostaa kielen muminan keskiön, jota Benjamin lähestyy “unissakävelijän varmuudella” (Hmacher 1988, 147). Pilvi ei ole metafora. Se ei ole käsitettä havainnollistava kuva vaan “kaltaisuuden mediumi” (mt., 163,165). Se on kaltaisen olematta jonkin kaltaisen. Se on muotoa ja väriä ja niiden eriytymistä ja muuntumista. Sanan nimenä pilvi nimeää sanassa tapahtuvan merkityksen muodostumisen.

Kielen mumina, joka kykenee nimeää

mään kaiken ja ei mitään, on kieleen sisältyvä nimeämisen lupaus, jonka kieli voi lunastaa ainoastaan virtuaalisena. Se on kielen kykyä vääristellä ja näin tuottaa kaltaisuutta. Kielessä paikkaansa hakeva voi olla itsensä vain olemalla itsen kaltaisen. Tai toisin muotoillen: ollakseen “minä” tämä paikka kielessä on otettava haltuun performatiivisesti, sanomalla “minä”.

Valokuva toistaa tämän rakenteen, mutta nyt itse on esineellistynyt. Lavasteiden edessä poseeraava lapsi on osa lavastusta, itsensä statisti. Kuvaan piirtnyt itsen paikka on saavuttamattomissa vastaavalla tavalla kuin sanallisessa kielessä on mahdotonta performatiivisesti ottaa haltuun paikka, jossa minä on kuollut – ei riitä, että sanoo “minä olen kuollut”. Kuvaansa itse voi saapua ainoastaan ruumiina.<sup>17</sup>

Hieman toisesta näkökulmasta tarkasteltuna Kafkan ja Benjaminin päällekkäinvalotetut lapsuudenkuvat muodostavat dialektisen kuvan, jossa ollut ja kirjoittamisen nythetki lyövät kipinää. Siinä auran vastapariksi ymmärretty jälki viittaa ajallisesti ja tilallisesti tallennustilanteeseen. Lapsi oli kertoman mukaan todellakin ollut “paikalla” kameran edessä. Valon kuvautumisen jäljessä tavoitamme tämän tallennetun “paikan”. Päällekkäinvalotus antaa kuitenkin vihiä siitä, kuinka tämä “paikka” on aina jo hajaantunut. Se voi paikantua ainoastaan kuvaan, joka puolestaan sijoittuu osaksi kokonaista kuvastoa. Benjaminin kielifilosofiaan suhteutettuna tämä merkitsee, että valon kuvautumisen ilmoittama paikantamisen lupaus – valokuvan kielen lupaus – voi aktualisoitua vain virtuaalisena.

Jäljen vastaparina aura puolestaan nimeää kuvan luettavuuden historialliset reunaehdot. Benjaminin nyt-hetkestä käsin 1800-luvun lopun ateljeevalokuvaus, jonka edustajiksi nämä kuvat asettuvat, näyttäytyy maailmansotien välisen ajan talouskriisien historiallisena indeksinä. Tunnelmaa luovaan lavastukseen on kirjoittuneena kukoistuskautensa jo ohittaneen porvariston kriisi. Vastavia esimerkkejä teennäisistä ja symbolisuutta täyteen ladatuista kuvista löytyy 1800-luvun

lopun ateljeevalokuvauksesta kasapäin: sivistynyt nainen lukemassa kirjaa, oppinut mies ajattelemassa käsi otsalla, haaveileva nuorukainen katse horisontissa... Näin jälkikäteen Benjaminin avulla tarkasteltuina tuon ajan valokuvat eivät näyttäytyä ainoastaan porvariston identiteetikriisin kuvina, vaan myöskin porvarillisen elämäntyylin elekielen katalogina. Oudon tilan ja ajan kudoksen työntyessä esiin lavasteiden muodossa näkyviin tulee myös kameran esineellistävä vaikutus. Kuvaan pysäytetyt ruumiineleet tuntuvat jäljittelevän itseään. Valokuvan kaksi indeksiä kietoutuvat toisiinsa. Luettavuuden piiriin tulee valokuvauksen anakronoottisuuden koko spektri: pelissä ovat paitsi historian tulkinta myös tilan ja ajan rakenteet. Valokuvatun valon muodostama hahmo on hahmo vailla omaa paikkaa.

Tätä taustaa vasten on varsin oireellista, että ruumiineleistä muodostui 1800-luvun loppupuolella monia taiteilijoita ja tutkijoita askarruttanut teema. Useat kirjailijat kuvasivat kirjoituksissaan modernin suurkaupungin ihmismassojen fysiologiaa. Piktorialistien ja menneisyyteen takertuneiden studiovalokuvaajien kanssa samoihin aikoihin tekivät Etienne Jules Marey ja Eadweard Muybridge kumpikin tahoillaan urauurtavaa työtään aikavalokuvauksen parissa. Kuten tunnettua, heitä kiinnostivat valokuvaan jäähmettyneen asennon ja liikkeen yhteys. Valokuvan avulla eleitä tutki myös yhtenä Sigmund Freudin oppi-isistä tunnettu psykiatri Jean Martin Charcot, joka dokumentoi hysteerikkopotilaitensa kohtauksia valokuvoin. Hysterian lisäksi Touretten syndroomana tunnetuksi tullut elekielen laajamittainen häiriö oli tuolloin varsin yleinen. 1900-luvun alussa tämä syndrooma kuitenkin katosi äkisti lähes tyystin. Miksi ruumiineleet muodostuivat niin keskeiseksi teemaksi juuri 1800-luvun viimeisten vuosikymmenten ajaksi? Miten elekieli ja valokuvan kieli liittyvät toisiinsa?

Giorgio Agamben on hypoteesinomaisesti esittänyt Touretten syndrooman katoamisen selityksenä, että elekielen häiriöistä muodostui 1800-luvun loppuun mennessä normi. Nopeiden yhteiskunnallisten muu-

tosten saatossa anomalia katosi motivoimattomien eleiden normaaliuteen. 1800-luvun loppua leimannut intensiivinen kiinnostus ruumiineleitä kohtaan olisi näin ollen tulkitettava oireeksi länsimaista kulttuuria ravistelleesta elekielen kriisistä. (Agamben 1993, 136-137.)

Tämä väite resonoi kiinnostavalla tavalla Benjaminin Baudelaire-tulkinnan kanssa. Artikkelissa "Über einige Motive bei Baudelaire" Benjamin tarkastelee, kuinka tuolloiset runouden vastaanoton edellytykset olivat muuttuneet lyriikalle epäsuotuisiksi. 1800-luvun lopulla lyriikka tuntui olevan enää vain poikkeustapauksissa yhteydessä lukijan kokemuspiiriin. Tämä antoi Benjaminin mukaan viitteitä kokemuksen reunaehto- jenkä seurauksena "shokkielämys oli muodostunut normiksi" (GS I/2, 608, 614-615).

Sekä Agambenin että Benjaminin tähtäimessä on 1800-luvulla kulminoitunut modernin kokemuksen rakennemuutos, joka liittyy kiinteästi käsitteen "sensatio" merkityssiirtymään. Uudelle ajalle tullessa sensatio alkoi yhä useammin merkitä aistimuksen tai havainnon sijaan jotakin tavallisuudesta poikkeavaa ja yhteismitatonta, sensaatiota. Arjesta poikkeavia ilmiöitä kuten vuosimarkkinoita ja luonnonkatastrofeja alettiin kutsua sensaatioiksi. Aikalaiset luonnehtivat myös Ranskan suurta vallankumousta sensaatioksi, ja lopulta päiväkohtaisen uutisoinnin synnyn myötä kaikesta uudesta ja epätavallisesta – kaikesta sensaatiomaisesta – muodostui yksityistä ja julkista mielenkiintoa kanavoiva voima. (Türcke 2002, 89-118.)

Valokuvalla on ollut merkittävä rooli tässä kehityskulussa. Se on vaikuttanut ratkaisevasti julkisen tilan rakentumiseen sekä esteetiikan ja politiikan yhteen kietoutumiseen. Siinä on nähty sovelias väline paitsi eleiden analyysiin myös uutisointiin, eksoottisten seutujen, rikospaikkojen ja rikollisten sekä vieraiden kulttuurien kuvaamiseen. Se on muodostunut eräänlaiseksi universaaliksi identifikaatiövälineeksi. Näiden yhteiskunnallisten ilmiöiden ohella – tai niiden kääntöpuolelana – valokuva on muokannut myös tilan ja

ajan rakenteita. Se on osaltaan ollut määrittämässä sitä, mikä ylipäättään voi muodostua kohteeksi tai tapahtumaksi.

Benjamin tematisoi valokuvauksen eräänlaisena kulttuurin ja luonnon risteyskohtana, alueena, jolla “havainnon mediumin” historiallisuus nousee teemaksi. Hänen näkökulmastaan valokuva sijoittuu fysiikan ja metafysiikan, kemian ja alkemian, tekniikan ja magian väliin. Kielenä se on “olioiden kielten” ja “inhimillisen hengenelämän ilmauksen” hybridi, aistipiirin hajaantumisen tila, ehkä jopa “ihmisen kielen” rajanylitys.

Tulkintakuvio, jota kutsun valokuvan historialliseksi indeksiksi, on konstruoitu paitsi tradition destruktiota myös aistipiirin hajaantumisen tarkastelua ja *semiosiksen* ja *aisthe-siksen* vastakkainasettelun purkamista silmällä pitäen. Kummassakin suhteessa historiallinen indeksi kääntyy tietystä mielessä osoittamaan itse valokuvaa: se tematisoi ne historialliset ehdot, jotka mahdollistavat valo-

kuvan lukemisen valokuvana.

Valokuvauksen digitalisoituminen on asettanut uusia haasteita valokuvan lukemiselle. Katsoja ei nykytilanteessa useinkaan voi ilman ennakkotietoja päätellä, onko jokin kuva valon vai ohjelman piirtämä – vai jotakin siltä väliltä. Valon kuvautumisen kieli on joutunut kohtaamaan käännösongelmia, jotka eivät noudata minkään todellisen mediumin kielioppia. Tämä digitaalitekniikoiden myötä esiin noussut valokuvan mediumin katkos, valokuvan kielen siirtymä ja raja, haastaa ajattelemaan mediaalisuutta ja sen kiinnittämistä ilmenevään virtuaalisuuden termein. Valon kuvautumisen lupausta paikantamisesta on ajateltava jonakin, joka voi lunastaa itsensä ainoastaan virtuaalisena. Kun kielten rajojen siirtymät aiheuttavat uusia käännösongelmia, kuten nyt valokuvauksen kohdalla, niin kääntäjän tehtäväksi muodostuu tekniikan ja magian suhteen historiallinen tarkastelu.

#### viitteet

1. Latinan sanasta medium (väli, välittäjä, väliaine...) juontuva sana “media” istuu hieman hankalasti suomen kieleen. Latinassa media on monikollinen muoto. Suomeksi tätä muotoa käytetään monikollisena vain lähinnä joukkotiedotusvälineistä kollektiivisesti puhuttaessa, tyyliin “mediassa kansanedustajan toilaillua paisuteltiin kohtuuttomasti”. Niin kutsuttujen uusien medioiden kohdalla puhutaan puolestaan joko kollektiivisesti “uusmediasta” tai yksikössä “uudesta mediasta” ja monikossa “uusista medioista”. Nykyisellään näillä termeillä viitataan useimmiten niin kutsuttuihin digitaalisiin medioihin. Suomenkielisiin mediateoreettisiin keskusteluihin on vakiintumassa myös termi “medium”. Sen on katsottu korostavan eri medioiden välisiä eroja erotuksena termiin “media”, joka taas korostaa niiden yhtäläisyyksiä ja vuorovaikutussuhteita. Ks. esim. Mikko Lehtosen artikkeli m-cultin avainsanoissa: [http://www.m-cult.net/mediumi/avainsanat/kaikki\\_sanat/1a\\_medium\\_media.html](http://www.m-cult.net/mediumi/avainsanat/kaikki_sanat/1a_medium_media.html), 24.3.2004. Mediumin monikkomuoto “mediumit” kalskahtaa kuitenkin turhan tekniseltä. Jatkossa käytän muotoa “medium” yksikössä ja “mediat” monikossa. Näin pyrin säilyttämään yhteyden sekä mediakeskustelujen arkikieleen että sanan etymologiaan.
2. Suomenkielisessä valokuvakeskustelussa kiinnostavia huomioita Peircen ja Bazinin teorioiden yhtäläisyyksistä ja eroista on hiltjattain esittänyt Harri Laakso. Väitöskirjassaan *Valokuvan tapahtuma* Laakso kiinnittää huomiota valokuvateoreettisten pohdintojen kannalta kauaskantoiseen, mutta usein vähemmälle huomiolle jääneeseen seikkaan Peircen merkkiteoriassa: Peircen jaottelussa indeksillä on kaksoisrooli sekä osoittimena että jälkenä. Tulkinnat, jotka korostavat valokuvan indeksisyyden osoittavaa puolta, sen kykyä toistaa kameran edessä “todella” ollut näkymä, ovat taipuvaisia hahmottamaan valokuvan identiteettiä sitä rajaavien kulttuuristen käytäntöjen avulla vetoamalla representaatioiden kulttuuriseen rakentumiseen. Indeksini kyky osoittaa voi nimittäin olla keinotekoinen tai pelkästään ajatuksellinen. Indeksisyyden jälkiluonteen korostuksen voi taas katsoa liittyvän erityisesti valokuvan

“formalismiin”, joka näkee valokuvan olemuksen perustan välineen materiaalisessa erityislaadussa. Mutta kuten Laakso osoittaa, Peircen indeksisyyden kaksisäikeisyyden voi kuitenkin tulkita myös jo lähtökohtaisesti sijoittavan tietyn olemuspohdinnan valokuvauksen sisään. (Laakso 2003, 88-115.)

Bazinin kohdalla tilanne on vastaava. Hänen objektiivisuuden käsitteensä on tulkittu toisaalta vastaavuuteen perustuvaksi kopiosuhteeksi, toisaalta sen on katsottu viittaavan valokuvan “aetheettiseen” kykyyn paljastaa todellisuutta. (Mt., 115-127.)

Vaikka Peircen ja Bazinin lähtökohdat ja argumentointityyli eroavatkin toisistaan selkeästi, indeksin ja objektiivisuuden käsitteiden voi tulkita viime kädessä tulevan hyvin lähelle toisiaan. Kun kiinnitetään huomiota siihen, kuinka Peircen indeksi erotautuu pelkästä optisesta vaikutussuhteesta ja kuinka Bazinin objektiivisuudessa on myös uskoon liittyvä pohjavire, tullaan “valokuvan kirjaimellisuuden” alueelle, jossa nämä kaksi valokuvan indeksisyyden juurta kohtaavat. Vivahteikkaassa tulkinnassaan Laakso nimittää tätä valokuvan erityisyyttä luonnehtivaa näkemisen ja kosketuksen kaksosidosta valokuvan pyhäksi ja sokeaksi indeksisyydeksi. (Mt., passim.)

3. Peter Osbornen mukaan kuvan ontologiaa koskeissa pohdinnoissa kulminoitua *semiosiksen* ja *aisthesiksen* välinen jännite jäsentää itse asiassa koko nykyistä kulttuurintutkimuksen kenttää (Osborne 2001, 21).
4. Hyvän yleisesityksen tästä tematiikasta on laatinut Angsar Hillach (Hillach 2000). Tukeudun tässä artikkelissa Benjamin-tutkimuksessa usein esiintyvään tulkintalinjaan, jonka mukaan Benjaminin varhais- ja myöhäistuotanto nivoutuvat keskeisistäänkin terminologisista siirtymistä huolimatta monella tasolla temaattisesti toisiinsa. Benjaminin “produktiosyklien” suhteesta ks. esim. Caygill 1998.
5. Lyhenteellä “GS” viitaan Benjaminin kootuihin kirjoituksiin, *Gesammelte Schriften*. Benjamin-tutkimuksessa vakiintuneen käytännön mukaisesti roomalainen numero ilmaisee niteen ja sitä seuraava arabialainen numero osaniteen. Lyhenteellä “MS” viitaan taas Benjaminin kirjoitusten suomenkieliseen kokoelmaan *Messiaanisen sirpaleita*.
6. Haverkampin mukaan Benjaminin kuvakäsitys on lähempänä Wittgensteinin *Trac-*

*tatuksen* kuvateoriaa kuin mitään visuaalisten kuvien teoriaa. Näin tulkittuna dialektinen kuva olisi ennen kaikkea looginen ajatusrakenne, eräänlainen skeema (Haverkamp 1992, 72).

7. Muita Benjaminin tematisoimia *-barkeiteja* ovat mm. kritisoitavuus, käännettävyys, siteerattavuus, uusinnettavuus ja tiedettävyys (Weber 1999, 40).
8. Weber korostaa tässä Benjaminin eroa Gilles Deleuzeen, jolle aktualisoituminen on virtuaalisen realisoitumista “globaalin integroitumisen” mielessä. Muissa suhteissa Weber katsoo Deleuzen ja Benjaminin ajattelevan virtuaalisuutta hyvin samansuuntaisesti (Weber 1999, 37, 39). Deleuzen virtuaalisuuden käsitteestä ks. Lehtonen 2000.
9. Weber viittaa tässä sanavalinnalla *wirken* myös *Wirklichkeittiin* (todellisuus). Martin Heidegger on esittänyt valaisevan analyysin tämän sanaperheen merkitysdynamiikasta ja kytkennöistä filosofian traditioon esseessään “Wissenschaft und Besinnung” (Heidegger 1994).
10. Peter Fenves tulkitsee Benjaminin ajatuksen kielen äärettömyydestä tätä taustaa vasten. Hänen mukaansa se, mitä Benjamin kutsuu kieleksi ennen syntiinlankemusta, on Kantin tilan puhtaan intuition vastine. Se on “puhdas geometrinen kokemus” tai “puhdas koordinaatisto”, jossa olioiden henkinen ulottuvuus (ehkä voisi sanoa: nimen ja paikan ykseys Jumalan luovassa sanassa) on koettavissa. Tämä kokeminen ei ole “eteen-asettamista” (*Vorstellung*) vaan tapahtuu välineettömänä ilmoituksena (*Mitteilung*), joka edeltää subjekti-objekti-suhdetta. (Fenves 1996, 83-84.)
11. Esimerkiksi Benjaminin Trauerspiel-tutkimuksen muistiinpanoissa tekemä huomio metafyyssisen ja historiallisen tarkastelutavan suhteesta tukee tällaista korvausta. Benjamin kuvaa tätä suhdetta “ympärikkäännytyksi sukaksi” (GS I/3, 918). Toistensa kääntöpuolina metafyyssinen ja historiallinen viiterekisteri tuntuisivat siis muodostavan erottamattoman kokonaisuuden Benjaminin ajattelussa. Valokuvan kohdallakaan tekniikkaa ei näin ollen voisi pelkistää valokuvaustekniikaksi.
12. Lähemmässä tarkastelussa tämä “määritelmä” osoittautuu auran dialektisen ajatuskuvion näyttämöllepanon yhdeksi osatekijäksi (Elo 2002). Marleen Stoessel esimerkik-

- si tulkitsee auran “määritelmän” “nurjaksi” (*verkehrt*) määritelmäksi: “Jos määrittäminen (*de-finieren*) on “rajojen vetämistä”, niin auran määritelmä heijastaa kielellisesti rajojen poistamisen (*Ent-grenzung*) menetelyä” (Stoessel 1983, 46).
13. Baudelaire-projektiin lukeutuvat “Über einige Motive bei Baudelare”, “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire”, “Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus”, “Zentralpark”, Benjaminin Baudelaire-käännökset, niiden esipuheeksi kirjoitettu “Die Aufgabe des Übersetzters” sekä osana Passagen-Arbeitia julkaistut Baudelaire-muistiinpanot ja luonnokset. Keskeneräiseksi jääneen Baudelaire-projektin oli määrä muodostaa Passagen-projektin “pienoismalli” (GS I/3, 1064).
  14. Taideteos-esseestä on neljä versiota: 1935 kirjoitettu ensimmäinen versio, 1936 ranskaksi ilmestynyt versio (Pierre Klossowskin kääntämä), saksaksi 1955 ilmestynyt kolmas versio sekä kootuissa kirjoituksissa 1989 ilmestynyt toinen versio. Selkeyden vuoksi viittaa tässä yksinomaan niin kutsuttuun kolmanteen versioon (joka siis itse asiassa on neljäs versio). Tämä on myös ainoa suomeksi käännetty versio.
  15. Fürnkäsin jäsennysmalli on vain yksi mahdollinen tapa hahmottaa auran dialektiikkaa. Vaihtoehtoisesti lähtökohdaksi voisi ottaa Benjaminin auraattisuuden analyysille keskeisen katseen tematiikan. Tällöin keskeisiksi kiinnekohdiksi muodostuisivat ainakin seuraavat tekstikohdat: huumeprotokollissaan Benjamin luonnehtii auraa visuaalisin termein “ornamenttimaiseksi kehukseksi, jonka sisään olio on kiinnittyneenä kuin koteloon” (GS VI, 588). Artikkelissaan “Pieni valokuvauksen historia” hän luonnehtii varhaisten valokuvien auraa mediumiksi, joka antoi valokuvattujen henkilöiden katseelle täyteyttä ja varmuutta (GS II/1, 376/ MS, 127). Tekstissä “Über einige Motive bei Baudelaire” aura tematisoidaan visuaalisen halun keskeisenä aspektina: “Jonkin ilmiön auran kokeminen on sitä, että siihen liitetään kyky vastata katseeseen” (GS I/2, 646). Baudelairen runoudessa on Benjaminin mukaan kyse sen ilmaimisesta, että modernilla ajalla tämä vastakate on tyhjä ja eloton (mt., 648). Tämä katseenvaihdon rakennemuutos on yksi modernin kokemuskadon ilmentymismuoto.
  16. Passagen-projektinsa muistiinpanoissa Benjamin kirjoittaa: “Tämän työn johtoajatus: rappiokausia ei ole olemassa” (GS V/1, 571). Artikkelissa “Pieni valokuvauksen historia” Benjamin kirjoittaa sen sijaan useampaan otteeseen rappiokausista. Kyseessä ei kuitenkaan ole ristiriita tai täydellinen position muutos. Artikkelin voidaan nähdä pikemminkin etenevän samaan suuntaan Passagen-projektin kanssa. Projektin yhtenä tavoitteena oli edistykseen käsitteen ylittäminen. Tämä tarkoitti Benjaminille samaan aikaan myös rappiokauden käsitteen ylittämistä (mt., 575). Ne historialliset ja filosofiset kysymykset, joihin Benjamin “Pienen valokuvauksen historian” alussa valokuvan kukoistusta ja rappiota koskien viittaa (GS II/1, 368), on ymmärrettävä tätä taustaa vasten. Näin ollen sitä, mikä valokuvan historiassa näyttäytyy “nousuna” tai “rappiona”, ei Benjaminin näkökulmasta voida palauttaa autonomiseksi alueeksi ymmärrettyyn valokuvaukseen. Valokuvauksella ei ole sisäistä teleologiaa, eikä se tässä mielessä myöskään voi sisäisesti rappeutua. “Rappiokaudet” ja “kukoistuskaudet” ovat pikemminkin oireita valokuvauskäytäntöjä määrittävien yhteiskunnallisten olosuhteiden muutoksista. Benjaminille valokuvaajan, valokuvatun ja tekniikan suhteet ovat ratkaisevan tärkeitä (GS II/1, 377). “Pienessä valokuvauksen historiassa” ei siis ole kysymys valokuvan kehityshistoriasta vaan valokuvakäytäntöjen ja yhteiskunnallisten olosuhteiden vuorovaikutuksesta.
  17. Mukailen tässä Cadavan Benjaminin Kafkakuviesta esittämää tulkintaa (Cadava 1998, 106-115), jossa on aistittavissa tietty blanchotlainen pohjavire. Vrt. Blanchot’n kirjoitus “Kuvitteellisen kaksi versiota” (Blanchot 2003).

*Benjamin, Walter:*

- *Gesammelte Schriften* (1991). (7 nidettä, 14 osanidettä). Toimittaneet Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser yhteistyössä Theodor W. Adornon ja Gershom Scholemnin kanssa, Suhrkamp. Sisältää lähteenä käyttämäni kirjoitukset. Suluissa ilmoitetut vuosiluvut viittaavat Benjaminin koottujen kirjoitusten kronologiseen luetteloon (GS VII, 934-961), eivätkä useimmiten vastaa julkaisuvuotta:  
 (1914/15) Fragmenti no 83: "Reflektion in der Kunst und in der Farbe". (GS VI 117-118.)  
 (1916) "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen". (GS II/1, 140-157.)  
 (1931) "Kleine Geschichte der Photographie". (GS II/1, 368-385.)  
 (1933) *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. (GS IV/1, 235-304.)  
 (1934) "Franz Kafka". (GS II/2, 409-437.)  
 (1939) "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". (Dritte Fassung) (GS I/2, 471-508.)  
 (1939) "Über einige Motive bei Baudelaire". (GS I/2, 605-653.)  
 (1928-40) *Passagen-Werk*. (GS V/1, V/2.)
- *Messiaanisista sirpaleista* (1989). Tutkijaliitto ja Kansan sivistystyön liitto, Helsinki.

*Muu kirjallisuus*

- Agamben, Giorgio (1993) *Infancy and History. The Destruction of Experience*. Verso. (Alkuteos *Infanzia e storia*. Giulio Einaudi Editore, 1978.)
- Barthes, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Gallimard. (Suom. *Valot-sa huone*. Valokuvataiteen säätiö, 1985)
- Batchen, Geoffrey (1997) *Burning with Desire. The Conception of Photography*. MIT Press.
- Blanchot, Maurice (2003) "Kuvitteellisen kaksi versiota". Teoksessa *Kirjallinen avaruus*. ai-ai, Helsinki.
- Bröcker, Michael (2000) "Sprache". Teoksessa Michael Opitz & Erdmut Wizisla (toim.) *Benjamins Begriffe* Bd. 2. Suhrkamp.
- Cadava, Eduardo (1997) *Words of Light. Theses on Photography of History*. Princeton University Press.
- (2001) "Lapsus Imaginis. The Image in Ruins". *October* 96, Spring 2001.
- Caygill, Howard (1998) *Walter Benjamin. The Color of Experience*. Routledge.
- Elo, Mika (2002) "Auran paluu. Kommentti Walter Benjaminin auran tematiikkaan". *Nuori Voima* 4-5/02.
- Fenves, Peter (1996) "The Genesis of Judgement. Spatiality, Analogy, and Metaphor in Benjamin's 'On Language as Such and on Human Language'". Teoksessa David S. Ferris (toim.), *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Stanford University Press.
- Fürnkäs, Josef (2000) "Aura". Teoksessa Michael Opitz & Erdmut Wizisla (toim.), *Benjamins Begriffe* Bd. 1. Suhrkamp.
- Hamacher, Werner (1988) "The Word Wolke. If It Is One". Teoksessa Rainer Nägele (toim.), *Benjamin's Ground. New Readings of Walter Benjamin*. Wayne State University Press.
- Haverkamp, Anselm (1992) "Notes on the 'Dialectical Image' (How Deconstructive is it?)". *Diacritics*, Fall-winter 1992.
- Heidegger, Martin (1994) "Wissenschaft und Besinnung". Teoksessa *Vorträge und Aufsätze*. 7. painos. Neske.
- Hillach, Angsar (2000) "Dialektisches Bild". Teoksessa Michael Opitz & Erdmut Wizisla (toim.), *Benjamins Begriffe* Bd. 1. Suhrkamp.
- Laakso, Harri (2003) *Valokuvan tapahtuma*. Taideteollinen korkeakoulu ja Tutkijaliitto, Helsinki.
- Lehtonen, Turo-Kimmo (2000) "Virtuaalisuudesta". *Tiede & edistys* 1/2000.
- Osborne, Peter (2000) "Sign and Image". Teoksessa *Philosophy in Cultural Theory*. Routledge.
- Schweppenhäuser, Hermann (1992) *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminischen Denkens*. Zu Klampen.
- Schöttker, Detlev (2002) "Benjamins Medienästhetik". Teoksessa Walter Benjamin, *Medienästhetische Schriften*. Suhrkamp.
- Seppänen, Janne (2001) *Valokuvaa ei ole*. Musta Taide, Helsinki.
- Stoessel, Marleen (1983) *Aura. Das Vergessene menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. Hanser.
- Tiedemann, Rolf (1991) "Einleitung des Herausgebers". Teoksessa Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp.
- Türcke, Christoph (2002) *Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation*. Hanser.
- Weber, Samuel (1999) "Virtualität der Medien". Teoksessa S. Schade, G.C. Tholen (toim.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. Wilhelm Fink Verlag.