

KUVAN SYNTY

Mistä Jean-Luc Nancyn ajatus “kuvasta” on syntyisin? Epäilemättä kuvan ajatus syntyy viime kädessä vain katsottaessa jotakin “todellista” kuvaa *kuvana*, ei kuvan kuvana tai ideana. Mutta kuvan ajatuksella on myös käsitteellinen syntyhistoriansa filosofian historiassa. Tässä artikkelissa tarkoituksenani on näyttää, miten Nancyn kuvan ajattelu syntyy myös tuon historian “dekonstruktiona”.

Sana “kuva” tulee Nancyn ajattelun keskiöön vasta myöhään, ennen kaikkea 2000-luvulla. Se liittyy ontologiseen pohdintaan, jonka perusteemoja olivat “ruumis” (*corps*), “mieli” (*sens*) ja “altistuminen” (*exposition*), mutta se tuo ajateltavaksi myös jotain, mikä ei aivan suoraan palaudu *corpusten* ontologiaan.¹ Lyhyesti voisi sanoa, että siinä missä *corpusten* ontologia pohtii ennen kaikkea tapaa, jolla korpukset *koskevat* toisiaan, teoria kuvasta pohtii kuvaa sikäli kuin se on peruuttamattomasti *erossa* ja erillään *corpusten* maailmasta. “L’image – le distinct”,² kuuluu kohta erityisesti tarkastelemanani artikkelin otsikko: “kuva – erillinen, ja sellaisena selkeä”. Ei niin, että kuva ei koskisi, vaan niin, että kuva pakottaa miettimään etäisyyttä, jonka kosketus tosiasiansa edellyt-

tää ja suorastaan luo. Kenties juuri kuvan etäisyys on tästedes ajattelunkin ehto.

JÄLJITELMÄ JA ILMIO

En aio tässä yhteydessä haastaa sitä yleistä näkemystä, jonka mukaan juuri Platon teki kuvasta filosofisen ongelman, “kuvan” jäädessä horjumaan jonnekin *eidoksen* ja *eidolonin* väliin. Joka tapauksessa Nancy itse viittaa tähän näkemykseen, kun hän artikkelissaan “L’image – le distinct” määrittelee kuvaa näin:

Kuva [...] ei ole asia eikä sen jäljitelmä. Se on asian kaltaisuus (*ressemblance*), mikä on ihan eri asia. Kaltaisuudessa asia irtoaa itsestään. Se ei ole ‘itse asia’ (tai ‘olio sinänsä’), vaan sellaisenaan läsnä olevan asian ‘samuus’.³

Sanoessaan, että kuva ei ole asia eikä sen jäljitelmä, Nancy ottaa etäisyyttä platonilaisesta tavasta määritellä kuva *mimesiksen* avulla.⁴ Sikäli kuin platonismi opetti (hyvin skemaattisesti sanottuna), että kaikkein tosin oleva on idea, reaaliset oliot ideoiden jäljitelmiä ja taiteen tuottamat kuvat puolestaan reaaliolioiden jäljitelmiä, niin näemme helposti, kuinka heikkoon

ontologiseen ja episteemiseen asemaan kuvat jäävät – ja jäämme ymmällemme sen suhteen, mitä itse asiassa on se ”jäljittely”, joka tuottaa kuvat olioista ja oliot ideoista käsin. Nancylle sitä vastoin kuva ei enää ole todellisuuden epätosin osa vaan päinvastoin se, mikä varsinaisesti on läsnä ja minkä kautta todellisuuden mieltä ja ideoiden totuutta voi vasta lähestyä. Ja jos kuvan koko käsite perustuu jäljittelyyn, on selvitetävä mitä ”jäljittely” on: *mimesiksen* ymmärtämiseksi on pohdittava osallistumista eli *methexistä*,⁵ joka vasta tekee *mimesiksenkin* mahdolliseksi. *Miten* kuva ”osallistuu” oloon ja olio ideaan? Jos idea, olio ja kuva ovat ontologisesti yhteismitattomia, miten selitetään niiden kyky kuitenkin vaikuttaa toisiinsa? Miten me, ”katsojat”, osallistumme tähän liikkeeseen – osallistumme kuvaan ja vasta teemme siitä kuvan?

Moderni, positiivinen nimi ongelmalle, jonka Platon nimesi *mimesikseksi* ja *methesikseksi*, on kuitenkin *kaltaisuus*: ”Kuva on asian kaltaisuus”. *Ressemblance*, jonka käännän ”kaltaisuudeksi”, tarkoittaa samanlaisuutta, samankaltaisuutta, muistutavuutta. Kun kaltaisuus otetaan vakavasti, mikään todellisempi ”itse asia” ei takaa kuvan totuutta. Päinvastoin otetaan vakavasti se, että kuva *ei ole* ”itse asia”. Kuva *esittää poissaolon* ja *on* vain viittaus jonnekin muualle. Yhtäältä kuva tietysti esittää ”itse asian” poissaolon ja on usein itsekin ikään kuin ”poissa oleva”. Mutta toisaalta se esittää myös sen eheän merkityksen poissaolon, jota kuvasta helposti etsitään, sillä toisin kuin idea, kuva ei ole itsერიitoinen ja lopullisesti tosi, vaan varjoisa ja vailla perustaa. Siksi kuva on myös oma etäisyytensä itseensä nähden, väistämätön epätarkkuutensa tai sameutensa, halkeama tai kuilu, johon sen merkitys aina vajoaa. Ja kuitenkin kuva on myös kyky pitää kiinni omasta ykseydestään hajomistaankin vasten, kyky *näyttää* jopa oma vetäytymisensä. Tämän ajatuksen Nancy oppi ennen kaikkea Blanchot’lta:⁶ kaltaisuus on kuvan oma olemus, kuva on

puhdasta samankaltaisuutta, ja kaltaisena-oleminen tulee esiin vain kuvassa.

Mutta Nancy jatkaa tästä eteenpäin: kuva ei ole vain ”kaltaisuutta”, se on ”samuutta”. ”Samuus” on nyt käännökseni sanalle ”*mêmetê*”, joka itse asiassa viittaa paitsi ”samuuteen” myös ”itseyyteen”, niin kuin ilmaisuihin *la chose même* (itse asia) tai *l’image en elle-même* (kuva itsessään). Nancyn tapa käyttää sanaa ”sama” viittaa Heideggeriin, jolle siirtymä samankaltaisesta samaan – sanasta *gleich* sanaan *selbe* – merkitsi siirtymää spekulatiivisesta tai reflektiofilosofiasta fenomenologiaan, joka ei enää etsi asian totuutta vertaamalla sitä muihin, vaan katsomalla sitä itsessään. Määritelmä on vaikea: ”*Asia itse on sama kuin itsensä*. [Näin puhutaan] olevan olemisesta.”⁷ Jo *Olemisessa ja ajassa* Heidegger sanoi, että ilmaisu on tosi, jos se antaa ilmaistun näyttäytyä – ei vain itsenään, *in sich*, vaan *samana, als dasselbe* tai *in Selbigkeit*.⁸ Nancy viittaa juuri tähän määritelmään, kun hän jatkaa kuvan selittämistä näin:

Asia tulee esiin vain sikäli kuin se muistuttaa itseään ja sanoo itsestään: minä olen tämä asia. Kuva on asian ei-kielellistä sanomista tai näyttämistä samuudessaan (*montrer de la chose en sa mêmetê*).⁹

Nancyn ajatus kuvasta on siis hyvin lähellä Heideggerin ajatusta ilmiöstä, fenomeenista. Mutta Nancy ottaa saman tien etäisyyttä myös Heideggeriin, sillä jos kuva näyttääkin asian ”samuuden”, kyse ei ole kielen tai laajemminkaan *logoksen* samuudesta, vaan kuvan omasta, erikoislaatuisesta samuudesta, jota Heidegger on tuskin koskaan osannut analysoida.

MAAILMAN KUVA

Asiaa on kuitenkin syytä lähestyä ensin Heideggerin tapaan: kuva ei jäljittele eikä esitä mitään – mutta silti se *näyttää*, se näyttää maailman tai tarkemmin sanoen maailmassaolemisen, ja se vasta onkin maailman näkyvyys. Heideggerilla taide-

teos näyttää jonkin “maailman” ja suoras-
taan “asettaa sen totuuden”.¹⁰ Toki me
hänen mukaansa aina jo olemme maail-
massa, suunnistamme siinä, osaamme käyt-
tää sitä: tätä on ns. “maailmassaoleminen”.
Mutta maailma, jossa olemme, on meiltä
yleensä “kätkössä”: se kantaa olemistam-
me ilman, että se tulisi esiin juuri tänä
maailmana, maailmana itsenään. Taide-
teoksen voima on siinä, että se ikään kuin
katkaisee maailman käyttökelpoisuuden ja
tuo esiin maailman sellaisenaan. Saman-
tapainen on kuvan voima Nancylla. Kuva
on irrallaan käytettävissä tai tiedettävissä
olevasta maailmasta,¹¹ se on *distinct* mer-
kityksessä erillinen, erillään siitä maail-
massaolemisesta, johon me tavallisessa elä-
mässämme uppoamme – tai erillinen niin
kuin “pyhä” suhteessa jokapäiväiseen elä-
mään.¹² Kuva katkaisee maailman rauhalli-
sen kulun, se on katkos, joka vasta saa
näkemään maailman sellaisenaan. Tässä
mielessä se on “maailman esiintuleminen”
tai “tapahtuminen”,¹³ “maailmassaolemi-
nen esiinpuhkeaminen”.¹⁴ Mutta jos Nancy
näin jakaakin Heideggerin käsityksen taide-
teoksen tai kuvan kyvystä näyttää maailma
sellaisenaan, hän ei jaa Heideggerin käsi-
tystä siitä, mikä tuo maailma sitten on.

Heideggerin tulkintaan taideteoksesta
sisältyy mahdollisuus nähdä maailma vain
jonkin historiallisen kansakunnan “koti-
na”, ellei sitten olemisen totuuden ilmene-
mispaikkana – jolloin teos uhkaa muuttua
vain jonkin korkeamman totuuden väli-
kappaleeksi. Nancy’n “kuva” ei missään
tapauksessa ole tämäntapaisen epokaali-
sen totuuden tiivistymä. Se ei näytä niin-
kään maailmaa kuin maailmassaolemista,
ja se näyttää sitä särmä särmältä, osa
osalta, ilman että minkäänlainen koko-
naisvisio olisi mahdollinen.¹⁵ Joskus Nancy
sanoo, että kuva näyttää meille “reaali-
sen”: todellisuuden sikäli kuin se ei sulau-
du ideaaliseksi totuudeksi vaan päinvas-
toin tavan, jolla eksistenssi pakenee kaik-
kia ideoita. Reaalista on silloin elämä ja
kuolema, syntymä ja rakkaus,¹⁶ kaikki nämä
rajat, joista käsite ja representaatio eivät

saa otetta – mutta joihin kuvat voisivat
tarjota jonkinlaisen pääsyn. Joskus hän
johdattaa meidät katsomaan kuvia sikäli
kuin ne näyttävät kehoja/ruumiita/kappa-
leita (*corps*):¹⁷ muotokuvia, alastonkuvia,
ihoja ja kasvoja, joiden loputon moninai-
suus nostetaan vielä Heideggerinkin jos-
sain määrin odottaman jumalallisen ilmes-
tyksen tilalle. Filosofisesta jumalasta voi
puhua käsittein, mutta maailman ruumi-
iden loputtomuuden voi vain yrittää näyt-
tää kuvin.

Kuva olisi siis maailman näkyvyys, ei
jäljennös maailman asioista vaan kutsu
katsoa maailmaa. Etenkin kirjassaan *L'évi-
dence du film* Nancy korostaa sitä, että
kuvassa on tosiaankin kyse ennen kaikkea
katsomisesta.¹⁸ Ei näystä, maailman esittä-
misestä, vaan siitä, että maailmaa katso-
taan. Kuvassa on jotakin, mikä herättää
katseemme ja vie sen mukanaan. Voisi
melkein sanoa, että kuva on maailman
katse, tai pikemminkin jonkun maailmassa
olevan katse, joka virittää katseemme, niin
kuin *L'évidence du film*issä katsotut Kiaros-
tamin elokuvat. Mutta tarkemmin sanottu-
na kuva *sellaisenaan* ei katso meitä niin
kuin elävä olento voisi meitä katsoa. Tässä
mielessä kuva on “kuollut”, ja sen pohjana
on suorastaan “kuoleminen oman esiintu-
lemisensa liikkeenä”.¹⁹ Kuva on *imago*,
latinan sana, joka tarkoittaa alun perin
kuolinnaamiota,²⁰ ja jonka Nancy löytää
uudelleen esimerkistä, jonka kautta Hei-
degger puhuu kuvasta: kuva *par excellen-
ce* on nyt valokuva kuolinnaamiosta, “nä-
kymä, jossa näkyy sellaisen [ihmisen] kat-
seettomat kasvat ja joka ei enää näe”.²¹
Kuva katsoo meitä kuin kuollut, sokeana
ja suorastaan poissaolevana, ja kuitenkin
oudosti kuin oikeutta vaatien. Tai yleisem-
min sanottuna kuva avautuu eteemme sinä
toiseutena, jota Nancy kutsuu reaalisuus-
deksi: itse olemassaolemisena, jota emme
voi käsittää emmekä hallita, vaan jota
joudumme ajattelemaan syntymästä ja kuo-
lemasta käsin. Juuri kuvassa reaalinen kui-
tenkin näkyy sinä, millä on mieltä, jolle
tulee tehdä oikeutta.

LOISTAVA TOTUUS

Kuva siis näyttää *jotakin*. Se ei suinkaan ole pelkkä optinen metafora totuuden tavoittamiselle, puhdasta valoa, *lux*, jota vastaisi puhdas katsominen. Näyttäessään jonkin kohdan maailmasta se tuo näkyville kokonaisen mutta äärellisen maailmanjäsenyyksen tai skeeman, ja siinä mielessä sen valo, *lumen*, on se valon ja varjon sekoitus, "*chiaroscuro*", jonka ansiosta joku yksittäinen asia vasta voi tulla esiin omassa loistossaan (*splendor*).²² Kuvan *distinctio* on myös sen silmiinpistävyttä ja loistavuutta – mutta tämä loisto tavoitetaan vain erottaumalla "pohjasta": se erottuu maailman kaoottisesta massasta, niin kuin *chiaroscuro* erottuu puhtaasta valosta ja pimeydestä.

Kuva on "loistava" kuten totuuskin. Se erottuu pohjastaan, maailman kaoottisesta massasta, ja näin se esittää totuutensa. Kuvan totuus ei ole samanlainen kuin filosofisen proposition totuus: se ei ole *adaequatio* eikä edes *alethia*. Kirjan *Le sens du monde* lukijalle saattaisi tulla mieleen, että kuvan, kuten "korpuksenkin", kyky näyttää maailma perustuisi sen sisältämään "mieleen" (*sens*) pikemmin kuin "totuuteen" (*vérité*). Mutta itse asiassa kuvan voima on samankaltaista kuin totuudenkin,²³ ja jos kuva paljastaa jonkin mielen, sillä on myös totuutensa. Etenkin kirjasta *L'évidence du film* alkaen Nancy tarkastelee kuvalle ominaista totuutta toisin sanoin. Kuvan totuus on nyt sen *ilmeisyyttä* (*évidence*), jonka määrittävät kirkkaus ja selvyys, *clarté* et *distinction*.²⁴ Tämä ajatus ilmeisyydestä on peräisin Descartesilta, ja se on suorastaan hänen kuuluisan metodinsa perusta: "Päätin, etten koskaan pidä totena mitään, minkä totuus ei ole minulle ilmeistä [...] enkä sisällytä päätelmiini mitään, mikä ei ilmene hengelleni niin kirkkaasti ja selvästi, etten missään tapauksessa voi sitä epäillä."²⁵ Kuten tiedetään, tällaisia ilmeisiä totuuksia olivat Descartesille ennen kaikkea itse *cogito* ja Jumala, ja sitten edelleen erilaiset totuudet, jotka voivat liittyä niin universaaleihin

ja geometrisiin totuuksiin kuin myös aistimuksiin ja affekteihinkin. Siirtäessään ilmeisyyden periaatteen *cogitosta* kuvaan Nancy säilyttää ajatuksen kuvan epäilyksettömästä luonteesta. Kuva vaikuttaa juuri sinä mikä se on, omalla kirkkaudellaan ja selvyydellään; mikään päättelyketju ei voi sitä todistaa, vaan sen totuus perustuu ainoastaan sen näkemiseen. Toisaalta myös "hämäryys" ja "epäselvyys", jotka Descartesilla uhkaavat ilmeisyyttä, kuuluvat kuvaan, toisin kuin Descartesin *cogitoin* ja Jumalaan. Ne eivät kuitenkaan tarkoita mitään salavilheistä mahdollisuutta epäillä kuvaa, saati sitten tarkoituksellista sutuisuutta: ne tarkoittavat sitä, että kuva tavalla tai toisella *näyttää* perusteettomuutensa ja selittämättömyytensä.

Ilmeisyyden voi selittää myös eräänä erityisenä ajan muotona. Jos sitä, mikä kuvasta tekee ilmeisen, ei voi todistaa päättelyin tai kausaliiteein, sitä ei myöskään voi selittää positiivisen historian tai genealogian kautta. Silti kuva ei ole ajaton, vaan se päinvastoin avaa aivan omanlaatuisensa ajallisuuden ulottuvuuden. Kuvan aikaa Nancy kutsuu "immemoriaaliseksi", mikä tarkoittaa yli- tai ikimuistoista, mutta sanoo muistin puuttumisen. Immemoriaalinen aika on muistamista ilman muistoa: se on platonilaisen *anamnesiksen* vastakohta, sillä siinä ei muisteta sitä, mikä itse asiassa on aina ollut läsnä, vaan päin vastoin se, mikä ei koskaan ole ollut läsnä: ikään kuin syntymää edeltävä tai kuoleman jälkeinen aika.²⁶ Ja samalla tavalla kuin kuva johdattaa tutkimaan aikaa, jota ei koskaan ole ollut mutta joka on silti kuvan voiman taustalla, se johdattaa myös kysymään oman voimansa alkuperää, juuri sitä, mikä tekee siitä ilmeisen kaikkien syiden ja selitysten puuttuessaakin.

SKEMATISMI KUVAN
SYNTYMÄPAIKKANA

Mutta mikä kuvassa on Nancyn mielestä ilmeistä? Ensinnäkin se, *että se on*, siis Heideggerinkin *Taideteoksen alkuperässä*

kuvaama ”teoksen sysäys” tai ”shokki”, ja sitä kautta kysymys olemassaolosta.²⁷ Mutta toiseksi teos ei ”shokeeraa” itsessään, vaan siksi, että se pakottaa katsomaan johonkin maailmaan, tilaan tai avaruuteen, jota Nancy Heideggeria mukailleen (ja samalla tästä jo etäännyen) kuvaa myös taivaan ja maan erottautumisena.²⁸

Nancylla, kuten Heideggerilläkin, tuo maailma on radikaalisti äärellinen: se ei ole *kosmos* maailmankaikkeutena vaan *topos* jonakin nimenomaisena paikkana. Koska maailma on äärellinen, sitä määrittää jokin erityinen piirto, jonka voi ajatella olevan tämän maailman ”ääri” siinä tapauksessa, ettei ajattele ”äären” tarkoittavan niinkään jotakin ulkoreunaa, joka määrittäisi tämän maailman suhteessa muihin, vaan pikemminkin ominaispiirrettä, jonka ansiosta tämä maailma on juuri tällainen, vain oman hämäryytensä ja vetäytymisensä rajoittama. Jos Heideggerille taideteoksen totuus tarkoitti sitä, että tuo ominaispiirre tavalla tai toisella asettuu teoksessa esille, Nancylle kuvan ilmeisyys tarkoittaa sitä, että jokin tapa olla maailmassa tulee ilmi kuvassa. Heideggerin kuvaaman maailman totuuden ja Nancyyn kuvaaman maailmassaolemisen ilmeisyyden välillä on olennainen ero, johon en tässä yhteydessä mene sen tarkemmin. Pidän kiinni vain siitä, että juuri Heidegger opettaa Nancyyn etsimään kuvasta intiimiä piirtoa, rajaa tai hahmoa, joka sen määrittää.

Tuo intiimi piirto on kuvan varsinainen alkuperä tai syntypiste. Nancy etsii sen logiikkaa Heideggerinkin taustalla vaikuttavan Kantin ajattelusta, etenkin tämän opista puhtaan ymmärryksen skematismista.²⁹ Kantilla skematismi on kyky soveltaa ymmärryksen puhtaita käsitteitä aistimellisiin ilmiöihin. Skeema on tällöin kuvittelukyvyyn tuote, jonka ansiosta aistimaailman kaotitiseen hajanaisuuteen voi tuottaa *ykseyden*. Menevättä sen tarkemmin Kantin ajatteluun ja Nancyyn siitä tekemään varsin radikaaliin uudelleentulkintaan voin sanoa, että Nancy ajattelee kuvaa skeeman kautta. Hän ajattelee kuvaa määrittävän alkuperäisen ”piir-

ron” tai ”jäsennyksen” skeemana siinä mielessä, että skeema on se ykseyden tai koherenssin mahdollisuus, jonka ansiosta kuva ylipäänsä voi olla kuva ja erottua ”pohjastaan”, maailman kaotitteisesta moninaisuudesta. Toisaalta, kuten Kantkin sanoo, skeema ei itsessään vielä ole kuva. Se on kuvan ehtona oleva hahmo, joka tekee kuvan mahdolliseksi ja jonka kuva vasta tuo esiin, mutta jota ei voi kuvata ”sellaisenaan”. Siinä määrin kuin Nancy joskus samastaa skeeman kuvaan (skeema on ”puhdas kuva”³⁰ tai ”ei-aistimellinen kuva”³¹), voi sanoa: kuva ei ole mitään näkyvää, se on minkä tahansa näkyvän kuvan ehtona oleva sellaisenaan näkymätön näkymä. Jos skematismi oli Kantille ”ihmissielun syvyyksiin kätkeyty taito”, Nancy pitää kiinni sen väistämättömästä vetäytymisestä tahtomisemme ja tietämisemme tuolle puolen, mutta hän sijoittaa sen (saksalaisen idealismin tapaan) ihmissielun asemesta itseensä maailmaan – tai ihmissieluun sikäli, kun tämä ei ole mitään muuta kuin maailman kosketus hänessä.

Maailma skematisoituu ja tuottaa kuvan. Kuva on skematismien ”naamio”, maski joka yhtäältä peittää skematismien sinänsä näkyvistä, mutta toisaalta näyttää sen vaikutuksen ja siten osoittaa siihen. Tällä tavalla kuva näyttää skematismien *vetäytymisen* – niinkuin kuolinnaamiokin näyttää henkilön hänen *poissaolonaan*.³² Skematisoitumisen prosessi sinänsä on monimielinen. Se voi hidastua, jähmettyä paikalleen siten, että kuva näyttää pelkän ”idolin”³³ tai figuurin, Lacoue-Labarthen taannoin käsitteellistämän ”ontotypologian” perustan. Idoli perustuu vain itseensä, mutta toisin kuin aito kuva, se pukeutuu pelkän kirkkauden ja selvyuden hahmoon, joka estää oman kyseenalaistamisensa. Sen sijaan siinä, mitä juuri rohkenin kutsua ”aidoksi kuvaksi”, skematisoitumisen prosessi pysyy liikkeessä, kirkkaus viittaa ehtonaan olevaan hämäryyteen ja selvyys epäselvyyteen: näin sen tuottamat kuvat päinvastoin näyttävät kysymyksenarvoisuutensa.³⁴ Nyt se, mitä Descartes seuraten juuri kutsuin ”hämäryydeksi”, on tarkkaan ottaen itsensä ske-

matismiin vetäytynyt olemus. Skematismi sinänsä on näkymätön, eikä sitä koskaan voi saada sellaisenaan näkyville.³⁵ Paitsi “näkymätön”, se on myös “sokea” siinä mielessä, että se ohjaa katsettamme näkemättä itse mitään. Se on kyky figuroida vailla kriteeriä, joka ratkaisisi, tuottaako se idoleja vai kuvia, kirkkautta vai sameutta. Tässä mielessä Nancy näyttää skematismiin olevan Derridan “kirjoituksen” esikuva. Mutta toisin tai ainakin selvemmin kuin kirjoitus, skematismi koskee itseään reaalista, tai olemassaoloa sellaisenaan: se on kuin kuoleminen ja syntyminen, jotka mahdollistavat eksistenssin ajattelemisen. Se ei ole vain kuvan pohjalla oleva sinänsä näkymätön kuvioituminen, vaan näkymä itseensä maailmaan sikäli kuin juuri se on olemassaolon perimmäisin jäsenys.

TAITEILIJAN LASKELMAT

Itse skematismi – se mikä meitä kuvissa katsoo ja mikä panee katseelle rajat – on siis ehdottoman toista: salaista kuin itse reaallinen, niin sille, jota kutsumme katsojaksi, kuin myös sille, jota kutsumme taiteilijaksi. Sen sijaan itse kuvat ovat Nancyille nimenomaan “teoksia”, eikä niiden tekeminen suinkaan perustu pelkälle antautumiselle jollekin salaiselle, tiedostamattoman lailla vaikuttavalle voimalle. Päinvastoin, teoksen tekeminen edellyttää työtä, työtä ilmeisyyden tuottamiseksi. Heideggeria vastaan ja kartesiaanista perinnettä mukaillen Nancy esittää kuvan selvyuden ja kirkkauden takeena olevan työn olevan “laskemista” eli “kalkylointia”. Mutta kuvan, taiteen kuvan sisältämien laskelmien prototyypinä eivät missään mielessä ole ne geometriset tai matemaattiset todistukset, joihin rationalismi ennen kaikkea viittasi.

Nancyn artikkeli “Calcul du poète” kuvaa teosta sen näkökulmasta mitä taiteilija tekee: ja vaikka artikkelin aihe (tai tekosyy) onkin Hölderlin ja siis runo, analyysi tapahtuu “katsomisen” nimissä ja koskee yhtä hyvin myös sitä, mitä Nancy myöhemmin nimittää “kuvaksi”.³⁶ Artikkelissaan

Nancy selittää, että taiteilijan tehtävänä on *osua oikeaan kohtaan*. Teoksen ilmeisyys riippuu *tarkkuudesta (exactitude)*, jolla hän tuon kohdan löytää, ja juuri tuon tarkkuuden saavuttamiseksi hän tekee *laskelmia (calcul)*.³⁷ Tarkkuus luonnehtii ensinnäkin kuvan aihetta, toiseksi sen tekemistä. “Aihe” on Hölderlinillä “kaikki”, koko maailman-avaruus, jonkin “taivaan” avautuminen. On sanomattakin selvää, että “kaikkeudeksi” ja “taivaaksi” kutsutaan jotakin perimmäiseltä laadultaan laskematonta ja mittaamatonta. Voidakseen esittää mittaamattoman kaikkeuden, runon on tehtävä sen mittaamattomuudesta oma mittansa ja löydettävä tapa esittää se täsmällisesti. “Laskelma” mittaa tällöin tuota mittaamattomuutta yrittämällä esittää täsmällisesti, tai paremminkin “osuvasti”, tapaa, jolla tämän maailman elementit koskevat toisiaan, pysyvät kosketuksensa ansiosta erillään, eivätkä sulaudu dialektiseksi sovitukseksi. Tällaisen täsmällisen esityksen etsimisen voisi ehkä ajatella olevan sellaisen skeeman tapailemista, joka kokoaa maailman kaaoksen yhteen kuvaan. Ja koska skeemaa ei voi sanan varsinaisessa mielessä tehdä, sen löytäminen tarkoittaa oikeastaan tarttumista hetkeen, jolloin skeema tulee esiin.

Tekemisen tarkkuus on juuri tuota tarttumista “oikeaan hetkeen”, *kairos*. Tekijän laskemat eivät voi varsinaisesti tuollaista hetkeä tuottaa, vaan ne koskevat hänen kykyään tarttua onnenpotkuun, joka kuvan ilmaantuminen on. Teoksen oikea hetki merkitsee ennen kaikkea oikean etäisyyden löytämistä aiheeseen. Tässäkin suhteessa kosketus jättää koskettavan ja koskevan siksi mitä ne ovat: vaikka ne muuntavatkin toisiaan, ne ovat erillään, diskreettejä.³⁸ Nyt molemmat “tarkkuuden” lajit edellyttävät “laskelmansa”. Mutta näemme, ettei tällaista laskelmaa voi antaa ulkoapäin, ikään kuin tehokkaasta *ars poeticasta* käsin. Kyse on absoluuttisista mitoista, mittaamattoman mittaamisesta: koko maailman laajuudesta, runoilijan eetoksen rytmistä. Hölderlinin sanoin teoksen mitta on itse taivas. Hän sanoo, että “ihmi-

sen mitta” on “ilmeinen kuin taivas”: ei objektin, idean eikä subjektin ilmeisyys, vaan “avoimen” ilmeisyys sellaisenaan. Paikan ilmeisyys, kaikkien paikkojen ilmeisyys:³⁹ ja runoilijan tavattomat laskelmat koskevat juuri sitä, miten tuollaisen olemassaolon paikan avaruutta voisi mitata, ja miltä etäisyydeltä sitä voisi kuvata.

KUVAN VOIMA

Kuvan ilmeisyys ei liity vain esityksen kirkkauteen ja tarkkuuteen. Se, mikä on ilmeistä, vaikuttaa meihin, se ei vain vangitse katsettamme lumollaan, vaan se kirjaimellisesti “liikuttaa meitä”, “koskettaa meitä”. Parhaimmillaan oikea kuva myös vaatii meitä itsekin tekemään oikeutta maailmassa. Kuvan kyky panna meidät liikkeeseen johtuu siitä, että se on itsekin liike,⁴⁰ tai täsmällisemmin sanottuna voima. Kuva itse on siis voima: ei hahmo, jolla sopivassa kontekstissa voisi *lisäksi* olla vaikkapa todistusvoimaa, vaan itsessään voima, energia.

Tämän voiman ymmärtämiseksi seuraamme ensin Nancy'n määritelmää kuvasta itsestään:

[Siksi kuvalla] ei ole mallia, vaan sen malli on siinä itsessään, se on kuvan 'idea' tai energia. Se on idea, joka *on* energia, työn- tö, samuuden piirto ja houkutus. Ei 'idea' (*idea, eidolon*) järjen muotona, vaan voima, joka pakottaa muodon koskemaan itseään.⁴¹

Kuvalla on siis muoto, se on jäsentynyt. Tuo muoto itsessään on voima tai energia: muodolla ei ole voimaa, vaan muoto *itsessään* on pelkkää voimaa.

Ajatus siitä, että muoto olisikin voima, on peräisin Aristoteleelta, jota Nancy lähestyy Heideggerin tulkinnan kautta.⁴² Aristoteleelle muoto ei ole olioiden ideaalinen esikuva, vaan se on itse kunkin olion oma muoto, joka löytyy vain tarkkailemalla olioita sellaisinaan. Oliot puolestaan eivät ole Aristoteleelle staattisia kappaleita: ne ovat itse kukin oman tulemisensa tilassa, ne ovat liikettä ja energiaa, joka konkretisoituu *entelekheiana*, “todellistumisena”.

Muoto on siis *muodostumista*, liikettä, jonka Heidegger selittää perustuvan olion loputtomaan etäisyyteen itsestään ja viime kädessä sen olemisen puutteeseen. Heidegger selittää edelleen, että olion ilmentyminen (sen “*eidosis*” tai “aspekti”) tuo esiin nimenomaan sen muodostumisen liikkeen ja siis myös etäisyyden ja puutteen, jotka ovat tuon liikkeen alkuperänä. Tässä mielessä aristotelinen “muoto” on esikuva- na piirrolle (*Riss*), joka puolestaan määrittää Heideggerilla itsellään taideteoksen.

Nancykin ajattelee aristoteliseen tapaan, että kuvan muoto tai piirto on kuvan intiimi voima, jota kuva ei “esitä” vaan joka kuva on.⁴³ Muotoa ei ole painettu olio- on kuin vakaata tyyppiä, vaan muoto tulee painallusten loputtomana tulemisena, iskujen nousemisena ja laskemisena⁴⁴: muoto on muotoutumista. Aristotelesta ja tietyyssä määrin myös Heideggeria vastaan Nancy korostaa sitä, ettei muotoutumisen prosessilla ole loppua, jossa *entelekheia* samastuisi *eidokseen*, vaan muotoutumisen prosessi on avoin, “voima, joka pakottaa muodon koskemaan itseään”,⁴⁵ mutta joka estää sitä koskaan saavuttamasta itseään kokonaan. *Energeia* aktualisoituu nimenomaan olion koskettaessa maailmaa, ja tämän aktualisoitumisen hetki on juuri kuva, joka samalla näyttää koskettavien etäisyyden toisistaan, niiden *distinction*.⁴⁶ Niinpä kuvasta tulee korostetusti “aspekti”: ei piirto, joka määrittää olion itseyden, vaan kohta, jossa olio koskettaa maailmaa. Siinä missä aristotelinen *entelekheia* määrittää eräänlaisen *itseiden*, Nancy liittää kuvan voiman sen *intiimiyteen*, joka on toki outo, ainutkertainen poikkeama maailmanavaruudessa, mutta samanaikaisesti nimenomaan maailmasaolemisen intiimiyttä, maailman intiimiyttä kuvassa. Koska olion (nyt: *corps*) intiimein sydän on paradoksaalisesti juuri maailman ulottuvuus, se on aina “itsensä ulkopuolella” (*hors de soi*), altis ja avoin, *exposé*. Viime kädessä sen määrittävä muoto tai piirto on pelkästään se “iho”, jonka kautta olio ei vain kosketa maailmaa, vaan *on* pelkästään niiden kosketusten sarja,

joissa se maailman kohtaa. Juuri siksi, että se on ekstaasi, kurotus ulkopuolelleen, se ei voi kiteytyä eheäksi itseydiksi, autonomiseksi kokonaisuudeksi.

Nyt tämä ekstaattisuus ja pelkkänä ihona oleminen on ensisijaisesti olioiden, korpusten olemisen tapa. Kuva ei ole tavallinen olio, eikä sen ekstaasi ole täysin samankaltaista kuin korpusten. "Siinä missä olio tyytyy vain olemaan, kuva näyttää, että olio on ja miten se on. [...] Kuvassa, tai kuvana, ja vain näin, olio – oli se sitten liikkumaton esine tai henkilö – asettuu subjektina: se esittäytyy".⁴⁷ Kuva näyttää ykseytenä ja voimana sen, mikä sinänsä antautuu rajattomasti. Kuva on yksi sen ekstaattisen voiman mahdollisuus, joka kor-

puskin on: kuva sen vasta kokoaakin voimaksi, joka kykenee pysäyttämään maailman kulun, liikuttamaan meitä.

Jos kuvan koostava muoto on jo itsesäänkin liike ja voima, kuvan voima on kuitenkin ennen kaikkea sen kyvyssä liikkuttaa meitä. Sinänsä se on erillään ja irti maailmasta, ja kuitenkin se saa maailman reaalisien pohjan kääntämään sokean katseensa meitä kohti siten, että meidän katseemme lähtee liikkeelle ja kurottaa kohti rajaa,⁴⁸ jolta käsin maailman reaalin pohja tuijottaa meitä. Näin kuva on maailmassa-olemisemme syntymä: se tuo esiin katkoksen meidän ja maailman välillä, katkoksen jonka ansiosta vasta tunnemmekin, kuinka maailma koskee meitä.

v i i t t e e t

1. Yksi elementti tästä ontologiasta löytyy suomeksikin: Jean-Luc Nancy, *Corpus*.
2. *Au fond des images*, 2003.
3. *Au fond des images*, s. 23.
4. Samalla hän viittaa kollegansa Philippe Lacoue-Labarthen siitä tekemään dekonstruktioon. Vrt. esim. Lacoue-Labarthe, "Typographie". Mutta vrt. myös Gilles Deleuze, "Simulacre et la philosophie antique".
5. *Au fond des images*, s. 25.
6. Blanchot, *L'espace littéraire*, "Les deux versions de l'imaginaire", s. 362, jota Nancy lainaa kirjan *Au fond des images* takakannessa. Vrt. *Au fond des images*, s. 168, alav. 1.
7. Heidegger, *Identität und Differenz*, s. 12.
8. Heidegger, *Sein und Zeit*, s. 218.
9. *Au fond des images*, s. 24.
10. Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes", *Holzwege*, s. 49.
11. *Au fond des images*, s. 13.
12. *Au fond des images*, s. 11.
13. *Les muses*, s. 129.
14. *Les muses*, s. 36.
15. *Les muses*, s. 39.
16. *L'évidence du film*, 19.
17. Vrt. *Nus sommes ja Iconographie de l'auteur*, ja myös *Corpus*.
18. *L'évidence du film*, alk. s. 13.
19. *Au fond des images*, s. 175.
20. Vrt. myös Giorgio Agamben, "L'image immémoriale".
21. *Au fond des images*, s. 51-52; 128; 158 alk.
- Vrt. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, § 20.
22. *Au fond des images*, 19. Vrt. *Les Muses*, s. 124 ja *Le sens du monde*, s. 130-131, jossa Nancy yhdistää maalaustaitteen valohämyn siihen valohämyyn, josta Hegel puhuu *Logiikan tieteesään*, sanoessaan, että puhdas valo ja puhdas pimeys eivät johda ajatteluun, vaan vasta valon ja pimeyden sekoittuminen.
23. "Image et violence" teoksessa *Au fond des images*.
24. *Au fond des images*, 30; *L'évidence du film*, s. 45.
25. Descartes, *Discours de la méthode*, s. 137.
26. *Visitation (de la peinture chrétienne)*, s. 10-11. Vrt. Alexander García-Düttmann: "L'évidence même".
27. Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes", s. 51.
28. *Au fond des images*, s.19.
29. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, "Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe", s. 187-194.
30. *Au fond des images*, s. 49.
31. *Au fond des images*, s. 153.
32. Jos Nancy Heideggeriin ja Blanchot'hon viitaten tarkasteleekin kuvan perikuvana etenkin kuolinaamiota, kuoleman käsittämättömyys ei ole kuvan ainoa ehto, vaan sama logiikka löytyy myös näennäisesti aivan päinvastaisesta tilanteesta, Descartesin rationalismista. Nimenomaan ajatus naamiosta, joka osoittaa katseen paikan mutta ei kuitenkaan näe ja

joka juuri tällä epäsuoralla tavalla saa katsomaan, on myös Nancyn Descartes-tulkinnan keskiössä. Nancyn kirjassaan *Ego sum* esittämän analyysin mukaan kartesiaanisen varmuuden periaate edellyttää tietynlaisen subjektin eksposition. Tämän eksposition periaatteena on hänen mukaansa Descartesin lause *larvatus prodeo*, "etenen naamioituna": esitän itseni kuin maalauksena, jonka katse näyttää, mitä näen (varmuuden periaatteen) mutta jonka taustalta itse asiassa vetäydyn. (*Ego sum*, luku "larvatus pro deo".) Hieman yllättäen juuri Descartes on yksi Nancyn kuvan ajattelun kulmakivistä.

33. *Au fond des images*, s. 79.
 34. Vrt. *Au fond des images*, s. 15, alav.
 35. *Au fond des images*, s. 177.
 36. "Calcul du poète", etenkin s. 55, 68, 85.
 37. "Calcul du poète", s. 55.
 38. Myöhemmin Nancy täsmentää, että oikean etäisyyden ottaminen aiheeseen merkitsee, että sille "tehdään oikeutta" (*L'évidence du film*, 71-73), siitä "kannetaan huolta" "kunnioltavasti" (*mt.*, s. 39). Tämä ei tarkoita sitä,

että kuvan oikeutuksena olisi sen kyky oikais-ta reaaliaimailman vääryydet (kuvalla *sinänsä* ei ole tätä voimaa), vaan sitä, että kuva on pohjimmiltaan yritys tehdä oikeutta reaalisuudelle. Tämä ei tietenkään tarkoita mitään yksinkertaista realismia, vaan kuvan realiteettisuhteen jatkuvaa pohtimista.

39. "Calcul du poète", s. 77.
 40. *L'évidence du film*, s. 27.
 41. *Au fond des images*, s. 25.
 42. Vrt. ennen kaikkea Heideggerin tulkinta kirjoituksessa "Vom Wesen und Begriff der *physis*, Aristoteles, Physik B 1".
 43. *Au fond des images*, s. 18.
 44. *Au fond des images*, s. 21.
 45. *Au fond des images*, s. 25.
 46. "Kuva ei ole simulakrumi vailla ruumista (*corps*), vaan ruumiinfragmentti, joka poimitaan sillä hetkellä, jolla ruumis siirtyy potentiaalisuudesta aktuaalisuuteen." (*Iconographie de l'auteur*, "Portrait de l'auteur en lui-même", s. 3.)
 47. *Au fond des images*, s. 46.
 48. *Le sens du monde*, s. 131.

KIRJALLISUUS

- Agamben, Giorgio, "Image immémoriale". Teoksessa *Image et mémoire*, éd. Hoëbeke, 1978.
 Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955. Suom. *Kirjallinen avaruus*, ai-ai, Helsinki, 2003.
 Deleuze, Gilles, "Simulacre et la philosophie antique". Teoksessa *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969.
 Descartes, René: *Discours de la méthode*. Teoksessa *Oeuvres et lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953.
 García-Düttmann, Alexander, "L'évidence même". Teoksessa Francis Guibal et Jean-Clet Martin (toim.) *Sens en tous sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris, 2004.
 Heidegger, Martin, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1973.
 — *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 1984. Suom. *Oleminen ja aika*, Vastapaino, Tampere, 2000.
 — "Der Ursprung des Kunstwerkes". Teoksessa *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1980. Suom. *Taideteoksen alkuperä*, Taide, 1995.
 — "Vom Wesen und Begriff der *physis*, Aristoteles, Physik B1". Teoksessa *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1978.
 — *Identität und Differenz*, Neske, Pfullingen, 1997.
 Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft I-II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.
 Lacoue-Labarthe, "Typographie". Teoksessa Agaçinski et al., *Mimesis des articulations*, Flammarion, Paris, 1975.
 Nancy, Jean-Luc, *Ego sum*, Aubier-Flammarion, Paris, 1979.
 — *Corpus*, Métaillé, 1992. Suom. *Corpus*, Gaudeamus, Helsinki, 1996.
 — *Le sens du monde*, Galilée, Paris, 1993.
 — "Calcul du poète". Teoksessa *Des lieux divins*, TER, Mauvezin, 1997.
 — *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Galilée, Paris, 2001.
 — *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003.
 Nancy, Jean-Luc, avec Kiarostami, Abbas, *L'évidence du film*, Yves Gevaert, Bruxelles, 2001.
 Nancy, Jean-Luc, avec Ferrari, Federico, *Nus sommes*, Yves Gevaert, Bruxelles, 2002.
 — *Iconographie de l'auteur*, Galilée, Paris, 2005.