

# KUVIEN MYKKYYS JA SOKEUS: DEKONSTRUKTIO JA TAIDETEOS

Suuri osa 1900-luvun ranskalaisfilosofoista on kirjoittanut taiteen ja estetiikan kysymyksistä. Nämä ovat usein syvällisesti kietoutuneet toisiinsa: estetiikka ja taiteen ajattelu ovat filosofiaa ja filosofia estetiikkaa siinä määrin, että niiden alueita on usein mahdotonta erottaa toisistaan. Erityisesti käsitteiden ja aistimellisuuden suhde on noussut tärkeään asemaan fenomenologisissa tarkasteluissa ja näiden jälkeen syntyneissä suuntauksissa. Niiden lähtökohdista käsin kiinnostus ei kohdistu niinkään taiteen määrittelyyn kuin siihen, mikä on määrittymättömissä ja jää pimentoon, jopa läpinäkymättömäksi ja sanojen tavoittamattomiin.

Tarkastelen artikkelissani kolmen dekonstruktiofilosofin, Jacques Derridan (1930–2004), Jean-Luc Nancyn (1940) ja Philippe Lacoue-Labarthen (1940–2007) esseitä, joissa he kirjoittavat taideteoksista tai rajatumminkin tietyn taiteilijan näyttelystä tai tuotannosta. Tutkimalla etenkin taiteen ja kielen suhdetta tarkastelen näiden tekstien heijastamia filosofisia taidekäsitteitä. Kieli ja teksti ovat dekonstruktiofilosofien työn keskeinen lähtökohta, ja koko dekonstruktion perinne on alun perin syntynyt tekstien analysoinnin tarpeisiin. Väitän, että kuva ja kieli kietoutuvat tarkastelemieni filosofien tuotannossa erottamattomasti toisiinsa, sillä heidän mukaansa taide ja kieli ovat molemmat erojen tuottamisen paikkoja. Toisin kuin kieli kuvat eivät kuitenkaan puhuttele kokijaa ensi sijassa käsitteellisten, diskursiivisten merkitysten perustalta. Derrida, Nancy ja Lacoue-Labarthe korostavat kukin käsitystä siitä, että

taiteen merkitys syntyy epäsuorasti ja sijaitsee kuin sanojen välissä sen sijaan, että taide palautuisi kieleen. Heidän kirjoituksissaan toistuvat taiteen ”sokeuden” ja ”mykkyyden” metaforat, joilla on samankaltainen merkitys kuin Maurice Merleau-Pontyn (2012, 272–273) ajatuksella ”mykistä taiteista”. Taide ei avaa maailmaa kokonaisuutena, jolla olisi jo jokin merkitys, vaan taide voi esittää vain muotoja ja hahmoja, jotka sinänsä ovat vailla merkitystä. Derridan (2013, 184) mukaan kielen ja ei-kielen väliin jää taiteen singulaarinen tapahtuma, jota kielen diskurssit eivät voi tavoittaa. Siksi tällainen tapahtuma ei ole käännettävissä mihinkään toiseen muotoon tai muunlaisen ilmaisun kielelle. Sen sijaan taide on aina oma aiheensa ja päämääränsä, kuten myös Lacoue-Labarthe (2009, 182–184) luonnehtii.

Vaikka kuvat ja kielelliset merkitykset eivät Derridankaan mukaan palaudu toisiinsa, juuri hänen taiteen ajattelussaan heijastuu kielen ja merkkien teoriasta lähtöisin oleva sanasto korostetummin kuin Lacoue-Labarthen ja Nancyn taiteen filosofiassa. Kieleen ja tekstien dekonstruktioon viittavat käsitteet synnyttävät kysymyksiä kielen ja taiteen oletetun mykkyyden ja sokeuden suhteista. Kuvataiteeseen rajautuvassa artikkelissani pohdin, miten kuvista tulee dekonstruktion kohteita. Onko taide filosofian raja tai kielen ulottumattomissa, ja miksi filosofeille on tärkeää puhua taideteoksista?

Taideteoksista kirjoitettaessa kohtaavat kielen sanat ja konkreettiset teokset, niiden

materiaaliset piirteet ja esteettiset ominaisuudet. Nancy, Derridan ja Lacoue-Labarthen mukaan estetiikka ja taide eivät ole sellaisinaan käsitteellistettävissä, eikä niistä siten ole mahdollista tehdä yleistyksiä. Sitä vastoin taiteen kokemuksesta jää aina jäljelle esittämätöntä, materiaalista ylijäämää, jota ei ole mahdollista nimetä. Taiteen ja siitä kirjoittamisen kesken vallitsee siten ristiriita, ja esitänkin, että etenkin taiteen ontologiaa koskevien väitteiden ja yksittäisten teosten välisen jännitteen tunnistaminen on vaikuttanut filosofien haluun kirjoittaa taideteoksista. Tästä syystä on aihetta tarkastella, heijastuvatko kielellisten merkitysten ja kirjallisten tekstien tulkintaa varten syntyneet dekonstruktion strategiat kuvataidetta koskeviin kirjoituksiin. Suhde kuvien ja sanojen tai teosten ja ajattelun kesken nousee yhtä lailla esiin, kun ajatellaan mitä tahansa tapoja sanallistaa taidetta: filosofiaa, taidehistoriallista ja -teoreettista kirjoitusta ja taiteen kritiikkiä.

Kirjoittaessaan taiteesta Derrida, Nancy ja Lacoue-Labarthe toimivat sekä filosofeina että taiteen kriitikkoina, jos ajatellaan, että kritiikin perustana ovat taiteilijoiden yksittäiset, aikaan ja paikkaan sijoittuvat teokset ja niitä koskevat subjektiiviset havainnot ja aistimukset. Kritiikki eroaa filosofiasta ja teorioista juuri siksi, että kritiikki pyrkii arvioimaan taidetta teosten ainutkertaisen konkreettisen ja materiaalisena olemassaolon pohjalta, kun taas filosofian lähtökohtana ovat useimmiten taidetta koskevat käsitteet ja abstraktiot (Elkins 1996). Kritiikki ennemminkin *soveltaa* esteettisiä teorioita taiteen ilmiöihin, selittää ja arvioi niitä kuin luo teoriaa taiteesta. Tarkastelemani filosofit kirjoittavat taiteilijoiden teoksista ja esittelevät lukijalle niiden havaittavia piirteitä, esimerkiksi kuva-aiheiden ja tekniikoiden merkityksiä. Tästä huolimatta he harvoin itse nimittävät tekstejään teosten ”tulkinnoiksi” sikäli kuin tulkinnalla tarkoitetaan näkemystä siitä, mitä tekijä on tarkoittanut teoksellaan ja millaisia merkityksiä sillä on: mitä tekijä mahdollisesti halusi teoksellaan ilmaista (Carroll 2009, 115). Tällöin tulkinta tähtää teoksen

aiheen ja sanoman ymmärtämiseen, ja se perustuu teosten sisällön ja muodon analyysiin. Esittelemäni analyysit ovat kuitenkin keskustelua teosten filosofisesta sisällöstä, joka ei luonnollisesti jää vain kuvien analyysin varaan, vaan suuntautuu myös taiteen ontologiaan.

Puhuessaan ”kuvataiteesta” (*art*) Derrida, Nancy ja Lacoue-Labarthe tarkastelevat useimmiten maalauksia, piirroksia, taidegrafiikkaa ja kuvanveistoa, eivät niinkään installaatiotaiteen kaltaisia nykyaiteen muotoja, joissa taiteenlajien aiemmat rajat menettävät merkityksensä. Jako taiteenlajeihin perustuu tekstissäni teosten muotoon ja materiaaleihin, joiden yhteyttä kuvataiteen totunnaisiin rajoihin filosofit vain harvoin kyseenalaistavat. Tämän vuoksi tulkiten, että kirjoituksissa ilmenevää käsitystä kuvataiteesta ei tule ymmärtää filosofien kannanotoksi nykyaiteen ilmaisutapoihin tai taiteen ”olemukseen” – varsinkaan, koska he eivät pyri suoraan määrittelemään taiteen käsitettä.

Modernistista taiteen ajattelua ja dekonstruktiota yhdistää halu kyseenalaistaa Platonista Hegeliin asti vallinnut oletus taiteen mimeettisyydestä. Derrida, Nancy ja Lacoue-Labarthe tuovat eri tavoin esiin ajatuksen siitä, että taiteen totuutta ei ole syytä etsiä yliaistimellisista käsitteistä tai ideoista, sillä taide ilmenee meille tässä ja nyt: teokset näyttävät itsensä katsojalle niin, että kaikki merkityksellinen on läsnä, edessämme teoksen aistittavassa hahmossa. Jokainen teos on vastaansanomaton siinä mielessä, että se esittää näkymän omaan maailmaansa. Kuten varsinkin Nancy (2003, 29–30) on tuonut esiin, tämä maailma ei kuitenkaan ole yksi tai jaettu, vaan maailmoja on lukemattomia – kysymys on teoksen omasta, ainutkertaisesta maailmasta. Jotakin todellisuudesta paljastuu, mutta aina vain osittain ja äärellisen fragmentin tapaan. Kunkin teoksen maailma on ainutkertainen ja jäljittelemätön, taiteilijat tuottavat yhä uusia teosten maailmoja, ja jokainen kohtaaminen taideteoksen kanssa on uudenlainen. Taideteosten tehtävä ei siten välttämättä edes ole oman käsitteensä pohtiminen. Dekonstruktiofilosoifeille avai-

men taideteoksiin antaakin *esitys*: taide paljastaa oman esityksensä ja oman totuutensa, joka ilmenee taiteellisessa esityksessä, sen aistittavassa pinnassa sellaisenaan.

Taiteen analyyseissa kielen ja kuvien suhde sijoittuu näkyvän ja näkymättömän – teosten havaittavien esitysten ja käsitteiden – vaikeasti paikantuvalla ja jopa mahdottomalle rajalle. Georges Didi-Huberman (1992, 156) on antanut tälle raja-alueelle nimet *visualité* ja *visuel*. Vaikka nämä sanat tavallisesti viittaavat ”näkyvyyteen”, *visualité* ja *visuel* eivät ole Didi-Hubermanin mukaan mitään silmin nähtävää. Paremminkin ne merkitsevät hänelle näkemisen ja kaiken aistimisen ehtoja, jotka eivät itse ole aistein havaittavissa. Tarkkaa rajaa näkyvän ja näkymättömän, kuvan ja kielen, välillä ei ole. Niiden ero on määriteltävissä vain välitulaksi tai kynnykseksi, jolla mikään ei ole yksiselitteisesti läsnä tai poissa, vaan läsnä- ja poissaolon vastakkaisuus häviää: ”visuaalisuuden” tilassa katse ja sanat yhdistyvät toisiinsa ilman, että mikään määrittää niiden yhteyttä. Sikäli käsitteet *visualité* ja *visuel* muistuttavat varsinkin monia Derridan kielen ja taiteen ajattelun käsitteitä: ”eroa”, ”jälkeä” ja ”sokeutta” (vrt. Derrida 1972, 17).

## DERRIDA: KUVAN KIELELLISYYS,

### KIELEN KUVALLISUUS

Jacques Derridan ensimmäiset kuvataidetta koskevat laajat filosofiset kirjoitukset ajoittuvat 1970-luvulle, jolloin hän julkaisi teoksensa *La vérité en peinture* (1978). Tämän jälkeenkin Derrida on osoittanut monipuolista kiinnostusta taiteeseen: hän on kirjoittanut maalauksista, piirroksista, valokuvista ja videotaiteesta sekä myös arkkitehtuurista ja sähköisistä medioista. Teksteissä erottuvat useat 1900-luvun taidefilosofian suuret aiheet: aistien ja ajattelun suhde, näkemisen valta metafysiikan perinteessä – sekä Derridan ehkä tärkein näkö-

kulma, kysymys taiteesta ja kielestä. Derridan ajatukset taiteesta avaavatkin kysymyksiä siitä, tehdäänkö ja otetaanko taidetta vastaan aina kielellisesti vai onko taiteilijan mahdollista irtautua kielen ja diskurssien vallasta (Michaud ym. 2013, 7–10).

Ehkä juuri siksi, että dekonstruktion lähtökohtia ovat kieli ja kirjallisuus, Derridalta on varsinkin haastattelussa tiedusteltu hänen suhdettaan kuvataiteeseen ja syittää kirjoittaa siitä. Suorimmat vastaukset Derrida antaa vuonna 1990 tehdyssä laajassa haastattelussa (Derrida 2013, 15–55). Siinä kuvataide saa tärkeän aseman: Derridan mukaan dekonstruktion strategiat jopa toimivat parhaiten silloin, kun dekonstruoitavat asiat ovat eitekstuaalisia eli kuuluvat kielellisten diskurssien ulkopuolelle. Derrida ei selvitä tarkkaan dekonstruktion toimintaa kielen ulkopuolelle jäävällä alueella, mutta hän huomauttaa, että esimerkiksi kuvataiteen sisältämät erot, viittaukset ja jäljet tuottavat ei-kielellisiin eli ”hiljaisiin” teoksiin tekstuaalisen rakenteen. (Mt., 25–26.) Tämä herättää kysymyksen siitä, millaista on taideteosten tekstuaalisuus.

Jos taideteosten merkitykset eivät ole luonteeltaan kielellisiä mutta tästä huolimatta teoksilla on tekstin rakenne, Derrida viitanee dekonstruktion ja kuvataiteen suhteen moniselitteisyyteen. Tämän Derrida on myöntänytkin: ”Vain sanat kiinnostavat minua”, hän totesi kysyttäessä kiinnostuksesta kieleen ja sanattomiin ilmaisiin muotoihin (Derrida 2013, 33; ks. myös 2010b, iii).<sup>1</sup> On ilmeistä, että Derrida antaa etusijan sanoille kuvien sijaan. Kuvien ja sanojen suhde osoittautuu kuitenkin monimutkaiseksi, sillä kuvat ja kieli eivät palaudu toisiinsa: Derridan mukaan ”sanat voivat räjäyttää diskurssit” juuri siksi, että ne voivat toimia kuvien lailla ei-diskursiivisesti (Derrida 2013, 34). Kielen ei-diskursiivisuudesta on kysymys esimerkiksi erisnimien, samaa tarkoittavien sanojen ja allekirjoituksen tapauksessa: tällöin sanat tulevat näkyviin kirjainten muodostamassa tilassa ja erottuvat diskurssista. Kielen ei-kielellinen aines

tulee esiin juuri tämänkaltaisissa katkoksissa, tilanteissa, joissa kielenkäytön sääntöjä rikotaan. Sanat ovat siksi luonteeltaan materiaalisia kappaleita; kuten Derrida täsmentää, ne ovat kuin ruumiita. Tämä tarkoittaa, että sanat ovat konkreettisia asioita maailmassa, eivät vain puhdasta *logosta*, merkitystä tai ajattelua. Tällaisessa kielen materiaalisuudessa ilmenee hänen mukaansa yhteys esimerkiksi maalaus-taiteen materiaalisuuteen, muotoihin, väreihin ja pinnan ominaisuuksiin, jotka sinänsä ovat vailla merkitystä ja jotka eivät pelkisty jännöksettä kielellisiksi ilmaisuiksi.

Ajattelun ja taiteen välillä vallitsee näin sovittamaton jännite. Taiteen filosofia ei pysty hallitsemaan taiteen historiaa, ja pelkkä filosofinen puhe taiteesta voi päättyä ainoastaan kehään (Derrida 1978, 25). Tällaisesta kehästä kertoo Derridan mukaan Martin Heideggerin essee *Taideteoksen alkuperä* ja sen ilmentämä näkemys taiteen alisteisuudesta kielelle ja runoudelle: ”Kaikki taide on olemukseltaan runoutta, koska se antaa olevan totuuden saapumisen tapahtua sellaisenaan”, Heidegger kirjoittaa (Heidegger 1995, 75; Derrida 1978, 27–28). Myöhemmin, 1990-luvun alussa, Derrida tulkitsee taiteen ja filosofian suhdetta toisesta näkökulmasta, sillä hänen mukaansa taide tarjoaa mahdollisuuden vapautua filosofisen diskurssin vallasta ja hallinnasta (Derrida 2013, 17). Miten taiteesta on sitten mahdollista kirjoittaa filosofisesti ja samalla säilyttää taiteen ja filosofian välinen ero?

Avaimet Derridan taidekäsitteiden ymmärtämiseen ovat nähdäkseni juuri hänen tekstiä, kieltä ja kirjoitusta koskevan ajattelunsa tulkitsemisessa. Sen aineksia ovat dekonstruktiolle ominaiset tarkastelutavat, kielen ilmausten analyysi ja sanaleikit, joita Derrida kehittää myös puhuessaan taiteen synnyttämistä sanallisista ilmaisuista. Vaikka kieli ja kuvat eivät palautuisikaan toisiinsa, filosofiaa ja taidetta yhdistää niiden suhde totuuteen: totuus on tehtävä, ei vain paljastettava ja tuotava päivänvaloon (vrt. Derrida 2010a, 5). Taiteessa ja kielessä totuuksia ei voi luvata, vaan todenmu-

kaisten representaatioiden sijaan sekä kieli että taideteos ovat Derridalle performatiiveja – totuuksia omasta itsestään kuten allekirjoituksen erisnimi (1989, 188).

Derridan kirjoitukset taideteoksista ovat jaettavissa kahteen ryhmään: yhtäältä niihin jotka käsittelevät tilaan perustuvia taiteen muotoja eli piirustuksia ja maalauksia, toisaalta niihin jotka keskittyvät aikaan ja kestoon liittyviin lajeihin eli valokuvaan, elokuvaan ja videotäiteeseen. Jako pohjautuu taiteilijan teoksiinsa jättämiin jälkiin: nämä ovat joko tilassa eli teosten pinnassa havaittavia tai perustuvat ajallisuuteen ja muistiin. Derridan mukaan ”visuaalisuutta” ja ”kuvataidetta” eli ensi sijassa piirroksia ja maalauksia osuvampia ilmaisuja olisivatkin ”tilalliset taiteenlajit” ja ”tilataiteen lajit”, *les arts de l’espace*. Tämä nimike vastaa kuvataiteen luonnetta juuri siksi, että taiteen tila ei rajoitu pelkkään katseeseen ja näkyvyyteen. (Derrida 2013, 40–42, 139; 1990a.) Tila ei nimittäin ole välttämättä vain teoksen näkyvää tilaa, vaan kuvissa myös näkymättömällä, toisin sanoen ajattelulla ja tulkinnalla, on oma tilansa. Taideteokset ja taiteen tekeminen edellyttävät molempia: ajattelu syntyy taiteilijan tulkitessa omaa muistiaan, ja vastaavasti taideteoksen kokemus tuottaa katsojassa ajattelua. Kaikki, mikä kuuluu kuviin ja herää niiden ansiosta katsojassa, ei siten ole peräisin silmän toiminnasta ja näkyvästä maailmasta.

Merkit ja jäljet ovat taideteosten näkyviä osatekijöitä. Jokainen piirto (*trait*) erottuu teoksen pinnassa, erottaa siinä asioita toisistaan ja luo teokseen tilaa. Merkki ja jälki (*trace*) ovat myös Derridan tekstuaalisuuden tulkinnan tärkeimpiä käsitteitä, joihin kytkeytyvät monet hänen rinnakkaiset terminsä: kirjoitus (*écriture*), *grafein*, inskriptio, toisto ja sarjat. Millainen suhde kuvien ja kielen välillä siis on, ja miksi kuvia ja kieltä tulisi tutkia osin yhtäläisin käsittein? Derridan vastaus on, että sana ”teksti” on ymmärrettävä diskursiivisuutta laajemmassa mielessä, sillä myös kuvataide paljastuu tekstuaaliseksi heti, kun siihen sovelletaan dekonstruktion tarkastelutapoja. Tek-

tiä, kirjoitusta ja taideteoksia yhdistää se, että kaikki niiden sisältämät jäljet, viivat ja merkit ovat aina jälkiä jostakin, jota ei enää ole ja joka silti on toistettavissa (Derrida 1967a, 60–73; vrt. Heikkilä 2014). Todellisuudessa *kaikki* tilassa olevat taiteen muodot osoittautuvat tekstuaalisiksi, sillä niissä tapahtuu tilallistumista eli merkityksen muodostamisen liikettä (esim. Derrida 2003, 251–252). Tilallisuuden tapahtuma, *espacement*, on voima, joka erottaa kielen merkkejä tai mitä tahansa asioita ja niiden merkityksiä toisistaan. Esimerkiksi piirroksen viivat eivät sinänsä ole tilassa, vaan pikemminkin tilan ehtoja ja asioiden välisiä näkymättömiä rajoja, joiden ansiosta tila voi syntyä: viivat luovat paikan samalla, kun ne saavat piirroksessa oman paikkansa. Viiva luo lakkaamatta tilaa, sillä se on aina välitilassa eli piirroksessa näkyvien viivojen sisä- ja ulkoreunan välissä. (Derrida 1989, 185; 1990a, 58). Tyhjä tila vaaditaan, jotta asiat erottuisivat piirroksessa toisistaan – silti tyhjyys ei ole pysyvä asiointila, vaan ennemminkin merkityksen syntymisen tapahtuma, joka ei palaudu mihinkään käsitejärjestelmiin (Derrida 2013, 77).

Näyttää siltä, että juuri teksti ja sen rinnakkaiskäsitteet ohjaavat Derridan tapaa mieltää taiteen merkityksiä. ”Tekstillä” hän tarkoittaa erilaisia sulkeutumattomia kokonaisuuksia, jotka muodostuvat eroista ja jäljistä. Onko kaikki taide sitten lopulta tekstiä? Derridalle tekstit ovat kielellisistä tai muista merkeistä koostuvia asioiden kudoksia ja tekstuureja, joiden sisältämät merkit eivät viittaa suoraan ulkopuoliseen maailmaan vaan toisiin kulttuurin tuottamiin teksteihin ja muodostavat niiden kanssa loputtomia merkitysten ketjuja. Nämä puolestaan ovat olemassa ainoastaan jäljen muodossa, yhtä aikaa läsnä ja poissa. Tämän vuoksi teksteillä ei ole todellista alkupe-  
rää, sillä ei ole osoitettavissa ketään tai mitään, joka olisi merkitysten ja totuuksien kiistaton lähde. On vain merkkien ja jälkien eroavuuk-  
sien liikettä. Tekstillä on kuitenkin myös toinen, laajempi merkitys eli kontekstuaalisuus, sillä jokainen teksti merkitsee aina konteks-

tiä muille teksteille ja on niistä riippuvainen (Derrida 1967a, 102–108; 1990b, 252).

Esittämällä, että teksti ja konteksti kuuluvat olennaisesti sekä kielen että kuvien ajatteluun, Derrida haluaa osoittaa, että minkä tahansa asian – yhtä lailla kielen merkityksen kuin kuvatuksen kohteen – täysi läsnäolo itselleen on mahdottomuus. Läsnäolon kritiikkiin kuuluu Derridan mukaan myös ajatus sokeudesta, joka on osa piirroksia ja kaikkea taidetta. Se, minkä näemme piirroksissa, on tosiasias-  
näkökymätöntä. Tätä paradoksaaliselta kuulostavaa väitettä Derrida perustelee etenkin teoksessaan *Mémoires d’aveugle: l’autoportrait et autres ruines* (1990).<sup>2</sup> Vaikka piirtäjän viivat synnyttävät piirroksiin tilaa ja eroja, nämä eivät ole taiteilijan käsitteellistettävissä ja hallittavissa, sillä teos syntyy merkkien tai viivojen *välissä*. (Derrida 1990a, 59; 2013, 59.) Koska viivaa ei havaita, Derridan luonnehtimat piirroukset eivät ole tavanomaisessa mielessä visuaalisia. Ne sijoittuvat näkyvän ja näkymättömän rajalle, joka on sokea siinä mielessä, että sitä ei voida sellaisenaan havaita. Sokea raja on ennemminkin näkymisen ja kuvan ilmenemisen aineellistumaton ehto. Sikäli se vastaa edellä mainitsemani Georges Didi-Hubermanin ajatusta ”visuaalisuudesta”, joka sellaisenaan ei erotu eikä paikannu näkyvän ja näkymättömän rajaksi. Derridan mukaan kuvataidetta voisi jopa kutsua sokeiden taiteeksi: piirtävä käsi on sokean käsi. Sokeus on osa taiteen tekemistä, sillä taiteilija ei työskentele vain katseen varassa, eikä taideteosten tilaa voi hallita vain visuaalisin keinoin, vaan tilaan kuuluvat myös ajattelun ja muistin kerrokset, jotka ylittävät näköaistin rajat.

Piirrosten lisäksi maalaukset kuuluvat Derridan kuvaamiin tilallisiin taiteenlajeihin, sillä myös maalausten pinta koostuu jäljistä. Maalaukset eivät kuitenkaan piirrosten lailla perustu niinkään kielen merkkeihin rinnastuvaan viivan käyttöön kuin väriin (erit. Derrida 2013, 179–192).<sup>3</sup> Vaikka jäljet yhdistävät maalauksia piirroksiin ja kirjoitukseen, hän kuitenkin torjuu ajatuksen kielen ja maalauk-

sen verrannollisuudesta sikäli, että sanat jäävät aina kielen sisä- ja ulkopuolen väliselle rajalle, eivätkä ne todellisuudessa voi milloinkaan tavoittaa maalausta. Maalaus on kirjoitusta sellaisenaan, kaikkien sanojen ja erisnimien ulkopuolella ja siten singulaarista ja jäljittelemätöntä: kuten Derrida määrittelee, maalaus antaa ajateltavaksi sen minkä se synnyttää katsojassa, ja siksi maalauksessa ei ole enää *logosta*. Näkyvä ei ole selitettävissä sanoin, sillä maalaus ja etenkin värit ovat kääntymättömiä (*intraduisible*) samaan tapaan kuin allekirjoitus ja kielen idiomit (mt., 181–182, 241).

On kuitenkin ilmeistä, että Derridan suhde kuviin on jännitteinen, sillä kuvat näyttävät edellyttävän kielen ja merkkien tulkinnan käsitteitä – erojen, katkosten, sisäisten viittausten, toiston, lainausten ja muistin toiminnan tarkastelua.<sup>4</sup> Maalaustaiteen ja sitä koskevien kielellisten nimitysten kesken syntyikin alati ristiriitoja, koska teosten tuottamat affektit ylittävät aina kielen (mt., 232–237). Siksi maalauksen käsitteellistäminen on mahdotonta, sillä pelkkä teosten sisällön toteaminen ja luettelointi eivät tähän riitä. Etenkin väreistä puhuminen tuottaa ongelmia: värit ovat aina singulaarisia, eikä niitä voi todellisuudessa kuvata ”sinisen” tai ”keltaisen” kaltaisilla yleisnimillä. Tästä syystä on vaikeaa nimetä väriä: miten tehdä tämä ilman kielikuvia, kirjaimellisesti? Juuri viivat ja värit tuottavat maalauksiin vaikeasti luonnehdittavia eroja ja ominaisuuksia, mistä seuraa, että niitä sanallistettaessa ”asiat monimutkaistuvat, kasautuvat, synkkenevät ja toisinaan jopa pimenevät” (mt., 223). Maalauksen näkyvä pinta, maaliaineen ominaisuudet, paksuus ja kiilto, värisävyjen sekoittumiset ja vaikutus toisiinsa sekä valon käyttö tuottavat Derridalle kysymyksiä, joita on erityisen monimutkaista ratkaista soveltamalla niihin kielen, kirjoituksen ja eron kaltaisia käsitteitä samaan tapaan kuin piirrosten analyyseissa.

Derridan mukaan sanat ja merkitykset vastaavat toisiaan vain epätäydellisesti. Koska tarkoituksena on irtautua merkityksiä tuottavista pysyvistä rakenteista, tekstit eivät voi sisältää

stabiileja merkityksiä, eikä näitä voida ”etsiä”. Kieli voi näin puolestaan muuttua kuvien yhteydessä luonteeltaan ei-diskursiiviseksi. Sekä kielestä että kuvista puhuttaessa tärkeintä on se, mikä sanoissa on sanatonta ja jää diskursioiden tavoittamattomiin (mt., 34). Vaikka kuvat ovat Derridan mukaan ”mykkiä” ja ”hiljaisia” eli kielen diskursioiden ulkopuolella, juuri sanaluettelot sekä verbaalisten mielle yhtymien ja kirjoituksen analyyysiin kuuluvat käsitteet kytkevät kuvataiteen kieleen ja pitävät yllä niiden ratkeamatonta jännitettä.

## NANCY JA TAITEEN FRAGMENTIT

Jean-Luc Nancy on kirjoittanut kuvataiteesta laajasti: hän on julkaissut taiteesta sekä lukuisia teoksia että kirjoittanut kymmeniä taidetta tutkivia tekstejä, joiden tarkoitus ja tyyli vaihtelevat. Nancyn näkökulmana eivät ole niinkään kielen tuottamat kysymykset täysin samalla tapaa kuin Derridalla, mutta silti heille ovat yhteisiä taiteesta puhuttaessa etenkin eron, esityksen ja läsnäolon käsitteet. Sekä Derridan että Nancyn taidekäsitteiden hahmottamiseksi heidän kirjoituksensa yksittäisistä taideteoksista on syytä nostaa artikkelissani tässä kohtaa entistä suurempaan asemaan, sillä teosten tarkastelu toimii esimerkkinä siitä, miten teorian ja sen kohteen, kuvien, suhde muotoutuu.

Nancyn tavoitteena on purkaa taiteen ja filosofian suhdetta, taiteen ontologiaa, sen historiaa sekä kuilua, jonka hän havaitsee taiteen yleisen käsitteen ja yksittäisten, konkreettisten teosten olemassaolon välillä. Nancyn taiteen filosofiaa luonnehtiikin monitahoinen ajatus erosta, joka ilmenee kauttaaltaan hänen taiteen ontologiassaan, oletuksissa teoksen käsitteestä, taiteenlajeista, taiteen totuudesta ja esityksestä.<sup>5</sup> Kirjoittaessaan taiteilijoista ja heidän teoksistaan Nancy tuo usein esiin teosten ominaisuuksia – taidehistoriallisia lähtökohtia, taiteilijan ilmaisun tapaa ja tyyliä, visuaalisia vaikutteita, teosten herättämiä assosiaatioita



ja myös kertovaa sisältöä. Nämä piirteet korostuvat etenkin historiallisissa maalauksissa ja muissa teoksissa, joissa on selvä aihe ja joihin taiteen perinne tuottaa viitteitä ja vertailukoh-  
tia. Nancya ovat pitkään kiinnostaneet erilai-  
set kuvatyypit, ja hän on kirjoittanut laajasti  
varsinkin muotokuvista.<sup>6</sup>

Nancy väittää, että yleistä ja yhtenäistä olemisen käsitettä ei ole, eikä siksi myöskään yleistä ja yhtenäistä taiteen käsitettä ole koskaan ollut olemassa (Nancy 1994, 44–48). Sitä vastoin taiteen alkuperä on Nancyin mukaan jo alusta lähtien hajautunut, sillä todellisuudessa ei ole milloinkaan ollut olemassa kattavaa taiteen Ideaa, joka antaisi yhtenäisen muodon kaikille taiteen lukemattomille ilmiöille. Siksi taiteen olemassaoloa on tutkittava yksittäisistä, konkreettisista taideteoksista ja niiden yksityiskohdista käsin. Tässä mielessä hänen näkemyksensä on lähtöisin romantiikan ajan taiteen ajattelusta, jossa korostuvat taiteen käsitteen jatkuva muuttuminen, kehitys ja jokaisen taideteoksen yksilöllinen ihanne, kun taiteilijat luovat uudenlaisia teoksia heterogeenisistä ja eri taiteen aloille kuuluvista aineksista (ks. Schlegel 1957, § 1733).

Taideteos on taiteen lailla avoin käsite Nancyin filosofiassa. Tästä seuraa, että taideteoksen merkitykset on määriteltävä yhä uudelleen eri aikakausina ja erilaisissa tilanteissa juuri siksi, että myös taiteen käsitteen sisältö on ratkeamaton ja määrittöy jokaisen teoksen ansiosta uudelleen: yhtäältä mitkään yksittäiset tekijät eivät riitä perusteeksi nimetä jokin asia taiteeksi tai taideteokseksi, eikä toisaalta ole mitään, mikä olisi yhteistä kaikelle taiteelle. (Nancy 1994, 11–70.) Päinvastoin koko sana ”teos” on Nancyin mielestä epäyhtenäinen ja hahmottuu aina vain osittain ilman, että se tarjoaisi meille asioista yksiselitteistä kokonaiskuvaa tai representaatiota. Teos on aina monisärmäisempi kuin mikään sen yksittäisistä tulkinnoista, sillä se määrittöy eri näkökulmien valossa ja erilaisissa konteksteissa yhä uudelleen. Kontekstien merkityksen korostumiseen kytkeytyy Nancyin poliittinen ajatus ”teoksettomasta” tai

”toimimattomasta” yhteisöstä (*la communauté désœuvrée*): yhteisöstä, jota ei määritä pysyvästi mikään yhteinen tekijä ja jossa ei ole varsinaisesti mitään omaa tai jaettua. Jaettua voi olla vain yhteisöön kuuluvien kokemus erosta – siitä, että mitään yhteistä identiteettiä ei lopulta ole. Tällainen yhteisö ei siten hahmotu selväräjäisen, hallittavan ”teoksen” muotoon (ks. erit. Nancy 1986, 1993a).

Taideteos on Nancyin mukaan olemassa vailla kiinteitä rajoja ja pysyvien, taidetta luonnehtivien määritelmien ja ideoiden kaltaista perustaa. Teoksia on loputtoman monia, niitä tuotetaan jatkuvasti lisää, ja samalla jokainen taiteilijan tekemä kokonaisuus on ainutkertainen ja periaatteessa määrittelee taiteen käsitteen aina uudelleen. Nancyin mukaan teos ei ole symboli millekään asialle eikä myöskään olemisen todenmukainen esitys – tästä syystä taideteos ei ilmennä totuutta ”siinä mielessä kuin filosofialle olisi sopinut”, Nancy toteaa (1993b, 210–211). Taideteoksen koko totuus on siinä, miten se tulee esiin kokijalle juuri esityksensä ja näkyvänä pintana, ja juuri pinnan alkuperäisessä olemassaolossa on teoksen koko olemassaolon mieli. Teokset puolestaan ovat keskenään erilaisia, mutta ne ovat myös sisäisesti erilaistuneita: teosten materiaaliset yksityiskohdat jäsentyvät keskenään lukemattomin tavoin, koskettavat toisiaan ja eroavat toisistaan, muodostavat loputtomia variaatioita ja ilmenevät kokijalle erilaisissa tilanteissa. Taideteokset eroavat jo itsessään lakkaamatta, ja teoksille tai taiteelle on tästä syystä mahdotonta nimetä yleistä olemusta (Nancy 1994, 38–40). Siksi, Nancy väittää, taide on olemassa vain fragmentteina: yksittäiset teokset eivät ole osia ”Taiteen” idean kokonaisuudesta, vaan ”taide” sisältyy jo alun perin jokaiseen teokseen ja on vailla yhtenäistä olemusta, hajautunut, moninainen ja jatkuvasti täydentyvä. (Nancy 1993b, 189.)

Nancyille taideteoksia rajaava kehys on siis avoin: on mahdotonta kertoa aukottomasti, missä kulkee raja taideteoksen ja sen ulkopuolisen maailman kesken; ulkopuolta edustavat esimerkiksi filosofia ja muut taidetta koskevat

diskurssit (vrt. Derrida 1978). Taideteos ei samastu omaan välineeseensä, tekniikkaansa, tyylikauteensa, valmistumisajankohtaansa tai aiheeseen, jota teos näyttää esittävän – ja kenties juuri siksi, että taideteos ei ole puettavissa määritelmiksi, Nancy on analysoinut suurta joukkoa teoksia.

Hänen puhuessaan taiteen ja sanojen suhteesta Nancy tavoitteet ovat erilaiset kuin Derridan, mutta useat heidän käyttämistään käsitteistä ovat yhteisiä. Taiteesta puhuminen merkitsee Nancylle fragmentaarisuuden ajatuksen ylläpitämistä, mikä kielen keinoin osoittautuu ristiriitaiseksi pyrkimykseksi. Nancy (2006, 158) painottaa, että taideteosta ei voida ilmaista sanoin luettelemalla sen yleisesti todettavia ominaisuuksia. Ongelmaksi muodostuu se, miten teoksista on mahdollista puhua kielen ehdoin, sillä kielen diskurssit ottavat taiteesta kirjoitettaessa helposti liian suuren vallan. Vaarana on, että kieli ja kirjoitus tuottavat taide-teosten transsendentaaliset näkyvyyden ehdot, jolloin kieli määrittää sen, mitä nähdään (mt., 149–151). Siksi taidetta selittävä ja teoretisoiva kirjoitus on usein muuttunut kuin modernien taide-teosten ”alkuperäiseksi lisäykseksi”, kuten Nancy muotoilee Derridaa lainaten: jokainen teksti on toisen tekstin konteksti ja siten sen alkuperäistä lisäystä (ks. Derrida 2003, 27–55). Voidaanko taidetta todellisuudessa edes ajatella yleisellä, filosofisella tasolla, ellei käsitys taiteesta perustu todellisten taide-teosten olemassa-oloon, esitys- ja tekotapoihin, materiaaleihin ja muihin teosten muotoa koskeviin ominaisuuksiin? (Ks. Nancy 1994, erit. 15–16; Richter 2010, xxiii–xxiv; Heikkilä 2008, 155–162.)

Nancyyn mukaan taiteen ja kirjoituksen välillä vallitsee näin kuilu, sillä kielen käsitteet eivät voi tavoittaa teosten moninaisuutta, heterogeenisuutta ja käsitteet ylittävää mieltä. Kuilu on kuitenkin ylitettävissä, sillä teoksista – kuten hänen analysoimistaan François Martinin maalauksista – kirjoittamisen on aina alettava kirjoitusmerkistä tai vedosta (*trait*), jonka maalaus kätkee ja jonka jäljen (*trace*) ja ääriviivan se tuottaa (Nancy 2006, 151). Maa-

laus on siis jälkien jättämistä samoin kuin kirjoituskin: niinpä maalaukset itse kirjoittavat hänen mukaansa maalauksista, ja juuri tästä syystä maalaustaide on ylipäättään mahdollista. Siten maalaus on myös Nancylle omanlaistaan kirjoitusta, joskin lukijan tulee epäilemättä ymmärtää ”kirjoitus” samassa ei-diskursiivisessa, käsitteellisyuden ylittävässä mielessä kuin Derrida sen ymmärtää. Maalauksen näkyvyys ei nimittäin ole Nancyyn mielestä vain kirjoitettua, vaan se on myös luettavaa (*légibilité*): maalauksen kuvattomaan ytimeen ja koko näkyvän alueeseen kuuluu jotakin kirjoittamalla merkittyä, jälkiä. Kirjoitus näkyy esimerkiksi taiteellisten esitysten toistossa eli samojen kohteiden esittämisessä enemmän tai vähemmän eri tavoin (mt., 152). Taide on siis Nancylle kuin kieltä, mutta kielenä ja kirjoituksena se on ei-käsitteellistä ja siksi mykkää.

Vaikka Nancy ei taideteosanalyseissaan varsinaisesti vertailekaan teoksia keskenään vaan päinvastoin painottaa jokaisen teoksen ainutkertaisuutta, taiteen muotojen moninaisuutta ja heterogeenisuutta, teosten yhteen tuominen synnyttää usein ajatuksen kuvasarjoista. Niiden ansiosta esitystapojen vastavuoksuja ja eroja voi tarkastella rinnan – ja voi esimerkiksi pohtia, mikä luonnehtii kuvatyyppien ja -sarjojen, esimerkiksi muotokuvien, piirteitä filosofisesti ja yleisesti. Tässä mielessä käsitykset toistosta ja tekstuaalisuudesta osoittautuvat Nancylle tärkeiksi.

LACOUÉ-LABARTHE

J A M I M E S I K S E N J Ä L J E T

Jean-Luc Nancyyn ja Jacques Derridaan verrattuna Philippe Lacoué-Labarthe on kirjoittanut kuvataiteesta suhteellisen niukasti.<sup>7</sup> Taiteen merkitys on silti Lacoué-Labartheelle huomattava, sillä monissa kirjoituksissa hänen ajattelunsa lähtee liikkeelle kirjallisuuden, teatterin ja musiikin avaamista näkökulmista.



Lacoue-Labarthe on kirjoittanut runsaasti runoudesta, erityisesti romantiikasta, idealismista ja Hölderlinistä sekä Heideggerin runouskäsitteistä, Wagnerin sävellyksistä ja antiikin tragedioista. Hän on myös itse kääntänyt ja ohjannut näytelmiä, jotka perustuvat etenkin Hölderlinin käännöksiin antiikin tragedioista, esimerkiksi Sofokleen *Antigonesta* ja *Kuningas Oidipuksesta*.<sup>8</sup>

Taiteen filosofiassa Lacoue-Labarthen näkemykset kietoutuvat olemisen perustatomuuden ja merkitysten alkuperäisen fiktiivisyyden ajatuksiin. Estetiikan ja politiikan yhteyden rinnalla Lacoue-Labarthen koko tuotannossa nousee esille kysymys mimesiksestä. Mimesis ei merkitse vain taiteellista jäljittelyä vaan kaikkien asioiden alkuperää ja maailman ja sen merkitysten tuottamista. (Ks. Lindberg 1998, 28–29.) Samoin kuin Derridalle myös Lacoue-Labarthele mimesis on asioita tuottava logiikka: sellaisenaan se ei tule esiin, ei määriy eikä ole otettavissa käsitteellisesti haltuun. Lacoue-Labarthen ajatus mimesiksestä eroaa siis ratkaisevasti käsityksestä, joka vallitsee Platonista alkaneesta metafysiikan perinteessä. Jälkimmäisessä mimesis on merkinnyt ennen kaikkea kykyä tuottaa ”samaa”: vastaavuuksia ja todenmukaisuutta, tietoa ja totuutta ideoista. Myös Lacoue-Labarthen mukaan mimesis merkitsee tuottavaa kykyä, mutta mimeettisesti voidaan tuottaa yhtä lailla totta kuin harhaa; mimesis on fiktiota eli maailman kykyä tuottaa itsensä. (Lacoue-Labarthe 1975, 180, 193–196; 1985.) Lacoue-Labarthen käsite ”alkuperäinen mimesis” (*mimesis originaire*) tarkoittaa juuri mimesistä, joka toimii ilman mallia. Mimesis ei siis ole jäljittelyn logiikka, vaan taidetta ja koko olemassaoloa tuottava voima ja olemisen mielen tuottamisen periaate. Siihen kytkeytyy Lacoue-Labarthen taiteen filosofiassa ja laajemminkin hänen ajattelussaan esiintyvä ”alkuperäisen fiktion” ajatus. Taiteen tapauksessa se tarkoittaa taiteen mahdollisuutta ennemminkin *näyttää* asioita kuin kertoa niistä ”totuutta” jäljittelyn keinoin, jolloin korostuu

ajatus siitä, että taiteella on kyky ylittää kaikki ennalta olemassa olevat merkitykset (vrt. Derrida 1975). Tämä käsitys mimeettisyydestä yhdistää dekonstruktion ajattelijoita ja 1900-luvun modernistista taiteen ajattelua.

Romantiikan, idealismin ja modernismin perintö ja monet sen merkittävistä aiheista – subjektin, figuurin ja esityksen käsitteet, muoto ja aine, taiteen loppu – tarjoavat Lacoue-Labarthen tärkeimmät lähtökohdat taiteen tarkasteluun. Teosten taiteellista esitystapaa ja sisältöä hän on käsitellyt etenkin tarkastellessaan nykymaalauksia ja -valokuvaa. Laajimmin Lacoue-Labarthe on kirjoittanut François Martinin maalauksista, joita hän analysoi ensimmäisen kerran jo 1970-luvun lopulla.<sup>9</sup>

Kuvat ja kieli kuuluvat Lacoue-Labarthen mukaan yhteen: taideteoksessa on merkityksellistä sen kykyä koskettaa katsojaa, mutta teos ei kosketa ilman kielen vaikutusta. Vaikka taide koskettaa ja on siksi ”pateettista”, sen vaikutus ei jää vain määrittämättömien affektien tasolle. Teoksen esteettiseen hahmoon yhdistyy nimittäin välttämättä myös kieli: ”Ensiksi maalaus houkuttaa esiin *logoksen*, diskurssin tai kirjoituksen”, toisin sanoen sen, mitä maalaus tarjoaa ajateltavaksi, Lacoue-Labarthe täsmentää (2009, 161–162). Taide ja käsitteet ovat siis toisistaan erillisiä, mutta kuuluvat teosten äärellä myös välittömästi yhteen: teos ei ole ajateltavissa ilman, että kieli olisi osallinen sen merkitysten syntymiseen. Tässä mielessä Lacoue-Labarthen käsitys kielen ja kuvien kietoutumisesta toisiinsa on samansuuntainen kuin Derridan ja Nancyn, ja erityisesti tämä yhteys korostuu piirtämisessä. Myös Lacoue-Labarthen mukaan piirtäminen näet herättää ajatuksen länsimaisen taiteen yhteydestä ”logosentrismiin”. Piirtämiseen yhdistyvät hänen kirjoituksissaan lukuisat käsitteet, jotka ovat lähtöisin Derridankin luonnehtimasta kielen ja merkien ajattelusta: viiva ja *grafein*, inskriptio, kaiverrus ja kirjoitus, jälki, painauma ja merkki (mt., 207–208). Lacoue-Labarthe esittää, että taiteen teorioissa piirtämistä on pidetty tärkeämpänä tekijänä

kuin väriä: piirrosviivat ilmentävät alkuperäistä, taiteilijan mielessä syntyvän idean tasoa, muuttumatonta muotoa. Väri taas on todennäköisen kuvauksen lähde, mutta omassa materiaalisuudessaan se on vuosisatojen ajan edustanut myös muuttumista, ruumiillisuutta ja affektiivisuutta (Lichtenstein 1993, 3).<sup>10</sup>

Lacoue-Labarthen maalausten, piirrosten ja kuvanveiston analyyseissa yhdistyvät kieli ja ei-kielillisuus. Kuten hän itse tähdentää, kielen ja sen ulkopuolisen alueen ei kuitenkaan taiteesta puhuttaessa tarvitse sijoittua aistien ja järjen välisen dialektiikan määrittelemään tilaan, toisin sanoen mielen tai sen puutteen (*sens ou non-sens*) ja aistimellisuuden (*sensible*) väliin (Lacoue-Labarthe 2009, 224). Lacoue-Labarthen analyysit osoittavat, että taiteen tarkastelu edellyttää perinteisen estetiikan dekonstruktioita – aistimellisen ja kielellisen välisen suhteen purkamista teosten äärellä.

## VETÄYTYVÄ MUOTOKUVA

Yhtä ainoaa kuvataiteen dekonstruktioita on tuskin olemassa, sillä tavat purkaa kuvia ja niitä koskevia oletuksia vaihtelevat. Yhteistä käsittelemilleni filosofeille on ajatus taiteen ainutlaatuisesta esittämisen tavasta: jokainen esitys on totuus omasta ilmenemisestään, siitä *että* teos tuo jotakin esiin tai antaa jotakin koettavaksi. Kuvat ovat läsnä edessämme. Ne eivät silti ole vain osa käden ulottuvilla olevaa maailmaa, vaan myös ehtymättömiä ajattelun lähteitä. Tällöin taide saa yhä edelleen autonomisen arvon, jota jo modernistiset taidekäsitteet painottivat.

Derridaa, Nancya ja Lacoue-Labarthea yhdistää kiinnostus muotokuviiin, sillä niissä kiteytyvät monet heidän väitteensä taideteoksesta. Perinteisesti muotokuvaa on pidetty esittämisen paradigmatena, sillä muotokuvissa mallin ja sen representaation suhde oletetaan yksiselitteiseksi: tavanomaisen määritelmän mukaan muotokuvan tarkoitus on esittää malli

henkilönä ja yksilöllisine piirteineen (Campbell 1996, 275–276). Muotokuva on muuttuva mutta myös historiallisesti vakiintunut kuvatyyppe, jonka oleellisin ominaisuus on ihmisen tunnistettavuus. Muotokuvan tärkeimpiä tehtäviä onkin ollut säilyttää näköiskuva ihmisestä tämän kuoleman jälkeen, sillä valokuvan keksimiseen asti ihmisen kasvopiirteiden tallentaminen oli mahdotonta muutoin kuin taiteen keinoin. Muotokuvissa taiteilijat ikuisittivat mallinsa tulevaisuutta varten. Taiteen historiassa muotokuvien tarkoitus on ollut lisätä ihmis- ja itsetuntemusta, sillä esitetty hahmo on mahdollista nähdä toisen silmien ja käden kautta.

Edellä luonnehditun ja yleensä ongelmattomaksi mielletyn käsityksen kuvattun persoonan ja sen esityksen suhteesta dekonstruktiofilosofit haluavat kukin tavallaan kyseenalaistaa. Heille muotokuva on ihmistä esittävä kuva, mutta se ei milloinkaan tee näkyväksi kuvattun henkilön ”minää” sellaisenaan. Sen sijaan, että he olettaisivat muotokuvan olevan esitys kuvattusta henkilöstä, kaikki kolme ymmärtävät muotokuvan luonteen toisin: muotokuva ei tosiasiaa esitä mitään eikä ketään, sillä sen malli eli todellinen henkilö on aina kuvasta poissa. Tästä syystä kuvattu ”itse” eli esitetyn henkilön minuus on teoksessa näkyvään hahmoon verrattuna välttämättä aina muualla ja toinen. Katsoja kohtaa kuvassa pelkkää pintaa ja esitystä. Kaikkien käsittelemieni dekonstruktiofilosofien mukaan esityksen ja kuvattun henkilön keskinäinen muistuttavuus on lopulta vain muotokuvien satunnainen piirre, joka ei todista oikeaksi mimeettistä käsitystä siitä, että malli ja teos muistuttaisivat toisiaan. Päinvastoin, kuva ei representoi ihmisen ulkomuotoa tai hänen luonteenpiirteitään sellaisinaan, vaan tekee näkyväksi vain itsensä, oman pintansa. Muotokuva konkretisoi filosofien pyrkimykset representaatioon ja jäljittelyyn perustuvan estetiikan purkamiseen ja samalla näkemisen aseman kyseenalaistamiseen taiteen teorioissa, sillä muotokuvien analyysit purkavat nä-

kemisen ensisijaisuuteen perustuvaa käsitystä kuvasta.

Vaikka muotokuvia tavanomaisesti pidetäänkin esimerkkeinä näköiskuvista ja henkilön kuva on tapana ymmärtää muotokuvan kiistattomaksi aiheeksi, tämänkaltainen autonomisen muotokuvan määritelmä ei varsinkaan Nancyn mukaan riitä kuvatyypin luonnehdinnaksi (Nancy 2000, 11; vrt. Heikkilä 2010). Hänen mukaansa muotokuvan aihe on muotokuva itse. Tässä mielessä muotokuvat toimivat Nancylle jopa taiteen yleisinä malleina: kuten hän määrittelee (2003, 16), jokainen muotokuva on kuva kuvasta yleensä ja Idea maalauksesta. Tämä tarkoittaa, että taiteen ”idea” on taide itse. Nancy antaa näin muotokuvalle radikaalin filosofisen merkityksen: *jokainen* kuva on periaatteessa muotokuva, kuva omasta itsestään ja omasta esityksestään ja ikään kuin kuvan absoluutti. Muotokuva toimii maalaustaiteen paradigmana tai esimerkkinä, sillä muotokuvissa ja erityisesti taiteilijan omakuvissa samanlaisuuden ja muistuttavuuden kriteerit eivät Nancyn mukaan päde: muotokuvat ovat taiteen tai taiteilijan esityksiä yleisesti (vrt. Bailly 2005, 45; Lacoue-Labarthe 2009, 64, 72).

Mimesiksen dekonstruktion näkökulmasta muotokuvat ovat erityisen merkityksellisiä Nancylle, Lacoue-Labartheelle ja Derridalle sikäli, että niillä on kyky esittää kuvan ja esityksen logiikkaan kuuluva poissaolon ajatus. Muotokuvassa ilmenee niin Derridan, Nancyn kuin Lacoue-Labarthenkin teorioiden mukaan jälkistrukturalistinen ajatus siitä, että kohtaamme maailman vain esitysten muodossa. Asioiden saamat esitykset toistuvat eri yhteyksissä yhä uudelleen, mutta muita alkuperäisempää tai autenttisempää mallia niille ei ole olemassa. Juuri muotokuvat tuovat erityisen hyvin esiin mimesiksen logiikan, sillä muotokuvissa mimesis jopa antaa itselleen mallin. Koska mimesis ilmenee kuvan puhtaan läsnäolon ja samankaltaisuuden (*similarité*) välissä, mimeettisyyden ajatus paradoksaalisesti korostaakin kuvatun mallin poissaoloa sen si-

jaan, että saisi kuvan esittämään meille mallin sellaisenaan – toisin sanoen että kuva esittäisi jotakin ”samaa” kuin malli. (Nancy 2014, 17, 73.) Mahdollisuus esittää esittämätön eli kuvasta poissa oleva asia on siten yhtä kuin mimesis ”itse”, kuten Lacoue-Labarthe (2009, 48) on määritellyt.

Myös Derridan mukaan piirroksessa ja missä tahansa taideteoksessa katsoja näkee sen, mikä ei ole hänelle näkyvää teoksessa. Muotokuvaa on siksi mahdollisuus luonnehtia ”raunioksi” ja ”aaveeksi”; tässä suhteessa se muistuttaa Derridan käsitystä valokuvasta (1990a, 68–69; 2013, 164–166). Kuten jo edellä on käynyt ilmi, hänen mukaansa piirros perustuu sokeuden ajatukseen: piirroksessa emme koskaan näe itse piirrettyä asiaa, vaan vain sen, mikä jää piirrosviivojen (*traits*) väliin (Derrida 1990a, 59–60). Kuvan näkyvät osatekijät, viiva ja jäljet, eivät kuvaa mitään, mikä olisi jo olemassa maailmassa – voisi myös sanoa, että muotokuva ei Derridankaan teoriassa samastu koskaan kuvattuun kohteeseen, jolloin mimeettinen suhde kuvan ja sen alkuperän välillä on mahdottomuus. Käsitys, että muotokuva perustuu sokeuteen, suuntaa Derridan teoriassa ajatukset välittömästi näkemisen ulkopuolelle, ajatteluun ja mallin poissaoloon. Tämä periaate ilmenee Derridalla vielä selvemmin kuin Nancyn ja Lacoue-Labarthen analyysseissa.

”Näköisyys” sanan tavanomaisessa mielessä ei siten ole dekonstruktioajattelijoiden mukaan riittävä kriteeri muotokuville. Miten muotokuvien tekeminen on mahdollista, ja ketä esimerkiksi omakuvat tosiasiaa esittävät, jos kuvan aihe, subjekti, on poissa? Oletus subjektin poissaolosta johtaa samalla pohdintaan siitä, onko muotokuvista puhuttaessa mahdollista päästä eroon niiden tavanomaisesta tulkintamallista, subjektin filosofiaan kuuluvasta ”minän” tai ”itsen” retoriikasta. Kysymykset paljastavat lukijalle muotokuvien ristiriidan: jos niiden tarkoitus on paljastaa jokin minä, totuutta tästä esitetystä ”minästä” ei ole. Esimerkiksi Lacoue-Labarthen mukaan

muotokuvassa ja etenkin omakuvassa ei ole todellisuudessa muuta kuvatulle hahmolle omaa kuin sen mahdollisuus ylittää itsensä, sillä kysymyksessä on taideteos. (Lacoue-Labarthe 2009, 117–118.) On mahdotonta esittää mitään, mikä todella kuuluisi kuvatulle; myös kuvassa ”minä” on väistämättä toinen, *Je est un autre*, kuten runoilija Arthur Rimbaud on muotoillut.

Koska muotokuvassa havainnollistuu alkuperän eli kuvan mallin poissaolo, käsitteellisesti muotokuvan esittämisen rakenne on verrattavissa Derridan ajatuksen tekstistä. Kaikilla tässä tarkastelemillani filosofeilla muotokuvaan sisältyy myös sama, Derridalta peräisin oleva ajatus merkkien toistuvuudesta ja loputtomasta määrittymisestä kontekstien mukaan. Se nousee esiin erityisen selvästi esimerkiksi Nancy'n analyysissä peilin kautta maalatusta muotokuvasta (Nancy 2000, 41–52).

Derridan, Nancy'n ja Lacoue-Labarthen muotokuvan teorit eivät kuitenkaan ole vailla painotuseroja. Nancy laajentaa käsityksen muotokuvasta pidemmälle kuin kukaan muu juuri siksi, että hänelle kaikki kuvat ovat muotokuvia: ne tuovat esiin ja tiivistävät kuvan sisäisen voiman. Muotokuvassa ei kosketa mallin tai esikuvan ulkomuoto, vaan kuvan sisin ja sen kyky näyttää meille jotakin, joka nousee kuvan pintaan. Sen sijaan, että kuva jäljittelisi omaa kohdettaan todenmukaisesti, muotokuva onkin jo alusta alkaen luonteeltaan fiktiota ja esitystä, sillä Nancy'n mukaan muotokuva maala esityksen tuomalla kuvatun näkyviin oman itsensä ulkopuolella (Nancy 2014, 27, 32–33). Nancy kiistää perinteisen käsityksen muotokuvan ja sen kohteen muistuttavuudesta: malli ja kuvassa näkyvä esitys eivät milloinkaan vastaa toisiaan yksinkertaisen ”näköisyyden” perustalta, sillä katsoja näkee kuvan materiaalisen pinnan ja voi tunnistaa kohteen ainoastaan kuvan herättämien assosiaatioiden ansiosta. Muotokuvan tehtävänä on näyttää katsojalle mallin sisäinen muoto ja ”sielu” (mt., 87). Siksi kuva on vain ”jälki omasta sisimmästään ja sen kiihkosta” – esityksen liikkeestä, levottomuudesta,

jännitteestä ja liikkumattomuudesta (Nancy 2003, 21). Samalla kuvan sisäinen voima vetäytyy katseelta ja pysyttelee jatkuvasti teoksen sisäpuolella.

Lacoue-Labarthe kohdentaa kysymyksen muotokuvan luonteesta omakuvaan, jota hänen laaja valokuvaesseeensä ”Portrait de l'artiste, en général” käsittelee (2009, 31–72). Yhdeksän mustavalkoisen omakuvan sarjassaan *Just Another Story about Leaving* (1974) sveitsiläinen taiteilija Urs Lüthi kuvasi itseään naamioituna eri-ikäiseksi ja eri tavoin, ”maskuliinisesti” ja ”feminiinisesti”. Lacoue-Labarthe kyseenalaistaa ajatuksen, että Lüthin valokuvien hahmot voisivat esittää todellista henkilöä sellaisenaan, ja väittää, että kuvattu on olemassa vain valokuvan todellisuudessa ja on siksi ajan ulkopuolella (mt., 47). ”Omakuva” on siten aina jo ”toisen kuva”, *alloportrait*: tai tarkemmin sanoen hahmottoman *jonkun* kuva.<sup>11</sup> *Alloportrait* ilmentää Lacoue-Labarthen mukaan samaa kuin Lacanin kuvaama peilivaihe, jossa lapsi rakentaa minuutensa samastumalla itsensä ulkopuoliseen kuvaan (vrt. Lacan 2006, 75–81). Kaikkiaan omakuvassa paljastuu nimittäin joku toinen kuin henkilö itse – kuvan kohde on persoonaton, se on muualla ja loputtoman kaukana, ja siksi subjektin identiteetti osoittautuu omakuvassa aina sopimuksenvaraiseksi. Tämä oletus on lähellä Nancy'n (2000; 2014, 18) ajatusta muotokuvien luonteesta: muotokuvien esittämä toinen on poissa samalla, kun se ilmestyy kuvassa katsojalle. Siksi kuvattu jää tuntemattomaksi eikä tule esiin toisena, vaan paljastaa meille vain oman poissaolonsa arvoituksen. Sekä Nancy'n että Lacoue-Labarthen mukaan kuva sijaitsee ratkeamattomassa jännitteessä, joka vastaa Derridan määrittelemää kuvien paikkaa eli sanojen ja näkyvyyden sokeaa välitilaa.

Derridalle kuvien ajattelussa tärkeää onkin käsitys erojen erityislaatuisesta olemassaolosta. Kuvien – ja minkä tahansa asioiden merkitysten – vaatima sokea välitila syntyy viivojen välisestä erojen liikkeestä, joka vetäytyy, tulee uudelleen esiin ja luo siten kuvan tilan olemisen näkymättömässä rytmissä. Tästä syystä

myöskään viivaa eli piirroksen merkkejä ei ole olemassa vain yleisessä mielessä: niillä ei ole läsnäoloa yleensä, vaan tekstien tapaan piirros koostuu puhtaista jäljistä eli eroista (Derrida 1967b, 313–314). Siten piirrosviivoista muodostuva kuva on viime kädessä vailla identiteettiä ja viittauksen kohdetta, sillä kuvan merkitys syntyy vain omassa mielessämme. Yksikään kuva sellaisenaan, paperilla tai kankaalla näkyvänä kohteena, ei näet vielä muistuta mitään eikä ketään. Tarvitaan katsojan assosiaatiot ja muisti, jotta taideteos voi muistuttaa jotakin asiaa tai olla katsojalle kohteen ”näköinen”.

Derridan ajatus kuvasta vastaa monin tavoin Nancyn ja Lacoue-Labarthen käsitystä varsinkin sikäli, että kuvatun hahmon täyttä läsnäoloa on mahdoton saavuttaa kuvan tai kielen keinoin. Derridalle (1990a, 59) kuva on ainoastaan eroa asian esiin tulemisen ja katoamisen kesken. Samankaltainen käsitys ilmenee myös hänen kielen ajattelussaan: kielessä puhuttu sana kuullaan ja ymmärretään, mutta mikään puheessa ei tee sanasta näkyvää. Filosofeja yhdistää idea siitä, että kuvien ja kielen merkitykset ilmenevät esitetyn asian poissaolon ja vetäytymisen perustalta: kieli mykkyudesta, kuvat sokeudesta käsin (ks. mt., 10–11). Kuvien tapauksissa asian näkyminen on metaforista sokeutta, joka sallii nähdä vain näkemisen mahdollistavat kuvan rauniot. Rauniot ovat jokaisen kuvan perusta, ja esimerkiksi muotokuvan kasvojen tunnistaminen tietyn henkilön kasvoiksi kertoo paradoksaalisesti juuri esityksen mahdottomuudesta, sillä varsinkin omakuvien äärellä katseemme ohittaa pelkän kuvassa esitetyn hahmon. Silloin silmämme kohtaavat muiston omista kasvoistamme ja vastassamme näkyy muotokuvan aavemainen jälki, kuvan rauniot.

Dekonstruktiofilosofien esittämä muotokuva tuo näkyväksi käsityksen siitä, että kie-

len ja kuvien suhde on taideteoksissa vieläkin monimutkaisempi kuin muussa todellisuudessa. Heidän kielen ja tekstuaalisuuden filosofiaansa kuuluva ajatus eroavuudesta korostuu taiteen tapauksessa jopa enemmän kuin muista asioista puhuttaessa. Ainutkertaiset kuvat ovat kuvien malleja ja ne saavat jäljittelemättömät muotonsa jokaisessa teoksessa. Muotokuvien tarkastelu osoittaa, että tämä kuvatyypin tai taide laajemmassakaan mielessä ei palaudu kielen diskursiivisiin järjestelmiin, tunnetuihin asioihin tai ”totuuksiin”, esimerkiksi muotokuvien tapauksessa todelliseen henkilöön, kuvan malliin.

Kuvien merkitys ja näköisyyden vaikutelma eivät ole kuvassa vaan sen ulkopuolella, eroisa, joita jälkien ja viivojen kaltaiset erottavat tekijät saavat aikaan. Tämän vuoksi Derridan, Nancyn ja Lacoue-Labarthen mukaan kuvassa ei synny tuloksena figuuria tai maailman asioiden vastineita tavalla, jota perinteisissä estetiikan ja taiteen teorioissa on hahmoteltu, vaan syntyvät teokset ovat aina vain osittaisia kuvia maailmasta, fragmentaarisia ja epätäydellisiä. Figuurin ajattelun purkaminen tarkoittaa, että kuva on lakkaamatta tilassa, jossa sen hahmot ilmenevät vain kadotessaan katseelta ja tulevat kuvassa esiin vain osatekijöiden välisinä suhteina ja niiden herättämänä tuntuna, joka ei ole sellaisenaan käsitteellistettävissä. Kuvat eivät siten synny läsnä- ja poissaolon tai näkyvän ja näkymättömän välisestä dialektiikasta. Tästä syystä muotokuvaa ja taidetta myös yleisemmin voi jopa kutsua perimmältään anesteettiseksi eli ei-aistittavaksi: sanoin ilmaise-mattomaksi, sokeaksi ja mykäksi. Sokeudesta ja mykkyudesta huolimatta teoksilla on kyky tehdä asioita näkyviksi, sillä ne näyttävät esityksen ja sen vetäytymisen pakenevan rajan tavalla, joka tekee taiteesta luonteeltaan ennemminkin tuottavaa kuin esittävää.

## VIITTEET

1. "C'est vrai que seuls les mots m'intéressent."
2. Viivan kykyä muodostaa tilaa havainnollistaa *Mémoires d'aveugle* -teoksen runsas piirros- ja maalauskuviutus renessanssin ajalta 1800-luvulle – näyttelyn teoksiin kuului muun muassa Rembrandtin piirroksia ja Henri Fantin-Latourin omakuvia. Lukuisissa piirtämistä käsittelevissä teksteissään 1970–1990-luvuilla hän kirjoittaa varsinkin Valerio Adamin ja ja François Martinin teoksista (Derrida 1978, 2013).
3. 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa Derrida kirjoitti italialaisen Salvatore Puglian ja algerialaissyntyisen, Ranskassa työskennelleen Jean-Michel Atlanin maalauksista (ks. Derrida 2013).
4. Vaikka kieli ei voi Derridan mukaan tavoittaa kuvia, kuva ja kieli yhdistyvät Derridan taiteen ajattelussa konkreettisesti, sillä häntä ovat pitkään kiinnostaneet tekstiä sisältävät taideteokset. Derrida on kirjoittanut laajasti Antonin Artaud'n (1896–1948) taideteoksista ja erityisesti suhteesta niiden sisältämien tekstien ja piirrosaiheiden välillä. Derridan näkökulmana Artaud'n tuotantoon on piktogrammin eli kuvakirjoituksen käsite, joka hänen mukaansa luonnehtii tämän piirroksia ja kirjoitusta yhdistäviä teoksia. Ne sisältävät kirjoitettuja lauseita, ja Artaud itse kuvaa teoksiaan "kirjoitetuiksi piirroksiksi" (Artaud 1974, 20). Derridan mukaan piirtämisen ja kirjoittamisen tehtävä ja tarkoitukset ovat Artaud'n teoksissa samat, sillä niitä yhdistävät monet piirteet: lainaus, toisto, epäsuora viittaavuus, näkymättömät lainaukset ja viitaukset piirtämisen ja kirjoittamisen diskursseihin – toisin sanoen ominaisuudet, jotka muistuttavat hänen luonnehtimaansa tekstin rakennetta (Derrida 1994, 154). Jos sanat voivat ilmetä kuvien tapaan, myös kuvat voivat Derridan mukaan ilmaista sanoja: Derrida saattaa valita yhden tai useampia sanoja ja kirjainyhdistelmiä, jotka toistuvat teksteissä erilaisine sivumerkityksineen (vrt. Derrida 1978, 169–209). Laajimmat piirtämistä käsittelevät esseensä, artikkelin "Forcener le subjectile" (1986) ja kirjan *Artaud le Moma* (2002), Derrida on omistanut juuri Artaud'lle.
5. Nancy on kirjoittanut kaikkiin perinteisiin taiteenlajeihin kuuluvista teoksista. Tuotantonsa alkupuolella 1970- ja 1980-luvuilla hän keskittyi lähinnä kirjallisuuden filosofiaan analysoimalla varhaisromantiikkaa ja Friedrich Hölderliniä, ranskalaisia 1800-luvun kirjailijoita ja modernia 1900-luvun kirjallisuutta. 1990- ja 2000-luvuilla hän on tarkastellut kuvataiteen ohella myös elokuvaa, tanssia, teatteria ja musiikkia.
6. Muotokuvien lisäksi Nancy on kirjoittanut esimerkiksi alastonkuvista ja raamatullisista *noli me tangere*- eli "älä koske minuun" -aiheisista maalauksista.
7. Philippe Lacoue-Labarthen tärkeimpiä kuvataidetta käsitteleviä tekstejä on koottu teokseen *Écrits sur l'art* (2009). Kokoelman artikkelit – taidefilosofiset esseet, vuoropuhelut ja nykytaiteilijoiden näyttelyluetteloihin kirjoitetut tekstit – ovat ilmestyneet vuosina 1976–2005. Kuvataidetta käsittelee myös Lacoue-Labarthen postuumisti julkaistu teos *La Vraie Semblance* (2008), jossa hän kirjoittaa Martin Heideggerin "Sikstiiniläismadonna"-esseestä (1955).
8. Lacoue-Labarthen erityinen näkökulma on filosofian ja estetiikan yhteys politiikkaan. Lacoue-Labarthen tavoitteena on selvittää mekanismeja, joiden kautta käsitys todellisuudesta ilmenee meille. Näiden mekanismien vuoksi maailmasta on tullut kuva ja se, mitä pidämme todellisuutena, on jotakin kuvan kaltaista – teatteria ja näyttämö (Lacoue-Labarthe 2009, 156–157). Lacoue-Labarthen taiteen filosofian perustana on hänen väitteensä siitä, että moderni politiikka on luonteeltaan estetisoitunutta: esteettisessä politiikassa yhteisö toimii politiikan näyttämönä tai teatterina. Huomattavin esimerkki tästä on Saksan kansallissosialismi, jonka olemassaolon syy tiivistyy sen läpikotaisen estetisoitunum ilmiösuun ja tämän vaikuttavuuteen (Lacoue-Labarthe & Nancy 2002).
9. Lacoue-Labarthe toteutti François Martinin kanssa lisäksi vuonna 1982 valokuvahankkeen, jota hän tarkastelee esseessä "Retrait de l'artiste, en deux personnes" (Lacoue-Labarthe 2009, 111–130). Hankkeen aikana Martin otti valokuvia itsestään ja Lacoue-Labartheesta ja käsittelee näin syntyneitä mustavalkokuvia erilaisin kollaasitekniikoin: Martin piirsi kuvien päälle, väritti niitä, lisäsi valokuviin toisia kuvia ja tekstikatkelmia sekä käytti kuvia maalausten pohjina (ks. mt., 73–78). Myös Nancy ja Derrida kirjoittivat 1980- ja 1990-luvuilla useita tekstejä Martinin teoksista (Nancy 2006, 143–158, 159–165; 1993c, 341–367; Derrida 2013, 141–166).
10. Lacoue-Labarthen ajatus heijastaa renessanssijan Italiassa syntynyttä väittelyä piirtämisen ja värin mer-



kityksestä maalauksessa. Tässä *disegno e colore* -kiistas-  
sa olivat vastakkain maalauksen kaksi osatekijää: viiva,  
jonka katsottiin ilmentävän taiteilijan ajatteluprosesseja  
ja muotoa, jonka avulla taiteilija voi esittää maalauksen  
aiheen, ja väri, joka edusti luovuutta ja teki maalauk-

sesta yhtenäisen ja luonnonmukaisen. (Ks. esim. Vasari  
1994, 28.)

11. Ajatus on lähellä Maurice Blanchot'n määrittelemä-  
töntä käsitettä ”Joku”: *Quelqu'un sans figure* (Blanchot  
2001, 28).

## KIRJALLISUUS

- Artaud, Antonin (1974) *Œuvres complètes XI*. Paris: Gal-  
limard.
- Bailly, Jean-Christophe (2005) *Le Champ mimétique*. Paris:  
Seuil.
- Blanchot, Maurice (2001) *Kirjallinen avaruus*. Suom. Su-  
sanna Lindberg. Helsinki: Ai-ai.
- Campbell, Lorne (1996) ”Portraiture”. Teoksessa Jane  
Turner (toim.) *The Dictionary of Art*, vol. 25. London:  
Macmillan, 273–287.
- Carroll, Noël (2009) *On Criticism*. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques (1967a) *De la grammatologie*. Paris: Mi-  
nuit.
- Derrida, Jacques (1967b) *L'écriture et la différence*. Paris:  
Seuil.
- Derrida, Jacques (1972) *Marges de la philosophie*. Paris:  
Minuit.
- Derrida, Jacques (1975) ”Economimesis”. Teoksessa Syl-  
viane Agacinski ym., *Mimesis: des articulations*. Paris:  
Aubier-Flammarion, 57–93.
- Derrida, Jacques (1978) *La vérité en peinture*. Paris: Flam-  
marion.
- Derrida, Jacques (1989) ”Totuus maalaustaiteessa”. Suom.  
Hannu Sivenius. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.)  
*Modernin ulottuvuuksia*. Helsinki: Taide, 169–187.
- Derrida, Jacques (1990a) *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait  
et autres ruines*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Derrida, Jacques (1990b) *Limited Inc*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1994) ”Maddening the Subjectile”. Käänt.  
Mary Ann Caws. *Yale French Studies* 84: Boundaries:  
Writing & Drawing, toim. M. Reid, 154–171.
- Derrida, Jacques (2003) *Platonin apteekki ja muita kirjoi-  
tuksia*. Suom. Teemu Ikonen ym., toim. Teemu Ikonen  
& Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida, Jacques (2010a) *Copy, Archive, Signature*. Käänt.  
Jeff Fort, toim. Gerhard Richter. Stanford: Stanford  
UP.
- Derrida, Jacques (2010b) ”Une lecture de *Droit de regards*”.  
Teoksessa Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*.  
Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, i–xlviii.
- Derrida, Jacques (2013) *Penser à ne pas voir*. Toim. Gi-  
nette Michaud, Javier Bassas & Joana Masó. Paris: La  
Différence.
- Didi-Huberman, Georges (1992) *Ce que nous voyons, ce qui  
nous regarde*. Paris: Minuit.
- Elkins, James (1996) ”Art Criticism”. Teoksessa Jane  
Turner (toim.) *The Dictionary of Art*, vol. 2. London:  
Macmillan, 517–519.
- Heidegger, Martin (1995) *Taideteoksen alkuperä*. Suom.  
Hannu Sivenius. Helsinki: Taide.
- Heikkilä, Martta (2008) *At the Limits of Presentation: Com-  
ing-into-Presence and its Aesthetic Relevance in Jean-Luc  
Nancy's Philosophy*. Frankfurt: Peter Lang.
- Heikkilä, Martta (2010) ”Meeting with Oneself: The Work  
of Art as Portrait”. Teoksessa Kuusma Korhonen & Pa-  
jari Räsänen (toim.) *The Event of Encounter in Art and  
Philosophy*. Helsinki: Gaudeamus, 245–273.
- Heikkilä, Martta (2014) ”Viivan dekonstruktio: Jacques  
Derrida ja piirtämisen jälki”. Teoksessa Martta Heikki-  
lä & Hanna Johansson (toim.) *Viivan filosofia*. Helsinki:  
Taideyliopisto / Kuvataideakatemia, 81–107.
- Lacan, Jacques (2006) *Écrits* (1966). Käänt. Bruce Fink. W.  
W. Norton & Co., New York and London.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1975) ”Typographie”. Teok-  
sessa Sylviane Agacinski ym., *Mimesis: des articulations*.  
Paris: Aubier-Flammarion, 165–270.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1985) *L'imitation des mo-  
dernes*. Paris: Galilée.
- Lacoue-Labarthe, Philippe & Jean-Luc Nancy (2002)  
*Natsimyytti*. Suom. Merja Hintsu. Helsinki: Tutkija-  
liitto.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2009) *Écrits sur l'art*. Genève:  
Les Presses du réel.
- Lichtenstein, Jacqueline (1993) *The Eloquence of Color:  
Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Berke-  
ley: University of California Press.
- Lindberg, Susanna (1998) *Filosofien ystävyyys*. Helsinki:  
Tutkijaliitto.

- Merleau-Ponty, Maurice (2012) *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. & suom. Miika Luoto & Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- Michaud, Ginette, Joana Masó & Javier Bassas (2013) "Présentation des éditeurs". Teoksessa Ginette Michaud, Joana Masó & Javier Bassas (toim.) Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir*. Paris: La Différence, 7–11.
- Nancy, Jean-Luc (1986) *La communauté désœuvrée*. Paris: Bourgois.
- Nancy, Jean-Luc (1993a) *L'Être singulier pluriel*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (1993b) *Le sens du monde*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (1993c) *The Birth to Presence*. Toim. Werner Hamacher & David E. Wellbery, käänt. Brian Holmes ym. Stanford: Stanford UP.
- Nancy, Jean-Luc (1994) *Les Muses*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (2000) *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc & Federico Ferrari (2002) *Nus sommes*. Bruxelles: Yves Gevaert.
- Nancy, Jean-Luc (2003) *Au fond des images*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (2006) *Multiple Arts: The Muses II*. Käänt. Simon Sparks ym., toim. Simon Sparks. Stanford: Stanford UP.
- Nancy, Jean-Luc (2014) *L'Autre Portrait*. Paris: Galilée.
- Richter, Gerhard (2010) "Between Translation and Invention: The Photograph in Deconstruction". Teoksessa Gerhard Richter (toim.) Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature*. Stanford: Stanford UP, ix–xxxviii.
- Schlegel, Friedrich (1957) *Literary Notebooks 1797–1801*. Toim. H. Eichner. London: Athlone.
- Vasari, Giorgio (1994) *Täiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon (1550–1568)*. Suom. Pia Mänttari. Helsinki: Taide.