

Daniel Birnbaum*

Läpätunkeva katse

Filosofian historiassa silmä on usein esitetty metaforana tiedonetsinnälle — syvemmälle ja välittömämmälle kuin tieteen historiassa. Mutta silmä on myös leiketty kappaleiksi ja samalla kiistetty traditio, joka Platonista lähtien on yhdistänyt tiedon ja oikeudenmukaisuuden näkemiseen, selkeyteen ja valistukseen. Artikkelissaan Daniel Birnbaum tutkii miten filosofit ja taiteilijat ovat tulkinneet katseiden ja totuuden vuorovaikutussuhdetta.

Picasson silmät: onko arvoituksen ratkaisu kätkeytyneenä näihin mustiin syvyyksiin? Ystävä **Georges Besson** tekee lisäyksen tunnettuun mytologiaan 1952 kirjoittamassaan, hieman yliampuvassa kuvauksessa: ”Unohdin melkein kertoa — vai olenko jo sanonut sen? — että tämä mies, jolla on hyvin yllellinen maku, on heikkona mustiin timantteihin. Niitä hän omistaa kaksi, ensiluokkaista, eikä hän tule niistä koskaan eroamaan. Ne painavat kumpikin reilut kaksi sataa karaattia. Hän kantaa niitä siinä, missä muilla ihmisillä on silmät.”

Genre ei ole uusi eikä sävy ainutlaatuinen. Taidemaalarin silmä on yksi modernismin sähköisistä alueista, ja oraakkeli-ilmoituksia löytyy monenlaisia. Neljä vuotta aiemmin **Antonin Artaud** kuvailli taidemaalari **van Gogh**in ekstaattista pupillia: ”Van Gogh katsoo alta kulmain, rävähtämättä, hänen katseessaan on lasia harvojen kulmakarvojen ja laihojen ja rypyttömien silmäluomien takana. Kasvot ovat kuin kirveellä hirteen veistetyt, ja katse lävistää, porautuu suoraan sisään. Mutta van Gogh on valinnut juuri sen hetken, jona katse alkaa kääntyä kohti tyhjyyttä, jolloin hänen katseensa, joka on lähtenyt meitä kohti kuin meteorin pommi, muuttuu väriltään sävyttö-

mäksi kuin tyhjiys ja liikkumattomuus, jotka täyttävät sen.”¹

Modernismi on suurilta osin silmän historiaa. Totaalisen näkemisen unelmaa vastaan asettuu lume. Taidemaalarin maagista näköä vastaan asettuu **Luis Buñuelin** Andalusalainen koira -elokuvan partaterä: kylmä teräs leikkaa silmämunan keskeltä halki — asettaen samalla viimeisen pisteen visuaalisuuden herruudelle. Buñuelin kapina ”korkeinta aistia” vastaan on äärimmäisen brutaali (kuvausten jälkeen hän oli tietävästi maannut kaksi viikkoa sairaana), mutta vastavuoksiakin löytyy, lähiympäristön samankaltaisista aggressiivisista ilmauksista. **Salvador Dali**, **René Magritte**, **Man Ray**, **Max Ernst** ja ennen muuta **Georges Bataille**: kaikkialla tyhjiä silmäkuoppia, mustia aurinkolaseja ja runollisia väkivaltaisuuksia kastroation ja lumeen maailmassa, sielokyvyn raja-alueilla.

Pakkomielle silmästä sekä ranskalaisen modernismin dialektiikka visuaalisen ekstaasin ja rajun lumeen välillä on amerikkalaisen **Martin Jayn** suurenmoisen tutkimuksen aiheena. Hänen kirjansa *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* ilmestyi 1993. Teos on vaikuttavan rikas tutkimus filosofisen pohdiskelun ja esteettisen käytännön yhteispelistä, mutta kärsii fokuksestaan, joka on samanaikaisesti sekä laaja että tarkan erikoistunut. Toisaalta tämä ”silmän dialektiikka” nousee esiin kaikkialla hänen tutkimissaan teksteissä ja taide-teoksissa, ja materiaalia onkin otettu mukaan ylitsepusuavasti. Toisaalta taas tematiikka ei ole ymmärrettävissä tyypillisenä ilmiönä ranskalaiselle 1900-luvulle, vaan osoittautuu koskevan suurta osaa filosofista traditiota. Kirjasta puuttuu todellinen terä, mutta se on kuitenkin hyvin käyttökelpoinen monien ajattelijoiden esittelytekstinä ja relevanttien tekstikohtien käsikirjana.

Jayn tutkimus on vain yksi uusi-

en kirjojen joukossa, jotka kaikki käsittelevät näkemistä filosofisena, teknologisena ja taideteoreettisena ongelmana. Kolmessa artikkelissa tulen seuraamaan muutamia lankoja tässä laajalle haarautuvassa keskustelussa: se vie meidät psykoanalyysistä ja fenomenologisesta filosofias-ta takaisin vanhimpiin länsimaisiin teksteihin, mutta myös valokuvauksen ja elokuvan kautta teknologioihin, jotka puolestaan viittaavat tulevaisuuteen.

Tämä ensimmäinen artikkeli seuraa kahta keskeistä linjaa Jayn kirjassa: **Maurice Merleau-Pontyn** filosofisia ajatuksia näkemisestä ja maalaustaiteesta ja Georges Bataillen poeettista kapinointia silmää, aurinkoa ja järjen valoa vastaan. On kyse näkökannoista, jotka ovat riippuvaisia pitkistä perinteistä, mutta jotka tässä on radikalisoitu äärimmilleen. Edellisessä kysymys on uskosta silmään ja unelmasta syvemmästä näkemisestä, välittömämmästä kuin tieteen ja arkipäivän näkeminen. Jälkimmäisessä vastustetaan aggressiivisesti koko sitä käsiterekisteriä, joka on ollut vallalla Descartesin jälkeen, tai peräti **Platonin** ajoista asti: silmä, näkö, selkeys, valo.

Tämän tyyppinen tutkimus on tuskin filosofianhistoriallinen sen tavallisessa merkityksessä. Paremminkin kyse on tiettyjen keskeisten filosofian metaforien tutkimuksesta. Metaforat ovat toistuneet sellaisella itsepintaisuudella, että lopulta voidaan miettiä, onko kysymys ehkä enemmästäkin kuin mielivaltaisista kuvista. Aurinko ja silmä vakiintuvat jo Platonin dialogeissa totuuden etsinnän perusmetaforeiksi: filosofin silmä katsoo idea-maailmaan, jonka korkeinta huippua — ”hyvyyttä” — symbolisoi aistimaailmassa aurinko.

Valo ja näkeminen ovat siitä lähtien toimineet totuuden etuoikeutettuina välittäjinä: kristinuskon kautta aina **Descartesiin** ja valistukseen asti on ajattelussa ollut vallalla luottamus valoon ja silmään. Voidaanko ajatella totuuden et-

sintää, joka ei muotoilisi itseään näkemisen ja valon termin? Myös moderneissa filosofisissa virtauksissa kuten fenomenologiassa on ollut vallalla silmän metaforiikka: ihmisen tietoteoreettinen minä on käsitetty puhtaana silmänä, joka viileästi katsoo ulos maailmaan. **Richard Rortyn** mukaan filosofia on antanut samansointisten sanojen: ”I” ja ”Eye” sulautua yhteen muodostaen fiktion läpinäkyvästä substanssista, jota kutsutaan ”subjektiksi”.

Reaktio kartesiolaista silmää vastaan on ilmaistu filosofiassa monin tavoin. Modernit teoreetikot ovat kyseenalaistaneet puhtaan näkemisen idean ja nostaneet esiin kielen, viestinnän ja toiminnan perusmerkityksen kaikelle ajattelulle. Miksi valita juuri Merleau-Ponty ja Bataille etuoikeutetuiksi lähtökohdiksi silmän asemaa koskeville keskusteluille? He tuskin ovat vuosisadan vaikuttavimpia ajattelijoita, mutta missään muualla ei löydy samaa kiinnostusta filosofista kuvakieltä kohtaan. Kumpikin nostaa esiin ja havainnollistaa ajattelun metaforisen loimen, tosin keskenään vastakkaisin tarkoituksin: Merleau-Ponty pyrkii lujiittamaan ja syventämään silmän perinnettä, Bataille taas kääntämään kaikki tavanomaiset hierarkiat ylösalaisin.

Merleau-Ponty ennustaa tulevaa ajattelua, joka yltyä syvemmälle kuin filosofia jäykkinen vastakkaisuuksineen kehon ja mielen, subjektin ja objektin, hengen ja luonnon välillä. Tämä syvempi taso, joka edeltää kaksijakoisuuksia tehden ne samalla mahdollisiksi, on hänen mukaansa tunnistettavissa välittömän näkemisen kautta. Tästä Merleau-Ponty käyttää esimerkkinä taidemaalarin sisään-tunkeutuvaa katsetta. Hän on **Husserlin** ja **Heideggerin** jäljillä fenomenologina, mutta kääntyessään taiteen puoleen yltyä myös filosofian ulottumattomiin.

Tässä pyrkimyksessään hän ei ole ainoa filosofi: **Nietzsche** asetti jonkin aikaa valtavia — tekee mieli sanoa kohtuutto-

mia — odotuksia **Wagnerin** musiikille, ja Heideggerille oli **Hölderlinin** runous aivan yhtä ratkaisevan tärkeää. Merleau-Pontyille kipeästi tarvittavan avun tuo siis taidemaalari. Useimmiten yksi ja sama maalari: **Paul Cézanne**.

Picasson silmä, van Goghin silmä, ja nyt — Cézannen: ”Maalaustaide herättää ja nostaa korkeimpaan potenssiinsa hulluuden, jota näkökyky itsessään on...”². Teksteissään Merleau-Ponty palaa tähän näkemiseen, joka kykenee ”avaamaan” maailman ja ”luovuttamaan sen käytettäväksi” välittömämmällä tavalla kuin kitsaan teoreettinen katse. Cézannen taiteessa kohteet eivät sulaudu havaintojen välkkeeseen kuten impressionismissa, vaan astuvat esiin kaikessa materiaalisuudessaan: ”Me näemme esineiden syvyyden, sileyden, pehmyden ja kovuuden — Cézanne sanoo vieläpä niiden tuoksun.”³ Taidemaalari on, mikäli voimme uskoa Merleau-Pontya, parempi fenomenologi kuin yksikään filosofi. Cézanne vangitsee motiivinsa niiden ”ensimmäisessä heräämisessä” — hän opettaa meidät näkemään.

Merleau-Ponty suhtautuu kriittisesti kartesiolaisen tradition korostamaan teoreettiseen asenteeseen, joka pyrkii redusoidaan maailman tieteellisen tutkimuksen kohteeksi, mutta hän ei tyrmää koko visuaalista paradigmat sellaisenaan. Hän ei demonisoi katsetta, kuten ystävänsä ja kollegansa Jean-Paul Sartre. Sen sijaan hän etsii täydellisempää näkyvän maailman ymmärtämistä ja muotoilee poeettisia termejä, joiden on määrä vangita tämä rikkaampi aistillisuus: aistillisuuden kiasma, maailman liha...

Aurinkoisella optimismilla, joka saisi **Sartren** — Bataillesta puhumattakaan — kiemurtelemaan vaivaantuneena, Merleau-Ponty antaa silmän säilyttää etuoikeutetun asemansa: ”Silmä toteuttaa sen ihmetyön, että se avaa sielulle sen mikä ei ole sielusta, olioiden onnellisen alueen ja niiden jumalan, auringonvalon.”⁴ Maailma on valoisa

ja avoin, aurinkoloistaa Sainte-Victorian ylle, missä Cézanne rauhaisasti tekee tutkielmiaan.

Georges Bataille pyrkii murtaamaan jopa sen filosofisen akselin, jonka platonilainen konstellaatio silmä-aurinko muodostaa. Ei ole kohtuutonta nähdä häntä Merleau-Pontyn teoreettisena vastapoolina: hänen antiplatonilaisessa ajatusmaailmassaan aurinko vedetään lokaan, silmä häikäistään ja ajatuksen valo korvataan öisellä kaaoksella. Nimittämällä häntä filosofiksi herätetään helposti vääränlaisia odotuksia hänen tekstejään kohtaan. Kyse on pikemminkin kirjallisista keiluista mustan romantiikan jälkimainingeissa. Tämä ei kuitenkaan kumoa hänen kirjojensa teoreettista relevanssia.

Valtavalla itsepintaisuudella Bataille vastustaa platonilaista valometaforiikkaa: aurinko — hyvyyden symboli — muuttuu hänen surrealistisissa fantasioissaan mätäneväksi, eritteille löyhkääväksi ruumiiksi. Silmä altistetaan mitä sietämättömimmille julmuuksille: pornografisissa romaaneissa Silmän historia assosiaatiot laukkaavat villisti, kuten **Roland Barthes** on yksityiskohtaisesti esittänyt, pitkin perverssiä yhdistelmää silmä-muna-kives. Niinpä **Freudin** korostama läheisyys lumeen ja kastration välillä muodostuu yhdeksi tekstin päämekanismista: tässä psykoanalyysin kiistanalaisimmat teoriat hyödynnetään kirjallisesti tuotteliaassa muodossa.

Bataillen kirjoitukset vaikeasti määriteltävine filosofian ja pornografian sekoitussineen voidaan helposti torjua harvinaisen epäterveinä fantasioina surrealismien marginaalissa, mutta Jay esittää toisenlaisen arvioinnin, eikä hän jää ainoaksi. Kokonaisena kriittikkosukupolven — ranskalaisen, ja nyt myös amerikkalaisen — kiinnostus Bataillen tekstejä kohtaan ei ole satumaa: niiden väkivaltaisissa ja välillä suorastaan vastenmielisissä kuvissa hahmottuu kielteisyyttä silmän etuoikeudelle, jota nyttemmin kutsutaan okulaarisentrismiksi.

Viimeaikojen keskustelu näkemisen ehdoista ja silmän filosofisesta asemasta on käyty kahden äärimmäisyyden välillä: Merleau-Pontyn visuaalisesti painottunut fenomenologia vastaan Bataillen pimeät fantasiat mustasta aurin-gosta ja tyhjiä silmäkuopista. Keskustelu ei ole tietenkään aina liikkunut yhtä metaforisella tasolla, vaan usein läheisessä suhteessa proosallisempaan teoreettiseen ja teknologiseen ongelmienasetteluun. Mutta mahdollisuudet silmän retoriikkaan vaikuttavat näiden kirjailijoiden teksteissä etukäteen viitotetuilta.

Cézanne kirjoittaa ystäväleen Bernardille 23. lokakuuta 1905 päivätyssä kirjeessään: ”Optiikka, joka meissä kehittyi tehdessämme tutkielmia opettaa meidät näkemään”. Merleau-Ponty ottaa neuvosta vaarin ja katselee uteliaana ympärillään olevia, auringon valaisemia kohteita.

Bataille, yhä sairaalloisemmin rajun lumeen idean riivamaana kirjoittaa innokkaana Bunuelin partaterästä ja palaa maanisesti erääseen aikaansa makaaberiin tapahtumaan: espanjalainen härkätaistelija, suuri **Manolo Granero**, menehtyy yleisön edessä — hänen sarven lävistäessä hänen silmänsä. Aurinko mustenee.

KATSE ESINEELLISTÄÄ IHMISEN

Kreikkalainen ajattelija halitsi maailmaa katseellaan. Heprealaisessa traditiossa ihminen on vastaavasti korva, joka odottaa saavansa kuulla totuuden Jumalan äänen ilmoittamana. Filosofi Heideggerin mukaan taas ainoastaan käsi voi tarttua olemisen olemukseen ja yltää todelliseen tietoon.

Silmämme ovat luotettavampia todistajia kuin korvamme, **Herakleitos** väitti viitisensataa vuotta ennen Kristuksen syntymää. Onko länsimainen filosofia silmän traditiota?

The Life of the Mind -antologiassa (1978) **Hannah Arendt** toteaa: ”Ajattelu on

alusta asti mielletty näkemiseksi... Näkemisen etuoikeutettu asema on niin syvälle sisäistynyt kreikkalaiseen puhuttuun sanaan, ja siitä edelleen meidän käsitteelliseen kieleemme, että asiaan vain harvoin kiinnitetään minkäänlaista huomiota, aivan kuin tämä olisi liian itsestään selvä seikka huomioitavaksi.”

Näiden rivien kirjoittamisen jälkeen kiinnostus on kuitenkin kasvanut: kulttuuri-teorian piirissä keskustellaan harvasta aiheesta yhtä paljon kuin silmän keskeisestä asemasta eurooppalaisessa filosofiassa ja aatehistoriassa. **David Michael Levinin** julkaisema uusi antologia *Modernity and the Hegemony of Vision* tekee viime aikojen tutkimuksesta yhteenvedon.

Yhtenä lähtökohtana monessa tämän antologian esseessä on platonisen tradition luottamus teoreettiseen näkemykseen olioiden olemuksesta. Platoninen filosofi kohottaa katseensa empirismin muuttovaisesta maailmasta tutkiakseen ideamaailmasta löytyviä pysyviä olemuksia. Metafysiikkaa on kautta linjan visuaalista: silmä näkee ideat totuuden valossa.

Antologian ehdottomasti varteenotettavin tutkielma on **Hans Blumenbergin** ”Light as a Metaphor for Truth” (1954). Kaikkien muiden tekstien ollessa uutuuksia tämä essee kuuluu jo alan klassikoihin. Blumenbergin sivistys on sitä lähes kohtuutonta laatua, jollaista tapaa vain hänen sukupolvensa eurooppalaisilla humanisteilla (**Cassirer, Gadamer, Panofsky** ja muutama muu). Hän esittää kolmella kymmenellä sivulla valon aatehistorian esisokraateista meidän päiviimme asti.

Lukiessaan antologian muita tekstejä voi saada sen vaikutelman, että ”silmän hegemonian” kritiikki kuuluu postmoderneihin teemoihin välenselvityksessä valistuksen kanssa. Mutta Blumenberg osoittaa, miten jo antiikin ja keskiajan ajattelijat olivat luoneet useimmat tämän keskustelun painopisteistä: uusplatonistien piirissä kehitettiin paitsi mitä

monimutkaisempia valometafysiikan muotoja myös ajatuslumeesta ja mystisestä, kaikkea valoa syvemmästä pimeydestä. **Plotinokselta, Proklosilta** ja joukolta gnostisia ajattelijaita löytyy idea ekstaattisen valon kaltaisesta absoluuttista, niin vahvasta, ettei se voi saada ihmisen silmässä aikaan muuta kuin pimeyden.

”Silmän ja korvan ekskursionissaan” Blumenberg osoittaa, miten kreikkalaisen filosofian suuri näkemisen arvostus on ristiriidassa Vanhan testamentin käsityksen kanssa jumalaisesta sanasta, ja miten näön ja kuulon välinen taistelu kuvastuu Augustinuksen ja muiden varhaisten kristittyjen ajattelijoiden teksteissä. Jos kreikkalainen filosofia luo pohjan silmän hegemonialle, vaikuttaa heprealainen kirjallisuus nojaavan pikemminkin korvan voimakkaaseen asemaan. Mutta korvasta ei koskaan muodostu dominoivaa instanssia, vaan se edustaa pikemminkin eräänlaista passiviteettia: se joka kuuntelee, voi ainoastaan odottaa ja ottaa vastaan, kun taas se joka näkee, tekee itsensä olioiden ja esineiden herraksi. Vanhan testamentin uskova ihminen on korva, joka odottaa – kreikkalainen tiedemies on silmä, joka kontrolloi.

Kantavana ajatuksena monissa antologian esseissä on tiedonjanoisen silmän ja maailman kontrolloimisen halun välinen suhde. Tässä Nietzsche ja Heidegger toimivat johtohahmoina: kummaltakin löytyy ajatus tiedon ja vallan erottamattomuudesta. Heidegger tutkii sitä paitsi länsimaisen metafysiikan historiaa kertomuksena alati lisääntyvästä kontrollista. Hänelle moderni teknologia on looginen päätepiste sille traditiolle, joka alkoi platonisen filosofian korostamasta katseen ja staattisen ideamaailman suhteesta. Teknologia on toteutettua metafysiikkaa: maailma vaikuttaa olevan täysin kontrolloitavissa.

Tietoon sisältyvää vallanhalua voimakkaimmin korostava ajattelija on Nietzsche, ja hänen vanavedessään **Michel Foucault** on kehittänyt

uuden tutkimustyyppin filosofian ja instituutiokritiikin välimaastoon. Usko siihen, että tiede rekisteröi tutkimusaineistonsa neutraalisti on antanut sijaa vakaumukselle tiedon ja vallan erottamattomasta yhteenmuitumisesta: tutkijan näennäisen neutraali katse sisältää aina vallankäytön ulottuvuuden. Foucault puhuu ”vallan mikrofyysikasta”, ja analysoidessaan psykiatrian ja kriminologian kehitystä hän pyrkii havainnollistamaan sen, miten tämä valta kanavoidaan niin hienojakoisesti, että se muuttaa itsensä näkymättömäksi.

Kuten **Thomas R. Flynn** osoittaa esseessään ”Foucault and the Eclipse of Vision”, Foucault tahtoo kritisoida valistuksen jälkeen kehittyntä, erityisen modernia ”okulaarisentrisyyden” muotoa, mutta lankeaa itse jatkuvasti visuaalisiin käsitteisiin ja metaforiin. Hän osoittautuu kartesiolaiseksi, joka yrittää tehdä pesäeroa kartesiolaisuuden kanssa, mutta vailla mahdollisuutta uusien työkalujen käyttöön. Onko silmän retoriikalle vaihtoehtoa?

Martin Jay painottaa omassa osuudessaan sitä, että Heidegger tuli yhä selkeämmin kehitäneeksi kuuntelemisen fenomenologian: hän asettaa visuaalisuuden dominoivaa traditiota vastaan ajatuksen ”kuunnella olemisen puhuttelua”, joka voi tuoda mieleen Blumenbergin esiin nostaman heprealaisen tradition. Minä tosin uskon, että kaikkein tärkein siirtymä Heideggerillä ei ole silmän asemasta korvan asemaan, vaan hänen vahva käden aseman korostamisensa.

Tässä antologiassa jää kaipaamaan esseitä, jonka nimeksi voisi ajatella ”Silmästä käteen”. Heidegger ja vanhempi **Wittgenstein** toteuttavat siirtymän, joka kuuluu tämän vuosisadan ratkaiseviin muutoksiin filosofiassa. Tähän ajatuskulkuun vihjataan monin paikoin antologiassa, mutta kukaan näistä kirjoittajista ei tee siitä pääteemaa: molemmat ajattelijat kääntyvät kartesiolaaisesta tietoteoriasta käytännön korostamista kohti.



Teoreettisen katselemisen sijalle kumpikin asettaa arjen läheisen toiminnan, joka tapahtuu esineiden perustasolla.

Heidegger selvittelee väljään opettajansa Husserlin teoreettisesti suuntautuvan fenomenologian kanssa, jossa olioita ja esineitä tutkitaan kuten intuitiossa (*Anschauung*) on ilmaistu: esine on Husserlille ensi kädessä teoreettisesti kuvailtava objekti, sen käytännön merkitys on vasta toissijainen. *Sein und Zeit* -teoksessaan Heidegger kääntää tämän perinteisen kartesiolaisen näkemyksen ylösalaisin ja painottaa sen sijaan esineiden luonnetta tarvekaluina, joista hän käyttää nimitystä "Zeug". Vasara on ensi sijassa työkalu, joka toimii käytännön asiayhteydessä, vasara saa varsinaisen merkityksensä todellisen käyttönsä kautta. Vain toissijaisesti se on myös esine, jota voidaan tarkastella

visuaalisesti, ja joka voidaan kuvailla teoreettisesti. Käyttö on ensisijainen: käsi on silmää tärkeämpi.

Samanlainen pragmaattinen käänne näkyy Wittgensteinin myöhäistuotannossa. Sellaisissa teoksissa kuten *Filosofisia tutkimuksia* (suom. 1981) ja *Varmuudesta* (suom. 1975) hän kuvailee kielen kokoelman "kielipelejä", joissa sanat ja ilmaukset toimivat työkalujen analogioina. Kieli ei ole ensisijaisesti peili, joka heijastaa maailmaa (kuten nuori Wittgenstein usko), vaan sillä on joukko erilaisia funktioita. Kielellinen ilmaus saa merkityksensä varsinaisen käytön kautta: "Meaning is use".

Tämä käytön painottaminen johtaa jyrkkään ristiriitaan sen uskon kanssa, että teoreettinen näkemys on filosofian perustaso. Olennaisinta ei ole, *Varmuudesta* -teoksen mu-

kaan, että tietyt lauseet välittömästi ilmenevät meille tosina — jolloin kyseessä on tapamme nähdä — vaan meidän toimintamme, johon koko kielipelikin siis perustuu. Wittgenstein siteeraa hyväksyvästi **Goethen** Faustia: "Im Anfang war die Tat". Filosofia vaihtaa käsitteistöä: Wittgensteinin ja Heideggerin seurassa emme enää liiku silmän, vaan käden maailmassa.

Silmä, korva, käsi. Miksei sitten nenä tai suu? Kiihkeä pyrkimys löytää kartesiolaiselle katseelle vaihtoehtoja johtaa *Modernity and the Hegemony of Vision* -teoksessa useisiin enemmän tai vähemmän järjkeviin filosofisiin yrityksiin. Yksi alati toistuva ajatus on, että katseen dominanssi on maskuliininen piirre filosofiassa. **Luce Irigaray** on kehittänyt feministisessä hengessä tuntoaistin ja aistillisuuden fenomenologian, jon-

ka tarkoituksena on vapauttaa meidät siitä objektivoimisen piirteestä, joka on yksi aspekti miehisen silmän herravallasta. Samantyyppisiä ajatuksia, vaikkakin ilman feministisiä taustasävyjä, löytyy **Emmanuel Levinasin** etiikasta: katse esineellistää toisen ihmisen, mutta hyväilyssä ihminen ilmaisee itsensä juuri toisena ihmisenä.

Kirjan johdannossa todetaan, että silmän dominassi vaikuttaa nykyään murretulta. Elämmekö edelleen visuaalisuuden dominoimassa kulttuurissa, vai onko silmän hegemonia jotakin, mikä täysin kuuluu menneisyyteen? Historiallisen katsauksensa päätteeksi Blumenberg hahmottelee uhkaavan vision: totuudenjano on nyt luovuttanut tilaa harhailevalle ja pinnallisesti kiinnostuneelle katseelle. Meidän maailmamme on nykyään valaistu jokaista ajateltavissa olevaa nurkkaa myöten — mitään salaisuuksia ei enää ole eikä saakaan olla. Kaikki näytetään avoimesti, visuaalisuus on totaalista.

Silmän hegemoniaa ei siis suinkaan ole murrettu, mikäli Blumenbergiä on uskominen. Päinvastoin, se on paisutettu äärimmilleen, keinoitekoiseen muotoon, jossa kaikki on valaistua ja näkyvissä, mutta mil-lään ei ole enää mitään todellista arvoa. Ihmisen katse harhailee keinoitekoisessa valonhohteessa, hän on suljettuna valon luolaan.

Valistus on Blumenbergin mukaan yltänyt yli ääripisteensä ja muuttuu vastakohdakseen. Hänen teknologian kritiikissään on apokalyptisiä sävyjä. Tyhjänä ammottavat silmät, vailla halua todella nähdä. Onko olemassa mitään vaihtoehtoa?

Itse löydän lohtua eräästä toisesta osasta kirjaa: Nietzsche ei olisi vaipunut epätoivoon, vaan muistuttanut siitä vakaumuksestaan, että on lukemattomia tapoja nähdä. Mahdollisuuksia ei ole käytetty loppuun. Kuten teoksessa *Der Wille zur Macht* sanotaan: "Silmä on monenlaisia. Myös Sfinxillä on silmät".

OVATKO TEKNIIKAN SILMÄT SOKEAT?

Onko silmillä historia? Yksi modernin kulttuuriteorian dogmeista on pitkään ollut, että uusi optinen teknologia muuttaa meidän näkemistämme ja sen myötä myös maailmankuvaamme. Mutta ehkä näkemisen muuttuvaa luonnetta on liioiteltu?

Aurinko kiehtoi taiteilija **J.M.W. Turneria**. Hänen 1840-luvun taiteessaan hahmottuu silmän ja auringon kohtaaminen, jossa ääripäitä ei voida enää erottaa toisistaan: mikä on iiristä ja mikä aurinkousvaa, mikä on havaintoa ja mikä ulkomaailmaa. Ehkä Turnerin maalaukset vangitsivat ne sisäiset näyt, joita syntyy, kun suljemme silmämme tuijotettuaamme häikäisevään valoon: verkkokalvon ärsykkeet, fysiologiset vaikutukset.

Jonathan Crary esittää tämän ajatuksen kirjassaan *Techniques of the Observer* (1992), josta on muodostunut itsestään selvä referenssi keskustelussa näkemisen teknologisista ehdoista. Turner ei ollut ainoa, jolla oli tämä intiimi suhde aurinkoon. Samoihin aikoihin joukko johtavia tutkijoita suoritti tutkimuksia niistä ilmiöistä, joita syntyy, kun silmä altistetaan voimakkaalle valolle: eri puolilla Eurooppaa vaikuttaneet **sir David Brewster**, **Joseph Plateau** ja **Gustav Fecher** saivat jokainen pysyviä näkövammoja sen seurauksena, että olivat tuijottaneet suoraan aurinkoon tutkiakseen ”verkkokalvon jälkikuvia”.

Craryn mukaan sekä nämä varhaiset fysiologiset tutkimukset, että niin erityyppiset asiat kuin Turnerin maalaukset ja pitkä rivi uusia optisia ja lääketieteellisiä instrumentteja ovat kaikki ilmaisia siitä perusteellisesta muutoksesta, joka on tapahtunut näkemyksessä ihmisen silmästä. Craryn tutkimus käsittelee ”näkemistä ja sen historiallista rakennetta”, ja hänen teesinsä on, että varhaiseen 1800-lukuun sisältyi ratkaiseva muodonmuutos: näkeminen oli tajuttu camera

obscura -mallin mukaisesti, jolloin eronteko tarkkailijan ja ympäristön välillä on määritelty yksiselitteiseksi. Tämän teknisestä laitteesta johdetun kaavan sijaan näkeminen alettiin nyt ymmärtää yhä dynamisemmalla tavalla. Silmä oli ollut passiivisesti rekisteröivä ja staattinen, mutta muuttui 1800-luvun alussa fysiologiasta riippuvaiseksi ja myös aktiivisesti etsiväksi elimeksi.

Luen Craryn tutkimuksesta aikakauslehti *Indexin* numerosta 3-4/95, joka omistetaan kokonaan ”Silmän historialle”, kuten lehden toimitus asian ilmaisee. Kahdessa esseessä on Craryn tutkimus otettu lähäkohdaksi: **Kaja Silvermanin** tekstissä ”Vad är en kamera?” ja **Jan-Erik Lundströmin** ”Från konst till bild”. Kummassakin kiinnitetään huomio Craryn työn urauurtaviin piirteisiin ja hahmotellaan sitten muutamille näkökohdille omia vaihtoehtoja.

Mikä sitten on uutta Craryn työssä? Ajatus siitä, että inhimillinen näkeminen on muuttuvaa ja että sillä siten on oma historiansa, on tuskin uusi. Se voidaan jäljittää vähintäänkin vuosisadan alkupuolelle, Heinrich Wölfflinin kirjoitukseen. Mutta Crary kääntyy vaikiintunutta historiankuvausta vastaan ja asettaa ratkaisevat murroskohdat aivan toisille kulttuurisille tasoille kuin mikä on ollut taidehistoriallisissa yhteyksissä tavanomaisista. Usein viitataan impressionistiseen maalaustaiteeseen modernin näkemisen läpimurtona, jolloin vapauduttiin renessanssin staattisesta perspektiivistä: taidemaalarin katseessa syntyi uudenlainen visuaalisuus, joka ennakoivat kuohuvaa 1900-lukua.

Tätä taiteilijan sankarillistamista vastaan Crary esittää ”harmaan” historiikin, joka on aiemmin jätetty vaille huomiota. Hän ei näe modernin visuaalisuuden muotoutuvan suuremmissa taideteoksissa, vaan teknisten keksintöjen, lääketieteellisten dokumenttien ja tieteellisten instrumenttien



myllerryksessä, joka oli käynnissä jo puoli vuosisataa ennen kuin impressionismien suuret kankaat maalattiin. Tämä ”harmaiden käytäntöjen ja diskurssien” paljous synnytti murtuman siinä visuaalisessa paradigmassa, joka oli ollut vallalla renessanssista lähtien.

Camera obscura on laatikko, jossa oleva aukko päästää valoa sisään niin, että vastapäiselle sisäseinälle heijastuu ylösalaisin oleva kuva. Crary osoittaa, miten tämä laite, jonka **Leonardo da Vinci** rakensi 1500-luvulla esineiden kuvauksen apuvälineeksi, toimii enemmän tai vähemmän eksplisiittisenä mallina filosofien selvityksissä havainnoimistapahtumasta.

Descartesille, **Lockelle** ja **Berkeleylle** tämä laatikko merkitsee muutakin kuin vain optista laitetta. Crarya lukiossa se osoittautuu eräänlaiseksi ajatuskuvioksi, joka toimii johdonmukaisesti monilla tasoilla näiden filosofien teksteissä. Näkemys inhimillisestä subjektista silmänä, jolla on kyky kontrolloida maailmaa, onnistuu saamaan tästä tukeksen selkeän mallin — vallanhalu löytää itselleen kylmän geometrisen kaavan.

Tavallinen käsitys on, että renessanssin perspektiivistä kulkee punainen lanka ”camera obscura -mallin” kautta valokuvaan ja elokuvataiteeseen. Crary murtaa tämän näennäisen jatkuvuuden ja näkee

valokuvan yhtenä modernin teknologian momenttina ilman selkeitä siteitä taaksepäin. Tämä on provosoiva ajatus, jota kaikki tuskin ovat valmiita täysin hyväksymään. Jan-Erik Lundstöm ei sitä tee: ”Camera obscura -malli jatkuu valokuvaan ja elokuvaan, joissa se samanaikaisesti kohtaa kilpailijansa ja joutuu syrjäytetyksi. Valokuvan voi katsoa tavallaan toteuttavan renessanssin mimeettisen unelman.”

Moni on väittänyt, että ”mimeettisessä unelmassa” on kysymys kontrollista. Siinä mielessä kamera seuraa pitkää perinnettä: sen optiikassa piirtyy silmän ikaikainen valtavaatimus. Ja kuten Silverman huomauttaa, feministit ovat olleet valppaina ja nähneet samaisen fallisen silmän sekä camera obscurassa että kameran objektiivissa.

Silverman lähestyy myös erästä toista ongelmaa Craryn tutkimuksessa: historiallista suhteellisuutta. Hän vastustaa sitä käsitystä, että näkeminen olisi täysin historiallisesti ehdollista ja tahtoo esittää ”väliaikaisen selvityksen siitä, mikä näkökentässä on ja mikä ei ole muuttuvaa”. Silmä on saatettu käsittää jatkuvasti uusien teknisten mallien mukaisesti, mutta jokin on aina säilyvää.

Kant on kirjoittanut: ”Käsitteet ovat tyhjiä ilman havaintoa, ja havainnot sokeita ilman käsitteitä”. Mutta se, että kaikki näkeminen on käsitteistä riippuvaista ei välttämättä tarkoita sitä, että se on muuttuvaa tai historiallisesti ehdollista. Kant oli sitä mieltä, että hän oli onnistunut muotoilemaan kaikki ne peruskategoriat, joihin koko inhimillinen tietorakentuu — mihinkään vaihtoehtoihin ei näissä teorioissa vihjata. Mutta kulttuuriteoriassa sellainen absolutismi on lähinnä pannaan julistettu. Michael Foucaultin ja ”uushistorismin” vaikutuksesta kaikki teoriat ja kaikki tietämys nähdään historiallisina ja sosiaalisina ”rakennelmina”. Craryn tutkimus on esimerkki sellaisesta radikaalista tieteen ”historiallistamisesta”.

Mutta Silverman tekee yrityksen vaimentaa tätä relativismia, ja hän pyrkii paikantamaan tiettyjä vakioita. Hän ei tosin viittaa Kantiin, vaan **Jacques Lacaniin**: tämän psykoanalyytikon teorioista katseesta hän löytää yrityksen muotoilla tiettyjä ahistoriallisia totuuksia inhimillisestä näkemisestä. Silverman punonokkelalla tavalla **Harum Farockin** elokuvasta *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) tehdyn analyysin mukaan tähän kuvaukseensa, mutta hänen tekstinsä monimutkaisuus on sen laatuista, että tunnen kaiken aikaa kadottaneeni jonkin niistä langoista, joista argumentti kudotaan. Lopulta mietin, onko Lacan todellakin se, joka saa viimeisen sanan näkemisen luonteesta.

Palatkaamme teknisiin instrumentteihin: missä on se camera obscuran ja valokuvan välinen juopa, jota Crary painottaa? Valokuvaus kuuluu aivan uuteen teknisen uusinnettavuuden maailmaan — eroten radikaalisti aiemmista instrumenteista, joilla ei ole mitään tekemistä kuvien massatuotannon kanssa. Crary voi tässä nojautua **Walter Benjaminin** kuuluisaan analyysiin koneiden esiinmarssista taiteeseen: ”Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella”. Analyysi löytyy **Astrid Söderbergh Widdingin** jännittävästä antologiasta *Sätt att se. Texter om estetik och film*.⁵

Benjamin kuvaa teknistä uusinnettavuutta ”auran” katoamisena. Perinteinen taideteos määräytyy uniikin paikkansa — oman tässä ja nyt olemisensa perusteella. Mutta valokuvan ja elokuvan maailmassa ajatus uniikista alkuperäisteoksesta on menettänyt sisältönsä. Massatuotetulla esineellä ei ole auraa, se on kaikkialla eikä missään.

Maalaustaiteen ja valokuvauksen välistä eroa käsittelevässä keskustelussa Benjamin vertaa taidemaalaria noitatohtoriin ja valokuvaa- jaa kirurgiin. Noitatohtorin maailma näyttää kadonneen, esineet ovat menettäneet sa-

laperäisen hohteensa. Kirurgin valta-asema on nyt rajoittamaton. Mutta Benjamin ei suremme, vaan kuvaa asiallisesti, mitä tapahtuu. Ymmärtääksemme modernia maailmaa meidän pitää ensi kädessä lähestyä kuvien massatuotantoa, ei niitä taideteoksia, jotka yrittävät manata auran uudelleen esiin: ”Tässä mielessä myös elokuva kuuluu tärkeimpään lukuun siinä havainto-opissa, jota kreikkalaiset kutsuivat estetiikaksi”.

Monissa Söderbergh Widdingin antologian teksteissä kuvataan esimerkein niitä reaktioita, joita valokuva ja ennen muuta elokuva herättivät. **Paul Ernstin**, saksalaisen näytelmäkirjailijan kommentissa näkyy ajalle tyypillinen sekoitus halveksuntaa ja pelkoa, jonka mekaanisten medioiden marssi taiteen maailmaan synnytti: ”Elokuvasa on tehty yritys luovuttaa ihmisen korkein tehtävä, taide, koneiden avulla suoritettavaksi. Se että kokeilu epäonnistuu, on tietysti selvää, mutta se että tätä edes yritetään on pahimpia merkkejä aikamme rappiosta”.

Mutta myös positiivisemmista reaktioista löytyy esimerkkejä: lähtien aina futuristien ylistyksestä sotateknologian aikaansaamalle ”ihmisen kehon metallistamiselle” päätyen runollisempiin yrityksiin löytää laajennettu taidekäsite koneiden aikakauden tarpeisiin. Jälkimmäiseen ryhmään kuuluvat **Fernand Légerin** mietteet esseessä ”Maalaustaide ja elokuva” vuodelta 1925: ”Elokuvan tulevaisuus eräänlaisena maalaustaiteena on siinä tarkkaavaisuudessa, jolla se kohteitaan tutkii. Tekniset keksinnöt luovat uusia tapoja nähdä, ja elokuva tarjoaa Légerin mukaan ”giganttisen mikroskoopin sellaiseen, mitä kukaan ei aiemmin ole nähnyt tai kokenut”.

”Tästä päivästä lukien maalaustaide on kuollut”, kuuluu ranskalainen 1800-luvun taidemaalari **Paul Delaroche** huudahtaneen, kun hän joutui vastatusten ensimmäisen daguerrotypikuvan kanssa. Suuri osa taidedebatista on tämän jälkeen käyty sillä ristiriita-alueella, joka syntyi ku-

vataiteen ja valokuvauksen kohtaamisessa. Mutta nykyisin edessämme on uusi paradigma-muutos — joka tulee kaikella todennäköisyydellä aikaansaamaan vähintään yhtä suuret seuraukset kuin valokuva ja elokuva — digitaalinen vallankumous.

Crory vihjaa tähän kirjansa johdannossa: uudet teknologiat kyseenalaistavat kaikki totunnaiset käsitykset tarkkailijan suhteesta tarkkailtaviin kohteisiin. Digitaalinen vallankumous saa tämän päivän Delarochen huudahtamaan: ”Tästä päivästä lähtien valokuvaus on kuollut!”

Onko kyseessä uusi tekninen malli, joka voi auttaa meitä tajuamaan silmän funktion — saman silmän, jonka Platon, Leonardo da Vinci ja Descartes näkivät tietoon etuoikeutettuna elimenä? Vai siirrytäänkö tässä uudentyyppiseen visuaalisuuteen, joka on vapautettu perinteisestä suhteestaan totuuteen? Digitaalista kuvaa muodostettaessa fyysisessä tilassa toimiva suhde tarkkailijaan ja kohteeseen ei ole välttämätön. Tämä kuulostaa science fictionilta, mutta se on kuitenkin sanottava: visuaalisuutta subjektin ja objektin ulkopuolella!

Marcel Duchamp sanoo kirjeessään **Alfred Sieglitzille**: ”Sinä tiedät tarkalleen, mitä minä ajattelen valokuvasta. Tahtoisin, että se saa ihmiset halveksimaan maalaustaidetta, kunnes jokin muu tekee valokuvan sietämättömäksi”. Vuonna 1922 hänellä ei ollut mitään mahdollisuuksia ennustaa, mitä uusi kuvateknikka tulee näyttämään, mutta silti hän oli vakuuttunut siitä, että se tulee kääntämään kaiken ylösalaisin. Enää asiasta ei ole epäilystäkään: nyt se on täällä.

Kuka kirjoittaa Benjaminin esseelle yhtä intensiivisen jatkosan: ”Taideteos digitaalisella aikakaudella”?

*Suomentanut
Marita Salminen*

Ilmestynyt alunperin: Dagens Nyheter 4. maaliskuuta, 6. huhtikuuta ja 10. huhtikuuta

1996. Vuonna 1963 syntynyt Daniel Birnbaum on tukholmalainen toimittaja ja kriitikko. Birnbaum toimi vuosina 1989-92 Expressen-lehden taidekriittikkona, jonka jälkeen hän siirtyi Dagens Nyheterin toimittukseen. Vuodesta 1990 hän on toiminut myös Tukholman yliopiston filosofian laitoksen tutkijana. Birnbaum on kääntänyt ruotsiksi Thomas Bernhardin, Novaliksen, Edmund Husserlin, Jacques Derridan, Martin Heideggerin ja Gottlob Fregen teoksia. Hän on kirjoittanut yhdessä Anders Olssonin kanssa teoksen *Den andra födan: en essä om melankoli och kannibalism*. Birnbaum on toimittanut vuodesta 1989 lähtien aikakauslehteä Kris ja kirjoittanut myös suomalaisen Siksi-lehden lukuisia taidearvosteluja.

- [Kimmo Pasasen suomennot teoksessa Antonin Artaud: Korpit ja auringonkukka. Hanko 1988.]
- [Kimmo Pasasen suomennot teoksessa Taide 1993; Maurice Merleau-Ponty: Silmä ja mieli. Helsinki 1993.]
- [Irmeli Hautamäen suomennot aikakauslehdessä Taide 1/93; Maurice Merleau-Ponty: Cézannen epäily. (Käännöstä muutettu.)]
- [Kimmo Pasasen suomennot teoksessa Taide 1993; Maurice Merleau-Ponty: Silmä ja mieli. Helsinki 1993.]
- ”Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella” on suomennotteina teoksessa Walter Benjamin: Messiaanisen sirpaleita. Kansan sivistystyön liitto / Tutkijaliitto. Helsinki 1989.

