



ARI TANHUANPÄÄ

Paperi a priori

Taidegrafiikan alueella on viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana tapahtunut huomattavia muutoksia, mikä on johtanut taiteenalan osittaiseen uudelleenmuotoutumiseen. Taideteoreetikko Rosalind Kraussin 1979 julkaistun *Sculpture in the Expanded Field* -artikkelin innoittamana taidegrafiikan nykyiseen tilanteeseen on ryhdytty viittaamaan ilmaisulla ”painetun taiteen laajentunut kenttä”. Tämä kertoo pyrkimyksestä ottaa taidegrafiikan ajatteluun mukaan myös sen pitkään ajattelemta jäänyt teoreettinen perusta. Taidegrafiikka on nimittäin perinteisessä muodossaan ollut pitkälti ontologisesti määrittämätöntä. Viime vuosina on ryhdytty kutsumaan ”painetuksi taiteeksi” (*printed art*) taidegrafiikan tulevaa, jatkuvan muutoksen tilassa olevaa ontologiaa, joka reflektoi omaa olemisen tapaansa, painettuuuttaan. Vaikkei painetun taiteen painoalusta nykytilanteessa enää aina olekaan paperi – se voi yhtä lailla olla esimerkiksi iho – painettu taide on kosketuksissa siihen, mitä nimitän artikkelissani *paperi a prioriksi*.

Kirjoitukseni ensimmäisenä innoittajana on toiminut Jacques Derridan (1930–2004) *Paper Machine* -teoksessa (*Papier Machine*, 2001) julkaistu ”Paper or Me, You Know...” -haastattelu, jonka Derrida antoi 1997 *Les Cahiers de Médiologie* -lehteen. Tätä keskustelua leimaa Derridan apokalyptinen äänenpaino, jossa hän varoittaa kirjoituksen ja paperin lopun aikojen olevan lähellä. Hän koki paperin jo syntyhetkestään lähtien olleen eroamassa itsestään – toisin sanoen virtualisoitumassa sähköisiksi alustoiksi.¹

Tämän tekstin lisäksi yhtä tärkeän lähdeaineiston muodostaa taidegrafiikasta viime vuosina meillä ja muualla julkaistu teoreettinen tutkimuskirjallisuus. Painettavuuden (*printability*) kvasitranssendentaalin, johon viittaa seuraavassa useaan otteeseen, olen muodostanut Samuel Weberin *Benjamin's -abilities* -tutkimuksen pohjalta. Puhtaan teknisyyden käsitteen reflektioni pohjautuu pääasiassa Gilbert Simondoniin (1924–1989), jonka koki erityisen läheiseksi oman ajattelunsa kanalta Gilles Deleuze (1925–1995). Deleuzen *Différence et répétition* -teoksessa esittelemien transsendentaalisten rakenteiden *sentendumin* – sen mitä ei voi (kuin) aistia – *cogitandumin* – sen mitä ei voi (kuin) ajatella – *loquendumin* – sen mitä ei voi (kuin) ilmaista – ja *memorandumin* – sen mitä ei voi (kuin) muistaa – pohjalta olen muodostanut termin *imprimendum*. Tällä viitataan siihen paina(utu)misen tapahtumaan, joka muodostaa kirjoitukseni keskeisimmän tutkimuskohteen.

Painetun taiteen apparaatti

Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa 2017 julkaistun kirjoituskokoelman *Siirtämisen ja välittymisen taide* esipuheessa taidegraafikko Päivikki Kallio toteaa kirjan syntyneen siitä monien taiteilijoiden tekemästä huomiosta, ettei perinteinen käsitys taidegrafiikasta – jossa sillä viitataan paperille painettuun taiteeseen, jolle on ominaista määrältään rajattu vedosmäärä, ja jossa seurataan periaatetta, jonka mukaan painolaatta tuhotaan, kun vedossarja, editio, on saatu valmiiksi – enää riittä kuvaamaan nykyistä tilannetta². Nyt on ryhdytty ajattelemaan, ettei teos muodostukaan enää pelkästä vedoksesta, vaan että siihen kuuluu yhtä lailla painolaatta, tai niin kuin sitä kyseisessä julkaisussa kutsutaan: ”matriisi”³. Kallio paikantaa tähän johtaneen ajattelutavan muutoksen 1980-luvulla tapahtuneeseen teosten koon suurenemiseen, värigrafiikan esiinnousuun ja valokuvan ottamiseen osaksi taiteellista ilmaisua. Ratkaisevana tekijänä muutokseen hän näkee käytettävissä olleiden painokoneiden ja prässien uudistumisen. Huomattava merkitys on varmasti ollut myös taidegrafiikan painamiseen erikoistuneiden taidepainajien ammattikunnan esiinnousulla.⁴

Itseäni on innoittanut Kallion luonnehdinta siitä, mitä hän kutsuu ”painetun taiteen apparaatiksi”. Kysymyksessä ei ole enää taidegrafiikan syväpainoprässiin tai painokoneeseen palautuva laite, vaan toiminta. Tämän kirjoituksen puitteissa haluaisin kutsua sitä eräänlaiseksi paperimyllyksi, joka tuottaa erilaisia fyysiseen paperiai-



nekseen redusoitumattomia paperivaikutuksia: teoksia, joita ei enää kutsuta niinkään taidegraafikaksi kuin painetun taiteen (*printed art*) teoksiksi. Painetun taiteen apparaatti rinnastuu näin kirjoitukseen (*écriture*), jota Derrida luonnehti koneeksi, joka toimii, mahdollistaa luettavuutensa ja uudelleenkirjautumisensa alkuperäisestä tuottajastaan ja vastaanottajastaan riippumatta.⁵ Ehdotan, että tämä painetun taiteen paperimylly saisi käyttövoimansa *painettavuudesta*, jota tulen kutsumaan painamisen kvasitranssendentaaliseksi alkuperäksi. Se tuottaa aina uusia, ennennäkemättömiä ja aikaisemmin kokemattomia vaikutuksia: painetun taiteen teoksia, joita voitaisiin luonnehtia myös painettavuuden yleiskäsitteen konkretisoitumiksi – esitän nimittäin painetun taiteen eksemplifioivan painettavuuttaan.⁶

Kallio toteaa, että painetussa taiteessa on kysymys yhtä lailla ajattelutavasta kuin tavasta tehdä asioita⁷. Mainitussa teoksessa taidegraafikka nähdään suurelta osin käsitteellisenä toimintana ja siinä korostuukin näkemys, jonka mukaan painetun taiteen parissa työskenteleviä taiteilijoita (joista kaikki eivät enää suinkaan ole taidegraafikoita) voi pitää yhtä hyvin ajattelijoina kuin kuvataiteilijoina. Vaikka kyseisen julkaisun pohjalta ei voikaan esittää kategorisia väitteitä koko laajasta taidegraafikan kentästä, pidän sen tarjoamaa näkökulmaa niin ajatuksia herättävänä, että palaan siihen artikkelissani useita kertoja.

Mikä sitten on paperi – ja etenkin *paperi a priori*? Derridan mukaan kysymys ”Mikä (tai mitä) paperi on?” johdattaa harhaan heti kun se on lausuttu⁸. Se nimittäin sulkee paperin olemassa olevan ontologian kehikkoon, johon se ei mahdu, koska se on hänen mukaansa ole-

mukseltaan epävakaa; paperi ei ole oleva vaan pikeminkin tuleva (*à-venir*). Derridan haastattelua lukiessa käy nopeasti selväksi, ettei se paperi, johon hän viittaa, palaudu paperiin käsinkosketeltavana aineksena. Mutta sen paremmin kysymys ei ole mistään puhtaan aineettomasta, jota voidaan vain ajatella. Paperi huojuu empirisen ja transsendentaalisen välissä, tai toisin ilmaistuna: niiden (ratkeamattomana) välinä. Paperi muodostaa toisin sanoen rakenteen, jota Derrida kutsuu kvasitranssendentaaliseksi.

Tämän ominaisuutensa paperi jakaa monien muiden alustojen kanssa. Paperia voi siis käyttää suorastaan yleiskäsitteenä alustoille. Derridan mukaan ”paperi on alustojen alusta” – alusta on kuitenkin tässä yhteydessä ymmärrettävä aivan erityisellä tavalla⁹. Derrida nimittäin väittää, ettei paperia olisi milloinkaan pidetty pelkkänä neutraalina kirjoituslupana. Hän katsoo paperin olevan olemukseltaan epävakaa, se on jopa ajan ja tilan puhtaita intuitioita vanhempi. Meillä on aivan erityinen suhde paperiin. Derrida näkee, että tietokoneella kirjoittaessamme teemme sen paperille tulostamista silmällä pitäen – riippumatta siitä, tulostammeko kirjoittamaamme milloinkaan. Paperia määrittää tulostettavuuden rakenteellinen, siis välttämätön, mahdollisuus.¹⁰ Hänen mukaansa jo lausuessamme sanan ”paperi”, emme pysty varmuudella erottamaan, tarkoittammeko paperiainesta vai paperia kielikuvana – jokin on ”paperinohut”; jokin on ”vain paperilla” – vai tarkoittammeko paperia kvasitranssendentaalisena alustana, jonka funktion voisi täyttää yhtä hyvin mikä tahansa muu alusta, jolla olisi joitakin paperiin verrattavia ominaisuuksia, esimerkiksi aineellisuus, ulottuvaisuus ja vastaanottavuus.¹¹

Voisimmeko ajatella niin, että olisi olemassa jokin alustojakin ”alempi” *hypokeimenon* – väli, jonka vaikutuksia ”jalki” ja ”alusta” olisivat? Omassa kirjoituksessani keskeiseksi nousee juuri tämän ”väliksi” nimeämäni tilallistumisen ajattelu. Väliin viittaa myös filosofi Maritta Heikkilä kysyessään *Printed Matters* -julkaisuun kirjoittamassaan artikkelissa, jossa hän käyttää vaihtoehtoisena nimityksenä ”välille”, ei aivan ongelmattomasti, ”eroa”: ”Miten tulisi kuvata laatan ja siitä painetun vedoksen eroa, jos se ei oikeastaan ole mitään [...]?” Heikkilä selittää tätä eroa Derridan *différance* pohjalta¹². Heti perään hän kuitenkin puhuu painolaatan ja vedoksen väliin paikantuvasta erosta ja eroamisesta, joka ”tapahtuu asioiden välissä”, vaikkakaan ”ei missään konkreettisesti paikassa” – ikään kuin ero ei olisikaan *différance*en verrattavissa¹³. Joka tapauksessa, puhummepa sitten ”erosta” tai ”välistä” (jotka omasta mielestäni eivät ole toisiinsa verrattavia), kysymyksessä vaikuttaa olevan jotain perustavanlaatuisia painetulle taiteelle. Mutta mistä sitten varsinaisesti on kysymys? Tähän ei kyseisessä kirjoituskoeolmassa mielestäni pystytä aivan tyydyttävällä tavalla vastaamaan.

Ehdotan, että perustavanlaatuisia painetulle taiteelle on painettavuus, jota pyrin tarkastelemaan mahdollisimman perinpohjaisesti seuraavissa luvuissa. Painettavuutta voidaan oikeastaan pitää yhtenä koskettamisen alalajeista – molemmissa on kyse kontaktista, mutta aina myös erosta, katkoksesta tai välistä, joka estää kosketavan ja kosketetun täydellisen yhteensattumisen.

Painetun taiteen tuleva ontologia

Kun otetaan huomioon valokuvan teoriaa käsittelevän valtavan tutkimuskirjallisuuden määrä, on hämmästyttävää, ettei taidegraafikan teoreettisiin ja filosofisiin kysymyksiin ole viime vuosiin asti sen paremmin koti- kuin ulkomaisessakaan tutkimuksessa juuri paneuduttu. Mikä sitten on johtanut siihen, että valokuvaa ilmaisuvälineenä on pidetty niin ongelmallisena, että sen haltuun ottamisen on katsottu vaativan valtavan määrän teoreettista kirjallisuutta? Valokuvasta muodostui jo hyvin varhain teoreettinen objekti, kun sitä vastoin taidegraafikkaa mediumina ei ole pidetty lainkaan samassa määrin ongelmallisena ja kriittistä reflektiota edellyttävänä.¹⁴

Kirjoituksessaan *Sculpture in the Expanded Field* (1979) taiteentutkija Rosalind Krauss esittää, että 1960-luvun alussa oltiin tilanteessa, jossa veistotaidetta leimasi ontologinen määrittämättömyys. Tämä synnytti vuosikymmenen lopulla tarpeen kyseenalaistaa ne esteettisen kategoriat, joita modernismi oli veistotaiteelle asettanut, mikä johti sen laajentumiseen perinteisten rajojensa ulkopuolelle. Tällöin syntyi teoksia, joiden olemassaolon oikeutusta ei enää pyritty löytämään siitä, mitä ne eivät edusta vaan siitä, mitä ne voivat olla – siis kaikkea.¹⁵ Teoksessa *Printmaking in the Expanded Field* (2017) sekä Oslon taideakatemian taidegraafikan professori Jan Pettersson että Taideyliopiston Kuvataideakatemian taidegraafikan professorina 2010–2015 toiminut Päivikki

Kallio selittävät painetun taiteen laajentuneen kentän synnyn samoilla tekijöillä¹⁶. Pettersonin mukaan vallitsevassa tilanteessa painettu taide voi ilmetä mitä moninai- simmissa muodoissa: se voi laajentua kolmiulotteisuuden alueelle, se voi toteutua performansseina ja installaatioina, siihen voi törmätä vaatteiden kuoseissa, sillä voi olla kaupallisia ulottuvuuksia, se voi operoida kyberavaruudessa, se voi näyttäytyä niin taiteilijakirjoina, monistettavina sarjoina, kolmiulotteisina teoksina, valmistus- keinä kuin sanomalehtinäkin¹⁷. Modernismin esteettisen kategoriasta ulosmurtautunut taidegraafikka painettuna taiteena ei ole enää sidoksissa väline-erityisyyteensä vaan on yhteydessä kaikkiin nykyaikaisen taiteen käytäntöihin.

Painettua taidetta (*printed art*) ei siis enää määritä se, mikä määrittä perinteistä taidegraafikkaa. *Siirtämisen ja välittymisen taide* -kirjassa Kallio erottaa toisistaan ”originaaligrafiikan” ja ”painetun taiteen”. Hän jaottelee originaaligrafiikan vedoksista syntyvä edition syntyprosessin suunnitteluvaiheeseen, koodiin, painolaataan, painoväriin, painokoneeseen ja jäljentävään pintaan. Hän esittää painetun taiteen eroavan originaaligrafiikasta siinä, että painolaatan syrjäyttää ”matriisi”. Tämän käsitteen avulla on hänen mukaansa mahdollista ajatella myös ”teoksia, joissa ei ole jäljen näkyväksi tekemisessä käytetty lainkaan paperia.”¹⁸ Toisin kuin originaaligrafiikassa painetussa taiteessa ei enää välttämättä olla tekemisissä painovärin kanssa vaan sen tehtävän voi täyttää mikä tahansa ”jäljentävä elementti”. Perinteisen syväpainopressin tai painokoneen syrjäyttää ”painetun taiteen kone”: paperin sijaan alustana voidaan käyttää mitä tahansa projektiopintaa. Näistä kaikista yhdessä muodostuu se, mitä Kallio kutsuu ”painetun taiteen apparaatiksi”.¹⁹ Kysymys on tulemisesta, johon osallistuu niin teoksen valmistava taiteilija kuin erilaiset materiaalit ja työskentelytavatkin. Kallio muistuttaa, ettei painetun taiteen apparaatiksi nimetty prosessi kuitenkaan palaudu tiettyihin materiaalisuuksiin vaan ”sen ytimessä on käsitteellinen ajattelutapa”.²⁰ Voidaankin katsoa, että painettu taide on nimitys taidegraafikalle, josta on muodostunut teoreettinen objekti.

Painetun taiteen laajentuneella kentällä toimivat taiteilijat ovat paikantaneet taiteenalansa käsitteellisen potentiaalinsa siihen katkokseen, joka jää painolaatan – siis matriisin – ja painetun vedoksen – siis jäljen – väliin. Tätä väliä Kallio kuvaa Andrei Tarkovskin *Stalker*-elokuvasaan käyttämällä ilmaisulla *zone*²¹. On huomionarvoista, että tekniikanfilosofi Gilbert Simondon aktivoi juuri saman termin luonnehtiessaan aineen ja muodon välistä ”metastabiilia” hämärää tilaa. Hän käytti esimerkkinään savenvalua, jossa valaja valmistaa muodon ja aineen välityksen, mutta ei toteuta sitä. Välitys tapahtuu Simondonin mukaan itsestään, kun sille on luotu edellytykset. Vaikka savenvalaja seuraakin hyvin läheltä tätä väliä tapahtumaa – vaikka hänen ruumiinsa onkin syännyt sen liikkeelle – hän ei tunne sitä eikä tiedä, mikä sen saa aikaan. Kaikkein oleellisin jää siis piiloon.²²

Tätä epäpysyvää transduktion tilaa voidaan nimittää myös ”siirtymäksi”, ”transformaatioksi”, ”käännökseksi”

tai ”kuiluksi”²³. Kallio viittaa tässä yhteydessä myös tekniikkansosiologi Bruno Latourin ”musta laatikko” -käsitteeseen (*black box*) ja esittää, että painettaessa painolaatta (tai matriisi, latourilaisittain *input*) ”katoaa näkyvistä ja tulee ulos jälkenä (*output*)”, siis painettuna vedoksena²⁴. Kuten Simondon sanoo: ”Tiedämme, mikä menee sisälle koneeseen, aivan kuten tiedämme sen, mikä siitä tulee ulos, muttemme sitä, mitä koneessa itsessään tapahtuu”²⁵. Latourin ”*blackboxing*” perustuu näkemykseen, jonka mukaan teknologioiden kehittyessä ne tulevat aina vain sokeammiksi omille, yhä monimutkaisemmiksi käyville mekanismeilleen, tai paleontologi-antropologi André Leroi-Gourhanin (1911–1986) termin ilmaistuna omille ”toimintaketjuilleen” (*chaînes opératoires*)²⁶.

On huomattava, että samankaltainen epäpysyvä tila on löydetty jo aikaisemmin valokuvan mediumista – juuri se vaikuttaa synnyttäneen valokuvan ilmaisuvälinelunonnetta refleктоivan laajan tutkimuskirjallisuuden. Mutta missä tämä epäpysyvä tila tai katkos varsinaisesti sijaitsee? Valokuvateoreetikko Janne Seppänen on paikannut sen valokuvan ”materiaaliseen ytimeen”: kuvauskohteesta heijastuvan sähkömagneettisen säteilyn valoherkälle filmille tai digikameran kuvakennolle synnyttämään jälkeen, josta kehitettäessä syntyy negatiivi, joka sitten vedostettaessa kääntyy positiiviksi. Tämän materiaalisuuden Seppänen kertoo olevan alkuperäisesti jakautunut – tämä yhdistää sen ”piirtoon” (*trait*) derridalaisessa merkityksessä²⁷. Seppänen katsoo valokuvan materiaalisuuden ytimen (sitä voitaisiin kutsua tämän artikkelin viitekehityksessä myös väliksi) kaikkien hämmäntävimmäksi piirteeksi sen näkymättömyyden: siirtymä valotuksessa filmin pinnalle syntyneestä ”mustumasta” negatiiviksi ja valokuvavedokseksi tapahtuu nimittäin, aivan kuten piirto, katseelta peitetynä²⁸. Jostain syystä Seppänen ei kiinnitä huomiotaan toiseen, valokuvan syntyminen kannalta aivan yhtä olennaiseen siirtymään: valotusajaksi, jonka aikana kohteesta heijastuva valo siirtyy filmille tai kuvakennolle. Nopeimpiakin suljin-aikoja käytettäessä kameran sulkimen avautumisen ja sulkeutumisen välillä on ajallinen etäisyys.²⁹ Kysymys ei siis tarkasti ottaen olekaan katkoksesta vaan pikemminkin ajallisesta siirtymästä. Onkin kysyttävä, olisiko valokuvan materiaalisuuden ydin paikannettava pikemminkin valotusajan muodostamaan siirtymään – tai ”väli-aikaan” – eikä (kuten Seppänen esittää) siihen latenttiin kuvaan joka muodostaa siirtymän päätepisteen. On nimittäin tosiasiallisesti niin, että niin valokuvan todistusvoima kuin sen epävakauskin sijoittuvat nimenomaan kyseisen siirtymään, eivätkä jo muodostuneeseen jälkeen³⁰.

Valokuvaajan tavoin painetun taiteen alueella ope-roiva toimija ei ole tarkasti ottaen tekemisissä katkoksen vaan ajallisten siirtymien kanssa. Näitä väleissä tapahtuvia siirtymiä voitaisiin luonnehtia myös derridalaisittain *différance* liikkeeksi. Näin on tehnyt Martta Heikkilä, joka taidegraafikkaa käsittelevässä artikkelissaan tarkastelee painolaatan ja painetun vedoksen välistä suhdetta *différance* avaamassa välissä. Derridan ajattelussa *différance* ei ole käsite vaan käsitteellistämisen ja

käsitteellistymisen mahdollisuus (potentiaali, joka voi aktualisoitua tai yhtä hyvin jäädä aktualisoitumatta). *Différance* ei ole mitään positiivista (sitä ei voi saattaa läsnäolevaksi ja havaittavaksi). Mutta kuten Derridansa hyvin lukenut filosofi Susanna Lindberg on todennut, se on ”postuloi[tava], jotta voitaisiin selittää merkitys vaikutuksena”³¹. Samalla tavalla katson, että vaikei painettavuuskaan sen paremmin ole mitään positiivista – kysymyksessähän on puhdas paina(utu)misen tapahtuma, *imprimendum* – se on postuloitava kyetäksemme ajattelemaan painamisessa syntyvän jäljen syntyprosessia. *Imprimendum*lla viitataan siihen puhtaan aistisuuden tapahtumaan – aistittavuuteen, josta Gilles Deleuze käytti *Différance et répétition* -teoksessaan (1968) nimitystä *sentendum*. Se on voima, jonka kohdatessamme mielenkykymme jännittyvät äärimmilleen, painetun taiteen kyseessä ollessa asettamaan kerta toisensa jälkeen kysymyksen painettavuudesta, *imprimendumista*, ajateltavaksi ja vaateen sen tulemisesta aina uudestaan ratkaisuksi painetun taiteen teoksina³².

Painettavuus – *print-ability*

Imprimendumista voitaisiin käyttää myös englanninkielistä muotoa *print-ability*. Painettavuudessa on nimittäin kysymys painetusta jäljestä (*print*) ja kyvystä (*ability*) muodostaa jälki. Painettavuutta voidaan kutsua myös potentiaalisuudeksi. On kuitenkin syytä pitää mielessä, että yhtä lailla kuin aktualisoitua, potentiaalisuus voi jäädä aktualisoitumatta.³³ Painettavuuden käsitteen itsensä olen muodostanut Samuel Weberin teoksen *Benjamin's -abilities* innoittamana. Tässä tutkimuksessaan Weber esittää kirjallisuuskriitikko ja filosofi Walter Benjaminin (1892–1940) tunnettujen *-barkeit*-päätteisten termien, *Erkennbarkeit* (’tunnistettavuus’), *Mittelbarkeit* (’kommunikoitavuus’ tai ’välitettävyyys’), *Lesbarkeit* (’luettavuus’), *Benennbarkeit* (’nimettävyys’), *Kritizierbarkeit* (’kritisoi-tavuus’), *Übersetzbarkeit* (’käännettävyys’), *Reproduzierbarkeit* (’uusinnettavuus’ tai ’reprodusoitavuus’) olevan kvasitranssendentaalisia alusrakenteita³⁴, jotka avaavat kulloisenkin teoksen potentiaal³⁵.

Termi ’kvasitranssendentaalisuus’ on kirjallisuuden-tutkija Rodolphe Gaschéen nimitys Derridan epäkäsitelteille, joista erityisesti yksi tulee lähelle uusinnettavuutta: ’toistettavuus’ (*itérabilité*), joka viittaa kirjoituksen rakenteeseen sisältyvään mahdollisuuteen potentiaalisuuteena, joka on erotettava toistossa toteutuvasta aktualisoitumisesta³⁶. Toistettavuus on edellytys sille, että kirjoitettu viesti voi säilyä ymmärrettävänä kenelle tahansa, vaikka henkilö, jolle viesti on alun perin osoitettu, olisikin jo kuollut³⁷. Weber jäljittää tämänkaltaisten muodosteiden alkuperän Immanuel Kantin *Arvostelukykyyn kritiikissä* käyttämiin kokemukseen edeltäviin abstrakteihin periaatteisiin, esimerkiksi ’määritettävyyteen’ tai ’määrityneisyyteen’ (*Bestimmbarkeit*), joiden perusteella kykenemme ymmärryksemme avulla muodostamaan tietoa luonnosta, tai ’välittömyyteen’ (*Unmittelbarkeit*), jolla kauniiksi mieltämämme kohde tuottaa meille välitöntä,



ilman käsitteiden välitystä syntyvää mielihyvää, jonka perusteella kykenemme muodostamaan pyyteettömiä ja yleistettäviä makuarvostelmia. Tällaiset arvostelmat eivät tuota käsitteellisiä määrityksiä – eivät siis varsinaisesti arvostele tiedolliselta pohjalta – vaan ne vain reflektioivat itse arvostelukyvyn liikettä.³⁸ Benjamin lainaa Kantilta omaan käyttöönsä termin *Mittelbarkeit* ('välittyneisyys' tai 'kommunikoitavuus'), jonka englanninkieliseksi käännökseksi Weber ehdottaa muodostetta *impart-ability*. Weber esittää, että tämä kommunikoitavuus syrjäyttää Kantin Kolmannessa kritiikissä hänen *Puhtaan järjen ja Käytännöllisen järjen kritiikeissä* käsittelemänsä arvostelmien muodot, joissa yksittäinen määritellään yleisen pohjalta. Makuarvostelmissa aistittava kohde ei ole määritettävissä kuin sen synnyttämän mielihyvän tai mielihäpän pohjalta siinä määrin kuin nämä affektit ovat välittömiä ja yleisesti jaettavissa. Määritettävyyden muodostuu siten kommunikoitavuuden pohjalta. *Mittelbarkeit* ei ole kuitenkaan aktuaalista kommunikaatiota. Se, mitä kommunikoidaan ei ole tiedollinen sisältö vaan tietty mielentila (*Gemütszustand*), joka on yleisesti jaettavissa.³⁹ Tähän verrattavasti esitän, että se, mitä painetussa taiteessa on välitteillä, ei ole painetun taiteen laajentuneen kentän piirissä syntyvät yksittäiset teokset vaan painettavuus itse.

Yhtä tärkeää on huomata, mitä Samuel Weber kertoo 'määritettävyydestä' (*Bestimmbarkeit*), joka saa hänellä muodon *determin-ability*. Benjamin käytti tätä termiä varhaisromantikko Friedrich Hölderlinin kahta runoa käsittelevässä "esteettisessä kommentaarissaan" *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (1914–15), jossa hänen huomionsa kiinnittyi kielellisen ilmaistavuuden

ongelmaan. Weber löytää ilmaistavuudesta – Deleuzella tämä kiteytyy kysymykseen *loquendumista*: ei tämän tai tuon merkityksen ilmaisemisesta vaan ilmaistavuudesta ylipäänsä, joka ei ole ilmaistavissa – täydellisesti aktualisoitumattoman virtuaalisuuden joka pitää ilmaisuaan etsivän tekstin avoimena tuleville tulkinnoille⁴⁰. Weber huomaa kuinka Benjamin, sen sijaan että hän perustaisi tulkintansa Hölderlinin oletettuun intention, perustaakin sen 'poeettisesti muotoilluksi' (*das Gedichtete*) kutsumansa esteettisen kategorian varaan. Weber esittää, että elämä itse asettaa runolle tehtävän, joka tulee suoritetuksi tämän 'poeettisen rajakäsitteen' (*Grenzbegriff*) kautta. Kantilaisittain ilmaistuna rajakäsite on *olio sinänsä*, noumeeni, joka määrittää aistikokemustemme rajat. Sen paremmin kuin oliota sinänsä emme voi kohdata 'poeettista sinänsä'. Kykenemme kohtaamaan vain erillisiä runoteoksia, joiden kautta poeettinen manifestoituu, enemmän tai vähemmän onnistuneesti. Runo, joka on itsessään määrittämätön saavuttaa määritettävyytensä poeettiseen nähden – juuri sen vuoksi, että poeettinen on 'määritettävyyden' (joka ei ole mitään määritettyä) mitaamattomana potentiaalisuutena, josta kulloinkin toteutunut runo voi näyttää vain pienen osan. Määritettävyyden pitää sisällään myös toteutumattomat aktuaalisuudet. Siirtymä poeettisesta aktualisoituneeseen runoilmaisuun on elämän itsensä toteutumista.⁴¹

Se, mitä kutsun painettavuudeksi (*print-ability*), toimii kutakuinkin 'poeettisen' funktiossa. Painettu vedos saavuttaa määrittäytyisyytensä suhteessa painettavuuteensa – joka yhtä lailla kuin poeettinen on virtuaalisuus, jonka avoimesta potentiaalisuudesta kulloinkin syntyvä vedos voi vain osittain täyttää. Painettavuus on

”Teoksen aihe on lähtöisin taiteilijan koulumuistosta: oppilaan ollessa tottelematon hänet pakotettiin rangaistukseksi nurkkaan, jossa hän joutui seisomaan polvistuneena kuivattujen herneiden päällä.”

toisin sanoen määritettävyyttä (*Bestimmbarkeit*), aivan kuten poeettinen. Benjamin ei ollut kiinnostunut kommunikoiduista sisällöistä vaan kommunikoitavuudesta. Tähän verrattavasti puhuessamme painettavuudesta meitä ei kiinnosta niinkään se, mikä on painettu vaan painettavuus itsessään kykyä, *-ability*.

On siis esitettävä kvasitranssendentaalinen argumentti painettavuuden puolesta. Painettavuus on ollut ranskalaisen filosofin ja taiteentutkijan Georges Didi-Hubermanin yksi keskeisistä mielenkiinnon kohteista. Tämä kiinnostus kiteytyy hänen ajattelussaan termiin *empreinte*, ranskan arkikielen sanaan, joka voidaan kääntää esimerkiksi ”jäljeksi” tai ”paina(u)maksi”. Ehdotan, että käsitteelliseltä ulottuvuudeltaan *empreinte* (jonka jätän kääntämättä ehdottaakseni, että sitä voidaan pitää teknisen termin tapaisena) muodostaisi *différencen* tavoin kokonaisen ”kimpun” tai ”vyyhden” (*faisceau*), joka viittaisi painettavuuteen kaikkine ulottuvuuksineen⁴². *Empreinte* on se, mikä luo ajan kompleksisuuden, se on luonteeltaan anakronistinen⁴³. On olemassa painotekniikoiden historia, muttei *empreintien*, paina(u)man tai painettavuuden historiaa: niiden historia ei ole kirjoitettavissa – ne ovat ylimuistoisia.

Esimerkiksi painetun taiteen laajentuneesta kentästä haluan nostaa esiin liettualaistaiteilija Roma Auskalnytyn (s. 1988) *Punishment*-videoinstallaation (2014), jossa painaminen (*printmaking*) yhdistyy video- ja performanssitäiteeseen. Teoksen aihe on lähtöisin taiteilijan koulumuistosta: oppilaan ollessa tottelematon hänet pakotettiin rangaistukseksi nurkkaan, jossa hän joutui seisomaan polvistuneena kuivattujen herneiden päällä. Videolla nähdään, kuinka taiteilija polvistuu metallisen kirjapainolaatan päälle, jolloin kirjasimet painavat hänen sääänsä tekstin: ”*In text I trust / In written truth / I believe / Read more*”. Teos palauttaa mieleen pariisilaisella Salpêtrièren klinikalla 1800-luvun lopulla hoidetuille naishysterikoille tehdyt dermografiset piirtopaukamointikokeet: kun yliherkän potilaan ihoon piirrettiin jollakin tylpällä esineellä, siihen ilmestyi paukama. Naisen ihosta muodostui näin piirustuslusta lääketieteellisen auktoriteetin painaa merkkinsä – paukamet hävisivät vähitellen,

aivan kuten painetut kirjaimet häviävät hetken päästä iholta ilmestyäkseen aina uudelleen taiteilijan polvistuessa kerta toisensa jälkeen kirjasinten päälle.⁴⁴ Auskalnytyn teoksessa hänen ruumiinsa on yhtä lailla altistettu ja alistettu – tässä tapauksessa kirjoitetulle sanalle. Hän näkee oman ruumiinsa tässä painolaattana ja painokoneena, se antaa tapahtumalle jopa värinsä: metallilaatta tuottaa kirjasinten muotoiset verenpurkaumat hänen iholleen⁴⁵.

Välin tapahtuma

Se, millä on väliä, on siis väli. Martta Heikkilä unohtaa muistuttaa *différencen* toisesta, painetun taiteen puheena ollessa mielestäni vielä olennaisemmasta merkityksestä, jota kantaa latinan *differre*-verbistä periytyvä ranskan verbi *différer*. Se viittaa lykkäytymiseen ja viivyttämiseen, mutta myös kiertotiehen, ”ajalliseen ja viivyttävään välitykseen”, kuten Derrida asian muotoilee: ajan tilallistumiseen (*devenir-espace du temps*) ja tilan ajallistumiseen (*devenir-temps de l'espace*)⁴⁶. Keskeisin eroavuus Heikkilän ja oman kirjoitukseni välillä on siinä, että hänen keskittyessään refleктоimaan – epäilemättä oikeoppisen derridalaisesti – *différencen* liikkeen käynnistämää merkityssiirtymää (siis tapahtumia, joissa hän sanoo painolaatan sisältämän ”tiedon” siirtyvän painovärin välityksellä vedokseen)⁴⁷, oman tarkasteluni painopiste on painettavuuden tapahtumassa, joka väistää kielellisiä sisältöjä, mutta jota siitä huolimatta on kyettävä ajattelemaan ja jopa sanallistamaan voidaksemme mitenkään käsittää vedoksen syntyprosessia.

Koska kyse ei siis ole enää mistään kielellisestä, puhunkin *différencen* sijaan *empreintesta*, joka ei ole sen paremmin ”ero” kuin ”katkos” vaan pikemminkin paina(u)minen, joka tapahtuu painolaatan ja vedoksen väliin jäävällä kartoittamattomalla vyöhykkeellä. Se, mitä siis kutsun painettavuudeksi, on luonteeltaan *välin tapahtuma*. Heikkiläkin muistuttaa välin olevan ”jäljen olemassaolon ehto”⁴⁸. Tähän nähden tuntuukin ristiriitaiselta, että hän väittää piirtämisen olevan kuitenkin *välitöntä*, koska siinä ”ihmisen käsi ja sen pitelemä piir-

”Se mikä synnyttää jäljen, ei ole ero vaan toisiinsa nähden epäsymmetristen elementtien tai epäsuhtaisten voimien väli.”

rosväline jättävät jälkiä *suoraan* alustalle⁴⁹. Riippumatta siitä, mikä on jäljen syntymekanismi, vain piirrosväline ja alustan välinen väli tarjoaa mahdollisuuden jäljen syntymiselle – tämä potentiaali voi yhtä lailla aktualisoitua kuin jäädä todellistumatta. Väli on edellytys myös painovedoksen syntymiselle, riippumatta siitä, valmistuuko vedos käsin hiertämällä vai mekaanisesti. Onko ylipäänsä mielekästä erottaa käsin painamista koneella painamisesta niin jyrkästi kuin Heikkilä? Hän väittää vain ensiksi mainitun olevan painamista sanan varsinaisessa merkityksessä – toisin sanoen aktiivinen teko, mutta koneella painamista hän pitää luonteeltaan enemmänkin (passiivisena) ”painumisena”⁵⁰. Eikö kuitenkin esimerkiksi juuri edellä esittämäni Auskalnyten teos osoita, ettei painamista voi erottaa painumisesta?

Kuten Derrida esitti, meidän olisi kyettävä ajattelemaan samalla kertaa toisiinsa nähden vastakkaisina pitämiämme asioita: yksittäistä tapahtumaa, jonka kulku ja lopputulos ei ole edeltä käsin täydellisesti ennakoitavissa – tätä Heikkilä kutsuu ”painamiseksi” – ja koneelle ominaista mekaanista toistoa – jota Heikkilä luonnehtii ”painumiseksi”. Tapahtuma (tässä tapauksessa ”painaminen”) on orgaaninen ja performatiivinen, siihen on Derridan mukaan aina osallisena jokin inhimillinen toimija – tässä tapauksessa painetun taiteen alueella operoiva taiteilija. Kone sitä vastoin on epäorgaaninen, se toteuttaa sille annetun tehtävän mekaanisesti, epäorgaanisesti, epäaistisesti. Näiden kahden ajattelemisen yhdessä (kuten Roma Auskalnyte mieltäessään ruumiinsa painokoneena) edellyttää Derridan mukaan käsitteellisyyttä, jonka muoto on ennennäkemätön, mahdoton (*im-possible*), ja joka siten murtaa odotushorizonttimme.⁵¹ Erottamalla ”painamisen” ”painumisesta” – inhimillisen toimijuuden ei-inhimillisestä konemaisuudesta – emme kykene ajattelemaan painettavuutta välin tapahtumana.

Sen paremmin emme mielestäni pysty ajattelemaan painettavuutta strukturalistisen kielitieteen pohjalta. Viittaamalla saussurelaiseen diakriittiseen eroon pystymme kenties selittämään kielellistä merkityksenmuodostumista. Ottamalla lähtökohdaksi painolaatan ja vedoksen välisen käsitteellisen ”eron” emme kuitenkaan mielestäni kykene

ymmärtämään jäljen syntyprosessia, joka ei palaudu kielellisiin merkityksiin. Tätä esikielellistä väliä on tarkastellut muun muassa Gilbert Simondon käyttäen esimerkkinään savitiilien valutyötä. Valoksen tekeytyminen muotin ja saven välisessä kontaktissa on mainitun kaltainen välin tapahtuma, yksilöitymisen prosessi – siinä missä painettu taidekin. Savenvalajan olisi Simondonin mukaan kyettävä asettumaan muotin ja tekeytyvässä olevan saven väliin – elämään tätä väliä⁵². Tässä välin tapahtumisessa – jota voidaan Simondonia seuraten kutsua myös transduktioksi – kaksi erillistä järjestelmää, yksilöoleva ja sitä ympäröivä miljöö (*milieu*) ikään kuin hankaavat toisiaan vasten. Tähän Simondon ja myös Michel Serres viittaavat termillä *la noise*⁵³. Sen nimeämää hälyä voitaisiin kutsua myös kohinaksi, jolta mikään elektroninen laite ei Tuomo Rainion mukaan voi välttyä⁵⁴. Kysymys on siitä, mistä Didi-Huberman on käyttänyt Walter Benjaminin ”optista tiedostamatonta” mukaillen ilmaisua ”tekninen tiedostamaton” (*inconscient technique*).⁵⁵

Yhteen vedettynä: se mikä synnyttää jäljen, ei ole ero vaan toisiinsa nähden epäsymmetristen elementtien tai epäsuhtaisten voimien väli. Väli, joka ”piirron” tavoin ei itse piirry vaan näyttäytyy vain esiinpiirtymistensä (*trait*) ja näkyvistä vetäytymistensä (*retrait*) tai yhtä hyvin poispyyhkiytymistensä kautta⁵⁶. Derrida kirjoitti *Signéponge*-teoksessaan (1984), että pesusieni imee likaa, se vastaanottaa sitä näennäisen passiivisesti likaantuen vähä vähältä yhä enemmän imiessään likaa itseensä⁵⁷. Mutta pesusieni toimii samalla kertaa aktiivisesti pyyhkimällä likaa pois. Paperin tavoin pesusientäkin voidaan pitää kvasitranssendentaalisuuden figurina. Toisten kvasitranssendentaalien tavoin pesusienikään ei ole mitään itseidenttistä, se on – *différencen* tavoin ”ratkeamaton” (*indécidable*): puhtaan ja likaisen, ylhäisen ja alhaisen välissä palautumatta kumpaankaan niistä. Pesusieni vertautuu näin ”jälkeen” (*trace*) ja ”piirtoon” (*trait*). Kuten Derrida sanoo, ”[jäljen] rakenteeseen kuuluu poispyyhkiytyminen (*l’effacement*)”⁵⁸. Hieman deleuzelaisittain edeten pesusienessä toteutuva piirtyminen ja poispyyhkiytymisen voidaan mieltää figurina myös painettavuuden (*imprimendum*), aistittavuuden (*sentiendum*), aja-

teltavuuden (*cogitandum*), ilmaistavuuden (*loquendum*) ja muistettavuuden (*memorandum*) kvasitranssendentaaliselle elementille, joka yhtä lailla mahdollistaa painamisen, aistimusten syntyminen, ajatusten kielellisen ilmaisemisen kuin muistamisenkin, mutta samalla kertaa muodostaa vastuksen niiden toteutumiselle.

Painettavuudesta painettuun

Kirjoitukseni lähtökohtana on ollut Derridan ajatus paperista kvasitranssendentaalisena ”alustojen alustana”. Tämä *paperi a priori* ei palaudu paperiin käsinkosketeltavana aineksena, muttei se ole sen paremmin mitään puhtaan ideaalista. Kvasitranssendentaalisena se sijoittuu empiirisen ja transsendentaalisen väliin – se tapahtuu niiden välinä. *Paperi a priori*lla on artikkelissani kiinteä temaattinen yhteys siihen, mitä kutsun painettavuudeksi. Tarkoitin painettavuudella sitä, mikä on ontologisesti vanhempaa kuin painettu; painettavuus ei ole mitään painettua, ja tämä yhdistää sen kosketettavuuteen, joka ei ole mitään sellaista, mitä voisimme koskea. Se on mihin tahansa yksittäiseen painotyöhön sisältyvä yleinen, rakenteellinen, toteutuva – tai yhtä lailla toteutumatta jäävä – mahdollisuus. Ymmärrän painettavuuden *paperi a priori*n tavoin kvasitranssendentaalina. Simondonia seuraten painettavuutta voitaisiin luonnehtia myös kollektiiviksi, joka kokoa yhteensä ne inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijat, joista muodostuu se, mitä taidegraafikko Päivikki Kallio kutsuu ”painetun taiteen apparaatiksi”.

Artikkelini pääasiallisin tarkastelukohde on painettu taide, jota on tavattu kutsua taidegraafikaksi. Esitän, että taidegraafikka voi säilyttää elinvoimaisuutensa vain siten, että se on kosketuksissa omaan perustattomaan perustaansa: painettavuuteen. Kosketellessaan alkuperäänsä, painettavuuttaan, joka muuttuu kaiken aikaa tullessaan kosketelluksi ja koetelluksi, siis aina uudestaan perustetuksi, myös painettu taide muuttaa kaiken aikaa muotoaan. Painettu taide (*printed art*) nimeää taidegraafikan, josta on muodostunut teoreettinen objekti, joka ei enää palaudu toisistaan erillisiin painotekniikoihin ja -menetelmiin, vaan joka muodostaa oman painetun taiteen laajentuneen kenttensä.

Taidegraafikan teoreettisia kysymyksiä käsittelevässä kirjallisuudessa piirrostaide on usein haluttu erottaa taidegraafikasta sillä perusteella, että piirrosjäljen on nähty syntyvän piirrosalustalle välittömästi – piirtimen ja paperialustan välistä kontaktia on pidetty suorana ja välittömänä. Sen sijaan painetussa taiteessa syntyvän jäljen on nähty syntyvän koneen välityksellä. Tämä on mielestäni virheellinen käsitys. Kukaan tuskin voi kieltää, että minkä tahansa jäljen muodostumisen edellytys (riippumatta sen syntymekanismista: on kysymyksessä sitten piirretty, painettu, maalattu tai jollain muulla tavalla syntynyt jälki) on väli, joka ei palaudu mihinkään edellä mainittuun mediumiin. Olen käyttänyt sanaa ”väli” oikeastaan vaihtoehtoisena ilmaisuna painettavuudelle, jota Maurice Merleau-Ponty mukailleen voitaisiin kutsua myös painetun taiteen elementiksi.

Kyetaiksemme ajattelemaan painettua taidetta meidän olisi kyettävä elämään tätä väliä. Simondon käytti esimerkkinään tämän kaltaisesta välin tapahtumasta savitiilien valutyötä. Hänen mukaansa sitä ymmärtäksemme meidän olisi kyettävä ikään kuin sielumme silmin asettumaan tiilimuotin ja valoksen väliin, elämään valoksen tekeytymistä. Tätä seuraten esitän, että kyetaiksemme ajattelemaan prosessia, jonka lopputuloksena on painettu teos, meidän olisi yhtä lailla kyettävä elämään painolaatan (tai matriisin) ja muodostuvan vedoksen (tai painetun jäljen) väliä. On nimittäin niin, että painettu taide voi toteutua vain koskettelemalla sitä, mitä se ei voi koskettaa, painettavuuttaan, ja näin tehdessään asettaa aina uudestaan kysymyksen alkuperästään: painettavuudesta. Painolaatan (matriisin) ja vedoksen (painetun jäljen) metastabiili suhde vaatii aina uusia ratkaisuja, uusia painettavuuden yleiskäsitteen konkretisoitumia.

Olen muodostanut painettavuuden ’kvasitranssendentaalin’ seuraamalla Weberin tarjoamaa Benjamin-luentaa, jossa hän tulkitsee tämän tunnettuja *-barkeiten*-jälkiliiterakenteita Derridan kvasitranssendentaalisten alusrakenteiden pohjalta. Benjamin esitti esimerkiksi ’uusinnettavuuden’, ’käännettävyyden’ tai ’kritisoihtavuuden’ kuuluvan tiettyjen nimenomaisten teosten rakenteeseen – ei suinkaan kaikkien. Tähän tukeutuen esitän, ettei painettavuuskaan määritä taidegraafikan laajaa kenttää kokonaisuudessaan. Se määrittää vain painettua taidetta, joka reflektoi painettuuuttaan, omaa tapaansa olla – olla painettu.

Kirjoitukseni pyrkimyksenä on siis ollut siirtää painopiste taidegraafikosta painettavuuden itsensä tapahtumaan – *välin* tapahtumaan – johon hän yhtenä kollektiivin toimijana osallistuu, mutta jota hän ei pidä vallassaan. Esitänkin, että vaikei taidegraafikko olekaan teoksistaan irrallinen toimija, vedoksen tai painetun jäljen alkuperä ei ole sen paremmin painolaatassa (tai matriisissa) kuin taidegraafikkossakaan, vaan siinä mikä tapahtuu niiden välissä – tai toisin ilmaistuna: siinä, mikä tapahtuu niiden välinä. Kysymyksessä on välin, mutta yhtä lailla puhtaan painettavuuden tapahtuma. Käytän siitä myös Deleuzen transsendentaalisista rakenteista vaikuttunutta muotoa *imprimendum*, joka Derridan *différance*n tavoin ei ole mitään – siis ei mitään olevaa tai havaittavaa – minkä vuoksi emme myöskään pysty tietämään siitä mitään, mutta jota siitä huolimatta olisi pysyttävä jollakin mielekkäällä tavalla ajattelemaan. Martin Heideggeria seuraten esitän, että juuri vetäytyessään tavoittamattomiltamme se vetää meidät omaan vetäytymisen liikkeeseensä ja juuri vetäytymisensä voimalla haastaa ajatteluamme.

Aivan kuten ilman väliä ei ole koskettamista – koskettavaa ja kosketettua – ilman väliä ei ole myöskään painettavuutta tai painettua taidetta. Painamisenkin on aina tietynlainen kosketus. Aivan kuten koskettamisen ytimessä on se, mitä ei voi koskea, mutta mitä ilman ei voi olla koskettamista – kosketettavuus – painamisenkin pohjana on se, mikä ei ole mitään painettua: painettavuus.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Derrida 2001/2005, 55. Käytän lähteenä erityisesti painettua Derridan 1997 antamaa haastattelua, joka julkaistiin ensin *Les Cahiers de médiologie* -kausijulkaisun paperin valtaa (*Pouvoirs du papier*) käsitellessä erikoisnumerossa nimellä ”Paperi tai minä, tiedättehän... (uusia spekulatioita köyhän ylellisyydestä)”. Kuten teoksen kääntäjä Rachel Bowlby (2005) huomauttaa, *Paper Machine* ei täysin vastaa alkuteoksen ranskankielistä nimeä: sanalla *papier-machine* viitataan tavallisesti konekirjoitus- tai tulostuspapereihin. *Paper Machine* ei ole ”paperikone” sanan tavallisessa merkityksessä vaan kyseessä on ”ikään kuin” (lat. *quasi*) kone, joka ei palaudu sen paremmin paperiin kuin koneeseenkaan, kvasitranssendentaalinen paperimylly, joka tuottaa vaikutuksinaan erilaisia paperin materiaalisuuksia. Kaikki ne koneet ja tekniikat, joihin Derrida viittaa, eivät siis ole ”todellisia” koneita ja tekniikoita vaan kvasitranssendentaalisen teknisyyden ja performatiivisuuden vyöhykkeellä operoivia ”kvasikoneita ja kvasitekniikoita”, kuten Susanna Lindberg (2016, 372–373) muistuttaa.
- 2 Kallio 2019, 170; 2017, 22.
- 3 Termi ”matriisi” (*matrix*) toistuu lukemattomia kertoja Ruth Pelzer-Montadan toimittamassa *Perspectives on Contemporary Printmaking* -antologiassa (2018). Sitä käyttää myös taidegraafikko Päivikki Kallio, joka on todennut, että ”matriisin käsitteen avulla on mahdollista tarkastella myös teoksia, joissa ei ole jäljen näkyväksi tekemisessä käytetty lainkaan paperia” (2017a, 82–89; 2017b, 24–32) ja hänen kollegansa Annu Vertanen (2021, 57–77).
- 4 Kallio 2017b, 7, 54. Tästä käsitteestä ks. myös Kallio 2017a, 82–89.
- 5 Lindberg 2019, 299–310; Derrida 1972b, 372.
- 6 Vrt. Žižek 2000, 98–103. Hegel käsittelee konkreettisen universaalin käsitettä *Logiikan tieteesään* (*Wissenschaft der Logik*, 1812–1816)
- 7 Kallio 2017b, 28.
- 8 Derrida 2001/2005, 52.
- 9 Derrida 2001/2005, 53.
- 10 Weber 2008, 58.
- 11 Derrida 2001/2005, 52, 59.
- 12 Heikkilä 2021, 16.
- 13 Heikkilä 2021, 14–16.
- 14 Krauss 1999, 291–292; Kallio 2017. Krauss viittaa Walter Benjaminin 1931 julkaistuun kirjoitukseen *A Short History of Photography*. Teoreettisen objektin käsitteestä, ks. Dumora 2014.
- 15 Krauss 1979, 36–38.
- 16 Pettersson 2017, 23; Kallio 2017a, 81.
- 17 Pettersson 2017, 18. Ks. myös Schmedling 2017, 35–40.
- 18 Kallio 2017a, 89–99; 2017b, 28.
- 19 Kallio 2017b, 46.
- 20 Kallio 2017b, 18.
- 21 Kallio 2017b, 63, viite 16.
- 22 Simondon 1958/2017, 243–244; 2009, 4–16; Scott 2014, 5, 171–172, 174.
- 23 Kallio 2017b; Toukkari 2017.
- 24 Latour 2000, 304.
- 25 Sama.
- 26 Didi-Huberman 2008, 35.
- 27 Derrida 1993.
- 28 Seppänen 2014, 9; Derrida 1993, 37.
- 29 Derridan valokuvataiteilija Jean-François Bonhommien teosten pohjalta kirjoittamaa *Athens, Still Remains* -teosta (2010) voidaan pitää tämän välin, kameran valotusajan varaan rakennettuna metaforana.
- 30 Ks. esim. Meskin & Cohen 2010.
- 31 Lindberg 2013, 127.
- 32 Deleuze 1968/2019, 182.
- 33 Ks. Agamben 1999.
- 34 Kvasitranssendentaaleista Derridan ajattelussa, ks. Gasché 1988.
- 35 Weber 2008, 59.
- 36 Gasché 1988.
- 37 Derrida 1972b, 372.
- 38 Weber 2008, 12–13, 39.
- 39 Weber 2008, 12–13; Kant 1790/2018, 122–126.
- 40 Deleuze, 2019, 201.
- 41 Weber 2008, 12–19.
- 42 Derrida 1972a, 4; 2003, 247.
- 43 Didi-Huberman 2008, 13–14.
- 44 Auskalnyte kertoo teoksesta 2016 valmistuneesta Taideyliopiston Kuvataideakatemian maisterintyössään *Body in Communication with the Process: Flesh in Printmaking*. Piirtopaukamoinnista Salpêtriessä, ks. Didi-Huberman 2007/2013, 290–321.
- 45 Verkossa: roma-auskalnyte.eu/text-14
- 46 Derrida 1972a, 8; 1972/2003, 251.
- 47 Heikkilä 2021, 14.
- 48 Sama, 15.
- 49 Sama. Oma kursivointi. Kohdistan saman kritiikin myös Päivikki Kallioon, joka on väittänyt (2017b, 18) maalausten syntyvän ”suoran ja välittömän” toiminnan tuloksena. Mikään jälki ei voi syntyä ilman *väliä*.
- 50 Vrt. Heikkilä 2021, 15.
- 51 Derrida 2001/2002, 72–74.
- 52 Simondon 1958/2017 248; Didi-Huberman 2008.
- 53 Serres 1982; Crocker 2007. Juho Rantala on kirjoittanut johdatuksen Simondonin ajatteluun tämän lehden numerossa 2/2020.
- 54 Rainio 2021, 44.
- 55 Didi-Huberman 2008, 35.
- 56 Derrida 1993, 54.
- 57 Derrida 1975/1984, 110. *Signsponge* (alk. *Signéponge*) -teoksen otsikko on sanaleikki ranskalaisrunoilija Francis Pongen nimestä: otsikossa merkki (eng. *sign*, ransk. *signe*) yhdistyy pesusieneen (eng. *sponge*, ransk. *éponge*). Pesusienei toimii Derridalla figuurina sille, mihin hän viittasi sanalla *grafein* – tässä yhteydessä ”erisnimen alkuperäiseen poispyyhkiytymiseen” (1997/1967, 108). Otsikko viittaa myös allekirjoittamisen tematiikkaan. Derrida kirjoittaa, että määritelmän mukaan kirjallinen allekirjoitus tarkoittaa allekirjoittajan todellista tai empiriistä poissaoloa: ”Allekirjoituksen vaikutukset ovat tavallisin asia maailmassa. Mutta ehto näiden vaikutusten mahdollisuudelle on samanaikaisesti [...] ehto niiden mahdollisuudelle olla ankanan puhtaita. Toimiakseen, toisin sanoen ollakseen luettavissa, allekirjoituksella on oltava toistettavissa oleva, jäljiteltävä muoto, se on voitava irrottaa tuottamishetkellään vallinneesta ainutkertaisesta intentiosta.” Derrida 1972b, 391–392 (kirjoittajan oma suomennos).
- 58 Derrida 1972a, 25; 1972/2003, 269. To-teamuksellaan, että ”piirron käsite häilyy [...] näkyvän viivan ja näkymättömän jäljen välillä” Heikkilä sekoittaa ”viivan” (joka on *trait*’n suomennos) ja ”jäljen” (*trace*). Tosiasiallisesti ”piirto” (*trait*) häilyy pikemminkin jäljen ja poispyyhkiytyneen jäljen välillä. Juuri tätä ennen hän lisäksi esittää ensin jälkien kuuluvan ”näkyvän alueelle” ja heti perään puhuu jäljen näkymättömyydestä. Heikkilä 2021, 21.

Kirjallisuus

- Agamben, Giorgio, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Käänt. Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press, Stanford 1999.
- Bowlby, Rachel, Translator's Note. Teoksessa *Jacques Derrida. Paper Machine*. Stanford University Press, Stanford 2005, ix–x.
- Crocker, Stephen, Noises and Exceptions. Pure Mediality in Serres and Agamben, 2007. Verkossa: journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14508/5349
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris 2019 [1968].
- Derrida, Jacques, Différance. Teoksessa *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris 1972a, 1–29.
- Derrida, Jacques. Signature Événement Contexte. Teoksessa *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972b, 365–393.
- Derrida, Jacques, *Signéponge/Signsponge* (Signéponge, 1975). Käänt. Richard Rand. Columbia University Press, New York 1984.
- Derrida, Jacques, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins (Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, 1990). Käänt. Pascale-Anne Brault & Michael Naas. The University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Derrida, Jacques, *Typewriter Ribbon* (2001). Käänt. Peggy Kamuf. Teoksessa *Without Alibi*. Toim. Peggy Kamuf. Stanford University Press, Stanford 2002, 71–160.
- Derrida, Jacques, Différance (Différance, 1972). Käänt. Hannu Sivenius. Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Gaudeamus, Helsinki 2003, 246–273.
- Derrida, Jacques, *Paper Machine (Papier machine*, 2001) Käänt. Rachel Bowlby. Stanford University Press, Stanford 2005.
- Derrida, Jacques, *Geschlecht II: Heidegger's Hand* (Geschlecht II. La Main de Heidegger). Käänt. John P. Leavey, Jr. Teoksessa *Psyche: Inventions of the Other*, Vol. 2. Toim. Peggy Kamuf & Elizabeth G. Rottenberg. Stanford University Press, Stanford 2008, 161–196.
- Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Minuit, Paris 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Gallimard, Paris 2013 [2007].
- Dumora, Florence, Note sur l'objet théorique selon Louis Marin. Presses Universitaires de France / "Dix-septième siècle", 2004, 289–301.
- Gasché, Rodolphe, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Harvard University Press, Harvard 1988.
- Heikkilä, Martta, Eron taide. Kuvien graafiset jäljet. Teoksessa *Printed Matters. Merkitysten kerroksia*. Toim. Martta Heikkilä & Annu Vertanen. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2021, 13–31.
- Kallio, Päivikki, New Strategies – Printmaking as a Spatial Process, as a Transmissional Process, and as a Spatial-Transmissional Process. Teoksessa *Printmaking in the Expanded Field*. Toim. Jan Pettersson. National Academy of the Arts, Oslo 2017a, 81–99.
- Kallio, Päivikki, Väliässä ja vyöhykkeellä. Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*. Toim. Päivikki Kallio. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2017b, 17–63.
- Kallio, Päivikki, Tekemisestä. Matriisin jäljillä. Teoksessa *Päivikki Kallio. Havaintojen näytämöt/Scenes of Perception*. Parus Verus, Helsinki 2019, 169–179.
- Kant, Immanuel, *Arvostelukyvyyn kritiikki* (Kritik der Urteilskraft, 1790). Suomentanut Risto Pitkänen. Gaudeamus, Helsinki 2018.
- Krauss, Rosalind, Sculpture in the Expanded Field. *October*. Vol. 8, Spring 1979, 30–44.
- Krauss, Rosalind, Reinventing the Medium. *Critical Inquiry*. Vol. 25, Winter 1999, 289–305.
- Latour, Bruno, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2000.
- Lindberg, Susanna, Bernard Stieglerin tekniikan filosofia. *Tiede & edistys* 3/2013, 118–131.
- Lindberg, Susanna, Derrida's Quasi-Technique, *Research in Phenomenology* 46, 2016, 369–389.
- Lindberg, Susanna, Being with Technique – Technique as Being-With: The Technological Communities of Gilbert Simondon. *Continental Philosophy Review* 52, 2019, 299–310.
- Meskin, Aaron & Cohen, Jonathan, Photographs as Evidence. Teoksessa *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Toim. Scott Walden. Wiley-Blackwell, Oxford 2010, 70–90.
- Pelzer-Montada, Ruth, Authenticity in Printmaking – A Red Herring? Verkossa: uiah.fi/conferences/impact/pelzer/Pelzer-Montada.pdf
- Pettersson, Jan, Preface. Teoksessa *Printmaking in the Expanded Field*. Toim. Jan Pettersson. National Academy of the Arts, Oslo 2017, 11–28.
- Rainio, Tuomo, Binäärinen kuva? Notaatiosta erojen ajatteluun. Teoksessa *Printed Matters. Merkitysten kerroksia*. Toim. Martta Heikkilä & Annu Vertanen. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2021, 32–45.
- Schmedding, Olga, Questioning Printmaking in the Expanded Field. Teoksessa *Printmaking in the Expanded Field*. Toim. Jan Pettersson. National Academy of the Arts, Oslo 2017, 34–39.
- Scott, David, *Gilbert Simondon's Psychic and Collective Individuation*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
- Seppänen, Janne, *Levoton valokuva*. Vastapaino, Tampere 2014.
- Serres, Michel, *Genèse*. Bernard Grasset, Paris 1982.
- Simondon, Gilbert, *On the Mode of Existence of Technical Objects (Du mode d'existence des objets techniques*, 1958). Käänt. Cécile Malaspina & John Rogove. Univocal, Minneapolis 2017.
- Toukkari, Milla, Kuilun filosofia. Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*. Toim. Päivikki Kallio. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2017, 102–157.
- Vertanen, Annu, Huokoinen matriisi. Teoksessa *Printed Matters. Merkitysten kerroksia*. Toim. Martta Heikkilä & Annu Vertanen. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2021, 57–77.
- Weber, Samuel, *Benjamin's -abilities*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2008.
- Žižek, Slavoj, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. Verso, London 2000.