

Mika Elo

VALOKUVARUUMIS: Valokuva, kasvot ja ruumiillinen skematismi

Kuvan tapa olla maailmassa on outo. Kuva merkitsee ja koskettaa samalla kun se vetäytyy merkitysten ja käsien ulottuvilta. Kuva synnyttää puhetta mykkyydellään ja avaa ajattelulle tilan sulkeutumalla itseensä. Kuva tuntuisi asettuvan ruumiiden maailman tuolle puolen. Mutta eikö kuvien jaettavuus edellytä sitä, että kuva näytetään usealle katsojalle, usealle ruumiille ruumiiden maailmassa? Onko kuvallakin siis ruumis? Artikkeliki käsittelee näitä kysymyksiä Immanuel Kantin skematismiin ja siitä esitettyjen fenomenologis-dekonstruktiiivisten tulkintojen valossa. Materiaaliselta alustalta toiselle helposti vaeltava valokuva tarjoaa otollisen lähtökohdan kuvan, ajattelun ja ruumiillisuuden suhteiden erittelylle. Tarkastelun keskiöön asettuu kysymys siitä, millä tavoin ruumiillinen skematismi ilmenee valokuvauksessa sekä millaisiin mediateknologisesti koodattuihin odotushorisontteihin kuvan, ajattelun ja ruumiillisuuden suhteet kytkeytyvät.

Ei ole kovin yllättävää, että ruumiillistuminen (*embodiment*) on nousut keskeiseksi teemaksi monilla tutkimusaloilla, sillä ruumiillisten ja mentaalisten prosessien välisen rajanvedon ongelmallisuus on yhä tunnustetumpi tosiasia. Ajattelu kuvallisine elementteineen ei ainoastaan perustu ruumiillisuuteen vaan se myös ottaa paikkansa ruumiissa. Ruumis on se paikka, jossa järki ja aistit rakentuvat mielekkääksi ajatteluksi. Immanuel Kantin transsendentaalietetiikkaan viitaten voi sanoa, että ruumis *skematisoi*. Se muodostaa kuvan todellisuudesta ja jäsentyy itse osaksi sitä. Ruumiillisuuden ja ajattelun suhdetta eriteltäessä teemaksi nousee näin ollen sekä ruumiin että ajattelun kuvallisuus.

Skemaattinen kehä

Ruumiillista skematismia on tarkasteltu useasta eri näkökulmasta. Henry Head ja Gordon Morgan Holmes nostivat ”ruumisskeeman” (*body scheme*)¹ teemaksi neurologiassa (Head & Holmes 1911). Jacques Lacanin peilivaiheteoriat (Lacan 1991) ja Didier Anzieu teoria iho-minästä (Anzieu 1985) ovat olleet vaikutusvaltaisia etenkin psykoanalyysissä soveltavassa kulttuurintutkimuksessa. Maurice Merleau-Pontyn havainnon fenomenologia (Merleau-Ponty 1945) on tarjonnut hedelmällisiä viitepisteitä laajalla rintamalla filosofiasta ja taiteentutkimuksesta neurologiaan ja sosiaalitieteisiin.

Samaan aikaan kuvaa ja kuvallisuutta koskevissa teoreettisissa keskusteluissa on toistuvasti esitetty ajatuksia siitä, kuinka kuvat voivat muodostua ajattelun kiinnekehäksi tai paikoiksi, joissa ajattelu tapahtuu. Usein kyse on ollut erityisesti valokuvista ja valokuvallisuudesta.

Jean-Luc Nancy on kiinnittänyt huomiota valokuvan ja kartesiolaisen *cogiton* väliseen rakenneyhtäläisyyteen: ”Jokainen valokuva on kumoamaton ja kirkas *minä olen* [...] Aivan kuten toinen tuntemamme *ego sum* tämäkin on eksplisiittisesti muodostettu *ego cogitoksi*” (Nancy 2005, 105). Jacques Rancière on nostanut teemaksi kuvien mieteliäisyyden, erityisesti valokuvauksen kohdalla, korostaen samalla tällaisen ajatuksen outoutta: ”Ilmaisu ’mieteliäs kuva’ ei puhu puolestaan [...] Asiat mutkistuvat kun sanomme kuvasta, että se on mieteliäs. Kuvan ei katsota ajattelevan.” (Rancière 2009, 107). Ron Burnett on tarkastellut kuviin rakentunutta ajattelua informaation prosessoinnin näkökulmasta: ”Kirjaimellisesti ottaen kuvat eivät ajattele. Teknologioihin ja laitteisiin, jotka käyttävät kuvaa vuorovaikutuksen ja kommunikaation ensisijaisena muotona, on kuitenkin ohjelmoitu valtava määrä älykkyyttä” (Burnett 2004, xviii).

Ajattelun kuvallisia ulottuvuuksia ja kielikuvia on pidetty ajattelun heikkoutena, retoriikkana, johon tukeudutaan kun järkeen perustuva propositionaalinen argumentointi tulee rajoilleen. Tämä on esimerkiksi yksi analyttisen filosofian keskeinen lähtökohta. Toisaalta kuvallisuutta on myös pidetty ajattelun voimana, joka vasta avaa ajattelulle sen omimmat mahdollisuudet. Näin ajattelivat esimerkiksi saksalaiset varhaisromantikot. Kysymys kielen ja ajattelun yleisestä metaforisuudesta alkoi nousta keskeiseksi filosofiseksi teemaksi mannermaisessa filosofiassa Friedrich Nietzschen ja Henri Bergsonin myötä kun alettiin kiinnittää huomiota siihen, että kaikki diskurssit ovat – haluttiin sitä tai ei – ”vain” suosituimmilla metaforilla operoimista. (vrt. Elo 2005, 134–136.) Tältä pohjalta ajattelun kuvallisuutta on pohdittu monin tavoin myös suhteessa ruumiiseen.

Valokuvateoreettisissa keskusteluissa on lisäksi nostettu esiin kuvan ja ruumiin intiimi yhteys (Cadava 1998, 106–115; Laakso 2003, 386–393; Kaplan 2010, 49–53). Yhtenä keskeisenä viitepisteinä näissä pohdinnoissa on ollut Maurice Blanchot’n ajattelu. Kirjoituksessaan ”Kuvitteellisen kaksi versiota” Blanchot tuo esiin kuinka kuolleen ruumiin outous ja kuvan outous ovat sukua toisilleen. Sekä kalmo että kuva luovat ”suhteen tästä ei-mihinkään ja päinvastoin”, “[k]uollut ruumis on oma kuvansa” (Blanchot 2003, 222–223). Kuten jatkossa esitän, tämä kuvan ruumiillisuuden ja ruumiin kuvallisuuden kaksoisidos kulminoituu tietystä mielessä Nancyn esittämässä ajatuksessa valokuvasta kuolinnaamiona (Nancy 2005, 99; vrt. Kaplan 2010).

¹ Tekstissä esiintyvät suomennokset vieraskielisistä lähteistä ovat artikkelin kirjoittajan mikäli tekstissä ei toisin mainita.



Mika Elo: Aukirevitty polaroid.

Ruumis, kuva ja ajattelu tuntuisivat muodostavan skemaattisen kehän: ruumis ja ajattelu ovat kuvallisia, kuva ja ruumis ajattelevat, kuva ja ajattelu ovat ruumiillisia. Tulisiko tämä kehä murtaa jostakin kohtaa vai pitäisikö siihen sukeltaa sisään?

Taideteoksen alkuperässä Martin Heidegger esittää taiteen arvoituksen vastaavanlaisen kehäpäätelmän muodossa: taidetta ei ole ilman taiteilijaa eikä teoksia; toisaalta taiteilija ei ole taiteilija tekemättä taideteoksia, eikä taideteoksia ole ilman taiteilijaa ja sitä mikä meitä niissä puhuttelee taiteena (Heidegger 1995, 13–14). Heideggerille tämä kehä ei ole näennäisongelma, josta pitäisi päästä eroon. Kehää ei tule murtaa, on pikemminkin päästävä siihen oikealla tavalla sisään (mt., 14). Tämän

kehän ajattelussa ei ole kyse taiteen arvoituksen ratkaisemisesta vaan sen näkemisestä (Luoto 2002, 211).

Ruumiin skematismiin liittyvän kehän voi vastaavalla tavalla kääntää produktiiviseksi arvoitukseksi: Ajattelua ei ole ilman ruumista, jossa se tapahtuu, eikä ilman kuvia, jotka sitä jäsentävät. Toisaalta kuvia ei ole ilman ajattelua, joka niihin kiinnittyy, ja tämä kiinnittyminen puolestaan edellyttää ruumista. Ruumis taas tulee ajateltavaksi kuvana, äärimmillään itsensä kuvana.

Käsitteenmuodostuksen reunaehtoja koskien (tästä skematismissa on nimenomaan kyse) on todettava, että käsitteellisen ja kuvallisen kielen välinen selkeä rajanveto edellyttäisi edellä kuvatun kehän murtamista. Burnettin taipumus sulkea ajattelu kirjaimellisessa merkityksessään kuvien ulkopuolelle kielii tämänkaltaisesta lähtöoletuksesta. Kehässä pysyttäytyminen puolestaan edellyttää kuvan ja käsitteen välisen rajan häilyvyyden tunnistamista ja tunnustelua. Nancy etenee tähän suuntaan ryhtyessään purkamaan uuden ajan subjektifilosofian vakiinnuttamaa kytköstä olemisen ja ajattelun välillä. Tällöin *res cogitansia* ja sen olemista koskeva kysymys muodostuu lopulta kysymykseksi *imago cogitansista*.

Ajattelu ja kuva

Mutta miten päästä kehään kunnolla sisään? Miten kuva voi muodostua ajattelun paikaksi? Mitä kutsumme ajatteluksi? Vyyhti on mutkikas ja hahmotelmani siitä varsin skemaattinen. Tarjolla olevien näkökulmien kirjo on valtava. Keskityn tässä artikkelissa Kantin skematismiin ja siitä esitettyihin fenomenologis-dekonstruktiviisiin tulkintoihin. Raja on kysymyksenasetteluni kannalta otollinen sikäli, että sen avulla voi nostaa esiin tietoteoreettisia kysymyksenasetteluja laajempia ontologisia rakenteita, joiden avulla voi luodata kuvan, ajattelun ja ruumiin suhteita.²

Aluksi on tehtävä muutamia erotteluja. Ajatus kuvasta ajattelun paikkana implikoi ensinnäkin, että kuva mielletään representaation sijaan presentaatioksi, dynaamiseksi jäsentymäksi, jossa jotakin tulee esiin sellaisella tavalla, että tämä esiin tuleminen itse piiryy kuvan rakenteeseen. Huomio kiinnittyy tällöin kuvan välittämien merkitysten ja sen edustamien hahmojen sijaan sen tapaan olla kuva, toisin sanoen sen kuvallisuuteen. Ajattelun paikkana kuva ei voi olla pelkkä paikkavarauks tai edustaja, "representantti" vaan jossain vahvemmassa mielessä "paikkaa tekevä". Kuvan, ajattelun ja ruumiin suhteiden dynamiikan tarkastelu ei toisin sanoen voi rajautua pelkästään representaatioiden tasolle.

Toiseksi on eriteltävä ajattelun ja tiedon suhdetta. Lähtökohtanani on Heideggerin tietokriittinen näkökulma, joka on osoittautunut varsin kauaskantoiseksi.³ Hänen mukaansa ajattelu ei välttämättä johda tietoon, eikä tiedon kartuttaminen lähtökohtaisesti rakenna ajattelun varaan. Esseessään "Was heißt Denken?" ("Mitä kutsumme ajatteluksi?") Heidegger esittää provokatiivisen analyysin ajattelun ja tiedon suhteesta, joka kiteytyy väitteessä "tiede ei ajattele" (Heidegger 1994a, 127). Kyse ei ole siitä, että tiede olisi jossain mielessä

² Termillä "ontologia" viitataan tässä metafysiikan traditiota purkaviin kysymyksenasetteluihin, jotka koskevat olemista, en olevan olemusta käsittelevään filosofian alaan. Lähtökohtanani on Heideggerin tekemä erottelu "ontisen" (olevaan koskevan) ja "ontologisen" (olemista koskevan) välillä (Heidegger 1986a, 12–14).

³ Esimerkiksi dekonstruktioivinen ajattelu rakentuu tässä suhteessa pitkälti Heideggerin ajattelun varaan. Tätä kuvaa hyvin Jacques Derridan *différance* koskeva luonnehdinta: "Différance, joka ei ole sana eikä käsite, on näyttänyt sopivan strategisesti parhaiten sen ajatteluun – jollei sen hallintaan – mikä on palautumattominta 'aika-kaudessamme'. Ajattelu olisi tässä ehkä jotain, jolla on välttämätön suhde hallinnan rankenteellisiin rajoihin" (Derrida 2003, 251). Jean-Luc Nancyin mukaan jatkossa käsittelemäni *Ereignisin* logiikka on *différence* logiikkaa (Nancy 1990, 169).

⁴ *Ge-Stell* on vaikeasti suomeksi käännettävä sana. Sen osat ovat kollektiivietuliite *Ge-* sekä verbistä *stellen* johdettu *Stell*. Arkikielessä saksan *Gestell* merkitsee hyödyllisiä järjestelyjä ja asennuksia, kuten kehystä, telinettä, puitetta, hyllykköä ja kehiä. Heidegger kuitenkin irrottaa sanan arkimerkityksistään, mitä hän painottaa erottamalla etuliitteen väliavulla sanan rungosta. Tämä kirjoitusasu myös korostaa sanaan sisältyvää jännitettä verbin ja substantiivin välillä. *Ge-Stellissä* on kyse sekä viitekehystä (substantiivi), jonka suhteen paikka tai asema voidaan esittää että esittävää asemoinnista (verbi). *Ge-Stell* on suomennettu ainakin "asetteiksi" (Heidegger 1995), "puitteiksi" (Heidegger 1994b) ja "asetustoksi" (Luoto 2004, 12). Tukeudun näistä suomennoksista viimeiseen, sillä se säilyttää etymologisen yhteyden verbin *stellen* ilmaisemaan asettamiseen ja tukee lisäksi Heideggerin ajatusta, että *Ge-Stell* ei ole minkään toimijan teoille alistainen rakenne eikä väline vaan tekniikan olemuksen historiallinen jäsentymä.

⁵ Heideggerille tässä on kyse olemisen historian ajattelusta irrottautumisesta (Heidegger 1986b, 366). *Ereignis* ei kuitenkaan ole olemisen historian ja siihen syvennyksen filosofian loppu vaan "tapahtuma", jossa olemisen historia ilmenee olemisen historiana (mt., 367).

puutteellista, vaan siitä, että tiede ei lähtökohtaisesti kykene ajattelemaan. Ajatteleva tiede on Heideggerin näkökulmasta *rakenteellinen mahdottomuus*. Ajatuskuvio tuntuu ensin oudolta, mutta lähemmässä tarkastelussa se osoittautuu johdonmukaiseksi ja kuvan ja ajattelun suhteen kannalta myös valaisevaksi. Heideggerin hahmottelema ajattelun outous on nimittäin sukua kuvan outoudelle.

Heidegger erittelee sitä, kuinka tiede toisaalta pyrkii tuottamaan uutta tietoa ja toisaalta asemoimaan tätä suhteessa jo hallussa olevaan tietovarantoon. Tässä mielessä tiede on luonteeltaan varmistavaa ja laskelmoivaa. Tiede ei voi tieteellisesti kyseenalaistaa omia lähtökohdiansa muuten kuin vetoamalla johonkin uuteen paradigmaan, toisin sanoen varmistamalla selustojaan. Se mitä Heidegger kutsuu ajatteluksi on puolestaan altistavaa. Ero näiden välillä on radikaali: "Ei ole olemassa siltaa, joka johtaisi tieteistä ajatteluun, on vain hyppäys" (mt., 128). Ajattelu on tiukassa mielessä kaiken hallinnan ja haltuunoton piiristä vetäytyvän puoleen kääntymistä, vieläpä niin, että tämä puoleen kääntymisen tapahtuma ei ole aktiivinen ajattelusuoritus. Se on täysin vetäytymisen liikkeessä artikuloituvan vetovoiman varassa. Vetäytyvän vetäytyminen on perustatonta ja perusteetonta, mutta yhtäkaikki, se ei ole ei-mitään. Jo se, että ihmisen maailmaan voi kuulua vetäytymistä ja hallitsemattomuutta, pitää yllä vetoa ajatteluun. (mt., 128–129.)

Yhdessä viimeisistä seminaareistaan Heidegger luonnehti aikamme tieteen ja tietämisen viitekehystä, "asetustoa" (*Ge-Stell*)⁴, *valokuvanegatiiviksi* siitä, mitä hän ajattelee saksankielen sanassa *Ereignis* (Heidegger 1986b, 366). Negatiivin tavoin asetusto sallii nähdä lävitseen *Ereignisin*. *Ereignisia* (perusmerkitykseltään "tapahtuma") on Heideggerin mukaan ajateltava suhteessa traditioon, joka ei kuitenkaan anna tarvittavia eväitä tähän, sillä tässä tapahtumassa on kyse siitä, että "uuden ajan ihminen tulee olemaan perustavalla tavalla uudenaikaisessa suhteessa olemiseen, JA ETTÄ HÄN EI TIEDÄ TÄSTÄ MITÄÄN" (mt., 369, korostukset alkutekstissä). *Ereignis* ei siis ole paradigman vaihdos. Tapahtumana se ei myöskään ole käänne tai episodi, jonka voisi kytkeä osaksi historiallista kertomusta. Se ei ylipäättään ole tiedon asia vaan pikemminkin vetoa ajatteluun ja tässä mielessä ajattelun huomaamatonta alkamista.⁵ Heideggerin tietokriittinen viittaus valokuvanegatiiviin antaa vihiä siitä, että kuvan tavassa kytkeytyä ajatteluun on jotain tiedollisesti hallitsematonta. Tietoteoreettinen näkökulma, joka jäsentää ajattelua tiedon kannalta, on näin ollen turhan kapea lähtökohta ajattelun, ruumiin ja kuvallisuuden suhteiden tarkastelulle.

On syytä huomauttaa, että valokuvaviittauksesta huolimatta Heideggerin kysymyksenasettelut eivät ole missään totutussa mielessä mediateoreettisia vaan koskevat ajattelua, olemista ja olemisen historiaa. Valokuvanegatiivi antaa kuitenkin välineitä eritellä *Ereignisin* rakennetta. Negatiivi, jonka käänteisyys ei ole negatiivisuutta pelkän negatiivisuuden mielessä, tekee ensinnäkin näkyväksi ilmenemisen kuvallisen luonteen kääntämällä ympäri valojen ja varjojen totutut suhteet. Sikäli kun ilmeneminen on jonkin jonakin ilmenemistä, ilmiötä saattelee niiden "oma" kuvallisuus. Negatiivi antaa kuitenkin vihiä siitä, että positiivinen hahmo on ymmärrettävä toisenvaraiseksi efektiksi.

Myös *Ereignisissa*, ajattelun aluksi mieltävissä vetäytymisen ve-toavassa tapahtumassa, on kyse suhteesta omaan (*eigen*). *Ereignis* on paradoksaalinen olemisen oimimisen tai omaamisen tapahtuma, jota ei voi erottaa oman menettämisestä (Derrida 1995, vii). Ajattelun alkuna se on monitahoinen ja dynaaminen suhde varmistamisen ja altistamisen välillä.

Heideggerin tapa rinnastaa asetusto valokuvanegatiiviin vihjaa, että olemisen vetäytymisen tapahtumassa on yhtäältä kyse siitä, millä tavoin aistisuutta hahmotetaan, miten se jäsentyy ja rajautuu sekä millaisiin historiallisesti koodattuihin odotushorisontteihin se kytkeytyy (Weber 2001, 97). Tässä olemisen historian ja mediateknologian kytköksessä nousee esiin medioiden ja aistisuuden suhdetta koskeva keskeinen mediaesteettinen teema, jonka voisi Walter Benjaminia mukailien muotoilla seuraavasti: Kameralle puhuu toinen luonto kuin silmälle, jolloin ajattelulle avautuu uusi ulottuvuus, kuvan sisäisyys.⁶

Valokuvanegatiivin käänteisyys on myös kuvan itsensä kääntymistä itsensä puoleen, sen kokoontumista erilliseksi ja rajatuksi yksiköksi, joka pysyttelee etäällä. Tässä mielessä jokainen kuva on negatiivi suhteessa käsin kosketeltavien ruumiiden maailmaan. Perinteinen filmipohjainen valokuva tuo tämän etäätymisen ja irrottautumisen operaation vain erityisen selkeällä tavalla esiin. Sikäli kun kuva piiryy johonkin, esimerkiksi filmiin, on sen käänteisyys tai itsen puoleen kääntyminen myös itsestä eroamisen liikettä. Mihin kuva paikantuukaan, se on aina vain toisaalta tässä. Kuvan kuvallisuus on tämän negatiivisuuden merkitsemistä. Alustavasti voi sanoa, että kuvan sisäisyys on ajattelun ulkoisuutta.

Valokuva ja skeema

Edellä hahmottelemani kuvan käänteisyyden ja ajattelua ylläpitävän vetäytymisen yhteys antaa ymmärtää, että maailmassa jossa on kuvia, on myös ajattelua. Kuvallisuus olisi näin ollen aivan erityisessä mielessä ajattelun asia. Fenomenologis-dekonstruktivisessa traditiossa kuvallisuus on lisäksi kytkeytynyt tiiviisti ruumiiden ontologiaan (Lindberg 2006, 146). Kyseessä on ruumiillisen skematismien kehäksi kutsumani rakenne. Sen hahmottamiseksi on syytä tarkastella Heideggerin tulkintaa Kantin skematismista, jossa rakenteellisena mallina on jälleen valokuva (Heidegger 2010, 88–113).

Skematismi on teema, joka Heideggerin näkökulmasta muodostaa Kantin *Puhtaan järjen kritiikin* ytimen (mt., 89). Kyse on kuvittelukyvyyn (*Einbildungskraft*) roolista inhimillisessä kokemuksessa. Skematismien keskeiset kysymykset koskevat sitä, miten käsite – viime kädessä puhtaan järjen käsite – voi tulla aistisuuden piiriin, havainnollistua. Miten käsite voi edesauttaa jonkin ilmiön käsittämisessä, vaikka se itse on luonteeltaan jotakin ei-ilmenevää? Mihin käsitteen ja siinä käsitetyn kohteen samankaltaisuus tai yhteenkuuluvuus lopulta perustuu? Mikä on kuvittelukyvyyn rooli järjen ja ymmärryksen yhteispelin rakentumisessa?

Kant virittää kysymyksenasettelunsa kaikkea empiriaa edeltävälle transsendentaaliselle tasolle. Kyse on siis inhimillisen kokemuksen

⁶ Benjamin kutsuu tätä valokuvassa esiin tulevaa tilan ja ajan uudelleen jäsentymisen ulottuvuutta "optisesti tiedostamattomaksi" (Benjamin 1989, 161).

⁷ Kuolonnaamio on sittemmin toistuvasti noussut teemaksi valokuva- ja elokuvateorioissa. Laura Mulvey korostaa tässä André Bazinin merkitystä (Mulvey 2006, 58–59). Louis Kaplan nostaa lisäksi esiin Susan Sontagin ja Nancyn, erityisesti valokuvateoriaa silmällä pitäen (Kaplan 2010, 46–53).

mahdollisuusehdoista ja tiedon rakentumisesta. Aikansa uuskantilaisista tendensseistä poiketen Heidegger korostaa, ettei *Puhtaan järjen kritiikki* kuitenkaan pelkisty tietoteoreettiseksi rakennelmaksi (mt., 17). Hänen mukaansa Kantin kysymyksenasettelu on ontologinen ja sen keskiössä on äärellisyyden tematiikka (mt., 25–35).

Kantin transsendentaalisestetiikan ajatuskuvio on pääpiirteissään seuraava: Se, mikä empiirisessä havaitsemisessa (*empirische Anschauung*) on välittömästi annettuna, on jotenkin kyettävä ottamaan vastaan. Havainnon ehtona on siis jonkinlainen havaittavuutta ennakoiva vastaanottavuus. Se, mitä havaitaan, on lisäksi kyettävä käsittämään, liittämään johonkin käsitteeseen. Tarvitaan toisaalta käsite ja toisaalta jonkinlainen kuva havaittavuuden horisontista tai objektien tasosta, toisin sanoen kohteellisuudesta ylipäättään. Näiden yhteensovittaminen tapahtuu skeeman avulla. Skeema yhdistää käsitteen ja siihen sopivan kuvan. Järjen kategorioiden ja ilmiöiden välisenä välittäjänä skeeman on oltava yhteydessä yhtäältä järjellisyys- ja toisaalta aistisuuteen. Sen täytyy toisin sanoen olla havaintoa rakenteistava, mutta samalla kaikkea empiirisyyttä edeltävä ja kokemuksesta riippumaton. Skeema on puhtaan kuvittelukyvyyn tuote, ”kuva” puolestaan empiirisen. (Kant 1974, A 137–147 / B 176–186.)

Skeema on rakenne, jonka varassa ihminen äärellisenä olentona voi muodostaa kuvan jostakin havaittavasta. Transsendentaalisella tasolla, puhtaana aistintamisena, jota voisi luonnehtia havaittavuuden pohjustamiseksi tai ”formatoinniksi”, skematismi ei kuitenkaan ole tekemisissä empiiristen kuvien kanssa. Ainoat puhtaan järjen käsitteitä vastaavat kuvat ovat tila ja aika. Tila on ”ulkoisen aistin” kuva, jonka puitteissa oleva kohdataan. Aika puolestaan on olevan kohtaajan suhde itseensä. Se on subjektin ”sisäisen aistin” kuva. Aika on tilaa perustavampi, sillä myös tilallinen kokeminen tapahtuu ajassa. Aika on Kantille ”puhdas kuva” (*das reine Bild*). Tähän viitaten hän nimittää puhtaan järjen skematismia myös ”aikamääritykseksi” (*Zeitbestimmung*). Siinä puhtaan järjen kategoriat suhteutetaan aikaan, aistisuuden puhtaaseen muotoon. (mt., A 34, 142 / B 50, 182; Heidegger 2010, 103–104.)

Heidegger toteaa, että Kantin transsendentaalistetiikassa sanan ”kuva” merkitys on hajaantunut ja että skematismien rakenteen ymmärtämiseksi näitä merkityksiä on eriteltävä tarkemmin. Kuva voi ensinnäkin merkitä jonkin tietyn olevan näyttäytymistä, sen tarjoutumista katseelle (*Anblick*). Tässä merkityksessä kuva on aina luonteeltaan erityinen, ”tämä tässä”. Toisaalta kuva voi olla tällaisesta välittömästä näkymästä johdettu. Tällä jälkimmäisellä tasolla, jota voisi kutsua mimeettiseksi, Heidegger erottaa toisistaan ”kuvautuman” (*abbildender Anblick*), ”jälkeiskuvan” (*nachbildender Anblick*) ja ”esikuvan” (*vorbildender Anblick*). (Mt., 92.) Tässä yhteydessä Heidegger ottaa puheeksi valokuvan. Hän mainitsee sen esimerkkinä kuvasta, joka voi olla sekä kuvautuma että jälkeiskuva, ja vertaa sitä edelleen toiseen kuvautumatyyppiin, kuolonnaamioon. Näiden esimerkkien asema on outo. Miksi Heidegger, jolle äärellisyyden teema on tunnetusti aivan keskeinen, ottaa esimerkikseen kuolonnaamion puhumatta kuitenkaan sen yhteydessä kuolemasta? Entä miten valokuva liittyy tähän?⁷

Asialle on empiirinen selitys. Heideggerin Kant-luentojen aikaan

ilmestyi paljon huomiota osakseen saanut Ernst Benkardin valokuva-kirja kuolinnaamioista *Das ewige Antlitz* (1926). Heideggerin tekstistä löytyy viitteitä siitä, että hän tunsi tämän kuvamateriaalin (Nancy 2003, 166–167). Esimerkkimateriaali ei siis ollut kaukaa haettua vaan se oli konkreettisesti käsillä. Mutta miten nämä empiiriset kuvatyytit – kuolinnaamio ja valokuva – voivat valottaa transsendentaalista kuvallisuutta?

Tämä puoli asiasta onkin mutkikkaampi. Heidegger toteaa, että suhteessa kuolinnaamioon valokuva on jälkeiskuva. Esimerkin valossa hahmottuu eräänlainen kuvien jatkumo: 1) katseelle tarjoutuva näkymä, ”tämä tässä” (kuolleen kasvot – kuva merkityksessä *Anblick*), 2) sen ”kuvautuma” (kuolinnaamio – *Abbild*) ja 3) ”jälkeiskuva” (valokuva – *Nachbild*) (Heidegger 2010, 93–94.) Heidegger ei nosta esiin äärellisyyden teemaa kuvan aiheen kannalta vaan kuvallisuuden rakenteen tasolla:

Valokuva kuolinnaamiosta on kuvautuman jälkeiskuvana itsekin kuva, mutta vain sikäli kun se antaa ’kuvan’ kuolleesta [...] Valokuva voi kuitenkin myös osoittaa, miltä kuolinnaamio ylipäätään näyttää. Kuolinnaamio puolestaan voi osoittaa, miltä kuolleen ihmisen kasvot ylipäätään näyttävät. Mutta tämän voi osoittaa myös yksittäinen kuollut itse. Niin ikään naamio itse voi osoittaa, miltä kuolinnaamio ylipäätään näyttää, samoin kuin valokuva ei ainoastaan osoita miltä valokuvattu näyttää vaan myös miltä valokuva ylipäätään näyttää. (Mt., 94.)

Valokuva ei toisinnakaan ainoastaan jotakin erityistä kuvaa, sitä mikä kulloinkin tarjoutuu katseelle, vaan myös aistintamisen – siis skematismien – yleisen periaatteen. Valokuva toimii kuin skeema: se näyttää yhden kohdalla sen mikä pätee yleisesti. Se ei ole kuva ainoastaan jonkin tietyn kohteen kuvana vaan siinä kuvautuu myös kohteellisuutta konstituiva säännönmukaisuus. Tässä mielessä valokuva rinnastuu siihen, mitä Heidegger nimittää ”skeema-kuvaksi” (*Schema-Bild*) (mt., 98). Se on käsitteessä tapahtuvan käsittämisen kuva, jonka kuvaluonne ei juonnu näköisyydestä vaan kuvautumisen säännönmukaisuudesta (mt., 99).

Ilmenemisen kuvallisuus

Nancy kiinnittää huomiota siihen, että Heideggerin tematisoimalla primaarin kuvallisuuden (*Anblick*) tasollakin on mimeettinen rakenne, sillä ilmiöiden tapa tarjoutua katseelle on katseeseen mukautumista (Nancy 2003, 158–159). Aistimisen äärellisyys tuo mukanaan näkökulman välttämättömyyden. Säännönmukaisuuden ohella aistintamista luonnehtii näin ollen olennaisesti myös kokoaminen yhteen. Kuva on moninaisuuden tapa olla yhdessä. Kuvan muodostamisen kykyä kuvittelukyky (*Einbildung*) on kuvan ”yhdeksi tekemistä” (*Einung*), jossa sekä subjektin näkökulma että tätä vastaava kohteellisuus konstituoituvat yhdessä (mt., 153). Muodostuu viitekehys, jonka suhteen ilmenevä voi ilmetä. Kuvittelua on vain sikäli kuin se kuvittelee itsensä, ennakoii itseään kuvittelevana. Kuvan pohjana on kuvittelu.

Vaikka Heidegger saakin valokuvaesimerkkinsä avulla tuotua esiin skematismien yleisen rakenteen, häneltä jää huomioimatta kuolleen ruumiin erityinen tapa tarjoutua katseelle sekä valokuvan tapa toistaa tämä omana operaationaan. Kuollut ruumis tarjoutuu katseelle näyttämällä katseen poissaolon. Ruumiilla on ulkonäkö, ja siinä mielessä se "katsoo ulos". Ruumiin poissaoleva katse suuntautuu kuitenkin ei-mihinkään. Se mukautuu ei-minkään katseeseen. Sen kaltaisuus on kuvan kaltaisuutta. Tätä silmällä pitäen Heideggerin esimerkin voi muotoilla hieman toisin: Ruumis näyttätyy omana kuvanaan näyttäessään ei-mitään. Kuolinnaamio näyttää itsensä kuoleman maskina näyttäessään tietyt kasvot. Valokuva näyttää itsensä valokuvaruumiina tuodessaan esiin tietyn näkymän. Valokuva on ruumiin poissaolon ruumiillistuma. Valokuva kuolinnaamiosta ei siis ole vain kuolinnaamion kuva vaan myös itse kuolinnaamio:

Ja lopuksi, vihdoin: valokuva *itse* kuolinnaamiona, hetkellistyneenä ja valon kontaktissa aina uudesti alkavana läsnäolon valoksena; valoksena poissaoloon pakenevasta läsnäolosta, jota ei kaapata talteen eikä representoida vaan jota paradoksaalisesti *kontemploidaan* (sen *templumiin*, aikarajaukseen mennään). Nykyaikainen kontemplaatio itse kuvittelun pohjalla olevan katseen hiipumisesta: saman skeema sen toisessa." (mt., 178–179.)

Primaarinen kuvallisuus, katseelle tarjoutuminen, toistuu Heideggerin esimerkin kuvajatkumon kaikilla tasoilla. Esiin tulee ilmenemisen kuvallinen luonne. Ilmeneminen katseelle tarjoutumisena on jonakin ilmenemistä, mimeettistä kuvautumista. Sen edellytyksenä on erottuminen, jonka valokuva valon kuvautumisen operaationa tuo esiin. Valokuvaruumis on valon kosketuksessa muodostuva, oman operaationsa hahmotteleman muotin mukainen valos läsnäolosta.

Tämän rakenteen mukaisesti ilmiö ei ole olio itse vaan olio kuvana, sen itseys kuvautumana. Ilmiöt näyttätyyvät kuvallisina, katseelle tarjoutuvina, ja tässä mielessä "ulos katsovina", kuten saksankielen "ulkonäköä" tarkoittava sana *Aussehen* osuvasti vihjaa. Nancy esittää, että *Aussehen* merkitsee kirjaimellisesti myös "loppuun katsomista" tai "katseen hiipumista" (mt., 172). Ulkonäkö olisi näin ollen myös ilmiön kuvallisen kokoontumisen ja itsen puoleen kääntymisen täydellistymistä, kuvamaista seesteisyyttä. Kuollut ruumis näyttää tämän "muistuttamalla itseään", kuten Blanchot kirjoittaa (Blanchot 2003, 223). Ilmaisuihin "teen kuolemaa" on tässä mielessä läheistä sukua ilmaisulle "teen kuvaa" (Nancy 2003, 173). Tätä silmällä pitäen on tarkennettava, että kuvan pohjana ei ole vain kuvittelu vaan "kuvitteleva kuvittelematon", kuoleminen itsen esiintuomisen muotona (mt., 175).

Latinan sana *templum*, joka merkitsee profaanista erilleen rajattua pyhää aluetta⁸, kuvaa hyvin valokuvan tapaa rajata ja rajautua. Pyhän tavoin kuva on jotain mihin ei voi koskea. Vaikka se ei ole koskematon sakraalin merkityksessä, se erottuu kuvaksi vetäytymällä käsien ulottuvilta (mt., 11–12). Tässä vetäytymisessään kuva vetää huomion näyttävään puoleensa, rajauksensa avaamaan näkymään, joka muodoillaan puolestaan naamioi itse avauksen voiman. Kuva näyttää vetäytymällä ja erottautumalla diskreetisti. Se, mitä kuva näyttää ja tuo silmiemme eteen, jää aina etäälle. Nancy esittää, että jokainen kuva

on "muotokuva" sillä sen voima piirtyy muotoihin etäläheisyyden jännitteeksi, kuten potretissa (mt., 16). Voisi myös sanoa, että kuvan oleminen on katseen kaltaista. Kuolinnaamioesimerkki tuo näin ollen esiin myös primaarin kuvallisuuden ja henkilön esittäytymisen välisen rakenteellisen sukulaisuuden (mt., 157). Näyttäytymällä jonakin ilmenevä olio muodostuu erilliseksi, joksikin jolla on ulkonäkö. Se, mikä ilmenee, ei toisin sanoen esittäydy kuvan välityksellä vaan ilmeneminen sinänsä on kuvallista.

Kuva ja me katsojat

Kantin, Heideggerin ja Nancyn avulla olemme nyt päässeet ruumiin skematismiin kehään sisään. Ruumiin ja kuvan yhteys on noussut esiin ilmenemisen kuvallisuuden kysymyksenä. Kuvallisuutta ja ajattelua puolestaan yhdistää vetäytymisen rakenne. Entä kuva ajattelun paikkana? Eikö kuva ole lopulta jotakin ulkoista suhteessa ajatteluun? Palaan alussa mainitsemaani Nancyn huomioon valokuvan ja kartesiolaisen *cogiton* rakenteellisesta yhtäläisyydestä. *Cogito* on tietoisien ajattelun paikka, viitepiste, josta käsin asioita representoidaan. Kielessä *cogito*, tietoisien ajattelun subjekti, kiinnittyy näkökulmaan, joka avautuu sanassa "minä". Jokainen "minä" erottuu omaksi minäkseen suhteessa muihin. Kielessä tämä ajattelun paikka on otettava haltuun performatiivisesti, sanomalla "minä". "Minä" avaa näkökulman: minä vastaan muut, minä vastaan sinä. Roman Jakobsonin termein: "minä" toimii *shifterinä*, terminä joka merkityksellistyy vain suhteessa lausuman lausujaan (Nancy 2005, 100).

Nancy esittää, että vastaavanlainen näkökulman ratkaisu tapahtuu elokuvaklauffin kolahtaessa ja tietokoneen hiirtä klikattaessa, ja että valokuva toistaa tämän rakenteen erityisen selkeästi. Laukaisinta painava sormi sanoo "minä", valitsee puolen: minä vastaan muut, minä vastaan sinä (mt., 101).

Jos valokuva tällä tavoin osoittaa paikan "minälle", niin miten on "meidän" laita? "Minä" toimii *shifterinä* ja ratkaisee näkökulman selkeästi. "Minän" paikka voidaan lisäksi ottaa haltuun performatiivisesti. "Me" taas jää aina hataraksi konstruktioksi, sillä kysymykseen "ketkä me?" ei ole yksiselitteistä ratkaisua. Kun joku lausuu "me", lausumassa artikuloituva samastumisen ratkaisu on viime kädessä riippuvainen lausujan auktoriteetista ja toimeksiannon oikeutuksesta. "Minä" erottuu muista jäännöksettä; "me" jää kiistanalaiseksi, sillä se joka lausuu "me", erottuu lausussaan meistä muista. Nancy käyttää tästä rakenteesta espanjankielisen ilmaisun *nosotros* ranskankielistä vastinetta *nous autres*, "me toiset" (mt., 102). Käännän sen suomeksi muotoon "meikäläiset" tuodakseni esiin "me vastaan muut" -asetelman kiistanalaisuuden, sen että puhe "meistä" erottaessaan meidät muista samalla myös jakaa meidät yksittäisiksi – niin, "meikäläisiksi" – joita pitää yhdessä vain tuo kyseenalainen "me". Nancyn mukaan valokuva on "meikäläisten" suhteen ratkaisevassa asemassa. Hän jopa väittää, että valokuva tuottaa "meikäläiset" mitä täsmällisimmällä ja kurinalaisimmalla tavalla (mt., 104). Tapahtumalla on kolme osapuolta: kuvaaja, kuvattu ja katsoja.

Yksittäisen katsojan kannalta kuvaan piirtynyt itsen paikka näyttäytyy saavuttamattomana. Kuvan "minä" on paikka, jota katsoja ei voi ottaa haltuun. Katsoja jää suhteessa kuvaan aina toiseksi. Kuvaansa minä voi saapua ainoastaan ruumiina. Vain kuollut ruumis voi olla oma kuvansa. Tässä rakenteessa tulee kuitenkin näkyviin myös kielellisen minän eroaminen itsestään. Tarkkaan ottaen "minä" voidaan sanoa ainoastaan minää ennakoiden. Sanomisen subjekti ja sanottu subjekti eivät koskaan ole täysin yhtenevät. Valokuva antaa vihiä tästä ajattelun paikan häilyvyydestä asettamalla minän ulkoisuuteen, valottamalla (*exposer*) sen jonakin kaikista muista erillisenä – kuvana (mt., 101). Tässä mielessä valokuvaa voi pitää altistamisen diskurssina, jonka paradigmaattinen figuuri on kuolinnaamio (Kaplan 2010, 49).

Tämä altistava katkos tulee valokuvan ajallisessa rakenteessa äärimmäisellä tavalla esiin, sillä valokuva on kuva, jonka voi hetkessä "ottaa" (Nancy 2005, 104). Kuvan ottamisen hetkessä "minä vastaan muut" -rakenne piirtyy kuvaan keskeytyksenä, sillä valokuva napataan aina kesken kaiken. Kamera, kuvaaja ja kuvattu – toisin sanoen kuvautumisen operaatio, katsominen ja katseelle tarjoutuminen – piirtyvät yhdessä valokuvaan. Nancy toteaa, että kuvasta muodostuu hirviömäinen kaksoisruumis, jolla on kaksi inhimillistä puoliskoa (kuvaaja/katsoja ja kuvattu) sekä onntto yksisilmäinen kamerapää (mt., 104). Voisi myös sanoa, että ruumiina valokuva on eräänlainen jakojäännös: Vastaavalla tavalla kuin matemaattinen jakojäännös merkitsee siirtymistä kokonaislukujen sarjasta murtolukujen ulottuvuuteen, niin valokuvaruumis merkitsee siirtymää erillisten ja eheidien ruumiiden maailmasta kontaminaation ja osaobjektien ulottuvuuteen, jossa ajattelun paikka on hajautunut.

Toisaalta, kun katsoja on jostakin kuvasta otettu, kuva ottaa hänet yksin vaikka hän olisikin yleisön joukossa. Asiaa voi hahmotella kosketuksen termein, jos otetaan huomioon, että kosketus ylittää taktiilisen maailman ja että sen fyysiset, affektiiviset ja mentaaliset ulottuvuudet nivoutuvat toisiinsa monitahoisella tavalla (vrt. Elo 2011, 81–96). Tältä pohjalta voi sanoa että kuva, joka kuvana on käsien ulottumattomissa ja siinä mielessä koskematon, voi olla kuitenkin affektiivisessa mielessä koskettava. Koskettavana kuva kuitenkin koskettaa aina jotakuta yhtä. Edes laajempaa yleisöä koskettaessaan kuvan koskettavuus ei ole luonteeltaan yleistä. Kuva koskee itse kutakin. Toisaalta katsojat ovat kuvan edessä yhdessä toisia, sillä itsen puoleen kääntymisessään, irrallisuudessaan ja vetäytyvässä kokoontumisessaan kuva sanoo "minä" erottaen itsensä meistä katsojista, "meikäläisistä" (mt., 104). Valokuva toteuttaa jakamisen (*partager*) logiikkaa (Kaplan 2010, 50). Se yhdistää jakamalla ja on jaettavissa sikäli kuin sen valotus altistaa äärelliselle kanssa-olemiselle.

Kuvan katseen ilmeisen jaettavuuden ja kuvan singulaarisen kosketuksen välinen jännite antaa vihiä siitä, että meidät erottaa itsestämme katkos. Tieteellisessä diskurssissa tämän peittämiseksi "me" neutraloidaan tyypillisesti passiivirakenteeseen (Nancy 2005, 103). Kuvan taas voi turvallisesti mieltää kenen tahansa katseelle tarjoutuvaksi. Koskettavuudessaan kuva ei kuitenkaan koskaan ole yleinen. Kuvalle voi silti muodostua yleisö. Miten siis ajatella yleisöä "meikäläisten" kannalta?

Abbas Kiarostamin elokuva *Shirin* (*Shirin*, Iran 2008) esittää kiinnostavalla tavalla katkoksen, joka toisaalta erottaa ”meikäläiset” kuvasta yleisöksi ja toisaalta itse kunkin muusta yleisöstä.

Shirin koostuu kasvojen lähikuvista. Kasvoja näytetään yksitellen satakunta. Kaikki ovat naisia, osa tunnettuja elokuvanäyttelijöitä. Kuvien tahti on verkkainen. Yksittäin kuvattujen naisten taustalla hämärässä elokuvateatterimiljöössä näkyy istumassa myös muita henkilöitä. Välittyy vaikutelma, että katsomme elokuvayleisöä katsomassa elokuvaa. Kuvia saattelee ääniraita, joka on eräänlainen kuunnelma. Alkutekstin ja sen taustalla näytettyjen keskiaikaisten piirustusten perusteella tiedämme, että kyseessä on vuosisatoja vanha persialainen kolmiodraama, jonka liikkeelle panemat tunteet väreilevät yleisön kasvoilla. Toisinaan liikutus yltää kyyneliin. Kasvoilla näkyvät myös valojen ja varjojen liikkeet, jotka mukailevat tarinan käänteitä ja tunnelmia. Muuta katsottavaa elokuvassa ei ole. Kuvakerronta ja rytmi pysyvät samoina loppuun asti.

Asetelma on frontaali, mutta hienosyinen. Kuten edellä on käynyt ilmi, kasvokuva ei ole mikä tahansa kuva vaan pikemminkin kuvan kuva. Kiarostamin elokuvassa kuvankauniit naiskasvot vielä korostavat tätä. Katsojat pannaan katsomaan katsojia katsomassa elokuvaa, joka näkyy vain sikäli kun se näkyy katsojien kasvoilla. Ketkä ”me” muodostavat tässä yleisön? Kenen mielenliikkeitä ”meikäläiset” voivat seurata tämän elokuvan kasvoilla, jotka muodostavat samaan aikaan sekä valkokankaan että näkymän?

Asetelma on kuitenkin vielä mutkikkaampi kuin mitä ensi katsomalta vaikuttaa. Elokuvan DVD-versiota saattelee *Shirinin* kuvaamista valottava dokumenttielokuva. Siitä käy ilmi, että kaikki on näytettyä ja konstruoitua: näyttelijät katsovat pahvipalalle piirrettyjä tikku-ukkoja, valomies heiluttelee maskia lampun edessä, mitään näyttelijöiden katsomaa elokuvaa ei ole, kuten ei elokuvateatteriakaan, ja ääniraitakin on tehty studiossa vasta kuvausten jälkeen.

Dokumentaarisuuden ja fiktion välienselvittelystä ja katsojan aseman pohtimisesta tunnettu Kiarostami virittää tässä kysymyksenasettelunsa äärimmilleen. Aiemmissa elokuvissaan hän on tyyppillisesti muistuttanut katsojaa katseen liikutuksesta monin tavoin: häiritsemällä kerronnan etenemistä viipyilevillä kuvilla, vaihtamalla filmimateriaalin videoon keskellä elokuvaa sekä upottamalla fiktiiviseen tarinaan toisaalta sijaiskatsojan ja toisaalta elokuvantekijän.⁹ Äärimmäisenä keinona katseen ja katsomisen tematisoimiseen voi pitää suoraan kameraan kohdistuvaa katsetta, joka on ”mahdoton otos itseään katsovasta katseesta” (Nancy 2001, 17). Esimerkkejä tällaisesta frontaalisuudesta löytyy muun muassa Kiarostamin elokuvista *Tuuli meitä kuljettaa* (*Bad ma ra khahad bord*, Iran, 1999) ja *Oliivipuuiden katveessa* (*Zir-e derakhtan-e zeytun*, Iran, 1994) (Elo 2006, 217; Mulvey 2006, 127).

Shirinissä katsominen ei nouse teemaksi pelkästään henkilöhahmojen katseiden, otosten tai aihepiirin tasolla. Siinä itse elokuvan tapa tarjoutua katsojien katseille lähenee tällaista mahdotonta itseään katsovaa katsetta. Olen katsojana otettu tästä äärimmilleen viedyn konstruoinnin eleestä ja näen siinä tekeillä olevan yleisön teorian. *Shirin* artikuloi kuvan koskettavuuden ja kuvan jaettavuuden välisen jännitteen. Se tuo esiin kuvan kommunikatiivisuuden, joka ei toteudu

⁹ Laura Mulvey on laatinut hyvän yhteenvedon näistä keinosta (Mulvey 2006, 123–143).

merkitysten vaihtona vaan äärellisyyden kokemuksen kautta. Kuva tuottaa ”meikäläiset” jakamalla, altistamalla itse kunkin erikseen kuvan vetovoimalle.

Kun valokuva näyttäytyy tällaisena kosketuspintana, se suhteutuu itseensä valokuvana, mikä Nancyille tarkoittaa, että siinä artikuloituu olemisen ja ajattelun kytkös:

Jokainen valokuva on kumoamaton ja kirkas *minä olen*, jonka puhtaasti oma oleminen ei ole valokuvattu subjekti eikä valokuvaava subjekti vaan hopeinen tai digitaalinen *otteen ottamisen* todiste: tämä olio, tuo olio, tämä mies, tuo nainen otettiin otteeseen, siellä ja silloin, klikkauksella, ja tämä *hic et nunc* tekee päättymättömäksi tässä ja nyt, tällä paperilla, jolle se kehitettiin ja tulostettiin, sen suvereenin empimisen, jähmettyneenä ja ylevöitettynä, ratkaisussa, joka sen otti otteeseensa, yllättäen.” (Nancy 2005, 105).

Otteen ottamisen todiste ottaa otteeseensa sekä kuvan minän että ”meikäläiset” kaikkien yksityiskohtiensa erityisessä punoksessa, ja sikäli kuin tuota punosta ei voida täysin purkaa, se jää ”oman outoutensa ajatukseksi” (mt., 106). Ruumiin skematismien arvoituksellisessa kehässä on valon kuvautumisen tuottama sidos ajattelun, kuvan ja ruumiin välillä. Meillä katsojilla on tästä todisteena valokuvaruumis.

Kirjallisuus

Anzieu, Didier (1985) *Le Moi-peau*. Paris: Bordas.

Benjamin, Walter (1989) Taiteteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.) *Messiaanisen Sirpaleita*. Suomentanut Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto ja Kansan sivistystyön liitto, 139–173.

Benkard, Ernst (1926) *Das ewige Antlitz: Eine Sammlung von Totenmasken*. Berlin: Frankfurter Verlangsanstalt.

Blanchot, Maurice (2003) Kuvitteellisen kaksi versiota. Teoksessa *Kirjallinen avaruus*. Suomentanut Susanna Lindberg. Helsinki: ai-ai, 220–228.

Burnett, Ron (2004) *How Images Think*. Cambridge Massachusetts & London: MIT Press.

Cadava, Eduardo (1997) *Words of Light: Theses on Photography of History*. New Jersey: Princeton University Press.

Derrida, Jacques (1995) *Kuninkaan aika*. Suomentanut Susanna Lindberg. Nuori Voima 4/95, i–xiv.

Derrida, Jacques (2003) Différance. Teoksessa Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi (toim.) *Jacques Derrida: Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Gaudeamus, 246–273.

Elo, Mika (2005) *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto ja Taideteollinen korkeakoulu.

Elo, Mika (2006) Liikkeitä katseen elementissä. *Tiede & edistys* 2/06. 155–162.

Elo, Mika (2011) Onko näppituntumalla enää väliä? *Tiede & edistys* 2/2011. 81–96.

Head, Henry & Holmes Gordon M. (1911) Sensory disturbances from cerebral lesions. *Brain* 2–3:34, 102–254.

Heidegger, Martin (1986a) *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 16. painos.

- Heidegger, Martin (1986b) *Seminare. Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Band 15*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (1994a) Was heisst Denken? Teoksessa *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 7. painos, 123–137.
- Heidegger, Martin (1994b) Tekniikan kysyminen. Suomentanut Vesa Jaaksi. *niin & näin* 2/94.
- Heidegger, Martin (1995) *Taideteoksen alkuperä*. Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Taide.
- Heidegger, Martin (2010): *Kant und das Problem der Metaphysik. Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Band 3*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2. painos.
- Kant, Immanuel (1974) *Kritik der reinen Vernunft*, nide 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kaplan, Louis (2010) Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of the Photographic Image. *Journal of Visual Culture* 9:45, 46–62.
- Laakso, Harri (2003) *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto ja Taideteollinen korkeakoulu.
- Lindberg, Susanna (2006) Kuvan synty. *Tiede & edistys* 2/06, 146–154.
- Luoto, Miika (2002) *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Luoto, Miika (2004) Tekniikan kätkeytyvä mieli. *Katsaus* 1/04.
- Lacan, Jacques (1991) Peilivaihe psykoanalyttisen kokemuksen paljastaman minän funktion muovaajana. Suomentanut Johannes Myyrä. *Psykoterapia* 3/1991, 41–45.
- Merleau-Ponty (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Mulvey, Laura (2006) *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion books.
- Nancy, Jean-Luc (1990) Finite History. Teoksessa David Carroll (toim.) *States of Theory*. New York: Columbia University Press, 149–174.
- Nancy, Jean-Luc (2001) *L'évidence du film*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur.
- Nancy, Jean-Luc (2003) *Au fond des images*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (2005) *The Ground of the Image*. Translation Jeff Fort. New York: Fordham University Press.
- Rancière, Jacques (2009) *The Emancipated Spectator*. London and New York: Verso.
- Weber, Samuel (2001) Theory on TV: After-Thoughts: Lawrence A. Rickels talks with Samuel Weber. Teoksessa Hent de Vries ja Samuel Weber (toim.) *Religion and Media*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 94–111.