

Silmän kääntö

Pohtiessaan subjektiin liittyviä kysymyksiä ja representaation ongelmia monet yleensä vain kirjallisiin lähteisiin tukeutuvat ranskalaiset ajattelijat ovat tulkinneet myös kuvia. Michel Foucault esitti teoksessaan *Le mots et les choses* (1966) tunnetun analyysinsä Velasquezin maalauksesta *Hovinaiset* (1656). Viime aikoina filosofi Jean-Luc Nancy on ahkerasti viittaillut kuvataiteisiin ja valokuvaan ja esittänyt mm. kiinnostavan tulkinnan Caravaggion maalauksesta *Madonnan kuolema* (1605-1606) artikkelissaan "Sur le seuil" (Kynnyksellä, Nancy 1994). Tässä artikkelissa esittelen erityisesti psykoanalyttikko Jacques Lacanin mietteitä Hans Holbein nuoremman maalauksesta *Suurlähettiläät* (1533). Lacan puhui tästä maalauksesta mm. vuonna 1964 pidetyssä seminaarissa, jossa hän käsitteli katsetta, silmää ja kuvaa. Viime aikaisesta kuvan teoriaa käsittelevästä kirjallisuudesta päätellen kuvantutkimuksesta kiinnostuneet teoreetikot eivät millään pääse eroon Lacanin esittämistä väitteistä vaan palaavat niihin yhä uudestaan.

Silmän kääntö

En väitä, että Foucault, Nancy tai Lacan olisi kehittyneet oman kuvan teoriansa. Mutta heidän esittämässään analyysissä pohditaan kiinnostavasti tilan ja kuvan suhdetta, sitä mikä tulee esitetyksi litteässä kuvassa ja toisaalta sitä mikä jää kuvan kynnykselle eli katsojaa ja katsojan paikkaa. Keskustelut sivuavat tällä hetkellä runsaasti esillä olevaa historiallista luotausta, joka pyrkii kirjoittamaan jos ei nyt aivan näkemisen niin ainakin perspektiivin historiaa. Esillä on vahvasti ollut ajatus, että renessanssin perspektiivin käyttämä pakopiste vaatii, että maalauksessa oleva näkymä tulee katsotuksi tietystä kohdasta suhteessa kankaaseen tai kuvaan. Se on paikka, jossa maalari oletettavasti on ollut. Kun kolmiulotteinen näkymä siirretään maalauksen litteälle pinnalle, kuva tallentaa myös tämän pisteen, joka on sijainniltaan määrätty mutta samalla vääjäämättä representaation itsensä ulkopuolelle jäävä. Perspektiivin myötä on oltava ainakin yksi piste, joka

Michel Foucault, Jean-Luc Nancy tai Jacques Lacan eivät ole kehittäneet varsinaista kuvan teoriaa. Mutta kukin heistä pohtii tilan ja kuvan suhdetta, sitä mikä tulee esitetyksi litteässä kuvassa ja toisaalta sitä mikä jää kuvan kynnykselle eli katsojaa ja katsojan paikkaa. Kuvantutkijat ovat 1990-luvulla palanneet heidän analyysiinsä yhä uudestaan.

Artikkelissa käsitelen erityisesti Lacanin mietteitä Hans Holbein nuoremman maalauksesta *Suurlähettiläät* ja väitän, että vaikka maalauksessa on mukana sekä perspektiivinen esitys että anamorfoosi ne eivät toimi siinä vaihtokuvana vaan siirtymänä. En ole valmis Martin Jayn tavoin yhdistämään anamorfoottista pääkalloa persoonattomaan ja diffuusiin katseeseen sinänsä vaan katseeseen kuuluu jotakin kuvan taikaista. Ihminen katsoo sitä, mitä ei voi nähdä mutta joka kuitenkin voi ilmetä näytöllä. Se ei ole esitettävissä, mutta joissakin töissä tekniikan mukanaan pitämiä fantasiaa toteuttaa tämän tapahtuman, jolle Nancy on löytänyt käsitteen pääsy ja jota Lacan piirittää käsitteellään tuché (sattuma), fascinum (lumo/lume) ja écran (peite/näyttö). Lacanin analyysi on vahvasti vaikuttanut Roland Barthesin valokuvaa käsittelevään teokseen *Valoisa huone* (1980).

pakenee representointia, näkymätön paikka "jolle" representaatio representoidaan.

Foucault'n ja Nancy analyysien kohteena olevat maalaukset ovat oivallisia esimerkkejä epäsuorasta esitystavasta, joka tuo esiin tuon näkymättömän paikan. Näissä maalauksissa katsoja ikään kuin sidotaan mukaan kuvaan ja ne vaativat miettimään kuvassa näkymätöntä katsojaa ja maalaria yhtä lailla kuin esitettävää näkyvää "todellisuutta". Velasquezin maalauksessa esiintyvän maalarin katse pakottaa katsojan tulemaan kuvaan mukaan: katsoja näkee oman näkymättömyytensä tulevan maalariin näkyväksi ja huomaa muuttuneensa kuvaksi, joka on ikuisesti itselleen näkymätön. Foucault'n mukaan katsojasta tulee havaittu katsoja, joka yhtenä hahmona mallin, maalarin ja esitettävän kuninkaan kanssa sijoittuu maalauksen osoittamaan tyhjään tilaan. (Foucault 1970, 402) Nancy puolestaan korostaa sitä, että katsoja jää maalauksen kynnykselle, hän on maalauksessa mutta ei kuitenkaan ole tunkeutunut sinne: "Olemme maalauksessa pysyen edelleen kynnyksellä – emme sisällä emmekä ulkona. Ehkäpä me itse olemme kynnyksellä, aivan kuten silmämme mukautuu taulukankaan litteyteen ja kutoo itsensä sen kangasmateriaaliin." Kun katsoja on itse kynnyksellä, hän voi vastata taulun vaateeseen nähden näkymätön. "Nähdä näkymätön, ei vain näkyvän tuolla puolen, sisä- tai ulkopuolella, vaan suoraan, kynnyksellä, kuten sen öljy, kudos ja väriaineksin." (Nancy 1994, 106)



Velasquez: Hovinaiset (1656).

Nancyn analyysi purkaa ajatusta tilasta kenttänä, jonka sisällä voidaan laskea ulottuvaisten objektien suhteet. Perspektiivin myötä kehittiin laskettavissa oleva systeemi sitä silmällä pitäen, että saadaan esitetyksi kolme ulottuvuutta kaksiulotteisella pinnalla. Kolmiulotteisen tilan materiaalisuuden katsottiin olevan pelkistettävissä kaksiulotteiseksi, värin ja viivan vaikutusten ja suhteiden kentäksi. Katsoja voi tuottaa adekvaatin "kuvan" ainoastaan sillä ehdolla, että hän jää itse kuvan ulkopuolelle. Tietenkin on myös mahdollista Thomas Brockelmanin tavoin esittää väite, että esimerkiksi tietyt

modernismin teokset rakentuvat kaksiulotteiselle todellisuudelle, jota ei lainkaan määritetä esitettäväksi kolmiulotteisessa tilassa olevalle katsojalle (Brockelman 1996, 221). Nancy puolestaan esittää ajatuksen, että katsoja itse on kynnyksellä ja samalla tavoin taulun materiaalia kuin väri ja kangaskin ja ohittaa näin ajatuksen sisä- ja ulkopuolen vastakkaisuudesta syvyyden esityksessä. Esiin nousee kysymys pääsystä (l'accés) omalaatuisena ulottuvuutena. "Pääsy ei ole sola tai suuaukko. Se on ulottuvuus, vyöhyke, taso." (Nancy 1994, 115) Kun katsoja on kynnyksellä, tapahtuu tietynlainen avautuminen maalaukselle ja maalauksessa, toteutuu pääsy sen makuun ja valoon.

Illuusio

Jacques Lacan puolestaan kiinnittää huomiota siihen, että samanaikaisesti kun tilan representaatio opittiin 1400-luvun ja 1500-luvun taitteessa hallitsemaan ja vaikiinutettiin perspektiivin geometriset lait syntyi myös näiden lakien rajoja koetteleva suuntaus eli kiinnostus anamorfooseihin. Lacan oli saanut käsiinsä Jurgis Baltrusaitisin vuonna 1955 ilmestyneen anamorfooseja käsittelevän teoksen, jossa osoitetaan niiden olleen mitä vilkkaimman tutkimuksen ja mielenkiinnon kohteena 1500-luvulta 1600-luvulle asti. Anamorfooseja luotiin arkkitehtuurissa ja maalaustaiteessa ja erityisesti tehtiin optisia ”leluja”, joissa esimerkiksi peilipintaista sylinteriä tietystä kulmasta katsomalla sekavasta viivojen ja värien rykelmästä muodostuu täysin selkeä kuva.

Minusta on kiinnostavaa se, että Lacan käyttää nimenomaan perspektiivistä ilmaisua illuusio. Yleensä ajatellaan, että sen avulla voidaan objektiivisesti ja oikein esittää kuvan eri osien väliset suhteet.

Lacan korostaa perspektiivin olevan keino synnyttää tilailluusio. Mutta sitä oli edeltänyt ja sen kipupisteenä pyysi edelleenkin erilaiset muut keinot, joiden avulla pyrittiin Lacanin mukaan tyhjyyden luomiseen. ”Kiinnostusta anamorfoosia kohtaan kuvataan käännekohdaksi, jossa taiteilija kääntää tilan illuusion täysin päinvastaiseksi. Hän pakottaa tilailluusion primitiiviseen päämäärään eli muuntu-



Anamorfoosi: sylinteri.

maan kätkeyn todellisuuden tueksi – edellyttäen että taideteos tietystä mielessä on aina Asian kiertämistä.” (Lacan 1986, 169/141)

En nyt sukella Lacanin Asiaa (la Chose) koskeaan teoriaan syvemmin, totean vain, että Asiaa representoi aina tyhjyys ja ”nimenomaan siksi, ettei mikään muu voi sitä esittää – tai tarkemmin sanottuna, koska sitä voi aina esittää vain jokin muu” (Lacan 1986, 155/129). Asia on kielen ja symbolisaation ulkopuolella, sitä ei voi kuvitella tai esittää – paitsi tyhjyys. Anamorfoosi erottaa tyhjyyden luomisen tilan illuusiosta; se on keino avata ulottuvuus, joka tuhoaa illuusion ja tähtää itse asiaan. Lacan kuvaa erästä sylinterianamorfoosia, jossa tulee näkyviin Rubensin maalaus, seuraavasti: ”Kun Rubensin taulu nousee esiin täysin käsittämättömästä kuvasta, se paljastaa mistä on kyse: analogisella tai anamorfisella tavalla on kyse sen jälleenosoittamisesta, että me etsimme illuusiosta jotakin, missä illuusio itse jollain tavoin ylittää rajansa ja tuhoaa itsensä osoittaessaan, että se on siinä vain merkitsevänä (signifiante).” (Lacan 1986, 163/136) Anamorfoosi tuo esille myös perspektiivisen näkemisen rajat, se näyttää mikä paikka kuvalla ja sen lumovoi-malla on merkitsevässä rakenteessa tai sen, että jokin merkitsevään rakenteeseen kuulumaton voi kuitenkin ilmetä siinä.

Suurlähettiläät

Hans Holbeinin maalauksessa *Suurlähettiläät* vuodelta 1533 on mukana sekä perspektiivinen kuvaus että anamorfoosi. Nämä kaksi käsittämisen järjestelmää ovat tässä maalauksessa niin syvässä ristiriidassa keskenään, että kun asettuu kohtaan, josta perspektiivinen kuva avautuu parhaalla tavalla, muu osa maalausta muuttuu mahdottomaksi tulkita ja kun liikahtaa kohtaan, josta voi lukea etualalla olevan hahmon pääkalloksi, muu maalaus hämärtyy. Geometrisesta pisteestä katsottuna kaikki näyttää virtaavan silmiemme eteen: mahtimiehet Jean de Dinteville ja Georges de Selve seisovat ryhdikkäinä ja heidän välissään on esillä tieteiden ja taiteiden voimaa symboloivia välineitä ja esineitä. Näyttävän maallisen turhuuden edessä on kuitenkin outo soikionmuotoinen lentävä hahmo, joka ottaa



Holbein: Suurlähettiläät (1533)

katsojan vangikseen tämän ollessa kääntämässä taululle selkensä poistuakseen salista. Se on anamorfoottinen pääkallo, kuolema, jonka katse osoittaa subjektin paikan tyhjäksi.

Teresa Brennan puhuu tässä yhteydessä kahdesta näkemisen tavasta: passiivisesta ja aktiivisesta. Subjektikeskeisessä perspektiivissä visuaaliset objektit virtaavat subjektin luo ja subjekti ottaa ne passiivisesti haltuunsa. Brennan korostaa tämän kuitenkin tarkoittavan sitä, että subjekti on maailman keskipiste, se ottaa näkymän vastaan omasta lähtökohdastaan ja näkökulmastaan. Kaja Silvermanin mukaan silloin on kysymys hallintaan pyrkivästä ja jopa miehisestä positiosta. Anamorfoosi puolestaan pakottaa hylkäämään keskeisen paikan, jos haluaa nähdä jotakin aivan muuta. Se edellyttää liikahtamista eikä katsoja voi kiinnittyä mihinkään

ideaaliseen asemaan. Vain hetkeksi voi kirkastua selkeä kuva ja juuri silloin tajuaa oman katoavuutensa.

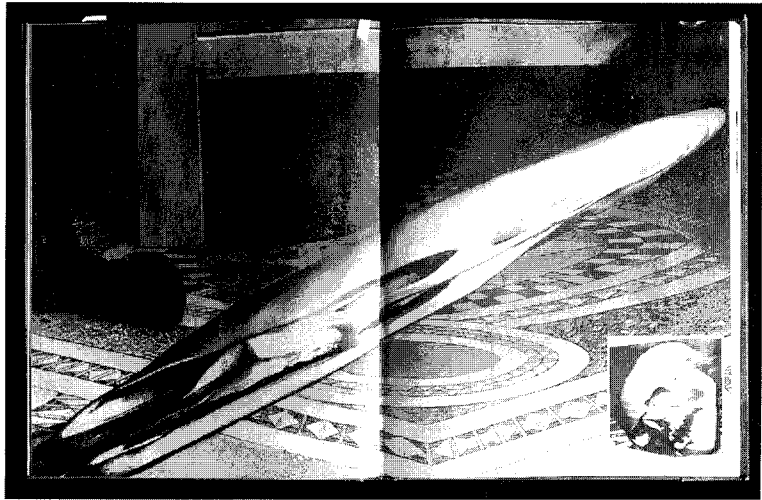
Kun subjekti miehittää keskeisperspektiivin omaksumispaikan, se on illuusion vaikutuskentässä ja vain yksi geometrian määräämä piste. Kaikki ne esineet, jotka ovat avaruudellisesti esitettävissä, tulevat riippuvaisiksi näkökulmasta tai oikeastaan ne näyttävät tarkoilta vain, kun osutaan näkökulman paikalle. Norman Brysonin analyysin mukaan Lacan käyttää Holbeinin *Suurlähettiläiden* kaksoisnäkökulmaa vertauskuvana psykoanalyttisen prosessin dynamiikasta. Subjekti muovautuu annetuissa kulttuurisissa ehdoissa mutta pääkallo osoittaa, miten subjekti pelkää, että sen keskeisasemaa horjutetaan. (Bryson 1988, 105-106) Subjekti elää itsehallinnan illuusion vallassa, ja kun se valitsee näkökulmansa se voi tämän näkökulman opastamana liikkua pisteestä toiseen tilassa. Mutta varsinaisen draama tulee anamorfoottisesta pääkallosta, sen katse määrittää paikan, jossa subjekti kohtaa kuoleman ja poispyyhkiytymisen mahdollisuuden eli kastration.

Martin Jay yhdistää geometrisen esityksen suoraa päätä falliseen katseeseen, joka pyrkii hallitsemaan kuvallista täyteyttä ja esittää anamorfoosin toisenlaiseksi katseeksi. Lacan korostaa mielestäni nimenomaan sitä, että katseen alueella

geometrinen näkeminen on hyvin pieni osatekijä. Saamme hiukan enemmän selville katseen kentästä tutkimalla myös anamorfoosia, koska nimenomaan se tuo Holbeinin taulussa esiin jotakin, joka symboloi puutetta ja subjektin mitätöintiä eli Lacanin mukaan fallista aavetta. Vaikka molemmat näkemisen tavat olisivat tarkastelussa mukana, katseesta jää vielä paljon selvittämättä, enkä minä ole valmis Jayn tavoin yhdistämään anamorfoottista pääkalloa "persoonattomaan ja diffuusiin katseeseen sinänsä" (Jay 1994, 363) vaan katseeseen kuuluu myös jotakin joka on nimenomaan kuvan takana. Asian ilmaiseminen on hyvin vaikeaa, sillä sanoessani kuvan takana syntyy heti miellelyhtymä tilallisuudesta tai jostakin piilomerkityksestä. Tarkoitin sillä kuitenkin, että jotakin piirtyy kuvaan, jotain jonka suorastaan täytyy piirtyä siihen voidakseen ilmetä (vaikkakin vain tahrana). Se on halu (nähdä).

Katse

Monista taideteoksista voi löytää todisteita yllättävästä katseesta ja perspektiivin ja representaation lakien sotkemisesta. Ne voivat näyttää, että katsomme sitä, mitä ei voi nähdä. Toisaalta taide-esine saattaa näyttää meille sellaista, mitä emme halua nähdä, kun se pakottaa katseensa meidän päällemme. Holbeinin maalaus on esimerkki katseen monentumisesta. Pääkallo esittää tietoisuuden subjektin "mitätöintiä" taulun keskeisellä kentällä. Tietoisuuden subjektilla Lacan tarkoittaa subjektia, joka sanoo "näen itseni näkemässä itseni". Tämän anamorfoosin myötä representaation sisään kaivertuu subjekti katoavuudessaan tai äärellisyydessään. Taulun näkeminen edellyttää siirtymää paikasta toiseen, silmäystä tai katseen heittymistä, joka tarjoaa pääsyn kuvaan.



Yksityiskohta Suurlähettillää-taalamauksee: anamorfinen pääkallo.

"Geometrinen perspektiivi kykenee kartoittamaan vain tilaa, ei näkemistä", väittää Lacan ja vertaa sitä sokean tapaan hahmottaa maailmaa keppinsä koskeuksella. Geometrisen perspektiivin avulla voi saada vain pienen hipaisun näkemisen kentästä. Mutta Holbeinin taulussa on Lacanin mukaan manifestisti esillä jotakin, joka osoittaa meidän olevan subjekteina kirjaimellisesti sanottuna kutsuttuja tauluun ja meidät esitetään siinä kiinnijääneinä. Siinä paljastuu jotakin katseen sykkivästä, häikäisevästä ja levittäytyvästä toiminnasta. "Holbeinin maalauksessa etualalla kelluva erikoinen objekti, joka on siinä katsottavana, on ottamassa – ja sanoisinpa melkein *ottamassa ansaansa* – katsovan eli meidät." (Lacan 1973, 86/92) Lacan viittaa tämän jälkeen Maurice Merleau-Pontyn ajatukseen näkevän ja näkyvän ristisidoksesta, mutta korostaa valon ja katseen ensisijaisuutta.

Ennen kuin "näen" itseni esimerkiksi peilistä, minua katsotaan. Olen näkyvissä. Maailmassa on olemassa jotakin joka katsoo jo ennen kuin on näkö, samaan tapaan kuin kieli on olemassa ennen puhuvaa. Kysymys ei välttämättä ole nähdystä katseesta vaan katseesta, joka kuvitellaan toisen kentälle.

"Kun tämä katse ilmaantui, subjekti yritti sopeutua siihen. Subjektista tulee tämä *pistemäinen* (punctiforme) objekti, olemisen katoamispiste, johon subjekti

yhdistää oman heikkoutensa. Kaikkien niiden objektien joukossa, joiden parissa subjekti voi tunnistaa riippuvuussuhteen, missä hän halun rekisterissä on, katse myös osoittautuu tavoittamattomaksi. Tämän vuoksi katse jää enemmän kuin mikään muu objekti väärintunnistetuksi ja ehkä juuri sen vuoksi myös subjekti niin onnellisena symboloi omaa katoavaa ja pistemäistä piirtoaan (trait) illuusiossa siitä, että on tietoinen itsestään näkemässä itsensä – jossa katse jää heittymättä (s'elide).” (Lacan 1973, 79/83)

Näkevä ei ole vain maailmassa, silmä ei yksinkertaisesti vain ole tilassa vaan se on uponnut valoon. Kuten kieli myös katse on olemassa subjektia ennen, ja subjektia ”katsotaan kaikilta puolilta” vaikka se itse katsoo vain yhdestä pisteestä. Samalla subjekti on Lacanin sanoin kuin ”takra” (tache), joka pistää silmään ”maailman spekaakkelissa”. Siksi subjekti kokee katseen uhkaksi, johon se tosin voi vastata riemukkailla naamiolla eli tarjoamalla itsensä nähtäväksi. Lacan ei innostu subjektikäsitteestä, jossa korostetaan näkemisen ja itsetietoisuuden subjektia (”näen itseni näkemässä itseni”). Hän myös kyseenalaistaa representaation subjektin herruuden (”tämä representaatioihin liittyvä ’se kuuluu minulle’ aspekti, joka tuo vahvasti mieleen omaisuuden”). Sen sijaan häntä kiinnostaa subjektin kyky vastata katseeseen, näyttäytyä valepuvuissa ja naamioituneena eli kyky tulla näytölle.

Tullessaan nähdyksi nähdessään, kuvatuksi kuvatessaan ja näyksi näkyessään representaation subjekti joutuu näytölle moninaisessa asemassa. Lacan kuvaa tätä tunnetussa kaaviossaan, jossa subjektin geometrisesta pisteestä lähtevä kolmio asetetaan objektista lähtevän kolmion kanssa päällekkäin, ja toteaa: ”Minä en ole yksinkertaisesti vain pistemäinen olento, joka piirtyy esiin siinä geometrisessa pisteessä josta käsin perspektiivi tajutaan. Epäilemättä on niin, että silmäni syvyyksissä maalautuu taulu. Taulu on varmastikin minun silmässäni. Mutta minä, minä olen taulussa.” (Lacan 1973, 89. Englanninnoksessa on tässä kohtaa virhe, joka on saanut paljon hämminkiä aikaan. Sen mukaan ”minä en ole taulussa” kts. s. 96.) Subjekti on siis myös objektin katseen alaisena, valon valokuvaama, katseen kuvaama. Tai kuten Stuart Schneiderman asian tiivistää: ”Minusta tulee kuva – ei silloin kun minut nähdään, ei silloin kun minä näen itseni eikä etenkään silloin kun näen itseni näkemässä itseni – kun minun ulkopuolellani oleva katse tekee minusta näkymän (scene). On hiukan harhaanjohtavaa sanoa, että tämä katse ottaa minut kiinni. Pikemminkin jokin näyttää itsensä tälle katseelle, joka tavallisesti ei paljastu.” (Schneiderman 1988, 23)

Lacanin esittämä kaavio on synnyttänyt lukuisia tulkintoja, joihin ei tässä yhteydessä voi syventyä (kaaviosta enemmän esim. Sivenius 1995). Tulkinnoissa pohditaan esimerkiksi Lacanin näkemysten suhdetta Foucault'n ja Merleau-Pontyn teorioihin. Haluan sen sijaan esittää pari huomiota Lacanin ajatusten vaikutuksesta Roland Barthesin valokuvaa käsittelevään teokseen *Valoisa huone* (1980).

Pisto

Valokuvaa käsittelevässä artikkelissaan Margaret Iversen osoittaa vakuuttavasti, että vaikka Barthesin *Valoisa huone* on omistettu Jean-Paul Sartren teokselle *L'Imaginaire* se avautuu kuitenkin parhaiten, jos sitä lukee suorana jatkona Lacanin näkemistä koskeville ajatuksille. Lacanin katsetta käsittelevä seminaari on mainittu Barthesin kirjan lähdeluettelossa ja jo ensimmäisillä sivuilla Barthes viittaa valokuvan tapahtumaluonteisuuteen eli sen kaikkivaltaiseen satunnaisuuteen, Tilanteeseen, Kohtaamiseen ja Reaaliseen, joista Lacan käyttää ilmaisua *tuché*. *Tuché* viittaa Aristoteleen *Fysiikassa* tehtyyn kausaalisuutta koskevaan erotteluun *tykhe* (sattuma) ja *to automaton* (itsestään tapahtuva). *Tuchén* Lacan määrittelee kohtaamiseksi reaalisen kanssa, mahdottomuudeksi jonka subjekti

kokee traumana. Se on merkityksenmuodostuksen ulkopuolella. *Automaton* on merkitsijöiden verkosto, jossa subjekti on tekemisissä symbolisen rekisterin kanssa. Lacanin termein valokuva voidaan joko yhdistää annettuun merkitsijöiden verkkoon tai se voi olla sattuman kaltainen. Barthesin termein puolestaan voidaan sanoa, että valokuva on joko kesy eli esteettisten ja empiiristen tapojen hiltsemä tai hullu. (Iversen 1994, 453)

Iversen ottaa myös esille Holbeinin maalauksen osoittaakseen vastaavan sisällöllisen yhteyden Lacanin ajattelun ja Barthesin studium ja punktum -erottelun välillä. *Suurlähettäläissä* on kuvattuna ero, joka vallitsee näkemisen suvereenin subjektiuden (studium) ja katseen objektiksi sattumisen (punktum) välillä. Vakiintuneesta paikasta katsoessaan katsoja voi jakaa suurlähettäläiden rehvakkuuden, mutta jokin jää käsittämättömäksi kelluessaan etualalla. Tämä jokin nousee kuvasta kuin nuoli ja pistää, se on eräänlainen tahra tai täplä kuvassa (sekä Lacan että Barthes käyttävät termiä *tache*). Sitä ei voi kuvata valonsäteillä, joiden voi ajatella kulkevan suoraan, vaan se kietoo valoon, joka on "taittunut, diffuusi, se tulvehtii ja täyttää – on syytä pitää mielessä, että silmämme on malja – ja tulvii myös yli" (Lacan 1973, 87-88). Barthesin sanoin on valoa, joka voi olla ruumiillinen väline ja kuin yhteinen iho (Barthes 1985, 87). Esineitä ja kohteita voi nähdä mutta samalla tulee kiedotuksi valoon ja joutuu katseen ympäröimäksi.

Myös Hal Foster yhdistää Lacanin traumaattisen pisteen, tuché, Barthesin käsitteeseen punktum. Foster on kuitenkin enemmän kiinnostunut pakosta, jolla traumaattinen kohtaaminen on pakko toistaa. Hän tulkitsee Andy Warholin töitä nimenomaan eräänlaisena toiston peite/näyttönä (screen), joka samanaikaisesti peittää ja paljastaa mahdollittoman kohtaamisen reaalisen kanssa. Näytön funktiona on neuvotella katseen laskemisesta kuten neuvotellaan aseiden laskemisesta. Punktumia kuitenkin luonnehtii juuri se, että se pistää esiin ei välttämättä jonakin sisällöllisenä yksityiskohtana (kuten Barthes ajatteli) vaan Fosterin mukaan esimerkiksi tekniikan myötä. Warholilla se toimii nimenomaan toiston, värittämisen, sotkemisen, repimisen keinoin. Erityisen kiehtovana Foster pitää Warholin teosta *Ambulanssionnettomuus* (1963), jossa toistona esitetyssä alemmassa kuvassa on outo reikä. Se on aukko (trou), joka tuo esiin jotain josta Lacan käyttää sanaleikkiä *troumatic*, repeytymän reaalisen kudoksessa (Foster 1996, 136).

Mielestäni tekniikan ja tekemisen mukanaan pitämän fantasian esittäminen tuo mukaan tapahtuman, jota edellä kutsuin Nancya seuraten pääsyksi. Ihminen katsoo sitä, mitä ei voi nähdä ja kuvan esiripun taakse hän kuvittelee vaikka millaisen läsnäolon magian. Kysymys on tapahtumasta tai siirtymästä, jossa tekniikan mukanaan pitämä fantasia saa ilmenemään peite/näytön toiminnan ja pääsy kuvaan mahdollistuu. Juuri saman teki anamorfoosi Holbeinin teoksessa, enkä malta olla viittaamatta muotoyhtäläisyyteen Warholin repeämän ja anamorfoottisen pääkallon välillä.

Fascinum

Lacanin mukaan kuvan takana on katse, objekti, reaallinen, joiden kanssa maalari luojana ryhtyy vuoropuheluun. Täydellinen illuusio ei ole mahdollinen ja vaikka se olisi mahdollinen, se ei vastaa reaalista koskevaan kysymykseen sillä reaallinen on aina takana ja tuolla puolen – houkuttelemassa. Reaalista ei voi esittää, se on symbolisen negatiivi, myttyyn mennyt kohtaaminen, kadotettu objekti. Mutta katseelle on ominaista se, että siihen sisältyy "ruokahalua" ja se vaatii silmänruokaa. Silmää käsiteltiin edellä nimenomaan geometrisen näkemisen pisteenä. Se edusti tietoista, itsereflektovaa tiedon subjektiä. Katsetta käsittelevän esityksensä lopussa Lacan alkaa kuitenkin arvoituksellisesti puhua silmästä elimenä, jota luonnehtii pahuus. Paha silmä on käsite, joka on historiallisesti meille varsin tuttu

ja Lacan yhdistää sen nimenomaan Augustinuksen tarinaan lapsuudestaan. Augustinus katsoo veljeään äitinsä rinnoilla ja tuntee kateutta. Syynä ei ole se, että hän edelleen tarvitsisi äitinsä rintaa vaan tuon näyn herättämä puhdas kateus. *Invidia*, kateus juontuu Lacanin mukaan etymologisesti näkemistä tarkoittavasta verbistä *videre*. Kateus syntyy siitä, että katsoo "itseensä sulkeutuvan täyteen kuvaa" (Lacan 1973, 105/115), toista joka näyttää omistavan objekti a:n eli sen mistä subjekti on muodostuakseen subjektiksi joutunut elimenä eroamaan. Voiksemme ymmärtää jotakin kuvan kyvystä kiehtoa meitä, meidän on siirryttävä alueelle, jossa katse tekee silmän tällä tavoin epätoivoiseksi.

Tämä alue on kesyttämisen aluetta, jossa kuvan tekijä haluaa näyttää katseensa ja antaa silmälle ruokaa. Jokaisen kuvataiteilijan tyyli on niin "erityinen, että tunnette katseen läsnäolon." (Lacan 1973, 93/101) Samalla katsojan silmän ruokahalu vaatii tyydytystään ja näkeminen tuottaa kuvan viehätysten. Kyseessä on siis näyttämisen ja näkemisen toiminta, liike ja pysähdys. Kuvan tekijä vie eleensä (näyttämisen) loppuun ja saa katseen jäähmettymään ihastuksesta. Paha silmä on *fascinum* (lume): viehätys ja lumouksen alle joutuminen. Lume toimii myös fantasiassa, joka on subjektin itsensä tuottama halun visuaalinen käsikirjoitus. Fantasian avulla subjekti ylläpitää haluaan mutta samalla se toimii pysähtyneenä kuvana, joka suojelee subjektia. Samoin kuin filmi voidaan pysäyttää jottei tarvitse nähdä jotakin traumaattista kohtausta, myös fantasia voi tarjota stillkuvan, joka peittää poispsyhkiytymisen mahdollisuuden eli kastration.

Tarina kilpailusta, jota Zeuksis ja Parrhasios kävivät maalaustaidosta, kertoo tästä. Zeuksiksen maalaamat viinirypäleet houkuttelivat luokseen lintuja, jotka luulivat niitä syötäväksi. Parrhasios puolestaan maalasi muuriin verhon niin elävällä tavalla, että Zeuksis kysyi: "Mitä olet maalannut sen taakse?" Linnut antoivat periksi houkutukselle mutta ihmistä petettiin. Eläin saadaan ansaan suhteessa pintaan mutta ihminen suhteessa siihen, mikä on pinnan "takana". Lacanin mukaan ihmisen osalta on kyse nimenomaan silmän pettämisestä sen halutessa nähdä. Ihmistä houkuttaa verho joka peittäessään näyttää. Saman tekee myös Holbeinin *Suurlähettiläät*, se on sitä mitä muutkin kuvat: katseen ansa. Lopuksi pyytäisin lukijaa katsomaan *Valoisan huoneen* avauslehdellä olevaa kuvaa, joka on myös sen ainoa värikuva.

Kirjallisuus:

- Adams, Parveen (1995)
The Emptiness of the Image. London: Routledge.
- Baltrusaitis, Jurgis (1977)
Anamorphic Art. Cambridge: Chadwyck-Healey Ltd. Käännös W.J. Strachan.
- Barthes, Roland (1985)
Valoisa huone. Jyväskylä: Gummerus.
- Beressem Hanjo (1995)
The 'Evil Eye' of Painting: Jacques Lacan and Witold Gombrowicz on the Gaze. Teoksessa R.Feldstein, B. Fink & M. Jaanus: Reading Seminar XI. SUNY.
- Brennan, Teresa&Jay, Martin, eds. (1996)
Vision in Context. New York, London: Routledge. Eryyisesti Teresa Brennanin, Tom Conleyn ja Stephen Melvillen artikkelit.
- Brockelman, Thomas (1996)
Lacan and Modernism: Representation and its Vicissitudes. Teoksessa D. Pettigrew& F. Raffoul (ed.): Disseminating Lacan. SUNY.
- Bryson, Norman (1988)
The Gaze in the Expanded Field. Teoksessa Hal Foster (ed.): Vision and Visuality. Seattle: Bay Press.
- Foster, Hal (1996)
The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century. Cambridge: MIT Press.
- Foucault, Michel (1970)
The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. New York 1970.
- Gondek, Hans-Dieter (1997)
Der Blick – zwischen Sartre und Lacan. RISS, Zeitschrift für Psychoanalyse 12(1997): 37/38.
- Guèguen, Pierre-Gilles (1989)
Foucault and Lacan on Velázquez: The Status of the Subject of Representation. Newsletter of the Freudian Field 3(1989):1-2.
- Iversen, Margaret (1994)
What is a photograph? Art History 17(1994):3.
- Jay, Martin (1993)
Downcast Eyes. Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press.
- Lacan, Jacques (1973)
Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire XI (1964). Paris: Seuil.
Tekstissä jälkimmäinen sivunumero viittaa englanninkieliseen laitokseen The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis. Penguin Books 1977. Käännös Alan Sheridan.
- Lacan, Jacques (1986)
L'éthique de la psychanalyse. Le séminaire VII (1959-60). Paris: Seuil. Engl. The Ethics of Psychoanalysis. Routledge 1992. Käännös Dennis Porter.
- Nancy, Jean-Luc (1994)
Sur le seuil. Teoksessa Les Muses. Paris: Galilée.
- Schneiderman, Stuart (1988)
Art According to Lacan. Newsletter of the Freudian Field 2(1988):1.
- Silverman, Kaja (1996)
The Threshold of the Visible World. New York, London: Routledge.
- Sivenius, Pia (1995)
Mestari ja Marguerite. Nuori voima 6/95.