

Pirjo Seddiki

SOKEAN MUISTELMAT, PIIRTÄMISEN SURUTYÖ

Derrida Jacques. Mémoires d'aveugle: Autoportrait et autres ruines. 1990. Editions de la Réunion des musées nationaux.

Jacques Derrida paljastaa osittain kipeänkin suhteensa piirtämiseen kirjassaan *Sokean muistelmat* tai muistot (kirjan ranskankielinen nimi *mémoires* ei ole yksiselitteinen). Kirja ei varsinaisesti käsittele piirtämistä vaan tietämistä tai paremminkin ei-tietämistä. Kirjoitus liittyy Louvressa 1990 - 91 pidettyyn museon kokoelmista koottuun piirustusnäyttelyyn, jonka teemana olivat sokeat miehet ja tietäjät, visionäärit, jotka eivät näe ja samalla näkevät enemmän. Derridalle näyttelyn piirustukset ovat metaforien aarrearkku, joiden avulla ja vierellä hän puhuu kuvien näkymättömyydestä ja piirtämisen sokeudesta. John Caputo tulkitsee kirjan myös uskon tunnustuksena tai uskon kehystämänä omakuvana. Kirja alkaa kysymyksellä: ”Uskotteko?” (*Vous croyez?*) ja päättyy toteamukseen: ”En tiedä, on uskottava.” (*Je ne se pas, il faut croire.*) Miten on edettävä *sans voir sans savoir*, näkemättä ja tietämättä?¹ Uskon varassako?

Kirja johdattaa murtamaan vanhimman länsimaisen paradigman, näkemisen ylivallan, eurooppalaisen yhteyden näkemisen ja tietämisen, idean (*eidōs, idein*) ja teorian välillä. Descartes’lle, *Optics* kirjan kirjoittajalle, joka haaveili silmälasien tekemisestä sekä näön palauttamisesta sokeille ja jota Derrida nimittää silmän ajattelijaksi, erehdys on uskomus, *opinion*, liian aikainen myöntyminen (*oui, oui sanomista*). Se on arvioinnin virhe ja siten tahdon asia, ei havainnon. Erehdys johtuu siten tahdosta, joka ylittää näkemisen. Derrida saa jälleen tilaisuuden

¹ Caputo 1997, 309

leikkiä sanoilla *vouloir*, tahtoa ja *voir*, nähdä. Erehtyminen on silmien sulkemista, itse aiheutettua sokeutta ja näkemästä kieltäytymistä.

Derridan johdanto aiheeseen on paradoksaalinen. Ensimmäinen hypoteesi on: piirustus on sokea. Piirtäminen edellyttää sokeutta, ei näkemistä, näkemisen välttämistä, piirrettävän unohtamista. Toinen hypoteesi liittyy sokean piirtämiseen, siis sokean henkilön kuvaamiseen, jossa tiivistyy piirtämisen olemus ja voima. Se on piirtämisen omakuva, kuva piirtämisestä *autoritratto*.

Kyseessä on Derridan henkilökohtainen teksti, nimensä mukaisesti se sisältää lukuisia omaelämäkerrallisia katkelmia. Hän kertoo löytävänsä itsensä kirjoittamassa ilman, että näkee mitä kirjoittaa, siis sokeasti. Tällaista voi tapahtua autoa ajaessa, kun katse on kiinnittynyt muualle tai yöllä pimeässä kun käsi hapuilee tekstiä viereisellä penkillä tai pöydällä olevalle paperille. Silloin aivan kuin silmä aukeaisi sormenpäässä, yksi kykloopin silmä, joka ohjaa kirjoitusta. Kirjoitusta, joka on sokeaa, joka on kuultua, puhuttua, ei nähtyä. Se on eräänlaista ennalta tapahtuvaa (*anticipation, capere = ottaa ja ante = edeltä*) ei-tietämistä. Kuvissa sokeista pääosissa ovat kädet, jotka kokeilevat ennalta tulevaa, kädet, jotka tekevät kuvia, kädet, jotka ovat itse ruumista (*corps propre*).

Derrida tunnustaa olleensa huolestunut tehtävästään piirustusnäyttelyn yhteydessä. Hän kertoo, ettei koskaan ole osannut piirtää eikä edes katsoa piirustuksia. Derrida tuntee kykenemättömyytensä seurata kädellä mallin hahmoa, juuri kun hän on piirtämäsillään sitä, se katoaa näkyvistä, hämärtyy ja käy mahdottomaksi hahmottaa. Malli suorastaan pilkkaa piirtäjää tuottaen näkymättömyyden, jota ei voi tavoittaa. Se sokaisee. Lapsi Derridan sisällä kysyy miten voi katsoa samanaikaisesti mallia ja piirustusta, eikö ole oltava sokea toiselle kun katse siirtyy mallista paperiin ja päinvastoin? Onko siis oltava kaiken aikaa muistin varassa?

Piirtämiseen tai sen taitamattomuuteen Derrida punoo myös juonia isistä ja pojista sekä veljeskateudesta. Derridan isovelji oli taitava piirtäjä ja ihastutti perhettä enimmäkseen kuvista kopioituilla piirustuksilla, joita kehystettiin huoneiden seinille. Jacques ei itse koskaan pystynyt vastaavaan ja päätti jo nuorena korvata puuttuvan piirustustaitonsa omistautumalla kirjoittamaan näkymättömiä sanoja. Kirjoittaminen oli siis alun perin hänelle korvaus, vaihto taidosta tai piirteestä (*trait*) toiseen. Sen pohjimmainen ponnin oli kateus, tunne puutteellisuudesta ja

häpeä epäonnistumisesta. Derrida kutoo sanoista verkkoja, tunikan johon verhoaa piirustuksen ruumiin. Pääseekö piirtämisestä kuitenkaan koskaan eroon, voiko surutyön lopettaa? Derrida tekee vielä viimeisen säälistäväksi jäävän yrityksensä piirtää. Hän haluaa kuvata kaihin sokeuttaman äitinsä profiilin tämän kuolinvuoteella. Yritys epäonnistuu.

Derrida palaa myöhemmin veljesten välisiin suhteisiin antiikin jumalten ja Raamatun henkilöiden kautta. Tarinoihin liittyy sokeus ja huijatuksi tuleminen, viimeinen tahto, testamentti ja siunaus. Näistä keskeinen on Jaakobin siunaus ja esikoisaseman huijaaminen veljeltään Eesaulta. Kertomuksen sokeaa Iisakia huijaa hänen vaimonsa ja saa hänet uskomaan, että karvainen käsi, joka on itse asiassa lampaan taljaa, on Eesaun. Sokea Iisak erehtyy siunaamaan väärän veljen. Tarinan sokeus toistuu Jaakobin vanhuuden sokeutena ja hänen vuorostaan siunatessa nuoremman lapsenlapsen esikoisasemaan. Derrida liittää omaan historiaansa piirustustaidon tai kirjoittamisen eräänlaisena siunauksena, joka on annettu vain toiselle veljeksistä. Iisak ja Jaakob myös liittyvät sokeiden selvännäkijöiden joukkoon. Sokeina he pystyvät näkemään enemmän ja kauemmas, ennalta näkemiseen.

Derridan henkilögalleriassa sokeuteen liittyy kyky nähdä enemmän, sisäänpäin kääntyminen ja samalla mahdollisuus sisäisen valon näkemiseen. Kirjailijoista hän mainitsee Joycen, Miltonin ja Borgesin. Sokea runoilija Homeros kirjoitti (Nietzschen mukaan) niin elävästi (*anschaulich*), koska osasi visualisoida elävämmin. Nietzschen oma kokemus sokeudesta ja liittyminen varjojen maailmaan antoi hänelle omien sanojensa mukaan toisen kyvyn nähdä ja jopa kolmannenkin. Liiallisen valon sokaisema Paavali näki sokeutuneena enemmän, vielä suuremman valon, koki eräänlaisen valaistumisen.

Piirtämisen sokeus

Derrida jäsentää piirtämisen tapahtuman kahdenlaisena sokeutena, transsendentaalisena ja uhrina. Ensimmäinen tapahtuma on piirtämisen mahdollisuuden näkymätön ehto, piirtämisen piirtämistä. Toinen uhrinomainen on sokeus aiheena, teemana, joka esittää edellistä esittämätöntä eli piirtämisen näkymättömyyttä.

Transsendentaalinen piirtämisen aspekti on jäljittäminen, jäljen seuraaminen, kontakti piirrettävän pinnan kanssa. Piirustusjälki ei seuraa tällä hetkellä näkyvää vaikka kuva olisikin esittävä. Jälki syntyy yössä, näkymättömästä. Jälki ei kuulu esittävyuden, spektaakkeliin maailmaan, näkyvään objektiivisuuteen. Samankaltaisuus piirrettävän kohteen ja sen esityksen välillä jää syvyydeksi (*abyssal*). Se voi olla päivän muisto tai näkyvän varasto. Piirtäjä ei tällä hetkellä näe vaan on nähnyt ja tulee näkemään, kohde on muistissa tai tulevassa hetkessä. Derridalle piirtäjä jää saaliiksi sellaiselle, jota voi kutsua *unbeseen*, näkymisen mahdottomuus. Hän kutsuu sitä, on sen kutsuma, on viehätynyt siitä.

Derrida lainaa myös kokeneiden piirtäjien huomioita kuten Vincent van Gogh'n lausumaa piirtämisen tapahtumasta. Hänelle piirtäminen on polun raivaamista itselle näkymättömän rautaseinän läpi. Baudelaire kertoo Monsieur G:n metodista. Hänelle piirtäminen tapahtuu aina muistista, ei mallista. Näkymättömyys säilyy tällöin muistissa, joka on Baudelairelle luonnollinen varasto ilman historiaa, tragediaa, tapahtumista. Muistinvaraisuus katkeaa vain hetkeksi, jolloin piirtäjä katsoo piirustustaan. Kaksinkamppailu (*duel*) on Baudelairen käyttämä termi piirtämisen yhteydessä. Kamppailu tapahtuu näkijän vision, eräänlaisen edessä olevan kohteen ohi tai yli näkemisen (*sur-view*) ja piirtäjän sokeutumisen pelon välillä, sen välillä ettei näe, ettei halua antaa periksi sokeudelle. Se on kaksintaistelua sen välillä, että haluaa nähdä kaiken eikä unohtaa mitään ja muistin välillä, joka on muodostanut tavan vastaanottaa värin ja silhuetin sekä ääriviivojen arabeskin. Taiteilija, jolla on täydellinen muodontaju, mutta joka ei nojaa muistiinsa ja mielikuvitukseensa löytää itsensä yksityiskohtien kaaoksesta, jossa kaikkien kohteiden samanarvoisuus tuhoaa harmonian, toisarvoiset osat vaativat liikaa huomiota. Mitä enemmän taiteilija kohdistaa huomionsa yksityiskohtiin, sitä suuremmaksi kasvaa anarkia.²

Kaksi elementtiä ohjaa siten piirtäjää, toinen on intensiivinen muisti ja toinen eräänlainen tuli tai polte, joka johtuu pelosta, ettei kynä tai sivellin ole tarpeeksi nopea tavoittamaan kohteen aavetta, pelko hitaudesta synteisin muodostamiseen. Tämä pelko johtaa jatkuvaan harjoitteluun ja tekniikan hiomiseen, jotta piirtäminen tapahtuisi yhtä luonnollisesti kuin ruuan sulatus.

Muistista piirtämistä

² Derrida viittaa tässä Charles Baudelairen kirjoitukseen *Le peintre de la vie moderne* vuodelta 1863, kappaleeseen V. L'art mnemonique

Henri Bergsonille havainto ei ole vain mielen kontakti esillä olevaan objektiin vaan se on raskautettu muistikuvilla, jotka täydentävät sitä.³ Muisti siis ikään kuin moninkertaistaa, rikastaa ja voimistaa tämän hetkisen havainnon. Voisi tietenkin myös todeta sen hämärtävän ja vääristävän havaittua. Havaintoon sekoittuu myös kuonaa, josta on enää vaikea erottaa olemassa olevaa kohdetta. Tätä tapahtuu esimerkiksi luokassa opiskelijoiden piirtäessä mallista kohdetta. Aiemmat nähdyt ja piirretyt kuvat asettuvat kerrokseen ja hämärtävät tämän hetken. Kuvassa on tunkeilijoina kaikki vanhat, menneet hetket ja tungos on melkoinen. Tämän hetkiseen havaintoon sekoittuu tiedetty ja muistettu, se ei ole enää tässä ja nyt vaan ulottuu johonkin poissaolevaan hämäärään. Juho Hollo on oivallisesti kääntänyt Bergsonin tekstiä: ”Muokkaamaton havainto on vain mieleennostatusväline, muistiin kohdistuva kutsu. Eräiden osien muokkaamaton havainto herättää kaavamaisen kuvan kokonaisuudesta ja samalla osien keskinäisestä suhteesta. Kehitellen tuota kuvaa muistikuvaksi yritämme näin saada nämä yhtymään havaintokuviin. Ymmärtäminen on näin ollen liikuntaa, dynaamisesta kaavasta kohti kuvaa, joka kehittää sen havainnoksi.”⁴

Bergson esittää kahden muistin teoriassa, että kontemplatiivinen muisti käsittelee yksittäisiä visuaalisessa ja liikemuisti huomioi yleistettävyydet toiminnassa. Normaalisti ne ovat sekoittuneita siten että, molemmat menettävät jotain alkuperäisestä puhtaudestaan. Ensimmäinen paljastaa itsensä erojen huomioimisessa ja toinen samankaltaisuuksien käsittämisessä. Bergson toistaa useaan otteeseen, että jokainen havainto on jo muistia, koska sekunnin murto-osassa havainnossa miljoonat väreilyt asettuvat jakautuneena äärettömään määrään hetkiä, jotka meidän on jo muistettava. Käytännössä siis havainnoimme vain mennyttä.⁵ Mika Elon siteeraama metafora Theodor Reikilta havainnollistaa tätä hyvin. ”Tietoisuus on kuin virkailija, joka ei koskaan ehdi käsitellä ajankohtaisia papereita.”⁶ Käsitellessämme tietoisuudessa havaintoja, ne ovat jo menneitä, eivät enää tämän hetkistä. Bergsonille nyt-hetkellä on toinen jalka menneessä ja toinen tulevassa. Tietoinen muisti ajaa spontaania muistia altaan pois.⁷ Aivotutkija Daniel Schacter luonnehtii näitä kahta muistia eksplisiittiseksi

³ Bergson 1991, s.133

⁴ Bergson 1923, 182

⁵ Bergson 1991;137, 150, 155, 219

⁶ Elo 2005, 176

⁷ Bergson 1991; 138, 87

ja implisiittiseksi. Hän kertoo saaneensa kipinän teorialleen nimenomaan Bergsonin teksteistä.⁸

Mika Elo käsitellessään väitöskirjassaan elämystä, kokemusta ja shokkia, esittelee muistin rakkulamallin, johon Freud on päätenyt. Sekin perustuu kahdelle erilaiselle muistille. Rakkulamallissa psyyke koostuu suojaavasta kuorikerroksesta ja vastaanottavaisesta sisuksesta. Kuorikerros paitsi toimii kilpenä, on myös havainnon ja tietoisuuden aluetta. Se ei kuitenkaan sisällä muistia, koska muuten se täytyisi muistijäljistä, eikä pystyisi enää toimimaan tehokkaasti. Pehmeä sisus puolestaan on imevä muistin kirjoittamisen kenttä. Se ei itse sisällä ajallista rakennetta, jolloin muistoaines on ajatonta, vasta tietoinen kuorikerros kiinnittää sen aikaan.

Myös Elon seuraama ajatusten ketju muistin rakenteista palautuu lopulta Bergsoniin. Walter Benjaminin tiedostamaton muisti, joka rinnastuu Marcel Proustin tahdottomaan muistiin, tulkkiiutuu Bergsonin puhtaaksi muistiksi (*mémoire pure*). Muistamisen muisti ulkoistamisena ja tietoisena kääntyy Proustin tahdonalaiseksi muistiksi. Elon mukaan Benjamin liittyy muistiin mukaan yhteiskunnallisen ulottuvuuden puhuessaan yhteisistä muistijäljistä suhteessa yhteisiin muistoihin.⁹

Onko siis Derridan kuvailemassa piirtämisen tapahtumassa kyse reiän puhkaisemisesta tässä ja nyt havaitsevaan psyyken kuorikerrokseen, kuitenkin siten, että sisus (muistiaines) ei pääse valumaan ja sotkemaan havainnon ainutkertaista luonnetta? Tietoisuuden liittäminen Freudin rakkulamallissa havainnon kanssa samaan kuorikerrokseen on ristiriidassa Derridan ja Kandinskyn ei-tietämisen asettamien vaatimusten kanssa. Mikäli sekä havainto, että tietoisuus siitä ovat samaa kerrosta, miten ne olisi erotettavissa piirtämisen syvyydessä ja ei-tietämisen tasossa?

Derridan näkevä käsi kykloopin silmineen asettaa ruumiin piirtämisen ja ei-tietävän havaitsemisen keskiöön. Bergsonin mukaan ruumiin muisti, joka koostuu sensomotorisista tottumuksen organisoimista järjestelmistä, on kvasi-hetkellinen muisti, jolle todellinen muisti menneestä toimii pohjana. Bergson havainnollistaa tätä tunnetulla kartiomallilla, joka usein nähtynä pysähtyneenä kuvana antaa siitä

⁸ Schacter 182,187

⁹ Elo 2005, 177

jokseenkin harhaanjohtavan kuvan. Bergson korostaa muistin dynaamisuutta ja liikettä. Kartion kärki eli tämän hetkinen seisoo kaavakuvassa pysähtyneenä muistiaineksen alustalla, vaikka sen tulisi olla jatkuvassa liikkeessä.¹⁰

Piirtäminen syntyi rakkaudesta

Piirtämisen alkuperä liittyy muistiin ennemmin kuin havaintoon. Derrida kertoo antiikin tarinan piirtämisen synnystä. Butades, nuori korinttilainen nainen piirsi rakastettunsa varjon ääriviivat seinään, jotta rakastetun muoto säilyisi läsnä tämän poissa ollessa. Tarinassa Butades ei suoraan katso kohdettaan, ikään kuin piirtäminen vaatisi kieltäytymistä näkemästä. Se on kuin rakkauden tunnustus toisen näkymättömyydelle. Varjo on jo muistin maailmassa, se on kohteen vetäytymistä läsnäolosta. Vetäytyminen toistuu Derridan leikeissä *trait*-sanan ympärillä. *Trait* on jälki, piirto, juonne ja *retrait*, vetäytyminen, pakopaikka, mutta myös lunastus. Butadesin tavoin lukuisat vanhat piirtäjämestarit katsoivat kohdettaan epäsuoraan heijastuksen tai varjon avulla käyttäessään camera obscuraa apuna piirtämisessä.¹¹

Ääriviivan olemattomuus, sen vetäytyminen on piirtämisen sokeuden tai näkymättömyyden keskiössä. Ääriviivaa ei ole, se häilyvä kenttä, raja kahden sävyn tai värin välillä, joka muodostaa erottuvat kappaleet, on olematonta, tavoittamatonta, luoksepääsemätöntä. Piirtäminen on kurkottamista kohti tätä luoksepääsemätöntä jälkeä erottumisessa. Siten piirtämisen kokemus on rajojen koettelu. Se muistuttaa negatiivista teologiaa, on katsottava jotain, jota ei voi katsoa kasvoista kasvoihin, jota ei voi saavuttaa.

Derrida lainaa Merleau-Pontyn viimeisiksi jääneitä kirjoituksia kirjasta *Le visible et l'invisible*. Näkymättömän neljää tasoa tai kerrosta ei voi loogisesti saattaa yhteen. Nämä tasot ovat:

1. mikä ei tällä hetkellä ole näkyvää, mutta voisi olla (piilotettuna, siellä jossakin, tuolla)
2. se mitä suhteessa näkyvään ei voi nähdä asiana tai esineenä (näkyvän

¹⁰ Bergson 1991, 152

¹¹ David Hockney todistaa kirjassaan *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, sekä myöhemmin BBC-kanavan esittämässä dokumenttiohjelmassa, että vanhat maalaustaiteen mestarit (kuten Frans Hals, Jan van Eyck, Caravaggio ja Canaletto) käyttivät camera obscuraa maalaustensa luonnonmukaisten asentojen ja perspektiivi-ilmiöiden kuvaamisen apuna.

näkymättömät ulottuvuudet, sen ei kuvattavat jäsenet, elimet *sa membrure*)
 3. se mikä ei esiinny muutoin kuin taktillisesti, kinesteettisesti jne
 4. lekta tai Cogito¹²

Absoluuttinen näkymätön on kuitenkin muuta. Se ei ole latentti, piilotettu, kuviteltu, se ei ole toisenlaista näkyvää vaan kokonaan toisenlainen ilmiö. Jokaisessa näkyvässä on tämä näkymätön ”toinen maailma”.

Kauneuskin on näkymätöntä

Derrida kirjoittaa myös kauneudesta näkymättömyytenä kirjassa *La vérité en peinture* tekstissä *Parergon*, jossa hän käsittelee Kantin kolmatta kritiikkiä. Hän ottaa esimerkiksi Kantin villin tulppaanin, joka edustaa pyyteetöntä, päämäärätöntä kauneutta. Tulppaanissa kaikki osat näyttävät järjestyneen aivan kuin niiden takana olisi jokin tavoite, päämäärä. Kukka näyttää viimeistellyltä kuin jotain suunnitelmaa noudattavalta ja kuitenkin itse päämäärä, lopputulos, maali (*but, bout*) puuttuu. On valittava joko botanistin tai kauneuden ihailijan näkymä. Tällä valinnalla Derrida sulkee pois sellaiset tarkoitukset kuten lisääntymisen, jalostuksen tai koristamisen, tulppaanin on oltava villi. Kokemus tästä absoluuttisesta tarkoituksen puutteesta aiheuttaa Kantin mukaan tunteen kauneudesta, sen intressittömän, pyyteettömän mielihyvän. Johonkin suuntautunut, hiottu ja viimeistely, harmonisesti järjestetty kokonaisuus on aivan kuin päämäärään tähtäävä, maalia ei voi kuitenkaan nähdä. Derrida vertaa tätä tapahtumaa maaliin ampumiseen, jossa kohde on horisonttilinjan takana näkymättömissä. Ampumiselle on asetettava liikkeen suunta vaikka mitään maalia ei näy (*a but en blanc*).

Kaikki, mikä on tarpeetonta tai ilman näkyvää tarkoitusta, ei ole kuitenkaan kaunista kuten ei yksin viimeistely ja loppuun asti hiottukaan. Vain viimeistely ilman lopputulosta, päämäärää (*finalité sans fin*) on kaunista. Kyse ei ole varsinaisesta puutteesta, kukka on itsessään täydellinen, harmoninen kokonaisuus. Puute ei ole minkään asian tai osan puuttumista, vajavaisuutta vaan maalin poissaoloa (*absence*). Derrida palaa jälleen sanaan *sans*, ilman, joka on eittämistä, näkymättömyyttä. Itse poissaolon jälki on kauneuden alkuperä. Tästä näkökulmasta kauneutta ei voi koskaan nähdä. Näkymättömyyttä ei voi tavoittaa aistein, kauneutta ei siis voi aistia, voi aistia vain jäljen siitä, jotain jota siitä on

¹² Merleau-Ponty 1964; 305

jäljellä itse kohteessa. Tieteellä ei ole mitään sanomista tästä ilman olemisesta.
¹³Tiede jää suu auki haukkomaan ilmaa. Suomen kielen käsitteen *ilman jotain olemisen* yhteys *ilma* sanaan kuvaa mainiosti tätä näkymätöntä leikkausta.

Silmä on tarkoitettu kyynelille

Derridan johtopäätelmä on, että silmä on itse asiassa tarkoitettu kyyneliä varten, toisin kuin ajattelemme visuaalisuuden ja katsomisen kyllästävässä maailmassa. Näkyvä ja ulkoinen on siten toissijainen suhteessa sisäiseen ja näkymättömään. Samaan johtopäätökseen on tullut myös Kandinsky kirjoituksissaan näkymättömän sisäisen merkityksestä näkyvään ja ulkoiseen nähden. ¹⁴Tunne ja sisäinen todellisuus ohittaa visuaalisen. Kyynelten sokaisema katse on silmien *aletheia*, totuus. Kyynelehtiessään ihminen, toisin kuin eläimet, ylittää katsomisen ja tietämisen. Tässä Derrida lähestyy Bataille'n esittämää tulkintaa kyynelten synnystä ja merkityksestä ei-tietämisenä. Kyyneleet työntyvät esiin, kun emme tiedä mitä on odotettavissa, tuntemattoman edessä, yllättävän ilmaantuessa, maailmamme järkkyyssä. Foucault näyttää Georges Bataille'lle omistetussa kirjoituksessa silmän merkityksen juuri sisäisen näkemisen elimenä varsin konkreettisesti. Silmä katsoo sisäänpäin, kuten tapahtuu hurmiossa tai ekstaasissa, pakotettuna pois tavalliselta paikaltaan, valkuainen kohti ulkoista ja pupilli katsomassa sisäänpäin. Bataille'n sisäänpäin kääntynyt silmä osoittaa sisäistä kokemusta, äärimmäistä mahdollisuutta, kosmista prosessia tai meditaatiota. Se osoittaa kohdan, jossa kieli ylittää itsensä ja haastaa itsensä naurussa, itkussa, ekstaasissa tai kauhussa. ¹⁵

Elokuvassa nimeltä Derrida (ohj. Kirby Dick ja Amy Ziering Kofman 2002, Zeitgeist video)) Derrida kuvailee silmiä, jotka eivät koskaan vanhene. Ihmisen fyysisesti muutoin muuttuessa ja rappeutuessa, silmät säilyttävät ulkonäkönsä ennallaan, ne ovat samannäköiset kuin lapsena. Silmiä emme itse näe. Samassa otoksessa Derrida muistuttaa jo kliseeksi muuttuneesta Hegelin ajatuksesta silmistä sielun kuvajaisena. Silmä ja näkeminen ovat Derridalle kaksisuuntainen tapahtuma, josta hän esittää abokulatiivisen hypoteesinsa. Siinä ab-etuliite viittaa samanaikaisesti sekä jostakin poistuvaan, suomenkielen ablatiiviin, että jostain poissa olevaan, poissa silmistä, ei näköpiirissä olevaan. ¹⁶

¹³ Derrida 1987; 87 -90

¹⁴ Henry 2005

¹⁵ Foucault 1963, 81-84

¹⁶ Barker Stephen, 2003 <http://www.derridathemovie.com/comment-1.html>

Harri Laakso on todennut Derridan kirjoituksissa Plissartin teoksesta ja Blanchot'n Päivän hulluus tekstistä hänen välittävän niissä näkymättömän yhteyden ja läsnäolon näkyvässä. Laakso ei allekirjoita väittämää, että Derridaa ei kiinnostanut visuaalinen aistikokemuksena vaan ainoastaan tekstuaalisena rakenteena¹⁷. Visuaalisen tietynlainen kieltäminen tai kiertäminen *Mémoires d'aveugle* kirjan loppulauseissa kuitenkin vahvistaa sisäisen ja näkymättömän etuoikeuden visuaalisen aistittavaan havaintoon nähden.

Kirjassa *Sur parole* Derrida on todennut fenomenologian yhteydessä katsomisen ja näkemisen auktoriteetin ongelmalliseksi. Fenomenologeille kuten Husserlille näkeminen kaikissa merkityksissä sensitiivisenä ja intellektuaalisena on keskeistä. Katseen auktoriteettia on ollut mahdoton ohittaa platonilaisen perinteen takia, jossa *eidos* on eräänlaista näkemistä, siis visuaalista.¹⁸

Paradoksaaliset tekstit piirtämisen sokeudesta ja silmän tehtävästä kyynelten elimenä kiertyvät saman näkymättömyyden voiman ja merkityksen ympärille. Jopa piirtämisessä, jota opetamme katsomisen ja näkemisen harjoituksena, onkin kyse itse asiassa näkymättömästä siis sisäisestä, muistista ja kokemuksesta, eittämisestä, *pathoksesta*.

Lähteet:

Kirjallisuus:

Bergson Henri. 1923. *Henkinen tarmo* suom J. Hollo. WSOY. Porvoo

Bergson Henri. 1991. *Matter and Memory*. Käänt. N.M. Paul and W.S.Palmer, alkuper. *Matière et mémoire* 1908. Zone Books. New York

Caputo John. 1997. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*. Indiana University Press. Bloomington&Indiana

Derrida Jacques. 1987. *Parergon*. Teoksesta *The Truth in Painting*. 1987.The University of Chicago Press. Chicago. alkuper. *La vérité en peinture*. 1978.Flammarion. Paris

Derrida Jacques. 1999. *Sur parole. Instantanés philosophiques*. Éditions de l'Aube.

Elo Mika 2005. *Valokuvan mediumi*. Tutkijaliitto.Helsinki

¹⁷ Laakso 2003, 287

¹⁸ Derrida 1999, 87

Foucault Michel. 1963. *A Preface to Transgression*. Kirjassa *Aesthetics, Method and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984 vol 2*. Penguin Books. 1998. London

Henry Michel. 2005. *Voir l'invisible Sur Kandisky* (1988). Quadrige/PUF. Paris.

Laakso Harri. 2003. *Valokuvan tapahtuma*. Tutkijaliitto. Helsinki

Merleau-Ponty Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Gallimard

Schacter Daniel L.. 2001. *Muisti - aivot, mieli ja menneisyys*, Terra Cognita, Helsinki

Painamattomat lähteet:

Derrida elokuva. 2002. ohj. Kirby Dick ja Amy Ziering Kofman. Zeitgeist video.