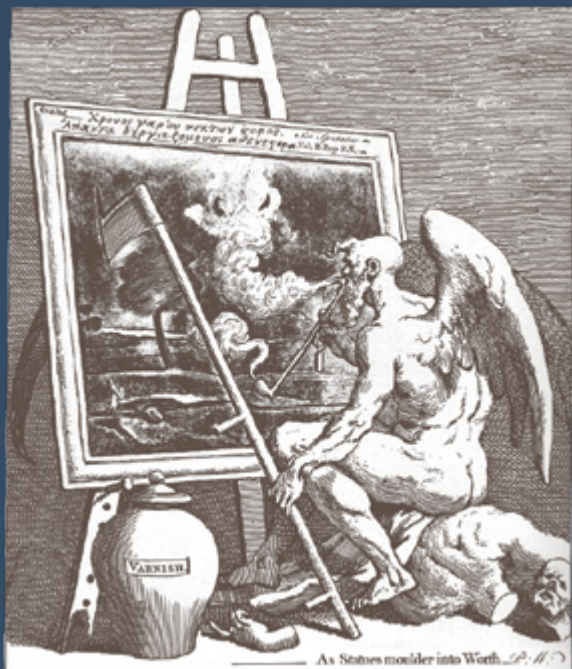




KUVAN AIKA

Ajan ongelma kuvataiteessa

ALTTI KUUSAMO



KUVAN AIKA

Ajan ongelma kuvataiteessa

ALTTI KUUSAMO



Sisällys

Esipuhe	7
”Aika – muuntajatar, aika – hävittäjätär, aika – loihtijatar”	11
Ajan määritelmiä	14
Kuvan aika 1	18
Kulttuurit mittaavat aikaa eri tempoissa	23
Hetki, läsnäolo, muisti ja kerronnan ajat	31
Kuvan aika 2	37
Laokoon, hetki ja liike: punctum temporiksen ongelma	51
Ajan aiheet, metaforat ja ajankohdan merkit kuvassa	61
Kertovat ja kerrotut hetket - deiksis iäisyydestä	68
Tiedostettu ja tiedostamaton aika	74
Nopeuksia ja symbolisia hitauksia	76
Simultaanisuuden aspekteja 1 – renessanssi ja romantiikka	84
Episodien aikajärjestys ja poikkeamat	92
Giorgio de Ghirico: hiljaisuuden ja ajan synesthesiat	97
Simultaanisuuden aspekteja 2: neljäs ulottuvuus ja kubismi?	104
Nyt-hetki ja ajatus ”ajattomasta taiteesta”	108
Modernin taiteen ikuinen ajattomuus	111
Oseaanisuus ja abstrakti taide: simultaanisuus 3	116
Tiedostamaton, simultaanisuus, ajallisuus	120
Aika, kuva ja polyfonia	124
Valo, aika kuva	128
”Epävarsinainen aika” ja temporaalisuus – teoriaekskursio	132
Odotus, tauko, hetki	141
Kuvaohjelmien tilalliset aikakerrokset	146
Lopuksi: tauoton kuvamaailma	154
Ekskursio	159
Venytetty aika	167
Fortuna ja ikuinen paluu	172
Aihe, väri ja värinä	181
Kuvaluettelo	186
Lähteet ja kirjallisuus	188

Esipuhe

Tämä teos on saanut alkunsa artikkelisarjasta, jonka julkaisin *Syn-teesi*-lehdessä vuosina 2008–2009. Sarja koostui kolmesta artikkelista: ”Tiedostettu ja tiedostamaton aika. Kuvallisen kerronnan aikatasoista I” (*Syn-teesi* 2/2008, 13–29), ”Ajan ylimääräytyminen, ajattomuuden ongelma ja simultaanisuus kuvallisen kerronnan maailmassa. Kuvallisen kerronnan aikatasoista II.” (*Syn-teesi* 4/2008, 2–16) sekä ”Läsnäolon hetkestä ajan ’riveihin’ Kuvallisen kerronnan aikatasoista III” (*Syn-teesi* 2/2009, 43–56). Vuonna 2018 jatkoin kuvan aika-analyysejäni keskittymällä pelkästään nykytaiteeseen. Syntyi artikkeli ”Ylikypsä hetki ja tuore ajattomuus Nanna Suden maala-uksissa.” ”The Overripe moment and immaculate timelessness in the paintings of Nanna Susi.” (*Nanna Susi*. Salon taidemuseo: Parus verus, 2018, 148–165).

Minun piti kirjoittaa vielä neljäs osa *Syn-teesi*-lehden sarjaan ”Kuvallisen kerronnan aikatasoista”, koska materiaalia oli kertynyt riittämiin. Huomioita oli kasaantunut tosiaankin lisää vuosien varrella. Lopuksi ratkaisin asian kirjoittamalla tämän kokonaisesityksen ja su-lauttamalla eri osat yhteen. Kirjoitin myös useita lukuja lisää. Tähän teokseen olen siis muokannut aiemmin kirjoittamiani artikkeleitani niin paljon, etteivät ne tässä esiinny alkumuodossaan kuin osittain.

Aika itsessään on ongelmallinen käsite ja vielä visaisemmaksi ja haasteellisemmaksi se käy, kun ajattelemme ajan ongelmaa ja aikakäsityksiä kuvan sisäisessä maailmassa, sen plastisessa ja illusorisessa maailmassa. Kirjallisuuden aikakäsityksistä on ilmestynyt

hyllymetreittäin kirjallisuutta, mutta kuvan aikaprobleemaa on pohdittu äärimmäisen vähän, myös kansainvälisesti. Kohtaamme siis haastavan ongelmakokonaisuuden, josta viimeisestä sanaa on tuskin aloitettu kirjoittaa.

Kuvataide miellettiin 1700-luvun lopusta lähtien tilataiteeksi ja kirjallisuus sekä musiikki aikataiteiksi, aiemman *ut pictura poesis* -tradition (mitä kirjallisuudessa, sitä myös kuvataiteessa) vastapainoksi. Myöhemmin tilanne on muuttunut monta kertaa taidekäsitteiden ja tutkimuksen muutosten mukana. Semiotiikan, jälkistrukturalismin ja fenomenologian vaikutus kuvataideteorioihin on myös perustavanlaatuisesti muuttanut kuvan aikaulottuvuuksia pohtivia näkökantoja.

Eri aikakausien taide on kuvannut maailmankäsityksiimme liittyvää aikaa hyvin eri tavoin. Voisi ajatella, että aika kuvataiteessa on ollut kiinteässä suhteessa kunkin aikakauden maailmankuvaan. Kuitenkaan tämä suhde ei ole kovin tiivis siitä syystä, että jokaisen aikakauden ja tyylikauden vallitessa kuvataiteilijat ovat kuvanneet hyvin eri tavoin sitä, miten ajalliset funktiot kuvassa ilmenevät. Esimerkistä käy aikalaisten Caravaggion ja Peter Paul Rubensin aivan erilaiset tavat kuvata temporaalisuuden ilmentymiä kuvataiteessa.

En todellakaan käsittele tässä teoksessa historiallisen ajan ongelmia kuvataiteessa. En siis pohdi taidetta muuttuvien ajanjaksojen kysymyksenä, vaikka viittaankin usein siihen, miten eri aikoina kuvan sisäistä aikaa on visuaaliskerronnallisesti jäsennetty. Ongelmaryhmä on oma hermeneuttinen kokonaisuutensa, jota olen hahmottanut muissa yhteyksissä, esimerkiksi artikkeleissani ”Missä merkitykset sijaitsevat? Viivästyneitä ja epäpyhiä identifikaatioita pyhissä esityksissä.” (*TAHITI- taidehistoria tieteenä* -verkkolehti, vol. 6. Nro 3 /2016) sekä kirjoituksessani ”Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia” (*TAHITI*, vol. 11. Nro 2 /2021). Jätin kuitenkin tähän teokseen vain hieman

paikkaamani Heidegger-jakson (”Epävarsinainen aika ja temporaalisuus – teoriaekskursio”), kuin kuriositeettina. Lukija voi hypätä luvun yli, jos kokee sen vaikeana tai epäkiinnostavana, se ei nimittäin muuta tämän teoksen keskeisiä ajatuksia vaan tuo siihen mukaan vain hankalan aikapähkinän.

Pitäydyn vain havaitsevan subjektin löytämien tai yhteisesti sovittujen aikaoletusten piirissä ja siten kuvan sisäisen maailman aikasuhteiden ongelmissa. Miten aika kussakin kuvassa hahmottuu, on meidän aktiivisen ja osin hyvin subjektiivisen merkityksenantomme tulos, joskin joitakin tähän aihepiiriin kuuluvia yleisiä lainalaisuuksia, ja konteksteja on mahdollista hahmottaa – eri maailmankuvatulkintojen ja aikateorioiden valossa. Tarkastelen sitä, millä eri keinoilla subjekti löytää ”näkymättömän ajan” kuvan sisäisestä maailmasta. Pohdin läsnäolon, nyt-hetken, ajattomuuden ja ikuisuuden käsitteitä ja sitä, miten ne ikään kuin liimautuvat kuvaan; kuin myös kerronnan, sen tempojen, muistin, episodien jäsennyksen, liikkeen, simultaanisuuden, aikametaforien, symbolimuodostuksen, tiedostamattoman ajan, jäljen ja aikaan liittyvien synesthesioiden kysymyksiä¹.

Ajan ongelma muuttui entistä kiehtovammaksi yli sata vuotta sitten. Tätä intensiivistä kiinnostusta aikakysymyksiin 1900-luvun alkupuolelta lähtien kuvataiteilija ja kriitikko Wyndham Lewis kutsui ”aikafanatismiksi”. Tämä teos on tällaisen, ehkä jo pitkäaikaisen, fanatistisen tulos.

1 Monien aikamme copyright-hankaluuksien takia muutamat kuvat ovat löydettyissä viitteissä olevien nettilinkkien kautta.

"Aika – muuntajatar, aika – hävittäjätär, aika – loihtijatar"²

Menetetty aika vastaa jälleenlöydettyä aikaa

Paul Ricoeur (1985, 241)

Ilmaisu 'aika' saa eri kielissä hyvin erilaisia merkityksiä. Italian kielen *allegro*, joka tarkoittaa iloista ja eloisaa, saa musiikin sanastossa merkityksen nopea tempo. Iloisuus ja nopeus samastuvat. *Tempo* italian kielessä merkitsee myös säätä. *Andare a tempo* puolestaan merkitsee: pysyä tahdissa. Ajan ilmaisut ovat ilmeisen notkeita merkityksiltään ja piiloutuvat eri kielissä hyvin erilaisiin semanttisiin yhteyksiin ja kertovat lopulta erilaisista aikakäsityksistä. On jopa sanottu, että kun kulttuurisilla rakenteilla on taipumus piiloutua syvälle psyykeen, mikään ei haudaudu niin syvälle kuin ajan merkityskonstruktiot (ks. Hoffman 2011, 129).

Kun aikaa ryhdytään tarkastelemaan kulttuurisena yksikkönä, kaikki siihen kuuluvaksi oletettu lineaarisuus katoaa hyvin nopeasti, kuin yhdessä *hetkessä*. Edward T. Hall on todennut: "Aika ei ole vain muuttumaton vakio, kuten Newton oletti, vaan joukko käsitteitä, tapahtumia ja rytmejä, jotka kattavat erittäin laajan ilmiöolotuvuuden" (1984, 13). Ihmisten kulttuuriset odotukset tekevät usein kepposet kronologialle. "Miten ikuisuus alkoi?", kysyy Jorge Luis Borges kirjoituksessaan "Ikuisuuden historia" ja pohdiskelee kirkkoisä Augustinuksen *Tunnustusten* (11. 10–11) ja Plotinoksen *Enneadien* (III.

2 Edith Södergran runossa "Triumf att finnas till" ("Olemisen riemu", 1918) aika (ajan personifikaatio) näyttäytyy Kronoksen, antiikin ajan hirmuvaltiaan kaltaisena, mutta feminiinisenä: "Aika – muuntajatar, aika – hävittäjätär, aika – / loihtijatar, / tuletko uusin juonin, tuhansin kavaluuksin tarjoamaan / minulle olemassaolon / niin kuin pienen siemenen, niin kuin kehään kiertyneen / käärmeen, niin kuin mrellisen luodon?" (2009, 93).

7) sisältämiä ajan ja ikuisuuden ongelmia (1969, 170). Augustinushan yritti tunnetusti kumota kysymyksen: mitä Jumala teki ennen luomistapahtumaa (1981, 345)? Borges puolestaan kysyy, virtaako aika menneisyydestä tulevaan vai päinvastoin (1969, 153)?

Itse asiassa jo Augustinus (354–430) pohti aikaa monipuolisesti ja päätyi siihen tulokseen, että tietoisuus ajan kulusta on mielen sisäinen. Hän toteaa: ”menneen ajan nykyhetkeä kutsutaan muistiksi, nykyhetken nykyhetkeä (*praesens de praesentibus*) kutsutaan intuitioksi, nykyhetken tulevaisuutta kutsutaan odotukseksi” (XI, 26). Tällä tavalla hän palauttaa ajan nykyhetken kokemukseksi.

Aikaan liittyvät myytit eri kulttuureissa ovat myös kauimmin pysyneet *naturana*, eräänlaisena luonnon hirmuvaltana, etenkin kun sekä ajan mitattavuus että sen myyttiset merkitykset kytkettiin tähtien liikkeisiin. Luontomyytit ovat sitkeästi säilyttäneet otteensa: antiikissa Kronoksen valtana ja 1700-luvun lopusta alkaen luontoon ja *alkuperään* liitetyn selitysvoinman kautta; nykyisessä populaarikulttuurissa taas horoskooppien kautta. Meidän päivinämmme ongelma on se, että ajan mitattavuus on sekä myytti että myös myytin mitta. Meidän raskauttava myyttimme on ajan tarkan mitattavuuden kromologiikka. Aikakautemme kellon hirmuvalta on juuri se läpinäkyvä myyttinen laite, jonka vaikutuspiiriin olemme kaikki alistuneet. Sekin osoittautuu aina erilaiseksi. Andy Warhol on todennut: ”Digitaaliset kellot näyttävät minulle, että kädessäni on uusi aika. Ja se on jotenkin pelottavaa” (Lee 2004, 278).

Aikakysymystä ja ajan mitattavuutta on yritetty ratkoa varhaisista ajoista saakka myös numeerisesti. Se on merkinnyt ensimmäistä yritystä tilallistaa ajankulua – aina aurinkokelloista lähtien. Jo varhaisista ajoista lähtien ihmiskunta on syyllystynyt tähän. Tie ajan ymmärtämiseen kävi ajan numeraalisen hallitsemisen kautta. Muinaisessa Egyptissä vuosi käsitti 365 päivää, ja numeerinen jako

kuukausiin oli sama kuin myöhemmin, 12 kuukautta (Whitrow 2000, 41–42). Myös antiikin kreikkalaiset laskivat kuukaudet kuunkierron mukaan: päivä oli jaettu 12 tuntiin, vuorokausi taas 24 tuntiin (ibid., 55). Pythagoralaisten aikaspekulaatiossa luvut olivat ratkaisevassa asemassa ja luvut tuottivat maailman synnyn ja siten myös ajan (ibid., 58). Luvuilla oli keskeinen merkitys laajemmin, esimerkiksi kysymyksenä siitä, *milloin* vuosi alkaa. Ajankohta oli sopimuksenvarainen. Keisariajan Roomassa se alkoi 1. maaliskuuta. Venetsian tasavalta piti kiinni tästä aina vuoteen 1797 saakka (ibid., 89–90). Ajan mitta-
us muuttui jo hyvin varhain kuvalliseksi tai tilalliseksi prosessiksi, aurinkokelloista ja kreikkalaisten vesikelloista lähtien.

Useissa varhaiskantaissa kulttuureissa sekä antiikin Kreikassa että varhaisessa intialaisessa ajattelussa oli vallalla syklinen aikakäsitys. Stoa-laisen ajattelun sisäistänyt Rooman keisari Marcus Aurelius kirjoittaa (2004, 53; II:14):

Muista siis aina nämä kaksi asiaa: ensinnäkin, että kaikki on samaa lajia ikuisuudesta asti ja toistuu sykleittäin ja että ei ole mitään eroa siinä, katseleeko ihminen tätä samaa sata vai kaksisataa vuotta vai äärettömän ajan.

Syklinen käsitys ajasta näyttäytyi myös eurooppalaisella keskiajalla Fortunan, Onnen jumaluuden muodossa. Sen symbolinen attribuutti oli kärrinpyörä (*rota fortunae*), joka kuvasi ihmiselämän ikäkausia ja siten nousun ja tuhoutumisen sykliä (Schilling 1975, 296–301; ks. myös Eliade 1992, 9–99; Agamben 2007, 105). 1200-luvulla kärrinpyörämotiivi jäähmettyi katedraalien ruusuikkunaksi ja säilytti alkuvaiheessaan merkityksen Fortuna.

Ajan määritelmiä

”Aika ei ole olemassa fyysisenä olomuotona tai voimana esineiden ohella; sillä ei ole itsenäistä luonnetta tai toimintamuotoa”, toteaa Ernst Cassirer (1964, III, 189). Tätä määritelmää on vaikea kiistää. Kuitenkin tästä huolimatta puhumme siitä, miten asiat tapahtuvat ”ajassa”, tai mietimme ajallisia prosesseja kuin ne olisivat verrattavissa virtaavaan veteen. Muutokset tuntuvat tuovan ajan selvimmin ”esille”. Jo antiikista lähtien muutoksen aiheuttaman liikkeen ja ajan katsottiin liittyvän tiiviisti yhteen. Timaios-dialogissaan Platon katsoi, että aika jäljittelee ikuisuutta ja ikuisuus on maailmankaikkeuden ”ikuisesti liikkuva kuva”, tiettyjen ”lukujen määräämässä järjestyksessä” (*Timaios* 39d–38a). Aristoteles puolestaan määritteli ajan realistisemmin ja yksinkertaisemmin, fyysisen muutoksen mitaksi (1992, *Fysiikka*, IV, 219). Plotinos, 200-luvulla elänyt uusplatonistinen filosofi, taas kytki ajan käsitteen mytologisiin hahmoihin, antiikin mytologian Kronokseen (Aika), joka merkitsee ”runsautta” – ja päätteli hieman näsäviisaasti, että jos aika olisi sidottu liikkeeseen, joka aina on rajattomasti moninaista, meillä olisi silloin monta aikaa, ei vain yhtä (1991, 222). Kuitenkin ajan ja muutoksen suhde katsottiin myöhemmin itsestään selväksi. Aikakaudellamme Cornelius Castoriadis on korostanut muutoksen liikettä – ilmaisematta yhteyttä Aristoteleeseen: ”Aika on oleellisesti kytkeytynyt muuntuvaisuuden (*modification*) ilmaantumiseen” (1997, 399).

Uuden ajan ajankäsityksiin vaikuttaneen Immanuel Kantin (1724–1804) lähtökohta ajan ongelman määrittelemiseksi oli erikoinen sekoitus fenomenaalista, siis subjektin ulkopuolisiin ilmiöihin liittyvää yleistä ainesta ja ajatuksellisia ainesosia. Toisaalta hän toteaa, että ”aika on välttämätön representaatio, joka on kaikkien intuitioiden

perusta” – ja toisaalta, että ”aika on annettu *a priori*” (Kant 2016, 73).³ Näin käsitettynä aika representoituu meidän intuitioomme, vaikka se ei olekaan Kantin mukaan ”diskursiivinen tai käsite” vaan kohtaa subjektimme ”aistimellisen intuition muodossa” (ibid.). Kantin kaksoismääritelmää ajasta on ollut suhteellisen vaikea tulkita. Kant puhuu hämmäntävästi ”puhtaasta intuitiosta”: se on siis ”sisäisen aistin muoto” eikä sillä tavalla voi olla ”ulkoisten ilmentymien määrite”. Tämä kanta korostuu hänen aikaspekulaatioissaan. Kant-teoksessaan Martin Heidegger ihmettelee, miten Kant ensi töikseen kiistää ajan ”ulkoisten ilmentymien määreet”, kun kuitenkin ”arkikokemus löytää ajan juuri niistä, tähtien kierrosta ja ylipäättään luonnontapah- tumista, kasvusta ja kuihtumisesta” (Heidegger 2020, 56)?

Filosofi Henri Bergson (1859–1941) siirsi voimaperäisesti huomion ajan fysikaalisesta aspektista sen subjektiiviseen kokemiseen. Hän katsoi, että todellinen aika on meidän tietoisien elämämme muoto ja elää muistissamme aktiivista nykyhetkeä. Bergsonin keskeinen käsite ”kesto” liittyy myös hänen pohdintoihinsa muistista ja sen stimuloimasta samanaikaisuuden kokemisesta. Bergsonin työtä jatkoi fenomenologi Maurice-Merleau Ponty, joka korosti kehon ja läsnäolon roolia ajan hahmotuksessa ja katsoi, että Herakleitoksesta alkunsa saanut ajatus ajasta virtana täytyi ajatella toisin: ”Aika edellyttää ajan kuvaa ajasta”, ’minun’ suhdettani aikaan” (2006, 472–473). Ajan probleeman voisi kiteyttää fyysikko Carlo Rovellin tapaan: ”Ehkä aika on meille juuri ajan tunne” (2020, 195).

Ajan ongelma on sen aporiat, sen ymmärtämisen väistämättömät katkoskohdat vastakohtien muodossa. ”Mitä on aika”, on oikeastaan

3 Kant puhuu myös ajan ”moduksista”, jotka ovat pysyvyys, seuraanto ja samanlaisuus (ks. Kant 2016, 152; vrt. Ricoeur 2005, 52). Kant puhuu myös ajan ”transsendentaalisesta ideaalisuudesta”, se abstrahoidaan subjektin intuition ehdoilla eikä sitä voi päätellä aistimellisista kohteista (ibid., 75).

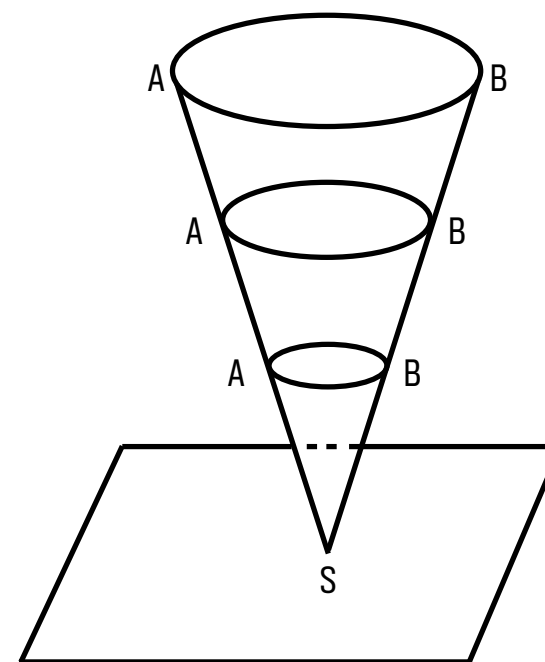
ontologinen kysymys. Siksi ajan fenomenologia ja sen kulttuurinen ymmärrys lepäävät vaappuen tämän ontologisen kysymyksen varassa, Augustinukselta lähtien. Aika ei pysähdy, se virtaa ”ohitsemme” ja silti ”meillä on aikaa”. Aika oli Augustinukselle ”*distentio animi*” (mielen laajentuma) ja haihtuvaa, mutta kuitenkin jotain, jota voi mitata (vrt. Ricoeur 1984, 15–17). Aika on jotakin ulkoista samalla kun se on sisäistä, se on kosmologista ja samalla kulttuurista, mitattavaa ja samalla mittaamatonta. Merleau-Ponty onkin todennut: ”[j]okaista ajan dimensiota käsitellään tai tavoitellaan jonakin muuna kuin mikä se on” (2006, 484). Kun aika representoituu esityksiksi, se on jo jotain muuta kuin aikaa, mutta näyttää kuitenkin pitävän sisällään tätä haihtuvaa entiteettiä. Aika esiintyykin jonakin muuna kuin itsenään ja se on aina suhteessa muuhun kuin itseensä itsensä häivyttäen. Ajan paradoksit ovat ajan aporioita.

Cornelius Castoriadis mukaan ajan aporiat eri kulttuureissa hahmottuvat sen mukaan, mikä suhde identiteettiin liittävällä ja siten ryhmän omaksumalla ajalla on erillisen subjektin mielikuvitukseen liittyvään aikaan (1997, 378, 389, 396). Ryhmän aika homogenisoi aikakäsityksiä – muun muassa kertauksen kautta, kun taas subjektin omat aikaoletukset tuovat käsityksiin heterogeenisen lisän ja synnyttävät nekin aporioita, katkoskohtia (ibid., 395–396).

Ennen kuin pohdimme subjektin ja simultaanisuuden ongelmia, voimme luoda katsauksen Bergsonin varhaisen teoksen *Matière et mémoire* (1896) tapaan esittää kuvaus muistin ja tämänhetkisyyden (*le présent*) suhteesta diagrammina. Salakavalasti se tuo geometriset kuviot selittämään aikaa, vaikka hän ei pitänytkaan mitattavasta ajasta. Kaavio on oikeastaan ajallisuuteen sidotun muistin esitys tilallisuuden kautta (Bergson 1963, 53). Diagrammin alaspäin suuntautuva terävä kartio edustaa kasautunutta muistia kokonaisuudessaan, A–B edustaa muistin jotain hetkeä (samoin kuin A' ja B' jne.).

S puolestaan tarkoittaa jatkuvasti muuttuvaa tämänhetkisyyttä ja pohjaneliö P edustaa ”aktuaalia universumin representaatiota”, sitä, miten maailma on aktuaalisti läsnä (2004, 196–197). Alustavasti on kysyttävä, tämäkö siis on *kuva* tai kaavio muistista, joka heittyy mielessämme tämänhetkisyyden keston? Eikö kukaan ole ei kysynyt Bergsonilta, miksi kartio on alassuun?

Kaavio 1



P

Kuvan aika 1

Itävaltalkuvaisen kuvataiteilijan Oskar Kokoschkan (1886–1980) myöhäinen maalaus, *Time, Gentlemen Please* (KUVA 1) vuosilta 1971–72 pohtii henkilökohtaisen ajan loppua omakuvan kautta. Teoksen nimi viittaa sanontaan, jolla Englannissa ilmoitetaan pubien sulkemisesta. Kokoschka eli Lontoossa elämänsä viimeiset vuosikymmenet.⁴ Hänen viimeisessä omakuvassaan ajan personifikaatio, *Father Time*, kolkuttaa ovelle, viittoilee ja vääntää oven salpaa auki samalla kun Kokoschkan kokovartalo-omakuva ottaa askelen kohti ”ajattomuutta”. Kokoschka kuvaa henkilökohtaisen elämänajan loppumista pubin kollektiivisella, jokailtaisella kielellä. Aika saa kolme merkitystä – toiminnan, elämänajan lopun ja ajan symbolisen personifikaation tasoilla. Ilmais ”time” puolestaan on vähintäänkin kaksimerkityksinen: ”aika”, joka vie mennessään, on tässä myös ajan allegorinen hahmo. Pubin kielellä se taas merkitsee ”lähtöä”. Symbolinen aika ja sulkemisen ilmaus yhtyvät. Ajan allegorioiden pitkässä historiassa Kokoschkan maalaus asettaa myös myyttisen ”Isä ajan”, Kronoksen, melko käytännöllisiin tehtäviin.

Kuvataiteen aikaproblematiikasta on edelleenkin kirjoitettu melko vähän. Ajan ongelma punoutetaan usein ja oikeutetusti narratologian kysymyksiin. Kuitenkin ajan esittäminen tai esillä olo ja sen kehkeytyminen kuvallisissa representaatioissa jäsentyy myös kuvatun tilan, eleiden, kuvatun toiminnan, atmosfäärin, taukojen, määritellyn ajankohdan ja kuvissa esiintyvän allegorisen ja symbolisen aineiston kysymyksiin, jopa niin moninaisesti, että sen voi katsoa olevan erityinen alueensa kuvallisessa kerronnassa. Aika kuvassa ei itsessään näy, mutta se tulee näkyviin katsojan aktiivisen merkityksenluomisen ja



Kuva 1 Oskar Kokoschka: *Time, Gentlemen, Please*. 1971–1972. Öljy kankaalle, 130 x 100 cm. Tate Britain, Lontoo.

⁴ E. H. Gombrichin pieni kirjanen esittelee Kokoschkan tuotantoa (1986), mutta ei käsittele hänen maalauksiaan aikaproblematiikan kannalta.

kuvan tarjoamien vihjeiden kautta. Aika esittää itseään vain kuvallisen etäännyttämisen kautta: se ilmenee, kun sen valepuvut ilmenevät. Aika pukeutuukin sille näennäisesti vieraisiin asuihin. Katsoja ei niinkään löydä aikaa kuin sen ilmentäjiä.

Lisäksi kullakin aikakaudella on omia, sille tyypillisiä tapoja hahmottaa kuvan aikafunktioita: aika pukeutuu kullekin ajankohdalle soveliaaseen asuun. Tarkastelua mutkistuttaa hieman myös oman aikamme tulkintahorisontin vaikutushistoria.⁵ Tämä tarkoittaa: jokainen aikakausi löytää uusia aikamuotoja entisistä maalauksista. Tästä esimerkkinä ovat Mieke Balin rohkeat tulkinnat Caravaggion maalausten ”eroottisesta ajallisuudesta” (2000, 83).

Kun pyrin pohtimaan kuvissa esiintyvien ajanilmaisujen eri visuaalisia olomuotoja, ensi töiksi on määriteltävä sellaisten ilmausten kuin ”samanaikainen” ja ”eriaikainen” visuaaliset merkitykset. Kuitenkin se, miten tämä jako ulotetaan abstrakteihin kuvallisiin esityksiin, on hieman ongelmallista. Lisäksi kuvan kehysten ulkopuolelle levittyvillä installaatioilla on myös omat ajalliset moduksensa eli olemistapansa. Triviaali veistoksen kiertoaika katsojan näkökulmasta (ks. Eco 1987, 7) on muuttunut kuvantekijän reaalisesti aikamanipulaatioksi, silloin kun myös katsojan tila otetaan haltuun, jopa ympäröimällä kokija.

Kun katsomme maalauksia ja valokuvia implisiitin ajallisuuden huomaamattomassa maailmassa, kuvaan investoitu ajallisuus ja meidän katseluajamme huomaamatta melkeinpä sekoittuvat, myös tutkimuksissa, kuten lukija myöhemmin huomaa. Aika on arvaamaton ja kaava tässäkin suhteessa. Siksi voimmekin sanoa: ”havaitseen tai tunnen

5 Hyvän esimerkin antavat Louis Marinin ja Yves Bonnefoyn kuvan aikafunktioita käsittelevien tutkielmien erilaisuus jopa renessanssin suhteen. Ks. Bonnefoy 1991, Marin 1991 ja 1994. Bonnefoyn artikkeli ei ole niin mitäänsanomaton Pieron aikaproblematiikasta kuin Albert Cookin *Temporalizing the Space. The Triumphant Strategies of Piero della Francesca* (1992). Pieron freskojen aikaproblematiikasta hän ei sano mitään järkevää.

tämän maalauksen ajallisuuden yhdessä hetkessä”. Tämä on mahdollista vain sen takia, että ajallisuus ”tuottaa” joukon erilaisia miellemerkityksiä, myös itse ajasta ja sen olemassaolon ehdoista. Esitietoiset kuvanlukuvälmiutemme ovat jäsentyneet rutiininomaisen havaitsemisen myötä ja aikafunktioiden ymmärtäminen seuraa tätä rutiinia.

Vaikka teemme nopeita ja esitajuisia huomioita, tilan ja kuvan tarkempi havaitseminen kuitenkin ottaa määrittelemättömän aikansa, muistia testaten. Havaittua aikaa on melko mahdotonta pilkkoa pieniin osasiin.

Tarkastelen, millaisia aikasuhteita kuvalliseen maailmaan sisältyy, miten eriaikaisuus ja yhtäaikaisuus merkitään visuaalisesti ja millaisen kontekstin aikasuhteiden jäsentyminen vaatii; analysoin myös, miten kerrontahetken ilmaukset erotetaan itse kuvallisesta kertomuksesta. Pohdiskelen myös kuvallisen ja kirjallisen kerronnan keskinäisiä aikasuhteita, jolloin korrelaattina eli suhteutuskohtana ovat kirjalliset merkkijärjestelmät. Tarkastelen myös, miten voimme erottaa tiedostetun, esitietoisien ja tiedostamattoman ajan merkitysulottuvuudet kuvataiteessa. Korostan kuitenkin esitietoisia kuvanlukuvälmiuksiamme: luemme usein kuvaan sisällytetyn tapahtumisen ja toiminnan aikasuhteet ja -oletukset ”oikein”, vaikka emme aina ole tietoisia, miten ja miksi. Katsojan keinot sijoittaa näkymätön aika maalaukseen ja valokuvaan ovat yllättävän monilukuiset. Näissä välihuksissa näkyy myös katsojan muistiin kerrostuneet mahdollisuudet projisoida kuviin assosiativisia merkityksiä. Tästä ehkä voimaperäisin esimerkki erikoisesta ajan assosiaatioiden konsensuksesta on Giorgio de Chiricon metafyyssisen kauden ”äänettömät” maalaukset.

Maalaus saattaa avata laajan aikahorisontin myös silloin, kun näkymä on tilallisesti rajoitettu. Taas maalauksissa, jotka viittaavat äärettömään, kuten Jacopo Tintoretton kaikkiin suuntiin ulottuva taivasnäkömaailma maalauksessa *Neitsyt Marian kruunaus* (1580, Louvre,

Pariisi),⁶ ääretön tilailluusio viittaa suoraan äärettömään aikaan. Tällöin aika ja tila saattavat näyttäytyä sopusoinnussa olevina. Ajan ja tilan merkit voivat myös muodostaa kiinnostavia merkitysjännitteitä. Suljettu illusorinen tila saattaa pitää sisällään viittauksia ikuisuuskysymyksiin, joita voidaan esittää allegorioiden kautta. Tämän voi havaita Bartholomeus Sprangerin piirroksen mukaan tehdyssä kuparikaiverruksessa *Omakuva ja allegoria hänen vaimonsa Christina Müllerin kuolemasta* (kaiverruksen tekijä: Aegidius Sadeler, 1600; KUVA 2). Sprangerin omakuvan ja vaimon muotokuvan väliin mahtuu kuvauksia ajan kamppailusta ikuisuutta vastaan aikaan liittyvien symbolien ja personifikaatioiden kautta. Äärettömyyttä voi siten esittää myös illusorisesti suljetussa tilassa.



Kuva 2 Bartholomeus Spranger: *Omakuva ja allegoria hänen vaimonsa Christina Müllerin kuolemasta*. 1600. Kuparikaiverrus. (Kaiverruksen tekijä: Aegidius Sadeler). Kuva: Altti Kuusamo

6 Jacopo Tintoretto: *Neitsyt Marian kruunaus*: ks. <https://arthistoryproject.com/artists/tintoretto/the-coronation-of-the-virgin/>

Kulttuurit mittaavat aikaa eri tempoissa

Usein on tapana erottaa aika ja ajallisuus toisistaan. Ajallisuus (*temporality, temporalität*) tavataan määritellä tapoina, joina aika ilmenee (Romano 2014, 153, 208; vrt. Heidegger, 1993, 19, 326). Temporaalisuus siis tarkoittaa aikaan ja ajallisuuteen sijoittamiamme mielteitä ja käsitteitä ja kulttuurisia odotuksia. Temporaalisuus ehkä paremmin viittaa siihen, miten eri kulttuurit ovat eri tavoin sisäistäneet ajan ongelman.

”Ajallinen järjestys on jokaisessa kulttuurissa todella syvästi kiinnittynyt inhimillisten ehtojen laajempaan arvojen matriisiin, yhtä lailla kuin hänen paikkaansa kosmoksessa ja hänen eksistentiaaliseseen topografiaansa”, toteaa Eva Hoffman (2011, 123). Ajan subjektiiviset ja heterogeeniset mielteet tulivatkin yllättävän vallitseviksi 1900-luvun alussa Henri Bergsonin ajatusten, Marcel Proustin romaanisarjan ja Einsteinin suhteellisuusteorian aikaansaaman kulttuurisen fantiisoinnin myötä. Syntyi ns. aikafanatismi, joka tuotti James Joycen ja Virginia Woolfin aikaromaanit ja vailla aikaviittauksia olevan abstraktin taiteen. Tarkoitus oli ajan kulttuurinen *rallentando*, ajan esittämiseen liittyvien nopeuksien hidastaminen.

Aika on selvästikin jotain sellaista, jota kulttuuri ja mielen kulttuuri alituisesti manipuloivat – representaatioiksi,⁷ sellaisiksi rakenteiksi, joihin aika ja ajallisuuden funktiot voivat olennoitua ja jopa piiloutua. Kulttuuri syntyy siitä, että aikaa aletaan ”säilöä” kerrontaan

7 On tärkeää havaita, että määrittelyn representaation semiotiikan käsittein, en esittävydeksi vaan merkitykselliseksi esilläoloksi. Se on merkityksen muodostumisen prosessi, signifikaation systeemi, jossa ”viittausuhde merkin ulkopuolelle on vain yksi sen funktioista” (ks. Kuusamo 1996, 42–43). Representaatio ei ole siis esittävyyttä, kuten se on virheellisesti tulkittu esim. uusmaterialismin piirissä.

ja nämä säilöntätavat ottavat oman aikansa. Joka tapauksessa kulttuurin kiinnostavin aines, etenkin myöhemmällä ajalla, on aina syntynyt eri tavoista nousta ajan yksinkertaista mitattavuutta, sen tikittäviä alistussuhteita vastaan.

Se miten subjektimme kohtaa ajan ja representoituu meissä, saattaa olla eri osakulttuureissa hyvin erilaista. Ne ovatkin luoneet hyvin erilaisia suhteutumisia siihen, mitä kutsumme ajaksi. Paul Recoeurin mukaan aika on jollakin tavalla ”kollektiivinen yksikkö” (1985, 86). Yhteinen aika ja yhteinen kieli – erotuksena henkilökohtaisesta kielestä – ovat jotakin kollektiivisesti jaettua (Hoffman 2011, 160). Kuitenkin kussakin kulttuurissa yhteisesti sovittu ja usein jopa koettu aika on myyttisen ajattelun keskeinen stimulanssi, tuhoavasta antiikin mytologian Kronoksesta lähtien. Filosofi Ernst Cassirer (1874–1945) antaakin ajan myyttiselle konstituutiolle merkittävän sijan määriteltessään eri aikakäsityksiä. Hänen mukaansa tämä alue oli laiminlyöty filosofisessa keskustelussa. Cassirerin mukaan myyttisessä aikakäsityksessä ei ole aikaa ”itsessään” eikä säännöllisiä seuraantoja; ”on vain erityissisältöjen konfiguraatioita, jotka paljastavat tiettyjä temporaalisia hahmoja (*Zeitgestalten*)”. Myyttisessä aikakäsityksessä menneisyys ei ole jatkumo vaan ”tilamainen” ja siten absoluuttinen; se määrittyy lisäksi tiettyjen sisällöllisten tarpeiden mukaan ja antaa elämälle eräänlaisen tilallisen rytmin. (1964 II, 133–134.)

Vaikka Cassirer tarkasteli myyttistä aikakäsitystä ns. luonnonkansojen keskuudessa, nykyiset teoriat ajan myyttisistä käsityksistä koskevat myös omaa kulttuuriamme, sen lisäksi, että kulttuurien eri aikakokemisen vertailu tuo ”kehittyneet” kulttuurit ja ”luonnonkansojen” kulttuurit samalle vertailuperustalle. Maurice Merleau-Ponty onkin todennut, että ”ajan myyttisissä personifikaatioissa” on enemmän totuutta kuin Kantin luonnollisen ajan ykseydessä (2006, 484).

Voimme jakaa aikaa erilaisiin kulttuurisiin kategorioihin riippuen siitä, millaista funktiota tietty ajankäsittämistapa tai aikapraktiikka näyttelee kussakin yhteisössä tai kulttuurissa. Edward T. Hall erottaa toisistaan suuren määrään aikarakenteita. Hänen mukaansa aika saattaa saada merkityksiä, jotka ovat yhtä aikaa kerroksellisia, moninaisesti viitteellisiä ja jopa absurdejakin. Eräs keskeisimmistä ajan kategorioista on *pyhä aika*. Se pysäyttää ajan *profaanin* menon. Oikealla hetkellä ihmiset tuntuvat kuin astuvan pyhän ajan sisään. Pyhässä ajassa ihminen ei vanhene, koska profaanin ajan kuluttava liike loppuu, hetkeksi. Esimerkiksi jouluna olemme pyhän ajan hidastavien voimien sisällä. Pyhä aika tekee myös profaanin ajan keston siedettäväksi. Vain pyhä aika takaa, että jaksamme profaania aikaa riittävät määrät. Pyhä lopettaa hetkeksi ajan laskemisen (vrt. *ibid.*, 25–26),⁸ ja aika rituaalistuu.

Voimme kehittää Hallin ajatuksia edelleen. Kulttuurin kuluttaja voi irrota profaanista ajasta sukeltaessaan romaaniin, joka saattaa kertoa ajan pysähtymisestä tai astuessaan taidenäyttelyyn, jonka aiheena ovat aikaa pysäyttävät rituaalit – tai tilanteeseen, joka itsessään ritualisoi ajan. Voimme jo nyt sanoa: pyhä aika takaa sen, että voimme uudistaa mikroaikaamme, tietoisuutemme ulkopuolella olevaa aikaa. Pyhä aika antaa *mikroaikaamme* koneiston elpyä. Pyhän tai myyttisen ajan idea on, että se aina palaa: varhaiskantaissa kulttuureissa aika kumotaan yhteisön ”arkkityyppien jäljittelyllä ja esikuvallisten tekojen kertaamisella”. Uhritoimitusten tehtävänä on palauttaa myyttinen ”Alku, jolloin profaani ajan kulku ja kesto lakkaavat olemasta” (Eliade 1992, 35–37). Silloin aika ei muutu ”historiaksi”, vaan kertautuu (*ibid.*, 67, 73–76). Merkittäviin

8 Giorgio Agambenin mukaan rituaalit korjaavat ja strukturoivat jokapäiväistä kalenteriaikaa (2007, 77; vrt. 104–107); vrt. Eliade 1992, 36–37). Heidegger puolestaan käyttää kalenteriajasta nimitystä ”huolehdittu aika” (*die besorgte Zeit*); ks. 1993, 411.

ajankohtiin sijoittuvien riittien tehtävä on synnyttää aika uudelleen (ibid., 66–67, 75).

Profaani aika liittyy ajan jatkuvaan mittaukseen ja jokapäiväisen elämän rytmittämiseen kellon ja aikataulun mukaan. Profaani aika mittaa itseään kalenterilla, jopa tunti tunnilta. Nykykulttuurissa kalenterit ovat käyneet yhä paksummiksi. Agenda täyttää ajan. Vuonna 1582, jolloin vielä tähtitaivaan liikkeen seuraaminen oli mukana profaanissa ajanmäärittelyssä, paavi Gregorius XIII:n johdolla tehtiin suuri kalendaarinen päivitys: siirryttiin ”gregoriaaniseen kalenteriin” leikkaamalla vuoden kierrosta yksitoista päivää pois (ks. Whitrow 2000, 148). Kansa reagoi kiihkeästi ja vaati: ”Anna meille meidän yksitoista päiväämme takaisin” (Hall 1984, 26)! Samalla tavalla reagoimme, kun siirrymme nykyisin kesäaikaan: menetämme ”sen” tärkeän tunnin. Profaani aika on ajallisuuden hallintaa, ajan tahdistamista toiminnan kautta, sen taivuttamista toiminnaksi ilman reflektiota, ilman lepoa. Profaani aika loi sanonnan: ”time is money”. Kvartaalitalouden oravanpyörä on profaanin ajan vastaus pyhän ajan joutilaisuudelle. Kello ei enää raksuta Tapio Rautavaaran iskelmän sanoin, isoäidin ”mennyttä aikaa.” Esimerkki osoittaa, ettei myöskään profaani aika tule toimeen ilman aikaan kohdistettuja metaforeja: yritykset ajan hahmottamiseen visualisoimalla se tilallisten metaforien kautta on ainoa toivomme sen hallitsemiseen – usein pyhään viittaavien metaforien kautta.

E. T. Hall näkee eron kulttuurissa hitaasti ja nopeasti omaksuttavien ilmiöiden välillä. Hän jakaa kulttuurin tuotokset korkea- ja matalakontekstisiin viesteihin (1984, 64). Esitän hänen kaavionsa tässä muunneltuna.

Kaavio 2

Matalakontekstiset tuotokset	Korkeakontekstiset tuotokset
– ”nopeita”	– ”hitaita”
– helppolukuisia	– vaativat paneutumista ja aikaa
– vähän informaatiota	– paljon informaatiota
– historiaton nykyhetki	– tradition voima
– arkiproosa	– runous
– otsikot (lööpit)	– eepokset, romaanit
– mainokset	– historialliset dokumentit
– taiteen managerointi	– taideteos
– ”ajaton kauneus”	– muotojen taju
– toritaide	– Caravaggio
– monokroninen aika	– polykroninen aika

Päinvastoin kuin matalakontekstiset tuotokset, korkeakontekstiset kulttuurin teokset eivät vanhene vaan ne voivat lähestyessään aikaamme tukevoitua eri tulkinnoin. Rembrandtin, Caravaggion ja Väinö Aaltosen teoksia tulkitaan aina uusissa ajallisissa konteksteissa. Siten kulttuuritraditio kasvattaa korkeakontekstisten viestien informaatiomäärää nimenomaan uusilla tulkinnoilla. Näin korkeakontekstiset viestit painavat yhä enemmän ja ”hidastuvat” tulkintojen myötä vaeltaessaan kulttuurihistorian läpi. Sen lisäksi että korkeakontekstiset teokset vaativat perehtymisaikaa, ne säilyvät läpi aikakausien uusien tulkintojen ansiosta ja niiden raskauttamana. Tällä tavalla ne ”säilövät” aikaa.

Kuten kuvioista voi päätellä, E. T. Hall erottaa radikaalisti toisistaan monokronisen ja polykronisen ajan ja aikakäsityksen. Hallin mukaan monokroninen aika on ennen kaikkea business-maailman ja byrokratian aikaa (ibid., 46–47). Tässä suhteessa se on melkein-pä ”käsinkosketeltavaa”: aikaa ”säästetään, menetetään, kulutetaan,

tapetaan; se on kulumassa loppuun” (ibid., 48). Ajatusta voi jatkaa: monokroninen aikakäsitys vallitsee myös hieman yksilotteisissa toimintaelokuviissa ja TV:n takaa-ajosarjoissa. Sankari tekee kaiken viimeisellä minuutilla ja ehtii juuri ja juuri. Mitään reflektiota ei jää käteen. Se aika, joka saatiin ehtimällä, ei merkitse lopulta mitään, koska siitä seuraa vain tarinan loppu. Kaiken kaikkiaan meidän monokroninen aikamme tuottaa helposti portfolioihmisiä, joiden aikakäsitys on yhtä tiukka kuin heidän kulttuuriset odotuksensa.

Hallin käsitys polykronisista ihmisistä on hieman toinen kuin tässä tulkitsen. Hänen mukaansa ”polykroniset ihmiset”, kuten intiaanit, arabit ja turkkilaiset, eivät juuri koskaan ole yksin vaan viettävät aikaa yhdessä. Heille aika ei ole sellaista, jota voisi edes tuhlaata, koska sitä on riittämiin. Polykroninen aika ei tunne kalenteria. Se on hetkien laventumista. Odottamisen mentaali kestäminen on Hallin mukaan polykronian mitta. Hall tähdentää, miten navahot, hopit ja pueblot eivät pitkästy odottamiseen. Tämä pätee myös heidän lapsiinsa. (Ibid., 49–50, 132–133; vrt. Eliade 1992.) Hallin sanomasta voi päätellä, että polykroniset ihmiset eivät tarvitse tiedostamatonta aikaa. Aika ei asetu mitään vasten, julkista aikaa ei tarvitse torjua, koska sitä ei ole selvästi määritelty tai siihen ei reagoida. Voidaankin sanoa: vain tiedostamaton aika tarvitsee torjunnan.

Hall väittää, että myös 1900-luvun ns. aikaromaanit perustuivat länsimaiden monokroniselle dualismille (ibid., 134–135). Hän ei kuitenkaan problematisoi tätä dualismia. Hall ei halua nähdä viime vuosisadan alussa käytyä kerronnallista taistelua julkista aikaa vastaan sankarillisena yrityksenä pidentää hetkiä poeettisiksi kestoiksi romanikerronnan ns. sisäisen puheen ja ns. ajatuksenvirran kautta. Se on polykroniaa. Marcel Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen viimeisessä osassa kertoja toteaa bergsonmaisesti: ”Yksi ajan järjestyksestä vapautunut minuutti on luonut meissä uudestaan

ajan järjestyksestä vapautuneen ihmisen” (2007, 220). Näin subjektin psyykkinen aikakokemus pyrkii eroamaan julkisesti mielletystä ajasta ja asettuu sitä vastaan. Mieleen tulevien assosiaatioiden värikyys tihentää sisäistä tapahtumista, sisäistä ”lausumisen” aktia ja samalla laventaa aikakokemusta. Silloin hetki saa ajattomuuden merkityssysäyksen ja väljenee koetun fiktiivisen maailman sisällä – ja samalla poeettisesti jarruttaa julkista aikaa.

Tällaiset ajan ”pysäytyseffektit” ovat käyneet tutuiksi myös Andy Warhol filmeistä, hieman toisella tavalla, nimenomaan toiston, jopa monotonisen toiston, kautta. Kuitenkaan aika niissä ei pysähdy, päinvastoin, vain kohde pysyy liikkumattomana. Filmissä *Empire* (1964, 16 mm. filmi, äänetön, 8 tuntia, 5 min.) kuvauksen kohde, Empire State Building, pysyy tähtäimessä kahdeksan tuntia, eri säävaihteluissa ja valaistuksissa. Filmin teko aika ja filmin pyörittämisaika alusta loppuun ovat yhteneväisiä. Empiirinen, yhteinen aika, kuvattu aika ja katseluaika ovat siis samoja; oikea julkinen aika on tämän ajan kuvaus – ja kääntäen (ks. Crimp 2012, 142–143). Edelleen: kysymyksessä on sama aika, joka menee katsoessa Empire State Buildingia paljain silmin filmin taltioinnin vieressä. Tämä on ajan keston kokemista sen banaaleimmassa muodossa. Tällainen minimalistinen toisto ja redundanssi ovat tietenkin täysin vastakkaista Proustin jatkuvasti uusiutuvien muistikuvien pitkäjaksoiselle esittämiselle, vaikka Warholin filmi onkin sukua odottamaan tottuneiden kulttuurien aikakäsitykselle: toisto pyhittää (ja pysäyttää) keinot ja aika menettää merkityksensä, jos joku jaksaa katsoa filmin loppuun.

Aikaan liittyvät metaforat ovat valtaosaltaan spatiaalisia. William Jamesin (1842–1910) mukaan tilallinen läsnäolo on alkuperäinen ajan havaitsemisen yksikkö. James täsmentää: ”Alkuperäinen perikuva ja prototyyppi kaikelle käsitetylle ajalle on tilallinen läsnäolo, lyhyt kesto, josta olemme välittömästi ja väistämättömästi tietoisia” (2021).

Jamesin mukaan aika on siten ensisijaisesti paikannettavissa tilaan. Se taas on jotain sellaista, jota Martin Heidegger ei hyväksynyt, kuten myöhemmin tulemme huomaamaan. Kuitenkin kuvataidetta ajatellen Jamesin perusajatus on helposti paikannettavissa. Etenkin tietyt seudut ja paikat virittävät tietyn ajanmielteen, jopa tietyn hetken tunnevirityksen.

Heideggerin tavoin Friedrich Nietzsche katsoi, että aika ja tila eivät välttämättä edellytä toisiaan (1968, § 545), vaikka on totta, että ääretön tila ohjaa mielteet kohti ääretöntä aikaa. Julia Kristeva puolestaan tarkastelee tilan ja ajan feminiinisiä aspekteja. Hän katsoo, että tilalliset mielteet ja syklinen aikakäsitys ovat traditionaalisesti viittaneet feminiiniseen sensibilitettiin, kun taas lineaarinen aika assosioituu maskuliinisuuteen ja isään (1986, 192). Kysymys tilasta ja ajasta on kysymys koetusta todellisuudesta ja koettu todellisuus ei elä ilman metaforeja. Ajan tilalliset metaforat ovat arkipäiväämme. Emme ylipäänsä tavoita aikaa kuin lähinnä tilaan liittyvien metaforien kautta. Nyt-hetki alistuu vain vertauksille tai metaforille – ja se merkitsee, että metafora on moneen suuntaan viittaava merkityskompleksi. Me voimme nähdä näitä erilaisia ajan merkityskomplekseja maalauksissa ja valokuvissa kiteytyneinä. Aika esiintyy ja paikantuu tavalla tai toisella merkkeinä ja merkeiksi kuvassa. Ajan merkityssuhteiksi muuttuneet merkkisysteemit avaavat väyliä näkemään yhteyksiä aikataide musiikin ja tilataide kuvan välillä. Tämä voi tapahtua vain pintaan kaivertuneiden visuaalisten merkkien monikuteisuuden nojalla, kuten esimerkiksi Paul Kleen tuotannossa. Sitä paitsi aikataiteet redusoiutuivat jo tilataiteiksi hetkien ja tunnelmiin liittyvän viiveen kaikupohjan kautta. Kuitenkaan aika ei tyhjene tilan esittämiseen, vaikka ensi silmäyksellä niin voisi ajatella.

Hetki, läsnäolo, muisti ja kerronnan ajat

La durée ja filosofit. Kuten tunnettua, Henri Bergson siirsi huomion ajan mittauksen ongelmista sen kokemiseen. Hänen mukaansa henkilökohtaiselle, koetulle ajalle on annettava samanlainen sija humanistisissa tieteissä ja filosofiassa kuin mitattavalle ajalle luonnontieteissä. Bergsonin mukaan fysikaalinen aika ei ole ”oikeaa aikaa”. Oikea aika ei siis ole vain eräs tilan ilmenemistapa, sitä ei voi samalla tavalla panna peräkkäin kuin objekteja tilassa. Oikea aika, *la durée*, keston kokemus, ei ole homogeenista ja jaettavaa. Oikean ajan luonne on psykologinen ja se on tavoitettavissa vain muistin kautta: jokainen kokemuksen hetki kantaa muassaan koko muistin virtaa (1899, 75, 94–95, 178). Lisäksi ”sisäinen keston” kokemus saa jopa spatialisoidun ajan näyttämään todella ulkoiselta (1998, 56). Lisäksi mitattava aika on oikeastaan vain eräs *duréen* ulkoistettu aspekti, *duréen* eksakti representaatio!

Bergsonin mukaan jokainen havainnon akti herättää ja aktivoi useita muistin eri tasoja. Tässä mielessä havainto on yhtä paljon muistista riippuvainen kuin havaitusta kohteesta. Bergson katsoo, että muisti ei muovaudu havainnonaktin jälkeen vaan on tiukasti samanaikaista havaitsemisen kanssa, koska kesto (*durée*) aina jakautuu kahteen simultaaniseen tendenssiin, yksi kohti tulevaisuutta, toinen kohti menneisyyttä (ks. Deleuze 1991, 37–39).⁹ Bergson määrittelee keston moninaiseksi ja pluraaliksi (1998, 71, 73). Filosofit Gilles

9 Bergsonin mukaan on kahdentyyppisiä moninaisuuksia: 1) diskreettejä ja epäjatuvia sekä 2) jatkuvia. Edellinen on spatiaalista ja jälkimmäinen temporaalista. Edellinen on aktuaalista ja jälkimmäinen virtuaalista (Deleuze 1991, 38). Bergsonin mukaan muisti jakautuu laadulliseen eli spekulatiiviseen ja määrälliseen eli ”motoriseen”; laadullinen muisti tähtää itseyden (*Wesen des Selbst*) löytymiseen (ks. Cassirer 1964 III, 216–217)

Deleuze onkin omaksunut Bergsonilta moninaisuuden (*multiplicité*) käsitteen kaikessa mutkikkuuudessaan (ks. 1991, 38–40). Kesto on aina jotakin, joka on riippuvaista yhteisön tai yksilön ajan koetuista moduksista, olemistavoista. Muisti on siten läsnä – koettuna ja representoituna nykyhetkenä. Kesto ei palaudu lineaariseen tai homogeeniseen aikaan vaan on mielen tapahtumaa. Tässä mielessä abstrakti ja homogeeninen aika, joka on jaoteltavissa loputtomasti, on vain merkki, ei todellista ajan kokemista (ks. Kolakowski 1985, 15). Sanonta ”take your time” tarkoittaa, että ajankäytön määrittely on subjektin kokemuksen omassa hallussa. Deleuze toteaa: ”Me luulemme, että tämänhetkisyys (tai: tämänhetkisyyden läsnäolo) on silloin menneisyyttä, kun sen korvaa toinen tämänhetkisyys” (1991, 58). Deleuze pyytää meitä pysähtymään ja kysyy: ”Miten uusi tämänhetkisyys voisi tulla, jos vanha tämänhetkisyys ei mene ohi samaan aikaan kun se on *läsnä*? Miten mikään tämänhetkisyys voisi ylipäänsä tulla ohitetuksi, jos se ei olisi menneisyyttä samaan aikaan kun se on läsnä olevasti nykyisyyttä” (ibid.)? Deleuzen mukaan kysymys on ajan ”sijainnin” ja ”muistin paradoksi: mennyt on ’nykyisyyttä’ sen tämänhetkisyyden kanssa, joka on ollut” (ibid.). Deleuzen ja Bergsonin takaa kurkistelee jälleen Augustinus.

Vaikka Maurice Merleau-Ponty on Bergsonin kanssa fenomenologisesti samoilla linjoilla, hän on kuitenkin esittänyt kritiikkiä tämän käsityksiä kohtaan: Bergsonin ajan tarkastelu on kehotonta, vaikka keho on juuri havainnossa mukana oleva ”eletty keho”. Merleau-Pontyn mielestä Bergson ei ottanut huomioon tietoisuutta maailmasta ja ajasta esireflektiivisenä, jopa ruumiillisena läsnäolona (2006, 107, nootti 2; vrt. 482–484). Merleau-Pontyn aikakäsitys ottaa huomioon Edmund Husserlin käsitykset intentionaalisuudesta, mutta kritikoit hänen aikakäsitystään hetkien sarjana: ”Aika ei ole jana vaan intentionaalisuuksien verkosto” (ibid., 479). Merleau-Ponty kuitenkin perii

Bergsonilta tämänhetkisyyden läsnäolon (*le présent*) ajatuksen voimakkaan korostamisen: ”olemme läsnä itsellemme, koska olemme läsnä maailmalle” (2006, 486). Merleau-Pontylla maailmametafora kietoutuu monin tavoin läsnäolon kokemukseen. Ajan jokimetafora ei hänellä enää merkitse virtaamista vaan sitä, että joki on yhtä itsensä kanssa (*avec elle-même*) (ibid., 484). Merleau-Pontyn läsnäolon asennetta ajan suhteen on korostettu jopa liikaa (esim. Hoy 2009, 76). Kysymys on kuitenkin avoimuudesta maailmalle, aika mukaan lukien (Merleau-Ponty 2006, 487). Hänhän puhuu myös siitä, miten subjekti saattaa olla ”vangittuna läsnäoloon” (ibid., 476).

Merleau-Pontyn ajatukset ajasta saattavat kuitenkin olla lähellä Jacques Derridan kritikoimaa ”läsnäolon metafysiikkaa”. Derridan mukaan on kyseenalaistettava käsitteet ”välittömyys”, ”läheisyys” ja ”läsnäolo” (1976, 66–67). Läsnäolo koostuu eroista, jotka tuottavat tämän oman ei-identtisyyden. Derridan ajatus jäljen käsitteestä tekee mahdolliseksi dekonstruoida läsnäolon käsite ja siihen sisältyvä ”yksinkertaisuus” ja ”ongelmattomuus” (ibid., 66–67, 70). Jälki on läsnäolon läheinen suhde sen ulkopuolella olevaan. ”Arkikijälki” kuvaa puolestaan aisti-ilmiön ja sen koetun ilmenemisen eroa. Kun mennyt hämärtyy, aika näyttäytyy. Derrida: ”Kun läsnäolo itsessään on sijoitettu tilaan (*espacement*), jälki on yhteneväinen ajan alkuperän kanssa” (1979, 89). Ajan alkuperä on sekin lopulta riippuvainen erojen systeemistä, merkityksen liikkeestä, ei alkuperästä. Palaan tähän kysymykseen uudelleen Freudin jälkikäätisyyden ongelman yhteydessä.

Kerronta-ajan mysteerit. Thomas Mannin *Taikavuori*-romaanin seitsemännän luvun alussa kertoja toteaa, että aikaa sinänsä ei voi kuvata, siitä ei voi kertoa. Aika on sisällytettävä itse kertomuksen juoksuun. Voidaan sanoa: mitä vähemmän itse aikaan kiinnitetään huomiota, sen paremmin se virtaa taustalla, kertomuksen kantajana. Mann kuitenkin katsoo: ”aika on kertomuksen perusaines” (1957

II, 544). Tämä aines tuntuu kannattelevan itse itseään – ja sittenkin se on näkymätön kantaja tai siirtäjä. Ajan kulku tekee itsensä kertomuksessa näkymättömäksi ja toteutuu tapahtumien kulkuna. Sama mikä pätee kirjallisuuteen, on nähtävissä myös kuvataiteessa: aikaa itsessään ei voi kuvata (vrt. Calabrese 1987, 27). Kuvassa aika on pääasiassa tapahtumien funktiossa, representoitu niiden kautta ja siksi jotain ”läpinäkyvää”. Mutta päinvastoin kuin kirjallisuudessa, kuvassa me *näemme* ajan kuluttavuuden merkkejä rauniokuvauksista *vanitas*-motiiveihin. Aika voi siis ”esineistyä” esimerkiksi *vanitas*-kuvin ajan kuluttavuuden merkeiksi. Kuvallisen ajan voi myös tunnistaa taukoina, vaikka tauon paikka kuvin riippuu hyvin paljon esitetystä teemasta. Teemat viittaavat kerrontafunktioihin, joita taas emme kuvin ”näe”, koska ne ovat käsitteellisiä – silloinkin, kun kertoja on visuaalisesti kuvattu.

Kuvataiteeseen verrattuna kerronnan ajalliset prosessit kirjallisuudessa puolestaan tyrkyttävät itseään monitahoisesti. Paul Ricoeur erottaa toisistaan kerronta-ajan (*Erzählzeit*) ja kerrotun ajan (*erzählte Zeit*) (1985, 77–79). Vastaava jako Gérard Genettella on: tarinan aika ja kerronnan pseudo-aika (ibid., 83). Kerronta pystyy tiivistämään kerrottua aikaa: ”Oli kulunut vuosi. Pelot olivat osoittautuneet aiheettomiksi” (Strindberg). Se myös pystyy laventamaan kerrottua aikaa ja melkein pä pysäyttämään ajankulun vaikutelman: kun kerronta-aika hidastuu ja pitenee, kerrottu ajankohta lyhenee ja täyttyy kerronnasta. Tämä on ajan hidastumisen paradoksi: sen laventaminen ymmärretään usein tiivistämisenä, koska kerronta ”tihenee”. Kertomuksessa, jonka strategiana on kerrontatapahtuman – ja ajan – laventaminen, subjektin läsnäolo (ns. ”*kertomuksen henki*”) nousee tuntuvaksi; subjekti muokkaa kerrottua aikaa kerronta-ajaksi. Mannin *Pyhässä syntisessä* kertoja toteaa: ”Samalla kun kertomuksen henki vetäytyi minun munkkipersoonani, jota Clemens Iiriläiseksi

sanotaan, se on säilyttänyt paljon siitä abstraktisuudesta, joka tekee sille mahdolliseksi soittaa *samanaikaisesti* kaikkia kaupungin tärkeimpien basilikojen kelloja” (1953, 6; korostus AK). Kuvallisessa kerronnassa kertojan ”hengitystä”, hänen väliintuloaan, emme voi paikantaa samalla tavalla kuin kirjallisessa kerronnassa. Ns. ”sisäinen monologi” romaanikirjallisuudessa Virginia Woolfista Nathalie Sarrauteen pyrki elämysten sanalliseen laventamiseen kerrotussa ajassa. Siten kerrottu aika tuli täysin riippuvaiseksi pitenevistä lausuntahetkistä (*énonciation*) – ja lausuntahetkeä tuli pidentää assosiaatiavirtojen kautta, niin että sisäinen tapahtuminen tuntui hidastavan ”ulkoista” tapahtumista eli kerronta-aikaa.

Ylikäyvä periaate kirjallisuudessa on: kun kerrotut tapahtumat ”tihenevät” kerrotun ajan sisällä, se laventaa kerronta-aikaa ja tihentää kerrottua aikaa. Kerronnallinen hetki väljennetään. Tätä voisi nimittää Quinean periaatteeksi. Tällöin kerrotun hetken ja kerrontahetkeen osallistuvan kuvailevan narratiivin ero supistuu. Kysymyksessä on yhtäältä kerronnan väljentäminen ja samalla kokemusten tiivistäminen, ajan kokemuksen hidastuminen ja lopulta ”kerrotun” ja kerronnan välimatkan katoaminen.

Kerronta-ajan ja kerrotun ajan lisäksi aika voi olla myös kertomuksen kohteena: ”Mitä on aika? Salaisuus – kaikkivaltias ja vailla muotoa”, kysyy *Taikavuoren* kertoja (Mann 1957 II, 369). Kuvassa taas vaistoamme tempot, simultaanisuuden ja eri aikatasot siinä samassa: ne selviävät usein vilkaisulla. Louis Marin toteaa: ”Aika, näkyvän (teoksen) (näkymätön) kätyri. Täten representaatio hautaa ajan, tai yrittää haudata sen, teoksen hautaan” (1994, 282). Me emme *näe* aikaa kuvassa, mutta emmehän usein hevilla *näe* syvyyssvihjeitäkään maisemaa esittävässä kuvan pinnassa: vain katsomme esittävää kuvaa sen syvyyssvihjeiden mukaan. Illusorinen syvyys on kulttuurinen projektio. Kun ajattelemme katsovamme kuvan aikaa,

usein katsomme jo tapahtumia fiktiivisen ajan illusorisessa järjestelmässä. Kuvan lukeminen tarkoittaa, että projisoimme kertomuksen ajan ”näyttämölle” tilan representaation kautta ja asetamme sen järjestykseen, jossa ”ennen” ja ”jälkeen” suhteutetaan näyttämön paikkoihin (*loci*), mikä tarkoittaa kuvan ”lukemisen ajan hierarkkista struktuuria” (Marin 1991, 66). Tämä tietenkin toteutuu selvimmin ns. esittävisissä kuvissa, joiden suhteen koko seuraava pohdiskelu liikkeestä ja hetkistä kuvassa on nähtävä.

Kuvan aika 2

Ajan määreitä kuvataiteessa ei tosiaankaan voi eksplisiittisesti merkitä tai lausua. Ne ovat tilaan, paikankuvaukseen, toimintaan ja eleisiin kiinteästi merkittyjä esittämisen osia. Ajallisuuden ”läsnäolo” kuvataiteessa, sen kuvaaminen, sen mieltäminen, sen rytmin asettaminen, ovat tekijän ja katsojan sopimuksia, jotka näyttäisivät olevan eri aikoina erilaisia. Vaikka ajan jäsentymisen ”paikanmääritykset” vaihtelevat aikakaudesta toiseen, poikkeuksia esiintyy periodien yhtenäisyydestä riippumatta. Aika representoituu eli tulee merkitykselliseksi sitä määrittävien kehysteemojen ja elämäntähtäysten kautta. Ajallisen keston kokemus voi syntyä myös kuvan aiheen kautta siten että aihe virittää aikasuhteita ja aikaan liittyviä kehysteemoja.¹⁰

Kysymys on sopimuksista, jotka eivät tunnu sopimuksilta. Episodin sijoittaminen kuvaan viittaa aina tiettyihin kehystäviin aikamääreisiin. Tämä ei kuitenkaan ole aivan mutkatonta. Katsojalta vaaditaan historiallisia valmiuksia. Mihail Bahtin puhuu kronotoopeista, aikatila-aiheista, jotka tuovat ilmi ”ajallisten ja paikallisten suhteiden (–) keskinäisen sidonnaisuuden” (1979, 407–409, 243–244). Siten ajan määritys noudattaa kerronnan monitahoisia *paikanmäärityksiä*. Samalla tavalla voisi puhua kuvataiteen *kronolocuksista*, paikan muuttuvista aikasuhteista.

Kuitenkaan esitettyjen objektien etäisyys toisistaan ei välttämättä kerro ajallisesta etäisyydestä. Jopa toisiaan lähellä olevat figuurit saattavat joskus viitata eri aikatasoille, kuten esimerkiksi renessanssin *sacra conversazione* -alttarimaalauksissa. Useimmin kuitenkin eri aikatasot merkitään paikka- etäisyys- ja kokosuhteina

10 Hans Belting ottaa esille mahdollisuuden, jossa nykyvalokuva voi viitata menneen ajan esinekokonaisuuksiin ja saada siten aikaan keston tuntemuksen ja jopa ajattomuuden tunteen (2011, 154).

kuvassa. Juuri tästä syystä sama maisema saattaa pitää sisällään saman tarinan monta eri hetkeä. Hieronymos Boschin triptyykki *Heinärattaat* (*El carro de heno* – n. 1510, Prado; KUVA 3) vasen siipi esittää Eevan luomisen, syntiinlankeemuksen ja Paratiisista karkotuksen episodeina saman maiseman syvyys suunnassa – niin että ensimmäinen kohta on kauimpana. Se mikä yleensä merkitään etenemisenä vasemmalta oikealle, on Boschin maalauksessa illusorisesti syvyys suunnasta kaukaistumista.

Yleinen tapa renessanssin kuvallisessa kerronnassa on esittää tapahtumat episodeittain. Tällöin kirjallisen kertomuksen yksi kohta eristetään rajauksella tai selvällä kehystyksellä. Siten esimerkiksi Orfeuksen myyttisen kertomuksen keskeiset, tosiaan seuraavat episodit erotetaan rajauksin. On kuitenkin paljon tapauksia, joissa tätä sääntöä ei noudateta. Baldassare Peruzzin Villa Farnesinaan maalaaman ”Friisihuoneen” kuvanauhassa (1508) kolme episodaa, ”Orfeuksen soitto”, ”Eurydiken menettäminen takaisin Manalaan” ja ”Orfeuksen kuolema” esitetään saman näyttämön, jopa saman maiseman sisällä. Niin ikään melkein kaikki friisissä kuvatut mytologiset tarinat ovat saman ns. jatkuvan näyttämön sisällä, ilman episodien rajausta – samoin kuin antiikin aikana veistetyssä Trajanuksen pylväässä (113 jKr., Rooma).

Kerronta on aina kuvan jäsentämistä joko kehystävänä ikonografisena rakenteena tai osoittamalla aikasuhteet ja tapahtumien ajalliset etapit. Vaikka aikavyöhykkeet rajataan, silti yhden kohtauksen kerronnallinen *storiadimensio* ei yleensä kokonaan näyttäydy. Saamme vain kuvallisia vihjeitä, joiden perustalla rakennamme ajan teokseen. On myös tärkeää muistaa, että kun kuvaohjelmista, lähinnä freskosykleistä, luovittiin, yhden episodin esittämisestä tuli enemmän ja enemmän *yhden kuvan* sisäinen asia. Tämä käänne tapahtui viimeistään uusklassismin (1700-luku) ja vielä selvemmin taulutaitteen aikakaudella, 1800-luvulla. Kuitenkin vielä renessanssin aikana



Kuva 3 Hieronymos Bosch:
Heinärattaat-triptyykin vasen
paneeli. N. 1510. Öljy puulle, 138 x
46,1 cm. Museo del Prado, Madrid.

freskoissa ja jopa alttaritaulujen predelloissa saatettiin esittää jopa yhden ruudun sisällä useita vaiheita samasta tarinasta.¹¹

Aika voi representoitua joko toiminnan ja siirtymän merkeiksi (kronologia) tai se voi myös merkitä simultaanisuutta tai ajattomuutta. Aikaa kiihdytetään, pysäytetään tai ikuistetaan. Mutta ajallisuus on myös mielentilan ja yleistunnelman korrelaatti. Hiljaisuus on usein, esimerkiksi modernismissa, koettu ajattomampana ja ”taiteellisempänä” kuin melu (ks. Arnheim 1957, 201–204).¹² ”Taiteen sisin” koettiin ajattomaksi. Näin ollen ajan eri funktiot ovat sopimuksia, joita visuaalisen representaation tietty *modaaliset aspektit* luovat yhteistyössä katsojan kanssa. Siten kausaalisuus ja symbolisuus kummatkin ovat lopulta meidän kulttuurisia projektioitamme kuvaan. Ernst Cassirer puhuu oikeutetusti ajan ”hahmoluonteesta” (1964, II, 133). Nykyisin sanoisimme myös: aika inhimillistyy silloin, kun ”se on organisoitunut kertomuksen lailla” (vrt. Ricoeur 1985). ”Ajallisuuden käsittäminen kerrontataiteessa on hahmokokemus, jonka *différance*, lykättyä erontekojen järjestelmää, on mahdotonta paikantaa edes siinä määrin kuin muissa diskursseissa” (Kuusamo 1988, 32). Aika lykkää itsensä tilallisiksi suhteiksi tavalla, jota emme edes tietoisesti pane merkille. Aika on semioottisesti valmisteltu keinoin, jotka usein estävät huomaamasta sen työtä, koska ajalla on aina pakopaikka, se saa erilaisia representoinnin muotoja. Louis Marin puhuu ajan ”ikonisista

11 Kuuluisa esimerkki on Benozzo Gozzolin predella-maalaus *Salomen tanssi ja Johannes Kastajan pään leikkaaminen*, jossa tarinan kolme episodina ovat saman illusorisen huonekokonaisuuden sisällä, vieläpä ei-lineaarissa järjestyksessä (ks. Steiner 1991, 28–30). Wendy Steinerin myöhempi määritelmä kuvallisesta kerronnasta vähintään kahden tapahtuman suhteena ei ole tämän esityksen kannalta kiinnostava (ks. 2004, 141, 148–149).

12 Arnheimin teoksessa on luku vuodelta 1938, ”A New Laocoön: Artistic Composites and Talking Film”, jossa hän esittää hieman huvittavan ajatuksen: puhe-elokuva ei ole taidetta, mykkäelokuva sen sijaan on. Hän koki varmaan mykkäelokuvan ”ei-esittävänä” taiteena.

rakenteista”: kertovan (historiallisen) maalauksen on esitettävä kertomuksen diakronia kuvan tilallisena synkronisena ”ajattomuutena” – eli älyllisenä ajallisuutena (1991, 67–68).

Se, että tapahtumat seuraavat toisiaan, on vain yksi ajan dimensioista. Tämä dimensio on tietenkin itsestäänselvyys monikuvaisessa kerronnassa, mutta tälläkin alueella on hämmästyttäviä eroja. Kuvatuilla toiminnalla on aina jokin *tempo*. Fra Angelicon *Ristiinnaulitsemisen* (n. 1450) tempomerkintä on vähintään hidas, jopa *grave*, kun taas Tizianin *Bakchos ja Ariadne* -maalauksessa (1520–1523) toimitaan allegrossa. Kuvatu tapahtumisen hitaus tai nopeus liittyy henkilöhahmojen jäsenten toimintanopeuksiin ja nämä taas kuvauksen muihin aikaa määrittäviin tunnelmatekijöihin.

Omar Calabresen mukaan kuvataiteessa voidaan erottaa toisistaan (1) ”tarinan aika” (tapahtumien seuraanto), (2) ”toiminnan aika” (liikkeiden seuraanto), (3) ”näkömman aika” (*”il tempo della scena”*, kronologinen aika tai tapahtumien ajallinen kehystys) ja (4) ”ajallinen näyttämö” (*”la scena temporale”*, tyyli ja emootionaalinen viritys) (1987, 21–37). Calabresen jaottelu on hieman erikoinen ja haastava. Hänen mukaansa kuvalle määritetty kokonaisuudessaan eräänlainen ajankohta (”tarinan aika”, 1) tai ajallisuuden olemus – kuvan ulkopuolisen tiedon nojalla.¹³ Kuitenkaan ”tarinan aika” ei kata kaikkia kuvan aikaprosesseja. Se vain merkitsee kertomuksen kääntämistä yhdeksi vallitsevaksi episodiksi. Tämä tulee selvästi näkyviin, etenkin renessanssista lähtien, pääasiassa kuvissa, joissa aristoteelinen ajan, paikan ja toiminnan ykseys korostuu. Sama koskee myös kuvasarjoja, jotka merkitsevät määritykset ”ennen” ja ”sitten” (1987, 21–26). ”Toiminnan aika” (2) puolestaan merkitsee sitä, että tempo on liikkeiden,

13 Tämän lisäksi Calabrese erottaa toisistaan taiteilijan ajan (maalauksen akti) ja katsojan ajan (dialogi maalauksen kanssa). 1987, 20–21.

eleiden ja ilmeiden esityksen kanssa samassa rytmissä (ibid., 27–30). Kronologinen aika ("näkömies aika", 3) tarkoittaa Calabresella tietyn ajankohdan kuvausta: iltahetki, yö, talvi. Esitetty ajankohta saattaa selvästi sävyttää koko teosta (ibid., 31–32). "Ajallinen näyttäminen" (4) taas merkitsee sitä, että aika on irrotettu toiminnasta. Kysymyksessä on modus, jota romantiikasta lähtien on käytetty: maisema esitetään mielentilan funktiossa. Iltahetken kuvaus saattaa merkitä melankoliaa, kuten Caspar David Friedrichin maalauksissa. Kuitenkaan kuvan ajallista näyttämistä ei voi määritellä tarkasti: hetken kesto on eräällä tavalla avoin – kuvataan esimerkiksi vain pysähtyneisyyttä. Kuvan ilmaisun ja sisällön tasot saattavat hipoa toisiaan, muoto tavoittelee sisältöä (vrt. ibid., 35–36).

Calabresen jaottelussa "kronologinen aika" (näkömies aika) erotetaan "ajallisesta näyttämisestä", vaikka ne tuntuvat monissa tapauksissa merkitsevän samaa, nimenomaan Friedrichin maalauksissa. Calabresen mukaan keskeistä on, että *kuvittelemme ajan maalaukseen*. Maalaus saattaa esimerkiksi esittää tilanteen, jonka joko tulkitsemme kuvaavan jotakin "ennen" tai sitten "jälkeen" (ibid. 34). Tästä oivallinen esimerkki on Boschin kuuluisa triptyykki *Maailman ilojen puutarha* (n. 1470, Prado, Madrid). Kun alttarikaapin siivet suljetaan, näemme maailman veden vallassa. Kysymyksessä on Roland Barthesin mukaan luomisen kolmas päivä, jolloin maan "neutraali" siniharmaa saa merkityksen: "ei vielä" (2005, 50). E. H. Gombrichin mukaan taas päädymme ilmaukseen "jälkeen": maailma vedenpaisumuksen vallassa (1993, 84).¹⁴

Umberto Econ jaottelu myötäilee Ricoeuria – ja myös Calabreseaa – keskeisissä argumenteissaan: esityksen aika erotetaan esitetystä

14 Gombrichin katsoo, että kysymyksessä ei voi olla maailman luominen, koska veden keskellä on näkyvissä "linnoja ja muita rakennuksia" (ibid.). Ks. <https://www.sotheybys.com/en/videos/hieronymus-bosch-the-garden-of-earthly-delights>

ajasta, kerronnan spatiaalinen aikajäsennys kerrotusta ajasta (1987, 7). Kysymyksessä on samantapainen jako, kuin minkä Eco on aiemmin merkinnyt toisin määrein: erotamme "lausumisen ajan" "lausutusta ajasta" – kuitenkin niin, että sekä lausuttu aika että lausumisen aika sijoittuvat kummatkin Louis Hjelmslevin merkin systeemissä sisällön tasolle (1985, 116, 120–122).¹⁵ Myöhemmin Eco korostaa ajankuvauksen ja identiteetin tiivistä suhdetta, keston ja subjektin pysyvyyden suhdetta. "Ymmärtääkseni sisäistä aikaani, tarvitsen identiteetin periaatteita." Vain minän stabiliteetti luo sisäisen ajankokemuksen, jatkuvuuden tunnun. Ajan, identiteetin ja jatkuvuuden suhteita onkin pohdittu Augustinuksesta aina Bergsoniin (1987, 8–10).

Kun Eco ottaa myös huomioon objektin oman reaalisen liikkeen, esimerkiksi Alexander Calderin mobilet (ibid., 7), hän viittaa modernistisiin objekteihin. Katsojan odotukset ajan suhteen todella muuttuivat abstraktismin aikakaudella. Pamela Lee toteaa: "Se mitä modernistinen taideteos haluaa panna täytäntöön, on ajan kokeminen riippumatta katsojan läsnäolosta, joka voisi 'viimeistellä' sen" (2004, 45). Kuitenkin jo *action painting* muutti maalauksen sen teon esitykseksi, tapahtumaksi (Rosenberg 1952),¹⁶ ja kun nykytaiteessa teos muuttuu teoksi ja kuva kuvalla performoimiseksi, ajan ongelma sai ja saa uudet mitat ja modukset (ks. Johansson 2007, 89–90).

Eco katsoo, että kuvan sisäisessä maailmassa "esitetty aika puonoutuu alituisen esittävän ajan kanssa" (ibid., 8). Econ ajatus selvittää myös Calabresen esittämiä jakoja. Tämän ajatusta "ajallisen näyttämisestä" merkitysdynaamista aspektia saattaa kuvata ehkä parhaiten Deleuzen ja Guattarin introdusoima *heccéitén* käsite. *Heccéitén*

15 Malli sopii ehkä paremmin kirjallisuuden ajankuvaukseen tai sitten action paintingin kuvaukseen (ibid. 121–122). Eco ei käytä mallia myöhemmin (sic).

16 Harold Rosenberg arvioi action paintingin roolia, myös sen ajassa olemista, myöhemmin uudelleen; ks. 1982, 39–47.

käsitteen he johtavat sanasta *ecce*, ”kas tuossa” (1985, 318, viite 24). Heidän mukaansa ne individuaation muodot, jotka liittyvät henkilöön ja subjektiin, poikkeavat asiantiloihin kiinnittyvistä individuaatioista, sellaisista, jotka liittyvät esimerkiksi vuodenaikaan, talveen, kesään, tuntiin. Kuitenkin myös niillä on täydellinen yksilöllisyytensä ja ne aiheuttavat affekteja. On siis *heccéité*-arvoja, jotka eivät pelkästään viittaa paikalleen asettamiseen vaan niillä on oma konkreettisuutensa ja statuksensa (1980, 318–319). *Heccéité* tarkoittaa spatio-temporaalisesta koordinaatistosta, joka Deleuzen ja Guatterin mukaan on mitattavuuden tuolla puolen; kysymys on arvoista, jotka tuntevat vain eri nopeuksia ja hitauksia sekä niihin liittyviä affekteja. *Heccéitéä* luonnehtii ns. ”Aionin prinssiippi”,¹⁷ ajallisesti epämääräinen tapahtuminen ja koostuminen, joita ei voi erottaa tietyistä temporaalisista atmosfääreistä. (Ibid., 320–321.) *Heccéité* on siis hieman hämärä käsite, mutta se antaa konnotatiivisia vapauksia mieltää tai sitoa subjektiivista aikaa. Joka tapauksessa se merkitsee spatio-temporaalisten ”dimensioiden *multiplicité’tä*”, moninaisuutta (ibid., 321). Deleuze ja Guattari toteavat: On ”affekteja, individuaatioita *ilman subjektia*; ne konstituivat kollektiivisia koostumia (*agencemants*)”. *Heccéité* liittyy myös ”*kompositioiden nopeuksiin*” (ibid., 326, 318, viite 24; korostus AK).

Tämä Deleuzen ja Guattarin käsite näyttäisi tosiaankin tulevan melko lähelle Calabresen käsitettä ”*la scena temporale*”, ajallinen näytämö, joka tarkoittaa ajallisuutta kuvan välittämän tyylin ja emotion

17 Aion oli kreikkalaisen antiikin ”luovan ikuisuuden” jumala (ks. Panofsky 1967, 93). Gilles Deleuze tekee erikoisen eron Kronoksen ja Aionin välillä: Kronos edustaa lihallisesti läsnä olevaa nykyhetkeä (voisi sanoa: se on ajan intensio, AK), kun taas ”rajaton” Aion ”jakaa itsensä menneen ja tulevan välillä loputtomiin ja aina väistää nykyhetken”. Sen edustama nykyhetki on ohimenevää laatua: se on jopa ”labyrinttimäinen” (1990, 5, 162–166). Antiikissa tehtiin myös ero lyhytkestoisen Kairoksen (Occasion) ja Aionin välillä (Panofsky, ibid.). Kairoksen ja Kronoksen eroista, ks. Lindroos 1998, 43–44.



Kuva 4 Caspar David Friedrich *Kuun nousu merellä*. 1822. Öljy kankaalle, 55 x 71 cm. Alte Nationalgalerie, Berliini.

merkityksessä: maalaus muodostaa tietyn ”määrittämättömän tunnelmahetken”, tietyn emotionaalisen perusvirityksen, sen lisäksi että kuvaa tiettyä päivän aikaa (1987, 20, 35–36). Kuva ikään kuin ehdottaa tiettyä aikakäsitystä katsojalle atmosfäärissä merkityksessä. Voisi myös puhua kuvaan investoituneesta aikakäsityksestä. Kuva on ”pitkä hetki”, kuten Caspar D. Friedrichin maalauksessa *Kuun nousu merellä*, 1822 (Alte Nationalgalerie, Berliini; KUVA 4).¹⁸ Aika toimii tunnelman atmosfäärinä kehystäjänä: iltahetken rauha tuntuu pysäyttävän ajan. Calabresen ”ajallinen näytämö” sopii osin myös modernistisiin teoksiin, vaikka hän ei mainitse asiaa. Edelleen on

18 Palaan Friedrichin maalausten aikatematiikkaan vielä myöhemmin.

ajateltavissa, että ”*la scena temporale*”, se että maisema tai näkymä on mielentilan funktiossa, kuten sen romantikot esittivät, on lähellä ”I to I” -kommunikaatiota, joka Juri Lotmanin mukaan on nimenomaan autokommunikaatiota. Lotman katsoo, että tällaisessa kommunikaatioprosessissa tila usein katoaa, mutta *itselle lähetetyn viestin aikadimensio säilyy* (1990, 21; korostus AK). Lotmanin esimerkki sopii kirjallisuuteen, mutta kuvataiteessa ja erityisesti maisemakuvissa tila ei tietenkään katoa, vaikka sen tunnelma saattaa nimenomaan olla ”tekijän puhetta tekijälle itselleen”, tätä kummallista *heccéitéä*, kuvan sisäisen katsojan viivyttelävää puhetta itselle ja samalla maisemalle.

Varhaisissa päiväkirjamerkinnöissään vuodelta 1908 Paul Klee tuo esille sen, miten kuvan ajanmääritykset ovat eräänlaisessa aoristisessa (*aoristisch*) tilassa, jossa on vaikea määritellä täsmällistä toiminnan tempusta (preesensia ja imperfektiä, jne.), niin kuin se on mahdollista tehdä kielessä (Klee 1957, 237, 239). Kohta, jossa hän mainitsee asian, liittyy nimenomaan öljymaalaukseen. Klee täsmentää: tila, ja ympäristö ovat ikään kuin imperfektissä ja toiminta, figuurit perfektissä tai aoristisessa ajassa. Kun ensimmäinen (imperfekti) ja toinen aikataso (*aorist*) on tehty, teos on valmis (ibid.). Ajatus on kiehtova, ja sen voisi tulkita merkitsevän taustan ja figuuri(e)n eri ajallista suhdetta juuri maalauksen tekotilanteessa. Miksei myös havaitsemisen aktissa, vaikka se saattaakin helposti pyrkiä pakottamaan kaiken aoristiseen, määrittelemättömään tempukseen. Oletukset ajallisen keston suhteen ovat kuitenkin tulkittavissa representaation näkymättömiksi ja kehystäviksi tunnelmatekijöiksi. Huomaamattomat sopimukset kuvassa olevan atmosfäärin aikamääritysten suhteen ovat kuitenkin hyvin subjektiivisia, koska ne ovat heti alisteisia katsojan henkilökohtaisen muistin assosiaatioille.

Katarina Reuterin *Heileberget 20.10.2002–18.5.2004* (KUVA 5) on suurikokoinen maalaus (150 x 300 cm), joka on pantu kokoon



Kuva 5 Katarina Reuter: *Heileberget 20.10.2002–18.5.2004*. 2004. Öljy kovalevyllä, 150 x 300 cm. Heinon kokoelma, Helsinki.

useasta kymmenistä maalauspalasista, joiden värit vaihtelee, mutta kokonaisuus antaa kuvaa todellisesta vuoresta Länsi-Norjassa. Teos perustuu Reuterin havaintoihin ja hänen vuoresta ottamiinsa valokuviin eri ajankohtina syksystä kevääseen, kuten itse teosnimikin antaa ymmärtää. Eri vuorokauden- ja vuodenaajat, ja siten eri valaistusolosuhteet ovat simultaanisesti näkyvissä vivahteikkaiden väripalasten muodostaessa yhdessä kuvan Heileberget-vuoresta, samalla kun väripalaset antavat merkkejä valmistumiseen kuluneista eri vuodenaajoista. Eri aikapalaset muodostavat värikollaasin – osien keskinäissuhteiden pysyessä abstrakteina. Koko teos on antaa esimerkillistä kuvaa sen vaatimasta käsitetyöskentelystä, jossa ajan kuluminen on kollaasimaista: jokaisella värillisellä palasella on oma ajankohtansa. Maisema elää kankaan palasten muuntuvaan elämään. Kysymyksessä on kuitenkin hyvin erilainen maisema kuin Friedrichillä: modus vaihtuu kollaasivaikutelman mukana; emme tavoita ”*la scena temporalea*” Calabresen osoittamalla tavalla, vaan maalauskokonaisuudessa eri suorakaiteiden värit ja toonit antavat kuvaa luonnon tapahtumisen eriaikaisuudesta, jonka näemme

samanaikaisesti: eri ajankohdat kohtaavat kumpuilevina värivalleina kuvan simultaanisessa rakenteessa, jossa joidenkin väripalasten luoma syvyysvaikutelma on suurempi kuin toisten. Maalaus tavoittelee kaleidoskooppista tilaa, jossa eri aikavyöhykkeet väräjäivät samassa kuvatilassa.

Kaksi asiaa täytyy erottaa toisistaan: Millaista aika-aspektia maalaus haluaa valottaa tai näyttää teemojensa kautta (aika aiheena tai sisällyksenä aikaviittauksineen), siis millaista ajallista kerrostumista maalaukseen on sijoitettu toisaalta ja toisaalta oma kokemuksemme ajasta. Suorat ja epäsuorat viittaukset ajallisuuteen ovat kuitenkin kuvataiteen normaalia ikonografista aineistoa. Ajallisuuteen liittyvä ikonografia kuvataiteessa ei siis pelkästään tyhjene toiminnan tuntuun, siihen liittyvään tempoon tai tapahtumien vaihtumiseen. Aika todellakin toimii kuvallisen representaation näkymättömänä ja kehystävänä, sisältöjä suuntaavana ilmaisijana – myös tavoilla, joita voi usein lähestyä muutenkin kuin atmosfääristen merkitysten kautta.

Se, miten ajallisuuden konnotaatiot elävät representaation keskeisenä kyllästäjänä tai täyteytenä, *replete*-funktiossa – soveltaaksemme Nelson Goodmanin ajatusta (ks. 1976, 229–230, 252) – on kiehtovudessaan haastavaa. Vaikka aika tuntuu joskus olevan tulkinnallisesti epähistoriallisin kuvan merkitsijöistä – ja siksi voimme tulkinnassa päätyä yllättäviin ratkaisuihin –, on kuitenkin jokseenkin varmaa, että voimme seurata tätä *replete*-funktioita kunnolla vasta romantiikasta lähtien. Sen tuolla puolen on aivan eri maailma. Vaikka ajallisuutta ja ajan kulumista kuvataan eri aikoina eri tavoin, nykyisyyden horisontti, kuvan tutkimuksen ja käsitysten muutosten myötä, muuntaa väistämättä tulkintaa.¹⁹ On myös vakiintuneita tulkintoja, joilla kuva

on kyllästetty: valokuvan ”piktorialistit” 1800-luvun loppupuolella halusivat samentaa kuvan fokusta, suosia tummia sävyjä ja iltahetkiä ja sillä tavoin saada asetettua menneen ajan kuvaan. Samaa efektiä on palvellut myös valokuvan tai elokuvallisen takauman pyöreäreunaiset himmennykset kuvan rajauksissa.

Kuvataiteen aikaproblematiikkaa voi valaista myös diakronian ja synkronian eroilla. Synkronia kuvataiteen tarkastelussa tarkoittaa kuvan ”staattisten aspektien”, ajattomien mallien ja niiden siirtymisen tai toistumisen perspektiiviä, diakronia taas merkitsee ajallisten muutosten olemassaoloa (vrt. de Saussure 1972, 117, 140). Diakronia tarkoittaa epäjatkovaa ajanmääritystä, kun taas kuvan synkronisia elementtejä ovat muuttumattomat rakenteet ja niiden toistuminen ajasta toiseen. Diakronia liittyy ajallisesti muuttuviin kielioppeihin, joista selkein esimerkki on kuvataiteen tyyliperiodien vaihtelu. Laajassa mielessä diakronia on tekemisissä historiallisen ajan ja muutosten kanssa, kun taas synkronia merkitsee pysyviä malleja. Kuitenkin kuvallinen diakronia saa synkronisia aspekteja silloin, kun muutoksesta tulee jollakin tapaa pysyvä.

Kuvataiteen synkronista aspektia valaisee parhaiten heraldiikka. Sen tiukat säännöt muotoutuivat jo keskiajalla, niin että siitä tuli selkein mallia noudattava järjestelmä länsimaaisessa kuvastossa – aina moderneihin firmamerkkeihin saakka. Kuitenkaan tiukka synkronia ei koskaan ole mahdollista. Kuvataiteen genret, esimerkiksi asetelmat ja muotokuvat, antavat hyvin kuvaa synkronisten elementtien muuntuvasta periytymisestä. Tietty suuntaus, kuten naivismi, syntyi tyylinä 1900-luvun alassa, mutta koska sitä harrastetaan vieläkin, se

paljon pörssiromahduksen vuodelta 1929 kuin 1200-luvun lopusta: “He (Dante) omits temporal events. (–) There is no more temporal happening: history is at an end, replaced by memory” (2007, 142). Edelleen: “Temporal events are eliminated, only memory is preserved” (ibid. 143).

19 Se millä tavoin Erich Auerbach analysoi Danten *Jumalaista näytelmää*, on yhtä

on muuttunut genreksi ja saanut siten synkronisia, toistuvia, piirteitä ja vastustaa siten diakroniaa, aikaan sidottuja tyylillisiä muutoksia. Myös toisto sinällään on synkroninen piirre; tämä koskee myös henkilökohtaista tyyliä. Kuvataiteen ikonografisten tyyppien historiassa (Viktoria-hahmo, Fortuna, Kolme sulotarta) on muutoksistaan huolimatta pohjavireenä synkroninen temaattinen lataus. Synkroniaa on myös se, että 1700-luvun uusklassismin perusoletuksena oli tyylin ajattomuus. George Steinerin mukaan se perustui oletukseen ”yleisinhimillisestä vakiosta” (1992, 452). Sama pätee modernismin konkretismin oppiin: löydetään yleispäteviä kuvallisia sommitelmia. Giorgio de Chirico puolestaan palasi useaan otteeseen, 1920-luvun puolivälistä lähtien, metafysisen kauden (1911–1918) maalauksiinsa ja loi, etenkin 1960–70 -luvuilla, hämmennystä ja sekaannusta synkronisella otteellaan toistamalla vanhoja metafysisisten maalausten aiheita, hyvin pienin ironisin muunnoksina.

Laokoon, hetki ja liike: punctum temporiksen ongelma

G. E. Lessingin teos *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laokoon tai maalauksen ja runouden rajoista*) vuodelta 1766 nosti esiin ajatuksen kuvataiteen ja runouden perustavanlaatuisista eroista. Maalaustaide on tilan taidetta, kun taas runous ja musiikki ovat aikataiteita. Tätä ennen *ut pictura poesis* -maksimi runouden ja kuvataiteiden läheisestä suhteesta oli ollut vallalla. Lessing toteaa: kuvataide ja runous käyttävät ”täysin vastakkaisia keinoja tai merkkejä”. ”Kuvataide luo hahmoja ja värejä tilassa, kun taas runous luo artikuloituja ääniä ajassa” (1992, 78). Maalaustaide voi kuvata vain yhden hetken, kun taas runous kuvaa ajallisesti peräkkäistä toimintaa (ibid., 19, 99). Kun kuvataide kuvaa vartaloita, runous paneutuu toiminnan kuvaukseen (ibid., 78). Lessingin ajatusta mukaillen kuvataide parhaimmillaan voi kuvata yhden merkittävän ”hedelmöitetyn hetken”, jossa yksi keskeinen liikesarja loppuu ja toinen alkaa: tunnetussa Orfeus-reliefissä kuvataan se ratkaiseva hetki, jolloin Orfeus katsoo taakseen ja siinä samassa menettää Eurydikeen; samaan hetkeen sisältyy myös se, että Merkurius tarttuu Eurydikeen viedäkseen hänet takaisin manalaan. Tämä kaikki on kuvattu kuuluisassa Rooman keisariajan reliefissä (*Orfeus-reliefi*, ennen v. 79, marmori, Museo Archeologico Nazionale, Napoli; reliefin kopio: KUVA 6). ”Hedelmöitetty hetki” on myös tärkeä tekijä antiikin kuuluisassa *Laokoon*-veistoksessa, johon Lessingin teoksen nimi juuri viittaa.²⁰

20 Antiikin aikainen *Laokoon*-veistos löydettiin vuonna 1506 Roomasta. Se kuvaa Homerosen *Iliassa* kerrotun Laokoonin ja hänen poikiensa tuhoa. Veistos kuvaa juuri sitä hetkeä, jolloin Laokoon saa surmansa käärmeiden pistosta. Kompositioltaan rajussa diagonaalisessa liikkeessä oleva veistos vaikutti voimakkaasti täysrenessanssin kuvaan antiikista. Kun sanon ”liikkeessä oleva”, tarkoitan, että meidät on saatu jo projisoimaan veistoryhmään ajallisuuden vaikutus. Kuvassa se, mikä esittää liikettä ei ole liikkeessä.



Kuva 6 *Orfeus, Eurydike ja Hermes*. 400-luvun puoliväli eaa. Kipsikopio roomalaisesta veistoksesta. 27 eaa.– 14. 128 x 102 x 11 cm. Museo archeologico nazionale, Napoli. Wikimedia Commons: File:Hermes, Eurydice and Orpheus, plaster copy, Cambridge Museum of Classical Archaeology, 154244.jpg.

E. H. Gombrich kertoo, miten James Harris oli teoksessaan *Three Treatises* (1744) tuonut julki sittemmin yleistyneen kannan: kuvataide on vain jähmettyneen hetken taidetta ja siten kuva on *punctum temporis*, pistemäinen hetki. Sittemmin ajatuksesta on tullut passiivisen viittauksen kohde ilman sen suurempaa kritiikkiä ja vieläpä valokuvan snapshot-luonteen varmistamana 1800-luvulta lähtien. E. H. Gombrich on fenomenologiaan ja havaitsemisteorioihin viittaamalla jyrkästi arvostellut *punctum temporis* -käsitystä, sitä, että aika koostuu rajattomasta määrästä "aikapunctumeita", aivan kuten tunnetussa Zenon paradoksissa, jonka mukaan Akilleus ei tule koskaan saavuttamaan etumatkan saanutta kilpikonaa juoksukilpailussa. Zenon jakaa ajan äärimmäisen pieniin yksiköihin: kun nopea Akilleus on juossut tietyn pienen aikamäärän eteenpäin, saman on tehnyt myös kilpikonna. Gombrichin mukaan *punctum temporis* on looginen absurditeetti, myös psykologisesti. Näköäistimme ei ota vastaan jokaista hetken sykähdytystä vaan toimimme tietyllä sekä aistimellisella että psykologisella hitaudella, minkä elokuvan hahmottaminenkin vahvistaa: 24 stillkuvaa sekunnissa muodostaa kuvan (1982, 45). Emme myöskään TV-kuvaa katsoessamme tuijota TV-kuvan pisteitä vaan itse tapahtumia. *Punctum temporis* -oletus vie meidät merkityksettömien pistemäisten hetkien hedelmättömään tarkasteluun. (ibid., 46). Tällä tavalla Gombrich kiistää Lessingistä alkunsa saaneen ajatuksen aika- ja tilataiteiden vastakohtaisuudesta (ibid., 49). Gombrich jatkaa: "Samalla tavalla kuin musiikki avautuu fraasien kautta, niin myös (kuvallinen) toiminta ymmärretään jaksojen kautta, ja juuri tällaiset yksiköt koetaan ajassa olevina momentteina" (ibid., 53). Edelleen: "Liikkeen vaikutelma, samoin kuin tilan illuusio, on kompleksisen prosessin tulos." Vaikutelma liikkeestä näyttäytyy meille tuttuina käsittämistapoina, kun luemme kuvaa. Tässä mielessä "emme voi arvioida

aikakatkelmaa ilman että tulkitsemme esitettyä *tapahantumaa (event)* – eikä niinkään ”hetkeä” (ibid., 51; korostus AK). Oletettuun hetkeen sisältyy – ja jopa kiilaa väliin – muistin aktiivinen toiminta. Miten ”protofenomenologi” Henri Bergson totesikaan (*Matière et mémoire*): ”Mutta oikeastaan mikään ei meille ole hetkestä kiinni. Kaikki, mikä menee sillä nimellä, on samalla jo meidän muistimme työs-kentelyä” (2004, 76).

Emme siis katso ajassa etenevän värinän murusia vaan tapah-tumia, joihin huomaamatta sijoitamme toimintaan kuuluvan ajan. Jokaiseen hetken kuvaukseen sisältyy huomaamaton aikaoletus: katsomme toiminnan *hahmoa*, emme silmänräpäystä. Ajallinen ta-pahtuminen alettiin viime vuosisadan alussa ymmärtää hahmok-si, ei niinkään lyhyiden elementtien toisiaan sysiväksi sarjaksi. Ai-ka hahmottuu erilaisina hahmojatkumoina. Merleau-Ponty toteaa: ”[h]avaintoa ei voi purkaa osien tai aistimusten kokoelmaksi, koska havainnossa kokonaisuus edeltää osia” (2012, 85). On myös pantava merkille Merleau-Pontyn kritiikki Edmund Husserlin ”aikajanaa” ja sen nyt-hetkiä kohtaan hänen teoksessaan *Phénoménologie de la per-ception* vuodelta 1945 (ks. 2006, 473–480). Sisäistämme toiminnan hahmon samalla tavalla kuin kuuntelemme melodias hahmokokoi-naisuutena, joka pitää sisällään alun ja lopun.

Gombrich ei kuitenkaan kovin selvästi korosta sitä, että katsom-me juuri toiminnan *hahmoa* – hahmopsykologisesti käsitettynä. Kat-soessamme nopeaa toimintaa pregnantti hetki on jo ladattu hahmo-toiminnalla tai hahmomerkityksillä. Tämä pätee yhtä lailla Lessingin hedelmälliseen hetken hahmotapahtumaan. Myös Wendy Steinerin mukaan kuvalliset prosessit ovat temporaalisen prosessoinnin asia, samalla tavalla kuin tekstisivu vaatii havaintojakson hahmottamis-ta ja jäsennystä (1982, 36). W.J.T. Mitchell puolestaan toteaa Les-singin ajatuksia kommentoiden, että ajan osoittamisen mediumit

kuvataiteessa ovat aina epäsuoria. ”Temporaalisuus täytyy päätellä maalauksesta”, sitä ei voi suoraan esittää käytettyjen mediumien kautta samalla tavalla kuin tilallisia objekteja (1986, 100).

Entä yritykset kuvata useita hetkiä samassa kuvassa? Tämä pyr-kimys oli piirre, jonka sanottiin toteutuvan analyyttisen kubismissa: sama ”objekti” kuvataan yhtä aikaa kahdelta eri puolelta. Gombrich katsookin, että Picasso maalaukset, jotka kuvaavat esimerkiksi nai-sen kasvoja kahdesta suunnasta yhtä aikaa ja tuovat siten esiin eh-dotuksen simultaanisuudesta, ovat ”uudenlainen ja vakuuttava voit-to haamusta nimeltä *punctum temporis*” (1982, 61). Tässä Gombrich astuu mielestäni hieman heikoille jalloille. Picasson maalaukset nimit-täin turvautuivat edelleen illusorisen syvyyden ajatukseen, niin että voimme joka tapauksessa puhua asteittaisesta toiminnasta kuvan illusorisessa maailmassa – ja ajatus liikkeestä näyttää joka tapauk-sessa sisältyvän maalaukseen.

Kun kuvataide halusi heittää hyvästit esittävyydelle, se vei meidät alueelle, jossa joka tapauksessa muotojen simultaaniset suhteet mää-rittelevät elementtien ”hetket” – ja hetket katoavat parhaimmasta ta-pauksessa simultaanisuuden joko nähtyyn tai teoreettisesti oletettuun moninaisuuteen. Kuitenkin aika ”ennen” ja ”jälkeen” meidän represen-taatioidemme kartalla menettää kokonaan tai suureksi osaksi merki-tystään abstraktismissa: ei ole väliä sillä, onko kompositio hetki vai ei.

Miten tahansa, esittävässä kuvassa nykyhetki ei siis koskaan ole liian hetkellistä. Se hetki, jossa Persian hallitsija Darius huomaa hä-viävänsä Aleksanteri Suurelle pompejilaisessa mosaiikissa (n. 100 eaa.) on kuin suggestiivinen pysäytyskuva keskellä taistelua.²¹ Mosa-iikkia katsellessa käy toteen se, mistä Gombrich käyttää nimitystä

21 <https://www.romeitalyexplora.com/tour-item/archeological-museum-of-naples-from-naples/>

eye-witness principle, silminnäkijän periaate: mosaiikki antaa kuvaa siitä, että sen tekijä olisi ikään kuin ollut läsnä taistelua seuraamassa (1982, 253–254), ja pysäyttänyt hetken: läsnäolija (katsoja-tekijä) panee merkille kiivaan taistelun laajan kuvauksen, joka tuntuu ”hetkeksi” pysäyttävän taistelun tuoksina; tässä pitkässä hetkessä Darius tajuaa menettävänsä taistelun: Dariuksen katse tuntuu jähmettävän ja keskeyttävän taistelun.

Gombrichin mukaan 1800-luvulla Lessingin jakoa aika- ja tilataiteisiin ei juurikaan kiistetty ajan esteettisessä keskustelussa siitä huolimatta, että romantiikan kuva-ajattelu ei juuri piitannut siitä (1986, 43). Wendy Steiner taas katsoo, että romanttiset ja modernit Lessing-tulkinnat korostavat joka tapauksessa mentaalisia prosesseja temporaalisen ja spatiaalisen yhteispelinä (1982, 35). Mikä tärkeintä, Lessingin jälkeen, 1800-luvulla, kuvataide alkoi yhä enemmän tuntee sukulaisuutta aikataide musiikkia kohtaan. Aikakysymyksen kannalta liikahtus on merkittävä: tämä tendenssi huipentui 1900-luvun alun modernismin pyrkimyksissä nähdä tietyt abstraktismin sommitelmat polyfonisina.

David Woodin kanta puolestaan poikkeaa radikaalisti Lessingistä: taiteet, jotka vaativat temporaalista syntetisoimista ovatkin maalaus, kuvanveisto, kirjallisuus, arkkitehtuuri. Ne vaativat hänen mukaansa ”temporaalista artikulaatiota”, joka mitä ilmeisimmin tarkoittaa, että aika joudutaan mahdollittamaan tai sopeuttamaan teokseen aivan eri tavalla kuin musiikissa (vrt. 1989, 77). Se myös mitä ilmeisimmin tarkoittaa sitä, että katsojan ja lukijan hahmotuksen oma osuus on aivan ratkaiseva. Tämä onkin ainoa näkökanta, joka yhdistää aika- ja tilataiteita, mutta poissulkee Woodin mukaan musiikin, kineettiset taiteet ja performanssin, joissa aika ”kuljettaa” teosta.

Tässä mielessä on erikoista, että *Laokoon*-keskustelun moderni vaihe veikin tila- ja aikataiteita vain kauemmaksi toisistaan.

Kirjoituksessaan ”Towards a Newer Laocoon” vuodelta 1940 Clement Greenbergin lähtökohta on selkeä: jokaisen taiteenalan on kehitettävä vain sille kuuluvaa mediumiaan. Niinpä visuaalisten taiteiden ”medium on fysikaalinen”: ”Tästä syystä puhdas maalaus ja puhdas kuvanveisto pyrkivät ennen kaikkea vaikuttamaan katsojaan fysikaalisesti” (Greenberg 1985, 42). Perusvärit korvaavat tonaalisuuden ja kuvapinta löytää oman litteytensä tähdentääkseen emotionaalista vaikutusta (ibid., 43).

Keskeistä Greenbergille ja hänen aikalaisilleen oli läsnäolon esteetiikka. Donald Kuspit käyttää ilmaisua modernismin ”presentismi” ja toteaa: ”Modernismin taide pyrkii antamaan meille puhtaan nykyisyyden (ja sen läsnäolon - *present*) täydellisenä avoimuutena kohti olemista, jonka kautta uudet maailmat voivat ilmaantua. Kuitenkin tämä avoimuus oli ja on sidottu nykyisyyden läsnäolevuuteen (*presentness*)” (1991, 50–51).

Unohtuiko jotakin? Sekä Lessing että myöhemmät modernit laokoonistit eivät juuri viittaa katsojan mahdollisuuksiin veistoksen läheisyydessä, katsojan vapautteen kiertää ja tarkastella veistosta eri puolilta ”ajan kanssa”. On muistettava, että jo Benvenuto Cellini renessanssin aikana korosti nimenomaan tätä aspektia viitatessaan itsetietoisien mutkikkaaseen *Perseus ja Meduusa* -veistokseensa – ja sen jalustaan (1545–54): ”Veistos antaa katsojalle tuhansia eri näkökulmia sen eri puolilta” (ks. Varchi 1549, 153).

Se mikä Laokoon-keskustelussa on tosiaankin unohtunut, on juuri kysymys muistin aktiivisesta roolista ja katsojan mahdollisuuksista käyttäjä sisäistettyä muistikapasiteettia ja samalla jopa nähdä hetki tapahtumana, johon jo toiminnan oletus sisältyy assosiativisia mahdollisuuksia unohtamatta. Gombrich korostaakin, että katsojan tämänhetkisyys on juuri muistin tämänhetkisyysessä toimivan *duréen*, keston, ansiota; voimme suhteuttaa ja laventaa ”hetken” toiminnaksi

mielessämme. Hahmopsykologiset kokeet osoittavat, että näemme toiminnan hahmoja, silloinkin, kun katsomme ”hetkeä”. Maurice Merleau-Ponty korostaa: ”...nykyhetki (*le présent*) ei sulkeudu itseensä vaan ylittyy (*transcende*) kohti tulevaisuutta ja menneisyyttä.” (2006, 483.) Jokainen *tempora* sisältää jo valmiiksi jotakin itsensä ulkopuolelta, itsensä tuolta puolen: koko avoimen sarjan toisia *temporoita* olemalla sisäisessä kommunikaatioyhteydessä niiden kanssa” (ibid.).²² Nykyhetki punnitaan muilla oletetuilla nykyhetkillä, menneillä ja tulevilla. Se on läsnä eri suunnilta. Siten aika mittaa itseään toisilla ajan konteksteilla. Kun katsomme hetkellistä toimintaa esittävää kuvaa, kaikki se mikä on huomaamatta esioletettu, toimii kuin tätä oletetusta ei olisikaan vaan on vain spontaani – ja samalla itsensä kavaltava – ”hetki”. Hetki piiloutuu konteksteihinsä silloin, kun se väittää olevansa hetki. Hetken kuvaus sidotaan representoituihin objektisuhteisiin, joiden kautta paikanmäärittäminen mahdollistuu – tulkitusta *Lebensweltistä*, elämysmaailmasta, käsin.

Laajemmin näillä ajatuksilla hetkien mentaalista laajuudesta – etenkin menneisyyden suhteen – saattaa olla löyhä yhteytensä Sigmund Freudin *Nachträglichkeit*-käsitteeseen, siitä huolimatta, että Bergsonin *duréella* ei ollut missään vaiheessa mitään tekemistä psykoanalyysin kanssa. Freudin ”jälkikäisyys”, kuten termi käännetään, tarkoitti juuri sitä, että toisaalta mieleemme nykyisyys – hetki hetkeltä – arvioi huomaamatta menneisyyden psyykkisiä tapahtumia uudelleen, uusissa tilanteissa – ja toisaalta menneisyys vaikuttaa nykyisiin psyykkisiin tapahtumiimme, olivat ne kuinka lyhyitä tahansa. Freud kuitenkin torjui käsityksen menneisyyden lineaarisesta determinaatista. Vanhat kokemukset eivät vaikuta mekaanisesti vaan

22 Merleau-Pontyn mukaan Bergson virheellisesti *selittää* ajan yhtenäisyyden sen jatkuvuustekijällä (*continuité*), vaikka onkin oikeassa siinä, että jatkuvuus on ajan oleellinen piirre (2006, 482–483).

uudet kokemukset vaikuttavat vanhojen kokemusten muistamiseen. Ajallisuus, joka kuvataan, ei siis ole Freudin ajattelussa lineaarinen jatkumo vaan joukko assosiaatioita, jotka resonoivat koko muistisamme muuttaen muistia huomaamatta – sen hetkisen torjunnankin mukaan (ks. Freud 1964, 292–293; Saraneva 2008 168–170; Hoffman 2011, 107–108).²³ Jälkikäteiset impulssit tekevät tämänhetkisyydestä tämänhetkisyyden ja tämänhetkisyyden muokkaa muistin mielikuvia. Kun nykyhetkeä muovaa menneisyys, niin menneisyydestä tulevat impulssit muotoutuvat uudelleen nykyhetkessä. Jacques Derrida on todennut, että Freudin ”jälkikäisyyden” periaate on hänen tärkein keksintönsä, se on läpikäyvää koko hänen ajattelussaan ja määrittää hänen kaikki muut käsitteensä (Derrida 1985, 203). Derridan jäljen käsite tulee lähelle Freudin *Nachträglichkeit*-ajatuksia. Hänen mukaansa jälki ei ole yksikkö tai elementti materiaalisessa mielessä. Se elää erojen systeemissä vain kontrastien kautta, sekä tilallisissa että ajallisissa suhteissa; tilalliset suhteet poikkeavat, eroavat, ajalliset suhteet puolestaan lykkäävät (Derrida 1976, 66–67). Derridan mukaan elävä nykyhetki ei ole oikeastaan nykyhetken läsnäoloa itselleen vaan se on jo jälki kaikesta siitä, mikä on johdattanut siihen, mitä kutsumme nykyhetkeksi (ks. Hoy 2009, 79).

Kaiken kaikkiaan Freudin jälkikäisyyden käsite on ongelmallinen kuvataiteen suhteen. Mutta se avaa niitä ”turhia” odotuksia, jotka kohdistamme hetken hetkellisyyteen: havaitsemisen hetki on aina lavennettua hetkellisyyttä: jokin kuva tuo mieleen muistin kerroksista jonkin tapahtuman ja muovaakin tämän tapahtuman muistikuvaa

23 Freudin käsitteet *Nachträglichkeit* tai *Verspätung* on usein käännetty suomeksi ”takaumaksi” (Freud 1964, 292) tai ”takaumaksi” (Freud 1992, 176). Englanniksi sitä on kuvattu pääasiassa termillä ”deferred action”, ”lykkäytynyt toiminto tai reaktio” (Hoffman 2011, 107). Voi myös sanoa, että *Nachträglichkeit*-periaate on vaikuttanut Derridan *différance*-käsitteeseen, nimenomaan sen käsitteellisen palautumattomuuden vuoksi (vrt. Derrida 1976, 67).

takakätisesti: mennyt muokkautuu kohti nykyhetkeä. Ongelman realisoituu etenkin silloin, kun näemme jonkin maalauksen tai fresko-ohjelman uudelleen vuosien päästä: joudumme tarkastamaan muistikuvaamme, vaikka emme voi tietää, mitä aiemmassa katseluhetkessä torjuimme. Näin hetken kaksoisvalaistus toimii: muisti saattaa hämätä hetkeä ja täyttää sen nopeilla, mutta jälkensä peittäavillä assosiaatioilla²⁴. Paul Valéry kirjoittaa aforismissaan: ”Koettakaapa muistaa se, mitä ei tapahtunutkaan!” (2016, 29); vaikka se tapahtui, mutta torjuttiin.

24 Muistammeko tarkasti futuristi Giacomo Ballan tunnetun maalauksen *Talutetvan koiran dynamiikka* vuodelta 1912? Maalaus näyttää liittyvän kysymykseen ”hedelmöitetystä hetkestä” – olihan Balla valokuvaajana tietoinen Muybridgen juoksevaa hevosta esittävistä valokuvasarjoista. Kuitenkin tarkemmin katsoen maalauksen yleinen vaikutelman on oikeastaan koominen: mäyräkoiran jalat ja koiran remmi kyllä vispaavat tuntuvasti ja aiheuttavat ”dynaamisen” vaikutelman, mutta itse koira näyttää pysyvän melkein paikallaan.

Ajan aiheet, metaforat ja ajankohdan merkit kuvassa



Kuva 7 William Hograth: *Aika savuttaa kuvaa*. 1761. Kuparikaiverrus. Yksityiskokoelma.

Oscar Kokoschkan maalausta *Time, Gentlemen Please* voi verrata William Hogarthin (1697–1764) kuparikaiverrukseen *Time Smoking a Picture* (Aika savuttaa kuvaa: KUVA 7). Näemme kuvassa ajan personifikaation Saturnuksen (Kreikan Kronoksen) vanhentavan maalausta savun avulla. Kulumista nopeuttaa vielä se, että Ajan personifikaation viikate tuhoaa maalauksen. Ajan symbolinen attribuutti puhkaisee teoksen ja konkreettisella tavalla metaforisoi maalauksen kulumisen: ajan viikate ”vanhentaa” maalauksen äkillisesti. Kun vanhojen maalausten kysyntä kasvoi 1700-luvun puolivälin jälkeen, maalausten ikääntymistä haluttiin nopeuttaa savuttamalla maalauksia ”vanhemmaksi”. Haluttiin myydä ”old master paintings”, joiden tuntomerkki oli tummuus – ”black paintings”. Kuvassa itse ”Father Time” on puuttunut asiaan ja nopeuttaa omaa prosessiaan – samalla kun hän viikateattribuutillaan hoitaa asian nopeasti. Ajan personifikaation väliintulo on eräänlainen paradoksi: Aika raunioittaa maalauksen, vaikka sen pitäisi toimillaan ”konservoida” sitä. Huomionarvoista on myös, että vernissapullon etikettinimi – ”Varnish” – on sanana hyvin lähellä *vanitasta*, kaiken katoavuuden latinankielistä ilmausta. Ajan ongelma näyttäytyy kuparikaiverruksessa usealla eri merkityksen tasolla. Ajan allegoria on aina enemmän kuin vain aika aiheena: se tulee aina ilmaistuksi myös metaforien kautta. Hogarthin kuparikaiverruksessa aika esiintyykin aiheisisällön tasolla niin, että teoksessa kuvattu toiminta laajentaa ajan abstraktia merkitystä kuvan sisäisen maailman metaforisilla kytköksillä.

Ajan jumala Kronos, roomalaisessa mytologiassa Saturnus, on kuvattu lukuisilla eri tavoilla. Roomalaisen Macrobiuksen *Saturnaliassa* kuvaillaan monsterimaista Serapis-veistosta, jossa yhdistyvät leijonan, suden ja koiran päät. Leijona (”villi, yhtäkkinen”) kuvaa nykyisyyttä, susi menneisyyttä (”varastaa meiltä muistot”) ja koira tulevaisuutta (”liehakoi isäntäänsä” ja ”virittää toivoa”). Nämä

kolme eläinkuvaa edustavat kolmea ajan aspektia (Seznec 1972, 120). Tunnetuin muunnos tästä Serapis-jumaluudesta on Tizianin maalaus *Prudentian allegoria* tai *Ajan allegoria – prudentian hallitsemana* (1550–1556; National Gallery, Lontoo).²⁵ Siinä kolmea eri ikäkautta kuvaavan miehen kasvokuvan alaosaan on jäsentynyt kolme eläinkuvaa: susi (vanhuus), leijona (keski-ikä – nykyisyys), koira (tulevaisuus, nuoruus). Nämä taas assosioituvat muistiin, intelligenssiin ja harkitsevuuteen. Edelleen nämä kolme periaatetta ovat Prudentian, harkitsevaisuuden ja järkevyyden hyveen, ominaisuuksia myöhäiskeskialjalta periytyvässä traditiossa (Panofsky 1955, 149–150; ks. Rigon 2006, 37). Kysymys on pitkästä perinteestä ajan ja etiikan suhteen: jo Hesiodoksen mukaan antiikin Kreikassa ”aika oli universumin moraalisen järjestyksen aspekti” (ks. Whitrow 2000, 55, 57).

Toinen keskeinen antiikista periytyvä ja aikaan liittyvä aiheoryhmä, joka kytki yhteen hyveen ja ajan, ja joka oli suosiossa renessanssin kuvataiteessa aina Botticellista lähtien, oli *veritas filia temporis* -traditio: aika paljastaa totuuden, ”totuus on ajan tytär”. ”Aika paljastaa valheellisuuden ja nostaa totuuden valoon” (Shakespeare). Tämä elinvoimainen ajatus totuuden ja ajan liitosta eli aiheisisällöltään selvänä kuvaperinteenä aina 1800-luvun loppuun saakka. Sittenkin tämä myyttinen ajatustapa piiloutui tai tematisoitui modernismin saatossa, joko ilmaisun totuudeksi (Henri Matisse) tai ”hyvän maalauksen” ajattomaksi piirteeksi Clement Greenbergin ja etenkin Michael Friedin kuvateorioissa, joista tulee myöhemmin puhe.

Aika aiheena saattaa myös kytkeytyä kuvaan sellaisena ajan osoituksena, joka koko kuvan visuaaliseen tapahtumiseen nähden saattaa olla häviävän pieni. Hans Holbeinin maalauksessa *Suurlähettiläät*

25 https://en.wikipedia.org/wiki/Allegory_of_Prudence#/media/File:Titian_-_Allegorie_der_Zeit.jpg

(1533, National Gallery, Lontoo) oleva, itse maalauksen tekemiseen liittyvä ajankohta osoitetaan pöydällä olevan pienen sylinterikellon, gnomonin, avulla: mittauslaite ilmoittaa kuvan tapahtuman – ja itse maalauksen – ajankohdaksi melkoisella varmuudella 11.4. 1533. Mainittu päivä oli pitkäperjantai, Kristuksen ristiinnaulitsemisen päivä (North 2004, 120).²⁶ Siten visuaalisesti melko merkityksetön yksityiskohta voi tulla merkitseväksi maalauksen sisäisen maailman ajankohdan ja tunnelman osoittajana, vaikka seikalla on jokin merkitys vain, jos tiedämme asian; vain silloin se saattaa vaikuttaa kuvan sisäisen maailman atmosfääriin. Voisimme jopa puhua kuvan näkymättömistä aikaikonografiasta: mittauslaite numeraalisine suureineen on pieni, mutta katsomuksellinen aikaikkuna voi silti näyttää suurelta. Täsmällinen ajankohta itsessään on tässä melkein näkymätön osa kuvaa eikä muuta sen keskeistä sommitelmallista olomuotoa millään tavalla. Aivan samalla tavalla kuin vanhassa muotokuvassa kuvatun henkilön identiteetti, joka on aina kuvan ulkopuolista tietoa, ajankohta tässä maalauksessa täytyy vain tietää. Laajemmin ottaen tarkan ajankohdan käsite kuvataiteessa, sen enempää kuin nimikään, ei identifioi kuvan visuaalista hetkeä, kuin erittäin harvoin. Kuvataiteessa deiktisiä ajanosoittimia, kuten 'nyt', 'eilen', 'toissa päivänä' ei juuri voida visuaalisesti merkitä: Kuva ei voi sanoa "eilen" tai "kohta" – ilman verbaalisia osoittimia.

Robert Rauschenbergin kollaasi *Third Time Painting* vuodelta 1961 on Holbeinin maalauksen täydellinen vastakohta. Kuhmuksen maalipinnan oikeassa yläosassa on vanha neliskulmainen kello, jossa

26 <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>
Gnomon oli alkuaan pystyasentoinen aurinkokello, jo muinaisessa Egyptissä (ks. Whitrow 2000, 57). Maalauksessa *Suurlähettiläät* tämä laite melkein hukkuu muiden, jopa suurien astronomisten välineiden joukkoon. Tässä maalauksessa tarkan päivämäärän osoittaminen ei todellakaan visuaalisesti korostu.

numero 12 osoittaa suoraan vasemmalle (vrt. Steinberg 2007, 88–89).²⁷ Elektronisen kellon oli tarkoitus käydä (koska maalauksesta otetuissa eri kuvissa kello näyttää eri aikaa). Kellon alla on väripinnan peittämänä levitetty paita, jonka vasen hiha näyttää myös vasemmalle. Kellon vasemmassa laidassa on pystysuora teksti: "Electrically controlled time". Tämä teksti tuo banaaliin kelloaiheeseen monimielisen symbolisen dimension ajan kontrolloimisesta – tai ajan kontrolloista. Tästä huolimatta voimme katsoa "ajan kulumista" samalla kun



Kuva 8 Mika Taanila:
20 sekuntia Maunulassa.
Fotogrammi, 30 x 51 cm. 2021.
Helsinki.

27 <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/third-time-painting>

katsomme koko kollaasia. Viisarin liike muuttaa jatkuvasti kollaasin yksityiskohtia samalla kun se esittää ajankohtia. Ehkä tärkeintä on kuitenkin se, että Rauschenberg tuntuu kollaasillaan kysyvän: mitä merkitsee se, että *katsomme* kelloa. Näemmekö ajan?

Rauschenbergin teosta voi verrata toisenlaiseen numeeriseen ajan osoittimeen, Mika Taanilan valokuvateokseen, jonka nimi on *20 sekuntia Maunulassa* vuodelta 2021 (KUVA 8). Ajan ongelma paljastuu nimen kautta ja viittaa kuvan valotusaikaan ja valotuspaikkaan, jotka kummatkaan eivät luonnollisesti kuvassa näy. Tieto valotusajasta saa kuitenkin assosiaatiot liikkeelle. Per Steniusen maalaus *Tauko helmikuussa* vuodelta 1955 puolestaan antaa nimensä kautta kaksi aikaviitettä, vuodenaikaan ja kuukauteen sekä kuvan sisällön tapahtumiseen, taukoon: poromies, jota ei kunnolla erota kubisoidusta metsikkötaustasta, on noussut reestään lumisessa maisemassa (KUVA 9). Maalauksessa työn tauko ja rauhallinen metsämaisema



Kuva 9 Per Stenius: *Tauko helmikuussa*. 1955. Öljy kankaalle, 45 x 68 cm. Yksityiskokoelma. Valokuva: Rauno Träskelin.

yhtyvät. Teos on selvääkin selvempi ”scena temporale”, ”temporaali näkymä”. Tauon käsite on tässä kokonaisvaltainen ja viittaa myös kuvan elementtien rytmin hitauteen. Aikaa emme näe, näemme vain ajan kulttuurisia merkkejä.

Tähtitaivas kuvakonstellaationa saattaa ilmaista syntymähetken tähtitaivaan muodossa. Vuonna 1911 taidehistorioitsija Aby Warburg, apunaan tähtitieteilijä, laski tähtitaivaan tietyn ajankohdan Firenzen San Lorenzon vanhan sakariston alttarin yläpuolella olevan *Tähtitaivas*-kupolimaalauksen konstellaatiosta ja päätyi ajankohtaan: tähtitaivaan asento yöllä heinäkuun 9. päivä vuonna 1422; se oli alttarin vihkimispäivä. Myöhemmin päädyttiin ajankohtaan 9.7. 1439 (1969, 172).²⁸ Warburg oikeastaan toi tässä esiin vain kiinnostuksen, joka, ellei aikojen alusta lähtien, niin ainakin varhaisesta Babyloniasta lähtien, on pitänyt ihmiset ”ajan tasalla”, kun he elivät muuttuvan tähtitaivaan valtavan kudoksen alaisuudessa. Olemme täydellisesti menettäneet tämän kosketuksen urbaanissa valotodellisuudessa. Voisi sanoa, että tähtitaivaan konstellaatiot olivat entisaajan ihmiselle ajankulun objektiivinen korrelaatti, sekä makro- (eläinrata) että mikro- (planeettojen liike) muodossaan. John Sallis toteaa monimielisesti: ”Tähtitaivas luotiin kuvaksi, jota kutsumme ajaksi” (2000, 14). Tähtitaivas oli siis ensimmäinen ajan kuva.

28 Myöhemmissä, tarkemmissa laskelmissa päädyttiin vuoteen 1439. Se oli Firenzen konsiliin päätöspäivämäärä. Konsiili pyrki neuvotteluihin idän ja lännen kristillisten kirkkojen välillä (ks. myös Warburg 1969, 366–367). Kuva: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuliano_d%27Arrigo,_detto_Pesello,_volta_con_cielo_del_luglio_1442,_forse_legato_alla_venuta_di_renato_d%27angi%C3%B2_a_firenze_03.jpg

Kertovat ja kerrotut hetket – deiksis iäisyydestä

Kirjallisuudessa kertoja usein ilmaisee kertojanroolinsa viittaamalla kirjoittamishetkeen. Hän määrittelee lausuman deiktisen, osoittavan nyt-hetken lausumalla esimerkiksi: ”Nyt aion kertoa teille...”²⁹ Sen jälkeen kerrotaan kerrottu eli tapahtumat. Myös kerronnan keskeyttävät kommentit synnyttävät kerrontahetken kerrottuun. Kertoja voi tehdä kertomukseen kommentoivia interventioita ja siten viitata omaan kerrontaansa. Tämä voi tapahtua myös video- ja elokuvataiteessa. Puhutaan myös siftereistä: kieli erottaa lausumishetken lausutusta, kertomistapahtuman kerrotusta. Sifterit viittaavat eri temporaalisille tasoille ja määrittelevät kertojan ja kerrotun paikan (Jakobson 1990, 174–175). Sifterit ovat ennen kaikkea deiktisiä osoittimia, viittauksia kerrontahetkeen tai persoonaan, joka kertoo (ibid., 1990, 386).

Visuaalisessa kerronnassa kertojan rooli on hankalampi. Sitä ei yleensä kuvata. Kuitenkin viitteitä kertojasta ja hänen hetkistään voi esiintyä vaikkapa freskon marginaalissa olevissa dekoratiivisen vyöhykkeen ”ikkunoissa”, kuten esimerkiksi myöhäiskeskiaikaisissa italialaisissa freskoissa, etenkin Taddeo Gaddin freskossa Santa Crocen sakaristossa: evankelistat viittoilevat itse pääkuvaan päin marginaalivyöhykkeessä olevista ”ikkunoista”. Kertojan nyt-hetki on myös katsojan ”nyt”: kertoja *ilmaisee läsnäolonsa* katsojalle. Siten maalauksen maailmasta ulos katsovan tekijän kuvan voi ajatella merkitsevän deiktistä nyt-hetkeä (ks. Calabrese 1987, 40). Suurissa renessanssin freskoissa katsojaa kohti katsova sivuhenkilö oli yleensä



Kuva 10 Wiligelmo: Aatamin ja Eevan luominen ja syntiinlankeemus. 1099–1106. Marmori, korkeus 1 m. Duomon länsipääty, Modena. Wikimedia Commons.

maalauksen tekijä itse, kuten Raffaello *Ateenan koulussaan* (1511–12, Vatikaani, Rooma) tai Masaccio S. Maria del Carminen freskoissaan: sivuroolin kautta hän ilmaisee läsnäolonsa ikuisen nykyisyyden.

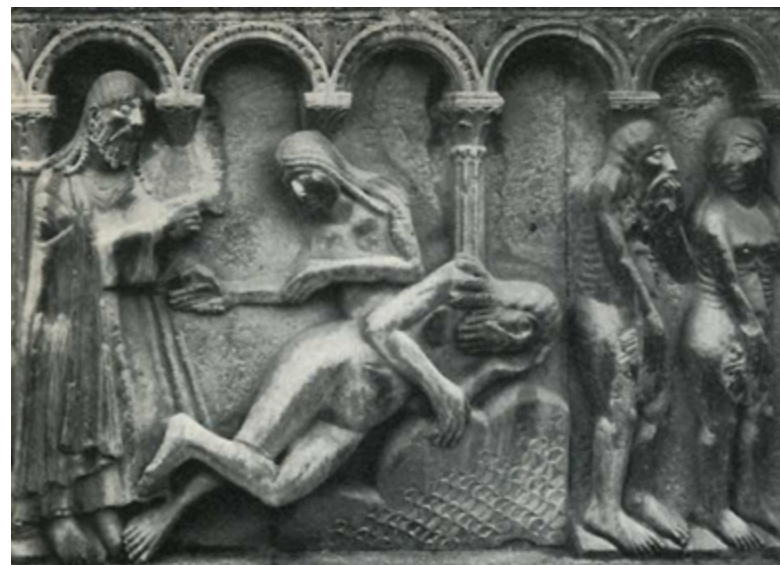
Modenan tuomiokirkon länsipäädyn reliefiesityksen *Aatamin ja Eevan luominen ja syntiinlankeemus* on veistänyt marmoriin Wiligelmo-niminen taiteilija vuosien 1099–1106 välisenä aikana (ks. Quintavalle 1967). Se sijaitsee kirkon länsipäädyn pohjoisimman oviaukon yläpuolella. Reliefiesityksen vasemmassa laidassa parrakas mieshahmo osoittaa sormellaan kirjaa. Hahmo näyttää profeetalta, mutta on itse asiassa Jumalan representaatio: hän osoittaa sormellaan oman kirjansa, *Raamatun* lehdille (KUVA 10). Kuvassa olevan kertojan (ei siis Wiligelmon) lausuntahetki on kuvattu lausuttuna marginaalina. Kysymyksessä on *prolepsis*, kerronta ”ennen tapahtumia” (vrt. Ricoeur 1985, 83). Jumala osoittaa kirjaa, jossa tapahtumat, jotka seuraavat tätä lausuntahetkeä, on myös kuvattu. Kun kirjallisuudessa kertojan deiksis viittaa kerrontahetkeen, tässä sormien osoituksella viitataan *Raamattuun*. Kysymyksessä on kuitenkin kaksoisviittaus. Itse Jumalan hahmon kuvaamisen tapahtumien kuvauksen

29 Herodotoksen *Historiateoksessa* kertoja toteaa: ”Mutta minä palaan siihen kohtaan kertomustani, mihin se aikaisemmin keskeytyi.” (VII: 239). Oikeastaan tässäkin viittaus kerrontatilanteeseen on melkein päälpinäkö: kertojan tempus mukauteaan kerrottuun, vaikka kerrottu on tavallaan jo keskeytetty.

vasemmassa laidassa voi tulkita kerrontahetken deiksikseksi: viitataan kertomuksen lähettäjiin (Jumalaan), mutta myös siihen, että sanoma on lähtöisin sormen osoittamasta tekstistä. Osoittamisella on oma merkityksensä. Jumala ei osoita viereisiä tapahtumia vaan tekstiä, jossa samat tapahtumat, Aatamin ja Eevan luominen ja syntiinlankeemus, ovat ensi kertaa kuvattu – kirjallisesti. Valmisteleva aika tuntuu näin strukturoituvan kaksinkertaisesti.

Kun visuaalisessa kerronnassa on vaikeaa, ellei mahdotonta, määrittellä ajankohtia ("kohta, eilen, toissa päivänä") tai persoonapronomineina ("minä, sinä, he") merkittyjä deiktisiä osoittimia, nämä ilmaukset täytyy määrittellä paikkaan ja eleisiin tukeutuen. Siten ne eivät hevillä voi kielen tavoin erottaa merkitsijöitään kerrotuista tapahtumista. On huomattava, että kertojasta tekevät Jumalan hänen ovaliaan kannattavat enkelifiguurit (vrt. Schapiro 1977, 295, fig. 18).³⁰ Kuitenkaan ovaalia seuraavien episodien jaksoja ei juuri eroteta toisistaan taukoa osoittavilla selvillä väleillä: "tauon merkkiä" ei kuvakertomuksessa Jumalan ovaalin ulkopuolella juuri ole. Jumala tässä ei lopultakaan ole pelkkä kertoja vaan myös tapahtumien synnyttäjä – ja assosioituu ovaalin kautta ja kannattelufunktion kautta myös roomalaisten sarkofagien Zeukseen. Maailma on jo syntynyt, ja Jumala synnyttää lisää tapahtumia. Kiinnostavan tästä kerrontatavasta tekee se, että Jumala esiintyy uudelleen myös itse *storiassa*, episodikuvissa, muovaamassa Aatamia ja Eevaa, päähenkilöitä, ihmisen tekijänä ja samalla tapahtumien alkuun saattajana (KUVA 11). Vallitsee kaksi aikaa: marginaalissa Jumalan hahmo viittaa kirjaan, jossa tapahtumat jotka tulevat "kohta" seuraamaan, on jo kerrottu.

30 Schapiron tunnettu tulkinta romaanisten reliefiesitysten (Vézelay ym.) kehysproblematiikasta (ibid. 272–274) ei avaa Modenan tuomiokirkon reliefien jäsentelyä, joka on tasaintervallisia. Wiligelmon reliefiesitys (korkeus 1 m) on sijainnut alun perin alemmalla tasolla Modenan Duomon länsipäädyssä.



Kuva 11 Wiligelmo Yksityiskohta edellisestä veistoksesta. Kuva teoksesta: Andrew Martindale: *The Rise of the Artist*. London 1972.

Kirja on tehty "ikuisuudessa", Borgesiasiteeratakseni. Visuaalisessa kerronnassa kertoja, kuten tässä reliefissä, joutuu marginaaliin ja erotetaan tapahtumien nyt-hetkestä. Kuitenkin marginaali juuri tässä esityksessä on syntagmaattisesti yhtä kookas kuin kerrotun vyöhyke, *storia*. Kirjallisuudessa kertoja saattaa jopa määrittellä deiktisen nyt-hetkensä keskelle kerrottua. Se aktualisoi kerrontatilanteen ja tekee kerronnan prosessin "näkyväksi". Kun kirjallisuudessa kertoja näyttää, tässä kertoja *näyttäytyy*.

Reliefiesityksen episodeja rajaa vain se, että jokainen neljästä episodista on hakattu eri kiveen. Muuten kohtausten rajoja ei ole merkitty. Harkkojen saumat eivät korostu. Päinvastoin, tapahtumien taustalla kulkeva "lombardialainen nauha", romaanisen pylväsgallerian pikku kaaret, yhdistävät kaikki eri kiviarkot (episodit) samaksi

näyttämöksi. Kuitenkin katseemme erottaa jokaisen episodin erikseen. Tässä käy hyvin ilmi se, miten vähän visuaalisia viitteitä episodien ajalliseen kehystykseen tarvitaan.

Wiligelmon työskentelyä Modenan katedraalissa kuvaava inskriptio ei liity suoraan kuvattuun reliefiin vaan erääseen toiseen. Kiinnostavaa kuitenkin on, että siinä viitataan tekijän veistäjänlaatuun aikamäärein: Kuvanveistäjien joukossa ”sinun veistoksesi nyt loistavat” (*claret sculptura nunc Wiligelme tua*) (ks. Martindale 1972, 105). Inskriptiossa viitataan veistoksen sen aikaisessa nykyhetkessä koettuun tuoreuteen deiktisellä ilmaisulla ”nunc”, nyt.

Kun tarkastelemme Wiligelmon veistoksen ajan esittämisen dynamiikkaa, huomaamme, että siinä nyt-hetken kuvaus on käännteistä kirjalliseen kerrontaan verrattuna. Visuaalisessa kerronnassa kerrotut tapahtumat (Aatamin sekä Eevan luominen ja syntiinlankeemus) ovat myös eräänlaista tapahtuman nyt-hetkeä, ne ovat läsnä. Etenkin tässä ne kuvittavat sitä *Raamatun* sanaa, johon vain viitataan – Jumalan sormella. Kertoja-Jumalan läsnäolo taas on kerrottu marginaalissa – ja se on silti samalla visuaalisella painolla luettavissa. Visuaalisia eroja näiden kahden modaalisen momentin välillä on vähän. Silti käsitteelliset erot ovat olemassa! Wiligelmon veistoksessa kertoja, on myös ”luonnon kirjan” luoja. Kysymys on siten läsnäolosta kahdella eri representatiivisella tasolla. Tässä tapahtumien läsnäolo eräällä tavalla ”voittaa” kertojan läsnäolon – etenkin kun kertoja kuvataan episodeissa myös tapahtumien Luojana ja kaiken alkuunpanijana. Vaikka Jumalan kuvaus kertojana on visuaalisesti parataktista, samanarvoista kerrotun kanssa, ”Luoja” erottautuu modaalisesti kertojasta. Kirjallisessa diskurssissa kerrontahetkeen viittaukset saattavat kerrotun huomaamattomaan alistussuhteeseen kertojaan nähden. Kuvallisessa diskurssissa taas kertojan viittaukset itse kerronnan etenemiseen ovat harvinaisia. Silloin kun niitä on,

katsomme kuvan tapahtumia kertojan (Jumalan) viittaamassa ”empiirisessä preesensissä”. Kuitenkin usein kertojaa (Jumala) on vaikea havaita, koska kertojan ja kerrotun jaksot ovat visuaaliset yhtä suuria, kuten Wiligelmolla.

Wiligelmon kuvasarjan erikoinen kerrontamuoto pakottaa meidät kysymään: missä on subjekti? Kuvallisessa kerronnassa aikatasojen olemassaolo subjektin suhteen on kuin onkin hämärän peitossa. Wiligelmo kuvaa Jumalan ensin esittämässä itsensä luoja-subjektina (heti silloin, kun ymmärrämme, ettei kysymyksessä ole kuka tahan- sa profeetallinen kertoja). Sen jälkeen hän esiintyy kuin heeroksen osassa, toimivana päähenkilönä, Eevan muovaajana. Kertova subjekti (Jumala) esittää itsensä ensin 1) kertojan ajassa ja sitten 2) toiminnan ajassa toimijana – ja siten uusien toimijoiden (Aatami ja Eeva) luoja- na. On oikeastaan aika erikoista, että Wiligelmon reliefin näennäinen visuaalinen yksikertaisuus tai karheus, jopa ”kömpelyys” kätkee sisäänsä, kuin huomaamatta, mutkikkaat ajalliskerronnalliset oletukset. Wiligelmon reliefi, jos mikä, myös näyttää, että taiteessa ei ole kehitystä, on vain muutoksia: jo silloin kyettiin näin mutkikkaisiin ajallistilallisiin esitystapoihin.

Tiedostettu ja tiedostamaton aika

On mahdollista erottaa toisistaan kuvan katsojasuhteen esitietoiset, tietoiset ja tiedostamattomat aikafunktiot.

1) Aika, joka representoituu Modenan tuomiokirkon länsipäädyn romaanisessa reliefissä, on katsojan implisiittistä, esitietoista aikaa. Esitietoinen aikakäsitys on havaitsemispäätelmiemme aktiivisuutta: kerronnan aikatasot mukautetaan nopeasti toisiinsa. Tämä tapahtuu usein huomaamattomasti. Havaintokoneistomme ”realiteettiperiaate” toimii ja suhteuttaa tapahtumat mielekkääksi hahmokokonaisuuksiksi – ennen kuin edes tiedostamme sitä. Tietty aikataso ja myös eri tasojen yhteenliittymät ovat tarvittaessa mahdollisia analysoida esiin. Voimme kuvassa jäsentää jopa viitteet eri historian tapahtumista samaan kuvatilaan ”paikanotoiksi” – ilman että kertoja esiintyy väliin tulevana agenttina tai voimana. Esimerkiksi renessanssin *sacra conversazione* -maalausten aikatasojen erilaisuus ilmenee vain siten, että eri aikoina eläneitä ja siten eri kertomuksissa esiintyviä pyhimyksiä ja marttyyreitä on asetettu samaan kuvatilaan Madonnan ympärille niin, että eri aikatasot eivät ilmene suoraan.

2) Tietoinen aika on sitä, että tapahtumat seuraavat toisiaan, ja huomio kiintyy kausaaliseen seuraavuuteen. Kuvattu aika piiryy näkyviin kuvien tai episodien seuraantona. Tietoinen aika on kronologian noudattamasta. Kerronnan eteneminen on luonnollisesti sopimus. Kysymys ”mitä tästä seuraa”, kuuluu mitä ilmeisimmin Sigmund Freudin persoonallisuuden topografiassa tietoisuuteen, egon alueeseen.

3) Tiedostamaton aika on ennen kaikkea tiettyjen kokemusten pysyvyyttä tiedostamattomassa ja siten varhaisen kehitysvaiheen motivoimaa latenttia, useimmiten torjuttua eli muuntunutta ”vaikutusta” ja on siksi tietoisuudelta salatussa muodossa. Tässä mielessä itse

tiedostamaton on subjektin ylimääräytyneen muistin *ajattomuuden jatkuvaa kotiuttamista*. Nykyhetki saa siten resonanssipisteensä varhaisten muistikokemusten ajattomuudesta ja ylimääräytyvyydestä (*Überdeterminierung*). Tiedostamaton sekä antaa tahtovan sysäyksen ajan artikuloimiseen että pitää myös huolen spesifien, ajattomiksi käyvien muistijälkien säilymisestä – torjuttunakin. Yli-determinaatio sanelee tiettyjen keskeisten kokemusten uudelleen paluun ja huomaamattoman vertautuvuuden – sekä kertautuvuuden. Tiedostamaton ei kerro, miten suhteutamme näkemämme muistin labyrinttiin. Siten muistimme virtuaalisuus on aktiivinen tila, jonka tehtävänä on tuottaa reaaliseen havaintoon myös paramnesiaa, assosiativisia aukkokohtia. Miten Jean-Luc Godard sanoikaan? ”Tä tähän elokuva on, nykyhetkeä ei ole kuin huonoissa elokuvissa” (ks. Deleuze 1985, 55).

Nopeuksia ja symbolisia hitauksia

Tähän mennessä on selvinnyt, että aikaa sinänsä on kuvissa mahdollonta esittää. Aika representoituu eri symbolisiksi toiminnoiksi kuvan eri merkitystasoilla. Koska aika ei jäsenny itsestään, sen eri funktioiden jäsentäminen saattaakin lopulta viedä havaitsijalta paljon aikaa. Tämä koskee jopa nyt-hetken läsnäolon havaitsemista ja ymmärtämistä maalauksessa. Läsnä olevan hetken jatkuvuuden probleemaan ja sen kokemiseen meitä on ehkä selvimmin valmisteelleet kaksi niinkin erilaista henkilöä kuin Giorgio de Chirico ja Martin Heidegger.

Se, miten kuvan aikadimensiot ovat suhteessa havaintoihimme, on aina kuvan erityiskontekstien säätelemää. Edes nopeuksien kuvallisia representaatioita ei aina ole helppoa havaita ilman asiaan kuuluvien temaattisten kontekstien huomioimista. Täytyy tuntea hyvin se kulttuuri, joka tuottaa kuvallisia esimerkkejä tapahtumisen eri nopeuksista.

Caravaggion *Pyhä Matteus ja enkeli* -maalaus (1602, San Luigi dei Francesi, Rooma) esittää kahta henkilöä, vanhan Matteuksen ja nuoren enkelin, joka auttaa Matteusta pääsemään evankeliumissaan alkuun. Hidas ja nopea äly kohtaavat. Viimeaikaisten tulkintojen nojalla voimme ajatella, että kuvan lapsienkeli on juuri lehahtanut salamanopeasti paikalle ja saanut Matteuksen äkillisen hölmistymisen valtaan sekä nostamaan katseensa aavistuksen tekstin yläpuolelle (KUVA 12). Nopeutta ja hitautta korostavat koodit kohtaavat. Caravaggion maalauksen voi katsoa kuvaavan enkelin äkillistä ja kevyttä väliintuloa ja sen aiheuttamaa hölmistystä, kun enkeli kuljettaa Matteuksen kättä tämän evankeliumin ensi riveillä. Tulkitsemme enkelin nopeaksi, mutta ei pelkästään Matteuksen hitauden vastakohtana. Enkelin nopeuden oletus voidaan päätellä ajan myyttisen



Kuva 12 Caravaggio: *Pyhä Matteus ja enkeli*. 1602. Öljy kankaalle, 232 x 183 cm. Kaiser Friedrich Museum, Berliini. (Tuhoutunut 1945.)

enkelikirjallisuuden nojalla; se antaa meille oletuksen kuvaan kytkeytyvistä nopeuden representaatiosta, jota emme ”näe” vaan olettamme kerrontaan kuuluvana (ks. Kuusamo 2008, 23–25). Näemme

liikkeet, mutta emme aina voi varmuudella arvata, millainen aikakäsitys tai toiminnan tempo oletetaan tapahtuman kontekstiksi. Asian varmistumista auttavat aikalaiskontekstit. Mikään kuva ei synny eikä ole luettavissa yksin.

Ajateltiin todellakin, että enkeleiden ruumiilliset kyvyt ovat yliveraista ihmisiin nähden, mukaan lukien kyky liikkua nopeasti (Albertini 1612, 21, 167–179). Enkelit esitettiin useimmiten nuorukaisina (ibid., 7). Etenkin enkeleiden ääretöntä nopeutta korostettiin: ”*velocissimo*”. Edes auringon säteet eivät pärjänneet heille nopeudessa (Tarsia 1576, 164–165; vrt. Albertini 1612, 104). Kun ajattelemmme Caravaggion Matteuksen viereen lehahtanutta enkeliä, hänen ruumiillisuuteensa liittyy kauneus ja paikalle tulon nopeuteen liittyvä viettelevyys, jonka hyvydestä emme kuvan perusteella saa kunnollista käsitystä. Vaikka enkelten vaatteet saatettiin tänä aikana esittää ”epämuodollisina”, keskeistä oli esittää ne liehuvina, nopeuden merkinä (ks. Bussagli 2003, 187).

Enkelin kosketus on edelleen enigma. Enkelin sormenpäät tarttuvat Matteuksen kädenselkään niin että ne jäävät holvimaisesti koholle, siinä on nopeuden tuomaa jännitettä: se on sensuelli, mutta päättäväinen ele. Käden asento on hieman ”yläluokkainen” ja korostuu Matteuksen kumaran asennon rinnalla. Kevyt painaa raskasta. Enkelin toinen jalkaterä taas kätkeytyy ja tapailee Matteuksen jalkaa. Luemme nopeuden jälkiä, joita vain päättelemme: näemme tietyn oletetun toiminnan ja sen vastavaikutukset, joiden mukaan myös huomaamattomasti luemme kuvaa. Luonnollisessa koossa kuvatun enkelin kangas on vatsan päältä niin ohut, että napa näkyy silmiinpistävän selvästi. Enkeleitähän ei yleensä kuvata edes yläruumis paljaana. Poikkeuksia tosin on. Se, että enkelin keho näkyy harson läpi, on seksuaalinen viesti ja korostaa myös nopeuteen liitettyä keveyttä ja sukupuolettoman sukupuolisuuden tunnetta.

Mieke Bal on puhunut Caravaggion ”tahmeista kuvista”, jotka ovat aivan eri luonteisia kuin renessanssin ajan maalaukset. Caravaggio ikään kuin työntää tapahtumat kohti katsojan tilaa, jolloin katsomisen ja kuvan tapahtumien samanaikaisuuden vaikutelma korostuu (2000, 80–81). ”Caravaggio oli ensimmäinen, joka teki ääri-illusionismista kehollisen kannanoton (*statement*)”, jossa tilallisen tapahtuman sulkeutuneisuus ruokkii antinarratiivia (ibid., 83, 86). Katsoja joutuu lähikontaktiin kuvan tapahtumien kanssa ja lihallinen lähitapahtuminen sitoo katsojan huomion – ja historiallinen tapahtuma muuttuu ajattomaksi selkkaukseksi – seikka, johon jo G. P. Bellori, Caravaggion elämäkerturi 1600-luvulla, kiinnitti huomiota (2009, 222). Paljon on keskusteltu myös siitä, miten *Pyhä Matteus ja enkeli* -maalauksessa Matteuksen likainen jalkaterä tuntuu työntyvän kohti katsojan tilaa. Balin ajatusta tahmeudesta voisi kehittää edelleen: Caravaggion maalaukset ovat kosketuksen taidetta. Taktiillinen dimensio tarkoittaa, että kuvatilán täyttävät lihalliset hahmot näyttävät ikään kuin *koskettavan* katsojan tilaan ja vetävän siten mukaansa kuvan tarkastelijan osaksi esitystä, jolloin voimakas samanaikaisuuden tunne integroi katsojan maalaukseen.

E. H. Gombrich puhuu psykologi Leslie Hearnshaw’n viitaten kuvan ”ajallisesta integroinnista”, joka tarkoittaa sitä, että katsova subjekti kykenee odottamaan tarkastelemaltaan kohteelta tiettyä koherenttia kokonaisuutta (1982, 47). Kuin huomaamatta, kokonaisuus saatetaan myös ”korjata” kokonaisuudeksi juuri katsojan kokoavan muistin varassa. Katsojan odotusten dynamiikka, ns. ”odotustaso”, sovittaa havaitsemansa kohteen muistin rekisteriin: menneisyys ja nykyhetki synnyttävät Gestaltin, hahmon, johon sisältyy myös havaittuun kohteeseen liittyvän aikasuhteen arvio.³¹ Jopa ajanoletukset ovat hahmotoimintaa.

31 Jonkin läsnäolevan ”ajallinen integrointi” saattaisi eksistentiaalisessa

Myös maalauksissa esiintyvä ajattomuuden illuusio tai eri aikatasojen yhtäaikainen esittäminen ovat monissa tapauksissa lopulta helppoja mieltää. Kiinnostavaa on se, millä kerronnan tasolla kuvattut eri aikatasot representoituvat: tapahtumien kulkuna, vartaloiden liikkeenä vai vain eleiden tai visuaalisten naapuruussuhteiden vastakohtien tasolla? Kerronta koskettaa yhtä lailla mikrotasoa (eleet) kuin makrotasoaakin (vallitseva aikakäsitys) objektien ja tapahtumien kuvauksessa.

Temporaalisen eriaikaisuuden merkit voidaan allegorioissa kuvata samaan illusoriseen tilaan, siten eri aikatasot saattavat esiintyä vierekkäin kuvan yhteisessä syntagmassa. Esimerkiksi pyhän ajattomuuden kuvauksissa eriaikoina eläneet pyhät hahmot on voitu asettaa samaan ajattomaan ja pyhään kuvatilaan. Renessanssin *Sacra conversazione* -kuvien aikakäsitys määrittyy pyhästä kohtaamisesta: pyhimykset, jotka ympäröivät Mariaa ja Jeesus-lasta, on kuin leikattu irti omista kertomuksistaan ja asetettu rinnakkain, kuten Piero della Francescan maalauksessa *Sacra conversazione* (1472–1474, Brera, Milano; KUVA 13). *Pyhässä tilassa aristoteelinen ajan, paikan ja toiminnan yhteys katoaa*. Eri aikakausilla eläneet, kuvaan tuotetut pyhimykset ja marttyyrit kokoontuvat Marian ja lapsen ympärille parin ajattomiksi tukijoiksi, *sacra conversazione* -kompositioksi. Vasemmalta oikealle: Johannes Kastaja (Jeesuksen aikalainen), Sienan P. Bernardino (1380–1444), P. Hieronymos (347–420), Fransiskus Assisilainen (1182–1226), Pietari marttyyri ja Johannes evankelista (Jeesuksen aikalainen). Marian ja Jeesuksen eteen polvistuva henkilö on maalauksen tilaaja ja Pieron aikalainen Francisco da Montefeltro, joka edustaa maalauksen tekoajankohtaa ja siten eräänlaista

kielenkäytössä olla lähellä Heideggerin käsitettä ”länäolostava valmistautuminen”; ks. 1993, 408–409.



Kuva 13 Piero della Francesca: *Sacra conversazione*. 1452–1475. Öljy kankaalle, 248 x 170 cm. Brera, Milano.

realiteettitasoa. Pyhimykset kuitenkin merkitsevät läsnäolollaan tilan ajattomaksi ja pyhäksi, kohtaaminen on *symbolista* ja siten aikarajat ylittävää. *Sacra conversazione* -maalaukset rikkoessaan ajan, paikan ja toiminnan yhteyden muuttavat aikarakenteen symboliseksi. Siten *consecutio temporum*, tempusten toisiinsa mukauttaminen, on onnistunut tavalla, jota kielitieteilijä voisi vain kadehtia: kuvassa melkeinpä kaikki naapuruussuhteet ovat mahdollisia. Tämä mukauttaminen on myös pyhän ajan merkki – ja sille maalauksen allegorinen lataus on myös alistettu – ja lueimme nämä eri tempusta edustavat hahmot vaivattomasti ”samanaikaiseksi”. Visuaalinen samanaikaisuus voittaa menneisyyden eriaikaisuuden.

Sacra conversazione -kuvia voi kuitenkin verrata klassisiin Hollywood-elokuvajulisteisiin, joissa kaikki elokuvan herokset on koottu samaan ryhmäkuvaan. Kun elokuvajulisteissa keskeiset henkilöt erotetaan toiminnallisista yhteyksistään ja kondensoidaan yhteen kuvaelmaan, rikotaan toiminnan yhteys, mutta ei välttämättä ajan ja paikan yhteyttä, laajassa mielessä. Toiminnan yhteyteen viitataan vaatteiden ja rekvisiitan kautta. *Sacra conversazione* -maalaukset puolestaan kokoavat pyhimykset eri kertomuksista samaan, ajattomuutta kuvaavaan esitykseen. Erich Auerbachin käsite ”symbolinen omnitemporaalisuus”, symbolinen joka-aikaisuus tarkoittaa eri aikakerrosten yhtäaikaista läsnäoloa (1992, 579–580). ”Liikkumattomissa” pyhissä kuvissa voidaan katsoa vallitsevan tämä symbolinen, kaikkivoiva temporaaisuus: eri aikatasojen edustajat jopa limittyvät ryhmäkuvaan lähelle toisiaan, mutta eivät voi keskustella toistensa kanssa. Madonnan ympärillä vallitsee rauha ja liikkumattomuus. Keskeistä tässä on, että *pyhän ajan rauha yhdistää marttyyreita*. Tällaisen kuvauksen täydellinen vastakohta on marttyyrien *viimeisiä* maallisia hetkiä kuvaavat, tempoltaan ja liikkeiltään hengästyttävät pyhät kuvat, kuten Caravagion *Matteuksen marttyyrius* (1602, San Luigi dei Francesi, Rooma).

Kuitenkin voimme erottaa leikkiin kuuluvan ajallisuuden pyhän tilan ja ajan ajallisuudesta, samalla tavalla kuin voimme erottaa toisistaan Pieter Brueghel vanhemman *Alankomaalaisia arvoituksia* -maalauksessa kuvatun 105 eri lastenleikin kuvauksen samanaikaisuuden esimerkiksi Giovanni Bellinin *Sacra conversazione* -kuvien pyhästä samanaikaisuudesta. Brueghelin maalauksen kymmenien lasten nopeiden liikkeiden kuvaus vaikuttaa rytmiin: kuvattu nopeus tekee maalauksesta profaanin.

Jacques Derrida on todennut: ”Temporalisaatio edellyttää symbolisuuden mahdollisuutta, ja jokainen symbolinen synteesi, ennen kuin se muuttuu tilalliseksi – joka sille (temporaalisuudelle) on ulkoista –,

sisällyttää itseensä tilanoton erontekona. (–) Eron muodostuminen on tilan ja ajan artikulaatiota” (1967, 324–325). Juuri tämän erontekojen systeemin kautta historiallinen eriaikaisuus voi muuttua pyhissä kuvissa käsitteelliseksi samanaikaisuudeksi.

Aivan toisenlaisen nopeuden probleeman on viime aikoina tuonut esiin André Dombrowski. Hän on pannut merkille seikan, joka on suureksi osaksi jäänyt vaille taidehistorioitsijoiden huomioita: yhteyden impressionismin sivellintyöskentelyn nopeutumisen ja 1800-luvun puolivälissä systematisoituvan ”ajan industrialisoinnin” välillä. Hän näkee ”intiimin korrelaation impressionistisen kuvanteon subjektivisoinnin” ja uudenlaisen ajan sääntelyn välillä. Jules Laforgue totesikin tuolloin impressionismin olevan ”15 minuutin taidetta”. Dombrowski tarkoittaa subjektiivisuuden lisääntymisellä skissin roolin keskeytyttä. Lisäksi Dombrowskin mukaan impressionismi ”heroisoi uudet julkiset vapaa-ajanviettotavat”. Félix Fénéon totesikin, että Georges Seurat’n tunnettu pointilistinen maalaus vuodelta 1886 kuvaa Grand Jatten saaren vapaa-ajan viettäjiä kello 16 iltapäivällä. (Dombrowski 2013, <https://www.ias.edu/ideas/2013/dombrowski-time>).³² Jälki-impressionistisen Seurat’n maalauksen voikin katsoa edustavan eräänlaista tietoista symbolista hitautta vastavetona suurkaupungin nopeutuvalla elämänmenolla. Englannin kielen ”time off” voisi kuvata Seurat’n asennetta aikaan paremmin kuin ranskalaiset vastaavat ilmaisut. On myös pantava merkille, että Seurat’n *Grand Jatte* edustaa Omar Calabresen jaottelun mukaan ”näkömman aikaa” (ks. 1987, 31–32): hitauden momenttia keskellä nopeutuvaa industrialistista yhteiskuntaa.

32 Georges Seurat’n maalaus *Sunnuntai-iltapäivä Grand Jattessa* (1884–1886, Art Institute of Chicago): https://en.wikipedia.org/wiki/A_Sunday_Afternoon_on_the_Island_of_La_Grande_Jatte#/media/File:A_Sunday_on_La_Grande_Jatte,_Georges_Seurat,_1884.jpg

Simultaanisuuden aspekteja 1 – renessanssi ja romantiikka

On hieman ongelmallista tavoittaa niitä keinoja, joiden kautta aika representoituu esitajuisina havaintosuhteina. Kun Roland Barthes kirjoittaa valokuvasta, hän tekee selväksi oman katsojanosuutensa: jokin valokuvassa on sytyttänyt hänen aktiivisuutensa; mutta myös: että aktiivisuus olisi noussut esiin, jokin muistissa on jo syttynyt – niin että ”lyhytaikainen ja aktiivinen” lukeminen on mahdollista (1980, 80–81). Valokuva Barthesin mukaan vetoaa subjektin ”torjunnan ulkokenttään”. Itse asiassa Barthes olettaa torjunnan peitossa olevat asiat, joiden muokkaamiseen torjunnassa tämä oletus tuntuu jo mukautuneen. Tässä tapauksessa: jokin nostaa menneisyydestä esiin torjutun impulssin ja se sijoitetaan kuvaan, jossa oletetaan sitten olevan sen mitä Barthes kutsuu *punctumiksi*. Proust toteaa saman toisin sanoin: ”Odottamaton sattuma komensi muistot esiin” (2007, 213). Sattuman paikalla on tiettyyn valittuun kuvaan projisoitunut, mutta tulkinnan aavistamat mahdollisuudet. Barthes sitoo *punctum*-kokemukseen myös ajankokemuksen intensiteettiin kuuluvan noeettisen toiminnan: *ca-a-été*, ”se on ollut” (1980, 148). Hän viittaa kuolemaantuomitun valokuvaan vankisellissään: ”hän on kuoleva”. Barthes toteaa: ”tämä uusi punctum, ei enää muotoon vaan intensiteettiin liittyvä, on aika” (ibid., 148). Katsoessamme kuvaa futuuri on jo tapahtunut – kuten myös historiallisissa valokuvissa, joiden kohdehenkilöitä ei edes ole tuomittu kuolemaan: ”valokuva kertoo kuolemasta futuurissa”. Barthes puhuu myös ”Ajan museruksesta” (*écrasement du Temps*). (Ibid., 150.)

Dana Hollanderin mukaan Barthes sijoittaa valokuvan *punctumiin* neljä ajallista momenttia: 1) valokuvan valotuksen hetki, 2) valokuvatun subjektin kuoleman aika, 3) Valokuvan katsojan aika ja 4)

tunne katsojan subjektin oman kuoleman (tulevasta) hetkestä (2002, 39). Vaikka viimeinen Hollanderin esittämä ajallinen momentti tuntuu vain hypoteettiselta, se viittaa ”kuolemaan futuurissa”. Freudia seuraten voimme vain sanoa, että emme aivan tiedä millaiset seikat vankisellin ja kuolemantuomion lisäksi ylideterminoivat Barthesin kuolemanpelon juuri tässä kuvassa. Ehkä kuolemaantuomitun katse, josta ei voi edes päätellä, että kysymyksessä on murhaajan kuva. Kuitenkin Barthesin *punctum* on eri asia kuin *punctum temporis*, joka idealisoi silmänräpäyskuvan aika- ja merkitystyhjiön. Lessingin ”hedelmoitetty hetki” ei tosiaanakaan ole niin lyhyt kuin usein on aiemmin ajateltu, vaan merkityksen tilanne, jonka ymmärtäminen vaatii katsojalta monessa tapauksessa odotettua enemmän aikaa.

Se miten havaitsemme ajan eri funktioita kuvassa, on voimaperäisesti symbolinen prosessi. Tämä mekanismi näyttäytyy esitajuisena, mutta saattaa tietyiltä osin olla mielen primääriprosessien hallinnassa. Primääriprosessit ovat se psykoanalyttisen tulkinnan ylihistoriallinen tulkintadimensio, jonka mukaan oletamme kullekin subjektille historian, joka on osin tiedostamattoman peitossa, torjuttuna.

Simultaanisen tapahtumisen kuvauksen oletus voi kuitenkin olla tietoista. Tällainen simultaanisuus oli renessanssin ja barokin kuvataiteessa yleistä liikkeiden kuvauksen muodossa, se merkittiin kussakin kuvatyypissä eri tavoin ja liitettiin hyvin erilaisiin kerrontaoletuksiin. Kerrotun tai *heccéité*-suhteessa olevan ajan strukturoiminen simultaaniseksi kuvakertomukseksi on visuaalisessa systeemissä usein yllättävän helppoa. Aika representoituu sitä määrittävien kehysteemojen ja elämänkäsitysten kautta. Eri ajallisuuden oletukset kehystävät maalauksia hyvin eri tavoin. Tarinan jakaminen samanaikaisiin tapahtumavyöhykkeisiin oli yleistä renessanssissa, silloinkin, kun tarinalla oli selkeä kronologinen etenemistapa.



Kuva 14 Perino del Vaga ja koulu:
Illusorinen mies oviaukossa.
Fresko. Castel Sant' Angelo,
Rooma.

Hieman harvinaisempi oli omaa esitystään tarkasteleva kuvakonstruktio, usein juuri freskomaalauksissa: freskoon kuvattu henkilö katsoo oviaukosta ympärillä olevaa kuvaesitystä. Tällainen esitysmodus oli mahdollista manierismin aikana 1500-luvun puolivälissä: freskocykliin lisättiin illusorinen oviaukko, josta kuvaesitystä ja samalla katsojia tarkastelee jokin ”ulkopuolinen” henkilö, kuten Perino del Vagan johdolla tehdyissä freskodekoraatioissa (Sala Paolina, Castel Sant' Angelo, 1546; KUVAT 14). Tällainen efekti on keskeytys, äkillinen tauko: katsoja huomaa, että häntä ja hänen katsomistaan katsotaan ja hän saattaa kokea samanaikaisuutta freskon sisäisessä maailmassa olevan ensimmäisen katsojasuhteen kanssa. Tällä tavalla katsomisen tämänhetkisyys korostuu: henkilö illusorisessa oviaukossa katsoo meitä menneisyydestä, ja kuitenkin ikuisessa nykyhetkessä.



Kuva 15 Rafaello: *Kristuksen kirkastus*. 1519. Öljy puupaneelille. 405 x 278 cm. Pinacoteca, Vatikaani.

Kuva 16 Federico Barocci: *Ristiltäotto*. 1569. Öljy kankaalle, 412 x 232 cm. Cappella della Mercanzia, Cattedrale di San Lorenzo, Perugia.

Sekä Raffaellon maalauksessa *Kristuksen kirkastus* (1517–1520, Pinacoteca Vaticana, Vatikaani) että Federico Baroccin *Kristuksen ristiltäotossa* (1569, Perugian tuomiokirkko; KUVAT 15 ja 16) samaan kuvatilaan sisällytetään kaksi näennäisesti samanaikaista tapahtumaa. Kummassakin maalauksessa kuvatilan alaosan tapahtuma on tavalla tai toisella yläosan tapahtuman seuraus. Kummassakin pääaihe on passioita nostattava Kristus. Kummankin näkymän alaosat kuvaavat päätapahtuman aiheuttavia voimakkaita tunnereaktioita.³³

³³ Uskonnollisissa maalauksissa kuvattun toiminnan tempo kasvaa vaihteittain 1450-luvulta lähtien 1550-luvulle, manierismin tyylivaiheeseen saakka – hiljetäkseen vastauskonpuhdistuksen aikana – ja kasvaakseen uudelleen barokin aikakaudella,

Raffaellon *Kristuksen kirkastus* perustuu *Raamatun* kahteen episodiin, jotka seuraavat toisiaan: Kristuksen kirkastus ja kaatumatautisen pojan parantaminen (Matteus 17, 1–20; Markus 9, 1–29). Maalauksen näyttämö saattaa tapahtumat yhteen ja antaa jotenkin ymmärtää, että kaatumatautinen poika, jonka Jeesus myöhemmin parantaa, näkee myös näyn. Kuvan alaosan tapahtumat jakautuvat edelleen kahtia: osa Kristuksen kirkastusta seuraavista henkilöistä kiinnittää huomionsa pojan taudinkohtaukseen viittilöimällä tähän suuntaan. 1960-luvulta lähtien manierismi-tutkimuksessa haluttiin kiinnittää huomio Raffaellon maalauksen näyttämön epäjatkuvuuskohtiin (ks. Ettlinger 1987, 224–228; Hauser 1962, 157–158). Kysymyksessä on kuitenkin katsojan kaksoisfokalisaatio³⁴: Katsomme ensiksikin niitä katsojia, jotka katsovat Kristuksen kirkastusta, siis ihmettä, mutta myös niitä katsojia, jotka kiinnittävät huomionsa kaatumatautisen pojan kohtaukseen ja viittilöivät hänen suuntaansa. Itse kuvan sisäisessä maailmassa toimii myös kaksoisfokalisaatio. Siten maalauksen alaosan rakenne pilkkoo edelleen katsojan huomiota, hieman toisin keinoin. Alaosan keskelle kuvattua polvistunutta naista korostetaan sävykontrastein ja illusorisplastisin keinoin ja erotetaan hänet ympäröivistä miehistä. Naisen huomio jakautuu: hän viittilöi kohti poikaa samalla kun keskustelee katseellaan paikalla olevien opetuslasten kanssa. Lopulta evankelista Matteus kuvan

nimenomaan uskollisten ekstaasien kuvauksissa ja etenkin Rubensin maalauksissa, esimerkiksi *Ristiinnaulitsemisessa* (1610–11, Katedraali, Antwerpen), jossa sommitelman diagonaalisuus on liikkeiden ponnin. Voimme seurata nopeuden kasvamista renessanssissa linjalla Fra Angelico – Piero della Francesca – Botticelli ja Ghirlandaio – Pollaiuolo – Michelangelo – Giulio Romano – Veronese – Perino del Vaga – Salviati (rytmin tihennys) – Tizian – Federico Barocci. Ajatus *vaghezzasta*, ailahtelevasta kauneudesta stimuloi tätä nopeuden kasvua.

34 Fokalisaatio: Katsoja kohdistaa katseensa fiktiivisen tapahtuman johonkin henkilöön tai pisteeseen (ks. Eco 1987, 13; Bal 2001, 46–47).

vasemmassa nurkassa kädessään kirja muodostaa vieläpä toisen ”in-between” -aspektin välittämällä tapahtuman katsojalle ja muodostaa siten kolmannen kerronnan tason. Hän on tarinaa kertova ns. *chorus*-figuuri.

Erikoista onkin se, että maalaus pystyy *vaivatta välittämään* simultaanisuuden moninaiset aspektit teoksen katsojalle. Toiminnan osittuminen ja eri nopeudet eivät haittaa simultaanisuuden kokemista. Havaintotoimintamme on tottunut tällaiseen moninaisuuteen, jopa niin, ettemme välttämättä pidä Raffaellon maalauksen välittämiä kerronnan аспектеja simultaanisena. Vasta meidän aikamme alkoi puhua kuvassa olevasta simultaanisesta tapahtumasta. Cornelius Castoriadis on pohtinut muodon, ajan ja simultaanisuuden suhteita (1997, 398). Häntä mukaillen voisi todeta: kuvan muoto on aina kompleksista, simultaanista, yhtäaikaista, moninaisuutta. Kuvan muotorakenne ei ole siis pelkästään topologinen kuvan pinnan jäsentely vaan myös illusorisessa syvyydessä hahmottuvan tapahtumisen jäsentely. Kummatkin ovat suhteessa toisiinsa ja kummassakin on kysymys simultaanisesta kuvan sisäisestä tapahtumisesta.

Federico Baroccin *Kristuksen ristiltäottossa* sama kerrontatila yhdistää toiminnan eri tempot. Kuvakentän yläosan toiminta on hidasta ja alaosan nopeaa. Kuvakentän alaosassa Maria Magdalena syöksyy auttamaan pyörtynyttä Mariaa. Huomio jakautuu tarkastelemaan kahden yhtäaikaisen toiminnan tempoeroja. Simultaanisten toimintamuotojen havaitseminen on siten maalauksen havainnoinnissa suorempaa, välittömämpää kuin teknisesti lineaarisemmassa romaanikerronnassa.

Caspar David Friedrichin maalaus *Ihmisen ikäkaudet* (1834–35; Museum der bildenden Künste, Leipzig; nimi teokselle keksittiin vasta 1904; KUVA 17) toimii allegoriana hieman toisella tavalla;



Kuva 17 Caspar David Friedrich: *Ihmisen ikäkaudet*. 1835. Öljy kankaalle, 72,5 x 74 cm. Museum der bildenden Künste, Leipzig.

allegoria on strukturoitu ja henkilöistetty monin eri tavoin osaksi maisemanäkymää. Romantiikan iltahetken kuvaukset liitetään luontevasti melankolian temperamenttiin ("*scena temporale*", Calabrese 1987, 21, 36–37). Klassisessa elementtiopissa temperamentit "temperoitii" eli ajallistettiin: esimerkiksi melankolia merkitsi iltaa, syksyä ja vanhuutta. Friedrichin maalauksessa ihmisen ikä ja purren koko sekä muoto ovat verrannollisissa suhteissa toisiinsa tavalla, joka sijoittaa iäkästä ja illusorisesti lähinnä olevaa henkilöä vastaavan purren kauimmaiseksi horisonttiin. Näiden välimatka on suurempi kuin nuorempien, jotka sijoittuvat kuvassa kauemmaksi, mutta ovat lähempänä rannan tuntumassa olevia pursia. Maalauksessa siis kuvataan eräänlainen ikäkausia peilaava rapuliike, joka esittää maalle kuvatut ikäkaudet merellä päinvastaisessa järjestyksessä. Tämä tapa vastaa musiikissa esitettyä rapuliikeaihetta.

Romantiikan aikakaudelle tyypillistä oli verrata maisemamaalaus- ta musiikkiin. Friedrich Schiller onkin todennut: maisema vaikuttaa meihin kuin musiikki (Rosen & Zeitler 1984, 52). Tämä näkökanta yleistyi nopeasti romantiikassa. Jos sulkeistamme Friedrichin maalauksen tekohetken poliittiset korrelaatit (Ruotsin lipun lasten kässissä), ajallinen toiminta *Ihmisen ikäkaudet* -maalauksessa lunastaa Goethen symboliteorian mukaisesti "intransitiivisuuden" vaatimuksen: maalaus on ensin "itselleen", oman kerrontarakenteensa kautta (ihmisten ja pursien muodostama symmetrinen rakenne illusorisen syvyyden suuntaan), ja vasta sen jälkeen viittaa ideoihin (ikäkaudet, poliittiset viitteet). Nimenomaan rapuliikkeen ansiosta Friedrich saattaa ajan esittämisen kuvan sisäisen "läsnäolon" kaavioksi (kuva on ensin itselleen), joka lisää kuvan atmosfäärisyttä, ja vasta sitten viittaa "kuvasta ulos", tunnetiloihin ja ideoihin. Friedrichin maisemamaalaukset syntyivät vastustamaan klassismin ajan allegorioita: ne kuvasivat myös ajan tuonpuoleisuutta. Kuitenkin monet Friedrichin maisemat esittävät allegorioita ikään kuin huomaamatta kytkemällä ne maisemakuvauksen kokonaisstruktuuriin visuaalisesti pieninä viiteinä, kuten Friedrichin maalauksessa *Munkki meren rannalla* (1809, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin).³⁵

35 https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg

Episodien aikajärjestys ja poikkeamat

Peräkkäisten tapahtumien esittäminen tilallisesti epäjärjestyksessä on joskus saanut aikaan jopa tapahtumien samanaikaisuuden vaikutelman – etenkin silloin, kun monta ajallisesti toisiaan seuraavaa episodista on kuvattu samaan kuvatilaan tavalla, joka ei etene lineaarisesti. Kronologisesti eriaikaiset tapahtumat on saatettu kuvata saman näkymän sisään monisuuntaisessa järjestyksessä ilman kronologista yksiselitteisyyttä. Eri aikatasot esiintyvät silloin ”epäjärjestyksessä” ja se saattaa lisätä simultaanisuuden vaikutelmaa. Epäilemätön ääriesimerkki tällaisesta tavasta on Lorenzo Lotton vuonna 1526 tekemän piirroksen mukaan laadittu intarsiakuva *Daavid ja Goljat*, vuodelta 1527. (Bergamo, tuomiokirkko; KUVA 18). *Raamatussa* Daavidin tarina kuvataan lineaarisessa järjestyksessä (1. Samuelin kirja, 17–18). *Raamatun* tarinan peräkkäisten tapahtumien jäsentäminen erikoiseen kuvalliseen seuraantojärjestykseen on Lotton erikoinen *invenzione*, keksintö. Capoferri apunaan Romangolo valmisti intarsian Lotton piirroksen pohjalta vuonna 1527 (Zanchi 2005, 41).

Intarsiakuva sijoittaa Daavidin urotyötä kuvaavan kertomuksen eri vaiheet samaan kuvakenttään, yhtenäisen illusorisen maisemakokonaisuuden sisään, hyvin erikoisessa järjestyksessä. Samuelin kirjan tapahtumat jäsennetään eräänlaiselle sisäkkäiselle kaksoisnäyttämölle, itse näyttämölle ja sen eteen: tapahtumia ei enää lueta vasemmalta oikealle, vaan edes takaisin tai simultaanisesti. Eriaikaisten episodien kuvaus ei siis noudata tapahtumien normaalia kausaalista lukutapaa – vasemmalta oikealle, kuten olemme tottuneet länsimaisessa kuvataiteessa. Kuvan keskiosaa jäsentää näyttämörakennus, jollaisissa kaupunkien keskustoissa keskiajalta lähtien esitettiin mysteerinäytelmiä (Zanchi 2005, 43). Intarsiakuvassa itse



Kuva 18 Capoferri Lorenzo Lotton mukaan: *Daavid ja Goljat*. 1527. Intarsia, 67,5 x 100, 5 cm. Basilica, Bergamo.

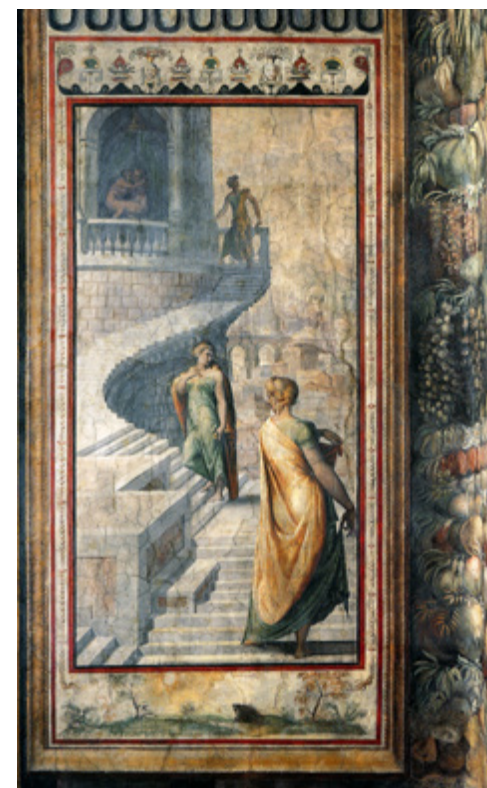
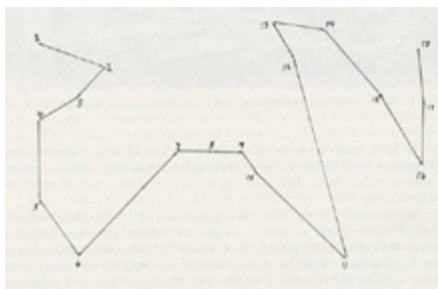
urotyö esitetään kuitenkin näyttämön *edessä* kuvan illusorisella etualalla. Davidin ilmoittautuminen Saulin hovissa ennen varsinaista urotyötä puolestaan kuvataan näyttämön sisälle. Niinpä itse mysteerinäytelmä esitetään näyttämön *ulkopuolella* katsojien ympäröiminä, ikään kuin se esitettäisiin yleisölle Lotton aikakaudella.

Daavid kuvataan linko viritettynä kuvan illusorisella etualalla. Kuvan etualalla tapahtumia luetaankin oikealta vasemmalle. Etuvasemmalle kuvattu Goljat saa osuman Daavidin lingosta. Tämän episodin *vasemmalla puolella* Daavid kuvataan tappamassa Goljatia. Kuitenkin näyttämön vasemmanpuoleisessa taustaepisodissa Daavid esitetään vielä urheana paimenena, joka karkottaa karhun ja leijonan. Oikeanpuoleisessa taustaepisodissa taas Jerusalemin naiset ottavat epätodennäköisen, mutta onnekkaan sankarin riemuiten vastaan Daavidin roikottaessa kädessään Goljatin valtavaa päätä.

Tällä tavoin viisi episodtia jäsennetään kuvatilaan niin, että vain taustaepisodit, alkuasetelma paimenena ja voitontriumfi, jäsentyvät ajallisesti vasemmalta oikealle. Muuten ajallisten momenttien kuvaus ei etene lineaarisesti – vaan ikään kuin *flash back* -otteella kahtaalle. Zanchi toteaa, että kertomus on ”ajan ulkopuolella” (ibid., 43). Ehkä pikemminkin voisi kysymyksessä olla tapahtuminen, joka ei etene normaalia kuvausreittiä. Kuva sisältää myös viitteitä Lotton omaan aikaan esittämällä osa yleisöstä aikalaisasuissa. Etenkin oikean puolen israelilaisten joukossa on aikalaisasuihin pukeutuneita Venetsian ylhäisöta-savallan edustajia. Myös erikoislaatuinen tapahtumien sisäkkäisyys synnytetään toiston menetelmään turvautuen. Näyttämön sisällä näemme alkuasetelman: Daavid hylkää Saulin ehdottaman haarniskan, jonka voimme havaita näyttämöllä portaiden edessä. Sama haarniska on ”sittemmin” kuvattu etualalle, Daavidin linkokohtauksen taakse.

Lotton kuvaa voi verrata Hans Memlingin maalaukseen *Kristuksen kärsimys* (1480; Galleria Sabauda, Torino), jossa Kristuksen viimeisten päivien tapahtumien episodit on sijoitettu Jerusalemin kaupungin eri huone- ja ulkotiloihin tiettyinä etappeina, jotka muodostavat järjestyksessä etenevän tilallisen reitin kaupungin sisällä (ks. Goodman 1981, 106).³⁶ Kaikki etapit näkyvät samassa kuvassa ja

36 https://en.wikipedia.org/wiki/Scenes_from_the_Passion_of_Christ#/media/File:Hans_Memling_Passione.jpg Kristuksen kärsimyksen eri etapit Memlingin maalauksessa. Goodman 1981, ibid.).



Kuva 19 Francesco Salviati: *Bathsheba*. 1553–1555. Fresko. Sala delle Udienze, Palazzo Sacchetti, Rooma.

mutkittileva (lineaarinen) järjestys on kyllä löydettävissä, vaikka se eteneekin zik zak -tyyppisesti, kuin kysymyksessä olisi labyrintti. Näin ei kuitenkaan ole Loton kuvassa: kohteesta toiseen etenevä kerrontalinjan käyrä menisi tässä tapauksessa solmuun. Kerronnan ”spatiaalinen järjestäminen” (ks. Goodman 1981, 104) ei siis läheskään aina ole ollut yksinkertaista avantgardea edeltävässä taiteessa. Kuvataiteessa tilallinen jäsentely on myös kerronta-ajan jäsentelyä.

Lotton mukaan tehdyn intarsiakuvan erikoinen lineaarinen epäjärjestys edesauttaa mieltämään tapahtumat samanaikaiseksi. Oletamme tietyn esitietoisuuden aikakäsityksen, johon sopivat Borgesin

sanat: ”toimimme nominalismin sääntöjen mukaan *sans le savoir*, ilman tietoa” (1969, 169). Kun tämä esitietoinen sopimus tapahtumien jatkuvuuden suunnasta rikotaan, saatamme hetken aikaa olla ymmäällä – kunnes löydämme uuden ymmärrysmuodon.

Francesco Salviatin Batsheban elämää kuvaavassa freskomaalauksessa (Sala delle Udienze, Palazzo Sacchetti, Rooma, 1553–1555) Batshebaan liittyvät tapahtumat etenevät kahdessa illusorisessa freskotaulussa vasemmalta oikealle (Batsheba kylvyssä – ja menossa Daavidin luokse). Oikeanpuolimainen kapea freskotaulu kuvaa Batshebaa rientämässä kaareutuvia portaita ylös kolmessa eri vaiheessa. Neljäs vaihe kuvaa Batshebaa Daavidin syleilyssä (KUVA 19). Tällä tavoin saman henkilön eteneminen kuvataan lopulta neljässä eri momentissa saman maalaus kentän ja saman maiseman sisällä. Portaot itsessään kaartuvat kuin *contraposto*- tai *figura serpentinata*-asento Batsheban vartalon kuvauksessa. Tällainen katkonainen kerrontakeino rikkoo normaalin senaikaisen sopimuksen siitä, miten episodien eri vaiheet ajallisesti kehystetään. On kuitenkin mahdollista, että Salviatin poikkeuksellinen ikonografinen taidekeino haluaa antaa kuvaa Batsheban epäröinnistä hänen noustessaan portaita. Kun katsomme näitä eri Batsheban nousun hetkiä, näemme ne kuitenkin yhtäaikaaisesti. Kuitenkaan on turha tässä yhteydessä puhua ”elokuvamaisuudesta”, kuten usein tehdään; elokuvassakaan emme näe eri hetkiä samanaikaisesti –ellemme katso filmirullaa ikään kuin yhtenä kuvana.

Giorgio de Ghirico: hiljaisuuden ja ajan synestesiat

Pysähtyneiden näkymien kuvaus on oma kuvamoduksensa. Tässä kuvaustavassa tilan tai liikkeen esittäminen suoritetaan viittamalla tiettyihin visuaalisiin konventioihin sisältyviin merkkeihin. Hidastumisen ja hetkien pitenemisen vaikutelma yhdistyy usein kuin itsestään tyhjyyden, autiuden, nimettömyyden, jopa hiljaisuuden vaikutelmiin. Autiuden ja pysähtyneisyyden vaikutelmia ilmaisee ehkä sattuvimmin Giorgio de Chiricon maalaus *Runoilijan ilot* vuodelta 1912 (KUVA 20). Se rakentuu yksinkertaisen peruskonseptin varaan: arkadikaaristo, tyhjä piazza, varjojen leikkaukset,



Kuva 20 Giorgio de Chirico: *Runoilijan ilot*. 1912. Öljy kankaalle, 69,2 x 86, 3 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Altti Kuusamo.

kello ja juna horisontissa. Aukiolla seisoo liidunvalkoinen ohut, nimetön hahmo ja hänen varjonsa. Siinä kaikki: näemme julkisen tilan ja samaan aikaan hiljaisen sodan julkista aikaa vastaan. Ajan pysähtymisen tunteen merkitsijät ovat helposti havaittavissa, vaikka emme aina tietoisesti pane merkille, mistä on kysymys. Giorgio de Chiricon metafyysisen kauden (1911–1918) maalauksien näyttämöä kuvataan usein metaforalla ”tyhjä loputtomuus”. Tätä tunnesisältöä ilmaisevat de Chiricon maalausten autiot piazzat, tyhjät kaarikäytävät ja niiden varjot, pysähtyneet kellot, kaukana olevat harvat figuurit ja vielä kauempana horisonttiviivalla oleva purje tai etenevä juna. Keskeistä on nimettömyyden ja autiuden korreloiminen hiljaisuuden ja ajan pysähtymisen tunteen kanssa. ”Public time” näyttää seisahtuneen ja autius ja ajattomuus solmivat kaikkien tunnistaman yhteyden. Maailma esitetään kuin hylättynä. Subjektin autioituminen on pysäyttänyt julkisen ajan. Tyhjiys ja autius määrittävät ja korostavat painostavuudellaan *nimettömyyden* tunnetta: ohuet pysähtyneet tikkumaiset figuurit voimistavat nimettömyyden vaikutelmaan ja luovat hiljaisuuden ja ajan kulumattomuuden symbolisen yhteyden.

Hiljaisuuden, pysähtyneisyyden, autiuden, jähmettyneisyyden synesteettinen yhteys on de Chiricon teoksissa tosiaankin huomattava. Kun maalausten kuvauksiin vielä lisätään usein esiintyvä oineerisuuden, unenomaisuuden vaikutelma (esim. Appiano 1999, 113) ja mekaanisen liikkeen tuntu, voidaan Apollinairien esiin tuoman termin ”metafyysinen maalaus” lisäksi puhua jopa metafyysisestä synestesiasta. Patrizia Nuzzon mukaan Chiricon tyhjät aukiot merkitsevät aikaa, joka on ”sospeso, bloccato, immoto” (lykätty, lukittu, liikkumaton): ”kellon viisarit näyttävät oikeaa aikaa, mutta rakennusten pitkät varjot ovat tätä päätelmää vastaan” (2007, 298). de Chiricon maalausten aika on ajan ulkopuolella, se on mykkää

historian ja nykyisyyden kohtaamista. Arkipäivä on siirretty arkipäiväisen kokemuksen ulkopuolelle. Diagonaalit varjot vain voimistavat paradoksisesti pysähtyneisyyden vaikutelmaa. Pidennetty hetki ja pidennetyt varjot muuttavat melankolisen tunnelman pikku iäisyydeksi. Francesco Poli kirjoittaa: ”Paikan mysteeri korreloi tiukasti ajan mysteerin kanssa” (1998, 68). Usein mysteeri tuntuu tarvitsevan ”hiljaisen atmosfäärin” (vrt. ibid.).

Eugenio Borgna puhuu ”melankolikon lykätystä ajasta”. Hänen mukaansa de Chiricon melankolia on ”jäähylmää, riutunutta, paikoin repeytyntä, hajaantunutta ja sulautuu lopuksi kirkkaaseen formaaliin täydellisyyteen” ja liikkumattomuuteen ikuisessa ajassa (2007, 25, 27). Borgnan mukaan melankolia jakautuu moneksi. Toisaalta melankolia on aina yleisesti hyväksytyn toiminnan tuolla puolen, ”hyvän ja pahan tuolla puolen”, pitkä hetki ennen ikuisuutta. de Chirico ei tosiaankaan kuvaa vuodenaikoja tai ikäkausia – vanhojen melankoliaesitysten malliin – vaan *hetkeen liittyvää ikuisuuden tuntua*.

Yves Bonnefoyn mukaan maalaus *Kadun mysteeri ja melankolia*³⁷ tuo esiin ”metafyysisen tyhjyyden”, geometrisen tilan, pyhän, ulkoisuuden ja ei-minkään (1995, 436). Juuri hiljaisuus, joka dominoi de Chiricon maalausten aukioita, kutsuu esiin melankolian, Bonnefoy ajattelee. Silvia Pegoraro puolestaan pohdiskelee hiljaisuutta toisesta näkökulmasta: se tuo näkyviin ”ajatuksen materiaaliset juuret” – ja viittaa René Magritten todistajanlausuntoon: katsoessaan de Chiricon maalausta *Chant d'amour* hän näki ”ensimmäistä kertaa ajatuksen” ja olemassaolon ”absoluuttisen mysteerin”. Pegoraro myös viittaa Jean Starobinskin ajatukseen ”läsnäolon kätkeytyksestä puolesta, joka luonnollisesti sisältyy mysteerin tuntuun.” (2011, 32.)

³⁷ <https://lacapannadelsilenzio.it/wp-content/uploads/2015/12/de-chirico-6.jpg>

Kun triviaalit tilanteet esitetään yllätyksellisellä tavalla, normaalit siteet raukeavat ja seurauksena on hiljaisuus (ibid.). Tässä mielessä de Chiricon oma määritelmä, ”plastinen yksinäisyys” näyttäisi olevan metafysisen ja melankolisen yhteinen nimittäjä (2002, 29). Kysymys on uudentyyppisestä aristoteelisesta ”ajan, paikan ja toiminnan kolmiyhteydestä” – ilman merkkejä toiminnasta. Aukiomaalauksissa tavoitellaan astetta, jossa plastinen vakaus valottaa ajallista ja modaalista epävarmuutta. Aiempi mytologia on saatettu nykyajan uuden, muotoa etsivän myyttisen toiminnan yhteyteen. Vanha myytin ajattomuus ja muuttuva moderni aika kamppailevat samalla aukiolla. Vakaa autio tila kohtaa epävakaa, vierautetun identiteetin.

Kuten huomaamme, kaikissa de Chiricon maalausten verbaalisissa kuvailuissa ilmaisut eristyneisyys tai yksinäisyys (*solitudine*), tyhjyys tai autius, pysähtyneisyys tai liikkumattomuus ja hiljaisuus muodostavat maalauksen kuvaukseen liittyvän ilmaisuketjun, jossa nämä termit tiiviisti edellyttävät toisiaan (*Päivän enigma*. 1914; KUVVA 21). Tämä ketju on tavalla tai toisella esillä kaikissa de Chiricon metafysisen kauden teoskuvailuissa eräänlaisena kuvailun *konsensusena*. Mikä tärkeintä: näin piirtyvä ilmaisujen sarja on synesteettinen, eri aistinalueita yhdistävä jatkumo. Kuitenkaan tätä synesteettistä potentiaalia harvoin lausutaan julki: ajan, hiljaisuuden ja tyhjyyden tiivistä liittoa. Jean Clair jopa puhuu de Chiricon näkymien ”semanttisesta vakuumista” (*vacuum semantique*), (1996, 101). Kuitenkin voimme ajatella, että tyhjä tila, tyhjä pinta – voi olla täynnä ei-eksplisiittiiä, muotoihin tukeutuvaa symboliikkaa, semantiikkaa, joka vain näyttäytyy ”tyhjänä”. Persoonattomuuden tunne, joka on niin usein mainittu de Chiricon yhteydessä, antaa vihjeen tunnelmasta, joka voi olla semanttisesti rikas arvauksista. Me täytämme tyhjyyden kuvailevilla termeillä, meidän assosiaatioillamme ja tulkintavihjeillä. Tällä tavoin yksinäisyys ja eristyneisyys konnotoi hiljaisuutta,



Kuva 21 Giorgio de Chirico: *Päivän enigma*. 1914. Öljy kankaalle, 83 x 130 cm. San Paolo del Brasile MAC USP Collection, Sao Paulo. Kuva: Altti Kuusamo.

ja hiljaisuus konnotoi tyhjyyttä ja tyhjyys konnotoi ajan hiljaista etenemistä tai pysähtymistä – ajan fermaattia. Jollakin tapaa hiljaisuuden käsite de Chiricon metafysisen kauden näkymissä antaa pontta ja vahvistaa ajattomuuden vaikutelmaa tai ajan *rallentandoa*. ”Aika on seisahtanut.”

Maurice Merleau-Ponty korostaa: ”Aika ei ole todellinen prosessi (*un processus réel*) eikä peräkkäisyyttä, jota voin tietoisesti rekisteröidä. Se syntyy *minun* suhteistani asioihin” (2006, 473). Lausunto antaa ymmärtää, että ajan synestettinen potentiaali on vastaanottajan käsissä – eli silmissä. ”Olkaamme vielä täsmällisempiä ja sanokaamme, että tietoisuus järjestelee ja konstituoi aikaa. Ajan ideaalisuuden kautta se lakkaa lopulta olemasta läsnäoloon sidottu” (ibid., 476). Todellakin, tässä mielessä ajattomuus on aina suhteessa subjektin tiedon horisonttiin. Kun emme tosiaankaan voi nähdä tai kuulla aikaa, näemme ainoastaan ajan – ja ajattomuuden – visuaalisia korrelaatteja

tai merkitsijöitä! ”Aistimme” ajan ikään kuin muiden aistimusten jatkeena. Jotkut ajan korrelaateista ovat konventionaalisia ja jaettuja, kuten pysähtyneet kellot, liikkeen tai liikkumattomuuden vaikutelmat, hiljaisuuden tuntu, eristyneisyyden tuntemukset, autiuden kokemukset ja tyhjyyden tunne. Me voimme lähestyä synesteettisiä mielteitä monesta eri näkökulmasta, ja synestesia ilmeisesti lähestyy meitä aistimme kautta, monin juonikkain keinoin. Se on yhteinen ja kummallinen alue omien odotustemme, assosiaatioidemme ja tarkastelemamme kuvan välitilassa. On lopulta vaikea määritellä, mitä kuva itse tarkkaan ottaen tarjoaa meille – niin nopeasti haluamme tuottaa kuvaan merkityksiä.

Giorgio de Chiricon oli alun alkaen osa surrealistista liikehdintää. Katkos syntyi, kun André Breton huomasi de Chiricon – surrealistisesti – tekevän samoja maalauksia uudestaan. Surrealismen aikakäsitys onkin oma lukunsa kuvataiteen ajankuvauksen historiassa. Usein sanotaan, että juuri de Chiricon maalaukset sysäsivät surrealismen aikakäsityksen pysähtyneen tilan kuvauksiin. Todellisuuden ”painostavuus” saattaa surrealisteilla kuvautua visuaalisen toiminnan hidastuksina. Ajan halvauttaminen liittyy toiminnan halvautumiseen. Surrealismissa tämä on melkein pä genre. Juuri hidastettu toiminta luo synesteettisesti ylitodellisen vaikutelman, kuten René Magritten yökuvat, Leonora Carringtonin omakuvat (1936–1937), Delvaux’n yölliset naiset, Man Rayn kuvaukset metronomeista autiomaassa. Usein kysymyksessä on vallitsevasta julkisesta ajasta irronnut eristyneisyyden kokemus.

de Chiricon 1910-luvun maalaukset voidaan nähdä myös eksistentiaalisen aikakokemuksen valossa. Ylipäänsä de Chiricon ja surrealismen aikakokemus nojaa juuri *tilaan* liittyviin synestesioihin. Kaiken kaikkiaan nämä ajankokemisen assosiaatiot ovat illusoriseen tilaan sijoitettujen ja syvyysvihjeiden kautta

esitettyjen aikarepresentaatioiden synesteettistä metaforiikkaa, jota pystymme tulkitsemaan suhteellisen välittömästi. Giorgio de Chiricon maalauksen voi katsoa edustavan eräänlaista synesteettistä omnitemporaalisuutta.

Kun tulkitsemme surrealististen kuvien aikafunktioita, oletamme silti tietyn toiminnan jatkuvuuden, kontinuumin, tai sen läpikäyvän puutteen. Jatkuvuus ilmenee tilallisina määreinä. Hannah Arendt on todennut: ”Juuri jokapäiväisen elämämme läpikäyvän tilallisuuden ansiosta voimme puhua ajan uskottavuudesta tilallisin kategorioin” (1978, 205–206). Tämä jatkuvuus on suhteessa sisäistettyihin odotuksiimme. Näin kuvantulkinta herättää erikoisella tavalla katsojan oman menneisyyden kokemukset tilanteiden jatkuvuudesta (*Nachträglichkeit* jälleen) ja sopeuttaa ne kuvan oletettuihin, kerronnan aukaisemiin fiktiivisiin tilanteisiin ja aikamuotoihin. Tässä suhteessa tulkinnan ylimääräytyminen (*Überdeterminierung*) freudilaisessa mielessä on aikasuhteiden väistämätön, tiedostamattomassa elävä demoni. Se on myös ajan käsitteellis-representatiivisen, mutta tiedostamattoman kerrostumisen demoni. Tämän kerrostumisen tietyt aspektit nähtävästi koetaan aina jollakin tietoisuuden tasolla samantyyppisinä. Haastavimmat ja monikuteisimmat kuvataiteen ja kirjallisuuden teokset tekevät tämän kerrostumisen ”näkyväksi” asettamalla painostavia kuvallisia kysymyksiä. Sillä ei ole niinkään tekemistä ”taiteen” kanssa vaan tämän kerrostumisen hienosyisyyden ja käsitteellisen jäsentymisen kanssa.

Simultaanisuuden aspekteja 2: neljäs ulottuvuus ja kubismi?

Kulttuurinen fantisointi Albert Einsteinin suhteellisuusteorian ympärillä oli jo 1910-luvulla huomattavaa, melkein heti teorian julkitulon jälkeen. Unelmointi suhteellisuusteoriasta liitti hyvin nopeasti Marcel Proustin proosan ja kubismin uuden teorian oletettuun vaikutuspiiriin. Einsteinin suhteellisuusteoria jakautuu erityiseen (vuodelta 1905) ja yleiseen suhteellisuusteoriaan (vuodelta 1915). Sen keskeinen periaate on, ettei ole olemassa mitään absoluuttisen tasaisesti etenevää samaa aikaa vaan oletettu samanaikaisuus on riippuvaista havait sijasta, kuitenkin niin, että valonnopeus on sama kaikille. Näistä kahdesta premissistä seuraa uusi avaruuden ja ajan geometrinen malli, jossa juuri ajan oletetaan olevan neljäs ulottuvuus. Keskeistä teorialle on ns. aikadilataatio: aika hidastuu liikkeessä – kuitenkin niin, että tämä hidastuminen merkitsee jotakin vasta valtavissa nopeuksissa. (Pekonen 2008, 41–42.) Syntyi epäeuklidinen geometria. Arkielämässä teorialla ei ollut eikä ole merkitystä, mutta sen metaforinen potentiaali oli pidäkkeetön.

Yritykset popularisoida matemaattisesti vaikeaa suhteellisuusteoriaa johtivat kuitenkin implikaatioihin, jotka tuntuivat mullistavan maailmankuvaa. Teoria tajuttiin pian suhteellisen väljästi ja se johti heti eksaktin teorian metamorfooseihin, erikoisiin muunnelmiin ja kulttuurisiin fantasioihin. Ajatus neljännessä ulottuvuudesta ”kissoina ja koirina” kutitti mieliä nuoresta kielitieteilijä Roman Jakobsonista vuoden 1911 Moskovassa aina Marcel Proustiin, jonka *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanisarjan ensimmäisessä osassa kertoja toteaa Combrayn kirkon sisätilasta: ”se oli rakennus, jonka tila oli niin sanoakseni neliulotteinen – neljäs ulottuvuus oli Aika” (1969, 75). Vielä vuonna 1964 Roger Shattuck lisää metaforista höyryä Proustiin

liitetyille teoriaspekulaatioille: ”Proust pani meidät *näkemään aikaa*”. Lisäksi hän katsoo, että Proustin tapa kertoa tapahtumien aiheuttamia mielenliikkeitä monivalotteisesti on ”stereoskooppista” ”ajan optiikkaa”. (2012, 31–33.)

Guillaume Apollinaiesta lähtien kubismi – nimenomaan sen ensimmäinen vaihe, analyyttinen kubismi – liitettiin sujuvasti ajatuksiin neljännessä ulottuvuudesta. Kuitenkin Apollinaiaren piiri oikeastaan ymmärsi jo heti alun alkaen ”väärin” ajatuksen neljännessä ulottuvuudesta ja fantisoi kubismin *tilakokemusta* neljäntenä dimensiona, kun euklidisen geometrian kolme ulottuvuutta oli nyt ”yhteistoimin” murrettu: ”Maalarit ovat ajautuneet (–) intuition kautta pohdiskelemaan uusia tilallisen mittauksen mahdollisuuksia, jotka modernien studioiden kielenkäytössä liittyvät neljälänteen ulottuvuuteen.” Ajateltiin, että nimenomaan ”tila ikuistaa itsensä kaikkiin suuntiin missä tahansa annetuissa hetkessä” (Apollinaire 1965, 15–17).

Kubismin suhteen usein aivan turhaan kiinnitetään huomiota siihen, että oletettu objekti (viulu, kitara, nainen) kuvataan useista eri näkökulmista. Aivan yhtä hyvin voisimme vain ajatella, että kubismin varhaisvaiheessa siveltimenvetojen kuvaus yhtyy erikoisella tavalla kuvattuun objektiin, joka on poikkeuksetta sijoitettu kuvakentän keskukseen. On myös otettava huomioon, että syksyllä 1912, kun Picasso ryhtyi liimaamaan kankaalle lehdistä leikkaamiaan teksti- ja kuvapalasia, koko ajatus eri näkökulmien yhtäaikaista kuvauksesta siirtyi aivan toiselle tasolle. On usein puhuttu kubismin merkkikielstä (Francina 1993, Kahnweiler 1971, Hintikka 1982). Jopa myöhäinen Norman Mailer hyväksyi merkkikielen idean Picasso-teoksessaan (1995, 310–311). Kuitenkin Mailer päätty toteamaan, että kubismi ”vei maalauksen ulos nykyhetkestä” – *present tense* (ibid.). Vaikka hän ei perustele tätä ajatusta, se on silti haastava. Itse asiassa juuri ajatus merkkikielstä vie ajatukset ulos kubismista nykyhetken taiteena.

Kubismi liitettiin sittemmin aikalaisen, Ferdinand de Saussuren ajatukseen uudesta merkkien tieteestä (Francina 1993, 102–103) – ja myöhemmin myös fenomenologian ajatuksiin noettisista, intentionaalisista havaintokäsitteistä (ks. Hintikka 1982, 14–19).

Kubismi suuntaa taiteen historioitsijan kohti laajempaa aikavallia, ajatusta tiettyjen ideoiden historiallisesta samanaikaisuudesta. Lisätodiste tästä on usein mainittu ajallinen yhteys Henri Bergsonin ja kubismin välillä. Bergson hullaannutti ranskalaiset 1900-luvun alun ensi vuosina. Hänen perusajatuksensa oli helppo omaksua: sisäinen todellisuutemme on jatkuvassa virtauksessa ja muutoksessa. Muistin aktiivisuus ajankulun kestossa (*durée*) luo ajan simultaanisuuden ajatukselle uudet mahdollisuudet. Aika vetäytyy subjektiin ja luo todellisuuden uudelleen, jatkuvasti. Bergsonin projekti oli nimenomaan hetken laajennusyritys. Jo vuonna 1908 Apollinaire viittasi uuden kuvataiteen yhteydessä myös Bergsonin kehrittelemiin ajatuksiin (ks. Francina 1993, 135–140).

Meyer Schapiro on sittemmin arvostellut liian hätiköityjä johdopäätöksiä Einsteinin suhteellisuusteorian ja kubismin yhteydestä. Hän viittaa Albert Einsteinin erääseen kirjeeseen vuodelta 1946. Siinä Einstein pohtii kubismia – ja toteaa: ”Tällä uudella taiteen ’kielellä’ ei ole mitään yhteistä suhteellisuusteorian kanssa” (Schapiro 2003, 79). Itse suhteellisuusteoria ja siihen liittyvät kulttuuriset fantasiat on luonnollisesti erotettava toisistaan. 1910-luvulla tämä luonnontieteen vauhdittama fantisointi oli yleistä. Se oli ilmeinen oikotie ymmärtää luonnontieteiden saavutuksia, etenkin teosofisen ajatteluun vedoten, Wassily Kandinskyllä, varhaisella Paul Kleellä ja Piet Mondrianilla: oli haettava paralleleja, mutta suhteellisen sameita *ad hoc* -käsitteitä, jotka voisivat ilman käsitteellistä vaivaa nousta fysiikan tasolle fysiikan ulkopuolelta – humanistiset tieteet eivät kelvanneet, ne haaskahtivat antiikilta.

Voidaankin sanoa, että keskeistä ei ole niinkään se, ymmärrettiinkö Einsteinin suhteellisuusteoria oikein vai ei, vaan se, miten se punoutui osaksi kulttuurikeskustelua ja se, että sen olikin edettävä kauas fyysikkojen ulottuvilta ja liittyttävä eri taidelajien ajatteluperinteeseen eri tavoin. Ennen kaikkea pantiin merkille kubismiin liittyvän kuvan vallankumouksen ja uuden fysiikan keksintöjen samanaikaisuus (ks. Schapiro 2003, 77). Se oli todiste ”ajan hengestä”, joka luo samansuuntaisia ideoita. Samansuuntaista oli muutos maailmankuvassa. Monet kuitenkin panivat merkille samanaikaiset ja ”samansuuntaiset” ajatukset ulottuvuuksista teosofiassa (ibid., 83).

Kubististen teosten tendenssi oli voimakkaasti kaksisuuntainen: toisaalta ne antoivat illuusion (illuusio-sanaa ei käytetty) siitä, että esitetyt objektit on kuvattu yhtä aikaa monelta suunnalta (”miedossa” syvyysilluusiassa) – ja toisaalta ne antoivat sävöyksen suorasta metonymisesta suhteesta objektien todellisuuteen: kankaalle kiinnitettiin hyvin pian osia arkipäivän objekteista; lisäksi jo varhainen kubismi (1911–1913) otti avukseen fragmentaariset sanalliset ilmaisut, jotka poimittiin vapaa-ajan vieton maailmasta ja fragmentit uutisaineistoista. Kollaasien ”aika” tuntuikin yhteiseltä ajaltamme: Pariisin rakennusten päätyseinät olivat täynnä kollaaseja, suuria kromolitografia-julisteista. Silti uusi kuvan vierauttamisefekti oli yhtä äkillinen kuin kumouksellinenkin ilmiö. Norman Mailer vertaakin Picasson kubistisia teoksia James Joycen *Finnegans Wake*’en (1995, 310). Itse asiassa vierauttamisefekti saattaa olla avainsana. Viktor Sklovski, joka keksi käsitteen, toteaa: runous on ”*hidastettua, mutkikasta puhetta*” (2001, 44). Ajatus voisi oikeastaan sopia kubismin luomaan uuteen, katsomista hidastavaan haasteeseen – onhan Sklovskin artikkeli kirjoitettu samoihin aikoihin, vuonna 1917. Tämä idea saattaisi olla myös linjassa siihen aikaan suositun Bergsonin ajattelun kanssa: hetki lavenee huomaamatta useisiin yhtäaikaisiin näkökulmiin.

Nyt-hetki ja ajatus ”ajattomasta taiteesta”

Edellä tarkasteleman simulaanisuuden aspektit ovat tietoisia. Huomattavasti haastavampaa ja ongelmallisempaa on pohtia esitietoisien ja tiedostamattoman ajan merkitysfunktiota kuvataiteessa. Silloin korrelaatiksi voi nousta ajatus läsnäolosta tai nyt-hetkestä mitä moninaisimpia teitä. Tässäkin on korostettava esitietoisien valmiuksiamme lukea kuvia: luemme usein kuvan viestit – aikasuhteineenkin – ”oikein”, vaikka emme kiinnitä huomiota siihen, miten se tapahtuu.

Muisteltu aika on nykyisyyteen palautettua ”tässä ja nyt” -aktivoitua mennyttä aikaa. Tämä aktivointi romaanikirjallisuudessa on parhaimmillaan juuri silloin, kun se tapa, jolle se tehdään, *aktivoi myös kerronnan tämänhetkisyyden*. Tätä tekee juuri ns. ei-realistinen romaani. Roland Barthes on kuitenkin todennut, että realistisenkin romaanin aikakäsitys on sopimus. Olemme tottuneet pitämään jopa pitkän aikakatkon ilmaisimia romaaneissa realistisena, esimerkiksi lausetta: ”näistä tapahtumista on nyt seitsemän vuotta”. Lauseessa ilmaus ”nyt” suhteuttaa ja avaa tien lausumisen aktiin, kerronnan ikuiseen ja omalaatuiseen tämänhetkisyyteen, joka kuitenkin viittaa aikakatkoon kerrotun (*énoncé*) maailman sisällä.

Vaikka tietyn hetken ja ajattomuuden kuvaukset eroavat toisistaan monin tavoin, on usein vaikea todentaa, millä erityisillä keinoilla nämä erot kussakin tapauksessa saadaan aikaan. Hetki ja ikuisuus ovat kuvataiteessa usein lähellä toisiaan, etenkin modernismissa. Lisäksi aikamääritteet ovat joka tapauksessa ”noumenaalisia”, katsojan mielen projektioita, jotka nekin saattavat olla ajallisuuden trooppisen, kielikuvallisen hahmottamisen tuote. Deleuze & Guattari puhuvat rohkeasti ”ajan sisäpuolesta” (1993, 161), jonka narrativisoinnin strategiat ovat *Lebensweltin*, elämismaailman eri kontekstien armoilla.

”Ajan sisäpuoli” on juuri se ajan ”lausumishetken” taso, joka viittaa aikakokemuksesta kertomiseen tai ajan kulumisen prosessin ilmaiseamiseen, ja saamme sen esimerkillisesti ”näkyviin” juuri kielen avulla. Deleuzen ja Guatterin ”ajan sisäpuoli” ei kuitenkaan viittaa Martin Heideggerin ”ajassa olemisen” tai ”sisäisen ajan” (*Innerzeitigkeit*) käsitteeseen, joka puolestaan yrittää päästä eroon nyt-hetken ”tavallisista määritteistä”.³⁸ On muuten erikoista, että Deleuze ja Guattari eivät kuitenkaan myöhemmin viittaa *Mille plateaux* -teoksessaan (1980) aiemmin esittämänsä *heccéité*-käsitteeseen, joka jollain tapaa voisi valaista käsitettä ”ajan sisäpuoli” (1993, 161). Miten tahansa, Deleuze määrittää *Bergson*-teoksessaan (1985) subjektiivisena käsitetyn ajan uudelleen: aika ei olekaan subjektiivisesti koettua vaan ”aika on itsessään subjektiivista (–) ja me olemme ajan sisäpuolella, ei toisin päin” (1985, 110).

Silti ongelmallista on se, millainen kuvallinen kertomus on kertomus ajattomuudesta tai *ajattomuuden kosketus* kuvassa. Miten ajattomuuden ympärille rakennetaan kertomuksia? Ajattomuus saattaa näyttäytyä eräänlaisena kontekstittomuutena. Se mikä on ajatonta, haluaa ajallisista konteksteista ulos. Ajattomuus liittyy muistimme tahattomiin funktioihin – ja toisaalta simulaanisuuden kokemukseen. Kuvitelma ajattomuudesta saattaa muuttaa hetken poeettiseksi, intensifioi hetken kokemuksen hetkestä pois, kohti jaettua, jopa ritualisoitua simulaanisuutta. Tiettyjen kiteytyneiden kuvien kompositionaalinen kyllästeisyys ajan kokemuksen suhteen muuttaa ne ajattomuuden esityksiksi. Mary Douglas on kiinnittänyt huomiota

38 Heidegger toteaa: ”Ajansisäisyyden tulkinta antaa alkuperäisemmän näkymän (*Einblick*) ’julkisen ajan’ olemukseen ja mahdollistaa samalla sen olemisen määrittäksen” (1993, 412). Kuitenkaan hän ei tunnu määrittelevän tarkemmin tätä ”alkuperäisempää näkemystä” muutoin kuin palaamalla tavan takaa ”tavallisen” nyt-hetken määrittäykseen (vrt. *ibid.*, 408–409).

syklisen kehämuodon (*ring composition*) kulttuuriseen voimaan taiteessa (2007, 128–129).³⁹ Voisi puhua komposition patinasta: aihe on historiallisesti kyllästetty teemoilla, jotka ”näkyvät toistensa läpi” ja palaavat lähtökohtaansa. Jostain syystä Douglas ei kuitenkaan tee johtopäätöksiä kehärakenteen aikaproblematiikan suhteen. Häneltä ilmeisesti loppui aika.⁴⁰ Miten Nietzsche totesikaan: ”[d]ie Zeit selber ist ein Kreis” (”itse aika on kehä”; 1994, 244).

Konkretismi korosti taideteoksen konstruktion indeksikaalista läsnäoloa katsojaan nähden. Teos ei saanut merkitä mitään oman läsnäolonsa ulkopuolella. Sen piti olla viitta (indeksi), joka viittaa vain itseensä, omiin suhteisiinsa ja on siten peircelandaisesti ajateltuna ikoni, jolla on samuuksia vain itsensä kanssa. Ns. ei-esittävässä taiteessa katsojan projektiivinen aika, sopimus ajattomasta läsnäolosta korostui entisestään. Tarinan mukaan Otaniemen Teknisen korkeakoulun arkkitehtiosaston ”piman” (piirustus-maalaus) tunnilla eräs opettaja esitteli jotakin Unto Pusan luomaa konstruktiokaaviota, tarkoittaen ilmeisesti ”plastiikan muuttumattomia lakeja” André Lhoten mukaan (ks. Pusa 1982, 14) ja totesi: ”tämä pätee kaikkialla”; mutta unohti kertoa, missä kaikkialla. Kuinka pitkälle kuvien historiassa? Onkin kysyttävä, millainen sopimus kuvan läsnäoloisuus ajattomien lakien valossa on tai oli?

39 Mary Douglas: ”Kehäkompositio on kuulunut korkeaan tyyliin (”ring composition belonged to the high style, an elegant form of writing for reciting at important events” (ibid., 131). Kehäkompositiossa paluun ajatus on kiehtova. Ks. myös Gaston Bachelardin *Tilan poetiikan* viimeistä lukua: Pyöreiden fenomenologia (1969, 232–241).

40 Mary Douglas menehtyi viimeisen kirjansa kirjoittamisen jälkeen.

Modernin taiteen ikuinen ajattomuus

Tavan takaa modernismin ajan kuvataiteen keskusteluissa ajattoman taiteen ajatus yhdistyi totuuden käsitteeseen, ilmaisun totuuden nimissä (ks. Kuusamo 2020, 2811–2212). Tähän sisältyi myös taiteen historian kannalta hieman erikoinen idea, että taide kehittyi historialliseen huippuunsa juuri abstraktismia tavoitellessaan. Tätä paradoksisesti ”ajattoman” kehityksen suuntausta edustivat ennen kaikkea kriitikot Clement Greenberg ja Michael Fried. Aiemmin sitä olivat jo pohjustaneet Bernard Berensonin ”modernisoituun” Giotto-käsitykseen liittyvät läsnäolon käsitykset (”Giotto” – vakuuttavasti läsnä”; 1948, 114). Pian läsnäolo, totuus ja ajattomuus löysivät manifestinomaisen yhteyden.

Amerikkalaisen sodanjälkeisen modernin kuvataiteen teorian keskeinen pyrkimys suosia ja kehittää maalaustaidetta kohti ”litteää”, pintaan pakotettua ilmaisua yhdistyi kiinnostavalla tavalla puheisiin taiteen ajattomuudesta ja totuudenmukaisuudesta. Lähtöajatuksena oli taiteen ajallinen kehitys ja lopputulema oli ajattomuus. Kriitikot Clement Greenberg ja Michael Fried uskoivat, että kuvataide Edouard Manet’n jälkeen – ja etenkin 1950-luvun amerikkalainen kuvataide ennen minimalismia – oli viimein löytänyt maalauksen *todellisen ajattoman tosiolemuksen*, (”timeless and unchanging essence of the art of painting”, korostus AK). Resepti oli yksinkertainen: maalauksen litteä, kaksiuulotteinen vaikutelma (*flatness*) ja sen rajaaminen. (Fried 1998, 35; vrt. Greenberg 1985, 35–46.) Tähän Fried vielä lisäsi, että nämä kaksi ehtoa määrittävät myös *hyvän* taiteen luonteen (ibid., 39). Maalaustaiteen oli siis huipennuttava ajattomuuteen näiden kahden keskeisen normin nojalla – puhumattakaan siitä, että juuri nämä kaksi ehtoa sanelivat sen, miten maalaustaide ”kehittyy” vain kehittämällä sen omaa mediumia (Greenberg 1985, 42–43). Tällä tavalla oli

löydetty ”truly optical mode of painting”, ”tosi optinen malli maalaukselle” (Fried 1998, 34), joka nähtiin ajattomana.

Myös Adolph Gottliebin, Mark Rothkon ja Barnett Newmanin keskeinen *Lyhyt manifesti* (New York Times, 6. 13. 1943)⁴¹ pyrki omalla tavallaan yhdistämään yleispätevän ajattomuuden ja totuuden. Manifesti korosti ”taiteen ajattomuutta” arkaaiseen taiteeseen vedoten: arkaaisilla symboleilla on edelleen oma mielekkyytensä. Siten kaksi heidän esittämäänsä argumenttia voidaan nähdä linjassa: ”Me kannattamme litteitä (*flat*) muotoja, koska ne tuhoavat illuusion ja *paljastavat totuuden*.” Ja: ”Väitämme, että ratkaisevaa on aihe ja vain aihe on validi, mikä on traagista ja *ajatonta* (korostus, AK). Tästä syystä me tunnustamme sukulaisuutta primitiiviseen ja arkaaiseen taiteeseen.” Litteälle maalaustavalle, joka hävitti syvyysilluusion, etsittiin tukea primitivismiin litteistä kuvavaikutelmista. Manifestissa yhdistyivät ajattomuuden ja totuuden käsitteet tavalla, joka toistui myöhemmin hieman muuntuen Michael Friedin teksteissä. Ajaton taide ja ilmaisen ajaton totuus yhdistyivät.

Tärkeintä tässä näkemyksessä oli kuvapinnan läsnäolo *tässä ja nyt*, koska kuva ei saa viitata sen ulkopuoliseen todellisuuteen eikä illusoriseen menneisyyteen. Maalauksesta tulee fyysisen läsnäolon ja tämänhetkisyyden taidetta. Puhuessaan ”mustista maalauksistaan” vuonna 1963 Ad Reinhardt toteaa asian näin: ”Neliömäinen (neutraali, hahmoton) kangas (–) puhdas, abstrakti, ei-esineellinen, *ajaton*, tilaton, muuttumaton, suhteeton, intressitön maalaus – objekti, joka on itsetietoinen (ei tiedostamaton), ideaali ja transsendentti, tietoinen vain taiteesta” (lainaus. T. J. Clark 1985, 62; korostus, AK). Vaikka Taide saa Reinhardtin lausunnossa transsendenssin merkityksen ja

41 Ks. <https://proussado.medium.com/brief-manifesto-mark-rothko-with-adolph-gottlieb-and-barnett-newman-bf01650381d1>

vaikka se korotetaan kaiken siunaajaksi, silti fyysisyys, läsnäolo takasi taiteen ajattomuuden.

Michael Friediä kuitenkin häiritsi minimalismiin liittyvä aikakäsitys niinkin varhain kuin 1960-luvun puolivälissä. Hän katsoi, että minimalismissa eli ”literalistisessa taiteessa” mielenkiinto kohdistui ajalliseen (*temporality*), tarkemmin sanottuna taiteen ”kokemisen keston” ja tästä syystä minimalismi oli ”teatterillista”: kun katsoja kohtaa teatterin, ja se eristää hänet, silloin kysymys ei ole esineisyydestä (*objecthood*) vaan *ajasta*. Fried väittää, että minimalismille ”aika itsessään on ”literalistinen” kohde”, ei objektit – ja tämä seikka Friedin mielestä vierottaa minimalismin modernista maalauksesta ja kuvanveistosta (1998, 44, 166). Hänen mukaansa moderni kuvanveisto, esimerkiksi Antonio Caro, viestittää ”jatkuvaa, läsnäolevaa tämänhetkisyyttä” (*presentness*), jonka vastaanottaja kokee ”välittömäksi hetkellisyydeksi” (*instantaneousness* – korostus MF; *ibid.*, 44). Fried tarttuu Charles Morrisin siihen ajatukseen, että (minimalistinen) teos on nimenomaan ajassa (*ibid.*, 166) ja siitä hän saa kipinän väittää, että minimalismi on ”teatterillista” ja teatteri ei ole taidetta, koska on sidottu temporaalisuuteen (*ibid.*, 160, 164, 167).

On erikoista, että Michael Fried vielä vanhoilla päivillään pitää kiinni 1960-luvun ratkaisuistaan, ja vieläpä vain yhden Morrisin huomautuksen tähden. Lisäksi hän väittää, että Thierry de Duve olisi hyväksynyt ajatuksen siitä, että minimalismin ymmärrys on aikaan sidottua ja teatterillista (Fried 1998, 45). Tällaista ajatusta ei ainoastaan Duven *Kant after Duchamp* -teoksesta löydy, pikemminkin kriittikkiä Friedin käsityksiä kohtaan (ks. de Duve 1996, 242–44).⁴² Do-

42 Fried korostaa teatterillisuuden aika-intressiä: ”That preoccupation marks a profound difference between literalist work and modernist painting and sculpture” (1998, 167). Thierry de Duve ei puolestaan ota sen kummempaa kantaa minimalismin aikaproblematiikkaan.

nald Kuspit on jälkikäteen todennut kriittisesti: ”Koska abstraktio tänään on fiktiota, joka ei enää signifioi, sen ’läsnäolon’ efektiäkään ei enää voi taata” (1984, 143). Läsnäolo on todella taattava tietyn oletuksien tietyistä representaatioista niiden efekteihin vedoten. Esitetylle läsnäolon käsitteelle oli saatava laaja taidemaailman hyväksyntä. Tämä onnistui hyvin 1950–1960-lukujen amerikkalaisessa taidekriitikissä (ks. Wolfe 1989, 68, 95). On kuitenkin kysyttävä, millainen ajan representaatio tällainen tietyn taiteen läsnäolon vaatimus on? Tai: voimmeko edes ajatella läsnäoloa representaationa? Jos emme, kysymyksessä on silloin aina representaation ”ulkopuolinen” representaatio. Miten se silloin olisi määritettävissä?

Kuten on tässä todettu, ajattoman taiteen idea ja ajatus taiteen ikuisesta preesensistä nousi esille etenkin abstraktismiin liittyvissä kuvataidekäsityksissä. Abstraktin maalauksen nykyhetkessä hetkisyys ja ikuisuus tuntuvat kohtaavan: hetkisyys muuttui henkeväksi. Saavutettiin ikuinen nykyhetki syvyyksilluusiosta riisuttujen muotojen kautta, muotojen keskinäissuhteiden yhteisvaikutus tämänhetkisyudessa. Abstraktismissa aika voi näyttää homogeeniselta siinä mielessä, että sen elementit eivät tunnu suhteutuvan maalauksen ulkopuolisiin kulttuurisiin korrelaatteihin nähden. On vain abstraktin kuvan kokemus, intuitiivinen, ulkopuolisesta homogeenisesta ajasta riippumaton kokemus? Siten oletettu ”ulkopuolinen” homogeenisyys teljettiin *esittävän* kuvan homogeeniseksi ominaisuudeksi. Homogeenisuuden takaaja oli aiemman kuvataiteen paheksuttu lineaariperspektiivi (ks. Merleau-Pontyn epäkriittinen kanta, 2004 [1948], 53–54). Asia sovittiin näin. Tällainen käsitys tarkoitti abstraktien esitysten kesken jaettua kontekstuaalista käsitystä, joka ei tuntunut kontekstuaaliselta. Konteksteja ei kuitenkaan voi välttää. Ehkä tässä, jos missä, voimme puhua Bergsonin tavoin kestosta: kun näemme abstraktin maalauksen, muisti nostaa samaan hetkeen

menneisyydestä samantapaisen esityksen ja luo siten havaitulle teokselle kontekstin; muisti tuo mieleen toisen maalauksen ”ikuisen” ajattomuuden: assosiaatio toiseen kuvaan myös pidentää hetkeä ja luo sille sen oman homogeenisuuden.

Oseaanisuus ja abstrakti taide: simultaanisuus 3

Kun Gombrich pohti hetkeen sidotun figuurin liikkeen representaatiota kuvataiteessa, hän jätti vastaamatta, mikä on abstraktin taiteen ”hetken” pituus? Tämä saattaa olla enigma, joka ei ehkä ratkea katsotussa teoksessa vaan aina katsojassa. Siitä huolimatta Rosalind Krauss toteaa useaan otteeseen, ja tämä piirtää eron Gombrichin *Laokoon*-pohdintoihin: kun katsoo taideteosta ottamalla se ”kokonaisuutena haltuun”, sen tosi olemus, ”kaiken kerralla ottaminen”, kumoaa ajallisen dimension (1993, 98). Kraussin kuvaama oseaaninen elämys (hän ei mainitse käsitettä) abstraktia sommitelmaa katsottaessa, on hetki, joka on tuttu monille jotka haluavat katsoa sommitelmaa ahmimalla se kertakaikkisena hurmiona. Krauss jatkaa: ”Maalauksen ontologinen totuus puhtaana simultaanisuutena, joka on radikaalisti sovittamaton ajan kanssa, koska se elää alituiseissa nyt-hetkessä” (ibid., 213). Hänen mukaansa ”modernismi absolutisoi tämän ”nyt”-hetken väittämällä, että maalaus on olemassa tämän jakamattoman nykyhetken sisällä äärimmäisen, havaintoon liittyvän intensiteetin voimalla.” (Ibid., 213–214.) Kraussin mukaan juuri Cezannen maalaukset personifioivat fenomenologisen ”nown”, ja siten samastivat maalauksen kuvioden (*figures*) läsnäolon tunteen ja tämänhetkisyyden (ibid., 226). Kuitenkaan Krauss ei esitä kritiikkiä Cezannen ajatusten yli sata vuotta jatkuneelle glorioivalle toistolle, jonka huippuesimerkki on Merleau-Pontyn muuttumaton ja kritiikitön asenne Cezannen maalausten luoman mallin suhteen. Malli ei muuttunut ”normaaliksi” sitä toistettaessa. Hän nosti Cezannen maalaukset oikean havaitsemisen malliesimerkiksi (ks. 2004, 51–54). Näin ikuinen taide voi toistaa itseään.

Läsnäolon tuntu pidentyneenä tämänhetkisyys on erikoisimpia ajan kokemiseen liittyviä representaatiotapahtumia. Se on eittämättä yhteydessä muistin aktiivisuuteen: se merkitsee jatkuvaa paluuta läsnäolevaan hetkeen sellaisten assosiaatioiden kautta, jotka tukevoittavat merkityksellisen hetken lavennettua, fuusioitunutta, jopa rajatonta vaikutelmaa. Hetkeen tuottuu muistoja, jotka saavat varmuutensa kokemuksen tämänhetkisyyden merkityksellisyydestä. Voimakas läsnäolon tunne saatetaan siis kokea merkittävien tai mieleenpainuvien taideteosten äärellä. Tällaiseen läsnäoloon liittyvä fuusioitunut moneuden kokemus on representaation monimuotoista paluuta nykyhetkeen muistoista vahvistuneena. Ernst Cassirerin pohdiskeluja representaation voimasta voi hyvällä syyllä tarkastella kuvassa läsnä olevien ja hetkeen liittyvän moninaisen kokemuksellisuuden näkökulmasta: ”Ilmaista monta yhdessä ja samassa (*multorum in uno expressio*) kuuluu jokaiseen tietoisuuden ilmiöön; mutta missään se ei ole niin selkeästi ymmärrettävissä ja osoitettavissa kuin ajallisten ilmiöiden luonteessa” (1964 III, 198). Se mikä tuntuu läsnäolona kuvassa, pidentää reaalisen tämänhetkisyyden tunnetta. Jos tämä on se, johon abstraktismissa on luotettu, se silloin pätee yhtä lailla maisemakuviin ja tekee visuaalisen tapahtumisen läsnäoleviksi jopa Sikstuksen kappelissa.

Freud viittaa uskonnollisten kokemusten yhteydessä oseaanisuuden, valamerellisyyden kokemuksiin, jotka täyttävät hyöynomaisesti subjektin tunnemaailman niin, että subjekti kokee rajattomuuden ja kaikkeuteen sulautumisen tunteita. Anton Ehrenzweigin mukaan ekspressionistisesti abstraktit maalaukset ilmaisevat eräänlaisia kosmokseen yhtyvyyden tunnetiloja (vrt. 1970, 145–146). Koetut ilmiöt sulautuvat yhdeksi rajattomaksi, valamerelliseksi tunteeksi, joka tuntuu pysäyttävän ajan (1970, 199–200, 203, 205). Ehrenzweig täsmentää: ”Aika näyttää seisovan paikallaan. Alamme elää

ikuisesti tässä hetkessä” (ibid., 95). Oseaanisia tunteita luonnehtii ei-differentiaatio, eriytymättömyys (ibid., 304). Taideteokset viritävät paradoksaalisen hetkellisen ajattomuuden tunteen. Se, millä yhteisesti sovitulla representaation keinoilla tämä tapahtuu, mikä on tämä samuuden ja erottumisen prosessin yhteisvaikutus, on hie-man arvoituksellista. Taideteoksen vastaanotossa hetkellisen oseaanisen fuusioitumisen kokemukseen näyttäisi liittyvän kaksi aspektia: läsnäolon merkitsevyyden tunteen voimistuminen ja esitetyn tapahtumisen muotojen samanaikaisuuden kokemus – sekä hurmio elementtien kokoavasta ja yhtäaikaaisesta sulautumisen prosessista (vrt. Ehrenzweig 1970, 135). Ensimmäinen aspekti koskettaa ajan eksistentiaalisia dimensioita, mahdollisuutta läsnäolon (*in presentia*) kokemuksiin, toinen liittyy kulttuuristen assosiaatioiden ”venymisen” kokemuksellisiin mahdollisuuksiin, assosiaatioiden tiheyteen ja siten teoksen ulkopuolelle kohdistuvien merkitysviitteiden aktualisointiin *voici*, tässä ja nyt. Kuitenkin on myös totta, että Gauguinin ja Cezannen ”maagisuus” *opittiin* oseaanisen samuuden kokemisen lujittamisena. Taiteilijoiden aikalaiset eivät vielä laajasti kokeneet niin. Miksi myöhemmin?

Paitsi tunnetilana, ajattomuus subjektin funktiona vaikuttaa tiedostamattoman järjestelmämme kautta, tiedostamattomassa *säilyneiden* asioiden ajattomana vaikutuksena. Tämän aikatazon läsnäolo on useimmiten torjuttua ja esittäytyy vain kiertoilmauksin. Sen merkitys avautuu tulkinnan kiertoteitä, vaikka merkityksen elämys saatetaankin kokea egon kokemuksen hetkeä pidättelevänä ja pidentävänä oseaanisuutena.

Läsnäolon kategoriaa merkityksiä tuottavana rakenteena korostettiin ehtimiseen kuvataiteellisessa modernismissa. Kuitenkin se sai sekä selitysmallin että tyylikautta palvelevan ideologisen funktion. Siitä tuli osa modernismin ilosanomaa. Läsnäolon kategorian,

ikuisesti pidennetyn onnellisen nykyhetken, tuli unohtaa ja jopa tuomita muistin johdattelevuus. Tämä koski myös taidekritiikkiä. Arto Haapala korostaa sitä, miten tämänhetkisyys taidekritiikissä määritellään tyyllillisten termien kautta, samalla kun nämä tyyllilliset termit vihaavat tiettyihin kvaliteetteihin, joita taideteos kantaa. Tällainen käytäntö mahdollistaa sen, ettei tarvitse viitata johonkin tiettyyn tekemisen ajankohtaan, vaikka juuri tyyllitermit määrittelevät ajankohdan kuin huomaamatta (ks. 1997, 143). Tällöin elämme eräänlaisesta *everlasting* nykyhetkeä, jossa mitään merkitsevää muutosta ei tarvitse odottaa (vrt. ibid. 144). Tämä tapa ideologisoi nyt-hetken.

Tiedostamaton, simultaanisuus, ajallisuus

Kysymys ajattomuudesta on laajassa mielessä aina ajallinen. Se suhteutuu vain ajallisuuteen. Kullakin aikakaudella on oma ajattomuutensa, etenkin tietoinen ajattomuuden ideaalinsa. Muistakaamme Sören Kierkegaardin *Mozart*-esseen itseironia: ”Mozartin musiikki on ikuista – tällä hetkellä” (2002, 11). Ajattomuus saattaa myös olla ajallisuuden ohjaaja ja paljastaja, ajallisuuden ylideterminoitu ja siten tiedostamaton vartija. Ajattomuus näyttäytyy joko manifestilla tasolla tai sitten antaa kätkeyn viitteen subjektin ajattomaksi käyneen torjuntakoneiston toiminnasta. Jonkin seikan ajattomuus tarkoittaa sitä, että aikasidonnaiset kontekstit ylitetään missä tahansa representaatioissa. Tällä en kuitenkaan tarkoita ”ajatonta kau neutta”, joka on taiteen moderni ”taiteen pysyvyyden” instituutio. Ajattomuuden representaation mahdollisuus saattaa antaa mahdollisuuden taiteen kokemishetken – tietoiseen – pidentämiseen.

Sigmund Freudin mukaan ajattomuus on subjektin tiedostamattoman (Sen) keskeinen peruspiirre. Tiedostamaton, varhain syntynyt, elää ”ajattomuudessa”. Freud toteaa: ”Myöskään ajan käsityksellemme ei näet Sen piirissä ole vastinetta, ei mitään, mikä ilmaisisi ajan kulumista, eivätkä mitkään merkit osoita psyykkisten prosessien ajan mukana siellä muuttuvan. (–) Toiveet, jotka milloinkaan eivät ole päässeet nousemaan Siitä, mutta myös vaikutelmat, jotka torjunta on Siihen upottanut, näyttävät viettävän ajatonta ja loppumatonta elämää ja pysyvän vuosikymmeniä yhtä tuoreina” (1964, 470). Freud kuitenkin huomauttaa: ”Minusta tuntuu yhä uudelleen siltä, että psykoanalyysin teoria ei riittävästi ole ottanut huomioon torjuttujen ilmiöiden ajattomuutta” (ibid., 471). Torjuttu ajattomuus on kuitenkin eri asia kuin havaintotoimintojen aikaansaama ajattomuuden illuusio.

Ajattomuuden tuntu ei kuitenkaan tule toimeen ilman tiedostamattoman vaikutusta.

Torjunnan mekanismit ovat aina ylimääräytyneen ajattomuuden motivoimaa. Torjunta myös muuntaa muistoja: Muistamme kirkkaasti joitakin melko mitäänsanomattomia seikkoja lapsuudestamme, joiden luonne psykoanalyysin kuluessa saattaa paljastua: kirkkaat muistot ovat repressiivisesti peittäneet alleen joitakin hyvin ratkaisevia psyykkisiä tapahtumia, joilla on ollut toiminnallinen ja ajallinen yhteys teräväpiirteisesti muistettuihin seikkoihin (peitemuisto, *Deckenerinnerung*, *screen memory*). Varhaislapsuuden ratkaisevat kokemukset tosiaankin artikuloituvat muistissa niin, etteivät ne muistuta artikuloitua kokemustietoa. Tässä mielessä ajattomat mielteet piiloutuvat persoonallisuuden syvärakenteeseen. Kysymyksessä on vaikutin, jonka voima näkyy, vaikka sysäävä alkutilanne piiloutuu, usein torjunnan vuoksi. Kuvaan liitetyn simultaanisten mielteiden kokeminen kuuluukin niihin toimintoihin, joista Freud käyttää nimitystä ”havainto-tietoisuus järjestelmä”. Freud kirjoittaa: ”Havaintotoiminnon pohjalta syntyy myös minän suhde aikaan. Sitä on vaikea kuva- ta, mutta ilmeistä joka tapauksessa on, että juuri *havaintokoneiston toimintatapa synnyttää ajan elämyksen*” (ibid., 471–472; korostus AK).

Ylimääräytyneisyys on aina tiedostamatonta ja perustavanlaatuista, vaikka tällä prosessilla on oma piilossa oleva ja torjuttu henkilöhistoriansa. Sitä, millä tavalla oseaaniset tuntemukset ovat ylimääräytyneitä, ei kuitenkaan tohdita yleensä määritellä. Juuri tästä syystä on erittäin vaikea määritellä niitä tapoja, joilla ns. oseaaniset, valtamerellisten kaikkeuden tuntemukset ovat todella ylimääräytyneitä. Anton Ehrenzweigin mukaan oseaanisuus tarkoittaa niitä kokemuksia, jotka esimerkiksi murrosiässä runouden ja kuvataiteen kokemisen myötä tuottavat uudelleen varhaislapsuudessa mielen toimintaan liittyvän ei-differentiaation ja saavat taiteilijassa aikaan

maanis-oseaanisen kaikkeuteen yhtyvyyden tunteen (1970, 304–305). Tällaisissa kokemuksissa hetki saa uuden merkityksen.

Näyttäisi siltä, että ”ajattomuutta” voisi kuvataiteessa tarkastella ainakin kolmella eri tavalla: 1) tiedostamattomaan säilötyt ajattomuuden impulssit, joista Freud puhuu ja jotka usein torjutaan, eroavat ratkaisevasti 2) simultaanisen keston kokemisesta (minän funktiot ja oseaaniset tunnot). Ajan kerronnallisillisorinen laventaminen, sen intensiteetti saatetaan kokea, mutta tiedostamaton (*Unbewusste*) on se momentti, joka antaa kokemuspohjan ajattomuuden oseaaniselle, laidoiltaan samealle, määrittämättömälle ja ”uppoutuvalle” kokemukselle. Bernard Berenson puhuu ”esteettisestä momentista”, jolloin taideteoksen tietyn kokemisen hetkellä ”tila ja aika kumoutuvat”: ”Esteettinen tunne (–) tuo ohikiitävä hetki, niin lyhyt, että se on melkein ajaton silloin, kun katsoja on yhtä katsomansa taideteoksen kanssa” (1948, 84). 3) Tällainen kokemus on myös lähellä eksistentiaalista ajattomuuden tunnetta, jonka lähtökohta on nykyhetki ja joka augustinolaisittain venyttää hetken kohti ekstaattista ikuista. Augustinus toteaa: ”Jos läsnäoleva hetki olisi koko ajan läsnä (–), ei enää olisi aikaa vaan ikuisuutta” (1981, 349; käännöstä hieman muutettu). Martin Heidegger puolestaan toteaa hieman mystisesti: ”ikuisuus on Nyt-hetkessä” (ks. Arendt 1978, I, 204). Tässä yhteydessä Heidegger myös puhuu hetkien määrittelystä (”nyt” ”ekstaattisena ajallisuutena”; ks. Heidegger 1993, 409, 416).

Friedrichin *Ihmisen ikäkaudet* -maalauksessa näkyvä pyrkimys intransitiiviseen kuvaukseen johdattaa problematiikkaan, joka koskettaa ajan ja läsnäolon ongelmallisia teemoja. Kun mietimme ajan representoitumista kuvaa havaittaessa, on varmasti palautettava mieleen Maurice Merleau-Pontyn ajatus: ”Älkäämme enää sanoko, että aika on annettu tietoisuudelle; olkaamme tarkempia ja sanokaamme, että tietoisuus käyttää hyväkseen tai muodostaa (*constitue*) aikaa”

(2006, 476). Merleau-Ponty myös tähdentää: ”Aika ei ole jana vaan intentionaalisuuksien verkko” (ibid., 479). ”Ei ole tarvetta sellaiselle synteesille, joka sitoo ulkokohtaisesti *temporan* yhteen aikaan”, hän toteaa, koska hänen mukaansa jokainen *tempora* on jo inklusoitu itsensä ulkopuolella kokonaiselle avonaiselle sarjalle toisia *temporoita* – muodostaen ”elämän koheesion” (ibid., 483). Juuri tässä kohtaa Merleau-Ponty viittaa Martin Heideggeriin.

Aika, kuva ja polyfonia

On jotenkin hupaisaa, että Paul Kleen tuotannosta halutaan etsiä ja erotella tyylikausia, etenkin sellaisia, jotka eivät enää toistuisi. Kuitenkin hänen jokainen näyttelynsä on todistanut tekijän olleen loputtoman muuntuva. Totista kausijaottelua ei löydy senkään takia, että hän on niin leikkisä, josta syystä monet ”kaudet” tulivat takaisin leikin muunnelmina. On toki eräs periodi, joka ei aivan sellaisenaan toistunut. Kysymys ei niinkään ole tyylikaudesta vaan ongelmasta, jonka Klee halusi ratkaista: millä tavalla musiikin polyfoniaa voitaisiin esittää maalauksen keinoin? Kleen polyfoninen periodi oli suhteellisen lyhyt, pääasiassa vuosien 1929 ja 1932 välinen aika. Tänä aikana hän kokeili useita tapoja lähestyä polyfoniaa musiikkia lähellä olevien parametrien käytöstä aina partituurin värikkääseen imitoimiseen. Kuitenkin jo ennen tätä periodia Klee teki muutamia polyfonisia vesiväritöitä ja jo vuonna 1917 Klee kirjoittaa päiväkirjaansa haasteen kuvataiteen polyfonialle: ”Polyfoninen maalaus on ylivoimaista musiikkiin nähden, koska siinä ajallisuus (*das Zeitliche*) on tilallisempaa” (1957, 383). Tämän jälkeen seuraa hauska huomio siitä, miten musiikin polyfonian ns. rapukäännös eli teeman käännös voidaan aistia visuaalisesti: ensin katsotaan raitiovaunun takasillalta eteen tulevaa maisemaa ja sitten luodaan nopea katse taakse, jolloin saman maiseman nähdään etääntyvän ”takaperin” kaukaisuuteen (ibid.). Muusikkona hän tiesi, että fuuga – paetakseen – tarvitsee aikaulottuvuuden. Tullakseen moniulotteiseksi tilalliset ratkaisut vaativat siten enemmän kuin kaksiulotteisen vaakasuora-pystysuora -dimension.

Polyfonisen inversion kuvaaminen tulee selkeästi näkyviin vesiväriytyössä *Valoa ja teräviä kulmia* (1935).⁴³ Siinä pistemäinen ja värillisenä elävä kuvapinta on jaettu kahteen osaan. Toisessa kuvablokkossa terävä kolmiomuoto kääntyy 180 astetta ja osoittaa ylös – näin inversio, teeman käännös, tulee mahdolliseksi. Lopputulos on muunneltu symmetria. Lisäksi kuvioiden väliin jää, kuin vahingossa, suunnikasmuoto. Kuitenkaan käännös ei ole peilikuva vaan viivat halvat pistemäistä väripintaa muuntelua etsien. Ennen kaikkea: värit muuntuvat. Siten toisen puoliskon sointiväri on erilainen. Aika pyrkii muuttumaan tilaksi jo sen takia, että kuvan selkeys pienentää havainnointiaikaa: perusajatuksen voi nähdä yhdellä silmäyksellä. Kuitenkin, kun katsoo teosta tarkemmin, kummatkin kolmiot jakautuvat kahtia



Kuva 22. Paul Klee: *Hauptweg und Nebenweg*. 1929. Öljy kankaalle. Museum Ludwig, Köln. Kuva: Wikimedia Commons.

43 https://www.researchgate.net/figure/Paul-Klee-Light-and-Sharpness-1935-Watercolour-and-pencil-on-paper-on-cardboard-32-x_fig2_344541538

siinä mielessä, että niitä kumpaan varjostaa, kuin tooniltaan tummempana toistena, toinen terävä kolmio.

Kaiken kaikkiaan 1930-luvun alun vesiväri- ja piirustustyöt paljastavat kiinnostavan arsenaalin, jota Klee moduloi hieman eri tavoin. Hän halusi kuvata polyfonista rakennetta ja siten aikaan sidottua teeman ja sen muunnoksen ongelmaa – näkökulmasta riippuen – kuuden eri kuvallisen dimension ja elementin keinoin: kuvapinnan kaksidimensionaalisen viivojen liikkeen (pystysuora – vaakasuora) lisäksi kysymykseen tulivat kuvan illusoriseen syvyyteen työntyvät viivat ja pinnat, transparenssin kuvaaminen (kuvahahmot näkyvät toistensa läpi ja risteytykset jäävät näkyviin), väriarvot ja toonit. Tällä tavoin Klee halusi taltuttaa kuvan aikataiteeksi kerrostamalla muotojen liikkeen monisuuntaista vaikutelmaa – vaikka hän harvoin ulotti visuaalisen rytmin syvyyssivheiden suuntaan. Liikkeen illuusiota oli lopulta vaikea paeta abstraktissakaan kuvassa (KUVA 22.).

Pierre Boulez korostaa ehtimiseen Kleen shakkilautamuodon keskeisyyttä musikaalisten efektien alustana, tempon ja tilallisuuden jakajana. Hän katsoo, että horisontaali dimensio edustaa temporaalista – melodialinjaa, intervaleja – jäsennystä, kuten partituurissa, ja vertikaali taas jäsentää ”tilallisia intervaleja” (2004, 58–61).⁴⁴ Boulezin mukaan parhaiten ”shakkiruudukko” näyttäytyy maalauksessa *Rytmillinen* vuodelta 1930. Tässä teoksessa ”shakkiruudukon” moduulit ovat kuitenkin kiinteitä, kun taas maalauksessa *Fuga in Rosso*⁴⁵ vuodelta 1921 samanmuotoiset kuviot sysivät horisontaalisesti toisiaan niin että toonit ja niiden koko häiveen kaltaisesti muuntuvat. *Fuga in Rosso* ehkä toteuttaa parhaiten ajatuksen äänten muutoksista

44 Boulez kuitenkin jättää ajatuksen hieman epäselväksi, koska partituurissa vertikaali dimensio on nimenomaan myös simultaanisuuden näyttäjä.

45 <https://notationnotes.tumblr.com/post/5353941829/fugue-in-red-paul-kee-paul-keewho-worked>

monikerroksisessa kudoksessa. Kuitenkin Boulez aivan oikein huomauttaa, että musiikissa ”vertikaaliset” suhteet luovat kontrapunktin ja harmonian, mikä on ongelma maalauksessa, jossa horisontaaliset suhteet usein vain monistuvat (vrt. *ibid.* 70). Kaiken kaikkiaan polyfonian ajassa liikkuva monikuteisuus saa Kleellä parhaimmillaankin vastineekseen kuviosarjoja, jotka toteuttavat muotosarjoja kiinteästi kuvan omien tyyli- ja genrerajoitusten sisällä.

1930-luvulla useat kuvataiteilijat painiskelivat samojen polyfonisten ongelmien parissa, kuten Piet Mondrian, Theo Van Doesburg ja Josef Albers (ks. Vergo 2010, 248).⁴⁶ Albersin ratkaisu oli kerrokselliset kuvaelementit. Kuitenkin polyfonialle tärkeä muotojen ajallisen muutoksen ongelma jäi hänellä ratkaisua vaille. Kleen varhaisempi vesiväri ja tussityö, jossa hän imitoi partituuria (*Ilmestyttyään kerran yön harmaudesta*, 1918; ks. Vergo 2010, 249) on täynnä päällekkäisiä rivejä, joissa on toisiaan seuraavia värineliöitä ja neliöissä on kirjaimia, jotka ovat luettavissa – Kleen omaksi – runoksi. Asettelu on kiinnostavalla tavalla ahdas ja ajatus tauosta on katsojan oman aktiivisuuden varassa. Musiikillisen tauon ongelma ja sen paikka kuvassa oli kuitenkin seikka, joka saattoi usein unohtua. Kun Wassily Kandinsky teorialeikkauksessaan *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) halusi pelkistää Beethovenin *Viidennen sinfonian* kahden ensimmäisen tahdin nuotit (nuottikuvan) pisteiksi (1979, 43), hän itse asiassa imitoi jo sinänsä abstraktin nuottikuvan pelkistetyimmiksi ”abstraktisiksi” pisteiksi, jossa pisteen koko määritteli sävelen pituuden. Nuottikuva oli jo abstrakti merkkijono, vaikka ei näyttänytkaan maalaukselta. Lisäksi hän unohti erään oleellisen seikan: merkitä ennen ensimmäistä nuottia olevan tauon paikan *Viidennessä sinfonian* ensimmäisessä tahdissa: / / ta ta ta taa.

46 Vergo ei analysoi tarkemmin Kleen käyttämää visuaalista välineistöä polyfonian aikaansaamiseksi.

Valo, aika kuva

John Berger on todennut, että aika valokuvassa on yhtenäistä, koska jokainen kuvan osa altistuu yhtä pitkään kestäväälle kemialliselle prosessille. Kehitetyn kuvan paljastumisen hetkellä kaikki kuvan osat ovat tasa-arvoisia tai tasalaatuisia (2013, 68). Mika Taanilan työskentely valokuvan parissa todistaa kuitenkin toista. Taanilan pohdiskelee lukuisissa teoksissaan valon ja ajan suhteita, valotusajkojen pituuksia ja myös objektien kulumisen jälkiä. Taanilan haaste näyttäisi olevan: miten manipuloida näkymätöntä aikaa – ja saada samalla myös ajan jäljet näkyviin. Häntä kiehtovat ajan moninaiset paradoksit. Siitä antaa hyvän kuvan teoksen nimi *Tulevaisuus ei ole entisensä* (2002). Taanila käyttää usein kierrätysmateriaalia, josta ”aika on jo ajanut ohi”, kuten sanonta kuuluu. Taanila on myös hyödyntänyt hänelle nimettömänä lahjoitettua filmimateriaalia, jonka alkuperän hän ensi töikseen on selvittänyt; näin syntyi teos *Fysikaalinen rengas*. Hän käsittelee myös filmiä niin, että syntynyt lika sekä naarmut kielivät ajan kulumisesta. Voimme kuluttaa materiaaleja nopeasti hankaamalla, likaamalla, ja kuitenkin ne saattavat antaa katsojalle vaikutelman hitaasta kulumisen ja kuluttamisen prosessista. Taanila on myös hyödyntänyt jo itsessään vanhaa filmimateriaalia, esimerkiksi teoksessaan *Hämärä*, 2010. Täten kuvatut hetket kerrostuvat: yhden hetken alta kuultaa muistumia toisista hetkistä. Patina, jota on kertynyt esineiden pintaan, on merkki – ikään kuin indeksi esineeseen kohdistuneista ”luonnonvoimista” ja siten ajan kuluttavasta työstä ihmisen toiminnan ulkopuolella. Kulumisen saattaa näyttäytyä pölynä tai kuhmuina, ”ajan hampaan jälkinä” ja merkitä kasautuneiden hetkien painoa. Myös vanhoihin teknisiin kojeisiin investoitunut muisti, vanhat elokuvakamerat, filminauhat ja VHS-nauhat ovat olleet käytettävissä ajan symbolisen esityksen



Kuva 23 Mika Taanila: *Viimeinen kesä*. Fotogrammi, 54 x 56 cm. 2021.

Kuva 24 Mika Taanila: *Out of the Past* sarjasta Mustavalkoisia valokuvia. Fotogrammi, 60 x 72 cm. 2013.

osina. Muistin ja patinan yhteyden lisäksi kysymys on laajemmin tallenteiden luomista muistikuvien sarjoista. Taanila toteaa: ”Pidän nykytilanteesta, jossa eri aikakausien erilaiset formaatit elävät kaoottista ja sattumanvaraista rinnakkaiseloa” (Shindler-Taanila 2013, 39). Kysymys on media-arkeologisista, ajallisista kerrostumista. Monet aiemmat tulevaisuutta luvanneet laitteet ovat nyt tulevaisuuden historiaa.

Kun vanhemman filmimateriaalin manipuloinnista on kysymys, materiaali saattaa joutua ajallisuuden kaksoisvalotukseen. Taanila on hajottanut vanhoja VHS-kasetteja sen mukaan, millaisia kohtauksia ne niissä on esitetty. Tämä ensimmäinen ikoninen toimintavaihe (muoto on sisällön malli) pyrkii jo sinänsä olemaan menneisyyden kanssa ”sinut”: väkivaltaelokuvia sisältäneet kasetit rikottiin ampuamalla. Toinen vaihe: Taanila keräsi murskatun kasettimateriaalin valokuvapaperille ja valotti materiaalia – ilman kameraa – pimiössä

tietyn ajan, jolloin valokuvapaperi mustui ja itse tuhoutunut kasetti ja filmin pätkät piirtyivät kirkkaan valkoisena paperille. Sen jälkeen valokuvapaperi vedostettiin. Fotogrammeissa *Viimeinen kesä* (2021. KUVA 23) ja *Out of the Past* (2013; KUVA 24) filmit ja elokuvan tekoon liittyvä kalusto hohtaa mustassa taustassaan.

Taanila on valottanut elokuvan tekoon liittyvää välineistöä valokuvapaperilla myös ulkoilmassa, tuntikausia. Syntyi ilman kameraa tehtyjä ilmivedoksia (*lumen prints*), joissa säänmuutokset ja varjot piirtyivät paperille värillisinä, myös ilman kehittämistä. Pelkälle valokuvapaperialustolle tehdyissä töissä valotusajat saattoivat venyä äärimmilleen, jopa 70 tuntiin. Silloin myös maapallon pyörimisliike, sateet ja tuulet vaikuttivat vedokseen. Näin aika valotetaan esiin hitaana prosessina. Aika ja valo solmivat erikoisen liiton, jopa niin, että aika vaatii valoa ja valo aikaa, ja kuitenkin aika määrittää valon määrän. Ajatus onkin ajan jatkumon kuvaaminen, hetkien välisen ”kitkan” poistaminen, pitkä kesto. Valokuvapaperille tehnyt teokset ovat tavallisen snapshotin täydellinen vastakohta: valokuvapaperi altistuu ilman äkillistä ajallista manipulointia. Taanila saattaa ainoastaan käännellä esineitä valotuksen aikana. ”Pimeä” esine jättää valkoisen jäljen paperille, ja sen luomat varjot ovat hieman vaahteammia. Valotuksen aikana hyönteinen saattoi laskeutua paperille ja jättää hetken jäljen.

Valokuvan takaama ”hetken aura” on Taanilan teoksissa venynyt epämääräisen ajan keston sisältämäksi kuvaksi. Valon ja aikamäärän manipuloiminen johtaakin Taanilan hyvin tiedostamiin paradokseihin: hetki ja ajattomuus vaihtavat hetkeksi paikkaa. Suomen kielin sana ’hetki’ onkin deiktinen ilmaisu, joka saattaa vain ryydittää valokuvaukseen liittyvää retoriikkaa. Kun filmiä ei kehitetä, se tuntuu jäävän kehityksen ulkopuolelle. Se on juuri tarkoitus. Valotuksen pitkä kesto kuluttaa kuvaa, jossa on ajan kuluttamia objekteja.

Valokuvapaperi ikään kuin patinoidaan tiettyssä ajassa. Video *Epäonnistunut tyhjyys* (2020, 12 min. 19 sek.) kuvaa puolestaan tyhjyyden hidasta ilmenemistä; silloin tällöin ilmaantuu tyhjyyden keskelle lauseita, kuten ”Aika on tyhjä kenttä” ja ”Minut on siirretty paikkaan, jossa aika ei oikeastaan kulu” (teksti: Harri Salmenniemi). Tyhjyyden kokeminen luo odotuksen, joka lopulta täyttyykin tyhjyydellä.

Katselemme valokuvaa tai maalausta, joka on tehty kauan *aikaa* sitten. Maalaus esittää tapahtumia, jotka kuuluvat *kaukaiseen menneisyyteen*. Tapahtumat kuvaavat tiettyä *aikajaksoa* – ja samalla viittaavat tiettyyn toiseen *aikajaksoon*, jonka laajempi osa, aikakausi, ei ole koskaan näkyvissä. Maalaus on *kerrottua aikaa*. Maalauksessa saatetaan esittää kaksi *kronologisesti* toisiaan seuraavaa *hetkeä*. Maalauksessa saatetaan edelleen esittää *ajan symboleja* ja siinä saatetaan personifikaatioiden tasolla kohdata samassa tilassa kahden eri *aikakauden*, *aikatason figuuria*. Edelleen maalauksen tapahtumissa on kuvattu liikkeitä ja eleitä, jotka merkitsevät tietyn *hetken pituutta*. Lopulta: maalaukseen tai valokuvan tekemiseen on mennyt aikaa, ja maalauksen katselemiseen *eri aikoina* on mennyt vielä enemmän *aikaa*. Kaikki nämä eri aikafunktiot yhdistyvät helposti mielessämme yhtenäiseksi tapahtumaksi, kun havainnot kuvan edessä muuttuvat ajattomiksi assosiaatioketjuiksi.

”Epävarsinainen aika” ja temporaalisuus – teoriaekskursio

Jokainen, joka etsii aikaa tietoisuuden perusasioista yksinkertaisista havainnoista, ei löydä niistä mitään vastinetta: ei ole (mielessämme) olemassa mitään yhtä havaintoesitystä ajasta tai kestosta, samoin kuin sitä ei ole yhdestä äänestä tai väristä.

Ernst Cassirer 1964 III, 200.

Filosofisesti aika itsellisenä olemisena on ongelma. Slavoj Žižek viittaa Kantin ja Friedrich Schellingin aikaproblematiikkaan ja toteaa: ”Ei ole olemassa aikaa ’itsessään’, on vain temporaalisuuden ja historiallisuuden konkreettisia horisontteja, jotka perustuvat (ajan) alkuperäisen ulosmittauksen aktiin, sen perustavanlaatuisen eleen pidättelyyn” (2001, 86). Schellingille aika on ikuisuuden ja ajallisen keston synteesi (Semerari 1995, 68–69, myös viite 80). Jokainen hengenakti tuottaa noumenaalisen (ymmärryksen dimension) aistimellisten ilmiöiden (*phaenomena*) keskelle, siten ajattomuudesta (loputtomuudesta) voi purkautua jotakin ajallisuuden keskelle. Schelling luotti ”prefreudilaisesti” tiedostamattomaan muistiin ja sen tuottamiin mielteisiin: hänelle taiteilijan tiedostamaton singnaloi yhteisön tiedostamatonta, kuin oraakkelimaisesti. Niinpä hän toteaa taideteoksen luonteesta: Sen ”peruskaraktääri on *tiedostamaton loppumattomuus*” (*bewusstlose Unendlichkeit*; 1997, 562; korostus FWS). Ajallisuus ja loputtomuus kohtaavat. Dostojevski puolestaan mainitsee *Rikoksen ja rangaistuksen muistikirjoissaan*: ”Aikaa ei ole; aika on numerosarja, aika on olevan suhde olemattomaan” (lainaus: George Steiner 1967, 140). Jo ennen 1900-luvun alun aikaromaaneja Dostojevski täyttää hetket kerronnassa yksityiskohtaisilla kuvauksilla; romaanin *Idiootti*

tapahtumat sopivat pääosin 24 tunnin sisään. Mika Waltarin *Sinuhe egyptiläinen* -romaanin kertoja toteaa lakonisesti ”... ja aika vyöryi mitättömänä ylitseni” (1946, 500). Juuri ”ajan mitättömyyden” osoittaminen on kuvataiteen ja kirjallisuuden haaste: Taistelu ”käsillä olevaa” aikaa vastaan saa aikaan joukon kiinnostavia teoksia kirjallisuudesta kuvataiteisiin. Unto Pusa toteaa sen näin ”[t]aiteesta löydämme ajan keskitetyimmän ilmaisen” (1982, 17). Kuitenkaan tämä ei pelasta taiteilijaa aristoteelisen ajan, paikan ja toiminnan ykseyden luomilta uusilta haasteilta – aina videotaiteeseen saakka.

Ajan ongelman voi sanoa olevan Martin Heideggerin (1889–1976) filosofian ydinaluetta. Tutkiessaan ajan ja olemisen suhteita teoksessaan *Sein und Zeit* (1927) hän katsoo, että olemisen ”antiikissa ymmärrettiin ’ajan’ pohjalta”. ”Näkyvä todistus tästä – tosin *vain* näkyvä todistus – on olemisen mielen määrittäminen *parusiaksi*” (1993, 25). Heideggerin mukaan kreikan kielen *parousia* tarkoittaa ”ontologis-temporaalista läsnäoloa” (ibid.). ”Oleva olemisessaan” käsitettiin läsnäolona, johon liittyi määrätty ajan modus, ”nykyisyys” (*Gegenwart*; ibid.). Kiinnostavaa on, että Heidegger tässä yhteydessä käyttää käsitettä *Temporalität*, ajanomaisuus, joka on *Sein und Zeit* -teoksen johdannon keskeinen ontologista ajallisuutta määrittelevä termi. *Parusia*-käsitteen ontologinen paikka kuitenkin jää *Sein und Zeit* -teoksessa arvoitukselliseksi. Se, onko *parusia* lopulta Heideggerin korostamaa oikeaa, ”alkuperäistä ajallisuutta” (*ursprüngliche Zeitlichkeit*), jätetään auki.

Kuitenkin ylistäessään myöhemmässä tuotannossaan Friedrich Hölderlinin runoutta, Heidegger korostaa miten runouden olemus muodostuu *parusian*, absoluuttisen olemisen läsnäolosta (ks. de Man 1983, 249–250). ”Olemisen olemus paljastaa itsensä piiloutumalla siihen, missä se ei ole” (ibid. 250). Se näyttäytyy runoudessa, josta sitä ei ”metafyysisesti” etsitä.

Lähtökohtanaan Heideggerin ajatukset runouden *parusiasta* Paul de Man on laajemmin pohtinut läsnäolon ongelmaa modernismissa. de Man puhuu eräänlaisesta modernista *parusiasta*: ”Moderniteetti eksistoi siinä halun muodossa, joka tahtoi pyyhkäistä pois kaiken sen, joka tuli aikaisemmin, toivossa saavuttaa viimein piste, jota voisi kutsua todelliseksi tämänhetkisyydeksi, alkuperän pisteeksi, joka merkitsee uuden lähtökohdan” (1983, 148; vrt. 250). de Man tähdentää: ”Moderniteetti investoi uskonsa tämänhetkisyyden (*present moment*) voimaan alkuperänä, mutta huomaakin, että eristämällä itsensä menneisyydestä, se on samalla eristänyt itsensä nykyisyydestä” (1983, 149).

On selvää, että Paul de Manin ajatusta on helppo soveltaa modernismin kuvataiteisiin. 1900-luvun alun lyyrinen abstraktismi orfismin muodossa näyttäisi ohjelmallisesti toteuttavan modernia *parusiasiaa*. Mario Prazin täysmodernistinen *Mnemosyne*-tutkielma (1970) antaa tästä pyrkimyksestä monta tahatonta esimerkkiä, vaikka hän ei mainitsekaan *parusian* käsitettä. Praz viittaa Pablo Picassoon ja Gertrud Steiniin ja heidän vaatimuksiinsa korostaa absoluuttista nykyhetkeä (läsnäoloa), joka on vapaa mistään sitä edeltävästä kehityksestä ja viittaussuhteista. Tämä pyrkimys ilmenee Prazin mukaan muun muassa ”litteän” kuvailluusion käytössä (1970, 210). Näyttää siltä, että pyrkimys pelkistämiseen pelkisti myös aikaoletuksia, sitä mistä läsnä oleva hetki täyttyy ja millainen (kielletty) poissaoleva merkitys saa sen – kuin huomaamatta – uudelleen täyttymään.

Heideggerin *Sein und Zeit* -teoksessa läsnäolon käsitteellä näyttäisi olevan kaksi olomuotoa. Kysymyksessä on ilmeisen moderni ongelma. Heidegger tähtää ajallisuuden eksistentiaaliseen ymmärtämiseen. Kun olemisen aiemmassa filosofiassa Platonista lähtien saatettiin kuvata ajattomaksi, Heidegger liittää olemisen ja ajan tiiviisti yhteen. Kuitenkin Heideggerille epävarsinainen aika (*Zeitlichkeit*) on

luonteeltaan ääretöntä (tavalliset ihmiset liikkuvat ”ajassa”), kun taas varsinainen aika, temporaalisuus, on äärellistä. Ajallisuus on kuitenkin ensisijaisesti ekstaattista: ”ajallisuus ajallistuu alkuperäisesti tulevaisuudesta käsin”, se ”voidaan määritellä erilaisista ekstaaseista lähtien”; ajallisuuden ekstaasit ovat irtautumisia (1993, 331; vrt. 329).

Epävarsinainen aika (”vulgaari ajan ymmärrys”) kaventaa alkuperäisen ajan nyt-hetkien typistetyksi seuraannoksi (peräkkäisyydeksi) vailla alkua ja loppua (ibid. 329; vrt. 330–331).⁴⁷ On kuitenkin hieman epäselvää, mitä kaikkea epävarsinainen aika on ja ei ole. Ainakin julkinen aika eli ”maailmanaika” on ”huolehduksellista aikaa” (*besorgte Zeit*) ja siten ”maailmansisäistä”; ihmiset elävät ”ajassa” (ibid. 414, 419), eivätkä mieti ajan alkuperäistä olemusta. Sen sijaan on ilmeisesti *elettävä aikaa*, ei ajassa. Tavallisen (*vulgäre*) aikakäsityksen lähtökohdaksi Heidegger olettaakin ”ajan sisäisyyden” eli ajassa olemisen (ibid., 420). Kellon avulla ”näkyviin saatu maailmanaika” on nyt-aikaa (1993, 421). Heidegger pohtii edelleen ajan ”nyt-rakenteeseen kuuluvaa merkitsevyyttä” (ibid., 422). Hänen mukaansa nyt-hetken ekstaattinen läsnäolo kokemuksessa merkitsee myös ajattomuuden dimensiota (1993, 420). Se on vastakohta alkuperäiselle ajalle (*Temporalität*), joka on äärellistä. Alkuperäisen ajan tutkiminen ei tarkastele olevaa (*Seiende*, sitä miten esim. esineet ovat) vaan pohtii *olevan olemista* (*Sein*).

Kysymys on siis sen entiteetin *kätkeytymisestä*, jota Heidegger nimittää alkuperäiseksi aikarakenteeksi. Kun aikaa luonnehditaan pelkkänä nyt-hetkien peräkkäisyytenä (”epävarsinainen aika”), tämä ei anna mahdollisuutta ajoitettavuuden ja merkitsevyyden rakenteiden tulla näkyviin. ”Tavallinen tapa tulkita aikaa *kätkee* sen”, toteaa

47 Peter Osborne toteaaakin hauskaasti: ”Tavanmukaisen ajan ymmärrys voidaan ymmärtää *kosmologisen ajan sosiaalisen standardisoinnin eksistentiaalisena tulkintana*” (1995, 67; korostus PO).

Heidegger (1993, 422). Siis sen olemuksen. Hän palaa alkuperäisen ajan ”typistävän kätkemisen” ongelmaan yhä uudelleen (vrt. *ibid.*, 423, 425, 426). Jopa tavallinen ajantulkinta, joka näkee ajan ”ikuisuudeksi”, typistää hänen mukaansa lopulta ajallisuuden (*ibid.*, 424). Tällainen ajantulkinta ei ota huomioon ajan tulevaisuudellisuutta (*ibid.*). ”Alkuperäisen ja varsinaisen ajallisuuden ensisijainen ilmiö on tulevaisuus” (1993, 329; vrt. 426). Heidegger kysyy oikeutetusti: miksi emme korosta, että aikaa *syntyy*, vaan vain että sitä kuluu (*ibid.*, 425 korostus AK)? Epävarsinaiseen eksistenssiin kuuluu myös läsnäoloistava (*gegenwärtigend*) ajan kokemus (*ibid.*, 326, 425), ja siten se liittyy vain olevan (*Seiende*), ei olemisen (*Sein*) kategoriaan (*ibid.*). Olevan kysymykset ovatkin perustavanlaatuisen ontologisen kysymyksenasettelun ulkopuolella. Oikea nykyisyys taas saa Heideggerin mukaan alkunsa tulevaisuuden ajallistamisesta (*ibid.*, 427). Heidegger ei kuitenkaan sen kummemmin analysoi oikeaa nykyisyyttä. Heidegger käyttää paljon aika jaotellakseen epävarsinaista, vulgääriä aikaa. Tärkeäksi katsottu varsinainen ajallisuus jää siten vähemmälle huomiolle.

Heideggerin mukaan aika on tilasta riippumatonta. Kuitenkin tätä on hänen mukaansa vaikea nähdä, koska ajallisuus lankeaa usein läsnäoloistamiseen (1993, 369). Aikaa tulkitaankin siten esillä olevan (siis ”olevan”) perusteella. Vaikka Heidegger kritikoi läsnäoloistavaa aikakäsitystä, silti hän on nyt-hetken suhteen ambivalentti (vrt. *ibid.*, 426). Nietzschen teoksen *Also sprach Zarathustrassa* eräässä kohdassa kuvaillaan portti (johon on kirjoitettu ”*Augenblick*” – silmänräpäys). Se yhdistää kaksi tietä: ”Tältä silmänräpäyksen portilta (*Torwege*) kulkee pitkä iäinen tie *taaksepäin*: meidän takanamme on iäisyys” (Nietzsche 1994, 244–245). Portti on nyt-hetken symboli, joka jatkuvasti yhdistää kaksi tietä, toinen, kohti tulevaisuutta, toinen menneisyyteen takaisin. ”Ne puskevat toisiaan”, vaikka ne ovat ”iäti vastakkaiset” (*ibid.*). Heideggerin mukaan tämä kohta on tulkittavaa

seuraavasti: ”(Nietzschen) ikuisen paluun opin autenttinen sisältö on, että Ikuisuus on Nyt (–), se on menneisyyden ja tulevaisuuden yhteentörmäys” (lainaus: Arendt 1981, 204).⁴⁸ Nyt-hetki on siis ainakin Heideggerin Nietzsche-tulkinnassa otettava vakavasti.

Heidegger kysyy teoksensa *Sein und Zeit* loppulauseessa: ”Osoitautuuko *olemisen* horisontiksi itse *aika*” (1993, 437)? On usein viitattu siihen, että Heidegger ei selkeästi palaa teoksensa loppupuolella sen johdannon virittämään ajallisen (*zeitlich*) ja temporaalisuuden (*Temporalität des Seins*) väliseen vastakohtaan ja pyri ratkaisemaan sitä. Teoksen alussa hän vain toteaa: ”temporaalisuus on konkreettinen vastaus kysymykseen olemisen (*Sein*) mielestä” (1993, 17, 19, vrt. 326). Vaikka kysymyksenasettelu on ontologinen, Heidegger tarkastelee teoksensa loppupuolella pääasiassa ”tavalliseen aikakäsitykseen” liittyviä ongelmia ja keskittyy siihen, millä tavoin *Zeitlichkeit*, ”epävarsinainen aika, maailman aika” tai ”vulgaari ajan ymmärrys” (*Sein und Zeit*, 422–424; §81) on saanut elämästämme suuren vallan. Myös *Daseinin* suhde aikaan jää lopussa vaille selvää artikulointia. Kysymys avautumisesta aikaa kohtaan ei täydellisty. Ehkä se on tarkoitus.

Heidegger liittää nyt-hetkeen tulevaisuuteen tähtäävän eks-taattisuuden (1993, 426). Emmanuel Levinasin mukaan tämä on Martin Heideggerin lähtökohta *Daseinin* (subjektin täälläolon mahdollisuudet)⁴⁹ äärellisen temporaalisuuden käsityksille (1971). Niinpä esimerkiksi David Summersin ilmaisema ajatus ”the present

48 Mircea Eliade puolestaan näkee ”ikuisen paluun” ajan suurten syklisen muodostumien kautta, kuten on esim. kreikkalais-orientaalinen ajatus ”suuresta vuodesta” (1992, 125; vrt. 35).

49 Heideggerin *Dasein* on tässä käännetty ”paikallaolemiseksi” (vrt. Pöggeler 1990, 165). Reijo Kupiainen on kääntänyt *Daseinin* ”täälläoloksi” (Heidegger 2000, dx-xi). Eikö ”täälläoleminen” olisi ollut parempi? Saksan kielessä *Daseinilla* on monta merkitystä: Olemassa olo, elämä; *dasein* puolestaan merkitsee ”olla saapuvilla, läsnä, olla olemassa.”

becomes absent in becoming the past” (1991, 247) voi tuntua triviaalilta, ellemme ajattele ilmaisun “in becoming” merkitystä tässä yhteydessä: tulla menneisyydeksi. Menneisyyteen tullaan toistamiseen; se elävöitetään. Sillä tavalla menneisyyden elävöittäminen on hermeneuttinen akti nykyisyydessä – ja se mitä suuremmassa määrin koskee myös mennyttä kuvataidetta, sen merkitystä tässä ajassa – ja tämän ajan uudelleen tulkintojen kautta menneisyys nykyistyy. Tämänhetkisyys paradoksi on: hetki tulee ja on kohdalla vain seuraavassa hetkessä tehtävää menneisyysarviota varten. Kuten Jean-Paul Sartre toteaa William Faulknerin *The Sound and Fury* -teoksesta: ”Tämänhetkisyys ei ole olemassa, se on tulossa; kaikki oli (jo)” (1963, 228). Näyttäisi siltä, että tuleva ja sen muuttuminen menneeksi on kriittiselle humanistille aina reflektiivinen prosessi, joka täyttää puhtaan läsnäolon mahdollisuuden mahdollisen merkityksen kehkeytyvyydellä.

Heideggerin ajatuksia voisi kuvan aikaproblematiikan kannalta valaista (tai vain tulkita) ehkä seuraavasti: subjektin syvän olemisen (*Dasein*) suhde ”käsilläolevan” (*zuhanden*) ja ajan kätkeytymisen dynamiikkaan (vrt. vapaasti, Pöggeler 1998, 161). Aikahan *kätkeytyy* näkymättömänä kuviin: se on jollakin tavalla avattava ja saatava ”näkyviin” (”kätkeytymättömäksi”, kuten heideggerilaiset sanovat). Meidän oma ajallinen kokemisemme kohtaa aina sen, mitä kuvat voivat itse tarjota! Voi sanoakin: kuva lupaa eri aikakokemisen mahdollisuuksia aktiiviselle, virittyneelle, katsojalle. Näiden kahden momentin (kuva – katsoja) kohtaamisena syntyy kuvan ajallinen kokemus. Tärkeä on *Daseinin* virittyneisyys ajan suhteen. Keskeistä on myös: kunkin (jokaisen) olevan olemista voi kutsua *Daseiniksi*, ja tämän *Daseinin* mieli osoittautuukin ajallisuudeksi (1993, 16, § 5). “*Dasein* on se kohta, jossa oleminen ja ihmisen syvempi minuuks kohtavat” (Tarmo Kunas). Ihmisen oleminen ja aika yhtyvät.

Vaikka aika Heideggerilla on aivan muuta kuin kantilainen puhdas muoto (ks. Ricoeur 2005, 40–41), ongelma Heideggerin suhteen kuitenkin on: miten ontologiset kokemuskäsitteet muutetaan representaatioiden, kohteisiin suuntautuneiden signifikaatioiden käsitteiksi? Ernst Cassirer ehti kommentoida Heideggerin *Sein und Zeitin* ajanilmiöiden määrittelyn ongelmia teoksensa *Philosophie der Symbolischen Formen* III osassa, joka ilmestyi 1929 – vain yhdessä alaviitteessä. Siinä Cassirer katsoo, että Heidegger ei palaa käsitteiden *Zeitlichkeit* ja *Temporalität* –erotteluun teoksensa loppuosassa. “Hän ei selvitä, millä tavalla ajallisuus, *Zeitlichkeit* on “Daseinin [täälläolon subjektin] alkuperäinen olemisenmieli” (1964 III, 190, viite 1). Tähän ongelmaan on myöhemminkin kiinnitetty huomiota (ks. esim. Wallenstein 2007, 96–99). Vaikka Martin Heidegger tuli tunnetuksi aikafilosofina, kuitenkin hänen ja Ernst Cassirerin kuuluisista Davosin keskusteluista vuonna 1929 käy ilmi, että Heideggerin tutkimusintresseissä “*kulttuurisella sfäärillä*” oli vähän relevanssia (Gordon 2010, 177).

Ernst Cassirerin lähtökohta ajan probleemaan on toinen kuin Heideggerilla. Hän keskittyy valaisemaan aikakäsityksiin liittyviä representaatioulottuvuuksia. Cassirerin premissit ovat selviä: “Ajan representaatioita ei saa sekoittaa ajan ontillisesti⁵⁰ todelliseen, metafyysiseen aikaan” (1964 III, 197). Niinpä hän korostaa: ”Joka yrittää etsiä aikaa havaintoyksiköistä, ei löydä mitään” (ibid., 200). Tässä mielessä Cassirer ei pyri selittämään läsnäoloa toisella läsnäololla, vaan representaation käsitteellä (vrt. ibid., 217). Aika ei ole niinkään substantiaalinen kuin funktionaalinen yksikkö, koska sillä on aina “*Richtungssinn*”, suuntaava mieli (ibid.). Cassirer tähdentääkin ehtimiseen aikakokemukseen liitettyä mielteen suunnan käsitettä: “Ilman

50 Onttinen: Faktuaalinen, ja fyysinen olemassaolo, olevaan ja oloihin pitäytyvä olemassaolo.

tiettyä pyrkimyksen muotoa (*Form des Strebens*), ts. representaatiota (*Vorstellung*), sisältöjen aktuaalia mieleen palauttamista ei koskaan annettaisi meille” (ibid., 209). *Streben* on siten akti, joka suuntautuuessaan nykyisyyteen tai tulevaisuuteen aktualisoi aina menneisyyttä (ibid., 211). ”Yritys leikata erilleen ”sisältöä” ja sen ”kuvausta” (*Darstellung*), ”olevaista” ja ”symbolista” voisi tuhota ajallisuuden elämänhermon”, toteaa Cassirer (ibid., 199). Hän esittää kritiikkiä Henri Bergsonin *Matiere et memorie* -teosta (*Materia ja muisti*, 1896) kohtaan. Cassirerin mukaan Bergson ei ymmärrä, että historiallinen aika näyttäytyy nimenomaan siinä, miten suhtaudumme tulevaisuuden odotuksiin (ibid. 215–217). Bergson ei hänen mukaansa suuntaudu tulevan kautta menneisyyteen. Hän ei puhu odotuksesta ja tulevaisuuden mielteistä. (ibid., 219). Cassirerin mukaan aika on aina representoitunut kohtaamaan menneisyyden kautta tulevaisuuden.

Kaiken kaikkiaan Cassirer katsoo, että aika on aina esitettyä, representoitunutta aikaa. Lisäksi sillä on muiden representaatioiden kautta karakterisoituva *Ordnungssinn*, järjestyksen mieli. Tässä mielessä Cassirerin teoria ajasta antaa lopulta paremman mahdollisuuden kehittää myös kuviin liittyvää aikaproblematiikkaa kuin Heideggerin ontologinen käsitys ajasta, sillä ajanilmiöt representoituvat, väistämättä, kuviksi, joko mentaalisiksi käsitteiden skeemoiksi (kantilaisittain) tai reaalisiksi kuviksi. Heideggerin pohdiskeluja ajan ontologiasta on vaikea soveltaa kuvataiteen tulkintaan, ellei tulkinta ole vain vapaata kokemista – ilman orientoivaa signifiikaation, merkin sitomisen prosessia. Matthew Biron teos *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger* on eräs kunnianhimoisimpia. Kuitenkin aikaproblematiikka siinä jää vähäiseksi ja se kytketään totuuden käsitteeseen (ks. 1998, 55).

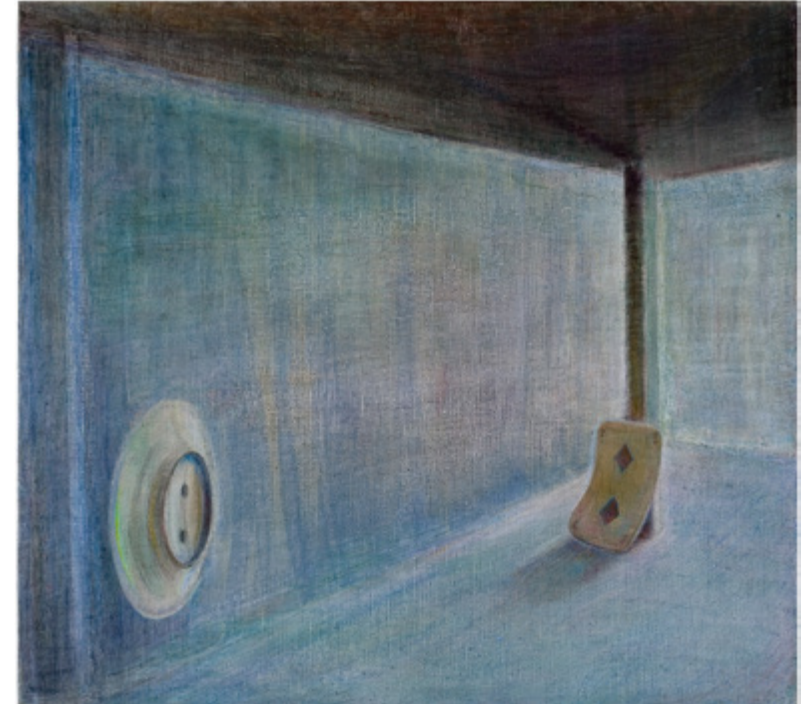
Odotus, tauko, hetki

Empiristille ja taiteen tutkijalle saattaa Heideggerin eksistentiaalisista jäädä käteen vain ”epävarsinainen aika, maailman aika, ”vulgaari ajan ymmärrys” eli *Zeitlichkeit* (ks. 1993 422–424; §81), koska liikumme Heideggerin vähättelemässä kulttuurin antropologisessa sfäärissä (vrt. 2000, 29, 51) tulkiten taideteosten kulttuurista olo-muotoa. Kuitenkin, kun ajattelemme kuvataidetta, eroa epävarsinaisen ja varsinaisen ajan välillä on vaikea määrittää, ero on vain kuvan kokemisen autenttisuudessa. Myös epävarsinainen aika voi esimerkiksi olla kriittisen kuvauksen kohde. Silti ajan jäsentelyllä on eronsa. Katsova subjekti ja taiteen tekijä luovat ajan oletukset ja hahmotoiminnan kuvaan, toinen katsomalla, toinen tekemällä. Katsominen on olemista, ei pelkästään silloin, kun katsomme kuvallisia taukoja. Mutta miten *näemme* kuvallisen tauon?

Tavat, joilla voi kuvata tai olennoida odotusta, taukoa ja taukona olemista, ovat vaihdelleet aikakaudesta toiseen. Voimme kysyä: miten tauko on kuvassa? Kuinka tauko esitetään kuvan visuaalisessa täyteydessä? Pamela Brandtin maalaus *Bowling III* (2006, tempera ja öljy kankaalle, KUVA 25) on eräs niistä lukuisista maalauksista, joissa Brandt pohtii hetkien ja kuvattujen taukojen visuaalisia merkintöjä ja merkityksiä. Kuvan sanottava näyttää keskittyvän hetkeen ennen keilapallon osumista keilojen riviin, hetkeä ennen keilojen kaatumista. Pallon osuminen johtaa yleensä keilojen sekasortoon, näin oletamme ja odotamme. Kuitenkin näemme myös keilan kuvien muodostaman säännöllisen tähtiaiheen illusorisessa syvennyksessä, johon keilojen odotetaan putoavan. Emme näe viitteitä tulevasta kaaoksesta vaan järjestyksen. Ymmärrämme pallon liikkeen kuvauksen ja voimme kuvitella lopputuloksen, pienen kaaoksen. Mutta näemme myös tietyn oletetun toisen mahdollisuuden.



Kuva 25 Pamela Brandt: *Bowling III*. 2006. Tempera ja öljy kankaalle, 106 x 85 cm. Yksityiskokoelma.



Kuva 26 Pamela Brandt: *Two*. 2006. Tempera ja öljy kankaalle, 85 x 93 cm. Yksityiskokoelma.

Kun katsomme kuvaa, oletamme aikaan sidotun toiminnan. Brandtin maalaus olennoi hyvin odotuksen hetkeä. Maalaukseen kytketty illusorinen tapahtuminen, ajan momentti, on se oletus, että jotakin on tulemisen tilassa: keilat odottavat iskua. Odotuksen hetki on yhtä aikaa lyhyt ja pitkä. Näemme pallon illusorisen tulon katsojaa kohti keilojen rivistön takaa. Näkökulma on käänteinen heittäjään nähden, kuin kohteesta katsottuna. Näemme myös varjossa olevan, keilojen muodostaman tähtiaiheen. Se on illusorisesti lähinnä katsojaa. Maalaus lupaa katsojalle: ”ei vielä”. Oikeastaan kumpaa-kin ajallista modusta, ”ennen” ja ”jälkeen”, yhdistää ajatus tietystä

visuaalisesta järjestyksestä. Kysymyksessä on odotuksen kuva, joka viittaa kahteen aikasuuntaan hieman samaan tapaan kuin Nietzschen porttiveraus. Katsomme kuvaa kahden fiktiivisen tapahtumisen välissä: ennen osumaa ja sen jälkeistä mahdollisuutta. Kuvittelemme pallon liikkeen, jota emme ”näe”, ja siihen liittyvän aikaoletuksen. Toisaalta näemme toisenlaisen virtuaalisen keilakonstellation illusorisessa syvennyksessä. Nyt-hetken määre viivästyy. Punaiset sävyt sähköistävät nopeuden assosiaatioita.

Kuitenkin myös toinen lukutapa on mahdollinen: entä jos keilojen muodostama tähti onkin maalattu fiktiiviseen lattiaan? Siinä tapauksessa huomaamme selvästi, että tapamme konstruoida aikaa, jopa nyt-hetkeä, on todellakin representaatio ja samalla jo toisen representaation oletus. Emme enää ajattele, että olemme kahden ajan välissä vaan ajattelemme hetkeä ”ennen jotakin”. Illusoriset syvyysviitteet tekevät helpoksi olettaa tietty aikakytkentä kuvalliseen tapahtumiseen. Kuitenkin kuva suo ennen muuta mahdollisuuden nähdä tietty *merkitysjännite* kahden odotusarvion välillä. Tämä on mitä ilmeisimmin Pamela Brandtin maalauksen keskeinen aikaan liittyvä merkitystapahtuma.

Brandtin toinen maalaus *Two* (2006, tempera ja öljy kankaalle, KUVA 26) on eräänlainen sinivoittoinen, hieman autio kuvayhtälö, johon voi projisoida odottamisen ja yksinäisyyden modaalisia aspekteja. Pistorasian kahta reikää vastaa pöydän jalkaan nojaavan kortin kaksi ruudun merkkiä. Sähkön jakeluun liittyvä merkki ja korttipelin kortti kohtaavat ja tuntuvat katsovan toisiaan. Toisen aukot ovat pyöreitä pisteteitä, toisen – ruutukakkosen – vinoneliöitä. Nämä kaksi ”silmäparia” muodostavat eräänlaisen analogian. On silti huomattava *common sense* -oletus: pidämme korttia eräänlaisena kuvana, mutta emme pistorasiaa; kysymyksessä on vanha wittgessteinilainen ongelma: onko seinällä oleva mekaniikan teoreema taulu

(Wittgenstein 1968, 205)? Pistorasian ja kortin pysäyttävä keskinäinen tuijotus saattaa olla odottamisen ajattomuuteen viittaava vallon analogia. Pöydän alapuolen yleinen vaaleahko siniväri viilentää odottavaa tunnelmaa.

Kahden esinerepresentaation väliin muodostuvan tilan voi tulkita odottamisen tai jopa ajan tuhlaamisen moduksen kautta. Analogia on voimassa symmetrisen ja jähmettyneen tuijotuksen voimalla. Synesteettinen mykkyyden ja liikkumattomuuden liitto luonnehtii kuvan tapahtumista. Esinekuvat luovat pitkän hetken vaikutelman, lyhyen ajattomuuden merkitystason, venähtäneen läsnäolon vaikutelman, pysähtyneen dialogin välitilan. Kysymyksessä on selkeä, odottava yhtälö, analogia, jossa vastaavuudet on jaettu eriparisten esinerepresentaatioiden kautta.

Illusorinen tyhjä tila kahden esineen välissä antaa teokselle sille kuuluvan ajatustilan, jonka täyttäminen on katsojan tehtävä. Mutta mitä on tyhjä tila maalauksessa? Yleensä se on täynnä väriä, kuten tässä. Etäisyyden tunne on joka tapauksessa illusorista. Miten tahansa, kuva virittää eksistentiaalisen läsnäolon ongelman, ”läsnäoloistavan ajan” kokemuksen. Kuvien topologinen symmetrisyys voimistaa synestesiaa ”viipyilevästä hetkestä”. Onko kysymyksessä eräänlainen heideggerilaisen *parusian* muoto, katsojan odotuksilla täyttyvän hetken pysähtyminen?

Vaikka kokisimme, että kysymyksessä on ”vain” pysähtyneisyyden esitys, silti esitetty etäistetty analogia *sitoo* aikaa. Kyseessä voisi myös olla ajan representoitu ontologinen oletus. Representaatiohan saattaa vaikuttaa meihin pysäyttävästi, jopa kehollisesti. Representaation läsnäolo, sen voima kohdistuu ajan viipyilevyyteen, sen pysäyttävään yhtälönomaisuuteen, ennen kaikkea sen metonymisyyteen, liukuviin visuaalisiin naapurisuhteisiin.

Kuvaohjelmien tilalliset aikakerrokset

Kuvataiteen historiassa 1700-luvun puoliväliä edeltävät fresko-ohjelmat, joissa eri episodeja kuvaavat visuaaliset kentät rajautuvat kerronnallisesti ja kerroksellisesti toisiinsa, antavat mahdollisuuden tarkastella kuvaohjelmiin liittyviä aikatasoja, yllättävää kyllä, viime aikoina aivan uudelta systeemiselältä pohjalta. Voimme useassa tapauksessa lukea kuvaohjelmaa ja kuvakenttien aikatasojen suhteita sekä horisontaalisesti että vertikaalisesti, aivan kuten nuottipartituuria, jossa tapahtumat sijoittuvat monelle temaattiselle tasolle, kuten esimerkiksi Michelangelon Sikstuksen kappelin kattofreskossa (1508–1512, Vatikaani), niin että pää tapahtumaa (Noonan tarina) symbolisesti säestävät profeetat, sibyllat ja ignudit. Kuvan aikakäsitysten tarkastelua onkin leimannut pitäytyminen taulutaiteessa. Tämä on vielä tapahtunut, paradoksista kyllä, romaanin aikakaudella.

Itse asiassa fresko-ohjelmat ja mosaiikit, joissa eri kuvakentät muodostavat kertomuksia ja kiinnittyvät toisiinsa vaikkapa dekoratiivisten vyöhykkeiden välittämänä, mahdollistavat kaksi hyvin erilaista lukutapaa. Yhden taiteilijan samaan tilaan tekemän kuvaohjelman kuvien aikasuhteiden jäsentyminen kuvaa intentionaalista struktuuria, kun taas saman aikakauden eri taiteilijoiden tai jopa eri aikojen taiteilijoiden kuvasarjojen tiivis liittyminen toisiinsa samassa tilassa, jopa samalla seinällä, antaa kuvaa moni-intentionaalista ajallisesta struktuurista, jossa keskeisenä muuttujana on historiallinen eriaikaisuus. Emme voi vaihtaa aikaan liittyviä oletuksiamme kuin tietyissä rajoissa lukiessamme samaan tilaan sijoitettuja eriaikaisia kuvakertomuksia. Jo pelkkä kontekstualisoivan tiedon puute saattaa pakottaa meidät lukemaan niitä pääosin katsojan historiattomilla ehdoilla, ”vain” visuaalisesti. Otan kaksi esimerkkiä, joista ensimmäinen kuuluu intentionaaliseen simultaaniseen kokonaisuuteen.

Cosmè Tura ja Francesco del Cossan maalasivat d’Este-suvun Schifanoia-palatsin Sala dei Mesi -salin freskot Ferrarassa vuosien 1476 ja 1484 välisenä aikana. Ne rakentuvat ajanhahmotuksen suhteen kahteen suuntaan koodatuista representaatioista. Salin fresko-ohjelma perustui antiikin aikaiseen Maniliuksen astrologiaan, joka jakautuu horisontaalisesti 12 kuukauteen ja nämä 12 leveää freskolohkoa puolestaan jakautuvat vertikaalisesti kolmeen osaan. Lisäksi jokaisen osan keskelle jäävä kuvakenttä jakautuu vielä kolmeen osaan, seuraavaan tapaan (kaavio 3).

Kaavio 3. Francesco del Cossan maalaaman Huhtikuu (*Primavera*) -lohkon pysty- ja vaakasuora jäsentely, Sala dei Mesi, palazzo Schifanoia. Yläosa: antiikin jumalmyytit, keskiosa: astrologiset symbolit, alaosa: d’Esten hovin arkea huhtikuussa.

Antiikin mytologian jumaluuden triumfi: Venus (huhtikuu, primavera).
Tähtitaivaan tilanne huhtikuussa – kolme osaa vaakasuorassa jaottelussa: ns. kymmenen päivän ns. dekaanit - kolme eri kuvaa.
Kuukauden tapahtumia Borso d’Esten hovissa. Pyhän Yrjön päivän askareet (23.4. kunakin vuonna)

Keskeistä on, että kutakin kuukautta esittävät kolmen päällekkäisen kuvakentän lohkot jäsentyvät ylimmäisen kuvakentän myyttisistä tapahtumista käsin ja kuvaavat samalle kuukaudelle kuuluvien toimintojen astrologisia ja käytännöllisiä tasoja. Kuitenkin nämä kolme kenttää ovat kaikki eri diskursseja eivätkä tässä mielessä kosketa toisiaan – kuin saman kuukauden toimintojen nimissä.

Sala dei Mesin, kuukausien salin, huhtikuulohko (KUVA 27) on eräs parhaiten säilyneistä. Ylin kuvakenttä liittyy antiikin myytteihin: Venuksen triumfi merkitsee *primaveraa*, kevään tuloa. Venuksen vaunuja vetävät joutsenet. Venuksen seuralaiset, kolme sulotarta, ryhmittyvät taustakukkulalle. Mars on kahlittu Venuksen eteen ja hänen selässään on d'Este suvun vaakuna. Lempiviä pareja kuvataan. Ylimmäinen lohko keskittyy voimaperäisesti hedelmällisyyden teemoihin. Keskimmäisen kuvakentän hahmot taas viittaavat arabialaiseen Abu Masharin astrologiaan, joka on peräisin varhaisemmalta keskiajalta. Tämä astrologia jakoi jokaisen kuukauden kolmeen 10 päivän dekaaniin eli hallitsijaan. Tämän tason keskelle piirtyy Maniliuksen astrologian huhtikuuta edustava härkä. Alin taso liittyy Borso d'Esten hallitseman suvun juhliin eli maalliseen kalenteriin, tarkkaan vuoden tapahtumien jaksotukseen: kysymyksessä on Pyhän Yrjön päivän kilpa-ajot. Tämä on realistinen taso: kuvataan myös arkiaskareita, kevään töitä. Pällekäiset freskokentät viittaavat myös eri maantieteellisiin tasoihin, ylin kerros on lähinnä ranskalaista *alla francese* -tyyliä, keskikerros liittyy arabialaiseen astrologiaan ja alin kerros sen ajan Italian todellisuuteen (Warburg 1980, 253–262; ks. myös Bertozzi 2002, 24). Vaikka katsoja ottaisi huomioon ja purkaisi eri aikoihin ja mytologisiin kategorioihin viittaavat koodit, hän joutuu lopulta katsomaan freskosarjaa kokonaisuutena. Vaikka havainnot jäsenyvätkin hitaasti muuttuvien käsitteellisten aikakategorioiden mukaan, itse kokonaisuus on ainutkertainen ja se on myös katsojan katsomishetkellä vallitsevista ennakkokäsityksistä kiinni. Kuitenkaan mitään yhtenäistä koodia lukea kuvan merkitystasoa simultaanisesti ei ole. Henkilö, joka ei tiedä, että fresko-ohjelma esittää kuukausia ja siihen liittyviä mytologisia symboleja, saattaa nähdä sen simultaanisemmin kuin opinut taidehistorioitsija. Havaitsemisen ongelmiin keskittyvä oma



Kuva 27 Francesco del Cossa: *Huhtikuu*-sykli. 1476–1484. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

aikamme saattaa nähdä fresko-ohjelman modernin romaanin kerroksellisten rakenneideaalien kautta.

Mielestäni modernin romaanin tietoinen narratiivinen kerroksellisuus ja siihen kuuluvat simultaanisuuden poeettiset efektit, ovat modaalisesti tai poeettisilta keinovaroiltaan verrattavissa tiettyihin renessanssin freskoihin, joissa useaa kerrontariviä voi ideaalisti lukea melkein pä samaan aikaan. Historiallisesta eriaikaisuudesta huolimatta taidekeinojen tasolla on vaikea nähdä modernille ajatuksen virtaromaanille muuta vertauskohtaa. Ainakin nämä kaksi lajia voivat asettua nykyaikaisen tulkitsijan vertailevassa tietoisuudessa rinnakkain.

Toinen esimerkki näyttää miten eri aikoina tehdyt kuvaohjelmat, haastavat katsojan vertaileviin huomioihin. Rooman Santa Maria in Trastevere -basilikan presbyteriumin takaosan apsisyyvennys sisältää kolmena eri aikakautena tehdyt päällekkäiset kuvaohjelmat: kaksi mosaiikkiteosta ja yhden freskon (KUVA 28). Apsiksen ylimmäisessä osassa ovat mosaiikit valmistuivat Innocentius II:n (1130–1143) kuoleman jälkeen. Apsiskalotin kultapohjaiset mosaiikit esittävät kruunattua Mariaa ja Jeesusta valtaistuimillaan. Ryhmän oikealla puolella on neljä hahmoa, mm. Pyhä Pietari ja Cornelius. Vasemmalla puolella ovat P. Callistus, Laurentius ja Innocentius II. Mosaiikit levittyvät myös kuorin päätyseinien yläosaan, ns. holvireisiin.

Tämän mosaiikkikentän alapuolella ovat Pietro Cavallinin tunnetut ja varhaisrenessanssinkin ylistämät mosaiikit, jotka kertovat Marian elämästä. Ne valmistuivat 1291. Varhaisemmat mosaiikit erottaa Cavallinin selkeästi rajatusta kuvaohjelmasta sinipohjainen lampaiden jono (6 + 6 ”opetuslasta” ja *Agnus Dei*, Jumalan karitsa). Cavallinin kuvaohjelman kuusi kuvakenttää lomittuvat apsiksen pyörökaari-ikkunoiden väliin ja kuoriseinälle. Hänen tekemänsä mosaiikkikuvakentät erottuvat selkeästi omaksi vaakavyöhykkeekseen,



Kuva 28 Santa Maria in Trastevere: näköala basilikan kuorin apsikseen. Wikimedia Commons.

jossa episodit etenevät Marian syntymästä hänen kuolemaansa, vasemmalta oikealle. Tämän kuvanauhan alapuolella on apsioksen keski-osassa vielä Cavallinilta säilynyt mosaiikkikenttä (Maria, Jeesus-lapsi, Paavali ja Pietari). Tämän kuvaesityksen alapuolella on Agostino Ciambellin (1565–1630) myöhäismanieristisia enkelikuvauksia (*Angeli e i Misteri della Vergine*) Klemens VIII:n ajalta, 1590-luvun lopusta.

Mosaiikkiohjelmat ja freskot muodostavat kerroksellisen kokonaisuuden, jossa eri aikakausien esitystavat ja ikonografiat asetuvat allekkain riveihin saman tilakokonaisuuden ehdoilla. Pienet marmorilistat erottavat eri esitysryhmät ja aikakaudet toisistaan. Eri kuvakokonaisuuksien jäsentely vaatii kuitenkin ennakkotietoa ja eri kuvaperinteiden hallintaa ennen kuin kokonaisuus jäsentyy merkitykselliseksi päällekkäisten aikakausien spektaakkeliksi. On kuitenkin tarpeetonta miettiä, kuinka paljon aikaa ”silmiä” tarvitsee havaitakseen kokonaisuuden. Sen sijaan voimme pohtia, kuinka kauan tarvitsemme aikaa *merkitysten* jäsentämiseen. Tai: millaisen kokonaishahmon näemme. Modernismi opetti meitä lukemaan kuvia abstrakteina kokonaisuuksina. Kuitenkin harva modernisti on edes yrittänyt soveltaa oppimaansa tällaisen kuvakokonaisuuden simultaaniin lukemiseen. Tarkka havaitsija näkee kolme melko erilaista gestistä maailmaa ja tapahtumisen jäsentelyskeemaa. Kuitenkaan emme edes voi kuvitella katsovamme niitä samojen simultaanisten oletusten valossa kuin Schifanoia-palatsin kolmea päällekkäistä freskokenttää. Emme voi soveltaa tähän kokonaisuuteen sellaista lukutapaa, jota käytämme 1400-luvun freskojen päällekkäisiin kuvavyöhykeisiin. Schifanoian freskojen eri ”ajat” ovat yhden intentionaalisen subjektin luomia fiktiivisiä, representoituja aikoja suuren teoskokonaisuuden sisäisessä maailmassa.

Kun luemme S. Maria in Trasteveren kuorin allekkain olevia kuvaesityksiä, luemme kutakin kuvariviä erikseen sen oman

ikonografian nojalla, vaikka havaitsemmekin kokonaisuuden esittäjyisestään kokonaisena simultaanisena rakenteena. Jos tunnemme eri aikojen ikonografiat hyvin, jäsenämme kokonaisuuden eri ajallisten osasten merkitykset erillisinä. Katsoja kuitenkin muodostaa sellaisen merkityskokonaisuuden, johon teosten tekijät eivät ole voineet vaikuttaa juuri mitenkään. Nuoremman ajankohdan tekijä vähemmän kuin myöhemmän. Me tiedämme, mitä tuli Cavallinin mosaiikkien alle, Cavallini ei sitä tiennyt. Tässä tapauksessa Ciambelli itsetietoisena ja oppineena tekijänä on ainakin yrittänyt sopeuttaa oman kuvasarjansa aiempiin hahmottamalla illusoristen konsolien avulla omasta kuvasarjastaan ikään kuin alaviitteen historiallisesti aiempiin kuvaesityksiin.

Sekä intentionaaliset että ei-intentionaaliset kerrokselliset esitykset haastavat ajanymmärryksemme moninaiseen liikkeeseen. Voimme todeta: *Etsivä katse laventaa aikaa ja merkitysoivallukset tuntuvat sen takia olevan pitkän hetken ajattomuudessa*. Etsivä katse täyttää hetket merkityksillä – ja kuitenkin joutuu jäsentämään eteen avautuvia monitasoisia näkymiä jaettujen historiallisten aikakausiodotusten valossa.

Lopuksi: tauoton kuvamaailma

1. On sanottu, että missä tahansa diskurssissa aspektualisaatio on hierarkkisesti tärkeämmässä asemassa kuin temporalisaatio (Greimas & Fontanille 1993, 5). Tämä tarkoittaa lähinnä sitä, että valitut aspektit määräävät kerronnan ajallisen etenemisen rakennetta (vrt. *ibid.*, 5–7). Päteekö oletus myös kuvalliseen diskurssiin? Ainakin kaksi varausta on esitettävä: aspektit saattavat kuvautua samanaikaisesti. Lisäksi eräs keskeinen aspekti kuvallisessa kerronnassa voi olla juuri tempo: rytmi, ajankohta, viritys, hahmojen fiktiiviset nopeudet tai simultaanisten osatekijöiden yhteisvaikutus. Toisaalta, vaikka olettaisimme, että samanaikaisuuskin on aikaa, kerronnan aspektit kuitenkin näyttävät määräävän, miten aika konstituoituu katsojan mielessä. Aspektuaalisuus tarkoittaa ajan representatiivista *suuntaamista*, sellaista, josta Cassirer puhuu. Oikeastaan Cassirer myös väittää, päinvastoin kuin Greimas & Fontanille, että nämä kaksi tasoa, aspektien ja ajan funktiot, ovat erottamattomat (1964 III, 200, 217).

Rosalind Krauss puolestaan toteaa: ”Maalaus on radikaalisti yhteen sovittamaton ajan suhteen. Sillä se elää jatkuvassa ’nyt’-hetkessä” (1993, 213). Tämä ajatus on toistettu useasti. Kuitenkin Cassireria soveltaen voimme ajatella, että jokainen kuvallinen kerronta representoituu *aina* joidenkin oletettujen aikafunktioiden mukaan. Aika on todellakin funktionaalinen yksikkö, joka ei aina palaudu havaintoyksiköihin (1964 III, 200, 217). Lisäksi aika-aspektien luonteen ja *suunnan* kuvan sisäisessä maailmassa määrää tulkintayhteisö. Aika maalauksessa on todellakin ajan tuntoa ja erinäisiä keinoja sisäistää se representaatioiksi, ei jotakin yhteistä ja mitattavaa – silloinkaan, kun katsova subjekti paikantaa ajan johonkin tilaan.

2. Kun Mario Prazin *Mnemosyne*-teos ilmestyi vuonna 1970, sen luku ”Spatial and Temporal Interpenetration” näytti tuovan uutta valoa kuvataiteen moderniin aikaproblematiikkaan. Nyt on selvää, että aika on ajanut luvussa esitettyjen ajatusten yli. Essee oli aikanaan innoittunut yritys tulkita Joycen ja Picasson ilmaisua rinnakkain. Praz puhuu ”spatiaalisen ja temporaalisen toisiinsa tunkeutumisesta” (*interpenetration*; 1970, 194). Prazin hieman kulunut esimerkki on kubismista: miten Picasso kuvaa samat kasvot yhtä aikaa edestä ja sivulta. Kysymyksessä on ajan ja tilan toisiinsa leikkaaminen (*intersection of time and space*) (*ibid.*, 207). Kun näemme sekavan lautakasan edessämme, kuvittelemmeko, että se on kuvattu yhtä aikaa eri puolilta? Modernismia koskeva uudelleenarvio ja narratiivisten teorioiden lingvistinen voima on saanut meidät uudelleen arvioimaan sitä, miten oikeastaan *Mnemosynea*, muistin, matka kohti aikaamme lopulta kulki ja millaisen muistin antiikin retoriikan uudelleen tuleminen avasi aikamme tulkitsevalle tietelle viime vuosisadan lopussa.

Kerronnallinen dimensio vastaakin uudella tavalla G. E. Lessingin vanhaan kysymykseen, missä määrin kuvataiteet ovat aikataiteita. Kun Lessing määritteli kuvataiteet lähinnä tilataiteiksi, hän samalla käänsi selkänsä *ut pictura poesis* -traditiolle. Juuri tämä traditio oli renessanssin ja barokin aikana mieltänyt kuvat kertomuksiksi, jotka vaativat aikaa tullakseen perusteellisesti luetuksi. *Ut pictura poesis* -traditiossa kuva tuli säilöneeksi kirjallisen, ”ajassa etenevän kertomuksen”. Voi sanoa, että vasta Lessingistä lähtien kuvaa alettiin mieltään hetkeksi.

Lessing ei voinut ottaa huomioon, että tila ja aika eivät ole substantiaalisia entiteettejä vaan käsitteellisten kategorioiden hallitsemia. Cassirer kuitenkin uskaltautuu tekemään eron tilassa ja ajassa liikkumisen välille. Kun liikumme tilassa, voimme liikkua vain yhteen

suuntaan kerrallaan. Kun taas liikumme mentaalisesti ajassa, tilan määrittämiä suuntaeroja ei ole (1964 III, 217).

3. Tehdäksemme yhteenvedon meidän on palattava vielä kulttuurimme menneisyyteen. Fernando Rigonin mukaan ajan kokeminen on perinteisesti ankkuroidunut tilan fenomenologiaan. Ajan määrittely ”maan päällä” vaati usein ajatuksen loppumattomasta tilasta, tähtitaivaasta. Taivaan kehän katsottiin olevan jotain täydellistä, jonka kautta ajan voi myös laskennallisesti ottaa haltuun. Tämän kehän vastakohta oli maanpäällisen elämän epätäydellisyys (2006, 77–78). Taivas taas tuntui mittaamattomalta ja tilattomalta. Siten taivaan ajateltiin määrittävän maanpäällisen ajan (ibid., 79–80). Voidaan sanoa, että aika oli taivaan (ajattomuuden) projektio maahan (aikaan) (vrt. ibid., 79, 80). Heideggerkin toteaa: ”Ensi sijassa aika näyttäytyy juuri taivaalla (–) niin, että ’aika’ jopa identifoidaan taivaan kanssa” (1993, 419).⁵¹ Tällä tavalla syntyi aikoinaan hierarkia, jossa tila on alistettu ajalle (Rigon 2006, ibid.). Saamme verrannon: taivas – aika, maa – tila. Tätä ajattelukaaviota myös antiikin Kreikan elementtioppi tuki (vrt. Rigon 2006, 106–108). Nyt elämme aikaa, jossa taivaan roolin ajan ymmärtäjänä ja korrelaattina on ottanut eksistentiaalinen ajan käsittäminen, tai jollei se, niin ainakin kulttuuristen representaatioiden moninainen ja kiehtova ehdollisuuksien tarkastelu.

Ajan kulttuuriproblematiikan kannalta ehkä eräs yllättävimpiä viimeaikaisia tulkintoja on ollut Gillo Dorflesin teos *L'intervallo perduto* (*Kadotettu intervalli*, 1988). Se tuo eksistentiaalisen ajan käsittämisen rinnalle vielä voimakkaamman sosiaalisen ulottuvuuden

51 Kun Heidegger oli eräänlainen yksinäinen metsässä kävelijä, niin ei ole ihme, että hänen kuuluisa käsitteensä *Lichtung* on käännettävissä juuri metsänaukoksi: sieltä tähtitaivaan näkee parhaiten.

kuin Emmanuel Levinasin aikateoriat. Dorflesin teos on aikamme muuttuneen kulttuuritilanteen antropologisesti painottunut analyysi. Hän katsoo, että nykyinen kulttuurimme on menettämässä eri diskurssien väliset paussit. Intervallit eri tapahtumisten välissä ovat alkaneet kadota. Uusi yhteisöllinen some-tribalisismi, pakotettu ja kiihkeärytminen mediayhteisöllisyys ja yhä suurempia spehtaakeleita tavoitteleva mediataide ja massiiviset mediashowt kadottavat hengähdystauot kulttuurista. On myös puhuttu siitä, miten totuuden mediakommunikaatiossa takaa se, että asiat tapahtuvat reaaliajassa; tätä voi nimittää ”temporaaliseksi indeksiksi” (ks. Ross 2008, 239): reaaliaika takaakin totuuden esittämisen. Tämä on uusi hengästyttävä *veritas filia temporis*, nyt reaaliaika on totuuden tyttärenä.

Etenkin nykytaiteessa koemme Dorflesin mukaan merkin *hypertrofian* (solujen tai elinten liikakasvua). Saatamme tällaisessa tilanteessa kokea *horror plenian*, täyden tilan pelkoa, jota ei parantanut edes tyhjän tilan glorifointi minimalismissa (1996, 16–22): siinä *kaikki* muuttui tyhjäksi tilaksi. Uusi *horror vacui*, tyhjän tilan pelko on siis arkipäivää. Kadotetut aikaintervallit vaivaavat myös jokapäiväistä elämäämme. Dorflesin esimerkit ovat Music-TV, joka lähettää ohjelmaa 24 tuntia vuorokaudessa – nyt jo ikääntynyt ilmiö – sekä Kitschin luoma valta: se uhkaa täyttää kaikki elämämme tyhjät paussit (ibid., 24–26). Väljaksot pyrkivät katoamaan ja eri kerronnat saostuvat pelkäksi pitkäjaksoiseksi klusterisarjaksi, ohjelmavirraksi, aika tihenee ja Heideggerin ajatus vulgaarista ”maailmanajasta” täydellistyy.

Hyvän alkutahdin intervallien katoamisen toisesta asteesta antoi Nam June Paikin jo klassikoksi muuttunut massiivinen TV-ruutuspehtaakkeli *Sistine Chapel* Venetsian biennaalissa vuonna 1993. Tätä traditiota ovat jatkaneet viimeaikaiset immerssiiviset virtuaaliset

installaatiot, joiden flow hävittää intervallit ja tauot eri osadiskursien väliltä. Digikännyköiden intervalliton internet on kuin todistus Dorfliesin oletuksen paikkansapitävyydestä: tauot ovat kohta menneisyyttä. Tässä olemme nyt: olemme kuvamaailman suhteen tauottomassa ajassa.

Ekskursio

Ylikypsä hetki ja tuore ajattomuus Nanna Suden maalauksissa

Taaime is on my side – yes it is.

Rolling Stones

Aika ja vapaus edellyttävät monella tavalla toisiaan. Toiminnan vapaus lisää tunnetta käytettävissä olevasta ajasta ja lisää kapasiteettia tehdä luovaa työtä. Vastakohtaisia esimerkkejä on kuitenkin riittämiin: Fjodor Dostojevski loi suuren osan teoksistaan valtaavan aikapulan alaisena – lehdet odottivat jatkokertomuksia. Silti ideaali tilanne on polykronia, tunne siitä, että aika ei sido, se luo mahdollisuuksia riittävään omien tekemisiensä reflektioon. Aika on toiminnan puite ja kun aikaa on, tämä puite sulaa toimintaan ja merkityksellisiin mielteisiin. Kun puhumme ajasta, tarkoitamme liiankin usein muistia. Muistiin varastoituu myös, se mitä meidän *pitää* tehdä: kalenteri. Nykykulttuuria kuitenkin vaivaa jatkuva aikapula.⁵² Seinäpinnalla Xiaomi-kännykkää mainostetaan valtavalla lauseella ”Hallitse jokaista hetkeä”. Humanisti ja taiteilija voi vastata siihen vain: hillitse jokaista hetkeä! Olen ymmärtänyt, että tästä painolastista vapaa on juuri kuvataiteilija Nanna Susi. Hän on ”aikafanaatikko” ja kirjoittaa ajasta seuraavasti:

Katson lattialla makaavia maalauksia. Ne sisältävät aikaa. Sen enempää ei ole. Nyt tiedän. Maalaaminen ei ole kunnianhimoa. Työ on itsekunnioitusta, itsekunnioitusta ajassa. Ja aika on ihmisen matka

52 Eva Hoffman toteaa: ”Me edelleen nojaudumme instrumentaalisen myöhäiskapitalismin versioon Kronoksesta [ajan jumalasta]: yritämme hyödyntää kaikkinaisesti jokaisen hetken ja puristaa siitä ulos maksimaalisen arvon” (2011, 127).

valitsemassaan totuudessa. Aika on perusrauha. Avain on rohkeus.[...] Aika on tasa-arvoista. Ajan kerrostuneisuus on läheisyyttä.⁵³

Koska aika on tietyltä oletetulta olomuodoltaan mysteeri, sen mysteeripitoisuus lisääntyy silloin, kun liitämme aikaan sitä itseään käsitteleviä fantasioita. Aikaspekulaatiolla kulttuurissa on tietty syvä merkityksensä: sen *täytyy* jäädä mysteeriksi. Sekä sähkö että aika virtaa emmekä amatööreinä tiedä mitä ne ovat.

Nanna Suden maalaustuotanto muodostaa laajan sarjan erilaisia psyyken maisemia. Hän on ”uusekspressionismiksi” kutsutun suuntauksen lapsi, mutta tavalla, joka on myös päästänyt halun kentän erilaiset tunnelmatekijät mukaan maalaukseen, kiiltäviä kitsch-elementtejä välttelemättä. Juuri tämä erottaa hänet opettajastaan Leena Luostarista.

Maalausten ilikurinen roiske, keimailevat värit ja kitsch-tyksiskohtien kiusoitteleva ryöstöviljely, maisemien eroottinen aaltolujuus ja halun aavat olivat varhaisten maalausten tajunnansisältöä – kuin myös horisontissa kellivät heleät ja utuiset intohimon jäljet. Katsoja tunsi, että ”tuonne”, jossa on painoton täyttymys, on onneksi matkaa. Syntyi maisemia, joissa olevan välitilan yli katseen oli päästävä. Susi löysi varhaistuotannossaan uuden ilmavan ja vaa-lean Arkadian.

Kirjoitin Suden maisemien ”iloisesta kodittomuudesta” vuonna 2003 seuraavaa: ”Suden maalaukset ovat maiseman läikähtelevää burleskia: sen eripariset osaset piehtarovat toistensa läheisyyteen niin, että ideaalinen liittyy satunnaiseen, mutta itsepintaisesti, vailla pidäkkeitä.” Ja: ”Maisema rehottaa ja viettää kohti ’naurun kuilua’

(Kierkegaard)” (2003, 4). Sitten Suden maalaukset ovat käyneet myös traagisen kuilun reunalla – palatakseen sieltä takaisin kankaat täynnä halun poskipunaa. Vastakohtaisten tunnetilojen jännittäminen maalauspinnaalle on ollut uusiutuva haaste.

Maalaus on ollut jo kauan alue, jossa figuurien välisen ”tyhjän tilan” täyttävät väriratkaisut, joilla itsellään on substanssiarvo. Tämä näkemys korostuu Suden tuotannossa ehtimiseen – vaikka painotukset vaihtelevat.

Nanna Susi näyttää allekirjoittavan romantikko Gérard de Nervalin romaanin *Aurora* ajatuksen romanttisesta totuuden käsitteestä: ”Uskon, että tunteet ovat totta.” Voisi puhua myös tunteen totuuden ikuisesta paluusta. Kun aiemmin Kreikassa totuutta pyrittiin löytämään kontemplaation keinoin, romantiikan jälkeen sitä on tarkastellut ilmaisuvälineisiin paneutuva *vita activa*, aktiivinen elämä. Romantiikka siirsi totuuden toimintaan: mukaan pääsi kaikki mahdolliset tunteet. Susi ei kaihda keinoja ilmoittaa tätä asiaa jopa teosotsikoilla, esimerkiksi *Please Romanticism! Vita activa*an viittaa myös suuri kuvallinen toimeliaisuus, Nanna Suden suuri tuotanto.

Vuonna 2003 Nanna Susi on todennut: ”Avaruus on kehystämätön tila. Kehystämätön loputtomuus on rajattava. Avaruus ei ole omaa kotimaisemaani. Se on laajeneva maailmankaikkeus, joka näyttäytyy meille *vain* maan päällä.” 2000-luvun alun kaikkeusfantasioilla saattoi olla hauska ja heleän itseironinen kitschkorotus: Susi osoitti, kuinka banaalit halut ja näyt hallitsevat arkipäiväämme. Kirjoitin Suden sen hetkisistä maalauksista: ”Tähdet ovat loputtomuudessaan ja kaukaisuudessaan kodittomuuden ilotulitusta, iloista ja uusia haasteita etsivää kodittomuutta. Tähdet muuntuvat väistämättä kulttuurin valoisiksi tähteiksi”. Ja: ”Turkoottinen vihreä on uusi narkoottinen sana Suden kuvakielessä” (Kuusamo 2003, 3). Tämä narkoosi onkin sitten jatkunut tasaisen epätasaisena turkoosin viljelynä. Sen

53 Susi, Nanna 2010. ”’Luomisen aika.’ Keskeneräiset maalaukset saavat Nanna Suden pohtimaan ajan olemusta.” *Helsingin Sanomat*, verkkolehti 9.1. 2011. [https://www.hs.fi/sunnuntai/art-2000004780203.html].

käytössä on oma johdonmukaisuutensa, sillä on tunnelmia pelastava roolinsa Suden useissa kompositiotiheiköissä.

Myöhemmin (2017) Nanna Susi muisteli: ”Nuorena latasin maalaukseni täyteen symboleja. Nyt tuntuu, että olen kantanut vastuuta niin pitkään, että symbolit ovat pudonneet matkasta.” Kuitenkin symbolit ovat kiusallisen piiloutuvaa ainesta. Ja romanttinen symboli on ensin ”teokselle itselleen” – kuten Goethe määritteli – ja vasta sitten viittaa tiettyihin tarkkoihin allegorioihin. Juuri värikerrosten ja voimaviivojen tehtävä on häivyttää selkeärajaiset symbolit. Siten osa aiheista kohoaa symboleiksi jo niiden värillisen ilmenemismuodon ja lähiympäristön takia. Symbolien tarkat merkitysrajat liukenevat väreihin. Niiden tilalle purjehtivat tiedostamattomat, ns. romanttiset symbolit, jotka jo Goethe koki luonnollisina, intuitiivisina ja ”ulkokokoh-taisen” allegorian vastaisina.

Vuonna 2013 Timo Valjakka katsoi, että Susi on ”leikannut maalauksistaan niille pitkään ominaista, monesti sokeriseksi yltynyttä symboliikkaa”. Valjakka täsmentää: ”Suden taiteen painopiste näyttää olevan siirtymässä symbolisista kuvista maalauksen itsensä suuntaan”. Jo vuonna 2007 Otso Kantokorpi pani merkille, että ”uudenlaisen herkkyyden ja valon” lisäksi oli ilmestynyt myös ”jonkinlaista raakuutta” joka oli vähentänyt ”koreilevaa elementtiä”.

Oikeastaan Suden maalaustoiminta on ollut sokeeraavaa juuri siinä, että hän ei ole karttanut sokeroituja aihealueita. Tätä kautta hän on lähestynyt ikään kuin takakautta yhteisiä ja jaettuja banaaleja tunteitamme ja samalla kolkutellut suomalaisen maalauksen ornamentin kieltoa. On tärkeää panna merkille, että Sudelle maalaaminen on yhteydessä hänen kirjoitustyöhönsä. Monet hänen maalaustensa nimet ovat otteita hänen kirjoituksistaan.

Susi tuo myös uutta kokosanastoa suomalaiseen maalaukseen. Niitä ovat jättäiläismäiset kasvokuvat ja suuriksi venyneet asetelmat.

Vuoden 2012–2013 Helsingin taidemuseon näyttelyssä ”Underneath the Eyes” Susi asetti esille isoja kankaita ylisuurista kasvoista. Maalausten valtaisa koko tekee Suden naishahmot hämmäntävän läsnäoleviksi, vaativiksi. *Vihreät silmät* -maalauksen (2012, 280 cm x 140 cm) tuiman tummat kasvot ja katse sekä merenvihreän asun si-vellinhuiskeinen tiheikkö naulitsevat katsojan huomion. Maalausten koko virittää katsojassa subliimin tunteen, kasvot tulevat kohti ja sil-ti korostavat pintavaikutelmaa. Katsojan on vain antauduttava sub-liimin tumman pakottavuuden edessä. Äärimmäisiin tunnetiloihin viittaavat myös muiden maalausten kasvojen tylyhköt ilmeet: *Hengenpelastaja* (2012) näyttää enemmänkin hengenriistäjältä, ja *Vierailu kevään luo* (2012) henkii syksyä. *Ihastuneessa* (2012) puolestaan on itseään syövää pahastuneisuutta. *Taitoluistelua*-maalauksessa (2011) transparentti poskisuudelma on jäänyt päälle. *Tutkimusmatkailijassa* (2011) kasvot taas ovat osittain huuhtoutuneet pois, mutta poskisuudelma on ikuinen. Satunnainen pyrkii kuin huitaisten kohti ajatonta.

Nämä epäsovinnaiseen velvoitetut *femme fatalet* virittävät teeman ja sen vastakohdan saman sisältökehän, dekadentin, piirissä – ja herättävät myös tätä kautta pohdinnan temporaalisuuteen kuuluvasta ns. palautuvasta kehärakenteesta, koska vastakohtien ykseydellä on tapana tiivistää aikakokemusta, kiertyä itseensä. Keskeistä on, että läsnäolon tunne ja nyt-hetki voimistuvat kasvojen koon suureudessa – samalla kun syöpyneet viirusilmät virittävät torjunnan. *Aaltoja odotellessa* -maalauksen (2012) kasvot lopulta pyyhkiytyvät tummentuvaan turkoosiin.

”Underneath”-sarjan maalausten mieshahmot ovat seisaallaan ja eksyksissä maalauksen viivatiheikössä – *Koira haukkuu jossakin* (2012). Miehet kastuvat värien tihkusateeseen – virtsatessaankin. *Nipistys* tuo mukaan flegmaattiseen mieheen kohdistuvan pikku kiusauksen (2012). *Haamurajassa* (2012) kasvojen virnistys on siirtynyt hahmon

ympärille värien irstyntyäkseen. Suden aiemmat romanttiset ajattomuuden ja avaruuden teemat rantautuvat uusiin, hieman tyhjentyneisiin maisemiin ja oppoavat megalomaanisiin tuijotuksiin.

Melankoliset kuuset, uhmakkaat naiskasvot ja harhaan joutuneet miehet kansoittavat vuosien 2012 ja 2013 maalauksia. Aiemman sähkökyyden ovat korvanneet *hitauden* tummat teemat: olemassaoloon tahmeasti heitettyt kasvot ja kehot. Tummat murretut värit ikään kuin raatelevat puolityhjiä maisemia. Raskaat värit ja *impasto* korostavat hitauden synesthesiata, aistiyhtäläisyyttä. ”Maalauksissani on onnen ja kauhun tasapaino,” toteaa Susi. Kysymyksessä on myös herkkyyden ja raakuuden vavahteleva balanssi, dysforian ja euforian vuorottelu. Kun Susi heittää katsojat synesthesioiden armoille, hän varmasti samalla toivoo, että itse päätämme kuitenkin assosiaatiovirrasta, jonka maalaus kytkee päälle. Simultaanisuuksien, samanaikaisuuden kokemukset ovat *duréeta*, asioiden kestoa – ja vaatimalla vaativat usein synesthesian pilkahduksen.

Vuoden 2013 ”Yhdeksän henkeä ja lämpiöt” -näyttelyn kissanaiset jatkavat aiempia lähikuva-aiheita. Ne putkahtavat kuviin raapivine viirusilmineen ja katsovat panssaroidun maskin takaa. *Sfinx*-maalauksen (2013) pitkien, tummien silmänaukkojen viiltävä katse on suojassa panssaroidun visiirin takana. Mitään ei jää arvailun varaan silloin, kun kaikki jää arvailun varaan. Tuijotus pysäyttää ja jähmettää. Meduusan tukka ei aukea. Tuijotus salpaa myös ajan, ja periodien saranat narahtelevat.

Vuoden 2013 haastattelussa Susi toteaa: ”Tällä hetkellä murretut värit hoitavat minua. Jos maalaaminen ei kulje, saatan inspiraatioksi lukea jotain.” *Aamulehden* haastattelussa (2017) hän toteaa: ”Väkivalta ja runkkaustaide ovat aina olleet sallittuja, mutta auta armias, jos on tavoitellut sielukasta.” Sielukkuuden on katsottu olevan sukua hempeille väreille ja koristeellisuudelle pitkin modernismia, vaikka



Kuva 29 Nanna Susi: *From Eternity to Here*. 2017.

voisi hyvin kuvitella, että värillä sinänsä ei ole mitään hempeysarvoa. Joka tapauksessa usein hempeät värit assosioidaan rokokoon ja pahimmillaan tämän tyylin *lecon d'amour* -tyyppisten pienoiskoivien väriin – joita ei tietenkään rokokoon aikana nähty kitchinä. Tässä suhteessa postmodernismi ei paljonkaan korjannut tilannetta, vaikka postmoderni kriittinen asenne näkikin aiemmat tyylikaudet

muutoin kuin yksinkertaisella hempeä / tosi ilmaisu -akselilla ja vaikka videotaide ja kitschin uudelleen ymmärtäminen olisikin muuttanut käsityksiä. Tässä mielessä modernismin luomat myytit värien ilmaisuarvoista olivat voitokkaita.

Susi palaa tämän tästä raskaisiin, tummiin, jopa painostaviin värihyitymiin. Heleän ”Jälkiä”-sarjan jälkeen etenkin maalaus *Hourglass* (2017) ei lupaa lopun olevan raikas ja auvoinen: monet värikerrokset saattavat osin peitellyn tiimalasin ja raskaan tumman puun symmetriaan, jota voimistavat illusorisen etualan ranta, välissä oleva vesiaihe ja taustalla ohut tumma veto vastarantaa.

Kuvatilan jäsentely luo aina ajatuksen kuvatun hetken kestosta ja sen merkityksestä: miten näemme sen, mitä emme näe, ajan. Tavoitamme sen usein vain tilan ja tilanteen kautta. Hetki ja ajattomuus muodostavat tilan kautta solmitun erikoisen liiton maalaustaiteessa. Ajanmäärityksiin liittyy suoraan kaksi Nanna Suden sarjaa, ”Perjantaikukkia” ja ”Hei hetket” peräkkäisiltä vuosilta 2014 ja 2015. Myös maalausten otsikot viittaavat usein aikakysymykseen, sellaiset kuin *Sininen hetki* (2012–2013), *Pieni ikuisuus* (2014), *Pyhä hetki* (2016). Tee-
ma muljahtaa hauskaasti nurin nimessä *From Eternity to Here* (2017; KUVA 29). Muutamiiin maisemiin, jotka ovat täynnä väritapahtumia, on sijoitettu yksi hyvitystä hakeva ja ironinen kitsch-piste: ruusu hennon varren päässä, hetken merkiksi. Susi toteaa ykskantaan: ”Hetket muuttavat elämän suuntaa.”

Toiminta on aina hetkellistä, mutta saattaa viitata suurempiin aikajaksoihin samanaikaisesti, melko usein ikuisesti toistuviin aiheisiin ja sitä kautta hieman raottaa ajattomuutta. Kun ajattomuudesta on puhe, on alistuttava ajatukseen, että sitä voi tarkastella vain ajallisuuden kautta, vain ajan hahmomielen viemänä.

Venytetty aika

Ajallinen tapahtuminen alettiin viime vuosisadan alussa ymmärtää hahmoksi, ei niinkään lyhyiden elementtien toisiaan sysiväksi sarjaksi. Kuitenkin nyt-hetki tuotti päänvaivaa. Monet filosofit ovat arvostelleet ajatusta, että olisi olemassa jokin ”nyt” epäjatkovana entiteettinä. Aiemmin esiin tuomani *punctum temporis* -ongelman, toiveen siitä, että voisimme osittaa aikayksiköitä havainnoissamme, ratkaisivat myöskin Henri Bergson ja hahmopsykologit. Tässä suhteessa Henri Bergsonin suuri idea oli kesto eli *durée* ja hahmopsykologien ajatus taas oli se, että ajankokemus on aina jonkinlainen hahmo, jota ei voi palauttaa osiinsa. Viimeistään Bergson aloitti viime vuosisadan alussa aikavillityksen Albert Einsteinin suhteellisuusteorian säestämänä. Kesto merkitsee omaa aikakokemustamme. Abstrakti, homogeeninen aika on vain tämän *duréen* eräs pysähtynyt, ulkoinen merkki. Bergsonin mukaan voimme kokea puhtaan *duréen*, kun keskitymme vain omiin sisäisiin kokemuksiimme. Hän myös korostaa muistin aktiivista roolia nykyhetken jäsentämisessä. Bergson: ”Tämä mielikuvituksellinen, homogeeninen aika on [--] kielen idoli, fiktio, jonka alkuperä on helppo löytää. Todellisuudessa ei ole olemassa vain yhtä keston rytmiä” (1963, 274–275). Olemme vain tietoisesti sisäistäneet julkisen kellon ajan, vaikka sisäinen elämämme elää heterogeenisessä ajassa, assosiaatiot menneisyydestä muuttavat kokemaamme nykyhetkeä – ja saattavat tällä tavoin pidentää ja lyhentää ajan kokemista. Bergsonin mukaan välitönkin havaintomme on muistin stimuloima.

Muisti tuottaa lisää aikaa nykyhetkeen. Muisti aktuaalistuu joka hetki ja ottaa huomaamattomalla tavalla osaa siihen, mitä usein erehdymme nimittämään puhtaaksi nykyhetkeksi. Muisti muokkaa keston kokemustamme voimakkaasti värittäen myös kokemaamme

läsnäolontuntua. Nanna Suden seuraava havainto on paljon puhuva: ”Kun matkustaa maisemissa, joita ei tunne, ja äänissä, jotka ovat vieraita ja tuoksuissa, joista ei osaa päättää, ovatko ne miellyttäviä vai epämiellyttäviä, muistat yhtäkkiä ison määrän elämäsi unia. Ja kaikki tuntuu sen jälkeen hyvin tutulta.” Tämä Suden huomio liittyy hänen ja Canal Cheong-Jagerroosin yhteiseen Kiinaan ja Suomeen kohdistuneeseen matkaprojektiin ”Red and Blue” (2015), jolle tuli pituutta 25 000 kilometriä. Se oli nimenomaan suunnattu myös digitaalista nojatuoliaikaa vastaan.

Suden maalaussarja ”Hei hetket” vuodelta 2015 herättää jo ot-sikossa kiinnostuksen aikakysymykseen. Maalaukset *Rakkaudesta vihreään* (2015) ja *Taivaan tuuliin* (2015) ovat hetkellisyyden kukkimppuja, toinen räjähtävästi turkoosi, toinen kuvaa hetken ohutta läpikuultavuutta. Maalauksia katsellessa ihmettelee, miksi puhutaan ”ohikiitävistä” hetkistä? Eivätkö ne vain osu kohdalle? Ainakin Susi tarttuu tilaisuuteen ja nappaa hetken, *carpe diem*. Lause on Horatiuksen Oodeista ja kehottaa Leuconoë-nimistä naista käyttämään hyväkseen jokaisen eteen tulevan hetken. Tämän kehotuksen Nanna Susi näyttää ottaneen vakavasti: ”poimi” jokainen ”päivä”. Mainitsemani maalaukset ovat läpikuultavan toiminnan jälkiä, toimeliaisuuden puhdistamia merkkejä. Kun taas *Kirsikoita*-maalauksen (2016) tumma, siniseen taittuva tausta ja paksusti muovailut punaviolettiset kirsikat viittaavat siihen, että maalaus ei luovuta sisältöään hetkessä, vaan kuvaus imee itseensä eri tunnelmatekijöitä. On tärkeää huomata, että kysymys hetkestä on syvimmältään synesteettinen, aistiyhtäläisyyksiä janoava. Kun sanomme ”raskas”, mieleen saattaa tulla yhtä aikaa Rembrandtin maalaus kuin norsukin.

Voi sanoa, että kaikki maalaukset pyrkivät nyt-kategorian voimistamiseen, ikuiseen preesensiin. Usein on sanottu, että maalaukset eivät tunne kielen kaltaisia aikamuotoja ja eivät siten osaa olla

imperfektissä tai sanoa ”eilen” tai ”kohta”. Nämä paikantavat ja osoittavat deiktiset ilmaukset ovat haaste, jossa abstraktille siveltimen jäljelle on säilytetty toiveikas tehtävä. Maalaus on ainakin oppinut sanomaan ”tässä” yhä voimaperäisemmin.

Jokainen tapahtuma *ottaa* oman aikansa, irrottaa ilmiön ajan lineaarisesta vyöstä. Kun tapahtuma irtoaa ajan kulusta ja syklistuu, se samalla kääntyy subjektin aikareflektioksi. Tapahtuma on aina enemmän kuin siihen kuuluva lineaariseksi laskettu aika. Suden maalaaminen on tapahtumaa kankaalla ja kankaalle. Silloin kun tapahtuma pysähtyy, se muuntuu ajattomaksi. Sudelle maalaus tapahtumana on heterogeeninen, sekä tunnevaikutukseltaan että elementeiltään, joihin kuuluvat myös joukko vastakkaisia tunnetiloja murretusta ekspressiivisyydestä muuntuneisiin kitsch-elementteihin ja jaettuihin tunnetiloihin. Maalaukset ”tällä vaihtelevat”, tunnepohja saattaa kuitenkin olla yhtä voimakas, mutta aina uudella tavalla kuvan eleiksi muutettu.

Suden maalaus *Haarautuvien polkujen puutarha* (2017) on värin ryöpsähtävien poimujen noitaympyrä. Teosnimi palautuu Borgesin tunnetun novellin nimeen. Moniulotteisen tarinan eräs keskeinen ajatus on: ”*Toistukoon haarautuvien polkujen puutarhani monessa tulevaisuudessa mutta ei kaikissa*” (1969, 35; korostus J. L. Borges). Lauseen loppu tuo tarinan kertovan subjektin mieleen ”kuvan haarautumisesta ajassa, ei avaruudessa.” Vähitellen kertoja oivaltaa, että kyseessä onkin kaoottinen romaani, ei puutarha, ja siinä haarautumiset tapahtuvat vain ajassa: päähenkilö valitsee kaikki mahdollisuudet yhtä aikaa, ja ”jokainen mahdollisuuden toteutuma on lähtökohtana uusille haarautumille” ja uusille tulevaisuuksille.

Samalla tavalla Susi maalaa yhtäaikaisen haarautumisen mielteitä, mutta jättää kuitenkin mahdollisuudet eri tulkinnolle avoimiksi. Monet tulkintareitit tuntuvat olevan yhtä aikaa voimassa. Myös

maalauksessa *Luulen, että olemme eksyneet* (2015) viittaa harhailuun ja haarautuvuuteen juuri haarautuvien ja harhailevien siveltimenvetojen kautta – siitä huolimatta, että horisontissa siintääkin valon vaakalinja. Eikä huomiotta voi jättää suurta maalauksista *Kuiskivien toiveiden puutarha* (2016–2017), sen värikerroksia ja notkuvien kukkaköynnösten viekoituksia – tai *Kaikki kuut* -maalauksen (2016) purjehtivaa asetelmaa ja sen yhtäaikaista täyteyttä. Suden vuoden 2018 maalauksissa vaivoin erottuva pieni vene seikkailee haarautuvien värien tiheikössä, eri syvyyksillä. Pieni vene on karannut Suden aiemmista maalauksista ja antaa siten viitteen ajallisesta yhtenäisyydestä.

Kuvantekijä on kuitenkin yksin oman polykronisuutensa äärellä. Sen luoma haaste on kuvan kaksidimensionaalinen pinta. Siihen on saatava yhtäaikaisuuden kudos. Suden semiabstrakteissa maalauksissa kuva-aiheen yksityiskohdat kietoutuvat maalaamisjäljen yksityiskohtiin; värien pastoosi levitys käärii aiheen ja syntyy polykronista polykromaattisuutta. ”I am Thousands Years Old” ja ”Between Dark and Rise” -sarjojen maalauksissa vuodelta 2017 polykronisuus korostuu jo sen takia, että Suden tekniikkaan tulee uusia materiaalisia kerrostumia kankaan päälle levitetyn silkin ja akryyliyvärien kautta.

Susi kirjoittaa ”Olen matkalla pieneen pisteeseen sisääni. Au-keaako sieltä tie? Tulenko itseäni vastaan? Olenko alitajuisesti kuin edeltä käsin rakentanut ajan, ajansillan, ajanhuoneen, ajantalon?” Ajatuskulku tuo mieleen Mircea Eliaden toteamuksen: ”Kaikki alkaa joka hetki alusta” (1992, 35). Jos Eliaden mietteitä seuraa subjektin mahdollisuuksien tasolle, voi sanoa, että taiteilija on parhaimmillaan oman elämänsä primitiivi, hänet haastaa syklinen ideoiden paluu ja uusi irtioton mahdollisuus, uusi initiaatio, siirtyminen uuteen aikaan. Jokainen tyhjä kangas on paluu alkutilanteeseen.

Nietzschen mukaan aika on ääretöntä, loppumatonta, kun taas aine on äärellistä (ks. Grotz 2004, 142). Näiden kahden entiteetin

välimaastossa kuvataide operoi. Aikaa täytyy olla, että aine saa toteuttaa mahdollisimman monta olomuotoaan. Kuvataide myös varastoi erilaisia ajan otaksumia tiloiksi, toiminnan kuviksi, tauoiksi, rytmiksi, hitauksiksi ja nopeuksiksi.

Usein sotketaan oleminen ja tämänhetkisyys. Oleminen on aina ajassa, joka työntyy pois läsnäolosta. Tässähän filosofi Jacques Derrida on oikeassa: mitä enemmän juhlimme läsnäoloa, sitä nopeammin se on juhlittua poissaoloa. Läsnäolo ei ole harhaa, mutta sillä selittäminen on. Miten selität läsnäolon? Ei ole muuta tapaa kuin viitata läsnäolon muistikuviiin. Puhtaaseen läsnäoloon ei voi astua kuin kerran, ja kun sitä muistelee, se muuttuu läsnäolon merkeiksi.

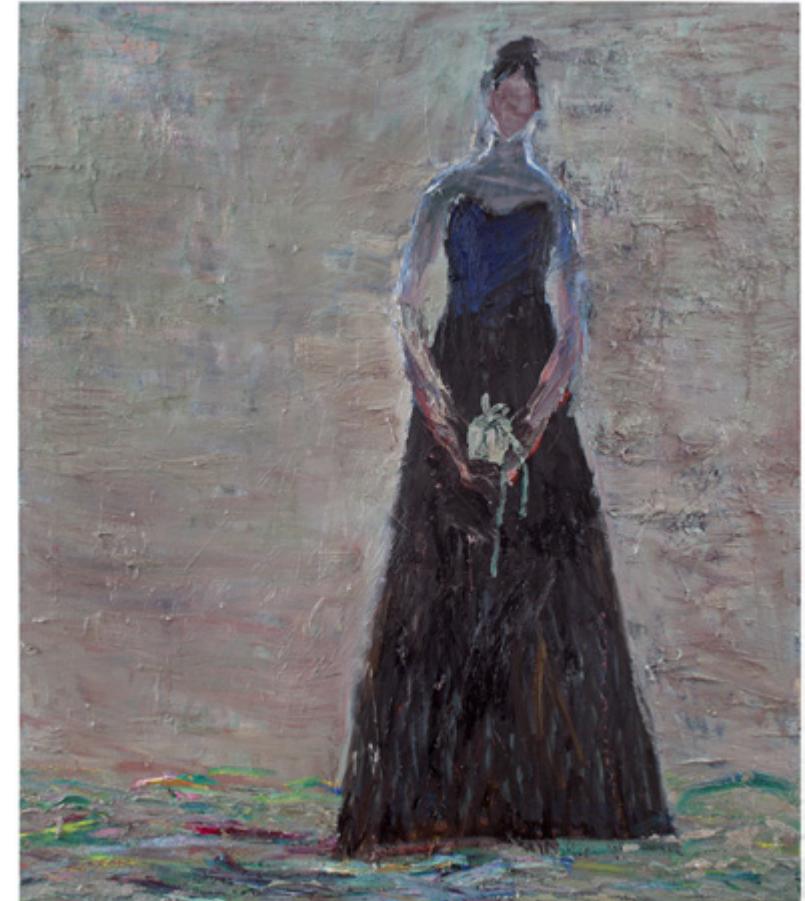
Maisemakuvissa koettu atmosfääri vie meidät kuin huomaamatta oman menneisyytemme ajallistuksiin; muistelun stimuluksena toimii maiseman virittämä tunneilmasto. Maisema saattaa meidät myös uneksimaan tulevaa. Fenomenologi Gaston Bachelard on esittänyt ajatuksen visuaalisten ilmiöiden ”intiimistä valtavuudesta”: ”Meitä ei ole ’heitetty maailmaan’ (kuten Heidegger ajattelee – AK), koska avaamme maailman ylittämällä näkyvän maailman sellaisena kuin se on, jo ennen kuin alamme uneksia” (1969, 184). Nanna Suden asenne maailmaa kohtaan on juuri Bachelardin mainitsemaan avaamiseen liittyvää: se näkyy ensin maalaussarjojen otsikoissa, sitten maalaus-ten otsikossa ja lopuksi sarjojen visuaalisissa hahmoissa. Tämä avoimuus on osa Suden vapaata ja virtaavaa visuaalista katsomusta ja näkyy jopa ”Jälkiä”-sarjan maalauksen otsikossa *Avoim maailma* (2017).

Fortuna ja ikuinen paluu

Suuri onni. *Fortuna*-maalauksessa (2013, öljy kankaalle; KUVA 30) on tumma iltapukuhahmo, jolla on lahja käsien välissä. Maassa liukertelee vihreitä siveltimenvetoja. Klassisella Fortunalla (Onnetarella) on silmät sidottu, koska hän ei välitä katsoa, kuka lahjan saa. Klassikkoteoksessaan *Kultainen aasi* Apuleius puhuu jopa ”julmasta Fortunasta”, joka ”palkitsee kunnottomat” eikä ”osoita suosikkejaan valitessaan minkäänlaista arvostelukykä”. Suden Fortuna on kasvoton – tosin samalla tavalla kuin monet hänen iltapukufiguurinsa – ja lahja on paketoitu. Tausta on samean vaalean violetti, josta kuultaa myös punertavia sävyjä läpi. Fortuna elää tulevaisuudelle, Suuri Onni pingottuu yli hetkien, mutta ei silti kerro oikukkaasta lopputuloksesta. Stabiilikin Fortuna saattaa horjuttaa onnea.

Fortuna-myyttiin liittyy tiiviisti onnen, onnistumisen, saavutusten ja vastaavasti suurten menetysten jatkuva kiertokulku. Keskiaikaisissa kuvissa kuningas menettää ajan ja onnenpyörässä valtansa ja uusi, nuorempi valtiast nousee tilalle – eikä tämä minisykli pysähdy. Onnetar on eurooppalaisen kulttuurin valtiast – vain attribuutit vaihtuvat aina flipperi- ja tietokonepeleihin saakka. Onkin virkistävää nähdä, että Suden Onnetar seisoo niin vakaasti juhlapukunsa kannattelemana – eikä pallon päällä.

”Underneath the Nordic Sky” -sarjan maalauksen *Coming-Going Thief* (2014) figuuri näyttäisi olevan Fortunan liittolainen: avoimesti ilkeä hahmo, jolla on vihamieliset kasvot ja jonka punainen tukka valuu verenpunaiseksi väriksi muuttuen olkapäille. Tuhovaikutelmaa vahvistaa taustan punahehku. Myös iltapuku yhdistää hahmot. *Hyvän ihmisen* (2012–2013) katse ei kaiketi aina lupaa hyvää. Tämän maalauksen selvä vastakohta puolestaan on ”Ilmiöitä-sarjan” maalaus *Onnekas mies* (2013), jossa Fortunan symbolista attribuuttia esittää



Kuva 30 Nanna Susi: *Fortuna*. 2013.



Kuva 31 Nanna Susi: *Happiness is Now All*. 2017.

yläilmoissa leijaileva pallo, jossa on samoja värivetoja kuin miehen ympärillä – vaikka mies onkin hieman varjoisilla viivoilla vahvistettu. Fortuna-tematiikkaan liittyy myös vuonna 2016 valmistunut violetti-pitoinen *Elämänpyörä*. Siinä puu on saanut kantaakseen hieman tuulista elämänpyörä-aihetta. Puu humisee violettia euforiaa turkoosin sijasta. Kun Nietzsche toteaa *Zarathustrassaan*: ”...iäti vierii olemisen pyörä”, hän sinkauttaa ikuisen paluun teemansa rouva Fortunan armoille (1967, 190). Maalaus *Onnellisten auringonlasku* vuodelta 2016 antaa pehmeän avaimen Nanna Suden maalaamisen perusasenteeseen.

Suden maalaukset eivät tunne kaunaa, ressenttimenttiä, joka oli nietzschemäisen ”orjamoraalin” tunnusomaisin piirre. Pikemminkin kysymyksessä on ”säätelävien tiedottomien vaistojen täysi toimintavarmuus” (Nietzsche). Nietzsche toteaaakin teoksessaan *Moraalin alkuperästä*: ”Toimeliaisuus kuuluu ehdottomasti onneen” – ja jatkaa:

”Onni on ennen muuta narkoosia, huumasta, lepoa, rauhaa, sapattia, mielen rentoutumista ja jäsenten oikomista” (1969, 29–30). Onneen viittaa – suhteellisen moniselitteisesti – maalaus *Happiness is Now All* (2017; KUVA 31), jossa Susi on käyttänyt sekatekniikkaa pohjanaan silkki ja kangas. *Ripaus onnea* ”Perjantaikukkia”-sarjasta vuodelta 2014 on aidosti euforinen: vaalean punahehkuisella rusetilla sidottu kukkakimppu nousee kohti korkeuksia kuin ilmapallo. Katsojan huomio kohdistuu myös moniselitteiseen väripisaraan, joka tuntuu putoavan alas. On muuten huomattava, että tässäkin kuvailussani oletamme tapahtuman, joka on sidottu aikaan.

Poikkeuksen näyttäisi tekevän *Huomenna lennän* -maalauksen (2015) raivokas melankolia: kuuseen ei voi kurkottaa, kun sen tummat oksat peittävät mahdollisuuden edetä ilman naarmuja. Päällekäyvä oksien huike tukkii nimestä ilmi käyvää euforiaa. Tässäkin etualan siniturkoosi tulee avuksi. Maalaus on puhuva esimerkki Suden vastakohtia asettavasta tekotavasta.

Melankolia, jos sitä esiintyy Sudella, on useimmiten valjastettu kitschin taltuttamiseen, etenkin kissatematiikan ja suurten suru- ja juhlapukukuvien kautta. Samalla kummatkin teemat viittaavat glammouriin, ja siten glorian vanavedessä kulkevaan *vanagloriaan* (turhuuteen). Kuuset ovat Sudella maskuliinisia – kuten suomalaisissa kansanlauluissa. Yksittäiset kuuset, joiden oksat sojottavat yhtä alaviistoon kuin iltapuvun linja, esiintyvät juuri niin yksinäisinä ja tumminä kuin suomalaisen miestodellisuuteen kuuluu, kuten maalauksissa *Lähellä*, *Kahdensuuntainen tie* ja *Pieni ikuisuus*, kaikki vuodelta 2014 – loitontuakseen tämän jälkeen taka-alalle maalauksissa *Luulen että olemme eksyneet* ja *Rakastunut rakkauteen* vuodelta 2015 ja *Onnellinen auringonlasku* (2016). Kun melankolian merkkejä silloin tällöin esiintyy, ne myös hipovat kaunan vastakohtaa, koska melankolia on aina lopulta kosmista ja menee poikkeuksetta henkilökohtaisen ohi ja yli.

Sakraali aika. Profaani ja sakraali aika vuorottelevat jokaisessa kulttuurissa. Profaani aika liittyy ajan mittaukseen ja jokapäiväisen elämän rytmittämiseen kellon ja ajanlaskun mukaan. Profaani aika mittaa itseään kalenterilla, mitä täydemmällä, sitä enemmän. Pyhä aika pysäyttää ajan profaanin menon. Romanianlainen aikafilosofi Mircea Eliade toteaa: kun profaani tila muutetaan pyhäksi, kulttuurin olemassaolo ja jatkuvuus taataan ja olemisen keskusta muuttuu hetkellisesti. Initiaatorit, jotka sijoittuvat suurten muutosten kynnykselle, käynnistävät pyhän ajan (1992, 35–37). Joulukuusi siirtää meidät sakraaliin aikaan, ihmiset uppoavat ”jouluun aikaan” ja joulun kulttuuri pysäyttää jopa luonnon, hetkeksi. Usein sakraalin aikaan siirtyminen merkitsee uuden ajanlaskun alkua, kuten esimerkiksi uuden vuoden juhlassa. Profaanin ajan kumoutuminen ja myyttiseen aikaan siirtyminen tapahtuu Eliaden mukaan seremonioiden ja rituaalien merkitsemänä (ibid.). Sakraalia aikaa on myös taiteen tekeminen: se muuttaa profaanit ilmiöt pyhän keston piiriin.

Tämä pyrkimys pyhän hetken tavoitteluun on olennaista myös Nanna Suden maalausprosessille – mikä ei kuitenkaan sulje pois profaaneja aiheita. Profaanille annetaan sakraali muoto ja se toteutuu sakraalissa mielentilassa, ajautumisessa kohti ajattomuutta. Sudelle aika onkin kaikkinaisen haaste:

Minä rakastan aikaa, koska se on ollut ja on. Se on läsnä ja läpäisee kaiken. Aika ei ole armollinen eikä tunteikas. Rakastan aikaa, koska se asettaa mittasuhteet elämälle, sanoille ja teoille. Aika saa ihmiset näyttämään hellyttäviltä. Aika ei anna anteeksi, mutta tunteet antavat periksi. Rakastan aikaa, koska olen siitä riippuvainen ja teen sen kanssa töitä. Aika on haastavinta, mitä on. Se on nyt, eikä se tule koskaan enää. Ja mikä parasta ja pahinta - aika pakottaa päätöksiin. Aika on aina voittaja.

”Ilmiöitä”-sarja sisältää joukon ikuisuutta rikkovia visuaalisia elementtejä. Vuodelta 2014 oleva *Paratiisi* ei päästä rentoutumaan. Sen ilmapiiriä tökkäisee arvoituksellinen, laiturimainen ja profaani dialogonaali. Se syöksyy myöhemmin samasta paikasta tummana kahden puun väliin maalauksessa *Owned by Sun* (2017). Nanna Susi kommentoi *Paratiisin* puuaihetta: ”Kuusi on miniturpeisella saarella ja siten riuhtaistu irti maasta saarekkeeksi ikuisuuden keskelle.” Tekijä myös viittaa maalauksen oikean ylä laidan kultaiseen sydämeen – ja katolisen kirkon ihmeiden rihkamaan. On muistettava, että Susi on viettänyt pitkiä aikoja Roomassa ja muualla Italiassa ja näkee siten katolisen kirkon kuvailon eri tavalla kuin keskimääräiseen luterilaiseen minimalismiin tottuneet suomalaiset. Vaikka viittauksia katolisuuteen Suden maalauksissa esiintyy, niidenkin sanoma usein viittää profaania, Amarin ja Fortunan johdattelemaa aikaa. ”Henkinen puhtaus loistaa himmeästi”, toteaa Susi. Kuusi kuitenkin hehkuu *Paratiisi*-maalauksessa – päinvastoin kuin Suden muissa kuusimotiiveissa, joissa se on melankolinen, maskuliininen alimielinen ja kaveria etsivä.

Pieni Paratiisi vuodelta 2017 räpäyttää muuten niin rauhallisen siniturkoosin värin rauhottoman puun oksille tavalla, että se tekee punahehkuvan asetelman sopivan levottomaksi. *Cinema Paradise* (2012–2013) taas on painostava kuva Paratiisista poltettuna maana! Kaksi eri Paratiisi-käsitystä: siveltimen käytön narkoottinen paahde toisaalta ja toisaalta niiden raskas tiheys.

Tiedostamaton aika. Kirjoituksessaan ”Mielihyväperiaatteen tuolla puolen” (1920) Sigmund Freud on lähellä omien aikalaistensa, Bergsonin ja Einsteinin aikafanatismia: ”Olemme voineet todeta, että tiedostamattomat sielulliset prosessit ovat sinänsä ’ajattomia’”. Tämä tarkoittaa ennen muuta sitä, että ne eivät ole ajallisesti järjestyneitä, että aika ei millään tavalla muuta niitä ja että niihin ei voi soveltaa

ajan käsitettä” (1993, 84). Freud korosti toistuvasti tiedostamattoman ajatonta luonnetta. Mehän tiedämme, että kuva-aiheet, kuten melodiatkin syntyvät ”ajattomasta” tiedostamattomasta, niitä ei voi pakottaa esiin. Psykikiin tiloihin voi palata, tosin aina uudella tavalla, mutta tiedostamattoman ajattomat rakenteet säätelevät tätä paluuta. Paul Ricoeurin mukaan tiedostamaton on ajattomuudessaan kapinallinen juuri siihen ajanhallintaan nähden, joka on yhteydessä tietoisuuteemme (2000, 173).

Ajan ja ajattomuuden tiedostamattomaan toimintaan liittyvää kysymystä valaisee myös Freudin käsite *Nachträglichkeit*, jälkikäisyys. Se tarkoittaa, että myöhemmät tapahtumat muokkaavat alkuperäistä muistumaa jostakin lapsuudessa koetusta keskeisestä kokemuksesta. Kysymys on siis ”lykkääntyneestä reaktiosta”, joka näyttelee luomistapahtumassa keskeistä roolia. Jälkikäisyys tarkoittaa, että vain nykyisyyden kautta menneisyys saa uuden käsityksen ja selityksen. Emme tavoita menneisyyttä puhtaina muistikuvina ilman nykyisyyden luomia sävytyksiä. Nykyisyys ja menneisyys yhdistyvät joko tiedostamattomalla tasolla tai mielikuvien esitietoisella vyöhykkeellä, ja kuva-aihe, joka on tekeillä, saattaa saada uutta pontta ja stimulanssia miellyttävästä aikajännitteestä.

Susi puhuu usein äitisuhteestaan ja siihen kuuluvista muistumista ja luo aiheita muistikuvien tuottaman tunnesillan kautta. Juuri piilotajuisella tasolla tämänhetkisyys elää menneisyyden takaamana. Kysymyksessä on erikoinen vastavuoroinen suhde. Suhde äitiin on Sudella peittelemätön ja suora, repressiovapaa. Silloin nykyisyys kiihottaa myös menneiden mielikuvien eteen. Jälkikäisyyden dynamiikka koskee kaikkia keskeisiä maalauksia. Kysymys on ennen kaikkea tärkeiden, ”sielua punovien” aiheiden jatkuvasta paluusta. Eliade menee jopa niin pitkälle, että toteaa muistamisen olevan ”alun ajan” muuttamista ajankohtaiseksi tässä hetkessä” (1992, 26).

Ikuinen paluu, tuo Nietzschen tunnetuin käsite, on usein jäänyt arvoitukseksi. Sen merkityksestä ei jälkimaailma oikein ole päässyt yksimielisyyteen, ja sen takia siihen ”ikuisesti” palataan. Asiaa ei paranna se, että Nietzsche korosti, kuinka se oli hänen suurin keksintönsä. Ikuinen paluu kuulostaa sykliseltä prosessilta ja tuntuu deterministiseltä. Onko se kohtalomme?

Ikuinen paluu Nietzscheillä ei kuitenkaan ole mekaanista vaan selektiivistä, valinnaista, väistämättömyyteen asti. Kun filosofi toteaa jälkeen jääneissä papereissaan, että ikuinen paluu on ”profetia”, hän samalla tulee väläyttäneeksi determinismin mahdollisuutta. Ennen kaikkea kysymys on ”kaikkien arvojen uudelleenarvioimista” – aina uudelleen. ”Ei enää varmuus vaan epävarmuus, ei enää tahto säilyttämiseen vaan tahto valtaan.” Nietzschen mukaan ikuinen paluu vapauttaa meidät moraalista ja siitä, että historialla olisi päämäärä (ks. 1968, § 1058–1063). Mutta hän ei kuitenkaan kehityksen vastustajana mainitse, että tässäkin on ”kehityksen” horisontti. Ennen kaikkea ”ajattomuus” on kiellettävä. Ikuinen paluu ei siksi ole iänikuista vaan se tarkoittaa lopulta loppumatonta transformointia, muunnoksia, jotka päästävät energian irralleen. Täällä ja tuolla yhtyvät. Nietzsche korostaa: ”[j]okaisen ’tässä’-kohdan ympärillä vierii pallo ’tuolla’” (1967, 190). Maalaus *Elämänpyörä* (2016) on tässä mielessä uudella tavalla kiehtova. Maalauksessa *Hehku* (2018) katse puolestaan vaihtaa suuntaa kahden elementin, pienen ja suuren, välillä, mukaan päässeeseen ja pudonneen välillä. Komposition punainen hehku pysyy tahallisesti kiinteänä, kääntyy itseensä ja turpoaa heleästi ja mehevästi.

Gilles Deleuzen formuloi uudelleen Immanuel Kantin kategorista imperatiivia Nietzschen ajatusten muotoon: ”Mitä ikinä tahdot, tahdo se sillä tavoin, että tahdot myös ikuista paluuta” (2005, 93). Ikuinen paluu Nietzscheillä hipoo lopulta, ikään kuin takakautta, *amor fatia*, rakkautta kohtaloon. Käsite tarkoittaa kombinaatioiden

uusiutuvaa paluuta, aina uusia ratkaisuja uusiutumista vaativista lähtökohdista. Kun kriitikko kirjoittaa sanan ”aina”, hän jo palaa ikuisen paluun rikospaikalle. Eliaden mukaan ikuinen paluu on nähtävä periodien kiertokulkuna – ja näkee ikuisen paluun kulttuurimme myyttiseksi rakenteeksi (1992, 95–103, 122–125).

Nietzsche ei ollut selkeimpiä ajattelijoita, mutta juuri hänen ajatustensa monitulkintaisuuden takia ne ovat säilyneet. Hän antaa vihjeitä kuin kaaoksesta irti kamppaileva maalari, joka palaa aina uudelleen eri suunnalta samaan aiheeseen. Kun tietoisuudessa on kaaos, tiedostamaton toimii sitäkin johdonmukaisemmin. Luulen, että Nanna Susi voisi allekirjoittaa seuraavan ajatuksen: kaaos luo toimintavarmuutta. Rouva ”Ikuinen” ilmaantuu uudelleen aina uudessa valepuvussa.

Aihe, väri ja värinä

Vaikka Suden tuotannossa on havaittavissa erilaisia kausia, hän kuitenkin palaa jatkuvasti tiettyihin elementteihin, tiettyihin perusilmiöihin, perusvoimiin. Myös kaudet palaavat: ”Jälkiä”-sarjassa on havaittavissa elementtejä ja väritunnelmia, joita esiintyi aiemmin 2000-luvun alkuvuosina.

Ensi katsomalta kuva-aiheita ei ole kovin monta, vaikka ne toistuksessaan muuntuvat: maisemat, kukat – maljakoineen tai ilman – asetelmat, naiset iltapuvuissa, kukkamaisemat, synkät maisemat ja niiden iloiset alaviitteet à la turkoosi, erikoislähikuvat *femme fataleista* ja kisaihmiset, muutama maskuliini – ja puu. Kuitenkin nämä pääaiheet jakautuvat kombinoituessaan alaryhmiin. Aiheet ovat tunnelmatekijöiden projektiokenttä ja hajoavat siten tyyllitekijöiksi ja modaalisiksi seismografeiksi, jolloin kysytään: miten aiheissa, miten ajassa, miten tilassa, miten väreissä? Kun aiheet palaavat, ne eivät koskaan palaa samalla tavalla. Susi toteaa: ”Saatan tehdä fanaattisesti yhtä aihetta, vain kerätäkseni rohkeutta siirtyä johonkin toiseen.” Tämä lausunto pitää sisällään eräänlaisen diabolisen ajatuksen siitä, että aiempien jännitteiden sisällä syntyy uudet jännitteet – kuin myös ajatuksen siitä, että aiheenvaihto sinällään ei aina tuo tullessaan muotojen vaihtumista. Muisti Suden maalauksissa vuodattuu yhä uudelleen tiettyjen perushahmojen muunnelmiksi, ja luo tunnelman, synkronian, jossa tämänhetkisyiden teemat jatkavat itseään jokaisessa maalauksessa.

Kukat ovat olleet jo kauan vaikea aihe modernismin kuvastossa: miten välttää sovinnaisuudet? Kukka oli keskeinen aihe suomalaisen avantgarden porvarillistuneessa versiossa, jota edusti muun muassa Ester Helenius. Tässä mielessä Susi ottaa voimaperäistä etäisyyttä tähän perinteeseen. Joissakin tapauksissa maalaukset lähestyvät kukkakuvien raja-arvoa. Suden uudet kukkamaalaukset ja -asetelmat

ovat vain entisiin nähden valtavia. *Hetki* (2016) on sekä korkea että leveä teos (190 x 210). Sitä hallitsevat kirkkaan punaviolettiset sävyt: tiivis ja sidottu kukkakimppu tummanvihreällä pohjalla. Haaste on kukkien lyhytikäisyys, hetkellisyys. Maalauksessa *Taivaan tuuliin* (2015) abstrakti interventio tekee tuulen hajottamasta kimpusta läpikuultavan. Teoksessa *Rakkautta maalataan punaisella* (2017) kukkakimppu eri punaiset sävyt asettuvat helakkaa punaista taustaa vasten ja korostavat syvyytsvaikutelmaa, punaista punaiselle. Osa Suden kukkakimpuista räjähtää raikkaasti täyttäen kuvatilaan ja hajottaen hetken, osa luo kompaktin sommitelman, muodon, pysäytetyn hetken. *Romantikon päiväkirjasta* (2017) on vaalea, ilmava kukkakoostuma, se nuokkuu sietämättömän heleästi ja samalla mehevästi. Maalauksessa *Pyhä hetki* (2016) maljakko on muuttunut läpinäkyväksi venemaljakoksi (*Juopunut pursi?*), joka sisältää transparenttia toimintaa. Hetki venyy niin, että liikkeen kuvajaiset pääsevät mukaan.

Julian Bellin mukaan kuvataiteessa aika ja muoto syntyvät yhtäaikaaisesti ja sulautuvat toisiinsa. Hänen mielestään ”ne kummatkin ilmestyvät meille jostakin, jonka voisi nimetä kaaokseksi” Ne eivät eriydy. ”Etsimme johtolankoja, jotka suhteutuisivat siihen, miten koemme muodon ja ajan,” toteaa Bell (1999, 84). Kun etsimme näitä johtolankoja, aika vie meitä. Hahmoilla ja sommitelmalla on muotonsa ja siihen projisoimme huomaamatta aikatapahtuman. Suden maalausten muodot ovat värin liikkeessä. On helppo nähdä siveltimenjäljen pienissä ja suurissa aaltoliikkeissä vauhtia, joka tekee kokonaisuudesta amorfisen. *Valon huuhtomaa* (2017) on myös eri keltaisten värien pehmeä, itseensä kiertyvä sokkelo.

Suden eräs kuvausstrategia oli aiemmin, 2000-luvun alussa, kuvapinnan jako ”tuolla – täällä” aiheiksi. Rajan takana oli jotakin pysyvämpää, eräänlainen ainainen, mutta liikkeessä oleva hehku. Kirjoitin vuonna 2003: ”Suden kaikkeus on halun valitsema laaja paikka

’tuolla’; sen ehtoihin psyyken maisema sovittautuu ’täällä’” (2003, 2). Suden maalausten ’tuolla-täällä’ -sommitelma tai aaltokuviointi, joka oli hänen tuotannolleen tyypillistä 2000-luvun alkuvuosina, on muuttunut 2010-luvulla pelkistävämmäksi ”täällä”-suhteeksi, jossa figuuri on joko asettunut keskelle tilaa tai on muuten vain harvakseltaan olemassa. Samalla taustan substanssiluonne värien intensiivisten yksiköiden kautta kasvoi. Kuitenkin vuoden 2017 teemat tuovat tilallisen – ja samalla ajallisen – kahtiajaon takaisin, samoin muuttamat viimeaikaiset maalaukset. Uusissa maalauksissa vuodelta 2018 puuaihe on myös palannut ja tummat värit on istutettu värikkäästi läikehtivään maastoon, kuitenkin niin, että puun siimes ei olekaan tumma vaan täynnä kilpaa juoksevia vaaleita värejä. Myös sitruunan keltainen näyttäytyy – maassa. Nyt kun Susi maalaa lähimaisemia, niiden tarkoitus on lähestyä katsojaa samalla voimalla kuin tekivät muutama vuosi sitten kasvojen lähikuvat.

Raskas ja kevyt ote vaihtelee Suden tuotannossa tavalla, jossa kaudet eivät ole ennakoitavissa. Monissa maalauksissa vuodelta 2016 on tumman raskas poljento: kukkakimput muodostavat tiiviin ja painavan ryppään, kun taas vuonna 2017 heleämmät värit ja pienemmät yksiköt saavat vallan – ja kuvatila alkaa jakautua, 2000-luvun alun malliin.

Susi tosiaanakin näyttää palaavan tähän kahtiajakoon muutamissa myöhäisissä maalauksissaan. Etenkin vuoden 2017 teoksissa illusorisen tilan kahtiajako näkyy selvästi: on illusorista etualaa halkova elementti, kuin verho, jota vasten pääaihe tai tausta-aihe, näyttäytyy. Maalauksissa *Garden All Over* (2017) ja *Between Dark and Blue* Susi virittää tilallisen kahtiajaon kuin vuosien 2002 ja 2003 maalauksissa, mutta tyystin toisella tavalla. Samoin maalaus *Corner Table* (2017) näyttää pöydällä olevan asetelman kuin tummaa verhoa olisi raotettu aiheen näkyä. Tämä on vanha vermeeriläinen tapa kuvata tilaa



Kuva 32 Nanna Susi: *Kuka kertoo meille, että on tullut aika kääntyä*. 2013.

lähellä olevan *repoussoir*-funktion eli välitilan kautta. Siten ”lähellä” ja ”kaukaa” ovat yhtä aikaa voimassa. *Please Romanticism!* maalauksen vertikaalinen laitaelementti on heleä – lisäksi maisemapinta jakautuu eri värikerroksiin, jotka vahvistavat syvyyden tuntua. Voikin ajatella, että romanttinen asenne ei tule toimeen ilman tuolla–täällä -viritystä!

Näyttää myös siltä, että vuoden 2017 maalauksissa uusien materiaalien, silkin ja akryylin käyttö suosii tilallista kahtiajakoa. Maalauksessa *Happiness is Now All* etualan peite tai verho muuttuu horisontaaliksi yllättävällä tavalla: marginaali ulkoistetaan kuva-alan reunan yli rimpurivistöksi. Myös nimen ”*Now*” korostaa sitä, että maalaus ylittää kehyksen ja tunkeutuu katsojan tilaan mustana kamppaisena nauhana, jonka yläpuolella tulppaani suipossa maljakossa virittää värin ilmatilan.

Suden maalaukset näyttävät hyvin, miten syvyyssvihjeitä ei niin vain lakaista maalauksesta. Kun ne poistetaan abstraktismin nimissä,

ne ryömivät ”maata myöten” takaisin. Sitä paitsi värit ovat aina konkreettisia, lähellä sitä mitä Jacques Lacan kutsuu Reaaliksi: vaikuttaessaan viiltävästi, värien luomien tunnetilojen karvas asteikko siirtyy suoraan iholle ja saattaa jopa satuttaa. Viimein *From Eternity to Here* tuo syvyyssuuntaisen liikkeen kohti katsojaa. Alareunan aavistuksenomaiset vaalean siniturkoosiset rimpurit työntyvät katsojan tilaan: Here!

Eräs vaikuttavimmista Suden maalauksista on *Kuka kertoo meille, että on tullut aika kääntyä* (2013; KUVA 32). Teoksen väreillä ruoskitujen täyteläisten massojen, hameen ja puun konveksipeilisymmetria antaa vaikutelman kuin hame ja puu olisivat väreillä veistettyjä ja lastut olisivat sinkoutuneet maahan. Tässä maalauksessa Susi pyrkii tahalliseen kompaktiuteen ja aivan kuin ilmoittaa: ”hei, osaan kyllä tämän tarvittaessa.” Hame kääntyy ylösalaisin puuksi. Maalauksessa näkyy siten motiivien eli visuaalisen aihepuun tasolla Suden pyrkimys kehäsommitelmaan. Usein kehäsommitelmahan ei näy, se täytyy vain päätellä ”ikuisen” aihepuun näkökulmasta. Aihe toistuu eri puoliltaan niin kauan, että sen voi jättää rauhaan, joksikin aikaa. Nanna Susi on kokoavasti todennut: ”Olen kiintynyt ajatukseen, että maalaukset sisältävät aikaa ja hetket sisältävät ikuisuuksia”.

Kuvaluettelo

- 1 Oscar Kokoschka: *Time, Gentlemen, Please*. 1971–1972. Öljy kankaalle, 130 x 100 cm. Tate Britain, Lontoo.
- 2 Batholomäeus Spranger: *Omake ja allegoria hänen vaimonsa Christina Müllerin kuolemasta*. 1600. Kuparikaiverrus. (Kaiverruksen tekijä: Aegidius Sadeler). Kuva: Altti Kuusamo
- 3 Hieronymos Bosch: *Heinärattaat*-triptyykin vasen paneeli. N. 1510. Öljy puulle, 138 x 46,1 cm. Museo del Prado, Madrid.
- 4 Caspar David Friedrich *Kuun nousu merellä*. 1822. Öljy kankaalle, 55 x 71 cm. Alte Nationalgalerie, Berliini.
- 5 Katarina Reuter: *Heileberget 20.10.2002–18.5.2004. 2004*. Öljy kovalevyllä, 150 x 300 cm. Heinin kokoelma, Helsinki.
- 6 *Orfeus, Eurydike ja Hermes*. 400-luvun puoliväli eaa. Kipsikopio roomalaisesta veistoksesta. 27 eaa.– 14. 128 x 102 x 11 cm. Museo archeologico nazionale, Napoli. Wikimedia Commons: File:Hermes, Eurydice and Orpheus, plaster copy, Cambridge Museum of Classical Archaeology, 154244.jpg.
- 7 William Hogarth: *Aika savuttaa kuvaa*. 1761. Kuparikaiverrus. Yksityiskokoelma.
- 8 Mika Taanila: *20 sekuntia Maunulassa*. Fotogrammi, 30 x 51 cm. 2021. Helsinki.
- 9 Per Stenius: *Tauko helmikuussa*. 1955. Öljy kankaalle, 45 x 68 cm. Yksityiskokoelma.
- 10 Wiligelmo: Aatamin ja Eevan luominen ja syntiinlankeemus. 1099–1106. Marmori, korkeus 1 m. Duomon länsipääty, Modena. Wikimedia Commons.
- 11 Wiligelmo Yksityiskohta edellisestä veistoksesta. Kuva teoksesta: Andrew Martindale: *The Rise of the Artist*. London 1972.
- 12 Caravaggio: *Pyhä Matteus ja enkeli*. 1602. Öljy kankaalle, 232 x 183 cm. Kaiser Friedrich Museum, Berliini. (Tuhoutunut 1945.)
- 13 Piero della Francesca: *Sacra conversazione*. 1452–1475. Öljy kankaalle, 248 x 170 cm. Brera, Milano.
- 14 Perino del Vaga ja koulu: Illusorinen mies oviaukossa. Fresko. Castel Sant' Angelo, Rooma.
- 15 Raffaello: *Kristuksen kirkastus*. 1519. Öljy puupaneelille. 405 x 278 cm. Pinacoteca, Vatikaani.
- 16 Federico Barocci: *Ristittäotto*. 1569. Öljy kankaalle, 412 x 232 cm. Cappella della Mercanzia, Cattedrale di San Lorenzo, Perugia.
- 17 Caspar David Friedrich: *Ihmisen ikäkaudet*. 1835. Öljy kankaalle, 72,5 x 74 cm. Museum der bildenden Künste, Leipzig.
- 18 Capoferri Lorenzo Lotton mukaan: *Daavid ja Goljat*. 1527. Intarsia, 67,5 x 100, 5 cm. Basilica, Bergamo.
- 19 Francesco Salviati: *Bathsheba*. 1553–1555. Fresko. Sala delle Udienze, Palazzo Sacchetti, Rooma.
- 20 Giorgio de Chirico: *Runoilijan ilot*. 1912. Öljy kankaalle, 69,2 x 86, 3 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Altti Kuusamo.

- 21 Giorgio de Chirico: *Päivän enigma*. 1914. Öljy kankaalle, 83 x 130 cm. San Paolo del Brasile MAC USP Collection, Sao Paolo. Kuva: Altti Kuusamo.
- 22 Paul Klee: *Hauptweg und Nebenweg*. 1929. Öljy kankaalle. Museum Ludwig, Köln. Kuva: Wikimedia Commons.
- 23 Mika Taanila: *Viimeinen kesä*. Fotogrammi, 54 x 56 cm. 2021.
- 24 Mika Taanila: *Out of the Past* sarjasta Mustavalkoisia valokuvia. Fotogrammi, 60 x 72 cm. 2013.
- 25 Pamela Brandt: Bowling III. 2006. Tempera ja öljy kankaalle, 106 x 85 cm. Yksityiskokoelma.
- 26 Pamela Brandt: Two. 2006. Tempera ja öljy kankaalle, 85 x 93 cm. Yksityiskokoelma.
- 27 Francesco del Cossa: *Huhtikuu*-sykli. 1476–1484. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.
- 28 Santa Maria in Trastevere: näköala basilikan kuorin apsikseen. Wikimedia Commons.
- 29 Nanna Susi: *From Eternity to Here*. 2017.
- 30 Nanna Susi: *Fortuna*. 2013.
- 31 Nanna Susi: *Happiness is Now All*. 2017.
- 32 Nanna Susi: *Kuka kertoo meille, että on tullut aika kääntyä*. 2013.

Lähteet ja kirjallisuus

- Agamben, Giorgio 2001. *Infancy and History. On the Destruction of Experience*. Käänt. L. Heron. London: Verso.
- Albertini, Francesco 1612. *Trattato dell'angelo custode*. Roma: Guglielmo Facciotti.
- Altman, Rick 2008. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Appiano, Ave 1999. *Eстетика del rottame. Consumo del mito e miti del consumo nell'arte*. Roma: Meltemi.
- Arendt, Hannah 1978. *The Life of the Mind*. San Diego–New York: A Harvest Book.
- Arnheim, Rudolf 1957. *Film as Art. Berkeley and Los Angeles*: University of California Press.
- Auerbach, Eric 1992. *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaissa kirjallisuudessa*. Suom. O. Suominen. Helsinki: SKS.
- 2007 [1929]. *Dante. Poet of the Secular World*. Käänt. R. Manheim. New York: nyrb.
- Augustinus 1981. *Tunnustukset. (Confessiones.)* Suom. O. Lakka. Jyväskylä: Gummerus.
- Bachelard, Gaston 1969. *The Poetics of Space*. Käänt. M. Jolas. Boston: Beacon Press.
- Bahtin, Mihail 1979. *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. K. Kyhälä-Juntunen. Moskova: Progress.
- Bal, Mieke 2000. Sticky images: the foreshortening of time in an art of duration. *Time and the Image*. Toim. Carolyn Bailey Gill. Manchester: Manchester University Press, New York.
- 2001. *Looking in. The Art of Viewing. Essays and Afterword*. Amsterdam: G+B Arts International.
- Barthes, Roland 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinema – Gallimard.
- 2005. *The Neutral. Lecture Course at the Collège de France (1977–1978)*. Käänt. R. Krauss ja D. Hollier. New York: Columbia University Press.
- Bell, Julian 1999. *What is Painting? Representation and Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Bellori, Giovan Pietro 2009. *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni. Volume Primo*. Toim. Evelina Borea. Torino: Einaudi.
- Belting, Hans 2011. *Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Käänt. D. Dunlap. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Berenson, Bernard 1948. *Aesthetics and History in the Visual Arts*. New York: Pantheon Books.
- Bergson, Henri 1889. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Félix Alcan.
- 1998 [1922]. *Durée et simultanéité à propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige / PUF.
- 2004 [1896] *Matter and Memory*. Käänt. N. M. Paul & W. S. Palmer. New York: Dover.
- Bertozzi, Marco 2002. Il funambolo e la sua corda: Aby Warburg e il primo «decano» dell'Ariete. *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*. Toim. M. Bertozzi. Ferrara: Franco Cosimo Panini, 20–35.
- Biro, Matthew 1998. *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*. Cambridge:

- Cambridge University Press.
- Blattner, William 1999. *Heidegger's Temporal Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bonnefoy, Yves 1991. Time and the Timeless in Quattrocento Painting. *Calligram. Essays in New Art History from France*. Ed. by Norman Bryson. Cambridge: Cambridge University Press, 8–26.
- Borges, Jorge Luis 1969. *Haarautuvien polkujen puutarha*. Suom. Matti Rossi. Helsinki: WSOY.
- Borgna, Eugenio 2007. La malinconia e il tempo sospeso. *Il settimo splendore. La modernità della malinconia*. Toim. Giorgio Cortenova. Venezia: Marsilio, 23–25.
- Bosseur, Jean-Yves 1998. *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*. Paris: Minerve.
- Boulez, Pierre 2004. *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*. Käänt. S. Esengini. Milano: Abscondita.
- Bussagli, Marco 2003. *Storia degli angeli*. Milano: Bompiani.
- Calabrese, Omar 1987. Immaginare il tempo. *Le figure del tempo*. Toim. di Lucian Corrain. Milano: Mondadori, 19–42.
- Cassirer, Ernst 1964 II. *Philosophie der Symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das Mythische Denken*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 1964 III. *Philosophie der Symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Castoriadis, Cornelius 1997. *World in Fragments. Writings on Politics, Society, Psychoanalysis and Imagination*. Käänt. A. Curtis. Stanford: Stanford University Press.
- Chanter, Tina 1990. The Female Temporality and the Future of Feminism. *Abjection, Melancholy and Love*. Toim. John Fletcher ja Andrew Benjamin. London and New York: Routledge, 63–79.
- Clair, Jean 1996. *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*. Paris: Gallimard.
- Clark, T. J. 1985. Clement Greenberg's Theory of Art. *Pollock and After. The Critical Debate*. Toim. Francis Francina. London: Harper & Row, 47–64.
- Cook, Albert 1992. *Temporalizing the Space. The Triumphant Strategies of Piero della Francesca*. New York: Peter Lang.
- Crimp, Douglas 2012. "Our Kind of Movie." *The Films of Andy Warhol*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- de Chirico, Giorgio 2002. Scritti di Giorgio de Chirico [1918–1943]. *Commedia dell'arte moderna. Giorgio de Chirico & Isabella Fair*. Toim. Jole de Sanna. Milano: Abscondita, 11–140.
- Deleuze, Gilles 1991. *Bergsonism*. Transl. H. Tomlinson and B. Habberiam. London: Zone Books.
- 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 1990. *The Logic of Sense*. Käänt. C. Boundas. New York: Columbia University Press.
- 2004. *Difference and Repetition*. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Minuit.
- De Man, Paul 1993. *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second Edition. London: Routledge.
- de Podevin, Robin. 2009. *The Image of Time. An Essay on Temporal Representation*. Oxford : Oxford University Press.
- Derrida, Jacques 1976. *Of Grammatology*. Käänt. G. Spivak. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- 1979. *Die Stimme und das Phänomen*. Käänt. J. Hörisch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 1985. *Writing and Difference*. Käänt. A. Bass. London: Routledge & Kegan Paul.
- de Saussure, Ferdinand 1972. *Cours de linguistique générale*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Di Teodoro, Francesco P. 1996. *La sacra conversazione di Piero della Francesca*. Milano: TEA.
- Dombrowski, André 2013. Painting Time: Impressionism and the Modern Temporal Order. How quickening brushwork arose from the industrialization of time. <https://www.ias.edu/ideas/2013/dombrowski-time>.
- Dorfles, Gillo 2006. *L'intervallo perduto*. Milano: Skira.
- Douglas, Mary 2007. *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*. New Haven: Yale University Press.
- Eco, Umberto 1985. Il tempo dell'arte. *Sugli Specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 115–124.
- 1987. Tempo, identità e rappresentazione. *Le figure del tempo*. Toim. Lucian Corrain. Milano: Mondadori, 7–17.
- Ehrenzweig, Anton 1970. *The Hidden Order of Art*. St. Albans: Paladin.
- Eliade, Mircea 1993. *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia*. Suom. T. Laitila. Helsinki : Lokikirjat.
- Ettlinger, Leopold D. & Helen S. 1987. *Raphael*. Oxford: Phaidon.
- Francina, Francis 1993. Realism and Ideology. An Introduction to Semiotics and Cubism. *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 87–183.
- Freud, Sigmund 1964. *Johdatus psykoanalyysiin*. Suom. E. Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- 1992. *Unien tulkinta*. Suom. E. Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- 1993. *Johdatus narsismiin ja muihin esseisiin*. Suom. M. Rutanen. Helsinki: Love-kirjat.
- Fried, Michael 1998. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Gombrich, E. H. 1982. Moment and Movement in Art. *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of representation*. London: Phaidon.
- 1986. *Kokoschka in his Time*. London: The Tate Gallery.
- Goodman, Nelson 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd

- Edition. Indianapolis: Hackett.
- 1981. Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony. *On Narrative*. Toim. W.J.T Mitchell. Chicago and London: The University of Chicago Press, 99–115.
- Gordon, Peter E. 2012. *Continental Divide. Heidegger, Cassirer, Davos*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Greimas, J.A., Fontanille, Jacques 1993. *The Semiotics of Passions. From State of Affairs to States of Feeling*. Transl. By P. Perron and F. Collins. Minneapolis and London: University of Minnesota.
- Greenberg, Clement 1985 [1940]. Towards a Newer Laocoon. *Pollock and After. The Critical Debate*. Toim. Francis Francina. London: Harper & Row, 35–46.
- Grosz, Elizabeth 2004. *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Ultimately*. Durham: Duke University Press.
- Haapala, Arto 1997. Art and Time: Toward the Analysis of Time in Art. *The End of Art and Beyond*. New Jersey: Humanities Press, 140–153.
- Hall, Edward, T. 1984. *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*. New York: Anchor Books.
- Hallila, Mika 2008. Kertomus, aika ja ihminen. Paul Ricoeurin *Temps et récit* ja jälkiklassinen narratologia. *Avain* 3/2008, 22–37.
- Hauser, Arnold 1964. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und Ursprung der Modernen Kunst*. München: C. H. Beck.
- Heidegger, Martin 1993. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- 2000. *Kirje humanismista. Maailmankuvan aika*. Suom. M. Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- 2020 [1973]. *Kant & metafysiikan ongelma*. Suom. M. Lehtinen. Tampere: Vastapaino.
- Hintikka, Jaakko 1982. *Kieli ja mieli. Katsauksia kielifilosofiaan ja merkityksen teoriaan*. Helsinki: Otava.
- Hoffman, Eva 2011. *Time*. London: Profile Books.
- Hollander, Dana 2002. Puncturing Genres. Barthes and Derrida on the Limits of Representation. *Panorama. Philosophies of the Visible*. Ed. by Wilhelm Wurzer. New York: Continuum.
- Hoy, David Couzens 2009. *The Time of Our Lives. A Critical History of Temporality*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Jakobson, Roman 1990. The Time Factor in Language. (With Krystyna Pomorska.) *On Language*. Toim. L. R. Waugh and M. Monville-Burston. Cambridge, MA: Harvard University Press, 164–174.
- James, William 2021. *Todellisen moneus*. Suom. H. Poutanen. Helsinki: Basam Books.
- Johansson, Hanna 2007. Tyhjentämisen eleitä. Esittävän kuvan kielto, visuaalinen kulttuuri ja nykytaide. *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 122–136.
- Kant, Immanuel 2016 [1787]. *Puhtaan järjen kritiikki*. Suom. M. Nikkarla ja K. Ranki. Helsinki: Gaudeamus.

- Kandinsky, Wassily 1979. *Point and Line to Plane*. Käänt. New York: Dover.
- Klee, Paul 1957. *Tagebücher (1898–1918)*. Köln: DuMont.
- Kierkegaard, Søren 2002. *Mozart-essee*. Suom. O. Mäkinen. Helsinki: Like.
- Kolakowski, Leszek 1985. *Bergson*. Oxford: Oxford University Press.
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA & London: The MIT Press.
- Kristeva, Julia 1986. Women's time. *The Kristeva Reader*. Toim. Tori Moi. Oxford: Blackwell, 188–213.
- Kuspit, Donald 1991. The Unhappy Consciousness of Modernism. *Zegeist in Babel. The Postmodernist Controversy*. Toim. Ingeborg Hoesterey. Bloomington: Indiana University Press.
- Kuusamo, Altti 1988. *Ajan poetiikkaa kerronnassa*. Yleisen kirjallisuustieteen sivulaudaturtyö. Syksy 1988, Helsingin yliopisto. Painamaton lähde.
- 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- 2008. Hölmistynyt inspiraatio. Caravaggion *Matteus ja enkeli* -maalauksen merkitysjännitteistä. Dumbfounded Inspiration. Tensions of Meaning in Caravaggio's St. Matthew and the Angel. *Caravaggio palaa. Caravaggion värien jäljillä. Discovering Caravaggio's Colours*. Toim. Antero Kahila. Helsinki, 22–28, 29–35.
- 2020a. Giorgio de Chirico, melankolia, aika, synestesia. Modernin melankolian dynamiikka VIII, 2. osa. *Synteesi* 1–2/2020, 13–39.
- 2020b. Totuuden ilmaisusta ilmaisun totuuteen. *Duodecim* 24/2020, 2811–2815.
- Lee, Pamela M. 2004. *Chronophobia. On the Time in the Art of 60s*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Lessing, Gotthold E. 1992 [1766]. *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Käänt. E. McCormick. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Levinas, Emmanuel 1971. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: LGF.
- Lindroos, Kia 1998. *Now-time/Image-space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Lotman, Juri M 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Introduction: Umberto Eco. Käänt. A. Shukman. London: Taurus.
- Mann, Thomas 1964. *Pyhä syntinen*. Suom. J. Partanen. Jyväskylä: Gummerus.
- 1957. *Taikavuori I–II*. Suom. K. Kaila. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Marin, Louis 1991. Towards A Theory of Reading in Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds. Calligram. *Essays in New Art History from France*. Ed. by Norman Bryson. Cambridge: Cambridge University Press, 63–90.
- 1994. Déposition du temps dans la représentation peinte. *De la représentation*. Paris: Gallimard, Le Seuil, 282–300.
- Marcus Aurelius 2004. *Itselleni. Keisarin mietteitä telämästä*. Suom. M. Ahonen. Helsinki : Basam Books.
- Martindale, Andrew 1972. *The Rise of the Artist. In the Middle Ages and Early Renaissance*. London: Thames and Hudson.
- Merleau-Ponty, Maurice 2004 [1948]. The World of Perception. Käänt. O. Davis.

- London: Routledge.
- 2006 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- 2012. *Filosofia kirjoituksia*. Suom. M. Luoto ja T. Roinila. Helsinki: Nemo.
- Mitchell, W.J.T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Nietzsche, Friedrich 1994. Also sprach Zarathustra. *Werke 2*. Köln: Könnemann, 93–420.
- 1968. *The Will to Power [Nachlass]*. Toim. Walter Kaufmann. Käänt. Kaufmann & R.J. Hollingdale. Erit. § 1053-1067. New York: Vintage Books.
- 1969. *Moraalin alkuperästä. Pamfletti*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: Otava.
- North, John 2004. *The Ambassadors' Secret. Holbein and the World of the Renaissance*. London: Phoenix.
- Nuzzo, Patrizia 2007. L'altra faccia di Saturno, i tempi e le ore della malinconia. *Il settimo splendore. La modernità della malinconia*. Toim. Giorgio Cotenova. Milano: Marsilio, 294–299.
- Osborne, Peter 1995. *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*. London: Verso.
- Panofsky, Erwin 1955. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Anchor.
- 1967. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. New York: Harper & Crow.
- Pekonen, Osmo 2008. Einstein Pariisissa. *Synteesi* 2/2008, 41–51.
- Pihlström, Sami 2008. Ajan ja ajallisuuden metafysiikasta ja etiikasta. *Synteesi* 2/2008, 2–12.
- Plotinus 1991. *The Enneads*. Käänt. S. MacKenna. London: Penguin.
- Poulet, Georges 2006. *Études sur le temps humain*. Paris: Plon.
- Praz, Mario 1970. *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. New Jersey: Princeton University Press.
- Proust, Marcel 2007. *Kadonnutta aikaan etsimässä (10). Jälleen löydetty aika*. Suom. Annikki Suni. Helsinki: Otava.
- Pusa, Unto 1985. *Taiteesta*. Toim. P. Lahtela. Jyväskylä: Gummerus.
- Pöggeler, Otto. 1998. Heideggerin olemisen topologia. *Heidegger. Ristiriitojen filosofi*. Toim. Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus, 158–180.
- Quintavalle, Arturo C. 1967. *Wiligermo e la sua scuola*. Firenze: Sadea-Sansoni.
- Ricoeur, Paul 1984. *Time and Narrative*. Volume 1. Käänt. K. McLaughlin and D. Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1985. *Time and Narrative*. Volume 2. Käänt. K. McLaughlin and D. Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- 2004. *Memory, History, Forgetting*. Käänt. K. Blamey & D. Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1985. *Temps et récit 3. La temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil.
- 1997. *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*. Toim. Don Ihde. London: The Athlone Press.
- 2005. *The Course of Recognition*. Käänt. D. Pellauer. Cambridge, MA: Harvard

- University Press.
- Rigon, Fernando 2006. *Arte dei numeri. Letture iconografiche*. Milano: Skira.
- Rosen, Charles & Zerner, Henri 1984. *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*. London: Faber and Faber.
- Ross, Christine 2008. Real Time, Lived Time: AR, Art, Perception, and the Possibility of the Event. *Precarious Visualities. New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*. Toim. O. Asselin, J. Lamoureux, and C. Ross. Montreal and London: McGill-Queen's University Press, 328–354.
- Romano, Claude 2014. *Event and Time*. Käänt. S. Lewis. New York: Fordham University Press.
- Rosenberg, Harold 1982 [1966]. *The Anxious Object*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rosen, Charles & Zerner, Henri 1984. *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*. London: Faber and Faber.
- Rovelli, Carlo 2020. *Ajan luonne*. Suom. H. Karttunen. Helsinki: Ursa.
- Sallis John 2000. Time and Image. *Time and the Image*. Toim. Carolyn Bailey Gill. Manchester: Manchester University Press, New York, 11–20.
- Saraneva, Kristina 2008. Freudin traumatologia ja Nachträglichkeit-periaatteen merkitys psykoanalyysissä. *Psykoaterapia* 27: 3 (2008), 168–188.
- Sartre, Jean-Paul 1963. Time in Faulkner: The Sound and Fury. *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. Ed. by F. Hoffman and O. Vickery. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 225–232.
- Schapiro, Meyer 1977. *Romanesque Art. Selected Papers*. London: Thames and Hudson.
- 2003. *Tra Einstein e Picasso. Spazio-tempo, Cubismo, Futurismo*. Käänt. T. Trini. Milano: Christian Marinotti Edizione.
- Schelling, Friedrich Wilhelm 1997. *Sistema dell'idealismo trascendentale. System des trasscendentale Idealismus*. (Testo tedesco a fronte.) Käänt. G. Boffi. Milano: Rusconi.
- Semerari, Giuseppe 1995. *Introduzione a Schelling*. Roma-Bari: Laterza.
- Schilling, Michael 1975. Rota Fortunae. Beziehung zwischen Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften. *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Hamburg: Hamburger Colloquium.
- Shattuck, Roger 2012. Proust's Binoculars. *Memory*. Toim. Ian Farr. London: Whitechapel Gallery, 30–40.
- Shindler, Kelly 2013. Ajallisia siirtymiä. Keskustelu Mika Taanilan kanssa. *Aikakoneita – Time Machines*. Toim. Leevi Haapala ja Kati Kivinen. Helsinki: Kiasma, 33–48.
- Seznec, Jean. 1972. *The Survival of the Pagan Gods*. Käänt. B. Sessions. New York: Princeton University Press.
- Steiner, George 1992. *After Babel. Aspects of language & translation*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- 1967. *Tolstoy or Dostoevsky*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Steiner, Wendy 1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.

- 1991. *Pictures of the Romance. Form against Context in Painting and Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- 2004. Pictorial Narrativity. *Narrative Across the Media. The Languages of Storytelling*. Toim. M-L. Ryan. Lincoln: University of Lincoln Press.
- Summers, David 1991. Real Metaphor: Towards a Redefinition of the 'Conceptual' Image. *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Toim. N. Bryson, M. A. Holly & K. Moxey. Cambridge: Polity Press, 231–264.
- Susi, Nanna 2010. ”'Luomisen aika.' Keskenäiset maalaukset saavat Nanna Suden pohtimaan ajan olemusta.” *Helsingin Sanomat*, verkkolehti 9.1. 2011. [<https://www.hs.fi/sunnuntai/art-2000004780203.html>].
- Södergran, Edith. 2009. *Elämäni, kuolemani, kohtaloni. Kootut runot*. Suom. P. Saaritsa, A. Tynni, U. Kailas. Helsinki: Otava.
- Taanila, Mika 2013. *Aikakoneita – Time Machines*. Toim. Leevi Haapala ja Kati Kivinen. Helsinki: Kiasma.
- Tarsia, Giovanni 1576. *Trattato de gli angeli*. Firenze. B. Sermartelli.
- Valéry, Paul 2016. *Hampaissa. Valikoima aforismeja*. Suom. J. Blomstedt. Tampere: Tampereen aforismiyhdistys.
- Varchi, Benedetto. 1549. *Due lezzioni*. Fiorenza: Torrentino.
- Wallenstein, Sven-Olov 2007. *Essays, Lectures*. Stockholm: Axl Books.
- Warburg, Aby 1969. *Gesammelte Schriften I*. Nendeln/Liechtenstein: Krauss Reprint.
- 1980. *Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*. Raccolti da Gertrud Bing. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Whitrow, G. J. 2000. *Ajan historia. Ajankäsitykset esihistoriasta meidän päiviimme*. Suom. A. Leikola. Helsinki: Art House.
- Vergo, Peter 2010. *The Music of Painting*. London: Phaidon.
- Wittgenstein, Ludwig 1968. *Philosophical Investigations*. Käänt. G. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.
- Wolfe, Tom. *The Painted Word*. London: Black Swan.
- Wood, David 1989. Escher and Calvino: Thinking Eccentrically about Time. *Journal of Philosophy and the Visual Arts*. Toim. Andrew Benjamin. London: Academy Editions, 77–80.
- Zanchi, Mauro 2005. *The Bible According to Lorenzo Lotto. The Wooden Choir, Inlaid by Capoferri, in the Basilica of Bergamo*. Bergamo: Ferrari Editrice.
- Žižek, Slavoj 2001. *The Fragile Absolute*. London: Verso.
- 20014. *Event*. London: Penguin Books.

Kuvan aika
Ajan ongelma kuvataiteessa
Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta 16

JULKAISIJA
Taideyliopiston Kuvataideakatemia

© Taideyliopisto ja kirjoittaja

TAITTO
Marjo Malin

KANNEN KUVA
William Hograth: *Aika savuttaa kuvaa*. 1761. Kuparikaiverrus. Yksityiskokoelma.
Säilytetty.

PAINO
Hansaprint, 2022

ISSN 2343-1008
ISBN 978-952-353-432-2 (painettu)
ISBN 978-952-353-433-9 (pdf)

Teos on vertaisarvioitu

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna Taideyliopiston sähköisessä
julkaisuarkistossa <https://taju.uniarts.fi/>

Emme voi nähdä aikaa. Kuitenkin aika näyttäytyy kuvataiteessa yllättävän monimuotoisesti juuri silloin, kun se yrittää eri tavoin piiloutua kuvan rakenteisiin. Aika ja ajallisuus naamioituvat kuviin kerronnan, rytmin, liikkeiden, tilantunnun, kuvatun ilmapiirin ja ajankohdan, symboliikan ja aiheiden kautta. Myös ajattomuuden illuusio ja nythetki ovat kuvataiteen ominta aluetta. Eri kuvausstrategiat auttavat katsojaa sijoittamaan ajallisuus aivan kuin huomaamatta kuvan maailmaan. Me asetamme ajantunnun kuvaan. "Aika on kuin sumu, läheltä se ei näy, ja kaukaa se on kaunista" (Anna-Liisa Rekola). Tämä teoksen tarkoitus on raivata väylää kuvan aikakeskustelulle, jota kansainvälisestikin on käyty melko vähän.

**TAIDE-
YLIOPISTO****X KUVATAIDEAKATEMIA**

ISSN 2343-1008

ISBN 978-952-353-432-2



9 789523 534322