ARI TANHUANPÄÄ

# *TÄMÄN HETKISYYS*

## Vanhan taiteen muodostamasta ajan paradoksista

Ranskalainen taiteentutkija Georges Didi-Huberman on todennut (2000, 9): "Kuvan äärellä olemme aina ajan äärellä." Työskenneltyäni vuosikymmeniä konservaattorina Kansallisgalleriassa vanhan taiteen parissa – ”vanhalla taiteella” tarkoitan ennen 1800-lukua luotua taidetta, johon viitataan kansainvälisesti ”Old Masters”-termillä[1] – olen kohdannut kerta toisensa jälkeen tämän ongelman: käsittelemäni taideteokset ovat "tässä" (fyysisen oliomaisuutensa ansiosta konkreettisen käsinkosketeltavina nykyhetkessä), mutta samanaikaisesti "tuolla" (ajallisesti ja kulttuurisesti hyvin etäällä kulloisestakin nykyhetkestä).[2] Voisimme luonnehtia näiden samanaikaisesti läsnä- ja poissaolevien ”vieraskappaleiden” *(Fremdkörper)* olemisen tapaa "etäläheisyydeksi".[3] Esitän, että taidehistorialle tieteenalana on ollut erityisen vaikeaa kohdata tätä ajan paradoksia, joka kytkeytyy suurelta osin taideteoksen materiaalisuuteen.[4]

Didi-Huberman on esittänyt (1999, 291–302) taidehistorian olevan anakronistinen tieteenala. Anakronistisuudella tarkoitetaan sitä, että tutkimuskohde sijoitetaan syntyajankohtaansa nähden väärään aikakauteen, tai että vanhaa taideteosta lähestytään käsittein, jotka ovat syntyneet huomattavasti sitä myöhemmin.[5] Kun otetaan huomioon kyseisen tieteenalan suhteellisen myöhäinen syntyajankohta, voidaan todellakin sanoa, että ainakin vanhaan taiteeseen keskittyvä taiteentutkimus on anakronistista; useimmat siinä käytetyt termit ovat syntyneet huomattavasti tutkimuskohdettaan myöhemmin.[6]

Taidehistorioitsija Altti Kuusamo on viime vuosina kiinnittänyt huomionsa ajan ongelmaan taiteentutkimuksessa.[7] Lähtösysäyksen artikkelilleni on antanut anakronistisuuden haastetta tarkasteleva 2021 *Tahiti – taidehistoria tieteenä* -verkkojulkaisussa ilmestynyt kirjoitus ”Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia”. Tässä artikkelissa Kuusamon kritiikin kärki kohdistui Didi-Hubermanin ja kulttuurintutkija Mieke Balin

edustamiin lähestymistapoihin. Esitän, että se, mitä Kuusamo pitää aikaorientaatioiden ongelmana, on käytännössä kysymys siitä, miten tulisi suhtautua ja millainen painoarvo tulisi antaa tutkittavan taideobjektin "fenomenologiselle läsnäololle" (Kuusamo 2021, 53) kulloisessakin tulkitsemistilanteessa. Taidehistorioitsija Michael Ann Holly on todennut (2013, 6) että vaikka historialliset taideteokset periytyvätkin menneestä maailmasta, taiteentutkijoiden velvollisuus on reagoida niiden jatkuvaan läsnäoloon *(continuous presence)* tulkitsemistilanteessa. Kirjallisuusteoreetikko Hans Ulrich Gumbrecht on verrannut teoksen läsnäoloisuuden ja merkityksen välistä suhdetta Marin Heideggerin *alētheiaan,* "kätkeytymättömyyteen" *(Unverborgenheit)*, joka on "totuuden asettumista teokseen tekeille" (Gumbrecht 2004, 66).[8] Jos teoksen vastaansanomaton läsnäolo huomioidaan, johtaako se välttämättä siihen – kuten Kuusamo väittää – että taiteentutkija lankeaisi väistämättä anakronistisuuteen, jota hän pitää (2021, 60) formalismina uudessa muodossa?

**Onko taideteos *todellisesti* läsnäoleva?**

Argumentillani *Tämän hetkisyydestä* on lähtökohtansa Roland Barthesissa, jonka muistetaan määrittäneen *Valoisassa huoneessaan (La Chambre claire,* 1980) valokuvan aikamuodoksi *ça-a-été, "*Tämä on ollut" (Barthes 1980, 120). On huomattava, että silloin kun *ça-a-été* käännetään kirjan suomennoksessa "Tämä on ollut", sillä viitataan valokuvan referentin itsepintaiseen läsnäoloon kuvanottohetkellä, mutta kun sama ilmaisu käännetään "Se on ollut", sillä viitataankin kuvan ajalliseen ulottuvuuteen, jonka Barthes esittää traumaattisen sisältönsä takia (futuurin perfekti: tiedämme, että valokuvaan ikuistettu henkilö on kuoleva) pistävän *punctumin* tavoin kuvan katsojaa. Käännösratkaisun "Se" on perusteltu, jos sillä halutaan viitata Sigmund Freudin metapsykologisessa *Das Ich und das Es* -kirjoituksessaan (1923) tiedostamattomasta käyttämään termiin *das Es* (lat. *Id*, ranskaksi *le Ça)*, muussa tapauksessa se on ongelmallinen. Ilmaisun "Se on ollut" voidaan nimittäin yhtä lailla mieltää viittaavan johonkin jo päätökseensä tulleeseen tapahtumiseen, jolloin kysymys olisi (heideggerilaisittain ilmaistuna) *Vergangenheitista,* ontisesta menneisyydestä. Se, mikä on *passé* – esimerkiksi henkilöhistoriassamme jokin sellainen, josta olemme niin sanoaksemme "päässeet yli", niin, ettei sillä ole enää mitään vaikutusta elämäämme nykyhetkeen, ei voi tietenkään (enää) koskettaa meitä. Kun taas ”Tämä on ollut” viittaa yhtä lailla johonkin sellaiseen, joka on absoluuttisen mennyttä, mutta joka juuri

"Tämän" – Barthesin kohdalla puheena olevan valokuvan välityksellä – kantaa traumaattisen sisältönsä nykyhetkeen. Surutyö ei ole saavuttanut päätöstään; "Tämä" ylläpitää ja lietsoo kiinnittymistä kadotettuun objektiin (vrt. Freud 1956–1974). Kuten Éliane Escoubas muistuttaa (1996), valokuva on ambivalentti: se ei ole vain "Tämä on ollut" (*ça-a-été*) vaan samalla kertaa myös "Tämä on" *(c´est ça).* Kysymys on olleisuudesta, Heideggerin *Gewesenheitista.* Escoubas toteaakin, ettei valokuvan nykyhetkenkin katsojaa affektoiva ulottuvuus voi olla vain jotakin mennyttä *(vergangen).* Olleisuudessaan se, mikä on ollut "läsnäoleilee" *(Anwesen)* vaikuttaen meihin poissaolevuudellaan (Bouton 2020, 370–389). Juuri tästä valokuvan ajallisesta kaksijakoisuudesta syntyy se, mitä Kuusamo kutsuu (2022, 84) "ajankokemuksen intensiteetiksi" – jännitteestä, joka liikuttaa katsojaa. Elena Oxman sanoo (2010, 71), että koskettavuuden edellytyksenä on ajan itsensä kokeminen haavana, siis ruumiillisena tuntemuksena. Valokuvan kohtaamisessa ruumiit eivät ole enää toisistaan erillisiä, *partes extra partes,* vaan, kuten Elissa Marder esittää (2000, 32) hieman Barthesia mukaillen, valokuvan maternaalisena mediumina yhdistävän kuvan katsojan ruumiin kuvauskohteen ruumiiseen, jotka jakavat yhteisen ihon (vrt. Merleau-Ponty 1964, 171, 226). Jean-Luc Nancy olisi voinut käyttää tästä ilmaisua *com-peausition.*[9] Marder väittää (2000, 32) valokuvan transsubstantioivan referenttinsä tuoden sen todellisesti läsnäolevaksi. Tästä voidaan löytää yhtymäkohta Kristuksen lausumiin ehtoollisen asetussanoihin *"Hoc est corpus meum"* ("Tämä on minun ruumiini"). Filosofi ja taiteentutkija Louis Marin (1931–1992) paneutui Ranskassa 1600-luvulla kehitettyyn, Port-Royalin logiikkana tunnettuun merkkiteoriaan, jota Antoine Arnauld ja Pierre Nicole selittävät teoksessaan *La Logique ou l´art de penser* ("Logiikka tai ajattelun taito"). Kirjan viidennessä, osittain täydennetyssä laitoksessa – joka oli Marinin erityisen mielenkiinnon kohteena – sivutaan lyhyesti eukaristian tematiikkaa. Katolisen kirkon transsubstantiaatio-opin mukaisesti lausuman demonstratiivipronomi "tämä" (lat. *hoc)* – ehtoollisessa nautittava ehtoollisleipä ja viini – muodostavat *todellisesti* läsnäolevan Kristuksen ruumiin ja veren. Gumbrecht muistuttaa, ettei aristoteelinen merkin käsite perustu materiaalisen ja immateriaalisen erottelulle vaan että siinä substanssi tulee läsnäolevaksi havaittavassa muodossaan. Hänen mukaansa aristoteelisuuden läpitunkemassa keskiajan kulttuurissa ehtoollisen asetussanat nähtiin tässä valossa: ei ollut vaikeaa ymmärtää sitä, että ehtoollisleipä antoi havaittavan muodon ja todellisen läsnäolon

Kristuksen ruumiille – ongelmia syntyi vasta luterilaisuudessa, jossa Kristuksen ruumis ymmärrettiin enää symbolisena merkityksenä. Lauseen verbiä "on" *(est)* ei yhdistetty hänen todelliseen läsnäoloonsa vaan se oli enää Kristukseen viittaava merkki – "tästä" *(hoc)* ei ollut enää suoraa pääsyä kristukseen vaan tie oli katkaistu.

Vertailkaamme näitä kahta puheaktia, Barthesin "Tämä on ollut" -noemaa ja Kristuksen "Tämä on minun ruumiini" -lausumaa – voimme ajatella, että niissä on jotain yhteistä. Arnauld ja Nicole esittävät (1970, 136–137) "Tämän" *(hoc,* ranskan *ceci)* viittaavan asiaan tai olioon, joka on läsnäoleva, mutta jolla itsessään ei ole havaittavia ominaisuuksia. He kertovat, että viitatessamme "tällä" *(hoc; ceci)* esimerkiksi timanttiin, meidän on lisättävä puheaktiimme timantille kuuluvia määreitä kuten "kova" ja "hohtava" mieltääksemme sen lausumisen hetkellä läsnäolevaksi. "Tämän" *(hoc)* nimeämä puhtaan läsnäolevuuden määritys kuuluu heidän mukaansa yleisenä ja epäselvänä ideana kaikille olemassaoleville kohteille. Yhtä lailla ehtoollisen asetussanojen "Tämä" – ehtoollisleipä ja viini – saa määrityksensä vasta sitä seuraavista sanoista "on minun ruumiini". Muistutettakoon, että transsubstantiaatiossa (katolisen opin mukaisesti) varsinaisesti tapahtuu: ehtoolliseleipä ja -viini eivät muuta muotoaan; niiden aistittavat ominaisuudet, aksidenssit (muoto, maku ja niin edelleen), eivät muutu. Niiden substanssi muuttuu. Louis Marinin mukaan (1989, 24) *hocin* ja *corpuksen* välinen siirtymä, kopula *est* saattaa hengen ruumiillistumisen, sanan lihaksi tulemisen, täytäntöön.

Voimme ajatella, että Barthesilla valokuvan "Tämä" *(ça)* saa yhtä lailla määrityksensä vasta sitä seuraavista sanoista *(a-été)* "on-ollut". Vakuuttuakseen jonkin asian todellisesta tapahtumisesta omassa henkilökohtaisessa menneisyydessään, Barthes tarvitsee muistinsa tueksi valokuvan, jonka hän kertoo olevan *todellisena* hänen tarkasteltavanaan. Voisimme päätellä, että – aivan kuten ehtoollisen asetussanojen *hoc* – valokuva saisi määrityksensä viittaussuhteestaan. Voisimme katsoa valokuvan saavan myös oikeutuksensa tästä suhteesta, jolloin sille jäisi pelkkä välinearvo. Näin Barthes ei kuitenkaan katso asian olevan. On tosiaan niin, että aivan kuten Kristuksen tuleminen *todellisesti* läsnäolevaksi ehtoollisessa edellyttää sekä *hocin* että *corpuksen* välisen olemisen *(est)*, menneenkin *(passé)* todellinen läsnäolo nykyhetkessä edellyttää sekä valokuvan katsomishetkellä todellisen "Tämän" (ça; *réalité)* että menneisyyden *(a-été; passé)* tuottamaa suhdetta, jota Barthes kutsuu "kaksoismääritykseksi" *(double position conjointe)*

(Barthes 1980, 120; 1985, 82). Eukaristian *hoc,* sen paremmin kuin valokuvan *ça*, ei siis saa määritystään vain viittaussuhteestaan – kuten ehtoollisleipä valokuvakin on omassa konkreettisessa käsinkosketeltavuudessaan itsepintaisesti läsnä. Mutta toisaalta: juuri kosketusetäisyydellä olevassa taideteoksessa kohtaamme sen koskettamattomuuden (vrt. Elo 2005, 220).

**Onko taidehistoria anakronistinen tieteenala?**

Mainittua kaksoismääritystä ei kuitenkaan ole juurikaan osattu kohdata kaukana menneisyydessä luotua taidetta tutkivassa taidehistoriassa. Tulkitsemistilanteessa todellisesti läsnäoleva vanha saa ikään kuin oikeutuksensa historiastaan – vain merkkinä jostakin olleesta, menneisyydestä (*Vergangenheit*), johon meillä ei ole suoraa pääsyä ja joka ei enää vaikuta nykyisyydessä. Taideteoksen todellisen substanssin taiteentutkija katsoo tavoittavansa pyrkimällä tunkeutumaan eletystä nykyisyydestä teoksen syntyajankohtaan ja -kontekstiin, Tämä edustaa asennetta, jossa Gumbrechtin sanoin (2004, xiv): "Suurempi paino annetaan kohdattavien (fyysisten) ilmiöiden merkityssisällöille kuin niiden materiaaliselle läsnäololle". Pyrkimyksenä tässä hermeneuttisessa projektissa on siis tunkeutua fyysisen tuolle puolen, metafyysiseen.

Eri aikoina on luotu taideteoksia, joiden innoituksena ovat toimineet jopa vuosisatoja aikaisemmin tehdyt taideteokset. Eräät taiteentutkijat – Didi-Hubermanin ohella esimerkiksi Kuusamon viittaamat George Kubler ja Mieke Bal – ovat puolestaan pyrkineet lähestymään vanhaa taidetta modernin ja nykytaiteen kautta. Bal on esittänyt rohkean, ehkä tarkoituksellisenkin provokatiivisen väitteen, että nykytaiteilijoiden Caravaggion pohjalta tekemät muunnelmat muuttaisivat perustavanlaatuisesti sen, miten nyt näemme hänen teoksensa. Myöhemmin hän on väittänyt, että Louise Bourgeois´n Gian Lorenzo Berninin *Pyhän Teresan hurmio* -veistoksen (1647) innoittamalla *Femme Maison* -teoksella (1983) olisi meihin sama vaikutus: näkisimme barokkiteoksen siten kuin Bourgeois´n vuosisatoja myöhemmin valmistunut teos sen tarjoaa kohdattavaksi (Bal 2003, 21). Bal katsoo Berninin veistoksen toimivan "teoreettisena objektina", joka mahdollistaa siitä myöhemmin tehtävät appropriaatiot (Bal 2003).[10] Juuri tämän itsereflektionsa ansiosta teos on kohdattavissa kulloisessakin eletyssä

nykyhetkessä. Benjaminilaisittain ilmaistuna tällaiset teokset valmistelevat omaa "immanenttia kritiikkiään", *Kritizierbarkeitiaan,* joka herättää ne taideteoksen tendenssit ja potentiaalit, jotka – manifestoituessaan vasta myöhemmistä ajallisissa ja kulttuurisissa konteksteissa – eivät ole olleet teosten luojien tiedossa (Benjamin 2004a, 116–200; Gilloch 2002, 27–56).

Bal toteaa käsittelevänsä Berninin ja Bourgeoisin teoksia yhdessä, ikään kuin niillä ei olisi toisistaan erillistä olemassaoloa. Hän tarkastelee niiden välistä suhdetta ottaen lähtökohdakseen Walter Benjaminin käsityksen kääntämisestä, joka ei ole lähtöteokselle alisteinen vaan joka vapauttaa sen potentiaalin: "käännettävyyden" (Benjamin 1972, 9–21; Bal 2003, 1, 5). *Übersetzbarkeit* on teoksen immanentti ominaisuus. Se mahdollistaa kääntämisen, muttei itsessään ole mitään käännettävää – Samuel Weberin mukaan (2008, 59) kyse on kvasitranssendentaalista. Bal paikantaa tämän kääntymättömyyden Pyhän Teresan hulmuaviin laskoksiin, joita hän luonnehtii (2003, 5) "barokin synekdokeeksi". Keskinäisessä "syleilyssään" menneisyys ja nykyisyys muodostavat laskoksen, joka voitaisiin kuvata esimerkiksi näin:

Balin tavoin Gilles Deleuzellekaan barokki ei merkinnyt niinkään tyylisuuntaa kuin prosessia, joka tuottaa loputtomasti implikoivia ja eksplikoivia, sisään- ja uloskiertyviä laskoksia (Deleuze 2015, passim). Kun Deleuze figuroi laskoksella virtuaalisen ja aktuaalisen suhdetta, Bal metaforisoi sillä menneen ja nykyisyyden sekä toisaalta teorian ja historian välistä suhdetta, joka on lientymättömän jännitteinen. Bal toteaa (2003, 5) filosofian olevan diskurssi, "joka – toisin kuin historiatieteiden harjoittamat lähestymistavat – kytkee menneen […] nykyhetkeen, mutta ei 'rekonstruoi' tai selitä sitä kausaalisesti." Hän luonnehtii filosofian ja taidehistorian välistä suhdetta "taidehistorian filosofiaksi." Balin mukaan tällainen filosofia voi toteutua vain siten, että se tunnistaa nykyhetkellä "yhdeksi omista huolistaan" tutkimustensa kohteet, jotka näyttäytyvät, jälleen benjaminilaisesti, vain hetkellisinä leimahduksina kuten nopeasti katoavat ilmiöt, joista snapshotit voivat tavoittaa vain jäljen Bal esittää, ettei anakronistisuus ole vain väistämätöntä vaan myös välttämätöntä: "Se on ainoa tapa, jolla menneisyys voi säilyä elävänä tai elävöityä" (Bal 2003, 5–6; 2016, 290).

**Nykyisyys on samanaikaista sen menneisyyden kanssa, joka siitä tulee**

Kuusamo korostaa menneisyyden toiseutta suhteessa nykyhetkeen. Se, mitä Kuusamo vaikuttaa pitävän niiden välisenä aste-erona on kuitenkin Deleuzen *Bergsonismissa* luontoa koskeva ero*,* joka tekee mahdottomaksi kaivautumisen hermeneuttisen asteittaisesti nykyisyydestä menneisyyteen. Deleuze kysyy: "Miten minkäänlainen nykyhetki kuluisi, jollei se olisi mennyttä *samaan aikaan* kuin nykyisyyttä?" Mennyttä ei hänen mukaansa "koskaan muodostuisi, ellei se *olisi* muodostunut aikaisemmin, samaan aikaan kun se on ollut nykyisyyttä." Tästä hän päättelee, että menneen on oltava "'samanaikaista' sen nykyisyyden kanssa, joka se *on ollut*" *("le passé est ´contemporain´ du present qu´il a été")* (Deleuze 2018, 54). Kuusamo kääntää lauseen tavalla, joka tekee siitä hyvin vaikeasti ymmärrettävän: "Mennyt on 'nykyisyyttä' sen tämänhetkisyyden kanssa, joka on ollut" (Kuusamo 2022, 32).[11] Deleuze katsoo kullakin nykyisyydellä olevan oma menneisyytensä, jonka kanssa se on samanaikainen. Koska mennyt ”säilyy itsessään nykyhetken kuluessa, *koko* menneisyytemme koeksistoi jokaisen nykyhetken kanssa” (Deleuze 2018a, 55). Kysymys on aikojen keskinäisestä kanssaolemisesta. Toisin kuin lineaariseksi käsitetyssä ajassa tässä mallissa Nykyhetki kuluu, mutta vain sillä ehdolla, että sen rinnalla on jatkuvasti mennyt, jonka kautta se kuluu (Deleuze 2018a, 54–55.) Se, mitä Henri Bergson kutsuu "puhtaaksi menneeksi" *(un passé pur)* tai "menneeksi yleensä" *(passé en general)* voisi kutsua "menneisyydellisyydeksi" – kyseessä on ajan ontologinen elementti, sen puhdas muoto: menneen *itsensä* oleminen, *l´être en soi de passé.* (Deleuze 2018a, 50, 52, 54; 2018b, 50, 52, 54–55).

*Différence et répétition* -teoksessaan (1968) Deleuze puhuu ontologisesta muistista nimittäen sitä *memorandumiksi*. Kysymys on muistettavuudesta muistin transsendentaalisena elementtinä: ”Muisti sellaisenaan viittaa siihen, mikä ei milloinkaan ole ollut nykyisyyttä, mikä ei milloinkaan manifestoitunut aistittavaksi” – kysymyksessä on ulottuvuus, joka on aina jo menneisyyttä (Bryant 2008, 104–105, 110–111). Deleuze valaisee Bergsonin ajattelua: ”Kuvitellessamme, että nykyisyyden ja menneisyyden välillä olisi vain aste-ero, voimme kuvitella, että kykenisimme palaamaan menneisyyteen, muodostamaan "menneen uudestaan nykyisyyden avulla" (Deleuze 2018b, 57) – eikö juuri tästä ole kysymys hermeneutiikan nimeen vannovissa historiatieteissä?

Kuten tunnettua, Bergson esitteli *Matière et mémoire* -teoksessaan (1910) sittemmin paljon huomiota keränneen kartiometaforansa. Kaavion S-pisteellä hän viittaa kulloinkin elettyyn nykyisyyteen. Ylösalaisin olevan kartion kanta A–B muodostuu muistivarastostani kokonaisuudessaan, kartiota leikkaavat allekkaiset tasot A'–B' ja A''–B'' taas toisiaan seuraavista muistikuvistani, joista kukin sisältää menneen kokonaisuudessaan, mutta virtuaalisena, eri asteisesti tiivistyneenä. Kaikki kartion tasot muodostuvat erilaisista lientymisen *(détente)* ja tiivistymisen *(contraction)* asteista. Mitä lähemmäs kartion kärkeä tullaan, sitä tiivistyneemmiksi muistot käyvät, mutta (kuten Deleuze muistuttaa) vielä hyvin lähelläkin kartion kärkeä on "luontoa koskeva ero" (*différence de nature)* kulloisenkin nykyhetken (S) ja menneen nykyhetken (esim. A"–B") välillä (Bergson 2005, 161–163; Deleuze 2018a, 56, 61; 2018b, 56, 60) – intensiteetti kasvaa. Kuusamo ihmettelee (2022, 17), miksei kukaan ole kyseenalaistanut sitä, että Bergsonin kartio on kärjellään seisova? Siksi, että kartiossa menneisyyden totaliteetti painaa *koko voimallaan* kulloistakin nykyhetkeä edellyttäen sen ottamista huomioon kulloinkin käsilläolevassa nykyisyydessä (ks. Tarasti 2007, 147). Taidehistoriallisessa tutkimuksessa tämä merkitsee esimerkiksi sitä, että tutkittavan taideteoksen koko tutkimustraditio ja vaikutushistoria, *Wirkungsgeschichte,* painaa taiteentutkijaa. Kuten Kuusamokin muistuttaa (2021, 54), tämä ei pysty pakenemaan omaa situaatiotaan ja äärellistä horisonttiaan (vrt. Gadamer 2004, 299). Deleuzelle tällä on seurauksensa: ”Muiston täytyy ruumiillistua oman nykyisyytensä (jonka kanssa se on samanaikainen) sijaan sen uuden nykyhetken mukaisesti, jonka menneisyyttä se nyt on. […] Menneisyys ruumiillistuu, mutta toisen nykyhetken mukaan kuin sen, joka se on ollut" (Deleuze 2018b, 68).

Kun Bal kirjoittaa (2003, 4) vanhan kuvataiteen tutkimuksen edellyttävän luentaa, jossa menneisyys ja nykyhetki, historia ja teoria ovat lientymättömässä jännitteessä, hän ei sijoitu kovinkaan etäälle Gadamerista, joka korosti historiatietoisuudessa tapahtuvan tutkittavan kohteen ja nykyhetken välistä konfliktia esittäen, että hermeneutikon olisi kaiken aikaa ylläpidettävä tätä jännitettä. Tälle jännitteelle perustuu applikaatio *(Anwendung)*, joka on toiminnassa esimerkiksi teologisten tekstien tulkinnassa tai lakien soveltamisessa käytäntöön. (Gadamer 2004, 299–310). Vaikka Gadamer puhuukin tässä yhteydessä horisonttien yhteensulautumisesta *(Horizontverschmeltzung)*, ymmärtämisen edellytyksenä on siis

tosiasiallisesti se, etteivät horisontit milloinkaan jäännöksettä voi sulautua yhteen. Deleuze puolestaan näkee, ettei ole olemassa toisistaan erillisiä horisontteja – siitä syystä, että menneisyys sisältyy virtuaalisena jokaiseen aktuaaliseen ajanhetkeen: "Mennyt ja nykyinen eivät viittaa kahteen toisiaan seuraavaan hetkeen vaan kahteen elementtiin, jotka ovat olemassa yhtä aikaa. Yksi niistä on nykyinen, joka ei lakkaa kulumasta, toinen on mennyt, joka ei lakkaa olemasta, mutta jonka kautta kaikki nykyhetket kuluvat" (Deleuze 2018, 54). Tätä on menneisyydellisyys – muodostaessaan esityksiä menneestä taiteentutkija on tietoinen omien tulkintojensa esitysluonteesta (vrt. Deleuze 2019, 109–110).

**Eriaikaisuus, toisaikaisuus vai aikojen kanssaoleminen?**

Miksi sitten olisi niin – kysyy Emmanuel Alloa (2021, 177) – että jonakin tiettynä aikakautena elänyt henkilö ymmärtäisi aikaansa paremmin kuin tutkija, jolla on käytössään ajallinen ja kriittinen etäisyys tutkimuskohteeseensa. Hans-Georg Gadamer viittasi (2004, 298) sen tarjoamaan suodatusprosessiin: väärien ennakkokäsitysten hylkäämiseen ja uusien tutkimuskohteen ymmärtämistä edesauttavien lähteiden ilmaantumiseen – joka "antaa kohteen todellisen merkityksen ilmetä täysipainoisesti." Walter Benjamin kirjoitti (2004b, 235), että se ajallis-tilallinen mediumi (Weber 2008, 63), jonka välityksellä taideteokset vaikuttavat myöhempiin aikoihin, eroaa aina siitä väliaineesta, jossa ne vaikuttivat omana aikanaan. Ernst Cassirer käytti metaforaa kullekin symboliselle muodolle ominaisesta taitekertoimesta (Alloa 2020, 227). Benjaminin katsoi myöhempien aikakausien mediumin aina muokkaavan omalla tavallaan vanhaa taidetta, esittäen myös, että taideteosta ympäröi omana syntyaikanaan niin sakea mediumi, ettei edes teoksen luoja näe pysty näkemään sen lävitse. Taideteosten pysyvä arvo paljastuu vasta jälkipolville, kun tämä sumu on hälvennyt (Benjamin 2004b, 235).

Se, miten tutkijan tutkimuskohteestaan erottavaan ajalliseen mediumiin tulisi suhtautua, on erityisesti vanhan taiteen kohdalla koettu erityisen ongelmalliseksi kysymykseksi. Anakronistista lähestymistapaa on pidetty perinteisesti historiatieteiden alueella toimivan tutkijan suurimpana erheenä. Altti Kuusamo väittää kuitenkin anakronistisesti suuntautuneen tutkimusasenteen – jonka hän leimaa formalismiksi – yleistyneen taiteentutkimuksen piirissä viime vuosina. Hänen kritiikkinsä kohdistuu taiteentutkimuksenkin puolelle varomattomasti uskaltautuneeseen

kulttuurintutkija Mieke Baliin ja filosofisesti suuntautuneeseen taiteentutkija Georges Didi-Hubermaniin, jota Kuusamo nimittää peräti "anakronismin apologeetikoksi" (Kuusamo 2021, 50). Mainittakoon, että Alloa tunnustautuu, sitä mitenkään häpeilemättä, anakronistiksi (Alloa 2021, 275–277). Kuusamo taustoittaa edellä kerrottua taidehistorioitsija George Kublerin (1912–1996) toiminnalla. Kubler pyrki 1960-luvulla lähestymään Michelangelon veistoksia Auguste Rodinin teosten pohjalta, mitä Kuusamo pitää täysin hylättävänä lähestymistapana: "[S]yvempää ymmärryksen lisäystä Rodinin teokset tuskin tuovat Michelangelon veistoksiin. Tutkimukselle tällaiset visiot eivät lopultakaan anna mitään uutta" (Kuusamo 2021, 50–51).

Kubler ansaitsee kuitenkin oman huomionsa. Sen sijaan, että hän olisi tutkinut tiettyjen taiteilijoiden tuotantoa, hän paneutui seuraantoihin. Hän esitti, että jokaista merkittävää taideteosta voidaan pitää ratkaisuna johonkin tiettyyn muotoa koskevaan ongelmaan. Kun kyseisen ongelman ratkaisuksi esitetään eri aikoina ja konteksteissa aina uusia ehdotuksia, se välttämättä muuttaa muotoaan. Vasta ratkaisumalleista muodostuva seuraanto varsinaisesti paljastaa meille kyseessä olevan ongelman. Kun jokin aikaisemmin ongelmaksi koettu seikka lakkaa herättämästä mielenkiintoa, ratkaisuehdotuksista muodostunut seuraanto sulkeutuu – ongelma voi kuitenkin aina uudelleen aktivoitua. Yhtä lailla meillä on pääsy entiteetteihin, joita Kubler kutsui taideteosten "alkuobjekteiksi"[12] *(*vain niiden synnyttämien seuraantojen kautta (Kubler 1998).

Yhtä epäilevästi Kuusamo suhtautuu Mieke Balin *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* -teoksessaan esittämään väitteeseen (1999, 1), että nykytaiteilijoiden Caravaggion (1571–1610) teosten pohjalta tekemät muunnelmat vaikuttaisivat perustavanlaatuisesti siihen, miten heidän interventioidensa jälkeen näemme tämän maalaukset. Bal on myöhemmin esittänyt (2016, 290) minkä tahansa teoksen muuntuvan jokaisella katsomiskerrallaan, eikä tutkimuksessa voi välttää anakronistisuutta – niinpä sitä on käytettävä hyödyksi menneisyyden elävöittämisessä. Kuusamo kääntää Balin käyttämän termin *preposterous art history* "nurinkuriseksi taidehistoriaksi" esittäen Balin viittaavan tällä ”asenteeseen, joka kääntää kronologisesti myöhemmän kronologisesti aiemman edelle” (Kuusamo 2021, 51). Kuusamo jopa väittää Balin luonnehtineen tätä "eräänlaiseksi *'past today'* -askarteluksi” (ibid.). Vaikka *preposterous*-sanan *y*ksi sanakirjamerkityksistä onkin "nurinkurinen",

sen kääntäminen tässä yhteydessä niin tuottaa Balin tuotantoon perehtymättömälle lukijalle helposti mielikuvan, että tämä suhtautuisi yksioikoisen kielteisesti anakronistisiin lähestymistapoihin. Bal ei tosiasiallisesti puhu missään kohtaa "askartelusta" vaan toteaa (Bal 2003, 6), etteivät nykytaiteilijoiden barokkitaiteesta tekemät uudelleentulkinnat tee menneisyydestä nykyisyyttä, kuten huonosti ymmärretyssä presentismissä, eivätkä objektivoi menneisyyttä ja tuo sitä ulottuvillemme, kuten ongelmallisessa positivistisessa historismissa" (Bal 1999,6). Ne sitä vastoin "osoittavat mahdollisen tavan käsitellä 'menneisyyttä tänään'" (ibid.). Bal ottaa kriittisesti kantaa taidehistorian kanonisoituja (erityisesti Erwin Panofskya edustamia) lukutapoja sokeasti seuraaviin tulkintoihin esittäen, että juuri niissä pyrkimyksenä on ajan pysäyttäminen. Juuri ne ohittavat anakronistisuudessaan taideteosten kaikkein perustavanlaatuisimman ominaisuuden: niiden fundamentaalisen tämänhetkisyyden *(contemporaneity)*, jonka huomioonottaminen tulkinnassa "ei ole presentismiä vaan nimenomaan tietoisuutta ajallisesta erosta" (Bal 2019, 149). Walter Benjamin esitti (1991, 578) historismin rakentuvan nykyisyyden *(der Gegenwart)* ja menneisyyden *(das Vergangene)* vastakkainasettelulle, kun taas dialektinen historiankirjoitus – mitä Balinkin voidaan ehkä katsoa edustavan – hahmottaa nykyhetken ja mennen *(das Gewesene)* suhteen jännitteiseksi. Kuusamolle Balin lähestymistapa merkitsee kuitenkin yhtä kaikki "historian tekemistä nykypäivän teosten avulla" (Kuusamo 2021, 51). Tästä ei suinkaan ole kysymys. Balille *preposterous*, jonka teknisyyttä korostaakseen hän käyttää siitä välillä muotoa *pre-posterous* (Bal 2003, 4) on termi, jonka lähtökohta on Walter Benjaminin *Vor-* ja *Nachgeschichtessä* – dialektisissa kuvamuodostelmissa, jotka tapahtuvat ennen *(pre;* saks. *Vor)* ja jälkeen *(post; Nach)* tulevan välissä.[13] Väliä ei tässä yhteydessä tule ymmärtää staattiseksi ekstensioksi. *Preposterous* nimeää Balille tutkimusasennetta, joka sallii ymmärryksen ohella kuvittelukyvyn toiminnan (Bal 2019, 147). *Preposterous* on Didi-Hubermanin (Benjaminin, Warburgin, Brechtin, Eisensteninin ja Bataillen hengessä) soveltamaa montaasitekniikkaa (Didi-Huberman 2008a, 120–150) muistuttava periaate, jonka lähtökohdaksi Bal nostaa (2019, 148) täysin eri aikoina syntyneiden teosten "morfomaattisen" vertailun *(comparison).* Tämä rinnakkainasettelu sallii taidehistoriallisia kaanoneita seuraavien vakiintuneiden tulkintojen ja niistä eroavien uusien näkökulmien yhteiselon. Niiden toisiaan vasten hankautumisen synnyttämässä kitkassa teosten

välille muodostuu dynaaminen, kipinöivä suhde (Bal 2019, 148) – juuri tämä luo niiden ajallisen ylimääräytyneisyyden, jota Kuusamo ei tunnu hyväksyvän Didi-Hubermanin Warburg-luennassa. Kyse ei ole "aikatasojen sotkemisesta" tai "'*past today´* -askartelusta" (Kuusamo 2021, 51, 53) vaan dialektiikasta ilman synteesiä, jota Didi-Huberman kutsuu (2011a) Nietzscheä seuraten "ahdistavaksi iloiseksi tieteeksi", *le gai savoir inquiet.* Yhtä lailla Bal seuraa Freudin *Nachträglichkeitin*, "jälkikätisyyden" logiikkaa. Bal toteaa viittaavansa termillä käännökseen, jossa ajallisesti edeltävää kuva-aihetta lähestytään sen myöhemmän kierrätyksen jälkivaikutuksena (Bal 1999, 6–7). Kuusamo vaikuttaa hyväksyvän ajatuksen jälkikätisyydestä, vaikka pitääkin sitä ongelmallisena kuvataiteeseen sovellettuna (2022, 59–60) – siitä huolimatta, että se sekoittaa lineaarisen ajankulun.

**Maalaus sanoo ”Tässä”**

Yhtä kriittinen on Kuusamon näkemys Georges Didi-Hubermanista, jonka Kuusamo väittää "kontekstoineen" Fra Angelicon (1387–1455) Firenzen San Marcon luostariin maalaamaan *Madonna delle Ombre* -freskon (n. 1450) alalaatat – joiden Kuusamo näkee olevan tutkimuksen kannalta epäkiinnostavia "halpoja marmorijäljitelmiä" – Jackson Pollockin maalausten *drippingillä* (Kuusamo 2021, 51). Tämä siitä huolimatta, että Didi-Huberman on suoraan ilmaissut, ettei Fra Angelicolla ole mitään tekemistä *action paintingin* kanssa: "On selvää, etteivät [Pollockin maalaukset] voi toimia Fra Angelicon maalausten tulkkina" (Didi-Huberman 2000, 21). Hän pitääkin maalausten välisiä samankaltaisuuksia (näemme jonkin siten kuin jokin toinen antaa sen nähdä) nyrjähtäneenä, paikaltaan siirtyneenä kaltaisuutena, *ressemblance déplacée* (Didi-Huberman 2000, 20).

Kuusamo katsoo, että Didi-Hubermanin katse harhautuu näihin alalaattoihin Clement Greenbergin ja Michael Friedin modernististen maalaukseen olemuksellisesti kuuluvaa kaksiulotteista litteyttä *(flatness)* korostavien teesien johdattamana. Kuusamo lainaa (2021, 54) Joseph Kosuthia: "Miten maalaustaide voi kehittyä, jos jo etukäteen tiedetään, mitä on *[flatness*-vaatimuksen mukainen] hyvä ja *ajaton maalaustaide."* Kuusamolle taiteilija, joka pyrkii maalauksen korosteiseen kaksiulotteisuuteen, rajoittaa mahdollisuuksiaan – mutta (jos hyväksymme teesin maalauksen olemuksellisesta litteydestä) eikö tähän voitaisi esittää

spinozalainen vastaväite: taideteos on vapaa seuratessaan omaa luontoaan? Bergsonilaisittain ilmaistuna – siten kuin Deleuze sen näkee (2018b, 27–28) – taideteos olisi vapaa seuratessaan omaa kestoaan *(durée),* joka erottaa sen kaikista muista kestoista. Kuusamo vaikuttaa kaiken kaikkiaan suhtautuvan maalausten fyysiseen pintaan huomionsa keskittävien taiteentutkijoiden motiiveihin hyvin epäilevästi: "Kun tietyn kuvan pinta vaikuttaa vuosisatojen kuluttua, sen 'pinta' nimenomaan vaikuttaa juuri *meille* modernismin pintateorioiden kautta" (Kuusamo 2021, 52–53) – hänen mukaansa tutkijat siis unohtavat likinäköisyydessään oman historiallisen situaationsa! Kuusamokaan ei tosin jätä maalausten pintaa tyystin huomiotta – mutta tämä tapahtuu vain hänen tulkitessaan nykytaidetta, esimerkiksi Nanna Suden maalauksia, joista hän löytää "painostavia värihyytymiä", "värin ryöpsähtäviä poimuja" ja jopa kerrostuneiden väripintojen ruumiillisella tasolla koskettavaa traumaattista ulottuvuutta (Kuusamo 2022, 166, 168). Tämän Kuusamo kertoo johtaneen siihen, että "Maalaus on […] oppinut sanomaan ’tässä’ yhä voimaperäisemmin" (Kuusamo 2022, 166, 169, 185).

Olisiko niin, ettei Kuusamo tosiasiallisesti vastustaisikaan teoksen tämänhetkisyyttä tulkitsemistilanteessa kuin luotuja läsnäolovaikutelmia? Hän vierastaa Michael Friedin ”jatkuvan ja kokonaisen tämänhetkisyyden” ideaalille perustuvaa taidetta. Kuusamo antaa ymmärtää, että tässä tämänhetkisyydessä olisi kysymys *paruusiaan*[14] verrattavasta pysyvästä läsnäolosta ja ajattomasta nykyhetkestä. On kuitenkin tärkeää huomata Friedin lisähuomautus: läsnäoloisuudessaan *(presentness,* jonka Fried erottaa läsnäolosta, *presence)* taideteos "luo itseään ikuisesti" ja tämä läsnäoloistumisen ja merkityksellistymisen tapahtuma – eräänlainen *autopoiesis,* jossa se eroaa itsestään sen sijaan, että pysyisi samana (vrt. Weber 2008, 62–63) – koetaan välittömyytenä, *instantaneousness.* Tämä synnyttää *vaikutelman* siitä, että teos olisi kaikilta osiltaan otettavissa haltuun yhdessä ainoassa silmänräpäyksessä (Fried 1998, 45). Sen, että Fried laajentaa tämän välittömän haltuunoton koskemaan myös kolmiulotteisia veistoksia, pitäisi johtaa oivaltamaan, että kokemuksen alkuperä on taiteilijan luomassa vaikutelmassa, ei teoksen todellisessa läsnäolossa. On muistettava, kuinka hän erotti maalauksen dynaamisen "läsnäoloisuuden", *presentness*, sen kirjaimellisesta läsnäolevuudesta, *literalist 'presence'*. Didi-Huberman katsoo (2011b, 161), että tämä "läsnäoloistaminen" *(présentation)*, joka ei enää rakentunut läsnäolon ja poissaolon vastakkaisuudelle, loi maalauksen uuden järjestyksen.

Vastaavastihan Clement Greenberg ja Hans Hoffman erottivat taiteilijan maalaukseensa luoman litteyden vaikutelman *(re-created flatness)* sen maalaustapahtumaa edeltävästä kirjaimellisesta litteydestä *(literalist 'flatness')* (Schreyach 2015, 44–67).

On huomattava, että Kuusamon tavoin Didi-Hubermankin kritisoi Friediä, tosin toisin perustein. Fried hylätessä preesensin, tämä teki sen Didi-Hubermanin mielestä kuitenkin vääristä syistä – vain korvatakseen sen yhtä ongelmallisella ajattoman läsnäolon ideaalilla. Didi-Hubermanille kaiken alku ja juuri on siinä, että Antiikista lähteneen pitkän kehityskulun päätteeksi materiaan (kr. *hylē)* nähden ontologisesti ensisijaisena pidetty muoto (kr. *morfē)* alettiin ymmärtää läsnäolevaksi muodoksi ja ilmiasuksi – tämä metafyysinen jäsennys on hänen mukaansa purettava – tavalla, jossa näkökulma vaihdetaan jo muotoonsa jähmettyneistä muodoista niiden syntymekanismeihin, asioiden välisiin suhteisiin asioiden itsensä sijaan, taiteentutkijan olisi löydettävä valmiiden käsitteiden sijaan niiden vasta muotoaan etsivä inkoatiivinen, morfogeneettinen ja heuristinen ulottuvuus (Didi-Huberman 2011b, 154–161; 2016, 69–70).[15]

Didi-Hubermania ei siis voi syyttää ajattoman nykyhetken palvonnasta, mikä käy selväksi hänen seuraavasta, Jacques Derridaa siteeraavasta lausunnostaan: "Läsnäoloa *(présence)* ei koskaan kohdata sellaisenaan – siis pysäytettynä ajanhetkenä – se on aina *différancen* vaikutus: kyse on aina lykätystä läsnäolosta (Didi-Huberman 2011b, 155–156). Taideteos on Didi-Hubermanillekin (2011b, 161) jälki *(trace)*, joka ei ole läsnäoleva *(présent)* vaan joka generoi läsnäolovaikutuksia. Hän ei suinkaan kiistä, etteikö nimenomaan Fra Angelicon maalauksen fyysinen pinta (ulottuvuus, jolle taidehistoriallisessa tutkimuksessa on perinteisesti annettu hyvin vähän painoarvoa operoitaessa suurelta osin teoskuvien varassa) – affektoi häntä. Juuri sen ansiosta alalaattojen maalauskuviointi, joka olisi ollut Edgar Allan Poen *Purloined Letter* -novellissa (1844) kerrotun tavoin kaikkien mahdollista nähdä, mutta jonka ilmeisyys ikään kuin peitti sen näkyvistä – herätti hänen huomionsa (Didi-Huberman 2000, 21). Samankaltaiseen varastettu kirje -efektiin Didi-Huberman tarttui, kun hän tarkasteli Fra Angelicon *Marian ilmoitus* -freskoa 1440–42, San Marcon luostari, Firenze) ja kiinnitti huomionsa maalauksessa kuvattujen arkkienkeli Gabrielin ja Neitsyt Marian sijaan heidän väliinsä jäävään tyhjään tilaan, dominikaanimaalarin maalaamattomaksi jättäneeseen valkeaksi kalkittuun seinäpintaan. Didi-Hubermanin luennassa tämä outo lakuuna toimii teologisen *kenosiksen*[16] (fenomenologinen reduktio *avant la lettre*)

tavoin: se vaatii puhdistamaan mielemme kaikista etukäteistiedoistamme koskien varhaisrenessanssin maalaustaidetta; se vaatii samaa, mitä Freud edellytti psykoanalyytikolta: pidättäytymistä hoitoistuntoon kuuluvassa transferenssissa nopeiden johtopäätösten tekemisestä ja antautumista eräänlaiseen ennakolta kiinnittymättömään yhtäläisen huomiokyvyn, *gleichswebende Aufmerksamkeit),* tilaan (Didi-Huberman 1990, 25).

Kuusamon Didi-Hubermaniin kohdistama kritiikki kohdistuu siihen, että tämä hänen mukaansa kokee löytäneensä tutkimuksen kannalta epäkiinnostavista ”koristemaalauksista” jotain sellaista, mitä niissä ei ole. Hän muistuttaa lakonisesti: "Marmorointeja oli Fra Angelicon aikaan runsaasti. Se oli halpaa pintaa marmoriin nähden." (Kuusamo 2021, 52). Huomautus on tarpeeton Didi-Hubermanille, joka on todennut: ”Ensikatsomalta voisi luulla, että tällaiset [koriste]maalaukset olisivat tarjonneet vaihtoehtoisen ratkaisun paljon kalliimman aidon marmoriviilun käyttöön” (Didi-Huberman 1995, 52). Hänen mukaansa San Marcon luostari dominikaanisääntöinen ei antanut mahdollisuutta marmorin kaltaisen ylellisyysmateriaalin käyttöön – miksi siis myöskään marmorijäljitelmä olisi voitu hyväksyä?

Toisin kuin Kuusamo väittää, Didi-Huberman ei lähesty kyseisiä maalauksia anakronistisesti vaan liittää ne omaan syntyaikaansa ja -paikkaansa – ei tosin varhaisrenessanssiin, koska katsoo dominikaaniveli Fra Angelicon kuuluneen vielä keskiajan kulttuuriympäristöön, sen *kronotopiaan,* joksi Kuusamo kutsuu Mihail Bahtinia lainaten ajan ja paikan yhteenliittymiä (Kuusamo 2021, 56). Mikä lopullinen totuus onkaan: kaikki riippuu taidehistorioitsijan valitsemasta näkökulmasta. Kyse on perspektiivistä, jolle Emmanuel Alloa antaa seuraavat määritelmät: perspektiivillä on aina oma suuntansa; jokin näyttäytyy jonakin juuri tietystä näkökulmasta nähtynä; perspektiivi ei ole representaatio, joka asettuisi havaitsijan ja havaintokohteen väliin vaan antaa joidenkin tiettyjen aspektien näyttäytyä – perspektiivi ei heijasta todellisia asiantiloja. Perspektiivi on mediumi, jonka lävitse tarkasteltavaa kohdetta katsotaan; perspektiivi itsessään ei ole näkyvä. Ei ole perspektiiviä sellaisenaan; se on aina jonkin asian perspektiivi; perspektiivi tarjoaa yhden näkökulman kohteeseen. Objektiivista näkökulmaa ei saavuteta niin, että eri perspektiivit jätettäisiin huomiotta vaan se muodostuu juuri jaetuista *(partagés)* perspektiiveistä – perspektiivit ovat määritelmällisesti pluraalisia; vain yksi legitiimi näkökulma estäisi vaihtoehtoisten selitysmallien syntymisen. Toisistaan erilliset perspektiivit

eivät toisin sanoin relativisoi vaan ne realisoivat; vain niiden ansiosta tutkimuskohde saavuttaa todellisen konsistenssin (Alloa 2020, 70–72).

**Suora näkeminen vs. toisen kautta näkeminen**

Olisiko siis San Marcon marmorijäljitelmiinkään vain yksi ainoa korrekti näkökulma? Ainakin keskiajan taiteen ikonografiaan perehtynyt Barbara Baert tulee marmorikuvioinneista esittämillään tulkinnoilla hyvin lähelle Didi-Hubermania – Baert yhdistää ne Bysantin *akheiropoiesiksen,* "käsittätehdyn" ja *ikonogeneesin* (Pyhän Hengen materialisoitumiseen marmorissa), doktriineihin (Baert 2017, 14–36). Didi-Huberman itse viittaa keskiaikaisiin inkoaation sekä *materialis manuduction* käsitteisiin (1995, 34; 1990, 254–255). Jälkimmäisessä osoitetaan kädestä pitäen, kuinka jumalallinen nöyrtyy materiaaliseksi ja kallisarvoisen marmorin sijaan käytetyllä halvalla marmorijäljitelmällä uskova johdatetaan sanan lihaksi tulemisen kontemplatioon. Lähtöpisteen ollessa kaikkein alhaisimmassa materiaalisuudessa (vrt. Georges Bataille: *le bas matérialisme)* kohoaminen ylimaalliseen koetaan kaikkein voimakkaimpana (Didi-Huberman 1990, 254–255). *Marmi fintillä* olisi siis sama funktio kuin kaltaistumattomuudella, *dissemblance,* jonka yksi figuuri on maan matonen.

Kiinnittäessään huomion maalausten pintaan Didi-Hubermanin pyrkimys ei muutenkaan ole se, millaiseksi Kuusamo sen mieltää, formalistinen: Didi-Hubermanilla pääpaino ei ole maalauksen lopputuloksessa vaan sen valmistusprosessissa, johon Robert Morris on viitannut (1970) ilmaisulla *”phenomenology of making”*. Didi-Huberman muistuttaa (1999, 295): siinä missä klassinen estetiikka näkee teoksen materian muodolle alisteisena, Morris esittää teoksen valmistamisen olevan itsessään oma muotonsa. Muistettakoon, kuinka Walter Benjamin luonnehti samansuuntaisesti kääntämisen aktiviteettia muodoksi: "*Übersetzung ist eine Form*" (Benjamin 1972, 9). Kääntämisen muoto on juuri se, mikä mahdollistaa kääntämisen, mutta asettaa sille samalla omat ehtonsa.

Fra Angelicon *Madonna delle Ombren* alalaattojen itsepintaisuus Didi-Hubermanin ajattelussa paljastuu siinä, kuinka hän palaa teemaan teoksessaan *Brouillards de peines et de désirs* (2023), jossa hän esittää, että taiteilija pyrki maalipirskotuksillaan *(une pluie des taches)* saamaan maalipintansa kyynelehtimään *(faire pleurer la surface)* ja niiden liikuttamien uskonveljiensä

puhkeamamaan kyyneliin. Tämä puolestaan olisi herättänyt heissä mielleyhtymät *Virgo lactansin* maitosuihkuun (valkeiden maaliroiskeiden synnyttämä assosiaatio), kyynelehtivään *Mater dolorosaan*, lapsikasteen ja Kristuksen *(Christos)* läpikäymään viimeisen voitelun sakramenttiin (Didi-Huberman 1990, 240; 1995, 141; 2003, 39; 2023, 462–463). Ne olisivat siis eräänlaisia affektipintoja. Esitän, että teeman itsepintaisuus kertoo kuitenkin laajemminkin Didi-Hubermanin suhteesta kuvaan: kuvan kohtaaminen on hänelle aina konfrontaatio, Deleuzea lainaten (2019, 182) sitä voitaisiin kutsua "perustavaksi kohtaamiseksi" *(rencontre fondamentale),* jossa Didi-Hubermanille kaikkein perustavinta on aika – kuten hän toteaa *Devant le temps* -teoksensa aloitussanoissa (2000, 9): "Kuvan äärellä olemme aina ajan äärellä"). Paljon puhuvasti juuri tätä edeltävälle sivulle Didi-Huberman sijoittaa kuvan Fra Angelicon *Madonna delle Ombren* "marmoroidusta" alalaatasta. Käy ilmi, että hän vertaa sitä portinvartijan valvomaan oveen Franz Kafkan *Oikeusjutussa (Der Prozess,* 1925) kertomassa vertauksessa. Tarinassa kerrotaan, kuinka maalaismies riutuu vuosikymmeniä oven edessä odottaessaan turhaan sisäänpääsyä – saadakseen lopulta vain kuulla, että ovi on ollut kaiken aikaa avoinna ja hän itse on estänyt sisäänpääsynsä.[17] Didi-Hubermanilla maalaismies vertautuu taidehistorioitsijaan, joka kieltäytyy näkemästä alalaattoja ja kohtaamasta ajallisuutta, jota hän luonnehtii epäpuhtaiden eriaikaisuuksien muodostamaksi anakronistiseksi montaasiksi (Didi-Huberman 2000, 16).

Kuusamon mielestä (2021, 50–51) sen paremmin Didi-Hubermanin, Kublerin kuin Balinkaan soveltamat anakronistiset lähestymistavat eivät kuitenkaan millään tavalla lisää ymmärrystämme heidän tutkimistaan taiteilijoista. Emmanuel Alloa sitä vastoin hyväksyy Didi-Hubermanin kannan, ettei mainittujen alalaattojen maalauskuvioinnissa ole mitään abstraktia (Alloa 2010, 657, vrt. Didi-Huberman 1995, 364) – hän esittää, että mitään maallista muistuttamattomalla kaltaistumattomuudellaan, *dissemblance,*[18] ne pystyvät siihen, missä Leon Battista Albertin *istorian* ylemmässä rekisterissä operoiva kaltaisuuteen *(mimesis; ressemblance)* pyrkivä kuvallinen jäljittely kohtasi rajansa. Alloa viittaa tässä ehtoollisessa tapahtuvassa Kristuksen lihaksi tulemisen mysteeriin sekä Nelson Goodmaniin todetessaan, että alalaattojen maalauskuviointi ilmenee esteettisen symptomin tavoin – kuviointikaan ei muistuta sitä, minkä se saattaa ilmeneväksi; se eksemplifioi, toimii esimerkin tavoin (Alloa 2010, 654, 657). Toisin kuin

Kuusamo väittää, Didi-Huberman ei suinkaan kiistä sitä, etteivätkö alalaatat muistuttaisi, tosin melko etäisesti, marmoria – ne eivät hänen mukaansa kuitenkaan edusta syntyajalleen tyypillistä marmorijäljitelmien *(marmi finti)* maalaustapaa. (Didi-Huberman 1995, 52–53). Hänen mukaansa se ei ole niiden olemassaolon tarkoitus esittäen maalitäplien toimivan *figuran* tavoin – keskiajan ajattelussa *figura* ei viitannut figuuriin vaan relaatioon – kuvien välisiin suhteisiin. (Didi-Huberman 1995, 231–233).[19] Marmorijäljitelmien viittauskohde on ”marmori”, muttei kyseinen kiviaines sellaisenaan vaan toisen kautta nähtynä, "*en vue d´autre chose*" (Didi-Huberman 1995, 53). Bal kutsuisi niiden toimintaa alluusioksi, epäsuoraksi viittaukseksi, joka osoittaa kiertoteitse toiseen (Bal 2019, 152–153). Se, etteivät ne muistuta mitään maallista – kuten Didi-Huberman väittää – kiinnittää huomion itseensä *vain* johdattaakseen katseen näkyvän tuolle puolen sanan lihaksi tulemisen mysteeriin, kaikkea esittävyyttä väistävään paradoksiin, johon meille aukeaa pääsy vain tämän käännöksen *(translatio)* muodostaman lykkäyksen kautta. Tällä siirtymän *(déplacement)* tematiikalla on didihubermanilaisessa luennassa yhteytensä myös Freudin unityön tiedostamattomiin psyykkisiin prosesseihin – *Darstellbarkeitiin,* joka muodostaa toisistaan loputtomasti eriäviä kaltaisuuksia, *Traumgebilde* (Didi-Huberman 1995, 20, 53, 82, 231–236). Kuusamo ehdottaa anakronistisiksi leimaamiensa lähestymistapojen tilalle kulttuurien väliset erot huomioon ottavaa *heterokroniaa* sekä ajan ja paikan erityislaatuisuuksille sensitiivistä *kronotopiaa*: "Maalaukset ja arkkitehtuuri syntyvät tiettyyn paikkaan tai kuvaavat tiettyjä paikkoja – ja ovat tietyn paikkakulttuurin synnyttämiä" (Kuusamo 2021, 49, 56). Mutta eikö Didi-Huberman, perustaessaan Fra Angelico-tulkintansa San Marcon dominikaaniluostarin erityisen *kronotopiaan,* huomioinut juuri nämä tekijät?

**Aksiomatiikasta heuristiikkaan – kontrafaktuaalinen näkökulma**

Palaan siihen, mistä aloitin: Didi-Hubermanin "Taidehistoria on anakronistinen tieteenala" -kirjoitukseen, jonka otsikon tunnistamme heti sen avauslauseesta olevan mukaelma Erwin Panofskyn tunnetun kirjoituksen "The History of Art as a Humanistic Discipline" (1938) otsikosta (Didi-Huberman 1999, 292). Poleemisessa esseessään Didi-Huberman rinnastaa Robert Morrisin modernistista tuotantoa Donatellon veistotaiteeseen. Hän myöntää, että ensikatsomalta teoksissa ei vaikuttaisi olevan mitään yhteistä. Mutta se, mikä ne yhdistää, ei olekaan niiden syntyajankohta, tyyli tai havaittava muoto. Hän muistuttaa Robert Morrisin tarkastelleen pitkään

Donatellon veistosta ja johtaneen hänet *Artforumissa* 1970 julkaistuihin hämmästyttäviin päätelmiin, jotka erosivat ratkaisevasti kaikista teoksen pohjalta tehdyistä taidehistoriallisista tulkinnoista. Didi-Hubermanin mukaan tekijä, joka yhdistää Donatellon moniin 1900-luvulla työskennelleisiin taiteilijoihin, on se, että he automatisoivat osan teostensa valmistusprosessista. Niissä kohdissa, joissa automaatio on korvannut "käsintehdyn", taiteilija on astunut sivuun teoksen autopoieettisen muotoutumisen tieltä. Kyseessä on "kontrolloitu hallinnan puute". Se antaa tilaa voimille, jotka eivät ole täysin taiteilijan hallinnassa. Didi-Huberman kertoo, että Donatellon muotoillessa *Judit ja Holofernes* -veistoksensa (1457–1464) Juditin asua, hän käytti hyväkseen kuumaan vahaan upottamiaan kangasriepuja, jotka hän kietoi Juditin ympärille. Pronssivalussa sula metalli poltti tieltään vahan, jolloin pronssimassaan siirtyi kankaan pintarakenne. Sen sijaan, että Didi-Huberman kiinnittäisi huomionsa veistoksen aktualisoituneeseen muotoon – tämä olisi Kuusamon vieroksumaa formalismia – hän toteuttaa eräänlaisen ontogeneettisen siirtymän veistoksen aktualisoituneesta muodosta sen aktualisoitumiseen. Hänen heuristinen katseensa ei rajoitu siihen, mitä *on,* vaan avautuu sille, mitä *olisi voinut olla* – kontrafaktuaaliseen ulottuvuuteen. Eero Tarasti kirjoittaa kontrafaktuaalisuudesta ottaen lähtökohdakseen Bergsonin aikamallin: "Jos kuvittelemme, että todellisuuden pinta, Bergsonin aikakartion S-hetkien sarja voidaan kuvata suorana linjana, niin voimme kysyä, mitä tiedämme olevan todellisuuden pinnan alla. Emme voi oikeastaan kurkistaa todellisuuden alle, koska olemme jo todellisuudessa. Mikä siis oikeuttaa viivan piirtämiseen todellisuuden pinnalta sen mahdollisuuteen, vaihtoehtoon?" (Tarasti 2007, 151–152.)

Didi-Hubermanin Judit ja Holofernes -tulkinnassa todellisuuden pinta – S-hetkien jatkumo – muodostuu siitä tietämykseksestä, mitä meillä on renessanssin taidekäsityksestä. Hän esittää, että Donatellon asettui työskentelytapansa osalta avoimeen vastahankaan humanismin periaatteille; hän siirtyi aksiomaattisesta lähestymistavasta erehdystä ja oivallusta hyväksikäyttävään heuristiseen työskentelytapaan. Didi-Huberman selventää: "Kun aksiomaattinen tieto *(connaissance axiomatique)* johdetaan kokonaan todistamattomista väitteistä, joita kuitenkin pidetään ehdottoman tosina, heuristinen tieto *(connaissance heuristique)* pohjautuu improvisointiin, sattumanvaraiseen löytämiseen, työhypoteeseille, joiden oikeaan osuvuutta ei päätetä edeltä käsin" (Didi-Huberman 1999, 299). Heuristiikassa

ajaudumme helposti harhaan, minkä vuoksi meidän on edettävä hitaasti tunnustelemalla tietämme ikään kuin käsikopelolla (Didi-Huberman 1999, 299; 2014, 79). Morris kertoo (1970, 63), kuinka Pollock ei käyttänyt työskentelyssään hyväkseen vain koko ruumistaan, vaan myös erilaisten maalausmateriaalien ominaisuuksia suhteessa painovoimaan. Didihubermanilaisessa katsannossa juuri tämä yhdistää Pollockiin Fra Angelicoon – ei maalausten formaali muotokieli vaan heidän yliajallisiin ruumiillisiin eleisiinsä sitoutunut toiminnallinen intentionaalisuus *fungierende Intentionalität* (Woelert 2014).[20]

On kuin Didi-Huberman vertaisi Fra Angelicon positiota valmistelemiensa "marmorijäljitelmien" äärellä esihistoriallisen maalarin ranskalaisessa Chauvet´n luolassa jättämiin kädenjälkiin. Dominikaanimaalarin rappaamaansa seinäpintaan "sokeasti", *au jugé* (Didi-Huberman 1990, 245) heittämät maalipirskotukset vertautuvat luolanseinämään painautuneeseen, maaliin kastettuun käteen, joka on muodostanut kädenmuotoisen jäljen. Jäljeksi muuttunut käsi manifestoi olleisuuttaan yhtä itsepintaisen vastaansanomattomasti kuin valokuvat. Barthes viittasi tähän (1980, 120) termillään *l´intraitable*. Didi-Huberman lainaa (2023, 298) Émile Benvenistea: kädenjälki on samalla kertaa kirkas, *limpide,* ja salaperäinen, *mystérieuse*. Tämä on yhteistä kaikille merkeille: ne ovat samanaikaisesti transparentteja ja transitiivisia, katseen lävitseen päästäviä, mutta samanaikaisesti peittäviä, katseen itseensä pysäyttäviä, intransitiivisia. Kädenjälki luolan seinämässä on siten kuin Delfoin oraakkeli, joka näyttäytyessään ja vastatessaan hänelle asetettuihin kysymyksiin tarjoaa olleisuudestaan vain vihjeitä.[21] Tässä kaksoismäärityksessään se yhdistyy Fra Angelicon maaliroiskeisiin: se on ilmeisyydessään itsepintaisen läsnä, mutta ilmeisyydestään ja läsnäolevuudestaan "jo erotettuna" *(déjà différé,* Barthes, 1980, 121). Tähän sisältyy myös ajallinen ulottuvuus: yhtä kiistattomasti kuin luolamaalari (tai Fra Angelico tai Pollock) on ollut maalaustapahtumansa aikana läsnä *(il a été la)*, hänet on tempaistu välittömästi erilleen preesensistään – Barthes viittaa heidän aikojenvälisyydessä olemiseensa termillä *intersum* (1980, 121; 1985, 83). Didi-Huberman haluaa tietää, mikä *pathos* on johtanut tähän eleeseen. Heille kaikille on hänen mukaansa ollut yhteistä se, että he ovat kurkottaneet kätensä kohti mahdotonta. Heidän kätensä eivät ole kiinnitarrautuneina *(mains tenues)* vaan ojentautuneina *(mains tendres)* kuilun ylitse kohti toista (Milesi 2015, 8). Kädessä yhdistyvät nämä kaksi puolta: voima tarttua ja hellittää otteensa; "käsi

ottaa *(prend/tekhne)*, mutta myös *kad*ottaa *(perdre/tykhe)*" (Didi-Huberman 2023, 303). Antautuminen sattumille, *tykhai,* ja niiden mukanaan tuomille täydellisen hallinnan puutteelle seuraa "teknisenä tiedostamattomana" *(inconscient technique)* jatkuvasti *tekhneä* (Didi-Huberman 2008b, 35).[22] Niin Chauvet´n luolamaalaukset, Fra Angelicon *marmi finti* kuin Pollockin *drippingkin* kertovat tästä ”kätisyydestä”: käden vallasta ottaa haltuun, mutta myös (ja ennen kaikkea) päästää otteestaan. Kuten Jacques Derrida muistutti (2003, 172–173), tällä on myös *käsi*tteellinen ulottuvuutensa: saksan käsitettä tarkoittavan sanan *Begriff* alkuperä on tarttumista, *begreifen*, merkitsevässä verbissä. Käsitteellisen otteen hellittäminen merkitsee myös näköalan avartumista merkitysten *signifianssille* (Didi-Huberman 2023, 298).

### ***Tämän*** **hetkisyys**

Mitä tämä tarkoittaa tarkastelemamme kysymyksen, taidehistorioitsijan kohtaaman anakronistisuuden ongelman, kannalta? Esimerkiksi sitä, ettei puhe ole enää ajattomassa nyt-hetkessä vaan elävässä tämän hetkisyydessä. Kun Kuusamo näkee vain todellisuuteen, Didi-Huberman näkee myös kontrafaktuaaliseen ulottuvuuteen, todellisuuden pinnan alle – hän ei tyydy selvittämään, mitä *todella* tapahtui vaan yrittää kuvitella myös sitä, mitä olisi *voinut* tapahtua. Hän kykenee tekemään tämän juuri siksi, ettei hän erota kuvaa kuvittelusta tai taiteilijan fyysistä elettä hänen maalauksensa lopputuloksesta (Didi-Huberman 2008a, 113; 2023, 296). Ymmärtääksemme käden ambivalenttisuuden: ottaa, mutta myös päästää otteestaan – näyttää itsensä *(monstraatio:* "Tämä") samalla *demonstroiden* sen olleeksi. Meidän on kyettävä ajattelemaan yhtä aikaa "Tämää" ja sen olleisuutta.

Meillä ole muuta pääsyä menneisyyteen kuin nykyhetki, emme sen paremmin voi ymmärtää nykyisyyttä kuin menneisyyden kautta: menneisyyttä ei ole mahdollista representoida kuin suhteessa kulloiseenkin nykyhetkeen (Deleuze 2019, 109; Larsson 2022, 70). Taidehistoria on lähtökohdiltaan anakronistinen tieteenala – ei vain siksi, että kuva-aiheet vaeltavat aikakaudesta toiseen vaan myös sen vuoksi, ettei taidehistorioitsijan tutkimuskohde ole vain jotain ollutta vaan myös kaikkein konkreettisimmalla tavalla läsnäolevaa: nykyhetkeen säilyneitä käsinkosketeltavia artefakteja – juuri tämä *Nachleben-survivance* "anakronisoi menneisyyden" (Didi-Huberman 2002, 87). Nähdessämme vain sen, mikä on meitä kaikkein lähimpänä, kadotamme pääsymme

menneeseen; tähyillessämme kauas menneisyyteen, emme enää näe lähelle. Positiomme on *pre-posterous*! Didi-Hubermanin tarjoama ratkaisu tähän alienaation ongelmaan on avoimen anakronistinen taidehistoria.

---

**Viitteet**

[1] Esimerkiksi vanhaan ulkomaiseen taiteeseen keskittyvän Sinebrychoffin taidemuseon kokoelmat kattavat ajanjakson 1300-luvulta 1800-luvun puoleenväliin.

[2] Ilmaisuilla "tässä" ja "tuolla" viittaan Freudin *Mielihyväperiaatteen tuolla puolen* -kirjoituksessaan (Freud 1961, 9) kuvaamaan *Fort-Da*-leikkiin, jossa lapsi heittää naruun kiinnitettyä puolaa etäälle itsestään huudahtaen ”poissa” *(fort),* vetäessään puolan takaisin lähelleen, hän huudahtaa ”täällä” *(da)*. Tästä asetelmasta poiketen esitän, että vanha taideteos ei ole vuorotellen vaan samanaikaisesti "tässä" ja "tuolla".

[3] Lainaan historianfilosofi Eelco Runian teoksessaan *Moved by the Past* (New York: Columbia University Press, 2014) käyttämää termiä. "Etäläheisyys" on Sami Santasen Martin Heideggerin *Entfernungille* ehdottama oivaltava suomennos.

[4] Erityisesti vanhan taiteen piirissä yleistyneessä luonnontieteellisiin analysointimenetelmiin painottuvassa Teknisessä taidehistoriassa *(Technical Art History)* taideteosten materiaalisuus on noussut keskeiseksi tutkimuskohteeksi. Se ei kuitenkaan ratkaise taideteoksen materiaalisuuden ongelmaa, joka ei ole luonnontieteellinen eikä edes taidehistoriallinen vaan filosofinen.

[5] Tämä on perinteinen tulkinta anakronistisuudesta, joka ei tietenkään kata kaikkia mahdollisia tapoja ymmärtää anakronistisuutta.

[6] Vaikka otettaisiinkin huomioon taidehistoriallisten käsitteiden pitkät juuret klassisessa sivistyksessä, olisi anakronistista väittää, että taidehistoriallisia termejä olisi käytetty jo ennen kuin taidehistoriaa tieteenalana oli vielä olemassa.

[7] Viittaan seuraaviin Kuusamon julkaisuihin: Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia. *Tahiti* nro 2, 2021, 49–62; *Kuvan aika. Ajan ongelma kuvataiteessa.* Helsinki: Kuvataideakatemia, 2022; Kuvallisen ajan moniselitteisyydestä Vannista Van Goghiin. *Synteesi* 42, nro 1–3, 2023, 87–95.

[8] Tässä Gumbrecht itse asiassa kääntää nurin perinteisen *fysiksen* ja *logoksen* vastakkainasettelun: kun *fysis* (taideteoksen kohdalla sitä voidaan pitää sen fyysisenä oliomaisuutena) ymmärretään yleensä vetäytyväksi, Gumbrechtin mukaan juuri se on läsnäolevana ilmenevää; kun *logos* on perinteisesti merkinnyt kielellisen merkityksen tasoa, joka on paljastettavissa hermeneuttisesti suuntautuneen tutkimuksen avulla, Gumbrechtille se merkitsee vetäytyvää ulottuvuutta.

[9] *Compeausitionissa* latinan *cum,* "kanssa", yhdistyy ranskan ihoa merkitsevään sanaan *la peau.* Jean-Luc Nancy on käyttänyt termiä *l´expeausition* (2008, 33–37), joka on suomennettu "ihon altistumiseksi".

[10] "Teoreettinen objekti" *(l´objet théorique)* on alkuaan Hubert Damischin ja Louis Marinin käyttämä termi. Kun joistakin teoksista tulee teoreettisia, teoriaa muodostavia objekteja, ne Balin mukaan (2019, 144) triggeröivät ajattelua niin voimallisesti, että syntyy vaikutelma, kuin ne itse ajattelisivat.

[11] Ongelma piilee siinä, että Kuusamo kääntää sanan *contemporain* "nykyisyydeksi", kun kirjan suomenkielisessä laitoksessa (Deleuze 2018b) se on käännetty "samanaikaisuudeksi".

[12] *Prime objects* siinä merkityksessä, jossa matematiikassa puhutaan alkuluvuista.

[13] Eksplisiittisempi viittauskohde on T. S. Eliotin *Tradition and the Individual Talent* -teksti, joka löytyy esim. 1975 julkaistusta kokoomateoksesta *Selected Poems of T.S. Eliot.* London: Faber and Faber.

[14] Kreikan kielessä *paruusia* tarkoittaa läsnäoloa, Kristinuskossa termillä viitataan Kristuksen toiseen tulemiseen.

[15] Didi-Huberman viittaa *inkoaatiolla* Albert Suuren (Albertus Magnus, n. 1195–1280) käyttämään termiin *inchoatio formae.*

[16] *Kenosiksella* tarkoitetaan kristinuskossa sitä, kuinka Kristus "tyhjensi" itsensä jumalallisesta alkuperästään syntyäkseen ihmiseksi Neitsyt Mariasta.

[17] Kafkan kertomus on erityisen tärkeä Didi-Hubermanille ja hänen kuvaa koskevalle ajattelulleen, mikä paljastuu siitä, että hän palaa siihen kerta toisensa jälkeen, mm. teoksissaan *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2011), 183–200) ja *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève, 2* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2021, 640–661.

[18] *Dissemblance* on ranskannos negatiivisen teologian varhaisen edustajan, 400–500-luvuilla vaikuttaneen oppineen Dionysios Areopagitan käyttämästä termistä *dissimiltudo.*

[19] *Figuran* käsitteestä laajemmin, ks. Erich Auerbach 1984. Figura. In *Scenes from the Drama of European Literature.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 87, 229–237.

[20] Tätä voidaan lähestyä myös arkeologi ja paleontologi André Leroi-Gourhanin *chaine opératoire* -käsitteen pohjalta, ks. Didi-Huberman 2008, 27–51.

[21] Herakleitoksen fragmentti *"Oute légei, oute kryptei, alla semainei"* ("ei puhu eikä kätke vaan vihjaa"). (Didi-Huberman 2023, 298).

[22] "Tekninen tiedostamaton" *(l´inconscient technique)* on Didi-Hubermanin Walter Benjaminin "optisen tiedostamattoman" *(Das Optisch-Unbewusste)* pohjalta muodostama termi.

**Lähteet**


Alloa, Emmanuel 2010. Changer de sens. Quelques effets du tournant iconique. *Critique*, Vol. 758, n˚ 8, 647–658.

—— 2020. *Partages de la perspective.* Paris: Foyard.

—— 2021 [2011]. *Looking Through Images. A Phenomenology of Visual Media.* Transl. Nils F. Schott. New York: Columbia University Press.

Arnauld, Antoine & Nicole, Pierre 1970 [1683]. *La Logique ou l´art de penser.* Paris: Flammarion.

Baert, Barbara 2017. New Iconological Perspectives on Marble as *Divinus Spiritus.* Hermeneutical Change and Iconogenesis. *Louvain Studies,* Vol. 40, 14–36.

Bal, Mieke 1990. De-disciplining the Eye. *Critical Inquiry*, Vol. 16 (Spring), 506–531.

—— 1996. Semiotic Elements in Academic Practices. *Critical Inquiry* Vol. 22 (Spring), 573–589.

—— 1999. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History.* Chicago & London: The University of Chicago Press.

—— 2003. Ecstatic Aesthetics: Metaphoring Bernini. Teoksessa Claire Farago & Robert Zwijnenberg (toim.) *Compelling Visuality: The Work of Art in and Out of History.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1–30.

—— 2016. Long Live Anachronism. In *Being Contemporary. French Literature, Culture and Politics Today.* Toim. Lia Brozgal & Sara Kippur. Liverpool: Liverpool University Press, 281–304.

—— 2019. Temporal Turbulence. In Praise of Anachronism. Teoksessa *The Perspective of Melancholia in Arts and Culture*. Toim. Andrea Bubenik. New York and London: Routledge, 144–162.

Barthes, Roland 1980. *La chambre claire. Note sur photographie.* Paris: Éditions de l´Étoile, Gallimard, Le Seuil.

—— 1985 [1980]. *Valoisa huone.* Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri, Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

Benjamin, Walter 1972 [1923]. Die Aufgabe des Übersetzers. *Gesammelte Schriften IV/1*, 9–21.

—— [1892–1940]. Passagen-Werk. *Gesammelte Schriften V/1.* Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

—— 2004a [1919]. The Concept of Criticism in German Romanticism. Teoksessa *Walter Benjamin. Selected Writings, Vol 1., 1913–1916.* Kääntäjät David Lachterman, Howard Eiland & Ian Balfour. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 116–200.

—— 2004b [1920]. The Medium Through Which Works of Art Continue to Influence Later Ages. Teoksessa *Walter Benjamin. Selected Writings, Vol 1., 1913–1916.* Kääntäjät David Lachterman, Howard Eiland & Ian Balfour. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 235.

Bergson, Henri 2005 [1896]. *Matter and Memory.* Kääntäjät N. M. Paul & W. S. Palmer. New York: Zone Books.

Bergson, Henri 2007 [1911]. *Creative Evolution.* Kääntäjä Arthur MacMillan. New York: Palgrave MacMillan.

Bryant, Levi R. 2008. *Difference and Givenness. Deleuze´s Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Deleuze, Gilles 2015 [1988]. *Fold. Leibniz and the Baroque.* Kääntäjä Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.

—— 2018a [1966]. *Le bergsonisme.* Paris: Les Presses Universitaires de France.

—— 2018b [1966]. *Bergsonismi.* Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.

—— 2019 [1968]. *Différence et répétition.* Paris: Presses Universitaires de France.

Derrida, Jacques 2003. Geschlecht II: Heidegger´s Hand. Kääntäjä John P. Leavey. Teoksessa Peggy Kamuf & Elizabeth Rottenberg (toim.) *Psyche: Invention of the Other, Vol. 2.* Stanford, California: Stanford University Press, 161–196.

Didi-Huberman, Georges 1986. La Dissemblance des figures selon Fra Angelico. Mélanges de l´école française de Rome. *Moyen-Age. Temps modernes,* 98, n° 2, 709–802.

—— 1990. *Devant l´image. Question posée aux fins d´une histoire de l´art.* Paris: Les Éditions de Minuit.

—— 1995. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration.* Paris: Flammarion.

—— 1999. L´Histoire de l´art est une discipline anachronique. *Le Genre humain*, Vol. 35, n° 35, 291–302.

—— 2000. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.

—— 2002. *L´image survivante. Histoire de l´art et temps des fantômes selon Aby Warburg.* Paris: Les Éditions de Minuit.

—— 2003. Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism. Kääntäjä Peter Mason. Teoksessa Claire Farago & Robert Zwijnenberg (toim.) *Compelling Visuality: The Work of Art in and Out of History.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 31–44.

—— 2008a [2003]. *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz.* Käänt. Shane B. Lillis. Chicago & London: The University of Chicago Press.

—— 2008b. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l´empreinte.* Paris: Les Éditions de Minuit.

—— 2011a. *Atlas, ou le gai savoir inquiet. L´Œil de l´histoire, 3.* Paris: Les Éditions de Minuit.

—— 2011b [1992]. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.* Paris: Les Éditions de Minuit.

—— 2014 [2000]. *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture.* Paris: Les Éditions de Minuit.

—— 2016 [2014]. *Essayer Voir.* Paris: Les Éditions de Minuit.

—— 2023. *Brouillards de peines et de désirs.* Paris: Les Éditions de Minuit.

Elo, Mika 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Escoubas, Éliane 1996. Barthes phénoménologue? Communications. Parcours de Barthes, http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1959.

Fried, Michael 1998. *Art and Objecthood. Essays and Reviews.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

Freud, Sigmund 1956–1974. Mourning and Melancholia. Teoksessa *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 14.* London: Hogarth Press, 243–258.

Freud, Sigmund 1961 [1920]. *Beyond the Pleasure Principle.* Käänt. James Strachey. New York; London: W. W. Norton & Company.

Gadamer, Hans-Georg 2004 [1975]. *Truth and Method.* Käänt. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall. London: Continuum.

Gilloch, Graeme 2002. *Walter Benjamin. Critical Constellations.* Cambridge: Polity Press.

Gumbrecht, Hans Ulrich 2004. *Production of Presence*. *What Meaning Cannot Convey.* Stanford, California: Stanford University Press.

Heidegger, Martin 1995 [1935–1936]. *Taideteoksen alkuperä.* Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Taide.

Holly, Michael Ann 2013. *The Melancholy Art.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Kant, Immanuel 2013 [1781/1787]. *Puhtaan järjen kritiikki.* Suom. Markus Nikkarla ja Kreeta Ranki. Helsinki: Gaudeamus.

Kubler, George 1998 [1962]. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things.* New Haven and London: Yale University Press.

Kuusamo, Altti 2021. Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia. *Tahiti* Nro 2, 49–62.

—— 2022. *Kuvan aika. Ajan ongelma kuvataiteessa*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

—— 2023. Kuvallisen ajan moniselitteisyydestä Vannista Van Goghiin. *Synteesi* Vol. 42, Nro 1–3, 87–95.

Larsson, Chari 2022. *Didi-Huberman and the Image.* Manchester: Manchester University Press

Marder, Elisa 2000. Nothing to Say: Fragments on the Mother in the Age of Mechanical Reproduction. *L´Esprit Créateur* 40, no. 1, 25–35.

Marin, Louis 1989 [1986]. *Food for Thought.* Käänt. Mette Hjort. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

—— 2007 [2006]. *Opacité de la peinture*. Paris: Éditions de l´École des Hautes Études en Sciences Sociales.
Merleau-Ponty, Maurice 1964. *Le visible et l´invisible, suivi de Notes de travail.* Paris: Gallimard.
Milesi, Laurent 2015. Séance tenante: Deconstruction in (the) Place of Ethics Now. *Parallax*, Vol. 21, no. 1, 6–25.
Morris, Robert 1970. Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated. *Artforum* VIII, no. 8, 62–66.
Nancy, Jean-Luc 2008 [2000]. *Corpus.* Käänt. Richard A. Rand. New York: Fordham University Press.
Oxman, Elena 2010. Sensing the Image: Roland Barthes and the Affect of the Visual. *SubStance*, Vol. 39, no. 2, 71–90.
Runia, Eelco 2014. *Moved by the Past. Discontinuity and Historical Mutation.* New York: Columbia University Press.
Schreyach, Michael 2015. Re-created Flatness: Hans Hoffman´s Concept of the Picture Plane as a Medium of Expression. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 49, no. 1, 44–67.
Tarasti, Eero 2007. Vastarinnan semiotiikka: oleminen, muisti, historia – merkkien vastavirta. Teoksessa Harri Veivo (toim.) *Vastarinta/resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteena*, 132–162.
Weber, Samuel 2008. *Benjamin´s -abilities.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
Woelert, Peter 2014. Tool Use and the Human Mind: From Basic to Materially Mediative Operative Intentionality. *Cognitive Semiotics,* Vol. 7, no. 2, 227–247.