

MAURICE MERLEAU-PONTY  
SILMÄ JA MIELI

Maurice Merleau-Ponty on ranskalaisen filosofian vahvimpia edustajia. Sorbonnen professori Merleau-Ponty toimitti Jean-Paul Sartren ja Simone de Beauvoirin kanssa *Les Temps Modernes* -lehteä ja vaikutti voimakkaasti sodanjälkeisen ajan Ranskassa käydyssä keskustelussa. Sartre ja Merleau-Ponty kehittivät kumpikin tahollaan filosofisia näkemyksiä, jotka on myöhemmin opittu tuntemaan eksistentialismina. Merleau-Ponty päätyi vahvasti Sartren näkemyksistä poikkeavaan omaperäiseen ja syvälliseen filosofiaan, joka keskittyi aistivan minän ja todellisen, olemassaolevan maailman yhteyksiin.

Esseessään *Silmä ja mieli* hän pohtii näkemisen ja maalaustaiteen kautta maailman, tosiolevan ja maailmassaolemisen kiehtovaa mysteeriä. Maalauksista paljastaa hänelle, että näkyvästä maailmasta voi saada tietoa vain tekemisen kautta, tuomalla näkyvä esiin maalauksessa.

Tämän filosofisen esseen poikkeuksellinen viehätysvoima perustuu myös Merleau-Pontyn kirjoitustyyliin. Hänen pohdiskelunsa ja kartesiolaisuuteen kohdistuva kritiikkinsä etenevät filosofin loogisella varmuudella. Terävä ja kristallinen ajattelu ei tarvitse tuekseen akateemista retoriikkaa. Merleau-Pontyn tyyli vapautuu lähes runolliseksi ja hänen esseensä sykkii kuin Cézannen maalaama maisema.

Teoksen on suomentanut ja jälkisanat laatinut Kimmo Pasanen.

70.01

ISBN 951-608-012-X



9 789516 080126



Merleau-Ponty

MAURICE MERLEAU-PONTY



MAURICE MERLEAU-PONTY

SILMÄ JA MIELI

SILMÄ JA MIELI

taide

taide

Kannen kuva: *Paul Cézanne, Estaque, 1898.*  
*Öljymaalauk. Museo de Sao Paulo, Brasilia*  
Ulkoasun suunnittelu: Päivikki Kallio

Ranskankielinen alkuteos: *L'Œil et l'Esprit*  
© Éditions Gallimard 1964

ISBN 951-608-012-X  
Gummerus Kirjapaino Oy  
Jyväskylä 1993

## ESIPUHE

*Silmä ja mieli* on Maurice Merleau-Pontyn (1908–61) viimeinen eläessään valmiiksi kirjoittama tutkielma. André Chastel oli pyytänyt häneltä artikkelia *Art de France*-lehden ensimmäiseen numeroon. Artikkelista tuli kokonainen essee, jonka kirjoittamiseen Merleau-Ponty uhraisi koko vuoden 1960 kesän. Se oli oleva hänen viimeinen kesälomansa, vaikka mikään ei vielä ennakoinut tulevaa sydänkohtausta, johon hän oli uupuva seuraavana keväänä.

Merleau-Ponty oli asettautunut Etelä-Ranskan maaseudulle Tholonet'n kylään eräältä taidemaalariilta vuokraamaansa taloon La Bertraneen. Hän nautti olostaan tuolla vanhaa asutusta henkivällä paikkakunnalla ja erityisesti sen maisemista, joissa tuntuu yhä Cézannen katseen jälki. Näissä maisemissa Merleau-Ponty alkaa jälleen kerran pohtia näkemistä ja maalaustaidetta. Tai oikeastaan hän pohdiskelee näitä kuin ensimmäistä kertaa, aivan kuin hän ei olisi vuotta aikaisemmin muotoillut uudestaan teoksessaan *Le Visible et l'Invisible* (Näkyvä ja näkymätön) esittämiään kysymyksiä, ikään kuin hänen aikaisemat teoksensa, varsinkin hänen suurteoksensa *Phénoménologie de la perception* (Havainnon fenomenologia, 1945) eivät olisi olleet rasittamassa hänen ajatustensa kulkua. Tai sitten niiden paino oli liian raskas – niin raskas, että hänen oli pakko unohtaa ne tavoittaakseen uudelleen hämmästyksen voiman. Hän alkaa taas kerran

*... ja ...*

etsiä ensimmäisiä sanoja, esimerkiksi niitä joilla voi antaa nimen sille, josta koostuu ihmisruumiin ihme, sen selittämätön elävyys, se mykkä vuoropuhelu jonka se aloittaa välittömästi muun maailman, toisten kaltaistensa ja itsensä kanssa, tai niitä, joilla voi antaa nimen tämän ihmeen hauraudelle. Ja Merleau-Ponty todellakin löytää etsimänsä sanat: "Ihmisruumis on olemassa, kun näkevän ja näkyvän, koskettavan ja kosketetun, silmän ja toisen silmän, käden ja toisen käden välillä syntyy kohtaaminen, kun aistivan aisteista kimpoaa kipinä ja sytyttää tulen, joka lakkaa liekehtimästä vasta kun jokin onnettomuus ihmisruumiissa tuhoaa kaiken sen, mitä mikään muu onnettomuus ei olisi voinut saada aikaan..."

Tässä sana vapautuu teorian kahleista. Tämä ihmisruumiin ylistys – jossa on mukana myös ajatus ihmisruumiin väistämättömästä ja äkkillisestä hajoamisesta – välittää tiettyjä asioita puhujan läsnäolosta ja hänen mieltään askarruttavista kysymyksistä. Maalaustaiteen herättämän ihastuksen takaa voi aavistaa sen perimmäisen ihastuksen, joka syntyy pelkästään siitä että näkee, aistii itsensä, siinä, läsnä, maailman ja ihmisruumiin kohtaamisesta kaiken tietämisen alkulähteellä, havaittavan maailman tuolla puolen.

Siihen perustuu epäilemättä tämän filosofisen esseen poikkeuksellinen viehätysvoima. Ihmisruumista, katsetta ja maalaustaidetta tutkivassa mietiskelyssä näkyvät elävän ihmisen katseen ja eleiden jäljet. Siinä tuntuu se tila, jonka läpi katse on kulkenut, jonka eleet ovat hahmottaneet, ja joka puolestaan on saanut nämä elämään. Monet filosofit ovat pyrkineet löytämään sielun pelastuksen vapautumisessa aistien valtakunnasta. Kun

he ovat laskelmillaan purkaneet havaitsemista osiin, on heillä ollut havainnon kohteen pelkistettynä tunnuskuva milloin kirjoitusvahan palanen, milloin liidunpala, pöytä tai kuutio, joka onkin ehkä tullut valituksi vain todistamaan maailmamme kurjuutta. Merleau-Ponty sen sijaan pyrkii löytämään näkemisestä ja näkyvästä sen, mitä ne edellyttävät ajatuksilta. Sitä varten hän tarkastelee kokonaista maisemaa, joka on jo tavoittanut mielen silmän kautta, maisemaa jossa lähellä oleva sulautuu kaukaiseen ja kaukainen saa lähellä olevan väräjäämään, missä esineiden läsnäolon taustalla on kaiken puuttuminen, missä oleva ja ilmiöiden maailma vaihtavat jatkuvasti paikkaa. "Kun näen veden massan lävitse uima-altaan pohjan kaakeloinnin, näen sen, en suinkaan vedestä ja valon heijastuksista huolimatta, vaan juuri niiden ansiosta. Jos näkisin kaakeloinnin geometriset kuvioinnit ilman väliin tulevaa veden massaa, vailla veden aiheuttamia vääristymiä ja auringonvalon kirjaamia raitoja, en enää näkisi vettä sellaisena kuin se on, siellä missä se on, eli kauempana kuin missä se itse asiassa on. En voi sanoa että vesi itsessään, tuo nestemäinen voima, tuo siirappimainen ja heijasteleva elementti olisi tuossa tilassa: se ei ole muualla, mutta ei se myöskään ole tuossa altaassa. Sen se on ottanut haltuunsa, siinä se materialisoituu, mutta ei se siihen sisälly, ja jos nostan katseeni taustalla olevaan sypressiriviin, missä valon heijastukset leikkivät, en voi olla toteamatta että vesi on myös siinä mukana, tai ainakin lähettää sinne aktiivisen ja elävän olemuksensa."

Kirjoittaessaan näitä rivejä Merleau-Ponty istui luultavasti huoneessa, jonka paksut seinät eristivät ulkopuolella loistavan päivänvalon ja hälyisät äänet. Hänen

ajatuksiinsa oli kuitenkin painautunut muistikuva vedestä uima-altaassa, sypressirivistöstä sen taustalla ja katseen liikkeestä, joka oli ne yhdistänyt. Olen ne paikan päällä nähnyt, tuon vaatimattoman uima-altaan ja talon lähetyvillä kasvavat sypressit. Itse asiassa sillä ei ole merkitystä oliko hän niitä juuri aikaisemmin katsellut, sillä ne olisivat voineet aivan yhtä hyvin nousta hänen sisäisen katseensa eteen muistin uumenista. Sillä sen sijaan on merkitystä, että voidakseen ajatella niitä hänen oli palautettava ne mieleensä, ja että hänen sanansa välittävät lukijalle hänen näkemänsä kaikessa loistossaan.

Merleau-Ponty oli vakuuttunut, että kaikki filosofiset ongelmat on otettava uudelleen pohdittavaksi havaintoa koskevien kysymyksenasettelujen valossa. On tunnettu tosiasia, että Merleau-Ponty on tässä suhteessa saanut voimakkaita vaikutteita Husserlin filosofiasta. Teoksessaan *Silmä ja mieli* Merleau-Ponty esittää muun muassa kritiikkiä modernia tiedettä kohtaan arvostellen sen surutonta mutta sokeata uskoa rakennelmiinsa. Toisaalta hän arvostelee pohdiskelevaa filosofiaa siitä, että se on kyvytön selittämään, mitä merkitsee kokea maailma, josta se itse kuitenkin on osa. Merleau-Pontyn kritiikissä on selvästi tunnistettavissa fenomenologian perustajan ajatuksia, joita hän sekä soveltaa että muotoilee uudelleen. Yhteydet Husserliin ovat ilmeisiä, mutta Merleau-Pontyn taidetta koskevilla pohdiskeluilla on kuitenkin painavin merkitys tässä esseessä.

Nämä pohdiskelut saavat ilmaisunsa jo kirjoituksessa *Cézannen epäily*,\* joka oli hänen ensimmäisiä esseitään ja joka julkaistiin *Fontaine*-lehdessä samana vuonna

\* Julkaistu *Taide*-lehdessä 1/1993 (suom. Irmeli Hautamäki)

kuin Havainnon fenomenologia (1945), kolme vuotta sen jälkeen kun Merleau-Ponty oli sen kirjoittanut. Tämä pohdiskelu jatkuu kirjoituksissa *Le Langage indirect* (Epäsuora kieli) ja *Voix du silence* (Hiljaisuuden äänet, 1952), joka on uudelleen kirjoitettu luku kirjasta, jonka julkaisemisesta hän oli luopunut, ja *Prose du monde* (Maailman proosa), jossa hän hahmottelee käsityksiään ilmaisusta ja historiasta. Viimeksi mainittu kirjoitus ennakoii Merleau-Pontyn siirtymistä fenomenologian rajojen ulkopuolelle siinä mielessä, että hän katsoo olevan välttämätöntä kehittää sellainen uusi ontologia, joka vastaisi hänen viimeisimpiä tutkimuksiaan. Se, että Merleau-Ponty ei seuraa Husserlia ja pyri kehittämään uudenlaista idealismia, johtuu jo tähän tavoitteeseen sisältyvistä ristiriidoista, mutta yhtäläillä se on seurausta niiden paradoksien analyysistä, jotka liittyvät erityisesti ilmaisuun, taiteeseen ja ennen kaikkea maalaustaiteeseen. Maalaustaidetta ei voi rajoittaa vain illuusion paluusta johonkin puhtaaseen "mykkään kokemukseen", johonkin olennaisten ominaisuuksien paljastamiseen, joissa voisi tunnistaa transsendentaalin tietoisuuden operaatiot. Tutkiessaan taidemaalarin työtä Merleau-Pontyn tulee vakuuttuneeksi siitä, että on mahdotonta tehdä kahtiajako näkemisen ja näkyvän, ulkoisen ilmiasun ja tosiolevan välillä. Maalaustaide osoittaa hänelle, että kysymysten esittämistä on jatkettava loputtomiin, työstä työhön, maalauksesta maalaukseen, toivomatta niihin lopullisia vastauksia, mutta jotka siitä huolimatta antavat aineksia tietämiseen. Tämä näkyvään kohdistuva tietäminen on siitä poikkeuksellista, että sen voi saavuttaa vain sen tekemisen kautta, joka tuo näkyvän esiin maalauksessa.

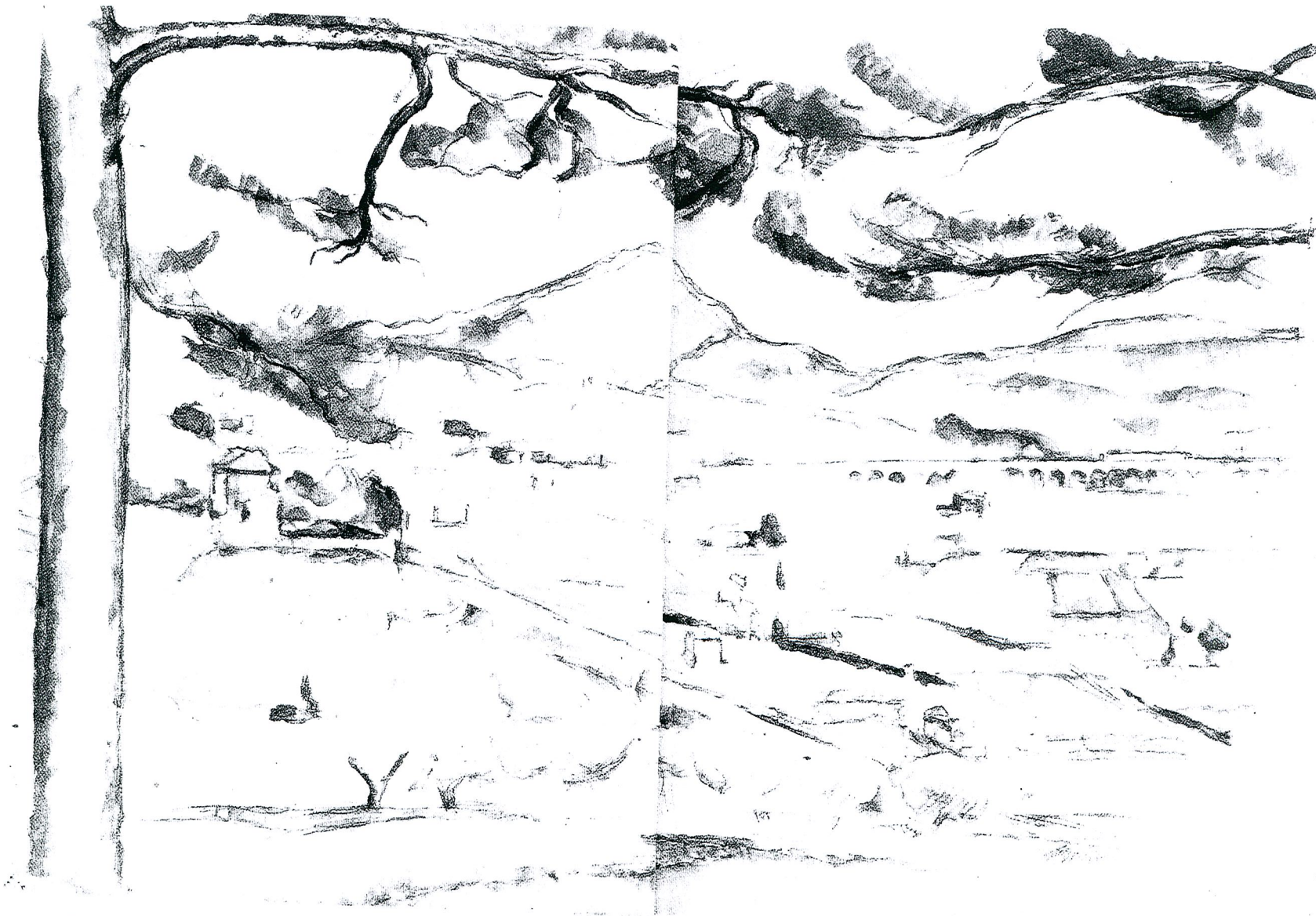
Descartesin metodiin kohdistuvassa kriittisessä arvioinnissaan Merleau-Ponty esittää vaatimuksen uudenlaisesta filosofiasta ja sanoo lopuksi: "... tämä filosofia jota ei vielä ole kirjoitettu, on samaa filosofiaa joka ohjaa taidemaalarin toimintaa, ei suinkaan silloin kun hän ilmaisee mielipiteitään maailmasta, vaan sinä hetkenä kun hänen katseensa muuttuu eleeksi, sinä hetkenä kun "hän ajattelee maalaamalla", kuten Cézanne sanoi." Hän antaa ymmärtää, että kysymyksessä ei voi olla puhdas ajattelun akti, kun filosofia kysyy: Mitä on ajattelu? Mitä on maailma, historia, politiikka tai taide, mitä ovat ne kokemukset joita ajattelu pyrkii hallitsemaan? Ajattelu itsessään voi ja saakin raivata tiensä vain ottamalla omakseen taidemaalaria piinaavan arvoituksen, vain yhdistäen teoksen tilassa tietämisen ja luomisen, vain tehdessään mahdolliseksi nähdä sanoilla.

*Silmä ja mieli* ei vain osoita missä tämä tie kulkee, se myös piirtää sen kirjoitustyyllillään. Se ei pelkästään esitä vaatimuksia, se myös tekee ne kosketeltaviksi. Maalaustaidetta koskeva pohdiskelu antaa kirjoittajan käyttöön uudenlaisen ilmaisun luomat mahdollisuudet. Esseessään Merleau-Ponty esittää väitteitä ja hakee niille perusteita usein lähes runollisella tyyllillä. Hän onnistuu karistamaan esseestään kaikki sellaiset väittelytekniset tyylikeinot, joiden uskottiin akateemisen perinteen mukaan kuuluvan välttämättä filosofiseen keskusteluun.

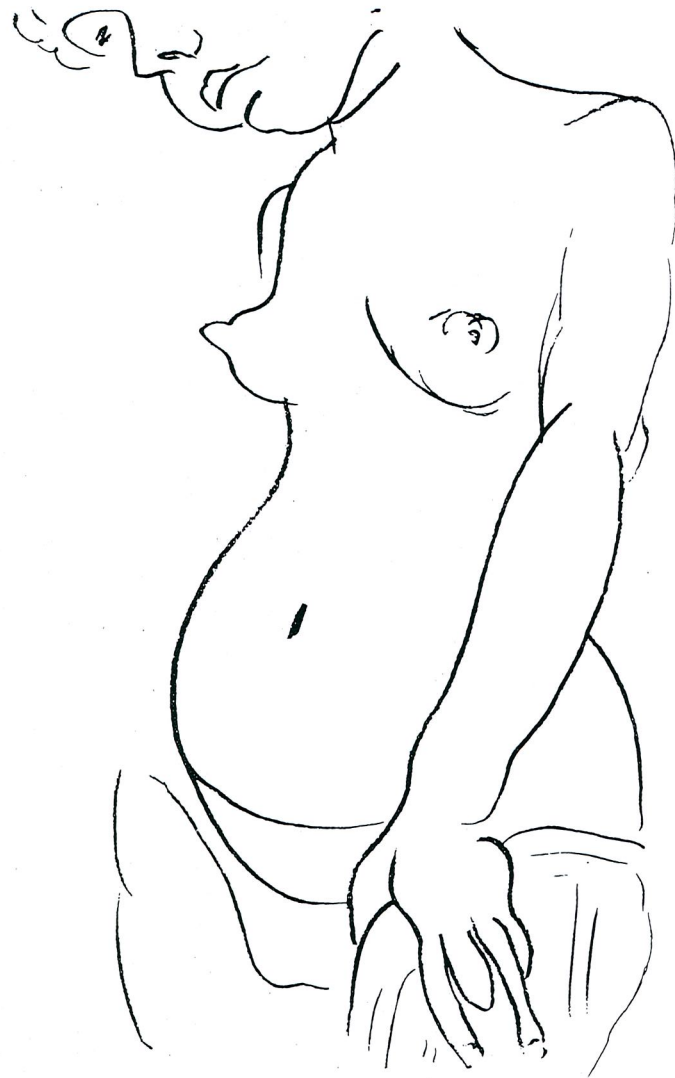
*Claude Lefort*



*Henri Matisse, Alaston (1941-42), lino*



*Paul Cézanne, Sainte-Victoire -vuori (1885-87),  
vesiväri ja lyijykynä. The Art Institute of Chicago.*



*Henri Matisse, Alaston (1914), lito.  
Bibliothèque Nationale, Pariisi.*

“Sen,  
mikä on kaikkein  
arvoituksellisinta,  
sen joka punoutuu  
perusolevan juuriin,  
sen joka löytyy  
aistimusten  
aineettomasta lähteestä,  
sen minä yritän  
saada teille välitetyksi.”

J. Gasquet, *Cézanne*

*... on se, joka on  
... on se, joka on  
... on se, joka on*

Tiede manipuloi olioita, mutta ei suostu olemaan osa niitä. Se kehittää itselleen sisäisiä malleja ja operoi määritelmänsä suomia muutoksia malliensa tunnusluvuilla ja muutujilla. Tässä toiminnassa tieteen ja todellisen maailman yhteydet jäävät kuitenkin hyvin etäisiksi. Tieteessä toteutuu ja on aina toteutunut tuo ihailtavan toimelias, kekseliäs ja piittaamaton ajattelu, tuo näkemys että kaikkeen voi suhtautua kuin "objektiin yleensä", toisin sanoen niin kuin johonkin joka ei ole meille mitään, vaikka se onkin samalla tarkoitettu meidän aikaansaannostemme välineeksi.

Klassiseen tieteeseen sisältyi käsitys maailman läpinäkymättömyydestä. Tavoittaakseen tuon maailman ra-

kenteidensa kautta tieteessä uskottiin olevan välttämätöntä löytää sen operaatioille jokin olevan maailman ylittävä tai transsendentaali perusta. Meidän aikamme on löydetty se uutuus – ei niinkään tieteen piirissä, vaan verraten yleisesti hyväksytyn tieteen filosofian piirissä – että tieteellisiin konstruktioihin pyrkivä toiminta on riippumaton ja itsერიitoista, ja että tieteellinen ajattelu rajoittuu hyvin tietoisesti vain niihin tiedonhankintaan liittyviin tekniikoihin, jotka se itse keksii. Ajattelemisen merkitsee kokeilemista, laskutoimitusten suorittamista, muuntelua, joita rajoittaa vain koetilanteiden hallinta. Näissä taas on kysymys hyvin pitkälle "työstetyistä" ilmiöistä, joita tieteelliset laitteet pikemminkin tuottavat kuin rekisteröivät. Seurauksena on tieteellisen tutkimuksen suuntautuminen milloin minnekin. Tiede ei ole koskaan aikaisemmin ollut yhtä altis älyllisille muotivirtauksille. Kun jotakin mallia on onnistuttu soveltamaan tiettyjen ongelmien ratkaisemiseen, sitä pian yritetään soveltaa kaikkialla. Aikamme embryologia ja biologia ovat täynnä *gradientteja*, joista ei hyvällä tahdollakaan keksi miten ne erottuvat siitä, mitä perinteisesti kutsuttiin järjestykseksi tai kokonaisvaltaisuudeksi, mutta kysymystä ei esitetä, eikä saakaan esittää. Gradientti on verkko, joka heitetään mereen tietämättä mitä sillä sieltä voi nostaa. Tai kuin ohut oksa jolle muodostuu ennalta arvaamattomia kiteytymiä. Tieteellisten kokeiden vapauden myötä ollaan varmaankin pääsemässä eroon monenlaisista turhista kysymyksenasetteluista, kunhan vain muistetaan aina silloin tällöin tehdä yhteenveto ja kysyä miksi jokin tieteen menetelmistä on



On välttämätöntä että tieteellinen ajattelu - yleis-  
katsauksenomainen ja "maailmaan yleensä" kohdistuva  
ajattelu - sijoittuu sinne missä jotakin "on olemassa",  
paikanpäälle, aistittavan ja työstetyn maailman kamaralle  
sellaisena kuin se on olemassa meidän elämässämme,  
meidän ruumiillemme, ei sille mahdolliselle ruumiille  
jonka voi esteettä kuvitella jonkinlaiseksi informaatioko-  
neeksi, vaan tälle olemassaolevalle ruumiille jota minä  
kutsun omakseni, tälle vartiomiehelle joka äänettömänä  
vahtii sanojani ja tekojani. Mutta muiden tulee herätä  
minun ruumiini kanssa, muiden kanssani yhteenkuulu-  
vien ruumiiden, niiden "toisten" jotka eivät ole mitään  
lajitovereita, kuten ne eläintieteessä määriteltäisiin, vaan  
ruumiita jotka ovat kanssani jatkuvassa yhteydessä, joiden  
kanssa minä seurustelen, joiden kanssa minä olen jatku-  
vassa yhteydessä siihen ainoaan Olevaan joka on tässä ja  
nyt, sellaisessa yhteydessä jossa mikään eläin ei ole  
koskaan voinut olla lajiinsa, ympäristöönsä ja elinpiiriin-  
sä. Jos huoleton ja improvisoiva tieteellinen ajattelu  
omaksuisi tällaisen primitiivisen historiallisuuden näkö-  
kulman ja oppisi syventymään asioihin sinänsä ja siinä  
samalla itseensä, silloin siitä tulisi jälleen filosofiaa...

niin menestyksekkäs yhdellä alueella, mutta tulokseton toisella. Toisin sanoen tuossa niin oivasti sujuvassa tieteenharjoittamisessa tulisi muistaa, että tiede on vain olemassaolevan, luonnollisen maailman perustalle kehitetty rakennelma, eikä siinä tule vaatia sen sokeille kokeille samaa perustavaa arvoa kuin "luonnonkäsitteillä" on idealistisessa filosofiassa. Väite että "maailma on nominaalisen määritelmän mukaan meidän operaatioittemme kohde X," merkitsisi absoluuttisen aseman anastamista tutkijan tietämiselle, ikään kuin kaikki mikä on ollut ja on, olisi ollut olemassa vain sitä varten, että se jonakin päivänä joutuisi laboratorioon. "Operationaalista" ajattelusta tulee eräänlaista ehdotonta keinotekoisuutta kuten kyberneettisessä ideologiassa, missä ihmisen luova toiminta seuraa luonnollisesta informaatioprosessista, mutta jossa se itse on hahmotettu inhimillisten koneiden mallin mukaan. Kun tällainen ajattelutapa valitsee kohteekseen ihmisen ja historian ja kun se jättää huomiotta sen, minkä me tiedämme yhteyksiemme ja sijaintimme kautta, se konstruoi ihmisen ja historian joidenkin abstraktien tunnusten perustalta, kuten Yhdysvalloissa on onnistuttu tekemään psykoanalyysin ja kulturalismin vesitetyillä versioilla. Silloin ihmisestä tulee todellakin sellainen manipuloitava olio kuin hän uskookin olevansa. Silloin siirrytään kulttuuriin, missä ihmisestä ja historiasta ei ole sanottavissa mitään minkä voisi osoittaa todeksi tai epätodeksi, ja samalla siirrytään uneen tai painajaiseen josta mikään ei voi enää herättää.

On välttämätöntä että tieteellinen ajattelu - yleis-  
katsauksenomainen ja "maailmaan yleensä" kohdistuva  
ajattelu - sijoittuu sinne missä jotakin "on olemassa",  
paikanpäälle, aistittavan ja työstetyn maailman kamaralle  
sellaisena kuin se on olemassa meidän elämässämme,  
meidän ruumiillemme, ei sille mahdolliselle ruumiille  
jonka voi esteettä kuvitella jonkinlaiseksi informaatioko-  
neeksi, vaan tälle olemassaolevalle ruumiille jota minä  
kutsun omakseni, tälle vartiomiehelle joka äänettömänä  
vahtii sanojani ja tekojani. Mutta muiden tulee herätä  
minun ruumiini kanssa, muiden kanssani yhteenkuulu-  
vien ruumiiden, niiden "toisten" jotka eivät ole mitään  
lajitovereita, kuten ne eläintieteessä määriteltäisiin, vaan  
ruumiita jotka ovat kanssani jatkuvassa yhteydessä, joiden  
kanssa minä seurustelen, joiden kanssa minä olen jatku-  
vassa yhteydessä siihen ainoaan Olevaan joka on tässä ja  
nyt, sellaisessa yhteydessä jossa mikään eläin ei ole  
koskaan voinut olla lajiinsa, ympäristöönsä ja elinpiiriin-  
sä. Jos huoleton ja improvisoiva tieteellinen ajattelu  
omaksuisi tällaisen primitiivisen historiallisuuden näkö-  
kulman ja oppisi syventymään asioihin sinänsä ja siinä  
samalla itseensä, silloin siitä tulisi jälleen filosofiaa...

Taide ja etenkin maalaustaide imevät voimansa siitä alkumerkitysten kerrostumasta, josta toimintaan tähtäävä ajattelu ei haluaisi tietää mitään. Itse asiassa vain taide pystyy täysin viattomasti niin tekemään. Kirjailijalta tai filosofilta kysytään neuvoa, mielipidettä, eikä hyväksytä sitä, että hän jättäisi maailman jonnekin ulkopuolelle. Heidän halutaan ottavan kantaa, eivätkä he voi kieltäytyä

kantamasta puhuvan ihmisen vastuuta. Musiikki taas on liiaksi maailman tuolla puolen, sormella osoitettavien asioiden tavoittamattomissa, jotta siinä voisi olla muuta kuin Olevan pohjapiirustuksia, sen virtaamista ja aaltoliikettä, sen kasvua, sen pirstoutumisia, sen pyörteitä. Maalari on ainoa, jolla on oikeus katsoa kaikkea vailla minkäänlaista velvollisuutta asettaa asioita arvojärjestykseen. Voisi sanoa, että hänen kohdallaan tietämisen ja toiminnan käskyt menettävät merkityksensä. "Rappeutunutta" taidetta vastaan pauhaavat vallanpitäjät tuhoavat harvoin taideteoksia: he kätkevät ne, ja siihen liittyy ajatus "eihän sitä koskaan tiedä", mikä käy lähes tunnustuksesta. Maalaria moititaan harvoin karkuruudesta. Cézannelle ei kanneta kaunaa siitä, että hän pysytteli vuoden 1870 sodan aikana piilossa Estaquessa. Lähes jokainen muistaa lainata kunnioittaen hänen lausahdustaan "elämä on hirvittävää", kun taas, sitten Nietzsche, vähäisinkin opiskelija heittäisi roskakoriin koko filosofian, jos siitä vallitsi sellainen käsitys ettei se opeta meitä olemaan suuria elämänfilosofejia. On kuin maalarin työssä olisi jokin kiihkeä pakottavuus, joka menee kaiken muun edelle. Siinä maalari on, elämässään enemmän tai vähemmän voimakkaana, mutta kiistämättömässä valta-asemassa maailmaan kohdistuvissa mietiskelyissään turvautumatta mihinkään muuhun "tekniikkaan" kuin siihen minkä hänen silmänsä antavat käyttöön voimallaan nähdä, minkä hänen kätensä antavat voimallaan maalata, pyrkien itsepin-taisesti tekemään *maalauksia* tästä maailmasta, missä skandaalit ja historian kunnianhetket raikuvat kilvan,

maalauksia jotka eivät juurikaan ole lisäämässä mitään ihmisten vihastuksiin tai toiveisiin, eikä kukaan murise. Mikä on tuo salainen tiede, joka sillä on hallussaan tai jota se etsii? Tuo ulottuvuus jossa van Gogh haluaa päästä "kauemmaksi"? Tuo maalaustaiteen ja ehkä koko kulttuurin perusta?

*...  
...  
...  
...  
...*

Paul Valéry on sanonut, että maalari "panee työhönsä koko ruumiinsa". Toden totta – miten henki voisikaan maalata? Itse asiassa maalari muuttaa maailman maalaukseksi lainaamalla sille ruumiinsa. Tämän transsubstantiaation ymmärtämiseksi on löydettävä uudestaan toimiva ja olemassaoleva ruumis, joka ei ole mikään lohko tilaa, rykelmä toimintoja, vaan näön ja liikkeen toisiinsa kietoutuvia punoksia.

Riittää että näen jotakin tietääkseni, että voin sen tavoittaa ja saavuttaa, vaikka en tiedäkään miten se tapahtuu hermostoni koneistossa. Liikkuva ruumiini kuuluu näkyvään maailmaan, on tärkeä osa sitä, ja siksi voin ohjata sitä näkyvässä. On muuten niin, että näkö

on liikkeen varassa. Vain sen näkee, mitä katselee. Mitä näkö olisi jos silmät eivät liikkuisi? Ja eikö niiden liike hämärtäisi näkemisen kohteen, jos näkeminen olisi sokeata itsessään tai pelkkä refleksi, jollei sillä olisi antenniaan ja selvänäköisyyttään, jonka kautta näkeminen menee itsensä edelle? Kaikki periaatteessa mahdolliset liikkeeni tulevat merkityiksi jonnekin maisemassani, ne piirtyvät näkyvän kartalle. Kaikki se minkä voin periaatteessa nähdä, on katseeni ulottuvilla, merkittynä siihen karttaan josta ilmenee se, minkä "minä voin tehdä". Kumpikin näistä kartoista on täydellinen. Näkyvä maailma ja minun liikkeitteni projektioiden maailma ovat molemmat saman Olevan täysiä osia.

Tämä erikoinen tunkeutuminen toisen alueelle, johon ei yleensä kiinnitetä riittävää huomiota, estää sen, että näkeminen voitaisiin käsittää jonakin ajatusten tasolla tapahtuvana operaationa, joka loisi mielessä kuvan taulusta tai maailmasta, jostakin liikkumattomasta ideoiden maailmasta. Näkevä on osa näkyvää maailmaa ruumiinsa kautta, joka itsessään on näkyvä, mutta ei ota haltuunsa näkemäänsä: näkevä vain lähestyy sitä katseellaan, avautuu maailmalle. Maailma, josta hän on osa, ei ole jokin maailma sinänsä tai pelkkää ainetta. Liikkeeni eivät ole mieleni päätöksiä, absoluuttista tekemistä, joka subjektii-visen persoonani sisäisistä uumenista määräisi jonkin tilassa ihmeen kautta tapahtuvan paikanvaihdoksen. Se on luonnollinen ja kypsä seuraus näkemisestä. Jostakin esineestä voi sanoa että se on liikkunut, mutta minun ruumiini liikuttaa itseään, liikkeeni saa itse itsensä aikaan.

Se ei ole itsestään tietämätön, se ei ole itselleen sokea. Se on itsejensä säteilyä...

Mysteeri perustuu siihen, että ruumiini on sekä näkevä että näkyvä. Se joka näkee kaiken voi nähdä myös itsensä ja tunnistaa näkemässään näkökykynsä "toisen puolen". Hän näkee itsensä näkevänä, koskettaa itseään koskettelevana, on näkyvä ja aistittava itselleen. Tämä itseys syntyy yhteensulautumisesta, narsismista, näkevän ja nähdyn, koskevan ja kosketetun, aistivan ja aistitun luonnollisesta yhteenkuuluvuudesta, ei läpinäkyvyydestä kuten ajattelu, joka tekee kohteestaan ajattelua samastamalla, kokoamalla ja muuntamalla. Tämä itseys syntyy asioiden välisessä puristuksessa, ja sillä on kasvopuoli ja selkäpuoli, menneisyys ja tulevaisuus...

Tästä ensimmäisestä paradokseista seuraa joukko muita. Näkyvä ja liikkuvana ruumiini kuuluu olioiden joukkoon, se on yksi niistä, se on osa maailman kudosta ja sillä on olion yhtenäisyys. Mutta kun se näkee ja liikkuu, se pitää muut oliot kehässä ympärillään, ne ovat hänen liitännäisenään tai jatkeenaan, ne ovat painuneet hänen lihaansa, ne ovat osana hänen täyttä määritystään, koko maailma itsessään on samaa rakennusainetta kuin hänen ruumiinsa. Nämä ristikkäisyydet ja ristiriitaisuudet ovat itse asiassa eri tapoja ilmaista se, että näkeminen toteutuu maailman keskellä, siellä missä jokin näkyvä on nähtävissä, missä se tulee näkyväksi itsessään ja kaikkien asioiden näkemisen kautta, missä aistiva ja aistittu säilyvät erottamattomina kuin alkuvesi kristallissa.

Tämä sisäisyys ei ole jokin ihmisruumiin materiaa-

lisen organisoitumisen kausaalinen esivaihe, eikä myöskään seurausta siitä. Jos silmämme olisivat sellaiset ettemme voisi nähdä mitään osaa omasta ruumiistamme, tai jos joku oikullinen kyky sallisi käsiemme liikkua ja kosketella vapaasti kaikkea paitsi omaa kehoamme – tai jos yksinkertaisesti meillä olisi silmät eri puolilla päätä niin etteivät niiden näkökentät yhtyisi, kuten joillakin eläimillä – niin tuo ruumis, joka ei ajattelisi itseään, joka ei aistisi itseään, tuo lähes kivenkova ruumis, joka ei olisi oikeastaan enää lihaa ja vertakaan, ei olisi enää ihmisen ruumis, eikä niin ollen olisi enää ihmisyyttäkään. Mutta ei ihmisyyks ole myöskään seurausta jäsentemme ja silmiemme sijainnista (ja vielä vähemmän seurausta peileistä, vaikka ainoastaan niiden kautta voimme nähdä kehomme kokonaisuudessaan). Nämä sattumanvaraisuudet ja muut vastaavat luonnonoikut, joita ilman ihmistä ei olisi, eivät kuitenkaan yhteenlaskettuina anna tulokseksi sitä, että on yksi ainoa ihminen. Ruumis ei herää eloon siitä, että sen eri osat on koottu yhteen – kuten ei muuten siitäkään että jostain muualta laskeutuu henki itseään liikuttavaan ruumiiseen, mikä sekin edellyttäisi, että ruumis itsessään on vailla sisäisyyttä ja vailla "itseä". Ihmisruumis on olemassa silloin, kun näkijän ja näkyvän, koskettavan ja kosketetun, silmän ja toisen silmän, käden ja toisen käden välillä tapahtuu eräänlainen kohtaaminen, kun syttyy aistivan ja aistitun välinen kipinä, kun syttyy tuo liekki joka sammuu vasta kun jokin onneton sattumus ruumiissa tuhoaa sen, mitä mikään muu sattumus ei olisi yksinään riittänyt luomaan.

Nyt käykin niin, että kun tällainen erikoinen keskinäisten vaihtojen järjestelmä on hahmotettu, niin siitä löytyvät samalla kaikki maalaustaiteen ongelmat. Ne tuovat kuvallisessa muodossa esiin ruumiin arvoituksen, ja maalaustaide puolestaan antaa perusteet näille keskinäisille vaihdoille. Koska maailma ja minun ruumiini on tehty samasta aineesta, näköni on jollakin tavalla toteutettava molemmissa, tai sitten maailman ilmeisen näkyvyyden tulee kertautua ruumiissani kätkettynä näkyvyytenä: "luonto on sisällämme", sanoi Cézanne. Laatu, valo, väri, syvyys, jotka ovat tuossa edessämme, ovat siinä vain koska ne tavoittavat vastakaikunsa ruumiissamme, koska se ottaa ne vastaan. Miksei tämä sisäinen vastaavuus, tämä maailman läsnäolo, lihallinen kaava jonka ne minussa herättävät, jättäisi sellaista näkyvää jälkeä, missä kaikki muut katseet löytäisivät ne kuviot jotka tukevat sitä sen tarkastellessa maailmaa? Silloin tulisi esiin näkyvä toisessa potenssissa, lihallisena olemuksena tai kuvana ensimmäisestä. Kysymyksessä ei olisi mikään heikompi kerrannainen, *trompe-l'oeil*, jokin toinen *olio*. Lascaux'n luolan seinään maalatut eläimet eivät ole osa seinämää siinä missä sen halkeamat tai kalkkikiven kohoumat, mutta eivät ne myöskään ole missään *muualla*. Hieman edessä, jonkin verran takana, aineellisuutensa tukemana, jota ne samalla käyttävät oivasti hyväkseen, ne säteilevät aineelliseen ympäristöönsä koskaan kuitenkaan katkomatta salaisia siteitään. Minun olisi hyvin vaikeata sanoa, missä on taulu jota katselen. En nimittäin katsele sitä kuin katsellaan jotakin esinettä, en pysäytä katsettani sen

sijaintipaikkaan. Katseeni harhailee siinä kuin Olevan sädekehässä. Minä näen sen myötä tai sen kanssa, pikemmin kuin sen itsensä.

Sanalla "kuva" on huono maine, sillä itsepintaisesti on kuviteltu että piirustus on toisinto, kopio, jokin toinen olio, ja mielessä oleva kuva, mielikuva jokin samankaltainen kuva meidän yksityisessä rihkamavarastossamme. Kuva ei itse asiassa ole mitään tuollaista. Piirustus ja maalaus sen enempää kuin mielikuvakaan eivät kuulu maailmaan sinänsä. Ne ovat ulkopuolisen maailman sisäpuolta ja sisäpuolisen maailman ulkopuolta, mikä tekee mahdolliseksi sen, että aistiminen on kaksipuolista. Ilman niitä ei olisi mahdollista ymmärtää sitä kuvitteellisen maailman näennäisläsnäoloa ja välitöntä näkyvyyttä, joista seuraa kaikki sen ongelmallisuus. Taulu tai näyttelijän ilmeet eivät ole mitään todelliselta maailmalta lainattuja apuneuvoja, joiden kautta olisi mahdollista tarkastella joitakin sillä hetkellä poissaolevia arkisia asioita. Kuvitteellinen maailma on paljon lähempänä ja paljon kauempana kuin todellinen maailma. Se on lähempänä, koska se on elämän kuvio ruumiissani, se elämän ydin tai lihallinen kääntöpuoli, joka tulee ensimmäistä kertaa katseiden tarkasteltavaksi tavalla, jonka Giacometti on kiteyttänyt sanoiksi: "Maalauksissa minua kiinnostaa yhdennäköisyys, toisin sanoen se mikä minulle on yhdennäköisyyttä: se joka auttaa minua löytämään jotakin ulkoisesta maailmasta."<sup>1</sup> Se on kauempana, koska taulu on analogia vain

<sup>1</sup> G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris 1959, s. 172

ruumiin perusteella, koska se ei tarjoa mielelle tilaisuutta ajatella uudelleen asioiden perusteena olevia suhteita, vaan katseelle tilaisuuden asettaa ne yhteyksiinsä, maailman sisäpuolelle yltävän näön jäljet. Se tarjoaa katseelle sen mikä verhoilee sisäpuolelta sen itsensä, todellisuuden kuvitteellisen kudoksen.

Voidaanko siis sanoa, että on olemassa jokin sisäinen katse, jokin kolmas silmä, joka näkee sekä taulut että mentaaliset kuvat, kuten on joskus puhuttu kolmannesta korvasta, joka tavoittaa ulkopuolelta tulevat viestit siinä kohinassa, jonka ne saavat meissä aikaan? Miksi suotta riittää kun ymmärrämme että fyysiset silmämme ovat jos sinänsä paljon muutakin kuin vain valon, värien ja viivojen vastaanottimia: ne ovat maailman prosessoreita, joilla on näkemisen lahja, niin kuin sanotaan jostakin henkeen heränneestä, että hänellä on kielten puhumisen lahja. Totta kyllä, tuon lahjan voi saada vain harjoituksen myötä. Ei maalarikaan opi näkemään parissa kuukaudessa tai eristäytyneenä. Mutta siitä ei olekaan kysymys: oli maalarin näkökyky varhaiskypsä tai iän myötä kehittynyt, spontaani tai museossa opittu, hän oppii näkemään vain näkemällä, näkemisen oppii vain siitä itsestään. Silmä näkee maailman ja sen mikä siitä puuttuu, jotta se voisi olla maalaus, ja sen mikä maalauksesta puuttuu jotta se olisi oma itsensä, ja paletilla värin jota maalaus odottaa. Kun taulu on valmis, maalari näkee taulun joka vastaa kaikkiin näihin puutteisiin. Hän näkee myös toisten tekemät taulut, toiset vastaukset toisiin puutteisiin. On yhtäläillä mahdotonta tehdä tyhjentävää luetteloa kaikesta

siitä, minkä voi nähdä, kuin kaikista mahdollisuuksista käyttää jotakin kieltä tai jo pelkästään kaikista sen sanaston käyttömahdollisuuksista. Silmä on väline joka itse liikkuu, keino joka keksii itse omat tavoitteensa. Tietty maailmasta tuleva impulssi liikuttaa silmää, joka puolestaan palauttaa impulssin takaisin maailmaan käden liikkeen kautta. Mistä kulttuurista, uskomuksista, tarpeista tai ajatuksista maalaustaide syntyykään, mitä seremonioita sen ympärille kehittyykään, ja jopa silloinkin kun sen tarkoitus on vaikuttanut olevan jokin muu, maalaustaide on aina, Lascaux'n ajoista tähän hetkeen, puhtaana tai epäpuhtaana, figuratiivisena tai abstraktina, ylistänyt kaikista arvoituksista vain näkyvyyden mysteeriä.

Edellä sanottu lähentelee itsestäänselvyyttä: maalaustaiteen maailma on näkyvä maailma ja vain näkyvä maailma, lähes mieletön maailma, sillä se on itsessään samalla sekä täydellinen että epätäydellinen. Maalaustaide herättää ja nostaa korkeimpaan potenssiinsa hulluuden, jota näkökyky itsessään on, sillä näkeminen on *haltuunottamista etäisyyden päästä*. Maalaustaide laajentaa tämän haltuunoton koskemaan kaikkia Olevan ominaisuuksia, joiden täytyy tietyllä tavalla tehdä itsensä näkyväksi tullakseen osaksi sitä. Kun Bernard Berenson nuorena miehenä puhui italialaisesta maalaustaiteesta ja sanoi sen tuovan mieleen kosketettavia arvoja, hän tuskin saattoi erehtyä pahemmin. Maalaus ei tuo mitään mieleen, ja kaikkein vähiten kosketettavia asioita. Se tekee aivan muuta, lähes päinvastaista: se luo näkyvän olemassaolon sille, joka maallikon silmissä on näkymätöntä, ja saa

aikaan sen että me emme tarvitse "lihasaistimusta" maailman tilallisuuden kokemiseksi. Tämä kaiken ahmiva näkökyky avaa "visuaalisen datan" lisäksi näkymän Olevan kudokseen, josta hienovaraiset aistimusviestit saapuvat pisteittäisinä tai rytmisinä katkelmina, ja jonka silmä ottaa asuinsijakseen kuin ihminen talonsa.

Pitäytykäämme kuitenkin näkyvään, sanan rajatussa ja arkisessa mielessä. Taidemaalari, kuka hän sitten liekin, soveltaa maalatessaan näkemisen taianomaista teoriaa. Maalarin on pakko myöntää, että hänessä tapahtuu asioita, tai kuten Malebranchen sarkastisessa dilemmassa, että henki siirtyy silmien kautta ulos liiukuskellakseen maailmassa, sillä maalari sopeuttaa näkemistään koko ajan sen kohteiden mukaan. (Sillä ei ole merkitystä, vaikkei hän maalaisikaan suoraan mallista: joka tapauksessa hän maalaa koska hän on nähnyt, koska maailma on ainakin kerran uurtanut häneen näkyvät kuviot.) Hänen on pakko myöntää, kuten eräs filosofi asian ilmaisee, että näkö on maailmankaikkeuden peili tai keskittymä, tai kuten sen sanoo eräs toinen, että *idios kosmos* avautuu sen kautta *koinos kosmoksen*, toisin sanoen että sama asia on siellä maailman sydämessä ja täällä näkemisen sydämessä. Sama asia, tai jos niin halutaan, samanlainen, mutta jossa samanlaisuus perustuu efektiiviseen samanlaisuuteen, joka on olion syntymistä, muodon muutosta omaksi näkökykyyn. Vuori itse tekee etäisyyden päästä itsensä näkyväksi maalarille, ja sille maalarin katse puolestaan asettaa kysymyksensä.

es. 85. *Sulejakti tekee itse ym.*  
*käsi ja silmä ympäristön*  
*avautuneena ja sen itellen*  
*merkitsevästi.*

Mitä hän sitten on vuorelta oikein kysymässä? Katse hakee vastausta siihen, millä keinoin, millä pelkästään näkyvin keinoin vuori tekee itsestään vuoren katseemme edessä. Valo, valaistusolosuhteet, varjot, heijastukset ja värit eivät oikeastaan ole aivan todellisia: kuin haamut, nekin ovat vain olemassa visuaalisina. Itse asiassa ne eivät ole edes kokonaan maallikon nähtävissä, sillä ne ovat tavallisen näkökyvyn rajamailla. Maalarin katse kysyy niiltä miten ne oikein onnistuvat siinä, että yhtäkkiä hänen edessään on jotakin, ja miten tuo jokin onnistuu luomaan tuon taikakulun, maailman, ja saa meidät näkemään näkyvän. Käsi joka ojentuu osoittamaan meitä Rembrandtin *Yövärtiossa* on todellakin siinä, kun sen varjo kapteenin rinnuksessa tuo sen samanaikaisesti esiin sivusuunnasta. Kun katsojan katse suoraan edestä ja katse sivusuunnasta – jotka kuuluvat yhteen huolimatta siitä etteivät ne ole yhtäaikaan mahdollisia – osuvat yhteen, syntyy kapteenin tilaolemus. Kaikki me, joilla on silmät, olemme joskus nähneet tällaisia tai muita vastaavia valon ja varjon leikkejä. Ne juuri saavat meidät näkemään tilan ja kappaleita tilassa. Mutta ne vaikuttavat näissä kappaleissa ilman niitä, ne kätkeytyvät tuodakseen kappaleet esiin. Nähdäkseen ne pitää olla näkemättä valoa ja varjoja. Näkyvä sanan arkisessa mielessä unohtaa lähtökohtansa, se lepää kokonaisvaltaisen näkyvyyden varassa, joka on luotava uudestaan ja joka vapauttaa itseensä vangitut haamut. Kuten tiedetään, modernistit ovatkin vapauttaneet siitä koko joukon erilaisia aaveita ja lisänneet näkökykymme viralliseen skaalaan lukuisia mykkiä säveliä. Oli

*Modernin taiteen asuus?*

miten oli, maalaustaiteen esittämät kysymykset kohdistuvat ruumiissamme tapahtuvaan salattuun ja kuumeiseen asioiden syntyyn.

Kysymykset eivät näin ollen ole koulumestarin kysymyksiä, tietävän esittämiä tietämättömälle. Ne ovat tietämättömän kysymyksiä näkemiselle, joka tietää kaiken. Me emme niitä esitä, ne syntyvät meissä. Max Ernst (ja surrealistit) sanoikin aivan oikein: "Runoilijan tehtävänä on ollut – kuuluisan selvänäkijän kirjeen jälkeen – kirjoittaa sanelun mukaan se, mikä hänessä tulee ajateluksi, mikä hänessä saa sanallisen muodon. Samoin maalarin tehtävänä on esittää kankaalla se mikä tulee hänessä nähdäksi."<sup>1</sup> Maalari elää lumouksen vallassa. Hänelle ominaiset teot – nuo eleet, nuo käden jättämät jäljet joihin vain hän pystyy ja jotka ovat muille kuin paljastuksia, koska heidän vajavuutensa ovat toiset kuin maalarin – tuntuvat hänestä syntyvän asioista itsestään, kuin tähtitaivaan kuviot. Roolit hänen ja näkyvän välillä vaihtavat väistämättä paikkaa. Juuri siitä syystä niin monet maalarit, kuten Paul Klee tai André Marchand, ovat sanoneet, että maailma katsoo heitä: "Metsässä minusta tuntui useamman kerran, että se en ollut minä joka katselin metsää. Tiettyinä päivinä minusta tuntui, että puut katselivat minua ja puhuivat minulle... Siellä minä olin ja kuuntelin... Mielestäni maailman täytyy läpäistä maalari sen sijaan että maalari pyrkisi läpäisemään maailman... Odotan että pääsen sisäisesti sukelluksiin, hautautumaan

<sup>1</sup> G. Charbonnier, main. teos, s. 34

maailmaan. Maalaan ehkä päästäkseni pinnalle."<sup>1</sup> Pitäisi ottaa kirjaimellisesti se, mitä kutsutaan inspiraatioksi: on todellakin Olevan inspiraatiota, sisäänhengitystä, uloshengitystä, hengitystä olevassa, toimintaa ja intohimoa, jotka eroavat toisistaan niin vähän, ettei enää tiedä kuka näkee ja kuka tulee nähdäksi, kuka maalaa ja kuka tulee maalatuksi. Sanotaan, että ihminen syntyy sinä hetkenä, kun äidin kehon uumenissa vain virtuaalisesti näkyvä hahmo tulee sekä itselleen että meille todella näkyväksi. Maalarin näkemisessä tapahtuu jatkuvaa syntymistä.

Maalauksista itsestään voisi etsiä näkemisen kvalifilista filosofiaa ja sen eräänlaista ikonografiaa. Ei ole esimerkiksi sattumaa, että usein hollantilaisessa maalaustaiteessa, kuten monessa muussakin, "peilin pyöreä silmä" "sulattaa" tyhjän sisätilan.<sup>2</sup> Tällainen esi-inhimillinen katse on maalaustaiteen tunnusmerkki. Peilikuva on näön esityötä maailmassa täydellisemmin kuin valo, varjot ja heijastukset. Kuten kaikki muutkin tekniset objektit, esimerkiksi työkalut tai merkit, peili on kehittynyt näkevän ja näkyvän ruumiin muodostamasta avoimesta kehästä. Kaikki tekniikka on "ruumiin tekniikkaa". Se antaa hahmon ruumiimme metafysiselle rakenteelle ja laajentaa sitä. Peili ilmestyi, koska minä olen näkevä-näkyvä, koska siinä heijastuu aistittava, jonka se tulkitsee ja toistaa. Sen kautta ulkoinen minäni täydentyy, ja kaikki mikä minussa on salaisinta häivähtää noissa kasvoissa, tuossa litteässä ja

<sup>1</sup> G. Charbonnier, main. teos, ss. 143–145

<sup>2</sup> Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris 1935, (uusintapainos 1946)



suljetussa oliossa, jonka jo näin aavistuksenomaisesti vedenkalvon heijastuksessa. Schilder havaitsi, että poltellessaan piippua peilin edessä hän tunsu piippunsa sileän ja polttavan puupinnan piippua pitelevissä sormissaan ja myös niissä loistavissa sormissaan, jotka näkyivät peilikuvan syvyyksissä.<sup>1</sup> Peilikuvan aave harhailee ruumiini ulkopuolella, ja sen myötä kaikki se mikä ruumiissani on näkymätöntä voi siirtyä muihin näkemiini ihmishahmoin. Silloin ruumiini voi sisällyttää itseensä etukäteen valittuja osia toisten ruumiista samalla kun olemukseni siirtyy niihin, sillä ihminen on toisen ihmisen peili. Peili on yleismaailmallisen taikuuden väline, joka muuttaa maailman näytökseksi, näytökset maailmaksi, minut toiseksi kaltaisekseni, ja kaltaisekseni minuksi. Peili on usein ollut maalarien pohdiskelujen kohteena, sillä tuossa "mekaanisessa tempussa", samoin kuin perspektiivissä he voivat tunnistaa näkevän ja näkyvän välisen metamorfoosin, mikä on niiden tehtävän ja meidän ruumiimme määritelmä.<sup>2</sup> Tästä samasta syystä he ovat usein tehneet omakuvan maalaamassa, kuten esimerkiksi Matisse yhä piirustuksissaan, lisäten siihen minkä he näkevät sen minkä maailma näkee heistä, ikään kuin todistaakseen että on olemassa jokin täydellinen tai ehdoton näkökyky, jonka ulkopuolelle ei jää mitään ja joka sulkee kehänsä heidän ympärilleen. Miten nimetä, mihin sijoittaa ymmärryksen maail-

<sup>1</sup> P. Schilder, *The Image and the Appearance of the Human Body*, New York 1935.

<sup>2</sup> Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, éd. Pierre Francastel, Paris 1957

massa nämä salatieteelliset operaatiot ja ne lemмен taikajuomat ja ihanteet, joita niillä kehitellään? Monia vuosia aikaisemmin kuolleen kuninkaallisen hymystä – josta Sartren puhuu *Inbossa* – joka piirtyy yhä uudestaan ja uudestaan maalauksen pinnassa, ei riitä sanoa, että se on siinä hymyn kuvana tai olemuksena: se on siinä omana itsenään, sellaisena mikä siinä on kaikkein elävintä siitä hetkestä lähtien kun katson taulua. Cézanne halusi maalata "maailman hetken", joka on aikoja sitten jo mennyt, mutta hänen maalauksensa sinkoavat sen meille yhä. Hänen Sainte-Victoire -vuorensa syntyy yhä uudestaan maailman laidasta laitaan toisella tavalla mutta samalla energialla kuin vuori kovasta kivistä Aixin pohjoispuolella. Olemus ja olemassaolo, kuvitteellinen ja todellinen, näkyvä ja näkymätön, maalaustaide sekoittaa kaikki meidän luokituksemme ottaen käyttöönsä lihallisten olemustensa unimaisen maailman, äänettömien merkitysten efektiivisen yhdennäköisyyden.

Schilder  
maailma  
näkyvä  
näkemättä

*Descartes - kirjasto:*

Kuinka paljon kirkkaampaa kaikki olisikaan filosofiassamme, jos voisimme manata pois nuo aaveet, jos voisimme pitää niitä vain illuusioina tai havaintoina vailla kohdetta yksiselitteisen maailman rajamailla! Juuri tähän Descartes pyrkii tutkielmallaan *Dioptrique*. Se on rukouskirja ajattelulle, joka ei enää halua kummitella näkyvässä, vaan haluaa rakentaa sen itse siitä kehittelemänsä mallin mukaan. Kannattaa katsoa hieman lähemmin, mihin Descartes oikein pyrki ja miksi hän siinä epäonnistui.

Descartes ei siis pyri kiinnittymään näkyvään maailmaan tavalla. Hänen tarkoituksenaan on saada selville, "miten se toteutuu", mutta vain siinä määrin mikä on välttämätöntä, jotta tarvittaessa voitaisiin keksiä joitakin

*Descartes - kirjasto*

"keinotekoisia elimiä",<sup>1</sup> joilla sitä voisi korjata. Pohdiskelu ei kohdistu niinkään siihen valoon, jonka me näemme, kuin siihen, joka ulkoa osuu silmäämme ja hallitsee näköä. Sitä analysoidaan sen verran, että on mahdollista esittää "pari kolme vertauskohdetta sen havaitsemiseksi" tavalla, joka selittää sen tunnetut ominaisuudet ja sallii tehdä päätelmiä sen muista ominaisuuksista.<sup>2</sup> Tällä tavalla tarkasteltuna onkin parempi ajatella valoa jonakin kosketukseen perustuvana tapahtumana, niin kuin olisi kysymys sokean kepin ja ympäröivän maailman välisestä kosketuksesta. Descartes sanookin, että "sokeat näkevät käsillään".<sup>3</sup> Näkemisen kartesiolainen malli perustuu ajatukseen kosketuksesta.

Se vapauttaa meidät saman tien etäisyyden päästä vaikuttavista tapahtumista ja kaikkialle yltävästä läsnäolosta, josta kaikki näkemiseen liittyvät vaikeudet (samoin kuin siihen liittyvät mahdollisuudet) seuraavat. Miksi enää tutkailla heijastuksia ja peilikuvia? Nämä epätodelliset kaksoiskuvat ovat vain osa maailmaa, seurauksia fyysisistä syistä niin kuin pallon pompahdus. Se että heijastus muistuttaa itse heijastunutta esinettä johtuu siitä, että se vaikuttaa silmään suunnilleen samalla tavalla kuin itse esine. Se huiputtaa silmää, se saa aikaan havainnon ilman havainnon kohdetta muuttamatta siitä huolimatta tapaamme havaita maailma. Maailmaan kuuluu sekä tuo kohde että siitä irrallinen ilmiö, heijastunut valonsäde. Ne

<sup>1</sup> *Dioptrique, Discours VII*, Édition Adam et Tannery, VI, s. 165

<sup>2</sup> Descartes, *Discours I*, main. teos, s. 83

<sup>3</sup> Ibid., s. 84

*... = mahdollisuus*

ovat säännönmukaisessa suhteessa toisiinsa kahtena eri yksilönä, joita yhdistää ulkopuolisesti syyn ja seurauksen lainalaisuus. Objektin ja sen peilikuvan samannäköisyys on niiden kannalta vain ulkoisesti annettu määre, joka kuuluu ajatusten maailmaan. Epäilyttävä yhdennäköisyysuhde muuttuu objekteissa selkeäksi projektiosuhteeksi. Kartesiolainen filosofi ei näe itseään peilissä: hän näkee vain mallinuden, "ulkoisen" olion, josta hänellä on kaikki syy uskoa, että muut näkevät sen samanlaisena, mutta joka ei ole hänelle sen enempää kuin muillekaan olemassaoleva lihallinen olento. Hänen "kuvansa" peilissä on fyysisen maailman mekaniikasta johtuva seuraus, ja jos hän tunnistaa siinä itsensä, jos se hänen mielestään on hänen "näköisensä", niin hän rakentaa ajatuksissaan tuon yhteyden, peilikuva ei ole millään tavalla osa häntä.

Piirrettyihin kuviin pätee sama: niihin ei sisälly mitään luonnonvoimia. Kuparipiirros voi "luoda nähtäväksemme" metsiä, kaupunkeja, taistelukohtauksia, myrskyjä vaikka kuinka elävinä, mutta se ei ole niiden kaltainen: se on vain hieman sinne tänne levitettyä mustetta paperilla. Ei se edes tarkkaan ottaen tavoita kohteittensa hahmoa, joka on litistetty yhteen tasoon ja vääristetty ja muunneltu *pakostakin* – suorakaiteesta tulee vinoneliö ja ympyrästä soikio – jotta *se voisi* esittää kohdettaan. Se on "kuva" kohteestaan vain sillä ehdolla, että "se ei muistuta sitä".<sup>1</sup> Mutta miten se sitten vaikuttaa, jos kerran siinä ei ole kysymys samankaltaisuudesta? Se "kiihottaa ajatuksiamme"

<sup>1</sup> Descartes, main. teos IV, ss. 112–114

"luomaan itselleen kuvan", samoin kuin merkit ja sanat, "jotka eivät ole missään suhteessa samanlaisia kuin ne asiat, joita ne merkitsevät".<sup>1</sup> Kuparipiirros antaa meille riittävät viitteet, yksiselitteiset "keinot" voidaksemme muodostaa piirroksen kohteesta mielikuvan, joka ei tule itse piirretystä kuvasta, vaan joka syntyy meissä sen "yhteydessä". Intentionaalisten olioiden taika, peilien ja taulujen kuviin perustuva vanha idea efektiivisestä samankaltaisuudesta menettää viimeisenkin uskottavuutensa, jos taulun koko vaikutus on sama kuin tekstin joka on annettu meille luettavaksi, vailla mitään näkevän ja näkemisen kohteen välistä läheistä yhteyttä. Meidän ei tarvitse enää yrittää ymmärtää miten aineellinen maalaus jostakin ympäröivän maailman piirteestä voi saada aikaan sen, että sielumme aistii tuon piirteen. Se olisikin mahdoton tehtävä, sillä myös maalauksen ja sen kohteen välinen samankaltaisuus tulisi voida nähdä, mikä edellyttäisi sitä että meillä olisi "aivoissamme toiset silmät, joilla me voisimme sen havaita",<sup>2</sup> ja mikä jättäisi koko näkemisen ongelman selvittämättömäksi, kun maailman ja meidän välillämme häilyvät silmänlumeet otetaan kokemukseemme mukaan. Kuva, jonka valo piirtää silmiimme ja sieltä avoimimme, ei muistuta mitään näkyvässä maailmassa yhtään sen enempää kuin kuparipiirroskaan. Maailmasta silmiimme ja silmistä näköön ei tapahdu mitään sen enempää kuin maailmasta sokean käsiin ja hänen käsistään hänen aivoihinsa. Näkö ei ole asioiden itsensä muuttumista niiden

<sup>1</sup> Descartes, main. teos, ss. 112–114

<sup>2</sup> Ibid, VI, s. 130

näkemiseksi, niiden kaksinkertaista kuulumista sekä suureen ulkoiseen että pieneen yksityiseen maailmaan. Kysymyksessä on ajatustoiminta, joka vain selvittää ruumiin vastaanottamien merkkien sisällön. Samankaltaisuus on havainnon tulosta, ei sen perusta. Sitä suuremmalla syyllä mentaaliset kuvat ja kaksinkertainen näkökyky, joka muuntaa poissaolevan läsnäolevaksi, eivät voi merkitä avausta Olevan sydämeen: niissäkin on kysymys vain ajatustoiminnasta, joka tukeutuu fyysisiin viitteisiin, jotka tässä tapauksessa vain ovat vaillinaisia ja joista se tulkitsee enemmän merkityksiä kuin ne tosiasiasis sisältävät. Samankaltaisuuden analogisesta unimaailmasta ei jää mitään jäljelle...

Näissä Descartesin tunnetuissa analyyseissa on erityisen kiinnostavaa se, että ne osoittavat kaikkien maalaustaiteen teorioiden olevan metafysiikkaa. Descartes ei kirjoittanut paljoakaan maalaustaiteesta, ja on ehkä perusteetonta tehdä johtopäätöksiä hänen kahden sivun mittaisista kuparipiirroksista koskevista pohdiskeluistaan. Toisaalta sekin on merkittävää, että hän puhuu siitä vain ohimennen: maalaustaide ei ole hänelle mikään keskeinen menetelmä, jolla voisi määritellä yhteytemme Olevaan. Maalaustaide edustaa hänelle vain yhtä muunnelmaa tai muotoa totunnaisten sääntöjen mukaisesta ajattelusta, joka perustuu todistusaineistoon ja älylliseen kontrolliin. Lyhyessä asiaa käsittelevässä jaksossa hän esittää oikeastaan vain tämän ajatuksen. Jos maalaustaidetta koskevissa tutkimuksissa mentäisi tätä syvemmälle, niin tuloksensa olisi toisenlainen filosofinen näkemys. On

myös merkittävää, että puhuessaan "tauluista" Descartes tarkoittaa piirustusta tyypillisenä tämän taiteenlajin edustajana. Piirustuksen ilmaisukeinot sisältävät kaikki maalaustaiteen ominaisuudet: piirustus ja sen viivat sisältävät maalauksen kaiken voiman. Erityisesti Descartes miellyttää kuparipiirroksissa se, että niissä säilyy piirustuksen kohteen muoto, tai että ainakin ne antavat siitä riittäviä merkkejä. Niissä tulee esiin kuvauksen kohde sellaisena kuin se päältäpäin näyttää. Hän olisi myöskin voinut tarkastella sitä toista ja syvällisempää mahdollisuutta päästä maailman sisään, minkä toissijaiset ominaisuudet, ennen muuta väri meille suovat. Värit ja maailman todelliset ominaisuudet eivät ole missään säännöllisessä tai projektiivisessä suhteessa keskenään, mutta siitä huolimatta me ymmärrämme niiden viestin. Silloin hän olisi joutunut pohtimaan niitä ongelmia, joita seuraa universaalisuudesta ja avauksesta maailmaan vailla käsitteitä, ja hänen olisi ollut pakko miettiä, miten värien päättämätön mutina voi tuoda nähtäväksemme asioita, metsiä, myrskyjä, toisin sanoen maailman, ja ehkä sisällyttää erityistapauksena myös perspektiivi laajempaan ontologiseen kykyyn. Mutta hänelle on itsestään selvää, että väri on koristeellisuutta, väritystä, ja että maalauksen kaikki voima sisältyy piirustukseen, ja piirustuksen voima siihen säännönmukaiseen suhteeseen, joka vallitsee piirustuksen ja tilan sinänsä välillä, jollaisena sen perspektiivinen projektiio sen tuo esiin. Pascalin kuuluisa lausahdus maalaustaiteen turhamaisuudesta – se saa meidät mieltyämään kuviin, joiden alkuperäinen malli ei meitä kiinnostaisi

*Maalaus - taulun Pentin - taulun us  
Luvalla in - kirjasto*

– on kuin Descartesin suusta. Descartesille on itsestään selvää, että maalaustaiteessa voi esittää vain olemassaolevia asioita, ja että olemassaolo merkitsee ulottuvuutta tilassa, jolloin vain piirustus tekee maalaustaiteen mahdolliseksi, sillä vain piirustuksella on mahdollista esittää ulottuvuutta tilassa. Maalaus on siis vain keino esittää nähtävöksemme objektien projektio samanlaisena kuin objektit itse sen piirtäisivät ja piirtävät tavallisessa havainnossa. Sen avulla voimme nähdä todellisen objektin sellaisena kuin sen todellisessa elämässämme näemme, vaikka se ei olekaan nähtävänämmme, ja ennen kaikkea voimme sen avulla nähdä tilan siinä missä tilaa ei ole.<sup>1</sup> Taulu on litteä esine, joka esittää meille keinotekoisesti sen, minkä näkisimme todellisessa maailmassa “eri näkökulmista”, antamalla korkeus- ja leveyssuunnassa riittäviä tarkemerkkejä ulottuvuudesta, joka siitä puuttuu. Descartesille syvyys on kahdesta ulottuvuudesta johdettu *kolmas ulottuvuus*.

Pysähtykäämme tarkastelemaan sitä hetkeksi, se on vaivan arvoista. Syvyydessä on ensinnäkin jotakin ristiriitaista: näen esineitä, jotka ovat toinen toisensa edessä, ja joita en siis oikeastaan näe, koska ne ovat piilossa toistensa takana. Näen syvyyden ja samalla se on näkymätön, koska se alkaa meidän ruumiistamme ja

<sup>1</sup>Järjestelmä, jonka kautta taulu tulee meille näkyväksi, on tieteellisen tutkimuksen kohde. Miksi emme sitten tuottaisi järjestelmällisesti täydellisiä kuvia maailmasta ja toteuttaisi yksilöllisestä taiteesta vapautettua yleispätevää maalaustaidetta, samanlaista kuin se yleispätevä kieli, joka vapauttaisi meidät kaikista puhuttujen kielten mukanaan laahaamista epäselvistä suhteista?

jatkuu siitä ympäröivään maailmaan, eli me olemme siinä tiukasti kiinni. Tämän ristiriidan arvoituksellisuus ei itse asiassa perustu mihinkään aitoon mysteeriiin, sillä en minä oikeastaan näe syvyyttä, tai jos sen näenkin, niin kysymyksessä on toinen leveyssuunta. Sillä linjalla, jolla silmiäni katseet yhdistyvät horisontissa, ensimmäinen taso peittää taakseen kaikki muut, ja jos uskon näkeväni sivusuunnassa eri kohteita porrastettuina, niin se johtuu vain siitä, etteivät ne peitä toisiaan täysin: toisin sanoen näen ne hieman toinen toisensa ulkopuolella, toisella tavalla arvioidun leveyden mukaan. Olemme aina tilan syvyyden tällä tai tuolla puolen. Objektit eivät koskaan todella *ole* toinen toisensa takana. Esineet eivät määritelmänsä mukaan voi kätkeä toista toisensa sisään tai tunkeutua toinen toisensa alueelle. Tällaiset käsitykset ilmaisevat vain minun käsittämätöntä solidaarisuuttani yhden objektin kanssa, nimittäin oman ruumiini. Samoin kaikki niiden empiiriset ominaisuudet ovat vain minun muodostamiani ajatuksia, eivät niille ominaisia piirteitä. Tiedän että tällä hetkellä joku toinen ihminen jossakin toisessa paikassa – tai vielä paremmin, Jumala, joka on kaikkialla – voisi tunkeutua niiden salaisiin uumeniin ja voisi nähdä niiden avautuvan. Se mitä kutsun syvyydeksi ei ole mitään tai sitten se on minun osallistumistani rajoittamattomaan Olevaan, ja ennen kaikkea tilan olevaan olomuotoon eri näkökulmista täysin riippumatta. Objektit tunkeutuvat toistensa alueelle *koska ne sijaitsevat toistensa ulkopuolella*. Siitä on todisteena se, että voin nähdä syvyyden katsoessani taulua, jossa kaikkien yksi-

mielisen käsityksen mukaan ei ole syvyyttä, sillä se organisoi minulle illuusion illuusiosta... Taulu kaksiulotteisena oliona, joka saa minut näkemään kolmannen ulottuvuuden, on aukko, ikkuna, joksi sitä renessanssin aikana kutsuttiinkin. Mutta viime kädessä se, mihin tuo ikkuna avautuu, on vain *partes extra partes*, korkeus- ja leveyssuunta, jotka on vain nähty toisella tavalla, Olevan ehdottoman empiirisyyden näkökulmasta.

Descartesin kuparipiirroksia koskeva pohdinta pyrkii perustelemaan tällaista käsitystä tilasta vailla salaisia piilopaikkoja, joka on jokaisessa pisteessään juuri sitä mitä se on, ei enempää eikä vähempää: Oleva itsessään. Tila on itsessään, tai pikemminkin se on oma olemuksensa parhaimmillaan. Sen määritelmänä on olla itsessään. Jokainen tilan piste on siinä missä se on, ja sen myös ajatellaan olevaksi siinä missä se on, yksi tässä, toinen tuolla. Tila on todistus siitä, että on olemassa mahdollisuus olla jossakin. Suunnat, polaarisuus ja objektien peittyminen tilassa ovat minun läsnäolooni liittyviä johdettuja ilmiöitä. Tila on täysin puhtaasti vain itsensä varassa, on kaikkialla itsensä kaltainen, homogeeninen, ja sen ulottuvuudet voidaan määritelmän mukaan vaihtaa keskenään.

Kuten kaikissa klassisissa ontologioissa, tässäkin tietyt olioiden piirteet saavat Olevan rakenteellisten ominaisuuksien aseman. Siinä mielessä tästäkin ontologiasta voidaan sanoa, että se on sekä tosi että epätosi, kääntämällä Leibnitzin teesi ylösalaisin: tosi sen suhteen minkä se kieltää olevan olemassa, ja epätosi sen suhteen minkä

se väittää olevan olemassa. Kartesiolainen käsitys tilasta on tosi siinä mielessä, ettei se hyväksy empiirisyydelle alistettua näkemystä, josta puuttuu uskallus konstruoida. Ensinnäkin oli idealisoitava tila, oli hahmotettava tuo lajissaan täydellinen, kirkas, homogeeninen ja muunneltava olio, jonka yli ajatus lentää vailla kiinteää näkökulmaa ja josta se muodostaa mielikuvan kokonaisuutena kolmen toisiinsa kohtisuorassa olevan akselin rakenteena, jotta eräänä päivänä olisi ollut mahdollista nähdä tuon rakenteen rajallisuus ja ymmärtää, että tilassa ei ole kolmea ulottuvuutta, ei myöskään enempää tai vähempää kuten esimerkiksi eläimellä voi olla neljä tai kaksi jalkaa, vaan että ulottuvuudet ovat erilaisilla mittauskeinoilla yhdestä ulottuvuudesta irrotettuja osia, osia yhdestä monimuotoisesta Olevasta, joka oikeuttaa ne kaikki, mutta joista yksikään ei sellaisenaan pysty ilmaisemaan Olevaa kokonaisuudessaan. Descartes oli oikeassa vapauttaessaan tilan. Hän oli väärässä siinä, että hän teki siitä täysin empiirisen olion, vailla näkökulmaa, kätkeytyjä osia, vailla syvyyttä, vailla mitään todellista tiheyttä.

Hän oli oikeassa myös valitessaan pohdintojensa inspiraatioksi renessanssin perspektiivitekniikat, sillä ne ovat kannustaneet maalaustaidetta tuottamaan vapaasti syvyykokemuksia ja yleisemmässä merkityksessä toteutuksia Olevasta. Erheellisiksi nämä tekniikat teki vain se, että niitä pidettiin taiteellisen tutkimustyön ja taidehistorian huipentumana ja päätepisteenä, täsmällisen ja erehtymättömän maalaustaiteen lopullisena perustana. Kuten Erwin Panofsky on osoittanut renessanssia koskevissa

tutkimuksissaan, tällainen maalaustaiteen herättämä innostus ei aina ollut edes täysin vilpittöntä.<sup>1</sup> Teoreetikot yrittivät unohtaa antiikin ympyrän muotoon hahmotetun näkökentän ja heidän kulmikkuuteen, ei siis etäisyyteen, perustuvan perspektiivinsä, joka yhdistää näennäisen suuruuden siihen näkökulmaan mistä kulloisenkin kohteen näemme. Renessanssissa sitä kutsuttiin vähättelevästi luonnolliseksi tai tavalliseksi perspektiiviksi vastakohtana keinotekoiselle perspektiiville, jonka avulla oli periaatteessa mahdollista luoda perusta täsmällisille konstruktioille. Myyttinsä uskottavuuden tukemiseksi he menivät jopa niin pitkälle, että puhdistivat Eukleideen geometrisiä oppeja jättäen käännöksistään pois systeemiensä kannalta häiritsevän kahdeksannen teoreeman.

Maalarit sen sijaan tiesivät kokemuksesta, ettei mikään perspektiivitekniikka voinut tarjota täsmällistä ratkaisua, ja ettei olevasta maailmasta voinut tehdä sellaista projektiota joka noudattaisi sitä kaikissa piirteissään ja ansaitsisi näin saada maalaustaiteen perimmäisen lainalaisuuden aseman. Heille lineaarinen perspektiivi oli niin vähäisessä määrin kehityksen päätepiste, että se päinvastoin avasi maalaustaiteelle useita mahdollisia toteutustapoja: italialaisille mahdollisuuden kuvata esine, ja pohjoisille maalareille mahdollisuuden esittää *Hochraum*, *Nahraum* ja *Schrägraum*. Niinpä tasoon tehty projektio ei suinkaan kiihota ajatuksiamme löytämään objektien todellista muotoa, kuten Descartes uskoi. Kun muotoja on

<sup>1</sup> E. Panofsky, "Die Perspektive als symbolische Form", teoksessa *Vorträge der Bibliothek Warburg, IV* (1924–25)

muunneltu tiettyyn pisteeseen, projektio palauttaakin kuvan meidän näköpisteeseemme, ja projisoitu maailma karkaa ulottuviltamme jatkuvaan etäätymiseen, jota ajatuksen voimalla ei pysty tavoittamaan. Tilassa on jotakin sellaista, jota emme tavoita pyrkimyksillämme nähdä kaikki kerralla. Tosiasia on, ettei maalaustaiteen ongelmaa voi ratkaista kehittämällä ilmaisukeinoja. Maalaustaiteetta ei voi niiden avulla muuttaa tekniikaksi, koska symboliset muodot eivät voi toimia stimuluksena. Jos ne vaikuttavat ärsykeenomaisesti, niin silloin ärsykkeessä on mukana koko teoksen konteksti. Naturalistinen tai *trompe-l'oeil* -maalaukset voi kaikkein viimeksi aiheuttaa tällaisen vaikutuksen. *Stilmoment* ei koskaan ole irrallaan *Wermomentista*.<sup>1</sup> Luonto ei ole luonut maalaustaiteen kieltä: se pitää luoda aina uudestaan. Renessanssin perspektiivi ei ole mikään erehtymätön "konsti", se on vain erityistapaus, kohta esteettistä informaatiota, hetki maailmasta joka jatkaa olemassaoloaan sen jälkeen.

Descartes ei kuitenkaan olisi ollut Descartes, ellei hän olisi pyrkinyt *poistamaan* näkemisen ongelmaa. Näkemistä ei ole ilman ajattelua. Mutta ajatteleminen sinänsä ei vielä saa näkemään: näkeminen on ehdollista ajattelua, joka syntyy "tilaisuuden tullen" siitä minkä ruumiimme vastaanottaa, jolloin ruumis "kiihottaa" näkemisen ajattelemaan. Se ei valitse onko se vai eikö se ole, ajatteleeko se sitä vai tätä. Siihen sisältyy painovoima ja riippuvuus, jotka syntyvät ruumiin sisällä vailla ulkoisia

<sup>1</sup> Panofsky, main. teos

vaikutuksia. Tällaiset ruumiin sisäiset tapahtumat ovat "luonnon sanelemia" ja saavat meidät näkemään yhtä ja toista. Näkemiseen sisältyvä ajattelu toimii ohjelman ja lainalaisuuksien mukaan, joita se itse ei ole antanut itselleen. Se ei hallitse omia edellytyksiään, se ei ole täysin läsnäolevaa, täysin todellista ajattelua. Sen olemukseen sisältyy jotain arvoituksellista passiivisuutta.

Tilanne on siis seuraava: kaikki mitä näkemisestä sanotaan, tekee siitä ajattelua. Jos halutaan esimerkiksi ymmärtää miten me nämme esineiden sijainnin, ei ole muuta neuvoa kuin olettaa sielun, joka tietää missä sen oman ruumiin jäsenet ovat, pystyvän "siirtämään niistä huomionsa" kaikkiin tilan pisteisiin, jotka ovat ruumiinjäsenten jatkumona.<sup>1</sup> Mutta tämäkin on vain "malli" itse tapahtumasta. Sillä miten sielu voi tietää mikä on sen oman ruumiin avaruus, jonka se laajentaa yltämään ulkopuoliseen maailmaan, tuo ensisijainen *tässä-oleminen* josta kaikki *tuolla-olemiset* seuraavat? Erotuksena jälkimmäisestä ruumiin avaruus ei ole jokin olemisen muoto, otos ulottuvuudesta, vaan paikka ruumiissa, jota se kutsuu "omakseen", se on paikka jossa se sijaitsee. Ruumis, jolle se antaa hengen, ei ole mikä tahansa objekti muiden objektien joukossa. Sielu ei myöskään johda siitä kaikkea muuta tilaa eräänlaisena siihen sisältyvänä premissinä. Sielu ajattelee ruumiinsa, ei itsensä mukaan, ja siihen luonnolliseen sopimukseen joka yhdistää ruumiin ja sielun, sisältyy myös tila ja ulkoinen etäisyys. Katseen

<sup>1</sup> Descartes, main. teos, s. 135

sopeutuessa ja suuntautuessa tietyn asteen mukaan yhteen pisteeseen sielu havaitsee tietyn etäisyyden. Silloin edellisestä suhteesta jälkimmäisen päättelevä ajatus on kuin sisäiseen verkostoomme piirtynyt ikimuistoinen ajatus: "Tällaista meille sattuu tavallisesti ilman että ajattelimme sitä millään tavalla, aivan kuten puristaessamme kädessämme jotakin esinettä yhdistämme ajatuksemme sen kokoon ja muotoon ja aistimme esineen tämän ajattelun kautta ajattelematta kätemme liikkeitä."<sup>1</sup> Ruumis on sielulle sen synnynnäinen tila ja malli kaikelle muulle olemassaolevalle tilalle. Näin näkeminen kaksinkertaistuu: yhtäällä on näkemistä, jota ajattelen ja jota voin ajatella vain ajatuksena, Hengen tutkailuna, arviona, merkien luentana. Toisaalla on näkemistä jolla on sijaintipaikkansa, jalustalle tai kunnia-asemaan nostettua ajattelua, omaan ruumiiseensa ahdettua näkemistä, josta ei saa käsitystä kuin näkemällä, harjoittamalla sitä, ja joka tuo tilan ja ajatusten väliin sielun ja ruumiin yhteyden autonomisen järjestyksen. Näkemisen arvoitusta ei ole pystytty poistamaan, se on vain siirretty "näkemisen ajatuksesta" näkemistapahtumaan itseensä.

Descartes ei anna tosiasiassa tapahtuvan näkemisen, ja sen "olemassa olemisen" joka siihen sisältyy, kuitenkaan häiritä filosofointiaan. Määritelmän mukaan tällainen näkeminen ei ole todellista ajattelua, sillä ajatteluna se on osa ruumista. Sitä voi harjoittaa ja niin sanoakseni toteuttaa, mutta sen perusteella ei voi esittää

<sup>1</sup> Descartes, main. teos, s. 135



minkäänlaisia tosiasioväitteitä. Jos siitä haluaa ehdottomasti jotakin ajatella, kuten kuningatar Elisabet, niin täytyy palata Aristoteleeseen ja skolastiikkaan, ja käsittää ajattelu ruumiillisena, sellaisena jota ei havaitse, mutta joka on ainoa keino määritellä sielun ja ruumiin yhteys ymmärrystä varten. Tosiasiassa on mieletöntä alistaa puhtaalle ymmärrykselle ruumiin ja ymmärryksen yhdistelmä. Tällaiset näennäisajatukset ovat "elämän käytännön" tunnusmerkkejä, sielun ja ruumiin yhteyden puhuvia vaakunoita, joilla on oma oikeutuksensa, kunhan niitä ei sekoiteta todellisiin ajatuksiin. Ne ovat merkkejä tietystä olemassaolon – ihmisen, maailman olemassaolon – järjestyksestä, merkkejä joita meidän ei tarvitse ajatella. Se ei rajaa Olevan kartassamme mitään valkoista aluetta, *terra incognitaa*, se ei rajoita ajatustemme lentoa, koska myös sitä on tukemassa Totuus, johon perustuu sekä sen hämäryys että meidän valomme.

Näin perusteellisesti täytyy penkoa, jotta Descartesilta löytäisi jotakin, joka vastaisi syvyyden metafysiikkaa: tämän Totuuden syntyä me emme oletodistamassa, Jumalan olemus on meille pohjatonta syvyyttä... Mahdollisista järkytyksistä on kuitenkin pian toivuttu: Descartesin mielestä on yhtä turhaa pyrkiä tutkimaan tuota pohjatonta syvyyttä kuin sielun avaruutta tai näkyvän syvyyttä. Niiden suhteen meillä ei sijainnistamme johtuen ole riittäviä kykyjä. Siinä onkin kartesiolaisen tasapainon salaisuus: metafysiikka, joka antaasitovia syitä olla harjoittamatta metafysiikkaa, vahvistaa havaitsemamme ilmiselvyydet rajoittamalla ne ja avaa ajattelumme sitä kuitenkin rikkomatta.

Ratkaisu, jota ei ehkä koskaan enää voi toistaa, sillä jos joskus vielä on mahdollista tavoittaa tasapaino tieteen ja filosofian, ajatusmalliemme ja tuon hämärän "olemassa olemisen" välillä, niin kysymyksessä voi olla vain jokin uudenlainen tasapaino. Aikamme tiede on hylännyt Descartesin määrittelemät tieteellisen tutkimuksen perusteet ja sen alueen rajaukset, eikä tiede enää väitä johtavansa keksimiään malleja Jumalan ominaisuuksista. Olevan maailman ja tutkimattoman Jumalan syvyys eivät enää ole täydentämässä "teknistyneen" ajattelun latteuksia. Tiede hylkää sivupolut metafysiikan alueella, missä Decartes sentään käväisi kerran elämässään: se lähtee siitä, mihin Descartes päätyi. Tieteellinen ajattelu on vallannut psykologian nimissä itselleen sen alueen, missä syntyy yhteys omaan itseen ja olevaan maailmaan. Descartesille se oli sokean kokemuksen alue, jota ei voinut alistaa millekään muulle eikä johtaa mistään muusta. Empiirinen tiede suhtautuu äärimmäisen vihamielisesti filosofiaan yhteyttä koskevana ajatteluna, ja jos se löytää siitä mitään mieltä, se johtuu vain siitä että se vie omat vapautensa liian pitkälle: tuotuaan tieteelliseen kielenkäyttöön kaikenlaisia käsitteitä, jotka Descartesille olisivat olleet vain osoituksena täsmentymättömästä ajattelusta – laatu, asteikkoomainen rakenne, havaitisijan ja havainnon kohteen kiinteytys – se havaitseekin yhtäkkiä, että näistä olioista ei voikaan yleisesti puhua konstruktiona. Samalla filosofia puolustautuu sitä vastaan vajoten siihen ulottuvuuteen, jonka muodostavat sielu ja ruumis, oleva maailma ja pohjattomana kuiluna avautuva Oleva, kuilu jonka