

Edeten näin valokuvasta valokuvaan (kaikki tähän asti totta puhuen julkisia), olin kenties oppinut, kuinka haluni työskenteli, mutta en ollut löytänyt valokuvauksen luonnetta (sen *eidosta*). Minun oli myönnettävä, että mielihyväni oli epätäydellinen välittäjä ja että subjektiviteetti hedonistiseen ulottuvuuteensa pelkistettynä ei kyennyt tunnistamaan yleistä. Löytääkseni valokuvauksen evidenssin, sen mitä jokainen sitä katsellessaan näkee ja joka sen hänen silmissään kaikista muista kuvista erottaa, minun oli laskeuduttava syvemmälle itseeni. Minun oli peruttava sanojani.

Sitten eräänä marraskuun iltana, vähän äitini kuoleman jälkeen, järjestelin muutamia valokuvia. En elätellyt toivoa ”löytää” häntä uudelleen, en odottanut mitään ”näiltä jotakin henkilöä esittävilta valokuvilta, joita katsellessaan muistaa tästä henkilöstä vähemmän kuin tyytyessään vain ajattelemaan häntä” (Proust). Surun tuskallisimpiin piirteisiin kuuluvalla väistämättömyydellä tiesin hyvin, että miten paljon näitä kuvia katselisinkin, en voisi koskaan enää palauttaa mieleeni hänen piirteitään (koota niitä yhteen kokonaisuudeksi itselleni). Ei, sen sijaan tahdoin — kuten Valéry äitinsä kuoleman jälkeen — ”kirjoittaa pienen kokoelman hänestä vain omaa itseäni varten” (ehkä kirjoitan sen jonakin päivänä, jotta hänen muistonsa painettuna säilyisi ainakin oman kuuluisuuteni ajan). Lisäksi, lukuunottamatta erästä jo julkaisemaa ni kuvaa (jossa äitini nähdään nuorena kävelemässä jollakin Landes’n hiekkarannalla ja josta minä ”uudelleen löysin” hänen kävelytyylinsä, hänen terveytensä, sen säteilyn — mutta en hänen kasvojaan, jotka olivat liian kaukaiset), en voinut edes sanoa pitäväni näistä valokuvista, jotka minulla äidistäni oli: en ryhtynyt tutkiskelemaan niitä, en uppoutunut niihin. Kävin ne läpi yksi kerrallaan, mutta mikään niistä ei näyttänyt minusta todella ”oikealta”: enempää valokuvauksellisena suorituksena kuin rakkaiden kasvojen elävänä uudestisyntymisenäkään. Jos jonakin päivänä tulisin näyttäneeksi niitä ystävilleni, voisin hyvin olettaa, että ne eivät heitä puhuttelisi.

Se, mikä erotti minut monista näistä kuvista, oli historia. Eikö historia ole yksinkertaisesti se aika, jolloin emme olleet syntyneet? Oman ei-vielä-olemiseni saattoin lukea niistä vaatteista, joita äitini oli käyttänyt ennen kuin pystyin häntä muistamaan. On aina jotenkin tyrmistyttävää nähdä läheinen henkilö pukeutuneena *eri lailla*. Tässä äitini vuoden 1913 tienoilla kaupunkilaisten juhla-asussa — lieritön hattu jossa sulka, hansikkaat, hieno pusero joka pistää esiin hi-hansuista ja kaula-aukosta: ”hienostuneisuutta”, jonka hänen katseensa hellyys ja yksinkertaisuus samalla kumoavat. Tämä on ainoa kerta, jolloin olen nähnyt hänet näin vangittuna historiaan (makujen, muotien, kankaiden historiaan): huomioni suuntautuu siis pois hänestä, pukeutumistarvikkeisiin, joita ei enää ole; sillä vaate on katoavainen, se valmistaa rakastetulle olennolle toisen haudan. ”Löytääkseni jälleen” äitini, vaikka hetkeksikin, voimatta koskaan pitää kuolleista herännyttä kauaa luonani, minun täytyy myöhemmin löytää joistakin kuvista esineitä, joita hän piti piironsa päällä: norsunluinen puuterirasia (pidin sen kannen äänestä), hiottu kristallipullo, matala jakkara jota nykyisin pidän sänkyni vierellä, ja vielä ne erikoiset ryijyt, joita hän sijoitteli leposohvan yläpuolelle, hänen rakastamansa suuret laukut (joiden mukavat muodot olivat ristiriidassa ”käsilaukun” porvarillisen mielikuvan kanssa).

Näin siis jonkin hiukan meidän edellämme eläneen ihmisen elämä sisällyttää kaikkeen erityisyyteensä itse historian jännitteen, sen jakautumisen. Historia on

hysteerinen: muodostuu vain milloin sitä tarkkaillaan — ja jotta sitä voisi tarkkailla, täytyy olla sen ulkopuolella. Elävänä sieluna olen jopa historian vastakohta, se mikä kumoaa historian, tuhoaa sen oman ainutkertaisen historiani hyväksi (minun on mahdotonta uskoa ”todistajiin”: ainakin mahdotonta olla yksi niistä; Michelet niin sanoaksemme onnistui olemaan kirjoittamatta mitään omasta ajastaan). Minulle historia on aika, jolloin äitini on elänyt *ennen minua* (lisäksi juuri tämä aika kiinnostaa minua eniten, historiallisesti). Mikään jälleenmuistaminen (anamneesi) ei voisi koskaan saada minua edes välähdykseltä näkemään tätä aikaa itsestäni käsin (tämä on jälleenmuistamisen määritelmä) — kun taas tarkastellessani valokuvaa, jossa äitini puristaa minua, laastaa, itseään vasten, voin herättää mielessäni eloon hänen kiinankreppikankaansa ryppyisen suloisuuden ja hänen riisipuuterinsa tuoksun.

Ja tässä ensi kertaa nousi esiin olennainen kysymys: *tunnistinko* hänet todella?

Joskus tunnistin näistä kuvista jonkin hänen kasvojensa alueen, tietyn nenän ja otsan välisen suhteen, hänen käsivarsiansa tai käsiensä liikkeen. Tunnistin hänet aina vain osina, toisin sanoen kadottaen hänen olemuksensa ja niin muodoin hänet kokonaan. Se ei ollut hän, eikä kuitenkaan kukaan muukaan. Olisin tunnistanut hänet tuhansien muiden naisten joukosta,

enkä kuitenkaan "löytänyt" häntä. Tunnistin hänet hänen erityisyydessään, en olennaisesti. Valokuvat täten pakottivat minut tuskalliseen työhön; pyrkiessäni kohti hänen identiteettinsä olemusta kamppailin osittain tosien ja siksi täysin väärin kuvien kanssa. Oli paljon ahdistavampaa sanoa tietyn valokuvan kohdalla, "siinä hän on *melkein!*", kuin sanoa jostakin toisesta valokuvasta: "tuossa hän ei ole oma itsensä lainkaan". Tuo *melkein*: rakkauden kauhistuttava valtakunta, mutta myös unen petollinen tila — siinä syy miksi vihaan unia. Sillä näen hänestä usein unta (näen unta vain hänestä), mutta hän ei ole koskaan täysin minun äitini: joskus näissä unissa on jotain tilanteeseen sopimatonta, jotain kohtuutonta: jotain ilkikurista esimerkiksi, tai ujostelematonta — mitä hän ei koskaan ollut. Tai paremminkin: *tiedän*, että se on hän, mutta en *näe* hänen piirteitään (mutta *näemmekö* me unissa vai *tiedämme?*): uneksin hänestä, en uneksi häntä. Ja valokuvan äärellä, kuten unessa, tehdään aina tuo sama yritys, sama sisäfyksentyö: kiivettään ylös, pyritään kohti olemusta, laskeudutaan alas sitä näkemättä, ja aloitetaan kaikki jälleen alusta.

Kuitenkin näissä äitini valokuvissa oli erityinen varattu ja varjeltu kohta: hänen silmiensä kirkkaus. Nyt se oli enää pelkkä fyysikaalinen valoilmio, valokuvaan hänen silmäteriensä sinivihreästä väristä piirtynyt jälki. Mutta tämä valo oli jo jonkinlainen välittäjä, joka johdatti minua kohti olennaista identiteettiä, noiden rakkaiden kasvojen erityistä henkisyyttä. Ja silloin, vaikkakin epätäydellisesti, jokainen näistä valokuvista ilmaisi juuri sen tunteen, jota hänen on täytynyt kokea joka kerta "antaessaan" valokuvata itsensä: äitini "lainasi" itsensä valokuvaan peläten että kieltäytyminen olisi muuttunut "teennäisyydeksi"; hän voit-

ti tämän kameran eteen asettumisen (välttämättömän toimenpiteen) koettelemuksen *hienotunteisesti* (mutta ilman jäykän nöyristelevän tai pahantuulisen teatraalisuuden häivääkään); sillä hänellä oli aina moraalista korkeampia arvoja — kuten hienotunteisuus. Hän ei kamppailut kuvansa kanssa, kuten minä omani: hän ei *olettanut* itseään.

## 28

Siinä minä olin yksin huoneistossa, jossa hän oli kuollut, katsellen lampun alla näitä valokuvia äidistäni, yhtä kerrallaan, siirtyen askel askeleelta taaksepäin hänen kanssaan viettämässäni ajassa ja etsien totuutta kasvoista, joita olin rakastanut. Ja minä löysin sen.

Valokuva oli hyvin vanha. Sen kulmat olivat nuhraantuneet liimasta, jolla se oli kiinnitetty albumiin, sepiaväri oli haalistunut. Kuvassa juuri ja juuri näkyi kaksi lasta seisomassa rinnakkain pienen puusillan päässä lasiseinäisessä kasvihuoneessa, jota tuolloin kutsuttiin talvipuutarhaksi. Äitini oli sillä hetkellä (1898) viisivuotias, hänen veljensä seitsemän. Poika nojaa sillan kaiteeseen, jonka päälle hän on ojentanut toisen kätensä; tyttö hieman lyhyempänä, hieman taempana, kameraan päin kääntyneenä; voisi kuvitella valokuvaajan sanoneen: "Astu hieman että tulet kuvaan"; hän pitää yhtä sormeaan toisen käden sisässä niin kuin lapsilla on tapana, kömpelössä asennossa. Veli ja sisar, vanhempiensa pian eroon päättyvien riskiriitojen yhteenliittämänä, kuten tiesin, olivat posee-



*"Kuka mielestänne on maailman suurin valokuvaaja? — Nadar"*

Nadar: *Taiteilijan äiti (tai vaimo)*

ranneet vierekkäin, yksin, talvipuutarhan palmujen alla (se oli talo, jossa äitini oli syntynyt Chennevières-sur-Marnessa).

Tutkiskelin pientä tyttöä ja lopulta löysin äitini. Hänen kasvojensa piirteet, hänen käsiensä lapsenomainen asento, paikka jonka hän kuuliaisesti oli valinnut enempää työntämättä itseään esiin kuin piiloutumattakaan, ja lopulta hänen ilmeensä, joka kuin Hyvän Pahasta erotti hänet hysteerisestä pikkutyöstä, teeskentelevästä tytönhupakosta joka leikkii olevansa aikuinen — tässä ainekset suvereenin *viattomuuden* hahmolle (ymmärtäen tuon sanan etymologisesti: "en osaa tehdä mitään pahaa"). Kaikki tämä oli muuntanut valokuvassa poseeraamisen siksi kestävämmäksi paradoksiksi, josta hän yhtä kaikki läpi elämänsä oli pitänyt kiinni: lempeyden vakuutukseksi. Tässä pienen tytön kuvassa näin sen hyvyden, joka heti ja kerta kaikkiaan oli muovannut hänen olemuksensa ilman että hän olisi perinyt sitä keneltäkään; kuinka saattoikaan tällainen hyvyys kehittyä noista epätäydellisistä vanhemmista, jotka niin huonosti olivat häntä rakastaneet — lyhyesti: perheestä? Hänen lempeytensä oli erikoisella tavalla kaikkien pelisääntöjen tuolla puolen, se ei kuulunut mihinkään järjestelmään, korkeintaan sen saattoi sijoittaa moraalin puitteisiin (evankelisen mahdollisesti); en kyennyt määrittämään sitä paremmin kuin tällä yhdellä piirteellä (monista): että koko meidän yhteisen elämämme aikana hän ei koskaan esittänyt yhtään ainita "huomautusta". Tämä äärimmäinen ja erikoinen seikka, niin abstrakti suhteessa kuvaan kuin onkin, oli kuitenkin läsnä juuri löytämäni valokuvan paljastamissa kasvoissa. "Ei oikea kuva, oikeastaan vain kuva" (*Pas une image juste, juste une image*), sanoo

Godard. Mutta minun suruni tahtoi oikean kuvan, kuvan jossa olisi sekä oikeutta että täsmällisyyttä; ainoastaan kuvan, mutta oikean kuvan. Sellainen oli minulle talvipuutarhavalokuva.

Kerrankin valokuva antoi minulle tunteen, yhtä varman kuin muisto, samanlaisen jonka Proust eräänä päivänä koki, kun hän kumartuessaan vetämään pois saappaitaan sai yhtäkkiä mieleensä isoäitinsä todelliset kasvot, ”joiden elävän todellisuuden koin siinä ensi kertaa, tahattomana ja täydellisenä muistona”. Chennevières-sur-Marnen tuntematon valokuvaaja oli ollut totuuden välittäjänä, kuten Nadar ottaessaan äidistään (tai vaimostaan — ei ole varmuutta kummastako) yhden maailman rakastettavimmista valokuvista; hän oli saanut aikaan valokuvan, johon sisältyy enemmän kuin valokuvan tekninen olemus järkevästi edellyttäisi. Tai sitten (sillä etsin ilmausta tälle totuudelle) tämä talvipuutarhavalokuva oli minulle kuin Schumannin viimeksi ennen romahdustaan kirjoittama musiikki, tuo ensimmäinen *Gesang der Frühe*, joka sointuu niin äitini olemukseen kuin minun suruuni hänen kuolemastaan; en voisi ilmaista tätä yhteen sointumista muuten kuin loputtomalla sarjalla adjektiiveja, jotka jätän pois, silti vakuuttuneena että tämä valokuva kokosi itseensä kaikki ne mahdolliset predikaatit, joista äitini olemus muodostui, olemus jonka tukahduttaminen tai osittainen vääräntäminen oli päinvastoin tuonut minut takaisin näihin hänen valokuviinsa, jotka muuten olivat jättäneet minut tyytymättömäksi. Nuo valokuvat, joita fenomenologia kutsuisi ”joksikin vain” kohteiksi, olivat pelkästään analogisia, herättäen eloon vain hänen identiteettinsä, ei hänen totuuttaan; mutta talvipuutarhavalokuva oli todella oleellinen, se toteutti minul-

le, utooppisesti, *ainutkertaisen olennon mahdottoman tieteen*.

## 29

En voisi sivuuttaa pohdinnoissani myöskään tätä: että olin löytänyt tuon valokuvan liikkumalla Ajassa taaksepäin. Kreikkalaiset astuivat Kuolemaan takaperin: edessään heillä oli menneisyytensä. Samalla tavoin minä palasin takaisin läpi elämän, en omani vaan erään rakastamani ihmisen elämän. Aloittaen hänen viimeisestä kuvastaan, joka oli otettu hänen kuolemaansa edeltävänä kesänä (niin väsynyt, niin jalo, istumassa talomme edessä ystäväni ympäröimänä), minä saavuin vuosisadan kolme neljänestä ohittaen lapsen kuvaan: tuijotan kiihkeästi lapsuuden, äidin, äidin-lapsena kaikkivaltiaaseen Hyvyyteen. Siinä tietenkin menetin hänet kaksinverroin, hänet lopullisessa väsymyksessään ja hänet ensimmäisessä valokuvassaan, minulle viimeisessä; mutta juuri siinä kaikki myös kääntyi ympäri ja löysin hänet *omaksi itseseen* . . .

Tämän valokuvan (tai valokuvien järjestyksen) liikkeen olen kokenut myös todellisessa elämässä. Elämänsä lopulla, vähän ennen sitä hetkeä kun katselin hänen kuviaan ja löysin talvipuutarhavalokuvan, äitini oli heikkona, hyvin heikkona. Elin itsekin hänen heikkoudessaan (minun oli mahdotonta ottaa osaa voiman maailmaan, mennä ulos iltaisin; koko sosiaalinen elämä kauhistutti minua). Hoidin häntä

hänen sairautensa aikana, pitelin teekulhoa josta hän piti, koska siitä oli helpompi juoda kuin kupista; hänestä oli tullut minun pikku tyttöni, yhdistyen nyt mielessäni siihen olennaiseen lapseen, joka hän oli ensimmäisessä valokuvassaan. Brechtin käänteisen käsityksen mukaan, jota aikoinaan suuresti ihailin, poika (poliittisesti) kasvattaa äitiään; minä kuitenkin en koskaan kasvattanut äitiäni, en koskaan kääntänyt häntä mihinkään; tietyssä mielessä en koskaan edes ”puhunut” hänelle, ”keskustellut” hänen läsnäollessaan, hänen kanssaan: sitä ääneen lausumatta me otaksuimme, että rakkauden tilan, sen musiikin tulee koostua kielen kepeästä merkityksettömyydestä ja kuvien lakkauttamisesta. Niin voimakas kuin äitini olikin ollut, minun sisäinen lakini, koin hänet loppujen lopuksi jonkinlaisena feminiinisenä lapsenani. Se oli minun tapani voittaa Kuolema. Jos, kuten niin monet filosofit ovat sanoneet (Morin, 281), Kuolema on lajin tyly voitto, jos yksilö aina kuolee yleisyyden hyväksi, jos yksilö kuolee uusinnettuaan itsensä toisena, kiellettyään ja ylitettyään siten itsensä, niin minä — joka en ollut jatkanut sukuani — olin siittänyt oman äitini juuri hänen sairautessaan. Hänen kuoltuaan minulla ei enää ollut mitään syytä saattaa itseäni sopusointuun Elämän ylemmän voiman (suvun, lajin) kanssa. Minun erityisyyteni ei voisi koskaan enää yleistää itseään (ellei sitten utooppisesti, kirjoittamisen välityksellä, josta näin tulisi elämäni ainoa päämäärä). Tästä lähtien voisin enää vain odottaa omaa totaalista, epädialektista kuolemaani.

Tämän minä luin talvipuutarhavalokuvasta.

Jotakin valokuvan olemuksen kaltaista kellui tässä erityisessä kuvassa. Päätin siksi ”johtaa” koko valokuvauksen (sen ”luonteen”) tästä yhdestä ainoasta valokuvasta, joka varmasti oli minulle olemassa, ja ottaa sen tavalla tai toisella oppaaksi jäljellä olevaan tutkimukseeni. Kaikki maailman valokuvat muodostivat labyrintin. Tiesin että tämän labyrintin keskiöstä löytäisin vain tämän yhden kuvan, Nietzschen ennustusta täyttäen: ”Labyrintin mies ei koskaan etsi totuutta, hän etsii omaa Ariadneaan.” Talvipuutarhavalokuva oli minulle Ariadne, ei jotta se auttaisi minua löytämään jonkin salatun asian (hirviön tai aarteen), vaan jotta se kertoisi, mistä koostui tuo lanka, joka veti minua kohti valokuvausta. Ymmärsin, että tästä lähtien minun tulisi kysyä valokuvauksen evidenssiä, ei mielihyvän näkökulmasta, vaan suhteessa siihen mitä me romanttisesti kutsumme rakkaudeksi ja kuolemaksi.

(En voi esittää talvipuutarhavalokuvaa. Se on olemassa vain minulle. Teille se ei olisi muuta kuin yhdentekevä kuva, yksi ”jonkin tai jonkun” tuhansista ilmentymistä; siitä ei mitenkään saisi tieteen näkyvää kohdetta; se ei voisi olla perustana objektiivisuudelle sanan positiivisessa merkityksessä; enintään se voisi kiinnostaa teitä *studiumin* näkökulmasta: aika-kaus, vaatteet, valokuvauksellisuus; mutta siinä itsessään ette näkisi mitään haavaa.)



Alusta pitäen olin asettanut itselleni periaatteen: olla koskaan, määrättyjä valokuvia katsoessani, redusoi-matta itseäni subjektina tuoksi tieteessä päteväksi ruumiittomaksi, kylmäksi *sociukseksi*. Tämä periaate pakotti minut ”unohtamaan” kaksi instituutiota: per-heen ja äidin.

Joku minulle tuntematon kirjoittaa: ”Kuulin teidän valmistelevan albumia perhekuvista” (huhun liioittelevaa työtä). Ei: ei enempää albumia kuin perhettä-kään. Pitkän aikaa perheeni rajoittui äitiini ja rinnal-lani olevaan veljeeni; heidän jälkeensä ei mitään (paitsi isovanhempien muisto); ei yhtään ”serkkua”, tuota perheyhteisön muodostumiselle niin tuiki tärke-ää yksikköä. Sitä paitsi: miten vastustankaan tuota tieteellistä tapaa käsitellä perhettä niin kuin se olisi pelkkä rajoitusten ja riittien kudelma: koodaamme sen joko sokean kuuliaisuuden koostamaksi ryhmäksi tai sitten teemme siitä konfliktien ja alistussuhteiden solmun. Ikään kuin asiantuntijoillemme olisi mahdo-tonta kuvitella, että on myös perheitä, ”joiden jäsenet rakastavat toisiaan”.

Ja yhtä vähän kuin tahdoin palauttaa oman perhee-ni Perheeseen, tahdoin pelkistää äitini Äidiksi. Eräitä yleisiä tutkimuksia lukiessani huomasin, että saatoin varsin pitkälle soveltaa niitä omaan asemaani: huo-mautuksissaan Freudiin (*Der Mann Moses*) J.J. Goux osoittaa että juutalaisuus kielsi kuvan suojautuakseen sortumasta Äidin palvontaan; ja että kristinusko äi-dillisen naiseuden esittämisen mahdollistaessaan samalla kumosi Lain ankaruuden Kuvakielen hyväksi.

Vaikka olinkin varttunut uskonnossa vailla kuvia ja äidinpalvontaa (protestantismissa), joskin epäilemät-tä katolisen taiteen kulttuurisessa vaikutuspiirissä, niin kohdattuani talvipuutarhakuvan luovutin itseni yhtä kaikki Kuvalle, Kuvakielelle. Näin saatoin ym-märtää oman yleisyyteni, mutta ymmärrettyäni sen väkisinkin pakenin sitä. Sillä Äidissä oli säteilevä, hellittämätön ytimensä: minun äitini. Minun suruni oletetaan aina suuremmaksi, koska olen elänyt koko elämäni hänen kanssaan; mutta minun suruni aiheu-tuu siitä *kuka hän oli*: ja juuri siksi, että hän oli se mikä hän oli, minä elin hänen kanssaan. Paitsi Hyvää Äitiä, hänessä toteutui yksilöllisen sielun armo. Voi-sin sanoa kuten Proustin kertoja isoäitinsä kuolemas-ta: ”En pitänyt kiinni pelkästä suremisesta vaan suru-ni alkuperäisyyden kunnioituksesta”: sillä tämä alku-peräisyys oli heijastumaa jostakin, mikä oli ehdotto-man poispyyhkimätöntä hänessä, ja siksi ikuisiksi ajoiksi menetettyä. Sanotaan että sureminen vähittäi-sellä työllään hitaasti pyyhkii pois tuskan. En voisi, en voi uskoa siihen; sillä minulta aika vain poistaa me-netyksen tunteen (en itke), siinä kaikki. Kaikki muu on jähmettynyt liikkumattomaksi. Sillä se mitä olen menettänyt, ei ole Hahmo (Äiti) vaan elävä olento; eikä pelkkä olento vaan tietty *ominaisuus* (sielu): ei välttämätön, mutta korvaamaton. Voisin elää ilman äitiä (kuten me kaikki enemmän tai myöhemmin elämme): mutta tämä jäljelle jäänyt elämä olisi kerta kaikkiaan ja lopullisesti arvotonta (vailla arvoa).



Minkä olin aluksi huomannut vapaasti ja helposti, metodin suojissa: nimittäin että jokainen valokuva on jotenkin samaa luontoa referenssinsä kanssa, sen olin nyt löytämässä uudelleen — uutena, olisi kait sanottava — kuvan totuuden musertamana. Tästä lähtien minun olisi suostuttava yhdistämään kaksi ääntä: arkipäiväisyyden ääni (sanottava mitä jokainen näkee ja tietää) ja erityisyyden ääni (täydennettävä sellaista arkipäiväisyyttä koko yksin minulle kuuluvalla tunteen innoituksella). Se oli kuin tapailisi jonkin sellaisen verbin luonnetta, jolla ei olisi lainkaan infiniitiiviä, vain aika- ja tapaluokka.

Kaikkein ensimmäiseksi minun oli ymmärrettävä ja mikäli mahdollista ilmaistava sattuvasti (vaikka asia onkin yksinkertainen), miten valokuvauksen referenssi ei ole suinkaan sama kuin muiden esittämisen järjestelmien referenssit. En kutsu ”valokuvauksen referenssiksi” sitä *sattumanvaraisesti* todellista esinettä tai asiaa, jota kuva tai merkki tarkoittaa, vaan sitä *välttämättä* todellista esinettä, joka on asetettu objektiivin eteen ja jota ilman ei olisi mitään valokuvaa. Maalaus voi olla tekevinään todellisuutta näkemättä sitä. Diskurssi yhdistelee merkkejä, joilla tietenkin on referenssit, mutta nämä referenssit voivat olla ”kuviteltuja”, kuten useimmiten ovatkin. Päinvastoin kuin näissä jäljittelyssä, valokuvauksessa en voi koskaan kieltää, etteikö *kohde olisi ollut paikalla*. Tähän liittyy kaksoismäärittys: sekä todellisuuden että menneisyyden tuottama. Ja koska tämä pakko on olemassa vain valokuvauksessa, meidän on fenomenologisen reduk-

tion näkökulmasta nähtävä siinä valokuvauksen varsinainen olemus, sen noema. Valokuvassa (emme vielä puhu elokuvasta) en intentoi taidetta enempiä kuin viestintääkään, vaan referenssin, joka on kaiken valokuvauksen perusta.

Valokuvauksen noemaa voidaan siten kutsua nimellä: ”*Tämä-on-ollut*”, tai myös: Itsepintainen. Latinaksi (tämä pedanttisuus on välttämätöntä, sillä se valaisee tiettyjä vivahteita) pitäisi epäilemättä sanoa: *interfuit*: se minkä näen, on ollut täällä, tässä paikassa, joka levittäytyy loputtomuuden ja subjektin (*Operattorin* tai *Spektaattorin*) välille; se on ollut täällä ja kuitenkin se on välittömästi otettu erilleen; se on ollut ehdottomasti, itsepintaisesti länsä ja silti jo erotettuna. Kaikkea tätä ilmaisee latinan verbi *intersum*.

Valokuvien päivittäisessä tulvassa, niissä tuhansissa intressin muodoissa, joita ne näyttävät herättävän eloon, käy ehkä niin, että noemaa ”*Näin-on-ollut*” ei ole tukahdutettu (noemaa ei voi tukahduttaa), vaan se koetaan samalla tapaa välinpitämättömästi kuin mitänsanomaton ohjelmanumero. Juuri tästä välinpitämättömyydestä talvipuutarhavalokuva oli minut herättänyt. Paradoksaalisessa järjestyksessä — sillä tavallisestihan me varmistamme asiat ennen kuin julistamme ne ”todeksi” — uuden kokemuksen, nimittäin intensiteetin, vaikutuksen alaisena olin päätellyt kuvan totuuden, sen alkuperän todellisuuden. Olin tunnistanut totuuden ja todellisuuden ainutkertaisessa tunteessa, johon tästä lähtien kiinnitin valokuvauksen luonteen ja geniuksen, sillä yksikään maalattu muotokuva, olettaen että se näytti minusta ”todelliselta”, ei voisi pakottaa minua uskomaan, että sen referenssi oli todella ollut olemassa.

Voisin sanoa tämän toisinkin: juuri poseeraus on valokuvauksen ominaisuuteen perustana. Ei ole merkitystä, miten pitkäksi fyysiseksi ajaksi malliksi asetutaan, jopa sekunnin miljoonasosassa (H.D. Edgertonin maitopisara) voi tapahtua jonkinlainen poseeraus, sillä tässä ei ole kyse kohteen asennoitumisesta eikä edes *Operaattorin* tekniikasta: kyse on termistä, joka ilmaisee lukemisen "intention": katsellessani valokuvaa liitän tarkasteluuni väistämättä ajatuksen tuosta miten tahansa ohikiitävästä hetkestä, jolloin todellinen esine sattui olemaan liikkumattomana silmän edessä. Nykyisen valokuvan liikkumattomuuden palautan kerran tapahtuneeseen kameran sulkimen laukaisemiseen: juuri tästä pysäyttämisestä poseeraus muodostuu. Tämä selittää, miksi valokuvan noema heikkenee, kun se saatetaan liikkeeseen ja siitä tulee elokuvaa: valokuvassa jotain *on ollut mallina* pienen aukon edessä ja jäänyt siihen ikuisiksi ajoiksi (se on minun tuntemukseni); elokuvassa taas jokin on *kulkenut* tuon saman aukon *ohi*: kuvien jatkuva sarja pyyhkii poseerauksen pois ja kieltää sen: sarjalla on erilainen fenomenologia, joten se on alkuna myös uudelle, tosin edellisestä johdetulle, taiteelle.

Valokuvauksessa kohteen läsnäolo (tietyllä menneellä hetkellä) ei ole koskaan vertauskuvallista; ei myöskään elävien olentojen, heidän elämänsä läsnäolo, ellei sitten ole kuvattu ruumiita; ja sittenkin: jos valokuvasta näin tulee kauhistuttava, niin siksi että se niin sanoaksemme todistaa ruumiin eläväksi, nimitetään *ruumiina*: se on kuolleen esineen elävä kuva. Sil-

lä valokuvan liikkumattomuus on tavallaan tulosta kahden käsitteen, todellisen ja elävän, perverssistä sekoittumisesta; todistamalla, että kohde on ollut todellinen, valokuva salaisesti yllyttää meitä uskomaan, että tuo kohde on elossa, mikä johtuu siitä, että harhaisesti annamme todellisuudelle ehdottomasti ylemmän, jollakin tapaa ikuisen arvon; mutta siirtämällä tämän todellisuuden menneisyyteen ("*tämä on ollut*") valokuva vihjaa, että kohde onkin jo kuollut. Siksi voisi olla parempi sanoa, että valokuvan jäljittelemätön piirre (sen noema) on siinä, että joku on nähnyt referenssin (olkoon esineenkin) *ilmielävänä* tai jopa *omana itsenään*. Valokuvaushan muuten alkoikin historiallisesti henkilötaiteena: identiteetin, yhteiskunnallisen aseman ynnä muun sellaisena taiteena, jota sanan kaikissa merkityksissä voimme kutsua ruumiin *muotoseikoiksi*. Tässäkin elokuva fenomenologian näkökulmasta alkaa valokuvasta: sillä (fiktiivisessä) elokuvassa yhdistyy kaksi poseerausta: näyttelijän ja roolin "*tämä-on-ollut*", niin että (seikka, josta en voisi kokea maalauksen äärellä) aina kun näen tai katsan uudelleen tiettyjen kuolleiksi tietämieni näyttelijöiden elokuvia, tunnen määrättyä surumielisyyttä: kysymys on itse valokuvauksen surumielisyydestä (saman tunteen koen kuunnellessani kuolleitten laulajien taltioitua ääntä).

Ajattelen jälleen Avedonin ottamaa William Casbyn muotokuva, "orjana syntynyt". Sen noema on äärimmäisen voimakas; sillä tässä näkemäni mies *on ollut* orja: hän todistaa että orjuutta on ollut olemassa, vieläpä varsin lähellä meitä; eikä kyseessä ole mikään historiallinen todiste, vaan uusi, eräällä tapaa kokemuksellisen ei enää yksistään vakuutteleva näyttötyppi, olkoon että kyseessä onkin jo menneisyys:

kyseessä on samantapainen näyttö, jonka sai ylösnoussutta Kristusta koskettaa tahtonut epäilevä Tuomas. Muistan pitkään säilyttäneeni jostakin lehdestä leikkaamaani (nytemmin kaiken liian huolellisesti talteen pannun tavoin hävinnyttä) valokuvaa. Se esitti orjamarkkinoita; isäntää seisomassa hattu päässään: orjia lannevaatteissaan istumassa. Toistan: valokuvaa, ei piirrosta tai kaiverrusta; sillä minun lapsenkauhuni ja lumoutuneisuuteni kumpusivat juuri tästä: että oli *varmuus* siitä, että sellainen asia oli ollut olemassa: ei kysymyksenä tarkkuudesta vaan kysymyksenä todellisuudesta: ei ollut enää historioitsijaa välittäjänä, orjuus oli ilmaistu vailla välitystä, tosiasia perusteltu *ilman metodia*.

## 34

Usein on sanottu, että valokuvauksen keksivät taidemaalarit (jättämällä sille perinnöksi rajauksensa, albertilaisen perspektiivinsä ja *camera obscuran* optiset ominaisuudet). Mutta minä sanon: ei, kemistit sen keksivät. Sillä ”*Tämä-on-ollut*” -noema oli mahdollinen vasta sinä päivänä, jona tieteelliset olosuhteet (kun oli keksitty että hopeakiteet ovat valoherkkiä) tekivät mahdolliseksi siepata kiinni ja välittömästi painaa valoaaltoja vaihtelevasti valaistusta kohteesta. Valokuva on kirjaimellisesti referenssin emanaatiota. Todellisesta läsnäolleesta ruumiista virtaa säteilyä, joka lopulta koskettaa minua, joka olen tässä: siirtymisen ajallinen kesto ei merkitse mitään; kuvattun

henkilön valokuva koskettaa minua samalla tavoin kuin jonkin tähden matkalla viipyneet säteet (Sontag, 173). Jonkinlainen napanuora liittää valokuvatun esineen ruumiin minun katseeseen: valo, vaikkakin käteen tuntumaton, on tässä ruumiillinen väline, kuin jonkinlainen valokuvatun kanssa jakamani iho.

Tuntuisi että ”valokuvan” latinankielisen ilmaisun tulisi kuulua: ”*imago lucis opera expressa*”: mikä tarkoittaa: kuva paljastettuna, ”poimittuna”, ”esiin nostettuna”, ”puristettuna” (kuten sitruunan mehu) valon toimesta. Ja koska maailmassa valokuvauksen siihen ilmaantuessa vielä oli jäljellä hiukan herkkyyttä myyttiä kohtaan, meidän tulisi suorastaan riemuita tästä symboliikan rikkaudesta: rakastettu ruumis on saatettu kuolemattomaksi (muistomerkiksi, ylellisyysesineeksi) jalometallin, hopean välityksellä; lisätäksemme kenties vielä, että tämä metalli on kaikkien alkemian metallien tavoin elävää.

Ehkä johtuu siitä, että olen ihastunut (tai masentunut) tietäessäni menneisyyden esineen välittömällä säteilyllään (loistollaan) todella koskettaneen sitä pintaa, jota minun katseeni vuorostaan koskettaa, että en ole mikään värivalokuvan ystävä. Nimetön daguerrotypia medaljongissa vuodelta 1834 esittää miestä ja naista; sen on myöhemmin värittänyt jokin valokuvaateljeen miniatyyrimaalari: samalla tapaa tunnen aina (riippumatta siitä mitä tosiasiasa tapahtuu), että väri on vain päällyste, joka on myöhemmin lisätty valokuvan alkuperäiseen mustavalkoiseen totuuteen. Minusta väri on epäaitoa, kosmeettista (kuten se väri, jolla kuolleitten kasvot maalataan). Minulle merkitsevää ei ole valokuvan ”elävyys” (puhtaasti ideologinen ajatus), vaan varmuus siitä, että valokuvattu ruumis koskettaa minua omilla säteillään eikä millään jälkikä-

teen lisätyllä valolla.

(Tästä johtuen talvipuutarhavalokuva, niin kalpea kuin se onkin, on minulle niiden säteiden aarreaitta, jotka virtasivat äidistäni lapsena, hänen hiuksiltaan, iholtaan, puvultaan, hänen katseestaan, *tuona päivänä.*)

## 35

Valokuva ei kutsu esiin menneisyyttä (siinä ei ole mitään proustilaista). Se ei saa minussa aikaan jonkin (ajan tai etäisyyden takia) kadonneen palautumista: se todistaa, että näkemäni asia on todella ollut olemassa. Mutta tällainenhan on tarkemmin ajatellen skandaalimaista: valokuva aina *hämmästyttää* minut, hämmästyksellä joka kestää ja uusiutuu, lakkaamatta. Kenties tämän hämmästyksen, tämän hellittämättömyyden juuret ovat siinä uskonnollisessa aineksessa, josta minut on muovattu; en voi mitään sille, että valokuvauksella on jotain tekemistä kuolleista heräämisen kanssa: emmekö saattaisikin sanoa siitä kuten bysantilaiset sanoivat Pyhän Veronikan käärinliinaan imeytyneestä Kristuksen kuvasta: että se ei ollut ihmiskäden työtä, *acheiropoietos*?

Tässä muutamia taistelukentällä lepäviä puolalaisia sotilaita (Kertész, 1915): aivan tavallinen kuva, paitsi tätä yhtä seikkaa, jota yksikään realistinen maalaus ei voisi minulle antaa: että *he olivat siellä*; se mitä näen ei ole muisto, kuvitelma, jäljitelmä, kappale Majaa, joita taide meille niin tuhlailevasti tarjoilee, vaan



*"On mahdollista että Ernest on yhä elossa: mutta missä? Miten? Mikä romaani!"*

A. Kertész: *Ernest*, Pariisi 1931

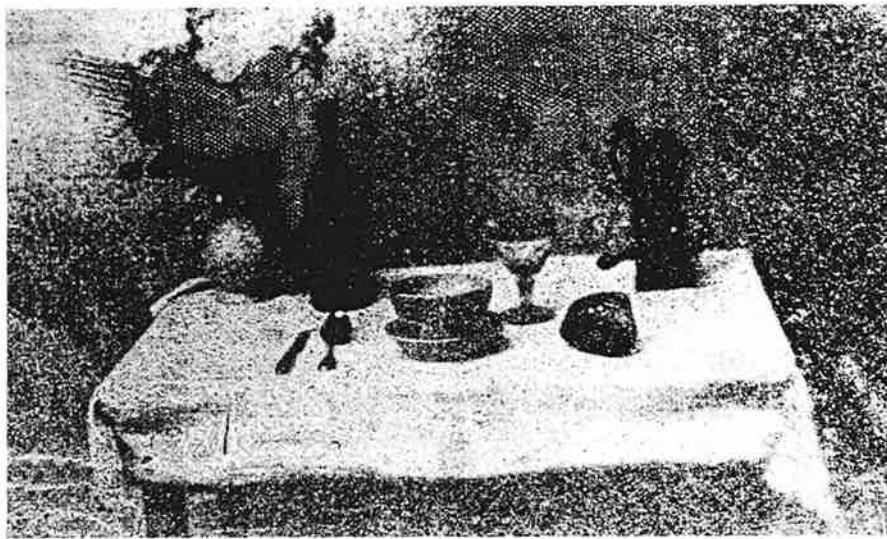
todellisuus menneessä tilassa: yhdellä kertaa menneenä ja todellisena. Valokuva ruokkii mieltäni (joka ei kylläkään koskaan saa siitä kylläkseen) — pieni toimenpide, jonka tuottamaa järkytystä ei voi purkaa unelmointiin (tämä on kenties *satorin* määritelmä) — samanaikaisuuden yksinkertaisella mysteerillä. Nime-tön valokuva esittää häätilaisuutta (Englannissa): kak-sikymmentäviisi eri ikäistä henkilöä, kaksi pientä tyt-töä, vauva: luen päivämäärän ja lasken mielessäni: 1910, niinpä heidän kaikkien täytyy olla kuolleita, lukuunottamatta kenties pikku tyttöjä ja vauvaa (nyt vanhoja rouvia, vanha herra). Kun näen Biarritzin rannan 1931 (Lartigue) tai Pont des Arts'in 1932 (Ker-tész), sanon itseskeni: ”minä ehkä olin siellä”: ehkäpä olen tuolla kylpijöiden tai jalankulkijoiden joukossa, jonakin niistä kesäisistä iltapäivistä jolloin ajoin Ba-yonnesta raitiovaunulla Grande Plage'lle uimaan, tai yhtenä niistä sunnuntaiaamuista jolloin tullessani asunnoltamme Rue Jacques Callot'ltä jouduin ylittä-mään sillan mennäkseni Temple de l'Oratoire'en (tämä oli nuoruuteni kristillistä vaihetta). Päiväys on osa valokuvaa: ei siksi että se viittaa tyylikauteen (tästä en ole kiinnostunut), vaan siksi, että se havahdut-taa, panee laskemaan elämää, kuolemaa, sukupolvien hellittämätöntä sammumista: on *mahdollista* että Ernest, koulupoika jonka Kertész valokuvasi 1931, on yhä elossa (mutta missä? Miten? Mikä romaani!). Olen itse jokaisen valokuvan viitekehys ja juuri tämä aiheuttaa hämmennykseni asettaessaan minulle pe-rustavan kysymyksen: miksi oikeastaan elän *tässä ja nyt?* Totta kyllä, valokuvaus asettaa meidät muita tai-teita välittömämmin läsnäoleviksi maailmaan — rin-nakkain sen kanssa; mutta tämä läsnäolo ei ole vain poliittista (”osallistua kuvan välityksellä oman aika-

sa tapahtumiin”), se on myös metafyyssistä laatua. Flaubert pilkkasi (vai pilkkasiko todella?) Bouvard'ia ja Pécuchet'ia, jotka tutkivat taivasta, tähtiä, aikaa, elämää, äärettömyyttä jne. Juuri tämän tapaisia kysy-myksiä valokuvaus minussa kuitenkin herättää: ”tyh-mään” ja yksinkertaiseen metafysiikkaan perustuvia kysymyksiä (vain vastaukset ovat monimutkaisia): kenties tämä vasta onkin oikeaa metafysiikkaa.

## 36

Valokuva ei (välttämättä) kerro sitä, *mitä ei enää ole*, vaan ainoastaan ja varmuudella sen *mikä on ollut*. Tämä ero on ratkaiseva. Tietoisuutemme ei valoku-van äärellä välttämättä valitse muiston nostalgista polkua (miten moni valokuva onkaan yksilöllisen ajan ulkopuolella), mutta joka ainoan valokuvan koh-dalla kylläkin varmuuden tien: valokuvan olemukse-na on vahvistaa se, mitä se esittää. Kerran sain eräältä valokuvaajalta itseäni esittävän kuvan, jota ponnistel-lenkaan en muistanut otetun; tarkistin solmion ja vil-lapaidankin keksiäkseni missä olosuhteissa olisin pi-tänyt niitä ylläni: turhaan. Ja kuitenkin, *koska se oli valokuva*, en voinut kieltää ettenkö olisi ollut *paikalla* (vaikka en tiennytkään *missä*). Tämä varmuuden ja unohtamisen sekoitus aiheutti minulle jonkinlaisen huimauksen tai salapoliisimaisen ahdistuksen tunteen (*Blow-Up*in teema ei ollut kaukana); menin tuon valo-kuvaajan näyttelyn avajaisiin kuin poliisiukuuluste-luun oppiakseni lopulta sen, mitä en enää tiennyt itsestäni.





*Ensimmäinen valokuva*

Niepce: *Päivällispöytä*, noin 1822

Samaa varmuutta en voi saada yhdestäkään kirjoituksesta. Kielen onnettomuus (mutta ehkä myös sen tarjoama nautinto) on sen kyvyttömyydessä todistaa alkuperäisyyttään. Kenties kielen noemana onkin tämä kyvyttömyys, tai myönteisesti ilmaisten: kieli on luonnostaan fiktiivistä; osoittaaksemme sen epäfiktiivisyyden tarvitsemme valtavia mittauskoneistoja: kutsumme paikalle logiikan, tai sen puutteessa vannomme valoja: valokuva sen sijaan suhtautuu välipitämättömästi kaikkiin välittäjiin; se ei keksi; se on itse oma alkuperäisyytensä; kun se joskus harvoin turvautuu lisälaitteisiin, ei kyse ole todistamisesta vaan päin vastoin trikkikuvista: valokuva on työteliäs vain huipputaessaan. Se on käänteistä ennustamista: kuin Cassandra, mutta silmät menneeseen kiinnitettyinä, se ei koskaan valehtele: tai oikeammin, luonteeltaan *tendenssimäisenä* se voi valehdella esineen merkityksen suhteen, vaan ei koskaan sen olemassaolon suhteen. Ollen kyvytön yleisiin ideoihin (fiktion) se on yhtä kaikki voimakkaampi kuin mikään, mitä ihmismieli voi tai on voinut keksiä vakuuttaakseen todellisuutta — vaan eihän tuo todellisuuskään koskaan ole muuta kuin satunnaisuutta ("näin on, siinä kaikki").

Jokainen valokuva on läsnäolon todistuskappale. Juuri tämä todiste on se uusi hämmennys, jonka sen keksiminen on aiheuttanut kuvien perheessä. Ensimmäisten ihmisen tarkastelemien valokuvien (Niepcen *Päivällispöydän* esimerkiksi) on täytynyt katselijastaan näyttää täsmälleen tietyiltä maalauksilta (edelleen *camera obscura*), silti hän *tiesi* olevansa tekemisissä mutaation kanssa (voihan marsilainenkin muistuttaa ihmisiä); hänen tietoisuutensa sijoitti kohdatun asian kaikkien analogioiden ulkopuolelle, jonkinlai-

seen ”mitä-oli-ollut” -ektoplasmaan: ei kuva eikä todellisuus, vaan todellakin uusi olio: todellisuus jota ei enää voi koskea.

Kenties me kykenemme menestyksellä uhmaamaan menneisyyteen, historiaan uskomista, paitsi milloin se esiintyy myytin muodossa. Vasta valokuva murtaa tuon uhman: siitä lähtien menneisyys on yhtä varmaa kuin nykyisyys: minkä näemme paperille painettuna, on yhtä varmaa kuin se, mitä kosketamme. Nimenomaan valokuvan — eikä, kuten on sanottu, elokuvan — synty jakaa maailmahistorian kahtia.

Juuri siksi, että valokuva on antropologisesti uusi kohde, täytyy sen kohdalla mielestäni välttää tavanomaista keskustelua kuvasta. Tänä on valokuvauksen kommentoijien (sosiologien ja semiologien) keskuudessa muotia tukeutua semanttiseen relativismiin: ei ”todellisuutta” (tavaton ylenkatse ”realisteja” kohtaan, jotka eivät näe, että valokuva on aina koodattu), pelkkää keinotekoisuutta: *Thesis* vaan ei *Physis*; valokuva, he sanovat, ei ole maailman *analogia*; mitä se esittää on tekaistua, koska valokuvan optiikka noudattaa albertilaista perspektiiviä (on siis läpeensä historiallinen) ja koska kolmiulotteinen kohde kuvalaualle asetettaessa muunnetaan kaksiulotteiseksi korkokuvaksi. Tämä väittely on turhanpäiväistä: valokuva on väkisinkin analoginen; mutta samanaikaisesti sen noemalla ei ole mitään tekemistä analogian kanssa (tässä se samaistuu kaikkiin muihin esittämistapoihin). Realistit, joihin kuulun, joihin liityn jo väittäessäni, että valokuva on kuva vailla koodia — olkoon että tietyt koodit epäilemättä vaikuttavat siihen tapaan, jolla valokuvaa luemme — nämä realistit eivät suinkaan pidä valokuvaa todellisuuden ”kopiona”, vaan pikemminkin *menneen todellisuuden* emanaa-

tiona: *magiana*, ei taiteena. On huonoa analyysiä kysyä, onko valokuva analoginen vai koodattu. **Tärkeää** on pikemminkin se, että valokuvalla on todistusvoimaa ja että sen todistajanlausunto ei niinkään koske kohdetta kuin aikaa. Fenomenologian kannalta valokuvan kyky osoittaa alkuperäiseksi on tärkeämpi kuin sen kyky esittää.

## 37

Sartren mukaan kaikki kirjailijat ovat yhtä mieltä romaanin lukemista myötäilevien kuvien köyhydestä: jos joku romaani todella vie mukaansa, siitä ei jää mitään mielikuvia. Lukemisen *kuva-köyhyyttä* vastaa valokuvan *täys-kuvallisuus*: eikä vain siksi, että se on itse jo kuva, vaan myös koska tämä aivan erityinen kuva esittää itsensä täydellisenä — *kokonaisena*, voimme ehkä sanoa. Valokuvauksen kuva on täysi, täyteen sullottu: ei tilaa, ei mitään lisättävää.

Elokvassa, jonka raaka-aine on valokuvallista, ei kuva kuitenkaan (onneksi elokuvalla) saavuta tätä täydellisyyttä. Miksi? Siksi, että valokuvaa kuvien virraksi muunnettuna loputtomasti vedetään ja työnnetään kohti muita näkökulmia: elokuvalla epäilemättä aina on valokuvallinen referenssi, mutta tämä referenssi muuttuu, se ei esiinny todellisuuden vaahtein, se ei vakuuta aikaisempaa olemassaoloaan; se ei tarraudu minuun: se ei ole *aavekuva*, spektri. Kuten todellinen, niin myös elokuvallinen maailma perustuu olettamukseen että ”kokemus pyrkii koko ajan



jatkamaan virtaamistaan samalla perustavalla tavalla" (Husserl): mutta valokuva rikkoo tuon "perustavan tavan" (tästä sen hämmentävyys); sillä *ei ole tulevaisuutta* (tästä sen paatos, sen surumielisyys); siinä ei ole protensiota, kun taas elokuva on protensiivista, ja siksi ei lainkaan surumielistä (mitä se sitten on? Aivan yksinkertaisesti "normaalia", kuten elämä). Liikkumattomana valokuva virtaa esittämisestä takaisin kohti muistissa pitämistä.

Voin sanoa sen toisinkin. Tässä jälleen talvipuutarhavalokuva. Olen yksin sen äärellä, sen seurassa. Olen suljetussa piirissä, pakotietä ei ole. Suren, aloillani pysyen. Julma, steriili vajavuus: en voi *muuntaa* tuskani, en voi antaa katseeni ajelehtia; ei mikään kulttuuri auta minua tuomaan julki tätä kärsimystä, jonka koen kokonaan kuvan rajallisuutena (siitä syystä en voi *lukea* valokuvaa, huolimatta sen koodeista): valokuva — minun valokuvani — on vailla kulttuuria: kun se on tuskallinen, mikään siinä ei saa surua pukeutumaan surupukuun. Ja jos dialektiikka on ajattelua, joka pitää kurissa rappeutumista ja kääntää kuoleman kielteisyyden kyvyksi tehdä työtä (Lacoue-Labarthe, 187), silloin valokuva on epädialektinen: se on luonnottomaksi tehtyä teatteria, jossa kuolemaa ei käy "tutkiskella", miettiä ja sisäistää; ellei peräti Kuoleman kuollutta teatteria, tragiikan poispyyhkimistä; se sulkee pois kaiken puhdistavan, kaiken *katarsiksen*. Voin hyvinkin palvoa kuvaa, maalausta, veistosta, mutta entä jotakin valokuvaa? Voin sijoittaa sen johonkin rituaaliin (pöydälleni, albumiin) vain, mikäli jotenkin voin välttyä katsomasta sitä (tai sen katseelta), näin tietien tahtoen pettäen sen sietämättömän ylenpalttisuuden ja huomaamattomuudellani liittäen sen erääseen aivan toiseen fetissien luokkaan: nimit-

täin ikoneihin, joiden kiiltävää lasipintaa kreikkalaisissa kirkoissa — niitä näkemättä — suudellaan.

Valokuvassa ajan seisauttaminen voi ilmetä vain kohtuuttomassa, hirviömäisessä muodossa; tukahduttamalla se (tästä suhde *Tableau Vivantiin*, jonka myyttisenä esikuvana on prinsessan uneen vaipuminen sadussa Nukkuva kaunotar). Että valokuva on "moderni" ja meluisaan arkielämäämme sekoittunut, ei estä sitä olematta arvoituksellisen epäajanmukaisuuden, oudon salpaantumisen, itse *pysähtymisen* olemuksen leimaama (olen lukenut Albaceten maakunnan Montiel-kylän asukkaista, jotka elävät tähän tapaan, lehtiä lukiessaan ja radiota kuunnelleensaankin pysähtyneeseen menneeseen aikaan kiinnittyneinä). Paitsi että valokuva ei koskaan ole olemukseltaan muistoa (jonka kieliopillinen ilmaus olisi perfekti, kun taas valokuvan aikaluokka on pikemminkin aoristi), se jopa salpaa muistin, muuttuu pian eräänlaiseksi vastamuistiksi. Yhtenä päivänä ystäväni keskustelivat lapsuudenmuistoistaan; heillä niitä riitti: mutta minulla, joka olin juuri katsellut vanhoja valokuviani, ei ollut jäljellä yhtään. Näiden valokuvien ympäröimänä en voinut erää lohduttautua Rilken säkeellä: "Lempeänä kuin muisto mimosan tuoksu täyttää makuuhuoneen": Valokuva ei "täytä makuuhuonetta": siinä ei ole tuoksua, ei musiikkia, vain tuo *kohtuuton* esine. Valokuva on väkivaltainen: ei siksi, että se näyttää väkivaltaisista asioita, vaan siksi että se joka kerta *väkisin täyttää katseen* ja että mitään siinä ei käy kieltäminen eikä muuntaminen (että sitä joskus voidaan sanoa makeaksi ei ole ristiriidassa sen väkivaltaisuuden kanssa: monet sanovat sokeria makeaksi: minulle sokeri on väkivaltaista.)

kuutio kerralla  
jalko avoin!

Kaikki nuo nuoret valokuvaajat jotka ahertavat työsään maailmalla, määrättyinä sieppaamaan ajankoh- taista todellisuutta; he eivät tiedä olevansa Kuoleman asiamiehiä. Tämä on se tapa, jolla meidän aikakau- temme ottaa kantaakseen Kuoleman: tuolla kiihkeästi ”elävän” kieltävällä alibilla, jonka ammattilainen va- lokuvaaja jollakin tapaa on. Sillä valokuvauksella täy- tyy historiallisesti olla jokin suhde siihen, mitä on kutsuttu ”kuoleman kriisiksi” ja mikä alkoi 1800- luvun jälkimmäisellä puoliskolla (Morin, 281); osalta- ni pitäisin parempana, että sen sijaan, että valoku- vauksen syntyä yhä uudelleen asetellaan sosiaalisiin ja taloudellisiin yhteyksiinsä, tutkittaisiin myös Kuole- man ja uuden kuvan antropologista yhteyttä. Sillä aina täytyy Kuoleman olla jossakin kohtaa yhteiskun- ta: mikäli se ei enää ole (tai on vähemmän) uskon- nossa, sen täytyy olla muualla; ehkä juuri tässä kuvas- sa, joka pyrkiessään säilyttämään elämää tuottaa Kuolemaa. Riittien lakkauttamisen aikalaisena valo- kuvaus kenties vastaisi modernissa yhteiskunnassam- me tapahtunutta epäsymbolisen Kuoleman esiintyön- tymistä. Kuoleman, joka on uskonnon ja rituaalin ulkopuolella, jonkinlainen äkillinen sukellus sanan- mukaiseen kuolemaan. *Elämä/Kuolema*: paradigma palautuu silkkaan alkuperäisen mallina olemisen lo- pullisesta painojäljestä erotettavaan napsahdukseen.

Valokuvan myötä tulemmme *latteaan Kuolemaan*. Poistuessani eräänä päivänä luennoltani sain kuulla ylenkatseellisen huomautuksen: ”Te puhutte Kuole- masta kovin latteasti”. — Ikäänkuin Kuoleman kau-

histavuus ei olisi nimenomaan sen latteassa arkipäi- väisyydessä! Siinä, että ei ole mitään sanottavaa rak- kaimman kuolemasta, ei mitään sanottavaa hänen valokuvastaan, jota mietiskellen tutkin kykenemättä koskaan pääsemään sen ytimeen, muuntamaan sitä. Ainoa mitä pystyn ”ajattelemaan”, on että tämän en- simmäisen kuoleman loppuun on kirjoitettu omani; näiden kahden välissä enää vain odottamista; ainoana voimavaranani tämä *ironia*: puhua siitä, että ”ei ole mitään sanottavaa”.

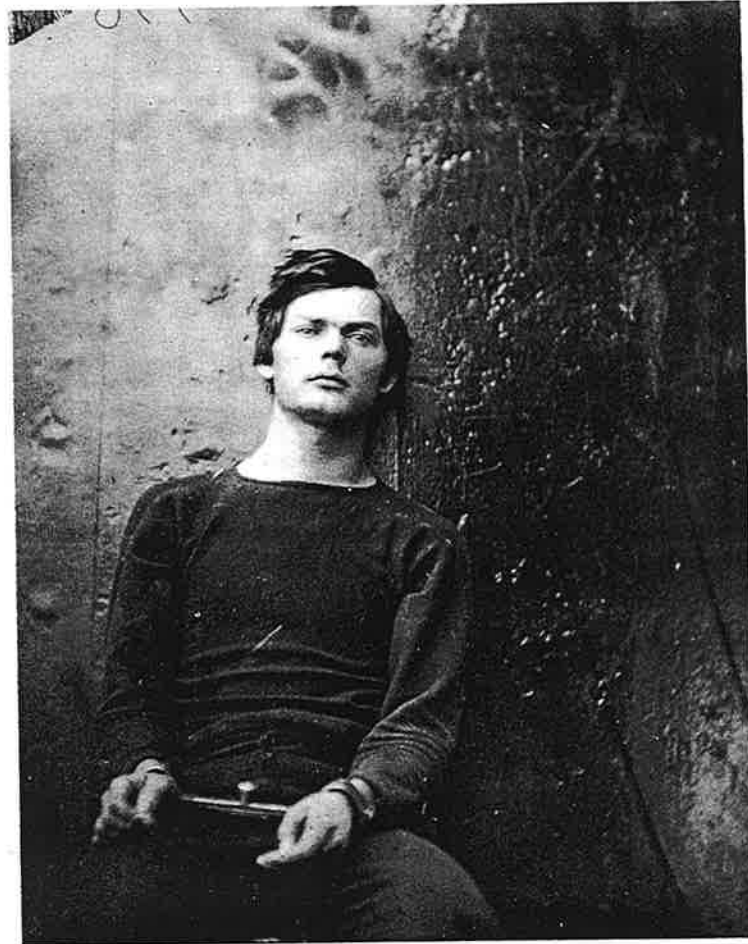
Voin muuntaa valokuvaa vain kieltämällä sen: joko pöytälaatikkoon tai paperikoriin. Valokuva ei vain jaa paperin kohtaloa (katoavaisuus): se on kuolevai- nen vielä johonkin kestävämpään alustaan kiinnitet- tynäkin; elävän olennon tavoin se syntyy sarastavien hopeasäteiden myötä, kukoistaa hetken, vanhenee sit- ten... Valon, kosteuden hyökkäysten kohteena se haalistuu, heikkenee, häviää; jää vain heittää se pois. Aikaisemmat yhteiskunnat toki järjestivät niin, että muisti, elämän korvike, oli ikuinen, ja että ainakin Kuolemasta puhuvan esineen tuli itsekin olla kuole- maton monumentti. Mutta kehittämällä (kuolevaises- ta) valokuvasta yleisen ja tavallaan luonnollisen sen ”mikä on ollut” todisteen moderni yhteiskunta on luopunut monumentista. Paradoksisiaalisesti sama vuosisata keksi historian ja valokuvauksen. Mutta historia on muistia tiettyjen positiivisten kaavojen mukaiseksi sommiteltuna: puhtaasti älyllistä diskurs- sia, joka tekee lopun myyttisestä ajasta, valokuvan taas ollessa varma, mutta katoavainen todistus; niin että kaikki tänään valmistaa meidän sukuamme ky- vyttömyyteen enää — enempää tunteen kuin symbo- lienkaan avulla — käsittää *ajan kesto*: valokuvan aika on myös vallankumousten, kiistojen, salamur-

hien, räjäytysten aikaa; lyhyesti: kärsimättömyyden ja kaiken sellaisen aikaa, mikä kieltää kypsymisen. — Ja epäilemättä myös ”tämä-on-ollut” lakkaa hämmentämästä. Ja on jo lakannutkin: minä olen, tosin syytä tietämättä, muuan tuon hämmennyksen viimeisistä todistajista (Epääjanmukaisen todistaja), ja tämä kirja sen arkaainen jäännös.

Mikä oikeastaan lakkaa tuon kellastuvan, haalistuvan ja jonakin päivänä — joskaan ei minun toimestani (siihen olen liian taikauskoinen) mutta joka tapauksessa kuoltuani — pois heitettävän valokuvan myötä? Ei vain ”elämä” (hän oli elävä, hän poseerasi kameran edessä), vaan myös, ainakin toisinaan — kuinka sanoisinkaan? — rakkaus. Sen ainoan kuvan äärellä, jossa näen isäni ja äitini yhdessä, tämän avioparin jonka tiedän rakastaneen toisiaan, minä ymmärrän: se mikä on katoamassa ikiajoiksi, on rakkaus-aarteena; sillä kun minua ei ole, kukaan ei enää voi todistaa siitä: jäljelle jää vain välinpitämätön Luonto. Siinä raadellaan niin terävästi ja sietämättömästi, että yksin Michelet, vastoin omaa vuosisataansa, saattoi käsittää historian rakkauden vastalauseeksi — jonka ei tule työllään ikuistaa vain elämää, vaan myös sitä, mitä hän tänään niin epämuodikkaalla sanastollaan kutsui Hyvyydeksi, Oikeudeksi, Yksimielisyydeksi jne.

## 39

Silloin (tämän kirjan alussa: jo kauan sitten), kun tutkin kiintymystäni tiettyihin valokuviin, ajattelin voivani erottaa kulttuurisen kiinnostuksen kentän (*stu-*



*”Hän on kuollut ja hän on kuoleva”*

Aleksandr Gardner: *Lewis Paynen muotokuva*, 1865

*diumin*) siitä odottamattomasta välähdyksestä, joka silloin tällöin leikkaa tätä kenttää ja jolle annoin nimeksi *punctum*. Tiedän nyt, että ”yksityiskohdan” ohella on olemassa toinenkin *punctum* (toinenkin ”stigma”). Tämä uusi *punctum*, ei enää muotoon vaan intensiteettiin liittyvä, on aika, noeman (”se-on-ollut”) raateleva paino, sen puhdas esitys.

Vuonna 1885 nuori Lewis Payne yritti murhata amerikkalaisen valtiosihteeri W.H. Sewardin. Alexander Gardner valokuvasi hänet vankisellissään, missä hän odotti hirttotuomionsa täytäntöönpanoa. Valokuva on kaunis, kuten poikakin: tässä *studium*. Mutta *punctum* on: *hän on kuoleva*. Luen yhdellä ja samalla kertaa: *näin on oleva* ja *näin on ollut*; kauhukseni panen merkille toisen futuurin, jossa on panoksena kuolema. Esittäessään poseerauksen ehdottoman perfektin (aoristi), valokuva samalla kertoo kuolemasta futuurissa. Minua pistää nyt tämän vastaavuuden keksiminen. Äitiäni lapsena esittävän valokuvan äärellä sanon nyt itsekseen: hän tulee kuolemaan: kuten Winnicottin psykoottinen potilas, minä vapisen *jo tapahtuneen katastrofin pelosta*. On kohde jo kuollut tai ei, jokainen valokuva on tuo katastrofi.

Tämä *punctum*, enemmän tai vähemmän nykyisten valokuvien runsauden ja erilaisuuden varjoon painettu, on elävästi luettavissa historiallisista valokuvista: niissä on aina Ajan muserrusta: tuo on kuollut, tuo taas kuolemassa. Nuo kaksi tyttöä tuijottamassa alkeellista lentokonetta kotikylänsä yläpuolella (heidät on puettu kuten minun äitini lapsena, he leikkivät vanteilla) — kuinka eläviä he ovatkaan! Heillä on koko elämä edessään: mutta myös he ovat kuolleita (tänään), niinpä he ovat kuolleita *jo* (eilen). Rajatapauksessa ei tarvitse esittää edes ihmistä, jotta kokisin

tämän ajan musertumisen huimauksen. Vuonna 1850, lähellä Jerusalemiä, August Salzmänn valokuvasi tien Beet-Lehemiin (kuten se silloin kirjoitettiin): vain maan kivinen kamara, oliivipuita; mutta kolme ajanjaksoa saa pääni pyörälle: minun nykyisyyteni, Jeesuksen aikakausi ja lopuksi valokuvaajan oma aika, kaikki tämä ”todellisuuteen” kuuluvana — eikä enää kirjallisina kehitelminä, fiktiona tai runona, mikä koskaan ei olekaan *juuriin saakka* uskottavaa.

## 40

Koska jokainen valokuva aina sisältää tämän tulevan kuolemani väistämättömän merkin, niin jokainen niistä, kuinka elämän kiihottavaan maailmaan kiinnittyneeltä näyttäneekin, haastaa meidät kaikki, yksitellen, yleisyyttä (vaan ei jonkinlaista transsendenssia) vailla. Sitä paitsi, lukuunottamatta joitakin ikävien iltojen kiusallisia seremonioita, valokuvia katsellaan yksin. Siedän vaivoin yksityisiä filmiesityksiä (ei riittävän julkista eikä riittävän anonyymia), mutta katsellessani valokuvia minun on aivan välttämättä oltava yksin. Keskiajan lopulla eräät uskovat korvasivat kollektiivisen lukemisen ja kollektiivisen rukouksen yksilöllisellä, hiljaisella, sisäistetyllä ja hartaalla uskonnollisuudella (*moderni hurskaus*). Sellainen, niin minusta tuntuu, on *katselamisen* valtakunta. Julkisten valokuvien lukeminen on aina pohjimmiltaan yksityistä lukemista. Tämä on ilmeistä vanhojen (”historiallisten”) valokuvien kohdalla, joista luen aikakaut-

ta, joka sattuu yksiin oman nuoruuteni tai äitini elämän kanssa, tai on niiden tuolla puolen, isovanhempieni aikaa, ja joista kuvista etsin omaa levotonta olemassaoloani, sitä sukuperää jonka viimeinen vesa itse olen. Mutta sama pätee myös sellaisista valokuvista, jotka ensi näkemältä eivät ole missään, edes metonymisessä suhteessa minun olemassaolooni (kaikista journalistisista valokuvista esimerkiksi). Jokaista valokuvaa luetaan referenssinsä yksityisenä ilmauksena: valokuvauksen aikakausi vastaa tarkoin yksityiselämän murtautumista julkisuuden alueelle, tai oikeammin sanoen uuden sosiaalisen arvon, privaatin julkistumisen muodostumista: yksityisyyttä kulutetaan sellaisenaan, julkisesti (lehdistön jatkuva tunkeutuminen kuuluisuuksien yksityiselämään ja lainsäädännön kasvavat vaikeudet sen säätelyssä ovat osoituksia tästä kehityksestä). Mutta koska yksityisyys ei ole vain muuan hyödykkeistämme (joka näin joutuu omaisuutta koskevien historiallisten lainomaisuuksien piiriin), koska se on myös ehdottoman arvokas ja luovuttamaton paikka, jossa minun kuvani on vapaa (vapaa lakkauttamaan itsensä kuvana), kuin myös sellaisen sisäisyyden ehto, jonka uskon samaistuvan totuuteen, tai jos sallitaan, siihen itsepintaisuuteen, josta olen muodostunut, niin minun täytyy asian vaatimalla vastarinnalla uudelleen asettaa *julkisen ja yksityisen* välinen ero: haluan ilmaista sisäisyyttä antamatta kuitenkaan periksi intiimisyuden houkutukselle. Minä koen valokuvan ja sen maailman, jossa se on osallisena, kahteen alueeseen jakautuneeksi: yhdellä puolen kuvat, toisella puolen valokuvani; yhtäällä huolettomuutta, liukkautta, melua, epäolennaisuutta (vaikka olenkin sen kierosti huumaama), toisaalla palavaa, haavoittunutta.

(Tavallisesti amatööriys määritellään taiteilijan epäkypsäksi vaiheeksi: joksikin missä ei osata — tai haluta — saavuttaa ammatillista hallintaa. Mutta valokuvauksen käytännössä amatööri päinvastoin on ammattilaisen edelläkävijä, sillä juuri hän pääsee lähemmäksi valokuvauksen noemaa.)

## 41

Jos pidän jostakin valokuvasta, jos se hämmentää minut, viivyn siinä. Mutta mitä teen aikana, jonka siinä pysyn? Katson sitä, tarkastelen sitä ikäänkuin haluaisin tietää enemmän sen esittämästä esineestä tai ihmisestä. Talvipuutarhan kätköihin eristettyinä äitini kasvot ovat hämävät, himmeät. Heti ensi mieli-johteesta huudahdan: ”Siinä hän on! Hän se on! Vihdoinkin hän!” Nyt väitän tietäväni — ja pystyväni kunnolla ilmaisemaan — miksi, mitä hän on. Haluan luonnostella ajatuksissani nuo rakkaat kasvot tehdäkseeni niistä keskittyneen havainnoinnin ainutkertaisen kentän; haluan suurentaa nämä kasvot nähdäkseni ne paremmin, ymmärtääkseni ne syvemmin, tietääkseni niiden totuuden (ja ehkä naiivisti annan tämän tehtävän jollekin laboratoriolle). Kuvittelen että suurentamalla jotakin yksityiskohtaa ”sarjamaisesti” (kunkin vedoksen paljastaessa aina vain tarkempia yksityiskohtia), tulisin lopulta saavuttamaan äitini todellisen olemuksen. Sen minkä Marey ja Muybridge ovat tehneet *Operaattoreina*, haluan itse tehdä *Spektaattorina*: puran, suurennan ja, niin sanoakseni: *hidastan*, saa-



dakseni aikaa vihdoinkin tietää. Valokuva oikeuttaa tämän halun, joskaan se ei sitä tyydytä: voin elättää pientä toivoa totuuden löytämisestä vain siksi, että valokuvauksen noema on juuri tuo *tämä-on-ollut*, ja siksi että elän illuusiassa, jonka mukaan riittää puhdistaa kuvan pinta päästäkseen siihen, *mikä on sen takana*: tutkiskeleminen merkitsee valokuvan kääntämistä ympäri, astumista paperin syvyyteen, toisen puolen saavuttamista (peitetty on meille länsimaalaisille näkyvässä olevaa "todempaa"). Mutta voi, kuinka tarkkaan katsonkin, en löydä mitään: jos suurenan, näen vain paperin rakeita: tuhoan kuvan sen aineksen vuoksi; jos taas en suurena, jos tyydyn pelkkään tarkasteluun, saavutan vain tämän ainoan tiedon, saadun jo ensi silmäyksellä: että tämä todellakin on ollut: ruuvien kiertäminen ei tuottanut mitään. Talvipuutarhavalokuvan äärellä olen vain huono uneksiija, joka turhaan halajaa omistaa kuvan; olen Golaud huutamassa ääneen "*Elämäni kurjuus!*", koska hän ei milloinkaan tule tietämään Mélisanden totuutta. (Mélisande ei salaa mitään, mutta hän ei myöskään puhu. Sellainen on valokuva: se ei kykene sanomaan sitä minkä se antaa meidän nähdä.)

## 42

Jos ponnisteluni ovat täynnä tuskaa, jos olen ahdistunut, niin vain siksi, että silloin tällöin pääsen lähemmäksi, olen tulella: jossakin tietystä valokuvassa uskon havaitsevani totuuden piirteitä. Näin käy pitäes-



"Marceline Desbordes-Valmore toistaa kasvoillaan säikeittensä hivenen houkkamaista hyväntahtoisuutta"

Nadar: *Marceline Desbordes-Valmoreu*, 1857

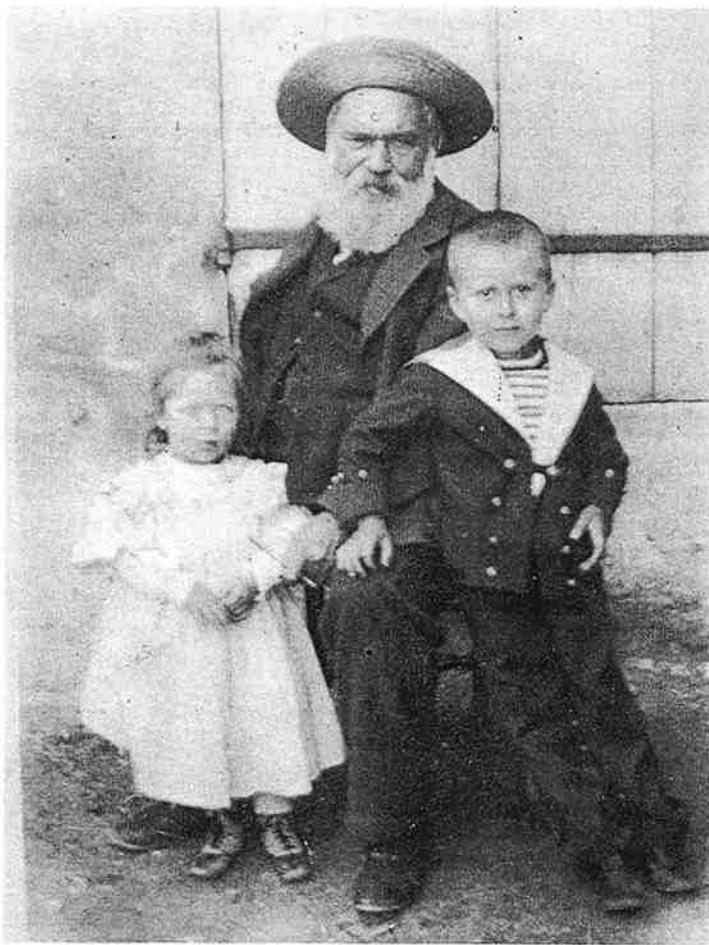
säni jotakin valokuvaa ”näköisenä”! Kuitenkin tätä ajatellessani minun on kysyttävä itseltäni: Kuka on muistuttaa ketäkin? Yhdennäköisyys on sopeutumista, mutta mihin? Tiettyyn identiteettiin. Mutta tuo identiteetti on siinä määrin epätarkka, jopa kuvitteellinen, että toisinaan voin yhä puhua ”yhdennäköisyydestä”, vaikka en ole koskaan nähnyt kukaan mallia. Siten on laita useimpien Nadardin muotokuvien (tai Avedonin tänään): Guizot on ”näköisensä”, koska hän sopii myyttiinsä ankaruudesta; Dumas, pönäkkänä, kukoistavana, koska jo tiedän hänen itsetärkeydestään ja tuotteliaisuudestaan; Offenbach, sillä tiedän, että hänen musiikissaan on jotain (maineeltaan) sukkela; Rossini näyttää valheelliselta, jopa kierolta (näyttää, siis on näköinen); Marceline Desbordes-Valmore toistaa kasvoillaan säikeittensä hivenen houkka- maista hyväntahtoisuutta; Kropotkinilla on ihanteellisen anarkistin kirkkaat silmät jne. Näen heidät kaikki, voin aivan spontaanisti sanoa heitä ”näköisiksi”, sillä he vastaavat sitä, mitä heiltä odotan. Todistus *a contrario*: minä joka pidän itseäni häilyvänä, epämyyttisenä subjektina, kuinka voisin pitää itseäni jonkin ”näköisenä”? Minä muistutan vain muita itsestäni otettuja valokuvia, ja näin loputtomiin: kukaan ei ole muuta kuin kopion kopio, todellinen tai henkinen (enintään voin sanoa, että tietyissä kuvissa *siedän itseäni*, tai sitten en, riippuen siitä katsonko niiden vastaavan sitä kuvaa, jonka haluan itsestäni antaa). Kaikessa banaalissa ilmeisyydessään (ensimmäinen, mitä muotokuvasta sanotaan) tämä kuvitteellinen analogia on täynnä mielettömyyttä: X näyttää minulle valokuvaa erästä ystävästään, josta hän on puhunut, jota en ole koskaan nähnyt; ja kuitenkin arvelen itseni (tietämättä miksi): ”Olen varma et-

tei Sylvia näytä tuollaiselta.” Perimmältään valokuva näyttää keneltä tahansa paitsi siltä, jota esittää. Sillä näköisyys perustuu subjektin identiteettiin, naurettavaan, puhtaasti oikeudelliseen, jopa rikosoikeudelliseen asiaan; näköisyys ilmaisee identiteettiin ”itseään”, kun taas minä haluan subjektin ”omaksi itseksensä”. Näköisyys jättää minut tyytymättömäksi ja eräällä tapaa skeptiseksi (varmaankin tämä on surumielistä pettymystä, jota koen katsellessani tavanomaisia valokuvia äidistäni — kun taas se yksi, joka on lumonnut minut totuudellaan, on kadotettu ja kaukainen, ei hänen ”näköisensä”, valokuva lapsesta jota en ole tuntenut).

## 43

Mutta on jotakin vielä näköisyyttäkin kavalampaa, läpitukevampaa. Joskus valokuva tuo esiin jotain, mitä emme koskaan näe todellisilta (tai peilin heijastamilta) kasvoilta: geneettisen piirteen, palasen omaa itseä tai sukulaista, joka tulee joltakin esivanhemmalta. Eräässä valokuvassa minussa on isäni sisaren ”näköä”. Valokuva ilmaisee hiukkasen totuutta hinnalla, että paloittelee ruumiin osiin. Mutta tämä ei ole totuutta yksilöstä, joka pysyy itsepuhtaisena; se on syntyperän totuutta. Joskus joudun harhaan tai ainakin kahden vaiheille: medaljonki esittää nuorta naista ja hänen lastaan: varmaankin äitini ja minä? Mutta ei, siinä onkin *hänen* äitinsä ja tämän poika (enoni); en tiedä sitä niinkään vaatteista (eteerinen valokuva näyttää tuskin näyttää) kuin kasvojen rakenteesta; isoäitini





*Kantaisä*

Valokuva: tekijän kokoelmasta

ja äitini kasvojen välillä on ollut vaikutussuhde, häivähähdys aviomiehestä, isästä, joka on muovannut kasvojen ilmettä, ja niin edelleen minuun saakka (onko mitään neutraalimpaa kuin pikkulapsi?) Samoin tämä valokuva isästäni lapsena: ei mitään tekemistä hänestä aikuisena miehenä otettujen kuvien kanssa; mutta tietyt yksityiskohdat, tietyt piirteet yhdistävät hänen kasvonsa isoäidin kasvoihin ja minuun — tietyssä mielessä hänen päänsä yli. Valokuvaus voi paljastaa (sanan kemiallisessa merkityksessä), mutta se mitä se paljastaa, on määrättyä suvun itsepintaisuutta. Polignac'in prinssin (Kaarle X:n ministerin pojan) kuollessa Proust kuuluu Léon-Pierre Quintin mukaan sanoneen, että ”hänen kasvoilleen olivat jääneet näkyviin hänen sukunsa piirteet, vanhemmat hänen yksilöllistä sieluaan”. Valokuva on kuin vanhuus: säteillensäkin se kalvaa kasvojen lihaa, paljastaa niiden geneettisen olemuksen. Proust (edelleen) sanoi Charles Haasista (Swannin esikuvasta) George Painterin mukaan, että hänellä oli lyhyt, suora nenä, mutta että vanheneminen oli muuttanut ihon pergamentiksi paljastaen sen alta juutalaisnenän.

Syntyperä ilmaisee identiteettiä voimakkaammin, kiintoisammin kuin yhteiskunnallinen asema — myös rauhoittavammin, sillä ajatus alkuperästä saa meidät levollisiksi, kun taas tulevaisuuden ajattelemisen häiritsee, ahdistaa meitä; mutta tämä löytö tuottaa meille pettymyksen, sillä jopa jatkuvuutta vakuuttaessaan (mikä on suvun totuus, ei minun), se samalla paljastaa yhdestä ja samasta perheestäkin peräisin olevien yksilöiden välisen mystisen eron: mitä suhdetta äidilläni voikaan olla isoisäänsä, niin valtavaan, monumentaaliseen, hugomaiseen — suorastaan kantaisän epäinhimillisen etäisyyden irkarnoitumaan?

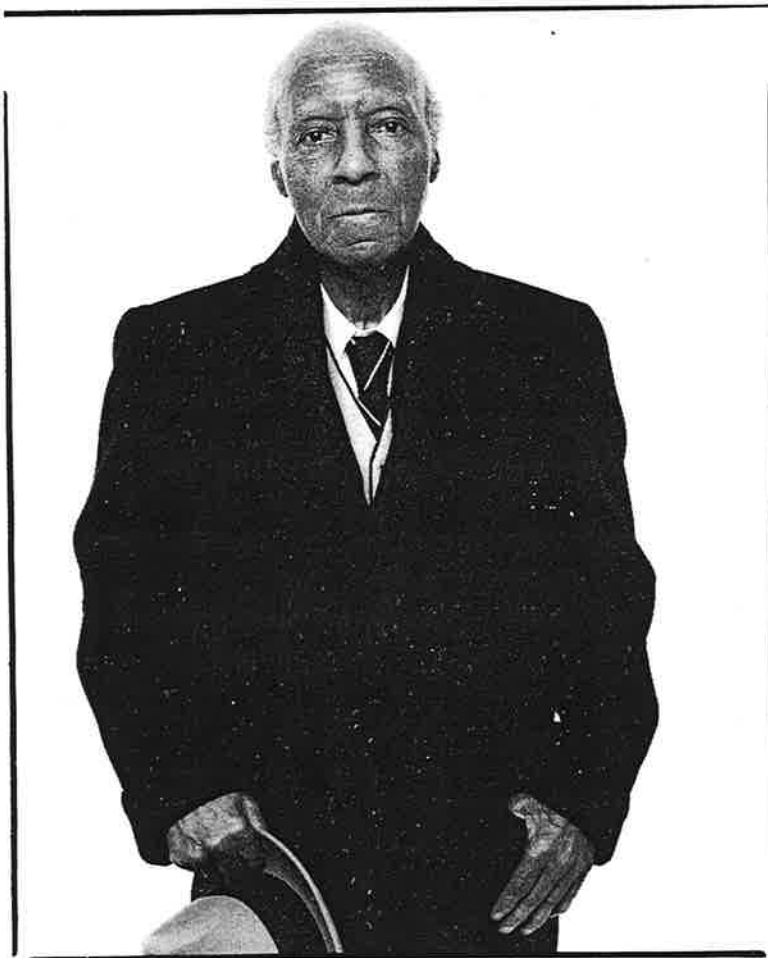
Minun täytyy siksi alistua tähän lakiin: en voi tunkeutua läpi, en voi saavuttaa valokuvaa. Voin vain pyyhkäistä sitä katseellani, kuten tasaista pintaa. Minun on tunnustettava, että valokuva on sanan kaikissa merkityksissä lattea. On virhe liittää valokuvaus sen tekni- sen alkuperän takia ajatukseen pimeästä käytävästä (*camera obscura*). Tulisikin puhua *camera lucidasta* (tämä oli sen valokuvausta edeltäneen laitteen nimi, joka mahdollisti kohteen piirtämisen prisman avulla, toinen silmä malliin, toinen paperiin suunnattuna); sillä silmän kannalta ”kuvan olemus on olla tyystin ulkopuolella, vailla intiimisyttä ja kuitenkin saavutamampana ja salaperäisempänä kuin ajatus kaikkein sisimmästä; vailla merkitystä, silti minkä tahansa merkityksen syvyyteen vedoten; paljastamattomana ja kuitenkin silminnäkyvänä, jolla on tuo poissaolo — läsnäolona, josta Seireenien houkutus ja lumo muodostuu” (Blanchot).

Jos valokuvaa ei voida läpikotaisin tutkia, syynä on sen todistusvoimaisuus. Kuvassa kohde antaa itsensä kokonaan, ja meidän näkemysemme siitä on *varma* (Sartre, 21) — vastakohtana tekstile tai muille aistihavainnoille, jotka antavat objektin minulle epämääräisellä, kiistanalaisella tavalla ja siten yllyttävät minua epäilemään mitä uskon näkeväni. Tämä varmuus on suvereenia, sillä minulla on vapaus rauhassa havainnoida valokuvaa; mutta samalla miten pitkään tarkastelua jatkankaan, se ei kerro minulle mitään. Valokuvan varmuus on juuri tässä tulkinnan pysähtymisessä: todetessani, että *tämä-on-ollut*, on kaikki jo

sanottu; sillä jokaiselle joka pitää valokuvaa kädes- sään, on siinä perustava usko, eräänlainen ”alkutieto” (Urdoxa) siitä, että mitään ei voida kumota, ellei todisteta, että tämä kuva *ei ole* valokuva. Mutta valitettavasti juuri tämän varmuuden vuoksi ei itse tuosta valokuvasta voi sanoa mitään.

Kuitenkin heti kun on kyse henkilöstä — eikä enää esineestä — on valokuvan todistusvoimaisuuden pa- nos tyystin toinen. Jonkin pullon, iiriksenoksan, kan- nan, palatsin näkeminen valokuvattuna kiinnittää meidät vain todellisuuteen. Vaan ihmisen ruumis, kasvot, ja semminkin rakkaan henkilön ruumis ja kasvot? Koska valokuvaus (tämä on sen noema) *to- denperäistää* tietyn henkilön olemassaolon, haluan löytää tämän henkilön valokuvasta täydellisenä, so. olemukseltaan, ”omaksi itsekseen . . .”, ohi pelkän yh- dennäköisyyden, oli se sitten lain vaatimaa tai perit- tyä. Tässä valokuvan latteus käy vielä tuskallisem- maksi, sillä se voi vastata kiihkeään haluuni vain jol- lakin sanoiksi pukemattomalla: se on todistusvoimai- nen (tämä on valokuvan laki) mutta todentamaton (en voi todistaa sitä). Tätä jotakin kutsun *ilmeeksi* (l'air).

Kasvojen *ilme* ei ole eroteltavissa osiin (heti kun saan sen osiinsa, todistan tai kiellän — lyhyesti: epäi- len — poikkeen valokuvasta joka on luonteeltaan silkkää todistetta: todistetta on juuri se mikä ei tahdo



*"Taatusti ei minkäänlaista vallanhimoa"*

R. Avedon: *A. Philip Randolph* (Perhe, 1976)

tulla hajotetuksi). Ilme ei ole mikään kaavamainen, intellektuaalinen suure, kuten siluetti. Se ei ole myöskään yksinkertainen analogia — ei edes laajennettu — kuten on "yhdennäköisyys". Ei, ilme on tuo eriskummallinen ruumiista sieluun kulkeva vaikutus — *anima*: pieni yksilöllinen sielu, yhdessä hyvä, toisessa paha. Niinpä äitini valokuvia silmäillessäni seurasin initiaatioreittiä, joka johdatti minut tuohon huutoon, kaiken kielen loppuun: "*Siinä hän on!*": ensin muutamia arvottomia kuvia, joista näin vain hänen karkeimman, passikuvamaisen identiteettinsä; sitten jo lukuisampia, joista saatoinkin lukea hänen "yksilöllisen" ulkonäkönsä (analogisia valokuvia, "näköisyyksiä"); lopulta talvipuutarhavalokuva, jonka äärellä enemmän kuin tunnistan (kömpelö sana) hänet: josta löydän hänet jälleen: äkillinen herääminen, kaiken "yhdennäköisyyden" tuolla puolen: *satori* jossa sanat pettävä, harvinainen, kenties ainutkertainen näyttö siitä että "noin, kyllä, noin, ja siinä tosiaan kaikki", ei muuta!

Ilme (paremman puutteessa käytän tätä sanaa ilmaisemaan totuutta) on identiteetin vaikeasti lähestyttävä täydennys, jonka saamme armona, kaikkea "tärkeyttä" vailla: ilme ilmaisee subjektia siinä määrin kuin se itse ei pidä itseään tärkeänä. Tässä todellisessa valokuvassa henkilö jota rakastan ja olen rakastanut ei enää eroa itsestään: on lopultakin yksi yhteen. Ja salaperäisesti tämä yhteensattuminen on jonkinlainen muodonmuutos. Kaikki äitini valokuvat, jotka olin käynyt läpi, vaikuttivat hiukkasen naamioilta; mutta lopulta naamio äkkiä hävisi: jäi sielu, iätön vaan ei ajaton, sillä tuo ilme oli hän, jonka yhtenä kasvojensa kanssa olin pitkän elämänsä jokaisena päivänä nähnyt.

Kenties ilme perimmältään on jotakin moraalista, joka salaperäisesti heijastaa kasvoilla määrättyä elämänarvoa? Avedonilla on valokuva amerikkalaisesta työväenjohtajasta Philip Randolphista (joka juuri tätä kirjoittaessani on kuollut): valokuvasta luen ”hyvyyden” ilmeen (*taatusti* ei minkäänlaista vallanhimoa). Siten ilme on ruumista myötäilevä valoisa varjo ja jos valokuva ei saa tuota ilmettä esiin, silloin ruumis liikkuu ilman varjoja, ja kun tämä varjo kerran, kuten varjottoman naisen myytissä, on irrotettu, jää vain steriili ruumis. Juuri tämän ohuen napanuoran kautta valokuvaaja antaa elämää; jos hän ei, lahjattomuuttaan tai huonoa onneaan, kykene antamaan läpinäkyvälle subjektille sen valoisa varjoa, tämä kuolee ikuisiksi ajoiksi. Minut on valokuvattu tuhannet kerrat; mutta jos kaikki nämä valokuvat ovat ”hukanneet” ilmeeni (ja kenties minulla lopulta ei sellaista olekaan?), niin kuvani ikuistaa (siksi rajoitetuksi ajaksi jonka paperi kestää) minun identiteettini, ei minun arvoani. Jonkin rakastamamme henkilön kohdalle sattuvana tämä vaara on sydäntä kouraiseva: voin olla elinikäni pettynyt ”oikeaan kuvaan”. Koska sen enempiä Nadar kuin Avedonkaan eivät ole valokuvanneet äitiäni, on hänen kuvansa säilyminen riippunut jonkun paikallisen valokuvaajan, jonkun välinpitämättömän, jo kauan sitten kuolleen välittäjän näppämän kuvan onnesta — eikä tuo välittäjä tiennyt, että se minkä hän teki pysyväksi, oli totuus — totuus minulle.

Yrittäessäni koota itseäni kirjoittamaan kommenttia erään ”onnettomuusraportin” valokuviin, revin muistiinpanoni sitä mukaa kun sain niitä paperille. Mitä — eikö mitään sanottavaa kuolemasta, itsemurhasta, haavoista, onnettomuuksista? Ei, ei mitään, kuvista joissa näen lääkärintakkeja, parit, ruumiita maassa makaamassa, rikottua lasia jne. Voi, olisipa yksikin katse, subjektin katse, edes joku katsomassa noista valokuvista minuun! Sillä valokuvalla on tällainen kyky — jota se koko ajan on menettämässä suoraan edestä kuvaamisen käydessä vanhanaikaiseksi — kyky katsoa *suoraan silmiin* (tässä muuten on taas ero: elokuvassa ei kukaan koskaan katso minuun: se on kiellettyä — fiktion vuoksi).

Valokuvan katseessa on jotain siitä paradoksaalisuudesta, johon joskus törmää elämässä: tässä eräänä päivänä kahvilassa astui sisään nuori mies ja loi silmäyksensä ympäri huonetta, niin että hänen katseensa hetkeksi sattui myös minuun; minulle tuli heti vahva tunne, että hän *katsoi* minuun, ilman että olisin kuitenkaan ollut varma että hän *näki* minua: mikä käsittämätön vääristymä; kuinka voimme katsoa ilman että näemme? Voisi sanoa että valokuva irrottaa tarkkaavaisuuden havainnosta ja sallii vain edellisen, niin mahdoton kuin se ilman jälkimmäistä onkin; kummallinen asiantila, noesis vailla noemaa, ajattelutoiminto vailla ajattelua, pyrkimys vailla kohdetta. Ja kuitenkin ilme juuri tästä skandaalimaisesta liikkeestä saa harvinaisimman ominaisuutensa. Kas siinä paradoksi: kuinka jollakulla voi olla älyllinen ilme ilman



*"Kuinka jollakulla voi olla älykäs ilme ilman että hän ajattelee jotakin älyllistä?"*

A. Kertész: *Piet Mondrian ateljeessaan*, Pariisi 1926

että hän ajattelee jotakin älyllistä, vain tuota mustaa muoviesinettä katsomalla? Siksi, että katse, näkemisestä pidättäytyen, näyttää tukeutuvan johonkin sisäiseen. Tuo pieni köyhä poika, joka pitelee koiranpentua poskeaan vasten (Kertész 1928) ja katsoo objektiivin surullisilla, mustasukkaisilla, pelokkailla silmillään: mikä sääli, sydäntäsärkevä mielteliäisyys! Tosiasiassa hän ei katso mihinkään: hän *vetäytyy* sisäänpäin, rakkauteensa ja pelkoonsa: tällainen on katse.

Jos nyt katse on itsepäinen (ja varsinkin, jos se valokuvan mukana kestää, lävistää Ajan), niin se on aina piilevästi hullu: samalla kertaa totuuden ja hulluuden tuotetta. Sairaiden fysionomiaan paneutuneet Galton ja Mohamed julkaisivat, tieteen uljaan hengen innostamina, vuonna 1881 joukon kasvokuvia. Päätelmänä oli tietenkin, että niistä ei voi lukea sairauksia. Mutta kun kaikki nämä potilaat katsovat minuun yhä, liki sata vuotta myöhemmin, tulen aivan päinvastaiseen käsitykseen: että jokainen, joka katsoo suoraan silmiin, on hullu.

Tällainen olisi siis valokuvan "kohtalo": saattamalla minut uskomaan (se on totta, yksi kerta kuinka monesta?), että olen löytänyt "toden totaalisen valokuvan" (Calvino), se ennen kuulumattomalla tavalla sekoittaa todellisuuden ("Näin-on-ollut") ja totuuden ("Siinä-hän-on"); siitä tulee yhtä aikaa käyttöä ja väittöä; se vie kuvan siihen hulluun pisteeseen, jossa tunnetila (rakkaus, sääli, suru, innostus, halu) toimii olemassaolon takaajana. Silloin se tosiaan lähestyy hulluutta; tavoittaa hullun totuuden ("la vérité folle", J. Kristeva, Ribettes).





"Hän ei katso mihinkään: hän vetäytyy sisäänpäin, rakkauteensa ja pelkoonsa: tällainen on katse"

A. Kertész: *Koiranpentu*, Pariisi 1928

Valokuvauksen noema on yksinkertainen, arkinen, lattea: "Tämä on ollut". Tunnen kyllä arvostelijat: Mitä! Kokonainen kirja (tosin ohut) jonkin sellaisen etsimiseen, jonka tiedän jo ensi silmäyksellä? — Kyllä, mutta tällainen ilmeisyys voi olla hulluuden sisar. Valokuva on laajennettua, ladattua ilmeisyyttä — ikään kuin se ei karrikoisi esittämänsä kohdetta (päävastoin), vaan sen olemassaoloa. Kuva, sanoo fenomenologia, ei ole mikään varsinainen kohde. Nyt oletan valokuvasta en vain kohteen poissaoloa, vaan, yhdellä ja samalla kertaa, yhtäläisin ehdoin, myös että tuo kohde on todella ollut olemassa ja että se on ollut siinä missä sen näen. Tässä juuri on tuo hulluus, sillä tähän päivään saakka ei mikään esittämisen tapa ole voinut vakuuttaa minua jonkin asian menneisyydestä muutoin kuin välillisesti: mutta valokuvan kohdalla varmuuteni on välitöntä: kukaan maailmassa ei voisi horjuttaa käsitystäni. Valokuvasta tulee siten omituinen *väline*, uusi hallusinaation muoto: valheellinen havainnon tasolla, mutta tosi ajan tasolla: jonkinlainen ajallinen hallusinaatio, vaatimaton, *jaettu* (yhtäältä "se ei ole siinä", mutta toisaalta "se on kyllä ollut"): hullu kuva, todellisuuden *koskettava*.

Yrittäessäni tulkita tämän hallusinaation erityisyyttä kohtaan seuravaa: sen päivän iltana, jolloin olin jälleen katsellut valokuvia äidistäni, menin muutama ystävän kanssa katsomaan Fellinin *Casanovaa*; olin onneton, elokuva pitkästytti minua: mutta kun Casanova alkoi tanssia nuoren robotin kanssa, silmiäni satutti jokin tuskallinen ja samalla suloinen inten-

siteetti, ikään kuin olisin äkkiä joutunut jonkin oudon huumeen vaikutukseen; jokainen yksityiskohta, jotka näin tarkkaan, ahmien ne niin sanoakseni olemisensa viimeiseen pisaraan, musersi minut: hahmon turhanpäiväisyys, heiveröisyys — kuin vain jokin puoliruumis halvan kaavun alla: kuluneet valkosilkkiiset hansikkaat; kampauksen höyhenien lievä (joskin liikuttava) naurettavuus, nuo maalatut ja silti yksilölliset viattomat kasvot: jotakin epätoivoisen tylsää ja kuitenkin käytettävissä, tarjolla olevaa, vetovoimaista, enkelimäisen ”hyvän tahdon” -eleen mukaista. Tuolla hetkellä en voinut olla ajattelematta valokuvausta: sillä täsmälleen samaa saattaisin sanoa niistä valokuvista, jotka minua koskettivat (joista olin itse valokuvauksen metodisesti johtanut).

Silloin käsitin että on jonkinlainen yhteys (tai solmu) valokuvauksen, hulluuden ja jonkin välillä, jonka nimeä en tiennyt. Ensin sanoin sitä rakkauden kärsimyksiksi. Enkö ollutkin itse asiassa rakastunut Felliinin robottiin? Emmekö olekin rakastuneita tiettyihin valokuviin? (Proustilaisen maailman valokuvia katsellessani rakastun milloin Julian Bartet’iin milloin herttua de Guiche’iin...) Kuitenkaan kyse ei ollut aivan siitä. Kyse oli pelkkiä rakkauden tunteita laveammasta virrasta. Siinä rakkaudessa jonka valokuvaus (tietyt valokuvat) saavat aikaan, kuullaan toista musiikkia, jonka nimikin on kumman vanhanaikainen: Sääli. Viimeisessä ajatuksessa keräsin yhteen ne kuvat, jotka olivat ”pistäneet” minua (sillä tämä on *punctumin* vaikutus), kuten tuo kuva mustaihoisesta naisesta helminauhoineen ja nauhakenkineen. Missään niistä, erehtymättä, en välittänyt esitettyjen asioiden epätodellisuudesta, astuin hullun lailla sisälle näkyyn, kuvaan, ottaen käsivarsilleni sen mikä on

kuollut, mikä on kuolemassa, aivan kuten Nietzsche teki tammikuun 3. päivänä 1889, kun hän itkien heittäytyi kiusatun hevosparan kaulaan: tullen hulluksi Säälistä.

## 48

Yhteiskunta koettaa kesyttää valokuvan, hillitää sitä hulluutta, mikä alati uhkaa räjähtää valokuvaa katsovan kasvoille. Tähän yhteiskunnalla on kaksi keinoa.

Ensimmäinen niistä on valokuvauksen muuttaminen taiteeksi, sillä taide ei ole hullua. Tästä valokuvaajan sinnikkyys kilpailla taiteilijan kanssa, alistaa työtään maalaustaiteen retoriikkaan ja hillittyyn esitystapaan. Valokuvaus voi kyllä olla taidetta: sitten kun siinä ei enää ole hulluutta, kun sen noema on unohdettu ja kun sen olemus niin ollen ei enää vaikuta minuun: luuletteko, että Charles Puyo’n kävelijöitä katsellessani tulen levottomaksi ja huudahdan: ”*Tämä on ollut*”? Elokuva myötävaikuttaa tähän valokuvauksen kesyttämiseen — ainakin fiktionaalise-  
na, siis muodossa, jota on kutsuttu seitsemänneksi taiteeksi; jokin elokuva voi olla hullu teennäisesti, esittää hulluuden merkkejä olematta kuitenkaan koskaan hullu luonnostaan (ikoniselta statukseltaan); se on aina hallusinaation nimenomaista vastakohtaa, pelkkä illuusio; sen visio on unenomainen, ei unesta herättävä.

Toinen tapa kesyttää valokuva on yleistää, joukkomittaistaa, arkistaa sitä, kunnes se ei enää kohtaa



mitään kuvaa, jonka suhteen se voisi erottautua ja vahvistaa omaa erityisluonnettaan, skandaaliaan, hulluuttaan. Juuri tätä tapahtuu meidän yhteiskunnassamme, jossa valokuva yksinvalloillaan musertaa kaikki muut kuvat: ei enää kaiverruksia; tästä eteenpäin ei enää kuvataidetta muuna kuin lumottuna (ja lumoavana) alistumisena valokuvauksen malliin. Silmäillessään erään kahvilan asiakkaita muuan tuttavani sanoi sattuvasti: ”Katso kuinka värittömiä he ovat! Nykyään kuvatkin ovat elävämpiä kuin ihmiset.” Tämä käänteisyys on kenties muuan maailmamme tuntomerkkejä; me elämme yleistetyn kuvakielen mukaisesti. Ajatelkaamme Yhdysvaltoja, missä kaikki on muunnettu kuviksi: vain kuvat ovat olemassa, niitä tuotetaan ja kulutetaan. Äärimmäinen esimerkki: käykää jossakin New Yorkin pornokaupassa, sieltä ei löydy paheita, vaan ainoastaan paheen *tableaux vivants* (joista Mapplethorpe niin loistavasti on ammentanut aiheita tiettyihin valokuviinsa): aivan kuin tuo nimetön yksilö (ei koskaan toimiva), joka antaa sitoa ja piiskata itsensä, saisi nautintonsa vain, kun se käy yksiin sadomasokistin stereotyyppisen (kuluneen) kuvan kanssa: nautinto siivilöityy kuvan kautta: juuri tässä on suuri muutos. Tuollainen käänteisyys herättää väistämättä eettisen kysymyksen: ei kuitenkaan kuvan moralittomuudesta, uskonnottomuudesta tai saatanallisuudesta (jollaiseksi jotkut valokuvan sen syntyäikoina tulkitsivat), vaan siitä, että yleistyessään tämä ilmiö kokonaan epätodellistaa konfliktien ja halujen inhimillisen maailman — kuvittamalla sen. Niin sanottuja kehittyneitä yhteiskuntia luonnehtii tänään, että ne kuluttavat kuvia, eivät enää menneiden yhteiskuntien tapaan uskomuksia: siksi ne ovat paljon liberaalimpia, vähemmän fanaattisia, mutta myös

paljon ”valheellisempia” (vähemmän ”aitoja”). Tavanomaisessa tietoisuudessamme tulkitsemme tämän tympeällä ikävyydentunteella, ikään kuin yleistetty kuva olisi tuottamassa maailman, josta kaikkien ero puuttuu, (joka on välinpitämätön) ja josta vain joskus kenties nousee anarkismin, syrjäänvetäytymisen ja individualismin huuto: kumotkaamme kaikki kuvat, pelastakaamme välitön Halu (halu ilman välitystä).

Hullu vai kesytetty? Valokuva voi olla kumpaa tahansa: kesy, milloin sen realismi jää suhteelliseksi, esteettisten ja empiiristen tapojen hillitsemäksi (se lailla aikakauslehteä parturissa, hammaslääkärin odotushuoneessa): hullu, milloin sen realismi on ehdottomaa ja niin sanoaksemme alkuperäistä, pakottaen rakastuneen ja kauhistuneen tietoisuuden palaamaan itse Ajan kirjaimeen: tämä on itse asiassa pois päin johtavaa liikettä, joka kääntää asioiden kulun ja jota loppujen lopuksi kutsun valokuvauksen *ekstaasiksi*.

Sellaiset ovat valokuvan kaksi tietä. Valinta on minun: joko alistan sen näkymän täydellisen illuusion sivilisoidulle koodille tai sitten kohtaan siinä itsepitäisen todellisuuden heräämisen.

## Kirjallisuus

- Beceyro, Raul: *Ensayous sobre fotografia*. Mexico, Arte y Libros 1978
- Bourdieu, P.(toim.): *Un art moyen*. Paris, Minuit (Le sens commun) 1956
- Calvino, I: "L'apprenti photographe". *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, nro 3, juin 1978
- Chervier, J.F — Thibaudeau, J: "Une inquiétante étrangeté". *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo* nro 3, juin 1978
- Freund, G: *Photographie et Société*. Paris, Seuil (Points) 1974
- Gayral, L.F: "Les retours au passé". *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 x 18, 1979
- Husserl, lainaus teoksessa Tatossian, A: "Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie". *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 x 18, 1979
- Kristeva, J: *Folle vérité...* Séminaire de Julia Kristeva, toim. J.-M. Ribettes, Paris, Seuil (Tel Quel) 1979
- Lacan, J: *Le Séminaire, Livre XI*. Paris, Seuil 1973
- Lacoue-Labarthe, Ph: "La césure du spéculatif". *Hölderlin: l'Antigone de Sophocle*, Paris, Christian Bourgois 1978
- Legendre, P: "Où sont nos droits poétiques". *Cahiers du Cinéma*, 297, février 1979
- Liotard, J. F: *La Phénoménologie*. Paris, P.U.F. (Que sais-je?), (1976)
- Morin Edgar: *L'homme et la mort*. Paris Seuil (Points) 1970
- Painter, G.D: *Marcel Proust*. Paris, Mercure de France 1966
- Podach, E.F: *L'effondrement de Nietzsche*. Gallimard (Idées) 1931, 1978
- Proust: *A la recherche du temps perdu*. Paris, N.R.F. (Pléiade)
- Quint, L.P: *Marcel Proust*. Paris, Sagittaire 1925
- Sartre, J.-P: *L'Imaginaire*. Gallimard (Idées) 1940
- Sontag, Susan: *Valokuvauksesta*. Love kirjat, Helsinki 1984
- Trungpa, Chögyam: *Pratigue de la voie tibétaine*. Paris, Seuil 1976
- Valéry, P: *Oeuvres*. Tome I. Introduction biographique, N.R.F. (Pléiade)
- Watts, A.W: *Le Bouddhisme Zen*. Paris, Payot 1960

## Albumit ja lehdet

- Berl, Emmanuel: *Cent ans d'Histoire de France*. Paris, Arthaud 1962
- Newhall (Beaumont): *The History of Photography*. The Museum of Modern Art, New York 1964
- Creatis*. Nro 7, 1978
- Histoire de la Photographie française des origines à 1920*. *Creatis* 1978
- André Kertész. *Nouvel Observateur*, Delpire 1976
- André Kertész. Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, Contre-Jour, 1977
- Nadar. Turin, Einaudi 1973
- Photo*. Nro 124 (janvier 1978) ja nro 138 (mars 1979)
- Photo-Journalismé*. Fondation nationale de la Photographie (Exposition, Musée Galliera, nov.-déc. 1977)
- Rolling Stone*. Nro 224, 21.10.1976
- August Sander. *Nouvel Observateur*, Delpire 1978
- Spécial Photo*. *Nouvel Observateur*, nro 2, nov. 1977

## Sisällys

### I

1. Valokuvan erityisyys
2. Valokuvaa ei voi luokitella
3. Tunne lähtökohtana
4. Operaattori, Spektrumi ja Spekttaattori
5. Se jota kuvataan
6. Spekttaattori: makujen sekamelska
7. Valokuvaus seikkailuna
8. Huoleton fenomenologia
9. Kaksinaisuus
10. Studium ja punctum
11. Studium
12. Antaa tietoa

13. Maalata
14. Yllättää
15. Ilmaista
16. Synnyttää kaipuuta
17. Unaarinen valokuva
18. *Stadiumin* ja *punctumin* yhteisläsnäolo
19. *Punctum*: yksityiskohta
20. Tahaton yksityiskohta
21. *Satori*
22. Kuva jäikikäteän ja hiljaisuus
23. Sokea kenttä
24. "Minun ole peruttava sanojani"

## II

25. "Eräänä iltana . . ."
26. Historia erottajana
27. Tunnistaminen
28. Talvipuutarhavalokuva
29. Pikkutyttö
30. Ariadne
31. Perhe, äiti
32. "Tämä-on-ollut"
33. Poseeraus
34. Valoaallot
35. Hämmästyminen
36. Alkuperäiseksi osoittaminen
37. Epäajanmukaisuus
38. Lattea kuolema
39. Aika *punctumina*
40. Yksityinen / julkinen
41. Tutkiskella
42. Näköisyys
43. Syntyperä
44. Valoisa huone
45. "Ilme"
46. Katse
47. Hulluus, sääli
48. Kesytetty valokuva

**Kirjallisuus**  
**Albumit ja lehdet**