

HARRI LAAKSO

VALOKUVAN TYÖMAA

VALON PAIKKA

Jos Jean-Luc Nancylle kuva on aina "erillinen" (*distincte*),¹ niin myös valokuvalla on oma erillinen paikkansa kuvien joukossa. Osaltaan onkin kyse juuri siitä, miten valokuva asettuu *jännittävästi* paikalleen, miten valo asettaa valokuvan paikan. Ja miten valokuva asettaa myös "meidän" paikkamme.

Tekstissä "L'approche" Nancy *lähestyy* yhden Anne Immelén valokuvan avulla "paikan" käsitettä.² Immelén kuvassa näkyy utuisten pilvien alla järvi, poukama, metsän reuna, kivikkoinen ranta. Pilvet luovat läheisyyden ja yhteyden maan ja taivaan välille. Toisaalta heijastus järven pinnassa toistaa maan ja taivaan jaon. Järvi puolestaan on paikka vedelle, maahan kaivertunut tila, joka kerää veden ja asettaa sen reserviin. Ennen kuin tietty muoto voi olla järvi, se on allas, joka mahdollistaa järven, joka puolestaan tarjoaa vedelle tilan. Vesikään ei vielä ole järvi. Järvi on se *paikka*, johon vesi on kerääntynyt. Lasi-maisen pintansa alla järvi on varasto, joka ei liiku niin kuin meri tai joki. Se on syvyys, salaisuus ja tapahtumien mahdollisuus – kuin kuva itsekin.

Myös valokuva on pohjattoman syvyyden lähestymistä. Valokuvan myötä en ole paikassa, koska "ajattelen ja siksi olen", vaan ajatteluni on siellä, se on paikallaan siellä. Varsinainen syy paikalla olemiseen on kuitenkin "unohtunut", kuin se olisi hukkunut kuvassa olevaan järveen. Eräänlainen unohdus on paikan ytimessä, eikä paikka oikeastaan ole muuta kuin avautuminen sen sisällä johonkin muuhun. Paikassa tila ja aika risteytyvät, mutta niistä ei muodostu identiteettiä: paikka ainoastaan avaa tapahtuman mahdollisuuden (*possibilité de avoir-lieu*).

Immelén kuvassa näemme poukaman, epävarmoina päättykö järvi heti vasemmalla vai jatkuuko se kaukaisuuteen. Muutenkin kuvan paikka on epävakaa. Kuvassa eräs paikka asettuu, kuva asettaa erään paikan, jota ajattelen, jonka ajattelen ja jossa ajattelen. Ajattelullani tuossa paikassa ei ole kohdetta. Nancyyn mukaan en milloinkaan ajattele *sitä*, etäältä, ajattelen siellä. Kuvan ajatteluni on sillä paikalla, ajatteluni ei ole täällä, josta ajattelin tuota paikkaa. Nancy sanoo peräti, yleisemmin, että "valokuva on se paikka, jossa ajattelu on".³

Jos minä olen paikassa, olen siellä

oikeastaan paikan itsensä ansiosta. Myös "minä" on siis paikan ansiota. Nancylle paikan ero itseensä ja tapahtuman mahdollisuus merkitsee paikan jumalallista luonnetta. Siinä tulee jokin ero näkyville, eräänlainen avohaava. Paikka erottelee, vaikka se minkä se erottaa pysyy yhdessä. Paikkaa ei voi määritellä, sille voi ainoastaan antaa tilaa (olla paikka).

Rakkaus, runous ja ajattelu tapahtuvat kaikki kynnyksellä (kaikki sanat tarkoittavat jotain samaa, joka ei vielä ole, jolla on paikkansa rajalla). Niiden lahja on "ei-vielä-askel" (*pas encore*).

Valokuva on tällainen kosketus reaalisin rajalla. Se avaa kosketuksen yksityisen etäisyyden, sen jonka yli (ja ansiosta) kosketus voi koskea. Valokuvaa ei pidetä etäällä, se itse pitää etäisyyttä.⁴ Tässä ei ole kyse objektivoinnista tai objektiivisuudesta. Valokuva edustaa katsetta pitäessään etäisyytensä, jännittää minut ja asian lähestymään toisiaan.

Katse koskettaa, koska se lähestyy koskettaakseen. Mutta kosketus vetäytyy, se on diskreettiä, se ei läpäise, se korkeintaan sävähtää. Valokuva on taktiili, se koettelee kevyesti pintoja, asioiden ihoa, ja poistuu. Valokuva lähestyy ja myös näyttää lähestymisensä.

Valokuva näyttää annetun asian (asian, joka siitä syystä jää etäälle). Annettu asia lepää paikallaan, on itse tuo paikka, paikan tapahtumista. Ja lähestyminen on aina sen lähestymistä, mikä säilyy saavuttamattomana.

Kenties valokuva on *jännittävä* hie-man samoin kuin silmien räpyttely, joka vuoroin lähentää vuoroin pitää etäällä.

VALON VUORO

Nancy on aiemminkin kirjoittanut Anne Immelén kuvista, tämän kirjassa *WIR* – ja tuolloinkin pysäytetyn veden vertauskuvina.⁵ Nancy aloittaa tekstinsä "Lumière étale" kuvauksella merestä vuorovesiliikahdusten, vuoksen ja luoteen välissä, jolloin meri, ylä- tai alavesi, on aina hetken

jännittyneenä paikallaan. Silloin vallitsee samanaikaisesti jännitteinen epävakaus ja tasapaino. Meri värähtelee rajalla – tämä on rajan luonne yleensäkin. Jopa levossaan vesi sisältää vaihtelujen luonteen (kahden veden liikkeen kohtaamisen).⁶

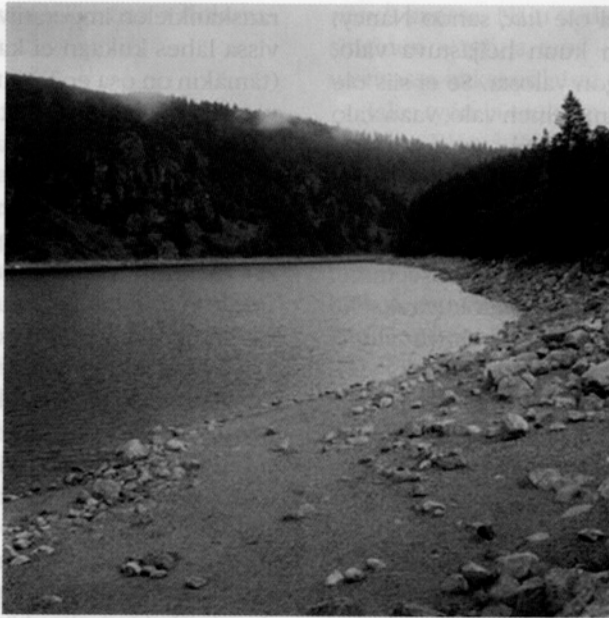
Nancy pohtii, että valokuvatkin yleensä toteuttavat iskuja, kertovat lähestymisestä tai vetäytymisestä (rekyylistä). Anne Immelén kuvat puolestaan sijoittuvat jännittyneeseen tilaan, virtausten väliin. Niissä valon tallentuminen ei ole sidottu nousuun tai laskuun. Immelén kuvissa on jännitettä ja päättämättömyyttä, kestämatöntä huojuamista kahden asian välissä.⁷

Nancyn mukaan valokuvaamisen hetkeä edeltää yleisestikin aina samanlainen epäröinti, jonka sumuisuudesta ilmestyy kiinnittyvän valokuvan peruuttamattomuus. Kuten Immelén kuvissa, tuo epäröinti ei kuitenkaan aina mitätöidy päätöksen myötä. "Fotoskooppinen hetki" (*l'instant photographique*) ei koostu niinkään lakkauttamisesta, vaan se on näkymättömän "subjektin" epäröinnin oletus.⁸ Se myös kysyy: kuka on se, joka epäröi?

Ristiriita: kuinka päättää epäröidä, kun epäröi päättää? Näin tekee Nancyn mielestä Immelén valokuvakirjoitin (*photodactyle*): tallentaa epäröinnin jännitteen, kiinnittää sen, epäröi ja irtisanoo epäröimisen – kaikkea tätä samanaikaisesti. Kyse on asioista, jotka epäröiminen itse ratkaisee (*l'indécision même*). Epäröinti on tasapainossa kuvan rapäyksessä kahdella tapaa, yhtäältä vaa'assa ja toisaalta heijattuna, tynnytettyinä. Kuva ei näin koskaan lakkaa epäröimästä.⁹

Kuvat ovat samaan aikaan rauhallisia ja ahdistuneita. Enemmän kuin asioita ne antavat aavistuksen, tarjoavat olettamuksen, unelman, ansan. Ne alleviivaavat sen seikan, etteivät ne ole sen ja sen aiheen kuvia, ettei paikalla ole "valokuvattuja asioita" vaan "valokuvallisia asioita". Ne kantavat ikään kuin uhkaa siitä, että asiat tulevat jauhetuiksi tomuksi – kuin valon itsensä voimasta.¹⁰

Tämä maailma ei ole varma. Immelén



Anne Immelé, "Sans titre", Lac Blanc, 2005.
(Alkuperäinen kuva värillinen.)



Anne Immelé, teoksesta WIR. Filigranes Éditions, 2003.

valokuvien valo ei ole *lux*, sanoo Nancy, vaan *lumen*, kuin kuun heijastuva valo, erotuksena auringon valosta. Se ei siis ole alkuperäinen, ensimmäinen valo, vaan valo joka saa asiat loistamaan.¹¹

Nancy kiinnittää huomion siihen kuinka Immelén kuvissa etualalla on usein maa, tai esimerkiksi pöydän pinta, joiden kautta näkymät tulvivat katseeseemme. Kyseessä on epäilemättä valokuvaukselle yleinenkin piirre: tapa jolla kuva ylittää kehüksensä (toisin kuin maalaus, joka vahvistaa sitä). Valokuva venyttää kehystään, se kuohahtaa näkemiseen etualansa kautta kouriin tuntuvalla tavalla. (Nancyn mukaan valokuvakirja on myös siksi otollinen väline valokuvalle).¹²

Myös valokuvan katsojien (meidän) ja Anne Immelén tekijänimellä koodatun katseen välissä on epäröinti. Näemme kuten hän (kuin näkisimme hänen lävitseen) ja näemme hänen katseensa paluun, näemme tavan jolla hänen sormensa liikahtus vangitsee epäröinnin: "hänen sormensa painaa silmäämme vasten" ja avaa ne näin painamalla. Nancy kertoo kauniisti kuinka "silmä-sormi" ei kuitenkaan paina katsetamme vaan huurustaa sen, kuin hengitys talvella.¹³

Kylmähköt maisemat, vedet, yöt, lumi, valo. Kuva pitää meidät etäällä. Nancylle Immelén kuvat eivät ole kuvia muistamisesta, muistoja, vaan unohduksen kuvia. Unohdus ei Immelén kuvissa kuitenkaan ole häviö, kuten ei paikankaan kohdalla, kun syy paikalla olemiseen on unohtunut. Unohdus tasaa etäisyyden muiston ja ikimuistoksen välillä, sen välillä joka on tapahtunut niin etäällä, ettei se enää ole mennyt, vaan ilmenee nykyisessä, siinä mikä jää tavoittamatta.¹⁴

MINÄ, ME MUUT JA HIRVIÖ

Immelén kuvista.
Katsomisella on hintansa, myös meille katsojille. Epävarmuus liittyy myös siihen keneen "meillä" viitataan. Eräässä Immelén kuvassa on "WIR"-kyltti talon edustalla, toisessa kuvassa näkyy television ruudusta

ranskankielen imperatiivimuoto "toi". Kuvissa lähes kukaan ei katso suoraan kohti (tämäkin on osa epäröintiä).¹⁵ Kuvat kertovat samanaikaisesti jostain minkä tunnistamme (katu, hotelli, baari) ja jostain silmälle sisäisestä.¹⁶

WIR. Tämän sanan myötä kuvat palautuvat, mahdollisesti (saksankielentaitoiselle), "meihin", mutta keneen meihin? Tämä "me" on vaikea. Se sisältää kaiken sanan sisältämän vaikeuden, kertoo yhteydestä, jota ei ole annettu, korkeintaan oletettu. Epävarmaksi jää, viittaako se kirjassa painettujen kuvien joukkoon vai johonkin epämääräiseen yhteenliittymään "meidän" katsojien ja valokuvaajan välillä, jos mihinkään niistä.¹⁷

Joka kerta kun sanomme "me", tulemme kutsutuiksi luomaan jonkin muun identiteetin, haluamaan sitä, odottamaan sitä (kun taas "minä" jo sisältää oman totuutensa).¹⁸ Nancyn mielestä valokuvauksessa tämä kohtaamattomuus toteutuu esimerkiksi tavalla, sulkimen kilahduksen myötä. Valokuva muuttuu tullessaan jäljeksi, kuin se kääntyisi sisäänpäin, eikä se mikä kuvassa näkyy enää ole näky tai näkymä. Se on pikemminkin yllätys, jossa valokuvan "ottaja" ja "otettu" (inhimillisiä tai ei) jännittyvät yhdeksi. Kaksi toisilleen tuttua vierasta, kaksi subjektia, samassa kuvassa.

Valokuva onkin hirviö, jolla on kaksi subjektia, kaksoisruumis ja yksi välkehtivä silmä. Valokuvassa on kyse tarttumisesta, jossa tarttuja sanoo "minä olen" – sormen liikahtus kameran laukaisimella sanoo "minä". Ja samanaikaisesti tartutuista tulee "me muut" (*nous autres*).¹⁹

Nancyn mukaan valokuvaus – toisin kuin maalaustaide, joka pyrkii saattamaan meidät yhteyteen läsnäolon kanssa – toimii oman läsnäolonsa poiston kautta, on aina heti jo hukattu ja pysyy arvoitukseena.²⁰ Valokuvan salaisuus, Nancy kirjoittaa, on sen kyvyssä paeta outoon tutun ja tavanomaisen keskeltä ja samalla vangita tuo "vieraantuminen".

Näin valokuvaus ajattelee, se suhteut-

taa asioita itseensä (sellaisena valokuvana oliona kuin se on).

TEKIJÄN KUVA

Paikka merkitsee avautumista, hetken jännitteen, eräänlaisen ääisyyden (ei kuitenkaan ikuisuuden) punomista auki. Valokuvassa löydän itseni sieltä. Löydän siis samanaikaisesti minut (tai ainakin jonkun) sekä paikan. Kenties tämä joku ei kuitenkaan ole se minä, joka on tehnyt tuon valokuvan, esimerkiksi Anne Immelé, vaan kuvan asettama joku, myös imaginaarinen, kasvoton figuuri.

Nancy sanoo siis, että "valokuva on se paikka, jossa ajattelu on" ja että "valokuvasta löydän itseni". Mutta kuinka tulisi ymmärtää se figuuri, jonka kuvasta löydän, ja millainen yhteys tuolla hahmolla voisi olla valokuvan teoksellisuuteen?

Teoksessa *Iconographie de l'auteur* Ferrarico Ferrari ja Jean-Luc Nancy tekevät erottelun kahdenlaisen taiteellisen työn välillä.²¹ On selvää, ettei työtä (*l'ouvrage*, merkityksessä "näyttelyssä oli yksi hieno työ") voi olla ilman työn *tekemistä*. Mutta on epäselvää, millainen status on sillä työn osuudella, joka ei ole velkaa työn (produktiiviselle) tekemiselle ja joka ei varsinaisesti ole tuottamista vaan aidosti ja kirjaimellisesti ennenkuulumattoman, epätavallisen ja oudon avautumista tuossa työssä ja sitä vasten. Ferrari ja Nancy kutsuvat tuota osaa teokseksi (*l'oeuvre*). Edelleen voi sanoa, tosin suomeksi hie-man hankalasti, että työn tekee joku, jota kutsun tässä "valmistajaksi" (*l'ouvrier*, esimerkiksi kirjailija tai valokuvaaja), mutta teoksen singulaarisesta mahdollisuudesta on vastuussa "teoksen tekijä" (*l'auteur*). Välittämättä siitä outoudesta, jonka vaikeus kääntää kyseisiä sanoja tuo ajatteluumme, Ferrarin ja Nancyn mielestä taiteelliseen prosessiin kuuluu siis paitsi työn hallitseva valmistaminen myös teoksellinen osa, joka operoi toisenlaisen, varsinaisen tekemisen horisontille vieraan työttömyyden tai toimettomuuden (*désouvre-*

ment) kanssa. Näin taideteos on aina kaksinainen – työ ja teos – ja siitä on myös vastuussa kaksi erilaista tekijää.²²

Jako työn ja teoksen välillä on peräisin Maurice Blanchot'n ajattelusta (jossa jako tapahtuu kirjan ja teoksen välillä), samoin kuin "toimettomuuden" (*désouvrement*) ajatus. Toimettomuus ei liity työn tuhoon, mahdottomuuteen tai menetykseen, vaan katkokseen, jonka avulla jokin, mitä Blanchot kutsui pluraaliksi tai monikolliseksi puheeksi, tulee mahdolliseksi. Kyse on kielen ulkopuolesta, joka avautuu vain kielen sisällä. Blanchot'llekin tässä avautumisessa kuvalla oli keskeinen rooli, jonka joka muistuttaa ajattelua siitä, mikä ei ole ajateltavissa. Tällaisesta kuvasta ei voi olla olemassa teoriaa, sillä se edustaa teorian vetäytymistä, niin syvästi, ettei edes tuo vetäytyminen voi sitä kuvata.

Blanchot'n mukaan kirjan kirjoittaja on mahdottoman tehtävän edessä: hänen tulee antaa kirjalle originaali ääni, antaa alkuperäinen ääni sellaiselle mikä on luonteeltaan anonyymia. Teos sulkeutuukin tekijän poissaolon, alkuperäisen yksinäisyyden ympärille - ja toisaalta juuri se avaa avaruuden.

Ferrarin ja Nancyn ajattelussa nämä ajatukset, jotka Blanchot sitoo vahvasti kirjallisuuden kuvaan, saavat uuden ja runsaan elämän, lähempänä asioita, jotka myös arkiymmärrys mieltää kuvina, erilaisia kuvallisia medioita.

Ferrarin ja Nancyn mukaan taideteos panee liikkeeseen yhden identiteetin tunnistamisen. Kyseessä ei ole sen jo ennalta tiedetyn henkilön identiteetti, joka on signeerannut työn ja jonka mukaan määrittellemme, että jokin teos on "sen ja sen" ihmisen tekemä – tässä esimerkiksi valokuvaaja Anne Immélen. Sen sijaan taideteos herättää sen identiteetin tunnistamisen, mitä ilman kahden eri teoksen välillä ei olisi eroa.²³ (Tällainen tunnistaminen on epäilemättä lähellä teoksen singulaarisuutta.) Teoksessa ei ole kyse vaihdon, käytön tai merkityksen alueesta. Myös teoksen tekijä on vailla kasvoja, (jotka valmistajal-

la, työläisellä, tuntemallamme taiteilijalla on).²⁴ Teoksen tekijää ei voi kohdata kasvotusten, mutta hänen läsnäoloaan ei voi olla kohtaamatta.

Teoksen tekijän kasvoton hahmo esittää luomisen idean ja alkuperän. Yksin tämä hahmo paljastaa sen voiman, josta teos voi muodostaa tapahtuman. Tekijä on teoksen kaltainen, tekijällä on teoksen piirteet tai päinvastoin. Ja sidottaessa kysymys teoksesta tekijän piirteisiin tai figuuriin puhutaankin jo kuvasta. Tässä kuva on jännittymisen hetki, jossa voima ja teko ovat epävakaassa tilassa.

Valokuvan kannalta erityisen huomionarvoista on Ferrarin ja Nancyn näkemys, ettei mikään ole sen kauempana todellisuudesta kuin stereotypia, jonka mukaan kuva kiinnittää ruumiin ajassa. Päinvastoin, kuva antaa ruumiin ilmaista voimansa luonnetta lakkaamatta (aivan kuin järven reservissä tai vuoksen ja luoteen välillä odottava vesi).²⁵ Siten kuva on länsimaisessa ajattelussa ennen kaikkea luomisen näyttämö. Ja kuva on myös eräänlainen ovi, jonka avulla on mahdollista luoda reitti teoksen ja sen tekijän (*auteur*) välillä ja päinvastoin.

Ehdotan, että kuten lukeminen *siittää* tai *kirjoittaa* teoksen tekijän, myös valokuvan tekijän muotokuva kuvautuu sitä katsottaessa. Tuo tekijä ei ole mikään haamu, illuusio tai projektio. Se on kirjaimellisesti teoksen ikonografiaa, sen tapaa kirjoittaa tekijä kuvaksi, eräänlaista muotokuvan tekemistä.

Kun valokuvataiteen alueella puhumme yhteisöstä (pohdimme mikä on sen me, *WIR*) on siinä epäilemättä kyse myös ei elävien tai kuolleiden valokuvaajien, vaan heidän teostensa siittämien tekijöiden yhteisöstä, hahmottomien muotokuvien galleriasta.

KAUPUNGIN KUVA

Vaikka teoksessa *Iconographie de l'auteur* Ferrari ja Nancy kirjoittavat, että "tekijän kasvot eivät koskaan näy",²⁶ voi arkisessa maailmassa työläisen tietysti kohdata kasvotusten, samoin kuin Nicolas Fauren kirjassa *Portraits/Chantiers*. Kyseessä on valokuvaaja Fauren, Nancyn ja Philippe Lacoue-Labarthen yhteistyö. Projektissa valokuvaaja Faure seurasi raitiotien rakentamista Strasbourgissa ja kuvasi sekä rakentamisesta vastuussa olevia rakennusmiehiä että itse rakennustyömaata. Lacoue-Labarthe ja Nancy puolestaan kirjoittivat kuvien yhteyteen – kenties pikemmin niiden läheisyyteen – kumpikin oman esseensä.

Omassa tekstissään "Trafic/Déclis" Nancy kirjoittaa varsinkin valokuvan ja kaupungin yhteydestä. Nancy kirjoittaa:

Kaupunki ja valokuvaus sopivat toisilleen. Kenties voisi jopa sanoa, että ne sisältävät toinen toisensa: kuten kaupunki on aina valokuvassa, myös valokuvan täytyi aivan aluksi syntyä kaupungissa. (Ensimmäinen valokuva: rakennusten kattoja kaupungissa, ei maisemakuva eikä muotokuva.)²⁷

Näin Nancy, heti esseensä aluksi palauttaa mieleemme Nicéphore Niépce'n kuuluisan, asfaltti- ja tinapinnalle piirryneen ensimmäisenä pidetyn kuvan: pari tornia, muurimaiset seinät, rakeisuuden, auringon kierron tuntien valotuksen aikana piirtämän tutun hahmon. Tässä yhteydessä tuo kuva ei astu esiin vain historiallisena viitteenä vaan myös eräänlaisena ilmestymisenä, avauksena ja kaupungin ja valokuvauksen kohtaamisessa alati läsnä olevana syntyminä.

Jos alussa esittämäni Anne Immelén maisemakuvan yhteydessä oli paikallaan puhua järvestä eräänlaisena voimien reservinä, myös kaupungissa ja sen jähmeiden pintojen alla on sellainen fragmentaarinen jälkien, liikenteen ja liikahtusten todellisuus ja kelluva varasto, jonka avulla on – kenties maisemaa osuvammin – mahdollista tarkastella juuri valokuvalliselle kulle tunnusomaisia piirteitä. Ja juuri näin Nancy esseessään tekee.



Nicolas Faure, teoksesta *Portraits/Chantiers*. Genève: Mamco, 2004.
(Alkuperäinen värillinen.)



Nicolas Faure, teoksesta *Portraits/Chantiers*. Genève: Mamco, 2004.
(Alkuperäinen värillinen.)

Nancyn mukaan "juuri kaupungille kuuluu se moninainen, liikkuva, hetkellinen olemassaolo, jota valokuvaus jahtaa ja jonka se mieluusti yllättää".²⁸ Kaupunki saattaa joskus olla kuin linnoitus, kenties se on jopa saanut alkunsa sellaisena, mutta sillä on myös täysin toinen luonne: osiensa ja yksityiskohtiensa nimellinen ja symbolinen ykseys.

Nancy kirjoittaa:

Niinpä valokuvaus on kimalluksen taidetta: ei ainoastaan siihen painautuvien fotoniin valon, vaan sen tila-ajan hajoneen välkkeen, jonne se avautuu suljinverhon painannan, kilahduksen ja räpäyksen kautta. Siinä missä maalaus työskentelee representaation avulla (muodostaakseen läsnäolon totuudessa), siinä valokuvaus tarjoutuu jännitteelle: se pysäyttää poissaolon, läsnäolon vetäytymisen. Tässä – tarjolla – se mikä ei enää ole ja mikä ei tule olemaan täällä. Tässä pakenevasta universumista leikattu pieni siivu: tässä siis samanaikaisesti jälki ja pako, kuva, itsekin pakolainen, katoamisen ilmestyminen.²⁹

Paitsi kaupunkia kohti, valokuvaus on kääntynyt Nancyn mielestä myös matkaa kohti. Ei niin, että valokuva olisi omistautunut vain kaupungeille ja matkoille. Vaan siten, että se mitä valokuvaus käsittelee on aina enemmän tai vähemmän myös pakenevan valon ja siirtymän tapaista: kaupunkien ja matkojen tapaista.

Myös kaupunki itse – ei vain valokuvaus – liittyy matkaan vähintään yhtä paljon kuin asuinpaikkaan. Kaupunki tarjoaa aseman ja oleskelupaikan niille, jotka eivät jää asumaan, matkailijoille. Kaupunki toimii mutkikkaiden kuljetus-, puhtaanapito-, kommunikaatio- ja siirtojärjestelmiensä avulla solmukohtana ihmisten, tavaroiden ja viestien liikkeelle. Matkalaisille se on hotelleineen ja hospitaaleineen vieraanvaraisuuden paikka – itsekin liikkuva seisahdus, matkan välimerkitys ja pysäyttäminen kuvaksi. Kaupunki ja valokuva ovat kaksi siirtymän tallentamisen järjestelmää, "eikä kummassakaan vangittu ohikulkija koskaan lakkaa kulkemasta".³⁰

Mutta millaisia muita erityisiä ominaisuuksia valokuvauksella on verrattuna muunlaisiin kuviin, esimerkiksi maalauksiin? Esseessään Nancy mainitsee neljä asiaa.

Ensinnäkin valokuvauksen ontologia kuuluu sattuman ja predikaatin järjestelmään; valokuvissa on kyse määreistä, varmasti poissaolevan aiheen attribuuteista. Näin on jopa silloin kun valokuvaan napaataan joku objekti itseksensä. (Vertailun vuoksi: maalauksen ontologia on Nancyn mukaan aineen ja aiheen rekisterissä; maalauksessa kaikki on ainetta ja aihetta: jälki, massa, tahna, sävy).³¹

Toiseksi valokuvauksen luonne (sen *ethos*) on depositio (todistus, "irrottaminen"). Valokuva sanoo, että tässä ja nyt – mikä oikeammin tarkoittaa tuolla – on kerrostunut sellainen valo, sellainen liike, sellainen siirtymä, niiden aistittava jäännös aistin reunalla. "Tässä ja nyt, se ehdottaa tätä tallennusta (*dépôt*). " (Vertailun vuoksi: Nancy näkee maalauksen luonteena komposition.)

Kolmanneksi valokuva suosii näkemisen *pistettä* (näkökulma, polttoväli, valon rae). (Maalaus puolestaan tuo esille näkemisen *siivun* (*pan*) – opastaulu, tableau, planssi, kangas, kehys.)

Neljänneksi valokuvan paperi (tai kuvan koodaus pikseleiksi) pitää pinnassaan ei-kosketeltavaa materiaalisuutta, joka loppää loppujen lopuksi irrallaan alustastaan (*support*). (Maalauksen pohjustuksen (*subjectile*) päällä massa puolestaan on tiivis ja sakea.)

Lopuksi valokuvauksen todellisuus on kestävä (in)supportable). Valokuva ei asetu eikä mukaudu, se on aina tila-ajassa asian ja filmin välissä, "näkemisen ja näkymän välissä – näkemiseen itseensä avautuneessa välissä".³² Ja samalla tavalla myös kaupunki muodostaa paikan, joka ei ole vakaa kehys, vaan suhde pikemmin kuin kannatin, eräänlainen miljö, puoli-paikka [*mi-lieu*], paikkojen välissä. Kaupunki tarvitsee paikkoja itseensä, se kaipaa niitä ja joskus se luo niitä, mutta itse se ennen

kaikkea sekoittaa paikkoja ja laittaa ne liikkeeseen.³³

TYÖMAA

Valokuvalla ja kaupungilla on siis yhteytensä, mutta Nancy mukaan varsinkin valokuvat rakennustyömaista nostavat tuon yhteyden kunnolla esiin; työmaiden muodossa se saavuttaa suurimman intensiteetinsä. Nancy muistuttaa kuinka kaupungit ovat saaneet alkunsa työmaista ja voivat elää vain niiden avulla.

Työmaat ovat kuin ulkoilman armoille ja kaupungin vilskkeen keskelle tuodut tehtaot. Hakkaavien porien ja raskaiden työkonoiden pauke, pöly ja möly, auki revityt kadut ja törröttävät kaapelit: kaupunki näyttää samanaikaisesti olevan täydessä työn touhussa ja toisaalta kuin sairastuoteella tai avosydänleikkauksessa.

Nancy miettii kuinka työmaa samanaikaisesti näyttää jotakin tehdystä työstä – tässä tapauksessa valmistuvasta raitiolinjasta – ja jotain kaupungista itsestään, siitä kuinka kaupunki toimii työn ympärillä, avustaen sitä erilaisin tukitoimin ja järjestelyin ja myös vastustaen sitä erilaisin vahingoittain, sattumuksin ja yksittäisin järjestelyin. Työmaa on näiden yhdistelmä, joka paljastaa erilaisia kerroksia ja vaatii korjauksia, asioiden (puiden, kaapeleiden, kulkureitien) siirtoja.

Samalla valokuvat työmaista tulevat itse eräänlaisiksi työmaiksi aiheensa voimasta. Aiheena työmaa on joustamaton isäntä valokuvaajalle, jolta se vaatii liikkeensä jähmettämistä.

Valokuvassa nousee esiin se, kuinka työmaa irrottaa kaupungin tavanomaisesta. Työmaita ei kuitenkaan voi pakottaa vain hahmoksi tai näkymäksi. Valokuvat suodattavat työmaasta vilskkeen ja melun ja paljastavat jotain työmaiden raskaudesta, niiden olemisen laadusta. Samalla niiden lakkaamaton luomisen ja komposition liike, jokainen näkymä, muistuttaa myös työmaiden palauttavuudesta eräänlaisen missään ilmenemättömän systeemin osaksi.

Työmaassa on samanaikaisesti voimassa suunnitelmien mukanaan tuoma ideaalisuus ja toimeenpanon aiheuttama sekasortoisuus. Nämä kaksi asiaa näkyvät kuvissa kerrostuvat yhtäältä vielä toteutumaton pohjakuva tai piirros ja toisaalta tuota suunnitelmaa toteuttavat ja sen selkeyttä hämmentävät toimet.

Valokuva työmaasta asettuu valvojan asemaan, se valvoo paitsi suunnitelman edistymistä myös itse katsettamme, joka toimii samoin kuin työmaa, ankkuroimatta silmää.

Työmaa – ja myös valokuva – on myös tässä mielessä muodoton, hahmoton, ellei jopa hirviömäinen. Tämä hirviömyisyys koskee Nancy'n mielestä tekniikkaa yleisestikin. Ei niin, että tekniikka olisi pelottava *monsteri* vaan pikemmin *monstroiva*. Työmaa paljastaa oman periaatteensa ja päämääränsä, mutta myös sen loputtomuuden, millä jokainen tekniikka avaa aina uuden operaation ja uuden tekniikan mahdollisuuden. Ja valokuva työmaasta tulee paljastaneeksi saman asian valokuvauksesta.

Valokuvia työmaasta voi tarkastella kuin dekkaria, joka aukeaa jälkien tunnistamisen ja tulkinnan kautta. Tai sitten voi suhteuttaa työmaata ja valokuvausta kahdena järjestelmänä, joissa vallitsee eräänlainen tasapaino eri maamerkkeihin kiinnittymisen ja tulkinnan välillä. Työmaan tavoin katsominen suhteuttaa itseään jatkuvasti kaupungin eri maamerkkeihin, se liikkuu kohdistamisen, säilyttämisen ja tulkinnan välillä. Työmaavalokuvissa kaupunki perääntyy valokuvan pohjalle, työmaa aittaa sen. Ja valokuva tuo työmaalle hiljaisuuden.

Huomionarvoista todellakin on, kuinka hiljaisia työmaat kuvissa ovat, eikä vain siksi että valokuva suodattaa niistä äänen pois. Jos "valokuva on se paikka, jossa ajattelu on" kuten alussa kirjoitin Nancya lainaten, nämä työmaakuvat ovat yksinäisiä paikkoja. Eteemme, ilmeisen nähtävälle, on asetettu työn jäljet. Nicolas Fauren kuvissa työn tekijät puolestaan ovat, työn-

sä keskeyttäen, erotettuja omiin muotokuvuihin.

Valokuvissa kaikki tekeminen jää lopulta katseen ja ajattelun tehtäväksi. Ken-

ties siten – samalla katseen ja ajattelun rakennustyömaalla, valokuvan asettuessa *jännittävästi* paikalleen – huuhtoutuvat esiin myös ne toiset, hahmottomat tekijät.

viitteet

- Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*. (Galilée, 2003), 30.
- Nancy, "L'approche". Kuva, jota Nancy käsittelee, on Anne Immelén "Sans titre", Lac Blanc, 2005. Helmikuussa 2005 Jean-Luc Nancy myös luennoi valokuvauksesta Ecole nationale de la photographie d'Arlesissa Etelä-Ranskassa saman valokuvan avulla. Puheessaan Nancy pohti paikkaa ja paikantumista, samoin kuin oman kirjoittamisensa paikantumisen vaikeutta: esseen ja filosofian välissä, ei kuitenkaan rehdisti kirjallisuuden alueella. Videodokumentaatio luennosta 8.2.2005 Arlesissa, Ranskassa.
- Luento Arlesissa.
- Tässä Nancyn käsitys kuvasta on lähellä Maurice Blanchot'n näkemystä, vaikka hän toisaalla kiistääkin esimerkiksi sen, että kuvassa olisi kyse lumoutumisesta (kuten Blanchot'lle). Ks. Nancy, *L'Evidence du film / The Evidence of Film*. (Brussels: Yves Gevaert, 2001), 17.
- Anne Immelé, Jean-Luc Nancy, *WIR*. (Fili-granes Éditions, 2003).
- Mt., 57.
- Mt., 58.
- Mt.
- Mt., 59. Valokuvan räpäys ikuistaa epävarmuuden hetken. Nancy muistuttaa sanan *hésiter* (empiä) kahdesta eri merkityksestä: värähtelynä ja lamaannuksena (latinan *haerere*). Kuva on kynnykselle, tienristeykseen kiinnitymistä. Kuvan kuvantaminen on pois-saloo läsnäolossa ja lähtöä saapumisessa. Valokuva tallentaa jonkin ruumiin tai paikan valon hetken. Tämä ei tarkoita sitä, että se olisi huomioimatta kannetun valon, joka siihen lankeaa, "taivaasta tai kynttilästä" – ja josta maalauksen kuvaama hetki saa erityisyytensä. On ainoastaan kyse painotuksesta, jolla maalaus ja valokuva asettuvat kumpainkin tahoilleen.
- Mt., 60.
- Mt., 61.
- Mt., 62.
- Mt.
- Mt., 63.
- Mt., 64.
- Mt., 65.
- Mt., 66.
- Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image* (luku "Nous autres") (New York: Fordham University Press, 2005), 103-104.
- Nancy, *The Ground of the Image*, 104.
- Nancy, *The Ground of the Image*, 106.
- Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy. *Iconographie de l'auteur*. (Galilée, 2005), 2
- Mt., 2. "Työ" ja "teos" ovat tässä käyttämiäni käännöksiä, mutteivät suinkaan ongelmattomia. Ferrari ja Nancy myös vastaavat kirjassaan tekijyyden kriisiin siten, että tuossa keskustelussa tekijyys (*auteur*) nimikkeen alle on sotkettu nämä kaksi erityyppistä taitelijaa/tekijää. Kun tämä sekaannus puretaan, myöskään tekijyyden kuolemalla ei samassa merkityksessä enää ole kohdetta.
- Mt., 3.
- Mt.
- Mt., 9.
- Mt., 4.
- Jean-Luc Nancy. "Trafic/Déclit" teoksessa Nicolas Faure, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Portraits/Chantiers*. (Genève: Mamco, 2004), 79.
- Mt., 79.
- Mt.
- Mt., 80.
- Mt.
- Mt., 81.
- Siksi myös joskus käytetty ilmaus "urbaani maisema" sisältää Nancyn mielestä ristiriidan, sillä maisema syleilee kokonaisuutta (minkä ei tarvitse merkitä, ettei tuo kokonaisuus olisi avoin).

KIRJALLISUUS

- Immelé, Anne ja Jean-Luc Nancy, WIR. Fili-granes Éditions, 2003.
- Ferrari, Federico ja Jean-Luc Nancy. *Iconographie de l'auteur*, Galilée, 2005
- Nancy, Jean-Luc. "L'approche" <http://www.parlement-des-philosophes.org/l'approche.html>. 15.3.2006
- *L'Evidence du film / The Evidence of Film*. Brussels: Yves Gevaert, 2001.

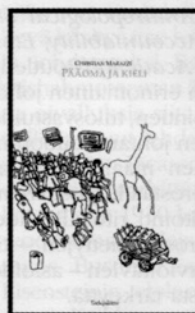
- *Au fond des images*. Galilée, 2003.
- *The Ground of the Image*. Trans. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005.
- "Trafic/Déclac" teoksessa Nicolas Faure, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Portraits/Chantiers*. Genève: Mamco, 2004.
- Videodokumentaatio luennosta 8.2.2005. Ecole nationale de la photographie d'Arles, Arles, Ranska.

Polemos- kirjat

"Polemokselta
voi odottaa mitä
tahansa"



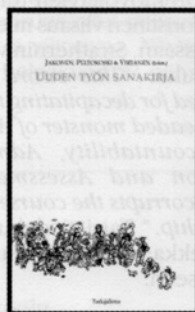
Akseli Virtanen:
Biopoliittisen talouden
kritiikki
278 s. 28 euroa



Christian Marazzi:
Pääomia ja kieli
189 s. 23 euroa



Maurizio Lazzarato:
Kapitalismin
vallankumoukset
260 s. 25 euroa



**Jakoni, Peltokoski
& Virtanen (toim.):**
Uuden työn sanakirja
489 s. 28 euroa

**Tutkijaliiton uuden Polemos-sarjan saat kirjakaupoista
ja Tutkijaliiton nettikaupasta www.tutkijaliitto.fi**