

Kuten edellä esittämäni lyhyt katsaus osoittaa, on näköaistin suosinta ollut kiistämätön teema länsimaisessa ajattelussa, ja tämä näkyy myös selvänä painotuksena 1900-luvun arkkitehtuurissa. Hallinnan, organisaation ja tuotannon voimat ja mallit, samoin kuin teknologisen rationaalisuuden abstrahoiva ja yleistävä vaikutus ovat epäilemättä voimistaneet negatiivista kehitystä arkkitehtuurissa. Aistien maailmassa tapahtuneita negatiivisia kehityskulkuja ei voi myöskään johtaa suoraan näköaistin historiallisesta etuoikeuttamisesta. Näköaistia on pidetty tärkeimpänä aistina vahvojen fysiologisten, psykologisten ja havaitsemiseen liittyvien tosiseikkojen nojalla.⁸³ Ongelmat alkavat, kun silmä on eristetty luonnollisesta vuorovaikutuksesta muihin aistimuotoihin ja kun muut aistit on eliminoitu ja alistettu; tämä rajaa ja pelkistää maailmakokemuksen enenevässä määrin näköaistin piiriin. Eristämisen ja pelkistämisen seurauksena kompleksinen, kokonaisvaltainen ja plastinen havaintojärjestelmä muuttuu luonteeltaan sirpaloituneeksi, mikä puolestaan vahvistaa irrallisuuden ja vieraantumisen tunnetta.

Kirjan toisessa osassa kartoitan aistien välistä vuorovaikutusta ja muotoilen joitain henkilökohtaisia vaikutelmiani aistimellisyydestä niin arkkitehtuuri-ilmaisun kuin arkkitehtuurin kokemuksen kannalta. Puolustan tällä esseelläni aistimellista arkkitehtuuria vastakohtana vallitsevalle visuaalisuuden arkkitehtuurille.

RUUMIS KESKUKSENA

Kohtaan kaupungin ruumiillani; jalkani mittaavat pylväskäytävän pituutta ja aukion leveyttä; katseeni projisoi kehoni alitajuisesti katedraalin fasadiin, missä se kuljeksii kaiverrusten ja pintamuotojen seassa ja aistii syvennysten ja ulkonemien kokoa; ruumiinpainoni kohtaa katedraalin oven massan, käteni tarttuu oven kahvaan ja astun takana olevaan hämääjän tyhjyyteen. Koen itseni kaupungissa, ja kaupunki on olemassa kehollisen kokemukseni kautta. Kaupunki ja kehoni täydentävät toisiaan ja määrittelevät toisiaan. Asun kaupungissa ja kaupunki asuu minussa.

Merleau-Pontyn filosofia tekee ihmisruumiista kokemuksellisen maailman keskipisteen. Hänen johdonmukainen väitteensä oli, kuten Richard Kearney tiivistää: ”juuri ruumiillamme, joka on intentionaalisuuden elävä keskipiste, me valitsemme maailman ja maailma valitsee meidät”.⁸⁴ Merleau-Pontyn omien sanojen mukaan ”ruumiimme on maailmassa, kuten sydän on organismissa: se ylläpitää näkyvän elämää, se puhaltaa siihen hengen ja ravitsee sitä sisäisesti, se muodostaa sen kanssa järjestelmän.”⁸⁵ ”Yksittäinen aistikokemus on epävakaa ja vieras luonnolliselle havainnolle, joka tapahtuu koko keholla yhdellä kertaa ja on avoin aistien vuorovaikutukselle.”⁸⁶

Aistikokemukset integroituvat ruumiin kautta tai pikemminkin itse ruumiin koostumuksessa ja inhimillisen olemisen tavassa. Psykoanalyttisessa teoriassa on esitetty ajatus kehonkuvasta tai kehon skeemasta integraation keskuksena. Kehomme ja liikkeemme ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa; maailma ja minuus informoivat ja määrittelevät alati toinen toistaan. Kehonhavainnosta ja maailmamielikuvasta tulee yksi yhtenäinen ja jatkuva eksistentiaalinen kokemus – kehoa ei ole sen tilallisesta asuinpaikasta erillisenä, eikä ole tilaa, joka ei olisi suhteessa tiedostamattomaan, havaitsevaan minään. ”Kehonkuva [...] on perimmältään varhaislapsuuden haptisten ja orientoivien kokemusten muovaama. Visuaaliset mielikuvamme kehittyvät myöhemmin, ja ne saavat merkityksensä haptisista peruskokemuksista,” toteavat Kent C. Bloomer ja Charles W. Moore kirjassaan *Body, Memory, and Architecture* (1977), joka on eräs varhaisista tutkielmista kehon ja aistien roolista arkkitehtuurikokemuksessa.⁸⁷ Kirjoittajat selittävät edelleen seuraavasti: ”Nykyasumuksissamme on liian vähän mahdollisuuksia ruumiin, mielikuvituksen ja ympäristön väliseen vuorovaikutukseen”.⁸⁸

”Paikka muistetaan osittain ainutlaatuisuutensa tähden, mutta myös siksi että se on vaikuttanut ruumiiseemme ja siksi että se on synnyttänyt tarpeeksi paljon assosiaatioita tullakseen osaksi henkilökohtaista maailmaamme.”⁸⁹

MONIAISTINEN KOKEMUS

Kävely metsän läpi vaikuttaa virkistävästi ja parantavasti aistimodali-teettien vuorovaikutuksen ansiosta; Gaston Bachelard puhuu ”aistien polyfoniasta”.⁹⁰ Silmä on yhteistyössä ruumiin ja muiden aistien kans-sa. Tämä jatkuva aistien välinen vuorovaikutus vahvistaa ja jäsentää todellisuuden tajuamme. Arkkitehtuuri on pohjimmiltaan luonnon jat-ketta ihmistekoisessa maailmassa, ja se luo havaitsemisen perustan ja horisontin, josta maailma koetaan ja ymmärretään. Arkkitehtuuri ei ole eristynyt ja itseriittoinen artefakti; se suuntaa huomiomme ja eksisten-tiaalisen kokemuksemme kohti laajempia horisontteja. Arkkitehtuuri antaa myös materiaalisen rakenteen yhteiskunnallisille instituutioille samoin kuin arkisen elämän ehdoille. Se konkretisoi vuoden kiertoa, auringonkulkua ja vuorokauden tuntien sykliä.

Jokainen koskettava arkkitehtuurikokemus on moniaistinen; aineen, tilan ja mittakaavan ominaisuuksia mitaillaan yhtä lailla silmillä, kor-villa, nenällä, kielellä, luustolla ja lihaksilla. Arkkitehtuuri vahvistaa eksistentiaalista kokemusta, maailmassa olemisemme tajua, ja tämä merkitsee vahvistunutta itsen kokemusta. Arkkitehtuurikokemus ei koh-distu vain näköaistiin tai viiteen klassiseen aistiin, vaan useaan toisiin-sa vaikuttavaan ja toisiinsa sulautuvaan aistikokemisen järjestelmään.⁹¹

Psykologi James J. Gibsonin mukaan aistit ovat kiihkeästi etsiviä mekanismeja, eivät pelkkiä passiivisia vastaanottajia. Viiden erillisen aistin sijaan Gibson luokittelee aistit viiteen järjestelmään, jotka ovat: näkö-, kuulo-, maku-tuoksu-, perustava orientaatio- ja haptinen järjes-telmä.⁹² Rudolf Steiner olettaa filosofiassaan, että hyödynnämme jopa kahtatoista aistia.⁹³

Silmät haluavat tehdä yhteistyötä muiden aistien kanssa. Kaikki aistit, näkö mukaan lukien, voidaan nähdä tuntoaistin jatkeeksi: aistit ovat ihon erikoistumia. Aistit määrittävät ihon ja ympäristön välisen liittymän, rajapinnan, joka on läpinäkymättömän ruumiin sisäisyy-den ja ulkoisen maailman välissä. René Spitzin näkemyksen mukaan ”kaikki havaitseminen alkaa suuontelossa, joka toimii alkukantaisena

siltana sisäisen vastaanottamisen ja ulkoisen havaitsemisen välissä.”⁹⁴ Silmäkin koskettaa; katse merkitsee alitajuista kosketusta, kehollista mimesistä ja samaistumista. Kuten Martin Jay huomauttaa kuvaillessaan Merleau-Pontyn aistien filosofiaa: ”näköaistin avulla kosketamme aurinkoa ja tähtiä.”⁹⁵ Irlantilainen filosofi ja kirkonmies George Berkeley liitti kosketuksen näköaistiin jo ennen Merleau-Pontya; hän oletti, että ilman haptisen muistin apua materiaalisuutta, välimatkaa ja tilallista syvyyttä ei olisi lainkaan mahdollista arvioida visuaalisesti. Berkeleyyn mukaan näköaisti tarvitsee ”tiiviyden, vastuksen ja ulkonemien”⁹⁶ tunteuksia antavaa kosketusta; erillään kosketuksesta näköaistilla ei olisi ”mitään käsitystä etäisyydestä, ulkopuolisuudesta, syvyydestä, eikä niin muodoin mitään käsitystä tilasta tai ruumiista.”⁹⁷ Hegel väitti Berkeleyyn kanssa yhtäpitävästi kosketuksen olevan ainoa aisti, joka voi antaa tunteuksen tilallisesta syvyydestä, koska ”kosketus aistii painon, vastuksen ja materiaalisten kappaleiden kolmiulotteisen muodon (gestalt), ja se saa meidät näin ymmärtämään, että kappaleet ulottuvat meistä pois päin kaikkiin suuntiin.”⁹⁸

Näköaisti paljastaa sen minkä kosketus jo tietää. Kosketusaistia voidaan ajatella näköaistin alitajuntana. Silmämme hivelevät kaukaisia pintoja, muotoja ja reunoja, ja kokemuksen miellyttävyys tai epämiellyttävyys määrittyy alitajuisesta taktiilista tunteuksesta. Kaukainen ja läheinen koetaan samalla intensiteetillä, ja ne sulautuvat yhdeksi koherentiksi kokemukseksi. Merleau-Pontyn sanoin:

Me *näemme* syvyyden, samettisuuden, pehmeiden, esineiden kovuuden – Cézannen mukaan jopa niiden hajun. Jos maalari haluaa ilmaista maailman, hänen on luotava värien keskinäinen järjestys, joka kantaa itsessään tätä jakamatonta kaikkeutta. Muuten hänen taiteensa vain viittaa olioihin eikä anna meille niiden vastaansanomaton ykseyttä ja läsnäoloa, sitä ylittämättömyyttä täyteyttä, joka meille kaikille määrittelee todellisuuden.⁹⁹

Amerikkalainen taidekriitikko Bernard Berenson, joka kehitti edelleen Goethen ajatusta ”elämää vahvistavasta”¹⁰⁰ taiteesta, esitti että taiteen kokemuksessa kuvittelemme aidon fyysisen kohtaamisen ”kuvitteellisten aistimusten” avulla. Tärkeintä näistä Berenson kutsui ”taktiileiksi arvoiksi.”¹⁰¹ Hänen mukaansa autenttinen taideteos stimuloi kuvitteellisia kosketusaistimuksiamme, ja tämä stimulaatio on elämäntunnetta vahvistavaa. Voimme todellakin tuntea kylpyveden lämmön Pierre Bon-

nardin kylpijämaalauksissa, samoin Turnerin kostean ilman, ja katsoesamme Matissen maalausta, joissa ikkunat avautuvat merelle, aistimme viileän ilmavirran ja kuumaa auringon sekä tunnemme meren tuoksun.

Samalla tavalla arkkitehtuuriteos synnyttää jakamattoman vaikutelmien yhdistelmän. Frank Lloyd Wrightin Fallingwater kutoo ympäröivistä metsistä, kallio- ja rakennusvolyymeista, pinnoista, tekstuureista ja talon väreistä ja vielä metsän tuoksuista ja joen äänistä ainutlaatuisen täyden, rikkaan kokemuksen. Arkkitehtuuriteosta ei koeta erillisten visuaalisten kuvien kokoelmana, vaan täysin kehollisessa, materiaalisessa ja henkisessä läsnäolossaan. Arkkitehtuuriteos sisäistää ja sisältää sekä fyysisiä että mentaalisia rakenteita. Todellisessa arkkitehtuurikokemuksessa arkkitehtuuripiirroksen frontaalisuus katoaa. Hyvä arkkitehtuuri tarjoaa silmän kosketukselle muovattuja nautittavia pintoja ja muotoja. ”Profiili (*la modénature*) on arkkitehdin koetinkivi”¹⁰², kuten Le Corbusier muotoili – ja paljasti samalla taktiilin osatekijän muuten silmäpainotteisessa arkkitehtuurikäsitteessään.

Yhden aistialueen mielikuvat ruokkivat edelleen toisen modaliteetin mielikuvia. Pysyvyyden kuvista syntyy muistin, mielikuvituksen ja uneksinnan kuvia. ”Talon kallisarvoisin anti [on se, että] talo suojaa uneksijaa, talo antaa mahdollisuuden uneksia rauhassa”,¹⁰³ kirjoittaa Gaston Bachelard. Sen lisäksi arkkitehtuuritila kehystää, pidättää, vahvistaa ja fokusoii ihmisen ajatuksia estäen niitä häviämästä.

Kakuzo Okakura kuvaa kirjassaan *The Book of Tea* (1906) yksinkertaisen teeseremonian herättämiä moniaistisia mielikuvia hienostuneesti:

Hiljaisuus vallitsee eikä mikään riko sitä lukuun ottamatta kiehuvan veden säveltä rautapannussa. Pannu laulaa hyvin sillä rautapalat on järjestetty pohjassa siten, että ne synnyttävät erikoisen melodian. Siinä voi kuulla pilvien vaimentaman vesiputouksen kaiun, meren aaltojen iskevän kiviin, sadekuuron pyyhkäisevän bambumetsän läpi tai mäntyjen huokailun kaukaisella kukkulalla.¹⁰⁴

Okakuran kuvaus sulauttaa yhteen läsnäolevan ja poissaolevan, läheisen ja kaukaisen, aistitun ja kuvitellun. Ruumis ei ole pelkkä fyysinen entiteetti; sitä rikastavat niin muisti kuin uneksinta, menneisyys ja tulevaisuus. Edward S. Casey väittää että muistamisen kykyä ei olisi ilman ruumiin muistia.¹⁰⁵ Maailma heijastuu ruumiissa, ja ruumis on projisoitunut maailmaan. Muistamme yhtä paljon kehollamme kuin hermojärjestelmällämme ja aivoillamme.

Aistit eivät ainoastaan välitä informaatiota älyn arvioitavaksi, ne myös sytyttävät mielikuvituksen ja jäsentävät aistimellista ajattelua. Jokainen taidemuoto työstää metafyyssistä ajattelua sille ominaisella välineellään ja aistimellisen osallistumisen kautta. Merleau-Pontyn mukaan "kaikki maalaustaiteen teoriat ovat metafysiikkaa",¹⁰⁶ mutta lausunnon voisi laajentaa myös itse taiteen tekemiseen, sillä jokainen maalaus perustuu implisiittisiin oletuksiin maailman olemuksesta. "Maalari 'ottaa ruumiin mukaansa' (sanoo Valéry). Emme tosiaankaan voi kuvitella, miten mieli maalaisi",¹⁰⁷ Merleau-Ponty toteaa.

Yhtä mahdotonta on ajatella puhdasta aivojen arkkitehtuuria, joka ei heijastaisi ihmiskehoa ja sen liikettä tilassa. Myös rakennustaide liittyy, kuten sanottu, maailmassaolemisen eksistentiaalisiin kysymyksiin. Arkkitehtuurin tekeminen edellyttää selkeää ajattelua, mutta se on erityinen ajattelun muoto, joka tapahtuu aistien ja kehon kautta ja arkkitehtuurin erityiskeinoin. Arkkitehtuuri työstää ja kommunikoi ajatuksia ihmisen kehollisesta kohtaamisesta maailman kanssa "plastisten tunteiden" välityksellä.¹⁰⁸ Arkkitehtuurinkin tehtävä on "tehdä näkyväksi miten maailma koskettaa meitä", kuten Merleau-Ponty kirjoittaa Paul Cézannen maalauksista.¹⁰⁹

VARJOJEN MERKITYS

Silmä on erottava ja etäisyyttä luova elin, kun taas kosketus on läheisyyden, intiimiyden ja tunteen aisti. Silmä kontrolloi ja tutkii, kosketus lähestyy ja hyväilee. Vahvassa tunnetilassa meillä on taipumus sulkea etäännyttävä näköaisti; suljemme silmämme kun uneksimme, kuuntelemme musiikkia tai hyväilemme rakkaitamme. Hämäryys on olennaista, sillä varjossa ja pimeydessä näköaistin terävyys sumenee, syvyydestä ja etäisyydestä tulee moniselitteistä. Hämäryys on myös suotuisaa alitajuiselle ääreisnäkemiselle ja taktiilille kuvittelulle.

Kuinka salaperäinen ja kutsuva onkaan vanhan kaupungin katu valon ja varjon vaihteluineen verrattuna nykypäivän kirkkaasti ja tasaisesti valaistuun moderniin katuun! Himmeä valo ja varjot stimuloivat mielikuvitusta ja unelmointia. Näköaistin tarkkuutta on vaimennettava, jotta voi ajatella selkeästi, sillä ajatukset liikkuvat hajamielisen ja tarkentumattoman katseen mukana. Kirkas, homogeeninen valo jähmettää mielikuvituksen, aivan kuten olemassaolon kokemus ja paikan tuntu heikkenee homogeenisessa tilassa.

Sumu ja hämärä saavat kuvittelun heräämään, koska ne tekevät visuaalisista kuvista epäselviä ja moniselitteisiä. Kiinalaista sumuista vuoristomaisemamaalausta tai Ryōan-ji zen-temppelin hiekkapuutarhan haravoitua hiekkaa katsellessa katse muuttuu fokusoimattomaksi; siten ne synnyttävät transsin kaltaisen meditatiivisen tilan. Hajamielinen katse tunkeutuu fyysisen kuvapinnan läpi ja tarkentuu hetkellisesti äärettömyyteen.

Japanissa tarvitaan varjoa jopa ruuanlaitossa; ruokaa ei voi ajatella ilman pimeyttä, kuten Jun'ichiro Tanizaki kirjoittaa kirjassa *Varjojen ylistys*: "Ja kun *yōkan* tarjoillaan lakkalautaselta, jonka tummassa kehässä sen väri tuskin erottuu, silloin se mitä varmimmin on mietiskelyn kohde. Kun sen viileän, pehmeän olemuksen ottaa suuhunsa, on kuin itse huoneen pimeys sulaisi kielellä."¹¹⁰ Tanizaki muistuttaa, että ennen muinoin geishan mustatuilla hampailla, vihreän-mustilla huulilla ja valkaistuilla kasvoilla haluttiin korostaa huoneen pimeyttä ja varjoja.

Samalla tavalla Caravaggion ja Rembrandtin maalausten erikoisen voimakas keskittymisen ja läsnäolon tunne on seurausta syvästä varjosta, johon päähenkilö on upotettu kuin jalokivi tummalle sametille, joka imee kaiken valon. Varjo antaa valossa olevalle kohteelle muodon ja elämän. *Chiaroscuro*, valohämy, kuuluu myös mestariarkkitehdin taitoihin. Hienoissa arkkitehtuuritiloissa valon ja varjon vaihtelussa on syvää hengitystä; varjossa valon sisäänhengitys, valaistuksessa valon uloshengitys.

Meidän aikanamme valosta on tullut yksinomaan määrällinen seikka, ja ikkuna on kadottanut merkityksensä välittävänä tekijänä kahden maailman – suljetun ja avoimen, sisäisen ja ulkoisen, yksityisen ja julkisen, varjon ja valon – välillä. Kun ikkuna on kadottanut ontologisen merkityksensä, se merkitsee vain puuttuvaa seinää. Luis Barragán, todellinen intiimin salaperäisyyden, mysteerin ja varjojen taikuri kirjoittaa:

Ajatellaan suuria ikkunapintoja (...) ne riistävät rakennuksiltamme intiimiyden, varjojen ja atmosfäärin vaikutuksen. Arkkitehdit kaikkialla maailmassa ovat tehneet virheen suurille lasipinnoille antamansa alan ja ulos avautuvien tilojen määrän suhteen (...) olemme menettäneet käsityksen intiimistä elämästä ja meidät on pakotettu elämään julkista elämää, muualla kuin kotona.

Myös julkiset tilat olisivat nautittavampia himmeämmin valaistuina ja jos valo jakautuisi vähemmän tasalaatuisesti. Alvar Aallon Säynätsalon

valtuustosalin hämärä kohtu synnyttää mystisen ja myyttisen yhteisötunteen; hämärässä solidaarisuuden tunne kasvaa ja puhuttu sana saa voimaa.

Emotionaalisissa tiloissa aistiärsykkeet tuntuvat vaihtuvan hienostuneemmista aisteista arkaaisempiin – näköaistista kuuloon, kosketukseen ja hajuun, sekä valosta varjoon. Kulttuuri, joka pyrkii valvomaan kansalaisia, tukee pikemminkin päinvastaista kehitystä vuorovaikutuksessa, julkista ja etäistä irrallisuutta intiimin yksilöllisyyden ja samaistumisen sijaan. Valvontayhteiskunta on vääjäämättä voyeristisen ja sadistisen silmän yhteiskunta. Jatkuva kirkas valo on tehokas henkinen kidutuskeino, koska se ei jätä tilaa mentaalille vetäytymiselle tai yksityisyydelle; ihminen paljastetaan ja häpäistään sisäisen minän hämärän perukoita myöten.

AKUSTINEN LÄHEISYYS

Näköaisti eristää, ääni yhdistää; näöllä on suunta, ääni kulkeutuu kaikkialle. Näköaisti merkitsee ulkopuolisuutta; ääni sen sijaan antaa sisäpuolisen kokemuksen. Katselen kohdetta, mutta ääni lähestyy minua; silmä kurottaa, mutta korva ottaa vastaan. Rakennukset eivät reagoi katseeseemme, mutta ne palauttavat oman äänemme takaisiin korviimme. "Äänen keskittävä toiminta vaikuttaa ihmisen käsitykseen maailmankaikkeudesta", kirjoittaa Walter J. Ong. "Oraalisille kulttuureille maailmankaikkeus on jatkuva tapahtuma, jossa ihminen on keskipisteenä. Ihminen on *umbilicus mundi*, maailman napa."¹¹¹ On kiusaus ajatella, että nykykulttuuria henkisesti rasittava tunne keskuksen katoamisesta saattaa ainakin osittain liittyä eheyttävän äänimaiseman katoamiseen.

Kuulo jäsentää tilan kokemista ja hahmottamista. Yleensä emme ole tietoisia kuuloaistin merkityksestä tilan kokemuksessa, vaikka visuaaliset vaikutelmat ovat usein upoksissa äänen synnyttämässä ajallisesa jatkumossa. Elokuva on hyvä esimerkiksi: kun ääniraita poistetaan, kohta kadottaa plastisuutensa ja jatkuvuuden- ja elämäntuntunsa. Mykkäelokuvissa äänen puute olikin kompensoitava havainnollistavalla ylinäyttelemisellä.

Adrian Stokes, englantilainen maalari ja esseisti, havainnoi tarkasti tilan ja äänen, ja äänen ja kiven välistä yhteispeliä: "Rakennukset, kuten miesten äidit, ovat hyviä kuuntelijoita. Pitkät äänet, tarkkaan erottuvat tai näennäisesti yhdessä kimpussa, tuottavat kanaalista tai kiveyksestä

taakse nojaavien palatsien aukoilta tyydytyksen. Pitkä ääni ja sen kaiku tuo kivelle täyttymyksen”, hän kirjoittaa.¹¹²

Jokainen, joka on herännyt puolivalveille ambulanssin tai junan ääneen, ja on unen läpi kokenut yöllisen kaupunkitilan rakennusten lomaan hajaantuneine asukkaineen, tietää miten ääni antaa mielikuvitukselle siivet; yöllinen ääni muistuttaa ihmisen yksinäisyydestä ja kuolevaisuudesta ja tuo koko nukkuvan kaupungin tietoisuuteen. Jokainen, joka on lumoutunut putoavien vesipisaroiden äänestä raunion pimeydessä, voi todistaa, miten hämmästyttävä kyky korvalla on kovertaa tilavuus esiin pimeyden tyhjiöstä. Korvan esiinpiirtämästä tilasta tulee onkalo, joka leikkautuu suoraan sisäiseen mieleen.

Steen Eiler Rasmussen on antanut tärkeän kirjansa *Experiencing Architecture*¹¹³ viimeisen kappaleen nimeksi merkityksellisesti ”Arkkitehtuurin kuuleminen”.¹¹⁴ Rasmussen kuvaa akustisten ominaisuuksien ulottuvuuksia ja loihtii mieliimme viemäritunnelien akustiikan Orson Wellesin elokuvassa *Kolmas mies*: ”Korva vastaanottaa impaktin sekä tunnelin pituudesta että sen sylinterimuodosta.”¹¹⁵

On helppo palauttaa mieleen myös kuinka kova akustiikka on asu-mattomassa ja kalustamattomassa talossa, verrattuna asuttuun kotiin, jossa ääni taittuu ja pehmenee lukemattomista henkilökohtaisen elämän esineiden pinnoista. Jokaisella talolla ja tilalla on luonteenomainen intiimi tai monumentaalinen, kutsuva tai torjuva, vieraanvarainen tai vihamielinen kaikunsa. Tilaa hahmotetaan ja sitä arvioidaan yhtä lailla sen kaiun kuin sen visuaalisen muodon perusteella, mutta akustinen havainto jää yleensä alitajuisiksi taustakokemukseksi.

Näköaisti on yksinäisen tarkastelijan aisti, kun taas kuuloaisti luo tunteen yhteydestä ja solidaarisuudesta; katseemme vaeltaa yksinäisenä katedraalin hämärissä syvyyksissä, mutta urkujen äänen kuultuamme kotiudumme välittömästi tilaan. Sirkuksen jännityksessä tuijotamme esitystä yksin, mutta jännityksen lauettua aplodien räjähdys yhdistää meidät väkijoukkoon. Kaupungin kaduilla kajahtavat kirkonkellot saavat meidät tiedostamaan kansalaisuutemme. Kivetyillä kaduilla kaikuissa askelissa on emotionaalinen lataus, koska ympäröivistä seinistä kimpoava ääni asettaa meidät suoraan vuorovaikutukseen tilan kanssa; ääni mittaa tilaa ja tekee sen mittakaavan ymmärrettäväksi. Sivelemme tilan rajoja korvillamme. Sataman lokkien huudot herättävät tietoisuuden valtameren suuruudesta ja horisontin äärettömyydestä.

Jokaisella kaupungilla on oma kaikunsa, joka riippuu sen katujen linjauksista ja mittakaavasta sekä vallitsevista arkkitehtuurityyleistä ja materiaaleista. Renessanssikaupungin kaiku on aivan erilainen kuin barokkikaupungin. Nykykaupungit ovat kuitenkin tyystin menettäneet kaikunsa. Kaupunkikatujen aukeat tilat eivät palauta ääntä, ja tämän päivän sisätiloista kaiku on absorboitu ja sensuroitu. Kauppakeskusten ja julkisten tilojen ohjelmoitu äänitemusiikki tuhoaa mahdollisuuden hahmottaa tilan akustista tilavuutta. Korvamme on sokaistu.

HILJAISUUS, AIKA JA YKSINÄISYYS

Arkkitehtuurin luomista kuulokokemuksista olennaisin on hiljaisuus. Arkkitehtuurissa rakentamisen draama esiintyy materiaan ja tilaan vaiennettuna. Arkkitehtuuri on kivettyneen hiljaisuuden taidetta. Kun rakentamisen meteli taukoaa ja rakentajien huudot vaikenivat, rakennuksesta tulee odottavan, kärsivällisen hiljaisuuden tallennuspaikka. Egyptiläisessä temppelissä kohtaamme faaraoita ympäröineen hiljaisuuden, goottilaisessa katedraalissa muistamme gregoriaanisen messun viimeisen hiipuvan sävelen, roomalaisten askelten kaiku on juuri vaiennut Pantheonin seinistä. Vanhat talot vievät meidät takaisin menneisyyden hitaaseen aikaan ja hiljaisuuteen. Arkkitehtuurin hiljaisuus on reagoivaa ja muistavaa. Voimakas arkkitehtuurikokemus vaientaa kaiken ulkoisen melun; se keskittää huomion olemassaolomme, ja kuten taide yleensäkin, saa meidät tiedostamaan pohjimmaisen yksinäisyytemme.

1900-luvulla kiihtynyt vauhti on luhistanut ajan nykyhetken litteäksi valkokankaaksi, johon maailman samanaikaisuus projisoituu. Kun aika kadottaa kestopensa ja muinaisen menneisyyden kaikupohjansa, ihmisen itseymmärryksestä katoaa taju hänen omasta historiallisuudestaan – ihmistä uhkaa "ajan terrori".¹¹⁶ Arkkitehtuuri vapauttaa meidät nykyhetken tiukasta syleilystä; se mahdollistaa kokemuksen ajan hitaasta ja parantavasta kulusta. Rakennukset ja kaupungit ovat ajan museoita, ajan instrumentteja. Ne tekevät historian etenemisen näkyväksi ja ymmärrettäväksi ja antavat meidän osallistua yksilön elämän ylittäviin ajan sykleihin.

Arkkitehtuuri yhdistää meidät kuolleisiin; rakennusten kautta voimme kuvitella keskiaikaisen kadun hyörinän ja voimme sielumme silmin nähdä juhlanan kulkueen lähestyvän katedraalia. Arkkitehtuurin aika

on pidäteltyä aikaa; mahtavimmissa rakennuksissa aika pysyy tukevasti aloillaan. Karnakin temppelin suuressa peristyyllissä aika on kivettynyt liikkumattomaksi, ajattomaksi läsnäoloksi. Näiden jättimäisten pylväiden välisessä hiljaisessa tilassa aika ja tila on ikuisesti lukittu toisiinsa; aine, tila ja aika sulautuvat yhdeksi peruskokemukseksi, olemassaolon tunteeksi.

Modernismin suurissa teoksissa utopistisen optimismin ja toivon aika on pysäytetty ikuisiksi ajoiksi; uskoa koettelevien vuosikymmentenkin jälkeen ne henkivät kevättä ja toivoa. Alvar Aallon Paimion parantola on sydäntäsärkevä valoisassa uskossaan humaaniin tulevaisuuteen ja arkkitehtuurin sosiaalisen mission onnistumiseen. Le Corbusierin Villa Savoye saa uskomaan kauneuden ja järjen, etiikan ja estetiikan liittoon. Konstantin Melnikovin talo Moskovassa on dramaattisten sosiaalisten ja kulttuuristen muutosten läpi seissyt hiljaisena todistuksena sen synnyttäneestä tahdosta ja utooppisesta hengestä.

Taideteoksen kokeminen on teoksen ja kokijansa välinen yksityinen dialogi, jossa muu vuorovaikutus jää ulkopuolelle. ”Taide on muistimise-en-scène”, ja ”taide on yksinäisten tekemää yksinäisille”, kirjoittaa Cyril Connolly teoksessa *The Unquiet Grave* (1944).¹¹⁷ Mikä merkilepantavaa, nämä ovat lauseita, jotka Luis Barragán on alleviivannut omassa Connollyn runokirjan niteessään.¹¹⁸ Kaikkien koskettavien taidekokemusten alla piilee melankolian tunne; tämä on surua kauneuden aineettomasta hetkellisyydestä. Taide heijastaa saavuttamatonta ideaalia, kauneuden ihannetta, joka koskettaa hetken ikuista.

TUOKSUN TILAT

Tuoksuaistimuksen syntymiseen hermopäätteessä tarvitaan vain kahdeksan molekyyliä ainetta, ja ihminen erottaa yli 10 000 erilaista tuoksua tai hajua. Usein kaikkein kestävin muisto tilasta on sen tuoksu. En muista tarkkaan lapsuudestani minkä näköinen ovi oli isoisäni maatalossa, sen sijaan muistan oven painon aiheuttaman vastuksen ja vuosikymmenien käytön arpeuttaman patinan sen puisessa pinnassa; erityisen elävästi muistan kodin tuoksun, joka löi kasvoilleni näkymättömän seinän lailla oven takaa. Jokaisella asumuksella on yksilöllinen kodin tuoksunsa.

Tietty haju saa meidät tietämättämme astumaan uudestaan tilaan, joka on täysin pyyhkiytynyt verkkokalvomme muistista; sieraimet he-

rättävät unohtuneen mielikuvan ja meidät on houkuteltu astumaan eläväiseen päiväuneen. Nenä saa silmät muistamaan. ”Muisti ja mielikuvi- tus ovat yhteydessä”, kuten Gaston Bachelard kirjoittaa:

Vain minä, ei kukaan muu, voin toiselta vuosisadalta tulevissa muistoissani avata syvän kaapin, joka on vain minulle säilyttä- nyt ainutkertaisen tuoksunsa: puurutilän päällä kuivuvien viini- rypäleiden tuoksun. Rypäleiden tuoksu! Se on rajatuoksu, sen aistiminen vaatii paljon kuvittelukykyä.¹¹⁹

Mitä mielihyvää tuottaakaan kulkea vanhan kaupungin kapeilla kaduil- la yhden tuoksun piiristä toiseen! Karkkikaupan tuoksujen sfääri vie ajatukset lapsuuden viattomuuteen ja uteliaisuuteen; suutarinliikkeen tiivis haju saa kuvittelemaan hevosia ja satuloita ja valjaiden hihnoja sekä ratsastamisen jännitystä; leipomon aromit tuovat mieleen tervey- den, ravinnon ja fyysisen vahvuuden mielikuvia, kun taas parfyymi- liikkeen tuoksut saavat ajattelemaan porvarillista onnea. Kalastajakylät ovat erityisen mieleenpainuvia meren ja kylän hajujen yhdistymisen takia; merilevän vahva haju saa aistimaan meren syvyyden ja painon, ja se muuttaa minkä tahansa proosallisen kaupungin kadonneen Atlan- tiksen kuvaksi.

Makujen ja hajujen maantieteeseen ja mikrokosmukseen tutustu- minen on matkustamisen erityisilaja. Jokaisella kaupungilla on oma hajujen ja makujen spektrinsä. Jalkakäytävien myyntitiskit ovat ruoka- halua houkuttelevia hajunäyttelyitä: merilevältä tuoksuvia valtameren olentoja, hedelmällisen maan tuoksua kantavia kasviksia ja hedelmiä, joista huokuu auringon ja kostean kesäilman makea tuoksu. Ruokalistat ravintoloiden ulkopuolella saavat haaveilemaan ateriakokonaisuudesta; silmin luetuista kirjaimista tulee oraalisia aistimuksia.

Miksi hylätyissä taloissa on aina sama ontto tuoksu: siksikö että silmin havaittu tyhjiys stimuloi tiettyä hajua? Helen Keller tunnisti ”vanhanaikaisen maalaistalon sen lukemattomista tuoksukerrostumista, joita toinen toistaan seuranneet perheet, kasvit tai hajuvedet ja verhot olivat jättäneet.”¹²⁰

Rainer Maria Rilke kuvaa kirjassaan *Malte Laurids Briggen muis- tiinpanot* dramaattisesti jo tuhotun talon menneen elämän kuvia, jotka erottuvat viereisen talon seinässä:

Ja näistä seinistä, jotka olivat olleet siniset, vihreät ja keltaiset ja joita nyt kehystivät murskattujen väliseinien murtoradat, törrötti

esiin nämä elämät täyttänyt ilma, sitkeä, jähmeä, pinttynyt ilma, jota ei tuuli vielä ollut hajottanut. Siinä seisoivat päivällisateriat ja sairaudet ja uloshengitys ja vuosia vanha savu ja hiki, joka pursuaa kainaloista ja tekee raskaaksi vaatteet, suun tunkkainen haju ja sikunaviinalta löyhkäävät jalat. Siinä seisoivat pistävä virtsa ja palava noki ja harmaa perunanhöyry ja härskiintyvän si-anrasvan raskas, liukas käry. Siinä oli laiminlyötyjen rintalasten makea, pitkä haju ja koulua käyvien lasten pelonhaju, ja tympeä lemu mieskuntoisten poikien vuoteista.¹²¹

Runoilijan hajumielikuvien emotionaaliseen ja assosiatiiviseen voimaan verrattuna nykyarkkitehtuurin silmäpalvovat kuvat jäävät steriileiksi ja elottomiksi. Rilke päästää valloilleen sanoihin kätkeytyvät hajut ja maut. Suuri kirjailija pystyy rakentamaan sanoista kokonaisen kaupungin kaikkine elämän väreineen. Myös merkitykselliset arkkitehtuuritekokset voivat antaa täyden mielikuvan elämästä. Suurten arkkitehtien tiloihin ja muotoihin kätkeytyy oikeastaan ideaalin elämän mielikuvia. Muun muassa Le Corbusierin piirros kerrostalon roikkuvasta puutarhasta, jossa nähdään nainen tomuttamassa mattoa parvekkeella ja mies lyömässä nyrkkeilysäkkiä hänen alapuolellaan, tai kala ja tuuletin Villa Stein de-Monzien keittiön pöydällä ovat esimerkkejä erityisestä elämän vaikutelmasta arkkitehtuurikuvissa. Sen sijaan valokuvat Melnikovin talosta paljastavat metafysisen geometrian ja elämän proosallisen todellisuuden välisen etäisyyden tässä ikonisessa rakennuksessa.

KOSKETUKSEN MUOTO

”Mutta kädet ovat monimutkainen organismi, suisto, jossa elämä virtaa kaukaisimmista lähteistä yhteen ja syöksyy toiminnan suureen virtaan. Käsillä on oma historiansa ja niillä on vielä oma kulttuurinsa ja oma erityinen kauneutensa. Me suomme niille oikeuden omaan kehitykseen, omiin toiveisiinsa, tunteisiinsa, mielialoihinsa ja mieliaskariinsa (...)”, kirjoittaa Rainer Maria Rilke Auguste Rodinin veistämistä käsistä.¹²² Kädet ovat kuvanveistäjän silmät; mutta ne ovat myös ajattelun elimiä, kuten Heidegger ehdottaa: ”[Käden] olemusta ei voi koskaan määrittää tai selittää sillä, että se on tarttumaan kykenevä elin (...) Jokainen käden ele sen kaikissa toimissa jatkuu ajattelun elementin läpi, jokainen käden liike johtaa tuohon elementtiin (...).”¹²³

Iho tulkitsee materiaalin tekstuuria, painoa, tiheyttä ja lämpötilaa. Vanhan esineen pinta, joka on saanut täydellisen kiiltonsa käsityöläisen työkalusta ja käyttäjiensä uutterista käsistä, viettelee hivelevän käden. On nautinto koskettaa oven vedintä, joka kiiltää niiden tuhansien ihmisten käsien jäljiltä, jotka ovat astuneet ovesta ennen meitä; iättömän kulumisen himmeästä kiillosta tulee tervetuloitovotuksen ja vieraanvaraisuuden kuva. Oven kahva kättelee rakennuksen puolesta. Kosketusaisti kytkee meidät aikaan ja traditioon: kosketusvaikutelmien kautta kättelemme lukemattomia sukupolvia. Aaltojen kiillottama kivi miellyttää kättä, ei vain muotonsa vuoksi, vaan koska se ilmentää muotoutumisensa hidasta prosessia; kesto materialisoituu täydellisessä pikkukivessä kämmenellä; se on muodoksi muuttunutta aikaa.

Astuessani Louis Kahnin Salk-instituutin (La Jolla, Kalifornia) upeaan ulkotilaan tunsin vastustamatonta kiusausta kävellä suoraan vastapäisen betoniseinän luo koskeakseni sen ihon samettista pehmeyttä ja pintalämpötilaa. Ihomme aistii ympäröivän tilan lämpötilan erehtymättömällä tarkkuudella; puun alla olevasta viileästä ja virkistävästä varjosta tai hyväilevän lämpimästä auringonpälvestä tulee tilan tai paikan kokemus. Lapsuuteni maaseutumielikuvistani muistan, miten kohtisuoraan auringonsäteitä vastaan olevat seinät moninkertaistivat auringon lämmön ja sulattivat lumen; ensimmäinen paljastuneen hedelmällisen maan tuoksaus merkitsi kevään tuloa. Niin nenä kuin ihokin etsi ja löysi näitä varhaisia keväisiä taskuja, eivät vain silmät.

Painovoimaa arvioidaan jalkapohjalla, jolla mittailemme maanpinnan tiheyttä ja tekstuuria. Kun seison auringonlaskun aikaan paljasjaloin sileällä, jääkautisella merenrantakalliolla, tunnen auringon lämmön jalkapohjissani; kokemus on erikoisen parantava; ihminen on osa luonnon ikuista sykliä. Voin aistia maan hitaan hengityksen.

”Löydämmehän me taloistakin soppia ja nurkkauksia, joihin on ihaana käpertyä. Käpertyminen on osa asua-verbin fenomenologiaa. Vain se joka osaa käpertyä, voi asua väkevästi”,¹²⁴ kirjoittaa Gaston Bachelard. ”Uneksinnassa talo on aina suuri kehto”, hän jatkaa.¹²⁵

Paljaan ihon ja kodin tunteen välillä on vahva yhteys. Kodin kokemus on pohjimmiltaan intiimin lämmön kokemusta. Tulisijaa ympäröivä lämmön piiri on ylittämätöntä intiimiyden ja hyvinvoinnin tilaa. Marcel Proust kuvaa runollisesti tulisijan luomaa ja ihon tuntemaa intiimiä tilaa: ”se on kuin aineeton alkovi, itse huoneeseen kovertunut

lämmin luola, liikkuvarajainen hellevyöhyke (...).¹²⁶ Kotiintulon kokemus ei ole minulle koskaan ollut vahvempi kuin silloin kun illan hämärissä näin valon lapsuudenkotini ikkunassa keskellä lumen peittämää maisemaa; palelevia jäseniäni lämmitti muisto sisätilan lämmöstä. Koti ja ihon mielihyvä sulautuvat yhdeksi tuntemukseksi.

KIVEN MAKU

Adrian Stokes paneutui teksteissään erityisen herkästi taktiileihin ja oraalisiin kokemuksiin: "Käyttämällä pehmeyttä ja karkeutta arkkitehtuurisen dikotomian yleisinä termeinä säilytän visuaalisuuden pohjalla olevan taktiilisuuden ja oraalisuuden. Silmissä on nälkää, ja epäilemättä visuaaliseen aistiin, niin kuin kosketusaistiinkin, on jossain määrin tunkeutunut aiemmin niin kaikenkattava oraallinen impulssi."¹²⁷ Stokes kirjoittaa esimerkiksi "veronalaisen marmorin oraalisesta vetovoimasta"¹²⁸, ja lainaa Ruskinin kirjettä: "Voisinpa syödä suihini tämän Veronan, kosketus kosketukselta."¹²⁹

Kosketus- ja makukokemusten välillä tapahtuu hienoista siirtymää. Myös näköaisti siirtyy makuaistiin; tietyt värit ja herkät yksityiskohdat herättävät oraalisia tuntemuksia. Kieli aistii alitajuisesti väreiltään hienostuneen, kiillotetun kivipinnan. Aistimellinen maailman kokemuksemme saa alkunsa suun sisäisestä kokemuksesta, ja maailma pyrkii palaamaan oraalisille juurilleen. Arkaaisin alkuperä arkkitehtoniselle tilalle on suuontelossa.

Vuosia sitten käydessäni D. L. James Housessa (Carmel, Kalifornia), joka on Charles ja Henry Greenen suunnittelema, karkeasta harmaasta kivistä rakennettu yksityistalo, tunsin pakottavaa tarvetta polvistua ja koskettaa kielelläni valkoisuuttaan hohtavaa etuoven marmorikynnystä. Myös Carlo Scarpan arkkitehtuurin aistilliset materiaalit ja taidokkaasti tehdyt detaljit, kuten myös Luis Barragánin aistilliset värit herättävät samankaltaisia oraalisia tuntemuksia. Herkullisen väriset *stucco lustro*-pinnat, täyskiiltävät väripinnat tai puiset pinnat tarjoutuvat usein kielen alitajuiselle arvostamiselle.

Jun'ichirō Tanizaki kuvaa vaikuttavasti makuaistin tilallista luonnetta ja aistien hienovaraista vuorovaikutusta, joka tapahtuu yksinkertaisessa liemikulhon avaamisen aktissa:

Lakka-astian kannen poistamisen ja kulhon suulle nostamisen välissä on kaunis hetki, jolloin ruokailija katsoo tyyntä, hiljais-

ta nestettä kulhon syvyyksissä, sen värin tuskin erotessa itse astiasta. Pimeydessä piilevää ei voi nähdä, mutta kämmen tuntee nesteen lempeän liikkeen, kohoava höyry muodostaa pieniä pisaroita astian reunaan ja kantaa mukanaan tuoksun tuoman herkän esimaun. (...) Liioittelematta voi sanoa, että kyseessä on mystinen hetki, jossa on kevyt zenin maku.¹³⁰

Hieno arkkitehtuuritila avautuu ja tarjoutuu samankaltaisena täyteläisenä kokemuksena kuin Tanizakin liemikulho. Arkkitehtuurikokemus tuo maailman intiimeimpään kontaktiin kehon kanssa.

LIHASTEN JA LUUSTON KUVIA

Primitiivinen ihminen käytti omaa kehoaan rakennelmiensa mittakaavallisena ja suhteuttavana järjestelmänä. Traditionaalisissa kulttuureissa elämän rakentamisen ja elannon hankkimisen olennaiset taidot perustuivat haptisen muistin säilyttämään ruumiin viisauteen. Muinaisen metsästäjän, kalastajan ja maanviljelijän, kuten myös muurarin ja kivenhakkaajan tiedot ja taidot olivat kehollisen ammattitradition imitaatiota, joka tallentui lihas- ja kosketusaistiin. Taitoja ei opittu sanojen tai teorian välityksellä vaan omaksumalla kehollisesti perinteen hiomia liikesarjoja.

Ruumis tietää ja muistaa. Arkkitehtuurin merkitys polveutuu ruumiin ja aistien muistamista arkaaisista vasteista ja reaktioista. Arkkitehtuurin on otettava huomioon geeniemme säilyttämät ja siirtämät alkukantaisen käyttäytymisen piirteet nykyisen kaupunkiasukkaan toiminnallisten ja tiedostettujen älyllisten ja sosiaalisten tarpeiden lisäksi; sen on muistettava myös ruumiiseemme piiloutuva primitiivinen metsästäjä ja viljelijä. Kodin, lohdun ja turvan tuntemuksemme ovat juurtuneet lukemattomien sukupolvien alkukantaisiin kokemuksiin. Bachelard kutsuu näitä "kuviksi, jotka tuovat esiin meissä olevan primitiivisyyden", tai "alkukuviksi".¹³¹ Bachelard kirjoittaa ruumiin muistin voimasta:

syntymäkoti on kirjoittanut meihin asumisen eri toimintojen hierarkian. Me olemme juuri tämän talon asumisfunktioiden diagrammi ja kaikki muut talot ovat vain muunnelmia perusteemasta. *Tottumus* on liian kulunut sana tuolle intohimoiselle yhteydelle, joka liittää ruumiimme unohtumattomaan taloon. Ruumis ei unohda.¹³²

Modernin arkkitehtuurin omallatunnolla on ollut tunnistaa visuaalinen hyvinoutuma suunnittelussa. "Ulkoinen arkkitehtuuri on tuntunut kiinnostavan avantgarde-arkkitehteja sisäisen arkkitehtuurin kustannuksella. Ikään kuin talo luotaisiin silmän nautintoa enemmän kuin asujansa hyvinvointia varten," kirjoitti Eileen Gray¹³³; hänen oma suunnittelutapansa vaikuttaa kasvavan arkielämän tilanteiden lähitarkastelusta pikemminkin kuin visuaalisista ennakkokäsityksistä.

Arkkitehtuuri ei kuitenkaan voi olla vain toiminnallisuuden, ruumiillisten mukavuuksien ja aistinautintojen välikappale menettämättä eksistentiaalista välitystehtäväänsä. Tilaohjelmaan, funktioon ja mukavuuteen on säilytettävä tietty etäisyys, vastus tai jännite. Arkkitehtuuriteoksen käytännölliset ja rationaaliset motiivit eivät saa paistaa läpi; mielikuvitusta ja tunteita sytyttääkseen arkkitehtuuriteoksen on säilytettävä läpitunkematon salaisuutensa ja mysteerinsä.

Tadao Ando on ilmaissut pyrkivänsä työssään funktionaalisen ja hyödyttömän jännitteeseen tai vastakkaisuuteen: "Sen jälkeen kun arkkitehtuurin funktionaalinen perusta on otettu huomioon, on mielestäni etäännyttävä funktiosta. Haluan toisin sanoen tutkia kuinka pitkälle arkkitehtuuri voi tavoitella funktiota, ja kun etsintä on tehty, haluan nähdä kuinka kauas arkkitehtuuri voidaan erottaa funktiosta. Arkkitehtuurin ja funktion välinen etäisyys määrittelee arkkitehtuurin merkityksen."¹³⁴

TOIMINNAN KUVIA

Nurmikkoon asetellut askelkivet ovat askeleiden kuvia ja jälkiä. Kun avaamme oven, ruumiin paino kohtaa oven painon; jalat mittaavat askelmia portaita laskeutuessamme, käsi sivelee kaidetta, ja koko ruumis liikkuu dramaattisesti tilan poikki.

Arkkitehtuurikuviin sisältyy viittaus toimintaan tai aktiivisen kohtaamiseen hetkeen, ne sisältävät "toiminnan lupauksen"¹³⁵ ja tarkoituksen. "Kehoani ympäröivät objektit heijastavat kehon niihin mahdollisesti kohdistamaa toimintaa", kirjoittaa Henri Bergson.¹³⁶ Tämä toiminnan mahdollisuus erottaa arkkitehtuurin muista taidemuodoista. Ruumiillinen reaktio on erottamaton osa arkkitehtuurikokemusta, koska siihen sisältyy viittaus toimintaan. Merkityksellinen arkkitehtuurikokemus ei ole vain sarja kuvia verkkokalvolla. Arkkitehtuurin "elementit" eivät ole visuaalisia yksiköitä tai hahmoja (*gestalt*), ne ovat kohtaamisia

tai konfrontaatioita, joihin muisti on vuorovaikutuksessa. "Tällaisessa muistissa menneisyys on ruumiillistunut toimintoihin. Se on aktiivisena osatekijänä niissä ruumiinliikkeissä, joista toiminta koostuu, pikemminkin kuin jonain mieleen tai aivoihin sijoittuvana erillisenä asiana", kirjoittaa Edward S. Casey muistin ja toimintojen yhteispeleistä.¹³⁷

Esimerkiksi kodin kokemus rakentuu tietyistä toimista – ruuanlaitosta, syömisestä, kanssakäymisestä, lukemisesta, varastoimisesta, nukkumisesta, intiimeistä akteista – ei visuaalisista elementeistä. Rakennuksen kokemus on kohtaaminen; sitä lähestytään, sen kanssa ollaan kasvokkain, sitä suhteutetaan ruumiiseen, sen läpi liikutaan ja sitä käytetään ehtona muille asioille. Arkkitehtuuri synnyttää, suuntaa ja organisoii käyttäytymistä ja liikettä. Rakennus ei ole tarkoitus itsessään; se rajaa, artikuloi, jäsentää, merkityksellistää, suhteuttaa, erottaa ja yhdistää, mahdollistaa ja estää. Perustavilla arkkitehtuurikokemuksilla on siten pikemminkin verbi- kuin substantiivimuoto. Autenttinen arkkitehtuurikokemus koostuu niin ollen esimerkiksi rakennuksen lähestymisestä ja kohtaamisesta ennemminkin kuin sen julkisivun muodollisesta arvioimisesta; sisääntulemisen aktista, ei vain ovikehyksestä design-objektina; sisään- tai uloskatsomisesta pikemmin kuin materiaalisesta ikkunasta; tai lämmön piirissä olemisesta ennemmin kuin takasta visuaalisen suunnittelun kohteena. Arkkitehtoninen tila on elettyä tilaa pikemminkin kuin fyysistä tilaa, ja eletty tila ylittää aina geometrian ja mitattavuuden.

Kun Alvar Aalto puhuu hienossa "Porraskiveltä arkihuoneeseen"-esseessä (1926) huoneeseen *astumisesta* – ei kuistin tai oven muodollisesta suunnittelusta – analysoidessaan Fra Angelicon *L'Annunziata*-maalausta, hän on tunnistanut arkkitehtuurikokemuksen *verbiluonteen*.¹³⁸

Modernin arkkitehtuuriteorian ja kritiikin vahva tendenssi on ollut tarkastella tilaa materiaalisten pintojen rajaamana aineettomana objektina, ei dynaamisina vuorovaikutuksina ja keskinäisinä suhteina. Japanilainen ajattelu sen sijaan perustuu tilan ymmärtämiseen suhteina. Professori Fred Thompson puhuu japanilaista *Ma*-käsitettä ja tilan ja ajan yhtymistä käsittelevässä esseessään tilan sijaan "tilallistamisesta" (*spacing*) ja ajan sijaan "ajallistamisesta" (*timing*) ja tunnustaa näin arkkitehtuurin verbiluonteen.¹³⁹ Hän kuvaa osuvasti arkkitehtuurikokemuksen yksikköjä gerundeiksi¹⁴⁰ tai verbi-substantiiveiksi.

RUUMIILLINEN SAMAISTUMINEN

Arkkitehtuurikokemuksen autenttisuus perustuu rakentamisen tektoniseen kieleen ja rakentamisen aktin tulemiseen ymmärrettäväksi aisteille. Katsomme, kosketamme, kuuntelemme ja mittaamme maailmaa koko ruumiillisella olemassaolollamme, ja kokemuksellinen maailma järjestyttyy ja jäsentyy ruumiin keskuksen ympärille. Asuinpaikkamme on ruumiimme, muistimme ja identiteettimme turvapaikka. Olemme jatkuvassa dialogissa ja vuorovaikutuksessa ympäristömme kanssa, siinä määrin että minäkäsitystä ei voi irrottaa paikantuneesta ja situationaalisesta olemassaolostaan. "Olen ruumiini",¹⁴¹ väittää Gabriel Marcel, mutta "Olen tila jossa olen", kirjoittaa runoilija Noël Arnaud.¹⁴²

Henry Moore kirjoittaa osuvasti ruumiillisen samaistumisen tarpeellisuudesta taiteen tekemisessä:

Kerron mitä kuvanveistäjän on tehtävä. Hänen on jatkuvasti pyrittävä ajattelemaan muotoa ja käyttämään sitä koko täydessä tilallisuudessaan. Hänen on saatava aineellinen muoto ikään kuin päänsä sisään – hän ajattelee muotoa, koosta riippumatta, ikään kuin hän pitäisi sitä täysin kätensä otteeseen suljettuna. Mentaalisesti hän kuvittelee monimutkaisen muodon kaikista suunnista, katsoessaan veistosmuodon yhtä puolta hän tietää millainen toinen puoli on. Hän samaistuu sen painopisteeseen, sen massaan ja painoon, hän tajuaa sen volyymin sekä sen tilamuodon, jonka muoto syrjäyttää ilmasta.¹⁴³

Jokaisen taideteoksen kohtaamiseen sisältyy ruumiillinen vuorovaikutus. Maalari Graham Sutherland ilmaisee näkemyksensä taiteilijan työstä: "Maisemamaalarin on katsottava maisemaa ikään kuin se olisi hän itse – hän itse inhimillisenä olentona."¹⁴⁴ Paul Cézannen mukaan "maisema ajattelee itseään minussa, ja minä olen sen tietoisuus."¹⁴⁵ Taideteos on kuin toinen ihminen, jonka kanssa käymme alitajuista keskustelua. Kun kohtaamme taideteoksen, heijastamme siihen tunteitamme ja mielialojamme. Tapahtuu erikoinen vaihto; lainaamme teokselle emootiomme, teos taas lainaa meille auktoriteettinsa ja auransa. Kohtaamme teoksessa lopulta itsemme. Melanie Kleinin ajatus "projisoivasta samastumisesta" viittaa itse asiassa siihen, että kaikkeen inhimilliseen vuorovaikutukseen sisältyy itsen osien heijastumista toiseen ihmiseen.¹⁴⁶

KEHON MIMESIS

Suuri muusikko soittaa instrumenttinsa sijaan itseään, ja loistava jalkapalloilija pelaa itsestään, muista pelaajista ja kehollisesti sisäistetyistä kentästä muodostuvaa kokonaisuutta, eikä vain potki palloa. ”Pelaajan ymmärrys maalin sijainnista on ennemminkin eletty kuin tiedetty. Mieli ei asuta pelikenttää, kenttää asuttaa tietävä ruumis”, kirjoittaa Richard Lang kommentoidessaan Merleau-Pontyn näkemystä jalkapallonpelaajan taidoista.¹⁴⁷

Myös arkkitehti sisäistää vähitellen suunnitteluprosessin kuluessa maiseman, kontekstin, funktionaaliset vaatimukset ja kuvittelemansa rakennuksen omassa kehossaan: liike, tasapaino ja mittakaava tunnetaan alitajuisesti kehossa lihaksiston jännityksinä ja luuston ja sisäelinten asentoina. Kun teos on vuorovaikutuksessa katsojan ruumiin kanssa, kokemus peilaa tekijän ruumiillisia tunteita. Siten arkkitehtuuri on kommunikointia arkkitehdin ruumiista sen ihmisen ruumiiseen, joka kohtaa teoksen – mahdollisesti vuosisatoja myöhemmin.

Kun hahmotamme arkkitehtuurista mittakaavaa, mittaamme keholla tiedostamattomasti objektia tai rakennusta ja heijastamme oman kehonskeemamme tähän tilaan. Kun keho saa vastakaikua tilasta, koemme nautinnon- ja suojantunnetta. Rakennuksen kokemuksessa matkimme alitajuisesti sen konfiguraatiota lihaksillamme ja luustollamme; nautinnollisen elävä musiikkikappaleen juoksutus muuntuu alitajuisesti keholliseksi tunteiksi, abstraktin maalauksen sommitelma koetaan lihasjärjestelmän jännittymisenä, ja luustomme imitoi ja ymmärtää tiedostamattomasti rakennuksen rakenteita. Ruumiimme toimittaa tietämättämme pylvään tai holvin virkaa. ”Tiili haluaa holviksi”, kuten Louis Kahn sanoi, ja tämä metamorfoosi tapahtuu ruumiin mimeettisen kyvyn kautta.¹⁴⁸

Painovoiman tuntu on olennainen kaikessa arkkitehtuurissa, ja merkityksellinen arkkitehtuuri saa meidät huomaamaan painovoiman ja maan. Arkkitehtuuri vahvistaa kokemusta maailman vertikaalisesta ulottuvuudesta. Samalla kun arkkitehtuuri saa meidät ymmärtämään maan syvyyden, se saa meidät unelmoimaan leijumisesta ja lentämisestä.

MUISTIN JA MIELIKUVITUKSEN TILAT

Meillä on luontainen kyky muistaa ja kuvitella paikkoja. Havainto, muisti ja mielikuvitus ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa; nykyisyys sulautuu muistin ja fantasian kuviin. Rakennamme jatkuvasti valtavaa muistin ja kuvittelun kaupunkia, ja kaikista vierailemistamme kaupungeista tulee tämän mielen metropolin piirejä.

Kirjallisuus ja elokuva menettäisivät kykynsä lumota, jos meillä ei olisi kykyä *astua sisään* muistettuun tai kuviteltuun paikkaan. Taideteoksen esiin houkuttelemat tilat ja paikat ovat todellisia täydessä kokemuksellisessa merkityksessä. "Tintoretto ei valinnut keltaista taivaanrepeytymää Golgatan yllä *merkitsemään* tuskaa, ei liioin *herättämään* sitä: se *on* tuska ja samanaikaisesti keltainen taivas. Ei tuskan taivas eikä tuskainen taivas; se on esineellistynyt tuska, joka on muuttunut taivaan keltaiseksi repeytymäksi (...). Toisin sanoen tuska ei enää ole ollenkaan tulkittavissa (...)", kirjoittaa Jean-Paul Sartre.¹⁴⁹ Myöskään Michelangelon arkkitehtuuri ei esitä melankolian symboleja; hänen rakennuksensa todella surevat. Taideteoksen kokemuksessa tapahtuu vaihtokauppa; teos heijastaa auransa ja me projisoimme teokseen omat emootiomme ja havaintomme. Michelangelon arkkitehtuurin melankolisuus on pohjimmiltaan kokijan omaa melankolian tunnetta, jonka teoksen auktoriteetti houkuttelee esiin. Taiteessa kohtaamme salaperäisesti itsemme.

Muisti vie meidät takaisin kaukasiin kaupunkeihin, ja romaanit kuljettavat meitä kirjailijan sanojen taikavoimalla kaupunkien läpi. Hyvän kirjailijan huoneet, aukiot ja kadut ovat aivan yhtä eläviä kuin ne, joissa olemme todella käyneet; Italo Calvinon näkymättömät kaupungit ovat iäksi rikastuttaneet maailman kaupunkimaantiedettä. San Francisco avautuu moninaisuudessaan Alfred Hitchcockin *Vertigon* leikkauksissa; me *astumme* aavemaisiin julkisivuihin päähenkilön jalanjäljissä ja näemme ne hänen silmiensä kautta. Dostojevskin manaamina meistä tulee 1800-luvun puolenvälin Pietarin kansalaisia. Me *olemme* Raskolnikovin järkyttävän kaksoismurhan huoneessa, me *olemme* yksi niistä kauhistuneista katsojista, jotka todistavat Mikolkan ja hänen juoppoystäviensä hakkaavan hevosen kuoliaaksi, ja turhaudumme kyvyttömyydestämme estää järjetöntä, tarkoituksetonta julmuutta.

Hetkellisistä katkelmista rakennetut elokuvantekijöiden kaupungit ympäröivät meitä aidon kaupungin täydellä elinvoimalla. Suurten maalausten kaupungit jatkuvat kadunkulmien taakse ja kehyksen reu-

nojen yli, näkymättömiin ja yhtä monisyisinä kuin elämä. "[Maalari] tekee [taloja], toisin sanoen hän luo kankaalle mielikuvatalon eikä talon merkkiä. Ja näin ilmaantunut talo sisältää todellisten talojen koko monimerkityksisyyden", kirjoittaa Sartre.¹⁵⁰

Jotkut kaupungit jäävät muisteltuina etäisiksi visuaalisiksi kuviksi, toiset muistetaan kaikessa elävyydessään. Muisti herättää henkiin ilahduttavan kaupungin äänineen ja hajuineen, valon ja varjon variaatioineen. Voin jopa valita kävelenkö aurinkoista vai varjoista puolta katua muistojeni nautittavassa kaupungissa. Kaupungin laatujen todellinen mitta on siinä voiko kuvitella rakastuvansa tässä kaupungissa.

AISTIEN ARKKITEHTUURI

Erilaiset arkkitehtuurilajit voi erotella sen perusteella, minkälaisia aistimodaliteetteja ne korostavat. Vallitsevan silmän arkkitehtuurin lisäksi on olemassa lihasten ja ihon arkkitehtuuria. On myös arkkitehtuuria, joka tunnustaa kuuloaistimusten, hajujen ja makujen maailman.

Esimerkiksi niin Le Corbusierin kuin Richard Meyerin arkkitehtuuri on selvästi näköaistia suosivaa, joko frontaalisenä kohtaamisena tai kinesteettisenä silmänä "arkkitehtuuripromenadin" (*promenade architecturale*) muodossa – vaikka Le Corbusierin myöhempien töiden vahvaan materiaalisuuden ja painon tuntuun sisältyykin voimakas taktilisuus. Toisaalta Erich Mendelsohnista ja Hans Scharounista alkaen arkkitehtuurin ekspressionistinen suuntaus on perspektiivisen silmän valtaa vaimennettuaan suosinut lihaksikasta ja haptista plastisuutta. Frank Lloyd Wright ja Alvar Aalto perustivat arkkitehtuurinsa ihmisen kehollisuuden ja alitajuntaan piiloutuvien moninaisten vaistomaisten reaktioiden tunnistamiseen. Tämän päivän arkkitehtuurissa aistimellisen kokemisen moninaisuus korostuu muun muassa Glenn Murcuttin, Steven Hollin ja Peter Zumthorin töissä.

Alvar Aalto oli arkkitehtuurissaan tietoisesti kiinnostunut kaikista aisteista. Hänen kommenttinsa huonekalusuunnittelun aistimellisista intentioista paljastavat tämän selvästi:

esineen joka on osa ihmisen jokapäiväistä asuntoa ei valonheijastusominaisuuksiltaan tule olla liian kirkas, sen ei myöskään tule olla epäedullinen äänen heijastaja jne. Esine joka kuten tuoli on mitä läheisimmässä kosketuksessa ihmiseen, ei saa olla aineesta, joka johtaa liian hyvin lämpöä.¹⁵¹

On ilmeistä, että esineen ja käyttäjän kohtaaminen kiinnosti Aaltoa enemmän kuin pelkkä visuaalinen estetiikka.

Aallon arkkitehtuurin läsnäolo on lihaksikasta ja haptista. Hänen arkkitehtuurissaan on siirroksia, vinottaisia kohtaamisia, epäsäännöllisyyttä ja polyrytmisyyttä, joiden tarkoitus on herättää kehollisia, haptisia lihaskokemuksia. Hänen hienostuneet, kättä varten laaditut tekstuurinsa ja yksityiskohtansa esittävät kutsunsa kosketusaistille ja luovat intiimin ja lämpimän tunnelman. Aallon arkkitehtuuri perustuu aistimelliseen realismiin kehottoman kartesiolaisen silmän arkkitehtuurin idealismin sijaan; hänen rakennuksensa eivät perustu yhteen konseptiin tai hahmoon; ne kasaavat ja kerryttävät aistimuksia. Piirustuksina Aallon rakennukset saattavat joskus vaikuttaa jopa kömpelöiltä ja ratkaisemattomilta, mutta niitä ei ole suunniteltu arvioitaviksi idealisoidun näköaistin rakennelmina vaan todellisessa fyysisessä ja tilallisessa kohtaamisessa, "in the flesh of the lived world", eletyn maailman lihassa.

ARKKITEHTUURIN TEHTÄVÄ

Arkkitehtuurin ajaton tehtävä on luoda ruumiillistuneita eksistentiaalisia metaforia, jotka konkretisoivat ja jäsentävät ihmisen maailmasaolemista. Arkkitehtuuri heijastaa, materialisoi ja ikuistaa ideoita ja mielikuvia ihanteellisesta elämästä. Rakennukset ja kaupungit tekevät mahdolliseksi sen että voimme jäsentää, ymmärtää ja palauttaa mieleen hahmottomana virtaavaa todellisuutta ja lopulta sen että tiedämme ja muistamme keitä olemme. Arkkitehtuuri mahdollistaa sen että voimme havaita ja ymmärtää pysyvyyden ja muutoksen välistä dialektiikkaa, asettua maailmaan ja asettaa itsemme kulttuurin ja ajan jatkumoon.

Representoidessaan ja jäsentäessään toimintaa ja valtaa, yhteiskunnallista ja kulttuurista järjestystä, vuorovaikutusta ja erottautumista, identiteettiä ja muistia arkkitehtuuri on myös tekemisissä perimmäisten eksistentiaalisten kysymysten kanssa. Kaikkeen kokemukseen liittyy muistelemisen, muistamisen ja vertailemisen akteja. Tilan tai paikan muistaminen perustuu olennaisesti keholliseen muistiin. Siirrämme kehomme ruumiillistuneeseen muistiin kaikki vierailemamme kaupungit ja kaikki tunnistamamme paikat. Asuinpaikkamme integroituu itseidentiteettiimme; siitä tulee osa ruumistamme ja olemassaoloamme.

Unohtumattomissa arkkitehtuurikokemuksissa arkkitehtuuri, tila, materia ja aika sulautuvat yhdeksi ulottuvuudeksi, olemisen perussub-

stanssiksi, joka tunkeutuu tietoisuuteemme. Identifioidumme tähän tilaan, tähän paikkaan, tähän hetkeen, ja näistä ulottuvuuksista tulee olemassaolomme perusaineeksi. Arkkitehtuuri on minuuden ja maailman yhteensovittamisen taidetta, ja tämä välitys tapahtuu aistien kautta.

Frank Lloyd Wright muotoili arkkitehtuurin henkisen tehtävän vuonna 1954, 85-vuotiaana, seuraavasti:

Arkkitehtuurissa tarvitaan nyt ennen kaikkea samaa kuin elämässä ylipäätään – integriteettiä. Tämä on niin ihmisen kuin rakennuksenkin syvällisin laatu. (...) Jos onnistumme tässä, olemme tehneet suuren palveluksen moraalille luonnollemme – demokraattisen yhteiskuntamme psyykelle. (...) Kun puolustat rakennuksesi integriteettiä, et puolusta vain rakennuksen tekijöiden integriteettiä, vaan laajempaa, sosiaalisesti väistämätöntä vuorovaikutussuhdetta.¹⁵²

Tämä vahva arkkitehtuurin mission julistus on tänään vielä ajankohtaisempi kuin kirjoitusaikanaan yli puoli vuosisataa sitten. Tämä näkemys edellyttää kuitenkin ihmisen osan täyttä ymmärtämistä.

LÄHTEET JA VIITTEET

- 1 Stephen Holl, Alberto Pérez-Gómez, Juhani Pallasmaa, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, erikoispainos, A+U Publishing, Tokio, heinäkuu 1994.
- 2 Steen Eiler Rasmussen, 1959. *Experiencing Architecture*, Cambridge: MIT Press.
- 3 Maurice Merleau-Ponty, "Punoutuminen – kiasma", suom. Miika Luoto & Tarja Roinila, ilmestyy teoksessa *Estetiikan klassikoita II* (2015); Merleau-Ponty, 1968. *The Visible and Invisible*, Evanston: Evanston University Press, 148-149; *Le Visible et l'Invisible*, 1964, Pariisi: Gallimard, 192-193.
- 4 James Turrell, 2003. "Plato's Cave and Light Within", *Elephant and Butterfly: Permanence and Change in Architecture*, Mikko Heikkinen (ed.), 9. Alvar Aalto -symposium, Jyväskylä, 144.
- 5 Ashley Montagu, 1986. *Touching: The Human Significance of the Skin*, New York: Harper & Row, 3.
- 6 Johann Wolfgang von Goethen ajatus, ks. Ashley Montagu 1986, *Touching: The Human Significance of the Skin*, New York: Harper & Row, 308.
- 7 Ludwig Wittgenstein, MS 112 46:14.10.1931, *Ludwig Wittgenstein - Culture and value*, 2002. Georg Henrik von Wright (ed.), Oxford: Blackwell, 24e.
- 8 Ks. esim. Arnold H. Modell, 2003. *Imagination and the Meaningful Brain*. Cambridge: MIT Press; Mark Johnson, 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago: University of Chicago Press.
- 9 Ks. Anton Ehrenzweig, 1975, (1953). *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: an Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Lontoo: Sheldon Press.
- 10 Ajatteleva käsi 2016.
- 11 Johann Wolfgang von Goethe; siteerattu teoksessa Brooke Hodge (toim.) 1998. *Not Architecture But Evidence That It Exists*. Lauretta Vinciarelli: *Watercolours*, Cambridge: Harvard University Graduate School of Design, 130.
- 12 Friedrich Nietzsche, 1967. *Niin puhui Zarathustra*, Helsinki: Otava, 197. Suom. J.A. Hollo; *Thus Spoke Zarathustra*, 1956. New York: Viking Press, 224.
- 13 Richard Rorty, 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Evanston: Princeton Univer-

- sity Press, 239.
- 14 Jorge Luis Borges, *Selected Poems 1923–1967*, Lontoo: Penguin; siteerattu teoksessa Sören Thurell, 1989. *The Shadow of thought: The Janus Concept in Architecture*, Tukholma: The Royal Insitute of Technology, School of Architecture, 2.
 - 15 Maurice Merleau-Ponty, siteerattu teoksessa Richard Kearney, 1994. "Maurice Merleau-Ponty", *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester: Manchester University Press, 82.
 - 16 Herakleitos, Fragmentti 101a; siteerattu teoksessa David Michael Levin (ed.), 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 205.
 - 17 Platon, *Timaeus*, 47b; siteerattu teoksessa Martin Jay, 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 27.
 - 18 Georgia Warnke, 1993. "Ocularcentrism and Social Criticism", Levin 1993, 287.
 - 19 Thomas R. Flynn, 1993. "Foucault and the Eclipse of Vision", Levin 1993, 274.
 - 20 Peter Sloterdijk, 1987. *Critique of Cynical Reason*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, 145; *Kritik der zynischen Vernunft*, 1983; siteerattu teoksessa Jay 1994, 21.
 - 21 Steven Pack, 1994. "Discovering (Through) the Dark Interstice of Touch". *History and Theory Graduate studio 1992-94*, McGill School of Architecture, Montreal.
 - 22 David Michael Levin (ed.), 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 2.
 - 23 Levin 1993,3.
 - 24 David Harvey, 1992. *The Condition of Postmodernity*, Cambridge: Blackwell, 327.
 - 25 David Michael Levin, 1993. "Decline and Fall – Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics". Levin 1993, 205.
 - 26 Levin 1993, 212.
 - 27 Dalia Judovitz, "Vision, Representation, and Technology in Descartes", Levin 1993, 71.
 - 28 Levin 1993, 4.
 - 29 Friedrich Nietzsche, 1968. *The Will To Power*, Book II, note 461, New York: Random House, 253; *Der Wille zur Macht*, 1901.
 - 30 Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze*, 87-88; siteerattu teoksessa David Michael Levin, 1985. *The Body's Recollection of Being*. Lontoo: Routledge, 57.
 - 31 Martin Jay, 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
 - 32 Martin Jay, 1993. "Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for the New Ontology of Sight", Levin 1993, 149.
 - 33 Siteerattu teoksessa Richard Kearney, 1994. "Jean-Paul Sartre", *Modern Movements in European Philosophy*, 63.
 - 34 Jay 1993, 149.
 - 35 Siegfried Giedion, 1997 (1941). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge: Harvard University Press.
 - 36 Martin Jay, 1988. "Scopic Regimes of Modernity", Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 10.

- 37 Maurice Merleau-Ponty kuvaa lihan käsitettä esseessä "L'entrelacs - le chiasme", *Le Visible et l'invisible* 1999, (1964). Collection tel, toim. Claude Lefort. Pariisi: Gallimard. "(...) mon corps et fait de la même chair que le monde (c'est une perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde (...)", 297; "La chair (celle du monde ou la mienne) n'est pas contingence, chaos, mais texture qui revient en soi et convient à soi-même.", 190. "(...) ruumiini on tehty samasta lihasta kuin maailman (...) maailma jakaa kanssani ruumiini lihan; Liha (maailman tai minun) (...) on kudos, joka palaa itseensä ja muuttuu itsensä kaltaiseksi." "The intertwining - The Chiasm", *The Visible and the Invisible*, 1969, toim. Claude Lefort, Evanston: Northwestern University Press, 146, 248. Käsite lähtee Merleau-Pontyn maailman ja minuuden yhteenkietoutuneisuuden dialektisesta periaatteesta. Hän viittaa "lihan ontologiaan" myös johtopäätöksenä alustavasta havainnon fenomenologiastaan. Tämä ontologia viittaa siihen että merkitys on sisä- ja ulkopuolella, subjektiivinen ja objektiivinen, henkinen ja materiaallinen. Ks. Richard Kearney, "Maurice Merleau-Ponty", *Modern Movements on European Philosophy*, 73-90.
- 38 Maurice Merleau-Ponty, teoksesta *Le Visible et l'invisible*; siteerattuna teoksessa Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, 1964. "Translator's introduction", Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press, xii.
- 39 Maurice Merleau-Ponty, 1964. "The Film and the New Psychology", Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press, 48; *Sens et non-sens*, 1948.
- 40 Italo Calvino, 1996. *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhatvuhannelle*, Helsinki: Loki-kirjat; *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1988.
- 41 Martin Heidegger, 1977. "The Age of the World Picture", Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: Harper & Row, 134.
- 42 Harvey 1992, 261-307.
- 43 Harvey 1992, 293.
- 44 Michel de Certeau, 1984. *The Practice of Everyday Life*, Los Angeles: University of California Press, xxi; siteerattu teoksessa Levin 1993, 293. "De la télé au journal, de la publicité à toutes les épiphanies marchantes, notre société cancerise la vue, mesure toute réalité à sa capacité de montrer ou de se montrer et mue les communications en voyages de l'oeil." *L'Invention du quotidien* 1990 (1980), xlviii. Suom. K. Heininen-Blomstedt & J. Pallasmaa. (*Arkipäivän kekseliäisyys*, 2013. Suom. Tapani Kilpeläinen, Tampere: niin & näin.)
- 45 Edward T. Hall, 1969. *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday.
- 46 Walter J. Ong, 1991. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, Lontoo: Routledge.
- 47 Ong 1991, 117.
- 48 Ong 1991, 121.
- 49 Ong 1991, 122.
- 50 Ong 1991, 12.
- 51 Lucien Febvre, 1982. *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: the Religion of Rabelais*, Cambridge: Harvard University Press, 432; *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, 1942; siteerattu teoksessa Jay 1994, 34.

- 52 Robert Mandrou, 1974. *Introduction à la France moderne 1500–1640: Essai de psychologie historique*, 76; siteerattu teoksessa Jay 1994, 34–35.
- 53 Gaston Bachelard, 2003. *Tilan poetiikka*, Helsinki: Nemo, 33. Suom. Tarja Roinila; *The Poetics of Space*, 1969, Boston: Beacon Press, xii; *La poétique de l'espace*, 1958.
- 54 Leon Battista Alberti, siteerattu teoksessa Levin 1993, 64.
- 55 Marx W. Wartofsky, 1979. "Picturing and Representing", *Perception and Pictorial Representation*, Calvin F. Nodine & Dennis F. Fisher (eds), New York: Praeger; siteerattu teoksessa Jay 1994, 5.
- 56 Le Corbusier, 1991. *Precisions*, Cambridge: MIT Press, 7; *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930.
- 57 Pierre-Alain Crosset, 1987. "Ocche che vedono", *Casabella* 531–532, 4–7.
- 58 Le Corbusier 1991, 231.
- 59 Le Corbusier 1991, 227.
- 60 Le Corbusier, *Vers une Architecture 1977 (1923)*; *Towards a New Architecture*, 1959. Lontoo: Architectural Press, 164; *Toward an Architecture*, 2007. Los Angeles: Getty Publications, Tr. John Goodman.
- 61 Le Corbusier 1959, 191.
- 62 Walter Gropius, 1956. *Architektur*, Frankfurt: Fischer, 15–25.
- 63 László Moholy-Nagy, siteerattu teoksessa Susan Sontag, 1986. *On Photography*, New York: Penguin, 96.
- 64 Le Corbusier 1959, 31. "L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière." *Vers une Architecture 1977 (1923)*, 16. ("Architecture is the masterful, correct and magnificent play of volumes brought together in light", *Toward an Architecture 2007*. Tr. John Goodman.)
- 65 Alvar Aalto, 1972. "Taide ja tekniikka", luento, Suomen Akatemia 3.10.1955, *Alvar Aalto Luonnoksia*, toim. Göran Schildt, Helsinki: Otava, 87–88.
- 66 Jean Starobinski, 1961. *L'Oeil vivant: Essais*, Pariisi: Gallimard, 26; siteerattu teoksessa Jay 1994, 19.
- 67 Harvey 1992, 58.
- 68 Fredric Jameson, siteerattu teoksessa Harvey 1992, 58.
- 69 Levin 1993, 203.
- 70 Sontag 1986, 7.
- 71 Sontag 1986, 16.
- 72 Sontag 1986, 24.
- 73 Keskustelu Keijo Petäjän kanssa 1980-luvun alkupuolella, lähde tunnistamaton.
- 74 Hans Sedlmayer, 1957. *Art in Crisis: The Lost Centre*. Lontoo: Hollis & Carter.
- 75 Maurice Merleau-Ponty, "Cézannen epäily", *Maurice Merleau-Ponty, Filosofisia kirjoituksia*, 2012, Helsinki: Nemo, 127. Suom. Tarja Roinila
- 76 Martin Jay, 1988. "Scopic Regimes of Modernity", Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 18.
- 77 Jay 1988, 16.
- 78 Jay 1988, 17.
- 79 David Michael Levin, 1988. *The Opening of vision: Nihilism and the Postmodern Situa-*

- tion, Lontoo: Routledge, 440.
- 80 Levin 1988, 440.
- 81 Ong 1991, 136.
- 82 Ashley Montagu 1986, *Touching: The Human Significance of the Skin*, New York: Harper & Row, xiii.
- 83 Silmässä on 800 000 säiettä ja 18 kertaa enemmän hermopäätteitä kuin korvan kuulohermossa. Optinen hermo kykenee siten välittämään suuren määrän informaatiota aivoihin nopeudella, joka ylittää moninkertaisesti kaikkien muiden aistielinten nopeuden. Silmässä on 120 miljoonaa sauvasolua, jotka kykenevät ottamaan vastaan informaatiota noin viidelläsadalla eri kirkkauden ja tummuuden asteella; tappisolujen ansiosta (joita on yli 7 miljoonaa) voimme erottaa yli miljoona eri värisävyä. Jay 1994, 6.
- 84 Kearney 1994, 74.
- 85 Maurice Merleau-Ponty, 1992. *Phenomenology of Perception*, Lontoo: Routledge, 203; *Phénoménologie de la Perception*, 1945, 235.
- 86 Merleau-Ponty 1992, 225; *Phénoménologie de la Perception*, 1945, 260–261. "L'expérience sensorielle est instable et elle est étrangère à la perception naturelle qui se fait avec tout notre corps à la fois et s'ouvre sur un monde intersensoriel."
- 87 Kent C. Bloomer & Charles W. Moore, 1977. *Body, Memory, and Architecture*, New Haven: Yale University Press, 44.
- 88 Bloomer & Moore 1977, 105.
- 89 Bloomer & Moore 1977, 107.
- 90 Gaston Bachelard, 1960. *La poétique de la rêverie*, Pariisi: Les Presses universitaires de France, 14; *The Poetics of Reverie*, 1971, Boston: Beacon Press, 6.
- 91 Eläinkokeiden perusteella tutkijat ovat selvittäneet 17 erilaista tapaa, jolla elävät organismit voivat reagoida ympäristöön. Jay 1994, 6.
- 92 James J. Gibson; siteerattu esim. teoksessa Bloomer & Moore 1977, 44.
- 93 Rudolf Steinerin aistitutkimuksiin perustuvassa antroposofiassa ja psykologiassa on kaksitoista aistia: kosketusaisti, elämän aisti, liikkumisen aisti, tasapaino, haju, maku, näkö, lämpötila-aisti, kuulo, kieliaisti, käsitteellinen aisti, sekä minuuden aisti. Albert Soesman, 1999. *Our Twelve Senses*, Stroud: Hawthorne Press.
- 94 René Spitz siteerattu kirjoituksessa Victor Burgin, "Perverse Space", Beatriz Colomina (ed.), 1992. *Sexuality and Space*, Princeton: Princeton Architectural Press, 233.
- 95 Jay, siteerattu teoksessa Levin 1993.
- 96 Stephen Houlgate, 1993. "Vision, Reflection, and Openness: The 'Hegemony of vision' from a Hegelian Point of View", Levin 1993, 100.
- 97 Siteerattu kirjoituksessa Houlgate, Levin 1993, 100.
- 98 Siteerattu kirjoituksessa Houlgate, Levin 1993, 108.
- 99 Maurice Merleau-Ponty, "Cézannen epäily", *Maurice Merleau-Ponty, Filosofisia kirjoituksia*, 2012. Suom. Tarja Roinila, Helsinki: Nemo, 127; *Sens et non-sens*, Pariisi: Nagel, 1948.
- 100 Siteerattu teoksessa Montagu 1986, 308.
- 101 Siteerattu teoksessa Montagu 1986, 308.
- 102 Le Corbusier 1959, 11. "La modénature est la pierre de touche de l'architecte."

- 103 Bachelard 2003, 79. Suom. Tarja Roinila; *La poétique de l'espace* 1957, 34.
- 104 Kakuzo Okakura, 2000. *Kirja teestä*, suom. Minna Törmä, Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 63–64; *The Book of Tea*, 1986 (1906). Tokio: Kodansha International, 83.
- 105 Edward S. Casey, 2000. *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington: Indiana University Press, 172.
- 106 Siteerattu kirjoituksessa Ludovitz / Levin 1993, 80.
- 107 Maurice Merleau-Ponty, 2000 (1964). *The Primacy of Perception*, James Edie (ed.), Evanston: Northwestern University Press, 162.
- 108 Le Corbusier 1959, 7.
- 109 Maurice Merleau-Ponty, "Cézannen epäily", *Maurice Merleau-Ponty, Filosofisia kirjoituksia*, 2012, Helsinki: Nemo, 127. Suom. Tarja Roinila; *Sens et non-sens*, Nagel: Pariisi, 1948.
- 110 Jun'ichirō Tanizaki, 2002. *Varjojen ylistys*, Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 33. Suom. Jyrki Siukonen.
- 111 Alejandro Ramírez Ugarte, 1962. "Interview with Luis Barragán", Enrique X de Anda Alanis, 1989. *Luis Barragán: Clásico del silencio*, Bogota: Colección Somosur, 242.
- 112 Ong 1991, 73.
- 113 Adrian Stokes, 1978. "Smooth and Rough", *The Critical Writings of Adrian Stokes*, vol. II, Lontoo: Thames & Hudson, 245.
- 114 Steen Eiler Rasmussen, 1993. *Experiencing Architecture*, Cambridge: MIT Press.
- 115 Rasmussen 1993, 225.
- 116 Karsten Harries, 1982. "Building and the Terror of time", *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, New Haven, 59–69.
- 117 Cyril Connolly, 1944. *The Unquiet Grave: A Word Cycle by Palinurus*, Lontoo: Curwen Press for Horizon.
- 118 Siteerattu teoksessa Emilio Ambasz, 1976. *The Architecture of Luis Barragán*, New York: Museum of Modern Art, 108.
- 119 Bachelard 2003, 91–92. Suom. Tarja Roinila; *La poétique de l'espace* 1957, 41.
- 120 Diane Ackerman, 1991. *A Natural History of the Senses*, New York: Vintage Books, 45.
- 121 Rainer Maria Rilke, 1984. *Malte Laurids Briggen muistiinpanot*, Helsinki: Weilin&Göös, 44. Suom. Sinikka Kallio; *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910.
- 122 Rainer Maria Rilke, 2004. *Auguste Rodin*, New York: Archipelago Books, 45.
- 123 Martin Heidegger, 1977. "What Calls for Thinking", *Martin Heidegger, Basic Writings*, New York: Harper & Row, 357.
- 124 Bachelard 2003, 70. Suom. Tarja Roinila; *La poétique de l'espace* 1957, 29.
- 125 Bachelard 2003, 80. Suom. Tarja Roinila; *La poétique de l'espace* 1957, 35.
- 126 Marcel Proust, 1968. *Kadonnutta aikaa etsimässä*, Helsinki: Otava, 10; *A la recherche du temps perdu*, 1919.
- 127 Stokes 1978, 243.
- 128 Tunteimatön lähde.
- 129 Stokes 1978, 316.
- 130 Tanizaki 2002, 31–32.
- 131 Bachelard 2003, 222. Suom. Tarja Roinila; *La poétique de l'espace* 1957, 118.

- 132 Bachelard 2003, 94. Suom. Tarja Roinila; *La poétique de l'espace* 1957, 42.
- 133 "From Eclecticism to Doubt", dialogue between Eileen Grey and Jean Badovici, *L'Architecture vivante* 1923-33, siteerattu teoksessa Colin St John Wilson, 1995. *The Other Tradition of Modern Architecture*, Lontoo: Academy Editions, 112.
- 134 Tadao Ando, "The Emotionally Made Architectural Spaces of Tadao Ando", siteerattu kirjoituksessa Kenneth Frampton, "The Work of Tadao Ando", Yukio Futagawa, (toim.), 1987. *Tadao Ando*, Tokio: ADA Edita, 11.
- 135 Amerikkalainen kuvanveistäjä Horatio Greenough kuvasi muodon ja funktion keskinäistä suhdetta 1800-luvun puolessa välissä tällä käsitteellä, josta tuli myöhemmin funktionalismin ideologinen peruskivi. Horatio Greenough, 1966. *Form and function: Remarks on Art, Design, and Architecture*, Harold A. Small (ed.) Berkeley: University of California Press.
- 136 Henri Bergson, 1991. *Matter and Memory*, New York: Zone Books, 21.
- 137 Casey 2000, 149.
- 138 Alvar Aalto, "Porraskiveltä arkihuoneeseen", *Aitta* 1926. Julkaistu mm. teoksessa Göran Schildt, 1997. *Näin puhui Alvar Aalto*, Helsinki: Otava, 50-55.
- 139 Fred Thompson & Barbro Thompson, "Unity of Time and Space", *Arkkitehti* 2/1981, 68-70.
- 140 Gerundi: verbin muoto, joka ilmaisee jatkuvaa, parhaillaan tekeillä olevaa tai kesken-eräistä tekemistä.
- 141 Siteerattu teoksessa Merleau-Ponty 1964, "Translators introduction", Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, xii.
- 142 Noël Arnaud, 1951. *L'état d'ébauche*, 127; siteerattu teoksessa Bachelard, 2003. Suom. Tarja Roinila, 300; *La poétique de l'espace*, 1958.
- 143 Henry Moore, "The Sculptor Speaks", Philip James (ed.), 1966. *Henry Moore on Sculpture*, Lontoo: Macdonald, 62.
- 144 James (ed.) 1966, 79.
- 145 Maurice Merleau-Ponty, "Cézannen epäily", *Maurice Merleau-Ponty, Filosofisia kirjoituksia*, 2012, Helsinki: Nemo, 131. Suom. Tarja Roinila; *Sens et non-sens*, Nagel: Pariisi, 1948.
- 146 Ks. esim. Hanna Segal, 1979. *Melanie Klein*, New York: The Viking Press.
- 147 Richard Lang, 1989. "The Dwelling Door: Towards a Phenomenology of Transition", David Seamon & Robert Mugerauer (eds.), *Dwelling, Place and Environment*, New York: Columbia University Press, 202.
- 148 Louis I. Kahn, "I Love Beginnings", Alessandra Latour (ed.), 1991. *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, New York: Rizzoli, 288.
- 149 Jean-Paul Sartre, 1967. *Mitä on kirjallisuus?* Helsinki: Otava, 18-19. Suom. Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen; *Que'est-ce que la littérature?*, 1948.
- 150 Sartre 1967, 19.
- 151 Alvar Aalto, 1935. "Rationalismi ja ihminen", Göran Schildt (toim.), *Alvar Aalto: Luonnoksia*, Helsinki: Otava, 37.
- 152 Frank Lloyd Wright, "Integrity", *The Natural House*, 1954. Julkaistu teoksessa Frank Lloyd Wright: *Writings and Buildings*, 1960, New York: Horizon Press, 292-293.