

ROLAND BARTHES



VALOISA HUONE
LA CHAMBRE CLAIRE
CAMERA LUCIDA



HELSINGIN
KAUPUNGINKIRJASTO
HELSINGFORS
STADSBIBLIOTEK

N9516153658

V0390917

756.

BARTHES, ROLAND
VALOISA HUONE

90A

KANSANKULTTUURI
SUOMEN VALOKUVATAITEEN MUSEON SÄÄTIÖ

1

Eräänä päivänä, jo sangen kauan sitten, törmäsin Jérômesta, Napoleonin nuorimmasta veljestä vuonna 1852 otettuun valokuvaan. Ajattelin silloin hämmästyksellä, joka sittemmin ei ole yhtään hellittänyt: ”Katson silmiä, jotka ovat nähneet Keisarin.” Välistä otin tämän hämmästyksen puheeksi, mutta koska kukaan ei tuntunut sitä kanssani jakavan tai edes ymmärtävän (elämä koostuu tällaisista pienistä yksinäisyyden kosketuksista), unohdin sen. Kiinnostukseni valokuvaukseen kääntyi kulttuurisempaan suuntaan. Päätin pitää valokuvasta *vastakohtana* elokuvalle, josta en sitä kuitenkaan kyennyt erottamaan. Tämä seikka askarrutti minua jatkuvasti. Minut valtasi ”ontologinen” halu: halusin hinnalla millä hyvänsä oppia tietämään, mitä valokuvaus ”itsessään” oli, minkä oleellisen ominaisuuden perusteella se erottautui kuvien yhteisössä. Moinen halu merkitsi itse asiassa, että riippumatta tekniikan ja käytännön tarjoamista tosiasioista ja huolimatta valokuvauksen valtavasta nykyaikaisesta laajentumisesta, en ollut varma, oliko sitä olemassa, oliko valokuvauksella omaa ”genius-ta”, sukua.

Kuka saattoi minua opastaa?

Jo ensi askeleelta, siis luokittelusta lähtien (tietenkin täytyy luokitella, valita otos, jos haluaa muodostaa korpuksen), valokuvaus väistelee meitä. Jaottelut, joihin sen alistamme, ovat itse asiassa joko empiirisiä (Ammattilaiset/Harrastajat) tai retorisia (Maiset/Esineet/Muotokuvat/Alastonkuvat) tai esteettisiä (Realismi/Piktorialismi), joka tapauksessa kohteen ulkopuolisia, vailla yhteyttä sen perusolemuksen, jona voi olla vain (jos sitä onkaan) se uusi jonka tuloa se julistaa; nuo luokitteluthan nimittäin voisivat hyvin soveltua toisiin, vanhempiin esittämisen muotoihin. Voisi sanoa, että valokuvaus on luokittelemattomissa. Niinpä jäin pohtimaan mistä moinen järjestyksen puute voisi johtua.

Ensimmäinen löytöni oli tämä. Se, mitä Valokuvaus jäljentää loputtomiin, on esiintynyt vain kerran: valokuvaus toistaa mekaanisesti sellaista, joka ei voi enää koskaan eksistentiaalisesti toistua. Valokuvassa tapahtuma ei koskaan muutu toiseksi: hakemastani korpukselta joudun siinä aina takaisin yhteen näkemääni ruumiiseen: se on ehdotonta erityisyyttä, kaikkivaltiaasta satunnaisuutta, raskasta ja jotenkin typerää; tämä (tämä valokuva, ei Valokuva ylipäätään), lyhyesti: kuten Lacan (53–66) sanoo, *Tuché*, Tilanne, Kohtaaminen, Todellisuus uupumattomassa ilmaisussaan. Buddhismissa (Watts, 85) todellisuuteen viitataan sanalla *sunya*, tyhjyys; tai vielä paremmin: *tathata*, todella olla se, olla sellainen, olla tällainen: *tathata* merkitsee sanskritissa *tämä*, tuoden mieleen pienen

lapsen eleen tämän osoittaessa jotain sormella ja sanoessa: *Tuo, Tuolla, Tämä!* Valokuva asettuu aina tämän eleen päähän; sanoen: *tuo, tämä se on, se on tuo!* mutta sanomatta mitään muuta. Valokuvaa ei voi muunnella (selittää) filosofisesti, se on aivan täynnä satunnaisuutta, jonka kevyt ja läpinäkyvä kuori se on. Kun näytät valokuviasi jollekin, hän ryhtyy myös näyttämään sinulle omiaan: ”Katso, tässä on veljeni, tuossa minä olen lapsena” jne: Valokuva on silkkaa jatkuvasti toistuvaa ”Katsokaa”, ”Katso”, ”Tässä”; se osoittaa sormella tietyn *vis-à-vis*’n, kykenemättä irrottautumaan tästä puhtaasti osoittavasta kielestä. Tästä syystä, samassa määrin kuin on sallittua puhua *jostakin* valokuvasta, tuntui epätodelliselta puhua *Valokuvauksesta* yleiskäsitteenä.

Erillinen valokuva ei itse asiassa koskaan erotu referenssistään (siitä, mitä se esittää), tai ainakaan se ei erotu välittömästi tai jokaiselle (kuten mikä tahansa muu kuva, alusta pitäen kyseessä olevalle simuloitavalle annetun aseman rasittamana). Valokuvallisen ilmaisun voi kyllä erottaa (jotkut ammattilaiset pystyvät siihen), mutta se edellyttää toisen tason tieto- tai ajattelutoimintoja. Valokuvassa (hyväksykäämme mukavuussyistä tämä yleiskäsite, joka tässä vaiheessa viittaa ainoastaan sattuman loputtomaan toistamiseen) on luonnostaan jotain tautologista: piippu on siinä aina piippu, itsepintaisesti. Voisi sanoa, että valokuva kantaa aina referenssiään itsessään, molemmat saman rakastavan tai synkän liikkumattomuuden vallassa, liikkuvan maailman sydämessä: ne ovat kiinni toisissaan, jäsen jäseneltä, kuten tuomittu tietyissä kidutusmuodoissa kahlitaan kuolleeseen ruumiiseen tai kuin tietyt parisidonnaiset kalat (luullakseni hait, Michelet’n mukaan), jotka suunnistavat toi-

ole mukana
referenssistä

siaan auttaen kuin ikuisen yhdyntän toisiinsa liittämistä. Valokuva kuuluu tuohon kerroksellisten asioiden luokkaan, jossa kahta tasoa ei voi erottaa toisistaan tuhoamatta niitä molempia: ikkuna ja maisema tai miksei vaikka hyvä ja paha, halu ja sen kohde: dualismeja, jotka voi tajuta, muttei aistein havaita (en vielä tiennyt, että tämä referenssin itseänsä ainainen läsnäolo tulisi muodostamaan sen oleellisen, jota olin etsimässä).

Tämä väistämätön kohtalo (ei valokuvaa ilman *jotakin* tai *jotakuta*) johtaa valokuvauksen kohteiden, kaikkien maailman kohteiden, suunnattomaan sekasortoon; miksi valita (valokuvattavaksi) tämä kohde, tämä hetki eikä jokin muu. Valokuvaus on luokittelemattomissa, koska ei ole mitään syytä *merkitä* mitään erillistä kuvaustapahtumaa; se kenties tavoittelee merkin itsetietoisuutta, varmuutta ja jaloutta, joka soisi sille pääsyn kielen arvokkuuteen, mutta ei ole merkkiä ilman tuota merkitsemistä, ja kun valokuvilta on evätty sen periaate, ne ovat epäkelvoja, (maidon tavoin) *pilaantuvia* merkkejä. Mitä valokuva sitten tarjoaakin nähtäväksi ja millä tavalla sen tekeekin, se on aina näkymätön: sitä itseään me emme näe.

Lyhyesti: referenssi tulee mukana. Ja tämän erityisen yhteenkuuluvuuden vuoksi on erittäin vaikeata tarkentaa valokuvaukseen. Sitä käsittelevät kirjat — niitä on muuten paljon vähemmän kuin muista taidelajeista — ovat tämän vaikeuden uhreja. Jotkut ovat teknisiä: ”nähdäkseen” valokuvallisen ilmaisun ne joutuvat tarkentamaan lähietäisyydelle. Toiset ovat historiallisia tai sosiologisia; havaitakseen valokuvailmiön kokonaisuudessaan ne joutuvat tarkentamaan hyvin kauaksi. Huomasin ärtyneenä, ettei kukaan keskustellut kanssani juuri niistä valokuvista, jotka

minua kiinnostavat, jotka tuottavat minulle mielihyvää tai synnyttävät tunteita. Mitä minulla oli tekemistä maisemavalokuvauksen sommittelusääntöjen tai toisaalta valokuvauksen perheriittinä kanssa? Aina lukiessani jotain valokuvauksesta ajattelin jotain rakastamaani valokuvaa, ja tämä sai minut raivoihini. Sillä näin vain referenssin, halutun kohteen, rakkaan ruumiin, mutta heltymätön ääni (tieteen ääni) sanoi minulle ankarasti: ”Palaa takaisin Valokuvaukseen. Se mitä näet ja mikä saa sinut kärsimään, kuuluu 'Harrastajavalokuvien' luokkaan, jota joukko sosiologeja on tutkinut: pelkkiä sosiaalisten yhdentymismenojen jälkiä, tavoitteenaan perheen säilyttäminen tms.” Jatkoin silti hellittämättä: toinen, voimakkaampi ääni yllytti minua hylkäämään sosiologiset päätelmät. Joidenkin valokuvien edessä halusin olla villi, vailla kulttuuria. Ja niin jatkoin, uskaltamatta sivuuttaa maailman lukemattomia valokuvia sen enempää kuin ulottaa muutamaa omaani käsittämään koko valokuvauksen. Lyhyesti: olin umpikujassa ja niin sanoaksemme ”tieteellisesti” yksin ja aseistariisuttu.

3

Sitten totesin, että tämä epäjärjestys ja dilemma, jonka halu kirjoittaa valokuvauksesta oli paljastanut, heijastivat määrättyä minua aina vaivannutta epämu-kavuuden tunnetta: tunnetta että horjuu kahden kielen, ekspressiivisen ja kriittisen, välillä; on tuon kriit-

tisen kielen ytimessä, useiden sosiologisten, semiologisten ja psykoanalyttisten diskurssien välissä — ja silti niitä kaikkia kohtaan lopulta tuntemallaan tyytymättömyydellä todistaa ainoaksi varmaksi (miten tahansa naiiviksi) asiaksi itsessään epätoivoisen vastarinnan koko reduktiivista järjestelmää kohtaan. Sillä joka kerta kun hiukankin turvauduin tuohon järjestelmään, tuntien sen kielen muodostuvan ja vaivihkaa vievän reduktioihin ja moitteisiin, tyynesti jätin sen ja ryhdyin etsimään muualta: alkaen puhua toisella tavalla. Oli kerta kaikkiaan parempi kääntää yksilöllisyytensä vastalause hyveeksi, yrittää tehdä ”minän muinaisesta kaikkivaltiudesta” (Nietzsche) heuristinen periaate. Päätin siis aloittaa tutkimukseni vain muutamasta valokuvasta, sellaisista, jotka varmuudella olivat olemassa *minulle*. Ei minkäänlaista korpusta: muutamia erillisiä ruumiita vain. Sinänsä varsin tavanomaisessa kiistassa tieteen ja subjektiivisuuden välillä olin päätenyt seuraavaan merkilliseen käsitykseen: eikö voisi olla erällä tapaa utta tiedettä jokaista utta kohdetta kohden? *Mathesis singularis* (eikä enää *universalis*)? Hyväksyin siis itseni koko valokuvauksen välittäjäksi: aloittaen muutamista henkilökohtaisista mielijohteista yrittäisin muodostaa perustavan piirteen, yleiskäsitteen, jota ilman valokuvasta ei olisi olemassa.

Olen siis itse valokuvallisen ”tiedon” mitta. Mitä ruumiini tietää valokuvauksesta? Havaitsin, että valokuva voi olla kolmenlaisen toiminnan (tai kolmenlaisen tunteen tai kolmenlaisen aikomuksen) kohteena: tehdä, olla kohteena, katsoa. Valokuvaaja toimii *Operaattorina*. Me kaikki, jotka selailemme valokuvakoelmia sanomalehdissä, kirjoissa, albumeissa ja arkistoissa, olemme *Spektaattoreita*. Valokuvattu henkilö tai asia taas on maalitaulu, referenssi, eräänlainen pieni varjokuva, kohteen säteilemä *eidolon*, jota tahdotisin kutsua valokuvan *Spektrumiksi*, sillä tämä sana on kantasansa kautta suhteessa ”spektaakkeliin” ja lisää siihen erään hieman kammottavan kaikkeen valokuvaukseen sisältyvän seikan: kuolleen paluun.

Yksi näistä toiminnoista oli ulottumattomissani, sitä minun ei tullut yrittää tutkia: en ole valokuvaaja, en edes harrastelija: siihen olen liian kärsimätön: minun täytyy heti saada nähdä, mitä olen saanut aikaan (*Polaroidi?* Hauskaa, mutta pettymyksiä aiheuttavaa, paitsi suuren valokuvaajan käyttämänä). Saatoin olettaa, että *Operaattorin* tunteella (ja siten valokuvauksen olemuksella ”valokuvaajan mukaan”) oli jokin yhteys ”pieneen aukkoon” (*sténopé*), jonka läpi hän katsoo, rajoittaa, rajaa ja perspektivisoi sitä, minkä hän haluaa ”siepata” (yllättää). Teknisesti valokuvaus sijoittuu kahden täysin erilaisen menettelytavan leikkauspisteeseen; toinen on laadultaan kemiallinen: valon vaikutus tiettyihin aineisiin: toinen fyysikaalinen: kuvan muodostaminen optisen laitteen avulla. Minusta tuntui, että *Spektaattorin* valokuva polveutui

oleellisesti niin sanoaksemme kohteen kemiallisesta paljastamisesta (jonka säteitä minä jälkikäteen vastaanotan) ja että *Operaattorin* valokuva sitä vastoin oli yhteydessä siihen näkymään, jonka rajaa *camera obscuran* avaimenreikä. Mutta tuosta tunteesta (tai tuosta olemuksesta) en voinut puhua, koska en ollut sitä koskaan kokenut; en voinut liittyä niiden joukkoon (enemmistö), jotka tutkivat ”valokuvaa valokuvaajan mukaan”. Minulla oli käytettävissäni vain kaksi kokemusta: tarkkailtavan ja tarkkailevan subjektin kokemukset.

5

Voi sattua, että minua tarkkaillaan tietämättäni, mutta tästäkään en voi puhua, päätettyäni ottaa oppaaksi tietoisuuden omista tunteistani. Mutta varsin usein (mielestäni liiankin usein) minua on valokuvattu myös niin, että olen ollut siitä tietoinen. Kuinka ollaakaan, heti kun tunnen itseäni objektiivin läpi tarkkailtavan, kaikki muuttuu: asetan itseni ”poseerausasettoon”, muodostan välittömästi itselleni toisen ruumiin, muutun etukäteen kuvaksi. Tämä muodonmuutos on aktiivista: tunnen, että valokuva luo ruumiini tai kuolettaa sen mielensä mukaan (tämän kuolettavan voiman apologiasta käyvät määräytyt kommunardit, jotka maksoivat hengellään innokkuudesta poseerata barrikaadeilla; kommuunin kukistuttua Thiersin poliisit tunnistivat heidät valokuvista ja ampuivat melkein kaikki).

Poseeratessani objektiivin edessä (tarkoitin: tietäessäni poseeraavani, edes hetkellisesti) en (ainakaan nykyisellään) riskeeraa kovinkaan paljoa. Valokuvajalta saamani olemassaolo on epäilemättä vertauskuvallista. Mutta vaikka tämä riippuvuus on kuviteltua (ja mitä puhtainta kuvittelua), koen sen ahdistuneena epävarmasta polveutumisesta: kuva — minun kuvani — syntyy: mahdetaanko minut synnyttää vastenmielisestä yksilöstä vaiko ”hyvästä tyypistä”? Voisinpa, ”astua esiin” paperille kuten klassiselle taulukankaalle, jaloin ilmein, mietteliäänä, älykkäänä jne! Lyhyesti: kunpa minut voitaisiin ”maalata” (Tizian) tai ”piirtää” (Clouet). Mutta koska se mitä haluan taltioitavaksi on hienoa moraalista laatua eikä mimiikkaa, ja koska valokuvaus — paitsi taitavimpien muotokuvaajien käsissä — ei juuri ole hienovaraista, en tiedä, kuinka vaikuttaisin sisältäpäin ulkoiseen olemukseeni. Päätän antaa kevyen, mielellään ”arvoituksellisen” hymyn karehtia huulilleni ja silmiini: siitä soisin näkyvän, paitsi luonteenominaisuuksiani, myös huvittuneen tietoisuuteni koko valokuvausrituaalista: mukaudun sosiaaliseen leikkiin, poseeraan, tiedän sen, haluan teidänkin tietävän sen, mutta tämä lisäviesti ei saa tehdä tyhjäksi (mikä on jo ympyrän neliöimistä) yksilöllisyyteni kallisarvoista olemusta: sitä, mitä olen, kaikenlaisten muotokuvien ulkopuolella. Haluan toisin sanoen, että kuvani, liikkuva, tuhansien muuttuvaisten valokuvien murjomana, tilanteiden ja aikakausien armoilla, aina olisi yhtäpitävä minun (tunnetusti syvällisen) ”itseni” kanssa; mutta asia on täsmälleen päinvastoin: ”minä” itse en ole koskaan yhtäpitävä kuvani kanssa: sillä kuva on raskas, liikkumaton, itsepäinen (siksi yhteiskunta luottaa siihen), ja ”minä” kevyt, jakaantunut, hajallaan; kultakalan ta-

voin en pysy paikallani, kääntyilen maljassani: voi, jospa edes valokuva voisi antaa minulle neutraalin, mitään ilmaisemattoman anatomisen ruumiin! Valitettavasti valokuvaus on minut tuominnut, hyvää tarkoittaen, kantamaan aina jotain ilmettä: ruumiini ei löydä koskaan nollapistettään, sitä ei kukaan sille anna (ehkä vain äitini? Sillä kuvan taakkaa ei kirvoita välinpitämättömyys — ei mikään ”objektiivinen” valokuva, sellainen jonka saat valokuva-automaatista ja joka tekee sinusta rikollisen näköisen, poliisin etsimän tyyppin — vaan sen saa aikaan rakkaus, ääretön rakkaus).

Nähdä itsensä (toisin kuin peilistä): historian tasolla — kyseessä on uusi toiminto: muotokuva, maalattu, piirretty tai miniatyyrikuva, oli valokuvauksen levittämiseen asti ollut ainoastaan harvojen omaisuutta, tehtävänään sitä paitsi julistaa taloudellista ja sosiaalista asemaa — eikä maalattu muotokuva, kuinka näköinen tahansa (tätä juuri yritän todistaa) koskaan ole valokuva. On kummallista, ettei kukaan ole ajatellut, millaista *levottomuutta* (sivilisaatiolle) tämä uusi toiminto on myötään tuova. Haluaisin katseiden historian. Sillä valokuva on itsensä muuttumista toiseksi: tietoisuuden viekasta erottamista identiteetistä. Ja mikä vielä kummallisempaa: nimenomaan *ennen* valokuvausta puhuttiin paljon enemmän kahtena näkemisestä. Heautoskopia rinnastettiin hallusinoosiin: vuosisatojen ajan se oli eräs suurista myyttisistä teemoista. Mutta nykyään tuntuu kuin tukahduttaisimme valokuvauksen syvällisen hulluuden: saamme vilahduksen sen myyttisestä perinnöstä vain siinä ohimenevässä hämmennyksessä, joka valtaa meidät katsoessamme ”itseämme” paperilla.

Tässä levottomuudessa on oikeastaan pohjimmil-

taan kysymys omistamisen ongelmista. Laki on ilmaissut sen omalla tavallaan: kenelle valokuva kuuluu? Kohteelle (valokuvatulle)? Valokuvaajalle? Olisiko maisema itsessään vain jonkinlainen maanomistajan myöntämä laina? Tuntuu löytyvän lukemattomia tapauksia, jotka ilmaisevat tätä epävarmuutta yhteiskunnassa, jossa olemassaolo perustui omistukseen. Valokuvaus muunsi subjektin objektiksi, kohteeksi, esineeksi, vieläpä niin sanoaksemme museo-esineeksi: jotta ensimmäiset muotokuvat olisi voitu ottaa (noin 1840), täytyi subjektin alistua pitkiin poseerauksiin kirkkaassa auringonpaisteessa lasikaton alla: tulakseen objektiksi täytyi kärsiä kuin kirurgisessa toimenpiteessä; sitten keksittiin laite nimeltä päänoja, eräänlainen proteesi, joka ei näkynyt objektiivin läpi, joka tuki vartalon paikalleen sen matkalla liikkumattomuuteen (Freund, 88): tämä päätuki oli sen patsaan jalusta, joksi kuvattava oli muuttumassa, hänen kuvitellun perusolemuksensa korsetti.

Muotokuva-valokuva on suljettu voimakenttä. Neljä kuvitteellista hahmoa kohtaa siinä toisensa, iskee yhteen, muuttaa muotoaan. Objektiivin edessä olen yhdellä kertaa se joka luulen olevani, se joksi haluaisin minua luultavan, se joksi valokuvaaja minua luulee sekä se jota hän käyttää hyväkseen esittääkseen taidettaan. Omituista toimintaa siis: en lakkaa matkimasta itseäni ja sen tähden joka kerta kun valokuvautan (kun annan valokuvata) itseni, koen väistämättä epäaitouden, joskus petkutuksen tunteen (jollaisen kohtaa määrätyissä painajaisissa). Kuvitteellisesti valokuva (johon *pyrin*) edustaa tuota hienon hienoa hetkeä, jolloin en totta puhuakseni ole subjekti enkä objekti, vaan paremminkin subjekti, joka tuntee olevansa muuttumassa objektiksi: saan

siis mikrokokemuksen kuolemasta (hengen irtautumisesta ruumiista): muutun tosiaan spektriiksi, haamuksi. Valokuvaaja tietää tämän hyvin, itsekin peläten (vaikkapa vain kaupallisista syistä) tuota kuolemaa, johon hänen eleensä minut palsamoi. Mikäpä olisi hassumpaa (jollei itse olisi niiden passiivinen uhri, plastron, kuten de Sade sanoisi) kuin valokuvaajien ”elävoittämistemput”: kehoja ideoita: minut asetetaan istumaan maalipensseleitteni eteen, minut vietään ulos (”ulkona” on elävämpää kuin ”sisällä”), minut asetetaan poseeraamaan portaiden edessä, koska joukko lapsia leikkii takanani, sitten havaitaan penkki ja välittömästi (mikä onnenpotku) minut asetetaan sille istumaan. Ikään kuin kauhistuneen valokuvaajan täytyisi ponnistella äärimmilleen estääkseen valokuvaa muuttumasta Kuolemaksi. Mutta minä, nyt jo objekti, en ponnistele. Aavistan että joudun heräämään tästä pahasta unesta vieläkin epämiellyttävämmiin; sillä sitä mihin yhteiskunta käyttää valokuvaani, mitä se siitä lukee, en tiedä (joka tapauksessa on eri tapoja lukea eri kasvoja): mutta kun löydän itseni tämän toiminnan lopputuloksesta, näen että minusta on tullut kokonaiskuva, toisin sanoen Kuolema itse; toiset — Toinen — riistävät minut itseltäni, tekevät minusta julkeasti objektin, pitävät minua vallassaan, käytössään, järjestettynä kortistoon, valmiina käytettäväksi jos jonkinlaisiin huijauksiin: kerran eräs loistava naisvalokuvaaja kuvasi minut: tästä kuvasta uskoin lukevani hiljattain kokemani suuren surun aiheuttaman alakuloisuuden: kerrankin valokuva palautti minut itselleni; mutta jonkin ajan kuluttua löysin tämän saman valokuvan erään pamfletin kanteelta: painotyön väärentämänä minusta oli jäljellä vain kauheat paljastetut kasvot, kamalat ja vastenmieliset

niin kuin se kuva, jonka kirjan kirjoittajat halusivat antaa käyttämästäni kielestä. (”Yksityiselämä” ei ole mitään muuta kuin se tilan ja ajan vyöhyke, jossa en ole kuva, objekti. *Poliittinen* oikeutenihan on olla subjekti, ja sitä minun täytyy puolustaa.)

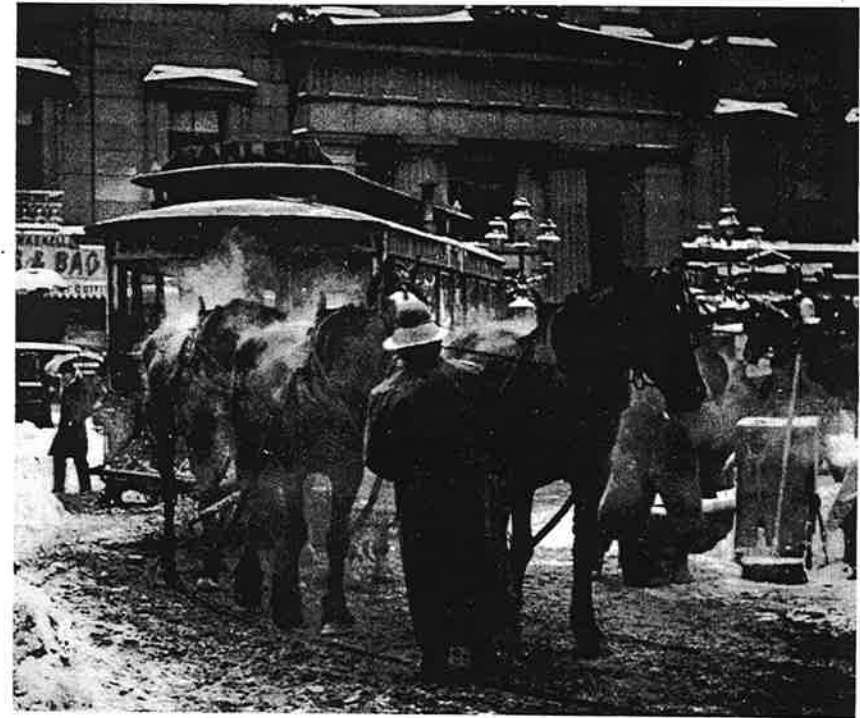
Pohjimmiltaan se, mitä minusta otetusta valokuvasta haen (”intentio” jonka mukaisesti sitä katson), on Kuolema: Kuolema on tuon valokuvan *eidos*. Siksi, kummallista kyllä, ainoa asia, jota valokuvattaessa siedän, josta pidän, joka on minulle tuttu, on kameran ääni. Minulle Valokuvaajan työväline ei ole silmä (se kauhistuttaa minua), vaan sormi: se mikä on yhteydessä objektiivin laukaisimeen, laakakasettien metalliseen ääneen (jos kamerassa vielä on sellainen). Rakastan näitä mekaanisia ääniä miltei hekumallisesti, kuin ne — ja yksin ne — olisivat se mihin haluni valokuvassa tarrautuu: niiden äkillisen raksahduksen särkiessä poseerauksen kuolettavan kerroksen. Minulle tämä Ajan ääni ei ole surullinen: rakastan soittokelloja, kaappikelloja, rannekelloja — ja muistan, että alunperin valokuvauslaitteet olivat taidepuusepän taitojen ja hienomekaniikan alaa: kamerat olivat itse asiassa näkemiseen tarkoitettuja kelloja, ja joku hyvin vanha minussa kenties yhä kuulee valokuvauskoneessa puun elävän äänen.

6

Valokuvauksessa alun alkaen merkille panemani järjestyksen puutteen — kaikki toiminnot ja aiheet sekoittuneina — löysin jälleen niissä valokuvissa, joi-

den *Spektaattorina* olin itse. Nyt halusin tutkia tätä ominaisuutta.

Valokuvia näen nykyisin kaikkialla, kuten meistä kaikki: ne tulevat maailmalta minulle pyytämättä: ne ovat vain "kuvia", ulkoiselta muodoltaan mikä minkäkinlaisina. Kuitenkin valittujen, määriteltyjen, arvioitujen, albumeihin tai aikakauslehtiin kerättyjen ja siten kulttuurin suodattimen läpäisseiden joukossa totesin joitakin, jotka aiheuttivat minussa sisäistä kutinaa, ikään kuin ne viittaisivat vaimennettuun keskukseen, minuun itseeni haudattuun lataukseen, eroottiseen tai riipaisevaan (näytti aihe miten arkipäiväiseltä tahansa) — toisten kuvien taas ollessa minulle niin yhdentekeviä, että nähdessäni niiden rikkaruohon tapaan jatkuvasti lisääntyvän tunsin niitä kohtaan tiettyä vastenmielisyyttä, jopa ärtymystä: on hetkiä, jolloin inhoan valokuvaa: mitä tekemistä minulla on Eugène Atgetin vanhojen puunoksien, Pierre Boucherin alastonkuvien tai Germaine Krullin kaksoisvalotuksen kanssa (vain vanhoja nimiä mainitakseni)? Eikä siinä kaikki: oivalsin etten koskaan ollut pitänyt yhdenkään valokuvaajan *kaikista* kuvista: Stieglitzin kuvista minua ihastuttaa (mutta hillittömästi) ainoastaan hänen tunnetuin valokuvansa (Hevosraitiovaunuasema, New York, 1893); tietty Mapplethorpen valokuva sai minut ajattelemaan, että olin löytänyt "oman" valokuvaajani: mutta ei, en pidä kaikista Mapplethorpen kuvista. Siispä en voinut hyväksyä tuota kätevää käsitettä, johon turvaudutaan, kun halutaan puhua historiasta, kulttuurista tai estetiikasta: taiteilijan tyyliksi kutsuttua. "Oivallusteni" — niiden epäjärjestyksen, niiden oikullisuuden, niiden ongelmallisuuden — voimasta tunsin, että valokuvaus on *epämääräinen* taide, kuten olisi (jos sellaista yritettäi-



"Stieglitzin kuvista minua ihastuttaa vain tunnetuin"

A. Stieglitz: *Hevosvaunuasema*, New York 1893

siin perustaa) himoittavien ja vastenmielisten vartaloitten tiede.

Käsitin kyllä, että tässä oli kysymys kevytmielisen subjektiivisuuden liikkeistä, subjektiivisuuden joka muuttuu riittämättömäksi heti kun se sanotaan ääneen: *pidän/en pidä*: onhan meillä kaikilla oma salainen käsityksemme mausta, mauttomuudesta ynnä mitä siihen väliin jää, eikö niin? Mutta juuri niin: olen aina halunnut *perustella* mielialojani: en oikeutakseni niitä; vielä vähemmän täyttääkseni tekstin näyttämön omalla yksilöllisyydelläni: päinvastoin tarjotakseni, ojentaakseni tämän yksilöllisyyden tieteelle subjektista, jonka nimellä ei ole väliä, kunhan se vain yltyy (mitä ei vielä ole tapahtunut) yleisyyteen, joka ei enempää rajoita kuin muserrakaan minua. Tätä oli siten tarkasteltava lähemmin.

7

Päätin siis ottaa uuteen analyysiini oppaaksi tiettyjä valokuvia kohtaan tuntemani viehtymyksen. Sillä ainakin tästä kiinnostuksesta olin varma. Miten sitä nimittäisi? Lumoukseksi? Ei, tämä valokuva, johon katseeni kiinnittyy ja jota rakastan, ei millään muotoa ole hypnoottinen piste, joka vaappuisi silmien edessä pannen pään heilumaan: sen minussa aikaansaama vaikutus on tylsyyden suoranaisten vastakohta: pikemminkin sisäistä kiihotusta, mielihyvää, tietynlaisia ponnisteluakin, sanoiksi pukemattoman painetta tulla sanotuksi. Siis? Kiinnostustako? Ohikiitävän

hetken: tuntemuksiltani kysymättäkin kykyneen luettelemaan monia syitä kiinnostua jostakin valokuvasta; voi joko haluta kuvan esittämää kohdetta, maisemaa, ruumista; tai rakastaa tai olla rakastanut olentoa, jonka siinä voimme tunnistaa; tai hämmästyä näkemästään; tai ihailta tai arvostella valokuvaajan suoritusta, jne.; mutta nämä kiinnostuksen muodot ovat laimeita, heterogeenisiä; tietty valokuva voi tyydyttää yhden niistä ja herättää minussa varovaista kiinnostusta; jos joku toinen kiinnostaa minua voimakkaasti, haluaisin tietää, mikä siinä nimenomaan *sytyttää* minut. Sopi-vimmalta (toistaiseksi) kuvaamaan tiettyjen valokuvien minussa synnyttämää kiinnostusta tuntuikin sana *seikkailu*. Tämä valokuva *tapahtuu minulle*, vie, tuo toinen taas ei.

Seikkailun periaate on minulle valokuvauksen olemassaolon mahdollisuuden perustana, ja kääntäen: ilman seikkailua ei ole valokuvaa. Linaan Sartrea: ”Utiskuvat voivat aivan hyvin ’olla sanomatta minulle mitään’. Toisin sanoen katson niitä asettamatta niitä olemassaolevina. Henkilöt, joista otettuja valokuvia katson, ovat ilmeisestikin läsnä valokuvassa, mutta vailla eksistentiaalista asemaa, kuten Ritari ja Kuolema ovat läsnä Dürerin piirroksessa, mutta ilman että minä niitä asetan. Sitä paitsi löytyy tapauksia, jolloin jokin valokuva jättää minut niin välinpitämättömäksi, etten edes vaivaudu näkemään sitä ”kuvana”. Valokuva konstituoituu epämääräisesti objektina ja siinä esiintyvät henkilöt konstituoituvat toki henkilöinä, mutta ainoastaan siitä syystä, että muistuttavat ihmisolentoja, ilman erityistä tarkoituksellisuutta. He ajelehtivat havaitsemisen, merkin ja kuvan rantojen väliä törmäämättä mihinkään niistä.” (Sartre, 39)

Tässä tyylyssä erämaassa äkkiä jokin tietty valokuva tavoittaa minut; se herättää minut eloon, minä herätän sen eloon. Ja näin minun tuleekin siis kutsua sen synnyttämää kiinnostusta: eloon herättämiseksi, *animatioksi*. Valokuva sinänsä ei ole millään tavoin ”elävä” (en usko ”elävännäköisiin” kuviin), mutta se herättää minut eloon: tämä se synnyttää koko seikkailun.

8

Tässä tutkimukseni vaiheessa lainasin siis jonkin verran fenomenologian tutkimusohjelmaa ja kieltä. Mutta tuo fenomenologia oli epämääräistä, huoletonta, jopa kyynistä — niin helposti se suostui vääristämään tai pakoilemaan omia periaatteitaan analyysini oikkujen mukaan. Ensiksikin: en paennut enkä yrittänyt paeta paradoksia, jossa minulla yhtäällä oli halu viimeinkin nimetä valokuvauksen sisin olemus ja siten hahmotella sen eideettinen tiede, ja toisaalta vankkumaton tunne, että valokuvaus ei oleellisesti ole niin sanoaksemme (käsitteellinen ristiriita) mitään muuta kuin satunnaisuutta, yksilöllisyyttä, seikkailua: minun valokuvani liittyivät aina, loppuun asti, ”tähän tai tuohon” (Lyotard, 11): eikö meillä tässä olekin valokuvauksen erityinen heikkous, banaalisuudeksi kutsuttu olemassaolon vaikeus? Edelleen: fenomenologiani suostui kompromissiin ulkopuolisen voiman, *tunteen* kanssa: juuri tunteen redusoinemisesta kieltäydin; redusoitumattomuudessaan se oli sitä, mihin

halusin ja mihin minun täytyi redusoida valokuvaus itse; mutta kykenisinkö säilyttämään tunteellisen tarkoituksellisuuden, sellaisen näkymän kohteeseen, jonka halu, vastenmielisyys, nostalgia ja euforia välittömästi kyllästäisivät? Klassinen fenomenologia, sellaisena kuin sen olin nuoruudessani tuntenut (eikä muita sen jälkeen ole ollut) ei muistaakseni koskaan ollut puhunut halusta tai surusta. Kykenin toki hyvinkin oikeaoppisesti erottamaan valokuvauksessa kokonaisen olemusten verkoston: aineellisia olemuksia (jotka edellyttävät fyysistä, kemiallista, optista tutkimusta) ja alueellisia olemuksia (esimerkiksi esteetiikasta, historiasta, sosiologista periytyviä): mutta juuri ollessani saavuttamassa valokuvauksen yleisen olemuksen, käännyn; sen sijaan että olisin seurannut muodollisen ontologian (logiikan) tietä, pysähdyin, pitäen kuin aarteena sisälläni haluni tai suruni; valokuvan ennakoitua olemusta ei mielestäni voinut irroittaa siitä ”paatoksesta”, josta se ensi näkemältä koostuu. Muis-tutin muuatta ystävääni, joka oli aloittanut valokuvauksen ainoastaan, koska se soi hänelle mahdollisuuden kuvata poikaansa. *Spektaattorina* olin kiinnostunut valokuvauksesta ainoastaan ”tunnepitoisista” syistä; halusin syventää sitä, en kuten kysymystä (teemaa) vaan kuin haavaa: näen, tunnen, siis huomaan, katson ja ajattelen.



"Ymmärsin heti että tämän kuvan seikkailu johtui kahden tekijän yhtäaikaisesta läsnäolosta..."

Koen Wessing: *Nigaragua, kaduilla partioiva armeija*, 1979

Selasin kuvalehteä. Eräs valokuva pysäytti minut. Ei mitään erikoista: Nicaraguan kansannousun (valokuvallinen) banaalius; tuhottu katu, pari kypäräpäistä sotilasta partiossa: taustalla kaksi nunnaa kulkee ohi. Miellyttikö tämä valokuva minua? Kiihottiko se uteliaisuuttani? Ei edes sitä. Se yksinkertaisesti oli olemassa (minulle). Ymmärsin heti, että sen olemassaolo (sen "seikkailu") johtui kahden ei-jatkuvan erillisen osatekijän yhtäaikaisesta läsnäolosta, noiden tekijöiden ollessa erillisiä siksi, etteivät ne kuuluneet samaan maailmaan — olemalla välttämättä vastakkaisia: sotilaiden ja nunnien. Aavistin rakenteellisen säännön (joka vastaisi omaa näkemystäni) ja yritin heti varmistaa sen tutkimalla saman reportterin (hollantilaisen Koen Wessingin) muita valokuvia: monet näistä kuvista kiinnostivat minua, koska niissä oli tuollaista juuri tiedostamaani dualismia. Eräässä kuvassa äiti ja tytär surevat vaikertaen isän pidättämisestä (Baudelaire: "eleen empaattinen totuus elämän suurissa tapahtumissa") ja kaikki tämä tapahtuu *kaukana maaseudulla* (mistä he olivat voineet kuulla uutisen? Keitä varten nämä eleet?). Toisessa kuvassa rikokoutuneella katukäytävällä valkoisella lakanalla peitetty lapsen ruumis; vanhemmat ja ystävät sen ympärillä, lohduttomina: valitettavan banaali näkymä, mutta minä panin merkille tietyt ristiriitaisuudet: ruumiin kengättömän jalan, itkevän äidin kantaman lakanan (miksi tämä lakana?), naisen taustalla, ilmei-

sesti ystävän, nenäliinan kasvojensa edessä. Ja edelleen: pommitettu asunto, kahden pienen pojan auki-
revähtäneet silmät, toisen paita pienen vatsan yli ko-
honneena (noiden silmien kohtuuttomuus häiritsee
näkyä). Tässä viimein kolme sandinistia nojaa ta-
lon seinään, kasvojen alaosa rievulla peitettynä (löyh-
kää? Naamiointia? En tiedä, en tunne sissisodan reali-
teetteja): yksi pitää kivääriään lepäämässä reittään
vasten (näen hänen kyntensä); mutta hänen toinen
kätensä on auki ja ojentuneena aivan kuin hän selit-
täisi ja osoittaisi jotain. Sääntöäni vain vahvisti, että
saman reportterin muut valokuvat kiinnostivat mi-
nua vähemmän: ne olivat kauniita, ilmensivät hyvin
kansannousun arvokkuutta ja kauhuja, mutta minun
silmissäni niissä ei ollut merkkiä: niiden yhdenkaltai-
suus jäi luonteeltaan kulttuuriseksi: ne olivat ”koh-
tauksia”, hieman Greuzen tapaisia, aihe vain karke-
ampi.

10

Sääntöni oli riittävän uskottava yrittääkseni nimetä
(tulisin sitä tarvitsemaan) nuo kaksi osatekijää, joiden
yhteinen läsnäolo, siltä näytti, synnytti erityislaatu-
isen kiinnostukseni juuri näihin valokuviin.

Ensimmäinen on ilmeisestikin tietty ulottuvuus;
sillä on määrätyn kentän laajuus, jonka oman tietä-
mykseni, kulttuurini nojalla helposti panen merkille;
tämä kenttä voi valokuvaajan taidoista tai onnekkuu-
desta riippuen olla enemmän tai vähemmän tyylitel-



”... itkevän äidin kantama lakana (miksi tämä lakana?)...”

Koen Wessing: *Nigaragua, vanhemmat löytävät lapsensa ruumiin*, 1979

ty, enemmän tai vähemmän onnistunut, mutta se viittaa aina klassiseen informaatioon; kansannousu, Nicaragua, ja molempien merkit: kurjat, siviilipukuiset sotilaat, tuhotut kadut, kuolleet, suru, aurinko ja raskasluomiset intiaaninsilmät. Tämä kenttä löytyy tuhansista valokuvista, joihin kyllä voin tuntea eräänlaista yleistä, joskus tunteenomaista kiinnostusta, mutta joiden aikaansaama liikutus kulkee moraalisena ja poliittisen kulttuurin järkipärisen välittäjän kautta. Se mitä tunnen näitä valokuvia kohtaan, syntyy keskinkertaisesta liikutuksesta, miltei koulutuksesta. En ole löytänyt ranskankielistä sanaa ilmaisemaan pelkkää tällaista inhimillistä kiinnostusta: mutta latinassa sellainen sana luullakseni on: se on *studium*, joka ei tarkoita, ainakaan välittömästi, "opiskelua", vaan hakeutumista johonkin, mieltymystä, eräänlaista yleistä sitoutumista, innokasta kyllä, mutta vailla erityistä akuuttisuutta. *Studiumin* mielessä olen kiinnostunut useista valokuvista, otan ne sitten poliittisina todisteina tai nautin niistä kuin hyvistä historiallisista kohtauksista: sillä juuri kulttuurin kautta (tämä kuuluu *studiumin* viitekenttään) olen osallisena hahmoissa, kasvojen ilmeissä, eleissä, ympäristöissä, tapahtumissa.

Toinen osatekijä rikkoo (tai keskeyttää) *studiumin*. Tällä kertaa en minä etsi sitä (kuten varustaessani *studiumin* kentän kaikkivoipaisella tietoisuudellani), se se nousee kuvasta kuin nuoli ja pistää minua. Latinan kielessä on sana kuvaamaan tätä haavaa, tätä pistosta, tätä terävän esineen tekemää jälkeä: tämä sana sopii minulle sitäkin paremmin kun se viittaa myös väli-merkkien käyttöön ja koska mainitsemani valokuvat itse asiassa ovat kuin herkin väli-merkein, joskus jopa pilkuin, jäsenneltyjä; tarkkaan ottaen nuo merkit, nuo

haavat ovatkin pisteitä. Tätä toista, *studiumia* häiritsevää osatekijää kutsun *punctumiksi*: sillä *punctum* on myös pistos, pieni reikä, pieni täplä, naarmu — ja tarkoittaa myös nopanheittoa. Valokuvan *punctum* on se sattuma, joka pistää minua (mutta myös ruhjoo ja kirvelee sisälläni).

Eroteltuani näin valokuvauksen kaksi teemaa (sillä loppujen lopuksi rakastamallani valokuvilla oli klassisen sonaatin rakenne), saatoin ottaa ne vuorotellen tarkasteluun.

11

studium
punctum

2 tekstiä jotka harvitaan
heit kon' kokemuksen
- tieto kuvasta
- onni: on tunteisuus (miel.)

Valitettavasti monet valokuvat jäävät katseeni edessä elottomiksi. Mutta jopa minun silmissäni jotenkin olemassa olevien joukosta enimmäkseen herättävät minussa vain yleistä, niin sanoaksemme *kohteliasta* kiinnostusta: niissä ei ole *punctumia*: ne joko miellyttävät tai eivät miellytä minua, pistämättä minua: niissä on vain *studium*. *Studium* on tuo erittäin laaja yhdentekevän halun, jakaantuneen kiinnostuksen, epäjohdonmukaisten mieltymysten kenttä: *pidän/en pidä, I like/I don't*. *Studium* kuuluu *to like* -ryhmään, ei *to love* -ryhmään: se saa liikkeelle puolinaisen halun, puolinaisen tahdon; se on samanlaista epämääräistä, tasaista, edesvastuutonta kiinnostusta, jota tunnetaan "hyväksyttäviä" ihmisiä, näkymiä, vaatteita ja kirjoja kohtaan.

Studiumin tunnistaminen on väistämättä valokuvaajan pyrkimysten kohtaamista, harmonista liitty-

mistä niihin, niiden hyväksymistä tai hylkäämistä, mutta aina niiden ymmärtämistä, sisäistä väittelyä niiden kanssa, sillä kulttuuri (josta *studium* periytyy) on luojien ja kuluttajien välinen sopimus: *Studium* on eräänlaista koulutusta (tietoa ja sivistystä), joka sallii minun löytää *Operaattorin*, kokea päämäärät, joihin hänen toimensa perustuvat ja jotka niitä elähdyttävät, mutta kokea ne eräällä tapaa käänteisessä järjestyksessä, *Spektaattorin* tahtoni mukaan. Vähän niin kuin minun tulisi lukea valokuvasta valokuvaajan myytit, veljeillä niiden kanssa, niihin kuitenkin täysin uskottomatta. Ilmeisestikin nuo myytit pyrkivät (sitä vartenhan myytit ovat) sovittamaan valokuvauksen ja yhteiskunnan keskenään (onko se välttämätöntä? — Ilman muuta: valokuva on *vaarallinen*) varustamalla se tarkoitusperrillä, joita valokuvaajat sitten voivat käyttää alibinaan. Näitä tarkoituseriä ovat: tiedottaminen, esittäminen, yllättäminen, merkityksen antaminen, halun synnyttäminen. Ja minä, *Spektaattori*, tunnistan ne enemmän tai vähemmän mielihyvää tunteen: sijoittaen niihin *studiumini* (en koskaan nautintoani tai tuskaani).

12

Koska valokuva on puhdasta satunnaisuutta eikä muuta voikaan (siinä on aina *jotain* jota esitetään) — vastakohtana tekstille, joka äkkiä yhdellä ainoalla sanalla voi muuttaa lauseen kuvauksesta pohdinnaksi — se paljastaa välittömästi ”yksityiskohtansa”, joista



”Valokuva opettaa minulle miten venäläiset pukeutuvat: panen merkille pojan suuren kangaslakin, toisen solmion, huivin vanhan naisen pään ympärillä, nuorukaisen tukan leikkauksen”

William Klein: *Vappu Moskovassa*, 1959

itse etnologisen tiedon raaka-aine muodostuu. Kun William Klein valokuvaa "Vapun 1959" Moskovassa, hän opettaa minulle kuinka venäläiset pukeutuvat (mitä kaikesta huolimatta en tiedä): *panen merkille* pojan suuren kangaslakin, toisen solmion, huivin vanhan naisen pään ympärillä, nuorukaisen tukan leikkauksen jne. Voin mennä pidemmällekin yksityiskohtiin, huomata että monilla Nadardin valokuvamilla miehillä on pitkät kynnet: etnografinen kysymys: kuinka pitkiä kynsiä tietyllä aikakaudella pidettiin? Valokuvaus voi kertoa tämän minulle paljon paremmin kuin maalatut muotokuvat. Se sallii minun astua infratiedon alueelle; se varustaa minut kokoelmalla osaobjekteja ja voi vedota tiettyyn minussa piilevään fetisismiin: sillä tietty "minä" pitää tiedosta, tuntee jonkinlaista rakastuneisuutta sitä kohtaan. Samalla tapaa pidän tietyistä biografisista, elämänkerallisista piirteistä, jotka määrätyn kirjailijan elämässä ihastuttavat minua aivan tiettyjen valokuvien tavoin; olen kutsunut näitä piirteitä "biografemeiksi"; valokuvauksen suhde historiaan on sama kuin biografemien suhde biografiaan.

13

Ihmisen joka ensimmäisenä näki ensimmäisen valokuvan (jos jätämme sivuun Niepcen joka teki sen), on täytynyt ajatella, että se oli maalaus: sama kehys, sama perspektiivi. Valokuvaus on ollut, ja on yhä, maalaustaiteen haamun riivaama (Mapplethorpe esit-

tää iiriksen varren samalla tavoin kuin joku itämainen maalari olisi voinut tehdä): kopioimalla maalaustaidetta ja kiistelemällä sen kanssa valokuvaus on tehnyt siitä absoluuttisen, isällisen referenssinsä, aivan kuin se olisi syntynyt taulusta (tämä on totta, teknisesti, mutta vain osaksi: sillä maalarin *camera obscura* on vain yksi valokuvauksen syistä; olennainen on kenties kemiallinen keksintö). Tutkimukseni tässä vaiheessa mikään ei eideettisesti erota valokuvaa, edes realistista, maalauksesta. "Piktorialismi" on vain valokuvauksen itsetietoisuuden liioittelua.

Sittenkään (niin minusta tuntuu) valokuvaus ei kosketa taidetta maalaustaiteen vaan teatterin kautta. Valokuvauksen alkuun sijoitetaan aina Niepce ja Daguerre (joskin jälkimmäinen on jotenkin anastanut edellisen paikan): mutta ottaessaan käyttöönsä Niepcen keksinnön Daguerre hoiti muuatta liikkeillä ja valonäytöksillä elävöitettyä panoraamateatteria Place du Château'ssa. *Camera obscura*, lyhyesti sanoen, on tuottanut yhdellä ja samalla kertaa perspektiivimaalauksen, valokuvauksen ja dioraaman, jotka kaikki kolme ovat näyttämön taidelajeja: mutta jos valokuvaus minusta näyttää olevan lähempänä teatteria, se on tätä yhden ainoan välityksen kautta (jonka ehkä vain minä näen tällä tavoin): nimittäin Kuoleman kautta. Tunnetun teatterin ja kuolemankultin välisen alkuperäisen suhteen: ensimmäiset näyttelijät irtaantuivat yhteisöstä näytelläkseen Kuoleman roolia: omaksua tämä rooli tarkoitti itsensä ilmaisemista samalla kertaa elävänä ja kuolleena ruumiina: toteamisen teatterin valkaistu yläruumis, maalatut kasvot kiinalaisessa teatterissa, Intian katha kalin riisitaikinaehoste, japanilaisen no-teatterin naamio... Juuri tämän saman suhteen minä löydän nyt valokuvasta;

miten ”eläväksi” sen sitten yritämme tehdä (ja tämä vimma olla elävän näköinen on kenties vain meidän myyttistä kuolemanpelon kieltoamme), valokuvaus on jonkinlaista primitiivistä teatteria, eräänlainen *Tableau Vivant*, liikkumattomien ehostettujen kaavojen figuraatio, jonka alla näemme kuoleman.

14

Kuvittelen (muuta en voi, enhän ole valokuvaaja), että oleellista *Operaattorin* toiminnassa on yllättää jokin tai joku (kameran pienen reiän kautta) ja että tämä siis toteutuu parhaiten, kun se tapahtuu kuvattavan kohteen tietämättä. Tähän pohjautuvat kaikki ne valokuvat, joiden periaatteena (tai paremminkin alibina) on ”shokeerata”; sillä valokuvauksellinen ”shokki” (aivan toisin kuin *punctum*), ei niinkään vammauta kuin paljastaa jotakin niin hyvin piilotettua, ettei edes toimija itse ollut sitä tiennyt tai tiedostanut. Seurauksena on kokonainen asteikko ”yllätyksiä” (minulle, *Spektaattorille*: valokuvaajallehan ne kaikki ovat ”esityksiä”).

Ensimmäinen yllätys on ”harvinaisuus” (referenssin tietenkä); eräs valokuvaaja on, kerrotaan meille ihailien, neljän vuoden ajan koonnut valokuva-antologiaa hirviöistä (kaksipäinen mies, kolmirintainen nainen, lapsi jolla on häntä jne.: kaikki hymyilevinä). Toinen yllätys on tuttu maalaustaiteesta: sehän on usein toistanut eleen sellaisessa vaiheessa tapahtumakulkua, jossa silmä normaalisti ei voi sitä pysäyttää

(muualla olen kutsunut tätä elettä historiallisen maalauksen *numeniksi*): Bonabarte on juuri koskettanut ruttosairaita Jaffassa; hänen kätensä on vetäytymässä pois; samalla tavoin, silmänräpäyksellistä toimintaansa hyödyntäen, valokuva pysäyttää nopean kohtauksen juuri sen ratkaisevalla hetkellä: Apesteguy valokuvaa Publicisin tulipalossa ikkunasta hyppäävän naisen. Kolmantena yllätyksenä on saavutus: ”Jo viidenkymmenen vuoden ajan Harold D. Edgerton on valokuvannut maitopisaran putoamista päästen miljoonasosasekunnin tarkkuuteen” (tuskin tarvitsee tunnustaa, että tällaiset valokuvat eivät kosketa tai edes kiinnosta minua: olen liiaksi fenomenologi pitääkseni muusta kuin omien mittojeni mukaisista ilmiöistä). Neljättä yllätystä valokuvaaja etsii tekniikan mahdollistamista kummallisuuksista: kaksoisvalotuksista, optisista vääristymistä, joidenkin virheellisyyksien tietoisesta hyväksikäytöstä (epäterävyys, virheperspektiivit, trikkirajaukset): merkittävät valokuvaajat (Germaine Krull, Kertész, William Klein) ovat käyttäneet näitä keinoja saamatta minua kuitenkaan vakuuttuneeksi, vaikka ymmärränkin asian kumouksellisen merkityksen. Viides yllätystyyppi on onnekas löytö; Kertész valokuvaa ullakkohuoneen ikkunan; lasin takana kaksi antiikkista rintakuvaveistosta katselee ulos kadulle (pidän Kertész’stä, mutta en pidä leikkisyydestä, enempää musiikissa kuin valokuvauksessaan); näkymä voi olla valokuvaajan järjestämä; tässä kuvallisten *tiedotusvälineiden* maailmassa se on ”luonnollinen” näkymä, jonka hyvä reportteri on kykynsä, tahtoo sanoa onnensa turvin yllättänyt: kaapuasuinen emiiri hiihtämässä.

Kaikki nämä yllätykset noudattavat uhman periaatetta (siksi ne ovatkin niin vieraita minulle): akrobaa-

tin tavoin valokuvaajan on uhmattava todennäköisyyden tai jopa mahdollisuuden, ääritapauksessa kiinnostavuudenkin, lakeja: valokuvasta tulee ”yllättävä” silloin kun ei tiedetä miksi se on otettu; miten on perusteltua tai kiinnostavaa valokuvata takaa valaistu alaston oviaukossa, vanhan auton keula nurmikolla, rahtilaiva kaijalla, kaksi penkkiä pellolla, naisen parakat maalaistalon ikkunassa, kananmuna paljaalla vatsalla (palkittuja kuvia harrastelijoiden kilpailuista)? Alkuaikoina valokuvaus yllättääkseen kuvasi kaikkea merkittävää; mutta pian se tunnetulla ympärikiepsautuksella teki merkittäväksi kaiken, minkä kuvasi. Näin siis ”mistä tahansa” tulee hienostuneisuuden huippu.

15

Koska jokainen valokuva on satunnainen (ja samalla merkityksen ulkopuolella), valokuvaus voi ilmaista jotakin (osoittaa jotakin yleistä) vain naamioitumalla. Juuri tätä sanaa Calvino käyttää ilmaisemaan sitä, mikä tekee kasvoista yhteiskunnan ja sen historian tuotteen. Kuten William Casbyn muotokuvassa, Avedonin valokuvaamana: orjuuden perusolemus on tässä paljastettu: naamio on merkitys sikäli kuin se on ehdottoman puhdas (kuten se oli antiikin teatterissa). Siksi suuret muotovalokuvaajat ovat suuria mytologeja: Nadar (Ranskan porvaristo), Sander (natsismia edeltävän ajan saksalaiset), Avedon (New Yorkin high-class).

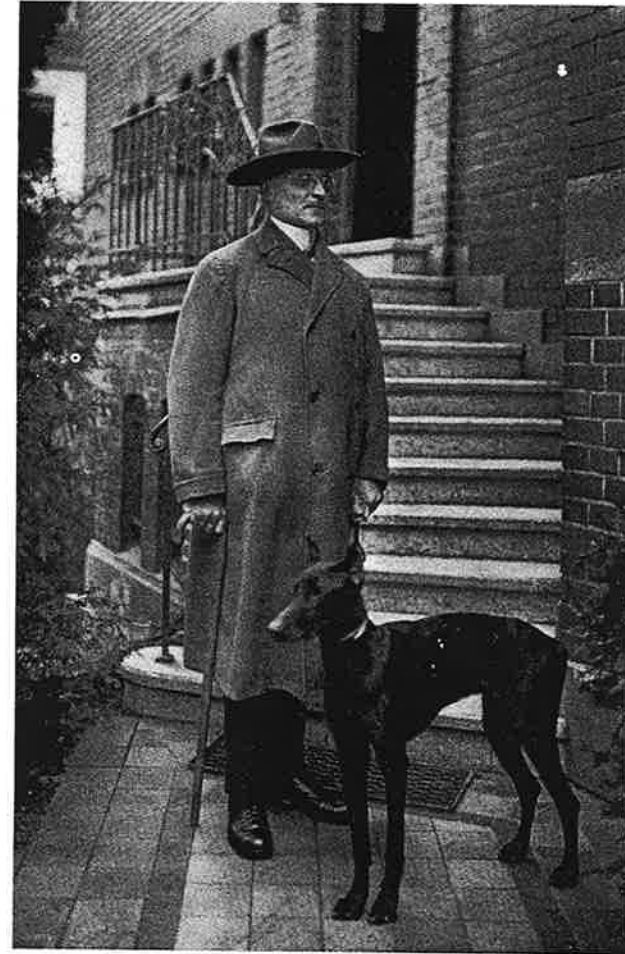


”Naamio on merkitys sikäli kuin se on ehdottoman puhdas”

R. Avedon: *William Casby, orjana syntynyt*, 1963

Naamio on kuitenkin vaikea alue valokuvauksessa. Tuntuu kuin yhteiskunta ei luottaisi puhtaaseen merkitykseen: se haluaa merkitystä, mutta samalla se haluaa, että tämä merkitys on sitä tylsyttävän melun ympäröimää (kuten kybernetikassa sanotaan). Siksi valokuva, jonka merkitys (en sano sen vaikutus) on liian voimakas, käännetään nopeasti pois suunnastaan: sitä kulutetaan esteettisesti, ei poliittisesti. Naamion valokuva on itse asiassa riittävän kriittinen tuottaakseen häiriötä (vuonna 1934 natsit sensuroivat Sanderia, koska hänen "aikakauden kasvonsa" eivät vastanneet natsien rodullista perusmallia), mutta toisalta liian hienovarainen (tai liian "hienostunut") muodostaakseen todella (ainakaan militanttien vaatimusten mukaan) vaikuttavaa sosiaalista kritiikkiä: mikä osallistuva tieteenhaara myöntäisi kiinnostuksensa fysionomiaan? Eikö kyky havaita kasvojen poliittinen tai moraalinen merkitys ole itsessään luokkapoikkeama? Ja jopa tämäkin on liikaa; Sanderin Notaari on itsetärkeyden ja pönäkkyuden, hänen Haastemiehensä puolensapitävyyden ja raakuuden leimama; mutta koskaan eivät notaari tai haastemies olisi osanneet lukea noita merkkejä. Etäisyytenä yhteiskunnallinen näkökulma tarvitsee tässä välttämättä korkean estetiikan välitystä, joka samalla tekee sentarpeettomaksi: kritiikkiä voivat esittää vain ne, jotka jo ovat siihen kykeneviä. Umpikuja on tässä vähän samanlainen kuin Brechtillä: tämä suhtautui valokuvaukseen vihamielisesti, koska se (kuten hän sanoi) oli kriittiseltä voimaltaan heikko; mutta hänen oma teatterinsakaan ei hienostuneisuutensa ja esteettisen laatunsa vuoksi koskaan yltänyt poliittiseen tehokkuuteen.

Lukuunottamatta mainonnan aluetta, jossa merki-



"Natsit sensuroivat Sanderia, koska hänen 'aikakauden kasvonsa', eivät vastanneet heidän rotuestetiikkaansa"

Sander: *Notaari*

tyksen selkeyttä ja erottuvuutta vaaditaan vain sen kaupallisen luonteen takia, valokuvauksen semiologia rajoittuu siten muutamien muotovalokuvaajien ihailtaviin saavutuksiin. Muista, ja unohtamatta ”hyvien” valokuvien monimuotoisuutta, voimme sanoa vain, että *kohde puhuu*, houkutellen, epämääräisesti, ajattelevaan. Ja vielä: tällainenkin saatetaan kokea vaaralliseksi. Äärimmillään on varmintä, ettei ole mitään merkitystä: Kérteszin saapuessa Yhdysvaltoihin vuonna 1937 *Lifen* toimittajat hylkäsivät hänen valokuvansa, koska hänen kuvansa heidän mielestään ”puhuivat liikaa”: panivat ajattelevaan, ehdottivat – kirjaimellisesta poikkeavaa – merkitystä. Pohjimiltaan valokuvaus ei ole kumouksellista silloin, kun se pelottaa, järkyttää tai jopa häpäisee, vaan silloin kun se on *ajatuksiinsa vaipunutta*, ajattelevaa.

16

Vanha talo, varjoisa holvikäytävä, kattotiilet, ränsistynyt arabialainen koristelu, mies istumassa seinään nojaten, autio katu, Välimeren alueen puu (Charles Cliffordin ”Alhambra”): tämä vanha (1854) valokuva koskettaa minua: juuri *siellä* haluaisin elää. Tämä halu vaikuttaa minussa syvällä ja minulle tuntemattomia juuria pitkin. Lämmin ilmastoko? Välimeren myytti, apollonismi? Luopuminen? Syrjään vetäytyminen? Nimettömyys? Ylevyys? Mitä se lieneekin (minuun liittyvää, motiiveihini, fantasioihin), haluan elää siellä, *tuon kauneuden keskellä* – eikä turistivalokuva koskaan kykene tyydyttämään tuota kauneu-



”Juuri tuolla haluaisin elää...”

Charles Clifford: *Alhambra (Grenada)*, 1854–1856

den haluani. Minulle maisemavalokuvien (kaupunki- tai maaseutukuvien) täytyy olla *asuttavia* eikä sellaisia, joissa vain käydään. Tämä asumisenkaipuu, sikäli kuin sen selvästi itsessäni huomaan, ei ole unenomaista (en haaveile mahdottomasta paikasta), eikä liioin empiiristä (en ole talonostossa kiinteistövälitystojen esittelyvalokuvat oppaanani); haluni on mielikuvituksellista, riippuvaista eräänlaisesta sisäisestä näkökyvystä, joka tuntuu vievän minua eteenpäin, kohti utooppista aikaa, tai siirtävän minua takaisin päin, jonnekin itsessäni: kaksoisliikettä, jota Baudelaire ylisti *Invitation au Voyage*'ssa ja *Vie Anterieures*-sa. Katsoessani näitä mielimaisemiani on kuin *olis*in *varma*, että olen ollut siellä tai tulisin sinne menemään. Freud puolestaan sanoo äidin ruumista, että "ei ole mitään muuta paikkaa, josta yhtä varmasti voi sanoa, että on siellä jo ollut". Tuollainen siis olisi (haluan valitseman) maiseman olemus: *heimlich*, äidin minussa herättävä (ei millään tavoin pelottava).

17

Käytyäni näin läpi ne *laimeat kiinnostuksentunteet*, joita tietyt valokuvat minussa herättivät, totesin, että *studium*, silloin kun se ei ole jonkin yksityiskohdan (*punctum*), minua viehättävän tai haavoittavan, puhkaisema, piiskaama, juovittama, synnyttää erittäin laajalle levinneen (maailman tavallisimman) valokuvialajin, jota voisi kutsua *unaariseksi valokuvaksi*. Generatiivisessa kieliopissa muunnos on *unaarinen*, milloin koko sen läpi käyvä sarja on kantasanan tuotta-

ma: muunnokset ovat passiivisia, negatiivisia, interrogatiivisia ja selkeitä. Valokuva on *unaarinen* milloin se selkeästi muuntaa "todellisuutta" kahdentamalla sitä, horjuttamalla sitä (selkeys on koheesion voimaa): ei mitään kaksinaisuutta, ei mitään epäsuoraa, ei häiriöitä. Unaarisella valokuvalla on kaikki edellytykset olla banaali, rakenteen "yhtenäisyyden" ollessa vulgaarin (ja nimenomaan koulumaisen) retoriikan ensimmäinen sääntö: "Kohteen", toteaa muuan harrastajavalokuvaajien opas, "tulee olla yksinkertainen, vapaa turhista lisäkkeistä: tätä kutsutaan yksyden etsimiseksi."

Reportaasivalokuvat ovat hyvin usein *unaarisia* (*unaarinen* valokuva ei välttämättä ole rauhallinen). Näissä kuvissa ei ole *punctumia*: shokkia kyllä — kirjaimellinen sisältö voi olla traumaattinen — mutta ei häiriötä: valokuva voi "huutaa" muttei haavoittaa. Reportaasivalokuvat otetaan (yhdellä kertaa) vastaan, siinä kaikki. Selailen niitä, en muista niitä: yksikään niiden yksityiskohta (jossain nurkassa) ei keskeytä lukemistani: olen kiinnostunut niistä (kuten olen kiinnostunut maailmasta), mutta en rakasta niitä.

Toinen unaarisen valokuvan tyyppi on pornografinen valokuva (en sano eroottinen: erotiikka on turmeltua, säröilevää pornografiaa). Mikään ei ole homogeenisempi kuin pornografinen valokuva. Se on aina naiivi, tarkoitusta vailla, laskelmoimaton. Niin kuin näyteikkuna, jossa on näytteillä vain yksi ainoa valaistu kalleus, se rakentuu kokonaan yhden ainoan asian, sukupuolielimen, esittämisestä: milloinkaan siitä ei tapaa asiaankuulumatonta toista esinettä, joka onnistuisi puoliksi peittämään, viivästyttämään tai kääntämään huomion toisaalle. *A contrario* -todiste: Mapplethorpe muuntaa sukupuolielimistä ottamansa

lähikuvat pornografiasta erotiikaksi kuvaamalla pikukuhousujen kudosta hyvin läheltä: valokuva ei ole enää *unaarinen*, sillä minä kiinnostun kankaan pintarakenteesta.

18

Tällä yleensä *unaarisella* alueella kohtaan joskus (mutta valitettavan harvoin) minua kiinnostavan ”yksityiskohdan”. Tuntuu kuin sen pelkkä läsnäolo muuttaisi lukemistani, kuin katsoisin uutta valokuvaa, jolla on suurempi merkitys silmissäni. Tämä ”yksityiskohta” on *punctum* (se joka pistää minua).

Ei ole mahdollista asettaa *studiumia* ja *punctumia* yhdistävää sääntöä (sitä, milloin tuo yhteys toteutuu). Kysymys on yhteisläsnäolosta, siinä kaikki mitä voidaan sanoa: nunnat ”sattuivat kohdalle”, kulkemaan taka-alalla, kun Wessing valokuvasi nicaragualaisia sotilaita; todellisuuden näkökulmasta (joka kenties on *Operaattorin*) löytyy kokonainen syy-seuraus -suhteitten joukko, joka selittää ”yksityiskohdan” läsnäolon: kirkon juuret noissa latalalaisamerikkalaisissa maissa ovat syvät, sairaanhoitajina nunnien sallitaan kulkea ympäriinsä, jne; mutta minun *Spektaattorin* näkökulmastani yksityiskohta tarjoutuu sattumalta ja turhan takia; näkymä ei ole mitenkään luovan logiikan mukaisesti ”koostettu”; valokuva on epäilemättä kaksijakoinen, mutta päinvastoin kuin klassisessa diskurssissa, tämä dualismi ei käynnistä minkäänlaista ”kehitystä”. *Punctumin* havaitsemisessa ei ole apua minunkäänlaisesta analyysistä (paitsi että muisti kenties, ku-

ten tulemme näkemään, joskus voi auttaa): riittää, että kuva on riittävän iso, riittää ettei minun tarvitse sitä tutkia (se ei auttaisi), riittää että se on siinä sivulla ja näen sen.

19

Hyvin usein *punctum* on ”yksityiskohta”, ts. osaobjekti. Niinpä esimerkkien antaminen *punctumista* on eräänlaista *antautumista*.

Tässä on musta amerikkalaisperhe, jonka on valokuvannut James Van der Zee (1928). Sen *studium* on selkeä: olen, kuuliaisena kulttuurisena subjektina, sympaattisen kiinnostunut siitä mitä valokuvalla on sanottavanaan, sillä se puhuu (se on ”hyvä” valokuva): se ilmaisee arvokkuutta, perhe-elämän arvoja, mukautumista, pyhäpäivää, yritystä kohota sosiaalisesti omaksumalla valkoisten tunnusmerkkejä (kaikesta naiiviudessaan koskettava yritys). Näky kiinnostaa minua, mutta ei ”pistä”. Se mikä pistää, outoa kyllä, on sisaren (tai tyttären) matalalle asetettu vyö — oi neekerinainen, imettäjä — hänen koulutyttömäisesti selän taakse ristityt kätensä, sekä ennen muuta hänen *kiiltonahkaiset nauhakenkänsä* (miksi tämä vanha muoti minua koskettaa? Tarkoitin: minun aikaan se minut johdattaa?). Tämä erikoinen *punctum* herättää minussa suurta myötätuntoa, miltei jonkinlaista hellyyttä. Kuitenkaan *punctum* ei osoita erityistä taipumusta moraaliin tai hyvään makuun: *punctum* voi olla huonosti kasvatettu. William Klein on valokuvannut New Yorkin italialaiskorttelin lapsia

*punctum voi olla
yhäsiisä on hyvä kammalta
+ se onkin hyvä kuvutavaa*



Nauhakengät

James van der Zee: *Perhekuva*, 1926

(1954): kaikki hyvin liikuttavia, hauskoja, mutta minä en saa silmiäni pienen pojan huonoista hampaista. Kertész otti 1928 muotokuvaan nuoresta Tzarasta (monokkeleineen): mutta tavallaan *punctumin* lahjana, sen suosionosoituksena tulevalla ylimääräisellä katseella panen merkille Tzaran oven pieleen nojavan käden: suuren käden jonka kynnet ovat kaikkea muuta kuin puhtaat.

Miten salamanomainen lieneekään, *punctumilla* on laajentumiskykyä, enemmän tai vähemmän potentiaalisesti. Tämä kyky on usein metonymistä. Kertészillä on valokuva vuodelta 1921, joka esittää pienen pojan opastamaa sokeaa mustalaisviulistia; mutta tällä ”ajattelevalla silmällä”, joka panee minut lisäämään valokuvaan jotain, näen kuraisen tien; sen koostumus antaa minulle varmuuden siitä, että ollaan Keski-Euroopassa; havaitsen referenssin (tässä valokuva todella ylittää itsensä: eikö tämä olekin ainoa todiste sen taiteesta? Kiistää itsensä välineenä, olla ei enää merkki vaan asia itse?), tunnistan koko ruumilani ne takapajuiset kylät, joissa kauan sitten matkoilani Unkarissa ja Romaniassa kuljin.

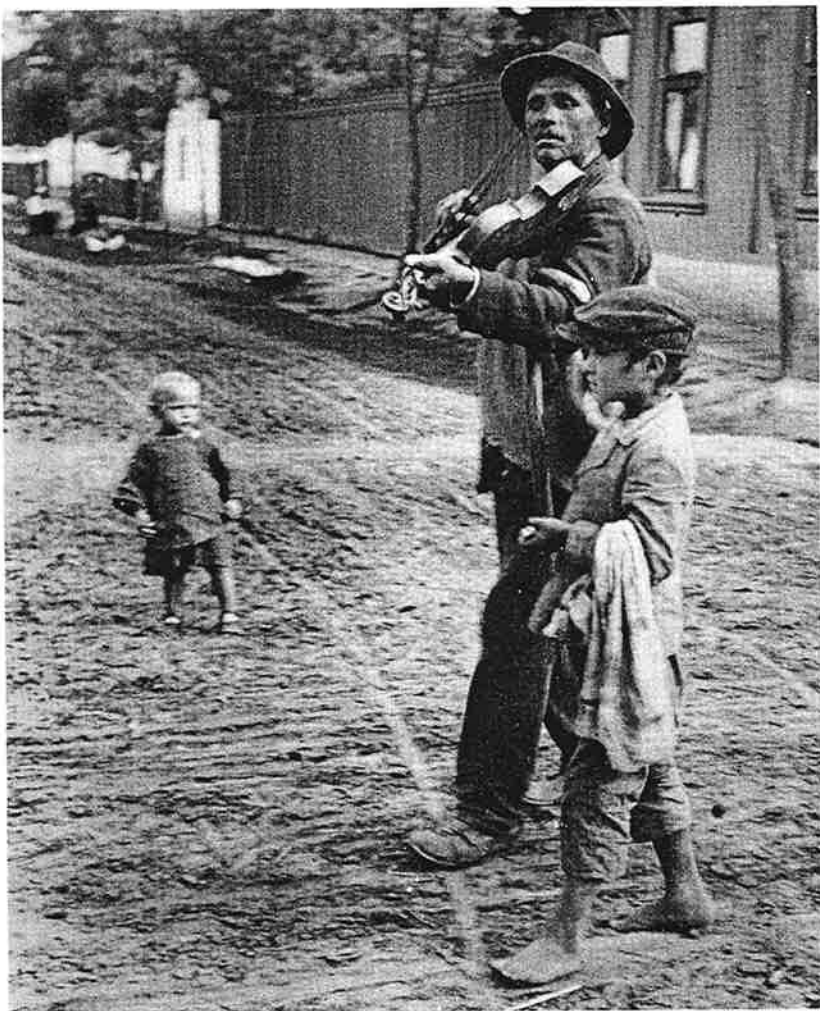
Punctum voi laajentua toisellakin (vähemmän proustilaisella) tavalla: milloin se, paradoksisesti, yhä ”yksityiskohtana” pysyen täyttää koko kuvan. Duane Michals on valokuvannut Andy Warholin: provokatiivinen muotokuva, jossa Warhol piilottaa kasvonsa kämmeniensä taa. En tahdo kommentoida tätä piilo-leikkiä intellektuaalisesti (tämä kuuluu *studiumin* puolelle); minulta Warhol ei peitä mitään; hän tarjoaa kätensä luettavaksi, aivan avoimesti; eikä *punctum* ole tämä ele, vaan noiden lapiomaisten, samalla kertoo pehmeiden ja kovareunaisten kynsien hieman vastenmielinen olemus.



"... minä en saa silmiäni pienen pojan huonoista hampaista..."

William Klein: *New York, italialaiskortteli*, 1954

Tietyt yksityiskohdat voivat "pistää" minua. Milloin ne eivät pistä, syynä epäilemättä on, että valokuvaaja on pannut ne mukaan tarkoituksellisesti. William Kleinin kuvassa *Shinohiera, fighter painter* (1961) kuvatun henkilön hirviömäisellä päällä ei ole minulle mitään kerrottavaa, koska niin selvästi näen, että se on kuvakulman keinotekoista seurausta. Sotilaat nunnien takana olivat esimerkki, jolla selostaa, mitä *punctum* minulle (tässä sangen alkeellisena) merkitsi; mutta kun Bruce Gilden valokuvaa nunnan ja joitakin naiseksi pukeutuneita miehiä yhdessä (New Orleans, 1973) harkittu (etten sanoisi retorinen) kontrasti ei saa minussa aikaan mitään vaikutusta (paitsi ehkä ärtymystä). Siten minua kiinnostava yksityiskohta ei ole, tai ei ainakaan ehdottomasti, tarkoituksellinen, eikä kenties saakaan olla; se ilmenee valokuvattujen asioiden kentässä ikäänkuin lisänä, yhtä aikaa väistämättömänä ja nautittavana: se ei välttämättä todista valokuvaajan taiteen laatua; se ainoastaan toteaa valokuvaajan olleen paikalla, tai ehkä vielä yksinkertaisemmin, että hän ei koko kohteen kuvatessaan voinut olla kuvaamatta osakohdetta (kuinka Kertész olisi voinut "irrottaa" savisen tien sitä kulkevasta viulistikista?) Valokuvaajan "toinen näkökyky" ei muodostu "näkemisestä", vaan läsnäolosta. Ja ennen kaikkea siitä, että hän, Orfeusta seuraten, ei käänny katsomaan, minne on menossa — mitä antamassa minulle!



"tunnistan koko ruumiillani ne takapajuiset kylät, joissa kauan sitten matkoillani Romaniassa ja Unkarissa kuljin"

A. Kertész: *Viulistin sävelmä*, Abony, Unkari, 1921

Yksityiskohta valtaa koko lukemiseni: se on kiinnostuksieni eloisa mutaatio, välähdys. *Jonkin* jättämän jäljen ansiosta valokuva ei ole enää "mitä tahansa". Tämä *jokin* on sytyttänyt, aiheuttanut pientä jänistystä, aiheuttanut *satorin*, pannut kulkemaan tyhjän kautta (eikä tässä väliä, vaikka referenssi olisi vähäpätöinenkin). Outo juttu: "helposti käsiteltäviin" valokuviiin (niihin joista löytyy pelkkä *studium*) tarttuva siveä ele on laiska (selata läpi, vilkaista nopeasti ja hajamielisesti, viivytellä, taas kiirehtiä eteenpäin); kun *punctumin* (niin sanoakseni pistävän valokuvan) lukeminen on päinvastoin samalla kertaa lyhytaikaisista ja aktiivista. Sanat pettävät: sanomme "kehittää valokuva"; mutta kemiallisessa reaktiossa kehitetään Kehittämätöntä: (haavan) olemusta, joka ei voi muuttua vaan ainoastaan toistua hellittämättömyyden hetkinä (hellittämättömän katseen alla). Tämä tekee valokuvan (tietyt valokuvat) haikun kaltaisiksi. Sillä haikun merkkikieltä ei liioin voi kehittää; siinä on jo kaikki, eikä se luo halua tai edes mahdollisuutta retoriseseen kehittelyyn. Molemmissa tapauksissa voisimme (meidän tulisi) puhua *eloisasta liikkumattomuudesta*; yksityiskohtaan (sytyttimeen) liittyvä räjähdys tekee pienen tähden tekstin tai valokuvan ruutuun: haiku enempää kuin valokuvakaan ei saa meitä "uneksimaan".

Ombredanan kokeessa mustat näkevät kuvaruudussa vain kyläaukion erästä kulmaa ylittävän kanan. Liioin en minä kahta jonkin New Jerseyyn laitoksen kehitysvammaista lasta esittävässä kuvassa (Lewis H.



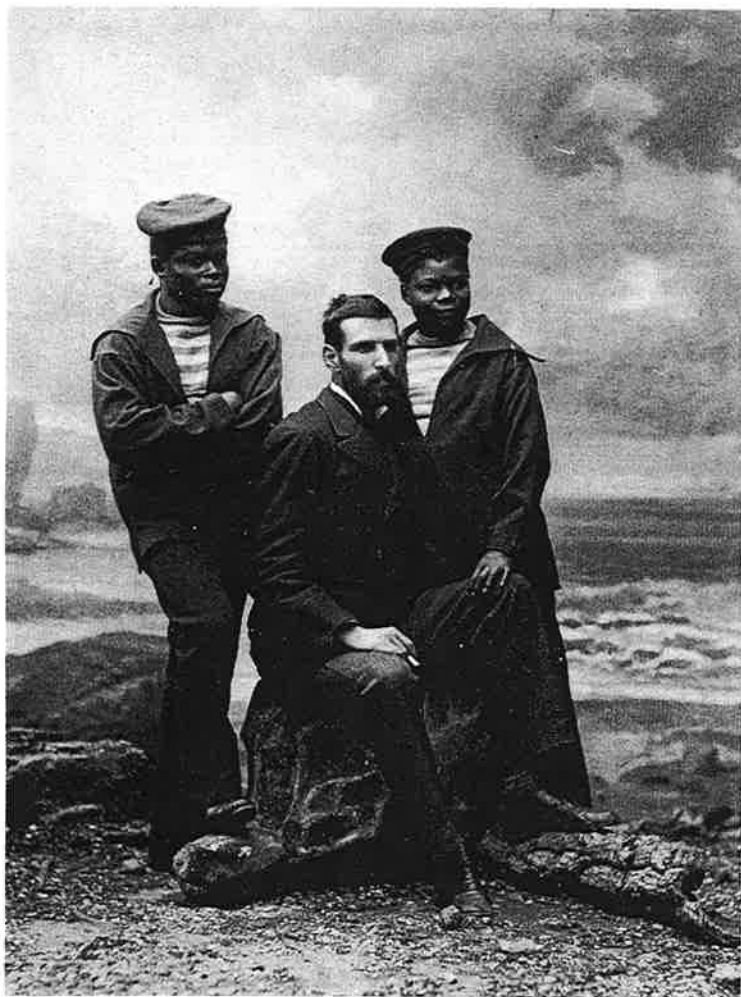
"Hylkään kaiken tiedon, koko kulttuurin . . . näen vain pikkupojan jättimäisen dantonkauluksen, tytön sormessa olevan siteen . . ."

Lewis H. Hine: *Vajaamielisiä laitoksessa*, New Jersey 1929

Hinen 1924 ottama) näe hirviömäisiä päitä ja sääliittäviä profiileja (ne kuuluvat *studiumiin*); Ombredanen mustien lailla näen vähemmän keskeistä yksityiskoh-
tia: pikku pojan jättimäisen dantonkauluksen, tytön sormessa olevan siteen; olen primitiivinen, lapsi – tai maanikko; hylkään kaiken tiedon, koko kulttuurin, kieltäydyn perimästä mitään kenenkään muun katseelta.

22

Studium on kertakaikkiaan aina koodattu, *punctum* taas ei ole (toivoakseni en käytä näitä sanoja väärin). Nadar aikanaan valokuvasi (1882) Savorgnan de Brazzan kahden merimiespukuisen neekerin välissä; toinen laivapojista, outoa kyllä, on asettanut kätensä Brazzan reidelle; tämä sopimaton ele on omiaan vangitsemaan katseeni, muodostamaan *punctumin*. Ja kuitenkin se ei ole *punctum*, sillä haluan tai en, koodaan asennon välittömästi "kummalliseksi" (minulle *punctum* on toisen laivapojan ristityt käsivarret). Sellainen, minkä voin nimetä, ei voi pistää minua todella. Kykenemättömyys nimetä on varma oire levottomuudesta. Mapplethorpe on valokuvannut Bob Wilsonin ja Phil Glassin. Bob Wilson pitää minua otteessaan, vaikka en kykenekään sanomaan miksi, toisin sanoen *missä*: silmissäkö, ihossa, käsien asennossa, lenkkitossuissa? Vaikutus on ilmeinen, mutta ei paikallistettavissa, se ei löydä merkkiäkään, nimeään: se on leikkaava, mutta osuu minän epämääräiseen vyö-



"Minulle punctum on toisen laivapojan ristityt käsivarret"

Nadar: *Savorgnan de Brazzau*, 1882

hykkeeseen — terävä ja silti tukahdutettu, huutaa hiljaisuudessa. Se on outo vastakohtaisuus: salama, joka kelluu.

Siten ei ole kumma, että *punctum* joskus, selkeydestään huolimatta, paljastuu vasta jälkikäteen, kun valokuva jo on poissa silmistäni, ja ajattelen sitä uudelleen. Valokuvan jota muistelen saatan tuntea paremmin kuin valokuvan jota parhaillaan katselen, aivan kuin suora näköyhteys veisi kielen harhaan, liittäisi sen yritykseen kuvailla, josta *punctum*, vaikutuspiste, aina jää puuttumaan. Van der Zeen valokuvaa lukiesani luulin erottavani mikä siinä minua liikutti; parhaissa pyhävaatteissaan olevan mustan naisen nauha-kengät; mutta tämä valokuva jatkoi työtään sisälläni, ja myöhemmin oivalsin että todellinen *punctum* oli hänen kaulanauhansa; sillä (epäilemättä) samanlaista kaulanauhaa (ohutta punottua kultaketjua) olin nähnyt erään perheenjäsenenä aina kantavan; tämän kuoltua sitä on säilytetty perheen vanhojen korujen joukossa, laatikkoon suljettuna (kyseinen tätini ei koskaan avioitunut, eli vanhanapiikana äitinsä kanssa, ja ajatellessani hänen kolkkoa elämäänsä maaseudulla joudun aina surumielisyyden valtaan). Olin oivaltanut, että *punctum* miten välittömänä ja purevana hyvänsä kestäisi yli tietyn latentin kauden (mutta ei koskaan minkäänlaista tarkkaa tutkimusta).

Pohjimmiltaan — tai ääritapauksessa — kyetäkseen näkemään valokuvan kunnolla on parasta katsoa muualle tai sulkea silmänsä. "Kuva edellyttää näkökykyä", Janouch sanoi Kafkalle. Ja Kafka hymyili ja vastasi: "Me valokuvaamme asioita ajaaksemme ne pois mielestämme. Minun tarinani ovat tapa sulkea silmäni." Valokuvan on oltava äänetön (on olemassa jyriseviä valokuvia, en pidä niistä); tämä ei ole "tah-



"Bob Wilson pitää minua otteessaan, vaikka en kykene sanomaan, miksi..."

R. Mapplethorpe: *Phil Glass ja Bob Wilson*

dikkuuden", vaan musiikin kysymys. Ehdoton subjektiivisuus voidaan saavuttaa vain hiljaisuuden tilassa, pyrkimyksessä hiljaisuuteen (sulkea silmät on panna kuva puhumaan hiljaisuudessa). Valokuva koskettaa minua, jos irrotan sen siihen tavallisesti liitetystä höpinästä: "Tekniikka", "Realismi", "Reportaasi", "Taide" jne.: olen vaiti, suljen silmät, sallin yksityiskohdan yksin nousta tunteen tietoisuuteen.

23

Viimeinen *punctumia* koskeva seikka: oli se tajuttu tai ei, se on lisäys: se mitä minä lisään valokuvaan ja mikä kuitenkin jo valmiiksi on siinä. Lewis H. Hinen kehitysvammaisiin lapsiin en lisää heidän degeneroituneita profiilejaan: koodi ilmaisee tämän jo ennen minua, ottaa paikkani, sallimatta minun puhua: lisää — ja tietysti ne jo ovat kuvassa — kauluksen, siteen. Lisääkö jotakin elokuvan kuviin? En usko; minulla ei ole aikaa: valkokankaan edessä en voi vapaasti sulkea silmiäni, sillä avatessani ne jälleen en löytäisi edestäni samaa kuvaa: olen pakotettu jatkuvaan ahneuteen, joukkoon muita ominaisuuksia, mutta en *ajatuksiin vaipumiseen*, joka juuri minua fotogrammissa kiinnostaa.

Kuitenkin elokuvalla on voima jota valokuvalla ei ensi silmäyksellä ole: valkokangas (kuten Bazin huomautti) ei ole kehys vaan piilopaikka; siitä poistuva henkilö jatkaa elämistään; "sokea kenttä" kahdentaa jatkuvasti meidän osittaisen näkökenttämme. Kun

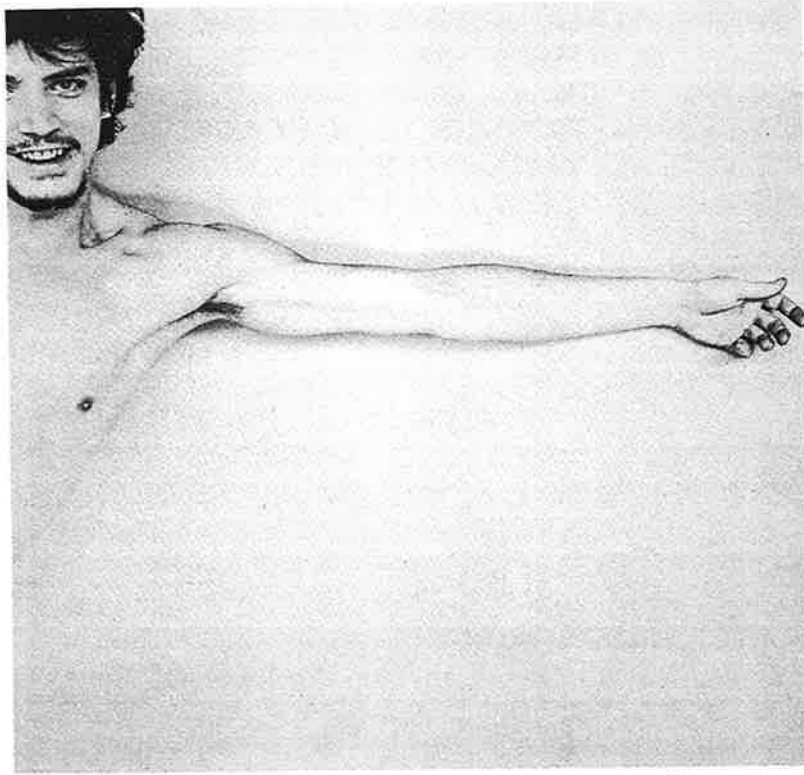


"Kuningatar Victoria, läpeensä epäesteettinen" (Virginia Woolf)

G.W. Wilson: *Kuningatar Victoria*, 1863

taas miljoonien valokuvien edessä, mukaan lukien ne joilla on hyvä *studium*, en aisti minkäänlaista sokeaa kenttää: kaikki kuvan reunojen sisällä tapahtuva kuolee reunojen tuolla puolen täydellisesti. Kun valokuva määritellään liikkumattomaksi kuvaksi, ei tarkoiteta ainoastaan sitä, että sen esittämät henkilöt eivät liiku: vaan myös, etteivät he *poistu*: he ovat huumattuja ja paikoilleen naulattuja kuin perhoset. Kuitenkin heti kun kuvassa on *punctum*, sokea kenttä syntyy (häämöttää); kaulanauhansa ansiosta pyhävaatteisiinsa pukeutunut neekerinainen on antanut minulle kokonaisen muotokuvansa ulkopuolisen elämän: Bob Wilson, jolla on paikantumaton *punctum*, on henkilö, jonka haluaisin tavata. George W. Wilson otti valokuvan kuningatar Viktoriasta vuonna 1863; kuningatar istuu hevosen selässä, hänen hameensa verhoaa arvokkaasti eläimen lautaset (tähän sisältyy sen historiallinen kiinnostavuus, *studium*): mutta hänen vieressään, katseeni vangiten, pitää kilttiin pukeutunut tallirenki kiinni hevosen suitsista: tässä on *punctum*; sillä vaikka en tarkoin tunnekaan tämän skotin sosiaalista asemaa (palvelija? tallimestari?), voin selvästi nähdä hänen tehtävänsä: hallita hevosen käyttäytymistä: entä jos se äkkiä kavahtaisi pystyyn? Mitä tapahtuisi kuningattaren hameelle, toisin sanoen *hänen majesteetilleen*? *Punctum* tuo fantastisesti esiin tämän valokuvan viktoriaanisen luonteen (sitähän se on), varustaa sen sokealla kentällä.

Tämän sokean kentän läsnäolo (dynamiikka) se uskoakseni myös erottaa eroottisen valokuvan pornografisesta. Pornografia tavallisesti esittää sukupuolielimiä tehden niistä liikkumattoman kohteen (fetissin), kuin minkäkin koloonsa pidättyvän epäjumalankuvan tavoin palvotun; minulle pornografisessa kuvassa



"... käsi valokuvattuna juuri oikealla avoimuuden asteella, oikealla antaumuksen syvyydellä..."

R. Mapplethorpe: Nuorukainen käsi ojennettuna

ei ole *punctumia*; korkeintaan se huvittaa minua (ja tällöinkin ikävystyn nopeasti). Eroottinen valokuva sitävastoin (ja tämä juuri on sen ehto) ei tee sukupuolielimistä keskeistä kohdetta; se voi hyvin jättää ne kokonaan näyttämättä; se johdattaa katsojan kehystensä ulkopuolelle ja juuri siellä minä herätän kuvan eloon ja se vuorostaan minut. Sen *punctum* on siten eräänlainen hienovarainen ulkokenttä — ikään kuin kuva sinkoaisi halun ulkopuolelle sen, mitä se sallii meidän nähdä: ei vain "muuta" alastomuutta kohti, ei vain kohti käytännön fantasiaa, vaan kohti olemisen, ruumiin ja sielun yhteisyyden ehdotonta ylivertaisuutta. Tämä poika käsi ojennettuna, hänen säteilevä hymynsä, olkoon että hänen kauneutensa ei millään lailla ole klassista tai akateemista ja vaikka hän on puoliksi ulkona kuvasta, sen äärimmäiseen laitaan työnnettynä, ilmentää eräänlaista autuasta erotiikkaa; valokuva saa minut erottamaan pornografian "raskaan" halun erotiikan "kevyestä" (hyvästä) halusta; kenties loppujen lopuksi on kyse "onnenpotkusta": valokuvaaja on napannut pojan käden (poika on Mapplethorpe itse, luulisin) juuri oikealla avoimuuden asteella, oikealla antaumuksen syvyydellä: muutama millimetri lisää tai vähemmän ja aavistettavissa olevaa ruumista ei olisi enää tarjottu samalla hyväntahtoisuudella (pornografinen ruumis näyttää itsensä, se ei anna itseään, siinä ei ole mitään anteliasta): valokuvaaja on löytänyt *oikean silmänräpäyksen*, halun *kairoshetken*.