

Reijo Kupiainen

Taiteen ei-teknologinen maailmasuhde

Lähestyn kysymystä taiteesta kahden eri maailmasuhteen kautta. Toinen olemassaolon muoto on teknologinen ja toinen ei-teknologinen. Yhdistän taiteen erityisesti jälkimmäiseen. Tämän tarkastelun tausta on kahdessa fenomenologiseen perinteeseen liittyvässä ajattelijassa. Martin Heidegger on heistä varmasti tuttu nimi, mutta yhdysvaltalainen Albert Borgmann lienee tuntemattomampi. Borgmannia voidaan kuitenkin pitää eräänlaisena uusheideggerlaisena ajattelijana. Hän on itse kotoisin Freiburgista, Saksasta ja on viettänyt aikaansa Heideggerin luennoilla.

Borgmann on herättänyt paljon keskustelua tekniikan filosofina. Itse keskityn erityisesti hänen *fokaalisuuden* ajatukseensa teknologisen ajan vastapainona ilmenevänä merkityksellisenä toimintana ja maailmasuhteena. Tarkastelen aluksi lyhyesti teknologista maailmasuhdetta, jonka jälkeen luonnehdin fokaalisuutta ja erityisesti taiteen fokaalisuutta. Pääpainoni taiteessa on visuaalisissa taiteen muodoissa. Lopuksi pyrin siirtämään katsetta tyhjyyteen, eli esittelemään silleen jättävää katsetta suhteessa maailman olioihin.

Teknologia

Kun puhutaan ei-teknologisesta tai fokaalisesta maailmasuhteesta, on sitä aluksi hahmotettava teknistä vasten. Teknisessä kyse ei ole vain elämämme kietoutumisesta teknisiin laitteisiin, vaikka laitteet esiintyvätkin modernin tekniikan paradigmana (Borgmann 1984, 3). Kyse on samalla tekniikan transformoivasta voimasta, joka muuttaa kokemuksellisuuttamme ja suhdettamme todellisuuteen, heideggerilaisittain puitteesta (*Gestell*), joka ”asettaa” meidät maailmasuhteeseen.

Heideggerin kuuluisa tekniikan analyysi osoittaa, että modernin tekniikan aiheuttama kokemuksen muutos voi olla ongelmallinen. Heideggerille tekniikka on länsimaisen

metafysiikan moderni muoto, joka on tullut merkitsemään ainoata todellisuuden ymmärtämisen tapaa. Metafysiikkana se antaa kuvan maailmasta ja määrittää maailmassa vallitsevien olioiden suhteet. Tämä ei tarkoita vain sitä, että maailmaamme vallitsevat erilaiset tekniset laitteet, vaan sitä, että tekniikka systeeminä määrittää maailmankuvaamme ja elämismaailmaamme: tämä on ikään kuin tekniikan ohjaama.

Heideggerille tekniikka kreikan *tekhnē* on periaate, jolla ihminen osallistuu luonnon omaan paljastamistendenssiin. Kun hopeaseppä takoo hopeaa, hän vastaa luonnossa itsessään esiintyvän vaatimukseen paljastaa. Täten myös taide on teknistä osallistumista ja paljastamista. Heidegger kuitenkin esittää, että modernissa tekniikassa ei enää vallitse paljastaminen *poiesiksen* mielessä, vaan *haasteena (Herausfordern)*. Haasteessa paljastaminen ei ole enää osallisuutta. Sen sijaan haaste asettaa ihmisen määräämään todellisuutta varantona (Heidegger 1994, 35). Se on paljastumista, mutta pakotetusti ja määräten.

Heideggerin esimerkkinä on vesivoimalaitos Rein-joella. Hän esittää, että vanha tekniikka toimii osana luontoa ja sen ehdoilla, kuten mylly, joka ei pyöriessään määrää joen virtaa, vaan virta määrää sitä. Mylly pyörii, kun joessa virtaa vesi. Jos virta kuivuu, myös mylly pysähtyy. Sen sijaan voimalaitoksen sähkömylly asettuu määräämään virtaa. Virta on padottu ja pato puolestaan säätelee veden korkeutta. Näin sähkömylly pyörii aina, veden virtauksista riippumatta. Heideggerin näkökulmasta tekniikka ei tässä vain kahlitse luontoa, vaan luonto paljastuu haastettuna, tekniikan järjestelmä on ottanut luonnon osaksi omaa toimintaansa. Joki on tässä osaksi luonnollista ja osaksi keinotekoista. Se paljastuu padottuna voimalaitoksen varantona eri tavoin kuin Hölderlinin Rein-hymnissä, siis taiteessa. (emt., 1994, 34.)

Heideggerin näkökulmasta ero ei ole niinkään välineen luonteessa vaan tekniikassa kokonaisuudessaan. Heideggerille moderni tekninen laite ei ole enää yksittäinen objekti muiden joukossa, vaan varantona se on epäitsenäinen osa koneistoa (emt., 35). Esimerkiksi lentokone ei ole enää väline, jota käytämme hyödyn mielessä, vaan yksi ratas liikenteen ja logistiikan koneistossa (emt; Dreyfus 1993, 306). Samalla me emme myöskään ole enää liikennevälineitä käyttäviä vapaita subjekteja, vaan pikemminkin teknisen järjestelmän käyttämiä:

Metsässä hakattua puuta mittaava metsänvartija [...] on tänään puunjalostusteollisuuden määräämä, tiesi hän sen tai ei. (Heidegger 1994, 35)

Suhde moderniin tekniikkaan ei siis ole omassa vallassa, vaan määräytyy tekniikan kokonaisuuden kautta, joka on osa ajattelutapaamme. Tekniikan käytöstä on tullut modernissa maailmassa fenomenologisessa mielessä normatiivista.

Tekniikan vaara Heideggerilla on sen totaalisisessa läpilyönnissä, että se on muuttunut ainoaksi toimintatavaksi ja normiksi. Kun tekniikka aiheuttaa ongelmia, tämä korjataan milläpä muulla kuin tekniikalla. Tekniikkaa ei siis millään muotoa voi pitää vain välineenä, jolla pyritään johonkin päämäärään. Heideggerin tulkinnassa tekniikka läpäisee elämismaailman läpikotoisin ja muodostaa modernin maailman normatiivisuuden, johon ajattelumme ja toimintamme pitkälti perustuu ja joka on muuttanut kokemuksellisuutemme rakennetta.

Albert Borgmann tiivistää tekniikan olemuksen puhumalla välineiden tai laitteiden paradigmasta (*the device paradigm*). Tekniikka on eräänlainen suuri lupaus, jonka määrä tuottaa hyvinvointia, vähentää ihmiselämän kurjuutta ja mahdollistaa luonnon hyödyntäminen kaikkien eduksi. Moderni hyvän elämän käsite on sidottu monin tavoin tekniikan lupauksiin. Borgmannille tekniikka on kuitenkin tässä suhteessa paradoksaalista. Televisio esimerkiksi toteuttaa suuren osan teknisistä lupauksista: se on nopea, helppo, turvallinen ja jatkuvasti saavutettavissa oleva ikkuna maailmaan. Silti ihmiset ovat usein tyytymättömiä viettäessään aikaansa television äärellä. Teknologinen yltäkylläisyys ja konsumistinen elämä eivät luo merkityksellisyyttä, vaan johtavat Borgmannin mukaan usein vetäytymiseen, ajantappoon, hämmennykseen ja yksinäisyyteen. (Strong & Higgs 2000, 31). Teknologian lupaama hyvä elämä tuottaa pettymyksiä syvimmissä pyrkimyksissämme. Tekninen maailma tuottaa merkitysten katoamista.

Laiteparadigma tarkoittaa, että elämäämme määrittää laitteiden valta perinteisten olioiden ja esineiden sijaan. Borgmannin tunnetuin esimerkki laiteparadigmasta on muutos puulämmityksestä (olio, *thing*) keskuslämmitykseen (laite, *device*).

Puulämmityksessä käytettävä tulisija on Borgmannille *fokus*, joka tarkoitti roomalaisille pyhää paikkaa, jossa kotijumalat asustivat, joka ylläpiti ja järjesti kodin ja perheen. Perheen tärkeimmät asiat tapahtuivat kodin sydämessä. Borgmannille *fokuksen* keskeinen merkitys onkin juuri siihen liittyvässä sosiaalisessa toiminnassa. Fokaaliseen esineeseen tai tilanteeseen liittyy aina fokaalinen toiminta. Borgmannille tulisija on metaforinen esimerkki tällaisesta *fokuksesta*. (Borgmann 1984, 196-199.) Seuraan seuraavassa Borgmannin esimerkkiä.

Lämmön turvaamiseksi oli sytytettävä tuli tulisijaan. Ennen tulen tekoa oli kerättävä puita, pillkottava ne jne. Tulen tekemiseen liittyi oma praktinen toimintansa joka ei ollut

palautettavissa vain lämmön säätelyn funktioon. Tulisija, kuten Albert Borgmann esittää, oli *fokus*. Siihen keskittyi toimijoiden työ ja vapaa-aika: sen kylmyys viestitti aamusta ja lämmön leviäminen aamun valkenemisesta. Se osoitti perheenjäsenille erilaisia tehtäviä: yksi pilkkoi puut, toiset toimittivat ne tulisijan läheisyyteen ja sytyttivät tulen. Se sitoi perheen kehollisesti vuodenaikojen rytmiin, joka nivoutui yhteen kylmän uhan ja lämmön tuoman huojennuksen, savun hajun ja sahaamisen ja kantamisen vaatiman vaivan kanssa, taitojen harjoittamisen ja arkipäivän aherruksen kanssa. (Borgmann 1984, 42.) Fokaalinen väline tai paikka, tässä tulisija, liitti siis yhteen erilaisia kehollisia toimintoja ja sosiaalisia suhteita, luonnon kiertokulkua ja arkipäivän askareita. Tulisija ei esimerkiksi ole vain väline, jolla tavoitellaan sille ulkoista päämäärää, vaan se nivoutuu monimutkaisesti toiminnan horisonttiin ja viiteyhteyksiin myös muiden välineiden ja niiden käytön kanssa. Borgmannin tulkinnassa tällainen tulisija eroaa kokemuksellisesti nykyaikaisesta keskuslämmityksestä, joka ei ole osa toiminnan kokonaisuutta.

Keskuslämmitys, kuten monet muut automaattiset tai puoliautomaattiset järjestelmät ja koneet, on eräänlainen jokapäiväisyyden taustalla toimiva tekniikka. Tällainen tekniikka ei ruumiillistu välineen tavoin käyttäjään, vaan on tästä erillinen, läsnä eräällä tapaa poissaolevana (Ihde 1990, 109). Kaupungissa se on läsnä eräänlaisena jatkuvana auditiivisena huminana, johon kiinnittää huomiota vasta kun se puuttuu, hiljaisuudessa. Don Ihden (emt.) mukaan tällainen taustalle jäävä tekninen tekstuurit, on se sitten äänen huminaa, tasalämpöisyyttä tai muuta sellaista, on myös kokemusta transformoivaa, ja juuri siksi, että se on läsnä poissaolevana, se saattaa aiheuttaa hienovaraisia epäsuoria vaikutuksia tapaan, jolla maailma koetaan. Tekniikka on tässä mielessä hyödyke, joka irrottaa ihmiset kaikesta poeettisesta maailman paljastamisesta ja aktiivisesta konstituoinnista, maailman kontekstista ja sitoutumisesta olioihin, luontoon, kulttuuriin, talouteen, sosiaalisiin suhteisiin ja henkiseen ja keholliseen sitoutuneisuuteen.

Vaikka Borgmannin esimerkki tulisijasta on romantisoiva, hän ei suinkaan pyri tavoittelemaan esimodernia aikaa, vaan tuo esille kokemuksen muutoksen ja tämän mukanaan tuoman merkityksellisuuden tyhjentyksen. Kuten sanottu, Borgmannin tulkinnassa laiteparadigma ei suinkaan ole tuottanut ”hyvää elämää”, vaan lisännyt elämän merkityksellisuuden katoamista.

Fokaalisuus

Merkityksellisyys sitä vastoin tiivistyy fokaalisiin esineisiin ja toimintoihin. Se tavoittelee elävää kokemusta, minun ja maailman vuoropuhelua materiaalisessa ja spatioalisessa kontekstissa. Tämän fokaalisuuden kautta on myös mahdollista ajatella taidetta, sekä

tekemisenä että kokemisena, joka pyrkii merkityksellisyyden löytymiseen ja artikuloitumiseen, osana sitä välttämätöntä todellisuuden ja maailman läsnäoloa, joka tekee ihmisen ihmiseksi. Taide ei ole tässä valmis kulttuurinen alue, vaan erottamaton osa inhimillistä toimintaa ja kokemusta. Vasta jälkikäteen se voidaan erottaa omaksi itsenäiseksi kulttuurialueekseen ja sulkea näyttelyihin ja museoihin.

Borgmann määrittää fokaalisuutta seuraavasti:

Fokaalinen käytäntö on yleisesti ottaen päättävistä ja erityistä omistautumista fokaaliselle toiminnalle. Se takaa kurinalaisuuden ja taidon, joita harjoitetaan mielen, kehon ja maailman, minun ja toisten saavutusten ja ilon ykseydessä sosiaalisessa yhteisyydessä. (Borgmann 1984, 219)

Fokaalisuuden keskeinen piirre on, että se asettaa meille vaatimuksen läsnäolosta ja jatkuvasta huomiosta (Strong & Higgs 2000, 22). Borgmannin esimerkit tällaisesta fokaalisesta toiminnasta ovat muun muassa ruokaileminen, pitkän matkan juoksu, erämaaretkeily, taiteen tekeminen tai perhokalastus (ks. Haworth 2000, 57). Meitä tietysti kiinnostaa erityisesti taiteen fokaalisuus.

Borgmannin tulkinnassa taide, esimerkiksi maalaaminen tai soittaminen, vaativat huomiota ja läsnäoloa, josta ei voida poistua ikään kuin nappia painamalla tai vaihtamalla kanavaa. Samalla fokaalinen toiminta yhdistää kehon ja mielen dikotomian yhdeksi toimijuudeksi ja läsnäoloksi. Näin fokaalisuus kertoo jatkuvuudesta. Siihen ei päde kertakäyttöisyys ja Heideggerin kuvaaman uteliaisuuden vaihtelevat mielialat, vaan se rakentuu narratiiville ja merkityksellisyydelle, joka esimerkiksi rakentaa traditiota ja kiinnittyy traditionaalsiin rakenteisiin ja riitteihin.

Fokaalisuus kiinnittyy eräänlaiseen jatkuvaan ja toistuvaan harrastuneisuuteen, joka hyvin kuvaakin fokaalisen toiminnan laatua. 'Harrastuksen' kantasana on 'harras', joka kantaa kristillistä painolastia mutta kuvaa myös asemaa jossakin sisällä. Heideggerille silleen jättämiseen kuuluu erityinen asettautuminen tai pysyvyys, jota hän kuvaa termillä '*Inständigkeit*' 'hartaus' (Heidegger 2003, 59). Tähän hartauteen liittyy spontaani pysyminen ajateltavassa, mikä ei pakota hartauden kohdetta elämyskohteeksi, vaan sille on ominaista muistaminen, aulius ja odottaminen. Fokaalinen toiminta ei siis jää "elämymatkaksi", vaan se ulottuu arkeen ja voidaan kokea arkipäiväisesti jatkuvasti.

Fokaalisuus vaatii erityisiä riittejä ja esineitä, joilla irrottaudutaan teknisestä maailmasta. Tällaisia voivat olla onki, viulu, nuotio ja erilaiset ruumiinliikunnan muodot, mutta ne yksin eivät riitä fokaalisuuden ylläpitämiseen, vaan ne on liitettävä hartaaseen toimintaan.

Borgmannille tekniset laitteet edustavat välineen ja päämäärän tarkkaa erottamista toisistaan (Borgmann 1984, 202). Tekniikka näyttäytyy hänelle siis perinteisen instrumentaalisenä. Fokaalisuus puolestaan yhdistää välineen ja päämäärän, kompetenssin ja kuluttamisen, mielen ja kehon, nykyisyyden ja tradition, kulttuurin ja luonnon (Strong & Higgs 2000, 23). Esimerkiksi viulun soittaminen ei tähtää yksinkertaisesti päämäärään, jonka välinettä hyödyntäen pyritään mahdollisimman tehokkaasti toteuttamaan ennalta laskettu päämäärä: *tahdotaan* x tekemällä mahdollisimman tehokkaasti y. Jos väline ja päämäärä ovat erotetut toisistaan, toiminnalla ei ole borgmannilaisittain mieltä. Sen sijaan viulisti ja viulu muodostavat yhtenäisen soivan kokonaisuuden, joka resonoi olevaisen kanssa ja osallistuu yhteisölliseen juhlaan.

Fokaaliseen toimintaan liittyviä kokemuksia voi ymmärtää *pyhän* käsitteen kautta, jos siitä riisutaan ylimääräinen kristillinen painolasti. Elämän merkityksellisyyden katoamista voi kuvata myös pyhän katoamisena, kuten esimerkiksi Mircea Eliade tekee: ”eksistentiaalinen kriisi on pohjimmiltaan uskonnollinen kriisi.” (Eliade 2003, 230) Hänelle merkitystäyteinen oleminen on perimmiltään pyhää, autenttista olemista suhteessa maailman kokonaisuuteen. Tämä Eliaden uskonnollisuuden tulkinta on myös Borgmannille tuttu (ks. Borgmann 1984, 284). Siinä missä Borgmann erottaa laiteparadigman ja olion toisistaan, Eliade kirjoittaa sakraalista ja pyhästä olemisen tavasta:

Ei tarvitse kuin palauttaa mieleensä, mitä kaupungista, taloista, luonnosta, työkaluista ja työstä on tullut modernille, uskonottomalle ihmiselle, jotta käsittää, mikä erottaa hänet varhaiskantaisten yhteisöjen ihmisistä tai jopa kristillisen Euroopan talonpojista. Miten monet tabut (ruokailusäädökset, seksuaaliseen kanssakäymiseen liittyvät ”sopivaisuuskäsitykset”) vielä rajoittanevatkin modernia tietoisuutta, fysiologinen toimitus kuten ruokailu tai seksi ei ole sille muuta kuin luonnollinen tapahtuma. ”Primitiiville” tällainen toiminta ei koskaan ole pelkästään fysiologista vaan se on – tai siitä tulee – ”sakramentti”, joka on yhteydessä tai joka yhdistetään pyhään. (Eliade 2003, 37)

Pyhässä ja maallisessa on Eliadella kyse kahdesta maailmassa olemisen tavasta Heideggerin varsinaisuuden ja epävarsinaisuuden tapaan. Pyhään liittyvä olemisen tapa on maailman ja merkityksellisyyden konstituutiota (Eliade 2003, 44). Tämän konstituution paradigmaattinen väline on maailmanpylväs (*axis mundi*), joka esiintyy eri kulttuureissa niin toteutuksena, kirkkoina kuin temppeleinäkin, kuten myös erilaisten asumusten keskuspylväänä (emt., 58 ff., 75). Eliaden kuvaama kosminen pylväs yhdistää toisiinsa maan ja taivaan ja avaa tietyn historiallisen maailman, ”meidän maailmamme”, joka yhdistää ihmisiä toisiinsa ja ympäristöönsä. Maailmanpylväs on tällaisena sukulainen fokaaliselle esineelle tai Heideggerin esittelemälle oliolle tai taideteokselle.

Heidegger (1995, 42) kirjoittaa kreikkalaisesta temppelistä esimerkkinä tällaisesta teoksesta¹, joka pystyttää maailman: se merkitsee keskeistä osaa helleenisessä arkipäivässä, historiallisuudessa, yhteisöllisyydessä ja maailmanselityksessä. Temppeli järjestää lait, tavat ja jumalat, mutta myös luonnon tapahtumat ja kiertokulku tulee ymmärretyksi temppelin maailmaa vasten. Temppeli on osa sekä yhteiskuntaelämää että kosmosta ja antaa mielekkyyden inhimillisille toimille ja määrittää suhteet kaikkeen olevaan. Se on eräänlainen yleinen merkityshorisontti.

Heidegger pyrkii esimerkillään ylittämään perinteisen objektiin sidotun tarkastelutavan, johon esimerkiksi perinteisen taideteoksen tarkastelu helposti johtaisi. Temppeli ylittää esimerkissä teosmaisuuksensa tai esineellisyytensä. Itsessään pysyvänä ja maailman avaavana se sitoutuu historiallisen ajan ja paikan suhteisiin, jotka myös sitä määrittävät. Heideggerin esimerkki on laajasti kommentoitu ja liittyy sellaiseen taideteosta lähestyvään tarkasteluun, jota ei voida tässä tarkemmin seurata.

Tarkoitukseni ei ole myöskään väittää, että Borgmannin, Eliaden ja Heideggerin tarkastelut kävisivät yksi yhteen tai verrata heidän kirjoituksiaan, vaan vain tuoda esille esimerkkejä tavoista hahmottaa fokaalisuutta ja siihen liittyviä piirteitä.

Yksi tapa tarkastella fokaalista toimintaa ja esinettä on lähestyä sitä myös Borgmannille tutun heideggerilaisen neliyhteyden ja olion olioimisen kautta. Olemme tässä tekemisissä fenomenologisen kokemuksellisuuden kanssa, joka haastaa kysymään *miten* jonkin koemme. Me näemme esimerkiksi auringon nousun, mutta tiedämme että kyse on oman planeettamme liikkeestä, jossa aurinko pysyy havaintoomme nähden paikallaan. Tämä ei kuitenkaan ole kokemuksemme auringonnoususta, mikä kytkeytyy usein iloon uuden päivän alusta tai harmiin odotettavissa olevan työpäivän raskaudesta. Tai kuten Heidegger ilmaisee (1987, 74) astrofysiikan kokemus auringonnoususta luonnontapahtumana eroaa ratkaisevasti Sofokleen *Antigonen* säkeissä koetusta kokemuksesta, jossa auringonnousu taistelun jälkeen yhdistyy kiittämisen iloon.

Heidegger esittelee olion, ruukun eräänlaisena kokoavana merkitysyhteytenä, joka kerää yhteen maan, taivaan, kuolevaiset ja jumalat (Heidegger 1996). Tämä neliyhteys (*Geviert*) on olion olemus, sen oliomaisuus. Näin koettuna ruukku viittaa maahan, saveen, mistä se on. Sama viittaus on ruukun kulloisessakin kaadoksessa, esimerkiksi vedessä tai viinissä. Maa on "palveleva, kukoistava ja hedelmällinen, levittäytynyt kallioihin ja vesiin, ilmaantunut kasveina ja eläiminä." (Heidegger 2003, 54). Taivas on läsnä puolestaan

¹ Borgmann (1984, 197) viittaa fokaalisuuden filosofiassaan Heideggerin temppelitulkinnaan.

sateena ja aurinkona ja päivien ja vuodenaikojen kiertona. Nämä ovat esimerkiksi viiniköynnöksen kasvun edellytyksenä. Edelleen viini virkistää ja liikuttaa meitä kuolevaisuudessamme. Juomauhrissa se tuo paikalle myös jumalat, pyhyiden salaisuuden, joka juomisessa ja juhlassa on läsnä. Näin ruukun todellistumisen tapa on *olioiminen (Das Ding dingt)*. Sen käyttö avaa maailman koko laajuudessaan.

Olio olioi kokonaisena täydessä syvyydessään; se ei ole enää vain käsillä. Käytössä ei ole nyt kysymys hyödystä, kuluttamisesta tai hyväksikäytöstä. Nämä ovat Heideggerin mukaan pikemminkin poikkeustapauksia tai peräti rappeutuneita käyttötapoja (Heidegger 1984, 114). Olion käytössä esimerkiksi käsi mukautuu käytettävään. Olion ja käytön välillä on mukautuva vastaavuus (*das sich anmessende Entsprechen*).

Käyttö jättää käytettävän olemukseensa. Tämä on vastakohtana sellaiselle toiminnalle, joka mittaa olevaa teknisestä hyödyn näkökulmasta, jossa puu on paperin raaka-ainetta, kivistä vain osa metalliteollisuuden käytettävissä ja eläin hyvässä lihassa.

Se, mikä Heideggerilta jää osin eksplikoimatta neliyhteyden kuvauksessaan, on olion olioimiseen liittyvä laajempi toiminta. Kyse ei ole vain viinipullosta ja maljan kaatamisesta ja kippaamisesta, vaan konteksti liittyy viinin viljelyn perinteeseen. Se muodostuu viini- tai maaseudun elämästä tapoineen, viinimaljan tai ruukun yhteydestä ja osasta traditiossa muotoineen ja materiaaleineen, satovuoden onnistumisesta ja tähän liittyvästä kiitoksesta. Tällaisessa kontekstissa viinin maistaminen ikään kuin tiivistää ja kerää yhteen ympäröivän luonnon, tradition ja ihmiset. Ruukku on sidottu tiettyyn elämänmuotoon, merkitysjärjestelmään ja paikallisuuteen, jota Heidegger omassa spatiaalisuudessaan tulkitsee.

Myös maailmanpylvään, roomalaisen *fokuksen*, ja kreikkalaisen temppelein poeettisissa esimerkeissä on nähtävissä neliyhteyden merkitys. Kussakin on kysymys maailman avautumisesta maan ja taivaan, kuolevaisten ja jumalien läsnä ollessa ja liitossa.

Fokaalisuuden käsittelemisessä on pyrkimys ajaa takaa perustavanlaatuista fenomenologista ajattelua, jossa objektiivis-tekninen ajattelutapa määrittyy kestäättömänä lähtökohtana todellisuuden ja sen ilmiöiden tarkasteluun. Maailma näyttäytyy teknisen ajattelun kautta kohteisena objektien sikermänä, jossa samalla kadotetaan maailmaa ajatteleva subjekti ja tämän merkityksenannon prosessi. Heidegger esimerkiksi toteaa ruukun näyttäytyvän teknis-tieteellisessä ajattelussa ja mitattavuudessa vain ontelona (*Hohlraum*), jonka ominaisuuteen kuuluu varastoida nestettä (Heidegger 1996). Tällaisena ruukku ei ole nimenomaan ruukku, eli sen ruukkumaisuus jää huomioimatta. Ruukun merkitys on kokonaan toinen viininkorjuun juhlaan kerääntyneelle väelle, joka kiittää sadon

onnistumista ja juhlii tanssien ja laulaen. Tällaisessa toiminnassa paljastuu laaja kontekstuaalinen *fokus*, jota ei voida palauttaa tekniseen suorittamiseen.

Heideggerin oma analyysi ruukusta perustuu ainutkertaisen arvon ja merkityksellisyyden lähtökohdalle tietyssä sosiaalis-toiminnallisessa kontekstissa. Heideggerin ongelma on kuitenkin, että hän ei näe "olioiden olioimisen", fokaalisten esineiden takaa itse fokaalista toimintaa. Sen sijaan Borgmann yhdistää esineet ja toiminnan keskenään.

Fokaalisuuden asubjektiiivisuus

Olen edellä luonnehtinut fokaalisuutta kokemuksen jatkuvuudella ja intensiivisyydellä, läsnäolon ja hartauden termein ja pyhyiden ja merkityksellisyyden ilmenemisenä. Kaikkiin näihin sisältyy erityinen tietoisensa varassa seisovan subjektin katoaminen, asubjektiiivisuus, jossa maailma saa meidät valtaansa. Tällaista on kuvattu perinteisesti haltioitumisena tai hurmiona tai pitkän matkan juoksuun usein liitettyinä flow-ilmiötä. Borgmann (1984, 191) kuvailee subjektin "katoamista" erämaakokemuksessa seuraavaan tapaan:

Kun olemme saapuneet erämaahan, me omaksumme ja mittaamme sen tilaa askel askeleelta. Vuori ei ole vain kaunis taustaverho silmillemme tai sivuttava este tai valloitettu valtatieltä; se on majesteettinen maan nousu ja kohouma, jolle osoitamme kunnioitusta jalkojemme ja keuhkojemme rasituksessa, ja jonka jaamme kun katseemme tavoittaa maan laajuuden ja kun tunnemme huipulla puhaltavan viilentävän tuulen.

Maisema ei enää näyttäydy elämyksenä ja erillisenä, vaan se avautuu kokijassa eräänlaisena heideggerilaisena tapahtumisena, jonakin hetkellisenä ja ajallisena, jota ei voida pysäyttää ja objektivoida. Heidegger käyttää termiä '*Ereignis*', joka ilmaisee tapahtumista ilman objektia ja subjektia pelkkänä aktuaalisena antamisena. Kuten ilmaus "*es ereignet*" osoittaa, kyse on passiivimuodosta, ja tällaisena eräänlaisesta esipersonallisesta toiminnasta minun ja maailman välillä. Heidegger siis pyrkii ilmaisullaan välttämään kaikki viittaukset transsendentaaliseen subjektiiin tai mihinkään kosmologiseen perustaan.

Termi '*Ereignis*' kantaa samalla itsessään merkitystä tapahtumisena jollekin, jonka "omaksi" tapahtuminen tulee, tai johon joku osallistuu: tapahtuminen on minun omaani (*eigen*), omistautuu minulle (*Er-eignis*). Tapahtuminen siis eräällä tapaa edellyttää "subjektin", mutta ei tällaista missään yleisessä tai transsendentaalisessa mielessä.

Tere Vadén (2000, 131) kirjoittaa E. A. Järvisen eräkirjallisuutta tulkiten Järvisen käyttämästä possessivimuodosta 'oma', että se ei viittaa subjektin omaan, vaan eräkokemuksessa avautuvaan yhteyteen:

Omiminen ei merkitse poisottamista vaan myötäelämistä. "Se on minun omaani" tarkoittaa "se on minun olemistani", minun omani on minun maailmani, merkityksen maisema, missä ja minkä koen merkitykselliseksi. Se mitä "omistan" on se mitä tunnustan. Tunnustus ei ole paljastamisen ja vastuullisen subjektinrakentamisen väline, ripitystä, vaan päinvastoin myöntävää tuntemista, joka antaa omaksi omaiselle.

Oma on asubjektiiivista kokemusta, joka on ennakoimatonta ja subjektista riippumatonta. Kokemukseen osallistuu jotakin muuta kuin minä (Vadén 2004, 50-51). Kuten Vadén (2000, 139-140) toteaa eräkokemuksesta, metsään voi päättää mennä, mutta metsän vastauksesta ei voi päättää: "Metsien kamppailu ja riemu ovat arvaamattomia ja teknologisen todellisuuden murtuminen tai säilyminen on kiinni niiden arvasta. Kokeminen on pyytämistä, ei päättämistä." Suomen sana 'kokea' viittaakin siis yritykseen ja haasteeseen, jossa todellisuus tulee paljastetuksi omassa voimassaan.

Fokaalisuus on omaa ja tunnustavaa, sitoutunutta. Taiteen aistisuudessa edellisen kaltainen oma tulee koetuksi. Aistisuus ei ole täydellisesti rationaalisessa hallinnassa, johon teknologinen maailma tosin pyrkii, vaan avoin tie tai haava maailman yhteyteen. Maailma tuntuu ja tulee tunnustetuksi. Kulku tunnustamiseen kulkee kuitenkin usein ulos teknisestä ympäristöstä, sinne missä keho on alttiina ympäristölle, esineille ja niiden muutoksille. Tunnettu fenomenologinen kuvaus tällaisesta fyysisestä vaeltamisesta ulos asutusten ja valmiiden merkitysrepertuaalien ääreltä on Heideggerin *Peltotiekeskustelu Silleen jättäminen* -teoksessa (Heidegger 2002). Heidegger kuvaa kulkua lähentymisenä, joka saattaa yhteen pimenevän illan, tähtien syttymisen, ympäröivän maaseudun ja silleen jättämistä opettelevat kulkijat: odottaminen ja aistisuus avaavat suljetun.

Fokaalisuus ja taide

a) Materiaalisuus

Kun puhutaan taiteesta, sen fokaalisuus lienee ilmeistä. Taiteen kokemus ei ole subjektin ja objektin teknistä erillisyyttä. Se on pikemminkin havainnon ja elävän kokemuksen maailmaa, joka etsii ilmaisuaan poeettisessa toiminnassa. Fokaalisuus siis tuottaa artikulaatiota maailmasta, jäsentää kokemusta näkyvässä olevaan muotoon.

Borgmanin teoriaa voidaan tulkita radikaalina fysikalismina, jossa kiinnitetään huomio fyysisen maailman ja käsin kosketeltavien esineiden merkitykseen (Strong 2000, 332). Borgmannin maailma on läpeensä fyysinen ja koostuu työstä, juhlinnasta ja muista aktiviteeteista, jotka ovat sidotut fysikaalisiin ja materiaalsiin esineisiin. Kuten David Strong toteaa, tässä materiaalsen äärellisyyden mielessä sanominen "kyllä" fokaalisille esineille ja toiminnalle on sanomista "ei" konsumismille ja hyperreaalisuudelle (emt., 333). Se on kiinnittymistä konkreettiseen materiaan aineettoman informaation sijaan. Kun medioitunut aikamme muuntaa kulttuuria informaatioksi, joka ei tunne rajoja ja jonka liikkuvuudella ei ole esteitä, fyysiset esineet osoittavat meille maailman.

Se, mistä elämän merkityksellisyyttä siis haetaan, on konkreettinen fokaalinen toiminta ja siihen liittyvä materiaalinen maailma esineineen. Tämä on tietenkin myös taiteen ehto. Taide ei ole intellektuaalista, vaan fyysistä, sidoksissa materiaan, väreihin ja laatuihin, jotka vaativat kehollista työstämistä ja osallistumista. Taiteessa on aina vaara, että se muuttuu filosofiaksi - siis filosofiaksi taiteesta, taiteen filosofiaksi. Mutta miten puhua fokaalisuuden elävästä kokemuksesta kielellä, käsitteistöllä ja esimerkeillä, jotka eivät ole kokemuksellisesti naiveja tai triviaaleja? Filosofinen kieli tuntuu jähmettävän, tavoiteltava häipyä tavoittamattomiin ja jättää jälkeensä vain koskettaessa hajoavan varjon. Sanoissa ei ole sitä materiaalsuutta, jota fokaalisuus koskee. Ne luovat jähmeitä kuvia, pysähtyneitä skeemoja, joita todellisuus ilkkuu.

Filosofian käsitteissä on oma vakautensa ja selväpiirteisyytensä. Mutta materiaalinen teos ei välttämättä ole vakaa. Päinvastoin. Esimerkiksi Maurice Blanchot kuvaa, että teokseen ei voi tukeutua kuin Descartes järkeensä. Se ei takaa järkähtämätöntä maailmaa ja totuutta, vaan, kuten Blanchot kirjoittaa,

samalla lailla kuin jokainen vahva teos tempaisee meidät irti itsestämme ja voimamme tottumuksista muuttaen meidät heikoksi ja kuin tuhotuksi, samalla tavalla teos on heikko omaan itseensä nähden: se on voimaton ja kyvytön, ei kuitenkaan siksi, että se olisi vain erilaisten mahdollisuuden muotojen kääntöpuoli, vaan siksi että se viittaa alueelle, jolla mahdottomuus ei ole enää puutetta vaan myöntämistä. (Blanchot 2003, 191)

Blanchot kamppailee mahdottoman kanssa, sen että jokin ilmenee kokemuksessa tavoittamattomana, kääntyvänä, joka on läsnä ja poissa ja siis mahdoton, mutta silti on. Sitä ei kielletä, se myönnetään.

Teosta voisi materiaalsuudessaan ja tavoittamattomuudessaan luonnehtia myös vastukseksi. Sen vastus on painoa ja värikylläisyyttä, loistoa ja kirkkautta, joka ei palaudu kielelliseen

käsitteistöön ja määrittelyyn tai vaihdon välineeksi. Tekniset käyttöesineet, objektit ovat yhä vähemmän materiaalisia siinä että ne toisivat oman materiaalisuutensa esiin. Päinvastoin ne pyrkivät peittämään sen ja ”muuttuvat aineettomiksi, nopeasti haihtuviksi voimiksi vaihdon nopeassa verkossa...” (Blanchot, 192). Taide ei peitä materiaalisuutta vaan saa sen loistamaan. Taiteilija ei tuhlaa luonnon varoja, ei kuluta taiteen materiaa, vaan pikemminkin työstäessään myöntää sen/myötä sitä ja osallistuu sen ilmenemiseen.

Taiteen fokaalisuus, kuten fokaalisuus yleensä, vaatii kehollista osallisuutta. Vaikka tässä puheenvuorossa korostankin visuaalisuutta, en erota sitä omaksi itsenäiseksi sfääriseen, vaan se on osa aistien yhteistoimintaa. Visuaalinen on kuitenkin modernissa hallitseva, mutta taiteessa on muistettava myös kehon taktiilinen toiminta materian vastuksen myöntämisessä.

b) Tilallisuus

Intellektuaalis-tekninen maailmasuhde erottaa tilan avaruudellis-matemaattiseksi homogeeniseksi kokonaisuudeksi, maailman tyhjäksi muodoksi, jossa kaikki osat ovat samanarvoiset. Homogeeninen tila ei vaikuta sinne sijoitettujen kappaleiden kvaliteetteihin. Keskeisperspektiivin hallitsema maalaustaide on omaksunut tämän geometrisen tilakäsityksen ja etääntynyt havainnosta ja kokemuksesta. Fokaalisuus puolestaan osoittaa tilan moninaisuuden ja kontekstuaalisuuden. Tila avautuu havainnossa. Jos esimerkiksi ajattelemme fokaalisuutta, jossa liikutaan aktiivisesti, kuten juoksu tai erämaaretkeily, huomaamme tilan muodostuvan eri alueista ja dimensioista, erilaisista kokemuksellisista tienoista, joiden emme voi ajatella olevan keskenään vaihdettavissa ja jotka saavat aikaan muutoksia esineissä ja olioissa, jotka tilassa esiintyvät. Tila ja siinä olevat esineet ovat osa kokemuksen laatua: sitä *miten* ne koetaan. Juoksun harrastaminen samoilla saloilla konstituoit erilaisia kokemuksia ja tilallisuutta vuodenaikojen, päivien ja valon vaihteluissa. Tilaan kietoutuvat oliot eivät ole itse-identtisiä, samoina pysyviä geometrisia kappaleita, vaan alati muutoksen tilassa, osana elettyä kokemusta.

Maurice Merleau-Ponty (2004) kritikoit radiopuheissaan vuonna 1948 klassisen maalauksen doktriinia, joka erottaa toisistaan ääriiviivan ja värin. Ääriviiva edustaa muotoa, esineen tarkkaa geometrista piirtymistä, joka korostuu entisestään vektorigrafiikkaa käyttävissä tietokoneen piirustusohjelmissa: ensin piirretään ääriviivat, jotka sitten täytetään värillä. Merleau-Pontyn mukaan tämä tekniikka ei vastaa havaintoa, jossa esineen ääriiviivan tai muodon ja värin raja on epäselvä. Väri pikemminkin sulkee sisäänsä esineen muodon, sen fyysiomian ja suhteen toisiin esineisiin. Tämä lienee kokemuksellisesti selvä niin jänkällä

kulkevalle retkeilijälle kuin taiteilijallekin. Esineen ääri ei piirry selvästi ja täsmällisesti ja rajaa olioita erilleen toisistaan, kuten geometrinen tilan käsitys antaa ymmärtää.

Sekä retkeilijä että taiteilija ovat kehollisia, näkymään itse kiinnittyviä toimijoita, eivät intellektuaalisia ulkopuolisia tarkkailijoita. Kummallakin on näkökulma, keho ja spatiaalinen sijoittuminen itse tilaan, josta näkymä avautuu liikkeen ja kulun myötä. Kuten fenomenologiasta tiedämme, havainnoiva olento on alati liikkeessä tilasta irrottautumatta.

Paitsi että fokaalisuus on fysiologista, kuten aikaisemmin esitin, se on myös erityisellä tavalla tilallista. Edellä viittasin tilan kokemiseen ja havaintoon kehollisuuden ja maailmallisuuden näkökulmasta. Tässä yhteydessä on myös nostettava esiin kokemuksen ajallisuus, historiallisuus ja paikallisuus.

Juokseminen tai hiihtäminen paitsi että sisältävät materiaalisuuden kietoutuvat myös asumiseen ja paikkaan. Fokaalisen esineen kohtaaminen tuottaa aina paikkaan sidottua olemista (Thompson 2000, 178). Juokseminen sijoittuu tuttuihin maisemiin, joita juoksija seuraa vuodenajasta toiseen ja jonka muutoksista hän ammentaa motivaatiota. Juoksija asustaa ympäristöään ja osallistuu sen jatkuvaan liikkeeseen.

Tere Vadén on erityisesti kiinnittänyt huomiota taiteen paikallisuuteen kokemuksellisenä fokaalisuutena. Vadén kirjoittaa Kalervo Palsasta seuraavasti:

Palsa haluaa tehdä leimallisesti lappilaista taidetta, jotakin sellaista, mitä ei kukaan muu eikä mikään muu ympäristö pysty kasvattamaan. Hän kutsuu itseään jängän maalariksi ja riemuitsee pohjoisen valossa tekemistään väri ja valolöydöistä, jotka vertautuvat maalaustaiteen klassikoihin. Lappilaisen taiteen ja identiteetin haussa hän samastuu Lampeen ja Mukkaan ja hakee eräässä elämänsä vaiheessa shamanistista voimaa Särestöniemeltä. (Vadén 1997, 53).

Taiteilija sitoutuu ympäristöönsä ja paikallisuuteensa kokien sen erityislaadun ja universalisoimattoman elämäntavan. Faktinen elämä avautuu tässä ja nyt nivoutuen kuitenkin alueen traditioon ja kokemusmaailmaan. Mutta paikallisuus ei tarkoita sisään päin kääntymistä ja kommunikoimattomuutta, vaan etsii myös inhimillisen kokemuksen yleisiä muotoja ja rakenteita, joita maailma - samaan aikaan yhtenä ja monena - mahdollistaa.

c) yhteisöllisyys

Tällaisena fokaalisuus ja taide edellyttävät myös yhteisöä, joka on osa taiteen traditiota ja muokkaa traditiota.

Fokaalisuus näyttää liittyvän usein perinteisiin yhteisöllisiin ja kehollisiin toimintoihin, joissa jaetaan sukupolvien perintöä. Maailma on ajallista kestoja, jossa mennyt, nykyinen ja tuleva kietoutuvat toisiinsa ja näyttävät fokaalisten esineiden pysyvyydessä. Jokainen fokaalinen esine avaa sitä maailmaa, jonka osa se on ja johon me liitymme.

Fokaalisuus on jaettavaa kokemusta, siihen sisältyy oma tietostrategiansa. Juha Varto (2003, 98 ff.) viittaa tällaiseen tietostrategiaan taide/taito-kasvatuksen kohdalla. Esimerkiksi kuvataiteen opetukseen taiteen tekemisenä on liittynyt havainnointiin, tekniikoihin ja materiaaleihin liittyviä opintoja, "joiden tarkoituksena oli opettaa *välittömässä kosketuksessa luontoon* laatuja, joiden nimeäminen oli varsin työlästä ja epäsuoraa, jos niistä olisi joutunut puhumaan." (emt. 103). Tällaiset laadut paljastuvat kokemuksellisuutena minun ja maailman kohtaamisessa, joka edellyttää perinteisesti yhteisöä ja sen yhteistä kokemusta. Pedagoginen yhteisö luo suotuisaa tilausta ja edellytyksiä merkitykselliselle kokemukselle ja fokaalisuudelle.

Yhteisö avautuu dialogisuudessa ja kommunikaatiossa, juuri kokemuksen jakamisessa. Tämä mahdollistaa taiteen harrastuneisuuden, pitkäjänteisyyden ja intensiteetin, jota fokaalisuus edellyttää. Kokemus on osaltaan yhteisön kokemusta, ei homogeenista mutta yhteisiin kokemuksen muotoihin osallistuvaa. Retkeily on osa pitkää patikoinnin perinteestä, joka on myös kuvattu lukemattomiin luontomaalauksiin ja luonnon romantiikkaan. Kuva patikoinnista muodostuu helposti ennalta kulttuurihistoriallisissa viitekehyksissä, mutta vasta antautuminen itse luonnon olosuhteille murtaa esiympäristön kokemuksellisuuden valmiit tulkinnat. Se on riski, joka voi vaarantaa hengen. Tällainen riski edellyttää sitoutumista ja intensiteettiä ja nostaa esiin kysymyksiä ja kaipaa kokemusta ja vastauksia, joita vain retkeily-yhteisö voi välittää. Myös taide on riski. Se ei ole onnistumisen riski vaan kokemuksen riski. Maailman peittäminen ja hallinta takaa turvallisuuden, mutta maailman ja minun kohtaamisen aukeama on yhtäkkiä vailla kulttuurisia turvaköysiä, se on kirjoittamista pakenevilla sanoilla ja maalaamista hämärtyvillä väreillä, mahdottoman vastaanottamista. Subjektin varmuus häviää asubjektiviiseen kokemukseen ja epäilyyn. Kommunikaatio ja yhteisö voivat tarjota tilausta jakamisesta, jossa pakeneva voidaan tavoittaa uudelleen, osoittaa ja ilmaista.

Fokaalinen katse

Fokaalisuus edellyttää uutta osallistuvaa tapaa katsoa. Fokaalisen katseen vastakohtana ilmenevät tekniset tuijottamisen ja katseen tekniikat, joilla objektit saadaan antautumaan subjektille. Katse on hallinnan väline, joka irrottaa katsojan visuaalisen laajuudesta ja syvyydestä hallittaviksi otoksiksi: katse alistaa ja pakottaa. Jokapäiväisen katseen luonne on enemmän tai vähemmän dualistista, objektivoivaa ja representoivaa (Levin 1988, 174): katse arvioi, mittaa ja järjestää, se on anonymia irtaantumista kohteesta ja sen turvallista televisuaalista tarkkailua. Jokapäiväisyys on ”huolta näkemisestä”, katseen alati liikkuvaa kenttää kohteesta toiseen (Heidegger 2000, 217 ff.). Katse on kyltymätön ja lepäämätön, erottelee ja erittelee, silmien pyydettyä ja halua. Kaja Silverman kutsuu *screeniksi* kulttuuristen kuvien valikoimaa ja repertuaalia, jonka ”läpi” me näemme ja jotka tarjoavat näkemisen ja näkymisen malleja (Silverman 1996, 195-227). Maailma on aina valmiiksi nähty visuaalisissa representaatioissa. Jokainen maisema on nähty postikorttien, luonto-ohjelmien ja maisemamaalausten tulkintakehysten läpi. Tämä on *screen*, joka ohjaa omaa katsetta, antaa sille mallia ja asemoi objekteja.

Mutta katse voi olla myös tuntevaa, läheisyyteen pyrkivää. Näkymä voi satuttaa. Kärsimystä on vaikea katsoa, vääryyden näkeminen herättää suuttumusta, kauniin liikuttaa. Katse ei tee eroa, vaan osallistuu maailmaan, kontaktin ja vuorovaikutuksen luomiseen suhteessa nähtävään. Fokaalisuus edellyttää tällaista tuntevaa ja osallistuvaa katsetta, jokapäiväisen uteliaisuuden murtavaa visuaalisuutta.

Fokaalinen katse pyrkii avoimeen, riistämään ennalta nähdyn ja avaamaan kokemuksellisen visuaalisuuden. Se päästää irti objektien objektivoimisesta ja kääntää katseen tyhjään, kuten David Michael Levin (1999) ehdottaa.

Mutta mitä nähdään kun katsotaan tyhjään? Objektivoivan katseen silmissä tyhjä ei ole mitään, tyhjässä ei ole mitään nähtävää tai ajateltavaa, se on vailla mitään arvoa, sitä ei voida käyttää mihinkään. Entä mitä arvoa tyhjällä on taiteessa, jossa katse suuntautuu yleensä ilmenevän rikkauteen? Levinille katsominen tyhjään on mahdollisuutta opetella katsomaan uudelleen, vastuun ottamista katseesta (Levin 1999, 186). Kuten sanottu, katse on kolonialisoitu. Visuaalinen kulttuuri on läsnä kaikkialla, suuntaa jatkuvasti katsettamme, asettaa meille näkymää ja tuottaa tulkintaa maailmastamme. Se on myös opetuskone, joka opettaa katsomaan ja näkemään. Me näemme sen mitä meille on annettu nähtäväksi (Schürmann 1990, 65). Katseen täyteys ja valmius voi siten olla myös sokeutta:

Kun ihminen tulee sokeaksi, on aina kysymys siitä, johtuuko sokeus puutteesta ja menetyksestä vai johtuuko se runsaudesta ja liiallisuudesta. Hölderlin sanoo samassa

runossa, joka ajatteli mittaa kaikille mitoille (Vers 75/76): "Kuningas Oidipuksella on ehkä yksi silmä liikaa." Siten voisi olla, että meidän epäpoeettinen asumisemme, sen kyvyttömyys ottaa mittaa, johtuu mielettömän mitan ja laskemisen oudosta liiallisuudesta. (Heidegger 1990, 197)

Heideggerin tulkinnassa Oidipus oli jo sokea kulkiessaan ennalta määrättyä kohtalon tietä. Vasta silmiin kohdistunut väkivalta saattoi Oidipuksen reseptiiviseksi ympäristölleen ja "näkemään" uudelleen. Myös katseella tyhjään on tarkoitus murtaa *screeniä* ja löytää uusia katsomisen tapoja.

Levin (1999, 187-188) kirjoittaa, että katse tyhjään ei pakota jotain näkymään tietynlaisena, vaan se antaa näkymättömän olla näkymätön omassa "loistossaan". Palatkaamme hetkeksi maailmassa kohtaamiimme olioihin, Heideggerin ruukkuun. Heideggerille ruukun oliomaisuus on tarkkaan ottaen sen tyhjiydessä, ei sen muodossa tai materiaalissa. Tällä huomiolla Heidegger pyrkii torjumaan perinteisen esineen määritelmän aine-muoto -rakenteena, jonka mukaan jokainen tarvike määräytyy jotakin muotoa olevaksi aineeksi. Näin käsitettynä tarvike on määrätty johonkin käyttöön, jonka ainetta määräävä muoto mahdollistaa (Heidegger 1998, 26 ff.; Luoto 2002, 31). Tarvikkeena esine on alistettu katseelle. Katsomme onko kenkä hyvä kävelemiseen, tarkistamme tuotteen soveliaisuuden. Jokainen esine on määräävän katseen alla.

Miten voimme iroittaa katseemme tästä sopivuuden ikeestä? Katsomme ehkä taideteosta, joka on perinteisesti intressivapaa. Heideggerin mukaan esteettinen katse on kuitenkin kiinni perinteisessä esineen ontologiassa. Se johdattaa katseen esteettiseen arvoon, mutta ei tavoita itse teosta. Esteettinen on osa teknistä katsettamme, joka alistaa olevan subjektille ja tämän määrittäville arvoille. Modernille subjektille maailma on vapaasti koettavissa ja määritettävissä mielteiden, käsitteiden, makujen ja arvojen kohteena. Arvot eivät itse vaadi mitään, vaan ovat subjektin asetettavissa ja vaihdettavissa. Samalla kuin voimme asettaa ne, voimme luopua niistä. Kuten Dreyfus tiivistää, "[a]rvot menettävät kaiken auktoriteettinsa meihin nähden." (Dreyfus 1998, 208). Myös esteettinen katse on ennalta määrätty ja ohjattu. Jokainen katse asettaa alleen ja eteensä valmiissa merkityshorisontissa.

Entä jos katsomme tyhjiyteen, ei mihinkään? Heideggerin katse tavoittaa ruukun tyhjiyden, joka "näyttyytyy" sen sisältävässä puolessa (Heidegger 1996, 55). Ruukku ei ole *design*-tuote, esteettisen katseen kohteena tai soveliasta materiaalia. Myöskään ruukku valmistava savenvalaja ei varsinaisesti muotoile tuotetta, vaan tyhjiä: "Ruukun tyhjä osa määrää jokaista valmistamiseen käytettävää otetta. Astian oliomaisuus ei perustu millään tavoin ainekseen, josta astia muodostuu, vaan tyhjiään osaan, joka sisältää." (emt., 56). Ruukku on valmis kaadosta - vettä tai viiniä - vastaanottavana ja täten osallisena fokaaliseen toimintaan.

Ruukku ei ole yksin, ei tarkkailen erotettava objekti, vaan neliyhteyden laskoksessa (*Einfalt*). Se vastustaa erottelevaa katsettamme ja säilyttää salaisuutensa tyhjänä ja täyttymättömänä. Monet myytit kertovat esineillä olevan oman elämänsä, johon ne palaavat, kun käännämme selkämme ja irrotamme ne inhimillisistä käyttöyhteyksistä. Näin ne säilyttävät osallisuutensa määrittämättömään ja jakamattomaan todellisuuteen, josta ne ovat.

Hallinoiva katse ei jätä ruukkua näyttäytymään itsessään ja tyhyydessään, kuten radikaali fenomenologia vaatii. Siksi ruukku on jätettävä silleen. Levinille tyhjiin katsova silleen jättäminen on tarkoituksellista vieraannuttamista, eräänlainen vieraannuttamisefekti tai fenomenologinen sulkeistaminen, joka mahdollistaa katseelle jonkinasteisen autonomian ja osoittaa mitä voidaan nähdä kriittisestä näkökulmasta. Silleen jättäminen on tässä negatiivista dialektiikkaa, joka kyseenalaistaa yleisesti hyväksytyyn katseen ja merkityksenannon (Levin 1999, 191.)

Lopuksi

Kysymys taiteesta, sen tekemisestä ja kokemisesta, nostaa siis esiin vaatimuksen luopua teknisestä asenteesta ja hakee mahdollisuutta fokaaliseen toimintaan teknisen maailman sisällä. Se vaatii katseen kääntämistä ulos kulttuurisista valmiista merkitysrepertuaarista, aluksi kohti tyhjää, joka opettaa katsomaan uudelleen. Sekä Heidegger että Borgmann etsivät ulospääsyä tekniikan absoluuttisesta vallasta. Heidegger peräänkuuluttaa olioiden silleen jättämisellä uudenlaista mietiskelevää ajattelua ja Borgmann eräänlaista tasapainoa tekniikan ja fokaalisuuden välillä. Borgmann etsii valistuksen ajan humanismin periaatteiden pohjalta uutta aikuisuutta ja kypsyyttä (Borgmann 1984, 212). Tältä pohjalta taiteella ja muilla fokaalisilla toiminnoilla on siis ihmiselämän kannalta erityisen tärkeä merkitys modernissa yhteiskunnassa. Kysymys ei ole vain teknologian vastapainosta, vaan merkityksellisyyden vaatimuksesta, mahdollisuudesta kokea ja aistia maailmaa.

Kirjallisuus

- Blanchot, M. 2003, *Kirjallinen avaruus*. Suom. S. Lindberg. Helsinki: Ai-Ai.
 Borgmann, A, 1984, *Technology and the Character of Contemporary Life. A Philosophical Inquiry*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

- Dreyfus, H. L. 1993, Heidegger on the connection between nihilism, art, technology, and politics. Teoksessa C. Gignon (toim.) *The Cambridge Companion to Heidegger*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dreyfus, H. L. 1998, *Heidegger nihilismin, taiteen, teknologian ja politiikan suhteista*. Suom. U. Pulliainen. Teoksessa Haapala, A. (toim.), Heidegger. Ristiriitojen filosofi. Helsinki: Gaudeamus.
- Eliade, M. 2003, *Pyhä ja profaani*. Suom. T. Laitila. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Haworth, L. 2000, Focal Things and Focal Practices. Teoksessa E. Higgs, A. Light & D. Strong (toim.) *Technology and the Good Life?* Chicago: The University of Chicago Press.
- Heidegger, M. 1987, *Zur Bestimmung der Philosophie*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger, M. 1990, *Vorträge und Aufsätze*. Tübingen: Neske.
- Heidegger, M. 1994, *Tekniikan kysyminen*. Suom. V. Jaaksi. *niin & näin* 2/94, s.31-40.
- Heidegger, M. 1995, *Taideteoksen alkuperä*. Suom. H. Sivenius. Helsinki: Taide.
- Heidegger, M. 1996, *Olio*. Suom. R. Kupiainen. *niin & näin* 4/1996, s. 54-60.
- Heidegger, M. 2000, *Oleminen ja aika*. Suom. R. Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Heidegger, M. 2002, *Silleen jättäminen*. Suom. R. Kupiainen. Eurooppalaisen filosofian seura: 23°45, *niin & näin* -lehden filosofinen julkaisusarja.
- Heidegger, M. 2003, *Rakentaa asua ajatella*. Suom. V. Jaaksi, *niin & näin* 3/2003, s. 52-59.
- Ihde, D. 1990, *Technology and the Lifeworld. From Garden to Earth*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Levin, D. M. 1988, *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*. New York/London: Routledge.
- Levin, D.M. 1999, My philosophical project and the empty jug. Teoksessa Heywood, I. & Sandywell, B. *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London & New York: Routledge.
- Luoto, M. 2002, *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Merleau-Ponty, M. 2004, *The World of Perception*. Käänt. O. Davis. London/New York: Routledge.
- Schürmann, R. 1990, *Heidegger om Being and Acting: From Principles to Anarchy*. Käänt. C-M. Gros yhdessä Schürmannin kanssa. Bloomington: Indiana University Press.
- Silverman, Kaja 1996, *The Threshold of the Visible World*. New York/London: Routledge.
- Strong, D. & Higgs, E. 2000, Borgmann's Philosophy of Technology. Teoksessa E. Higgs, A. Light & D. Strong (toim.) *Technology and the Good Life?* Chicago: The University of Chicago Press.

- Strong, D. 2000, Philosophy in the Service of Things. Teoksessa. E. Higgs, A. Light & D. Strong (toim.) *Technology and the Good Life?* Chicago: The University of Chicago Press.
- Thompson, P. B. 2000, Farming as Focal Practice. Teoksessa. E. Higgs, A. Light & D. Strong (toim.) *Technology and the Good Life?* Chicago: The University of Chicago Press.
- Vadén, T. 1997, *Arktinen hekkuma. Kalervo Palsa ja suomalaisen ajattelun mahdollisuus*. Jyväskylä, Atena.
- Vadén, T. 2000, *Ajo ja jälki. Filosofisia esseitä kielestä ja ajattelusta*. Jyväskylä: Atena.
- Vadén, T. 2004, Mitä on paikallinen ajattelu? *niin & näin* 1/2004, s. 49-55.
- Varto, J. 2003, *Kauneuden taito*. Tampere: Tampere University Press.