

Ilmiö Tuula Närhisen taiteellisessa työskentelyssä

Aluksi

Tuula Närhisen taiteellinen toiminta voidaan jakaa karkeasti kahtia. Ensiksikin hän on ollut kiinnostunut kulttuurin ja luonnollisen ympäristön historiallisesti muodostuneista suhteista esimerkiksi teoksissa kuin *Senne* (2001—2003) ja *Kluuvinlahden fossiilit* (2003). Toinen, ehkä huomattavampi osa hänen tuotantoaan tarkastelee ajallisia luonnonilmiöitä. Kyse voi olla elementaarista luonnosta kuten vedestä, tuulesta, auringosta ja pakkasesta, tai vaihtoehtoisesti eläimistä ja kasveista. Närhisen kohdalla voidaan puhua jopa luonnonilmiöiden taiteesta, joiden kuvallistumista tai kuvallista todellistumista hänen teoksensa käsittelevät.¹

Ilmiö: ensimmäinen lähestymisyritys

”Nämä ovat eläimen jälkiä”, he sanoivat. ”Nämä ovat jälkiä joita meidän tulisi seurata.”

Johnston Pygmy guides

Viime vuosina Närhinen on ”jäljittänyt eläimiä”: seurannut niiden katsetta, liikkumista ja lajipiirteitä. 2000-luvun alussa valmistunut *Eläinkamerat* koostuu valokuvista, jotka Närhinen on ottanut kehittelemillään neulanreikäkameroilla, joiden valotusaukot jäljittelevät suomalaisten eläinten silmien rakennetta. Lisäksi kuvauspaikkojen valinnat tukevat eläinten ympäristön visuaalista hahmotamista. Vuonna 2006 Oulun Suomalaisen Yhteiskoulun lukioon valmistunut *Wunderkammer* koostuu kymmenistä eri lintulajeja ja niiden osia muistuttavista pienoisesveistoksista. Vuonna 2003—2004 tehty *Eläinten jäljillä* taas selvittelee eläinten liikkumista ja saaliin hakemista maisemassa yöaikaa. Teos on esillä Porin taidemuseon näyttelyssä Phenomena.

Tässä yhteydessä on kiinnostavaa pohtia *Eläinten jäljillä* teoksen yhteyksiä näyttelyn teemaan *Phenomenaan*: ilmiöön tai ilmiöihin. Mitä ilmiön kuvaaminen tai ilmiöiden taide Närhisen teoksen kohdalla tarkoittaa? *Eläinten jäljillä* on teos, joka pyrkii tekemään havaittavaksi ja sen kautta käsitettäväksi luonnossa elävien eläinten käyttäytymistä: niiden yöaikaisia liikkeitä ja toimintoja. Teos: valokuvat ja maalaukset havainnollistavat eläinten liikkeitä ilmiön tasolle. Teos koostuu paitsi seinällä olevista eläinten jäljistä ja niiden kuvista, myös Närhisen luontoon virittämistä erilaisista an-

¹ Ks. todellistumisesta Himanka, Juha 2002. *Se ei sittenkään pyöri. Johdatus mannermaiseen filosofiaan*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, s. 12—14.

soista sekä lyhyestä tekstistä, jossa taiteilija selvittää teoksen lähtökohtia. Hän asetti luontoon eläimille vaarattomia ruoka-ansoja, joiden alle hän sijoitti nokisia lasilevyjä sekä mustetyynyjä. Ravinnon tuoksu houkutteli eläimiä ansoille, jolloin ne jättivät itsestään jälkiä näille ”maalauks- ja piirrosalustoille”. Teokset ovat siis eläinten ruumiinosillaan tekemiä piirroksia tai maalauksia, joille taiteilija on luonut mahdollisuuden tulla esiin teoksessa.² Taiteilija kirjoittaa teoskuvauksessaan, että ”taiteen sisäiset viittaukset tuovat työhön oman mausteensa, mutta eläinten tekemien kuvien avulla haluan ennen kaikkea avata uuden näkökulman maisemaan. Maastoon piiloutuvat pieneläimet muuttuvat kuvallisten tallenteiden avulla läsnä oleviksi: niiden liike, elinympäristö ja mittakaava konkretisoituvat ihmisen nähtäväksi”.

Vastaavasti Närhinen toteaa *Eläinkamerat* teoksesta, että ”Eläinkameroilla kuvaaminen on ollut minulle eräänlainen tutkimusmatka – keino ottaa rakentamani silmä käteen, asettaa se paikkoihin, joihin ihminen ei normaalisti pääse ja katsoa, millaista kuvaa sieltä tulee”.³ Tekstit kertovat, että teokset toimivat ilmiön kaltaisesti: ne tekevät tavoittamattoman havaittavaksi, ei kuitenkaan sellaisenaan vaan ilmiön – eli tässä tapauksessa nokeen ja paperille tarttuneiden jälkien – välityksellä.

Arkipuheessa käytämme sanaa ilmiö kertomaan jostakin havaittavissa olevasta luonnon tai kulttuurin tapahtumasta. Luonnonilmiöstä puhuttaessa tarkoitetaan yleensä poikkeuksellisen mittavaa tapahtumaa kuten tulivuoren purkausta, ukonilmaa, maanvyöryä ym. Sanan kulttuurinen käyttö saattaa taas viitata melko rutiininomaisiin ja jokapäiväisiin asioihin: arkeen, sen esineistöön ja toimintoihin.

Ilmiö-sanankin merkitys vastaa pääpiirteissään sen modernia filosofisteoreettista sisältöä. 1700-luvun lopulla saksalainen filosofi Immanuel Kant määritteli ilmiön modernin merkityksen. Se on asian itsensä (noumenon) havaittava tai tiedostettu muoto. Hänelle ilmiö on siis asian itsensä, joka sellaisenaan on välttämättä saavuttamaton ja ihmisen järjen tuottamien luokitusten välille sijoittuva

² Tämä ei-inhimillisen olosuhteen tuominen luovaksi tekijäksi on keskeistä 1900-luvun jälkipuoliskon taiteelle. Kyse ei kuitenkaan ole tekijän poissaolosta vaan vetäytymisestä ikään kuin taustahenkilöksi. Tällä tekijän aseman muutoksella on yhteys 1900-luvun puolivälin jälkeen käynnistyneeseen keskusteluun ”tekijän kuolemasta”. Ks. esim. Johansson, Hanna 2006. Tyhjentämisen eleitä. Esittävän kuvan kielto, visuaalinen kulttuuri ja nykytaide. Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, s. 85; 89–93.

³ Teoksella on kiinnostava yhteys 1900-luvun alun merkittävän eläintutkijan ja ekologian uranuurtajan Jakob von Uexküllin tutkimuksiin eläinten ympäristöistä, joissa hän päätyi radikaalilla tavalla ei-inhimilliseen luonnon kuvaan. Hän on myös liittänyt kirjoihinsa kuvia, jotka ehdottavat, miltä ihmisympäristön alueet voisivat näyttää eläimen näkökulmasta.

kohtaamispiste. Vastaavalla periaatteella fysiikassa ilmiöt ymmärretään aistihavainnon kohteina oleviksi asioiksi. Joko aistein havaittavan tai tietoisuuden käsittämän ilmiön tutkimiseen paneutui 1800-luvulla Kantin ajattelusta innoitusta saanut fenomenologia: filosofinen suuntaus, joka on kiinnostunut siitä miten maailmaa ilmenee ihmisen kokemukselle tai havainnolle. Fenomenologia, erityisesti sen varhainen Edmund Husserlin kehittänyt muoto, sisältää menetelmän, jonka kautta tietoisuuden oletetaan pääsevän kiinni kohteen välittömään läsnäoloon, eli asiaan itseensä. Husserlin mukaan tämä on mahdollista fenomenologisen reduktion avulla, jossa asetamme syrjään, sulkeis-
tamme, niin kutsutun luonnollisen asenteen: opitut arkipäiväistyneet tavat ja itsestäänselvytykset.⁴ Sittenkin fenomenologiaan itseensäkin sisältyvä mutta myös sitä kritisoimaan syntynyt kiista on koskenut juuri fenomenologisen reduktion mahdollisuutta ja toteutumiskelpoisuutta. Muun muassa ranskalaisen filosofi Jacques Derridan varhaistuotanto on Husserlin eideettisen reduktion ja merkitysten välittömän läsnäolon lähianalyysia, jonka kautta Derrida päätyi kiistämään fenomenologisen reduktion: ajallisen läsnäolon ja ylipäänsä asioiden olemuksien tavoittamisen mahdollisuuden.⁵

Närhisen taiteesta on löydettävissä juonne, joka vihjaa fenomenologisen reduktion suuntaan. Esimerkiksi pakkasta käsittelevässä *Frostiana* teoksessa on selvä pyrkimys päästä käsiksi pakkasen olemukseen. Vastaavasti *Kromatogrammeissa* suomalaisista luonnonkasveista liuotetaan niissä piilevät pigmentit esille. *Tuulipiirturit* ja *Surf* taas ikään kuin työntyvät tuulen visuaaliseen olemukseen. *Tuulipiirturit* jäljittävät tuulen aiheuttamaa liikettä tuttujen suomalaisten puulajien oksistoissa, kasvien ja meren aalloilla ja *Surf* jäljittämällä aaltojen liikettä. Tutkimus ja sen tulokset hyödyntävät kuitenkin valon sekä valokuvakameran mekaniikkaa, valotusaikaa. *Tuulipiirtureiden* toinen osa koostuu puiden oksien – tuulen energian voimalla – piirtämistä kuvista. Närhinen on kiinnittänyt oksistoihin tussikyniä ja tarjonnut niille valkoista piirustuspaperia, johon ne tuulen aiheuttaman liikkeen voimasta jättävät jälkiä. Kaikki nämä teokset ovat jälkiä kustakin luonnonilmiöstä: veden jäätymisestä, kasvien värimaailmasta, tuulen ilmaa halkovasta liikkeestä eivätkä tietenkään asioiden olemuksia (eidos). Tämä asioiden havaittaviin ilmiöihin tarkentuminen on kuitenkin myös Husserlin fenomenologian lähtökohta. Sen tavoitteena on siirtyä abstrahoiduista tiedon oletuksista siihen mikä on konkreettista ja todellista: eli ilmiömaailmaan, josta ihmisen on mahdollista saada tietoa kokemukseen ja havaintoon tukeutumalla. Eidoksen, asioiden olemuksen tavoittaminen, edellyttää kuitenkin suoraa tiedostamista tai näkemistä, ilman välittäviä ja läsnäoloa rikkovia kerroksia.

⁴ Husserl, Edmund 1995. *Fenomenologian idea. Viisi luentoa*. Helsinki: Loki-kirjat. Ks. myös Husserl, Edmund 2006. *Uudistuminen ja ihmisyys. Luentoja ja esseistä*. Toimittanut Sara Heinämaa. Tutkijaliitto: Helsinki.

⁵ Derrida, Jacques 1984. *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. (Ranskankielinen alkuteos 1967.)

Useat Närhisen teokset tuovat nähdäkseni todella esille kysymyksen fenomenologisesta reduktiosta ja sen sidoksesta tieteelliseen ajatteluun. On kuitenkin huomattava, että hänen teoksissaan on aina kyse asian itsensä lähestymisestä erilaisten välittävien tekniikoiden avulla, jotka vastaavasti ilmenevät jälkinä siitä tapahtumasta, mitä ne pyrkivät jäljittämään. Tämän vuoksi teokset tulevat myös osoittamaan fenomenologisen menetelmän rajat.

Keskityn tarkastelemaan tätä rajan kysymystä tässä yhteydessä vain rajallisesti: *Eläinten jäljillä* teoksen kautta. Nimi *Eläinten jäljillä* on tuttu niin koulun oppikirjoista kuin filosofien pohdinnoista. Se myös johtaa ajattelemaan ilmiötä jälkenä, joka vahvistaa, että sen aiheuttaja on saavuttamattomissa. Koska luonnossa asuvien eläinten kohtaaminen tai edes niiden etäältä näkeminen on vaikeaa, kuuluukin Pohjolassa asuvien eläinten tunnistaminen jälkien perusteella suomalaisen luonnontiedon perusteisiin. Filosofisena kysymyksenä eläinten jäljittäminen taas syöksee meidät suoraan fenomenologian ydinalueelle.

Suomalaisen filosofin Susanna Lindbergin artikkeli *Derrida eläinten jäljillä* johtaa tämän kysymyksen äärellä. Lindberg ehdottaa tekstin alussa, että itse asiassa ajatus eläimestä ”voi toimia eräänlaisena Derridan koko tuotannon läpi kulkevana ja sitä osaltaan jäsentävänä johtolankana”.⁶ Tarkoitukseni ei tässä yhteydessä ole toistaa usein vaikeaselkoiseksi luonnehditun Derridan filosofista, kirjallista ja jopa todellista suhdetta eläimeen vaan ottaa esille yksi säie, joka liittää hänen eläinpohdintansa paitsi fenomenologian ongelmaan myös Närhisen teokseen. Lyhyesti sanottuna niin Lindberg, Derrida kuin Närhinenkin johdattavat kysymään: onko niin, että eläintä voi jäljittää mutta ei koskaan saavuttaa tai ymmärtää?

Eläin on kiehtonut Derridaa ja häneen liitettävää dekonstruktioivaa filosofiaa, mutta myös muita 1900-luvun jälkipuolen fenomenologiasta ammentavia ajattelijoita.⁷ Tämä näet johtuu siitä, että dekonstruktion ja laajemmin jälkifenomenologisen ajattelun keskeinen motiivi on ollut venyttää tietämisen ja ymmärtämisen rajoja ja eläin on selvästi yksi tällainen raja, joka sekä muistuttaa ihmistä että on hänelle käsittämätön. Ihmisessä (animal rationale) eläimellisyys liitetään rationaalista haltuunottoa pakeneviin vietteihin, tiedostamattomaan ja ruumiillisuuteen. Järkeä pakenevan luonteen vuoksi eläin (animal) on taannoin liitetty mekaniikkaan ja näin sillä on ollut yhteys esimerkiksi

⁶ Lindberg, Susanna 2005. Derrida eläinten jäljillä. *Tiede & Edistys*, no 2, 2005. s. 87.

⁷ Viitataan tässä Martin Heideggerista alkaneeseen linjaan, joka Derridan työn ohella on jatkunut muun muassa Emmanuel Levinaksen, Maurice Merleau-Pontyn ja Giorgio Agambenin ajattelussa.

koneen ja kuten Derrida Freudia ja psykoanalyysia koskevassa tekstissään esittää: tiedostamattoman, kanssa.⁸

Eläinsuhdettamme on pitkään luonnehtinut mekanistinen oletus, jonka mukaan eläin on nimeämisen kautta suljettu kategorisesti ulos ihmisyyden piiristä. Tämä ulossulkeminen taas liittyy tietämiseen, haltuunottoon ja representaatioon. Samalla tämä tietämisen ulossulkeva ele on myös anastamisen ele ja jos ja kun se asetetaan koskemaan eläintä, se merkitsee myös eläimen eläimellisyyden, eli sen arvoituksellisuuden hävittämistä. Derridalle eläimen ajattelu kategorisesti ei-inhimilliseksi vastaa muita kulttuurimme ytimessä olevia vastakkainasetteluita, joiden purkamiseen hänen filosofiansa on keskittynyt.

Mekanistinen, eläimen objektivoiva ajattelu on kuitenkin 1900-luvun fenomenologeilla purkautunut etiikkaa ja oikeudenmukaisuutta koskeviin kysymyksiin, ja tämän myötä kategorinen eronteko ihmisen ja eläimen väliltä on liudentunut. Yleisen, lähes universaalin kategorian sijasta eläintä on alettu ajatella erityisenä, moninaisena ja myös ihmistä muistuttavana olentona. Esimerkiksi Derrida ymmärtää ihmisen ja eläimen välisen rajan eräänlaisena *kuilunomaisena* (abyssal) keskeytyksenä, joka aiheutuu silloin, kun kohtaan eläimen katseen ja antaudun sen puhuteltavaksi. Kun eläimen katse koskettaa minua, syntyy eettinen suhde kahden katseen välille. Puhuttelusta huolimatta suhde jää kuitenkin arvoitukseksi, sillä emme tiedä mitä eläin sanoo, mikä on sen kieli ym.: eläin jää ihmiselle välttämättä käsittämättömäksi. Näin tapahtuu siitäkin huolimatta, että me kannamme eläintä ruumiissamme. Eläin, kuten Derrida sanoo, *koskee* meitä mutta jää lopulta arvoitukselliseksi, minkä vuoksi hän liittää eläimen fiktion tai aaveeseen (mikä kenties selittää faabeleiden merkitystä ja voimaa).

Eettinen suhde eläimeen on toisin sanoen mahdollista ainoastaan silloin, kun sallimme eläimen jäädä kalkyloinnin, haltuunoton ja representaation ulkopuolelle. Mutta juuri tämän vuoksi se osoittaa fenomenologisen reduktion rajan. Arvoituksellinen eläin tai *eläimistö*, kuten Derrida sanoo, kummittelee sekä sisällämme että ulkopuolellamme, mutta ilmiönä, jonka ilmenemistä voimme ainoastaan jäljittää, emme koskaan esittä, jota voimme lähestyä, mutta joka kuitenkin vetäytyy näkymättömiin.⁹

⁸ Derrida, Jacques 2004. Freud ja kirjoituksen näyttämö. Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.

⁹ Ks. esim. Derrida, Jacques 2002. The Animal That Therefore I am (More to Follow). *Critical Inquiry*. Vol. 28; 1991. "Eating Well," or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques

Ilmiö: toinen lähestymisyritys

”Me emme hyppää maaperästä maaperän Ideaan, vaan monimuotoisesta ja yhtenäisestä maakokkeista geometrisissä kuutioissa oleviin erillisiin väreihin, jotka on koodattu x ja y koordinaateilla.¹⁰”

Närhinen toteutti vuosina 2001—2003 teoksen Brysselin läpi virtaavalla Senne-joella. Hän seuraili jokea sen alkujuoksulta Naastista Brysseliin ja siitä eteenpäin pohjoiseen Zennegattiin saakka ja otti matkalla näytteitä joen vedestä. Keskeisen osan teosta muodostaa Sennen vesinäytteistä haavilla erotettu kiinteä aines: planktonit ja jäte sekä niiden mikroskooppikuvien yksityiskohdista maalatut akvarellit. Aineisto paljastaa muun muassa veden samentuvan lähestyttäessä Brysseliä. Teos ja erityisesti pienet akvarellimaalaukset viittaavat tuon saman Alankomaiden alueen ”kulta-ajan” eli 1600-luvun taiteeseen. Pohjois-Euroopan taiteelle oli tuolloin tunnusomaista kuvata hyvin pikkutarkasti kaikkea mitä silmä havaitsee. Silmän apuna käytettiin erilaisia linsejä, peilejä ja kuinkas ollakaan, uutta tieteellistä laitetta, mikroskooppia. Näiden silmän apuneuvojen avulla saavutettiin uutta, täsmällisempää tietoa maailmasta.¹¹ Taide ja tiede kietoutuivat tuolloin luontevasti toinen toisiinsa, ja oli varsin yleistä ajatella maalaustaidetta tieteenä, jonka tehtävänä on, kuten hollantilainen Samuel van Hoogstraten toteaa: ”esittää kaikki ideat tai käsitteet, jotka näkyvä luonto kokonaisuutena on kykenevä tuottamaan”¹².

Tänä päivänä on luontevaa ajatella, että taide ja tiede ovat kaksi erilaista ihmistoiminnan aluetta, joista tiede pyrkii selvittämään todellisuutta ja taide taas ilmaisemaan yleensä singulaarisia asioita, tunteita ym. Kuitenkin tiede ja taide ovat historian aikana sekä antaneet toisilleen että ottaneet toisiltaan. Kumpikin kulttuurisen toiminnan muoto on muun muassa kiinnostunut siitä, miten maailma ilmenee ja mitä itse ilmenemisen takana on. Toisaalta taiteen ja tieteen suhde kuviin on myös ratkaisevasti erilainen. Jos tieteen tavoitteena on päästä kuvien kautta kiinni todellisuuteen niin tarkasti kuin mahdollista, on taiteen lähtökohta itse kuva. Siinä missä tieteen suhde kuviin on välineellinen: tarkoituksena on kuvien kautta arvioida paremmin ja pysyvämmiin todellisuutta tai joitakin sen alu-

Derrida. Teoksessa *Who comes After the Subject*. Ed. by Eduardo Cavada, Peter Connor, Jean-Luc Nancy, New York & London: Routledge.

¹⁰ Latour, Bruno 1999. *Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest*. Teoksessa *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA; London, UK: Harvard University Press. s.

¹¹ Alpers, Svetlana 1982. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.

¹² Alpers, Svetlana 1982. s. 77

eita, taiteen tarkoitus taas on pohtia kuvallisuutta: kuvien konstituoitumista sekä tematisoida kuvien ja todellisuuden välillä vallitsevaa ristiriitaa.¹³

Närhisen työskentely vahvistaa edellä esitettyä tieteen ja taiteen suhdetta. Toisaalta hänen teoksensa todella paneutuvat luonnonilmiöihin, kuten edellä mainittuihin pakkaseen, kasvien värimaailmaan, eläinten näköön tai liikkumiseen. Teosprosessit poikkeavat kuitenkin tieteellisestä asenteesta siinä, että niiden pääasiallinen tarkoitus on tuottaa visuaalisesti mielenkiintoisia kuvia eikä todistaa tai argumentoida tieteellisiä väitteitä.

Näiden visuaalisten teosten lisäksi Närhisen *Eläinten jäljillä* teoskokonaisuudessa, kuten hänen muissakin installaatioissaan, on esillä myös muuta materiaalia teoksen toteuttamisesta. Varsinaisten taideteosten lisäksi teos sisältää laitteita ja materiaaleja, millä visuaalinen teos on toteutettu. *Eläinten jäljillä* teoksessa niitä ovat todelliset ansat, piirros- sekä maalausalustat ja teoksen syntyvaiheita ja lähtökohtia selvittävä teksti. Muun materiaalin esittäminen rinnan kuvallisen ”lopputuloksen” kanssa, nostaa välttämättä esille kysymyksen teoksen toteuttamisen praktiikasta ja herättää katsojan mielenkiinnon kuvien rakentumisen ehtoihin. Ansojen sekä muun aineiston esillepanon takaa voi löytää halun vähentää kuvien autonomista arvoa ja ohjata teoksen havaitseminen siihen ajalliseen ja jopa paikalliseen tapahtumaan, jossa teokset syntyivät. Toisaalta useissa hänen teoksissaan tekijäksi määrittyy taiteilijaa vahvemmin teoksen aiheena oleva luonnonilmiö tai kuten *Eläinten jäljillä* työn kohdalla, eläin. Närhisen tekeminen antaa tilaa subjektiviteettia tai persoonallisuutta vailla oleville tekijöille, joita tässä yhteydessä voisi kuvata heikoiksi tai ei-inhimillisiksi toimijoiksi.¹⁴

Itse tekoprosessin ja käytetyn välineistön esille asettaminen avaa paitsi taiteeseen myös ilmiöön uudenlaisen näkökulman, joka kiehtovalla tavalla liittyy Närhisen taiteellisen toiminnan tieteellisen käytännön kysymyksiin. Nyt ilmiö ei asetukaan enää Kantilta omaksuttuun asian itsensä ja ihmisen tietoisuuden välissä sijaitsevaan staattiseen asemaan, vaan ilmiön paikka ja asema monimutkaistuu ja lähtee liikkeelle. Ranskalainen tieteen sosiologi Bruno Latour, joka on tullut tunnetuksi myös tieteen tutkijana, puhuu kierteleivistä (circulating) ilmiöistä. Hän kirjoittaa: Ilmiöt, eivät kuitenkaan löydy asioiden ja ihmisen mielen muotojen kohtaamispisteestä: ilmiöt ovat niitä, jotka kiertävät (circulates) pitkin palautuvaa muuttujien ketjua, menettäen jokaisella askeleella joitakin ominai-

¹³ Groys, Boris 2002. Art in the Age of Biopolitics. From Artwork to Art Documentation. Teoksessa *Documenta 11 __Platform 5: Exhibition*, ed. Okwui Enwezor, Osfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, s. 109.

¹⁴ Olen kiitollisuudenvelassa heikon ja ei-inhimillisen toimijan käsitteiden osalta suomalaiselle teatteriohjaajalle Tuija Kokkoselle.

suuksia saadakseen vastaavasti muita, jotka tekevät niistä yhteensopivia jo muodostettujen laskennallisten keskusten kanssa. Sen sijaan että epävakaa viittaus kasvaisi kahdesta vastakkaisesta ääripäästä kohti niiden välissä sijaitsevaa kiinteää kohtaamispistettä, se kasvaakin keskeltä kohti reunoja, joita jatkuvasti työnnetään kauemmas.¹⁵ Latour päätyy kiertelevaan ilmiön käsitteeseen pohtiesaan tieteen tutkimuksen todellisuutta Amazonasin metsiin suuntautuneen kenttätyömatkan käytännön kautta. Tekstissään *Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest* hän pyrkii osoittamaan, että tieteen tulosten ja maailman eli tieteen kohteen välillä ei ole suoraa muistuttavuutta: tieteen esitykset eivät vastaa maailmaa, mutta niiden suhdetta ei myöskään tule nähdä ylittämättömän kuilun kaltaisena. Pikemminkin Latourin mallissa on tunnistettava, että tieteen representaatiot: kuvalliset, kirjalliset, diagrammiset ym. ikään kuin antavat jotain tietoa ja viittaavat kyllä luontoon, mutta eivät vastaavuuden merkityksessä.

Toisin sanoen tieteen, tai tieteellistä menetelmää hyödyntävän taiteen kohdalla ei ole syytä puhua muistuttavuudesta tai vastaavuudesta teoksen ja kohteen välillä vaan muuttuvista viittaussuhteista, joissa edetään paikallisuudesta, materiaalisuudesta ja partikulaarisuudesta kohti standardisaatiota, tekstiä, laskettavuutta, suhteellista universaaliutta jne. Viittausten kehä on kuitenkin loputon, eikä tieteellinen malli koskaan sellaisenaan vastaa kohdettaan: maailmaa tai luontoa.

Latourin ajatuksella on tekemistä Närhisen taiteen kanssa sikäli, että hän asettaa esille tekemisensä eri vaiheita. Toisin sanoen, hän ei halua uskotella katsojilleen, että kuva ja sen takana oleva todellisuus: tuuli, veden aaltoilu, pakkanen jne. vastaisivat toinen toisiaan. Päinvastoin Närhinen korostaa teoksiensa ”rakentunutta” luonnetta; niitä vaihteita ja välityksiä joiden kautta kuva tuulesta, eläimestä jne syntyy. Juuri tätä välitystä ja merkitysten rakentumisen ketjua myös Latour haluaa tähdentää paneutumalla pelkkien ”tutkimustulosten” sijaan tieteentekemisen käytäntöön, nimenomaan niihin tapahtumaketjuihin, joiden kautta tieteelliset tulokset syntyvät.¹⁶

Vaikka Närhinen työskentelee systemaattisesti, poikkeaa hänen toimintansa tiedemiehen työtavoista. Hän tavoittelee ilmiöitä avaavaa lähestymistapaa, joka samalla antaa kuvallisesti kiehtovan lopputuloksen. Tässä mielessä hänen työnsä – vaikka tieteellistä metodia läheneekin – on ensisijaisesti kuvallista. Eroista huolimatta on aivan olennaista huomioida Närhisen taiteen tekemisen prosessiin kurkottava ja sitä paljastava puoli. Aivan kuten tieteellisessä työssä, ei Närhisenkään kohdalla ole epäselvää missä kulkee raja lopputuloksen ja prosessin vaiheiden esittelyn välillä. Hän ei siis pyri

¹⁵ Latour, Bruno 1999, s. 71—72.

¹⁶ Latour, Bruno 1999.

sekoittamaan tai asettamaan rintarinnan kuvaa ja siihen johtanutta prosessia vaan tekee tunnistettavaksi näiden välisen hierarkkisen suhteen. Mutta toisaalta hän haluaa näyttää, että hänen kuvansa ovat syntyneet tietynlaisen välittävän toiminnan kautta, että ilmiö ei muutu kuvaksi itsestään tai taiteilijan puhtaasta tietoisuudesta.

Olen tekstissäni lähestynyt Närhisen taidetta paitsi aiheen myös tekemisen tavan näkökulmasta. Äkkiseltään kaksi lähestymistapaa voi näyttää keskenään etäisiltä. Jos kuitenkin palaan tuohon näyttelyn teemaan eli ilmöön, löytyy niiden väliltä luonteva yhtymäkohta. Fenomenologian traditiossa eläin edustaa representoimattoman, kalkyloimattoman aluetta: eräänlaista radikaalia toista, jonka kautta representaation ja representoitavissa olevan rajat on mahdollista piirtää esille. Latourin kiertelevä ilmiö taas vihjaa tieteen yhtä lailla rajallisiin keinoihin esittää luontoa ja sen ilmiöitä niitä suoraan vastaavalla tavalla. Tuntuu kuitenkin siltä, että ilmiö on viime kädessä ainoa todellinen, mihin meillä on pääsy, kuten Husserl aikoinaan esitti. Kyse ei kuitenkaan ole paljaasta ja läsnä olevasta ilmiöstä vaan siitä miten, millä asenteella ja keinoilla ilmiöitä jäljitämme.

Hanna Johansson, PhD, art historian