



# Taiteen kanssa maailman äärellä

KIRJOITUKSIA IHMISKESKEISESTÄ AJATTELUSTA JA ILMASTONMUUTOKSESTA

Toimittaneet  
Hanna Johansson  
&  
Anita Seppä

Parvus

Taiteen kanssa maailman äärellä

# Taiteen kanssa maailman äärellä

KIRJOITUKSIA IHMISKESKEISESTÄ AJATTELUSTA JA ILMASTONMUUTOKSESTA

Toimittaneet  
Hanna Johansson  
&  
Anita Seppä

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

× KUVATAIDEAKATEMIA

**PARVUS**

# Sisällys

## Osa I Miten kertoa uudelleen ihminen?

---

Johdanto .....	10
<i>Anita Seppä ja Hanna Johansson</i>	
Peili ja diagrammi .....	24
<i>Karoliina Lummaa</i>	
Miten kertoa uudelleen ihminen ja edistys? Pohdintoja eurooppalaisen korkeakulttuurin afrikkalaisesta alkuperästä .....	48
<i>Anita Seppä</i>	
Kohti ”eläimen” jälkeistä aikaa .....	100
<i>Terike Haapoja</i>	
Kuvassa kumppanilajin kanssa. Kissuus ja queeriys ja samansuuntaiset katseet .....	128
<i>Leena-Maija Rossi</i>	

## Osa II Kriittinen ekologia ja taide

---

Antroposeenin aika ja taidehistoria humanistisena (luonnon)tieteenä .....	146
<i>Hanna Johansson</i>	
Kivi, jää, ilma. Antroposeeni ja nykytaiteen ajallisuudet .....	172
<i>Saara Hacklin</i>	
Ihminen on vasta tulossa – taide ja posthumanismi .....	192
<i>Teemu Mäki</i>	
Taide fossiilikapitalismin jälkeen: lahoavan muovin narina .....	222
<i>Taina Saarikivi</i>	
Aineettomuuden jalanjälki. Suprematistinen modernismi globaalin ympäristökriisin kontekstissa .....	242
<i>Antti Majava</i>	
Kirjoittajat .....	274

## **Kiitokset**

---

Kirjan toimittajat kiittävät Parvs-kustantamoa antoisasta yhteistyöstä ja Kuvataideakatemian kirjasto- ja julkaisu-toimikuntaa saamastaan tuesta.

# Osa I

---

Miten kertoa  
uudelleen  
ihminen?

# Johdanto

HANNA JOHANSSON JA ANITA SEPPÄ

---

**K**äsillä oleva antologia on saanut alkunsa Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan käytäväkeskusteluista. Kirjan toimittajat löysivät itsensä ihmettelemästä tämän tästä, mihin ihminen ja hänen taiteensa ovat oikein matkalla – huolestuttavaa vauhtia etenevän ilmastonmuutoksen, demokratioiden kriisin, poliittisten ääriilikkeiden sekä kasvavan pakkosiirtolaisuuden ristiaallokoissa. Kumpikin oli käsitellyt näitä aihepiirejä jo vuosia omalla tahollaan, mutta viime aikoina oli alkanut tuntua siltä, että varhaisemmat ratkaisumallit ja näkökulmat eivät enää riittäneet käynnissä olevan yhteiskunnallisen ja ekologisen muutoksen käsittelemiseen. Henkilökohtaisen epävarmuuden ja huolen sävyttämä jutustelu nivoutui pian myös taiteilijakoulutuksen uudistamisen tarpeisiin. Aloimme pohtia, että kenties samansuuntaisista kokemuksista inspiroituneen kirjoituskokoelman toimittaminen tarjoaisi mahdollisuuden rikastuttaa ja syventää kaksinpuheluamme näkökulmilla, joihin oma katseemme ei vielä yltänyt.

Ensimmäisessä kirjapalaverissa – olimme siirtyneet tässä vaiheessa käytävältä Lasipalatsin kahvilaan – päätimme kutsua mukaan moniäänisen tekijäjoukon. Mielessämme alkoi hahmottua kirjoituskokoelma, joka koostuisi taiteilijoista, taiteen ja taiteellisen tutkimuksen osaajista sekä näitä rooleja vaihtelevilla tavoilla yhdistelevistä

asiantuntijoista. Laadimme kirjoittajakutsun, jossa tarjosimme mahdollisuuden osallistua antologian rakennustyöhön joko esseistisen tekstin tai akateemisen artikkelin muodossa. Vaikka keskeinen lähtökohtamme oli ollut ajankohtaisesta todellisuudesta ja tutkimuksesta kumpuava tarve uudistaa taideopetuksen tiedollista perustaa, kirjan ydinteemat etsivät välittömästi yhteyttä myös laajempaan kulttuuriin, ekologiseen ja poliittiseen tilanteeseen, jonka keskellä me elämme. Erityisen painavalta tuntui uudeksi normaaliksi vakiintumassa oleva kokemus, että elämme aikakautta, jossa taidetta ja sen tutkimusta on mahdotonta enää erottaa maapallon elinolosuhteita nopeasti muuttavista ekologisista tapahtumista.

Vaikka tiedämme nykyisin varmuudella, että eri puolilla maapalloa syntyvät tulvat, rankkasateet, helteet ja myrskyt ovat seurausta kahdensadan vuoden fossiilisten polttoaineiden jäänteistä, ihmisen on yllättävän vaikeaa muuttaa ilmastonmuutosta kiihdyttävää toimintaansa. Tuhoisa kulutuskäyttäytyminen, vimmainen taloudellisen kasvun tavoittelu, lihan massatuotanto ja päivä päivältä epärealistisemmaksi käyvä teknologiaoptimismi jatkuu tästä tiedosta huolimatta – mikä asettaa käsityksemme edistyneestä ja järkevästä ihmisestä kriittiseen valoon.

Samaan aikaan kehiteillä on kuitenkin myös laajennetusta ekologiakäsityksestä ammentavia, toivoa herättäviä utopioita (tai dystopioita) vaihtoehtoisista yhdessä elämisen muodoista, jotka etsivät avaimia muutokseen. Myös kysymys eläinten oikeuksista ja inhimillisestä arvosta on noussut näissä toiminnallisissa verkostoissa olennaiseksi tärkeäksi. Tällaiset uudet ajattelun ja yhteisöllisyyden painopisteet näkyvät monipuolisesti myös tavoissa tuottaa nykytaidetta ja siihen liittyvää tutkimusta samoin kuin taiteeseen liitetyn toiminnallisuuden ja tarkoituksenmukaisuuden uusissa tavoitteissa.

Monet menneisyyden kanonisoidut tulkinnat – esimerkiksi modernin taiteen ja taideteorian akateemiset diskurssit – ovat alkaneet

tämän myllerryksen keskellä näyttää rajallisilta ja väärin piirretyiltä. Samalla on käynyt ilmeiseksi, että postmodernin teoreetikoiden kevyin rantein romukoppaan 1990-luvulla heittämät ”suuret tarinat” (Lyotard) ovat osoittautuneet liian varhain haudatuiksi. Aikana, jolloin nationalismi, fossiilikapitalismi, jatkuvan kasvun ideologia, uskonnollinen fanatismi, naisviha ja valkoinen ylivalta nauttivat erittäin laajaa suosiota, joudumme vähän väliä todistamaan väkivaltaa, jonka juuret ovat nimenomaan suurten tarinoiden kaltaisissa rakenteissa.

Näitä hegemonioita tarkastellaan ajankohtaisessa tutkimuksessa ja taiteessa todella mielenkiintoisten linssien lävitse. Esimerkiksi dekolonisoivassa, posthumanistisessa ja intersektionaalisessa taiteessa ja tutkimuksessa huomio kiinnittyy usein niihin eriarvoistaviin tekijöihin (sektioihin), joiden avulla ihmisen ja eläimen, valkoihoisen ja ei-valkoihoisen, miehen ja naisen, köyhän ja rikkaan tai korkean ja matalan kaltaisia erotteluita on opittu pitämään yllä. Yhä useampi tutkija ja taiteilija myös kysyy, kukin omalla tavallaan: Miten ihmiselle ja hänen kumppanilajeilleen käy? Miten me voisimme osallistua ekologisesti kestävämmän ja oikeudenmukaisemman yhteisön rakennustyöhön? Miten taidetta olisi jatkossa viisainta harjoittaa, opettaa ja tutkia? Ja millaisten tarinoiden ja toimien varaan me voisimme rakentaa uudenlaisia rauhanomaisia monikulttuurisia naapurustoja (Appadurai), jotka ilmastonmuutoksen edetessä tulevat ympäröimään meidät arvaamattomilla tavoilla – kenties jo lähivuosikymmenten aikana?

\*\*\*

Kirjattuumme nämä mieltämme painavat ajankohtaiset kysymykset muistiin ja lähetettyämme ne noin kahdellekymmenelle henkilölle, jäämme odottamaan. Pian postilaatikkoomme alkoi tipahdella toinen toistaan kiinnostavampia tekstiehdotuksia. Karoliina Lummaa lähetti pysäyttävän analyysin 1950-luvulla alkaneesta fossiilikapitalistisesta

”suuresta kiihdytyksestä” (*great acceleration*) ja sen tuhoisista vaikutuksista maapallon elämään. Terike Haapoja oli koostanut poliittisesti tarkkanäköisen analyysin ihmisen ja eläimen välisestä väkivaltaisesta erottelusta ja avasi uusista näkökulmista rodullistamisen ja eläimellistämisen välistä sisäistä yhteyttä. Omaperäisiä ja ajankohtaisesti puhuttelevia mietteitä saapui pian lisää Leena-Maija Rossilta, Teemu Mäeltä, Saara Hacklinilta, Antti Majavalta ja Taina Saarikiveltä. Päätimme kirjoittaa omat tekstimme tässä vaiheessa taustoittamaan ja täydentämään laajempaa historiallista kuvaa ekologian ja taiteentutkimuksen välisestä yhteydestä (Johansson) sekä eurooppalaisen korkeakulttuurin ja taiteen kolonialistisesta historiasta ja uusiutumisen mahdollisuuksista (Seppä).

Kirjan avausartikkeliksi päätyi kirjallisuudentutkija Karoliina Lummaan ”Peili ja diagrammi”, joka lähtee liikkeelle havainnosta, että ihmisellä ei ole lajina selkeää alkuperää ja että myös tulevaisuuttamme määrittää hämäryys. Kuten Lummaa toteaa, ihminen on mahdollista tulkita metaforiseksi peilikuvaksi, johon nivoutuu erilaisia tietämisen, näkemisen, ymmärtämisen ja tutkimisen miellelyhtymiä. Esimerkiksi kulutuksen ja päästöjen tasaisesti nousevat käyrät ja niitä kuvaavat diagrammit näyttävät yhdenlaisina ihmisen kuvina. Ne eivät kuitenkaan havainnollista pelkästään ihmisen materiaalista kulutusta ja sen ekologiaa seurauksia vaan myös sen, miten moninaisten toiseuksien kanssa fossiilisten polttoaineiden ja erilaisten päästöjen käyrillä ylöspäin kiipivä ihminen *jättää kommunikoimatta*.

Kulutusta ja kasvavia päästöjä kuvaavien käyrien varjostoista alkaa lisäksi piirtyä esiin varjokuvia riistetyillä alueilla elävistä ihmisistä. Kuten Lummaa toteaa, tähän haamujen joukkoon pitäisi laskea sorrettujen ihmisten lisäksi ”ne aineelliset voimat ja tekijät sekä tuntemattomiksi jäävien ihmisten ja ei-ihmisten tunnustamaton työ ja uhraukset, jotka vaikuttavat yhteiskuntiemme metaboliassa”. Lummaa tulkitsee diagrammien piirtämää ihmisen kuvaa myös kuvataiteen ja



runouden monimerkityksellisten linssien läpi ja näyttää, miten tämän kaltaiset jännitteet tulevat nykyaikaisessa hahmotelluiksi ja koetelluiksi.

Epätasaisesti jakautuvan vallan ja väkivallan monimuotoiset mekanismit ovat vahvasti esillä myös kirjan toisen toimittajan, taidehistorian ja -teorian professori Anita Sepän modernia edistyskertomusta purkavassa kirjoituksessa ”Miten kertoa uudelleen ihminen ja edistys? Pohdintoja eurooppalaisen korkeakulttuurin afrikkalaisesta alkuperästä” Seppä lähtee liikkeelle 1700-luvun valistusfilosofian luomasta ihmiskuvasta osoittaakseen, että moderni kertomus lakkaamattomasta edistyksestä määrittelee yhä paitsi ihmiskuvaamme myös näkemyksiämme taiteen ja sen tutkimuksen tavoitteista. Voitokkaan järkensä ja esteettisten erityiskykyjensä avulla edistyvän (valkoisen) ihmisen saaga paljastuu Sepän kriittisessä lähiluennassa kolonialistiseksi fiktioksi, jonka uskottavuus on murentunut. Eurooppalaisen korkeakulttuurin dekolonisoiva luenta johdattelee häntä arvioimaan uudelleen taidehistorian ja taideteorian käsitteellisiä ja menetelmällisiä perusteita sekä kuuntelemaan kanonisoidun historiankirjoituksen vaintamia, vaihtoehtoisia kertomuksia edistyksellisestä ihmisestä.

Vastoin taidehistorian ja -teorian vakiintuneita kaanoneita Seppä ehdottaa, että eurooppalainen korkeakulttuuri ei ole peräisin Kreikasta vaan muinaisesta mustasta Egyptistä, jonka *artes liberales* -opit (vapaat taiteet, seitsemän vapaata oppiainetta) ovat luoneet perustan eurooppalaisille tieteille ja taiteille.<sup>1</sup> Valistusajalla luodun germaanisen järki-ihmisen rinnastaminen varhaisempaan egyptiläiseen ihmisihanteeseen tekee näkyväksi, millaisia arvoja, juridisia käytäntöjä, spirituaalisia ihanteita ja yhdessä elämisen periaatteita ihmiskunta on kadottanut kolonialistisen väkivallan seurauksena. Näin menneisyyden vaihtoehtoisista ihmiskuvista alkaa kehkeytyä myös vaihtoehtoisia kuvia tulevaisuuden ihmisestä ja yhteisöistä – tai ainakin niistä on yhä mahdollista oppia.

Kirjoituksessa ”Kohti eläimen jälkeistä aikaa” kuvataiteilija Terike Haapoja tarkastelee länsimaisen kulttuurin luomia eläimellistämisen mekaniikkoja. Hän eriyttää ihmisen ja eläimen välisestä erottelusta kolme käsitteellistä kehystä. Ensimmäinen, eläinoikeusfilosofi Peter Singerin edustaman spesismmin perinne korostaa, että elävien olentojen sorron taustalla vaikuttavat usein sattumanvaraiset merkitsijät – esimerkiksi ihonväri, laji ja sukupuoli, jotka on valjastettu oikeuttamaan erilaisiin toiseuksiin kohdistuvaa väkivaltaa, vaikka kyseessä on yksinkertaisesti alistussuhde. Eläinoikeusliikkeen pyrkimys on siksi ollut jo hyvän aikaa laajentaa oikeussubjektin käsite koskemaan myös eläimiä.

Posthumanistisessa ajattelussa puretaan puolestaan eläimen ja ihmisen käsitteet ja pyritään osoittamaan niiden kulttuurisesti rakentunut luonne. Dekoloniaalinen näkökulma taas purkaa tapoja, joilla ihmisyyden käsite on nivoutunut osaksi valkoisuuden historiaa ja rodullistamisen mekanismeja. Haapoja ehdottaa, että esimerkiksi filosofi Syl Kon hahmottelema musta veganismi tarjoaa yhdenlaisen ”paikan, josta ihmisoikeusliike voi lähestyä toisia lajeja antirasistisen ja lajienvälisen yhteenliittoutumisen kautta”. Näin Eurooppa-keskeisen humanismin kriitikot löytävät tukea kriittiselle projektilleen rasismien ja eläinten kaltoinkohtelun ajankohtaisesta analyysistä ja erilaisia näkökulmia painottavat oikeudenmukaisuusliikkeet voivat yhdistää voimansa.

<sup>1</sup> Käytämme tässä tietoisesti termiä ’musta’, koska kolonialistinen arkeologia on koettanut osoittaa vuosisatoja, että egyptiläinen kulttuuri ei ollut afrikkalainen, vaan valkoinen. Tämä tieteellisesti täysin perusteeton väite elää yhä monien mielessä. Dekolonisoiva Afrikan mantereen kulttuurihistoria painottaa siksi usein yhä tietoisesti ilmausta ’musta’ Egypti. Egyptiläisen korkeakulttuurin afrikkalaisista alkujuurista ks. esim. Kaba Hiawatha Kamene 2019. *Spirituality Before Religions: Spirituality is Unseen Science, Science Unseen Spirituality*. (Kindle book) sekä Cheikh Anta Diop 1974/1955. *The African Origin of Civilization. Myth or Reality*. Kääntänyt ranskasta englanniksi Mercer Cook. Chicago: Lawrence Hill Books.

Visuaalisen kulttuurin tutkija, yliopistonlehtori Leena-Maija Rossi liittää eläinkäsymyksen puolestaan ajankohtaiseen intersektionaaliseen representaatiotutkimukseen. Kirjoituksessaan ”Kuvassa kumppanilajin kanssa. Kissuus, queeriys ja samansuuntaiset katset” Rossi lähtee liikkeelle filosofi Jacques Derridan teoksesta *Eläin joka siis olen* (2006) ja peilailee sen ihmis- ja eläinkäsitystä valokuvataiteilija Kari Soinion valokuviin. Taidetta voi Rossin mukaan pitää laajemminkin ”yhtenä relevanttina tapana yrittää ymmärtää eläinten, yhtä lailla ihmis- kuin muiden eläinten, monimutkaista käytöstä, maailmaa ja suhteita”.

Kirjan ensimmäisen osion *Ihminen, lajismi ja rotu* päättävässä artikkelissaan Rossi nivoo ihmisen ja eläimen välisen erottelun myös sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioiden analyysiin. Kari Soinion valokuvateosten äärellä viipyillessään hän ehdottaa, että ihmisen, eläimen ja erilaisten sukupuolten yksittäiset piirteet sekoituvat kuvissa. Normijohteisen ajattelun ja olemistamme karkeasti yksinkertaistavien binäärioppositioiden (esim. eläin–ihminen, nainen–mies) tilalle tarjoutuu Soinion taiteessa uudenlainen tapa katsoa ja puhua – ihminen tällä kertaa kumppanilajina ja toisinsukupuolittuvana moninaisuutena. Rossi liittää kumppanilajisuuden tarkasteluun myös postkoloniaalin valkoisen hegemonian normatiivisuuden kritiikin. Analysoidessaan Soinion teoksessa esiintyvää hankalasti määrittävää alastonta hän toteaa, että kuvattu ihmishahmo nakertaa peruvouttavalla (queering) esitystavallaan ”sitä länsimaista esittämisen traditiota, jossa ’eläimellistämistä’ on käytetty marginalisoimisen keinona ja se on koskenut vain niitä, jotka on ymmärretty valkoisesta keski- tai yläluokkaisesta heteronormatiivisesta miesmaskuliinisuudesta nähden ’toisiksi’”.

\*\*\*

Kirjan toisessa osassa *Kriittinen ekologia ja taide* tarkastellaan hieman erilaisin painotuksin muuttuvaa ihmiskuvaa, taidetta ja ilmastonmuutosta. Syventyessään taiteen ja ihmiskuvan ajankohtaisiin murroksiin ja muuttuneisiin kokemuksiin ajasta kirjoittajat tuovat esiin, kuinka käynnissä oleva antroposeenin aika voi olla ”yhtäältä kiemurainen, hidas, vasta alussa oleva ja toisaalta taas äkkinäinen ja täysin yllättävä”, kuten nykytaiteen tutkimuksen professori Hanna Johansson kiteyttää. Tätä tematiikkaa täydentää antologian jälkipuoliskolla myös moniääninen pohdiskelu ekologian, ilmaston, posthumanistisen ihmiskuvan sekä luonnon ja kulttuurin sekoittuneista suhteista ja tämän ilmiökentän nykytaiteessa ilmenevistä hybrideistä muodoista.

Johansson kysyy kirjoituksessaan ”Antroposeenin aika ja taidehistoria humanistisena (luonnon)tieteenä”, miksi taidehistoriassa ei ole toistaiseksi vielä tapahtunut vastaavaa ekologista käännettä kuin vaikkapa filosofiassa tai historiatieteissä – ja miten taidehistorian tulisi muuttua, jotta se kykenisi vastaamaan antroposeenin ekososiaalisiin ja ilmastollisiin haasteisiin. Johansson aprikoi, voisiko ratkaisu löytyä posthumanismista vai onko humanismin traditiota syytä pikemminkin päivittää niin, että se kykenee pureutumaan myös käynnissä olevaan kriittiseen murrostilaan.

Lähestyessään näitä kysymyksiä tuoreen historian tutkimuksen ja humanismia puolustavien näkökulmien kautta Johansson päätyy ehdottamaan, että taidehistoria on välttämätöntä päivittää uudelleiseksi tulevaisuuden humanismiksi, joka kriittisinä aikoina onnistuu puolustamaan, kaitsemaan, vartioimaan, koostamaan ja kommunikoimaan mielipiteiden moninaisuutta. Tässä uudessa, humanistiseksi tieteeksi määritellyssä taidehistoriassa tutkijan on nostettava ihmisen rinnalle muitakin (taide)historiallisesti merkityksellisiä toimijoita. Näiden toisten osallisuuden tunnistaminen tutkimusaineistoissa, tutkimusmenetelmissä sekä tutkimustuloksissa voi hedelmöittää sekä nykytaiteen että menneiden aikojen taiteen tutkimusta. Mikä

tärkeintä, tämän ulottuvuuden huomioiminen lisää myös ymmärrystämme taiteen tavoista olla ja toimia maailmassa.

Tietoisuus hallitsemattomasti etenevästä ilmastonmuutoksesta on muuttanut myös suhdettamme aikaan. Moderneille eurooppalaisille kulttuureille tärkeät tulevaisuusutopiat on syrjäyttänyt lyhyessä ajassa uudenlainen tuomiopäiväretoriikka, jonka läpäisee tulevaisuuden pelko sekä uskomus, että ihmiskunta on etenemässä kohti suurta katkosta tai täydellistä tuhoutumista. Ted Toadvinen ja Kyle Powys Whyten filosofisiin tutkimuksiin tukeutuen taidehistorioitsija Saara Hacklin etsii kuitenkin artikkelissaan ”Kivi, jää, ilma. Antroposeeni ja nykytaiteen ajallisuudet” myös rakentavia näkökulmia ajankohtaiseen ajallisuuden kokemiseen.

Lähilukemalla Sari Palosaaren, Hans Rosenströmin ja Saara-Maria Karirannan teoksia Hacklin näyttää, miten taiteellinen toimijuus laajenee heidän työskentelyssään ei-inhimillisen aineen – kiven, jään ja ilman – alueelle. Nykytaiteessa teosten materiaalit mahdollistavat ”ihmiskuvan uudelleentarkastelun ja huomion keskittämisen materiaalien ominaispiirteisiin”, Hacklin toteaa. Vaikka tutkailun kohteena olevilla teoksilla onkin usein kytkös lohduttomilta tuntuviin ekologisiiin ongelmiin, ne tarjoavat myös valinnan ja empatian mahdollisuuksia.

Artikkelissa ”Ihminen on vasta tulossa – taide ja posthumanismi” taiteilija, taiteen tohtori Teemu Mäki haastaa lukijan pohtimaan, millaista olisi posthumanistinen taide, joka ottaisi tasavertaisina kanssatoimijoina huomioon muut elolliset ja elottomat lajit. Mäen kirjoituksen lähtökohtana toimii posthumanismille tyypillinen kriittisyys humanismin perintöä ja ihmiskuvaa kohtaan. Luonnostellessaan ihmisen ajan jälkeistä taidetta hän pitää itsestään selvänä, että ihmisen on joko muututtava tai kuoltava pois, koska nykyisessä muodossaan lajimme elämä ei yksinkertaisesti voi jatkua. Samasta syystä posthumanistinen taide pyrkii Mäen mukaan eroon ihmisen kuvaamisesta ja etsiytyä empaattisesti kohti toislaajisten mahdollisia maailmoita.

Millainen nykyihmisen jälkeinen aika sitten on ja ”millainen otus sitä aikaa asuttaa ja hallitsee?” Mäen vastaus on helppo jakaa: emme todellakaan tiedä. Vaikka olemmekin osin selvillä siitä, ”mitä tapahtuu todella juuri nyt”, voimme vain arvailla, mitä on tulossa. Ajankohtaisen epätietoisuuden ja uudelleen orientoitumisen keskellä posthumanistinen taide on tärkeää, koska onnistuessaan se kykenee yhdistämään uutta informaatiota runolliseen ilmaisuun niin, että katsojan kuvittelukyky alkaa venyä uusille, ihmisestä etääntyville alueille.

Äänitaiteilija ja tutkija Taina Saarikivi herkistää lukijan aistit ympäristöstämme ja sisältämme löytyvälle muoville. Muovi kannattelee, tarjoilee ja tuottaa tekstiä. Se rapisee, kopisee ja kumisee, ja sillä on öljyinen alkuperä. Saarikiven kirjoituksessa ”Taide fossiilikapitalismin jälkeen: lahoavan muovin narina” kuvaukset yksityisistä kohtaamisista arkisten leipäpussien kanssa kasvavat yhtä aikaa kriittiseksi ja poeettiseksi analyysiksi fossiilikapitalismin ja länsimaisen elämäntavan tuhoavista seurauksista. Muovin olemus ja luonne kytkeytyvät modernin kapitalistisen elämäntavan ytimeen, jonka suojissa se on voinut Saarikiven mukaan monistua 1900-luvun aikana massamittaisesti kulutettavaksi kertakäyttötavaraksi.

Yksilön luonnollistettu kulutus ei usein näy globaalissa mittakaavassa hänelle itselleen, sillä ”jokainen käytetty muovipussi ikään kuin katoaa käyttäjältään muututtuaan jätteeksi. Se haihtuu ilmaan, muuttuu fiktioksi”, kuten Saarikivi toteaa. Valtamerissä ajalehtivät muovilautat konkretisoivat kuitenkin käytännössä jopa niitä ajankohtaisia taidepoliittisia linjauksia, joissa taiteen itseisarvo pyritään korvaamaan eri intressipiirien etuja ajavilla välinearvoilla. Öljyjohdanteena muovi pilkkoo kokonaisia yhteiskuntia ja kokemusten konstellaatioita katkomalla asioiden välisiä yhteyksiä. Muovijäte on lisäksi pysäyttävä esimerkki hyperobjektista: Se on massiivisen suuri, kompleksinen ja äärimmilleen hajaantunut materiaali, jota tuotetaan moniin tarkoituksiin. Vielä poishetettyinä jätteenäkin se palautuu osaksi ihmistä itseään.

Kirjan päättää kuvataiteilija ja tutkija Antti Majavan tutkielma venäläisestä taiteilijasta ja suprematistista Kasimir Malevitšista (1878–1935). ”Aineettomuuden jalanjälki. Suprematistinen modernismi globaalien ympäristökriisin kontekstissa” tarkastelee 1900-luvun alussa syntyneitä venäläistä suprematismia yhteiskunnallisena ja vallankumouksellisena liikkeenä ja kiinnittää erityistä huomiota sen paitsioon jääneisiin ideologisiin ulottuvuuksiin. Majava ehdottaa, että Malevitšin kiinnostus luonnontieteisiin, termodynamiikkaan sekä ympäristön vapaaseen muokkaamiseen ja hyväksikäyttöön ohjasi vahvasti koko liikkeen sisältöjä.

Artikkelissa keskeiseksi havainnoksi nousee suprematismiin ristiriitainen suhde luontoon, ekologiaan, materialismiin ja henkisyteen. Legendaarinen taiteilija uskoi johtamansa taiteellisen koulukunnan kasvavan koko planeettaa muokkaavaksi evolutiiviseksi voimaksi, luonnonvoimien ja luonnonvalinnan rinnalle. Lähilukiessaan Malevitšin ajatuskonstellatioita ajankohtaisen ekologisen kriisin näkökulmasta Majava päätyy nimeämään suprematismiin esimerkiksi ristiriitaisesta modernista ajattelusta ja ideologiasta, jonka suunnitelmissa ihminen käyttöönottaa ja muokkaa näennäisen edistyksellisesti Maa-planeettaa – tosiasiasa ekologisesti täysin kestävämmällä tavalla.

\*\*\*

Ennen siirtymistä näiden pohdintojen pariin vielä muutama sana kirjan omalaatuiselta suomelta kuulostavasta nimestä *Taiteen kanssa maailman äärellä*. Poikkeavasta syntaksistaan huolimatta juuri tämä otsikko on tuntunut meistä oikealta, koska opuksen valmistuminen sijoittuu konkreettisesti uudenlaisen kokemuksen äärelle: kirja on valmistunut ensimmäisen maailmanlaajuisen pandemian eli koronaviruksen aikaansaamassa karanteenissa. Vaikka pandemiasta on aiheutunut jo nyt miljoonille ihmisille tarpeettomalta tuntuva kärsimystä,

se on samalla tehnyt näkyväksi ihmisten pystyttämän globaalien kulttuurin haavoittuvuuden ja myös sen rajat. Viimeistäänkin tässä vaiheessa on käynyt päivän selväksi, että moderni länsimainen taide on niin ikään haasteellisessa murrotilassa, joka tulee ilmastomuutoksen ja käynnissä olevan kuudennen sukupuuton edetessä vain syvenemään ja monimuotoistumaan.

Ajankohtaisen tutkimustiedon valossa on todennäköistä, että nykyiset kulttuurit tulevat laajemminkin käymään läpi syvällisiä murroksia, jopa miljardien ihmisten lähtiessä seuraavan sadan vuoden aikana liikkeelle, elinkelpoista asuinympäristöä etsimään. On kaikkea muuta kuin selvää, onko modernilla taiteella ylipäänsä tulevaisuutta maailmassa, jossa ihmislajin ja sen rakentamien kulttuuristen arvotodellisuuksien jatkuminen on epävarmaa.

Taiteen kanssa maailman äärelle seisahtuminen osoittaa näihin päivänpolttaviin kysymyksiin. Samalla se muistuttaa tarpeesta tulkita (jopa radikaalisti) uusista näkökulmista ihmisen ja hänen taiteensa vakiintunutta historiaa. Ihmistä ei tule enää erottaa muista eläimistä, saati laajemmasta ekologisesta järjestelmästä, joka ylläpitää elämää maapallolla. Uudenlaisista kriittisistä tulkinnoista kasvaa myös ituja uudenlaisesta toivosta – toisin määritellystä ihmisestä, joka kenties tekee vasta tuloaan. Luova taiteellinen ja tieteellinen työ on tässä prosessissa tärkeää, koska se mahdollistaa vaihtoehtoisten maailmojen ja elämäntapojen kuvittelun ja kokeilun. Maapallon nykyisten valtajärjestelmien muuttamiseksi – esimerkiksi oikeudenmukaisempaan, arvoriikkaampaan ja ekologisesti kestävämpään suuntaan – ei varmastikaan riitä, että teoria ja taide uudistuvat. Myös fossiilikapitalismin, nykyisten taloudellisten ja poliittisten järjestelmien, kansalaisuutta säätelevien oikeudellisten periaatteiden, luonnolle haitallisten elintapojen sekä toimintaamme ohjaavien tiedonarkistojen on muututtava, jotta ihmislaji ja sen kulttuurinen monimuotoisuus voisivat kehittyä edelleen.

Toivon ja siihen sidoksissa olevan toiminnan merkitys on tässä tilanteessa kenties ratkaiseva. Tähän luottaen meidän on etsittävä kaikin mahdollisin keinoin tapoja tasapainottaa kehityskulkuja, jotka tuhoavat eläin- ja kasvilajien habitaatteja ja elinmahdollisuuksia, ihminen mukaan lukien. Toivoaksemme tämän kirjan kansiin kootut ajatukset ruokkivat osaltaan tätä toiveikasta rakennustyötä tarjoamalla lukijalle ajankohtaisesti merkityksellisiä oivalluksia taiteen ja ihmisen historiallisista erityispiirteistä ja tulevaisuuden mahdollisuuksista.

# Peili ja diagrammi

KAROLIINA LUMMAA

Ihminen ei ota määrittäykseen. Historiallisesti ihmislajin alkua ei ole olemassa. Noin 50 000–40 000 vuotta sitten tapahtui joitakin ratkaisevia muutoksia ihmisen tavassa ymmärtää ja muokata itseään ja ympäristöään, mutta ei silti voida sanoa, missä historiallisessa hetkessä alkumme todella on.<sup>1</sup> Tulevaisuus on sekin täysin hämärän peitossa: mikään ihmisen tai ympäristön teknologinen parantelu ei automaattisesti takaa siirtymää post-inhimilliseen aikaan tai ihmiseen jälkeen ihmisen.

Evoluutioteoriassa nykyisin vallitsevan populaatioajattelun mukaan lajeilla, ihmiselläkään, ei ole lajiolemusta. Samankaltaisuus juontuu yhteisestä alkuperästä ja populaation sisäisestä geenivirrasta – yhteisen olemuksen sijaan populaatiolle on ominaista muuntelu ajan saatossa.<sup>2</sup> Ihmisenä olemisen kirjo laajenee paitsi ajallisesti ja olemuksellisesti myös paikallisesti ja kulttuurisesti lukemattomiin suuntiin. Uskomusjärjestelmät ja elämän järjestämisen tavat ovat kehittyneet sidoksissa kulloinkin vallitseviin fyysisiin olosuhteisiin ja ihmisten mahdollisuuksiin hyödyntää näitä olosuhteita. Ympäriäinen luonto ei-inhimillisine olentoineen, käytettävissä olevat luonnonvarat sekä omaksutut perinteet, tiedot, taidot ja tekniikat osallistuvat prosessiin, jossa ihminen luo käsitystä itsestään, taustastaan ja mahdollisuuksistaan.<sup>3</sup>

Länsimaisessa filosofiassa ihmisen olemus jäsentyy erona, poikkeavuutena ja kieltona siitä, mitä ihminen ei ole.<sup>4</sup> Kun ihminen luo itseään ideoissa ja käytännöissä, kyse on aina vallankäytöstä. Paljon ihmisiä ja ihmisyyttä jää tämän prosessin katveeseen.<sup>5</sup> Ulos suljettavien inhimillisten toiseuksien lisäksi on tarvittu myös kategorisempia toiseuksia, joita vasten ihminen näkyisi itselleen. Ihmistä on kysytty suhteessa kolmeen keskeiseen ideaan: hänet luoneeseen *jumalaan*, häntä edeltäneeseen *eläimeen* ja hänen luomaansa *koneeseen*. Häivähdys jumalan ikuisuudesta ja oikeudenmukaisuudesta on ehkä ihmisessä jäljellä ja erottaa hänet ruumiillisesti niin lähellä olevasta eläimestä.

Kone ihmisen luomuksena on helpompi torjua aidon inhimillisyyden piiristä, mutta samalla se on myös käytettävissä, kun halutaan ajatella tulevaa ihmisyyttä. Kuten posthumanistisessa filosofiassa on usein todettu, käytännössä ihminen on kuitenkin juuri sitä, mitä ympäristö mahdollistaa hänen olevan: me tulemme siksi mitä olemme niiden olioiden ja voimien (todellisten ja epätodellisten) kanssa, joista haluamme ajatuksellisesti erottautua.<sup>6</sup> Tässä historiallisesti ja kulttuuris-paikallisesti äärimmäisen vaihtelevassa, jatkuvassa prosessissa muotoutuu ja valitaan erilaisia käsityksiä siitä, mikä ihminen on.

Ihmiskäsitys voi sisältää ideoita ihmislajin alkuperästä, ihmiskunnan historiasta, ihmisen paikasta tai tehtävästä maailmassa sekä ihmisen suhteesta luontoon. Ihmiskäsitykset voivat liittyä oppijärjestelmiin tai uskontoihin, ja ne ovat aina kulttuurisesti ja historiallisesti sidottuja ja muuntuvia. Ihmiskäsitystä konkretisoivat erilaiset *ihmisen kuvat*, joilla tarkoitan vakiintuneita mielikuvia, ilmaisuja, käsitteitä tai visuaalisia esityksiä siitä, mikä ihminen pohjimmiltaan on. Ihmisen kuva on symbolinen, kulttuurisesti jaettu tiivistys ihmisyydestä. Käytän sanaa ”kuva” viitatakseen vakiintuneeseen peiliin katsomisen metaforaan itseymmärrystä ja itsetuntemusta mutta myös vikojen tunnustamista tarkoittavana ilmaisuna. Peilikuvan

metafora kytkeytyy laajempaan symboliikkaan, jossa katsominen ja näkeminen rinnastuvat tutkimiseen, tietämiseen ja ymmärtämiseen.<sup>7</sup>

Ihmisen evoluutiota popularisoidaan usein siluettikuvalla, jossa joukko yhä pystymmässä kulkevia ja yhä kookkaampia kädellisiä seuraa toisiaan jonossa vasemmalta oikealle, viimeisenä maskuliiniseksi piirretty ihminen, *Homo sapiens*. Tämä esitys on yksi ihmisen kuva, joka sijoittaa nykyihmisen (nykytietämyksen mukaan virheelisesti) suoran laji lajilta etenevän kehityslinjan päätepisteeseen. Ihmisen kuvaksi voi luonnehtia myös käsitettä kyborgi, joka jo sanana viittaa teknologisesti paranneltuun ihmiseen. Feministinen tieteenfilosofi Donna Haraway tarkasteli filosofisesti tätä kuvaa 1980-luvun puolivälissä esseessään *The Cyborg Manifesto*; sittemmin kyborgin visuaaliset esitykset ovat tulleet tutuiksi populaarikulttuurista.<sup>8</sup> Ihmisen kuvia ovat myös futuristien, kuten F. T. Marinettin, juhlimasavupiippujen ja polttomootoreiden kiihdyttämä ihminen, valtavirtataloustieteen toisistaan ja olosuhteistaan jatkuvaa hyötyä tavoitteleva rationaalinen *Homo economicus* sekä viimeaikaiseen ympäristökeskusteluun ilmaantuneen antroposeeni-käsitteen muotoilema ihminen geologisena voimana.

Tässä kirjoituksessa keskityn viimeksi mainittuun ihmisen kuvaan. Viimeaikaiset luonnontieteellisiä ja ihmistieteellisiä menetelmiä yhdistelevät ympäristötutkimuksen alat, kuten maapallojärjestelmätiede ja sosioekologisten systeemien tai aineenvaihdunnan tutkimus, sekä niiden medioissa esitellyt tutkimustulokset ja ennusteet ovat opettaneet meitä katsomaan ihmistä lajina, joka kuluttaa luonnonvaroja ja tuottaa päästöjä ylenpalttisesti ja kiihtyvästi. Tällaista ihmiskäsitystä ilmentävässä ihmisen kuvassa ei ajatella ihmistä toiseuksien kautta – metaforisesti sanoen peilistä ei katso kukaan eikä mikään. Ihmisen kuva on nouseva käyrä, jossa x-akseli on ajallinen jatkumo ja y-akseli jonkin otetun, kulutetun tai päästetyn aineen määrä. Keskeistä on aineellisesti vaikuttavan ihmistoiminnan kiihtyminen.

Kyse voi olla esimerkiksi ilmakehän hiilidioksidipitoisuudesta, lannoitteiden kulutuksesta, poratun öljyn määrästä tai paperin tuotannosta. Tällainen ihmisen kuva voi saada myös pylväskaavion, palkkikaavion, aluekaavion tai ympyrädiagrammin muodon; aina kyse on mittaamiseen perustuvasta ja mittaustuloksia visuaalisesti esittävästä ihmistoiminnan kuvaamisesta.

Peilistä katsovien ihmisen *toisten* tai idealisoitujen ihmisyyksien rinnalla olemme siis alkaneet katsoa diagrammeja nähdäksemme, kuka ja mikä ihminen on. Filosofiaan ja tieteeseen on kehittynyt toisiaan tukevia mutta myös toisiaan haastavia tapoja tutkia ja hahmottaa ihmistä ja ihmisen toimintaa nykytilanteessa. Posthumanismi tarkastelee kriittisesti humanismin perintöä ja ihmisen jatkuvaa käsitteellistä ja kertomuksellista itsensä tunnistamisen ja todentamisen työtä. Antroposeenitutkimus ja ympäristötieteet selvittävät ihmisen toiminnan planetaarisia vaikutuksia sekä maapallosysteemin ja sosiaalisten systeemien kytkentöjä.

Kirjoituksessani kokeilen näiden erilaisten ihmisen jäsenysten törmäyttämistä toisiinsa. Kysyn, millainen ihmisen kuva piirtyy aineellisen kulutuksen ja päästöjen kiihtymistä kuvaavissa diagrammeissa ja kuinka tämä diagrammaattinen kuva suhteutuu ihmisen toiseuksia tai ideaaleja peilaavaan sekä ei-inhimillistä toimijuutta korostavaan posthumanistiseen ajatteluun. Lähtökohtani on tämänhetkisessä tieteellisessä ja filosofisessa tiedontuotannossa sekä tiedon välittämisessä – ennen kaikkea monitieteisen ympäristötutkimuksen ja posthumanistisen ajattelun jännitteissä. Koska nämä jännitteet tulevat nykytaiteessa käsitteellisesti ja kokemuksellisesti hahmotelluiksi ja koetelluiksi, lähestyn diagrammien ilmentämää ihmisen kuvaa myös kuvataiteen ja runouden avulla. Asetan tieteen ja tiedonvälityksen suosimien diagrammien rinnalle kolme teos- tai tekstiesimerkkiä, jotka antavat kiihdyttäen kuluttavalle ihmisyydelle kokemuksellisen muodon ja tulkinnan

## Kiihdytys

Viereinen kuva 1 on maapallojärjestelmätieteen (*earth system science*) tutkijoiden Will Steffenin, Wendy Broadgaten, Lisa Deutschin, Owen Gaffneyn ja Cornelia Ludwigin *The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration* -artikkelissa julkaistujen kuvaajien pohjalta laadittu diagrammien sarja. Se esittää kiihtyvää kasvua yhtäältä väestömäärässä, bruttokansantuotteessa, ulkomaille tehdyissä sijoituksissa, kaupunkialueiden väestönkasvussa, energian, lannoitteiden ja makean veden käytössä, suurpatorakentamisessa, paperin tuotannossa, liikenteessä, telekommunikaatiossa ja kansainvälisessä turismissa sekä toisaalta hiilidioksidin, typpioksidin, metaanin ja ilmakehän otsonin määrissä, pintalämpötilassa, merten happamuudessa, merikalastuksen ja katkarapujen kasvatuksen määrissä, ranta-alueiden typen määrässä, trooppisten metsien kadossa, maankäytössä ja maa-alueiden biosfäärin tilan heikentymisessä.<sup>9</sup> Yhdessä tarkasteltuina maapallojärjestelmän muutosten ja sosioekonomisten kehityskulkujen kuvaajat osoittavat kasvun kiihtyneen nopeasti 1950-luvulla. Maapallojärjestelmätieteessä tätä kutsutaan *suureksi kiihdytykseksi* (*great acceleration*), josta monien alan tutkijoiden mukaan alkaa antroposeeni.

Käsitys ihmisestä planetaarisena vaikuttajana ja muutoksen kiihdyttäjänä ei tietenkään ole vain antroposeenikeskustelun synnyttämä. Maapallojärjestelmätieteen lisäksi sosioekonomisen aineenvaihduksen tutkimuksessa (*socioeconomic metabolism research*), kestävyystieteessä (*sustainability science*) ja globaalimuutoksen tutkimuksessa (*global change research*) seurataan luonnonvarojen hyödyntämistä, maankäytön muutoksia sekä ihmistoiminnan vaikutuksia ilmastoon, eliöstöön ja ekosysteemeihin kytköksissä sosioekonomisiin ilmiöihin eli taloudellisiin, sosiaalisiin, yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin tekijöihin.



Kuva 1. Suuri kiihdytys (*The Great Acceleration*). Steffen, W., Broadgate, W., Deutsch, L., Gaffney, O. & Ludwig, C., 2015. *The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration*, *The Anthropocene Review* -lehdessä. Kuvan suunnittelu ja toteutus: Félix Pharand-Deschênes / Globaia

Sosioekonomisen aineenvaihduksen tutkimus ja materiavirtojen laskenta (*material flow accounting*) kartoittavat yhteiskuntien aineellisia virtoja ja kiertoja. Sosioekonominen aineenvaihdunta viittaa vaihdon, tuotannon ja kulutuksen prosesseihin yhteiskunnan ja sitä ympäröivän luonnon välillä. Viimeaikainen tutkimus on osoittanut, että 2010-luvulla erilaisia luonnonvaroja on otettu käyttöön 23-kertainen määrä suhteessa 1900-luvun alkuun. Käytännössä kyse on asumiseen, työhön, tuotantoon ja liikkumiseen sekä energia- ja tietoliikenneverkostojen toimintaan liittyvästä infrastruktuurista, tavaroista ja välineistä, joita varten on hyödynnetty ja hyödynnetään lisääntyvä



määrä erilaisia luonnonvaroja. Tänä päivänä puolet neitseellisistä luonnonvaroista käytetään näiden materiaalistien varastojen (*material stocks*) ylläpitoon – tutkijat puhuvatkin materiaalivarastojen luomista polkuriippuvuuksista, esimerkiksi voimalaitosten ja tuotantolaitosten edellyttämistä ainevirroista tai toisaalta vaikkapa kiertotalouden ylläpitämistä materiatarpeista.<sup>10</sup> Tulevaisuudessa energiaa ja materiaaleja tarvitaan yhä enemmän myös hiilineutraalin infrastruktuurin rakentamiseen.<sup>11</sup>

Sosioekonomisen aineenvaihdunnan tutkimus paljastaa myös erot erilaisten yhteiskuntien välillä. Teollistuneiden yhteiskuntien infrastruktuuri on massiivinen edeltäjiinsä, agraariyhteiskuntaan tai metsästäjä-keräilijäyhteisöihin verrattuna, mutta se on myös laadullisesti erilainen koostuessaan biomassojen sijaan metalleista, mineraaleista ja fossiilista energialähteistä.<sup>12</sup> Toisaalta tutkijoita on kiinnostanut myös ihmisyyhteisöjen hyvinvoinnin ja luonnonvarojen kulutuksen suhde: yhteiskunnan materiaalisien kulutuksen kasvu vastaa koettua yhteiskunnan kehitystä (*human development index, HDI*) vain tiettyyn pisteeseen asti.<sup>13</sup>

Kiihtyvä luonnonvarojen hyödyntäminen ja siihen liittyvä materiaalistien varastojen kerryttäminen kasvattaa jätteiden ja päästöjen määrää. Esimerkiksi kaivannaisteollisuus tuottaa valtavasti kasvihuonekaasuja ja kemiallista jätettä sekä jätteeksi rinnastettavaa maainesta. Koska rakennukset, tiet, rautatiet ja muu liikenteen infrastruktuuri eivät kestä ikuisesti, niitä joudutaan jatkuvasti korjaamaan ja ne on lopulta hylättävä. Niin alkutuotanto kuin jätteenkäsittelykin vaatii energiaa ja muita resursseja. Vaikka kiertotaloudesta odotetaan niukkenevien luonnonvarojen ja kasvavien jäte- ja päästömäärien kanssa painivien teollistuneiden yhteiskuntien pelastusta, toistaiseksi näyttö energia- ja materiaalitehokkuudesta on vähäistä.<sup>14</sup>

Mistä 1900-luvun aikana ja erityisesti 1950-luvulla kiihtynyt luonnonresurssien kulutuksen sekä tuotannon ja rakentamisen

kiihtyminen sitten johtuu? Kiihdytys selittyy suureksi osaksi investoinneilla, jotka mahdollistivat toisen maailmansodan jälkeisen jälleerakennuksen.<sup>15</sup> Tähän liittyvät teollistuminen, teknologiset innovaatiot, voimakas ja nopea urbanisoitumiskehitys, väestönkasvu sekä keskiluokan vaurastuminen etenkin länsimaissa. Luonnonvarojen yhä kiihtyvälle kulutukselle voi tietysti löytää monenlaisia syitä ja selityksiä. Kiinnostavaa on, että vauraat länsimaalaiset ovat valmiita näkemään itsensä diagrammien ilmentämässä kuluttajuudessa ja päästäjyydessä. Länsimaisesta ihmisestä on tullut ympäristönsä ja kanssaeläjiensä tehokas hyödyntäjä, jopa riistäjä. Tällainen ihmiskäsitys alkaa voimistua 1960-luvun maailmanlaajuisen ympäristöherätyksen myötä ja saavuttaa erään huipentumansa antroposeenikeskustelussa. Ihminen ulottaa voimansa koko maapalloon, muuntaa sen systeemillä tasolla ja ajaa sen uuteen, epävarmaan tilaan.<sup>16</sup>

Epookille ehdotettuna nimenä ja käsitteenä antroposeeni siis kutsuu ihmistä geologiseksi voimaksi ja planetaariseksi vaikuttajaksi. Tullakseen hyväksytyksi viralliseen stratigrafiseen järjestykseen antroposeeni olisi tunnistettava geologisesti ja ajoitettava riittävällä tarkkuudella osaksi maapallon historiaa. Tässä prosessissa myös ihmisen historiaa jäsennetään uudelleen tunnistamalla käänne, jossa hän ei ole enää mikä tahansa kädellinen vaan erityinen maapallon muokkaaja. Kuten yhteiskuntatieteilijät ja humanistit ovat toistuvasti tuoneet esille, globaali ympäristökriisi ja siihen johtaneet sosioekonomiset systeemit eivät kuitenkaan ole minkään universaalien ihmisen käsialaa.<sup>17</sup> Will Steffen ja muut itse asiassa käsittelevätkin eri maiden eroja luonnonvarojen kuluttajina ja päästöjen tuottajina ”The Trajectory of the Anthropocene” -artikkelissa, jossa on vertailevia diagrammeja OECD-maiden, niin kutsuttujen BRICS-maiden eli Brasilian, Venäjän, Intian, Kiinan ja Etelä-Afrikan sekä muun maailman välillä.

Keskustelu antroposeeni-käsitteeseen liittyvästä universalisovasta ihmiskäsityksestä sekä sosioekonomisen aineenvaihdunnan ja

globaalin epäoikeudenmukaisuuden yhteyksien tunnistamisesta on jatkunut kiivaana koko 2010-luvun ajan. Esimerkiksi ruotsalainen antropologi Alf Hornborg tarkastelee teoksessaan *Nature, Society, and Justice in the Anthropocene* (2019) EU-maiden, Yhdysvaltojen ja Japanin toimintaa globaaleilla markkinoilla työvoiman, maan ja luonnonvarojen hyödyntäjänä. Hornborgin mukaan länsimainen kulutus on käytännössä köyhempien ihmisten työn ja elinympäristöjen kuluttamista.<sup>18</sup> Kun siis puhun suuresta kiihdytyksestä sekä kulutuksen ja päästöjen diagrammeista ihmisen kuvana, on tärkeää pitää mielessä erilaiset eriarvoisuudet, epäjatkuvuudet ja epävarmuudet, jotka diagrammien taustalla vaikuttavat.

Luonnonvarojen kulutusta ja päästöjä ilmentävät diagrammit ovat niihin liittyvistä ehdollisuuksista ja ongelmista huolimatta näkyvä ja vaikuttava osa ympäristön tilaa koskevaa tiedonvälitystä. Ne näyttävät, mitä ihminen lajina maapallolle tekee. Filosofian, taiteen ja taiteentutkimuksen kannalta on kiinnostavaa, että maapalloa hallitsevan ihmisyyden rinnalla on olemassa posthumanistinen vastakertomus, idea ihmisestä erilaisten ei-inhimillisten toimijuuksien vaikuttamana tai jopa tuottamana. Lisäksi posthumanismi on vaalinut ajatusta eläimestä ja koneesta tai kyborgista peilissä kummittelevina toisina, joita vasten ihminen määrittää itseään. Miten nämä posthumanistiset ihmiskäsitykset ja ihmisen kuvat suhteutuvat kuluttavan ja päästävän ihmisen diagrammaattiseen kuvaan?

## Kierouma

---

**P**osthumanistisessa ja uusmaterialistisessa filosofiassa korostetaan aineen ja ei-inhimillisten olioiden vaikuttavuutta ihmiseen ja hänen luomiinsa järjestelmiin. Donna Harawayn tapa suhteellistaa ihmisyyttä korostamalla ihmisen riippuvuutta mikrobeista on yleisesti käytetty esimerkki posthumanistisesta ajattelusta. Ihmiskehon soluista 90 prosentissa on geneettisesti vierasta ainesta.<sup>19</sup> Ilman mikroskooppisen pieniä vieraita olioita elimistömme ei esimerkiksi saisi ruuan sisältämiä ravinteita käyttöönsä. Uusmaterialistinen yhteiskuntatieteilijä Jane Bennett huomauttaa Charles Darwinin kirjoittaneen lierojen pienestä toimijuudesta (*small agency*). Darwin korosti lierojen maanparannustyötä maanviljelyä tukevana ja jopa ihmisten työkaluja maaperässä säilyttävänä eli monin tavoin ihmiskulttuureja kannattelevana toimintana.<sup>20</sup> Teoksessaan *Vibrant Matter* Bennett itse tarkastelee muun muassa ravinnon ja energian toimijuuksia niin ihmiskehon ja ihmisyhteisöjen kuin kaupunki-infrastruktuurin ja taloudellisen-poliittisten suhteidenkin mittakaavassa. Ei-inhimillinen toimijuus – vaikkapa Thoreaun nauttimien villimarjojen tai Pohjois-Amerikan sähköverkon – monistuu, levittäytyy ja risteää aineellisen ja semioottisen, inhimillisen ja ei-inhimillisen poikki.

Taiteentutkimuksellisissa ja filosofisissa keskusteluissa viitataan usein rinnakkain antroposeeniin ja posthumanismiin (tai uusmaterialismiin). Pintapuolisesti näiden ihmiskäsitykset vaikuttavat vastakaisilta. Ajoitettiinpa antroposeeni 1700-luvun puoliväliin teollistumisen alkuun, 1940-luvun puoliväliin ensimmäisine ydinasekokeineen tai 1950-luvun suureen kiihdytykseen, antroposeenin ihmistä voi luonnehtia planetaariseksi muutosvoimaksi ja kertakaikkiseksi poikkeukseksi maapallon eliölajien joukossa. Posthumanismi ja uusmaterialismi taas pyrkivät filosofioina ja tutkimussuuntauksina rapauttamaan ajatusta ihmisyyden omalaatuisuudesta ja kaikkivoipaisuudesta.

Tällainen vastakkainasettelu perustuu tietysti yleistyksiin, mutta jännitteestä ovat huomauttaneet useat tutkijat.<sup>21</sup> Tämän kirjoituksen kannalta olennaista on erilaisten aineellisten tai ei-inhimillisten vaikuttavuuksien korostuminen näissä ihmisistä ja ihmisyyttä eri tavoin lähestyvissä keskusteluissa.

Ympäristötutkimuksessa, esimerkiksi sosioekonomisen aineenvaihdon tutkimuksessa, puhutaan peritystä tilanteesta ja polku-riippuvuudesta, joilla viitataan olemassa olevien olosuhteiden ja aiemmin tehtyjen valintojen ohjaavaan, jopa pakottavaan vaikutukseen suhteessa tulevaisuuteen. Olemassa oleva yhteiskuntarakente, energiajärjestelmät, infrastruktuuri ja kehitetty teknologia ohjaavat tulevaisuutta asettamalla tietyt tuotannon, työn, liikkumisen ja olemisen muodot mielekkäämmiksi ja kannattavammiksi kuin muut.<sup>22</sup> Posthumanistisessa ja uusmaterialistisessa filosofiassa tarkasteltu ei-inhimillinen toimijuus viittaa joissain asiayhteyksissä samankaltaiseen ohjaavaan voimaan – hyviä esimerkkejä ovat energiamuodot, tietoverkot tai monilajiset eliöyhteisöt kulttuurisina vaikuttajina.<sup>23</sup> Edellä käsittelemiäni tutkimusaloja (luonnontieteellis-ihmistieteellinen antroposeenitutkimus mukaan lukien) yhdistääkin ajatus siitä, että luomamme aineellis-rakenteelliset olosuhteet luovat ihmisyyttä siinä missä kulttuurisetkin tekijät – jos nämä ovat edes erotettavissa toisistaan.

Suomessa energian filosofiaa ovat kehittäneet Antti Salminen ja Tere Vadén. Heidän teoksensa *Energia ja kokemus. Naftologinen essee* (2013) on tutkimus öljyn olemuksesta ja voimista. Ainutlaatuisen energiatiheä, liikuteltava ja edullinen aine on luonut puitteet juuri niille tuotannon ja kulutuksen muodoille, joita todistamme katsoessamme suuren kiihdytyksen diagrammeja. Öljy on mahdollistanut ruuantuotannon, energiantuotannon, infrastruktuurin rakentamisen, liikkumisen, teollisuuden ja tieteenkin siinä määrin, että vauraiden länsimaisten yhteiskuntien ihmiset ovat oikeastaan kaikessa velkaa

öljylle. Öljy on muokannut myös kokemusta maailmasta ja öljyn käyttäjästä itsestään irrottaen ihmiset tuotannon ja kulutuksen riippuvuudesta ja erityisyyksistä sekä tuudittaen ihmiset ainaisen kasvun illuusion ja kiihottavaan kiihtymisen tunteeseen.<sup>24</sup>

Salmisen ja Vadénin ajatuksia mukaillen voisi väittää, että öljyn mahdollistama jatkuva resurssien käyttöönotto ja kulutus tuottaa kiihtyvään aineelliseen kulutukseen tiivistyvän ihmisen kuvan; että kyseessä on jonkinlainen väistämättömyys, aineellisen vaurauden ja teknologisen kehityksen suora kokemuksellisesti-käsitteellinen seuraus.<sup>25</sup> Kun vihdoinkin tunnistamme itsemme kiihtyvää kulutusta esittävistä diagrammeista, olemme ottaneet ensi askeleen myöntääksemme, että meistä on tullut käyttöön ottamiemme energiamuotojen ja resurssien lapsia. Nousevat käyrät ihmisen kuvana antavat ymmärtää, että ihminen on yhä enemmän aineen vietävissä.

Jos ihmisen kuva onkin diagrammi, joka todistaa tavastamme ottaa, kuluttaa ja tuhata kiihtyvään tahtiin, on tämä kuva hyvin erilainen kuin ne metaforiset peilikuvat, joita posthumanismi on tarkastellut ihmisen toiseuksina ja itsemäärittelyn välineinä. Usein kyse on kyborgeista, hirviöistä, aaveista – ihmisen toisista, jotka eivät selkeästi asetu eläimiksi tai koneiksikaan. Kulttuurintutkija Stefan Herbrechter määrittelee posthumanismin ihmiskeskeisyyden jälkeen tulevaksi tai sen jälkeensä jättäneeksi ajatteluksi. Herbrechterin mukaan jätetty ihmisyyden palaa kuitenkin aina aaveena: ”Hetkenä jona ihminen ’katoaa’ sen tukahdutetut peilikuvat palaavat kummittelemaan ja koko ihmiskeskeisyyden historia on kirjoitettava uudelleen: ’objektien’ ja ’eläinten’ maailma, koko ’kosmos.’”<sup>26</sup> Posthumanismi tarkoittaa ”kaikkien niiden kummitusten ja ihmisen toisten tiedostamista, jotka ihmistymisen prosessissa on tukahdutettu: eläimet, jumalat, demonit, kaikenlaiset hirviöt.”<sup>27</sup> Humanismin filosofinen työ, ihmisen ja ihmisyyden rakentaminen, ei koskaan lopu, koska ei-inhimilliseksi ja toiseksi koetut, maailmaan projisoidut vieraudet

palaavat kummittelemaan ja uhkaamaan rajoja, jotka ihminen on ihmisyytensä ympärille pystyttänyt.<sup>28</sup>

Olen edellä väittänyt, että luonnonvarojen kulutuksen ja sen ympäristövaikutusten kiihtymistä kuvaavat diagrammit toimivat ihmisen kuvana. Jos ihminen valitaan näin (tai valitaan tällainen ihminen), kyse on hyvin erilaisesta valinnasta kuin silloin jos ihmisyyden erottumista eläimestä tai koneesta. Ei ole toiseutta, joka palaisi kummittelemaan kyborgin, eläimen tai hirviön hahmossa. Ihminen voi jatkuvasti ja yhä uudelleen erottautua esimerkiksi eläimestä, ja jatkuva (väkivaltaista) eron tekemisen filosofinen ja käytännöllinen työ onkin, sillä ero ei ole tarkka. Jatkuvaan kulutuksen ja päästöjen kasvuun perustuva ihmisyyden ei sen sijaan ole uusinnettavissa, eikä se lopulta kestä, koska planeetan rajat tulevat vastaan.

Mutta jotain aavemaista on kiihtyvän kulutuksen diagrammeissakin. Niissä kummittelee tulevan ihmisen välttämättömyys.<sup>29</sup> Jossain vaiheessa tulevaisuudessa kulutuksen ja päästöjen käyrät kääntyvät laskusuuntaan, elleivät peräti romahda. Ihmisyydet, jotka syntyvät investointien ja bruttokansantuotteen kääntyessä rajuun laskuun tai urbanisoinnin tyrehtyessä, ovat oletettavasti toisenlaisia kuin nykyiset ihmisyydet. Tulevat kääntyvien käyrien kuvaamat maapallojärjestelmän ja sosioekonomisten järjestelmien muutokset voivat liittyä toisiinsa eri tavoin, ja kyse voi olla sekä katastrofeista että elonkehän tai sosiaalisen tasa-arvon kannalta positiivisista muutoksista. Emme tiedä millaiseksi ihminen on tulossa, tiedämme vain, että muutos on väistämätön.

Voi myös olla, että ihmisyyden sisä- ja ulkopuolisuutta luotaava aavejahti jatkuu silloinkin, kun ihminen ei etsi erityisyyttä suhteessa eläimeen, koneeseen ja muihin toiseuksiin. Eihän meillä ole selkeää käsitystä esimerkiksi siitä, mikä on kulutusvalintojemme todellinen ekologinen ja sosiaalinen hinta – emme tiedä, mistä ja keiden työn tuloksena tavarat tulevat, emmekä tiedä, mitä niille tapahtuu

ja kenen käsissä, kun jätämme ne taaksemme. Ehkä ihmisyyden aaveiden joukkoon pitäisi laskea ne aineelliset voimat sekä tuntemattomiksi jäävien ihmisten ja ei-ihmisten tunnustamaton työ ja uhraukset, jotka vaikuttavat yhteiskuntiemme metaboliassa.

Nestori Syrjälän teos *Inside Out Outside In* (2013) on kooltaan ja muodoltaan petteävän tuttu. Näyttelytilassa suunnilleen lantionkorkeudelle asetettuna se kutsuu jokapäiväisiin pois-heittämisen ja taakseen-jättämisen eleisiin, jotka ovat kertakäyttöisten esineiden piirissä eläville ihmisille automaattisuuteen asti tuttuja. Nyt roska-astian sisällä oleva muovipussi ympäröi astiaa kauttaaltaan, kiertää aukon, josta roskat on tarkoitettu sujauttaa sisään eli *pois*, ja jatkaa sisäpintaa myöten näkymättömiin astian mustiin sisuksiin. Jätteen, roskan ja lian kulttuurisiin jäsenyyksiin liittyvät ulkopuolelle rajaamisen, pois heittämisen ja näkymättömiin huolehtimisen merkitykset nousevat esiin teoksen muodosta ja myös muovista sen näkyvimpänä materiaalina: muovihan erottaa, ympäröi ja eristää likaisen puhtaasta. Mustan värinsä ja fossiilisen alkuperänsä myötä roskapussi viittaa myös öljyn pimeisiin voimiin eli siihen, miten öljy ”käyttää käyttäjänsä”.<sup>30</sup> Toisaalta teosta voi tarkastella sisä- ja ulkopuolen eron purkajana, jolloin astian ulkopuolella oleva roskapussi rajaa astian ympäristön katsojineen toiseksi, rinnakkaiseksi sisätalaksi. Roska-astian ulkopuoli onkin sen toinen sisäpuoli. Tämä kiertävä liike ulko- ja sisäpuolen tai kahden sisäpuolen välillä on kysymäni ihmisen kuvan kannalta keskeinen, koska se asettaa ihmisen yhä uudelleen keskelle niitä olioita ja ilmiöitä, jotka ihminen yrittää sulkea ulkopuolelleen.

Laskennalliseen dataan perustuvissa diagrammeissa on samankaltaista filosofista vääntövoimaa. Ne asettavat ihmisen suhteeseen hyödyntämiensä energian ja luonnonvarojen kanssa ja rakentavat ihmisyydestä kuvan, joka on yhtä aikaa ontologisesti hyvin huokoinen (olemme käyttämiemme resurssien kertymä) ja materiaasta raskas (olemme vähitellen kasaamassa luonnonvaroja oman olemisemme



KUVA: NESTORI SYRJÄLÄ

perustaksi siinä määrin, että kohta ei ole mistä ottaa). Kun ihmisyyttä nähdään nousevissa käyryissä, etenevän ajan ja kasvavien ainemäärien valossa, ihmisen kuva alkaa vinoutua, kiertyä ja menettää hahmoaan. Ei ole peiliä, josta katsoisi eläimen tai kyborgin muotoinen *toinen* – on kiihtyvää kulutusta ilmaiseva funktio, joka ilmaisee toimintaa muttei olemusta.

Toiminnallista tai kulutuksellista ja päästävää ihmisen kuvaa ilmentää Hung-Chih Pengin veistos *The Deluge – Noah's Ark* (2014). Pengin teos on kolmiulotteinen esitys todennäköisesti mannerten väliseen matkailuun tarkoitettusta loistoristeilijästä laivan kannelle sijoitettuine viihdekeskuksineen ja lukemattomine hytteineen. Teoksessa häiritsee sen vääntynyt muoto: kolmiulotteinen tulostustekniikka mahdollistaa korkkiruuville kiertyvän risteilijän pienoismallin, joka vääristää esikuvansa realistisesti. Teoksen kaksiosainen nimi viittaa vedenpaisumukseen tai tulvaan sekä raamatulliseen Nooan arkkiin monilajista elämää hukkumiselta suojaavana aluksena. Pengin veistoksen vääntynyt muoto ilmentää aluksen kelvottomuutta, mutta samalla se viittaa kaikkiin niihin vääristymiin ja kieroutumiin, joita pienoismallin maailmalla seilaaviin esikuviin liittyy. Loistoristeilijöiden kantamat turistivirrat luovat ylivoimaista painetta matkakohteisiin, jotka ovat usein pieniä kaupunkeja. Laivojen luksustason varustelu aiheuttaa mittavia kasvihuonekaasupäästöjä ja muita ympäristörasitteita. Risteilijöiden rakentamiseen ja niillä työskentelyyn sekä toisaalta niissä matkustamiseen liittyy myös sosiaalista eriarvoisuutta. Tulvan koittaessa Pengin alus ei pelasta ketään – päinvastoin, se on yksi tulvan ja metonymisesti ilmastonmuutoksen aiheuttajista.

Kuva 2. Nestori Syrjälä: *Inside Out Outside In*, 2013, veistos, roska-astia, roskapussi

## Kasaantuminen

---

**K**iirtyvää kulutusta ja päästöjä kuvaavat diagrammit perustuvat pitkäaikaisiin, useiden eri maiden tietoja yhdistäviin tilastoihin. Niiden tarkoitus on esittää yhteiskuntien toimintaa ja ympäristömuutoksia; ne eivät ole olemassa kertoakseen ihmisyydestä filosofis-eettisessä tai esteettis-kulttuurisessa mielessä, eivätkä ne siten ole missään mielessä samastettavissa tai edes rinnastettavissa vaikkapa taiteeseen inhimillisen kokemuksen ja todellisuuden jäsentäjänä. Toisaalta nousevat käyrät ovat voimakkaan visuaalisia ja ilmaisevia, varsinkin silloin kun niitä on kerätty useita yhteen. Niiden tarkoitus on toki esittää tietoa, mutta yhtenevän muotokielen myötä niillä on myös oma estetiikkansa. Taiteentutkijat Heather Davis ja Etienne Turpin ovat huomauttaneet visuaalisten esitysten keskeisyydestä antroposeenikeskustelussa ja antropogeenisten ympäristömuutosten viestinnässä: tukeudutaan satelliittikuviin, infografiikoihin ja muihin malleihin ja diagrammeihin, jotka kaikki pyrkivät näyttämään mitattavia tapahtumia ja todennäköisiä kehityskulkuja.<sup>31</sup>

Stratigrafinen järjestys perustuu maankuoren kerroksista tehtyihin havaintoihin. Ihmisen toiminnan tuloksena maahan kertyy ja kasaantuu ainetta – muovia, kananluita, radioaktiivista maa-ainesta – joista ihmisen aika on tunnistettavissa.<sup>32</sup> Kulutuksen kiihtymistä kuvaavien diagrammien rinnalla olemme tottuneet näkemään valokuvia kaatopaikoista, rantojen muoviroskasta, elektroniikkajätteestä sekä toisaalta rahtilaivoista ja loputtomista säilykepurkkiriveistä hypermarkettien hyllyillä. Runoudessa kulutuksen kiihtymistä ja aineen kasaantumista on käsitelty paitsi aiheena myös muodollisesti, listaamalla aineita, aineksia, esineitä ja välineitä tarkoittavia sanoja.<sup>33</sup> Saila Susiluodon vuonna 2018 ilmestyneessä *Metropolis. Merkintöjä kadonneesta kaupungista* -kokoelmassa on seuraava kuvaruno (kuva 3):

mitä meistä jää:  
hapertunut karkkikääre multa  
kadonneita kuvia hajonneella kovalevyllä  
päivityksiä, valheita joiden jäljet ovat pitkät, satunnaisia  
matkamuistoja, matkamuistoja, toisten esineitä, vanhentuneita  
kolikoita, räkää sohvankulmaan, hius tai hiuksia, kokonainen geenilinja  
joka voi sammua sekunnissa, raunioituvia tehtaita joita köynnökset syleilevät  
maahan sylkäistyjä persikankiviä, niiden versoja, tekstiviestejä, puuttuvia kirjaimia  
museon räjäytettyjä patsaita kun torsosta tulee enemmän torso, lemmikkien kuvia, ja  
reseptejä toisista lemmikeistä, julmuutta, tuotantolaitoksia jotka räpsyivät kylmää valoa,  
joissa eläinten veri valutettiin tai lihan läpi ampaistiin luoti, sydämenkuvia, ja raaputuksia  
puunpintaan, nimiä, kaupunkien ahtaita huoneita, hierontalaitosten pudonneita valokylttejä  
takahuoneita, orjuuden koko historia, taiten taottuja kultakoruja, tavaratalojen joulukuvastoja  
koristeiden loisto, lasinpalasia, netin häviäviä taideteoksia, pieniä eleitä, suurta uskoa, kirkkojen  
mirhantuoksuisia huoneita, eksoottisten huonekasvien siemeniä, kultareunaisia kuppeja, muovi-  
roskia, johtovyyhtejä, rautateiden ratapalkkeja, ruostuneita koneita, tyhjäksi sisustettuja, saman-  
laisia koteja, loputtomasti avaimia jotka eivät käy mihinkään, ja taikaesineitä joita kanniskeltiin  
mukana talosta toiseen kuten työtodistukset, haurastuvat paperit, ja ruiskut, napit, pilleripurkit  
hopeanväristen pullojen kosmetiikka, myrkyt jotka luonto lopulta sylkäisee jossain muodossa  
myrskyjen nimet kuin niitä olisi palvottu, myllynkivet, pyhäinkuvat, kaupungit kuin moni-  
mutkaiset koneistot, viemärit, poistoputket, simpukankuoret, jätkeaiivot, korkeiden melo-  
dioiden laulu, meri, tuulen rytmi, purkkiruokia jossa on kissan tai koiran kuva, luolia  
joissa pyhiinvaltaajien kuivettuneet raajat, luunhaju, räjäytysten kuvat, sodat, ne  
käydään tietämättä miksi, liekinsiemeniä, moottoriteiden rihmastoja, muurit  
joiden ikää ei mitata vuosissa vaan sodan ja armon kaavalla, reunoiltaan  
murtuneita portaita, kolhuisia matkoja joilla silmä väsyä taivastaan  
valoa, hengityssuojaimia, kyyneleitä joilla voi täyttää meren  
tai kaksi, karttoja joissa on maita joita ei ole  
markkinapalloja

**Kuva 3.** Saila Susiluoto: *Metropolis. Merkintöjä kadonneesta kaupungista*, 2018, s. 96

Susiluodon runossa listautuu monipuolisesti sitä tavaraa, jätettä ja infrastruktuuria, jota alati kiihtyvä ja sitten tyssännyt tuotanto ja toiminta ovat jättäneet jälkeensä. Runossa luetellaan asioita, jotka konkretisoivat vaikkapa kaukoviesticinnän, liikenteen, lannoitteiden kulutuksen ja kansainvälisen turismin kiihtymistä 1950-luvulta lähtien.<sup>34</sup> Asioiden luettelo synnyttää mielikuvan kiihtymisestä, mutta runon muoto on pyöreä. Viimeiset säkeet, ”[...] karttoja joissa on maita joita ei ole, / markkinapalloja”, viittaavat ehkä poliittisiin mulistuksiin tai jäätiköiden sulamisen aiheuttamiin saarivaltioiden katoamisiin. Markkinapallot ovat menneiden vuosikymmenten kiiltävää, nopeasti kuluva lastentavaraa, mutta ilmaus viittaa myös maapallon alueiden ja luonnonvarojen altistamiseen markkinoille, kauppatavaraksi. Samalla runon pyöreä muoto ohjaa ajattelemaan sen esittämää ”meitä” globaalisti, koko ihmiskuntana. Maapallo on meidän viimeinen markkinapallomme.

Susiluodon runo suhteuttaa ihmisyyttä aikaan ja aineeseen samantyyppisesti kuin kulutuksen ja päästöjen kiihtymistä kuvaavat diagrammit tekevät. *Metropolis*-kokoelman kontekstissa ”mitä meistä jää” on tulkittavissa ihmiskunnan loppua tarkoittavaksi. Kaunokirjallisuudessa dystooppiset kuvaukset ihmiskunnan tuhoutumisesta ovat yhä yleisempiä.<sup>35</sup> Joidenkin tulkintojen mukaan myös antroposeeni merkitsee ajallista katkosta tai repeämää ihmisen historiassa ja ihmisen itseymmärryksessä. Maapallon historiassa käsittämättömän lyhyen aikaa olemassa ollut ihminen kykenee muutamassa vuosikymmenessä, -sadassa tai -tuhannessa (antroposeenin määrittelystä ja ajoituksesta riippuen) saattamaan kotiplaneettansa uuteen, epävarmaan tilaan, jolloin ihmisyyden muuttuu planetaariseksi voimaksi. Samalla ihmisestä tulee omanlaistaan aineellista jälkeä tekevä, materiaa kasaava ja kerryttävä olento.

Ihmisyden ajattelu suhteessa aineeseen ja aikaan on yleistynyt niin luonnontieteissä kuin ihmistieteissäkin. Esimerkiksi toimija-

verkkoteoria ja erilaiset uusmaterialistiset filosofiat ovat tarkastelleet ihmisyyhteisöjen ja niiden käytäntöjen ja kulttuurien aineellisia perustoja. Toisaalta aineellisten tekijöiden, kuten luonnonvarojen ja energian, korostuminen ihmistieteissä liittyy myös käsillä olevaan ympäristökriisiin, josta on muotoutumassa yhä olennaisempi konteksti humanistisellekin tutkimukselle. Ei ole sattumaa, että 2010-luku on ollut humanistisen tai kulttuurisen energian tutkimuksen (*energy studies*) ja jätteiden tutkimuksen (*waste studies*) vakiintumisen aikaa.<sup>36</sup>

Kiihtyvän kasvun ja globaalien ympäristömuutosten verbaaliset ja visuaaliset esitykset osallistuvat ihmiskäsityksen muotoutumiseen tänä päivänä. Ihminen on fiktio, joka kerrotaan eri aikoina ja eri kulttuureissa yhä uudelleen, mutta nuo fiktiot ovat äärimmäisen vaikuttavia ideologisina, kaikkeen ihmisen toimintaan vaikuttavina kertomuksina. Niiden voima tiheä myös ihmisen ohi ja yli, kaikkiin niihin suhteisiin, joissa ihmiset ovat ei-ihmisten (eli ulkopuolelleen sulkevien) kanssa. On siis kysyttävä, millaisia vaikutuksia kulutuksen ja päästöjen diagrammeilla on ihmisen kuvana. Vain sen tiedän, että niissä ei näy mikään yleinen ihmisen olemus, eivätkä ne todista ihmisen absoluuttista valtaa ei-inhimilliseen luontoon.

Nähdä diagrammeissa elämää hävittävä ihmisyyden on yksi valinta. Vaihtoehtojakin on. Nousevien käyrien ja nihilismin uhkaan voi vastata vaikkapa kyseenalaistamalla ja rapauttamalla järjestelmällisesti niitä valtarakenteita, joissa ihmiset asettuvat keskinäisiin epätasaveroisiin suhteisiin ja järjestävät elämänsä ja yhteiskuntansa ei-inhimillisen elämän systemaattisen hyväksikäytön ja tuhoamisen varaan. Vaikka diagrammeissa näkyisi mitä, moraalisisessa mielessä peilistä katsoo yhä ainakin eläin – lukemattomine meidänkaltaisineenkin muotoineen.

## Viitteet

- 1 Ylikoski & Kokkonen 2009, 79.
- 2 Ylikoski & Kokkonen 2009, 10, 91–97, 398–399.
- 3 Haila & Lähde 2003, 19–34.
- 4 Esim. Agamben 2003.
- 5 Ks. Haapoja tässä teoksessa.
- 6 Esim. Haraway 2008, 3–35; Herbrechter 2013, 2–29.
- 7 Ks. Abrams 1953; Keller 1996.
- 8 Haraway 2003.
- 9 Steffen et al. 2015.
- 10 Krausmann et al. 2017; Schaffartzik & Wiedenhofer 2017.
- 11 Krausmann et al. 2017.
- 12 Schaffartzik & Wiedenhofer 2017, 2.
- 13 Schaffartzik & Wiedenhofer 2017, 7–8.
- 14 Krausmann et al. 2017.
- 15 Krausmann et al. 2017, 1882.
- 16 Ks. Heise 2016, 206–208.
- 17 Bonneuil 2015; Alhojärvi 2017.
- 18 Hornborg 2019, 53–65.
- 19 Haraway 2008, 3–4.
- 20 Bennett 2010, 94–97.
- 21 Latour 2011; Hamilton 2017, 87–98.
- 22 Lähde 2013, 24–28; Vadén et al. 2019.
- 23 Haraway 2008; Bennett 2010.
- 24 Salminen & Vadén 2013.
- 25 Ks. Salminen & Vadén 2013, 41–47, 65–68, 71–73; kiihtyvyydestä, 91–95.
- 26 Herbrechter 2013, 29.
- 27 Herbrechter 2013, 9.
- 28 Herbrechter & Callus 2008, 101; Badmington 2000, 9; Herbrechter 2013, 86, 90.
- 29 Tulevasta ihmisestä ks. esim. Salminen & Vadén 2018, 164–181; Salminen 2015; Wakefield 2017.
- 30 Salminen & Vadén 2013, 100.
- 31 Davis & Turpin 2015, 3–4.
- 32 Corcoran et al. 2014; Bennett et al. 2018; Zalasiewicz et al. 2015.
- 33 Bogost 2012, 38–45; Lummaa 2019, 17–18.
- 34 Vrt. Steffen et al. 2015.
- 35 Isomaa & Lahtinen 2017.
- 36 Ks. Ameel & Lummaa 2020; Valkonen et al. 2019.

## Lähteet

- Abrams, Meyer H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Agamben, Giorgio 2003. *The Open. Man and Animal*. Käänt. Kevin Attell. Bloomington, Indiana: Stanford University Press.
- Alhojärvi, Tuomo 2017. Yllättymisiä: antroposkenen paranoia ja tiedon tilanteinen ongelma. *Tiede & edistys* 42:1, 36–56.
- Ameel, Lieven & Karoliina Lummaa 2020. Petrokulttuurikritiikki – Imre Szemanin haastattelu. *Niin & näin* 104:1, 7–11.
- Badmington, Neil 2000. Introduction: Approaching Posthumanism. Teoksessa Neil Badmington (toim.) *Posthumanism*. Hampshire & New York: Palgrave. 1–10.
- Bennett, Carys E., Richard Thomas, Mark Williams, Jan Zalasiewicz, Matt Edgeworth, Holly Miller, Ben Coles, Alison Foster, Emily J. Burton & Upenuy Marume 2018. The broiler chicken as a signal of a human reconfigured biosphere. *Royal Society Open Science* 5:12. Luettavissa osoitteessa <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsos.180325>.
- Bennett, Jane 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham & London: Duke University Press.
- Bogost, Ian 2012. *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Bonneuil, Christophe 2015. The Geological Turn. Narratives of the Anthropocene. Teoksessa Clive Hamilton, François Gemenne & Christophe Bonneuil (toim.) *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a new Epoch*. London & New York: Routledge. 17–31.
- Corcoran, Patricia L., Charles J. Moore & Kelly Jazvac 2014. An anthropogenic marker horizon in the future rock record. *GSA Today* 24:6, 4–8.
- Davis, Heather & Etienne Turpin 2015. Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction. Teoksessa Heather Davis & Etienne Turpin (toim.) *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press. 3–29.
- Haila, Yrjö & Ville Lähde 2003. Luonnon poliittisuus: Mikä on uutta? Teoksessa Yrjö Haila & Ville Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino. 7–36.
- Hamilton, Clive 2017. *Defiant Earth. The Fate of Humans in the Anthropocene*. Cambridge & Massachusetts: Polity.
- Haraway, Donna 2003. Manifesti kyborgueille: tiede, teknologia ja sosialistinen feminisismi 1980-luvulla. Suom. Maarit Piiipponen, Eila Rantonen & Suvi Ronkainen. Teoksessa Yrjö Haila & Ville Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino. 208–265.
- Haraway, Donna 2008. *When Species Meet*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.



- Heise, Ursula 2016. *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Herbrechter, Stefan & Ivan Callus 2008. What is a posthumanist reading? *Angelaki* 13: 95–111.
- Herbrechter, Stefan 2013. *Posthumanism. A Critical Analysis*. New York: Bloomsbury.
- Hornborg, Alf 2019. *Nature, Society, and Justice in the Anthropocene. Unraveling the Money-Energy-Technology Complex*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Isomaa, Saija & Toni Lahtinen 2017. Kotimaisen nykydystopian monet muodot. Teoksessa Saija Isomaa & Toni Lahtinen (toim.) *Pakkovaltiosta ekodystopiaan. Kotimainen nykydystopia*. Joutsen-Svanen Erikaisjulkaisuja 2. Helsinki: Helsingin yliopisto. 7–16.
- Krausmann, Fridolin, Dominik Wiedenhofer, Christian Lauk, Willi Haas, Hiroki Tanikawa, Tomer Fishman, Alessio Miatto, Heinz Schandl & Helmut Haberl 2017. Global socioeconomic material stocks rise 23-fold over the 20<sup>th</sup> century and require half of annual resource use. *PNAS* 114 (8), 1880–1885.
- Keller, Evelyn Fox 1996. The biological gaze. Teoksessa George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis & Tim Putnam (toim.) *FutureNatural. Nature, science, culture*. London & New York: Routledge. 107–121.
- Latour, Bruno 2011. Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics. A lecture at the French institute, London, November 2011 for the launching of SPEAP (the Sciences Po program in arts and politics). Luettavissa osoitteessa <http://www.bruno-latour.fr/node/446>.
- Lummaa, Karoliina 2019. Kuinka lukea jätettä: Pois-halutun aineen olemus ja jäsenyykset Jukka Viikilän runoudessa. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 16:2, 6–23.
- Lähde, Ville 2013. *Niukkuuden maailmassa*. Tampere: Niin & näin.
- Schaffartzik, Anke & Dominik Wiedenhofer 2018. Linking society and nature: material flows and the resource nexus. Teoksessa Raimund Bleischwitz, Holger Hoff, Catalina Spataru, Ester van der Voet & Stacy D. VanDeveer (toim.) *Routledge Handbook of the Resource Nexus*. London & New York: Routledge. 79–92.
- Salminen, Antti 2015. *Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Helsinki: Poesia.
- Salminen, Antti & Tere Vadén 2013. *Energia ja kokemus. Naftologinen essee*. Tampere: Niin & näin.
- Salminen, Antti & Tere Vadén 2018. *Elo ja anergia*. Tampere: Niin & näin.
- Steffen, Will, Wendy Broadgate, Lisa Deutsch, Owen Gaffney & Cornelia Ludwig 2015. The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration. *The Anthropocene Review* 2:1, 81–98.
- Susiluoto, Saila 2018. *Metropolis. Merkintöjä kadonneesta kaupungista*. Helsinki: Otava.
- Vadén, Tere, Ville Lähde, Antti Majava, Tero Toivanen, Jussi T. Eronen & Paavo Järvensivu 2019. Onnistunut irtikykentä Suomessa? *Alue ja ympäristö* 48:1, 3–13.
- Valkonen, Jarno, Olli Pyyhtinen, Turo-Kimmo Lehtonen, Veera Kinnunen & Heikki Huilaja 2019. *Tervetuloa jäteyhteiskuntaan! Aineellisen ylijäämän kanssa eläminen*. Tampere: Vastapaino.
- Wakefield, Stephanie 2017. Inhabiting the Anthropocene back loop. *Resilience* 6:2, 77–94.
- Ylikoski, Petri & Tomi Kokkonen 2009. *Evoluutio ja ihmislousto*. Helsinki: Gaudeamus.
- Zalasiewicz, Jan, Colin N. Waters, Mark Williams, Anthony D. Barnosky, Alejandro Cearreta, Paul Crutzen, Erle Ellis, Michael E. Ellis, Ian J. Fairchild, Jacques Grinevald, Peter K. Haff, Irka Hajdas, Reinhold Leinfelder, John McNeill, Eric O. Odada, Clément Poirier, Daniel Richtero, Will Steffen, Colin Summerhayes, James P. M. Syvitski, Davor Vidas, Michael Wagreich, Scott L. Wing, Alexander P. Wolfe, Zhisheng An & Naomi Oreskes 2015. When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal. *Quaternary International* 383, 196–203.

# Miten kertoa uudelleen ihminen ja edistys?

Pohdintoja eurooppalaisen korkeakulttuurin afrikkalaisesta alkuperästä

ANITA SEPPÄ

---

”Se, mihin kertomus johdattaa sinut, on poliittinen kysymys.”

– Taneli Viljanen 2012, 17

”Historia ei ole menneisyyttä, se on nykyisyys.”

– James Baldwinin dokumenttielokuvasta *I Am Not Your Negro*, 2017

”*(Metodi kuin lävistäisi perhosen neulaan koettaisi puhaltaa siihen hengen.)*”

– Saira Susiluoto, *Missä leikki loppuu*, 2007, 91

**M**aapallon eri mantereilla piirretyt kartat ovat mielenkiintoisen todiste siitä, miten ihmiset tapaavat kuvitella oman kulttuurisen asemapaikkansa keskiöksi, jonka ympärillä kaikki muu pyörii. Eurooppalaiset kartantekijät ovat noudattaneet vuosisatojen ajan samankaltaista ajattelutapaa. Heidän maailmankuvansa sydämeen on yleensä sijoitettu keskieuropallaiset valtiot, Englanti, Ranska, Italia, Saksa, Puola ja Romania. Katseen siirtyessä kohti kuvan reunuksia piirros alkaa ikään kuin pienentää muuta maailmaa, joka ajautuu matkan päähän ytimeistä. Alalaidassa näkyy usein siivu Pohjois-Afrikkaa, ylhäällä toisiaan kohti kallistuvat, pienehköiltä näyttävät Pohjoismaat. Oikeassa laidassa piirros alkaa menettää tarkkuuttaan ja muuttuu visuaalisesti mielenkiinnottomaksi.

Heikkojen rajalinjojen ja kalpeiden värien mitänsanomattomuuteen katoavat Ukraina, Valko-Venäjä ja usein myös Venäjä – varsinaisen ydin-Euroopan hohdellessa väriloistossa keskellä kuvaa.

Vastaavanlainen provinsialismi eli maakuntakeskeisyys näkyy myös taiteellisissa ja tieteellisissä kuvastoissamme. Kolonialistisen maailmanvallan ja siihen läheisesti liittyvän kapitalistisen järjestelmän vakiinnuttua 1500-luvun jälkeisinä vuosisatoina uudeksi maailmanvallaksi, eurooppalaiset oppineet alkoivat väittää, että muuttamassa Keski-Euroopan valtiossa harjoitettu taide ja tiede olivat kaikkia muita edistyksempimpiä ja että eurooppalaisten oppineiden miesten hengenlahjoja oli siksi perusteltua pitää kaikkialla maailmassa esikuvallisina. Kuten intialaissyntyinen historioitsija Dipesh Chakrabarty toteaa teoksessaan *Provincializing Europe* (2000), tällainen moderni valistusfilosofiaan pohjaava mytologia edusti käytännössä yhtä erityislaatuista kuvittelun muotoa, joka ammensi keski-eurooppalaisista uskomuksista, toiveista ja valtapyrkimyksistä.

Humanistiset tieteet sekä moderni taide ja taiteentutkimus syntyivät tämän kehityksen vanavesissä 1700–1800-luvuilla. Tämän aikakauden taideteoreetikoilla oli jopa erityislaatuinen asema kolonialistisen ihmiskuvan muotoilemisessa: ensimmäiset modernit taidehistorioitsijat ja esteettisen teorian kehittelijät keskittyivät osoittamaan toinen toistaan monimutkaisempien käsiteapparaattien avulla, miksi juuri heille ja heidän kaltaisilleen oli suotu ainoina maailmassa sivistyshistorian ja korkeataiteen (*schöne Kunst*) johtamiseen vaadittava kapasiteetti.

Ihmiskunnan sivistyshistorialle keksittiin heidän kirjallisissa tuoksissaan myös uudenlainen alkukoti. Transatlanttisen orjakaupan kukoistaessa edistyvän ihmisen alkuperää ei haluttu enää sijoittaa Pohjois-Afrikkaan, vaikka sen korkeakulttuurinen kehitys oli ollut vuosituhansien ajan ainutlaatuista. Sen sijaan varhaiset modernit taideteoreetikot, muun muassa Johann J. Winckelmann (1717–1768),

Immanuel Kant (1724–1804) ja G. W. F. Hegel (1770–1831), alkoivat kehittää uudenlaisia tulkintoja eurooppalaisen sivistyshistorian kreikkalaisesta alkuperästä. Martin Bernal nimittää teoksessaan *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (1987) tällaista historiantulkintaa ”muinaisen Kreikan sepittämiseksi vuosien 1785–1985 aikana”.

1700-luvulla luotu edistyskertomus – jota samainen Bernal kutsuu myös arjalaiseksi historiankirjoitukseksi – ja sen keskiöön asetettu rationaalinen ihmiskuva levisivät siirtomaihin perustettujen eurooppalaisten yliopistojen välityksellä tehokkaasti kaikkialle maailmaan. Näin eurooppalaisten kolonialistien luomasta fantasiakuvastosta tuli vähitellen uudenlaisten globaalien totuuksien perusta, ja moninaiset paikalliset kulttuurit, kielet, epistemologiat ja taideperinteet kohtasivat loppunsa tai sulautettiin osaksi eurooppalaisia keksintöjä. Näin tapahtui myös muinaisten egyptiläisten luomalle seitsemän vapaan oppiaineen (lat. *artes liberales*) järjestelmälle, joka oli kehittynyt kypsään muotoonsa jo tuhansia vuosia ennen antiikin Kreikan kulttuurista nousua, mutta valkopestiin 1700–1800-luvuilla antiikin kreikkalaisten ja roomalaisten saavutukseksi.

Pohtiessaan tämänkaltaisia valikoivia menneisyyden muistiin kirjaamisia ja vaientamisia ranskalainen antropologi ja filosofi Claude Lévi-Strauss toteaa, että kirjallisen kommunikaation – jonka piiriin voimme epäröimättä lukea eurooppalaisen taidehistorian ja taidefilosofian kanonisoidut kertomukset – ensisijainen tehtävä on tehdä orjuus mahdolliseksi.<sup>1</sup> Orjuuttavia valtarakenteita purkavan kriittisen humanistisen tutkimuksen on tämän huomion valossa pyrittävä lakkaamatta selvittämään mitä *ei ole* kirjoitettu. Arkistoidun ja institutionalisoidun tiedon varjostoihin jäänyt ei-kerrottutieto voi nimittäin auttaa meitä löytämään vaihtoehtoja niille historioille, joita ihmiset ”unelmoivat ikuistavansa kiveen tai paperille”, kuten Lévi-Strauss toteaa.<sup>2</sup>

Samansuuntaiset ajatukset mielessäni matkaan tässä kirjoituksessa muinaiseen Egyptiin, jonka Euroopalle lahjoittama arvokas kulttuuriperintö on pyyhitty pois modernien ihmistieteiden oppikirjoista. Haluni palata eurooppalaisen sivistyksen afrikkalaiseen alkuperään kumpuaa päivänpolttavasta tarpeesta etsiä vaihtoehtoisia näkemyksiä ihmisestä, edistyksestä, tiedosta ja taiteesta – historiallisessa tilanteessa, jossa ihmiskunta elää keskellä ilmastonmuutosta ja sukupuuttoaaltoa. Kuten Sara Ahmed toteaa, muuttaaksemme nykyistä ja tulevaa maailmanjärjestystä meidän on myös ratkaistava, millaisin keinoin vastustamme ”historioita, joista on tullut konkreettisia, historioita, joista on tullut yhtä umpinaisia kuin seinistä”.<sup>3</sup>

Kirjoitukseni koostuu kahdesta osin yhteneväisestä ja osin toisistaan erkaantuvasta kertomuksesta. Ensimmäinen kirjaa muistiin yhden ajankohtaisesta todellisuudesta motivoituneen kriittisen tulkinnan modernista edistysmytologiasta ja sen kreikkalaisista alkujuurista. Tämän kolonialistisella ajalla luodun keskieuropalaisen tarinan moni lukijoista varmastikin tuntee läpikotaisin. Se toimii edelleen länsimaalaisen taiteen, taiteentutkimuksen, tieteen ja filosofian merkittävimpana perustana. Käytyäni läpi tämän suuren kertomuksen<sup>4</sup> ongelmia, hahmottelen vaihtoehtoista tulkintaa eurooppalaisen korkeakulttuurin alkuperästä palaamalla muinaiseen Egyptiin sekä pohjoisafrikkalaisten maurien keskiajalla Euroopan alueelle perustamiin yliopistoihin.

Nämä kertomukset perustuvat olemassa oleviin tutkimusaineistoihin, mutta niiden jäljittäminen on ollut poikkeuksellisen hidasta ja työlästä. Koska eurooppalaisen kulttuurin afrikkalaiset juuret on pääsääntöisesti unohdettu, tutkimustietoa on etsittävä sieltä täältä, hajanaisista tiedon murusista. Egyptiläiseen kulttuurihistoriaan, ihmiskuvaan, tieteeseen ja taiteeseen suhtaudutaan länsimaissa edelleen myös avoimen vähättelevästi – ei vähiten akateemisen ja taiteellisen tietovallan linnakkeissa – ikään kuin mustien korkeakulttuurien

rikas perintö ei liittyisi lainkaan länsimaiden menneisyyteen ja nykyisyyteen. Tämä virheellinen oletus voidaan korjata ainoastaan kertomalla ihmisen kulttuurihistoria uudelleen ja tekemällä näkyväksi ne erityislaatuiset nationalistiset, patriarkaaliset, rasiset ja materialistiset päämäärät, jotka ovat motivoineet akateemisia taiteentutkijoita kertomaan vuosisadasta toiseen omalaatuisia kolonialistisia satuja ihmisluonnosta, järjestä sekä taiteen ja tieteen historiallisesta kehityksestä – ja ohittamaan kaikki vaihtoehtoiset kertomukset ”barbaarisina”, ”takapajuisina” tai ”taikauskoina”.

Todettakoon vielä, että seuraavassa esittelemäni kokonaisuus ei pyri niinkään johtamaan satunnaisista löydöksistään loppuun saatettuja päätelmiä – esimerkiksi ihmisen tai edistyksen tosiolemuksesta tai historiasta. Pikemminkin pureudun korkeakulttuuriksi nimettyjen arkistojemme sisäisiin ristiriitoihin ja jään kuuntelemaan, millaisia ei-vielä-kirjoitettuja vaihtoehtoisia tulkintoja modernien ihmistieteiden murtumakohdista alkaa suodattua.

## Mytologisoitu Kreikka ja edistyvä ihminen

---

**T**ransatlanttisen orjakaupan eläessä kukoistuskauttaan 1700-luvulla, kolonialistisessa Keski-Euroopassa alettiin kehitellä uudenlaisia rodullistettuja ja nationalistisia taideteorioita perustelevaan valkoisen rodun ylemmyyden oikeuttavaa luonnonhistoriaa. Tämän näkökulman varhaisiin edustajiin lukeutuu taidehistorian ja arkeologian isäksi nimitetty saksalainen humanisti Johann Joachim Winckelmann, jonka vaikutusvaltainen teos *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) esitteli uudenlaisen kehityskertomuksen eurooppalaisen korkeataiteen kreikkalaisesta alkuperästä.

Aiemmissa historiallisissa tutkielmissa kreikkalainen taide ja kulttuuri oli tulkittu yleensä korkeakulttuurisen Levantin takamaaksi, jonka nousukausi oli saavutettu pohjoisafrikkalaisten, foinikialaisten sekä Lähi-idän korkeakulttuurien avustuksella.<sup>5</sup> Winckelmann tuli kuitenkin (lähinnä hellenisen ajan) kreikkalaisten veistosten Italiassa tehtyjä kopioita tutkailtuaan toisenlaisiin johtopäätöksiin. Hänen mielestään kreikkalainen taide ylitti ”jalossa yksinkertaisuudessaan ja hiljaisessa suuruudessaan” kaikki varhaisemmat – esimerkiksi egyptiläisen, foinikialaisen ja etruskilaisen – taiteen saavutukset ja oli kiistatta niitä edistyksellisempää.<sup>6</sup>

Winckelmannin pohdinnoissa oli radikaalisti uutta se, että hän väitti taiteen edistyvän kohti täydellistymistään, ei niinkään yksittäisten taiteilijoiden kehittäessä taitojaan, kuten aiemmin oli ajateltu<sup>7</sup>, vaan pikemminkin yksilöiden elinaikaa laajemmalla, abstraktilla historiallisella aikajanalla. Winckelmann teki myös ensimmäisten joukossa rohkeita tulkintoja kaukaisten maiden taiteesta käymättä koskaan Kreikassa eli näkemättä omin silmin yhtään sikäläistä taide-teosta. Hänen useille kielille käännettyjen, erittäin suosittujen kirjoitustensa seurauksena taiteellinen ilmaisu alettiin pian mieltää Euroopassa eräänlaiseksi kuorolauluilmiöksi, jonka ytimessä ei enää vaikuttanut kypsäksi taiteilijaksi vähitellen kehittyvä yksilö. Tämän varhaisemmalle taidehistorialle tyypillisen näkökulman korvasi Winckelmannin historiatulkinnassa päällekkäisten aikakerrosten ja monimutkaisten kansallisten ilmiöiden yhtäaikainen läsnäolo, jonka hän siis väitti edistyneen Euroopassa vaihtelevalla menestyksellä antiikin Kreikasta alkaen. Näin eri aikakaudet, rodut, kansakunnat, taiteelliset koulukunnat sekä yksilölliset luonteenpiirteet sekoittuivat uudella tavalla ilmaiseviksi ominaisuuksiksi, ja taiteellinen tyyli alettiin tulkita kerrostuneen kollektiivisen ilmaisun välineeksi.<sup>8</sup>

Ajatus eurooppalaisen taiteen kreikkalaisesta alkuperästä ja edistyksestä omaksuttiin 1800–1900-luvuilla taidehistorian uuden

akateemisen oppiaineen perustaksi. Winckelmannin näkemykset saivat laajamittaista kannatusta myös filosofien, historioitsijoiden, arkeologien sekä yhteiskuntatieteilijöiden tutkimuksissa. Esimerkiksi saksalainen filosofi G. W. F. Hegel, jonka kirjoitukset vaikuttivat voimakkaasti Karl Marxin (1818–1883) yhteiskuntateoriaan ja taloudellispoliittisen edistymisen ideaan, ylisti vaikutusvaltaisissa estetiikan luennoissaan (*Vorlesungen über die Ästhetik, 1835*) Winckelmannia siitä, että tämä oli innoittanut hänet näkemään helleenisen ajan kreikkalaiset ylivertaisten taiteellisten ihanteiden luojina.

Winckelmannia seuraten Hegel julisti, että Euroopan sivistyshistoria jätti varjoonsa kaikki ”kypsymättömät, fanaattiset, aistimelliset ja ei-reflektiiviset” itäiset kulttuurit. Afrikka ei kuulunut hänen nähdäkseen maailmanhistoriaan lainkaan, koska sillä ei ollut esitettävää nään minkäänlaista liikettä tai kehitystä. Kreikasta alkavan historiallisen Hengen (*Geist*) jalostumisen huipentuma oli puolestaan nähtävissä hänen kotimaassaan Saksassa. Taiteen aika oli tosin Hegelin mielestä jo oikeastaan ohitettu 1800-luvun Euroopassa. Kuten hän toteaa, sen oli modernissa Saksassa korvannut filosofia ja järkeen pohjaava ajattelu, jonka täydellinen itsetietoisuus ilmeni historiallisesti puhtaimmassa muodossaan hänen omassa ajattelussaan.<sup>9</sup>

Myös tunnettu taidehistorioitsija Heinrich Wölfflin (1864–1945) toistelee Winckelmannin rohkeita tulkintoja eurooppalaisen taiteen kreikkalaisesta alkuperästä ja taiteen historiallisen kehityksen kansallisista erityispiirteistä. 1900-luvun alkupuolella julkaisemassaan Dürer-tutkielmassa Wölfflin hylkää tosin (Hegelin tavoin) vuosikymmeniä ihannoimansa Italian lopulta kotoisamman saksalaisen tyylin hyväksi.<sup>10</sup> Nationalismin kukoistaessa ja poliittisen tilanteen kiristyessä Euroopassa ennen ensimmäistä maailmansotaa vastaavia maakuntakeskeisiä kansallisen taiteen historiaa ylevöittäviä kirjoituksia löytyy kosolti kaikkialta läntisestä maailmasta, myös Suomesta.

## Taiteen rodullistetut ja sukupuolitettut modernit taksonomiat

---

**K**orkean tiedon ja korkeataiteen ei-eurooppalaisille ihmisille ja naisille soveltumatonta luonnetta perusteltiin 1700–1800-luvuilla uudenlaisten rodullistettujen ja sukupuolitettujen taksonomioiden avulla. Ensimmäisen systemaattisen taidefilosofian kehittänyt Immanuel Kant ehdottaa taidenäkemykseensä läheisesti nivoutuvassa *Antropologiassaan* (*Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht 1796*), että itse luontoäiti on säätänyt asiat niin, että ainoastaan oppineille valkoisille miehille on suotu loogiseen järkeilyyn ja korkeataiteeseen (*schöne Kunst*) yltävät mielen kyvyt. Älyllisten erityislahjojensa vuoksi pienehkölle keskieurooppalaiselle mieseliitille lankeaa Kantin mukaan ”luonnollinen velvoite” sivistää ja edistää ihmiskunnan kehitystä.<sup>11</sup>

Korkeinta inhimillistä kykyä eli maanpäällistä rationaalisuutta edustavan järki-ihmisen (lat. *animal rationale*) tunnistaa Kantin havaintojen mukaan siitä, että hän kykenee manipuloimaan asioita toiveidensa mukaisiksi ja käyttämään toisia ihmisiä ja eläimiä pragmaattisesti omiin tarkoituseriinsä. Järkensä varassa elävä ihminen kohtelee toisia ja itseään samalla moraalisesti, lakisäätteisiä vapauden periaatteita noudattaen.<sup>12</sup> Koska kehittynyt järki on kuitenkin Kantin uskomusten mukaan varattu myyttisen luonnonlain nojalla ainoastaan oppineille valkoisille eurooppalaisille miehille, lakisäätteiset vapauden periaatteet eivät voi ulottua täydessä mitassaan päättelykyvyltään vajavaisiin ihmisiin – naisiin, lapsiin, ei-keskieurooppalaisiin kansoihin, eläimistä puhumattakaan.

Valistusfilosofien ihmiskäsityksen perustaksi muodostui tällaisten päättelyiden seurauksena varsin erikoinen logiikka. Historiallisen edistymisen ja sivistymisen ajatus liitti abstraktilla käsitteellisellä tasolla valistuneen humanismin piiriin myös naiset, lapset ja kolonisoidut

kansat. Samalla se kielsi heiltä kategorisesti kaikki humanistisen ihmiskuvan suomat etuoikeudet.<sup>13</sup> Tämä syvästi ristiriitainen ihmiskuva sinetöitiin 1700–1900-lukujen aikana rakentamalla kaukasiin siirtomaihin eurooppalaisia yliopistoja, jotka saivat tehtäväkseen siirtää eteenpäin valkoihoisten keskieuropplaisten akateemisten miesten laatimia kertomuksia ihmiskunnan historiasta, edistyksestä ja tulevaisuudesta.

Jatkossa ainoastaan näihin tarinoihin ja niiden suojakilviksi luotuihin käsitejärjestelmiin perehtymällä saattoi tulla korkeaksi taiteen ja tieteen asiantuntijaksi. Näin kuolleiden valkoisten miesten kirjoitusten siteeraamisesta ja loputtomasta uudelleen tulkittamisesta tuli pakollinen osa oppineisuuden osoittamista kaikkialla maailmassa. Yksipuolisesti ylimmäksi julistettu eurooppalainen tiede ja taide saivat tämän tiedollisen väkivallan seurauksena ennennäkemättömät valtaoikeudet johtaa historiallista edistystä, ja kolonialististen maiden harjoittamasta ”maakuntakeskeisestä sovinismista” (Bernal) sekä rasistisesta historiankirjoituksesta tuli kaikkialla maailmassa akateemisen kulttuurin tiedollinen perusta.

Kuten Chakrabarty toteaa, vielä 2000-luvun alkupuolella kriittisen historioitsijan on pakko vähintäänkin neuvotella tämän kolonialistisen tietovallan kanssa. Saadakseen tunnustusta akateemisina asiantuntijoina, ei-eurooppalaiset tutkijat joutuvat edelleenkin viittaamaan eurooppalaisen tutkimuksen kanonisoimiin merkkihenkilöihin ja heidän kirjoituksiinsa, mutta länsimaalaisen kulttuuritaustan omaavien asiantuntijoiden ei ole vastavuoroisesti välttämätöntä tuntea edes perusteita ei-eurooppalaisista käsitejärjestelmistä, historioista, taideperinteistä ja merkkihenkilöistä.<sup>14</sup> Kolonialistisen tietovallan voimistuessa kaikkialla myöskään syklinen luonto, jumalat, henget ja muut yliluonnolliset voimat eivät ole enää voineet osallistua vuosisatoihin jumalankaltaisen ihmisjärjen varassa kuviteltuun myyttiseen tulevaisuuteen.

## Maallinen ja materiaallinen edistys

---

”Jos on muukalainen, silloin ei ole lainkaan valinnanvaraa. Ongelma piileekin siinä, Richard ajattelee, että koetut tarinat ovat painolastia, jota ei voi heittää pois, kun taas ihmiset, jotka voivat itse valita tarinansa, päättävät mistä tarinasta pitävät kiinni.”

– Jenny Erpenbeck, *Mennä, meni, mennyt* 2019, 105

**E**nnen 1700-luvulla luotua kuvitelmaa edistyksestä, joka koski yhtäaikaisesti koko ihmiskuntaa, oli ajateltu, että maailma on valmis ja että ihminen ei voi toiminnallaan muuttaa kuin korkeintaan itseään. Edistys tulkittiin suhteelliseksi ja paikalliseksi kehitykseksi, ei osaksi kaiken kattavaa historiallista muutosta kohti parempaa. Keskiajan eurooppalaiset olettivat lisäksi, että historiallinen aika kulkee väijäämättä kohti loppuaan, ei suinkaan eteenpäin. Maapallon uskottiin ikääntyvän ihmisruumiin tavoin ja olevan matkalla kohti kuolemaansa.<sup>15</sup>

Valistusfilosofien edistysretoriikka ja manipulatiivisen järjen ihanne käänsivät nämä oletukset pääläelleen. Viimeistäänkin 1700-luvulta alkaen henkiseen jalostumiseen tähtäävä spirituaalinen askeesi (lat. *profectus religiosorum*) sai tehdä tilaa uudennaiselle maalliseksi edistykseksi (lat. *progressus*), jota ei johtanut enää Jumala, vaan valkoisten oppineiden miesten ylivertaiseksi julistettu järki.<sup>16</sup> Tämän akateemisen mytologian puitteissa opeteltiin tulkitsemaan uudelleen myös taantumia ja epäonnistumisia. Ne tulkittiin nyt välttämättömäksi kompasteluksi edistyksen tiellä, ja erilaiset ”etenemisen ongelmat” kuvattiin positiivisessa valossa innoittajiksi tai haasteiksi, jotka oli ”tehty voitettaviksi”.<sup>17</sup>

Kuten Chakrabarty toteaa, kuvitelma eurooppalaisten miesten johtamasta edistyksestä oli kuin pohjaton säkki, johon saatettiin

heittää rajaton määrä eläviä olentoja, tapahtumia ja asioita ilman että mikään niistä olisi ihmeemmin vaikuttanut historiallisen edistyksen koneenkaltaiseen kulkuun. Koska historiallisen ajan abstrakti juoksu jatkuu sen sisään sullotuista tapahtumista ja ilmiöistä piittaamatta, siitä tuli käytännössä ensisijaisempaa kuin mikään yksittäinen historiallinen tapahtuma: mikään ei voinut enää pysäyttää ajan vääjäämättömäksi määriteltyä kulkua. Näin historiallisesta edityksestä tuli uudenlainen luonnonlaki, jonka toiminnallisiin periaatteisiin ihminen ei voinut paradoksaalista kyllä itse enää juurikaan vaikuttaa.<sup>18</sup>

Monet historiantutkijat, yhteiskuntatieteilijät ja taiteen asiantuntijat pohjaavat näkemyksensä edityksestä edelleenkin tälle kertomukselle. Vaikka he myöntäisivätkin hetkittäin historiakäsityksensä maakuntakeskeisen luonteen, he kuitenkin olettavat, että kaikki ilmiöt voidaan tulkita historiallisiksi. Näin ihmiselämän, luonnon ja taiteen valtava monimuotoisuus pakotetaan osaksi universaalia homogeenista aikaa, vaikka monet fyysiset, esteettiset ja spirituaaliset ilmiöt – vaihtoehtoisista ajan ja tilan koordinaateista puhumattakaan – eivät mukautuisi lainkaan läntisten kalentereiden yksisuuntaiselle jatkumolle.<sup>19</sup>

Modernissa editysfantasiassa ei tämän vuoksi ole paljoakaan väliä sillä, onko jokin tutkittavaksi valittu perinne vaikkapa havaijilaisten tai hindujen kulttuurin ja kosmologian osa – eli ihmisten, joilla ei ennen eurooppalaisten saapumista ole ollut minkäänlaista ”kronologisen historian tajua”. Kuten Chakrabarty toteaa, kaiken kukkuraksi eurooppalaisen akateemisen kulttuurin kouluttama historioitsija uskoo kykenevänsä sijoittamaan näiden vaihtoehtoisten kulttuurien edustajat aikaan, joka kaikkien ”oletetaan jakavan, tietoisesti tai tiedostamatta, riippumatta siitä, mitä nämä ihmiset itse ovat asiasta ajatelleet ja miten he ovat muistonsa organisoineet”.<sup>20</sup>

Siirtomaiden paikalliskulttuureille tällainen abstrakti, kaiken nielevä aika- ja edityskertomus oli kohtalokas. Se syrjäytti heidän vaihtoehtoiset kosmologiansa, ihmiskäsityksensä, perinteensä, tapansa

ja arvonsa takapajuisina, taikaukkoisina, pakanallisina ja kehittymättöminä. Pohtiessaan kolonialistisen historiankirjoituksen väkivaltaisuutta erilaisia toiseuksia kohtaan perulainen sosiologi Ramón Grosfoguel toteaa, että kolonialistinen imperialismi saavutti maailmanvaltansa hyödyntämällä erilaisia kansanmurhan strategioita. Fyysisen massamurhan (*physical genocide*) ohella kolonialistiset valloittajat käynnistivät laajamittaisen tiedollisen väkivaltakoneiston, joka kohdistui alkuperäiskansojen kulttuuristen, spirituaalisten ja tiedollisten järjestelmien tuhoamiseen (*cultural, spiritual and epistemological genocide*). Lisäksi eurooppalaiset kolonialistit tuhosivat systemaattisesti ei-eurooppalaisia yhteisöjä koossa pitäneet lait, moraalisäädökset sekä historiallisen muistamisen arkistointitavat (*juridical, moral and genocide of historical archives*).<sup>21</sup>

Tähän voisi vielä lisätä, että ankaran tuhoamisvimman kohteeksi joutuivat kaikkialla myös ei-eurooppalaiset taideperinteet ja estetiikat (*artistic and aesthetic genocide*) samoin kuin vaihtoehtoiset ihmiskäsitykset ja niitä ylläpitävät tiedolliset ja kosmologiset järjestelmät. Alkuperäiskansojen edustajia kiellettiin usein myös lailla harjoittamasta omia taideperinteitään. Se vähä, mitä pidettiin syystä tai toisesta säilyttämisen arvoisena, siirrettiin yleensä emämaihin perustettuihin primitiivisen taiteen museoihin tai arkistoituihin eurooppalaisten museoiden ikkunattomiin kellareihin. Lahjakkaiden siirtomaataiteilijoiden esiintuominen yksilöinä ei kiinnostanut eurooppalaisia taiteentutkijoita, koska ei-valkoisia poikkeuslahjakkuuksia ei modernin taideteorian mukaan ollut olemassakaan. Kenties osin tästä syystä alkuperäiskansojen taideteokset esitellään edelleenkin anonyymien valmistamina, kuten kuraattorit Julien Chapuis, Jonathan Fine ja Paola Ivanov toteavat Berliinin Bode-museossa vuonna 2019 esillä olleen *Afriikka*-näyttelyn esittelytekstissä.<sup>22</sup>

Jotta edellä kuvattua kolonialistista tietovaltaa voitaisiin murentaa ja kertoa ihmisestä, hänen taiteestaan, tieteestään, luontosuhteestaan

ja maailmankuvastaan vaihtoehtoisilla tavoilla, on palattava takaisin historioihin, jotka luulimme jo tuntevamme. Kuten Marilyn Strathern toteaa, tällainen paluu jo-tunnetuksi-luultuun voi auttaa meitä löytämään materiaaleja, joita emme edes tiedä etsivämme.<sup>23</sup> Vastaavanlainen sivupolulle ajautumisen toive mielessäni suuntaan seuraavaksi toistamiseen eurooppalaisen sivistyshistorian alkujuurille, mutta aloitan kertomukseni tällä kertaa Afrikasta. Tämä keskeisen tärkeä osa kulttuurihistoriaamme on valkopesty eurooppalaisen taiteen ja tieteen kaanonista jo vuosisatoja sitten, minkä vuoksi taiteilijat ja tutkijat eivät enää tunne sitä.

## Eurooppalaisen korkeakulttuurin afrikkalainen alkuperä

---

”Millä aikavälillä on mitattava, jos haluaa tietää, mitä voidaan kutsua edistykseksi?”

– Jenny Erpenbeck, *Mennä, meni, mennyt* 2019, 216

”Mitä Sumerin laakson mustaihoiselle kansalle tapahtui?

kysyi matkalainen vanhalta mieheltä, muinaiset muistiinpanothan paljastavat, että Sumerin kansa oli musta. ”Niinpä, vanha mies huokaisi.

”He kadottivat historiansa, niinpä he kuolivat.”

– Sumerilainen legenda (sit. Williams 1987, 46)

Toisin kuin modernin taiteentutkimuksen, filosofian ja muiden ihmistieteiden 1700–1900-lukujen aikana vakiintuneet suuret kertomukset ovat pitkään antaneet ymmärtää, antiikin Kreikan yllättävä nousu mykeneläisen kulttuurin (n. 1900–1100 eaa.) katoamista seuranneesta ”pimeästä keskiajasta” ei tapahtunut tyhjiössä.<sup>24</sup> Kreikan

tunnetuimmat tiedemiehet, filosofit ja runoilijat hakivat lähes kaikki oppinsa oman aikansa kehittyneimmästä korkeakulttuurista Egyptistä, joka tunnettiin aiemmin myös nimellä Kemet. He opiskelivat vuosikausia Wasetin (nyk. Theba) ja Ipet Isutin (nyk. Karnak) maineikkaissa temppeliyliopistoissa ja juurruttivat kotiin palattuaan kulttuurisesti takapajuiseen Kreikkaan pohjoisafrikkalaiset korkeakulttuuriset perinteet.<sup>25</sup>

Kemetin korkeakoulujärjestelmä tunnetaan läntisessä maailmassa myös mysteerioppien sekä mysteerikoulun nimillä. Egyptiläisille heidän oma koulutusjärjestelmänsä ei ollut tietenkään mysteeri. Ilmaisu on peräisin kreikkalaisten tavasta puhua egyptiläisistä mysteereistä eli asioista, jotka olivat heille uusia ja ihmeellisiä.<sup>26</sup> Mistä egyptiläisten poikkeuksellisen korkea kulttuurinen kehitystaso sitten juontui?

Faaraoiden Egyptin loiston keskeinen mahdollistaja oli viimeisimmän jääkauden sulamisvaiheen aikaansaama ilmastomuutos, joka toi noin 10 000 vuotta sitten Saharan alueelle lisää sateita. Kaksi seuraavaa vuosituhatta kuivina kausinaan ihmisilajille elinkelvoton erämaa kukki vehreänä ja kukoistavana keitaana. Monsuunisateiden juottaessa säännöllisesti kasvillisuutta ja eläinkuntaa, Saharan alueelle alkoi vaeltaa yhä enemmän myös ihmisiä. Kun monsuunisateet jälleen vetäytyivät noin 4200 eaa., Sahara kuivui taas. Tällä kertaa ilmastopakolaiset siirtyivät Afrikan koillisosassa sijaitsevaan Niilin jokilaaksoon, jossa monsuunisateet sekä maanviljelylle tärkeät tulvat ravitsivat viljely- ja laidunmaita yhä tasaisesti. Ihanteellisten sääolosuhteiden mahdollistama vauraus ja hyvinvointi saattoivat noin 3150 eaa. tienoilla alulle faaraoiden Egyptin, jonka ylivertainen suurvalta-asema ja kulttuurinen edistyneisyys oli kiistaton ainakin pronssikauden lopulle asti (n. 1100 eaa.). Tämä kehityshistoria loi vankan perustan myös myöhempien eurooppalaisten korkeakulttuurien syntyemiselle.<sup>27</sup>

Egyptin temppeliyliopistoihin matkustettiin läheltä ja kaukaa, oppimaan tietoa, jota muualla maailmassa ei vielä tunnettu. Kuten



Basil Davidson toteaa, jokainen klassisen ajan kreikkalainen ajattelija haki Egyptistä inspiraatiota ja ohjausta ja hyväksyi ajatuksen sen kulttuurisesta yliveraisuudesta.<sup>28</sup> Antiikin ajan kreikkalaiset tunnustavat myös useissa eri lähteissä avoimesti velkansa egyptiläisille oppineille.<sup>29</sup> Muun muassa historian isäksi myöhemmin Euroopassa nimetty Herodotos (n. 485–420 eaa.) toteaa, että Kreikka kopioi suoraan Egyptistä kaikki kaksitoista jumalaansa<sup>30</sup> ja että kreikkalaiset valistuivat ”maailmanhistorian oppineimpien”<sup>31</sup> egyptiläisten avulla. Herodotosta hämmästytti myös egyptiläisten ainutlaatuinen kyky muistaa ulkoa valtavia tiedollisia kokonaisuuksia ja siirtää niitä suullisesti eteenpäin.<sup>32</sup>

Temppeliyliopistojen mustien pappien opissa jalosti tietoaan ja taitojaan muun muassa tieteen ja filosofian isäksi myöhemmin Euroopassa nimetty kreikkalainen matemaatikko, filosofi, tähtitieteilijä ja kosmologi Thales (n. 636–546). Hän opiskeli Egyptissä vuosikausien ajan vaativaa ja monimuotoista seitsemän oppiaineen kokonaisuutta, joka nimettiin myöhemmin antiikin Italiassa *artes liberales* -oppijärjestelmäksi (lat. *artes liberales, septem artes liberales, studia liberalia*). Näiden tietojen varassa Thales ”onnistui” kotiin palattuaan muun muassa ennustamaan auringonpimennyksen sekä näyttämään, miten merimatkoja mitattiin.<sup>33</sup>

Lääketieteen oppi-isäksi Euroopassa nimetty kreikkalainen Hippokrates hankki niin ikään ammatilliset valmiutensa egyptiläisen Imhotepin 2500 vuotta aiemmin perustamassa ”diagnostisen lääketieteen” koulussa Aleksandriassa. Myös esisokraattisen filosofian edustajiin lukeutuvat Anaksimandros (610/609–546 eaa.) ja Herakleitos (535–475 eaa.) opiskelivat Kemetissä samoin kuin Sokrates (470/469–399 eaa.) ja Platon (427–347 eaa.). Nekin lukuisat kreikkalaiset oppineet, joiden ei tiedetä varmuudella opiskelleen Kemetissä, esimerkiksi Aristoteles, perivät Egyptissä opiskelleilta opettajiltaan (Platonilta ja Eudoksokelta) teoreettisen ajattelunsa ja järkioppinsa keskeiset periaatteet.<sup>34</sup>

Toisin kuin eurooppalaisten luoma korkeakulttuuri, joka julisti 1600–1700-luvulta alkaen yhä voimallisemmin tunteista ja spirituaalisuudesta erotetun universaalien ihmisjärjen edistyksellistä voimaa, kemetiläinen filosofia tavoitteli jokaisessa ihmisessä asuvaa kokonaisvaltaista viisautta. Filosofia ymmärrettiin Egyptissä laajasti kaikenlaisen oppimisen, jalostuneen viisauden sekä moraalisen ja spirituaalisen täydellisyyden synteetiksi.<sup>35</sup> Kurinalaiset korkeakouluopinnot ja niihin liittyvä fyysinen asketismi lukuisine tentteineen ja testeineen oli tarkoitettu tukemaan yksilön jalostumista jumalten kuvaksi, minkä uskottiin luovan perustan tasapainoiselle ja oikeudenmukaiselle (*Maat*) yhteiskunnalle.

Polyteistisen ja kulttuurisesti monimuotoisen Egyptin spirituaaliset ja taiteelliset käytännöt muuttuivat luonnollisesti vuosisatojen ja -tuhansien aikana. Kosmista ymmärrystä sekä ihmisen ja yhteisön toimintaa säätelevä *Maat*-etiikka säilyi kuitenkin pääpiirteittäin samana. Muinaisen egyptin ja koptin kielistä johdettu abstrakti ilmaus *Maat* viittasi totuuteen, tasapainoon, järjestykseen, lakiin, harmoniaan, moraalisiin ja oikeudenmukaisuuteen. *Maat*-periaatetta edusti jumalkuvastossa samanniminen jumalatar, joka sääтели vuodenaikoja, tähtien elämää sekä järjestystä kaaoksen keskellä. *Maat*’in vaaliminen yhteisössä ja luonnossa oli jokaiselle osoitettu elämänmittainen tehtävä, jota tuli harjoittaa lakkaamatta. Sitkeän kilvoittelun ja monipuolisen opiskelun avulla jalostuva ihminen hyväksyi kaiken olemassaolevan pyhyden ja ykseyden ja edisti omalla oikeamielisellä käytöksellään kosmista ja yhteiskunnallista harmoniaa. Onnistumista tässä vaikeassa tehtävässä mittasi maanpäällisen elämän loputtua Tuatin porteilla (egyptiläinen Tuonela) *Maat*-jumalattaren höyhen, jonka painoa vasten ihmisen (sydämessä asuvan) sielun hyvyys ja pahuus lopulta punnittiin.<sup>36</sup>

Korkeakoulutuksen ytimen muodostivat muinaisessa Egyptissä seitsemän oppiainetta, joiden tehtävä oli jalostaa opiskelija rationaalisesti ja spirituaalisesti vahvaksi ajatuksissaan ja toimissaan. James

George kuvaa teoksessaan *Stolen Legacy* (2016) tätä egyptiläisen korkeakoulujärjestelmän tärkeää osa-aluetta näin:

Kielioppi, retoriikka ja logiikka olivat moraaliseen luontoon liittyviä oppiaineita, joiden tarkoituksena oli karkottaa ihmisistä heidän irrationaaliset taipumuksensa ja auttaa opiskelijoita kasvamaan eläviksi todisteiksi Jumalallisesta Järjestä. Geometria ja aritmetiikka olivat transsendentaalisia, tilaan ja numerojärjestelmään liittyviä tieteitä, joiden ymmärtäminen tarjosi avaimet sekä ihmisen olemassaoloon liittyviin ongelmiin että fyysisiin ongelmiin. [...] Astronomian pyrkimyksenä oli perehdyttää opiskelija ihmisen piilevien voimien tuntemiseen ja jakautumiseen, samoin kuin yksilöiden, heimojen ja kansakuntien kohtaloihin. Musiikki (tai harmoniaoppi) edusti filosofian elävää käytäntöä eli ihmiselämän asettamista harmoniseen suhteeseen Jumalan kanssa niin pitkäksi aikaa, kunnes yksilöllinen sielu samastui Jumalaan ja alkoi kuulla ja osallistua ”sfäärien musiikkiin”. Kokemus oli terapeutin ja egyptiläiset papit hyödynsivät sitä myös sairauksien parantamisessa.<sup>37</sup>

Temppeliyliopistojen vaateliaskoulutus jaoteltiin Egyptissä kolmeen kolmentoista ja puolen vuoden mittaiseen opintojaksoon. Täyspitkät opinnot kestivät siis neljäkymmentä vuotta. Ensimmäisen jakson tavoitteena oli auttaa opiskelijakokelasta irrottautumaan vaativien monitieteisten opintojen avulla tavanomaisten kuolevaisten joukkiosta. Seuraavaksi hänen tuli kehittää monimuotoisesti intellektuaalista näkemystään. Näiden opintojen menestyksekkään suorittamisen jälkeen alkoi vaateliaskokelas matkaa henkistyneeksi valon lapseksi, viimeinen kolmentoista ja puolen vuoden mittainen opintojakso.

Opintojensa alkuvaiheessa kokelas oppi siis hallitsemaan edellä mainitut 1) seitsemän oppiainetta (kielioppi, aritmetiikka, retoriikka

ja dialektiikka, geometria, astronomia ja musiikki) sekä meditoimaan ja harjoittamaan tauotta kymmentä *Maat*-periaatteen toteutumista edistävää hyvettä.<sup>38</sup> Tämän lisäksi koulutukseen sisältyi 2) Hermeksen neljäkymmentäkaksi tieteellistä oppikirjaa, jotka sisälsivät musiikkia koskevat kirjat, astronomian kirjat, hieroglyfien, kosmografian, maantieteen, astronomian, Egyptin topografian ja maanmittauksen kirjat, eläinten teurastuksen ja palsamoinnin kirjat sekä esoteeriseen teologiaan syventävät profeettojen kirjat.<sup>39</sup> Opintojen edetessä oppilaan oli lisäksi kyettävä jäsentämään ulkomuistista 3) monumenttien tieteet eli pyramidien, temppeleiden, kirjastojen ja obeliskien, sfinksien sekä esikuvien patsaasiin liittyvät tiedot ja taidot, muuraus-, insinööri-, metallityö- ja veistotaiteen opinnot sekä metallitöiden, maanviljelyksen, louhimisen ja metsänhoidon opinnot, 4) salaiset tieteet eli numeraalinen ja geometrinen symboliikka, ylikuunnolliset voimat ja *Kuolleiden kirja* sekä myytit ja eläinsadut, ja vielä lopuksi 5) yhteiskunnan järjestäytymiseen ja suojelemiseen perehdyttävät oikeustieteen opinnot, valtion virkamiesten opinnot, kaupalliset opinnot, merenkäynnin, purjehduksen, laivanrakennuksen ja sotilaallisen tutkimuksen opinnot, kapteeniopinnot sekä sotavaunujen valmistamisen ja hevosjalostuksen opinnot.<sup>40</sup>

Yksilön sisäisen jumaluuden jalostaminen opintojen aikana oli erittäin tärkeää, koska sen uskottiin vapauttavan materiaalisen todellisuuden asettamista rajoituksista ja jälleensyntymisen kehästä. Hyveellistä luonnetta, järkevää toimintaa ja sisäistä mielenrauhaa tavoitteleva yksilö oli myös yhteiskunnalle korvaamaton, koska hän vahvisti tasapainoa ja oikeudenmukaista yhteiselämää, jossa kaikilla elävillä olennoilla sekä muulla näkyvällä ja näkymättömällä todellisuudella oli kiistaton arvonsa.<sup>41</sup>

Kaikki myöhemmin kreikkalaisiksi nimetyt tieteet ja taiteet sisältyivät Kemetin monimuotoiseen koulutusjärjestelmään, mutta osa egyptiläisten ikivanhasta tiedosta myös katosi historian kirjoista

imperialististen valloitusten ja 1700-luvun arjalaisen historiankirjoutuksen myötä.<sup>42</sup>

Thales oli tiettävästi ensimmäinen eurooppalainen, joka alkoi opettaa egyptiläisiä tieteitä kulttuurisesti takapajuisille kreikkalaisille.<sup>43</sup> Päätettyään vuosikausia kestäneet opintonsa Kemetissä hän perusti 500-luvulla eaa. Jooniaan egyptiläiseen yliopistojärjestelmään pohjaavan rationaalisen ajattelun opinahjon ja rohkaisi monia aikalaisiaan lähtemään opiskelijoiksi Afrikkaan.<sup>44</sup> Thaleen nuori oppilas, matematiikan isäksi Euroopassa nimetty Pythagoras oli yksi näitä neuvoja kuunnelleista. Opiskeltuaan ensin Kreikassa hän lähti 22 vuodeksi Egyptiin oppimaan mystisiä tieteitä sekä vaativan tason matematiikkaa ja astronomiaa.<sup>45</sup> Palattuaan Kreikkaan vuoden 540 eaa. jälkeen Pythagoras perusti Thaleen tavoin oman filosofis-uskonnollisen koulukunnan Krotonin kaupunkiin, joka sijaitsee nykyisen Italian eteläkärjessä. Sen kuusisataa opiskelijaa omistautuivat egyptiläisten lailla matemaattiselle tutkimukselle, eläinten pyhittämiselle ja itsensä henkiselle kehittämiselle. Myös lukuisat muut kreikkalaisen ”tieteen isät”, muun muassa Demokritos, opiskelivat vuosikausia Egyptissä.<sup>46</sup>

Egyptistä Kreikkaan kulkeutuneet korkeakulttuuriset perinteet synnyttivät vähitellen ensimmäiset eurooppalaiset akatemiat 500-luvulla eaa. Kreikkalaisten keskuudessa nämä uudet tieteet, taiteet, uskonnolliset kultit ja elämäntavat synnyttivät pitkään aggressiivista torjuntaa. Monille Egyptissä opiskelleelle ”vieraita kulttuuriaineksia” vieroksuva patrioottinen paheksunta koitui kohtaloksi. Esimerkiksi Egyptissä opiskellut Sokrates tuomittiin ahdasmielisen uskonnollisen kiihkon vallassa kuolemaan Ateenassa vieraiden jumalien palvonnasta ja Pythagoraan mysteeriopeja harjoittava akademia – jossa myös naiset saivat kreikkalaisista tavoista poiketen opiskella – tuhopoltettiin. Sen opettajat ja oppilaat piesttiin vuodesta 508 eaa. alkaen lisäksi niin monta kertaa, että koulukunta katosi lopulta Kreikan alueelta kokonaan.

## Kreikkalaisen taiteen egyptiläinen alkuperä

**K**reikkalaiset kopioivat egyptiläisiltä seitsemän oppiaineen ja korkeakoulukulttuurin ohella myös jumalkuvastonsa, harmoniaoppinsa sekä tavan liittää taiteen eri ilmentymät (runous, kuvanveisto, maalaustaide, musiikki) tiettyihin jumaluuksiin. Monet Egyptin jumaluudet saivat kuitenkin Kreikassa ihmisen hahmon eli Pohjois-Afrikassa laajasti palvotuista eläinhahmoisista jumalista luovuttiin ihmiskasvoisten jumalien hyväksi. Korkeakulttuurisen nousunsa alkuvaiheessa (arkaaisella kaudella, n. 600–480 eaa.) kreikkalaiset alkoivat jäljitellä aiempaa monimuotoisemmin myös egyptiläisen taiteen ainutlaatuisia saavutuksia. Vallattuaan Egyptin 332 eaa. he saivat lopulta ennennäkemättömät etuoikeudet perehtyä sikäläisiin materiaaleihin, esteettisiin perinteisiin ja tekniikoihin – mikä johti lopulta helleenisen ajan ”kreikkalaisen” taiteen syntyyn noin 320-luvulta eaa. alkaen. Tätä yhteyttä Winckelmann ja häntä seuranneet modernit keskieuropalaiset taidefilosofit eivät joko tunteneet tai tunnustaneet, mikä on johtanut monenlaisiin harhakuvitelmiin eurooppalaisen taiteen alkuperästä.

Länsimaalaisessa taidehistoriassa arkaaisen kauden kreikkalaista taidetta pidetään usein edelleenkin eräänlaisena vedenjakana, joka erottaa ”primitiivisten” ja ”barbaaristen” kulttuurien kömpelön ja takapajuisen taidekäsityön jalostuneesta eurooppalaisesta korkeataiteesta (*schöne Kunst*). Tämä vakiintunut näkemys pohjaa kuitenkin nähdäkseni varsin huteralle historialliselle todistusaineistolle ja on jopa virheellinen. Nykytiedon valossa voisimme väittää päinvastoin, että arkaaisen ja helleenisen kauden kreikkalainen taide oli suoraa jatkumoa vuosituhansia vanhemmalle egyptiläiselle taidekulttuurille – ja myös sitä selkeästi barbaarisempaa tai alkeellisempaa.

Yhden konkreettisen esimerkin tästä tarjoaa tunnettu arkaaisen kauden kore-veistos *Nainen Auxerresta*. Vakiintuneessa taidehistorian

kirjallisessa kaanonissa tätä arkeologista löydöstä luonnehditaan yleensä kreikkalaisen veistotaiteen harvinaislaatuiseksi varhaiseksi saavutukseksi, jonka alkuperä on (kaikkien kore-veistosten tavoin) monien taidehistorioitsijoiden mielestä tuntematon. Jo lyhyt katsaus saman aikakauden egyptiläiseen taiteeseen paljastaa kuitenkin, että kreikkalaiset kopioivat suoraan Egyptistä paitsi tavan valmistaa kore-veistosten kaltaisia hautaesineitä, myös marmorin ja muiden kovien veistomateriaalien käytön, frontaalisen esitystavan, käsien asennon, sisäistä rauhaa ja tasapainoa huokuvan kasvojen ilmeen ja olemuksen, kapean lantion sekä päätä ympäröivän alueen yksityiskohtaisen koristelun. Egyptiläisten taiteilijoiden tapa piirtää materiaalin pintaan aluksi ruudukko (engl. *grid*, jonka avulla teoksen muotoa ja harmonia yhtenäisyyttä oli helpompi hallita) siirtyi niin ikään Kreikkaan Egyptistä.<sup>47</sup>

Kuten alla oleva Saite-kauden lopulla valmistettu egyptiläinen hopeaveistos (kuva 1) paljastaa, sen valmistaja on kyennyt toteuttamaan teknisesti ja esteettisesti erittäin vaateliaan taideteoksen, joka on yhtäaikaisesti tiettyä perinnettä noudattava esitys ihmishahmosta jumalattaresta, ja ilmaisee samalla hätkähdyttävän hienosyisesti alastoman yläluokkaisen naisen aistimellisia erityispiirteitä, hänen vartalonsa anatomisia yksityiskohtia (erityisesti kasvojen, sormien, varpaiden ja vatsan seuduilla) sekä hahmon eroottisen ja intellektuaalisen jalostumisen läpäisemää spirituaalisuutta. Vastaavia ominaisuuksia on vaikea löytää saman aikakauden ylistetyistä kreikkalaisista kore-veistoksista (kuvat 2 ja 3). Nämä teokset toki kopioivat suhteellisen taidokkaasti egyptiläisen veistotaiteen tekniikoita ja esteettisiä ihanteita, mutta ovat ilmaisultaan ja tekniikaltaan vielä varsin kaavamaisia ja yksilötteisiä.

Kuten kreikkalaisten kore-veistosten lähempi tarkastelu osoittaa, Winckelmannin ja hänen seuraajiensa Egyptiin liittämät vähättelevät arviot – esimerkiksi väite, että egyptiläistä taidetta luonnehtii jähmeä



**Kuva 1.** Myöhäisen Saite-kauden hopeaveistos, noin 610–595 eaa., Egypti. Alaston yläluokkainen naishahmo on varustettu faaraan kartussilla ja uraeuksella. Korkeus 23,8 cm, paino 1,13 kg. Teosta säilytetään Metropolitan Museum of Artsissa.



KUVA: WIKIMEDIA COMMONS

**Kuva 2.** Nainen Auxerresta, noin 640–620 eaa. Kalkkikivistä tehty, noin 64 cm korkea veistos on oletettavasti peräisin Kreetalta. Säilytyspaikka Louvre



KUVA: WIKIMEDIA COMMONS

**Kuva 3.** Aristion Paroslainen, *Frasikleia-kore*, ylhäisen neidon hautaveistos, väritys ennallistettu, noin 550–540 eaa., korkeus 1,79 m (jalustan kanssa 2,12 m). Ateenan kansallinen arkeologinen museo

ja kaksiulotteinen muotokieli ja kaavamainen esitystapa – näyttäisivät soveltuvan näiden esimerkkien valossa pikemminkin arkaaisen kauden kreikkalaiseen kuin egyptiläiseen veistotaiteeseen.<sup>48</sup> Vastaavia vertailuja on mahdollista tehdä esimerkiksi kiviarkkitehtuurin, maalaus-taiteen ja korutaiteen alueilla. Laajempaa, arkeologisia aineistoja totuudenmukaisesti vertailevaa taiteentutkimusta joudumme toistaiseksi vielä odottamaan. Kenties tällaisen uudenlaisen dekolonisoivan ja antirasistisen taidehistorian ja -teorian muotoutuminen alkaa kuitenkin jo olla lähellä – ainakin sille on tilaus.

## Tasa-arvo ja pyhät eläimet

---

**T**oisin kuin antiikin Kreikassa ja Roomassa sekä myöhemmissä kristillisissä Länsimaissa, jotka soivat 1900-luvulle asti kansalaisoikeudet ainoastaan varakkaille valkoisille miehille, Egyptissä naiset ja miehet olivat lain edessä samanarvoisia. Naiset saivat myös vapaasti hallita, myydä, periä ja kasvattaa omaisuuttaan, valita aviopuolisonsa ja erota halutessaan sekä allekirjoittaa juridisia sopimuksia ja edustaa itseään oikeuslaitoksessa. Naisille oli sallittua adoptoida lapsia omalla nimellään, ja avioituessaan he allekirjoittivat itse sitoutumisensa avioliittoon.<sup>49</sup>

Vaativat ammatit ja yhteiskunnalliset tehtävät eivät olleet Egyptissä sukupuoleen sidottuja, vaikka miehiä toimikin kaikkein korkeimmissa viroissa selkeästi enemmän. Pojat ja miehet nauttivat myös tiettyjä etuoikeuksia julkisten työtehtävien jaossa – esimerkiksi armeijan kenraalin tai kaupungin kuvernöörin tehtävät oli varattu yksinomaan miehille ja suurin osa faaraoista oli miehiä. Myös naiset saattoivat kuitenkin toimia jumalten maanpäällisinä edustajina eli faaraina, suuresti kunnioitettuina Amunin jumalan vaimoina, valta-

kunnan asioiden hoitamiseen aktiivisesti osallistuvina kuningattarina sekä korkeasti oppineina pappeina, ylimpinä pappisopettajina ja kirjureina. Naisten tiedetään hoitaneen toistuvasti myös kaikkein korkeimman virkamiehen eli visiirin tehtävää.<sup>50</sup> Faaraon sijaisena toimiva visiiri vastasi ylimmän yhteiskunnallisen toimeenpanovallan toteuttamisesta, valvoi hallintoa ja hoiti erilaisia korkeaa tuomiovaltaa edustavia toimia. Hänen vastuullaan olivat myös istuvan faaraon haudanrakennustyöt. Toisin kuin myöhemmässä antiikin Kreikassa (jossa lääkärin ammattia harjoittavaa naista uhkasi kuolemantuomio), Egyptissä naispuolisia lääkäreitä arvostettiin korkealle ja myös ihailut ammattimuusikot ja -tanssijat olivat yleensä naisia.<sup>51</sup>

Yhteiskunnan alemmissa luokissa naiset työskentelivät kotitöiden ohella muun muassa maatalouden parissa, hiusspecialisteina ja peruukkityöpajojen johtajina, kassanhoitajina, kutojina ja itkijänaisina. He kalastivat, metsästivät, matkustelivat yksin ja juopuivat miesten tavoin juhliessaan, mikä sekin kertoo osaltaan huomattavan kehittyneestä tasa-arvosta.<sup>52</sup> Naiset kirjoittivat myös kiihkeitä ja romanttisia rakkausrunoja ja ylläpitivät eroottisia suhteita sekä miesten että naisten kanssa.<sup>53</sup> Seksuaalisuus ymmärrettiin Egyptissä jumalallisen maailmankaikkeuden dynaamiseksi voimaksi, jolla oli yhteys jokapäiväisen elämän läpäisevään kosmiseen symbolismiin. Naisten seksuaalisuutta pidettiin kuitenkin erityisen korkeassa arvossa, koska heidän ruumiinsa ympärillä leijui lisääntymisen mystinen hehku.<sup>54</sup> Egyptissä 7 000 vuotta sitten kehitetty tantrinen joogaperinne toi eroottisen kulttuurin päivittäiseen vaalimiseen myös meditatiivisia ja spirituaaliseen kasvuun liittyviä ulottuvuuksia. Kuten Muata Ashby toteaa, egyptiläinen tantrajooga korosti ajatusta, että ”todellinen rakkaus tarkoittaa kaiken olemassaolevan sielullista yhdistymistä, tosi-olemukseen yhdistymistä, yhdeksi tulemistä Minuuden kanssa, joka asuu kaiken olemassa olevan sydämessä. Tällaisen kokemuksen läpäisemä seksuaalisuus on kaikkein kehittyneintä”.<sup>55</sup>

Patriarkaalisessa Kreikassa kasvanut Herodotos (484–425 eaa.) hämmästelee egyptiläisten poikkeavia sukupolirooleja muun muassa seuraavasti:

Egyptiläisillä on tapoja ja tottumuksia, jotka ovat miltei kaikin tavoin vastakkaisia muiden ihmisten tavoille: yksi tällainen erikoisuus on se, että naiset käyvät kauppaa ja vastaavat liiketoiminnasta ja miehet pysyttelevät kotona kutomassa; ja kun muualla kudotaan kangasta ylöspäin, he kutovatkin kangasta alaspäin. Miehet asettavat kantamuksensa pään päälle ja naiset olkapäälle. Naiset laskevat vetensä seisten ja miehet kyykistyen.<sup>56</sup>

Egyptiläisten suuresti arvostamaa tasapainoa, harmoniaa ja oikeudenmukaisuutta (*Maat*) piti jumalkuvastoissa yllä maskuliinisen ja feminiinisen ikuinen tasapaino. Vuosituhansia vanha matriarkaalin perimysjärjestys suosi käytännössä kuitenkin usein naisia, ja faaraan jumalallista tehtävää pyrittiin siirtämään eteenpäin äidinpuoleista perimyslinjaa seuraten. Tämän johdosta miespuoliset faaraot nousivat usein valtaistuimelle kuninkaallisen perijättären kautta, naimalla faaraan tyttären tai syntymällä perimysjärjestyksessä ensimmäisen prinsessan pojaksi. Kuninkaallisista perhesiteistä tuli tämän seurauksena varsin omalatauisia, kun ulkopuolisia ei haluttu sotkemaan hallitsijaperheen sisäisiä valtasuhteita. Kenties osin tästä syystä hallitsijaperheissä tuli tavanomaiseksi naittaa sisaruksia ja jopa vanhempia ja lapsia toisilleen, mikä poikkesi maan yleisistä tavoista.<sup>57</sup>

Aviopuolisot saattoivat myös halutessaan adoptoida toisensa. Mikäli pariskunta jäi lapsettomaksi ja mies halusi jättää vaimolleen tälle lakisääteisesti kuuluvan 1/3 perintöosuuden lisäksi myös lapsille määrätyn 2/3 osuuden, hänellä oli lupa adoptoida vaimonsa. Nainen saattoi sen sijaan testamentata omaisuutensa kenelle tahtoi, ja hänellä oli oikeus jättää lapsensa ja puolisonsa halutessaan perinnöttömiksi.<sup>58</sup>

Varhaiskasvatukseen suunnatut peruskoulut, joissa opetettiin muun muassa matematiikkaa, aritmetiikkaa, lukemista ja kirjoittamista, olivat ensisijaisesti pojille varattuja. Viisivuotiaasta alkaen tytöt saattoivat kuitenkin saada alemman asteen koulutusta kotonaan, mikäli perheellä oli tarjota heille kotikouluun tarvittavat resurssit. Vaikka huomattava osa väestöstä oli lukutaidotonta, monet naiset opiskelivat temppeyliopistoissa ja valmistuivat usein äitinsä tai isänsä mallia seuraten korkea-arvoisiksi kirjureiksi, papeiksi tai pappisopettajiksi. Naisia toimi myös ylläkääreinä jo varhaisissa dynastioissa, kuten esimerkiksi legendat 2700-luvulla eaa. eläneestä kuninkaallisesta hovilääkäristä Merit-Ptah'ista ja hänen seuraajistaan paljastavat.<sup>59</sup>

Useiden eri kulttuurien kansalaisista koostuvassa yhteiskunnassa opintoja ei rajattu ainoastaan mustaihoisille afrikkalaisille, vaikka egyptiläiset pitivätkin itseään korkeakulttuurisen kukoistuskautensa ajalla (n. 3100 eaa. – n. 1100 eaa.) ihmiskunnan kehittyneimpänä rotuna. Barbaariseksi mielletyn valkoisen rodun edustajat, joista käytettiin nimitystä *Tamhou*, alistettiin kuitenkin käytännössä usein palvelijoiksi tai orjiksi, jos he jäivät sotavangeiksi. Kuninkaallisista haudoista löytyneissä veistoksissa, kuvissa ja papyruksissa nämä sivistymättöminä pidetyt ihmislajin edustajat kuvaillaan yleensä vaaleiksi ja sinisilmäisiksi, suoranaiseksi tai pystynokkaisiksi, parrakkaiksi, pitkiksi ja hoikiksi, tatuoiduiksi villi-ihmisiksi, jotka kantavat yllään eläimen nahkaa tai turkista.<sup>60</sup>

Koska egyptiläiset uskoivat, että kaikki elävä sikisi samasta alkuaineesta, ihmisten, eläinten ja puiden välillä oli elävä yhteys. Olevaisen yhtäläisestä arvosta ja alkuperästä johtuen ihmisen oikeudet ja velvollisuudet suhteessa eläimiin määriteltiin radikaalisti myöhemmistä kreikkalaisista ja roomalaisista tavoista poikkeavasti. Egyptissä monia eläimiä pidettiin ensinnäkin pyhinä ja niille omistettuja jumalia palvottiin laajasti. Kuten maata ristiin rastiin matkustellut

Herodotos toteaa, sekä naiset että miehet olivat myös velvoitettuja ruokkimaan villieläimiä ja siirtämään nämä rituaalit sukupolvelta toiselle. Kaupungeissa asuvat punnitsivat Herodotoksen mukaan uhrilahjansa painon niin, että uhrilahjaa valmisteleva vanhempi ajeli ensin lastensa päistä hiukset joko puolen pään tai koko pään alueelta, punnitsi ne ja toimitti tämän jälkeen eläimiä ylläpitävälle ihmiselle hiusten painon verran kalaa, jolla eläimiä voitiin ruokkia.<sup>61</sup>

Jos ihminen surmasi tieteen tahtoen jumalana, jumalan edustajana tai jumalallisen eläinlajin edustajana palvotun eläimen, rangaistuksena oli kuolema. Jos näin pääsi käymään vahingossa, papit päättivät rangaistuksesta – lukuun ottamatta tilanteita, joissa ihminen tappoi haukan tai iibislinnun, josta seurasi aina kuolemanrangaistus.<sup>62</sup> Tulipalon sattuessa jumalallisina palvottuja kissoja oli säädösten mukaan suojeltava. Jos kissa sattui silti kuolemaan palossa, koko yhteisöllä alkoi suruaika. Jos taas kissa kuoli talossa jollakin muulla tavoin, kaikki talon asukkaat olivat velvoitettuja ajelemaan kulmakarvansa. Koiran kuollessa karvat piti poistaa perheessä myös muilta kehon alueilta, hiukset mukaan lukien.<sup>63</sup>

Kuolleet kissat haudattiin balsamoituina Bubastiksen pyhään hautakaupunkiin, koirat ja egyptinrotat omien asuinkaupunkiansa pyhiin hautoihin. Osa kuolleina löydetyistä eläimistä, esimerkiksi karhut ja sudet, tuli haudata sille paikalle, josta ne löydettiin, mutta kuolleena löydetty päästäinen ja haukka oli mentävä balsamoimaan ja hautaamaan Buton kaupunkiin, iibislinnut Hermopolikseen. Monille egyptiläisille krokotiilit olivat pyhiä, toisille taas eivät. Sama alueellinen vaihtelu koski virtahepoja. Pyhien eläinten joukkoon kuului myös tiettyjä kaloja, saukkoja ja lintuja. Tarkkaan vartioitujen eläimiin liittyvien säädösten yksi merkittävä seuraus oli, että egyptiläisten ruokavalio oli vahvasti kasvispainotteinen, joskin he söivät leivän ja maissin ohella jonkin verran kuivattua kalaa ja tiettyjä tarkkaan valikoituja lintulajeja.<sup>64</sup>

Egyptiläiset pyhittivät eläimet myös polyteistisissä jumalkuvas-toissaan. Esimerkiksi ylimpiin jumaliin kuuluva taivaan jumalatar Hathor kuvattiin usein lehmäksi tai naisenhahmoiseksi valtiattareksi, jolla oli lehmän korvat ja niiden keskellä auringonkehrä. Laajasti palvottu lehmäjumalatar miellettiin korkean taivaan jumala Horuksen ja aurinkojumala Ran symboliseksi äidiksi, heidän puolisooseen ja feminiiniseksi vastavoimakseen, jonka kostonhaluisuus suojeli maailmassa auringonjumalaa ja jonka hyvää tekevät voimat vahvistivat puolestaan musiikkia, tanssia, iloa, rakkautta, seksuaalista onnea ja äidillistä hoivaa. Toisinaan Hathor sai visuaalisissa kuvastoissa myös leijonan tai kobran hahmon. Koska Egyptin kuninkaita pidettiin auringonjumala Ran ja Horuksen maanpäällisinä edustajina, lehmä-Hathor oli myös kaikkien faaraoiden symbolinen äiti.

Myöhemmän eurooppalaisen modernin oikeustieteen yksi merkittävä seuraus oli, että kaikilta muilta paitsi ihmiseläimiltä evättiin oikeussubjektin suoja lain edessä (esimerkiksi Kantin näkemykset eläimen ja ihmisen välisestä suhteesta tukevat tällaista ajattelua). Vielä tänä päivänäkin eläinten lihan julma teollinen massatuotanto on mahdollista, koska eläinsuojelulakimme sekä kulttuuriset tabumme ja uskomuksemme eivät suo eläimille riittäviä juridisia oikeuksia ja koskemattomuutta, vaikka eri maiden lainkäytännöt pyrkivätkin vaihtelevin painotuksin suojelemaan eläimiä ihmisen väkivaltaisuu-delta ja hyväksikäytöltä.<sup>65</sup>



## Muuttuva ilmasto ja pronssikauden päättyminen

**K**emetin korkeakulttuuri alkoi heiketä vähitellen uuden valtakunnan (1550–1069 eaa.) lopulla. Tuhoisia ryöstöretkiä itäisen Välimeren alueella tehneet myyttiset merikansat ja muut sotaisat joukot hyökkäsivät toistuvasti Egyptiin noin 1220–1180 eaa., minkä seurauksena valtakunta heikkeni varjoksi entisestä loistostaan.<sup>66</sup> Monet nykytutkijat ovat sitä mieltä, että Egyptin suurvallan luhistuminen oli seuraus pronssikauden lopulla alkaneesta ilmastonmuutoksesta, joka joudutti koko itäisen Välimeren alueen korkeakulttuurista rappeutumista.

Ilmaston äkillisestä kylmenemisestä noin 1250 eaa. aiheutui katastrofaalinen nälänhätä laajoilla alueilla. Seismiset myrskyt ja rajut maanjäristykset seurasivat toisiaan, poliittiset kapinat kärjistyivät ja uutta elinkelpoista asuinympäristöä etsivät sotaisat joukot tunkeutuivat maasta toiseen. Näiden tuhoisien tapahtumasarjojen seurauksena itäisen Välimeren, Afrikan ja Lähi-idän laajalle levinneet diplomaattiset verkostot ja kauppareitit lamaantuivat ja kulttuurista toiseen liikkuvan tavaran – esimerkiksi pronssin tekemiseen tarvittavan kuparin ja tinan – saanti hankaloitui merkittävästi.<sup>67</sup>

Kuten historioitsija Eric Cline toteaa, tuolloinen ihmiskunnan sivistyksen kehto ajautui pronssikauden lopulla (noin 1200–1100 eaa.) vain alle sadassa vuodessa täydelliseen sekasortoon. Monet ilmastonmuutoksen heikentämät kulttuurit joko tuhoutuivat hetkessä luonnonkatastrofien ja sotaisien valloittajien iskiessä vuorotellen tai seisahtuivat ihmiskunnan ensimmäiseen keskiaikaan. Heettiläisten valtakunta romahti 1180 eaa. ja Kaanainmaa, Kypros, useita foinikialisia kaupunkeja, mykeneläinen Kreikka sekä Troija tuhoutuivat äkillisesti. Hävitys oli niin perinpohjainen, että laajalle levinnyt kirjoitus- ja lukutaito katosivat vuosisadoiksi lähes kokonaan Egeanmeren alueelta. Egypti kesti pronssikauden päättymistä ennakoivan valtavan myräkän monia

muuta paremmin, mutta myös sen asema ylivertaisena suurvaltana heikkeni pysyvästi, mikä helpotti myöhempien valloittajien tuloa.<sup>68</sup>

Egyptin valtakunnan vuosituhantisen loiston himmensi lopulta 600-luvulla eaa. alkanut imperialististen valloittusten sarja. Vuonna 676 eaa. assyrialaiset valtasivat hauraaksi käyneen Egyptin. Heidän yli sata vuotta kestänyttä valtakauttaan seurasivat persialaiset (525 eaa.), kreikkalaiset (332 eaa.) ja roomalaiset (33 jaa.), jälleen persialaiset (618–621 jaa.), arabimuslimit (639 jaa.) ja lopulta eurooppalaiset kolonialistit.

Noin 350 eaa. eli helleenisen ajan alkamisen tienoilla Välimeren alueen ja Euroopan kulttuureihin alkoi vaikuttaa uusi ilmastonmuutos, joka oli Kreikan ja Rooman alueille suotuista. Tämä lämpimän ”roomalaisen ajanjakson” ilmastokausi edesauttoi Kreikan ja Rooman kulttuurista nousua Välimeren uusiksi valtiaiksi.<sup>69</sup> Rooman valtakunnan voimistuttua uudenaikaiseksi suurvallaksi, varhaiset italialaiset humanistit, esimerkiksi Cicero (106–43 eaa.) ja Plinius nuorempi (61–112 jaa.), alkoivat kehittää uudenlaista kulttuurihistoriaa ja ihmiskuvaa, jossa afrikkalaiset, espanjalaiset ja gallialaiset ihmiset saivat vuorostaan edustaa ”villi-ihmisiä” ja ”barbariaa” ja roomalaiset puolestaan sivistystä ja inhimillistä ”edistystä”.<sup>70</sup>

Lopullinen kuolinisku egyptiläiselle korkeakulttuurille oli Rooman imperiumin viimeisen keisarin Theodosius I:sen (347–395) ja sata vuotta hänen jälkeensä keisariksi nousseen Justinianuksen (483–565) käskykirjeet, jotka kielsivät kaikki ei-kristilliset uskonnot ja spirituaaliset kulttuurit pakanallisina. Egyptiläisen mysteeriopin harjoittaminen julistettiin pannaan kristikunnassa.<sup>71</sup> Mysteerioppien varaan rakentuneet kreikkalaiset korkeakoulut nimettiin pakanallisiksi ja Platonin perustama Ateenan akademia suljettiin vuonna 529.<sup>72</sup> Viimeistäänkin 500-luvulle tultaessa egyptiläinen korkeakulttuuri oli valkopesty pois Kreikan ja Rooman kulttuurihistoriasta, ja sen valtava merkitys myöhemmille eurooppalaisille tieteille, taiteille ja demokratioille alkoi unohtua.

## Artes liberales ja keskiaika

Keskiajalla egyptiläisten seitsemään vapaaseen oppiaineeseen (lat. *artes liberales*) perustuva koulutus miltei katosi Euroopasta, kun uskonnollisesti suvaitsemattomat Rooman viimeiset keisarit kielsivät kaikki muut paitsi kristillistä teologiaa painottavat koulut harhaoppisina. Katolisesta kirkosta tuli yli tuhanneksi vuodeksi (n. 476–1500) eurooppalaisen kulttuurin korruptoitunut yksinvalti, jonka arvos-teleminen johti ankariin rangaistuksiin, jopa kuolemaan. Siirtomaissa harjoitetun massiivisen väkivallan ohella kristikunta toteutti vielä 1500–1700-luvuilla laajamittaisia väkivallantekoja myös Euroopassa. Eritoten protestanttisissa maissa kymmeniä-, jopa satojatuhansia, mielivaltaisesti noidiksi nimettyjä ihmisiä kidutettiin ja poltettiin elävältä varottavina esimerkkeinä pakanuudesta, paholaisen kumppanuudesta ja harhaoppisuudesta. Kolonialisoiduissa maissa murhattiin kokonaisia kansoja ja kulttuureita uskonnollisen oikeaoppisuuden ja edistyksen nimissä. Esimerkiksi Amerikan mantereella toteutettu kolonialistinen holokausti tuhosi silmittömän väkivallan, ryöstelyn sekä eurooppalaisten mukanaan tuomien tautien seurauksena jopa yli 90 prosenttia mantereen alkuperäisväestöstä lyhyessä ajassa.<sup>73</sup>

Keskiajan ja sitä seuranneiden noitavainojen luomassa pelon ilmapiirissä tieteellisiä ja taiteellisia uusiutumisyrittämyksiä oli vaikeaa ja myös hengenvaarallista edistää. Iberian niemimaalle vuonna 711 asettuneet pohjois-afrikkalaiset maurit auttoivat kuitenkin kristi-kansaa sivistymään. He rakensivat asuttamilleen alueille – Iberiaan, Kreetalle, Sisiliaan ja nykyisen Italian alueelle – eurooppalaisten kipeästi kaipaamia alakouluja, yläkouluja ja yliopistoja. Islamin-uskoiset mustaihoiset maurit tunsivat afrikkalaisten korkeakulttuurien ohella Arabian niemimaalla kukoistaneiden kulttuurien aikaansaannoksia. He osasivat useita kieliä ja kykenivät kääntämään arabiaksi monia roomalaisten pannaan julistamia afrikkalaisia, intialaisia ja

kreikkalaisia kirjoituksia – muun muassa Aristoteleen tuotannon. Maurit juurruttivat asuttamilleen alueille myös edistysellistä lääketieteellistä ja hygieniaa koskevaa tietoa ja toimintaa.

Ensimmäiset lukiot ja yliopistot rakennettiin maurien perustamaan Cordoban kalifaattiin 900-luvulla. He pystyttivät vastaavia opinahjoja pian myös Valenciaan, Almeriaan, Malagaan, Toledoan sekä Sevillaan. Myöhemmät eurooppalaiset yliopistot – esimerkiksi Montpellier, Padova, Oxford, Bologna, Napoli, Pariisi, Rooma, Cambridge, Lissabon, Coimbra ja Toulouse – omaksuivat näistä varhaisista pohjoisafrikkalaisista yliopistoista seitsemän vapaan oppiaineen kokonaisuuden koulutuksensa ytimeksi.<sup>74</sup> Muita vartenotettavia esikuvia ei tosin ollut ihmeemmin edes tarjolla: maurien lisäksi koulutusta tarjosivat keskiajalla Euroopassa lähinnä kristillisen kirkon hallinnoimat katedraalikoulut, jotka olivat tasoltaan alemman asteen oppilaitoksia. Opiskelijat kopioivat niissä käsin arvokkaita käsikirjoituksia, ymmärtämättä usein lainkaan niiden sisältöä.<sup>75</sup>

Maurien opetusohjelmia pidettiin keskiajalla Euroopassa ylivoimaisesti kehittyneimpinä ja niiden opettajia tiedollisen asiantuntijuuden huippuina. Varakkaiden eurooppalaisten opiskelijoiden keskuudessa tuli muotiin lähteä Espanjaan opiskelemaan. Innostus yltyi jopa niin suureksi, että yliopisto-opettajana toiminut Ibn Abdun (1050–1135) joutui vaatimaan, että kurssikirjat varattaisiin ainoastaan paikallisten opiskelijoiden käyttöön.<sup>76</sup> Maurit kehittivät merkittävästi myös alemman asteen koulutusta Euroopassa. Aikakaudella, jolloin eurooppalaiset hallitsijat eivät osanneet usein kirjoittaa edes nimeään, maurit kehottivat sivistämään koko kansaa ja perustivat tätä tarkoitusta varten alemman ja ylemmän asteen kouluja ja lukioita. Cordobassa syntynyt historioitsija, juristi, teologi, arabiantuntija sekä runouden ja proosan taitaja Ibn Hazm (994–1064) suosittelee myös, että lapsia alettaisiin Euroopassakin kouluttaa jo viiden vanhana (kuten myös Egyptissä oli vuosittain tehty) ja että toisen

asteen koulutukseen siirtyessään heidän tulisi hallita perusasiat matematiikassa, geometriassa, kirjoittamisessa, logiikassa, kasvitieteessä, eläintieteessä, historiassa, uskonnollisissa laeissa sekä monissa muissa oppiaineissa.<sup>77</sup>

Germaanitkin alkoivat kiinnostua vähitellen yliopistotasaisen koulutuksen kehittämisestä. Vuosikausia maurien johdolla Espanjassa opiskellut keisari Fredrik II perusti vuonna 1224 Napoliin yliopiston, joka otti *artes liberales* -opit perustakseen ja perehdytti opiskelijat muun muassa fysiikan, matematiikan, lääketieteen ja oikeustieteen saloihin.<sup>78</sup> Keskiajan Euroopassa seitsemän vapaata oppiainetta jaoteltiin kuitenkin aiemmasta egyptiläisestä perinteestä poiketen kahteen eri alalajiin, *quadriviumiin* ja *triviumiin*. Ensin mainittu sisälsi geometrian, astronomian, musiikin ja aritmetiikan opinnot ja jälkimmäinen kirjalliset taiteet, joihin liitettiin logiikka, retoriikka ja kielioppi.<sup>79</sup> Myöhempää määrällistä tai kovaa tiedettä edeltänyt *quadrivium* alettiin keskiajalla mieltää ylemmäksi tieteen osa-alueeksi kuin *triviumin* humanistisesti painottuneet tiedonintressit.<sup>80</sup> Tämä kehitys mursi egyptiläisille tärkeän ajatuksen toisiaan täydentävistä dialektisista vastakohtapareista – joita ihmisen ja yhteiskunnan kokonaisvaltainen kehitys edellytti – ja edesauttoi humanististen tieteiden aliarvostusta myöhemmän yliopistolaitoksen piirissä.<sup>81</sup>

## Moderni taiteilijakoulutus ja humboldtilainen sivistysyliopisto

**A** *artes liberales* -opit omaksuttiin renessanssijan Italiassa uudenaikaisen vapaan taiteilijakoulutuksen perustaksi. Firenzen suurruhtinas Cosimo de' Medici perusti monialaisista opinnoista inpiroituneena kotikaupunkiinsa uusplatonistisen piirustusakatemian

(1462), jonka epämuodollinen koulutusohjelma pyrki sivistämään monimuotoisesti ”jumalallisen ystävyuden” yhdistämiä taideopiskelijoita.<sup>82</sup> Akatemioiden monitieteisen koulutuksen perimmäinen tarkoitus oli vapauttaa piirustus, kuvanveisto ja maalaustaide mekaanisten taiteiden (*artes mechanicae*) ja käsityöläiskiltojen ikeestä. Laajasta oppineisuudesta alkoi samoihin aikoihin muotoutua Italiassa uudenaikaisen sivistyneen ihmisen ihanne. Vapaa taiteilijakoulutus suunnattiin renessanssijalla kuitenkin vain valkoihoisille miehille.<sup>83</sup> Rikkaat italialaiset, muun muassa Firenzessä asuvat Medicit, aloittivat akatemioissa uudenaikaisen mesenaattitoiminnan, jonka myötä yksityisen rahoituksen, taidekaupan ja vapaiden taiteiden monimutkainen moderni liitto sai vähitellen alkunsa.

1800-luvun alussa Saksassa perustettu humboldtilainen sivistysyliopisto – jonka ensimmäinen ruumiillistuma Suomessa on vuonna 1828 Turusta Helsinkiin siirretty Suomen keisarillinen Aleksanterin yliopisto, sittemmin Helsingin yliopisto – oli myös pohjoisafrikkalaisten *artes liberales* -oppien perillinen, joskin sekin suuntasi opetuksensa pitkään vain eurooppalaisille miehille. *Artes liberales* -opit kadottivat 1800-luvun uudessa yliopistossa myös holistisen tiedonkäsityksensä ja spirituaalisen ihmiskuvansa. Pohtiessaan tätä kehitystä Marvin Perry (2016) toteaa, että länsimaalaiset teoreetikot ja opettajat ”ovat siirtäneet uskonnon ja henkisyiden älyllisen toiminnan keskiöstä inhimillisten toimien reuna-alueille mukautuessaan rationaalisen ajattelun valta-asemaan”. Näin tehdessään lännen vaikutusvaltaiset teoreetikot ja filosofit ovat Perryn mukaan epäonnistuneet ”yrityksissään käsitellä koulutuksen alkuperäistä tarkoitusta eli pyrkimystä liittää tasapainoisesti yhteen spirituaaliset, eettiset, kulttuuriset ja tieteelliset pyrkimykset”.<sup>84</sup>

Tuntemme onneksemme kuitenkin yhä myös vaihtoehtoisia ihmiskuvia, rationaalisuuden muotoja, historiallisia aikatiloja, taidekäsitteitä, spirituaalisia kosmologioita, elämäntapoja ja luontokäsityksiä,

ja uusia syntyy jatkuvasti. Kolonialistisen tietovallan taakka on kuitenkin melkoinen: koko läntinen korkeakulttuuri, taiteilijakoulutus mukaan lukien, ja uudeksi maailmansysteemiksi (Wallerstein) muodostunut fossiilikapitalistinen maailmanvalta on käytännössä rakennettu tämän tietovallan varaan. Siksi vaatii uskallusta – myös eurooppalaisen tietovallan ”korkeilta” asiantuntijoilta – etsiä uudenlaisia tiedon arkiiveja ja toiminnan malleja välttämättömän muutoksen tueksi. Nykytilanteessa tämä työ on enemmän kuin tärkeää.

Mitä taiteen tutkimuksesta ja nykytaiteesta sitten pitäisi ajatella – tilanteessa, jossa kukaan ei näyttäisi olevan enää odottamassa ihmistä historian lopussa (Jumala, Järki, täydellinen yhteiskunta jne.) ja jossa jatkuvan kasvun ja rajattoman teknologiaoptimismin tuhoisa edistyminen vain jatkuu?

## Tulevaisuuden kromaattiset tasot

**K**uten olen tässä kirjoituksessa koettanut osoittaa, muinaiset egyptiläiset asettivat katoavaksi mielletyn materiaalsen maailman vastakuvaksi henkisesti ja rationaalisesti jalostuneen ihmisen, jonka varassa oikeudenmukaisen ja tasapainoisen yhteisön uskottiin rakentuvan. Eurooppalaiset kolonialistit loivat 1600–1700-luvuilla puolestaan uudenlaisen universaalia tasa-arvoa puolustavan yhteiskunta- ja ihmisihanteen, mutta varasivat siihen kuuluvat etuoikeudet käytännössä lähinnä itselleen.

Valistusajattelijoiden kertomus antiikin Kreikasta alkavasta edistyvästä ihmisestä ja hänen taiteestaan on paljastunut lähiluennassa oma-laatuiseksi fantasiakirjallisuuden, eurooppalaisen luontomytologian ja utooppisen yhteiskunta-ajattelun sekoitukseksi, jonka rakenteisiin

kätkeytyvää väkivaltaa me joudumme yhä purkamaan.<sup>85</sup> Kolonialistisen tietovallan pitkät juuristot voidaan myös liittää laajempiin valtiokoneistoihin – tai jopa, kuten Ann Stoler toteaa, ”tiedollisiin teknologioihin, jotka *tuottavat* näiden valtioiden olemassaoloa”.<sup>86</sup>

Kuluneen kahdensadan vuoden aikana ihmislajin elämää on alkanut lisäksi säädellä uudenlainen fossiilikapitalistinen maailmanvalta, joka manipuloi koko maapallon elämää ylläpitäviä resursseja – ilmakehää, merien vettä, jäätiköitä sekä maapallon elinkelpoista pinta-alaa – tuhoisaksi osoittautuneella tavalla. Viime vuosikymmeninä huimasti kiihtynyt fossiilisten polttoaineiden kulutus jatkuu, koska järki-ihminen uskoo yhä, että hänellä on pahimmissa ongelmatilanteissakin kyky ”ottaa asiat haltuun” ja selvittää ”eteen kasautuvista ongelmista”.

Kirjailija Helena Sinervo nimittää esseessään ”Kaipuu yksinkertaiseen elämään” (2020) yksiulotteisen järkiajattelun varaan rakentuvaa globaalia valtasysteemiä ”kouluesimerkiksi rakenteellisesta dissosiaatiohäiriöstä”. Psykologiassa dissosiaatiohäiriöllä viitataan vaikeasti parannettavaan, toistuvan trauman jälkitilaan, jossa ihmisen mieli jakautuu kahtia kivun kestäväksi ylittyessä. Dissosioituneessa mielessä toinen puoli potee näitä tunnepitoisia traumamuistoja, toisen koettaessa elää normaalia perusarkea ja etäännyttää traumaattiset asiat – jopa niin, että traumatisoitunut mieli jakautuu useiksi sivupersoniksi, jotka ottavat vuorotellen vallan.

Nykyinen länsimaalainen kulttuurimme ja talousjärjestelmämme toimii Sinervon mukaan juuri näin. Ikään kuin ”taloudella olisi joukko sivupersoonia – ekologia, tiede, taide, sosiaalinen oikeudenmukaisuus jne. – joiden olemassaoloa se ei edes muista”. Taustalla hämmöittää ihmiskunnan historiasta periytyviä varhaisempia, jopa arkaaisia, ideologioita, joihin myös ”monoteistiset uskonnot meitä sysivät: dikotominen ajattelu, jossa luonto nähdään jonakin kulttuurista erillisenä, hyödynnettävänä, hallittavana ja omistettavana

resurssivarantona”.<sup>87</sup> Koska dissosiaatiohäiriöstä kärsivä järki ei kykene pysäyttämään käynnissä olevaa kuudetta sukupuuttoa ja siihen liittyvää massiivista tuhoa ja kärsimystä, meillä on kiire löytää globaalille kapitalismille ekologisesti ja yhteisöllisesti kestäviä vaihtoehtoja – ja myös kiire taittaa väestönkasvu sekä ”opetella kuoleminen taito, joka vapauttaa meidät kaikesta vallan ja pakon alaisuudesta”, Sinervo muistuttaa.<sup>88</sup>

Miten taiteilijakoulutuksen tulisi sitten reagoida näihin päivänpolttaviin muutospaineisiin? Ajattelen, että niiden ihmisten, jotka jatkossakin opiskelevat ja työskentelevät eurooppalaisen kolonialismin vanavesissä syntyneellä modernin taiteen ja sen tutkimuksen kentillä – esimerkiksi yliopistoissa, akatemoissa, taideorganisaatioissa, apurahalautakunnissa ja säätiöissä – on uskallettava altistaa itsensä aiempaakin rohkeammin erilaisille (taideinstituution) ulkopuolelta tuleville vaikutteille ja tartunnoille. Kuolleiden valkoisten miesten kirjoitusten ja taideteosten loputon siteeraaminen ja uudelleentulkitseminen on vääjäämättä jatkossakin elimellinen osa asiantuntijuuttamme, koska me emme yksinkertaisesti voi tutkia, arvioida tai tuottaa nykytaidetta (ainakaan ammattimaisesti) tuntematta riittävästi niitä teoksia, estetiikkoja, menetelmiä, ilmaisun rekistereitä, teorioita ja yhteiskunnallisia pyrkimyksiä, joiden varassa nykytaide saa merkityksensä (usein myös menneiden esimerkkien kritiikkinä).

Historialliset vääryydet eivät myöskään poistu sillä, että kiellämme kategorisesti teokset ja lähteet, joihin sisältyy mielestämme jokin ”moraalinen ongelma”. Tärkeämpää on tutkia mahdollisimman monimuotoisesti niitä käsitteellisiä ja taiteellisia keinoja, joilla erilaisten toiseuksien ulossulkemista ja väkivaltaa on harjoitettu ja välttää toistamasta itse samaa – eli etsiä menneille vääryyksille aidosti dialogisia, rakentavia ja arvoriikkaita vaihtoehtoja. Sensuuri on harvoin, jos koskaan, sovelias työkalu tähän. Se johtaa pikemminkin takaisin samaan yksiarvoisen moralismin ja erilaisia toiseuksia

”viisaudellaan” alistavaan ”hyvän ihmisen” diktatuuriin, josta moni meistä haluaa nimenomaisesti eroon. Moralistin tie on yksinkertaisesti liian helppo valinta monimutkaisten arvoriittien ratkaisemiseen. Se on myös taiteen ja tutkimuksen vapaudelle ja arvoriikkaukselle vastakkainen asenne.

Mistä tartunnat, jotka auttavat meitä uudistumaan, sitten tulevat tai miten löydämme ne? Vastaus on yhtä aikaa haastava ja kovin yksinkertainen. Eletystä elämästä, kaikessa monimuotoisuudessaan. Ajattelumme ja toimintamme voivat versoa uutta esimerkiksi ei-eurooppalaisiin historioihin, kosmologioihin ja taideperinteisiin perehtymällä tai kaivelemalla paikallisista kulttuureistamme esiin kerroksia, joista voimme oppia jotakin nykyajalle ja tulevaisuudelle arvokasta. Uskon myös eläinten, puiden, pilvien, lasten, nuorten ja ei-akateemisesti koulutettujen ihmisten tarkkaavaiseen kuuntelemiseen. Poliittisen aktivismin voimaan. Suolla, syrjäiteillä, lentoasemilla ja joutomailla viivyttelyyn. Päätökseen lakata pelkäämästä, että tutkimuksemme ja taiteemme eivät ole riittävästi kaanonin mukaisia tai myyviä. Sen loputtomaan kysymiseen, millainen liekki juuri minua ajaa ja miten parhaiten toteutan sitä. Omista arvoista ja mielipiteistä poikkeavien näkökulmien huolelliseen tutkimiseen.

Kiteyttäen vielä: emme voi muuttaa taidetta, taideteoriaa, historiaa tai maailmaa (ainakaan oikeudenmukaisemmaksi tai harmonisemmaksi), jos emme ole valmiita oppimaan jatkuvasti uutta itse. Saamme myös tulevaisuutemme erilaisilta merkittäviltä toiseuksilta, joita emme kenties edes kykene tuntemaan; toisilta kansoilta, historioilta ja kulttuureilta, seuraavilta sukupolvilta ja kumppanilajeilta. Ekologisilta ja kosmisilta tapahtumasarjoilta, joita meidän on mahdoton hallita. Taiteilijoilta, joiden teokset yllättävät meidät.

Kenties osin samankaltaisia asioita pähkäili omana aikanaan lesbofeministi ja aktivisti, runoilija Audre Lorde (1934–1992) todeksaan, että ”isännän taloa ei voi purkaa sen omilla työkaluilla”.<sup>89</sup>

Lordella on toinenkin tärkeä muistutus: isännän talosta pääsee eroon vain astumalla siitä ulos.<sup>90</sup>

Nykyisen ilmastokriisin aikana tämä ulkopuoli on tosin päivä päivältä haastavampi hahmottaa. Monet vaihtoehdot elämänmuodot ja arvoympäristöt tuntuvat kelluvan samassa kiikkerässä veneessä epävarmaksi käynnyttä tulevaisuutta kohti. Kenties runous tavoittaa tällaisena aikana jopa teoriaa ja historiankirjoitusta paremmin kaijuja niistä laajemmista ekologisista ja eksistentiaalisista kosmoksista, joiden energiayrskyjen keskellä ihmislajin tulevaisuuskin lopulta ratkaistaan. Suotakoon siis Eeva-Liisa Mannerille viimeiset sanat.

Piru kaasi maailman korvaan logiikan pieniä rattaita  
ja sanoi: nyt se kuulee hyvin.  
Kaikki on sitä miksi sen tahtoo.  
Kaikki on loogista minun loogisen systeemini puitteissa.  
Ankara solipsismi lankeaa yhteen  
”puhtaan realismin” kanssa.  
Koko länsi nukkuu solipsismin kapselissa  
ja spekuloi tieteen puhtaalla kielellä,  
ja sillä aikaa tulee itä ja kovertaa lännen lihan  
ellei se sitä ennen ole muuttunut kokonaan kieleksi,  
kielipeliksi.

Moni luja ja selkeä asia alkaa houreista,  
logiikan ratkeamista.  
Niiden elementti on tuli, nopea ja kuiva.  
Alkemian kulku: Besessenheit, keskitys, kiteytyminen, kivi,  
vedenkylmä akvamariini, niin kova ja kirkas kuin tuo  
kadehtimani sydän, jonka verroille moni ei pääse.

Mutta tämä on fysiikkaa.  
Sielun ilmeinen elämä  
alkaa komplekseista  
ja konflikteista. Kun ne  
laukeavat, astut suureen huoneeseen  
niin tyhjään, että voisit kulkea vaikka seinien läpi.  
Tämä on lopullisen tyhjän eteinen.  
Laukeamisen asteesta riippuu, onko elämys  
mieluisa vai ei, eikä sillä ole merkitystä,  
joka tapauksessa olet vasta täällä kokonainen ja ehyt,  
yhtä ehyt kuin lapsena jolloin kaikki oli osittamatonta  
ja esineet näyttivät läpäisevän toisensa  
ja virtaavan. Tässä virtaamisessa on salaisuus,  
ehkä elämä itse.

Se lakkaa niin pian kuin alkaa jäsentyminen  
ja jäykistyminen sen myötä. Tuo  
jäsentyminen tekee sinut ihmiseksi,  
mutta mitä enemmän saat osuuksia yhteiseen ihmisenäoloon,  
sitä enemmän menetät osuuttasi yhteiseen salaisuuteen,  
sanottakoon sitä miksi hyvänsä, jotkut sanovat sitä Jumalaksi,  
kaikkivaltias se ei ainakaan ole.  
Sillä niin pian kuin jäsennymme menetämme salaisuutta  
joka hetki ja sanoudumme irti Jumalasta.  
Siksi kaikki opit ovat turhia ja ne pitäisi karistaa päästä pois.  
Kaikki tieto on niin turhaa, että Jumala on enää  
vain puissa.

– Eeva-Liisa Manner, sitaatti runosta ”Kromaattiset tasot”, *Fahrenheit 121*

## Viitteet

- 1 Lévi-Strauss 1958, 299.
- 2 Lévi-Strauss 1963, 25.
- 3 Ahmed 2017, 1.
- 4 Postmodernin teorian edustajat, muun muassa Jean-François Lyotard, väittivät muutama vuosikymmen sitten, että aikaamme luonnehtii suurten tarinoiden (Jumala, edistys, järkiuskoo jne.) kuolema ja että ne on korvannut 1900-luvun lopulla pienten kertomusten moniääninen kakofonia. Mielestäni tämä väite ei ole koskaan ollut uskottava. Jo lyhyt katsaus uutisiin 2020-luvulla paljastaa, että ajatusta on kovin vaikeaa puolustaa nykyajassa, mm. nationalismin, uusfasismin, naisvihan, uskonnollisen fanatismien, sokean edistysuskon, kapitalistisen ideologian ja salaliittoteorioiden nauttiessa laajaa kannatusta kaikkialla maailmassa.
- 5 Ks. esim. Bernal 1987. Muinainen Levantti liitetään maantieteellisesti ja historiallisesti yleensä Välimeren itäisessä päädyssä sijaiseviin alueisiin. Nykyään tällä alueella sijaitsevat Israelin, Libanonin, läntisen Jordanian sekä osittain Syyrian valtiot. Levantin termi on johdannainen ranskan sanasta *lever*, joka viittaa idästä nousevaan aurinkoon.
- 6 Ajatus on peräisin Winckelmannin teoksesta *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). (Ks. Winckelmann 1972.)
- 7 Esimerkiksi Giorgio Vasari kuvailee kaksi vuosisataa aiemmin teoksessaan *Taiteilija-elämäkertoja Giottosta Michelangeloon* (1550) miltei kolmensadan vuoden ajanjaksoa taiteen historiassa lähilukemalla 142 taiteilijan teoksia ja luokittelemalla ne olemassa olevien esteettisten kategorioiden mukaisesti. Vasari liittyy mm. ”säännön”, ”järjestyksen”, ”mittasuhteiden”, ”piirustuksen” (*disegno*) sekä tyylin (*maniera*) käsitteet taiteen kehityksen arviointiin. Vasarin ajatukset taiteen kehityksestä ovat velkaa myös antiikin ajan roomalaiselle Pliniukselle (23–79 jaa.), joka tulkitsi jo 100-luvulla *Naturalis historia* -teoksessaan kreikkalaiset marmoriveistokset (mm. *Laocoonin ja hänen poikansa*) kehittyneimmäksi taiteeksi. Vasarin ja Pliniuksen maailmankuva on kuitenkin yhä sidoksissa modernia edeltävään maailmankatsoomukseen, jonka mukaan edistystä on mahdollista arvioida vain paikallisesti ja historiallisia prosesseja taaksepäin katsoen. Ajatus taiteen universaalista historiallisesta edistyksestä oli toisin sanoen heille vieras. Taidehistorian oppiaineen syntyyn vaikuttivat myös mm. Ghibertin ja Bellorin varhaisemmat patriootiset taiteen historian tutkimukset. Winckelmannin tutkimusote oli uudenlainen ja vaikutti valtavasti myöhempään moderniin taiteentutkimuksen ja filosofian kenttään. (Ks. myös Smith 2004, 39–42.)
- 8 Passini ja Peri 2014, 243–247.
- 9 Ajatus, että historiallista aikatilaa määrittää kaikkialla maailmassa lakkaamaton Hengen (*Geist*) liike eteenpäin, oli Hegelin ajattelulle keskeinen ja vaikutti monin tavoin myös myöhemmän avantgarde-retoriikan ja modernin taiteen kentän muotoutumiseen. Hengellä Hegel tarkoittaa *todellisuuden absoluuttista kokonaisuutta*, jonka itsetietoisuus kehittyy historian avulla ja näkyy ennen kaikkea ihmismieleessä, kuten jo Kant oli ehdottanut. Estetiikan luennoissaan Hegel liittyy Kantin tavoin Hengen historiallisen jalostumisen myös kansallisvaltion kehitykseen ja nimeää Saksan valtion tämän sivistyshistorian ylimmäksi kehitystasteeksi. (Hegel 2013. Ks. myös Smith 2007, 41.)
- 10 Wölfflin 1971. Ks. myös Wölfflin 1931.
- 11 Ibid., 225–226.
- 12 Ibid., 226.
- 13 Chakrabarty 2000, 4.
- 14 Ibid., 28.
- 15 Koselleck 2002, 222. Ks. myös Allan 2015, esipuhe.
- 16 Ibid., 225.
- 17 Ibid., 227.
- 18 Ibid., 72.
- 19 Chakrabarty 2000, 72–73.
- 20 Ibid. 74.
- 21 Grosfoguel 2013.
- 22 Chapuis, Fine, Ivanov 2019, 9–11.
- 23 Strathern 1999, sit. teoksessa Stoler 2009, 753–758.
- 24 Klassisen Kreikan kulttuurisiin edeltäjiin kuuluvat mykeneläiset (n. 1900–1100 eaa.) katosivat historian näyttämöltä äkillisesti pronssikauden lopulla. Monet nykytutkijat olettavat, että ilmastonmuutos ja sen aikaansaamat laajat levottomuudet aiheuttivat heidän kulttuurinsa tuhoutumisen. (Ks. Cline 2014, 2 ja 10–11.)
- 25 George 2016; Obenga 2004.
- 26 Nantambu 2007.
- 27 Ks. esim. Cline 2014.
- 28 Davidson 1969, 151–155.
- 29 Ks. tarkemmin George 2016, 33–35.
- 30 Herodotus 2015, 21–25.
- 31 Ibid. 32 ja 41.
- 32 Herodotus 2015, 32. Ks. myös George 2016, 33–59 ja 131–132.
- 33 George 2016.
- 34 Poe 1997; George 2016, 35; Anakwue 2017.
- 35 Anakwue 2017, 173.
- 36 Ks. esim. Martin 2008, 951; Cohn 1993, 9; Goelet 2015.
- 37 George 2016, 23–24.

- 38 Kymmenen kokelaalle tärkeää hyvettä pitivät sisällään: 1) omien ajatusten kontrolloimisen, 2) oman toiminnan kontrolloimisen, 3) päämäärätietoisien sinnikkyyden, 4) luottamuksen siihen, että mestariopettaja kykenee opettamaan hänelle totuuden, 5) luottamuksen omaan kykyyn omaksua totuus, 6) luottamuksen omaan kykyyn oppia kantamaan totuutta, 7) kyvyn välttää katkeruutta tilanteissa, joissa kokee vainoa, 8) kyvyn välttää katkeruutta tilanteissa, joissa kokee vääryyttä, 9) kyvyn erotella oikea väärästä, 10) kyvyn erotella todellinen epätodellisesta (oppilaalla tuli olla arvoja, jotka ohjaavat hänen toimintaansa).
- 39 George 2016, 119–121; Sesante 2018.
- 40 George 2016, 119–121.
- 41 Ben-Jochannan 1989.
- 42 Egyptiläiset keksivät mm. nykyisen vuosikalenterin karkauspäivineen ja kesä- sekä talvipäivän seisausnein, neljän peruselementin ja dialektisten vastakohtaparien periaatteen (esim. oleminen ja ei-oleminen), ajatuksen veden ja ilman ratkaisevasta merkityksestä elämälle sekä ”tulen” keskeisestä roolista universumin synnyssä; rajattoman ja äärettömän käsitteen, luovan älyllisen (loogisen) mielen ajatuksen (*nous, mind*), maailman ensimmäisen monoteistisen uskonnon ja pyhän kolminaisuusopin, ajatuksen luovasta jumalasta (demiurgi), viimeisestä tuomiosta ja Tuonelasta, maskuliinisen ja feminiinisen periaatteen ja ajatuksen niiden välisen tasapainon tärkeydestä, atomitutkimuksen varhaiset periaatteet sekä lukuisia muita tieteenaloja (tähtitiede, lääketiede, matematiikka, maantiede jne.). (George 2016, esim. 124–128.)
- 43 Cook 2014, 685; Obenga 2002; Durant 1933.
- 44 Cook 2014. Ks. myös Finch 2002; George 2016, 36–37 sekä Ben-Jochannan 1989.
- 45 Finch 2002; Pappademos 1988.
- 46 Cook 2014, 685.
- 47 Ks. esim. Pedly 2002, 148; Stewart 1990, 108. Käytän Afrikka-termiä tässä kirjoituksessa tietoisesti, koska kolonialistinen historiantutkimus on tehnyt siitä pejoratiivisen ilmaisen. Mielestäni meidän tulisi voida puhua Afrikasta samaan tapaan kuin tapaamme puhua Euroopasta tai eurooppalaisesta kulttuurista – eli moninaisuudesta muodostuvana kulttuurisena kokonaisuutena, jolla on erityislaatuinen ja arvokas historiansa.
- 48 Ks. mm. Spivey 2013, 63; Robertson 1975, 38; Stewart 1990, 107.
- 49 Watterson 2013.
- 50 Vanhan kuningaskunnan aikana elänyt Nebet toimi kuudennen dynastian aikana faarao Pepi I:sen visiirinä. Nebet oli tietävästi Egyptin historian ensimmäinen nainen tässä korkeassa tehtävässä. Seuraava naisvisiiri, aatelismies Khuin vaimo, palveli faaraoa 26. dynastian aikana. (Ks. Kanawati 2003, 173 sekä Khali et al. 2017.)
- 51 Ks. esim. Khali et al. 2017; Kanawati 2003.
- 52 Watterson 2013.
- 53 Esimerkiksi *Kuolleiden kirjassa* (n. 970 eaa.) naispuolinen kirjoittaja toteaa, että ”en koskaan harrastanut temppeleissä seksiä toisen naisen kanssa”. *Unien kirjassa* (n. 1200 eaa.) taas erotellaan toisistaan naiset, jotka harrastavat seksiä naimisissa olevien naisten kanssa sekä naiset, jotka valitsevat kumppaneikseen naimattomia naisia. Tarinoiden mukaan tämä valinta ohjasi osin heidän kohtalooaan. (Ks. naisten välisistä rakkaussuhteista muinaisessa Egyptissä esim. Hinarejos 2016, 948–973.)
- 54 Luvino 2020, 812.
- 55 Muata 2003, 148.
- 56 Herodotus 2015, 17–18.
- 57 Ks. esim. Watterson 2013.
- 58 *Ibid.*, 605–612, 620–628.
- 59 Watterson 2003. Merit-Ptah on ensimmäinen historiallinen henkilö, johon on liitetty myös ”tieteilijän” tai ”tutkijan” titteli. Hänen historiallisesta olemassaolostaan on myöhemmin kiistelty, mutta muitakin muinaisen ajan egyptiläisiä naislääkäreitä tunnetaan.
- 60 Champollion 1839, sit. teoksessa Diop 1976, 46–47. Ks. myös Jean-François Champollionin kuvaukset Sesostris I:n hautalöydöksistä, teoksessa Champollion-Figeac 1839, 30–31.
- 61 Egyptin suurvalta-aikaa seuranneet antiikin Kreikan ja Rooman kulttuurit ovat mielenkiintoinen vertailukohde myös eläinten kohteluun liittyvissä kysymyksissä. Aihetta käsittelee monipuolisesti ja kiinnostavasti esimerkiksi Bodson 1983, 312–321.
- 62 Herodotus 2015, 29.
- 63 *Ibid.*, 67.
- 64 *Ibid.*, 30–31.
- 65 Tätä historiaa kartoitettaessa on mielenkiintoista panna merkille, että egyptiläisissä temppeleissä alkoi kehittyä valtakunnan myöhäiskaudella (noin 800 eaa. alkaen) heidän lakiensa ja kosmologiansa kanssa ristiriidassa oleva uhrieläinten tuotantolaitos, joka kasvatti ja teurasti valtavia määriä balsamoitavia eläimiä – muun muassa iibislintuja, krokotiileja ja kissoja – uhrilahjoiksi myyntiin. Myöhemmissä tutkimuksissa näistä eläinmuumioista noin kolmannes on tosin paljastunut valemuumioiksi: luonnollisesti kuolleiden pyhien eläinten luiden tai muiden osien sijasta kääröön on pakattu usein esimerkiksi mutaa, tikkuja, munankuoria ja höyheniä. (Ks. Price et al. 2016.)
- 66 Cline 2014, 11. Ks. myös Wild et al. 2019 sekä Fisher et al. 2017; Kaniewski et al. 2013; Drake 2011; Susann Sherratt 2003, 53–54.
- 67 Cline 2014.
- 68 *Ibid.* Ks. myös Finkelstein et al. 2017; Manning et al. 2017 sekä Watterson 2013, loc 2481.
- 69 Drake 2011, loc 1868.
- 70 Ks. esim. Woolf 1998, 68; Yavetz 1988, 102.
- 71 Cook 2014, 692.
- 72 Averil Cameron et al. 2000, 65.



- 73 Amerikan holokaustista ks. esim. Cave 2008; Jaimes 1992, 3; Stannard 1992, xii.
- 74 Pimienta-Bey 2004.
- 75 Burns & Ralph 1969; Cook 2014, 695; Leff 1958.
- 76 Cook 2014, 694; Pimienta-Bey 2004.
- 77 Robinson, Battle & Robinson 1987; Cook 2014, 694; Chandler 2004.  
Ks. myös *Britannica*: <https://www.britannica.com/biography/Ibn-Hazm>
- 78 Cook 2014, 694.
- 79 Van der Vende 2011; Cook 2014, 685.
- 80 Lucas 2006.
- 81 Esimerkiksi Bolognan yliopisto (1158), Oxfordin yliopisto (1200), Pariisin yliopisto (1189) ja Cambridgen yliopisto (1226) rakennettiin maurien esimerkkiä seuraten mahdollisimman vapaiksi kirkollisista rajoituksista. Katolinen kirkko vastusti pitkään yliopistojen maallista, polyteistista ja tieteellisesti painottunutta opetusohjelmaa. (Cook 2014, 695–696; Burns & Ralph 1969.)
- 82 Kuten Lyna toteaa, Roomaan perustettiin vastaavanlainen *artes liberales* -opeille perustuva taideakatemia vuonna 1582. Myös Pariisiin vuonna 1648 perustettu Maalaustaiteen ja veistotaiteen kuninkaallinen akatemia pohjasi toimintansa samaan perinteeseen. (Lyna 2014, 298–300.)
- 83 Ensimmäinen nainen, joka otettiin Firenzen akatemiaan oppilaaksi, oli Artemisia Gentileschi 1600-luvun alkupuolella.
- 84 Sit. artikkelissa Cook 2014, 685. Ks. myös Perry 2016.
- 85 Ricoeur 1984, 40–41.
- 86 Stoler 2009, 701. Ks. myös Douglas 1986.
- 87 Sinervo 2020, 114.
- 88 Ibid., 14–15.
- 89 Lorde 2007, 105.
- 90 Ibid., 106.

## Lähteet

- Ahmed, Sara 2017. *Living a Feminist Life*. Durham and London: Duke University Press. Kindle Edition.
- Anakwue, Nicholas Chukwudike 2017. The African Origins of Greek Philosophy: Ancient Egypt in Retrospect. *Unisa*, University of South Africa Press. Luettavissa osoitteessa <https://philarchive.org/archive/ANATAO-2>.
- Ben-Jochannan, Yosef A. A. 1989. *Black man of the Nile and his family*. Baltimore, MD: Black Classic Press.
- Bernal, Martin 1987. Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Vol. I, The Fabrication of Ancient Greece 1785–1985. Vintage Books. Kindle edition.
- Bodson, Liliane 1983. Attitudes toward animals in Greco-Roman antiquity. *International Journal for the Study of Animal Problems*, 4(4). 312–320.
- Brier, Bob & Hoyt Hobbs 2013. *Ancient Egypt: Everyday Life in the Land of the Nile*. Sterling.
- Burk, Rachel L. 2010. *Salus Erat in Sanguine: Limpieza de sangre and Other Discourses of Blood in Early Modern Spain*. Publicly Accessible Penn Dissertations. 1550. University of Pennsylvania. Luettavissa osoitteessa <http://repository.upenn.edu/edissertations/1550>.
- Burns, E. M. & P. L. Ralph 1969. *World civilizations* (4th ed.). New York, NY: W.W. Norton.
- Cameron, Averil et al. 2000. *The Cambridge Ancient History. Second Edition, Volume XIV: Late Antiquity, Empire and Successors*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cave, Alfred A. 2008. Genocide in the Americas. Teoksessa Dan Stone (toim.) *The Historiography of Genocide*. New York: Palgrave Macmillan.
- Chakrabarty, Dipesh 2000. *Provincializing Europe: Post-colonial Thought and Historical Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press. Kindle Edition.
- Champollion-Figeac, Jacques-Joseph 1839. *Egypte ancienne*. Paris: Collection l'Univers.
- Chapuis, Julien, Jonathan Fine & Paola Ivanov 2019. Introduction. Teoksessa *Beyond Compare. Art from Africa in the Bode Museum*. Berlin: Edition Braus Berlin GmbH.
- Chandler, Wayne B. 1993. The Moor: Light of Europe's Dark Age. Teoksessa I. Van Sertima (toim.), *Golden age of the Moor*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers. 151–181.
- Cline, Eric H. 2014. *1177 B.C. Turning Points in Ancient History*. Princeton University Press. Kindle Edition.
- Cohn, Norman 1993. *Cosmos, Chaos and the World to Come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith*. New Haven and London: Yale University Press.
- Cook, William S. 2014. A Comparative Analysis Between the Nile Valley's Liberal Arts Tradition and the Development of Western Education. *Journal of Black Studies*. SAGE.
- Davidson, Basil 2001. *Africa in History. Themes and Outlines*. (Revised and extended edition). Uk: Phoenix Press. Kindle edition.
- Diop, Cheikh Anta 1955/1976. *The African Origin of Civilization. Myth or Reality by Cheikh Anta Diop*. Käänt. Mercer Cook. Chicago Review Press. Kindle Edition.
- Douglas, Mary 1986. *How Institutions Think*. Syracuse: Syracuse University Press.

- Drake, Brandon L. 2012. The influence of climatic change on the Late Bronze Age Collapse and the Greek Dark Ages. *Journal of Archaeological Science*. January 2021. Luettavissa osoitteessa <http://virtuallaboratory.colorado.edu/Origins/class%20readings/climate%20change%20and%20collapse.pdf>.
- Durant, W. 1933. *The Story of Philosophy*. New York, NY: Time.
- Finch, Charles S. 2002. Critiquing the critics: Advancing the paradigm. Teoksessa Molefi Kete Asante & Ama Mazama (toim.) *Egypt vs. Greece and the American academy*. Chicago, IL: African American Images. 37–50.
- Finkelstein, Israel, Dafna Langgut, Meiray Meiri & Lidar Sapir-Hen. Egyptian Imperial Economy in Canaan: Reaction to the Climate Crisis at the End of the Late Bronze Age 2017. *International Journal for Egyptian Archaeology and Related Disciplines*, 249–260.
- Fisher, P. M. & T. Bürge (toim.) 2017. “Sea Peoples” Up-to-Date. New Research on Transformations in the Eastern Mediterranean in the 13<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> Centuries BCE. Proceedings of the ESF – Workshop held at the Austrian Academy of Sciences, Vienna, 3–4 November 2014 (Contributions to the Chronology of the Eastern Mediterranean 35), Vienna.
- Erpenbeck, Jenny 2019. *Mennä, meni, mennyt*. Suom. Jukka-Pekka Pajunen. Tammi.
- George G. M. James 2016. *Stolen Legacy*. Wilder Publications, Inc. Kindle Edition.
- Goelet, Ogden Jr. 2015. A Commentary on the Corpus of Literature and Traditions which Constitutes the Egyptian Book of the Dead. The Book of Going forth by Day. Teoksessa Eva von Dassow (toim.), *Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day: The Complete Papyrus of Ani*. San Francisco: The Chronicle Books.
- Grosfoguel, Ramón 2013. The Structure of Knowledge in Westernized Universities: Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides of the Long 16<sup>th</sup> Century. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, XI, issue 1, Fall 2013.
- Hegel, G. W. F. 1835/2013. *Taiteenfilosofia. Johdanto estetiikan luentoihin*. Suom. Oiva Kuisma ja Risto Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Herodotus 2015. *The Histories, Book 2: Euterpe*. Käänt. A. D. Gotley. USA: Start Publishing LLC. Kindle Edition.
- Jaimes, M. Annette 1992. Sand Creek: The Morning After. Teoksessa M. A. Jaimes (toim.) *The State of Native America: Genocide, Colonization and Resistance*. Boston, MA: South End Press.
- Lévi-Strauss, Claude 1958. *Tristes tropiques*. New York: Atheneum.
- Lévi-Strauss, Claude 1963. *Structural Anthropology*. Basic Books.
- Luvino, Alfredo 2020. *Eroticism and Sexuality in Ancient Egypt*. Yume Digital. Kindle Edition.
- Lyna, Dies 2016. Harboring Urban Creativity: the Antwerp Art Academy in the Tension between Artistic and Artisanal Training in the Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Teoksessa Karel Davids & Bert de Munck (toim.) *Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities*. London and NY: Routledge, 295–314.
- Kant, Immanuel 1796/2007. *Anthropology, History and Education*. The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant. Toim. Günter Zöllner ja Robert B. Loudon. Cambridge: Cambridge University Press. Kindle Edition.
- Kanawati, Naguib 2013. *Conspirancies in the Egyptian Palace. Unis to Pepi I*. London and New York: Routledge.
- Kaniewski, David et al. 2013. Environmental Roots of the Late Bronze Age Crisis. Kirjoittaneet Daniel Kaniewski, Elise van Campo, Sabine Le Burel & Thierry Otto. *PLoS ONE* 8 (8), 2013. Luettavissa osoitteessa <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0071004>.
- Khalil, Radwa et al. 2017. How Knowledge of Ancient Egyptian Women Can Influence Today’s Gender Role: Does History Matter in Gender Psychology? Kirjoittaneet Radwa Khalil, Ahmed A. Moustafa, Marie Z. Moftah & Ahmed A. Karim. *Frontiers in Psychology. Gender, Sex and Sexuality*. Luettavissa osoitteessa <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.02053/full>.
- Koselleck, Reinhart 2002. ”Progress” and ”Decline”: An Appendix to the History of Two Concepts. Teoksessa *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Käänt. Todd Samuel Presner et al. Stanford: Stanford University Press.
- Leff, G. 1958. *Medieval thought: St. Augustine to Ockham*. Baltimore, MD: Penguin.
- Lewis, Jon E. 2003. *The Mammoth Book of Eyewitness Ancient Egypt*. Running Press.
- Lorde, Audreya 1984/2007. *Sister Outsider. Essays and Speeches*. New York: Ten Speed Press. Kindle Edition.
- Lucas, C. J. 2006. *American higher education: A history* (2<sup>nd</sup> ed.). New York, NY: Macmillan.
- Manner, Eeva-Liisa 1968. *Fahrenheit 121*. Helsinki: Tammi.
- Manning, J. G., A. R. Stine, W. R. Boos, M. Sigl & J. Marlon 2017. Volcanic suppression of Nile summer flooding triggers revolt and constrains interstate conflict in ancient Egypt 2017. *Nature Communications*, vol. 8.
- Martin, Denise 2008. *Maat and order in African Cosmology: A Conceptual Tool for Understanding Indigenous Knowledge*. *Journal of Black Studies*, Vol. 38, No. 6 (Jul.), 951–967.
- Nantambu, Kwame 2007. Freemasonry: Ancient Afrikan/Kemetic/Egyptian communal way of life and being. Luettavissa osoitteessa <http://www.trinicenter.com/kwame/2007/0903.htm>.
- Obenga, T. 2002. Thales of Miletus and Egypt. Teoksessa M. K. Asante & A. Mazama (toim.), *Egypt vs. Greece and the American Academy*. Chicago, IL: African American Images. 165–178.
- Obenga, T. 2004. Egypt: Ancient History of African Philosophy. Teoksessa K. Wiredu (toim.) *A Companion to African Philosophy*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Pappademos, J. 1988. An outline of Africa’s role in the history of physics. Teoksessa I. Van Sertima (toim.) *Blacks in science ancient and modern*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers. 44–45.

- Passini, Michela & Francesco Peri 2014. Heinrich Wölfflin and the German Sense of Form. Teoksessa Kimberly A. Smith (toim.) *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology*. Sarjassa *Studies in Art History*. New York: Routledge. 237–252.
- Perry, Marvin 2001/2016. *Western Civilization. A Brief History*. 11th ed. CENGAGE learning: City University of New York.
- Pimienta-Bey, J. V. 2004. Moorish Spain: Academic source and foundation for the rise and success of western European universities in the middle ages. Teoksessa I. Van Sertima (toim.) *Golden age of the Moor*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Poe, R. 1997. *Black spark white fire: Did African explorers civilize ancient Europe?* Roseville, CA: Prima Lifestyles.
- Price, Campbell, Roger Forshaw, Andrew Chamberlain, Robert Morkot 2016 (toim.) *Mummies, Magic and Medicine in Ancient Egypt: Multidisciplinary Essays for Rosalie David*. Manchester University Press.
- Robinson, C. R., R. Battle, & E. W. Robinson 1987. *The journey of the Songhai people. The Pan African Federation Organization*. Philadelphia, PA: Songhai Incorporated.
- Sass, Benjamin 2005. *The Alphabet at the Turn of the Millennium: the West Semitic Alphabet CA. 1150–850 BCE, the Antiquity of the Arabian, Greek, and Phrygian Alphabets*. Tel Aviv: Ravgon.
- Sesanti, Simphiwe 2018. Teaching ancient Egyptian philosophy (ethics) and history: Fulfilling a quest for a decolonised and Afrocentric education. *Educational Research for Social Change*, Vol. 7. Luettavissa osoitteessa: [http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2221-40702018000200002](http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2221-40702018000200002).
- Schulz, Regine & Matthias Seidel (toim.) 2000. *Egypti: Faraoiden maa*. Suom. Sonja Mäkinen ja Kaarina Niemi. Köln: Könemann.
- Sherratt, Susann 2003. The Mediterranean Economy: “Globalization” at the End of the Second Millennium B.C.E. Teoksessa W. G. Dever & S. Gitin (toim.) *Winona Lake: Symbiosis, Symbolism, and the Power of the Past: Canaan, Ancient Israel, and Their Neighbors from the Late Bronze Age through Roman Palaestina. Proceedings of the Centennial Symposium W. F. Albright Institute of Archaeological Research and American Schools of Oriental Research, Jerusalem, May 29–31, 2000*. In: Eisenbrauns, 37–54.
- Sinervo, Helena 2020. Kaipuu yksinkertaiseen elämään. Teoksessa Hannu-Pekka Björkman ja Nina Honkanen (toim.) *Pakopiste*. Helsinki: Into.
- Smith, Bernard 2007. *The Formalesque. A Guide to Modern Art and its History*. Melbourne, Australia: Macmillan.
- Stannard, David E. 1992. *American Holocaust: The Conquest of the New World*. New York: Oxford University Press.
- Stoler, Ann Laura 2009. *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton and Oxford: Princeton University Press. Kindle edition.
- Strathern, Marilyn 1999. “The Ethnographic Effect”. Teoksessa Marilyn Strathern (toim.) *Property, Substance and Effect*. London: Athlone.
- Storr, Robert 2009. Dear Colleague. Teoksessa Steven Henry Madoff (toim.) *Art Schools. Proposals for the 21<sup>st</sup> Century*. Canada: MIT Press. 77.
- Susiluoto, Saila 2007. *Missä leikki loppuu*. Helsinki: Otava.
- Viljanen, Taneli 2012. Narratiivisten rakenteiden väärinkäytöstä. Fiktiivinen essee. Teoksessa Markku Eskelinen & Laura Lindstedt (toim.) *Mahdollisen kirjallisuuden seuran vuosikirja 2012*. Mks: Vantaa, Hansaprint.
- Watterson, Barbara 1991/2013. *Women in Ancient Egypt*. Amberley Publishing. Kindle edition.
- Wild, E.M., P. M. Fischer, P. Steier, & T. Bürge 2019. 14C-Dating of the Late Bronze Age City of Hala Sultan Tekke, Cyprus: Status Report. *Radiocarbon* 61/5, 1253–1264.
- Williams, Chancellor 1987. *The Destruction of Black Civilization. Great Issues of a Race from 4500 B.C. to 2000 A.D*. Chicago: Third World Press.
- Winckelmann, Johan Joachim 1755/1972. *Writings on Art (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)*. Valikoitua ja editoimut David Irwin. London: Phaidon Press. Luettavissa osoitteessa: [https://monoskop.org/images/f/f1/Winckelmann\\_Johann\\_Joachim\\_Writings\\_on\\_Art.pdf](https://monoskop.org/images/f/f1/Winckelmann_Johann_Joachim_Writings_on_Art.pdf).
- Winckelmann, Johan Joachim 1764/1881. *History of Ancient Art (Geschichte der Kunst des Altertums)*. Käänt. G. Henry Lodge, Vol. I. London: John Chapman. Luettavissa osoitteessa: <https://archive.org/details/ancientartgreeksoowinc/page/n9/mode/2up>.
- Woolf, Greg 1998. *Becoming Roman: The Origins of Provincial Civilization in Gaul*. Cambridge University Press.
- Wölfflin, Heinrich 1905/1971. *The Art of Albrecht Dürer*. Käänt. Alsteir & Heide Grieve. London: Phaidon Publishers.
- Wölfflin, Heinrich 1931. Italien und das deutsche Formgefühl. *Internationale Zeitschrift für Philosophische Kultur* 10 (1921–22).
- Yavetz, Zvi 1998. *Plebs and Princes*. New Brunswick: Routledge.

# Kohti "eläimen" jälkeistä aikaa

TERIKE HAAPOJA

Vuonna 2016 kirjailija Laura Gustafssonin kanssa valmistamamme *Epäihmisyyden museo* tarkastelee ihmiskäsityksen rakentumista sen vastaparin, eläimen käsitteen kautta.<sup>1</sup> Teos on utooppinen museo, joka esittelee ihmisen ja eläimen välistä erontekoa ja siitä juontuvaa sortoa 10-kanavaisen, 70-minuuttisen videoinstallaation muodossa. Videoinstallaation sisältö koostuu arkistomateriaalista, länsimaisen ajatteluperinteen keskeisistä teoksista poimituista lainauksista ja sanakirja- tai tietosanakirjamääritelmistä, jotka esittelevät eläimellistämisen mekaniikkaa länsimaisen kulttuurin historiassa.

Teos kyseenalaistaa tapamme tulkita "eläin" ja "ihminen" ekologiseksi ja biologiseksi lajikäsitteiksi, ja esittää se, että lajienvälinen, posthumanistinen politiikka ei voi olla ottamatta lukuun tapoja, joilla käsitteellinen ihminen-eläin-eronteko on toiminut länsimaisessa ajattelussa ihmisten ja muiden lajien marginalisoimisen ja sarron välineenä. Seuraavassa tarkastelen eläimen ja ihmisen erottamista kolmen erilaisen käsitteellisen kehyksen kautta: ensin biologisiin kategorioihin viittaavana lajikäsitteenä, sitten posthumanistiselle ajattelulle keskeisenä kysymyksenä ihmisen ja eläimen käsitteiden rakenteellisesta yhteydestä ja lopuksi dekoloniaalisen viitekehyksen kautta avautuvana vaatimuksena paikantaa ihmisen ja eläimen välinen raja kolonialistiseen rodullistamisen paradigmaan.



KUVA: TERIKE HAAPOJA

Kuva 1. Gustafsson & Haapoja: *Epäihmisyyden museo – Museum of Nonhumanity*. Installaatiokuva (aula). Helsinki, 2016

## Spesismi ja oikeuksien kehä

Ihmisoikeuskeskusteluissa eläinoikeusliike nähdään usein valkoisen eliitin harrastuksena, mikä kielii eliitin vieraantuneisuudesta ihmis-oikeuskysymyksistä. Eläinoikeusliikkeissä taas ihmisyyden itseisarvon korostaminen näyttytyy luonnon ja eläinten oikeuksien mitätöimisenä. Ihmis- ja eläinoikeusliikkeiden konfliktin taustalla on usein niiden tapa hahmottaa ihminen-eläin-eronteko ensisijaisesti lajikykyksenä. Kun ihmisyyttä nähdään *Homo sapiens* -lajin synonyyminä ja eläimyys taas yhteisenä nimityksenä kaikille muille lajeille, näyttävät "eläimet" yhtenä ryhmänä, joka kilpailee marginalisoidun ihmisryhmien kanssa oikeuksiensa tunnustamisesta.

Eläinoikeusfilosofi Peter Singerin tunnetuksi tekemä spesismen (lajismi, lajisorito) käsite lähtee liikkeelle tästä perusasetelmasta.<sup>2</sup> Spesismen näkökulmasta eläinten sorron taustalla on samanlainen mekanismi kuin rasismissa tai seksismissä: sattumanvarainen merkittäjä (ihonväri, sukupuoli, laji) on valjastettu oikeuttamaan sortoa, vaikka tosiasiallisesti kyse on vain alistussuhteesta. Singerin ajattelun taustalla on Kantin moraaliteoria, joka perustelee ihmisen itseisarvon tämän kyvyllä itsereflektioon ja autonomiseen ajatteluun.<sup>3</sup> Eläimillä ei Kantin mukaan ole näitä kykyjä, ja ne ovat siksi vain välineitä, eivät arvoja itsessään.

Singer huomauttaa, että tosiasiallisesti monet eläimet kykenevät itse-reflektioon ja ovat myös autonomiaa, toisin kuin monet ihmiset – esimerkiksi vaikeasti vammaiset tai sairaat, hyvin nuoret tai vanhat.<sup>4</sup> Jotta perustelu olisi johdonmukainen, elävän olennon itseisarvo ja perusoikeudet tulisi hahmottaa olentojen tosiasiallisten ominaisuuksien, ei lajirajojen mukaan. Tämä siirtäisi potentiaalisesti osan ihmisistä rajattujen ihmisoikeuksien piiriin ja vastaavasti osan eläimistä erilaisten, tapauskohtaisesti määriteltyjen perusoikeuksien haltijoiksi. Niille, jotka ovat huolissaan siitä, että ihmisoikeuksien siirtäminen liukuvalla skaalalla tekee ihmisyyksilöt haavoittuviksi hyväksikäytölle, Singer vastaa, että nykyisessä ajattelussa tämän pelon hinnan maksavat miljardit eläimet, joilla ei ole minkäänlaisia oikeuksia.<sup>5</sup>

Singerin argumentin perusteena oleva käsitys toislaajisten eläinten omaamista kognitiivisista kyvyistä on nykyään yleisesti tunnustettu tosiasia eläintieteen ja muiden tieteenalojen alueella. Tutkimustieto toislaajisten eläinten kyvyistä käyttää kieltä, muodostaa sosiaalisia suhteita, käyttää työkaluja ja jopa hahmottaa maailmaa esteettisesti – kaikki kykyjä, jotka on aiemmin nähty ihmisen erityisominaisuuksina – on romuttanut ajatuksen, että ihminen eroaa biologisesti kaikista muista olennoista. Tieteellisen tiedon ja kuudennen sukupuutto-ohjelman edessä ajatus eläinten laillisista oikeuksista onkin murtautunut marginaalista lähemmäs valtavirtaa.

Yhdysvaltalaisen lakimiehen Steven Wisen perustama *The Non-human Rights Project* (Nhrp) on kampanjoinut kauan toislaajisten eläinten perusoikeuksien tunnustamisen puolesta, ja viimeisten vuosien aikana Nhrp:n kampanjat ovat nousseet ylimpiin oikeusasteisiin saakka.<sup>6</sup> Nhrp:n argumentoinnissa kaikuu Kantin moraaliteoria ja singeriläinen tapa käsitteellistää spesismi: Wisen mukaan juuri autonomisuuden ominaisuus on ihmisoikeuksien perusta, ja jos otamme tämän vakavasti, myös monet ihmisenkaltaisia kognitiivisia kykyjä omaavat autonomiset eläimet, kuten simpanssit, miekkavalaat ja norsut, tulisi siirtää objektien kategoriasta laillisia oikeuksia omaavien henkilöiden kategoriaan.<sup>7</sup>

Nhrp:n strategiana on nostaa kanteita vangittujen eläinten puolesta *habeas corpus* -menettelyn avulla. *Habeas corpus* vaatii tuomioistuinta tutkimaan, onko henkilön pidättäminen tai vangitseminen tapahtunut laillisesti, ja pakottaa syyttäjän joko vapauttamaan pidätetty henkilö tai syyttämään tätä rikoksesta.<sup>8</sup> Tätä keskiajalle asti juontuvaa tuomioistuinmenettelyä on käytetty historiallisissa orjuudenvastaisissa oikeudenkäynnissä, jotka ovat toimineet ennakkotapauksina orjuuden laittomuuden osoittamisessa. Nhrp:n argumentoinnin taustalla onkin ajatus perusoikeuksien historiallisesta eteneemisestä laajenevissa kehissä: ensin kiellettiin orjuus, sitten seurasivat naisten, lasten, vammaisten ja muiden vähemmistöjen oikeuksien tunnustaminen, ja nyt on eläinten vuoro. Nhrp:n lähestymistapa, vaikkakin radikaali, ei siis kyseenalaista kantilaisen, autonomisen ihmisen hahmoa normina, jonka mukaan lailliset oikeudet määrittyvät. Siksi sen mahdollisuudet tuoda toislaajisia olentoja oikeuksien piiriin ovat rajalliset: mitä vähemmän ihmisen kaltainen olento on, sitä vaikeampi on perustella sen sisällyttämistä oikeuksia omaavien henkilöiden kategoriaan.

Spesismen näkökulman toinen ongelma on tavassa ohittaa se tosiasia, että yleiset ja yhtäläiset ihmisoikeudet eivät ole toteutuneet



KUVA: TERIKE HAAPOLA

**Kuva 2.** Gustafsson & Haapoja: *Epäihmisyden museo – Museum of Nonhumanity*.  
Installaatiokuva ("person"). Helsinki, 2016

tasapuolisesti ja että suuri osa maailman ihmisistä jää yhä niiden ulkopuolelle. Eläimen ja ihmisen käsitteiden ymmärtäminen biologisiin lajeihin viittaavana jakona toistuukin sosiaalista oikeudenmukaisuutta koskevilla keskusteluilla, joissa juuri ihmisen erityisyys nähdään ihmisarvon ja laillisten oikeuksien perustana.<sup>9</sup> Tästä näkökulmasta suurin ongelma ei ole ihmisen ja eläimen välinen erottelu vaan sen vuotavuus: huomattavan suurta osaa ihmisistä kohdellaan tosiasiassa "kuin eläimiä". Kun oikeuskäsitys perustetaan ihmisen erityisyyteen, pyrkimys purkaa ihmisen ja eläimen välinen erottelu vaarantaa koko sosiaalisen oikeudenmukaisuuden perustan. Nhrp:n tapa rinnastaa orjuutettujen ihmisten ja eläintarhoissa pidettyjen eläinten kohtalot on aiheuttanut kritiikkiä juuri tästä syystä: onhan ihmisten sortoa kautta aikojen perusteltu juuri heitä eläimiin vertaamalla.<sup>10</sup>

Valtavirran eläinoikeusliikkeen kykenemättömyys vastata tähän haasteeseen syventää juopaa rintamien välillä. Carol J. Adams soveltaa kielitieteen käsitettä *poissaoleva referentti* (*absent referent*) tarkastellessaan väkivaltaa, joka on kätkeyty toisen merkitsijän alle.<sup>11</sup> Esimerkiksi "liha" on referentti, joka kätkee alleen todellisen eläimen ja sen tosiasiallisen kärsimyksen. Eläinoikeusliikkeiden tapa rinnastaa eläinten kohtelu orjuuteen toimii Adamsin mukaan samalla mekanismilla: ihmisten sorrosta tulee retorinen väline, jolla puhutaan eläinten kärsimyksestä ja näin kätketään tai jopa välineellistetään ihmisten kohtaama väkivalta.<sup>12</sup> Samalla toistetaan väkivallan näkymättömäksi tekemisen ja mitätöinnin mekaniikkaa, jonka kohteena lukemattomat ihmiset yhä elävät. Kun ihminen–eläin-jaottelu ymmärretään lajeja erottavaan rajaan viittaavaksi, on seurauksena lähes



KUVA: TERIKE HAAPOLA

**Kuva 3.** Gustafsson & Haapoja: *Epäihmisyden museo – Museum of Nonhumanity*.  
Installaatiokuva ("tender"). Helsinki, 2016

väistämättä konflikti, jossa ihmisoikeudet ja eläinoikeudet ovat vastakkain tai jopa sulkevat toisensa pois. Posthumanistinen ajattelu pyrkii silloittamaan tätä kuulua tarkastelemalla ihmisen ja eläimen käsitteitä biologisten kategorioiden sijaan sosiaalisina konstruktioina.

## Ihmisyyden hutera rakennelma

Ihminen ja eläin eivät tosiasiaassa ole lajiin viittaavia biologian käsitteitä. *Homo sapiens* on yksi isoista apinoista ja kuuluu lajien jatku-moon muiden eläinten tavoin. Moderni eläintiede on kumonnut jokaisen yrityksen määrittellä ihmisen erityisyys biologisen eron perusteella. Tiede ei ole onnistunut osoittamaan, että olisi olemassa jokin ainoastaan ihmislajille erityinen ominaisuus, joka puuttuu kaikilta muilta lajeilta, eikä muita lajeja yhdistä mikään yksi tekijä, joka puuttuisi vastaavasti ihmiseltä. Kuten Matthew Calarco toteaa, kysymys eläimestä pitää itse asiassa sisällään kaksi erillistä kysymystä: toinen koskee ihmisen ja eläimen käsitteellistä vastakkainasettelua, toinen ihmisten konkreettisia suhteita muihin lajeihin.<sup>13</sup> Ihmisen väkivaltaista suhdetta muihin lajeihin on kuitenkin mahdollon purkaa käsittelemättä ensin ihminen–eläin–vastaparin rakentumista länsimaisessa ajatteluperinteessä.

Posthumanismin monia suuntauksia yhdistää kriittinen suhtautuminen roomalais-kreikkalaista poliittista teoriaa ja valistusajattelun essentialistista ihmiskuvaa kohtaan. Zakiyyah Iman Jackson kirjoittaa, kuinka nämä keskustelut ammentavat usein poststrukturalismin ja etenkin Michel Foucault'n kirjoituksista, jotka esittelevät ihmisen hahmon tiettyyn tiedon paradigmaan sidottuna rakennelmana, ei luonnollisena tosiasiana. Jos ihmisen erityinen ”olemus” korvataan

ajatuksella, että ihminen on tietyn historiallisen ja sosioepiteemisen järjestelmän tuotos, ihmisen käsite on myös mahdollista kyseenalais-taa ja purkaa.<sup>14</sup>

Posthumanistisen teorian yhtenä keskeisenä lähtökohtana on, että ihminen on inhimillistänyt itsensä torjumalla eläimellisyyden itses-sään. Ihmisen ja eläimen erottelun purkaminen on siksi oleellinen toimenpide hahmoteltaessa ihmisen käsitettä uudelleen. Giorgio Agamben soveltaa Foucault'n analyysiä biopolitiikan ja demokratian suhteista ihmisen ja eläimen väliseen vastakohtapariin tavalla, joka on valaiseva myös yhteiskunnalliselle eläintutkimukselle ja post-humanismille.

Teoksessa *The Open – Man and Animal* (2004) Agamben jäljittää ihmisen ja eläimen erontekoa länsimaisen ajattelun alkujuurilta moderniin filosofiaan asti.<sup>15</sup> Agamben osoittaa lukuisten esimerkkien avulla, kuinka pyrkimys erottaa ihmisyyden sen eläinruumiista muodostaa jatkuvasti uusiutuvan ongelman länsimaiselle ajattelulle.<sup>16</sup> Agambenin esimerkkejä yhdistää kautta historian ilmenevä kyvyttö-myys määrittellä ihminen positiivisin termein – määrittely tapahtuu aina eläimen negaation kautta. Länsimaisen ihmiskäsityksen perus-tana on tämä negaation prosessi, joka jatkuvasti ja tuloksetta yrittää erottaa ihmisyyden eläimestä. Prosessi on mahdollinen, koska antiikista alkaen on ajateltu, että ihminen koostuu kahdesta eri tasosta: yhtäältä ihminen on orgaanisen elämän tai eläinruumiin perusta ja toisaalta ikään kuin sen päällä oleva ihmisyyden kerros.

Antiikin Kreikan ajattelussa, joka määrittäi myös Aristoteleen filo-sofiaa, *zoe* kuvaa kaikelle elävälle yhteistä elämän perusmuotoa, kun taas *bios* kuvaa vain ihmiselle ominaista, poliittista, hyvää elämää. Ainoastaan ihminen on olento, jossa yhdistyvät sekä *zoe* että *bios*: *bios* on ikään kuin elämän perusmuodon päällä oleva sosiaalisen elämän kerros. Juuri tämä kaksoisolemus ja sen tuottama liitos tai mur-tuma mahdollistaa ihmisyyden riisumisen ihmisen yltä – eli henkilön

palauttamisen lain edessä ”ihmisyden” muodon alle kätkeytyvään eläinruumiiseen, jota oikeussubjektia suojaavat lait eivät koske. Tätä historiallista prosessia Agamben kutsuu antropologiseksi koneeksi – länsimaisen ajattelun ytimessä olevaksi tappavaksi mekanismiksi, joka tekee kenestä tahansa potentiaalisesti lainsuojatonta, paljasta elämää.<sup>17</sup>

Agamben ei kuitenkaan ole kiinnostunut eläimen hahmosta tai konkreettisten eläinten kohtalosta. Eläimen hahmo liittyy hänen ajattelussaan länsimaisen poliittisen teorian väkivallan mekanismeihin, jotka viime kädessä mahdollistavat totalitarismin ja keskitysleirin.<sup>18</sup> Posthumanistiselle ajattelulle Agambenin teoria tarjoaa työkaluja tulkita ihmisen ja eläimen käsitteet lajikäsitteiden sijaan nimikkeiksi, jotka määrittelevät olennon suhteen lakiin ja lain suomiin oikeuksiin. Jos ihmisyydellä ei ole mitään luonnollista positiivista perustaa ja ainoa mikä erottaa ihmisen eläimestä on se, että ihminen ”tunnistaa itsensä ihmiseksi”, tällöin eläin voi olla kirjaimellisesti kuka tai mikä tahansa. Ihminen ja eläin eivät siis ole biologisia vaan sosiaalisia ja moraalisia kategorioita. Cora Diamond kritisoi Singerin spesismiä huomauttamalla, että todellisessa maailmassa moraaliset kategoriat eivät synny havainnoimalla luonnollisen maailman eroja vaan nimeämällä. Nimeämällä yksi olento ”ihmiseksi” ja toinen ”eläimeksi” tuotetaan diskursiivisesti kaksi toisistaan eroavaa olentoa, joita koskevat erilaiset moraalinormistot ja oikeudelliset periaatteet.<sup>19</sup>

Epäinhimillistäminen ei siis ole niin tehokas väkivallan mekanismi siksi, että osa ihmisistä olisi enemmän eläimen kaltaisia. Se toimii siksi, että ”eläin” ei ole lajikäsité. ”Eläin” merkitsee tapettavaksi tehtyä olentoa, joka on lain edessä ei-ihminen ja siten myös ei-henkilö, jota oikeudet eivät koske. Käsitejärjestelmässä, jossa ihminen ja eläin ovat toistensa vastakohtia, kaikki mitä ihmiseen liitetään (arvo, oikeudet, status) puuttuu jo lähtökohtaisesti eläimen määritelmästä.<sup>20</sup>



Kuva 4. Gustafsson & Haapoja: *Epäihmisyden museo – Museum of Nonhumanity*. Installaatiokuva (”disgust”). Helsinki, 2016

Konkreettisiin, toislajisiin eläimiin kohdistuva väkivalta tuottaa näin myös ”ihmisyden” väkivallalta suojatun kategorian. Kuten Maneesha Deckha toteaa, ihmisiin kohdistuvan väkivallan tekeminen eläimiin kohdistuvan, normalisoidun väkivallan kaltaiseksi tekee väkivallasta hyväksyttävämpää juuri, koska toislajisiin eläimiin kohdistuva väkivalta muodostaa ihmisyden perustan. Eläimiin kohdistuva väkivalta rakentaa siis myös esimerkin ja koekentän ihmisten epäinhimillistämiseksi.<sup>21</sup> Eläin näyttäytyy näin kategoriana, jonka tärkein funktio on luoda tila, jossa väkivalta kirkkaassa päivänvalossa on mahdollista. Koska ”eläimen” kategoria on olemassa, voidaan kuka tahansa sysätä tuohon tilaan, jossa häntä voi kohdella ”kuin eläintä”.

Eläimen kategoria voi näin sisällyttää käytännössä mitä ja kenet tahansa, lajista riippumatta. Koska länsimaisen ajatteluperinteen



heteronormatiivinen ihmisideaali on valkoinen eurooppalainen mies, kuka tahansa tästä normista poikkeava on vaarassa tulla eläimellistetyksi. Rasismi, seksismi ja muukalaisviha ovat tästä näkökulmasta katsottuna kaikki eläimellistämisen tapoja: eläimellistämisen rakenne itsessään on niiden mahdollisuusehto. Cary Wolfe näkeekin biopoliittisen kentän eräänlaisena matriisina, jonka asemina ovat inhimillistetty ihminen, inhimillistetty eläin, eläimellistetty ihminen ja eläimellistetty eläin.<sup>22</sup> Kaksijakoisen ihminen–eläin-jaottelun sijaan biopoliittinen hierarkia näyttäytyy Wolfen ajattelun valossa pikemminkin pyramidina, jossa huipulle on sijoitettu oikeussubjektin turvattu alue ja alimmalle tasolle tapettavaksi tehtyjen objektolentojen perusta. Ihmisyyden ja eläimen käsitteet toimivat vipuvarsinä tässä rakennelmassa, liikutellen lakkaamatta olentoja ylös ja alas.

Posthumanistinen ajattelu lähestyy siis ihmisen ja eläimen käsitteitä sosiaalisina konstruktioina, jotka ovat oleellisesti sidoksissa biovallan ja väkivallan mekanismeihin. Täten ihmisen ja eläimen käsitteellinen ihminen–eläin-vastapari tuottaa jo ne rakenteet, joissa toisten lajien kohtaaminen tapahtuu: eläimellistäminen hallitsee jo ennalta sitä, miten lähestymme toisia lajeja. Eläimellistämisen kautta nähtynä toislajiset eläimet ovat epärationalaisia, verenhimoisia, hyperseksuaalisia, primitiivisiä, yksinkertaisia – toisin sanoen kaikkea sitä, mikä on eurosentrisessä, valkoisen ylivallan ja patriarkaatin määrittämässä perinteessä liitetty myös sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöihin, naisiin, rodullistettuihin ja ei-eurooppalaisiin ihmisryhmiin.

Toisten lajien kohtaamisen analyysi ei siis voi tapahtua ottamatta huomioon, kuinka eläimellistämisen mekaniikka mahdollistaa myös ihmisryhmien ja -yksilöiden sarron. Oikeuskamppailuiden tavoitteeksi ei siksi riitä yhden tai muutaman lajin siirtäminen ihminen–eläin-ajan toiselle puolelle, jos raja itsessään jätetään silleen. Lopullisena tavoitteena tulisi olla tämän erottelun perustavanlaatuisen kyseenalaistaminen ja ei-ihmiskeskeisen etiikan rakentaminen.



KUVA: TERIKE HAAPOLA

**Kuva 5.** Gustafsson & Haapoja: *Epäihmisyyden museo – Museum of Nonhumanity*. Installaatiokuva ("boundary"). Helsinki, 2016

## Rodullistettu eläin – eläimellistetty ihminen

Useat postkolonialistisen ja dekolonialistisen ajattelun näkökulmasta eläimen käsitettä lähestyvät ajattelijat kritisoivat sekä valtavirran eläinoikeusliikettä että mannermaisen filosofian traditioon tukeutuvaa posthumanismia siitä, etteivät ne ota huomioon modernin rasismien ja ihminen–eläin-vastaparin välistä suhdetta. Länsimaisen ihmiskäsityksen ja siihen liittyvän eläimellistämisen mekanismin kritiikillä on heidän mukaansa myös pitkä historia ei-läntisissä ajatteluperinteissä ja postkolonialistisessa teoriassa, jota posthumanistinen ajattelu harvoin huomioi. Näissä perinteissä eläimen ja ihmisen

käsitteiden purkaminen ei ole pelkkä teoreettinen ongelma vaan kirjaimellisesti kuolemanvakava tehtävä, joka koskee ihmisten elämän ja vapauden mahdollisuusehtoja. Tästä näkökulmasta posthumanistinen ajattelu, joka ohittaa ei-läntiset ja postkolonialistiset ajatteluperinteet ja niiden tuottaman tiedon, on vaarassa uusintaa kolonialistisen eurooppalaisen ajattelun ihanteita.

Sosiologi Ramón Grosfoguelin mukaan länsimaisen tietokäsityksen universalisoitumista on edeltänyt kulttuuristen ja epistemologisten kansanmurhien (*epistemicide*) aalto.<sup>23</sup> Länsimaisessa akateemisessa tutkimuksessa yhä usein vallalla oleva ajatus läntisen ajatteluperinteen ja sen metodien objektiivisuudesta ja universaalisuudesta on mahdollistunut, koska muut ajatteluperinteet on konkreettisesti tuhottu. Grosfoguel identifioi neljä tiedollista kansanmurhaa, jotka edeltävät valistuksen tiedonihanteiden yleistymistä: muslimien ja juutalaisten kansanmurha Al-Andalusin valloituksessa, Amerikan alkuperäisväestön kansanmurha, Afrikan väestön orjuuttaminen ja naisten perinnetiedon tuhoaminen noitavainoissa. Descartesin kuuluisa lause ”ajattelen, siis olen” oli mahdollinen vain, koska sitä edelsi valkoisen Euroopan vuosisatainen ”valloitan, siis olen”.<sup>24</sup> Läntisen tieteen perusta on siis kolonialistisessa väkivallassa. Samalla se on perusta, jolle nykyinen, rodullistamisen logiikan määrittämä ihmis-käsitys on rakennettu.

Filosofi Syl Ko esittää, että eurooppalaisen kolonialismin tuottama rodullistamisen mekanismi muutti oleellisesti myös tapaa ymmärtää ihmisen ja eläimen käsitteet.<sup>25</sup> Ko huomauttaa, että ihmisen-eläin-vastaparin ymmärtäminen nykymaailman kehyksessä edellyttää täten myös rodullistamisen logiikan huomioimista. Kuten Grosfoguel toteaa, espanjalaisten kolonialistien kohtaaminen Amerikan alkuperäisväestön kanssa nosti esiin kysymyksen kolonialistien silmissä uskonottomien ja näin siis myös potentiaalisesti sieluttomien olentojen ihmisyydestä.



**Kuva 6.** Gustafsson & Haapoja: *Epäihmisyyden museo – Museum of Nonhumanity*. Installaatiokuva (”boundary”). Helsinki, 2016

Jos ihmisyyttä määritti 1500-luvun eurooppalaisessa maailmankuvassa ennen kaikkea yksilön suhde Jumalaan, ihminen, jolla ei ollut eurooppalaisille tunnistettavaa jumalasuhdetta näyttäytyi henkilönä, jolta puuttui oleellisin ihmiseksi tekevä elementti. Eurosentriinen rasismi syntyi näin eurooppalaisen kolonialististen valloittajien tapana rakentaa ihmisen käsitteen sisälle ontologinen hierarkia aidon ihmisyyden ja ”ali-ihmisyyden” välille.<sup>26</sup> Transatlanttinen orjakauppa yleisti tämän periaatteen ja tuotti tummaihoisuudesta ”ali-ihmisyyden” merkitsijän, kun taas valkoinen eurooppalaisuus merkitsi puhdasta ihmisyyttä.

Kuten Ko toteaa, ihmisyyden rakentuminen tällaisessa ajattelumallissa on oleellisesti erilainen kuin mitä posthumanistinen, universalistinen kritiikki ehdottaa. Täydellisen ihmisyyden edellyttämä käsitteellinen vastakohta ei enää ole niinkään ei-inhimillinen eläin vaan rodullistettu ”ali-ihminen”.<sup>27</sup> Toiset lajit ja niiden historiallinen sorto tulevat vedetyiksi mukaan tähän asetelmaan ja vastaavasti rodullistetuiksi, perusteena niiden otaksuttu likeisyys ”ali-ihmisen” kanssa. Eläin ja rodullistettu ihminen eivät näin ole erillisiä identiteettipelin positioita, jotka kilpailevat toistensa kanssa tunnustetuksi tulemisesta, vaan eurosentrisen, kolonialistisen ihmiskuvan ylläpitämiseksi edellytetyn Toisen kaksi eri ilmentymää. Tällä on seurauksia myös ihmisoikeusnäkökulmalle: Deckhan mukaan humanismin ajatus yleisestä ja yhtäläisestä ihmisoikeudesta ei koskaan todella turvaa vähemmistöjen oikeuksia, koska humanistisen ihmiskäsityksen perustana on toiseutettujen ihmisten rodullistaminen ja eläimellistäminen.<sup>28</sup> Ihmisen ja eläimen välisen käsitteellisen rajan heikentäminen olisi parempi lähestymistapa. Toisaalta eläinoikeuksista puhuminen oikeuksien kehän laajentumisena ei huomioi rodullistamisen ja eläimellistämisen yhteenkietoutumista. Kuten Che Gossett kirjoittaa: ”Eläinoikeusliikkeet puhuvat usein oikeuksien toteutumisesta teleologisesti, ensin orjuus kielletään, sitten eläinten vangitseminen. On kuin eläin olisi uusi ’musta’, vaikka mustuus [*blackness*] on jo rodullistettu eläimellistämisen kautta.”<sup>29</sup> Ihmisen tai eläimen käsitteitä ei siis voi purkaa purkamatta myös rasismien mekanismeja – ja vastaavasti, kuten Syl Ko painottaa, rasismien purkaminen edellyttää ihmisen ja eläimen suhteen uudenlaista käsitteellistämistä.

Agambenille keskitysleiri ilmentää modernin biovallan äärimmäistä ilmentymää, jolle ei ole historiallista vertailukohtaa.<sup>30</sup> Alexander G. Weheliye kuitenkin kysyy, miltä Agambenin analyysi näyttäisi, mikäli tämä olisi holokaustin sijaan ottanut lähtökohdaksi transatlanttisen orjakaupan.<sup>31</sup> Tästä näkökulmasta käsin suvereenissa

kentässä näkyy kolmaskin mahdollinen sija: omistamisen kohteena olevan objektin sija. Omistamisen kohteena oleminen kytkee sekä ei-inhimilliset eläimet että rodullistetut, orjuutetut ihmiset suvereenin vallan kenttään. Biopoliittisessa kentässä (oikeus)objekti ei näin ollen ole lainsuojaton ihminen eikä suvereeni valta vaan pikemminkin näiden mahdollistaja ja perusta (maa, eläimet, nimetön luonto resurssina, orjuutetut ihmiset, patriarkaatin kontrolloimat kohdut ja niin edespäin). Vaikka Agamben kritisoi ihmisen ja eläimen erontekoa länsimaisessa ajattelussa väkivaltaisesti tuottavaa ”antropologista konetta”, hän liikkuu yhä ihmiskeskeisessä, eurosentrisessä kehyksessä, josta käsin eläimen käsitteen rodullistuminen ei näy. Zakiyyah Iman Jackson kritisoi myös posthumanismin sokeutta ei-läntisille ajatteluperinteille ja niiden kritiikille valistuksen ihmiskäsitystä kohtaan. Muunlaisia tapoja käsitteellistää ihminen on aina ollut olemassa, ja on yhä. Jackson kysyy, voisiko olla niin että posthumanismin ehdottama ihmisyyden jälkeisyys ei viittaakaan kohti toista aikakautta vaan kohti toista maantieteellistä aluetta – aluetta lännen tuolla puolen.<sup>32</sup>

Rodullistamisen ottaminen mukaan ”eläinkysymykseen” avaa väylän ihmisoikeuksien ja toisten lajien välisten suhteiden rakentavaan artikuloimiseen. Näkökulma mahdollistaa myös antirasistisen toiminnan ja eläinoikeusliikkeen liittoutumisen tavalla, joka on vaikeaa, jos posthumanistinen kritiikki ei ota huomioon rasismien yhteyttä modernin maailman eläimellistämisen mekanismeihin eikä ei-läntisiä valistuksen ihmiskäsityksen kritiikkejä, ja jopa mahdollista, jos ihmis-eläin-vastapari ymmärretään lajirajaksi. Kirjassaan *Aphro-Isms – Essays on Pop Culture, Feminism, and Black Veganism from Two Sisters* (2017) Syl Ko ja Aph Ko hahmottelevat antirasistista veganistista praktiikkaa, mustaa veganismia (*Black Veganism*).<sup>33</sup> Konisarukset painottavat, että musta veganismi ei ole vain ei-valkoisten ihmisten harjoittamaa veganismia vaan eettinen teoria. Kieltäytyminen

ei-inhimillisten eläinten sortoon osallistumisesta on myös valkoisen ylivalan ja siihen sisäänkirjoitetun eläimellistämisen logiikan vastustamista.

Kon mukaan kuka tahansa voi siis harjoittaa mustaa veganismia, mutta rodullistetuilla ihmisillä on erityistä kokemuksellista tietoa siitä, millaista on tulla suljetuksi ihmisyyden ulkopuolelle. Tämä kokemus voi johtaa ymmärrykseen siitä, että ”eläin” on monimuotoinen sosiaalinen konstruktio, johon kuuluu sekä ihmisiä että muita lajeja.<sup>34</sup> Mustan veganismin näkökulma tarjoaa näin paikan, josta ihmisoikeusliike voi lähestyä toisia lajeja antirasistisen ja lajienvälisen yhteenliittoutumisen kautta. Kuten Ko huomauttaa, toisten lajien

eläimellistäminen on yhtä lailla kirjattu sisään näiden ruumiilliseen kokemukseen. Mutta vaikka toisiin lajeihin lukeutuvat eläimet kokevat sortoa, ne eivät sisäistä omaa eläimellistämistään ihmisen tavoin. Ihmisen ja toisten lajien sorto ei siis ole psykologisesti identtistä: toisilla lajeilla tuskin on Syl Kon kuvaileman kaltaista, sisäistetystä rasisista seuraavaa ontologista ihmisyyden puuttumisen kokemusta. Kon sanoin ne vastustavat tiedollisesti eläimellistämisen logiikkaa,<sup>35</sup> mikä tekee niistä hyviä liittolaisia eurosentrisen humanismin kritikoille.

## Lopuksi

**T**ransatlanttinen orjakauppa on modernin kapitalismin perusta. Esimerkiksi Englannin puuvillatehtaita ja työväenluokkaa ei olisi voinut syntyä ilman orjatyöllä ylläpidettyjä puuvillaplantaaseja. Eläimellistämisen mekanismeja ei voi näin ajatella irrallaan eurooppalaisen rasismin, kolonialistisen väkivallan ja kapitalismin historiasta. Kapitalismi tarvitsee ”eläin”kehoja: se on riippuvainen tapettavaksi tehdystä, oikeuksien tuolla puolella olevasta ”ei-ihmisestä”, jonka työ, ruumis ja lisääntyminen ovat kapitalistisen tuotannon keskeinen edellytys. Tämä luokka ei määriy lajirajojen mukaan vaan on jatkuvassa liikkeessä: biopoliittisen pyramidin ylin kärki hahmottuu valkoisen ihmisyyden ja juridisten oikeuksien tilana, johon voidaan nostaa esimerkiksi niin sanottu karismaattinen megafauna – leijonat, tiikerit, miekkavalaat, simpanssit, norsut –, kun taas pyramidin jalustana toimii yhä suurempi määrä sekä ihmisiä että muiden lajien yksilöitä, jotka on välineellistetty tuotantotalouden kertakäyttöisiksi osiksi. Kapitalismin kritiikin tulee lähteä siis ei ainoastaan luokan, rodun ja sukupuolen vaan myös eläimen käsitteen haastamisesta.



KUVA: TERIKE HAAPOLA

**Kuva 7.** Gustafsson & Haapoja: *Epäihmisyyden museo – Museum of Nonhumanity*. Installaatiokuva (”animal”). Helsinki, 2016



KUVA: TERIKE HAAROLA

**Kuva 8.** Gustafsson & Haapoja: *Epäihmisyyden museo – Museum of Nonhumanity*. Café Empathy, Helsinki, 2016

Jos posthumanistinen taide tai kriittinen eläintutkimus tarkastelee eläinkysymystä ainoastaan lajikysymykseen liittyvänä ongelmana, se hukkaa mahdollisuuden luoda yhteyden sosiaalista oikeudenmukaisuutta ajavien liikkeiden kanssa. Posthumanististen ja eläinoikeusdiskurssien huolestuttava valkoisuus ei kerro niinkään siitä, että nämä akateemiset ja taiteen tilat olisivat etuoikeuksien rakenteiden sulkevia. Pikemminkin se kertoo siitä, että niiden tapa artikuloida kysymys ihmisyyden jälkeisyydestä ei näyttäyty mielekkäänä niille ihmisille, jotka joutuvat konkreettisesti eläimen ja ihmisen käsitteisiin liittyvän väkivallan kohteiksi. On myös ongelmallista tuottaa tietoa

ilmiöstä, jos sen oleellinen puoli – tässä tapauksessa eläimen käsitteen yhteys rakenteelliseen rasismiin – nähdään diskurssissa sivuasiana. Pahimmillaan näin tuotetaan tietoa, joka jatkaa Grosfoguelin mainitsemaa tiedollista kansanmurhaa sen sijaan, että se kyseenalaistaisi kolonialistiseen väkivaltaan pohjaavan tietoteorian.

Intersektionaalisuus ja dekolonisaatio ovat termejä, jotka ovat niin ikään vaarassa vesittyä, jos ne omaksutaan osaksi eurosentrisen akatemian perinnettä, haastamatta tämän kaanonin arvopohjaa ja sitä tukevia instituutioita ja käytäntöjä. On oleellista ymmärtää, että dekolonisaatio ei ole metafora, kuten Eve Tuck ja Wayne K. Yang voimallisesti argumentoivat.<sup>36</sup> Dekolonisaatio tarkoittaa, monen muun asian rinnalla, alkuperäiskansojen maa- ja oikeuksien palauttamista ja niiden kansallisen itsemääräämisoikeuden tunnustamista. Kaiken tiedontuotannon dekolonisaatioon – eli valkoisen, läntisen perspektiivin sivuun siirtämiseen – pyrkivän toiminnan pitäisi sitoutua myös tämän konkreettisen tavoitteen tukemiseen.

Posthumanismin peräänkuuluttama ”ihmisyyden ajan jälkeisyys” ei toteudu, jos universaaliksi kohotetusta ihmisen käsitteestä ei luovuta. Universaalius on sumuverho, jonka taakse kätkeytyy valkoisuuden ja eurosentrisyyden ylivalta. Modernin läntisen ajatteluperinteen ”ihminen” on aina rodullistamisen määrittämä (eikä suomalainen-kaan luontosuhde tapahdu kolonialismin rakenteiden ulkopuolella). Haaste näyttäytyy myös toiseen suuntaan: sosiaalisen oikeudenmukaisuuden liikkeissä luonnon tai eläinten oikeuksien nostaminen ihmisten oikeuskamppailuiden rinnalle on usein vaikeaa ellei mahdotonta, koska lyhyellä tähtäimellä ihmisyyttä näyttäytyy turvapaikkana eläimellistävältä väkivallalta. Posthumanismin peräänkuuluttamassa humanismin kritiikissä tuleekin korostaa analyysiä, jossa humanismin rasistiset ja kolonialistiset juuret tehdään näkyviksi. Vasta tämän jälkeen olemme valmiit murtautumaan ihmisen paradigmasta *eläimen jälkeiseen aikaan*.

*Epäihmisyyden museo* tekee näkyväksi, kuinka ali-ihmisen ja eläimen käsitteet ovat retorisia välineitä, jotka oikeuttavat väkivallan. Museo esittää länsimaisen ajatteluperinteen ytimessä olevan ihmiskäsityksen perustana, joka mahdollistaa sekä ihmisiin että ei-inhimillisiin olentoihin kohdistuvan sorron. Epäinhimillistäminen tapahtuu yleensä ensin kielen ja käsitteellistämisen tasolla, sitten toiminnassa. *Epäihmisyyden museo* -näyttelyn kymmenen eri teemaa tarkastelevat tätä kielen tasolla tapahtuvaa määrittelyä länsimaisen kulttuurin eri osa-alueilla. Näyttelyn viimeisenä teemana on museo, joka historiallisena instituutiona on oleellinen osa epäinhimillistämisen mekaniikkaa. Tiedon tuottamisen ja esittämisen instituutiot oikeuttavat hierarkiat, joilla on materiaalisia seurauksia, usein kuolettavia sellaisia. Museo voi sanoa asian todeksi, jolloin siitä tulee sosiaalista todellisuutta. Näin *Epäihmisyyden museo* on Laura Gustafssonin sanoin ”performanssi, jossa näyttelijän roolia esittää yleisö, joka uskomalla museon narratiiviin epäinhimillistämisen lopusta tekee siitä hetkellisesti totta”.

Samalla museo laajenee koskemaan myös taiteen esittämisestä vastaavia instituutioita laajemmin. Jos posthumanismi pyrkii kohti maailmaa, jossa valkoisen ylivallan ja patriarkaatin omaksi kuvakseen tuottama normatiivinen ”ihminen” on siirretty sivuun, millainen on tämän maailman museo tai katsojuus? Voiko museota – instituutiota, jonka juuret ovat juuri tuon normatiivisen ihmisen kuvan rakentamisessa ja toiseuttavien representaatioiden ylläpitämisessä – todella dekolonisoida, vai tulisiko hakeutua kohti perinteitä, joissa paitsi ihmiskäsitys myös käsitys taiteesta ja luovuudesta asettuu toisin?

*Epäihmisyyden museossa* näitä ja muita avoimia kysymyksiä pohditaan eri esityspaikoissa paikallisesti räätälöityjen keskusteluiden, luentojen ja työpajojen muodossa. Näiden keskusteluiden välityksellä *Epäihmisyyden museo* kyseenalaistaa myös oman olemassaolonsa lähtökohdat. Se ei pyri olemaan ratkaisu eikä maalaa kuvaa

uudesta paradigmasta. Utooppinen ajattelu on vaarallista, jos se projisoi tulevaisuuteen idealisoidun ja totaalisen version nykypäivän arvomaailmasta. *Epäihmisyyden museo* on silta kohti jotakin, mitä emme osaa edes kuvitella; silta, joka on tehty murtumaan toiselle puolelle siirtymisen jälkeen.

## Viitteet

- 1 Gustafsson & Haapoja 2016, *Epäihmisyyden museo – Museum of Nonhumanity*.
- 2 Käsitteen *speciesism* kehitti filosofi Richard Ryder vuonna 1970 (ks. Ryder, 2010). Sen on sittemmin tuonut suuren yleisen tietoisuuteen filosofi Peter Singer teoksessa *Oikeutta eläimille (Animal Liberation – A New Ethics for Our Treatment of Animals)* (1975). Suomen kieleen vakiintuneen käsitteen spesismi rinnalla käytetään myös termejä lajismi tai lajisorto.
- 3 Kant kirjoittaa, että ”eläimet eivät ole tietoisia olentoja, ja ovat siksi vain välineitä ilman itseisarvoa” (Kant 1997, 239).
- 4 Singer 1990, 568–570.
- 5 *ibid.*, 578–581.
- 6 The Nonhuman Rights Project, <https://www.nonhumanrights.org>
- 7 The Nonhuman Rights Project -verkkosivuilla muotoillaan asia näin: “The Nonhuman Rights Project is leading the fight to secure actual legal rights for nonhuman animals through a state-by-state, country-by-country, long-term litigation campaign. Our groundbreaking habeas corpus lawsuits demand recognition of the legal personhood and fundamental right to bodily liberty of individual great apes, elephants, dolphins, and whales held in captivity across the US. With the support of world-renowned scientists, we argue that common law courts must free these self-aware, autonomous beings to appropriate sanctuaries not out of concern for their welfare, but respect for their rights.” <https://www.nonhumanrights.org/litigation/> (11.11.2019).
- 8 Ks. The Nonhuman Rights Project -verkkosivu: “Habeas corpus is a centuries-old means of testing the lawfulness of one’s imprisonment before a court. It was used extensively in the 18th and 19th centuries to fight human slavery, and abolitionists often petitioned for common law writs of habeas corpus on behalf of enslaved individuals. The most well-known such case is *Somersett v. Steuart* (1772) in which the Lord Chief Justice of England and Wales granted the writ to a human slave, freeing him unequivocally and essentially transforming him from a legal thing to a legal person. We argue common law courts should do the same for our nonhuman clients.” <https://www.nonhumanrights.org/litigation/> (11.11.2019).
- 9 Marginaali-argumentti (*argument for marginal cases*) on eläinoikeusteoriassa käytetty ilmaus, joka liittyy ihmisen ja muiden lajien kognitiivisten kykyjen osittaisesta päällekkäisyydestä syntyvään ongelmaan. Argumentti pyrkii osoittamaan, että kategorinen moraalinen erottelu ihmiseen ja eläimeen on mahdoton, koska osalla eläimistä on kykyjä, joita kaikilla ihmisillä ei ole. Esimerkiksi vastasyntynyt ihminen ei omaa kykyä kieleen tai autonomisuuteen, kun taas monet muunlajiset eläimet kykenevät ilmaisemaan itseään kielellisesti heti syntymänsä jälkeen. Vastaargumentin mukaan moraaliset kategoriat perustuvat yleistyksiin, joiden taustalla ovat lajien keskimääräiset erot: koska ihmiset yleisesti ottaen ovat itsenäisiä, heitä tulee kohdella yhtenäisenä moraalisenä kategoriana. (Ks. esim. Tanner, 2009.)
- 10 Esimerkiksi *New York Post* uutisoi The Nonhuman Rights Projectin tekemästä kanteesta New Yorkin osavaltion korkeimmassa oikeudessa näin: ”Lab chimps likened to enslaved blacks at animal-rights trial” *Ny Post*, 2015, <https://nypost.com/2015/05/27/lab-chimps-likened-to-enslaved-blacks-at-animal-rights-trial> (11.11.2019).
- 11 Adams toteaa Earthling Liberation Kollektive -verkkosivulla näin: “The absent referent is a term I politicized in ’The Sexual Politics of Meat’. The absent referent is the literal being who disappears in the eating of dead bodies. There are three ways I see the absent referent functioning. Literally, an animal killed to become food or ’meat’. Physically, the animal is dismembered – cut up, generally – sold off as body parts. So the reminder that the animal was a full being, living a life, disappears. Then the third way is metaphorically. Their oppression, someone else’s oppression, becomes a metaphor for another group’s oppression. Where being treated ’like a piece of meat’ is, would be an example of the metaphor of the absent referent.” <https://humanrightsareanimalrights.com/2016/01/01/carol-j-adams-politics-and-the-absent-referent-in-2014/> (11.11.2019).
- 12 Esseisti Antti Nylén kirjoitti vuonna 2015 *Suomen Luonto* -lehteen kolumnin otsikolla ”Sika on maailman N-”. Teksti approprioi Yoko Onon kuuluisaa lausumaa ”Woman is the N- of the word”. Teksti raivostutti, mielestäni oikeutetusti, monet vähemmistöt ja on malliesimerkki poissaolevasta referentistä: Nylénin tapauksessa globaalisti sorretusta ihmisryhmästä tehtiin väline toisen olennon, sian, sorrosta puhumiselle. (Nylén 2015. Ks. myös Hubara 2016).
- 13 Calarco 2007, 2.
- 14 Jackson 2013, 670.
- 15 Agamben 2004.
- 16 *Ibid.* Agambenille antiikin kreikan ”elämää” kuvaavat ilmaukset *zoe* ja *bios* luovat perustan Aristoteleen ajattelulle, jossa elämä järjestetään ensimmäistä kertaa hierarkkisesti; kaikkea elävää yhdistävä orgaaninen elämänvoima ja kaikkia eläimiä yhdistävä aistimellisuus huipentuu ihmisen rationaalisuudessa. Ihmisen hahmossa on Aristoteleen ajattelusta alkaen hahmotettavissa kolme tasoa: yleisen elämän taso, eläimen taso ja ylimpänä ihmisen taso. Tämä rakenne uusiutuu modernin tieteen alkujuurilla valistusajattelija ja anatomisti Marie-François Xavier Bichat’n ajattelussa, jossa organismien olemus nähdään eräänlaisen kaksoisvalotuksen kautta: eläimessä on läsnä toisaalta sen ”orgaaninen elämä” ja toisaalta sen aistimellinen tai havainnollinen elämä. Kristilliselle eskatologialle ylösnousemus tuottaa päänvaivaa, sillä vaikka juuri ihmisen sielu on Jumalasta, se asuu eläinruumiissa. Mitä siis tapahtuu eläinruumiille taivaassa? Modernin tieteen ja taksonomian näkökulmasta yritys määrittää ihmisen olemuksellinen ero muihin isoihin apinoihin on mahdoton tehtävä, josta modernin taksonomian isä Carl von Linné koettaa selvittää toteamalla, että ihminen on apina, joka ”tunnistaa itsensä ihmiseksi”. Heideggerin ajattelussa *Daseinin* ja eläimen välillä on puolestaan ”ylittämätön kuilu”. Agamben käsittelee myös historian lopun ongelmaa 1900-luvun kriittisessä teoriassa ihminen–eläin-erottelun valossa.

- 17 Kuten Agamben toteaa: ”Both [the premodern and the modern anthropological] machines are able to function only by establishing a zone of indifference at their centers, within which – like a ‘missing link’ which is always lacking because it is already virtually present – the articulation between human and animal, man and non-man, speaking being and living being, must take place. Like every space of exception, this zone is, in truth, perfectly empty, and the truly human being who should occur there is only the place of a ceaselessly updated decision in which the ceasure and their rearticulation are always dislocated and displaced anew. What would thus be obtained, however, is neither an animal life nor a human life, but only a life that is separated and excluded from itself – only a *bare life*.” (Agamben 2004, 37–38.)
- 18 Agamben 1998, passim.
- 19 Diamond 1978, 470.
- 20 Ko 2017, 111.
- 21 Deckha 2010, 37.
- 22 Wolfe 2003, 101.
- 23 Grosfoguel, 2013.
- 24 Grosfoguel 2013, 77.
- 25 Ko 2017.
- 26 Grosfoguel 2013, 81. Ks. myös Ko 2013 & Palang 2019.
- 27 Palang 2013, 10–11.
- 28 Deckha 2010, 45–46.
- 29 Gossett kuvailee tätä ajatusta mm. näin: ”In contrast to the vision of abolition offered by Douglass, for many in animal liberation and animal studies, abolition is imagined as teleological; first slavery was abolished and now forms of animal captivity must be, too. It is as though animal is the new black even though blackness has already been racialized through animalization. Critiques of ‘human exceptionalism’ and anthropocentrism in critical animal studies often presume that the human in the human/animal divide is a universally inhabited and privileged category, rather than a contested and fractured one. Blackness and its relation to animality and abolition is often left in what Saidiya Hartman and Frank Wilderson call ‘the position of the unthought.’” (Gossett 2015.)
- 30 Agamben 2000, 37–49.
- 31 Weheliye 2014, 33–36.
- 32 Jackson 2013, 681.
- 33 Ko 2017, 50–56, 120–127.
- 34 Ibid., 124.
- 35 Panang 2019, 20.
- 36 Tuck ja Yang, 2012.

## Lähteet

### Kirjallisuus ja painetut lähteet

- Adams, Carol 2015. *The Sexual Politics of Meat*. New York and London: Bloomsbury Academic.
- Agamben, Giorgio 1998. *Homo Sacer – Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio 2000. *Means Without End. Notes on Politics*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio 2004. *The Open – Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press.
- Boisseron, Bénédicte 2018. *Afro-Dog – Blackness and the Animal Question*. New York: Columbia University Press.
- Calarco, Matthew & Steven DeCaroli 2007. *Giorgio Agamben – Sovereignty & Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Calarco, Matthew 2008. *Zoographies – The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press.
- Diamond, Cora 1978. Eating Meat, Eating People. *Philosophy*, Vol. 53, No. 206 (Oct. 1978), 465–479. Cambridge University Press on behalf of Royal Institute of Philosophy.
- Filar, Ray 2016. Cruising in the End Times: An Interview with Che Gossett. In Verso Blog. Luettavissa osoitteessa <https://www.versobooks.com/blogs/3016-cruising-in-the-end-times-an-interview-with-che-gossett> (16.11.2019).
- Gossett, Che 2015. *Blackness, Animality and the Unsovereign*. In Verso Blog. Luettavissa osoitteessa <https://www.versobooks.com/blogs/2228-che-gossett-blackness-animality-and-the-unsovereign> (16.11.2019).
- Grosfoguel, Ramón 2013. The Structure of Knowledge in Westernized Universities Epistemic Racism / Sexism and the Four Genocides / Epistemicides of the Long 16<sup>th</sup> Century. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, XI, Issue 1, fall 2013, 72–90.
- Jackson, Zakiyyah Iman 2013. Animal: New Directions in the Theorization of Race and Posthumanism. *Feminist Studies* 39, No. 3, 669–685.
- Jackson, Zakiyyah Iman 2015. Outer Worlds: The Persistence of Race in Movement “Beyond the Human”. In *GLO: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, special issue on Queer Inhumanisms, toim. Mel Y. Chen & Dana Luciano. Vol 21, No. 2–3, June 2015. Duke University Press.
- Jackson, Zakiyyah Iman 2016. Losing Manhood: Animality and Plasticity in the (Neo)Slave Narrative. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*. Vol 25, No 1 & 2, 95–136. Duke University Press.
- Johnsson, Walter 2017. To Remake the World: Slavery, Racial Capitalism, and Justice. *Boston Review. A Political and Literary Forum*. (Forum 1: Race Capitalism Justice). Luettavissa osoitteessa <https://literature-proquest-com.ezproxy.princeton.edu>.



- Kant, Immanuel 1997/1775–1780. *Lectures on Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kim, Claire Jean 2015. *Dangerous Crossings – Race, Species and Nature in a Multicultural Age*. New York: Cambridge University Press.
- Ko, Aph ja Ko, Syl 2017. *Aphro-Isim – Essays on Pop Culture, Feminism, and Black Veganism from Two Sisters*. New York: Lantern Books.
- Kurki, Visa 2017a. Animals, Slaves, and Corporations: Analyzing Legal Thinghood. *German Law Journal*. Vol. 18, No. 05.
- Kurki, Visa 2017b. Why Things Can Hold Rights: Reconceptualizing the Legal Person. *Legal personhood: Animals, Artificial Intelligence and the Unborn*. Toim. Visa A. J. Kurki, & Tomasz Pietrzykowski. The Law and Philosophy Library, Vol. 119. Springer International Publishing.
- Ly, Panang 2019. An Interview with Syl Ko – Activism in terms of an epistemological revolution. *Tierautonomie* February 2019. Luettavissa osoitteessa <https://simorgh.de/about/an-interview-with-syl-ko/>.
- Nylén, Antti 2014. Sika on maailman neekeri. *Suomen Luonto* 9/2014.
- Ryder, Richard D. 2010. Speciesism Again: the original leaflet. *Critical Society*, Issue 2, Spring 2010. Luettavissa osoitteessa <http://www.veganzetta.org/wp-content/uploads/2013/02/Speciesism-Again-the-original-leaflet-Richard-Ryder.pdf> (27.5.2019).
- Singer, Peter 2009a. *Speciesism and Moral Status*. *Metaphilosophy*, Vol. 40, Issue 3–4, July 2009, 567–581. Metaphilosophy LLC and Blackwell Publishing Ltd. Luettavissa osoitteessa <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-9973.2009.01608.x>.
- Singer, Peter 2009b/1975. *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals*. New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Tanner, Julia K. 2009. *The Argument from Marginal Cases and the Slippery Slope Objection*. The White Horse Press. *Environmental Values* 18 (2009), 51–66.
- Tuck, Eve ja Wayne K. Yang 2012. Decolonization is not a Metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 1, No. 1, 1–40.
- Weheliye, Alexander G. 2014. *Habeas Viscus – Racializing Assemblages, Biopolitics and Black Feminist Theories of the Human*. Durham and London: Duke University Press.
- Wolfe, Cary 2013. *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Framework*. London and Chicago: University of Chicago Press.
- Wolfe, Cary 2003. *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*. London and Chicago: University of Chicago Press.

#### Lehdet ja verkkolähteet

- Hubara, Koko 2016. Sikamaista vertailua. Ruskeat Tytöt -blogi, Lily.fi. 26.5.2016. Luettavissa osoitteessa <https://www.lily.fi/blogit/ruskeat-tytot/sikamaista-vertailua/> (11.11.2019).
- Julia Marsh 2019. Lab chimps likened to enslaved blacks at animal-rights trial. *New York Post* 27.5.2015. Luettavissa osoitteessa <https://nypost.com/2015/05/27/lab-chimps-likened-to-enslaved-blacks-at-animal-rights-trial/> (11.11.2019).
- The Nonhuman Rights Project. Luettavissa osoitteessa <https://www.nonhumanrights.org> (23.5.2019), <https://www.nonhumanrights.org/litigation/> (23.5.2019).
- Museum of Nonhumanity – Epäihmisyden museo. Luettavissa osoitteessa <http://museumofnonhumanity.org> (23.5.2019).

# Kuvassa kumppanilajin kanssa

## Kissuus, queeriys ja samansuuntaiset katseet

LEENA-MAIJA ROSSI

**F**ilosofi Jacques Derrida pohtii teoksessaan *Eläin joka siis olen* (2006/2019) ihmisen ja muiden eläinten kohtaamisia ja suhteita. Hän kirjoittaa:

Kysyn usein itseltäni, *kuka minä olen*, muuten vain, ihan vain nähdäkseni – ja kuka olen silloin kun joudun kaikessa hiljaisuudessa eläimen katseen, esimerkiksi kissan silmien, yllättämäksi alastomana ja minulla on pahan kerran vaikeuksia voittaa kiusaantumiseni. Miksi näin?<sup>1</sup>

Mietin tässä tekstissä kiusaantumattomuutta muunlajisen eläimen seurassa, kissan ja ihmisen yhdessä muotoutumista, kunnioitusta ja katseita. Keskustelen pääasiassa kahden kirjoittajan, Derridan ja feministitutkija Donna Harawayn kanssa. Heidän tekstuaalisten ääntensä kannattelemana, haastamana ja innoittamana tarkastelen yhtä nykytaideteosta: Kari Soinion *Sankarin Koti / Domesticated Hero*-teossarjan (2009) ihmistä ja kissaa esittävää valokuvaa.

Taidetta voi pitää yhtenä relevanttina tapana yrittää ymmärtää eläinten, yhtä lailla ihmis- kuin muiden eläinten, monimutkaista

käytöstä, maailmaa ja suhteita.<sup>2</sup> En tällä kertaa niinkään suhteuta tai rinnasta teosta muihin nykytaiteen yrityksiin ja tapoihin kuvata ihmisen ja muiden lajien suhdetta, vaan pohdin nimenomaan edellä mainittujen tekstien ja tämän yhden teoksen kanssa sitä, miten *kumppanilajeja*<sup>3</sup> voi katsoa yhdessä ja miten nämä lajit tai niiden edustajat saattavat muotoutua yhdessä katseen alla.

Tavoitteenani on tarkastella myös sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämistä normibinääriyttä nyrjäyttävästä näkökulmasta, jota Soinion teos nähdäkseni myös tukee.<sup>4</sup> Näin ollen voi sanoa, että tulen tekstin edetessä pohtineeksi myös eräänlaisen queeriyden<sup>5</sup> eli normin kannalta toisinsukupuolittumisen ja eläimyyden kohtaamista tai kosketuspintoja. Teen tämän tietoisena toiseuttamisen ja eläimellistämisen yhteenkietoutumisen perinteestä<sup>6</sup> pyrkien queeriyttämään eli pervouttamaan juuri tuossa perinteessä rakentunutta hierarkisoitua erilaisten sukupuolten ja seksuaalisuuksien välillä – yhtä lailla kuin erilaisten etnisyyksien tai värien ja eri lajien välillä – tai ihmisyyden ja eläimyyden välillä.

Käytän myös lajin käsitettä siitä huolimatta, että sekin voidaan nähdä problemaattisena (vrt. niin ikään Haapoja tässä teoksessa). Nähdäkseni ihmisen ja muiden eläinten tarkastelu lajeina – ja kuten itse tässä yhteydessä teen, kumppanilajeina – ei välttämättä johda muiden lajien marginalisointiin ja sortoon, vaan mahdollistaa tasa-vertaisemman suhteisuuden kuin ihmisen ja eläimen kategorinen toisistaan erottaminen. Olen tässä tekstissä kaiken kaikkiaan kiinnostuneempi yhteyden ja yhteisyyden mahdollisuudesta kuin erillisyydestä, ja siksi kumppanilajin käsite puhuttelee minua tarkoituksenmukaisempana käsitevalintana kuin esimerkiksi ihmisen ja ei-ihmisen vastapari.

Tekstini liittyy tietynlaiseen välttämättömään uudelleenpaikantamiseen tilanteessa, joka on ilmastonmuutoksen ja kaikkien lajien kannalta uhkaava, jollei peräti jo katastrofaalinen. Olemme kenties

ihmisen ympäristöään ihmiskeskeisesti hyödyntäneen ajanjakson, jota myös antroposeeniksi kutsutaan, reunalla.<sup>7</sup> Tähänastinen oma tutkimukseni, samoin kuin suuri osa humanistis-yhteiskunnallisesta tutkimuksesta, on keskittynyt ihmislajin sisäisiin kysymyksiin. Olen tarkastellut ihmissukupuolten ja -seksuaalisuuksien moninaisuutta, niitä leikkaavia muita eroja ja näiden tekijöiden monimutkaisia yhteisvaikutuksia eli intersektionaalisuutta. Tutkimusmateriaaliani ovat olleet ihmisiä esittävät, ihmisten esittämiseen keskittyneet kuvat ja kuvastot, niin verbaaliset kuin visuaaliset ja audiovisuaaliset representaatiot. Nyt tuntuu siltä, että tutkijoillakaan ei enää ole varaa tällaiseen eksklusiivisuuteen, ei ainakaan pelkästään. Kuten kollegani Sanna Karkulehto, Aino-Kaisa Koistinen ja Essi Varis kaunopuheisesti toteavat:

On tullut aika ihmiskulttuurien ajatella vakavasti, käsitteellistä huolellisesti ja kertoa rehellisesti niistä kaikista ei-inhimillisistä olennoista, joiden kanssa jaamme maailmamme, ja aika pohtia kuinka voisimme päästä kohti eettisempää yhteiseloä.<sup>8</sup>

Näillä sivuilla pyrin tällaiseen vakavuuteen, huolellisuuteen ja rehellisyyteen, kun kuvaan yhden kuvan verran ihmisen ja kissan visuaalista yhteismuodostelmaa. Itselleni tämä on siis ensimmäinen kirjoitusretki tai tutkimuksellinen yritys ei-ihmiskeskeisyyden suuntaan. Donna Haraway on lajikumppanuudesta kirjoittaessaan painottanut oman ajattelunsa eroa sekä humanismiin että posthumanismiin (käsitteestä tarkemmin Mäki tässä teoksessa) ja päättänyt käyttämään *not*-etuliitettä: kirjoittamaan ei-humanismista, *not-humanism*.<sup>9</sup>

Ymmärrän tämän niin, että samoin kuin muiden ”jälkeisyyttä” merkitsevien post-luonnehdintojen, esimerkiksi postmodernin, postkoloniaalin ja postfeminismin voi ajatella edelleen jollain tapaa sisällyttävän itseensä sen, mistä pyritään eteen- tai pois päin.<sup>10</sup>

Ei-humanismi (*not-humanism*) on todellakin jotain muuta, samaan tapaan kuin ei-binäärinen (*non-binary*) sukupuoli. Se syrjäyttää ihmislajin keskiöstä, samoin kuin ei-binäärisuus kieltäytyy asettumasta kumpaankaan oletetuista normipositioista. Haraway käyttääkin kumppanilaji-termiä suunnilleen synonyymisenä ei-humanismille, suhteisuudelle, jossa ovat mukana kaikki lajit. Kumppanilaji, lajien välinen kumppanuus, kattaa hänen ajattelussaan ”kaikenlaiset yhdessä muotoutumiset, kaikenlaisissa ajallisuuksissa ja ruumiillisuuksissa”.<sup>11</sup> Toimikoon se nyt myös yhtenä oman kuvaluentani avainkäsitteenä.

## Mitä kuvassa näkyy?

**S**oinion *Sankarin koti* -sarjan kuvissa alaston ”sankariksi” nimetty hahmo esiintyy, liikkuu ja toimii muuten ypyöyksin, mutta tämä nimenomainen teos, pystykuva, jossa hahmon päästä on rajattu näkymään vain alaleuka ja jossa myös jaloista osa rajautuu pois, tekee poikkeuksen. Ihmishahmon leuan parrankasvu antaa olettaa, että kyseessä on mies, mutta jalkojen asento estää – niin ikään oletetun – peniksen näkymisen: jalkojen välissä hämöttää vain tumma karvoituskolmio. Kuvassa toisena subjektina, yhtä lailla etualalla sankarin kanssa on karvoitukseltaan laikullinen maatiaiskissa. Kumppanusten taustalla hämöttää yhdenlainen stereotyyppinen ”suomalainen idylli”: punainen, valkonurkkainen ja huopakattoinen mökki. Mökin sivustalla erottuu epäterävästi metsikkö, josta kesäinen valo siilautuu läpi. Ihmisen ja kissan rinnalla kasvavat ja kukkivat monet kasvilajit, mainittakoon niistä ”vieraslajiksi” nimetty lupiini ja ”kotoperäinen” päivänkakkara. Lajien rinnakkainelo toteutuu siis kuvassa eläimellisiä lajeja laajemminkin, mutta keskityn nyt ihmis- ja kissaeläimyyteen. Harawayta siteerataten:

Se eettinen periaate, josta yritän puhua ja kirjoittaa, voidaan kokea monien lajierojen välillä. Hienoa tässä on se, että voimme tietää vain katsomalla ja katsomalla takaisin.<sup>12</sup>

Katsotaan.



**Kuva 1.** Kari Soinio: *Sankarin Koti / Domesticated Hero #9*, 2009, valokuva, 114 x 90 cm

## Häpeästä likiolemiseen

---

**D**erridan eläintutkielma *Eläin joka siis olen* lähtee liikkeelle niin ikään hänen kohtaamisestaan alastomana kissan kanssa, kissan ihmiseen kohdistuvasta katseesta. Hän kirjoittaa:

Minun on vaikea tukahduttaa häveliäisyyden tuntemus. Vaikea saada hiljennettyä jossakin sisälläni protesti säädttömyyttä vastaan, tunne sopimattomuudesta tilanteessa, jossa huomaa olevansa alasti, sukuelin paljaana, nahkasillaan kissan edessä joka katselee liikkumatta, ihan vain nähdäkseen. Alastoman eläimen säädttömyyttä toisen eläimen edessä, voisi sanoa jonkinlaista animaalista tahdittomuutta: alunalkuinen kokemus, ainoa laatuaan, sopimattomuudesta, jota näyttäytymisessä alasti, paljaassa totuudessaan, eläimen hellittämättömän katseen edessä on – oli tuo katse sitten hyväntahtoinen tai armoton, yllätynyt tai vanhan tutun tunnistava. Näkijän tai selvänäköisen sokean katse. Aivan kuin minua siis hävettäisi olla alasti kissan edessä, mutta häpeäisin myös omaa häpeääni. Häpeän heijastus, itseään häpeävän peilileikki, spekulaarinen häpeä, jota ei voi selittää eikä oikein kehtaisi tunnustaa.<sup>13</sup>

Derrida ei näytä kohtaamista kissan kanssa kuvan avulla vaan kuvaa sen sanoin. Soinio taas esittää kuvan, jossa esittää kissaa ja itseään. Voidaan myös pohtia, esittääkö kuva kenties lähes käänteistä tilannetta verrattuna Derridan kuvaamaan häpeän peilileikkiin: onko tässä kuvassa kenties kyse kaksinkertaisesta animaalisesta häpeämättömyydestä? Sekä ihminen että kissa, erilaiset, ovat alttiina katsojan katseen edessä ja painautuvat toisiaan vasten – häpeämättä? Kummankin katse kohdistuu kuvasta ulos, samaan suuntaan vasemmalle – kuvaako tämä jaettua eläimyyttä, yhdessä muotoutuvan

toimijuuden mahdollisuutta? Kumpikaan ei katso kameraan, siis katsojaan, mutta kumpikaan ei myöskään vaikuta väistävän kameran katsetta häveten vaan tuijottaa kuvan rajaaman näkymän ulkopuolelle, jostain kuvassa näkymättömästä kiinnostuneena. Tämä kiinnostus ja jaettu, yhteinen valppaus korostaa myös molempien subjektiutta ja toimijuuden hetkellistä samansuuntaisuutta.

Derrida pohtii myös kysymystä eläimen ”alastomuudesta” ja esittää, että sitä on pidetty yhtenä olennaisimpana tekijänä, kun länsimaiset filosofit ovat pyrkineet tekemään kategorista eroa ihmisen ja eläimen välille. Hän huomauttaa, että vaatteita pidetään ominaisina yksin ihmiselle, yhtenä ihmisen ”omista” asioista.<sup>14</sup> Hänelle ihmisen alastomuus esittäytyy selvästi poikkeustilanteena, häpeään liimautuneena. Soinion ”sankarille” alastomuus on kuitenkin suorastaan tietynlainen kuvassa esiintymisen ehto, joka toistuu läpi taiteilijan eri kuvasarjojen. Soinion alter ego parodioi ja haastaa valkoiseen länsimaiseen sankariuteen liitettyjä hegemonisen maskuliinisuuden merkkejä ja esiintyy joko feminiinisenä tai androgyyninä antisankarina, alastomuudessaan tietoisesti tai naurettavan mahtipontisesti poseeraten. Niin ikään alastomuus korostaa kuvissa usein luonnon armoilla, ei suinkaan sen herrana olemista. Katsomamme kuvan kissa taas on tiheässä monivärisessä turkissaan kaikkea muuta kuin alaston – vai onko se sittenkin alaston, mutta ei ”eksistoi alastomuudessa”<sup>15</sup>, ei ole vaatteettomuudestaan tietoinen? Ihmisen kylkeen painautuneena se joka tapauksessa lämmittää toista olentoa, on kanssa ja liki.

Liki, lähellä oleminen ilmaisee, toteaa Derrida, jonkinlaista ”yhteen puristuneena olemisen järjestystä”, kanssaolemista, kytköksissä olemista – ja hän kysyykin, onko tässä lähellä olemisessa kyse ”eläimen perässä olemisesta sen kimpussa olemisen, metsästämisestä, alistamisen merkityksessä vai sen jälkeen tulemisen, perimisen ja periytymisen merkityksessä”.<sup>16</sup> *Sankarin koti* -sarjan kissakuvassa

kissaeläin näyttää rentoutuneemmalta kuin ihmiseläin: kissa roikottaa takajalkojaan ja häntäänsä eikä näyttäisi olevan ponnistautumassa pakoon. Asennon voi tulkita myös lajienvälisen luottamuksen merkiksi. Ihminen painaa kuvassa kissaa kylkeään vasten, niin liki, että heille näyttäisi muodostuvan osin yhteiset ääriviivat. Siinä missä Derrida toteaa, ettei mikään kerro hänelle ”lähimmäisen absoluuttisesta toiseudesta” samalla tavalla kuin hetket, jolloin hän näkee kissan näkevän hänet alasti<sup>17</sup>, Soinion kuva saattaa päinvastoin esittää yllättävää lajien – derridalaisittain ”lähimmäisten” – läheisyyttä ja suoranaista yhdessä muotoutumista, kanssaolemista.<sup>18</sup>

## Katse, kosketus ja kunnioitus

---

**K**uva voi myös olla lähellä sellaista arvostuksen ja kunnioittavasti katsomisen muodostamaa suhdetta, josta Donna Haraway puolestaan kirjoittaa. Kuvassa esitetyt eivät katso toisiaan vaan samaan suuntaan, mutta katsoja katsoo heitä. Tästä muodostuu kiinnostava katseiden, läheisyyden ja autonomian reitti tai suhde. Tulkinnessani tämä suhde lähestyy jotain sellaista, jota Haraway kuvaa:

Erityinen suhteisuus tällaisessa [aktiivisen katsomisen] suhteessa kiinnittää huomioni: arvostaa, nähdä toisin, katsoa takaisin, ottaa huomioon, pitää näköksellä, tulla toisen katseen koskettamaksi, ottaa huomioon. Tällainen suhde pyrkii sekä vapauttamaan toisen että vapautumaan ristiriitaisessa, välttämättömässä autonomia-suhteessa. Autonomia suhteen hedelmänä ja suhteessa. Autonomia rajan ylittävänä vuorovaikutuksena, trans-aktiona. Melko vastakkainen asia sille katseelle, jota yleensä tarkastellaan kulttuuriteoriassa!<sup>19</sup>

Soinion kuvassa ihminen pitelee kissaa otteessaan, liki, lähellä, mutta kissa näyttää olevan otteessa rennosti, omasta halustaan, tiedostaen, että pääsee vapautumaan halutessaan. Autonomisena vuorovaikutuksessa. Haraway kirjoittaa myös lajienvälisestä suhteesta yhtä lailla optisena, haptisena (kosketukseen perustuvana), affektiivisena (tunteen voimasta liikuttavana) kuin kognitiivisenakin.<sup>20</sup> Muiden lajien tietoisuudesta tiedämme toistaiseksi varmaankin aivan liian vähän,<sup>21</sup> mutta ihmisen ja muiden eläinten välisistä katseista, kosketuksista ja lajienvälisen suhteen aiheuttamasta mielen ja ruumiin – tai mieliruumiin, jos niin haluamme – liikutuksesta jo huomattavasti enemmän. Kuka tahansa, jolla on ollut elämässään lemmikki (ja joka on menettänyt lemmikin<sup>22</sup>) tai joka on seurannut kumppaninsa menettäneen lemmikin käytöstä, tunnistaa tämän suhteen moniulotteisuuden ja sen, miten suhde on muovannut sekä noita muita eläimiä että meitä ihmiseläiminä. Eläiminä, joita olemme. Kuvassa haptisuus, turkin ja ihon kosketus, ja katsojan kannalta tuon kosketuksen tunnistaminen, on olennainen tekijä. Kissa koskettaa ihmistä koko toisen kylkensä mitalta ja vasemmalla taka- ja etusullaan. Samaan tapaan myös ihminen koskettaa kissaa toisen kylkensä ja käsivartensa mitalta. Sormet painuvat turkkiin ja turkki ”kurkistaa” sormien lomasta.

Yksi yhdessä muotoutumisen tuotos on myös sukupuolisuus, se millaisen yhteisvaikutuksen ihminen ja kissa synnyttävät sukupuolituneen ruumiillisuuden kannalta. Derrida kirjoittaa *Eläin joka siis olen* -teoksessaan painokkaasti omasta mieheksi sukupuolittumisestaan ja myös häntä katsovan kissan sukupuolesta<sup>23</sup>: ”Kissa, joka katselee minua ollessani alasti ja joka toden totta on *oikea pikku kissa, tämä* kissa, josta puhun ja joka on narttukissa kuten Montaignen kiskasakin.”<sup>24</sup> Paitsi että Derrida tekstissään korostaa omaa miessukupuolisuuttaan, kirjoittaa erektiosta ja sen laskemisesta<sup>25</sup> ja rinnastaa ihmiseläimen pystyssä seisomisen peniksen erektiivisyyteen<sup>26</sup>, hän

kuitenkin muistuttaa myös sukupuolierojen monikollisuudesta ja seksuaalisen kokemuksen ”monimielisyydestä”.<sup>27</sup>

Soinion kuvassa sukupuolta tehdään<sup>28</sup> nimenomaan monimielisesti. Jo intiimi läheisyys kissaan tuottaa feliinin ja feminiinin, kissamaisuuden ja naisellisuuden, yhteisestä ikonografiasta juontuen vaikutelman kuvan esittämän ”sankarihahmon” feminiinisyydestä. Tätä vaikutelmaa vahvistaa myös jalkojen naiselliseksi kääntyvä asento, joka kuvan rajauksen johdosta kiinnittää huomion toisiaan lähellä oleviin polviin. Kuvan ihmiseläin ei myöskään esiinny (toiselle eläimelle eli kissalle eikä katsojalle) Derridan tapaan ”nahkasillaan”, ”sukuelin paljaana”, vaan näemme hahmon jalkojen välissä vain tumman karvoituskolmion. Kun feminiiniseen kolmioon ja jalkojen asentoon yhdistyy kuvan yläosan rajauksen tuntumassa oleva viiksien ja parran kasvua merkitsevä sänki sekä miessukupuoliseksi oletettavissa oleva rintakehä, kiertyy sukupuoli mielenkiintoisesti queeriksi.

On katsojan sensitiivisyydestä ja suuntautumisesta kiinni, seksuaalisoituuko tämä ihmisen ja kissan yhdistelmä, mainittu feliinin ja feminiinin yhteismuotoutuma hänen silmissään vai ei, ja jos niin miten. Kuva avaa mahdollisuuden myös siihen tulkintaan, että se ei esittäisi cissukupuolisuutta vaan jotain muuta. Niin ikään valkoisen ihmisruumiin, feminiinisyyden ja mieheyden sekä kissuuden yhteenkiertouma nakertaa sitä länsimaista esittämisen traditiota, jossa ”eläimelistämistä” on käytetty marginalisoimisen keinona ja se on koskenut vain niitä, jotka on ymmärretty valkoisesta keski- tai yläluokkaisesta heteronormatiivisesta miesmaskuliinisuudesta nähden ”toisiksi”.<sup>29</sup>

Anita Seppä on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka Soinio tuottaa hegemonisesta mieskuvastosta poikkeavilla kuvillaan hahmoja, jotka on mahdollista tulkita ”sukupuoliseksi ja kulttuuriseksi sekasikiöksi (hybridiksi), jonka identiteetti on sekoittunut tai epäselvä”, ja näin ollen identiteetin (yhtä lailla sukupuolisen, seksuaalisen kuin kansallisen) ”normatiivisuus ja luonnollisuus pervoutuu (*queering*)

eli ajautuu prosessiin, jossa normaalin ja epänormaalin erottelu alkaa horjua ja hajota.<sup>30</sup> Yhdistäen Sepän luonnehdintaa myös Derridalla<sup>31</sup> esiintyvään hybridi-ideaan tarkastelemastamme kuvasta voikin ajatella, että kumppanilajien edustajat muotoutuvat ja kietoutuvat hetkellisesti yhdeksi *animot*<sup>32</sup>-rykelmäksi, kesyttömäksi kimairaksi.<sup>33</sup> Joissakin muissa teoksissaan<sup>34</sup> Soinio tuntuukin hakevan lajienvälisen rajan täydellistä visuaalista hämärtämistä, muutosta, jonkallaiselle löytyy läheinen verbaalikuvaus Jenny Kangasvuon fiktiosta:

Tassu vääntyy kämmeneksi ja karhea antura leviää ihoksi, kuono painuu sisään ja nostaa otsan pystyksi. Liha kupruilee ja vääntyilee. Muutos on vaivalloinen ja nykäyksittäinen. – – Hän ponnistelee muutoksen loppuun asti, mutta ei saa ihmishahmoa vakaaksi.<sup>35</sup>



**Kuva 2.** Kari Soinio: *Miehen tuoksu / Scent of a Man #8*, 2005, valokuva, 68,5 x 99 cm



**Kuva 3.** Kari Soinio: *Sankarin paluu / Return of a Hero #16*, 2004, valokuva, 70 x 85 cm

Mutta ehkä tämän tekstin puitteissa tarkemmin katsomamme kuva esittää vain kahta läheistä kumppania ja heidän välistään keskinäistä kunnioitusta. Näiden erilajisten suhde saattaa, esimerkiksi, muistuttaa katsojille, että minän autonomia ei koskaan ole ehdotonta eikä ihmisen ja muiden eläinten välille ole mahdollista vetää selkeää rajaa.<sup>36</sup> Ja että lajit ja niiden välinen kunnioitus ja luottamus ovat optisessa, haptisessa, affektiivisessä ja kognitiivisessä suhteessa keskenään.<sup>37</sup>



Kuva 4. Kari Soinio: *Sankarin paluu / Return of a Hero #12*, 2004, valokuva, 70 x 85 cm

## Lopuksi

---

Olen pohtinut tässä tekstissä mahdollisuutta lajienväliseen yhteyteen, yhdessä muotoutumiseen ja kunnioitukseen. Tarkasteluni toteutui hyvin rajatusti ja mikrotasolla yhden taideteoksen, valokuvan, tarjoamien merkkien tai vihjeiden luennan puitteissa. Lukuapunani olivat ihmisen ja muiden eläinten suhteita pohtineista ajatteli-joista etenkin Jacques Derrida ja Donna Haraway. Liittyen siihen, että erityisesti Harawayn viitoittama ja käsitteellistämä ei-humanistinen suhteisuuden tutkimisen suunta edustaa itselleni – paitsi paluuta arvostamani feministin ajattelun ääreen – uudenlaisen tutkimuksellisen orientaation raottamista, esitän tulkintani hyvin ehdollisesti.

Toivon, että olen kuitenkin pystynyt suhteellisen vakuuttavasti kuvittelemaan, yhden taideteoksen ja muutaman tekstin kanssa ajatellen, toisenlaista lajienvälisen muotoutumisen mahdollisuutta kuin kimpussa oleminen, metsästäminen ja alistaminen. Lisäksi olen koetellut mahdollisuutta yhdistää kumppanilajisuuden tarkasteluun sellaista sukupuolen ja seksuaalisuuden pohdintaa, jota voidaan pitää queerinä eli pervouttavana, ja liittää ei-humanistiseen, ihmistä kaiken keskeltä sivummalle tai muiden lajien joukkoon sysivään ajatteluun myös hiukan postkoloniaalia valkoisuuden hegemonisen normiaseman kritiikkiä.

Päätän kirjoittamisen tähän, sillä viimeistellessäni tekstiä kotityöpöytäni ääressä kumppanilajin edustaja, kissa, valitsee makuualustakseen Derridan *Eläin joka siis olen* -kirjan, katsoo minua ja alkaa kehrätä. Kuten Derridankin kissa, tämä on oikea pikku kissa, jonka kommunikaation ja katseen kohteena siirryn tekstin lukemisesta ja tuottamisesta haptiseen ja affektiiviseen olemiseen erilajisen subjektin kanssa.



## Viitteet

- 1 Derrida 2019, 16. Kursivointi Derridan.
- 2 Karkulehto et al. 2019, 5.
- 3 Ks. Haraway 2007, 164.
- 4 Ks. Seppä 2012, 166–170; Rossi 2009.
- 5 Käytän queer-sanaa viittaamaan sekä sukupuoliseen että seksuaaliseen epänormaatiivisuuteen ja verbimuotoisen queeriyttämisen synonyyminä myös pervouttamista.
- 6 Ks. esim. Shohat & Stam 1994; myös Haapoja tässä teoksessa.
- 7 Ks. tämän teoksen muut kirjoittajat ja esim. Povinelli 2017. Antroposeenin käsitteen problemaattisuudesta ks. myös Karkulehto et al. 2019, 1–4.
- 8 Karkulehto et al. 2019, 1. Suom. LMR.
- 9 Haraway 2007, 164.
- 10 Rossi 1999.
- 11 Haraway 2007, 164.
- 12 Haraway 2007, 164. Suom. LMR.
- 13 Derrida 2019, 16.
- 14 Ibid., 17.
- 15 Ibid., 18.
- 16 Ibid., 126–27.
- 17 Ibid., 27.
- 18 Ibid., 44.
- 19 Haraway 2007, 164. Suom. LMR.
- 20 Ibid., 164.
- 21 Tuore kanadalainen tutkimus muistuttaa myös siitä, että eri lajien kognitiota ja käyttäytymistä on tutkittu hyvin eri volyymeillä, esimerkiksi kissoja huomattavasti vähemmän kuin koiria, ks. Dawson et al. 2019.
- 22 Ks. Laurén & Schuurman 2017.
- 23 Derrida 2019, 16–17, 19, 86–87.
- 24 Ibid., 19.
- 25 Ibid., 59.
- 26 Ibid., 83.
- 27 Ibid., 58.
- 28 Butler 2006.
- 29 Shohat & Stamm 1994.
- 30 Seppä 2012, 170. Kursivointi Sepän.
- 31 Derrida 2019, 66.
- 32 Ibid. Derrida kuvaa ”tekaisemaansa” *animot*-sanaa: ”Se ei ole laji, ei suku eikä yksilö vaan kesytön, elävä ja lukematon joukko kuolevaisia, ja pikemmin kuin kloonattu kaksoisolento tai sekamuodoste se on jonkin sortin hirviömäinen hybridi, kimaira.”
- 33 Ibid.

- 34 Ks. esimerkiksi teossarjat *Sankarin paluu / Return of a Hero* (2004) ja *Miehen tuoksu / Scent of a Man* (2005).
- 35 Kangasvuo 2012, 8.
- 36 Derrida 2019, 135.
- 37 Haraway 2007, 164.

## Lähteet

- Butler, Judith 1990/2006. *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Dawson, L.C., J. Cheal, L. Niel & G. Mason 2019. Humans can identify cats’ affective states from subtle facial expressions. *Animal Welfare*, Vol. 28, Number 4, November 2019, 519–531. Luettavissa osoitteessa <https://atrium.lib.uoguelph.ca/xmlui/bitstream/handle/10214/17526/%22%20manuscript.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (6.1.2020.).
- Derrida, Jacques 2006/2019. *Eläin joka siis olen (L’animal que donc je suis)*. Suom. Anna Tuomikoski. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Haraway, Donna 2007. *When Species Meet*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Kangasvuo, Jenny 2012. *Sudenveri*. Helsinki: Teos.
- Karkulehto, Sanna, Aino-Kaisa Koistinen, Karoliina Lummaa & Essi Varis 2019. Refiguring Human, Nonhuman and Posthuman: Striving for More Ethical Cohabitation. Teoksessa Sanna Karkulehto, Aino-Kaisa Koistinen & Essi Varis (toim.) *Refiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. New York & London: Routledge. 1–20.
- Laurén, Kirsi & Nora Schuurman 2017. Viimeinen katse ja kuonon hipaisu. Lemmikki-eläimen toimijuus kuolemaa koskevilla kertomuksissa. *Sukupuolentutkimus – Genusforskning* 30:2, 65–78.
- Povinelli, Elizabeth 2017. The Ends of Humans: Anthropocene, Autonomism, Antagonism, and the Illusions of Our Epoch. *The South Atlantic Quarterly* 116:2, April 2017, 293–310.
- Rossi, Leena-Maija 2009. Sukupuoli maisemassa ja maisemana – muuttuvat paikat? *Gender in/as Landscape – Changing Places?* Teoksessa Kari Soinio, *Maisemasta paikkaan – From Landscape to Place*. Helsinki: Maahenki, 66–75.
- Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Taide.
- Seppä, Anita 2012. *Kuvien tulkinta. Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Shohat, Ella & Robert Stamm 1994. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London & New York: Routledge.

# Osa II

## Kriittinen ekologia ja taide



# Antroposeenin aika ja taidehistoria humanistisena (luonnon)tieteenä

HANNA JOHANSSON

**M**ikä on taidehistoriallisen tutkimuksen suhde meneillään oleviin ekologisiin ja ilmastollisiin haasteisiin? Entä post-humanismiin ja humanismin perintöön? Millaisia haasteita ilmaston lämpeneminen ja sen aiheuttamat muutokset historian kokemuksessa esittävät taidehistorialle tieteenä? Miten menneisyyttä olisi tutkittava nykytilanteessa, jossa monet omaksumistamme ajattelun rakenteista johtavat maapallon ja sen asukkaisen elinolosuhteiden heikkenemiseen? Pohdin tässä tekstissä humanistisen tutkimuksen mahdollisuuksia vastata näihin kysymyksiin humanistisessa, posthumanistisessa ja (taide)historian tutkimuksessa käytettyjen viimeaikaisten keskustelujen pohjalta.

Taidehistoria on tunnetusti ollut osa humanististen tieteiden perinnettä ja jakanut klassisen historiantutkimuksen tavan erottaa luonto ja kulttuuri toisistaan. Kenties suorasanaisimmin tämän jaottelun on taidehistorian tutkimuksessa ilmaissut saksalainen, myöhemmin Yhdysvaltoihin emigroitunut taidehistorioitsija Erwin Panofsky (1892–1968). Tunnetussa kirjoituksessaan *The History of Art as a Humanistic Discipline* (1940) hän erottelee humanistisen tutkimuksen luonnonilmiöistä ja luonnontieteistä. Humanistinen tutkimus tarkastelee ja tulkitsee ”ihmisen jättämiä jälkiä”, kuten Panofsky asian ilmaisee, kun taas luonnontieteet ja tekniset alat käyttävät näitä jälkiä vain välineellisesti, saavuttaakseen uutta tietoa luonnosta.

Panofskyn mukaan taidehistoria on humanistisena tutkimuksena kiinnostunut luonnosta pelkästään symbolisena representaationa, inhimillisen kulttuurin merkityksen ilmaisuna, ei luonnon itsensä takia. Siispä ”siinä missä tiede pyrkii muuttamaan luonnon ilmiöiden kaoottista vaihtelua luonnon kosmokseksi, humanistinen tutkimus koettaa muuttaa ihmisten jättämien jälkien kaoottiset variaatiot kulttuuriseksi kosmokseksi”.<sup>1</sup> Taidehistoria on näin ymmärrettynä humanistinen tieteenala, joka tutkii ihmisen jättämiä jälkiä. Luonnolle jää tässä erottelussa lähinnä taustoittajan tai lavasteen tehtävä.

Panofskyn kirjoitus toistaa monia 1900-luvun alun humanismin keskeisiä näkemyksiä, joissa tähdentyy lähestulkoon välttämättömyydeksi tulkittu erottelu luonnon ja kulttuurin välillä. Tämä eronteko muistuttaa Immanuel Kantin (1724–1804) tapaa irrottaa eläimellinen toiminta moraalista toiminnasta.<sup>2</sup> Panofskylle luonto on aistein tavoitettava maailma, johon sisältyy kaikki paitsi ”ihmisten jättämät jäljet” eli kulttuuri. Hänelle ihminen on ainoa eläin, joka kykenee palauttamaan mieleensä omien jälkiensä taustalla olleen idean – joka on siis erillinen idean materiaalisesta ilmenemismuodosta.<sup>3</sup>

Taidehistoria akateemisena tieteenalana syntyi 1800-luvun lopulla *humanitas*-perinteestä, jolla on ollut kaksi melko erilaista merkitystä. Yhtäältä latinankielinen ilmaus *humanitas* korostaa ihmisen arvoa suhteessa siihen, mikä on vähemmän kuin ihminen. Toisaalta *humanitas*-perinne painottaa ihmisen rajallisuutta suhteessa Jumalaan, joka puolestaan on enemmän kuin ihminen. Varhainen antiikin ajan Roomassa kehittynyt *humanitas*-käsitteen tulkinta korosti ihmisen arvokkuutta ja oikeudentajua. Myöhemmin keskiajalla ihmisyyttä sidottiin aiempaa suuremmin jumaluuteen ja pikemminkin pyhään kuin alhaiseen, barbaariseen tai eläimelliseen. Panofskyn vuonna 1940 kirjoittamassa taidehistorian humanistisessa puolustuksessa korostuvat klassisen humanismin arvot: rationaalisuus, oikeuden taju ja toisten (ihmisten) kunnioitus.<sup>4</sup>

Myös moni muu 1900-luvulla vaikuttanut taiteentutkija, esimerkiksi Aby Warburg (1866–1929), liittyy taidehistorian tiiviisti humanistiseen tutkimukseen. Keith Moxey (1994) näkee tämän johtuvan erityisesti 1900-luvun alun eurooppalaisen yhteiskunnan ja politiikan ilmapiiristä, erityisesti sotaolosuhteista. Taidehistoriassa haluttiin puolustaa humanismin vaalimia hyveitä ja arvoja barbaariseksi miellettyjä voimia vastaan.<sup>5</sup>

Humanistisen perinteen mukaisesti taidehistoria on siis suuntautunut kulttuuriin ja yhteiskuntaan mutta jättänyt luonnon kiinnostuksensa ja huomionsa ulkopuolelle. Mitä humanismin perinteestä kasvaneelle taidehistorialle sitten tapahtuu, kun sen vaalima ihmiskuva siirretään nykyaikaan? Ja miten taidehistoria onnistuu taipumaan tutkimukseksi, joka ottaa huomioon luonnon ja kulttuurin yhteismuotoutumisen (*intra-action*)<sup>6</sup>. Toisin sanoen: Mitä tapahtuu taidehistorialle, kun tieteilijöiden tutkimaan luontoa ja ”ihmisen taakseen jättämiä tallenteita” ei enää erotella toisistaan? Kun luonnon tulevaisuus on merkitty jo etukäteen ihmisen historian taloudellisella, poliittisella ja teknologisella muutosvoimalla? Kun on käynyt ilmeiseksi, että ihmisen aikaansaama ilmaston lämpeneminen aiheuttaa ennakoimattomia käännteitä tähän historiaan?<sup>7</sup>

## Taide, taidehistoria ja ekologinen käänne

---

**M**onet varhaiset nykyaiteilijat – esimerkiksi Allan Kaprow, Hans Haacke, Ana Mendieta, Helen Mayer ja Newton Harrison sekä Moskovan konseptualistit – ovat olleet 1960–1980-luvuilla kiinnostuneita luonnosta ja ekologisista kysymyksistä. Ekologisen taiteen varhaisista vaiheista on myös kirjoitettu kosolti sekä taidekritiikkiä että taideteorian alaan liittyviä julkaisuja. Myös taiteilijat käsitteellistivät

uutta ympäristötaidetta jo varhain. Nykyaiteen historiaan ei kuitenkaan voida ongelmitta soveltaa kirjallisuudentutkimuksesta tunnettua ekokriittistä lähestymistapaa tämän historian kompleksisuudesta johtuen.<sup>8</sup>

Taiteentutkimuksessa ja eritoten taidehistoriassa ekologista käännettä ei myöskään ole toistaiseksi vielä tapahtunut, vaikka ekologisten teemojen ympärille rakentuneita merkittäviä näyttelyitä ja niihin liittyviä julkaisuja onkin viime vuosina toteutettu myös taidehistorioitsijoiden toimesta – esimerkiksi Gry Hedinin ja Ann-Sofie N. Gremaudin toimittama artikkelikokoelma *Artistic Visions of the Anthropocene North* (2018). Siinä missä nykyaide, taidekritiikki ja muu taidekirjoitus ovat työstäneet ekologisia kriisejä omissa yhteyksissään, taidehistorioitsijat ovat olleet valmiita ravistelemaan oman alansa metodeja ja paradigmoja hitaammin.

Joitakin yrityksiä ajatella taidehistoriaa ekokriisin aikakaudella on kuitenkin tehty. Esimerkiksi yhdysvaltalaiset Alan C. Braddock ja Christoph Irmscher soveltavat kirjallisuustieteestä kumpuavaa ekokritiikkiä taidehistoriaan teoksessaan *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History* (2009). Taiteen ja sen tutkimuksen ekologiset haasteet avataan tässä opuksessa 1800-luvun transsendentaalisesta ”erämaa-ajattelusta” liikkeelle lähtien, ja tekijät päätyvät lopulta 2000-luvun taiteen ekologiin teemoihin. Braddock ja Irmscher tunnistavat ekologisen tuhon, ilmaston lämpenemisen sekä sosiaalisen epäoikeudenmukaisuuden yhteydet ja löytävät näiden teemojen tukemana uusia tulkintoja taidehistoriallisista teoksista.

Australialainen tutkijakaksikko, taidehistorioitsija Andrea Gaynor ja ekologi Ian McLean ovat puolestaan pyrkinet hahmottelemaan ekologista taidehistoriaa, joka keskittyy ennen kaikkea maisemataiteen, sen kuvaaman ympäristön ja ekologian välisten suhteiden analysoimiseen.<sup>9</sup> Lisääntyvän ympäristöhuolen tulisi heidän mielestään synnyttää ideologinen kriisi taidehistoriassa, samankaltainen kuin se

”uusi taidehistoria”, joka alkoi 1970-luvulla hyödyntää marxilaisuutta, semiotiikkaa ja dekonstruktio teoriaa tutkimustyössä ja erkaantui perinteisestä renessanssiin tukeutuvasta taidehistoriasta. Uusi taidehistoria ja siihen nivoutuva nykytaide ovat olleet 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä vahvasti temaattisia ja kriisiorientoituneita. Taidehistorioitsijat ovat kuitenkin osoittaneet Gaynorin ja McLeanin mukaan toistaiseksi hälyttävän vähän kiinnostusta ekologisiin aiheisiin.

Gaynor ja McLean nostavat esiin monia tärkeitä huomioita ajankohtaisista taidehistorian rajoituksista ja ravistelevat alan vakiintunutta metodologiaa. Heidän näkökulmansa on kuitenkin siltä osin rajoittunut, että he vaativat ekologista taidehistoriaa keskittymään tapoihin, joilla maisemaa on kuvattu ja käsitelty taiteessa. Suhteutettuna ekologian alan ja ekologisten ongelmien laajuuteen ja monitahoisuuteen, tällainen näkökulma jää varsin kapeaksi.

Kaksikko tunnistaa kuitenkin myös humanistisen tutkimuksen ja filosofian alalla tapahtuneen tärkeän käänteen kohti luontoa tai ei-inhimillistä luonnollista maailmaa. Tämän murroksen edelläkäviöitä ovat olleet muun muassa *Mille Plateaux* -teoksen (1980) kirjoittaneet filosofit Gilles Deleuze ja Félix Guattari sekä Manuel DeLanda, erityisesti teoksellaan *A Thousand Years of Nonlinear History* (1997). Nämä teokset ovat esimerkkejä uudenlaisesta tutkimusotteesta, jossa fyysisistä ja kemiallisista, elotonta ja elollista koskevista prosesseista tunnustetaan historiallisia tapahtumaketjuja ja systeemejä.<sup>10</sup>

Monien viimeaikaisten posthumanismin alle asemoituneiden tutkimussuuntauksien lähtökohtana on ollut haastaa ihmisen erityinen asema suhteessa muihin lajeihin ja kulttuurin paremmuus suhteessa luontoon. Ihminen asettuu näissä uusissa asetelmissa pikemminkin lateraaliseen kuin hierarkkiseen suhteeseen erilaisten ei-inhimillisten toimijoiden kanssa. Toiset lajit samoin kuin luonto, ekologiset järjestelmät ja ilmasto, ymmärretään aktiivisiksi toimijoiksi, jotka yhdessä ihmisen kanssa muovaavat maailmaa.<sup>11</sup> Luonnollista maailmaa ei voi

näiden tulkintojen mukaan enää ajatella ihmiskulttuurin ulkopuoliseksi, historian taustalle asettuvaksi näyttämöksi.<sup>12</sup> Erityisesti ekososiaalisiin ongelmiin ja vääristyneisiin yhteiskunnallisiin valtarakenteisiin reagoinut posthumanistinen tutkimus on puhutellut monin tavoin myös taidetta ja taiteentutkimusta.

Lähitarkastelussa posthumanismi näyttyy kokoelmana eri tavoin suuntautuvia tutkimusaloja. Kuten Karoliina Lummaa ja Lea Rojola toteavat ensimmäisessä suomenkielisessä posthumanismia käsittelevässä antologiassa *Posthumanismi* (2014). ”Posthumanismi on moninainen, ristiriitainenkin yhdistelmä teknologiakehitykseen perustuvaa tulevaisuususkoa, inhimillistä itse-epäilyä, löydettyä liittolaisuutta ei-inhimillisten eläinten kanssa ja tuon liittolaisuuden romuttumista ekokatastrofien edessä, toivoa geneettisestä ja mekaanisesta parantumisesta tai jopa kuolemattomuudesta.”<sup>13</sup>

Posthumanismin erilaisia ja keskenään osin ristiriitaisia lähestymistapoja yhdistää kuitenkin käsitteeseen sisältyvä ajallinen määre. Kyse on humanismin jälkeen tulevasta ajattelusta ja tutkimuksesta, joka kyseenalaistaa ihmiskeskeisen tiedon sekä ihmisen ylivoiman suhteessa muihin lajeihin ja ei-inhimillisiin toimijoihin. Pohtiessaan tätä yhteyttä Lummaa ja Rojola päätyvät ehdottamaan eräänlaista sekä–että–ratkaisua. Humanismista ei heidän mukaansa ole välttämätöntä irrottautua kokonaan posthumanismin nimissä. Sen sijaan voidaan nostaa humanismista esiin piirteitä, jotka eivät sitoudu inhimillisen ja ei-inhimillisen ankaraan erotteluun. Näin voidaan päätyä tutkimaan sitä mikä humanismissa on jo posthumanismia.<sup>14</sup>

Tällainen sekä–että–asetelma vaikuttaa mielestäni lupaavalta. Tunnistan siinä yhtymäkohtia humanismin rajoja tutkineeseen 1900-luvun puolivälin ruumiinfenomenologiaan ja poststrukturalistiseen subjektin eroosioon liittyviin keskusteluihin. Muun muassa ranskalainen filosofi Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) purkaa ihmisen ylivertaista ja etuoikeutettua asemaa suhteessa muihin lajeihin,<sup>15</sup>

joilla hän soveltaa luonnontieteen tutkimustuloksia fenomenologiaan. Hän ei hyväksy ihmisen ja eläimen välistä hierarkkista asetelmaa, vaan päätyy sen sijaan tarkastelemaan ihmisen, eläinten ja myös kasvien välisiä lateraalisia yhteyksiä, jotka voivat ilmetä raajoissa ja aistinelimissä. Merleau-Ponty korostaa, että erot eri lajien välillä eivät ole hierakkisia vaan laadullisia ja tästä syystä elävät olennot eivät ole verrattavissa toisiinsa.<sup>16</sup>

Mannermaisessa filosofiassa kyseenalaistettiin 1960-luvulta lähtien laajemminkin humanismin korostama ajatus ihmisen yliveraisuudesta ja subjektin itsetietoisuudesta.<sup>17</sup> Fenomenologisten ja poststrukturalististen tutkimusten on kuitenkin nähty jääneen vielä osin humanismin vangiksi. Posthumanistinen tutkimusote on puolestaan pyrkinyt raivaamaan tilaa uusille tutkimusasetelmille, näkökulmille ja paradigmoille, joissa humanismin ihmiskeskeisyyden periaatteet ylittyisivät.

Mannermaisena ajatteluperinteen sisällä on syntynyt samankaltaisia reaktioita humanismin rajoittuneeseen todellisuuskäsitykseen. Muun muassa brittiläinen filosofi Timothy Morton hahmottelee mannermaisena filosofian perinnettä vasten taiteen(kin) ekologiaa erilaisina suhteina ja niiden vaikutuksina eläviin metabolisiin prosesseihin, jossa kaikki liittyy kaikkeen.<sup>18</sup> Tällaisesta näkökulmasta taidehistorian ja ekologian tutkimusalat voidaan avata huomattavasti aiempaa laajemmiksi näkökulmiksi, jotka kattavat koko taiteen tekemisen kaaren – edeten käytetyistä materiaaleista ja energiamuodoista taiteen sisältöihin ja erilaisiin vastaanoton muotoihin. Jos taiteen tekemisen ja esittämisen elinkaarta tutkitaan tällaisten ekologisten vaikutteiden näkökulmasta, taidehistorian kirjoitukselle avautuu uudenlainen monitieteinen tutkimusmaasto. On kuitenkin huomattava, että Mortonin tavassa tulkita ekologia asioiden läpikotaiseksi fuusioitumiseksi sisältää myös riskin, että luonto uhkaa lopulta kadota kokonaan muuttuessaan ”kulttuurin ja teknologian projektioksi, pelkäksi fiktioksi”, kuten Susanna Lindberg huomauttaa.<sup>19</sup>

Vaikka edellä mainittujen ajattelijoiden anti taiteen tutkimukselle onkin ollut arvokas, se ei ole niinkään muuttanut taidehistorian praktiikkaa tai menetelmiä vaan jäsentänyt taiteesta tehtäviä yksittäisiä tulkintoja. Näiden teoreettisten jäsenysten vaikutukset ovat toki myös muuttaneet taidepuhetta ja sen käsitteistöä. Uudistumista tavoittelevat jäsenyykset jäävät kuitenkin spekulatiivisiksi ilman tarkempaa taidehistoriallista analyysiä tietyistä eksakteista tutkimuskohteista ja -aineistoista.

## Taide, luonnonhistoria ja ilmastokriittinen ympäristöhistoria

**Y**ksi mahdollinen syy ekologisen taidehistorian myöhäsyntyisyydelle on löydettävissä luonnonhistorian ja humanismin suhteesta. Kenties tieto menneisyyden ekologiasta ei ole ollut riittävän kiinnostavaa taidehistorioitsijoiden käyttöön. Tätä väitettä tukee romantiikan jälkeen 1800-luvun alusta alkanut ja 1900-luvulla syventynyt tieteen ja humanistisen tutkimuksen välinen kuilu sekä tieteenalojen eriytyminen.

On kuitenkin kiinnostavaa havaita, että kun 1970-luvulta alkaneen uuden taidehistorian<sup>20</sup> myötä alan kaanonin ravisteltiin ja arvioitiin uudelleen; myös taidehistorian suhde luonnonhistoriaan tuli – rodun, maantieteen ja sukupuolen ohella – uudelleenarvioinnin kohteeksi.<sup>21</sup> Luonnonhistoria ei kuitenkaan saanut vielä tuolloin osakseen vastaavaa huomiota kuin postmodernit identiteettikysymykset. 1990-luvulla esimerkiksi John Onians kuitenkin pohti taiteen historiallisia ja maantieteellisiä materiaalisuhteita. Hän havaitsi, että niitä tutkimalla voi löytää luonnonhistoriallisia kehityskulkuja, jotka osoittavat ihmiskäden ja -käden sekä materiaalin välisen yhteyden olevan itse asiassa

kieltä tai esteettisiä ominaisuuksia perustavampi taiteen kehitykselle. Hän pani myös merkille, että taiteen tekeminen ei ole ainoastaan ihmisen ominaisuus. Monilla eläinlajeilla ilmenee vastaavaa käyttäytymistä. Onians väittää, että taiteen tekemisen alkuperän on oltava yhtä lailla ihmisillä, delfiineillä ja simpansseilla siinä kehämäisessä eleessä, joka yhdistää silmät aivojen kautta materiaalia muovaaviin liikeratoihin.<sup>22</sup>

Myös varhainen antiikin ajan Roomassa kirjoitettu taidehistoria on saattanut olla lähempänä luonnonhistoriaa kuin monet myöhemmät taidehistorioitsijat ovat halunneet myöntää. Tämä on oikeastaan aika selvää, kun ajattelemme, että fyysisen aineen muovaamisen tutkiminen on taidehistorian ytimessä. Plinius vanhemman (23–79) kirjoittamaa *Naturalis historia* -teosta nimitetään usein Euroopan ensimmäiseksi taidehistoriaksi, mutta tämä teos on itse asiassa osa hänen luonnonhistoriaa käsittelevää laajempaa tutkielmaansa. Plinius tarkastelee teoksessaan muun muassa ihmisen käsityön, silmän ja materiaalisen maailman välisiä yhteyksiä, jotka muotoutuivat kaltaisikseen tietyssä maantieteellisessä ja ilmastollisessa ympäristössä.<sup>23</sup>

Jos taidehistoria onkin ollut varsin hidas tunnistamaan luonnon ekologiset prosessit toimijoina, historian tutkimuksesta on mahdollista saada tukea. Historiantutkimuksessa luonnonhistorian vaikutus ”ihmisen historiaan” on alettu nähdä yhä selvemmin 1900-luvun kuluessa.<sup>24</sup> Kuitenkin vasta ihmislähtöisen ilmaston lämpenemisen selkeä tunnistaminen ja siihen toden teolla havahtuminen on alkanut muuttaa historian tutkimuksen paradigmaa 1990-luvulta lähtien. Tunnetussa kirjoituksessaan *The Climate of History* (2009) historian tutkija Dipesh Chakrabarty hahmottelee tämän tapahtumaketjun historiallisia syitä neljän teesin muodossa.

Chakrabarty liittyy ilmastokriisin luonnonhistoriaan tavalla, joka on edelleen ajankohtainen. Hänen neljä teesiään luonnostelevat historian tutkimuksen tulevaisuutta ja kiinnittävät huomiota ilmastomuutoksen ja siihen liittyvien kokemusten peruuttamattomuuteen.

Teesit etenevät loogisesti. Chakrabarty lähtee liikkeelle aiempaan mainitusta, moderneja ihmistieteitä pitkään hallinneesta humanistisen historian tutkimuksen ja luonnontutkimuksen välisestä erottelusta.

Ensimmäisen teesin mukaan ilmaston lämpenemisen tunnistaminen ihmislähtöiseksi on murentanut sitkeästi säilyneen humanistisen historian ja luonnonhistorian välisen erottelun.<sup>25</sup> Tätä vastakkainasettelua on ylläpitänyt historian tutkimuksessa pitkään vallinnut näkemys, että luonnolla ei voi olla historiaa ihmisen tarkoittamassa mielessä. Oikean ja todellisen historian on siis ajateltu koskevan ainoastaan ihmistä. Luonnolla ei tämän perinteisen näkökulman mukaan myöskään ole ihmisen lailla sisäisyyttä tai sisäpuolta.<sup>26</sup> Tämän ajattelutavan havainnollistamiseksi Chakrabarty tekee läpileikkauksen historian tutkimuksen tapoihin suhtautua ympäristöön ja ei-inhimilliseen luontoon.

Chakrabarty jäljittää myös toisenlaista, luonnon aktiivista toimijuutta korostavaa historian tutkimusta. Tässä yhteydessä hän nostaa esiin muun muassa Fernand Braudelin (1902–1985) tutkimukset, jotka hyökkäävät luonnon passiivista roolia korostavaa historian kirjoitusta vastaan.<sup>27</sup> Braudel halusi kirjoittaa historiaa, jossa vuodenaajat toistuvine sykleineen muovasivat merkittävästi ihmisen toimintaa. Luonto näyttäytyi hänelle vuosittain lähes samankaltaisesti toistuvana ja ihmisen vaikutukset ympäristöön niin hitaina, että ne olivat lähestulkoon ajattomia.<sup>28</sup>

Braudel onnistui aiheuttamaan särön luonnon ja kulttuurin historioiden binaariseen erotteluun, mutta vasta 1900-luvun jälkipuoliskon ympäristöhistoria sai aikaan perinpohjaisemman muutoksen luonnon ja ihmisen välisen suhteen jäsentämisessä. Ihmisen biologista toimijuutta painottava ympäristöhistoria eroaa kuitenkin tämänhetkisten tieteilijöiden tavoista tarkastella ihmistä. Viime vuosisadan lopun historioitsijat korostivat tekevänsä ennen kaikkea ihmisen luonnonhistoriaa.<sup>29</sup> Tältä osin 1900-luvun jälkipuoliskon ympäristöhistoria

jatkaa Braudelin käsitystä biologisesta ihmisestä ”ilmaston vankina”. Braudel jättää kuitenkin huomioimatta tärkeän seikan, joka on käynyt ilmastonmuutoksen myötä historian tutkijoillekin ilmeiseksi: ihmislaji on paitsi sosiaalinen ja biologinen myös geologinen toimija.

Chakrabartyn toisen teesin mukaan antroposeenin määritelmä luonnehtii ennen kaikkea modernia humanistista historiankirjoitusta, jota on 1750-luvulta alkaen leimannut pyrkimys vapauteen. Tämä on ilmennyt historian saatossa monin eri tavoin, muun muassa taisteluna kansalaisyhteisyyksistä, dekolonialismina ja erilaisina itsehallinnon pyrkimyksinä. Vapaus on siis joustava käsite, johon on ollut mahdollista sisällyttää erilaisia autonomian ja suvereenisuuden ihanteita. Modernin ajan vapausdiskurssit eivät kuitenkaan ole tunnistaneeet ihmistä geologisena voimana ja toimijana, vaikka geologiseen toimijuuteen liittyvä vapaus on saavutettu pitkälti samojen prosessien myötä kuin monet muutkin vapaudet: ne perustuvat suurelta osin fossiilisiin polttoaineisiin eli hiileen, kaasuun ja öljyyn. Tästä näkökulmasta ei ole liioiteltua sanoa, että erilaiset modernit vapaudet ja ihmisen geologinen toimijuus lepäävät fossiilisten polttoaineiden varassa.

Geologisen ajan ja ihmisen historian kronologian välillä ei ole Chakrabartyn mukaan nähty tai haluttu nähdä aiemmin yhteyttä. Ilmaston lämpenemisen myötä nämä kaksi erilaista ”kalenteria” ovat kuitenkin yhdistyneet. Tällä samaisella modernin aikakaudella on myös toteutunut ihmislähtöinen ilmastonmuutos, kuten antroposeeni-käsitteen<sup>30</sup> esittellyt kemisti Paul J. Crutzen toteaa.<sup>31</sup>

Chakrabartyn kolmannen teesin mukaan antroposeeniä koskeva geologinen hypoteesi edellyttää keskusteluyhteyttä kapitalistisen talousjärjestelmän ja ihmislajin historioiden välillä. Kapitalismia ja sen mahdollistamaa modernia globalisaatiota tulee arvioida kriittisesti ja nähdä sen yhteydet ilmaston lämpenemiseen. Tämän rinnalla on ymmärrettävä myös ihmislajin pidempää historiaa.

Chakrabarty korostaa, että ilmastonmuutos on ennen kaikkea ihmiskunnan kriisi, minkä vuoksi ihmislajin historiaa on tärkeää tarkastella osana planeettamme laajempaa elämänhistoriaa. Tämä ajatus yhdistää niin kutsutun ”syvän historian” (*deep history*) ja kirjoitetun historian aikakaudet. Ilmastonmuutos ei uhkaa niinkään geologista planeettaa vaan ennen kaikkea niitä biologisia ja geologisia ehtoja, joista holoseenin aikana kehittyneen ihmiselämän selviytyminen on riippuvaista. Vain syvähistorian kautta on mahdollista ymmärtää lajimme elämänmuodon erityislaatuinen historia maapallolla. Siksi sen kaltaiset jännitteiset ja osin yhteen sovittamattomat käsitteelliset tasot, kuten planetaarinen ja globaali, syvähistoria ja kirjoitettu historia, lajiajattelu ja kapitalismikritiikki, on asetettava keskinäiseen suhteeseen.

Vaikka näyttääkin selvältä, että teollinen ja kapitalistinen elämäntapa on syypää ilmaston lämpenemiseen, on hyvä tunnustaa, että tämä kehitys ei ole ollut välttämätöntä. Chakrabarty väittääkin, että ihmisen kulttuuri on kompastunut antroposeeniin, jonka juuret ovat syvällä planeetan luonnonhistoriassa ja ihmislajin elämänmuodon kehittämisessä. Ne ulottuvat jääkauden ajan jälkeiseen ”onnenpotkuun” eli ilman hiilidioksidimäärän sopivaan kasvuun, ilmaston suotuisaan lämpenemiseen ja edelleen sen tasaantumiseen tasolle, joka mahdollisti maanviljelyn ja sen myötä teollistumisen kehittymisen.

Tätä ilmaston historiaa vasten on täysin selvää, että meillä ei ole varaa häiriinnyttää maapallon nykyisille elämänmuodoille välttämättömiä ehtoja, esimerkiksi lämpötilan tasoa, joka toimii ihmisen olemassaolon ja kulttuurin yhtenä rajapyykkinä. Nämä rajamäärät ovat täysin riippumattomia politiikasta, taloudesta ja teknologiasta. Ne ovat myös olleet vakaita huomattavasti kauemmin kuin meidän tuntemamme politiikan instituutiot ja mahdollistaneet nykyisen elämänmuodon kehittymisen. Suotuisa ilmasto on lisäksi sallinut ne planeetan ekosysteemin kannalta radikaalit ihmislajin toimet, joiden



ansioista ilmasto on muuttunut geologiseksi toimijaksi ja alkanut häiritä pitkään vallinneita elämisen ehtoja.<sup>32</sup>

Neljännän teesin mukaan ihmislajin ja pääoman kerryttämisen tarinat tulisi pyrkiä risteyttämään. Tämä olisi Chakrabartyn mukaan todellista historiallisen ymmärryksen rajojen tunnustelua. Ilmastokriisin ympärillä käytävä keskustelu voi tuottaa monenlaisia kokemuksia, esimerkiksi affekteja, sekä tietoa ihmisen kollektiivisesta menneisyydestä ja tulevaisuudesta, joka tapahtuu historiallisen ymmärryksen rajalla. Me koemme tiettyjä kriisin vaikutuksia, mutta emme kykene kuitenkaan tavoittamaan ilmiötä kokonaisuudessaan.

Näitä kysymyksiä pohtiessaan Chakrabarty tekee ehkä tärkeimmän aikaa ja historian kokemista ja mieltä koskevan havaintonsa. Hän oivaltaa, että ilmaston lämpenemisestä aiheutunut ahdistus ravistelee paitsi kokemustamme nykyisyydestä myös tapojamme hahmottaa menneestä nykyisyyden kautta kohti tulevaisuutta etenevä jatkumo. Ajallisen jatkuvuuden kokemus on myös ollut paitsi historiantajun myös historiankirjoituksen ehto.

Alan Weismanin ihmisen jälkeisestä maailmasta kertova tietokirja *The World Without Us* (2007) konkretisoi Chakrabartyn ajatuksen, että nykyisyyden kriisi ”voi kiihdyttää sen kaltaista nykyisyyden tuntua, missä tulevaisuus on irronnut menneisyydestä, koska se on historiallisen käsityskyvyn ulottumattomissa.”<sup>33</sup> Luonnon ja vuodenaikojen toisteisuus on pitkään edustanut pysyvyyttä, johon ihminen tuo toiminnallaan muutoksia. Käynnissä oleva ekologinen murros saa tässä kokemusrakenteessa aikaan häiriön, jonka yksi seuraus on luottamuksen menetys luonnon samana pysymiseen. Muuttunut kokemus nykyisyydestä voi siis olla tuhoisaa historiantajullemme.<sup>34</sup>

Chakrabarty päätyy nykyisyyden käsitettä pohtiessaan eräänlaiseen negatiiviseen universaalihistoriaan. Tämä historia ei ole enää universaaliala hegeliläisessä tai kapitalistisessa mielessä. Se edustaa kokonaan toisenlaista universaaliutta, joka liittyy kykyymme kokea

maailma. Uusi universaali kokemus syntyy ihmishistorian ja lajimme toiminnan tuloksena heikkenevien elinolosuhteiden synnyttämästä jaetusta katastrofin kokemuksesta.

## Kriittinen ekologia ja taidehistorian humanistinen tulevaisuus

---

Jos aiempi kokemuksemme historian jatkumosta on käynyt mahdolliseksi, yksi mahdollisuus käsitellä tätä historian mahdollisuuden kokemusta on puhua siitä ajallisena katkoksenä. Toisaalta voimme mieltää ajan menneisyyden jatkumiseksi, ajallisesti päättömäksi tilanteeksi, jossa historian läsnäolo ei lopu, kuten ruotsalainen taidehistorioitsija Dan Karlholm ehdottaa artikkelissaan ”Post-critical or Acritical? Twelve Steps for Art History Writing in the Anthropocene” (2020).

Karlholm vastaa kirjoituksessaan osittain aiempänä esittämiini kysymyksiin tai on vähintäänkin tunnistanut saman taidehistorian tutkimuksen uudistamisen tarpeen. Hän hahmottelee ajallisuutta koskevien pohdintojensa nojalla antroposeenin aikakauden taidehistoriaa tavalla, joka voisi osin vastata haluumme ”pelastaa maailma”. Karlholmin lähestymistavasta löytyy myös yhtymäkohtia Chakrabartyn ajatteluun. Molemmat kiinnittävät huomiota antroposeenin mukanaan tuomaan erityiseen ajallisuuteen, mikä johtaa radikaalisti uudelleenlaiseen ajan ja historian käsittämiseen. Karlholm kuitenkin siirtää ajallisuuden huomion ennen kaikkea taidehistoriaan, mikä tekee hänen ajatuksistaan erityisen kiinnostavia.

Hänen pohdintojensa keskeinen, joskin implisiittinen väite on, että taidehistorioitsijat eivät voi jatkaa toimintaansa entiseen malliin.

Toteamus käy vain selvemmäksi hänen argumentaationsa edetessä. Keskeisenä koetinkivenä tai antroposeenin taustalla vaikuttavana ongelmien aiheuttajana toimii Karlholmin mukaan kapitalistinen talousjärjestelmä, joka on edistyksen ja jatkuvan kasvun varjolla sallinut ja kannustanut erilaisiin alistamisen mekanismeihin.<sup>35</sup> Tarttumatta varsinaisesti kapitalismin kritiikkiin Karlholm analysoi kapitalistiseen voiton tavoitteluun, yksilö- ja länsikeskeisyyteen, nationalismiin ja kolonialismiin, edistykseen, estetismiin ja teleologiseen historiakäsitykseen perustuvan taidehistorian kriittistä lähihistoriaa ja kompastuskiviä sekä luonnostelee mahdollisia vastastrategioita tälle historialle. Artikkelinsa lopussa hän tiivistää ajatuksensa kahdentoista ydinväitteen listaksi, joka taidehistorioitsijoiden tulisi havaita ja huomioida, jotta ala kykenisi vastaamaan aikamme vaatimuksiin. Listassa ehdotetaan muutoksia taidehistoriallisiin tutkimusaineistoihin, lähestymistapoihin, metodeihin ja paradigmoihin mutta myös ihanteisiin ja ennakoasetelmiin. Karlholmin kahdentoista muutosvaatimuksen tavoitteena on kääntää taidehistoria vertikaalisesta horisontaaliseksi eli jäljittää hyvin laajalle levittäytyvää taidehistoriaa yksittäisten mestarien, sankarien ja avainteosten tilalle.<sup>36</sup>

Karlholmin mukaan kriittisyys on ollut ”uuden taidehistorian” läpäisevä periaate 1980-luvulta lähtien ja se on myös muuttanut alan tutkimusta merkittävästi viime vuosikymmeninä. Kriittisyyden keskeisenä kirjoittamattomana tavoitteena on ollut niin kutsuttu geneerinen avantgardismi, jonka tehtävänä on jäljittää ”eri aikojen ja paikkojen merkittävin ja kriittisesti edistynein taide”, kuten Karlholm toteaa.<sup>37</sup>

Kriittisen asenteen uudelleenarvioiminen nykytilanteessa on kuitenkin välttämätöntä. Merkkejä tämän työn alkamisesta on jo nähtävissä, esimerkiksi kriittisyyden eräänlaiseksi vastaliikkeeksi syntynyt ”postkriittikki”, jota Karlholm esittelee Rita Felskin ajatusten tukemana. Sen jälkeen, kun kriittisyydestä oli tullut muutaman vuosikymmenen

ajaksi eräänlainen akateeminen yleiskäsite, postkriittisyys on halunut irrottautua akateemisesta ”epäilyn hermeneutiikaksi” (Paul Ricoeur) kutsutusta praktiikasta ja traditiosta. Postkriittikki on kuitenkin ollut voimaton käsittelemään riittävän perusteellisesti kulttuurin nykytilannetta – yhtäältä siksi, että se olettaa kritiikin ajan olevan ohi, ja toisaalta, koska se tukeutuu rakenteellisesti samoihin modernin tuottamiin ajattelun rakenteisiin, jotka se esittää jättäneensä taakseen.

Karlholmin varautunut suhtautuminen kriittisyyden ilmenemismuotoihin on myös kiinnostava. Tämä epäluuloisuus saa hänet nimitäin pysähtymään humanistisessa tutkimuksessa vähemmän käyettyn, mutta esimerkiksi lääketieteilijöille tutun ”kriittisen tilan” äärelle. Bruno Latourin kirjoituksista ammentaen Karlholm muuntaakin kritiikin käsitteen kriittiseksi tilaksi ja soveltaa sitä humanistiseen tutkimukseen.<sup>38</sup> Kuten Latour on korostanut, juuri planeettaamme koskevaan kriittiseen tilaan meidän tulisi keskittää huomiomme.<sup>39</sup>

Postkäsitteiden, kuten postkriittikin ja kenties myös posthumanismin, toinen perustavanlaatuinen ongelma on, että niiden taustalla vaikuttaa lineaarisesti etenevä historiallinen aikakäsitys. Karlholmin mukaan ”kaikkien post-termien taakaksi muodostuu, ei ainoastaan se, että ne ovat negatiivisesti määriteltyjä (jonkin todellisen jälkeen tulevia), vaan myös se, että ne esitetään eräänlaisina historiallisina faktoina (esimerkiksi sodanjälkeisenä, modernin jälkeisenä, humanismin jälkeisenä ja niin edelleen).<sup>40</sup> Tällainen ajan käsitteellistäminen toisin sanoen olettaa, että erilaiset post-ilmiot ovat olemassa vain tietyn lineaarisen ajan puitteissa.

Karlholm päätyy siksi ehdottamaan erilaisten post-käsitteiden tilalle epäkäsitteitä, epäkriittisyyttä tai ei-kriittisyyttä (*acritical*). Hänen nähdäkseen epäkäsitteet osoittaisivat selvemmin, että kyseessä saattaa esimerkiksi olla kriittisen asenteen hetkellinen syrjään siirtäminen, mutta ei sen kokonaan ohittaminen. Posthumanismin kohdalla tämä

ei-muodostelma tarkoittaisi ei-humanismia tai epähumanismia, mikä mahdollisesti toimisi humanismin hetkellisenä sivuuttamisena. Karlholmin mukaan post-alkuisista ajallisista määritteistä pidättäytymällä välttyttäisiin myös modernistisen eetoksen aikaansaamasta pakosta luoda tiukkoja kategorisointeja totuuden ja väärän, kuvitteellisen ja todellisen, uuden ja vanhan, edistyneen ja vanhanaikaisen välille.<sup>41</sup>

Karlholmin näkemystä voidaan nähdäkseni lähestyä kahdesta toisiinsa kytkeytyvästä näkökulmasta. Yhtäältä hänen ehdotuksensa tekee mahdolliseksi antroposeenin ajan ja sen kriittisen ekologisen tilan tuottaman uudenlaisen historiatietoisuuden syntyminen. Toisaalta se tarjoaa mielekkään näkökulman posthumanismin kriittiselle (sic) uudelleenarvioinnille.

Posthumanismi on viime vuosina tuntunut tarpeelliselta näkökulmalta asemoitaessa taidehistoriaa nykyisessä kriittisessä ekologisessa tilanteessa. Taidehistorian humanistinen perintö näyttäisi olevan umpikujassa ja tarve erilaisille posthumanistisille lähestymistavoille välttämätön. Jos posthumanismi ymmärretään lähtökohtaisesti lineaarisen historiankirjoituksen tuotteeksi – ja siis humanismin jälkeiseksi, uudeksi, edistykseksi eli paremmaksi ajanjaksoksi – se muodostuu ongelmalliseksi käsitteeksi. Antroposeenin kaudella tällainen toiveikas halu ”jättää mennyt aikakausi taakse” ei nimittäin ole mahdollista, kuten olen edellä esittänyt.

Toisin sanoen menneisyytemme ei – kuten kenties aiemmin – poistu historiallisen ajan siirtyessä menneisyyteen. Sen sijaan se palaa eteemme joka päivä yhä arvaamattomammassa muodossa. Karlholm kiteyttää tämän huomion toteamalla: ”Antroposeeni on sekä kirjaimellisesti että ajallisesti reaktion aikakausi, joka pakottaa meidät reagoimaan toiminnallamme lähimenneisyyteen, joka ei ole vielä ohitse, ei loppunut eikä päättynyt, vaan jatkuu edelleen. Mennyt on siis edelleen meneillään, minkä takia aikakautemme uuden nimen tulisi olla menneismi tai mennytismi (*pastism*).”<sup>42</sup>

Kuten olen edellä pyrkinyt osoittamaan, antroposeenin aika on hankalasti hahmoteltavissa. Se on yhtäältä kiemurainen, hidas, vasta alussa oleva ja toisaalta taas äkkinäinen ja täysin yllättävä. Antroposeenin aika on planetaarisella tasolla tapahtuvaa freudilaista alistetun tai torjutun paluuta. Kukaan ei varmuudella tiedä, milloin ja millälaisena se palaa ja millaisia seurauksia sillä on elämälle.<sup>43</sup>

## Uusi humanismi

---

**E**rwin Panofsky puolusti humanismia ja taidehistoriaa humanismina keskellä toista maailmansotaa, hetkellä, jolloin tulevaisuus näytti lähes toivottomalta ja tuntemattomalta. Hänen humanismi-ihanteensa muistutti enemmän klassisen *humanitas*-ajattelun tapaa korostaa ihmisen luontosuhdetta hyveenä kuin keskiajan oppineiden taipumusta liittää humanismi ja uskonnollinen Jumala-suhteen tavoittelu yhteen.<sup>44</sup>

Panofsky viittaa kirjoituksessaan myös renessanssihumanisti Giovanni Pico della Mirandolan kuuluisaan puheeseen ”Ihmisen arvokkuudesta” (*Oratio de hominis dignitate*, 1488). Kuten Panofsky tähdentää, Pico ei suinkaan väittänyt ihmisen olevan maailmankaikkeuden keskus todetessaan, että Jumala asetti ihmisen maailmankaikkeuden keskelle. Pikemminkin hän korosti humanismin olevan asenne, joka uskoo ihmisen arvokkuuteen ja edellyttää ristiriitojen tunnistamista. Näin ymmärrettynä humanismi perustuu yhtäältä ihmisen arvokkuuden vaatimukseen ja hänen järjen käyttönsä mahdollisuuksiin. Samalla se auttaa hyväksymään sekä ihmisen vapauden että hänen rajoituksensa – erehtyvyyden ja heikkouden. Panofsky päättää nämä pohdinnat kiteytykseen, jonka mukaan ”näistä kahdesta postuloidaan tulos – vastuullisuus ja suvaitsevaisuus”.<sup>45</sup>

Juuri vastuullisuutta ja suvaitsevaisuutta me tarvitsisimme ihmisinä ja toimijoina Bruno Latourin kuvaamassa nykyisessä ilmastojärjestelmässä (*nouveau régime climatique*).<sup>46</sup> Me tarvitsemme näitä ominaisuuksia suhteessa ei-inhimillisiin toimijoihin, itseemme ja kanssaihmiisiin. Tämän havainnon valossa humanismia on alettu viime aikoina jälleen myös puolustaa, erityisesti sen uudempia, Bruno Latourin tuotannosta vaikuttuneita suuntauksia. Esimerkiksi Rita Felski toimitti muutama vuosi sitten *New Literary History* -lehden erikoisnumeron Latourin ajattelun vaikutuksista humanistiseen tutkimukseen. Kriittisyyden lisäksi Felski itse ehdottaa kolmea muutakin kykyä tai ominaisuutta kuvaamaan humanismin tulevaisuutta. Michael Meranzen innoittamana hän korostaa, että humanismi on sen alkuperään liittyvän (lat.) *caritas*-sanan mukaisesti vartioimista, suojelemista, puolustamista ja kaitsemista. Tämä myös kuratoimiseksi kutsuttu toiminta ei kohdistu pelkästään menneisyyden tutkimiseen ja ajatteluun vaan myös humanistisiin instituutioihin, kuten yliopistoihin ja kirjastoihin.

Kolmantena humanismin säilyttämisen kannalta arvokkaana ominaisuutena Felski näkee sen kyvyn kommunikoida eli välittää tietoa ja ajattelua eri aikojen ja paikkojen sekä erilaisuuksien välillä. Latourin ajattelua mukailevassa humanismin arvonalustuksessa Felskin viimeinen humanismia kuvaava toiminta on koostamista (*composer*). Koostaminen tarjoaa mahdollisuuden yhteiseen maailmaan, vaikka tämä maailma koostuisikin monista palasista. Koostaminen on asioiden kääntämistä pikemminkin kuin erottelua, lisäämistä enemmän kuin vähentämistä, yhdessä tekemistä ja asioiden kehkeyttämistä merkitysten selvittämisen sijaan.<sup>47</sup>

Väittäisin, että ekologisten muutosten käydessä nykyistäkin tuntuvammiksi, esimerkiksi ilmaston muuttuessa yhä ailahtelevammaksi ja ilmastosiirtolaisuuden kasvaessa, sekä ”vanhan” että uudemman humanismin arvot tulevat olemaan yhä välttämättömpiä

koostettaessa uusia yhteisöjä, elämäntapoja ja todellisuuksia. Latourin ajattelussa humanismin ytimessä sijaitseva ihminen on kuitenkin raskas nimi ja taakka, joka olisi korvattava osuvammalla käsitteellä. Hän ehdottaa ihmisen korvaamista englanninkielisillä sanoilla *terrestrial* (ransk. *terrestre*) tai *earthbound* eli maahansidottu. Suomen kielellä Latourin ihmistä kuvaavat käsitteet voisivat kääntyä myös maanpäälliseksi tai jopa sitäkin osuvammin tannerolenoksi.<sup>48</sup>

Tannerolento tai maanpäällinen vaatii itsepintaisesti edellä mainittua koostamista (*composer*). Hän tarvitsee humusta ja kompostia (*compost*), jotka ovat ihmisen (*human*) rakennusaineet, kuten Donna Haraway toteaa.<sup>49</sup> Harawayn lonkeromaisessa (*tentacular*) ajattelussa posthumanismi korvautuu kumppanilajien yhteisaterialla (*cum panis*) eli kompostilla ja humanismi humustieteellä.<sup>50</sup> Uudessa järjestyksessä ihminen asemoituu muiden lajien rinnalle ja kanssatoimijaksi, ei niiden yläpuolelle.

Chakrabarty, Karlholmin, Latourin ja Harawayn hengessä ehdotan, että Panofskyn tutkielmaa taidehistoriasta humanistisena tieteenä tulisi taivuttaa uuteen muotoon ja jalostaa osaksi uusia humustieteitä.

Mitä taidehistoria lonkeromaisena humustieteenä sitten olisi? Edellyttäisikö tämä vastaavaa muutosta kuin mitä 1980-luvun uusi taidehistoria edusti avatessaan alan tutkimusta feministisen, kolonialistisen tai poliittisen tiedostamisen suuntaan – kuten Andrea Gaynor ja Ian McLean ehdottavat ekologisen taidehistorian ruodinnossaan vuonna 2005. Ehkä. Itse kuitenkin näkisin, että tämä vaatii suurempaa muutosta.

Työn aloittamiseksi taidehistorioitsijoiden tulisi kääntää katseensa paitsi eri aikojen taiteen humussuhteeseen myös niihin erilaisiin kumppanilajien ja muiden toimijoihin verkostoihin, joihin taide ja taiteentutkimus ovat kytköksissä. Taiteen tutkijan tulisi myös kiinnittää huomiota siihen, millä tavoin taide esittää, käsittää ja käyttää

maata. Hänen pitäisi ottaa tutkimuksessaan huomioon, millaisessa suhteessa taide on paitsi humukseen ja sen mineraaleihin, bakteereihin ja viruksiin myös tannerta ympäröivään atmosfääriin sekä kaikkiin niihin inhimillisiin ja ei-inhimillisiin näkymättömiin rakenteisiin, materiaaleihin ja pitkän aikavälin historioihin, jotka tekevät taiteen(kin) mahdolliseksi.

Tämä ei kuitenkaan vielä riitä. Koska Chakrabarty kuvaama katastrofin kokemus leimaa aikaamme ja siinä tehtyä humanistista historiatutkimusta, olisi taidehistorian tunnistettava myös tämä kollektiivinen kokemus yhdeksi tärkeäksi lähtökohdakseen. Miten katastrofin kokemukseen sitten tulisi suhtautua ja mitä meidän tulisi ajatella menneisyydestä, joka ei jääkään taaksemme vaan vaanii meitä nykyisyydessä ja on vastassa tulevaisuudessa? Chakrabarty ehdottaa tai suorastaan vaatii uutta humanismia palaamaan yhä uudelleen ajassa taaksepäin ja tutkimaan planeetan kaukaista historiaa.

Maapallon evoluutiosta, ilmastosta ja elämästä kertovia, toisiinsa yhteydessä olevia tarinoita, on mahdotonta kertoa ihmiskeskeisestä näkökulmasta. Nämä vaihtoehtoiset näkökulmat ovat väärää kertomuksia syvästä ajasta, ja ne auttavat meitä ymmärtämään, että ihminen on ilmaantunut kovin myöhään hänen tuloonsa täysin valmistautumattomalle planeetalle. Me ihmiset emme todellakaan edusta minkäänlaista kulminaatiopistettä planeettamme historiassa. Tässä Latourin ja joidenkin muiden tutkijoiden pyrkimys avata esteettisiä, filosofisia ja eettisiä näkömiä, auttaa meitä asemoimaan nykyisten ympäristökriisien konstellaation laajempaan planeettamme reproduktiivisen elämän syvähistorialliseen kontekstiin. Näen tämän aikamme ”uuden” humanismin keskeisimpänä päämääränä.<sup>51</sup>

## Viitteet

- 1 Panofsky 1955, 28.
- 2 Kant 1931.
- 3 Panofsky 1955, 1987, 27.
- 4 Ibid., 47–50.
- 5 Moxey 1994, 70–72.
- 6 Barad 2008, 138–144.
- 7 McKee 2011, 123.
- 8 Owens 1980; Rapaport 1994; Boettger 2002; Shapiro 1995.
- 9 Gaynor & McLean 2005, 4.
- 10 Ibid., 2005, 6.
- 11 Ks. erityisesti Bennett 2010.
- 12 Ilmastoa koskevasta ajattelutapojen muutoksesta ks. esim. Johansson 2015.
- 13 Lummaa & Rojola 2014, 7.
- 14 Lummaa & Rojola 2014, 29.
- 15 Merleau-Ponty 1995.
- 16 Merleau-Ponty 1988, 165.
- 17 Derrida & Nancy 1992.
- 18 Morton 2007.
- 19 Lindberg 2020, 252.
- 20 Käsitteellä ”uusi taidehistoria” viitataan 1980- ja 1990-luvujen taidehistoriaan, joka alkoi omaksua tutkimusnäkökulmia ja metodologioita muilta tieteenaloilta, kuten sukupuolentutkimuksesta, semiotikasta, poststrukturalismista ja kirjallisuustieteistä. Ks. Moxey, 1994.
- 21 Vastaavasti voidaan havaita, että 1980-luvun lopulta käynnistynyt ilmastonmuutoskeskustelu jäi samaan aikaan yhteiskuntatieteilijöiden ja humanistien aloittaman globalisaatiokeskustelun jalkoihin. Ks. esim. Chakrabarty 2009, 198–199.
- 22 Onians 1996, 2006–2009.
- 23 Ibid., 208.
- 24 Worster 1996.
- 25 Chakrabarty 2009, 201.
- 26 Ibid., 202. Rossi 1985; Bann 1984; Foucault 2010.
- 27 Chakrabarty 2009, 204–205; Braudel 1972.
- 28 Ibid., 205.
- 29 Ibid. Chakrabarty tähdentää 1900-luvun ympäristöhistorian biologista ihmiskäsitystä, vaikka on selvää, että eritoten 1970-luvulta lähtien ympäristöhistoria on korostanut ihmisen ekososiaalisia ominaisuuksia.

- 30 Myös muita historiallisia hetkiä on ehdotettu antroposeenin alkupisteeksi. Esimerkiksi Bruno Latour ehdottaa vuotta 1610, koska siihen mennessä Amerikan mantereen metsittäminen oli varastoinut hiilidioksidia niin paljon, että ilmatieteilijät saattoivat käyttää sitä vähimmäismääränä, jonka perusteella he voisivat mitata sen säännöllistä kasvua. (Latour 2017, 184).
- 31 Chakrabarty 2009, 208–209.
- 32 Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että meidän pitäisi jättää huomioimatta epätasapaino, joka vallitsee retrospektiivisesti ja toisaalta prospektiivisesti oletettujen rikkaiden ja köyhien maiden ja ihmisten välillä suhteessa hiilipäästöihin. Se on osa kapitalismin ja modernisaation historiaa, mutta tosiasia, jonka edessä olemme, on kuitenkin se, että koko ihmiskunta jakaa tällä hetkellä saman katastrofin. Ks. Chakrabarty 2009, 218.
- 33 Ibid., 197.
- 34 Ibid., 198.
- 35 Karlholm 2020, 1.
- 36 Karlholm 2020.
- 37 Ibid., 150.
- 38 Ibid., 153.
- 39 Latour 2017; 2018.
- 40 Karlholm 2020, 153.
- 41 Ibid., 154.
- 42 Karlholm 2020, 155.
- 43 Tiedämme kuitenkin jo, että sillä on vakavia ympäristöllisiä, sosiaalisia ja mentaalisia seurauksia, joiden uskotaan kasvavan.
- 44 Panofsky 1987, 24.
- 45 Ibid., 24.
- 46 Latour 2017.
- 47 Felski 2016, 216–223.
- 48 Ks. Himanka 2002.
- 49 Haraway 2016, 149.
- 50 Ibid., 32.
- 51 Chakrabarty 2016, 394.

## Lähteet

- Bann, Stephen 1984. *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Barad, Karen 2008. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. Teoksessa Stacy Alaimo & Susan Hekman (toim.) *Material Feminisms*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Boettger, Suzaan 2002. *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley: University of California Press.
- Braidotti, Rosi 2013. *The Posthuman*. Oxford: The Polity Press.
- Braudel, Fernand 1972. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Cavada, Eduardo & Peter Connor & Jean-Luc Nancy 1992 (toim.). *Who Comes After the Subject*. New York, London: Routledge.
- Chakrabarty, Dipesh 2009. The Climate of History: Four Theses. *Critical Inquiry*. Vol. 35, No. 2, 197–222.
- Chakrabarty, Dipesh 2016. Humanities in the Anthropocene: The Crisis of an Enduring Kantian Fable. *New Literary History*. Volume 47, Numbers 2 & 3, Spring & Summer 2016, 377–397.
- DeLanda, Manuel 1997. *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1980. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques 1992. Eating well, or the Calculation of the Subject. An Interview with Jacques Derrida. Teoksessa Eduardo Cavada, Peter Connor & Jean-Luc Nancy (toim.), *Who Comes After the Subject*. New York, London: Routledge.
- Felski, Rita 2016. Introduction. *New Literary History*. Spring & Summer 2016. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Foucault, Michel 1966/2010. *Sanat ja asiat*. Suom. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Gaynor, Andrea & Ian McLean 2005. The Limits of Art History: Towards an Ecological History of Landscape Art. *Landscape Review* 1/2005.
- Haraway, Donna 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.
- Himanka, Juha 2002. *Se ei sittenkään pyöri. Johdatus mannermaiseen filosofiaan*. Helsinki: Tammi.
- Johansson, Hanna 2015. Images of rain in-between representation, technology and nature. Teoksessa Camilla Skovbjerg Paldam & Jacob Wamberg (toim.) *Art, Technology and Nature*. London: Ashgate. 185–198.
- Kant, Immanuel 1931. *Siveysopilliset pääteokset*. Porvoo: Wsoy.
- Karlholm, Dan 2020. Postcritical or Acritical? Twelve Steps for Art History Writing in the Anthropocene. *Konsthistorisk tidskrift*. Volume 89, issue 2, 150–164.
- Latour, Bruno 2017. *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*. Paris: Éditions La Découverte.

- Latour, Bruno 2017. *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*.  
Oxford: Polity Press.
- Latour, Bruno 2018. *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime*.  
Käänt. Catherine Porter. Oxford: Polity Press.
- Lindberg, Susanna 2020. Ympäristön ja ilmaston käsitteet mannermaisessa filosofiassa.  
Teoksessa Simo Kyllönen & Markku Oksanen (toim.). *Ilmastonmuutos ja filosofia*.  
Helsinki: Gaudeamus.
- Mckee, Yates 2011. Art History, Ecocriticism, and the Ends of Man. *Oxford Art Journal*,  
(Winter 2011).
- Merleau-Ponty, Maurice 1988. *In Praise of Philosophy and Other Essays*.  
Evanston: Northwestern University Press
- Merleau-Ponty, Maurice 1995. *La Nature. Notes Cours du Collège de France*.  
Toim. Dominique Séglard. Paris: Éditions du Seuil.
- Morton, Timothy 2007. *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*.  
Harvard University Press.
- Moxey, Keith 1994. *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics,  
and Art History*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Nisbet, James 2014. *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s  
and 1970s*. Cambridge: MIT Press.
- Onians, John 1996. World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art.  
*Art Bulletin*. June 1996, 206–209.
- Owens, Craig 1980. The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism.  
*October*, Spring, 1980, Vol. 12. The MIT Press, 67–86.
- Panofsky, Erwin 1955/1987. *Meaning in the Visual Arts*. Middlesex: England.
- Rapaport, Herman 1994. Brushed Path, Slate Line, Stone Circle. Teoksessa Peter  
Brunetti & David Wills (toim.). *Deconstruction and the Visual Arts*. New York:  
Cambridge University Press.
- Rossi, Paolo 1979/1985. *The Dark Abyss of Time. The History of the Earth and the History  
of Nations from Hooke to Vico*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Shapiro, Gary 1995. *Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel*. Berkeley:  
University of California Press.
- Worster, Donald 1996. *De ekologiska idéernas historia*. Stockholm: SNS Förlag.

# Kivi, jää, ilma

## Antroposeeni ja nykytaiteen ajallisuudet

SAARA HACKLIN

**S**ulava jää, lässähtävä ilmapallo ja halkeava kivi. Tässä kolme eri nykytaiteen teosta, jotka avaavat antroposeenikeskusteluun ja ajallisuuteen kiinnostavia näkökulmia. Niiden kautta ajallisuus näyttyy yhtä aikaa hitaana ja nopeana, vaikeasti havaittavana sekä peruuttamattoman rajuna. Artikkelissani käsitellyt esimerkit ovat Hans Rosenströmin, Saara-Maria Karirannan ja Sari Palosaaren teoksia. Lähtökohtani ovat teosten sisältämien materiaalien erilaiset ajalliset rytmit ja niiden luomat merkityskerrostumat. Tämä materiaalisuuteen kääntyminen liittyy uusmaterialismin piirissä käytyyn keskusteluun, joka synnyttää ajatuksen siitä, ettei toimijuus ole varattu vain ihmisruumiille.

Antroposeeni on käsite, jota on vuodesta 2000 lähtien käytetty eri tieteenaloilla. 2010-luvun loppupuolella se on hiipinyt yhä laajempaan käyttöön. Käsitteen kautta avautuu oman aikamme tärkein kysymys: miten ihminen, *antropos*, on toimillaan jättänyt jälkensä maaperän sedimentteihin ja mitä tästä seuraa? Yhteiskunnallisen keskustelun ohella myös lukuisat taiteilijat ovat teoksissaan ja työkentelytavoissaan kääntyneet tarkastelemaan antroposeenia. Tämä ei ole mitään uutta, sillä ympäristöaiheet ovat kiinnostaneet taiteilijoita jo pitkään. Esimerkiksi maa- ja ympäristötaiteilijat ovat kiinnittäneet

huomion ympäristön tilaan jo 1960-luvulta lähtien.<sup>1</sup> Kuitenkin on selvää, että 2010-luvulla ympäristöteema on kiinnostanut yhä laajempaa joukkoa nykytaiteen tekijöitä, mikä heijastuu useissa ajankohtaisissa aiheita käsittelevissä näyttelyissä niin kotimaassa kuin kansainvälisesti.

## Aika, apokalypsi ja antroposeeni

**A**jan haaste on sen pakenevassa luonteessa. Mennyt, tulevaisuus ja nykyhetki tuntuvat jatkuvasti pakenevan käsistä. Ei ole mahdollista ottaa aikaa haltuun, ei päästä sen ulkopuolelle. Antroposeeni, ilmastokriisi ja aika ovat kytköksissä. Hallitustenvälisen ilmastopaneelin IPCC:n syksyllä 2018 julkaiseman ilmastoraportin myötä tietoisuus pakottavasta tarpeesta päästöjen vähentämiselle on levinnyt laajalle. Näyttää siltä, että viimeiset hetket muutokselle ovat käsillä. Tulevaisuus näyttää yhä useammalle tuntemattomalta ja pelottavalta. (IPCC 2018.)

Filosofi Ted Toadvine on ollut kiinnostunut ajallisesta ylevästä, siis siitä, miten ajan ajattelu voi aiheuttaa ihmisessä ylevän kokemuksen. Toadvine tarkastelee Immanuel Kantin ajattelua ja toteaa, että Kantin näkökulmasta menneen ajan ajattelu näyttyy jalona, tulevan ajattelu kauhistuttavana. Menneisyys on matemaattisen ylevän piiriin kuuluvaa, sillä sen suurikokoisuus ylittää ihmisen mielikuvituksen rajat. Sen sijaan ”tuntematon tulevaisuus, toisaalta, kuuluisi dynaamisen ylevän luokkaan. Se herättää meissä pelkoa tavalla, joka rinnastuu Kantin suosimiin esimerkkeihin, kuten uhkaaviin kiviin, ukkospilviin, tulivuoriin, hurrikaaneihin ja niiden kaltaisiin.”<sup>2</sup> Toadvinen mukaan ilmastokeskustelun tulevaisuuskuviin yhdistyy olennaisesti tietynlainen tuomiopäivän retoriikka.



Kaikkein ilmeisin esimerkki tästä on vuonna 2009 Kööpenhaminassa pidetty YK:n ilmastokonferenssi ja Greenpeacen järjestön siellä järjestämä aktio, jossa Ilmestyskirjan neljä ratsastajaa ratsastivat Kööpenhaminan kaduilla. *Raamatussa* nämä ratsastajat toivat taudin, sodan, puutteen ja kuoleman. Toadvinea on kiinnostanut ilmastoapokalypsiin liittyvä ajallisuuden käsitys. Sen valossa tulevaisuus on pelottava ja ihmiskunta on etenemässä kohti suurta katkosta. Toadvinen mukaan ilmastoapokalypsi ei kuitenkaan ole uusi keksintö, vaan sen voi nähdä vain yhtenä uutena lukuna erilaisten tulevaisuuteen kohdistuvien uhkakuvien joukossa. Tuomiopäivän retoriikka sisältää hänen näkökulmastaan aina ajatuksen tulevasta tuomiopäivästä, joka jakaa ihmiset niihin, jotka pelastuvat, ja niihin, jotka eivät pelastu. Hänen mukaansa tässä ajattelussa ei ole mitään erityisen uutta. ”Nykyinen ilmastoapokalypsi on vain uusin vaihe kulttuurimme pyrkimyksessä hallita tuntemattoman tulevaisuuden yleviä ulottuvuuksia.”<sup>3</sup>

Mikä sitten neuvoksi? Toadvine ehdottaa huomion kääntämistä tulevaisuuden ajattelusta nykyhetkeen. Tämä käänne voisi toimia eräänlaisena katkoksenä. Toadvine lainaa filosofi Jean-Luc Nancya: ”Lopullista olisi ajatella nykyhetkessä ja ajatella nykyhetkeä. Ei enää tulevien loppujen loppuna tai edes onnekkaana loppujen jakaantumisenä, vaan nykyhetkenä yhtenä saatavilla olevana elementtinä.”<sup>4</sup> Nykyhetki on erityisellä tavalla kytköksissä menneeseen ja tulevaan. Toadvine hakee Nancya kautta keinoja ajatella nykyhetkeä ja löytää vaihtoehtoja tuomiopäivän retoriikalle. Toadvinelle eräs poikkeavuudessaan kiinnostava aikakäsitys löytyy potawatomi-kansaan kuuluvan filosofi Kyle Powys Whyten ajattelusta, tarkemmin sanoen kehämäisestä ajasta, joka heijastaa nykyhetken vastuuta tulevaisuudesta ja menneisyydestä. Powys Whyten ehdotuksen mukaan voimme konkreettisenä keinona kuvitella sukupolvien ketjua sekä menneeseen että tulevaisuuteen yltävänä ja samalla kysyä itseltämme: Mitä esi-isämme olisivat toivoneet? Millaisia esi-isiä me haluamme olla?

Aika kytkeytyy olennaisesti koko antroposeenikeskustelun ytimeen: siihen, miten ihmisen aikakauden mukaan nimitystä ajasta pitäisi puhua. Koska aika alkoi? Entä onko nimitys täysin väärä? Kuka on se, jonka mukaan aika on nimetty? Johtaako se ajattelemaan, että ihminen hallitsee tätä aikakautta ja että ihmisen teknologinen etevyys pelastaa jälleen kerran meidät pulasta? Visuaalisen kulttuurin tutkija T. J. Demos on yksi kriitikoista, joka on *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today* -kirjassaan (2017) tarkastellut visuaalisen kulttuurin ja antroposeenikuvaston suhdetta. Hänen mukaansa antroposeenikuvasto päättyy usein korostamaan ihmisen hallintaa planeetastamme sekä retoriikkaa, joka epäpoliittisoi ekologiset kysymykset ja näin piilottaa vastuuta.

Demos ehdottaa, että ihmisen toiminnan sijaan puhuttaisiin ylikansallisten yhtiöiden toiminnasta. Siksi esimerkiksi *capitaloseeni* olisi hänen mukaansa aikakaudelle osuvampi nimitys, sillä se kutsuisi väkivaltaa oikealla nimellä, pääoman mukaan. Demosin mukaan universalisoiva retoriikka hävittää toimijuuden.<sup>5</sup> Samansuuntaista kritiikkiä antroposeenin käsitettä kohtaan ovat esittäneet monet muut, muun muassa Donna Haraway, joka puolestaan on ehdottanut antroposeenin ja kapitaloseenin sijaan uuden aikakauden nimeksi *ctuhluseeniä* (*chthulucene*). Sanan taustalla on Harawayn mukaan kreikan *khthôn* ja *kainos*, joista ensin mainittu viittaa maanalaisiin olentoihin ja jälkimmäinen nyt-hetkeen, uuteen.<sup>6</sup> Cthuhluseeni edellyttää tasapainoilua näiden eri voimien välillä.

Kaikki tässä artikkelissa käsittelemäni nykytaiteen teokset avautuvat tavalla tai toisella aikaan, vaikka ne käyttävät hyvin erilaisia tekniikoita ja materiaaleja. Miten niiden ajallisuus suhteutuu arvaamattomaan tulevaisuuteen, nykyhetkeen ja menneeseen? Kaksi teoksista liittyy kuvanveiston perinteeseen, yksi valokuvaan. Jo näiden välineiden suhde aikaan on hyvin erilainen. Kuvanveisto on perinteisesti mielletty tilalliseksi taiteeksi, mutta katsomiskokemuksessa liikkeen

kautta se väistämättä liittyy aikaan. Valokuvan ajallisuus on puolestaan teknologian kehityttyä ollut välähdyksenomaista, aina väistämättä menetettyyn hetkeen liittyvää. Valokuvalla on voima muuttaa nykyhetki menneeksi, samalla säilöä sitä – ainakin hetkeksi. Kaikki artikkelin teokset ovat materiaaliensa myötä eri tavoin alttiita ajan myötä tulevalle muutokselle.

## Kivi

**M**aaperän sedimenttien hitaus viittaa pitkiin ajallisiin prosesseihin. Kivilajien jähmettyminen, puristuminen ja murtuminen tapahtuu hyvin hitaasti. Sari Palosaaren teoskokonaisuus *Time is Out of Joint 1* (2017) sisältää *By Your Side* -teoksen, jossa kahdenistuttavalla tuolilla on suuri, haljennut kivi. Lisäksi lattialla, hieman etäämpänä maassa on kivi, joka taiteilijan ohjeiden mukaisesti näyttelyn aikana halkaistaan etanasementilla. Englanniksi tästä aineesta käytetään nimeä *silent cracking agent*. Se kertoo toimintaperiaatteesta eli hiljaisuudessa tapahtuvasta murtumasta. Kiveen porataan reikä, johon seosta lisätään. Massa laajenee ajan myötä ja halkaisee kiven. Aine on alun perin kehitetty Aasian tiheästi asutuille alueille, jossa räjähdysten aiheuttamaa tärinää halutaan välttää.

Toisaalta Palosaaren käyttämän mekanismin juuret ovat myös perinteiset. Samalla tekniikalla on aiemmin lohkottu kiviä pihapiirissä. Poraamalla kiveen reikiä ja antamalla sinne kaadetun veden jäätyä on voitu murtaa kiviä. Nähdäkseni Palosaaren teos on esimerkki prosessista, joka on yhtäältä ihmisen väkivalloin liikkeelle sysäämä mutta toisaalta omalakinen ja jättää ihmisen ikään kuin odotushuoneeseen vailla keinoja vaikuttaa prosessiin. Palosaaren teoksen kivi ja sen murtumispisteen etsintä näyttäytyy mielestäni



**Kuva 1.** Sari Palosaari: *Time is Out of Joint #1* (2017), installaatio, 280 x 300 x 300 cm

antroposeenikeskustelun metaforana: siinä aktiivisesti puututaan ympäristöön mutta samalla menetetään hallinta ja jäädytään avuttomaksi sivustaseuraajaksi.

Kiven lisäksi *Time is Out of Joint* -kokonaisuuteen kuuluu kaksi tankoa, jotka muodostavat *Atmospheric #1* -teoksen. Toisessa, pystyssä olevassa tangossa, on sensori. Se reagoi valon määrään. Tuolien yläpuolella, katonrajassa, on vaakasuunnassa tanko, jonka ympärille on kiedottu läpinäkyvä muovipussi sekä led-valonauhaa. Sensori ohjaa valoa, jonka määrä ja väri vaihtelevat suhteessa sensorin aistimaan valoon. Katonrajaan sijoitettu valopilvi on siis jatkuvasti suhteessa ympäristöönsä, ja sen aika on reaaliaikaista, jatkuvasti reaktiivisessa suhteessa siihen, mitä ympärillä tapahtuu. ”Aistiminen” on tässä teoksessa teknologian läpitunkemaa, sillä sensorin Arduino-ohjain muuntaa valon digitaaliseksi informaatioksi. Palosaaren teoksen valo kietoutuu sekä vuorokaudenkiertoon että vuodenkiertoon ja säätilaan. Se ponnistaa vahvasti syklisestä aikakäsityksestä, vuorokauden ja vuodenkierron valosta. Onko päivä pilvinen? Kirkas kevätvalo? Seisooko joku sensorin edessä? Välittömästi koettavissa oleva valo näyttää riippuvuussuhteen ympäristöön, joka sekään ei ole irrallaan pitkäaikaisista prosesseista, kuten säätilan muutoksista ja ilmastonmuutoksesta.

*Time is Out of Joint* -teoksessa yhdistyy useita eri temporaalisuuksia. Teoksella on vahva odottava luonne, joka jäsentää sitä (onko kivi teoksen katsomishetkellä jo haljennut vai ei?), ja lisäksi se sisältää materiaaliensa puolesta hyvin erilaisia rytmejä. Kivi muodostuu hitaasti aikojen saatossa, esimerkiksi graniitti on kiteytynyt sulasta kiviaineksesta, magmasta. Teoksessa kivi halkaistaan synnyttämällä sen sisään painetta. Se, missä vaiheessa kivi antaa periksi ja miten halkeaminen tapahtuu, on kuitenkin kiinni kivistä itsestään. Uusmaterialismin näkökulmasta teoksessa kiven ja valon kiinnittäminen huomion kohteeksi siirtää toimijuutta ihmiseltä kohti materiaalia.

Jatkuvasti muutoksessa oleva teos sisältää sekä hitaan, ihmisen käsityskyvyn ylittävän ajan, peruuttamattoman ajan että jatkuvan nythetken.

Ranskalaisfilosofi Michel Serres on kirjoittanut ajan käsitteen suhteesta säähän. Ranskan kielessä näille kahdelle on sama sana, molempia kuvaa sana *temps*, joka viittaa sekä ajan kulkuun että säähän. Kysymys siitä, mikä on näiden kahden suhde, on juuri nyt polttava. Ihmisen saastuttaessa ilmakehää, mikä on ilmaston ja ilmakehän välinen suhde? Serres kirjoittaa maanviljelijästä ja merimiehestä, joista ovat lähtöisin keskeiset tekniikat ja jotka ovat eläneet tarkkaillen säätä, taivaankannen tilaa ja vuodenaikojen kulkua. Näille toimijoille airo ja lapio ovat olleet olennaiset välineet, mutta Serresin näkökulmasta nykyihminen on vieraantunut näistä välineistä ja samalla suhde aikaan on siirtynyt säästä vain kuluvaan aikaan.<sup>7</sup>

## Jää

---

Ranskalaisfilosofi Maurice Merleau-Pontyn *Luonto*-luennot olivat tämän viimeisin luentosarja ennen hänen ennenaikaista kuolemaansa vuonna 1961. Merleau-Pontya pidetään usein fenomenologina ja ihmisenäkökulmaan sidoksissa olevana ajattelijana, mutta hänen myöhäisfilosofiansa käsitteet *liha* ja *kiasma* sekä *Luonto*-luennot viittaavat lähestymistapaan, joka resonoi muun muassa politiikantutkija William E. Connollyn mukaan posthumanismin ja uusmaterialismin piirissä käytyjen keskustelun kanssa. Merleau-Pontylle luonto sisälämme on myös suhteessa luontoon ulkopuolellamme ja vastavuoroisesti toisin päin.<sup>8</sup>

Hans Rosenströmin *Jökulsárlón I ja II* (2017) ovat fotogrammisarjoja, joissa taiteilija on valottanut valokuvapaperilla sulavaa islantilaisen



**Kuva 2.** Hans Rosenström: *Jökulsárlón II* (2017), fotogrammi, à 41,6 x 31,4 cm

jäätikön jätää. Jäätiköt ovat muodostuneet aikojen saatossa erittäin kovan paineen tuloksena. Kuvasarjassa jää sulaa hetki hetkeltä pienemmäksi katsojan silmien edessä. Valokuvan ajallisuus kohtaa teoksessa jäätikön hitaan ajan. Teos on myös teko, jossa jäätikön aika tulee ihmisen kiihdyttämäksi. Omassa taiteilijalausunnossaan Rosenström kommentoi, että jää on vanhempaa kuin sen tallentamiseen käytettävä teknologia. Valokuva on syntynyt 1700- ja 1800-lukujen taitteessa. Rosenströmin käyttämässä vanhassa fotogrammitekniikassa valokuvapaperille asetetaan esine, joka valotettaessa jättää varjokuvan.

Rosenström on ollut kiinnostunut jäätiköstä ja sen sisältämästä ajasta jo aiemmin. Hänen varhaisempi teoksensa *A Part and the Whole* (2014) kuvasi kädellä sulavaa jääpalaa. Tässä ihmisen ja luonnon välinen yhteys on hyvin fyysinen ja moniaistinen: käsi koskettaa jätää, jää sulaa ruumiin lämmön vaikutuksesta. Taiteilijan kiinnostus jätäätköön sai miettimään tekniikkaa, jolla tavoittaa jääpalan sisältämiä erilaisia muodostelmia. Taiteilija kertoo, että: ”testejä tehdessäni ymmärsin että itseasiassa fotogrammi ei ole kuva jääpalasta, vaan valonsäteiden ja jään piirtämä kuva. Kuva muodostuu kuin jään sisään kiteytyneet eri prismat muuttavat valonsäteiden kulkua. Nämä prismat ovat merkkejä siitä kovasta paineesta, jolle jää on altistunut satojen vuosien aikana kun se on kulkenut jätäätkön läpi.”<sup>9</sup>

Rosenströmin teoksessa syntyy jännite: jätäätkön jää sulaa pala palalta katsojan silmien edessä. Kovan jään muuttuessa nestemäiseksi vedeksi se pienenee kuva kuvalta. Valokuva – fotogrammi – dokumentoi jätäätkön viimeiset hetket. Kuten Rosenström kommentoi, hän näkee fotogrammin ei kuvana jäästä vaan jään piirtämänä kuvana. Materiaalia ajatellaan tässäkin aktiivisena toimijana, katsomissuunta voi kääntyä toisin päin – passiivinen katsoja kohtaa aktiivisen materiaalin, merleau-pontylaisittain katsoja tuleekin itse katsotuksi. Teoksessa materiaalin voi ikään kuin ajatella tulevan esiin teknologian ansiosta. Tätä tekoa voi ajatella myös Palosaaren teoksen lailla tiettyinä

teknologian kirouksena. Ilman tekniikkaa ei olisi tuhoutumista. Valokuvan kytkös teollistumiseen ja kaupunkiin on esimerkiksi Jean-Luc Nancyn ehdottamana tiivis.<sup>10</sup> Samalla kun teknologia kehittyy tavoittamaan ympäristöä tarkemmin, se myös tarkoittaa tuon ympäristön tuhoa.

Rosenströmin teoksessa voi toisaalta nähdä sukulaisuutta varhaiselle ympäristötaiteelle. Taidehistorioitsija Hanna Johansson on kirjoittanut ympäristötaiteen dokumentaation käsitteestä. Ulkotilassa, kaukana gallerioista esillä olevan teoksen tuominen jaettavaksi oli mahdollista nimenomaan valokuvan kautta. Valokuvan suhde ei kuitenkaan ollut yksiselitteinen. Dokumenttiprosessi saattoi olla myös osa teosta.<sup>11</sup> Rosenströmin teos palauttaa mieleen esimerkiksi Stuart Wreden jääveistokset tai hänen valokuvasarjansa *In Memoriam* (1976–2003), jossa jäähän leikataan neliö. Valkoisen jään keskellä avautuva musta neliö katoaa hitaasti, jää kuroo aukon umpeen. Rosenströmin kuvasarja on päinvastainen. Luonnon väistämätön, väijäämätön toimijuus ihmistä vahvempana kumoutuu, kun jää katoaa silmien edessä.

Maa- ja ympäristötaiteen suhde valokuvaan ja dokumentaatioon on jännitteinen. Onko alkuperäinen teos valokuva vai saavuttamattomissa gallerian ulkopuolella? Rosenströmin tapauksessa kyse ei ole samalla tavalla dokumentaatiosta kuin varhaisissa ympäristötaiteen teoksissa. Teossarjaan sisältyy melankoliaa, sillä jätäätkön pala katoaa silmiemme edessä, eikä sitä ole mahdollista enää saada takaisin. Valokuvan ytimessä oleva ajatus kuolemasta ja menetyksestä on tässä voimakkaasti läsnä. Rosenströmin kohdalla materiaalin toimijuus on sen tuhoamista. Sulamisprosessi, joka käynnistyi ihmisen toiminnan tuloksena, jättää jälkensä valokuvapaperille. Katsoja ei kenties sitä ajattele, mutta myös valokuvapaperi on hitaasti tuhoutumassa. Näin myös ihmisen tallennuspyrkimykset valuvat ennen pitkää hukkaan.

## Ilma

**K**olmanneksi ja viimeiseksi tarkastelen teosta, jossa aika tuntuu olevan kaikkein hienovaraisimmin läsnä – teoksessa tapahtuvaa muutosta tuskin huomaa. Silti vähäeleisessä teoksessa on voimakas jännite. Saara-Maria Karirannan teoksessa *Existence* (2016) kaksi muovipussia on asetettu vaa'alle. Teoksen muovipussit ovat ohuita ja läpinäkyviä, Suomessa erityisesti hedelmien ostajille toistaiseksi vielä tuttua materiaalia. Vaaka on malliltaan siro, minimalistinen, mutta samalla vanhanaikaiseen vaakaan viittaava. Teoksen materiaalitiedoista selviää, että kyseessä on niin sanottu apteekkarin vaaka.

Teoksessa vaaka on tasapainossa: vaa'an toisessa päässä muovipussi leijuu ilmassa, mutta toinen muovipussi makaa velttona vaakakupissa. Katsojalle teos esittää kuva-arvoituksen. Voiko kaksi muovipussia painaa saman verran, jos toinen niistä leijuu ilmassa? Muovipussihan on painonsa puolesta lähes olematon, mutta kenties kuitenkin apteekkarin vaa'an mitattavissa?

Karirannan teoksen vaaka kuljettaa ajatukset oikeuteen: perinteisesti roomalainen oikeuden jumalatar Justitia on kuvauksissa kannatellut toisessa kädessään vaakaa. Se symboloi oikeudenmukaisuutta. Usein myöhempinä aikoina, Justitia on kuvattu side silmien päälle kiedottuna. Oikeuden sokeus tarkoittaa, ettei ketään suosita, ei rikkaita tai köyhiä. Toisessa kädessä Justitialla on miekka, joka symboloi rangaistusta.<sup>12</sup>

Teoksen nimi *Existence* tarkoittaa olemassaoloa. Käsitteen juuret ovat latinan sanassa *existere*, joka merkitsee tulla esiin, ilmetä, tulla näkyväksi. Teoksessa vaaka toimii tämän olemassaolon näkyväksi tekijänä. Minkä olemassaolosta, esiin tulosta teoksessa sitten on kyse? Muovipussi on materiaalina tuskin näkyvää, tuskin painavaa – sen asettaminen vaa'alle kääntää huomion tähän materiaaliin ja tarjoaa tutkittavaksi sen eri olomuotoja. Teoksessa rinnastuu ilmaan



KUVA: TIINA PALMUI

**Kuva 3.** Saara-Maria Kariranta: *Breathe Through Plastic II* (2017), esine-teos, 42 cm x 55 cm x 17 cm

kohoava pallomainen pussi sekä tyhjä pussi, joka vielä hetki sitten ehkä piti sisällään jotain mutta on nyt poisheitetty, siirtymässä sivuun. Taiteilija on kertonut, miten häntä teoksessa kiinnosti harjoitella empatiaa esinettä kohtaa.<sup>13</sup> Pyrkimys kohdata materiaaleja ja esineitä empatian kohteina liittyy uusmaterialismin perinteeseen. Esimerkiksi Karirannan *Breathe Through Plastic II* (2017) -teoksessa muovipussi näyttää hengittävän hiljalleen sammaleen päällä, siitä tulee ikään kuin elävä olento.

Vaakaa katsellessa katsojalle voi hiipiä mieleen epäily siitä, että sitä on peukaloitu. Miten nämä kaksi vaakakuppiä voisivat olla tasapainossa? Vaakakupista kohoava muovipallo on täytetty heliumilla, toinen taas makaa velttona. Kuitenkin vaaka muodostaa hetken tasapainon; paradoksaalisesti se kutsuu pidättämään hengitystä. Pienen pieni muutos – heliumin karkaaminen muovipussista – muuttaisi

ehkä tilannetta. Ilmapallo vertautuu mielessäni asetelmamaalauksen *vanitas*-aiheeseen ja katoavaisuuden teemaan. Myös nykytaiteessa ilmapallo on tuttu aihe muun muassa Andy Warholin, Jeff Koonsin tai Philippe Parrenon teoksista. Karirannan teoksessa ei kuitenkaan ole kyse varsinaisesti ilmapallosta, vaan visuaalisesti hyvin erilaisesta, arkisesta muovipussista. Silti kaikkia näitä palloja yhdistää katoavuus. Kuten oluen vaahto tai kukat, myös pallo tyhjenee. Ja näin todellakin käy, ellei teosta hoideta koko ajan.

Ilmassa leijuvan muovin kohtalo tulee olemaan sama kuin toisella lautasella makaavan tyhjenneen pussin. Taiteilija kertoo: ”Heliumista suurin osa karkaa muovipussin läpi noin kolmessa tunnissa, käyttämäni tekniikat vain hieman hidastavat tätä tapahtumaa. Lisäsin näyttelyn kuluessa joka päivä heliumin muovipussiin ennen näyttelyn alkua. Helium siis pienimolekyylisenä karkaa lähes kaiken materian läpi, metalli pidättelee heliumia parhaiten.”<sup>14</sup> Helium mahdollistaa leijumisen mutta samalla kuljettaa ajatuksia kohti vaikeasti havaittavia prosesseja ja muutosta, jonka jäljittäminen tieteen keinoin on haastavaa. Materiaalit ovat teoksessa vuoropuhelussa, niiden toimijuus on luonteeltaan hienovaraista muttei merkityksetöntä. Heliumin sekoittuminen ilmaan, sen kyky läpäistä muovia rinnastuu ajatuksissa muovipartikkeleihin, jotka kulkeutuvat elimistöön lähes huomaamatta.

Vaaka ja kysymys oikeudenmukaisuudesta liittyy myös muovipusseihin, teknologian ja ilmastonmuutoksen kysymyksiin. Materiaali tuntuu vaaalla tuskin aineettomalta, mutta samalla tiedetään, että se on äärimmäisen tuhoisaa: merien jätepyörteistä valtaosa muodostuu muovista. Kariranta yrittää myös pysähtyä katsomaan tätä muovia, joka helposti nähdään kertakäyttöisenä ja ongelmallisena. Muovi yhdistyy myös saasteisiin ja ihmisen toimintaan suhteessa ilmaan, tuohon näkymättömään, mutta kaikkialle ulottuvaan elintärkeään elementtiin. Hanna Johansson kirjoittaa, miten ilma on filosofi Luce

Irigaraylle tarkoittanut feminiinistä elementtiä, joka on näkymätön ja silti yhdistää meitä kaikkia, siihen yhdistyy avoimuus ja keveys.<sup>15</sup>

Apteekkarin vaaka sekä ajatus oikeudesta, joka tekee sokeana arvionsa oikeasta ja väärästä, ohjaa ajatuksia kohti *farmakon*-käsitettä. Muun muassa ranskalaisfilosofi Jacques Derrida on kiinnittänyt huomiota tuon käsitteen kahtalaiseen luonteeseen. ”Farmakonin taikavoima, sen lumoava tai noituva mahti voi olla – vuorotellen ja samanaikaisesti – sekä suotuisa että turmiollinen.”<sup>16</sup> Derrida nostaa *farmakonin* käsitteen esiin esseessään ”Platonin apteekki”, joka käsittelee puheen ja kirjoituksen suhdetta. Platonin *Faidros*-dialogissa aiheena on puheen ja kirjoituksen suhde, kysymys siitä, onko puhe ensisijaista siinä missä kirjoitus toissijaista, onko kirjoitus lääke vai myrkkyy vai sittenkin molempia yhtä aikaa?

Entä mikä Karirannan teoksen apteekissa on parantava rohto tai myrkkyy? *Existence*-teoksessa muovipussi on nostettu tarkasteltavaksi, tehty näkyväksi. Vaaka on pysähtynyt punnitsemisen hetkeen: katsoja ei ole varma, kumpi painaa enemmän tai kumman uskoisi painavammaksi, vaikka molemmissa on sama materiaali. Teoksen voi tulkita myös kuvaavan ihmisen suhdetta teknologiaan. Myrkkyy tai lääke – minkä tuomion sokea Justitia haluaakaan julistaa, se ei ole vielä selvää. Teknologian myötä ihminen kenties uskoo kohottautuvansa ongelmien yläpuolelle, mutta todellisuudessa ongelmien juuret ovat syvällä teknologiassa.

## Lopuksi

---

**A**ika avautuu näiden käsittelemieni kolmen eri nykyaikaisen teoksen käyttämien materiaalien, kiven, jään ja ilman, kautta hyvin eri tavoin. Materiaalit sekä osoittavat kohti ihmisen toimijuutta – muutosten alkulähdettä – että mahdollistavat ihmiskuvan uudelleen-tarkastelun. Palosaaren teoksessa kiven murtuminen on lähtöisin ihmisestä, mutta teos kääntää toimijuuden myös passiiviseksi odotukseksi, kontrollin menettämiseksi. *Time is Out of Joint* -teos sulkee sisäänsä useita eri ajallisuksia. Kiven lisäksi siinä on aineettomalta tuntuva pilvi, valoon reagoiva sensori muovipussissa, joka asettaa sen välittömään suhteeseen ympäristönsä kanssa. Kaksi eri rytmiä tekevät näkyväksi muutoksen lyhyen ja pitkän aikavälin erilaisuuden: nopeasti muuttuva sekä hitaasti muuttuva, joista jälkimmäistä ei voi palauttaa.

Hans Rosenströmin teoksessa ihminen on todistaja, surija ja samalla toimija, jota ilman todistusta ei olisi. Valokuvan välityksellä katoavaa tehdään näkyväksi, mutta toisaalta ilman ihmisen toimintaa mitään kuvattavaa ei olisi, menetys sisältää tietystä mielessä väistämättä ihmisen aiheuttaman kuoleman. Saara-Maria Karirannan vaaka näyttyy kolmesta teoksesta kaikkein staattisimpana. Teoksessa heliumin hidas karkaaminen muovipussista on katsojalle tuskin huomattavissa oleva muutos. Tuo hidas muutos on kuitenkin intuitiivisesti koettavissa, sillä teos tuntuu hetkenä minä hyvänsä olevan kallistumassa toiselle puolelle. Sen materiaalit, hitaasti hajoava muovi ja toisaalta ilma, kytkeytyvät tiukasti ilmastonmuutokseen ja oikeudenmukaisuuteen.

Taiteilijoiden keinot tuoda esiin ajallisuuden ja ilmastonmuutoksen teemoja ovat erilaiset – silti näissä kaikissa kolmessa teoksessa on hitaan melankolinen tunnelma ja ne kaikki tuntuvat ehdottavan muutosta. Hitaasti aika näyttää etenevän kohti loppuaan – hetkeä,

jolloin muutosta ei enää ole tai sitä ei ole kukaan havainnoimassa. Teosten mittakaava tuo materiaalin ja ajan ihmisen mittakaavaan. Ylevän sijaan teosten tunnelma on haikea. Silti näkisin, että kukin taiteilijoista ehdottaa jonkinlaista empatiaa. Palosaaren kiven halkaisemisen ele näyttyy kenties kaikkein radikaaleimpana, ja Rosenströmin ja Palosaaren teosten peruuttamaton aika saa myös kysymään tulevaisuuden näkymiä ja sitä, mitä kohti haluamme mennä.



## Viitteet

---

- 1 Johansson 2005.
- 2 Toadvine 2018, X.
- 3 Ibid.
- 4 Nancy 2015, 37.
- 5 Demos 2017, 18–20, 60.
- 6 Haraway 2016, 2.
- 7 Serres 1994, 52.
- 8 Connolly 2010, 180.
- 9 Rosenström 2019.
- 10 Nancy 2004.
- 11 Johansson 2005, 54.
- 12 Tontti 1997.
- 13 Kariranta 2019.
- 14 Kariranta 2019.
- 15 Johansson 2019, 28.
- 16 Derrida 2003, 108.

## Lähteet

---

### Kirjalliset ja painetut lähteet

- Connolly, William E. 2010. *Materialities of Experience*. Teoksessa Diana Coole & Samantha Frost (toim.) *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Demos, T. J. 2017. *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press.
- Derrida, Jacques 2003. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Suom. Teemu Ikonen & al. Helsinki: Gaudeamus.
- Haraway, Donna 2016. *Staying with the Trouble*. Durham & London: Duke University Press.
- IPCC Special Report. Global Warming of 1.5 C. Luettavissa osoitteessa <https://www.ipcc.ch/sr15/> (24.6.2019).
- Johansson, Hanna 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykyaikaisessa 1970–1995*. Liiken väitöskirjasarja. Helsinki: Like.
- Johansson, Hanna 2019. The Moment of Reckoning. On Forgetting and Remembering the Air. Weather Report. Forecasting Future. Toim. Piia Oksanen. Nykyaikaisen museon julkaisuja 169. Helsinki: Mousse Publishing & Museum of Contemporary Art Kiasma.
- Nancy, Jean-Luc 2004. *Trafic/Déclat*. Teoksessa *Portraits/Chantiers*. Genève: Mamco.
- Nancy, Jean-Luc 2015. *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes*. Käänt. Charlotte Mendel. New York: Fordham University Press.
- Serres, Michel 1994. *Luontosopimus*. Suom. Aila Virtanen & Jussi Vähämäki. Tampere: Vastapaino.
- Toadvine, Ted 2019. Climate Apocalypticism and the Temporal Sublime. Teoksessa Mädalina Diaconu & Monika Kirloskar-Steinbach (toim.) *Environmental Ethics and Intercultural Perspectives*. Freiburg: Verlag Karl Alber.
- Tontti, Jarkko 1997. Oikeus ja ennakkoluulo. *Oikeus* 1/1997, 22–30. Luettavissa osoitteessa <http://www.jarkkotontti.net/blog/esseita-ja-arvostelua/oikeus-ja-ennakkoluulo-oikeus-11997>.

### Painamattomat lähteet

- Saara-Maria Karirannan sähköposti kirjoittajalle 22.3.2019.  
Hans Rosenströmin sähköposti kirjoittajalle 27.3.2019.

# Ihminen on vasta tulossa – taide ja posthumanismi

TEEMU MÄKI

---

minä haluan  
lakata olemasta  
ja minä haluan  
elää kommunistisessa maailmassa joka on yhtä eläintä

– Pentti Saarikoski<sup>1</sup>

"Mitä tapahtuu todella?" kysyi Pentti Saarikoski (1937–1983) samannimisessä runokokoelmassaan vuonna 1962. Kirjan minä eli sisäistekijä on marxilainen kirjailija, joka seuraa maailman menoa ristiriitaisin tuntein ja miettein. Hän vastustaa jenkki-imperialismia, mutta hän ei pysty varauksettomasti sitoutumaan ainoaan tarjolla olevaan vastavoimaan, siihen reaalisozialismiin, joka on juuri pystyttänyt Berliinin muurin. Hän yrittää ajatella silti parhain päin, että muuri on välttämätön, muuten kapitalismin houkutus voisi olla marxilaisen ihanneyhteiskunnan kansalaisille liian suuri. Itsesuggestio ei oikein suju, joten runot päättyvät yhtäältä tunnustamaan punaista väriä ja toisaalta letkauttelemaan monimielisesti:

hyvä yhteiskunta on sellainen  
jossa ihmisille ei tule mieleenkään  
esittää vaatimuksia joita yhteiskunnan  
on mahdotonta täyttää<sup>2</sup>

Saarikosken kirjan minä ymmärtää, että aate, johon hän on poliittisesti sitoutunut, on rikki, mutta hän ei tiedä, voiko sitä korjata vai pitääkö etsiä uusi. Saarikosken runominän suhde marxilaisuuteen vuonna 1962 muistuttaa meidän suhdettamme humanismiin 2020-luvulla. Me olemme humanismin lapsia, mutta luottamuksemme emän kykyyn hoitaa homma hyvin on rapistunut.

Kapitalismin voittokulku on jatkunut, eikä sellaista vastavoimaa ole noussut, joka pystyisi estämään ihmisten välisen epätasa-arvon kasvua. Vauraus ja valta kasaantuvat edelleen kiihtyvällä vauhdilla väestön rikkaimman prosentin käsiin. Lisäksi etualalle on noussut uusia uhkia, joiden suhteen ihmiskunta näyttää olevan vielä voimattomampi.

Tekniikan kehityksen vuoksi työpaikat katoavat, eikä uusia työpaikkoja synny enää tilalle samaa tahtia. Yhteiskunta ei voi enää jatkossa perustua niin sanotulle täystyöllisyydelle tai edes haaveelle siitä. ”Turhien” eli taloudelle tarpeettomien ihmisten määrä kasvaa räjähdysmäisesti. Samaa tahtia vähenee heidän poliittinen voimansa: kun työvoimasta on kroonista ylitarjontaa, lakkoase ja muut köyhien perinteiset keinot neuvotella rikkaimman prosentin kanssa haihtuvat pois.

Tekniikan kehitys voi johtaa myös siihen, että ihmisen luoma tekoäly ohittaa ihmisen. Siitä voi tulla tietoinen, itsenäinen ja ihmistä älykkäämpi ja tuntevampi otus. Tai ehkä ihminen vain päivittää itseään uusilla kehon osilla ja ties millä aivokapasiteetilla ja tajuntaa laajentavilla lisäprosessoreilla. Silloin ihminen itse jättää itsensä taakseen, sen sijaan että syntyisi scifi-painajaisista tuttu itsenäinen robotti, pelottava ei-ihminen.

Kaikkein suurin muutos tapahtuu kuitenkin luonnossa. Geologisen aikakautemme nimi on antroposeeni. Sen tunnusmerkki on ihmisen valtava, lähinnä tuhoisa vaikutus koko elolliseen luontoon.

Elämme ”ihmisen aikaa”, mutta olemme samalla jo seuraavan ajan kynnyksellä, sillä nykymeno ei voi jatkua. Ihmislajin on muututtava tai kuoltava pois. Millainen nykyihmisen jälkeinen aika sitten on ja millainen otus sitä aikaa asuttaa ja hallitsee? Emme tiedä. Joten kuten tiedämme, *mitä tapahtuu todella* juuri nyt, mutta mitä on tapahtumassa, mitä on tulossa? Sitä emme tiedä. Posthumanismi yrittää ottaa selvää ja luoda vaihtoehtoja.

Olen aiemmin kirjoittanut *Sinusta tulee koivu* -esityksen käsikirjoituksessa muun muassa näin:

*Kaksi esiintyjää puhuu (vuorotellen):*

Tervetuloa maailmannäyttelyyn!

Maailmannäyttelyissä esitellään ihmiskunnan suurimpia saavutuksia. Aloitamme tärkeimmästä.

Maapallolla elää vähintään puolitoistamiljoonaa eri lajia – eläimiä ja kasveja. Bakteereita ei ole laskettu tuohon lukuun mukaan ja lajien määrää ylipäätään on vaikea arvioida, sillä me tunnemme niistä vain osan. Inventaario on siis kesken, ihminen on löytänyt ja listannut planeettamme elämänmuodoista vain osan. Koko ajan, pikkuhiljaa, syntyy sitä paitsi uusia lajeja, uusia elämänmuotoja – ja vanhoja kuolee sukupuuttoon. Niin evoluutio toimii.

Joskus sukupuuttovauhti kiihtyy poikkeuksellisen suureksi ja lajien määrä romahtaa. Jos vähintään kolme neljäsosaa lajeista kuolee sukupuuttoon, niin kyseessä on joukkosukupuuttoaalto.



KUVA: JONATAN SUNDSTRÖM

**Kuva 1.** *Sinusta tulee koivu*, valokuva teatteriesityksestä 16.10.2017. Ohjaus ja käsikirjoitus Teemu Mäki. Kuvassa Krista-Julia Arppo

Niitä on ollut tähän mennessä viisi. Viimeisin niistä pyyhkäisi läpi maan, meren ja ilmakehän 65 miljoonaa vuotta sitten. Suuri asteroidi törmäsi silloin Jukatanin niemimaahan ja aiheutti ilmastonmuutoksen. Se tappoi dinosaurukset sukupuuttoon – ja siinä ohessa kolme neljäsosaa maapallon kaikista muistakin silloisista eläin- ja kasvilajeista.

Elämä on toipunut jokaisesta joukkosukupuuttoaalto. Toipuminen on vienyt yleensä noin 10 miljoonaa vuotta. Sen jälkeen elämä on rehottanut entistäkin runsaampana. Väliaikaisista romahduksista huolimatta elämä maapallolla on siis jatkuvasti monimuotoistunut. Se johtuu siitä, että normaali sukupuutto-nopeus, eli niin sanottu taustasukupuutto-nopeus, on hyvin pieni. Uusia lajeja syntyy useammin kuin vanhoja kuolee.

Nyt on käynnissä kuudes joukkosukupuuttoaalto. Se on ensimmäinen eläimen aiheuttama. Se on ihmisen aiheuttama. Se on ihmiskunnan tähänastisista saavutuksista kaikkein suurin, sillä se vaikuttaa elämään maapallolla enemmän kuin mikään muu mitä olemme tehneet.

Me olemme kiihdyttäneet sukupuuttovauhdin vähintään tuhatkertaiseksi normaaliin verrattuna. Ellei ihmistä olisi, niin joka vuosi arviolta vain yksi laji kuolisi sukupuuttoon. Mutta koska ihminen on, niin lajeja kuolee sukupuuttoon joka päivä. Kuinka monta lajia? Emme tiedä. Arviot vaihtelevat kolmesta lajiin kolmeen sataan per päivä. Varmaa on vain se, että sukupuuttovauhti on niin suuri, että seuraavan sadan vuoden aikana puolet kaikista lajeista saattaa kadota.

Sukupuuttoaalto johtuu siitä, että me kulutamme luonnonvaroja 1,6 kertaa nopeammin kuin ne uusiutuvat. Jos kaikki maailman ihmiset kuluttaisivat luonnonvaroja yhtä paljon kuin suomalaiset, tarvittaisiin noin neljä ja puoli maapalloa tyydyttämään ihmiskunnan tarpeet. Jenkkien kulutustasolla tarvittaisiin noin kuusi Tellusta. Jos kaikki maapallon ihmiset kuluttaisivat yhtä vähän luonnonvaroja kuin keskivertointialainen, niin maapallon puolikaskin riittäisi.<sup>3</sup>

Sukupuuttoa ei ole pakko pitää pahana. Luonto ei arvota asioita. Ihmiselle itselleen joukkosukupuutto on kuitenkin uhka, sillä me saatamme olla yksi niistä lajeista, jotka tässä sukupuutossa häipyvät maan päältä.

Toistaiseksi ihmisten määrä kuitenkin vielä kasvaa. Meitä on nyt kaksi kertaa enemmän kuin 50 vuotta sitten.<sup>4</sup> Myös lihakarjan määrä on tänä aikana kasvanut, samaa tahtia ihmispopulaation kanssa. Useimmat muut eläinpopulaatiot ovat tänä aikana kuitenkin surkastuneet ja monet kuolleet sukupuuttoon. Kato on ollut niin nopea, että villieläinpopulaatiot ovat 50 vuodessa kutistuneet puoleen. Luonto on siis jo nyt puoleksi tyhjä.<sup>5</sup>

Miten meistä on tullut näin tehokkaita tappajia?

Menetelmämme ovat nerokkaan yksinkertaisia. Me esimerkiksi kalastamme kalat loppuun. Vielä vuonna 1950 maailman merissä oli kymmenen kertaa nykyistä enemmän isoja kaloja – sellaisia kuin vaikkapa tonnikala. Jos lasketaan mukaan myös pienikokoiset kalalajit, niin tällä hetkellä kolmasosa kaikista kalakannoista on jo romahtanut.<sup>6</sup> Monet niistä ovat kuolleet sukupuuttoon. Tätä vauhtia kaikki ihmisen kalastamat kalalajit romahtavat vuoteen

2050 mennessä, eli supistuvat alle kymmenesosaan siitä mitä ne olivat ennen liikakalastuksen alkamista.<sup>7</sup>

Tuleeko merestä tyhjä? Ei. Me korvaamme kalat muovilla.

Muovin massatuotanto ja kulutus alkoi vuonna 1950. Tähän mennessä muovia on tuotettu yli 8,3 miljardia tonnia. Paljonko painaa 8 miljardia tonnia muovia? Saman verran kuin 800 000 Eiffelin tornia tai miljardi elefanttia.<sup>8</sup> Missä kaikki se muovi on? Kolmasosa tähän mennessä valmistetusta muovista on edelleen ihmisen käytössä, tavaroina, pakkauksina tai rakennusmateriaaleina. 12 prosenttia on hävitetty polttamalla. Mutta suurin osa kaikesta muovista eli 60 prosenttia on päätynyt kaatopaikalle tai suoraan luontoon.

Osa muovista päätyy mereen. Tällä hetkellä me tuuppaamme mereen yhden kuorma-autollisen muovijätettä joka minuutti. Vuoteen 2050 mennessä vauhti kiihtyy todennäköisesti neljään kuorma-autolliseen per minuutti. Mitä se tarkoittaa? Sitä että vuonna 2050 maailman merissä tulee olemaan enemmän muovia kuin kalaa.<sup>9</sup> Ja jos kalakantojen romahdus jatkuu nykyistä vauhtia, niin muovin määrä meressä ylittää kalojen määrän jo paljon aiemmin.

Tämä on totuus meistä. Mutta ei koko totuus.  
Täytyy olla muutakin.



KUVA: JONATAN SUNDSTRÖM

**Kuva 2.** *Sinusta tulee koiu*, valokuva teatteriesityksestä 16.10.2017. Ohjaus ja käsikirjoitus Teemu Mäki. Kuvassa Hanna Ahti, Krista-Julia Arppo, Maija Karhunen, Maija Mustonen, Olavi Uusivirta

## Mikä ihmeen posthumanismi?

**P**osthumanismi tarkoittaa ihmisenjälkeisen aikakauden ajattelemista ja luomista. Termiä käytetään moniin tarkoituksiin ja monessa eri uskossa. Ei ole tarpeen riidellä siitä, mikä on käsitteen ainoa oikea merkitys ja käyttötapa, vaan hyväksyä ihmisten erimielisyys ja puhua se aina uudelleen auki. Nimensä mukaisesti posthumanismi pyrkii olemaan vaihtoehto humanismille tai jopa humanismin vastakohta, mutta mitä humanismi oikeastaan on, mikä on sen ydin?

Humanismi korostaa ihmisen erityisyyttä, itseisarvoisuutta ja niin sanottua puhdasta järkeä. Useimmat varhaiset humanistit olivat kristittyjä, mutta aatteena humanismi on silti hengeltään jumaluskon, auktoriteettiuskon ja taikauskon vastainen. Humanismin radikaalein ulottuvuus oli ehkä halu antaa ihmisyyksilölle itseisarvo Immanuel Kantin (1724–1804) ehdottamalla tavalla. Humanisti sanoo: ”Jokainen ihminen on arvokas itsessään. Jokaista ihmistä pitää ajatella päämääränä, ei välineenä.” Humanismin mukaan ”ihminen on kaiken mitta” – kuten Protagoras (487–420 eaa.) jo yli 1 500 vuotta ennen humanismin syntyä totesi. Joskus tämä ajatus on vienyt humanismia relativistisen moraalien suuntaan, kuten Protagoraan ja hänen seuraajiensa kohdalla. Joskus suunta on ollut päinvastainen eli sellaisen universaalien ja objektivistisen moraalien luominen, joka antaisi ihmiselle erityisaseman ja kiveen hakatun moraalisen ohjeiston.

Humanismeja on monia ja usein niiden eroja selittää se, kumpaa humanismin peruspiilareista ne korostavat: (ihmis)elämän pyhyttä vai puhtaata järjen yliveraista merkitystä. Posthumanismi pyrkii joka tapauksessa suistamaan kummatkin jalustaltaan.

Jaan posthumanismin tässä karkeasti neljään alalajiin. Jaotteluni ei perustu niinkään tieteen koulukunta- ja diskurssieroihin, vaan paremminkin ”ajan henkeen”, eli siihen millä tavoin olen nähnyt ja kuullut en ainoastaan tieteentekijöiden vaan myös eri alojen tai-

teilijöiden, taiteilija-tutkijöiden, kansalaisaktivistien, journalistien ja muiden posthumanismi-käsitteeseen tykättyneiden sitä käyttävän. Posthumanismista on tullut yleiskielen sana, jonka käyttötapa ja merkitystä ei voi ylhäältä määrätä, mutta sen kehitykseen voi toki yrittää vaikuttaa.



KUVA: TEEMU MÄKI

**Kuva 3.** Teemu Mäki: *Ihminen itsensä armoilla 3/3*, 2020, tussi ja vesiväri paperille, 46 x 32 cm

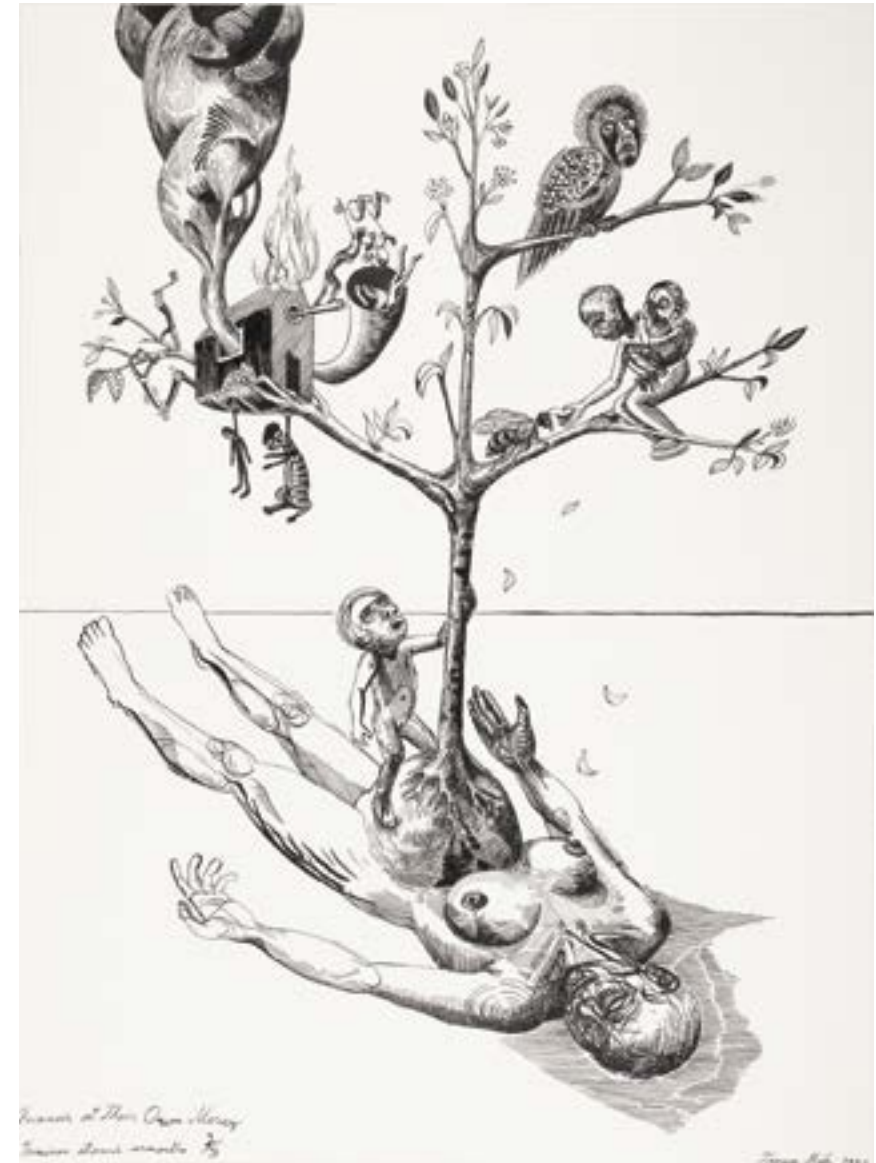
## Ihmisvihaajan posthumanismi

**P**osthumanismi voi tarkoittaa itsemurhaa tai ihmiskunnan omaloitteista saattohoitoa, jotta muut lajit pelastuisivat ja syntyisi tilaa ihmistä paremmalle maailman herralle, rouvalle tai muusulle<sup>10</sup>. Jotkut posthumanistit ovat ihmisvihaajia. Se on paradoksi, sillä moinen ihmisviha kumpuaa nimenomaan yhdestä ihmisen luomasta moraalifilosofian perinteestä ja vie sen fanaattisesti moralistiseen äärimmäisyyteen. Se sanoo suunnilleen näin: ”Elämä on pyhää, elämän määrän ja moninaisuuden säilyttäminen on ylivertainen arvo, jonka puolesta pitää tarvittaessa uhrata kaikki. Ihminen on muille lajeille niin vaarallinen vihollinen, että ihminen pitää kitkeä pois.” Tämä posthumanismi on eräänlaista äärihumanismia, jossa ihmisen itseisarvoisuus on ensin laajennettu koskemaan kaikkea elollista, mutta sen jälkeen on niin tyystin petytty ihmisen kykyyn vaalia elämän pyhyttä, että on päädytty käsitykseen, että ihmisen on poistuttava itse luomastaan moraalisesta maisemasta.

## Ihmislajin biologisten rajoitteiden ylittämiseen tähtäävä posthumanismi eli transhumanismi

**J**otkut posthumanistit ajattelevat, että ihmisen on tekniikan keinoin päivitettävä itsensä ja paettava avaruuteen. Heidän mukaansa ihminen ei osaa ratkaista itse aiheuttamiaan ekologisia ynnä muita ongelmia maan päällä, ja vaikka osaisikin, niin maapallo ei ole ikuinen, koska aurinkokaan ei ole.

Ratkaisu on ihmiskehon parantaminen, aste asteelta enemmän kyborgiksi muuttuminen, kunnes jäljellä ei ole enää yhtä ainutta aieman evoluution tuottamaa orgaanista elintä.



KUVA: TEEMU MÄKI

**Kuva 4.** Teemu Mäki: *Ihminen itsensä armoilla, Naisesta kasvaa puu* (osa triptyykistä), 2020, 46 x 34 cm, tussi paperille

Jotkut toiset ajattelevat, että parempi olisi ohittaa nopsaan koko kehollisuus ja siirtää ihmisen tajunta, tunne-elämä ja kokemusmaailma tykkäänään digitaaliseen sfääriin. Ihmisenhän on joka tapauksessa pakko paeta tästä aurinkokunnasta, joko uudessa kropassa tai pelkinä bitteinä, ja onhan bittien siirtäminen paljon helpompaa kuin lihaläjän roudaaminen.

Jotkut transhumanistit herkkuttelevat hieman masokistisesti sillä ajatuksella, että ihmisen ylittäminen saattaa tapahtua sellaisen vallankumouksen kautta, jossa tekoäly tai robotit kehittyvät niin irrallaan ihmisestä, että ne jossain vaiheessa nousevat kapinaan ja orjuuttavat heihin verrattuna kovin alkeellisen ihmislajin. Tai tappavat meidät. Tai tekevät meistä sylikoiran, jota on kiva lellä.

Nämä ovat teknologiseen edistysuskoon perustuvia näkökulmia. Ne eivät vetoa pelkästään scifi-hihhuleihin vaan myös tieteellisemmin ajatteleviin. Esimerkiksi astrofyysikko Stephen Hawking (1942–2018) sanoi: ”Me olemme kehittyneet valtavasti viimeisimmän sadan vuoden aikana. Mutta jos haluamme jatkaa vielä seuraavan sadan vuoden jälkeen, niin tulevaisuutemme on avaruudessa.”<sup>11</sup>

## Posthumanistinen päivitys humanismiin: ihmiskeskeisyyden, puhtaan järjen diktatuuriin ja yksilön ylikorostamisen vastustaminen

---

Ihmisvihaajien heimo ja transhumanistit ovat pieniä ääriliikkeitä. Posthumanismin päävirtaus on se, jossa oikeastaan pyritään vain päivittämään humanismin aatteet ja käytännöt.

Peter Singer (1946–) esitti teoksessaan *The Expanding Circle: Ethics and Sociobiology* (1981), että moraalien historia on laajeneva kehä, jossa ihminen oppii arvostamaan itsensä lailla yhä laajempaa

joukkoa ihmisiä, sitten koko ihmiskuntaa ja sen jälkeen yhä avarammin myös muuta elollista luontoa. Singerin mielestä ainakin kaikkia selkärankaisia olentoja ihmisen pitäisi kunnioittaa itsensä veroisina ja antaa niille itseisarvo. Tämä on niin suuri moraalifilosofisen ajattelun murros, että siihen tukeutuvaa ajattelutapaa on järkevää kutsua posthumanismiksi, vaikka muilta osin pitäydyttäisiin perinteisen humanismin periaatteissa.

Moraalin laajenevaan kehään perustuvan posthumanismin perustelut ovat kiikkerät, sillä yhtäältä se väittää edustavansa vääjäämättömyyttä moraalien evoluutiota ja ihmiskeskeisyyden ylittämistä, mutta toisaalta ne kaiken elämän – tai vaikkapa selkärankaisten elämän – kunnioittamisen ihanteet, jotka se nostaa kaiken muun yli, ovat nimenomaan ihmisen keksintöjä. Ne ovat rakkaita ihanteita monille meistä, mutta luonnon universaaleja periaatteita tai ihanteita ne eivät ole. Luonnolla on luonnonlait, mutta mitään eettisiä arvolausumia luonto ei tietääksemme ole tehnyt eikä voi tehdä. Luonnolle sellainen planeetta, jolla biodiversiteetti kukoistaa, ei ole sen rakkaampi kuin planeetta, jossa on kiven ja kaasun lisäksi vain vähän jäätä ja pari yksisoluisia alkueliötä.

On myös sellaista posthumanismia, jolle järkikeskeisyyden vastustaminen on yhtä tärkeää tai vielä tärkeämpää kuin ekologia ja moraalien laajentaminen ihmislajin tuolle puolen. Se tavoittelee ennen kaikkea nykyistä laajempaa ja joustavampaa, kokonaisvaltaisempaa olemista ja ajattelua. Se väittää, että humanismi on johtanut puhtaan sanallistavan järjen diktatuuriin, jossa tarkasti mitattavissa olevat taloudelliset ja biologiset arvot ovat jyränneet kaikki muut arvot. Järjen ylikorostaminen on johtanut hyödyn palvontaan, koska hyöty on kiistaton suure, josta järki saa paremman otteen kuin moraalista tai antoisasta olemassaolon kokemuksesta.

Sivilisaatiomme on valjastettu maksimoimaan tavaroiden ja palveluiden tuotanto, markkinoiden vapaus, ihmisyksilön elinajanodote



sekä ihmiselämän kivuttomuus ja mukavuus. Kaikki muut arvot on jätetty heitteille ja kuitattu makuasioiksi. ”Modernista ihmisestä on tullut pelkkä lapion varsi”, kuten Georges Bataille (1897–1962) väitti teoksessaan *Lexpérience intérieure* (1943). Bataille kohdisti ”lapionvarsikritiikkinsä” nimenomaan G. W. F. Hegeliin (1770–1831). Bataille väitti, että Hegel oli tyypistänyt itsensä jumaloimalla järkeä, ottamalla vakavasti vain sen ”absoluuttisen tiedon”, joka sopi Hegelin omaan filosofiseen systeemiin.

Minua ja montaa muutakin Bataillen lapionvarsi-metafora on kovasti viehättänyt, myös Hegel-kritiikistä irrotettuna ja yleistettynä. Silloin se kuvaa talous- ja teknologiauskovaista ihmistä ja yhteiskuntaa, jossa talouskasvusta tai tekniikan kehityksestä tai eliniänodotteesta tai vaivattomuudesta on tullut niin hallitseva arvo, että muita arvoja on vaikea enää havaita tai ymmärtää. Välinearvoista – eli lapiosta – on tullut itseisarvoja, joiden palvelukseen ihminen on lapion vartena auliisti alistunut. Näin sekä ihminen että Hegelin jumaloima valtio on muuttunut omaksi irvikuvakseen, jossa ihminen ei ole oikeasti vapaa eikä valtio suosi järjen ja myötätunnon kukoistusta. Posthumanismin mukaan tämä epäonnistuminen ei ole sattumaa vaan vääjäämätön seuraus siitä, että olemme luottaneet järkeen liian paljon. Siksi tarvitaan korjausliike, jossa järjen rajat tunnustetaan ja moraalit ja hyvän elämän määritelmä luodaan muillakin keinoilla.

Tässä(kin) mielessä posthumanismi on humanismin reformistinen jatko-osa. Se yrittää pitää hengissä humanismin perusidea vapaasta ihmisestä, jolla on itseisarvo. Samaan hengenvetoon se väittää, että vapaan ihmisen paras potentiaali ei ilmene niinkään laskelmoivan järjen riemuvoitossa tai valtiossa, joka sovittelee yksilöiden itsekkiät intressit niin, että suurin mahdollinen yhteishyvä saavutetaan. Sen sijaan posthumanismi väittää, että humanistisen ihmisen paras potentiaali toteutuu niissä puuhissa, joissa ihminen oman myötätuntonsa vauhdittamana laajentaa moraalin kehää – vaikka järki ei sitä

vaatisi – ja etsii vivahteikkaampaa elämää jostain yksinkertaisten taloudellisten ja biologisten arvojen tuolta puolen.

Luonnon arvostamisen ja puhtaan järjen diktatuurin vastustamisen rinnalla tämän lajin posthumanismiin liittyy usein näkemys, jonka mukaan yksilöä, ihmisyksilöä tai mitään muutakaan yksilöä ei pidä liiaksi korostaa.

Humanistinen maailma koostuu ihmisyksilöistä, heidän järkeystään, tunne-elämästään ja yksilöiden välisistä suhteista, jotka muodostavat ihmisyyhteisön, jota yksilö tarvitsee ja jossa yksilö voi yltää parhaimpaansa. Kaikki muu – muun muassa muut eliölajit – on rakennusainetta, taustaa ja jalustaa, jolla ihminen yksilönä ja lajina seisoo. Posthumanismi haluaa vaihtaa näkökulmaa, ei ainoastaan näkemällä muut lajit (tai osan niistä) ihmisen vertaisina vaan katsoamalla koko maailmaa muustakin kuin yksilöiden näkövinkkelistä. Silloin maailma voi näyttäytyä vaikkapa suurena itseorganisotuvana sommitelmana, jossa eliölajit, fysikaaliset prosessit, koneet, aatteet, meemit ja ties mitkä muut ovat periaatteessa tasa-arvoisia suuren ja viime kädessä moraalittoman komposition osia ja maailman menoon vaikuttavia agentteja.

Tässä kohdin, tässäkin kohdin, posthumanismi jakautuu moneen eri lajiin. Jotkut muodot ovat varovaisia humanismin päivityksiä ja korjausliikkeitä, jotka pyrkivät palauttamaan humanistisen, elämää kunnioittavan eetoksen takaisin raiteilleen, talous- ja tekniikkauskovaisen eksymisen harhapoluilta.

Toiset posthumanismin muodot sen sijaan näkevät nykytilanteen radikaalisti vapaana. Heidän mukaansa nyt siirrytään *universaalien humanistisen moraalien jälkeiseen aikaan*. Relativismi ja perspektivismi nousevat etualalle, eikä kukaan vielä tiedä mihin päädytään – moraalifilosofisesti kaikki on auki. Kyse ei ole siitä, että tämän lajin posthumanisti väittäisi vaikkapa natsismin olevan yhtä käypä aate kuin mikä tahansa muukin. Kyse on siitä, että vaikka minä ajattelen,

että on hyvä pitää jokaista ihmistä – tai nautaa, tai selkärankaista – itseisarvona ja pyrkiä pitämään hänen etuaan yhtä suuressa arvossa kuin minun etuani, ja vaikka tämä periaate on minulle niin rakas, että olen valmis kuolemaan sen puolesta, niin minun on turha luulla, että tämä minulle rakas periaate olisi luonnonlaki tai universaali periaate, jonka jokainen järkevä ja tuntoinen olento joutuu ennemmin tai myöhemmin hyväksi tunnustamaan.

Toisin sanoen en voi tietää millainen moraalijärjestelmä on tulossa. Voi olla, että jokin meidän jälkeemme tuleva päivitetty ihminen tai ei-ihminen pitää paljon hienompana periaatteena ja käytäntönä vaikkapa sellaista rukoilijasirkkatyyppistä rakkautta, jossa rakastelija syö rakastettunsa heti parittelun jälkeen. Voi myös olla, että moraalien laajeneva kehä alkaa supistua tai muuttuu yhteensopimattomien moraalien saaristoksi. Tämän epävarmuuden ei silti pidä lanistaa meitä, vaan sen pitäisi päinvastoin kannustaa meitä ylläpitämään ja kehittämään omaa moraalista rakennelmaamme.

Kuten näkyy, humanismin päivittämiseen pyrkivät posthumanismin muodot ovat keskenään aika erilaisia ja eripuraisia. Kaikki ne kuitenkin omilla tavoillaan vastustavat yksilökeskeisyyttä ja puhtaan järjen ylivaltaa ja korostavat ekologista näkökulmaa. Siksi kehtaan tunkea ne tässä kirjoittelussa yhteen lokeroon.

## Posthumanismi tapana sopeutua kuolevaisuuteen

**J**oskus posthumanismi keskittyy kuolevaisuuden pohtimiseen, hyvän kuolemasuhteen luomiseen. Totta kai sitä on harrastettu aina myös humanismin piirissä, mutta silti voi ajatella, että länsimainen sivilisaatio, humanismin suuri tuotos, on ennen kaikkea suuri kuolemanvastainen ja edistysuskoinen projekti, jonka perimmäinen

tavoite on ihmiskunnan ja ehkä myös ihmisyksilön kuolemattomuus. Kristinuskon suuri lupaus oli yksilön ikuinen elämä, ja maallistumisen jälkeen teknologiauskovaisuus pitää nyt samaa unelmaa yllä.

Osa posthumanismia on noussut kuolemattomuushaaveita vastaan ja yrittää saatella meitä kuolemattomuuskuvitelmiensä jälkeiseen aikaan. Se väittää, että hyvän elämän ensimmäinen edellytys tai tärkein osa on oman kuolevaisuuden hyväksyminen. Kaikki kokemamme mielekkyys ja kaikki intohimomme on kuolevaisuudesta peräisin. Kuolevaisuus ei ole elämän valuvika eikä kuolema elämän vastakohta vaan hyvän elämän lähde. Ja toisin kuin Stephen Hawking väitti, ihmisen ei ole pakko paeta avaruuteen ennen kuin aurinko sammuu. Ihmlaji voi myös hyväksyä väliaikaisuutensa.

Tämän lajin posthumanismi ei ole nekrofilistä tai goottiromanttista fiilistelyä vaan yritys ajatella hyvän elämän perusta uudelleen. Se on myös poliittisesti aktiivinen liike, sivilisaatiokritiikin muoto, joka esittää, että kulutuskapitalismi on johtanut kuudenteen sukupuuttoon ja latteaan käsitykseen hyvinvoinnista nimenomaan sen vuoksi, että se on kieltänyt kuolevaisuuden, tehnyt kaikkensa, että unohtaisimme kuoleman ja uskoisimme teknologian jossain vaiheessa tekevän meistä kuolemattomia.

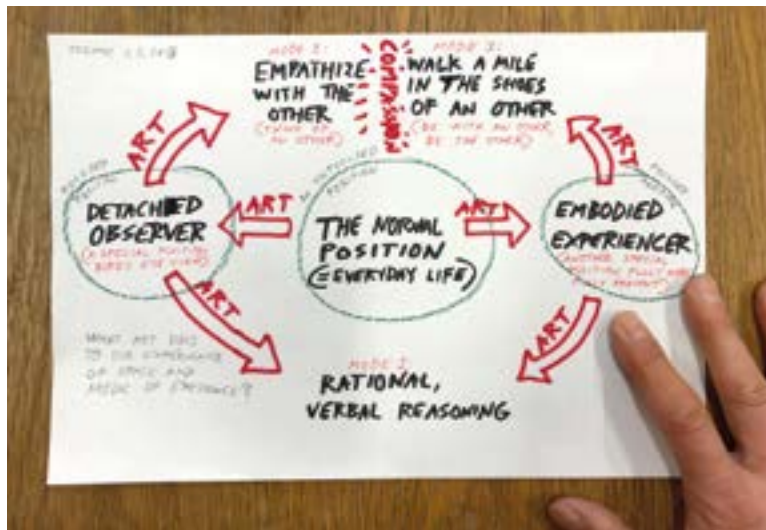
Hyvän kuolemasuhteen luomiseen keskittyvä posthumanismi on usein vain päivitetty versio siitä tavallisemmasta, jossa pääasia on ekologian korostus ja järjen diktatuurin sekä yksilökeskeisyyden vastustus. Ekologinen näkökulma, moraalien laajeneva kehä ja sanallistavan järjen rajojen tunnustaminen ovat usein elimellinen osa myös kuolevaisuuden vaalimiseen keskittyvää ajattelua. Näkökulma ja painopiste on kuitenkin niin omintakeinen, että tätä posthumanismin muotoa on mielekästä pitää omana lajikkeenaan.

## Millaista posthumanismia taiteella olisi hyvä harjoittaa?

Olen monissa teksteissäni – muun muassa esseekokoelmassani *Taiteen tehtävä* (2017) – ehdottanut, että taiteella on neljä perustehtävää.

Ensimmäinen tehtävä on nautinto: tahdomme että taiteen tekeminen ja kuluttaminen on tavalla tai toisella nautinnollista itsessään. Taiteen kautta pyrimme joko pakenemaan todellisuutta erityisen hurmaavalla tavalla (eskapistinen motiivi) tai kohtaamaan todellisuuden mahdollisimman kokonaisvaltaisesti ja rehellisesti (kriittisen ajattelun motiivi).

Toinen taiteen tehtävä on keskustelun herättäminen tai halu olla keskustelun erityinen muoto, vaikkapa kokonaisvaltaisempi, herkempi, ennakkoluulottomampi tai myötätuntoisempi kuin seminaarikeskustelu.



Kuva 5. Teemu Mäki: *What Art Does to Our Experience of Space and Mode of Existence*

Kolmas tehtävä on viisauden tavoittelu. Se tarkoittaa yhtäältä pyrkimystä ratkaista konkreettisia ongelmia: Miten pysäyttää ilmastonmuutos ja kuudes sukupuutto? Mitä tehdä pakolaiskriisille? Miten reagoida työpaikkojen katoamiseen? Toisaalta viisauden tavoittelu tarkoittaa myös sellaisten kysymysten käsittelyä, joihin ei voi löytyä lopullista, oikeaa vastausta – sellaista, joka lopettaisi kysymisen: Miten pitäisi elää? Miten kohdata kuolevaisuus? Mitä on hyvä elämä?

Neljäs tehtävä on tunne-elämän kehittäminen. Se tarkoittaa sitä, että taiteella voimme tulla tietoisemmiksi tunteistamme ja niiden syistä ja sitä kautta oppia paremmin ymmärtämään itseämme ja toisiamme ja hallitsemaan tunne-elämäämme, kehittämään sitä järkevään suuntaan. Tämä on välineellinen päämäärä. Usein taiteen rakastajille vielä tärkeämpi on kuitenkin itsetarkoituksellinen päämäärä: halu viljellä tunne-elämä entistä monipuolisemmaksi ja voimakkaammaksi silkan elämänhalun ja nautinnon vuoksi.

Tämä nelikärkinen taidekäsitys on tavallaan jo itsessään posthumanistinen, sillä se perustuu ajatukselle, että parhaimmillaan taide voi olla filosofian ja politiikan harjoittamisen ja kokonaisvaltaisen itsehoivan voimallisin muoto. Miksi? Koska pelkkä järkeily ei riitä, koska pelkistä faktoista ei voi johtaa arvoja. Tällainen haave kokonaisvaltaisemmasta filosofoinnista on tyypillistä posthumanismille.

Uskon, että posthumanistinen taide on parhaimmillaan silloin, kun se pitää moraalikysymyksiä ennakkoluulottomasti auki ja vastustaa kaikenlaista essentialismia eli ajatusta, jonka mukaan asioilla on jokin oma, muuttumaton syväolemuksensa, joka voidaan löytää ja johon pitää sopeutua. Minusta on parempi ajatella, että kaikki voisi olla toisin ja ihminenkin on vasta alussa – siitä, millaista on, ei voi johtaa sitä, millaista tulee olemaan tai millaista pitäisi olla. Kaikki on auki: filosofia on vähintään yhtä paljon moraalin ja maailman aktiivista luomista kuin olemassa olevien lainalaisuuksien fatalistista selvittämistä.

On myös hyvä huomata, että posthumanismi on muutakin kuin moraalista huolta ja reagointia ekokatastrofiin. Posthumanismilla on myös ei-moraalinen ulottuvuutensa, joka juontaa siitä innostuksesta ja uteliaisuudesta, jota vaikkapa taiteilija voi tuntea, kun alkaa pohtia ja tutkia, millaista ei-inhimillisten olentojen oleminen on, miltä maailma näyttää ja tuntuu ihmisyyden kahleista irrotettuna. Voi tuntea todella vilvoittavalta kohdata taulu tai teatteri- tai tanssiesitys, joka ei vatvo vain inhimillistä draamaa, parisuhteita, luokkasotaa ja ihmispolon kipeää isäsuhdetta, vaan tarkastelee olemista jostain radikaalisti toisenlaisesta näkökulmasta. Samaan virkistävyYTEEN on usein pyrkinyt myös abstrakti taide, mutta siinä missä abstrakteilla muodoilla leikkimään keskittyvä taide helposti latistuu eskapistiseksi muotoleikiksi, jonka parissa maailma unohtuu, posthumanistinen, ei-inhimillistä näkökulmaa etsivä taide pitää meidät todellisuudessa kiinni ja voi laajentaa ymmärrystämme ja kokemustamme siitä.

Posthumanismin keskeiset teemat ovat usein myös taiteen pääaiheita. Taide on usein mahdollisten maailmojen kuvittelua, hyönteisen tai koivun sielunelämällä spekulointia, vallitsevan moraalin uudelleenarviointia ja sen miettimistä, mitä tulee ihmisen jälkeen.

Nabbteerin (Janne Nabb, 1984–, Maria Teeri 1985–) installaatio *Ethnographies of a Homespun Spinelessness Cult and Other Neighbourly Relations* on informatiivinen esimerkki posthumanistisesta nykytaiteesta. Teos käsittelee antroposeenin tuhoisaa vaikutusta muihin lajeihin ja näyttää maailman – ja myös ihmisen – paremminkin toisiinsa kietoutuvien ja jopa sisäkkäisten lajien monimutkaisena symbioosina kuin erillisten lajien tai autonomisten yksilöiden kilpailuna.

Nabbteerin teos on sekä informatiivinen että runollinen. Teoksen puhe- ja tekstiosuudet ovat pääosin suorasukaisen informatiivisia – ne muistuttavat lukioikäisille suunnattua biologian luentoa. Teoksen muut elementit eli kuvalliset, veistokselliset ja nonverbaalisesti abstraktit elementit eivät ole tietoisesti tai luennon kuvituksia vaan

kannustavat meitä näkemään ei-inhimillisen ainekset uusin silmin ja kokemaan ne kehollisesti uudella tavalla: herkemmin, ennakkoluulottomammin ja ei-välineellistävällä tavalla. Kutsun tätä pyrkimystä runollisuudeksi.

Suuri osa yleisöstä ohittaa Nabbteerin teoksen varmaankin melko välinpitämättöminä. He haukottelevat myötämielisesti ja sanovat: ”Juu, kyllä on hyvä, että taide muistuttaa meitä siitä, että luonto on tuhoutumassa ja jotain sille tarttis tehdä. Ja ainahan on käyttöä taiteelle, joka varoittaa, että ihmisen ei pidä luulla ittestään liikoja, vaan ymmärtää, että muut lajit ovat joissain asioissa meitä viisaampia ja taitavampia...” Sen sanottuaan heillä onkin jo kiire muualle. Näin voi tietysti käydä minkä tahansa taideteoksen ja taidelajin kohdalla, mutta posthumanistisen taiteen erityinen haaste on: miten tehdä ihmisen ja ei-ihmisen suhdetta käsitteleviä teoksia, joita ei koettaisi vain ekologisena hymistelynä ja korulauseina?

Ainakin osa Nabbteerin teoksen yleisöstä kuitenkin kokee teoksen muita voimakkaammin. Heitä ravistelee teoksen informatiivisen ja runollisen aineksen yhteentörmäys. He kokevat sen vivahteikkaana maisemana, jossa ihminen voi sekä sanallistavan järjen keinoin pohdita että kokonaisvaltaisemmin tunnustella suhdettaan niin hiekkaan, hyönteisiin, puluihin kuin tekniikkaankin.

Nabbteerin teoksen käyttämä ”kahden kärjen taktiikka”, informatiivisuuden ja runollisuuden yhdistelmä, on erinomainen tapa ottaa taiteesta kaikki irti. Minusta taiteen paras potentiaali on nimenomaan tässä kaksinaisuudessa. Taidetta tehdessä ja nauttiessa voimme eläytyä Toiseen koko kehollamme ja mielellämme aivan erityisen voimakkaalla tavalla (*embodied experiencer*). Ja toisaalta taiteen parissa voimme usein myös ottaa kriittistä etäisyyttä kaikkeen (*detached observer*) eli nähdä itsemme ja maailman sellaisesta lintu-perspektiivistä, joka lisää ymmärrystä ja kokonaisuuksien hahmottamista paremmin kuin mikään muu. Liikutus, järkytys ja kiihkeä

pohdiskelu eli hyvä rauhattomuus, jota taide meissä parhaimmillaan aiheuttaa, johtuu mielestäni ennen kaikkea jatkuvasta, edestakaisesta liikkeestä näiden kahden tilan välillä. Posthumanistinen taide voi voimistaa tätä liikettä entisestään, sillä siinä Toiseen eläytyminen laajennetaan aiempaa useammin koskemaan myös ei-inhimillisiä olentoja ja toisaalta myös kriittisen etäisyyden ottaminen viedään aiempaa pidemmälle, ihmislajin tuolle puolen.

Posthumanistiset teemat ovat nykyään tavallisia myös suuren yleisön taiteessa. Esimerkiksi Denis Villeneuven (1967–) suosittu Hollywood-elokuva *Arrival* (2016) käsittelee tosissaan ja pätevästi ihmisyden rajoja. Elokuvasa avaruudesta saapuu älykäs vieras, joka osaa kulkea ajassa yhtä sujuvasti kuin tilassa. Vieras haluaa opettaa ihmiskuntaa kulkemaan ajassa vapaasti, koska hän tietää tulevaisuuden tarvitsemaan ihmiskunnan apua 3 000 vuoden kuluttua. Samalla muukalainen yrittää opettaa ihmiselle nykyistä hedelmällisempää kuolemasuhdetta. Hän näyttää elokuvan naispäähenkilölle, että tämä tulee saamaan lapsen, joka kuolee hyvin nuorena, mutta kannustaa samalla naista ajattelemaan, että surullisesta ennakkotiedosta huolimatta lapsen tekeminen voi olla antoisa ja elämänmyönteinen asia. Villeneuven elokuvan tapaisia teoksia olisi aiemmin pidetty liian haastavina tai synkkinä suurelle yleisölle, mutta nyt on toisin. Posthumanismi on uinut keskiöön.

Posthumanistinen tendenssi taiteessa ei ole suinkaan uusi. Teoreetikko Ihab Habib Hassan (1925–2015) lanseerasi käsitteen posthumanismi artikkelissaan “Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?” vuonna 1977. Hän otti vauhtia antiikin Kreikan Prometeuksesta, myyttisestä sankarista, jonka nimi tarkoittaa ennakoajatusta. Prometeus loi ihmisen savesta ja varasti tulen jumalilta antaakseen sen ihmisille. Nyt on ihmisen vuoro olla Prometeus eli voimauttaa muita lajeja ja luoda uusi, parempi versio itsestään. Jos huonosti käy, niin ihminen kuolee tai jää kitumaan kuin jumalten loputtomasti

rankaisema Prometeus, mutta tulos on silti plussan puolella, jos ihminen onnistuu vapauttamaan ja voimauttamaan seuraajansa.

Hassanin avaus oli uusi ja radikaali teorian puolella, mutta ei niinkään taiteessa. Suuri osa taiteesta on nimittäin iät ja ajat pyrkinyt venyttelemään ihmisen tunne-elämän ja havaitsemisapparaatin rajoja sekä ajattelemaan moraalialueita uusiksi – eli luomaan uutta ihmistä tai olentoa. Kun Hassanin artikkeli ilmestyi, olivat esimerkiksi Iannis Xenakis (1922–2001) ja Cecil Taylor (1929–2018) jo vuosikymmeniä kurkottaneet ihmisyden tuolle puolen yltiömonimutkaisilla musiikeillaan. Kumpikin sanoutui irti sekä tonaalisuudesta että tavantomaisesta ”inhimillisestä draamasta” ja pyrki ajattelemaan maailmaa ja olemista ensisijaisesti aineen, energian ja liikkeen hurmaavana pyörteenä, ei autonomisten (ihmis)yksilöiden ”sisäisen todellisuuden” pelinä. Kuuntele esimerkiksi Taylorin *One Too Many Salty Swift And Not Goodbye* (1978) ja Xenakisin *Pléiades* (1979).

Taide on erinomainen kriittisen ajattelun muoto ja keino venyttellä ja luoda uusia olemisen tapoja ja näkökulmia. Kun esiintyjät ja osanottajat vaikkapa Toisissa tiloissa -ryhmän (2004–) esityksissä yrittävät kehollisten harjoitteiden kautta eläytyä siihen, millaista on olla meteoriitti tai poro, kyse ei ole vain rennosti aikuisten leikistä vaan tavasta kysyä mahdollisimman kokonaisvaltaisella tavalla: Mitä on olla ihminen? Miten se eroaa muiden elollisten olemisesta? Miten se eroaa elottoman aineen elämästä? Tietenkään minä en voi tietää, millaista on olla meteoriitti tai poro tai millaista on olla sinä. Voin saada vain aavistuksen, tai sinä voit onnistua jakamaan kokemuksesi jotain. Mutta jos hyvin käy – taiteessa tai muuten – niin mahdollisimman yrittäminen laajentaa mahdollisen piiriä.

*Sinusta tulee koivu* -esitykseen sisältyi Puhekuoro-niminen kohta. Tässä kaksi fragmenttia siitä.

- Miksi me kulutamme luonnonvarat loppuun ja tapamme lajit sukupuuttoon?
- Johtuuko se siitä, että olemme itsekkäitä?
- Johtuuko se siitä, että olemme laiskoja ja mukavuudenhaluisia?
- Johtuuko se siitä, että me emme ole kovin myötätuntoisia muita olentoja kohtaan?
- Vai onko näiden taipumusten takana jotain muuta, jotain vielä suurempaa?
- Koivu on elänyt maapallolla yhtä kauan kuin ihminen, mutta koivu ei ole tapanut ketään sukupuuttoon.
- Mikä on ihmisen ja koivun olennaisin ero?
- Koivu osaa lisääntyä sekä suvullisesti että suvuttomasti.
- Mieluiten koivu kuitenkin lisääntyy suvullisesti.
- Hän ei tahdo kloonata itseään vaan sekoitella geneejään Toisen kanssa.
- Yksittäiselle koivulle se tarkoittaa kuolemaa.
- Koivu siis osaa kuolla, hyvällä halulla.
- Me emme osaa kuolla.
- Ehkä se on kaikkien onnettomuuksiemme perimmäinen syy.

[...]

- Minä yritän kuvitella millaista on olla sinä. Yritän eläytyä siihen, millaista on olla sinä. Ja siihen millaista on olla koivu.
- Mutta ei se riitä.
- Minä tarvitsen myös etäisyyttä.
- Minä tarvitsen huikaisevaa etäisyyttä, jotta näkisin millainen maailma oikeasti on ja millaisia me todella olemme.
- Minä tarvitsen etäisyyttä sinuun, maailmaan ja itseeni, jotta hahmottaisin kokonaisuuksia ja ymmärtäisin miten maailma menee.

- Minä tarvitsen kaikki etäisyydet.
- On päästävä sisälle, on saatava lähikuva, jopa sisäkuva toisesta olennot.
- On päästävä myös ihan pihalle, lintuperspektiivin tuolle puolen.
- Koivu on siinä keskellä.
- Koivu osaa elää matojen kanssa maan alla, ihmisen kanssa maan päällä ja pilven kanssa taivaan rajalla.
- Miten ottaa maailmaan ja Toiseen etäisyyttä ilman että vieraantuu niistä?
- Ulkopuolinen tarkkailija voi nähdä tarkasti, mutta hänen suhteensa Toiseen on usein turtunut ja esineellistävä.
- Minä en halua olla sellainen. En halua vain tarkkailla, rangaista ja hyödyntää.
- Minä haluan kohdata maailman. Ja sinut.
- Se on typerä korulause, mutta halu sen takana on tosi.
- Minä kyselen koivulta neuvoa. Kosketan häntä, joka on vihreä, valkoinen ja musta.
- Minä katson häntä kaukaa. Hän tanssii jalat tuulessa ja päät mullassa.
- Hän on vähäpuheinen, mutta moniraajainen ja monipäinen.
- Hän sanoo, ilman sanoja: ”Kuolematon lapsi ei olisi elävä.”
- Hän sanoo, ilman sanoja: ”Sinusta tulee koivu ja minusta tulee jotain muuta.”

## Viitteet

- 1 Katkelma Pentti Saarikosken runosta ”yksi sana heidät kaataa”, kokoelmasta *Mitä tapahtuu todella* (Otava, 1962).
- 2 Katkelma Pentti Saarikosken runosta ”jääkaapissa on pommi”, kokoelmasta *Mitä tapahtuu todella* (Otava, 1962).
- 3 Global Footprint Network 2003–2020. WWF, Zoological Society of London, Global Footprint Network 2010. WWF 2016.
- 4 Roser et al. 2013.
- 5 WWF 2015.
- 6 Worm et al. 2006.
- 7 Pew Environment Group 2010. Protecting Life in the Sea. Sivulla 7: ”Of the nearly 600 species groups monitored by the United Nation’s Food and Agricultural Organization, only 23 percent are not fully overexploited. Many fisheries scientists consider even this estimate to be optimistic. Recent studies suggest that 90 percent of the world’s large fish have disappeared, that close to one-third of the world’s commercial fisheries have collapsed, and that, unless current trends are reversed, all of the world’s remaining commercial fisheries are likely to collapse by 2048.”
- 8 Cohen 19.7.2017; Geyer et al. 2017.
- 9 Wearden 2016; World Economic Forum, Ellen MacArthur Foundation and McKinsey & Company 2016.
- 10 Muusu = muunsukupuolinen, ei mies, ei nainen. Muusu-sanaa käytetään joskus pilkkanimenä, mutta minusta se on kivankuuloinen sana ja koska jotkut muunsukupuoliset myös itse käyttävät sitä hyvällä mielellä, toivon että sanan myönteinen merkitys voimistuu ja vakiintuu.
- 11 Alleyne & Hawking 2010.

## Lähteet

- Alleyne, Richard 2010. Stephen Hawking: Mankind Must Move to Outer Space Within A Century. *The Telegraph*, 9.8.2010. Luettavissa osoitteessa <http://www.information-clearinghouse.info/article26109.htm>. Video: [http://new.ted.com/talks/stephen\\_hawking\\_asks\\_big\\_questions\\_about\\_the\\_universe](http://new.ted.com/talks/stephen_hawking_asks_big_questions_about_the_universe).
- Bataille, Georges 1943. *L'expérience intérieure*. Pariisi: Éditions Gallimard.
- Cohen, Julie 19.7.2017. A Plastic Planet. Julkaisussa *The Current*. University of California Santa Barbara. Luettavissa osoitteessa <http://www.news.ucsb.edu/2017/018137/plastic-planet>.
- Geyer, Roland, Jenna R. Jambeck & Kara Lavender Law 2017. Production, use, and fate of all plastics ever made. Julkaisussa *Science Advances*, Vol. 3, no. 7. Luettavissa osoitteessa <http://advances.sciencemag.org/content/3/7/e1700782>.
- Global Footprint Network 2003–2020. Ecological Footprint. Luettavissa osoitteessa <https://www.footprintnetwork.org/our-work/ecological-footprint/>.
- Habib, Ihab Hassan 1977. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? *The Georgia Review* 31/4 1977, 830–850.
- Hegel, G. W. F. 1994/1833–1836. *Järjen ääni: Hegelin historianfilosofian luentoja johdanto*. Suom. Mauri Noro. Helsinki: Gaudeamus.
- Mäki, Teemu 2013. *A Practical Utopia / Käytännöllinen utopia*. RUUKKU – Studies in Artistic Research, 13.10.2013. Luettavissa osoitteissa <https://www.researchcatalogue.net/view/89494/89495>
- Mäki, Teemu 2014. Art and Research Colliding / Nokkakolari – taide ja tutkimus kohtaavat. *JAR – Journal for Artistic Research*, 26.5.2014. Luettavissa osoitteissa <https://www.researchcatalogue.net/view/49919/49920> ja <https://www.researchcatalogue.net/view/49919/44946>.
- Mäki, Teemu 2017. *Sinusta tulee koivu / You'll Be a Tree*. Teatteriesityksen käsikirjoitus, julkaisematon. Käsikirjoitukseen perustuvan esityksen ensi-ilta oli Kulttuurikeskus STOAssa, Helsingissä 15.10.2017.
- Mäki, Teemu 2017. *Taiteen tehtävä – esseitä*. Helsinki: Into Kustannus.
- Nabbteeri 2019. *Ethnographies of a Homespun Spinelessness Cult and Other Neighbourly Relations*. Venetsian Biennaali. <http://nabbteeri.com/spinelessness.html>.
- Pew Environment Group 2010. *Protecting Life in the Sea*. Luettavissa osoitteessa <http://www.pewtrusts.org/en/research-and-analysis/reports/2010/01/01/protecting-life-in-the-sea>.
- Roser, Max, Hannah Ritchie & Esteban Ortiz-Ospina 2019/2013. World Population Growth. Sivustolla *OurWorldInData.org*. Luettavissa osoitteessa <https://ourworldindata.org/world-population-growth>.
- Saarikoski, Pentti 1962. *Mitä tapahtuu todella?* Otava.
- Singer, Peter 1981. *The Expanding Circle: Ethics and Sociobiology*. Oxford: Clarendon Press. Luettavissa osoitteessa <http://www.stafforini.com/docs/Singer%20-%20The%20expanding%20circle.pdf>.

- Taylor, Cecil 1978. *One Too Many Salty Swift and Not Goodbye*. Hat Hut Records 1980 (3XLP) / hatoLOGY Records 2004 (2XCD).
- Toisissa tiloissa / Other Spaces <https://toisissatiloissa.net>.
- Villeneuve, Denis 2016. *Arrival*. Lava Bear Films, FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment, Reliance Entertainment, Xenolinguistics & Paramount Pictures.
- Wearden, Graeme 19.1.2016. More plastic than fish in the sea by 2050, says Ellen MacArthur. Julkaisussa *The Guardian*. Luettavissa osoitteessa <https://www.theguardian.com/business/2016/jan/19/more-plastic-than-fish-in-the-sea-by-2050-warns-ellen-macarthur?INTCMP=sfl>.
- World Economic Forum, Ellen MacArthur Foundation and McKinsey & Company 2016. *The New Plastics Economy — Rethinking the future of plastics*. Luettavissa osoitteessa [https://www.newplasticseconomy.org/assets/doc/ElleMacArthurFoundation\\_TheNewPlasticsEconomy\\_Pages.pdf](https://www.newplasticseconomy.org/assets/doc/ElleMacArthurFoundation_TheNewPlasticsEconomy_Pages.pdf).
- Worm, Boris, Edward B. Barbier, Nicola Beaumont, Emmett Duffy, Carl Foke, Benjamin S. Halpern, Jeremy B. C. Jackson, Heike K. Lotze, Fiorenza Micheli, Stephen R. Palumbi, Enriq Sala, Kimberley A. Selkoe, John J. Stachowicz & Reg Watson 2006. Impacts of biodiversity loss on ecosystem services. Julkaisussa *Science*, 314, 787–790. Luettavissa osoitteessa <https://www3.epa.gov/region1/npdes/schillerstation/pdfs/AR-024.pdf>.
- WWF 2015. *Living Blue Planet Report 2015*. Luettavissa osoitteessa <https://www.worldwildlife.org/publications/living-blue-planet-report-2015>.
- WWF 2016. *Living Planet Report 2016. Risk and resilience in a new era*. WWF International, Gland, Switzerland. Luettavissa osoitteessa [http://www.footprintnetwork.org/content/documents/2016\\_Living\\_Planet\\_Report\\_Lo.pdf](http://www.footprintnetwork.org/content/documents/2016_Living_Planet_Report_Lo.pdf).
- WWF, Zoological Society of London, Global Footprint Network 2010. *2010 AND BEYOND – Rising to the biodiversity challenge*. Luettavissa osoitteessa [http://www.footprintnetwork.org/images/uploads/CBD\\_2010\\_and\\_Beyond.pdf](http://www.footprintnetwork.org/images/uploads/CBD_2010_and_Beyond.pdf).
- Xenakis, Iannis 1979. *Pléiades*. Partituuri: Editions Salabert. Levytyt: Les Percussions De Strasbourg, Denon Records, 1988.



# Taide fossiilikapitalismin jälkeen:

lahoavan muovin narina

TAINA SAARIKIVI

Istun kahvilassa. Kuulen ympärilläni kannettavien tietokoneiden näppäimistöjen naputusta, sämpyläkääreiden rapinaa ja tarjottimien kolahduksia pöytiin. Muovin ääniä. Tavallisia arkipäiväisiä ääniä, jotka eivät sinällään aiheuta akuutin katastrofin tai maailmanmullistuksen tuntua. Tosiasia kuitenkin on, että maailma tukehtuu muoviin. Kesäkuussa 2019 julkaistun, WWF:n laatiman raportin mukaan ihmisen elimistöön päätyy mikromuovia jopa viisi grammaa viikoittain. Määrä on sama kuin yhdessä pankkikortissa. Ihminen elinympäristöineen on nykyisin kirjaimellisesti muovia.

Tässä tekstissä kuuntelen muovin ääniä. Kuuntelu limittyy pohdintoihin muovin ja taiteen suhteesta nykyisessä fossiilikapitalismin jälkeisessä maailmassa. Muovi on koostumukseltaan polymeerien ja lukuisten lisäaineiden seosta, ja tuo koostumuksen sameus on läsnä myös tekstissäni. Antti Salmisen ja Tere Vadénin filosofia öljyn kokeuksellisuudesta (2013), Félix Guattarin pohdinnat koneisesta oraalisuudesta (1992/2010) sekä Timothy Mortonin hyperobjektin teoria (2013) sekoittuvat kaikki tekstissä toisiinsa kuin voiteluaineet, lujitteaineet ja vaahdotusaineet muoviseoksessa.

*Olen kerännyt puoli vuotta muovisia leipäpusseja kuunnellakseni niiden ääniä. On erikokoisia ja erilaisista muoveista valmistettuja pusseja. On ruisleivän, kauraleivän ja paahtoleivän pusseja. On useita saman leipälaadun pusseja, sillä arvelen, että jokainen pussi soi eri tavoin, riippuen muovin tekstuurista; sen sileyden ja ryppyisyyden topografiasta. Kun tartun ensimmäiseen pussiin, häkellyn äänen voimasta. Muovin ratina ja narina täyttää koko huoneen. Tätä ääntä ei rekisteröi silloin, kun pussista ottaa leivän. Tyhjänä, leivättömänä muovi muuttuu äänekkääksi.*

Suomessa asuva ihminen käyttää muovia 86 kiloa vuodessa. Määrä kuulostaa valtavalla, mutta se on pienempi kuin länsimaissa keskimäärin. Melkein sadan kilon muovinkäyttö vuodessa on melko moderni kokemus, sillä maailmassa ei tietenkään ole aina ollut muovia. Ensimmäiseksi muoviksi nimetty parkesiini, Alexander Parkesin kehittelemä muovattava selluloosanitraatti, syntyi halusta korvata norsunluu koriste- ja talouksesineissä.<sup>1</sup> Kyseinen tuote esiteltiin Lontoon maailmannäyttelyssä 1862 erityisesti ylellisyytesineiden, kuten kampojen, medaljonkien ja kynätelineiden muodossa.<sup>2</sup>

Parkesiini ei kuitenkaan koskaan päätynyt teolliseen tuotantoon, toisin kuin John Wesley Hyattin vuotta myöhemmin New Yorkissa kehittämä muoviseos selluloidi, joka perustui niin ikään selluloosapohjaan. Tarina kertoo, että Hyattille tarjottiin 10 000 dollarin summaa, jos hän pystyisi kehittämään materiaalin, joka voisi korvata norsunluun biljardipalloissa.<sup>3</sup> Vuonna 1897 kehitettiin galaliitti, jota valmistettiin maidon kaseiinista. Ensimmäinen galaliittitehdas perustettiin Hampuriin 1904. Suomen ensimmäisessä muovitehtaassa Sarvis Oy:ssä Tampereella valmistettiin nimenomaan galaliittia, jonka valmistukseen käytettiin jopa 40 000 litraa maitoa päivässä. Ensimmäisen täysin synteettisen muovin, bakeliitin, kehitti Yhdysvaltoihin emigroitunut belgialainen kemisti Leo H. Baekeland 1907 fenolista ja

formaldehydistä. Bakeliitti ei kuitenkaan syntynyt hetkessä vaan yli vuosikymmenen erilaisten kokeilujen ja vaiheiden jälkeen, sillä formaldehydi oli kallista ja kemistit olivat kiinnostuneita muun muassa luonnonhartsisynteeseistä enemmän kuin kaupalliseen tarkoitukseen tuotettavasta materiaalista. Bakeliitin historiaa tutkinut Wiebe E. Bijker sanoo, että kesti kauan ennen kuin ”teknologinen kehys” eli sosiaalisten, teknisten ja materiaalien reunaehtojen verkosto oli valmis synteettisen muovin valmistukselle.

Muovin massatuotannon alkumetreiltä eli 1950-luvulta lähtien muovia on valmistettu kaiken kaikkiaan noin 8,3 miljardia tonnia.<sup>4</sup> Nykymuovi on bentseeniä, butadieeniä, propeenaa ja eteeniä, jotka liitetään toisiinsa pitkällä molekyyliketjuilla. Liittäminen tapahtuu erilaisissa polymerointiprosesseissa. Muovit jaetaan karkeasti kolmeen eri luokkaan: erikoismuoveihin, teknisiin muoveihin ja valtamuoveihin, ja näiden luokkien sisällä jaotellaan vielä kestumuovit ja kertamuovit. Osa muoveista muistuttaa ominaisuuksiltaan paljon kumeja, ja tällöin puhutaan elasteista. Muovintuotanto kasvaa vuosi vuodelta, ja vain noin 25 prosenttia valmistetusta muovista päättyy kierrätykseen. Loppu jää tänne jätteeksi, rapisemaan ja kahisemaan, saastuttamaan valtameriä ja ilmaa, imeytymään lihaamme.

## Öljyn hehku

**M**uovin olemassaolo johtaa suoraan öljyn mustana loimottavaan sydämeen: maailman öljyntuotannosta noin kuusi prosenttia käytetään muovinvalmistukseen. Antti Salminen ja Tere Vadén sanovat öljyn kokemuksellisuuden filosofiaa hahmottelevassa kirjassaan *Energia ja kokemus*, että öljyn erityisin ominaisuus on sen ”tähtitie-

teellisen suuri energiahyöty”, jota voidaan kuvata EROEI-arvolla (*energy return on energy investment*).<sup>5</sup> Salmisen ja Vadénin mukaan ”juuri korkea EROEI on ominaisuus, joka tuottaa öljyn aikakaudelle ominaisen kaiken muunneltavuuden, ilmaan haihtuvuuden ja kiihtymisen tunnelman. Ikään kuin mikä tahansa voitaisiin työstää miksi tahansa tai mitä tahansa prosessia laajentaa ja nopeuttaa mielin määrin – kunhan vain resurssit suunnataan oikein”.<sup>6</sup>

Öljyn ilmiöt alkoivat hahmottua ihmisten mielissä eräänlaisiksi vääjäämättömiksi luonnollisuuksiksi, jotka ohjaavat myös teknologioiden, markkinoiden ja yhteiskuntajärjestelmien kehityskulkuja. Tämä puolestaan johtaa siihen, että öljy muokkaa historian kulkua vaivihkaa, varjoista. Salminen ja Vadén toteavat, että ”öljyn muunneltavuus, alkemistinen sopivuus kaiken raaka-aineeksi ja polttomootorin avulla kaiken liikuttajaksi, hajottaa tunnistettavat alueet, olivat ne sitten luonnonympäristöjä, kulttuureita tai taitoja. Kun ’palaute-mekanismit’ (*feedback*) ovat liian pitkiä, niitä ei enää tunnisteta”.<sup>7</sup>

*Mitä pienemmäksi mytyksi puristan leipäpussin nyrkissäni, sitä korkeampina kihisevät muovin taajuudet. Ääni on tiivis, pakotettu, kireä, ahdas. Kun pussi lopulta on lujassa paketissa käteni sisällä, ei sormia liikuttaessa kuulu enää muuta kuin vaimea suhina. Melkein kuin tuuli tai jokin etäällä palava liekki.*

Salmisen ja Vadénin mukaan öljy kannattelee ennennäkemättömän pystysuoria rakenteita ja pilkkoo samalla yhteisöjä, taitoja, työsuoritteita ja kokemuksia entistä pienemmiksi ja pistemäisemmiksi tornimuodostelmiksi.<sup>8</sup> ”Kokonaisia ihmisryhmiä, yksilöistä puhumattakaan, jää omiin tornihuoneisiinsa tai kellareihinsa ilman tietoa toisten kerrosten olemassaolosta.”<sup>9</sup> Muovin kireää, kapeaa ääntä kuunnellessani havahdun vastaavanlaiseen pystysuoraan rakenteeseen muovin kokemuksellisuudessa: vaikka minun arjessani joka ikinen

salaatinlehti tai kurkku tai sulatejuustonpala on kääritty muoviin, maailmassa on valtava määrä ihmisiä, joiden arkikokemuksellisuudessa näin ei ole. Ajatus siitä, että arjessani huomaamattomaksi muuttanut kertakäyttöisyys ja tietty huolettomuus päätty pitkän ketjun päässä jonkun toisen ihmisen arjen saastuttajaksi, ei ole miellyttävä.

## Fossiilikoneen pauhu

Öljyn taipumuksesta kätkeytyä ja ohjata teollista elämäntapaamme varjoista voi vetää suoran analogian muovin tuotannon näkyttömyyteen. Muovia on kaikkialla, mutta sitä tuottava muoviteollisuus jauhaa maailmaan yhä uutta muovia jonkinlaisessa teollisuuden katvealueessa. Muoviteollisuus sisältää toki myös kierrättämiseen, lajitteluun ja uudelleenkäyttöön keskittyviä prosesseja. Kaiken yllä leijuu kuitenkin paljon puhetta siitä, miten muovi on itse asiassa hyvin arvokas ja energiatehokas raaka-aine (ks. esim. Muoviteollisuus ry.). Teollisessa elämäntavassamme muovi on toisin sanoen luonnollistettu materiaali.

Muovin valmistusmenetelmät ovat ekstruusio, kalanterointi, puhalluskalvoekstruusio, puhallusmuovaus, rotaatiovalu, ruiskuvalu, tyhjiömuovaus sekä erilaiset laminoinnit. Kaikissa menetelmissä muoviseosta kuumennetaan, mutta varsinaiset valmistustavat saattavat sisältää puhaltamista, puristamista, muottiinsulkemista, ruiskuttamista tai alipaineimaisuutta.

Puhalluskalvoekstruusiossa, suulakepuristuksella (engl. *film and sheet extrusion*) sula muovi puristetaan renkaan muotoisen suuttimen läpi. Muovi paisuu puhalletun ilman vaikutuksesta ohutseinäiseksi letkuksi, jota voi jatkotyöstää. Esimerkiksi juuri muovipussit ja -kalvot valmistetaan puhalluskalvoekstruusio menetelmällä.

*Kun avaan leipäpussin nyrkkini sisältä ja oion ja levittelen sen hitaasti taas auki, se kuulostaa voipuneelta, väsyneeltä. Muovi ratisee matalammilla säveltasolla kuin aiemmin. Ratinan rytminen eteneminen jäsentyy toisin, fragmentaarisemmin kuin sileänä. Muovi tuntuu karkealta ja röpelöiseltä. Sen topografiassa on enemmän yksityiskohtia, joissa liikutan sormiani nyt hitaasti. Jokainen uurre ja taitos päästää koskettaessa jonkinlaisen äänen. Muovi ei vaikene, vaikka sitä kohtelee kovakouraisesti. Muovi on sitkeää.*

Muovituotteista jopa puolet on kertakäyttöisiä,<sup>10</sup> ja tämä kertakäyttöisyyden ajatus on nykyisen markkinatalousvetoisen kulutuskulttuurin keskeinen liikuttaja. Antti Salminen ja Tere Vadén puhuvat fossiilikapitalismista, jolla he tarkoittavat tuotanto- ja yhteiskuntamuotoa, joka on syntynyt 1800-luvun lopulla pääoman ja fossiilisten polttoaineiden liitosta. Fossiilikapitalismin ytimessä on fossiilikone, joka on täysin riippuvainen siihen syötetyistä fossiilisista polttoaineista.<sup>11</sup> Salmisen ja Vadénin mukaan fossiiliset polttoaineet vie rauttavat, koska ne ovat tunnistamatonta työtä. Tunnistamattomuus ja sokeat pisteet syntyvät fossiilikoneen pauhussa, sen vuoksi. ”[Ne] mahdollistavat niin pitkät napanuorat, niin suuret välimatkat ja niin korkeat hierarkiat, että lähellä oleva ei näytä liittyvän kaukaiseen, vaikka se on olemassa vain kaukaisen takia.”<sup>12</sup>

Tämä leimaa koko öljyn aikakautta: asioiden erottamalla yhdistäminen, joka Salmisen ja Vadénin mielestä ulottuu arkielämästä aina filosofiseen kritiikkiin asti. Heidän mukaansa öljyn kokemuksellisuuden yhdessä ääripäässä on heideggerilainen ajattelu, jossa 1800-luvun jälkeistä yhteiskunnallista kriisiytymistä käsitellään kokemuksellisesti, ja toisessa ääripäässä on marxilainen taloudelliseen perusrakenteeseen kytkeytyvä ajattelu, jonka mukaan tuotanto-olosuhteet ja materiaalisuudet sekä yleinen teknologinen kehitys muokkaavat inhimillisen vapauden rekistereitä.<sup>13</sup>

Globaali fossiilikapitalismi on kuitenkin erkaantunut marxilaisesta materiaalien ja tuotannon paikallisuuden kytköksen ajatuksesta varsin kauas. Salmisen ja Vadénin sanoin ”öljy vieraannuttaa pystysuorassa, horisontaalisesti. Pitkälle erikoistunut työnjako on mahdollinen vain jonkinlaisen tuotannollisen ylijäämän oloissa, mutta fossiilisten polttoaineiden hurjat ja ennen kokemattomat EROEI-arvot mahdollistavat paitsi globaalin työnjaon myös globaalit imperiumit, joissa valtiot hallinnoivat satoja miljoonia ihmisiä ja yhtiöt miljoonia neliökilometrejä”.<sup>14</sup>

Öljyn kiihtyvyys, sen takaama muutosnopeus voidaan mielestäni rinnastaa suoraan muovin lupaamaan elämän kiihtyvyyteen jatkuvasti muokkautuvana esinetodellisuutena. Öljyn tavoin muovi muuttaa kokemuksellisuuden tapaa ja muovaa kulttuuria, käyttäytymistä ja tavaratodellisuutta. Nyt valmistetaan yhä kevyempiä ja läpikuultavampia muoviesineitä, ja yksi syy tähän on varmasti se, että kaikki liikkuvat koko ajan paikasta toiseen. Elämä on jatkuvaa liikekannalla oloa, ja tavaroiden ja kulutuksen on seurattava tätä liikettä saumattomasti, rajoittamatta sen illusorista vapautta. Keveys ja läpikuultavuus sisältyvät myös teknologiadeterministiseen lupaukseen ”uudistuksista”, joissa uudet teknologiat ovat aina aiempia pienikokoisempia, huomaamattomampia ja ”kehittyneempiä”, ja tähän uudistususkoon niveltyy myös ajatus jatkuvasta kilpailusta ja talouskasvusta.<sup>15</sup>

Salminen ja Vadén kirjoittavat arjen muoviesineistä; siitä miten ne ovat näkymättömillä ja pitkällä säikeillä kiinni kaukaisten öljylähteiden ympäristötuhoissa ja miten ne aikojen saatossa rihmastoituvat valtamerillä kelluviin jättimäisiin jätelauttoihin, joista merenelävät syövät ne, ja meidän syötyämme mereneläviä se sama muovi rahisee lopulta elimistöissämme. Liikumme levottomasti paikasta toiseen kertakäyttöinen muovimuki kädessämme, ja sisäelimemme rahisevat jätemuovin kaikuja. Muovipussien ääniä kuunnellessani mietin, että kaikki tämä pitkien napanuorien ja korkeiden hierarkioiden pauhu ulottuu myös taiteeseen.

## Taiteen, ympäristön ja yhteiskunnan suhteista

**E**sseessään ”Ilmastoaktivismi, avantgarde ja raunioitumisen taide” musiikintutkija Tanja Tiekso toteaa viitaten ilmastoaktivisti Greta Thunbergin toimintaan, että nykyhetkellä ympäristökriisien ratkaiseminen vaatii avantgardistista ajattelua ja toimintatapaa.<sup>16</sup> Avantgardistisen toiminnan vahva moottori on tieto muutoksen välttämättömyydestä ja usko siihen, että asioiden tilaa voidaan kääntää radikaalistikin vielä viime hetkillä. Tiekson mukaan avantgardea ja ilmastonmuutoksen torjuntaa yhdistää se, että ne molemmat joutuvat taistelemaan taantumuksellisia voimia vastaan. Notre Damen katedraalin tuhon jälkeisiin restaurointisuunnitelmiin Tiekso sanoo, että katedraali tulisi jättää kunnostamatta, mikä olisi avantgardistinen teko. Tiekson mukaan ”siinä missä historiallinen avantgarde oli destruktiivista, väkivaltaista ja tuhoavaa, on nykypäivän avantgarde hoivaavaa, kuuntelevaa ja elämää suojelevaa”.<sup>17</sup>

*Silitän varovasti muovipussia ja mietin, että muovi ei lahoa.<sup>18</sup> Se ei maadu ja muutu toiseksi aineeksi. Sadassa tai viidessäsadassa vuodessa se kyllä hajoaa jossain määrin, mutta tähän hajoamiseen sisältyy myös jakautumista yhä pienempiin muovikomponentteihin ja muuntumista mikromuoviksi. Muovin rakenne ja ainesosat säilyvät ja jatkavat kulkuaan mikromuovissa. Todellinen lahoamisprosessi vaatisi bakteereja ja sieniä hajottamaan kuollutta eliötä ympäristössä, jossa on hapetta. Silitän ja kuuntelen siis jotain, mikä on täällä vielä satoja vuosia lastenlasteni jälkeen.*

Ekokatastrofi ja fossiilikapitalismin jälkeinen hämmennys vaikuttavat väistämättä myös taiteeseen. Ympäristön tuho tulee osaksi taiteen sisältöjä. Taidemaailmassa syntyy uusia käsitteitä, paradigmoja ja jäsennyksiä, jolloin taiteen tekijöiden, yleisön, median, instituutioiden

ja rahoittajien suhteet liikahtelevat ja asemoituvat uusilla tavoilla.<sup>19</sup> Instituutiot, kuten esimerkiksi museot, osallistavat yleisöä ja ”oppivat” yleisöltä eikä päinvastoin.<sup>20</sup> Markkina- ja kilpailutalous puristaa taide maailmaa kohti nopeita voittoja ja näkyviä speaktaakkeleja, ja toisaalta myös kohti ”hyödyllisiä” taidetekoja, kuten vaikkapa niin sanottua hyvinvointitaidetta. Se ajaa myös pohtimaan taiteen ja valitsevan yhteiskuntajärjestelmän keskinäistä suhdetta.

Performanssitaiteilija, professori Tero Nauha kirjoittaa, että kapitalismin ajattelu on päätöksellistä, erottelevaa, kokonaisvaltaista ja vaihtoehdotonta.<sup>21</sup> Kapitalismin jälkeisen ajan mahdollisuuksia pohdiessaan hän toteaa, että uusmaterialistinen ja posthumanistinen ajattelu on radikaalia vasta siinä tapauksessa, että talouden ensisijaisuuden ajatus hylätään. Nauha kysyy: ”[v]oiko taide, esimerkiksi esitystaide tai performanssi, olla muuta kuin vaihtoehto tietokapitalismin immateriaaliselle hallinnalle?” ja jatkaa: ”[f]ilosofinen ajattelu ja kapitalismin filosofia määrittävät paikkansa suhteessa kaikkeen niin, että mikä tahansa asia on filosofoitavissa. Taide saa oman merkityksensä, totuutensa ja todellisuutensa filosofisessa ajattelussa, ja kapitalismin filosofiassa myös taidetta ja performanssia määrittää lopulta talous.”<sup>22</sup> Nauhan mukaan voidaan puhua ”taiteesta ajatteluna” ja ”performanssista ajatteluna”, jos ajattelu ymmärretään joksikin tunnistettavaksi toiminnaksi: käsitteellistämiseksi, ilmaisemiseksi ja merkitsemiseksi.<sup>23</sup>

Nauhan tekstissä korostuu taiteen paikan pohdinta nykyisessä yhteiskuntatilanteessa. Kapitalistinen talousjärjestelmä ja fossiilikoneinen systeemi tuottaa maailmaa, jossa markkinatalouden lainalaisuudet ja toimintatavat työntyvät lähes kaikille elämänalueille. Toiminnot järjestäytyvät hierarkkisesti siten, että ensisijaisina olemassaolon oikeutuksina ovat kysymykset ”hyödyistä” ja siitä, mihin on ”varaa”. Tässä keskustelussa taiteen paikkaa määritellään osana fossiilikoneen systematikkaa, ei sen ulkopuolisena todellisuutena.

Tämä kaikki koko ajan kiihtyvä taiteen paikantuneisuuden ja merkitysten neuvottelu saastuu myös nykyiseen valtiolliseen taidepolitiikkaan ja siellä esitettyihin julkilausumiin. Yksi keskeisimmistä virallisista julkilausumista, joka koskee suomalaista taidekenttää, on nykyisen hallitusohjelman taide- ja kulttuuripolitiikka (julkaistu 6.6.2019). Sen peruseetos lepää välineellisyyden varassa, sillä se toistaa hyödyn opinkappaleita. Taiteen yhteiskunnallisuus ja poliittisuus asetetaan siinä ensisijaiseksi taiteen merkitysten lähteeksi. Taiteen itseisarvosta ei puhuta, mutta sen sijaan puhutaan ”kulttuurista” ja sen yhteiskunnallisesta merkityksestä: ”[e]lävä kulttuuri muodostaa sivistysyhteiskunnan itseisarvoisen perustan, vahvistaa demokratiaa ja sananvapautta. Taiteen, kulttuurin ja luovien alojen tuotanto- ja palvelusektorit ovat työvoimavaltaisia ja ne kasvavat edelleen.”<sup>24</sup>

Linjauksessa mainitut ”tuotanto- ja palvelusektorit”, joiden koneistoissa tuotetaan taidetta, kulttuuria ja luovia aloja, ovat kuin valtamereissä kelluva muovijätelautta, johon on ajautunut erilaisia historiallis-sosiaalisia päämääriä ja keskenään ristiriitaisia haluja eri intressipiireistä. Taidepoliittinen lausuma, jossa taiteesta puhutaan tuotanto- ja palvelusektoreina sekä kasvavana työvoimana on redusoinut taiteen tyhjäksi muovikuoreksi, jonka voi rypistää ja heittää roskikseen käytön jälkeen.

## Antroposeeni ja taide

**E**räs fossiilikapitalistisen ajan taiteeseen vaikuttava konstruktio on antroposeenin käsite. Se on Paul J. Crutzenin ja Eugene F. Stoermerin esittämän hypoteesin mukaan geologinen epookki,<sup>25</sup> jossa ihmisen vaikutusta planeetan luontoon ja koko ekosysteemiin voi pitää niin valtavana, että ihmisen jälkeä ei voi enää pyyhkiä pois. Antroposeenikäsitettä kertomuksena tarkastelleet Tero Toivonen ja Mikko

Pelttari toteavat historioitsija Dipesh Chakrabartyyn viitaten, että globaalien ympäristökriisien aikakautta sävyttää voimakas me-puhe. Toivosen ja Pelttarin mukaan ”puhe meistä kaikista samassa veneessä, oli kyseessä sitten huvijahti tai pelastusvene, on omiaan sivuuttamaan tarkemmat käsitykset siitä, kuka ympäristökriisit on aiheuttanut tai kuinka eriarvoisesti niiden negatiiviset vaikutukset ovat jakautuneet ja tulevat jakaantumaan. Antroposeeni on erojen historiaa ja tulevaisuutta”.<sup>26</sup>

Siinä missä luonnontieteilijät ovat puhuneet antroposeenistä huolestunein äänenpainoin, monet humanistit ja taiteilijat ovat ottaneet käsitteen innostuneena vastaan. Kirjallisuudentutkija Karoliina Lummaa kirjoittaa esseessään ”Melu, antroposeeni ja esteettis-filosofisen eleen ongelma”, että antroposeeni ”tuo ihmisen vihdoon ympäristömuutoksen keskiöön paitsi objektiivisena tarkkailijana myös aktiivisena kulttuurisena, sosiaalisena ja yhteiskunnallisena toimijana, jonka ymmärtämiseksi tarvitaan ihmistieteitä ja taidetta. Antroposeeniepookin todentaminen vaatii ja sen todistaminen tuottaa uudenlaisia aistimellisia kokemuksia ja havaintoja.”<sup>27</sup>

Lummaa toteaa, että antroposeenin käsite on päätymässä samantyyppiseksi estetisoiduksi eleeksi kuin esimerkiksi melu. Lummaan mukaan: ”pian on ehkä kysyttävä, voiko tämä ele estetisoida ja abstrahoida paitsi käsitteen myös sen kuvaaman ilmiöjoukon. [...] Melun ja antroposeenin kaltaiset käsitteet voivat typistyä iskusanoiniksi, joiden avulla tutkimus, taiteellinen työ tai kannanotto liitetään ajankohtaiseen ja huomiota herättävään keskusteluun tai keskusteluun, jolla nähdään erityistä taiteellista tai tieteellistä painoarvoa.”<sup>28</sup> Olen Lummaan kanssa samaa mieltä estetisoidun eleen syntymisen mahdollisuudesta, mutta jonkin käsitteen iskusanatyylinen ”käyttö” ei mielestäni kuitenkaan välttämättä aina typistä käsitteen sisällöllistä heterogeenisyyttä tai muutosvoiman potentiaa. Esimerkiksi interventio tai kommentointi yhteiskunnallisen taiteen muotona voi saada ilmaisu-

voimansa juuri iskusanatyyllisestä käsitteiden esiinmarssituksesta ja niiden uudelleen kehystämisestä.<sup>29</sup>

Muovijätteen kaikkialla olemisen todellisuudessa antroposeenin käsite on vahvasti läsnä. On pakahduttava ajatus, että muovipussin keskimääräinen käyttöaika on noin 25 minuuttia, mutta sen jälkeen pussi säilyy maapallolla jätteenä noin 600 vuotta. Ihminen oikeuttaa epäekologisten materiaalien tuhlailevan käytön funktionaalisuuden suojakelmussa. Yksilön luonnollistettu kulutus ei näy globaalissa mittakaavassa itselle, sillä jokainen käytetty muovipussi ikään kuin katoaa käyttäjältään muututtuaan jätteeksi. Se haihtuu ilmaan, muuttuu fiktioksi.

Tämänkaltaista ihmisen hedonistista, eksklusiivista ja solipsista kulutuskäytöstä tarkasteli taiteilija Tara Donovan teoksessaan *Untitled* (2006). New Yorkin Pace-galleriassa esillä ollut teos koostui käytetyistä muovimukeista, joista oli kasattu valtava röykkiömäinen aalto. Taiteilijan mukaan teos haluaa kommentoida ihmisen kulutuksen itsestään selvää, annettuna otettua yksilökeskeisyyttä ja silmien sulkemista maailman yhä kasvavalta jäteongelmalta ja eriarvoisuudelta.<sup>30</sup> Mitä emme näe, sitä ei ole. Muovijätteen tapauksessa näkymättömyys ei kuitenkaan takaa sitä, etteikö muovin rahina tuntuisi elimistössämme tai ettemmekö kuulisi yhä voimistuvaa muovin kohinaa.

Filosofi Timothy Morton puhuu ”hyperobjekteista”, joilla hän tarkoittaa massiivisen suuria, kompleksisia ja äärimmilleen hajaantuneita rakenteita, joita syntyy erilaisten alkujaan erillisten mutta myöhemmin toisiinsa kytkeytyvien prosessien kontrolloimattomissa ketjuissa.<sup>31</sup> Hyperobjekti voi olla musta aukko tai se voi olla jättimäinen muovilautta Tyynessämeressä. Hyperobjekti voi olla biosfääri tai kaikkien maapallolla sijaitsevien ydinaktiivisten materiaalien summa. Mortonin mukaan hyperobjektit ovat tahmeita, paikattomia ja ajallisesti lainehtivia. Tahmeus saa hyperobjektit tarttumaan sitkeästi kaikkeen, minkä kanssa ne ovat tekemisissä. Paikattomuus ja ajallinen

lainehtiminen ripottelevat hyperobjekteja kaikkialle ja ei-minnekään, vaikka vaikutukset voivat tuntua hyvinkin keskitetyissä pisteissä.

Kulttuurintutkija Juhana Venäläinen rinnastaa toisiinsa nykyisen globaalin rahatalouden virtuaaliset rahamassat ja jätelauttojen tai ilmaston lämpenemisen kaltaiset hyperobjektit.<sup>32</sup> Hän sanoo, että rahatalous on instituutio, joka ”mieluusti tarttuu itselleen uusiin elämäntilanteisiin sulauttaakseen ne rahan yhteismitallistavan vaikutuksen piiriin”.<sup>33</sup> Tahmeus liittyy alati lainehtivassa liikkeessä rahatalouden mekanismeja tiukasti myös sellaisiin elämismaailmoihin, joissa rahan tai tietynlaisen talousjärjestelmän prosessit eivät ole lähtökohdaisesti ollenkaan keskeisiä.

Hyperobjektit eivät Mortonin mukaan ole ainoastaan koosteita tai kasautumia tai erilaisten asioiden ja ilmiöiden kerääntymisiä, vaan ne ovat myös omanlaisiaan lainalaisuuksia tuottavia esineitä. Morton puhuu siitä, miten kaikki nykyhetkessä käytetty ja kulutettu materia muuttuu tuhannen vuoden kuluttua fossiileiksi, eräänlaisiksi uusiksi mineraaleiksi. Kaikki kivettyy ja kovettuu. Tulevaisuuden geologisesta maakerroksesta tulee löytymään valtavia määriä esimerkiksi betonia ja muovia. Tämä kaikki on jo nähtävissä, mutta läpinäkyviä syy-seuraussuhteita katkova globaali fossiilikapitalismi ja siihen niveltyvä mittasuhteiltaan loputon ajallinen kellunta hämärtää ymmärrystämme.<sup>34</sup> Esimerkiksi ilmaston lämpeneminen, kuinka kauan se oikeastaan on saostunut ja kyttenyt? Nyt puhutaan kymmenistä vuosista, mutta entä satojen vuosien takaiset prosessit ja ilmiöiden kasautumat?

Ajattomuuden lainehdinta ja sokeutuminen kulutukselle olivat läsnä myös Poriginal Gallerian *Mitä jäljelle jää* -näyttelyssä Porissa 2010. Taiteilija Raija Kuisma oli koostanut näyttelynsä tuomalla galleriaan arkisia muoviesineitä, kuten elintarvikepakkauksia, nylonsukkia ja pallomeren palloja. Teokseen kuului myös muovinen lasten kylpyamme, johon näyttelyvieraat saattoivat tuoda omia muoviesineitään

ja ottaa sieltä jotain itselleen.<sup>35</sup> Kyseisenkaltainen teos on eräs esimerkki fossiilikapitalistisen murroksen ajan kanta-aottavasta taiteesta, jossa yhteiskunnan ongelmakohtia käsitellään yhtä aikaa esteettisen ja kommentoivan aineksen läpi. Se voi olla myös yksi tapa käsitellä ympäristökriisien hyperobjektiluonnetta sekä niiden interobjektii-visia juonteita ja rihmastoisia heijastuksia erilaisissa yhteiskunnallisissa ilmiöissä.

*Mikroskooppisen pienet uurteet ja laskokset saavat muovin näyttämään vanhanaikaiselta lasilta. Tai ryppyiseltä iholta. Muovi tuntuu nyt hauraalta. Muutan koskemisen tapaani, jolloin myös muovin ääni muuttuu. Kosken muovia silittämällä hitaasti. Etenen pussin umpinai-sesta päästä suuaukkoon ja työnnän sormia hieman sisään. Mitään ratinaa ei kuulu. Pussi pysyy lähes mykkänä, kun liu'utan sormiani pitkin sen sisäseinämiä. Otan toisen käteni mukaan ja kosken pussia sen pinnalta samanaikaisesti toisen käden sormilla. Nyt ratisee ja suhisee jälleen. Outo intiimi aistillisuuden hetki säilyy silti äänen ja kosketuksen risteymäkohdassa yhä.*

Ei ole ihme, että jotkut kokevat muovin ääntä kuunnellessaan rentoutumisen ja aistillisen mielihyvän kokemuksia. Kyseisiä aistimuksia nimitetään ASMR-kokemuksiksi (*autonomous sensory meridian response*). YouTube on pullollaan erilaisia ASMR-videoita, ja muovin osuus kyseisissä videoissa on laaja ja monimuotoinen. Muovikelmua kääritään mikrofonin päälle, erilaisia muoveja rapistellaan ja taitellaan, muovipakkauksia naputellaan kynsillä ja niin edelleen.

Videollaan ”Crinkly Plastic Sounds for Sleep and Relaxation”<sup>36</sup> ASMR-taiteilija TrixiWhispers koskettelee pientä muovipussia, jossa on muovipäällysteisiä karkkeja. Yksitoistaminuuttinen video koostuu hitaassa rytmisissä toteutetusta muovipussin sivelystä ja painelusta. Lähikuva pussia koskevista käsistä näyttää, miten sormet hipeltävät

ja puristelevat karkkeja yksi kerrallaan. Muovi ritisee ja ratisee. Tempo on hidas ja rauhallinen; kaikki koskeminen tapahtuu hyvin verkkaisesti. Videon kommenttikenttä on täynnä keuhuvia lausumia TrixiWhispersin taidoista koskea muovia juuri tällä tavoin kiireettömästi. Kiitollisina ihmiset kertovat saaneensa apua niin unettomuuteen kuin päänsärkyynkin.

Muoviäänten suosio ASMR-videoissa selittyy nähdäkseni monen asian yhteisvaikutuksella. Ensinnäkin muovi materiaalina on yhtä aikaa arkista ja kiehtovaa. Muovia on kaikkialla, joten sen olemassaolo on tuttua ja turvallista. Mutta samaan aikaan muoviiin sisältyy arvoitus, sillä se on synteettistä ja sen tuotantomekanismi ovat öljyn tapaan näkymättömissä. Emme voi poimia muovia luonnosta kuin marjoja metsästä – tai voimme, mutta silloin on kyse jätteestä. Muovin valmistus tapahtuu jossain etäällä kulutuksemme polttopisteistä, atomisaation viivojen kaukaisuuksissa. Toiseksi arkisuudesta huolimatta muoviiin liittyy jonkinlainen ylellisyyden ja kehittyneen sivilisaation aura. Kukaan ei valmista muovia itse, joten jos sitä on paljon käytössä, myös muuta teollista elämäntapaa ja kuluttamisen kulttuuria on suurella todennäköisyydellä saatavilla. On yltäkylläisyyttä, tuhlausta, mässäilyä.

Muovin ääni sisältää siis yhtä aikaa arkisen ja luksuksen mutta myös salaperäisen merkityksiä. Muovin äänessä on myös ehkä hie-man yllättävästi aistillisia ja lihallisia sävyjä.

*Muovin äänissä on jotain oudolla tavalla kosteaa. Tämä johdattaa ajatukseni suuhun ja oraalisuuteen. Félix Guattari sanoo, että oraaliuus ”puhuu ruoka suussa”. Että se on samanaikaisesti täynnä sisusta ja täynnä ulkopuolta, täynnä kaaosta ja monikietoutuneisuutta.<sup>37</sup> Muovin äänen kosteus leviää ympäristöönsä samalla tavoin, jotenkin kaoottisena ja monikietoutuneisena. Ja häiritsevänä. Rypistelen muovia sormieni välissä ja yritän saada selkoa tämän äänenkosteuden akustemologiasta,<sup>38</sup> äänellisestä tietämisen tavasta. Tässä äänessä on*

*jokin sisäpuolen tuntu. Pieni kutistuva sisäpuoli, siltä tämä kuulostaa. Yltäkylläisyydestä täyttyvä suu?*

Guattari pohtii oraalisuutta puheen semioottisen moniäänisyyden pakopaikkana, subjekti–objekti-suhteen syntymisen jonkinlaisena live-näyttämönä<sup>39</sup> Puheessa korostuvat useat erilaiset ei-semioottiset ”osakoostajat”, kuten rytmi, kasvonilmeet, intonaatio ja äänenväri vaihteluineen. Guattari puhuu esteettisistä koneista – jollaisena hän mainitsee esimerkiksi performanssitaiteen – ja niiden kyvystä mallintaa ”aistimuskipaleita”, arkisia käytäntöjä ja mielenliikuteksia väisteleviä käytäntöjä. Hän sanoo: ”[k]oneisen oraalisuuden aistikuohunnan kimpaleet irrottavat ruumiista deterritorialisoituneen lihan. Kun ’kulutan’ teoksen – jota tulisi nimittää toisin, teoshan voi yhtä hyvin olla teoksen poissaoloa – ryhdyn monikietovaan ontologiseen kiteyttämiseen, täällä-olemisien toiseksi tulemiseen.<sup>40</sup> Tällainen prosessi ei ole mekaaninen, vaan siinä kaikki virtaa orgaanisesti. Kiteyttäminen ei merkitse jähmettämistä tai essentialisoimista vaan merkitysten aistimelliseen kimpaleisuuteen kytkeytymistä.

Tätä kirjoittaessani julkaistiin Ylen verkkosivuilla uutinen, jonka mukaan ilmaston lämpenemisen seurauksena Kanadan rannikolle ajautuu yhä enemmän jäävuoria Grönlannista.<sup>41</sup> Paikalliset kalastajat ovat ryhtyneet tekemään jäävuorten kimpaleilla bisnestä: he pyydystävät haaveillaan kimpaleet, sulattavat ne ja myyvät eteenpäin luksusvedeksi. Jäävuorten vettä myydään tuhansien vuosien takaisena ”puhtaana” ja ”alkuperäisenä” vetenä. Uutinen tuntuu groteskuisuudessaan käsittämättömältä: maapallo on vakavassa ekokriisissä, mutta ihminen hamuaa yhä kiihkeämmin ylellisyustuotteita ja pakoa todellisuudesta. En voi olla ajattelematta, että jäävuorten kimpaleista sulatettu luksusvesi aiheuttaa kenties nauttijalleen erityisen voimakkaan koneisen oraalisuuden aistikuohunnan kimpaleen, jonka monikietoutuneisuudessa toisiinsa törmäilevät sekä deterritorialisoituneet



jäävuoret että faasimuutokset läpikäynyt jää. Sulaneesta jäävuoresta tehty luksusvesi on täynnä muovin äänen kosteutta, yltäkyläisyydestä kostuvan ja täyttyvän suun kyltymätöntä maiskutusta. Maapallon jäävuorten sulamisen äänet peittyvät ihmisen koneisen oraalisuuden pauhuun.

*Muovipussi lepää hiljaisena pöydällä. Kosken sitä kevyesti kämmenellä, nyt jo ties kuinka monetta kertaa tätä samaa pussia. Rapina on muuntunut ihokuuntelussani pehmeäksi suhinaksi. Äänen kovat ja terävät särmit ovat sulaneet pois. Laitan muovipussin huuliani vasten ja kosken pussia kielellä. Syntyy ääniä, joissa kaikuu suuni sisäpuoli ja samalla koko ruumiini paino. Muovi tuntuu yhtäkkiä hengittävän.*

Hyperobjekteista kirjoittanut Timothy Morton sanoo, että hyperobjekteja tarkastelevan nykyaikaisen taiteen tulisi käsitellä niiden kammottavaa ja pelottavaa intiimiyttä.<sup>42</sup> Siinä missä Guattarin mukaan ”kaikkein hienostuneimmatkin kertomukset, myytit ja ikonit tuovat meidät aina uudestaan kaaosmaiseen horjahduspisteeseen, singulaariseen ontologiseen oraalisuuteen”, jossa jokin ”imeytyy” ja jossa kuljetaan jonkin perustavaanlaatuiseen ”napapisteeseen” kautta<sup>43</sup>, Morton pikemminkin väittää, että mitään singulaarin ontologista perustaa ei enää ole. Morton pohtii mahdollisuutta, että taiteilijat ottaisivat hyperobjektin taiteensa muodoksi.<sup>44</sup> Tällöin hyperobjektin keskeiset ominaisuudet, niiden joustavuus, ei-paikallisuus ja ajallinen häilyminen voivat muodostaa sekä lähtökohtia että rajoja erilaisten sisältöjen käsittelylle.

Lopuksi leipäpussin rahinaan kääritty pienoismanifesti:

*Fossiilikapitalistisen ajan jälkeen taiteen pitää voida olla yhä huokoisempaa ja / monimuotoisempaa. / Sen tulee saada hengittää ja häilyä. / Sen tulee voida lahotta ja kasvaa esiin yhä uudelleen. /*

*Taiteen tekemisen ja kokemisen materiaalisosiaalisia olosuhteita ei saa puristaa / tiukan kelmun sisään. / Muovi haaveilee lahoamisesta, taide narsisee tämän haaveen kelmeässä / valossa.*

## Viitteet

- 1 Bijker 1987, 160.
- 2 Ibid., 161.
- 3 Ibid., 162.
- 4 Viuf 2017.
- 5 EROEI-arvo lasketaan siten, että jaetaan saadun energian määrä energian tuotantoon käytetyn energian määrällä. Tuotanto antaa lisäenergiaa, jos luku on suurempi kuin yksi, ja jos luku on alle yhden, energiaa kuluu enemmän kuin sitä saadaan (ks. Salminen & Vadén 2013, 65).
- 6 Ibid., 66.
- 7 Ibid., 71.
- 8 Ibid., 84.
- 9 Ibid.
- 10 Eskelinen et al. 2016, 10.
- 11 Salminen & Vadén 2013, 198.
- 12 Ibid., 54.
- 13 Ibid., 56.
- 14 Ibid., 80.
- 15 Vrt. esim. Pantzar 2017, 22.
- 16 Tiekso 2019.
- 17 Ibid.
- 18 Niin sanotun biomuovin sanotaan hajoavan jossain määrin, ainakin pienimolekyylisiin komponentteihin.
- 19 Ks. esim. Jussi Koitelan kirjoitus *institutionaalisesta melankoliasta* eli tilanteesta, jossa taiteilijat tuntevat olevansa kykenemättömiä ja haluttomia toimimaan nykyisen uusliberalistisen kulttuuripolitiikan säätelemien taideinstituutioiden kanssa (Koitela 2014.)
- 20 Ks. Venäläinen 2014, 62
- 21 Nauha 2017.
- 22 Nauha 2017.
- 23 Ibid.
- 24 Hallitusohjelma 170.

- 25 Antroposeenin käsitteen ympärillä käydään jatkuvasti kiivaita keskusteluja erilaisista käsitteen onto-epistemologisista ominaisuuksista ja painotuksista. Ks. esim. Toivonen & Pelttari 2017, 6–45; Alhojärvi 2017, 36–56.
- 26 Toivonen ja Pelttari 2017, 16.
- 27 Lummaa 2018.
- 28 Ibid.
- 29 Vrt. myös Holmberg & Kokkonen 2014.
- 30 Ks. Morton 2013, 95.
- 31 Ibid.
- 32 Venäläinen 2018, 22–24.
- 33 Ibid.
- 34 Ks. Morton 2013, 52.
- 35 Ks. Rantala 2010.
- 36 [https://www.youtube.com/watch?v=jBq\\_4A4uYJA](https://www.youtube.com/watch?v=jBq_4A4uYJA)
- 37 Guattari 2010, 101.
- 38 Akustemologian käsitteestä ks. lisää mm. Kytö 2013; Uimonen 2011; Feld 2017.
- 39 Ibid., 102.
- 40 Ibid., 108.
- 41 Crowley 2019.
- 42 Ks. Morton 142, 199.
- 43 Guattari 108.
- 44 Ibid., 142.

## Lähteet

- Alhojärvi, Tuomas 2017. Yllättymisiä: antroposkenen paranoia ja tiedon tilanteinen ongelma. *Tiede & Edistys* 1/2017.
- Bigaud, Nathan & Wijland de Wit 2019. No plastic in nature: Assessing Plastic Ingestion from Nature to People. Luettavissa osoitteessa <https://www.epressi.com/media/userfiles/138617/1560257495/plastic-ingestion-raportti-wwf.pdf>.
- Bijker, Wiebe E. 1987. The Social Construction of Bakelite: Toward a Theory of Invention. Teoksessa Wiebe E. Bijker, Thomas Parke Hughes & Trevor J. Pinch (toim.) *The Social Construction of Technological Systems*. Massachusetts: MIT Press.
- Eskelinen, Hanna, Teija Haavisto, Hanna Salmenperä & Helena Dahlbo 2016. *Muovien kierrätyksen tilanne ja haasteet*. Helsinki: CLIC Innovation. Raportti nro D4, 1–3.
- Feld, Steven 2017. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. Teoksessa Francesco Giannattasio & Giovanni Guiriati (toim.) *Ethnomusicology or Transcultural Musicology?* Udine: Nota, 82–98.
- Guattari, Félix 1992/2010. *Kaaosmoosi*. Suom. Mariaana Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Harjumaa, Marika. 2019. Tutkimus: Mikromuovia päätyy ihmisen elimistöön pankkikortin verran viikossa. Ylen uutissivusto. Luettavissa osoitteessa [https://yle.fi/uutiset/3-10827176?fbclid=IwAR0wCqUNW5\\_1MXZ0cXfQ904gl5q4yVJfvYKE3XHM26mbr7W\\_U14xloebcI](https://yle.fi/uutiset/3-10827176?fbclid=IwAR0wCqUNW5_1MXZ0cXfQ904gl5q4yVJfvYKE3XHM26mbr7W_U14xloebcI).
- Holmberg, Pirkko & Laura Kokkonen 2014. Taiteen rooli yhteiskunnassa. Teoksessa Sini Mononen (toim.) *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki: Into Kustannus Oy, 12–29. Luettavissa osoitteessa: linkki puuttuu
- Koitela, Jussi 2014. Institutionaalista melankoliasta. Teoksessa Sini Mononen (toim.) *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki: Into Kustannus Oy, 58–60.
- Kytö, Meri 2013. Kotiin kuuluvaa. Yksityisen ja yhteisen kaupunkiaänitilan risteymät. Väitöskirja. Joensuu: University of Eastern Finland.
- Lummaa, Karoliina 2018. Melu, antroposeeni ja esteettisen eleen ongelma. *Mustekala* 1/2018.
- Morton, Timothy 2013. *Hyperobjects. Philosophy and the Ecology after the End of the World*. Minnesota: The University of Minnesota Press.
- Muoviteollisuus ry. Kotisivu. Muovien kierrätys. Päivitetty 2019. Luettavissa osoitteessa [http://www.plastics.fi/fin/muovitieto/muovit\\_ja\\_ymparisto/muovien\\_kierratys/](http://www.plastics.fi/fin/muovitieto/muovit_ja_ymparisto/muovien_kierratys/).
- Nauha, Tero 2017. Ajattelun mahdollinen talous. *Mustekala* 19.12.2017. Luettavissa osoitteessa <http://mustekala.info/teemanumerot/taide-tyo-ja-kritiikki-4-2017-vol-69/ajattelun-mahdollinen-talous/>.
- Pantzar, Miika 2017. Kuluttajakansalainen datataloudessa. *Tieteessä tapahtuu* 5/2017, 22–26.
- Rantala, Kati 2010. Muovi taipuu taiteeksi Porissa. Luettavissa osoitteessa <https://yle.fi/uutiset/3-5558208>.
- Salminen, Antti & Tere Vadén 2013. *Energia ja kokemus. Naftologinen essee*. Tampere: Niin & näin.
- Tiekso, Tanja 2019. Ilmastoaktivismi, avantgarde ja raunioitumisen taide. *Mustekala* 27.4.2019.
- Toivonen, Tero & Mikko Pelttari 2017. *Tiede ja edistys* 1/2017.
- Uimonen, Heikki 2011. Tarkkaile ympäristöäsi! Kuuntelukävelyt ja äänittäminen äänimaiseman arvioinnin välineinä. *Yhdyskuntasuunnittelu* vol. 49:1.
- Venäläinen, Anni 2014. Avoimuuden haaste. Teoksessa Sini Mononen (toim.) *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki: Into kustannus, 61–76.
- Venäläinen, Juhana 2018. Rajaton raja antroposeenin aikakaudella. Teoksessa Jyrki Pöysä, Juhana Vehviläinen ja Tiina Seppä (toim.) *Rahan ajat*. Vantaa: Suomen Kansantalouden Tutkijain Seura, 11–27.
- Viuf, Berit 2017. *Maapallo hukkuu muoviin*. Internet-osoitteessa <https://natgeo.fi/tiede/keksinnot/maapallo-hukkuu-muoviin>.

# Aineettomuuden jalanjälki

## Suprematistinen modernismi globaalien ympäristökriisin kontekstissa

ANTTI MAJAVA

Venäläinen suprematisti Kazimir Malevitš ehdotti vuonna 1921 maapallon orgaanisen luonnon korvaamista suprematistisella, kuutioista, neliöistä ja muista abstrakteista muodoista koostuvalla ihmisen tuottamalla luonnolla.<sup>1</sup> Malevitšin suprematismia kuvaavat tekstit avaavat kiinnostavan näkymän 1900-luvun alun venäläiseen ja yleiseurooppalaiseen avantgarden ja modernismin kehitykseen sekä niiden taustalla vaikuttaneisiin teknologia-, ympäristö- ja luontokäsityksiin. Läntinen Eurooppa ja Venäjänkin suurimmat kaupungit olivat 1800-luvun kuluessa läpikäyneet laajan muutoksen<sup>2</sup> biomassojen käyttöön pohjautuvasta agraaritaloudesta kohti fossiilisten polttoaineiden käytön varaan rakentuvaa teollisuusyhteiskuntavaihetta.<sup>3</sup>

Futurismin pohjalta kehittynyt suprematistinen taidesuuntaus nousi Venäjällä vuonna 1917 tapahtuneiden vallankumousten myötä yhdeksi maan johtavista visuaalisen taiteen muodoista.<sup>4</sup> Vaikka suprematismien asema Neuvostoliitossa hiipui 1920-luvun kuluessa sosialistisen realismin myötä, sen voi todeta vaikuttaneen keskeisesti 1900-luvun modernin taiteen, erityisesti arkkitehtuurin ja yhdyskuntasuunnittelun kehitykseen.<sup>5</sup> Länsieurooppalaisessa ja yhdysvaltalaisessa

modernismin tutkimuksessa suprematismi tulkitaan usein henkisyys-teen, aineettomuuteen ja meditatiivisuuteen pyrkiväksi käsitteelliseksi taidemuodoksi. Sama painotus näkyi Espoon modernin taiteen museon Kazimir Malevitšin taidetta vuonna 2006 laajasti esitelleessä näyttelyssä ja julkaisussa.<sup>6</sup>

Malevitšin ajattelusta nostetaan tyypillisesti esiin vain ne tekstit, joissa hän keskittyy kommentoimaan suprematismien suhdetta muihin taiteilmiöihin. Esimerkiksi tunnetussa taidehistorian oppikirjassa *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*<sup>7</sup> ei mainita lainkaan Malevitšin kiinnostusta luonnontieteisiin, termodynaamiikkaan ja ympäristön muokkaamiseen, vaikka nämä teemat ovat kiistatta keskeisiä hänen teksteissään.<sup>8</sup> Kapea tulkintahorisontti voi kertoa taidehistorian siiloutumisesta ja pyrkimyksestä redusoida taiteilmiöt ja taiteilijoiden kiinnostuksen kohteet ”ei-taiteellisesta” ympäristöstä irrotetuksi taidepuheeksi.

Venäläisessä tutkimuksessa suprematismia on kuitenkin tulkittu laajemmin yhteiskunnallisena, poliittisena ja vallankumouksellisena liikkeenä. Erityisesti Malevitšin kiinnostusta teknologiaa, ekonomiaa sekä planetaarisen ja kosmisen ympäristön kokonaisvaltaista muokkaamista kohtaan on pidetty keskeisenä.<sup>9</sup> Suprematismi onkin hyvä esimerkki taiteilmiöstä, joka paitsi nojautui taiteen erityislaatuiseseen traditioon, myös haki tiivistä yhteyttä laajempaan tieteelliseen, teknologiseen, yhteiskunnalliseen ja sosioekologiseen kehukseen.

Lähestyn artikkelissani suprematismia monitieteisen ympäristötutkimuksen näkökulmasta. Sosioekologisen viitekehyksen avulla pyrin selvittämään, millaiseen ympäristöä koskevaan tietoon ja kokemukseen Malevitšin suprematistinen ajattelu pohjaa ja millaisia ympäristösuhteita hänen kirjoituksensa ehdottavat. Malevitš oli ahkera kirjoittaja ja hänen tekstejään on säilynyt runsaasti. Merkittävien kirjallisten lähteiden on kolme vuosina 1968–1978 julkaistua, tanskalaisen taidehistorioitsijan Troels Andersenin venäjämäisestä englanniksi

toimittamaa julkaisua, joissa on yli 50 Malevitšin esseetä.<sup>10</sup> Vaikka Malevitšin tekstit ovat usein vaikeaselkoisia ja monitulkintaisia, luontoon ja sen muokkaamiseen liittyvät näkemykset säilyvät suhteellisen johdonmukaisina hänen kirjallisessa tuotannossaan. En ulota tarkasteluani visuaalisiin teoksiin johtuen niiden tyhjentyntöistä monitulkintaisuudesta. Manifestit ja muut kirjalliset tuotteet olivat itsessään keskeinen taiteellisen toiminnan muoto 1910–1920-lukujen venäläiselle avantgardetaideyhteisölle.

Välttääkseni anakronistista asetelmaa rinnastan Malevitšin näkemyksiä Venäjällä niin ikään 1910-luvulla vaikuttaneen orgaanisen koulukunnan ajatteluun. On huomionarvoista, että ihmisen toiminnan potentiaalisista haitoista luonnon järjestelmille oli jo tuolloin selvää näyttöä. Monet ympäristötutkimuksen suuntauksukset ja periaatteet olivat laajasti levinnyttä tietoa.<sup>11</sup>

Nykytodellisuudelle on tunnusomaista paitsi pyrkimys nopeasti etenevän globaalin ympäristökriisin torjumiseen myös vihreät paradoksit eli ekologiseksi luullun toimintatavan, päätösten tai teknologioiden osoittautuminen jopa kestävyyskriisiä pahentaviksi.<sup>12</sup> Tulkintani mukaan vihreitä paradokseja voidaan tunnistaa myös kulttuurisissa ilmiöissä ja traditioissa, kuten suprematismissa ja sitä koskevissa tulkinnoissa.

## Suprematismiin luontosuhde

**S**uprematismilla oli läheinen suhde Keski-Euroopassa syntyneisiin modernistisiin taiteellisiin koulukuntiin, erityisesti futurismiin.<sup>13</sup> Liikkeen tarkkaa syntyajankohtaa on vaikea määrittää, mutta yleisesti se ajoitetaan noin vuoteen 1913, jolloin sai ensi-iltansa futuristinen ooppera *Voitto auringosta*.<sup>14</sup> Vaikka venäläiset taiteilijat seurasivat



**Kuva 1.** Kazimir Malevitš: *Musta neliö*, 1915, öljy kankaalle, 79,5 x 79,5 cm. Nykyinen sijoituspaikka Tretjakovin galleria, Moskova

tiivisti kansainvälistä taiteen kehitystä, heillä oli tarve kehittää myös vahvasti omaleimaista tulkintaa futurismista. Venäläisen futurismin muotoutumiseen vaikuttivat voimakkaasti venäläisen taiteen, filosofian ja hengellisyyden traditiot. Keskeiseksi nousi pyrkimys päästä järjen tuolle puolen, mitä kuvasti futuristisen runouden piirissä syntynyt zaum-kieli ja -ilmaisut. Zaum pyrki irrottamaan sanat kaikista säännöistä ja merkityksistä ja takaamaan runoilijalle absoluuttisen vapauden. Järjen ja logiikan hylkäämisen katsottiin kuvastavan venäläiselle kulttuurille tyypillistä maailmankatsomusta.<sup>15</sup>



KUVA: MOMA, NEW YORK

**Kuva 2.** Kazimir Malevitš: *Suprematistinen kompositio, Lentokone lentää*, 1915  
öljy kankaalle, 58,1 x 48,3 cm. Nykyinen sijoituspaikka MoMA

Suprematismissa yhdistyvät monet 1900-luvun alun venäläisen avantgarden keskeiset piirteet, eikä sille ole löydettävissä selkeää rinnakkaisilmiötä muualta maailmasta. Suprematismiin voi katsoa toimineen futuristisen avantgarderunouden ajattelutapojen ja käsitteiden

visuaalisena ilmentäjänä ja kehittäjänä. Kirjallisuuden järjestäytyneet zaum-ilmaisut materialisoituivat suprematistisissa maalauksissa ja saivat toisaalta uusia muotoja, jotka erkanivat yhä kauemmas puhutusta kielestä äänneistä tai tekstistä.<sup>16</sup> Yleisesti tunnetuimpia suprematistisia teoksia lienevät Kazimir Malevitšin musta neliö valkoisella pohjalla ja valkoinen neliö valkoisella pohjalla. Suprematistista visuaalista ilmaisua leimaavat abstraktit, geometrisista värikentistä muodostetut asetelmat, jotka poikkesivat suuresti edeltäneistä taiteellisista tyyliuunnista, kuten naturalismista, symbolismista, impressionismista ja kubismista.

Taide toimi Malevitšille paitsi päämääränä itsessään myös kokeilukenttänä, jossa uusia futuristisia ja teollisen maailman kehitystä kuvaavia ajattelutapoja saattoi siirtää materiaaliin ja arkkitehtoniiseen massoitteeluun. Malevitš ei halunnut rajoittaa työskentelyään ainoastaan maalauskankaalle tai kirjallisiin tuotteisiin vaan pyrki siirtämään löydöksensä osaksi laajempaa yhteiskunnallista ja ympäristöllistä viitekehystä. Hän uskoi suprematismiin muodostuvan planeettaa muokkaavaksi evolutiiviseksi voimaksi luonnonvoimien ja luonnonvalinnan rinnalle.<sup>17</sup>

Malevitš käyttää luonnosta sanaa *npupoda*, joka on suvultaan feminiini. Lähteenä käyttämissäni englanninkielisissä käänöksissä on säilytetty feminiinisuku. Venäjän kielessä kyseinen luonto-ilmaus käsitetään kuitenkin neutriksi huolimatta sen feminiinistä suvusta. Vuonna 1915 julkaistussa tekstissään ”Kubismista ja futurismista suprematismiin: Maalaustaiteen uusi realismi” Malevitš kuvaa luontoa seuraavasti:

Luonto on elävä kuva ja voimme ihastella häntä (luontoa). Me olemme luonnon elävä sydän. Me olemme kaikkein arvokkain rakenne tässä valtavassa elävässä kuvassa. Me olemme hänen (luonnon) elävät aivonsa, jotka voimauttavat hänen elämänsä.<sup>18</sup>

Malevitšin on tulkittu tarkoittavan, että taiteilijan ei tulisi kopioida luontoa sellaisena kuin se ilmenee aisteille, vaan osallistua taiteellaan luonnon evolutiiviseen prosessiin.<sup>19</sup> Näkemys taiteellisesta mielikuvituksesta ja taiteen tekemisestä biologisen evoluution kaltaisena tai evoluution elimellisenä osana on tässä keskeinen. Näin tulkittuna suprematismiin voidaan katsoa edustavan orgaanista tai biosentristä ajattelutapaa.<sup>20</sup> Edellä siteeratusta tekstistä myöhemmin löytyvät näkemykset on mahdollista tulkita myös niin, että Malevitš saattoi todella ehdottaa luontoyhteyden täydellistä hylkäämistä:

Taiteilija voi olla luoja ainoastaan silloin, kun hänen teostensa muotoratkaisuilla ei ole mitään yhteistä luonnon kanssa.<sup>21</sup>

Malevitšin mukaan orgaaninen luonto tulisi nähdä taiteellisen kiinnostuksen kohteen sijaan materiaalina ja massana, jonka avulla taiteilija voi luoda luonnosta täysin irrotettuja muotoja.

Tämä on mahdollista, kun vapautamme kaikenlaisen taiteen moukkamaisista ideoista ja aihepiireistä ja opetamme tietoisuuttamme näkemään kaiken luonnossa – ei todellisina objekteina ja muotoina – vaan materiaalina ja massoina, joista meidän täytyy tehdä muotoja, joilla ei ole mitään tekemistä luonnon kanssa.<sup>22</sup>

Suprematistisen manifestin lähtökohtana on halu sulkea taiteellisen työskentelyn ulkopuolelle kaikki muu paitsi taiteilijan tuntemukset ja mieli. Malevitš vaikutti uskovan, että tunteet, mieli, tietoisuus ja mielikuvitus saattoivat erkaantua luonnonjärjestelmistä tai sijaita lähtökohtaisesti niiden ulkopuolella ja muodostua omalakisiksi todellisuudekseen.

Ymmärrän suprematismiin puhtaan tuntemuksen ylivallaksi luovassa taiteessa. Suprematistille objektiivisen maailman visuaaliset ilmiöt ovat itsessään merkityksettömiä, tärkeä asia on tunne, sellaisenaan, erillään ympäristöstä, jossa se on herätetty.<sup>23</sup>

Suprematismi on Malevitšin mukaan siis puhtaan tunteen ylivaltaa taiteessa ja taiteilijan työssä. Taiteilijaa ympäröivän objektiivisen tai materiaalisen maailman ilmiöt ovat suprematistissa merkityksettömiä. Malevitš ei tarkoita tunteella pelkästään emootiota, vaan myös inhimillistä tuntemusta ja aistimusta. Esteettisen idealismin hengessä hän katsoo kuitenkin tuntemusten viittaavan pikemminkin taiteilijan mielen sisäiseen kuin sitä ympäröivään maailmaan.

Venäjän vallankumousten jälkeen, vuosina 1919–1920, Malevitš sai mahdollisuuden perustaa pariksi vuodeksi Vitebskiin suprematismiin keskittyvän taiteilijakoulun. Viimeistään tuolloin hänelle oli selvää, että suprematistinen taiteellinen toiminta ei saanut rajoittua vain taiteen sisäiseksi liikkeeksi. Sen tuli pyrkiä arkkitehtuurin ja teknologian avulla muuttamaan perinpohjaisesti maailmaa ja maailman-kaikkeutta.<sup>24</sup>

Vuonna 1920 Vitebskissä päivätyssä kirjeessä Malevitš kuvaa suprematistisia tavoitteita näin:

Vaikkakin suprematismi on perustettu yhteydessä maahan, se muuttaa ekonomisilla rakenteillaan olioiden koko arkkitehtuurin, laajassa merkityksessä, ja liittyy yhteen planeettajärjestelmässä liikkuvien monoliittisten massojen kanssa.<sup>25</sup>

Vuotta myöhemmin futuristitaiteilija ja kriitikko Osip Brik kertoo Malevitšin selittäneen hänelle seuraavaa:

Maapallon pinta ei ole järjestyksessä. Sitä peittävät meret, vuoret. Jonkin verran on luontoa. Haluan luoda tämän luonnon tilalle Suprematistisen luonnon, joka on rakennettu suprematististen lakien mukaan.<sup>26</sup>

Keskeisessä suprematismia käsittelevässä tekstissään ”Taiteen uudet järjestelmät” (1919) Malevitš kuvaa suprematistisen ajattelun keskeisiä periaatteita:

Luonto etäännyy joka päivä kauemmas ja kauemmas vanhasta vihreästä maailmasta, lihan ja luiden maailmasta, ja on saavuttamassa pisteen, jossa vihreä maailma kuolee ikivanhana maisemana sukupuuttoon.<sup>27</sup>

Taidehistorioitsija Christina Lodderin mukaan Malevitš suunniteli luonnollisen maailman dramaattista muuttamista. Suprematistisissa oli kyse uuden maailman ihmisyyden ja kosmisen järjestyksen rakentamisesta. Malevitš halusi vapauttaa taiteen luonnon imitoimista ja luoda taidetta, joka olisi luonnonvoimien kaltaista, taidetta, joka olisi kykenevä muuntamaan luonnon täysin toisenlaiseksi.<sup>28</sup>

Eräs Malevitšille tärkeimmistä suprematistisista käsitteistä oli taloudellisuuden periaate:

Julistan taloudellisuuden olevan (se) uusi viides elementti, joka määrittää ja arvottaa modernin taiteen ja luovan työn. Kaikki insinööriyön, koneistamisen ja rakentamisen luovat systeemit tulevat talouden alaiseiksi, samoin kuin maalaustaide, musiikki ja runous...

Nykymaailman intuitio muokkaa kasviperäistä, lihan ja luiden maailmaa; uusi ekonominen järjestys hioo totunnaisuuden raiteet luovista aivoistamme, jotta voisimme toteuttaa suunnitelmaa

siirtyä eteenpäin, kohti äärettömyyttä: tätä intuitiota luovan aikamme filosofian täytyy seurata.<sup>29</sup>

Taidehistorioitsija Charlotte Douglas havaitsee Malevitšin ajattelussa yhteyksiä 1900-luvun luonnontieteeseen, erityisesti fysikaalisen kemian uranuurtajan Wilhelm Ostwaldin termodynaamisten teorioiden popularisointeihin.<sup>30</sup> Taloudellisuus oli Ostwaldille termodynaamiikan keskeisimpiä periaatteita. Kemiallisten olomuodon muutosten (kuten hiilen tai öljyn palamisen), joista saattoi vapautua ihmisen käyttöön soveltuvia energiasyötteitä, tuli tapahtua mahdollisimman tehokkaasti ja ekonomisesti. Ostwaldin mukaan yhteiskuntien tulisi järjestyä termodynaamisen ekonomisuuden periaatteen mukaan. Tämä näkemys muodostaa taustan myös Malevitšin käsitykselle taloudellisuudesta.

Ihminen on (myös) Kosmos tai Herkules, jonka ympärillä tähdet ja tähtijärjestelmät kiertävät.<sup>31</sup>

Suprematistinen taiteilija suuntautuu siis sisäänpäin, omien inhimillisten tunteidensa ja tuntemustensa tutkimiseen, ja pyrkii luontojärjestelmää koskevaa tietoa, energiaa, resursseja ja ekonomisuuden periaatteita hyödyntäen muokkaamaan materiaalista maailmankaikkeutta mielensisäisiä intentioita vastaavaksi. Myöhemmin 1920-luvulla kirjoitetuissa teksteissä Malevitš määrittelee luonnon tavalla, joka voi viitata myös luonnon itseisarvon tunnustamiseen. Hän liittää suprematistimin lisäksi esimerkiksi bakteereihin ja virusten aktiviteetteihin: taiteen tavoin nämä ”lisäelementit” voivat Malevitšin mukaan muuttaa perustavanlaatuisesti organismin, ihmiskehon ja yhteisön toimintaa.<sup>32</sup>

Bauhausin julkaisusarjassa vuonna 1927 ilmestyneessä teoksessaan *Ei-objektiivinen maailma (Die Gegenstandslose Welt 1927/1959)*

Malevitš kritisoi ihmisen pelkoa luontoa kohtaan ja ajatusta olemassaolon taistelusta. Malevitšin mukaan pelko on perusteetonta ja tekee ihmisen sokeaksi luonnon täydellisyydelle. Toisaalta hänen kiinnostuksensa luonnon muokkaamiseen kertoo, että luonnon täydellisyys ei edusta Malevitšille pysyvää staattista olotilaa, vaan ihmisen tulee toimillaan aktiivisesti osallistua sen täydellistämisen prosessiin.<sup>33</sup>

1920-luvun lopulla Malevitš pehmensi jossain määrin näkemystään suprematismista universumia muokkaavana voimana ja hahmotteli sen pikemminkin osaksi vääjäämättömästi etenevää kehitystä, jossa ihminen määrittelee ympäristöään ja oman elämänsä perusteita. Taide on Malevitšille päämäärä itsessään: sen kautta tapahtuvan todellisuussuhteen rakentumisen tavoitteena ei saa olla minkäänlainen hyöty- tai välinearvo vaan ikuisen rauhan, aineettomuuden, liikkumattomuuden ja kauneuden tavoittelu.<sup>34</sup>

Luontoa kuvaavan taiteen lisäelementiksi Malevitš nimeää luontoa ja maaseutu-ympäristön. Luonnon kuvailuun keskittyvän taiteilijakoulutuksen tulisi hänen nähdäkseen sijaita maaseudulla. Futurismin ja suprematismin lisäelementti on kuitenkin kaupunki, teollisuus ja teknologia. Orgaanisen biologisen ympäristön tulee korvaamaan teollistumista ja kaupungistumista korostava futuristinen ja suprematistinen maisema.<sup>35</sup>

Merkillepantavaa on, että Malevitš katsoo näin tapahtuvan vääjäämättä teollistuneissa yhteiskunnissa. Teollinen kehitys oli alkanut jo kauan ennen suprematismia, ja siten suprematismia voi myös pitää keinona sopeuttaa taide jo käynnissä olevaan kehitykseen.

1920–1930-lukujen taitteessa Malevitšin visuaalinen tuotanto muuttui huomattavasti. Hän etäännytti suprematistisesta ajattelusta ja palasi varhaisempaan taiteelliseen ilmaisuun, muun muassa maatyöläisiä esittävässä teoksissaan. Muutoksen taustalla vaikuttivat yhtäältä Neuvostoliiton yhteiskunnallisen ilmapiirin muuttuminen kielteiseksi avantgardeajattelua kohtaan ja toisaalta suprematististen periaatteiden

siirtyminen modernin arkkitehtuurin piiriin.<sup>36</sup>

Venäläinen taidehistorioitsija Jelena Basner tulkitsee Malevitšin 1920-luvun lopun ”jälki-suprematistisen” taiteellisen työn luonteeltaan jopa korostetun ihmiskeskeiseksi.

Se oli ennen kaikkea antroposentrinen, mikä määritteli sen, millaisena Malevitš näki suhteen ”Ihminen–Maailmankaikkeus”. Tämä suhde oli hänen jälkisuuprematistisen ajattelunsa keskeinen sisältö.<sup>37</sup>

## Suprematismien filosofisia ja hengellisiä taustoja

**M**alevitšin ajattelua on vaikeaa olla liittämättä myös marxilaiseen materialismiin, joka puolestaan kytkeytyy läheisesti Charles Darwinin evoluutioteoriaan. Teksteissä näkyy myös piirteitä Immanuel Kantin ja G. W. F. Hegelin ajatteluun pohjaavista idealistisista teorioista. Toisinaan Malevitšin teksti vaikuttaa suorastaan solipsistiselta.

Pyrin kohti sentralisaatiota, niin että voin ohjata maailmaa ja kaikkia sen yksityiskohtia.<sup>38</sup>

Zaum-kieli halusi riisua tekstiltä kaikki loogiset viittaussuhteet aistein havaittavaan todellisuuteen. Käytetyt sanat eivät kuvanneet tekstin ulkopuolista maailmaa, vaan pyrkivät rakentamaan tekstin ainoastaan itseensä viittaavaksi, omalakisiksi todellisuudeksi. Samaa logiikkaa seuraten suprematistiset maalaukset eivät pyri esittämään teoksen ulkopuolella olevaa todellisuutta, vaan palauttavat huomion jatkuvasti teoksen materiaalisuuteen sekä erityisellä tavalla läsnäolevaan muotoon, joka ei kuvaa tai esitä maailmaa. Maalauksen



tavoitteena ei siten ole olla objekti, vaan ikuista kauneutta, tyhjyyttä ja ajattomuutta, eli olla ”ei-objekti”.<sup>39</sup>

Tärkeän taustan suprematismille ja laajemminkin venäläiselle avantgardelle muodostaa eurooppalaisen estetistisen liikkeen ohella Venäjällä 1800-luvun kuluessa kehittynyt omaperäinen, luonnontiedettä, teknologiaa ja uskonnollista mystismia yhdistänyt kosmisten ajattelutraditio. Suuntauksen perustajan Nikolai Fedorovin (1829–1903) mukaan teknologian ja ortodoksisen kristinuskon yhteisenä tavoitteena on kuolleiden henkiin herättäminen sekä kosmoksen valloittaminen ja asuttaminen henkiin herätetyillä ihmisillä.<sup>40</sup>

Kosmisteille ihminen ei ollut pelkkä biologisten ja fysikaalisten ilmiöiden sivustaseuraaja. Hänen tuli pyrkiä aktiiviseksi maapallon ja kosmisten järjestelmien hallitsijaksi.<sup>41</sup> Kirjallisuudentutkija Anastasia Gachevan mukaan Fedorov näkee tämän myös taiteen ja kristillisyyden tärkeimmäksi tehtäväksi. Vaikka Malevitš ei teksteissään viittaa suoraan Fedoroviin, on kosmismien ja suprematismien välillä havaittavissa monia yhtäläisyyksiä. Molemmille ajattelutavoille on ominaista erityisesti teknologisen kehityksen valjastaminen ihmisen jokapäiväistä hyvinvointia lisäävien sovellusten sijasta hengellisten, idealististen tai ideologisten päämäärien tavoitteluun.

Fedoroville taide on ennen kaikkea yritys keinotekoisien ylönousemuksen tuottamiseen:

Kauneuden taju säätelee ihmisen käyttäytymistä. Se ohjaa heitä voittamaan evolutiiviset tehtävänsä: voittamaan kaaoksen, kuoleman ja entropian, tulemaan äärettömän maailmankaikkeuden kosmisaattoreiksi, todellisiksi valon apostoleiksi.<sup>42</sup>

Malevitšin kirjoituksissa toistuu Fedorovin ajatus, että uuden ympäristön luomisen tulee korvata 1800-luvun jälkipuoliskolle tyypillinen luontoa jäljittelevä taide. Taiteen tehtävä on tuottaa maailmaan

ihmisen absoluuttinen ihanne, ei pelkästään taiteena vaan uudenaikaisena todellisuutena. Sen tulee henkistää ja mullistaa aineellinen elämämme.

Fedorov käytti tulevaisuuden kosmiseen taiteeseen liittyvistä visioistaan myös nimitystä ”supramoralismi”. Ihminen oli hänen nähdäkseen saavuttanut vihdoin Kristuksen ottaessaan hallintaansa materiaalisen maailman ja sen lainalaisuudet. Näillä kyvyillään ihminen saattoi luoda kokonaistaideteoksia, jotka voittavat materiaalisen rappion, tuottavat ylönousemuksen ja muuntavat materiaalisen maailman taivaan valtakunnaksi.<sup>43</sup> Malevitš ei viitanut omissa kirjoituksissaan näin suoraan kristilliseen taivaaseen, mutta hänen ajattelustaan on helppo löytää vastaavia uskonnollisia ja messiaanisia sävyjä.<sup>44</sup>

Kosmistisen ajattelun taustalla – samoin kuin monissa 1800- ja 1900-lukujen taitteessa vaikuttaneissa esoteerisissa ja teosofisissa liikkeissä – vaikuttivat eri uskontojen piirissä vuosisatojen tai jopa vuosituhansien ajan käydyt keskustelut todellisuuden luonteesta. Kysymys siitä, onko todellisuus luonteeltaan henkinen vai materiaallinen vai kenties molempia, on myös keskeinen lähes kaikille uskontokunnille ja filosofisille suuntauksille. Ortodoksisen kristillisyyden samoin kuin roomalaiskatolisen kirkon virallisten oppien mukaan Kristus oli ihminen ja Jumala, ja siten ihminen ja maailma Kristuksen kuvana on sekä henkeä että ainetta. Myös aine on siten pyhää.<sup>45</sup>

Malevitšin ajatteluun voidaan kristillisten vaikutteiden lisäksi liittää myös gnostilainen tapa mieltää henki tai sielu valo-olennoksi, joka on peräisin todellisesta jumalasta, materiaalisen kosmoksen tuolta puolen. Materiaalisen maailmankaikkeuden ja myös ihmisen kehon on puolestaan luonut alempiarvoinen jumala, jota gnostilaisen kunnioittama filosofi Platon kutsui demiurgiksi. Demiurgin luomistyössä on virheitä ja puutteita, jotka selittävät materiaalisen maailman epätäydellisyyden, epäoikeudenmukaisuuden, nälän ja sairaudet.

Jotkin gnostilaisuuden haarat näkevät materiaalisuuden ja kehollisuuden pimeytenä ja pahuutena. Heille ainoastaan hengen maailmassa voi esiintyä valoa ja pyhyyttä.<sup>46</sup>

Ajatus epätäydellisestä luonnosta sekä epäpätevän demiurgin luomistyötä täydentävästä ihmisestä on selvästi näkyvissä Malevitšin ajattelussa. Hän kuvaa luontoa usein epätydyttäväksi olemassa olevaksi järjestelmäksi, jonka muokkaaminen on taiteellisen luomistyön tärkein tehtävä.

Eroan luonnosta ympärilläni siinä, että jälkimmäisellä ei ole tietoisuutta ja minulla puolestaan on sellainen (luonnosta poikkeava arvo), jonka puolesta taistelen olemassaolollani, tiedostamaton ohjaa tietoisuuttani... Minulla on kykyä inventioihin, annan elämälle ympärilläni uskonnollisen, yhteiskunnallisen ja taiteellisen muodon.<sup>47</sup>

Gachevan mukaan Venäläisen kosmismmin pääteesi on seuraava:

Taiteellisen luomisen lait, jotka muodostavat täydellisten, kauniiden muotojen maailman, pitää tuoda todellisuuden lainalaisuuk- siksi; niiden täytyy luoda aktiivisesti uutta elämää.<sup>48</sup>

Taide toimi niin Fedoroville kuin Malevitšillekin uudenlaisen maailmankaikkeuden kokeilukenttänä.<sup>49</sup> Malevitš ei kuitenkaan tyytynyt demiurgin rooliin, luomaan valon maailman heijastumia materiaaliseen todellisuuteen, vaan pyrki ajattelullaan ja taiteellaan tavoitamaan aineen takaisen tyhjyyden ja äärettömyyden.

## Orgaaniset periaatteet

Venäjällä, Suomessa ja Keski-Euroopassa kehittyi 1800–1900-lukujen taitteessa useita luontoon ja orgaanisiin periaatteisiin suuntauneita taiteellisia ja yhteiskunnallisia liikkeitä, kuten tolstoilaisuus, *Lebensreform* ja luontoromantiikka. Yhteisenä piirteenä liikkeille oli biosentrisyys eli kiinnostus luontoa sekä kehittyvää biologiatiedettä kohtaan ja näkemys ihmisestä osana suurempaa biologista järjestelmää.<sup>50</sup>

SHAPIRO AUCTIONS, NEW YORK



**Kuva 3.** Kaksi Jelena Guron *Futuristista kompositiota* n. 1910, vesiväri ja guassi paperille sekä kirjekuoret, 11 x 14,5 cm ja 7,5 x 11,5 cm

Keskeisiä orgaanisen taideajattelun kehittäjiä Venäjällä olivat runoilija ja kuvataiteilija Jelena Guro (1877–1913) sekä säveltäjä ja taidemaalari Mihail Matjušin (1861–1934). Guron kirjalliset sekä visuaaliset teokset ilmensivät orgaanisia periaatteita ja pohjasivat laaja-alaiseen vuorovaikutukseen 1900-luvun alun taiteellisten ja tieteellisten suuntausten kanssa. Hänen teoksissaan on löydettävissä yhteyksiä muun muassa Henri Bergsonin ja Vladimir Majakovskin teoksiin sekä pohjoismaisiin säveltäjiin, kuvataiteilijoihin ja kirjailijoihin – heidän joukossaan ovat myös Jean Sibelius ja Akseli Gallen-Kallela.<sup>51</sup> Matjušinin pitkäjänteinen, luonnontiedettä ja eri taiteen alojen praktiikkaa yhdistänyt työ tuotti myös teoreettista perustaa luontoa ja sen havainnointia koskevan ymmärryksen kehittymiselle paitsi taiteen kentällä, myös laajemmin yhteiskunnassa. Hän kehitti uutta universaalia havaintotapaa, joka mahdollistaisi objektien ja tapahtumien tarkastelun niiden todellisessa kompleksisuudessa ja dynaamisuuudessa.<sup>52</sup>

Malevitš vietti aikaa Matjušinin ja Guron vieraana Guron suvun huvilalla Suomeen vuosisadan alussa kuuluneessa Uusikirkon kylässä. Hän tunsi myös Guron ajattelua ja toteutti vuonna 1913 kuolleen ystävänsä muistokirjaan visuaalisen kuvituksen. Taustan orgaanisen koulukunnan kiinnostukselle luontoa kohtaan muodostivat osittain samat tieteelliset lähteet – termodynamiikka, sähkömagnetismi, kemia ja biologian uudet löydökset – jotka toimivat suprematistien innoittajina. Teollistumisen haittavaikutukset luonnonjärjestelmille – muun muassa kaupunkien saastuminen ja hengitysilman pilaantuminen – saivat monet taiteilijat lähtemään maaseudulle, yksinkertaisen ja terveelliseksi koetun luonnonläheisen elämän pariin. Orgaanisen koulukunnan ajattelussa korostui niinkään voimakkaan yhteyden näkeminen ihmisen sekä orgaanisen luonnon ja sen energiavirtojen välillä. Matjušin kuvaa orgaanista maailmankuvaa seuraavasti:

Termi ORGAANINEN KULTTUURI tulee tavasta ymmärtää evoluutionaaristen saavutusten sarja sekä käsitukset luonnosta ja koko maailmasta yhdeksi yhteenkietoutuneeksi organismiksi. Elämän ymmärtäminen orgaaniseksi tarkoittaa itsen näkemistä osana maailmaa ja sen kokonaisvaltaista organismia.<sup>53</sup>

Taidehistorioitsija Isabel Wünsche tulkitsee puolestaan orgaanisen ajattelun perusteita näin:

Filosofisesta katsantokannasta orgaaninen maailmankuva heijastaa holistista käsitystä maailmasta eli näkemystä siitä, että universumi on absoluuttinen ja ikuinen. Ajattelussa painottuu luonnon yhtenäisyys ja kaikkien olemassaolon muotojen yhteys toisiinsa. Kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa... Orgaaniset maailmankuvat ovat antidualistisia, ne pyrkivät ylittämään länsimaiselle ajattelulle tyypillisen mielen ja materian dualismin sekä käsittelemään molempia saman yhtenäisen luonnon eri puolina. Orgaaniset ajattelumallit tuovat esiin harmonisen ja symbioottisen ihmisen ja luonnon välisen yhteyden. Erottamattomana osana luontoa ihmiset eivät pyri hallitsemaan luontoa, vaan elämään sen kanssa harmoniassa.<sup>54</sup>

Jelena Guron runot ja maalaukset ilmentävät mielenkiintoisesti orgaanisia periaatteita ja niihin kytkeytyviä muotokokeiluja. Runojen taiteellinen sisältö muodostuu paitsi sanojen ja lauseiden muodostamista loogisista käsitteellistyksistä myös logiikan tuolle puolen pyrkivästä rytmin, tavujen ja äänteiden kokoelmasta. Runoissa on tunnistettavissa selkeä yhteys myös futuristirunoilijoiden zaum-kokeiluihin. Guron runoissa luonto näyttäytyy elämää mahdollistavana, lempeänä ja samalla hauraana. Malevitšille luonto taas on kova, kaoottinen ja rajoittava. Guro on huolissaan ihmisen massiivisten

toimien vaikutuksesta herkkään luontoon. Malevitš vaikuttaa puolestaan pelkäävän ihmisen ja hänen kulttuurinsa hautautuvan luonnonvoimien alle.

Guron jutusteleva teksti pyrkii antamaan äänen ei-inhimilliselle luonnolle:

Minä rukoilen hiljaisia suojelijoita, joilla on siivet lempeästi levällään, jotka ovat kuin aava meri ja hiljainen hiekkatormä.<sup>55</sup> Tulin takaisin hakkuuaukean kautta. Kannatko sinä kaunaa, metsä, kun sinun latvuksesi, jotka olivat tottuneet vaeltamaan taivaalla, tottuneet kuuntelemaan tähtikuvioiden tarinoita, tuutimaan pilviä – nyt ihmisen häpäiseminä kaatuvat maahan. Ei, sinä olet voittanut kaunan. Minäkin olen voittanut kaunan... mutta tuntuu niin surulliselta.

Rannalla seisoo kaksi mäntyä, joiden alkuperä on jumalallinen.<sup>56</sup>

Malevitšin julistava tyyli pyrkii puolestaan muiden äänien ja myös luonnon ylittämiseen. Vastaavia piirteitä on mahdollista erottaa niin ikään kummankin visuaalisissa teoksissa ja eleissä.

Sekä suprematismiin että orgaanisen koulukunnan piirissä taide nähdään ”evoluutiivisena” ja luonnonilmiön kaltaisena. Kumpikaan koulukunta ei pyrkinyt jäljittelemään luontoa vaan pikemminkin luonnon luovia periaatteita, joiden kautta taideteokset rakentuvat osaksi luontoa ja sen järjestelmiä.

Jos tarkastelun kohteena on taideilmiön kiinnostus luonnonjärjestelmiä kohtaan, voi sekä suprematismiin että orgaanisen koulukunnan todeta olevan luonteeltaan luontoon suuntautuvia. Mikäli tutkitaan sitä, suuntautuuko taideilmiö luonnonmukaisuuteen vai luonnon muokkaamiseen, on orgaanisella ja suprematistisella ajattelulla selvä ero. Alla oleva taulukko havainnollistaa yksityiskohtaisemmin näitä näkökulmaeroja liikkeiden välillä.

Orgaaninen koulukunta	Suprematistinen koulukunta
Varovaisuusperiaate inhimillisen ja ei-inhimillisen luonnon vuorovaikutuksessa	Varovaisuuden sijaan luonnonjärjestelmän täydellinen muuttaminen ihmisen toimesta
Luonnonjärjestelmien ja ihmistoiminnan vaikutusten tuntemus koetaan vajavaiseksi	Luontoa on tutkittu jo riittävästi, huomio tiedon soveltamiseen planeetan muuttamiseksi
Ihmisen tulisi sopeutua luonnonjärjestelmiin	Ihmisen on irtaannuttava luonnosta tai luotava uusi luonto
Orgaanisella luonnolla on itseisarvo	Orgaanisella luonnolla on arvo ihmisen tuotosten raaka-aineena
Energiaa tarvitaan hyvään elämään	Energiaa tarvitaan kehon ja planeetan asettamien rajoitusten ylittämiseen
Tieto, havainnot, resurssit ja energia mahdollistavat todellisuutta koskevan ymmärryksen syvenemisen	Tieto, havainnot, resurssit ja energia mahdollistavat todellisuuden muokkaamisen ihmisen tunteita ja sisäsyntyisiä intentioita vastaavaksi

**Taulukko 1.** Orgaanisen ja suprematistisen koulukunnan keskeiset näkökulmaerot

## Systeemisiä rajanylityksiä ja ekologista kommunikaatiota

**T**ieteellisen ekologian katsotaan saaneen alkunsa saksalaisen Ernst Haeckelin 1800-luvun lopulla tekemistä tutkimuksista. Hän ajatteli, että ihminen on vain yksi eliölaji muiden joukossa ja täydellisen riippuvainen muista eliöistä.<sup>57</sup> Haeckelin työ innosti monia luonnon-tieteilijöitä ja vaikutti myös 1900-luvun alun biosentristen ja orgaanisten taidesuuntausten taustalla.

Ympäristöpolitiikan tutkija Ilmo Massa jakaa yhteiskunnalliset ympäristöteoriat kahteen joukkoon sen mukaan, ennakoivatko ne modernisaation katkosta vai ekomodernisaatiota. Katkosta ennakoivat teoriat ovat yleensä luonteeltaan pessimistisiä: niiden piirissä nykyisen kaltaisen teknologia- ja yhteiskuntakehityksen katsotaan johtavan luontojärjestelmän vakavaan vahingoittumiseen ja yhteiskuntien väistämättömään romahdukseen. Ekomodernisaatioteorioissa puolestaan uskotaan, että ihminen pystyy teknologiaa kehittämällä selättämään ympäristöongelmat ja jopa saavuttamaan riippumattomuuden ekosysteemistä.<sup>58</sup>

Suprematismi lukeutuu selvästi ekomodernisaatioteorioihin ja orgaaninen koulukunta sisältää puolestaan piirteitä modernisaation katkosta ennakoivasta ajattelusta. Mielestäni niin suprematismia kuin orgaanista koulukuntaa olisi kuitenkin hedelmällistä tarkastella erillisten ääripäiden sijaan toisiaan täydentävinä ajattelutapoina. Samalla on oleellista pyrkiä hienojakoisempaan erotteluun siltä osin, millaisia ympäristöllisiä vaikutusketjuja näissä erilaisissa ajattelutavoissa voidaan tunnistaa.

Termodynamiikan piirissä kehittyntä varhaista systeemiajattelua sovellettiin 1910- ja 1920-luvuilla aktiivisesti yhteiskuntien organisointiin. Aiemmin mainitun Wilhelm Ostwaldin lisäksi muun muassa psykiatri ja tutkija Aleksander Bogdanovin termodynamiikkaan pohjaavat yhteiskunnalliset pohdinnat vaikuttivat voimakkaasti taiteelliseen ja poliittiseen ajatteluun ja vallankumouksen aikaisen Neuvostoliiton kulttuuriseen, tieteelliseen ja yhteiskunnalliseen kehitykseen. Bogdanovia pidetään myös systeemitheorian ja kybernetiikan varhaisena edeltäjänä.<sup>59</sup>

Bogdanovin ajattelussa ja kirjoitustyylissä on yhtäläisyyksiä Malevitšin kanssa. Hänen tunnetuin teoksensa *Tektologia: Yleinen organisaatiotiede* (1912–1922) alkaa näin:

Ihmiskunnan tavoite sen taistelussa luonnonvoimien kanssa on saada luonto hallintaansa. Valta on suhde organisoijan ja organisoitavan välillä. Askel askeleelta ihmiskunta valloittaa luonnon ja saavuttaa luonnon hallinnan. Tämä tarkoittaa, että askel askeleelta ihmiskunta järjestää maailmankaikkeuden. Ihminen organisoii universumin itseään ja omia intressejään varten. Tämä on ihmiskunnan työn ikuinen sisältö ja tarkoitus.

Luonto vastustaa (ihmistä) elementaalisesti ja sokeasti, hirveällä voimalla, pimeällä, kaoottisella, lukemattomalla ja äärettömällä elementtien armeijallaan. Voidakseen valloittaa sen ihmiskunnan täytyy organisoida itsensä mahtavaksi armeijaksi. Ihmiskunta on tiedostamattomasti tehnyt tätä jo vuosisatoja muodostaessaan työn kollektiiveja, jotka ulottuvat alkukantaisten aikojen pienistä primitiivisistä yhteisöistä nykyiseen satojen miljoonien ihmisten yhteistoimintaan.<sup>60</sup>

Sosiologi Niklas Luhmannin mukaan kommunikaatiojärjestelmille, esimerkiksi taiteelle, taloudelle, tieteelle tai politiikalle, on ominaista pyrkimys *autopoiesikseen* eli itseohjautuvuuteen sekä päämäärien asettamiseen ainoastaan oman järjestelmän sisäisistä pyrkimyksistä käsin.<sup>61</sup> Kommunikaation kehittymiseen vaikuttavat toki aina jossain määrin myös ulkopuoliset tekijät, mutta on oleellista, ettei tietyn systeemin piirissä muodostunut erityinen kommunikaatio ota mielivaltaisesti haltuunsa muita kommunikaatiosysteemejä.

Luhmannilaisen analyysin näkökulmasta suprematismiin tai vaikkapa tektologian halu siirtää informaatiota mielivaltaisesti järjestelmästä toiseen – termodynamiikasta yhteiskuntien sosiaaliseen tai taiteelliseen sfääriin – samoin kuin pyrkimys täydelliseen ylivaltaan suhteessa luonnonjärjestelmiin, on malliesimerkki epämielekkäästä kommunikaatiosta.

Kvanttifysiikka ja suhteellisuusteoria ovat nekin paljastaneet

hämmentäviä uusia näkökulmia aineen ja todellisuuden luonteesta. Mustia aukkoja koskevia periaatteita ei kuitenkaan ole mielekästä soveltaa politiikkaan. Vastaavasti Malevitšin, Bogdanovin ja kosmistien yritykset soveltaa termodynamiikan populaaritulkintojen periaatteita yhteiskunnan ja taiteen tavoitteiden asettamiseen ovat fundamentaalisesti epäsuhtaisia. Myös orgaanisen koulukunnan piirissä ilmennyt – ja vielä nykyäänkin luontoajattelun piirissä yleinen – monismi eli näkemys kaikesta yhtenä ja samana luontojärjestelmänä on ongelmallinen. On tärkeää tunnistaa, että ihmiskulttuurin piirissä pystytään ajattelemaan ja kommunikoimaan asioita (kuten kosmoksen valtiut tai tähtijärjestelmien kääntäminen kiertämään ihmisen ympärillä), joille ei ole mahdollista tuottaa vastinetta biofysikaalisessa todellisuudessa. Jos potentiaalista yhteismitattomuutta kulttuurisen kielen ja kommunikaation ja sen fysikaalisen ympäristön välillä ei tunnisteta, voi seurauksena olla kyvyttömyys parantaa ihmisen ympäristöön kohdistaman toiminnan ekologista kestävyyttä.

Sosioekologisen tutkimuksen näkökulmasta suprematismi muodostaa kiinnostavan palautekehän (*feedback loop*),<sup>62</sup> jossa ympäristö ja sitä koskeva tieto sekä kulttuuriset käsitykset vaikuttavat taideilmiön syntyyn, joka puolestaan vaikuttaa ihmiskulttuuriin ja sen ympäristöä muokkaavaan toimintaan. Eriasteisesti ihmisen toimesta muuttunut ympäristö muokkaa edelleen ihmiskulttuuria ja sen ympäristösuhdetta. Näin ihmiskulttuuri ja sen palvelemiseen valjastettu ympäristö etääntyvät yhä kauemmas luonnontilasta.

Modernisaation katkoksen ja ekomodernisaation rinnalla voidaan tunnistaa myös katkos ekologisen logiikan rakentumisessa. Mikään ei vaikuta estävän suprematistista ekomodernisaatiota jättämästä huomiotta ekologisia reunaehdoja edes silloin, kun sen nimenomaisena tavoitteena on planeetan ekosysteemien muokkaaminen. Ekologiset reunaehdot voivat toki muuttua ihmisen toimesta, mutta vain tiettyyn rajaan asti.

## Malevitšin tekstien ja tulkinnan vihreitä paradokseja

---

U seissa viimeaikaisissa modernismin ympäristösuhteita tarkastelevissa teksteissä suprematismi ymmärretään biosentriseksi ja jopa orgaaniseksi ajattelutavaksi huolimatta sen selkeistä yhteyksistä teknoutooppiseen futurismiin. Keskeisenä perusteena tälle jaottelulle on, että Malevitš ilmaisee huomattavaa kiinnostusta luontojärjestelmää ja sen toimintaperiaatteita kohtaan. Myös Malevitšin idea taiteesta luonnon kaltaisena evolutiivisena voimana kytketään usein orgaaniseen viitekehykseen.<sup>63</sup>

Tarkasteltaessa taiteen mahdollisia negatiivisia ympäristövaikutuksia huomio kohdistuu usein teollista kehitystä myötäilleisiin konstruktivisteihin ja teolliseen muotoiluun, joiden katsotaan edistyneen kulutuksen kasvua ja suhtautuneen luontoon välinpitämättömästi vain ihmisen materiaalivarastona.<sup>64</sup> Kuten aiemmat esimerkit Malevitšin teksteistä kertovat, myös suprematisteille luonto oli lähinnä materiaalia suprematististen päämäärien tavoittelussa.

Malevitš oli todennäköisesti tietoinen biologian ja ekologiatiiteen keskeisistä näkemyksistä liittyen ihmislajin riippuvuuteen muista lajeista ja ekosysteemien kantokyvystä. Suprematismiin keskeiset johtopäätökset kuitenkin viittaavat siihen, että kosmistinen, esoteerisyyden viittaava, henkeä materiaan nähden painottanut ajattelu oli hänelle tärkeämpää kuin biologia tai muut luonnontieteet.

Malevitšin musta neliö tulkitaan usein kristillisyyteen viittaavaksi ikoniksi tai ikkunaksi aineettomaan iäisyyteen. Tämä nousee esiin muun muassa *Helsingin Sanomien* kriitikko Anu Uimosen Malevitš-näyttelyä koskevasta jutusta, josta seuraava lainaus.

Malevitšin *Musta neliö* on läpi vuosikymmenten saanut kantaa kaikki abstraktiin taiteeseen kohdistetut ennakkoluulot. Toisaalta se edustaa paremmin kuin juuri mikään muu teos modernismin pyrkimystä ylevään ja henkiseen, aineellisen maailman ylittävään todellisuuteen.<sup>65</sup>

On mielenkiintoista, että kirjoittaja näkee henkisyuden korostamisen kaikkea modernismia leimaavana pyrkimyksenä.

Tutkija ja taiteilija Kimmo Pasasen mukaan suprematismiin kehittymiseen vaikutti 1900-luvun Venäjällä herännyt kiinnostus itämaiseen filosofiaan ja esoteriaan. Pasanen ei kuitenkaan kiinnitä juurikaan huomiota Malevitšin yhteiskuntaa, ympäristöä ja niiden muokkaamista koskevaan ajatteluun.<sup>66</sup> Hän mainitsee keskeiseksi Malevitšin ajattelun taustavaikuttajaksi P. D. Uspenskin (1878–1947) ja tämän näkemykset neljänestä ulottuvuudesta ja mystisestä todellisuudesta.<sup>67</sup> Malevitš kuitenkin haukkui Uspenskia julkisessa kirjeessään Alexandre Benois’lle.

Monet matkustavat jopa Intiaan tai Afrikkaan, tonkivat katakombeja, kulttuurien hautausmaita, paastoavat 40 päivää ja yötä ja luulevat löytävänsä jotain luurankojen seasta (mitä luulette, löytävätkö?). Julkaisevat kasoittain kirjoja (Uspenski), paastoavat lisää ja juovat risiiniöljyä (mutta kaikki taitaa päätyä ruuansulatuskanavan tyhjennykseen).<sup>68</sup>

Malevitšillä oli ilmeinen tarve pitää välimatkaa sekä itämaisiin että kaukaisen historian mietiskeleviin hengellisiin traditioihin. Teknologisesta kehityksestä intoutunut kosmismi sopi paremmin Malevitšin tulevaisuusorientoituneeseen ajatteluun.

Vihreitä paradokseja syntyy, kun pyrkimys ilmastopäästövähennyksiin johtaakin kivihiihen tai öljyn käytön lisääntymiseen tai kun

uuden teknologian käyttöönotto pudottaa tuotannon päästöjä, mutta johtaa tuotantokustannusten halpenemisen myötä kulutuksen lisääntymiseen ja lopulta kokonaispäästöjen kasvuun.<sup>69</sup> Vihreäksi paradoksiksi voi myös mieltää tilanteen, jossa pyrkimys aineettomuuteen tuottaa valtavan ekologisen jalanjäljen. Ymmärryksemme siitä, millaisia päästö- ja ympäristövaikutuksia erilaiset sosiaaliset ja kulttuuriset prosessit tuottavat, on vielä varsin vajavainen.

Jonkin ajattelutavan tai tradition lukeutuminen biosentriseksi, orgaaniseksi tai aineellisen maailman ylittäväksi ei tee siitä ekologisesti kestävä. Luonnonmukaiseksi mielletty puulämmitys tai luomuviljely voivat tuottaa pienempiä tai isompia päästövaikutuksia suhteessa vaikkapa öljylämmitykseen tai keinoravinteita hyödyntävään viljelyyn. Mietiskelevyyttä ja aineettomuutta painottava taiteellinen suuntaus voi puolestaan saada aikaan huomattavia aineellisia vaikutuksia matkustamisen tai tilojen tuottamien päästöjen osalta. Erilaisten inhimillisten toimintojen ympäristövaikutusten arviointi vaatii yksityiskohtaista analyysiä. Johtopäätökset voivat erota suuresti riippuen siitä, painotetaanko ilmiön biosentrisyyttä vai ekologista jalanjälkeä.

Tarkasteltaessa suprematismia 2020-luvun ekologisen kriisin kontekstissa oleelliseksi nousee kysymys, millaista toimintaa suprematismi ehdottaa suhteessa ekosysteemiin ja millaiseen ekosysteemin toimintaedellytyksiä koskevaan tietoon ja logiikkaan nämä ehdotukset pohjaavat. On selvää, että tieteellinen ekologia ei ole koko olemassaolonsa aikana pitänyt kannatettavana suprematistista pyrkimystä korvata planeetan ekologisia järjestelmiä laajasti ihmisen luomilla suprematistisilla järjestelmillä. Pikemminkin suprematistisia muotoihanteita seuraavan modernistisen yhdyskuntasuunnittelun voi katsoa olevan merkittävä ekologisen kriisin aiheuttaja.

## Taiteen jalanjälki

---

Objektit ovat kadonneet savuna ilmaan. Uuden taiteellisen kulttuurin saavuttamiseksi taide kehittyy kohti luomista, loppuna ja päämääränä itsessään, kohti luonnon muotojen herruutta.<sup>70</sup>

Suuri osa maapallon energiapitoisista resursseista on viimeisen sadan vuoden aikana otettu ihmiskunnan käyttöön. Malevitšin tavoitteet orgaanisen luonnon korvaamiseksi ihmisen luomilla muodoilla ovat toteutuneet hämmästyttävässä laajuudessa. Ihmislaji on muokannut energian-, ravinnon- ja raaka-aineiden tuotannolla sekä teollisuudella jo noin 75 prosenttia maapallon maapinta-alasta.<sup>71</sup> Huomattava osa maanpinnasta on muokattu tai harmonisoitu suprematistisia ihanteita muistuttaviksi ekonomisiksi tuotannollisiksi yksiköiksi.

Vaikka teollinen vallankumous on edennyt huumaavalla nopeudella, ei laajaa siirtymää jälkiteolliseen yhteiskuntavaiheeseen ole vielä nähty. Ihmiskunnan globaali riippuvuus savupiipputeollisuudesta ja fossiilisista polttoaineista kasvaa edelleen. Toisaalta merkittävä osa maapallon väestöstä elää edelleen olosuhteissa, joihin modernilla teollisuudella ei vielä ole ollut ihmeemmin vaikutusta.<sup>72</sup>

Kaikki ihmiset ovat kuitenkin yhtä lailla riippuvaisia ekologisen järjestelmän kantokyvystä. Taiteilijoiden tapa suhtautua teollistumiseen ja elämää ylläpitävien järjestelmien heikkenemiseen onkin nyt vähintään yhtä oleellinen kysymys kuin 1900-luvun alussa.

Pyrkimys aineettomuuteen ja taipumus tulkita kulttuurisia ilmiöitä aineettomiksi on osa pitkää jatkumoa, joka ulottuu myös omaan aikaamme. Viimeistään globaali ympäristökriisi kytkee yhteen ihmiskunnan henkiset tavoitteet ja ekosysteemejä rajusti muokkaavat käytänteet.

## Viitteet

---

- 1 Lodder 2012, 60.
- 2 Krausmann et al. 2016, 76–85.
- 3 Fischer-Kowalski & Haberl 2007, 24.
- 4 Zhadova 1982, 73.
- 5 Ibid., 8.
- 6 Petrova 2006.
- 7 Foster et al. 2004.
- 8 Ibid., 130–134.
- 9 Zhadova 1982, 87.
- 10 Malevitš 1968–1978.
- 11 Botar & Wünche 2011, 1–10.
- 12 Sinn 2012, 188–196.
- 13 Zhadova 1982, 11–35.
- 14 Kibilitsky 2000, 37.
- 15 Huttunen 2014, 11.
- 16 Zhadova 1982, 28–35.
- 17 Ibid., 54–55.
- 18 Malevitš 1915, 123. Suom. AM.
- 19 Lodder 2012, 48.
- 20 Wünche 2011, 132–135.
- 21 Malevitš 1915, 123.
- 22 Ibid.
- 23 Malevitš 1927, 117.
- 24 Malevitš 1968, 128.
- 25 Ibid., 126.
- 26 Lodder 2012, 60.
- 27 Malevitš 1968, 86.
- 28 Lodder 2012, 48–49.
- 29 Malevitš 1968, 117.
- 30 Douglas 2002, 76.
- 31 Malevitš 1968, 196.
- 32 Malevitš 1927, 12.
- 33 Ibid., 12, 18, 38.
- 34 Ibid., 98–100. Estetismi ja taiteen itseisarvon vaaliminen liittyivät jo Malevitšin suprematistista vaihetta edeltäneeseen symbolismiin ja laajemminkin 1800-luvun loppupuolen taiteellisiin liikkeisiin.
- 35 Ibid., 62–63.
- 36 Basner 2000, 25.
- 37 Ibid., 22.
- 38 Malevitš 1968, 88.



- 39 Malevitš 1976, 34–147
- 40 Young 2012, 49.
- 41 Gacheva 2018.
- 42 Ibid.
- 43 Ibid.
- 44 Pasanen 2004, 92.
- 45 Ks. esim. Paavi Franciscus 2015.
- 46 Helsingin yliopisto, eksegetiikan laitos: Gnostilaisuus ja varhaiskristillinen kulttuuri -verkkosivut.
- 47 Malevitš 1976, 314.
- 48 Gacheva 2018.
- 49 Basner 2000, 26.
- 50 Botar ja Wünche 2011, 31.
- 51 Wunche 2015, 54-64
- 52 Ibid., 99–103
- 53 Ibid., 112.
- 54 Wünche 2011, 129.
- 55 Guro 1999, 81.
- 56 Ibid.
- 57 Massa 2009, 9.
- 58 Ibid., 10.
- 59 Douglas 2002, 78.
- 60 Bogdanov 1980. Suom. AM.
- 61 Luhmann 1989, 13–14.
- 62 Berkes et al. 2003, 1–30.
- 63 Wünche 2011, 134–138; Lodder 2012, 47–61.
- 64 Hautamäki 2018.
- 65 Uimonen 2006.
- 66 Pasanen 2004.
- 67 Ibid., 83.
- 68 Malevitšin kirje teoksessa: *Venäläisen Museon Kazimir Malevitsh* -kokoelma 2000, 393.
- 69 Sinn 2012, 188–196.
- 70 Malevitš 1915, 119.
- 71 IPBES 2019, 11.
- 72 Fischer-Kowalski et al. 2007, 24.

## Lähteet

- Basner, Jelena 2000. Malevitshin maalaukset venäläisen museon kokoelmissa (Taiteellisen evoluution ongelmista). Teoksessa Natalja Obnovlenskaja & Ilkka Karttunen (toim.) *Venäläisen Museon Kazimir Malevitsh -kokoelmanäyttely Didrichsenin taidemuseossa*. Pietari, Palace Editions.
- Bogdanov, Alexander 1921/1980, Essays in Tektology. Julkaisusarjassa *The Systems Inquiry series*. Seaside: Inter Systems Publications. Luettavissa osoitteessa : [https://monoskop.org/images/5/51/Bogdanov\\_Alexander\\_Essays\\_in\\_Tektology.pdf](https://monoskop.org/images/5/51/Bogdanov_Alexander_Essays_in_Tektology.pdf) (30.3.2020).
- Botar, Oliver I. A. & Isabel Wünche 2011. *Biocentrism and Modernism*. New York: Ashgate Publishing.
- Berkes, Fikret, Johan Colding & Carl Folke 2003. *Navigating Social-Ecological Systems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Douglas, Charlotte 2002. Energetic Abstraction: Ostwald, Bogdanov, and Russian Post-Revolutionary Art. Teoksessa Bruce Clarke & Linda Dalrymple Henderson (toim.) *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Eksegetiikan laitos, Helsingin yliopisto s.a. Gnostilaisuuden määritelmä -verkkosivu. Luettavissa osoitteessa [http://www.helsinki.fi/teol/pro/gnosti/gnostilaisuus/gnostilaisuuden\\_maaritelma.html](http://www.helsinki.fi/teol/pro/gnosti/gnostilaisuus/gnostilaisuuden_maaritelma.html) (15.10.2020).
- Fischer-Kowalski, Marina & Helmut Haberl (toim.) 2007. *Socioecological Transitions and Global Change*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve Alain-Bois & Benjamin H. D. Buchloh (toim.) 2004. *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Franciscus 2015, Paavi Franciscuksen kiertokirje *Laudato Si'* (Ole Ylistetty) – yhteisen kotimme hoitamisesta. Helsinki: Katolinen tiedotuskeskus. Luettavissa osoitteessa <https://cdn.katolinen.fi/uploads/2012/12/Laudato-si-sisus.pdf>.
- Guro, Jelena 1999. *Taivaan Pikkukamelit. Päiväkirja 1909–1912*. Helsinki, Otava.
- Gacheva, Anastasia 2018. Art as the Overcoming of Death: From Nikolai Fedorov to the Cosmists of the 1920s, e-flux verkkojulkaisu. Luettavissa osoitteessa <https://www.e-flux.com/journal/89/180332/art-as-the-overcoming-of-death-from-nikolai-fedorov-to-the-cosmists-of-the-1920s/> (30.3.2020).
- Hakkarainen, Jarmo 2010. Jumala ja ihminen ovat yhtä kristuksessa. Ortodoksi.fi -verkkosivusto. Luettavissa osoitteessa [https://www.ortodoksi.net/index.php/Jumala\\_ja\\_ihminen\\_ovat\\_yht%C3%A4\\_Kristuksessa](https://www.ortodoksi.net/index.php/Jumala_ja_ihminen_ovat_yht%C3%A4_Kristuksessa) (30.3.2020).
- IPBES 2019. *The Global Assessment Report. Biodiversity and Ecosystem Services. Summary for Policymakers*. Luettavissa osoitteessa: [https://ipbes.net/sites/default/files/2020-02/ipbes\\_global\\_assessment\\_report\\_summary\\_for\\_policymakers\\_en.pdf](https://ipbes.net/sites/default/files/2020-02/ipbes_global_assessment_report_summary_for_policymakers_en.pdf) (15.10.2020).

- Hautamäki, Irmeli 2018. Ilmastomuutos, populismi ja avantgarde. Luettavissa osoitteessa <https://finnishavantgardenetwork.com/2018/09/20/ilmastonmuutos-populismi-ja-avantgarde/> (30.3.2020).
- Huttunen, Tomi (toim.) 2014. *Venäläisen avantgarden manifestit*. Helsinki: Poesia.
- Kibilitsky, Joseph 2000. *Musta neliö oopperassa "Voitto auringosta"*. Teoksessa Natalja Obnovlenskaja, Ilkka Karttunen & Jelena Basner (toim.) 2000. *Venäläisen Museon Kazimir Malevitšh -kokoelmanäyttely Didrichsenin taidemuseossa*. Suom. Anton Nikkilä. Venäläinen Museo, Pietari: Palace Editions.
- Krausmann, Fridolin, Birgit Gaugl, James West & Heinz Schandl 2016. The metabolic transition of a planned economy: Material flows in the USSR and the Russian Federation 1900 to 2010. *Ecological Economics* no. 124, 76–85.
- Lodder, Christina 2012. Man, Space, and the Zero of Form – Kazimir Malevich's Suprematism and the Natural World. Teoksessa Paul Crowther & Isabel Wünche (toim.) *Meanings of Abstract Art, Between Nature and Theory*. London: Routledge.
- Luhmann, Niklas 1989. *Ecological Communication*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Malevich, Kazimir 1915. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism. Teoksessa John E. Bowl (toim.) *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902–1934*. London: Thames & Hudson.
- Malevich, Kazimir 1927/1959. *The Non-Objective World*. Saksasta englanniksi kääntänyt Howard Dearstyne. Sähköinen kirja, luettavissa osoitteessa [https://monoskop.org/images/3/34/Malevich\\_Kasimir\\_The\\_Non-Objective\\_World\\_1959.pdf](https://monoskop.org/images/3/34/Malevich_Kasimir_The_Non-Objective_World_1959.pdf) (17.2.2021).
- Malevich, Kasimir S. 1968. *Essays on art 1915–1928*, Vol. I. Copenhagen: Borgen.
- Malevich, Kasimir S. 1976. *The World as Non-Objectivity*, Vol. III. Copenhagen: Borgen.
- Massa, Ilmo 2009 (toim.). *Vihreä teoria. Ympäristö yhteiskuntateorioissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pasanen, Kimmo 2004. *Musta neliö: Abstraktin taiteen salat*. Helsinki: Taide.
- Petrova, Jevgenia (toim.) 2006. *Kazimir Malevitšh: Henkisyys ja muoto*. Espoo: EMMA.
- Sinn, Hans-Werner 2012. *The Green Paradox*. London: MIT Press. 188–196.
- Uimonen, Anu 2006. Malevitš loi 20. vuosisadan ikonit. *Helsingin Sanomat* 13.10.2006. Luettavissa osoitteessa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004432240.html> (30.3.2020).
- Wünche, Isabel 2011. Organic visions and biological models in Russian avant-garde art. Teoksessa Oliver I. A. Botar & Isabel Wünche (toim.) *Biocentrism and Modernism*. New York: Ashgate Publishing.
- Wünche, Isabel 2015. *The Organic School of the Russian Avant-Garde – Nature's Creative Principles*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Young, George M. 2012. *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. New York: Oxford University Press.
- Zhadova, Larissa A. 1982. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910–1930*. London: Thames and Hudson.

# Kirjoittajat

**Terike Haapoja**, kum, on New Yorkissa ja Inkoossa asuva kuva-  
taiteilija. Haapojan kirjoitukset ja näyttelyt käsittelevät ihmisen  
suhdetta toisiin lajeihin sekä yhteisön rajoja. Hän on tehnyt  
yhteistyötä kirjailija Laura Gustafssonin kanssa vuodesta 2012.

.....

**Saara Hacklin**, FT, on toiminut kuraattorina, kriitikkona ja  
opettajan nykytaiteen parissa. Hän työskentelee amanuenssina  
Nykytaiteen museo Kiasmassa.

.....

**Hanna Johansson**, FT, on Helsingin yliopiston taidehistorian  
dosentti ja nykytaiteen tutkija. Hän työskentelee Taideyliopiston  
Kuvataideakatemia dekaanina.

.....

**Karoliina Lummaa**, FT, dos., työskentelee tutkijana Turun  
yliopiston ihmistieteiden tutkijakollegiumissa TIASissa  
sekä BIOS-tutkimusyksikössä.

.....

**Antti Majava**, kum, on taiteilija ja monitieteisen ympäristötutki-  
muksen tohtorikandidaatti sekä Mustarinda-seuran ja BIOS-  
tutkimusyksikön perustajajäsen.

**Teemu Mäki**, kut, on kirjailija, kuvataiteilija, teatteri- ja elokuva-  
ohjaaja sekä tutkija, joka on toiminut myös Kuvataiteen  
professorina Aalto-yliopistossa. Tällä hetkellä hän on Suomen  
Taiteilijaseuran puheenjohtaja — oman taiteellisen työnsä ohessa.

.....

**Leena-Maija Rossi**, FT, toimii taidehistorian yliopistonlehtorina  
Helsingin yliopistossa. Hän on myös visuaalisen kulttuurin  
dosentti Turun yliopistossa.

.....

**Taina Saarikivi**, FT, on kulttuurisen äänentutkimuksen dosentti  
ja äänitaiteilija. Saarikivi työskentelee Koneen Säätiön rahoitta-  
massa projektissa, jossa hän tutkii hiljaisuuksia suomalaisissa  
maaseutukylissä. Työn sijoituspaikka on Tampereen yliopisto.

.....

**Anita Seppä**, FT, dos., toimii Taidehistorian ja -teorian professorina  
Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Aiemmin hän on toiminut  
muun muassa Taiteellisen tutkimuksen sekä Visuaalisen kulttuu-  
rin teorian professorina ja johtanut Venetsian biennalen yhteyteen  
(yhdessä Jan Kailan ja Henk Schlagerin kanssa) perustamaansa  
Tutkimuspaviljonkia.

#### TOIMITTAJAT

Anita Seppä ja Hanna Johansson

#### KIRJOITTAJAT

Terike Haapoja, Saara Hacklin, Hanna Johansson, Karoliina Lummaa,  
Antti Majava, Teemu Mäki, Leena-Maija Rossi, Taina Saarikivi, Anita Seppä

#### ULKOASU

Ville Karppanen

#### VÄRIEROTTELU

Kari Lahtinen

#### PAINATUS

Hansaprint Oy, Helsinki 2021

#### KUVAT

Terike Haapoja: 101, 104–105, 109, 111, 113, 116, 118  
Valtion taideteostoimikunnan kokoelma, Kansallisgalleria /  
Pirje Mykkänen: 144–145  
Félix Pharand-Deschênes / Globaia: 29  
The Met / Public domain: 69  
MOMA, New York: 246  
Teemu Mäki: 201, 203, 210  
Tiina Palmu: 185  
Sari Palosaari: 177  
Shapiro Auctions, New York: 257  
Kari Soinio: 132, 138–140  
Jonatan Sundström: 195, 199  
Saila Susiluoto: 41  
Nestori Syrjälä: 38  
Jussi Tiainen: 180–181  
Wikimedia Commons: 70–71, 245

Kannen kuva: *Sinusta tulee koivu*, valokuva teatteriesityksestä 16.10.2017.

Ohjaus ja käsikirjoitus Teemu Mäki. Kuvassa Krista-Julia Arppo

Valokuva: Jonatan Sundström



Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta (13)

ISSN 2343-1008

ISBN 978-952-353-416-2 (pdf, Taideyliopiston Kuvataideakatemia)



Helsinki

ISBN 978-952-7226-58-2 (painettu kirja, Kustannusosakeyhtiö Parvus)

© Kirjoittajat, valokuvaajat, Taideyliopiston Kuvataideakatemia  
ja Kustannusosakeyhtiö Parvus





**E**lämme historiallista murroskautta, joka on alkanut tuottaa myös uudenlaista taidetta ja taidepuhetta. Ilmastomuutos, lähestyvän ekokatastrofin uhka, demokratioita horjuttava poliittinen kuohunta sekä lisääntyvä siirtolaisuus painostavat kaikki kehittämään uusia näkökulmia mahdollisiin tulevaisuuksiin. Samalla myös taiteen ja taidetutkimuksen arvoperusta on radikaalissa muutoksen tilassa. Tämän syvempi ymmärtäminen edellyttää paitsi uudenlaista yhteiskunnallista mielikuvitusta, myös eläinten, kasvien ja elottomien organismien nivomista intiimisti osaksi ”meitä”.

*Taiteen kanssa maailman äärellä* -antologian esseet ristivalottavat näitä nykyaikaiselle ja taiteen tutkimukselle keskeisiä kysymyksiä. Teoksen ovat toimittaneet Taideyliopiston Kuvataideakatemia taidehistorian ja -teorian professori Anita Seppä ja dekaani Hanna Johansson.

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**X KUVATAIDEAKATEMIA**

**PARVS**

parvs.fi

70; 70.1

ISBN 978-952-7226-58-2



9 789527 226582