

TAHITI

2/2019



Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 3–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Toimitus

Erikoisnumeron päätoimittajat: Roni Grén & Riikka Niemelä
Toimitussihteeri: Janika Aho
Taitto: Topi Haapanen
Design: Tiina Kaarela, Tieteellisten seurain valtuuskunta

Toimituskunta:
Roni Grén (päätoimittaja), Susanna Aaltonen, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri Ockenström, Anna Ripatti, Anna-Maria Wiljanen

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry
Kustannuspaikka: Helsinki
ISSN 2242-0665

Yhteystiedot:
co Taidehistorian seura
PL 416
00101 HELSINKI
www.tahiti.journal.fi
roni.gren@utu.fi



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Sisällys

Pääkirjoitus

Riikka Niemelä: Uuden vuosituhannen myrskypilvet

Tieteelliset artikkelit

Ranja Hautamäki & Julia Donner:
Kaupungin muuttuvat luonnot

Eva Johansson: Alvar Aalto och det urbana landskapet

Johanna Figård: Elämän voima luonnon kuvissa: Björn Soldanin valokuvia Henri Bergsonin ajatusten kautta tarkasteltuina

Helena Sederholm: Arcimbaldon perilliset - eli puiden ja kukkien lihallisuus, lihan ja solujen taide

Kentältä ja arkistosta

Kati Lintonen: Valokuvallistunut metsä

Kirja-arviot

Roni Grén: Kallioiden kätkemä kosmogonia: Chauvet'n luola ja ylitulkinnan politiikka

Hilja Roivanen: Vuoropuhelu Etelä-Amerikan nykymaisemasta

Väitökset

Johanna Björkman: Metsäteollisuuden menestyksen jälki arkkitehtuurissa- Arkkitehti W.G.Palmqvistin ja yhtiöiden yhteistyö tehdasyhdyskunnissa 1920- ja 1930-luvuilla

Kannen kuva: Albrecht Dürer, *Stag Beetle*, 1505. Vesiväri ja guassi, jälkikäteen korjaus kuvan vasemmassa ylä laidassa olevassa tuntosarvessa, 14.1 × 11.4 cm. 83.GC.214. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Uuden vuosituhannen myrskypilvet

Riikka Niemelä

Lontoossa helmikuussa 1884 John Ruskin kuvasi ”The Storm-Cloud of the Nineteenth Century” -luennolla havaintojaan sään muutoksista. Keskellä teollista vallankumousta elänyt Ruskin oli huolissaan ilmansaasteen vaikutuksista ympäristöön ja kehotti kuulijoita tarkkailemaan taivaan merkkejä; meteorologien sivuuttamia synkkiä sääilmiöitä, täysin uudenlaisia pilviä ja tuulia.

Helsingissä syyskuussa 2019 algoritmit sysäävät uutisvirtaani yhä uusia kuvia Amazonin liekehtivästä sademetsästä: koukeroisia savupylväitä punertavan, beessin ja harmaan sävyissä, karttoja ilmakehään nousevan hiilidioksidin määristä, ilmakuvia maastossa etenevän palon rajaamista muo-

doista ja vaitonaisia maisemia, joissa karrelle palaneet puunrungot pistävät esiin planeettamme tulen mustaamista keuhkoista.

Samankaltainen huoli, joka käänsi Ruskinin katseen taivaalle, on saanut monet taiteen ja visuaalisen kulttuurin tutkijat analysoimaan ympäristön nykytilaan liittyviä ilmiöitä. *October*-lehden keväällä julkaisemassa ”Climate Control” -esitelmässään Jonathan Crary pohti ilmastonmuutoksesta kertovien valokuvien, videoiden ja tilastojen mittavaa eksistenssiä mediassa. Hänen mukaansa ne luovat sekaannusta ja muodostavat lamauttavan koneiston, joka säilyttää nykyiset rakenteet ennallaan.

Vaikeiden ja shokeeraavien kuvien vaikutuksia on hahmoteltu jo pitkään. Susan Sontag huomautti *On Photography* -kirjassa (1977) kriisikuvan tunnelatauksen hiipuvan toistuessa. Jatkuva kuville altistuminen etäännyttää ja passivoi. Ekologisen katastrofin kuvastot voisi Jacques Rancière mukailen ajatella myös ”sietämättömiksi”. Tuskaa

aiheuttaessaan ne eivät yksiselitteisesti aktivoi toimintaan. Viime aikaisissa uutiskuvissa ilmastonmuutoksen traagisuus on kenties osin tästäkin syystä kätkeyty yhä useammin satumaisen kauniiden maisemien taa.

Ympäristökriisiin liittyvien tunteiden, kuten surun, epäuskon tai hämmennyksen käsitteleminen taiteen keinoin on olennaisempaa kuin kenties koskaan. Edeltävistä vuosikymmenistä poiketen horjuvat ekosysteemit ovatkin näkyvästi esillä myös vaikutusvaltaisissa näyttelyinstituutioissa. Tänä vuonna Venetsian biennaalin Kultaisen leijonan sai Liettuan paviljongin *Sun & Sea* lämpenevän planeetan hiekkarannoilla kiireettöminä loikoilevine hahmoineen.

Ilmasto-oopperan kuvaaman lamaannuksen vastapari 2010-luvun ajankuvassa on hellittämätön protesti. Kiasmassa syyskuussa vierailleen taidehistorioitsija T. J. Demoksen luento ”The Politics and Aesthetics of Climate Emergency” keskittyikin juuri aktivismin estetiikkaan luovine mielenilmaisuihin,



iskulausekyltteineen ja savupommeissa vellovine mellakoineen. Peter Weibel luonnehti *Global Activism* -kirjassa (2015) massaprotesteja jopa uudenaikaiseksi julkisen taiteen muodoksi.

Tällaiset medioissa kiertävät kuvat ovat myös lohdullisia; täynnä yhteisöllisyyttä, luovuutta, päättäväisyyttä ja järkähtämättömyyttä. Myös taide on jälleen kaduilla. Se rakentaa merkittävällä tavalla uudenlaista globaalia poliittista toimijuutta, jota Weibel luonnehti ”performatiiviseksi demokratiaksi” ja Naomi Klein kuvasi jo 1990-luvun kirjoituksissaan. Huhtikuussa esimerkiksi Culture Declares Emergency -liikkeen lanseeranneen kulkueen etujoukot astelivat Waterloon sillalla taiteilijapari Ackroyd & Harveyn ruohoa kasvavissa takeissa.

Taiteen ja kuvien tutkimus auttaa hahmottamaan ekologisessa kriisissä yhä vaikeaselkoisemmaksi muuttuvaa maailmaa. Posthumanismi on viitoittanut tapoja ajatella uudelleen ihmisen luontosuhdetta ja asettanut tarkastelun kohteeksi myös ei-inhimillisen. Myös Tahitin luontoaiheinen teemanumero lähti liikkeelle kiinnostuksesta siihen, millä tavoin taidehistoria voi lisätä ymmärrystä luonnon havaitsemisen ja



Metaanikuplia Baikäljärnessä. Kuva: iStock.com/Streluk

tulkittamisen tavoista sekä ihmisen suhteesta ympäristöön. Numeron artikkeleissa tarkastellaan taiteen, kuvakulttuurin ja rakennettujen ympäristöjen heijastamia ja tuottamia luontosuhteita eri ajoilta. Millaiset käsitykset luonnonläheisyydestä ovat ohjanneet arkisten elinympäristöjen

suunnittelua; mitä luontoon eläytyminen merkitsee valokuvaajalle tai kuvantutkijalle; millaisia edeltäjiä inhimillisen ja ei-inhimillisen toisiinsa kietovalla nykytaiteella on taiteen historiassa; tai miten taiteen ilmaisuvälineet auttavat katsomaan luontoa uusin tavoin?



Kaupungin muuttuvat luonnot

Tieteelliset
artikkelit

Ranja Hautamäki & Julia Donner

Luonto kaupungissa ja kaupunki luonossa

Kaupunkisuunnittelun luonto on jatkuvasi muuntuva käsite, joka ilmenee suunnittelijoiden pyrkimyksissä määrittellä hyvää asuinympäristöä ja sen ihanteellista luontoa. Luonto näyttäytyy samaan aikaan sekä suunnittelua ohjaavina mielikuvina että suunnittelun, rakentamisen ja hoidon kohteena. Kaupunkiluontoon voidaan liittää esteettisiä mutta myös moraalisia, hygieenisiä ja sosiaalisia tavoitteita, jotka saavat muotonsa asuinalueiden asemakaavoissa, viheralueverkostossa ja yksittäisten puistojen ja pihojen suunnittelussa.¹ Luontokäsitykset ovat muuttuneet kaupungistumisen, teollistumisen ja yhteiskunnallisten tilanteiden sekä tieteellisen kehityksen mukaan. Ne ovat kulttuurisesti ja historiallisesti rakentuneita ja Raymond Williamsia siteeraten “luontoon projisoituja käsityksiä ihmisistä”². Käsitykset kertovat, millaista luontoa on arvostettu ja miten luonto on eri aikoina valjastettu yhteis-

kunnan palvelukseen. Kaupunkisuunnittelussa luontoon esitetty milloin rakentamattomana luontona tai hoidettuna puistoluontona, milloin rationaalisen kaupunkivihreänä. Tarkastelemme artikkelissamme sodanjälkeisen Suomen kaupunkisuunnittelun erilaisia luontokäsityksiä erityisesti maisemasuunnittelun näkökulmasta. Ankkuroidumme kaupunkisuunnittelun keskeisiin paradigmoihiin 1950–1970-luvulla: puutarha-, metsä- ja kompaktikaupunkiin. Puutarhakaupunki-ideologian malliyhdyskunnassa Tapiolassa luonto ja maisema-arkkitehtuuri muodostivat modernin kaupunkimaiseman. Tapiolan jälkeisessä metsäkaupunkiajattelussa korostui pyrkimys alkuperäisen luonnon säilyttämiseen rakennetun puistomaiseman sijaan. 1960-luvulta lähtien kompaktikaupunkien tehokkaissa ruutukaavoissa luonnonläheisyyden korvasivat rakennettu kaupunkivihreä ja sosiaalisten kontaktien verkostot. Luonto kytkeytyy näiden kaupunki-ihanteiden esteettisiin tavoitteisiin ja myös sosiaalisiin.

pyrkimyksiin sekä hyvinvointiyhteiskunnan rakentamiseen. Maisema-arkkitehtuurista tuli näiden pyrkimysten tärkeä välittäjä, ulkotilojen arkkitehtonisen ilmeen luoja ja kaupunkirakenteen ekologisten lähtökohtien määrittelijänä.

Artikkelimme keskiössä on maisema-arkkitehtuuri sotienjälkeisessä asuinalueiden rakentamisessa. Pohdimme artikkelissamme, mitä merkityksiä kaupunkisuunnittelijat ja maisema-arkkitehdit antoivat luonnolle ja miten maisema-arkkitehtuuria ja siinä tavoiteltua hyvää asuinympäristöä ja ihanteellista luontoa tuotettiin? Miten ja miksi suhde luontoon muuttui siirryttäessä puutarhakaupungista metsäkaupunkiin ja edelleen kompaktiin kaupunkiin? Pyrimme osoittamaan kaupunkisuunnittelun luontokäsitysten eroja, mutta myös samankaltaisuuksia. Tuomme esille, että puutarha-, metsä- ja kompaktikaupungin erilaiset luontorepresentaatiot eivät ole vastakkaisia ja toisensa poissulkevia vaan toisiaan täydentäviä.



Esimerkkikohteina tarkastelemme suunnitteluparadigman muutosta ilmentävää kolmea pääkaupunkiseudulla sijaitsevaa asuinalueita: Espoon Tapiolaa ja Helsingissä nykyisin Keski-Vuosaarena tunnettua Vuosaarta sekä Itä-Pasilaa. Havainnollistamme kohteita kolmen maisemaarkkitehdin suunnittelutöiden avulla: Tapiolassa toimineen Jussi Jänneksen, Keski-Vuosaarta suunnitelleen Katri Luostarisen ja Itä-Pasilasta vastanneen Leena Iisakkilan. Tapiola on puutarhakaupunki-ideologian tunnetuin ja kunnianhimoisin toteutus, jonka kaavoitus alkoi 1940-luvulla. Asemakaavoituksen lähtökohtana oli maisemarakenne, ja näytävät puistot sekä luonnonläheiset asuinalueet olivat erottamaton osa kaupunginosan identiteettiä. Keski-Vuosaaren edustama metsäkaupunki taas kuvaa 1950-luvulta lähtien rakennettuja väljiä ja luonnonläheisiä asuinalueita, jotka jatkoivat puutarhakaupungin pyrkimyksiä, korostaen kuitenkin voimakkaammin rakentamattoman luonnon merkitystä. Itä-Pasilan edustama kompaktikaupunki viittaa 1960-luvun lopulta alkaneseen paradigman muutokseen ja teollisen rakentamisen kauteen, jossa korostuivat tehokas ruutukaava, sosiaaliset verkostot ja rakennettu kaupunkivihreä. Puutarha- ja metsäkaupunki sekä kompaktikaupunki pal-

velivat kaikki omalla tavallaan hyvinvointiyhteiskunnan rakentamista, mutta niiden suunnittelukeinot ja suhde luontoon erosivat huomattavasti toisistaan.

Artikkelimme ensisijaisena lähdeaineistona ovat esimerkkialueiden maisemasuunnittelua koskevat dokumentit sekä aineistoa täydentävät maisema-arkkitehtien kirjoitukset, jotka avaavat heidän suunnitteluperiaatteitaan. Kirjoitukset esimerkiksi puutarha-alan lehdissä ovat olennaisia, sillä² suunnitelmiin ei tuona aikana liittynyt varsinaisia selostuksia. Maisemasuunnittelua tarkastellaan kahdella tasolla: sekä arkkitehtuurin traditioon kiinnittyvänä, esteettisyyttä korostavana alana että normatiivista kaupunkisuunnittelua ilmentävänä alana, joka pyrkii määrittelemään hyvää kaupunkiympäristöä ja luomaan edellytyksiä hyvälle kaupunkielämälle.³

Maisemasuunnittelu kytkeytyy tiiviisti asemakaavoitukseen ja rakennetun ympäristön suunnitteluun kulkien joko sen rinnalla tai seuraten sen asettamia askelmerkkejä. Esimerkkikohteiden suunnitelma-aineistoa ja maisema-arkkitehtien kirjoituksia täydentävät sen vuoksi myös arkkitehtien kirjoitukset, jotka taustoittavat aikakauden suunnitteluhanteita. Arkkitehtuurin ja maisema-arkkitehtuurin monisyinen kytkeytyminen ja kes-

kinäiset vaikutteet ovat tärkeä lähtökohta lähiötutkimukselle. Oma artikkelimme keskittyy nimenomaan maisema-arkkitehtuuriin ja korostaa sen itsenäistä roolia kaupunkisuunnittelussa, mikä ansaitsee mielestämme huomiota. Koska tavoitteenamme on kokonais kuvan luominen eri suunnitteluajanjaksojen pyrkimyksistä, emme käsittele yksityiskohtaisesti esimerkkikohteiden moniulotteisia ja pitkiä kaavoitusprosesseja. Arkkitehtuurin ja maisema-arkkitehtuurin suhteen tarkempi analyysi olisi kuitenkin kiinnostava ja tarpeellinen tutkimusaihe, joka täydentäisi kuvaa suomalaisesta lähiöstä.

Artikkeli painottuu kaupunkityyppien maisema-arkkitehtuuriin yleisesti, ei niinkään näiden kolmen suunnittelijan tuotannon analyysiin. Aikalaiskeskustelu keskittyy kotimaan ja kansainvälistä maisema-arkkitehtuurikeskustelua käsitellään vain yleispiirteisesti. Jänneksen, Luostarisen ja Iisakkilan suunnittelun kansainväliset vaikuttimet ovat tutkimusaiheena kartoittamatta, samoin kuin sodanjälkeiseen maisema-arkkitehtuuriin heijastunut yleinen kansainvälinen keskustelu. Kansainväliset vaikutteet suomalaiseen moderniin maisema-arkkitehtuuriin olisi kuitenkin hyvin kiinnostava ja tärkeä jatkotutkimuksen aihe.

Tapiolan esimerkkikohteen aineistona ovat erityisesti puutarha-arkkitehti Jussi Jännek-



sen suunnitelmat, joita maisema-arkkitehti Ria Ruokonen on kartoittanut diplomityössä (1992). Tapiolan suunnittelua on lisäksi käsitelty laajasti erilaisissa tutkimuksissa ja julkaisuissa.⁴ Jännes itse kirjoitti kahdessa 1960-luvulla julkaistussa artikkelissa Tapiolan suunnittelusta, ja nämä artikkelit on otettu huomioon Tapiolan tarkastelussa.⁵ Tausa-aineistona on lisäksi *Puutarhalehdessä* käyty keskustelu erityisesti kasvien käytöstä Tapiolan maisemasuunnittelussa.⁶ Keski-Vuosaaren aineistona on maisema-arkkitehti Katri Luostarisen (1915–1991) parikymmentä suunnitelmaa vuosilta 1964–1969 Arkkitehtuurimuseon kokoelmassa. Aineiston tarkastelua ovat syventäneet Luostarisen kirjoittamat kaksi kirjaa: *Puutarha ja maisema* (1951) ja *Viihtyisä piha* (1966), joissa hän käsitteli maisemasuunnittelua laajoista kokonaisuuksista pieniin puutarhan yksityiskohtiin. Näistä erityisesti ensimmäinen teos avaa Luostarisen suunnitteluperiaatteita. Aluetta on lisäksi selvitetty aiemmin kahdessa perusteellisessa inventointiraportissa.⁷ Itä-Pasilan lähdeaineistona on maisema-arkkitehti Leena Lisakkilan (1927-) kattava suunnitelma-aineisto Arkkitehtuurimuseossa. Itä-Pasilaa ei ole inventoitu ja aluetta koskeva lähdekirjallisuus koskee pääosin kaupunkirakentamista. Lisakkilan

ajatuksia valaisevat lisäksi hänen teoksensa *Piha vihreäksi – neljä suunnitteluesimerkkiä* (1985) ja erityisesti *Maisema-arkkitehti ajan virrassa* (2000), johon hän kokosi suunniteluitään 1960–1990-luvuilta.

Suomessa sodanjälkeistä asuinalue-suunnittelua ja lähiörakentamista on tutkittu kaupunkisuunnittelun ja arkkitehtuurin näkökulmasta, mutta suhde luontoon ja erityisesti asuinalueiden viheralueita suunnitteleiden maisema-arkkitehtien työ on jäänyt arkkitehtuurin varjoon. Tutkimuksemme kytkeytyy aiempaan suomalaista lähiörakentamista käsittelevää monipuoliseen tutkimukseen, jota pyrimme täydentämään keskittymällä nimenomaan maisemaarkkitehtuuriin. Tärkeänä innoittajana on ollut maantieteilijä Virpi Hirvensalon väitös (2006), joka käsittelee lähiöiden luontosuhdetta. Lähiöitä on tarkasteltu monipuolisesti erityisesti taidehistorian tutkimuksissa, jotka luovat työllemme tärkeän kontekstin. Riitta Hurme on kuvannut väitöskirjassaan (1991) suomalaisen lähiön kehitystä Tapiolan puutarhakaupungista Pihlajamäen metsäkaupunkiin. Ulla Salmela (2004) on käsitellyt Otto-livari Meurmanin työtä kaupunkisuunnittelijana 1910–1930-luvuilla ja hänen käsitystään hyvästä kaupungista, mikä heijastui myöhemmin lähiörakentamisen aikaan. Juhana Lahden väitöskirja (2006)

kuvaa puolestaan seuraavia vuosikymmeniä ja Aarne Ervin työtä kaupunkisuunnittelijana 1940–1960-luvuilla, joita leimasi kaavoitusta ohjaavan lainsäädännön ja kaavoitusorganisaatioiden uudistuminen. Sama ajanjakso on tarkastelussa myös Timo Tuomen kaupunkikeskustojen muutosta koskevassa väitöskirjassa (2005). 1960-luvun rakennemuutos ja sen käynnistämä tehokas lähiörakentaminen ja kompaktin kivi kaupungin tavoittelu tulevat perinpohjaisesti käsitellyiksi Johanna Hankosen arkkitehtuurin väitöskirjassa (1994). Taidehistorioitsija Kirsi Saarikangas on tarkastellut laaja-alaisesti suomalaisen asumisen kehitystä asuntosuunnittelusta asuinalueiden suunnitteluun ja tuonut esille myös rakennetun ympäristön ja luonnon suhdetta. Vuonna 2016 ilmestyneessä maisema-arkkitehtuurin kokoomateoksessa *Unelma paremmasta maailmasta* käsitellään ensimmäisen kerran laajemmin asuinalueiden maisemasuunnittelua.⁸

Luonto kaupunkisuunnittelussa

Kaupunkiluonto on käsitteenä monitahoinen ja sisäisesti ristiriitainen, sillä kaupunki ja luonto vaikuttavat yleisesti toisensa poissulkevilta.⁹ Käsitteeseen sisältyy myös arvolausta: kaupungissa olevaa luontoa on pi-



detty epäluontona ja kaupungin ulkopuolista luontoa aitona luontona. Petteri Kummala (2016) tuo esille väitöskirjassaan, että luonnollisuuden tai alkuperäisyyteen palautuvat lähestymistavat ovat kaupunkiluonnon arvioinnissa väistämättä puutteellisia.¹⁰ Hän ehdottaa kaupunkiluonnon tarkastelun lähestymistavaksi Bruno Latourin hybridin käsitettä, jossa yhdistyvät kulttuurisen ja luonnollisen luonnon moninaiset yhdistelmät.¹¹ Anne Whiston Spirn kuvaa kirjassaan *The Granite Garden* (1984) kaupunkia urbaanina ekosysteeminä, joka ei ole kokonaan luonnollinen eikä myöskään täysin rakennettu tai luonnon. Sen sijaan kaupunkiluonnossa näkyy transformaatio, muutosprosessi, jossa luontoa valjastetaan ihmiskunnan tarpeisiin.¹² Kaupunkiluonnossa on siten aina luettavissa ihmisen vaikutus – suunnittelijan tai poliittisen päättäjän kädenjälki.¹³

Myös Stephanie Ross (2006) korostaa kaupunkiluonnon moninaisuutta ja esittää ymmärtämisen avaimiksi luonnon eri mittakaavoja ja luonnollisuuden asteita.¹⁴ Hänen mukaansa luonto näyttäytyy makro- ja mikrotaasolla ja ulottuu laaja-alaisista maisemista ja sääilmiöistä pienikokoisiin kohteisiin, kuten yksittäiseen kasviin tai kastepisaraan. Ross

on laatinut kaupunkiluonnon asteittaisuuden luokittelun ja jakanut sen keskeytetyyn, muutettuun, rakennettuun ja keinotekoiseen luontoon. Näistä ensimmäinen luokka viittaa ennallistettuihin luontokohteisiin ja toinen luokka taas kohteisiin, joissa luonnon prosesseja ja sisältöjä on muunneltu. Kolmas kategoria kuvaa kokonaan uudelleen rakennettua luontoa ja neljäs keinotekoisesta simuloitua luontoa. Rossin luokittelu tuo kiinnostavasti esille kaupunkiluonnon moninaisuutta, mutta korostaa ”puhdasta” luontoa¹⁵ eikä ota riittävästi huomioon maisema-arkkitehtuurin tuottamaa uutta luontoa.

Kaupunkiluonnon monitahoisuuteen liittyy myös sen toisaalta käsitteellinen ja toisaalta materiaallinen luonne. Luonnolla voidaan viitata sekä paikkaan ja sen fyysisiin luontotekijöihin että käsitteellisesti kulttuurin ulkopuolella olevaan ”toiseuteen”.¹⁶ Matthew Gandy (2002) määrittelee kaupunkiluonnon vuoropuheluna kahden ulottuvuuden välillä: luonnon biofyysisen olemuksen ja kulttuurisesti rakentuneen kuvitteellisen luonnon välillä.¹⁷ Omassa työssämme tarkastelemme käsitteen molempia ulottuvuuksia: sekä luonnon käsitteellistä, kulttuurista tulkintaa että sen materiaalista rakentumista maisema-arkki-

tehtuurissa. Rajaamme kaupunkiluonnon tarkastelun maisemasuunnittelun tuottamaan kaupunkivihreään tietoisina siitä, että monet edellä mainitut luonnon ulottuvuudet jäävät siten ulkopuolelle. Maisema-arkkitehtuuri sekä heijastaa että konkreettisesti rakentaa ihmisen ja luonnon välistä suhdetta. Poikkitieteellisenä professiona se syntetisoi luonnontieteellistä, humanistista ja teknistä tietoa sekä taiteellista ilmaisua tilalliseen muotoon ja pyrkii luomaan sekä ekologisesti että sosiaalisesti kestäväää ja toimivaa ympäristöä.¹⁸

Luonto ja kaupunki muodostavat keskeisen käsiteparin ja jännitteen maankäytön suunnittelussa. Akateeminen keskustelu on korostanut yhteiskunnan ja luonnon moninaista ja monitasoista kietoutumista toisiinsa. Kaupungin ja luonnon suhdetta on tutkittu monipuolisesti, mutta suhteen materiaallinen ja tilallinen tarkastelu on jäänyt vähemmälle huomiolle.¹⁹ Modernismille on ollut tyypillistä dualistinen ajattelu, jossa kaupunki ja luonto erotetaan toisistaan ja asetetaan toistensa vastakohtiksi. Dualismi ei ilmene ainoastaan teoreettisella ja käsitteellisellä tasolla vaan se on toteutunut myös kaupunkisuunnittelussa ja sen tilallisissa ratkaisuis-



sa.²⁰ Valsson (1999) on erottanut erilaisia jaksoja luonnon ja kaupungin jännitteisessä suhteessa. Kehitys ei ole kulkenut suoraviivaisesti vaan aaltoillen, ennemminkin reaktioina ja vastareaktioina. Vaihtuvat ihanteet tavoiteltavasta maankäytön tehokkuudesta ja arkkitehtonisen muodonannon geometrisyydestä tai orgaanisuudesta ovat määrittäneet kehityksen kulkua. Valssonin mukaan moderni kaupunkisuunnittelu voidaan karkeasti jakaa kolmeen vaiheeseen: yhtenäisyyden aikaan, vieraantuneisuuden aikaan ja uuden yhtenäisyyden kauteen.²¹ Suomen 1940–60-lukujen puutarha- ja metsäkaupunki ilmentää ensimmäistä vaihetta, jossa rakentaminen sijoitettiin huolellisesti maisemaan maaston topografiaa ja luonnonelementtejä säästäen. 1960-luvun lopulta alkanut kompaktikaupunkivaihe puolestaan edustaa Valssonin mukaan vieraantuneisuutta, jossa luonnontilaisen luonnon korvasi rakennettu kaupunkivihreä ja aito luonto eristettiin kaupungista.²² Vaikka Valssonin luoma malli on vahvasti yksinkertaistettu, se onnistuu kuitenkin tavoittamaan jotakin hyvin olennaista kaupunkisuunnittelun narratiivista.

Puutarha- ja metsäkaupungin sekä kompaktikaupungin luontokäsityksissä on jatku-

moita mutta myös kiinnostavia vastakohtia. Erityisesti kompaktikaupunki on useimmiten esitetty puutarha- ja metsäkaupungin ääripäänä. Kompaktikaupungin ympäristöön on liitetty usein kielteisiä mielikuvia ja puutarha- ja metsäkaupunkiin myönteisiä. Pyrimme artikkelissamme kuitenkin osoittamaan, että kuva ei ole mustavalkoinen. Myös maisemasuunnittelun rooli erilaisten luontokäsitysten materialisoijana on jäänyt sivuun, erityisesti metsä- ja kompaktikaupunkien osalta. Maisema-arkkitehtuurin asema erityisesti Tapiolan puutarhakaupungissa on tunnistettu jo laajasti, mutta myöhempien asuinalueiden maisemasuunnittelijoiden kädenjälkeä ei edelleenkään juurikaan tunneta. Artikkelimme lähtökohtana on, että kaupunkisuunnittelun erilaiset luontokäsitykset edellyttävätkin tarkempaa analyysia, jotta näiden periaatteiden mukaisesti rakennettuja alueita voidaan ymmärtää ja niiden ominaispiirteitä ja arvoja tunnistaa.

Puutarhakaupunki – kalliometsiköitä, puutarhapihoja ja maisemakontrasteja

Sotien jälkeisenä aikana kaupunkisuunnittelusta tuli keskeinen osa hyvinvointivaltion toteuttamista. Voimakas jälleenrakentaminen

ja uusien asuinalueiden, julkisten rakennusten ja tiestön rakentaminen olivat osa modernismin kansallista projektia, jonka aikana maatalousvaltainen Suomi uudenaikaistui ja alkoi teollistua. Kaupunkiseudut kasvoivat²³ ja muuttuivat voimakkaasti. Kaupunkirakenteen muutosta siivitti myöhäisfunktionalismin tukeutunut lähiörakentaminen, josta tuli Suomen vallitseva suunnitteluparadigma useiksi vuosikymmeniksi.

Suomalaisen puutarhakaupunkiajattelun tärkeimmät vaikutteet saatiin Ebenezer Howardin Englannin puutarhakaupungeista ja New Town -uuskaupungeista sekä Saksan Siedlung-asuinalueista. Myös Clarence Perryn lähiöteoria, Le Corbusier'n futuristiset kaupunkivisiot ja Lewis Mumfordin ideologinen suurkaupunkikritiikki vaikuttivat suomalaiseen suunnitteluun.²⁴ Toisen maailmansodan jälkeistä kaupunkisuunnittelua ohjasivat erityisesti funktionalismi ja hajakeskitykseen perustunut lähiöteoria, jonka merkittävimpänä puolestapuhujana oli Otto-livari Meurman, Suomen ensimmäinen asemakaavaopin professori ja monipuolinen kaupunkisuunnittelun vaikuttaja. Meurmanin vuonna 1947 julkaiseman *Asemakaavaopin* mukaisesti asutus järjestäytyi



hajakeskitysperiaatetta noudattaen erillisiksi vihervyöhykkeiden ympäröimiksi alueiksi (community), jotka jakaantuivat asunalähiöihin (neighbourhood unit) ja edelleen pienempiin asumasoluiksi kutsuttuihin yksikköihin (residential unit).²⁵

Tapiolan puutarhakaupungin perustana oli arkkitehti Otto-livari Meurmanin laatima suunnitelma vuodelta 1945. Malliyhdyskunnan suunnittelua ja rakentamista varten perustettiin Väestöliiton toimitusjohtajan Heikki von Hertzenin johdolla vuonna 1951 Asuntosäätiö. Tapiolassa yhdistyivät puutarhakaupungin kaksi keskeistä periaatetta: modernismin avoin korttelirakenne ja luonnonläheisyys. Se oli vastakohta keskustan ahtaille ja valottomille kivialokortteleille sekä monotonisille omakotialueille, joita von Hertzen kritisoi voimakkaasti pamfletissaan *Koti vaiko kasarmi lapsillemme* (1945).

Merkittävässä roolissa Tapiolan luomisessa olivat viheralueista vastanneet puutarha- ja maisemaarkkitehdit. Tapiola oli ensimmäinen suomalainen asuinalue, jonka suunnitteluun puutarha- ja maisema-arkkitehdit osallistuivat laajamittaisesti arkkitehtien ja insinöörien rinnalla. Tapiolaa suunnittelivat nuoret puutarha-arkkitehdit, muun

muussa Nils Orénto, Onni Savonlahti, Maj-Lis Rosenbröijer, Carl-Johan Gottberg ja Jussi Jännes, joka oli heistä kaikkein tuotteliain.²⁶ Heikki von Hertzenin visiossa kaupunki rakennettiin konkreettisesti osaksi maisemaa ja sen varaan. Maisemasuunnittelun johtoajatuksena oli olemassa olevan luonnon kunnioittaminen ja maiseman huolellinen tulkitseminen.²⁷ Kallioiset alueet, jotka eivät soveltuneet asuinrakentamiseen, jätettiin luonnontilaan. Tapiolan suuret puistot, Leimuniitty ja Silkkiniitty, rakennettiin entisille niityille ja pelloille. Asumiseen liittyi pienipiirteinen ja rikas kerrostalo- ja rivitalopihojen puutarhamiljöö, joka vaihtui huomaamattomasti puistoihin.²⁸ Nämä kolme erilaista luontotyyppiä – luonnontilainen metsä, puutarhamainen vyöhyke ja laajat puistoalueet muodostivat modernin asuinympäristön kokonaisuuden. Niistä jokaisella oli oma esteettinen sekä sosiaalinen tehtävänsä osana kaupunkiympäristöä.

Tapiolan maisemasuunnittelijat olivat suorittaneet opintoja ulkomailla ja omaksuneet vaikutteita modernismin maisema-arkkitehtuurista, esimerkiksi Malmön Frilufststadista (1944) ja Göteborgin Guldhedenistä (1945).²⁹ Tapiolan suunnittelijoista esimerkiksi Jussi

Jännes opiskeli Tanskassa C.Th. Sørensenin johdolla ja hänen esikuvinaan oli tanskalaisen modernismin lisäksi modernin maisema-arkkitehtuurin pioneerit Thomas Church ja Roberto Burle Marx.³⁰ Jännes hyödynsi kontrastisia maisema-arkkitehtonisia eleitä, jotka loivat vastakohtan olemassa olevan maiseman kanssa. Suunnittelu perustui moderniin, kansainvälisiä vaikutteita välittävään muotokieleeseen ja huomiota herättävään koristeellisyyden käyttöön. Maisema-arkkitehtuurin tuli näkyä ja erottua, samalla kun maisematilojen – puistojen, pihojen ja rakentamattomien luontoalueiden väliset rajat hahmotettiin häilyttävästi.³¹

Tapiolan maisema-arkkitehtuurin tunnetuimpana esimerkkinä on Jussi Jänneksen 1950-luvun lopulla suunnittelema Leimuniitty ja sen kirkasväriset perennaistutukset, joiden tarkoituksena oli toimia puutarhakaupungin tervetuloitukseksi. Jännes kuvaakin itse, ettei Leimuniityn tarkoituksena ollut toimia varsinaisena oleskelupuistona Silkkiniityn tapaan. Luonteenomaista puistolle olivat värikkäät suuret leimukukkaistutukset, joiden taustana kohosivat vanhat petäjät. Tapa käsitellä kasvimateriaalia massoina, jotka muodostivat suuria, geometrisia väripintoja



viittaa melko suoraan Roberto Burle Marxin ilmaisuun, joka tunnettiin abstrakteja maalausmuistuttavista suunnitelmistaan.³² Jänneksen kasvimassat olivat myös ilmaus modernista elämäntavasta, jossa puutarhakaupunkiin saavuttiin autolla ja istutuskuviot nähtiin sopivalta korkeudelta, ohikiitävän ajoneuvon vauhdissa.³³ Viljo Revellin suunnitteleminen Länsikorkean pistetalojen, ns. Taskumattien (1959–1961) pihaalueille Jussi Jännes suunnitteli tummanpunalehtiset hurmehappomarjaistutukset ja aniliininpunaiset sammalleimuistutukset kalliopainanteisiin korostamaan paikan karua luontoa. Jänneksen kontrastiset istutukset korostivat valkoisen, modernistisen arkkitehtuurin monumentaalisuutta. Matalat sammalleimut peittivät mattoina kalliopintoja ja muodostivat jälleen samankaltaisen, abstraktista maalaustaiteesta muistuttavan visuaalisen elementin erityisesti kerrostalon ikkunoista katsottuna. Kiinnostavaa on, että rajujen kontrastisten vaikutelmien sijaan yksityisille puutarhapihoille Jännes suunnitteli lajirikkaita, intiimejä ja lähes eksoottisen puutarhamaisia miljöitä. Kukkiivat pienet puut ja seinäpinnoille kipeävät köynnökset sekä perennat ja ikivih-

reät kasvit laattapihan istutusalueissa pehmensivät ja ikään kuin vaatettivat talojen yksinkertaisen, pelkistetyn arkkitehtuurin linjoja.³⁴



Kuva 1. Tapiolan puutarhakaupunki ja Leimuniityn maisemakonstrasteja. Kuva: Atte Matilainen, Arkkitehtuurimuseo.





Kuva 2. Jussi Jänneksen laatima suunnitelma Tapiolan Länsikorkeelle, jossa värikkäät istutukset muodostivat biomorfisia kirkasvärisiä kuvioita karuun kalliomaisemaan. Kuva: Jussi Jänneksen piirustuskoelma, Arkkitehtuurimuseo.

Metsäkaupunki – metsäpihoilta luonnon helmaan

Tapiolan puutarhakaupunki oli kunnianhimoinen ja kansainvälisesti tunnettu, mutta malli ei kuitenkaan saanut seuraajia. Asuntosäätiön rooli rakennusprojektissa oli ainutlaatuinen, eikä samankaltaiseen yksityisten toimijoiden yhteisponnistukseen enää ollut mahdollisuutta.³⁵ Tapiolan perintö jatkui kuitenkin metsäkaupungissa, jossa sovellettiin puutarhakaupungin periaatteita ja luotiin samalla kaupunki-ihanne, jota pidetään läh-

tökohtaisesti hyvin suomalaisena mallina.³⁶ Vaikka metsäkaupunki kasvoi puutarhakaupungista ja toteutti sen monia ihanteita, sen luontosuhde oli kuitenkin erilainen. Verrattuna Tapiolan puistoihin ja puutarhoihin, metsäkaupunki korosti luonnontilaista luontoa. Luonnonläheisyydellä ja erityisesti metsällä oli suuri symbolinen merkitys, kun Suomen kaupungistuminen kiihtyi ja väestö muutti maalta kaupunkiin.³⁷ Metsäkaupungissa luonto otettiin haltuun hyvinvointia ja moraalisia arvoja tukevana tekijänä sekä esteettisenä ihanteena.³⁸ Se heijastui myös arkkitehtuuriin: rakennusten sijoittamisessa otettiin huolellisesti huomioon maisema, maastonmuodot, puusto ja ilmansuunnat.

Esimerkkikohteeksi valitun Vuosaaren suunnittelu käynnistyi 1950-luvulla ja noudatti Meurmanin Asemakaavaopin lähiöperiaatteita. Vuosaaren kaava oli väljä ja jokaista rakennettua suinkerrosneliometriä vastasi sama määrä viheraluetta. Alueen maisemasuunnitteluun kiinnitettiin erityistä huomiota. Suurimman rakennuttajan, Asuntosäästäjät ry:n palkkaamana suunnittelijana toimi maisema-arkkitehti Katri Luostarinen, joka tunnettiin kokeneena asuinalueiden suunnittelijana ja myöhemmin maisemasuun-



nittelun ensimmäisenä apulaisprofessorina.³⁹ Alueen identiteetti rakentui markkinoinnissa voimakkaasti luonnonympäristön varaan: “Vuosaassa on runsaasti koskemattonta metsää, vehmaita rantoja ja idyllisiä metsälampia. Alueen asemakaavassa on seudun luonnoläheinen suhde pyritty säilyttämään niin suuressa määrin kuin mahdollista.”⁴⁰ Rakennuskaavan päämääränä oli säilyttää ja korostaa alueen olemassa olevaa luontoa: kallioita, metsää ja vanhoja viljelymaita. Korkeimmat kallioalueet ja alavimmat maastonkohdat säästettiin puistoiksi, kerrostalorakentaminen sijoitettiin rinteisiin ja peltoaukeiden reunoille rakennettiin puolestaan rivitaloja. Istutettavia puistoja merkittiin ainoastaan kaistoina pääkatujen molemmin puolin.⁴¹

Vuosaaren metsäkaupungin maisemasuunnittelussa luonto jäsenyi erilaisiksi esteettisiksi ja toiminnallisiksi tyypeiksi luonnontilaisista alueista hoidettuun luontoon ja puutarhamaisiin miljöisiin. Asuinkerrostalojen pihojen toimintojen huolellisella suunnittelulla pyrittiin säästämään rakennuksia ympäröivää luonnontilaista ympäristöä.⁴² Pihasuunnittelussa korostuivat pyrkimykset luonnonmaiseman elementtien soveltamisesta osaksi kerrostalojen pihamiljöitä. Esimerkiksi Katri Luostarisen laatimassa Sääs-

tömoston suunnitelmassa pihasuunnitelma rakentuu ison kallion reunaan.⁴³ Korttelin 64 suunnitelmassa korttelin keskiosassa oli “ahoniitty” ja tonttia ympäröivä “metsätyyppinen luonto” jatkui hoidettuna puistokaistaleena tontin keskialueen halki. Istutettaviksi merkityt kuivan kankaan kasvit ja muut luonnonkasvit siirrettiin metsästä, kylvettiin siemenistä tai hankittiin metsätaimina. Perinteisiä puutarhan koristekasveja istutettiin vain rakennusten lähituntumaan.⁴⁴ Rivitalojen modernien, pienten “laattapihujen” tyyppiin rakennettiin Luostarinen sijoitti istutettavaksi perinteisempien puutarhakasvien oheen myös tyrnipensaita.⁴⁵

Katri Luostarinen arvosti erityisesti suomalaista luontoa ja edusti näkemystä, jonka mukaan paikan alkuperäisten luonnonpiirteiden tuli toimia suunnittelun lähtökohtana. Hänen mukaansa tulevaisuuden puistokysymys on kaupungeissa enemmän maisemien säilyttämistä ja kehittämistä kuin taidokkaiden puistokuvioiden luomista.⁴⁶ Luostarinen artikuloi käytännönläheisellä tavalla ajatusta hyvinvoinnista ja suomalaisten erityisestä luontosuhteesta, jolle muutkin – arkkitehdit ja kirjoittajat etsivät sopivaa, modernia muotoa. Luonnon ja luonnoläheisyyden nähtiin tuottavan sosiaalista hyvinvointia. “Koti luonnossa” oli kaupunkiin muuttavalle väestölle side

entiseen elämänpiiriin tai paremman elämän mahdollisuus kantakaupungin ahtaissa ja puutteellisissa oloissa asuvalle työväestölle. Luostarisen pihasuunnittelun tavoitteena⁴⁷ oli perinteisten arvojen muokkaaminen modernia elämäntapaa vastaavaan muotoon. Piha juurrutti ihmisen asuinpaikkaansa ja kotiseutuunsa.⁴⁸

Luostarisen suomalaisen maiseman ja luonnon arvoa korostavan suunnittelunäkemyksen taustalla oli pitkä kansainvälinen keskustelu, jonka juuret olivat jo 1800–1900-lukujen vaihteessa käydyssä kiistassa formaalin ja luonnonmukaisen suunnittelutavan paremmuudesta.⁴⁹ Saksassa opiskelleeseen Luostariseen oli vaikuttanut epäilemättä sikäläisen maisema-arkkitehtuurin suhde kotimaan maisemaan ja pyrkimys laajojen maisemakokonaisuuksien ymmärtämiseen.⁵⁰ Maiseman ominaispiirteiden korostaminen oli tunnusomaista myös Tukholman puistotyylissä, joka piti lähtökohdanaan luonnonmaisemaa ja hylkäsi formaalit tai pittoreskit esikuvat.⁵¹ Luonnonmaiseman ihannoiminen ulottui myös kasvimateriaaliin: Amerikassa ja muualla Euroopassa puolustettiin voimakkaasti kotimaisen kasvillisuuden käyttöä ja vastustettiin puutarhasuunnittelussa vallinnutta yleistä vierasperäisten lajien suosimista ja samaa keskustelua käytiin Suomessakin.⁵²





Kuva 3. Keski-Vuosaaren metsäkaupungissa rakentaminen sijoitettiin huolellisesti maisemaan. Kuva: Arkkitehtuurimuseo.



Kuva 4. As Oy Kivisaarentien metsäpiha Keski-Vuosaassa. Luonnontilainen mäntymetsä soljuu rakennusten lomaan. Kuva: Meri Mannerla-Magnusson.



Kompaktikaupunki – sosiaalinen ja rati-onaalinen rakennettu kaupunkivihreä

Kaupunkisuunnittelun ihanteet tekivät 1970-luvulle tultaessa täyskäännöksen. Teollistuminen ja rakentamisen rationalisoi-misvaatimukset johtivat 1960-luvun loppua kohden rakennustekniikan uudistumiseen ja tuotannon tehostamiseen. Tehostunut asun-

totuotanto vastasi kasvavaan asuntopulaan ja yhteiskunnan rakennemuutoksen vuoksi maalta kaupunkiin muuttavan väestön asu-tamiseen.⁵³ Väljä metsäkaupunki korvautui urbaanilla ja tiiviillä ruutukaavalla, joka toteutti paremmin tehokkuuden vaatimuksia. Uutena ohjenuorana oli strukturalismi, joka pohjautui elementtirakentamista ja sarjatuo-

tantoa palvelemaan moduuliruudukkoon. Ele-menttitekniologia kasvatti myös rakennuste-hokkuutta ja rakennusten korkeutta sekä muutti ulkoarkkitehtuuria. Strukturiajattelu johti myös entistä laajempien aluekokonai-suuksien toteuttamiseen.⁵⁴

Kompaktikaupungin tiiviys tähtäsi myös uudenlaiseen kaupunkikulttuuriin ja toimi-

viin palveluihin, joiden nähtiin puuttuvan metsäkaupungista. Tunnuslause “kompaktikaupunki on kontaktikaupunki” ilmensi kaupunkisuunnittelun pyrkimyksiä luoda yhteisöllisyyttä ja tiloja kohtaamiselle. Sen mukaisesti intiimi, tiiviisti rakennettu ympäristö tukee jalankulkua ja risteävät reitit synnyttävät luonnollisia kohtauspaikkoja, positiivisia törmäyspisteitä.⁵⁵ Kontaktikaupungin idea vaikutti myös viheralueisiin ja asuinalueiden luontoon. Kriitikot näkivät metsäkaupungin luonnon individuaalisuutta korostavana ja sosiaalista kanssakäymistä heikentävänä.⁵⁶ Kompaktikaupungin suhde luontoon oli monessa mielessä metsäkaupungin vastakohta. Kun metsäkaupungissa rakennukset sijoitettiin orgaanisesti maisemarakennetta ja topografiaa noudattaen, kompaktikaupungin moduuliruudukko muodosti maiseman kanssa kontrastin, joka parhaimmillaan loi kiinnostavan vuoropuhelun, mutta monesti jätti suurelta osin huomioimatta rakennuspaikan luontotekijät.⁵⁷ Olemassa olevan maiseman ja luonnon hyödyntämisen korvasi suunniteltu ja istutettu kaupunkivihreä, jonka toiminat olivat esteettisiä ominaisuuksia tärkeämpiä. Luonnontilainen luonto ymmärrettiin elementtinä, joka ei kuulu kaupunkiin.⁵⁸

Esimerkkikohteeksi valitun Itä-Pasilan asemakaava (1971) muodostui yhtenäisestä, lähes koko alueen kattavasta ruutuverkosta, joka mahdollisti sarjatuotannon, tonttien käyttötarkoituksen joustavan muuttamisen ja vaiheittaisen rakentamisen.⁵⁹ Itä-Pasilan suunnittelussa heijastuivat kaupunkisuunnittelun uudet sosiaaliset ja rationaaliset tavoitteet. Asukkaiksi tavoiteltiin ihmisiä, joille palvelut ja aktiivinen, kaupunkimainen elämä olivat asumisen tärkein arvo.⁶⁰ Itä-Pasilan ruutukaavan ja tiiviin korttelirakenteen nähtiin edistävän sosiaalisesti aktiivisen ja ihmisten kohtaamisiin “pakottavan” kaupunkiympäristön syntymistä.⁶¹ Hyvinvointivaltion rakentamisen tavoitteet heijastuivat siten erityisesti kaupunkirakenteen sosiaalisen ulottuvuuden uudistamisessa.

Itä-Pasilan viheralueiden suunnitteluun palkattiin maisema-arkkitehti Leena Lisakkila, jolla oli vankka kokemus asuinalueiden suunnittelusta pääkaupunkiseudulla ja joka toimi 1970-luvulla Teknillisessä korkeakoulussa vt. maisemasuunnittelun apulaisprofessorina.⁶² Lisakkila ei ollut mukana vielä kaavoitusvaiheessa eikä päässyt siten vaikuttamaan maankäytön perusratkaisuihin.⁶³

Tämä oli vielä hyvin tavallista 1970-luvun alkupuolella, vaikka kansainvälisesti laaja-alai-

nen, kaavoitusta ohjaava maisemasuunnittelu oli vahvasti esillä Ian McHargin urauurtavan teoksen *Design with Nature* (1969) ansiosta.⁶⁴ Lisakkilan omien sanojen mukaan Itä-Pasilan maisema tuntui rakentamisen alkuvaiheessa pelottavalta, sillä luonnonmaisema oli kokonaisuudessaan hävinnyt. Puu-Pasilan pientaloalueen puutarhat olivat kadonneet, ja alkuperäistä kalliota onnistuttiin kansirakentamisen vuoksi säilyttämään vain alueen reunoilla ja pieninä nyppylöinä korttelipihoilla. Kaupunkivihreä tuli rakentaa alueelle kokonaisuudessaan uudelleen ja “kaikki oli suunniteltava uuden kaupunginosan ideologisilla ehdoilla ja uutta, istutettua kasvillisuutta käyttäen”.⁶⁵ Tavoitteena oli luoda alueelle erittäin reheviä, pienimittakaavaisia ympäristöjä ja pehmeyttä kontrastiksi massiiviselle betonirakentamiselle.⁶⁶ Koska viheralueita ja ulkoilualueita oli vähemmän kuin asuinalueille yleensä, “tehokkaiden vihermassojen” oli määrä korvata pienet viherpinta-alat.⁶⁷

Itä-Pasilaan suunnitellun tiiviin korttelirakenteen ja liikennejärjestelyjen kävelykansineen visioitiin olevan “suojattu ja turvallinen pikkuparatiisi kävelyverkostoineen, istutuksineen ja kauppoineen”.⁶⁸ Maisemasuunnittelussa pyrittiin luomaan miellyttävät kehukset



sosiaalisille kontakteille ja ihmisten välisille kohtaamisille. Suunnittelun perustana olivat hierarkkiset, erilaisiin toimintoihin perustuvat vapaa-alueet.⁶⁹ Esimerkiksi Tyyppipiha-suunnitelmissa kerrostalopihoja varten esitettiin tiloja eri-ikäisten asukasryhmien toiminnalle, kuten shakinpeluulle, hiekkaleikille ja aikuisoleskelulle.⁷⁰ Pihasuunnitelmien geometrinen muotokieli heijasti struktuuri-kaupungin henkeä ja Tanskassa Sven Ingvar Anderssonin johdolla opiskelleen lisäkilan pyrkimystä yksinkertaisuuteen ja tarkoituksenmukaisuuteen.⁷¹ Kokonaisvaltaisesta suunnitteluotteesta kertoi koko kaupunginosalle laadittu virkistysaluejärjestelmä, jossa oli eritelty kortteli-, kaupunginosa- ja urheilupuistot sekä leikkipaikat ja pihat. Eri viheralueet oli kytketty toisiinsa jalankulkuväylin.⁷² Hierarkkisesti jäsenöity virkistysaluejärjestelmä ilmensi 1970-luvun analyttistä suunnittelutapaa, jonka tuloksena syntyivät myöhemmin suunnittelua ohjaavat standardit ja leikkipaikkojen ja ulko-oleskelutilojen määrälliset pinta-alavaatimukset.⁷³

Itä-Pasilan syntyprosessi liittyi uuden arkkitehtisukupolven “löysän väljien puutarhakaupunkien kritiikkiin” ja alueen suun-

nittelua leimasi tarve uuden etsimiseen. Tavoitteena oli käveltävä kaupunki, joka toteutui kuitenkin riisuttuna versiona ilman hinnakujettimia, lämmitettyjä jalkakäytäviä ja monia sosiaalisiksi kohtaamispaikoiksi suunniteltuja tiloja. Itä-Pasilasta käyty keskustelu muodostui mustavalkoiseksi alueen ihailuksi taikka sen täydelliseksi tyrmäämiseksi. Aluetta joko kiitettiin uuden kaupunkirakentamisen voimannäytteenä tai pidettiin kolkkona ja ankeana leveine katukuiluineen.⁷⁴ On kuitenkin kiinnostavaa, että asukkaiden kokemuksissa alue on vehreä ja viihtyisä.⁷⁵ Kaupunkivihreä on muodostunut ajan kuluessa karun rakennetun ympäristön vastakohtaksi, vaikka vihreys onkin vuosikymmenien kuluessa kasvanut lisäkilan mukaan liiankin reheväksi.⁷⁶

Kaupungin muuttuvat luonnot

Keskustelu luonnosta ja ristiriitaiset luontokäsitykset ilmenevät selvästi suomalaisessa kaupunkisuunnittelussa 1950-luvulta 1970-luvulle. Vaikka kaikki luontotyypit tavoittelivat hyvinvointia ja laatua, käsitykset oikeasta toteutustavasta vaihtelivat suuresti. Puutarha- ja metsäkaupungissa luonto nähtiin olennaisena osana kaupunkia ja maisemasuunnittelu keinona luonnon esteettisten

ja sosiaalisten arvojen esiintuomiseksi. Puutarhakaupungissa suunniteltu ja muokattu luonto oli etusijalla. Kuten Tapiolan esimerkki osoittaa, erilaiset, eriasteisesti maiseman kanssa kontrastissa olevat puutarha- ja puistoelementit olivat keskeisiä. Kaupungistumisen kiihtyessä 1950-luvulla ajatus luonnonläheisyydestä tulkittiin toisin. Metsä ja ainakin näennäisesti muokkaamaton ympäristö tuli modernia, muokattua ja ehkä keinotekoisemmäksi koettua puistomaisemaa merkityksellisemmäksi. 1960-luvun kuluessa väljän luonnonläheisyyden ihanne vaihtui täysin vastakkaiseksi. Kompaktikaupungissa tavoitteena oli sosiaalinen ja tilallinen tiiveys, jossa asukkaiden hyvinvointi rakentui ihmisten välisissä kohtaamisissa. Suunniteltu ja rakennettu kaupunkivihreä toimi taustana kompaktikaupungin sosiaaliselle elämälle.

Maisemasuunnittelun merkityksellisyyttä 1950–1970-lukujen kaupunkisuunnittelussa on tutkittu melko vähän, mikä kaventaa ymmärrystä sodanjälkeisestä asuinalue-suunnittelusta ja maisema-arkkitehtuurin muotoutumisesta itsenäiseksi professioksi kaupunkisuunnittelun rinnalle. Tapiolan puutarhakaupunki jäi laajuudessaan ja kunnanhimossaan ainutlaatuisiksi hankkeeksi,





Kuva 5. Itä-Pasilan rakennettua kaupunkivihreää vuonna 1977. Ruutukaava, tiivis korttelirakenne ja pienet puistikot edistivät sosiaalisia kohtaamisia. Kuva: SKY-FOTO Möller, Helsingin kaupungin museo.

jossa maisemasuunnittelu nousi näkyvään rooliin arkkitehtuurin rinnalle. Tapiola avasi oven suomalaiselle modernille maisema-arkkitehtuurille, ja sen perintö välittyi sodanjälkeisiin metsäkaupunkeihin. Vaikka metsäkaupungeissa maisema-arkkitehtien kädenjälki oli visuaalisesti huomaamattomampaa kuin Tapiolassa, heidän työnsä edisti kuitenkin luonnontekijöiden ja puuston huomioonottamista ja viihtyisämpien asuinympäristöjen toteutumista. Kun rakentamisen volyymi kasvoi, maisema-arkkitehtien tehtäväkenttä laajeni ja myös vaikeutui vaativien rakennushankkeiden myötä. Tiivis kompaktikaupunki teknisine kansirakenteineen ja istutusaltaineen oli vihreän asuinympäristön toteuttamisen kannalta metsäkaupunkia huomattavasti haastavampi. 1970-luvulla yleistyneet asuinympäristön ja pihojen suunnittelua koskevat ohjeet ja normit pyrkivät ohjaamaan laajentuvaa suunnittelun kenttää ja edistivät samalla maisemasuunnittelun vakiintumista osaksi kaupunkisuunnittelua. Kehitystä tuki myös voimistunut ympäristöliike ja ympäristöongelmien tunnistaminen, mikä loi pohjaa ekologiselle suunnittelulle.⁷⁷

Puutarha-, metsä- ja kompaktikaupunkien vihreä perintö edellyttää lisätutki-





Kuva 6. Itä-Pasilan kansipihojen vehreyttä. Kompaktikaupungin pihat ja puistot loivat pehmeyttä massiiviselle betonirakentamiselle. Kuva: Julia Donner.

musta mutta myös uudelleenarviointia. Vaikka 1950–70-luvulla etsittiin hahmoa nimenomaan suomalaiselle ilmaisulle maisema-arkkitehtuurissa, kehitykseen heijastui myös kansainvälinen keskustelu. Nämä kansainväliset kytkökset ja modernin suomalaisen maisema-arkkitehtuurin vaikutteet ovat kuitenkin pitkälti kartoittamatta. Myös arkkitehtuurin ja maisema-arkkitehtuurin suhteen tarkempi analyysi vaatii lisätutkimusta. Esimerkkikohteet osoittavat, että vaikka maisema-arkkitehtuuri seurasikin asemakaavoituksen asettamaa kehystä, sillä oli kuitenkin merkittävä ja itsenäinen rooli ympäristön muotoutumisessa. Maisema-arkkitehtuuri vastasi kaupunkivihreän muodonannosta, sisällöstä ja toiminnoista. Maisema-arkkitehtuurin ja arkkitehtuurin vuoropuhelu ansaitisi kuitenkin enemmän huomiota tutkimuksessa.

Uudelleenarviointi koskee myös eri kaupunkityyppien arvottamista. Kaupunkityypit esitetään usein melko mustavalkoisina – joko hyvinä tai huonoina kaupunkiympäristön esimerkkeinä, riippuen vallalla olevista mielityksistä ja näkökulmasta. Maisemasuunnittelun kannalta tarkasteltuna kuva voi näyttää toisenlaiselta. Esimerkiksi puutarha- ja met-

säkaupunkeihin kohdistunut kritiikki ihmisten välisten kontaktien vähenemisestä vaikuttaa perusteettomalta. Tapiolan ja Vuosaaren esimerkit osoittavat, että maisemasuunnittelussa ympäristön sosiaalisiin ulottuvuuksiin kiinnitettiin erityisesti huomiota. Toisaalta luonnonläheiseksi ja viihtyisäksi kiitetty metsäkaupunki saattoi toisenlaisena toteutuksena olla karu, kulunut ja hoitamaton. Maisemasuunnittelijat eivät aina olleet mukana metsälähiöiden suunnittelussa, suunnitelmat jäivät usein toteutumatta ja viheralueet hoitamatta. Rakennuksia ympäröivä käsittelemätön, luonnontilainen ympäristö ei kestänyt kovaa kulutusta ja ympäristön karuus korostui. Myös kompaktikaupungin myöhempiä arvioita tulee tarkastella uudelleen. Vaikka kompaktikaupungin elementtirakentaminen keskittyi usein määrällisiin tavoitteisiin laadullisten kustannuksella, kaupunkivihreän käsittely oli parhaimmillaan kuitenkin monipuolista ja huolellisesti suunniteltua, maisema-arkkitehtien työn tulosta, kuten Itä-Pasilan esimerkki osoittaa. Kompaktikaupunki oli monesti mainettaan vihreämpi ja viihtyisämpi. Sen sijaan se ei aina pyrki myksistään huolimatta tuottanut sosiaalisia kohtauspaikkoja, vaan puutteellinen toteutus



ja palvelutarjonta johtivat kuitenkin päinvastaiseen kehitykseen.

Kaupunkisuunnittelun luontokäsitys on muuttunut ja muuntuu jatkuvasti. Erilaiset tulkinnat tulevat näkyviksi juuri maisema-arkkitehtuurissa ja eri aikakausien viherympäristöissä. Ne tuovat esille kaupunkiluonnon hybridimäisen luonteen ja sen eriaistiset muunnelmat kulttuurisesta ja luonnollisesta luonnosta. Puutarha-, metsä- ja kompaktikaupungin luonnot ilmentävät kaupungin ja luonnon moniulotteista suhdetta ja tekevät omalta osaltaan kaupunginosista erityisiä ja omaleimaisia. Näiden ominaisuuksien tunnistaminen ja säilyttäminen on olennainen osa kaupunginosien vaalittavaa kulttuuriperintöä. Puutarhakaupungin puistot ja luonnon eri vyöhykkeet, metsäkaupunkien luonnonläheisyys ja väljyys ja kompaktikaupungin pienpiirteinen kaupunkivihreä täydentävät kaikki osaltaan kuvaa monipuolisesta kaupunkiluonnosta. Kaupunki ei rakennu siten vain yhdestä luonnosta vaan moninaisista luontokäsityksistä sekä kaupunkivihreän monimuotoisuudesta.

Viitteet

- 1 Maunu Häyrynen, *Maisemapuistosta reformipuistoon. Helsingin kaupunkipuisto ja puistopolitiikka 1880-luvulta 1930-luvulle* (Helsinki: Helsinki-Seura, 1994), 210; Maria Kaika, *City of Flows. Modernity, Nature, and the City* (New York: Routledge, 2005), 11–26.
- 2 Raymond Williams, ”Luontokäsitykset”, teoksessa *Luonnon politiikka*, toim. Yrjö Haila ja Ville Lähde (Tampere: Vastapaino, 2003), 62.
- 3 Ulla Salmela, *Urban space and social welfare. Otto-livari Meurman as a planner of Finnish towns 1914–1937* (Helsinki: Taidehistorian seura, 2004), 22–23.
- 4 Riitta Hurme, *Suomalainen lähiö Tapiolasta Pihlajamäkeen* (Helsinki: Societas scientiarum Fennica, 1991); Timo Tuomi (toim.), *Tapiola, elämää ja arkkitehtuuria / Tapiola – Life and Architecture* (Helsinki: Rakennustieto, 2003); Riitta Nikula (toim.), *Sankarus ja arki – Suomen 50-luvun miljöö / Heroism and the Everyday – Building Finland in the 1950s* (Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, 1994).
- 5 Jussi Jännes, ”Tapiolan maisemahuollosta ja puutarhasuunnittelusta. Pyrkimyksiä ja kokemuksia”, *Asuntopolitiikka* 4/1964, 4–7; Jussi Jännes, ”Kontionkenttä”, *Arkkitehti* 4–5/1964, 14–15.
- 6 Ks. esim. Annikki Savonlahti, ”Asumalähiön ihanuus ja kurjuus”, *Puutarha* 10/1967, 412–413; O. Larsson, ”Suuret kasviryhmät massaistutukset”, *Puutarha* 10/1967, 408–409. Molemmat Tampere: Tampereen puutarhaseura.
- 7 Emilia Weckman et al., *Keski-Vuosaari. Maisema- ja kaupunkikuvallinen selvitys* (Helsinki: Helsingin kaupunki, 2006); Päivi Hellman ja Pia-Liisa Orrenmaa, *Keski-Vuosaari – Korjaustapaohjeet* (Helsinki: Helsingin kaupunki, 2010).
- 8 Lähiöitä on tutkittu taidehistorian lisäksi myös muilla tieteenaloilla: mm. Irene Roivaisen sosiologian väitöskirja (1999) *Sokeripala metsän keskellä* ja Eveliina Asikaisen ympäristöpolitiikan väitöskirja (2014) *Luontopolitiikka lähiössä. Lähiöluonnon muotoutuminen Tampereen Hervannassa ja Vuoreksessa*.
- 9 Stephanie Ross, ”Paradokseja ja arvoituksia”, teoksessa *Paradokseja paratiisissa*, toim. Arto Haapala ja Mia Kunnaskari (Helsinki: Erikoispaino, 2006), 20.
- 10 Petteri Kummala, *Tämä ei ole luontoa! Hybridi, ympäristön luovuus ja urbaani monimuotoisuus. Kaupunkiluonnon esteettiset ulottuvuudet Helsingin keskustan kaupunkitilassa* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2016).
- 11 Bruno Latour, *Emme ole koskaan olleet moderneja* (Tampere: Vastapaino 2006), 8.
- 12 Anne Whiston Spirn, *The granite garden, urban nature and human design* (New York: Basic Books, 1984), 4.
- 13 Michael Bennett & David W. Teague, *The nature of cities, ecocriticism and urban environments* (Tucson: University of Arizona Press cop., 1999), 10.
- 14 Ross, ”Paradokseja ja arvoituksia”, 26–30.
- 15 Ks. myös Kummala, *Tämä ei ole luontoa!*, 74.
- 16 Ylva Ugglä, ”Construction of ”nature” in urban planning: A case study of Stockholm”, *Town Planning Review* 2012 83:1, 69–85.
- 17 Matthew Gandy, *Concrete and Clay: Reworking Nature in New York City* (MIT Press, 2002), 7.
- 18 Ellen Braae & Henriette Steiner, ”The role of Landscape Architecture Research”, teoksessa *Routledge Research Companion to Landscape Architecture*, toim. Ellen Braae & Henriette Steiner (Routledge, 2018), 1–2.
- 19 Bruno Braun & Noel Castree (eds.), *Remaking Reality: Nature at the Millennium* (London, New York: Routledge, 1998); Kaika, *City of Flows*.
- 20 Kaika, *City of Flows*, 13, 18.
- 21 Trausti Valsson, *City and Nature – An Integrated Whole* (Reykjavík: Háskólaútgáfan, 1999), 37–68.
- 22 Ks. myös Virpi Hirvensalo, *Modernin kaupungin luonto muutoksessa – kahdeksan esimerkkiä suomalaisesta asuinalue-suunnittelusta* (Turku: Turun



- yliopisto, 2006), 235–240.
- 23 Hirvensalo, *Modernin kaupungin luonto muutoksessa*, 98–99.
- 24 Hurme, *Suomalainen lähiö Tapiolasta Pihlajamäkeen*, 12–54.
- 25 Otto-livari Meurman, *Asemakaavaoppi* (Helsinki: Otava, 1947), 78–79.
- 26 Ria Ruokonen, “Maisema-arkkitehtuuri osana kaupunkirakentamista Tapiolassa”, teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*, toim. Jyrki Sinkkilä, Julia Donner ja Meri Mannerla-Magnusson (Helsinki: Aalto Arts Books, 2016), 207.
- 27 Ruokonen, “Maisema-arkkitehtuuri osana kaupunkirakentamista Tapiolassa”, 212–214.
- Katso myös Jännes, “Tapiolan maisemahuollosta ja puutarhasuunnittelusta”, 6; Onni Savonlahti, As. Oy Nallenpolku, pihasuunnitelma 1966, MFA; Jussi Jännes, piha lves, 1963, MFA.
- 28 Ruokonen, “Maisema-arkkitehtuuri osana kaupunkirakentamista Tapiolassa”, 209–210.
- 29 Ruokonen, “Maisema-arkkitehtuuri osana kaupunkirakentamista Tapiolassa”, 209.
- 30 Ruokonen, “Maisema-arkkitehtuuri osana kaupunkirakentamista Tapiolassa”, 211.
- 31 Jännes, “Tapiolan maisemahuollosta ja puutarhasuunnittelusta”, 5–6.
- 32 William Howard Adams, Roberto Burle Marx. *The Unnatural Art of the Garden* (New York: The Museum of Modern Art, 1991).
- 33 Jännes, “Tapiolan maisemahuollosta ja puutarhasuunnittelusta”, 5.
- 34 Meri Mannerla-Magnusson, Julia Donner ja Minna Raassina, “Tapiola ja sen jälkeinen aika. Metsäpuistoja, nurmiluisia ja kävelykansia”, teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta*, 139; Jussi Jännes, As Oy Tornitaso, As Oy Säästökontu puistosuunnitelma, 1960-luvun loppu; Ibid. Asunto-osakeyhtiö Louhentie 5:n pihapuutarha, 1965–66.
- 35 Hurme, *Suomalainen lähiö Tapiolasta Pihlajamäkeen*, 135.
- 36 Hirvensalo, *Modernin kaupungin luonto muutoksessa*, 81.
- 37 Kirsi Saarikangas, “Rakennetun ympäristön muutos ja asumisen mullistus”, teoksessa *Suomalaisen arjen historia 4. Hyvinvoinnin Suomi*, toim. Kai Häggman, Markku Kuisma, Pirjo Markkola et al. (Porvoo: Weilin + Göös, 2008), 31.
- 38 Meurman, *Asemakaavaoppi*, 360.
- 39 Mannerla-Magnusson et al., “Tapiola ja sen jälkeinen aika”, 144; Weckman et al., *Keski-Vuosaari*, 25.
- 40 Asuntosäästäjä-lehti 1963.
- 41 Mannerla-Magnusson et al., “Tapiola ja sen jälkeinen aika”, 144–145; Weckman et al., *Keski-Vuosaari*, 13–16.
- 42 Luostarinen s.a., (Säästökeula), Säästöpoiju ja Säästömasto, tonttialueen ja ympäristön vihersuunnitelma, MFA.
- 43 Katri Luostarinen, As Oy Säästömaston kansipiha, ei vuotta, MFA.
- 44 Mannerla-Magnusson et al., “Tapiolan jälkeinen aika”, 148, 259; Katri Luostarinen, 1968, ErikoiSPIirustus.
- 45 Katri Luostarinen, Tyypipiirustuksia, ei vuotta, MFA.
- 46 Katri Luostarinen, *Puutarha ja maisema* (Helsinki: WSOY, 1951), 109.
- 47 Luostarinen, *Puutarha ja maisema*, 59–61; Anna-Liisa Ahmavaara, *Asumme lähellä luontoa* (Helsinki: Otava, 1966), esipuhe.
- 48 Luostarinen, *Puutarha ja maisema*, 109.
- 49 Anne Helmreich, *The English Garden and National Identity. The Competing Styles of Garden Design 1870–1914* (Cambridge: The Cambridge University Press, 2002), 135–154; John Dixon Hunt, *A World of Gardens* (London: Reaktion Books, 2012), 293.
- 50 Gert Groening, “The ”Landscape Must Become the Law” - Or Should It?”, *Landscape Research* 2007, volume 32, 5, julkaistu myös https://www.stadtbaukunst.org/cms/upload/texte_zur_stadtbaukunst/, 15–16.
- 51 Thorbjörn Andersson, “From Paper to Park”, teoksessa *Representing Landscape Architecture*, toim. Marc Treib (New York: Taylor & Francis, 2008), 77.
- 52 Dorothee Brantz & Sonja Dümpelmann, “Introduction”, teoksessa *Greening the city: urban landscapes in the twentieth century*, toim. Dorothee Brantz & Sonja Dümpelmann (Charlottesville: University of Virginia Press cop., 2011), 6; Ks. myös esim. Annikki Savonlahti, “Asumalähiön ihanuus ja kurjuus”, *Puutarha* 10/1967, 412–413; O. Larsson, “Suuret kasviryhmät massaistutukset”, *Puutarha* 10/1967, 408–409.
- 53 Hirvensalo, *Modernin kaupungin luonto muutoksessa*, 135–136.
- 54 Asko Salokorpi, “Arkkitehtuuri vuoden 1940 jälkeen”, teoksessa *ARS – Suomen taide*, toim. Salme Sarajas-Korte (Espoo: Weilin + Göös, 1990), 55–61; Johanna Hankonen, *Lähiöt ja tehokkuuden yhteiskunta. Suunnittelujärjestelmän läpimurto suomalaisten asuntoalueiden rakentumisessa 1960-luvulla* (Espoo: Otatieto, 1994), 201, 467.
- 55 Pentti Murole, *Ihmistä ei voi suunnitella - kiveä voi! Tarinoita suunnittelun maailmasta ja ihmisistä sen ympärillä* (Helsinki: Arkkitehtuuri-toimisto B&M, 2012), 126.
- 56 Pentti Murole, “Ihmisen kulkemisen suunnittelusta”, *Arkkitehti* 3–4/1967, 16–19; Kirmo Mikkola, *Metsäkaupungin synty: funktionalismin ja kaupunkisuunnittelun aatehistoria* (Espoo: Teknillinen korkeakoulu, 1972), 204.
- 57 Hankonen, *Lähiöt ja tehokkuuden yhteiskunta*, 201.
- 58 Olavi Laisaari, *Tehokas kaupunki* (Turku: Turun kansallinen kirjakauppa, 1962), 32.
- 59 Reijo Jallinoja, “Itä-Pasilan asemakaavan suunnittelu ja toteutus”, *Arkkitehti* 1/1974, 37–38.
- 60 Asemakaava 6688, selostus, 1971.
- 61 Pentti Murole, “Ihmisen kulkemisen suunnittelusta” *Arkkitehti* 3–4/1967, 16.
- 62 *Unelma paremmasta maailmasta*, 254.



63 Leena Lisakkila, *Maisema-arkkitehti ajan virrassa: maisema-arkkitehdin töitä ja ajatuksia neljän vuosikymmenen ajalta* (Helsinki: Puutarhaliitto, 2000), 39.

64 Lisakkila, *Maisema-arkkitehti ajan virrassa*, 34–35, 39.

65 Asemakaava 6688, selostus, 1971; Lisakkila, *Maisema-arkkitehti ajan virrassa*, 40.

66 Asemakaava 6688, selostus, 1971; Lisakkila, *Maisema-arkkitehti ajan virrassa*, 39–41. Ks. myös Leena Lisakkila, *Piha vihreäksi - neljä suunnitteluesimerkkiä* (Helsinki: Ympäristöministeriö, 1985).

67 Jallinoja, "Itä-Pasilan asemakaavan suunnittelu ja toteutus", 39; Lisakkila, *Maisema-arkkitehti ajan virrassa*, 42.

68 Pentti Mustonen, *Kaupungin sielua etsimässä. Kertomus Helsingin kaupunkisuunnittelusta Bertel Jungista nykyaikaan* (Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, 2010), 367, 372.

69 Camilla Rosengren, "Viheralueet", teoksessa *Asuinalueiden suunnittelu*, toim. Riitta Jalkanen, Tapani Kajaste, Timo Kauppinen, Pekka Pakkala ja Camilla Rosengren (Helsinki: Rakennustieto, 1997), 156

70 Lisakkila 1971, Tyypipiha 1 ja 2.

71 Lisakkila, *Maisema-arkkitehti ajan virrassa*, 59; Lisakkilan puhelinhaastattelu 2.8.2019.20

72 Lisakkila, Puistojäsentelykaavio, 28.7.1971. MFA.

73 *Leikkialueiden suunnittelu*, Sisäasiainministeriö, kaavoitusohjeita. Kaavoitus- ja rakennusosasto 2/1974.

74 Mustonen, *Kaupungin sielua etsimässä*, 367–368; Jallinoja "Itä-Pasilan asemakaavan suunnittelu ja toteutus", 40–41. 75 Susanna Kosonen, "Itä-Pasila on salaa ihana kaupunginosa", *Helsingin Sanomat* 25.6.2014.

76 Lisakkila, *Maisema-arkkitehti ajan virrassa*, 42.

77 Ks. esim. Rachel Carson, Lois Darling & Louis Darling, *Silent Spring* (Boston (MA): Houghton Mifflin Company, 1962).

TkT Ranja Hautamäki toimii maisema-arkkitehtuurin professorina Aalto-yliopistossa. Hän on tutkimuksessaan ja opetuksessaan suuntautunut historiallisiin maisemiin ja niiden kunnostukseen sekä viherrakenteeseen tiivistyvässä kaupungissa.

FT Julia Donner on taidehistorian tutkija, joka on työskennellyt tutkijatohtorina ja tuntiopettajana Aalto yliopistossa. Nykyisin hän toimii Ainola – Aino ja Jean Sibeliuksen koti -museon johtajana. Donner on tutkimuksessaan perehtynyt suomalaisen puutarhan ja maiseman historiaan.



Alvar Aalto och det urbana landskapet

Eva Johansson

I artikeln granskas Alvar Aaltos (1898–1976) förhållande till landskapet i två av hans centrumlösningar: forscentrumet i Uleåborg (1942) och det nya centrumet för Helsingfors (1961, 1964, 1973). Som förenande element ingår ett vattendrag i förslagen. Syftet är att granska hur Aalto formade urbana helheter av landskap som anspelade på det finländska nationallandskapet². Förslaget för Uleåborg skulle enligt Aalto uppfattas som en idé för ett centrum som beaktade den nya tidens krav. I Helsingfors centrumplan summerade han allt sitt kunnande och sina erfarenheter från tidigare projekt. Hans urbana landskap fick här sin fulländning i och med att det förädlade landskapet både gav mening och

innehåll, samt rent konkret bildade huvudstadens nya centrum.

Aaltos förhållande till naturen har väckt stort intresse genom åren. Till de nyaste verken hör Marc Treibs *Landscapes of Modern Architecture, Wright / Mies / Neutra Aalto / Barragan* (2016).¹ Treib uppger följande egenskaper som specifika för Aalto: referenser till landskapet i interiörerna, konkavitet och konstruktion i exteriörerna samt bevarade skogslandskap i bostadsområdena. I fråga om Aaltos centrumplanering kan landskapet tillskrivas ytterligare en funktion: det kan användas för att skapa identitet och innehåll i lösningarna. Den här aspekten granskas närmare i artikeln.

Därtill är målsättning att placera Aaltos användning av landskapet i relation till samtidens uppfattning av naturen. Hur mycket influerades Aalto av funktionalismens och Le Corbusiers (1887–1965) syn på landskapets roll i städernas centrum? Gunnar Erik Asplunds (1885–1940) användning av landskapet i gestaltningen och hans inställning till nationallandskapet är av speciellt intresse. Jämförelsen belyser vad Aalto ansåg användbart i sina egna lösningar.

Granskningen utgår från Aaltos beskrivningar av förslagen och artiklar där han diskuterar naturens roll i planeringen. Min egen forskning har givit insyn i behandlingsprocessen av Helsingfors centrumplan. Under den stundvis motiga behandlingen var Aalto upprepade gånger tvungen att motivera sin lösning för Tölövikens omgivning. Av inläggen framgår hans fasta övertygelse att landskapet i städernas centrum måste kultiveras. Domhardts artikel "From the 'Functional City' to the 'Heart of the City'. Green Space and Public Space in the CIAM Debates of 1942–1952" (2011) utgör grunden för hur synen på landskapet förändrades bland funktionalisterna. Wollens *Erik Gunnar Asplund. Landscapes and Buildings* (2018) utgör den främsta källan för Asplunds behandling av det svenska nationallandskapet.

Landskapets betydelse under Aaltos samtid

I början av 1900-talet utvecklade Patrick Geddes (1854–1932) Aristoteles uppfattning av staden som en helhet. Hans tankar var samtida med Ebenezer Howards (1850–1928) modell för en trädgårdsstad. Aalto avlade sin arkitektexamen 1921 när både ar-



kitektur och stadsplanering stod inför stora förändringar. Med funktionalismen bröts en på kontinuitet baserad utveckling även då det gällde landskapets roll. Allt sedan antiken hade landskapet på ett eller annat sätt stått i kontakt med arkitekturen. Le Corbusier och Bauhaus poängterade matematik och proportioner som i massproducerad arkitektur ledde till att landskap och arkitektur skiljdes åt.³

I Finland fick allmänheten möjlighet att bekanta sig med de nya idéerna i Åbo 1929. Erik Bryggman (1891–1955) hade gjort de första skisserna för mässområdet medan Aalto deltog i den slutliga utformningen. Utmärkande för gestaltningen var att landskapet hade beaktats. I Åbo fanns ett fåtal träd på torgen som ingav ett rätt slutet intryck jämfört med festplatsen på utställningsområdet i Stockholm ett år senare. Där hade Asplund förenat landskap och arkitektur.⁴ I båda lösningarna ingick dock platser med rumsliga egenskaper i motsats till de öppna, oändliga rum som CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) förespråkade. På CIAM-kongressen 1933 nedtecknades riktlinjerna för den funktionella staden i "Constations". Ett av målen var att skapa

rum för trafiken och fylla behovet av avkoppling under fritiden. Avsikten var att de gröna ytorna mellan byggnaderna skulle användas för detta ändamål.⁵

CIAM:s inställning till grönområdena ändrades dock i början av 1940-talet. Grönytorna började uppfattas som offentliga områden för allmänheten där sociala, kulturella och kommersiella inrättningar kunde placeras⁶. Le Corbusier var nyckelfiguren inom CIAM, men trots idén om massproduktion och universalitet stod hans egna projekt i relation till landskapet. Han närmade sig byggnadsplatsen genom att observera landskapet, terrängen och horisonten mot vilka både byggnader och stadsplaner öppnade sig. Efter att ha sett platsen på håll, ofta från ett fordon i rörelse, skissade han upp en idé. Han omgestaltade enligt Cohen den närmaste omgivningen så att den lämpade sig för maskinåldern.⁷ År 1942 fick Aalto sitt första uppdrag att utforma ett centrumområde. Det gällde området intill den torrlagda forsåran i centrum av Uleåborg. Hans förslag är ett inlägg i diskussionen om centrumgestaltningen och landskapets roll i planeringen. Det visade sig att han såg på landskapet ur ett stadsbyggnadsperspektiv.

Efter andra världskriget började CIAM uppfatta staden hierarkiskt och en oavbruten grönyta för fotgängare skulle förena de olika enheterna. Avsikten var att det öppna landskapet skulle tränga som gröna artärer in i stadshjärtat. Ett år efter CIAM 8 (1951), som behandlade stadskärnorna, gav man ut *The Heart of the City*. I skriften låg tyngdpunkten på utformningen av städernas centrum. De offentliga rummen skulle förenas med stadsstrukturen och med landskapet. Man hade svårt att enas om principerna för gestaltningen, men målet var fortfarande att skapa universella regler. Många ansåg att centrum skulle vara en samlingsplats, gjort av människan och bilfritt. Med landskapsarkitektur ville man skapa och avskilja offentliga rum för olika verksamheter. Däremot var man inte intresserad av stadens identitet. Aldo Rossi tog sig an frågan i *L'Architettura della città* i mitten av 1960-talet. Han betonade de bestående elementens betydelse för identiteten.⁸ Landskapet kan räknas som ett värdefullt identitetsbärande element. Aalto betonade detta i centrumförslaget för Uleåborg för att ytterligare poängtera det i Helsingfors. Centrumplanen för Helsingfors behandlades i en tid då strukturalisterna po-



ängterade urban täthet istället för naturnärlighet.⁹ De representerade ett förhållningssätt Aalto inte kunde omfatta.

Aaltos viktigaste impulser

Basen i Aaltos planering vilade på tanken att stadsplanekonsten var en kontinuerlig förnyelseprocess: "Ingenting gammalt uppstår på nytt. Men det försvinner inte heller helt. Och det som en gång har varit, det kommer alltid tillbaka i ny form [1921]."¹⁰

Han omfattade inte funktionalisternas historielöshet. En granskning av hans centrumplaner visar att han även då det gällde behandlingen av landskapet var väl medveten om historiens kontinuitet. Från antiken tillämpade han idén att arkitekturen skulle vara underordnad det öppna landskapet och att byggnaderna ses från en sned vinkel.¹¹ Under medeltiden byggdes städerna på kullar i Italien, och lösningen blev en "tvångsidé" för Aalto från och med 1920-talet. Han kallade det arkitektoniska landskapet syntetiskt och menade att det kunde fungera som förebild för stadsplaneringen.¹² Den klättrande staden omformades till terrassformationer i hans lösningar. Under den italienska renässansens tidevarv placerades byggnader och ter-

rasser på bergssluttningar. Kontakten mellan det arkitektoniskt urbana och landsbygden utgjorde troligen en viktig inspirationskälla för Aaltos halvöppna torg i Uleåborg. Från 1600-talets stadsplanering anammade han idén att rikta blicken ut mot landskapet och användningen av riktmärken. I Helsingfors fäste han speciellt vikt vid blickens rörelse och dess inverkan på gestaltningen.¹³ Aalto lånade, anpassade och utvecklade intryck från stadsplanehistorien även då det gällde användningen av landskapet i stadskärnorna. I Finland hade Hilding Ekelund (1893–1984) samma värdegrund som Aalto. Han förankrade lösningarna i historien samt beaktade terrängen och omgivningen i placeringen av byggnaderna. Däremot införlivade han aldrig landskapet arkitektoniskt i stadsstrukturen utan näromgivningen förblev ett enskilt element som förbättrades med mjuka terrassformationer.¹⁴

Aalto tillämpade funktionalismens öppna stadsplan, men utgående från egna kriterier. Ett centrum skulle vara öppet eftersom han ansåg att det måste finnas plats för en framtida utveckling. Det kunde också vara öppet för att bidra till storlagenhet, ett slags monumentalitet. Därtill krävde den teknis-

ka utvecklingen större dimensioner. Aalto menade dock att det behövs ett torg för att hålla ihop helheten. Han utgick från terrängens beskaffenhet, den byggda omgivningen och landskapet i vid bemärkelse. Utgångspunkten kunde innesluta en hel region, som i Helsingfors. Han betraktade planeringsområdet med en blick i rörelse och vila. Liksom Le Corbusier omfattade han fartens tilltagande betydelse för synintrycken. För Le Corbusier var vyn från flygplanet avgörande för gestaltningen, för Aalto var fågelperspektivet ett bland andra för att uppnå ett helhetsintryck.¹⁵ Le Corbusier ansåg att arkitekturen hade förmåga att rädda landskapet. Byggnaderna behövde inte vara ett malplacerat tillägg utan de kunde bilda kontrast och omstrukturera landskapet.¹⁶ Aalto talade däremot om att skapa harmoni och att intensifiera landskapet. Både Le Corbusier och Aalto använde artificiella element för att accentuera arkitekturen i en karaktärlös terräng. Ett gemensamt drag var utsikter mot bergskedjor, fjäll, eller öppna landskap.¹⁷ Trots likheter hade Aalto ett humanare grepp i gestaltningen av stadskärnorna för Uleåborg och Helsingfors än vad Le Corbusier förespråkade.



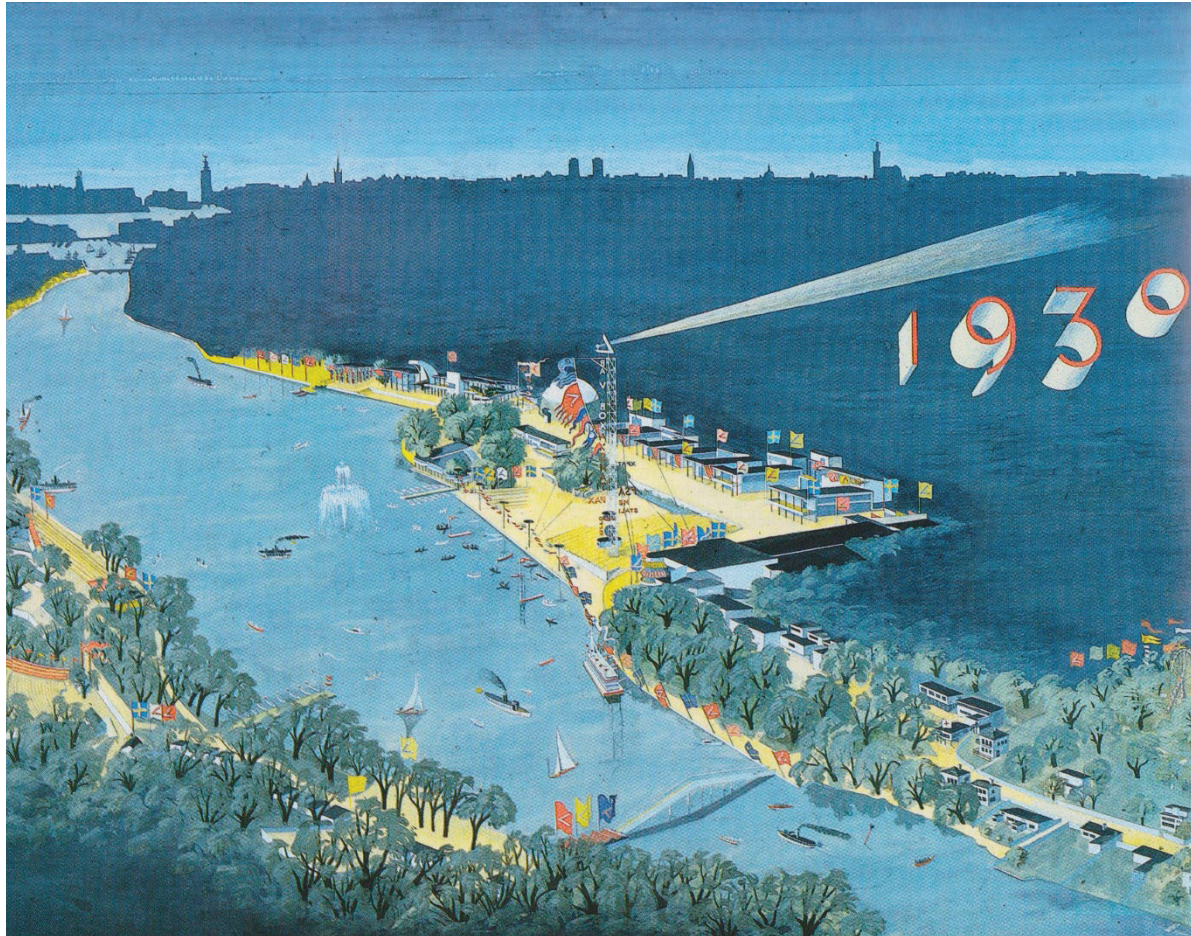


Bild 1. Max Söderholm, *Stockholmsutställningen 1930*. Gouache på kartong 1929. ArkDes samlingar.

Svenskarnas och speciellt Asplunds mjukare version av funktionalism stod Aalto närmare än Le Corbusiers teori. Asplunds urbana komposition för utställningsområdet i Stockholm 1930 visade sig bli en viktig förebild för honom. Asplund använde landskapet som organisatör för utformningen. Byggnaderna stod enligt Wollen både i relation till varandra och till det öppna rummet.¹⁸ De uppfattades inte som enskilda volymer i ett oändligt rum utan var jämställda med omgivningen. Landskapet bidrog därmed till rumsgestaltningen. Utställningsområdet formades till ett offentligt rum i landskapet där den terrasserade festplatsen ingick. Grönska förekom också på den stenlagda ytan och platsen öppnade sig mot vattnet. Asplund menade att kontrasten mellan mjuk vegetation och den förenklade arkitekturen var väsentlig i samtidens rumsuppfattning.¹⁹

Asplund tog vattnet i användning genom att inkludera det i gestaltningen. Program uppfördes både på den egentliga festplatsen och ute på vattnet. Aalto använde Asplunds idé att inkludera vattnet både i Uleåborg och Helsingfors. Han uppskattade Asplund för hans sätt att skapa harmoni mellan människan och naturen.²⁰ Aalto bidrog liksom Asplund till



att återförena arkitektur och natur inom den funktionella stadens ramar. Grundidén hade klarnat redan efter den första bekantskapen med Italien 1924. Året därpå skrev han följande i *Sisä-Suomi*:

Man inbillar sig att den rena, ursprungliga naturen med dess speciella trollmakt är milsvitt överlägsen det landskap där spåren av människohandens verksamhet kan skönjas, även i de fall där [d]en ”männsliga stämpel” fogats till landskapet på ett harmoniskt och förhöjande sätt. Vi nordbor och speciellt vi finnar är i hög grad böjda för skogsdrömmeri, [...]. Ibland tycker vi dock att vi inte har tillräckligt mycket ren natur till vårt förfogande och då försöker vi plantera den vilda skönheten vid våra hemknutar. Principen bör dock vara den motsatta, nämligen att vi utgår från den miljö där vi bor och till den fogar bebyggelse på ett sätt som förädlar det ursprungliga landskapet.²¹

I artikeln diskuterade han det kuperade landskapet i mellersta Finland och möjligheterna att förädla och accentuera det. Han tillämpade principen även i städernas centrum. Där tog han både arkitektur och landskap till hjälp för att accentuera och förbättra existerande strukturer. Hans mål var att skapa harmonisk landskapskultur.

Nationallandskapet

Asplund och Aalto hade sina rötter förankrade i samma kultur med en nära kontakt med den vilda naturen. Förfäderna hade bott på karga stränder eller i skogsbyn. När Sverige och Finland på var sitt håll var i behov av en ny identitet ingick skogen och folkturen som symboler för båda länderna. I Sverige uppstod tanken om ett nationallandskap efter 1809 när landet miste den östra rikshalvan och på nytt 1905 när Norge blev självständigt.²² I Finland låg orsaken i det ryska förtrycket och idén om självständighet. Man började söka symboler som alla finländare kunde känna sig delaktiga i.

Maunu Häyrynen, som undersökt vilka landskap som valdes för att framstå som nationallandskap i Finland, menar att följande kriterier uppfylldes för de olika typerna. Landskapen hade en regional igenkänningsfaktor och ägde karakteristiska drag som gav dem en identitet. Den finländska identiteten grundade sig enligt Häyrynen på landskapets naturskönhet och folklöre i det finskspråkiga Insjöfinland. Det bästa exemplet är Punkaharju som upphöjdes till en nationell symbol. Området var både pittoreskt och ett exempel

på en formation från istiden. Till skillnad från det svenska nationallandskapet ingick insjöar i det finländska. Häyrynen hävdar att en hel skara av olika typer av nationallandskap uppstod. Till dem hörde regionerna i östra och norra Finland, som uppfattades som exotisk vildmark. Koli, en ås med utsikt över en sjö, och den fria forsen i Imatra utgör goda exempel.²³ Insjöfinlands lugna, orörda natur sedd från en höjd blev dock nationallandskapet som skulle skilja Finland från andra nationer.

Svenskarna ansåg att natur och kultur var tätt förknippade med varandra. Det vilda var inte avskilt från kulturen, som i sydligare länder. Paradiset fanns i den existerande, vardagliga miljön där landskapet var närvarande. Asplund utgick från detta i gestaltningen. De folkliga sederna skulle synas i landskapet, men enligt Wollen gav Asplund en ny tolkning, först med hjälp av klassicismen och senare utgående från funktionalismen. Utländska förebilder ersatte den inhemska folkliga kulturen som utgångspunkt.²⁴ Minnet av landsbygdens landskap kombinerades med arkitektur lämpad för ett modernt liv. Asplund var en av författarna till debattbo-



ken *acceptera* som utkom ett år efter Stockholmsutställningen 1930. Det framgår inte vem som skrivit de olika texterna, men beträffande naturen i städernas centrum anser man det viktigt ”att bevara [...] fria vatten oförminskade och oinkräktade; att bevara det som finns kvar i stadens hjärta av fri vegetation och naturlig strand; att bevara stadens böljande kontur; [...]”²⁵ Åsikten tillämpades av den svenska skolan enligt vilken parkerna byggdes utgående från det lokala landskapet. Norra Mälarstrand (1941–43) är ett utmärkt exempel. Parken är konstruerad men påminner om ett orört strandlandskap.²⁶

Finländarnas inställning till naturen överensstämde i hög grad med svenskarernas uppfattning. Den fria naturen var förmer än ett stadsmässigt landskap. Urbanitet uppfattades till och med som ett uttryck för ondska.²⁷ Aaltos nära naturförhållande framkommer både i hans arkitektur och centrumplanering. I det senare fallet som granskas här hade han ett annat grepp än Asplund. Han omfattade inte tanken att återskapa barndomens landskap i stadskärnorna. Som exempel på Aaltos behand-

ling av landskapet granskas förslagen för Uleåborg och Helsingfors nedan.

Uleåborg – ett uppdaterat forslandskap

Uleåborg stad ordnade en tävling med två inbjudna arkitekter 1942. Byggandet av vattenkraftverket i Ule älv hade påbörjats och man hade insett att mängden av sprängsten och den nya vattenfåran skulle förändra omgivningen totalt. Naturvärden skulle gå förlorade. Med tävlingen önskade man också få lösningsidéer för aktuella trafik- och byggnadsprojekt. Prisnämnden ansåg att Aaltos förslag till stadsplan var utvecklingsdugligt, medan Bertel Strömmers idé för utformningen av kraftverket uppfyllde kraven bättre.²⁸ Aalto föreslog ett nytt ”Forscentrum” på öarna i forsens. Han ansåg att det gamla centrumet skulle förbli på sin plats, men att nya vanor krävde en ny omgivning. Aalto förstod att det nya kraftverket skulle beröva staden dess historiska karaktär. Den dragningskraft som fria forsar i deras egenskap av nationallandskap hade skulle gå förlorad. Han ansåg dock att man med arkitektens hjälp kunde åstadkomma en kontinuitet i stället för ett abrupt avbrott. Formgivningens utgångs-

punkt måste enligt Aalto vara att bevara vattnet och öarnas karakteristiska naturnära form som huvudelement i stadsbilden. Man fick inte tillbaka forsens tidigare mäktighet, men han menade att man kunde forma en vacker skärgård i forsens. Öarna och lugna vattenmassor skulle tillsammans bilda en fullvärdig motsvarighet till den tidigare fria forsens.²⁹

Aalto dämde upp den gamla älvfåran och skapade grunda dammar på två olika nivåer. De befintliga öarna förstörades med sprängmassorna. Höjdskillnaderna betonades inne på öarna medan strandlinjen lämnades förhållandevis låg. Där kunde man skapa torg och trädgårdslika platser lämpliga för byggnader. Han reserverade en ö för bostäder och två för kultur- och fritidsverksamhet. Trafiken var separerad och korsningsfria promenadleder planerades längs stränderna. Därtill var det möjligt att dra promenadvägar ut på dammarna. Som kontrast till spegeldammarna och som påminnelse om den fria forsens föreslog han 10–100 fontäner.³⁰ Han skapade ett nytt forslandskap som en del av ett urbant centrum.

I tävlingsförslaget tänkte Aalto sig hela området som grönt och att öarna var triv-



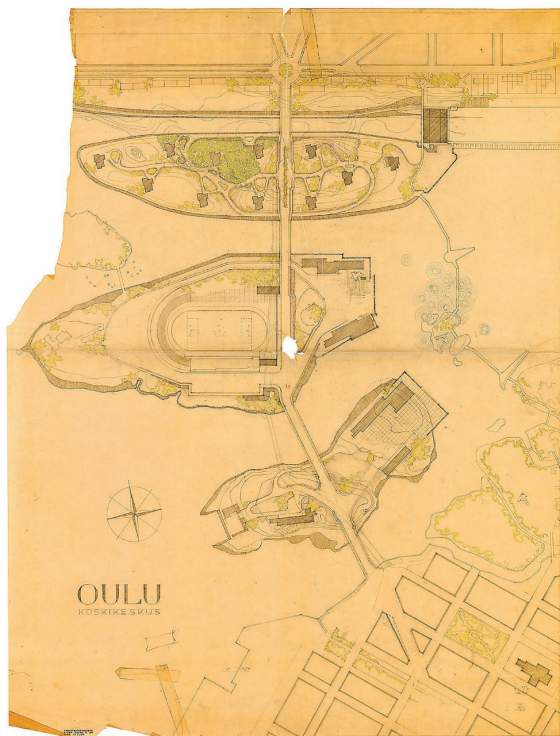


Bild 2. Alvar Aalto "Forscentrum", Uleåborg 1943-1944. Alvar Aaltomuseets arkiv. Uppe på bilden det nya kraftverket och punkthus för bostäder. I mitten, på Raatin-saari ett idrottscentrum och offentliga byggnader. Nere på bilden kulturbyggnader i öster och i väster ett hotell som vänder sig mot det existerande torget på andra sidan vattnet. En promenadväg går över vattenbassängerna.

samma även innan strändernas slutliga utformning. De offentliga byggnaderna var placerade intill halvöppna torg. Dessa delar var dock geometriskt utformade i kontrast till den fria naturen i bakgrunden. Han hänvisade till Cité i Paris, Ile Rousseau i Genève och Strömparterren i Stockholm.³¹ Förebilderna var öar i ett vattendrag.

Utgående från förslaget till ett forscentrum fick Aalto i uppdrag att planera en teater- och konsertbyggnad på sydöstra stranden av den mittersta ön 1955. Utfyllnaden hade inte skett i den grad Aalto förutsett, vilket föranledde vissa justeringar. Av detaljplanen framgår att han fortfarande tänkte sig två byggnadsgrupper på ön, men den ena flyttades nu så att den låg parallellt med trafikleden. Ingången till teater- och konserthuset låg på samma nivå som bron. Besökarna skulle gå ner i teatersalen på samma sätt som i de antika grekiska teatrarna. Parklika terrasser för fotgängare skulle förena gatan med stranden.³² I detaljplanen utnyttjade han terrängen i utformningen av byggnaden och urbaniserade därtill landskapet med hjälp av terrasser och trappor.

Med idén till ett forscentrum räddade Aalto för det första vattnelementet, som var vik-

tigt för Uleåborg. För det andra inkluderade han vattnet i stadsstrukturen genom att föreslå gångleder på de grunda dammarna. Forslandskapet återställdes i en komprimerad form, samtidigt som landskapet togs i användning. Genom att samordna stadsbyggnad och natur skapade han ett landskapsrum där vattnet var ett bland flera jämbördiga element. Med detaljplaneringen för teater- och konsertbyggnaden skedde dock en förändring. Torgytan försvann, byggnader och landskap smälte samman. Aalto skapade artificiella höjdkurvor med hjälp av terrasser. I lösningen förenades terrassformationerna på land med vattenspeglarna på olika nivåer till en helhet. Gestaltningen blev mera urban men hade nära kontakt med det ursprungliga landskapet. Det blev landskapsarkitektur.³³ Liksom Asplund använde Aalto landskapet som utgångspunkt och organiserade hela gestaltningen utgående från det. Aalto tog också vattnet i användning, men han gick ett steg längre än Asplund. Vattenytan användes inte endast som scen för uppträdanden utan urbaniserades med arkitektoniska medel. Formationen bar på minnet av den fria forsen, men det kulturella inslaget hade övertagat.



Helsingfors – ett urbant landskap

Allt sedan Finland blev självständigt 1917 sökte man symboler för den nya nationen. Även arkitekturen och stadsplaneringen skulle spegla det nya landet som republik. Fram till 1930-talet planerade man fylla Tölövikens och flera förslag till ett nytt centrum presenterades för området. Den bärande idén var en ny paradgata. I och med funktionalismens intåg väcktes tankar om att lämna Tölövikens i naturtillstånd och att förena den med Centralparken i norr. Den här idén gick tillbaka till Bertel Jungs förslag från 1911 som grundade sig på tillväxt i sektorer. Han föreslog en kilformad parksektor som började norr om Tölövikens. Förslaget utgjorde grunden för Centralparken som grundades kort därefter.³⁴ Efter andra världskriget väcktes idén om ett nytt centrum intill Riksdagshuset till liv på nytt. Det ledde till att Aalto fick uppdraget att formge ett tidsenligt stadshjärta 1959.

Slutet av 1950-talet betydde stora förändringar både för Helsingfors och för Finland generellt. Sovjetunionen hade återlämnat militärbasen i Porkkala och krigsskadeståndet var betalt. Framtidstron var stor och planerna därefter. Det fanns ett behov av att förstärka kontakterna med väst, både inom

handeln och kulturellt. Det behövdes ett säljande skyltfönster. Dessutom önskade man återskapa den nationella enhet som försvagats efter andra världskriget.³⁵ Detta bidrog till att Helsingfors stad önskade ett värdigt och modernt centrum. Därtill skulle "[m]öjligheten att bevara naturens skönhetsvärden och att förlänga Centralparken från Tölövikensområdet närmare centrum [...] noggrant övervägas och beaktas i planeringen [...]".³⁶ I uppdraget var planeringsområdet inte klart definierat, men underförstått var avsikten att det nya centrumet skulle placeras intill Riksdagshuset – söder om Tölövikens och i Kampen. Aalto såg i större cirklar än uppdragsgivarna och hans "inre krater" sträckte sig ut över dessa gränser. Den innefattade de inre havsvikarna: Kajsaniemi-, Djurgårds- och Tölövikens. Berghäll avgränsade området i öster och Tölö stadsdel i väster.³⁷

När Aalto presenterade sitt förslag 1961 använde han landskapets form som motivering för gestaltningen. Helsingfors låg på en skärgårdssudde med en öppen dalgång i mitten. Han menade att öppenheten var ett unikt karaktärsdrag som absolut borde bevaras. Det nya centrumet skulle placeras i den öppna kilen som norrifrån trängde in på



Bild 3. Alvar Aalto, Helsingfors centrumplan 1961. Stadsarkivet, Helsingfors, Stadsstyrelsens betänkande 1/1961. Blått: Utgångsläget Rött: Centrumplanen. Kampen nere till vänster med busstationen längst i väster



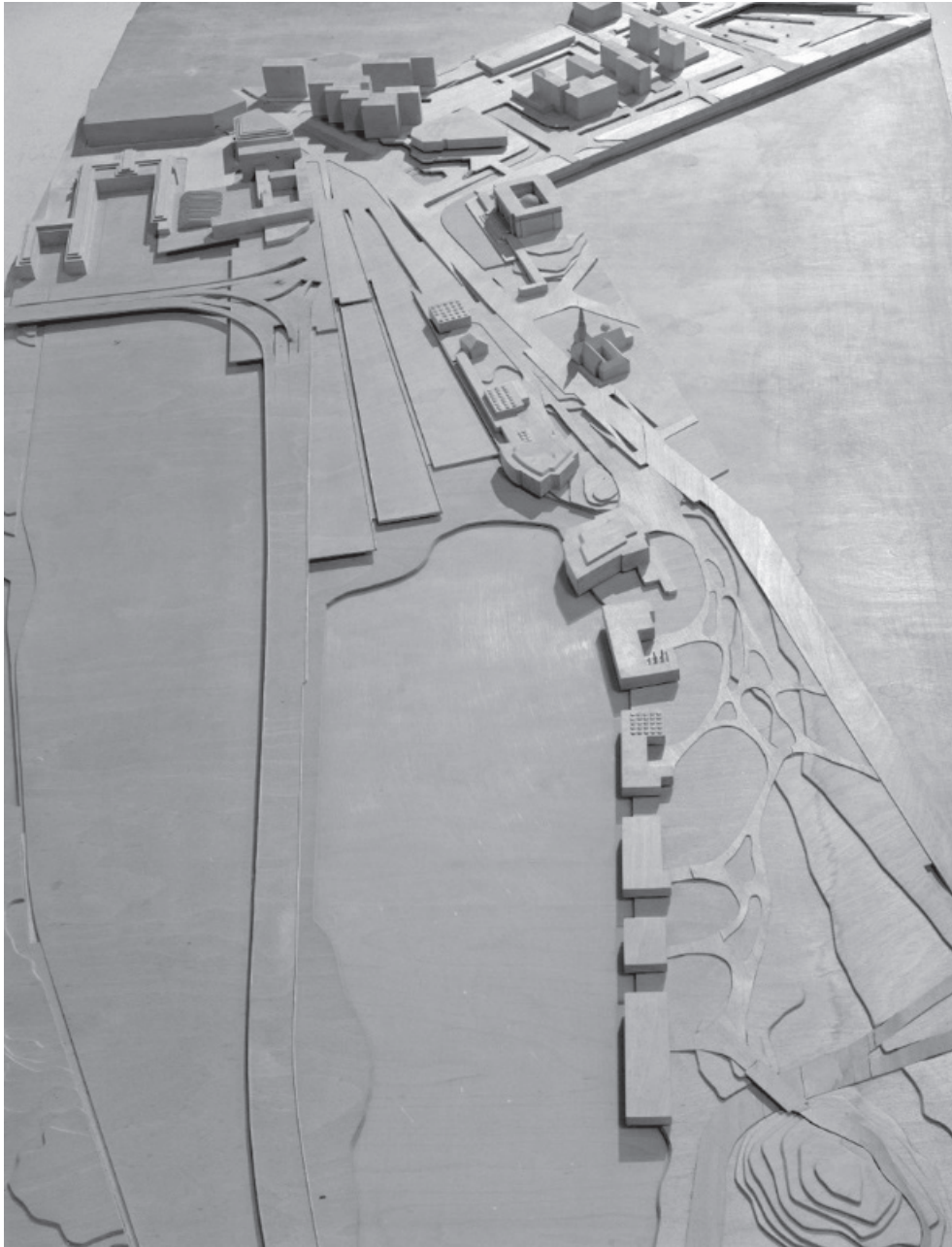


Bild 4. Alvar Aalto, Helsingfors centrumplan, miniatyrmodell s.a. Alvar Aalto-museets arkiv.

De offentliga byggnaderna som förenande länk mellan Tölövikens och Hesperiaparken. Nationalmuseet och Riksdagshuset väster om Mannerheimvägen uppe på bilden. Överst City i Kampen, som en kompletterande del till stadens nya centrum.

udden som en grön livsnerv. Tölöviken och Hesperiaparken på dess västra strand ingick i området. Av denna helhet ansåg han att det fanns goda förutsättningar att skapa något unikt för Finland och dess huvudstad.³⁸ Han gick uppdragsgivarna till mötes och förlängde Centralparken. Vad beträffa användningen av landskapet gick åsikterna däremot isär.

Aaltos förslag till ett nytt centrum bestod av ett torg i terrasser som öppnade sig mot Tölöviken. I öster tangerades Tölöviken och torget av Frihetsgatan, som förenades med gatunätet under torget, där parkeringen också låg. På Tölövikens västra strand tänkte han sig ett pärlband av offentliga byggnader. De planerades stå på pelare och delvis i vattnet. I Kampen nära intill placerade han busstationen och cityfunktioner. Byggnader av olika höjd och storlek var här fritt placerade på en stenlagd yta utan kontakt med det geografiska landskapet. I det reviderade förslaget, som endast omfattade Tölöviksområdet (1973), var kulturbyggnaderna uppdelade i två gruppen – en nordost om Tölöviken och en på torget. Byggnaderna, som vände sig mot Riksdags- och Finlandiahuset, delade upp torget på längden i

ett trafiktorget och ett torg för fotgängarna. Strandlinjen var geometriskt dragen runt Tölöviken fastän Hesperiaparken hade lämnats obebyggd.³⁹ Aalto ansåg fortfarande att orörd natur inte lämpade sig i centrum.

Intensifiera, poängtera och förbättra landskapet

Vid Tölöviken utnyttjade Aalto områdets topografi och landskapet intill för att lösa samtidens trafikproblem. Trafikleder och parkering placerades under ett däck i terrasser. Samtidigt bildade torget enligt Aalto hela "stadsorganismens ackompanjator".⁴⁰ De solfjäderformade terrasserna höjde och sänkte sig. I väster införlivade gestaltningen Riksdagshusets terrass och trappor samt Mannerheimvägen i helheten. Stegringen mot öster förstärkte kyrktornet och kullarna i Berghäll. Därtill skymde den här delen av torget järnvägsspåren och Frihetsgatan. Den totala höjdskillnaden mellan den lägsta och högsta terrassen var cirka 10 meter i norr.⁴¹ Torget var även uppdelat på tvären för att vara lägre närmare Tölöviken. Det bildade en konstruerad dal i landskapets dalsänka. Det triangelformade torget kunde också uppfattas som ett V innanför hela stadsuddens och det primära planeringsområdets

V-form. Torget framhävde det unika i stadslandskapet och var samtidigt en del av det. Aalto använde torgets arkitektoniska form som ram för verksamheter inplacerade längs terrassernas sidor. Med hjälp av landskapsarkitektur skapade han en ny typ av torg som poängterade stadsuddens geografi. Arkitektur och landskap gick in varandra som i Frank Lloyd Wrights Broadacre City (1935). Wright skriver: "[h]ere architecture is landscape and landscape takes on the character of architecture by way of the simple process of cultivation."⁴² I Aaltos reviderade förslag från 1973 framkommer detta speciellt tydligt. I det förenades det skapade torglandskapet med byggnaderna i terrasser.

För Aalto var det en självklarhet att det inte kunde finnas en insjöpastisch kombinerad med en skogsdunge i ett stadscentrum. Han påpekade att det närmast skulle verka komiskt om Hesperiaparken och Tölöviken utformades till en naturidyll. De behövde självfallet integreras i stadsstrukturen. För att viken inte skulle bli sin strandlinjes fånge krävdes det att den delvis förenades med befintliga stadsrum. Det kunde enligt Aalto uppnås endast med arkitektoniska medel.⁴³ Han menade att "[u]tan en arkitektonisk rygg-



rad blir parken endast en slags rest mellan byggnaderna utan organiskt samband med samhällslivet i en vidare bemärkelse.⁴⁴ Att lämna små fria områden till park gick tillbaka till 1800-talet och kunde inte tillämpas längre "[...] utan en ömsesidig harmoni mellan park och byggnader måste anses som den rätta vägen."⁴⁵ Han ansåg att naturstranden vid Tölövikens var helt opassande i stadsmiljö och hävdade att den måste formas till en verklig strandpromenad. Om man använde möjligheten att placera byggnader på skiljelinjen mellan park och vatten skulle både parken och byggnaderna vinna. Då kunde parken som grönområde verkligen tjäna stadens offentliga liv.⁴⁶ Landskapet inklusive vattendragen behövde kultiveras.

Aalto använde arkitekturen som ett förenande element – i Helsingfors mellan vatten och park. Han tänkte sig att vattenspegeln skulle synas från parken och att grönområdet skulle fortsätta som en pelarhall till vattenbrynet.⁴⁷ Arkaden under kulturbyggnaderna och pelarna under Frihetsgatan inneslöt Tölövikens, och som spegeldamm blev den ett bland andra element i det nya centrumet. Han accentuerade vattnet med de offentliga byggnaderna och införlivade viken i en arki-

tektionisk helhet. Spegeldammen förstörde byggnaderna och genom att reflektera himlen hämtade den in en tredje dimension i gestaltningen. Människans verksamhet hade lagt sin stämpel på landskapet och enligt Aalto förbättrat det. Han menade att det var det enda möjliga tillvägagångssättet om man önskade uppnå en fast struktur utgående från den klassiska stadsbyggnadskonstens principer.⁴⁸

Även om Aalto föredrog en "stadsarkitektonisk" natur framom fragment av orörd natur i centrum var han en anhängare av parksektorer. Idén hade som nämnts slagit rot i Helsingfors i början av 1900-talet. Därtill kan även CIAM-diskussionen ha bidragit till att Aalto började kalla Hesperiaparken för en "promenad- och skidpark", "grönstråk" samt "parkområde för gångtrafik". Han ansåg att det inte fanns behov av traditionella parker i centrum eftersom bostäderna byggdes i förorter med nära kontakt med naturen. Däremot behövdes det parksektorer som började i städernas centrum och ledde ut till fri natur.⁴⁹ Kontakten med landsbygden fick inte brytas. I absoluta centrum skulle landskapet däremot intensifieras med arkitektoniska medel.

För Aalto var staden på en kulle stadsplanekonst i dess mest naturliga form. Han skriver: "[...] denna bågformigt stigande levande, i de oförutsägbara och för matematikern onåbara utsträckningarna löpande linje, är för mig inkarnationen av allt det som skiljer helig skönhet från brutal maskinmässighet."⁵⁰ I Helsingfors bildade Frihetsgatan och kulturbyggnaderna som fortsättning på torget bågformade linjer. Stadsuddens långsträckta form framhövdes genom att accentuera de inre linjerna. Därtill kan kulturbyggnaderna ses som en fortsättning på bergsryggen som slutar intill Tölövikens nordvästra strand. Aalto fyllde ut Hesperiaparkens strandlinje för att enligt egen utsago spara parken, men troligen också för att få den "organiska" linjen på rätt plats. Fri natur hade ingen plats i absoluta centrum. Det skulle vara urbant, och som funktionalisterna uttryckte det, en artefakt. Däremot bildade grönskan i Hesperiaparken en bra bakgrund för arkitekturens horisontala linjer. Alla byggnader utom konserthusets högsta del var så låga att grönskan enligt Aalto välvde sig över byggnaderna in på torgets influensområde.⁵¹ Han hoppades att järnvägsområdet skulle täckas över och integreras med Kajsaniemiparken



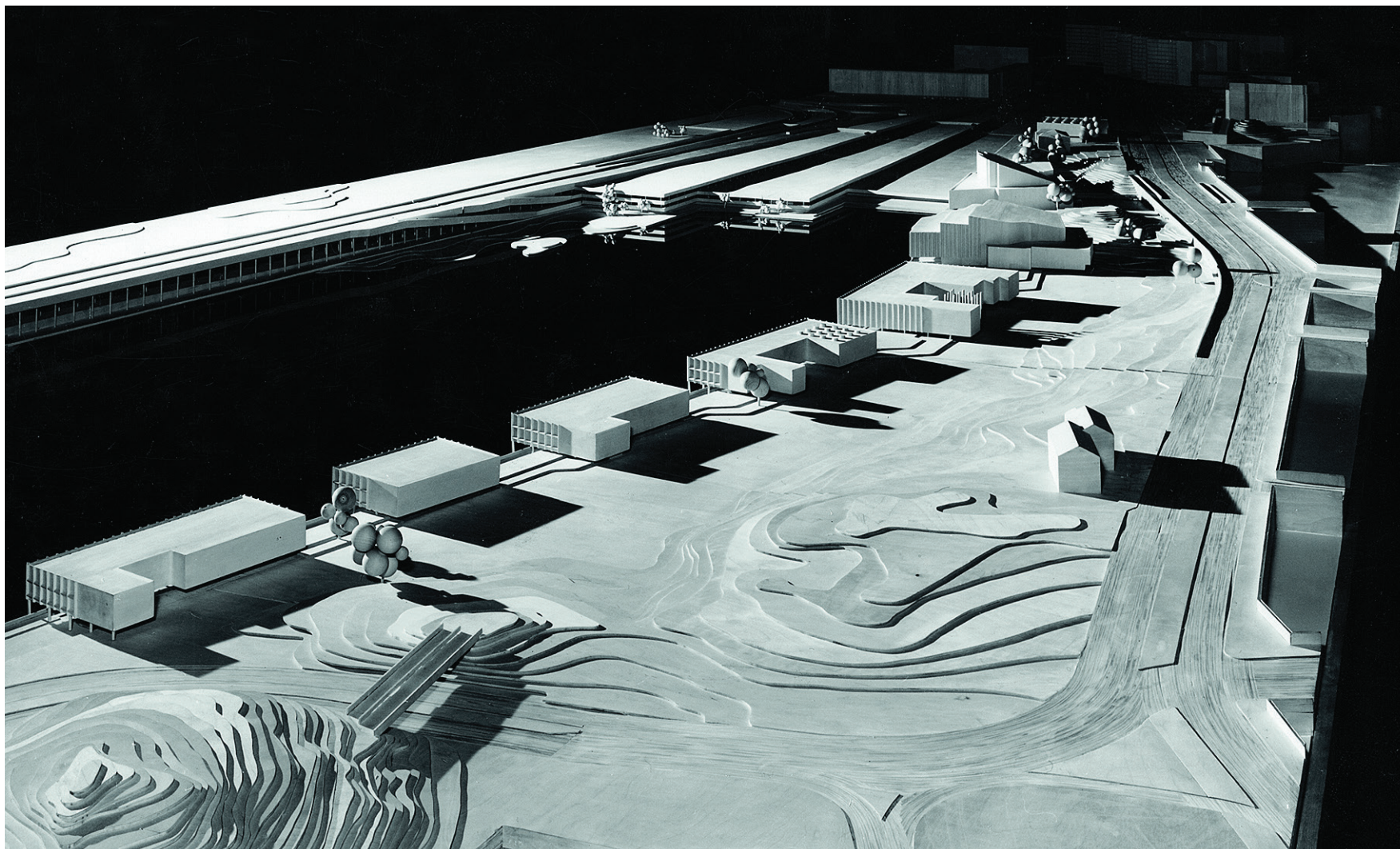


Bild 5. Alvar Aalto, Helsingfors centrumplan, miniatyrmodell 1964, sedd från väster. Finlands arkitekturmuseum, Aalto 13-1418, foto H. Havas.

i framtiden. Då skulle grönska inrama helheten även i öster. Av beskrivningen för den reviderade planen framgår att stadskärnans längdbetonade karaktär och det oavbrutna parkområdet för fotgängartrafik mot norr var två kvaliteter som absolut borde bevaras.⁵² De nord-sydliga linjerna kunde han inte tänka sig ge avkall på. Landskapets inre linjer var väsentliga och avsikten var att poängtera detta i gestaltning.

Landskapet ger mening

Aalto ansåg att en stads form också måste ha ett innehåll och det borde vara kopplat till naturen, människan inbegripen.⁵³ Att överhuvudtaget ge en mening åt gestaltningen rimmade dåligt med funktionalismens historielösa ideal. I Helsingfors fick Aaltos grundinställning stöd av tidsandan och det stora behovet av kulturbyggnader samt uppdragsgivarnas önskan att områdets naturvärden skulle beaktas. Aalto hade sedan 1930-talet påtalat bristen på byggnader som symboler för socialt liv och demokrati.⁵⁴ I Helsingfors samlade och integrerade han dessa för alla öppna byggnader i landskapet.

Ett centrum skulle enligt Aalto beskriva medborgarna: "[...] Piazza San Marco i Ve-

skulle öppna sig mot norr och vara representativt. Tidigare hade staden vänt sig mot havet, nu vände den sig mot inlandet. Det var en väsentlig skillnad ur en nationell synvinkel.

Öppenheten och vyerna från motorleden skulle enligt Aalto binda samman arbetarnas Berghäll med tjänstemännens Tölö. Han uppfattade landskapet som visuellt förenande och gav det således även en psykologisk uppgift. Genom bilfönstret skulle de samlade kulturbyggnaderna uppfattas som en helhet underordnad Riksdagshuset. Han ansåg att det utgjorde en integrerad del av stadssiluetten.⁵⁸ För att underlätta orienteringen från Frihetsgatan accentuerade Aalto Nationalmuseets torn. Från en viss punkt på infartsleden skulle tornet ha sammanfallit med granitdelen på Finlandiahusets norra gavel och gett ett intryck av att vara högre än det i verkligheten var. Därmed underströk han den existerande horisontala stadsbilden med uppstickande riktmärken. Genom att placera byggnaderna i en rad betonade han inte endast landskapets latent linjer utan gav dem ett kulturellt innehåll. Genom att förbättra landskapet och ge det en stads-

nedig har i nästan alla avseenden lyckats spegla medborgarna på ett riktigt sätt, och till på köpet gästerna, som är omkring tio gånger flera än stadens egna invånare."⁵⁵ I samma text från 1966 säger han också att en bra stad bildar en ram för människornas liv och att stadens konstnärliga utformning bidrar till ett gott liv. I Helsingfors gällde det hela landets välbefinnande: "Den demokratiska tidens centrum för Finland av i dag borde vara ett verkligt nytt *fosterlandshjärta* [författarens kursivering], vilket skulle fylla sin uppgift enligt sin tids anspråk för landets huvudstad."⁵⁶ För att spegla finländarna i detta hjärta var naturen en bra utgångspunkt.

Sett från Frihetsgatan påminde landskapet, som Aalto utgick från, om Finlands nationallandskap. Den på pelare upphöjda motorleden bildade en artificiell ås som omgavs av stadens inre vikar. Helheten kunde mycket väl uppfattas som ett insjölandskap. Det stora behovet av kulturbyggnader gav Aalto möjlighet att till landets naturnära litterära och musikaliska kultur tillfoga arkitektur, som han ansåg var alla konstners moder.⁵⁷ Av landskapet skapade han en arkitektonisk ram inom vilken kulturlivet kunde verka. Stadens inre ansikte



mässig form manifesterade han Finland som ett kulturellt land. Landskapet, som var kopplat till finländarnas uppskattning av naturen, monumentaliserades och bidrog till att ge fosterlandshjärtat mening.

För Aalto hade naturen flera betydelser. Han uppfattade naturen även som frihetens symbol. Han menade att när tekniken utvecklas till en viss punkt börjar den hämma människans frihet både fysiskt och psykiskt. All planering borde enligt Aalto ha en fast grund i naturen för att öka istället för att inskränka människans frihet.⁵⁹ Detta betydde att man skulle utgå från landskapet, men också att gestaltningen grundade sig på biologins uppbyggnadsprinciper.⁶⁰ Endast då skulle resultatet bli variationsrika och individuella lösningar. I Helsingfors var Aaltos intention att skapa en urban sinnebild för både invånare och besökare. I centrumförslaget förenades många målsättningar. Han löste önskan om en förstärkt finländsk identitet med hjälp av kultur och det bekanta samt uppskattade insjömotivet. Den arkitektoniska formen och öppenheten manifesterade landets bevarade frihet. Naturen utgjorde källan och den förenande länken

för både mening och innehåll. Aalto skapade ett fosterlandshjärta genom att förena natur och kultur med byggnadskonstnärliga medel.

Slutord

I centrumplanerna för Uleåborg och Helsingfors har vattenelementen behandlats arkitektoniskt för att införlivas i helheten. I båda fallen kan utgångsområdet uppfattas som nationallandskap. I Uleåborg ingick forslandskapet i stadsbornas identitet och i Helsingfors skapade Aalto enligt egen utsago ett fosterlandshjärta av planeringsområdet. Lösningarna och beskrivningarna anspelade på känslorna och naturens starka närvaro i finländarnas tankevärld.

Aalto tog avstamp i topografin och omgivningens landskap när han skapade specifika, lokalt förankrade och identitetsbärande centrumlösningar. I båda förslagen utgjorde landskapet en möjlighet man kunde göra någonting av. Med de samlade byggnaderna inom landskapets ramar underströk han kulturens och naturens betydelse. Han eftersträvade fullständig harmoni mellan arkitektur, natur och människans hela liv.⁶¹ I gestaltningen utgick han från byggnadskonstens

historia. Då det gällde att integrera arkitektur och landskap inom den funktionella stadens öppna stadsplan fortsatte han i Asplunds fotspår. Aaltos förhållande till landskapet var dock delvis ett annat; Asplund införlivade arkitekturen med det fria eller skapade nationallandskapet medan Aalto kultiverade det finländska nationallandskapet. Aalto ansåg att stadsmässig natur var förmer än fri natur i urbana lösningar. En arkitektonisk behandling av landskapet berikade stadsbilden och kompenserade de naturvärden som gick förlorade.

Arkitekternas mål var enligt Aalto att skapa ett jordiskt paradiset för människorna.⁶² Han ansåg liksom Asplund att kulturen och naturen stod i nära kontakt med varandra. Men han menade att arkitektur inte ingick i den finländska paradistanken. Det önskade han råda bot på. I Uleåborg (1942) skapade han ett artificiellt forslandskap som en del av centrumet. De urbana torgen omgavs av grönska, öppnade sig mot landskapet samtidigt som de ingick i det. I en detaljplan för området på 1950-talet betonade han ytterligare det urbana och förstärkte sambandet mellan landskap och arkitektur. Konceptet utvecklades vidare i Helsingfors, där han skapade ett



urbant paradiset genom att införliva byggnaderna i ett med arkitektur förbättrat landskap.

För Aalto betydde natur inte orörd eller återskapad fri natur i städernas centrum. Landskapet fick ett tilläggsvärde när det kultiverades. I de två granskade förslagen skapade han mening utgående från nationallandskapet. Lösningarna var tänkta att spegla medborgarnas kulturella nivå och nära kontakt med naturen. Förslagen byggde inte på nostalgi även om de utgick från nationella värderingar. I Uleåborg och Helsingfors förenade Aalto natur och kultur genom att urbanisera det finländska nationallandskapet.

Förslagen genomfördes inte såsom Aalto önskade, men vissa grundidéer kan iakttas. I Uleåborg förstörades öarna enligt hans plan från 1940-talet, men av de offentliga byggnaderna genomfördes endast sportcentret. Vattendammarna samt fontänerna byggdes och punkthus för boende uppfördes på en av öarna. Idag påminner de obbyggda delarna mot dammarna om ett naturligt insjölandskap med växtlighet ner till vattenbrynet. Vid en snabb blick bryter endast fontänerna och vägen tvärs över öarna idyllen. Kulturbyggnaderna restes intill det existerande torget. Ett antagande är att platsen ansågs bättre på grund av sitt läge i stadsstrukturen. Dessutom hade man fått ett "skärgårdslandskap" istället för forsen. Att bygga identiteten på ett nybyggt natio-

nallandskap var lättare än att identifiera sig med en urban miljö.

Aaltos stadslandskap seglade i motvind också i Helsingfors. Där önskade man se en insjöpastisch, inte en arkitektonisk spegeldamm, i centrum. Tölövikens är fortfarande till största delen innesluten i sin vassbevuxna strandlinje. Viken har varken integrerats i den urbana stadsstrukturen eller i en regelrätt park. Då Aalto fick uppdraget 1959 uppfattades området som en bakgård, ett restområde som väntade på att tas i bruk. Hans sätt att förädla den ursprungliga havsviken fann aldrig genuint stöd fastän planens arkitektoniska meriter prisades. Ett orört insjölandskap låg närmare finländarnas tankevärld. Den för Aalto så viktiga nord-sydliga riktningen har dock bevarats. Däremot har de öppna vyerna beskrivits och de offentliga byggnaderna har rest utan samband med varandra eller med det omkringliggande landskapet. Torget har ersatts av en jämn grön matta, och Finlandiahusets östra fasad skymms av träd. Både i Uleåborg och Helsingfors har lösningarna utgått från uppmaningen i *acceptera* från 1930-talet att lämna fri natur orörd, även om det i båda fallen är fråga om utfyllnadsmark. Aaltos målsättning att med arkitektur accentuera landskapet i städernas centrum har inte vunnit gehör. Det finns fortfarande en önskan att uppleva orörd natur i stadskärnorna.

Referenser

- 1 Marc Treib, *Landscapes of Modern Architecture: Wright / Mies / Neutra / Aalto / Barragan* (New Haven & London: Yale University Press, 2016).
- 2 Konstanze Sylvia Domhardt, "From the 'Functional City' to the 'Heart of the City': Green Space and Public Space in the CIAM Debates of 1942–1952", in *Greening the City: Urban Landscapes in the Twentieth Century*, eds. Dorothee Brantz & Sonja Dümpelmann (Charlottesville: University of Virginia Press, 2011); Malcolm Wollen, Erik Gunnar Asplund: *Landscapes and Buildings* (London & New York: Routledge, 2019).
- 3 Se Geoffrey Jellicoe & Susan Jellicoe, *The Landscape of Man: Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day* (London: Thames, 2000 [1975]).
- 4 Se ritning Alvar Aalto & Erik Bryggman, "Åbo stads jubileumsutställning" 1929 (Alvar Aalto museets arkiv [AAM]); Se Eva Rudberg, *Stockholms utställningen 1930: Modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm: Stockholmia förlag, 1999).
- 5 Domhardt, "From the 'Functional City'", 137, 141; Le Corbusier publicerade "Constations" i *La Charte d'Athènes* 1942.
- 6 Domhardt, "From the 'Functional City'", 142, 151.
- 7 Jean-Louis, Cohen, "In the Cause of Landscape", in *Le Corbusier, An Atlas of Modern Landscapes*, Catalog of an exhibition held June 15–Sept. 23, 2013 in Museum of Modern Art (New York, N.Y.), ed. Emily Hall & Libby Hruska with Sarah McFadden (Thames & Hudson, 2013), 25, 36–39.
- 8 Domhardt, "From the 'Functional City'", 145–151; Se J. Tyrwhitt, J[osep], L[luis] Sert & E. N. Rogers (ed.), *The Heart of the City: towards the Humanisation of Urban Life* (London: Lund Humphries 1952); Se Aldo Rossi, "L'architettura della città (1966)", in *der Antologie zum Städtebau*, Band III, Hg. Vittorio Magnago Lampugnani, Katia Frey & Eliana Perotti (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2005), 273–280.
- 9 Kirmo Mikkola, "Suomalaisen arkkitehtuurin ajankohtaisia pyrkimyksiä (1969)", teoksessa *Arkkitehtuurilinjoja: Kirmo Mikkolan kirjoituksia*,



- toimittanut Jorma Mukala (Helsinki 2009), 19.
- 10 Alvar Aalto, "Målare och murare (1921)", i *Göran Schildt, Alvar Aalto, Skisser* (Helsingfors: Otava 1973), 12.
- 11 Jellicoe & Jellicoe, *The Landscape of Man*, 117.
- 12 Aaltos inledning till en planerad bok cirka 1926, i Göran Schildt, *Moderna tider: Alvar Aaltos möte med funktionalismen* (Helsingfors: Söderström, 1985), 12f.
- 13 Jellicoe & Jellicoe, *The Landscape of Man*, 155, 165, 172; Gustaf Strengell, *Staden som konstverk. En inblick i historisk stadsbyggnadskonst* (Stockholm: Bonnier, 1922), 28–31.
- 14 Hilding Ekelund, "Radanmärkningar om stadsplanerande och stadsbyggande. Käseri vid Nordiskt planmötes avslutningsbankett 26.8.1965", (Finlands arkitekturmuseum [MFA]); Timo Tuomi, "Hilding Ekelund som stadsplanerare", i *Hilding Ekelund (1893–1984) arkitehti – arkitekt – architect*, red. Timo Tuomi, Kristiina Paatero & Eija Rauske, (Helsinki: Finlands arkitekturmuseum, 1997), 171ff; Se Kim Björklund & Solveig Eriksson, *Hilding Ekelund i Karis – Karjaalla* (Västnyländska kultursamfundet r.f. 2007).
- 15 Se Alvar Aaltos beskrivningar av centrumplanerna för Uleåborg 1942, Avesta 1944 och Helsingfors i början av 1960-talet, (AAM).
- 16 Cohen, "In the Cause of Landscape", 40f.
- 17 Ibid., 36–39; Maristella Casciato, "Candigarh: Landscaping a New Capital", in *Le Corbusier, An Atlas of Modern Landscapes*, Catalog of an exhibition held June 15–Sept. 23, 2013 in Museum of Modern Art (New York, N.Y.), ed. Emily Hall & Libby Hruska with Sarah McFadden (Thames & Hudson, 2013), 376.
- 18 Wollen, *Erik Gunnar Asplund*, 81, 88.
- 19 E. G. Asplund, "Vår arkitektoniska rumsuppfattning", *Byggmästaren* 1931: 209.
- 20 Alvar Aalto, "E. G. Asplund in memoriam" (*Arkitehti-Arkitekten* (ARK), 1940), i *Schildt, Alvar Aalto, Skisser*, 47f.
- 21 Aalto, Alvar, "Det mellanfinländska landskapets byggnadskonst (1925)", Schildt 1982, 207. 22 Wollen, *Erik Gunnar Asplund*, 1.
- 23 Maunu Häyrynen, "Nationalisierung von Landschaften: National Landscapes and their making in Finland", in *Landschaftsarchitektur in Skandinavien: Landscape architecture in Scandinavia*, ed. Robert Schäfer, Gesa Loschwitz & Claudia Moll (München: Callwey Verlag, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, Edition Topos, 2002), 22–25.
- 24 Wollen, *Erik Gunnar Asplund*, 25, 92, 157, 2.
- 25 Asplund, Gunnar m.fl., *Acceptera*, Faksimilutgåva av 1931 års upplaga med efterskrift av Anders Åman (Stockholm: Tiden, 1980), 191.
- 26 Torbjörn Andersson, "Striving for a Modern Utopia: Park Design as a Tool for social Improvement", in *Nils Erik Wickberg lectures 2006, Quo vadis architectura?*, ed. Tom Simons (Department of Architecture, Helsinki University of Technology, 2007).
- 27 Se Riitta Nikula, "Hyvä luonto ja paha kaupunki: Good Nature, Evil City", teoksessa *Suomalaista kaupunkiarkkitehtuuria*, toimittaneet Jussi Kautto, Ilkka Holmila & Jukka Turtiainen (Helsinki/Hanko 1990), 5–15.
- 28 Alpo Autio, "Merikosken kilpailu", ARK 1–2/1943: 1
- 29 Alvar Aalto, "Oulu", ARK 1–2/1943, 2, 4.
- 30 Aalto, "Oulu", 2–5.
- 31 Alvar Aalto, "Oulu, Koskikeskuksen arkkitehtoninen ratkaisu: Selostus luonnoksissa ehdotetuista toimipisteistä" (AAM, Oulun Koskikeskus 1942–44, Dokumentit K 19.2).
- 32 Alvar Aalto, "Raatinosaari – Yksiyiskohtainen asemakaava", (AAM, Oulun koskikeskus, dokumentit K 19.2).
- 33 Se Torbjörn Andersson, "Natur und Artefakt – zwei Konstanten: The link between nature and artefact", in *Landschaftsarchitektur in Skandinavien: Landscape architecture in Scandinavia*, ed. Robert Schäfer, Gesa Loschwitz & Claudia Moll (München: Callwey Verlag; Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, Edition Topos, 2002), 55f. Andersson menar att landskapsarkitektur måste ha kontakt med platsen för att kunna kallas landskapsarkitektur.
- 34 Riitta Nikula, "Bertel Jung och den moderna stadsplaneringens första tider i Helsingfors", i *Bertel Jung. En storstadsvisionär*, red. Mikael Sundman & Mona Schalin (Helsingfors: Helsingfors stadsplaneringskontor, 1988), 24–27; Bertel Jung, "Stor-Helsingfors", ARK 1911: 90–100.
- 35 Laura Kolbe, "Helsingfors växer till en storstad" i Laura Kolbe & Heikki Helin, *Helsingfors stads historia efter 1945:3 Kommunalförvaltning och politik: Kommunalekonomi* (Helsingfors stad 2004), 94f; *Uusi Suomi* 22.3.1961; Riitta Konttinen, *Suomen marsalkan ratsastajapatsas* (Helsinki: Suomen marsalkka Mannerheimin perinnesäätiö 1989), passim; Se Timo Koho, *Modernismi suomalaisessa arkkitehtuurissa 1900–1960* (Helsinki: Rakennustieto 2000), 91–94 om arkitekturens roll i skapandet av en stat med hög levnadsstandard och bildning.
- 36 K 345 Centrumkommissionens skrivelse till stadsstyrelsen 1.7.1959, protokollbilaga, september 1959 (HSA).
- 37 Alvar Aalto, "Akateemikko Alvar Aalto Helsingin kaupungintalolla 21.3.1961", (AAM, 13 A 42).
- 38 Ibid.
- 39 Alvar Aalto, Helsingfors centrumplan 1973, miniatyrmodell (MFA, 13–2998, Aalto).
- 20
- 40 Aalto, "Akateemikko Alvar Aalto Helsingin kaupungintalolla 21.3.1961",.
- 41 Alvar Aalto, "Helsingfors centrum 1961", Stadsstyrelsens betänkande 1/1961, bilaga D, (Stadsarkivet, Helsingfors [HSA]).
- 42 Frank Lloyd Wright, "Broadacre City: A New Community Plan" (1935), in *Frank Lloyd Wright: Essential Texts*, 1st ed., ed. Robert Twombly (NY: W.W. Norton & Co, 2009), 261.
- 43 K 345 Centrumkommissionens arbetsutskotts protokoll 5/1963, bilaga (HSA). 44 K 345 arbetsutskottet 11/1963, bilaga (HSA).
- 45 K 345 arbetsutskottet 11/1963, bilaga (HSA).
- 46 K 345 arbetsutskottet 12/1963, bilaga (HSA).
- 47 K 345 arbetsutskottet 11/1963, bilaga (HSA).
- 48 Alvar Aalto, "Utdrag ur akademiledamot Alvar Aaltos framförande vid publiceringen av Helsingfors centrum 24.11.1964" (AAM 13 A 134).
- 49 Alvar Aalto, "Yleisiä suuntaviivoja Helsingin kaupungin keskustan muotoilun nähden" bilaga till K



345 Centrumkommissionens arbetsutskotts protokoll 2/1960; Aalto, Alvar 1961a; Aaltos anförande på mötet 26.10.1960 (AAM 13 A 23).

50 Aaltos inledning till en planerad bok cirka 1926, i Schildt, *Moderna tider*, 12f. 51 Alvar Aalto, "Anteckningar", K 345 arbetsutskottet 11/1963, bilaga (HSA).

52 Alvar Aalto, "Helsingin keskustasuunnitelma, Töölönlahti-Terassitorialue", 30.12.1972, Stadsstyrelsen 5.11.1973, bilaga (HSA)

53 Alvar Aalto, "Form as a symbol of artistic creativity", in *Alvar Aalto in his own words*, ed. Göran Schildt (Helsinki: Otava, 1997), 183; Marc Treib, "Must Landscape Mean? (1995), in *Theory in Landscape Architecture: a reader*, ed. Simon Swaffield (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002), 91. Treib konstaterar att landskapsarkitekterna började beskriva sina intentioner och meningen i gestaltningen först på 1980-talet.

54 Alvar Aalto, "Stockholmsutställningen II, (ARK 1930), i *Alvar Aalto Skisser*, red. Göran Schildt (Helsingfors: Otava 1973), 23ff; Alvar Aalto, "RIBA Discourse 1957", *Architectural Design*, 12/1979: 2; RIBA (Royal Institute of British Architects).

55 Alvar Aalto, "Stadsplanering och offentliga byggnader (1966)", i *Alvar Aalto Skisser*, red. Göran Schildt (Helsingfors: Otava 1973), 95.

56 Aalto, "Helsingfors centrum 1961".

57 Schildt, *Alvar Aalto Skisser*, 102.

58 Aalto, "Utdrag ur akademiledamot Alvar Aaltos framförande vid publiceringen av Helsingfors centrum 24.11.1964"..

59 Alvar Aalto, "Riksplanering och kultur mål (1949)" i *Alvar Aalto Skisser*, red. Göran Schildt (Helsingfors: Otava 1973), 66f.

60 Se Alvar Aalto, "Bostadsfrågans geografi", *Arkitektur och samhälle, Spektrum*, 1932: 87–92.

61 Alvar Aalto, "Finland", *The Architectural Forum*, June 1940: 399f.

62 Alvar Aalto "Arkitekternas paradistanke (1957)", i *Alvar Aalto Skisser*, red. Göran Schildt (Helsingfors: Otava 1973), 91.

FD Eva Johansson doktorerade i konstvetenskap vid Åbo Akademi hösten 2018. Rubriken på avhandlingen var Drömmen som gick i kras. Alvar Aaltos centrumplan för Helsingfors 1959–1972. Bakgrund, utformning och bemötande i en samtida kontext. Johanssons främst intresse är stadsplanering och speciellt vilka spår funktionalismen lämnat i stadsbilden.



Elämän voima luonnon kuvissa: Björn Soldanin valokuvia Henri Bergsonin ajatusten kautta tarkasteltuina

Johanna Frigård

Valokuvaaja ja elokuvaaja Björn Soldanin (1902–1953) tuotanto kytketään ensisijaisesti 1930-luvun suomalaiseen modernismiin. Tuolloin hän toimi toisena osakkaana Aho & Soldan - elokuvatuotantoyhtiössä yhdessä velipuolensa ja serkkunsa Heikki Ahon (1895–1961) kanssa. Ahon ja Soldanin vuosina 1925–1945 toiminut yhtiö oli merkittävä toimija modernin Suomi-kuvan tuottamisessa.¹ Yhtiön kuvailmaisuus edusti modernismia, uusasiallisuutta, joka luontui teollistumisen ja koneiden aikakauden ilmentäjäksi. Soldanin kuvia on aiemmin tulkittu modernistisen selkeyden tavoittelun näkökulmasta, mutta

artikkelissani etsin pikemminkin Soldanin pyrkimystä välittää kohteiden sisäistä liikettä ja rytmiä. Avaimina uuteen tulkintaan käytän ranskalaisen filosofi Henri Bergsonin (1859–1941) elämänvoimaa korostaneita ja hänen luonnontuntemuksensa pohjalta nousseita ajatuksia. Lisäksi tarkastelen Soldanin valokuvia hänen elämänvaiheidensa kautta ikään kuin tiivistyminä kokemuksista, joissa hänen luontosuhteensa on muotoutunut.

Kimmokkeena toimivat Suomen valokuvataiteen museon kokoelmassa olevat Björn Soldanin valokuvat. Tutkimukselle uuteen, aiemmin käsittelemättömään Soldanin ku-

vaaineistoon tutustuin vuonna 2013, jolloin hänen lapsensa June Stansfield (s. 1934) ja Robin Soldan (s. 1939) lahjoittivat Björn Soldanin sotien jälkeen Iso-Britanniassa kuvaamaa aineistoa sekä runsaat viisikymmentä lapsuuden ajan kuvaa, satakunta Soldanin perhe-elämään liittyvää kuvaa sekä saman verran Soldanin sota-aikana Suomessa kuvaamia otoksia. Lahjoituksessa omana kokonaisuutenaan ovat Brittein saarten elämää ja kulttuuria esittelevään valokuvakirjaan ”Sata kuvaa Englannista” suunnitellut kuvat. Matkakirjan liki sadan kuvan aineiston lisäksi mukana on muutamia kuvia, joiden kimmokkeeksi ei ole tiedossa tilausta tai muuta käytännön tavoitetta. Kuvat edustavat ennen kaikkea Soldanin taiteellista tuotantoa, jossa hänen henkilökohtainen näkemyksensä pääsee esiin rajoittamattomimmin, ja hän tuntuu ottaneen ne vain oman kiinnostuksensa takia. Kuvia oli esillä Järvenpään taidemuseossa 1.3.–31.8.2018 näyttelyssä Välähdyksiä Björn ja Tilly Soldanin elämästä. Näyttelyä varten perehdyin tarkemmin Björn Soldanin elämäntarinaa,² ja sain käyttööni hänen etenkin vaimolleen Vivienille (1909–2001)³ kirjoittamia kirjeitään.

Uusi kuva- ja lähdeaineisto sai minut tarkastelemaan myös Suomen valokuvataiteen



museon kokoelmassa jo ennestään olleita Soldanin kuvia uusin silmin. Jotkin kuvista tuntuivat vaativan aivan toisenlaista lähestymistapaa kuin tarinalliset, journalistista otetta edustavat matkakirjan kuvat tai Aho & Soldanin tuotanto. Kiinnostuin etenkin kuvista, jotka vaikuttavat tarkastelevan arkista, lähellä olevaa luontoa sitä kummastellen. Luonnon kuvaaminen ei sinänsä ole Soldanin kohdalla yllätys, sillä Björn⁴ oli pienestä asti harrastanut luonnon ja varsinkin lintujen tarkkailua. Hän arvosti ihmisen yhteyttä luontoon aivan erityisellä tavalla, ja hänet tunnettiin paitsi valokuvaajana myös rakkautensa luontoon. Huomioni kiinnittäneet kuvat eivät ensisijaisesti esitä tiettyjä tunnistettavia, nimettävissä olevia kohteita, maisemia tai eläimiä. Sen sijaan ne pysähdyttävät ensisilmäyksellä merkityksettömältä vaikuttavan näkymän äärelle ikään kuin vain vihjatakseen, että se pitää sisällään jotain näkyvää suurempaa. Mielestäni Soldanin luontokohteiden kuviin sopivat avaimiksi Henri Bergsonin 1900-luvun alussa laajalti tunnetut ajatukset, sillä molempien ajattelussa luonnon tuntemisella ja elämänvoimalla oli tärkeä sija.

Björn Soldan ja Henri Bergson

Filosofi Henri Bergson oli 1900-luvun alussa myös Suomessa hyvin tunnettu.⁵ Ajattelus-

saan hän kritisoi positivismiin ja naturalismin perinteitä ja korosti sen sijaan välittömän kokemuksen merkityksellisyyttä tiedon tuottajana. Keskeisellä sijalla hänen filosofiasaansa on epärationaalinen, kaikkialla vaikuttava elämänvoima tai elämän hyöky, *élan vital*. Hänen vuonna 1907 ilmestynyt teoksensa *L'Évolution créatrice* saavutti suuren suosion. Saksassa ja Ranskassa se nostatti bergsonismin korkeimmilleen vuodesta 1907 ensimmäisen maailmansodan syttymiseen. Myös Suomessa juuri tuo kirja oli tärkein hänen julkaisuistaan,⁶ ja artikkelissani keskityn siihen.⁷

Bergson oli perehtynyt moderniin biologiaan ja evoluutioteorioihin, ja hän kehitti luonnon ilmiöihin pohjaavaa elämänfilosofiaa. Luonnon tarkkailu johti hänen mielestään elämän ymmärtämiseen. Käsitteellistysten ja tilallisen hahmottamisen varassa toimivan älyn lisäksi ihmisellä oli hänen mukaansa irrationaalinen vaisto, intuitio, joka tuotti ymmärrystä käsitteiden ulkopuolelta. Myötuntoon ja eläytymiseen nojaava intuitiivinen ymmärrys jäi aina epämääräiseksi ja utuiseksi, mutta vain se pystyi tavoittamaan todellisuuden oikean luonteen, joka oli ennen kaikkea jatkuvaa muutoksenalaisuutta ja

liikettä. Vastaavasti Soldanin valokuvat esittävät kohteensa liikkumattomina, mutta silti ne kutsuvat liikkeen tunnun vaistoamiseen ja sanattomille sisällöille antautumiseen. Taiteilijan havaitsema rytmi on tallentunut kuvien dynamiikaksi, joka tuottaa elämyksen hyvin hienovaraisesta liikkeestä ja muutoksesta.

Soldanin elämässä yhteys luontoon oli hyvin tärkeällä sijalla, sillä luonto ei hänelle merkinnyt vain ulkoista kiinnostuksen kohdetta vaan luonto oli myös osa ihmistä. Luonnon rakastamista ja kunnioittamista voisi kutsua hänen syvällisiä elämänvalintojaan ohjanneeksi periaatteeksi. Luonnonläheisyyden voi ajatella edustaneen hänelle, kuten Bergson ajatteli, yhteyttä kaiken taustalla olevaan elämänvoimaan. Sota-aikana vaimolleen Vivienille kirjoittamassaan kirjeessä Björn tähdensi henkisen puolustuslinjan tarkkeyttä: uhkakuville ja pelottaville ajatuksille ei saanut antaa sijaa, sillä juuri nyt vaadittiin optimistisuutta ja positiivisuutta. Omien kuviansa ja kirjoitustensa avulla Soldan halusi vahvistaa uskoa kulttuurin tulevaisuuteen ja myönteisyyteen – ja näin auttaa heikompia eteenpäin. Valoisat ajatukset olivat hänen vakaumuksensa mukaan aina vahvempia kuin synkät, sillä niissä oli elämänvoimaa (*li-*



vskraft), ja ne läpäisivät kaikki esteet. Niin oli aina ollut.⁸ Vaikka Soldan puhui elämänvoimasta, hänen sille antamansa sisältö saattoi hyvinkin poiketa Bergsonin ajattelusta. Oleellista tässä yhteydessä kuitenkin on, että Soldan oli vakuuttunut tällaisen näkyvän taustalla vaikuttavan voiman olemassaolosta.

Soldan kasvoi ympäristössä, johon kuuluivat kiinnostus ajankohtaisiin filosofisiin suuntauksiin ja elämän pohdiskelu. Hän varttui keskellä sivistyneistöä ja taiteilijoita, ja hän itse oli laajasti lukenut, joten pidän hyvinkin mahdollisena, että hän tunsu Bergsonin ajatuksia. Hänen äitinsä isä oli kemisti, insinööri ja luutnantti August Soldan (1817–1885), joka muiden kiinnostustensa ohella harrasti filosofiaa. Hän vaikutti suomalaisen filosofian painotuksiin korostamalla tulkinnoissaan empiirisen tiedon ja sisäisen vapaan tahdon merkitystä, jotka Bergsonillekin olivat tärkeitä.⁹ Tiedetään myös, että Bergsonin suomenkieliselle yleisölle 1910-luvun alussa esitellyt filosofi Eino Kaila vieraili Tuusulassa Björnin kodin naapurissa asuvan kuvataiteilija Eero Järnefeltin luona.¹⁰ Vähintäänkin voidaan olettaa, että Björn Soldan oli tutustunut yhteökumppaninsa ja velipuolensa Heikki Ahon opettajana toimineen saksalaisen Wilhelm

Ostwaldin (1853–1932) ajatuksiin hengen, materian ja energian ykseydestä.¹¹

Riippumatta siitä, tunsiko Soldan Bergsonin ajattelua vai ei, tuon heidät toistensa yhteyteen avatakseni Soldanin tuotantoa uudella tavalla. Lisäksi tutkin, miten Soldanin elämän vaiheet ovat muovanneet hänen luontosuhteitaan. Tässä tukeudun Bergsonin ajatuksiin muistista; hänelle muisti oli tajunnan perusta. Bergson ajatteli muistojen kertyvän automaattisesti koko ajan, jolloin kaikki koettu, ajateltu ja tunnettu varhaisimmasta lapsuudesta asti on tallella muistissa. Eletyssä elämässä menneisyys ja nykyisyys sulautuvat toisiinsa, ja menneet painautuu jatkuvasti muutoksenalaista nykyisyyttä vasten – ja nykyisyys muuttuu jatkuvasti osaksi menneitä. Bergsonin mielestä muistot ovat koko eletyn elämän kasauma, joka tiivistyneenä muovaa sitä millaisia olemme.¹² Soldanin elämänvaiheiden tarkastelu bergsonilaisittain avaa näkymiä siihen, miten hänen suhteensa luonnon valokuvaamiseen on saattanut rakentua. Tätä eläytymistä elämäkertatutkimuksessa tarvitaan, sillä biografisessa tutkimuksessa on kyse muustakin kuin vain tapahtumien ja tosiseikkojen selvittämisestä ja kirjaamisesta.¹³ Bergson halusikin nostaa yhdeksi (filo-

sofisen) tiedon hankkimisen menetelmäksi käsitteellistysten ulkopuolelle kurottavan, myötätuntoon perustuvan intuition.

Lapsuus lähellä luontoa

Björn arvosti jo nuorukaisena sitä, että oli saanut kasvaa lähellä luontoa. Hän piti luonnon keskellä varttumista tärkeänä ihmisten muovaajana; teinipoikana hän valitteli, että hän kaupungissa asuessaan hyvin harvoin näki terveen näköisiä ihmisiä – ja heidänkin hän arveli muuttuvan muiden kaltaisiksi aikaa myöten. Hänen lapsuudessaan oli etenkin kaksi paikkaa, jotka hän nosti arvoonsa luontonsa takia: Järvenpään Tuusula ja Toskan niemimaa Hangossa.¹⁴ Myös Bergsonin mielestä luonnolla oli paljon tarjottavanaan ihmisen ymmärrykselle. Hänen mukaansa älyllistä, loogista ja käsitteellistä tietoisuutta ympäröi hämärä mutta hyvin laaja tietämisen alue. Nämä ympäröivät voimat täydentävät rationaalista ymmärrystä, mutta ne jäävät vain epämääräisen tuntemuksen tasolle, mikäli ihminen keskittyy vain itseensä. Selkeän ja tarkan kuvan voimista saa tarkkailemalla luonnon prosesseja ja kehitymistä.¹⁵

Björn varttui kasvattiäitinsä Tilly Soldanin (1873–1931) hoidossa Tuusulassa vuoteen



1913 asti. Tilly oli naimaton ja ylläpiti lasten hoitokotia, mutta yhteydet alueen taiteilija-perheisiin olivat tiiviit. Tillyn naapurissa asui myös Tillyn sisko, kuvataiteilija Venny Soldan-Brofeldt (1863–1945) aviomiehensä, kirjailija Juhani Ahon (1861–1921) kanssa. Heillä oli kaksi poikaa, Heikki (1895–1961) ja Antti (1900–1960). Björnistä tuli kuin osa heidän perhettään, ja tosiasiaa Juhani Aho olikin hänen isänsä ja Tilly hänen biologinen äitinsä. Tätä Björn ei ainakaan suorasanaisesti saanut tietää ennen kuin vuonna 1920, jolloin hän täytti 18 vuotta ja Tilly Soldan aloitti työskentelyn Kauniaisten lastenhoito-opiston johtajana. Björnin sukunimenä oli tuohon asti ollut Nilsson, mutta nyt hän saattoi ottaa Soldan-sukunimen käyttöönsä. Kansalliskirjailijan maineessa olleen Juhani Aho asema Björnin isänä sen sijaan oli arempi asia. Vasta vuonna 1951 Antti Aho kertoi julkisesti asiasta kirjoittamassaan isänsä elämäkerrassa.¹⁶

Lapsuutensa ajan Björn mielsi itsensä aviottomana syntyneeksi lapseksi, joka oli päätynyt Tilly Soldanin kasvatettavaksi. Hän kasvoi hoitokodissa keskellä lapsia, joista monet olivat uusia vanhempia odottavia avioliiton ulkopuolella syntyneitä pienokaisia. Lasten epäsuotuisista lähtökohdista huolimatta Tilly noudatti heidän hoidossaan

tuohon aikaan vielä harvinaisia moderneja periaatteita, joiden johtajuutena oli lasten yksilöllisyyden kunnioittaminen.¹⁷ Taustalla voi nähdä hänen isänsä August Soldanin vaikutuksen, sillä hän kiinnitti erityistä huomiota lasten kasvatukseen. Augustin ohjenuorana oli vahva eettisyys, joka pohjautui sisäisen vapauden aatteelle. Omantunnontarkkuus oli hyve, jota saattoi harjoittaa ja tietoisesti kehittää. Se ei hänelle merkinnyt ulkoisten sääntöjen varaan jättäytymistä vaan hyvän ja oikean henkilökohtaista, sisäistä oivallusta. Lasten positiivinen ja siveellinen kasvatustyö tuotti hänestä parhaimman tuloksen.¹⁸

Tillyn hoitokodissa lapsen ominaispiirteiden, oman luonnon kunnioittaminen, yhdistyi luonnonmukaisen kasvatuksen ihanteeseen, ja eräs keskeinen keino siinä oli lasten välitön vuorovaikutus luonnon kanssa. Tuusula oli maaseutua ja hoitokotia ympäröi puutarha, joten luonnonläheisyys sai lasten arjessa hyvin konkreettisia sisältöjä, kukin osallistui puutarhatöihin voimiensa ja taitojensa mukaan. Mutta luonnolla oli syvällisempikin merkitys kasvatuksen osana, sillä lasten miellettiin olevan aikuisia lähempänä luontoa ja siten luonnosta välittömämmin voimaa ammentavia. Heidän ajateltiin elävän tiiviimmässä kontaktissa vaistojen maailmaan, ei vielä täysin älyllisen hahmottamisen piiris-

sä.¹⁹ Bergson tulkitsisi tämän tarkoittaneen, että lapset olivat tiiviimmässä yhteydessä myös kaikkea aineellista elävöittävään voimaan.

Hoitokodissa Björn joutui kokemaan naioissaan yhteiskunnallisen ristiriidan, joka aviottomiin lapsiin liittyi. Sosiaalinen yhteisö tuomitsi avioliiton ulkopuoliset seksuaaliset suhteet, joiden todisteita lapset olivat. Lakien ja moraalisäädösten avulla seksuaalisuutta pyrittiin kaitsemaan ja asettamaan aisoihin. Se, että Tilly Soldan ja Juhani Aho hankkivat tieteen tahtoen yhteisen lapsen sääntöjä kiertäen, kertoo heidän uskostaan rakkauden voimaan ja oikeutukseen.²⁰ Tämä ei ole voinut olla vaikuttamatta Björnin arvomaailmaan; vastakkain asettuivat yhteiskunnalliset säännöt ja rakkauden ideaalin oikeuttama toiminta.

Bergsonin filosofia saa yhteiskunnallisia ulottuvuuksia etenkin hänen *Nauru*-teoksessaan (1900). Siinä hän kuvailee, miten ihmisten sosiaalinen yhteiselo vaatii jatkuvaa tasapainottelua yksilöiden vapaan tahdon ja yhteiselämän sovittujen sääntöjen välillä. Kun tämän jatkuvan etsimisen ja tunnustelun sijasta päädytäänkin ennalta annettujen sääntöjen jäykkään noudattamiseen, yhteiskunnan sujuva toiminta vaarantuu. Sille on silloin hyvä nauraa.²¹ Tämä tuo mieleen



Björnin lesken Vivienin kertoman tarinan siitä, miten Björn saattoi aikuisena käyttäytyä sosiaalisista velvoitteista piittaamatta, omia mielihalujaan kuunnellen ja seuraten – ja yleensä ne johdattivat hänet luonnon äärelle. Toiminta antoi hänestä sovinnaisuuksista vapaan ja riippumattoman vaikutelman.²² Tämän sisäisen minän kuuntelemisen ulkonaisen sääntöjen sijasta Vivien yhdisti luonnon läheisyydessä kasvamiseen. Bergsonille se olisi merkinnyt yhteyttä ihmisessä itsessään olevaan elämänvoimaan.

Toinen lapsuuden kasvuympäristöistä, joka vahvisti Björnin yhteyttä luontoon, oli Toskan niemimaalla Hangon lähellä sijainnut kesänviettopaikka. Vuodesta 1907 lähtien Venny vuokrasi sieltä mökin, jossa Björn vietti kesät Vennyn ja hänen poikiensa Heikin ja Antin kanssa. Toskasta muodostui hänelle hyvin merkityksellinen paikka, sinne hän matkasi kesäisin aina kun se vain oli mahdollista kuolemaansa saakka. Niemellä elettiin suorastaan alkeellisesti, konkreettisesti luonnon ehdoilla. Asumus oli pelkistetty lautamaja, jonka Venny oli rakentanut yhdessä poikien kanssa,²³ ja ruokaa saatiin merestä. Purjehtiminen ja kalastaminen kuuluivat lasten taitoihin. Vuonna 1930 ilmestyi Vennyn

kirja *Merimajamme ja me*, jossa hän kuvaili elämää Toskassa poikien kanssa. Kirjan kuvituksena on Vennyn ottamia valokuvia saaren maisemista ja pojista sekä hänen piirroksiaan heistä. Niissä pojat ovat miltei aina alasti. Toska olikin oivallinen paikka tuolloin vielä sivistyneistönkin piirissä harvinaisen alastomuuskulttuurin harrastamiseen. Alastomana oleilun – alttiina auringolle, tuulelle ja vedelle – ajateltiin voimistavan terveyttä ja tukevan ihmisen luonnollisten ominaisuuksien vahvistumista.²⁴

Alasti kansallismaisemassa

Björn Soldan kouluttautui valo- ja elokuvaa jaksiksi 1922–1924 Münchenin valtiollisessa valokuvatekniikan ammattikorkeakoulussa (Staatliche Höhere Fachschule für Photo-technik).²⁵ Heikki Aho oli puolestaan koulutautunut diplomi-insinööriksi Dresdenissä.²⁶ Ajatus heidän osaamisensa yhdistämisestä perustettavassa elokuva-alan yhtiössä oli saanut alkunsa jo Björnin opintojen aikana, ja syksyllä 1925 perustettiin Aho, Soldan & Co, myöhemmin nimeksi tuli lyhyesti Aho & Soldan.²⁷ Yhtiö toimi vuoteen 1960 asti, vuoteen 1945 Björnin ja Heikin pyörittämänä.²⁸

Aho & Soldan toteutti noin 400 dokumenttielokuvaa ja neljä näytelmäelokuvaa. 1930-luku oli yhtiön menestyksekkäintä aikaa: tuolloin Aho & Soldan kuvasi metsien hoitoa, puunjalostus- ja kaivosteollisuutta sekä matkailuelokuvia. Elokuvia levitettiin ulkoministeriön välityksellä maailmalle, ja ne rakensivat kuvaa Suomesta modernina teollistuneena maana, jossa riittää luonnon kauneutta ihasteltavaksi ja koettavaksi. Valokuvat ja elokuvaesitykset New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939 sinetöivät yhtiön maineen modernin Suomi-kuvan muovaajana.²⁹

Björn Soldan ja Heikki Aho toivat suomalaisen valokuvaukseen ja elokuvaukseen modernistista kuvakieltä, jossa helposti liikutelmissä oleva kamera oli keskeinen visuaaliseen ilmaisuun vaikuttanut seikka, kamera oli liikkeessä. He kuvasivat kohteita eri suunnista ja selkeitä lähikuvia rajaten. Sommittelussa tärkeää oli nostaa kuvattavien geometriset muodot esiin, ja niiden toistuminen kuvien pinnalla visualisoi teollisen sarjatuotannon vaikuttavuutta. Modernismi hahmotti maailman kehittyvänä ja liikkeessä olevana, ja kuvaajan tuli heittäytyä liikkeeseen mukaan.³⁰

Uusasiallinen kuvaustyyli istui hyvin koneiden romantiikan ja teollistumisen kauneu-



den kuvaamiseen, mutta myös erämaiden tunnelmien tallentamiseen. Aho & Soldanin tuotannossa niin metsätaloutta esitteleviin elokuviin kuin matkailun edistämiseenkin kuuluivat kohtaukset Kolon vaaramaisemissa, jotka olivat jo maalaustaiteessa muodostuneet ikonisiksi kansallisen maiseman kuviksi.³¹ Kolon kuvausmatkalta on peräisin myös kuva, jossa Björn Soldan seisoo elokuvakameran vieressä katsellen avaraa maisemaa. Kuvasta on kaksi versiota: toisessa Björnellä on housut jalassaan, toisessa hän on tyystin alasti.

Kansallismaisemana korkealta nähty järvimaisema on läpikotaisin kertomusten ja käsitteellistysten kyllästävä. Se ei ole kuva vain luontonäkymästä, vaan siihen kytkeytyy edistyksen, hallinnan ja liikkumisen teemoja.³² Vesireitit olivat ihmisten, tiedon ja puutavaran liikkumisväyliä, ja maisema kuvasi metsäteollisuuden voiman ja raaka-aineen lähteitä. Näkymä ylhäältä vakuutti ihmisen hallitsevan tätä kaikkea.

Kuva Soldanista Kolilla kamera vieressään rinnastuu Albert Edelfeltin tunnettuun *Finland i Bilder – Suomi kuvissa* -valokuvateoksen³³ (1896) kansikuvaan, jossa kansallispukuun sonnustautunut nainen seisoo

kukkulalla järvimaisema taustanaan ja kamera vieressään. Sopusuhtainen, voimakas ja alaston miesvartalo vastaavanlaisessa asetelmassa saa katsojan luomaan mielessään tarinan muutoksesta: menneisyydestä ponnistava kansallistunne vaihtuu moderniin tulevaisuuteen tähyämiseen ja maskuliiniseen voimantunteeseen. Valokuvassa maiseman kauneus ja vartalon kauneus rinnastuvat toisiinsa. Molemmat ovat latautuneet hyvinvoinnin ja tulevaisuudentoivon lupauksin, ja molemmat ovat samojen luonnonolojen tuotosta. Kamera jalustoineen vahvistaa kulttuurin ja edistyksen mielteitä; luonnon ja kulttuurin elementit limittyvät vaivatta ja vahvistavat toinen toistaan.

Kulttuurinen ja käsitteellinen lataus on kuvassa vahva, mutta alastomuus luonnon keskellä herkistää myös ruumiillisten aistimusten mielikuville. Björnin (ja kuvaajana oletettavasti toimineen Heikin) ollessa kyseessä vaatteita oleilu muistuttaa kesistä Toskan rannoilla, missä alastomuus oli hyvinkin tavallista. Björnin alastomuus ei tällöin näyttäydä roolina tai esiintymisenä vaan lapsuudesta asti tuttuna, ruumiillisena ja välittömänä kontaktina luonnon kanssa. Björnin elämänhistorian tuoma arkisuus karistaa

alastomuudesta sen yleviä ja käsitteellisiä sisältöjä. Tilalle tulee toisenlaisia merkityksiä: alastomuus korostaa ruumiillisuuden hyväksymistä luontevana osana itseä ja aistimellisuudelle, luonnon kokonaisvaltaiselle kokemiselle antautumista. Alastonkuvassa Björn sulautuu osaksi maisemaa ja on itsekin osa luontoa – vaatteitta kulttuurinen eristyskerros on poissa. Valokuvassa alastomuus toimii ikään kuin välittömän, kokemuksellisen tiedon metaforana. Bergsonilaisittain ilmaisten alastomuus johdattaa astelemaan käsitteellisen tiedon sivupoluille ja kannustaa tutkailemaan kuvaa aistimellisuuteen eläytyen.

Linturetki

Björn oli jo lapsena kiinnostunut luonnon tarkkailusta ja etenkin linnuista.³⁴ Toskassa hän rakensi piilokojun, josta saattoi tarkkailulla ja valokuvata rannan lintuja aivan läheltä. Hän sahasi vanhan, kumolleen käännetyn veneen kylkeen reiän ja peitti sen ahvenruohoilla ja muulla roinalla. Sitten hän piileskeli tämän luonnollisen näköisen roskaläjän alla kärsivällisesti pitkiä aikoja.³⁵ Luultavasti juuri lintujen tarkkailu sai hänet alun perin innostumaan valokuvaamisesta, molemmat vaa-





Kuva 1. Björn Soldan Kolin maisemissa, 1930–40-luku. Kuvaaja Heikki Aho. Kuva: Yksityiskokoelma.

tivat kärsivällisyyttä ja tarkkaa visuaalisten piirteiden havainnointia.³⁶ Eläinten elämään perehtyminen vaati ympäristöön sulautumista ja naamioitumista osaksi sitä, maisemaan katoamista.

Vuoden 1927 aikana valmistui Aho & Soldanin ensimmäinen pitkä dokumenttielokuva *Villilintujen parissa*, jota täydensi lyhytfilmi *Teeriä filmaamassa*. Elokuvat olivat ensimmäiset Suomessa, joissa kuvattiin villeinä luonnossa elävien lintujen elämää. *Valokuvaus*-lehdessä Björn Soldan kertoi elokuvien tekemisestä. Hän tähdensi, miten kuvaajan oli herkistytävä näkemään, kuulemaan ja tajuamaan lukemattomia pikkuseikkoja lintujen elämästä, seikkoja, joita yleensä tuskin huomaa.³⁷ Tekstissään hän paneutui vaadittavaan tekniikkaan ja käytti saalistukseen, metsästyksen, ampumiseen ja sissisotaan liittyviä kielikuvia. Toki kärsivällisyyttä ja piiloutumista korostavat näkökannat olivat mukana myös, samoin lyhyet luonnehdinnat kuvaajien kokemuksista ahtaassa piilokojussa, mutta kaiken kaikkiaan kuvaus antaa fyysistä kuntoisuutta, taitoa ja tietoa vaativan suorituksen vaikutelman.³⁸ Vaikka luontokuvausta ei valokuvan vakiintuneena ja institutionaalisen lajityyppinä vielä tuolloin ollut olemassa,³⁹ selostuksessa nousivat esiin myöhemminkin painottuneet näkemykset

luontokuvasta urheilun ja metsästyksen kaltaisena suorituksena.⁴⁰ Tuolloin kuvattava kohde, luonto ja sen eläimet, hahmottuvat ensisijaisesti saaliina, toimijasta erillisinä kohteina ja alisteisina kuvaajan pyrkimyksille.

Ehkä samoihin aikoihin *Valokuvaus*-lehden kertomuksen kanssa Björn Soldan kuvaili keväistä linturetkään tulevalle vaimolleen Vivienille aivan toisenlaisessa sävyssä. Kirjeessään Björn haaveili siitä, että voisi eläytyä lintujen tapaan havainnoida ympäristöään. Hän kuvaili haluaan kokea, millaista olisi olla lintu, ja tunnusti kadehtivansa niiden kykyä lentää minne haluavat – ihmisistä riippumattomina. Hän toi esiin tietoisuutensa siitä, miten ihmisen havainnoiman todellisuuden lisäksi häntä ympäröivät useat toisistaan eroavat todellisuuden elämisen tavat.⁴¹ Lintujen tarkkailu herätti Björnissä saavuttamattoman haikaa kaipuuta, minkä voi ajatella usuttaneen häntä hakeutumaan intuitiivisen kokemisen äärelle: ainoastaan eläytyminen ja sanaton intuitio tarjosivat edes jonkinlaisen mahdollisuuden tavoitella aivan toisenlaisen elämänmuodon kokemusta tai ainakin häivähdyttä siinä.

Kirjeen sanat tuovat mieleeni Bergsonin tavan erottaa toisistaan ihmisen älyllinen todellisuuden hahmottamisen tapa ja elämän todellisuus kokonaisuudessaan. Kokonai-

suudessaan tarkasteltuna todellisuuden piiri laajenee ihmisten käsitteellistyksiä paljon laajemmalle, ja erilaisten elollisten eletyt todellisuudet saattavat erota toisistaan paljonkin.⁴² Ihmisen äly on evoluution kuluessa harjaantunut nimenomaan aineellisen ja tällaisen ympäristön hahmottamiseen, mutta tämä ei suinkaan kata elämää kaikkienensa. Päinvastoin, elämä itsessään pakenee kausaalilakien otetta, ja sitä on tarkasteltava liikkeessä ja muutoksessa olevana sisältä käsin, ei ulkoapäin tutkien.⁴³

Kirjeessään Björn jatkoi linturetkensä kuvailua aivan kuin olisi kirjoittanut siitä reaaliaikaisesti ja siirtyi kuvailemaan rämpimistään hetteikköjen keskellä. Lukija voi suorastaan kuulla hänen saappaidensa uppoamisen kosteikkoihin ja tuntea pajupuskien kanssa taistelun. Vihdoin Björn saavutti lintujen pesintäpaikan avoimen veden äärellä. Hän kirjoitti: “Lampareen vesi on aivan kirkasta, sen heijastavan pinnan läpi siintää pohjan salaperäinen maailma, jossa vain linnut ovat kuin kotonaan.”⁴⁴ Kuvaus loihii silmien eteen sadunhohtoisen kuvan kätkeytyine maailmoineen, jonne ihmisellä kameroineen ei lopulta kuitenkaan ollut pääsyä.

Linturetkellään Björn upposi sekä kirjaimellisesti että kuvaannollisesti ympäristöön-



sä, ja hän antoi myös lukijalle mahdollisuuden eläytyä hänen kokemuksiinsa. Kontrollin ja hallinnan sijaan hän toivoi tulevansa osaksi ympäristöään ja sisäistävänsä lintujen tavan elää. Pyrkimystä voi kuvata sympatiaan ja intuitioon pohjaavaksi ennemmin kuin luonnon tarkkailemiseksi etäältä sen vangitsemiseksi (filmille). Käytännössä luontovalokuvaus vaatii hyvinkin tarkkaa kuvattavien kohteiden elintapojen ja käyttäytymisen tuntemusta, ja eläytyminen liikkuvien eläinten toimiin mahdollistaa onnistuneimmat otokset. Lisäksi Björnin kirje muistuttaa osuvasti, miten luontovalokuvaajan retket luonnon keskellä muovautuvat kokonaisvaltaiseksi ruumiilliseksi kokemukseksi. Ulkoapäin tarkkaillun urheilun kaltaisen suorituksen sijasta kirjeen näkökulma on kokemuksellisuudessa ja toiminnassa itsessään.

Modernismin juonteita

Vuosisadan vaihteessa useat taiteilijat Suomessakin näkivät taiteen olevan yhteydessä korkeampiin voimiin ja pitivät taidettaan keinona henkisyiden tavoittelemiseen. Luonto nähtiin yhtenä jumalallisten voimien ilmentäjänä, jonka yhteyteen taiteilijan tuli taitessaan pyrkiä. Vitalistiset suuntaukset sovittivat tätä luonnossa koettavaa voimaa

modernin luonnontieteen teorioiden yhteyteen.⁴⁵ Bergsonin ajattelussa elämänvoima piili ajan kulumisen kyvyssä synnyttää uutta, muutosta ja kasvua. Hänelle jokainen elollinen olento oli sukupolvesta toiseen jatkuvan elämän liikkeen läpikulkupaikka.⁴⁶ Modernismin irrationaalisesti painottuneissa virtauksissa tunnettiin vetoa naturalismin vastavoimaksi miellettyyn Bergsonin ajatteluun,⁴⁷ ja esimerkiksi futurismissa tavoiteltiin liikkeen kuvaamista erottelematta sitä erillisiin, pysähtyneisiin osiin.⁴⁸

Bergson oli vaikuttanut luonnon evoluutiosta jatkuvasti uutta tuottavana kehityksen voimana. Tämän voiman hän tiivistesti kestoön (*durée*).⁴⁹ Hän piti keskeisenä sitä, miten ajan kulumisen tuottaa muutoksia, joita ei voi kääntää toiseen suuntaan ja jotka ovat jatkuvasti aivan uusia, ei ennustettavissa olevia. Tällä tavalla määritelty kesto ei ole mitattavaa aikaa vaan läpi elettyä, koettua aikaa.⁵⁰ Kokemuksellisuus tarkoittaa myös sitä, että Bergsonin elämänvoima pakenee käsitteellistä ymmärrystä, mutta intuition voimin ja vaistoon tukeutuen sitä voi tavoitella. Vais-to puolestaan on ensisijaisesti sympaattista, elämän sisäisiin voimiin eläytymistä. Todisteena siitä, että tällainen eläytyminen on

mahdollista, Bergson piti etenkin taiteilijan kykyä esteettiseen havaitsemiseen.⁵¹ Hän käytti taiteilijan toimintaa useissa kohdin esimerkkinä intuitiivisen ja eläytyvän ymmärryksen tavoittelemisesta sekä uuden luomisen havainnollistajana.⁵²

Vuonna 1930 Heikki Aho ja Björn Soldan osallistuivat modernistisen ABISS-valokuvaajaryhmän näyttelyyn, jonka kuvien uusasiallisuus herätti laajalti myönteistä huomiota. Vaikka ryhmäsiintymisen jäi ainoaksi, se jätti lähtemättömän jäljen suomalaiseen valokuvaukseen.⁵³ Liikkeessä olevasta, kohteita useista eri suunnista tallentavasta kamerasta huolimatta uusasiallisuudeksi kutsuttu valokuvauksen suunta pyrki rakentamaan ympäröivästä todellisuudesta selkeää ja matemaattisten periaatteiden varaan nojaavaa kuvaa. Uuden suunnan valokuvat voi kuvitella hyvinkin Bergsonin kuvaileman älyllisen, kohteensa pysäyttävän tietämisen tavun vertauskuviksi.⁵⁴ Aikalaiskirjoituksissa uusasiallisuus liitettiin nimenomaan materiaaliseen ja tieteelliseen kuvaamiseen,⁵⁵ jolloin bergsonilaisittain kyseessä oli alue, johon inhimillinen äly oli evoluution kulussa harjaantunut.

ABISS-näyttelyssä Heikki Ahon kuvat vaikuttavat olleen niitä, jotka astuivat tämän älyllisen hahmotustavan reuna-alueille. Häneltä



oli esillä kaupunkikuvia, joissa yöllinen, osin pimeyden kätköihin jäävä katu eli orgaanista elämäänsä. Kuvissa oli nähtävissä mystisyyttä ja romantiikkaa, ja nämä piirteet *Tulenkantajat*-lehteen näyttelyn arvioinut Raoul af Hällström nimesi surrealismin vaikutteiksi. Arviossaan hän mainitsi myös, miten Björn Soldanin kuvat esittivät suomalaista maisemaa, mutta uudelleen tulkittuna ja tuoreella tavalla: niissä puhelinpylväät ja -langat antoivat maisemaan tarvittavaa kiinteyttä ja konstruktivisuutta.⁵⁶ Heikin kuvien surrealismituus oli harvinaista ja uutta suomalaisessa valokuvauksessa, mutta Björnin kuvat eivät tässä yhteydessä tehneet af Hällströmiin vaikutusta uudenaikaisuudellaan. Silti Soldanin puhelinlangat voisi nähdä paitsi kiinteinä rakenteina myös modernin kommunikaation, vuorovaikutuksen ja liikkeen kuvina.

Soldanilta oli ABISS-näyttelyssä myös lähikuva märestä tiestä.⁵⁷ Kyseessä saattoi olla kuva, joka on mukana tarkastelemassani Suomen valokuvataiteen museon kokoelman aineistossa. Kuvassa autojen renkaat ovat kyntäneet jälkensä ristiin rastiin mutaiseen tien pintaan. Syntyneissä syvennyksissä on vettä, joka on paikoin riitteessä. Aurinko paistaa matalalta, ja sen valo heijastelee



Kuva 2: Björn Soldan, ehkä 1930. Kuva: Suomen valokuvataiteen museo

kosteasta maasta ja jäisistä urista. Kuvasta on tulkittavissa monenlaista liikettä: vuodenaikojen ja auringonkierron tuomat muutokset, autojen liukastelu kuran keskellä, mudan tirskahtelu ja leviäminen, jäätymisen rusentelu. Kuva on ehkä surkuhupaisa kommentti autoilun, modernin vauhdin hurman symboliin, käytännön edellytyksistä hevosliikenteelle rakennetuilla teillä. Suomen tie modernien kulkupelien maaksi ei ollut kivinen vaan mutainen.

Aho & Soldanin tuotannossa on yhteiskunnallisen kehityksen tuoman liikkeen esittäminen mukana tehoavalla tavalla: tukit muuntuvat vauhdikkain kääntein paperiksi, malmi metalliksi, maisemat muuntuvat autoilla ja junilla liikkuvien turistien nähtävyyksiksi. Liike on ulkomaailman objektien havaittavaa liikettä. Bergsonin sanoin sellaista, josta on tärkeää tietää, minne kohde on menossa ja missä se kulloinkin on. Tällöin liikkeessä kiinnostavaa on sen tarkoitus ja tavoite. Huomio on kiinnittynyt kohteiden asemaan, niiden paikannukseen ja ennakoimiseen, eikä itse liikkeen etenemiseen. Älyllä hahmotettava liike koostuu Bergsonin mukaan liikkumattomuuksista, jotka on asetettu sarjaan, eikä sen avulla pystytä tavoittamaan liikkeen sisältä.⁵⁸ Bergsonin mielestä edes elokuva ei kykene siihen, sillä se vain jäljittelee liikkeen vaikutelmaa mutta koostuu kuitenkin pysäytetyistä hetkistä. Liikkeen tavoittaminen vaatii asettumista liikkeen keskelle, intuitiivisesti sen osaksi muuttumista.⁵⁹

Kameransa kanssa liikkeellä ollut Björn Soldan on pysähtynyt ottamaan kuvaa kuraisesta tiestä. Aamuvarhaisella syksyisen pakasyön jälkeen, kun autot ovat kaikonneet ja on aivan hiljaista. Hän on tiiraillut renkaiden



jälkien muodostamaa kuviota ja siristellyt silmiään auringon heijastuksissa. Valokuvan näkeminen tällaisessa aiheessa on edellyttänyt näkymään eläytymistä, sen uurteiden rytmiin ja auringossa sulavan mudan tuoksuun uppoutumista. Viileä maa ja kelmeä aurinko liittyvät toisiinsa oleellisella tavalla, ja ihminen autoineen on etäisesti osa kuviota. Edes tieteellisesti rajattu kohde ei ole koskaan suljettu, vaan se on kaikkien yhteydessä universumin liikkeeseen. Pienimmätkin osaset linkittyvät kaikkeuden kokonaisuuteen, ja kaikki tämä muuttuu koko ajan.⁶⁰

Soldanin tavoitteena ei vaikuta olleen näytävän näkymän tallentaminen vaan ohimenevän mietinnän tai kokemuksen dokumentointi. Se vihjaa hänen haluunsa tallentaa selkeästi nähtyjen muotojen lisäksi ilmiön taakse jääviä tunnelmia ja sisältöjä. Taipumus ei ilmaantunut hänen tuotantonsa mitenkään yllättäen, vaan Aho & Soldanin tuotannossa Björnin kuvaamiseksi on helppo olettaa juuri ne osat, joissa kamera on etsiytynyt tunnelmakuvien äärelle, vedenrajaan tai taivaanrantaan haaveilemaan.⁶¹ Vastaavanlaista eläytymistä vaaditaan kuvan katsojalta, asettumista alttiiksi kuvan hiljaiselle tunnelmalle.

Muutto Iso-Britanniaan

Soldanin jälkeen elokuvaamisesta ei ollut elannon tarjoajaksi Suomessa materiaalipulan ja toiminnan järjestäytymättömyyden takia. Niinpä Björn Soldan kiinnostui kuullessaan mahdollisuudesta hakea BBC:lle Englantiin töihin. Hän sai työn BBC:n suomenkielisesä toimituksessa, ja lokakuussa 1945 Soldanit saapuivat rahtilaivalla Britteihin. Heti ensi silmäyksellä Björn ihastui saarivaltakuntaan, sen vehreisiin maisemiin, pieniin kyliin ja ystävällisiin ihmisiin.⁶² Työnsä puolesta hän matkusti eri puolille maata tehtävänänsä esitellä suomalaisille kuulijoille brittiläistä elämäntapaa. Etenkin kaksi asiaa tekivät häneen vaikutuksen: aivan tavallisten ihmisten tavaton ystävällisyys ja kohteliaisuus sekä maisemien monimuotoisuus ja herkkä kauneus.⁶³

Kesän 1946 Soldanit viettivät Walesissa. Sateinen sääkään ei lannistanut Björnin ihastusta, vaan hän innostui kuvaamaan enemmän kuin pitkään aikaan. Saman kesän aikana he vierailivat myös Skotlannissa St. Andrew'n yliopistokaupungissa. Tästä paikasta muinaisine monumentteineen ja rannikon dyneineen tuli toinen Björnin lempikohteista.⁶⁴ Hän nautti suunnattomasti myös Lontoon nähtävyyksistä, taidegalle-

rioista, historian läsnäolosta rakennuksissa, puistojen ja joen kauneudesta.⁶⁵ Björn Soldan kuvasi ihmisiä kaduilla, puistoissa, maaseuturakennuksilla ja pienten kalastajakylänsä satoissa.

Ottamistaan kuvista Björn Soldan suunnitteli koostavansa Brittein saarten elämää ja kulttuuria esittelevän matkakirjan. Sen käsikirjoitus valokuvineen, teksteineen ja taittosuunnitelmineen on nyt Suomen valokuvataiteen museossa. Aho & Soldan -yhtiön aikaisten tilaustöiden modernistisesta uhosta poiketen Britanniassa kuvatut kuvat huokuvat lämminhenkisyyttä ja arjen pienistä iloista nauttimista. Teksteissä Björn kertoo paitsi brittien metsien hoidosta myös vaikkapa lontoolaisten suhteesta kissoihinsa. Hänen valokuvansa kertovat uteliaasta ja arkisiin yksityiskohtiin huomion kiinnittävästä mielenlaadusta, ja niiden oheen liitetyt tarinat ovat paitsi informatiivisia myös leppoisalla huumorilla höystettyjä. Kerronnassaan hän liikkuu luontevasti tavallisten ihmisten kokemusten tasolla jopa maantieteen tai talouden faktoja selventäessään.⁶⁶ Rantaelämä ja laajat maisemat viehättivät häntä, ja kuvat muistuttavat Toskan kesäisistä kallioiden.



Matkakirjaan suunniteltujen kuvien lisäksi Björn Soldan kuvasi ympäristönsä vähäpätöisiltä tuntuvia seikkoja ja luontokohteita. Hänen kuvaansa lumen peittämästä ruusukaalista voisi tarkastella sinnikkyuden ja optimismin voiman symbolisena esityksenä, mutta arkisuudessaan kaali ei oikein taivu sankaritarinoiden ainekseksi. Pikemminkin kasviksen äkkisilmäyksellä todettavissa



Kuva 3: Björn Soldan, 1945–1953. Kuva: Suomen valokuvataiteen museo.

oleva merkityksettömyys saa pysähtymään, katsomaan ja miettimään siitä otettua kuvaa hetken tarkemmin. Kaalin kuva yhdistyy puutarhanhoitoon, joka pohjimmiltaan on kasvavan ja elävän kokonaisuuden muokkaamista ja hoitoa. Puutarha merkitsee jatkuvaa energian ja materian kiertoa, pysähtymättömällä tavalla aina uudeksi muuntuen. Ihminen voi sitä vain hoitaa ja ohjata, mutta varsinainen muutoksen prosessi on hänen ulottumattomissaan. Luonnon voimat kuten kylmyys ja lumi jättävät jälkensä kaaliin, mutta ruusukaali kestää koettelemukset, se sietää lumen ja kylmyyden (*endures*), ja puutarhuri voi herkutellen osallistua muutoksen kulkuun. Kaali nostaa mieleen lukuisat kertomukset puutarhanhoidosta Björn Soldanin elämässä. Se kuljettaa mukanaan lapsuuden vihannestarhaa Tuusulassa ja Soldanien suvun mökin kasvimaata, jonne Björn keväisin matkasi seuraamaan lintujen kevätmuuttoa ja tekemään viljelysten kevättyöt.⁶⁷ Se kytkeytyy Tillyn kanssa viljeltyyn siirtolapuutarhaan Helsingin Kumpulassa,⁶⁸ ja Vivienin kanssa ylläpidettyihin puutarhapalstoihin sotien aikana. Se muistuttaa Björn Soldanin tk-kuvaajana dokumentoimista tal-

koista viljelmillä ja ruokahuollon ponnistuksista.⁶⁹ Bergson kuvailee, miten menneisyytemme kokonaisuudessaan ohjaa sitä, mitä tahdomme ja haluamme, miten toimimme. Tämä menneisyyden paine ilmenee tunteina ja taipumuksina, vaikka vain pieni osa muistoista koskaan saavuttaa tietoisuutta.⁷⁰ Näin tarkasteltuna kuva kaalista on pakahduttavasti Björnin muistojen kyllästävä: ihmissuhteet, tapahtumat ja paikat lataavat sen äärimmilleen sanatonta merkityksellisyyttä.

Bergsonin mielestä taiteen avulla todellisuuden keston ydintä oli mahdollista tavoitella tajuttavaksi. Taiteilijat luovat työkseen uutta ja ennennäkemättömää, ja taiteen avulla on mahdollista tehdä ymmärrettäväksi käsitteitä pakenevaa elämänvoimaa. Ulkoisen sommitelman esittämisen taidon ohella taiteilijalla on kyky eläytyä siihen liikkeeseen ja voimaan, josta oliot sisäisesti rakentuvat ja joka antaa niille niiden merkityksellisyyden. Taiteilija asettaa Bergsonin näkemyksen mukaan itsensä kohteen keskelle, eläytyy siihen, ja rikkoo intuition avulla tarkkailijaa ja kohdetta erottavan muurin. Taiteen tavoin on mahdollista ottaa tarkkailun kohteeksi elämä yleensä.⁷¹





Kuva 4. Björn Soldan, 1945-1953. Kuva: Suomen valokuvataiteen museo.

Björn Soldanin kuvassa märestä, kadulla lojuvasta pahvista ei ole muuta katsottavaa kuin ruttuisuus; pahvilaatikon valmistamiseen vaikuttaneet tarkoituserät ovat häipyneet materiaalin ympäriltä jo aikoja sitten. Katsojan on hellitettävä kuvassa olevan kohteen käytännöllisen merkityksen etsinnästä ja antauduttava materian tunnun ja tuoksen kuvittelemiseen, sen muotoihin keskittymi-



Kuva 5. Björn Soldan, 1945-1953. Kuva: Suomen valokuvataiteen museo.

seen. Katsoja voi vain upota kuvaan tallentuneiden linjojen liikkeeseen ja taitosten rytmiin tunnustellen pehmeiden ja kovuuden asteita. Kuvassa pahvin muotojen tuottama rytmi luo liikkeen tunnun, joka on tajuttavissa ainoastaan eläytyen. Taustan tiiliseinä luo vaikutelman jämäkästä otteesta, ihmisen hallinnasta, mutta tuo pyrkimys näyttää hajoavan pahvin edessä voimattomalta ja lähinnä huvittunei-

suutta kirvoittavalta. Hylätty pahvi on muutoksen tilassa, se hajoaa ja katoaa ennen pitkää. Mikrobit, tuuli ja vesi tekevät vääjäämätöntä työtään.

Toisessa kuvassa kasa elottomia, jämähtäneitä kukkaruukkuja on näennäisesti hyvinkin liikkumaton. Rauta-aita ja pinottujen ruukkujen suut napsuttavat kuvaan rytmin, joka muistuttaa teollisen tuotannon tehokkuudesta. Mutta rationaalisesta käyttötarkoituksestaan syrjäytetyt ruukut muuntuvat röykkiöksi poltettua savea, joka ilman funktiotaan pelkistyy rakenteen ja muotojen rykelmäksi. Kovatkin ruukut murenevät pikkuhiljaa, ja ympäristön kasvillisuus hivuttautuu askel askeleelta osaksi kasaa. Muutos ei piittaa siitä, minkä merkityksen ihminen on materiaalille, kukkaruukulle, antanut, se valtaa ruukut omanlaisekseen kasvualustaksi. Tässä tarkoituksettomasta kasassa Soldan näki aiheen kuvalleen.

Bergson kuvaa, miten kesto, ajallisuuden voima, kalvaa esineitä ja jättää niihin hampaidensa jäljet. Todellista aikaa ei ajatella vaan eletään, kesto ylittää järjen.⁷² Märkä pahvi ja kukkaruukut ovat osa tätä ajallisuutta ja muutosta, vaikkakin ihmisten hylkääminä. Ajan kulumisen merkit ovat monella tavalla mukana Soldanin sotien jälkeen kuvuissa: hän nautti historian ker-



rostumista kaupunkitilassa ja kiinnitti huomionsa sivukatujen oman onnensa nojaan jätettyihin kohteisiin. Jopa metalliset roskatynnyrit muuttuvat jossain vaiheessa roskiksi ja käyttötarkoituksensa hylänneiksi jätteiksi. Soldan kiinnostui kulttuuristen kohteiden kuvaamisesta niiden liukuessa vakiintuneiden nimitysten ja käyttökelpoisuuden alueen reunamille. Hänen luontokuvissaan joen uoma on kasvamassa umpeen ja elämän merkein kuvioituid puiden rungot lopulta lahoavat kasvillisuuden joukkoon. Ohimenevyys ja kaiken muuttuminen ovat kuvissa vahvasti läsnä.

Myötätuntoinen asiallisuus

Björn Soldanin sotien jälkeisen ajan kuvien voi ajatella enteilleen 1950-luvulla yleistynyttä subjektiivista valokuvausta, jossa tärkeintä oli kuvaajan kokemusten välittyminen eikä niinkään kuvattavien kohteiden merkitykset. Subjektiivinen valokuvaus -termin lanseeraajan saksalaisen Otto Steinertin taustalla oli valokuvien kaupallisten ja etenkin sota-ajan propagandististen käyttötapojen vastustus. Dokumentaarisuuden ja ulkoisten objektien muotojen tallentamisen sijaan taiteellisen valokuvauksen tuli hänen mielestään ilmentää sisäisiä tunteita ja ajatuksia.

Tällaisten kuvien ajateltiin vaativan manipulointia, kaksoisvalotuksia tai pelkistettyjä sävyasteikkoja.⁷³ Soldan ei kuitenkaan luopunut ulkoisen maailman kohteiden tarkasta kuvaamisesta. Hänen kuvansa 1940-luvun lopusta ja 1950-luvun alusta yhdistävät kiinnostavalla tavalla uusasiallisten kuvien tieteellisen tavan tarkastella maailmaa ja eläytyvää kokemuksellisuutta edellyttävän aiheeseen syventymisen. Bergsonin tavoin Soldan arvosti tieteellisyyden anteja mutta laajensi valokuviansa tavoittelemia sisältöjä ohi ja yli materian muotojen tallentamisen. Nämä havainnot saivat minut tarkastelemaan myös Björn Soldanin sotia edeltävältä ajalta olevia valokuvia uusin silmin. Käsitystä valokuvauksen modernismista 1930-luvun Suomessa voisi huomioiden perusteella laajentaa ja uudistaa perustavamminkin. Tähän mennessä uusasiallisuuden selkeyden painotusten taakse ovat jääneet suomalaisen valokuvauksen modernismin juonteet, joissa todellisuus ei hahmotukaan niin tarkkaan mitattavana ja nähtävillä olevana. Soldanin kuvien kohdalla perehtyminen hänen elämänsä historiaansa antaa tukensa bergsonilaisten perimmäisten voimien etsinnälle. Uudeltaisista muodoista innostuminen muotojen

itsensä takia ja modernismin saavutusten ylistäminen eivät olleet sisältöinä sellaisia, joihin Soldan olisi tyytynyt. Hänen henkilökohtaisten kuviansa kokonaisuus, sekä sotia edeltävän ajan että sotien jälkeinen tuotanto yhdessä, muovaa käsitystä kuvaajasta, joka löysi luonnon parista syvällisiä kokemuksia ja joka kuvillaan halusi välittää niitä eteenpäin. Valokuvat eivät näyttäyty hänelle etäisyyden ja hallinnan rakentamisen välineinä, vaan tekniikkana, joka lähentää, kyseenalaistaa ja auttaa näkemään toisin silmin.

Björn Soldanin biografian huomioiminen laajentaa hänen kuviansa tulkinnan mahdollisuuksia, sillä elämän vaiheiden tuntemus tuo kuvien yhteyteen merkityksiä, jotka muhevoittavat niiden sisältöä. Lapsuuden ja nuoruuden kokemukset tekevät ymmärrettäväksi monia ulottuvuuksia hänen luontosuhteestaan ja avaavat hänen kuviansa sisältöjä uusasiallisuuteen tavanomaisesti liitettyjen merkitysten ohi. Soldanin kuvat eivät perustu vain ulkoisten objektien asialliseen tallentamiseen, vaan niihin kytkeytyy myös kuvaajan ja kuvattavan latautunut suhde. Suhteessa ei ole kyse perinteisestä intentionaalisuudesta, Bergsonin mukaanhan muisti työskentelee paljolti tiedostamatto-



man alueella pysytellen, tai psykoanalyttisten näkemysten mukaisesta psyyken sisältöjen käsittelystä. Kyse on bergsonilaisesta menneisyyden painautumisesta nykyisyyttä vasten, mikä synnyttää toiveita ja tavoitteita, tunteita ja mielihaluja.

Sodan aikana Soldaneilla ei ollut ollut asiaa Toskaan, sillä se oli maaliskuun 1940 rauhansopimuksessa Neuvostoliitolle luovutettujen alueiden joukossa. Kesien vietto Toskassa sai jatkoa vasta vuodesta 1947 lähtien.⁷⁴ Björnin suunnittelema valokuvakirja ei ehtinyt koskaan valmistua, sillä vuosien 1952–1953 vaihteessa Björnin vointi huononi. Hänen keuhkoissaan näkynyt varjostuma osoittautui syöväksi, jota ei voitu leikata. Kokeiltuaan kaikkia mahdollisia hoitoja tuloksetta Lontoossa, Soldanit matkustivat vielä viimeistä kertaa kesäksi Toskaan. Björn kuoli Eiran sairaalassa 9.9.1953.⁷⁵

Viitteet

- 1 Ks. Ilkka Kippola, ”Björn Soldan – elävän kuvan legenda”, teoksessa *Nisse. Björn Soldan 1902–1953*, toimittanut Hanna Nikander (Järvenpää: Järvenpään taidemuseo, 2018), 41–56.
- 2 Johanna Frigård, ”Björn Soldanin tarina”, teoksessa *Nisse. Björn Soldan 1902–1953*, toimittanut Hanna Nikander (Järvenpää: Järvenpään taidemuseo, 2018), 7–39.
- 3 O. s. Birse, myöhemmin Molteno.
- 4 Käytän useissa kohdin Björnistä hänen etunimeään. Etenkin lapsuuden aikoja käsitellessä tämä tuntuu luontevalta, ja tuolloin hänen sukunimeään ei vielä ollut Soldan. Elämänhistorian henkilökohtaisuuden vuoksi etunimien käyttäminen on perusteltua muissakin kohdin. Samalla vältän sekaannukset useiden Soldanien ja Ahojen kesken.
- 5 Stefan Nygård, *Henri Bergson i Finland. Reception, rekontextualisering, politisering* (Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2011), esim. 19–21.
- 6 Nygård, *Henri Bergson i Finland*, 61.
- 7 Käytössäni on vuoden 1911 auktorisoitu englanninkielinen käännös *Creative evolution*, kääntäjänä Arthur Mitchell (London: Forgotten books, 2005).
- 8 Björn Soldanin kirje Vivienille 5.11.1939. Yksityinen kokoelma.
- 9 Nygård, *Henri Bergson i Finland*, 53.
- 10 Ibid., 78.
- 11 Heikki Aho opiskeli 1920-luvun alussa Saksassa Ostwaldin opissa. Riitta Konttinen, *Boheemielämä. Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie* (Helsinki: Otava, 1997), 324.
- 12 Bergson, *Creative evolution*, 23–27.
- 13 Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen, ”Johdanto. Elämää suurempaa”, teoksessa *Historiallinen elämä. Biografia ja historiantutkimus*, toimittaneet Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2014), 15–16.
- 14 Björn Nilssonin muistiinpano oletettavasti vuodelta 1916. Luonnoskirja. Yksityiskokoelma.
- 15 Bergson, *Creative evolution*, xii–xiii.
- 16 Antti Aho, *Juhani Aho. Elämä ja teokset* (Porvoo: WSOY, 1951), 109.
- 17 Tilly Soldanin kirje Aina Nybergille, ei päiväystä. Svenska litteratursällskapet i Finland, arkiv (SLSA), Helsinki.
- 18 Konttinen, *Boheemielämä*, 18–19.
- 19 Johanna Frigård, *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonvalokuvien moderneja ideaaleja Suomessa 1900–1940* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Suomen valokuvataiteen museo, 2008), 238–241.
- 20 Ks. Venny Ahon muistelmat Juhani Ahosta 1944–1945, kotelo 3, 59. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kirjallisuusarkisto (SKS), Helsinki.
- 21 Kai Alhanen, ”Bergson nauraa yhä”, teoksessa *Fenomenologian ydinkysymyksiä*, toimittaneet Timo Miettinen, Simo Pulkkinen ja Joona Taipale, (Helsinki: Gaudeamus 2010), 229–230.
- 22 Vivien Molteno, ent. Soldan, ”Björn Soldan (1902–1953)”. Muistoja Björn Soldanista, 4. Suomen valokuvataiteen museo (SVM), Helsinki.
- 23 Venny Soldan-Brofeldt, *Merimajamme ja me* (Porvoo: WSOY 1930), 13–15.
- 24 Frigård, *Alastomuuden oikeutus*, 47; Patrik Steorn, *Nakna män. Maskulinitetet och kreativitetet i svensk bildkultur 1900–1915* (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag 2006), 44–47.
- 25 München Fotoschulen opiskelijaluettelon ote, Rudolf Scheutlen sähköposti Johanna Frigårdille 11.6.2015; Ulrich Pohlmann ja Rudolf Scheutle, *Lehrjahre Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900–2000* (München: Schirmer/Mosel 2000), 33–35.
- 26 Konttinen, *Boheemielämä*, 325.
- 27 Ibid., 328; ”Aho & Soldan – pioneering photographers and filmmakers”, luettu 13.11.2017, <http://www.ahosoldan.com/filmselokuvat.html>.
- 28 Ks. Kippola, ”Björn Soldan – elävän kuvan legenda”, 41–56.



29 Kippola, "Björn Soldan – elävän kuvan legenda", 41–42.

30 Johanna Frigård, "Mikä uutta, mikä vanhaa. Näkemyksiä valokuvasta 1900–1940", teoksessa *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*, toimittaneet Jukka Kukkonen ja Tuomo-Juhani Vuorenmaa (Helsinki. Suomen valokuvataiteen museo 1999), 84–87.

31 Maunu Häyrynen, *Kuvitettu maa. Suomen kansallisten maisemakuvastojen rakentuminen* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005), 17.

32 Ville Lukkarinen, "Nainen ja kamera – Albert Edelfeltin Suomi kuvissa", teoksessa *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*, toimittaneet Jukka Kukkonen ja Tuomo-Juhani Vuorenmaa (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 1999), 10.

33 Into Konrad Inha, *Finland i bilder – Suomi kuvissa – La Finlande pittoresque* (Helsinki: W. Hagelstam o. U. Wasastjerna, 1896).

34 Soldan-Brofeldt, *Merimajamme ja me*, 12–15.

35 Ibid., 144.

36 Vivien Soldan, "Björn Soldan 1902–1953" -käsikirjoitus, 2. SVM.

37 Björn Soldan, "Miten lintuja elokuvataan". *Valokuvaus* 8/1927, 135–140.

38 Ibid.

39 Juha Suonpää, *Luontokuvan totuuden hetki* (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo ja Musta Taide, 2001), 32; Juha Suonpää, *Petokuvan raadollisuus*. Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästys (Tampere: Vastapaino, 2002), 34.

40 Suonpää, *Luontokuvan totuuden hetki*, 10; Suonpää, *Petokuvan raadollisuus*, 60.

41 Björn Soldan, "Värkväll i viken", kirje Vivienille, päiväys tuntematon. Yksityiskokoelma.

42 Bergson, *Creative evolution*, xii.

43 Nygård, *Henri Bergson i Finland*, 60–61; Bergson, *Creative evolution*, 128.

44 "Vattnet är alldeles klart i dessa lagunen, genom den speglande ytan synes bottens hemlighetsfulla värld där blott fåglarna äro som hemma." Björn Soldan, "Värkväll i viken", kirje Vivienille, päiväys tuntematon. Yksityiskokoelma.

45 Nina Kokkinen, *Totuudenetsijät: vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli-Gallen Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa* (Turku: Turun yliopiston julkaisuja, C osa 469. Scripta Lingua Fennica Edita, 2019), 17–19, 169–173.

46 Bergson, *Creative evolution*, 128.

47 Suzanne Guerlac, *Thinking in Time. An Introduction to Henri Bergson* (Ithaca & London: Cornell University Press, 2006), 14–15.

48 Nygård, *Henri Bergson i Finland*, 77.

49 Suomennos käsitteelle *durée* teoksesta Gilles Deleuze, *Bergsonismi*, suomennos Eetu Viren (Helsinki: Tutkijaliitto, 2018).

50 Bergson, *Creative evolution*, 17.

51 Ibid., 176–177.

52 Ibid., 45, 90, 177, 340–341.

53 Frigård, *Alastomuuden oikeutus*, 153–154; Raoul af Hällström, "Kameran silmä. Valokuvaustaiteemme suuri voitto. ABISS-ryhmä esittäytyy", *Tulenkantajat* 9–10/1930, 138–139; Elina Heikka, "ABISS – valokuvan modernismin ensimmäinen aalto", teoksessa *Salon Strindberg. Helsinkiläisen taidegallerian vaiheita* (Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2004), 94.

54 Esimerkiksi Stefan Nygård asettaa Bergsonin ajattelusta tukea saaneen taiteen subjektiivisuuden vastakohtaksi valokuvallisen täsmällisyyden. Nygård, *Henri Bergson i Finland*, 77.

55 Frigård, *Alastomuuden oikeutus*, 139.

56 Raoul af Hällström, "Kameran silmä", *Tulenkantajat* 9–10/1930, 139.

57 Ibid..

58 Bergson, *Creative evolution*, 154–155.

59 Ibid., 306–308.

60 Ibid., 10–11.

61 Ilkka Kippolan suullinen kommentti Johanna Frigårdille tapaamisessa 9.6.2017. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen arkisto.

62 Vivien Soldan, "A promise to Oliver" -käsikirjoitus 1980, 70–74. Kauniaisten paikallisarkisto (KA), Kauniainen; Stansfield, kirje Anne Isomursulle 19.10.2014, 8. SVM.

63 Soldan, "Björn Soldan 1902–1953" -käsikirjoitus 1980, 9. SVM.

64 Stansfield, kirje Anne Isomursulle 19.10.2014, 8. SVM.

65 Soldan "Björn Soldan 1902–1953" -käsikirjoitus, 8. SVM.

66 Björn Soldan, "Sata kuvaa Englannista" -käsikirjoitus. SVM.

67 Soldan, "A promise to Oliver" -käsikirjoitus, 25, KA.

68 Eeva Kuuluvainen, "Ensimmäisenä Helsingissä", teoksessa *Kukoistava Kumpula. Juhlajulkaisu 75 vuotta*, toimittanut Helena Jaakkola, (Helsinki: Kumpulan Siirtolapuutarhayhdistys ry), [5]; Konttinen, Boheemielämää, 329.

69 Frigård, "Björn Soldanin tarina", 30, 33.

70 Bergson, *Creative evolution*, 5.

71 Ibid., 176–177.

72 Ibid., 46.

73 Leena Saraste, *Valo, muoto, elämä. Kameraseurat kohti modernia*, (Helsinki: Musta taide ja Suomen valokuvataiteen museo, 2004), 168, 177–178.

74 Stansfield, kirje Anne Isomursulle 19.10.2014, 8–9. SVM.

75 Stansfield, kirje Anne Isomursulle 19.10.2014, 9. SVM; Soldan, "Björn Soldan 1902–1953" -käsikirjoitus, 9–10. SVM.

FT Johanna Frigård on valokuvien historiaan erikoistunut taidehistorioitsija Turun yliopistossa. Tällä hetkellä hän tutkii värikkyyden muuttuvia merkityksiä valokuvauksen historiassa. Rahoittajana on Koneen säätiö.



Arcimboldon perilliset – eli puiden ja kukkien lihallisuus, lihan ja solujen taide

Helena Sederholm

Ihminen on yleisimpiä taiteen aiheita ja kuvattu usein vastakohtana luonnolle, luonnon rinnalla tai luontoa halliten. Ihmiskehot ja muu luonto on yleensä esitetty toisistaan erillisinä. Taustalla on vaikuttanut muun muassa Raamattuun perustuva käsitys, että ihmiselle on annettu luonnon herruus ja kyse on vertikaalisesta hierarkiasta, ylempien ja alempien suhteesta. Nykyisen biofilosofian perustana on sitä vastoin ollut ajatus elämästä ”sellaisenaan” ja toisaalta sen ilmenemisen rajoista (rajoista elollisen ja ei-elollisen, inhimillisen ja ei-inhimillisen ja eri lajien välillä)¹. Nykyään, esimerkiksi posthumanismissa ja uusmaterialismissa on ajateltu, että ei-inhimillinen elämä ei ole väheksyttävämpää kuin inhimillinenkään

elämä; ne vain ovat erilaisia ja tuottavat erilaista tietoisuutta.²

Tämä artikkeli käsittelee ennen kaikkea ihmisten ja kasvien suhdetta. Teen ajallisesti ja ajatuksellisesti isoja hyppyjä taiteen historiassa osoittaakseni, että esimerkkejä ihmisen ja kasvikunnan yhteenkietoutuneisuudesta löytyy taiteen historiasta jo ennen antroposentrismistä irti pyristelevien nykyaiteilijoiden tuotantoa.³ Kasvien ja ihmisten hybridejä voidaan nähdä taiteessa jo ainakin antiikin veistoksista alkaen. Ennen kuin käsittelen, miten tämä tematiikka ilmenee nykyaiteudessa, poimin historiasta muutamia esimerkkejä, jotka ovat rikkoneet käsityksiä inhimillisen tietoisuuden ja vegetatiivisen elämän erillisyydestä. Etenkin goottilaisista ja myös myöhemmän ajan kirkoista eri puolilta Eurooppaa voi löytää ”vihreitä miehiä”, veistoksia, joiden kasvoista kasvaa puunlehdistö. Giuseppe Arcimboldon muoto-

kuvamaalaukset 1500-luvulta ja viime vuosisadan alun avantgarden sekä vuosisadan jälkipuoliskolla kehotaiteen tavat esittää groteskeja ruumiita ovat rapauttaneet antroposentristä eli ihmiskeskeistä maailmankuvaa.

Biotaide on tuonut taiteeseen uusia tekniikoita ja taiteilijat operoivat usein solutasolla kuten esimerkiksi ottamani brasilialaisamerikkalainen monialataiteilija Eduardo Kac, jonka pyrkimyksenä on ollut transgeenisen taiteensa kautta tuoda uusia bioteknologioita ja biodesigneja yleisempään tietoisuuteen ja italialais-syntyinen taiteilija ja väitöstutkija Margherita Pevere, jonka teoksissa on myös feminististä tematiikkaa. Niin ikään tarkastelen, miten belgialainen taiteilija Berlinde De Bruyckere on antanut perinteisemmille tekstiilin tai vahan kaltaisille materiaaleille ihmisellisiä, lihallisia piirteitä kuvatessaan kukkia tai puita.

Kyse on materiaalisuuden ja mielikuvien yhteydestä. En kuitenkaan tarkastele perin



pohjaisemmin uusmaterialistisia teorioita⁴. Sen sijaan rinnastan 1900-luvun puolivälissä kirjoittaneen ranskalaisen fenomenologi Maurice Merleau-Pontyn fragmenteiksi jääneessä postuumisti julkaistussa tekstissä⁵ hahmotteleman vuorovaikutuksellisen käsitteen *liha* ja nyky-yhdysvaltalaisen feministiteoreetikko Karen Baradin käsitteen *intra-action*⁶, joka on suomennettu yhteismuotoutuvaksi⁷. Rinnastamalla nämä eri aikoina kirjoittaneet ja erilaiseen filosofiseen perinteeseen kuuluneet teoreetikot tiedän luovani eräänlaisen hybridin, mutta on kiehtovaa havaita, miten näistä eri lähtökohdista kuitenkin hahmottuu mentaalinen ”vihreä mies”. Merleau-Ponty kurottaa ajatuksensa ihmisestä ympäristöön, Barad, jonka tausta on teoreettisessa fysiikassa, häivyttää ihmisen ja ympäristön eron.

Sivuan myös filosofiassa keskustelua kirjoittaneita aristotelisiä käsitteitä *bios* ja *zoë*, joista etenkin jälkimmäiselle italialais-australialainen feministifilosofi Rosi Braidotti on antanut roolin postantroposentrisessä siirtymässä hierarkkisista suhteista tasa-arvoisempiin.

Vihreistä miehistä groteskeihin naisiin
Eurooppalaisissa katedraaleissa ja luostareissa on rakenteisiin tai koristeeksi veis-

tettyjä hahmoja, joiden kasvoista, poskista, suusta, nenästä ja jopa silmistä kasvaa tammenlehtiä, orapihlajaa, viiniköynnöstä tai muita puita. Jotkut hahmoista ovat kuin kasvoiksi muuttuvia puunlehtiä. Näitä vihreitä miehiä⁸ luotiin jo hellenistisessä kulttuurissa, missä niiden on arveltu viittaavaan usein Bacchukseen ja Dionysos-kulttiin.⁹ Varhaiskeskiajalla, noin 600-luvulla, aihe omaksuttiin kirkkotaiteeseen.

Tulkinnat hahmojen merkityksestä vaihtelevat. Brittiläisen kasvitieteilijä Kathleen Basfordin mukaan voi olla kysymys pahoalaisen symbolista tai kuolemasta ja uudesta elämästä, ihmiskunnan ja luonnon yhteydestä.¹⁰ Koska veistokset ovat kirkoissa ja luostareissa, mahdollinen tulkinta on sekin, että kysymys on kadotetuista tai synnintekijöistä, silmin nähtävistä irstailuista ja suusta suolleutuista turmeluksen sanoista. Vihreät miehet varoittavat fyysisen maailman kiusauksista. Basford perustaa tämän tulkinnan 700-luvun teologi Rabanus Maurukseen, jolle puiden lehdet edustivat lihan syntejä ja himoja, kadotukseen tuomittavia tekoja.¹¹ Vihreiden miesten suusta versookin usein lehdistö, joka kietoutuu pään ympäri ja vaikuttaa tyystin tukahtuttavan inhimilliset piirteet; ihmi-

nen tuntuu tukahtuvan lihan haluihin ja hillittömyyksiin, mutta kaiken sen keskellä näkee myös valoa.¹² Basfordkin tosin toteaa, ettei kaikkien vihreiden miesten merkityssisältö ole sama päätellen niiden toisistaan eroavista ilmeistä ja olemuksesta.

Kirjailija William Anderson on tutkinut hahmojen tyyllistä kehitystä varhaisista pahalaismaisista kasvoista renessanssin



Kuva 1. ”Vihreä mies”, Norwichin luostarikatedraali, 1415. Kaivertajat John Watlington ja Brice Holantilainen. <https://www.trover.com/d/PyxN-norwich-cathedral-norwich-england>, haettu 30.5.2019.



myöhempään hahmoin, joissa ihmisyyden tulee vahvemmin esiin. Hän esittää useampia tulkintoja hahmojen merkityksistä. Vihreiden miesten luonne muuttui keskiajan myötä ja Anderson viittaa teologi John Scotus Eriugenaan, joka käänsi Dionysius Areopagitan tekstejä. Scotus kirjoitti siitä, miten elämän eri muodot ilmenevät ihmisessä, jolla universaalina olentona on henkisyys kuin enkeleillä, järki kuin ihmisellä, vaisto kuin eläimellä ja elämä kuin kasvilla. Toisin sanoen ihminen myös kasvaa.¹³ Anderson tulkitsee hahmoissa vahvistuvan Vanhassa testamentissa kirjattujen ajatuksien elämän katoavaisuudesta, ”kaikki liha on kuin ruoho” (Jes. 40:6).¹⁴

Inhimillisten ja kasvielementtien kytkentöjä on Basfordin mukaan jo keskiajalla pidetty levottomuutta herättävinä ja jopa vihamielisenä suhteena ennemminkin kuin luonnon tasapainoisuutena.¹⁵ Kasvitiede on aina liittynyt läheisesti lääketieteeseen, jossa vaikutti sangen pitkään kreikkalaiselta lääkäri ja kasvitieteilijä Dioskorideelta (n. 40–90) periytynyt doktriini, jonka mukaan kasvien muoto vastaa ihmisen anatomiaa. Sydämenmuotoisella kasvinosalla on sydäntä lääkitsevä vaikutus. Tämä ei kuitenkaan aina pidä paikkaansa, kohtalokkain

seurauksin, sillä monet kasvit ovat myrkyllisiä.¹⁶ Dioskorideen oppi todettiin hölynpölyksi viimeistään 1660-luvulla¹⁷, mutta kasvien lääketieteellinen käyttö jatkui pitkälle 1800-luvulle, kunnes sairauksien alkusyistä päästiin paremmin selville. Kasvikunnassa havaittu ei-inhimillisen elämän ”arvaamaton” luonne yhtä lailla kuin myöhempi tieto bakteereista sairauksia aiheuttavana voivat osaltaan selittää myös epäluuloista suhtautumista esimerkiksi biologiseen nykyaikaiseen ja hybrideihin.

Yhtä lailla vaihtelevat tulkinnat Giuseppe Arcimboldon (1526/7–1593) muotokuvamaalauksista, joiden ihmishahmot koostuvat esineistä, aseista, kirjoista, elementeistä, eläimistä tai – niin kuin Vuodenaika-sarjassa (*Kevät ja Talvi* 1563; *Kesä* 1572 ja *Syksy* 1573) – kasveista, kunkin vuodenajan sadosta ja tyyppillisimmistä puista ja kukista. Maalaukset on liitetty renessanssin aikana kiehtoneisiin kuva-arvoituksiin, visuaalisiin sanaleikkeihin ja omituisuuksiin¹⁸. Arcimboldo työskenteli Wienissä ja Prahassa Habsburgien hovin palveluksessa¹⁹ aikana, jolloin ruhtinas Rudolf II ja monet intellektuellit uppoutuivat myös alkemiaan²⁰ ja toisaalta botaniikkaan²¹.

Arcimboldon Vuodenaika-maalauksista puuttuu tyystin ihmisruumiin lihallisuus, ne ovat läheltä katsoen vain kooste kukkia, vihanneksia, hedelmiä ja juurakoita. Vasta kun kuvia katsoo hiukan kauempaa, hahmottuu ihmisprofiili ja katsoja ”lihallistaa” hahmon mielessään.

Semiootikko, filosofi Umberto Eco on kirjoittanut Arcimboldon maalauksista, että niissä taide ei jäljittele luontoa kuten renessanssissa. Hänen mukaansa Arcimboldo jatkaa myöhäiskeskiaikaista näkemystä, jonka mukaan taiteessa ruumiillistuvat ideat. Eco liittää Arcimboldon manieristeihin ajatellen, että hahmojen epämuotoisuus, outous ja ylenpalttisuus hylkäsi todenmukaisuuden ja säännöt ja ilmaisi sen sijaan taiteilijan ideoita.²²

Aristoteles jakoi aikoinaan elävän elämän kahdeksi: toisaalta oli *bios*, kansalaisen hyveellinen elämä eli se miten elämä eletään, ja toisaalta *zoē*, biologinen, vegetatiivinen elämä, joka on yhteinen kaikille organismeille sekä jumalille²³. Olisi kiehtovaa ajatella, että Arcimboldo hahmotti maalauksissaan kuvaa kunnan kansalaisista muistuttaen, että kaikki elämä on kuitenkin lopulta vegetatiivista, kevään kukoistuksesta talven kuolemaan.





Kyse olisi silloin eräänlaisesta vihreiden miesten tematiikkaa jatkavasta kuvastosta, joka muistuttaa inhimillisen hybriksen katoavaisuudesta.

Sen sijaan monissa muissa vanhoissa maalauksissa ”kehon läpinäkymätön ja tassattu pinta [--] saa oleellisen merkityksen sulkeutuneen, muihin kehoihin ja maailmaan sulautumattoman yksilöllisyyden rajana”, kuten venäläinen filosofi Mihail Bahtin esteettistä kehonkuvaa luonnehtii.²⁴ Tämä näkyy etenkin vuosisatojen aikana muotoutuneessa taiteen naiskuvastossa. Ihmisen valta-aseman luonnon yli voi tulkita näkyvän esimerkiksi monissa 1800-luvun naiskuviissa Ingresistä Bouguereauhun. Niissä alastomat vartalot ovat idealisoituja, estetisoituja ja täydellisiä ”luonnottomuuteen” asti. Pelkkää lihaa vailla mallien persoonaa. 1900-luvun alussa avantgardistit ryhtyivät fragmentoimaan näitä siloteltuja ja ympäristöstään erillisiä ihmiskehoja.

Arcimboldoa on pidetty surrealistien esikuvana, yhdistihän hän toisiinsa liittymät-

Kuva 2. Giuseppe Arcimboldo, *Talvi*, 1563 (yksityiskohta). Öljy kankaalle, 76 x 63,5 cm. Kunsthistorische Museum, Wien.



tömiä asioita. Mutta inhimillisen ja ei-inhimillisen erottamattomia yhteenkietoutumia löytyy myös surrealistejä varhaisemmasta avantgardesta, missä kehot sulautuivat ympäristöönsä ja groteski ruumis oli jatkuvasti muotoutuvana ja rakenteilla. Ekspressionismin, fauvismin ja futurismin vääristellyt kehot sulautuivat usein ympäröivään maisemaan, olipa se kappale metsää, puistoa, puutarhaa tai kaupungin kivisiä kujia. Naisvartaloita esineellistettiin yhä, mutta avantgardessa estetisoidut kehot korvattiin kiihkeän modernin elämän tuottamilla groteskeilla hahmoilla, kuten monissa Ernst Ludwig Kirchnerin, Karl Schmidt-Rottluffin tai Frantisek Kupkan maalauksissa. Lihallisuus muuttui yhä enemmän kuvallisuudeksi, maalauksissa seisokeli, istuskeli ja lojuskeli punaisia, keltaisia ja violetteja naisalastomia, maisemansa värisiä.

Esteettisestä kehonkuvasta siirryttiin groteskiin. Bahtinin mukaan groteskia ruumista määrittelee epäpuhtaus, pullistumat, ulokkeet ja haaraumat, epäsuhtaisuus, äänekkyys ja huomion kiinnittäminen puutteisiin, aukot, symbolinen lika, fyysiset tarpeet ja alaruumiin nautinnot. Sisäinen ja ulkoinen sulautuu yhteen groteskissa ruumiissa, joka



Kuva 3. Frantisek Kupka, *Vesi (Kylpijä)*, 1906-1909. Öljy kankaalle, 63 x 80 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Pariisi, talletus Musée de Beaux-Arts, Nancy. <https://curiator.com/art/frantisek-kupka/leau-la-baigneuse>, haettu 30.5.2019.



on myös muotoutuva ruumis, sitä rakennetaan ja luodaan jatkuvasti.²⁵ Groteski on siis myös yhdistelmä toisiinsa kuulumattomia elementtejä, jatkuva muodonmuutos.

Action paintingissa 1940- ja 1950-luvuilla pyrkimyksenä oli liittää taiteilijan kehon liikkeitä suoraan taideteokseen. Amerikkalaismaalari Jackson Pollockin liikehdintä suurilla kankailla näkyi maaliroiskeiden suunnassa ja intensiteetissä. Mutta pian pelkkä fyysisen prosessin metafora ei riittänyt ja parina seuraavana vuosikymmenenä avantgardistit käyttivät oikeita kehoja happeningeissa, performansseissa ja kehotaitteessa, mikä merkitsi materiaalista suhdetta myös lihallsuuteen.

Esteettisen ja groteskin ruumiin rajalla on yleensä joukko tabuja, joita taiteilijat ovat yrittäneet rikkoa. Moraaliset käsitykset iskostuvat usein ruumiinkuvan kautta, ruumiillisesta dialogista maailman kanssa.²⁶ Kehotaitteessa se näkyi muun muassa siten, että kehon lisäksi sen eritteistä tuli taiteen materiaalia. Vaikka ruumiin eritteiden ja ruuan suhde on biologisesti ilmeinen, se on esteettinen tabu. Kiinnostavaa on, että useimmissa ruokaa ja performanssia yhdistävissä varhaisemmissa teoksissa ”ruoka” on ollut lihaa tai verta (Otto

Mühl, Michel Journiac, Hermann Nitsch, Henrik Plenge Jacobsen), harvemmin kasvipohjaisia ruoka-aineita.²⁷

Ranskalainen taiteilija Gina Pane toteutti 1973 teoksen *Sentimental Action*, jossa hän laskeutui seisaaltaan sikiöasentoon ja painoi sitten ruusun piikkejä käsivarsiinsa; hän viilsi kämmentään partakoneen terällä niin, että hänen käsivarressaan ja kädessään olevat haavat muodostivat ruusun varren ja terälehtien muotoisen kuvion. Hän toisti saman kahdesti: ensin punaisten ruusujen kanssa ja sitten valkoisten. Hän on kuvannut teoksiaan eräänlaiseksi sisäisen tilan heijastamiseksi, sen kielellistämiseksi: ”[--] työni materialisoi kehoani, joka on taiteellinen mediumini ja käsitteellinen työkaluni”²⁸; taiteellisessa mielessä kyse oli siis käsitetaiteen ja kehotaitteen yhteydestä.

Taiteen historiassa vallinnut antroposentrismi on väistynyt hitaasti. Ihmisen valta-asema näkyy myös luonnon inhimillistämässä: brittiläinen kirjailija Richard Mabey vertasi erästä tammilajia taiteilijaan, koska se olosuhteista riippuen kasvaa mihin tahansa kokoon ja muotoon ja on siksi vaikea tunnistaa²⁹. Kuitenkin esimerkiksi kuubalais-amerikkalainen performanssitaiteilija

Ana Mendieta halusi teostensa kautta tulla yhdeksi maan kanssa, maan jatkumoksi ja hän ajatteli maan kehonsa jatkumoksi.³⁰ Hän halusi manifestoida naisvoimaa ja kietoutua maahan kuin kohdun sisään 1970-luvun teoksissaan.

Kuvaamissani esimerkeissä kulttuurinen elämä, *bios*, hakee kosketusta biologiseen, vegetatiiviseen *zoëen* ja etsii niiden yhteyttä taiteellisessa toiminnassa, usein poistamalla hyveellisyyden verhon. Rosi Braidottikin kutsuu ei-inhimillistä vitaalia elämänvoimaa termillä *zoe*.³¹ Hänen mukaansa se ei suinkaan ole vegetatiivista tiedostamatonta elämää, vaan dynaamista ja itseorganisoituvaa. *Zoen* ympärille kietoutuu tasa-arvoistava lähestymistapa, joka liittää yhteen eriytettyt lajit ja kategoriat. Tämä tasa-arvo on Braidottin mukaan materiaalista ja sekulaarista.³²

Braidottin mukaan postantroposentrinen siirtyminen hierarkkisista suhteista tasa-arvoisempiin edellyttää subjektien eli toimijoiden radikaalia uudelleenpaikantamista ja vieraannuttamista. Paras tapa toteuttaa sitä on kriittisen etäisyyden ottaminen ja tutuista toimintatavoista luopumisen strategia.³³ Se onkin myös monien biotaiteilijoiden pyrkimys, mutta inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteen



liittäminen, outouttaminen, on myös se mitä yleisö biotaiteessa usein kavahtaa.

Petunioita ja lasikohtuja

Biologisen nykytaiteen pirstoutuneessa keuhollisuudessa ”ihmisellinen” sekoitetaan ei-inhimilliseen luontoon; tapahtuu siirtymä antroposentrististä, ihmiskeskeisistä, kuvista transhumaaniin idealismiin ja edelleen posthumaaneihin äärirealistisiin projekteihin kuten esimerkiksi Eduardo Kacin *Edunia* (2009), jossa hän loi ”kasvianimaalin” (*plantimal*), taiteilijan ja petunian hybridin.

Biotaiteen voi määritellä esteettistä kehonkuvaa pirstoneiden Arcimboldon muotokuvien ja avantgarden sekä ihmisruumista materiaaliksi muuttaneen kehotaiteen perilliseksi; avantgarden tavoin se tekee näkyväksi myös tieteen kehitystä. Bioteknologiat ovat luoneet uusia tapoja käyttää elämää taiteen materiaalina. Bioteknologiat ovat nimenomaan tekniikoita, joiden avulla eläviä organismeja tai niiden osia voidaan keinotekoisesti luoda ja muokata.

Nykyinen bioteknologia on kuitenkin paljolti tietokonemallinnuksiin pohjautuvaa informaation kopiointia ja uudelleenohjelmointia. Biotaiteilija Jennifer Willetin mukaan nykyiset protokollat antavat ymmärtää, että

bioteknologia on digitaalista ja niinpä kehon ohjelmointi vertautuu tietokoneen ohjelmointiin.³⁴ Biotaide sen sijaan muistuttaa työn märeästä, verisestä, hallitsemattomasta luonteesta.³⁵ Taide uudelleenmäärittää bioteknologian elävien teknologiaksi, mikä usein tarkoittaa orgaanisten ja keinotekoisien elementtien yhdistämistä.

Transgeeninen eli geenimuunteluun perustuva taide mahdollistaa monenlaisia ihmisen ja luonnon tai eri luonnon elementtien keskinäisiä yhdistelmiä, osa melkoeläviä³⁶, kasvia, osa ihmisellisen³⁷ ja bakteerien tai esimerkiksi kasvatettavan selluloosan yhdistelmiä.

Konkreettisimmillaan ihmisellinen ja ei-inhimillinen yhdistyvät Kacin *Eduniassa*, jonka vaaleanpunaisia terälehtiä verkottavat kirkaanpunaiset suonet; niiden jokaisessa solussa on Kacin omaa DNA:ta. Kacin mukaan petuniahybridin kukoistus tuottaa mielikuvan kukan suonien läpi virtaavasta ihmisverestä. Hänen valikoimansa geeni toimii normaalisti osana ihmisen immunitteettisysteemiä, eli tunnistaa ja hylkii ihmiselimestölle vieraita entiteettejä. Teoksessa Kacin geeni on liitetty kasvin kromosomiin ja kun sen siemenistä kehittyi uusi kasvi, siinäkin on Kacin DNA:ta.³⁸ Voidaan kysyä,

millä oikeudella Kac manipuloi kasvia ja liittää siihen vieraita geenejä.

Onko *Edunian* idea erisuuntainen kuin Arcimboldon maalauksissa? Ei ihmishahmoa kasvin osista, vaan kasvi ihmisen pienimmistä fragmenteista. Toisaalta voidaan ajatella, että ihmisen *bios* redusoituu *zoëen*, kun ihmis-DNA on alistainen kasvin ominaisuuksille. Mutta mitä nämä kasvin ominaisuudet ovat? Filosofit ja kulttuurintutkijat ovat kiistelleet, voiko kasveilla olla sielu, jota yleensä pidetään ihmisen tietoisuuden ytimenä. Esimerkiksi antiikin kreikkalaiset assosioivat elämän liikkuvuuteen. Aristoteles kuvasi neljänlaista liikettä: jokin voi muuttaa olomuotoaan, kasvaa, rappeutua tai muuttaa sijaintiaan. Koska kasvit voivat liikkua kolmella näistä neljästä tavasta, voitaisiin Michael Marderin tavoin puhua vegetatiivisesta sielusta.³⁹

Margherita Peveren taiteellisen tutkimuksen tutkimuskysymykset⁴⁰ ovat liittyneet rajoistaan liudentuviin, vuotaviin kehoihin (*leaking bodies*) ja saastuttamiseen tai tartuttamiseen (*contamination*). Onko inhimillisellä ja ei-inhimillisellä rajoja? Pevere kysyy, kuinka tutkia tällä raja-alueella käytävää konfliktia sellaisten taideteosten kautta, jois-



sa keskeistä ovat teknologisten materiaalien ”saastuttamat” elävät organismit tai toisaalta ihmisen muistojen säilyttäminen kirjaimellisesti elävinä.

Hän työstää parhaillaan kahta teossarjaa. Toinen, *Wombs* (”Kohdut”), koostuu sisäelintenmuotoisista laboratoriapulloista, suljetuista ekosysteemeistä, joissa taiteilijan omasta virtsasta eristetyssä hormonaalisessa aineenvaihduntatuotejäämässä on taiteilijan kasvattamaa mikrobiselluloosaa ja lihankaltaista biofilmiä.

Wombs-sarjassa Pevere tarkastelee omaa naisen kehoaan, jota leimaavat vuotava materiaalisuus ja lihalliset muutokset. Nuori nainen joutuu koko ajan neuvottelemaan kehonsa kanssa raskauden mahdollisuudesta. Asian ympärille kietoutuu pelkoja ja haluja, pohdintaa seksuaalisuudesta. Äitiyden poissaolo on sekä fyysinen että poliittinen kokemus. Taiteilija on 34-vuotias ja lapseton, mutta raskaus ja äitiyden mahdollisuus on jokapäiväisissä ajatuksissa: kun hän syö ehkäisytablettien, käy gynegologisissa tarkastuksissa, huolehtiessaan henkilökohtaisesta hygieniastaan. Kyse on ihmisen oleimisesta osana biopolitiikkaa, missä hormoneja kontrolloidaan, kirjoitetaan lääkeresptejä ja

naisille asetettuja sosiaalisia odotuksia tarkastellaan jatkuvasti niin, että kyse on myös haavoittuvuudesta.

Kontrolloiva biopolitiikka aristaa, haavoittaa. Haava saa meidät aistimaan ruumiillisuutemme nimenomaan suhteessa kehon ulkopuolella olevaan. Mutta Peveren kuten monien muidenkin biotaiteilijoiden teoksissa ollaan samanaikaisesti myös kehon sisäpuolella: mieli ja ruumis, ihminen ja ympäristö kietoutuvat toisiinsa. Mikrobiselluloosaa kasvatetaan *Glucoacetobacter xylinus* -bakteerista, jota löytyy luonnosta yleensä mädäntyvistä hedelmistä – syntymä ja kuolema ovat yhtä aikaa läsnä.

Peveren toisen teoksen latinankielinen nimi *Semina Aeternitatis* tulee uskonnollisista teksteistä ja tarkoittaa ”ikuisuuden siemeniä” tai ”ikuisuuden ihmisiä”. Pevere on kerännyt työtään varten ihmisten muistoja, joita hän on muuntanut binäärikoodista geenijaksoksi ja edelleen synteettiseksi DNAksi. DNA on puolestaan liitetty bakteeriin, jonka avulla on kasvatettu mikrobiselluloosaa. Muistojäljet säilyvät selluloosakalvona bakteerin genomissa. Tieteellisessä mielessä työ liittyy DNA-tiedostojen tallettamistekniikkaan, jota kehitetään siten, että synteettistä DNAta voitaisiin

varastoida eläviin soluihin. Silloin muistot säilyisivät kirjaimellisesti elävinä.

Prosessissa tapahtuu kuitenkin helposti geneettisiä mutaatioita. Ne ovat kiinnostavia etenkin esteettisessä mielessä. Pevere vertaa näitä mahdollisia vääristymiä Francis Baconin muotokuvaan ja Emilio Isgròn ”poistoihin”.⁴¹ Isgrò on sana sanalta mustannut kokonaisten ensyklopedioiden ja kirjaklassikoiden tekstin. Ei halutakseen tuhota sanoja, vaan säilyttääkseen ne keskeyttämällä sanojen merkitysten ja tarkoitusten tyhjentyminen jatkuvan mediakommunikaation kautta. Tämän jatkuvasti muuttuvan kommunikaation voi ajatella vastaavan geneettisiä mutaatioita.

Arboreomorfismista

Nykytaiteessa kehollisuutta, inhimillistä tai ihmisellistä ei kuitenkaan vain sekoiteta muuhun luontoon, vaan luonnon ja ihmisen suhde toimii toiseenkin suuntaan luontoa varsinaisesti inhimillistämättä. Koska emme kuitenkaan pysty saamaan suoraan tietoa kasvien tietoisuudesta, se usein käännetään ihmisen ymmärryksen mukaiseksi ja siten mukana on mielikuvitusta eli taiteellisia elementtejä.

Taidehistorian professori Anne F. Harris käsittelee eräässä artikkelissaan vaikeasti





Kuva 4. Margherita Pevere, sarjasta *Wombs* (2018). Lasi, *Glucoacetobacter xylinus* -bakteerin tuottamaa lihallista biokalvoa taiteilijan omasta virtsasta eristetyssä hormonaalisessa aineenvaihduntatuotejäätymässä. © Margherita Pevere.

suomennettavaa käsitettä *hewn*, jolla tarkoitetaan irrottamista, lohkomista, irti hakkaamista. Harris viittaa *Krusifiksin uni* -runoelmaan, josta osa on hakattu riimuina Ruthwellin varhaiskeskiaikaiseen kiviristiin Skotlannissa.⁴² Runoelmassa Kristuksen ristinpuu muistaa olleensa elävä puu. Harris pohtii uusmaterialismin hengessä elämää sen jälkeen, kun puu tai kivi on hakattu, irrotettu, alkuperäisestä paikastaan. Jatkuuko materiaalin elämä, sen voima, *zoē*, vain muotoaan muuttaen. Muistaako puu tai kivi materiaalisuutensa vielä taiteeksi muokattuina? Mehän haluamme alkuperäisen materiaalin vakuuttavan meidät sen muodon kautta, johon taiteilija sen pakottaa, vaikka uusi materialisaatio manifestoisikin uutta identiteettiä, uutta tarkoitusta, uutta oliota.⁴³ Silti uudessakin muodossaan materiaali vastustaa muokkaajaansa. Taiteilijoille se on tuttua. Puu säilyttää luonteensa ja olemuksensa, eikä taivu mihin tahansa. Entä kun taiteilija valitsee materiaalin, jolle hän pyrkii antamaan kaksinaisen luonteen? Hän tekee kukan tai puun, jolla on samalla ihmisellisiä tai lihallisia piirteitä, materiaalina vaha tai tekstiili.

Esimerkiksi Berlinde De Bruyckere tekee lihallisia puita tai luita ja hänen uusimmissa

liijateoksissaan on kiinnostavaa ”kasviani-maalisuutta”. Representaatio vaikuttaa De Bruyckeren tapauksessa voimakkaammin kuin esimerkiksi aiemmin mainitsemani Kacin *Edunian* pittoreski, mutta tieteelliseen tietoon, ei niinkään visuaalisuuteen, perustuva realismi.

De Bruyckerellekin puu tuntuu edustavan *zoē*ta, elämänvoimaa. Hänen näyttelyssään Kunstraum Dornbirnissä Itävallassa vuonna 2015 oli hevosenruhoja ja -nahkoja, joiden sisältä pilkotti puumainen pinta, De Bruyckeren mukaan muistuttamassa puista elämän symbolina.⁴⁴ Mutta hän on myös todennut taiteestaan, että kaikissa hänen teoksissaan on mukana inhimillinen elementti.⁴⁵ Hän teki Venetsian 55. biennaaliin teoksen *Kreupelhout–Cripplewood, 2012–2013*, valoksen kaatuneesta puuvanhuksesta, jonka maalasi käyttäen samaa väripalettia kuin maalatesaan aikaisemmasta tuotannostaan tunnettuja kalvakoita, vähän verestäviä vahakehoja⁴⁶. Sen jälkeen hän on kertonut alkaneensa nähdä puun lihana⁴⁷. *Embalmed–Twins I–II, 2017* -puukaksosten katkaistut oksat muistuttavat De Bruyckeren mukaan amputoituja raajoja; kirjeessään J. M. Coetzeelle hän kirjoitti, että päätti lähestyä työtä kuin olisi kat-

sonut kahta jättimäistä ruumista, ja että puut muistuttavat uskonnollisissa kulkueissa kannettavia reliikkejä.⁴⁸ Pohtiessaan *Krusifiksin uni* -tekstiä Harris toteaa, että Kristus ja risti kietoutuvat toisiinsa niin, että antropomorfismista tulee arboreomorfismia.⁴⁹ Saman voianoa tapahtuvan De Bruyckeren teoksissa ihmiskuvien, puiden ja uskonnollisten mielikuvien kesken.

De Bruyckeren teossarjassa *Liljan kaltainen* (2018) pudonneiden terälehtien hauraus muistuttaa ihmisihon haavoittuvuudesta.⁵⁰ Teossarjan nimi on peräisin Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* kertomasta antiikin tarusta, jossa Apollo-jumala kisaili rakastettunsa Hyakinthoksen kanssa kiekonheitossa⁵¹. Heidän rakkaudestaan kade Länsituuli ohjasi kiekon Hyakinthoksen päähän niin että tämä kuoli. Nuoruus sai kukoistaa vain hetken. Apollo tunnetaan luonnon kuoleman ja uudestisyntymisen vertauskuvana. Ovidiuksen tarinassa Apollo vertaakin Hyakinthoksen kuolemaa puutarhaan, jossa orvokit, unikat tai liijat kuolevat, jos joku taittaa elävän kasvin. Mutta ihminen voi olla myös kasvin elämän lähde: tarinan mukaan Hyakinthoksen veri valui maahan ja siitä nousi hyasintti.



Lihallisuus liittyy De Bruyckeren liljateoksiin myös toista kautta, sillä ennen teossarjaa taiteilija oli piirtänyt ystävälleen sarjan miesten ja naisten ympärileikattuja sukuelimiä. Hän jatkoi niiden piirtämistä; miesten sukuelimet saivat innoitustaan lakastuvista liljoista ja naisen muistuttaa kvitteniä.⁵² Ihmisten ja kasvien elämänvoima, *zoë*, yhdistyy symbolisella tasolla myös näissä piirroksissa.

Elämän liha

Maurice Merleau-Ponty on kirjoittanut ”lihasta”, joka on kosketusyhteydessä ympäristöönsä ja toiseen. Samalla tuo toinen koskettaa. Kyse on molemminpuolisesta suhteesta: koskettaa ja olla kosketettu niin, että rajat aistimusten välillä hämärtyvät. Ehjä kokonaisuus liudentuu toiseen. Liha kääntää maailman kohti itseään ja maailma tuntee itsensä.⁵³ Merleau-Pontyn mukaan liha ei ole pelkkää materiaa, eikä ajatusta, mutta lihaa se on siksi, että se on raskaana (*prégnante*) mahdollisuuksista.⁵⁴ Posthumaanein termein: ero elollisen, elottoman ja lajien välillä häviää. Margherita Pevere tutkii juuri tätä erojen häviämistä mikrobiologisilla teoksillaan. Silloin ei enää ole kyse vuorovaikutuksestaan, vaan esimerkiksi Karen Baradin filosofias-

saan hahmottamasta toiminnasta, jossa materiaaliset, diskursiiviset, inhimilliset, ei-inhimilliset, ruumiilliset ja teknologiset ilmiöt kietoutuvat niin, ettei niillä ole selkeitä rajoja, vaan ne lomittuvat ja ovat alituisessa muu-
tostilassa. Yhtyessään mieleen materia tuottaa jatkuvasti uusia merkityksiä.⁵⁵ Tarinat, myytit, historia ja symbolit limittyvät ihmisen, kehon, elollisen ja elottoman kanssa.⁵⁶

Transgeeninen taide konkretisoi merleaupontylaisen lihan käsitteen potentiaalia. Transgeeninen tarkoittaa, että eliölle on siirretty vieras geeni. Eduardo Kacin *Edunia* on tutkimus lajien yhdistämisen mahdollisuuksista, eräänlainen vihreiden miesten elollistettu representaatio. Se saa myös pohtimaan, mitä oikeastaan on vegetatiivinen elämä.⁵⁷ Margherita Pevere puolestaan kietoo sekä *Semina Aeternitatis* että *Wombs* -teoksissaan diskursiivisen ja elollisen toisiinsa Baradin yhteismuotoutumisteorian taiteellisena soveluksena. Kasvu ja muutos elämän edellytyksenä on molemmissa teoskokonaisuuksissa läsnä. Berlinde De Bruyckeren taide on visuaalista ”lihaa”, josta Merleau-Ponty kirjoittaa, että nähty on aina osa (*hewn*) jotakin todellista ja käsinkosketeltavaa.⁵⁸ De Bruyckere näkee puun lihana samalla tavalla kuin

Merleau-Ponty, eli materiaalisuuden ja mielikuvien yhteytenä, ei-inhimillisen suhteessa inhimilliseen.⁵⁹

Merleau-Ponty pohti, miten taide saattaa ruumiin ja maailman yhteen.⁶⁰ Olen kuvannut kuinka 1960-luvun lopulta lähtien keho-
taide muokkasi estetiikan ja etiikan käsitteistöä, kun se konkretisoi kärsimyksen ja kivun, teki siitä läsnäolevaa. Aistiva ja aistittu samais-
tettiin ja katsoja kohtasi ihmisruumiin aistien välittömästi tietyssä tilassa.⁶¹ Kohtaaminen tapahtuu näkevän ja nähdyn, koskevan ja kosketetun yhteenkuuluvuudessa.⁶² Kun on kysymys ”maailman lihasta” ei ole eroa eikä väliä, ovatko koskettava ja kosketettu samaa lajia; ruusujen piikit koskettivat Gina Panea ja hän kosketti niitä ja katsoja tuntee kosketukset lihassaan katsoessaan esitystä. Toisaalta uskon, että katsoja aistii myös Berlinde De Bruyckeren liljateoksia katsoessaan jotakin niiden sukuelimienkaltaisesta herkkyydestä.

Historian alkuhämäristä asti muodonmuutokset ovat kiehtoneet meitä. Ovidius kuvaa ihmisten muuttumista puiksi, Myrrhas, syntinen, joka muuttui puuksi – sellaiseksi, ”joka ei elä, ei ole kuollut”⁶³ – synnytti sisältään jopa uuden ihmisen, komean Adoniksen.



Ajatus siitä, että liha voi muuttua ruohoksi koska tahansa, on mytologista alkemiaa ja saa taiteessa yhä uusia muotoja, pitää meidät kiinni luonnossa, vaikka kuinka pyrkisimme siitä erkaantumaan. Ilmastonmuutoksen ja siihen liitettyjen posthumanien ja uusmaterialististen nykykeskustelujen aikana symbolinen ”kaikki liha on kuin ruoho” voidaan ajatella myös kirjaimellisesti.

Käsittämäni esimerkit muistuttavat meille antropomorfisteille, että viime kädessä olemme osa laajempaa yhteisöä. Tämä postumaani näkökulma voisi vaikuttaa myös taidehistorian tutkimukseen. Olisin esimerkiksi valmis väittämään, että avantgardessa luonto–kulttuuri-suhde on tasa-arvoisimmillaan Ernst Ludwig Kirchnerin maalauksissa, joissa ihmishahmot mukautuvat luonnon muotoihin. Niin Ovidiuksen muodonmuutostarinat, vihreät miehet, Arcimboldon maalaukset kuin ekspressionistimaalareiden naiset ja biologisen nykyaiteen hybridit ovat radikaalia uudelleenpaikantamista ja vieraannuttamista, siirtymää hierarkkisesta luontosuhteesta tasa-arvoisempaan.

Viitteet

- 1 Marietta Radomska & Cecilia Åsberg, “Doing Away with Life: On Biophilosophy, the Non/Living, Toxic Embodiment, and Reimagining Ethics”, teoksessa *Art as We Don't Know It*, ed. Erich Berger, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O'Reilly & Helena Sederholm (Helsinki: Aalto ARTS Books. In print, 2019).
- 2 Radomska ja Åsberg viittaavat Georges Canguilhemiin. Suomalaista posthumanismin tutkimusta ks. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi* (Turku: Eetos, 2014.)
- 3 Monet nykyaiteilijat työskentelevät kasvien kanssa, esimerkkeinä Tuula Närhinen, *Windtracers* (2000), Terike Haapoja *Inhale–Exhale* (2008), Lauri Linna, *PORK KANA* (2017–), Annette Arlander, *Performing with Plants* (2017–2019), Agnes Meyer-Brandis, *One Tree ID – How to Become a Tree for Another Tree* (2019) ym. Näissä projekteissa on kuitenkin kyse ihmisen ja kasvin vuorovaikutuksesta, yhteistoiminnasta tai pyrkimyksestä antaa kasveille subjektiviteetti, ei ihmisen ja kasvin visuaalisesta tai konkreettisesta yhteenkietoutumisesta, hybridien luomisesta, mikä on artikkelini keskiössä oleva teema.
- 4 Uusmaterialismeista ja mm. materiaalisen, kehollisen ja käsitteellisen suhteista ks. Estelle Barrett, Barbara Bolt and Katve-Kaisa Kontturi (eds.) *Studies in Material Thinking*, vol. 16, 2016, “Transversal Practices: Matter, Ecology and Relationality” <https://www.materialthinking.org/volumes/volume-16>, luettu 23.10.2019 ja Diana Coole and Samantha Frost (eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics* (London: Duke University Press, 2010). Uusmaterialistista nykyaiteen tutkimusta edustaa Katve-Kaisa Kontturin väitös *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art* (Turku: Turun yliopiston julkaisuja, sarja B, osa 349 Humaniora, 2012.)
- 5 Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press,

1968), 133–134.

- 6 Ks. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning* (Durham: Duke University Press, 2007). Käsitteen sovelluksesta esimerkiksi taiteellisessa tutkimuksessa ja kuratoinnissa ks. Katve-Kaisa Kontturi, Milla Tiainen, Tero Nauha ja Marie-Luise Angerer (toim.), *Ruukku* 9, 16.3.2018, <http://ruukku-journal.fi/en/issues/9>, luettu 23.10.2019.
- 7 Ks. Sari Irni, Mianna Meskus, Venla Oikonen (toim.), *Muokattu elämä – teknotiede, sukupuoliuus ja materiaalisuus* (Tampere: Vastapaino, 2014).
- 8 Nimitys on peräisin ”The Green Man in church architecture” -artikkelista, jonka englantilainen Lady Raglan julkaisi *Folklore*-julkaisussa 1939. Ks. William Anderson, *Green Man. The Archetype of our Oneness with the Earth* (London: HarperCollins Publishers, 1990), 18.
- 9 Kathleen Basford, *The Green Man* (Cambridge, D.S.Brewer, 1978), 10; Anderson *Green Man*, 39.
- 10 Basford, *The Green Man*, 20–21. Ks. myös Richard Mabey, *The Cabaret of Plants. Botany and the Imagination* (London: Profile Books Ltd, 2015), 101–102.
- 11 Basford, *The Green Man*, 20; Anderson, *Green Man*, 64.
- 12 Anderson, *Green Man*, 65.
- 13 Anderson, *Green Man*, 55.
- 14 Ks. Anderson, *Green Man*; Mabey, *The Cabaret of Plants*, 101–102.
- 15 Basford, *The Green Man*, 19.
- 16 Esimerkiksi munuaispuuksi nimetyn kasvin hedelmät ovat sydämenmuotoisia, mistä juontuu kasvin latinankielinen nimi *Anacardium*, mutta hedelmän päähän muodostuva munuaismuotoisen ”pähkinän” kuori sisältää myrkyllistä öljyä. Kasvi on myrkyllinen, mutta kovan pähkinän sisällä on syötävä siemen, jota kutsumme cashewpähkinäksi. Ks. Peter Parker, *A Little Book of Latin for Gardeners* (London: Little, Brown, 2018), 129.
- 17 Parker, *A Little Book of Latin for Gardeners*, 130.



18 Ks. Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo, Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2009). Renessanssikummallisuuksista mainittakoon esimerkiksi Ravennan hirviö (1512).

19 Vuodesta 1562 alkaen Arcimboldo työskenteli Wienissä Ferdinand I hovissa ja sittemmin Maximilian II ja Rudolf II hovissa Prahassa.

20 Ks. Sally Metzler, "Artists, Alchemists and Mannerists in Courty Prague," teoksessa *Art & Alchemy*, ed. Jacob Wamberg (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006).

21 Habsburgien kiinnostuksesta kasvitieteeseen saa käsityksen esimerkiksi teoksesta Walter H. Lack (toim.), *A Garden Eden. Masterpieces of Botanical Illustration* (Wien: Österreichische Nationalbibliothek & Taschen, 2016), jonka kasvitieteelliset kuvitukset perustuvat Frans I, "Kukkakeisarin" perustamaan kokoelmaan Fideikommissbibliothek des Hauses Habsburg-Lothringen ja jota hänen poikansa Ferdinand I laajensi.

22 Umberto Eco (ed.), *On Ugliness* (London: MacLehose Press, 2011), 169.

23 Termien merkitykset ovat kiistanalaisia, etenkin kun esimerkiksi Giorgio Agamben on tehnyt niistä oman tulkintansa teoksessa *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1998). Aristoteleskin käytti termejä eri yhteyksissä eri tavoin (mm. *De Anima* ja *Nikomakhoksen etiikka*). Ks. myös Michael Marder, "Plant-Soul: The Elusive Meanings of Vegetative Life", *Environmental Philosophy* 8 (1), 83–99. Käsitteellä, josta tässä käytän suomeksi termiä "vegetatiivinen elämä", on lukuisia eri suomennoksia, muun muassa "vegetatiivinen kyky" <https://www.mv.helsinki.fi/home/pakarkka/lutherinps.pdf>, luettu 25.9.2019, 'kasvisielu' Lukion filosofian kotisivuilla https://www.mv.helsinki.fi/home/olappi/lukionfilosofia/filosofit/aristoteles/aristoteleen_psykologia.htm, luettu 25.9.2019, "ravitseva sielu" https://fi.wikipedia.org/wiki/Aristoteleen_psykologia, luettu 25.9.2019. En

ole myöskään halunnut käyttää juuri tässä sinänsä kelloista käsitettä "elinvoima", sillä se avaa monipolvisen filosofisen keskustelun vitalismista, jota lyhyesti sivuan myöhemmin tekstissäni.

24 Mihail Bahtin 1995 (1965), *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (Helsinki: Oy Taifuuni, 1995, alkuteos 1965), 284 & 285.

25 Bahtin, *Francois Rabelais*, 281–282.

26 Ks. Helena Sederholm, "Ruumis Kiinan muurin mittana". Teoksessa *Ruumiita! Ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta, kehollisuudesta*, toimittanut Riitta Koikkalainen (Jyväskylä, JYY julkaisusarja 39, 1996), 34.

27 Poikkeuksena Karen Finley, joka käytti suklaata ja siirappia esimerkiksi performanssissa *We Keep Our Victims Ready* Lincoln Centerissa New Yorkissa 1990.

28 "... toute ma creation est materialisée directement par mon corps en tant que principal materian et outil de mes concepts." Ajoittamaton kirje. Ks. Frédérique Baumgartner, "Reviving the Collective Body: Gina Pane's *Escalade Non Anesthésiée*". *Oxford Art Journal* vol.34, no.2, 2014: 255.

29 Mabey *The Cabaret of Plants*, 90.

30 Elizabeth Manchester, "Ana Mendieta. Untitled" (Silueta Series, Mexico) 1974, luettu 22.4.2019, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-silueta-series-mexico-t113357>.

31 Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), 60.

32 Ibid., 60.

33 Ibid., 88.

34 Jennifer Willet, "Bodies in Biotechnology: Embodied Models for Understanding Biotechnology in Contemporary Art", *Leonardo Electronic Almanac* vol. 14, issue 07–08, November 2006: 2.

35 Willet, "Bodies in Biotechnology", 3.

36 "Melkoelävä" on biotaidekuraattori Ulla Taipaleen kehittämä käänös termille semi-living, joka on vakiintunut alan englanninkieliseen käytäntöön. Suomessa näkee joskus käytettävän samasta asiasta myös termiä "puolielävä".

37 Käytän mieluummin käsitettä "ihmisellinen", kun on kysymys hormoneista, soluista, DNasta tai muista ihmiskehojen osasista, koska miellä "inhimillisen" käsittävän myös ihmisen tietoisuuden.

38 Eduardo Kac, "Natural History of the Enigma", luettu 28.4.2019 <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>

39 Aristoteles teoksessa *De Anima*. Ks. Marder, "Plant-Soul", 85. Sittemmin on todettu, että jotkut kasvit voivat myös muuttaa sijaintiaan.

40 Artikkelin kirjoittaja on Margherita Peveren Aalto-yliopistoon tekeillä olevan väitöstyön ohjaaja. Peveren näkemykset työstään perustuvat hänen kirjoittajan käytössä oleviin julkaisemattomiin teksteihinsä, taiteilijan verkkosivustoon, luettu 22.10.2019 <https://www.margheritapevere.com/artwork/> ja kirjoittajan kanssa käytyihin keskusteluihin.

41 Isgrön mielestä ymmärrämme sanojen voiman ja mahdin vasta kun ne poistetaan. Ks. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39158/Emilio-Isgr%C3%B2-Encyclopedia-Britannica?bllocaleCode=en>, luettu 26.3.2019.

42 Anne F. Harris, "Hewn", teoksessa *Inhuman Nature*, ed. Jeffrey Jerome Cohen (Washington DC: Oliphaunt Books, 2014), 27. Ruthwellin risti on nykyään Ruthwellin kirkossa Dumfriesshiressä.

43 Harris, "Hewn", 20 & 27.

44 Berinde De Bruyckere, *The Embalmer* (2015), luettu 16.6.2019, https://www.youtube.com/watch?v=Wl0jR_vnLvU.

45 Ks. Sarianne Soikkonen, "Kaikessa ihmellisyydessä. Berinde De Bruyckeren haastattelu" teoksessa *Berinde De Bruyckere* (Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 2018), 45.

46 Esimerkiksi sarja *Tuskien mies* 2000-luvun puolivälissä.

47 Soikkonen, "Kaikessa ihmellisyydessä", 57.

48 Helena Sederholm, "Pala nahkaa – Berinde De Bruyckeren julma kauneus", teoksessa, *Berinde De Bruyckere*, toim. Sarianne Soikkonen (Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 2018), 29–30.



- 49 Harris, "Hewn", 30.
- 50 Soikkonen, "Kaikessa inhimillisyydessä", 60.
- 51 Ovidius (Publius Ovidius Naso), *Muodonmuutoksia, Metamorphoseon libri I–XV* (Helsinki: WSOY 1997), 324–326.
- 52 Sederholm, "Pala nahkaa", 37.
- 53 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 133–134.
- 54 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 139, 250.
- 55 Ks. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*
- 56 Sederholm, "Pala nahkaa", 39.
- 57 Itse asiassa genomitutkijat ovat löytäneet myös ihmisille ja kasville yhteisiä tekijöitä geeni- ja solutasolta. Lituruoho (*Arabidopsis thaliana*) oli ensimmäinen kasvi, jonka koko geenikartta selvitettiin vuonna 2000. Sittenmin on todettu, että ihmistä ja lituruohoa yhdistää huomattava määrä proteiinien käyttäytymiseen ja solujen toimintoihin liittyviä tekijöitä. (Nature, December 14, 2000), luettu 28.4.2019, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/21144728>.
- 58 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, luku 2: "The intertwining – The Chiasm", 134.
- 59 Merleau-Ponty ei toki käytä käsitteitä inhimillinen ja ei-inhimillinen ja tekstissä esitetty ajatus vaatii yksityiskohtaisemman tarkastelun jossakin toisessa yhteydessä.
- 60 Ks. Maurice Merleau-Ponty, *Silmä ja mieli* (Helsinki: Taide, 1993, alkuteos 1964).
- 61 Sederholm, "Ruumis Kiinan muurin mittana", 32–33.
- 62 Merleau-Ponty, *Silmä ja mieli*, 22.
- 63 Ovidius, *Muodonmuutoksia*, 335.

FT Helena Sederholm työskentelee kuvataidekasvatuksen professorina Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun taiteen laitoksessa. Hänen tutkimusalaansa on nykytaide ja taidekasvatus; viime vuosina hän on keskittynyt taiteen, tieteen ja teknologian välisyyteen sekä tutkimuksessa että opetuksessa. Sederholmin toimesta Aalto-yliopistoon perustettiin Biofilia, biologisen taiteen laboratorio ja parhaillaan hän toimittaa syksyllä 2019 ilmestyvää kirjaa biotaiteesta.



Valokuvallistunut metsä

Kati Lintonen

”Avaamalla laatikon kosketan lokin sydäntä”

— Abe kan’ichi, japanilainen runoilija

Metsä

Metsä on Maa-planeetan perustilaa. Huolimatta ihmisen toimista se on lopulta aina ei-inhimillinen paikka, tila ja elävä verkosto. Se on Maan keuhkot ja elinvoiman ylläpitäjä, jonka hyvinvoinnille perustuvat ihmiskunnan elinmahdollisuudet mutta jonka hyödyntämiseen ja kuluttamiseen ihminen pyrkii löytämään yhä uusia konsteja. Metsän miljoonien vuosien menneisyys on sen varjoissa, ympäristöfilosofian ja -etiikan pioneeri Holmes Rolstonin sanoin ”ensin vuosisatojen asteikolla, lustorenkasiin ja paloarpiin tallen-

tuneena; sitten vuosituhansien asteikolla, maanpinnan muotoihin, moreeniin ja maa-kerrostumiin tallentuneena ja lopulta paleontologisella asteikolla, kuten voidaan havaita fossiileista ja siitepölyanalyyseistä”.¹ Metsä on esihistoriallinen ja samalla pysyvä, varsinkin kun sen asettaa vastakkain ohimenevien sivilisaatioiden kanssa. Kun sivilisaatiot romahtavat, metsä tulee takaisin.²

Nykytiede ratkoo yhä metsän arvoituksia. Kokoamalla yhteen uusimman tiedon ja tutkimuksen saksalainen metsänhoitaja Peter Wohlleben esittelee puiden sosiaalista elämää, niiden viestintää ja muistia. Wohlleben haluaa kuunnella ja nähdä, haistaa, maistaa, mitata, tunnustella ja lopulta ymmärtää metsän puhetta.³ Hän lähestyy metsää estottoman antropomorfisesti ja etsii näin keinoja oppia ymmärtämään toista kääntämällä toisen olemista tutuiksi käsitteiksi ja määritelmiksi. Hän puhuu ”puiden välisestä ystävyydestä”.⁴ Puut ovat sosiaalisia, ne ”auttavat toisiaan” ja ”runsaudessa elävät auttavat vähempiosaisia”.⁵ Puilla on ”rakkauselämää”, ne sopivat keskenään lisääntymisestä.⁶

Koko metsä kommunikoi kemiallisesti, sähköisesti, optisesti, ääniaalloin (ultraäänin). Hajut ja maut ovat ”puiden kieltä”.⁷

Wohllebenin kirjan tärkein sanoma on muistutus ihmismielen sekä aistiemme ja tietojemme rajoittuneisuudesta metsän ymmärtämisessä. Myös Suomessa vuosina 2003–2016 toteutetun laajan *Putte*-tutkimusohjelman (*Puutteellisesti tunnetut ja uhanalaiset metsälajit*) tulokset antavat aavistuksen metsätietomme vähäisyydestä. Kymmenessä vuodessa kymmenet tutkijat löysivät suomalaismetsistä noin 2000 eläinlajia, joiden ei tiedetty elävän Suomessa. Löydetyistä eläinlajeista 556 oli tieteelle aiemmin tuntemattomia.⁸ Tutkimuksen edetessä monien eläinten elintavoista löytyi ennen tuntemattomia piirteitä, niin että tutkijoiden monet vanhat käsitykset mullistuivat.⁹ Esimerkiksi löydetyllä kulokanniaisella todettiin infrapunäsäteilyä aistivat elimet, joiden avulla se pystyy tunnistamaan metsäpalon jopa kymmenien kilometrien päästä ja osaa sitten hakeutua sinne muunamaan.¹⁰

Kentältä ja
arkistosta



Valokuvallistua – valokuvallistaa

Ihmisen paljon käyttämä keino, jolla hän on kuvallistanut, pyrkinyt ottamaan haltuunsa, käsitteistämään ja hahmottamaan metsää, on ollut lähes kahdensadan vuoden ajan valokuva. Samoin kuin metsän alkuperä, myös valokuvan perusta on ei-inhimillinen. Kun valokuvan varhaiset keksijät, ns. protovalokuvaajat, pyrkivät saamaan camera obscuran takalevylle heijastuneen näkyvän jäljentymään automaattisesti ja tallentamaan aikaa kestäväksi kuvaksi, he nostivat esille ennen kaikkea mahdollisuuden toistaa ihmistä ympäröivä, ei-inhimillinen maailma – ”luojan luoma luonto”, ”jumalan teot” – ilman ihmisielen väliintuloa.¹¹ Ensimmäisen toimivan negatiivi-positiivimenetelmän, kalotypian keksijä Henry Fox Talbot (1800–1877) luonnehti keksintöään luontoäidin omakuvaksi, ”Photogenic Drawing or Nature Painted by Herself”.¹² Talbot nimesi keksintöään ja kuviaan esittelevän kirjan kuvaavasti *The Pencil of Nature* (1844–46). Ja kun tähtitieteilijä François Arago (1786–1853) esitteli vuonna 1839 Pariisissa daquerrotypiamenetelmän, hän korosti ennen kaikkea uuden välineen käyttökelpoisuutta luonnon havainnointiin.¹³

Protovalokuvaajien näkemykset siirtyivät modernin ajan valokuvaa käsittelevään filosofiseen keskusteluun, jossa pohdittiin mekaanisen kuvanvalmistuskeinon ja maailman yhteyttä. Tärkeänä alustuksena toimi Walter Benjaminin (1892–1940) ”Kleine Geschichte der Fotografie” -artikkeli vuodelta 1931. Siinä Benjamin pohti monelta kannalta valokuvan ja valokuvaustekniikan erityisyyttä. Kyseinen tekniikka tuotti Benjamin mukaan tarkkuudellaan kuvaan maagisen arvon, jollaista maalattu kuva ei koskaan enää pystyisi saavuttamaan. Ihmisen toimista ja pyrkimyksistä huolimatta katsoja kohtaisi aina ”vastustamatonta pakkoa etsiä tällaisista kuvista sitä sattuman, tässä ja nyt -hetken pientä kipinää, jolla todellisuus on ikään kuin polttanut reiän kuvalliseen esittämiseen – etsiä sitä vähäistä kohtaa tuossa kauan sitten menneessä silmänräpäyksessä, jossa tulevaisuus yhä elää niin vahvana, että voimme sen vielä jälkikäteen tunnistaa”.¹⁴

Benjaminin aikalaisista tärkeä valokuvan ontologiaa määritellyt kirjoittaja oli elokuvantutkija André Bazin (1918–1958), joka muistuttaa esseessään ”Ontologie de l’image photographique”, kuinka valokuvassa muo-

dostui ensimmäisen kerran kuva maailmasta jonkinasteisen determinismin kautta ilman ihmisen väliintuloa.¹⁵ Kun taiteet yleensä perustuvat ihmisen läsnäoloon niin valokuvassa nautimme Bazinin mielestä hänen poissaolostaan. ”Valokuva vaikuttaa meihin samalla tavoin kuin ’luonnollinen’ ilmiö, kuin kukka tai lumen kristallikide, joiden kauneutta ei voi erottaa niiden alkuperästä, kasvi- tai kivimaailmasta”, Bazin kirjoittaa.¹⁶

2000-luvulla aktivoituneen antroposeeni-keskustelun keskiössä on ollut ihmisen paikan ja vallan kriittinen tarkastelu ja uudelleen arviointi.¹⁷ Nämä painotukset ovat nostaneet jälleen tarkasteltavaksi ei-inhimillisen valokuvassa. Filosofi ja valokuvatutkija Daniel Rubinstein rakentaa sillan Baziniin toteamalla artikkelissaan ”Posthuman Photography” valokuvan voiman ja sen ajan kestävän viehättyksen ja mysteerin syntyvän siitä, että ”valokuva sallii meidän nähdä maailman tavalla, joka ei ole alistettu ihmissilmälle”.¹⁸ Uutta mediaa ja bioetiikkaa tutkiva taiteilija ja kuraattori Joanna Zylińska muistuttaa artikkelissaan ”The Creative Power of Nonhuman Photography”, että keskittymällä valokuvan ei-inhimilliseen perustaan löydämme valo-



kuvan elävän ytimen. ”Kaikki valokuvat ovat aina jossain määrin ei-inhimillisiä”, hän kirjoittaa ja korostaa, että valokuva ei vain kommentoi maailmaa, se luo maailmallisuutta.¹⁹

Tätä valokuvan ontologista perustaa, ei-inhimillistä, ihmisestä riippumatta tapahtuvaa kuvallistumista, kutsun tässä artikkelissa *valokuvallistumiseksi*. Valokuvallistuminen tapahtuu analogisen, fotokemiallisen menetelmän vaiheessa, jossa valonsäteet jäljentyvät omalakisesti valoherkälle materiaalille. Tuona spesifinä hetkenä valokuva valottuu ja metsä valokuvallistuu. Tai tukeutumalla Joanna Zyliniskan käsitteeseen: etsimen edessä ollut näkymä maailmallistuu. Valokuvallistuminen on minuuteista sekunnin murto-osaan mahtuva prosessi, jossa tiivistyy valokuvan ydin.²⁰ Ihmisen ajantajussa kuluu ehkä vain silmänräpäys, aavistuksen kaltainen muistikatkos. Kaikki muu hyörintä valokuvan ympärillä, koko valokuvaamisen monivaiheinen, ihmismielen ja kulttuurin tuottama akti *valokuvallistaa* metsän. Siihen liittyy inhimillinen kuvan tekeminen: sen monivaiheinen kehkeytyminen kuvauskohteeseen liittyvien tai niistä riippumattomien tekijöiden, oletusten ja odotusten kautta; välineiden ja materiaalien ominaisuudet, va-

lokuvaamisen ohella valokuvausta ennakoiva ajatustyö, valokuvaan liitetyt tekemisen asenteet ja merkitykset, kuvaksi ajattelemisen tavat ja valokuvaa ympäröivät muut kuvallistamiskäytänteet. Valokuvallistaminen nimeää eräänlaisena sateenvarjona valokuvaa ympäröivän, filosofisen tilan, jossa ihminen selittää maailmaa ja maailmassa olemistaan itselleen ja muille.²¹

Metsän kieli – talon kieli

Suomessa metsä valikoitui valokuvaajien yhdeksi pääaiheeksi 1800-luvun loppupuolella. Vaikka metsäluonnosta muodostui tärkeä kohde, niin metsänäkymien eteen kameroidaan ja lasinegatiivejaan kantavat tekijät eivät aiheuttaan näin nimenneet. He kuvasivat ”näkyalaa”, maisemaa. Arkistoissa säilyneiden valokuvien pohjalta voi sanoa, että kuvataiteessa ja maisemakuvakirjoissa muotoutunut maisemakuvasto ohjasi Suomessa alusta alkaen metsän valokuvallistamista. Metsää valokuvattiin etäältä, usein nimetyinä seutuna, osana suomalaiskansallista kuvastoa.²² Metsän valokuva otettiin alusta alkaen inhimillisen piiriin: tieteen, taiteen ja talouden ohjiin. Ihmisen näkökulmat, halut ja tarpeet, hänen mielensä ja ymmärryksensä

rajat ohjasivat ja suodattivat metsävalokuvan tekemistä ja katsomista.²³

Olisiko voinut olla toisin? Pysähdyttiinkö pohtimaan, mitä metsän kuvasta jää inhimillisen tiedon rajoissa näkemättä ja ymmärtämättä? Mitä metsä, luonto, puhuu valokuvassaan? Mitä kaikkea metsä siirtää itsestään negatiiville? Millaista olemassaoloa, kommunikaatiota, elinolosuhteita, historiaa; millaisia ihmisanoille kuvaamattomia tai ihmisjärjelle vielä tuntemattomia tai käsittämättömiä ilmiöitä?

Kuinka nostaa esiin protovalokuvaajien alkuperäinen ihmettely ja idea luonnon, ei-inhimillisen jäljentymisestä? Onko mahdollista astua ulkopuolelle perinteisen kuvatuutkimuksen lähtökohdan, jossa sekä tutkija että tutkimuskohde oletetaan osaksi samaa merkitysten maailmaa?²⁴ Filosofi Tere Vadén pohtii asiaa artikkelissaan ”Joka tieteeseen tarttuu, se tieteeseen hukkuu”. Vadén tarkastelee tieteen ja arkkokemuksen rajoja. Hän kuvailee, kuinka tieteen ja luonnon, talon ja metsän, yhdistäminen ei onnistu noin vain. Metsän kieltä ei voida yhdistää talon kieleen, koska talon kieli ei hyväksy muita ehtoja kuin omansa. Talo ei tunnista metsän kieltä edes kieleksi, vaan häiriöksi. Mutta: ta-



lon kielen voima ja merkitys on riippuvainen metsän kielestä. Tästä seuraa, että talon kieli voidaan liittää metsän kieleen ja että metsän kieli asettaa tässä ehtoja talon kielelle: kaikki ei käy.²⁵ Metsän kieli on ensisijainen, Vadén muistuttaa:

Karkeasti: jos metsän kieli sanoo, että esimerkiksi kalalokin elämään kuuluu tarkoituksesta iloa, niin silloin biologia tai tieteellinen järki, joka väittää, että luonnossa vallitsee ainoastaan järjetön ja kokemuseton tarkoitukseenmukaisuus, on yksinkertaisesti väärässä. Tieteen kielen ja tieteen teorian on muututtava, ei päinvastoin. Metsän kieli asettaa ehtoja sille, millaiset tieteen kielet ovat mahdollisia.²⁶

Vadénin esittelemät ajatukset voi lukea myös valokuvaa koskeviksi. Valokuva on nähty maailman ymmärtämisen ja hahmotamisen välineenä. Se on varhaisesta alustaan lähtien käsitetty eräänlaisena maailmaa selittävänä ”objektiivisena” toistona ja tallenteena.²⁷ Erilaiset valokuvaamisen käytännöt ovat syntyneet ihmisen tietojen ja taitojen pohjalta ja niiden rajoissa. Samalla valokuvan ydin, sen ihmisestä riippumatta tapahtuva *valokuvallistuminen*, on omaksuttu osaksi kulttuurista toimintaa. Valokuva on tulkittu kuvatutkimuksessa mekaanisena, yksisilmäisen kykloopin luomana kuvallistumisena.²⁸ On korostettu sitä, että kamera ei

noudata kuvanmuodostuksessa ihmissilmän ja -ivojen näkemisen tapoja, ja nähty tämä ominaisuus eräänlaisena puutteena. Talo ei ole kuunnellut metsän puhetta, valokuva on lähestytty, käsitetty, käytetty inhimillisestä ymmärryksestä, taidoista ja kokemuksista lähtien.

Ihminen valokuvaa metsää

Mitkä tekijät ohjaavat inhimillistä kokemusta metsästä? Mitkä seikat johdattelevat valokuvaamisen päätöksen syntymistä metsässä? Miten metsä hahmottuu sitä valokuvaavalle ihmiselle? Ihmisen silmä ja mieli etsivät metsässä odotuksia täyttäviä kohteita, mutta ennen kaikkea tilan kokemisen mahdollisuutta. Ranskalaisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn (1908–1961) mukaan syvyytulottuvuus on ihmisen tärkein spatiaalinen kokemus. Kaikki ihmisen aistiminen on ensisijaisesti tilallista, maailmassa olemisemme on syvyytulottuvuudessa olemista, ja ruumiina maailmassa olemisessa tärkeä osa on näkemisen kautta hahmottuvilla etäisyyksillä. Tätä varhaisemmalla kaudellaan esittämäänsä näkemystä Merleau-Ponty kehitti myöhemmin

The Visible and the Invisible (Le visible et l’invisible) -teokseen kootuissa, kesken jääneissä teksteissään kuvaamalla syvyyden modaliteetin sijasta prosessina, jossa inhimillinen havainto syntyy ja jossa se myös toimii. Etäisyyden hahmotus saa aikaan sen, että käsitämme maailman moniulotteisena, tiheytenä, johon myös me sijoitumme.²⁹ Metsässä vaeltava havaitsee ympäristöään ruumiillaan ja aisteillaan, ne asettavat ihmisen ymmärryksen ensisijaiset rajat.

Metsää kuvatessaan ihminen kietoutuu ympäristönsä kanssa eräänlaiseen kiasmaattiseen suhteeseen, vaikka hän pyrkisi keskittymään optiseen metsän havainnointiin. Kiviä ja kasvillisuutta väistelevä kulku virittää ruumiin ja aistit. Silmin näkeminen ei riitä, on nostettava jalkaa, kääntyttävä, nojattava, kumarruttava oksien alta ja tarkkailtava ympäristöä myös kuulo-, tunto- ja hajuaistin välityksellä. Nämä valokuvaamista edeltävät vaeltamiseen liittyvät ruumiinkokemukset asettuvat osaksi metsän valokuvaamista. Ratkaiseva rooli on ihmisen kehon skaalalla; se, mikä on läpipääsemättömyyden tai upottavaa suota ihmiselle, on monelle muulle elävälle sopivaa metsän



tilaa, kuten metsän arkkitehtuurista väitellyt Lauri Louekari kirjoittaa.³⁰ Hän kuvailee ihmisen kokemaa metsän olomuotoa virtaavaksi ja asteittain kehittyväksi. Ihmiselle metsän sisuksen idea lähestyy luolan arkkityyppistä sisätilaa, jonka vastakohtana on ihmissilmälle avautuvaa näkymää tarjoava metsätyyppi.³¹

Metsän läpi kulkevan ihmisen havainnointia ohjaavat reitin kohokohdat, tilajatkumon lakipisteet. Niissä metsätilan olemus pelkistyy ja dramatisoituu sitä katsovalle. Ääripisteitä yhdistävät tilajatkumon tauot, vaihettumisvyöhykkeet, joissa paikan luonne on kehitymässä tai katoamassa.³² Metsässä ihminen kulkee vaihettumisvyöhykkeitä pitkin tilajatkumosta toiseen ja etsii kuvattavaksi erotuvia kohteita, yksityiskohtia tai tilajatkumon lakipisteitä. Hän saattaa kulkunsa aikana kuvitella silmiensä editse kulkevan vaihtuvien näkymien virran mahdollisina valotuksina. Valokuvaaminen edellyttää ihmiseltä aina pysähtymistä, paikan tarkempaa optista havainnointia ja itse kuvausrituaaliin keskittymistä. Varsinaisen valokuvaamisen päätös syntyy vahvasti odotusten ja kuvallisten konventioiden ohjaamana, ratkaisevaa voi olla tilaan jo edellä todettu orientoitumisen helppous.

Vaikka varhaisimmat kamerat oli jo kehitelty ihmiskehon mittoihin ja seisovan ihmisen katsomistapoihin sopivaksi, metsää ei ollut helppo valokuvata 1800-luvulla. Mukana oli kannettava isokokoinen raskas kamera jalustoineen sekä aluksi lasinegatiivit, joiden heikko valoherkkyys vaati pitkiä valotusaikoja. Kun syntyi päätös valokuvaamisesta, kulkija pysähtyi, etsi kamerajalustalleen sopivan paikan, kokosi laitteiston, tähysti suojakankaan alla kameran taustalasille heijastuvaa kuvajaista ja valotti negatiivinsa. Lopullinen tulos oli nähtävissä vasta negatiivin kehittämisen ja siitä pinnakkaisena kopioidun vedoksen valotuksen jälkeen. Siksi ihminen työskenteli vahvasti mielikuviansa ja odotustensa varassa. Hän kuvitteli näkemäänsä valokuvaamisen tuloksena, mustavalkoisena, yksisilmäisen objektiivin läpi tiivistyneenä ja kameraan asetetun lasinegatiivin rajaamana, suorakulmaisena otoksena.

Varhaisten kameroiden toimintaa tarkastellessa voi selkeästi nähdä kameran valokuvaamisen aktia ohjaavan roolin. Sama aktiivinen toimijan rooli jatkuu kameralla nykypäivään. Ihmisen luoma artefakti vaikuttaa fyysisillä ominaisuuksillaan ja toimintavoillaan valokuvaajan työskentelyyn. Kuten

Janne Seppänen kuvailee, kamera ”käyttää” kuvaajaa ”suomalla hänelle erilaisia tilallisia ja ruumiillisia mahdollisuuksia” valokuvata.³³ Valokuvaamista ohjaavat ratkaisevasti ihmisen kehittelemät toimintatavat ja tekniset ratkaisut kamerassa ja siihen liitettyssä objektiivissa sekä kemialliset ratkaisut valotettavassa materiaalissa. Metsän valottuminen on myös näistä tekijöistä johtuen kulttuurisesti vahvasti ohjattu prosessi.

Toisin valottumisia

Nykytaiteessa on etsitty valokuvan tarjoamia mahdollisuuksia nähdä ja ymmärtää ei-inhimillistä toisin. Taitelijat ovat lähestyneet pro- tovalokuvaajien ideaa valokuvasta luonnon välittömänä jälkeenä eri menetelmin.³⁴ Yhtenä keinona on ollut paluu valokuvan alkujuurille: neulanreikäkamera. Se on valosuojattu, sisältä musta ontto esine, camera obscura, jonka yhdellä seinällä on pienenpieni reikä. Reikää vastapäätä on asetettu valoherkkää materiaalia. Yksinkertaisimmillaan neulanreikäkamerassa ei ole etsintä eikä objektiivia. Siinä valottuneen kuvajaisen voi nähdä muistuttavan vesipisarassa toistuvaa maailmaa tai luolan seinään heijastuvaa varjokuvaa. Neu-



lanreikäkuvaa voisi kutsua aurinkokuvaksi, heliografiaksi, kuten ensimmäisen säilyneen valokuvan ottanut keksijä Nicéphore Niépce (1765–1833) nimesi keksintönsä.³⁵

Neulanreikäkameran menetelmän toi Suomessa nykytaiteen piiriin valokuvataiteilija ja biologi Marja Pirilä 1990-luvulla. Pirilä kuului Suomessa 1980-luvulla koulutettuun nuoreen valokuvaajajoukkoon, joka alkoi kyseenalaistaa valokuvalle 1970-luvulla asetettuja puitteita ja valokuvailmaisun lähtökohdaksi oletettua dokumentoinnin tehtävää. Tilalle tulivat taiteilijan ilmaisu ja intentio, kuvattavan aiheen manipulointi, kuvausjärjestelyt, käsitelty tai rakennettu valokuva. Irtisanouduttiin modernistisesta valokuvan materian ja välineen ominaisuuksia korostavasta perinteestä, ”oikein” otetusta ja ”oikein” kehitetystä ja kopioidusta valokuvasta.³⁶

Ensimmäisiä neulanreikäkameraprojektiansa Pirilä aloitti 1980-luvun lopussa. Hän kertoo työskentelystään *Aukeavat sormenpäiden silmät* -kirjassaan, jossa osa kuvista julkaistiin Leena Krohnin runojen rinnalla.³⁷ Pirilä oli alkanut tallentaa lähiympäristöään ja lähimetsäänsä laatikosta rakentamallaan neulanreikäkameralla, kun hän huomasi ole-

vansa raskaana. Kasvava ihmisenalku merkitsi Pirilälle luonnonvoimaa, joka vei hänet mukanaan ”uusiin maailmoihin”.³⁸ Taiteilijan oma elämä ja valokuvausprojekti kietoutuivat elimellisesti yhteen. Niitä molempia luonnehti ennalta aavistamaton ja uutta synnyttävä prosessi.

Pirilä asetti neulanreikäkameransa usein lähellä maata, ”kuin maan hengitystä kuunnellen”³⁹ ja antoi näkymän valottua. Valoherkkä materiaali oli musta-valkoista filmiä. Valotusajat olivat pitkiä. Neulanreikäkamerassa ei ollut etsintä, joten ihminen ei voinut asettua kameran ja maailman välille eikä valita tarkkaa kuvakulmaa, jonka valotushetki jäljentäisi filmille. Myös objektiivi puuttui, joten valotus tapahtui ilman tavallisen kameran objektiivin tuomaa kulttuurista väliintuloa, sen valonsäteitä ohjaavaa ja muokkaava vaikutusta. Valottuva näkymä ja kamera olivat hetken kahden, ihmissilmän ja ihmismielen liikkeiden, odotusten ja intentioiden tavoittamattomissa. Metsän valokuvallistumisen aikana Pirilä tunsu toimineensa ennen kaikkea valon assistenttina. Lopullinen tulos oli aina yllätys.

Neulanreikäkuvat täytyivät suurikokoisilla, epätarkeilla lehtimäisillä pinnoilla, joiden

takaa erottuivat taivasta vasten puiden kaartuvat rungot tai oksistot. Joissakin valotuksissa lähes koko kuvan peittivät pehmeänä jäljentyneet kasvien lehtirangot tai lehdet, joiden pintaa kuvioivat heinät ja kasvien varret. Nämä metsäkuvat sanoutuvat irti inhimillisestä skaalasta ja edellä esitellyistä inhimillisen metsäkokemuksen ohjaamista valokuvausratkaisuista. Kuvissa välittyvät metsän ihmissilmälle vieraina toistuvat muodot, oudot näkökulmat ja kuvien yllättävät tilakokemukset. Pirilä kertoo nähneensä kuvissaan ensimmäisen kerran asioita, joita ei ollut huomannut arkipäivän havainnoinnillaan. Hänestä tuntui siltä kuin kuviin olisi tullut luonnon läsnäolo sellaisenaan – luonnon, joka Pirilästä oli tuntunut siihen saakka ”vaienneen” hänen kameroittensa edessä.⁴⁰ Uudet kuvat tarjosivat mahdollisuuden nähdä toisin, miettiä muita näkökulmia, muita havaitsemistapoja, toisenlaista olemista.

Luonnonilmiöiden kuvallistumista tutkinut kuvataiteilija Tuula Närhinen tarkasteli neulanreikäkameran mahdollisuuksia *The Landscape Seen Through Animal Eyes* -projektissaan vuosina 1999–2002.⁴¹ *Eläinkamerat*-menetelmä syntyi Närhisen eläinten näkemistapoihin ja toisenlaisiin silmiin koh-



distuneesta kiinnostuksesta. Tutustuttuaan kirjallisuuden avulla eläinten silmien rakenteisiin ja tutkittuaan erilaisten linssien sekä pupillien ominaisuuksia Närhinen rakensi sarjan *Eläinkameroita*, joiden toimintamekanismit muistuttavat eri eläinten silmien rakennetta. Tarkoituksena oli löytää vaihtoehtoja tavalliselle kameralle. ”Entä jos peruskameran malliksi olisikin valittu jonkin toisen olion silmä? Olisiko meillä nyt käytössämme aivan toisenlainen valokuvien luoma kuvasto, jos kameroiden esikuvaksi olisi otettu vaikkapa kärpäsen silmä?”, Närhinen kysyy.⁴²

Kärpäskamera on Närhisen taiteellinen tulkinta hyönteisen verkkosilmästä.⁴³ Kamera koostuu 48 pienestä kennomaisesta neulanreikäkamerasta, jotka yhdessä saavat aikaan loivasti kaarevan pinnan. Jokainen neulanreikä tuotti filmitasolle oman kuvansa, jossa näkyy kaistale metsää. *Kärpäskameroiden* polttoväli mahdollisti 48 osakuvan yhdistämisen palapelimäiseksi metsäpanoraamaksi.⁴⁴ *Kärpäskameran* ja sillä valottuneen valokuvasarjan avulla Närhinen tarjoaa mahdollisuuden pohtia metsän toisinnäkemistä ja metsässä toisinolemista. Jokaisessa otoksessa valottunut metsä on jättänyt jälkensä ilman etsimestä tapahtuvaa inhimillistä ohjausta. Teos on kuin metsän mosaiikkinen omakuva, joka yllättää myös kuvausappa-

raatin rakentaneen ihmisen. Lopputuloksen arvaamattomuus ja tietynasteinen kontrollottomuus luonnehtivat Närhisen kuvaustyötä.⁴⁵

Muiden *Eläinkameroiden*, kuten *Karhu-*, *Hirvi-*, *Myyrä-*, ja *Kalakameroiden* tavoitteena on nostaa esiin ja haastaa valokuvaimista yleensä ohjaava ihmisen mittakaava rinnastamalla se eläinten horisonttiin. *Eläinkamerat* valottavat muun muassa näkymiä ylös myyräkolosta, alas puiden lehdistöistä tai vedessä. Ihmissilmälle vieraiden perspektiivien ohella Närhisen teoksissa vaikuttavat neulanreikäkameroiden sallimat erilaiset metsän valokuvallistumiset, joita muotoilevat neulanreikäapparaatin ominaisuudet ja sitä käyttävän ihmisen valinnat: kameran sijoittaminen, sen muoto ja koko, valotusreiän koko, valotusaika ja valotettava materiaali. *Jäniskamera* koostuu kahdesta pyöreästä neulanreikäkamerasta, jotka valottavat eri näkökulmat jäniksen silmien sijainnin mukaan. *Lintukamerassa* on sisäänrakennettuna mekanismi, joka mahdollistaa kuvan valottumisen puun oksalta laajana panoraamana. *Käärmekamerassa* kaksi toisiaan lähellä sijaitsevaa neulanreikää mahdollistavat päällekkäisvalottumisesta syntyvän yllättävän tilailluusion.⁴⁶

Närhisen ja Pirilän neulanreikäkameroilla valottuneissa otoksissa korostuu Daniel

Rubinsteinin luonnehtima valokuvan erityisyys:

Valokuva ei muiden kuvataiteiden tavoin rajoitu vain representaation subjektiiviseen prosessiin, vaan se myös keskeyttää suhteemme maailmaan tarjoten toisaalta samankaltaisuutta ja toistoa mutta toisaalta avoimmuutta uusille, aiemmin tuntemattomille tavoille kokea toinen.⁴⁷

Neulanreikäkuvat muistuttavat, kuinka valokuvauksella voi olla voimaa ja voi Suomessa lähestyä metsää myös toisin, jos kameran etsimessä ei ole kulttuurin kyllästämiä silmiä näkemässä ja järkeä ja mieltä ohjaamassa niin kuin oli ja on tapana. Tere Vadénin ajatuksia muunnellen näissä heliografioissa talo rohkenee kuunnella metsän kieltä ja antaa metsälle mahdollisuuden ilmitulemiseen kasvullisuuden, eläinkunnan, ilmanalan ja maaperän monimutkaisena verkostona. Ihminen malttaa vetäytyä hetkeksi syrjään, ja ehkä näin hän voi Pirilän sanoin muistaa häivähdyksenomaisesti, lähestyä tai edes aavistella ihmisen kielellä nimeämätöntä.⁴⁸ Neulanreikäkuvat antavat perustellun mahdollisuuden kokea ja ymmärtää Andre Bazinin ja Daniel Rubinsteinin valokuvaan liittämiä nautinto ihmisen hetkellisestä poisolosta. Ne tarjoavat Joanna Zylin



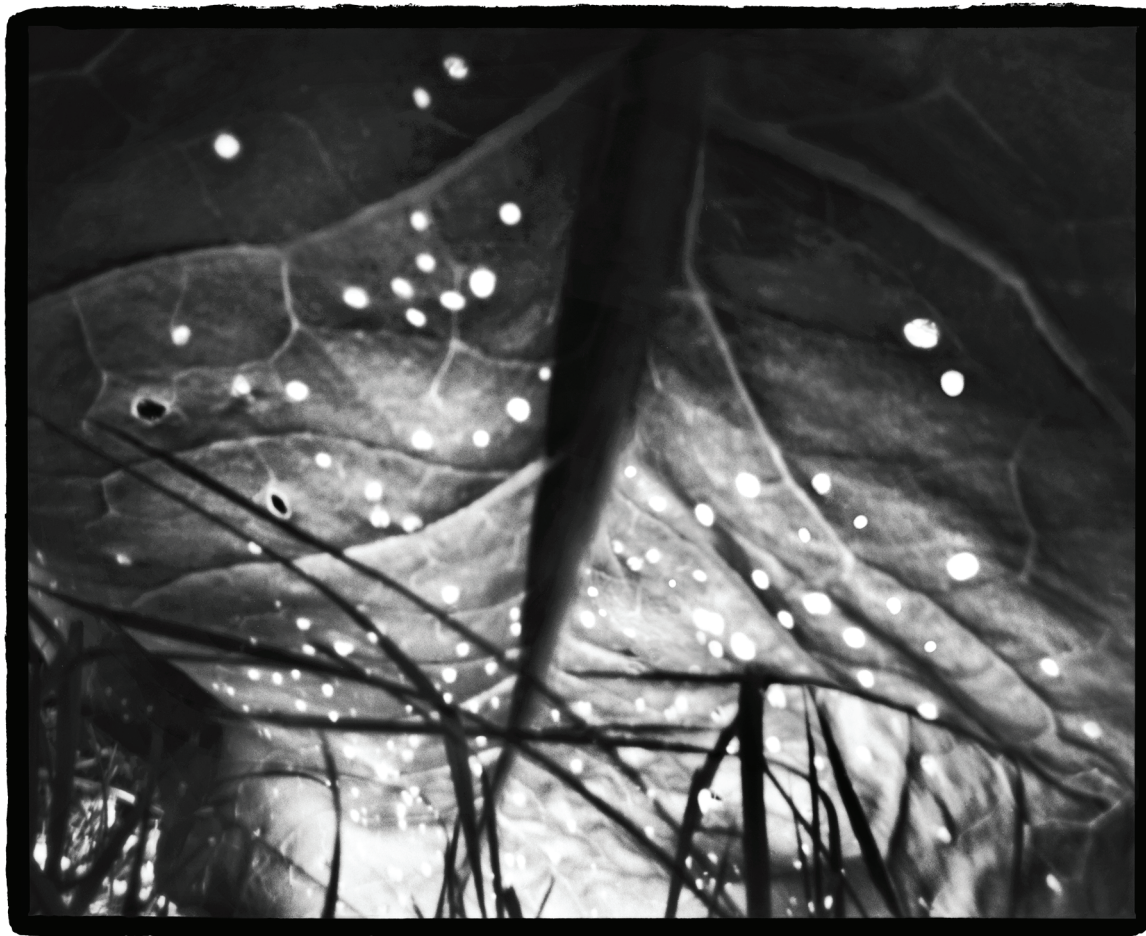
sanoin vaihtoehtoisen näköalapaikan, ei-inhimillisen näkemyksen myös itseemme ja siihen monimutkaiseen kokonaisuuteen, jota kutsumme kaikkine ei-inhimillisine tekijöineen Maa-planeetaksi.⁴⁹

Väitöskirjassaan Närhinen toteaa, kuinka *Eläinkamerat* toimivat mikroskoopin tavoin ihmiselle uusia maailmoja avaavina ”lisäsilminä”.⁵⁰ Närhisen ja Pirilän projekteja luonnehtii pyrkimys tarjota metsälle toisenlaisia, ihmisestä riippumattomampia keinoja valokuvallistua. Niitä yhdistää posthumanismiin liitetty vaihtoehtoisten lähestymistapojen etsiminen ihmisen ja ei-inhimillisen suhteisiin.⁵¹ Näiden neulanreikäkameraprojektien voi nähdä toimivan samoin kuin kirjallisuustutkimuksessa käytetyt outottavat lukemistavat. Päämääränä on löytää yllättäviä ja uusia näkökulmia, irrottautua ihmisen totutuista havaitsemistavoista ja nähdä outottamalla ei-inhimilliset tekijät toisin. Pirilän ja Närhisen ennen näkemättömät heliografiat vaikuttaa havaintoihimme ja mielikuviiimme ja lopulta ymmärrykseemme metsästä.





Kuva 1. Marja Pirilä, *Ketunleivät*, 1991.



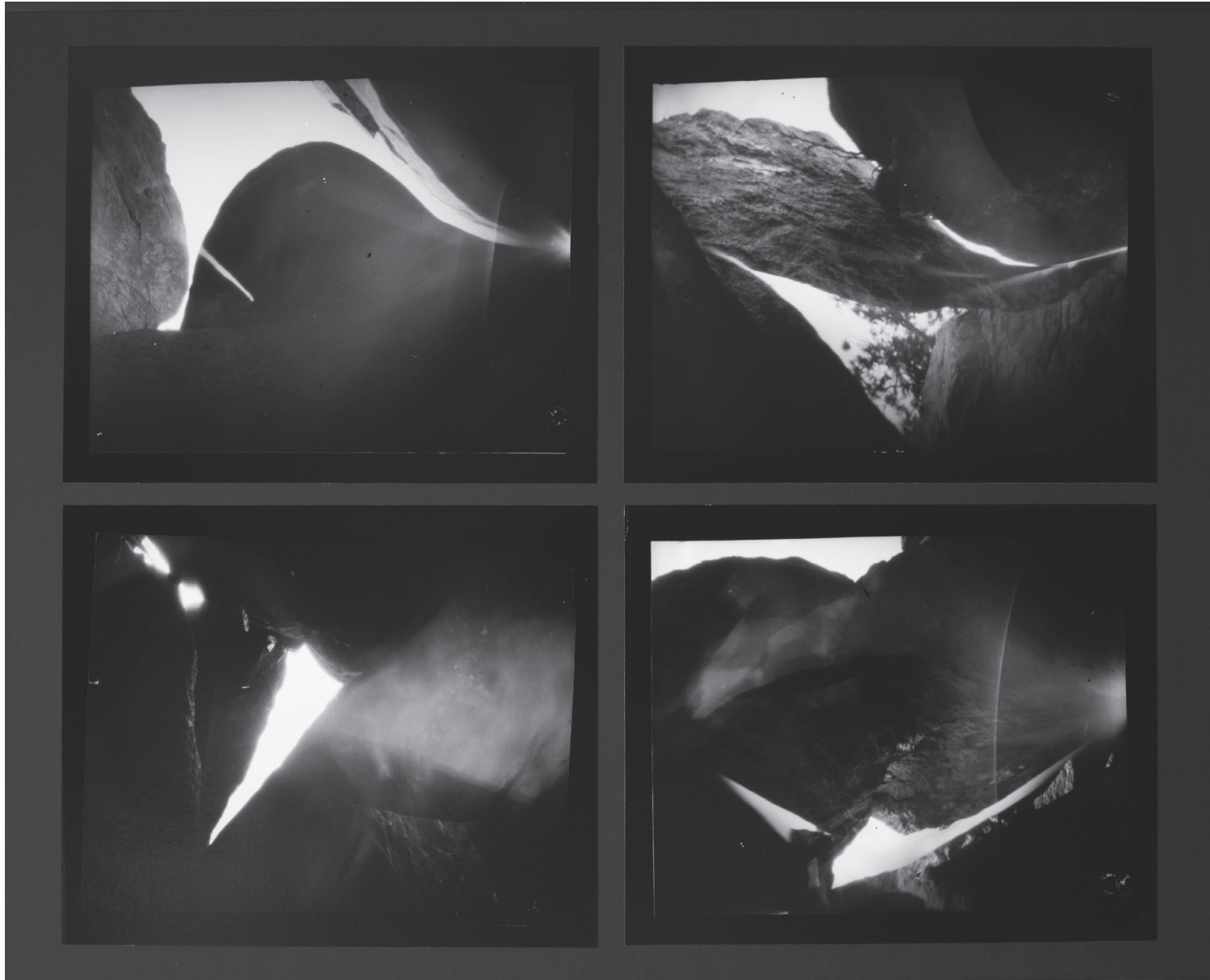
Kuva 2. Marja Pirilä, *Reikälehti*, 1989.



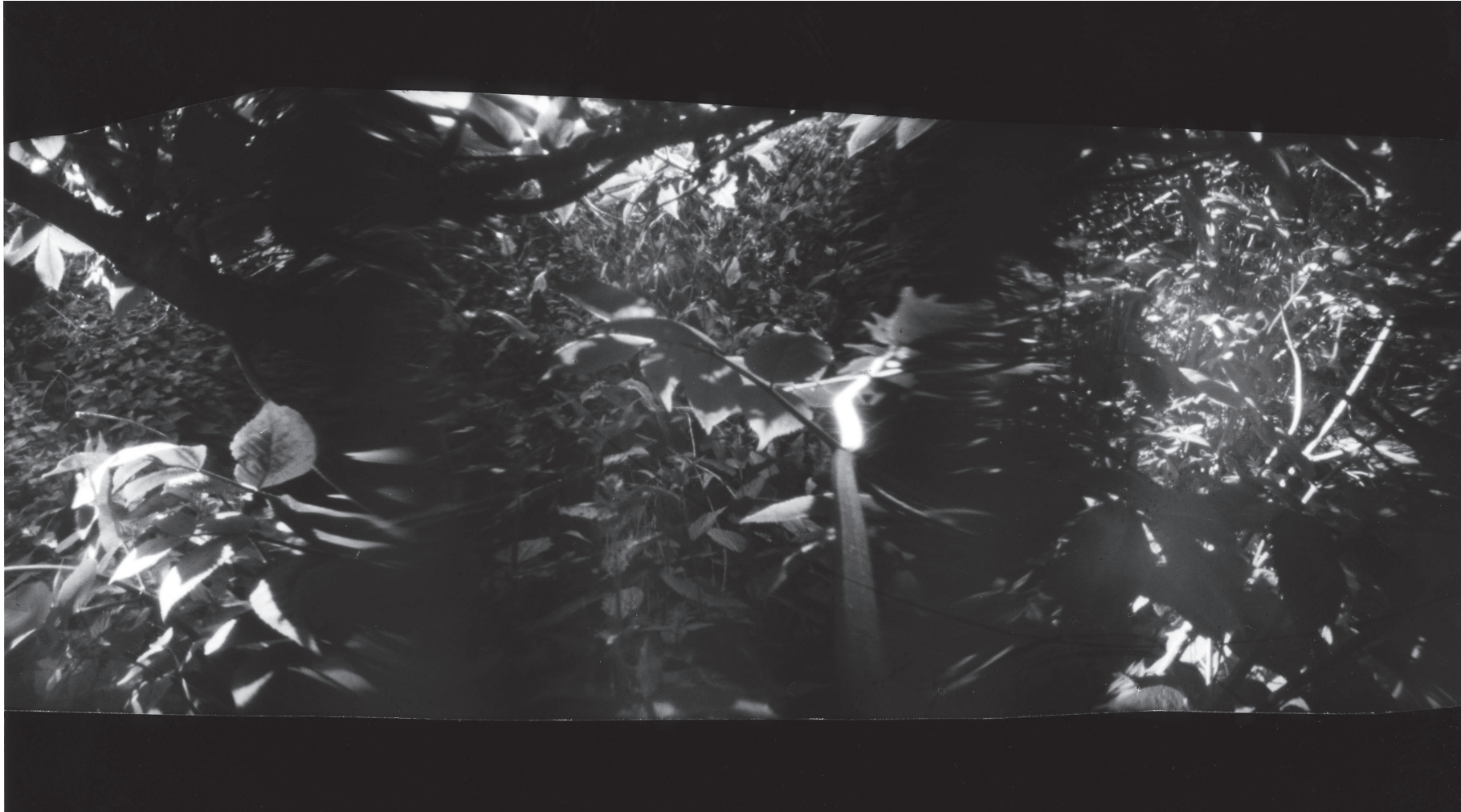
Kuva 3. Marja Pirilä, *Voikukka*, 1991.



Kuva 4. Tuula Närhinen, *Kärpäskamerakuvat*, *Eläinkamerat*-sarjasta, 1999-2002. Valokuvat mustalla pahvilla, 120x90 cm.



Kuva 5. Tuula Närhinen, *Käärmekamerakuvat, Eläinkamerat*-sarjasta, 1999-2002. Valokuvat mustalla pahvilla, 90x120 cm.



Kuva 6. Tuula Närhinen, *Lintukamerakuvat, Eläinkamerat-sarjasta*, 1999-2002. Valokuvat mustalla pahvilla, 90x120 cm.

Viitteet

1 Holmes Rolston III, "Esteettinen kokemus metsissä", teoksessa *Metsään mieleni*, toim. Yrjö Sepänmaa et. al. (Helsinki: Maahenki, 2003), 31–34.
2 Rolston, "Esteettinen kokemus metsissä", 31–35.
3 Peter Wohlleben, *Puiden salattu elämä*.
Kasvimaailman kuninkaiden tunteista ja viestinnästä.
Suom. Pirkko Roinila (Helsinki: Gummerus, 2016). Peter Wohlleben, *Das Geheime Leben der Bäume. Was sie fühlen, wie sie kommunizieren – die Entdeckung einer Voerborgenen Welt* (München: Ludwig Verlag, 2015).
4 Ibid, 24.
5 Ibid, 67, 34–35.
6 Ibid, 38.
7 Ibid, 27–28.
8 Eeva-Liisa Hallanaro, Saija Kuusela, Aino Juslén ja Terhi Rytteri (toim.), *Metsän salainen elämä* (Helsinki: Gaudeamus, 2016), 7–8.
9 Ibid, 374.
10 Ibid, 209.
11 Protovalokuvaajien näkemyksiä ovat tutkineet mm. Geoffrey Batchen, Scott McQuire, Heinz K. Henisch ja Bridget A. Henisch. Batchen esittelee runsaasti esimerkkejä. Myös Heinz K. Henisch ja Bridget A. Henisch käyvät läpi monia varhaisten valokuvaajien mainostekstejä ja -kuvia pohtien niiden esittelemiä valokuvaan liittyviä vertauskuvia. Geoffrey Batchen, *Burning With Desire – The Conception of Photography* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1997); Heinz K. Henisch, Bridget A. Henisch, *The Photographic Experience 1839–1914. Images and Attitudes* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993). Ks. myös Scott McQuire, *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera* (London: Sage Publications, New Delhi: Thousand Oaks, 1998).
12 Talbot kuvaili näin valokuvausta The Royal Societylle luonnostelemassaan paperissa. Sit.

Batchen *Burning With Desire*, 68.

13 Arago piti dagerrotyypin julkiseksi julistavan puheensa Ranskan Akatemiassa 3.7.1839. Dominique François Arago, "Puhe Ranskan Akatemialle", teoksessa *Kuvista sanoin 2*. Koonnut Martti Lintunen (Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, WSOY, 1984), 15–30, erit. 25. Sit. myös Walter Benjamin, "Pieni valokuvauksen historia", teoksessa *Walter Benjamin. Messiaanisen sirpaleita*, toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen, suom. Raija Sironen (Jyväskylä: Kansan sivistystyön liitto. Tutkijaliitto. Tutkijaliiton julkaisusarja 57, 1989/1931), 121.

14 Ibid., 122.

15 Andre Bazin "Valokuvan ontologia", teoksessa *Kuvista sanoin*, toim. Martti Lintunen. Käännös Leena Kirstinä (Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1983/1945), 182–183.

Suomessa Bazinin kirjoituksia ovat käsitelleet valokuvan kannalta mm. Harri Laakso väitöskirjassaan ja Janne Seppänen artikkelissaan. Harri Laakso, *Valokuvan tapahtuma* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2003), 124; Janne Seppänen, "Valokuva vai vale", *Nuori Voima* 2/1999: 5–8.

16 Bazin "Valokuvan ontologia", 183. Tässä käytetty Harri Laakson suomennosta: Laakso *Valokuvan tapahtuma*, 124. Laakso käy läpi tätä Bazinin tekstiosuutta korjaten sen aikaisempaa suomennosversiota.

17 Karoliina Lummaa, "Melu, antroposeeni ja esteettis-filosofisen eleen ongelma", *Mustekala-kulttuurilehti* vol. 70, nro 1 (2018), luettu 18.1.2019, <http://mustekala.info/teemanumerot/antroposeeni-ja-kulttuurinen-aanentutkimus-1-2018-vol-70/melu-antroposeeni-ja-esteettis-filosofisen-eleen-ongelma/>. Antroposeeni on erityisesti ympäristötieteellisessä keskustelussa vakiintunut epookkitermi. Karoliina Lummaa määrittelee sen aikakaudeksi, jona "ihmisen toiminta on läpikotaisesti muuttanut Maan ekosysteemejä ja geologista muotoa". Antroposeenin ajatellaan yleensä alkavan 1800-luvun

teollistumisesta. Karoliina Lummaa, "Antroposeeni ja objektien ekologia. Ihmisen luontosuhde humanismin jälkeen", teoksessa *Posthumanismi*, toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (Turku: Eetos, 2014), 265. 18 Daniel Rubinstein, "Posthuman Photography", luettu 28.4.2018, 25, http://www.academia.edu/31425877/POSTHUMAN_PHOTOGRAPHY. 19 Joanna Zylińska kirjoittaa "photography makes worldhood". Joanna Zylińska, "The Creative Power of Nonhuman Photography", luettu 30.4.2018 (Cambridge, MA: MIT Press, 2017), 139, 135, http://research.gold.ac.uk/20871/1/MED_Zylińska_2015c.pdf.

20 Janne Seppänen tarkastelee valokuvaa sen materiaalisuudesta lähtien ja nimeää tämän valokuvan ytimen materiaaliseksi ytimeksi. "Materiaalinen ydin näyttää tekevän valokuvasta luotettavan todellisuuden kuvaajan. Se sitoo valokuvan kuvaushetkeen ja -paikkaan. Se muodostaa valokuvalle tukirangan, joka muilta kuvallisilta esityksiltä puuttuu." Janne Seppänen, *Levoton valokuva* (Tampere: Vastapaino, 2014), 8 ja 73–79.

21 Tarkempaa paneutumista valokuvallistamisen käsitteeseen voi lukea väitöskirjasta Kati Lintonen, *Valokuvallistettu luonto, I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2011). Myös Jan Kaila ja Harri Laakso ovat pohtineet valokuvallistamiseen liittyviä käsitteitä. Jan Kaila kirjoittaa omassa tutkimuksessaan valokuvallisuudesta. Hänen pyrkimyksensä on alleviivata muuten kuin valokuvakameran keinoin, esimerkiksi videokameralla tai installaationa, tehtävän teoksen valmistusprosessien ja teokseen liittyvien mielikuvien ja työskentelytapojen valokuvallisuutta. Valokuvallisuudella Kaila tarkoittaa sekä taiteellista lähtökohtaa että tekemisen asennetta, jossa tuodaan esiin valokuvan olemisen ja esittämisen välinen dialogi. Jan Kaila, *Valokuvallisuus ja esittäminen nykyaikaisessa. Teoksia vuosilta 1998–2000*. Kuvista sanoin 6 (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon



julkaisuja 17, *Musta taide*, 2002), erit. 10–11. Harri Laakso käyttää valokuvallinen ele -käsitettä. Siinä kyse ei ole vain välineen erityisyydestä vaan sitä käyttävän tekijän tarkkaavaisuudesta, toiveista ja koko prosessiin liittyvistä ajattelutavoista, jotka Laakso nimeää valokuvallista elettä muodostaviksi. Laakso, *Valokuvan tapahtuma*, erit. 77.

22 Valokuvan merkitystä suomalaiskansallisen maisemakuvaston luomisessa on käsitelty useissa tutkimuksissa. Esim. Maunu Häyrynen, *Kuvitettu Maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 834, 2005), Antti Vallius, *Kuvien maaseutu: maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat suomalaisesta maaseutukulttuurista* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2013).

23 Varhaisen valokuvan omaksumista eri käytänteiden piiriin Suomessa käsitellään mm. teoksessa Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Jorma Hinkka, *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1992). Antti Vallius on tutkinut erityisesti metsävalokuvia. Antti Vallius, ”Romantiikkaa ja rationalismia. Metsätalouden kuvallinen esittäminen suomalaisissa maisemakuvajulkaisuissa” julkaisussa *Metsä ja kuva*, Vuosilusto 10, toim. M. Tamminen (Punkaharju: Luston tuki Oy, 2014), 7–17.

24 Kuvatutkimuksen lähtökohdista esim. Anita Seppä, *Kuvien tulkinta* (Tampere: Gaudeamus, 2012), erit. 24.

25 Tere Vadén, ”Joka tieteeseen tarttuu, se tieteeseen hukkuu...” teoksessa *Metsän jäljillä. Kertomuksia etelästä ja Suomesta* (Helsinki: Siemenpuu-säätiö, 2009), 157–164, 164.

26 Ibid, 164.

27 Ks. valokuvaa käsittelevästä objektiivisuuskeskustelusta mm. teoksessa Kati Lintonen, *Valokuvan 70-luku, Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmamuutos 1970-luvulla* (Porvoo: Taiteen keskustoimikunnan

julkaisuja nro 1, 1988), 10–14.

28 Valokuvakameran yksisilmäisestä perspektiivistä ovat kirjoittaneet mm. Riikka Stewen ja Lauri Anttila. Riikka Stewen, ”Silmä ja näkyvyyden meri. Moderni katse ja muistin tulevaisuus”, teoksessa *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*, toim. Tuomas M. S. Lehtonen (Helsinki: Gaudeamus, 1999), 222–243. Lauri Anttila, ”Polkuja”, teoksessa *Kaipuu maisemaan. Saksalaista romantiikkaa 1800–1840. Alles drängt zur Landschaft. Deutsche Romantik 1800–1840* (Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja 41, 1991).

29 Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*, ed. Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis (Evanston: Northwestern University Press, 1968), passim, 76–77, 100, 130–155. Alkuperäinen *Le Visible et l’invisible* (Paris: Editions Gallimard, 1964). Ks. myös Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London and New York: Routledge Classics, 2002), 295, 298, 303–305. Alkuperäinen *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945).

30 Lauri Louekarin tutkimuksen lähtökohtana ovat tilan arkkitehtoninen jäsentäminen, tilan esteettiset arvostukset ja erilaiset tilakokemukset ihmisen näkökulmasta. Tutkimus tarkastelee metsää tilallisvisuaalisena arkkityyppinä kahdesta suunnasta: metsää ideaalitulana sekä metsää fyysisenä tilana. Lauri Louekari, *Metsän arkkitehtuuri* (Oulu: Teknillinen tiedekunta, Oulun yliopisto, arkkitehtuurin osasto, A 38, 2006), esim. 48. Metsän arkkitehtuuria on käsitelty myös Juhani Pallasmaa. Juhani Pallasmaa, ”Metsän arkkitehtuuri”, *Silva Fennica* vol. 21 nro 4, 1987: 445–452.

31 Louekari, *Metsän arkkitehtuuri*, 103.

32 Ibid, 48.

33 Janne Seppänen tarkastelee kameran toimijuutta lähtien Bruno Latourin näkemyksestä, jonka mukaan toimijoita eivät ole vain ihmiset vaan myös ei-ihmiset: esineet, koneet, artefaktit, joiden kanssa ihminen jakaa arkensa. Seppänen, *Levoton valokuva*, 28–29.

34 Joanna Zylinska määrittelee erilaisia ei-inhimillisen valokuvan tyyppejä. Automaattisesti valottuneiden kuvien (esim. valvonta-, satelliitti- tai nettikameroiden kuvat) ohella hän lukee niihin myös valokuvat, joita ei ole otettu ihmistä varten tai jotka esittävät ihmisen hylkäämää. Omissa taideteoksissaan hän on mm. kiinnittänyt takaraivoonsa kameran, joka on automaattisesti tallentanut näkymiä. Joanna Zylinska, ”Introduction”, *Nonhuman Photography* (Cambridge, MA: MIT Press, 2017), luettu 5.5.2018, <https://www.nonhuman.photography/introduction/>.

35 Elina Heikka on koonnut yhteen valokuva/photography-termien varhaista historiaa. Elina Heikka, ”Aluksi oli aurinko”, teoksessa *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*, toim. Kati Lintonen, Anna-Kaisa Rastenberger ja Elina Heikka (Helsinki: Maahenki, 2014), 9–13.

36 Kati Lintonen, ”Nousukausi”, teoksessa *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe* toim. Kati Lintonen, Anna-Kaisa Rastenberger ja Elina Heikka (Helsinki: Maahenki. 2014), 63–105.

37 Marja Pirilä, Leena Krohn, *Aukeavat sormenpäiden silmät* (Helsinki: Musta Taide, 1993).

38 Ibid, 6–7.

39 Ibid, 7.

40 Marja Pirilä, ”Pinhole photographs”, luettu 8.4.2018, http://www.marjapirila.com/pinhole_text.html.

41 Tuula Närhinen, ”Animal cameras”, luettu 12.10.2018, <http://www.tuulanarhinen.net/artworks/animcams.htm>.

42 Tuula Närhinen, *Kuvatiede ja luonnontaide – tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta* (Helsinki: Aalto-yliopisto, 2016), 17.

43 Tuula Närhinen kuvailee verkkosilmää, kuinka se ”koostuu suuresta määrästä pieniä osasilmiä, joista jokainen muodostaa oman optisen projektionsa. Jopa tuhansista osasilmistä koostuva, sarveiskalvoa vastaava kupera pinta mahdollistaa äärimmäisen laajan sivuille, alas ja ylöspäin aukeavan yhtenäisen



näkökulman”. Ibid, 228.

44 Ibid, 228.

45 Ibid, 245.

46 Ibid, 253.

47 Rubinstein, ”Posthuman Photography”, 17.

48 Pirilä, *Aukeavat sormenpäiden silmät*, 6.

49 Joanna Zylińska, ”Introduction”.

50 Närhinen, *Kuvatiede ja luonnontaide – tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta*, 249.

51 Karoliina Lummaa ja Lea Rojola, ”Mitä posthumanismi on?”, teoksessa *Posthumanismi*, 13–32.

FT Kati Lintonen on kirjoittanut valokuvasta 1970-luvulta lähtien ja toiminut mm. *Valokuva*-lehden toimitussihteerinä ja päätoimittajana sekä Suomen valokuvataiteen museon tutkijana ja vt. intendenttinä. Hänen ensimmäinen valokuvaa käsittelevä tutkimuksensa oli *Valokuvan 70-luku, Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla* (Porvoo: Taiteen keskustoimikunnan julkaisu nro 1, 1988). Väitöskirjassaan *Valokuvallistettu luonto – I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä* (Helsingin yliopisto, 2011) Lintonen tarkastelee valokuvallistamista. Tällä hetkellä häntä kiinnostavat kysymykset valokuvan ei-inhimillisistä ominaisuuksista.



Kallioiden kätkemä kosmogonia: Chauvet'n luola ja ylitulkinnan politiikka

Kirja-
arviot

Roni Grén

Marc Bruet, *Grotte Chauvet – Géants de pierre. Essai* (Paris: L'Harmattan, 2018), 255 sivua.

Ranskalaisen suurkustantamo L'Harmattanin viime vuonna julkaisema Marc Bruet'n teos *Grotte Chauvet – Géants de pierre* käsittelee paleoliittisen taiteen helmeä, Chauvet'n luolaa. Kirjan alkeelliselle tasolle jääneestä toimitustyöstä ja niukasta kuvituksesta huolimatta kyseessä on huomionarvoinen kirja, joka tarjoaa lukijalleen kaksinaista luettavaa: erikoisen yhdistelmän kuivakkaa viittailua¹ esihistoriaa koskevaan tutkimuskirjallisuuteen ja huikeaa mielikuvituksen leikkiä. Bruet – joka ei ole taustaltaan tutkija, vaan on toiminut pitkään poliisina², mikä epäilemättä antaa hänelle akateemisen maailman ulkopuolisena tiettyjä vapauksia – hallitsee laajan aihetta koskevan kirjallisuusmateri-

aalin, mutta taivuttaa sen tekemiinsä omaperäisiin huomioihin sekä johdonmukaisesti ja havainnollisesti esittämäänsä kritiikkiin tutkimustraditiota kohtaan. Tekijän kaksi aiempaa monografiaa (*Lascaux: la scène du puits*, 2012 & *Lascaux: quand émerge les dieux*, 2015) käsittelevät vuonna 1940 löydettyä magdaleenisen kauden merkittävintä luolaa, Lascaux'ta, mutta Chauvet'n luolaa käsitellessään Bruet'n tulkinnat astuvat kentälle, jossa hänen on luontevaa ottaa tarvitsemansa tila.

Kritiikin syyt ja Chauvet'n erityisasema

Chauvet'n luolan tietty erikoisasema on perua sekä kuvien iästä³ ja luolan näyttävyydestä että luolan myöhäisestä, vasta vuonna 1993 tapahtuneesta löytämisestä. Asiaa kärjistäen voisi sanoa, että ns. franko-kantabrialaisen kolmion alueelta tehtyjen merkittävien luolamaalauslöytöjen historia rakentuu kolmen huippukohdan varaan: 1879 löydetyn Altamiran (jonka aitoudesta kiisteltiin vuoteen 1902

asti⁴), 1940 löydetyn Lascaux'n (joka mah-
tavuudellaan ja kuvaohjelmallaan ylitti kaikki senastiset odotukset) ja Chauvet'n, jonka ajoittaminen ainakin tietyssä määrin tuhosi siihen asti käytössä olleen Abbé Breuilin ja myöhemmin André Leroi-Gourhanin ajatuksille pohjautuneen tyyliperustaisen ajoituksen ja sen ympärille rakentuneen historiallisen kehitystarinan.⁵ Vaikka Chauvet'hen onkin toki tapana soveltaa muidenkin luolamaalauskohteiden pohjalta syntyneitä teorioita ja metodeja, on sen pitkälle 2000-luvulle kiistanalaisena pitäytynyt ajoitus säilyttänyt sen tulkinnat silti eräällä tavalla lapsenkengissään, koska tutkimus ei ole käynyt kaikkia samoja kehitysvaiheita lävitse kuin esimerkiksi Lascaux'ta koskeva. Tämän Chauvet'ta koskevan keskustelun vaiheet Bruet käykin lävitse kirjansa johdannossa ja kolmannessa luvussa "Considérations générales sur le grotte Chauvet".

Kirjan toisessa luvussa "Les thèses de l'art préhistorique", joka toimii myös eräänlaisena Bruet'n metodisena puolustuksena, hän hyökkää tutkimustraditiota kohtaan.



Toisaalta hän syyttää sitä alentuvasta suhteesta tutkimuskohteeseensa, mikä näkyy luolamaalauksista tehdyissä tulkinnoissa ennen kaikkea apriorisille yleispäteville oletuksille annettuna arvona, mutta toisaalta myös aivan liiallisesta tulkinnallisesta varovaisuudesta. Vika on siinä, että kuville yleisluontoisia selitysmalleja muotoillessa ei olla ymmärretty niiden ”relatiivisuutta”⁶, eikä vaivauduttu tarkastelemaan yksittäisiä kuvia yksittäisten luolien konteksteissa. Tämän vuoksi koko luolamaalausten joukko on usein alistettu kuvien funktioista luodulle yhtenäisteorialle, vaikka kuvien syntyä erottavat aikavälit saattavat olla tuhansia, jopa kymmeniä tuhansia vuosia.

Ja kieltämättä Bruet’n läpileikkaus alan tutkimuskirjallisuuteen viimeisen reilun sadan vuoden ajalta näyttää tässä suhteessa melko synkältä. Hän käy siinä läpi jokaiselle luolamaalauskirjallisuutta tuntevalle tutut 1900-luvun alun vaiheet. Niiden aikana maalauksille tarjotaan uskonnollisia (Abbé Breuil), maagisia (Salomon Reinach) tai toteemisia (Max Raphael) merkityksiä ja käyttötarkoituksia, ja jopa muokataan niistä merkkejä eriytyneen ihmis–eläin-suhteen synnystä (Georges Bataille).⁷

Edellisten kohdalla syytös kuvien alistamisesta yhtenäisen selitysmallin alle on suhteellisen selvä, mutta paljon puhtaampia papereita eivät saa uudemmatkaan edellä mainittuihin kriittisemmin suhtautuneet teoriat. Esimerkistä Bruet’lle käyvät vielä nykyiselläkin tutkimuskentällä tulkintavastaisuuden airueena toimivat strukturalistiset teoriat. Niiden merkittävimpana oppi-isänä toiminut André Leroi-Gourhan oli nimenomaisesti kiistänyt mahdollisuuden esittää kattava maalausten funktiota selittävä teoria, mutta se ei estänyt häntä pyrkimästä luomaan data-aineistojen pohjalta yhtä kattavia malleja, joissa esimerkiksi kuvien eri eläinlajeille annettiin symbolisesti sukupuolitettuja arvoja.⁸ Nykyisin suosittua shamanistista teoriaa Bruet tämän synkän tutkimushistoriansa lopuksi kehuu siitä, että sen alullepanijoina David Lewis-Williams ja Jean Clottes sentään ymmärsivät painottaa siihen sovitettavissa olleen aineistomääränsä marginaalisuutta ja tapauskohtaista suhteellisuutta.⁹ Siihen liittääköön, että sitä monet heidän teoriansa kannattajistaan, sen paremmin kuin heidän kovasanaisimmista kriitikoistaankaan, eivät aina ole huomanneet panna merkille.¹⁰

Taiteen synty ja karhun talviunet

Näiden edellä mainittujen johdanto- ja metodilukujen lisäksi Bruet’n kirja koostuu kolmesta pääluvusta. Niistä kaksi ensimmäistä on rakennettu johdattamaan lukija seinäpinta seinäpinnalta ja sali saliilta yhä syvemmälle Chauvet’n luolan uumeniin ja kolmannessa käsitellään yhtä erikoistapausta. Tämä yksittäisiä luolakohteita käsittelevissä kirjoissa ymmärrettävistäkin syistä varsin tavallinen etenemistapa on toki looginen, mutta tässä tapauksessa se ei kovin lukijaystävällinen ole: Chauvet’n luola koostuu kahdesta pääosasta, punaisesta sektorista (Bruet’n kirjan luku IV) ja mustasta sektorista (luku V), ja valtaosa kuvista sijaitsee jälkimmäisessä ja erityisesti sen suurissa saleissa. Täten yli puolet koko kirjasta koostuu vain kahdesta luvun V alaluvusta (V.a.: ”Salle Hillaire” & V.c. ”La salle du fond”). Ratkaisu saa väkisinkin argumentin puuroutumaan.

Jos jätetään muotoseikat sikseen, näissä luvuissa Bruet kuitenkin osoittaa mitä tarkkaavainen, jokaisen kuvan yksilöllisyyttä kunnioittava katsoja voi saada aikaan, kun osaa samalla suhteuttaa ne luolan ja sen ympäristön muodostamaan kokonaisuuteen. Tämän kokonaisuuden merkityshorison-



tin hahmottamisesta Bruet puhuu, kun hän sanoo tekevänsä pienen “myönnytyksen” komparatiivisille teorioille ja nimeävänsä maalausten muodostaman kokonaisuuden “kosmogoniaksi”.¹¹ Termivalinta hyökkää maalausten uskonnollisävytteisiä ja abstrakteja tulkintoja kohtaan ja pyrkii ennemminkin selittämään näkyvän näkyvällä. Samalla ajatus kosmogoniasta tarjoaa viitekohdan tavallisen vertailevan kulttuurintutkimuksen ulkopuolelta.

Selvempää edelliseen vaatimukseen vastaaminen on ehkä mustaa sektoria koskevan tulkinnan kohdalla, mutta ainakin yksi tulkinnallinen avain taiteen syntyyn löytyy läheltä luolaihmistä myös punaisen sektorin tapauksessa. Kuten muutkaan franko-kantabrialaisen kolmion alueelta löydetyt kuvia sisältävät luolat, myöskään Chauvet ei toiminut ihmisten asumuksena. Sen sijaan siellä asui aika ajoin karhuja: on todennäköistä, että ihmiset käyttivät luolaa omiin tarkoituksiinsa kesäisin, kun taas karhut vetäytyivät sinne talveksi.¹² Asiaa on päätelty muun muassa karhujen kynsien jäljistä luolan seinillä, jotka vertautuvat helposti punaisen sektorin seiniltä löytyviin ihmisen kädenjälkiin (kuva 1).



Kuva 1. Kädenjälkiä Chauvet'n punaisella sektorilla, Kuva: Claude Valette, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/25/07_MainsPositivesDontUnPetitDoigtTorduAvecSigneÉnigmatique%26Dessins.jpg/1280px-07_MainsPositivesDontUnPetitDoigtTorduAvecSigneÉnigmatique%26Dessins.jpg. CC BY-SA 4.0.



Karhujen käyttäytymisen ja taiteen synnyn yhteydestä syntyykin yksi kirjan mietityttävimmistä spekulatioista. Väitteen tausta on antropologi Joëlle Robert-Lamblin jo vuonna 2001 Chauvet'ta käsittelevässä artikkelikoelmassa tekemässä huomiolla. Laina seuraavassa ensin aiempaa merkintää aiheesta ja sitten Bruet'n vastausta siihen. Näin Robert-Lamblin:

Karhu ja ihminen ovat ilmeisesti vuoroillaan pitäneet luolaa hallussaan. Kuten ihminen, on karhu jättänyt kallioon kaivertamiaan jälkiä. Tulisiko tästä päätellä, että kilvoittelun tai imitoinnin hengessä aurignacilaisen ajan ihmiset ovat myös jättäneet merkkinsä luolan seinille, jättäen sinne jäljet kämmenistään, käsistään ja sormenpäistään, toisinaan samoille korkeuksille kuin mistä karhun korkeimmalle yltävät kynsimäjäljet löytyvät?¹³

Ja näin Bruet:

Tässä edeltävässä katkelmassa, jonka antropologi omistaa ihmisen ja karhun mahdolliselle metafyykselle suhteelle, on käytettyjen termien antroposentrismi taattu. Seuraava ilmaisu ei jätä siitä epäilystä: "Kuten ihminen, on karhu jättänyt..." Mielestäni asia olisi paremmin arvioitu, jos sanat olisivat käänteisessä järjestyksessä: "Kuten karhu, on ihminen jättänyt..." Se toisi johdonmukaisuutta tekstiin, sillä ihminen esiintyy imitoijana, tapahtumien järjestystä kunnioittaen. Paljon ennen ihmistä, eläin on muotoillut luolan maaperää ja seinämiä. Karhu oli edeltäjä luovien tekojen alalla [-]¹⁴

Tulkinta antaa uusia mahdollisuuksia. Jos eläimiä ylipäättään käsitellään suhteessa taiteen tuottamiseen, lähdetään yleensä siitä, että on olemassa jokin mitä taiteeksi kutsutaan ja jonka kaltaista toimintaa sitten pyritään havainnoimaan eläimissä. Bruet'n väite kuitenkin tekee vaatimansa käännöksen myös tälle suhteelle: entä jos taiteessa on ollutkin kysymys eläimen käyttäytymisen matkimisesta?

Oli kehitystarina millainen vain, punaisen sektorin käsittely toimii Bruet'n kirjassa eräänlaisena "johdatuksena eläintä kuvaavien muotojen syntyyn"¹⁵. Sen taustalla olevaan selitykseen liittyy myös hänen mainitsemansa kosmogonia.

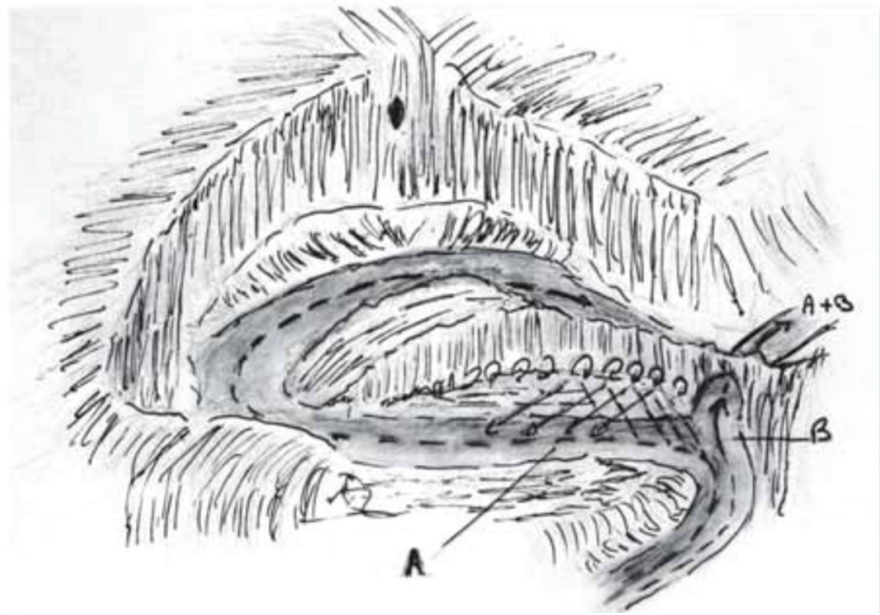
Sarvikuonoefekti

Kuljettaessaan lukijaa yhä syvemmälle mustan sektorin uumeniin Bruet alkaa hiljalleen huomioida kuvia sarvikuonoista, joista muodostaa ratkaisevaan asemaan nousevan tulkintansa "sarvikuonoefektistä". Tulkinnan taustalla on huomio siitä, että sarvikuono esiintyy usein yhteydessä seinäpinnan halkeamiin tai muihin vastaaviin luonnonmuotoihin. Lukijalle syntyykin pian käsitys siitä, että

sarvikuonon kuvan kautta on saatettu viitata paitsi näihin halkeamiin, myös niiden sisältämään merkitykseen ja niiden ottamiseen osaksi eläinhahmoja sisältäviä kuvakokonaisuuksia. Kuvat ovat siis "dialektisessa"¹⁶ suhteessa seinäpintaan, sanoo Bruet. Havainnollinen on tältä kannalta muun muassa Salle Hillairen ryhmä, jonka eläimet pakenevat halkeaman alta tai ainakin suuntaavat siitä poispäin (kuva 2). Näin luolaan sinne tänne sijoitetut sarvikuonot tulevat tulkituiksi luonnonvoimien ja katastrofien tunnuskuvinä, tai, "mahtavien ja vaarallisten eläinten voima on innoittanut taiteilijoita väkivaltaisten ja suuressa mittakaavassa olevien luonnonilmiöiden kirjaamiseen [*retranscription*]"¹⁷. "Ajatteleminen tässä", hän lisää, "erityisesti Chauvet'n sarvikuonoa"¹⁸. Tukea tulkinnalle hän saa jo paria vuotta aiemmin luolan kuvaohjelmaakin käsittelevässä yhteydessä julkaistuista väitteistä, jolloin juuri Chauvet'n maalausten vuosituhansina on Ardèchen alueella ollut vilkasta vulkaanista ja seismistä toimintaa.¹⁹

"Sarvikuonoefekti" on kuitenkin vain johdattava siihen, miten eläimet Chauvet'n luolan seinillä ovat toimineet osana ne tuottaneen





(Vasemmalla ylinnä) Kuva 2. Chauvet'n poropaneeli. Kuva: Claude Valette, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e4/14_Panneau-DesRennesBisonCheval.jpg/1280px-14_PanneauDesRennesBisonCheval.jpg. CC BY-SA 4.0. Ns. sarvikuonoalkovi sijaitsee paneelista oikealle, eikä näy tässä kuvassa. Paneelin läpi kulkeva halkeama, joka jakaa eläimet kahteen eri suuntaan, kulkee jotakuinkin kuvan keskellä ja erottuu kuvasta osittain.

(Vasemmalla) Kuva 3. Chauvet'n leijonapaneeli, https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/ARTSTOR_103_41822000102721.

(Ylinnä) Kuva 4. Bruet'n havainnekuva virran jakautumisesta. Bruet, *Grotte Chauvet*, 194. Kuvassa oikealla (merkittynä kirjaimella B) on Pont-d'Arc. Luolan suuaukon sijainti on merkitty mustalla pisteellä kuvaa ylös keskelle.

kulttuurin “monimutkaista ajatusrakennelmaa”²⁰. Jos sarvikuono näyttäytyy eräänlaisena huutomerkkinä tai synekdokeena näille kuvatuille luonnonmullistuksille, luolan yhtä näyttävimmistä seinäpinnoista, ns. “grand panneauta”, koskevan analyysin ytimenä toimii Bruet’n ajatus sen leijonaryhmästä yhtenäisenä, vääjäämättömästi etenevänä joukkona, jota hän alkaa käsitellä virran “metaforana”.²¹ Tulkinan ymmärtämisen vuoksi tähdennettäköön, että sana “vertauskuva” ei tavoittaisi yhtä hyvin kuin metafora [kreik. μεταφορά, “siirto”] sitä mistä argumentissa on kyse: ei niinkään siitä, että yhtenäisenä juokseva leijonalauma olisi *kuin* joen vääjäämättä etenevä virta, vaan siitä että Chauvet’n luolamaalausten kielessä lauman kuvaaminen on yksinkertaisin tapa puhua virrasta, samoin kuin sarvikuonon kuvaaminen on yksinkertaisin tapa puhua katastrofeista.

Yksi ratkaisevimmista huomioista, jotka johtavat joukon käsittelemiseen yhtenäisenä luonnonvoimana, antaa myös hyvän kuvan Bruet’n tarkkaavaisuudesta kuvien äärellä: eläinten jalat. Jo aiemmin lukija on laitettu kohtaamaan biisoni, jolle on maalattu tuplamäärä jalkoja²², joiden avulla se näyttää kulkevan paljon nopeammin – tuttu efekti

niin sarjakuvista kuin esimerkiksi Giacomo Ballan kuuluisasta futuristisesta mäyräkoira-maalauksesta *Hihnassa kulkevan koiran dynamismi* (1912). Leijonaryhmän kohdalla tassujen kykyä muodostaa merkityksiä taas käytetään siten, että koko ryhmällä on vain yhdet tassut (kuva 3), jolloin ne näyttävät kuljettavan yhtenäisesti koko ryhmää kuin virran juoksu sen jokaista aaltoa.²³ Mutta miksi tätä ‘leijonavirtaa’ onkaan pitänyt kuvata?

Riippumatta siitä kuinka oikeaan Bruet’n ratkaisu osuu – sitä tuskin koskaan saamme tietää – on se joka tapauksessa kerrassaan ällistyttävä. Bruet luo katseensa luolan ulkopuolelle, siihen maisemaan jossa luolan taiteilijoiden oli ollut elettävä ja jonka tarinaa he kertoivat. Luolan suu sijaitsee korkean kallion seinämässä vajaan puolen kilometrin päässä laakson läpi kiemurteleavasta Ardèche-joesta. Mutta aina näin ei välttämättä ole, sillä virta on oikukas ja tulvii. Kun sen taso nousee tavallista korkeammalle, se ei kuitenkaan tulvi suinpäin yli äyräittänsä, vaan suuntaa tavallisen uomansa ylitse tulvivan veden ylimääräiselle kierrokselle siten, että tämä ylimääräinen vesi kiertää luolan suuaukon lähistöltä (kuva 4). Vii-

meksi näin on käynyt vuonna 1890. Tämä vaihtoehtoinen uoma syntyy tietystä syystä: Ardèche-joen yläpuolella sijaitsee luolaa lähellä olevassa kohdassa alueen tunnetuin maamerkki Pont d’Arc, luonnon muodostama kalliainen kaarisilta joen yli, joka, “kuten kaikki tietävät”²⁴, näyttää aivan mammutilta (kuva 5). Tämä mammutti toisin sanoen pysäyttää virran, koska sen jalkoväli ei pysty vetämään vettä tarpeeksi nopeasti, ja ohjaa osan vaihtoehtoiseen uomaan, virran yläjuoksulta katsoen vasemmalle. Loput kuvaryhmästä (ks. kuva 4) saa Bruet itse selittää:

[Leijonalauman] väkivaltainen virta työntää edellään biisoneita. Ne henkilöivät suuria joukkoja, tungosta, ruuhkaa... ja siten aaltojen vääjäämätöntä pakkautumista mammutin luoman esteen edessä, joka taas seisoo paikallaan ja tukahduttaa virtauksen. Tämä tukkeuma saa samalla lihansyöjien virran [--] estymään ja kanavoi vastaavasti vasemmalle vasten kivistä harjannetta painuneiden härkäeläinten kulun.²⁵

Tämän keskellä joukkoon mahtuu yksi sarvikuono, kuin koodiavaimena. Yhteenvetona Bruet toteaa kaikista tulkitsemistaan luonnonmullistuksista paria sivua edellistä myöhempanä, että kuvat kertovat “myyttistä historiaa vaikeasta ja väkivaltaisesta Pont d’Arcin syntymästä ja sen taistelusta aaltoja vastaan”.²⁶





Kuva 5. Vallon-Pont-d'Arc. Kuva: Jan Hager. https://fr.wikipedia.org/wiki/Vallon-Pont-d%27Arc#/media/Fichier:Pont_d'Arc_HDR.jpg
CC BY-SA 4.0.

Vaikka Bruet ei esihistorian tutkimusta laajempaan kontekstiin kirjaansa sijoitakaan, on kahden tähän mennessä esitellyn tulkinnan – karhujen osuuden ja eläinten metaforisen luennan – valossa kiinnostavaa miettiä myös sen suhdetta viimeaikaisiin ihmiskeskeisyyttä purkaneisiin suuntauksiin, jos halutaan, posthumanismiin. Nämä painotukset ovat tulkinnassa olemassa, ja ne nähtiin jo karhukysymystä koskevissa sitaateissa. Metaforinen tulkinta ei sinällään ole mitenkään uusi ajatus, mutta tulkinnat ovat aina Raphaelin

totemismitulkinnoista lähtien olleet lähes täysin ihmiskeskeisiä. Bruet kuitenkin korvaa ne luolaihmissen ympäröivään luontoon sitomilla tapahtumilla, luolakulttuurien tavoilla käsitellä kuvallisesti näiden tapahtumien “mysteeriä”.²⁷

Tähän eräänlaiseen välilliseen posthumanismiin viittaa myös Bruet’n kritiikki sitä kohtaan, ettei erillisten eläinkuvien yksilöllisyyttä olla huomioitu tarpeeksi. Metaforiikkaa painottavan tulkinnan lomassa vaatimus jää helposti melko muodolliseksi – mutta oikeastaan se siinä tärkeää onkin: yksityiskohtien taide muuttaa kuvien kertoman historian rounoudeksi.

Tosiasiaa eläimet ovat vain näennäisiä. Teokset voivat valikoida suhteellisin graafisin keinoin kunkin eläimen lajityypillisistä ominaisuuksista, mutta niin on tehty vain jotta kuvat olisivat uskottavampia. Tietyissä määrin niiden on täytynyt olla “todellisia”, jotta taiteilijan mielikuvitus on voinut ottaa ne haltuun. Myy-tin henkilöahmojen täytyy olla uskottavia niin kertojalle kuin kuulijallekin. Ja siksi kuvien täytyy suodattaa tekijöidensä luovuutta, kuten käy hampaita vailla olevien kissapetojen, sarvikuonon jonka vatsaa vyöttää selittämätön nauha, ylisuurten sarvien tai täydellisesti toistensa kanssa linjassa olevien hevosten kohdalla.²⁸

Neandertalilaisen muotokuva

“Une autre imageksi” nimetty kirjan viimeinen osa keskittyy pääosin yhteen kuvakonaisuuteen, josta muutaman eläinhahmon



lisäksi löytyy hyvin skemaattinen, mahdollinen ihmishahmo sekä Bruet'n tähän ryhmään kalliopinnan muotojen avulla lukema piilokuva. Tämä piilokuva, hän painokkaan epävarmoin painoituksin toteaa, saattaa kätkeä luolataiteen ainoan tunnetun neandertalilaisen muotokuvan (kuvat 6 ja 7).

Kaikista Bruet'n tulkinnoista neandertalilaista koskeva liikkuu epäilemättä eniten uskottavuuden rajoilla, eikä hän sitä varsinaisesti peittelekään.²⁹ Tietenkin, kuten hänen kirjansa alussa esittämä vaatimuskin kuului, kuvia pitäisikin uskaltaa tarkastella itsenäisinä yksikköinä sen ohella että ne ymmärtää myös yksittäisen luolan ja kokonaisen kulttuurin osina. Tulkintaa lukiessa tulee kuitenkin mieleen, eikö riittäisi jo sinällään vaikeasti hahmotettavan kuvan tulkitseminen ihmisen kuvaksi. Toisin kuin aiemmissa luvuissa, joissa Bruet nimenomaan kiinnitti huomiota naturalismin hylkäämiseen luolapinnan muotojen antamien kuvausmahdollisuuksien hyväksi, tässä hän tekee luolapinnan mahdollistamasta piilokuvasta naturalistisen tulkinnan, jolla löytää kuvasta nimenomaan neandertalilaisen.

Kaksi kiistämätöntä etua tulkinnalla kuitenkin on. Ensimmäinen niistä voidaan lukea



Kuvat 6 ja 7. Seinäpinta, josta Bruet tulkitsee neandertalilaisen muotokuvan, sekä sen havainnollistus. Bruet, *Grotte Chauvet*, 216 & 218. Kuvista ei varsinaisesti käy ilmi seinäpinnan muotojen vaikutus piilokuvatulkinnan muodostumisessa.

Bruet'n hyväksi siinä mielessä, että se päivittää myös yhtä tunnetuinta luolamaalauskohtetta, eikä vain maalauksia tuottanutta kulttuuria yleisellä tasolla koskevan keskustelun *homo sapiensin* suhteesta *homo neanderthalensikseen* sille nykytietämyksen tasolle, joka esihistorian tutkimuksella tästä suhteesta on. Siten se myös, ideologisemmassa mielessä, purkaa niitä ksenofobisia taipumuksia, joita aiheesta käydyllä kes-

kustelulla on pitkään ollut. Niiden mukaan neandertalinihminen ei ollut kykenevä tuottamaan kulttuuria kuin mahdollisesti aivan vähäisimmässä määrin ja eri lajien välille luotu suhde on ollut tapana kuvata jopa äärimmäisen vihamielisenä, tavalla joka johti *homo sapiensin* saavuttaman ylivallan myötä neandertalilaisen sukupuuttoon³⁰. Kuten geenitutkimuksen myötä olemme oppineet tuntemaan, lajien välinen suhde ei ole aivan



näin yksioikoinen, ja neandertalilaisen perimää asustaa tänäkin päivänä monissa meis-sä.³¹ Samoin Bruet muistuttaa aina vain laa-jenevasta todistusaineistosta, jonka mukaan neandertalilainen kulttuuri “osoitti kiinnostus-ta symbolista rekisteriä kohtaan”.³²

Toinen näistä eduista puolestaan palaut-taa meidät Bruet’n kirjan alkuun ja hänen tutkimustraditiota kohtaan esittämäänsä suorasanaiseen kritiikkiin. Neandertalilaisen lukemisesta Chauvet’n seinältä löytämäänsä piilokuvaan, osui tulkinta oikeaan tai ei, voi tuskin tehdä muuta johtopäätöstä kuin sen, että Bruet vie tietoisesti tulkintansa sille ra-jalle, jossa sen uskottavuus onkin koetuksel-la. Tätä alleviivaten hän näyttää lopettavan kirjansa kysymykseen, josta esihistorian tut-kijoiden pidättäytyminen tulkinnoista tarjoaa erityistapauksen, mutta joka on oikeastaan paikallaan kysyä myös taiteen-, kulttuurin ja historian tutkijoilta laajemmin. Se koskee es-seististä ja spekulatiivista tulkintaa ja niiden oikeuksia mainituilla aloilla yhä tiukentuvien tieteellisten vaatimusten aikana. Jää nähtä-väksi, onko luolaihminen kosmogoniale vie-lä tilaa taiteen ja tieteen kirjoissa?

Viitteet

1 Mainittakoon kuitenkin, että Bruet ei tarjoile kirjassaan lukijalleen täsmällisiä lähdeviitteitä, vaan sitaattien perään on yleensä asetettuina sulkeisiin vain tekijän ja teoksen nimi. Tämä korostaa kirjan esseemäisyyttä.

2 Marc Bruet, *Lascaux: la scène du puits* (Paris: L’Harmattan, 2012), takakansi.

3 Viimeisten radiohiiliajoituksiin perustuvien teorioiden mukaan Chauvet’n luolassa on ollut ihmisiä kahtena eri kautena 37000–33500 ja 31000–28000 vuotta sitten. Tämä tekee Chauvet’sta mahdollisesti yli kaksi kertaa niin vanhan kuin Lascaux’sta ja yhden vanhimmista löydetyistä luolamaalauskohteista.

4 Epäily Altamiran aitoutta kohtaan päättyi esihistoriatutkimuksen silloisen auktoriteetin Émile Cartailhacin tunnustettua vuonna 1902 olleensa väärässä syyttäessään luolan maalauksia väärennöksiksi. Cartailhac teki tämän artikkelissa Émile Cartailhac, “La grotte d’Altamira, Espagne. Mea culpa d’un sceptique”, *L’Anthropologie* 13 (1902): 348–354.

5 ”Voidaan sanoa, että Chauvet’n löytämiseen asti kehitelty tyyliperustainen kronologia oli suhteellisen menestyksenkäs, vaikkakin tietyin järjestelyin”. Bruet, *Grotte Chauvet – Géants de pierre*. Essai (Paris: L’Harmattan, 2018), 15–16, sitaatti 16.

6 Ks. esim. *ibid.*, 20.

7 *ibid.*, 23–44. Viittaus kohdistuu erityisesti teoksiin Henri Breuil, *Quatre cents siècles d’art pariétal (Montignac: Centre D’Etudes et de Documentation Préhistoriques, 1952)*; Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions* (Paris: Ernest Leroux, 1905); Max Raphael, *Prehistoric Cave Paintings*, transl. Norbert Guterman (New York: Pantheon Books, 1945); Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l’art* (Genève: Albert Skira, 1955).

8 Bruet, *Grotte Chauvet*, erit. 20.

9 *ibid.*, 41–44.

10 Kriittisemmistä näkökulmista, ks. *ibid.*, 41–42.

11 *ibid.*, 58.

12 *ibid.*, 154. Lisättäköön, että eräs Chauvet’n luolan tunnetuimmista löydöistä on kiven päällä lepäävä karhun kallo.

13 *ibid.*, 56.

14 *ibid.*, 57.

15 *ibid.*, 74.

16 *ibid.*, 93 & 105.

17 *ibid.*, 145–146.

18 *ibid.*, 146.

19 *ibid.*, 145.

20 *ibid.*, 71.

21 Bruet puhuu kirjassaan useisiin otteisiin kuvien metaforisesta luonteesta, ks. käsitteen merkityksestä kuvien luonteen selittämisen kannalta esim. *ibid.*, 154.

22 *ibid.*, 121.

23 *ibid.*, 167.

24 *ibid.*, 193.

25 *ibid.*

26 *ibid.*, 194–195.

27 *ibid.*, 238. “Päätelmämme on seuraava: paleoliittiset myytit eivät olleet häiriötekijöitä tai viihdettä, vaan keinoja oppia heidän tuntemansa maailma ja sen mysteerit.”

28 *ibid.*, 214.

29 Itse asiassa Bruet esittää luvussa vaihtoehtoisia tulkintoja. Olen kuitenkin tämän arvion mittakaavassa ollut pakotettu niistä valikoimaan, kuten tietysti jo aiempia lukuja esitellessäni. Uskoakseni, kuten jäljempänä vielä painokkaammin huomautan, neandertalilaisen muotokuvaksi tämä piilokuvan tulkitseminen auttaa häntä toteuttamaan havainnollisesti vaatimustaan yksittäisten kuvien rohkeista tulkinnoista, ja siten myös vahvistamaan tutkimustraditiota kohtaan osoittamaansa kritiikkiä.

30 Nykyisten arvioiden mukaan homo neanderthalensis hävisi sukupuuttoon 40000–28000 vuotta sitten, siis Chauvet’n maalausten vuosituhansina.

31 Neandertalilaista koskevan keskustelun vaiheita,



niin kulttuurin tulkitsemisen kuin paleogenetiikan osalta, käydään Bruet'n analyysin lomassa melko laajalti. Ibid., 224–237.

32 Ibid., 227.

FT, dos. Roni Grén toimii tutkijana Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa. Hän on tutkimuksissaan keskittynyt mm. modernistiseen taideteoriaan, ranskalaiseen filosofiaan, surrealismiin ja eläintieteeseen.

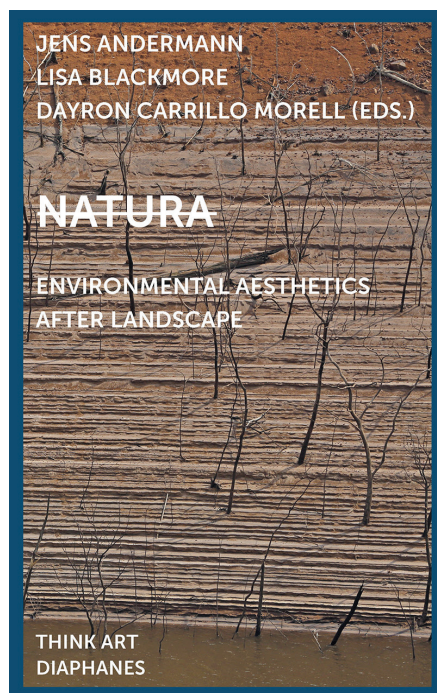
Tämän artikkelin kirjoittaja on myös lehden päätoimittaja. Artikkelin toimituksesta on vastannut FT Riikka Niemelä.



Vuoropuhelu Etelä-Amerikan nykymaisemasta

Hilja Roivainen

Andermann, Jens, Blackmore, Lisa & Dayron, Carrillo Morell (toim.), *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*. Zürich: Diaphanes Verlag, 2018, 294 sivua.



Kirja osallistuu kuvataiteen perspektiivistä nykyiseen kriittiseen keskusteluun luonnonvarojen roolista globaalissa talousjärjestelmässä. Kirjan kolmetoista esseetä ja johdanto kursivat yhteen kolonialismin historian ja 2000-luvun uuskolonialistisen luonnon resurssien taloudellisen hyötykäytön. Kirjassa kysytään, miten taiteilija voi auttaa pysäyttämään luontoa tuhoavia käytäntöjä – erityisesti Etelä-Amerikan teollistumiseen liittyvien maa-oikeuskiistojen kontekstissa. Esseissä esitellään teosesimerkkejä bio- ja ekotaiteesta muun muassa erilaisina katsantokantoina luonnollisten elementtien, kuten kasvien, ilman ja veden toimijuuteen.

Kirja tuo uuden näkökulman viime aikoina vilkkaasti käytyyn keskusteluun ekokriittisestä taiteesta¹ havainnollistamalla painokkaasti maisemaidean roolia luonnon valloittamisen mahdollistavana utooppisena tasona. Utooppinen maisema symboloi kirjassa ku-

vaton ilmastonmuutoshuolen kautta luonnon hyväksikäyttöä. Esseet avaavat lukijalle modernin tieteen ja kapitalismin kehitykseen kytkeytyvää kolonialismin historiaa. Ne tulkitsevat kriittisesti uudelleen imperialismin värittämää maisemakuvaa ja luonnon valloittamista.

Esseekokoelma käy moniäänistä keskustelua eteläamerikkalaisesta ympäristökriittisestä ”postmaisemataiteesta”. Kirjan esittelemä nykytaide havainnollistaa kirjan toimittajan, kulttuurintutkija Jens Andermannin (15) sanoin ”maiseman jälkeistä” ympäristöestetiikkaa. Toisin sanoen, artikkelikokoelma pyrkii kumoamaan kolonialistisen maisemakäsityksen ja tulkitsemaan kriittisistä näkökulmista modernissa tieteessä tehtyjä luonnon määritelmiä. Eurooppalaisten luoma maisemaiden on kirjoittajien mukaan tarjonnut alustan valloittajien unelmille. Esseet tulkitsevat 2000-luvulta käsin 1500-luvun käsitystä



eteläamerikkalaisesta maisemasta Kolumbuksen löytämänä paratiisina – jota myös kirjassa esiteltyt 1800-luvun kasvitieteelliset kuvaukset heijastavat. Tämä maisema näkyy kuvauksissa, joita eurooppalaiset löytöretkeilijät, seikkailijat, tutkijat ja maanriistäjät välittivät Etelä-Amerikan luonnosta.

Kompakti kokonaisuus runsain kuvineen tempaa lukijan mukaansa. Taiteilijoiden ja tutkijoiden esseet vaihtelevat teoreettisista pohdinnoista yksittäisiä taideteoksia avaaviin teksteihin, mikä tekee lukukokemuksesta runsassisältöisen. Lyhyehköistä esseistä saa nopeasti monipuolisen kuvan muutoksista maiseman käsitteen ja maisemataiteen muodoissa 1600-luvulta 2000-luvulle ja niihin kytkeytyvistä oletuksista ihmisen ja luonnon suhteesta. Hakusanasto ja kuvalettelo kirjasta tosin uupuvat.

Kirjaa voi lukea otoksena 2000-luvun ekotaieteesta ja ympäristöestetiikasta. Punaisena lankana kulkee kritiikki luontoa hyväksikäyttävää toimintaa, kuten geologista insinööritekniikkaa (*geoengineering*) kohtaan. Kirjassa esitellään muun muassa alkuperäiskansojen maa- ja metsämaankäyttöä ja maankäyttöä kohtaan. Kirjassa esitellään muun muassa alkuperäiskansojen maa- ja metsämaankäyttöä ja maankäyttöä kohtaan. Kirjassa esitellään muun muassa alkuperäiskansojen maa- ja metsämaankäyttöä ja maankäyttöä kohtaan.

eteläamerikkalaisen nykyaikaisen luonnonsuojeluvision ja kytkeytyy näin kiinnostavasti imperialistisen maisemaidean tutkimukseen, josta saa kuvan esimerkiksi Denis E. Cosgroven teoksesta *Social Formation and Symbolic Landscape* (1998) tai William J. Thomas Mitchellin artikkelista ”Imperial Landscape” teoksessa *Landscape and Power* (1994).² Esseet erittelevät kuinka luontoa edelleen 2000-luvulla ”valloitetaan” ihmisen käyttöön. Esimerkiksi massiivinen maanmuokkaus luo utooppisen illuusion siitä, että luonto olisi hallittavissa.

Andermannin mukaan (15–16) esseekokoelma pyrkii ”purkamaan modernin maiseman käsitteen” ja luonnon hallintaa korostavan maisemaidean. Maiseman historiallista rakentumista luetaan kriittisesti jälkikolonialistisesta perspektiivistä. Kirjassa kuvitellaan ”maiseman jälkeisiä ja uusia tilallis-ajallisia elämänmuotoja” sekä luetaan estetiikkaan niiden käsitteellistämisen ja ”kokoon kyhäämisen” menetelmänä. Taiteen ”epämääräinen laatu” tarjoaa Andermannin mukaan mahdollisuuden mukautua ”alkuperäiskansojen epistemologioihin”.

Ääni annetaan jälkikolonialististen maisemakäsitysten tutkijoille sekä kuvataiteilijoille,

jotka havainnoivat Etelä-Amerikan kuin myös muiden maiden hankalia poliittisia tilanteita. Kirjaa varten kirjoitetuista esseistä esimerkiksi taidehistorioitsija Lisa Blackmoren ”Colonizing Flow”, filosofi Emanuele Coccian ”The Cosmic Garden”, kuvataiteilija-kirjoittaja-kuraattori Ursula Biemannin ”Geomorphic Video” ja kirjallisuustieteilijä Oliver Lubrichin ”Humboldtian Landscape” kumoavat vanhan maisemakäsityksen. Ne tarkastelevat muun muassa käsitteellistä nykyaikaa ja tulkintoja luonnon tilasta niin Brasiliassa, Ecuadorissa ja Venezuelassa, kuin myös Kanadassa tai Bangladeshin suistomaalla. Kirjoittajat uudelleentulkitsevat luonnon valloittamisen oikeuttavaa maisemaideaa muun muassa uusmaterialistisista teorioista käsin.

Kirjan aineisto koostuu myös taiteilija-aktivistien teoksista sekä saksalaisten tiedemiesten kolonialismin aikaisista piirustuksista. Nämä 1800-luvun kasvitieteilijä-taiteilijoiden kuvaamat luonnonmuodot havainnollistavat kirjassa imperialistista maisemaa ja ne asetetaan dialogiin eteläamerikkalaisten nykyaikaisen taiteilijoiden teosten kanssa.

Taustaltaan eteläamerikkalaisten sekä eteläamerikkalaisten kanssa yhteistyötä te-



kevien taiteilijoiden ja tutkijoiden esseissä käsitelty nykytaide kommentoi installaatio-, video- sekä maataiteen menetelmin erityisesti ympäristökonflikteja. Esimerkiksi Ursula Biemann, kuvataiteilija-tutkija Maria The-reza Alves ja kirjailija-aktivisti Genaro Amaro Altamirano ottavat osaa ”ylirajaiseen” (*trans-local*) aktivismiin (14). He tarkastelevat, miten maisemaideaan sisältyvä katsojan ja katseen kohteen välinen vastakkainasettelu voidaan kumota bio- ja ekotaiteessa.

Uusmaterialistisia näkökulmia

Kirja problematisoi eurooppalaisten luomaa maiseman ideaa muun muassa uusmaterialististen teorioiden avulla. Uusmaterialistinen katsantokanta näkyy kiinnostuksena aineen ja ei-inhimillisen, kuten kasvien ja elottomien luontokappaleiden, tai vaikka vesipatojen, toimijuuteen maailmassa ja osana ilmastonmuutosta.

Biotaitteella tarkoitetaan kirjassa taiteellisia interventioita, jotka tutkivat nykyistä tilanetta, jossa alkuperäiskansojen käyttämistä lääkinnällisistä menetelmistä ja lääkekasveista on tullut osa uuskolonialistista globaalin kapitalismin järjestelmää. Esimerkkeinä biotaitteesta Andermann (265, 273–275)

mainitsee torakoille rakennetun labyrintin (*Habitat-laberinto para cucarachas*, 1971) tai muut teokset, joita Luis Fernando Benedit on toteuttanut luonnontieteellisen laboratoriotyöskentelyn keinoin. Myös muun muassa Eduardo Kacin *Natural History of the Enigma* (2003–2008) ja *Genesis* (1999) luovat hybridejä, kuten kukkia tai kolibakteereita, joihin on risteytetty taiteilijan omaa DNA:ta.

Rosalind Kraussin klassikkotekstin ”Sculpture in the Expanded Field” (1979) mukaan ”kuvanveiston laajentunut kenttä” on ominainen postmodernin jälkeiselle taiteelle, jossa taiteilija liikkuu monimerkityksellisellä alueella.³ Monet esseekokoelmassa kuvatuista taideteoksista kuuluvat myös Kraussin analysoimaan perinteeseen. Nykyaikainen taiteilija toimii erilaisissa asemassa ja organisoii työnsä toisin kuin perinteinen kuvanveistäjä. *Natura*-kirjassa esitellyt taiteilijat tekevät esimerkiksi tutkimustyötä aktivistien ja kansalaisorganisaatioiden kanssa ja edistävät näiden tavoitteita muun muassa dokumentaation keinoin. Kirjoittajat tulkitsevat taiteen funktionaaliseksi työkaluksi, jonka avulla voidaan määritellä uudelleen maa- ja ympäristöoikeuksia ja alkuperäiskansojen asemaa. Erityisesti jälkimmäiseen paneudutaan kirjassa maisemaidean purkamisen kautta.

Kuten kulttuuriteoreetikko Malcolm Miles tekemässään katsauksessa *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change* (2014), *Natura*-kirja muodostaa valikoitujen teosesimerkkien kautta kuvan 2000-luvun ympäristöestetiikasta.⁴ Kirja osoittaa tapoja, joilla taiteilijat ovat puuttuneet luonnon hyväksikäyttöön. Taidehistorioitsija-aktivisti Yates McKeen mukaan ekokritiikki on saanut vaikutteita amerikkalaisesta transsendentaalisesta koskemattoman luonnon ideaalista ja pyrkii pitämään luontoa suojassa ihmisen aiheuttamalta tuholta. Viime vuosikymmeninä ympäristöaktivismi ja ekokritiikki ovat korostaneet ”ekologisen tuhon välttämistä”. Samalla ne ovat alkaneet painottaa myös ”sosiaalisen eriarvoisuuden”, kuten ”etnisten ryhmien, luokan ja sukupuolen” roolia luonnonsuojelussa.⁵

Kolonialistinen maisemäkäsitys

Oliver Lubrichin essee ”Humboldtian Landscape” nostaa esiin eurooppalaisen tieteen roolin kolonialistisen maisemakuvan muodostumisessa Etelä-Amerikan kontekstissa. Kuten hän toteaa, maisema-sana merkitsee juuri eurooppalaista käsitystä luonnosta.



Lubrich (73) viittaa vuoden 1780 *Britannican* määritelmään maisemasta maalaustaiteen kuvaamana pastoraalina. Tämä kuvaus sisältää hänen mukaansa ”tieteellisiä, poliittisia ja ideologisia sävyjä”. Lubrich ottaa tapausesimerkikseen berliiniläisen tieteilijä-taiteilija Alexander von Humboldtin (1769–1859) idean maisemasta, joka kuvaa trooppisen luonnon kohtaamista Espanjan siirtomaissa vuosina 1799–1804.

Lubrich (74) jakaa Humboldtin maiseman idean kuuteen näkökulmaan: (1) ”symbolinen ja poliittinen”, (2) ”esteettisen ihailun ja tieteellisen tarkkailun kohde”, (3) ”haaste tieteiden väliselle tulkinnalle”, (4) ”ekosysteemi jo ennen omaa aikaansa” (*avant la lettre*), (5) ”akustinen” ja (6) ”julkisen multimediainstallaation demokraattinen visio”. Lubrich erittelee jokaisen katsantokannan ja tuo esiin niiden hyödyn monitieteiselle maisematutkimukselle.

Humboldtin maisemaidea vertautuu es- seessä aikakauden poliittiseen tilanteeseen. Historiallisten dokumenttien avulla Lubrich osoittaa Humboldtin kriittisen suhtautumisen Etelä-Amerikan valloituspyrkimykseen Napoleonin aikana. Hän esittää Humboldtin kolonialismin kriittikkona, joka monitieteisellä

näkemyksellään oli edistämässä maisemaku- van sekä tieteen kehitystä niin Euroopas- sa kuin Etelä-Amerikassa. Lubrich korostaa, että Humboldt loi kehittämällään ”taidemaan- tieteellään” kulttuurisia vaikutuksia maisema- maalauksen eurooppalaiseen traditioon.

Lubrich (86–87, 89) tulkitsee Humboldtin maiseman monitieteisenä käsitteenä. Siinä yhdistyvät niin kasvitieteilijän, geologin, meteorologin, taiteilijan, historioitsijan, yhteiskuntatieteilijän kuin maantieteilijänkin katseet luontoon. Hän määrittää Humboldtin maisemat ekologisiksi, koska niissä visualisoidaan maisemaa eri näkökulmista. Lubrich korostaa filosofi Michel Foucault’ta lainaten kuinka Humboldtin piirroksat eteläamerikkalaisista maisemista ovat tieteellisen kehityksen tunnus ja osoitus siirtymästä staattiseen taksonomisesta lajien jaottelusta ”dynaamiseen historiallistamiseen”. Humboldt ”muutti luonnonhistorian tieteidenväliseksi muutto- liikkeen tutkimukseksi”.

Veden lupa kulkea

Lisa Blackmore näyttää ”Colonizing Flow” -esseessään lukijalle puolestaan kuinka Venezuelan Orinoco-joen alueesta on tullut luonnon valloittamisen symboli, joka yllä-



Kuva 1. Central Hidroeléctrica Simón Bolívar (formerly Raúl Leoni). Represa del Guri, Bolívar State, n. 1978. Taka-alalta etu-alalle: pato-allas, patoaukko, turbiinihuone, patomuuri, Plaza del Sol y la Luna, ja patomuurin laajennusrakennelma. Kuva: Fernando Irazábal © Archivo Fotografía Urbana (Diaphanes).

pitää kuvitellusti Eldoradoon johtavaan jokeen kytkettyjä luonnon hallinnan mielikuvia. Blackmore kuvailee esimerkiksi luonnon valoituksesta Orinoco-joella sijaitsevan maailman kolmanneksi suurimman Gurin vesivoimalaitoksen (Central Hidroeléctrica Simón Bolívar, aiemmin Raúl Leoni). Sen hydrologinen infrastruktuuri ja tarkkailumenetelmät ovat keinotekoisia. Padot horjuttavat veden luonnollista kulkua ja ovat Blackmoren mukaan lisänneet Venezuelassa tulvien ja kivi- jaksojen jyrkkää vaihtelua. Blackmoren sanoin vesisähkö tekee etäisistä luonnon resursseista urbaaneja ihmiskeskittyviä palvelevia voimalähteitä ja Jane Bennettin määrittämiä ”yksittäisten elementtien ryhmitelmiä” eli koosteita.

Blackmore tulkitsee Gurin vesivoimalaa koosteena (*assemblage*), jonka ovat muokanneet insinööritaito, voimalaan toteutettu taide ja ei-inhimillisten toimijoiden, kuten veden, ”väreilevä materia”. Valtio teetätti 1970-luvulla voimalaan tilaustyönä postkineettistä taidetta, joka toimii Blackmoren tulkinnassa ympäristöesteettisesti vastuullisen ja kestäväen Orinoco-jokialueen kehittämisen suunnannäyttäjänä. Taide nimittäin osoittaa katsojalle joen materiaalisuuden koostumuksen.

Carlos Cruz Diezin teokseen *Kromaattiset ympäristöt* (*Ambientación cromática*, 1977–1986) kuuluvassa voimalan konehuoneessa sijaitsevassa paneelityössä 1200 valolamppua vaihtelevat väreissä ja kiinnittävät huomion vesisähköön. Blackmoren (190–191, 194, 196) mukaan teoksen virtaavat nesteet ja huomiot veden liikkeestä sekä vaihtuvista kromaattisista sävyistä korostavat modernia kieltä, jota teknologiat käyttivät järjestäessään ja maisemoidessaan infrastruktuureillaan vettä sähkövirran lähteeksi. Blackmore luonnehtii Gurin taideteoksissa ja voimalassa näkyvää inhimillisen ja ei-inhimillisen jatkuvuutta ”postkineettiseksi vesisähköiseksi koosteeksi”, joka johdattaa kohti kestävämpiä taidemuotoja. Teokset ehdottavat, että luonto on ympärillämme ja sisällämme operoiva dynaaminen toimija, eikä pelkästään objekti.

Hydrologisen hallinnan osoittamisesta kuten valtion öljyvaroin rakentamasta Gurin vesivoimalasta, tulee Blackmoren (176, 179–181, 183) sanoin ”teknologisen ylevän” ja valtion symboli, jossa yhdistyvät ”veden ja öljyn ekologiat”. Blackmoren mukaan pato on ”jumalallisen luonnon” haltuunoton ja sen tarjoaman kehityksen maamerkki. Pato luo mielikuvaa vesivoimalla toimivasta valtiosta. Blackmore

lukee Venezuelan nykyisen ”hydrologisen monarkin” symboloituvan siinä, miten valtio kykeni ohjailemaan jokialueen virtaukset tehdas- ja kaivostoimintojensa hyväksi.

Maiseman idean Blackmore näkee Gurissa ja sinne toteutetuissa taideteoksissa liikkuvana tilana. Se hahmottuu etenkin materian tasolla – luontona, joka on meidän sisällämmme ja virtaa ympärillämme. Tällaisen uusmaterialistisen luonto- ja maisemakäsityksen Blackmore esittää vaihtoehdoksi 1800-luvun kolonialistiselle maisemakuvulle sekä 1900- ja 2000-lukujen teollistumiseen sisältyvälle luonnon kontrollin logiikalle.

Gurin postkineettiset teokset jatkavat ekotaitteen perinnettä. Esimerkiksi Hans Haacke teki ekokriittisen kannanoton Reinjoen likavesipäästöistä installaatioteoksessaan *Rhine-Water Purification Plant* (1972) ja Tue Greenfort herätti vastaavasti keskustelua epäeettisistä pullovesimarkkinoista *BONAQUA Condensation Cube* -installaatiollaan (2005/2013). Ekologian, talouden ja instituutioiden välinen yhteys kytkeytyy näin vesisymboliikkaan. Idea taiteesta yhtenä ekosysteeminä korostuu teosten koostuessa kapitalismin hyväksikäyttämistä, rajallisista luonnon materiaaleista (vedestä)





Kuva 2. Ursula Biemann ja Paolo Tavares, stillkuva videoteoksesta *Forest Law - Selva jurídica*, 2014. Kaksi samanaikaisesti pyörivää videota paljastavat visuaalisella kolmiulotteisuudellaan maiseman, jota asuttavat kaikenlaiset aistivat olennot todellisuuden eri ulottuvuuksissa. Kuva: ©Diaphanes (East Lansing: Broad Art Museum/Michigan State University, 2014).

ja alleviivatessa taideteoksen osuutta tässä materiaalien kiertokulussa.

Luonnon oikeudet

Ursula Biemann pohtii taasen ”Geomorphic Video” -esseessään, kuinka hänen tuottamansa elokuvat *Deep Weather* (2013) ja *Forest Law* (2014) ovat environmentalismia. Hän kysyy: miten järjestää uudelleen suhde taiteilija-tekijän ja ei-inhimillisen maailman välillä? Biemann nostaa *Deep Weather* -videoesseessään esiin Pohjois-Kanadan fossiilikerrostumien kaivuutöitä sekä nousevan merenpinnan torjuntatoimia Bangladeshin suistomaalla. Kanadan öljynkaivuun bitumiprosessoinnin tuottamat myrkylliset jätteet ovat levinneet järviin, joiden tieltä on raivattu alkuperäiskansojen metsät. Savisäkeistä rakennetut suojauspadot, jotka torjuvat Bengalin lahden suistomaan veden nousua, ovat puolestaan osoitus ihmisen maisemointitöistä ja ovat seurausta planetaarisessa mittakaavassa nousevasta merenpinnasta. *Deep Weather* -teos esittää maapallon ”suljettuna järjestelmänä”.

Biemannin mukaan alkuperäiskansojen näkemys kosmoksesta korostaa eettistä ja oikeudellista järjestelmää, jossa luonol-



la on ihmisoikeuksille yhtäläiset oikeudet.⁶ Biemann viittaa tässä ecuadorilaisen antropologi Eduardo Kohnin ajatteluun.⁷ Kohn tutustuttaa lukijansa maisemahistorian kehitykseen vaikuttaneeseen globaaliin kapitalismiin, kuten mineraalien ja fossiilien tuotteistamiseen. Hän ehdottaa uudenlaista luonnon elementtien materiaalisuuden tiedostamista, jossa ymmärretään, miten geopolitiikka, alkuperäiskansat ja luonto ovat toisiinsa nivoutuneita.

Biemannin ja arkkitehti Paulo Tavaresin multimediateoksessa *Forest Law – Selva juridica* (2014) kaksi keskelle Amazonin sademetsää sijoitettua videokameraa todistavat tällaista ilmastonmuutoksen aiheuttamaa tilannetta ja siihen liittyviä maa- ja metsätuhoja ja lajien katoa. Videoteos korostaa sademetsien globaalia merkitystä ekosysteemille maapallon aineenvaihdunnan ylläpitäjänä, kuten maan viilentäjänä ja siten koko sivilisaation kannattelijana.

Maisema tuodaan Biemannin (46–47, 49) sanoin videossa ”takakulissin asemasta päärooliin”. Teos tuottaa uudenlaisen perspektiivin maisemaan zoomaamalla kasvillisuuden seasta löytyviin ”kuparijätetasoihin, metsän henkiin, tieteilijöihin, alkuperäiskan-

sojen neuvostoihin [...tai] lääkekasveihin”. Se näyttää siten metsässä tapahtuvan monimuotoisten käytäntöjen ekologian, jonka Biemann nimeää kosmopoliittiseksi harkinnoiksi (*cosmopolitical considerations*). Hän kysyy: kuinka laki, kosmologia ja ekologia voisivat hahmottaa maailmanlaajuisen jonakin kaikille yhteisenä? Ja kuinka esteettinen toiminta voisi muodostaa toiveita yhteiseksi tehtävästä maailmasta? Luonnonmaantieteellisen videotaitensa harjoittamisen hän ehdottaa olevan yksi tällainen hidastava tietämisen tapa, joka mahdollistaa ”vaihtuvia ajallisuuksia”. Toiminnan avulla voidaan luoda ”erilaista kosmosta”.

Emannuele Coccian ”The Cosmic Garden” -essee puolestaan huomioi kasvien tutkitusti omaaman älykkyyden ja aistikyvyn. Coccia (21, 28–29) demonstroi, kuinka kasvit ovat itseasiassa ihmisen kulttuurin pohja: ruoka, huonekalut, vaatteet, polttoaineet ja lääkkeet saavat niistä materiaalinsa. Hän osoittaa kasvien 99-prosenttisen osuuden maapallon biomassasta ja väittää, että kasvitieteen yksi alahaara voisi olla kosmologia. Maailma on yksi suuri puutarha ja yhtä ilmastoa. Kasvit luovat ilmastoa tuottamalla hapetta ja ne myös levittäytyvät maailmanlaajuis-

ti ilmavirtausten mukana. Coccia näkee tämän ilmakehän, jossa ilma ja kasvillisuuden ainekset leviävät, metafyyssisenä tilana. Hän olettaa, että kaikkien eliöiden olemista maailmassa yhdistää koko maailman kattava yksi suuri ilmasto (atmosphere). Sen välityksellä subjektin ja objektin sekä maailman välillä tapahtuu ”värähtelyä”. Ilmasto on tila, jossa ”luontoa ja kulttuuria ei voi erottaa toisistaan”. Oleminen maailmassa on sama asia kuin ”yhteisen ilmakehän hengittäminen”.

Esteettinen aktivismi

Kirjoittajien puinti maisemasta utooppisen kolonialismin alustana on esimerkkeineen havainnollistava. Lubrichin, Blackmoren, Biemannin ja Coccian, kuten muidenkin kirjoittajien, esseissä utooppinen maisema ymmärretään ekokriittisen ilmastohuolen kautta. Kirjoittajat perkaavat Cosgroven (1998) ja Mitchellin (1994) tunnistaman imperialistisen perspektiivin rakentumista etenkin 1800-luvun siirtomaavallan ajan maisemakuvauksiin. Maisema liittyy monimutkaisiin luonnon hyväksikäytön ja maanomistuksen kiistoihin. Kirja jatkaa viimeaikaisia maisemaidean uudelleen tulkintoja nykytaiteessa.



Kirjoittajat etsivät tapoja torjua moder-
nin markkinatalouden käynnistämä, luontoa
vahingoittava hyväksikäyttö. Ihmisen rooli
maiseman esteettisenä tarkastelijana myös
problematisoidaan. Taiteilija näytetään vuo-
rovaikuttamassa luonnontieteilijän tai al-
kuperäisasukkaan tavoin luonnon kanssa.
Kirjassa esitelty taide etsii ratkaisuja siihen,
miten luonnon kulutusta voitaisiin viedä kes-
tävämpään suuntaan. Tämä aktivismitaide
näyttää kannustavan aineettomaan relaatio-
estetiikkaan.⁸ Kysymykseksi jää, kuinka län-
simaisen maisemamaalauksen traditioihin
viittaavan nykymaisemataiteen tulisi tällai-
sen aktivismin kontekstissa asemoitua.

Viitteet

- 1 Ks. esim. Thomas J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2016); Thomas J. Demos, *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art* (Berlin: Sternberg Press, 2013) ja T.J. Demos, "Art After Nature. T. J. Demos on the post-natural condition", *Artforum*, April 2012: 190–197, luettu 21.7.2019, http://tomorrowmorning.net/texts/demos_artafternature_artforum.pdf.
- 2 Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998) ja William J. Thomas Mitchell, "Imperial Landscape", teoksessa *Landscape and Power*, toim. Mitchell, William J. Thomas (Chicago: University of Chicago Press, 1994).
- 3 Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, 8 (Spring)/1979: 30–44. Ks. s. 38 ja 41–44.
- 4 Malcolm Miles, *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change* (London: Bloomsbury Publishing, 2014).
- 5 Yates McKee, "Art History, Ecocriticism, and the Ends of Man", *Oxford Art Journal*, 34 (1, March)/2011: 123–129, ks. s. 125. Ks. myös Alan C. Braddock & Charles Irmscher (eds.), *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History* (University of Alabama Press: Tucaloosa, 2009).
- 6 Biemann mainitsee muitakin esimerkkejä, kuten Michael Serresin *The Natural Contract* -teoksessa (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995) tunnistaman ihmisen ja luonnon välisen sopimuksen.
- 7 Eduardo Kohn, *How Forests Think* (Stanford: University of California Press, 2013).
- 8 Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Trans. Simon Pleasance & Fronza Woods (Dijon: Les presses du réel, 2002).

Hilja Roivainen on kuvataiteen maisteri, joka viimeistelee Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa monografiaväitöskirjaa utooppisesta maisemamaalauksesta. Kirja-arvio on osa TOP-säätiön, Turun Yliopistosäätiön, Oskar Öflunds Stiftelse sr:n ja Koneen Säätiön rahoittamaa "Utooppinen maisema pohjoismaisessa 2000-luvun maalaustaiteessa" -väitöskirjaprojektia.



Väitökset



Metsäteollisuuden menestyksen jälki arkkitehtuurissa – Arkkitehti W. G. Palmqvistin ja yhtiöiden yhteistyö tehdasyhdyskunnissa 1920- ja 1930-luvuilla



Johanna Björkman

Johanna Björkman, *Metsäteollisuuden menestyksen jälki arkkitehtuurissa. Arkkitehti W. G. Palmqvistin ja yhtiöiden yhteistyö tehdasyhdyskunnissa 1920- ja 1930-luvuilla*. Taidehistorian väitöskirja, Helsingin yliopisto, 234 s. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/300890>

Metsäteollisuuden merkitystä on korostettu itsenäisen Suomen historiassa maamme kansantalouden perustana. ”Suomi elää metsästä” on tuttu sanonta meille kaikille. Suomen itsenäistymisen ensimmäisinä vuosikymmeninä puunjalostusteollisuus nousi vientiteollisuuden kärkeen ja rakensi osaltaan suomalaisten taloudellista hyvinvointia.

Metsäteollisuuden historiaa on käsitelty laajasti mm. professori emeritus Markku Kuisman toimittamassa viisiosaisessa sarjassa *Metsäteollisuuden maa*. Tutkimushankkeen lähtökohtana oli kartoittaa, miten metsäteollisuus on vaikuttanut Suomen taloudelliseen, yhteiskunnalliseen ja poliittiseen kehitykseen. Linaan Kuismaa: "[...] metsäteollisuus on edelleen keskeinen suomalaista yhteiskuntaa, taloutta, luontoa, kulttuuria ja politiikkaa muovaava tekijä. Se joka haluaa tietää, mikä liikuttaa Suomea, sen on tiedettävä mikä liikuttaa metsäyhtiötä."¹ On myös todettu, että metsäteollisuus on edunvalvonnassaan osannut ja halunnut aina vedota isänmaan asiaan. Yhteiskunnassa se on ollut merkittävä poliittinen voima ja viimeisen sadan vuoden aikana jatkuvasti näköalapaikalla.

Metsäteollisuuden merkitys Suomen kansantaloudelle on edelleen suuri. Varsinaisia suuryhtiöitä on kolme ja ne ovat nykyään globaaleja monialayrityksiä. Media uutisoi näkyvästi niiden uusista investointihankkeista kuten biotuotetehtaista. Biotalous eli uusiutuvien luonnonvarojen kestävä kehitys ja käyttö on merkinnyt uusien tuotteiden kehittämistä puukuiduista esimerkiksi muovin

korvaajiksi. Uudet käyttötavat ovat nykyajan uusia menestymisen keinoja perinteisen selun ja paperin tuotannon lisäksi.

Metsäteollisuudella on ollut viimeisen sadan vuoden aikana merkittävä rooli teollisen toimintansa lisäksi myös rakentajana. Tutkimukseni käsittelee metsäteollisuusyhtiöiden rakennuttamien tehdasyhdyskuntien arkkitehtuuria 1920- ja 1930-luvuilla. Taloudellinen menestys on näkynyt visuaalisesti ja konkreettisestikin arkkitehtuurissa, kun yhtiöt ovat sijoittaneet pääomiaan uusiin tuotantolaitoksiin ja laajemmin tehdasyhdyskuntien rakentamiseen. Metsäteollisuuden historiaa on tutkittu sen kansallisen merkityksen vuoksi huomattavan paljon, mutta sen tuottaman rakennuskannan tutkimus on jäänyt vähäisemmäksi. Tarkastelin väitöskirjassani yhtiöiden suunnittelua ja rakentamista arkkitehdin ja tilaajien välisen yhteistyön näkökulmasta. Tutkimuksen päähenkilö oli arkkitehti Wäinö Gustaf eli W. G. Palmqvist (1882–1964), joka suunnitteli uransa aikana huomattavan määrän eri teollisuusyhtiöiden rakennuksia ja yhdyskuntien asemakaavoja. Hänet voi profiloida usean yhtiön luottoarkkitehdiksi, jonka ura kesti monessa yhtiössä useita vuosikymmeniä. Vaikka teollisuus

oli Palmqvistin tärkein asiakas, ei häntä voi pitää pelkästään teollisuuden arkkitehtina. Etenkin 1910- ja 1920-luvuilla Palmqvist suunnitteli huomattavan määrän asuinrakennuksia Helsinkiin.

Tutkimukseni kuluessa katseeni kääntyi arkkitehdista myös kohti tilaajia, sillä arkkitehtimonografioissa on usein korostettu arkkitehdin työn taiteellista puolta ja nähty rakennukset valmiina objekteina, vaikka suunnitteluprosessiin liittyy olennaisesti yhteistyö. En ole siis keskittynyt yksinomaan arkkitehdin uraan, sillä mielestäni on ollut kiinnostavaa pohtia arkkitehtia rakentamisen prosessiin osallistuvana toimijana. Arkkitehdin taiteellinen asiantuntijuus oli syy saatuihin toimeksiantoihin. Tutkimuksessani käsittelem myös lyhyesti kahden asiantuntijan – arkkitehdin ja insinöörin – erilaista suunnittelukenttää ja näiden välisiä jännitteitä.

Tarkemman tutkimuksen kohteina ovat olleet tehdasyhdyskunnat Mänttä ja Myllykoski. Ne ovat molemmat tyypillisiä metsäteollisuuden vaikutuksesta syntyneitä yhdyskuntia. Paperiteollisuus sijoittui Suomessa rannikolle, hyvien kuljetusyhteyksien ääreen ja usein olemassa olevien sahalaistosten lähelle tai vaihtoehtoisesti sisämaahan, lähelle



raaka-ainetta. Rautatieverkoston kehittyminen teki kuljetukset sisämaasta mahdollisiksi. G.A. Serlachius Oy:n tehtaot perustettiin Mänttään, Pirkanmaalle 1860-luvulla. Puuhiomosta toimintansa aloittanut yhtiö perustettiin käytännössä erämaahan. Sen sijaan Myllykosken tehtaot Kymenlaaksossa perustettiin Kymijoen ääreen, joka oli jo varhaisen teollisen toiminnan syntysijoja. Saman vesistön ääreen perustettiin myös Kuusankosken, Voikkaan ja Kymin paperitehtaot, jotka yhdistyivät suuryhtiö Kymin Osakeyhtiöksi vuonna 1904.

Tehdasyhdyskunnat syntyivät usein yhden tehtaon ympärille. Monissa tapauksissa yhtiö otti vastuun työntekijöistä rakentaen paikkakunnalle asuntoja, koulun, kokoontumistiloja ja monessa tapauksessa myös kirkon. Varhaisia esimerkkejä teollisuuden yhdyskunnista Pohjoismaissa olivat kaivosteollisuuden yhdyskunnat ja 1500- ja 1600-luvulta lähtien rautaruukit ja niiden muodostamat ruukkiyhdistykset. Tehdasyhdyskunnat ja tehdaskaupungit olivat kansainvälisesti tarkastellen tärkeä osa teollistumista, eivätkä ne ole vain Suomelle tyypillinen ilmiö. Tutkimukseni osoitti, että suomalaiset tehdasyhdyskunnat olivat niiden kansainvälisesti jo

omana aikanaan tunnettujen nk. *malliyhdyskuntien* jälkeläisiä, jotka esiintyivät ensin Englannissa, Saksassa ja Ranskassa sekä Yhdysvalloissa. Esimerkiksi Cadburyn suklaatehtaan Bournville ja saippuatehdas Lever Brothersin Port Sunlight Englannissa olivat valistuneiden tehtailijoiden perustamat yhdyskunnat, joita mainostettiin ”tehtaana puutarhassa”. Nämä olivat tietoisesti suunniteltuja yhdyskuntia, joissa näkyi perustajan paternalistinen asenne työväestöä kohtaan. Malliyhdyskuntien suunnittelussa näkyivät monet yleisemmin kaupunkisuunnittelussa näkyneet ideaalit kuten puutarhakaupunkiaate tai kaupunkikuvan kauneuden ja yhtenäisyyden tavoittelu. Myös kaupunkiutopiat piirtyivät ihanneyhdyskuntien esikuvien taustalla.

Mäntän ja Myllykosken suunnittelussa ja rakentamisessa on nähtävissä ihanneyhdyskunnan projekti monin tavoin. Vaikka rakentamisen mittakaava oli niissä monia esikuviaan vaatimattomampi, yhdistävät hyvinvointitoimenpiteet ja pyrkimys esteettisesti korkeatasoiseen arkkitehtuuriin ne kansainväliseen diskurssiin teollisuuden malliyhdyskunnista. On myös merkillepantavaa, että maaseudulle syntyneistä uusista metsäteollisuuden

yhdyskunnista osa kehittyi yhtä suuriksi kuin ajankohdan pienimmät kaupungit Suomessa. Ne siis edustivat tavallaan kaupungistumista, vaikka hallinnollisista syistä ne eivät tilastojen valossa kohottaneet maan alhaista kaupunkilaistumisastetta. Tehdasyhdyskuntien ja niitä ympäröivän maaseudun elämä poikkesi monin tavoin toisistaan.

Yksi tutkimustuloksiani oli, että metsäteollisuuden tehdasyhdyskuntien rakentamiseen liittyi olennaisesti ohjattu rakentaminen, jossa arkkitehdille annettujen toimeksiantojen taustana oli tavoite saada aikaan oikeanlainen, esteettisesti laadukas ja kaunis yhdyskunta. Yhtiöt ymmärsivät vastuunsa ympäristön kasvattavasta merkityksestä työväestön suuntaan, mutta samalla myös vastuunsa elinympäristöstä ja teollisuuden vaikutuksesta lähiseutuun. Deutscher Werkbund, joka perustettiin vuonna 1907 saksalaisen muotoilun edistämiseksi ja taiteen ja teollisuuden liiton vahvistamiseksi, tunnettiin Suomessakin. Werkbundin piirissä kiinnitettiin huomiota huonosti suunnitellun teollisuusrakentamisen aiheuttamiin tuhoihin maalaismaisemassa. Teollisuus nähtiin tärkeänä voimana, ja yritysten sosiaalista ja esteettistä vastuuta korostettiin korkean laadun suh-



teen toimisto- ja tehdasrakennusten suunnittelussa.

Suomessa teollisuusarkkitehtuuria käy-tettiin käsitteenä 1920-luvulta lähtien, joskin tehdasrakennukset nähtiin pitkään hyötyrakennuksina ja niillä oli siten matala status arkkitehtien suunnittelutehtävänä. Pikkuhiljaa teollisuusrakennuksista tuli keskeinen tekijä tuotannon prosessin suunnittelussa, mutta myös niiden merkitys ulospäin näkyvänä yhtiön symbolina tuli yhtä lailla tärkeäksi. Arkkitehtuuri muodostui yritysten identiteettitekijäksi.

Arkkitehti–tilaaja-suhde korostui tutkimusajankohtanani henkilökohtaisina suhteina ja siksi tarkastelin tutkimuksessani toimijoina myös yhtiöiden johtajia. Yhteiskunnan sosiaaliset verkostot metsäteollisuuden piirissä olivat tuon ajan Suomessa henkilöityneet pieneen joukkoon. Tällä ryhmällä oli huomattavaa vaikutusvaltaa yhteiskunnassa, ja toisaalta myös arkkitehtuuriin ja hyvän maun määrittelijöinä. Tutkimuksessani arkkitehti W. G. Palmqvistin henkilökohtaiset suhteet G.A. Serlachius Oy:n toimitusjohtajaan, vuorineuvos Gösta Serlachiuksen (1876–1942) ja Yhtyneet Paperitehtaat Oy:n johtajaan, kenraali Rudolf Waldeniin (1878–1946)

edustivat horisontaalista suhdetta, joka perustui molemminpuoliseen luottamukseen. Serlachius ja Walden ovat yrityshistorian legendaarisia hahmoja ja osin tunnetumpia aktiviteeteistaan yhtiöidensä toiminnan ulkopuolella. Palmqvistin arkkitehtuurinäkemys kävi tyylillisesti yksiin Serlachiuksen ja Waldenin käsitysten kanssa. Tilaajilta arkkitehtuuriosaaminen vaati myös kulttuurista pääomaa. Tutkimuksessani tarkastelin maun käsitettä sosiologi Pierre Bourdieun tarkoittamalla tavalla, jossa maku nähdään symbolisen vallan määrittelijänä. Maun voidaan nähdä eriyttävän eri yhteiskuntaluokkia ja osoittavan yhteiskunnan hierarkkisyyden. Tutkimuksessani metsäteollisuuden sotien välisenä aikana rakennuttama tehdasyhdyskuntien rakennuskanta edustaa bourdieuläisessä mielessä eliitin maun mukaista arkkitehtuurinäkemystä. Gösta Serlachiuksen ja Rudolf Waldenin arkkitehtuuriin liittyneet makukäsitykset olivat konservatiivisia ja klassismin ideaaleihin kiinnittyneitä. Yksinkertaisen voi todeta, että modernin arkkitehtuurin torjuminen pitkään johtui kaiken radikaalin vastustamisesta yhdyskunnissa ja poliittisesta konservatismista, jonka lähtökohtana oli perinteisten arvojen puolustaminen.

Metsäteollisuuden kasvu näkyi suoraan myös rakennetussa ympäristössä: tehdasyhdyskunnissa investoinnit uusiin teollisuuslaitoksiin ja muuhun rakentamiseen olivat seuraus taloudellisesta menestyksestä. Samaan aikaan rakentamisen taustalla oli muita merkittäviä yhteiskuntapoliittisia syitä. Sisällissota oli kärjistynyt monilla metsäteollisuuden paikkakunnilla ja jätti näihin traagisen jälkensä vuosikymmeniksi. Yhtiöt pyrkivät palauttamaan yhdyskuntiin työrauhan sisällissodan jälkeen ja jatkamaan tuotantoa. *Hyvinvointikapitalismi* tarkoitti yhtiöille työväestön olojen parantamista mm. asumisen keinoin ja erilaisten hyvinvointitoimenpitein avulla. Näillä parannuksilla työnantaja myös tähtäsi työvoiman pysyvyyteen ja sen kontrollointiin.

Tutkimuksessani tulee esille myös teollisuusperintöprosessi, jonka syntyyn ovat vaikuttaneet teollisuuden rakennemuutos ja nk. *deindustrialisaatio* eli teollisen yhteiskunnan rakenteiden purkautuminen. Vasta teollisen toiminnan loppuminen teki teollisuusrakennuksista koneineen ja laitteineen säilyttämisen ja suojelun kohteita, historiaa. Kulttuuriperintöprosessi lähti liikkeelle teollisuushistorian muistomerkkien



hävittämisestä, uhkana näiden ympäristöjen tuhoutumisesta ja oli siten vastareaktio tälle muutokselle. Teollisuusperintöön liittyvä suojeludiskurssi ja hallinnolliset toimenpiteet teollisuusrakennusten sekä laajemmin teollisuusympäristöjen suojelemiseksi alkoivat meillä 1970-luvulla. Käänteentekevä tapaus oli Tampereen Verkatehtaan suojelukiista, joka lisäsi kansalaisten kiinnostusta ja arvostusta teollisuushistoriaa ja -rakentamista kohtaan ja toisaalta nosti teollisuusperinnön yleiseen keskusteluun. Teollisen toiminnan päätyminen johti siten teollisuusperinnön käsitteen syntymiseen ja vakiintumiseen, sillä teollisuusympäristöt eivät voineet olla perintöä teollisen toiminnan ollessa käynnissä.

Nykyäänä teollisuusympäristöt näyttävät osana urbaania transformaatiota ja sen suunnittelukäytäntöjä. Teollisuusperinnön ja uusien käyttöjen yhteensovittaminen ei ole aina helppoa, vaan suojelun ja muutoksen välinen ristiriita johtaa helposti konflikteihin. Konfliktit johtuvat toisaalta erilaisista diskursseista, joista jokaiseen liittyy omat käsitteensä, arvonsa ja tavoitteensa. Myös teollisuusympäristöjen uudelleenkäyttötavat ovat vaihtelevia aina rakennusten tiukasta suojelusta radikaaleihin muutoksiin saakka.

Ydinkysymyksenä on usein: kuinka paljon muutosta voidaan sallia, jotta teollisuusperinnön autenttinen ydin, sen integriteetti vielä säilyy? Teollisuusperinnön säilyttämisen puolesta argumenttina toimii sen käsittäminen alueen yksilöllisenä ja vetovoimaisena tekijänä. Ympäristöille on löydetty uusia käyttötapoja esimerkiksi turismin tarpeisiin, museoina ja muina kulttuuritiloina. Samaan aikaan uudempi suurteollisuus on kompleksimpi ja vaikeampi kohde teollisuusperintönä eivätkä sen esteettiset arvot ole samalla yhteisesti arvoitettuja tai hyväksytyjä.

Kulttuuriperintöprosessiin ja rakennussuojeluun liittyy aina olennaisesti arvottaminen. Sekä Mäntän että Myllykosken teollisuusympäristöt ovat molemmat nykyään arvoitettuna valtakunnallisesti arvokkaiksi rakennetuiksi kulttuuriympäristöiksi (RKY 2009, Museovirasto). Metsäteollisuus on jättänyt niihin jälkensä ja esimerkiksi yhdyskunnan hierarkkinen järjestys on vielä luettavissa niiden rakenteesta. Toisaalta teollisuusperinnön arvot tai juridinen suojelu eivät yksin riitä alueiden ja rakennusten käytön turvaamiseksi.

Teollisuusmaisemat muodostuvat erilaisista kerrostumista, jotka kertovat niistä ajoista, jolloin rakentamiseen investoitiin

erityisesti. 1920- ja 1930-luvuilla Mäntässä ja Myllykoskella rakennettiin enemmän kuin koskaan aiemmin: syntyi uusia tuotanto- ja voimalaitoksia korkeine savupiippuineen. Mäntän spritehdas ja voimalaitos piippuineen ja Myllykoskella uusi hiomo ja vesivoimalaitos sekä paperitehdas olivat uusia monumentaalisia maamerkkejä maisemassa. Yhä näissä yhdyskunnissa on luettavissa se, miten teollisuus oli rakentamassa Suomea köyhästä maatalousyhteiskunnasta teollistuneeksi hyvinvointivaltioksi.

Metsäteollisuus tuotti maailmansotien välisenä aikana merkittävän rakennusperinnön Suomessa sijoittamalla kasvaneita pääomiaan rakentamiseen. Metsäteollisuuden valta-asema 1920- ja 1930-luvuilla näkyi arkkitehtuurissa. Rakentamisen taustalla eivät olleet pelkästään tuotannolliset syyt ja vaatimukset, vaan myös selvästi yhteiskuntapoliittiset syyt. Tutkimuksessani toin esille, miten arkkitehtuuri on väistämättä osa yhteiskunnallista muutosta ja sillä on yhteyksiä yhteiskunnallisiin prosesseihin. Valta-asemaa esitettiin myös monumentaalisella rakentamisella. Suomessa teollisuus oli merkittävä tekijä kansakunnan identiteetin synnyttämisessä ja sen vahvistamisessa. Teollisuuteen



ja teollistumiseen liitetty identiteetti liittyi ensi sijassa yhteiskunnan modernisoitumiseen ja kansalliseen tarinaan modernista teollisuusvaltiosta. Edustusarkkitehtuurin ohella yhtiöt synnyttivät sosiaalisen asumisen käytäntöjä ja hyvinvointiyhteiskunnan sittemmin käytönottamia toimintoja.

Viitteet

1 Kuisma, Markku 2006 (2. korj. painos).

Metsäteollisuuden maa. 1, Metsäteollisuuden maa: Suomi, metsät ja kansainvälinen järjestelmä 1620–1920 (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 13).

FT Johanna Björkman on rakennetun ympäristön ja arkkitehtuurin historiaan erikoistunut taidehistorioitsija. Hän työskentelee tutkijana Helsingin kaupunginmuseossa kulttuuriympäristö- ja rakennussuojeluasioiden parissa.

