

# 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 viittailua<sup>1</sup> esihistoriaa koskevaan tutkimuskirjallisuuteen ja huikeaa mielikuvituksen leikkiä. Bruet – joka ei ole taustaltaan tutkija, vaan on toiminut pitkään poliisina<sup>2</sup>, 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 iästä<sup>3</sup> 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

asti<sup>4</sup>), 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.<sup>5</sup> 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”<sup>6</sup>, eikä vaivauduttu tarkastelemaan yksittäisiä kuvia yksittäisten luolien konteksteissa. Tämän vuoksi koko luolamaalauksen 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).<sup>7</sup>

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 maalauksen 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Siihen liittääköön, että sitä monet heidän teoriansa kannattajistaan, sen paremmin kuin heidän kovasanaisimmista kriitikoistaankaan, eivät aina ole huomanneet panna merkille.<sup>10</sup>

## 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”.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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](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?<sup>23</sup>

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 [-]<sup>14</sup>

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"<sup>15</sup>. Sen taustalla olevaan selitykseen liittyy myös hänen mainitsemansa kosmogonia.

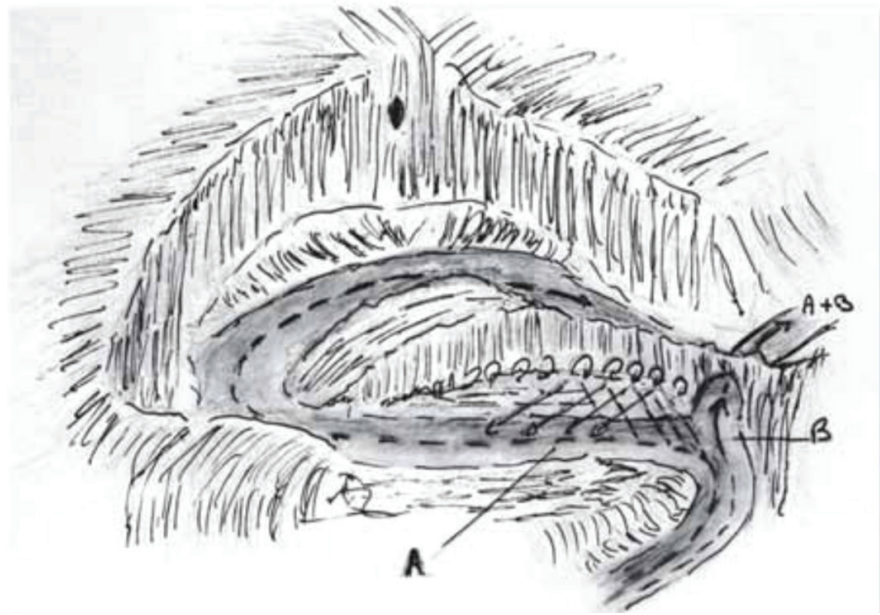
### Sarvikuonoefekti

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"<sup>16</sup> 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*]"<sup>17</sup>. "Ajatteleminen tässä", hän lisää, "erityisesti Chauvet'n sarvikuonoa"<sup>18</sup>. 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.<sup>19</sup>

"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](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](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”<sup>20</sup>. 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”.<sup>21</sup> Tulkinnan 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 jalkoja<sup>22</sup>, 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.<sup>23</sup> 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”<sup>24</sup>, 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.<sup>25</sup>

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”.<sup>26</sup>





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](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”.<sup>27</sup>

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 roudeksi.

Tosiasiaa eläimet ovat vain näennäisiä. Teokset voivat valikoida suhteellisin graafisin keinoin kunkin eläimen lajityypillisistä ominaisuuksista, mutta niin on tehty vain jotta kuvat olisivat uskottavampia. Tiettyssä 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.<sup>28</sup>

### 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.<sup>29</sup> 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 sukupuuttoon<sup>30</sup>. Kuten geenitutkimuksen myötä olemme oppineet tuntemaan, lajien välinen suhde ei ole aivan





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

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 historiantutkijoilta 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 menestyksekkäs, 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.**

