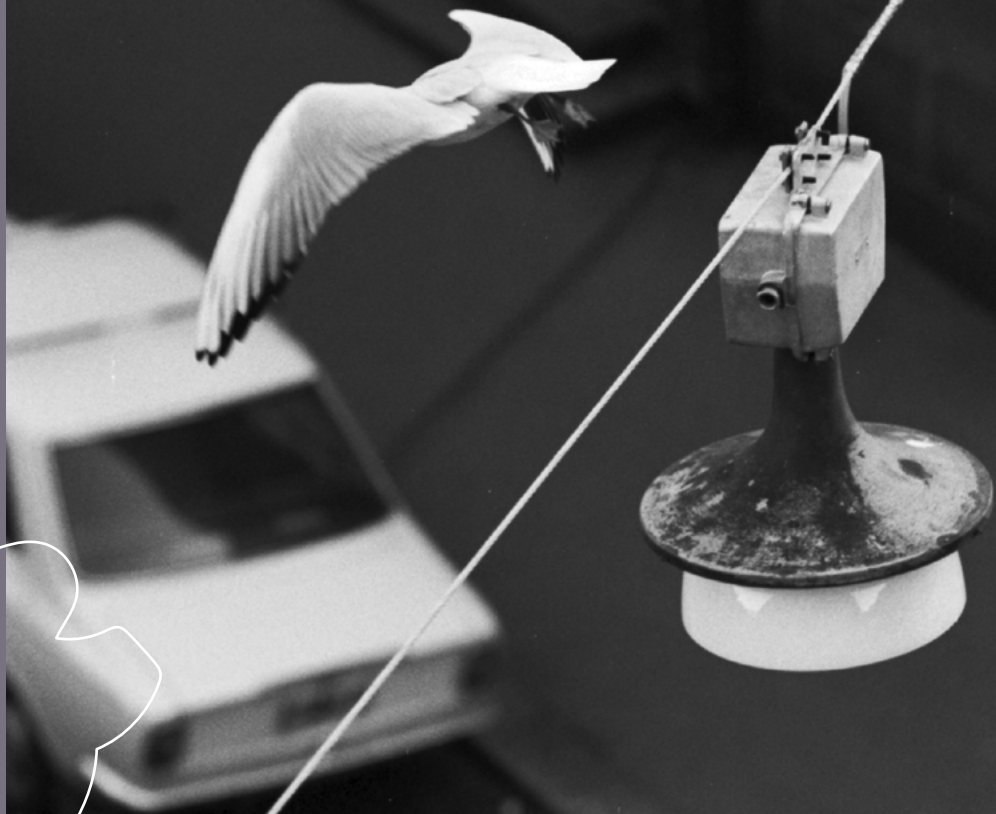


TaHiTi

Taidehistoria tieteenä – Konsthistoria som vetenskap



1 • 2024

Tila, ympäristö ja ruumis

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä
Konsthistoria som vetenskap

Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 2–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Toimittajat: Maunu Häyrynen & Ilona Hankonen

Päätoimittajat: Nina Kokkinen & Riikka Niemelä

Toimituskunta: Susanna Aaltonen, Nina Kokkinen, Marja Lahelma, Juhana Lahti, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri Ockenström

Ulkoasu ja taitto: Johanna Havimäki

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry

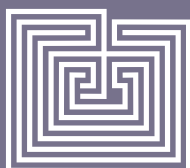
ISSN: 2242-0665

Kustannuspaikka: Helsinki

Yhteystiedot: co Taidehistorian seura, PL 416, 00101 Helsinki

Kannen kuva: Simo Rista, Meritullinkatu, 1970. Helsingin kaupunginmuseo
Kuva: **Finna.fi**, lisenssi CC-BY

tahiti.journal.fi



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


Sisällys


Pääkirjoitus

- Maunu Häyrynen & Ilona Hankonen
*Taidehistoria ja lähialat keskustelevat tilasta,
ympäristöstä ja ruumiista* 4

Vertaisarvioidut artikkelit


- Hannele Kuitunen
 *Saneerattavan kaupungin tilat. Modernistinen kaupunki-
uudistus 1960- ja 1970-luvuilla Tampereen Amurissa* 7

- Chenru Xue
 *Decoding Differences in Nature Park Visitors' Experience.
The Case of Pyhä-Luosto National Park* 33

- Marja Hirvi-Ijäs
 *In och ut ur salongerna. Rum, kropp och identitet i
Salong 3+ konst* 54

- Neylan Ogutveren Aular
 *Plastic Waste (In)Visibility in Plasticity* 76

- Mariia Niskavaara
 *Tiedon hirviö. Magnus von Wrightin keskeneräisen
luonnontieteellisen kuvituskuvan posthumanistinen luenta* 93

- Tiina Salmia
 *Friends, Cuties and Trash Birds. Human-Animal
Encounters in Instagram Selfies with Seagulls* 117

Katsaukset

- Merja Härö & Eeva Maija Viljo
Kirkkotila vanhoissa suomalaisissa puukirkoissa 137

Väitökset

- Hilja Roivainen
*Utooppisten maisematyyppien jatkumo 2000-luvulla.
Kuusi pohjoismaalaista taidemaalaria* 156

- Lorella Scacco
*A Phenomenological Approach to Media Art
Environments. The Immersive Art Experience and
the Finnish Art Scene* 163

Taidehistoria ja lähialat keskustelevat tilasta, ympäristöstä ja ruumiista

Maunu Häyrynen & Ilona Hankonen

doi.org/10.23995/tht.142676



Tahiti – Taidehistoria tieteenä -lehden alkuvuoden 2023 kirjoituskutsussa haettiin kirjoittajia teemanumeron tilasta, ympäristöstä ja ruumiista.

Teema perustui taidehistorioiden ja maisemantutkimuksen edelliskeväänä järjestämään yhteiseen tutkijaseminaariin. Väljällä muotoilulla oli tarkoitus saada aikaan vuoropuhelua taidehistorian ja muiden tilaa tutkivien humanististen alojen kesken. Tässä myös onnistuttiin: numeron kirjoittajakuntaan kuuluu taidehistorian ja muiden taiteen tutkijoiden lisäksi maisemantutkimuksen, visuaalisen kulttuurintutkimuksen ja arkkitehtuurin edustajia aihepiirien liikkeessa kansallispuistojen, keskustasaneerauksen ja puukirkkojen tilallisuuksista performatiiviseen sukupuoleen ja posthumanistiseen eläintutkimukseen.

Tila, ympäristö ja ruumis kytkettyvät monin tavoin taidehistorian tutkimuskenttään. Siinä missä alan tutkimuksen pääpaino on perinteisesti ollut tilan ja sille annettujen merkitysten analyysissä ja asettamisessa laajempaan kulttuuriseen kontekstiin, tämän rinnalle ovat viime vuosikymmeninä nousseet tilan arkiset käytöt sekä niiden vuorovaikutus materiaalien tilojen ja tiladiskurssien kanssa. Tilojen merkitykset eivät synny vain muodonannon välityksellä vaan jatkuvana tilan, sosiaalisten merkitysten ja käytöjen vuorovaikutuksena, joka on myös ruumiillista ja performatiivista. Vuorovaikutuksen piiriin kuuluvat tämän päivän tutkimuksessa myös muut kuin ihmistoimijat. Tilaan, ympäristöön tai ruumiiseen liittyvät tutkimusnäkökulmat ylittävät tieteenalarajoja, mikä näkyy hyvin myös tässä erikoisnumerossa. Kyse ei kuitenkaan ole yhtenäiseen teoriakehykseen perustuvasta ihmistieteiden paradigmanmuutoksesta vaan useista rinnakkaiskeskusteluista taidehistorian ja muiden alojen välillä.

Kysymyksenasetteluiltaan artikkelit muodostavat läpileikkauksen taidehistorian ja sen lähialojen viime vuosikymmenten tutkimuskeskusteluista alkaen aina Rudolf Wittkowerin käsityksistä arkkitehtonisen tilan symboliikasta.



1980-luvun tilallinen käänne näkyy puolestaan Henri Lefebvren tilan yhteiskunnallista ”trialektiikkaa” sekä Michel Foucault’n ja Michel de Certeau’n tilakäytäntöjen teoriaa hyödyntävissä artikkeleissa, minkä pohjalta tilan tuottaminen, kokeminen ja mielikuvat nousivat kiinnostuksen kohteiksi. Viimeistään tuolloin suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa ajankohtaistuivat myös feministinen teoria ja tilan sukupuoliuus esimerkiksi Judith Butlerin, Griselda Pollockin, Linda Nochlinin tai Mieke Balin läpi luettuna.

Vuosituhaten vaihteen jälkeiset keskustelut ympäristömurroksesta heijastuvat ekokritiikissä, sen inspiroimassa humanistisessa ympäristöntutkimuksessa ja näihin läheisesti liittyvässä posthumanistisessa teoriassa, jotka ovat saaneet vahvan jalansijan myös taiteen tutkimuksessa. Subjektia ja ontologisia jäsennyksiä uudelleenarvioiva posthumanistinen tulkintakehys on auttanut löytämään tuoreita näkökulmia kuva- ja sanataiteen ohella arjen kuvakulttuuriin ja digitaalisen kulttuurin tuotteisiin. Posthumanismi, affektiivisuus ja moniaistisuus ovat näkyvästi osana myös tämän päivän humanistista kaupunkitutkimusta.

Paralleelin taidehistorian ja taiteen tutkimuksen tilan teoretisoinneille on muodostanut humanistinen maantiede, joka kulminoitui erityisesti Denis Cosgroven maiseman ikonografiaan. Humanistinen maantiede ja maisemantutkimus ovat olleet tiiviissä yhteydessä taiteen tutkimukseen ja visuaaliseen kulttuurintutkimukseen. Näiden esitetyn maiseman ja sen tulkinnan painotus johti kuitenkin 2000-luvulla vastareaktioon ei-esityksellisten tai enemmän-kuin-esityksellisten teorioiden muodossa, jotka siirsivät huomiota ympäristön materiaalisuuteen, affektiivisuuteen ja ruumiilliseen performatiivisuuteen. Tänä päivänä ekokritiikki, uusmaterialismi, posthumanismi ja ei-esitykselliset teoriat yhdistyvät teoriakudelmaksi niin taiteen (tai taiteellisessa) tutkimuksessa kuin humanistisessa maisemantutkimuksessakin.

Erikoisnumerossa rakennushistorian ja arkkitehtuurin tutkimusta edustavat taidehistorioitsija, Tampereen yliopiston väitöskirjatutkija Hannele Kuitunen sekä taidehistorian professori emerita Eeva Maija Viljo ja arkkitehti Merja Härö. Kuitusen aiheena on modernistisen rakentamisen historiassa vähemmälle tutkimukselle jäänyt keskustasaneeraus, jota hän tarkastelee Henri Lefebvreä seuraten kaupunkisuunnittelun diskurssien, arjen tilakäytäntöjen sekä vaihtoehtoisen kuvittelun ja kamppailun tilan yhteenkiötöytymänä. Tampereen Amurin alueen vanhojen ja uusien käyttöjen ja merkitysten limittymisen tarkastelu tuo lisävyöryä dramaattista muutosta korostaneeseen saneerauskertomukseen. Viljon ja Härön katsaus vanhojen puukirkkojen tilankäsittelyyn edustaa puolestaan suomalaisen rakennushistorian pitkää jatkumoa ja piirtää laajan aineiston pohjalta kuvan Ruotsin ja sittemmin Suomen intendentinkonttorin yhdenmukaistamispyrkimysten sekä rakennusmestarien rakenteiden ja puumateriaalin tajun monitahoisesta vuorovaikutuksesta.

Turun yliopiston maisemantutkimuksen väitöskirjatutkija Chenru Xue on valinnut kohteekseen Pyhä-Luoston kansallispuiston diskursiivisen rakentamisen. Xue tarkastelee kansallispuistoa institutionaalisina teknologioina ja apparaattina Foucault’ta ja Agambenia seuraten. Siinä missä apparaatti toimii tiedon ja vallankäytön strategioiden risteyskohtana, teknologiat muokkaavat suoraan kävijöiden ruumiillista ja emotionaalista kokemusta.

Taiteentutkija, kriitikko ja erikoistutkija Maria Hirvi-Ijäs kirjoittaa Salong 3+ -taiteilijaryhmän aikalaiskeskustelua herättäneestä toiminnasta 1980-luvulla. Ryhmä otti lähtökohdakseen taidesalongin taidehistoriallisesti kehystettynä sukupuolittuneena tilana. Hirvi-Ijäksen mukaan salonki toimi metaforisena tilana, jonka kautta ryhmä kommentoi niin konventionaalisia naiskuin taiteilijaroolejakin liioittelun, huumorin ja ”väärin” paikantuneen materiaalisuuden keinoin.



Väitöskirjatutkijat Mariia Niskavaara Helsingin yliopistosta ja Tiina Salmia Turun yliopistosta käsittelevät molemmat artikkeleissaan lokkeja esittäviä kuvia ja soveltavat näihin posthumanistista analyysia. Niskavaaran tarkastelun kohteena on Magnus von Wrightin keskeneräiseksi jäänyt luonnontieteellinen kuvituskuva Nuori harmaalokki 1800-luvulta. Salmian aineistona on Instagramissa hashtagilla ”seagullselfie” julkaistuja valokuvia.

Niskavaaran posthumanistinen luenta kutsuu vanhasta kuvituskuvasta esiin tiedon hirviön, joka paljastaa teokseen kerrostuneita käsityksiä luontoa koskevasta tiedosta, tiedon objekteista ja subjekteista, tietämisen ja tiedon tuottamisen käytännöistä. Nykyhetken tuotuna ympäristöstään irrotettua harmaalokkiyksilöä esittävä keskeneräinen kuvituskuva asettuu ekokriittisen luennan kautta luontokadon kontekstiin. Valkoiseen taustaansa katoava lintu kysyy, vastaako tapamme tietää luontokadon haasteeseen.

Salmialla puolestaan Instagramin lokkikuvien posthumanistinen luenta tuo esille lokkien affektiivisuuden. Lokki on toimija, joka affektoi ihmistä eri tavoin. Sen kehollinen läsnäolo, ääni ja käyttäytyminen erityisesti kaupunkitilassa haastaa ihmistä. Lokki voi herättää kiinnostusta, viehätystä, inhoa tai pelkoa. Se toimii suhteessa ihmiseen omien intentioidensa pohjalta. Se nappaa jäätelön tai tarkkailee ihmisiä – tai jotain muuta – taivaalta tai tähytyspaikaltaan. Spontaani valokuva lokista ja kuvan julkaiseminen sosiaalisen median alustalla ilmentää lokin aikaansaamia affekteja. Kuva on ihmisen ja linnun yhdessä tuottamaa kulttuuria.

Neylan Ogutveren Aular, visuaalisen kulttuurin opiskelija Lundin yliopiston taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella kohdistaa ekokriittistä luentaa Plasticity-videopeliin, jonka aiheena on muovisaaste. Artikkelin aiheena olevan pelin funktio ei ole ainoastaan viihteellinen, vaan se sisältää myös ympäristökasvatuksellisen tavoitteen. Peli esittelee muovisaasteen vaikutuksia

ekosysteemissä ja pelissä suoritettavat tehtävät liittyvät näiden vaikutusten korjaamiseen pelin virtuaalisessa maailmassa. Samalla peli itsessään on muovia. Muovimaterian toimijuus rakentaa sillan muovia ympäristöongelmana käsittelevän pelin ja reaalimaailman muovisaasteen ja sen hallinnan käytäntöjen välille.

Teemaan kiinnittyvät myös erikoisnumerossa esitellyt kaksi lektiota Turun yliopiston taidehistoriasta. Hilja Roivaisen lektio käsittelee pohjoismaisen nykytaiteen utooppista maisemankuvausta yhdistellen kiinnostavasti taidehistoriallista perspektiiviä maisemantutkimuksen representaatio- ja ei-esityksellisiin teorioihin. Roivaisen väitöskirjassaan tutkimat kuvataiteilijat hyödyntävät pastoraalisen ja pittoreskin maisemataiteen topoksia uusilla tavoilla ympäristökriisiä kommentoiden. Lorella Scacco keskittyy puolestaan immersivisen tilankuvauksen historiaan panoraamasta videotaiteeseen hyödyntäen työssä Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiaa.

Maunu Häyrynen on Turun yliopiston maisemantutkimuksen professori ja dosentti Helsingin yliopiston taidehistoriassa. Hän on tutkinut mm. Helsingin kaupunkipuistojen historiaa, Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentumista, ylirajaista maisemaa ja kulttuurisuunnittelua sekä julkaissut näistä.

FT Ilona Hankonen on väitellyt maisemantutkimuksen alalta ja perehtynyt tutkimustyössään luonnon ja kulttuurin rajapinnoille sijoittuviin kysymyksiin.

Saneerattavan kaupungin tilat

Modernistinen kaupunkiuudistus 1960- ja 1970-luvuilla Tampereen Amurissa

Hannele Kuitunen

doi.org/10.23995/tht.142940



Tämä artikkeli käsittelee suomalaista kaupunkitilaa 1960- ja 1970-lukujen modernistisen kaupunkiuudistuksen eli niin kutsutun saneerauksen keskellä. Tutkimuksen tapausesimerkkinä toimii Tampereen Amurin kaupunginosa, jonka muutosta tarkastellaan sotien jälkeistä modernismia kriittisesti käsitelleiden tekstien rinnalla. Kaupunkitila nähdään sosiaalisesti tuotettuna, tilallisten käytäntöjen, suunnitteluprosessissa muotoutuneiden käsitysten ja tiloihin erityisesti muistoissa liitettyjen merkitysten vuorovaikutteisena kokonaisuutena, kulttuureja tuottavana rakennettuna ympäristönä. Tutkimuksen primääriaineistoa ovat amurilaisten haastattelut. Lisäksi käytetään aikalaislähteitä, kuten journalistista kirjoittelua, muutosta kuvaavia kuvallisia dokumentteja sekä kaupunkisuunnitteluaineistoa. Tutkimusaineistosta esiin nousevat teemat eli muutos, julkinen ja yksityinen, liikenne ja liikkuminen sekä ihmisten kaupungin arjen toiminnot toimivat näkökulmina muuttuvan tilan tarkasteluun.

Amurin esimerkin avulla avautuu laajempi näkymä suomalaisen kaupunkitilan saneeraamalla tuotettuun modernisuuteen ja keinoihin, jolla sitä tuotettiin. Tutkimus osoittaa kuinka saneeraus modernisoi kaupunkitilaa vähitellen ja pala kerrallaan ja kuinka kaupunkilaiset asettuivat kodiiksi tähän muutokseen. Vuosikymmeniä jatkuneen prosessin keskellä olleesta kaupungista, erityisesti sen julkisesta katutilasta tuli alusta, jossa uusi ja vanha, moderni ja perinteinen sekoittuivat aineellisissa ja aineettomissa puitteissa sekä arjen käytännöissä. Lopputulos, moderni, saneerattu kaupunki ei ollut historiaton, vaan muodosti yhden lenkin kaupungin ja sen kulttuurien pitkään ketjuun.

avainsanat: *modernismi, modernisuus, saneeraus, kaupunkisuunnittelu, muistitieto, tila*





Kuva 1. Amurin kaupunginosa 1970-luvun alussa. Tämän tutkimuksen kohteena oleva alue sijoittuu kuvan alareunassa näkyvän Pohjanmaan radan ja oikeassa yläreunassa näkyvän Pyynikintorin väliin, lähelle Tampereen keskustaa. Kuva: Vapriikin kuva-arkisto / Juhani Riekkola, kaikki oikeudet pidätetään.

”Vain sellainen kaupunkilainen, joka on omis-
sa jaloissaan kokenut kaupunkinsa kaikenlaiset
katukivet, tuntee kaupunkinsa” esitti Anja Ker-
vanto Nevanlinna alkusanoina esseekokoelmas-
saan ”Näköaloja kadunkulmalta”.¹ Kaupungin
tunteminen ja sen tulkitseminen ovat toimineet
myös tämän artikkelin innoittajina. Kohteena
on sotien jälkeinen kaupunki uudistus, sanee-
raus, muutoksen keskellä ollut julkinen kau-
punkitila ja erityisesti katu. Esimerkkinä toimii
Tampereen Amuri, jonka muutosta tarkastelen
sotien jälkeistä modernismia kriittisesti käsitel-
leiden tekstien² ja kokoamani aineiston kautta.
Kaupunkitila käsitetään tässä yhteydessä sosiaa-
lisesti tuotettuna, vuorovaikutteisena ja vuoro-

vaikutuksessa muuttavana.³ Kaupunkitilassa ja
erityisesti kaduilla näkyneet arjen tilalliset toi-
minnot ovat tämän artikkelin kohdemaailmaa,
kuten ovat myös arkea koskevat, haastatteluai-
neistostani esiin nousseet ”katukiveyksillä” syn-
tyneet muistot. Tutkimuksen näkökulmat muu-
tos (välitila), yksityinen tai julkinen, liikenne ja
ihmisten kaupungin arjen toiminnot nousevat
esiin käyttämästäni aineistosta, mutta niiden va-
lintaa, käsitteellistämistä ja ymmärtämistä ohjaa
Henri Lefebvren tilan triadisuuden teoria.

Katua on pidetty kaupungin uudistumisen
näkökulmasta keskeisenä julkisena tilana. Mo-
dernisuuden katsottiin tulleen jo varhain nä-
kyväksi juuri kaduilla.⁴ Katu ja kaupunkielämä
ovat sidoksissa toisiinsa, joten kadun tutkiminen
tarjoaa suoran näkymän kaupunkielämän moni-
kerroksisuuteen.⁵ Artikkelini keskeisin kysymys

1 Anja Kervanto Nevanlinna, *Näköaloja kadunkulmalta: kaupunkihistorian kirjoituksia* (Helsinki: SKS, 2005), 10.

2 Yhteiskuntatieteilijä Marshall Berman on kirjoittanut taiteen, kulttuurin ja kaupungin modernismista sekä modernisuudesta ja kuvannut niiden uusiutumista. Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (Glasgow: Bell & Bain, 2010). Jane Jacobs julkaisi klassiseksi muodostuneen, omiin kaupunkitilaa koskeviin havaintoihinsa perustuvan tutkimuksen kaupunkisuunnittelun sotien jälkeisestä modernismista. Tämä kriittinen tarkastelu ja sen vastapainoksi luodut uuden modernin urbanismin ideat eivät sinänsä olleet modernismin vastaisia. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1992). Alkuperäinen teos julkaistiin vuonna 1961.

3 Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Chichester: John Wiley and Sons, 1991). Tässä artikkelissa on käytetty Antti Wallinin tulkintaa Lefebvren em. teoriasta. Antti Wallin, *Eläkeläisten tila: kaupunkitilan ja eläkeläisten sosiaalisen toiminnan tarkastelua* (Tampere: Tampereen yliopisto, 2019).

4 Berman kuvaa modernismin muuntumista kaupunkitilassa erityisesti kadun kautta. Berman, *All That is Solid Melts into Air*; Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, 29.

5 Laura Kolbe, *Koti, katu, kortteli: kaupunki ja moderni mieli* (Helsinki: Kirjapaja, 2018), 105.

on: miten sotien jälkeinen saneeraus modernisoi julkista kaupunkitilaa, erityisesti katua ja millaisen tilan se tuotti esimerkkikohteena toimivassa Tampereen Amurissa? Amurin esimerkin avulla on mahdollista tarkastella laajemmin kaupunkikeskustojen kupeeseen rakentuneiden asuinalueiden saneeraamalla tuotettua modernisuutta ja keinoja, joilla siihen pyrittiin. Amurin tekee erityiseksi alueen suunnitelmallinen rakentaminen 1800-luvun lopulla, alkuperäisen, mutta myös uudistuksen kautta syntyneen modernin rakennetun ympäristön yhtenäisyys, yksityinen maanomistus ja kytkeytyminen Tampereen kaupunkikehitykseen merkittävästi vaikuttaneeseen suurteollisuuteen⁶.

Suomen urbaanin tulevaisuuden voi hahmottaa katsomalla taaksepäin. Tämä artikkeli osallistuu historiatutkimuksen keinoin kaupunkisuunnittelua koskevaan keskusteluun, jossa kuuluvat korttelikaupungin⁷ palauttamista toivovien äänet. Artikkelin nostaa esiin kaupunkitilan muistettuja ja koettuja ulottuvuuksia, joihin suunnittelulla ei ulotuta, ja jotka saattavat jäädä unohduksiin. Tärkeää on myös tunnistaa, että kaupunki voidaan käsittää eri tavoin eikä tätä käsitysten välistä eroa aina osata tunnistaa.⁸ Kaupunkitutkimus on tarkastellut modernisoituvaa, sotien jälkeistä kaupunkitilaa muun muassa muistojen⁹ tai kaupunkisuunnittelun

ihanteiden toteutumisen kautta¹⁰. Mika Mäkelä tutki omassa väitöskirjassaan ja yhdessä Leena Enbomin kanssa saneerausta Helsingin Kallion esimerkkiä käyttäen.¹¹ Arkkitehdit Helander ja Sundman perehtyivät suomalaisen kaupungin saneeraukseen 1970-luvulla.¹² Myös Tampereen yliopisto selvitti Amurin ja Tammelan saneerauksen sosiaalisia vaikutuksia muutoksen aikana ja täydensi kyselyihin ja tilastoihin perustuvaa tutkimusta muutamilla syvemmälle luotaavilla haastatteluilla.¹³ Kyseisen tutkimuksen painopiste oli asumisessa ja asuinympäristössä. Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa on edetty uudistettujen alueiden uuden uudistuskierroksen tutkimiseen. Myös muistojen ja kulttuuristen merkitysten lähempi tarkastelu on avannut uusia näkökulmia kaupunkitilan

6 Huomattava osa puusta rakennetun Amurin tonteista oli Finlaysonin ja Tampellan omistuksessa.

7 Tällä tarkoitetaan rakennusten rajaamien pihojen, ruutuasemakaavan muodostamaa kaupunkityyppiä, jota esimerkiksi suomalainen puukaupunki tai kaupunkikeskustat edustivat. Esimerkiksi Anna-Maria Åström, "Helsingiläisten muistot, paikat ja kiinnekohteet," teoksessa *Kaupunkilaisten Helsinki. Helsingin historia vuodesta 1945*, toim. Anna-Maria Åström & Laura Kolbe (Helsinki: Helsingin kaupunki, 2016), 26–27.

8 Anja Kervanto Nevanlinna, "Mistä kaupungissa on kyse: kaupunkikäsitysten ja niiden representaatioiden ehdoista," *Tiede ja Edistys* 18, nro. 4 (1993): 341–347. <https://doi.org/10.51809/te.104322>

9 Åström, "Helsingiläisten muistot, paikat ja kiinnekohteet," 14–103.

10 Timo Tuomi, *Kaupunkikuvan muutokset: suomalaisten kaupunkikeskustojen suunnittelun tavoitteiden ja todellisuuden kohtaamisesta toisen maailmansodan lopusta 1960-luvun puoliväliin* (Helsinki: SKS, 2005), 9–15.

11 Mika Mäkelä, *Uudistuva Kallio: saneerauksen ihanteet ja todellisuus 1933–1986* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2022). <https://helda.helsinki.fi/items/50f873d5-0caf-460d-819a-724a979b885c>; Mika Mäkelä & Leena Enbom, "Ideaalit ja toteutus. Puu-Kallion saneeraus modernistisena projektina," *Yhdyskuntasuunnittelu* 53, nro. 4 (2015): 28–53. <http://www.yss.fi/journal/ideaalit-ja-toteutus-puu-kallion-saneeraus-modernistisena-projektina/>

12 Vilhelm Helander & Mikael Sundman, *Saneeraus suomalaisessa kaupungissa* (Helsinki: Asuntohallitus, Tutkimus- ja suunnitteluosasto, 1972).

13 Tarmo Koskinen & Anja Savisaari, *Onni yksillä pesä kaikilla. Tutkimus Amurin ja Tammelan saneerauksesta Tampereen kaupungissa* (Tampereen yliopiston tutkimuslaitos, 1971).



ymmärtämiseen.¹⁴ Kaupungin muistettua muutosta kaupunkisuunnittelun kontekstissa tarkastelevia tutkimuksia on julkaistu mm. Tampereen Tammela.¹⁵ Humanistinen kaupunkitutkimus tuottaa yhä enemmän tietoa kaupungista koettuna, käytettynä ja kerrostuneena, muuttuvana kulttuurisena kokonaisuutena.¹⁶ Sotien jälkeisen saneerauksen vaikutuksista kaupunkilaisten elinympäristöön on kuitenkin toistaiseksi vielä vähän tietoa.

Tutkimukseni aineistoa ovat puolistrukturoidut, muutoksen kokeneiden amurilaisten haastattelut.¹⁷ Haastatteluin kerätty muistitieto toimii tässä yhteydessä lähteenä, mutta on myös metodinen valinta ja kannanotto tiedon olemukseen. Muistitietohistoriallisen tutkimukseni tarkoitus ei ole osoittaa miten asiat tosiasiaassa olivat, vaan miten ne muistetaan ja millaisia merkityksiä muistoista on rakennettavissa. Vaikka artikkelin kohteena ovat Amuri ja amurilaisten muis-

tot, on syytä korostaa, että kaupungit ja muistin paikat ovat paikkoja ylittäviä ja yleistettäviä.¹⁸ Henkilökohtaiset muistot kiinnittyvät aikaan ja yhteisöön. Niitä ei voi täysin irrottaa yhteisistä jaetuista muistoista tai kaupungin muistista, jota vaikkapa journalistiset tekstit tai suunnitteludokumentit tuottavat.¹⁹ On myös tarpeen tunnistaa, miten haastatteluaineistossani muistot muodostuvat ikään kuin ”sisällä” ja ”ulkona”²⁰ ja, että nämä muistot limittyvät ja liukuvat toistensa lomaan. Artikkelini toinen aineistokokonaisuus muodostuu erilaisista suunnitteluun liittyvistä dokumenteista sekä aihetta koskevista artikkeleista paikallisessa kotiseutujulkaisu ”Tammerkoskessa”.²¹ Sovelsin aineistojen analyysissä sisällönanalyysin menetelmiä ja lähiluin tekstimuotoisia aineistoja.²² Saneerauksen ja modernisuuden esittämiseen osallistuivat myös Yleisradio julkaisemalla useita Tampereen ja Amurin saneerausta ja kaupungin muutosta koskevia do-

- 14 Jim Yelling, "The development of residential urban renewal policies in England: planning for modernization in the 1960s," *Planning Perspectives* 14, issue 1 (1999): 1–18; Rosie J. Tighe & Timothy J. Opelt, "Collective memory and planning," *Journal of Planning History* 15, no. 1 (2016): 46–47. Roger M. Picton, "Rubble and ruin: Walter Benjamin, post-war urban renewal and the residue of everyday life on LeBreton Flats, Ottawa, Canada (1944–1970)," *Urban History*, 42, no. 1 (2015): 130–156. Phil Jones, Phil, "Historical Continuity and Post-1945 Urban Redevelopment, the Example of Lee Bank, Birmingham, UK," *Planning Perspectives* 19, no. 4 (2004): 365–389; David Adams, "Everyday Experiences of the Modern City: Remembering the Post-war Reconstruction of Birmingham," *Planning Perspectives* 26 (2011): 237–260.
- 15 Antti Wallin, "Katsantoja kaupungin muutokseen," *Yhdyskuntasuunnittelu* 56, nro. 4 (2018): 11–127.
- 16 Terhi Ainala ja muut, "Kadun kulmassa: reittejä humanistiseen kaupunkitutkimukseen," teoksessa *Humanistinen kaupunkitutkimus*, toim. Tanja Vahtikari, Terhi Ainala ja muut (Tampere: Vastapaino, 2021), 7–25.
- 17 Haastatteluaineisto on koottu vuosina 2015–2018 tekeillä olevaa väitöstutkimustani varten. Haastateltavina oli eri tavoin saneerauksen tuottaman muutoksen kokeneita asukkaita; ihmisiä, jotka olivat asuneet puusta rakennetussa Amurissa tai saneeratussa Amurissa, jotkut haastateltavista kummassakin. Muistot kuvasivat monipuolisesti sekä lapsuutta, nuoruutta että aikuisuutta henkilön elämäkertomuksen ja Amuri-yhteyden mukaan.

- 18 Pirjo Korhokangas, "Etnologisia näkökulmia muistiin ja muisteluun," teoksessa *Muistitietotutkimus: metodologisia kysymyksiä*, toim. Outi Fingerroos ja muut (Helsinki: SKS, 2006), 120–144; Katri Lento & Pia Olsson, "Kaupunki, Muistot ja muistaminen," teoksessa *Muistin kaupunki. Tulkintoja kaupungista muistin ja muistamisen paikkana*, toim. Katri Lento & Pia Olsson (Helsinki: SKS, 2013), 7–27.
- 19 Lento & Olsson, "Kaupunki, Muistot ja muistaminen," 18–19; Anna-Maria Åström, "Helsinki-muistot etnologisen historian kirjoituksen lähtökohtana," teoksessa *Muistin kaupunki. Tulkintoja kaupungista muistin ja muistamisen paikkana*, toim. Katri Lento & Pia Olsson (Helsinki: SKS, 2013), 31–64.
- 20 Osa haastateltavista oli kokenut muutoksen etäämmältä, ulkopuolelta esimerkiksi vierailijana, ystävien tai sukulaisten kautta, osa asumalla tässä muuttuvassa kaupungissa.
- 21 Tammerkoski esitteli aktiivisesti Tampereen kaupunkisuunnitteluun liittyviä teemoja ja kaupungin nykyisyyttä sekä julkaisi säännöllisesti poliitikkojen ja kaupunkisuunnittelijoiden kaupunkisuunnittelua koskevia kannanottoja.
- 22 Sisällönanalyysistä esimerkiksi: Jouni Tuomi & Anneli Sarajarvi, *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi* (Jyväskylä: Gummerus, 2009).



kumenttielokuvia²³ sekä Tampereella toimineet valokuvaajat, kuten Juhani Riekkola.²⁴

Tämän artikkelin taustaolettamus on, että kaupunki tuottaa merkityksiä ja on erilaisten (ala) kulttuurien välisten suhteiden ja vuorovaikutuksen verkosto.²⁵ Tila jäsentää inhimillistä todellisuutta ja tuottaa sekä ylläpitää käsityksiä, tapoja ja tottumuksia.²⁶ Henri Lefebvren mukaan tila on samaan aikaan fyysinen, mentaalinen ja sosiaalinen: tilassa voidaan toimia, tilaa voidaan ajatella ja sitä voidaan elää. Tilan eri tekijöiden välillä on vuorovaikutussuhde, eikä tila tule koskaan valmiiksi. Suunniteltu tila, tilan representaatio, on tilan ajattelua ja sen käsitteellistämistä myös ilman suoraa kontaktia tilaan. Tilan ajattelu tällä tavoin tuottaa kuvaa sosiaalisesta todellisuudesta, ohjaa arjen käytäntöjä ja pitää yllä yhteiskunnan rakenteita sekä ideologista järjestystä. Arkiset ja toistuvat käytännöt tuottavat tilallista jatkuvuutta ja ovat tilan havaittu muoto, toimimista tilassa. Materiaaliset tilat voivat saada symbolisia merkityksiä, mihin Lefebvre viittaa tilan kolmantena ulottuvuutena (representaation tila). Tällöin tilaa eletään suoraan mielikuvien, tunteiden ja sosiaalisen kanssakäymisen kautta.²⁷ Pyrin vastaamaan aineistovalinnoillani Lefebvren tilakäsitykseen tarkastelemalla Amurin suunnittelua, amurilaisten arjen käytäntöjä ja muistoista rakentuvia merkityksiä. Lefebvren malli mahdollistaa tilallisten käytäntöjen ja eri-

laisten ilmiöiden tarkastelun sosiokulttuurisessa ja historiallisessa kehyksessä, mutta myös yksityisellä, yleisellä, materiaalisella ja immateriaalisella tasolla.²⁸

Kaupunki voidaan käsittää myös kulttuurien tuottajana.²⁹ Tällaista kaupunkia tulkitaan esimerkiksi ihmisten arjen käytännöistä tai kaupungin tilojen käytöstä jäljelle jääneiden dokumenttien avulla. Yhteiskunta (ihmiset) ja yhteisöt (kulttuuri) nähdään erityisinä ja erilaisina, omien kulttuuriensa tuottajina. Modernismi ja sen toteutustapana saneeraava kaupunkisuunnittelu perustuivat edellä kuvatusta poikkeavaan käsitykseen kaupungista. Sen mukaan kaupunki oli hyvinvointikone, jossa yhteisöt, yhteiskunta ja ympäristö nähtiin pysyvinä, universaaleina, ajan ja paikan erityisyydestä riippumattomina, ja kaupunki ratkaisua odottavana entiteettinä. Kaupunki on kuitenkin pluraliteetti, jota ei tarvitse ratkaista.³⁰

Modernismi ja saneeraus

Modernismi on käsitteenä kompleksinen, kuten on myös ajatus kaupunkitilan tai -elämän modernisuudesta. Tässä tutkimuksessa modernismia ja modernisuutta tarkastellaan tilaa tuottavan kaupunkisuunnittelun sekä kaupunkilaisten muistojen ja kokemusten kautta. Modernistisessa kaupunkisuunnittelussa kokonaisten kaupunginosien uudistamiseen tähdännyttä prosessia kutsuttiin ennen toista maailmansotaa käydyssä keskustelussa tervehdyttämiseksi ja sotien jälkeen käsite vakiintui saneeraukseksi.³¹

23 YLE, *Amuri – ihminen saneerauksen keskellä* (YLE, 1972); Arvo Ahlroos, *Jää hyvästi Amuri*. (YLE, 1967); Valentin Vaala, *Katoavaa Tamperetta* (YLE, 1967).

24 Juhani Riekkola, *Amuri* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 1975). Riekkola kuvasi Amurin muutosta Tampere-seuran toimeksiannosta 1970-luvun alussa. Kuvat julkaistiin vuonna 1975. Riekkolan haastattelu 15.11.2017.

25 Kervanto Nevanlinna, "Mistä kaupungissa on kyse," 341–347.

26 Kirsi Saarikangas, "Merkityksellinen tila: lähiöasuminen arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena," teoksessa *Eletty ja muistettu tila*, toim. Taina Syrjänmaa & Janne Tunturi (Helsinki: SKS, 2002), 54.

27 Wallin, *Eläkeläisten tila*, 19–20.

28 Henrik Mattjus, *Mallitaloista kokemuksen malleja? Modernisoituvat suomalaiset maalauskodit 1920- ja 1930-luvuilla sosiaalisesti tuotettuna kokemusrakenteena* (Tampereen yliopisto, 2023), 14.

29 Kervanto Nevanlinna, "Mistä kaupungissa on kyse," 344–345.

30 Ibid., 343.

31 Mäkelä, *Uudistuva Kallio*, 5.

Käsitykset siitä, millainen moderni, uudenai-
kainen rakennus, tai kaupunki on, syntyivät
ensisijaisesti suunnittelijoiden pöydillä. Mo-
dernisuus tuotettiin erilaisissa tulkinnoissa.³²
Modernismin perusprinsiipiksi muodostunut
funktionalismi oli keino järjestyksen luomiseen
ja sekoittuneiden toimintojen tai monimutkais-
ten sosiaalisten rakenteiden hallintaan.³³ Mo-
dernismin vapaa, avoin ja liukuva tila luotiin
vastineeksi suljetulle, käytännössä umpikortte-
leiden luomalle kaupunkitalalle. Arkkitehtuuri
muuntui muodon ja materian kantajasta tilan
luomisen välineeksi.³⁴ Modernismilla puutut-
tiin myös tilan ja asukkaan väliseen suhteeseen
ja ikään kuin vieraannutettiin ne toisistaan.³⁵
Modernismin tilan tuli olla historiaton, mikä
teki siitä kaupunkisuunnittelun paradoksin:
kieltämällä historian modernismi samalla satoi
itsensä siihen. Modernisuuden tarve tulla koko
ajan uudistetuksi merkitsi asettumista jatkuvaan
muutokseen.³⁶ Samalla modernismi katsoi tule-
vaisuuteen ohittaen oman aikansa, kurkottaen
kaupunkikuvan ja kaupunkilaisten yli.³⁷

Tässä tutkimuksessa modernisuus käsitetään
synkronistisesti, erilaisten ajankuvien päällekkäisyyksinä. Moderni ei siten ole ”vain” mo-
derna vaan se voi sisältää myös traditionaalisia
piirteitä ja ulottuvuuksia.³⁸ Tällaista päällekkäisyyttä voidaan kuvata myös antimoderniksi
modernismiksi, modernin ja perinteisen välissä

- 32 Riitta Jallinoja, *Moderni elämä, ajankuva ja käytäntö* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1991), 13.
- 33 Kirsi Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia: puh-
tauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkiteh-
tuurissa* (Helsinki: SKS, 2002), 20.
- 34 Tuomi, *Kaupunkikuvan muutokset*, 22–27.
- 35 Taina Rajanti, *Kaupunki on ihmisen koti: elämän kau-
punkimuodon tarkastelua* (Helsinki: Tutkijaliitto, 1999),
149.
- 36 Berman, *All That is Solid Melts into Air*, 345–346.
- 37 Tuomi, *Kaupunkikuvan muutokset*, 205.
- 38 Ibid., 84.

olemiseksi, missä perinne jatkaa eloaan esimer-
kiksi uudella tavalla käsitteellistetyssä tilassa.³⁹

Modernismin kompleksisuus johtui osaltaan
sen muuntumiskyvystä ja yhteiskuntasidoksista,
eri aikakausien teesien ja antiteesien jatkuvasta
vuoropuhelusta. Yhtenä käänteentekevästä mo-
dernismin varhaisvaiheen⁴⁰ julkista kaupunkiti-
laa koskeneista kaupunkiuudistuksista voidaan
pitää Georges Eugène Haussmannin 1800-luvun
lopun Pariisin keskustan uudistusprojektia. Uu-
sien bulevardien avaaminen vanhojen korttelei-
den keskelle mahdollisti modernin elämäntavan
näkyvän julkisessa (katu)tilassa. Muutos myös
”puhdisti” alleen jääneet slummit, avasi kaupun-
gin korttelit kaupunkilaisille sekä mahdollisti
kontrollin ja vallankäytön.⁴¹ Pariisin mallin mu-
kainen modernismi uudistui 1900-luvun alussa
arkkitehti Le Corbusierin käsissä. Le Corbu-
sierin visiot historiallisten kaupunkien uudista-
misesta ja kaupunkien ongelmien ratkaisemista
”kirurgian” keinoin loivat suunnittelun suunta-
viivat pitkälle tulevaisuuteen.⁴² Le Corbusierin
kaupungissa kadut kuuluivat autoille ja kadun
kulkijasta tehtiin autoileva kaupunkilainen.⁴³
Tällä muutoksella oli dramaattinen ja läpileik-
kaava, pitkäaikainen vaikutus katutilaan.

- 39 Mattjus, *Mallitaloista kokemuksen malleja?*, 26–27.
- 40 Modernismin perusteet löytyvät 1700-luvun valistuk-
sen tuottamasta positivistisesta maailmankuvasta.
- 41 Berman, *All That is Solid Melts into Air*, 150–153. Var-
haisen kaupunkisuunnittelun modernismin esimerkki-
nä voidaan Tampereella pitää kaupungin kupeeseen
suunnitteleottomasti syntyneen ”hökkelikylä” Kyt-
tälän uudistamista asemakaavoittamalla 1800-luvun lo-
pulla. Uusi ruutukaavaan perustunut kaupunkirakenne
peitti alleen vapaasti syntyneen, asuinolosuhteitaan
heikkolaatuiseksi todetun, jopa slummiksi kuvatun
kaupunginosan. Katso esimerkiksi Irina Kyllönen, ”Kos-
kesta voimaa: Vanha Kytälä,” luettu 15.7.2023, [https://
webpages.tuni.fi/koskivoimaa/kaupunki/1870-00/
vanhakyttala/](https://webpages.tuni.fi/koskivoimaa/kaupunki/1870-00/vanhakyttala/).
- 42 Esimerkiksi Plan Voisin -suunnitelma Pariisin uudis-
tamiseksi. Le Corbusier, *The City of To-morrow and
Its Planning* (New York: Dover Publications, 2018),
277-289.
- 43 Berman, *All That is Solid Melts into Air*, 167.



Sotien jälkeinen jälleenrakennus valjasti modernismin yhteiskunnallisen hyvinvointiprojektin toteuttamiseen ja kehittyi vähitellen teknokraattiseksi, ”valtatiemodernismiksi”.⁴⁴ Yhteiskuntatieteilijä Marshall Bermanin mukaan se tuhoi lopullisesti katutilan, jossa modernit arvot – vapaus, kommunikaatio ja kanssakäyminen – olisivat voineet toteutua.⁴⁵ Kaupunkitutkija Jane Jacobs kritisoi tätä oman aikansa, 1950- ja 1960-lukujen modernismia ja esitti vastineeksi, että kaduilla toteutuvat ihmisten kohtaamiset, rituaalit, toistuvat toimet ja tapahtumat tuottaisivat ” urbaania elinvoimaa ja elämän täyteläisyyttä”.⁴⁶ Yhteiskunnallinen liikehdintä, aktivismi ja poliittinen herääminen alkoivat näkyä kaduilla 1960-luvulla vahvistaen aiemman teknokraattisen, maskuliinisen ja talouden kasvuun perustuvan modernismin kritiikkiä.⁴⁷ Teknokraattinen valtatiemodernismi tulikin tiensä päähän viimeistään 1970-luvun ekonomisen kasvun hiipumisen ja energiakriisin myötä. Jälleen itsensä uudistaneessa modernissa oli ”opittava elämään sen maailman kanssa mikä on olemassa”.⁴⁸ Parhaimmillaan 1970-luku merkitsi dialogin palauttamista luonnon ja kulttuurin, menneen ja nykyisen, sekä rakennusten erilaisten potentiaalisten käyttöjen välille. Ympäristö alkoi uudelleen sitoa erilaisia elämäntapoja yhteen.⁴⁹

Saneeraus toimi modernistisen kaupunkisuunnittelun konkreettisena toteutuskeinona – tapana, jolla osoitettiin, kaupunkitilaa uudistamalla, modernin elämän tunnusmerkit, tulkittiin ja

44 Nimitys ”valtatiemodernismi” kuvaa liikenteen ja liikenneväylien merkityksen kasvua kaupunkisuunnittelussa, mutta myös tapaa toteuttaa kaupunkiuudistusta leikkaamalla vanhan kaupunkirakenteen läpi ylimitoitettuun kasvuun perustuvia liikenneväyliä. ”Kaupunkirakenteen uudistaminen tehtiin kirveellä”, ks. Berman, *All That is Solid Melts into Air*, 301.

45 Ibid., 318.

46 Ibid., 323, 316.

47 Ibid., 329.

48 Ibid., 332.

49 Ibid., 340.

tuotettiin modernisuutta.⁵⁰ Saneeraus toteutui Suomessa lähtökohtaisesti asemakaavoja uudistamalla, kuntavetoisesti. Monissa muissa maissa, kuten esimerkiksi Iso-Britanniassa tai Tanskassa, kaupunkiuudistuksella oli vahva sosiaalinen ja tulevaisuuteen katsova sisältö ja sen toteuttamiseksi luotiin valtakunnallisia ohjelmia.⁵¹ Helander ja Sundman esittivät suomalaisen kaupunkisaneerauksen olleen asuntopoliittisilta tavoitteiltaan asuin ympäristön parantamista asukkaiden ehdoilla. Aluetasolla se tarkoitti heidän mukaansa esimerkiksi palveluiden ja virkistysmahdollisuuksien lisäämistä tai liian tiivien rakennusryhmien harventamista.⁵² Usein, ja myös Amurin esimerkissä, nämä tavoitteet eivät kuitenkaan toteutuneet ja saneeraus yksinkertaistui purkamiseen ja uudisrakentamiseen perustuvaksi uudistamiseksi, jossa samalla väljennettiin kaupunkirakennetta muun muassa liikenteen tarpeiden vuoksi. Koska ”suunnitteluperiaatteet muuttuivat nopeammin kuin tulevaisuus toteutui”, syntyi kaupunkitilallisten uudistusten myötä usein keskeneräiseltä näyttävää ja rikkonaista ympäristöä.⁵³ Olevan rakenteen kokonaisvaltaiseen uudistussuunnitelmaan perustuva saneeraus johti kuitenkin Amurin tapauksessa eheän, moderniksi mielletyn tilallisen ja toiminnallisen kokonaisuuden syntyyn.

Amurin saneeraus

Amurin saneeraussuunnittelun ja Tampereen kaupunginjohtaja Napoleon Lindforsin aikaa 1950-luvulta 1960-luvun loppuun on kuvattu Tampereen taloudellisen kasvun ja hyvinvoinnin rakentamisen ajanjaksoksi, joka poliittisilta tavoitteiltaan ja keinoiltaan erosi yhdysvalta-

50 Jallinoja, *Moderni elämä*, 21.

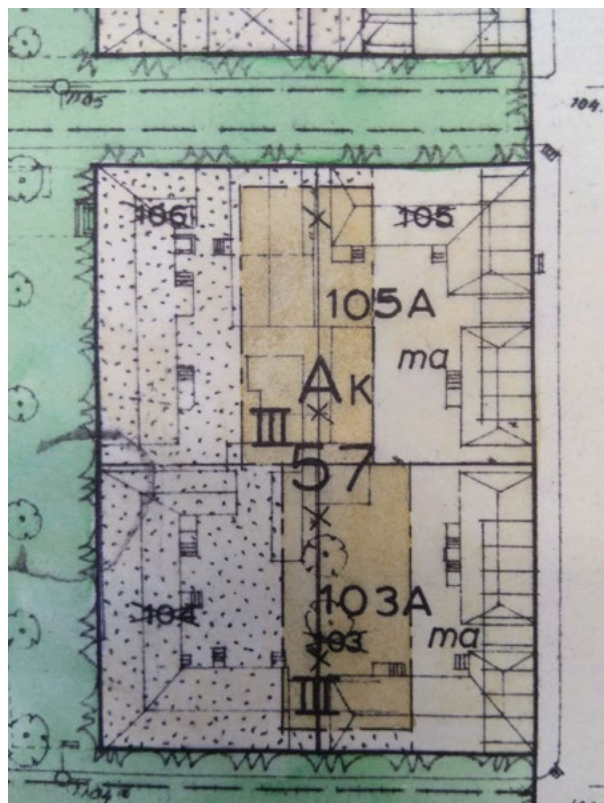
51 Yelling, ”The development of residential urban renewal policies in England,” 1.

52 Helander & Sundman, *Saneeraus suomalaisessa kaupungissa*, 24–27.

53 Tuomi, *Kaupunkikuvan muutokset*, 205.

laisesta esikuvastaan⁵⁴ sosiaalipoliittisten näkemysten vuoksi.⁵⁵ Amurin saneeraus voidaan nähdä tätä taustaa vasten modernin hyvinvoinnin luomiseen tähdänneen moraalitalouden yhteiskunnan tilan tuottamisena.⁵⁶ Käsitös modernista kaupunkitilasta hyvinvoinnin ja edistyksen tuottajana ohjasi konkreettisesta, eletystä paikasta irtautunutta kaupunkisuunnittelua läpi saneerausprosessin. Avoin rakennustapa, sujuvan liikenteen mahdollistava katuverkko, viher- ja virkistysalueet sekä uudenaikaisten asuinrakennusten mahdollistama moderni elämäntapa ajanmukaisen modernin tilan aineksi-
na tehtiin näkyviksi suunnitteludokumenteissa – niin sanallisesti kuin visuaalisesti. Kytköstä modernisuuteen ja kehitykseen tukivat elokuvat, valokuvat ja julkinen kirjoittelu kuten kaupunginhallituksen kannanotto saneerauksen puolesta.⁵⁷

Amurin saneeraus oli lähes identtinen prosessi Helsingin Kallion puutalokortteleiden uudistuksen kanssa. Kumpaakin prosessia ajoivat eteenpäin slummin pelko⁵⁸ ja funktionalistisen



Kuva 2. Ote Amurin vuoden 1964 asemakaavasta. Pohjakartassa näkyvät vielä puutalokorttelit. Tampereen kaupunginarkisto, asemakaavoituksen arkistokansio. Kuva: Hannele Kuitunen 2019, kaikki oikeudet pidätetään.

54 Tampereen kaupunkisuunnitteluun haettiin vaikutteita Yhdysvalloista ja mm. asemakaava-arkkitehti Aaro Alapeuso tutustui 1950-luvun lopulla muutamaa sikkäläisiin suurkaupunkeihin ja niissä meneillään olleisiin kaupunki uudistusprojekteihin. Aaro Alapeuso, *Matkakertomus, 20.1.1958*, Tampere, raporttiliite nro. 1/202. Kaupunginhallituksen pöytäkirja. Tampereen kaupunginarkisto. Kaupunginhallituksen vuosikertomukset.

55 Markus Laine & Lasse Peltonen, *Ympäristökysymys ja aseveliakseli: ympäristön politisoituminen Tampereella vuosina 1959–1995* (Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy, 2003), 367. Tamperelaista kaupunkisuunnittelua ja myös saneerausta ohjasi poliittisesti nk. aseveliakseli, joka tehosti päätöksentekoa tiiviillä valtapuolueiden (kokoomuksen ja sosiaalidemokraattien) välisellä ennakoivalla yhteistyöllä.

56 Ibid., 375.

57 Tampereen kaupunginhallitus, *Amurin saneeraus: miksi se on tehtävä* (Tampere: Tampereen kaupunginhallitus, 1956).

58 Yhdysvalloissa huomio oli kiinnitetty slummien puhdistukseen, Suomessa niiden synnyn ehkäisyyn. Slummutumisen pelättiin syntyvän liian tiivistä ja tehokkaasta rakentamisesta, joka mahdollisti liian suuren asukasmäärän.

kaupunkisuunnittelun ihanteet. Kalliossa vaikuttimena olivat myös keskustan laajenemistarpeet.⁵⁹ Vaikka Tampereen kaupungilla oli kaavan laatijana ja saneerausprosessin edistäjänä merkittävä ja ratkaiseva rooli, oli prosessin kannalta olennaista, että maanomistus oli yksityistä ja siten kaupungin mahdollisuudet uudistuksen toteuttamiseen rajatummat kuin esimerkiksi vastaavanlaisen vanhan rakenteen uudistuksen kokeneessa Helsingin Pasilassa. Pasilassa kaupunki omisti maan ja pystyi konkreettisesti omilla toimillaan ”ajamaan aluetta alas”

59 Mäkelä, *Uudistuva Kallio*, 319–320.

ja uudistustilaan.⁶⁰ Puu-Amuri oli alkujaan rakennettu suunnitelmallisesti ja silloisten rakentamisaikaisten standardien mukaan hyvin. Perusteluja muutokselle jouduttiinkin alussa hakemaan edellä kuvatuista slummiutumisen uhkakuvista.

Amurin uudistamiseen tähtävän asemakaavan laatiminen käynnistettiin vuonna 1951 ja kaava hyväksyttiin useiden ehdotusten nähtävillä olon jälkeen vuonna 1964. Kaavoituksen tueksi järjestettiin myös arkkitehtuurikilpailu. Kilpailulla vauhditettiin uudistusta ja toivottiin sen ”avaavan silmät näkemään saneerauksen edut ja avaaman pään muun vanhan kaupunkialueen saneeraamiselle”.⁶¹ Tamperelaisessa kaupunkisuunnittelussa korostettiin 1960-luvun alussa palveluiden järjestämistä, pysäköintiä ja rakennustehokkuuden hallintaa.⁶² Amurin asemakaava toteutti näitä tavoitteita mm. osoittamalla alueelle uudenaikaisen liikekeskuksen, lastentalon sekä keskuspuiston leikkikenttineen. Nämä toiminnot muodostivat yhdessä museoksi osoitetun puutalokorttelin kanssa uudenlaisen julkisen tilan, jossa kulttuuri- ja sosiaaliset palvelut, virkistysalueet ja kaupat muodostivat amurilaisille mahdollisuu-



Kuva 3. Amurin saneeraus alkaa toteutua. Kuvassa Mariankatu 1970-luvun alussa, taustalla pohjoisessa Näsinneula. Kuva: Vapriikin kuva-arkisto / Juhani Riekkola, kaikki oikeudet pidätetään.

den uudenlaisten tilallisten käytäntöjen toteuttamiseen. Kiinteistönomistajien vaatimukset yhdenvertaisen kohtelun (rakennusoikeus) toteuttamiseksi johtivat sen sijaan lopulta, vastoin kaupungin kaavan ajanmukaisuuden tavoitteita, katuverkon ja korttelirakenteen säilyttämiseen. Rakentaminen alkoi heti asemakaavan vahvistamisen jälkeen ja kesti 1990-luvun alkuun. Vain yksi puutalo jäi purkamatta museokortteliksi säästetyn korttelikokonaisuuden lisäksi ja amurilainen kaupunkikuva rakentui siten asemakaavan tavoitteiden mukaiseksi. Samalla tavoin saneeratuista Kalliosta ja Tampereen Tammelasta tuli rikkonaisempia, sillä niissä rakentaminen tapahtui aluksi poikkeusluvin ja pienin asemakaavamuutoksin ennen kokonaisvaltaisen suunnitelman hyväksymistä.⁶³

60 Marjaana Niemi, "A Place in Its Own Right: The Rural-Urban Fringe of Helsinki From the Early Nineteenth Century to the Present," In *Urbanizing Nature: Actors and Agency (Dis)Connecting Cities and Nature Since 1500*, ed. Tim Soens, Dieter Schott, Michael Toyka-Seid & Bert De Munck (New York and London: Routledge, 2019), 65-86, 78.

61 "Amurin asemakaavakilpailu," *Tammerkoski*, nro. 1 (1961), 6-7.

62 Esimerkiksi *kaupunginvaltuuston kokous 22.12.1962*, Tampereen kaupunginarkisto. Kaupunginvaltuuston vuosikertomukset.

63 Mäkelä & Enbom, "Ideaalit ja toteutus," 39.



Puusta rakennettu Amuri oli perinteiseksi luonnehdittu korttelikaupunki, ruutukaavaan perustuvan asemakaavan mukaan toteutettu, samankaltaisten kortteleiden muodostama kokonaisuus, jonka talot avautuivat rakennusten rajaamille sisäpihoille. Anna-Maria Åström luonnehtii tällaisia kaupungin ydinkeskustan läheisyydessä olevia korttelikaupunkeja asukkaisiin päin suuntautuneeksi.⁶⁴ Amurilaisen puutalokortteleiden toiminnot lomittuivat toisiinsa ja muodostivat monimuotoisen kokonaisuuden, jonka keskiössä oli asukas. Saneerauksessa asukas sen sijaan nähtiin toimenpiteitä vaativana, jopa uhkana järjestykselle ja hallinnalle. Sosiaalisen kontrollin pyrkimys olikin yksi merkittävä vaikutin saneeraukselle, näkyvästi Kalliossa ja vähemmän näkyvänä tavoitteena Amurissa.⁶⁵ Amurissa saneerauksen toteuttamisessa oli kyse modernistisen kaupunkisuunnittelun ihanteiden konkretisoinnista, taloudellisen hyödyn saamisesta, uudenaikaisen kaupungin imagon sekä hallinnan ja järjestyksen luomisesta.

Amurilainen kaupunkitila muutoksessa

Haastatteluaineisto tuotti kuvan muutoksessa olleesta asuinympäristöstä ja kaupunkitilasta sekä niihin liittyvistä merkityksistä. Kaupunkitilan uudistuminen tapahtui kahdella tasolla: konkreettisesti fyysisen ympäristön muuttuessa ja toisaalta tilaa koskevien tulkintojen ja mielikuvien tasolla, yhteiskunnallisen muutoksena myötä.⁶⁶ Muutoksessa olevan kaupunkitilan eletty ulottuvuus sai ilmaisunsa haastateltavien muistoissa: lähdön ja saapumisen kertomuksissa sekä tunteiden, merkitysten ja symbolien tunnistamisessa.

Kantakaupunkien reuna-alueiden muutosta on pidetty usein enemmän ajanjaksona kuin paikana, jossa muutos tapahtuu.⁶⁷ Pitkään jatkunut saneerausprosessi oli ajanjakso, jolloin amurilainen rakennettu ympäristö rappeutui hitaasti ja käytöt muuttuivat väliaikaisiksi. Samaan aikaan alue oli kuitenkin asuttu ja eletty paikka, monien kaupunkilaisten koti. Tässä välitilassa osa asukkaista joutui pakotettuna muuttamaan, mutta monet myös jatkoivat asumista normaaliin tapaan ja taloja korjattiin vähintään välttämättömin toimenpitein.⁶⁸ Useimmiten, saneerauksen edetessä, kunnostaminen ei kuitenkaan enää ollut talon omistajan kannalta järkevää. Toisinaan vuokralaiset eivät uskaltaneet kertoa asunnon ongelmista omistajalle, sillä edessä olisi saattanut olla lähtö kodista.⁶⁹ Tällaisessa odotuksen tilassa rakennusten kunto huononi yhä nopeammin, mikä osaltaan johti puutaloasumisen stigmatisoitumiseen. Negatiivista leimaa vahvisti uusien ja vanhojen talojen rinnakkaisuus, jossa uusien ”hienous” ja vanhojen ”huonous” korostuivat konkreettisesti ympäristössä, mutta myös käsityksissä. Puutalossa asumista leimasi mielikuva vähempiosaisuudesta.⁷⁰ Ohikulkijoille, erityisesti lapsille, rikkinäiset rännit tai hilseilevä maali viestivät talon huonosta kunnosta, mutta vierailu tällaisessa talossa saattoi osoittaa, että ”ulkopuolelta ränsistynyt talo oli yllättäen sisältä kodikas koti”.⁷¹

Rakennusten purkaminen oli osa saneerattavan kaupungin arkea ja kaduilla näkyvää muutosta. Purkaminen oli toimenpiteenä nopea, mutta prosessina pitkä. Se alkoi koko alueen asemakaavoituksesta, jatkui tonttikauppoihin, mahdollisesti kaavamuutoksen hakemiseen lisärakennusoikeuden toivossa, rakennussuunnitteluun

64 Åström, ”Helsinkiläisten muistot, paikat ja kiinnostukset,” 27.

65 Mäkelä & Enbom, ”Ideaalit ja toteutus,” 50.

66 Juulia Kauste, ”Kaupunkitila monikulttuurisen yhteiskunnan strategiana: identiteetti, etnisuus ja kansallisuus Pariisissa ja New Yorkissa.” Teoksessa *Eletty ja muistettu tila*, toim. Taina Syrjämaa & Janne Tunturi (Helsinki: SKS, 2002), 286.

67 Niemi, ”A Place in Its Own Right,” 65.

68 H23 ja H24.

69 H19.

70 H31. Tätä käsitystä vahvisti esimerkiksi TV-sarja *Mustat ja punaiset vuodet*. Eila Arjoma, *Mustat ja punaiset vuodet* (YLE Elävä Arkisto, 1973).

71 H14.



Kuva 4. Purkutyömaa Amurin länsireunalla vuonna 1968. Kuva: Vapriikin kuva-arkisto / Nils Snellman, kaikki oikeudet pidätetään.

ja rakentamisen valmisteluun eli purkamiseen. Katutilassa oli osittain purettuja rakennuksia, rakenteilla olevia ja kokonaan tyhjiä tontteja. Amurin saneeraus kesti yli 40 vuotta – saneerausta ennakoivasta puheesta suunnittelun kautta viimeisiin rakennushankkeisiin. Prosessia voidaan kuvata pitkään jatkuneeksi välitilaksi,⁷² jossa saneerattavasta kaupunkitilasta tuli huokoinen ja tulkinnoille altis. Se tarjosi paikan vaihtoehtoisille käytöille ja luoville ideoille ja sisälsi paljon potentiaalia.⁷³ Asukkaat saattoivat viedä tyhjeneviltä tonteilta kasveja muualle istutettavaksi, paistaa lettuja hetkeksi vielä paikoilleen jätetyillä helloilla, kierrättää puutavaraa ja tiliä.⁷⁴ Myös purkutyömaat olivat välitiloja, joissa purettavaksi aiottuja puutaloja saatiin käyttää työmaan sosiaalituloina.⁷⁵ Välitilassa oleva kaupunki olisi ollut avoin tilallisten ratkaisujen

kyseenalaistamiselle ja uudelleen tulkinnalle.⁷⁶ Saneerausprosessissa tällaista, koko uudistus-suunnitelman suuntaa muuttavaa puuttumista ei kuitenkaan syntynyt.

Purkaminen ja rakentaminen ei aina edennyt ilman ongelmia. Toisinaan talon kivijalka jäi paikoilleen uudisrakentajan haitaksi, joskus asukasta ei saatu poistumaan asunnostaan, eikä purkamaan voitu ryhtyä. Joskus purkamiseen ryhdyttiin hätäisesti ja vahingossa, vielä asutussa talossa.⁷⁷ Hetken aikaa katunäkymää värjittivät myös viimeisenä pystyyn jääneet kaakeliuunit ja puuhellat piippuineen. Ne jäivät paikoilleen käytännön syistä, sillä niitä ei onnistuttu kierrättämään kuten muuta materiaalia.⁷⁸ Hajotetut talot, pystyssä töröttävät piiput ja rojun keskelle jääneet tulisijat muistuttivat elävästi toisen maailmansodan pommitusten jälkiä Tampereen kaupunkikuvassa. Saneerattavana olevan kaupungin näkymät saattoivatkin nostattaa sodan kokonaisasukkaissa muistoja ja saada aikaan syvän hiljaisuuden. Oli asioita, joista ei puhuttu.⁷⁹

72 Tiina Kontinen ja muut, "Liminaalitalan käsite työn muutosten jäsentäjänä," *Aikuiskasvatus* 33, nro. 4 (2013): 252–264. <https://doi.org/10.33336/aik.94057>; Alkuperäinen Victor Turner, *The Anthropology of performance* (New York: PAJ Publications, 1986) ja Victor Turner, "Variations of the theme of liminality," in *Secular Ritual*, ed. Assen S. Moore & Barbara G. Myerhoff (The Netherlands: Van Corcu, 1977), 36-51.

73 Esimerkiksi Turner, "Variations of the theme of liminality," 36-51.

74 H2.

75 H15.

76 Wallin, *Eläkeläisten tila*, 19–20.

77 H15.

78 H26 ja H28.

79 H31.



Kuva 5. Näkymä uuden amurilaiskerrostalon ikkunasta lähipuistoon. Kuva: Hannele Kuitunen 2018, kaikki oikeudet pidätetään.

Puusta rakennettuun korttelikaupunkiin liitettiin myös erilaisia aistimuistoja. Mieleen olivat jääneet esimerkiksi haju huussien tyhjennyspäivänä, hevosen hiki, kavioiden äänet kenttäkivetyillä kaduilla, laivan sireeni tai lähellä kulkevan junan kolina. Purkamiseen liittyi erään haastateltavan muistoissa kostean sahanpurun haju.⁸⁰ Saneeraus ei hävittänyt tätä katujen aistittua tilaa, vaan muutti sitä. Amurissa kuuluivat 1970-luvulla edelleen laivojen sireenit, junien, autojen ja Särkänniemen kalliolle rakennetun huvipuiston äänet. Hevosten kavioiden kopse katosi lopullisesti vasta 1970-luvun kuluessa.

Saneeraus kohteli kaltoin rakennuksia, mutta säästi puita. Lehmusrivit jätettiin paikoilleen pääväylien varsille ja Sotkankadun tilalle rakennettuun uuteen puistoon. Puut saivat erityisen kaupunkikuvallisen, kaupunkihistoriallisen ja sosiaalisen merkityksen. Niitä pidettiin, päinvastoin kuin taloja, ”suojelun” arvoisina.⁸¹ ”Puita jäi, luojan kiitos”, esitti eräs haastateltava muistellessaan naapurikorttelin rakennustyömaata.⁸²

Puut muistuttivat kadonneesta kaupungista ja sen kulttuurista⁸³ ja olivat tärkeitä jatkuvuuden osoittajia.

Amurilaisen puutalon purkaminen oli eräänlainen asumisen ja tietyn aikakauden viimeinen performanssi katutilassa. Se oli hetki, jolloin talon sisältö avautui ohikulkijoille paljaimmillaan. Asumisesta jääneet konkreettiset jäljet näkyivät revittyjen seinien ja rikottujen välipohjien seassa. Tällaista esitystä seurattiin sivusta varsin neutraalisti, eikä purkamiseen liittynyt haastateltavien mukaan erityistä dramatiikkaa. Muutos otettiin vastaan tyynesti: ”Tää on kehityksen kulku.”⁸⁴ Tyydyttiin ajatukseen, että talot tullaan purkamaan.⁸⁵ Joillekin saneerattavasta kaupungista jäi kuitenkin surun tunne. Se liittyi erään haastateltavan mielestä tietyn aikakauden ja elämäntavan päättymiseen.⁸⁶ Aistittujen kaupungin muotojen ohella muutokseen tyytyminen ja sen hiljainen hyväksyntä olivat saneerattavan kaupunkitilan elettyä ulottuvuutta.

80 H31 ja H21.

81 Esimerkiksi H27.

82 H30.

83 H6.

84 H15.

85 H2.

86 H31.



Kuva 6. Etelä-pohjoissuunnassa Amuria halkoneen Sotkankadun pohjoisosasta tehtiin puisto, jonka kylkeen sijoitettiin leikkipuisto. Kuva: Hannele Kuitunen 2015, kaikki oikeudet pidätetään.

Yksityinen vai julkinen

Yksityisen ja julkisen rajat polveilevat kaupunkitilassa ja ovat tilan jäsentämisen kannalta tärkeitä.⁸⁷ Saneeraus asetti nämä rajat uusiin paikkoihin. Yksityisyyteen ja julkisuuteen liittyy Lefebvren tarkoittamaa merkityksellisyyttä ja symboliikkaa, näkymättömien rajojen tuottamaa tilallisuutta. Yksityinen ja julkinen ovat samaan aikaan abstraktioita ja konkreettisia tilassa toimimista ohjaava tekijöitä. Katu ja koti määrittivät yksityisen ja julkisen tilan rajaa, ja lähteminen ulos omasta asunnosta merkitsi vaiheittaista siirtymistä yksityisestä julkiseen.⁸⁸ Kadun ja kodin väliin jäi välitila: puutalojen ulkoportaat tai modernien kerrostalojen parvekkeet, joista käsin tarkkailu ja ”läsnä olematon läsnäolo” oli mahdollista.⁸⁹

Jacobsin mukaan kadun tulisi olla nähtävissä ja katseltavissa.⁹⁰ Modernismin tuottama avoin ja jatkuva kaupunkitila oli katseen kohteena ja katseella hallittavissa oleva näkymä, jota ihanteellisimmillaan tarkasteltiin nopeasti, mieluiten liikkuvista kulkuvälineistä. Jalankulkijoiden katseelle ominaista oli kuitenkin hitaus. Moderni amurilainen kerrostalopiha olikin avoin kadulla kulkevien hitaille katseille, sillä rajaavia rakennuksia tai aitoja ei ollut.⁹¹ Katsominen tuotti käsitteitä ja rakensi merkityksiä, kuten käy ilmi erään haastateltavan muistosta, jossa hän kuvasi näkymää kadulta jäätyneen ikkunan läpi puutalon keittiössä istuvaan mieheen. Mieleen oli noussut ajatus: ”Minulla on lämmin, mutta tuolla on kurjaa.”⁹²

Muutoksen keskellä olevassa kaupungissa myös ryhmiin kuulumisen määritteli yksityisen ja julkisen tilan rajaa. Haastateltavien mukaan ”oli puutalojen ja kerrostalojen porukat”, toisaalta uusissa taloyhtiössä esimerkiksi ”me” ja ”fin-

87 Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia: puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa* (Helsinki: SKS, 2002), 158.

88 Åström, ”Helsinkiläisten muistot, paikat ja kiinnekohteet,” 55.

89 Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia*, 158.

90 Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, 35.

91 Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia*, 488.

92 H1.

laysonilaiset”⁹³ Monissa taloissa vielä toimineet talonmiehet pitivät huolen, että reviiri osoitettiin pihapiirissä ja kaduilla.⁹⁴ Joidenkin haasteltavien mukaan omasta kerrostalon pihasta oltiin jopa mustasukkaisia.⁹⁵ Tällaiset ryhmien rajaamat alueet tulivat konkreettisiksi erityisesti lasten arjessa.

Liikenne yhdyskunnan verenkiertona

Liikkumisella oli arkisena tilallisena käytäntönä suuri merkitys tilan tuottamisessa, mutta myös siihen liittyvä symboliikka – kaupungin kasvu, uudenaikaisuus – sai yhä suurempaa painoarvoa erityisesti suunnittelijoiden ja päättäjien puheissa. Autoistumisen, kaupankäynnin ja kehityksuskon yhteen kietoutumisen vaikutus kaupunkisuunnitteluun voimistui sotien jälkeen. Tampereen asemakaava-arkkitehti Aaro Alapeuso esitti 1940-luvun lopulla, tamperelaiseen kaupunkisuunnitteluun viitaten: ”liikenne on yhdyskunnan verenkierto”.⁹⁶ Hän jatkoi 1950-luvulla: ”Kehityksessä mukana oleva kaupunki käy kitkattomasti, pienintä voimaa vaatii” [...] ”Tällainen kone vaurastuttaa omistajansa”.⁹⁷ Liikenteen ja kaupan riippuvuussuhteen teki näkyväksi Reino Ajon vuonna 1944 julkaistu väitöskirja *Tampereen liikennealue*. Tässä vaiheessa kaupunkien keskustat nähtiin nimen-

omaan liikenteen ja liiketoiminnan keskuksina,⁹⁸ joissa katujen mitoittaminen perustui toiminnallisuuteen. Katujen tuli olla leveitä alueilla, joilla oli paljon toimintaa, ja kapeampia siellä missä oli hiljaisempaa.⁹⁹ Katujen tuottamaa elinvoimaa pidettiin myös hyvinvoinnin perustana. Käsitys modernista katutilasta konkretisoitui Amurissa liikenteen sujuvoittamiseksi vähentämällä risteyksiä, leventämällä katuja ja järjestämällä riittävästi pysäköintitilaa.¹⁰⁰

Modernismi arvotti liikennemuotoja eri tavoin ja esimerkiksi pyöräily jäi lopulta liikennesuunnittelussa vaille huomiota.¹⁰¹ Pyöräily yhdistettiin työväkeen ja samaan aikaan henkilöautosta tehtiin elintason mittari.¹⁰² Amurin saneeraavassa asemakaavassa kävely ja pyöräily saivat kuitenkin poikkeuksellisesti erityisen aseman. Alueen läpi osoitettiin itä-länsisuuntaisesti kaksi merkittävää istutuksin reunustettua kevyen liikenteen väylää, jotka jatkuivat yhteytenä myös alueen ulkopuolelle ja yhdistivät Amurin keskustaan ja Finlaysonin sekä Tampellan työpaikka-alueille. Näitä väyliä leikkasivat etelä-pohjoissuuntaisesti niin ikään kevyelle liikenteelle osoitetut viherretyt väylät. Väylien väliin jäi puiston ja julkisten rakennusten muodostama keskusakseli.¹⁰³ Amurin saneeraus oli tässä suhteessa poikkeuksellinen esimerkki viherympäristön, kaikkia liiken-

93 H25 ja H19.

94 H27.

95 H27.

96 Aaro Alapeuso, ”Tampereen asemakaavallisia ääriivivoja,” *Tammerkoski* 9, nrot. 9–10 (1947), 260–265.

97 Aaro Alapeuso. Muistiinpanot, päivämätön, Tampereen kaupunginarkisto, asemakaavoituksen arkistokansio. Alapeuson muistiinpanoista käy ilmi, miten suunnittelusta vastaava taho näkee saneerauksen tavoitteet ja tarpeen osana kaupungin kehittämistä ja suunnittelua. Alapeuson teksti siirtyi monin osin kaupunginhallituksen saneerausta perustelevaan vuonna 1956 julkaistuu lehtiseen. Ks. Tampereen kaupunginhallitus, *Amurin saneeraus, miksi se on tehtävä*.

98 Tuomi, *Kaupunkikuvan muutokset: suomalaisten kaupunkikeskustojen suunnittelun tavoitteiden ja todellisuuden kohtaamisesta toisen maailmansodan lopusta 1960-luvun puoliväliin*, 34–35.

99 Ibid., 53. Idea perustui Olavi Laisaaren vuoden 1962 ”Tehokas kaupunki, The Smooth-running Town”- julkaisuun.

100 ”Amurin asemakaavakilpailu,” *Tammerkoski* 23, nro. 1 (1961): 6–7.

101 Tiina Männistö-Funk, ”Pyöräilyn kohtalo autojen kaupungissa: kaupunkiliikenteen muuttuvat tilat Turussa 1950–1970-luvuilla,” Teoksessa *Humanistinen kaupunkitutkimus*, toim. Tanja Vahtikari, Terhi Ainala, Aura Kivilaakso, Pia Olsson & Panu Savolainen (Tampere: Vastapaino, 2021), 195–224.

102 Ibid., 216.

103 Aaro Alapeuso, *Amurin asemakaava*, 3.6.1964, kartta. Tampereen kaupunginarkisto, Asemakaavoituksen arkistokansio



nemuotoja koskevan sujuvan liikkumisen ja liikenneturvallisuuden luomisesta.

Henkilöautot alkoivat määrittää kaupunkitilaa 1900-luvun edetessä ja yhä merkittävämmäksi kaupunkisuunnittelun tehtäväksi nousi tilan järjestäminen sekä liikkeessä että paikallaan olevalle autolle. Asukaspysäköinti siirrettiin tonteille kiinteistön omistajien vastuulle.¹⁰⁴ Toisaalta pysäköinti sallittiin myös katujen varsilla, julkisilla paikoilla, mikä mahdollisti osaltaan nopean autoistumisen Suomessa. Henkilöautojen tilankäyttö ohittikin muut liikkumisen tilankäytön tarpeet.¹⁰⁵ Tonttipysäköinti otettiin käyttöön myös Amurin asemakaavassa. Toimenpide vaikutti merkittävästi pihojen järjestelyihin, mutta ei poistanut vähitellen kasvavia autorivejä katujen varsilta.

Päinvastoin kuin suunnittelijoiden kaupungissa, amurilaisten muistoissa autot, niillä liikkuminen, niiden omistaminen tai niiden myöhemmin aiheuttamat ongelmat eivät kuitenkaan nousseet erityisesti esiin. Monet amurilaisista liikkuiivat kävellen vielä uudistuksen alkuvaiheessakin.¹⁰⁶ Bussilla kulkeminen, vaikka lähietäisyydellekin, oli erään haastateltavan mukaan osoitus siitä, että asuttiin suuressa kaupungissa, jossa välimatkat koettiin pitkiksi.¹⁰⁷ Liikenne- ja muistot liittyivät alueen läpi kulkeviin busseihin tai esimerkiksi nuoren amurilaisen kiinnostuksen herättäneisiin autoihin pihan parkkipaikalla. Parkkipaikkojen hallinnasta, taloihin rakennettujen autotallien käytöstä ja pihan järjestelyistä riitti kuitenkin puhetta taloyhtiöiden sisällä.¹⁰⁸ Vapaa-ajan autoretket, niin sanottu ”ajelulle

lähteminen”, olivat osa modernia amurilaisuutta niille, joiden oli viimein mahdollista hankkia auto.¹⁰⁹ Toisaalta autoiluun suhtauduttiin haastatteluissa tietyllä tapaa kriittisesti. Eräs ilman autoa elävä perhe koki olleensa erilaisia, ”varhaisia vihreitä” [...] ”ennen kuin koko ideologiaa oli edes olemassa”.¹¹⁰

Autokauppa vapautettiin tuontia koskevista rajoituksista vuonna 1963 ja samaa vuotta pidetään autoistumisen tunnustamisen merkkivuotena.¹¹¹ Samaan aikaan autoistumista koskeva kritiikki alkoi nostaa päätään. ”Pitäisikö yksityisautoilu lopettaa keskustassa – liikenne ei saa olla jumala”¹¹² esitettiin Tammerkoski-lehden pääkirjoituksessa vuonna 1964. Puhuttiin jopa ”autojärjettömyydestä”, jota vastaan yhteiskunnan pitää taistella.¹¹³ Autokaupungin unelma ei ollut pitkäikäinen, mutta sen vaikutus suomalaiseen kaupunkitilaan oli suuri.¹¹⁴ Liikennekysymys voidaan nähdä Amurin saneerauksen ponttime- na, mutta enemmän kaupunkitilan täydelliseen muuttumiseen vaikutti tapa, jolla tontit lopulta rakennettiin.

Ihmisten kaupunki

Marshall Bermanin mukaan modernismi korosti humaaniutta ja sosiaalisia kysymyksiä, mutta unohti niin kutsutun ”oikean ihmisen”. Myös Amurin saneerauksessa asukkaiden ja kaupunkilaisten rooli jäi vähäiseksi, vaikka asemakaava-ehdotuksista oli mahdollista esittää mielipiteitä

104 Johanna Hankonen, *Lähiöt ja tehokkuuden yhteiskunta: suunnittelujärjestelmän läpimurto suomalaisten asuinalueiden rakentumisessa 1960-luvulla* (Tampere: Otatieto Oy Gaudeamus, 1994), 300 ja 305–309.

105 Männistö-Funk, ”Pyöräilyn kohtalo autojen kaupungissa,” 209.

106 H11.

107 H25.

108 H5, H25, H8.

109 H4, H5.

110 H6.

111 Hankonen, *Lähiöt ja tehokkuuden yhteiskunta*, 303.

112 ”Pitkällä tähtäimellä”, pääkirjoitus, *Tammerkoski* 26, nro. 3 (1964): 269.

113 ”Auto ja asunto”, pääkirjoitus, *Tammerkoski* 27, nro. 6 (1965): 177.

114 Männistö-Funk, ”Pyöräilyn kohtalo autojen kaupungissa,” 215.



ja jättää muistutuksia koko suunnittelun ajan.¹¹⁵ Saneeraus rakensi kaupunkisuunnittelijoiden, päätöksentekijöiden ja rakentamista edistävien ja toteuttavien toimijoiden valtasuhdetta kaupunkilaisiin nähden.¹¹⁶ Arjen toimintojen tunnistaminen ei kuulunut suunnitteluun tai paikan konkretiasta etäännyneen suunnittelijan keinovalikoimaan. Monista alueen asukkaista tuli kuitenkin aktiivisia, toisiaan auttavia subjekteja arjen muutosten keskellä.¹¹⁷ Muuttuvan kaupungin tiloissa näkyväksi tulleet käyttötavat limittyivät uudessa ja vanhassa rakennetussa ympäristössä, mutta myös perinteisissä ja moderneissa elämäntavoissa. Tällainen amurilaisten arki oli haastatteluaineiston keskeistä sisältöä ja kertoi alueen sosiaalisista suhteista, ihmisten kaupungin ominaisuuksista.

Arjen toiminnot perustuvat liikkumiseen, jossa kyse ei ole vain siirtymästä paikasta toiseen vaan myös siitä, mitä liikkeessä tapahtuu, ketä tapaamme, mitä teemme. Toistuva liikkuminen tuottaa merkityksiä, kuulumisen tunteita ja erilaisia kulttuureja tilassa.¹¹⁸ Kaupunki tarjoaa syyn kulkea¹¹⁹ ja kadut paikan, jossa tilaa voi elää ja lähiympäristöä asuttaa. Kävellessä ja pyöräillen toteutunut työmatkaliikenne oli tärkeä osa Amurin kaduilla tapahtuvaa, erityisesti teollisuuden työaikojen rytmittämää liikettä. Tällainen kevyt liikenne katosi keskustoista vähitellen tehtaiden siirryttyä kaupungin reuna-alueille. Liikkumiseen kannustavan, ”elävän” kaupunkiraken-

teen ja tiiveyden yhteys nousi tamperelaiseen kaupunkisuunnittelukeskusteluun 1960-luvun kuluessa. Esimerkiksi Tammerkoski-julkaisun pääkirjoituksessa todettiin vuonna 1962: ”Kaupunkilaisten toiminta tapahtuu rakennetuilla alueilla, ei tyhjässä maastossa. [...] Mitä enemmän siirretään ihmisiä keskustasta pois, sitä enemmän kuluu aikaa matkoihin ja liikenne lisääntyy. Sitä kalliimmaksi tulee asuminen”. Tästä johtopäätöksenä todettiin rakennusoikeuksien supistamisen keskikaupunkialueella olleen virhe.¹²⁰

Puutalojen korttelikaupungissa arkiset askareet, kuten pyykinpesu, mankelointi, leipominen ja peseytyminen tapahtuivat asunnon ulkopuolella. Arki kietoutui työssä käymisen, ruokahuollon ja asunnon lämmittämisen ympärille. Lämmittäminen satoi asukkaat kotiin ja näkyi monella tavoin myös katutilassa. Puukasat ja puukuljetukset olivat tuttu näky kaduilla. Ei-kenenkään maita, erityisesti alueella olevia kallioita, käytettiin oleskeluun tai erilaisten tilaisuuksien järjestämisen lisäksi myös pyykkien kuivattamiseen. Katujen huolto kuului taloyhtiöille ja aikanaan kunnossapidosta vastasivat asukkaat itse tai erilliset talonmiehet. Puutalojen edustan katutilan siisteys oli monille kunnia-asia.¹²¹ Katu ja piha olivat jatkuvan, toisiaan leikkaavaan asiointiliikenteen alustoja. Tilalliset järjestelyt pakottivat ihmiset kanssakäymiseen ja kohtaamisiin. Saneerauksessa tällaiset kohtaamisten tilat hävisivät vähitellen. Asumisen modernisoitumisen ja keskiluokkaistumisen myötä yhteiset tilat sijoitettiin ensin asuinkerrostalojen vinteilte ja kellareihin ja lopulta ne yksityistyivät asuntojen ja asukkaidensa omiksi tiloiksi.

Modernismi pyrki funktionalistisen tilajärjestyksen periaatteiden mukaisesti järjestämään kaupungin tilat ja osoittamaan kullekin toiminnolle oma paikkansa. Vapaa-ajan lisääntyminen

115 Kaavamuistutusten keskeistä sisältöä oli rakennusoikeus ja sen jakautuminen eri kiinteistöjen kesken. Mieliapiteitä jättivät lähinnä kiinteistönomistajat. Ks. esimerkiksi huomioita kaavaehdotuksesta nro. 900. Kaupunginvaltuusto. Amurin asemakaavan muutosehdotus, 9.10.1957. Muistio. Tampereen kaupunginarkisto. Kaupunginvaltuuston vuosikertomukset.

116 Mäkelä & Enbom, ”Ideaalit ja toteutus,” 50.

117 H23.

118 Jani Tartia, ”Eletyn katutilan ajallisuus ja rytmisyys: näkökulmia ajalliseen kaupunkiympäristöön,” *Alue ja Ympäristö* 49, nro. 2 (2020): 189–193, <https://doi.org/10.30663/ay.98480191>.

119 Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, 35.

120 ”Saneerauksen rajoista,” pääkirjoitus, *Tammerkoski* 24, nro. 6 (1962): 165.

121 H23 ja H24.



merkitsi tarvetta myös sen tilalliseen hallintaan. Lapsille tarjottiin leikkipaikkoja ja aikuisille ”oleskelupuistoja istuinpaikkoineen”.¹²² ”Suomessa oltiin edistyksellisiä vapaa-ajan alueiden huomioimisessa”, totesi asemakaava-arkkitehti Alapeuso Yhdysvaltoihin suuntautuneen opintomatkinsa jälkeen.¹²³ Vapaa-ajan toiminnot eivät rajoittuneet suunnittelulle alueelle vaan Amurissa rakentamattomat, luonnontilaiset ja vapaat tilat toimivat katutilan laajenemina – paikkoina, joihin katse ei yltänyt ja jotka mahdollistivat monenlaisia toimintoja.¹²⁴ Kalliot, joutomaat ja rannat säilyivät läpi saneerauksen ja jäivät vasta myöhemmin laajenevan kaupunkirakenteen alle.

Modernistisessa kaupunkisuunnittelussa kaupunkilaisten ”oleilu” kaduilla ja kadunkulmissa koettiin ei-toivotuksi.¹²⁵ Myös lasten katsottiin parhaaksi olla poissa arjen toimintojen keskeltä. Jacobs kritisoi tätä ajatusta, ja esitti, että lasten päinvastoin *kuului* olla kaduilla, oppimassa kaupunkielämää, ja toisaalta siellä ollessaan olla katseen kohteena ja turvassa.¹²⁶ Kaduilla ja kaupungissa ”oleilu” nousikin voimakkaasti esiin haastateltavien lapsuutta koskevissa muistoissa. Monet muistelivat paikkoja, joita ei ollut rakennettu valmiiksi, katuja ja kortteleiden välisiä kujia, yhdessä olemista, vaaran tuntua ja seikkailua.¹²⁷ Kaduilla tavattiin, tapeltiin, ”hengailtiin” ja pelattiin. Kaduilla laskettiin mäkeä Puuvilla-tehtaankadulla, vaikka samaan aikaan sitä pitkin kulki bussi. Parhaat vauhdit sai kaduilla, jotka oli asfaltoitu.¹²⁸ ”Puu-Amurin pihapiirit olivat ihan mielettömän hienoja labyrinthtejä. Kiipeiltiin

puissa ja kohellettiin [...] Sisällä olo oli kuin rangaistus”.¹²⁹ Katujen käyttöön liittyi ei-luvallisen tuntua. Esimerkiksi eräs haastateltava muisteli, että kesken kadulla pelatun jääkiekkopelin oli välillä mentävä piiloon, sillä katupelejä ei hyväksytty.¹³⁰ Saneerattavan Amurin ränsistyneisyys ja hämäryys tarjosivat jännitystä.¹³¹ Puu-Amurin läpi kuljettiin nopeasti, koska ”siellä oli niitä rötisköjä”.¹³² Tällaista tunnetta valmiiksi uudistettu Amuri ei enää tarjonnut. Modernista ympäristöstä tuli fyysisesti, toiminnallisesti ja sosiaalisesti läpinäkyvä. Sen sijaan joutomaat ja metsiköt jäivät läpinäkymättömiksi ja kätkeytyiksi, joskus konkreettisesti, mutta useimmiten mielikuvien ja käsitysten tasolla.¹³³

Amurin kortteleissa oli vielä 1960- ja 1970-luvuilla liiketoimintaa ja erilaisia päivittäistavarakauppoja, joitakin yksittäisiä myös uusissa kerrostaloissa. Amurissa rakennettiin ruumisarkkuja, oli kampaamoita, pankkeja, yleisiä saunoja, pesutupia, leivintupia, mankelihuoneita ja vossikka. Moderni ja perinteinen sekoittuivat moninaisiksi toiminnoiksi. Kaupassakäynti merkitsi päivittäisiä kohtaamisia naapureiden kanssa, jolloin syntyi tiettyä tuttuutta.¹³⁴ Kauppojen sisäänkäynnit rikastivat kaupunkikuvaa, talojen seinillä oli mainoskylttejä ja näyteikkunoita suojaavia markiiseja. Liikkeiden ulko-ovet avautuivat kaduille, usein ovi oli myös katujen risteyksessä, puutaloissa usein rakennuksen viistetyssä kulmassa. Kaupan oven suuhun oli luontevaa kokoontua tapaamaan muita amurilaisia. Modernisoitumisen myötä kaupan siirtyminen yhä suurempiin yksiköihin, itsepalvelumyymälöihin ja lopulta keskustan ulkopuolelle automarketteihin vapautti asukkaan ”korttelikauppoihin samastu-

122 Otto-livari Meurman, *Tampereen keskustan asemakaavan terveyttämiskysymyksestä* (Tampere: Tampereen teknillinen seura, 1946), 18–19.

123 Alapeuso, *Matkakertomus*.

124 H22.

125 Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, 55.

126 Ibid., 81–82.

127 H30.

128 H8.

129 H31.

130 H25.

131 H14.

132 H25.

133 Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia*, 494.

134 Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, 56.



Kuva 7. Mariankatu ennen saneerausta 1970-luvun alussa. Kuva: Vapriikin kuva-arkisto / Juhani Riekkola, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 8. Mariankatu saneerattuna. Kuva: Hannele Kuitunen 2015, kaikki oikeudet pidätetään.

misesta”.¹³⁵ Kivijalkakaupoista irrottautuminen olikin osa modernin projektia, siirtymistä kohti modernisuutta. Katutilaan kurottavat puutalo-kaupungin moninaiset toiminnot olivat vieraita saneerauksen tuottamalle modernismille.¹³⁶ Myös tamperelaisilla kaupunkisuunnittelijoilla oli selvä käsitys Amurin kehityksen suunnasta ja katsottiin ettei ollut ”tarkoituksenmukaista levittää kaupunkimaista asutusta keskustasta tälle alueelle”. Suunnittelussa alueesta tehtiin asumalähiön kaltainen, vain välttämättömine liikkeineen.¹³⁷ Muutosta voi pitää jonkinlaisena katutilan rauhoittamisena ja normalisointina.¹³⁸

Saneeraamalla tuotettu moderni kaupunkitila

Olen käsitellyt saneerattavaa kaupunkitilaa muutoksen, julkisen ja yksityisen, liikenteen ja liikkeen sekä ihmisten kaupungin, arjen tällisten käytäntöjen näkökulmista käsitteily-

¹³⁵ Kolbe, *Koti, katu, kortteli*, 178.

¹³⁶ Mäkelä & Enbom, ”Ideaalit ja toteutus,” 50.

¹³⁷ Inga Söderlund, *Tammerkoski* 17, nro. 2 (1955), 38–40.

¹³⁸ Esimerkiksi kauempaa sopii vaikkapa Lontoon East Endin uudistus. Mäkelä & Enbom, ”Ideaalit ja toteutus,” 50.



nä, käytettyinä ja elettyinä. Nämä näkökulmat muotoutuivat aineiston pohjalta, Lefebvren tilateorian tuella. Teemat ovat keskeisiä modernistisessa kaupunkisuunnittelussa, siihen kantaa ottaneessa keskustelussa ja modernismin eri vaiheiden tulkinnessa. Olen asettanut teknokraattisen modernismin kritiikin ja sille vaihtoehdoksi 1960-luvulla Jane Jacobsin muotoilemat hyvän kaupungin rakennusaineet rinnakkain tamperelaisen kaupunkisuunnittelun ja asukkaiden muistoista muodostettujen merkitysten kanssa. Olen selvittänyt, miten saneeraus modernistisen kaupunkisuunnittelun keinona muutti julkista kaupunkitilaa ja erityisesti kaupungin katuja, ja millaisen tilan se lopulta sai aikaan.

Sotien jälkeisinä vuosikymmeninä teknokraattinen, mutta samalla hyvinvointia korostava modernismi muuttui tapaan tunnistaa historia ja ”katsoa taaksepäin”. Amurin saneerausta voidaan pitää lähtökohdiltaan teknokraattisena, vaikka poikkeuksellisesti Amurissa suuri osa kaduista osoitettiin autojen sijaan ihmisten käyttöön. Historian tunnistamiseen ja taaksepäin katsomiseen, rakennetun kaupungin suojeleluun Tampereella herättiin vasta siinä vaiheessa, kun Amurin ja Tammelan saneerausta jo toteutettiin. Amurin katuverkon ja korttelirakenteen säilyttämisen voisi nähdä eräänlaisena historian huomioimisena. Tässä tapauksessa se oli kuitenkin seurausta kiinteistönomistajien vaatimuksista, eikä ajallisten kerrostumien tietoista säilyttämistä. Katse menneisyyteen kohdistui kuitenkin Amurin työläismuseokortteliksi osoitettuun kokonaisuuteen, joka säästettiin muistoksi puusta rakennetusta työvään asuinalueesta. Museokorttelin rakennusten lisäksi vain yksi puutalo piharakennuksineen jäi paikoilleen uudistustyön keskeydyttyä rakennusliikkeen kohtaamien vaikeuksien vuoksi.

Tila ja yhteiskunta ovat sidoksissa toisiinsa ja jokainen yhteiskunta määrittelee ja uusintaa kau-

punkitilaa.¹³⁹ Amurin saneeraus oli modernin hyvinvoinnin luomiseen tähänneen moraalitytöuden yhteiskunnan tilan tuottamista¹⁴⁰, kuitenkin ilman, että hyvinvointitavoite olisi kohdentunut alueella jo asuviin ihmisiin.¹⁴¹ Tällaista sosiaalisen todellisuuden ja yhteiskunnallisten rakenteiden tuottamista ja ylläpitoa, Lefebvren tarkoittamaa tilan representaatiota toteutettiin Amurissa asemakaavallisin ja poliittisin keinoin. Sen kytköstä modernisuuteen ja kehitykseen tukivat elokuvat, valokuvat ja esimerkiksi kaupunginhallituksen kannanotto saneerauksen puolesta. Tämä lehtiseksi muotoiltu kannanotto visualisoi Amurin tilanteen vaihtoehtoiset tulevaisuudet ja osoitti muutoksen tarpeen konkreettisin esimerkein.¹⁴²

Arjen tilalliset käytännöt, rutiinit ja tavat asua kaupunkia, näkyivät kaduilla. Saneeraus muutti katujen varsilla olevat fyysiset rakenteet ja katujen käyttötavat, mutta katuverkko itsessään säilyi alueen rakenteellisena runkona. Muutoksen keskellä olevassa kaupungissa korttelikaupungista jääneiden sisäpihojen toiminnot piiloutuivat ohikulkijoilta ja vain osin ”valuivat” kaduille, sen sijaan modernit pihat olivat avoimemmin kaikkien kadulla kulkevien katseen alla. Katutilaan syntyi uuden ja vanhan muodostamaa, aiempaan katuverkkoon nojaavaa rytmiä. Kauppojen muodostamat arjen sosiaaliset rakenteet ja jokapäiväiset rutiinit muuttuivat kaupan rakennemuutoksen ja toiminnan keskittämisen vuoksi. Se pakotti kaupunkilaiset irrottautumaan kivi-jalkakauppojen maailmasta myös identiteettitasolla. Kauppojen katoaminen voidaan nähdä modernin, normalisoidun katutilan luomisena.

139 Kauste, ”Kaupunkitila monikulttuurisen yhteiskunnan strategiana,” 286.

140 Laine & Peltonen, *Ympäristökysymys ja aseveliakseli*, 375.

141 Esimerkiksi Arvo Ahlroos, *Jää hyvästi Amuri* (YLE, 1967); Valentin Vaala, *Katoavaa Tamperetta*, (YLE, 1967) ja *Amuri – ihminen saneerauksen keskellä* (YLE, 1972).

142 Tampereen kaupunginhallitus. *Amurin saneeraus*.



Kuva 9. Näkymä 1970-luvun alussa puutalopihaan vievältä portilta Amurin pohjoisreunalle rakennettujen tornitalojen suuntaan. Kuva: Vapriikin kuva-arkisto / Juhani Riekkola, kaikki oikeudet pidätetään.

Saneeraus merkitsi jatkuvaan muutokseen ”kodiksi asettumista.”¹⁴³ Käytännössä se merkitsi tyytymistä ja tyyneyttä, jolla ympäriltä häviävään kaupunkiin suhtauduttiin. Modernisuus oli muutosvaiheessa erillisten ajankuvien päällekkäisyyksiä. Moderni ei siten ollut ”vain” modernia, vaan sisälsi myös traditionaalisia piirteitä ja ulottuvuuksia.¹⁴⁴ Haastatellut pitivät tärkeinä luonnonläheisyyttä, sosiaalisia suhteita, väljyyttä ja palveluiden saavutettavuutta. Tällainen arjen arvojen maailma on ikään kuin ”suomalainen versio” Jacobsin teksteissä korostuvasta aktiivisesta kaupunkielämästä, tavasta asua tilaa luonnonläheisesti, valitsemallaan yhteisöllisyyden tavalla. Kaduilla sujuvasti liikkuva auto symbo-

143 Berman, *All That is Solid Melts into Air*, 345–346.

144 Jallinoja, *Moderni elämä*, 84.

lisoii kaupungin kehitystä, mutta asukkaille myös liikkumisen vapautta. Lapsille katu oli ”oleilun” paikkana vapauden tila.

Uuden rakentamisella oli symbolinen merkitys erityisesti kaupungin hallinnolle, sillä uuden-aikaisuutta pidettiin kaupungin menestyksen osoituksena. Asukkaille uusi merkitsi ennen kaikkea asumisen kohentumista, mutta samalla myös kohti parempaan siirtymistä omassa elämässä.¹⁴⁵ Laajemmin ja julkisemmin uuden symbolinen merkitys konkretisoitui katutilassa, jossa läsnä ja kaikille nähtävinä olivat niin uusi kuin vanha Amuri. Näiden tyytymisen tapojen, arvojen ja moderniin liittyvän symboliikan kautta syntyi myös Lefebvren tarkoittama saneeratavan kaupunkitilan kolmas, eletty ulottuvuus, representaation tila.

Tilan käsitteellistyksien (tilan representaatio), käytettyjen (tilalliset käytännöt) ja elettyjen muotojen (representaation tila) varaan syntyi ”kaupungin impulssi”. Eräs haastateltavista kuvasi sen tilaksi, jossa sosiaalinen yhteisö – ihmiset ja heidän välisensä suhteet sekä arjen käytännöt – kietoutuvat tilallisesti ja ajallisesti yhteen rakennusten, pihapiirien julkisten, puolijulkisten ja yhteisten tilojen kanssa.¹⁴⁶ Kaupungissa voi olla huokoisuutta; tilaa tulkinnoille ja merkityksien kerrostumille, jotakin sellaista, joka ”kutkuttaa mielikuvitusta”.¹⁴⁷ Saneerausvaihe, eräänlaisessa välitilassa oleminen ja kaupunki reikäisine kortteleineen tarjosi mahdollisuuden tähän. Saneerauksen kannalta olennaista lienee, että välitila mahdollisti arjen käytäntöjen uudenlaisen tarkastelun. Saneerauksen valmistumisen myötä tällainen huokoisuus katosi.

145 Haastatteluaineistoon perustuva johtopäätös.

146 H31. Haastateltava konkretisoi tätä omakohtaisen esimerkin avulla: vaikka uusiin koteihin, esimerkiksi vanhustentaloon siirtyi toisilleen tuttuja ihmisiä samasta asuin ympäristöstä Amurista, mukaan ei voitu ottaa asuinalueen konkreettisia elementtejä ja niihin liittyviä merkityksellisiä piirteitä.

147 H31.



Amurin tapauksen tutkiminen avaa laajemman ja yleistettävissä olevan näkymän asuinalueiden saneeraamalla tuotettuun modernisuuteen ja keinoihin, joilla siihen pyrittiin. On kuitenkin huomionarvoista, että Amuri poikkeaa vastaavista uudistuskohteista, kuten Tampereen Tammelasta tai Helsingin Kalliosta, rakennetun ympäristön yhtenäisyyden ja suurteollisuuskytköksen sekä yksityisen maanomistuksen osalta. Kantakaupunkiin vahvasti sidoksissa oleva kaupunginosa muodostui saneerauksen kautta omanlaiseksi kaupunkimuodokseen, jossa yhdistyivät modernistinen avoimeen tilaan perustuva rakenne, teollisen rakennustuotannon aikaansaama rakennettu ympäristö ja historiallinen kaupunkirakenne katuverkkoineen ja lähialueen yhteyksineen. Alueella oli rakennettuna ympäristönä selkeä yhteys saman aikakauden lähiörakentamiseen. Liikkumisen tapojen ja tarkoitusten sekä palveluiden saavutettavuuden kautta syntyi kuitenkin kulttuurien eroja¹⁴⁸, jotka yhdessä kaupunkirakenteeseen jääneiden erilaisten ajallisten, rakenteellisten ja toiminnallisten kerrostumien kanssa muodostivat saneeratun kaupungin erityisyyden. Koska muutosprosessi kesti pitkään, muodostui saneerauksesta alusta, jossa uusi ja vanha, moderni ja perinteinen sekoittuivat aineellisissa ja aineettomissa puitteissa sekä arjen käytännöissä. Lopputulos, moderni, saneerattu kaupunki ei ollut historian, vaan muodosti yhden lenkin pitkään kaupunkiin ja sen kulttuurien ketjuun. Tällainen jatkuvuus oli paitsi globaalia ja alueellista, myös hyvin paikallista ja henkilökohtaista, muistojen ja merkitysten tasolla.¹⁴⁹

Eletyn ja merkitysten täyttämisen kaupungin tutkimusta tulisi jatkaa. Kervanto Nevanlinna esittää, että kaupunki on ytimeltään näkymätön, ja

sitä voi tulkita vain elämällä, yhä uudelleen.¹⁵⁰ Tähän ytimeen käsiksi pääsemisen voisi asettaa tavoitteeksi myös kaupunkien hallinnassa. Myös yhteiskunnan ja tilan välisten suhteiden tunnistaminen voisi edistää ajankohtaisten kysymysten, kuten ilmastonmuutoksen tai luontokadon ratkaisumallien löytämistä kaupunkiympäristöissä, nimenomaan kaupunkisuunnittelun kontekstissa.

Tapaustutkimukseni ei pystynyt huomioimaan riittävästi kaupunkien kulttuurien erilaisuutta, maantiedettä tai paikallisia olosuhteita. Tutkittavan kohdejoukon laajentaminen mahdollistaisi paremmin modernismin eri muotojen ja muutoksen tarkastelun. Jatkuvuuden tunnistaminen osana kaupunkisuunnittelua olisi tärkeää. ”Tämä sukupolvi ei tule näkemään Tamperetta valmiina. Mutta se tulee elämään kaupunkinsa mukana erään kehitysjakson,” esitti kaupunginjohtaja Sulo A. Typpö vuonna 1947.¹⁵¹ Näillä sanoilla on relevanssia myös tänä päivänä.

Hannele Kuitunen on valmistunut Turun yliopistosta pääaineenaan taidehistoria. Hän työskentelee tällä hetkellä alueidenkäytön asiantuntijana Hämeen ELY-keskuksessa ja valmistele Tampereen yliopistossa väitöskirjaa suomalaisen kaupungin eletystä ja koetusta saneerauksesta. Kuitusen erityisen mielenkiinnon kohteena ovat maankäytön suunnittelun ja kulttuuriympäristön suojelun ohella kaupunki koettuna, muistettuna ja elettyinä kokonaisuutena sekä kestävä kehitys ja ilmastokysymykset.

148 Kervanto Nevanlinna, *Näköaloja kadunkulmalta*, 24–25.

149 Saarikangas tarkastelee tätä ajattomuuden ja paikattomuuden modernisuutta lähiöiden tilaa koskevassa tutkimuksessaan. Saarikangas, ”Merkityksellinen tila,” 54.

150 Kervanto Nevanlinna, *Näköaloja kadunkulmalta*, 27.

151 Sulo Typpö, ”Tampereen tulevaisuuden kysymyksiä,” *Tammerkoski* 9, nro. 8 (1947), 224.

Lähteet

Haastattelut, kirjoittajan kotiarkisto

H1, modernin Amurin asukas vuodesta 1975, s. 1939. Hannele Kuitunen, 23.3.2018.

H2, puu-Amurin ja modernin Amurin asukas, s. 1943. Hannele Kuitunen, 23.3.2018.

H4, modernin Amurin alkuperäisasukas, s. 1935. Hannele Kuitunen, 9.11.2018.

H5, modernin Amurin alkuperäisasukas, s. 1943. Hannele Kuitunen 27.9.2018.

H6, puu-Amurin asukkaita ja modernin Amurin alkuperäisasukkaita, isä (s. 1934), äiti ja tytär (s. 1954). Hannele Kuitunen, 15.5.2018.

H8, puu-Amurin asukas vuoteen 1953 saakka, s.1937. Hannele Kuitunen, 14.11.2018.

H11, puu-Amurin asukas vuoteen 1953 ja vuosina 1954–1956, s.1933. Hannele Kuitunen, 4.10.2018.

H14, Amurin lähialueen asukas vuoteen 1984, s. 1960-luvulla. Hannele Kuitunen, 4.10.2018.

H15, Rakennusyhtiön työntekijä 1970-luvulla, s. 1950-luvulla. Hannele Kuitunen, 2.10.2018.

H19, puu-Amurin asukkaita vuoteen 1979 saakka, äiti ja tytär. Hannele Kuitunen, 25.8.2015.

H21, puu-Amurin asukas 1940-luvulta vuoteen 1974. Hannele Kuitunen, 21.9.2015.

H22, modernin Amurin asukkaita 1973–1977, pariskunta. Hannele Kuitunen 21.10.2015.

H23, puu-Amurin asukas lapsuudessa, s. 1942. Hannele Kuitunen, 25.5.2018.

H25, modernin Amurin asukas 1972–1984, s. 1965. Hannele Kuitunen, 2.10.2018.

H26, puu-Amurin asukas vuoteen 1960 saakka, paluumuuttaja, modernin Amurin alkuperäisasukas, s. 1935. Hannele Kuitunen, 19.11.2018.

H27, modernin Amurin alkuperäisasukas vuoteen 1988 saakka, s. 1963. Hannele Kuitunen, 6.9.2018.

H28, puu-Amurin asukas vuoteen 1963 saakka, s. 1941. Hannele Kuitunen, 19.11.2018.

H30, modernin Amurin alkuperäisasukas, s. 1944. Hannele Kuitunen, 30.10.2018.

H31, haastateltava, jonka lähisukulainen asui puu-Amurissa, s. 1964. Hannele Kuitunen, 26.10.2018.

Valokuvaaja Juhani Riekkola, Hannele Kuitunen, 15.11.2017.

Arkistolähteet

Alapeuso, Aaro. *Matkakertomus*, 20.1.1958. raporttiliite nro. 1/202. Kaupunginhallituksen pöytäkirja. Tampereen kaupunginarkisto. Kaupunginhallituksen vuosikertomukset.

Alapeuso, Aaro. *Muistiinpanot*, päivämätön. Tampereen kaupunginarkisto, asemakaavoituksen arkistokansio.

Alapeuso, Aaro. *Amurin asemakaava*, 3.6.1964. Kartta. Tampereen kaupunginarkisto, Asemakaavoituksen arkistokansio.

Tampereen kaupunginhallitus, *Vuosikertomus, 1962*. Tampereen kaupunginarkisto. Kaupunginhallituksen vuosikertomukset.

Tampereen kaupunginhallitus. *Vuosikertomus, 1961*. Tampereen kaupunginarkisto. Kaupunginhallituksen vuosikertomukset.

Tampereen kaupunginvaltuusto. *Amurin asemakaavan muutosehdotus, N:o 35, 9.10.1957*. Kokousmuistio. Tampereen kaupunginarkisto. Kaupunginvaltuuston vuosikertomukset.

Tampereen kaupunginvaltuusto. *Kokous 22.12.1962*. Kaupunginvaltuuston kokousmuistio. Tampereen kaupunginarkisto. Kaupunginvaltuuston vuosikertomukset.

Vapriikin kuva-arkisto

TV-sarjat

Arjoma, Eila. *Mustat ja punaiset vuodet*, YLE: Elävä Arkisto, 1973.

Elokuvat

Ahlroos, Arvo. *Jää hyvästi Amuri*. YLE, 1967.

Vaala, Valentin. *Katoavaa Tamperetta*. YLE, 1967.

Amuri – ihminen saneerauksen keskellä. YLE, 1972.

Muut lähteet

Adams, David. "Everyday Experiences of the Modern City: Remembering the Post-war Reconstruction of Birmingham." *Planning Perspectives*, 26, no. 2 (2011): 237–260.

Ainala, Terhi, Kivilaakso, Aura, Olsson, Pia, Savolainen, Panu & Kivilaakso Aura. "Kadun kulmassa: reittejä humanistiseen kaupunkitutkimukseen." Teoksessa *Humanistinen kaupunkitutkimus*, toimittaneet Tanja Vahtikari, Terhi Ainala, Aura Kivilaakso, Pia Olsson & Panu Savolainen, 7–28. Tampere: Vastapaino, 2021.

Alapeuso, Aaro. "Tampereen asemakaavallisia ääriiviivoja." *Tammerkoski* 9, nrot. 9–10 (1947): 260–265.

"Amurin asemakaavakilpailu." *Tammerkoski* 23, nro. 1 (1961): 6–7.

"Auto ja asunto." *Tammerkoski* 27, nro. 6 (1965): 177.

Berman, Marshall. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Glasgow: Bell & Bain Ltd, 2010.

Hankonen, Johanna. *Lähiöt ja tehokkuuden yhteiskunta: suunnittelujärjestelmän läpimurto suomalaisten asuinalueiden rakentumisessa 1960-luvulla*. Tampere: Otatieto Oy Gaudeamus, 1994.

Helander, Vilhelm & Sundman Mikael. *Saneeraus suomalaisessa kaupungissa*. Helsinki: Asuntohallitus, Tutkimus- ja suunnitteluosasto, 1972.

Jacobs, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage Books, 1992.

Jallinoja, Riitta. *Moderni elämä, ajankuva ja käytäntö*. Helsinki: SKS, 1991.

Jones, Phil. "Historical Continuity and Post-1945 Urban Redevelopment, the Example of Lee Bank, Birmingham, UK." *Planning Perspectives*, 2004 19, no. 4 (2004): 365–389.

Kauste, Juulia. "Kaupunkitila monikulttuurisen yhteiskunnan strategiana: identiteetti, etnisuus ja kansalaisuus Pariisissa ja New Yorkissa." Teoksessa *Eletty ja muistettu tila*, toimittaneet Taina Syrjämaa & Janne Tunturi, 277–306. Helsinki: SKS, 2002.

Kervanto Nevanlinna, Anja. *Näköaloja kadunkulmalta: kaupunkihistorian kirjoituksia*. Helsinki: SKS, 2005.

Kervanto Nevanlinna, Anja. "Mistä kaupungissa on kyse." *Tiede ja Edistys* 18, nro. 4 (1993): 341–347. <https://doi.org/10.51809/te.104322>

Kolbe, Laura. *Koti, katu, kortteli: kaupunki ja moderni mieli*. Helsinki: Kirjapaja, 2018.

Kontinen, Tiina, Houni, Pia, Karsten, Helena & Toivanen, Heikki. "Liminaalitalan käsite työn muutosten jäsentäjänä." *Aikuiskasvatus* 33, nro. 4 (2013): 252–264. <https://doi.org/10.33336/aik.94057>

Korkiakangas, Pirjo. "Etnologisia näkökulmia muistiin ja muisteluun." Teoksessa *Muistitietotutkimus: metodologisia kysymyksiä*, toimittaneet Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen, 120–144. Helsinki: SKS, 2006.

Koskinen, Tarmo & Savisaari, Anja. *Onni yksillä pesä kaikilla: tutkimus Amurin ja Tammelan saneerauksesta Tampereen kaupungissa*. Tampere: Tampereen yliopiston tutkimuslaitos, 1971.

Kyllönen, Irina, "Koskesta voimaa: Vanha Kyttälä." luettu 15.7.2023. <https://webpages.tuni.fi/koskivoimaa/kaupunki/1870-00/vanhakyttala.html>

Laine, Markus & Peltonen, Lasse. *Ympäristökysymys ja Aseveliakseli: ympäristön politisoituminen Tampereella vuosina 1959–1995*. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy, 2003.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Chichester: John Wiley and Sons Ltd, 1991.

Le Corbusier. *The City of To-morrow and Its Planning*. New York: Dover Publications, 2018.

Lento, Katri & Olsson, Pia. "Kaupunki, Muistot ja muistaminen." Teoksessa *Muistin kaupunki: tulkintoja kaupungista muistin ja muistamisen paikkana*, toimittaneet Katri Lento & Pia Olsson, 7–27. Helsinki: SKS, 2013.

Mattjus, Henrik. *Mallitaloista kokemuksen malleja? Modernisoituvat suomalaiset maalauskodit 1920- ja 1930-luvuilla sosiaalisesti tuotettuna kokemusrakenteena*. Tampere: Tampereen yliopisto, 2023.

Meurman, Otto-livari. *Tampereen keskustan asemakaavan terveyttämiskysymyksestä*. Tampere: Tampereen teknillinen seura, 1946.

Mäkelä, Mika. *Uudistuva Kallio: saneerauksen ihanteet ja todellisuus 1933–1986*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2022. <https://helda.helsinki.fi/items/50f873d5-0caf-460d-819a-724a979b885c>

Mäkelä, Mika & Enbom, Leena. "Ideaalit ja toteutus: Puu-Kallion saneeraus modernistisena projektina." *Yhdyskuntasuunnittelu* 53, nro. 4 (2015). <http://www.yss.fi/journal/ideaalit-ja-toteutus-puu-kallion-saneeraus-modernistisena-projektina/>

Niemi, Marjaana. "A Place in Its Own Right: The Rural-Urban Fringe of Helsinki From the Early Nineteenth Century to the Present." In *Urbanizing Nature: Actors and Agency (Dis)Connecting Cities and Nature Since 1500*, editors Timo Soens, Dieter Schott, Michael Toyka-Seid & Bert De Munck, 65-86. New York and London: Routledge, 2019.

Picton, Roger M.. "Rubble and ruin: Walter Benjamin, post-war urban renewal and the residue of everyday life on LeBreton Flats, Ottawa, Canada (1944–1970)." *Urban History*, Cambridge 42, no. 1, (2015): 130–156.

"Pitkällä tähtäimellä." *Tammerkoski* 26, nro. 3 (1964): 269.

Rajanti, Taina. *Kaupunki on ihmisen koti: elämän kaupunkimuodon tarkastelua*. Helsinki: Tutkijaliitto, 1999.

Riekkola, Juhani. *Amuri*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 1975.

Saarikangas, Kirsi. *Asunnon muodonmuutoksia: puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Helsinki: SKS, 2002.

Saarikangas, Kirsi. "Merkityksellinen tila: lähiöasuminen arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena." Teoksessa *Eletty ja muistettu tila*, toimittaneet Taina Syrjänmaa & Janne Tunturi, 48–75. Helsinki: SKS, 2002.

"Saneerauksen rajoista." *Tammerkoski* 24, nro. 6 (1962): 165.

Söderlund, Inga, "Puutarhakadun ja Amurin kaupunginosan saneeraussuunnitelmat." *Tammerkoski* 17, nro. 2 (1955): 38–40.

Tampereen kaupunginhallitus. *Amurin saneeraus, miksi se on tehtävä*. Tampereen kaupunki: Tampereen kaupunginhallitus, 1956.

Tartia, Jani. "Eletyn katutilan ajallisuus ja rytmisyys: näkökulmia ajalliseen kaupunkiympäristöön." *Alue ja Ympäristö* 49, nro. 2 (2020): 189–193. <https://doi.org/10.30663/ay.98480>

Tighe, J. Rosie & Opelt, Timothy J.. "Collective memory and planning." *Journal of Planning History* 15, no. 1, (2016), 46–47.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Gummerus, 2009.

Tuomi, Timo. *Kaupunkikuvan muutokset: suomalaisten kaupunkikeskustojen suunnittelun tavoitteiden ja todellisuuden kohtaamisesta toisen maailmansodan lopusta 1960-luvun puoliväliin*. Helsinki: SKS, 2005.

Turner, Victor. "Variations of the theme of liminality." In *Secular Ritual*, editors Assen S. Moore & Barbara G. Myerhoff, 36-51. The Netherlands: Van Corcu, 1977.

Turner, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1986.

Typpö Sulo. "Tampereen tulevaisuuden kysymyksiä." *Tammerkoski* 9, nro. 8 (1947): 224–229.

Wallin, Antti. "Katsantoja kaupungin muutokseen." *Yhdyskuntasuunnittelu* 56, nro. 4, (2018): 11–127.

Wallin Antti. *Eläkeläisten tila: kaupunkitilan ja eläkeläisten sosiaalisen toiminnan tarkastelua*. Tampere: Tampereen yliopisto, 2019.

Yelling, Jim. "The development of residential urban renewal policies in England: planning for modernization in the 1960's." *Planning Perspectives* 14, no. 1 (1999): 1-18.

Åström, Anna-Maria. "Helsinki-muistot etnologisen historiankirjoituksen lähtökohtana." Teoksessa *Muistin kaupunki: tulkintoja kaupungista muistin ja muistamisen paikkana*, toimittaneet Katri Lento & Pia Olsson, 31–64. Helsinki: SKS, 2013.

Åström, Anna-Maria. "Helsinkiläisten muistot, paikat ja kiinnekohteet." Teoksessa *Kaupunkilaisten Helsinki: Helsingin historia vuodesta 1945*, toimittaneet Anna-Maria Åström & Laura Kolbe, 13–447. Helsinki: Helsingin kaupunki, 2016.

Decoding Differences in Nature Park Visitors' Experience

The Case of Pyhä-Luosto National Park

Chenru Xue

doi.org/10.23995/tht.142757



This article aims to explore the discourse construction through the institutional apparatus and technologies within Pyhä-Luosto National Park, one of the first two national parks established in Finland, by analysing visitors' reviews. This article investigates the causes behind the differing levels of emphasis that tourists of various languages (Finnish and other languages) and cultural backgrounds place on environmental values or physical activities during their visits. By employing a mixed-methods approach, merging quantitative (frequency analysis) and qualitative (discourse analysis) methodologies, the analysis reveals a distinct divergence in the visitor experiences of the national park based on the background of visitors. Finnish-speaking visitors exhibit a stronger preference for landscape, while international visitors emphasize the experiences derived from physical activities. Through a closer field study in Pyhä-Luosto National Park, it is proposed that these differences originate from distinct cultural contexts and environmental engagements that shape each visitor's interaction with the natural landscape.

Keywords: *national park, landscape, experience, discourse, apparatus*



Since the establishment of its first batch of national parks in 1938, Finland has been at the crossroads of balancing natural conservation with touristic objectives for nearly a century. Over the past decades, national parks in Finland have oscillated between being preserved natural areas and tourist destinations, gradually realizing sustainable-development-based tourism economic goals¹. Meanwhile, growing research has approached national parks as visual, discursive, and meaning-making spaces, perceiving national parks as not merely isolated natural entities, but also conceptual spaces intricately embedded in social, cultural, economic, and political matrices². This perspective suggests that the creation and representation of national parks is inevitably mediated and conditioned by a myriad of factors including, but not limited to, technological advancements, economic imperatives, aesthetic values, and prevailing discourses, which play a crucial role in knowledge production, shaping visitors' experiences and expectations, influencing policy decisions, and even contributing to the construction of national identity.

Here, the discussion of discourse is mainly inspired by Michel Foucault's interest in discourse and the production of knowledge. I perceive discourse as a set of statements, practices, and institutional structures that define and regulate what can be thought, said, and done within a

particular context or field. It suggests that our interactions with the world are not merely determined by what we see or do. They are also profoundly influenced by the underlying discourses, the "thought structures" that shape our perceptions and guide our actions.

In national parks, discourse plays a pivotal role in crafting the narratives and in defining the nature of our encounters with them. Recent studies have increasingly focused on the interactive dynamics between the discursive functions and visual interpretations of national parks. For instance, Mels examined Swedish national parks, exploring how these parks are communicated and legitimized through multimedia visual technologies and various spatial strategies³. Focusing also on Swedish national parks, Fälton discussed how the non-human world is produced visually and how knowledge of nature operates through the installations in national parks⁴. In research related to other Nordic and Baltic countries, Anu Printsman and others highlighted the role of landscape in shaping national identity and collective memory, revealing how landscapes in Finland, Estonia, and Latvia reflect their distinctive histories, cultural narratives, and sociopolitical contexts⁵. Additionally, extensive studies have been conducted in the United States, like Grusin's work, which delved into the intricate relationship between capturing natural beauty and recognizing the inherent loss and transformation in landscapes and cultures,

1 Riikka Puhakka, "Increasing Role of Tourism in Finnish National Parks," *Fennia - International Journal of Geography* 186, no. 1 (2008): 47–58.

2 Juha Hiedanpää and Lasse Lovén, "Making the National Landscape: The Case of Koli, Eastern Finland," in *Landscapes of Affect and Emotion: Nordic Environmental Humanities and the Emotional Turn*, eds. Maunu Häyrynen, Jouni Häkli, and Jarkko Saarinen (Leiden & Boston: Brill, 2022); Riikka Puhakka and Jarkko Saarinen, "New Role of Tourism in National Park Planning in Finland," *The Journal of Environment & Development* 22, no. 4 (December 2013): 411–34; Teijo Rytteri and Riikka Puhakka, "The Art of Neoliberalizing Park Management: Commodification, Politics and Hotel Construction in Pallasylästunturi National Park, Finland," *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 94, no. 3 (September 2012): 255–68.

3 Tom Mels, "Nature, Home, and Scenery: The Official Spatialities of Swedish National Parks," *Environment and Planning D: Society and Space* 20, no. 2 (April 2002): 135–54; Tom Mels, "Wild Landscapes: The Cultural Nature of Swedish National Parks" (PhD diss., Lund University, 1999).

4 Emelie Fälton, "Descendants of the Modernist Museum: Tracing the Musealisation of Swedish National Parks," *Visual Studies* 38, no. 1 (1 January 2023): 81–100.

5 Anu Printsman et al., "Landscape 100: How Finland, Estonia and Latvia Used Landscape in Celebrating Their Centenary Anniversaries," *European Countryside* 11, no. 2 (1 June 2019): 187–210.



particularly through the lens of preservation and representation in Yellowstone⁶.

However, few existing studies examine the interplay between discursive representations and visitors' embodied experiences in national parks, especially in Finland and other Nordic countries. Moreover, the potential influence of visitors' linguistic and cultural backgrounds on their experience and understanding of natural spaces remains largely unexplored. Given the increasing internationalization of tourism and the diversity of visitors to Finnish national parks, this gap in understanding becomes even more pertinent.

Pyhä-Luosto National Park, located in the Lapland region, introduced additional layers of cultural and semiotic complexity. Belonging to the first batch of national parks established in Finland, it was one of the only two parks remaining in the country after World War II, as the rest no longer belonged to Finland⁷. "Pyhä" in Finnish means "sacred" or "holy", and this park is home to numerous cultural and historical sites imbued with sacred significance. Certain unique natural landscapes and terrains within the park still carry spiritual values nowadays.⁸ On the one hand, the natural landscape in Pyhä-Luosto National Park is deeply intertwined with the culture and lifestyle of the Sámi people. It is worth noting that while vast regions in the Sámi homeland have been officially recognized

as wilderness areas, national parks or strict nature reserves, these regions encompass sites and expansive landscapes that hold immense cultural significance for the Sámi community.⁹ There remains controversy over whether certain areas should be designated as natural sacred sites for the Sámi people. On the other hand, this national park boasts distinctive Arctic landscapes, geographical features, and activities, reflecting a unique interplay of natural and cultural influences. The park's identity is not merely defined by the unique Arctic landscapes nor the rich ancient culture; rather, it is the dynamic relationship between various environmental and ethnological discourses that enriches its character.

This study aligns with recent scholarship that sees national parks as discursive spaces and meaningful landscapes rather than mere physical locations¹⁰. This article proposes to answer: how do the institutional apparatus and technologies employed in Pyhä-Luosto National Park influence the experiences and perceptions of domestic and international visitors differently? I will start with the comments from tourists on their visiting experiences, and investigate how the naturalistic discourse and display techniques in Pyhä-Luosto National Park operate. The aim of this article is to understand why this national park produces different effects on tourists from various cultural backgrounds.

Material and Methodology

This study employs a mixed-methods research approach, utilizing both quantitative

6 Richard A. Grusin, "Representing Yellowstone: Photography, Loss, and Fidelity to Nature," *Configurations* 3, no. 3 (1995): 415–36.

7 Minttu Perttula, *Suomen kansallispuistojärjestelmän kehittyminen 1960–1990-luvuilla ja U.S. National Park Servicen vaikutukset puistojen hoitoon* (Vantaa, Ivalo: Metsähallitus, 2006).

8 Rauno Väisänen, "Diversity of sacred lands and meanings in Northern Europe: Challenges for the managers of protected areas," in *The Diversity of Sacred Lands in Europe. Proceedings of the Third Workshop of the Delos Initiative–Inari/Aanaar*, eds. Jose-Maria Mal-larach, Thymios Papagiannēs, and Rauno Väisänen, 205-216. Gland: IUCN, 2012.

9 Väisänen, "Diversity of sacred lands and meanings in Northern Europe," 208.

10 Kristi S. Lekies and Bernadette Whitworth, "Constructing the Nature Experience: A Semiotic Examination of Signs on the Trail," *The American Sociologist* 42, no. 2–3 (September 2011): 249–60; Richard A. Grusin, *Culture, Technology, and the Creation of America's National Parks* (Cambridge, UK; New York, USA: Cambridge University Press, 2004); Mels, "Nature, home and scenery."

(word-frequency analysis) and qualitative (discourse analysis) methodologies. The two methods are used to analyze two types of empirical materials: comments from Google Reviews and ethnographic data collected from my fieldwork in Pyhä-Luosto National Park.

For the qualitative study, my approach to discourse analysis is both incorporation and modification of Michel Foucault's concepts. Foucault was reluctant to explicitly define a research method, as he tended to keep the openness to the post-structural undecidability. Rather than strictly adhering to his methods, I adapt and apply his theoretical distinction between "institutional apparatus" and "institutional technologies", corresponding respectively to the handling of rules, laws, the production of knowledge about national parks, and the pervasive management of bodily experiences within the park.

According to Foucault, institutions operate through two distinct yet interconnected means: their apparatus and their technologies¹¹. The institutional apparatus consists of elements like "discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions", while the apparatus itself is "the system of relations that can be established between these elements"¹². In other words, the apparatus can be perceived as the infrastructure of power and knowledge that characterizes the institutions themselves. It encompasses an array of elements, from physical architecture to regulatory measures, from scientific theses to philosophical assertions, laws, ethics, and so forth. Furthermore, the apparatus always serves a specific strategic purpose, and is invariably situated within a power dynamic.

11 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage Books, 1995).

12 Michel Foucault, "The Confession of the Flesh," in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. and trans. Colin Gordon (Brighton: Harvester Press, 1980), 194.

Overall, it refers to methods and procedures for managing humans. Based on Foucault's descriptions of this concept, I define apparatus as the interactive system between discourses, laws, conceptual tools and structures that shape the management of an institution.

Institutional technologies, while occasionally challenging to distinguish from the apparatus, are the practical techniques employed to exercise power. Unlike the apparatus, technologies are "diffuse", scarcely articulated in a continuous, coherent discourse. Instead, they often comprise "bits and pieces", forming a varied set of tools and methods¹³. It is the mechanism or strategy embedded in institutions and their practices that enables the exertion of power and control over individuals and groups. They can be subtle or overt, influencing human behavior, thought, and interaction. They facilitate the creation, reproduction, and maintenance of certain discourses, shaping the way people understand, engage with, and participate in social, political, and cultural life.

In national parks, I delimit the institutional apparatus with the park's policies, management strategies, and constructed narratives about nature and conservation, while the institutional technologies could refer to the practical techniques used within these spaces, such as signages, trails, and visitor programs, which shape visitor behaviors and experiences in more subtle and practical ways. We can understand the institutional apparatus and technologies of the national parks as tools of governance that shape visitors' behavior and perceptions. They represent different aspects of power, with the institutional apparatus focused on the creation and dissemination of knowledge, and the institutional technologies on the regulation of physical behavior and experience.

13 Foucault, *Discipline and Punish*.

The differentiation between apparatus and technologies in the park provides an analytical perspective for understanding data. The forms of power and knowledge in the national park, represented as the discourses and narratives conveyed through text and imagery, can affect visitors of different cultural backgrounds in various ways, leading to noticeable differences in data. For example, some sites, by narrating specific historical events, have created “sacred” national spaces, forging inseparable links between nation and territory. These narratives often profoundly impact domestic visitors, as they evoke national identity through collective memory. Guiding technologies, in contrast, have a more direct influence on physical experiences. The guidance technologies in the park likely exert a more tangible influence on the physical movements and engagements of visitors. This can be particularly evident in how different groups navigate and interact with the park’s spaces, potentially leading to varied patterns in the quantitative data collected.

Therefore, during my fieldwork in Pyhä-Luosto National Park, I focused on the small exhibition at the Naava Visitor Center and the introductory texts within, which provide basic information about the park’s natural and cultural features, and specific narrating strategies for constructing the park’s image. Through discourse analysis, I specifically examined the discursive formation of these texts. I also collected the various techniques used within the park for guiding and managing the actions of visitors, such as the park’s maps, signs, and trails, and investigated how these elements effectively guide visitor movement, ensure safety, and minimize the impact on the natural environment.

As for the quantitative research, I collected the user-generated content posted on Google Reviews about Pyhä-Luosto National Park, and conducted a word-frequency analysis. This method enabled systematically identifying keywords and phrases, reducing the textual data

to manageable, categorizable themes. Counting the occurrence of certain words or themes helps quantify the data, providing a numerical basis for comparison across different categories. Word-frequency analysis is practicable for discovering patterns and identifying dominant themes in a large dataset¹⁴. It provides a comprehensive overview of the most common themes or terms that emerge from the mined text and highlights the dominant narratives present within the reviews. Besides, it suggests that the frequency of certain words or phrases in texts can provide insights into the patterns of thought or behavior among a group of people. In this context, high-frequency words in the reviews can provide insights into the experiences that stand out most for the visitors of the parks.

Google Reviews provides an open platform that is publicly accessible, and its data can be easily extracted for research purposes. This is largely due to the public nature of the reviews – when users decide to leave a review, they understand that their comments will be publicly visible. Besides, as one of the most widely used platforms for reviewing various services and destinations, Google Reviews attracts a diverse range of users from different linguistic and cultural backgrounds, which is crucial for this research. The large number of reviews available ensured a substantial amount of data for each group, thereby enabling a more robust analysis.

For the processing of the data, I first collected comments in Finnish and other languages separately, saving them in two distinct documents. Then I used Google Translator to uniformly translate the non-Finnish comments into English. After this, I utilized Word Counter (<https://wordcounter.ai/>) for a preliminary frequency analysis of both documents. Upon excluding

14 Jean-Baptiste Michel et al., “Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books,” *Science* 331, no. 6014 (14 January 2011): 176–82; Ioan-Ioviț Popescu and Gabriel Altmann, *Word Frequency Studies* (Berlin: Mouton de Gruyter, 2009).

grammatical words (such as “and”, “is”, etc.) I aggregated the frequencies of the same vocabulary in different forms¹⁵, ultimately identifying the top 10 most frequent Finnish words and 20 foreign language words. The decision to record 20 foreign words stems from the smaller sample size of non-Finnish vocabulary. Compared to Finnish comments, there is a smaller variation in frequency among these words, so a larger sample size promotes providing readers with a more comprehensive understanding of these comments.

A noteworthy aspect of this process is the treatment of reviews in other languages, such as Swedish, German, French and so forth. For these reviews, despite the potential inaccuracies that might emerge from this method¹⁶, it was chosen due to a couple of considerations. On the one hand, the primary objective was to conduct a comparative analysis of the Finnish language reviews with those in other languages. Translating all non-Finnish reviews into English facilitated this process, allowing for a more direct comparison of the themes and patterns observed across different cultural and linguistic contexts. While Google Translate might not perfectly capture the nuances of each language, it provides a practical solution for handling large volumes of data in multiple languages. On the other hand, the use of machine translation in this context is reflective of a broader trend in the digital era, where language translation tools are increasingly used to navigate the multilingual internet landscape. This approach is a nod to

15 For example, “hyvä”, “hyvät”, “hyvää” and so forth. I also tried to search for “hyv*” in the text document, but this method would include adverbs of degree, such as “hyvin” in some contexts meaning “very”, which is not entirely consistent with “good”. Therefore, when calculating these words, I also examined their meanings in context.

16 Harold Somers, “Machine Translation: History, Development, and Limitations,” in *The Oxford Handbook of Translation Studies*, ed. Kirsten Malmkjær and Kevin Windle (Oxford: Oxford University Press, 2011).

this reality and a recognition of the role these tools play in shaping our understanding of digital discourse. By using Google Translate, I was able to simulate the experience of an international visitor trying to understand reviews in a foreign language, thereby adding another layer of authenticity to the study. However, it is important to recognize that this methodology, while practical and reflective of certain digital realities, carries certain limitations. Translation, especially machine translation, can sometimes fail to capture cultural nuances and idiosyncrasies of language, potentially leading to some level of data distortion. Nevertheless, in this research, the objective is to seek approximate values, wherein the assignment involves attributing meaning or interpretation to diverse themes. It primarily concerns the relational disparities among the groups. Given the objective of this study to uncover broader thematic and relational trends rather than precise linguistic accuracies, within the context of potential translation bias, the level of distortion encountered is deemed tolerable and does not significantly detract from the overall validity of the findings.

Empirical Findings from Quantitative Analysis

In handling the collected Google reviews, I executed a two-step analysis. To begin with, I examined the 1032 reviews, out of which 390 had comments and 254 were in Finnish. After excluding grammatical words, a frequency count was carried out on the 10 most frequently repeated words in the reviews (table 1).

It is important to note that the Finnish language, like many other languages, can express complex ideas and emotions with unique words and phrases, which may not have direct equivalents in other languages. Therefore, during the statistical analysis, I retained the Finnish words while also providing English translations. Each word and phrase was translated and interpreted

Words	Meaning	Frequency count
maisema	landscape	65
hyvä	good	64
paikka	place	54
upea	great	40
mahtava	grand	27
kaunis	beautiful	25
reitti	route	22
luonto	nature	17
hieno	fine	14
latu	ski track	14

Table 1. List of the 10 most frequent words in reviews of Pyhä-Luosto National Park written in Finnish.

as carefully as possible, in order to fully capture the essence of the original language.

During the second phase of the analysis, I applied the same statistical procedures to the non-Finnish language reviews. I uniformly employed Google Translate to convert them into English before conducting the statistical analysis (table 2.).

As a comparative study, I also collected reviews for another national park in Lapland – the Pallas-Yllästunturin National Park, one of the country’s first and most significant natural reserves – and performed the same operation (table 3 and 4).

The most frequently used words of domestic visitors suggest a strong appreciation for the natural features and aesthetic qualities of both parks, particularly the landscapes (“maisema”), which is the top-mentioned aspect in both parks. Additionally, while words like “upea” (great),

Words	Frequency count
beautiful	37
place	32
great	27
nice	24
hike	23
park	22
ski	17
good	16
nature	14
snow	11
winter	11
national	11
Finland	10
forest	9
area	8
go	8
trails	7
wonderful	7
like	7
summer	6

Table 2. 20 most frequent words in reviews of Pyhä-Luosto National Park written in languages other than Finnish.

“mahtava” (grand), and “kaunis” (beautiful) in Finnish can sometimes express the inner, emotional feeling of the viewer, according to an analysis of lexical relevance in the comments,

Words	Meaning	Frequency count
maisema	landscape	119
paikka	place	119
hyvä	good	105
hieno	fine	84
reitti	route	65
mahtava	grand	62
upea	great	56
kaunis	beautiful	44
luonto	nature	30
suomen	Finnish	17

Table 3. List of the 10 most frequent words in reviews of Pallas-Yllästunturin National Park written in Finnish.

these words are primarily used to describe the landscape (“maisema”) and place (“paikka”).

For example, in the reviews of Pyhä-Luosto National Park, the phrase “upeat maisemat” (great landscape) accounts for nearly half of the occurrences of “upea” (great) (19 out of 40); in the 27 comments related to “mahtava” (grand), “mahtava Paikka” (grand place) appeared 9 times, “mahtava maisemat” (grand landscape) 8 times, and “mahtava” is also highly associated with nature (“luonto”) and other specific landscapes like fells (“tunturit”) and gorges (“kurut”). This data reflects a cultural appreciation of nature. Visual enjoyment forms a crucial element of this appreciation, and beyond that, it also encompasses an emotional response to the parks’ natural settings. The specific features of the landscape, such as fells and gorges, point to a deep engagement with the environment.

Words	Frequency count
beautiful	71
place	46
nature	39
ski	34
park	32
great	27
hike	25
winter	22
nice	22
national	17
amazing	14
good	12
wonderful	12
trails	11
area	11
views	10
walking	10
Lapland	9
air	9
best	9

Table 2. 20 most frequent words in reviews of Pallas-Yllästunturin Park written in languages other than Finnish

“Hyvä” (good) and “hieno” (fine) reflect a generally positive sentiment towards the parks. The word “reitti” (route) appearing in the top 10 for both parks suggests a significant engagement

with the trail systems, indicating that walking or hiking could be a major activity for domestic visitors. However, combined with the context, the trail is perceived more as a conduit to the scenery rather than the central focus of the domestic visitors' experience. For instance, comments like "with its varied routes and stunning scenery, it is one of the best in Finland in all seasons"¹⁷ and "a wide range of routes and great nature to admire"¹⁸ both underscore the importance of the trail systems as a means to access and engage with the natural beauty of the parks.

Turning to the non-Finnish reviews, we see a similar appreciation for the natural beauty of the parks, as seen in the frequent use of "beautiful", "great", and "nice". "Place" and "park" underline the importance of the physical locations and their designation as national parks. "Nature" is frequently mentioned, underlining the parks' roles as sites for experiencing natural environments. However, we also see the emergence of certain activities as central to the non-Finnish visitor experience, particularly "hike" and "ski", suggesting a more active engagement with the distinctive local outdoor sports. "Winter" also features in the top words for both parks, hinting at the popularity of the parks during this season for international visitors.

It was observed that domestic visitors to both parks were highly focused on the landscape, while in contrast, international visitors did not emphasize the landscape as much in their comments. Domestic visitors, likely familiar with the natural features of Finland, place emphasis more on the aesthetic value of the parks' unique landscapes. This aligns with Finnish cultural narratives that value the appreciation of natural

beauty and wilderness¹⁹, while international visitors may not share the same visual paradigms and aesthetic discourses as domestic visitors.

Landscape as a way of seeing²⁰ carries collective memory and shared emotions. It serves as a unified code for specific social and cultural attributes. When the preconceived image of the landscape overlaps with the on-site experience, emotions are amplified²¹, and the bodily experience yields to the visual experience. This encoding of landscape images is inextricably linked to certain discourses, especially nature conservation, environmentalism, and nationalism.

Finland has a history of conserving its natural landmarks for aesthetic and tourism purposes, dating back to the 19th century. The preservation of natural landscapes and the promotion of domestic tourism were closely linked to the formation of national identity; indeed, patriotism was a central motivation behind the establishment of national parks in Finland, as well as in other countries²². Consequently, Finnish visitors to these national parks are inevitably under the influence of patriotic landscape imagery. On the other hand, after World War II, with the rise of nature conservation, the Lapland region was

17 Original text: "Monipuolisten reittien ja upeiden maisemien puolesta aivan Suomen kärkeä kaikkina vuodenaikoina." Translated with DeepL Translator.

18 Original text: "Monipuolinen reittitarjonta ja upeita luontokohteita ihmeteltäväksi." Translated with DeepL Translator.

19 Oula Seitsonen and Gabriel Moshenska, "Who owns the 'Wilderness'? Indigenous Second World War Landscapes in Sápmi, Finnish Lapland," in *Conflict Landscapes: Materiality and Meaning in Contested Places*, ed. Nicholas J. Saunders and Paul Cornish (London: Routledge, 2021).

20 Denis Cosgrove, "Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea," *Transactions of the Institute of British Geographers* 10, no. 1 (1985): 45-62; W. J. T. Mitchell, "Preface to the Second Edition of *Landscape and Power*," in *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 2002), vii-xii.

21 Maunu Häyrynen, "The Kaleidoscopic View: The Finnish National Landscape Imagery," *National Identities*, 2(1) (2000) 5-19.

22 Puhakka and Saarinen, "New Role of Tourism in National Park Planning in Finland," 2013; Frost, Warwick, and C. Michael Hall. *Tourism and national parks* (London: Routledge, 2010); Mels, "Nature, home and scenery," 140.

promoted as “the last wilderness”, while also incorporating more commercial features. The landscapes of these national parks gradually became new national imagery²³, with narratives of nature preservation intertwined with Romanticized nationalism, specific landscape images can evoke corresponding emotions.

The shaping of discourse is molded by the combined influences of various mediums such as language and imagery. As representations of discourses, these mediums jointly act upon the perceptions and experiences of different tourists. In the following section, I will attempt to analyze how, in the case of national parks, discourses primarily operate through two facets: the mechanism of institutional apparatus and institutional technologies. In practice, these two aspects have differing impacts on domestic and international tourists. I will delve into this phenomenon using the insights from my field research in the Lapland region.

Disciplined Body in Managed Nature

In May and September 2023, I conducted fieldwork in Pyhä-Luosto National Park. Through the analysis of the park’s knowledge apparatus and the technologies that lead and discipline the physical experiences, I sought to explore the reasons for the different focuses of domestic and international tourists.

I divided the material collected in Pyhä-Luosto National Park into two groups. The first group relates to scientific knowledge, environmental discourse, local history, and the laws and regulations within the park. These materials can be seen as institutional apparatus, which sets the fundamental agenda for the operation of the national park. The other group involves specific strategies for guiding and controlling the physical activities and viewing behaviors of

visitors, including tools such as signposts and markers, as well as the design of trails. These designs, influenced by the apparatus and based on environmental conservation principles, aim to present nature in its most unaltered form to visitors. At the same time, these designs also function as technologies that directly interact with visitors.

The Visitor Centre Naava serves as the primary venue for displaying text materials in the park, constructing an overall view of the natural knowledge in the Lapland region and the park’s conservation measures. The exhibition in Naava illustrates the natural and cultural history of Pyhä-Luosto National Park, which contains an abundance of descriptive information, mainly introducing the park’s long history since the Stone Age and Ice Age, its distinctive landscapes in different seasons, biodiversity, as well as the protection of indigenous groups and their culture and lifestyle. Among these texts, there are many guiding messages with detailed and poetic descriptions of the Lapland natural landscape, such as:

“The blue dusk at the heart of winter drapes the forests and fells. The soft thick snow cover makes the wilderness look intensely beautiful. The forest around you appears to be quiet; only the dry snow crunches under your skis. Stop for a while, listen and watch – nature does not sleep even in winter.” (Image 1.)

This quote employs evocative language to construct a narrative that romanticizes and mystifies the natural landscape of Lapland. It first tells the visitors what to observe – dusk, forests, fells – and then guides them to interact with nature – stop, listen, and watch. Through its concise description, it conveys the “correct” way to engage in the tour. Subsequently, in the following paragraphs, the text adopts a scientific tone to direct visitors’ attention to the unique ecological environment of Lapland in winter – “only a unique combination of species has the ability to live here.”

23 Häyrynen, “The Kaleidoscopic View,” 13.

Talven salaisuudet

Sydäntalven sininen hämärä verhoaa metsiä ja tuntureita ja paksu pehmeä lumikerros saa luonnon näyttämään pelkistetyin kauniilta. Metsä ympärillä vaikuttaa hiljaiselta, ainoastaan pakkaslumi narisee suksien alla. Pysähdy silti hetkeksi, kuuntele ja katsele, luonto ei nuku talvellakaan.

Keski-Lapin talvi on toki kova haaste niin kasveille kuin eläimillekin. Pakkanen, pimeys, lumi ja jää rajoittavat elinmahdollisuuksia monella tavalla. Tänne onkin valikoitunut juuri sellainen ainutlaatuinen lajistojen joukko, jolla on parhaat keinot selvitä talven koettelemuksista.

Puusta toiseen pyrähtelevä tiaisparvi ei suinkaan liiku päämäärättömästi, vaan ne noudattavat jo syyskesällä laatimaansa suunnitelmaa. Keksitkö niiden salaisuuden? Entä mitä tapahtuu kaiken lumen alla? Minkä eläimen jäljet nuo ovat? Tarkkaile, kurkista, täältä näyttelystä löydät vastauksia talvisen luonnon salaisuuksiin.



Lapintiaiset
Siberian tit
Parus cinctus

Secrets of Winter

The blue dusk at the heart of winter drapes the forests and fells. The soft thick snow cover makes the wilderness look intensely beautiful. The forest around you appears to be quiet; only the dry snow crunches under your skis. Stop for a while, listen and watch – nature does not sleep even in winter.

Winter in Central Lapland poses a severe challenge for plants and animals. The freezing cold weather, darkness, snow and ice restrict living conditions in many ways. Consequently, only a unique combination of species has the ability to live here, the kind that possesses the best means for surviving the hardships of winter.

The flock of titmice fluttering from tree to tree in no way moves aimlessly but according to a plan that they drew up in late summer. Will you figure out their secret? And what happens under the snow? Which animal has walked here? Observe, take a peek – the exhibition invites you to uncover some of the secrets of the winter landscape.

Image 1. “Secrets of Winter” – Installation in Naava tourist center. Photo: Chenru Xue 2023, license CC BY-SA 4.0.

This is a typical Western impression of the Arctic – winter, wilderness, naturally growing vegetation, and deliberate neglect of human activity traces. These elements collectively shape the legitimacy and necessity of national parks as institutions for nature conservation. In this text, nature is described as primitivity and uninhibitedness, requiring protection from human activities. The premise of this protection is the dichotomy between culture and nature. This dichotomy implies a form of colonial ecological violence – the discourse of nature conservation is embedded into the governance of northern Finland through the landscape iconography and unreflective mainstream narratives.

In addition to descriptions of immersing in nature, the exhibition also contains numerous introductions to the park’s management strategies. One display panel particularly emphasizes the conservation and management achievements from 1938, when Pyhätunturi (the former name of Pyhä-Luosto National Park) was established, up to 2018 (Image 2.). Through an 80-year comparison, Pyhätunturi has transformed from a “roadless wilderness” with no “marked trails, signs, or constructions” into a modern tourist destination today²⁴, equipped with hotels, cabins, glass and snow igloos, and compressing a total of 84 km of summer hiking routes, as well as cross-country skiing tracks and biking trails.

The description in the image of the past Pyhätunturi as a “roadless wilderness” reaffirms the colonial ecological hegemony inherent in this discourse. Pyhätunturi is a significant part of the Sámi indigenous heritage. The Forest Sámi, who once lived in the Pyhä-Luosto area, considered the

24 The quoted texts are from Image 2.



Pyhätunturi Fell sacred²⁵. However, the Sámi culture doesn't sharply distinguish between nature and culture, unlike the prevailing worldview. For instance, Päivi Magga notes that the Sámi do not see humans as dominators of nature; their traces in the landscape are subtle, which can leave an impression of wilderness and uninhabited land to outsiders²⁶. On the other hand, designating a geographical location as wilderness is a human act, closely tied to cultural ideologies influenced by social and political policies²⁷. In fact, most lands forming national parks and wilderness areas are not unrestricted. This discourse often leads to landscapes being idealized and managed as intact, high-value biodiversity areas, supposedly free from human disturbance²⁸.



Image 2. “80 years outdoors” – Installation in Naava tourist center. Photo: Chenru Xue 2023, license CC BY-SA 4.0.

It is also noteworthy that the two accompanying illustrations in this panel hint at the more representative visitor groups from different periods. In 1938, visitors relied on maps and compasses. At a time when cameras were not common, an older male carrying a camera created an image of a professional. In contrast, in the 2018 illustration, visitors primarily carry electronic watches and

smartphones. The woman in the picture, carrying a lightweight backpack and dressed in casual, comfortable sportswear, looks directly at the camera with a relaxed and confident expression. This contrast implies a subtle transformation in the concept of wilderness over the past 80 years. The wilderness was once a place dominated by the perspectives of explorers, scientists, and cartographers, where men viewed it as a primitive and extreme arena for masculinity, a barren land to be conquered²⁹. In Finland, “Lapland” and “the North” were once subjects of oversimplification and stereotyping, representing exoticism, romanticism, mystery, and the unknown³⁰. Today, with the rise of environmental conservation movements, wilderness has been redefined as a

25 “History of Pyhä-Luosto National Park,” Metsähallitus, accessed January 7, 2024, <https://www.nationalparks.fi/pyha-luostonp/history>

26 Päivi Magga, “Defining the Sámi Cultural Environment,” in *The Sámi World*, ed. Sanna Valkonen et al. (London: Routledge, 2022), 134–49.

27 Angenette Spalink, “Parks as Performance: Wilderness and Colonial Ecological Violence in ‘The Hidden Worlds of the National Parks,’” *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 18, no. 3 (2 September 2022): 374–89.

28 Michael-Shawn Fletcher et al., “Indigenous Knowledge and the Shackles of Wilderness,” *Proceedings of the National Academy of Sciences* 118, no. 40 (5 October 2021): e2022218118.

29 Douglas Cazaux Sackman, “The Gender Trouble with Wilderness,” *Reviews in American History* 34, no. 2 (2006): 208–13.

30 Juha Ridanpää, “A Masculinist Northern Wilderness and the Emancipatory Potential of Literary Irony,” *Gender, Place & Culture* 17, no. 3 (June 2010): 319–35.

concept that fosters the protection and enjoyment of natural areas³¹. Meanwhile, these two images, along with their corresponding textual descriptions, powerfully persuade the audience that decades of development and management have made Pyhä-Luosto National Park an accessible wilderness destination for everyone, not just for professional mountaineers. The aesthetic values related to nature conservation serve ideologies associated with public policies.

“All discourse is organized to make itself persuasive.”³² This principle has been illustrated in Visitor Centre Naava. The exhibition, as a representation of the institutional apparatus, serves to create a specific discourse that subtly shapes the visitors’ perception and interaction with the park. It creates a conceptual path, guiding visitors towards a certain understanding of nature, conservation, and cultural heritage. On the other hand, what these texts attempt to downplay is the fact that the boundaries of the park, the restrictions on land use within these boundaries, and the basic principles of management are all human-defined. In other words, these landscapes are not wilderness in the truest sense; the monumental landscapes in the park are carefully selected, patriotic-centric motifs that form constructive parts of the national identity³³.

However, when considering the impact of these narratives on domestic and international tourists,

- 31 Giacomo Zanolin and Valerià Paül, “Exploring the Sustainability of Wilderness Narratives in Europe. Reflections from Val Grande National Park (Italy),” *Geographical Review* 112, no. 3 (27 May 2022): 444–65.
- 32 Rosalind Gill, “Discourse Analysis: Practical Implementation,” in *Handbook of Qualitative Methods for Psychology and the Social Sciences*, ed. John T. Richardson (Leicester: British Psychological Society, 1996), 141–56.
- 33 Teijo Rytteri and Riikka Puhakka, “Formation of Finland’s National Parks as a Political Issue,” *Ethics, Place & Environment* 12, no. 1 (March 2009): 91–106; Mels, “Nature, home and scenery.”; Alfred Runte, *National Parks: The American Experience*, 3rd ed. (Lincoln London: University of Nebraska Press, 1997).

it seems from the comments that international visitors do not use the same set of aesthetic discourses or focus on the same scenery as the local visitors. I speculate that the language barrier and varying degrees of cultural familiarity is one of the reasons for the differing levels of access to and engagement with the park’s narrative among these visitors.

According to the previous statistics, approximately 35% of Google reviews for Pyhä-Luosto National Park were posted in non-Finnish languages. Of these, 52.9% were written in English, while the remaining 47.1% utilized other languages. However, in Visitor Centre Naava’s exhibitions, apart from a few interactive electronic screens with six languages (Finnish, English, Swedish, French, German, Russian), all the display boards only contain Finnish and English texts. To a certain extent, some foreign visitors might be excluded from fully accessing and understanding the conveyed information due to language barriers. Consequently, in the uneven language representation, power dynamics shape the knowledge production about the park, which implies a form of discursive exclusion, in which certain tourists are omitted from the park’s ecological, historical, and cultural contexts due to language constraints.

This situation is also evident at the entrance to Pyhä-Luosto National Park. Upon entering the park from the Naava Visitor Centre, one encounters a large signboard (Image 3.) detailing the unique landscapes the park offers. This installation is also available in both English and Finnish. The signboard allocates a significant part to explaining the park’s unique topography, such as the ancient fells and gorges, forests and mires, while a smaller part directs visitors on how to access these spots via hiking trails and skiing tracks. It can be inferred that the entire trail planning of the park is constructed following the natural destinations, with the aim of leading visitors to view as much of the unique scenery as possible.



Image 3. Introductory installation in Pyhä-Luosto National Park. Photo: Chenru Xue 2023, license CC BY-SA 4.0.

Appreciation of the scenery is, to a certain extent, dependent on the operation of discourse. Knowledge production, led by the apparatus and centered on patriotism and nature conservation, categorizes the park's landscapes, informing people what is special, rare, and worthy of attention. Without understanding these guiding contents, visitors are more likely to let their gaze follow the signs and trails because, within the park, the installation of overt directional or interpretive signage is minimized.

A more direct example of discursive exclusion can be found near one of the park's key destinations, the Isokuru Gorge (Image 4.). After hiking for nearly three hours in the park, I encountered the first installation inside the park that provided a detailed introduction to a natural destination. It is titled "Panning for gold at Kultakero," with a rare use of five languages—Finnish, Swedish, English, German, and Russian. The text introduces an unsuccessful gold-digging effort at the Isokuru Gorge in 1906. Noticeably, the Finnish text provides a more detailed account, depicting

the gold panning journey of Finland's famous gold digger Henry Kerkelä, meanwhile emphasizing that Kultakero is "a valuable monument to the history of Lapland's golden mining"³⁴.

This disparity in narrative depth suggests that planners may view this aspect of the park's history as less significant to international visitors, and assume that domestic visitors would have a greater intrinsic interest in the nuanced facets of their national history and cultural heritage. This approach to narrative presentation mirrors a broader tendency within heritage management to prioritize narratives and interpretations that resonate more strongly with domestic audiences. The assumption is that international visitors are primarily attracted by the universal aspects of nature and wilderness, as well as stereotypical "Arctic" activities such as skiing, snowshoeing,

34 Original text: "Kaivokset, samoin kuin Kultakeron rinneessä oleva onkalokin, ovat arvokkaita muistomerkkejä Lapin kullankaivun historiasta." Translated with DeepL Translator.



Image 4. Installation at Kultakero, Isokuru Gorge. Photo: Chenru Xue 2023, license CC BY-SA 4.0.

etc., rather than specific historical stories. However, this strategy risks underestimating the interest and capacity of international visitors to engage with complex historical narratives, potentially leading to a homogeneous and superficial experience of the park's rich cultural heritage. As international tourism grows, nature-based tourism may gradually become one of the main discourses in Finnish national parks³⁵, and there might be a need to reassess these narrative strategies.

Unlike the situation in the United States, where the tourism industry's economic potential is more prominently recognized, Finland's emphasis on a strong natural scientific perspective in nature conservation means that the economic potential of its tourism industry receives less attention³⁶. Decision-makers impose stricter limitations on the impact of tourism. It might be one of the reasons why installations with introductory content are not commonly seen in Pyhä-Luosto National

- 35 Riikka Puhakka et al., "Local Discourses and International Initiatives: Sociocultural Sustainability of Tourism in Oulanka National Park, Finland," *Journal of Sustainable Tourism* 17, no. 5 (25 August 2009): 529–49.
- 36 Rytteri and Puhakka, "Formation of Finland's National Parks as a Political Issue."

Park – there is a more cautious attitude towards transforming the wilderness into an outdoor museum. However, as tourism in national parks, particularly in Northern Finland, gradually becomes an important tool for regional development³⁷, socio-economic objectives are increasingly becoming another core focus for Finnish national parks alongside ecological goals. In the long term, more introductory and guiding facilities may be established within Finland's national parks.

Currently, the institutional technologies within the park are mainly limited to signposts at key junctions and the numerous different colored markers (Image 5.). Visitors determined whether they were on the "correct" route based on the colored markings. These markings, acting as a form of bodily management technology, serve multiple purposes. They guide, direct, and inform visitors³⁸, with a need to take into account the trail's surface, direction, and gradient, while also adding an appropriate degree of interest and challenge. They must avoid causing negative emotions due to improper placement or causing discomfort due to overly dense control over people's behaviors³⁹. Compared to text, maps and signs offer greater readability to visitors who use different languages. These universal visual aids transcend linguistic barriers and provide a straightforward way for visitors to navigate and understand the park. This color-coding system, an example of

- 37 Riikka Puhakka, "Kansallispuistot murroksessa: tutkimus luonnonsuojelun ja matkailun tavoitteiden kohtaamisesta." PhD diss., University of Joensuu, 2007.
- 38 Simon Bell, *Design for Outdoor Recreation*, 2nd ed. (Abingdon; New York: Taylor & Francis, 2008); Michael Gross, Ronald Zimmerman, and James Buchholz, *Signs, Trails, and Wayside Exhibits: Connecting People and Places*, 3rd ed (Stevens Point, WI: UW-SP Foundation Press, 2006).
- 39 Lekies, "Constructing the Nature Experience."



Image 5. Signs of different colors leading the hiking routes. Photo: Chenru Xue 2023, license CC BY-SA 4.0.

non-linguistic institutional technology, provided a simple and efficient way to guide visitors' movement within the park. By just following the color markers, visitors can navigate the trails with minimal need for additional information or assistance.

While these signs and guides are useful for all visitors, their role may be particularly pronounced for international visitors. These designs function as technologies that directly interact with visitors. A foreign visitor's experience does not directly articulate with the discourses and knowledge that precede the experience. Furthermore, the reliance on these signs also limits the depth of understanding and engagement with the park, as the information they convey is more about spatial orientation rather than the cultural, historical, or ecological context of the landscape. For domestic visitors, meanwhile, their deeper familiarity with the landscape and local cultural narratives allows them to engage with the park in different ways beyond the prescriptive guidance of these signs and markers.

Discussion

Through the examination of institutional apparatus and institutional technologies in

Pyhä-Luosto National Park, the following speculations can be made: for international visitors, institutional technologies might be more influential. When they visit the national parks, they engage with the physical layout of the park, the demarcated trails, informational signage and so forth. These elements are designed to guide their movement and behavior within the park, shaping their embodied experience of the place. International visitors rely heavily on these tools, since they might not have prior knowledge or cultural associations with the park. The focus on specific sites or activities (e.g., hiking, skiing) in the word frequency analysis of their reviews could be a reflection of the influence of these physical, place-based technologies. For them, the influence of institutional technologies can be seen in how they interact with the park's physical layout, signage, and facilities. These technologies can guide the gaze and direct attention, creating a particular experience of place, through which certain subject positions have been produced.

On the other hand, for domestic visitors, the influence of the institutional apparatus is stronger. Domestic visitors usually have a deeper, more nuanced understanding of the park's cultural and historical context, shaped by the knowledge produced by the institutional apparatus. This could

include the park's status as a national symbol, narratives about the park's role in Finnish history and identity, and the aesthetics and values associated with the Finnish landscape. Landscapes are not just physical places but also cultural and symbolic representations⁴⁰. Domestic visitors' experience of the park is articulated with broader discourses and collective memories, rather than just the immediate physical experience.

The distinction between apparatus and technology is somewhat overlapping. For instance, in the context of national parks, the physical entity of an installation can be considered an institutional technology, but its content and narrative are representations of the apparatus. While the technologies are tangible and directly interact with the visitors, they are deeply influenced by the apparatus. They are not neutral but are imbued with the narratives and perspectives that the apparatus seeks to promote.

The relationship between apparatus, technologies, and discourse in a national park is dynamic. The apparatus sets the overarching narrative and perspective, which is then materialized through various technologies. These technologies, in turn, shape the discourse encountered by visitors. For instance, an installation that tells the story of gold mining in Lapland not only provides information about this specific historical event but also participates in the construction of a broader discourse about the region's history and its significance. This interplay significantly influences how visitors perceive and understand the park. The apparatus's choice of narratives and the technologies used to convey them can guide visitors toward a certain understanding of the park's natural and cultural significance. This process is a form of discursive construction.

It is worth noticing that this study only discusses the impacts within Pyhä-Luosto National Park

as a specific discursive space. The divergence between different visitor groups is also rooted in more complex reasons, such as commercial marketing strategies and the promotion of Lapland national parks in different countries. In Northern Finland, especially in the Lapland region, nature-based tourism remains a significant component of the local economy⁴¹. Environmental education is currently a new trend in ecotourism⁴². To achieve the goal of providing educational and interpretive content for a more diverse international audience, measures can be taken to enhance the articulation between institutional technology and apparatus: firstly, by enhancing multilingual information within the park and expanding the range of languages used in installations and signage to cater to a more diverse international audience; secondly, by setting up more interactive and inclusive exhibits that engage visitors from various cultural backgrounds; and lastly, by increasing digital engagement through the use of digital technologies, such as mobile apps or augmented reality, to provide visitors with additional layers of information and interpretation that can be customized according to their interests and backgrounds.

Conclusion

Pyhä-Luosto National Park, like other national parks around the world, is more than just a natural reserve or a recreational space, but also a complex socio-cultural and institutional

40 Mitchell, "Preface to the Second Edition of Landscape and Power."

41 Jarkko Saarinen, "The Regional Economics of Tourism in Northern Finland: The Socio-Economic Implications of Recent Tourism Development and Future Possibilities for Regional Development," *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism* 3, no. 2 (December 2003): 91–113.

42 Peter Fredman and Lusine Margaryan, "20 Years of Nordic Nature-Based Tourism Research: A Review and Future Research Agenda," *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism* 21, no. 1 (1 January 2021): 14–25; Stephen Wearing and Stephen Schweinsberg, *Ecotourism: Transitioning to the 22nd Century* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2019).

construct. As an institution, the national park exerts discourse through various apparatuses and technologies, shaping the visitor's experience and interactions with the park.

Inspired by Foucault's theory, the apparatus I discuss primarily refers to the interactive system between discourses, historical narratives, laws, and management policies. I elucidate the functioning of this apparatus primarily through an examination of the park's internal interpretative texts. The park's narrative construction is influenced by historical, ecological, and cultural discourses. The core of the park's discourse is based on nationalism, emphasizing the importance of nature conservation and legitimizing the park's functions by establishing a separation between culture and nature. These discourses also create the wilderness aesthetics of Lapland. Institutional technology, on the other hand, refers to the concrete techniques employed for exercising power and managing bodies. In this study, it is mainly limited to the park's internal guidance systems and display techniques, such as installations and signage. It acts as a conduit for the apparatus, subtly influencing how visitors engage with the park. I argue that the institution operates following both aspects, which lead to different impacts on the visiting experiences of tourists from diverse backgrounds.

The Google reviews of Pyhä-Luosto National Park are a representation of the varied influences. The analysis of the visitor reviews reveals a distinct divergence in the experiences of domestic and international visitors. International visitors prefer to comment on specific activities within the park, instead of the landscape. For them, the experience is mainly shaped by the park's physical layout, signage, and facilities. Domestic visitors' experiences are shaped not just by the park's physical environment, but also by the broader narratives and collective memories associated with the Finnish landscape and identity. For them, the knowledge about Lapland is not just a

reflection of the park's institutional constructs, but a part of their collective consciousness.

The visitor experience in Pyhä-Luosto National Park is a carefully orchestrated interplay of narrative and physical interaction, where each element serves to reinforce certain perspectives and understandings of the constructed nature. The construction of natural discourse in Pyhä-Luosto National Park carries a hegemonic tone. As demonstrated in the historical texts at the Naava Visitor Center, the traumas of war and the traces of the Sámi people are erased from the landscape. These narratives create an illusion of a tranquil and peaceful wilderness, devoid of any counter-narratives.

As the park continues to evolve, it is crucial to reassess and potentially diversify the narratives. This involves not only expanding the linguistic and cultural scope of the narratives presented, enhancing the relevance of the park experience for a broader range of visitors, but also reconsidering the binary concept of nature and culture, and reincorporating the local events and personal memories into the narrative of the landscape.

Chenru Xue is a Doctoral Researcher at the Department of Landscape Studies, University of Turku. Her research focuses on the intersections among visual culture, cultural geography, and environmental humanities, with a particular emphasis on the Arctic region. Her work explores the complex narratives and environmental intricacies of the Arctic areas.

Bibliography

- Bell, Simon. *Design for Outdoor Recreation*. 2nd ed. Abingdon & New York: Taylor & Francis, 2008.
- Cosgrove, Denis. "Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea." *Transactions of the Institute of British Geographers* 10, no. 1 (1985): 45–62. <https://doi.org/10.2307/622249>.
- Fälton, Emelie. "Descendants of the Modernist Museum: Tracing the Musealisation of Swedish National Parks." *Visual Studies* 38, no. 1 (1 January 2023): 81–100. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2021.1884501>.
- Fletcher, Michael-Shawn, Rebecca Hamilton, Wolfram Dressler, and Lisa Palmer. "Indigenous Knowledge and the Shackles of Wilderness." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 118, no. 40 (5 October 2021): e2022218118. <https://doi.org/10.1073/pnas.2022218118>.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 2nd ed. New York: Vintage Books, 1995.
- Foucault, Michel. *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Edited by Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1981.
- Foucault, Michel. "The Confession of the Flesh." In *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, edited and translated by Colin Gordon, 194–228. Brighton: Harvester Press, 1980.
- Fredman, Peter, and Lusine Margaryan. "20 Years of Nordic Nature-Based Tourism Research: A Review and Future Research Agenda." *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism* 21, no. 1 (1 January 2021): 14–25. <https://doi.org/10.1080/15022250.2020.1823247>.
- Frost, Warwick, and C. Michael Hall, eds., *Tourism and National Parks*. London: Routledge, 2012.
- Gill, Rosalind. "Discourse Analysis: Practical Implementation." In *Handbook of Qualitative Methods for Psychology and the Social Sciences*, edited by John T. Richardson, 141–56. Leicester: British Psychological Society, 1996.
- Gross, Michael, Ronald Zimmerman, and James Buchholz. *Signs, Trails, and Wayside Exhibits: Connecting People and Places*. 3rd ed. Stevens Point, WI: UW-SP Foundation Press, 2006.
- Grusin, Richard A. *Culture, Technology, and the Creation of America's National Parks*. Cambridge, UK; New York, USA: Cambridge University Press, 2004.
- Grusin, Richard A. "Representing Yellowstone: Photography, Loss, and Fidelity to Nature." *Configurations* 3, no. 3 (1995): 415–36. <https://doi.org/10.1353/con.1995.0027>.
- Häyrynen, Maunu. "The Kaleidoscopic View: The Finnish National Landscape Imagery." *National Identities* 2, no. 1 (March 2000): 5–19. <https://doi.org/10.1080/146089400113418>.
- Hiedanpää, Juha, and Lasse Lovén. "Making the National Landscape: The Case of Koli, Eastern Finland." In *Landscapes of Affect and Emotion: Nordic Environmental Humanities and the Emotional Turn*, edited by Maunu Häyrynen, Jouni Häkli, and Jarkko Saarinen. Boston: Brill, 2022.
- Metsähallitus. "History of Pyhä-Luosto National Park." Accessed January 7, 2024. <https://www.nationalparks.fi/pyha-luostonp/history>

Lekies, Kristi S., and Bernadette Whitworth. "Constructing the Nature Experience: A Semiotic Examination of Signs on the Trail." *The American Sociologist* 42, no. 2–3 (September 2011): 249–60. <https://doi.org/10.1007/s12108-011-9129-y>.

Magga, Päivi. "Defining the Sámi Cultural Environment." In *The Sámi World*, edited by Sanna Valkonen, Áile Aikio, Saara Alakorva, and Sigga-Marja Magga, 134–49. London: Routledge, 2022.

Mels, Tom. "Nature, Home, and Scenery: The Official Spatialities of Swedish National Parks." *Environment and Planning D: Society and Space* 20, no. 2 (April 2002): 135–54. <https://doi.org/10.1068/d14s>.

Mels, Tom. "Wild Landscapes: The Cultural Nature of Swedish National Parks." PhD diss., Lund University, 1999.

Michel, Jean-Baptiste, Yuan Kui Shen, Aviva Presser Aiden, Adrian Veres, Matthew K. Gray, The Google Books Team, Joseph P. Pickett, et al. "Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books." *Science* 331, no. 6014 (14 January 2011): 176–82. <https://doi.org/10.1126/science.1199644>.

Mitchell, W. J. T. "Preface to the Second Edition of Landscape and Power." In *Landscape and Power*, edited by W. J. T. Mitchell, vii–xii. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Perttula, Minttu. *Suomen kansallispuistojärjestelmän kehittyminen 1960-1990-luvuilla ja U.S. National Park Servicen vaikutukset puistojen hoitoon*. Vantaa, Ivalo: Metsähallitus, 2006.

Popescu, Ioan-Ioviț, and Gabriel Altmann. *Word Frequency Studies*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2009.

Printsmann, Anu, Hannu Linkola, Anita Zariņa, Margarita Vološina, Maunu Häyrynen, and Hannes Palang. "Landscape 100: How Finland, Estonia and Latvia Used Landscape in Celebrating Their Centenary Anniversaries." *European Countryside* 11, no. 2 (1 June 2019): 187–210. <https://doi.org/10.2478/euco-2019-0017>.

Puhakka, Riikka. "Increasing Role of Tourism in Finnish National Parks." *Fennia - International Journal of Geography* 186, no. 1 (2008): 47–58.

Puhakka, Riikka. "Kansallispuistot murroksessa: tutkimus luonnonsuojelun ja matkailun tavoitteiden kohtaamisesta." PhD diss., University of Joensuu, 2007.

Puhakka, Riikka, and Jarkko Saarinen. "New Role of Tourism in National Park Planning in Finland." *The Journal of Environment & Development* 22, no. 4 (December 2013): 411–34. <https://doi.org/10.1177/1070496513502966>.

Puhakka, Riikka, Simo Sarkki, Stuart P. Cottrell, and Pirkko Siikamäki. "Local Discourses and International Initiatives: Sociocultural Sustainability of Tourism in Oulanka National Park, Finland." *Journal of Sustainable Tourism* 17, no. 5 (25 August 2009): 529–49. <https://doi.org/10.1080/09669580802713457>.

Ridanpää, Juha. "A Masculinist Northern Wilderness and the Emancipatory Potential of Literary Irony." *Gender, Place & Culture* 17, no. 3 (June 2010): 319–35. <https://doi.org/10.1080/09663691003737595>.

Runte, Alfred. *National Parks: The American Experience*. 3rd ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Rytteri, Teijo, and Riikka Puhakka. "Formation of Finland's National Parks as a Political Issue." *Ethics, Place & Environment* 12, no. 1 (March 2009): 91–106. <https://doi.org/10.1080/13668790902753104>.

Rytteri, Teijo, and Riikka Puhakka. "The Art of Neoliberalizing Park Management: Commodification, Politics and Hotel Construction in Pallasylästunturi National Park, Finland." *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 94, no. 3 (September 2012): 255–68. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0467.2012.00413.x>.

Saarinen, Jarkko. "The Regional Economics of Tourism in Northern Finland: The Socio-Economic Implications of Recent Tourism Development and Future Possibilities for Regional Development." *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism* 3, no. 2 (December 2003): 91–113. <https://doi.org/10.1080/15022250310001927>.

Sackman, Douglas Cazaux. "The Gender Trouble with Wilderness." *Reviews in American History* 34, no. 2 (2006): 208–13. <https://doi.org/10.1353/rah.2006.0032>.

Seitsonen, Oula, and Gabriel Moshenska. "Who Owns the 'Wilderness'?" In *Conflict Landscapes*, edited by Nicholas J. Saunders and Paul Cornish, 183–201. London: Routledge, 2021.

Somers, Harold. "Machine Translation: History, Development, and Limitations." In *The Oxford Handbook of Translation Studies*, edited by Kirsten Malmkjær and Kevin Windle. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Spalink, Angenette. "Parks as Performance: Wilderness and Colonial Ecological Violence in 'The Hidden Worlds of the National Parks!'" *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 18, no. 3 (2 September 2022): 374–89. <https://doi.org/10.1080/14794713.2022.2040288>.

Väisänen, Rauno. "Diversity of Sacred Lands and Meanings in Northern Europe: Challenges for the Managers of Protected Areas." In *The Diversity of Sacred Lands in Europe. Proceedings of the Third Workshop of the Delos Initiative–Inari/Aanaar*, edited by Jose-Maria Mallarach, Thymios Papagianēs, and Rauno Väisänen, 205–216. Gland: IUCN, 2012.

Wearing, Stephen, and Stephen Schweinsberg. *Ecotourism: Transitioning to the 22nd Century*. 3rd edition. Abingdon, Oxon: Routledge, 2019.

Zanolin, Giacomo, and Valerià Paül. "Exploring the Sustainability of Wilderness Narratives in Europe. Reflections from Val Grande National Park (Italy)." *Geographical Review* 112, no. 3 (27 May 2022): 444–65. <https://doi.org/10.1080/00167428.2020.1869905>.

In och ut ur salongerna

Rum, kropp och identitet i Salong 3+ konst

Maria Hirvi-Ijäs

doi.org/10.23995/tht.142645/



I artikeln granskas konstnärgruppen Salong 3+ konstnärliga arbete och verk genom begreppen rum, kropp och identitet. Det här är den första summeringen av gruppens arbete som gjorts inom akademisk konsthistoria. Gruppen verkade med bas i Åbo under åren 1989–1995 och deras verksamhetsförutsättningar diskuteras utifrån en ännu relativt oskriven historia av den finländska konstens kontext i ingången till 1990-talet. Analysen använder sig metaforiskt av de konsthistoriska salongstraditionerna och delar upp dem i en feminin och en maskulin tradition. I genomgången av Salong 3+ centrala konstnärliga taktiker och konkreta serier av verk betonas hur gruppen dels ifrågasatte vedertagna uppfattningar av kvinnorollen, dels de vedertagna uppfattningarna av konstnärsrollen.

Nyckelord: *Salong 3+, feministisk konsthistoria, 1980–90-tal, performativitet, kvinno-/konstnärsroll*



Övergången mellan 1980- och 1990-talen var aktiva och produktiva år inom det finländska konstlivet.¹ Det skedde en expansion i såväl arbetsformer som konstnärliga uttryck, samarbeten gjordes över olika genre- och mediegränser och olika institutionaliserade ramar överskreds. Sett ur ett perspektiv av samtidskonstens fortskridande och historiska förlopp är det möjligt att lyfta fram flera skeenden och fenomen som vid den tiden lade grunden för många av de praktiker som i dag tas för givna.² Hur de olika skeendena skall tolkas och kontextualiseras återstår ännu för konsthistorieskrivningen att detaljerat utforska.³

Ett av skeendena under dessa år är möjligt att knyta an till en feministisk skrivning av konsthistorien.⁴ 1980-talet hade visat att det var

möjligt att slå igenom som kvinnlig målare.⁵ Men måleriets centrala position blev utmanat på många fronter och vidgade så verksamhetsförsättningarna för alla konstformer och utövare. Mångdimensionerade installationer, performance och olika slag av materialiteter förekom i en övergång som av många uppfattats som ett postmodernt bricolage av stilar och genrer.⁶

Under åren 1989–1995 samarbetade tre kvinnliga konstnärer under namnet Salong 3+. Konstnärsgruppen Salong 3+ var baserad i Åbo och bestod av Anna-Maija Aarras (f. 1947), Sussi Henriksson (f. 1952) och Ann Sundholm (f. 1961). I sitt samarbete gav gruppen uttryck för en performativ förståelse av konstverkets form

1 Tidsperioden som jag refererar till kan ses omfatta 1983–1995. I den finländska konsthistorieskrivningen skulle perioden kunna inramas med utställningarna ARS 83 och ARS 95.

2 Hur konstlivet var i en process av omstöpning under 1980-talet sammanfattas av konstkritikerna Leena Maija Rossi och Marja-Terttu Kivirinta i verket *Koko hajanainen kuva*, som genom Ilppo Pohjolas formgivning visuellt gav uttryck för den mångfald som de såg att decenniets konst karakteriserades av. Marja-Terttu Kivirinta, Ilppo Pohjola & Leena-Maija Rossi, *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku* (Helsinki: WSOY, 1991).

3 Maaretta Jaukkuri ger sin tolkning av bakgrunderna i översiktsverket: Maaretta Jaukkuri, *Muutosten pyörteisissä - Suomalaista kuvataidetta 1960–1980-luvuilta* (Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura, 2011).

4 Om bakgrunderna till feministisk konsthistoria se Griselda Pollock, *Vision and Difference Feminism. Femininity and Histories of Art* (London: Routledge, 1988/2003). Ur ett finländskt perspektiv, se Riitta Konttinen, *Täältä tullaan! Naistaitelijat modernin murroksessa* (Helsinki: Siltala, 2016); Katve-Kaisa Kontturi, *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* (Turku: Eetos, 2006/2015). Den feministiska konsthistorieskrivningstraditionen har fortsatt stärkts fram till idag, se bla. Carina Rech, *Becoming Artists: Self-Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Painters in the 1880s* (Stockholm: University of Stockholm, 2021). För en summering av 1990-talets diskussioner inom den visuella kulturens feministiska teoretisering i Finland, se Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan* (Helsinki: Gaudeamus, 2002).

5 1980-talets framgångsrika kvinnliga målare var bland andra Marjatta Tapiola, Marika Mäkelä, Leena Luostarinen och Silja Rantanen. Se exempelvis Timo Valjakka, *Palavat tornit. Otteita Suomen taiteen 1980-luvusta* (Helsinki: SKS Kirjat, 2016.) Även Kivirinta, Pohjola & Rossi. *Koko hajanainen kuva*.

6 Om situationen på den finländska konstscenen, se Kivirinta, Pohjola & Rossi, *Koko hajanainen kuva*. Diskussionen om postmodernismen introducerades starkt i de nordiska länderna genom utställningen *Implosion, ett postmodernt perspektiv* på Moderna museet i Stockholm år 1987. Den dåvarande museidirektören Lars Nittve hade som ambition att genom utställningen omkullkasta den modernistiska konsthistorieskrivningens form. Se *Implosion Ett postmodernt perspektiv/A Postmodern Perspective*, red. Lars Nittve & Margareta Helleberg (Stockholm: Moderna Museet, 1987). Om diskussionen kring Implosion i Finland, se Leena-Maija Rossi, *Taide vallassa. Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa* (Helsinki: Taide, 1999), 242 ff.





Bild 1. SALONG 3+ *Sammlung*, 1990. Färgdia. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

och materialitet och så även av den konstnärliga identiteten.⁷

7 Performativitet är ett mångdimensionerat begrepp som kan beskriva både en presentationsform, ett språkligt uttryck såväl som ett bekräftande av kulturella och politiska antaganden genom återkommande framställningar. Den performativa förståelsen i Salong 3+ konst framkommer på flera nivåer – genom performances som föreställning, som en konstnärlig uttrycksform och performativitet som betydelsebärande repetitiv framställning genom medvetna presentationer av konstnärskap och identitet. Därtill kan performativiteten förstås som ett medel för dekonstruerandet av dessa framställningar. Se John L. Austin, *How to Do Things With Words* (Oxford: Clarendon Press, 1955/1962); Jacques Derrida, "Signature, Event, Context," i *Margins of Philosophy* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982); Judith Butler, *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990); Maria Hirvi-Iljäs, *Den framställande gesten, om konstverkets presentation i den moderna konstupställningen* (Stockholm: Raster förlag, 2007), 81–99.

Gruppens arbete fick omedelbart ett enormt genomslag i den finländska konstvärlden och kan i efterhand ses ha varit en central del i de skiftningar som i skiftet mellan 1980- och 1990-talen skedde såväl i kvinnliga konstnärers situation som i breddandet av förståelsen av en konstnärlig verksamhet.⁸

8 Salong 3+ omnämns i Kivirinta, Pohjola & Rossi, *Koko hajanainen kuva*, men intressant är att det främst sker genom en presentation av skulptören Ann Sundholm. Kivirinta, Pohjola & Rossi, *Koko hajanainen kuva*, 69–71. En diskussion om och analys av kvinnliga konstnärers arbete i Finland under 1990-talets mitt, se exempelvis Kontturi, *Feminismien ristiaallokossa*. Där diskuteras som en röd tråd Marita Liulias verk *Ambitious Bitch* från 1996, som är en multimedialt presenterad genomgång av feminismens historia och teorier.

I den här artikeln granskas Salong 3+ konstnärliga verksamhet som en metaforisk rad av rumsliga förflyttningar och föreslås att konstnärerna positionerade sig fysiskt i gränstrakterna av dels en rumsligt definierad könsidentifiering, dels en praktisk förskjutning av konstnärsidentitetens funktionella drag.⁹

Bilden (bild 1.) visar en klassiskt möblerad salong, med guldinramade porträtt-, landskaps- och marinmålningar på väggarna. I rummet befinner sig tre svartklädda kvinnofigurer. En av dem sitter likt en matrona i den kurviga soffan, blickandes ut över rummets övre sektioner. Runt hennes hals breder sig nätt arrangerat en formation av prinskorvar som ett utsökt smycke. En kvinna står ståtligt framför den gyllene spegeln och håller ett stort knippe bananer i famnen likt en utökad byst. Blicken går ut diagonalt över bildens yta. Den tredje kvinnan är kompositionellt placerad i det gyllene snittet av bilden. Hennes bara skuldra drar blicken till sig och möter handen, som för en halv exotisk frukt emot den öppna munnen. Hennes blick möter betraktarens, hon blickar under lugg i sin svarta rufsiga peruk, fångad mitt i avsikten att bita i det saftiga fruktköttet.

Fotografiet ovan manifesterar platsen för konstnärsgruppens namn, salongen. Rummets karaktär konstituerar såväl visuellt som performativt en konstruerad framställning av kvinnan/konstnären. Det framkommer genom figurernas positionering, attributen, poserna och det frysta ögonblicket ger tydliga signaler om att verksamheten i denna salong inte följer den kutym avsedda för dylika rum.

Salong 3+ konstnärliga verksamhet expanderade den symboliska salongens väggar, möblerade om

9 Om relationen mellan rumslighet och könsdifferens, se ex. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään, toim.* Kirsi Saarikangas (Tampere: Vastapaino, 1998). Om kvinnliga konstnärers yrkesidentitet ur ett historiskt perspektiv se diskussion i Eva Hallin, "Det feminina konstnärslinnet," *Tidskrift för Genusvetenskap* 13 (1992): 29–41.

i rummet och ifrågasatte de implicita reglerna för beteendet för dess invånare.

Salongstraditionerna

Att gruppen betecknade sig som Salong 3+ orsakade på sin tid mycket spekulationer.¹⁰ Namnet har en intressant laddning som kan ses som grundläggande för det konstnärliga samarbetet sett ur både rumsliga, kroppsliga och konstnärsidentifikationens perspektiv. Salongen lyfts i den här granskningen av det konstnärliga arbetet som närmast en språklig performativ, något som befästs och förverkligas samtidigt som det uttalas, namngivandet som en bestämning och riktare av verksamheten.¹¹ Salongen ger granskningen även en konsthistorisk inramning, såväl metaforiskt som funktionellt.

Salongen associeras allmänt med förfinade utrymmen och förväntade beteenden, i konstnärliga och historiska sammanhang ofta med de numera klassiska franska salongerna. Salongerna ingår både som begrepp och praktik i den europeiska konsthistorieskrivningen från och med mitten av 1600-talet. Salongen hänvisar till två tydligt åtskilda traditioner, varav den ena har allmänt uppfattats vara specifikt feminin, associerad med kvinnor och den andra specifikt maskulin, associerad med män.¹²

Den feminina salongstraditionen bygger på de tillställningar som den förmögna klassens

10 En humoristisk reaktion gavs av en grupp manliga konstnärer som betecknade sig som Kalsong 4-. Maria Hirvi-ljäs, "Samtal - Salong 3+," i *Salong 3+*, red. Maria Hirvi-ljäs (Helsinki: Parvs, 2023), 21.

11 Klassiska exempel av performativa begrepp i Austins språk teori är löftet, välsignelsen eller vigselakten, när något som uttalas samtidigt förverkligas. Här används de rumsligheter som salongen betecknar på ett analogt sätt. Se not. 7.

12 Det feminina och det maskulina används här som relativt allmänskulturella begrepp, vilket ger dem snarare emblematiske funktioner än någon djupare analyserad mening. Salongstraditionerna har mig veterligen inte på det här sättet jämförts i någon vidare konsthistorisk forskning.



kvinnor arrangerade i sina hem. Det var sociala samkväm för speciellt inbjudna grupper där författare, konstnärer och andra kulturella profiler var centrala aktörer. Salongerna var semiprivata miljöer där kvinnor kunde tillskansa sig ny kunskap och delta i samhällets nätverk, vilket de var undantagna i mer offentliga sammanhang. Tankar utbyttes, nya idéer ventilerades och umgängesformer utvecklades.¹³

Även om salongen representerade en relativt social öppenhet för kvinnorna fanns det oskrivna regler om vilka roller som kvinnorna kunde inta i de klassiska kulturella salongerna. Utöver ett genomtänkt värdinneskap förväntades ett belevat och beaktande sällskapsbeteende, som inte på något sätt hävdade en beläsenhet eller kunskapsnivå som övergick eller ifrågasatte de inbjudna manliga gästernas nivå. Tvärtom var särskilt värdinnans uppgift att genom en förfinad kännedom om såväl de inbjudnas personligheter som deras specialkunskaper föra samtalen så att gästerna fick möjlighet att framträda i sitt bästa sken, i en stil som höll konversationen högtflygande och märkvärdig.¹⁴

Den maskulina salongstraditionen hänför sig till den offentliga årliga konstutställningen som sedan 1667 arrangerades i den franska kungliga

konstakademins regi i Paris.¹⁵ Efter olika skeden och förändringar hölls utställningen år 1725 i det rum som kallas Grand Salon eller Salon Carré på Louvren vilket lett till dess historiska namn. Salongen visade den mest aktuella bildkonsten producerad av huvudsakligen manliga konstnärer efter att ha bedömts som god och passande nog av en manlig jury.¹⁶ Den prestigefyllda utställningen var en väg till ära och berömmelse, där de främsta verken även belönades med pris.¹⁷ Salongen har varit en central modell för konstutställningens form långt in i våra dagar.¹⁸

Kvinnor var inte uteslutna från salongsutställningarna i sig och flera kvinnor var medlemmar i akademier runtom i Europa redan på 1700-talet.¹⁹ Men det var ändå snarare ett undantag som bekräftade regeln om manlig dominans. Salongerna förändrades under 1800-talet och vid 1900-talets början var de kvinnliga konstnärerna utställda i en relativt

13 Roger Picard, *Salonkien aika* (Tampere, Art House, 1943/2018). Picard beskriver trender och tendenser i olika Paris-salonger under perioden 1610–1789. Förutom konstens, litteraturens och det franska språkets utveckling syntes nya politiska strömningar, diplomati och internationaliseringen av samhället som teman på salongernas arena. Forskningen av salongernas betydelse för dels samhälleliga normförändringar dels för kvinnornas roll i det offentliga rummet under tiden efter 1789 är omfattande och omdiskuterad, se tex. Steven D. Kale, "Women, the Public Sphere, and the Persistence of Salons," *French Historical Studies*, Vol 25, No 1 (2002): 115–148 och Faith E. Beasley, "Changing the Conversation: Re-positioning the French Seventeenth-Century Salon," *L'Esprit Créateur*, Vol 60, No 1 (2020): 34–46.

14 Om olika legendariska värdinnor och kvinnliga gäster, se Picard, *Salonkien aika*.

15 Från år 1881 övergick ansvaret för arrangemangen till Société des Artistes Français och delades upp 1890 mellan olika konstnärorganisationer. Om de olika skedena, se ex. Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

16 Såväl deltagandet som juryuppdraget var särskilt i början kopplat till akademien. Se Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800* (Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 1999), 157 ff.

17 Redan 1725 uppfattades rivaliteten mellan de ännu oetablerade konstnärerna som en av salongens huvuddrag, vilket sågs som en sund och funktionell situation. "...arouse among the artists a very useful rivalry". Berger, *Public Access to Art in Paris*, 158.

18 Se bland annat Hirvi-Iljäs, *Den framställande gesten, om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen; Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (London: Routledge, 1996); Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge: The MIT Press, 1998.)

19 Se ex. *Naisten salonki. 1700-luvun eurooppalaisia nais-taiteilijoita*, toim. Ulla Artomaa (Helsinki: Sinebrychhoffin taidemuseo/WSOY, 2007).

stor omfattning.²⁰ Intressant är att de målningar som kvinnliga konstnärer visade på salongerna genom sina motiv påvisade hur kvinnorna även under slutet av 1800-talet var förpassade till traditionella kvinnliga sfärer.²¹

Dessa två traditionella, men här metaforiska och kulturella, rumsligheterna bildar noder i ett symboliskt spänningsfält som jag ser att de tre konstnärerna befann sig i. Denna förenklade binaritet fungerar här som en metaforisk skiss på hur det är möjligt att se tillbaka på konstlivet i Finland för tre decennier sedan, men även ett hjälpmedel vid granskningen av Salong 3+ konstnärliga produktion.

Genom att bryta med *vedertagna kvinnoroller* var det möjligt att ta sig ur de traditioner som de feminina salongernas förväntade beteendemönster representerar. Genom att bryta med *vedertagna konstnärsroller* var det möjligt att öppna upp reglerna för de inrotade utställningstraditioner som bygger på de historiska maskulina salongerna och formulera öppnare förutsättningar för det konstnärliga skapandet.

Som taktiska metoder och verktyg ser jag att konstnärerna i Salong 3+ använde sig av konstruerade och expanderade rumsligheter, representerade och presenterade kroppsligheter

samt ett performativt spel med såväl köns- som konstnärsidentiteter.²²

Det performativa spelet bestod av dels medvetna framställningar av förväntade könsidentiteter, dels utspel i sociala rum, där föreställningen, performancen, samtidigt var det konstnärliga uttrycket och ett medel för dekonstruerandet av identiteter. De rumsligheter som omformades och rekonstruerades var dels språkligt med början i gruppens namn, salongen, dels rent konkret genom konstverkens presentationsformer såsom vägginstallation, *tableaux vivants*, triptyk och diorama.

I genomgången av Salong 3+ centrala konstnärliga taktiker och konkreta serier av verk betonas hur gruppen dels ifrågasatte vedertagna uppfattningar av kvinnorollen, dels de vedertagna uppfattningarna av konstnärsrollen. I slutdiskussionen summeras reflektioner kring tidsandan i 1980-talets slut och Salong 3+ positionering i skiftet till en postmodernitet som tillät såväl en uppluckring av feministiska teorier som en återspeglning av relevanta modernistiska strukturer och tankesätt.

Omedelbart genomslag

Fotografiet ovan (bild 1) är taget 1990 på museet Ett Hem i Åbo.²³ Det har titeln *SALONG 3+ Sammlung* och är ur en serie *tableaux vivants* som Salong 3+ gruppen producerade i

20 I 1880-års salong deltog 1081 kvinnliga konstnärer. Se citat och diskussion i Rech, *Becoming Artists*.

21 Målningarna representerar rumsligheter såsom sovrum, vardagsrum, verandor, trädgårdar och parker. Se Pollock, *Vision and Difference*, 114.

22 Här betonas det taktiska i kontrast till det strategiska. Jag uppfattar att Salong 3+ arbetade taktiskt, med korta steg och beslut som fattades reaktivt i relation till det mottagande deras verksamhet fick. I kontrast till denna impulsiva metod står en långsiktig strategi, vilket jag inte uppfattar att gruppen hade i sin verksamhet. Enligt kulturforskaren de Certeau är taktiken en metod som även kan bryta ner en rådande extern strategi genom exempelvis ett icke-förväntat beteende i ett socialt rum. Se Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Los Angeles: The University of California Press, 1988).

23 Museet Ett Hem, läst 8.9.2023, <https://etthem.fi/>



Bild 2. SALONG 3+ *Still life*, 1989. Platsspecifik temporär installation, Galleri Grafiart, Åbo. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

samarbete med fotografen Henri Edman.²⁴ Men konstnärsgruppens namn, Salong 3+, hade ett annat tidigare ursprung, som relaterar till konstnärernas alla första samarbete år 1989.

Utställningen Budka – Avantgardister från Åbo och Leningrad arrangerades i Åbo 17.9.–8.10.1989 av galleristen Kaj Forsblom och konstsamlaren Matti Koivurinta.²⁵ Anna-Maija Aarras, Sussi Henriksson och Ann Sundholm var inbjudna

24 Dessa tablåers funktion och status som performance återkommer jag till nedan. Salong 3+ hade ett tätt samarbete med Henry Edman (1954–1996). Före sin död valde Edman av personliga skäl att förstöra all sin dokumentation av Salong 3+ verksamhet. Edman arbetade bland annat med Voff! grupp fotografer som ville utveckla den konceptuella fotokonsten. Samtal med Sussi Henriksson & Ann Sundholm, 31.7.2023.

25 Till utställningen producerades på Åbo-konstnärernas initiativ en tidning, som distribuerades som en bilaga till City-lehti i Åbo. Samtal med Sussi Henriksson & Ann Sundholm, 31.7.2023. Om Kaj Forsbloms roll i det finländska konstlivet, se Michael Franck & Susanna Luoto, *Porträtt av en gallerist / Galleristin muotokuva*, dokumentärfilm, 2021. Om Matti Koivurintas roll i Åbos konstliv, se Juha Haapakoski, *Kauppaneuvos Matti Koivuranta: mesenaatti* (Merimasku: Jussinvest, 2013).

att delta som individuella konstnärer till utställningen.²⁶ De var alla delaktiga i ett aktivt konstliv i Åbo som mycket kretsade kring konstnärsföreningen Arte och föreningens galleri Titanik som hade bildats 1987.²⁷ Ann Sundholm hade även tidigare samarbetat med flera kollegor i olika sammanhang och föreslog att de tre skulle delta i *Budka* med ett kollektivt arbete.²⁸

Utställningen *Budka* var avsedd att fungera som en presentation av den nyaste konsten i Åbo och en introduktion av den nya generationen konstnärer från dåvarande Leningrad.²⁹ Utställningens intention följde således den förmoderna salongstraditionen, med avsikten att vara en plattform för nydan-

de konst. Här var situationen speciell då tiden karakteriserades av genomgripande politisk och kulturell gungning.³⁰

Sammanlagt elva konstnärer från Åbo hade inbjudits att delta i *Budka* och de gjorde tillsammans en förberedande resa till Leningrad för att

26 De inbjudna konstnärerna var Sergei Afrika Bugaev, Timur Novikov, Evgenij Jufit, Evgenij Kozlov, Vadim Ovchinnikov, Anna Maija Aarras, Jan-Erik Andersson, Laura Beloff, Jouni Bought, Henry Erdman, Sussi Henriksson, Manno Kalliomäki, Reino Koivula, Hilka Könonen, Kimmo Ojaniemi, Ann Sundholm. Kozlov. E-Evgenij, läst 8.9.2023 <http://www.e-e.eu/Budka/index.htm>.

27 Konstnärdrivna gallerier blev hädanefter en viktig arbetsform och aktivitet i det finska konstlivet. Se ex. Susanna Hujala, *Arte: 50-vuotishistoriikki* (Turku: Artery, 2012).

28 Hirvi-ljäs, "Samtal – Salong 3+", 21.

29 Erkki Pirtola, "Ryssänrakkaus kukoistaa," *Ilta-Sanomat* 19.9.1989; Lars Saari, "Lopullinen läpimurto kokeellisuudelle," *Turun Sanomat*, 23.9.1989.

30 Hela Europa var i förändring vid den här tiden. Berlinmuren föll den 9.11.1989 och Sovjetunionen löstes upp den 31.12.1991. Kort före det byttes namnet Leningrad åter till St Petersburg.

träffa sina ryska kollegor. Ett besök på konstmuseet Eremitaget gav Salong 3+ konstnärerna inspiration och upphov till det verk som de sedan tillsammans producerade till utställningen och samtidigt till gruppens gemensamma namn.³¹

Verket *SALONG 3+ Still life* (bild 2) genomfördes som en vägginstallation på Galleri Grafiart. Det hade direkta referenser till salongsutställningen men även till salongen som rumslighet. Väggen i galleriet kläddes med våder av klassiskt mönstrade tapeter ovanpå vilka en reliefartad konstruktion av en salongsmöblering arrangerades. Ett bord och två stolar omgärdades av inramade stilleben, där konstnärerna valde att i de guldfärgade ramarna i klassiska stillebenmålningars ställe fylla ramarna med diverse färska livsmedel. Potatis, tomater, purjolök, blomkål och morötter hade nog kunnat gå relativt enkelt förbi som en kommentar till stillebentraditionen och till modernismens ideal om autenticitet. När böckling, grisfötter och resterna av en rökt lax hängt på galleriväggen i några dagar, var den naturliga övergången från färsk mat till ruttnande rester ett faktum.

På grund av ruttnande livsmedel utställda på galleriets vägg väckte verket enorm uppmärksamhet. Konstnärerna stod plötsligt mitt i ett mediaspektakel som medförde behovet av en ny identifiering och nya rumsligheter. Det mediala rummet fylldes av avrapporteringar om stillebenets förfall och en odör som var svår att förbigå.³²

Verket *SALONG 3+ Still life* var avsett att spela på det autentiska materialet och därigenom visa på hur representation övergår till presentation. Avbildandet byttes ut till faktisk närvaro av motivet, vilket är en form av en performativ

gest, som jag ser är karakteristiskt för Salong 3+ konstnärliga verksamhet.

Skandalen med rutten mat som uppfattades som ett konstnärligt spektakel steg över nyhetströskeln och överskuggade *Budka*-utställningens implicita intentioner att introducera det nya ryska manliga avantgardet. Salong 3+ fann sig nu vara representanter för en grupp kvinnokonstnärer och en kvinnlig sfär. Av de omfattande skrivierna framgår tydligt att det var ur ett för samtiden sett nedlåtande och förminskande sätt.³³ Även sammankopplingen med kvinnor och mat var ett faktum. Maten fortsatte länge att spegla gruppens arbete i det mediala rummet och som konstnärerna även kom att ta med i gruppens egen praktik.

Kollektiv konstnärlig persona som konstruerad identitet

Den mediala uppmärksamheten var uppenbarligen en drivande faktor för gruppens positionering som representanter för en kvinnlighet och en identifikation med det gemensamma namnet. Det födde snabbt en konstnärlig performativ persona som de tre konstnärerna utvecklade genom att i sina publika framträdanden klä sig i peruk och betona plustecknet i namnet som en expansion av sina personligheter.³⁴

I en numera klassisk artikel från år 1929, "Kvinnlighet som maskerad", skriver den engelska psykoanalytikern Joan Rivière om kvinnors strategier för att ge sig i kast med en maskulin verklighet.³⁵ Hon hade i sitt arbete noterat att

31 Hirvi-Ijäs, "Samtal – Salong 3+", 21.

32 Pirtola, "Ryssänrakkaus kukoistaa"; Saari, "Lopullinen läpimurto kokeellisuudelle"; Hirvi-Ijäs, "Samtal – Salong 3+", 22.

33 Ibid.

34 Det var något som konstnärerna befäste redan vid det första samarbetet i *Budka*-utställningens presentation.

35 Joan Rivière, "Kvinnlighet som maskerad," i *Feministiska konstteorier*, red. Sara Arrhenius (Stockholm: Raster förlag, 2001), 27–44. Rivières artikel publicerades första gången år 1929. Maskeraden som begrepp och teori har utvecklats bland annat inom feministisk filmteori av den amerikanska teoretikern Mary Ann Doane. Se *Feministiska konstteorier*, red. Sara Arrhenius, 133 ff.



Bild 3. *Salong 3+ Egotriptyg*, 1989. Blandteknik, 220 x 268 cm. Fotograferad under arbetet med utställningshängningen på Björneborgs konstmuseum. Foto: Salong 3+. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

framgångsrika kvinnor ofta valde att dölja sin kunskap och kompetens inför män genom ett sexuellt utmanande beteende och genom att i sin klädsel betona en överdriven kvinnlighet. Kvinnligheten blev således en mask som skyddade kvinnan från att uppfattas som ett hot för den manliga dominansen och därigenom mot eventuella repressalier.³⁶

Rivières observationer och tankegångar har fungerat som en öppning av förståelsen av olika nivåer av könsbunden representation och även som ett verktyg för såväl konstnärliga praktiker som analyser.³⁷ Jag uppfattar att de kvinnliga konstnärerna i *Salong 3+* medvetet använde sig av maskeraden som en taktik både i sina offentliga framträdanden och när de framställde sig själva som delar av sina verk.

Maskeraden som taktik handlade om att både som individ och som konstnär bygga många skyddslager för att kunna arbeta. Konstnärerna intog roller både i direkta möten och indirekt

genom att framträda som delar av konstverken. Perukerna, klädseln och de roller som de intog gav dem ett nödvändigt skydd för offentligheten, men även en möjlighet att arbeta med sin konst.

Det första verket där personifieringen av rollerna som både kvinnor och konstnärer tog form var *SALONG 3+ Egotriptyg*, 1989 (bild 3). Konstnärerna hade alla blivit inbjudna som enskilda individer till regionsutställningen på konstmuseet i Björneborg, men de hade beslutat att samarbeta som *Salong 3+* även där. Utställningen installerades parallellt med den pågående mediauppmärksamheten i Åbo, vilket ytterligare befäste gruppens samarbete och renommé.

Triptyken framstår här, likt stillebenet ovan, som en presentationsform med en konsthistorisk referens.³⁸ Formen kom till av en slump då konstnärerna fick en tredelad träskiva utan kostnad till sitt förfogande som gav impulsen att skapa tre parallella självporträtt på en plan yta.³⁹

36 Joan Rivière, "Kvinnlighet som maskerad," 34.

37 Se bland annat Kontturi, *Feminismien ristiaallokossa*, 124. Se även Leena-Maija Rossi, "Katseen kääntäjät," i *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons: Katseen kääntäjät: re-turning the gaze*, red. Asmund Thorkildsen & Asko Mäkelä (Helsinki Valtion taidemuseo, 1993).

38 Triptyken har sitt ursprung i kyrkokonstens altarskåp med dörrar, men har med tiden blivit beteckning för alla tredelade verk och bilder.

39 Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023.



Bild 4. SALONG 3+ *Au Per Vers*, 1993. Performance, Konstens natt, Helsingfors. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

De tre konstnärernas personligheter representerades på varsin del av skivan, i en uppdelat tvådimensionell rumslighet. Identifikationen och uppbyggandet av porträtten skedde genom en sammanställning av begagnade kläder och olika accessoarer med privata referenser.⁴⁰ Den tvådimensionerade ytan byggdes ut i relief med fästade klädesplagg och olika objekt. Bilden av tre personligheter sammanfördes till en grupp genom materialiserade persona i helfigur, med tillräckliga konnotationer till specifika personer men samtidigt på tillräcklig distans från konstnärerna själva.⁴¹

Konstnärernas förkroppsligade personidentitet fick ytterligare dimensioner i de olika

former av live performances som gruppens arbete tog uttryck i. Här skedde steget från konstutställningsrummet ut i det offentliga rummet. Salong 3+ blev inbjudna till olika sociala tillställningar att framföra performancer, som ofta direkt eller indirekt var kopplade till mat. Samtidigt som konstnärerna arrangerade stora middagsbjudningar eller blandade exotiska drinkar, handlade det om ett utagerande av en performativ kvinnlighet, likt en utstuderad hänvisning till den klassiska salongsvärdinnans roll.

I den feministiska konstens historia har performansen som konstform haft en central och

40 Ibid.

41 Verket köptes in till Björneborgs konstmuseums samlingar från den då aktuella utställningen och visades på nytt i Tallinn 1991. Sedermera har verket förstörts och finns kvar endast som fotografisk dokumentation. Ibid.

viktig position.⁴² Behovet att frånga en alltför begränsad förståelse av den kvinnliga kroppens framställningar och funktioner fick många konstnärer att utgå från sina egna kroppar som det främsta materialet.⁴³

Även om Salong 3+ arbete kan ses ha kopplingar till den feministiska traditionen var deras intentioner inte menade att vara programmatiskt politiserade.⁴⁴ Betoningen låg på ett karnevalistiskt och glädjefyllt framträdande där olika dimensioner av den kvinnliga sexualiteten kom till uttryck genom indirekta associationer och materiella referenser.⁴⁵

42 För en historisk kontext se RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to Present* (London: Thames & Hudson, 1988). Forskningen kring kvinnliga konstnärers performans som relaterade kring det feminina och det feministiska spänner från en fenomenologisk förståelse av avbildandet av en sammansmältning med naturen med Ana Mendieta som ett framstående exempel och den provokativa protestaktionen med exempel såsom Pussy Riot. Se ex. Susan Best, "The Serial Spaces of Ana Mendieta," *Art History* Vol 30, No 1 (2007): 57–82; Maggie B. Gale, "Resolute Presence, Fugitive Moments, and the Body in Women's Protest Performance," *Contemporary Theatre Review* Vol 25, No 3 (2015): 313–326.

43 Den finländska performancehistoriken från 1980- och -90-talen, se Helena Erkkilä, *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2008). Även Kivirinta, Pohjola & Rossi, *Koko hajanainen kuva*; Kontturi, *Feminismien ristiaallokossa*.

44 Den intention som här uttrycks av konstnärerna är i linje med den opolitiska politiserade konstdiskursen som 1980-talet karakteriserades av enligt Rossi, *Taide vallassa*.

45 Salong 3+ ville enligt egen utsägo betona kvinnlighetens olika dimensioner och livsnjutning och utifrån det agera som konstnärer. Hirvi-Ijäs, "Samtal – Salong 3+," 24. Samtidigt var deras verksamhet en tydlig del av kvinnliga konstnärers aktiva feministiska utspel i det finländska konstlivet. Samtida kvinnliga konstnärer var exempelvis Irma Optimisti, som påbörjade sitt arbete som performancekonstnär 1989 och Anneli Nygren som arbetade med experimentella filmer under hela 1980-talet och mer synlig i utställningssammanhang från 1989. Även Eija-Liisa Ahtila och Maria Ruotsala arbetade med konceptuellt betonade feministiska verk. Se diskussion i bl.a. Rossi, *Taide vallassa*. Även Kivirinta, Pohjola & Rossi, *Koko hajanainen kuva*; Kontturi *Feminismien ristiaallokossa*.

Performansen *SALONG 3+ Au Per Vers* (bild 4) var ett gatuspektakel under Konstens natt i Helsingfors 1993. Efter den manliga assistentens striptease och ackompanjerade av en manlig trumslagare genomförde konstnärerna med storslagna gester ett klassiskt revynummer, den itusågade damen. Denna faktiska duplicering av aktörer, identiteter och roller kan lätt associeras med konstnärernas implicita ambition att ifrågasätta invanda rollindelningar och aktörskap.

Livsnjutningen accentuerades ytterligare i en serie verk som gruppen producerade under 1990–1991. Verkserien *SALONG 3+ Velvetti* baserades på ett bruk av kvalitativa sammetsmaterialer som konstnärerna särskilt inhandlade i Paris. Såväl Paris som sammetsmaterialet är kanhända det ultimata och direkta associationerna till kvinnligheten, den erotiserade kroppsligheten och salongsmiljön med en nyans av boudoirens intimitet.⁴⁶

Sammetsmaterialet inhandlades i de för det modernistiska måleriet så väsentliga basfärgerna rött, gult och blått.⁴⁷ En del av serien var ett fotocollage som användes både som utställningsaffisch och som del av en utställd installation. Bilden (bild 5) visar tre kroppar insvepta i sammetsmaterialet i de tre färgerna och arrangerade så, att det inte är helt självklart att avgöra vilken del av kroppen som är insvept. Det som anas vara klyftan mellan kvinnobröst under ett åtdraget band av sammet, förvandlas samtidigt till bakdelar som sväller ut över bildytan och kläms ihop mellan överlappande lemmar.

46 Boudoirens intimitet var även något som nyttjades av de tidiga salongsvärdinnorna när de ville betona det mest privata umgänget. Se Picard, *Salonkien aika*, 78.

47 De tre färgerna är en bas i klassisk färglära, men associeras som subversiv inom senmodernismens konsthistoria ofta till *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–1970), som är en ikonisk måleriserie av amerikanen Barnett Newman. Se bl.a. Ann Temkin, *Color Chart: Reinventing Color 1950 to Today* (New York: Museum of Modern Art, 2008).

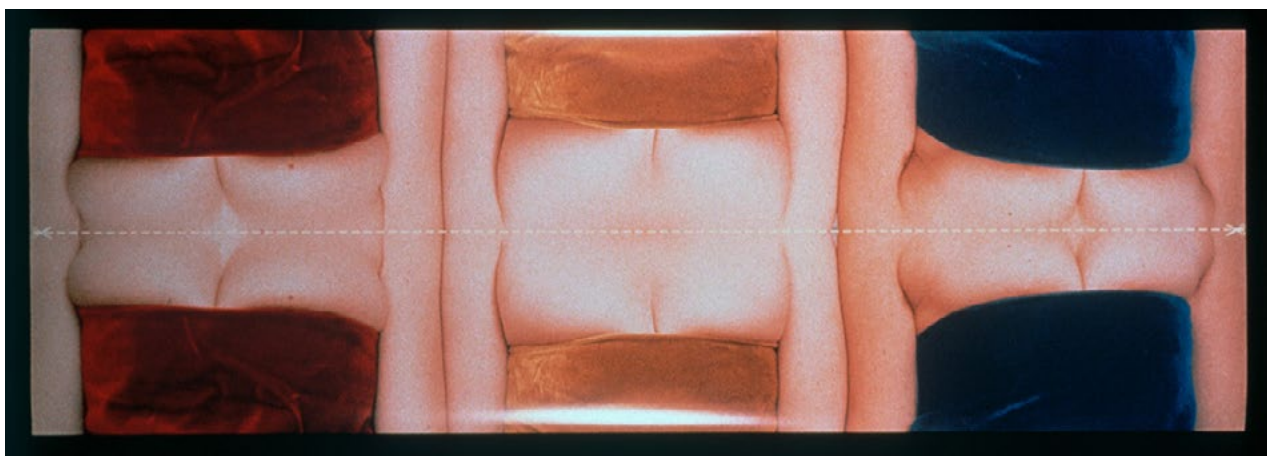


Bild 5. SALONG 3+ *Velvetti*, 1991. Färgdia. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

Sammeten användes huvudsakligen för möbel-
tapetsering i serien SALONG 3+ *Velvetti*, 1991.
Här använde konstnärerna delar av klassiska
borgerliga stilmöbler som sammetsinklädda
framstod som delar av ett haltande möblemang.
Konstnärerna betecknade dem som möbelattrapper,
vilket ger dem mångdimensionerade
betydelser. Attrappen är beroende på kontext en
övningsmodell eller en imitation som används
som lockbete genom ett vilseledande hölje.
Samtidigt kan det ses hänvisa till ett medvetet
ofog, ett spratt som spelas för att föra betraktaren
på andra tankar.⁴⁸

Konstnärerna betecknade sina möbelattrapper
som representanter för den neobarocka stilen.⁴⁹
Denna referens kan ses som en del av de
postmoderna ambitionerna att fritt blanda stilar,
att återanvända det som man hade lust till och
därigenom befria sig från stilriktigheter och

kulturella krav.⁵⁰ Samtidigt ser jag Salong 3+
arbete med formgivning och materialhantering
som direkta svar på den manliga finländska
modernistiska skulpturtraditionen.⁵¹ När Salong
3+ möblerade om i salongen förvandlades
attrapperna till sensuella skulpturala former.
(Bild 6.) De inbjöd till beröring, inblickande i
undagömda rumsligheter och spred omkring
sig en stämning av något förbjudet.

Sammanfattande performativt medianarrativ

Den identitet som Salong 3+ kollektiva konst-
närspersona börjat konstruera genast efter det
första gemensamma framträdandet 1989 fick
en kulmen genom ett narrativ som gruppen
förberedde för ett medialt framträdande 1991.
De hade blivit inbjudna till en talkshow på tv, i
ett kulturmagasin vid namn Zic Zac som pro-
ducerades av dåvarande FST.⁵² Här framträdde

48 Från franskans attrapper, översätts till bland annat fånga, ta, få, men associeras även till fälla eller spratt. Svenska Akademiens ordbok, läst 8.9.2023, <https://www.saob.se/>

49 Päivi Tahkokallio, "Epäkalusteet ja syntinen sametti," *Helsingin Sanomat*, 8.2.1991; Hirvi-Iljäs, "Samtal – Salong 3+," 26–27.

50 Om finländsk diskussion om det postmoderna stilbrottet, se Kimmo Sarje, *Romantiikka ja postmoderni* (Helsinki: Valtion painatuskeskus, 1989). Om kopplingen mellan postmodernismen och feministisk teoribildning, se diskussion i Rossi, *Taide vallassa*.

51 Uppfattningen om skulpturen och bildhuggeriet som ett manligt hantverk och därmed inte lämpligt för kvinnor diskuteras i Rech, *Becoming Artists*, 240–255.

52 Ett klipp från programmet visades på utställningen Salong 3+ Renaissance på Åbo stads konstmuseum WAM 10.2.–21.5.2023.

Bild 6. SALONG 3+ *Velvetti*, 1991. Installationsvy, Galleri Anhava, Helsingfors. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.



de svartklädda iförda peruk, de talade engelska och berättade att de kommit ned från yttre rymden. Den lätt absurda situationen ackompanjerades av inklippta bilder av deras olika verk, så som SALONG 3+ *Still life*, möbelattrapperna SALONG 3+ *Velvetti* och några dokumenterade fotografier från olika performanceer.

Det som gör detta tv-framträdande särskilt intressant är att man därtill visade bilder ur den serie fotografiska *tableaux vivants* som gruppen producerat tillsammans med Henri Edman. Dessa bilder hade således tillkommit som delar av det narrativ som gruppen ville framträda med i den mediala offentligheten. Det är även den enda gången som de har visats offentligt.

Presentationsformen *tableau vivant* är ytterligare en konsthistorisk referens i Salong 3+ produktion som kan ses parallellt med stillebenet och triptyken som beskrivits ovan. Traditionellt handlar *tableau vivant*-formen om visuella iscensättningar med levande aktörer inför publik och ses som en del av teaterkonstens historia. Aktörerna var levande, men frös i positioner som framställde en akt ur en målning, en berättelse eller någon allegorisk historia. Den här formen har rötter i den romerska tiden, utvecklad genom medeltida

folkklustspel med religiösa anor, men var också en del av den underhållning som bjöds på i de franska salongerna.⁵³ Inom visuell konst har formen att konstruera levande bilder för kameran varit en tradition inom fotografiets framväxt och har utvecklats till poseringar i olika genrer inom den visuella kulturen.⁵⁴

Salong 3+ producerade under en kort tid en rad tablåer, performanceer för kameran, med olika typer av rumsligheter, genomförda i olika

53 Om *tableau vivants* i teaterhistorien och dess relation till live art-genren i dag: Miettinen, Jukka O, "Tableau vivant – kuvaelma esityksenä," i Miettinen, Jukka O. & Boehm, Jukka von & Gröndahl, Laura, *Esityspaikka – näyttämön muotoja ja historiaa* (Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 2021.) Kap 9.8. <https://disco.teak.fi/esityspaikka/9-8-tableau-vivant-kuvaelma-esityksena>. Ett brett intresse för *tableau vivant*-traditionerna påvisas i internationell konstforskning, se exempelvis Institut national d'histoire de l'art, läst 8.9.2023, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/collections-imprimees/actes-de-colloques/le-tableau-vivant.html>

54 Om utvecklingen av posering inom samtida visuell kultur se diskussion i Helen Korpak, "Nu och då – om diskurs, tidsresor och SALONG 3+," i *Salong 3+*, red. Maria Hirvi-Ijäs (Helsinki: Parvs, 2023), 62–66. Inom den samtida fotokonsten har bland andra kanadensaren Jeff Wall fört konstformen till fulländning. Se Gagosian, läst 8.9.2023, <https://gagosian.com/artists/jeff-wall/>



Bild 7. SALONG 3+ *Lubricant fish oil meditation*, 1991. Färgdia. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

omgivningar och innehållande olika associationer till kvinnliga roller.⁵⁵ Tolkningarna av de avbildade situationerna är inte givna, även om det finns vissa återkommande referenser till den heliga modern, naturen och en upphöjd dramatik. De är alla väl förberedda och genomarbetade, de har komplex visuell komposition och ett drag av egenartad humor. I en av de mest egenartade tablåerna, *SALONG 3+ Lubricant fish oil meditation* (1991) kombineras den sublimes kvinnan med bibliska berättelser, associationer till glidmedel och den överjordiska extasen.

Serien av *tableaux vivants* producerades aldrig vidare till att ställas ut som enskilda verk men de kan ses som föregångare till eller tidiga varianter av gruppens sista gemensamma verkhelhet *SALONG 3+ Dimensions (of life)* från år 1992 (bild 8). Den helheten bestod av en serie skulpturala skåp som innehöll tredimensionella visualiseringar av livets olika dimensioner. Skåpen för tankarna till dioraman som använts som presentationsmodell i bland annat biologiska museer.⁵⁶

55 Fyra av *tableau vivant*-verken finns kvar som diabilder. Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023.

56 Denna presentationsform uppfanns av en av fotografiets pionjärer, Daguerre, i början av 1800-talet.

I de dioraman som Salong 3+ konstruerade sammanförs den kollektiva konstnärliga personan av tresamhet i relativt absurda livssituationer som associeras med olika utspel av kvinnlighet. Det som framstår som seriens genomgående grund är åter en gedigen materialhantering och ett visuellt helhetsgrepp.

Att bygga olika framställningar i skåp har mångdimensionerade referenser för den (post)moderna kvinnorollen.⁵⁷ Att infoga sig i att förevisas till en avgränsad yta, att bli inföst i en viss kategori och ges ett utstakat utrymme för vissa typer av verksamheter har länge varit en av

57 Nora i Henrik Ibsens pjäs *Ett dockhem* fick redan 1879 rollen av en kontroversiell kvinna som bryter sig ur dockrollen. Pjäsen har diskuterats och satts upp regelbundet sedan dess. Se ex. Dramaten, läst 8.9.2023, <https://www.dramaten.se/artiklar/handlade-nora-ratt> Den amerikanska konstnären Laura Simmons har arbetat med början i 1970-talet med dockhuset som scen och konstruktion för att bearbeta olika kulturella och sociala relationer inom och utom familjen. Se Laurie Simmons, läst 8.9.2023, <https://www.lauriesimmons.net/projects/kaleidoscope-house>. Simmons verk var utställda i utställning *Implosion* på Moderna museet år 1987. I Finland visades hennes verk på Museet för nutidskonst år 1993. Se *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons: katseen kääntäjät: re-turning the gaze*, Asmund Thorkildsen & Asko Mäkelä (Helsinki Valtion taidemuseo, 1993).





Bild 8. SALONG 3+ *Dimensions (of life)*, 1992. Installationsvy, WAM Åbo stads konstmuseum. Foto: Kari Tanskanen. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

de grundläggande förutsättningarna för kvinnor att utöva ett konstnärligt yrke.⁵⁸

Det här gäller i väldigt hög grad material och form, där kvinnor snarare kopplas till handarbete än till en konceptuell tradition.⁵⁹ Aarras var etablerad inom textilkonstens fält, Henriksson var utbildad i keramiska tekniker och Sundholm var utbildad inom traditionella skulpturtekniker. Dessa kompetenser sammantaget gav alla förutsättningar att konstruera verk utifrån väldigt många olika material.

I skåpskulpturerna kombineras hantverkskunnandet med gruppens intentioner att ifrågasätta de mallar som samhället på olika sätt erbjöd kvinnan/konstnären. Jag ser skåpen som utarbetade tredimensionella *tableau vivants*, frusna bilder som krävt mera utrymmen och byggt ut till dioraman. Konstnärerna figurerar som

pappersdockor i minutiöst utarbetade miljöer i de mest uppfinningsrika och lekfullt associerade material. Samtidigt kvarstår de ambivalenta berättelserna, de lätt absurda uttrycken och mångdimensionerade tolkningsmöjligheterna.⁶⁰

Skåpen producerades i en serie av fem, där två har gått förlorade.⁶¹ De som finns kvar är inköpta till centrala finländska museisamlingar vilket kan ses vara det ultimata målet för ett konstnärskap ur ett modernistiskt perspektiv. Att verken bevaras för framtiden och kan ge uttryck för den tidsanda, de tankar och de arbetsförhållanden som rådde när verken skapades är inbyggt i de västerländska konstmuseernas samlingskultur.

Spår av mångdimensionerade identiteter

I den här artikeln har jag granskat Salong 3+ konstnärliga verksamhet som en metaforisk rad

58 Se diskussion Kontturi *Feminismien ristiaallokossa*. 43 ff.

59 Kontturi ger paralleller mellan de finskspråkiga begreppen käsimyö/käsitteellisyys som på svenska kan jämföras med greppa/begripa, att ta tag i något och få grepp om något där det konceptuella och det praktiska ställs emot varandra. Ibid.

60 Liisa Vähäkylä, "Pyllistys jaloudelle, ylistys arjelle," *Taide 2* (2023), 31. Se även Korpak, "Nu och då – om diskurs, tidsresor och SALONG 3+."

61 Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023.

av rumsliga förflyttningar och föreslår att konstnärerna positionerade sig fysiskt i gränstrakterna av dels en rumsligt definierad könsidentifiering, dels en praktisk förskjutning av konstnärsidentitetens funktionella drag. Som taktiska metoder och verktyg ser jag att konstnärerna i Salong 3+ använde sig av konstruerade och expanderade rumsligheter, representerade och presenterade kroppsligheter samt ett performativt spel med såväl köns- som konstnärsidentiteter.

Jag uppfattar att Salong 3+ konstnärliga samarbete grundades i en rad impulser snarare än i en utarbetad strategisk (identitets)politik. Impulserna innebar att gruppen reagerade konstnärligt på receptionen av deras arbete och fortsatte samarbetet genom att ta det steg vidare som gemensamt kändes som det rätta. Den centrala drivkraften var en lekfullhet som i en glädjefull gemenskap och ett gediget hantverkskunnande mynnade ut i en serie verk som påvisat en hållbarhet i det konstnärliga uttrycket.⁶²

Det konstnärerna i Salong 3+ gjorde var att karva ut ett eget utrymme för sin verksamhet. Dessa utrymmen fungerade både som fysiska rumsligheter och som ett mentalt tillstånd. Båda dessa kan ses representera *det egna rummet* som så ofta återkommer som en grundläggande förutsättning för det egna arbetet.⁶³

Det fysiska rummet var ateljén som en förutsättning för att kunna fokusera på sitt konstnärliga arbete utanför hemmet och utan hushållets inblandning.⁶⁴ Men de fysiska rummen som gruppen verkade i var även gallerirummet och museisalarna samtidigt som det var det offentliga

rummet, det sociala rummet och gaturummet. Arbetsprocesserna och förberedelserna ägde rum i olika privata rum men även i det offentliga stadsrummet eller på olika färdmedel, resor och utställningsbesök.⁶⁵

Det mentala rummet skapades av samarbetet och gemenskapen vilket var nödvändigt för att konstnärerna skulle kunna agera utifrån den gemensamma identitet som man valt att spela ut. Genom att använda sig själva som material, sina egna kroppar och bilder av kropparna, med eller utan peruk, kunde konstnärerna ge sig hän i en mångdimensionerad performance samtidigt som de spelade med konsthistoriska referenser och inramningar.

Genom att bryta med *vedertagna kvinnoroller* var det möjligt att ta sig ur de metaforiska feminina salongernas förväntade beteendemönster. Det gjorde konstnärerna redan med början i namnet Salong 3+. Även om de talade om sig själva som expanderade extraplus, var den outtalade referensen till tidskriften *Kaksplus*, som stod för en traditionell diskurs kring familjebildning och föräldraskap.⁶⁶

Konstnärerna i Salong 3+ hade egna barn, levde i relationer och upprätthöll en familjevardag, vilket traditionellt inte varit givet kvinnliga konstnärer. Men att samordna ett experimentellt och intensivt konstnärligt arbete med föräldraskap krävde samtidigt ett vidgande av och omdefiniering av familjelivets strukturer.

Den feminina salongtraditionens inbyggda förväntningar på socialt utvecklat värdinneskap och publika generositet står i kontrast till de privata manliga klubbar och föreningar som även

62 Lars Saari, "WAMissa hehkuvat sametti ja maalaus-kankaat – Salong 3+:n huumori ei ole vanhentunut tippaakaan, ja Weckmanin näyttävä maalaustaide viihtyy veistossalissa erinomaisesti," *Turun Sanomat*, 8.4.2023.

63 Virginia Woolf, *Ett eget rum*, övers. Jane Lundblad (Stockholm: Tidens förlag, 1925/1995).

64 Om ateljéns betydelse i den feministiska konsthistorieskrivningen, se Rech, *Becoming Artists*.

65 Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023.

66 Hirvi-ljäs, "Samtal – Salong 3+," 21.

förekom i det finländska konstlivet.⁶⁷ Salong 3+ formade sina egna rumsligheter och bjöd in publiken, serverade drinkar och lagade middagar, men tog samtidigt det offentliga rummet i besittning, rörde sig medvetet i gaturummet och tog sig rätten att bete sig oväntat. Samtidigt var de roller som konstnärerna intog ofta ambivalenta och bestod av mångtydiga identiteter kring vilka de behöll sig rätten att konstruera sin egen offentliga historia.

Genom att bryta med *vedertagna konstnärroller* var det möjligt att öppna upp reglerna för de metaforiskt maskulina salongerna och formulera öppnare förutsättningar för det konstnärliga skapandet.

Konstnärrollen utmanades på flera nivåer av Salong 3+ konstnärerna. Även om stora förändringar var på kommande var det ännu i mitten av 1980-talet sällsynt att de som skapade samtidskonst inom dess centrala strukturer inte hade en bakgrund från en traditionell konstakademiutbildning.⁶⁸

Kombinationen av gedigna kunskaper i textil, keramik och skulptur gav Salong 3+ grunden till en professionell materialhantering även då valet var att använda immateriella och ohållbart material. Därtill använde Salong 3+ sig själva som material vilket resulterade i en medveten blandning av kropp, kön och konstnärskap. De anspelade på kravet på autenticitet, vilket var grunddraget för den moderna konstens

äkthet, samtidigt som de performativt gick över genregränserna.

Salong 3+ var även tidiga med att arbeta kollektivt i så pass hög grad att de till och med signerade verken tillsammans. Det här bröt mot kutymen att betona det individualistiska skapandet, vilket även baserades på konkurrens och rivalitet.⁶⁹ Att konstnärerna därtill medvetet ville ta ut svängarna och fylla arbetsprocessen med glädje och sensualitet var något som stod i stark kontrast med den vedertagna konstnärsmynen.⁷⁰

Med nio separatutställningar och över 20 gruppställningar lämnade gruppens arbete tydliga spår i konsthistorien.⁷¹ Salong 3+ arbeten omskrevs i pressen och alla kvarvarande verk är inköpta till centrala museisamlingar. De deltog i internationella gruppställningar och inbjöds att framträda i offentliga sammanhang. Det är tydligt att de tog sig in i de maskulina salongerna. Samtidigt vidgade de salongernas ramar och valde att fortsätta sitt konstnärskap på ett differentierat sätt.⁷²

67 Jyrki Siukonen, "So long Salong – Ett kort kommenterande spår," i *Salong 3+*, red. Maria Hirvi-Illäs (Helsinki: Parvs, 2023), 55–61.

68 Även om utbildningen inom fotografi fanns att tillgå på Konstindustriella högskolan och på institutnivå i Lahtis, utvecklades utbudet först i början av 1990-talet, då även avdelningen för tid och rum bildades av Lauri Anttila på Bildkonstakademin. Under 1990-talet etablerades en lång rad utbildningsprogram inom konst på yrkeshögskolenivå. Pauli Rautiainen & Taija Roiha, *Taidealojen korkeakoulutus Suomessa* (Helsinki: Kulttuuripoliitikan tutkimuskeskus Cupore, 2015).

69 Redan de första salongsutställningarna hade en bas i att sporra enskilda konstnärer att tävla med varandra, Se not 13 ovan.

70 Leken var en strategi som många konstnärer använde sig av för att bryta med tidigare normer. Kontrasten mellan lekens betydelse i kvinnlig och manlig konst, se ex. Jyrki Siukonen, "Luomakunnan pohjannoteeraus: Leikkivä nainen" *Taide* no. 4 (1993), 40.

71 En retrospektiv summering av den gemensamma konstnärliga verksamheten skedde genom en inbjudan att sammanställa en utställning på WAM våren 2023. Salong 3+ arbeten från en fem års period av impulser och spontana utspel var parallellt utställda med Jan-Kenneth Weckmans modernistiska måleri från de senaste 50 åren. Turun kaupunki, läst 8.9.2023, https://www.turku.fi/uutinen/2023-02-02_jan-kenneth-weckman-corporis Under samma period våren 2023 visade Aboe Vetus Ars Nova verk av Jan Erik Andersson ur sina samlingar, vilket speglade arvet från 1980-talet. Aboe Vetus & Ars Nova, läst 8.9.2023, <https://avan.fi/sv/nayttelyt/andersson-x-ars-nova>

72 Det ultimata erkännandet för sitt konstnärskap kan man se genom att alla tre konstnärer idag åtnjuter extra konstnärspension.

Salong 3+ konstnärliga verksamhet ägde rum i en tid som lade grunden för många av de samtidskonstpraktiker som sedan dess tagits för givna. Konstnärgruppen verkade i gränzonerna mellan en modernistisk konstnärsroll och postmoderna mångdimensionerade identiteter, mellan modernistisk formkänsla och postmodernt stilbrott. Det som hade möjliggjort ett samarbete var den tidsanda som fanns i konstlivet i slutet av 1980-talet och den iver av breddade uttrycksmöjligheter som det innebar.⁷³

Salong 3+ samarbete sinade ut under åren 1995–1996. Sammanhanget, kontexten, miljön och tidsandan gav förutsättningarna för samarbetet och när tiden var inne, var det dags att gå vidare. Avslutet kan ses som en återupprepning av den spontana början. I mitten av 1990-talet var det finländska samhället inne i en ekonomisk recession och en ny era var på kommande. Livets olika skeden och skeenden tog de tre konstnärerna åt var sitt håll.

Maria Hirvi-Ijäs är konstforskare och kritiker. Hon arbetar som specialforskare på Kulturpolitiska forskningscentret Cupore.

73 På ett seminarium på WAM diskuterades 1980-talets Åbo med inlägg av Jan-Erik Andersson, en konstnär som stod Salong 3+ konstnärerna väldigt nära, var en samarbetspartner och inspirationskälla för en lekfullhet i konsten. Taideuutiset, läst 8.9.2023, <https://www.taideuutiset.fi/post/taiteilijael%C3%A4m%C3%A4%C3%A4-1980-luvun-turussa-seminaari-wamissa-24-4>

Källförteckning

Forskningslitteratur

- Arrhenius, Sara, red. *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos 6, Stockholm: Raster förlag, 2001.
- Artomaa, Ulla, toim. *Naisten salonki. 1700-luvun eurooppalaisia naistaiteilijoita*. Helsinki: Sinebrychof-fin taidemuseo / WSOY, 2007
- Austin, John L. *How to Do Things With Words*. Oxford: Clarendon Press, 1955/1962.
- Beasley, Faith E. "Changing the Conversation: Re-positioning the French Seventeenth-Century Salon." *L'Esprit Créateur*, Vol. 60, No. 1 (2020): 34–46.
- Berger, Robert W. *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 1999.
- Best, Susan. "The Serial Spaces of Ana Mendieta." *Art History* Vol. 30, No. 1 (2007): 57–82.
- von Bonsdorff, Paulina & Anita Seppä (toim.). *Kauneuden sukupuoli - Näkökulmia feministiseen esteetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 2002.
- Butler, Judith. *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, Los Angeles: The University of California Press, 1988.
- Derrida, Jacques. "Signature, Event, Context." I *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Erkkilä, Helena. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 2008.
- Gale, Maggie B. "Resolute Presence, Fugitive Moments, and the Body in Women's Protest Performance." *Contemporary Theatre Review*, Vol. 25, No 3. (2015): 313–326.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art from Futurism to Present*. London: Thames & Hudson, 1988.
- Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne, eds. *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996
- Haapakoski, Juha. *Kauppaneuvos Matti Koivuranta: mesenaatti*. Merimasku: Jussinvest, 2013.
- Hallin, Eva. "Det feminina konstnärslynnnet." *Tidskrift för Genusvetenskap* 13 (1992): 29–41.
- Hirvi-Ijäs, Maria. *Den framställande gesten. Om konstverkets presentation i den moderna konstupställningen* (Diss. Helsingfors universitet). Stockholm: Raster förlag, 2007.
- Hirvi-Ijäs, Maria, toim./red. *Salong 3+*. Helsinki: Parvs, 2023.
- Hirvi-Ijäs, Maria. "Samtal med Salong 3+." I *Salong 3+*, toim./red. Hirvi-Ijäs, Maria. Helsinki: Parvs, 2023.
- Hujala, Susanna. *Arte: 50-vuotishistoriikki*. Turku: Arte ry, 2012.

- Jaukkuri, Maaretta. *Muutosten pyörteissä - Suomalaista kuvataidetta 1960–1980-luvuilta*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura, 2011.
- Kale, Steven D. "Women, the Public Sphere, and the Persistence of Salons." *French Historical Studies*, Vol. 25, No. 1 (2002): 115–148.
- Kivirinta, Marja-Terttu, Ilppo Pohjola & Leena-Maija Rossi. *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*. Helsinki: WSOY, 1991.
- Konttinen, Riitta. *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Helsinki: Siltala, 2016.
- Kontturi, Katve-Kaisa. *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. Turku: Eetos, 2006/2015. <https://eetos.files.wordpress.com/2016/11/9789526842912-feminismien-ristiaallokossa.pdf>
- Korpak, Helen. "Nu och då – om diskurs, tidsresor och SALONG 3+." I *Salong 3+*, toim./red. Hirvi-Iljäs, Maria. Helsinki: Parvs, 2023.
- Larsen, Anne R. "Marie Bruneau, Dame des Loges: Salon Conversation on the honnête femme." *L'Esprit Créateur* Vol. 60, No. 1 (2020): 100–112.
- Mainardi, Patricia. *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Miettinen, Jukka O: "Tableau vivant – kuvaelma esityksenä." I Miettinen, Jukka O. & Boehm, Jukka von & Gröndahl, Laura. *Esityspaikka – näyttämön muotoja ja historiaa*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 2021. Kap 9.8. <https://disco.teak.fi/esityspaikka/9-8-tableau-vivant-kuvaelma-esityksena/>
- Nittve, Lars & Margareta Helleberg (red.). *Implosion Ett postmodernt perspektiv/A Postmodern Perspective*. Stockholm: Moderna Museet, 1987.
- Picard, Roger. *Salonkien aika*, suom. Osmo Pekonen & Juhani Sarkava. Tampere: Art House, 1943/2018.
- Pirtola, Erkki: "Ryssänrakkaus kukoistaa." *Iltä-Sanomat*, 19.9.1989.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity and Histories of Art*. London: Routledge, 1988/2003.
- Rautiainen, Pauli & Taija Roiha. *Taidealojen korkeakoulutus Suomessa*. Helsinki: Kulttuuripoliitiikan tutkimuskeskus Cupore, 2015.
- Rech, Carina. *Becoming Artists: Self-Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Painters in the 1880s*. Stockholm: University of Stockholm, 2021.
- Rivière, Joan. "Kvinnlighet som maskerad." I *Feministiska konstteorier*, red. Sara Arrhenius, 27–44. Stockholm: Raster förlag, 2001.
- Rossi, Leena-Maija. "Katseen kääntäjät." I *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons: katseen kääntäjät: re-turning the gaze*, eds. Thorkildsen, Asmund & Asko Mäkelä, 30–47. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1993.
- Rossi, Leena-Maija. *Taide vallassa – politiikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Taide, 1999.
- Saari Lars. "Lopullinen läpimurto kokeellisuudelle." *Turun Sanomat*, 23.9.1989.

Saari, Lars. "WAMissa hehkuvat sametti ja maalauskancaat – Salong 3+:n huumori ei ole vanhentunut tippaakaan, ja Weckmanin näyttävä maalaustaide viihtyy veistossalissa erinomaisesti." *Turun Sanomat*, 8.4.2023.

Saarikangas, Kirsi, toim. *Kuvasta tilaan, taidehistoria tänään*. Tampere: Vastapaino, 1998.

Sarje, Kimmo. *Romantiikka ja postmoderni*. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 1989.

Siukonen, Jyrki. "Luomakunnan pohjannoteeraus: Leikkivä nainen." *Taide*, nro 4 (1993): 40.

Siukonen, Jyrki. "So long, Salong. Ett kort kommenterande spår." I *Salong 3+*, I *Salong 3+*, toim./red. Hirvi-Ijäs, Maria. Helsinki: Parvus, 2023.

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display, A History of Exhibition, Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

Tahkokallio, Päivi. "Epäkalusteet ja syntinen sametti." *Helsingin Sanomat*, 8.2.1991.

Temkin, Ann. *Color Chart: Reinventing Color 1950 to Today*, New York, Museum of Modern Art, 2008.

Thorkildsen, Asmund & Asko Mäkelä, toim. *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons: katseen kääntäjät: re-turning the gaze*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1993.

Valjakka, Timo, *Palavat tornit. Otteita Suomen taiteen 1980-luvusta*. Helsinki: SKS, 2016.

Woolf, Virginia Woolf. *Ett eget rum*, övers. Jane Lundblad. Stockholm: Tidens förlag, 1925/1995.

Vähäkylä, Liisa. "Pyllistys jaloudelle, ylistys arjelle." *Taide*, nro 2 (2023): 31.

Websidor

Aboa Vetus & Ars Nova. Läst 8.9.2023. <https://avan.fi/sv/nayttelyt/andersson-x-ars-nova>.

Museet Ett Hem. Läst 8.9.2023. <https://etthem.fi/>

Dramaten. Läst 8.9.2023. <https://www.dramaten.se/artiklar/handlade-nora-ratt>

Gagosian. Läst 8.9.2023. <https://www.gagosian.com/artists/jeff-wall/>

Institut national d'histoire de l'art. Läst 8.9.23.

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/collections-imprimees/actes-de-colloques/le-tableau-vivant.html>

Kozlov, E-Evgenij. Läst 8.9.2023. <http://www.e-e.eu/Budka/index.htm>.

Laurie Simmons. Läst 8.9.2023. <https://www.lauriesimmons.net/projects/kaleidoscope-house>.

Svenska Akademin ordbok. Läst 8.9.2023. <https://www.saob.se/>

Taideuutiset. Läst 8.9.2023. <https://www.taideuutiset.fi/post/taiteilijael%C3%A4m%C3%A4%C3%A4-1980-luvun-turussa-seminaari-wamissa-24-4>

Turun kaupunki. Läst 8.9.2023. https://www.turku.fi/uutinen/2023-02-02_jan-kenneth-weckman-corpus

Turun kaupunki. Läst 8.9.2023. https://www.turku.fi/uutinen/2023-02-02_salong-3-renaissance

Otryckta källor

Franck, Michael & Susanna Luoto. *Porträtt av en gallerist/ Galleristin muotokuva*, dokumentärfilm, dokumenttielokuva, 2021.

Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 30.7.2023.

Plastic Waste (In)Visibility in Plasticity

Neylan Ogutveren Aular

doi.org/10.23995/tht.142704



This article examines the video game *Plasticity* as a compelling narrative medium that represents and critiques the ecological ramifications of plastic consumption in the Anthropocene era. The game's dystopian setting, where players navigate through environments devastated by plastic waste, serves as a metaphor for the real-world issues of waste management and environmental neglect. By integrating theories from material ecocriticism and close gaming methodologies, this paper analyses *Plasticity* both as a piece of eco-fiction and as an interactive experience that challenges players to reflect on their own consumption habits. The game's design and player agency are highlighted as tools that expose the often invisible consequences of waste disposal practices. I argue that *Plasticity* utilizes the concept of Chthulucene aesthetics, which I define as an approach that embraces ecological entanglement and multispecies perspectives, challenging traditional views of beauty by finding harmony in environmental disturbances and the interconnectedness of all life forms, to illuminate the strategic invisibility of plastic waste. The analysis reveals the game's potential to open a space for interpretation of what remains in the dark by practices dictated as normal in terms of plastic waste disposal practices in the Anthropocene.

Keywords: *Anthropocene, material ecocriticism, video games, plastic waste, Chthulucene aesthetics, strategic invisibility*





Image 1. Banner, *Plasticity*, Image: plasticitygame.wixsite.com, all rights reserved.

Introduction

At the fore of this analysis is *Plasticity*, a video game epitomizing the Anthropocene era. The game intricately weaves a narrative that centers on the dynamics of plastic consumption and waste management. Set in a dystopian reality swamped by plastic debris, the game unfolds through Noa, a young girl haunted by memories, including her mother's death, as she strives to mend the present and safeguard the future. Her journey, which spans from her mother's birthplace, Avalon Island, to regions beyond, reveals landscapes ravaged by plastic pollution. Throughout the game, Noa's actions, such as disposing of plastic in bins, symbolize an endeavor to cleanse the environment and revive natural elements like plant life. Crafted by 30 students from the University of Southern California, this puzzle-platformer indie game aims to spotlight the critical issue of plastic pollution by creating a space to engage with it. The entanglement with plastic waste through the game is done explicitly and implicitly paralleling the physical world where the visible contains odd arrangements

and the invisible is the place where failures occur through repetitious and exploitative rearrangements.

In terms of aesthetics, *Plasticity* employs a distinctive art style that juxtaposes the remnants of human civilization against the persistent encroachment of pollution, serving as a constant visual reminder of humanity's impact on the planet. Correspondingly, the game's sound design complements the visual storytelling, with the diegetic sounds of wildlife and nature often overshadowed by the unnerving quietude of the plastic-dominated landscapes. Through the gameplay, players traverse visual representations of environmental neglect through the eyes of a young protagonist navigating a once-thriving world now choked by plastic waste. As the game progresses, the players are prompted to interact with their surroundings, solve contextual puzzles, and make decisions that can either contribute to the restoration of the ecosystem or lead to its further degradation. These interactions are designed not merely to entertain but to also evoke



Image 2. Avalon Island, *Plasticity*, Image: plasticitygame.wixsite.com, all rights reserved.

an emotional response, encouraging the players to contemplate the weight of their in-game decisions as analogs of real-life circumstances.

Despite its hauntingly beautiful visuals and environmental themes, *Plasticity* enters the ongoing debate about video games as a form of art. Echoing Aaron Smuts' arguments, I propose that video games have traversed a similar trajectory toward artistic recognition as, for example, films and literature.¹ This is evidenced by the increasing number of museums and art programs that have incorporated video games into their exhibitions, permanent collections, and curricula, recognizing the medium's achievements in the art world.² Nevertheless, I perceive video games beyond their artistic value; they are human-created, multisensory experiences with

a distinct agency. This perspective aligns with Heather Davis's and Karen Barad's theories on material agency, suggesting that video games like *Plasticity* do not merely reflect the creators' intentions but also possess an inherent capacity to influence.³ When players interact with *Plasticity* they are not just consuming an artistic product; they are engaging in a dynamic process that fosters a unique interpretive experience.

Embarking on this scholarly exploration, the paper begins by closely examining how *Plasticity* engages with the ecological discourse surrounding plastic consumption and disposal. Through a material ecocritical lens, I explore the game's potential to reflect, critique, and possibly transform human-environment interactions during the Anthropocene. The central question I pose is: How does *Plasticity*, as an eco-fictional and interactive medium, navigate the contentious role of plastic in our waste management

1 Aaron Smuts, "Are Video Games Art," *Contemporary Aesthetics* vol. 3, no. 6 (2005), https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol3/iss1/6/.

2 Jeroen Bourgonjon, Vandermeersche Geert, and Rutten Kris, "Perspectives on Video Games as Art," *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 19, no. 4 (2017).

3 Heather Davis, *Plastic Matter*, eds. Stacy Alaimo and Nicole Starosielski, Elements (Croydon: Duke University Press, 2022).

practices? This investigation delves into the contrast between the tangible presence of plastic in gaming hardware and its virtual depiction in the game's environment. The discourse also aims to unravel the complex depiction of plastic – a material deeply integrated into our daily lives and the virtual spaces we occupy.

In this article, I employ close reading, a methodology with deep roots in the humanities, known for its versatility across both informal and systematic analyses.⁴ This approach is applied to *Plasticity* through the analytical lens of material ecocritical theory, alongside posthumanism perspectives inspired by Donna Haraway's concept of the *Chthulucene* and Karen Barad's theory of *intra-actions*.⁵ To deepen the analysis, I introduce the technique of "imagined naïve reader", which allows a critical yet fresh engagement with the game's content.

In the Anthropocene epoch, human activities have profoundly marked Earth's geology and ecosystems. Plastic, in particular, stands out as a symbol of modern progress with significant environmental repercussions. Its prevalence and persistence reflect the expansive influence of capitalist production and consumer culture, presenting a complex, global challenge.⁶ This paper situates plastic within the intricate framework of video games, an industry reliant on plastic for its hardware and accessories.

Aubrey Anable brings into attention the dual educational and emotional roles of computer games, highlighting their capacity to make the invisible mechanics of technology both visible and comprehensible via on-screen interactions.⁷ Building on Anable's observation, this paper examines the entanglements between the tangible mechanics of video games and the way in which they contribute to the changing aesthetics in the Anthropocene era. Anable's insights underpin this study, illuminating how games make the subtle effects of the Anthropocene tangible to players through interactive experiences.

Within this critical framework, in *Plasticity* the screen is not merely a boundary but a porous zone of contact – facilitating continuous interaction and mutual influence between the player and the game's environmental narrative. By emphasizing the materiality of the screen, along with its vivid imagery, the analysis advocates for a nuanced examination of the complex interactions the screen enables.⁸ Such an inquiry is instrumental in understanding how digital interfaces can extend beyond mere visual displays to become active agents in shaping the player's affective and cognitive engagement with the pressing issues of the Anthropocene.⁹

Through this lens, *Plasticity* serves as a focal point for critical analysis, revealing the complex role of plastic both as a physical part of gaming technology and as a thematic element within the game narrative. Further on, this study examines the game's portrayal of waste disposal routines and how they reflect society's intricate and often conflicting relationship with plastic. It delves

4 Jim Bizzocchi and Joshua Tanenbaum, "Well Read: Applying Close Reading Techniques to Gameplay Experiences," (Pittsburgh: ETC Press, 2011).

5 Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, eds. Michael M. J. Fischer and Joseph Dumit, Experimental Futures (Durham: Duke University Press, 2016); Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007).

6 Trisia Farrelly, Sy Taffel, & Ian Shaw, *Plastic Legacies: Pollution, Persistence, and Politics* (Edmonton: Au Press, 2021).

7 Aubrey Anable, *Playing with Feelings: Video Games and Affect* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), 27.

8 Espen Aarseth, "Playing Research: Methodological Approaches to Game Analysis," *Artnodes* No. 7 (2007).

9 Anable, *Playing with Feelings: Video Games and Affect*, 38.

into the nuances of the visibility and invisibility of plastic, questioning what it denotes.

The Visible Canvas

This chapter provides a multi-dimensional analysis of the video game industry, exploring the interplay between technological evolution, design aesthetics, and environmental issues. I delve into the visible canvas, examining the symbiotic relationship between the tangible world of gaming hardware and the immersive digital experiences of gameplay. *Plasticity* serves as a pivotal case study, illustrating the interconnection between material existence and environmentally themed narratives within video games. This examination not only outlines the physical facets of gaming but also addresses the plastic within the game as material that has its own role and interaction, revealing how it unfolds meaning through its presence. In the final section, I bring into the forefront the aesthetic dimensions of the game, adopting Donna Haraway's concept of the Chthulucene. Here, I reframe ecological aesthetics within this framework, positioning the virtual environments of *Plasticity* as a site of non-human agency.

The Entanglement of Plastic and Video Games

In the nascent stages of video gaming, cartridges were designed with a focus on immediate utility, reflecting a transient approach to material usage. This design philosophy points to an era where longevity and ecological considerations were secondary to the excitement over the new technological frontier. However, as the industry matured, the transition towards durable plastic cases for systems like the TurboGrafx-16 and PlayStation marked a significant shift. This evolution was driven by the need to protect the delicate optical discs, yet it also mirrored broader consumer trends and a growing awareness of product longevity. Nevertheless, the role of plastic in game packaging extended

beyond mere protection; it became a crucial element in marketing and retail presentation. Robust clamshells and captivating graphics were designed to captivate consumers and enhance the product's shelf appeal in retail spaces. This strategy, successful in driving sales, inadvertently contributed to a looming e-waste crisis. The high-tech refuse generated by discarded consoles and games became a testament to the industry's oversight of the end-of-life phase of its products.¹⁰

This paradoxical scenario reflects a broader cultural and economic trend where the allure of newness often overshadows considerations of sustainability. The video game industry, in its pursuit of capturing market shares and consumer attention, mirrored the larger societal inclination towards disposability and planned obsolescence. Notably, there were moments in the industry's history where design innovations pursued sustainability. The Bally Professional Arcade and Mattel's Intellivision, with their built-in storage and book-like packaging, represent a departure from the norm, indicating an awareness of the importance of product longevity.¹¹ However, these instances were exceptions in an industry largely governed by the economics of disposability.

The preservation challenges posed by the degradation of plastics in video game hardware are emblematic of the transient nature of these products. Beyond the yellowing of video game cases as a visible sign of chemical degradation, there lies a poignant connection to the obscured realities of their production, a narrative starkly portrayed in games like Molleindustria's *Phone*

10 James Newman, *Best Before: Videogames, Supersession and Obsolescence* (New York: Routledge, 2012). Raiford Guins, *Game After: A Cultural Study of Video Game Afterlife* (Cambridge: The MIT Press, 2014).

11 Raiford Guins, *Game After: A Cultural Study of Video Game Afterlife*, 85.

Story.¹² This game not only highlights the grim realities of electronics production, such as labor exploitation and environmental disregard, conditions painfully mirrored in the hazardous waste from aluminum dust in factories, but also prompts a reflection on the wider implications of these production practices.¹³ As Jussi Parikka's analysis suggests, the allure of the new, exemplified by the shiny finishes of our devices, masks a murky underbelly of gadget culture. The aging of gaming hardware plastics, hastened by their intrinsic composition and the external aggressions of heat and light, is indicative of a larger ecological predicament. These materials, once discarded, do not merely accumulate; they become entangled with the myriad materialities of their environment, weaved into the fabric of the Earth. While the lighter-colored plastics of older consoles exhibit their age more visibly, the darker plastics of later models are not immune to this differential aging either, which challenges their functionality and reflects the shifting material culture within the industry.¹⁴ The paradox of the industry's reliance on durable yet degradable plastics underscores a critical tension at the heart of modern consumer electronics: the ephemeral nature of the new in gaming, and by extension, in the realm of technological consumption. The gradual decay of these materials, commencing soon after their production, precipitates a loss of original form and function, exposing the fleeting existence of what is often perceived as an enduring technology.

In light of Parikka's discourse on alternative media materiality, the utilization of plastics in the video game industry can be seen as a microcosm of a larger ecological narrative. These

12 Newman, *Best Before: Videogames, Supersession and Obsolescence*, 12. Molleindustria, *Phone Story* (iOS (iPhone), Android, Adobe Flash2011).

13 Jussi Parikka, *A Geology of Media*, vol. 46, *Electronics Mediations* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015), 89.

14 Newman, *Best Before: Videogames, Supersession and Obsolescence*, 13.

plastics, once harbingers of innovation and convenience, now serve as relics of the temporal myopia of consumer culture. As we stand at the crossroads of technological advancement and ecological preservation, it becomes imperative to re-evaluate the materials that underpin our digital ecosystems. The metamorphosis of gaming hardware, from vibrant to faded, encapsulates a journey of material deterioration that is inextricably linked to the Anthropocene. It is a stark reminder of the non-neutrality of media technologies, where the physical decay of gaming consoles is symptomatic of a broader environmental decay, spotlighting the urgent need to reconsider the principles that guide the production and disposal of technology. The intersection of gaming culture with the alternative materiality discourse invites a critical examination of the life cycle of our devices and a reimagining of a future where technology harmonizes with ecological imperatives. As I transition to the next section, centered on plastic matter in the *Plasticity* video game, I carry forward the understanding that material choices in gaming are not just aesthetic decisions but accentuate the governing assumptions of techno-capitalist discourses that promote the fallacy of endless natural resource exploitation without consequence, underestimating the agency and resilience of the natural world.

The Interplay of Plastic Matter in *Plasticity*

Heather Davis, in her book *Plastic Matter*, discusses the transformative and manipulative nature of plastic, which makes plastic an active agent that influences and reconfigures human material relationships.¹⁵ This argument aligns with Karen Barad's concept of *agential realism*, which posits that entities do not precede their interactions but are constituted through their mutual entanglements, in other words,

15 Davis, *Plastic Matter*, 21-38.



Image 3. Flooded Town, *Plasticity*, Image: plasticitygame.wixsite.com, all rights reserved.

intra-actions.¹⁶ Following the same line of thought with Davis and Barad, I argue that in *Plasticity*, plastic moves beyond mere aesthetic representation and it offers a profound commentary on environmental interrelations.

To begin with, it is essential to define what ‘intra-action’ means within Barad’s framework. Barad elucidates this by stating:

Matter is substance in its intra-active becoming – not a thing, but a doing, a congealing of agency. Matter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity. Phenomena come to matter through this process of ongoing intra-activity. That is, matter refers to the materiality and materialization of phenomena, not to an assumed, inherent, fixed property of abstract, independently existing objects.¹⁷

16 Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 132-87.

17 *Ibid.*, 183.

Essentially, it is not about entities acting upon each other but about entities coming into existence through their mutual relations. Keeping this in view, instead of the traditional concept of interaction, where entities are seen as separate before their meeting, intra-action posits that the boundaries or properties of entities are not pre-established but formed through these intricate intra-actions. As exemplified by *Plasticity*, plastic does not merely interact; its intra-acts with the environment within which it is situated.

Plasticity’s landscape, even though it is an imaginary place, depicts an urban topography that has undergone a metamorphosis, with buildings and streets no longer serving their original purpose. Instead, they form a part of a reconfigured landscape that speaks to a new post-catastrophe mode of existence. Water, a natural element, has encroached upon the urban environment, suggesting a reclaiming of space by nature after a period of human-induced ecological neglect. The surface of the water is a palimpsest of human debris; this mélange of refuse serves as a stark visual reminder of the Anthropocene. The



Image 4. Destruction, *Plasticity*, Image: plasticitygame.wixsite.com, all rights reserved.

buildings, partially submerged and in various states of erosion, create a vertical dimension that contrasts with the horizontal expanse of the water, leading to a stratified visual narrative. The texture of the landscape, though digitally rendered, invokes the tactile quality of dissolution: in the roughness of the dilapidated walls, the slickness of the algae-covered waters, and the chaotic assemblage of plastic litter in many forms.

This is indicative of having plastic as a key element in the game mechanics and plot, adding an active role to the plastic as an active participant influencing the game's world and the players' choices. Here plastic is evocative of the plastic waste nowadays present on Earth, however in appealing forms such as supermarket goods, toys, beauty products, clothes and so forth, which eventually become waste. According to the OECD Global Plastics Report, the Western world is one of the biggest plastic waste producers globally. Breaking it down, the United States contributes 21%, OECD Europe 19%, and other OECD countries add another 9%, to the total.¹⁸

18 OECD, *Global Plastics Outlook: Economic Drivers, Environmental Impacts and Policy Options* (Paris 2022).

However, the advanced waste management infrastructures and their strategies make waste disappear out of sight, creating an illusion of absence.

The preceding exploration within *Plasticity* serves as a vivid reminder of the deep entanglements between material engagements. The agency that plastic shows with its surroundings in the game finds its way into the physical. Poetically, it transforms the materiality of plastic from a passive to an active agent. Thus, here, the game *Plasticity* is not merely a metaphor but a dynamic participant in a story of ecological dissonance, a visceral representation of the Anthropocene inscribed in the game's very fabric. Through its Chthulucene aesthetics, *Plasticity* compels the player to confront the paradox of plastic: its utility and ubiquity against its enduring impact created by its agency and intra-actions.

Plasticity and the Chthulucene Aesthetics

The Anthropocene marks a new geological era driven primarily by human intervention, particularly the burning of fossil fuels. This era,

only 250 years old, represents a significant departure from the stable climatic conditions of the preceding Holocene, which facilitated human agriculture and civilization.¹⁹ This epoch is also marked by its aesthetics and its ode to what is beautiful or appealing to the eye. Nevertheless, Donna Haraway, in contradiction with the Anthropocene and its connotations, reframes the role of humans within the broader ecological system and emphasizes the importance of multispecies collaborations. The Chthulucene refuses the singular lens of human experience and opens up a world where non-human entities have stories, sufferings, and joys that are as significant as our own.²⁰

As players guide Noa through the remnants of a plastic-entangled world they are not just traversing a digital landscape; they are navigating the dense web of ecological interrelations that the Chthulucene embodies. It is an aesthetic that rejects the grandeur of unspoiled nature or the magnificence of human achievements. Instead, it finds a profound beauty in disturbance, in the acknowledgment that we, along with birds ensnared by plastic or cities submerged by rising seas, are part of a larger, intricate, and often troubled ecological fabric.

Haraway introduces the Chthulucene through the figure of Pimoa cthulhu, a spider species that embodies the idea of being in place and having a place yet being open to travels and transformations. This spider symbolizes the interconnectedness inherent in the Chthulucene, where nothing is connected to everything, but everything is connected to something.²¹ Since the 17th century, Western civilization has been characterized by a conquest of nature, as described by Francis Bacon. This conquest has led to the treatment

of the non-human and non-European world as spaces devoid of importance, essentially invisible to the imperial gaze.²² Such a perspective has profoundly influenced the way humans interact with and perceive their environment, shaping the collective understanding of the planet and its resources.

Echoing the complexity of Haraway's Chthulucene, Mirzoeff confronts us with the insurmountable scale of the Anthropocene by arguing that the Anthropocene, encompassing everything from the lithosphere to the upper atmosphere and all biota in between, cannot be comprehended in its entirety through direct observation. Instead, it demands visualization, a process complicated by the sheer scale and complexity of its impact.²³ This task is likened to the visualization of a battlefield by a general, but with a critical difference: the Anthropocene is a human-created phenomenon, now seemingly engaged in a purposeless drive towards its own destruction. This paradoxical situation requires a rethinking of visualization, moving beyond mere classification and separation to a more profound form of aestheticization.

In the Chthulucene, Mirzoeff's concept of counter-visibility becomes pivotal. It challenges the traditional sensory order and the pre-existing a priori forms that dictate what is perceptible. In this context, the video game *Plasticity* brings into focus the invisible, the marginal, the oppressed. As such, it could be interpreted as an antithetical aesthetic force. It disrupts the traditional sensory order, challenging the pre-existing a priori forms that have long dictated the perceptible. In this sense, the game acts as an experiential medium through which players confront the complexities of ecological entanglement, not through grand narratives but through intimate, affective experiences. In the Chthulucene, aesthetics is a call

19 Nicholas Mirzoeff, "Visualizing the Anthropocene," *Public Culture* 26, no. 2 (2014).

20 Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*.

21 *Ibid.*, 31.

22 Mirzoeff, "Visualizing the Anthropocene."

23 *Ibid.*



Image 5. The Forest, *Plasticity*, Image: plasticitygame.wixsite.com, all rights reserved.

to attunement, a demand for an embodied and emotional engagement with the world. It asks that we not only understand but also feel the weight of our ecological entanglements. This fosters the claim that the landscapes of *Plasticity* are not serene vistas to be admired but scenes of a more profound disquietude that defies traditional aesthetic appreciation and categorization.

Following the same line, I suggest that in the game as such aesthetics is recalibrated to foster an intimate awareness of ecological interdependence. The gameplay, rather than providing an escape, becomes a mode of ecological thought, a means to sensitize players to the profound entanglements of their existence with the non-human world. Noa's constant engagement with the non-human world, for example whales on the beach or plants or trees in the forest, creates a recalibration that is not just a cognitive exercise but a deeply affective process, where the human and the non-human merge, forming an unusual aesthetics embodied in the player's experience. Here the pleasure is intertwined with discomfort, and beauty is found in the impartiality and openness towards all forms of existence. This aesthetic demands a different kind of attention, one that is attuned

to the subtle and interconnected nature of the ecological existence.

The Invisible Currents

Transitioning to the subtle, in this chapter I inquire into the enigma of our often inadvertent interaction with waste, as exemplified in *Plasticity*. I question our collective oversight of waste, which despite its ubiquity, like in the dystopian setting of *Avalon*, seems to blend into the background, creating an illusive invisibility. This perceptual contradiction between the omnipresence and imperceptibility of waste prompted me to explore the underlying societal dynamics that dictate this phenomenon. Drawing on Mary Douglas's seminal *Purity and Danger* and Max Liboiron's *Pollution is Colonialism*, I analyze how a society's approach to waste management reflects its intrinsic order, hierarchies, and values, with waste control symbolizing a quest for civilizational advancement and order.²⁴

24 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge, 2002). Max Liboiron, *Pollution Is Colonialism* (Croydon: Duke University Press, 2021).

Incorporating Kevin Hetherington's article on consumption, disposal, and absent presence, I discuss how laws that regulate waste disposal, paralleling the game's narrative, render waste invisible, facilitating a disconnect from the reality of our consumption patterns.²⁵ Inspired by these works, I contend that *Plasticity*, and sophisticated waste management infrastructures alike, mask the true scale of our plastic consumption, challenging us to reconsider contemporary sustainable practices.

The Invisibility of the Visible

In view of the intricate dance of concealment and display, this section examines the nuanced dilemma where the most palpable realities of waste and pollution are strategically relegated to the peripheries of our awareness. Within the simulated environs of *Plasticity*, players encounter a virtual microcosm that mirrors the global predicament, where the act of discarding is sanitized and the remnants of consumption are shrouded in a veil of obscurity. This dynamic, echoing critical discourses in environmental humanities, invites reflection on the stark contrast between the visible efforts to manage waste and the less perceptible but profound implications of this management to ecological systems.

In this context, the game thus serves as a metaphor for the societal approach to pollution and waste management. It emphasizes that efforts to maintain clean and orderly environments often lead to the displacement of waste to less visible or less regulated areas. This mechanic in *Plasticity* parallels Serres' notion of an illusory sense of order that masks the underlying environmental degradation.²⁶ Following the same line, Rob Nixon critiques the invisible,

inconsequential attitude that is often adopted towards pollution.²⁷ The focus on cleanliness, especially in industrial and economic contexts, often leads to increased pollution. The pursuit of sanitized, controlled environments in urban and industrial areas frequently results in the relocation of waste and pollutants to less monitored environments, causing significant accumulation of waste, as is depicted in *Plasticity*.

Adding another dimension into the discussion, in order to highlight not just the product that goes into the bin but all the waste created through the production of a product, Avfall Sverige started a campaign in 2015 titled the #invisiblewaste #osynligtavfall. The purpose was to bring out the overlooked aspect of waste in our daily lives, emphasizing that what is unseen can often have the most profound impact. There is a hidden facet of consumption that remains largely unnoticed: the invisible waste generated during product manufacturing. A prime illustration is the smartphone. While its tangible form weighs less than 200 grams, a staggering 86 kilograms of waste are birthed from its creation.²⁸ Similarly, *Plasticity* as a game exemplifies this disconnect, offering players a window into the tangible consequences of plastic use while hinting at the larger, unseen waste that permeates our environment.

Focusing more closely on performance within the game, the players observe Noa's diligent act of gathering plastic waste and disposing of it in designated trash and recycling bins. This aspect of the gameplay calls to mind Kevin Hetherington's observations, which suggest that highly efficient waste management systems could unintentionally foster a consumer culture that overlooks the

25 Kevin Hetherington, "Secondhandedness: Consumption, Disposal, and Absent Presence," *Environment and Planning D: Society and Space* 22, no. 1 (2004).

26 Michel Serres, *The Natural Contract* (Michigan: University of Michigan Press, 1995).

27 Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge: Harvard University Press, 2011).

28 "Invisible Waste," accessed October 31, 2023, <https://www.avfallsverige.se/in-english/invisible-waste/>.



Image 5. The Beach, *Plasticity*, Image: plasticitygame.wixsite.com, all rights reserved.

enduring impact of waste.²⁹ Thus, the invisibility of waste serves as a double-edged sword: it conceals the immediate evidence of refuse, yet it also weakens consumers' awareness of their environmental impact. Building on this concept, Hetherington suggests that waste disposal is not simply a final step but, rather, a complex social act that involves placing absences – a practice that profoundly affects our perceptions of social dynamics and environmental conduct.³⁰ Such practices cultivate the facade of a waste-free society, whereas, in actuality, waste is frequently displaced – gathering into oceanic gyres like the Great Pacific Garbage Patch, buried to blend with the earth, or incinerated and released into the atmosphere. This leads to its accumulation in excess in tangible or intangible forms, which the Earth has difficulty processing.³¹ Consequently,

the way we, as humans, manage and perceive waste invisibility brings to the fore significant ethical considerations regarding our engagement with our surroundings and broader societal values.

It is essential to acknowledge that, historically, the assessment of a society's waste management practices has often served as a barometer for its level of civilization – a tale deeply rooted in Western ideology. This paradigm suggests that societies deemed less civilized maintain a different relationship with waste, where the presence and proximity of refuse, including its sight and odor, do not elicit disgust. Conversely, as societies progress through stages of civilization, a detachment from waste develops, a concept akin to coprophilia – although this primarily pertains to excrement, it can be metaphorically extended to include all forms of waste.³² Here, the visibility of waste paradoxically leads to an invisibility due to its omnipresence. In this vein of thought, the game *Plasticity* can be viewed as an allegory for

29 Hetherington, "Secondhandedness: Consumption, Disposal, and Absent Presence."

30 Ibid.

31 Christina Gerhardt, "Plastiglomerate: Plastics, Geology, and the New Materialism of the Anthropocene," in *Plastic Legacies: Pollution, Persistence, and Politics*, eds. Trisia Farelly, Sy Taffel & Ian Shaw (Edmonton: AU Press, 2021).

32 Liboiron, *Pollution Is Colonialism*, 75.

the real-world mechanisms of waste invisibility. As players guide Noa in her quest to navigate through a world marred by the remnants of consumption, the game becomes a powerful narrative tool that exposes the often unseen consequences of the throwaway culture. The game's environmental storytelling demonstrates how incremental changes in the landscape – a bottle here, a plastic bag there – can lead to profound transformations, not only in the physical world but in the cultural consciousness as well. The game's aesthetics, therefore, not only underlines the tangible accumulation of waste but also the gradual shift in perception that comes with the normalization of such pollution. With time, engaging with waste has become normal since the accumulation had the opportunity to take place. This dynamic explains why strategic visibility can foster blindness towards objects like plastic waste. In other words, persistent visibility can render objects invisible by a process of familiarity and normalization. This framework exemplifies Susan Sontag's concept of the invisibility of the visible. Sontag contends that continuous exposure to disturbing realities lessens their impact. This process allows visible horrors to fade into the background, becoming normalized and triggering desensitization.³³

Strategic Invisibility

Plasticity's game design serves to maintain player engagement through a cyclical process of repetition, mastery, and failure. Players are tasked with the collection and recycling of plastic bottles – a Sisyphean endeavor that metaphorically plays up to the relentless nature of plastic pollution. The bottles keep reappearing, or wherever Noa goes she encounters plastic waste. The performative act of cleaning needs to endure. As elucidated by Laura op de Beke: "With each repetition, assumptions about what changes and what stays the same become more fixed, making the future

seem more predictable and stable. However, to achieve mastery, players must suffer failure."³⁴

Reflective of this dichotomy, the game presents two divergent conclusions: one depicts Avalon's salvation from ecological ruin, while the other shows environmental degradation continuing unabated, despite Noa's best efforts. The bifurcation of outcomes emphasizes a poignant ecological message: the human waste management system and intervention can, at best, merely relocate waste through transformative intra-actions, as matter does not vanish but merely changes form.

Thus, arguing that the strategic invisibility of waste in the game mirrors a broader societal tendency, a concept that is central to both the game's mechanics and the scholarly analysis I have already mentioned. Societal efforts to manage and control waste, rendering it invisible through advanced disposal methods, are emblematic of a collective pursuit of order and purity. The game echoes this by leaving the consequences of waste management invisible, thereby using the Chthulucene aesthetics lens, leading the player's engagement to a reflection upon such strategies. In this way, the game becomes a virtual space where the waste management is a symbolic act – a reaffirmation of societal norms and values that strives to restore order through the strategic invisibility of waste. It is within this paradigm of out of sight, out of mind that the game cleverly weaves a narrative on the ecological impacts of such invisibility, prompting players to question the very systems in which they participate both virtually and in reality.

Extending this discussion, Liboiron offers a critical examination, arguing that the strategic invisibility of waste is further implicated in the operational logics, which suggests mimics of

33 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (Bungay: Penguin Books Limited, 2003).

34 Laura op de Beke, "Premediating Climate Change in Videogames: Repetition, Mastery, and Failure," *Nordic Journal of Media Studies* 3, no. 1 (2021).

coloniality in contemporary waste management systems. These systems, often seen as hallmarks of civilized societies, stand in stark contrast to uncivilized practices that might adopt more holistic and integrative environmental management approaches.³⁵ It is possible to catch this contradiction in *Plasticity's* gameplay. The player's engagement with waste becomes a mirror of the colonial legacy – where the invisibility of waste is a preferred state, overshadowing practices that recognize waste as an intrinsic component of the ecological cycle.

With an ecocritical eye, the huge amount of waste depicted in the game environment denotes industrial production, pointing to the nature of the pollution. Nevertheless, by putting the pressure of eliminating the plastic waste from the land and water on the individuals, the game mechanics shift the blame for pollution onto consumers, thereby obfuscating the role of industrial production. This redirection of responsibility from the collective to the individual serves to mask the true scale and source of the problem. The game, perhaps inadvertently, becomes an allegory for the futility of consumer-centric waste management in the face of relentless industrial output. It calls attention to the need for a paradigm shift towards industrial accountability and degrowth.³⁶

The discourse on waste management is deeply intertwined with the Western portrayal of civilization. Within this scheme, the progression of a society's waste management methods serves as an indicator of its civilizational progress, rooted in a colonial mindset. The developmental trajectory from individual to societal attitudes

regarding waste reveals a pattern: as societies evolve towards what is often characterized by Eurocentric benchmarks as civilized, they show an increasing tendency to separate from and develop a distaste for waste. The symbolic aspects of this viewpoint have tangible effects on the design and execution of waste management systems. The prevalent models, with a focus on methods like curbside collection, industrial recycling, and the establishment of sanitary landfills, originated in the United States, particularly with the advent of the sanitary landfill in Fresno, California, in 1935. This orientation promotes a view that deems non-conforming waste management practices as inadequate or mismanaged.³⁷

This deficit-based outlook not only devalues traditional and subsistence practices but also enforces a hierarchical standard that favors certain waste management techniques over others. It often overlooks the ecological wisdom and sustainable practices inherent in Indigenous and non-Western societies. Such biases necessitate a reevaluation of the prevailing standards for waste management, to challenge the status quo to acknowledge and incorporate a broader spectrum of ecological knowledge and methodologies. This critical examination aligns with the influencing themes in *Plasticity*, which encourage questioning the unseen systems that contribute to environmental degradation and call for embracing a broader, more inclusive, and ecologically aware approach to managing waste.

Conclusion

In conclusion, this article aims to interrogate the obscured practices of waste management as depicted in the game *Plasticity*. Far from a mere exposé of waste visibility in digital narratives, the article critically examines how ecological engagement is governed and presented. By applying material ecocriticism theories and a close reading of gaming mechanics, I have

35 Liboiron, *Pollution Is Colonialism*, 75.

36 Degrowth is a political, economic, and social movement that advocates for the reduction of a nation's or a society's overall consumption and production. It challenges the traditional paradigm that economic growth is inherently good and questions the sustainability of a system that relies on continual expansion within a finite ecosystem.

37 Liboiron, *Pollution Is Colonialism*, 75.

subjected the concept of waste management to a thorough critique. This reasoning reveals the strategic invisibility at the heart of our waste disposal systems, a veneer that often masks the inadequacies of purportedly sustainable practices. Ultimately, this work challenges the reader to look beyond the superficial presentations of eco-friendly initiatives and consider the deeper systemic issues they may conceal.

Furthermore, in this study, I have explored the materiality of plastic and its intra-actions. This exploration has led to the identification of a new aesthetic form, referred to as Chthulucene aesthetics, a term borrowed from Donna Haraway's work, to indicate the necessary shift in aesthetics for the Anthropocene era. The game *Plasticity* serves as a case study to demonstrate the tangible influence of plastic on digital aesthetics. By discussing Haraway's concepts alongside Nicholas Mirzoeff's concept of countervisuality, the paper argues for the emergence of an aesthetic that is deeply rooted in the materiality of plastic. This materiality acts as a bridge between the virtual worlds of gaming and the physical reality, suggesting that plastic is not just a passive substance but an active agent in shaping our perception of aesthetics in the digital age.

The paper has achieved its aim of examining the dualistic presence of plastic in both tangible and digital domains, illuminating the complex interactions we have with this material. It has brought to light the nuanced interplay between what is seen and what is unseen, a dynamic characteristic of the Anthropocene era. By applying material ecocriticism and affect theory, this study offers new insights into how art can challenge and change our perceptions of sustainability. It encourages to reflect deeper on the often neglected aspects of our environment, pushing a societal re-evaluation of what ecological, sustainable, and environmental mean.

Moving forward, the discourse will delve deeper into the intentional visibility of waste, examining

it as an independent force through the perspective of various art forms. I will investigate how artistic expression can reveal and contest the societal norms and hidden processes that contribute to the marginalization of waste issues. The goal of this continued inquiry is to enlighten on the overlooked aspects of waste management in relation to waste and to promote a redefinition of what constitutes eco-friendly practices. By doing so, it aims to inspire actionable change and a more conscious approach to sustainable management practices.³⁸

Neylan Ogutveren Aular is undertaking a master's thesis in Visual Culture at Lund University which examines questions surrounding the material and queer aspects of waste within ecocritical art forms. Their research interests reside in investigating the aesthetics which lies beneath the obscured visibility of quotidian objects that evade substantial public notice.

38 In expressing my gratitude, I first extend heartfelt thanks to the issue editors, Maunu Häyrynen and Ilona Hankonen, for their invaluable support and insightful guidance throughout the development of this work. My sincere appreciation also goes to the anonymous reviewers, whose constructive critiques have immensely contributed to refining my writing and deepening my analytical thinking. I am equally thankful to the lecturers and staff of the Lund University Division of Art History and Visual Studies, whose enlightening lectures and shared knowledge have been pivotal on my academic journey. I would be remiss not to express my deepest gratitude to Susan Heiskanen for her meticulous proofreading, which has significantly enhanced the clarity and readability of this article. Most uniquely, I must acknowledge my dog, Zeus, whose curious interactions with plastic materials inadvertently guided me towards the critical insights that shaped the core of this article.

Bibliography

- Aarseth, Espen. "Playing Research: Methodological Approaches to Game Analysis." *Artnodes* no. 7 (2007). Doi: <https://doi.org/10.7238/a.v0i7.763>.
- Anable, Aubrey. *Playing with Feelings: Video Games and Affect*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018. Doi: <https://doi.org/10.5749/j.ctt20mvgwg>.
- Barad, Karen *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Bizzocchi Jim & Tanenbaum Joshua. "Well Read: Applying Close Reading Techniques to Gameplay Experiences." 262–90. Pittsburgh: ETC Press, 2011.
- Bourgonjon, Jeroen, Vandermeersche Geert & Rutten Kris. "Perspectives on Video Games as Art." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 19, no. 4 (2017).
- Davis, Heather. *Plastic Matter*. Elements. Edited by Stacy Alaimo & Nicole Starosielski. Croydon: Duke University Press, 2022. Doi: <https://doi.org/10.1215/9781478022374>.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 2002. Doi: <https://doi.org/10.4324/9780203361832>.
- Farrelly, Trisia, Taffel, Sy & Shaw Ian. *Plastic Legacies: Pollution, Persistence, and Politics*. Edmonton: AU Press, 2021). Doi: <https://doi.org/10.15215/aupress/9781771993272.01>.
- Gerhardt, Christina. "Plastiglomerate: Plastics, Geology, and the New Materialism of the Anthropocene." In *Plastic Legacies: Pollution, Persistence, and Politics*, edited by Sy Taffel Trisia Farrelly & Ian Shaw, 100–12. Edmonton: AU Press, 2021.
- Guins, Raiford. *Game After: A Cultural Study of Video Game Afterlife*. Cambridge: The MIT Press, 2014.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Experimental Futures. Edited by Michael M. J. Fischer & Joseph Dumit. Durham: Duke University Press, 2016. Doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw25q>.
- Hetherington, Kevin. "Secondhandedness: Consumption, Disposal, and Absent Presence." *Environment and Planning D: Society and Space* 22, no. 1 (2004/02/01 2004): 157–73.
- "Invisible Waste." Accessed October 31, 2023. [https:// www.avfallsverige.se/in-english/invisible-waste/](https://www.avfallsverige.se/in-english/invisible-waste/).
- Liboiron, Max. *Pollution Is Colonialism*. Croydon: Duke University Press, 2021.
- Mirzoeff, Nicholas. "Visualizing the Anthropocene." *Public Culture* 26, no. 2 (2014).
- Molleindustria. *Phone Story*. iOS (iPhone), Android, Adobe Flash, 2011.
- Newman, James. *Best Before: Videogames, Supersession and Obsolescence*. New York: Routledge, 2012.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

OECD. *Global Plastics Outlook: Economic Drivers, Environmental Impacts and Policy Options*. Paris 2022.

op de Beke, Laura. "Premediating Climate Change in Videogames: Repetition, Mastery, and Failure." *Nordic Journal of Media Studies* 3, no. 1 (2021): 184–99.

Parikka, Jussi. *A Geology of Media*. Electronics Mediations Vol. 46. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

Serres, Michel. *The Natural Contract*. Michigan: University of Michigan Press, 1995.

Smuts, Aaron. "Are Video Games Art." *Contemporary Aesthetics* vol. 3, no. 6 (2005). https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol3/iss1/6/.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Bungay: Penguin Books Limited, 2003.

Tiedon hirviö

Magnus von Wrightin keskeneräisen luonnontieteellisen kuvituksen posthumanistinen luenta

Mariia Niskavaara

doi.org/10.23995/tht.142758



Artikkelissani tarkastelen Magnus von Wrightin keskeneräiseksi jäänyttä luonnontieteellistä kuvitusta *Nuori harmaalokki; keskeneräinen* (1836) posthumanistisen tulkintakehyksen kautta erityisesti sukupuuton tutkimuksen kontekstissa. Tarkastelen, millä tavoin 1800-luvulla valmistunut teos näyttäytyy, kun se altistetaan posthumanistiselle luennalle ja liitetään osaksi keskustelua sukupuutosta. Artikkelin viimeisessä luvussa liitän tulkintani osaksi keskustelua institutionaalista vallankäytöstä ja pohdin, kuinka taidehistoria, taiteentutkimus ja museoissa toteutettava kuratoriaalinen toiminta voivat vaikuttaa yhteiskunnalliseen keskusteluun lajikadosta.

Avainsanat: Magnus von Wright, sukupuutto, posthumanismi, luonnontiede, linnut, kuratoriaalinen aktivismi



Von Wrightin veljesten merkitys suomalaiselle taiteelle on suuri. Tunnettuina luonnon ja eläinten kuvaajina heidän teoksensa vaikuttavat edelleen siihen visuaaliseen kulttuuriin, jonka kautta tarkastelemme muita eläinlajeja. He ovat tunnettuja taiteilijoita myös suurelle yleisölle. Omana aikanamme von Wrightien teokset ovat myös uudella tavalla ajankohtaisia. Etenevä lajikato asettaa heidän teoksensa uudenlaiseen tulkintakehykseen, sillä monet niissä esitettävät eläinlajit ovat uhanalaisia, vaarassa kadota tai jo kadonneet sukupuuttoon.

Tässä artikkelissa tutkin Magnus von Wrightin keskeneräiseksi jäänyttä kuvitusta *Nuori harmaalokki; keskeneräinen* (1836)¹ posthumanistisen tulkintakehyksen kautta, sukupuuton tutkimuksen kontekstissa. Artikkelissani tarkastelen, millaisena 1800-luvulla valmistunut teos näyttäytyy, kun se altistetaan posthumanistiselle luennalle ja liitetään osaksi sukupuuton kulttuurista käsittelyä. Artikkelin viimeisessä luvussa liitän tulkintani osaksi keskustelua institutionaalista vallankäytöstä. *Nuori harmaalokki* tulee vuonna 2024 osaksi Ateneumin kokoelmanäytelyn *Ajan kysymys*² ripustusta, jolloin se altistuu uusille katseille ja tulkinnoille. Se tulee osaksi näyttelykokonaisuutta, joka käsittelee ihmisen ja muiden lajien suhdetta. Näin tarkastelen, kuinka taidehistoria, taiteentutkimus ja museoissa toteutettava kuratoriaalinen toiminta voivat vaikuttaa yhteiskunnalliseen keskusteluun lajikadosta. Tätä pohdintaa käyn *Nuoren harmaalokin* avulla pitäen sitä ajatteluni kumppanina. Samalla tässä artikkelissa esitettyä analyysia voidaan tarkastella osana sitä kuratoriaalista taustatutkimusta, joka edelsi *Nuoren harmaalokin* valintaa osaksi *Ajan kysymyksen* ripustusta.

1 Jatkoissa tässä artikkelissa: *Nuori harmaalokki*.

2 Avautunut yleisölle 14.4.2023.

Kehittyvä luonnontiede ja uusi maailma

Magnus von Wrightin (1805-1868) elämä ja ura osuvat aikaan, jolloin luonnontiede alkoi erottua omana tieteenalanaan ja tieteellinen maailmankuva syrjäytti vähitellen uskonnollisen maailmankuvan.³ Luonnontieteen kehittyminen omaksi tieteenalaksi 1700-luvun lopulta lähtien muokkasi länsimaissa ihmisen tapaa suhtautua luontoon ja muihin lajeihin. Magnus von Wrightin lintutieteellisen työn pohjana oli Carl von Linnén 1700-luvulla luoma taksonominen järjestelmä, joka teki luonnosta ja muista lajeista luokiteltavia ja toisistaan eroteltavia.⁴ Taksonomian mukaan luonto asetui tiedollisiin raameihin, jossa se näyttäytyi selkeänä ja jaoteltavana. Linnén järjestelmä mahdollisti tiedollisen multistuksen, jonka avulla luonto voitiin 'löytää'. Samalla se teki luonnosta ja lajeista osan länsimaista, eurokeskeistä imperialistiskolonialistista hanketta.⁵

3 Anto Leikola & Matti Klinge, *History of Zoology in Finland 1828–1918* (Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 2011), 57.

4 Jukka Ervamaa, "Von Wrightin veljesten taide, historia, maisema, nykypäivä," teoksessa *Von Wright: taiteilijaveljekset*, toim. Jukka Ervamaa, Dan Holm, Ilkka Karttunen, Susanne Lehtinen & Johan Ulfvens (Punkaharju: Retretti, 2000), 10.

5 On toki huomioitava, että kehittyvä luonnonhistoriallinen perustutkimus ja siitä vähitellen kehkeytyvä nykyinen tapamme tutkia luontoa on myös lisännyt käsitystämme muista lajeista, niiden elämästä ja näin myös mahdollistanut lajikadon tunnistamisen aikamme ilmiönä. Luonnontieteen tutkimus myös mahdollistaa pitkäjänteisyyttä vaativan lajien ja elinympäristöjen suojelemisen. Kuitenkin tunnistamalla luonnontieteen kehityksen pohjalla olevat arvot, maailmankuvat ja pyrkimykset, kykenemme yhä paremmin korjaamaan tiedollisia järjestelmiämme vastaamaan paremmin aikamme haasteita. Enemmän Linnén taksonomisen järjestelmän suhteesta kolonisaatioon ja luonnon materiaaliseen haltuunottoon ks. esim. William (Bill) Adams & Martin Mulligan, *Decolonizing Nature: Strategies for Conservation in a Post-Colonial Era* (London: Routledge, 2003), 24–25; Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 2008), 15–36.



1800-luvun edetessä eri lajien löytämisestä, nimeämisestä ja tieteen piiriin saattamisesta kehittyi suuri kulttuurinen ja kansallinen projekti, jolla on oma kytköksensä kunkin maan kolonialistisiin, imperialistisiin ja nationalistisiin pyrkimyksiin. Tätä luonnon haltuunoton projektia varten tarvittiin instituutioita, kuten museoita ja kansallisia kokoelmia, joissa haltuun otettua luontoa esitettiin katsojille.⁶ Magnus von Wright on yksi niistä henkilöistä, jotka toimivat Suomessa näiden instituutioiden kehittämiseksi. Hän on yksi suomalaisen ornitologian pioneereja, joka toimi kauan *Societas pro Fauna et Flora Fennica* jäsenenä.⁷ Tieteilijän roolissa Magnus toimi sekä lintujen havainnoijana että tieteellisenä kuvittajana, joka oli erikoistunut etenkin lintujen ulkonäköön.⁸ Kuvitustyön lisäksi Magnus toimi myös pitkään Helsingin yliopiston Luonnontieteellisen keskusmuseon lintukonservaattorina ja lintujen täyttäjänä.⁹ Magnuksen ura sijoittuu taiteen ja tieteen leikkauspisteeseen,¹⁰ eikä näitä kahta toimenkuvaa ole aina mahdollista tai

edes tarkoituksenmukaista erottaa toisistaan. Tästä taiteen ja tieteen erottamattomuudesta käsin tarkastelen, kuinka Magnus von Wrightin vuonna 1836 toteuttamassa ja keskeneräiseksi jääneessä tieteellisessä kuvituskuvassa estetiikka ja tiede sulautuvat yhteen merkityksellisenä kokonaisuutensa.

Luonnontieteiden erkaantuminen omasta tietämisen ja tiedon tuottamisen keinonaan vaikutti suuresti länsimaiseen tapaan ymmärtää ihmisen suhde luontoon ja muihin lajeihin. Luonto ja kulttuuri nähtiin toisistaan erillisinä ja luonnontiede käsitettiin objektiivisena, puhtaana totuutena maailmasta. Luonnontiede ei kuitenkaan ole kulttuurista ja historiasta erillinen tapa tutkia maailmaa, vaan sillä on vahva kytkös kulloinkin vallalla oleviin poliittisiin, ideologisiin ja sosiaalisiin virtauksiin ja pohjimmiltaan luonnontiedettä voidaankin pitää sosiaalisena ja kulttuurisena konstruktiona.¹¹

Viime vuosikymmenten uudet kriittiset suuntauukset kuten ekokritiikki, ekofeminismi, postkolonialistinen tutkimus ja posthumanismi ovat tarkastelleet kriittisesti niitä tietämisen ja vallan yhteenliittymiä, jotka määrittävät kulttuurista luontosuhdettamme. Esimerkiksi Donna Haraway on monissa kirjoituksissaan kiinnittänyt huomiota ihmisen ja muiden lajien väliseen kanssatoimijuuteen myös tiedon tuottamisen kulttuurisissa käytännöissä. Luonto on Harawayn mukaan kulttuurisesti rakentunut, kumuloituneen tiedon ja jatkuvan keskustelun paikka.¹² Harawayn mukaan ihminen ei kuitenkaan ole luontosuhteen muovautumisen ainoa toimija, vaan käsityksemme maailmasta muo-

6 Ks. esim. Hannah Turner, *Cataloguing Culture: Legacies of Colonialism in Museum Documentation* (Vancouver, British Columbia: UBC Press, 2020); T. J. Barringer & Tom Flynn, *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum* (London: Routledge, 1998); John Giblin, Imma Ramos & Nikki Grout, "Dismantling the Master's House," *Third text* 33 (2019); Beddard, Honor & Giovanni Aloï. "Making Nature," *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* 49 (2019): 14–37.

7 Anne-Maria Pennonen, "Taiteilijaveljekset Magnus, Wilhelm ja Ferdinand von Wright taiteen ja tieteen leikkauspisteessä," teoksessa *Veljekset von Wright: taide, tiede ja elämä*, toim. Erkki Anttonen & Anne-Maria Pennonen (Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 2017), 15.

8 Anto Leikola, Juhani Lokki & Torsten Stjernberg, "von Wright -veljekset ja lintututkimus," teoksessa *Veljekset von Wright – Taide, tiede ja elämä*, toim. Erkki Anttonen & Anne-Maria Pennonen (Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 2017), 110.

9 Torsen Stjernberg, "Magnus von Wright lintukonservaattorina," teoksessa *Veljekset von Wright: taide, tiede ja elämä*, toim. Erkki Anttonen & Anne-Maria Pennonen (Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 2017), 121–126.

10 Pennonen, "Taiteilijaveljekset Magnus, Wilhelm ja Ferdinand von Wright taiteen ja tieteen leikkauspisteessä," 11.

11 Esim. Donna Jeanne Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (London: Free Association Books, 1991); Donna Jeanne Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (New York: Routledge, 1983); Donna Jeanne Haraway, "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others," *Política y Sociedad* 30 (1999): 121–163.

12 Haraway, "The Promises of Monsters," 297.

vautuu yhteydessä ei-inhimillisiin toimijoihin ja teknologioihin.¹³ Haraway viittaa luonnontieteen diskurssina, jota eri toimijat muovaavat yhdessä.¹⁴ Myös luonnontieteelliset kuvituskuvat ja muu luonnontieteisiin liittyvä visuaalinen kulttuuri on osa tätä diskurssia. Luonnontieteellisten kuvituskuvien estetiikka ja esittämisen tavat voivatkin paljastaa meille niitä usein huomaamatta jääviä kulttuurisia tapoja, joilla suuntaamme katseemme ja ajattelumme kohti ei-inhimillistä.

Posthumanistinen luenta

Yhdeksi merkittäväksi ihmiskeskeistä maailmankuvaa haastavaksi teoreettiseksi suuntaukseksi on viime vuosina noussut posthumanismi. Posthumanismi kiinnittää huomiota tapaan, jolla ihmistä on totunnaisesti pidetty muusta olevaisesta erillisenä ja erityislaatuiseena. Se haastaa sellaiset vakiintuneet dualistiset ajattelutavat kuten luonto/kulttuuri, ihminen/eläin tai henki/materia. Posthumanismi tunnistaa tällaiset ihmiskeskeiset jaottelut haitalliseksi narratiiviksi, joka estää meitä näkemästä tapaa, jolla olemme yhteydessä muuhun olevaiseen.¹⁵ Tässä suhteessa posthumanistinen ajattelu usein sivuaa ekofeminististä ajattelua, joka lisäksi huomioi kuinka samat vallankäytön rakenteet, jotka

rajoittavat sukupuolien tasa-arvon toteutumista, kohdistuvat myös muihin lajeihin.¹⁶

Posthumanistinen luenta on alun perin kirjallisuudentutkimuksesta lähtöisin oleva tutkimuksen ja analyysin menetelmä, joka ammentaa jälkistrukturalismista.¹⁷ Tässä artikkelissa tarkastelen, millä tavoin kirjallisuuden tutkimuksen menetelmä voi tuottaa kiinnostavia tapoja tutkia myös taidetta, varsinkin sellaista, joka on syntynyt ennen 1900-lukua. Tässä suhteessa artikkeli pyrkii vastaamaan myös taidehistorioitsija Andrew Patrizion asettamaan haasteeseen etsiä keinoja tutkia taiteen historiaa siten, että se ottaa huomioon meneillään olevat ympäristökatastrofit ja muiden lajien oikeudet.¹⁸ Ehdotan tässä artikkelissa posthumanistista luenta menetelmäksi, jolla taidehistorian ihmiskeskeisyyttä voidaan haastaa.

Karoliina Lummaa kehittää artikkelissaan *Posthumanist Reading – Witnessing Ghosts, Summoning Nonhuman Powers* (2019),¹⁹ lukemisen tapaa, joka on aktiivista ja aloitteellista uusien tai vaihtoehtoisten etiikoiden, epistemologioiden ja ontologioiden kartoittamista. Lummaan mukaan posthumanistinen luenta on ei-inhimillisten voimien esiin kutsumista. Luettavan tekstin toimijuus paljastuu osana

13 Ibid., 297–298.

14 Ibid., 298.

15 Carey Wolfe, *Art and Posthumanism: Essays, Encounters, Conversations* (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2021); Carey Wolfe, *What Is Posthumanism?* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010); Carey Wolfe, *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 2003); Karen Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter," in *Signs* 28, no. 3 (2003): 801–831, <https://doi.org/10.1086/345321>; Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013).

16 Greta Gaard, "Posthumanism, Ecofeminism, and Inter-Species Relations," in *Routledge Handbook of Gender and Environment*, ed. S. MacGregor (Routledge, 2017), 115–129, <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.4324/9781315886572>.

17 Elsi Hyttinen & Karoliina Lummaa, "Lukeminen humanismin murroksessa," teoksessa *Sotkuiset maailmat: posthumanistinen kirjallisuudentutkimus*, toim. Katri Aholainen, Elsi Hyttinen & Karoliina Lummaa (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2020); Karoliina Lummaa, "Posthumanist Reading. Witnessing Ghosts, Summoning Nonhuman Powers," in *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*, ed. Sanna Karkulehto, Aino-Kaisa Koistinen & Essi Varis (New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019).

18 Patrizio, Andrew, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History* (Manchester: Manchester University Press, 2019).

19 Lummaa, "Posthumanist Reading".

aktiivista, kriittisen lukemisen menetelmää. Lummaa omaksuu esoteerisen ja okkultistisen sanaston osoittaakseen tekstin olevan kykeneväistä vastaamaan kutsuun. Lummaalle lukija on *sorcerer*, velho tai tietäjä, jonka taito on kutsua salassa olevaa tietoa tai tietäviä olentoja avukseen. Lummaa manaa esiin tekstien sisäiset ei-inhimilliset voimat ja näkökulmat, teknologiat, tekniikat, käsitteet ja olennot. Hän näkee ne merkitsevinä toimijoina haastaen näin tekstien ihmiskeskeisen tulkinnan, jossa ihminen on toimiva subjekti ja teksti passiivinen objekti.

Tässä suhteessa Lummaan lukemisen tapa on jo lähtökohdiltaan vakiintuneita duaalimalleja haastavaa, sillä hän näkee tekstin materiaalisena toimijana, jonka kanssa ajatella ja luoda uutta. Hänen lähtökohtansa tekstin tarkasteluun ammentaakin Bruno Latourin, Nick Lawn ja Michel Callonin toimijaverkkoteoriasta (Actor-Network-Theory, ANT), jonka mukaan inhimilliset ja ei-inhimilliset olennot ovat aina vastavuoroisessa suhteessa toisiinsa, yhteistoimijoita. Posthumanistisen, uusmaterialistisen ajattelun kentällä tätä näkökulmaa ovat puolestaan vieneet eteenpäin esimerkiksi Donna Haraway, Jane Bennett sekä Karen Barad, joille kaikille keskeistä on huomioida ei-inhimillisen toimijuus ja aktiivisuus.²⁰

Myös taiteentutkimuksen piirissä ajatus materian tai teoksen toimijuudesta on löydettävissä.²¹ Varsinkin viime aikoina ajatus taideteoksen toimijuudesta on usein liittynyt posthumanistiseen, postkolonialistiseen ja/tai ekofeministiseen ajatukseen animistisesta toimijuudesta, minkä avulla on mahdollista kyseenalaistaa

yhteiskunnan ihmiskeskeisiä ja kolonialistisia valtasuhteita.²²

Artikkelissaan Lummaa puhuu posthumanismin olennoista, aaveista, hybrideistä, hirviöistä. Tällaiset monimerkitykselliset olennot ovat keskeinen osa posthumanistisen tutkimuksen termistöä. Lummaa toteaa niiden olevan hyödyllisiä ajattelun välineitä.²³ Tässä suhteessa haluan kuitenkin hieman poiketa Lummaan käyttämästä kielestä, sillä näkisin nämä entiteetit enemmän ajattelun kumppaneina, joiden kanssa ajattelu etenee, kuin työkaluina, jolla ajattelua tuotetaan.

Omassa analyysissäni tutkin tätä lukemisen tavan mahdollisuutta taiteen tutkimuksen menetelmänä. Lukeminen on tässä suhteessa verrannollista katsojuuteen. Lähden tässä tekstissä kutsumaan von Wrightin teoksesta esiin posthumanistista hirviötä ajatteluni kumppaniksi ja katson, millaisia merkityksiä hirviön esiin manaaminen saa aikaan, kun se asetetaan sukupuuton kontekstiin.

Hirviöt keskuudessamme

Hirviöillä ja hirviökertomuksilla on vahva kulttuurinen merkitys. Etymologisesti hirviö sanan [eng. monster] juuret ovat latinan verbissä *monstrare*, joka tarkoittaa osoittaa tai näyttää. Toinen mahdollinen etymologinen juuri on latinan verbi *monére*, joka tarkoittaa varoitusta tai neuvoa. Hirviöt ilmestyvätkin enteilemään muutosta tai varoittamaan ihmistä tämän toimien tuhoisuudesta. Hirviöt ilmaantuvat ihmisen elinpiiriin, kun maailman tasapaino järkkyy. Usein hirviöt ovat myös ihmisen aikaansaannosta, jolloin ihmisen varomattomuus, ahneus tai

20 Donna Jeanne Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016); Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2010); Barad, "Posthumanist Performativity".

21 Ks. esim. W. J. T. Mitchell, "What Do Pictures 'Really' Want?," *October* 77 (1996): 71–82; Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

22 Ks. esim. Jessica L. Horton & Janet Catherine Berlo, "Beyond the Mirror: Indigenous Ecologies and 'New Materialisms' in Contemporary Art," *Third text* 27, no. 1 (2013): 17–28; Emanuele Coccia, "The New Animism," *Techne* (2021): 33–36, 34.

23 Lummaa, "Posthumanist Reading," 41.

väläinpitämättömyys johtaa kauhistuttaviin seurauksiin.²⁴

Hirviökuvastoa syntyy hetkinä, jolloin kulttuurisesti ollaan jonkinlaisessa murroskohdassa.²⁵ Von Wrightin ajassa elettiin tieteen ja tutkimuksen murroskautta, omissa ajassamme tällaisena murroskohtana voidaan nähdä ilmastonmuutos ja lajikato, jotka ovat johtaneet ihmiskeskeisen maailmankuvan kriisiin. Analyysissäni tarkastelen kuinka nämä murroskohdat liittyvät yhteen ja luovat omanlaisensa hirviön. Hirviöt toimivatkin eräänlaisina kulttuurin ja ihmisyyden peileinä, jotka paljastavat meille oman toimintamme synkät kasvot. Hirviötä ja hirviömyyttä voidaankin tarkastella kriittisenä kuvastona, joka mahdollistaa konventioiden haastamisen.²⁶

Hirviöt ovat liminaaliolentoja, joita voi kohdata paikoissa, joissa vakiintuneet tiedon ja tiedon hankinnan rajat ja kategoriat järkkäyvät. Hirviöt vastustavat valistuksen aikana syntyneitä tiedon rakenteita, järjestelmiä, luokitteluja ja taksonomioita.²⁷ Se, mitä hirviöt haastavat, on siis tietomme maailmasta: *mitä* tiedämme ja *miten* sen tiedämme. Hirviön kutsuminen ja sen kohtaaminen on näin ollen tilanne, joka mahdollistaa vallalla olevan tiedollisen valtarakenteen kyseenalaistamisen.

Hirviöiden voima on niiden olemuksessa: hirviöt ovat kehollisia. Ne eivät ole aaveita tai henkiä, vaan olemukseltaan materiaalisia. Taiteilija Cynthia Verspaget, joka on työssään tutkinut bioteknologiaa hirviömyyden näkökulmasta, huomauttaa: ”hirviöt ovat marginaalikehoja – eivät kuten toiseutetut marginalisoinnin uhrin – vaan kuten voimakkaat olennot, jotka ovat kykeneviä asuttamaan ja tunkeutumaan alueille, joissa tietoa rakennetaan ja haastetaan.”²⁸ Se, mikä tekee hirviön kehollisuudesta vakiintuneita käsityksiä haastavaa, johtuu siitä että niiden kehollinen olemus ei noudata sitä tiedollista järjestelmää, jonka puitteissa olemme tottuneet maailmaa tarkastelemaan.

Juuri Verspagetin maininnan kaltaisista hirviöistä onkin tullut yksi antroposeenin tutkimuksen keskeisiä käsitteitä. Heather Swanson, Anna Tsing, Nils Bubandt ja Elaine Gan teoksessa *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (2017) tarkastelevat antroposeenin ajan hirviöitä juuri kehollisuuden kautta. Heille inhimillisten ja ei-inhimillisten kehojen vuorovaikutus maailmassa tuottaa hirviömyisiä olentoja tilanteissa, joissa vuorovaikutus häiriintyy. Kun jokin luonnon ilmiö muuttuu hirviömyiseksi, kauhistuttavaksi, on syy pääsääntöisesti inhimillisessä toiminnassa.²⁹ Seuraavassa luvussa käsittelen von Wrightin keskeneräistä teosta tällaisena ihmisen ja linnun vuorovaikutuksen synnyttämänä hirviömyisenä kehona.

24 Nial Scott, ”Introduction,” in *Monsters and the monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil* (Boston: Brill, 2007), 1; Simon Bacon, *Monsters: A Companion* (Oxford: Peter Lang, 2020), 1.

25 Simon Bacon, *Monsters: A Companion*, 4.

26 Cristina Costantini, ”The Monster’s Mystique: Managing a State of Bionormative Liminality and Exception,” in *Monsters and Monstrosity: From the Canon to the Anti-Canon: Literary and Juridical Subversions*, ed. Daniela Carpi (Berlin: De Gruyter, 2019), 26.

27 Holly Lynn Baumgartner & Roger Davis, ”Hosting the Monster – Introduction,” in *Hosting the Monster*, ed. Holly Lynn Baumgartner & Roger Davis (Amsterdam: Rodopi, 2008), 2; Jeffrey Jerome Cohen, ”Monster Theory (Seven Theses),” in *Monster Theory: Reading Culture*, ed. Jeffrey Jerome Cohen (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 3–25.

28 Cynthia Verspaget, ”Creative Lab Monsters: Looking at Bioart Through the Lens of Ecofeminism,” *Runway Journal*, issue 32 (2019), <https://runway.org.au/creative-lab-monsters-looking-at-bioart-through-the-lens-of-ecofeminism/>. Käännös kirjoittajan alkuperäisestä: ”Monsters are marginal bodies—not as the othered victims of marginalization—but as powerful entities able to inhabit and infiltrate zones where knowledge is constructed and contested.”

29 Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan & Nils Bubandt, *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 1–2.



Kuva 1. Magnus von Wright, *Nuori harmaalokki; keskeneräinen*, 1836. Guassi, kartonki, lyijykynä, vesiväri, 35,5 × 45,5 cm. Ateneum, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Tero Suvilampi. Lähde: kansallisgalleria.fi, lisenssi CC0.

Harmaalokki – tiedon hirviö

Magnus von Wrightin *Nuori harmaalokki* on luonnontieteellinen kuvituskuva. Se on toteutettu kartongille guassilla, vesiväreillä ja lyijykynällä. Maalauksessa on nuoren harmaalokin profiili. Teoksessa on kuvattu nuoren lokin tyypillistä asua, tummaa nokkaa sekä kaulan ja rinnan höyhenpeitettä, jossa valkoisella pohjalla on ruskeita laikkuja. Lokin jalat on maalattu yksityiskohtaisesti. Tummat kynnet erottuvat räpyläjaloista, jotka muuten ovat vaalean puuterin väriset. Kaikki on maalattu tarkasti, todellisuutta jäljitellen. Von Wrightin tiedetään hallinneen haastava *Trompe l'œil*-tekniikan, jonka tarkoitus oli tuottaa tarkkoja materiaalisia optisia illuu-

sioita, jotka huijaavat katsojan silmää.³⁰ Tekniikan hallinnasta on täytynyt olla etua luonnontieteellisessä kuvitustyössä, jossa keskeistä on ollut tuottaa illuusio todellisesta eläimestä.

Nuori harmaalokki ei kuitenkaan koskaan valmistunut. Teos on keskeneräinen. Siinä missä pitäisi olla tarkka kuvaus linnun siivistä laskotumassa selän ja pystön päälle, on vain haaleita lyijykynällä hahmoteltuja ääriviivoja. Linnun silmän kohdalla hohtaa taustapahvin valkeus.

30 Pennonen, "Taiteilijaveljekset Magnus, Wilhelm ja Ferdinand von Wright taiteen ja tieteen leikkauspisteessä," 23.

Maalauksen keskeneräisyys paljastaa oleellisen tiedon maalauksen tekotavasta. Maalauksen tekoaikana valokuvaus ei ollut vielä kylliksi kehittynyt väline, jotta sitä olisi harkittu vakavasti otettavaksi keinoksi tallentaa luontoa.³¹ Lisäksi valokuvaan tallentuneen eläimen olemuksessa ja katseessa saattoi aistia ihmisen läheisyyden. Tällöin särkyi illuusio luonnosta ihmisen ja kulttuurin vastakohtana. Tämä oli epätoivottavaa. Luonto oli esitettävä kuin se olisi ihmisestä erillinen.³²

Koska kamera ei ollut soveltuva työväline, 1800-luvulla luonnontieteelliselle kuvittajalle mallinsa tappaminen oli työn keskeinen menetelmä. Teoksen keskeneräisyys paljastaa tämän teknisen vaiheen: Yksi lintu riitti harvoin toimimaan kuvituskuvan mallina, sillä kuollessaan lintu menettää pian värinsä. Niinpä yhtä kuvituskuvaa varten tarvittiin useiden lintujen ruumiit.³³

Tieteellisten kuvituskuvien linnut onkin koottu useiden lintujen kehoja käyttäen.³⁴

Posthumanistinen luenta ei ole yksisuuntainen tapahtuma, vaan siihen liittyy ajatus ei-inhimillisestä toimijuudesta. Esineen toimijuus paljastuu, kun se lakkaa toteuttamasta sille määritellyä tehtävää (esim. ikkuna ei avaudu) ja näin vastustaa inhimillistä aietta.³⁵ Teoksen keskeneräisyys paljastaa maalauksen toimijuuden, sillä keskeneräisenä se lakkaa toteuttamasta sille aiottua funktiota luonnontieteellisenä kuvituskuvana. Teos vastustaa ihmisen ensisijaiseksi aiottua toimintaa hankkia kuvan kautta tietoa harmaalokin ulkonäöstä. Keskeneräisyys siis haastaa oletetun suhteen ihmisen ja kuvan välillä ja osoittaa sen toimimattomaksi: teos ky-

31 Pennonen, "Taiteilijaveljekset Magnus, Wilhelm ja Ferdinand von Wright taiteen ja tieteen leikkauspisteessä," 11.

32 Aloï, *Speculative Taxidermy*, 119.

33 Anto Leikola, Juhani Lokki & Torsten Stjernberg, "von Wright -veljekset ja lintututkimus," teoksessa *Veljekset von Wright – Taide, tiede ja elämä*, toim. Erkki Anttonen ja Anne-Maria Pennonen (Helsinki: Ateneumin taide museo, 2017), 110; Juhani Lokki & Torsten Stjernberg, "Ammutusta linnusta väritettyyn litografiaan," teoksessa *Von Wright: taiteilijaveljekset*, toim. Jukka Ervamaa, Dan Holm, Ilkka Karttunen, Susanne Lehtinen & Johan Ulfvens (Punkaharju: Retretti, 2000), 65; Yksittäistä luonnontieteellisiä kuvituskuvaa varten ammuttujen lintujen määrä luonnollisesti vaihteli. Lukumäärät saattoivat kuitenkin olla myös hyvin suuria. Esimerkiksi James Audubon saattoi yhtä näytettä varten ampua jopa sata lintua. Ks. esim. Aloï, *Speculative Taxidermy*, 73.

34 Sitä, millainen tai millaiset yksilöt menettivät henkensä *Nuoren harmaalokin* tähden, ei tiedetä. Eläinyksilöt luonnontieteellisten kuvituskuvien takana painuvat usein historian hämäriin. Ne ovat yksilöitymättömiä ja niillä on harvoin tunnettua elämänhistoriaa, eikä niiden kuolemaan johtaneista tapahtumistakaan jää aina merkintää historiankirjoihin. Myös *Nuoren harmaalokin* tekohistoria on hämärän peitossa. Teos on merkitty vuodelle 1836. Tuolloin Magnus on jo palannut takaisin Suomeen työskenneltyään ennen sitä vuodesta 1982 alkaen *Svenska Foglarin* kuvitustyön parissa Ruotsissa. Suomeen palattuaan hän ei enää osallistunut aktiivisesti *Svenska Foglarin* kuvitustyöhön. Vuodelle 1839 oli tarkoitus toteuttaa vielä *Svenska Foglarin* 31. vihko, johon olisi sisällytetty myös harmaalokki, mutta vihko ei koskaan ilmestynyt. Myöskään Magnus von Wrightin päiväkirjoista ei löydy merkintää kyseisen kaltaisen teoksen työstämisestä tai nuoren harmaalokin ampumisesta. Harmaalokeista löytyy yleisestikin vain muutama merkintä vuosilta 1835-1840, aiemmilta vuosilta ei yhtäkään. Päiväkirjamerkintöjenkään perusteella ei siis voi jäljittää teoksen takana olevaa historiaa harmaalokkien näkökulmasta. Ks. "Elämäkertatietoja – Magnus von Wright," teoksessa *von Wright: taiteilijaveljekset*, toim. Jukka Ervamaa, Dan Holm, Ilkka Karttunen, Susanne Lehtinen & Johan Ulfvens (Punkaharju: Retretti, 2000), 162; Lokki & Stjernberg, "Ammutusta linnusta väritettyyn litografiaan," 65; Magnus von Wright, *Dagbok 1824–1834*, Utgiven av Anto Leikola, Juhani Lokki, Torsten Stjernberg och Johan Ulfvens (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1996); Magnus von Wright, *Dagbok 1835–1840*, Utgiven av Anto Leikola, Juhani Lokki, Torsten Stjernberg och Johan Ulfvens (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1997).

35 Bill Brown, "Thing Theory," *Critical Inquiry* 28, no. 1 (2001).

seenalaistaa normatiivisen tavan katsoa luonnontieteellistä kuvituskuvaa ja asettaa haasteen inhimilliselle katseelle. Tästä esiin työntyvistä toimijuudesta on mahdollista maanitella ulos hirviö. Näin muotoutuu uudenlainen suhde kuvituskuvan ja katsojan välillä.

Hirviö, joka paljastuu, on kehollisesti erityinen. Se on ihmisen kyhäämä olento, koottu useiden kuolleiden lintujen osista ja kursittu kokoon. Kokoon kursimisen syy on tiedon tuottaminen ja tieteen kehitys. Tällaisena luomuksena *Nuori harmaalokki* muistuttaa sellaisia tieteellisen vallankumouksen mainingeissa syntyneitä hirviökuvauksia kuten Tohtori Moreaun eläinohjelma³⁶ ja Frankensteinin hirviö.³⁷ Mary Shelley'n kertomusta Frankensteinista voidaankin pitää ekohirviökertomuksena, jossa hirviö riistäytyy valloilleen ihmisen ylittäessä tieteellisen tutkimuksen eettiset rajat.³⁸ Viktor Frankenstein on tutkija, joka kokoaa hirviönsä ihmis- ja eläinkehöjen osista.³⁹ Hänen hirviönsä keho on kollaasinomainen rakennelma, joka on luotu ihmiskeskeisen tiedon- ja vallanhalun tyydyttämiseksi. Olemuksellisesti se muistuttaa von Wrightin kokoamaa ja esiin maalaamaa olentoa. Myös tieteellisissä kuvituskuvissa kuolleiden lintujen osat kootaan yhteen esittämään yhtä, elävää yksilöä.

Eloon herääminen onkin tällaisen tieteen hirviön keskeinen olemuksellinen piirre. Myös ”von Wrightin hirviö” on eloon herätetty, ”ylös nostettu eläin”,⁴⁰ josta kuoleman ja kivun merkit on taiteen keinoin tehty näkymättömiksi. Von Wrightin teoksessa mikään ei kieli siitä, että

tappaminen ja kuolema on osa teoksen syntyprosessia. Teoksen lokki seisoo rauhallisesti paikallaan. Se on levollisen näköinen. Sen keho on paljastettu katseelle, mutta se ei pelkää esilläoloaan, eikä mikään sen kehon asennossa anna ymmärtää, että se olisi aistinut ihmisen uhkaavan läsnäolon. Maalauksessa ihmisen uhkaava läsnäolo on poissa. Ihminen ei kuulu samaan maailmaan kuin harmaalokki. Koska ihminen tarkoittaa lokille, teoksen mallille, kuolemaa, on teoksesta näin pyyhitty pois myös väkivallan historiallinen jälki.

Luonnontieteellisissä kuvituskuvissa eläimen pysähtyneisyydellä ja paikallaan ololla on ollut selkeä funktio. Paikallaan olo objektivoi eläimen, jolla ei ole mahdollisuutta reagoida ihmisen läsnäoloon; kehot eivät ole vastavuoroisessa suhteessa toisiinsa. Näin luodaan valtasuhde, joka toimii katsojan eli ihmisen hyväksi.⁴¹

Eläimen ja ihmisen katseesta on kirjoitettu paljon. Esimerkiksi Jaques Derrida pohtii teoksessaan *The Animal That Therefore I Am* (2008), mitä tapahtuu, kun ihminen altistuu kissan katseelle.⁴² Myös John Berger on klassikon asemaan nousseessa tekstissään *Why Look at Animal?* (1980) pohtinut eläimen ja katseen välistä suhdetta. Esseessään John Berger kuvaa eläintarhaa paikkana, jossa ikaikainen mahdollisuus vastavuoroiseen kohtaamiseen ihmisen ja eläimen välillä on estetty.⁴³ Vastaavalla tavalla luonnontieteelliset kuvituskuvat tyypistävät katseen yksisuuntaiseksi. Kun eläimen toimijuus supistuu, tulee siitä tiedon objekti, kohde inhimilliselle toimijuudelle. Olento, joka muutoin voisi reagoida ihmisen katseeseen, olla toimelias, on tie-

36 H. G. Wells, *Tohtori Moreaun saari* (Helsinki: Odessa, 1986).

37 Mary Shelley, *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 1977).

38 Carl H. Sederholm, "The Ecomonster: Megalohydrothalassophobia (Abhorrence, 2018) – Monsters of the Anthropocene," in *Monsters: A Companion*. ed. Simon Bacon (Oxford: Peter Lang, 2020), 209.

39 Shelley, *Frankenstein*, 38.

40 Aloi, *Speculative Taxidermy*, 119.

41 Ibid., 122.

42 Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* (New York: Fordham University Press, 2008).

43 John Berger, "Why Look at Animals," in *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980), 21–26, https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Berger_LookAnimals.pdf

teellisessä kuvituksessa jähmettynyt, aina ihmisen katseen saavutettavissa ja sille alistainen.⁴⁴

Luonnontieteellisen kuvituskuvan objekti on lajinsa idealisoitu edustaja. Sulauttamalla yhteen monien yksilöiden piirteet, on luotu käsitys tunnetuista lajeista:

Eläintieteen termein, näyte on vakiintunut morfologisen yhtenäisyyden standardi, joka edustaa koko lajia. [-] Näytteen täytyy olla anatomisesti täydellinen. Se on epistemologinen esine *par excellance*. [-] paljastettu eläin-esine, rakennuspalikka institutionaalisessa taksonomisessa diskurssissa. Se makaa lävistettynä ajattomassa ympäristössä, jossa preparointi ja dekontekstualisointi on poistanut kaiken yksilöllisen historian. Kuolemaan kiinnitettynä sen ideaali, ainutlaatuinen muoto helytmättä vihjaa sen lukemattomista elävistä viittauskohdista.⁴⁵

Harmaalokin keskeneräisyys haastaa kuvituskuvan funktion rikkomalla tämän eheyden ja täydellisyyden illuusion. Tässäkin suhteessa se on hirviömäinen. Kuten Holly Lyn Baumgarter ja Roger Davis huomauttavat, hirviön olemus vastustaa luokittelua ja järjestystä ja täten haastaa valistuksen aikaan juontavia tiedon rakenteita.⁴⁶ Koska lajien taksonominen järjestelmä on kuvituskuvien estetiikan taustatekijä, voidaan von Wrightin keskeneräinen *Harmaalokki* nähdä it-

ensä antiteesinä – se horjuttaa järjestystä, jonka edustajaksi se on aiottu.

Posthumanistinen lukeminen on tässä suhteessa keskeneräisyyden lukemista teoksen merkityksellisimpänä ominaisuutena ja teoksen toimijuuden osoituksena. Keskeneräisyydessään *Harmaalokki* tekee oman objektivointinsa mahdolltomaksi. Se lakkaa välittämästä sitä tietoa, minkä palvelukseen se on aiottu. Keskeneräisyydessään *Harmaalokki* ei ole enää tiedon objekti vaan aktiivinen toimija, joka haastaa aiemman tiedon vakiintuneen rakenteen. Näin *Harmaalokki* lakkaa olemasta tiedon objekti ja siitä tulee tiedon hirviö.

Antroposeenin estetiikka ja maailmasta irrotettu keho

Mikäli onnistumme yllä kuvatun luennan avulla kutsumaan hirviön esiin von Wrightin keskeneräisestä maalauksesta, kuinka se olisi kohdatava? Kuten aiemmin olen todennut, hirviö on pohjimmiltaan viesti, merkki tai varoitus. Hirviöt ovat olemassa horjuttaakseen vakiintuneita käsityksiä, jotta uudenslaisia ajatuksia ja toimintatapoja voisi syntyä. Seuraavaksi tarkastelen von Wrightin maalauksen estetiikkaa suhteessa ihmisen aiheuttamaan sukupuuttoon, yhteen antroposeenin ajan kauhuista.

Antroposeeni on Paul J. Crutzenin ja Eugene Stoermerin ehdottama konsepti, jonka avulla ihminen voidaan ymmärtää koko maapallon systeemiin vaikuttavana geologisena voimana.⁴⁷ Tässä artikkelissa antroposeenin aika määritellään alkavaksi, kuten Crutzen ja Stoermer ehdottavat, 1700-luvun lopulla, jolloin kiihtyvä teollinen kilpajuoksu alkaa dramaattisesti

44 Aloï, *Speculative Taxidermy*, 77–78.

45 Aloï, *Speculative Taxidermy*, 73. Kirjoittajan suomenos alkuperäisestä: "In zoological terms, the specimen is the established standard of morphological integrity representing a whole species. [-] the specimen must be anatomically perfect. It is the epistemological object par excellence: [-] it is the animal-object laid bare, the building block of institutional taxonomic discourses. It lays transfixed in an atemporal milieu in which any individual history is removed by preparation and decontextualization. Fixed in death, its ideal, singular form relentlessly implies the multitude of its living referents."

46 Baumgarter & Davis, "Hosting the Monster – Introduction," 2; Cohen, "Monster Theory (Seven Theses)," 6.

47 Paul J. Crutzen & Eugene F. Stoermer, "The 'Anthropocene,'" in *The Future of Nature: Documents of Global Change*, eds. Libby Robin, Sverker Sörlin & Paul Warde (New Haven: Yale University Press, 2013), 479–490, <https://doi.org/10.12987/9780300188479-041>



nostaa ilman hiilidioksiditasoja.⁴⁸ Geologisena epookkina antroposeenin määrittely on ollut haastavaa ja sen alkamisajankohdasta on käyty runsaasti keskustelua.⁴⁹ Sittemmin antroposeeni on kuitenkin vakiintunut terminä varsinkin yhteiskunnallisessa ja humanistisessa tutkimuksessa käyttöön.⁵⁰ Tällöin antroposeeni hahmotetaan usein kulttuurisena ja yhteiskunnallisena ilmiönä, jonka keskiössä on kertomus ihmisestä luonnon oikeutettuna hallitsijana.⁵¹ Näin myös visuaalinen kulttuurimme on vahvasti kytköksissä antroposeeniin.⁵² Taidehistorioitsija Nicola Mirzoeff käsittelee artikkelissaan *Visualizing*

the Anthropocene (2014)⁵³ ihmisen aiheuttamaa muutosta ympäristössä ja sen vaikutusta kykyimme havaita maailma. Mirzoeffin mukaan länsimainen, kolonialistinen luonnon valloittamiseen liittyvä toiminta on osa antroposeenin ajan esteettistä järjestelmää, sillä se määrittää tapamme katsoa ja tehdä havaintoja maailmasta.⁵⁴

Ihmisen intressejä korostavan tiedon hankinnan kontekstissa luonto ja muut lajit nähdään tiedon objekteina ja tiedon tuottamisen resurssina, joiden hyödyntämiseen ihmisellä on 'luonnollinen' oikeus.⁵⁵ Samalla luonnontieteelliset kuvituskuvat olemassaolollaan vahvistavat kulttuurista käsitystä muista lajeista jonain, joka on passiivisesti ihmisen hyödynnettävissä. Ne ovat siis osa antroposeenin tiedollis-esteettistä järjestelmää. Tässä suhteessa antroposeenin estetiikka on kuitenkin usein myös vaikeaa tunnistaa, sillä olemme tottuneet siihen. Jotta antroposeenin estetiikka voi paljastua, on estetiikassa oltava ensin särö. Juuri tällaisen esteettisen rikkoutumisen hetken *Nuori harmaalokki* paljastaa.

Kuudennen sukupuuttoaalton taustalla on ihmisen toiminta.⁵⁶ Kuudes sukupuuttoalto on kulttuurimme ominaisuus. Sen tähden sukupuutto ei ole vain luonnontieteellinen kysymys, vaan sen ymmärtämiseen tarvitaan monitieteistä lähestymistapaa.⁵⁷ Jotta sukupuutto ilmiönä tulee ym-

48 Ibid. 484–485.

49 Se, milloin antroposeenin nähdään alkavan, riippuu pitkälti siitä, kuinka eri tutkijat ihmisen toimia painottavat. Painotusten mukaan antroposeenin voidaan nähdä alkaneen jo esimerkiksi lajien domestikaatiosta tai vaihtoehtoisesti hetkestä, jolloin ihmisen toimet alkavat vaikuttaa globaaliin keskilämpötilaan. Usein antroposeenin alku sijoitetaan 1700-luvun lopulle, jolloin teollistuminen vähitellen alkaa. Samaan ajanjaksoon kiinnittyy myös esimerkiksi Linnén taksonominen järjestelmä ja luonnontutkimuksen kehitys. Toiseksi vaihtoehtoiseksi alkamisajankohdaksi on ehdotettu 1800-luvun alkua, jolloin fossiilisten polttoaineiden hyödyntäminen alkaa toden teolla nostaa maapallon keskilämpötilaa. Antroposeenin toisena vaiheena nähdään tällöin usein 1900-luvun puoliväli, jolloin inhimillinen kulutus varsinkin länsimaissa kiihtyy. Enemmän antroposeenin määrittelystä, ks. esim. Jeremy Davies, *The Birth of the Anthropocene* (California: University of California Press, 2016).

50 Antroposeenia terminä on myös kritisoitu. Kritiikki on kohdistunut sekä termin määrittelyyn ja antroposeenin aikajänteen määrittelyyn vaikeuteen sekä siihen, että termi kuvailee ihmisen toiminnan universaalina, kaikkialla samanlaisena. Onkin myös tässä yhteydessä syytä huomauttaa, että Antroposeeni ei ole kaikkien modernina ja teollisena aikana eläneiden ihmisten aikaansaannosta, vaan se on pohjimmiltaan valkoista ja länsikeskeistä, osa teollisten yhteiskuntien toimintamekanismeja. Aiheesta enemmän esim. Heather Davis & Etienne Turpin, "Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction" in *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. Heather Davis & Etienne Turpin (London, England: Open Humanities Press, 2015), 3–30.

51 Val Plumwood, *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London (Routledge, Taylor & Francis Group, 2002).

52 Davis & Turpin, "Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction", 7.

53 Nicholas Mirzoeff, "Visualizing the Anthropocene," *Public culture* 26, no. 2 (2014): 213–232.

54 *ibid.* 219, 223.

55 Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (London: Routledge, 1993), 4.

56 Giovanni Strona, *Hidden Pathways to Extinction* (Cham: Springer, 2022), 21.

57 Ursula K. Heise, *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species* (Chicago: University of Chicago Press, 2016); Deborah Bird Rose, Thom Van Dooren & Mathew Chrulow, "Introduction – Telling Extinction Stories," in *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, eds. Matthew Chrulow, Deborah Bird Rose & Thom Van Dooren (New York: Columbia University Press, 2017).



märrettäväksi, tarvitaan käsitys lajeista.⁵⁸ Lisäksi tarvitaan käsitys lajeista jonain, mikä voi kadota. Tämä ymmärrys alkoi kehittyä vasta ensimmäisten fossiilien löytymisen ja Darwinin evoluutioteorian tunnustamisen myötä.⁵⁹ Tieteelliset kuvituskuvat kietoutuvat sukupuuton kulttuuriseen ymmärtämiseen juuri lajin käsitteen ja lajien esittämisen kautta. Luonnontieteellisten kuvituskuvien tarkoitus on esittää laji ja tehdä sen erottaminen muista lajeista mahdolliseksi.

Eläimen kuvaamisen kautta ihminen erottelee lajit toisistaan, ja samalla erottaa itsensä muista eläimistä. Samalla eläin muuttuu esineeksi tai kaupalliseksi tuotteeksi, jonka voi myydä tai jota voi hyödyntää.⁶⁰ Onkin huomionarvoista, että myös luonnontieteelliset kuvituskuvat ovat usein lopulta palvelleet varsin kaupallisia tarkoituksia tai olleet haluttuja keräilykohteita.⁶¹ John Berger yhdistää eläimiä kuvaavan kulttuurimme suoraan luonnonvaraisten eläinten ahdinkoon. Hänen mukaansa luonnonvaraiset eläimet käyvät yhä harvinaisemmiksi sitä mukaan kuin kuvat eläimistä lisääntyvät.⁶²

Sukupuutto koskettaa myös harmaalokkia. Harmaalokki, *Larus argentatus*, on eurooppalainen laji, joka esiintyy Pohjois- ja Länsi-Euroopassa, erityisesti Itämeren ja Fennoskandian ympäris-

tössä ja sen yleinen kanta on elinvoimainen.⁶³ Sen sijaan Suomessa harmaalokki taantuu. Vuoden 2019 *Punaisessa kirjassa* harmaalokki ilmoitetaan vaarantuneeksi lajiksi, siis uhanalaiseksi. Uhanalaisuuteen johtaneiksi syiksi mainitaan pyynti sekä esimerkiksi elinympäristöjen väheneminen ja saastuminen.⁶⁴ Harmaalokin taantuminen on tapahtunut nopeasti. Vuoden 2015 kanta on vielä ollut elinvoimainen.⁶⁵ Pitkäaikaisseurannassa kanta on taantunut jopa puolella.⁶⁶

Kaikki elollinen on keskinäisriippuvaista. Yksi massasukupuuton keskeisimpiä tekijöitä on biodiversiteettikato.⁶⁷ Keskinäisriippuvuutta uhkaa sopivien elinympäristöjen katoaminen. Katoavat ympäristöt häiritsevät eliöiden suhteita niihin lajeihin, joita ne tarvitsevat elääkseen. Myös Suomessa elinympäristöjen katoaminen on yksi keskeisimpiä lajien uhanalaisuuteen johtavia syitä.⁶⁸ Tämä keskinäisriippuvuus, kehollinen yhteenkuuluvuus elinympäristöön ja muihin lajeihin, tai edes lajikumppaniin, ei kuitenkaan ole osa luonnontieteellisten kuvituskuvien esteetiikkaa.

Harmaalokki on von Wrightin teoksessa yksin. Yhdyskunnissa elävälle linnulle yksinolo on poikkeus, usein epäonnekas sellainen. Teoksen

58 Valerie Bienvenue & Nicholas Chare, "Introduction. Representing Extinction: Art, Science and Afterimages," in *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*. ed. Valerie Bienvenue & Nicholas Chare (New York: Berghahn Books, 2022), 6, <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1515/9781800734265>.

59 Richard Grusin, *After Extinction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), viii; Heise, *Imagining Extinction*, 20.

60 Ibid. 23.

61 Gordon M. Sayre, "Rare Birds and Rare Books: The Species as Work of Art," in *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*, eds. Valérie Bienvenue & Nicholas Chare (New York, Oxford: Berghahn Books, 2022), 191-210. <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1515/9781800734265>

62 Berger, "Why Look at Animals?," 24.

63 BirdLife International (2023), "Species factsheet: *Larus argentatus*," luettu 29.12.2023, <http://datazone.birdlife.org/species/factsheet/european-herring-gull-larus-argentatus>

64 Esko Hyvärinen, Aino Juslén, Kemppainen, Eija, Uddström, Annika & Liukko, Ulla-Maija, *Suomen lajien uhanalaisuus – Punainen kirja 2019* (Ympäristöministeriö & Suomen ympäristökeskus: Helsinki 2020), 563.

65 "Laji.fi, Harmaalokki – *Larus argentatus*," luettu 29.12.2023, <https://laji.fi/taxon/MX.27750/endorsement> ; <https://punainenkirja.laji.fi/results/MX.27750?year=2015>; <http://hdl.handle.net/10138/299501>

66 Aki Aintila, "Harmaalokki," Hangon lintuasema: Asemalla havaittujen lintulajien esiintyminen (2019), luettu 25.7.2023. https://haahka.halias.fi/?_inputs_&species=%22Larus%20argentatus%22&tabs=%22species%22&language=%22fi%22

67 Strona, *Hidden Pathways to Extinction*, 13-14, 25-37.

68 Hyvärinen, Juslén, Kemppainen, Uddström, & Liukko, *Suomen lajien uhanalaisuus*, 31–33.

linnalla ei ole taustallaan maisemaa. Sen keho on irrotettu ajasta ja paikasta, emmekä näe linnun yhteyttä sille luonnolliseen elinympäristöön. Maiseman kuvaaminen on kulttuurista vallankäyttöä. Maisema rajaa luonnosta osan, jonka ihminen määrittää itselleen kuuluvaksi ja omalla katseellaan hallittavaksi.⁶⁹ Tämän näkökulman kautta on mahdollista ehdottaa, että myös maiseman puute on poliittista. Giovanni Aloï huomauttaakin, että taustan poistaminen luonnonhistoriallisista esityksistä on osa ihmisen pyrkimystä ulottaa suvereeni valtansa luontoon: Poistamalla maiseman eläimen taustalta eläimeltä on kuvassa poistettu toiminnan mahdollisuus.⁷⁰

Jos tarkastelemme *Nuorta harmaalokkia* sukupuuton kontekstissa, teoksen taustalla nähtävä valkoinen paperi on mahdollista lukea kadonneeksi elinympäristöksi. Linnun kytkös siihen, mikä pitää sen ja sen koko lajin hengissä, on kadonnut. Tämän kytköksen katkeaminen johtaa lopulta myös koko lajin katoamiseen. Teoksen keskeneräisestä harmaalokista tulee valkoiseen maailmaansa pala palalta liukeneva, katoava olento: tieteellisestä näytteestä tulee oman lajinsa katoamisen todistaja.⁷¹

Kehollisen toimijuuden ja olemassaolon keskeinen ominaisuus on kehon liittyminen ympäristöönsä.⁷² Ilman ympäristöään eläin menettää jotain itsestään.⁷³ Rinnastan ympäristön menettämisen ja kehollisen hajoamisen toisiinsa,

69 W. J. Thomas Mitchell, *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

70 Aloï, *Speculative Taxidermy*, xx.

71 Anna-Sophie Miclo, "Three Variations on the Theme of Extinction - Looking Anew at the Art and Science of Mark Dion," in *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*, eds. Nicholas Chare & Valérie Bienvenue (New York: Bergahn, 2022), 358.

72 Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: with, A Theory of Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).

73 Gordon M. Sayre, "Rare Birds and Rare Books: The Species as Work of Art", 207.

sillä katson niiden olevan osa samaa jatkumoa. Maailmasta irrottamisen voidaan nähdä olevan liitoksissa eläimen kehoon ja sen väkivaltaiseen haltuunottoon.⁷⁴

Tieteellisissä kuvituskuviissa eläinten keskinäisriippuvuus lajikumppaneihin, muihin lajeihin ja lopulta elinympäristöönsä poistetaan ja eläimestä tulee vain inhimillisen toiminnan resursi. Tätä vallankäyttöä ilmentää tyhjän taustan ja yksinäisyyden estetiikka. Luonnontieteellisissä kuvituksissa eläimet erotetaan toisistaan ja elinympäristöistään, ja tehdään näin oman taksonomisen luokituksensa edustajiksi.⁷⁵ Jos *Nuori harmaalokki* edustaa omaa lajiaan, kuten luonnontieteellisten kuvituskuviin eläimet edustavat, voidaan sen kehollinen outous, keskeneräisyys, tulkita uudella tavalla. Linnun voidaan ajatella katoavan vähitellen, pala palalta, haalistuvan pois; sillä ei ole enää elinmahdollisuuksia, koska sillä ei ole enää paikkaa missä elää.

Tyhjän taustan estetiikalla onkin vahva jalansija kulttuurissamme. Myös monet nykytaiteilijat hyödyntävät sitä työssään. Kulttuurisesti ja esteettisesti olemme edelleen sidoksissa 1700-luvulla

74 Metsästys tieteen nimissä on myös alueellista vallankäyttöä: Siinä luonnon osoitetaan symbolisesti olevan osa tieteen ja tieteellisen toiminnan valtapiiriä ja metsästettävät kehot alisteisia tieteellisille pyrkimyksille. Luonnontieteellistä kuvituskuvaava varten ammuttujen lintujen kehot sulautetaan maalauskuvaan yhteen viittaamaan johonkin itsensä ulkopuoliseen: ne eivät viittaa enää omaan itseensä, historiaansa, kuolemaansa tai elinympäristöönsä vaan inhimilliseen tiedolliseen järjestelmään, jonka osaksi ne on saatettu. Tämä inhimillinen pyrkimys tiedollisen hallintajärjestelmän luomiseksi on estetisoinut kuvituskuviin kätkemän väkivallan. Ks. Rachel Poliquin, *The Breathless Zoo: Taxidermy and the Cultures of Longing* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2012), 142, 157–160, 161; Jody Berland, *Virtual Menageries - Animals as Mediators in Network Cultures*. (Cambridge, MA: MIT Press, 2019), 21.

75 Vrt. Berger, "Why Look at Animals?"; Berger kuvaa eläintarhaa paikkana, jossa eläimet erotellaan katsottavaksi taksonomiensa mukaan. Sama keräämisen, järjestämisen ja näytteilleasettamisen logiikka vallitsee kaikissa niissä instituutioissa, joissa eläintä esitetään osana inhimillisiä tiedollisia järjestelmiä eli museoissa, eläintarhoissa ja tieteellisessä kirjallisuudessa.

syntyneeseen taksonomiseen järjestykseen ja siitä kumpuavaan tapaan kuvata luontoa. Tappamme nähdä lajit toisistaan erillisinä, ympäristönsä kytkeytymättöminä, tuottaa kulttuurisen näköharhan: emme hahmota luontoa monimutkaisena, keskinäisriippuvaisena kokonaisuutena, jossa tarvitsemme toinen toisiamme. Tämä näköharha vaikeuttaa kykyämme reagoida meneillään olevaan sukupuuttoaaltoon.⁷⁶

Tässä suhteessa kiinnostavan vertailukohtan Magnus von Wrightin *Nuorelle harmaalokille* tarjoaa Sanna Kanniston teos *Oporornis formosus* (2010), joka tuo oman lisänsä keskusteluun sukupuuton estetiikasta ja kehollisesta toimijuudesta.

Luonnontutkimuksen valkoinen aave

Valokuvataiteilija Sanna Kanniston teokset ammentavat luonnontieteellisen kuvitustyön traditiosta. Hänen asetelmallisissa valokuvissaan lintu esitetään valkoista tai mustaa taustaa vasten. Tyhjä tausta ja kirkas valaistus paljastaa lintujen yksityiskohdat selkeinä ja ihmissilmälle helposti havainnoitavina. Artikkelissaan *Sanna Kannisto ja linnun katse* Susanna Petterson huomauttaa, kuinka tällöin ”harmaastakin linnusta kuoriutuu melkoinen tähti.”⁷⁷ Pettersonin havainto Kanniston työn luonteesta tuo esiin teosten si-

säisen ihmiskeskeisyyden ja oletetun katsojan asennoitumisen lintujen kehoon: linnun harmautta ei nähdä sen erityisenä ominaisuutena tai suojavärinä, vaan puutteena, jonka valot ja tausta korjaavat. Välittyy ajatus, jossa linnun tehtävä on olla ihmissilmälle nautinnon ja ihailun kohde. Kannisto onkin kutsunut työtään luonnon haltuunotoksi,⁷⁸ ja kuvaa työskentelyään seuraavasti:

”Kun kohde erottuu sen alkuperäisestä taustasta – luonnosta – sen läsnäolo kuvassa tulee voimakkaaksi. Mittakaavan muutos tuo eläimet lähemmäs meitä ja muuttaa katsomistapaamme. Kuvaustavallani olen pyrkinyt hävittämään rajan meidän ja luonnossa elävien eläinten välillä. Luonnollinen ympäristö korostaa tätä eroa ja saa eläimet tuntumaan kaukaisilta.”⁷⁹

Kanniston teoksissa eläintä lähestytäänkin ensisijaisesti ihmisen ehdoilla. Jollakin tapaa Kannistoa voikin pitää myös von Wrightien työn jatkajana. Myös Kanniston teoksissa tutkimus ja taide kietoutuvat toisiinsa usein erottamattomalla tavalla, sillä Kannisto työskentelee usein biologisilla tutkimusasemilla yhdessä biologien kanssa.⁸⁰ Kiinnostavalla tavalla Kanniston työ sitoutuu näin myös lajikatoon ja sukupuuttoon: monet hänen teoksensa kuvaavat sademetsien lajeja, jotka elävät luonnon monimuotoisuuden kannalta sukupuuton riskialueilla.⁸¹

Ensivaikutelmalta saattaakin tuntua siltä, että hyvin tietoisessa asetelmallisuudessaan Kannisto ei niinkään pura, vaan ennemminkin ylläpitää aiemmilta vuosisadoilta peräisin olevaa tapaa asettaa muita lajeja ihmisen katseen alaisuus-

76 Esimerkiksi Giovanni Strona huomauttaa, kuinka lajien tutkimus ei ole tasapuolista. Luonnonsuojelun näkökulmasta selkärangkaisiin kohdistuu huomattavasti enemmän huomiota kuin esimerkiksi loisiin. Karismaattisten, tunnistettavien lajien suojeluun on myös helppoa kerätä rahaa, kun taas kulttuurisesti vähäpätöisinä pidettävien lajien suojelu kohtaa usein taloudellisia haasteita. Strona painottaakin, että suojelun ei pitäisi koskea yksittäisiä lajeja vaan lajit pitäisi hahmottaa osana suojeltavaa luonnon kokonaisuutta. Ks. Strona. *Hidden Pathways to Extinction*, 25–40. Ks. myös Jamie Lorimer, “Nonhuman Charism,” *Environment and planning. D, Society & space* 25, no. 5 (2007): 911–932.

77 Susanna Petterson, “Sanna Kannisto ja linnun katse,” teoksessa *Veljekset von Wright – Taide, tiede ja elämä*, toim. Erkki Anttonen & Anne-Maria Pennonen (Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 2017), 179.

78 Ibid., 180.

79 Sanna Kannisto, “Studio metsässä,” teoksessa *Käärme Heliconiassa: valokuvia sademetsistä*, toim. Sanna Kannisto (Helsinki: WSOY, 2002), 63.

80 Ibid., 62–63; Steve Baker, “Immense Disorder,” in *Fieldwork: Sanna Kannisto* (New York: Aperture, 2011).

81 Kalle Ruokolainen, “A Naturalist’s Rain Forest,” teoksessa *Käärme Heliconiassa: valokuvia sademetsistä*, toim. Sanna Kannisto (Helsinki: WSOY, 2002), 94–96.

teen. Tätä jatkumoa ylläpitää myös Kanniston tapa nimetä teoksensa usein taksonomian mukaan käyttämällä sen lajin tieteellistä nimeä, joka kuvassa esitetään. Kuitenkin Kanniston teosten sisäinen maailma usein tuottaa säröjä tieteellisen kuvitustyön odotettuun objektiivisuuteen. Siinä missä *Nuoren harmaalokin* hajoava keho tuottaa särön von Wrightin teokseen, Kanniston teoksessa valkoisen taustan hajottaminen tuottaa uudenlaisen tavan katsoa teoksen maailmaa.

Kirjoittaessaan Kanniston praktiikasta Barbara Hofmann-Johnsson huomioi, että valkoisen taustan illuusiota rikkovat usein laboratoriojalustat ja muu tutkimuksen teon tekninen esineistö.⁸² Näin on myös *Oporornis formosuksessa*. Teoksessa pieni, kirkassävyyinen lehtokerttuli⁸³ laulaa kukkivalla oksalla. Kanniston käyttämän kenttästudion arkkitehtuuri erottuu selvästi ja tyhjän taustan illuusio särkyä. Lintu ei kellu neutraalissa tyhjiydessä, vaan se on erotettu ihmisen rakentamaan keinotekoiseen tilaan kuvaustilannetta varten. Mustat suojaverhot rajavat tilan ja lintu, toimielias ja laulavainen, istuu leikko-oksalla, joka on viritetty jalustaan. Lintu ei sijaitse neutraalissa tyhjiydessä, vaan lavaste-tussa, ihmisen rakentamassa tilassa.

Edellä kuvatun kaltaisen asettelun Hofmann-Johnsson kytkee osaksi Kanniston teosten tieteellistä kontekstia.⁸⁴ Tieteellisen kontekstin tietoinen paljastaminen onkin Kanniston teos-

ten tapa purkaa luonnontieteellisen kuvitusku-
van perinteitä. Ne paljastavat tavan, jolla tietoa luodaan. Näin Kanniston teos toimii kiinnostavana vastinparina *Nuorelle harmaalokille*. Molemmissa teoksen taustalla toimiva tieteellinen tiedontuotannon prosessi paljastuu, mutta eri syistä. Siinä, missä Magnus von Wrightin luonnontieteelliset kuvituskuvat syntyivät traditi-
ossa, jossa tieteellinen prosessi pyrittiin kätke-
mään, Kannisto paljastaa sen tietoisesti.

Myös linnun toimijuus on Kanniston teoksissa läsnä toisella tavalla kuin von Wrightin teokses-
sa. Lehtokerttuli on elossa, kokonainen. Se voi katsoa takaisin toisin kuin von Wrightin tyh-
jäsilmäinen lokki. Kanniston teoksissa linnun aktiivisuus kuvaustilanteessa muodostaa osan teoksen kompositiosta.

Toisin kuin *Nuoren harmaalokin*, Kanniston lehtokerttulien kehollinen toimijuus ei ole hirviömäistä. Lehtokerttulien keho on itsenäinen, ehyt ja rikkomaton. Myös Kanniston teoksissa on kuitenkin teoksen sisäistä, oletettua logiikkaa horjuttava tekijä, joka tarkentaa katsettamme kohti sitä kulttuuria, jonka puitteissa teos on syntynyt. Teoksessa lehtokerttulien toimintaympäristö on outoutunut. Se ei ole luonnontila, mutta se ei ole myöskään luonnontieteellisten kuvituskuvien odotusten mukainen tyhjä tausta. Valkoisen taustan estetiikka on Kanniston teoksessa hajotettu ja inhimillisen tiedon rakentamisen tavat paljastettu. Jos noudatamme Lummaan hirviöitä manaavaa lukutapaa, voimme ehkä sanoa Kanniston teoksen kummittelevan: teoksen sisäisissä elementeissä, paljastetussa valkeassa taustassa ja kenttästudion sisustuksessa kum-

82 Barbara Hofmann-Johnson, "Birds's Eye Perspectives, Sanna Kannisto's Ornithological Stagings," in *Sanna Kannisto: Observing eye*, ed. Sanna Kannisto (Berlin: Hatje Cantz, 2020), 71. Ks. myös Saara Hacklin, "Opetus, asiakirja, näyte: dokumentin eri muodot nykytaiteessa," teoksessa *Tosi kyseessä: dokumentti nykytaiteessa*, *Kiasman kokoelmat*, toim. Eija Aarnio, Silja Kudel & Patrik Nyberg (Helsinki: Kiasma, 2012), 17.

83 Lehtokerttuli on aiemmin tunnettu tieteelliseltä nimeltään *Oporornis formosuksena*, sen tieteellinen nimi on kuitenkin sittemmin muuttunut *Geothlypis formosaksi*. Ks. "IOC World Bird List," luettu 31.12.2023, <https://www.worldbirdnames.org/new/updates/archives/taxonomy-version-2/>

84 Ibid., 71.



Kuva 2. Sanna Kannisto, *Oporornis formosus*, 2020. Alumiini, mustesuikkutuloste, 74 x 92 cm. Kiasma, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Aku Häyrynen, kaikki oikeudet pidätetään.

mittelee luonnontieteen historian aave.⁸⁵ Näin tiedollisten instituutioiden rakenteet ja vallankäyttö näyttävät uudessa valossa: tuotettuina, epäneutraaleina ja ihmiskeskeisinä. Tehdessään

näkyväksi linnun toimijuuden ja tieteellisen kuvituskuvan maailman rakennettuna ja epäneutraalina Kannisto teoksen voikin ajatella tutkivan nimenomaan ihmiskatseen ja tiedon tuottamisen historiaa.

85 Aaveen ja kummittelun käsitettä käytetään myös usein tarkasteltaessa antroposeenin ajan ilmiöitä. Usein aavemaisuudella kuvataan jotakin, mikä on kadonnut, mutta silti oudolla tavalla läsnä esimerkiksi muuttuneessa maisemassa tai häiriintyneessä biodiversiteetissä. Sillä voidaan kuvata myös niitä inhimillisen kulttuurin jälkiä, jotka tuottavat antroposeenin aavemaisia ilmiöitä, kuten kokonaisten lajien katoamista ja niiden jälkeensä jättämiä menneisyyden kaikuja. Ks. esim. Aurora Fredriksen, "Haunting, Ruination and Encounter in the Ordinary Anthropocene: Storying the Return Florida's Wild Flamingos," *Cultural geographies* 28, no. 3 (2021): 531–545.; Tsing, *Arts of Living on a Damaged Planet*, 2017.

Posthumanistinen luenta ja kuratoriaalinen aktivismi

Andrew Patrizio ehdottaa teoksessaan *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History* (2019),⁸⁶ että taidehistorian on kyseenalaistettava ihmiskeskeinen tapa lähestyä taidetta ja myönnettävä, että maailmassa, jossa ympäristökatast-

86 Patrizio, "The Ecological Eye."

rofi uhkaa koko elinpiiriämme on siirryttävä kohti planetaarista käsitystä taidehistoriasta, joka ottaa huomioon aikamme ekologiset kysymykset ja muiden lajien oikeudet. Taidehistoria ja taiteentutkimus ovat kiinni yhteiskunnallisessa keskustelussa museoinstituution kautta. Museoiden avulla taiteen tutkimusta, joka lisää ymmärrystämme ihmiskeskeisen maailman selityksen vaikutuksista, voidaan tarjota myös suurille yleisöille. Instituutioilla onkin vastuu sanoman ulottamisesta yleisöjen saataville.⁸⁷

Kutsuin hirviön esiin von Wrightin teoksesta ensimmäisen kerran vuosina 2021–2023, jolloin toimin Ateneumin uuden kokoelmanäyttelyn *Ajan kysymys* kuraattorina. Näyttelyn lähtökohdana oli tarkastella Kansallisgallerian kokoelmaa kuten Patrizio ehdottaa ja tarkastella samalla kriittisesti institutionaalista valtaa kertoa tarinoita taiteesta. Näyttelyn taustatutkimuksen yhteydessä *Nuori harmaalokki* valittiin yhdeksi niistä teoksista, jotka tulevat esiin vaihtuvien paperipohjaisten teosten valikoimassa näyttelyn kuluessa. Tässä artikkelissa kuvattu posthumanistinen luenta von Wrightin teoksesta on toiminut taustana kuratorialiselle päätökselle sisällyttää teos näyttelyyn.

Valinnan taustalla vaikutti myös käsitys museosta valtaa käyttävänä instituutiona. Museo ei ole neutraali näyttämö, jossa taidetta esitetään objektiivisesti. Kuten artikkelin alussa huomautan, museoinstituutio on kehittynyt 1800-luvulta lähtien osana kolonialistista, nationalistista ja imperialistista länsikeskeistä kulttuurista liikehdintää.⁸⁸ Luonnontieteiden kehitys ja muiden lajien typistäminen tiedon objekteiksi, osaksi museoiden kokoelmaa, on kytköksissä tähän historiaan.⁸⁹ Tämä hankala historia tulee kui-

tenkin harvoin museovieraiden tietoon: museot ovat pitkään olleet tiedon esittämisen tiloja, joissa tiedon tallentamisen ja tuottamisen taustalla vaikuttavia arvoja ei ole totuttu tuomaan esiin.⁹⁰ Institutionaalinen valta tuo kuitenkin mukanaan vastuun kyseisten historioiden purkamiseksi ja esiin tuomiseksi. Samalla se pakottaa myös museoissa työskentelevät henkilöt tarkastelemaan työtään suhteessa institutionaaliseen valtaan.

Myös kuratoriaalisen toiminnan taustalla valitsee aina jokin aate, jonka puitteissa yleisöjen tapaa ja tilaa lähestyä taidetta rajataan.⁹¹ Kuratoriaalinen toiminta on kytköksissä niihin pedagogisiin ja institutionaalisiin valta-asetelmiin, joiden kautta taidehistoriallinen tieto tulee museoiden kautta julkiseksi. Kuratoriaalinen toiminta on siis aina poliittista toimintaa.⁹² Siinä, missä Patrizio painottaa taidehistorialla olevan oppiaineena kiire luoda menetelmiä ja käytäntöjä ihmiskeskeisyyden purkamiseen, on samaa vaadittava myös kuratorialiselta toiminnalta. Kuten Jussi Koitela huomauttaa, ajassamme on tarve luoda kuratoriaalisia praktikoita, jotka ”ottavat huomioon post-antroposentrisen ajattelun, praktiikan ja maailman luomisen kiireellisyyden.”⁹³

Kuratoriaalinen toiminta maailman luomisen aktina voi kuulostaa suureelliselta, mutta ei ole sitä. Kuten kuraattori Honor Beddard huomauttaa, näyttelytoiminnalla ja esillepanolla on ollut vaikutuksensa siihen, kuinka suhtaudumme

87 Giovanni Aloï, “Broken Nature,” *Esse*, no. 103 (2021): 116.

88 John Giblin, Imma Ramos & Nikki Grout, “Dismantling the Master’s House,” *Third Text* 33, 471–486, DOI: 10.1080/09528822.2019.1653065.

89 Poliquin, *The Breathless Zoo*, 114–115.

90 Miclo, “Three Variations on the Theme of Extinction,” 359.

91 Jessica Sjöholm, *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), xii.

92 Maura Reilly, *Curatorial Activism – Towards an ethics of curating* (London: Thames Hudson Ltd, 2018).

93 Jussi Koitela, “Posthuman Performativity of the Curating-Curatorial,” in *Soils, Séances, Sciences and Politics – On the Posthuman and New Materialism*, ed. Kristiina Koskentola, (Shanghai: Ran Dian, 2018), 48. Käännös englannista kirjoittajan, alkuperäinen: “understand[s] urgency of post-anthropocentric thoughts, practices and world-making.”



luontoon ja muihin lajeihin aina 1700-luvulta lähtien.⁹⁴ Monet taiteilijat ovatkin omassa työssään ottaneet aktiivisesti kantaa museaalisen esittämisen ja väkivaltaisen luontosuhteen väliin yhteyteen. Esimerkiksi Mark Dion on monissa teoksissaan tuonut esiin muiden lajien museaalisen esittämisen politiikan ja yhdistänyt sen keskusteluun kolonialismista ja sukupuutosta.⁹⁵ Myös Terike Haapoja ja Laura Gustafson ovat teoksissaan tuoneet esiin museoinstituution ja eläinoikeuksien välistä suhdetta. Teoksissaan *Museum of the Cattle* (2015) ja *Museum of Non-humanity* (2016) Haapoja ja Gustafson tarkentavat katsettaan juuri museoon instituutiona, jossa erontekoa ihmisen ja eläimen välillä luodaan ja ylläpidetään.⁹⁶ Haapoja kysyykin, voiko museo koskaan olla paikka, joka voi myös purkaa näitä rakenteita.⁹⁷

Yksi keino museoille purkaa vallitsevia rakenteita ja osallistua keskusteluun sukupuutosta on omassa näyttelypolitiikassaan antaa tilaa taiteilijoille, jotka ottavat kantaa muiden lajien puolesta. Tällainen lähestymistapa kuitenkin häivyttää museon roolia yhteiskunnallisena vallankäyttäjänä luoden tilanteen, jossa museo on neutraalina näyttäytyvä tila, jossa aktivistinen taiteilija saa luvan tuoda ajatuksiaan kuuluviin. Aktiivista

94 Honor Beddard & Giovanni Aloï, "Making Nature," in *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, issue 49 (2019): 16.

95 Magnus Jensner, "Constructing Culture" in *Mark Dion: the natural history of the museum*, eds. Evalena Lidman & Magnus Jensner (Paris: Archibooks, 2007), 9; Miwon Kwon, "Interview – Miwon Kwon in conversation with Mark Dion" in *Mark Dion*, eds. Lisa Graziose Corrin, Miwon Kwon & Norman Bryson (London: Phaidon, 1997), 9–11; Anne-Sophie Miclo, "Three Variations on the Theme of Extinction: Looking Anew at the Art and Science of Mark Dion," 357–371.

96 Laura Gustafsson, *History According to Cattle Edited*, ed. Laura Gustafsson & Terike Haapoja (Brooklyn, NY: punctum books, 2020); Terike Haapoja & Laura Gustafson, *Museum of Nonhumanity* (Goleta: punctum, 2020); Terike Haapoja, *Vulnerability, community, animality* (Helsinki: Garret, 2020), 142, 172–173.

97 Terike Haapoja, "Towards the time after the 'animal!'" in *Museum of Nonhumanity*, ed. Terike Haapoja & Laura Gustafson (Goleta: punctum, 2020), 14.

keskustelua ei myöskään pidä jättää vain nykytaiteen museoiden vastuulle. Myös taidehistoriaa on opittava tuomaan esiin tavoilla, jotka kyseenalaistavat ihmiskeskeisyyden narratiivia. Vain niin voimme ymmärtää ihmiskeskeisen maailmankuvan pitkät juuret nykyisenkaltaisen ympäristökriisin taustalla.

Jotta ihmiskeskeinen tapa esittää luontoa ja muita lajeja voisi väistyä, on aktiivisesti etsittävä menetelmiä ja keinoja tuoda esiin taidetta ja taidehistoriaa ihmistä laajempaan järjestelmään. Tällaisella kuratoriaalisella toiminnalla voidaan luoda säröjä vakiintuneeseen historiankerrontaan ja mahdollistaa menneisyyden muistaminen monipuolisemmin. Näin mahdollistetaan myös nykyisyyden hahmottaminen uudella tavalla. Tällaista kuratoriaalista toimintaa varten tarvitaan kuitenkin uudenlaisia tapoja lukea ja katsoa⁹⁸. Yksi mahdollisuus uudelleen katsomiseksi on esitetty tässä artikkelissa. Von Wrightin *Nuoren harmaalokin* lukeminen osaksi sukupuuton kontekstia voi mahdollistaa uudenlaisia tapoja suhtautua niihin tiedon rakenteisiin, joiden avulla olemme muodostaneet käsityksemme muista lajeista.

Tässä artikkelissani ehdottamani posthumanistinen luenta, joka pyrkii kutsumaan esiin teoksen toimijuuden ja tästä toimijuudesta syntyvät ei-inhimilliset entiteetit, voikin olla osa kuratoriaalista aktivismia, joka purkaa ihmiskeskeistä narratiiviamme taiteesta. Kuraattorin yksi tehtävä on hoivata tai kantaa huolta.⁹⁹ Tässä suhteessa myös posthumanististen entiteettien, aaveiden ja hirviöiden, esiin kutsuminen, on osa kuraattorin toimenkuvaa. On kannettava huolta hirviöistä, autettava niitä ilmaantumaan, kutsuttava niitä varoittamaan meitä. Näin posthumanistinen luenta voi kääntyä posthumanistiseksi kura-

98 Roger I. Simon, *A Pedagogy of Witnessing: Curatorial Practice and the Pursuit of Social Justice* (Albany, New York: SUNY, 2014), 204.

99 Jean-Paul Martinon, *Curating as Ethics* (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2020), 157–158.

toinniksi ja luoda mahdollisuuksia uudenlaisen tiedon ja tietämisen tapojen synnylle.

Mariia Niskavaara, FM on tohtorikoulutettava Helsingin yliopiston Filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtoriohjelmassa. Hänen tutkimuksensa käsittelee toislajisten eläinten esittämistä ja sukupuuton estetiikkaa.

Lähteet

Adams, William (Bill) & Martin Mulligan. *Decolonizing Nature: Strategies for Conservation in a Post-Colonial Era*, London: Routledge, 2003.

Aloi, Giovanni. "Broken Nature." *Esse* 103, no. 103 (2021): 116–4.

Aloi, Giovanni. *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. New York: Columbia University Press, 2018.

Aintila, Aki. Hangan lintuasema: Asemalla havaittujen lintulajien esiintyminen (2019). "Harmaalokki." Luettu 25.7.2023. https://haahka.halias.fi/?_inputs_&species=%22Larus%20argentatus%22&tabs=%22species%22&language=%22fi%22

Anttonen, Erkki & Anne-Maria Pennonen. *Veljekset von Wright – Taide, tiede ja elämä*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 2017.

Baker, Steve. "Immense Disorder." In *Fieldwork: Sanna Kannisto*. New York: Aperture, 2011.

Barad, Karen. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs* 28, no. 3 (2003): 801–31, <https://doi.org/10.1086/345321>.

Barringer, T. J. & Tom Flynn. *Colonisation and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. Routledge, London, 1998.

Baumgartner, Holly Lynn & Roger Davis. "Hosting the Monster – Introduction." In *Hosting the Monster*, ed. Holly Lynn Baumgartner & Roger Davis. Amsterdam: Rodopi, 2008.

Beddard, Honor & Giovanni Aloi. "Making Nature." *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, Issue 49 (2019): 14–37. <https://search-ebshost-com.libproxy.helsinki.fi/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=140263669&site=ehost-live&scope=site>.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010

Berger, John. "Why Look at Animals." In *About Looking*, 21–26. New York: Pantheon Books, 1980. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Berger_LookAnimals.pdf

Berland, Jody. *Virtual Menageries - Animals as Mediators in Network Cultures*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.

BirdLife International (2023). "Species factsheet: *Larus argentatus*." Luettu 29.12.2023. <http://datazone.birdlife.org/species/factsheet/european-herring-gull-larus-argentatus>

Bienvenue, Valérie & Nicholas Chare. "Introduction. Representing Extinction: Art, Science and Afterimages" in *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*, ed. Valérie Bienvenue & Nicholas Chare, 1–63. New York: Berghahn Books, 2022. <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1515/9781800734265>

Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge, UK: Polity Press, 2013.

Bill Brown. "Thing Theory." *Critical inquiry* 28, no. 1 (2001): 1–22.

Coccia, Emanuele. "The New Animism." *Techne*. (2021): 33–36.

Cruzen, Paul J. & Eugene F. Stoermer. "The 'Anthropocene'!" *The Future of Nature: Documents of*

- Global Change*, ed. Libby Robin, Sverker Sörlin & Paul Warde, 479–490. New Haven: Yale University Press, 2013, <https://doi.org/10.12987/9780300188479-041>
- Davies, Jeremy. *The Birth of the Anthropocene*. California: University of California Press, 2016.
- Davis, Heather & Etienne Turpin. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. Etienne Turpin & Heather Davis. London, England: Open Humanities Press, 2015.
- Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Fredriksen, Aurora. "Haunting, Ruination and Encounter in the Ordinary Anthropocene: Storying the Return Florida's Wild Flamingos." *Cultural geographies* 28, no. 3 (2021): 531–545.
- Gaard, Greta. "Posthumanism, Ecofeminism, and Inter-Species Relations." In *Routledge Handbook of Gender and Environment*, ed. Sherilyn MacGregor, 115–129. Routledge, 2017.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Giblin John, Imma Ramos & Nikki Grout. "Dismantling the Master's House," *Third Text* 33, issue 4–5, (2019):471-486. DOI: 10.1080/09528822.2019.1653065
- Gordon M. Sayre. "Rare Birds and Rare Books: The Species as Work of Art." In *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*, ed. Valérie Bienvenue & Nicholas Chare, 191–210. New York, Oxford: Berghahn Books, 2022. <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1515/9781800734265>
- Grusin, Richard. *After Extinction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.
- Haapoja, Terike & Laura Gustafson. *Museum of Nonhumanity*. Goleta: Punctum, 2020.
- Haapoja, Terike. *Vulnerability, community, animality*. Helsinki: Garret, 2020.
- Haapoja, Terike. "Towards the time after the "animal." In *Museum of Nonhumanity*, ed. Terike Haapoja & Laura Gustafson. Goleta: punctum, 2020.
- Hammond, Kim. "Monsters of modernity: Frankenstein and modern environmentalism" in *Cultural Geographies* 11, no. 2 (2004): 181–198. <https://doi.org/10.1191/14744744004eu301oa>.
- Hacklin, Saara. "Opetus, asiakirja, näyte: dokumentin eri muodot nykyaikaisessa." Teoksessa *Tosi kyseessä: dokumentti nykyaikaisessa, Kiasman kokoelmat*, toim. Eija Aarnio, Silja Kudel & Patrik Nyberg, Helsinki: Kiasma, 2012.
- Haraway, Donna Jeanne. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Haraway, Donna Jeanne. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 1991.
- Haraway, Donna Jeanne. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1983.
- Haraway, Donna Jeanne. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." in *Política y sociedad* (Madrid, Spain), no. 30 (1999): 121–163.

Heise, Ursula K. *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

Hofmann-Johnson, Barbara. "Birds's Eye Perspectives, Sanna Kannisto's Ornithological Stagings." In *Sanna Kannisto: Observing eye*, ed. Sanna Kannisto, 69–74. Berlin: Hatje Cantz, 2020.

Horton, Jessica L. & Janet Catherine Berlo. "Beyond the Mirror: Indigenous Ecologies and 'New Materialisms' in Contemporary Art." *Third text* 27, no. 1 (2013): 17–28. <https://doi.org/10.1080/09528822.2013.753190>.

Hyttinen, Elsi & Karoliina Lummaa. "Lukeminen humanismin murroksessa." Teoksessa *Sotkuiset maailmat: posthumanistinen kirjallisuudentutkimus*, toim. Katri Aholainen, Elsi Hyttinen & Karoliina Lummaa, 9–36. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2020.

Hyvärinen, Esko, Juslén, Aino, Kemppainen, Eija, Uddström, Annika. & Liukko, Ulla-Maija. *Suomen lajien uhanalaisuus – Punainen kirja 2019*. Ympäristöministeriö & Suomen ympäristökeskus. Helsinki, 2019. <http://hdl.handle.net/10138/299501>

IOC World Bird List. "Taxonomy Version 2 - Taxonomy Updates." Luettu 31.12.2023. <https://www.worldbirdnames.org/new/updates/archives/taxonomy-version-2/>

Koitela, Jussi. "Posthuman Performativity of the Curating-Curatorial." In *Soils, Séances, Sciences and Politics - On the Posthuman and New Materialism*, ed. Kristiina Koskentola, 48–56. Shanghai: Ran Dian, 2018.

Laji.fi. "Harmaalokki – *Larus argentatus*." Luettu 29.12.2023. <https://laji.fi/taxon/MX.27750/endangermenthttps://punainenkirja.laji.fi/results/MX.27750?year=2015>

Leikola, Anto & Matti Klinge. *History of Zoology in Finland 1828–1918*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 2011.

Leikola Anto, Juhani Lokki & Torsten Stjernberg. "von Wright -veljekset ja lintututkimus." Teoksessa *Veljekset von Wright – Taide, tiede ja elämä*, toim. Erkki Anttonen & Anne-Maria Pennonen, 105–119. Helsinki: Kansalliskallio, Ateneumin taidemuseo, 2017.

Lorimer, Jamie. "Nonhuman Charism." *Environment and planning. D, Society & space* 25, no. 5 (2007): 911–932.

Lummaa, Karoliina. "Posthumanist Reading - Witnessing Ghosts, Summoning Nonhuman Powers." In *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*, ed. Sanna Karkulehto, Aino-Kaisa Koistinen & Essi Varis, 41–56. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

Martinon, Jean-Paul. *Curating as Ethics*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2020.

Miclo, Anna-Sophie. "Three Variations on the Theme of Extinction - Looking Anew at the Art and Science of Mark Dion." In *Animals, Plants and Afterimages: the Art and Science of Representing Extinction*, ed. Valérie Bienvenue & Nicholas Chare, 352–371. New York: Berghahn, 2022. <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1515/9781800734265>

Mirzoeff, Nicholas. "Visualizing the Anthropocene." *Public culture* 26, no. 2 (2014): 213–232.

Mitchell, W. J. T. "The Dinosaur as Cultural Symbol and Totem: W. J. T. Mitchell in Conversation." In *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*, ed. Valérie Bienvenue & Nicholas Chare, 67–76. New York, Oxford: Berghahn Books, 2022.

- Mitchell, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Mitchell, W. J. T. "What Do Pictures 'Really' Want?" *October*. Vol. 77 (1996): 71–82. <https://doi.org/10.2307/778960>.
- Patrizio, Andrew. *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- Pennonen, Anne-Maria. "Taiteilijaveljekset Magnus, Wilhelm ja Ferdinand von Wright taiteen ja tieteen leikkauspisteessä." Teoksessa *Veljekset von Wright – Taide, tiede ja elämä*, toim. Erkki Anttonen & Anne-Maria Pennonen, 11–35. Helsinki: Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo, 2017.
- Petterson, Susanna. "Sanna Kannisto ja linnun katse." Teoksessa *Veljekset von Wright – Taide, tiede ja elämä*, toim. Erkki Anttonen & Anne-Maria Pennonen, 179–183, Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 2017.
- Petsche, Jackson. "An already alienated animality: Frankenstein as a gothic narrative of carnivorousness." *Gothic Studies*. Vol. 16 (1): (2014): 98–110. <https://doi.org/10.7227/GS.16.1.8>.
- Plumwood, Val. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London: Routledge, 2002.
- Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge, 1993.
- Poliquin, Rachel. *The Breathless Zoo: Taxidermy and the Cultures of Longing*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2012.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 2008.
- Reilly, Maura, *Curatorial Activism – Towards an ethics of curating*, London: Thames Hudson Ltd, 2018.
- Rose, Deborah Bird, Thom Van Dooren and Mathew Chrulew. "Introduction – Telling Extinction Stories." In *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, ed. Matthew Chrulew, Deborah Bird Rose & Thom Van Dooren, 1–17. New York: Columbia University Press, 2017.
- Ruokolainen, Kalle. "A Naturalist's Rain Forest." Teoksessa *Käärme Heliconiassa: valokuvia sademetsistä*, ed. Sanna Kannisto, 94–96. Helsinki: WSOY, 2002.
- Shelley, Mary. *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus*. Minneapolis: Lerner Publishing Group, [1818] 1977.
- Scott, Nial. "Introduction." In *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ed. Scott, Nial, 1–7. Boston: Brill, 2007.
- Sederholm, Carl H. "The Ecomonster: Megalohydrothalassophobia (Abhorrence, 2018) – Monsters of the Anthropocene." In *Monsters: A Companion*, ed. Simon Bacon, 209–216. Oxford: Peter Lang Ltd, 2020.
- Simon Bacon. "Introduction." In *Monsters: A Companion*, ed. Simon Bacon, 1–11. Oxford: Peter Lang Ltd, 2020.
- Tsing, Anna Lowenhaupt, Bubandt, Nils, Gan, Elaine, & Swanson, Heather Anne. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2017.
- Turner, Hannah. *Cataloguing Culture: Legacies of Colonialism in Museum Documentation*, Vancouver, British Columbia: UBC Press, 2020.

Simon, Roger I. *A Pedagogy of Witnessing: Curatorial Practice and the Pursuit of Social Justice*. Albany, New York: Suny Press, 2014.

Strona, Giovanni. *Hidden Pathways to Extinction*. Cham: Springer, 2022.

Uexküll, Jakob von. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: With A Theory of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, [1934] 2010.

Verspaget, Cynthia. "Creative Lab Monsters: Looking at Bioart Through the Lens of Ecofeminism." *Runway Journal*, Issue 32: (2019). <https://runway.org.au/creative-lab-monsters-looking-at-bioart-through-the-lens-of-ecofeminism/>

Wells, H. G. *Tohtori Moreaun saari*. Helsinki: Odessa, [1896] 1986.

Wolfe, Cary. *Art and Posthumanism: Essays, Encounters, Conversations*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2021.

Wolfe, Cary. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Wolfe, Cary. *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Wright, Magnus von. *Dagbok 1824–1834*. Utgivna av Anto Leikola, Juhani Lokki, Torsten Stjernberg & Johan Ulfvens. Helsingfors: Svenska literatursällskapet i Finland, 1996.

Wright, Magnus von. *Dagbok 1835–1840*. Utgivna av Anto Leikola, Juhani Lokki, Torsten Stjernberg & Johan Ulfvens. Helsingfors: Svenska literatursällskapet i Finland, 1997.

Friends, Cuties and Trash Birds

Human–Animal Encounters in Instagram Selfies with Seagulls

Tiina Salmia

doi.org/10.23995/tht.142635



In this article, I examine human–animal encounters in Instagram selfies with seagulls. I ask how human–seagull relations are visualised, narrated and negotiated in Instagram posts with the hashtag “seagullselfie”. While my total data consist of 814 Instagram posts from before 2020 with #seagullselfie, I have chosen six photographs that represent different types of human–animal interactions for more detailed analysis, as they make visible human ambivalence towards non-human animals. For example, humans sometimes call seagulls “friends”, or even “cuties”, but at other times portray them as hungry, dirty and annoying – as “trash birds”. Drawing on Stacy Alaimo’s concept of trans-corporeal interactions, I focus on the embodied agencies, both human and non-human, and the multispecies sharing of spaces considered “urban” or “natural”. My method of studying the photographs of seagulls and humans is inspired by new materialist “ways of following” art, being moved by photographs and seeing where they take me. I argue that seagulls cross the hierarchical dichotomies of nature and culture and contest the anthropocentric ideals of nature as something that should be accessible on human terms. I claim that there is no beautiful and passive “nature” in the seagull selfies that remains as a background for human action. Instead, in these six photographs, seagulls stalk humans, take their food, photobomb them, refuse to pose for their photographs and ignore their clumsy attempts at friendship.

Keywords: *human–animal relations, non-human agency, social media, photography, post-humanism, new materialism, visual culture studies*



Image 1. Photographer 1¹. *She and seagulls*, 2019. Image: Screenshot from www.instagram.com, all rights reserved.

Introduction

Nine mew gulls circle above Brighton Beach, perhaps keeping an eye on the humans with their snacks (Figure 1). In this black and white photograph, the sky is almost cloudless, the beach is crowded and, in the foreground, a human with her back to the camera looks at the scenery from under a straw hat. The horizon is tilted, perhaps inspired by the seagulls' gravity-defying flying. Later, the human has posted the image of herself and the gulls on the social media app Instagram with the language-twisting caption, "She and seagulls" and hashtags that can be interpreted as positive, for example "nature", "sunnyday", "relax", "sea_sky_nature" and "seagullselfie". In the photograph, the seagulls are visual and "Insta-worthy"² elements of nature. The image raises questions about the relationship between



humans and animals, cities and natural settings, and social media's visual culture and material bodies.

This photograph reminds me of the time when I worked on the Suomenlinna island just off the mainland of Helsinki. Sometimes taking the ferry was quite intimidating, as opposed to the relaxing experience of nature described in the caption of the image above, since a flock of seagulls would fly skilfully around the ferry, swooping down to grab whatever the humans were holding in their hands, making us feel clumsy and helpless. I am not alone in my ambivalent feelings towards seagulls, as they are a constant topic of conversation in Helsinki and stir up manifold human emotions. According to the local media, seagulls are "a problem" and "torment the customers of Helsinki market square".³ There have been numerous attempts to

1 Two photographers whose photographs I wished to use as examples in this article did not respond to my messages about permission to use their images and after careful consideration, I decided to use their publicly shared photographs without the username, dates or showing their faces since I do not consider them sensitive material. More about research ethics, social media research and the choices I have made in my research later in this article.

2 Visuality is of great importance to the success of Instagram as a platform, in fact, Leaver et al. argue that Instagram is dedicated for "aesthetic visual communication". Today, for instance galleries, museums and cafés keep 'Insta-worthiness' in mind when designing their interior and products. Tama Leaver, Tim Highfield & Crystal Abidin, *Instagram: Visual Social Media Cultures* (Cambridge: Polity Press, 2020), 1, 5 & 40.

3 See e.g. Johanna Mannila, "Helsinki on paininut lokiongelman kanssa vuosikymmeniä –'sodaksi' tilanne muuttui vuonna 2009," *Helsingin Sanomat*, 9.7.2015. <https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000002837287.html>; Ari Tuhkanen, "Lokit piinaavat taas Helsingin Kauppatorin asiakkaita: Katso videolta, kauanko kestää, kun lokki nappaa liihksen," *Yle* 3.7.2017. <https://yle.fi/uutiset/3-9698861>

evict the seagulls, for instance by using spikes and alarm sounds.⁴

Gavan P. L. Watson writes about similar attitudes towards seagulls in Toronto, with reference to approximately 60 000 nesting pairs of ring-billed-gulls.⁵ Watson criticises the fact that these birds are seen as pests that steal the humans' food and defaecate on them and whose voices resemble screeching rather than pretty birdsong. At worst, ring-billed gulls are belittled as "shit-hawks", ignoring all the other behaviour of these complex birds except their occasional defaecating on humans.⁶ Tim Dee likewise observes the lowering of the seagulls' status as seabirds (due to their moving closer to humans) to that of "trash birds". They have become "in-between birds in an in-between world. [- -] Bin chickens, some call them"⁷

Seagulls live in settings considered both urban and natural. Images of my research material repeat the familiar symbolism of a bird as an allegory of freedom⁸ and from them it is possible to sense the relaxation of a day at the beach, the free flight of the seagulls, the poetic sunsets at sea and more conflicting feelings when the seagulls steal the humans' food. How humans see them changes drastically, depending on the place, from birds of freedom to flying rats when they

move from beaches to restaurant terraces. Such animals can be defined as "liminal animals", as creatures that move fluidly between categorisations such as wild-domestic, natural-cultural, useless-useful and urban-rural.⁹ Conflicts over the use of space are typical for urbanisation: which creature is allowed to be where and under which conditions?¹⁰ Non-human animals stereotypically belong in "nature" since society is considered to consist of humans.

In this article, I ask how the human-seagull relations are perceived, visualised and negotiated in Instagram selfies with the hashtag "seagullselfie". Drawing on environmental humanities researcher Stacy Alaimo's concept of trans-corporeal interactions, I discuss the non-human and human embodied agencies and the multispecies sharing of spaces considered "urban" or "natural". Alaimo suggests that human corporality is intertwined in the more-than-human world and its interactions with other bodies constantly shape it – it is this intertwining that is in the focus of my analysis.¹¹ Animal agency fascinates me from the human-centred point of view of self-portraits.¹² The embodied agency of a non-human animal does not often

4 Esa Pienmunne, Raimo Pakarinen, Pekka Paaer & Petri Nummi, *Kaupattorin lokkitutkimus 2007* (Helsingin kaupungin ympäristökeskuksen julkaisu 7, 2008).

5 Gavan P. L. Watson, "See Gull: Cultural Blind Spots and the Disappearance of the Ring-Billed Gull in Toronto," in *Trash Animals: How We Live with Nature's Filthy, Feral, and Unwanted Species*, edited by Kelsi Nagy & Philipp David Johnson II (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 32–34.

6 Watson, "See Gull," 32–34.

7 Tim Dee, *Landfill: Notes on Watching and Trash Picking in the Anthropocene* (London: Chelsea Green Publishing, 2018), 10–11.

8 About seagull as a symbol of freedom, flying and self-knowledge, also see Richard Bach's well-known book *Jonathan Livingston Seagull*. Richard Bach, *Jonathan Livingston Seagull* (London: Harper Thorsons, 1994 [1970]).

9 Nora Schuurman & Karin Dirke, "From Pest to Pet: Liminality, Domestication and Animal Agency in the Killing of Rats and Cats," *TRACE* 6, no. 1 (2020), 5. <https://doi.org/10.23984/fjhas.99338>

10 Tora Holmberg, *Urban Animals: Crowding in Zoocities* (London: Routledge, 2017), 2.

11 Stacy Alaimo, "Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature," in *Material Feminisms*, edited by Stacy Alaimo & Susan Hekman (Bloomington: Indiana University Press, 2008), 238, 248–249.

12 For example, José van Dijk (2008) sees the role of photography as having changed from preserving memories to a tool for forming and communicating human identity. José van Dijk, "Digital Photography: Communication, Identity, Memory," *Visual Communication* 7, no. 1 (2008): 57, 59, 72, <https://doi.org/10.1177/1470357207084865>. Leaver et al. write in their book, *Instagram: Visual Social Media Cultures* about the popular genre of "pelfies" (selfies with pets), which, for instance promotes the photographer's personal views and identity. Leaver et al., *Instagram*, 68–69.

co-operate with the human's intentions related to selfies.¹³ Here, I am inspired by discussions in new materialist and posthumanist thought that question the status of human beings as agents and nature as a passive resource for human actions. In line with new materialist thought, I am interested in co-formations, new perspectives and relationality,¹⁴ and posthumanist thought helps me question human exceptionalism¹⁵ and understand the relationship between different creatures in non-hierarchical and non-dualistic ways.¹⁶

I will approach the photographs inspired by Katve-Kaisa Kontturi's "ways of following" art: describing the seen, writing-with, keeping ethics in mind, learning with, being moved by images, following and moving with the flow, feeling the materiality of the world, and seeing where the images can take me.¹⁷ With this method, taking a photograph is seen as a process which the human photographer does not master, and which non-human forces affect.¹⁸ My intention is to question the fixed viewpoint¹⁹ of a human social media user by taking into consideration the point of view of the seagulls, seeing where

they will take me and what kinds of perspectives they offer.

In the portrait at the beginning of this article (Figure 1), humans and seagulls seem to enjoy their day at the beach in an urban setting²⁰, although the hashtags suggest that the sea, the beach and the seagulls make the photographer consider the setting natural and imply that spending time in nature has a relaxing effect on humans. The division of nature and culture is entrenched in Western thinking; however, Donna Haraway's concept of "naturecultures" emphasises how nature can never be separated from culture or environment from humans and refers to the intertwining of creatures and objects considered "natural" and "cultural".²¹ In a similar manner, Jane Bennett argues that speaking for the vitality of matter is essential, since the perception of thoroughly instrumentalised matter supports the human hubris of consuming and conquering.²² I see Bennett's vision concretise in the seagull selfies of my material: for instance, in the human photographers' tendency to see the value of "nature" as something that enhances humans' well-being. I examine how seagulls, as liminal animals, cross the hierarchical dichotomies of nature and culture and, in this way, also contest the anthropocentric ideals of nature.

The research material

This study maps public photographs on Instagram posted in the 2010s with the hashtag "seagullselfie". In total there are 814 photographs

13 Tiina Salmia, "Marcello the Dog and More-Than-Human Family in Elina Brotherus's Self-Portraits from the Series *Carpe Fucking Diem*," *TRACE* 7, no. 1 (2021): 56. <https://doi.org/10.23984/fjhas.99338>

14 Katve-Kaisa Kontturi, *Ways of Following: Art, Materiality, Collaboration* (London: Open Humanities Press, 2018), 14.

15 Matthew R. Calarco defines human exceptionalism as narcissistic and hierarchical separation of humans from other animals. Matthew R. Calarco, *Animal Studies: The Key Concepts* (Abingdon & New York: Routledge, 2021), 18 & 70.

16 Karoliina Lummaa & Lea Rojola, "Lukijalle," in *Posthumanismi*, edited by Karoliina Lummaa & Lea Rojola (Turku: Eetos, 2015), 7; Karoliina Lummaa & Lea Rojola, "Johdanto: Mitä posthumanismi on?," in *Posthumanismi*, edited by Karoliina Lummaa & Lea Rojola (Turku: Eetos, 2015), 14; Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge & Malden: Polity Press, 2013), 3.

17 Kontturi, *Ways of Following*, 11–13.

18 Kontturi, *Ways of Following*, 94.

19 Kontturi, *Ways of Following*, 12.

20 Brighton Beach is located near the centre of the city of Brighton (with a human population of about 277 000).

21 Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto* (Chicago: Prickly Paradigm, 2008), 62; Pieta Hyvärinen, Sari Irni, Katariina Kyrölä & Marja Vehviläinen, "Luontokulttuurit feministisessä tutkimuksessa," *Sukupuolentutkimus – Genusforskning* 30, no. 2 (2017), 2; Lummaa & Rojola, *Mitä posthumanismi on?*, 19; Salmia, "Marcello the Dog," 52.

22 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC & London: Duke University Press, 2010), ix.

on Instagram with this hashtag; the first one was posted on 12 August 2013 and the last one included in this research on 31 December 2019.²³ Most of the images are from the English-speaking world²⁴, and the majority of the material includes photographs taken by tourists at popular coastal destinations.²⁵ Selfies are an essential part of the aesthetics and parlance of Instagram as a platform overall.²⁶ In addition to the photographs themselves, I examine recurring words in captions and hashtags, such as those relating to friendship (“friendship”, “friend”, “featherfriend”, “fwends”, “friendly”, “mate”)²⁷, analysing how Instagram users portray seagulls as “friends”. The seagulls are frequently given a humorous human name, for example “Steven Seagull”. In contrast, many words and hashtags also refer to seagulls’ perceived dirtiness and annoyingness (“dirty”, “trash”, “garbage”, “angrybird”, “annoying”, “damnseagulls”, “seagullattack”, “cunning” and “enemy”).

Although I have chosen to analyse only public Instagram photos with the hashtag “seagullselfie”, it should be noted that many social media users may have insufficiently familiarised themselves with the platform’s terms and conditions.²⁸ Individual and cultural perceptions of privacy are ambiguous, and search engines can make

information more widely shared than social media users expect.²⁹ Therefore, even though the research material is publicly shared and not particularly sensitive, I sought for informed consent by the social media users whose photographs I wanted to use as examples, seeing this as essential from an ethical point of view.³⁰

Since, in this case, copyright was partly in conflict with questions of anonymity and privacy,³¹ I contacted the photographers of the example images to ask for their permission and preference for crediting. If I did not receive a response from the photographer, I blurred their username in the image and ensured their face was not visible.³² I made this decision after careful consideration since the photographs are publicly available, humans in the images are not recognisable, and the topic is not, according to my consideration, sensitive (i.e. it is unlikely that the publication of the images would cause harm to the photographers based on their religion, ethnicity, sexual orientation or political

23 Instagram Stories and Reels (launched in 2019) are excluded from the material; Leaver et al., *Instagram*.

24 There are also interesting exceptions: a large number of pictures have been taken in Istanbul, for example.

25 Such as Venice, San Francisco, New York, London, Brighton. In addition to photographs that are not publicly shared, I have excluded images in which a human is dressed as a seagull, in which there is no seagull at all or in which another bird has been misidentified as a seagull.

26 Leaver et al., *Instagram*, 40.

27 These are direct quotes from the hashtags used in the captions of the photographs and I have not corrected or changed the spelling.

28 Leanne Townsend & Claire Wallace, *Social Media Research: A Guide to Ethics* (Aberdeen: The University of Aberdeen, 2016), 5–6. https://www.gla.ac.uk/media/Media_487729_smxx.pdf.

29 For example, on Instagram, it is easy to search for information using hashtags (like I did with #seagullselfie), which means that the images can be seen by people other than the followers of the account in question.

30 I made this decision after familiarising myself with the ethical guidelines to Internet and social media research, the guidelines of the Finnish National Board on Research Integrity (TENK) and Instagram’s terms of use. Townsend & Wallace, *Social Media Research*; Annette Markham & Elizabeth Buchanan, “Ethical Decision-Making and Internet Research: Recommendations from the AOIR Ethics Working Committee (Version 2.0),” (AOIR, 2012), <https://aoir.org/reports/ethics2.pdf>; Krista Varantola, Veikko Launis, Markku Helin, Sanna Kaisa Spoof & Sanna Jäppinen (eds.) *Finnish National Board on Research Integrity TENK Responsible Conduct of Research (RCR)* (Finnish Advisory Board on Research Integrity, 2012), https://tenk.fi/sites/tenk.fi/files/HTK_ohje_2012.pdf.

31 Markham & Buchanan, *Ethical Decision-Making and Internet Research*, 10.

32 Two of the photographers did not answer my inbox messages (which I wrote from my personal Instagram account), four of them gave me permission to use their images and to credit them with their usernames.

beliefs).³³ I also considered the reputational risks that the research could pose to the humans in the pictures.³⁴ My aim is to minimise harm, therefore I left out examples of humans bullying seagulls and decided to just describe these images.³⁵

The last, but not least, ethical issue is related to the treatment of seagulls in the article. Negative media attention to seagulls may lead to individual citizens acting against seagulls.³⁶ The goal of my article is the opposite: the aim is to reduce harm to seagulls, which outweighs the potential risks of the increased attention. In my view, the benefits of the article outweigh the potential harm.

At first, I will comment on the material more generally and then move on to analysing example images. Because I am interested in human–animal relations, I have chosen six images containing both seagulls and humans as the subjects of a more detailed analysis. All six photographs are exemplary in the sense that they represent interesting questions and concepts that show up repeatedly in the material. As the gender and other details of the humans and seagulls in the images are a topic for another study, and as an attempt at equal treatment in writing, I will only describe the subjects of the images as “human” or “seagull”.

33 Iina Kohonen, Arja Kuula-Luumi & Sanna-Kaisa Spooft (eds.), *Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen ennakoarviointi Suomessa* (Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisu 3, 2019), 11. https://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/Ihmistieteiden_eettisen_ennakoarvioinnin_ohje_2019.pdf

34 Townsend & Wallace, *Social Media Research*, 7; Charles Ess & the AoIR ethics working committee, “Ethical decision-making and Internet research: Recommendations from the aoir ethics working committee,” (AOIR, 2002), 7. <https://aoir.org/reports/ethics.pdf>

35 Kohonen et al., *Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet*, 8.

36 Bel Deering, “A Seagull Just Stole My Doughnut: Humans Versus Herring Gulls in the Fight for Food,” *Field Studies Journal* 13, no. 4 (2017), 1–2.

Most of the images that my research material consists of are not selfies in the usual sense of the word. In just under half of the photographs with the hashtag “seagullselfie” there is no human at all; in these images, a human has taken the photograph on a beach, by the sea, at a tourist attraction or in a coastal town, and there is also a seagull in the photograph.³⁷ However, selfies can also be defined as self-representations, as expressive acts, as cultural practices and gestures, and as tools for self-understanding, and in this sense, the images behind the hashtag “seagullselfie” do imply a human presence and a wish to express something about the human self even without showing the photographer.³⁸

Key concepts and previous research

According to Watson, stereotypes such as seagulls being trash birds derive from the prevailing discourse that reinforces anthropocentric ideals of what nature should be: “meek, unusual, melodious and accessible” on human terms.³⁹ Anthropocentrism is the hierarchical and othering view of the importance, uniqueness and difference of humans compared to other animals and non-human beings, which is particularly typical of Western thought. Anthropocentric views and attitudes are reinforced through violent practices, such as the animal–industrial complex, which exploits animals for human food, as well as in more subtle ways, such as

37 Furthermore, in some of the images, humans seem to be pretending that the picture was taken at the request of the seagull and that the seagull was posing for the camera.

38 Katrin Tiidenberg, *Selfies: Why We Love (and Hate) Them* (Bingley: Emerald Publishing, 2018), 7. Similarly, Jessica Maddox proposes that Instagram users who run accounts for their pets use animals in their photographs to express something about themselves, and that these non-human animals are also considered a part of the extended self. Jessica Maddox, “The Secret Life of Pet Instagram Accounts: Joy, Resistance, and Commodification in the Internet’s Cute Economy,” *New Media & Society* 23, no. 11 (2020): 3334.

39 Watson, “See Gull,” 34.

seeing animals as entertainment.⁴⁰ For Susan M. Rustick, the term “Anthropocene”, as in the shocking effects of human activity on the Earth’s geology and ecology, is comparable to the story of Narcissus: he stares only at his own image on the surface of the pond and does not see the forest behind him or take an interest in the life in the pond.⁴¹ Many previous studies, critical of the Anthropocene, have attempted to decentralise the human being and human experience in urban or in-between spaces, for example by analysing human–animal relations in cities,⁴² affective encounters between humans and urban animals in social media,⁴³ and art projects inspired by urban animals.⁴⁴ My article adds to this conversation by examining how the agency of animals questions the dominance of the human in situations where self-portraits are taken, and contests hierarchical dichotomies between species, such as subject/object, human/nature and active/passive.

Agency is a key concept in my research. Indeed, Vinciane Despret proposes the term “interagency” which challenges bodily, species and subject/agent boundaries instead of understanding agency as something rational, intentional and

related to human exceptionalism. Creatures become “companion agents” through encounters, conflicts and collaborations, and being dependent on other beings.⁴⁵ The encounters in the photographs with the hashtag “seagullselfie” are, in my view, the most fascinating part of these images; what happens between bodies, what connections and entanglements emerge from them?

Although seagulls often play supporting roles or function as elements of nature photographs in my material, they are actors with an intrinsic motivation to influence the events that are relevant to them. From the point of view of multispecies history, Susan Nance insists that “human and non-human lives exist in symbiosis”⁴⁶ and proposes that non-human and human animal individuals are complex characters who operate in their environment based on their own interests.⁴⁷ The images of my material show how impossible it is for seagulls to see the invisible borders set by humans between natural and urban settings and to understand, for instance, when a sandwich is voluntarily given to them and when taking it is considered stealing.

Following Alaimo’s thoughts about trans-corporeality, the seagull’s bodily agency cannot be controlled or suppressed in these Instagram photographs, and these bodily encounters shape the humans’ behaviour. The humans seem hesitant and their movements uncertain when in close contact with these animals. I will start analysing the multiple, sometimes conflicted agencies of both human and seagull bodies by examining

40 Calarco, *Animal Studies*, 18–20; Heta Lähdesmäki, *Susien paikat. Ihminen ja susi 1900-luvun Suomessa* (Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 2020), 18–20.

41 Calarco, *Animal Studies*, 16; Susan M. Rustick, “Held Hostage by the Anthropocene,” in *Thinking about Animals in the Age of the Anthropocene*, eds. Morten Tønnessen, Kristin Armstrong Oma and Silver Ratasepp (Lanham, Maryland: Lexington Books, 2016), 3.

42 Tora Holmberg, *Urban Animals: Crowding in Zoocities* (London: Routledge, 2017).

43 Taija Kaarlenkaski, “Affektiivisiä eläin kohtaamisia kaupunkiympäristöissä: monilajinen lähiluonto verkkomedioissa,” *Lähikuva* 35, no. 1–2 (2022): 61–82.

44 Matilda Aaltonen & Salla Tuomivaara, “Lokkien kertomisesta,” *TRACE* 8 (2022), <https://trace.journal.fi/article/view/113570>; Outimajja Hakala, “Ei-inhimillisen kertomisesta videoteoksessa *Lajienvälisiä kohtaamisia*,” *Lähikuva* 35, no. 1–2 (2022). <https://doi.org/10.23994/lk.116477>. Also rats in the Finnish cities have been researched recently, for instance, in *Urban Rats* and *CitiRats* research projects.

45 Vinciane Despret, “From Secret Agents to Interagency.” *History and Theory*, Theme Issue 52 (2013), 29, 37, 44.

46 Susan Nance, *Entertaining Elephants: Animal Agency and the Business of the American Circus* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013), 7. In the case of #seagullselfie photographs, it can be seen that seagulls ignore matters meaningful to humans, such as spaces adapted for different purposes inside cities.

47 Nance, *Entertaining Elephants*, 9–11.



Image 2. annathefringe. *Today I got attacked by a seagull*, 2015. Image: Screenshot from www.instagram.com, all rights reserved.

disgust and crossing of bodily borders under the title “Fear and disgust in urban space”, continue with the themes of trash and agency in “Matter out of place”, discuss cuteness, friendship, and power relations in “Seagull friend?” and finally the inseparability of the human body and “nature” in “One with nature”.

Fear and disgust in multispecies urban space

The quickness, intelligence and disobedience of seagulls call into question human dominance over urban space. They compete with humans for the same food and often win. There are several examples in my research material of humans who have lost their food or otherwise commented on the habit of stealing⁴⁸ considered typical of seagulls. There are numerous hashtags related to this topic: “hungrybirds”, “hungry”, “cheeky”, “cheekybird”, “chip”, “mineminemine”⁴⁹,

48 Stealing is a concept that, following Nance's research about animal agency, can be considered human-centred, since non-human animals probably do not have such clear ideas of ownership or views about moral issues related to stealing.

49 This hashtag refers intertextually to dumb and hungry seagulls in the Disney film, *Finding Nemo* (2003).

“annoying”, “damnseagulls”, “seagullattack”, “cunning”.

Seagulls are kleptoparasites in their eating habits. Accordingly, they obtain their food partly by stealing it from other creatures. This is one of the major causes of conflict with humans.⁵⁰ The photographs in my material negotiate how to live side by side with intelligent urban animals. Digital technologies intertwine with the naturecultures of urban and natural spaces in the “#seagullselfie” Instagram photographs:

moments, environments and bodies considered “Insta-worthy” are cropped and transmitted through the lens of a mobile phone camera and the resulting photographs visualise how humans attempt to get along with non-human creatures and the interagencies of photographing them.

In a sunny photograph, uploaded to Instagram at the end of April 2015 by the user annathefringe (Figure 2), the human is smiling in the foreground while holding an ice cream, and in the background we can see a slice of scenery from the Swedish coastal town Gothenburg, with deep blue water, buses, bikes and humans going about their business. In the middle of the photograph, there is a large grey gull standing on a railing, seen in profile. In the caption the human describes what happened a moment after the photograph was taken: “Today I got attacked by a seagull. He landed in my hair TWICE. Disgusting moment. Look how innocent he looks just seconds before...”

The situation described above is familiar to me as well, and it brings back embodied memories of the physical closeness of seagulls pursuing

50 Deering, “A Seagull Just Stole My Doughnut,” 1–2.

my food. The idea of a seagull landing in my own hair makes me very uncomfortable and I am intrigued to study what that means. Kate Marx writes about similar experiences from the point of view of hikers on the Appalachian Trail in relation to mice living in shelters. Mice go through hikers' belongings at night looking for food and do not care if they walk over humans while doing so. This concrete crossing of their bodily borders has shaken the peace of mind of the hikers.⁵¹

I see humans' shock and disgust as related to issues of power and the fact that seagulls exceed their hierarchical position. Sara Ahmed analyses the "performativity of disgust": to name something as disgusting relies on previous norms and power relations and generates the object named. Naming something disgusting works as a verbal form of vomiting, "an attempt to expel something whose proximity is felt to be threatening and contaminating". The bodies of the objects of disgust are construed as something below the bodies of the disgusted.⁵² When a seagull crosses a human's personal space and possibly touches or gets tangled in their hair while reaching for an ice cream, the boundaries between self and "other" are blurred. The transgression of the seagull's hierarchical position and the mixing of inside and outside cause feelings of disgust.⁵³ While walking over humans or touching them when pursuing food non-human animals cross borders and reverse stereotypical subject/object divisions with their agency.

Furthermore, this Instagram photograph can be understood through Alaimo's concept of trans-corporeality which questions the separateness of the Western subject from the world.

- 51 Kate Marx, "Transgressive Little Pests: Hiker Descriptions of 'Shelter Mice' on the Appalachian Trail," *Anthrozoös* 32, no. 1, (2019), 104.
- 52 Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), 88, 93–97.
- 53 Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, 4, 10.

In contrast to the idea of the subject as separate, the self opens up to the external world and is penetrated by various substances and material agencies.⁵⁴ Alaimo proposes that the unpredictable vitality of nature is an anarchic force, and that the non-human cannot be controlled by humans.⁵⁵ This photograph may aim to capture and control the materialities of the more-than-human world⁵⁶ and present them from a human-centred perspective as relatable to other social media users, but the encounter between a human and a seagull in Figure 2 is an example of how the agency of the seagull affects humans' bodily being in urban space. The fear and disgust expressed in the captions signal human discomfort with non-human anarchic vitality.

Matter out of place

Nagy and Johnson (2013) insist that seagulls and other animals perceived as "trash animals" are associated with and treated like trash because of human misunderstandings of these species based on anthropocentric value systems.⁵⁷ According to the Merriam-Webster dictionary, trash is "something worth little or nothing [- -] such as [- -] things that are no longer useful or wanted and that have been thrown away".⁵⁸ The human relationship with surplus is irrational and ambivalent: out of sight, out of mind.⁵⁹ Posthumanist and new materialist approaches to waste animate "trash" by emphasising its agency

- 54 Stacy Alaimo, *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 4–5.
- 55 Alaimo, *Exposed*, 8–9.
- 56 Kontturi, *Ways of Following*, 15.
- 57 Nagy & Johnson, "Introduction," 1, 12, 17.
- 58 The webpage of Merriam-Webster dictionary: "trash," read 14 June 2023, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/trash>.
- 59 Karoliina Lummaa, "Kuinka lukea jätettä: Pois-halutun aineen olemus ja jäsennykset Jukka Viikilän runoudessa." *AVA/IN* 16, no. 2 (2019), 11, <https://doi.org/10.30665/av.85146>

and pointing out its relativity.⁶⁰ Bennett argues that the vital power of trash should be taken into account: although we discard things, trash reaches us by, for example, creating streams of chemicals and methane winds.⁶¹ I propose that the trash associated with seagulls also reaches and even transfers to humans in close contact. This is exemplified by how the food the human is holding turns from a delicacy into trash in seconds.

In a photograph by the user fotobygmt (Figure 3) taken at Coney Island, an amusement park by the beach in New York, the caption describes “Coney Chaos, 9/2017 ... Trash birds love trash...” and continues with the details of the camera and the lens with which the photograph was taken. The caption suggests that the seagulls and the pigeons depicted in the image among and above humans are on the lookout for trash and emphasises the composition of trash cans in the middle of the picture. In the photograph, the multispecies cohabitation on Coney Island seems peaceful with no conflicts in sight. On one hand, it may appear as if the contrast with the image and the rather harsh caption is striking. On the other hand, the caption sets the seagulls and the tourists at an equal level, referring to both jokingly as “trash birds”.



Image 3. fotobygmt. *Coney Chaos*, 2017. Image: Screenshot from www.instagram.com, all rights reserved.

Following Mary Douglas’ well-known suggestion that “dirt is matter out of place”,⁶² it seems that naming seagulls “trash birds” indicates that they are in the wrong place in urban space, classified as “problem animals”, disobedient to human norms.⁶³ Liminal beings and anomalies are seen as a threat to cultural order and trigger normalisation strategies such as sanitisation.⁶⁴ Non-human animals overall are categorised as pets or pests according to their context-bound relationship to humans.⁶⁵ However, in Instagram images such as Figure 3, seagulls seem to restructure urban space as something that is not possible to limit only for human use.

60 Lummaa, “Kuinka lukea jätettä,” 15; Sarah A. Moore, “Garbage Matters: Concepts in New Geographies of Waste,” in *Progress in Human Geography* 36, no. 6 (2012), 781; Jarno Valkonen, Olli Pyyhtinen, Turo-Kimmo Lehtonen, Veera Kinnunen & Heikki Huilaja, *Tervetuloa jäteyhteiskuntaan!* (Tampere: Vastapaino, 2019), 27.

61 Bennett, *Vibrant Matter*, vii–viii.

62 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (Oxon and New York: Routledge, 2003 [1966]), 36, 98.

63 Deering, “A Seagull just Stole my Doughnut,” 1–2.

64 Holmberg, *Urban Animals*, 7; see also Kaarlenkaski, “Affektiivisiä eläinkohtaamisia kaupunkiympäristöissä,” 68; Chris Philo & Chris Wilbert, *Animal Spaces, Beastly Places: New Geographies of Human–Animal Relations* (London & New York: Routledge, 2000), 10.

65 Holmberg, *Urban Animals*, 57.

Colin Jerolmack underlines that seeing a certain type of bird as “dirty” and “trash” is a historical construction. He argues that there has been a gradually developing discourse of pigeons as problem animals⁶⁶ actively constructed and repeated by, for instance, the media and popular culture. Although it has not been proven that pigeons have any diseases that other urban birds do not have, they are considered much dirtier.⁶⁷ Indeed, seagulls depend on human behaviour of creating large amounts of surplus: it is only through human trash that they can become conceptualised as “trash birds” to begin with.⁶⁸ This thorough relationality resonates with Donna Haraway’s concept of “becoming with” which refers to how non-human animals and humans have co-shaped and intertwined with each other in complex ways throughout their history.⁶⁹ Were there no humans with snacks, the seagulls would not fly around Coney Island in search of trash.

In many of the photographs comprising the research material, the seagulls can be interpreted to observe humans, mostly without the humans noticing. This breaks the traditional hierarchical subject/object division, in which humans are seen as the agents and non-human animals as the objects of the human gaze. The fact that seagulls appear as active, quickly-acting agents when stalking on the food of the large, slow humans

66 There is an ambivalent attitude towards both pigeons and seagulls; humans depict both birds as poetic and metaphorical and simultaneously as dirty flying rats, depending on the place where they are encountered.

67 Colin Jerolmack, “How Pigeons Became Rats: The Cultural-Spatial Logic of Problem Animals,” *Social Problems* 55, no. 1 (2008), 84–85.

68 Watson, “See Gull,” 36.

69 Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto*, 42.

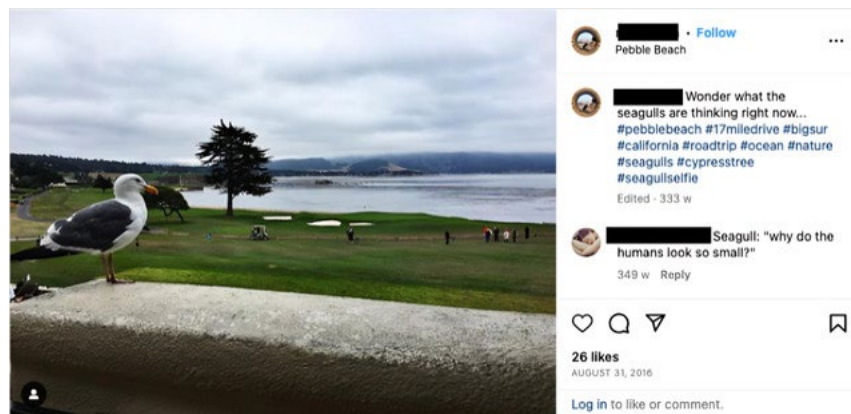


Image 4. Photographer 2. *Wonder what the seagulls are thinking right now*, 2016. Image: Screenshot from www.instagram.com, all rights reserved.

also contests the notion of humans as outside or above nature.⁷⁰ The composition of Figure 4 resembles paintings from the Romantic era with a human on top of the world looking down.⁷¹ In this photograph, in contrast, it is the seagull who is looking down at a golf course located by the sea. The humans on the golf course look small and meaningless compared to the majestic Great Black-backed Gull depicted in the foreground of the image.

Today’s understanding of nature is inherited from the nature poets of the Romantic period, who saw nature as something that was not human-made. Romantic period’s thinkers nurtured the idea of nature as a more valuable “other”, an

70 For instance, Heta Lähdesmäki has proposed that wolves create spatial disorder when they enter pastures, where domestic animals are kept, and cross gastronomic boundaries when they occasionally use humans or pets as nutrition. Lähdesmäki, *Susien paikat*, 203, 206; Mark V. Jr. Barrow, “The Alligator’s Allure: Changing Perceptions of a Charismatic Carnivore,” in *Beastly Natures: Animals, Humans, and the Study of History*, ed. Dorothee Brantz (Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2010), 127.

71 For instance, Caspar David Friedrich’s well known painting *Wanderer Above the Sea of Fog* (1818), where the human wanderer admires the sublime wilderness on top of a mountain while turning his back on human-kind.

escape from the burdensome world of humans.⁷² The location of Figure 4 is Pebble Beach, a coastal town in California with a well-known resort and golf course. The old cypress, which is also depicted in this Instagram photograph, appears in the Pebble Beach Company logo, and the use of the tree's image for commercial purposes is prohibited. This is an example of capitalism's attempt to privatise nature.⁷³ However, I argue that the composition of the picture questions the “presumed mastery over an externalized nature” by humans.⁷⁴ Humans are under the constant observation of seagulls, reminding us of the fact that humans are not untouchable. Even if the golf course lawn is kept short and the weeds are poisoned, nature is not something that can be kept outside or controlled.

Seagull friend?

Despite seagulls' reputation as “trash birds”, the hashtags and captions in the photographs of my material are predominantly positive. For instance, the following hashtags are used frequently: “ilovebirds”, “lovebirds”, “bird-brilliance”, “birdlover”, “bird_perfection”, “awesomebirds”, “animallovers”, “naturelover”,



Image 5. m_u_r_t_a. *Seagull friend*, 2018. Image: Screenshot from www.instagram.com, all rights reserved.

“lovenature”, “seagulllover” and “seagullsforlife”.⁷⁵ When looking at these photographs, I find myself wondering how the seagulls might see the “friendship” described in the captions and hashtags written jokingly by humans. To me, it seems that in the photographs the human is often moving very slowly and carefully next to the seagull in order to get a good picture and prevent the seagull from flying away. However, the seagulls' gestures clearly indicate alertness: they seem to be keeping an eye on the human, ready to escape whenever the human gets too close, makes a sudden movement, or otherwise seems threatening. Still, they choose to stay near humans, because they know that where there are humans, there is food readily available.

72 Peter Coates, *Nature: Western Attitudes Since Ancient Times* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1998), 1–5.

73 Coates, *Nature*, 82.

74 Alaimo, *Exposed*, 3.

75 Of course, this is due to my choice of the hashtag. If I had chosen to study, for example, the hashtag “ratswithwings”, the results would certainly have been very different. The hashtag “ratswithwings” is many times more popular on Instagram compared to the hashtag “seagullselfie” analysed in this article. “Ratswithwings” is used mostly by pest control companies and associated with pigeons more than seagulls. This term of abuse is on rare occasions used in the comments related to the photographs of my material. However, the hashtag “ratswithwings” is out of the scope of this research.

In a photograph shared on Instagram in 2018, taken in Amsterdam city centre by the user `m_u_r_t_a`, a human is smiling next to a European Herring Gull (Figure 5). The caption “Seagull friend” and the hashtags “friend” and “friendship” suggest a connection between the human and the seagull. However, the seagull looks in the other direction and the slight blurriness indicates a sudden movement, perhaps an intention to fly away.

Before delving deeper into the material, I imagined that the seagull selfies would reveal conflicts between humans and seagulls, but the frequent rhetoric of friendship in the captions pleasantly surprised me. However, the photographs of my material still lack the mutuality and reciprocity associated with friendship. This aligns with how Kate Marx examines the rhetoric of affective cuteness used by hikers regarding the non-human animals they encounter in nature. The hikers’ writing about wild animals as cute, cuddly and fluffy resembles the other hashtags used with the Instagram `#seagullselfie` photographs, such as “prettyseagull”, “pretty”, “cute”, and “cutie”. According to Marx, the experience of cuteness derives from the affective reaction of a human to the imbalance of power between them and the animal and is intertwined with pleasure from the higher status of humans.⁷⁶ Marx observes that the rhetoric of cuteness is influenced by cultural representations such as Disney films, cute commercials or toys, and the fact that most hikers have only been in contact with animals kept as pets before encountering wild animals.⁷⁷ The one-sided definition of

friendship and approaching the other with no assurance of consent, visible in the photographs of my material, is also a sign of a power imbalance, obscured by the joke of calling a seagull “friend”.

Arnold Arluke and Clinton Sanders’ concept of “sociozoologic scale” proposes that speciesist attitudes define how important a certain species is to humans, and the physical appearance of a species affects how highly it is valued.⁷⁸ Nance further observes how those animals more prepared to please humans have been perceived to be more intelligent.⁷⁹ An intelligent and human-serving animal alludes to the privileged position of humans.⁸⁰ Although humans unquestioningly assume the right to stroke a wild animal or to go near them to take a picture, the seagulls in Instagram photographs seem to ignore the humans’ attempts for friendship.⁸¹ In some photographs of my material, the humans who take pictures with seagulls seem completely indifferent to the animal’s perspective or the stress they may cause. For example, the seagulls are chased, children are encouraged to shoo them into flight, or they are fed and then startled. These photographs visualise the view of the dominance of humans over the entire animal world, defining for the Anthropocene, which does not create a fruitful ground for multispecies friendship.⁸²

76 Kate Marx, “‘He’s so Fluffy I’m Gonna Die!’: Cute Responses by Hikers to Autonomous Animals on the Appalachian Trail,” *Anthrozoös* 32, no. 1 (2019), 93. See also Maddox, “The Secret Life of Pet Instagram Accounts,” 3332, 3335, 3337; Maddox’s concept of “cute economy” proposes that animal images play a significant role in the visual economy of the Internet. These images typically create a relationship between the (human) consumer subject and the weak, cute (animal) object requiring help and empathy.

77 Marx, “He’s so Fluffy I’m Gonna Die,” 94–95.

78 Arnold Arluke, Clinton Sanders & Leslie Irvine, *Regarding Animals* (Philadelphia: Temple University Press, 2022 [1996]), 225–226; Rebecca Rose Stanton, *The Disneyfication of Animals* (London: Palgrave Macmillan, 2021), xvii.

79 Nance, *Entertaining Elephants*, 55.

80 Nance, *Entertaining Elephants*, 58.

81 Yi-Fu Tuan, *Dominance and Affection: The Making of Pets* (New Haven, CT: Yale University Press, 1984); Marx, “He’s so Fluffy I’m Gonna Die,” 97.

82 Marx, “He’s so Fluffy I’m Gonna Die,” 95.

Image 6. annfieuw. *Feeling one with nature*, 2018. Image: screenshot from www.instagram.com, all rights reserved.



“One with nature”

In a photograph taken at the cliffs of coastal Ireland and uploaded to Instagram by the user annfieuw, the caption asserts “Feeling one with nature!” (Figure 6). In the photograph the human is sitting on the edge of a cliff in sporty clothes in a meditative pose, staring at the bright blue sea and the horizon. A seagull glides by with widespread wings from the upper right corner of the image. Excited hashtags (such as “fantasticview”, “fantasticfeeling”, “amazing”) describe positive feelings, and the amusing coincidence that a seagull appears in the image is emphasised (“seagullphotobomb”). By way of its composition, this photograph resembles Figure 4, where a seagull is photographed looking down at the sea and the humans at the golf course. Instead of a seagull, in Figure 6 a human is depicted in the foreground of seaside scenery, showing the scale of the enormousness of nature.

Instagram changes the human relationship to nature by inspiring humans’ hunt for the breath-taking views they have seen on the social media app and encourages framing and experiencing nature via social media aesthetic of mountain views, sunsets, and other similar

compositions.⁸³ These nature images shared on social media convey a human aspiration to connect with non-human nature and the well-being that this connection produces. The hashtags used related to Figure 6 are “relaxed” and “mindfulness”. In fact, similar hashtags such as “relax”, “naturelover”, “lovenature”, “naturelovers”, “naturelove”, “natureporn” and “seascapelovers” are commonly used in the captions of the seagull selfies in my material.

Accordingly, seagulls are not necessarily viewed and photographed on the beach because they are loved in particular, or because they would be of particular interest to the photographers, but as metonyms of nature that brings well-being to humans. Indeed, humans often harm nature when pursuing the perfect nature photograph to post on Instagram: social media users frequently disregard national park regulations and damage natural environments.⁸⁴ Sometimes they also harm animals with wildlife selfies by causing

83 Ellen Marie Saethre-McGuirk, “Why We Need Some Perspective on Landscape Photography in the Instagram Age,” *PDN Pulse* (2018). <https://theconversation.com/why-we-need-some-perspective-on-landscape-photography-in-the-instagram-age-100093>

84 Saethre-McGuirk, “Why We Need Some Perspective on Landscape Photography.”

stress and interrupting feeding and breeding habits.⁸⁵

Behaviour like this is based on an anthropocentric view of the world, in which human interests are prioritised.⁸⁶ However, nature can have more than instrumental value for humans; it can be seen valuable as such, without any purpose or goal (e.g. in the case of seagull selfies, human relaxation, aesthetic experiences, well-being or recreation in nature). The starting point for reclaiming nature's intrinsic value could be recognition and acknowledgment that humans are connected to their environment, a part of nature.⁸⁷ Tuija Kokkonen suggests the concept of weak human agency, meaning active passivity of the human subject leading to a non-human-centred way of being in the environment.⁸⁸ Weak agency can be a conscious choice not to use force and power but rather encourage perceiving

non-human animals as agents, understanding and respecting them.⁸⁹

For instance, Alaimo sees images of environmental and feminist activists taking off their clothes to draw attention to their cause as the intertwining of material human bodies and geographical places. Naked protesters emphasise the intimacy between flesh and place and the trans-corporeal intertwining of the human body and the environment.⁹⁰ In many of the photographs with the hashtag "seagullselfie", nature is not merely a resource for human desires, visual pleasure or a place of relaxation, but inseparable from the human body.

The caption of Figure 6, "Feeling one with nature", accords with Alaimo's thinking about humans and nature, suggesting that "nature is always as close as one's own skin – perhaps even closer".⁹¹ The world consists of carnal beings and the movement among them reveals the connections between the human body and the more-than-human.⁹² Recognising the agency of the more-than-human world is necessary in order to question the reduction of lively, intra-acting phenomena into passive resources controlled by humans.⁹³ There is no such "nature" in the seagull selfies of my material that would remain separated from the human embodiment, or simply an obedient and beautiful background for photographs. Seagulls, representing nature in this case, have needs and agencies of their own that question the hierarchical binary divisions into nature and culture, object and subject, animal and human.

85 Eleanor Ainge Roy, "'It's scary': Wildlife selfies harming animals, experts warn." *The Guardian*, 3 September 2019. <https://www.theguardian.com/environment/2019/sep/03/its-scary-wildlife-selfies-harming-animals-experts-warn>. In Finland, there has been a popular live stream to raise knowledge about endangered Saimaa ringed seals during many summers, but in 2021 the live stream had to be shut down early because the location of the live stream camera was exposed, and humans crowded the beach hoping to get photographs of the seals. Juho Liukkonen, "Suosittu norppalive suljetaan jo tänään: kameran sijainti paljastui," in Yle News, 27 May 2021. <https://yle.fi/a/3-11950568>

86 See, for example, Leena Vilkkä, *Ympäristöetiikka. Vastuu luonnosta, eläimistä ja tulevista sukupolvista* (Helsinki: Yliopistopaino, 1993), 101–102. Vilkkä also notes that in the background of this, typically Western, attitude towards nature, is for instance Christianity: in the Bible, humans were appointed to cultivate and protect the Earth. See also Calarco, *Animal Studies*, 18.

87 See, for example, Vilkkä, *Ympäristöetiikka*, 127, 139, 156.

88 Tuija Kokkonen, *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta* (Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus, 2017), 157, 168.

89 Kokkonen, *Esityksen mahdollinen luonto*, 156, 163, 166; Haraway, *When Species Meet*, 42.

90 Alaimo, *Exposed*, 70–77, 80.

91 Alaimo, *Exposed*, 2, Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (London and New York: Routledge, 2003 [1993]).

92 Alaimo, *Exposed*, 238

93 Alaimo, "Trans-Corporeal Feminisms," 249.

In conclusion

In this article, I have analysed the ambivalent relationship between seagulls and humans on Instagram by shedding light on what kinds of power relations are intertwined with the “friendship” hashtag, the rhetoric of cuteness, human well-being, and associating seagulls with “trash”. I started with the hypothesis of conflictual encounters between humans and seagulls, which reflected my own perception of seagulls as transgressive animals. However, writing this article has been a process that has changed some of my anthropocentric preconceptions.

The living spaces of wildlife have been steadily declining: many non-human animals move to urban areas and some find that cities have spread over their residential areas.⁹⁴ It is appropriate to seriously question the notion that urban space is reserved primarily for humans and that no other animal species should cause humans any disturbance. “As much as we would like all our interactions with nature to be clean, safe and cuddly, ‘nature ... is as likely to shit on us as to embrace us’”, Nagy and Johnson assert in the introduction of their book, *Trash Animals*.⁹⁵

I have argued that the embodied agency of the seagulls – stalking humans, taking food from their hands, photobombing or refusing to pose in their photographs, and ignoring their clumsy attempts for friendship – in Instagram photographs with the hashtag “seagullselfie” questions the hierarchical, anthropocentric world view. When a seagull grabs a human’s food, nature that should be something “out there” comes too close. The human loses control of the situation and is faced with the vulnerability of the body. This trans-corporeal, fleshy permeability questions the emphasis on the individual and rather

gestures towards “the multiple, the intertwined, the sensate”.⁹⁶

Facing the vulnerability of one’s body also means understanding that humans are not separate from nature. For instance, it is possible to understand the body as a complex naturecultural entity that consists of the human and bodily microbiomes as an ecosystem of many species.⁹⁷ Living compassionately with non-human others does not require a complete understanding of the other. Rather, it requires facing our responsibility in the encounter, welcoming the agency of a stranger, and being prepared to touch and be touched as well as changed.⁹⁸ With knowledge, interest, time and approaching the other with respect, perhaps new interspecies languages and even friendships will be possible.⁹⁹

MA Tiina Salmia is a PhD student at the School of History, Culture and Arts Studies at University of Turku, Finland.

94 Holmberg, *Urban Animals*, 1.

95 Nagy & Johnson, “Introduction,” 19.

96 Alaimo, *Exposed*, 78.

97 See, for example, Lynn Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution* (New York: Basic Books, 1998).

98 Karen Barad, “On Touching: The Inhuman That Therefore I Am,” *Differences* 23, no. 3 (2012): 219.

99 I would like to thank Katve-Kaisa Kontturi, Kata Kyrölä and Tutta Palin for their patient reading of, and fruitful comments on, early drafts of this article. Warm thanks also to Tahiti’s editors and two anonymous referees for their suggestions and criticisms, all of which made this a better text. Also, thank you Instagram photographers annathefringe, annfieuw, fotobygmt and m_u_r_t_a for allowing me to use the photographs.

Bibliography

News articles

Liukkonen, Juho. "Suosittu norppalive suljetaan jo tänään – kameran sijainti paljastui." *Yle News*, May 27 (2021), <https://yle.fi/uutiset/3-11950568>

Mannila, Johanna. "Helsinki on paininut lokkiongelman kanssa vuosikymmeniä – 'sodaksi' tilanne muuttui vuonna 2009." *Helsingin Sanomat*, 9.7. (2015), <https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000002837287.html>

Roy, Eleanor Ainge. "'It's scary': wildlife selfies harming animals, experts warn." *The Guardian*, September 3 (2019), <https://www.theguardian.com/environment/2019/sep/03/its-scary-wildlife-selfies-harming-animals-experts-warn>

Saethre-McGuirk, Ellen Marie. "Why We Need Some Perspective on Landscape Photography in the Instagram Age." *PDN Pulse* (2018), <https://pdnpulse.pdnonline.com/2018/08/need-perspective-landscape-photography-instagram-age.html>

Tuhkanen, Ari. "Lokit piinaavat taas Helsingin Kauppatorin asiakkaita: Katso videolta, kauanko kestää, kun lokki nappaa lihiksen." *Yle*, July 3 (2017), <https://yle.fi/uutiset/3-9698861>

Literature

Aaltonen, Matilda & Tuomivaara, Salla. "Lokkien kertomisesta." *TRACE* Vol. 8, No. 1 (2022): 138–151, <https://trace.journal.fi/article/view/113570>

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Alaimo, Stacy. *Exposed: Environmental Politics & Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

Alaimo, Stacy. "Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature." In *Material Feminisms*, edited by Stacy Alaimo & Susan Hekman, 23–46. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

Arluke, Arnold, Sanders, Clinton & Irvine, Leslie. *Regarding Animals*. Philadelphia: Temple University Press, 2022 [1996].

Barad, Karen. "On Touching: The Inhuman That Therefore I Am." *Differences*, Vol. 23, No. 3 (2012): 206–223..

Barrow, Mark V. Jr. "The Alligator's Allure: Changing Perceptions of a Charismatic Carnivore." In *Beastly Natures. Animals, Humans, and the Study of History*, edited by Dorothee Brantz, 127–152. Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2010.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham & London: Duke University Press, 2010.

Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge & Malden: Polity Press, 2013.

Calarco, Matthew R. *Animal Studies: The Key Concepts*. Abingdon & New York: Routledge, 2021.

- Coates, Peter. *Nature: Western Attitudes Since Ancient Times*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1998.
- Dee, Tim. *Landfill: Notes on Watching and Trash Picking in the Anthropocene*. London: Chelsea Green Publishing, 2018.
- Deering, Bel. "A Seagull just Stole my Doughnut': Humans Versus Herring Gulls in the Fight for Food." *Field Studies Journal*, Vol. 13, No. 4 (2017): 1–3.
- Despret, Vinciane. "From Secret Agents to Interagency." *History and Theory*, Theme Issue 52 (2013): 29–44.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Oxon & New York: Routledge, 2003 [1966].
- Ess, Charles and the AoIR ethics working committee. "Ethical Decision-Making and Internet Research: Recommendations from the AoIR Ethics Working Committee," AoIR, 2002. <https://aoir.org/reports/ethics.pdf>
- Hakala, Outimajja. "Ei-inhimillisen kertomisesta videoteoksessa *Lajienvälisiä kohtaamisia*." *Lähikuva* Vol. 35, No. 1–2 (2022): 45–60, <https://doi.org/10.23994/lk.116477>
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2008.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Holmberg, Tora. *Urban Animals: Crowding in Zoocities*. London: Routledge, 2017.
- Jerolmack, Colin. "How Pigeons became Rats: The Cultural-Spatial Logic of Problem Animals." *Social Problems* Vol. 55, No. 1 (2008): 72–94, <https://doi.org/10.1525/sp.2008.55.1.72>
- Hyvärinen, Pieta, Sari Irni, Katariina Kyrölä, & Marja Vehviläinen. "Luontokulttuurit feministisessä tutkimuksessa." *Sukupuolentutkimus – Genusforskning* 30, No. 2 (2017): 2–5.
- Kaarlenkaski, Taija. "Affektiivisiä eläin kohtaamisia kaupunkiympäristöissä: monilajinen lähiluonto verkkomedioissa." *Lähikuva* 35, No. 1–2 (2022): 61–82, <https://doi.org/10.23994/lk.116478>
- Kohonen, Iina, Kuula-Luumi, Arja & Spoof, Sanna-Kaisa (eds.) *Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen ennakoarviointi Suomessa*. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja, 3 (2019), https://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/Ihmistieteiden_eettisen_ennakoarvioinnin_ohje_2019.pdf
- Kokkonen, Tuija. *Esityksen mahdollinen luonto: Suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Acta Scenica 48. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus, 2017.
- Kontturi, Katve-Kaisa. *Ways of Following: Art, Materiality, Collaboration*. London: Open Humanities Press, 2018.
- Leaver, Tama, Highfield, Tim & Abidin, Crystal. *Instagram: Visual Social Media Cultures*. Cambridge: Polity Press, 2020.
- Lummaa, Karoliina. "Kuinka lukea jätettä: Pois-halutun aineen olemus ja jäsenyykset Jukka Viikilän runoudessa." *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti* Vol. 16, No. 2 (2019): 6–23, <https://doi.org/10.30665/av.85146>.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea, "Lukijalle," in *Posthumanismi*, edited by Karoliina Lummaa & Lea Rojola, 7–11. Turku: Eetos, 2015.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea, "Johdanto: Mitä posthumanismi on?," in *Posthumanismi*, edited by Karoliina Lummaa & Lea Rojola, 13–32. Turku: Eetos, 2015.

Maddox, Jessica. "The Secret Life of Pet Instagram Accounts: Joy, Resistance, and Commodification in the Internet's Cute Economy." *New Media & Society* Vol. 23, No. 11 (2020): 3332–3348, <https://doi.org/10.1177/1461444820956345>

Merriam-Webster dictionary webpage: "trash." Read 14 June 2023. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/trash>

Lähdesmäki, Heta. *Susien paikat: ihminen ja susi 1900-luvun Suomessa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 2020.

Markham, Annette & Buchanan, Elizabeth. *Ethical Decision-Making and Internet Research: Recommendations from the AoIR Ethics Working Committee (Version 2.0)*. AOIR (2012): <https://aoir.org/reports/ethics2.pdf>

Margulis, Lynn. *Symbiotic planet: A new look at evolution*. New York: Basic Books, 1998.

Marx, Kate. "Transgressive Little Pests: Hiker Descriptions of 'Shelter Mice' on the Appalachian Trail." *Anthrozoös* Vol. 32, No. 1 (2019): 103–115: <https://doi.org/10.1080/08927936.2019.1550284>

Marx, Kate. "He's so Fluffy I'm Gonna Die!" Cute Responses by Hikers to Autonomous Animals on the Appalachian Trail." *Anthrozoös* Vol. 32, No. 1 (2019): 89–101, <https://doi.org/10.1080/08927936.2019.1550283>

Moore, Sarah A. "Garbage Matters: Concepts in New Geographies of Waste." *Progress in Human Geography* Vol. 36, No. 6 (2012): 780–799, <https://doi.org/10.1177/0309132512437077>

Nagy, Kelsi & Johnson, Phillip David II. "Introduction." In *Trash Animals: How We Live with Nature's Filthy, Feral, and Unwanted Species*, edited by Kelsi Nagy and Philipp David Johnson II, 1–27. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Nance, Susan. *Entertaining Elephants: Animal Agency and the Business of the American Circus*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013.

Philo, Chris & Wilbert, Chris. *Animal Spaces, Beastly Places: New Geographies of Human–Animal Relations*. London & New York: Routledge, 2000.

Pienmunne, Esa, Pakarinen, Raimo, Paaer, Pekka & Nummi, Petri. *Kaupattorin lokkitutkimus 2007*. Helsingin kaupungin ympäristökeskuksen julkaisuja, 7 (2008), <https://www.hel.fi/static/ymk/julkaisut/julkaisu-07-08.pdf>

Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London & New York: Routledge, 2003 [1993].

Rustick, Susan M., "Held Hostage by the Anthropocene." in *Thinking about Animals in the Age of the Anthropocene*, Morten Tønnessen, Kristin Armstrong Oma & Silver Rattasepp (eds.) 3–17. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2016.

Salmia, Tiina. "Marcello the Dog and More-Than-Human Family in Elina Brotherus's Self-Portraits from the Series *Carpe Fucking Diem*." *TRACE* Vol. 7, No. 1 (2021): 46–68, <https://doi.org/10.23984/fjhas.99338>

Schuurman, Nora & Dirke, Karin. "From Pest to Pet: Liminality, Domestication and Animal Agency in the Killing of Rats and Cats." *TRACE* Vol. 6, No. 1 (2020): 2–25, <https://doi.org/10.23984/fjhas.86934>

Stanton, Rebecca Rose. *The Disneyfication of Animals*. London: Palgrave Macmillan, 2021.

Tiidenberg, Katrin. *Selfies: Why We Love (and Hate) Them*. Bingley: Emerald Publishing, 2018.

Townsend, Leanne & Wallace, Claire. *Social Media Research: A Guide to Ethics*. The University of Aberdeen (2016), https://www.gla.ac.uk/media/Media_487729_smxx.pdf

Tuan, Yi-Fu. *Dominance and Affection: The Making of Pets*. New Haven, CT: Yale University Press, 1984.

Valkonen, Jarno, Pyyhtinen, Olli, Lehtonen, Turo-Kimmo, Kinnunen, Veera & Huilaja, Heikki. *Tervetuloa jäteyhteiskuntaan!* Tampere: Vastapaino, 2019.

van Dijck, José. "Digital Photography: Communication, Identity, Memory." *Visual Communication* Vol. 7, No. 1 (2008): 57–76, <https://doi.org/10.1177/1470357207084865>

Watson, Gavan P. L. "See Gull: Cultural Blind Spots and the Disappearance of the Ring-Billed Gull in Toronto." In *Trash Animals: How We Live with Nature's Filthy, Feral, and Unwanted Species*, edited by Kelsi Nagy and Philipp David Johnson II, 31–38. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Kirkkotila vanhoissa suomalaisissa puukirkoissa

Merja Härö & Eeva Maija Viljo

doi.org/10.23995/tht.142474



Katsauksen kohteena on suomalaisten 1700-luvulta 1800-luvun puoliväliin rakennettujen puisten keskeiskirkkojen tilanmuodostus. Käsiteltävät tyytit ovat sisäviisteinen ristikirkko, “pyörökirkko” eli 12-kulmainen kirkko ja kaksoisristikirkko eli kahtamoinen. Esimerkkeinä ovat pohjalaisten Rijfien “rakennusyrityksen” 12-kulmaiset kirkot ja Johan ja Matthias Salosen sekä David Rahikaisen Kaakkois-Suomeen rakentamat kahtamoiset. Nämä kirkkotyytit edustavat suunnilleen samanaikaisia puurakennustaidon paikallisia innovaatioita. Niiden tausta on Ruotsin 1600-luvun arkkitehtien (Jean de la Vallée, Nicodemus Tessin vanhempi ja Nicodemus Tessin nuorempi) keskeiskirkkokokeilut. Sisäviisteinen ristikirkko, joka myös palautuu 1600-luvulle – esimerkkinä Kungsörin kirkko – oli rakennushallinnon Suomessa suosima tyyppi. Tilaa katsotaan tässä sen rajoja tukevista rakenteista käsin ja esitetään, että näiden puukirkkojen rakentajat kehittivät niitä tarkoituksella luoda vaikuttavia kirkkotiloja.

Avainsanat: *Kirkkotila, puukirkko, keskeiskirkko, pyörökirkko, kaksoisristikirkko, kahtamoinen, sisäviisteinen ristikirkko.*



Me kristityt rakennamme kirkkomme korkeiksi niin, että niihin sisälle astuessa tuntee olonsa ylennetyksi ja sielunsa vapaaksi miettimään Jumalaa.

Antonio di Pietro Averlino alias Filarete (1400–1469)¹

Suomalaisten puukirkkojen rakentajat näyttävät ajatelleen, kuten Filarete, renessanssin ensimmäinen ihannekaupunkisuunnitelman laatija, että kirkkotilan piti olla korkea, minkä voi todeta vaikkapa Petäjaveden vanhassa kirkossa tai Pieksämäen ja Puumalan kirkoissa. Niihin astuessa ei ensin huomaa niinkään tilan rajaajia, seiniä ja kattoa, vaan tuntee joutuneensa ikään kuin uuteen, ennakoimattomaan avaruuteen. Vaikutelma ei ole satunnainen vaan tarkoituksella tuotettu.

Minkälainen sitten on “ylennetyksen tunteen” herättävä korkea tila? Lähestymme tätä moniulotteista kysymystä toteamalla, että jos on tila, on aina myös rakenne. Ulkoista avaruutta ja luontoa lukuun ottamatta kaikki tilamme ovat yleensä rakennettua tilaa. Niitä on mahdollista tarkastella selvittämällä aineellista muotoa ja rakennetta, jolle tilan kokeminen perustuu. Tarkastelemme tässä kirkkotilaa muutamien esimerkkien valossa, kolmen tekijän kannalta: sisätilan muodostus ja päivänvalo sen rakentajana sekä kirkkorakennuksen suhde sen ulkopuoliseen maisemaan.

Tarkastelumme rajoittuu joihinkin Ruotsin, siis myös Suomen, kirkkoarkkitehtuurissa esiintyneisiin tyyppeihin ja muotoihin. Pohjakäytösten mukaan luokiteltuina rakennukset ovat keskeiskirkkoja ajoittuen suunnilleen 1630-luvulta 1860-luvulle. Ristikirkko yksinkertaisena

1 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Columbia University Studies in Art and Archaeology 1 (New York: Random House, 1965), 10. Kiitämme Maunu Häyrystä hänen avustaan artikkelin toimitustyössä.

kreikkalaisena ristinä hallitsi tuolloin pitäjänkirkkojen rakentamista. Kirkkoarkkitehtuurissamme esiintyy kuitenkin vuoden 1800 tienoilla innovaatioita sekä idässä että lännessä. Vertailun vuoksi otamme tässä esiin sekä läntisen “pyörökirkon” eli sen lamasalvostekniikkaan sovelletun monikulmion variantin että ristikirkkoa rakenteellisesti haastavamman muodon, Itä-Suomessa suosittua kaksoisristikirkon eli kahtamoisen.² Edellisten rinnalla on kiinnostava rakennushallinnon taholta introdusoitu kreikkalaisen ristin ja kahdeksankulmion yhdistelmä eli sisäviisteinen ristikirkko. Kahden jälkimmäisen kirkkotyyppien kohdalla seuraamme Ville Lukkarisen tutkimusta rakentajasuku Kuorikosken kirkoista ja Paula Mäkelän tutkimusta rakentajasuku Rijfin toiminnasta. Kaksoisristikirkkojen kohdalla pohjana on oma julkaisumme Savitai-paleen Rahikkalan rakennusmestarien, Johan Salosen (1739–1807/1811), Matthias Salosen (1761–1823) ja David Rahikaisen (1795–1858) kirkoista.³ Tämä katsaus perustuu yleisesti Lars Petterssonin (1918–1993) puukirkkotutkimuksiin, joiden tulokset hän on koonnut *Ars – Suomen taiteen* osissa 2–4 ilmestyneissä artikkeleissaan.

Lutherilaisen puhdasoppisuuden ajan kirkkotila Ruotsissa (ja Suomessa)

Reformaation vaikutus kirkkotilaan alkoi Ruotsissa näkyä laajemmin 1600-luvulla. Protestantinen usko vakiintui tuolloin puhdasoppiseksi

2 Länsi-Suomen ainoa kaksoisristikirkko on Lohdjan kirkko (1768).

3 Ville Lukkarinen, “Niinsanottujen Engel-kirkkojen probleema,” *Suomen museo* 94 (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1987); Paula Mäkelä, *Kirkkorakentajasuku Rijf: pohjalaisen kirkkorakentajasuvun rakennus- ja suunnittelutuotanto sekä toiminta kustavilaisen aikakauden Suomessa*, Jyväskylä Studies in the Humanities 274 (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2015); Merja Härö & Eeva Maija Viljo, “The Peasant Master-Builders’ Double Cross-Church,” *Iconographisk Post* 2022, nro. 3/4 (2023): 87–142.





Kuva 1. Lappeen kirkko, välikattoholvin kupu ja vetoparruja. Kuva: E. M. Viljo 2012, kaikki oikeudet pidätetään

lutherilaisuudeksi, joka määriteltiin vuoden 1686 kirkkolaissa. Valtakunnalle tuli yhteinen tunnustus ja kirkkojärjestys, jonka mukaan kuningas oli kirkon pää. Laissa säädettiin myös kaikissa maan kirkoissa noudatettavasta jumalanpalvelusjärjestyksestä.⁴

Jumalanpalvelukseen osallistuminen oli pakollista. Lutherilaista kristinoppia opetettiin ja selitettiin saarnoissa, joten vakiintuneen aseman kirkkotilan sisustuksessa saaneen saarnatuolin oli oltava kuulo- ja näköetäisyydellä sanankuulijoista. Saarna ei sinänsä ollut protestanttisuuden tuoma uutuus, mutta kun siitä oli tullut jumalanpalveluksen obligatorinen osa, kuulijakunnalle oli asennettava kiinteät penkit, varsinkin kun saarnat olivat pitkiä. Alttaripalvelus oli säilytetty, mutta katolisen ajan sivualttareita ei enää ollut. Jumalanpalvelustilan ainoa alttari oli kuorissa ja kirkkokansan piti voida seurata sen äärellä tapahtuvaa toimitusta. Saarnatuoli, kirkonpenkit ja kirkon alttarin paikka idässä olivat seremo-

4 Vuoden 1686 kirkkolain määräämästä jumalanpalvelusjärjestyksestä, kirkkokurista ja vaikutuksesta kirkkotilan jäsentelyyn vrt. Ingrid Rosell, *Kung Karls kyrka i Kungsör, Södermanland, Sveriges kyrkor 214*. Konsthistoriskt inventarium (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1992), 47–48.

nialliset kirkkotilan muodostukseen vaikuttavat tekijät. Italian renessanssiarkkitehtien suunnitelmien ansiosta yleistynyttä keskeiskirkkoa⁵ ryhdyttiin Ruotsissa kokeilemaan noin 1630-luvulta alkaen mallina, jonka piti täyttää edellä mainitut kirkkotilalle asetetut ehdot.

Kupoli

Ristikirkon sisätilan “dramatiikka” huipentuu keskineliössä. Sen kattaminen on kirkkorakennuksen teknisesti vaikein tehtävä⁶ ja sen rakenteet rakennusmestarin huomattavin taidonnäyte. Ristikirkon myötä syntyi erikoistunut kirvesmiesten ammattikunta, joita on kirjallisuudessa kutsuttu “kirkonrakentajiksi”, mutta joista aikalaiset käyttivät epävirallista arvonimeä “kirkkorakennusmestari” (*kyrkobyggmästare*). Kirkkorakennusmestarit hallitsivat kahtamoisten

5 Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*.

6 Gunnar Rønningen, “Kirkenes tak- og tårnkonstruksjoner”, teoksessa *Kyrka af träd: kyrkobyggande under 1600- och 1770-talen i Finland, Norge och Sverige*, red. Ingrid Sjöström, Museiverket, Helsingfors; Norsk institutt for kulturminnesforskning (NIKU), Oslo; Riksantikvarieämbetet, Stockholm (Stockholm: Riksantikvarieämbetets förlag, 2000), 147.

keskineliön pystyttämiseksi tarvittavaa statiikkaa, jota kaikki kokeneetkaan kirvesmiehet eivät välttämättä osanneet.⁷ Pyörö- eli oikeammin monikulmio-kirkkojen kupolikattojen rakenteet olivat hirsirakentamisessa uutta tekniikkaa, jota rakennusmestarit itse kehittivät.

Puisessa ristikirkossa tavallinen on laudasta holvattu välikatto, jonka keskineliön holviin on rakennettu kupu (kuva 1) tai kiinnitetty ympyränä kaareutuva rima tai ehkä vain maalattu ympyrä. Nämä merkit ovat taivaan symbolisia representaatioita, jotka edustavat keskeiskirkkoihin kuuluvaa ajatusta kristillisestä kosmoksesta.⁸

Ulkoa ristikirkon ristikeskus on useimmiten merkitty lanterniinitornilla, kattoratsastajalla tai pelkällä koristeella (kuva 2). Sisäinen ”taivas” ei saa päivänvaloa ylhäältäpäin, vaikka katolla olisikin lanterniini. Monikulmiokirkkojen kate voi olla vaatimaton telttakatto. Kupoli tai kupu osoittaa tekijöillä olleen taitoa ja kunnianhimoa. Kupu on kaksinkertainen, ja sisätilassa välikatto seuraa laakeampana sen muotoa. Kaiken mallisille puukirkoille on yleensä ominaista, että kirkkotila saa päivänvaloa vain sivulta seinien ikkunoista.

7 Vrt. Härö & Viljo, ”The Peasant Master-Builders’ Double Cross-Church”, 109.

8 Keskeiskirkko oli Wittkowerin mukaan seurausta painopisteen siirtymisestä kristillisessä ajattelussa pelatussanomasta maailmankaikkeuden luomistapahtumaan. Uusplatonilaiseen filosofiaan, jonka edustajien kanssa arkkitehdit ja taiteilijat olivat läheisessä yhteydessä, vaikutti Platonin kosmologia. Pyrkimyksenä oli tavoittaa yhteys antiikin varhaiskristilliseen ajatteluun ja arkkitehtuuriin. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1–5, 9–10.



Kuva 2. Lemin kirkko on samaa tyyppiä kuin monet luovutetulla alueella olleet ristikirkot. Sen torni on kuitenkin rakenteellisesti kehittyneempää mallia. Kuva: Tuomas Vitikainen 2017. Lähde: Wikimedia Commons, lisenssi CC BY-SA 4.0.

E. Baldwin Smith on tutkinut varhaiskristilliseen kirkkoarkkitehtuuriin omaksuttuja Lähi-Idän esikristillisten uskontojen pyhien rakennusmonumenttien muotoja. Niiden myötä kirkkorakennuksiin periytyivät myös viitteet alkukantaisiin asumuksiin, kuten pyöreisiin kaartuvaseinäisiin majoihin tai nomadien teltoihin. Tutut muodot ja merkitykset siirtyivät näin Syyrian ja Palestiinan alueen varhaisiin kirkkorakennuksiin. Rakennustaide toimi retorisenä keinona konkretisoida kristillistä kosmologiaa ja taivaskäsitystä. Muun muassa vanha uskomus maailmankaikkeudesta nelisivuisena perustui teltaan tai telttakatokseen, jolla on neljä kiinnityspistettä.⁹ Näinkin kaukaisista traditioista näyttäisi olevan merkkejä ristikirkkojen välikatoissa, kuten Lemin kirkon (1786) keskineliön holvissa ja sen kuvussa.

Ylhäältä tulevan valon käyttö on kuitenkin ollut jo varhain haluttu tilan vaikuttavuuden korostaja. Esimerkkinä Smith mainitsee Konstantino-

9 E. Baldwin Smith, *The Dome: a Study in the History of Ideas* (Princeton: Princeton University Press, 1950), 5–8, 79, 89.



Kuva 3. Kungsörin kirkko. Kuva: Bruno Widén. Lähde: Rosell 1992, yksityiskohta kansikuvasta, kaikki oikeudet pidätetään.

polin Hagia Sofian kupolin, jonka pendenttiivit ikään kuin kiinnittävät kulmistaan telttakatoksen. Keskellä olevasta aukosta klerestorioikkunoiden sivuvalossa kupoli näyttäytyy ylhäältä kannatettuna “taivaana”.¹⁰

Kungsörin kirkko – mahdollinen lutherilainen mallikirkko

Ville Lukkarinen on osoittanut, että Kuorikosken rakentajasuvun ja Intendentinkonttorin kirkkopiiirustuksissa Carl Ludwig Engelin (1787–1840) päällikkökauden ajalta on nähtävissä selvä yhteys Ruotsin 1600-luvun kirkkosuunnitelmiin ja toteutettuihin kirkkoihin.¹¹ Suomen puukirkoarkkitehtuuriin tämä perinne on jättänyt sisäviisteisen ristikirkon tyyppin, jollainen on muun muassa Kungsörin 1600-luvun lopulla rakennettu sisäviisteinen ristikirkko.¹² Siitä ei Ruotsissa tuolloin vielä ollut julkaistu kokoavaa tutkimusta, joten on syytä esitellä Ingrid Rosellin antamia tietoja hänen tutkimuksessaan *Kung Karls kyrka i Kungsör*.

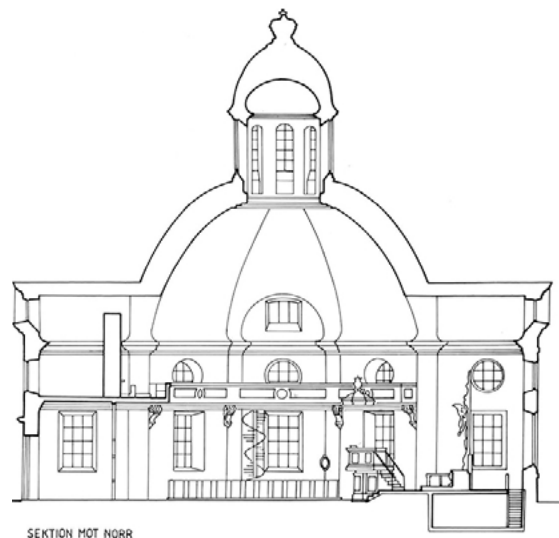
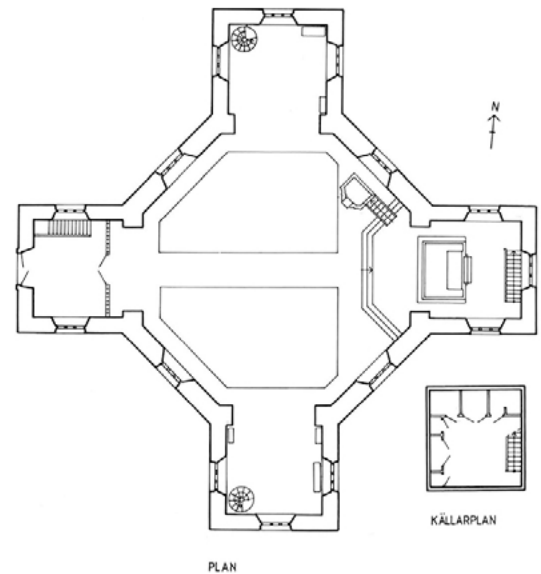
Kuningas Kaarle XI oli henkilökohtaisesti valvonut vuoden 1686 kirkkolain muotoutumista ja huolehtinut erityisesti siinä mainitusta jumalanpalvelusjärjestyksestä. Uudessa kappelissa, jonka rakentaminen alkoi 1690-luvulla, kuninkaalle tarjoutui mahdollisuus toteuttaa näkemystään jumalanpalvelustilasta, sillä hän toimi henkilökohtaisesti kappelin rakennuttajana.

Kungsörin kappelin arkkitehti, Nicodemus Tessin nuorempi (1654–1728), käytti suunnitelmassaan hyödyksi isänsä, Nicodemus Tessin

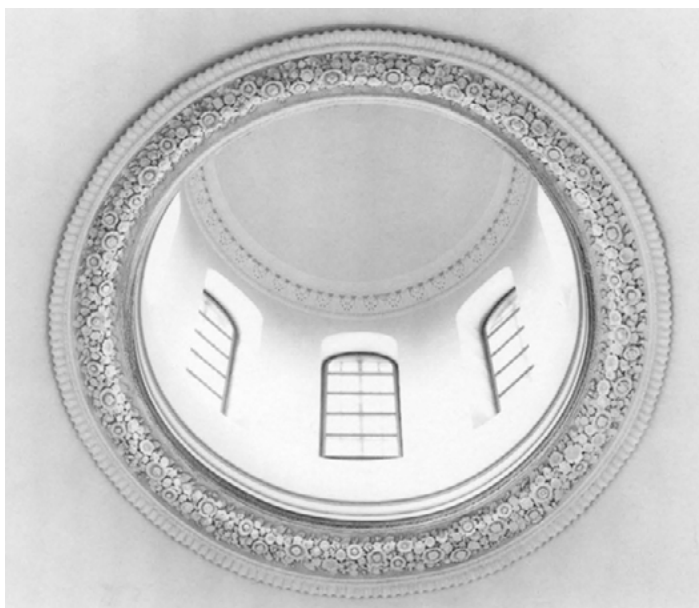
10 Ibid. 92–93.

11 Lukkarinen, “Niinsanottujen Engel-kirkkojen problema”, 67 ff.

12 Ibid., 69–70.



Kuva 4. Kungsörin kirkon leikkaus ja pohjakaava. Piirustukset: Antikvariskt-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet och statens historiska museer, kaikki oikeudet pidätetään. Lähde: Rosell 1992, 25.



Kuva 5. Kirkon lanterniini kirkkosalista kuvattuna. Kuva: "Foto 1990", kaikki oikeudet pidätetään. Lähde: Rosell 1992, 36.

vanhemman (1615–1681), 1600-luvun keskivaiheilta lähtien laatimia keskeiskirkkoluonnoksia. Kappeli rakennettiin sisäviisteiseksi ristikirkoksi eli sen ristivarret sijoittuvat vastakkaisesti keskosan oktagonin joka toiselle sivulle (kuva 3). Tessinin piirustuksissa kirkon puiseksi tarkoitettu katto on alaosaltaan suoralapainen telttakatto ja lakiosa muodostaa laakean kuvun. Rakennustyön aikana kuningas yksinkertaisti suunnitelmaa poistamalla arkkitehtonisia koristeaiheita ja monumentalisoimalla kokonaisuutta. Tessinin kaksivaiheinen katto muutettiin yhdeksi koko oktagonin kattavaksi korkeaksi kuvuksi tai kupoliksi, jonka keskelle tuli iso lanterniini (kuva 4). Kirkon välikattokupoli seuraa ulkoisen kupolin muotoa. Lanterniinin ikkunoista tuleva valo virtaa sisätilaan ylhäältä välikattokupolin aukosta (kuva 5). Kirkon muurit oli suunniteltu kantamaan puukattoa, mutta kuningas halusi korkean muuratun kuvun. Sellainen saatiin tehdyksi hänen toivomassa muodossa, joskin yläosa jouduttiin rakentamaan puusta.¹³ Kappeli valmistui vasta kuninkaan kuoleman jälkeen,

13 Rosell, *Kung Karls kyrka i Kungsör*, 30–32.

ja kuninkaankartanon rakennussuunnitelmien menetettyä ajankohtaisuutensa se lahjoitettiin Torpan pitäjälle seurakuntakirkoksi.

Kungsörin kirkon kupoli on vaikuttava maamerkki Mälaren-järven maisemassa, mikä on varmaan ollut myös tavoite. Kuningas ei ehkä ollut ajatellut kappelia pitäjänkirkkojen esikuvaksi, mutta sellainen siitä kuitenkin tuli. Pohjakaavaltaan sisäviisteinen kirkkotyyppi omaksuttiin myöhemmin 1780-luvulla Tukholman Yli-intendentinviraston mallistoon, nähtävästi lähinnä Suomea varten, jossa melkein kaikki kirkot vielä rakennettiin puusta – joka kerta erillisellä viranomaisen myöntämällä poikkeusluvalla. Kupolikattoisena kirkkotyyppiä suosittiin sittemmin myös Suomen Intendentin-

konttorissa. Se näyttää yleistyneen Engelin aikana, mutta Charles Bassikin (1783–1840) on 1820-luvulla allekirjoittanut ainakin kahden sisäviisteisen ristikirkon piirustukset.¹⁴

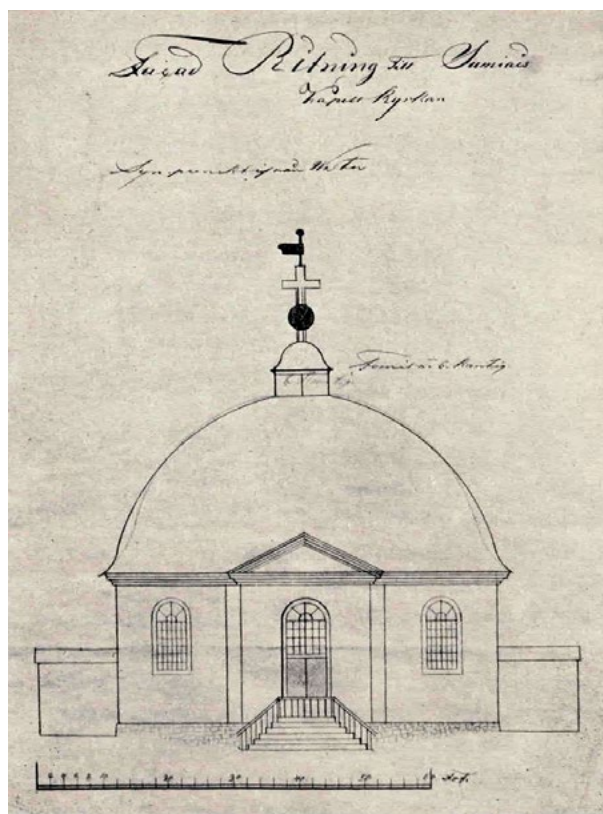
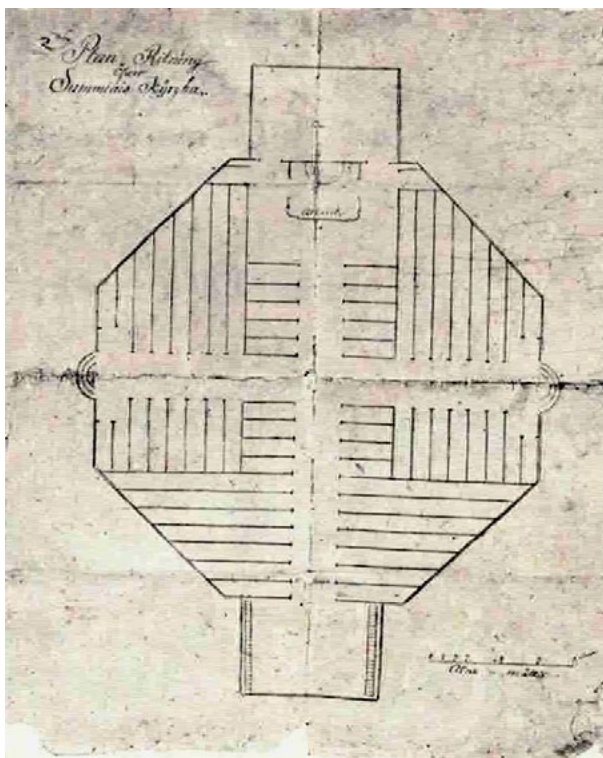
Monikulmainen “pyörökirkko”

Täydellisimmin renessanssin rationaalisen kirkkoarkkitehtuurin geometrisia tilaihanteita toteutti ympyränmuotoinen pohjakaava ja sylinterin päälle nostettu kupoli, esimerkkinä Rooman Pantheon. Pyörökirkoksi on luettu myös ympyrän pohjalta konstruotavissa olevat monikulmaiset kirkot.¹⁵

Suomen ensimmäinen puinen pyörökirkko rakennettiin Laukaan Sumiaisen kappeliin 1800–1802 (kuvat 6 a ja b). Paula Mäkelä on selvittänyt, että pyörökirkon rakentajalla oli ollut yhteistyö-

14 Lukkarinen, “Niinsanottujen Engel-kirkkojen ongelma”, 73–74; laa.94-1 Kesälahti, 23.9.1822 ja laa.110-1 Korpilahti, 5.2.1823. Kansallisarkiston digitaaliarkisto, Rakennushallituksen piirustukset II.

15 Vrt. Leon Battista Albertin näkemystä keskeiskirkon geometrisesta pohjasta. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 3–6.



Kuvat 6 a ja b. Sumiaisen kappelikirkon piirustukset pohjakaavasta ja fasadista. Valokuvaaja tuntematon. Lähde: Klemetti 1927, s. 154, kaikki oikeudet pidätetään.

suhde Rijfeihin, ja sitä kautta Sumiaisen kupukattoisen oktagonin ideakin on todennäköisesti tullut.¹⁶ Taustalla oli mahdollisesti ollut Jacob Rijfin nuorempi veli Carl (1756–1801), joka Tukholman taideakatemiaan ylimääräisenä oppilaana voitti 1797 akatemian vuosinäyttelyssä kolmannen palkinnon projektillaan *Construction*. Tukholman Yli-intendentinviraston arkistossa on Carl Rijfin samoihin aikoihin tekemä Tukholman Ladugårdslandetin (nyk. Östermalm ja Norrmalm) Hedvig Eleonoran kirkon pohjakaavan mittapiirustus. Mäkelä arvelee hänen *Constructioninsa* olleen ehdotus Tukholman Hedvig Eleonoran kirkon kattoa varten.¹⁷

Jean de la Valléen (1624–1696) suunnitteleman Hedvig Eleonoran kirkon piirustus on julkaistu *Suecia antiqua et hodiernassa* (kuva 7). Sen pohjakaava on oktogoni, ja katon suoralapainen alaosa päättyy yläosaa kattavaan laakeaan kupoliin. Kirkko saatiin rahoitusvaikeuksien takia käyttökuntoon vasta 1720-luvulla. Edustavaa kattoa tilapäisen katteen tilalle ei kuitenkaan saatu toistuvista suunnitelmista huolimatta aikaan 1700-luvun kuluessa.¹⁸ On hyvin mahdollista, että kattokysymys oli jälleen kerran aktualisoitunut vuosisadan lopulla, ainakin taideakatemiaan opiskelijoiden kilpailutehtävänä. Carl Rijfin mittapiirustus on varmasti tehty jotain tarkoitusta varten, ja Mäkelän oletus sen ja Rijfin näyttelytyön kuulumisesta ehdotukseen Hedvig Eleonoran katoksi on perusteltu, kuten myös ajatus idean periytyemisestä Sumiaisen kirkkosuunnitelmaan.

16 Mäkelä, *Kirkonrakentajasuku Rijf*, 113–116; Kalevi Pöykkö, "Sumiaisten kirkot", teoksessa *Sumiaisten kirja, JYY:n kotiseutusarja* 15 (Sumiainen: Sumiaisten kunta, 1978), 468.

17 Mäkelä, *Kirkonrakentajasuku Rijf*, 95–97, 258, 413, 502, k. 142. Vuonna 1799 Jacob Rijfin pienoismalli *Construction* Kungsholmin kirkon tornia varten oli näytteillä taideakatemiaan näyttelyssä. *Ibid.*, 78. Myös Carl Rijfin *Construction* on todennäköisesti ollut pienoismalli.

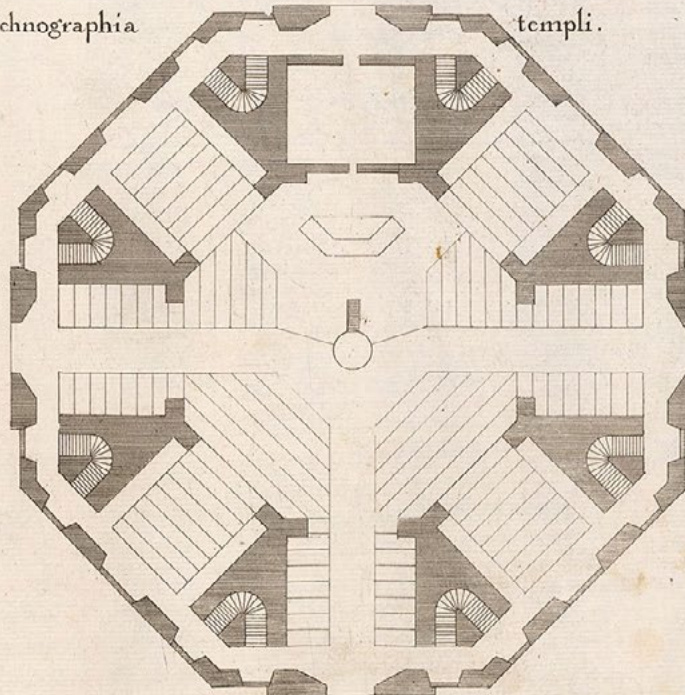
18 Efraim Lundmark, *Hedvig Eleonora kyrka: konsthistoriskt inventarium, Sveriges kyrkor 10, Stockholms kyrkor*, band 3, häft 2 (Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag, 1920), 137–138, 140–141, 192–193. Hedvig Eleonoran kirkko sai kupolinsa 1800-luvulla.

Templum HEDEWIGIE auspicio Sereniss: potentissimiq; Regis CAROLI GVSTAVI in Suburbio, quod Ladugårdslandet dicitur, fundatum.

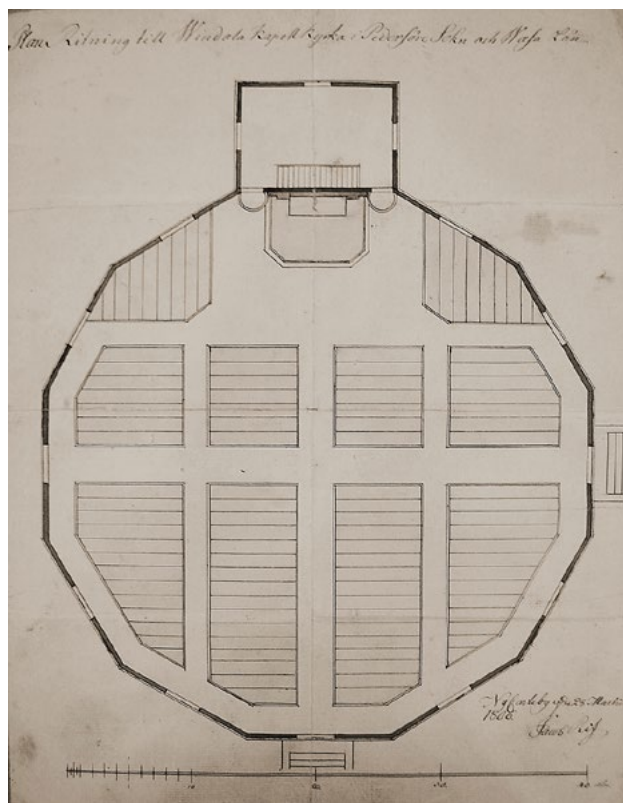
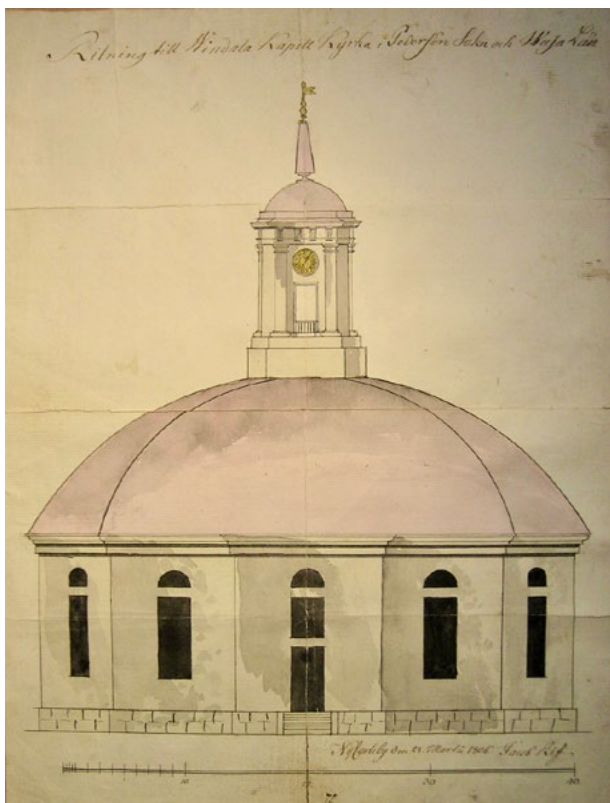


a. Ara Regia. b. Turris quia à tribus Coronis nomen habet. c. templum S: Chatarina conditum auspicio gloriosissimi Regis CAROLI GUSTAVI. d. templum S: Nicolai.

Ichnographia templi.



Kuva 7. Jean de la Valléen ehdotus Tukholman Hedvig Eleonoran kirkkoa varten 1660-luvulla, *Suecia antiqua et hodierna*. Kuva *Suecia antiqua et hodiernan* mukaan. Lähde: Lundmark 1920, s. 138, kaikki oikeudet pidätetään.



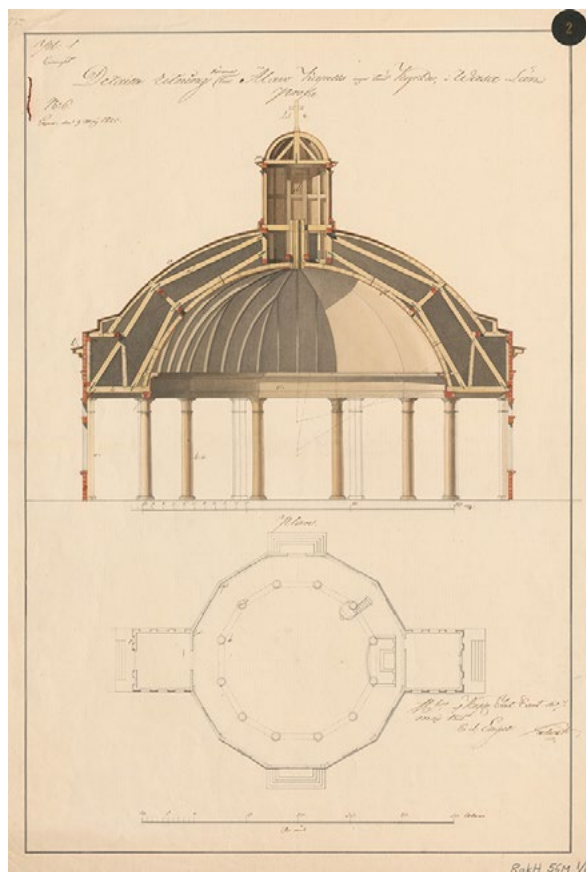
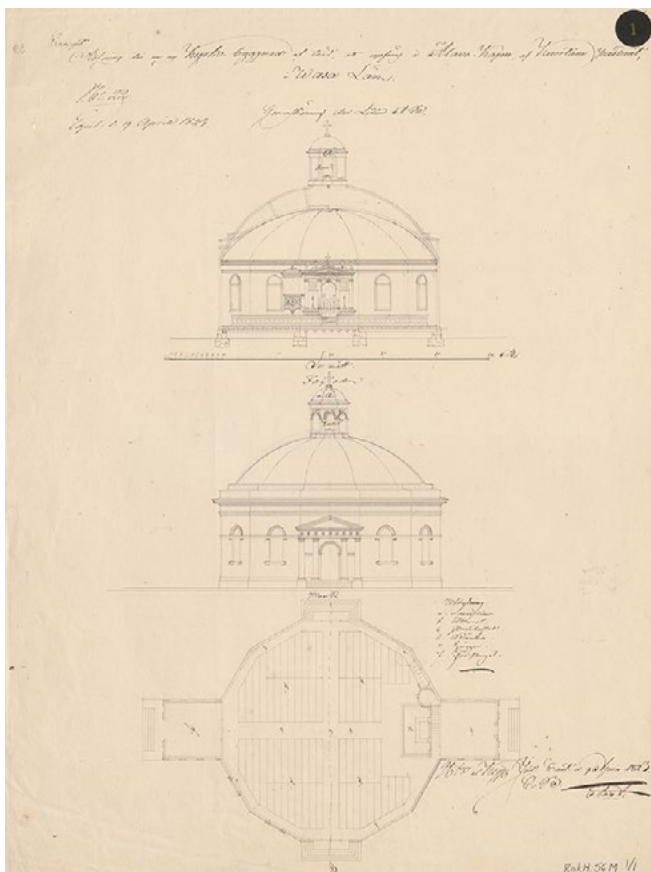
Kuvat 8 a ja b. Jacob Rijfin piirustukset fasadista ja pohjakaavasta Vimpelin (Vindala) kappelikirkkoa varten vuodelta 1806. Kansallisarkisto, STO AD 633/3 1818. Kuva: Paula Mäkelä, kaikki oikeudet pidätetään.

Lamasalvosrakenteinen kirkko tulee kaksitoistakulmaisena todennäköisesti niin lähelle ympyrää kuin ylipäättään on vaakaan salvotuista hirsistä mahdollista tehdä. Tällainen laakealla kuvulla katettu kirkko on Jacob Rijfin 1806 rakentama Vimpelin kappelikirkko (kuvat 8 a ja b). Vimpelin kirkko on muotonsa takia liitetty Kustaa III:n Pantheon-ihailuun ja hänen ideoimaansa Hämeenlinnan pyörökirkkoon.¹⁹ Vimpelin kirkkoa kannattaa kuitenkin katsoa antiikin ihailun näkökulmasta laajemmin. Vertailu Pantheonin vaikuttaa ongelmalliselta, kun katsoo Vimpelin arkkitehtuuria. Kirkon sisätilaa valaisevat jokaiseen seinään sijoitetut korkeat ikkunat, joiden väliset kulmakohdat vaikuttavat pilareilta. Lyhtymäinen rakenne ei oikein synnytä assosiaatiota Pantheonin, vaan pikemmin jonkin antiikin ajoilta säilyneen pyörötempppelin – mitä Pant-

heon ei ole – pylväikköön, esimerkiksi Tivolins. Vestan temppeliin. Vestan temppelistä oli jo Jacob Rijfin aikana tarjolla graafista kuvastoa, myös maisemapiirroksia, joissa monumentti esiintyy maamerkinä kuin kirkko ikään.

Kuortaneen kappeliseurakunnan, Alavuden, seurakuntalaiset halusivat samanlaisen kirkon kuin Vimpelissä ja liittivät rakennuslupa-anomukseensa Jacob Rijfin Vimpelin piirustukset. Intendentinkonttorin vastapiirustuksesta vuodelta 1823 päätellen konttorissa tulkittiin Pantheonin olleen esikuvana (kuva 9a), sillä sen piirustukseen on räystäslinjaan sommiteltu Rooman Pantheonin tapaista porrastusta. Kaksinkertaisen kupolin rakenteita on hahmoteltu, mutta niin epämääräisesti, että niiden voi sanoa jätetyn rakennusmestarin huoleksi. Rakentamiseen ei heti ryhdytty, ja pari vuotta myöhemmin intendentiksi tullut Engel allekirjoitti uudet ”pantheon”-piirustukset Alavudelle (kuva 9b).

19 Mäkelä, *Kirkonrakentajasuku Riff*, 153–154, 427–428, 512, k. 162–163. Kiitoksia Paula Mäkelälle luvasta käyttää hänen valokuviaan Vimpelin kirkon piirustuksista.



Kuvat 9 a ja b. Intendentinkonttorin piirustukset Alavuden kappelikirkkoa varten vuosilta 1823 (vas.) ja 1825 (oik.). Kansallisarkisto, Rakennushallituksen piirustukset II, Alavus laa.6-1 ja 2. Kuvat: Kansallisarkisto, lisenssi CC BY-SA 4.0.

Suunnitelmaan on lisätty sisäinen pylväikkö,²⁰ jota ei Alavuden 1912 palaneeseen kirkkoon ollut rakennettu eikä niin muodoin varmaan myöskään Intendentinkonttorin ehdottamia kattorakenteita, vaikka ne on tässä toisessa piirustuksessa selvästi esitetty.²¹ Alavuden kirkon rakensi Heikki Kuorikoski (1772–1847), joka todennäköisesti noudatti samaa rakennustapaa kuin Jacob Rijf Vimpelissä. Vimpelin vaikuttamana Kuorikoski on piirtänyt myös Räyriingin

kappelseurakunnalle 12-kulmaisen kirkon, jota ei kuitenkaan toteutettu.²²

Kaksoisristikirkko

Kreikkalainen tasavartinen risti on sekä yksinkertaisen ristikirkon että kaksoisristikirkon pohjakaavan perusmuoto. Keskipisteen suhteen symmetriset ristit kuuluvat erilaisten ympyrään tai monikulmioon perustuvien pohjakaavojen rinnalla renessanssin keskeiskirkkokokeiluihin. Tasavartisen ristin, ortodoksisen kirkkoarkkitehtuurin periaatteen, Rudolf Wittkower arvelee tulleen italialaisille arkkitehteille tutuksi niiden bysanttilaisten oppineiden välityksellä, jotka pakenivat Italiaan Bysantin lopullisesti

20 Kansallisarkisto, Digitaaliarkisto, Rakennushallituksen piirustukset II, Alavus laa.6:1–3. Vimpelin piirustus joutui senaatissa Alavuden aktiin, josta Heikki Klemetti sen löysi. Ville Lukkarinen, "Kirkkoarkkitehtuuri 1809–1865," teoksessa *Ars – Suomen taide* 3, toim. Salme Sarajas-Korte (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1989), 345; Klemetti, *Suomalaisia kirkonrakentajia 1800-luvulla*, 154–155.

21 Klemetti, *Suomalaisia kirkonrakentajia 1800-luvulla*, 155–157, k. 279, 280–281, 283, s. 159, k. 287.

22 Ibid., 156–157, k. 282–283, kuvateksti k. 282; vrt. Lukkarinen, "Niisanottujen Engel-kirkkojen probleema", 82, viitteet 104, 105.

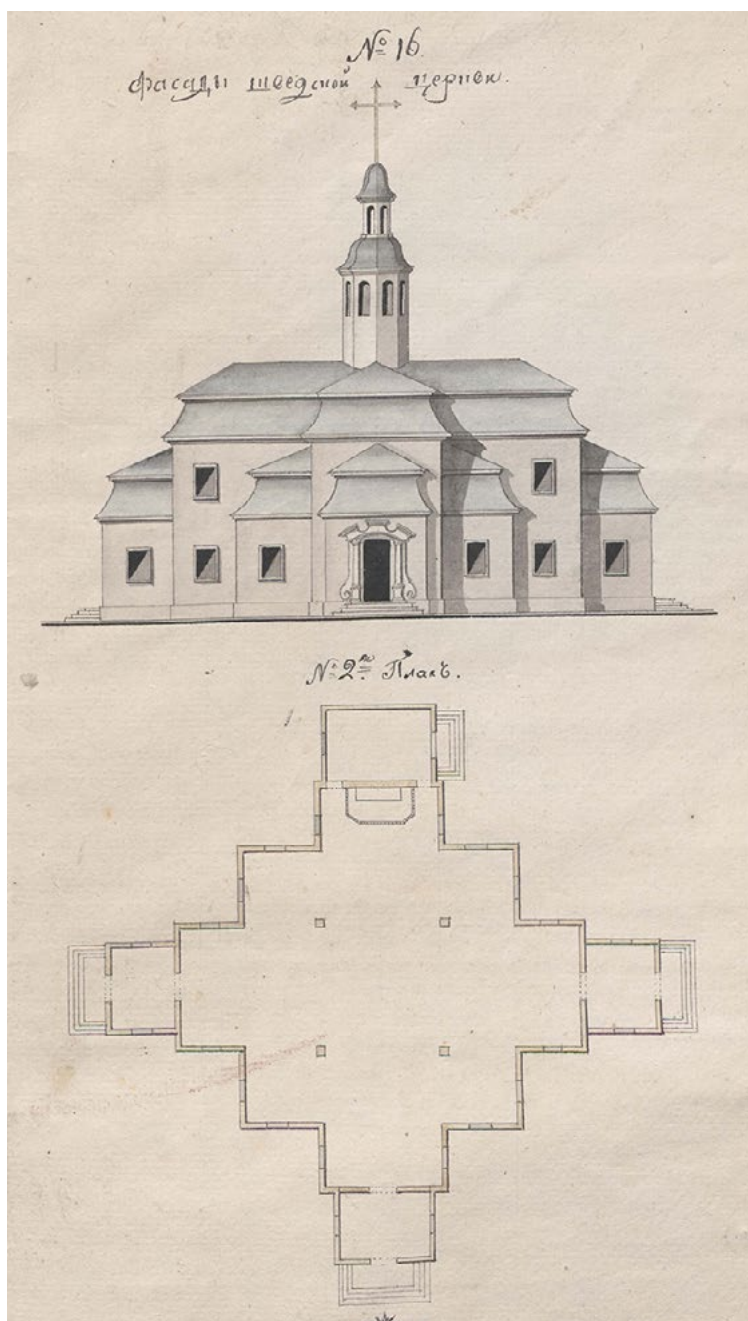
luhistuttua turkkilaisten Konstantinopolin valtauksessa 1453. Kreikkalaista ristiä sovellettiin Italian kirkkoarkkitehtuurissa ensimmäisen kerran vuonna 1485. Bramanten 1505 Rooman Pietarinkirkkoa varten tekemässä ehdotuksessa keskeinen kirkkotila on kreikkalaisen ristin muotoinen mutta pohjakaava kokonaisuudessaan lähinnä kaksoisristikirkon.²³

Ruotsin ensimmäinen kaksoisristikirkkoprojekti oli Jean de la Valléen (1624–1696) suunnittelema, 1650-luvulla rakennettu Tukholman Katarinan kirkko, jonka pohjakaava perustuu Sebastiano Serlion (1475–1554) tekemään kirkko- tai tempelisuunnitelmaan, kuten Pettersson on osoittanut.²⁴ Katarinan kirkko jäi emämaassamme lähes ainoaksi kaksoisristikirkkokokeiluksi, mutta tyyppistä tuli myöhemmin, 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla, Itä-Suomessa hallitseva uudiskirkkojen malli. Suurissa hirsikirkkoissa kahtamoisen pohjakaava osoittautui edulliseksi sekä rakenteen että tilan kannalta. Kaksoisristikirkon pohjakaavaa käyttäen on rakennettu hyvin erinäköisiä kirkkoja. Kirkonrakentajat selvittivät ilmeisesti suhteellisen vaivattomasti kahtamoisen rakenteelliset kysymykset ja voi olla, että tyyppin sisäinen vaihtelu johtui ensisijaisesti erilaisista tilaa koskevista tavoitteista.

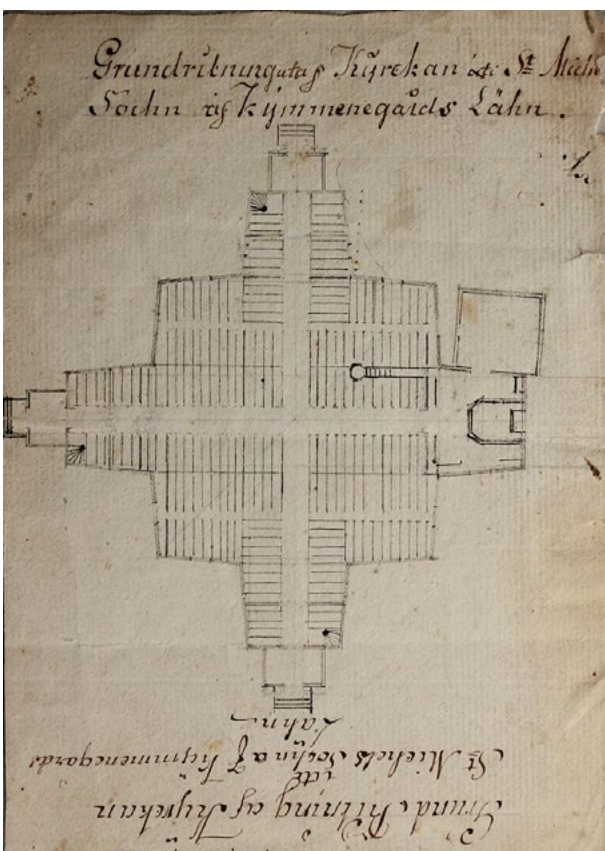
23 Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 20, k. 7–8, 25–26, k. 11–12, 29 viite 1.

24 Lars Pettersson, ”Ristikirkot”, teoksessa *Ars – Suomen taide* 3, toim. Salme Sarajas-Korte (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1989), 245–246; *Sebastiano Serlio on Architecture: Tutte l’Opere d’Architettura et Prospettiva*, transl. and ed. Vaughan Hart & Peter Hicks (New Haven & London: Yale University Press, 1996), 416–417.

Suomen ensimmäinen kaksoisristikirkko oli Haminan Ulrika Eleonoran kirkko (1730), joka tuhoutumisensa jälkeen rakennettiin uudelleen samoja piirustuksia käyttäen, nyt Venäjän keisarinna Elisabetille nimettynä (1749) (kuva 10). Ainakin tämä jälkimmäinen kirkko oli hirrestä rakennettu lamasalvosrakennus. Kirkon perusrakenne muistutti edellä mainittua Serlion suunnitelmaa. Keskineliön kulmat oli



Kuva 10. Haminan Elisabetin kirkko: fasadi ja pohjakaava. Kansallisarkisto, Kartat, *Atlas Vyborgskoj gubernii*, planssi 16. Kuva: Kansallisarkisto, lisenssi CC BY-SA 4.0.



Kuvat 11 a ja b. Maanmittari Johan Heinrichuksen mittapiirustukset Mikkelin pitäjän kirkon fasadista ja pohjakaavasta, todennäköisesti 1780-luvulta. Kansallisarkisto, Mikkelin maakunta-arkisto, Mikkelin maaseurakunnan arkisto. Kuva: Kansallisarkisto, lisenssi CC BY-SA 4.0

rakennettu muuta neliötä matalammiksi kulmapaviljongeiksi, mutta ylempänä kirkon korkeat ristivarret muodostivat kreikkalaisen ristin. Kirkkotilan laajennus koski pääasiassa pohjatasoa, mutta korkeissa ristivarsissa, joihin ikkunat oli järjestetty roomalaisten barokkikirkkojen tapaan kahdessa tasossa, oli lehtereille valoa ja ilmatilaa.²⁵ Ristikeskuksen kruunasi lanterniini, jota neljän pilarin varaan tehty ristikkorakenne (*korsverk*) kannatti. Lanterniinien välikatossa oli kullattu aurinkokuvio, joka lyhdyn sivuikkunoiden valaisemana näkyi alas kirkkosaliin välikaton holvin aukosta.²⁶

Suomalaisten kahtamoisten tilanmuodostukseen on todennäköisesti vaikuttanut myös Karlskronan Amiraliteetin kirkko. Amiraliteetin kirkko on puinen ristikkorakenne, johon liittyvät luontevasti sisätilan pystypilarit. Kirkon keskineliö on yhtenäistä tilaa lattiasta holveihin, kuten yhtenäisestä räystäslinjasta näkyy. Katteena on kahdeksankulmainen kupu. Keskineliötä matalammat ristivarret jäsentyvät siitä erillisiksi tiloiksi.²⁷

25 Lars Pettersson, "Kirkkojen rakentaminen 1800-luvun alkukymmenille," teoksessa *Ars – Suomen taide* 4, toim. Salme Sarajas-Korte (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1989), 295–297; Sigurd Nordenstreng, *Fredrikshamnns stads historia* I (Hamina, 1908), kaavakuva Ulrika Eleonoran kirkon penkkijärjestyksestä s. 228 jälkeen.

26 Pettersson, "Kirkkojen rakentaminen 1800-luvun alkukymmenille," 296. Nordenstreng, jonka alkuperäisdokumenttien pohjalta tehty kuvaus Ulrika Eleonoran/Elisabetin kirkosta on ainoa säilynyt lähde kirkon sisustuksesta ja jota Pettersson referoi, mainitsee sekä välikaton aukon huoltotarkoituksen että lanterniinien kullatun auringon ajoittamatta niitä. Nämä funktiot eivät ole voineet olla samanaikaisia, joten todennäköistä on, että aurinkokoriste kuuluu aikaan, jolloin lanterniinia oli lakattu käyttämästä kellotornina.

27 William Andersson & Lars-Göran Kindström, *Amiraliteetskyrkan i Karlskrona, Sveriges kyrkor. Konsthistoriskt inventarium, Blekinge* III:3, utg. av Sigurd Curman & Johnny Roosval (Stockholm: Generalstabens litografiska anstalt, 1946–1959), 135, 158–159, 163–164, k. 92. Kirkko oli tarkoitettu tilapäiseksi, kunnes saataisiin rakennettua kivikirkko, jota ei koskaan toteutettu.

August Sorsan Mikkelin kaksoisristikirkko ja Rahikkalan rakennusmestarien kaksoisristikirkot

Suomen todennäköisesti toinen kahtamoinen oli Mikkelin pitäjän kirkko (1754), jonka rakensi Pohjois-Karjalan Liperistä kotoisin ollut August Sorsa (1710-luku–1764?).²⁸ Sen hirsirungon seinien korkeus oli ristivarsissa sama kuin keskineeliössä eli kirkkosali muodosti yhtenäisen tilan, avaran, mutta ei ilmeisesti erityisen korkean. Ikkunoita oli vain yhdessä tasossa (kuvat 11 a ja b).²⁹

Mikkelin kahtamoisen koko pohjakaavan kattava yhtenäinen räystäskorkeus on lamasalvosrakennuksessa rakenteellisesti järkevä ja helpompi toteuttaa kuin rakennus, jossa seinien korkeus vaihtelee. Mikkelissä oli muissakin suhteissa jo ratkaistu myöhempien kahtamoisten perusrakenne. Kattotuoleja ja välikaton lautaholvia kannattaa hirsirunko ja sen yläosaan liittyvä vetohirsien ristikko. Ne yhdistävät keskineeliön seinien rakennelinjat ja ristivarsien sivuseinien linjat kirkkotilan yli. Nämä sisemmän rakennelinjan vetohirret on risteyskohdissa lovettu toisiinsa muodostamaan tukevan ristikon ilman pystytukia.

Johan Salonen sai tilaisuuden tutkia Mikkelin kahtamoisen kattorakenteita, kun hänet vuonna 1784 pyydettiin Mikkeliin tarkastamaan kirkonkaton kuntoa ja palkattiin saman tien tekemään katon korjauksen.³⁰ Vuonna 1792 hän rakensi ensimmäisen kahtamoisensa Lappeen pitäjään

(nykyisin Lappeenrannassa). Siitä alkoi Savitai-paleen Rahikkalan kylän isä ja poika Salosten sekä David Rahikaisen ura kaksoisristikirkkojen rakentajina. Neljän vuosikymmenen aikana he pystyttivät Karjalan kannaksella, Laatokan Karjalassa, Inkerinmaalla ja Etelä-Savossa yhteensä ainakin 18 kirkkoa, joista tunnetaan 16 kahtamoista.³¹

Salosten Vanhaan Suomeen rakentamissa kahtamoisissa on sama rakenne kuin Mikkelin ensimmäisessä kaksoisristikirkossa, mutta niiden sisätila on korkeampi. Mikkelissä ristivarsien lehterit näyttävät olleen melko mitättömät ja todennäköisesti hyvin hämärät. Rahikkalan rakennusmestarien lehteritilat ovat avarat ja yläikkunoiden ansiosta suhteellisen hyvin valaistut. Kirkolliset viranomaiset halusivat väkiluvultaan kasvaneille seurakunnille pienten ristikirkkojen tilalle uusia, suurempia kirkkoja, ja Salosten kahtamoinen oli vastaus tälle tilaukselle.

Mikkelin ja Vanhan Suomen ennen vuotta 1810 rakennetuissa kaksoisristikirkkoissa keskineeliön katto on suippo pyramidi, josta Heikki Klemetti käyttää sattuvaa nimitystä ”kekokatto”. Kekokattojen pääkannattajiin sovitettiin vaaka- ja pystytuet kannattamaan ristikeskukseen päin kohoavan välikaton lautaholveja. Rakenteellisenä ”tilaongelmana” katon alla on saattaa kahdeksasta eri suunnasta – ristivarsista ja keskusneliön kulumista – tulevat holvaukset samaan tasoon keskitilassa kupolin alustaksi. Holvin muotoilu keskiosan neliöstä ristikeskuksen oktagoniksi vaihtelee eri kirkoissa mutta sen keskelle kuuluu koristeltu kahdeksankulmainen kupu. Ulkona kekoton huipussa on pieni lanterniinia esittävä päätte, jonka tehtävä on toimia kattoparrujen yhdistäjänä ja niiden väliin jäävän aukon peit-

28 Pettersson, ”Kirkkojen rakentaminen 1800-luvun alkukymmenille,” 298–300. Sorsan kuolinvuoden arviota on täsmennetty Kaavin seurakunnan vuoden 1764 tilikirjan maininnan perusteella, että hänen siellä saamansa palkkion loppuerä maksettiin hänen leskelleen. Kiitämme tiedosta Paula Mäkelää.

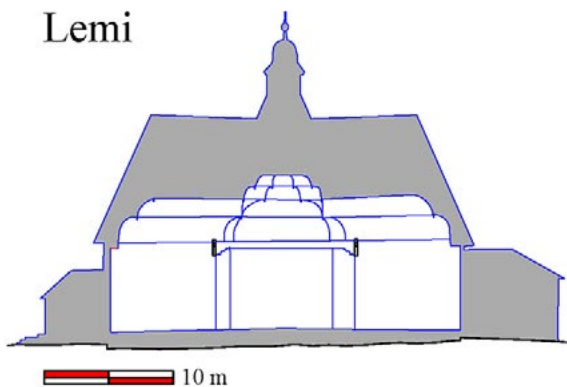
29 Ibid., kuva s. 299.

30 Härö & Viljo, ”The Peasant Master-Builders’ Double Cross-Church,” 102–104.

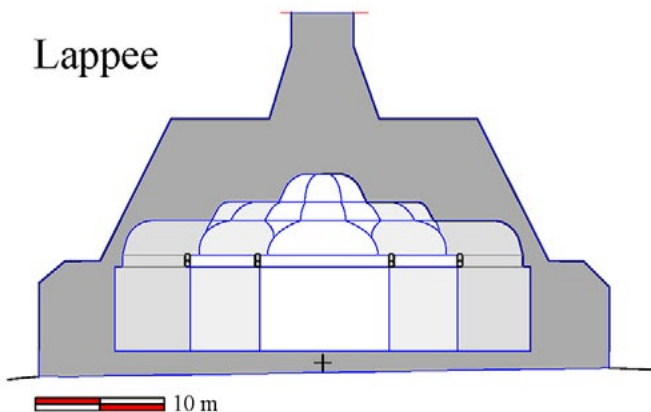
31 Ibid., 301–303; Klemetti, *Suomalaisia kirkonrakentajia 1600- ja 1700-luvulla*; Ibid., *Suomalaisia kirkonrakentajia 1800-luvulla*.



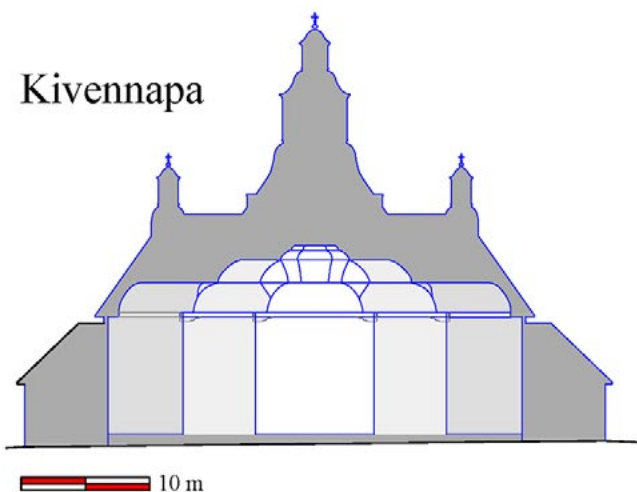
Lemi



Lappee



Kivennapa



Kuva 12. Lemmin, Lappeen ja Kivennavan kirkkojen sisätilat. Leikkauspiirustukset: Merja Härö 2023, kaikki oikeudet pidätetään.

teenä. Sitä kautta ei tule valoa, joten kirkkosalin välikatton kupu on aina pimeä.³²

Korkean kirkkotilan umpinaisia holvauksia oli Johan Salonen viritellyt jo ennen kaksoisristikirkkojen rakentamista. Rahikkalan mestareiden tilanmuodostuksen periaatteet näkyvät jo Lemmin 1786 rakennetussa yksinkertaisessa ristikirkossa, ja todennäköisesti samanlainen on ollut Savitaipaleen 1779 rakennettu kirkko.³³ Lappeen kahtamoisen (1792) kirkkosali on laaja suhteessa sen korkeuteen ja Kivennavan kirkossa (1804–06) keskiosan kupu nousee korkeammalle kuin Lappeen myös hirsirungon korotuksen ansiosta (kuva 12). Kekokattoisia kahtamoisia edustaa enää Lappeen kirkko, jonka nykyinen katto on rekonstruktio vuodelta 1929.³⁴

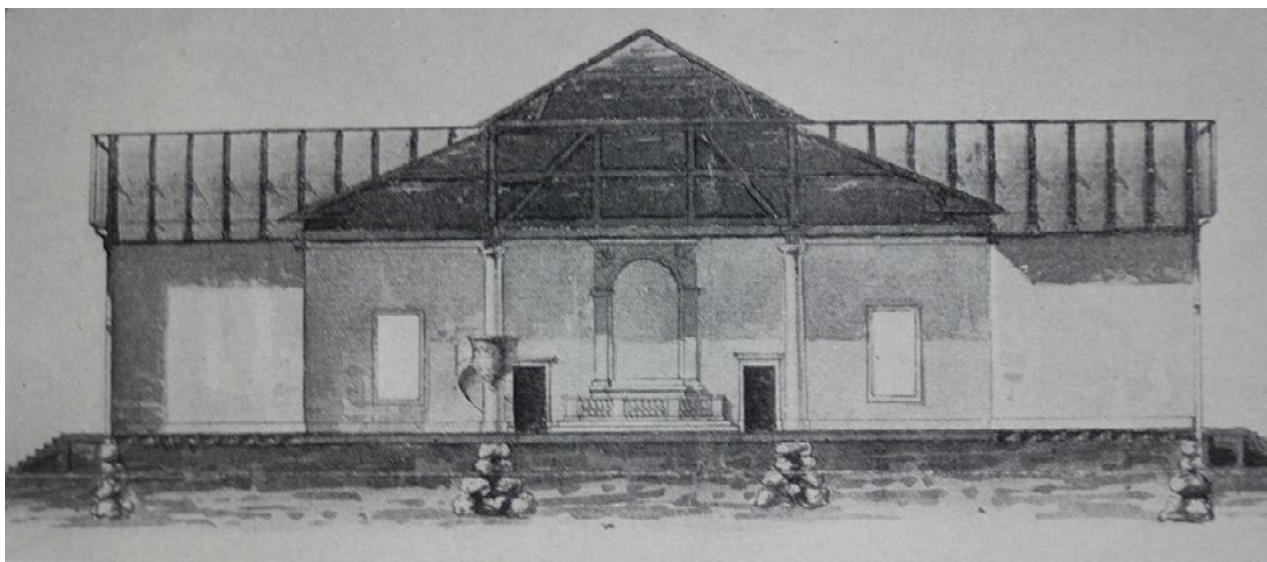
Sorsan Mikkelin kahtamoisessa ristivarret kapenevat ulospäin ja keskineliön kulmat olivat tylppiä. Kapenevat ristivarret löytyvät myös hänen Pieksämäen yksinkertaisesta ristikirkostaan (1752), ja tätä karjalaisista kirkoista tunnettua muotoa on Johan Salonen soveltanut Lemmin kirkossa. Salonen on todennäköisesti omaksunut kapenevien ristivarsien mallin Kannaksella ja Laatokan Karjalassa toimineilta rakennusmestareilta, joiden oppilaana hän melko varmasti oli ollut, kun Vanhan Suomen Karjalassa alkoi 1750-luvulla vilkas kirkkorakennustoiminta.

Tavoiteltiinko kapenevien ristivarsien ja tylpien kulmien tilanmuodostuksella parempaa sisätilan näkyvyyttä? Se vaikuttaa mahdolliselta, mutta syitä voi olla muitakin. Kansanmestareilla ei ollut arkkitehtien teoreettista koulutusta,

32 Tällaista holvauksen peruskaavaa esiintyy Ruotsissa 1600-luvulla ja myös Suomessa isonvihan jälkeen rakennetuissa ristikirkkoissa. Pettersson, "Ristikirkot," 250.

33 Eeva Maija Viljo, *Lemmin kirkon rakennushistoria*, käsikirjoitus, 2021. Kirjoittajan kappale, luku "Lemmin kirkko suomalaisessa puukirkkoarkkitehtuurissa".

34 Soile Rinno, "Vaiheita Marian kirkon historiasta ja taideteoksesta," teoksessa *Läpi kuuden vuosisadan: Lappeen seurakunta 1415–2015* (Lappeenranta: Lappeen kotiseutuyhdistys, 2014), 70–74.



Kuva 13. Charles Bassin leikkauspiirustus Kangasniemen kirkkoa varten 1810. Valokuvaaja tuntematon. Lähde: Klemetti 1936, s. 97, kaikki oikeudet pidätetään.

mutta he tunsivat tarkkaan puun ominaisuudet rakennusmateriaalina. Suorakulmaisuuudella ei heille tilanmuodostuksessa ollut erityistä arvoa, elleivät rakenteelliset syyt sitä välttämättä vaatineet.³⁵ 1700-luvun puolivälin tienoilla, jolloin Johan Salosen rakentajan ura alkoi, ei vallitseva arkkitehtuuriestetiikka liioin painottanut rakennusten tektonista järjestystä, vaan tavoitteli pikemmin illusorista vaikutelmaa rajattomasta tai ainakin rajoiltaan epämääräisestä tilasta. Mikkelin kahtamoisen keskineliön tylppäkulmaisuuudella ei ole voinut olla mitään ratkaisevaa merkitystä ainakaan kirkkotilan näkyvyyden kannalta.

Intendentinkonttorin vaikutus Rahikkalan kirkkorakennusmestarien tuotantoon

Saloset näyttävät voineen Vanhan Suomen aikana soveltaa kehittämäänsä kekokattomallista kahtamoista ilman, että valvovat viranomaiset

35 Rakennushallinnon arkkitehdit saattoivat epäillä suorakulmaisista hirsiliitoksista poikkeavien nurkkien kestävyyttä. Vrt. Lars Pettersson, *Kaksikymmentäneljäkulmaisen ristikirkon syntyongelma*, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 79 (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1978), 61.

olisivat puuttuneet heidän suunnitelmiinsa. Suuriruhtinaskunnassa Intendentinkonttori tarkasti seurakuntien rakennuslupa-anomukset luonnoskuvineen ja useimmiten hyväksyi pohjakaavaksi anomuksessa ehdotetun kaksoisristimallin. Muissa suhteissa seurakunnille lähetetyt korjatut suunnitelmat eivät vastanneet luonnoksia, tuskin myöskään seurakuntalaisten käsitystä kirkkonsa sopivasta ulkomuodosta.

Intendentti Charles Bassi teki 1810 piirustukset Kangasniemen seurakunnalle matalaa pyramidikattoista kaksoisristikirkkoa varten (kuva 13) ja todennäköisesti myös suunnitelman Mikkelin pitäjän uutta kahtamoista varten vuonna 1811.³⁶ Intendentinkonttorin alkuajan linja noudatti myöhäiskustavilaista, rakenteellista geometrista klassismia, jonka esikuvana oli an-

36 Pitäjänkokouksen pöytäkirjat 3.6.1810 §2, 28.10.1810 §4: Kyminkartanon läänin maaherran kirje 3.9.1810. Kansallisarkisto, Digitaaliarkisto, Kangasniemen seurakunnan arkisto; Klemetti, *Suomalaisia kirkkorakentajia 1800-luvulla*, 35, k. 32, 97, k. 163–164; Lukkarinen, "Kirkkoarkkitehtuuri 1809–1865," 342–345, kuva s. 340: Intendentinkonttorin piirustus Mikkelin kaksoisristikirkkoa varten.



Kuva 14. Sisäkuva Puumalan kirkosta. Mikkelin hiippakunta, Puumalan alueiseurakunnan arkisto. Kuva: Harri Heinonen 2014, kaikki oikeudet pidätetään.

tiikin Rooman tasavallan ajan arkkitehtuuri.³⁷ Kirkkorakennuksen piti myös antiikin temppeleihin mukaisesti olla matala. Yleväksi tarkoitettu mutta matalan, pitkänomaisen sisätilan ja lehterihyllyjen malli yhdistettynä hirsirakentamiseen synnyttää mielikuvia ladoista. Matala pyramidikatto ei kauan pysynyt Intendentinkonttorin mallistossa. Jo Parikkalan kirkkoa varten vuonna 1812 konttori esitti mallia, jossa korkeahko lanterniini toimi ulkoisena katseenvangitsijana.³⁸

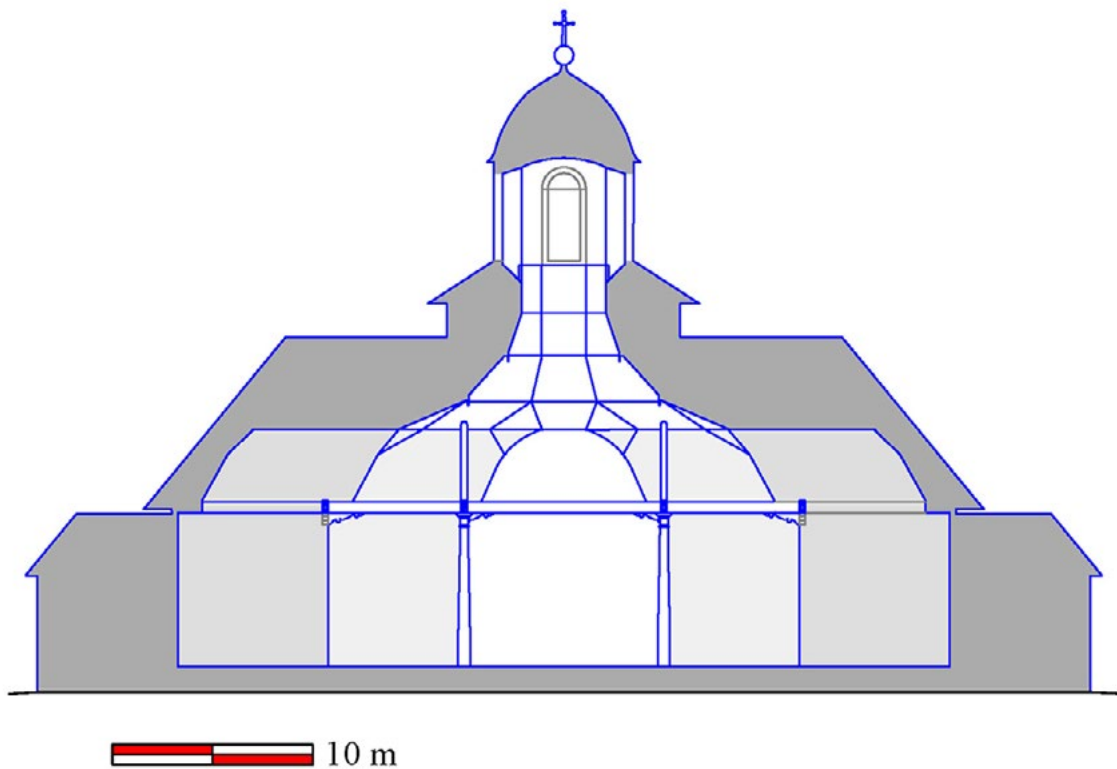
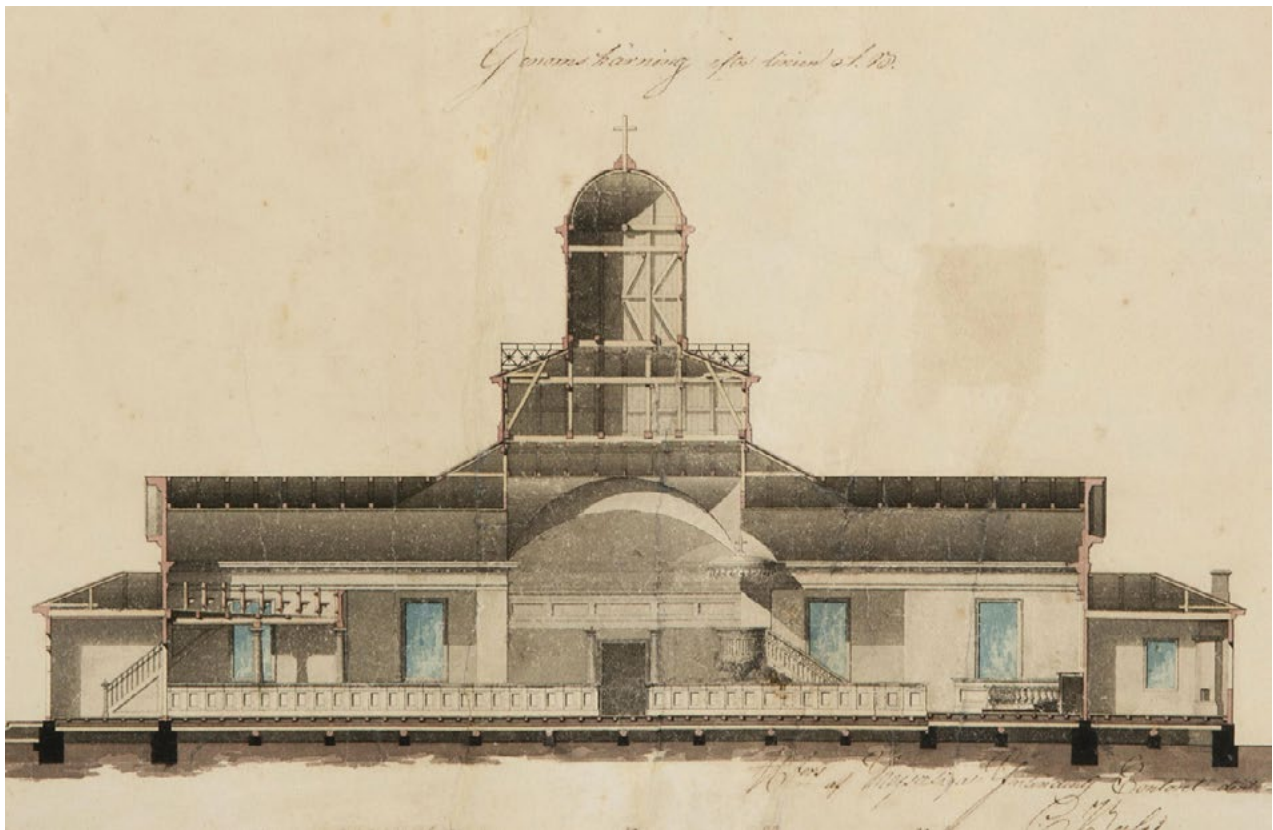
Rakenteet on Intendentinkonttorin kuvissa yleensä esitetty varsin ylimalkaisesti, joten

Matthias Salonen ja David Rahikainen sovittivat konttorin suunnitelmat itse kehittämiinsä konstruktioihin. Senaatin vahvistamia piirustuksia oli noudatettava, joten he modifioivat kirkkojaan Intendentinkonttorin esitysten suuntaan siten kuin itse katsoivat parhaaksi. He muun muassa joutuivat lisäämään kirkkosaliin kokonaan uuden rakenteellisen elementin: neljä pilaria kannattamaan katon keskiosaa (kuva 14).³⁹ Kangasniemen ja Mikkelin kirkkojen hirsirungot Matthias Salonen pystytti kor-

37 Tarja Kydén, *Suomen intendentinkonttorin kirkkoarkkitehtuuri 1810–1824: kustavilainen perinne ja suuriruhetinaskunnan uusi rakennushallinto*, Jyväskylä Studies in the Arts 64 (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1998), 151 ff.

38 Iaa.187–1: Parikkalan kirkko 21.11.1812. Kansallisarkisto, Digitaaliarkisto, Rakennushallituksen piirustukset II. Piirustuksesta puuttuu intendentti Bassin allekirjoitus.

39 Matthias Salonen ja David Rahikainen, joiden kahtamoiisiin tämä rakenteellinen muutos vaikutti, käyttivät pilareina kokonaisia puunrunkoja. Kun lamaan salvatut seinät painuivat, pystyt rungot säilyttivät pituutensa, jolloin nurkkasalvokset höllentyivät ja hirret alkoivat irrota toisistaan. Rakennusmestarit varautuivat tähän ilmiöön tekemällä pilarit seinän korkeusmittaa sopivasti matalammiksi ja asentamalla pilarien ja niiden kantaman vetoparruristikon väliin kiiloja, joita poistettiin sitä mukaa kuin seinät painuivat. Eeva Maija Viljo, *Puumalan kaksoisristikirkko* (Puumala: Puumalan seurakunta, 2015) 51.



Kuvat 15 a ja b. Yksityiskohta Intendentinkonttorin leikkauspiirustuksesta (14.5.1823) Puumalan kirkkoa varten (kuva: Mikkelin hiippakunta, Puumalan alue seurakunnan arkisto / Museokuva, kaikki oikeudet pidätetään) sekä Puumalan kirkon leikkaus (piirustus: Merja Härö 2023, kaikki oikeudet pidätetään).

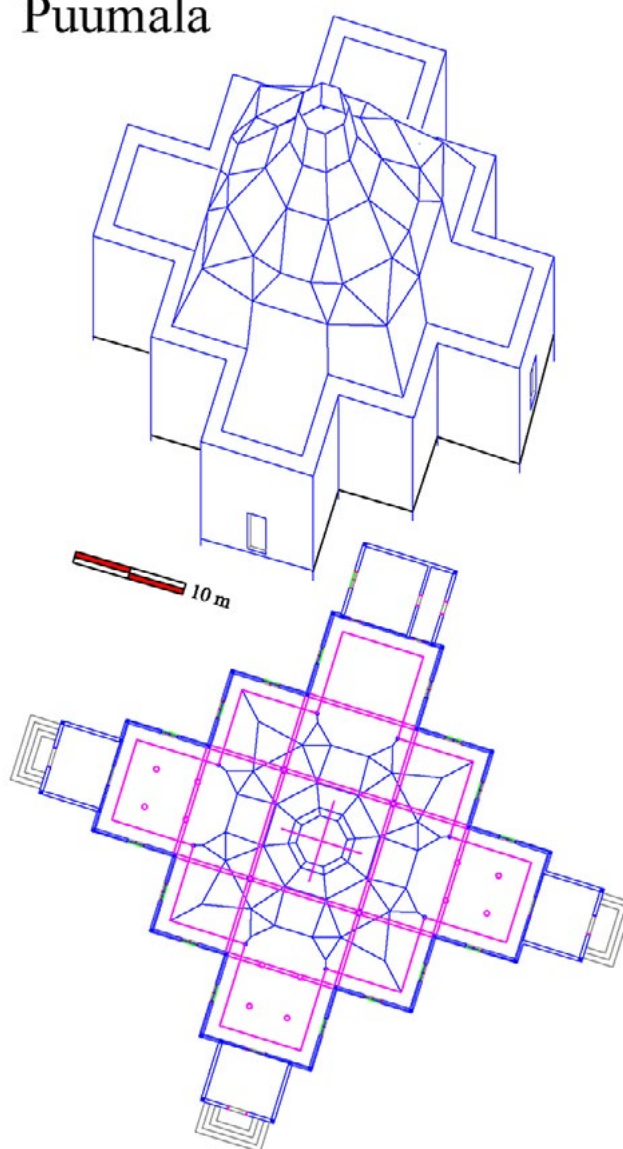
keammiksi, kuin mitä Intendentinkonttorin piirustukset näyttävät. Puumalassa Rahikainen otti kirkon virallisesta suunnitelmasta sopiviksi katsomiaan osia työnsä pohjaksi noudattaen näin laillisuutta, kun teki kirkkonsa “piirustusten mukaan”.

Todennäköisesti ensimmäinen Rahikkalan mestarien lanterniini, jonka ikkunoista päivänvalo todella valaisi kirkkosalia, oli David Rahikaisen Savitapaleelle 1827 pystyttämässä kaksoisristikirkossa. Dokumentteja tästä järjestelystä ei ole säilynyt, mutta se mainitaan pitäjänhistoriikissa vuodelta 1879.⁴⁰

Lähtökohtanaan Intendentinkonttorin piirustusten⁴¹ esittämä kaksoisristipohjakaava keskuspilareineen Rahikainen ja rakennustyöhön osallistuneet kirvesmiehet tekivät Puumalan kirkon ulkonäöltään suunnitelmaa mahtavamaksi. Pohjapinta-alaa pienennettiin sijoittamalla kirkkosali ja eteiset piirustusten antamiin päämittoihin. Koko rakennuksen korkeus torneineen otettiin piirustuksista, mutta katon ja seinien suhdetta muutettiin korottamalla ristivarsien katonharjat yhtä korkeiksi kuin seinien osuudet. Näin saatiin piilotettua tornin jalustaa ja katon alle lisää korkeutta kirkkosalin holville. Intendentinkonttorin esittämässä sisätilassa on ristivarsien laakeat holvaukset ulotettu keskuspilareihin, jolloin keskineliön nurkat jäävät holvien ulkopuolelle ja keskustan holvi on matala ja pimeä, kun taas Rahikaisen holvisto kohoaa kauttaaltaan seinien yläpuolelle huipentuakseen torniin aukeavaan lävistykseen (kuvat 15 a ja b,

kuva 16). Ikkunoiden järjestäminen kahteen tasoon liittää holvauksen lisäksi keskusneliön nurkat valon avulla tiiviimmin osaksi kirkkotilaa. Keskuspilareiden varaan tehdyt, vankat kolme hirsikertaa välikattoholvien yläpuolella yhdistettyinä ristivarsien kattojen pääkannattajiin tekevät mahdolliseksi keskeisen holvikupolin puhkaisun eli valoaukon avaamisen ja sen kautta tornin ikkunoista johdetun valon kirkkotilaan.

Puumala



Kuva 16. Puumalan kirkon periaatekaavio keskusneliön holvipinnoista ja holvikaavio. Piirustukset: Merja Härö 2023, kaikki oikeudet pidätetään.

40 A. Lindh, *Lyhykäinen historiallinen ja maantieteellinen kertomus Savitapaleen pitäjästä* (Viipuri, 1879), 19.

41 Päiväty 14.5.1823, Mikkelin hiippakunta. Puumalan alue seurakunnan arkisto, Puumala; Viljo, *Puumalan kaksoisristikirkko*, 35–36, k. 17–18; Lukkarinen, “Kirkkoarkkitehtuuri 1809–1865,” kuva s. 340. Kiitämme Puumalan seurakunnan suntiota, Pekka Huttusta hänen kirkon rakennetutkimuksissa antamasta avusta sekä valokuvista, joita olemme saaneet käyttää tutkimusmateriaalina, sekä Puumalan seurakunnan emerita kirkkoherraa, rovasti Helena Castrénia, joka on tehnyt tutkimuksemme mahdolliseksi.

Puumalan kirkon sisätilan muodostamisessa on olennainen vaikutus välikattoholvin fasetoitulla siirtymällä neliöstä valoaukon oktagoniin (kuva 16). Lanterniinin välikatossa on kullattu aurinko, joka näkyy kirkkosaliin välikattoaukon kautta. Järjestely on todennäköisesti suunnilleen sama kuin kaupunkipalossa 1821 tuhoutuneen Haminan Elisabetin kirkon “aurinkonäkymä”, johon Rahikainen oli varmasti ennättänyt tutustua ennen kuin kirkko paloi (kuva 17).



Kuva 17. Puumalan kirkon lanterniini kirkkosalista katsoen. Kuva: Merja Härö 2023, kaikki oikeudet pidätetään.

Päätelmiä

Vanhojen puukirkkojen sisätila jäsenyi kirkkotyyppin ja kiinteän sisustuksen sijoittelua koskevien määräysten mukaan. Kaikkien tässä käsiteltyjen kirkkojen muodot palautuvat Ruotsin 1600-luvun keskeiskirkkosuunnitelmiin, oli sitten kysymys pohjalaisista tai Vanhan Suomen kirkoista, monikulmaisista “pyörökirkoista”, sisäviisteisistä ristikirkoista tai kaksoisristikirkoista. Pohjalaisilla Rijfeillä oli paremmat mahdollisuudet seurata akateemisen arkkitehtuurin piirissä tehtyä kirkkosuunnittelua kuin Vanhan Suomen aikana kirkkorakennusmestarin asemaan päässeillä Salosilla, joiden sukukuntaan kuului myös David Rahikainen, Suomen viimeisiä talonpoikaisia kirkkorakennusmestareita. Kaksoisristikirkko olikin Rahikkalan rakennusmestareiden käsissä eräänlainen kansanrakennustaitoon integroitu jäänne, kunnes Suomen suuriruhtinaskunnan Intendentinkonttorin arkkitehdit tulivat hallinnon edustajina mukaan sen suunniteluun.

Merja Härö on arkkitehti, joka on työskennellyt rakennussuunnittelu- ja restaurointitehtävissä Museovirastossa ja omassa arkkitehtitoimistossa.

Eeva Maija Viljo on Turun yliopiston taidehistorian emeritaprofessori, joka on tutkinut Suomen 1700-luvun ja 1800-luvun arkkitehtuuria.



Utooppisten maisematyyppien jatkumo 2000-luvulla

Kuusi pohjoismaalaista taidemaalaria

Hilja Roivainen

doi.org/10.23995/tht.142938



Lectio praecursoria: Hilja Roivaisen väitöskirja "Utooppisten maisematyyppien jatkumo 2000-luvulla. Kuusi pohjoismaalaista taidemaalaria" tarkastettiin Turun yliopistossa 2.12.2023. Vastaväittäjänä toimi professori emerita Tuija Hautala-Hirvioja (Lapin yliopisto) ja kustoksena professori Tutta Palin (Turun yliopisto). Väitöskirja on ladattavissa sähköisenä osoitteesta: <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-9518-9>.

Asiasanat: Anna Tuori, Petri Ala-Maunus, John Kørner, Eggert Pétursson, Andreas Eriksson, Astrid Nondal, maisematutkimus, ikonografia, maisemamaalaus, ihanteellinen maisema, utopia, dystopia, mielikuvitus, eskapismi, Ernst Bloch, metafora, utopiatutkimus, pohjoismainen taide, moderni taide, nykytaide, ympäristöestetiikka, ylevä, Arkadia, pastoraali, paratiisi, moodi, ympäristö



Utopia eli ajatus hyvästä ei-paikasta (kreik. *eu-* ja *ou-topos*) esiintyy länsimaisessa maalaustaiteessa renessanssista alkaen metaforisena maisemaobjektina. Tällaisia ovat esimerkiksi Arkadian metsikkö, niitty, vesistö ja laakso, maaseudun pastoraali, Paratiisin puutarha ja vuori sekä utopian saari.

Tutkin väitöskirjassani, kuinka utooppista ajattelua ja utopian ideaa esitetään länsimaisen maisemataiteen historiassa ja erityisesti kuuden tarkasteluun valitsemani 2000-luvun pohjoismaalaisen taidemaalarin maisemissa. Tutkimukseni lähti liikkeelle taidemaalari Anna Tuorin maalauksen utooppisuutta koskevista ajatuksista. Tuorin teokset avasivat minulle utooppisen maiseman tutkimuskentän. Väitöstyöni alussa kartoitin suurimmissa pohjoismaisissa museoissa järjestettyjä näyttelyitä ajalta 2000–2012. Päädyin rajaamaan tutkimukseni kuuteen taiteilijaan, jotta kuva-analyysi olisi syvällisempää ja tilaa jäisi utooppisen maiseman historian luotaamiseen. Työni on kuitenkin ennen kaikkea avaus siihen, miten tulkita ja määritellä utooppista maisemakuvastoa.

Analysoin primääriaineistonani suomalaisten Anna Tuorin (s. 1976) ja Petri Ala-Maunuksen (s. 1970), tanskalaisen John Kørnerin (s. 1967), islantilaisen Eggert Péturssonin (s. 1956), ruotsalaisen Andreas Erikssonin (s. 1975) sekä norjalaisen Astrid Nondalin (s. 1958) valikoituja 2000-luvun maalauksia. Heidän teoksensa esittävät maisemakuvan muodossa merkillepantavia tulkintoja nykyihmisen paikkakokemuksista, luonnosta, utopiasta eli hyvästä



Kuva 1. Astrid Nondal, *Bak noens rygg (Jonkun selän takana)*, 2005. Öljyväri kankaalle, 114 x 97 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud, kaikki oikeudet pidetään.

ei-paikasta ja sen tuhoisasta vastakohdasta, dystopiasta. Nämä 2000-luvun maalaukset uudistavat utooppista maisemakuvastoa apokalyptisin tai dystooppisin sävyin. Utopiakirjallisuuden klassikoissa sekä maisemamaalaustaiteessa aina 1400-luvulta alkaen toistuu kolonialistisiin paratiisimielikuviiin ankkuroituva ikonografia, jota nykymaalaukset tulkitsevat uudelleen.

Väitän, että tutkimani maalaukset ilmentävät osuvasti keskeisen modernin utopia-ajattelijan, filosofi Ernst Blochin määrittämiä utooppisia maisemametaforia ja taiteen historiassa esiintyviä utooppisia maisematyyppejä yhteydessä maisemataiteeseen sisältyviin ideologioihin. Näen utooppisen ajattelun ja eurooppalaisen



kolonialismin osana länsimaisen maisemamaalauksen ja maiseman idean kehitystä. Hyödynnän analyysivälineenä Blochin maanpaossa Yhdysvalloissa vuosina 1938–47 kirjoittamassa ja 1950-luvulla kolmiosaisena ilmestyneessä teoksessa *Das Prinzip Hoffnung* (1954, 1955, 1959, engl. *The Principle of Hope*, 1986) esiintyviä maisemametaforia.

Maisemametaforilla tarkoitan Blochin filosofisen proosan vertauskuvanomaisia maisemallisia ilmaisuja. *Das Prinzip Hoffnung* -teoksessa korostuu utopia-ajattelun maisemallisuus ja ”toivemaisemien” suhde psyykkisiin prosesseihin. Edmund Burken (1756) subliimin määritelmän¹ tavoin Bloch väittää, että luonnollisen maailman vuori-, valtameri- tai taivasobjektit saavat aikaan ylevää hämmästyksen tunnetta.²

Määrittelen länsimaisessa maalaustaiteessa 2000-luvulle saakka ilmenevää utooppista maisemaa suhteessa utopiafiktiivisyyden ja Blochin esittämiin maiseman kuvauksiin sekä maisemametaforiin. Tarkastelen, miten Blochin maisemametaforat kytkeytyvät maisemataiteen historiassa toistuviin utooppisiin maisematyyppiin, joita ovat Arkadia, pastoraali, pitturaeski, Paratiisi ja ylevä.

Väitöstyö edustaa ensisijaisesti taidehistorian alaa. Se on samalla kuitenkin kontribuutio monitieteiseen utopia- ja maisematutkimukseen. Utopiatutkimuksen alalla työ sijoittuu Blochin tutkimukseen, ja tarkemmin ottaen Blochin kirjallisen estetiikan tulkintaan taidehistorian ja maisematutkimuksen näkökulmista. Väitöstyöni testaa Blochin utooppisen maiseman metaforaa 2000-luvun maisemamaalaustaiteen tulkinta-avaimena. Tutkimukseni keskittyy utooppisten maisematyyppien jatkumon tun-

1 Edmund Burke, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, Vol. 1. (of 12), Part 5 (The Project Gutenberg EBook, 2005).

2 Ernst Bloch, *The Principle of Hope* (Cambridge: The MIT Press, 1986), 917.

nistamiseen, ja tarkastelen siten nykytaidetta ensisijaisesti maisemataiteen historiasta käsin.

Kuusi nykytaiteilijaa

Aineistoni 2000-luvun maalaukset uudistavat utooppista maisemakuvastoa luonnon tuhoutumista ennakoivin sävyin. Analysoin, kuinka aineistoni taiteilijat kuvaavat 2000-luvun ympäristösuhdetta kulttuurisidonnaisen utooppisen maiseman keinoin.³ Tarkastelen miten teoksista välittyvät esteettiset kokemukset ovat tulkintoja todellisista muuttuvista lokaaleista ja globaaleista maisemista ilmastonmuutoksen, jälkikolonialismin ja globalisaation konteksteissa.⁴

Erityisesti Pétursson, Kørner, Nondal ja Eriks-son kuvaavat maisemahavaintojaan ja suhdetaan pohjoismaiseen ympäristöön. Tuori ja Ala-Maunus taas maalaavat kulttuurista maisemaa, joka on välittynyt elokuvien, internetin, kirjallisuuden, taiteen historian ja uskonnollisen kuvaston kautta. Toki hekin ovat hakeneet innoitusta maisemataiteen historiasta ja ympäristöhävainnoistaan. Kørner kohdistaa katseensa taidehistorian sijasta kansainväliseen uutiskuvastoon ja sen maisemiin omien paikallisesta luonnosta tekemiensä havaintojen ohessa. Globaali maisema on maailmanmaiseman idean ja ilmastonmuutoksen aiheuttamien sään ääri-ilmiöiden kautta läsnä Ala-Maunuksen kuvamaailmassa. Ala-Maunuksen ja Kørnerin maalauksia voi tulkita myös kuvina katoavista vuoristojäätiköistä.

Bloch huomioi kulttuuristen kertomusten, kuten matkakertomusten, utooppisen potentiaal.⁵ Vastaavasti Tuori tulkitsee eksotiikan merkitystä

3 Vrt. Arnold Berleant, ”Ympäristökritiikki,” teoksessa *Alligaattorin hymy. Ympäristöestetiikan uusi aalto*, toim. Yrjö Sepänmaa (Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 1994), 152–169.

4 Vrt. Michael Jones & Kenneth R. Olwig (ed.), *Nordic Landscapes: Region and Belonging on the Northern Edge of Europe* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

5 Bloch, *The Principle of Hope*, 360–362.





Kuva 2. Petri Ala-Maunus, *Aloha from Antarctica*, 2012. Öljyväri kankaalle, 170 x 170 cm. Heinon taidesäätiö. Kuva: Petri Ala-Maunus, kaikki oikeudet pidätetään.

utopioissa ja Ala-Maunus tunnistaa matkakertomuksille tutun ylevän sekä paratiisillisen maisemakuvaston kitschit piirteet. Tuori tarkastelee maalauksissaan utooppisten kuvitelmien mahdolltomuutta ja utooppisen idealismin sekä eskapismien ja dystooppisen todellisuuden välistä polariteettia. Ala-Maunuksen teoksissa näkyy edullisen matkustamisen, internetin sekä Googlen myötä yhä helpommin tavoitettavissa oleva globaali vuoristomaisema. Taiteilija kuvaa uusista näkökulmista 1800-luvun yhdysvaltalaisen Hudsonjoen koulukunnan kolonialistista maisemakuvastoa yhdistämällä sille olennaiset ylevät ja paratiisilliset elementit dystooppis-kitschmäisiin värimoodeihin. Määritelmäni mukaan värimoodi eli moniulotteinen väritunnelma sisältää maisemakuvaan kytkeytyviä psykologisia sävyjä ja tunteita.

Kørnerin maalauksissa korostuu blochilainen ajatus horisontin tuomista toiveunenomaisista

näköaloista ja rannikon tarjoamista positiivisista luontokokemuksista.⁶ Sininen tai auringon keltaiseksi värjäämä taivas merkitsee Kørnerille toiveunta ja avointa tilaa, samoin kuin Blochille.⁷

Nondalin metsikkökuvaukset havainnollistavat Blochin metaforaa luonnosta äidillisenä pastoraalina, jossa yksilö kokee maailman kotinaan. Todellisuudessa – omassa lähiympäristössä – havainnoitu metsä merkitsee maalauksissa toiveunta. Nondal kuvaa Arkadian metsikköä myös varoituksena luonnon moninaisuuden tuhoutumisesta.

Erikssonin maalauksissa utooppinen mielikuvi- tus havainnollistuu kuvitteellisena suhteena pui-

6 Bloch, *The Principle of Hope*, 7, 799, 836, 880.

7 Kørner, John. Hilja Roivaisen haastattelu. 29.5.2018 Hilja Roivaisen tutkimusarkisto. Väitöskirjatutkimuksen kokoelma.



hin, joka on verrannollinen paratiisi- ja elämänpuumyytteihin. Maalaukset ohjaavat katsojan kuvittelemaan luonnollista maailmaa. Kuvauksissaan pohjoismaisesta talvisesta puulajistosta, maastosta ja maatumisesta Eriksson puolestaan tuo esiin kasvillisuuden mikrotasolla tapahtuvan ”apokalyptisen tuhon” ja uudelleensyntymisen osana luonnon kiertokulkua. Teemana se on dystopioille tyypillinen.⁸

Tunnistan utooppisia topoksia, kuten romanttisen erämaan, Arkadian niityn, paratiisin puutarhan sekä ylevän koskemattoman luonnon myös Eggert Péturssonin teoksissa.⁹ Maalaukset arvioivat kriittisesti ihmiskeskeistä ja tieteellistä näkökulmaa maaperän kuten laavakenttien kasviston sekä erityisesti luonnonvaraisten niityjen, ”Islannin metsän”, tutkimisessa. Teokset ovat esteettinen, emotionaalinen ja tieteellinen vastaus koettuun islantilaiseen elinympäristöön.

Tutkimustulokset

Tarkastelemani aineisto todensi Blochin filosofiaan sisältyvien – ja aikaisemmin kuvälähtöisestä näkökulmasta tutkimattomien – maisemallisten kielikuvien, ”toivemaisemien” ajankohtaisuuden ja toimivuuden utooppisen maisemamaalauksen määrittelyssä. Tutkimustulokseni on, että utopia esiintyy nykytaiteessa maisemametaforina kuvamaailman tasolla. Utooppiset maisematyypit toistuvat nykytaiteessa osana länsimaisen taiteen historiaa. Väitän, että Paratiisin, pastoralin, ylevän, pittoreskin ja Arkadian skeemat ovat olennainen osa niin länsimaisen maisemataiteen kuin myös utopioiden historiaa. Utooppisen maiseman jatkumon voi nähdä myös todisteena paratiisimyyttien kognitiivisesta rakentumisesta universaalisti.

8 Ks. esim. Huxleyn *Uljas uusi maailma*; Zamjatinin *Me*; Orwellin *Vuonna 1984*.

9 Vrt. Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1998.), 122, 169, 185..

Blochin maisemametaforien tarkasteluni tuo uuden näkökulman jo tutkittuun kolonialistiseen utopioiden aatehistoriaan. Kielikuvat korreloivat utopiafiktioissa ja maisemataiteen historiassa tunnistamani aihevalikoiman kanssa. Tutkimukseni osoittaa, kuinka utooppinen ikonografia varioituu utopiafiktioissa, Blochin ajattelussa, maisemataiteen historiassa ja 2000-luvun maalauksissa erilaisiin ajankohtaisiin kysymyksiin tarkentuen. Blochin metaforat luontuvat myös kolonialismin kritiikkiin, ympäristöestetiikkaan sekä 2000-luvun talouden ja ilmastonmuutoksen yhteiskunnallisiin konteksteihin. Ehdotankin, että hänen käsitteitään voidaan käyttää edelleen sivuuttamattomassa kolonialismikritiikissä.

Tutkimukseni tuo uutena tietona esille kuuden 2000-luvulla toimivan pohjoismaalaisen taidemaalarin kuvaamien utooppisten maisematyyppien kytketymisen länsimaisen maisemataiteen jatkumoon. Päätelmäni on, että nämä 2000-luvun maalaukset tekevät uudenlaisia tulkintoja utooppisesta maisemakuvastosta ja uudistavat sitä dystooppisin sävyin sekä värimoodein. Tulkitsin värin modaalisen ulottuvuuden keskeiseksi maalauksen merkitysten rakentajaksi 2000-luvun aineistossani. Analyysia varten kehittämäni värimoodin käsite osoittautui hyödylliseksi työkaluksi, jolla purkaa auki maisemakuvaan kytkeytyviä psykologisia sävyjä ja tunteita, kuten utooppisuuden ja dystooppisuuden ilmenemistä tunnetasolla. Tutkimassani nykytaiteessa moniulotteiset väritunnelmat viittaavat usein maisemamaalauksen historiaan tai apokalypsiin.

Tutkimuksen sovellettavuus

Työlläni edistän erityisesti nykytaiteen ja pohjoismaisen maalaustaiteen tutkimusta, josta vielä puuttuu utooppisen maisemamaalauksen käsitteellinen tulkinta. Blochin maisemametaforien taidehistoriallista merkitystä utooppisen maisemamaalauksen määrittelyssä ei myöskään ole aikaisemmin tarkasteltu. Maisemametaforia ei ole tutkittu etenkin 2000-luvun maalaustaiteen



kontekstissa tai ylipäänsä konkreettisesta kavalisuuden näkökulmasta. Väitöskirjatyöni paikkaa siten aukon Bloch-tutkimuksessa. Aineisto toi ilmi ennen kaikkea Blochin maisemallisten kielikuvien ajankohtaisuuden ja toimivuuden utooppisen maisemamaalauksen määrittelyssä. Aineisto todentaa utooppisen maisemataiteen historiallisen jatkumon 2000-luvun taiteessa, ja maiseman esteettisen merkityksen.

Paratiisillisten kielikuvien ja niihin kytkeytyvien maisematyyppien toistuminen aineistoni maisemataiteessa kertoo nähdäkseni siitä, että niillä on laajaa intuitiivista kantavuutta yli ajallisten ja maantieteellisten rajojen.¹⁰ Niiden avulla voidaan käsitellä katsojia puhuttelevasti erilaisia – ajallisesti ja paikallisesti – tärkeitä ympäristösuhteeseen ja tilanhallintaan liittyviä kysymyksiä. Tutkimustani voidaankin hyödyntää taiteen ja maiseman tutkimuksessa pohdittaessa ihmisen esteettisen ympäristösuhteen kuvallista esittämistä maisemana.

FT **Hilja Roivainen** on ollut väitöskirjatutkijana Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella taidehistorian oppiaineessa. Hänen erikoisalaansa on maisemataiteen historia. Roivainen on aiemmalta koulutukseltaan kuvataiteen maisteri (MA Fine Art, University of East London, 2011) ja työskentelee taidemaalarina. Hänen kiinnostuksen kohteisiinsa kuuluvat myös museologiset kysymykset, kuten kokoelmienhallinta ja kulttuuriympäristöt sekä -maisemat.

10 Vrt. Jani Närhi, *Paratiisien synty. Ihmismieli, evoluutio ja taivaalliset puutarhat* (Helsinki: Art House, 2009) ja Tapio Tamminen, *Edistyksen myytti. Kertomus modernin yhteiskunnan kulttuurisesta paradigmasta* ([Helsinki]: Suomen Antropologinen Seura, 1994).

Lähteet

- Berleant, Arnold. "Ympäristökritiikki." Teoksessa *Alligaattorin hymy. Ympäristöestetiikan uusi aalto*, toimittanut Yrjö Sepänmaa, 152–169. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 1994.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Edited and translated by Neville Plaice, Stephen Plaice & Paul Knight. Cambridge: The MIT Press, 1986.
- Burke, Edmund. *The Works of the Right Honourable Edmund Burke, Vol. 1. (of 12), Part 5. The Project Gutenberg EBook, 2005.* <https://www.gutenberg.org/ebooks/15043> Alkuperäisjulkaisu Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. & J. Dodsley, 1757.
- Cosgrove, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998.
- Huxley, Aldous. *Uljäs uusi maailma*. Suomentanut I. H. Orras. Helsinki: Tammi, 2018.
- Jones, Michael & Olwig, Kenneth R., ed. *Nordic Landscapes: Region and Belonging on the Northern Edge of Europe*. Minneapolis: University of Minnesota, 2008.
- Kørner, John. Hilja Roivaisen haastattelu. 29.5.2018 Hilja Roivaisen tutkimusarkisto. Väitöskirjatutkimuksen kokoelma.
- Närhi, Jani. *Paratiisien synty. Ihmismieli, evoluutio ja taivaalliset puutarhat*. Helsinki: Art House, 2009.
- Orwell, George. *Vuonna 1984*. Suom. Raija Mattila. Helsinki & Juva: WSOY, 1999.
- Tamminen, Tapio. *Edistyksen myytti. Kertomus modernin yhteiskunnan kulttuurisesta paradigmasta*. [Helsinki]: Suomen Antropologinen Seura, 1994.
- Zamjatin, Jevgeni. *We*. Translated by Mirra Ginsburg. New York: Bantam, 1999.

A Phenomenological Approach to Media Art Environments

The Immersive Art Experience and the Finnish Art Scene

Lorella Scacco



doi.org/10.23995/tht.142103



Lectio praecursoria: Lorella Scacco's art history dissertation "A Phenomenological Approach to Media Art Environments: The Immersive Art Experience and the Finnish Art Scene" was examined at the University of Turku on the 13th May 2023. The opponent was Dr, Museum Director Leevi Haapala (Museum of Contemporary Art Kiasma / Finnish National Gallery) and the custos was Professor Tutta Palin (University of Turku). See: <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-9181-5>.

Keywords: *immersive art, immersive experiences, video art installation, interactivity, media art environments, spatiality, phenomenology, reciprocity, spectatorship, impermanence, sustainability.*

Immersiveness is an increasingly present term in today's communication. In the art field, the phenomenon of immersive art experiences is mainly announced or described in the press releases for exhibitions, reviews in art magazines and in TV programmes. In recent years, some articles, and books about immersiveness have also been published by scholars. As an art historian, I wanted to investigate immersive art, a new artistic field that can be defined as a multimedia experience where visitors interact with artwork whilst immersed in a range of sensory experiences. In this research, I have investigated the immersive art experience from the perspective of art history, social theory, and media studies situated within a phenomenological theoretical framework.

What moved my research into immersive art? For many years I was dedicated to the study of video art history and phenomenology. In this research, I wanted to investigate more intensively the historical moment when video art installation turned immersive. Thus, I conducted a comparative analysis of the forms of immersive spatiality. These forms include spatial environments, participatory installations, video art installations and interactive environments. In the twentieth century, just as painters felt restricted by the canvas surface bounded by the frame, so video artists felt the need to project their moving images outside the boundaries of the monitor. A parallel can be established between the transition to the curved canvases in the panoramas, and from the single-channel video to the multi-channel installation. Thanks to new technologies, video artists were able to project their works into and onto the surrounding space, directly onto the walls of the museums, and later outdoors, in an immersive way.

I have also examined the historical antecedents of immersive spaces. I have traced the late eighteenth-century immersive environments ranging from moving panoramas with their circular structures, via Claude Monet's curved painted panels, to Lucio Fontana's spatial environments,

which have recently been rediscovered and defined by international scholars as precursors to immersive environments.

Phenomenology was a very interesting and effective approach to investigate immersive art, and particularly the writings of Maurice Merleau-Ponty. I intended to prove how phenomenological concepts can be revelatory in the approach to immersive experiences. Immersive art, as an embodied mutual experience, materialises the phenomenological notions of spectatorship, corporeality, motility, porosity, chiasm, and encounter – significant notions for interpreting video, interactive, and immersive installations.

In this thesis, I balanced a general and a detailed view both in the artistic and in the philosophical field. It was also important for me to observe both the international and the Finnish art scene in immersive art environments. As well as this, I wanted to consider the development of post-phenomenological theories in Finland and abroad. Here, I remind you of the significance of a chiasmic encounter, as suggested by Merleau-Ponty in his description of a pool in *Eye and Mind*. He writes that the water of the pool is also present in the surroundings because it reflects onto the tiles and across the garden. The pool is everywhere perceptually through its reflections.¹ In the same way, perceptions and knowledge intertwine in our global community. Therefore, it is important to consider both local and global aspects in the field of art research.

I started to analyse phenomenology by reading articles. I wanted to find out how and when it started to affect the Finnish cultural scene. I also acquired another part of my research material

1 Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit* (Paris: Gallimard 1964); English translation by C. Dallery, *Eye and Mind*, in Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, edited by J. M. Edie (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 182.

by conducting interviews. In total I interviewed 21 respondents, mostly Finnish artists, art professionals and philosophers. Their answers generated new knowledge for the field regarding phenomenological thought and aspirations in Finland, particularly from the 1990s onwards. In my thesis, I have selected and quoted some of the respondents' statements to highlight significant information. For example, Marjatta Oja's practice is so close to the Merleau-Pontian concept of overlapping,² that in her situational sculptures, she creates a sort of overlap between moving images, the given space, and the objects. Since the early 1990s, projections and reflections are at the basis of her process of intersection. In relation to the spatialisation of video art, artist Lauri Astala affirmed that "the most important feature of video installations is spatiality".³ In early 2000s, he also became familiar with Merleau-Ponty's *Eye and Mind*.⁴ In other words, Oja and Astala highlighted how phenomenology was a strong topic in Finland during those years. In addition, artist Tuomas A. Laitinen stated that his approach to the artistic research is 'phenomenological'.⁵

Another challenge was to draw together the Finnish and international contemporary art scene. Thus, I have chosen to focus in more detail on several international artists who work in immersive digital art, such as Pipilotti Rist and teamLab, and on a group of Finnish artists who works in the field of video installation, interactivity and immersivity. More specifically, I have focused on the impact of media art on Finnish artists, namely Eija-Liisa Ahtila, Lauri Astala, Laura Beloff, Hanna Haaslahti, Marjatta

Oja, and their subsequent generation, such as Tuomas A. Laitinen and Erkkka Nissinen. In the 1990s, for example, Ahtila's use of multiple screens represented one of the earlier experiments with immersivity not merely in Finland but also in the Nordic art scene. In her multiple-screen projections, she reveals that the spatiality of video art is not only a technique, but rather a novel way of approaching existence, of evading a human-centred attitude.⁶ Since the early 1990s, Hanna Haaslahti has created artificial worlds where viewers become actors and spectators simultaneously. In general, her approach to technology is dedicated in analysing how media and technology affect society. Erkkka Nissinen, who belongs to the younger generation of Finnish artists, created the multimedia installation *Aalto Natives* (2017) with Nathaniel Mellors. They immersed the public in a visual spectacle, in an immersive theatrical experience by a synchronizing analogue and digital tool.

Regarding international artists' artworks, the immersive exhibitions of teamLab at the Amos Rex (2018) and Doug Aitken at Kiasma (2020) could be seen as a step forward in the direction of immersivity, because they were both first solo exhibitions in Finland. While teamLab presented large immersive projections in the Amos Rex's underground exhibition halls, Aitken created an immersive video environment on a large, circular double-sided screen. Kiasma also held other relevant immersive exhibitions such as Pipilotti Rist's solo exhibition *Elixir*, based on 3D-modelled video projections in the main exhibition hall in 2009. In these immersive exhibitions, it is evident how the passivity of the spectator has been overcome thanks to an amplification of sensitivity and responsiveness to a specific environment.

2 See Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964); English translation by A. Lingis, *The Visible and the Invisible*, edited by C. Lefort (Evanston: Northwestern University Press, 1968).

3 Lauri Astala, interview by L. Scacco. 18 October 2019.

4 Ibidem.

5 Tuomas A. Laitinen, in conversation with L. Scacco. Helsinki, 6 April 2018.

6 Florian Langhammer, "How Do We Picture the World Around Us? Eija-Liisa Ahtila in the Studio," *Collectors Agenda* (2017), <https://www.collectorsagenda.com/in-the-studio/eija-liisa-ahtila>.

I have also investigated two important institutions in Helsinki: the Museum of Contemporary Art Kiasma and the Amos Rex Museum. Kiasma's name refers to the concept of 'chiasm',⁷ that symbolises the spread of Merleau-Pontian ideas on the Finnish cultural scene from the 1990s. Meanwhile, the Amos Rex Museum represents another venue for showcasing the latest developments in immersive art environments.

I have then focused on the role of art museums today, and to conservation practices in media art. The new possibilities of the digital era have changed the notion of contemporary art museums: from visual archives to participatory sites, from mid-sized halls to large spaces and from linear to non-linear display criteria to leave room for interplay. In addition, the need for professional competencies to generate media art environments has prompted artists to collaborate instead of aiming for individual creation. Today, shared authorship is expected, and is creating new challenges in art conservation theory and practice.

Because my research has many objectives, I have findings in various areas. I have outlined that when reading virtual and immersive art experiences, phenomenology offers an alternative method to the dualistic interpretation, that leads to reciprocity, circularity, and porosity. This allows the digital space to be interpreted from a new perspective. Overcoming the Cartesian dualism has also been a challenge for some pioneers of immersive art in their attempt to build an embodied experience, like Canadian artist Char Davies.⁸ Illusion can be avoided when viewers shift from perceiving to performing, following the plot, and actively partaking in it. A phenomenological approach can improve immersive art

experiences by moving away from the illusive simulations that have prevailed until today and moving nearer to our way of being-in-the-world. A 360-degree representation recreate the circular, spatial and reciprocal attitude through which we engage with the natural world.

I have also illustrated an affinity between the shift from videotape to immersive environments with the shift from a 'spatiality of position' to the 'spatiality of situation' described by Merleau-Ponty in *The Phenomenology of Perception*.⁹ To develop a spatiality of situation, individuals require an environment to move, interact, and extend their actions. This dynamic mirrors the artists' aim of creating a video art installation, a small reality to interact and experience spatiality. Recent developments in immersive environments are proof of the specificity of video art and its prominent position in the field of art history. Its concurrent space-time response encourages the feeling of a 'lived' experience. Artists embrace the emergent forms of spatial exploration opened by video art in a constructive continuum rather than viewing them as new technologies.

In my thesis I ask: what is an immersive experience? I have outlined various degrees of immersive experiences that depend on the scale of the art environment, the possibility of entering the space, the feeling of proximity or, at least, the prospect of making contact and the perception of being surrounded by an environment. Spatiality and motility emerge as the major characteristics of a state of immersion.

Immersive environments can be seen from inside and outside, entered into, circled, and interacted with from countless positions. It is easy to identify a strong affinity with phenomenology in this moving into and around the artwork extended

7 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, 130–155.

8 Char Davies & John Harrison, "Osmose: Towards Broadening the Aesthetics of Virtual Reality," in *Computer Graphics (ACM SIGGRAPH)*, Vol. 30, No. 4 (1996): 25–28.

9 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Gallimard: Paris 1945); English transl. Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, translated by C. Smith (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1962), 115.

in the space, in activating and transforming it. An immersive work solicits an experience of multi-stable spatiality. It also solicits a new type of spectatorship. With the new technologies, the metamorphosis of spectatorship places viewers at the centre of the environment and transforms them into performers. So nowadays, we can talk about ‘immersants’ instead of viewers.¹⁰

In my conclusion, I have also outlined the importance of the role of others. Viewers can understand the different possibilities offered by immersive artworks partly because they see other users activate some of these potentialities. I have clarified the role of others in highlighting immersive art spaces, in tune with Merleau-Ponty’s thought.¹¹

Otherness is also considered when artists anticipate the interaction of future visitors to their interactive artworks. Their first formulations of immersive spaces usually consider and envisage interactional and motional possibilities. Immersiveness is therefore created through reciprocal considerations. A recipient can enjoy an immersive experience when certain conditions are met. This notion of reciprocity accentuates how a phenomenological approach can expand the concept of immersiveness.¹²

Regarding the Finnish art scene, I have observed that the emergence of immersivity in the 1990s through the spatialisation of video art coincides with an intensified interest in phenomenology. The importance of intersubjectivity, spatiality and spectatorship: all these notions are evident in the practices of Ahtila,

Astala, Beloff, Haaslahti, Laitinen and Oja. In Finland, the ‘phenomenological moment’ and the development of technology have enabled artists to build an embodied experience through spatiality and experientiality. As a result, today, ‘spatial thinking’ has become an integral part of Finnish artists’ approach and has meant an openness to connect and merge layers of natural and virtual realms. Through the interviews, I have demonstrated how a phenomenological vocabulary is present in Finland, on the levels of artistic processes and institutional praxis. Thus, I see the phenomenological approach as an embodied part of the Finnish art professionals’ experience.

Experientiality highlights that the presence of other people is welcome. In an immersive environment, the more participants, the better the visual and sensory outcomes. Thus, discourse moves from aesthetical to ethical, supported by notions such as sharing, liveliness and encounter. Immersive art environments, which often use circular or spherical shapes, resemble small worlds with their sense of ‘placement’ and invite viewers to experience them. They seem to respond to the human need to rediscover the universe through its phenomena and simultaneously mediate our relationship with the digital sphere. Digital spaces are environments within which we address our lives, in which our experiences are formed. I have argued that immersive artworks expand the cohabitation and integration between nature and technology. In this direction, Laura Beloff attempts to bridge digital and natural worlds through wearable technology and bio-art.

I have also explored the research question: Can immersive art become a sustainable activity in the future? Immersive environments capture the full extent and breath of artist and audiences’ sensations, without permanently occupying the physical space. Immersive artworks temporarily overlap with reality through projections and are therefore environmental-friendly and

10 As early as 1995, Davies used the term ‘immersant’ to describe the participant of her VR work *Osmose*, although the word did not catch on at the time. See www.immersence.com, read 15 May 2021.

11 Merleau-Ponty dedicated one chapter in *The Phenomenology of Perception* to the existence of others in human relationships. See Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, 406.

12 Maurice Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, 164.

sustainable. This approach can be defined as ecological because ephemeral representations and narratives elaborated by the artists endure as experiences in people's memories and, on request, can be restaged via a digital archive. Despite falling into the same category as other digital media, immersive art generally has specific qualities because it is only present when materialised in its surroundings. Thus, immersive artworks intermittently exist and respect the environment.

I think that my conclusions open the way for further research into the phenomenological moment in the Finnish art scene, and to the history of Finnish media art. In addition, the findings of my dissertation will be of interest and use, I hope, to our society. Immersiveness as high level of interactivity and experientiality. Thus, it can complement the digital shift in the field of representation in many ways. It can strike a balance between computational culture and experience, enhance relationships with others, foster an ethical approach, and recognise the advantages of sustainability. These aspects have emerged from investigating immersive art experiences and they shed light on the present increasing recognition of immersiveness.

The thesis has been funded by the following research institutions: EDUFI (Finnish Ministry of Education, 2018), Wihuri Foundation (2019–2020) and University of Turku (2022).

PhD **Lorella Scacco** is Professor of Phenomenology of Contemporary Arts at the Brera Academy of Fine Arts, Milan (Italy)

TaHiTi

tahiti.journal.fi