

# KUVALLINEN KÄÄNNE KOHTI EKOLOGIAA

## Ihmisen ja muun luonnon välisyydestä II<sup>1</sup>

doi.org/10.23995/th.s.673.c1190

Elokuva on yksi ihmiskeskeisimmistä kuvantekemisen mediuumeista. Se on kehittynyt ihmisen ympärille, ja sen teknologiaa ja käyttöä on ohjannut ihminen.<sup>2</sup> Suomalainen taiteilija Eija-Liisa Ahtila on haastanut elokuvan ihmiskeskeisyyttä erityisesti 2010-luvulla tekemissään liikkuvan kuvan teoksiaan ja kysynyt, miten elokuva voisi huomioida muiden lajien olemisen tapoja paremmin. Ahtila on siirtynyt tarkastelemaan erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten asioiden välisyyttä, aiemman ihmisen sisäisyyden tai ihmisten välisyyden sijasta.

Ahtilan työlle niin keskeinen liikkuvalla kuvalla ajattelu<sup>3</sup> on säilynyt hänen työskentelyssään edelleen keskeisenä. Taiteilija tekee välineellään näkyväksi yhteyksiä ja synnyttää eräänlaisia ajattelun konstellaatioita ja visuaaliskielellisiä assosiaatioketjuja. Nämä taas synnyttävät uusia havaitsemin malleja ja todellisuuden hahmottamisen tapoja.

Ahtilan elokuvallisessa ajattelussa tapahtunut 'käännös' voidaan paikantaa Neitsyt Marian ilmestyksestä kertovaan liikkuvan kuvan installaatioon *Marian ilmestys* (2010). Teoksessa keskitytään Luukkaan evankeliumissa kerrottuun kohtaukseen, jossa enkeli ilmoittaa Marialle, että hän sikiää Pyhästä Hengestä ja synnyttää Jeesus-lapsen, jota kutsutaan Jumalan Pojaksi. Ahtilan elokuvassa tämä monien, erityisesti renessanssijan taiteilijoiden suosima aihe on siirretty

tähän päivään, ja kohtaus toteutetaan uudelleen taiteilijan työhuoneella. Me katsojat saamme seurata kohtauksen harjoituksia, jotka päätyvät enkelin ja Marian kohtaamiseen. Keskeistapahtuman lisäksi elokuva vihjaa Ilmestyksen jälkeisiin mutta Jeesuksen syntymää edeltäviin tapahtumiin. Ihmisesiintyjien lisäksi elokuvassa on mukana korppi, kirjekyyhkyjä, kaksi aasia sekä joukko täytettyjä eläimiä.

Teoksessa ihminen elää yhdessä muiden eläinlajien kanssa, mutta ei pyri aktiivisesti ymmärtämään eikä myöskään inhimillistämään eläimiä. Ihminen antaa eläimen olla ihmisen rinnalla mutta vieraana. Ihmisen

Kuva 1. Eija-Liisa Ahtila, *Marian Ilmestys*, 2010, yksityiskohta.  
Kuva: Jukka Rapo, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 2. Eija-Liisa Ahtila, *Marian ilmestys*, 2010. Kuva: Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.



aktiivinen yritys ymmärtää toislajista ilmenee oikeastaan vain kohtauksessa, jossa elokuvassa esiintyvät henkilöt tutustuvat aasien elämään tallilla. Aasien hoitaja kertoo heille eläinten käyttäytymisestä ja opettaa olemaan aasin kanssa luottavaisesti.

Ahtilan *Marian ilmestys* -teos perustuu käsitykseen, että meidän ihmisten kokemus maailmasta ei ole ainoa mahdollinen todellisuuden hahmottamisen ja kokemisen muoto. Elokuvan tietoteoreettisena lähtökohtana toimii biologi Jacob von Uexküllin (1864–1944) 1900-luvun alussa kehittelemä Umweltin käsite. Sen mukaan eri eläinlajit asuttavat rinnakkaisia aikatilallisia maailmoja, joista ihmisillä ei voi olla mitään kokemuksellista tietoa.<sup>4</sup>

Von Uexküllin ajattelu tarjoaa mahdollisuuden ymmärtää rinnakkaisten maailmojen teemaa. Ahtilan käyttämässä merkityksessä Umwelt asettuu maailman itsessään ja eläville olennoille todellistuvan maailman välille, ja näin se toimii objektiivisen ja subjektiivisen ympäristön välittäjänä. Umwelt kehkeytyy toiminnassa ja käyttäytymisessä, eikä sillä täten ole välitöntä yhteyttä maantieteelliseen ympäristöön.

Tällainen elinympäristö konstituoituu jo ennen kuin ympäristöä varsinaisesti tie-

dostetaan eli silloin, kun organismilla on toimintaa aiheuttavia stimulaatioita. Koska eri eläinlajeilla on erilaisia ominaisuuksia, niiden elinympäristöt myös poikkeavat toisistaan. Alkeelliset eläimet eivät esimerkiksi vastaa ympäristöönsä ja siksi niiden ympäristö on suljettu. Kehittyneemmillä eläimillä Umwelt taas on luonteeltaan avautuva, jolloin eläimet myös muovaavat ympäristöään aktiivisesti.

Ranskalainen filosofi Maurice Merleau-Ponty pohtii parikymmentä vuotta von Uexküllia myöhemmin tämän ympäristön käsitteisiin sisältyvän työn filosofisia mahdollisuuksia Collège de Francessa 1956–60 pitämillään luennoilla.<sup>5</sup> Merleau-Ponty korostaa Umweltin käsitteen ohjaavan meidät pois kartesiolaisesta dikotomiasta, jossa mekanistinen ja subjektikeskeinen ajattelu nähdään toistensa vastakohtina. Umweltissa tietoisuuden ja koneen suhteet sekä niiden keskinäiset asemat ovat vain saman asian muunnelmia (engl. *variations*).<sup>6</sup>

Merleau-Ponty esittää, että Umweltin käsite on radikaalisti uusi tapa ajatella ympäristöä, sillä se sekä kumoaa asioiden ja subjektin oman luonnon välisen vastakkainasettelun että sallii elävän organismin, ja sen toiminnan tilallisen ja



Kuva 3. Eija-Liisa Ahtila, *Marian Ilmestys*, 2010. Kuva: Marc Domage, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.

ajallisen tarkastelun samanaikaisesti. Merleau-Ponty kuvaa *Umweltia* unenomaiseksi, kummittelevaksi tietoisuudeksi. Tai se on kuin verkosto, jonka eliöt tai ihmiset punovat itsensä ja maailman välille.<sup>7</sup>

Olennaista on, että näitä erilaisia elin-tiloja tai verkostoja voi olla useita samassa ympäristössä, ikään kuin sisäkkäisesti. Meidän ihmisten *Umwelt* pitää sisällään toisia elinympäristöjä, mikä tekee mahdolliseksi sen, että olemme tietoisia toisista eläinlajeista, vaikka emme voi asettua näiden paikalle. Samalla tavoin meidän *Umwelt* sijoittuu jonkin toisen elinympäristöön. Von Uexküllia seuraten me voimme oivaltaa, että elämme ”korkeampien” tai ”toisten” todellisuuksien ympäröiminä, joita emme kuitenkaan ole kykeneviä näkemään.<sup>8</sup>

*Umweltin* käsite avaa ekologisen näkökulman maailmaan ja eri lajien keskinäiseen kunnioitukseen. Ahtilan *Marian ilmestyksessä* käsite mahdollistaa myös pyhän ja ihmeen kokemuksen siten, että ihmeestä tulee teok-

sen aihe. Ihmeeseen ei kuitenkaan viitata missään elokuvan kohdassa suoraan. Lähimmäksi sitä tullaan elokuvan alun keskustelussa Marian neitseellisestä sikiämisestä, johon elokuvassa mukana olevista esiintyjistä uskoo vain yksi, Marian rooliin asettuva nuori nainen Satu. Ihme näyttäytyy Ahtilan teoksessa juuri eri olentojen: ihmisten ja eläinten välisenä rinnakkaisuutena, jossa toisen annetaan olla niin kuin se on.

Myös *Marian ilmestys* -elokuvasta kirjoittaneet tutkijat, kuten Mieke Bal ja Cary Wolfe korostavat teoksen kohdalla ihmeen kokemuksen ja toislajisten välistä yhteyttä. Heidän mukaansa elokuva ehdottaa, että kokemus ihmeestä on mahdollinen vain sikäli, kun hyväksymme toisen lajin absoluuttisen vierauden, olkoonkin että tuo eläin on meille samalla tavattoman tuttu. Tuttuus on kuitenkin tuttuutta vain siinä määrin kuin meidän on mahdollista tuntea tuo eläin. Juuri tämä erityinen vierauden hyväksyminen voi avata ymmärryksemme

toisia lajeja, ja kenties myös toisia saman lajin edustajia kohtaan. Samasta syystä filosofi Jacques Derrida liittää eläimen fiktion, sillä se mitä eläin itsessään on, voidaan sanoa vain ja ainoastaan fiktion keinoin.<sup>9</sup>

Mieke Bal hahmottaa Ahtilan teoksen kohdalla tätä ihmeen kokemusta todetessaan, että ”Näkemisen ihme tapahtuu vain, jos antaa toisen olla, vaikkei itse näkisikään, mitä toinen näkee”. Toisessa yhteydessä Cary Wolfe taas huomioi, että Maria, joka katsoo taakseen, ei näekään enkeliä vaan aasin, jonka hän oli ajatellut itseään alempiarvoiseksi. Wolfe päättää esseensä eräänlaiseen luottamuksen, uskon ja ihmeen väliseen yhteyteen. Hänen mukaansa: ”kysymys ei koske sitä oletko ihminen vai eläin, pyhä vai maallinen, vaan pikemmin – kuten näyttelijä, joka huudahtaa: ’Olen enkeli, vain kiepsahtaakseen ylösalaisin – ’voinko luottaa, että otat minut kiinni, jos tipun?’”<sup>10</sup>

Nämä tulkinnat näyttäisivät käyvän yksiin paitsi Ahtilan liikkuvan kuvan teoksen myös von Uexküllin *Umweltin* sisältyvän filosofisen oivalluksen kanssa. Merleau-Ponty tähdentää omassa fenomenologiassa

tulkinnassaan, että von Uexküll tekee irtioton kanttilaisesta vapauden ideasta, jossa vapaus on toiminnan vapautta, mikä vahvistetaan päätöksenteolla. Von Uexküllin ajattelu tähtää rakenteelliseen vapauteen. Tällainen vapaus muistuttaa, kuten Merleau-Ponty asian ilmaisee, ”melodian teemaa”; vapaus kummittelee eläinten todellistumisen tavoissa mutta ei milloinkaan ole eläimen käyttäytymisen päämäärä.<sup>11</sup>

Edellä esitin, että Ahtilan elokuvallisessa ajattelussa<sup>12</sup> tapahtui *Marian ilmestyksen* myötä käänne, jolloin hän alkoi etsiä tapoja kuvata ihmisen, eläinten ja pyhän välisiä suhteita. On myös mahdollista väittää, että selvä temaattinen käänne tapahtui jo vuonna 2007 yksikanavaisessa elokuvassa *Kalastajat* (2007). Siinä länsiafrikkalaiset kalastajat pyrkivät veneineen merelle kalaan, mutta ajautuvat toistamiseen aaltojen painosta takaisin rantaan. Yhteen tapahtumaan keskittyvä teos on eräällä tavalla Ahtilan kunnianosoitus romantiikan esteettiselle perinnölle, joka kulminoituu usein juuri merimaiseman rajattomuuteen, mahtipontiseen, yleväksi määritellyyn voimaan.

Kuva 4. Eija-Liisa Ahtila, *Kalastajat* (*Etydit*, no. 1), 2007. Kuva: Pirje Mykkänen, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.





Kuva 5. Théodore Géricault, *Medusan lautta*, (*Le Radeau de la Méduse*), 1818–19. Louvren museo. Kuva: Wikimedia Commons.

Teoksen ilmeinen taidehistoriallinen viitatuskohta on Théodore Géricault'n *Medusan lautta* (1818–19), jota pidetään romantiikan ajan eräänä avainmaalauksena. *Medusan lautan* tapahtumapaikka on Senegalin rannikko, ja sen poliittinen sisältö ei koske vain eettisyyttä toista kanssaihmistä vaan myös toisia rotuja, ihonvärejä ja kansalaisuuksia kohtaan. Siinä missä Géricault'n maalaus myös Ahtilan *Kalastajat* kuvaa ihmisen taistelua luonnonvoimia vastaan, ja ihmisen pienuutta luonnon mittamaattomuuden ja hallitsemattomuuden rinnalla.

Toisin kuin romantiikan perinnössä, jossa ihminen ylevän luonnonelementin kohdatessaan tulee tietoiseksi omasta subjektiivuudestaan ja sen rajallisuudesta, korostuu *Kalastajissa* ihmisten välinen yhteistoiminta. Meri ei kummassakaan maalauksessa ole kohde, jota kontemploidaan vaan elementti ja energia, jonka kanssa on tultava toimeen. *Medusan lautan* historiallisia tapahtumia ohjasi keskinäinen kamppailu, riisto ja eloonjäämisvietti, kun taas *Kalastajissa* korostuu miesten välinen keskinäinen solidaarisuus.

Jos jatkamme Ahtilan tuotannon seuraamista ajallisesti taaksepäin, voimme huomata, että hän on käsitellyt ihmisen ja muiden lajien välistä teemaa jo paljon aikaisemmin. Valokuvasarja *Koirat purevat* (1990) havainnollistaa Ahtilan tuotannon temaattista jatkumoa, taiteilijan kuvallisen ajattelun kehityksen suuntaa. *Koirat purevat* on valokuvasarja, jossa alaston nainen tekeytyy koiraksi: asettuu sängyn päälle erilaisiin koiralle tyypillisiin asentoihin ja ilmeilee kuin koira puolustaessaan tai hyökätessään. Valmistusajankohtansa näkökulmasta kuvassa oleva henkilö on luonteva ajatella taiteilijaksi, joka suuntaa huomion primitiivisiin tai järjen vastakohtana pidettyihin emotioihin sekä leikkien taiteilijuuden, naisen ja koiran roolimalleilla.<sup>13</sup> 1990-luvun alun kontekstissa *Koirat purevat* näyttäytyy postmodernina teoksena, joka osallistuu feministiseen politiikkaan käyttämällä hyväkseen postmodernia ironiaa.

Kuvasarja samastaa naisen ja koiran; molempia on mahdollista opettaa tottelemaan auktoriteetin eli miehen ääntä. Sekä koira

Kuva 6. Eija-Liisa Ahtila, *Vaakasuora*, 2011. Kuva: Adrian Villalobos, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.



että nainen edustavat perinteisessä länsimaaisessa ajattelussa hierarkkisesti vähempiarvoista suhteessa mieheen ja suhteessa ihmiseen. Derrida toteaa: ”Auktoriteetti ja autonomia ovat, [– –] osoitettu miehelle pikemmin kuin naiselle ja naiselle pikemmin kuin eläimelle.”<sup>14</sup> Derrida tähdentää, että ainoastaan aikuiselle, vahvalle ja viriilille miehelle on kulttuurissamme kuulunut täysi subjektius. Hän myös huomaa, että samalla hetkellä, kun tätä subjektin skeemaa on alettu purkaa, on näille muille eli ”naisille ja/tai kasvissyöjille” alettu antaa niin etiikassa, juridiikassa kuin politiikassa subjektin asema.<sup>15</sup>

Tämän päivän katsojalle *Koirat purevat* teoksen feministinen sisältö on auttamatta heikentynyt tai muuttunut. Vuonna 1990 kun Ahtila kuvasi *Koirat purevat* -teostaan ja Jacques Derrida kävi Jean-Luc Nancyn kanssa keskustelua lihansyönnistä, fallisuudesta ja subjektuudesta, oli kysymys sukupuolten välisestä tasa-arvosta päivänpolttava, ja niin ikään keskustelu identiteetistä, ja sen dekonstruktiosta keskeinen.<sup>16</sup> Nyt kuvasarjan katsomista ja Derridan ja Nancyn välisen keskustelun lukemista ohjaa posthumanistinen tulkinta. Siinä lajien ja sukupuolten

väliset rajat liudentuvat ja subjektuuden sijaan puhutaan lajien välisestä etiikasta, joka koskee nykyisin suhtautumistamme eläimiin mutta yhä selvemmin myös kasveihin.<sup>17</sup>

Ja juuri feministien piirissä syntyi ensimmäiseksi tarve ajatella sukupuolen ja lajien, tai ihmisen, koneen ja eläimen välisiä suhteita uudelleen, varhaisena esimerkkinä Donna Harawayn kirjoitukset.<sup>18</sup> Haraway on osoittanut 1970-luvulta alkaen, että feministinen ajattelu kulkee välttämättä kohti posthumanismia, joka määrittelee radikaalisti uudelleen luonnon, sukupuolen ja lajien väliset suhteet. Nykykatsojalle Ahtilan *Koirat purevat* on niin ikään teos, joka nostaa esille lajienvälisyyden ja ihmisen (naisen) ja eläimen (koiran) samankaltaisuuksia sekä biologisena että sosiaalisina toimijoina.

*Marian ilmestystä* (2010) seuranneina vuosina Ahtila on jatkanut lajienvälisen kommunikaation käsittelyä teoksessaan *Tutkimuksia draaman ekologiasta I* (2014) ja sitä edeltäneessä *Vaakasuora*-nimisessä liikkuvan kuvan installaatiossa (2011).

Näissä teoksissa kyse on mittakaavan siirrosta, ja aivan keskeisesti myös liikkuvan kuvan mediumista. Huomaamme, että kyse

on jälleen aiheista, jotka ovat kulkeneet mukana taiteilijan tuotannossa alusta alkaen. Nyt huomio ei kuitenkaan ole ihmisen sisä- ja ulkopuolisen maailman välisen rajan rikoutumisesta tai häiriintymisestä. Uusissa teoksissa huomio suunnataan ulos ihmisen mielestä ympäristöön. Näissä kahdessa teoksessaan Ahtila ottaa myös selvemmin kantaa maiseman kuvatyyppeihin, joka on kulkenut mukana hänen tuotannossaan aina, nousematta varsinaisesti omaksi aiheekseen.

*Vaakasuora* liikkuvan kuvan teos kuvaa kuudella valkokankaalla horisontaalisesti suurta kuusipuuta. Teoksen kirjallisessa kuvauksessa Ahtila toteaa, että on päätytty tällaiseen ratkaisuun huomattuun, että tämä olisi mahdollisin tapa tehdä muotokuva kuusesta, joka ei vääristä kuusipuun mittakaavaa. Jos kuusi kuvattaisiin niin kaukaa, että se mahtuisi kokonaisuutena yhteen otokseen, se ei olisi kuva kuusesta vaan maisemanäkymästä, joka sisältää kuusen.<sup>19</sup>

Kuuden valkokankaan elokuvallinen ratkaisu sekä teoksen sijoittaminen vaakatasoon on ainoa keino saada koko kuusi mahtumaan esitystilaan. Ahtilan elokuvalliseen kerrontaan ja ongelmanratkaisuun on tullut jälleen uusi näkökulma. Aikaisemmin Ahtilaa on ajanut sellaiset kysymykset kuin, miten saada liikkuvalla kuvalla ja kuvien rinnastuksilla esiin psyyken hajoaminen, trauma, koiran tai läheisen kuolema, ihmiseen sisäänrakennettu paha, välivallan potentiaalisuus ja niin edelleen. Tällä kertaa ongelma on paljon yksinkertaisempi; miten kuvata elokuvalla kokoa, kuusipuun fysiologista mittakaava.

*Vaakasuora* on siis Ahtilan yritys tehdä kuusen muotokuva. Mutta mitä kuusen muotokuva voi tarkoittaa? Voidaan helposti väittää, että ajatus muotokuvasta ei kerta kaikkiaan sovellu kuusen eikä muunkaan kasvin kuvatyypiksi. Sama asia näyttäisi koskevan myös eläintä. Perinteisesti muotokuvia eläimistä on nimittäin tehty ainoastaan silloin, kun ne ovat olleet jonkin merkittävän

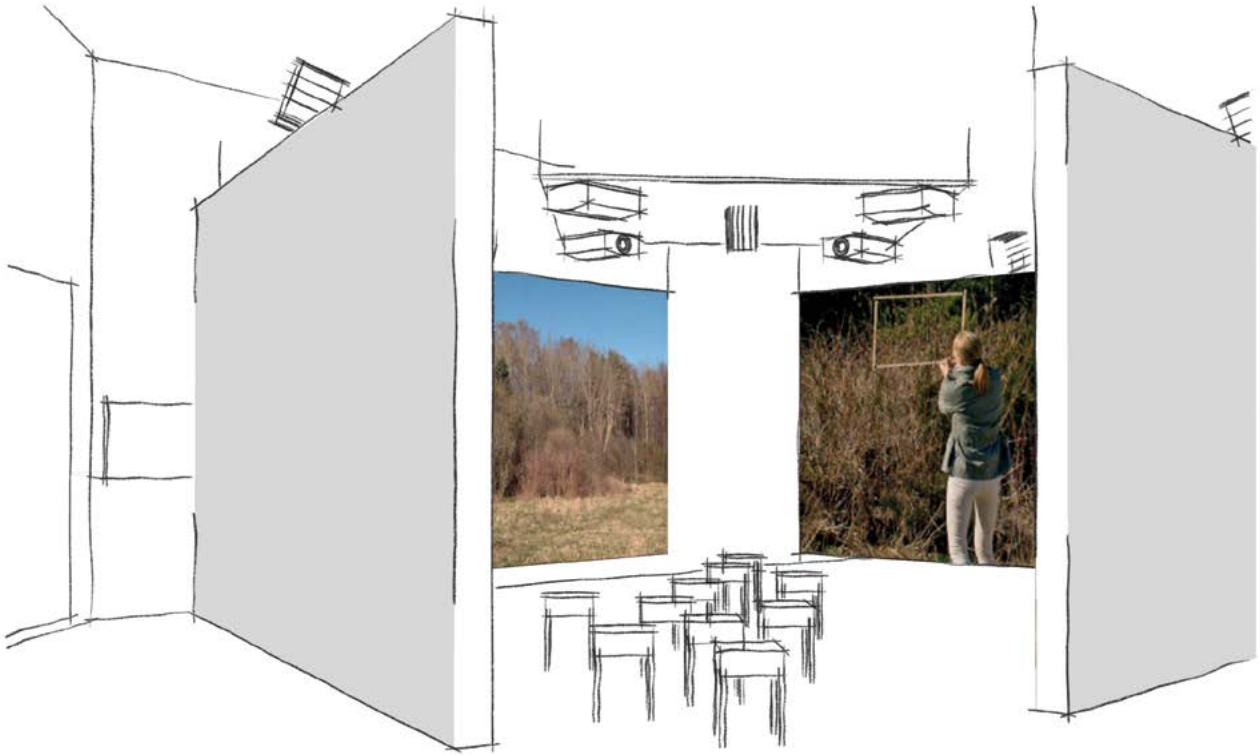
henkilön lemmikkejä, jolloin ne ovat saaneet ikään kuin edustaa omaa isäntäänsä.<sup>20</sup>

Ahtilan teoksen kohdalla onkin ehkä osuvampaa puhua kuusen lajityypillisestä esityksestä, jolla ei enää 2010-luvulla voi kuitenkaan olla tieteellistä merkitystä, kuten vaikkapa 1700-luvun ja 1800-luvun kasvikuvauksissa. Kuusi edustaa tässä omaa lajiansa, ei varsinaisesti juuri tälle singulaarille kuuselle erityisiä ominaisuuksia. Katsojan on mahdotonta tunnistaa tämä singulaari kuusi metsässä, mikä olisi edellytys muotokuvalle.

Jos kuitenkin palautamme mieliin muotokuvan varhaisen käytön, huomaamme olevamme kenties sittenkin muotokuvataiteen äärellä katsoessamme *Vaakasuoraa*. Nimitäin syntyessään 1300-luvulla muotokuvaa tarkoittavat sanat *ritratto* (ital.), *portrait* (ransk. ja engl) ja *potretti* mukailivat latinan verbiä 'protrahere', joka tarkoittaa esiin tuomista tai esiin nostamista eli näyttämistä. Vasta 1600-luvulla sana alkoi tarkoittaa pelkästään ihmisyksilöä esittävää kuvaa.<sup>21</sup> Potretti on toisin sanoen kuva ja erityisesti sellainen, joka näyttää kohteen ominaisuuksia tai piirteitä, jotka eivät aiemmin ole olleet näkyvissä tai tiettävissä.

*Vaakasuora* olkoon siis kuusen muotokuva, ja juuri muotokuvana oleminen liittää sen poliittisen ekologian piiriin. Muotokuvatun henkilön singulaarisuuden sijaan olennaiseksi nousee toisen lajin – kuusen – erityisyys, mutta tällä kertaa ei sen tieteelliset tai luonnonhistorialliset ominaisuudet tai typologisoitavat piirteet vaan puun ainutlaatuisuus tavallisena suurena kuusipuuna.

*Vaakasuora*-teoksen kohdalla tämä muotokuvalla edellytettävä 'esiin nostaminen' tarkoittanee paitsi kuusen suurta kokoa myös meidän optisten katselu- ja tallennuslaitteiden kyvyttömyyttä näyttää asioita niiden omissa ominaisuuksissa. *Vaakasuoran* oivallus on tässä: se kieltäytyy sopeuttamassa konkreettista luontokappaletta olemassa oleviin tiedon rakenteisiin. Tässä mielessä se toimii päinvastoin kuin mikroskooppi, joka



Kuva 7. Eija-Liisa Ahtila, *Tutkimuksia draaman ekologiasta I*, 2014, installointiluonnos. Kuva: Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.

aikanaan auttoi näkemään tarkemmin mutta unohtaen samalla asioiden mittakaavan.<sup>22</sup>

*Vaakasuoraa* seuranneessa elokuvassa *Tutkimuksia draaman ekologiasta I* (2014) lähtökohta on sen nimen mukaisesti kysymys siitä millainen voisi olla draaman ekologia? Mikä on draaman tapa osallistua eliöiden ja niiden ympäristön välisiin suhteisiin, sillä tavoin, että ihminen ei ole hierarkkisesti muita ”ylempänä”? Samalla teos on tutkielma ihmisen rajallisesta tavasta havaita maailman monimuotoisuutta sekä niistä keinoista, joilla erityisesti liikkuvan kuvan perintö on kykenevä tätä tilannetta muuttamaan.

Kolmelle seinälle projisoitu liikkuvan kuvan installaatio tapahtuu suomalaisessa lähiluonnossa; pellolla, metsän laidassa, ilmassa, tallin ympäristössä, pihamaalla ja sisällä talossa. Teos rakentuu ihmisnäyttelijän esittämän luentoperformanssin ympärille. Ihmisnäyttelijän lisäksi teoksessa esiintyy myös joukko ihmisakrobaatteja, hevonen,

koira, lintuja, puita, pensaita. Ihmisnäyttelijä toteaa heti alussa, että ”esityksen lähtökohdanna on elokuvan ihmiskeskeisyys”. Teoksessa hahmotettu aika ja tila sekä sommitelma ja kehystys ovat jäsenneilty ihmisen näkökulmasta, ja juuri tätä asetelmaa teoksessa lähdetään purkamaan.

Draaman keinot näyttää ja nähdä ovat lähtöisin ihmisen jäsentämästä todellisuudesta. Näyttelijä Kati Outinen haluaa tehdä esityksen, tai vakavan ajatusleikin siitä, olisiko mahdollista nähdä toisin ja siirtää huomio muuhun elolliseen. Hän kuvailee pyrkimyksiään ja suuntaa samalla katsojan huomiota erilaisiin ympäristössä oleviin aiheisiin muun muassa sommittelun, komposition ja dramaturgian keinoilla.

Outisen onnistuukin siirtää katsojan huomio heti alussa ihmisestä ympäristön tapahtumiin, kuten tuulen aiheuttamiin pensaiden liikkeisiin. Vähitellen elokuvan edetessä syntyy lisää oivalluksia toislaisten





Kuva 8. Eija-Liisa Ahtila, *Tutkimuksia draaman ekologiasta I*, 2014, yksityiskohta. Kuva: Malla Hukkanen, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.

elämänpiiristä. Outinen jatkaa luentoaan. Esityksen ja koko elokuvan keskeiseksi näkökulman muuttajaksi nousee tervapääsky. Outinen johdattaa katsojan linnun outoon elämänmuotoon sen elämänpiiriin kuvailun ja elokuvassa näkyvien kuvien avulla. Kuvissa *näytetään* miltä tuntuu asua tervapääskyn lailla ilmassa.

Myöhemmin kuvissa sekä *näytellään* sitruunaperhosen toukkia että *näytetään* toukan elämää, kun joukko ihmisnäyttelijöitä asettuu vihreisiin makuupusseihin puun oksalle, ja he yrittävät mukautua perhostoukkanä olemiseen.

Ahtilan elokuvan tervapääsky, perhosen toukka ja teoksen lopussa vielä yöllisen taivaan tähti, edustavat ihmiselle vieraita ei-inhimillisiä toimijoita, joiden olemisen tapaan teoksen ihmisesiintyjät yrittävät eri tavoin assimiloitua. Tähteä, toukkaa ja tervapääskyä ei nähdä ulkokuorena tai pintana, mikä on Ron Broglionin mukaan ollut kulttuurimme tavanomainen tapa suhtautua ei-inhimillisiin olentoihin. Eläimet ovat tämän tradition mukaan vailla sisäisyyttä ja maail-

maltaan köyhiä, kuten Martin Heidgger esittää.<sup>23</sup> Tutkimuksia draaman ekologiasta hylkää tämän oletuksen ja avaa mahdollisuuden ajatella eläintä kokonaan toisesta lähtökohdasta käsin. Se käyttää hyväkseen draaman keinoja näyttää mahdollisia, toisia, fiktiivisiä tapoja havaita. Ahtila välttää kuitenkin lankeamasta todellisuudesta irrottautuvaan tieteisfiktioon ja pitää kiinni realistisista luontodokumenteista tutuista elokuvallisista keinoista.

Samalla kun Ahtilan teosten aiheet ovat alkaneet käsitellä luontoa ja ei-inhimillisten olioiden maailmaa, hänen teoksensa ovat alkaneet myös ottaa kantaa maiseman konstruoinnin tapoihin. Jos aiemmissa teoksissa kuten *Tänään* (1996), *Missä on missä* (2009) ja vielä *Marian ilmestyksessä* 'maisema' oli ihmisten ja eläinten elinympäristö tai toiminnan tapahtumapaikka (*setting*), on siitä *Tutkimuksia draaman ekologiasta* tullut maisemallisempi.

Ahtilan tapa suunnata huomiomme ympäristöön pitäytyy tietyissä maiseman esittämiselle keskeisissä asetelmissä, mikä

johtunee elokuvan teknologisesta perustasta ja ihmislähtöisestä tarkastelukulmasta, ja sen vaikutuksesta kompositioon ja katseella hallitsemiseen, kuten Outinen teoksen alussa selvittääkin. Nämä seikat liittyvät kompositioon. Elokuvallinen piirre on myös se, että huomio kiinnitetään tapahtumiin ja draaman etenemiseen, jolloin kamera vain harvoin keskittyy ympäristöön niin, että voitaisiin puhua elokuvan maisemasta, eli ”tapahtumista vapautetusta tilasta”.<sup>24</sup>

Suomalainen ympäristöpolitiikan tutkija Yrjö Haila määrittelee maiseman kiinnostavalla tavalla: ”Maisema on se osa ihmisiä ympäröivää maailmaa, josta he kokevat olevan siinä määrin riippuvaisia, että kiinnittävät siihen merkityksiä. Tämä maisema on elämänpiiri: aktiivisen elämän tuottama elämän edellytys.”<sup>25</sup> Hailan maiseman määritelmä tulee lähelle von Uexküllin eläinlajien Umweltia. Kyse on toiminnan kautta syntyvästä elämänpiiristä, ei katseella hallitusta näkymästä. Haila niin ikään tähdentää, että maiseman ymmärtäminen elämänpiiriksi ei tarkoita sen ’naturalisointia’. Maiseman osatekijät kantavat myös symbolisia merkityksiä, jotka ovat materiaallinen välttämättömyys, sillä olemme symbolinen

laji, kuten Haila toteaa.<sup>26</sup>

Jos vielä palaamme von Uexkülliin. Hänen kehittämäänsä biologian oppialaa kutsuttiin biosemiotiikaksi, sillä hän havaitsi eläinten käyttävän erilaisia symbolisia ilmaisuja. Niin ikään Merleau-Ponty sovittaessaan von Uexküllin ajatuksia omaan luontoa koskevaan filosofiaansa, pitää tätä eläinten symbolista kykyä tärkeänä johtolankana eläinten ymmärtämiseen vähemmän konemaisina.<sup>27</sup>

*Tutkimuksia draaman ekologiasta* -installaatio lainailee luontodokumenttien tai ope-  
tuselokuvien tyylikeinoja, mutta muuttaa niiden sisältöjä täysin. Teoksessa ei luontodokumenttien tyypilliseen tapaan antropomorfisoida eläimiä<sup>28</sup>, vaan käännetään näkökulma päinvastaiseksi ja zoomorfisoidaan ihmisen havaintoa. Näin teos onnistuu opettamaan meille katsojille uusia asioita paitsi elokuvasta myös aistien määrittelemistä havaitsemisen rajoista. Tästä syystä *Tutkimuksia draaman ekologiasta* todistaa ihmeen; että kenties kaikista ihmiskeskeisimmällä taiteella lajilla elokuvalla voidaan kuin voidaankin kuvata toislajisten olentojen elämänpiiriä. Tämä elokuvan tarjoama ihme on sen kyky rakentaa fiktoita, kuviteltuja todellisuuksia.

Ahtilan ekologiset elokuvat *Marian Ilmestys*, *Vaakasuora* kuin *Tutkimuksia draaman ekologiasta* haastavat katsojan mukaan kuvitteluun, asettumaan annetun ja opetetun todellisuuden reuna-alueelle, josta tuo toisen lajin sfääri voi alkaa.

FT Hanna Johansson on nykytaiteen tutkimuksen professori Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa, jossa hän toimii dekaanina. Johansson on myös Helsingin yliopiston taidehistorian dosentti.

Kuva 9. Eija-Liisa Ahtila, *Tutkimuksia draaman ekologiasta I*, 2014, yksityiskohta (perhonen). Kuva: Malla Hukkanen, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.



## Viitteet

- 1 Artikkelin on syntynyt vuoropuhelussa tämän julkaisun Kirsi Saarikankaan artikkelin kanssa. Siinä on jälkiä 2000-luvun alussa alkaneesta yhteistyöstämme ekologisen taidehistorian sekä ympäristötaiteen ja rakennetun ympäristön luontokulttuurien pohtimisessa.
- 2 ”Stories in films usually focus on humans. We film our world and show it to each other. The time is ours, the space is ours. The composition and the framing is ours. We are in the center. The camera follows our movements, and the story our drama. We construct a medium -- ways to see and show, an interpretation and a grammar for realism....” Ks. Eija-Liisa Ahtila, *Ecologies of Drama. Collected Writings, Interviews*, script. & ed. Cathleen Chaffee (Buffalo, New York: Albright-Knox Art Gallery, 2015), 257.
- 3 Ks. esim. Mieke Bal, ”Liikkuva kuva todistaa/The Moving Image as Witnessing,” teoksessa *Marian Ilmestys - The Annunciation*, Helsinki: Galleria Heino & Crystal Eye – Kristallisilmä Oy 2011; Mieke Bal, *Thinking in Film. The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila* (London: Bloomsbury Academic, 2013).
- 4 Jacob von Uexküll, *A foray into the worlds of animals and humans: with A theory of meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, [1934] 2010).
- 5 Maurice Merleau-Ponty, *La nature: Notes, cours du Collège de France* (Paris: Editions du Seuil, 1995).
- 6 Maurice Merleau-Ponty, *Nature: Notes, Course Notes from the Collège de France*, trans. Robert Valier (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003), 168–171.
- 7 Merleau-Ponty, *Nature*, 177–178.
- 8 Merleau-Ponty, *Nature*, 177.
- 9 Kt. esim. Susanna Lindberg, ”Derrida eläinten jäljillä,” *Tiede ja edistys* 30, nro. 2 (2005): 87–98.
- 10 Cary Wolfe, ”No Immunity: The Biopolitical Worlds of Eija-Liisa Ahtila,” teoksessa *Eija-Liisa Ahtila Parallel Worlds*, toim. Lena Essling (Stockholm, Helsinki: Moderna Museet, Carré d’Art – Musée d’art contemporain, Museum of Contemporary Art Kiasma, 2012)
- 11 Merleau-Ponty, *Nature*, 178.
- 12 Mieke Bal, ”Liikkuva kuva todistaa/The Moving image as Witnessing,” teoksessa *Marian Ilmestys - The Annunciation*, Helsinki: Galleria Heino & Crystal Eye – Kristallisilmä Oy, 2011), 52.
- 13 Teoksella on selkeä yhteys kehotaiteeseen, jossa taiteilija kuvasi itseään esittämässä ja tämä esitys valokuvattiin. Tunnettuja taiteilijoita, jotka käyttivät tätä metodia ovat muun muassa Hannah Wilke, Cindy Sherman. Ks. Amelia Jones, *Body Art / Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).
- 14 Ks. Jacques Derrida, ”‘Eating well’, or the Calculation of the Subject: An interview with Jacques Derrida by Jean-Luc Nancy,” teoksessa *Who Comes After the Subject*, ed. Jean-Luc Nancy (Routledge: New York, 1991) 114
- 15 Derrida, ”Eating well,” 113.
- 16 Viitataan tällä ”keskustelulla” edellä mainittuun julkaisuun ’Eating well’.
- 17 Ks. esim. Emanuele Coccia, *Kasvien elämä. Seikoittamisen metafysiikkaa*, suom. Jussi Palmusaari (Helsinki: Tutkijaliitto, 2020).
- 18 Ks. esim. Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (Routledge: New York and London, 1989).
- 19 Ahtila, *Ecologies of Drama*, 253.
- 20 Alex Potts, ”Natural Order and the Call of the Wild: The Politics of Animal Picturing,” *Oxford Art Journal* 13, nro. 1 (1990): 12–33.
- 21 Tutta Palin, *Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä* (Helsinki: Taidekoti Kirpilä, 2007), 15.
- 22 Michael Foucault, *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia*, [alkuteos ranskaksi 1966, englanniksi 1994] (Helsinki: Gaudeamus, 2011), 138.
- 23 Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, trans. William McNeill & Nicolas Walker (New York: HarperCollins, 1993)
- 24 Martin Lefebvre, ”Between setting and landscape in the cinema,” teoksessa *Landscape and Film*, ed. Martin Lefebvre (New York: Routledge, 2006), 20–60.
- 25 Yrjö Haila, ”Maiseman todellistumisesta,” teoksessa *Maisema Kiasman kokoelmassa*, toim. Eija Aarnio & Marja Sakari (Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma, 2006), 29.
- 26 Haila, ”Maiseman todellistumisesta,” 29.
- 27 Glen A. Mazis, ”Merleau-Ponty’s concept of nature: passage, the oneoric, and interanimali,” teoksessa *Merleau-Ponty. From Nature to Ontology*, Chiasmi International, Vol.2., Trilingual Studies Concerning Merleau-Ponty’s Thought (Milano, Paris, Memphis Tennessee: VRIN /Mimesis /University of Memphis, 2000), 234.
- 28 Ks. antropomorfismista Sandra D. Mitchell, ”Anthropomorphism and Cross-Species Modelling,” teoksessa *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, eds Lorraine Daston, & Gregg Mitman (New York: Columbia University Press, 2006), 29.