

YRJÖ HAILA

Hengenviljelyn kentät ja puutarhat

Hengenviljelyn keskeiset alueet ovat tiede ja taide, inhimillisen kulttuurin pisimmälle eriytyneet työskentelyn alat. Tieteellisessä ja taiteellisessa työssä fyysiset ja henkiset ainekset kietoutuvat toisiinsa. Tiede ja taide luovat uutta tässä ja nyt. Siten ne tuottavat kuvia tulevan muutoksen mahdollisuuksista. Molemmilla on kuitenkin omaleimaisia sidoksia maailmaan. *Puutarha ja kenttä* ovat metaforisia ilmauksia niille sisäisille edellytyksille ja ulkoisille rajoitteille, jotka määräävät hengenviljelyn mahdollisuuksia.

Alussa oli teko; vasta teon perässä seurasivat ajatukset ja sanat. Inhimillisen historian ovat tuottaneet teot, jotka ovat luoneet, kantaneet ja muuntaneet kulttuurisia merkityksiä ihmisyhteisöissä. Teko on elävä sekä tapahtumana että tuottamana tuloksena, mutta lisäksi siinä, miten sen merkitystä jälkikäteen arvioidaan sekä uusina tekoina että tulkitsevinä ajatuksina ja sanoina. Tavat arvioida tekoja ovat aikojen myötä muuttuneet. Ajatukset ja sanat ovat ottaneet yliotteen. Tavoitteeni on palauttaa tiede ja taide hengen sfääristä aineellisille perustoilleen. Käytän käsitettä hengenviljely kunnianosoituksena menneiden aikojen näkemyksille inhimillisen kulttuurin voimavaroista; itsensä Ciceron sanotaan käyttäneen sanaa ensimmäisenä¹.

Hengenviljelyn alat kuten tiede ja taide edellyttävät työtä, joka on useimmiten raskasta, voimia ja teknisiä taitoja vaativaa ponnistelua – ei suinkaan hengen vapaata lentoa. Kiinnostukseni kohteena ovat tieteellisen ja taiteellisen työn yhtäläisyydet ja erot. Työn valmiit tulokset saattavat näyttäytyä henkisinä, mutta niiden taustalla on suuri määrä näkymätöntä fyysistä ja henkistä työtä: opettelua, harjoittelua, valmistamista ja valmistautumista sekä tietenkin niin tekijöiden kuin tekemisen edellytystenkin huoltoa ja ylläpitoa.

Käytän seuraavassa tieteellistä ja taiteellista työtä yleisinä kategorioina siitäkkin huolimatta, että eri tieteen- ja taiteenhaarojen välillä on tavattomasti merkityksellistä vaihtelua. On hyvin mahdollista, että tieteen ja taiteen eri alojen väliset yhtäläisyydet ja erot ovat saman sukuisia

kuin tieteen ja taiteen yhtäläisyydet ja erot, mutta sitä ei ole tässä yhteydessä mahdollista pohtia.

Taustat

Varhaisvaiheissaan tiede ja taide olivat yhtä. Kun inhimilliset kulttuurit alkoivat perustaa pysyviä ja paikoilleen kiinnittyneitä asuinsijoja runsaat 10 000 vuotta sitten, ne käyttivät kaikkia mahdollisia keinoja luodakseen eron ympäröivän maailman kotoisan (tutun) ja vieraan (villin) aineksen välille². Tuttua kotoista maailmaa edustivat asumukset, lähiympäristön metsästys-, keräily- ja viljelymaat sekä arkielämän kulkuun kiinnittyneet esineet ja roipheet. Toimintojen, esineistön ja ympäristön symboliset merkitykset tihtyivät ja tuottivat uskonnot – rituaalit, myyttiset tarinat – jotka vahvistivat yhteisöjen yhteenkuuluvuutta ja tarjosivat ainekset kosmologisille käsityksille ihmisen asemasta maailmassa. Artefakteihin kiteytyneillä ja yhteisesti jaetuilla symbolisilla merkityksillä oli yhteisöjen jäsenten käytännön toimia ohjaavaa voimaa.³ Varhaisissa kaupunkivaltioissa merkityksiä tulivat kantamaan yhä monimutkaisemmat rakennelmat ja laitteet kuten temppelit ja aurinkokellot, joiden alkuperä palautui alkuperäiseen luojaan, demiurgiin. Klassisen Kreikan kirjallisuuden Daidalos periytyy Kaksoisvirtain maan varhaisista kaupunkikulttuureista⁴. Symbolisesti latautunut esineistö tuotti asumuksille ja niiden lähiympäristölle uudenlaisen esteettisen hahmon.

Mistä ovat peräisin tieteen ja taiteen erot? Hiukan yksinkertaistaen: tieteellinen ja taiteellinen työ ovat kas-



vaneet yhteiskunnallisessa työnjaossa erilleen. Tekemisen taidot tosin ovat säilyneet tieteeseen ja taiteeseen eri aloilla saman sukuisina lähes nykyaikaan asti. Eroja on pikemminkin syntynyt siitä, että työn tuloksilla on erilainen luonne. Taiteellisen työn tuotteet muuttuivat vähitellen itsenäisiksi taideteoksiksi eli irtautuivat tekijöistään esineiksi, joita ryhdyttiin arvioimaan erityisin esteettisin perustein. Tekijöiden työ ja taito hävisivät taustalle. Tiede sen sijaan eli tukevasti kiinnittyneenä erityisiin tekniisiin ja taloudellisiin maailmoihin kuten talojen ja laivojen rakentamiseen, aseistuksen ja esineistön valmistamiseen, tuotannon ja kaupankäynnin tehostamiseen ja niin edelleen.

Lopulta tieteen ja taiteen erotti erillisiksi toiminnan piireiksi Kantin ensimmäisen ja kolmannen kritiikin välinen käsitteellinen jännite: *Kritik der reinen Vernunft* vastaan *Kritik der Urteilkraft*, todenmukaista tietoa tavoitteleva puhdas järki vastaan maailman ilmiöiden arvoa määrittelevä arvostelukyky. On monasti todettu, että Kantin kritiikit liittyvät näennäisestä erillisyydestään huolimatta läheisesti toisiinsa. *Urteilkraft*, arvostelukyky, on kritiikin kategorioista perimmäisin: siltä puuttuvat selvät itsenäiset kriteerit, joten se paljastaa epäsuorasti ihmisyyden ehtojen ambivalenssin. Jos arvostelukyvyllä ei ole muuta perustaa kuin inhimillisen päättelyn luomat kategoriat, sekä ensimmäisen kritiikin puhdas järki että yhtä lailla toisen kritiikin käytännöllinen järki menettävät transsendentaalisen tukensa.⁵

Sekä tieteellä että taiteella on biologiset juuret. Molempien alkumuotoja esiintyy runsaasti muun eliökunnan piirissä. Kaikkien eliöiden on tarpeen tietää ympäristöstään (tiede itumuodossaan), ja kaikkien eliöiden on tarpeen muuttaa ympäristöään itselleen tutuksi, miellyttäväksi ja turvalliseksi (taide itumuodossaan). Tieteen itumuodot ilmenevät eliöiden kognitiivisina kykyinä. Hermofysiologi Rodolfo Llinás on korostanut, että liikkuvat organismit kohtaavat edessään jatkuvasti uudenlaisia, ennakoimattomia ilmiöitä, joihin niiden tulee reagoida. Erottaakseen uuden vanhasta ne tarvitsevat muistia.⁶ Taiteen itumuodot ilmenevät käyttäytymisvoimissa, joilla eliöt lisäävät oman ilmiönsä tai välittömän ympäristönsä tuttuutta ja houkuttelevuutta: saalistus- ja ravinnonhakureitit, suojaisat ja koristeelliset pesärakennelmat, pariutumista edistävät kosiomenot kuten laulu, värikkäät asut sekä moni-ilmeinen liikehdintä, ja niin edelleen.⁷

Ympäristön tuttuus ja turvallisuus on ensisijaista. Kaikki eläimet tarvitsevat ”arvostelukykyä”, jota kokemuksen tuottama tietämys joko vahvistaa tai muuttaa. Oman taiteenlajinsa muodostavat eläinkunnassa opettelu ja leikki: nisäkkäiden pennut harjoittelevat keskinäisten painiensa temmellyksessä saalistustaitoja, varislinnut harjoittelevat lentotaitoja ilmavolteillaan syksyisen myrskytuulen pyörteissä, ja niin edelleen. Leikissä esteettiset ja tiedolliset ainekset ovat erottamattomasti kietoutuneina yhteen.

Itsenäisinä kognitiivisina ja yhteisöllisinä toimintoina tiede ja taide rajoittuvat kuitenkin ihmislajiin. Mikä

inhimillinen ominaisuus selittää tämän? Antropologi André Leroi-Gourhan piti ihmistymisen historian erityispiirteinä muihin eläinlajeihin verrattuna ihmisorganismien ja ympäristön keskinäisyyksien ulkoistumista, jota ovat ilmentäneet esimerkiksi työkalujen käyttö sekä muistin kiinnittyminen ihmiskehon ulkopuolella oleviin artefakteihin ja merkkeihin. Leroi-Gourhan kuvasi termillä ”grafismi” inhimillistä kykyä ”ilmaista ajatuksia materiaalistien symbolien avulla”.⁸

Leroi-Gourhanin grafismi kiteyttää tieteen ja taiteen yhteiset lähtökohdat. Grafismin avulla ihmisorganismi tuottaa ympäristöön uudenlaisia merkityksellisiä aineksia, joilla on symbolisesti määrittynyttä toiminnallista voimaa. Kuten arkeologi Clive Gamble on todennut, symbolinen voima toimii matemaattisen siirtofunktion tavoin: symbolisesti voimakkaan esineen ja esineen vaikutuspiiriin joutuvan ihmisen yhdistelmä (”yhteenlasku”) tuottaa toiminnallisen tuloksen, joka joko vahvistaa vanhaa tai luo uutta. Symbolinen voima tulee ilmi symbolisesti merkittävän esineen ja kokijan keskinäisessä suhteessa. Se ei edellytä funktion jäseneksi joutuvalla ihmiseltä tietoista tulkintaa.⁹

Työt

Hengenviljelyn olemukseen kuuluu henkisen työn kiteytyminen merkityksellisiksi aineelliseksi toiminnoksi ja esineiksi. Tämän perusmalli on kehämäisesti toistuva liike, jota Leroi-Gourhan kuvasi termillä *chaîne opératoire*, ”ketjuuntunut toimintamalli”. Varhainen esimerkki ketjuuntuneen toimintamallin käytännöstä on ollut kivikautisten työkalujen valmistus.¹⁰

Toistuvuutensa ansiosta ketjuuntuneet toimintamallit voivat muuntua. Inhimillisten kulttuurien kehitykselle ominainen perinteen ja uutuuden välinen jännite sai alkunsa kiviesineiden ja -aseiden kehityksessä satoja tuhansia vuosia sitten¹¹. Muutoksen vauhti on tavattomasti nopeutunut. Esimerkiksi metallien jalostamisen ja muokkaamisen perustaidot ja -tekniikat kehittyivät ajanlaskun alkua edeltäneiden muutaman tuhannen vuoden kuluessa. On hyvin uskottavaa, että nopeutumisen on tehnyt mahdolliseksi ihmisyyhteisöjen sosiaalisen kiinteyden lisääntyminen ja väkiluvun kasvu. Metallien sisäistyminen inhimilliseen aineelliseen kulttuuriin edellytti laaja-alaisia teknisiä ja sosiaalisia verkostoja kuten esimerkiksi runsasta organyttövoimaa, joka piti yllä esimerkiksi Suurvalta-Ateenan hopeakaivoksia. Metalliesineiden kuten korujen ja koristeellisten aseiden valmistaminen oli taidetta, käsityötä ja metallurgiaa samanaikaisesti.

Kaiken tieteellisen ja taiteellisen työn ehtoja ovat määränneet materiaalit, jotka ovat antaneet työn tuloksille aineellisen hahmon, sekä sosiaaliset verkostot. Historia on elänyt sekä materiaaleissa että verkostoissa. Taiteessa läsnä oleva perintö ulottuu vuosituhansien taakse symbolisesti merkityksellisiin rakenteisiin. Omassa perinteessämme tätä ilmentävät kreikkalaiset pylvää. Luulisin, että eri kulttuurien väliset esteettisten katso- musten erot ovat peräisin kussakin kulttuurissa varhain

vakiintuneiden symbolisesti tärkeiden rakenteiden ja muotojen vaihtelusta. Symbolit elävät historiallisesti vakiintuneiden syvärakenteiden päällä. Uutuus on merkityksetöntä, ellei se rinnastu mielikuvitusta ja toimintaa virittävällä tavalla traditioon.

Bruno Latour on ottanut käyttöön uudissan *faitiche* (englanninkielisenä käännöksenä *factish*) kuvaamaan niitä käsitteellisiä-materiaalisia konstruktioita, jotka ovat kiinnittäneet tieteellisen työn kullakin ajanjaksoilla paikoilleen. Uudissan juurena ovat *fait* ja *fétiche* (englantilaisittain *fact* ja *fetish*): edellisen viitepiste on ulkoisen maailman objektiivisen todellisuuden asiantila ("tosiasia"), jälkimmäisen taas kulttuurisesti konstruoinut ja alkeelliseksi harhaluuloksi leimautunut uskomus. Asetelman perustana on toisin sanoen usein kuviteltu kuilu modernin, objektiiviseen tietoon perustuvan maailmankuvan ja primitiivisiin uskomuksiin perustuvan maailmankuvan välillä, jota Latour on vastustanut erityisesti teoksessaan *Emme ole koskaan olleet moderneja*¹². Latourin kielenkäytössä *faitiche* viittaa "siihen lujaan varmuuteen, joka antaa käytännön muuttua toiminnaksi ilman, että sen harjoittaja hetkeäkään uskoo konstruktion ja todellisuuden tai immanenssin ja transsendenssin välillä olevan eroa."¹³

Käytän seuraavassa suomalaisen kieliasuun sovitettua muotoa "faktissi" (fakta + fetissi). Faktissi on todellinen nimenomaan siksi, että se on konstruktio. Tieteen historia rakentuu konstruktioista, jotka ovat aineellisia ja käsitteellisiä samanaikaisesti ja joiden voima ilmenee tutkimuksen aineellisissa käytännöissä sekä niiden avulla rakentuneissa inhimillisen maailman artefakteissa. Hehkulamppu on nykyihmisten arkea olennaisesti rakentava artefakti, jonka merkityksen tuo osuvasti ilmi vuoden pimeimpään aikaan sattuva sähkökatko. Hehkulamppuja ei olisi olemassakaan ilman sähkömagneettisia ilmiöitä koskevan fysiikan käsitteellisiä ja materiaalisia faktisseja.

Filosofi ja tieteenhistorioitsija Isabelle Stengers on käyttänyt hyväkseen faktissin ideaa eritellessään tieteellisen työn käytännöllisiä ehtoja¹⁴. Faktissit ovat vaate-liaita. Ne ovat tieteellisten tutkimuskäytäntöjen kiinne-kohtia. Yksikään faktissi ei ole syntynyt mielivaltaisesti. Päinvastoin, niistä jokaisen vakiintuminen on vaatinut suotuisat edellytykset, jotka on luonut aiempi tieteellinen työ. Sähkömagnetismin vakiinnuttaneita faktisseja loivat etenkin Michael Faraday (1791–1867) laboratorio-kokeilla ja James Clerk Maxwell (1831–1879) käsitteellisiä-matemaattisilla malleilla, mutta eivät tyhjästä vaan aiemman tutkimustyön perinteitä kehittäen. Tietyllä tutkimusalalla merkityksellisten faktissien tunnistaminen on empiirinen kysymys.

Toisaalta faktissit asettavat tutkijoita sitovia veloitteita. Niitä ei voi kohdella miten tahansa. On toki tavanomaista, että myöhemmän tutkimustyön seurauksena näkemys tärkeiden faktissien luonteesta muuttuu. Fyysikaalisten tieteiden historiassa paradigmaattisia esimerkkejä ovat "flogiston" ja "eetteri". Yksi tieteellisen työn vaativimmista ongelmista on löytää hedelmällinen

"Uutuus on merkityksetöntä, ellei se rinnastu mielikuvitusta ja toimintaa virittäen perinteeseen."

suhde tiettyä tutkimusalaa vakauttavien faktissien ja uudenlaisten ideoiden välillä. Tässä suhteessa tieteellinen työn muistuttaa taiteellista työtä, jossa vallitsevat tekniikat, taidot ja konventiot rajoittavat uutuutta yhtä lailla.

Maailmat

Hengenviljelyn edellytyksiä määrittävät kasvualusta ja ulkoiset ehdot. Kasvualustasta käytän nimitystä "puutarha". Puutarha tuottaa hengenviljelyn voimavarat. Ulkoisista ehdoista käytän nimitystä "kenttä". Kentällä käydään valta- ja määrittelykamppailuja, joiden tuloksista riippuu tieteellisen ja taiteellisen työn liikkumattomuus.

Puutarhan syntyehtoja ovat sovelias määrä oikeanlaatuista ravitsevia aineksia, hyvin muokattu maapohja, sopivat työkalut ja tekemisen taidot. Vastaavanlaisia aineksia vaaditaan, jotta tieteellinen ja taiteellinen työ voisivat tuottaa tuloksia. Puutarha ei synny hetkessä. Se säilyy puutarhana vain sukupolvesta toiseen jatkuvan kollektiivisen työn välityksellä. Historiallisena ilmiönä puutarha on aina ollut yhteisöön sitoutunut yhteiskunnallisten ja poliittisten ihanteiden kantaja. Yksityiset puutarhat alkoivat yleistyä vasta 1800-luvun urbanismin myötä. Sitä ennen puutarha ja puisto olivat julkisia taideteoksia. Ihanteet ulottuivat antiikin Roomaan, saivat uuden muodon renessanssin aikana ja muuntuivat ruhtinain ja hallitsijoiden mahtia symboloiviksi poliittisiksi näyttämöiksi varhaisen uuden ajan Euroopassa.

Termi "kenttä" on peräisin sosiologi Pierre Bourdieulta. Kenttä kuvaa sellaista yhteiskunnallisen toiminnan aluetta, jolla vallitsevat omat instituutioiden sekä yksilöiden toimintatapojen määrittämät sääntönsä. "[K]enttä on erillinen sosiaalinen universuminsa, jolla on omat,

”Taiteen eri aloille syntyneet maailmat ovat hyvin erilaisia.”

vallan ja talouden laeista riippumattomat toiminnalliset lainalaisuutensa.”¹⁵ Rinnastus pelikenttään on tarkoituksellinen: kuten urheilukentillä, myös yhteiskunnallisilla kentillä käydään kamppailua pyrkien tiettyjä sääntöjä noudattaen saavuttamaan kyseiselle kentälle ominaisia tavoitteita. Samoin pelaaminen tietyllä kentällä edellyttää tietynlaisia taitoja.

Kulttuurinen tuotanto eli sekä tiede että taide tarjosivat Bourdieulle tärkeitä kohteita, joiden perusteella hän analysoi kentällä käytyjä määrittelykamppailuja. Kulttuurisen tuotannon kenttä sijoittuu vallan kentälle ja on sille alisteinen, mutta sillä on kuitenkin suhteellisen autonominen asema. Tieteen ja taiteen kenttien suhteellinen autonomia perustuu siihen, että niiden arviointiin sovelletaan eri kriteerejä. Kulttuurinen tuotanto on kuitenkin alttiina vallan kentän hierarkian väliintulolle. Vallan kentän vaikutusta lisäävät erityisesti kulttuurisen tuotannon symbolinen ja ideologinen merkitys sekä kulttuurin tuotteilla käyty kauppa. Symbolista merkitystä kulttuurinen tuotanto voi saada esimerkiksi sosiaaliseen erottautumiseen tähtävään kilpailun ansiosta. Taloutta koskevat päätökset vaikuttavat tietyksi kulttuurisen työn reunaehtoihin ja itsenäisyyteen. Vastaavasti vallan kentältä saadun tuen avulla on mahdollista saavuttaa suuri vaikutusvalta tietyllä kulttuurin kentällä. Tällöin myös kulttuurin kentän autonomia heikkenee, joskin tavallaan epäsuorasti.

Bourdieuin mukaan kulttuurisen tuotannon kenttä itsenäistyi Ranskassa 1800-luvun kuluessa sen jälkeen kun taiteilijat ja kirjailijat olivat vapautuneet suoranaista taloudellisesta riippuvuudesta nimettyihin mesenaatteihin tai tilaajiin. Itsenäistyminen ilmeni ensisijai-

sesti siinä, että taiteelliset ilmaisukeinot vapautuivat ennalta annetuista malleista kuten hierarkkisen auktoriteettijärjestelmän akatemismista. Kuvataiteissa pioneeri oli Manet, kirjallisuudessa Flaubert¹⁶. Taiteellisen tuotannon piiriin syntyi uudenlaisia toimijoita kuten kustantamoita, kirjapainoja, gallerioita ja niin edelleen. Kulttuurisen tuotannon itsenäistyminen johti myös kulttuurisen tuotannon kenttien monipuolistumiseen.

Vastaavanlainen murros tapahtui tieteellisen työn yhteiskunnallisissa ehdoissa suunnilleen samaan aikaan. Tosin eri tieteenhaarojen välillä oli käyty jo paljon aiemmin kamppailua yhteiskunnallisesta arvo- ja vaikutusvallasta. Kant esitti eurooppalaisen valistuksen ajalta klassisen analyysin teoksessaan *Der Streit der Fakultäten* (1798)¹⁷. Keskeinen jakolinja kulki ylimpien tiedekuntien ja alemman tiedekunnan välillä; edellisiin kuuluivat teologia, oikeustiede sekä lääketiede, alemman muodosti filosofia siihen tuolloin luettuine käytännöllisine aloineen. Myöhemmin vastaavanlainen arvovaltakamppailu siirtyi alojen sisään esimerkiksi perustutkimuksen ja soveltavan tutkimuksen välisenä rajalinjana. Tieteenhistorioitsija Thomas Gieryn on käyttänyt termiä ”rajatyö” (*boundary work*) aktiivisesta pyrkimyksestä ylläpitää eroa. Arvovaltakamppailua edustavan rajatyön mallin loi Yhdysvalloissa John Tyndall, joka 1800-luvun puolimaissa kehitti moninaisia retorisia keinoja korostaakseen fysiikan perustutkimuksen arvovaltaa soveltavien ”insinööritieteiden” rinnalla.¹⁸

Kenttiä määrittää myös se, että tuloksina ilmenevän työn takana ja perustana on moninaisille tahoille haarova näkymätön työ. Sitä tekevät kaikki ne toimijat, jotka tekevät tietynlaisen tieteellisen tai taiteellisen toiminnan mahdolliseksi. Sosiologi Howard Becker toi tämän suhteen näkyviin käsitteellä ’taidemaailma’¹⁹. Taiteen eri aloille syntyneet maailmat poikkeavat suuresti toisistaan. Olennaisia eroja muodostuu esimerkiksi siitä, kuinka yksilöllistä tai kollektiivista työskentely on. Yhtä ääripäätä taiteen aloilla edustavat tavallaan kirjallisuus ja kuvataide: toimijana on (tai voi periaatteessa olla) yksilö, ja työ tuottaa materiaalsen hahmon saaneen teoksen, joka voidaan pitää pysyvästi nähtävillä tai saatavilla. Toista ääripäätä edustaa orkesterimusiikki: tarvitaan ammattitaitoiset soittajat, soittimet, esitystilat sekä yleisö, joka on läsnä yhdessä paikassa samanaikaisesti.

Tavallaan taidemaailma yhdistää toisiinsa jokaiselle alalle ominaiseen tapaan puutarhan ja kentän. Taidekriitikko Sarah Thorntonin teos *Seven Days in the Art World* tuo kuvataiteen osalta ilmi sen moniulotteisen koneiston, joka määrää nykytaiteen taiteilijoiden toimintaehtoja ja kentän valtasuhteita²⁰. Teos rakentuu seitsemästä kuvaelmasta, joiden subjekti on taidekriitikko Thornton itse. Ne esittävät nykytaiteen maailmaa eri näkökulmista. Kuvaelmien teemoina ovat (1) huutokauppa, (2) taidekoulu, (3) taidemessut, (4) palkinto, (5) taidelehti, (6) studiokäynti ja (7) biennaali. Jokaisessa kuvaelmassa taiteellisen työn sisäiset edellytykset (puutarha) ja ulkoiset ehdot (kenttä) nivoutuvat yhteen, mutta niiden välille hahmottuu samalla radikaali ero. Puutarhan yksityiskoh-

dissa heijastuvat taiteilijoiden henkilöhistorian vaiheet, kun taas kenttää määräävät taloudelliset intressit ja taidekentän arvovaltakamppailut.

Taidekenttää ja -maailmaa on suhteellisen helppo lähestyä Bourdieun ja Beckerin luomin analyttisin käsittein. Sen sijaan taiteellisen työn puutarhasta on hankalaa ellei mahdotonta esittää eri taiteenalojen – tai edes yhden alan eri aikakausien – rajat ylittäviä yleistyksiä. Verrattakoon toisiinsa vaikkapa Suomen kuvataiteen 1900-luvun murroksia kuten irtaantumista nationalistisesta ihanteellisuudesta vuosisadan alussa ja konkretismin vakiintumista toisen maailmansodan jälkeen²¹.

Tieteen maailmat ovat taidemaailmalle rinnakkaisia. Tosin tiede on sitoutunut tutkimuslaitosten ja yliopistojen kaltaisiin instituutioihin paljon tiukemmin kuin taide, ja toisaalta tieteen tulokset eivät taiteellisen työn tuotteiden tavoin muodostu itsenäisiksi ”tiedeteoksiksi”, joilla olisi itsenäistä taloudellista arvoa. Tieteen sidos talouteen muodostuu pääasiassa innovaatioiden ja niiden patentoimisen välityksellä. Taloudellisesti merkityksellinen tiede muuntui yksilökeskeisestä kollektiiviseksi jo 1800-luvulla, erityisesti kemianteollisuuden kytkeytyneiden laboratorioden kautta. Valtiollisesti rahoitettu tutkimus muuttui yhä enemmän suuren mittakaavan tieteenksi (*big science*) toisen maailmansodan jälkeen. Nykyisin taloudellista tuottoa vaaditaan jokseenkin joka alalla, ja instituutioiden kuten yliopistojen rakenteita muutetaan vastaavasti.

Sidokset

Taide- ja tiedemaailmat luovat hengenviljelyn alueiden ja muun yhteiskunnan välille kiinnekohtia, joita puutarhan ja kentän metaforat valottavat eri näkökulmista. Välittömiä sidoksia hengenviljelyn ja koko yhteiskunnan välille luo julkisuus. Tiede ja taide ovat aina eläneet kulttuurisessa julkisuudessa, joskin vaihtelevissa muodoissa. Taide on selvemmin kuin tiede riippuvainen journalistisesta julkisuudesta, koska se on aina ollut suunnattua jollekulle ja jotakin tarkoitusta varten. Taide, josta kukaan muu kuin tekijä ei tiedä mitään, ei ole olemassa taiteena. Myös tieteenlehdelle on tuki ominaista julkisuus, mutta omanlaatuisesti ja suppeassa piirissä. Kokeellisen tutkimuksen täytyy olla hyvin dokumentoitua ja toistettavissa. 1900-luvulla vakiintunut tieteen ihanne käsittää julkisen kritiikin yhtenä ulottuvuutenaan.

Journalistinen julkisuus voi vaikuttaa taiteen alalla tapahtumien kulkuun paljon olennaisemmin kuin tieteenlehdessä. Toimittajat ja kriitikot toimivat portinvartijoina ja keskustelun ohjaajina taiteen kentällä, kuten mainitut Bourdieun analyysit 1800-luvun Ranskasta ja yhtä lailla Olli Valkosen ja Tuula Karjalaisen analyysit 1900-luvun Suomesta osoittavat. Nyky-Suomessa journalistinen valta on taiteen aloilla tavattoman keskittynyt: *Helsingin Sanomat* on hallitseva kanava, jota kaikki muut seuraavat. Tästä seuraa ilmeisiä ongelmia. Lehti voi pitkälti määrittellä julkisen keskustelun asialistan. Lehden kulttuuritoimituksen kattava tuki Guggenheim Helsinki -hankkeelle

on tuore esimerkki. Kun suunnittelua koskeva esisopimus tuli julkisuuteen tammikuussa 2011, toimituksella oli valmiina Guggenheimin Bilbaon taidemuseota esittelevä mainoskirjoitus. Kun suunnitelma valmistui tammikuussa 2012, suuri osa lehden esseistiseen tyyliin kykenevistä toimittajista eri toimituksista koottiin kirjoittamaan hanketta puoltavia tekstejä. *Helsingin Sanomien* monopoliasemasta seuraa myös, että sen kriitikoiden hampaisiin joutuminen on kenelle tahansa paha paikka. Puolustautuminen on vaikeaa, koska on varottava toimittajien kaunaista kosta. Itsesensuuri muuttuu yhden tiedotuskanavan maassa kollektiiviseksi todellisuudeksi.

Pienen maan pientä julkisuutta voi rajoittaa erityisesti taiteessa se, että sisällöllisen kritiikin kansainvälinen vertailuusta on ohut. Tämä on näkynyt myös Guggenheim-museota koskevassa keskustelussa. Hyvin vähän on puututtu kysymykseen, onko Guggenheim-säätiöllä arvovaltaa taideinstituutioiden kansainvälisellä kentällä. Pelkään, että kulttuuritoimittajat eivät yksinkertaisesti tunne taideinstituutioiden kansainvälistä kenttää. Toisaalta riittävän määrätietoiset suomalaiset toimijat, joilla on hyvät yhteydet alansa kotimaisiin toimittajiin, ovat voineet luoda katteetonta mielikuvaa omasta kansainvälisestä asemastaan. Tieteen alueella tämä on selvästi vaikeampaa, koska arvostuksen kriteerit ovat läpinäkyvämpiä.

Erityisen tärkeä hengenviljelyn yhteiskunnallisten sidosten kimppu syntyy siitä, että tieteellinen ja taiteellinen työ luovat ja pitävät yllä kulttuurien eettis-moraalista perustaa. Eettisessä suhteessa sekä tiede että taide ovat epäonnistuneet 1900-luvun suurissa testeissä: suhtautumisessa fasistiseen ja kommunistiseen totalitarismiin. Tämän tosiasian arviointi on edelleen kesken, paljolti varmasti siksi, että aihe on perin tuskallinen, mutta asiaa ei varmasti helpota arvioinnin sekoittuminen ajankohtaiseen poliittiseen retoriikkaan. Aihepiirin raskeuden tuo ilmi sosiologi Wolf Lepeniesin tuore analyysi siitä, miten vaikeaa monille saksalaisen kulttuurin merkittäville persoonallisuuksille oli sanoutua irti kansallissosialismista.

Thomas Mann on Lepeniesin analyysin keskuksena. Perinteistä saksalaisen näkemystä toistaen Mann erotti alun perin kulttuurin ja politiikan jyrkästi toisistaan: Saksan kansakunnan historiallista olemusta hallitsi kulttuurinen henkevyys, jonka rinnalla politiikka oli vähemmän merkityksellistä. Mann puolusti jyrkkää erottelua useissa ensimmäisen maailmansodan jälkeen kirjoittamissaan esseissä. Natsien nousu valtaan mursi tämän perisaksalaisen myytin. Mann emigroitui vuonna 1933 aluksi Sveitsiin, sittemmin Yhdysvaltoihin. Natsipuolueen sisäisen valtataistelun tuottama murha-aalto kesä-heinäkuun taiteessa 1934 osoitti Mannille, että palaaminen Saksaan oli mahdotonta. Monet muut reagoivat kuitenkin paljon hitaammin. Esimerkiksi Nürnbergin puoluepäivien mahtipontiset speksakkelit omasivat ideologiset rajat ylittävää lumovoimaa, joka vetosi myös ulkomaisiin kulttuurihenkilöihin, muiden muassa moniin suomalaisiin.²²

Tieteen koetinkiveksi 1900-luvun aikana muodostui

Neuvostoliitto ja leninismi–stalinismin ”tieteellinen poliitiikka”, joka herätti runsaasti vastakaikua läntisessä maailmassa sekä tieteen että taiteen piireissä. Varsinaisesti konseptin ontoutuminen toi ilmi itäisen Keski-Euroopan kansandemokratioiden pysähtyneisyys toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä. Terävimmät analyysit ovat peräisin Puolasta ja silloisesta Tšekkoslovakiasta.

Ei ole mitään takeita, että hengenviljely valtaisi itselleen sijan puolustamisen arvoisten eettis-moraalisten arvojen puolustajana. Tieteen ja taiteen kenttien autonomisuudella on pimeä puolensa: inhimillinen arvostelu kyky (*Urteilskraft*) ei tuota itsestään autonomian turvin vaalimisen arvoisia tuloksia. Tieteen ja taiteen eettis-moraaliset perinteet ovat ambivalentteja; molempien tarinat tuovat tämän ilmi yhtä lailla. Tieteen lähihistoriaa rasittaa monien tutkijoiden sidonnaisuus alkeellisiin poliittisiin ennakkoluuloihin kuten rotujen ja sukupuolten eriarvoisuutta koskeviin käsityksiin. Taiteen perinnön ristiriitaisuudesta antaa hyvän kuvan kirjallisuuden tutkija John Carey toteamalla, että kysymykseen ”What good are the arts?” ei ole annettavissa selvää vastausta²³.

Hengenviljelyn yhteiskunnallinen sokeus ei kuitenkaan kuvasta koko totuutta. Hengenviljelyn selvänäköinen sankari on myyttinen kuvitelma samalla tavoin kuin klassisen maailman demiurgi ja Daidalos. Tieteellisen ja taiteellisen työn sidoksia koko muuhun yhteiskuntaan on juuri tästä syystä tärkeää arvioida. Historiallisesti optimistinen näkemys on, että hengenviljelyn moninaiset muodot lisäävät inhimillistä kriittistä kapasiteettia arvioida kulttuurista ja poliittista kehitystä. Cornelius Castoriadis’n näkemyksen mukaan erityisen tärkeitä kriittisen kapasiteetin kasvua tukevia vaiheita läntisten yhteiskuntien historiassa ovat olleet antiikin *polis* ja Euroopan varhaisen uuden ajan kaupungit²⁴. Kuten Castoriadis korostaa, merkityksellinen kriittikki on kohdettaan ymmärtävää ja kunnioittavaa, hermeneuttisena kehänä etenevää ajattelun ja työn liikettä.

Koska tiede ja taide luovat uutta, ne tuottavat uudenlaisia kuvia inhimillisen kulttuurin mahdollisista tulevaisuuksista. Tieteen ja taiteen tekemisen täytyy olla autonomista, mutta tiede ja taide eivät itse voi toimia itsensä kriitikkoina. Hengenviljelyn autonomia avautuu moninaisiksi yhteyksiksi ja sidoksiksi koko ympäröivään yhteiskuntaan.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 *Animi cultura* oli Ciceron termi. Ks. Raymond Williams, hakusana ”Culture”. Teoksessa *Keywords. New Edition*. Oxford University Press, New York 1984.
- 2 Ian Hodder, *The Domestication of Europe. Structure and Contingency in Neolithic Societies*. Blackwell, Oxford 1990.
- 3 Jacques Cauvin, *The Birth of the Gods and the Origins of Agriculture* (Naissance des divinités, naissance de l’agriculture, 1994). Käänt. Trevor Watkins. Cambridge University Press, Cambridge 2000. Teos esittää hyviä sekä empiirisiä että teoreettisia perusteluja sille, että uskonnollisilla käsityksillä oli olennainen merkitys pysyvien asumusten synnylle.
- 4 Sarah Morris, *Daidalos and the Origin of Greek Art*. Princeton University Press, Princeton, NJ 1992.
- 5 Tärkeimmät opettajani tässä kysymyksessä ovat olleet Marjorie Grene ja Cornelius Castoriadis.
- 6 Rodolfo Llinás, *I of the Vortex. From Neurons to Self*. The MIT Press, Cambridge, MA 2001.
- 7 Ben-Ami Scharfstein, *Of Birds, Beasts, and Other Artists. An Essay on the Universality of Art*. New York University Press, New York 1988.
- 8 André Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech* (Le Geste et la parole, 1964). Käänt. Anna Bostock Berger. The MIT Press, Cambridge, MA 1993.
- 9 Clive Gamble, *Origins and Revolutions. Human Identity in Earliest Prehistory*. Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- 10 Termi on vakiintunut alkuperäisessä ranskankielisessä asussaan myös englanninkieliseen kirjallisuuteen. Työkäluksimerkistä ks. Clive Gamble, *The Palaeolithic Societies of Europe*. Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- 11 Ks. Robert Foley & Clive Gamble, *The Ecology of Social Transitions in Human Evolution. Philosophical Transactions of the Royal Society (Biological Sciences)*, 364 (1533), 2009, 3267–3279. Kirjoittajat esittävät varhaisimpien kivityökäluksien syntäjäkohdaksi 2,6 miljoonaa vuotta ennen nykyisyyttä.
- 12 (Nous n’avons jamais été-modernes. Essai d’anthropologie symétrique, 1991). Suom. Risto Suikkanen. Vastapaino, Tampere 2006.
- 13 Bruno Latour, *On the Modern Cult of the Factish Gods*. Nimiessään On the Cult of the Factish Gods käänt. Catherine Porter ja Heather MacLean. Duke University Press, Durham 2010, 22.
- 14 Isabelle Stengers, *Cosmopolitics I* (Cosmopolitiques I, 2003) & *Cosmopolitics II* (Cosmopolitiques II, 2003). Käänt. Robert Bononno. University of Minnesota Press, Minneapolis 2010 & 2011.
- 15 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*. Toim. Randal Johnson. Columbia University Press, New York 1993, 162. Ks. myös *Järjen käytännöllisyys* (Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action, 1994) Suom. Miika Siimes, Vastapaino, Tampere 1998.
- 16 Édouard Manet (1832–1883) oli ranskalainen taidemaalari, joka sijoittui tyyllillisesti realismiin ja impressionismin välimaastoon. Gustave Flaubert (1821–1880) oli ranskalainen realistinen suuntauksen kirjailija. (Toim. huom.)
- 17 Alkuteos 1798. Tekstin alkuaosa: Tiedekuntien riitely. Filosofisen tiedekunnan riita teologisen tiedekunnan kanssa. Suom. Heikki Kirjavainen. *Tiede & edistys* 3/98, 173–185.
- 18 Thomas Gieryn, *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-science. Strains and Interests in Professional Interests of Scientists. American Sociological Review*. Vol. 48, No. 6, 1983, 781–95.
- 19 Howard S. Becker, *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley 1982.
- 20 Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*. Granta Publications, London 2008.
- 21 Edellisestä Olli Valkonen, *Maalaus-taiteen murros Suomessa 1908–1914. Uudet suuntaukset maataloustäiteessä, taidearvostelussa ja taidekirjoittelussa*. Jyväskylä Studies in the Arts 6, 1973; jälkimmäisestä Tuula Karjalainen, *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. WSOY, Helsinki 1990.
- 22 Wolf Lepenies, *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*. Carl Hanser Verlag, München 2006.
- 23 Stephen J. Gould, *The Mismeasure of Man*. W.W. Norton, New York 1981; John Carey, *What Good are the Arts?* Faber and Faber, London 2005.
- 24 Cornelius Castoriadis, *Philosophy, Politics, Autonomy. Essays in Political Philosophy*. Oxford University Press, New York 1991.