

*Teemaan: Rituaalinen ajattelu*

**Tiina Forsman**

## **Taideteoreetikon rituaalinen ajattelu ja inhimillinen kokemus?**

Catherine Bellin mukaan länsimaalaisille, eurooppalaisille ja yhdysvaltalaisille on yhteistä rituaaleista muodostunut mielikuva. Mielikuva vaikuttaa meidän tapamme ymmärtää maailmaa ja antaa sisältö kokemuksellemme. Rituaalinen ajattelu näkyy jäänteinä menneestä, jokin kulttuurinen tapa on jäänyt elämään, vaikka alkuperäinen tarkoitus sille on hävinnyt.<sup>1</sup>

Catherine Bell esittää esimerkin rituaali-termin määrittelyn muuttumisesta. Encyclopedia Britannica määritteli vuonna 1771 ja 1852 “rituaalin” opaskirjana, joka ohjaa jumalanpalvelusten järjestystä ja noudattamistapoja kirkoissa ja hiippakunnissa. 1910-luvulla “rituaali” määriteltiin uudelleen. Rituaali ei enää ollut uskonnollisten menojen ohjekirja vaan laajemmin sekä uskonnollisiin että myös uskonnollisten menojen ulkopuolelle liittyvä esimerkki harjoittaa yhteisöön liittyviä menoja. Rituaaleista tuli kaikkia ihmisiä koskeva ilmiö paremminkin kuin toisen kulttuurin outo tapa. Tavanomaisten rituaalien (tapojen) tarkkailua “meidän palvelumenojemme” ja “heidän tapojensa” välillä helpotti termi “toinen”, joka tuki toimintojen yhteistä nimittäjää, rituaalia. Samaan aikaan käsite “erilaisuus” ei enää ollut ero kulttuuristen tapojen välillä, vaan “erilaisuus” alkoi siirtyä määrittelyyn kansojen välille: “Ero ei enää ole “meidän kirkonmenojen” ja “heidän tapojensa” välillä, vaan ero on niiden välillä jotka riittävän hyvin ylittävät kulttuurin ja historian rajat nähdäkseen yleismaailmallisen (ja tieteellisen) ja niiden, jotka jäävät kulttuurinsa ja historiansa erikoisuuden ansaan ja

---

<sup>1</sup> Bell 1997, 266.

alistuvat luonnollisella tavalla olemaan tutkimuskohteena”.<sup>2</sup> Tämä tarkoittaa, että vieraassa nähdään ne ominaisuudet, joita ei haluta nähdä itsessä tai omassa elämässä, länsimaissa esimerkiksi niin, että ei-kristilliseen perinteeseen kuuluva sijoitetaan itään.

Ihmisen ominaisuuksista tehtyjä yleistyksiä käytetään itsemäärittelyssä. Siihen perustuva jaottelu oli syntynyt jo persialaissotien aikoihin (500-479 eaa), kun kreikkalaiset yrittivät määrittellä itseään: “helleenit” vastaan “barbaarit” on historiallinen symboli demokratian ja despotismin välillä.

1800-luvulla, oikeammin jo 1700-luvun lopulla Napoleonin sotaretkien takia, itämaihin kohdistunut kiinnostus johti Mesopotamian arkeologisiin kaivauksiin ja eurooppalaisten itämaiden määrittelyyn, orientalismiin.<sup>3</sup> Orientalismi tarkoittaa myöhemmän itämaisen ajan piirteiden sijoittamista aikaisempaan kauteen. Näin syntyy mielikuvia, jotka eivät ole totta. Edward Saidin mukaan 1800-luvulla orientalistin (=idän tutkijan) ja orientin (itämaan asukkaan) suhde oli ensisijaisesti hermeneuttinen: “Kun orientalisti seisoo etäisen, huonosti ymmärrettävän kansakunnan tai sen kulttuurisen monumentin edessä, orientalisti-asiantuntija “poisti” tämän tuntemattomuuden kääntämällä, myötätuntoisesti kuvailemalla, ahnaasti tarttumalla saavuttamattomaan kohteeseensa. Näin syntyivät metaforat idän syvyydestä, seksuaalisista lupauksista ja vaitonaisuudesta ja fraasit “tuntematon itä” ja “idän morsiamen huntu” levisivät yleiseen kielenkäyttöön”.<sup>4</sup> Länsimaiset idäntutkijat, orientalistit, oikovat tänäpäivänä tuolloin syntyneitä väärinkäsityksiä, joita idän ja lännen keinotekoinen vastakkainasettelu synnytti, mutta taidemaailmassa binarismi jatkuu. Jos joku on jäänyt kulttuurinsa ja erikoisuutensa ansaan, se ei siis ole alkuasukas eikä orientti vaan länsimaalainen taideteoreetikko.

Miten rituaalinen taiteen “ymmärtäminen” kehittyi?

Kauniita esineitä on ollut olemassa ennen kuin niitä on alettu käsittää taiteeksi. Käsite “taide” pitäisikin kyseenalaistaa ainakin sellaisissa

---

<sup>2</sup> Bell 1997, 259.

<sup>3</sup> Robert Irwinin mukaan tieteellinen orientalmi alkoi 1600-luvulla, kun Euroopassa alkoi arabian kielen tutkimus (Irwin, 2007, 124) varsinkin Hollannissa, mm. hollantilainen Erpenius teki “Grammatica Arabican”. Saidin mukaan tieteellinen idän tutkimuksen alku samoin kuin tieteellisen arabistiikan synty sijoittuu 1700-luvun lopulle ja 1800-luvun puoliväliin Sylvester de Sacyn arabian kielen opetuksen institutionalisoimisen ja Ernest Renanin idän tieteellistämisen (filologian) takia Ranskassa.

<sup>4</sup> Said 1978, 222.

ilmauksissa, mitkä ovat syntyneet taidekontekstin ulkopuolella ja jotka ovat liittyneet rituaalisiin toimintoihin.

Assyrialainen taide on syntynyt taidekontekstin ulkopuolella ja on liittynyt uskonnollisiin rituaaleihin. Assyrian löytyminen Mesopotamian arkeologisissa kaivauksissa 1800-luvun puolessa välissä sekoitti länsimaisen asiantuntijan “taide”-käsitteen ja paljasti sen, miten arvottavasti väritynyt sana “taide” on. Kun uusi teos tuotiin Ottomaanien valtakunnasta kaivauksista länteen, teoksesta tuli länsimaisen estetiikka-käsitteen vastakohta. Se oli esine, jota ei olisi pitänyt olla olemassa. Orientalismi vaikutti varsinkin 1800-luvun ranskalaisiin taiteilijoihin, mutta kun idästä saatiin konkreettista aineistoa eli arkeologiset löydöt, taiteilijoiden kiinnostus itämaihin loppui. Taideteoreetikoiden eurosentriseen taidekäsitykseen assyrialainen patsas ei mahtunut siksi, että sen alkuperä oli saastuneessa, jumalan hylkäämässä autiomaassa. Yksi syy teosten herättämään inhoon oli länsimaalaisten tutkijoiden harrastama imperialismiin pohjautuva itämaiden stereotypisointi, ylemmyyden harha. (Ihmisten ei silti tarvinnut olla orientalisteja ollakseen rasisteja).

Länsimaiseen ajatteluun kuului jo lähtökohtaisesti se, että orientti on alempi arvoinen, säännötön, barbaari. Siksi mesopotamialainen kulttuuri alkuna jollekin, mistä vieläkin ammenetaan sisältöä elämään, oli kiellettävä (varsinkin uskonnolliset ryhmät halusivat kieltää vanhan testamentin muinaismesopotamialaisen ja siten inhimillisen alkuperän). Mesopotamiasta löydetyt aarteet oli pakko määritellä lapsellisina ja primitiivisinä antiikkiesineinä, joiden olemassaolo 1800-luvulla elänneelle taiteen asiantuntijalle oli painajainen tuonpuoleisesta siksi, että “taiteen asiantuntijalla” ei ollut kieltä, millä määritellä teokset – (tosin sitä kieltä ole keksitty vieläkään). Näistä teoksista ei Ranskassa kirjoitettu lehdistössä juuri ollenkaan, kun taas Englannissa teokset pian terveesti popularisoitiin ja niistä matkittua kuvastoa alettiin käyttää käyttöesineiden koristeluihin.

Kun ei osattu päättää, ovatko löydetyt esineet esteettisesti taide-esineitä vai ei-esteettisesti vain esineitä, perinteiset länsimaisen taidekäsityksen opinkappaleet järkkyivät ja itä taideteoreetikoiden piirissä koettiin uhkana. Englantilainen Layard, joka kaivoi Ninivessä, ei uskaltanut mainita löytöjensä estetiikasta mitään kirjoittaessaan sponsoreilleen, paitsi sen, minkä hän tiesi heidän haluavansa kuulla, sen, että “teokset ovat epäilemättä huonompia kuin antiikin Kreikan tai Rooman teokset.” Henry Rawlinson, joka oli johtava nuolenpääkirjoitusten tutkija ja tulkitsija 1830-luvulta lähtien, antoi ymmärtää, että vallalla olevat taiteen kaanonin perityt

hierarkiat oli syytä jättää kyseenalaistamatta. Hänen mielestään vain kreikkalaiset patsaat olivat korkeaa taidetta, kaikki muu taide oli arvotonta. Hänen perustelunsa oli todella vakuuttava: “Sellainen taide, mistä puuttui “kreikkalaisuus” ei voinut neuvoa tai ihastuttaa meitä.” Rawlinson lopetti Layardille osoitetun kirjeensä yksinkertaiseen toteamukseen: “Sinun siivekäs jumalasi ei ole Belvederen Apollo.” Toinen erikoisasiantuntija Westmacott, joka oli British Royal Academyn kuvanveiston professori toivoi, että Niniven löydöistä laitettaisiin vain kymmenesosa esille museoihin, sillä “kaldealainen” (eteläbabilonialainen) taide on hyvin huonoa taidetta ja mitä vähemmän taiteilijat näkisivät sitä, sen parempi.” Taiteen asiantuntijat museoissa olivat sitä mieltä, että teokset olivat “lajā paskaa “parcel of rubbish”, mikä kuuluu meren pohjalle.”<sup>5</sup> Frederick Bohrerin mukaan tämä oli vastareaktio engantilaisen muun väen innostuneesta assyrialaisesineiden vastaanotosta.<sup>6</sup>

Asiantuntijoiden täydellisen empaattisuuden puute vierasta esinettä kohtaan näkyi siinä, että esineeltä vaadittiin ominaisuuksia, joita siinä ei voinut olla. Assyrialaisen esineen olemassaolo sai esille klassiseen taidekäsitykseen kätkeytyneen nationalistisen ideologian, joka määräsi oppineiden uskomuksia. Kun yhdelle tietylle paikalle ja ajalle ominaiset arvot ja intressit tuodaan esiin koko ihmiskunnan ikuisina arvoina ja intresseinä, ne on tarkoitettu luonnollisesti palvelemaan vallassa olevaa hegemoniaa. Kun Kreikan antiikkiset kulttuuriset symbolit saivat rinnalleen Lähi-idän muinaisuuden, klassinen taidekäsitys muuttui kulttuurihegemoniaksi. Samalla tavalla kuin Kreikasta oltiin luotu ideaalikuva, joka ei vastannut todellisuutta, Assyriasta luotiin kauhukuva.

Tahallinen väärinymmärtäminen perustui taidekäsitykseen, joka oli samoilla linjoilla politiikan ja imperialismia tukevan romanttisen nationalismin kanssa. Koska Kreikkaa pidettiin länsimaisen kulttuurin alkuna, tutkijoilla oli tarve todistaa oma alkuperä sieltä lähtöiseksi. 1800-luvun lopulla tilanne alkoi muuttua eikä ideologisesti värittyneen maailmankuvan pitäminen yllä ollut enää tutkijapiireissä mahdollista.<sup>7</sup>

### Länsimainen taidekäsitys

Länsimaisen taidekäsityksen lähtökohtana ovat kreikkalaiset patsaat, joita alettiin pitää mestariteoksina renesanssin aikana (vasta italialaisen

<sup>5</sup> Bohrer 1998, Art Bulletin 80:2.

<sup>6</sup> Sama.

<sup>7</sup> Hämeen-Anttila 2006, 122.

renesanssin aikana 1300-luvulla, renessanssi alkoi 1500-luvulla Bagdadissa). Antiikin Kreikan taiteilijat veistivät patsaita, jotka esittivät jumalia, siksi ajateltiin, että heidän oli täytynyt nähdä jumalia ainakin mielessään. Renesanssin aikana tämä käsitettiin niin, että taiteilija oli jumalallisen kommunikoinnin välikappale, jumalan tekijä.<sup>8</sup>

Taiteentutkiminen synnytti taiteen käsitteen 1700-luvulla. Romantiikan aikana 1800-luvun alkupuolella keksittiin taiteilijalle eetos, joka elää tänäkin päivänä. Taiteilijan tuli ottaa yleisö huomioon, keksiä teokseen sopivasti jotain uutta ja silti pysyä kiinni myös perinteessä. Theodore Gericault oli ensimmäinen taiteilija, joka tajusi, että taiteentekemisellä voisi rikastua. Vaikka tästä hetkestä alkoi taiteilijan tekemisen vapaus johti se myös taiteen entistä tiukempaan institutionalisoitumiseen. Yleisön piti päästä katsomaan uusia teoksia gallerioihin ja museoihin esittääkseen omat mielipiteensä teoksesta.

Nykyaikana taiteilijan tehtävä on miellyttää pieneen ryhmään kuuluvien "taideasiantuntijoiden" ulkomailta matkittua makua. Kun nykytaiteen museoon tuodaan näyttely Aasiasta, pohtii kuraattori Marja Sakari hätääntyneenä: "Mikä on keskus, jossa nykytaide määritellään? Onko se jo Aasia?" Yhdentekevä huoli siitä, mikä tai kuka määrittelee taidetta kertoo jotain taideteoreetikon maailmankuvasta. Nopealla retorisella analyysillä selviää ainakin se, että tärkeintä hänen mielestään on se, että taiteilija tekee samanlaista taidetta kuin muut taiteilijat. Taideteoreetikon taide-käsite sisältää samanlaisen hegemonialataukseen kuuluvan rasistisen piirteen kuin kaksisataa vuotta sitten: pelätään, että erotutaan joukosta, että ei kuuluta nykytaidetreendiin jne. Miksi? Onko teoreetikko samaistunut niin vahvasti taiteilijaan, että hän luulee olevansa teoksen tekijä ja ikään kuin taiteilijan suulla ilmoittaa olevansa huolestunut siitä, kuka määrittelee taidetta? Kenen etuja taideteoreetikko oikein ajaa? Mitä sanottavaa teoreetikolla ylipäätään voi olla?

Länsimainen tiede on kategorisointia. Bellin mukaan antropologi Tel Asad pitää länsimaista tieteellistämistä niin voimakkaana, että se tappaa kaiken elävän, koska luomamme kategoriat kertovat vain sen, mitä haluamme tietää. Tel Asad puhuu rituaaleista ja uskonnoista, mutta paremminkin hän voisi puhua taiteesta. Hän pelkää, että ryhmät, jotka eivät perinteisesti ole määritelleet elämäänsä niin niin kuin me, omaksuvat länsimaisen määrittelytavan. Vaikka tällainen kehitys ehkä helpottaa kommunikaatiota ja

---

<sup>8</sup> Spivey 1996, 59.

vaalii yhteisiä arvoja, se tapahtuu Tel Asadin mukaan poliittisiin ehtoihin alistumalla ja siten itsenäisyyden vähenemisenä inhimillisen kokemuksen koko laajuudessa ja monimuotoisuudessa.<sup>9</sup> Samalla tavalla kuin länsimainen tiede haluaa homogenoida käsitteillään koko maailman asukkaat, länsimainen taideteoreetikko tyrkyttää teorioitaan ja määritelmiään taiteelle. Samalla tavalla taideteoreetikko määrittellessään taidetta jauhaa sen akateemiseksi dataksi (missä sinänsä ei ole mitään pahaa), mutta sillä ei ole käyttöä kenelläkään muulle kuin samanlaiseen hedelmättömään jauhamiseen kykenemättömälle akateemiselle toiselle olemattomuudelle, täysi nollalle. Vai pelkääkö kuraattori sitä, että meille käy niin, niin kuin kävi assyrialaisille kaksisataa vuotta sitten Ranskassa ja Englannissa? Pelkääkö kuraattori, ettei enää tunnista suomalaista taidetta taiteeksi vai pelkääkö hän sitä, ettei tunnista ylipäätään taidetta taiteeksi? Taiteilijan painajainen on taideteoreetikon taivas. Kukaan taiteilija ei halua tehdä jo keksittyä taidetta, hänen pelkonsa ei todellakaan ole se, että hänen teoksensa poikkeaa muista teoksista.

#### Ekstispisia

Alkuna taideteoksen tulkitsemiselle ja sen arvioinnille voi pitää n. 2000 vuotta eaa. keksittyä mesopotamiaalaista lampaan maksasta ennustamista, ekstispisiaa (=sisälmyksistä ennustaminen). Koulutetut ennustajat halusivat tietää, mitä jumala oli kirjoittanut maksaan. Samalla tavalla teoreetikot haluavat tietää, mitä taiteilija välittää teoksessaan. Jumala kertoi maksan välityksellä, oliko hän tyytyväinen vai tyytymätön ihmisten toimiin. Mikä tahansa lampaan maksa ei kelvannut, uhrattava lammas valittiin tarkkaan ja mitä poikkeavampi lammas, sen arvokkaampi maksa sen sisältävän viestin kannalta.

Taidetta koetaan henkilökohtaisesti, mutta taiteen teoretisoijat yleistävät ja tekevät taiteesta massakokemuksen, he ovat kuten rituaalisen ajattelun kurssilla on sanottu, osa vallan rakenteita, vaikei vallan rakenteita olekaan. Tässä he eroavat muinaisista ennustajista, ennustajat olivat selkeästi kuninkaan palveluksessa.

Vai haluaako kuraattori samanlaisen statuksen kuin luova taiteilija?

Teoreetikon pakonomainen tarve ymmärtää teosta kertoo teoreetikon asenteesta teosta kohtaan: teos on kilpailija. Teoreetikko mitätöi teoksen

---

<sup>9</sup> Bell 1997, 265.

“rituaalisella” mitätöimisriitillä, sillä vain teoksen poissaolo mahdollistaa teoreetikon olemassaolon. Mitätöiminen on teoksen maailman keksimistä tai paljastamista (= tiedän kyllä), sen esittämistä ja hylkäämistä tai hyväksymistä. (Jos teoreetikko ei loukkaa teoksen tekijää, teoreetikko imarteleo häntä, mikä on yhtä kiusallista ja turhaa teoksen tekijälle). Teoreetikon systemaattiseen väärinymmärtämiseen kuuluu sivistyneen vaikutuksen antava arviointi, siksi teoreetikko ei koskaan esitä uusia pirteitä ennekkoluuloja. Hänellä on aina jotain sanottavaa eikä hänen ymmärryksensä kuulu se, että muillakin teoksen nähneillä on silmät päässä.

Teoreetikko ei hyväksy myöskään sitä, että teos ei kommunikoi kenenkään kanssa tai anna “energiaa”, sillä hänen on vaikea hyväksyä se, että taiteilijan työ ei ole sosiaalista toimintaa. Koska teos on olemassa vain omassa tyhjäänpäiväisessä tai tärkeässä muodossaan, se joko antaa tai ei anna “assyrialaisittain” merkkejä maailmasta. Nämä merkit eivät näytä kuuluvan länsimaiseen taidekäsitykseen.

#### Yhteenveto

Kun työ on valmis ja juuri kun se on aloittamassa omaa elämänsä, tulevat ilonpilaajat, estetiikanteoreetikot ja taiteenfilosofit, jotka eivät tiedä taiteesta tai filosofiasta mitään. Siteeraan suoraan kirjailija Jorma Ettoa: “...ne tulevat, koulukiusaajat, ne astuvat vastaan kaikkia niitä joilla on omaehtoista luomisen iloa ja sen tuloksia esitettävänä. Luomisen ilon pilaajat tuntevat estetiikan säännöt, heillä on tukenaan taiteen filosofian opinnot. Mutta estetiikan tai filosofian tajua heillä ei ole”. He eivät halua myöntää sitä, että nähty teos on jo tehty, se on antanut jo sen, mitä sen pitikin antaa: tekemisen ilon. Luominen on anarkiaa ja vapautta.<sup>10</sup>

Kun olemme kykenemättömyyden maailmassa, siellä missä puututaan yksityiskohtiin eikä haluta nähdä kokonaisuuksia ja ei-käsitteellisiä merkityksiä, alkaa teoreetikon loputon monologi. Taide-esinettä pidetään vaarallisena silloin, kun se ei enää tue teoreetikon (harha)käsityksiä taiteesta. Vasta sitten, kun (taide)teos solahtaa perinteisten jaotteluiden läpi, teoreetikon loputon monologi päättyy. Sitä ennen hän on analysoinut pakkomielteenomaisesti itsessään heränneitä tunteitaan ja räätälöinyt käsitteitään uudella tavalla, mutta hän ei koskaan ole kyseenalaistanut hierarkisia ajattelutapojaan, joihin hän ylimielisyydessään uskoo. Kyse ei

---

<sup>10</sup> Etto 2006.

ole edes siitä, että teoreetikko käyttää termejä (=kliseitä), jotka eivät taiteeseen istu vaan että hän kätkeytyi jumalaista neroa etsiessään on kadottanut todellisuuden tajunsa, nimittäin sen, että teoksen on luonut ihminen.

Teoreetikko epäonnistuu samalla tavalla kuin orientalismi. Edward Saidin sanoin:

“Orientalismi ei onnistunut olemaan humaani, koska se oli älyllisesti väärässä; sillä ottaessaan ehdottoman oppositioasenteen maapallon alueeseen jota se piti vieraana, orientalismi erehtyi inhimillisen kokemuksen suhteen, eikä myöskään kyennyt havaitsemaan (yleis-)inhimillistä kokemusta”.<sup>11</sup> Samalla tavalla kuin orientalismi, teoreetikko epäonnistuu sekä inhimillisen kokemuksen tunnistamisessa että taiteen näkemisenä inhimillisenä kokemuksena.

#### Lähteet

- Bell, Catherine, *Ritual*. New York:Oxford University Press, 1997
- Bohrer, Frederick, "Inventing Assyria: exoticism and reception in nineteenth-century England and France". *Art Bulletin* 80:2. 1998
- Bohrer, Frederick, *Orientalism and Visual Culture*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003
- Etto, Jorma, Luomisen ilosta ja ilonpilaajista, *puhe Runon ja Ruusun päivänä* 10.5.2006
- Hämeen-Anttila, Jaakko, *Mare nostrum*. Keuruu:Otava, 2006
- Irwin, Robert, *For Lust of Knowing, the Orientalists and their enemies*. London:Penguin Books, 2007
- Said, Edward, *Orientalism*. London:Penguin Books, 2003
- Spivey, Nigel, *Understanding Greek Sculpture*. London:Thames and Hudson, 1996

---

<sup>11</sup> Said 1878, 328.