

# KOKEELLISUUDESTA



# KOKEELLISUUDESTA

Historiallisesta avantgardesta  
jälkifossiiliseen elämään

Antti Salminen

P  
O  
S  
I  
A

Osuuskunta Poesia  
Helsinki

*Suomen tietokirjailijat on tukenut teoksen loppuunsaattamista viimeistelyapurahallaan.*

© Antti Salminen 2015

Kansi: Olli-Pekka Tennilä

Taitto: Marko Niemi

ISBN 978-952-305-042-6

ISBN 978-952-305-043-3 (PDF)

Painopaikka: Hansaprint Oy, Vantaa 2015

# SISÄLLYS

JOHDANTO .....	7
Moderni ei lopu rauhassa .....	7
HISTORIALLINEN AVANTGARDE .....	31
Šokki ja rekuperaatio .....	31
Fossiilinen subjekti .....	40
JÄLKIFOSSIIILINEN TAIDE .....	53
K-solmu .....	61
"Primitivismi", ei-moderni ja etnofuturismi .....	85
KOKEELLINEN ELÄMÄ .....	96
Autonomia ja omavaraistuminen .....	98
Loinen ja syrjäytyminen .....	117
Alasajo .....	125
KIRJALLISUUS .....	134
KIITOS .....	141



# JOHDANTO

## Moderni ei lopu rauhassa

Energia on kolmas termi, joka saumaa ja sekoittaa yhteen kehon ja mielen, luonnon ja kulttuurin, inhimillisen ja ei-inhimillisen. Näiden kaksinaisuuksien ylläpitämiseksi energian merkitys on ollut tarpeen unohtaa edistyksen, talouskasvun ja muiden hyötyjen nimissä. Paradoksaalista kyllä perustavien erottelujen ylläpito vaatii massiivisen määrän energiaa. Tuohon hyödylliseen unohdukseen ei ole kauaa varaa eikä voimaa, ja siksi energian ajattelu on syytä ottaa kulttuuriteorian keskiöön.

Kirjassa *Art and Energy: How Culture Changes* (2014) taidehistorioitsija Barry Lord tiivistää kulttuurin yleiset energiasuhteet neljään huomioon:

- 1) Kulttuurimuoto ei voi syntyä tai jatkua ilman sitä tukevaa energialähdettä.
- 2) Tietyille kulttuurimuodolle sopivan energialähteen käyttämiseen tarvitaan yksien arvojen ja ensisijaisuuksien omaksumista ja toisten hylkäämistä.
- 3) Kulloiseenkin energialähteeseen liitettyjen arvojen ja merkitysten täytyy tulla osaksi yhteiskunnan arvojärjestyksen ydintä.
- 4) Jos energialähde vaihtuu, siihen liitetyt arvot ja merkitykset muuttuvat mukana. Energiamurros on kulttuurinmuutoksen moottori.<sup>1</sup>

---

1 Lord 2014, 120. Premissien johdonmukaisuudesta huolimatta voidaan kysyä, missä määrin kolmas premissi pätee tilanteessa, jossa fossiilisille polttoaineille on sokeuduttu rakenteellisesti. Toisaalta kenties juuri fossiiliset mukavuudet

Modernin ajan (moderniteetin) alkua ja loppua on määritetty monin tavoin, vaikkapa aatehistoriallisesti, yhteiskuntapoliittisesti ja -filosofisesti, mutta tässä teoksessa käytetty määritelmä on Lordin lähtökohtien tavoin termodynaaminen ja energian käytön sanelema. Siksi modernilla tarkoitetaan täysteollista modernia, jonka alkua voidaan sijoittaa 1800-luvun viime vuosikymmeniin, niin sanotun teollisen energiakumouksen alkuun, jolloin fossiilisten polttoaineiden hyödyntäminen täysimääräisesti alkoi. Moderniteetiksi kutsuttu ajanjakso jäsentyy näin ollen pääpiirteissään öljyn teollisen tuotannon alun ja halvan öljyn lopun väliin. Näin ollen postmoderni on vasta toden teolla alkamassa. Moderni kokemus ja yhteiskuntakehitys ei nimittäin olisi sellainen kuin on, jos öljyä tai vastaavaa massiivista energiansyöttöä ei olisi ollut saatavilla. Eri hiililaaduilla oli toki merkittävä osuus jo ennen öljyn teollisen hyödyntämisen alkua 1870-luvulla, mutta öljyn ilmiöt ovat modernin länsimaistuneen, kaupungistuneen ja läpitemuutuneen elämänmuodon ydintä.

Liioin totunnaista talouskasvua ja pitkälle erikoistunutta työnjakoa ei ole ilman korkean nettoenergian (EROEI<sup>2</sup>) alati lisääntyvää syöttöä. Liuskeöljy ja muut epäkonventionaaliset nykylähteet eivät muuta modernin kokemuksen ja talouden termodynaamisia reunaehtoja: sivilisaatiossa EROEI laskee nyt väijäämättömästi. Vuonna 1920 se saattoi hetkittäin päästä vielä lukemaan 100:1, nyt optimistisimmatkin arviot liikkuvat suhteen 20:1 tietämissä<sup>3</sup>. Marginaali alkaa olla kapea, ja esimerkiksi energiahistorioitsija Eric Zencey arvioi ”jonkinlaisen sivilisaation” olevan mahdollinen vielä arvolla 5:1<sup>4</sup>. Tuo ”jonkinlai-

---

ovat kapitalistisesti ottaen tavoiteltavia ja merkityksellisiä, sillä vailla fossiilista syöttöä esimerkiksi talouskasvuhakuisuus, yleisesti kulutuskulttuurista puhumattakaan, ei olisi mahdollinen tapa elää kuin korkeintaan pienelle eliitille.

- 2 EROEI merkitsee energialähteestä saatavan energian suhdetta tuon energian hankkimiseen tarvittavaan energiaan kulloisestakin lähteestä. Teollisen öljynporauksen alkaessa EROEI saattoi olla parhailla porauspaikoilla huima, yli 100:1. Hyväntoisen mehiläispesän EROEI yltää joidenkin arvioiden mukaan jopa lukemaan 50:1.
- 3 World Watch 2013, 82.
- 4 Öljyhiekasta valmistetun öljyn ja öljyhiekan arvot ovat välillä 1,5–5:1. Arvot riip-



nen” on väistämättä muuta kuin moderniksi kutsuttu ja huomattavasti lähempänä lihastyötaloutta kuin läpitemnologisoitua ja eettisen porvarillista ”vihreää kapitalismia”.

Tässä tilanteessa käsitys taiteen ja elämän kokeellisuudesta on nykykulttuurin kohtalonkysymys, jos taiteilta voidaan odottaa perustavia avauksia elämänmuodon saattamiseksi kestäväälle pohjalle. Kokeellisuus on silti käsitteenä ja ilmiönä aliteorisoitu, ja sitä suhteutetaan yllättävän harvoin historiallisen avantgarden kontekstiin, josta sen peruseetos ponnistaa. Ei riitä todeta, että ”edistyksellisin” tai yllätyksellisin taide on lähtökohtaisesti kokeellista, muutoin kokeellisuuden ajatus ja siihen saumautuvat ilmiöt jäävät leijumaan ilmaan. Seuraavassa avantgardea (niin nykyistä kuin historiallista) käsitellään kokeellisen taiteen ja elämän erikoistapauksena ja poikkeustilana, jolla on ansionsa ja ongelmansa.

Kirjan kokeellisuusnäkemys on luonteeltaan filosofis-spekulatiivinen. Tavoitteena on hahmotella käsitystä kokeellisuudesta, joka on eletävissä ja koettavissa, alttiina ja altistuvana ajalleen ja ympäristölleen. Kokeellisuus on ennen kaikkea eetos, toimimisen ja olemisen tapa, joka ilmentää ”maailmasuhdetta määrittäviä ajatuksia ja uskomuksia”<sup>5</sup>. Kokeellisuus ei siksi rajaudu taiteisiin eikä ”kokeelliseen taiteen” leimaan ja lajityyppiin, vaan se ymmärretään historiallisena, tiettyyn elämänmuotoon ja sille ominaisiin ilmiöihin kytkeytyneenä sekä niitä jatkuvasti muuttavana.

Suurin osa avantgarde-tutkimuksesta on tyytynyt tulkitsemaan menneisyyttä, ja keskustelu avantgarden nykyisyyden suunnasta ja tulevaisuuden mahdollisuuksista on jäänyt vähälle. Näin ollen teoksen ydinkysymys on, miten kokeellisuus olisi käytännössä ja teoriassa ymmärrettävä, jotta sillä olisi ratkaisevaa merkitystä nykytilanteessa,

---

puvat paljon laskentatavasta, tuotantotavan yksityiskohdista, lähteiden ja kavnannaisten laadusta jne. Uudet liuskeöljylöydökset eivät muuta perustilannetta. Yhdysvaltojen ja Kanadan hehkutettu ”energiaomavaraisuus” voi ostaa näille maille lisääikaa pari vuotta paikallisesti massiivisen luonnontuhon kustannuksella.

5 Tiekso 2013, 18.

jossa (jälki)kapitalismi on kokemassa suurimpia kriisejä sitten synty-  
mänsä. Taideteoreettisesti tämä tarkoittaa fossiilikapitalismin<sup>6</sup> siivittä-  
mien modernilta avantgardelta perittyjen lähtökohtien ja käytäntöjen  
kritiikkiä ja näin muodoin kokeellisuusparadigman vaihtumista<sup>7</sup>.

\*\*\*

Muinaiskreikan *krisis* (κρίσις) merkitsee muun muassa ratkaisua, tuo-  
miota, koitosta ja koettelemista. Kriisiin ja kritiikin kantaverbi on yh-  
teinen *krinein*: erottaa, päättää, tuomita. Hippokrateen päivinä *krisis*  
tarkoitti muun ohella myös sairauden käännekohtaa, joko hyvään tai  
huonoon suuntaan. Kriisiin mahdollisesti suoma murros ei ole puhdas,  
ja modernin avantgarden perinteestä löytyy niin ikään paljon tarpeel-  
lista ja kestäväksi koeteltua.

---

6 Tämä Elmar Altvaterin termi (*Fossilismus; fossil capitalism*) tarkoittaa kapita-  
listista tuotantomuotoa, joka on erottamattomasti sidoksissa fossiiliin poltto-  
aineisiin.

7 Sanalla *avant-garde* eli etuvartio on ranskassa pitkä käsite- ja aatehistoria, joka  
tässä jätetään tarkoituksella 1900-luvulle ominaisen avantgarde-eetoksen var-  
joon. Sotastrategisena terminä sen historia palautuu keskiajalle, ja sille kehittyi  
figuratiivinen merkitys renessanssissa, oletettavasti 1400-luvun alkupuolella.  
Joka tapauksessa avantgardea ei ole käytetty metaforisessa mielessä merkitse-  
mään itsetiedostetun edistyksellistä asemaa politiikassa, kirjallisuudessa tai  
kuvataiteessa ennen 1800-lukua. (Calinescu 1987, 97–98) Käsittehistoriallisesti  
avantgarde kiinnittyy pitkistä juuristaan nimenomaan moderniteettiin sen mo-  
nissa määritelmässä. Tosin *avant-gardea* käytettiin merkitsemään edistyksellistä  
runoutta jo 1500-luvun lopun taidekeskustelussa Ranskan ”vanhoillisten” ja  
”modernien” välillä. Poliittisia konnotaatioita sillä ei silti tällöin vielä juurikaan  
ollut, ei myöskään itsetietoista asemaa, jota voidaan pitää avantgarden eräänä  
selitysvormaisena piirteenä.

Kulttuurisessa merkityksessä termiä *avant-garde* käytti tiettävästi ensim-  
mäistä kertaa Olinde Rodrigues dialogissa *Opinions littéraires, philosophiques et  
industrielles* (1825). Hänelle taiteilijat olivat yhteiskunnallista etujoukkoa, jonka  
oli mahdollista toimia koko yhteiskuntaelämän suunnannäyttäjänä: ”Juuri me  
taiteilijat olemme etujoukkonne: taiteen voima on itse asiassa kaikkein välittö-  
mintä ja nopeinta. Meillä on kaikenlaisia tehokkaita tapoja toimia. Kun haluam-  
me välittää ihmisille uusia ajatuksia, ikuistamme ne marmoriin tai kankaalle...  
Mikä olisikaan taiteelle parempi tavoite kuin vaikuttaa yhteiskuntaan hyvällä  
tavalla, toimia todellisena henkisenä suunnannäyttäjänä ja ehtiä kaikkien tie-  
teenalojen edelle niiden suurimman kehityksen aikana?”

Kriisissä ei ole tällä kertaa niinkään teoria, talous, kulttuuri- tai luontosuhde, vaan kyky ja tahto elää fossiilikapitalismista (ja vastavista riiston järjestelmistä) riippumatta. Kokeellisen eetoksen mahdollisuudet on valtaosin typistetty koristamaan tuotantokoneistoa, vaikka ne voisivat olla edellytyksiä elää tuosta koneistosta huolimatta. Siksi kriittiseen tilaan on etsittävä ratkaisuja kokeellisen elämän ja taiteen avulla.

Eri tieteenaloilta löytyy loputtomasti laskelmia, hyvää tutkimusta ja niiden pohjalta tehtyjä poliittisia päätöslauselmia, mutta ei juuri ajatustakaan siitä, mihin nykyinen kriisikimppu johtaa ja mitä siitä seuraa. Sen sijaan, että vain huomautettaisiin teorian olevan tässä tilanteessa kriisissä, kriisin tulisi olla teoriassa. Toisin sanoen on hahmoteltava teoriaa, joka ymmärtäisi kriisin muinaiskreikkalaisen kaltaisessa merkityksessä, uhkaavana mahdollisuutena ja mahdollistavana uhkana. Sillä teoria voi toimia kriisissä vasta sen jälkeen, kun se on itse kriisiytynyt, tullut osaksi kriisiä, mutta ei sen ehtojen sanelemana vaan ne avoimesti kohdaten ja arvioiden. Tätä herkkyyttä kokeellinen eetos edellyttää: Vain ajattelusta, joka on kriisiytynyt ja toiminut kriisissä, voi tulla teoria, joka voi tuon kriisin kohdata sen täydessä vaativuudessa. Kokeellisuuden teoriaa ei siis voi olla ennalta, vaan se on luotava kriisin sisällä.

Kriisi kohdataan sillä hetkellä, kun vanhat totunnaisuudet eivät enää päde eivätkä uudet ole vielä muodostuneet. Tämä samaan aikaan kaoottinen, avoin ja ristiriitainen tilanne voidaan jakaa historiallisen avantgarden syntyhistorian kanssa. Monen liikkeen peruskokemus on mittelen ja vastakkainasettelun kohtalokkuus. Nimitys tuolle tunnolle on agonismi, joka juontuu kreikan kamppailua ja voimainkoetusta merkitsevästä sanasta. Siinä missä perihelleeniset kilpailut eli agonit (*ἀγων*) olivat joko muusisia (kaunotaiteet), hippisia (hevostaidot) tai gymnisia (yleisurheilu), 1900-luvun historialliselle avantgardelle agonismi oli taiteellista, poliittista ja kokemuksellista kamppailua. Taidehistorioitsija Renato Poggiolin mukaan agonismi on tunnetta

katastrofin läheisyydestä, tila jossa joko ”katastrofi kääntyy ihmeeksi tai kamppailu tuhoaa kokijansa”<sup>8</sup>.

\*\*\*

Taideteoreetikko Peter Bürgerin kuulun väitteen (1974) mukaan avantgarden poliittis-kulttuurinen epäonnistuminen on paikannettavissa liikkeiden viimekätiseen kyvyttömyyteen yhdistää taide ja elämä. Bürgerille 1900-luvun alkupuolen avantgarden tehtävä oli kaivaa maata ”taidetta taiteen vuoksi” -asenteen alta. Bürgerille teos on avantgardea, mikäli se pyrkii ilmaisemaan kriittisellä, ”sosiaalisesti seuraumuksisella” tavalla kapitalistisen järjestelmän sisäisiä ristiriitoja<sup>9</sup>. Bürgerillä avantgarde sitoutuu siis negaation kautta kapitalistiseen järjestelmään. Pettyneenä vuoden 1968 ”Pariisin kevään” lunastamatta jääneisiin lupauksiin Bürger tulkitsi avantgarden tulleen (jokseenkin hegeliläisittäin) jälkihistorialliseen vaiheeseen, jossa kokeellinen ja poliittisesti sitoutunut taide on menettänyt mahdollisuutensa vastarintaan ja suostunut porvarillisten taideinstituutioiden nielaisemaksi. Bürgerin mukaan avantgarden kriisi kumpusi jälkimodernin yhteiskunnan irrationaalisuudesta, jonka pulverisoimina jaetut esteettiset normit eivät olleet enää määriteltävissä. Vuonna 2010 Bürger ehosti teesiään ja esitti kolme pääsyötä avantgarden epäonnistumiseen:

(1) Avantgarden ja neoavantgarden epäonnistuminen taiteen ja

---

8 Poggioli 1968, 65–66.

9 Bürger, 1984, 4. Bürgerin teoria ei ole (aikalais)diagnoosina lainkaan hullumpi, jos kohta se rajaa avantgarden ilmiöitä ankaran ideologisesti. Edes ajatuskokeena jonkinlainen uusvortisistinen tai uusmarinettilainen fasismiin sitoutunut kumouskehitys ei olisi Bürgerille mahdollinen, sillä hänelle avantgarde edustaa määrittelemättömästä syystä edistyksellisiä (Frankfurtin koulukunnan hengessä) voimia. Toinen ongelma on poliittinen messianismi, joka jää odottamaan vallankumousta ja sen subjektia. Käteen jää sekoitus kumousnostalgiaa, turhautumista ja historiallisen avantgarden kulta-aikojen haikailua. Kolmas ongelma on jälkifossiilissa tilanteessa painavin ja yhteinen kaikille ”klassisille” avantgardeteorioille: niillä ei ole käytännössä mitään sanottavaa moderniteetin perustumisesta ympäristötuholle tai avantgarden luonnonvieromisesta.

elämäkäytännön yhdistämisessä. Avantgardistit ymmärsivät epäonnistumisen intuitiivisesti itsekkin, ja dadaistit ja surrealistit tekivät siitä jopa osan projektiaan. (2) Taideinstituutioiden tunnustukseidän manifestaatioilleen, siis heidän kanonisaationsa merkki-paaluiksi moderniteetin taiteen kehityksessä. (3) Heidän jokapäiväisen elämän estetisoimiseen pyrkineen utooppisen projektinsa valheellinen toteutuminen.<sup>10</sup>

Nämä aporiat ovat oikeita ongelmia niin kauan kuin avantgardelta odotetaan (jälki)marxilaisittain kumouksellista iskuvoimaa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että sitten vuoden 1968 ja situationistien itselakkautuksen jälkeen (1972) juuri kukaan (etenkään avantgardetutkijat) ei ole erityisen tosissaan uskonut taiteellisen etujoukon muodostavan ”vallankumouksellista subjektia” tai kumouksellista kaaderistoa. Kuten seuraavassa luvussa esitetään, avantgarden ”posthistoriallinen” vaihe on paljolti fossiilikapitalismin mukautumiskyvyn ansiota.

On toki merkittävää, että avantgardeliikkeet ovat ansiokkaasti kritisoineet modernin elämän konformistisia, konsumeristisia ja vieraannuttavia piirteitä. Historiallinen avantgarde onnistui kyykyttämään paljon sellaista, minkä sietikin väistyä. Monilla ideoilla oli lisäksi ennustavaa voimaa: venäläinen futuristi Velimir Hlebnikov esimerkiksi kirjoitti ”tulevaisuuden radiosta”, joka yhdistäisi kaikki maailman-kolkat ja välittäisi ääntä ja kuvia langattomasti. Hlebnikov kohdistaa tähän 1920-luvun Internetiin suuria toiveita ja toisaalta pelkää sen mahdollistavan totalitaarisen seurannan<sup>11</sup>. Vastaavista visioista saattoi tulla ironisen itsestääntoteutuvia. Suprematistinen riisutun geometrisen muodon estetiikka hallitsee nykyisin kaikkialla, jos Googlen karttapalvelusta tutkii lähes minkä tahansa kaupungin asemakaavoja tai viljelymaita: monokromaattinen neliö tai suorakaide reitittää niin kaupunkoja kuin muitakin ihmiskäyttöön otettuja luonnonympäristöjä – paljon muuta ei enää olekaan<sup>12</sup>.

---

10 Bürger 2010, 704.

11 Hlebnikov, *King of Time*, 158–159.

12 Kiitos huomiosta Antti Majavalle.

Useimmat avantgardeliikkeet ovat olleet vastauksia moderniteetin murrokseen ja pyrkineet usein hyvällä vaistolla osoittamaan niitä ristiriitoja, joita länsimaisen elämäntavan modernisoituminen synnytti. Toisaalta useat merkittävät liikkeet futuristeista jälkisurrealisteihin olivat riippuvaisia moderniteetin valtarakenteista, esimerkiksi sen luomasta porvarillisesta julkisuudesta, vakiintuneista ja vakiintumattomista taideinstituutioista ja viime kädessä kasvuhakuisesta teollistuneesta kapitalismista.<sup>13</sup> Historiallisen avantgarden muutoshalujen osittaisen ristiriitaisuuden toteaminen ei vielä riitä ratkaisemaan Bürgerin ongelmaa, taiteen ja elämän yhdistymättömyyttä, pikemminkin se tekee kysymyksestä entistä painavamman.

Jotta ristiriidan ydin saataisiin kirkastettua, Bürgerin väitettä on syytä vahvistaa lisäehdolla, jolloin kysymys kuuluu: ovatko avantgardeliikkeet ja niitä tukevat puhetavat onnistuneet luomaan tai pitkäjänteisesti tukemaan elämäntapoja, jotka ovat yhdistäneet taiteen ja elämän *vahingoittamatta elonkehää niin, että ne eivät tuhoaisi näiden elämäntapojen perustaa?*<sup>14</sup> Tämä Bürgerin ”vahvennettu väite” on vaivaton koetella lisäkysymyksillä: Onko moderni avantgarde perillisineen luonut lähtökohtia ja koetellut käytäntöjä, joiden avulla voitaisiin elää kapitalististen tuontantomuotojen ulkopuolella? Onnistuiko 1900-luvun avantgarde sadassa vuodessa luomaan elämäntapoja, jotka olisivat ylisukupolisesti elonkehän kannalta kestäviä? Jos edes yhteen näistä kysymyksistä voidaan vastata kieltävästi, seuraava

---

13 Ks. Adamson 2007, 7–10. Kirjassaan *Embattled Avant-gardes* (2007) Walter L. Adamson käsittelee kiinnostavasti tätä kaksoissidosta, liikkeiden samanaikaista halua (porvarillisen) kultuskulttuurin kritiikkiin ja toisaalta pyrkimystä olla ”modernimpia kuin oma aikansa”. Paradigmaattisin esimerkki on kenties F. T. Marinetti, joka futuristisen liikkeen alkuaikoina halusi tehdä futurismista modernia massakulttuuria ja joitakin vuosia myöhemmin fascismin virallistetun taidemuodon (Adamson 2007, 107).

14 Dialektisesti on syytä pitää auki mahdollisuutta taiteelle, joka vaikkapa tietoisella luonnontuholla pyrkii jonkinlaiseen taiteen ja elämän liittoon. Toisaalta 2010-luvulla tuntuu, että nykytaiteesta ja -taidemaailmasta löytyvät jo kaikki mahdolliset nihilismin sävyt, joten kenties empiiristä todistusaineistoa itseturhoisesta tiestä on jo riittämiin.

kysymys kuuluu, missä näiden liikkeiden muutoskyky todella oli (ja on). Olisiko vain parempi jättää avantgarden traditiot taidehistorioitsijoiden museoitaviksi?

\*\*\*

Moderni avantgarde ei ole ymmärrettävissä suhteuttamatta sitä kahteen maailmansotaan, massayhteiskunnan rakentumiseen, kosmopolismiin, teolliseen ja myöhemmin digitaaliseen uusintamiseen, globalisaatioon ja kulttuuriuniversalismiin. Jos avantgarde oli syntyjään modernin taidetta, se oli lähtökohtaisesti fossiilista, sillä mainitut muutokset eivät olisi olleet mahdollisia ilman runsaita ja verrattain helposti hyödynnettäviä fossiilisia polttoaineita. Liikkeet, jotka pyrkivät radikaaliin kuvainrepimiseen ja instituutioiden uudelleenarvioimiseen, jättivät sokeaan pisteeseen energiaperustan, jolla nämä instituutiot lepäsivät. Vaikkapa venäläisten ekspressionistien vuoden 1920 sanoin:

Ekspressionismi on taiteen taylorismia.

Ekspressionismilla ja taylorismilla on sama periaate: maksimaalinen tulos minimaalisella toiminnalla.

Ekspressionismissa ja taylorismissa ei ole mitään ylimääräistä eikä sattumanvaraista!<sup>15</sup>

Syynä energiasokeuteen ja produktivismin korostamiseen saattaa olla, että energia oli kuin olikin avantgardistisen kulttuurisuhteen ytimessä, ja juuri siksi sen annettuutta ei osattu kyseenalaistaa. Pohtiessaan historiallisen avantgarden eetoksen lähtökohtia taideteoreetikko Renato Poggioli toteaa etujoukon energiasuhteesta:

[S]en mahdollistaa maailmannäkemyks, joka pelkistää kaikki voimat ja tekijät, jopa henkiset, pienimpään yhteiseen nimittäjään, tieteelliseen energian käsitteeseen. Tämä tarkoittaa, että avantgarden skien-

---

<sup>15</sup> Huttunen 2014, 210.

tismi ei ole niinkään tekniikan kultin vaan kaikkinaisen dynamismin ilmentymä.<sup>16</sup>

Vaikka esimerkiksi italialaisen futurismin ja sen lukuisten perillisten dominantti oli selkeästi tieteellis-tekninen energiäkäsitys, poikkeuksia on löydettävissä. Esimerkiksi romantiikan (niin saksalaisen kuin brittiläisen) ajalta periytyvät käsitykset ”kokeellisesta vitalismista”<sup>17</sup>, taiteellisen työn ja biologis-fysikaalisen elämänvoiman monituisista yhteyksistä, saivat varhaisessa 1910-luvun täysavantgardessa muotoiluja, jotka yhdistivät taiteelle ominaisen ”henkisen” energian aikansa edistyksellisimpään teknologiaan ja teolliseen tuotantoon. Ajalle tyyppillinen energian ja taiteen liitto sanallistuu brittifuturistinakin vaikuttaneen Ezra Poundin vuoden 1913 esseessä ”The Serious Artist”:

Voisimme uskoa, että taiteessa määräävää on tietynlainen energia, jokin enemmän tai vähemmän sähkön tai radioaktiivisuuden kaltainen, toimiva, hitsaava ja yhdistävä. Voima kuin vesi purskahtaessaan läpi hyvin kirkkaan hiekan ja saattaessaan sen äkilliseen liikkeeseen.

Poundin kuvauksessa ensimmäisen maailmansodan alla ”ihminen, siis hänen mielensä, muuttuu raskaammaksi ja raskaammaksi, yhä monimutkaisemmaksi rakenteeksi, ja siksi tarvitaan alati suurempaa emotionaalista jännitettä, jotta mieli voidaan saattaa harmoniseen liikkeeseen”. Seuraavana vuonna, sodan sytyttyä, Pound ei arkaile antaa ajatukselle lisää virtaa manifestissaan ”Vortex” (1914), joka määrittelee ”pyörteen” suurimman mahdollisen energian kohdaksi, johon ”kaikki kokemus kerääntyy”. Pound ja muut vortisistit olivat tuolloin tunnetusti valmiita hyppäämään aikalaiskurimukseensa, suursodan

---

16 Poggioli 1968, 139.

17 Ks. R. Mitchell 2013, 4–10; käsite ’*experimental vitalism*’ lienee Mitchellin kehittämä. ’Kokeelliselle vitalismille’ on Mitchellin mukaan ominaista ainutkertaisempi empirinen kokeellisuus, joka suhtautuu epäilevästi universaaleihin teorioihin elämän luonteesta ja korostaa kokemustietoa yksi yhteen toistettavien ja olosuhteista eristettyjen koeasetelmien sijaan. Mitchellin esimerkit vaihtelevat ruokavaliosta kulttuurinihilistisen inhon tunteisiin.



energioiden armoille ja täysteollisen moderniteetin arkailemattomaan voittokulkuun. Vortismin ajatus ei silti liittoutunut suoranaisesti marinettilaisen futurismin kanssa, päinvastoin esimerkiksi Pound hylkäsi italialaisen futurismin vain impressionismin kiihdytettynä muotona<sup>18</sup>. Joka tapauksessa vortisistit ja futuristit olivat paljolti vastuussa historiallisen avantgarden energianäkemyksen popularisoimisesta ja muotolusta fascismin ja äärinationalismin tarpeisiin.

Poundin tapaan voidaan ajatella, että pätö taideteos on merkityksen reaktori, ei-laskennallinen energialähde, joka tarvitsee polttoainekseen jännitteistä tulkintaa (ja tulkintayhteisön) ja rakenteellisarkeamatonta ristiriitaisuutta. Toisin kuin Pound ja futuristit olettivat, tämä reaktio ei tarvitse sytykkeekseen esteettistä tai kokemuksellista uutuutta tai kaikille (kansakunnalle) yhteistä keskusta saati johtajaa. Se ei liioin pelkisty viettienergiaksi (kuten vaikkapa psykoanalyttikko Wilhelm Reichilla) tai käsitykseksi nerotaiteilijan ehtymättömästä ”hermostollisesta energiasta” tai vastaavasta. Jokainen riittävän yllättävä ja intensiivinen kuva, veistos, kirja, elokuva, kohtaaminen, maisema, kosketus (jne.) voi muuttaa kokemusta perin juurin, elävöittää ihmistä, muuttaa peruuttamattomasti tämän toimintaa, pitää yllä elämänhalua tai vakuuttaa merkityksettömyyden vääjäämättömyydestä.

Merkityksen energiaa ei voi väkivallalla erottaa laskennallisesta, watein tai kalorein mitattavasta voimasta. Monasti ne kietoutuvat yhteen ja edellyttävät toisiaan. Merkitysenergia antaa voimaa, innostaa, muokkaa, näännyttää ja tuhoaa kuten laskennallinen energia, mutta on tätä perustavampi ja vaikeammin käsitteellistettävä, koska se ilmenee ainutkertaisesti ja jäännöksellisesti toisin kuin olosuhteista irrottettava laskennallinen energia. Tämä ei tee merkitysenergiasta sen mukavampaa: kummatkin energiamuodot ovat ei-inhimillisyyttään

---

18 Vertailun vuoksi Marinetin, Emilio Settimellin ja Bruno Corran ”Futuristis-synteettisen teatterin manifestissa” (1915) taiteilijan ainoa mainittava kyky on tuottaa ”aivoenergian synteettisiä ilmaisuja, joilla on UUTUUDEN ABSOLUUTTINEN ARVO”. Niin ikään De Stijl -liikkeen perustajan Theo van Doesburgin 1920-luvun alkupuolen kirjoituksissa energian määrä oli hyvän teoksen mitta, jopa taiteen objektiivinen kriteeri (ks. Adamson 2007, 209).

ja minättömyyttään ei-eettisiä, siis lähtökohtaisesti ylimoraalisia. Niin ikään – ainakin jos ajattelulle ja tulkinnalle annetaan mitään arvoa – laskennallista energiaa ei voi pitää merkitysenergiaa perustavampana. Niiden suhde on epäsymmetrinen: laskennallinen energia on mahdollista mitata ja käyttää vain merkitysenergian ansiosta, eikä toisinpäin kuten fysikalistinen käsitys energiasta antaisi uskotella. Vain merkitysenergialla ja sen johdannaisvoimilla (esimerkiksi halulla, tahdolla, kokemuksen intensiivisyydellä) on perusteltavissa, miksi ylimalkaan on tarpeellista mallintaa energiaa homogeenisina suureina. Ilman merkitysenergiaa mitattava energia ei siis olisi edes mitattavissa (ja antirealistisesti ottaen edes olemassa).

Lisäksi inhimilliset ja ei-inhimilliset ja usein ristiriitaiset pyyteet vaikapa kultivoitua, tuhoutua ja monistua eivät ole tutkittavissa luonnontieteellisellä välineistöllä. Merkityksellisyyden tai sen puutteen tuntu on usein ajavampi ja tehokkaampi voima kuin 2 000 päivittäistä kilokaloria. Siksi kokeellinen taide ja elämä ammentaa väkevyyttä merkitysenergiasta, mutta koska ei-laskennallinen energia on useimmiten kärhistään ja juuristaan kiinni laskennallisessa, jälkifossiilisen taiteen on vääjäämätöntä huomioida molemmat ja tehtävä taidollis-ajatuksellisesti selkoa näiden kietoumien kiharaisista tavoista. Siten jälkifossiilisen kokeellisuuden on etsittävä tapoja omavaraistaa sekä laskennallista että ei-laskennallista energiaansa.

Jos kokeellisen taiteen ja elämän kysymys juontaa energian tajuun asti, jokainen teos ja taiteellinen teko on joko luomassa tai tuhoamassa, tukemassa tai näännyttämässä, tiettyä elämäntapaa, jopa elämänmuotoa. Kokeellisista tehtävistä vaikeimpia on siksi ensin oppia erottamaan kumpi on kumpaa ja kyetä sitten yhdistämään nämä kaksi.

\*\*\*

Moderniteetin avantgarden energiasokeutta ei lievitä, että ehdoton valtaosa historiallisesta avantgardesta käänsi selkänsä luonnonympäristöille (siis niille hallitsemattomille ei-inhimillisyyksille, jotka eivät ole ihmisestä riippuvaisia) ja korosti tulevan elämän keinoitekoisuut-

ta ja ihmiskeskeisyyttä<sup>19</sup>. Ei-inhimillisen elämän ja taiteen saamaavia ryhmiä löytyy toki joitakin 1900-luvun taitteen molemmin puolin: tietyillä prerafaeliitti-liikkeen ja vaikkapa *Die Brücke* -ryhmän jäsenillä oli epäilyksiä täysvoimaisen industrialismin siunauksellisuudesta. Katkos ei kuitenkaan olisi ollut niin voimakas, jos se olisi ollut täydellinen. Joidenkin suuntausten kuten maataiteen<sup>20</sup> (*earthworks, land art*) ja *arte povera* tekijät, tai teoskokonaisuudet kuten Joseph Beyusin *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*<sup>21</sup>, ovat kulkeneet vastavirtaan. Näitä ei-inhimillisen keskiöönensä ottaneita tekijöitä syytetään usein vaikkapa romantisoinnista, pastoraalin haikailusta tai epäpoliittisuudesta. Romantisoinnin ja epärealismin todistustaakka on silti fossiiliseen moderniin sitoutuneella avantgardella – miten kokeellinen taide voisi olla kestävä, jos se pyrkii puhdistamaan itsensä ei-inhimillisestä ja kääntämään katseensa fossiilisen tuotannon ja luonnontuhon ratkeamattomalta ristiriidalta? Siksi taiteen ja elämän yhdistämisen tavoite tarkoittaa jälkifossiilisessa tilanteessa taiteen yhteyttä kaikkeen elämään, myös ja eritoten ei-inhimilliseen.

Saatetaan väittää, että tällaisen painon asettaminen juuri avantgarden harteille on suoranaista epäoikeudenmukaista. Eikö toisaalta samoilla perusteilla voitaisi syyttää mitä hyvänsä ideologiaa, luonnontiedettä, filosofista koulukuntaa tai talousoppia? Avantgarden erottaa muista

---

19 Van den Berg (2006, 371–374) summaa tarkasti avantgarden luontoajattelun heikkouden syytä, jos kohta oikein huomauttaa, että joitakin vastaesimerkkejä on mahdollista löytää. Kysymys ei olekaan siitä, että historialliset avantgarde-liikkeet olisivat aina ja kaikkialla salaisesta sopimuksesta halveksineet luonnonympäristöjä, vaan että tuo asenne on ollut läpi 1900-luvun dominantti, jonka poikkeukset eivät riittäisi sitä muuttamaan.

20 Monet maataiteen klassikot kuten Robert Smithsonin *Spiral Jetty* (1970) ovat sitä vastoin lähinnä massiivisia taidarakennusprojekteja, joiden ekologinen jälki valtavine maansiirtoineen ja -muokkauksineen on kestävämmän kookas.

21 7 000 tammen (ja näitä vierustavien basalttikivien) istutus Kasseliin vuosina 1982–1987 (alkaan documenta 7:stä) merkitsi Beuysille symbolisen suurisuuntaista “uutta alkua”: ”Haluaisin mennä niinkin pitkälle, että loisin symbolisen alun yritykselle, jossa ihmiselämä syntyisi uudelleen ihmisyyteikkään ruumiissa, ja näin muodoin mahdollistaisi myönteisen tulevaisuuden.” (Groener 1987, 15).

kulttuurimuodosteista sen osoittama kyky ja halu täysivaltaiseen elämänmuutokseen, joka on kenties perustavin mahdollinen: lähes kaikkia avantgardeliikkeitä on ajanut tarve muuttaa elämänkokonaisuutta perustavasti, arkipäiväisesti, kokemuksellisesti ja mieluiten pian. Tämä useita liikkeitä luonnehtiva peruseetos on syvälleikävin mitä kulloisellekin kulttuurimuodolle, jopa modernille sivilisaatiolle sinänsä, voidaan asettaa. Ankarin kulttuurikritiikki on kohdistettava niihin voimiin ja tahoihin, jotka mieltävät itsensä edistyksellisimpinä ja universaaleimpina. Näin jo siksi, koska universaalien edistyksen aiheena toimiminen on vahvin ja viekkain vallankäytön muoto, jonka länsimainen trans-atlanttinen järki on kyennyt luomaan. Fossiilisen avantgarden apologiaksi ei riitä myöskään väittää, että sata vuotta sitten ympäristöongelmat eivät vielä olisi olleet todellisia tai tunnistettavia. Jo 1808 William Blaken kirjoittaessa ”mustista saatanallisista myllyistä” hiiliteollinen kumous oli reippaassa vauhdissa ja muidenkin kuin mystikkorunoilijoiden nähtävillä.

150 vuodessa fossiilikapitalismi (tai liioin -sosialismi) ei siis ole onnistunut kehittämään yhtäkään elonkehän kannalta kestävästä elämänmuotoa. Siksi moderniteetin ratkaisematon ongelma voidaan asettaa suorastaan petollisen yksinkertaisesti, filosofi Tere Vadénin sanoin:

Onko joskus ollut kestävä moderni elintapa? Kestävä teollinen elintapa? Ei. Modernissa maailmassa ei kertaakaan ole ollut elintapaa, joka olisi voinut pysyä tuhansia vuosia tappamatta eläimiä ja kasveja, pilaamatta vettä. Ei kertaakaan, ei Euroopassa, ei Amerikassa, ei Australiassa, ei Aasiassa. Jos termi moderni ylipäättään tarkoittaa jotakin, niin juuri pysähtymättömän ja kestäväättömän elintavan aikaa, sen leviämistä Euroopasta muualle.<sup>22</sup>

Kun tätä pinnettä uskaltaudutaan tarkastelemaan koko taiteellisen paradigman laajuudelta, elämän ja taiteen yhdistymän epäonnistumista ei pidä etsiä niinkään avantgarden sisäisestä riittämättömydestä, vaan viimekätisesti fossiilisyöttöisen kapitalistisen moderniteetin

---

22 Vadén 2010, 35.

rakenteesta. Siksi taiteeseen saumautuva elämä ymmärretään tarpeetoman kapeasti, jos elämä ajatellaan vain inhimillisenä jokapäiväisyytenä. Kokeellisuuden on sen sijaan yhdistyttävä velvoittavin sitein ja yllättävin merkityksin myös ei-inhimilliseen elämään sekä sitä ylläpitäviin ja tuhoaviin voimiin.

\*\*\*

Voidaan lähes ironiatta kysyä, eikö nykykapitalismi ole kekseliäisyydessään ja luovan-tuhoavassa taloudessaan kokeellisen tuotannon historiallinen huipentuma. Ei ole: nykyisen innovaatiopuheen läpituokevuus ei kerro jälkikapitalistisen yhteiskunnan perustavasta luovuudesta, vaan päinvastoin kokeellisuuden eetoksen kuihtumisesta ja sen merkitysenergioiden vaarallisuuden kuohitsemisesta. Nykyinnovaatio on mieluiten universaali, aineeton, (taloudellisesti) käytännöllinen ja mukava uusi keksintö, joka parhaimmillaan lisää pääoman tuottavuutta. Jälkimodernin maailman kriisiytyessä tarvitaan sen sijaan kokeellisuutta, joka syntyy kapitalistisesta uutuudenhimosta ja tuotteistamisesta huolimatta. Kun planetaariset elämänehdot yhä kiihtyen köyhtyvät ja ”arvottomat” rikkauudet (kuten luonnon ja kokemuksen väkevyydet) virttyvät, kokeellisuus saattaa lykyssä ottaa toisia, fossiilikapitalistiselle hengelle vieraita ja käsittämättömiä tehtäviä: tällä hetkellä luomisen on korkea aika muuttua myös purkavaksi. Eikä enää historiallisen avantgarden lähes itseisarvoista transgressiota korostavassa mielessä, vaan sellaisten elämäkäytäntöjen rakentamiseksi ja tiedontapojen löytämiseksi, jotka toimivat vastalääkkeenä mitattomalle uusliberalille vapaudelle. Tarvittavan kokeellisuuden sopii uskaltaa rajattoman luomisen ja transgression korostamisen sijaan rajoittaa itseään löytääkseen inhimilliselle vapaudelle toisen värin. Jos se onnistuu sivutuotteenaan vesittämään yhdenkin tuottavuutta edistävän innovaation tai pitämään lomalennon maassa, ollaan jäljillä. Jälkimoderni kokeellisuus, joka ansaitsee nimensä, ei voi siksi olla lähtökohtaisesti lisäävää,

kumuloivasti edistävää tai totunnaisesti tuottavaa, koska tämä on eräs liberaalin henkis-materiaalisen näennäisen pehmeän kolonisaation muoto. Se osaa kieltäytyä, luopua, ottaa pois ja tarpeen tullen tuhota silkalla olemassaolollaan<sup>23</sup>.

Kaksi varausta: Ensinnäkin kokeellinen taide ei ole mitenkään annetusti parempaa kuin ei-kokeellinen. Kokeelliselta otteelta tulisi sen sijaan löytyä riittävästi omaehtoisuutta kieltäytyä vertailusta. Jos kokeellisuus ymmärretään eetoksena, se on usein yhteismitaton ja vertaamattomissa vaikkapa täysmodernin kaanoneihin. Toisekseen kokeellisen taiteen tehtävä ei ole annetusti ”maailman parantaminen” – sen ei riitä tulla ”poliittiseksi taiteeksi” tai se menettää omaperäisen outoutensa, joka on sen itse-ehtoisuuden tae ja päivänpoliittiseen puheeseen kääntymättömissä. Kokeellisuuden on kourastava arvopohjaista identiteettipolitiikkaa ja läntistä universalismia syvemältä, muuten se on vaarassa mahoutua ”hyvien ihmisten” itsekorostukseksi elehdinnäksi. Marxin Feuerbach-teesi ”maailman muuttamisesta” kumisee tyhjiyttään tilanteessa, jossa subjektin ja liberalistisen talouden jatkuvan muutoksen imperatiivista on tullut arkipäiväisen fossiilikapitalismin ehto.

Kirjassaan *After the Future* Franco ”Bifo” Berardi muistuttaa, että sääntelemättömyyden eli deregulaation perinne yhdistää historiallisen avantgarden kokeellisuuden uusliberaaliin kapitalismiin<sup>24</sup>. Historiallisen avantgarden liikkeitä ei toki käy päätä pahkaa syyttämisen siitä, että yhteiskunnallisen ja valtiollisen sääntelyn politiikoista ei koinut esimerkiksi toimivaa anarkistista sosialismia (kuten vaikkapa monet Berliinin dadaistit olisivat toivoneet) tai estetisoitua fascismia (kuten Marinetti seuraajineen olisi halunnut), vaan jotain rakenteelli-

---

23 Taiteesta vetäytymisen eleet ovat tulleet tunnetuiksi jo historiallisen avantgarden merkkihenkilöistä kertovista anekdooteista. Marcel Duchamp luopui tunnetusti taiteenteosta shakin hyväksi vuonna 1923. Tarinan mukaan shakille mustasukkainen vaimo liimasi Duchampin nappulat kiinni lautaan (Seigel 1995, 189). Avantgardistinen asenne välittyi pelityyliin: Duchamp suosi mielellään hyvin hypermoderneja avauksia kuten nimzo-intialaista puolustusta.

24 Berardi 2011, 34–35.

sesti samankaltaista mutta elämänmuotona päinvastaista: markkina-anarkiaa ja sisäistettyjen sääntöjen ja valvonnan pehmeää totalitarismia. 1900-luvun radikaalit liikkeet tekivät arvaamattaan arvokasta pohjatyötä globalisoituvan finanssikapitalismin pussiin. Nykykapitalismi pystyi ottamaan käyttöönsä avantgardeliikkeiden avaamaa kulttuurista tilaa ja kääntämään hyväkseen transgressiivista voimaa, jolla liikkeet vaihtelevalla menestyksellä purkivat aikansa nationalistisen porvariston käsityksiä hyvästä elämästä ja yhteiskunnasta. Kansainväliset situationistit (SI) nimittivät tätä kapitalismin mukautumiskykyä rekuperaatioksi (*récupération*), kyvyksi kääntää lähes mikä hyvänsä vastavoima hegemonisen liikkeen myötäiseksi. Avantgardetutkija Paul Mann vie argumentin johdonmukaisen säälimättömästi äärimmilleen toteamalla: ”avantgarde ei ole rekuperaation uhri, vaan sen tekijä, rekuperaation olennainen teknologia”<sup>25</sup>.

Vaikka Mannin reipshenkisen kulttuurinihilismin värittämää väitettä ei kannata välttämättä niellä kokonaisena, on perusteltua myöntää, että fossiilisen elämän kiharainen kriisi on siis myös modernin avantgarden oma ja sisäinen aporia, joka ei selity yksinomaan kapitalismin opportunistisilla tai historiallisella viekkaudella (ks. luku 2). Kuten teoreetikko Richard Murphy tunnistaa, avantgarden asema vaikuttaa ensi alkuun paradoksaaliselta: näkökulmasta riippuen avantgarde on ymmärretty modernismin vastapainona tai modernismin pelastuksena modernismilta itseltään<sup>26</sup>. Yhtäältä avantgarde on modernismin etujoukko ja taiteellinen leikkausreuna, joka kokeellisena uhraa itsensä uusien taiteellisten ja sosiaalisten mahdollisuuksien synnyttämiseksi<sup>27</sup>. Toisaalta avantgarde on nähty modernismin arvojen kyseenalaistajana ja riidanhaluisena antiteesinä modernismin valtavirralle. Kumpikin näkökulma, joka on suuressa mittakaavassa yhtä totta, ei päästä pakoon modernin ja avantgarden välttämättömältä liitolta: avantgarde on moderniteetin taidetta, ja siksi avantgarden ongelmat ovat

---

25 Mann 1991, 92.

26 Murphy 1999, 3.

27 Calinescu 2003, 96.

modernin ongelmia ja kääntäen. Siksi modernin avantgarden bürgeriläinen päämäärä on paradoksaalisesti toteutettavissa vain luopumalla *modernista* avantgardesta. Toisin sanoen, arkkiristiriitaiset ongelmat eivät ratkea sillä kulttuurisuhteella, joka ne on tuottanut.

\*\*\*

Ilmausta ”moderni avantgarde” käytetään tietoisena siitä, että se sisältää suuren kirjon erilaisia, päämääriltään yhteismitattomia liikkeitä, metodeja ja estetiikkoja. Jakson alkupisteen voi sopimuksenvaraisesti asettaa futurismin I manifestiin, siis vuoteen 1909, jolloin ”historiallisen avantgarden” jakson on monesti katsottu alkavan. Loppu on vaikeampi ajoittaa, mutta jos moderniteetti määritellään termodynaamisesti, energieettinen perusta<sup>28</sup> lienee täsmällisin ja lahjomattomin mitta myös avantgardelle.<sup>29</sup> Sillä, kuten todettu, eurooppalaista tai muutakaan avantgardea ei olisi ollut ainakaan nykypirtein tunnistettavissa ilman öljyn teollista hyödyntämistä. Moderni avantgarde syntyi nimenomaan fossiilikapitalismin oloissa, toisinaan sitä kiihdyttäen, toisinaan sen tiettyjä piirteitä kritisoiden. Avantgarden kokemukselliset peruslähtökohdat, vaikkapa kosmopoliittisuus, esteettinen ja poliittinen universalismi, kaksi maailmansotaa ja kaupungistuminen ovat kaikki pääosin fossiilisten polttoaineiden mahdollistamia ilmiöitä. Vaikka poliittiset olot, tieteellisen maailmankuvan kehitys tai muut ehdot olisivat olleet avantgarden syntyolosuhteille kuinka suotuisat, esimerkiksi teollistuminen, maailmansodat ja moderni kaupunki-

---

28 IEA:n energiaraaportin perusteella moderni avantgarde loppui siis viimeistään vuonna 2005, jolloin maailman öljyntuotanto kääntyi ensimmäistä kertaa laskuun. ”Perustalla” tarkoitetaan tässä niitä käytössä olevia pääasiallisia energialähteitä, jotka läntinen elämäntapa tarvitsee säilyttääkseen tunnistettavat piirteensä ja toimintatapansa, vaikkapa ensimmäisen maailman demokraattisen liberalismiin, kansallisvaltiot ja globaalin sosiaalisen epätasapainon sekä pääomarakenteen, jolla köyhä eteläinen pallonpuolisko pysyy vauraan pohjoisen velka- ja resurssiorjuudessa.

29 Lukuja esim. IEA:n raportissa *World Energy Outlook 2013*, ks. erit. 431, 460: (<http://www.worldenergyoutlook.org/publications/weo-2013/>)



kokemus<sup>30</sup> ei olisi voinut ponnistaa miltään muulta kuin öljyn suomalaiselta energeettiseltä pohjalta. Siksi ei ole silkka analogia, että öljyteollisuuden ja modernin avantgarden voittokulut alkavat samanaikaisesti. Ensimmäinen kaupallinen öljynporaustorni pystytettiin Pennsylvanianaan 1859, 1900-luvun avantgarden airut *Salon des Refusés* avattiin Pariisissa 1863.

Elämän ja sen myötä taiteen ”fossiloitumista” 1900-luvulla voi pitää avantgarden merkitysehtona ja materiaalis-tuotannollisena määrittäjänä. Fossiiliperustainen avantgarde siinä muodossa kuin opimme sen tuntemaan on siis vajaan vuosikymmenen ollut taittumaksi joksikin muuksi. Olkoon tämä vähimmäissy sille, miksi kokeellisen taiteen paradigma vaihtuu. Tuleva kokeellisuus on joko pakosta tai omasta halustaan ”jälkifossiilista”: tämä muuttaa niin taiteen tekemisen tapoja, instituutioita kuin sen käsittelemiä peruskokemuksiakin. Tästä syystä Bürgerin ongelma taiteen ja elämän erillisyydestä ei välttämättä vaadi lopulta suuriakaan ponnisteluja ratketakseen. Taiteen ja elämän pitämiseen erillään ei nimittäin ole institutionaalisesti ja tuskin kokeuksellisestikaan enää varaa, siis tarvittavaa energiaa näiden eron ylläpitoon. Toisin sanoen kaikki se, mikä tehdään taiteen nimissä, on voitava tehdä elämän nimissä, koska taiteen ja elämän erillisyyks paljastuu fossiilisen modernin luomaksi poikkeustilanteeksi, jota erehdyttiin pitämään normina.

Kuten Berardi huomauttaa, energioresurssien ehtyminen tarkoittaa kulttuurisen vastarinnan ja autonomian muotojen sekä käsitteiden muuntumista – ”kulttuurinen vastarinta” ei, ainakaan yksin ja totutussaan merkityksessä, riitä:

Meidän on erotettava autonomia vastarinnasta. Ja jotta pystyisimme siihen, on halu erotettava energiasta. Modernin kapitalismin hallitseva periaate on ollut energia: kyky tuottaa, kilpailla, hallita. *Energo-latria*, energian palvonta, on hallinnut läntistä kulttuuria Faustista

---

30 Kaupunkikokemuksen, etenkin ihmisjoukkojen anonyymisuuden ja mielipuolisuuden perustavuudesta varhaiselle avantgardelle (etenkin maalaustaiteelle), ks. Kuspit, *Psychostrategies of Avant-Garde Art* (2000, 96–98).

futuristeihin. Alati kasvava energian saatavuus on sen dogma. Nyt tiedämme, ettei energiaa ole rajattomasti. Energia hiipuu lännen sosiaalisesta psyykestä. Uskon, että meidän on hahmotettava autonomian käsite ja käytäntö tästä näkökulmasta.<sup>31</sup>

Energeettisesti määriteltynä jälkimoderni ei ole modernin hyperironinen ja läpirelativisoitu epäsuora jatkumo II maailmansodasta nykypäivään, vaan moderniin verrattuna jotain rakenteellisesti muuta. Termodynaamisesti moderni loppuu, kun fossiilisten polttoaineiden 150 vuotta jatkunut ja kiihtynyt syöttö alkaa yskiä. Tällaisen ”jälkimodernin” (ja ”jälkitemodernin”) mahdollisuutta ja spekulatiivista todellisuutta ei ole otettu vielä tosissaan: ei taiteessa, ei politiikassa, ei filosofiasa. Siksi kokeellisuus on edelleen kiinnittynyt 1900-luvun avantgarden perinteeseen, vaikka (moderni) avantgarde olisi mielekästä ymmärtää kokeellisuuden erityismuotona, fossiilisen modernin kokemuksen synnyttämänä erikoistapauksena.

Jälkimodernin kokeellisuuden vähimmäisehto on siis sen ei-fossiilisuus. Toisin sanoen, jos tulevaa taidetta voidaan luoda ja ymmärtää vailla fossiilikapitalistista energiaperustaa, siis vaikkapa vailla globaaleja taidemarkkinoita, ahkerää lentoliikennettä ja massalogistiikkaa, kuratointiteollisuutta, kasvuhakuista markkinataloutta, guggenheimeja ja metropoleja (ja niin edelleen), sillä on mahdollisuus säilyä muunakin kuin historiallisena kuriositeettina. Silmämäärä ei ole spekulatiivinen saati utooppinen, koska nykyisestä fossiilikapitalismista luopuminen on jo monihahmoisesti käynnissä, tiedostetusti ja tiedostamatta, tahtoen ja tahtomatta. Esimerkiksi maailmanlaajuisesti huomattava osa ihmisistä, jotka työskentelevät globaalissa alkutuotannossa ja sen liepeillä, elävät elämää, joka vauraassa pohjoisessa mieltäisi yhteiskunnalliseksi romahdukseksi. Fossiilikapitalismin alasajo muistuttaa siis pakonomaisessa muodossaan hidasta amputaatiota, jossa hiljalleen ja sykäyksittäin yhä suurempi määrä ihmisiä siirtyy geopolittisesta asemasta riippuen talouslaskun maailmaan.

---

<sup>31</sup> Berardi 2011, 147.

Siksi jälkifossiilinen kokeellisuus tekee, halusi se tai ei, tuotannon ja kulutuksen supistumisen aikakauden taidetta. Sen on löydettävä merkitysrunsautensa, nautintonsa ja kulttuuria muovaava merkitys-energiansa rahatalouden määrittämän arvonmuodostuksen tuolta puolen. Tähän ei riitä esimerkiksi ”vihreä muotoilu”, ”esteettinen degrowth” tai vaikkapa ”eettiset” taidehankkeet, pikemminkin nämä toimivat useimmiten omantunnon ja kriisintunteen laastareina, joiden suojassa tulehduskuume nousee. Alasajotilanteessa taiteen on tultava yhtä omavaraiseksi kuin sellainen elämäntapa, joka ei tarvitse perustakseen fossiilisia tai muulla tavoin riistäviä rakenteita. Näin ollen ollaan jälleen alussa, mutta tuo alku ei ole lempeä luominen tai 1800-luvun *fin de siècle*, vaan monipäinen ja jatkuva poikkeustila, joka periytyy 1900-luvulta ja sen kulttuurilta.

Ymmärtääkseen ehtonsa jälkifossiilisen kokeellisuuden on siis selvitettävä tilinsä sekä historiallisen avantgarden että fossiilisen modernin kanssa, samalla pohtien, mikä avantgarden traditiosta voisi olla kriisinkestävää. Tuo kokeellisuus ei voi olla suoraa esteettis-käytännöllistä jatkumoa historialliselle tai aikalaisavantgardelle, sillä avantgarden ongelmat ovat moderniteetin ongelmia ja kääntäen. Ollakseen jälkimoderni, esimerkiksi jälkifossiilisuuden mielessä, kokeellisuudesta on tultava ongelma moderniteetille, jonka keinoilla tuota ongelmaa ei voida ratkaista. Siksi jälkimoderni ei voi vaatia historiallisen avantgarden tapaan parempaa (kumouksellisempaa, täydempää, epäkonformistisempaa jne.) modernia elämää, vaan sen on tunnistettava modernin ristiriidat ja ylitettävä ne tullakseen joksikin muuksi, vielä määrittelemättömäksi historialliseksi vaiheeksi.

Mikä vielä vaikeampaa, tähän ei välttämättä riitä mikään perinteinen (eurooppalainen) vallankumousmalli, sillä tulevat ja jo alkanee kriisit kouraisevat syvemältä, sivilisaatiotasolta. Jos energiatuotannon murros ja ilmastonmuutos iskevät täydellä voimalla toisiaan vahvistaen, tilanne ei vertaudu poliittiseen kumoukseen vaan esimerkiksi siirtymään metsästäjä-keräilijöistä maanviljelyskulttuuriin tai teolliseen vallankumoukseen, tällä kertaa kenties käännytyssä järjestyksessä.

Jos luonto ymmärretään tässä tilanteessa erilaisina varoina (öljy, vesi, maametallit jne.), elämme niukkenevien resurssien aikaa, toisin sanoen tietyn elämänmuodon kurjistumisen ja luhistumisen pitkää alkua. Jos taas luonto ymmärretään johonkin perustamattomampaan palautumattomana, resursseja on planetaarisesti ottaen valla liikaa. Voidaan todeta valtimolaisen omavaraisuajan Lasse Nordlundin tavoin:

Pääongelmamme ei ole suinkaan energiapula, vaan kyvyttömyytemme elää sellaisessa yhteiskunnassa, joka pärjää resurssiensa kanssa. Sen sijaan meidän ongelmamme on nimenomaan runsaus, sillä energia muuttuu työksi ja tässä mittakaavassa työntää elinympäristömme kaatumispisteen yli.<sup>32</sup>

Lisäkierre ongelmaan syntyy siitä, että vaikka oppisimmekin älyllisesti ”pärjäämään resurssiemme kanssa”, pidemmän päälle tuotanto tai kulutus ei laske ensisijaisesti valistamalla, sillä ylikysilölliset ja yksilölliset halut ja taipumukset voittavat kovin usein järjen ja tahdon. Siksi oleellinen muutos riippuu siitä, muuttuuko ylikysilöllinen halun ja merkityksen vuo, syntykö siihen uusia koskenniskoja ja suvantoja, ja kaivaako uoma lopulta uuden reitin. Virran kääntämiseen tarvitaan taidetta, kuvaa, sanaa ja ajattelua, mitä kokeellisempaa (siis takeettomampaa, kaaoskestävämpää ja epäonnistumisietoisempaa), sen parempi. Varmuutta onnistumisesta on yhtä vähän kuin tietoa tulevasta: ei lainkaan.

Tästä aate- ja ympäristöhistoriallisesta siirtymästä saattaa rakentua yhteys esimodernin ja jälkimodernin välille. Nostalginen paluu esimoderniin aikaan ei ole mahdollinen, sillä epälineaarista yhteydestä huolimatta moderni kaikkinen peruuttamattomine muutoksineen on

---

32 Nordlund 2010, 19. Samassa yhteydessä Nordlund esittää myös talouskasvun energiaan saumaavan kohtalokkaan kysymyksen: ”Tarkemmin pohdittavaksi jää kysymys, onko talousjärjestelmämme riippuvainen nimenomaan kasvavasta energiensyötöstä. Hajoako se, jos siihen syötetty energiamäärä pysyy samana?” Tällä haavaa kukaan ei tiedä, sillä vastaavan kertaluokan alarajasta ei ole kokeista planetaarisesti.

jo ainutkertaisesti tapahtunut: yksitotinen antimodernismi olisi nykytilanteessa voimaton stressireaktio. Koska esimerkiksi ilmastonmuutoksen tuottaman tuhon syvyyttä ei osata arvioida, on mahdotonta sanoa, missä suhteessa esimodernia muistuttavat elämäntavat sekoittuvat tuleviin. Näin ollen tälläkään teoksella ei voi olla käytännössä lainkaan ennustavaa voimaa: tilanteen monimutkaisuus ja ongelmien perustavuus pitää teorian vielä pitkään tiedollisessa usvassa, jossa niin käytännölliset kuin abstraktitkin askeleet joudutaan ottamaan sumussa ja poissa polulta. Eteneminen kohti jälkimodernia kokeellisuutta on siksi eräänlaista eteenpäin kaatumista, vaihdellen hallittua askellusta ja hallitsematonta horjumista. Onnellista on, että juuri tällainen haavoittuva käynti on jo sinänsä osuva metafora kokeelliselle elämälle.

\*\*\*

Kirjan hahmottamistapa ei ole reaali(taide)poliittinen, ei liioin utooppinen. Etsityt kokeellisuudet ovat nimittäin jo ainakin jossain määrin voimissaan siellä, missä nykykapitalismi ei ole täysin onnistunut tai kyennyt enää nujertamaan yhteisöjen ja yhteisöttömien omaehtoisuutta ja kykyjä elää fossiilikapitalismista riippumatta. Ennemmin kuin ”uuden” kulttuuri- ja luontosuhteen syntymiseen seuraavassa luotetaan kokeellisen taiteen ja ajattelun otollisia säitä odottaviin rihmastoisiin ja siemeniin, joiden versomisesta ei ole varmuutta.

Kirjan ensimmäinen osa hahmottaa historiallisen avantgarden ääriviivoja ja aporioita. Näin ei tehdä paljoakaan oikeutta liikkeiden ja yksittäisten taiteilijoiden ominaispiirteille tai näistä tehdylle erikoistuneelle tutkimukselle. Tarkoitus ei myöskään ole luoda kattavaa teoriaa historiallisesta tai nykyavantgardesta, vaan hahmottaa taiteellisia, kokemuksellisia ja poliittisia ilmiöitä, jotka vaikuttavat tällä hetkellä jälkifossiilisesti mielekkäältä. Toinen osa rakentaa jälkifossiilisen kokeellisuuden teoriaa, lähinnä jälkifenomenologisin ja posthumanistisin oletuksin. Viimeinen osa on spekulatiivisin ja siksi sen ehdottamat ”kokeellisen elämän” lähtökohdat ja käytänteet ovat monin osin koettelemattomia ja villedä. Tarkoituksellinen osittaisvastaukseen

tähtääminen kertoo yhtäältä halusta olla totalisoimatta tulevan tuntemattomuutta, toisaalta menetelmä kertoo liki neuvottomasta tilanteesta, jossa paraskin taide tai ajattelu on vain *exit*-kyltti hallitsevan planetaarisiksi äityneen elämäntavan palo-ovella.

# HISTORIALLINEN AVANTGARDE

## Šokki ja rekuperaatio

Sarjakuvaromaanissa *32. joulukuuta (32 Décembre, 2003)* Enki Bilal hahmottelee avantgarde-taiteilijan karikatyyrin. Happening-taiteilija ja terroristi Optus Warhole järjestee sarjan teoksia: kokovalkoinen asunto maalataan teurastamalla cocktail-kutsujen osallistujien kloonit. Pian tämän jälkeen kaupungin ylle purkautuu pilvi, ”Kuoleman röyhtäisy”, joka Warholen mukaan on ”universaalinen ja suuntautuu sotaan ja ihmisten sokeutumista vastaan, mutta aiheuttaa tuhoa”; ”ei siis *art brut* vaan *art brutal*”. Pilvi tuhoaa teosta seuraamaan kokoontuneen kriitikkojen delegaation. Kysymys ei ole vain moraliteetista, vaan paremminkin kärjistetystä diagnoosista – monia äärimmäisimpiä avantgarde-tekoja voidaan ymmärtää kilpailuna siitä, kuka on valmis nihilistimpään mahdolliseen tekoon tai sellaisen kannattamiseen. Julmuus ja säälimättömyys ovat kuuluneet historiallisen avantgarden keinovalikoimaan F. T. Marinetin sotakonerunoudesta nykypäivään. Kuuluisaksi on noussut esimerkiksi Karlheinz Stockhausenin toteamus WTC-iskun taiteellisesta arvosta:

Se mitä tuolloin tapahtui oli toki – ja nyt teidän täytyy sopeuttaa jär-  
keänne – suurin taideteos, joka koskaan on tehty. [...] Ja se oli suu-  
rin taideteos ylimalkaan koko kosmoksessa [...] Nämä ovat ihmisiä,  
jotka olivat kovin keskittyneitä tähän yhteen näytäntöön, ja sitten  
viisituhatta ihmistä kiitivät ylösnousemukseen. Yhdessä hetkessä.  
En olisi kyennyt siihen.<sup>33</sup>

---

33 Stockhausen 2002, 77.

Usein transgressiivisia teoksia on tulkittu diagnooseina yhteiskunnan rakenteellisen julmista piirteistä ja käytännöistä<sup>34</sup>. Keinovalikoima on miedosti ilmaistuna ei-eettinen: äärimmilleen viritetty šokki voi joko herättää tai lamauttaa, mutta usein se myös traumatisoi kokijansa.

Monesti on todettu, että historiallisten avantgardeliikkeiden retoriikka oli luonteenomaisen militanttia, mutta olisi naiivia olettaa, että kysymys on ”pelkästä retoriikasta”. Valtaosa keskeisistä manifesteista oli kulttuurisodan julistuksia, uuden radikaalin liikkeen peruskirjoja ja yltiöpäisen hauskan-uhkaavia provokaatioita. Historiallisen avantgarden liikkeet julistautuivat manifesteilla oleviksi ja nihiloivat edeltäjiään, herättivät suuttumusta, paheksuntaa ja skandaaleja – kaikkia niitä kulttuurisia reaktioita, jotka pystyivät tekemään liikkeet hegemonisen estetiikan kieltämisen kautta näkyviksi. Julkisuutta haettiin siis porvarillisen julkisuuden negaation kautta. Onhan toki hyvin säyseitäkin uuden taiteen manifesteja, mutta suurin osa 1900-luvun alun manifesteista pyrki kärjekkäällä sanonnalla retoriseen pomminheittoon oman aikansa vallitsevia taidekäsityksiä ja institutionalisoitua tylsyyttä vastaan.

Hyvistä yrityksistä huolimatta historiallinen avantgarde jäi ratkaisutaisteluisaan henkiin, tosin voimansa menettäneenä. Valtaosa avantgarden ikoneista ensimmäisistä futuristisista eleistä surrealismiin kultakauteen ovat auttamatta arkistuneet ja institutionalisoituneet. Avantgarden merkkipaalut ovat muuttuneet niin ihannoiduiksi ja kierrätetyiksi, että provokaatio avantgarden nimissä on enää vaivoin mahdollista. Siksi ”avantgarde” on genreytynyt kokeellisen taiteen

---

34 Väittävätpä Marja Härmänmaa ja Markku Mattila, että avantgardea, anarkismia ja terrorismia olisi syytä pohtia yhtenä ilmiöryppäänä, jonka tavoitteena on rikkoa vallassa oleva järjestys: ”anarkismi on ilmiön teoria, terrorismi sen konkreettista toteuttamista ja avantgarde sen estetiikka” (Ks. Johdanto teoksessa Härmänmaa & al. 2007, 12). Toki – kuten Härmänmaa ja Mattila huomauttavat itsekin – näitä kolmea ei voi samastaa, mutta vähintäänkin moninaiset perheyhtäläisyydet ja historialliset vaikutussuhteet ovat ilmeisiä. Esimerkiksi surrealistit pitivät väkivaltaa ja rikollisuutta taiteen monitulkintaisina liittolaisina, kuten surrealismitutkija Jonathan P. Eburne on osoittanut (Ks. *Surrealism and the Art of Crime* (2006)).



kaatoluokaksi, johon määrittelemättömät, oudot ja konventionaalisia tulkintoja pakenevat teokset voidaan niputtaa, ja sama on käymässä ”kokeellisuudelle”. Jos historiallisen avantgarden ideaalisena tehtävänä oli yhdistää erottamattomasti taide jokapäiväiseen, se epäonnekseen onnistui. Paradoksi on ilmeinen: historiallinen avantgarde lakkasi ole-  
masta avantgardea toteuttaessaan omat ideaalinsa.

Akateeminen tutkimus avantgardesta vahvistaa lähes väistämättä sen kanonisoimista, ja provokatiivisuuttaan se ottaa myös vastalauseet ansiokseen. Tällä tapaa sillä on – modernin kapitalismin tavoin – kyky rekuperoida sitä vastaan kohdistettu kritiikki. Taideteoreetikko Hans Magnus Enzensbergerin sanoin: ”avantgarden *avant* on jo ristiriitainen: se voidaan tunnistaa vain jälkikäteen”.<sup>35</sup> Etujoukko onkin eturintamassa vain jälkikäteen, koska sen tärkeänä määreenä on sen vastaanoton ja kritiikin keitos, joka voi kokoutua vasta avantgardistisen teon tai teoksen luomisen tultua kritiikki-instituutioiden tulkitsemaksi. Kuten muutkin taiteen tunnustetut traditiot, historiallinen avantgarde ei siis ollut (porvarillisesta) julkisuudesta omavarainen, vaan se on tarvinnut jälkeen tulevan tulkintatradition saavuttaakseen asemansa. Näin ollen avantgarden asemaa tavoitellut taide ei koskaan ole voinut julistautua etukäteen avantgardeksi ilman syytöstä ylimielisyydestä koko traditiota kohtaan.

Historiallisen avantgarden yhdistyminen kulutuskulttuuriseen arkeen, hallitseviin tiedotusvälineisiin, muotiin ja keskiluokkaiseen konformismiin alkoi viimeistään 1960-luvulla. Porvarillista elämäntapaa ja taiteen institutionalisoituneita toimijoita vastaan kohdistuneet hyökkäykset alkoivat kiinnostaa niiden kohteita siinä määrin, että paheksunnan sijaan avantgarde-taiteilijat joutuivat kohtaamaan odottamattoman menestyksen. Institutionaalinen tunnustus teki jatkuvan vallankumouksen ideoista näyttelyesineitä, populaarijulkisuuteen suodattuvia tyyllilajeja ja kuoliaaksi suvaittuja radikaaleja.

On siis ilmeistä, että utooppinen, kokeellinen ja antagonistinen avantgarde-asetus, jonka olisi pitänyt säilyä tulemisen tilassa, on jo

---

35 Enzensberger 1974, 28.

aikaa sitten muuttunut vallankumouskitschiksi ja nostalgian haamuiksi. Osoitteessa [www.avantgarde.fi](http://www.avantgarde.fi) on parturiliikkeen kotisivu: ”*Tarkasti toteutetut persoonalliset leikkuut ovat intohimomme*”. Mercedes-Benzin mallisto on nimetty *Avant Gardeksi*. Avantgardea saa myös tehosekoittimena – neljä väri vaihtoehtoa. Avantgarden nimestä on tullut esteettisen kevyteetoksen taakka ja hyödyke, joka voidaan ostaa ja myydä.

Tämä ei ole erityisen ihmeellistä, jos avantgarde ymmärretään taideoteetikko Renato Poggiolin tavoin liberalististen yhteiskuntien taiteena<sup>36</sup>. Toisin kuin Poggioli 1960-luvun lopulla vaikutti olettavan, kokeellisuuden on jatkettava elämää myös nykykapitalismin jälkeen eikä ainoastaan määrädyttävä sitä vasten. Siksi jälkifossiilisen kokeellisuuden ei pidä muodostaa identiteettiä ja kantavia rakenteitaan kapitalismin negaationa, vaan kehittää omalaatuiset tapansa olla, sellaiset, jotka voivat toimia omaehtoisesti uusliberalismin ja fossiilikapitalismin kehysten ulkopuolella.

Poggioli hylkää ajatuksen, että avantgarden yleisö olisi sosiaalisesti määrätynyttä. Avantgarden osayleisöjä määrittää pikemminkin älylinen ja taiteellinen maku kuin luokkaperustainen sukulaisuus<sup>37</sup>. Liberaalissa yhteiskunnallisessa tilanteessa eksentrisyyttä, epäkonformistisuutta ja normien kyseenalaistamista yritetään suvaita makuarvostelmin, toisin kuin totalitaarisissa yhteiskunnissa. Liberaalissa yhteiskunnassa avantgarden on siis *mahdollista* manifestoitua, ei niinkään, että sen esiin nouseminen olisi poliittis-historiallinen välttämättömyys, kuten Bürger tuntui ajattelevan.

Vaikka avantgarden nimi onkin valjastettu sarjatuotantoon, se ei tarkoita avantgardeasenteen yleistä hyväksymistä, ainoastaan sen yhteiskunnallisen potentiaalin nurkanvaltausta. Potentiaalin tyhjennettyä taideinstituutiot osaavat varautua historiallisen avantgarden keinojen lisäksi tulevan avantgarden mahdollisuuteen. Historiallinen avantgarde on muuttunut varastoksi tunnistettavia representaatiokeinoja ja

---

36 Poggioli, 1968, 214, 231.

37 Poggioli, 1968, 88.

poliittisia positioita. Teoksia, tekijöitä ja itsenäisiä liikkeitä ympäröivät asiantuntijajärjestelmät – tämä teos mukaan lukien – ovat varautuneet šokkiin. Digitaalisen uusinnettavuuden aikakaudella avantgarden lupaa järkytys piiloutuu jatkuvaan läsnäolonsa. Helsingin kaduilla performanssitaiteilija kohtaa useimmiten lähinnä kyllästyneitä ilmeitä. Mainonta sulauttaa itseensä yhä radikaalimpia esteettisiä marginaaleja. Digitaaliset pelit ovat jo aikaa sitten lunastaneet, toisinaan hyvin taitavasti, vanhan avantgardistisen haaveen, esityksen ja siihen osallistumisen monitahoisen yhdistämisen. Historiallista avantgardea on siis opittu suojelemaan siltä itseltään.

\*\*\*

Jokainen toisen maailmansodan jälkeinen vuosikymmen on synnyttänyt omat avantgarden kuolemantekstinsä. Avantgarden ovat julistaneet kuolleeksi esimerkiksi Roland Barthes *Mytologioissaan* vuonna 1956, Leslie Fiedler kirjoituksessaan ”Death of Avant-Garde Literature” (1964), kymmentä vuotta myöhemmin Peter Bürger 1974 teoksella *Theorie der Avantgarde*, Jean Baudrillard 1980-luvulla ja Paul Mann 1990-luvun alussa, ja niin edelleen.

Avantgarden kuolematekstit voidaan jakaa karkeasti *neofiliseen* ja *nekrofiliseen* avantgardediskurssiin. Neofiilinen suuntaus on korostanut neoavantgarden nousua, uutta uskoa taiteen yhteiskunnalliseen edistävyyteen. Nekrofilinen tendenssi Roland Barthesista (1956) Paul Manniin (1991) sitä vastoin on julistanut avantgarden auttamatta ja yhä uudelleen kuolleeksi. Neofiilinen ja nekrofilinen eli *neoavantgarde* ja *postavantgarde* ovat kumpikin historiallisen avantgarden perijöitä. Kummatkin suuntaukset jakavat saman ongelman, oletuksen siitä, että avantgarden jälkeläiset olisivat itsestään selvästi oppineet edeltäjäiltään tai pystyisivät tarkastelemaan avantgarden asemaa puhtaasti objektiivisesti. Kuten Bruno Latour kirjoittaa, edistys avantgarden nimissä ei ole enää mielekästä:

Meidän ei ole enää pakko takertua avantgarden avantgardeen; emme yritä enää olla vielä viisaampia, vielä kriittisempiä, vielä syvemmällä ”epäilyn aikakaudessa”.<sup>38</sup>

Useiden neoavantgarden edustajien mielestä historiallisen avantgarden kehittämät menetelmät ja käytännöt ovat toimivia, kunhan ne saadaan demokratoitua yleiseen käyttöön. Esimerkiksi neoisti Stewart Home toteaa manifestissaan ”The Palingenesis of the Avant-garde”: ”avantgarden tehtävää on jatkettava, kunnes kaikille tulee mahdolliseksi irrottautua taiteen, uskonnon ja filosofian viitekehyksistä”<sup>39</sup>.

Esimerkiksi useimmat avantgardistisiksi nimetyt liikkeet Zürichin dadasta situationisteihin ovat olleet, kaikessa traditiotietoisuudessaan, traditioiden ja vaikutushistorian vastaisia. Taideteoreetikko Hal Foster summaa ongelman näin:

Nykyisin neoavantgarden toisteinen strategia vaikuttaa yhtä heikentyneeltä kuin vastakkainen postavantgarde näyttää väsyneeltä: kumpikaan ei riitä väkeväksi paradigmaksi taiteelliselle ja kriittiselle otteelle.<sup>40</sup>

Molempien suuntausten pinne on, että ne yrittävät edelleen hahmottaa avantgarden tulevaisuutta modernistisesta traditiosta käsin, siis moderniteetin sanelemista lähtökohdista. Tämän vuosikymmeniä velhoneen keskustelun seurauksena avantgarden lopusta on muodostunut oma teoreettinen instituutiossa, jonka eetos on useimmiten nostalginen ja vaaliva. Toisen tulkinnan mukaan koko kysymys avantgarden kuolemasta on konservatiivinen ja väärin asetettu<sup>41</sup>, koska avantgarden perinteet jatkavat välttämättä tavalla tai toisella uusissa muodoissa, eikä niiden vaikutushistoriallinen merkitys katoa.

---

38 Latour 2006, 43.

39 Home 1996, 4.

40 Foster 2002, 128. Neo-avantgarden kulttuurisesta merkityksestä ja sen piiriin laskettavista liikkeistä laajemmin, ks. David Hopkin (toim.), *Neo-Avant-Garde* (2006).

41 Ks. esim. Kostelanetz 2000, xxii.

Avantgarden kuolemadiskurssiin liittyy kosolti tahatonta ironiaa. Historialliset avantgardeliikkeet futuristeista lähtien halusivat olla etujoukkoa, mutta lukuisat viimeaikaiset avantgardeliikkeitä käsittelevät teokset ovat halunneet määritellä kulloisenkin liikkeen ”viimeiseksi avantgardeksi”. Tässä messiaanisessa eskatologiassa taiteellisten ja yhteiskunnallisten uutuuksien palvonta on käännetty päällelleen, etujoukko on muuttunut jälkijoukoksi, jonka tehtäväksi on jäänyt historiallisen avantgarden ruumiinvalvojaisten järjestäminen.

Kuten musiikintutkija Tanja Tiekso tiivistää, ”uutuus” ja ”rajojen rikkominen” ovat riittämättömiä määritelmiä kokeellisuudelle, yksin jo siksi, että molemmat ovat erittäin subjektiivisia luonnehdintoja<sup>42</sup>. Lisäksi ne ovat sellaisinaan sisällöttömiä ja kokemuksellisesti yllätyksittäviä, siis elämyksellisiä. Monesti kokeelliselta teokselta odotetaan edelleen juuri uutuutta ja transgressiivisuutta, jolloin yllätyksen ja sen myötä kokemuksellisuuden muuntumisen mahdollisuus kaventuu. Historiallisen avantgarden šokkitekniikat voivat aiheuttaa ihmisissä edelleen hetkittäin pahennusta, mutta radikaalin taiteen keinoin kasvanut ja totutettu kuluttaja on jo pian etsimässä seuraavaa uutuuden annosta. Kuten avantgardetutkija Krzysztof Ziarek toteaa Adornon ja Horkheimerin *Valistuksen dialektiikan* (1944) vanavedessä, uutuuden affekti ja massatuotannon kertakäyttöeetos kulkevat käsi kädessä ja edellyttävät toisiaan<sup>43</sup>.

\*\*\*

Avantgarde on siis kuollut monta kertaa ja moninkertaisesti, kriitikoidensakin kyllästymiseen saakka. Mannin mukaan tämä nostalgia tekohengittää unelmaa avantgarden lupauksesta: ”Avantgardediskurssi on [avantgarden] kuolema, jossa se jatkaa itsensä uusintamista kuolemadiskurssina.”<sup>44</sup> Avantgarde pysyy näin ollen paradoksaalisesti

---

42 Tiekso 2013, 76.

43 Ziarek 2001, 9.

44 Mann 1991, 40.

letkuissa kiinni hengissä institutionalisoituneen kuolemadiskurssinsa pumppaamana.

Mannin tulkinta on silti suorastaan optimistinen Jean Baudrillardin näkemykseen nähden. Artikkelissaan ”Beyond the Vanishing Point of Art” (1989) Baudrillard toteaa, kuinka avantgarden representaatioiden kriisiytyminen tarkoitti koko taidekentän mahoutumista. Baudrillardin tulkinta on variaatio postmodernistisesta apokalyptisesta harhasta. Avantgarden eetokseen on kuulunut itsereflektiivinen pyrkimys kritisoida realistisia, porvarillisia ja luonnollistettuja representaatiojärjestelmiä. Siksi on oikeastaan vain johdonmukaista, että avantgarde nimenä ja genrenä on joutunut paitsi ympäröivän kulttuurin syömäksi, toisaalta myös syönyt itsensä.

Kysymys ei siis lopultakaan ole siitä, onko avantgarde tavalla tai toisella tullut tiensä päähän, sillä luopumisen, häviämisen ja epäonnistumisen dynamiikka on ollut aina sisäänkirjoitettuna avantgardistiseen antagonismiin ja agonismiin. Jo dadaisteille liikkeen tuho ja itsemurha oli monille osanottajille täyttä dadaa. Avantgarden kalmon elävyys ei silti tarkoita itsestään selvästi kokeellisuuden hylkäämistä. Päinvastoin, historiallisen avantgarden ja sen kuolemadiskurssin kritisointi voi vapauttaa kokeellisia keinoja, asenteita ja eetoksia avantgarden luokittelevalta leimalta. Vaikka Mannin tavoin ajateltaisiin, että avantgarden kuolemadiskurssi ja toisaalta avantgardeliikkeiden teoretisointi on tuhonnut avantgarden utooppiset lupaukset, se ei poista kokeellisen toiminnan käytännöllisiä mahdollisuuksia.

Sen sijaan, että keskustelu jähmetetään kaksinapaiseksi kiistelyksi avantgarden kulttuurisesta asemasta, voidaan olettaa, että avantgarden kuolemadiskurssi on signaali todellisesta kulttuurillisesta muutoksesta, joka ei tuhoa kriittisen ja kokeellisen taiteen mahdollisuutta, vaan luo sille aiemmin koetlemattomia ehtoja ja merkityksiä. Fossiilisen modernin päätyessä aseman uudelleenarviointi on tehtävä kaikilla tasoilla, niin taiteen instituutioissa kuin niiden ulkopuolella, niin kokeumuksessa kuin teoriassa. Tässä tilanteessa historiallista avantgardea ja jälkifossiilista kokeellisuutta yhdistää huomio, että järjestelmää ei voida havaita järjestelmää häiritsemättä.

Onnistuessaan jälkifossiilinen kokeellisuus välttää post- ja neo-avantgarden sitoumukset avantgarden kuolemadiskurssiin sekä avantgarden kulloisiinkin menehtymisiin ja ylösnousemuksiin. Vasta lakatessaan huolehtimasta avantgarden kohtalosta kokeellisuus voi irrottautua etujoukon elitismistä ja katteettomasta edistysuskosta. Jos klassisen avantgarden kulttuurimilitarismi oli marttyyrista pioneeri-henkeä, jälkifossiilinen kokeellisuus käy käpykaartiin. Neo- ja post-avantgarden ”kolmantena terminä” se ei sanele suhdetta historiallisen avantgarden traditioihin, vaan säilyttää siihen kriittisen etäisyyden. Se jättää auki kysymyksen avantgarden kuolemasta ja uudestisyntymisestä. Jotta avantgarden taktiikat, politiikat, poetiikat ja utopiat muuttuisivat jälleen käyttökelpoisiksi, avantgarden kuolema on kysymyksenä haudattava. Avantgarden ei ole tarpeen syntyä uudelleen, mutta sen (epä)traditiosta voi mutatoitua jotain, mille ei (ainakaan vielä) löydy nimeä.

\*\*\*

Nimettömyys voi toimia metodina, jolla avantgarden kanonista taakkaa voidaan purkaa. Esimerkiksi Luther Blissett ja myöhemmin Wu Ming -projektit (2000 ->) ovat toimineet tekijyydettömyyden nimettömyydessä: Wu Mingin puitteissa anonyymi (nytemmin nimetty) italialaisten kirjailijoiden joukko on julkaissut monia romaaneja sekä joukon muita tekstejä. Osa romaaneista on kirjoitettu soolona (teki-jänä Wu Ming 1-5), osa kollektiivisesti. Lisäksi ryhmän toimintaan on kuulunut muun muassa mediaperformansseja ja ensimmäisen toimintakauden lopettanut symbolinen joukkoitsemurha. Blissettin ja Wu Ming -ryhmän toiminta on ollut esimerkki siitä, miten aiemmin avantgardistiseksi kutsutun impulssin on täytynyt perinteisten manifestien sijaan hylätä nimensä, irrottautua tyypillisistä institutionalisoiduista puitteista.

Avantgarden historiaa käsiteltiin ja tutkittiin pitkään eurooppalaisten (miespuolisten) kumouksellisten taiteilijoiden kabinettina. Vaikka vaihtoehtoisia näkökulmia on avattu kiitettävästi kuluvan vuosi-

kymmenen aikana, keskeishahmot Marinettista Tzaraan, Artaud'sta ja Bretonista Isou'hon ja Debordiin ovat saavuttaneet liki myyttisen aseman avantgarden kaanonissa. Vaihtoehto olisi toimia identiteettittömänä, vailla poikkeusyksilöiden painolastia. Henkilöitymättömät kollektiivit ja henkilönsä salaavat tekijät käyttävät toista, kätkeymisen ja vetäytymisen strategiaa, joka hylkää individualistisen taiteilijuuden taakan ja sen myötä monille liikkeille tyypillisen henkilökeskeisen martyrologian. Dialektista vaiko ironista, että jo avantgarderunoilijoiden arkkityyppi Rimbaud yritti tunnetusti luopua taiteesta ja kadota Euroopasta.

Vetäytymisen ja luopumisen taktiikka on oraalla niin ikään situationisti Gyu Debordin *Spektaakkelin yhteiskunnassa* (1967). Debordille avantgardetaide oli ”samanaikaisesti muutoksen taidetta ja mahdotto-  
man muutoksen puhdasta ilmaisemista. [--] Tämä taide on väkisin-  
kin avantgardistista, eikä silti kuitenkaan ole. Sen avantgardea on sen oma katoaminen.”<sup>45</sup> Tällainen katoaminen ei ole kuitenkaan välttämättä katoamista kuolemassa tai tuhossa, vaan se voi olla myös läpinäkyväksi tulemista, haihtumisen keveyttä ja elämäkokonaisuuden jäntevää taipuisuutta.

## Fossiilinen subjekti

Sanotun perusteella ei ole erityisen yllättävää väittää, että historiallisen avantgarden subjekti oli eetokseltaan *hybrinen*, äärimmäisyyksiin ja absurdiuteen asti. Hybrisen kulttuurin seuraukset ovat niin ikään kieltämättömissä niissä ekologisissa, taloudellisissa ja henkisissä kriiseissä, joita nykyihminen kahlaa läpi miten taitaa. Kiinnostavampaa lienee ajatella, mikä hybrisen ja šokin kulttuurin mahdollisti. Kysymys kääntyy energiaan: fossiilinen kapitalismi lieveilmiöineen synnytti itsensä näköisiä vastustajia. Niin modernin elämän ideologioiden kuin niiden kriitikoidenkin tuhon ja uutuuden nälkä on samaa juurta, sillä ilman fossiilisia polttoaineita niin täysmoderni käytännöllinen

---

45 Debord 2005, 162.



(porvarillinen) nihilismi kuin avantgarden neofilia eivät olisi olleet mahdollisia. Siksi avantgardetaiteilijaa ja modernia maailmanporvaria sitoo yhteen sama kokemuksellinen rakenne: *fossiilinen subjekti*.

Keinot tämän subjektiviteetin ylittämiseen saattavat löytyä silti nimenomaan historiallisen avantgarden varjosta. Teoksessaan *La Part Maudite* (1949) Georges Bataille jakoi taloudet, siis vaihdon perusjärjestelmät, kahteen luokkaan. Yhtäältä ovat rajatut ihmisen taloudet (*économie restreinte*), joita voidaan ainakin jollain tarkkuudella säädellä, arvioida ja optimoida. Toinen taloustyyppi on yleinen, aurinkotalous (*économie générale*), joka perustuu auringon leppymättömälle ja ihmisenäkökulmasta ikuiselle energianhaaskuulle. Nämä eivät ole vastakohtia: rajatut taloudet ovat yleiseen talouteen nähden pieniä ja asettuvat yleisen talouden sisälle pyrkimyksenä padota ja varastoida energiaa, estää sitä hukkaantumasta. Rajatut taloudet siis eristävät energiaa. Patoavan ja puhdistavan rajatun talouden Bataille ymmärtää lähtökohtaisesti kapitalistisena ja porvarillisena, miksei myös teknologisenä yrityksenä varmistaa ihmisen alueen loukkaamattomuutta. Solaarinen talous onkin sitten jotain muuta: ihmisenäkökulmasta mieletön ja kauhea. Bataillelaisen filosofin Nick Landin sanoin yleinen talous perustuu kosmoksen mittakaavassa tuhlaukselle<sup>46</sup>, jossa lämpökuoleva materia muuttuu peruuttamattomasti energiaksi ja jossa ”universumi on jäävuoren huippu, joka pistää esiin pimeän materian kietomasta kaaoksesta”<sup>47</sup>.

Yleinen ja rajattu talous eivät ole ontologisesti eri alueita, eivät myöskään eri tavoin olemassaolevia olioita tai olioiden ryhmiä, vaan erilaisia toiminta- ja kokemusmuotoja. Tästä syystä ne ovat yhteismitattomia: yhden merkitykset eivät ole välttämättä merkityksiä toisessa. Siksi yhden oliotkaan eivät ole olioita toisessa, aivan kuten newtonilaista painovoimaa ei ole suhteellisuusteoriassa.

---

46 Bataille käyttää käsitettä *dépense*, haaskaus, joka luonnehtii suvereenia tahoja – hahmoa tai voimaa, joka kykenee tuottamattomaan tuhlaukseen ja näin tehdessään paljastaa ylisubjektiviivisen tuhonnälän. Tätä vasten kunkin yhteisön on mittauduttava ja asetettava lakinsa.

47 Land 2011, 393.

Bataille käsitteellistää erittelyvoimaisesti energian ja yleisen talouden kokemuksellisuutta. Hän ei kuitenkaan – valitettavasti – huomaa fossiilisten polttoaineiden ainutlaatuisuutta ja uusiutumattomuutta. Bataillelle fossiiliset polttoaineet ovat ongelmattomasti auringon energiaa, ja 1950-luvulla hän olettaa ydinvoiman tulevan lähivuosisikymmeninä tuottamaan energiaa enemmän kuin ihminen pystyy säännöstellään käyttämään<sup>48</sup>. Porvarillisen hyötykäytön sijaan Bataille korostaa, että yhteisö tarvitsee aina holtittoman ja turhan tuhlauksen.

Tältä pohjalta Bataille erottaa edelleen kaksi elämän ja talouden aluetta: homogeenisen ja heterogeenisen. Homogeenista luonnehtii yhteismitallisuus, kuten esimerkiksi kapitalistisena aikana rahassa mitattava arvo, kun taas heterogeeninen alue on loputtoman eriaineksinen ja yhteismitaton. Esimerkiksi heterogeenisestä käy vaikkapa sosiologiklassikko Émile Durkheimilta periytyvä vasemman ja oikean käden pyhä: yhtäällä kaikesta pakonomaisesti erotettu saastainen ja kammottava (vasen pyhä), toisaalla minkään kanssa yhteismitaton jalo ja puhdas (oikea pyhä). Energia ja kokemus ovat tässä mielessä lähtökohtaisesti heterogeenisiä, eriaineksisiä, vailla keskusta ja vailla tavoitetta. Energian homogeeninen, jotain päämäärää ja tarkoitusta varten suunnattu käyttö eli työ on Bataillen mukaan vain väliaikainen pysähdys energian heterogeenisessä liikkeessä, jossa energia lopulta valuu tyhjiin ja hukkaan, hyödyttömästi. Heterogeenisen energian kokemus on kokemus tarkoituksettomasta, laittomasta, atomisoitumattomasta ja yksilöimättömästä, joka sellaisenaan pätee takeetta, kuten vasemman tai oikean käden pyhä pätee ohi yhteismitallisen. Heterogeeninen on eräänlainen materiaallinen tiedostamaton, joka voidaan kokea, mutta jonka toimintatavat ja muodot ovat syvästi ei-inhimillisiä ja rationaalisen ihmisen päiväajunnan tavoittamattomissa.

Yleinen talous on lähtökohtaisesti heterogeeninen, mutta myös monet rajattujen talouksien osat ovat puhdistamattomia ja palvele-

---

48 Käsitteiden pohjana on Bataillen yhteistyö ydinfysiikko Georges Ambrosinon kanssa. Ambrosino oletti ydinenergian pian takaavan ihmiskunnalle ehtymättömän energialähteen, ks. Stoekl 2007, 39.

mattomia. Bataille ottaa esimerkikseen isovarpaan, joka mahdollistaa seisaallaanolon ja kokemuksellisen siirtymän neljältä jalalta kahdelle – viime kädessä koko sivilisoitumiskehityksen alkuehdon. Isovarvas on inhimillisen kulttuurin fysiologinen edellytys, mutta juuri siksi se aiheuttaa inhoa ja mieltyy taidottomaksi kömpelykseksi, toisin kuin vaikkapa sormet. Varvas on maan omana ja kosketuksissa perustaan välttämättä likainen ja heterogeeninen, ja siksi se pyritään pitämään piilossa ja koetaan monissa kulttuureissa luotaantyöntäväksi.<sup>49</sup> Halusimme tai emme, olemme osaltamme elävää materiaa, joka koetaan ruumiin rajojen rikkoutuessa sisältä käsin. Kavahtaessaan saastaisuuttaan tai erittäessään hallitsemattomasti (käytännössä koko ajan) ihminen on lihassaan yleisen talouden piirissä. Esimerkiksi näin rajattu talous kamppailee alati yleistä vastaan, siinä missä yleinen talous ei asetu vastaan, taistele eikä palvele. Traagista on, että kohtalokkaan usein ihmisen tuhovimma kumpuaa psykologisesti ja tiedostumattomasti juuri yleisen talouden ja heterogeenisen tunnistamattomuudesta ja niiden ehtojen vieraudesta.

Sivilisoitunut ihminen on bataillelaisittain siis aina jonkinasteinen kompromissi yleisestä ja rajatusta taloudesta sekä homo- ja heterogeenisesta, ja nämä sekoittuvat ihmisosassa enemmän tai vähemmän onnistuneesti. Ekologisesti ja biosentrisesti katsoen onnistunut sekoitus olisi kenties sellainen, joka pystyisi kannattelemaan inhimillistä elämänmuotoa tuhoamatta sen elinehtoja ja samalla monipuolistaisi ympäristöään sitä alistamatta. Mitään vastaavaa moderni, länsimaiset elintavat omaksunut ihminen ei ole saanut aikaan. Päinvastoin. Rajatun ja yleisen talouden sekoitus on lähes poikkeuksetta saanut rajatulta ihmisen itsesäilytystä ja selviytymistä korostavat piirteet, yleiseltä tuhlauksen vimman ja hybriksen. Moderni ihminen on elänyt sekä auringon että öljyn sokaisemana. Nämä heterogeeniset leuat puristavat nykyisen elämänmuodon pinteeseen, jossa yleisen talouden ei-inhimillisyyden on näennäisesti järkevöitetty. Kehittynyt kapitalismi on siis onnistunut järjestämään energetiikkansa ”järkevän irrationaalisesti”.

---

49 Bataille 1970, 200–204.

Erillään nämä piirteet eivät olisi välttämättä kovinkaan tuho-voimaisia. Darwinistinen tai hobbesilainen kamppailu vailla laajentumishaluja tai oman elämänmuodon oletettua universalismia voi olla tuhoisa pahimmillaan paikallisesti. Tuhovimmainen, tuhlaava ja hybrinen eetos vailla halua säilyä ei elä sekään kovin pitkään. Vasta sellainen yleisen ja rajatun liitto, jossa tuhlaus ja tuho pyrkii itsesäilytykseen, mahdollistaa nykyisenkaltaisen luonnonhävityksen, kyvyn ja puolitiedostamattoman halun säilyttää elämänmuoto, joka tuhoaa muut. Bataillen tasolta tarkasteltuna tällä elämänmuodolla on monta nimeä, mutta sen tulee täyttää ainakin kaksi ehtoa: ensinnäkin se yrittää laajentua kaikkialle mahdollisimman vähällä kitkalla, se pyrkii siis laajentumaan ja jopa universalisoimaan (maantieteellisesti, henkisesti jne.) itsensä. Toisekseen se ei saa rajata tavoitteitaan, vaan sen on pyrittävä jatkuvaan kasvuun ja transgressioon. Eurooppalainen, amerikkalainen ja nyttemmin kiinalainen talousliberalistinen kolonialismi eri muodoissaan on onnistunut tässä kenties parhaiten. Öljyn käyttö on ollut niin katastrofaalista juuri siksi, että sitä on pidetty rajatun talouden resurssina, yhtenä muiden joukossa<sup>50</sup>. Jos sen aurinkosyntyinen kauhistuttavuus ja erikoislaatu olisi ymmärretty, asia voisi olla toisin.

Toisin sanoen, yhtäältä se, mikä käyttämässämme energiassa on rajattua (fossiilisten polttoaineiden määrä ja laatu), on koettu yleiseksi (kasvu voi, ja sen täytyy, jatkua!). Toisaalta se, mikä siinä on yleistä (tuhlaus ja irrationaalisuus), on koettu rajallisena (resurssit ovat laskennallisia ja niitä pitää säännellä!). Kokemuksellisena lopputuloksena on ”järkevä” ja viileä suhde luontoon, kolonialisoijan katse, joka asettaa luonnon objektit ja subjektit paikalleen ja aloittaa yksituumaisen öljykiihdytteisen vaihdon näiden välillä. ”Tekniikan kysymisessä” (1953) yhtenä varhaisimpana teknologiakriittikkona pidetty Martin Heidegger muotoilee tämän ”teknologiseksi olemisenpaljastumiseksi”

---

50 Öljyn ainutlaatuisuutta sekin, että vailla sen energiaa muut resurssit eivät olisi hyödynnettävissä: öljyä tarvitaan koneellisessa maataloudessa ja lähes kaikessa teollisuudessa. Öljy on siis eräänlainen superresurssi, joka mahdollistaa resurssiperustaisen rajatun talouden.

kutsumansa maailmasuhteen kuuluisasti:

Maa paljastuu nyt hiilikaivoksena, mantu malmiesiintymänä. [...] Nyt ilma asetetaan typen luovuttajaksi, maa malmien, malmi esimerkiksi uraanin, tämä ydinenergian, joka voidaan vapauttaa joko tuhoamiseen tai rauhanomaiseen käyttöön.<sup>51</sup>

Näin asetettuna energia on lähtökohtaisesti jotain ihmisen ulkopuolista ja määrällistä, jonka tehtävä on pitää yllä ihmisosaa. Tällä tapaa eriytymättömästä ja kokemuksellisesta energiavuosta eriytyvät energian käyttäjät, tuottajat ja lähteet. Kaikki luonnon osat ovat käytettävissä, hyödynnettävissä ja viime kädessä homogeenisoitavissa wateiksi ja kaloreiksi. Yleisen ja rajatun talouden erot on liudennettu. Monimutkaisista ja kitkaisista pyhyiden ja luonnon loukkaamattomuuden tunteista on päästy – ja kas, moderni ihminen on valmis toimeen.

Ziarek tulee lähelle avantgarden energiasuhdetta ja sen ongelmia määritellössään avantgardistisen taiteellisen toiminnan ”voimatyöksi” (”*forcework*”), joka on kykenevä *aphesikseen* (kr. ἄφῆσις), voiman ”irtipäästöön” ja sosiaalis-teknisten voimien uudelleenjärjestelemiseen (*reconfiguration*). Tämä voimatyö on Ziarekin mukaan manipulatiivisen ja teknisen voimankäytön vastaista ja viime kädessä luonteeltaan voimatonta ja vallatonta (*powerless*).<sup>52</sup> Ziarekin heideggerilaisesti virittynyt tulkinta ei kuitenkaan vielä rakenna siltää laskennallisesta energiasta ei-laskennalliseen tai yleisestä taloudesta rajattuun, saati huomioi jälkifossiilisen kriisin pinteitä. Heideggerilainen teknologia-arvostelma ei ole järin täsmällinen nykytilanteessa, jossa teknologiatekniikka vailla energiakritiikkiä jää maalistaan. Niin ikään Ziarek olettaa historiallisen avantgarden performatiivisen ”tapahtumaluonteen” riittävän pelastamaan sen tavaraisuudelta<sup>53</sup>, produktivismilta ja muilta reaali-kapitalismin lainalaisuuksilta, mikä ei empiirisesti ottaen

---

51 Heidegger 2007, 19.

52 Ziarek 2004, 22, 54.

53 Sama, 104–105.

pidä paikkaansa: tapahtumaluonteisuus ja väliaikainen avoimuus ovat keinoja reaali-kapitalismin käytössä siinä missä universaali tavaraistuminenkin. Taiteen objektivoinnin reaktiivisen vastustamisen sijaan kokeellisen eetoksen lienee mielekäästä etsiä liittolaisuuksia sellaisilta kokemuksen alueilta, joilla subjekti-objekti-jakoa ei lähtökohtaisesti muodostu.

Teoksessaan *Bataille's Peak* (2007) Allan Stoekl kehittää oma-peräisen tulkinnan Bataillen energiataloudesta ratkaisuna Heideggerin ongelmaan. Stoekl argumentoi, että välttääksemme objekti- tai subjektikeskeisen ”järkevyyden” heterogeeniset yleisen talouden periaatteet on pyrittävä ymmärtämään osana inhimillistä energiataloutta, ja on etsittävä käytäntöjä, jossa ne mieltyvät haluttavina. Tätä voi pitää arvokkaana haasteena kokeellisten käytäntöjen kehittäjille. Stoekl antaa joitakin esimerkkejä, joista kenties yllättäen yksi parhaista on pyöräily. Pyöräilevä ihminen ei näet ole laskennallisen energian käyttäjä, vaan autojen kansoittamilla teillä tuhlaa omaa lihasvoimaansa laadullisesti etenemiseen, joka ei ole automaattisen varmaa tai taattua. Toisin kuin autoilija, pyöräilijä siis uhraa itseään liikkuakseen. Pyöräilevä ihminen on lihasperäisen tuhlauksen ja laskelmoimattoman liikkeen vietävissä. Liike ja liikuttaja ovat yhtä, toisin kuin autoillessa, joka tuhlaavimmillaankin pitää autoilijan koskemattomana, tarkkarajaisena yksilönä koneensa sisällä.

Niin ikään kaikki energiateknologia, jota yhä mahdottomampiin kaivauksiin ja porauksiin ympäri maailmaa käytetään, on sekin samojen energianlähteiden varassa – nykyteknologista subjektia tai esimerkiksi sen ”tieteellistä objektiivisuutta” ei olisi mahdollista pitää yllä vailla öljyn heterogeenistä kuoleman materiaa ja auringon räjähtävää kuilua. Modernin maailman energiaperusta on siis läpeensä irrationaalinen ja ei-inhimillisellä pohjalla. Ihanne ”puhtaasta energiasta” tai ”kestävästä kehityksestä” ei ole millään muotoa moderniteetin kohtaan luonnon ominaisuus.

Luonnon ”puhtauden” merkitys on jatkuvan kulttuurisen neuvottelun kohde, ja sellaisena lähinnä sivilisaation pintarakennetta. Luonnon ja kulttuurin dialektiikalle on merkittävämpää, että tähän

mennessä nykyihmisen voittokulkua on siivittänyt energia, joka ammentaa väkevyytensä viime kädessä elollisen kuolemasta ja auringon herkeämättömästä fuusioräjähdyksestä. Tämä kaikki on saatu näyttämään porvarillisessa modernissa hyvin järkevältä ja perin näppärältä. Näennäisrationaalisuutta vastaan Stoekl kehritteleekin teoriaa ”jälki-kestävästä” (*post-sustainable*) yhteiskunnasta, jossa kestävyyttä ei ajatella laskelmoitavien resurssien nimissä, vaan esimerkiksi niin, että (ekologinen) kestävyys on oheisseuraus (kokemuksellisesta) tuhlaavaisuudesta ja voimien uhrauksesta. Näin ollen ekologinen kestävyys ei ole tavoite tai päämäärä, vaan puolivahinko. Stoekl argumentoi, että ei edes riitä, että ihmiskunta tulisi järkiinsä ja alkaisi käyttäytyä tolkusti suhteissaan luontoihin. Niin kauan kuin luonnonvoimat kohdataan resursseina, joita käytetään järkevästi, peli on pidemmän päälle menetetty. Resurssiperustainen, hyödyllistävä ja välineellistävä luontosuhde on itsessään ongelma, jonka korjaamiseen ei riitä resurssien järkevä jako ja niiden niukkuuden (edes universaali) tunnustaminen. Vai riittäisikö sittenkin todeta Oberiu-manifestin sanoin (*Harmaa viikko*, 1932): ”Mutta me jätämme metsän rauhaan, me emme löydä mitään metsästä. Luonto lakastuu kuin yö. Annetaan sen käydä nukkumaan. Me olemme käyneet hyvin synkiksi.”<sup>54</sup>

\*\*\*

Bataillen kielelle käännettynä energian resurssioiminen tarkoittaa, että heterogeeninen voima on homogenisoitu. Laskelmoimaton, arvaamaton suvereeni luonto on saatu hetkellisesti tekemään työtä käskettyä. Tässä puhdistamisessa ja kesyttämässä ei olisi aintukertaisina tekoina mitään rakenteellisen vahingollista, ja jokainen, joka osaa sytyttää nuotion metsään, voi ymmärtää, kuinka merkittävä osaamisen ja mahtamisen tunne voi olla. Ongelma on, että homogenisoinnista on tullut yleinen periaate, hallinnan malli ja koko modernin elämän silmämäärä. Elämänmuoto, joka kokee perustaa itsensä erillisten eli

---

54 Huttunen 2014, 239.

homogenisoitujen yksilöiden varaan, tarvitsee miltei väistämättä subjektituotantoonsa fossiilisia polttoaineita. Stoekl kysyykin kiusallisesti: ”Ovatko demokratia ja liberalismi erottamattomissa hyvistä fossiilisista polttoaineista? Naisten oikeudet, homojen oikeudet?”<sup>55</sup> Nämä kysymykset ovat oikeutettua, toistaiseksi täysin vaille vastauksia ja kolmanneksi ne ovat peittää alleen tärkeän toivon kipinän. Nimittäin vain rajatun talouden näkökulmasta ihminen voidaan rajata darwinistiseen kamppailuun niukkuudesta, eikä inhimillinen hyvä ole fossiilituote, vaikka sen tietyt muodot (kuten yleiset ihmisoikeudet) olisivatkin. Edes luonnontieteellisesti ei ole uskottavaa olettaa, että vailta runsasta energiansyöttöä ihminen olisi olemuksellisesti julma, itsekeskeinen tai väkivaltainen. Parempi on essentialisoimatta sanoa, nietzscheläistä ihmisen tulemisen periaatetta (*Werden*) ja tulevan tuntemattomuutta juhlien: me emme tiedä.

Eläimellä tai kasvilla ei ole resursseja, ja nykytiedon valossa ne eivät missään olennaisessa mielessä laske olemisensa edellytyksiä. Näin ollen niillä ei ole rajattua taloutta, mutta juuri tämä tekee niistä aidosti rajallisia. Moderniteetin tragedia olikin yleisen talouden ja rajatun talouden puolitetoinen kompromissi, ja ajatus siitä, että tuo kompromissi ylimalkaan on mahdollinen. Perustavaan rajattuuden kokemukseen, joka ei esimerkiksi voi koskaan ”suojella luontoa”, kuuluu rajatun ja yleisen yhteismitattomuus. Ajatus ihmistä heikomman luonnon suojelemisesta on porvarillisen subjektin hybristä. Suvereeni yleisen talouden luonto ei tarvitse ihmisen suojelusta eikä ihmiseltä mitään muutakaan. Ihminen voi jättää tuhoamatta ja käyttäytyä suhteessaan luontoon säällisesti, korkeintaan estää muita tuhoamasta, mutta suojele on rajatun talouden resurssiperustaisen luontokokemuksen tuote, joka ei pureudu luonnon objektivoimisen ongelman ytimeen, vaan usein vahvistaa sitä<sup>56</sup>.

---

55 Stoekl 2007, 199.

56 Käytännössä: sen sijaan, että vaikkapa haavoittuvia merialueita yritetään varjella öljy-yhtiöiltä, öljyteollisuus ja sen markkinoima elämäntapa pyritään ajamaan alas.



Kuten sanottu, yleisen talouden ilmiöitä ei useinkaan tunneta rajatussa, eikä rajatun yleisessä. Mutta juuri tästä asymmetrisestä dialektti-kasta kasvaa ihmisen perusrivistä luonne ja toisaalta luulotellun herruuden virhe. Jos yleisen talouden kokemuksellisia ilmiöitä, kuten vaikkapa erotiikkaa, leikkiä ja kuolemaa yhdenmukaistetaan rajatuin perustein, ihminen kadottaa rajallisuutensa tajun. Yleisen talouden voimien kesyttäminen, siis pyrkimys niiden hallintaan, kohottaa ihmisen muun luonnon yläpuolelle. Viime kädessä, ironista kyllä, tämä Münchausenin temppu on mahdollista vain yleisen talouden suomalla fossiilisella energiansyötöllä.

Subjektin ja objektin ero ei ole energian katsannossa erityisen metafyyssinen kysymys. Energian ei-inhimillisellä tasolla jakoa subjekteihin ja objekteihin ei ole. Subjektilla tai sen luomalla rakenteella on joko varaa pitää yllä itsensä ja ympäristönsä (objektien ja muiden subjektien) eroa tai sitten ei. Koko perusjako on Bataillen argumenttia kiihdyttäen sekin rajatun talouden ilmiö, ja stellaarisessa mittakaavassa sen harvinainen erikoistapaus. Yleisen talouden keskinäiset laskotumiset, yhteisalueet ja riippuvaisuudet ovat aina voimakkaampia ja alkuperäisempiä kuin erot, etenkin ne, joita ihmiset siihen tuottavat. Tämä ei silti tarkoita, että yleinen talous olisi lähtökohtaisesti harmoninen yhteys – päinvastoin. Yleisen talouden eloisuus on liikkeessä siksi, että sen osat ovat monin tavoin sovittamattomia, keskenään ristiriitaisia, yli- ja alijäämäisiä. Argentiinalaisrunoilija Roberto Juarrozin mietelmä tavoittaa yleisestä taloudesta tuottuvan ihmisosan tarkkaan:

Jos jätetään pois kaikki ylimääräinen ja suljetaan ulos kaikki puuttuva, jäljelle jää luultavasti jotain olemisen kaltaista. Tai ehkä ei-oleminen. Mutta jos lasketaan yhteen kaikki ylimääräinen ja kaikki puuttuva, jäljelle jää jotain ihmisen kaltaista. Ja jos otetaan kaikki mikä ei jää yli eikä puutu, jäävät tyhjät kädet. On yksi olemisen muoto: oleminen. Mutta on toinenkin olemisen muoto, ihmisen tapa olla: jäädä yli ja puuttua. Runous on lähempänä jälkimmäistä. Silti se ei voi unohtaa ensimmäistä.<sup>57</sup>

---

57 Jukka Koskelaisen käännös Juarrozin aforismista löytyy antologiasta *Aavistuksia*

Yleisestä taloudesta ei siis puutu mitään, se on kuten on. Luonto ei ole missään olemuksellisessa mielessä niukka, ja jos jotain, se on solaari-suuttaan ylijäämäinen ja tuhlaava. Auringon ei-laskennallisen talouden puitteissa ongelma on siis energian tuottamaton ja tarkoitukseton tuhlautuminen tyhjiydestä tyhjiyteen. Kaikki tuottava tuhlaaminen, kuten kasvin tai eläimen kasvu, synnyttää lisää ylijäämää. Kysymys on viime kädessä tulkinnasta: joko voidaan ajatella, että eläimet pyrkivät lisääntymään, koska esimerkiksi niiden geenit pyrkivät turvaamaan jatkuvuutensa. Täsmälleen samalla otannalla voidaan väittää, että geenit ja niitä kantavat eliöt pyrkivät tuhoutumaan, moninaisesti ja yhä uudelleen. Korea soidinpuku voidaan ymmärtää niin suvun jatkuvuuden varmistamisena kuin tuhlauksen muotona. Luonnontieteellinen selitys antaa yhtä vähän vastauksia geenin itsekkyyden syiksi kuin bataillelainen luonnonfilosofi sanottavaa kysymykseen ”miksi eletään?”.

Kenties vasta nyt öljyn ehtyessä kapitalistisen rajatun talouden kätkemä katastrofaalinen totuus nousee pintaan: ”moderni subjekti”, etenkin muodossaan ”moderni yksilö”, joka kypsyy ja kehittyi massayhteiskunnan, teollisen vallankumouksen, kaupungistumisen ja työnjaon erikoistumisen voimin, ei ole sen enempää eikä vähempää kuin eräs öljyn efekti. Öljy mahdollisti sille tyypillisen kokemuksellisuuden, josta fossiiliset subjektit tuottuivat. Toisin sanoen moderni yksilöys, siinä muodossa kuin sen (ja itsemme) opimme tuntemaan, ei olisi kukoistanut vailla 150 vuoden massiivista kerta-annosta muinaista auringonvaloa.

William Rueckert kirjoittaa esseessään ”Literature and Ecology” (1978): ”Runot ovat verbaalinen vastine fossiiliselle energialle (varastoituneelle energialle), mutta ne ovat uusiutuva energialähde”<sup>58</sup>. Jokainen hyvä taideteos voi toimia näin, tallentamalla laskemattomissa olevaa merkityksen voimaa ja toisaalta levittää sitä sen hupenematta. Toisaalta runo tai taulu ei ole hiili – tulkinnassa avautuva elähdyttävä merkityksen tuntu voi voimistaa ja tehdä työtä ihmisessä siinä missä

---

*rituaalipuvussa* (2000).

58 Rueckert 1978, 80.

energiakaloritkin, mutta mitään laskennallista teoksen energiassa ei ole. Merkitysenergia ei siksi ole liioin universaalialta: intensiivinen teos voi muuttaa yhden elämää, toisesta tuntua lähinnä kiusalliselta. Siksi taiteen energia on luonteeltaan yleisen talouden luovan-tuhoavaa perua, ja sen ”resurssiluonne” on näin ollen huomattavasti polttoainetta kiharaisempi. Siinä missä fossiilinen energia tarvitsee ympärilleen raskaan tiedollis-teknologisen rakenteen, taiteellisen energian vapautuminen tarvitsee tulkinta- ja kokijayhteisön, joka pystyy tarpeellisesa määrin kohtaamaan (tai väistämään) merkityshyökyä. Koska tämän tulkintayhteisön muodostuminen muistuttaa enemmän tietyn biotyypin muodostumista kuin käynnistettävää koneistoa, kokeellisuus ei voi turvata merkitysenergiaan niukkana tai runsaana resurssina. Taiteen elävöittävä ja tuhoava voima pakenee laskennallista tietokykyä ei-inhimillisen arvaamattomaan hämärään ja etsii sieltä liittolaisuuksia.

\*\*\*

Solaarisesti katsoen umpikujaan ja fossiilisen subjektin sukupuuttoon ei päädytä yksin siksi, että öljyn tuotanto ehtyy, vaan myös koska nykyiset elämäntavat eivät onnistuneet varaamaan yleisen talouden perustattomuudelle<sup>59</sup>. Auringon maapallolle syyttämää energiaa on jatkuvasti liikaa, mutta sen sommitteleminen subjekteiksi vaatii valtavasti työtä, logistiikkaa ja työnjakoa. Toki niin sanottu kartesiolainen subjekti, kantilainen kumous ja vastaavat filosofiset, poliittiset ja taiteelliset ”subjektikeksinnöt” syntyivät ennen öljyn voittokulkua. Vailla fossiilista syöttöä ne olisivat silti jääneet arvatenkin teoreettisiksi malleiksi ja spekulatiivisiksi (ja elitistisiksi) ihmiskuviksi, jollaisina ne säilynevät vielä öljyn ajan jälkeenkin<sup>60</sup>. Mutta nykyihminen on

---

59 ”Perustaton” se on, koska toisin kuin rajatut taloudet, yleinen ei anna mitään takeita, se on ihmisen suhteen täysin välinpitämätön.

60 Barry Lord (2014, 120) yhdistää individualismin energiaperustan suurten tutkimusmatkakelpoisten purjelaivojen laajamittaiseen käyttöönottoon 1500-luvun alkupuolella sekä kolonialistisesti kerättyjen pääomien kasaantumiseen.

rakentunut öljystä, ja fossiilinen subjekti on näin ollen pitänyt itseään yllä kuoleman voimalla. Jos tämä on tilanne, tuo öljyn subjekti, ”fossiilinen ihminen”, on jo jonkin aikaa ollut muuttumassa joksikin muuksi.

Kuvassa on jotain perin epäkuollutta: jos moderni inhimillinen ja itsetietoinen minuus rakentui valtavasta massasta muinaisten (meri)eliöiden kertynyttä kuonaa, länsimainen ihminen modernisoi maailman voimalla, joka on peräisin ei-inhimillisten kuolemien kerryttämästä energiasta. Ja viime kädessä tämänkin kuvan takana ammottaa auringon kuilun hulluus, josta lähes kaikki energia (pois lukien vuorovesi, laattatekniikka ja kontrolloimaton fissio) maapallolle on iskeytynyt. Subjektiivinen yksilöys kulttuurin lähtökohtana kuluttaa itsessään valtavan määrän energiaa, eikä ihmisellä itsellään ole vastaavaa määrää – subjektia ei massamitassa tuoteta lihastyöllä. Subjektin (ja samalla objektin) synnyttämiseen ja ylläpitoon on lainattava voimaa öljyltä eli kuolemaan kietoutuneelta materiaalilta. Ollakseen moderni ja ollakseen subjekti ihmisen oli siivilöitävä jokapäiväinen energiansa muinaisen ei-inhimillisen kuoleman kerrosten lävitse. Moderniteetin ihminen, yksilöllisessä muodossaan, on siis kirjaimellisesti kuolemalla elävöitetty fossiili.

---

Tuulella käyvä individualismi oli kuitenkin hyvin harvojen, lähinnä tiettyjen aristokraattien ja rannikkokaupunkien ylemmän kauppiasluokan mahdollisuus.

# JÄLKIFOSSIILINEN TAIDE

Luku on ajatuksiltaan kolmijakoinen. Ensinnäkin, kaiken karikatyrisoinnin uhalla, kokeellisuuden historia tiivistetään kolmeen vaiheeseen, esimoderniin, moderniin ja jälkimoderniin<sup>61</sup>, joka tarkoittaa tässä vasta oraalla olevaa ja tulevaa, johon parhaillaan ollaan siirtymässä. Toiseksi kokeellisuutta hahmotetaan suhteessa kahteen muuhun avainajatukseseen, *kokemukseen* ja *koetteluun*. Kolme peruskäsitettä on valittu ennen kaikkea siksi, että niiden avulla kokeellisuuden ilmiöitä voidaan hahmottaa kokonaisvaltaisesti, ilmiö- ja kokemuslähtöisesti, rajaamatta niitä ennalta esimerkiksi tiettyihin instituutioihin, identiteetteihin, suuntauksiin ja liikkeisiin.

Kolmanneksi pureudutaan alustavasti näiden kolmen yhteiseen perustaan. Kolme avainkäsitettä käsitetään sikäli perenniaalisina, että niiden ajatushahmot ja käytännöt syntyvät ennen modernia ja jäävät (toivon mukaan) sen jälkeenkin.

Toisin sanoen merkitys saa väkevyytensä kokemuksesta, jota ei tässä ymmärretä erityisesti yksilön sisäisenä, vaan asubjektiiivisena<sup>62</sup>

---

61 Vaikka nämä kolme ovat toki osittain toisiinsa sulautuneita, voidaan toisaalta hyvällä syyllä väittää, että moderniteetti on – kuten johdannossa todettiin – ainutlaatuinen historiallinen vaihe nimenomaan energeettiseltä perustaltaan, joka muotoilee merkittävästi sen kokemusrakenteita. Ja jos moderniteetilla tosiaan on tämä energeettinen erityisyytensä, silloin esimoderni ja jälkimoderni lohkoutuvat siihen nähden niin ikään ainutkertaisiksi, ajallisen spektrin molemmista päistä avoimiksi osiksi.

62 Asubjektiiivinen kokemus on Pauli Pylkön teoretisoimana kokemuksellinen ja yliyksilöllinen (pohjaton) pohja, joka edeltää subjektiivista yksilökokemusta ja on kykenevä myös murtamaan sitä heikentäen rationaalista subjektiviteettia (ks. 2009, 124 & 167). Pylkkö liittää asubjektiiivisen näkemyksen jälkifenomenologiseen perinteeseen, joka saa kantimensa II maailmansodan jälkeen muiden

ja synnyltään ei-inhimillisenä. Tämän holistisen kokemuksellisuuden varassa yksilöllinen ihmiskokemus erottuu jäävuoren huippuna. Toisin kuin fossiilinen subjekti vaatii olettamaan, ihmiskokemuksen mahdollistava energiavuo on ensisijaisesti elonkehän eri voimista kumpuavaa ei-inhimillistä alkuperää ja näin ollen inhimillinen merkitys, jota tässäkin koetaan tuottaa, on asubjektiiivisen kokemuksen varassa lepäävää ylärakennetta ellei peräti sen hetkellistä kuohuntaa. Vadén kirjoittaa subjektin ja subjektittoman kokemuksen erosta tarkasti:

[...] subjektitonta aluetta lähestyttäessä koettava uhka ei ole pahuutta, vaikka se subjektille sellaisena näyttäytyykin. Päinvastoin, ainutkertainen subjektiton kokemus voi elää jatkuvassa yhteyden tarpeessa. Subjektin kuolema ei ole sama kuin kuolema. Subjektille se voi olla sama kuin paha, mutta subjektittomalle kokemukselle sama kuin pyhä, sikäli kun vasta subjektin rajojen rikkoutuminen antaa merkityksen tulla ja olla.<sup>63</sup>

Asubjektiiivisessä tilassa yksilösubjekti – ainakin hetkeksi – lakkaa siis merkitsemästä ja pitämästä järjestyksessä ja hallussaan merkityksen ja kokemuksen tietoista sisäisyyttä. Asubjektiiivinen kokemus ei tuhoa minää, mutta kuten harjoitettu hengitys, se voi mielekkäästi löysyttää sitä solmua, joka pitää otteessaan totunnaista kokemusta ”itsestä”. Se, mikä toimii ja hengittää, on tiukkarajaisen minän sijaan ylyksilöllisten voimien, kokemusten, merkitysten ja lihan monimutkainen ja elävä kudelmä<sup>64</sup>.

---

muussa Heideggerin myöhäisfilosofiasta, Maurice Merleau-Pontylta ja Georges Bataillelta. Termin on alun perin hahmotellut tšekki-fenomenologi Jan Patočka (1907–1977) mm. artikkelissaan ”Der Subjektivismus der Husserlschen und die Forderung einer a-subjektiven Phänomenologie” (1971).

63 Vadén 2000, 182–183.

64 Vrt. Bataille, ”Ei-tieto, Nauru ja kyneleet” (1998, 140): ”Mitä voisi toisaalta merkitä se, että useiden vuosien aikana kaikkein lahjakkaimmat ihmiset ovat tehneet parhaansa murskatakseen oman ymmärryksensä kappaleiksi uskoen siten räjäyttävänsä sirpaleiksi ymmärryksen itsensä? Dadaa pidetään usein merkityksettömänä epäonnistumisena, kun taas toisille se muuttuu vapauttavaksi nauruksi, ilmestykseksi, joka kirkastaa ihmisolennon.”

Jälkifossiilisen kokeellisuuden tehtäväksi jää tällöin subjektin ontouden tunnistaminen, horjuttaminen ja egokeskisen elämän luomien solmujen aukaiseminen. Toisin sanoen, kun riittävän väkevä kokeellinen teos tai ele kohdataan, kokemisen kokemuksen muutosta voidaan subjektin näkökulmasta luonnehtia Felix Guattarin sanoin:

[...] saada tuntumieli murtumaan, runsastua barokkisesti tai sitten köyhtyä äärimmilleen, mikä tempaa subjektin uuteen itsensä luomiseen ja keksimiseen. [...] Tällaisen teoksen kohtaaminen voi peruuttamattomasti päivätä ihmisen elämän kulun ja synnyttää mahdollisen kenttiä kaukana arjen tasapainosta.<sup>65</sup>

Luonnehdintansa perustalta Guattari esittää *subjektin* kannalta arvokkaan kiusallisen kysymyksen – kuinka keksiä se uudelleen, jotta se sopisi yhteen “mutanttien arvomaailmojen kanssa”<sup>66</sup>? Vastaukseen (jonka Guattari *Kaaosmoosissa* jättää auki) on kuitenkin sisällyttävä vähintään mahdollisuus liikkua kokeellisesti ei-subjektiivisen (ja ei-objektiivisen) kokemuksen alueelle, ei subjektin uudistamiseksi vaan sen näivettämiseksi tai mutatoimiseksi hahmoksi, joka ei enää tunnusta subjektin herruutta. Subjektin ongelmaa avantgardeteoriat eivät ole huomioineet käytännössä lainkaan: kysymys on jälleen asetettu porvarillisesta yksilöstä ja yhteiskunnallisista oloista käsin, vaikka ei-inhimillisen luonnon kannalta ratkaisevaa ei ole paremman tai entistä kumouksellisemman subjektin luominen, vaan sen tunnustaminen, että subjekti sinänsä on ongelma.

Asubjektiivisesta kokeellisuudesta nouseva kumous tarkoittaa inhimillisen ylivallan virttymistä, egoihmisen manipulaatiohalun, vallantahdon ja hallinnantarpeen raukeamista. Entistä radikaalimman kapinallisen subjektin tuottaminen ei siis riitä, sillä subjekti kokemuksen perusrakenteena on osa ongelmaa. Tästä johtuen jälkifossiilinen kokeellisuus ei ala subjektista eikä palaudu siihen. Toisin sanoen

---

65 Guattari 2010, 141–142.

66 Sama, 142.

subjektin itsekritiikki ei ole ratkaisu. Menetelmiä piirtyy tällöin karkeasti kaksi. Joko subjektin täytyy pystyä tavalla tai toisella ainakin osittaiseen itsetuhoon tai ajattelun ja toiminnan on lähdeittävä tietoisesti asubjektiiivisille (siis samalla aobjektiiivisille) poluille. Egon itsetuho<sup>67</sup> on mahdollista harvoin ja harvoille, joten jälkimmäinen suunta korostuu ensimmäisen kustannuksella. Ensimmäisen ymmärtäminen on silti avain (historialliselle) avantgardelle luonteenomaisten ilmiöiden tulkitsemiseksi jälkimodernin kokeellisuuden tarpeisiin.

Kuten Bataille tunnistaa kappaleen aloittavassa sitaatissa, esimerkiksi Zürichin dadaisteilta (mm. Hans Arp, Hugo Ball, Tristan Tzara) oli löydettävissä metodisia pyrkimyksiä yksilötietoisuudesta irtautumiseen – näitä hankkeita muiden muassa Ball kuvaa päiväkirjamuotoisessa omaelämäkerrassaan *Die Flucht aus der Zeit* (1927). Samoin Bataille tutki käytännössä läpi tuotantonsa asubjektiiivisuuden aluetta, jota hän nimitti ”sisäiseksi kokemukseksi” (*l'expérience intérieure*). Sisäisen kokemuksen tilaa leimaa kokemuksen ja merkityksen äkillinen tyhjentyminen, elämänvoiman raukeaminen tai äärimmäinen vahvistuminen. Nimitys saattaa johtaa harhaan, koska Bataillen ”sisäisyysdesä” ei paljastu mikään subjektille ominaisin ja rakenteistavin kokemus, vaan päinvastoin se, mikä auttaa tästä luopumaan. Sisäisen kokemuksen hetkiä Bataille kutsui suvereeniksi tiloiksi, joita kannatteleamalla voidaan saavuttaa ”mahdoton” suvereenius, eräänlainen musta valaistuminen subjektin luhistuessa.

---

67 Egon paradoksaalista ”tiedostettua tuhoamista” kutsutaan englanniksi usein käsitteellä *ego death*, jonka sukulaiskäsitteitä ovat (jungilainen) *nekyia* (kr.) ja muinaiskreikkalaisten mysteerien *katabasis* (kr.). Subjekti-egon näennäisyyden paljastamiseksi hengelliset perinteet ovat kehittäneet vuosisatojen aikana monia harjoitteita, joita ei tässä ole mielekästä käsitellä. Meditatiivisten ja usein askeettisten harjoitteiden lisäksi esoteerisissa perinteissä tunnetaan nopea ja vaarallinen ”vasemman käden polku”, jossa subjekti tuhoutuu äkinäisesti ego mielen johdonmukaisen panssaroimisen seurauksena. Tätä tietä esimerkiksi Bataillen ja Artaud'n kaltaisten hahmojen voidaan katsoa kulkeneen, vaihtelevalla menestyksellä.



Bataillen esimerkki kertoo asubjektiviisuuden varjopuolesta, sen tuhoivoimaisesta ja tempaavaasta luonteesta, joka ei voinut olla vieras monillekaan historiallisen avantgarden liikkeille. Tällainen sisäisen aukirepeytyminen ei tule subjektista itsestään, vaan asubjektiviisesta hyöystä, johon yksilö yksilönä hukkuu. Sinänsä traagista on, että esimerkiksi chan- ja zen-buddhalaisuudessa on kehitetty vuosisatojen mittaan pitkät perinteet tämänkaltaisen kokemuksellisuuden kohtamiseen. Historiallisen avantgarden liikkeet kuten bretonilainen surrealismi joutuivat etsiytymään samojen lähteiden partaille tukenaan enimmäkseen vain freudilainen psykoanalyysi, jolla on jokseenkin vähän erittelyvoimaista sanottavaa tilanteista, joissa subjekti antaa myöten. Myöhemmin toki C. G. Jungin, Jacques Lacanin ja Wilhelm Reichin teoriat monipuolistivat asubjektiviisen kaltaisen kokemuksellisuuden tulkintaa, mutta radikaaleimmatkaan tiedostamattoman teoriat lähestyivät vain harvoin asubjektiviisia tilanteita minään muuna kuin diagnosoitavina sairauksina tai terapeuttavina erikoistapauksina.

Ennen kaikkea kokeellisuuden asubjektiviisuus tarkoittaa, että se myöntää ei-inhimillisen ensisijaisuuden kokemuksen muodostajana. Jälkimoderni kokeellisuus ei näin ollen ole ihmisen lahja ihmiselle, vaan ei-inhimillisen vaikutusta ei-inhimilliseen asubjektiviisen inhimillisyyden välityksellä.

Kun kokeellisuus ymmärretään kaksisuuntaisesti, kokeilija voi koetella kunnollisesti vain joutuessaan koettelemansa koettelemaksi<sup>68</sup>. Koettelu ei tarkoita samaa kuin refleктоiminen. Reflektio on heijastumista, valon takaisinkytkös, joka tekee suljetun silmukan subjektin ja tietoisuutta ”heijastavan pinnan” (siis vaikkapa toisen ihmisen) välillä. Reflektio on näin ymmärrettynä toissijaista, edustuksellista,

---

68 Ilmiöiden perusyhteys solmiutuu myös etymologisesti. Koettaa-verbi juontaa historiallisesti kokemukseen: ”Koettaa. Tunnustelemista, kokeilemistä, tutkimista, yrittämistä yms. Merkitsevän *koettaa*-verbin rakenteellinen vastine on viron murteellinen *koeta*- ’yrittää, koettaa, laatia’. Karjalassa on suunnilleen samassa käytössä saman vartalon pitempi johdos *kuotella*. Verbit ovat johdoksia verbistä *kokea*. Suomen kirjakielissä *koettaa* on ensi kertaa mainittu Eerik Sorolaisen postillassa vuonna 1621.” (Häkkinen 2007, 451)

representatiivista ja jälkikäteenä usein jälkiviisastakin kritiikkiä. Koettelu on sen sijaan pikemminkin luonteeltaan, tiukasti ottaen, refleктоimatonta. Siinä missä refleктоija joutuu altistumaan vain korkeintaan koetun tilanteen kuvalle, koeteltu koettelija on uhanalainen ja kokonaisvaltaisesti altis, kaikinensa mukana ja sotkeutuneena tapahtumiseen itseensä ja kulloisenkin kohtaamiseen avoimuuteen. Refleктоio sopii mainiosti modernin taiteellisen tietoisuuden takaavaksi menetelmäksi, ja se pystyy parhaimmillaan pureutumaan identiteetin ja kommunikaation ehtoihin. Mutta jälkifossiiliselle kokeellisuudelle tämä järkevän subjektin tai järkevästä subjekteista muodostuneen yhteisön *self-help* ei voi enää riittää.

Kokeellisuuden aikajänteeseen voi hyvinkin sisältyä monia päällekkäisiä sukupolvikokemuksia, ja vasta tässä kokemuksellisessä ka-  
saumassa kokeen merkitys voidaan kokonaan ymmärtää. Siinä missä uutuuteen kiinnittynyt moderni avantgarde ja myöhäismoderni kokemuksellisuus kokeili valtaosin eräänlaisen individualistisen šokkidoktriinin periaatteella, jälkimoderni kokeellisuus on pitkässä juoksussa hidasta ja yksilöihin identifioimatonta.<sup>69</sup> Yhteisöiden ja yhteistuotantojen tulevat muodostelmat voivat olla sisäisesti ja keskinäisesti moninaisia, ja se on yksinomaan toivottavaa, samalla kun ideologinen puhtauspyrkimys, joka luonnehti monia historiallisen avantgarden liikkeitä,<sup>70</sup> on pyrittävä kiertämään. Kokeellisissa yhteisömuodoissa perustava ja arkipäiväinen tasa-arvo ja kumouksen moneus tarjoutuu pragmaattiseksi lähtökohdaksi, ei tavoiteltavaksi päämääräksi. Vastavat politiikat ovat parhaita keinoja taata kokemuksen ja kokeellisuus-

---

69 Luontevia liittolaisia jälkimodernille kokeellisuudelle on toki myös modernin avantgarden sisällä, eikä käy kieltäminen, etteivätkö nämä hahmot ja liikkeet olisi raivanneet tietä, tai ainakin sitä kaitapolkua, jolle tämäkin teos poikkeaa. Kuten lukija huomaa, esimerkiksi Georges Bataillen ajattelusta saadaan kaiku-pohjaa modernin avantgarden pohjajuonteiden kritiikkiin. Nimet ovat kuitenkin toissijaisia, sillä vaarana on muodostaa tulevalle (jo ennen sen tuleamista) rajoittavaa kaanoniam, jollaiseksi historiallinen avantgarde on valtaosin luutunut.

70 Muisteltakoon esimerkiksi André Bretonin tai Guy Debordin lukuisia yksinvaltaisia eleitä, joilla liikkeeseen sopimattomia hahmoja ulossuljettiin ja erotettiin Pariisin surrealisteista ja situationisteista.

den muuttuen jatkuva, virtaava luonne, jonka niin liberalistinen kuin totalitaristinenkin valtiorakenne pyrkii tavoilla ja toisilla pitämään aisoissa tai ainakin taloudellisesti tuottavana.

Perustavan tasa-arvon yhteys taidollis-taiteelliseen ja elonkehällisesti kestävään yhteiskuntamuotoon ei ole utooppinen, vaan antropologisen tutkimuksen tukemaa empiriaa,<sup>71</sup> jos kohta on muistettava, että alkuperäiskansojen poliittisella käyttäytymisellä on ollut vähän jos lainkaan tekemistä eurooppalaisen demokratian tai politiikan teorian kanssa, ja hyvä niin. Yhteisöllisellä tasa-arvolla ei ole historiattomina aikoina ollut demokratian nimeä, mutta jokapäiväisinä käytäntöinä inklusiivinen tasa-arvo on ollut toimiva ja pitkäaikainen lähtökohta monille esimoderneille yhteisölle. Nykyisestä äärimmäistä erikoistumista suosivasta kulttuurikäsituksesta käsin saattaakin olla vaikea sulattaa, että monille alkuperäiskansoille elämän ja taiteen yhteys on ollut (ja joillakin näin on edelleen) elämän itsestäänselvyys, ja mikä vielä tärkeämpää, koko elämäntavan kantava rakenne. Tämä yhdistelmä on kanavoitunut usein taidollisesti, niin että taidokkaasti tehty esine, työ tai teos on ollut paitsi kaunis, myös yhteisön tunnustama, sen merkitysrakenteiden läpäisemä ja näitä luova. Taide ei näissä elämänmuodoissa ole ollut yhteiskunnallista tai poliittista, vaan se on ollut yksi niistä alkuvoimista, jotka ovat kutoutuneet jokapäiväisen elämän kudokseen sitä tukien ja vahvistaen. Ero moderniin avantgardeen voidaan havaita esimerkiksi suhtautumisessa esineisiin. Monet antropologit (esim. Sahlins) ovat osoittaneet, että alkuperäiskulttuureissa käyttöesineiden valmistamiseen on nähty kosolti vaivaa, jota niiden välitön käyttö ei perustele. Toisin sanoen, Georges Bataillea seuraten, näihin esineisiin ja niiden avulla elävään elämänmuotoon on

---

71 Niin ikään ”tasa-arvo” ei tässä viittaa esimerkiksi länsimaiseen liberaaliin demokratiaan, vaan matalan tai olemattoman hierarkkisuuden käytäntöihin, kuten luokkajaottomuuteen, jotka ovat tyypillisiä monilla alkuperäiskansoilla. Ajatus ”primitiivisestä kommunismista” löytyy jo Marxilta ja Engelsiltä, ja sitä on tutkimuksellisesti tukenut nykyanthropologinen tutkimuslinja, jonka varhaisia merkkipaaluja on kokoomateos *Man the Hunter* (1968). Uudemmassa tutkimuksesta ks. Scott 2009.

iskostunut ”kirottu osa” (*la part maudite*<sup>72</sup>), joka ylittää hyötyperiaatteen ja kannustaa voimien tuottamattomaan tuhlaukseen. Siihen voidaan sitoa ei-laskennallista merkitysenergiaa, jota yhteisö ei syystä tai toisesta muuten pysty käsittelemään. Näin kirottu osa tekee käyttöesineistä taide-esineitä tai suoranaisen pyhiä.

Moderniteetin nero temppu oli irrottaa kirottu osa, tuhlauksen ja tarkoituksettomuuden alue, omaksi sfäärikseen, jota voidaan nimittää esimerkiksi kuluttamiseksi. Kauneuden kirottuus voitiin tehdä vaaratomaksi yhteiskunnallisen ja porvarillisen elämänmuodon osaksi erottaen se siitä. Tärkeää oli luoda instituutioita, jotka pitivät taiteen teon ja kulutuksen sfäärit erillään pääasiallisista tuotantovälineistä, oma hengen (neromyytit) ja materiaalisten käytäntöjen (taidekoulutus, museot jne.) alueenaan. Tästä syystä kiroton osan uhkaavuus ja uhanalaisuus osana kulloistakin elämänmuotoa saatiin erotettua ottamalla sen kevytversio käyttöön kulttuurin intiiminä ytimenä, jonka pariin vain poikkeusyksilöillä (tai porvaristolla viikonloppuisin) oli pääsy. Toki vastaesimerkkejäkin voidaan löytää 1900-luvulta. Esimerkiksi Venäjän vuoden 1917 vallankumousta seurannut muutaman vuoden ajanjakso oli Stitesin mukaan (1989) erinomaisen luova kausi, jolloin kokonaiset pienet kaupungit osallistuivat venäläisten futuristien taiteellisiin, yhteisöllisiin ja poliittisiin kokeiluihin, jotka olivat etenkin vallankumouksen tilanteen arvaamattomuudessa ja arkipäiväisessä puutteessa ”kirottuja”: tuottamatta tuhlaavia, juhliivia ja yksilöpsykyä palvelemattomia. Tästä huolimatta johdannossa esitetty Bürgerin ”vahvistettu väite” ei kumoudu: vallankumouksenkaan oloissa kumouksellisella venäläisellä avantgardella ei ollut minkäänlaista uskottavaa ympäristöajattelua. Kaikesta kriittisyydestään ja antagonis-

---

72 Teoksessaan *La part maudite* (1949) Bataille erottaa karkeasti kaksi tapaa päästä eroon kiroton osasta. Joko tuhlaamalla tuottamattomasti, esimerkiksi materiaalista luksusta valmistamalla, seksuaalista energiaa purkamalla tai taiteella. Toinen tapa on katastrofaalinen ja se, mitä moderniteetti on ensisijaisesti käyttänyt: sotimalla, tuhoamalla ja järkevyyden tai yleisen edun nimissä uhraamalla. Toki esimodernissakin kiroton osasta pyrittiin eroon myös eri tavoin uhraamalla, mutta kokonaisuudessaan on merkkejä siitä, että sen kanssa on osattu elää pitkiä aikoja luonnonympäristöä tuhoamatta.

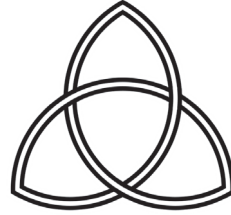
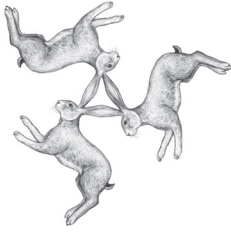
mistaan huolimatta valtaosa kaikesta avantgarden tuomasta ”uudesta” on ollut modernia kapitalismia uudistavaa ja kehittävää.

## K-solmu

Jälkifossiilista kokeellisuutta voidaan jäsentää kolminkertaisena yhteenkietoutumana. Kolmen pääkäsitteen, kokemuksen, kokeellisuuden ja koettelon, historiallisia kausia luonnehtii kolme solmua (ks. kuva seuraavalla sivulla). Esimodernia kokeellisuutta kuvaava kolmen jäniksen muodostama embleemi (*triskele*) hahmottaa kolmen osatekijän välisen lihallisen ja animaalisien yhteyden. Kolme jänistä, kokemus, koettelu ja kokeellisuus, ovat kiinni korvistaan. Kolmen jäniksen laukka on eittämättä myös voimakkaammin liikkuva kuin kaksi seuraavaa kuvaa, joista futuristisehkoista kolmioista koostuva *Valknut*-riimu kuvaa modernia<sup>73</sup>. Tässä ”solmuttomassa solmussa” käsittekolmikko on toisiaan liki ja jopa toisiinsa punoutuneina, mutta yhdessä erillään. Kolme ilmiöaluetta eivät jatku toisiinsa, edellyttä vuorovaikutusta ja mahdollista toisiaan kuten jänisten pyörä. Porvarillisessa modernissa kokemus henkilökohtaistuu, yksilöllistyy ja onnistuneesti yrittää erota koettelusta, joka mielletään sekin enenevässä määrin yksilökeskeisesti henkilökohtaisiksi vastoinkäymisiksi, joihin mahdollisuuksien mukaan on syytä säilyttää ”kriittinen etäisyys”. Kokeellisuus on näitä liki, mutta lopulta taiteilijaluokalle erotettu olemisen osa, jonka väkevyys kahden muun läheisyydessä on edelleen ilmeistä. Silti individualismin aikana kokeellisuuden tuotantoa ja kulutusta voidaan uusintaa näistä kahdesta erillään. Kolmatta hahmotusta, lyhyesti *k-solmua*, avataan seuraavassa.

---

73 *Valknut* on tarkoitukseen sopiva myös siksi, että se on muinaispakanallisessa merkityksessään pääjumala Odinin riimu, ”tapettujen solmu”. Odinilla oli valta solmia ja avata mieliä, ja *valknuttia* käytettiin usein kuoleman ennusmerkinä. Samasta riimusta on myös olemassa versio, joka on piirretty yhdellä viivalla, mikä vihjatkoon siitä, että kaksi päinvastaista merkitystä voi elää samassa hahmossa. Samoin kokeellisuuden, kokemuksen ja koettelon yhdistyminen olisi kenties moderninakin aikana ollut mahdollista, jos olisi kyetty elämään toisin, vaikkapa fossiiliisiin polttoaineisiin sitoutumatta.



Kokeellisuusparadigmat: (1) esimoderni kokeellisuus, (2) moderni avantgarde ja (3) jälkifossiilinen kokeellisuus; ”k-solmu”.

Kokeellinen asenne ei ole täsmällinen, sen käytännöllisyyden kriteerit ovat toiset. Ennalta annettua taetta ei ole, ja taktiikat edeltävät strategioita – vasta erilaatuisten kokemusten kumuloitussa syntyy koeteltu teoria. Kokeellinen asenne periytyy avantgarden eetoksesta, mutta sen juuret ovat paljon historiallista avantgardea syvemmillä kuten edellisluvussa todettiin. Suomen kieli vihjaa siitä, mistä kokeellisuudessa voi olla kysymys. Sanalla on tarkoitettu muun muassa seipäällä koettelemista ja etsimistä<sup>74</sup>. Koettelemalla saadaan selville asian sisältö ja kestokyky. Siksi koettelussa on aina särkymisen ja niin muodoin epäonnistumisen riski. Vastavuoroisesti: kun jokin asia koettelee, se voi koskea koko elämäkokonaisuutta ja sen mahdollisuutta jatkua entisenlaisena. Tällöin koettelija asettuu koeteltavaksi ja ottaa häviön mahdollisuuden vakavasti, ei tosin välttämättä kielteisenä uhkana. Kokeellisuus on siis koettelullisuuttaan kaksisuuntaista. Kokeellisuus koskee (toisinaan kipeästi) samaan aikaan itseä ja koeteltua lähtökohtaa – *koettelevaa koetellaan*.

Täsmällisyyden ja puhtauspyyteen sijaan kokeellinen asenne voi olla tarkka ottaessaan vastaan ilmiöiden välisen ja sisäisen erityisyyden pyrkimättä yhteismitallistamaan niitä tietyn ennaltaanellun periaatteen, silmämäärän tai tavoitteen alaisuuteen. Vaistojousoilla voidaan harjoitella kahdella tavalla<sup>75</sup>. Yhtäältä voidaan sopia ennalta sovittu

---

74 Häkkinen 2007, 451.

75 Vaistojousoissa ei ole tähtäintä tai jousen jännittämistä helpottavaa vetopyöräs-

ja täsmällinen maali, jolla on yksi keskus ja valmis hahmo. Toisaalta voidaan pyrkiä kasaamaan nuolet yhteen kimppuun vailla ennalta annettua maalia. Usein jälkimmäisellä tapaa ammuttaessa ensimmäinen nuoli antaa kehollisen tuntuman, miten seuraavat voisi ampua, ja loput nuolet rajaavat alan, jolle yhä uusia nuolia tähdätään. Näin päämäärä muodostuu vasta käytännössä. Tähtäystä tarkistetaan ja tuntuun kohennetaan, mutta ennalta annettua metodia ja asentoa ei ole. Maali piirtyy näkyviin vasta, kun riittävä määrä nuolia on ammuttu. Ampumalla näin saadaan esiin tiedostumattomia ennako-oletuksia, jolloin se, mikä maaliksi piirtyy, on elettyä ja lihallistettua esikäsitteellistä tietoa ja tuntua. Selkeän maalin rajaaminen etukäteen ei sen sijaan onnistu rajaamaan kuin pienen tietoisien osan ennako-oletuksista, ja vieläpä yleensä juuri sen osan, joka yleensä on irrotettu kokemuksesta ja esitettävissä siitä irrallaan.

Objektiivisen tieteellisestä koeasetelmasta ja modernista avantgardesta jälkimoderni kokeellinen tiedonmuodostus eroaa kenties tiedostaen mutta ennen kaikkea yksilöllis-tiedostamattomasti. Asubjektiivinen kokeellisuus ei ole oleellisessa mielessä yksilöstä peräisin, yksilöä varten eikä yksilön hallinnassa. Vaikka monet modernit avantgarde-liikkeet ottivat tämän vaihtelevin tavoin huomioon, tulokset tulkittiin useimmiten individualistisesti, suodatettiin vahvojen johtajahahmojen<sup>76</sup> näkemysten läpi ja tiivistettiin manifesteiksi. Tuloksia ja saavutettua taiteellista tai muunlaatuista tietoa saatiin harvoin kanavoitua takaisin yhteisön osaksi tai muokattua elämäntähtäyksiksi. 1968 kevään tapahtumat olivat poikkeus ja sulka Pariisin situationistien hattuun, liikkeessä kehitelty teoria toimi osaltaan orastavan kumouksen teoreettisena voimalähteenä. Konkreettiset, etenkin myönteiset, seuraukset jäivät lyhytaikaisiksi. Tällä ei tarkoiteta sanoa, etteivätkö monet

---

töä kuten taljajousessa. Tähtääminen tapahtuu laukaistaessa, koska raskasta jousia ei voi pitää kuin hetken täydessä vedossa. Tätä vaistonvaraisuutta, jossa jousen virittäminen, tähtäys ja laukaisu tapahtuvat yhdellä jatkuvalla liikkeellä voi verrata kokemuksen, koetteluun ja kokeellisuuden yhteisliikuntoon.

76 Mainittakoon vaikkapa F. T. Marinetti, André Breton, Isidore Isou ja Guy Debord.

avantgardeliikkeiden ajatukset ja teorit voisi löytää tulevaisuudessa uuden elämän – se olisi suotavaa ja todennäköistä. Ratkaisevaa on silloin, kestävätkö nämä ajatukset koettelu uudessa tilanteessa ja siirtoa ajallispaikeilta syntysijoiltaan, esimerkiksi kuinka olla psykogeografi Pariisin metropolin sijaan vaikkapa Pohjois-Karjalan perukoilla?

\*\*\*

Kirjassaan *Experimental Life* (2013) Robert Mitchell erottelee tieteellisten ja taiteellisten kokeellisuuskäsitysten eroja ja yhtäläisyyksiä 1800-luvun taitteen brittiromantikoilla kuten Samuel Taylor Coleridgeella ja William Wordsworthilla. Mitchell osoittaa, että tieteellisen koeasetelman vertailu taiteelliseen ei ole kaksinapaista. Jo pelkästään siksi, koska tieteellisen kokeen validius voidaan ymmärtää ja on ymmärretty ainakin kolmella usein yhteensovittamattomalla tieteenfilosofisella tavalla (epistemologisella, sosiaalisella tai ontogeneettisellä). Niin ikään ”tieteellisen kokeen” totuusehdoista ei ole koskaan vallinnut tyydyttävää konsensusta<sup>77</sup>. Taiteellista ja tieteellistä kokeellisuutta erottaa siten useampi epäsymmetria: taiteellinen kokeellisuus voi hyödyntää ja soveltaa tieteellisen kokeellisuuden menetelmiä, mutta tieteellinen koe, jos se pyrkii vaikkapa ”objektiivisuuteen”, ”toistettavuuteen” tai ”arvoneutraaliuteen”, voi vain vaivoin jos lainkaan käsitellä taiteellisen kokeellisuuden avaamaa ilmiökenttää. Objektiivisella ja toistettavalla kokeella ei voida tutkia ainutkertaisia ja toistumattomia ilmiöitä, eikä neutraali koe voi sanoa mitään (ei-)inhimillisestä kokemuksesta, joka on välttämättä ja monimutkaisesti kietoutunut ja saostunut kulloisiinkin olosuhteisiin, aikoihin ja ympäristöihin.

Näistä syistä taiteellinen kokeellisuus voi käyttää hyväkseen tieteellisen kokeellisuuden kriteerejä, mutta sen ei tarvitse sitoutua niihin ”objektiivisesti”, koska sen on ainutkertaisuuksia ja kokemuksen todellisuutta puolustaessaan pystyttävä myös tiedekritiikkiin, vaikkapa seuraavanlaisten kysymysten piiskaamana:

---

77 Mitchell 2013, 17–22.



Kuka hyötyy, kun ylläpidetään ajatusta abstraktista ja universaalista järjestä? Kuka hyötyy, jos on olemassa kartasta riippumaton maasto, jota tiede kuvaa? Kuka hyötyy, jos ihmiset kuvittelevat, että tiede on yleiseksi ja yhtäläiseksi hyväksi?<sup>78</sup>

Voidaan toki väittää, että esimerkiksi Walter Benjaminin diagnosoima ”taiteen tekninen reproduktio” valokuvauksessa ja muissa taiteissa on rakenteellisesti purkanut taiteen kiinnittymistä ja kiintymistä ainutkertaisuuksiin ja teoksen kulttimaiseen ”auraan”, sen ainutkertaiseen sellaisuuteen<sup>79</sup>. Taiteen toistettavuus, kopioitavuus ja monistettavuus eivät kuitenkaan automaattisesti tuhoa teoksen auraa ja näin tee siitä tieteellistä tutkimusesinettä. Yhtäältä halpa muoviesine tai *kitsch*-teos voi muuttua merkitykselliseksi, jos siihen liittyy voimakas kokemus tai muisto. Toisaalta sarjatuotettu esine voi päätyä suorastaan hyperauraattiseksi kulttiesineeksi, kuten 1900-luvun alkupuolen melanesialaisissa ja polynesialaisissa rahtikultteissa, joissa läntisen maailman sarjatuotettuja tavaroita saatettiin pyhittää ja palvoa.

Kokeellinen eetos ei ole luonnontieteellisen kokeen muunnos tai erikoistapaus, eikä se ole objektiivisen tiedonmuodostuksen tavoista riippuvainen. Päinvastoin modernien erityistieteiden empiirisyyssikäsitukset ovat rakentuneet huomattavasti vanhempien kokeellisuuskäsitysten pohjalle, minkä esimerkiksi Mitchell tuntuu unohtavan. Esimerkiksi brittiromantiikan ”poettiset kokeet” saivat toki inspiraatiota tuolloin kehittyneen botaniikan ja fysiologian tutkimustuloksista, mutta näiden yhteinen *ars*, taidon ja taiteen yhteenliittymä, perustui esimerkiksi 1600-luvun hermeettiseen filosofiaan, antiikista periytyvään fysiognomiaan ja temperamenttioppiin sekä synkretistiseen alkemiaan. Näitä perinteitä yhdisti kokemuksellinen luonnon-

---

<sup>78</sup> Vadén 2000, 22.

<sup>79</sup> Kuten Hansen perustelee (2008), Benjaminin aura ei pelkisty esteettiseksi ilmiöksi eikä ole yksinomaan ”taideobjektin” ominaisuus, vaan puolianimistinen kokemus elottoman heräämisestä ja läsnäolosta. *Pienessä valokuvauksen historiassa* Benjamin toteaa, että kun auraattista oliota katsotaan, se ”katsoo takaisin” (Benjamin 1989).

filosofia, jossa harjoittajan ja tutkimuskohteen välinen ero oli liukuva, toisinaan olematon. Nämä kokeellisuuden perinteet elivät lisäksi aina 1700-luvulle asti rinta rinnan nykyään objektiivisen tieteellisiksi ymmärrettyjen menetelmien kanssa. Ei ole sattumaa tai nolo fakta, että tieteellisen metodin nimekkäimmät kehittäjät Francis Baconista Sir Isaac Newtoniin olivat alkemisteja, astrologeja ja hengellisiä harjoittajia. Niin ikään historiallinen avantgarde elvytti monia esimodernin kokeellisuuskäsityksen juuria.

Taiteellinen kokeellisuus ei siis tarkoita subjektiivisen tai intuitiivisen tiedon asettamista vastakkain objektiivisen ja toistettavan kanssa. Taiteellis-kokeellinen tieto ei ole missään olennaisessa mielessä taiteilijan ”omaa” tai hänen itsერიittoisten mielenliikkeidensä ansiota. Kokeelliseksi tuon tiedon tekee vasta, että se on monimutkaisilla siteillä kiinnittynyt yhteisöön, tilaan ja aikaan, jossa se syntyy, kehittyä ja antaa tilaa seuraaville. Kokeellisen taiteilijan tehtäväksi jää tällöin suodattaa, tulkita tai estää tiettyjen ainutkertaisten merkitysten ja kokemusten kasautumista nimenomaisissa olosuhteissa.

Kokeiden ja koejaksojen epäonnistumisesta löytyy avantgarden historiassa lukuisia hyviä, hauskoja ja kammottavia esimerkkejä<sup>80</sup>. Tunnetuin näistä on kenties bretonilaisen surrealismin alku, niin sanottu ”unikausi”. Tämä surrealismin Bretonin sanoin ”sankarillinen” ja ”intuitiivinen” jakso kesti vuodesta 1919 vuoteen 1924. Kymmenen vuotta myöhemmin esseessään ”Qu'est-ce que le surréalisme?” (1934) Breton tuomitsi viiden vuoden vaiheen idealistiseksi epäonnistumiseksi. Unikauden kokeet muun muassa transsitiloilla, valveunilla ja automaattikirjoituksella johtivat henkisiin romahduksiin ja toisinaan väkivallan partaalle<sup>81</sup>. Toisaalta nämä Bretonin mielestä ”skandaalimaiset” vaiheet, joiden jälkeen liike vaihtoi dramaattisesti suuntaa, eivät mainittavasti eroa teinilauman lauantaityöstä – omaperäisen heterogeenisiin tekoihin bretonilaiset eivät tahtoen tai tahtomattaan

---

80 Taiteen epäonnistumiskäsityksiä ja epäonnistumisia on koottu esimerkiksi le Feuvren toimittamaan antologiaan *Failure* (2010).

81 Ks. Kaitaro 2001, 32–38.

koskaan tiettävästi ryhtyneet. Intuitiivista vaihetta seurannut reflektiivinen ”järkipäiväinen vaihe” (*la phase raisonnante*) alisti ensimmäisen vaiheen kokeet ja niistä saadun ”materiaalin” marxilais-dialektisen materialismin ja puoluekommunismien palvelukseen.

Surrealistinen liike epäonnistui nimenomaan vasta politisoiduttuaan ja onnistui siinä, missä Breton koki sen epäonnistuneen. Poliittinen surrealismi, etenkin trotskilaisessa muodossaan, jäi varsin lyhytikäiseksi ja verettömäksi verrattuna unikauden kokeellisuuteen, jota voidaan pitää yhtenä historiallisen avantgarden omaperäisimmistä, vaikutusvaltaisimmista ja luovimmista jaksoista.

Jotkin historiallisen avantgarden kokeista onnistuivat myös väliaikaisesti muuttamaan yhteisöjen elinoloja. Vuoden 1917 vallankumous esimerkiksi raivasi Neuvostoliitossa muutamaksi vuodeksi tilaa kokeelliselle elämälle, kuten esimerkiksi Richard Stites on osoittanut<sup>82</sup>. Lokakuun vallankumouksen jälkeisinä vuosina venäläiset futuristit järjestivät speaktaakkelimaisen karnevalistisia tapahtumia, joihin valjastettiin kokonaisia kaupunkeja. Väittääpä Stites, että noiden vuosien utooppista elämäntunnetta määrittä kauttaaltaan kokeellinen leikkillisuus, joka loi ”tulevan elämän dramatisoidun skenaarion”, jonka ohjekirjoina poliittiset ja taiteelliset manifestit toimivat<sup>83</sup>. Vastaavia esimerkkejä voidaan löytää historiallisen avantgarden liikkeiden edeltäjiltäkin. Kristin Ross esimerkiksi osoittaa lukuisia (tosin jokseenkin spekulatiivisia) yhteyksiä Rimbaud’n runojen muodon ja retoriikan vaikutuksista Pariisin kommuunin (1871) arkisen kokemuksen muotoutumiseen ja jopa kommuunin puolustustaisteluun<sup>84</sup>.

Kokeellisuuden harjaannutettavaa ja harjaannuttavaa luonnetta ei voi kylliksi korostaa. Se vaatii jatkuvaa kertaamista, toisin toistamista ja ainakin ajoittaista jättäytymistä materiaalin, traditioiden ja harjoitustilanteiden armoille. Kokeellisuuden taidollisuuskin on siis mieltä ymmärtää kaksisuuntaisesti. Taitoja harjoitettaessa taito

---

82 Stites 1989.

83 Sama, 23.

84 Ross 2008, 36–40.

harjoittaa harjoittajaansa. Tämä tarkoittaa ainakin kahta asiaa: ensinnäkään taidot eivät ole henkilöstä tai yhteisöstä irrallisia ominaisuuksia, jotka poistamalla ihminen pysyisi jotakuinkin samana. Taidollinen harjoittaminen kokeellisessa ja kokemuksellisessa merkityksessä on jotain sellaista, joka ylittää ja monesti myös purkaa subjektia tai vähintäänkin saa individualistisen minuuden solmun löystymään. Toisekseen taidokkuudessa (kuten synty tiedossa) on siinäkin mukana ”kirottua osaa”, harjoittaminen on harvoin ainakaan suoraan hyödyttävää eikä laskennallisesti järkevää, sillä sen määrää, tarvetta ja edistymisen hetkiä on vaikea ennakoita, eivätkä vaikutukset ole välttämättä lineaarisia tai laskettavia. Harjoittamisen koeteltavaksi on siis antauduttava ja sitouduttava siihen, mikä väkisinikin tekee taidoista irrallisia harrastuksia syvempiä. Kokeellinen tieto synty luonteisena ja taidollisena on se (yksilö)subjektiviteettiin sitomaton taidollis-tiedollinen horisontti, joka k-solmussa parhaimmillaan aukeaa ja punoutuu. Muodollinen koulutus voi tukea sitä, mutta vain, jos se ei jää muodolliseksi, vaan on itse samassa solmussa kuin tietotaidon oppija, toisin sanoen kokemuksellisen tason on niin ikään oltava ainakin jollain tapaa jaettavissa ja tämä jaettuus koettavissa.

Taidollisuus sinänsä on luonteeltaan kokeellista, ainakin jos sen kehittämiseksi tarvitaan tavanomaisesti kielteisiksi koettuja tapahtumia, kuten epäonnistumista, luopumista, vastikkeetonta purkamista, epä mukavuuden sietoa, kaaoskestävyyttä tai totunnaisesta yhteisöstä irrottautumista. Mutta koettelu dialektisesta luonteesta seuraa, että mainitut tapahtumat eivät ole vain kokeellisuudesta juontuvia ilmiöitä, vaan sinänsä taidollisia ja sellaisina kehitettäviä voimia ja herkkyyksiä. Lisäksi on syytä otaksua, että pitkäjänteisesti agonistinen taidollisuuskään ei yksin riitä, sillä vain se, mikä on vähintään jollain tapaa ja toisinaan haluttavaa ja elämää rikastavaa, kestää.

Nämä ”negatiiviset taidot”, kuten tietoinen häviäminen, epäonnistuminen ja kyky luopua, ovat olleet alusta alkaen avantgardistisen eetoksen ydintä: ”Try again. Fail again. Fail better”<sup>85</sup>. Tämä asenne

---

85 Samuel Beckett, novellista *Worstward Ho* (1983).

ei tarkoita välttämättä häviön hyväksymistä, vaan sen kohtalokkuuden tunnistamista ja sinnikästä läpielämistä. Monille instituutioihin luutuneen taiteen vastustajille tämä tarkoitti räjähtävää alisuorittamista, saavutetuista asemista luopumista, hiottuja häviämisen taktiikoita, palkinnoista kieltäytymistä, toisin sanoen hyödyttömiin, tietoisien heikkoihin tai epätoivoisiin eleisiin heittäytymistä ja totunnaisten toimintatapojen pilkkaamista joko kieltäytymällä toiminnasta tai toimimalla niin suurella riskillä tai niin huonosti, että kaikkalainen hyödyn ja edun tavoittelu alkoi vaikuttaa epäilyttävältä ja mauttomalta.

\*\*\*

Jälkmodernia kokeellisuutta kuvaavan kuvion (kolmas kuvio sivun 62 kuvassa) viivaa voi seurata kahteen suuntaan, ja siksi kokeellisuus, kokemus ja koettelu asettuvat ristikkäiseen vuorovaikutukseen. Näistä ristikkäisyyksistä muodostuu kolme kiasmaa, joissa käsitteet ristivalottuvat toisillaan. Tässä kolminaisessa dialektiikassa taide ja elämä yhdistyvät ja jakavat seuraavat piirteet:

1. kiasma: Kokemus koettelevana; koettelu kokemuksellisenä
2. kiasma: Kokeellisuus koettuna; koettu kokeellisenä
3. kiasma: Koettelu kokeellisenä, kokeellinen koettelevana

Kuviossa, kuten elävässä elämässä, nämä kolme eivät toimi ensisijaisesti käsitteinä, vaan ne piirtävät alueiden rajoja ei-hierarkkisesti ja jatkumollisesti. Se, mikä koskettaa jotain kolmesta kärjestä, vaikuttaa myös muiden kahden alaan. Siksi ei riitä, että näitä kolmea pyritään lähentämään, vaan niiden elimellinen liitos on otettava elämänmuodon lähtökohdaksi. Täten merkittävää olisi sellaisten käytäntöjen luominen ja tukeminen, joissa nämä kolme ovat lähtökohtaisesti yhdistyneinä. Voidaan olettaa, että mitä lähempänä ei-inhimillisiä voimia ollaan, sitä yhdistyneempinä nämä kolme ilmenevät. Voimakkaasti erikoistuneissa moderneissa elinympäristöissä kolmen kiasman pitäminen erillään on monille edullista, jopa välttämätöntä. Kaikki kolme purkavat

kestämättömiä totunnaisuuksia. Kokeellisesti käyttäytyvä ihminen on turvallisuusriski, koetteleva mielletään hankalaksi ja sopeutumattomaksi, kokemushakuinen voi olla uhanalainen tai epäsovinnainen.

\*\*\*

Taiteen edistyksen kritiikin seurauksena uutuuden estetiikka, esteettinen neofilia, joutuu niin ikään arvostelun kohteeksi<sup>86</sup>. Uutuuden kokemus on tunnistettava uudestaan: myöhäismodernissa se on elämyksellistetty yhdeksi konsumeristiseksi mielihyväkytkennäksi muiden joukkoon. Affektina se on itsessään sisällyksetön, mutta sitäkin addiktoivampi. Sisällyksettömänä se on helppo ottaa vastaan ja täyttää ”omalla” merkityksellä, sisäistä kitkaa siinä on vähän jos lainkaan. Neofilian kokemus auttaa kuitenkin tunnistamaan kulttuurin nihilistisen perusvireen ja sen kevytversion, dekadentin *spleenin*. Uutuuden tunne on nopeasti kulutettava elämys, hyvin harvoin kokemus, joka jättäisi jäljen, järkyttäisi ja muuttaisi ihmistä. Toisin sanoen sen vastus ei riitä koettelemaan, ja näin ollen uutuuttaan tehdyn teoksen kokeellisuuskään ei voi olla järin väkevää tai, ironista kyllä, elämäkokonaisuutta uudistavaa. Uutuuspuheen alta on siksi kaivettava perustavampi affektiivinen rakenne, jota tässä kutsutaan yllätyksen ja salaisuuden dialektiikaksi<sup>87</sup>.

Stéphane Mallarmén runo *Nopanheitto* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897) on avantgardetraditioiden pelin poetiikan ikoninen alkukuva ja sen runomuotoinen manifesti. ”Kaikki ajattelu heittää noppaa” keskeissäe toteaa, mutta toisaalta teoksen nimen mukaan ”nopanheitto ei milloinkaan poista sattumaa”. Aforismi on lähes

---

86 Kirpeimpiä sivalluksia uutuuden estetiikan uudelleenarvioimiseksi voi lukea Theodor Adornon sodanjälkeisestä tuotannosta (ks. esim. *Minima moralia*, fragmentti 49, ”Moral und Zeitordnung”).

87 Tätä kokemuksellista perusrakennetta voidaan verrata Heideggerin kätkeytymisen (*Verdeckung*) ja paljastumisen (*Entdeckung*) kaksoisliikkeeseen. Esimerkiksi *Taideteoksen alkuperässä* (1950) Heidegger toteaa: ”kauneus on eräs totuuden tapa olla kätkeytymättömyytenä” (57).

tautologia, mutta tautologia tunnetusti säilyttää totuuden: yllätyksen kokemus nousee kohtalokkaasta sattumasta. Sattuma ei ole säännön vastakohta eikä sulje sitä pois, ja monissa avantgardistisissa kokeissa sattuma mahdollistaa uuden säännöllisyyden löytämisen ja säännön noudattaminen tekee sattumista väkeviä ja entistä odottamattomampia. Tunnettuja kirjallisia esimerkkejä ovat Oulipo-ryhmän satunnaisgeneratiiviset ja usein pelilliset rajoitteet, joissa tiettyä sääntöä kyselemättä seuraten päädytään usein epätotunnaisiin poetiikkoihin<sup>88</sup>.

Suomen sana *sattuma* avaa yllätyksen ajattelemiseksi merkityksen, jota indoeurooppalaiset kielet eivät tarjoa. Sattuma *sattuu*, ja sen mikä todella tapahtuu, suunnittelematta ja yllättäen, kuuluukin tehdä kipeää ja altistaa siten muutokselle. Sattuma lyö haavan asioiden totunnaiseen kudokseen. Se on pelissä kaaoksen momentti, odottamaton häiriö tai säännön nurinkääntö. Siksi yllätyksellisellä sattumalla on kumouksellisen hetken rakenne: aito sattuma avautuu kuvittelemattoon katkokseen, mahdottoman tapahtumiseen.

Monet surrealistien harjoitteista tähtäsivät nimenomaan sattumalle herkimiseen ja yllätyksen vietäväksi antautumiseen.<sup>89</sup> Esimerkiksi Georges Bataillelle sattuman pyörteeseen heittäytyminen oli ”olemisen ahnaan tahdon” ilmaus, kuoleman ja erotiikan yhdistävä uhras:

Hyvällä pelillä on arvoa vain, jos pakka on sekoitettu ja sitä on nostettu eikä kortteja ole järjestetty ennalta, mikä olisi *huiputtamista*. Pelaajan päätöksen itsensä on oltava uskalias, *sattumanvarainen*,

---

88 Kattava johdanto Oulipon poetiikkaan ja historiaan, ks. Mathews, Harry ja Alastair Brotchie (toim.) 1998.

89 Runoilija-ajattelijaj luonnon sattumille antautuvana leikkijänä oli keskeishahmo jo Jenan piirin varhaisromantikoille, joita voi pitää kokeellisuudessaan, holmissaan ja poliittisessa mielikuvituksellisuudessaan 1900-luvun avantgardeliikkeiden edelläkävijöinä. Esimerkiksi Novalis (1772–1801) totesi valmistumattoman ”Romanttisen ensyklopedian”, *Das Allgemeine Brouillonin* fragmentissa vuodelta 1799: ”Eivätkö myös Jumala ja Luonto *leikit*? Leikin teoria. *Pyhät leikit*. Leikin puhdas teoria – *yleinen* – ja *korkeampi*. Leikin sovellettu teoria.” Jumalan ja luonnon lisäksi myös ihmisen, etenkin filosofin ja runoilijan, oli opittava uudestaan leikkimään leikkejä, jotka poetisoisivat proosallisen hyödylliseksi muutuneen modernin rationaliteetin määrittämän maailman.

siten että se on tehty partnereiden pelistä tietämättä. *Rakastettujen* salainen voima ja heidän liittonsa arvo eivät nekään voi olla tulosta ennakkopäätöksistä tai aikomuksista.<sup>90</sup>

Sekä salaisuuden että sattumanvaraisen tai kohtalokkaan yllätyksen virttyminen moderniteetissa oli kokemuksellinen selviö jo Samuel Weberille hänen kirjoittaessaan laskennallisuuden ja hallinnan korvanneen ihmeen tunnun (*Entzauberung*) tieteellisen maailmankuvan hegemonioituessa. Mutta samoin kuin esimoderniin ei ole nostalgista paluuta, myöhäismodernin kokeellisuuden tehtäväksi ei voi suinpäin asettaa minkäänlaista *Wiederzauberungia*, lumouksen palauttamista, joka suunnitelmallisesti elvyttäisi jonkin myyttisen menneisyyden tai kadotetun pastoraalin. Jälkiä ei voi palata, sillä 150-vuotinen fossiili-modernismi on tuhonnut valtaosan esimodernin elämän edellytyksistä, niin merkityksen kuin luonnon tasoilla. Sitä vastoin k-solmu voi saada voimansa salaisuuden ja yllätyksen dialektiikasta. Tämä kamppailu saa kokemuksen, koettelu ja kokeellisuuden liikkeeseen. Toisin sanoen yllätyksen ja salaisuuden jännite tuottaa sen ihmisosaa elähdyttävän voiman, joka sysää kokemuksen totunnaisilta uriltaan, saa sen merkitsemään ja kilvoittelemaan kokeellisuuden ja koetteluun kanssa. Tämä tarkoittaa, että kokeellisuuden pitää koetella myös omaksi yllätykseksen.

Yllätyksellinen sattuma ja kokeellisuus lankeavat siis yhteen ja edellyttävät toisiaan. Tämän yhdistelmän voima on altistaa tietty elämänmuoto odottamattomalle ja palauttaa se eloon ja liikkeeseen. Tämä edellyttää riskeeraamista, joka on kokeellisuuden hyppy. Riski on itsessään kokemuksellinen koe, avoin ja vastikkeeton panos ja päämäärä itsessään. Riskeeraamisen kokemus oli historialliselle avantgardelle tärkeämpi kuin mahdollinen voitto, se oli myönnytys häviön mahdollisuudelle ja siitä nauttimiselle. Koettelevien tilanteiden ei ole tarkoituskaan olla reiluja, eikä panosten symmetrisiä, sillä kokeellinen eetos asettuu hyödyllisen ja päämäärätionaalisen elämän sääntöjä vastaan.

---

90 Bataille 1998, 153.



Modernin avantgarden, jälkimodernin kokeellisuuden, ja varauksin tieteellisen metodin, yhdistää niiden epäonnistumisen arvostus<sup>91</sup>, mikä on seurausta sattumallisuutta ja yllätyksellisyyttä korostavista menetelmistä. Epäonnistumisessa ei voi onnistua eikä sitä rohje suunnitella, ja ennalta tavoiteltu epäonnistuminen on kielteisenäkin kokemuksena onnistuminen. Niin ikään yllätystä ei voi sopia. Epäonnistumisen on siis aina tultava sattumalta ja yllätyksenä, ja sen paljastuminen aiheuttaa kokemuksellisen sysäyksen<sup>92</sup>, joka hätkähdyttää niin tekijänsä kuin kokijansa totunnaisuudesta. Epäonnistumisessa paljastuu yllätyksen epämiellyttävä puoli, kun tavoite karkaa ja odotushorisontti murtuu. Tilan antaminen epäonnistumiselle on kokeellisen takeettomuuden ja perustattoman perustan myöntämistä ja kohtaamista. Pyrkimys lankeaa tyhjiin, ote kirpoaa ja tällöin myös itsetietoisien subjektin rajat antavat usein myöten. Epäonnistuminen paljastaa bataillelaisen kirokun osan, tuhlaavuuden, ali- (tai yli-)jäämisen periaatteen ja kokeen viimekätisen palvelemattomuuden ja hyödyttömyyden. Kun taiteellisen kokeen rakenne antaa myöten ja kun pyrintö osoittautuu toimimattomaksi, jopa kelvottomaksi, ollaan kokeellisuuden ristiriitaisella lähteellä, jossa luominen ja tuhoutuminen ilmenevät yhtenä ja samana voimana. Sitoutuminen tähän yllätyksen ankaruuteen ei ole helppoa eikä turvallista, mutta jos epäonnistumista yritetään välttää, kokeellisuuden eksistentiaalinen pohja jää käymättä. Epäonnistumisessa on niin ikään kumouksen, myös poliittisen, mahdollisuus. Epäonnistuminen kääntää uuteen asentoon vanhat varmuudet, pakottaa lähtökohtien uudelleenarviointiin ja vetristää kokemuksellisia luutumia.

Jotta yllätyksen kokemus saadaan dialektiseen liikkeeseen, se tarvitsee epäsymmetriseksi vastapoolikseen toisen ilmiön, salaisuuden. Salaisuuden kokemuksessa aistitaan kätkeyn läheisyys ja kätkeytynyt väkevyys, jonka paljastumattomuus on paljastunut. Salaisuudesta siis paljastuu se, että sitä ei voi kertoa tai että se ei voi tulla esiin. Salaisuus

---

91 Ks. esim. Le Feuvren kokoama antologia (Feuvre 2010).

92 Vrt. Heideggerin *Stoss*; Heidegger 1995, 68.

ei vaikuta salaisuudelta, jos paljastuminen ei ole mahdollista, mutta se, mikä salaisuudesta paljastuu, ei ole salaisuus. Salaisuutta ei voi kertoa, se ei koskaan paljastu salaisuutena, sillä silloin se ei säilytä ainoaa ominaisuuttaan, salassa pysymistä. Salaisuus paljastuu yllätyksenä. Samalla tapaa yllätystä ei voi salata.

Yllätys ja salaisuus ovat siis perimmiltään yhtä, kaksoiskuva samasta ilmiöstä: Kätkeyty kohoaa pintaan paljastuakseen yllätyksenä, mutta ei koskaan salaisuutena, ja yllätys voi yllättää vain kätkeytyneisyyden suojista, mutta ei koskaan kätkeytyneenä. Yllätys ei koskaan voi pysyä salassa, eikä salaisuus voi koskaan yllättää, mutta vain siksi, että nämä kaksi ovat dialektisesti yksi ja sama. Neofilia jättää jäljelle pelkän yllätyksellisen paljastumisen hetken, mutta se ei pysy elossa ja liikkeessä, koska salaisuuden salaisuutta moderni elämä ei voinut mitenkään sietää, puhumattakaan, että yllätyksen ja salaisuuden vuorottelu olisi osa elämänmuodon merkityksen kudelmaa. Esimerkkejä tästä dialektiikasta on vaivatonta löytää luonnonvaraisia kasveja tutkimalla, puhumattakaan vaikkapa lähes kaikesta vuoden kiertoa ja sen sykleihin liitetystä rituaalikäyttäytymisestä.

Toinen esimerkki ovat kokeelliset leikit ja pelit. Kokeellinen peli on jälkifossiilisen kokeellisuuden kannalta kiinnostava jo siksi, koska se ei ole teos eikä se lähtökohtaisesti mielly taiteeksi. Pelit ja leikit arvotetaan edelleen populaarikulttuuriksi ja niiden mielihyväkennät arkipäiväisiksi<sup>93</sup>. Näistä syistä kokeellista tai taiteellisesti motivoitua peliä on vaikea asettaa totunnaisiin esteettisiin kategorioihin tai taideinstitutionaaliin raameihin. Leikin lajityyppi muistuttaa tallentamatonta performanssia tai improvisoitua musiikkia. Pelitilanteet ja leikit ovat

---

93 Leikkiminen ja pelaaminen ei tietenkään aina ole hauskaa. Avantgardistisissa peleissä agonismi on ollut toisinaan hyvinkin konkreettista. Esimerkiksi 2001 Tilman Reiffin ja Volker Morawen kehittämä *Painstation* on kahden pelaajan ping-pong-automaatti, jossa oikeaa kättä käytetään virtuaalimailan ohjaamiseen ja vasen asetetaan PEU-levylle (*Pain Execution Unit*). Kone polttaa ja piiskaa häviäjän kättä tai antaa tälle sähköiskuja. Vuoden 2006 päivitettyssä versiossa rangaistuksen kivullosuus on portaattomasti säädettävissä ja piiskat vaihdettavissa. Vasemman käden nostaja häviää välittömästi.

hetkellisiä, paikallisia ja ainutkertaisia. Niiden olemassaolosta todistavat korkeintaan sovitut säännöt ja pelillisyyden toistuvuudet, mutta se mitä on kerran leikitty tai pelattu ei palaudu jäännöksettä kirjoitettuihin sääntöihin. Kokeellisten pelien ja leikkien kauneus onkin säännön ylijäämässä ja sen tuottamassa yllätyksessä. Toisin kuin teosmuotoinen taide, joka perinteisesti vaatii kunnioittavaa etäisyyttä, kontemplointia ja aikaa avautua, leikki ei salli etäisyyttä välittömään ympäristöönsä, vaan ympäristö ja sen ehdot laskostuvat leikin sisään.

1900-luvun avantgardetaiteilijat eivät leikkineet vain joutoaikoina, vaan leikillisuus oli useiden taideliikkeiden lähtökohta ja kokeellisen elämän elinehto. Näiden pelien kokeellisuus on kaksisuuntaista, peli on kokeilujen ja altistusten tanner, ja siksi se koettelee kokijaansa. Individualistinen ele sulaa kollektiiviseen, jossa subjektien rajat muuttuvat rajoituksiksi. Esimerkiksi situationistisen ajatelmien, *dériven*, ydin oli hakeutua odottamattomiin kohtaamisiin irtautumalla totunnaisista liikkumisen tavoista. Huomionarvoista on, että toisin kuin esimerkiksi surrealistien suosimissa satunnaismetodeissa kuten vaikkapa ”herkullisessa ruumiissa” (*cadavre exquis*<sup>94</sup>), ajateltija ei liiku puhtaasti sattumanvaraisesti, vaan yllätykselliset kohtaamiset rakentuvat paikan sanelemina. Yllätys koettelee kokijaansa:

Ajattelijassa yksi tai useampi henkilö luopuu tietyksi ajaksi normaaleista liikkumistavoista, käyttäytymismuodoista, töistä, ihmissuhteista ja harrastuksista heittäytyäkseen kaikkien maaston tarjoamien viettelysten ja kohtaamisten vietäväksi. Toisin kuin ihmiset luulevat, sattumalla ei tässä ole juurikaan sijaa, sillä ajattelijan näkökulmasta jokaisella kaupungilla on ominaiset psykoanalyttiset pinnanmuotonsa jatkuvine virttoineen, kiinteine pisteineen sekä pyörteineen, jotka tekevät tietyille alueille astumisen tai niiltä poistumisen varsin hankalaksi.<sup>95</sup>

---

94 Tässä surrealistien suosimassa kollaasipelissä taitavat ja tietoiset siirrot eivät ole juurikaan mahdollisia. Tällainen peli pelaa pelaajia, sille on luovutettava ja lopputulos on sattumien summa.

95 Debord 2011.

Peleillään ja leikeillään historiallinen avantgarde ei edesauttanut vallankumousta, ainakaan poliittista. Sen sijaan kokeellinen leikki on täsmällinen kuva yhtäältä kumouksellisen hetken rakenteesta ja toisaalta elämästä sen jälkeen. Avantgarden väkevimpien pelien vapaus ei piillyt vapaassa ja tietoisessa siirrosta, vaan sattuman ja sen tarjoaman vääjäämättömyyden dialektiikassa ja yllätyksen arvaamattomuuden riemuisenkatkerassa hyväksymisessä.

\*\*\*

K-solmun keskelle jää neljäs tyhjä alue, joka muodostaa kolme muuta ja muodostuu näiden kolmen varaan. Se on rakenteen perustaton perusta, ei-mikään<sup>96</sup>. Tämä tarkoittaa, että kokemus ei-mistään mahdollistuu kokeellisuuden, kokemuksen ja koettelun kolmiyhteydessä ja toisaalta ei-mikään mahdollistaa nämä kolme. Toisin sanoen kokeellisuuden vapaudella ei ole perustaa, taetta, eikä ennalta määrättyä tarkoitusta. Näin myöhäismoderni nihilistinen kokemus kääntyy sisäkautta ympäri. Passiivisen nihilistinen kokemus ei löydä tarkoitustaan mistään ja päättyy pitämään ahnasta ja negatiivista ei-mitään hallitsevana voimana, johon verrattuna millään ei ole merkitystä. Tämä nihilismi kääntyy helposti näennäiseksi vastakohtakseen, fundamentalismiksi, jolloin tyhjiys pakolla täytetään varmallalla tiedollisella perustalla tai uskonvaraisella dogmilla. Sitä vastoin ei-minkään ottaminen kokeellisen toiminnan perustattomaksi perustaksi tarkoittaa, että siihen sitoudutaan ja sen varaan ja takeettomuuteen aletaan rakentaa.

Yksi tapa erottaa passiivisen nihilismin kokemus tarkoituksettomuudessaan tarkoituksellisesta ei-mistään olisi kutsua modernia ei-mitään yksinkertaisesti ”tyhjyydeksi”. Länsimaisessa tieteessä

---

96 Tyhjä tila on myös jäniskuvion keskellä, mutta pienempänä ja huomaamattomampana. Ei-mikään lienee myös esimoderni kokemus, vaikka sitä voi aavistella enää tekstivälitteisesti. Esimoderneja esimerkkejä tästä ei-minkään modulaatiosta löytyy vaikkapa keskiaikaisten mystikkojen, etenkin negatiivisten teologioiden, kirjoituksista, joissa kokemus Jumalasta välittyy tai vielä radikaalimmin on kokemus ei-mistään.

fysiikkaa hallitsi pitkään ajatus *horror vacuista*, tyhjiyden kammosta, jonka mukaan luonnolle tyhjiys on sietämätöntä, ja kaikki tyhjiys täyttyy niin pian kuin suinkin. Tämä tyhjiyden vierominen muuntui modernissa fysikaalisesta opista kokemukselliseksi eksistentiaaliksi. Ei-minkään kokemuksen ankara koettelevuus, ajatus siitä, että dialektinen kamppailu ei-minkään ja olemisen välillä ei ole ensisijaisesti kosmologinen tai metafyyminen, vaan käydään historiassa ja ihmisessä itsessään, kävi sietämättömäksi.<sup>97</sup> Ei-minkään täyttämiseksi rakennettiin kokonainen konsumeristinen elämäntapa.

K-solmun ”toinen ei-mikään” ei merkitse kaaosta, dostojevskiläistä ”kaiken tulemistä sallituksi”, vaan pikemminkin hierarkioita purkavaa järjestystä. Sillä ei-mikään voidaan ymmärtää ainakin kahdella tapaa: toisaalta järjestäväksi periaatteeksi (nietzscheläinen aktiivinen nihilismi) tai toisaalta syöveriksi, joka purkaa hierarkiat ja nielee inhimillistä valtaa kannattelevat rakenteet. Sietää tosin huomauttaa, että tämänkin-kaltaista ei-mitään tutkivia traditioita kuten zen-buddhalaisuutta on käytetty niin keisarillisen Japanin totalitaarisen väkivallan kuin myöhäismodernin talousjohdonkin metodina<sup>98</sup>. Perustaton kokemus ei-täten takaa mitään: mutta tämäkään huomio ei ole päätepiste, *telos*, eikä periaate, *arkhē*, vaan kokeellinen, avoin ja sarjallinen kokemuksesta ja kokemukseen kutoutunut lähtökohta. On mahdollista, että siirtymä nihilistisestä tyhyydestä ei-mihinkään tarkoittaa kulttuurista romahdusta, mutta toisin kuin kapitalistinen yhdistäen eriyttävä moderniteetti, romahdus ei-mihinkään voi tarkoittaa eriyttävien kokemusrakenteiden löystymistä ja purkautumista; kysymys on tällöin pudotautumisesta entistä holistisempaan elämänkokonaisuuteen.

Kokeellisuuden ei-mitään voi peilata runoilija ja kriitikko Jonimatti Joutsijärven kysymyksiä vasten:

---

97 Tämä tulkinta on paljosta velkaa Heideggerin teokselle *Mitä on metafysiikka?*, jossa olemisenunohduksen (*Seinsvergessenheit*) pontimeksi osoittautuu ei-minkään merkityksen vertyminen moderniteetin myötä.

98 Ks. Victoria 2006.

Mitä kokeita taideteos tai taiteellinen työskentely suorittaa? Ovatko ne kokeita ei-mitään-varten? Useimmiten eivät, sillä ei-mitään olisi jo täsmällinen ja varsin haastava päämäärä. Kenties pitäisi puhua kokeilevasta taiteesta. Kokeileva ei implikoi samantasoista tietoista päämäärää kuin kokeellisuus.<sup>99</sup>

Anarkiana kokeellisuus todella luo, kysyy ja vastaa ei-mitään varten. Näin se eroaa jälleen perustavasti tieteellisestä koeasetelmasta, jossa lähtöoletuksia ja kokeen päämäärää yritetään pitää mahdollisimman vakaina. Ei-mitään varten tehdystä kokeesta sen hyöty ja tarjoama ratkaisu syntyy hyödyttömyyden ja arvaamattomuuden sivutuotteena, jos on syntyäkseen. Kuten luonnolla (evoluution mielessä tai ei) kokeellisuudella ei ole annettua päämäärää, ja sen lähtökohdat ovat väistämättä sekoittuneita ja epäpuhtaita. Kuten Joutsijärvi huomauttaa, ei-mikään on tarkka ja ankara tavoite. Sen valossa koetaan ja eletään ”kaikesta huolimatta”, tavoilla, jotka ovat vieraita edulle ja hyödyille, edistykselle, itsenäilytykselle ja muille egon ajanvieteille. Vasta ei-minkään varassa kokeellisuus on avoinna paitsi tulevaisuuden tuntemattomuudelle, myös olemisen perustattomalle perustalle, asubjektiiviselle kuilulle ja kaaokselle.

Tämä kokeellisuuden ontologia on niin ikään poliittinen. Ei-minkään perustaton perustavuus tekee kokeellisuuden kokemuksesta *anarkkista*<sup>100</sup> kahdessa merkityksessä. Sillä ei ole yhteistä järjestävää periaatetta, kreikkalaisittain *arkhēa*, joka takaisi sen oikeutuksen tai määrittäisi ennalta käytettävissä olevat keinot. Kun k-solmu punoutuu ei-minkään varassa, keinojen ja päämäärien, muodon ja sisällön vastakkaisuudet eivät synny. Vaikka perusta on perustaton, se on kuitenkin

---

99 ”Tuolla puolen tarinaa alkaa ääni – Keijo Virtasen Leimuavasta hiljaisuudesta ja sen lukemisesta”. <http://mahdollisenkirjallisuudenseura.net/wp-content/uploads/MKS-Joutsijärvi-Leimuava-hiljaisuus.pdf>

100 Ei siis suoranaisesti ”anarkistista”; anarkkinen tosin on (jälki)anarkistisen poliittisen ajattelun ontologinen perusta, mutta välttämättä ajattelun ja toiminnan anarkkisuus ei silti suoraan johda anarkistisiin hyveisiin (esim. keskinäinen apu, herruudettomuus, arkinen tasa-arvo, solidaarisuus, vieraanvaraisuus), koska se ei määritelmällisesti takaa mitään – edes omaa takeettomuuttaan.

kin kokoava, toimintaa tarkentava. Anarkkinen se on myös hylkiessään edustuksellisuutta ja representoivuutta. Ei-mikään on hallitsematon, palvelematon ja siksi suvereeni. Vallankäytön ja hallitsemisen sijaan se vallitsee, samaan tapaan kuin maisema tai tunnetila. Jälkimoderni kokeellisuus voi sen varassa pyrkiä tilaan, jossa se ei edusta mitään eikä mikään edusta sitä. Tämä ei tarkoita marcuselaista erillisyyden autonomiaa, vaan henkistä ja materiaalista omavaraisuutta ja -ehtoisuutta, joka on kutoutunut kulloiseenkin elämänmuotoon ja luonnon-ympäristöön. Jälkifossiilinen kokeellisuus siirtää painoa esteettisestä autonomiasta autonomian estetiikkaan.

Ääneen lausutuista radikaaleista lähtökohdistaan huolimatta harva historiallisen avantgarden liike pääsi vallattomuuden ihanteeseensa edes hetkellisesti. Päinvastoin, moni merkittävä liike soti räikeästi ja rakenteellisesti omaa herrattomuuden ihannettaan vastaan. Vaikka liikkeiden sisällä avantgardeksi tuleminen saattoikin olla yhteisöllistä, useimmilla liikkeillä oli, kuten todettua, omavaltaisen autoritäärin johtajahahmo, joka kaappasi liikkeen nopeasti nimiinsä: näin kävi muiden muassa dadalle (Tristan Tzara), surrealismille (André Breton), lettrismille (Isidore Isou), situationismille (Guy Debord).

Anarkia ja ei-mikään ovat lähtökohtaisesti vallattomia. Siksi ne ovat pyyteettömiä, mutta juuri tässä pyyteettömydessään ankaria lähtökohtia. Olisi kovin helpottavaa tietää, mitä ei-minkään anarkia edellyttää, ja se olisi kovin vaivaton lastata luonnehdinnoilla ja käsitteillä. Sen sijaan voidaan kenties myöntää, että tämän ”perustattoman lähtökohdan” tapauksessa se on parempi kirjoittamisen sijaan aukaista k-solmussa. Yrittää kokea se, kokeilla sillä ja antautua sen koeteltavaksi. Tämä ei tarkoita, että ajatus pitäisi jättää rauhaan tai jäädä lepäämään sen tarjoamalle perustalle. Mahdotonta: ei-mikään ei tarjoa lepoa.

Koettelevan pudotuksen syvyydestä ei ole tietoa, ja kokeellisen agonismin parhaita perinteitä seuraten kamppailu jatkuu niin kauan kuin takeita ei hyväksytä ja kokeellisuuden kokemusta koetellaan. Siksi jälkimoderni kokeellisuus ei etene edistymällä, vaan pysyttelemällä ei-minkään velvoittavuudessa. Anarkia tässä merkityksessään on ei-inhimillisen perusristiriidan, olemisen ja ei-minkään, läpi-

vetoa elämänkokonaisuuden arkisen eksistentiaalisessa kokemuksessa. Kokeellisuuden tila on hallitsematon ja siksi vallitseva.

Näin kokeellisuuden radikaaliuden ytimenä on kokemuksellinen holismi, joka punoutuu k-solmussa. Tällainen holismi välttää kaksi poliittista sudenkuoppaa. Holistinen elämänkokonaisuus ei mahdu totalitaristiseen yhteiskuntaan, jos kokonaisvaltaisuus tarkoittaa, että halutaan elää yli- ja alijäämisessä, rajallisessa ihmisosassa. Välttämättömän eriaineksisena ja epäpuhtaana se ei ole yhteensopiva totalitaristisen valtion ja vallan keskittymisestä seuraavien puhtauspyyteiden kanssa<sup>101</sup>. Yhtä kaikki kokemusholismi ei sovi liberalistisen individualistiseen yhteiskuntaan, jossa yksilönvapauden porvarilliskonformistinen spektaakkeli mahdollistetaan valtaosin eteläisen pallonpuoliskon taloudellisella sorrolla ja pohjoisen vieraannuttavalla työllä, fossiililla energialähteillä ja luonnontuholla. Jos kokonaisvaltainen kokeellisuus pääsee vaiheeseen, jossa se etsii massamittassa muotoja kestäville ja merkityksellisille elämäntavoille, siihen täytyy mahtua ihmisen ja hänen hallinnanhaluisen järkevyytensä lisäksi koko joukko ei-inhimillisiä voimia ja tekijöitä. Yksin jo siksi, että se, mikä ihmisen koostaa (mukaan lukien meidät myöhäismodernit loppuasukkaat), ei ole ihmisen omaa eikä ihmisestä lähtöisin, vaikka kuinka yrittäisimme kurotella tähtiin, esimerkiksi transhumanistisen avantgarden unelmilla (ks. Kac 2007). K-solmu, toisin kuin vaikkapa talouskasvua ja fossiilisia polttoaineita tarvitseva moderni kokeellisuus, rajaa itsensä ja rajautuu pyrkimällä henkis-materiaaliseen omavaraisuuteen koettelemalla elämänsä ympäristöä ja tullessaan sen koettelemaksi. Esimerkkinä tästä vaikeasta ja ylisukupolvisesta kokeellisesta elämästä toimivat alkuperäiskansojen perinnekulttuurit, jotka, kuten mainittua, ovat toisinaan täyttäneet alussa esitetyn ”vahvennetun Bürgerin väitteen”.

---

101 Bataillen kielellä tämä tarkoittaa väkevien heterogeenisten voimien homogenisoitumattomuutta eli yksiaineistamisen mahdottomuutta. Esimerkiksi 1933 natsivallankumouksessa liikkeen voima oli bataillilaisittain ”oikeaa”, mutta totalitaristiseksi muuntuessaan voima puhdistettiin kanavoimalla se yhden keskuspuoliskon, Hitlerin ja totalitaristisen ”johtajaperiaatteen”, kautta (ks. Bataille 1998).



Kaikki kolme perusilmiötä, kokeellisuus, kokemus ja koettelu, ovat olennaisimmillaan ja vahvimmillaan avoimma ei-inhimilliseen. Näin ollen inhimillinen subjekti ei ole tämän kokeellisuuskäsityksen keskiössä, ja itse asiassa sitä ei tarvitse lainkaan olettaa kolminaisen ilmiösolmun kokoajaksi. Modernin avantgarden ratkaiseva heikkous oli luonnonhistoriallisten ja -filosofisten yhteyksien (tarkoituksellisenkin) purkaminen tai unohtaminen. Kosmopoliittisessa ja ääri-individualistisessa taidekentässä, jossa avantgarde moderniteettia kritisoi, etenkin paikallisuontojen tunnustaminen kokeellisuuden lähtökohtana ei saanut harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta jalansijaa. Jos ”Bürgerin vahvennettu väite” halutaan elää todeksi, ei-inhimilliset voimat on tunnustettava koko kirjossaan, samoin niiden punoutuminen ei-minkään perustattomaan perustaan. Modernin planetaarisen universalismin kyllästävä avantgarde ei pystynyt tähän voimien alueellistamiseen, ja mikä vielä kohtalokkaampaa, se valtaosin vastusti alueellisia painotuksia merkitsemällä ne nationalismiin ja totalitarismin leimakirveillä. Tämä kertoo enemmän moderniteetille luonteenomaisesta paikallisuuksien omavoimaisuuden unohtamisesta kuin yksittäisistä liikkeistä, jotka valjastivat paikallisuudet tietyn poliittisen ideologian käyttöön<sup>102</sup>.

Tässä tilanteessa paluuta menneeseen ei ole, eikä esimoderni palaa, vaikka viimeisetkin fossiilikapitalismin merkit tukahtuisivat, koska fossiilinen moderni on peruuttamattomasti muuttanut historian suuntaa. Paluun sijaan on silti mahdollista perääntyä eteenpäin, mikä toki on avantgardistiseen etujoukkoajatteluun verrattuna suorastaan itsetuhoinen taktiikka. Tämä edellyttää kokeellista traditiontajua, jolle

---

102 Toki paikalliskulttuurien ihailu ja niiden omaperäisyyden korostaminen oli keskeinen osa esimerkiksi surrealistista poetiikkaa. Tosin, kuten esimerkiksi Errington (1998) on osoittanut, tämä tuotti kulttuurikolonialistisen efektin, jossa esimerkiksi alkuperäiskansojen taidetta käytettiin yhteyksistä erillään ja vaila syvempää ymmärrystä niiden elinehdoista. Primitivismi ja moderni avantgarde toimivat näin toistensa kääntöpuolina, Errington toteaa (66).

on hädin tuskin nimeä. Konservatismista tai traditionalismista ei voi olla kysymys, koska säilyttämisen sijaan jälkimodernin kokeellisuuden on ensisijaista arvioida uudelleen modernin arvot ja niitä edeltävät perinteet. Liioin edistyksellisestä asenteesta ei voida puhua, koska universaali ja moderni edistysusko on mahdollinen vain niin kauan kuin se voi juoda korkean EROEI:n energialähteistä.

Kolmas ideologinen vaihtoehto, kenties jonkinlainen teknologisen olemisymmärryksen kevyt-heideggerilainen silleenjäätäminen, on niin ikään riittämätön, koska se ei anna tilaa tarvittavan negation reaalisuudelle, vallitsevan todellisuuden päättäväiselle kiellolle, liikkeelle ei mistään ei-mihinkään. On siis luvassa eräänlaista ravunkäyntiä kohti tuntematonta ja takeetonta tulevaisuutta, mutta jos kokeellisuus haluaa säilyttää eksistentiaalisesti arvokkaimman liittolaisensa eli koettelun vaaliheimolaisuuden, tämä nolo etenemismuoto ei ole yksinomaan toivottavin, vaan myös pragmaattisin ja kenties myös luovin. Kokeellisuus ei nimittäin elä lokomotiivisena lineaarisena liikkeenä, vaan sen aikakäsitys on monikanavainen ja epälineaarinen. Kaikki avantgarden juhliuimmat uutuudet ovat olleet kombinaatioita, kiinnostavan perverssejä eri aikakausilta kokoonpantuja khimeiroita, joiden ”uutus” on ollut aina enemmän siinä, että ne sisällyttävät itseensä jotain yllättävää vanhaa kuin (jokusta poikkeusta lukuun ottamatta) profetoisivat tulevaisuutta tai olisivat sen suhteen jälkivisaasti oikeassa. Tässä ei-edistyksellisessä ja akusaalisessa mielessä kokeellisuus on 1900-luvun avantgardenkin ytimessä ollut muodoltaan ei-modernia.

Ehdotettu rakenne, k-solmu, ei pyri tarjoamaan universaalia teoriaa tai mitenkään varmarajaista hahmoa myöhäismodernista kokeellisuudesta. On suotavaa, että riippuen kulloisestakin paikallisuudesta ja historiallisesta tilanteesta kolme käsitettä virtaavat toisiinsa eri tavoin, sekoittuvat ja saavat muita nimiä. Nämä kolme elävät suhteessa toisiinsa, ja siksi niiden keskinäisten painoarvojen on mahdollista muuttua. Tällainen eloisuus kertoisi, että ne on onnistuttu saattamaan yllätyksen ja salaisuuden dialektiseen liikkeeseen. On esimerkiksi helppo kuvitella rauhan aikoja, jolloin koettelullisuus ei koettele

kovinkaan voimallisesti. Mutta juuri tämä muuntuvuus ei ole esitetyn teorian puute, vaan todistaa voimasta monistaa elämänkäytäntöjä ja tukea kokeellisuuden elävää taidollisuutta. Ennen kaikkea kokeellisuuden pitää voida väkevimmillään muuttaa kokemusta, jopa kokemuksen kokemusta ja merkityksen merkitystä.

Tämän ei-subjektiiivisen kokemuksellisuuden erään puolen Antonin Artaud tavoittaa fragmentissa ”Kaikki kirjoitettu on sianpaskaa”, jossa käydään vastaan niin tietoista taidetta kuin sen tuottamia subjekteja:

Ah, näitä tiloja joita ei koskaan nimetä, näitä sielun ylhäisiä asentoja, ah näitä mielen oikosulkuja, ah, näitä pieniä hairahduksia jotka ovat tuntieni suola [...]

Ja olen jo sanonut teille: ei teoksia, ei kieltä, ei sanoja, ei mieltä, ei mitään. Ei mitään muuta kuin hieno Hermomittari. Eräänlainen käsittämätön levähdyspaikka mielessä, juuri kaiken keskellä.<sup>103</sup>

Artaud'n kaltaisista harhaavista edelläkävijöistä huolimatta saattaa olla, että kokeellinen taide voidaan tällä haavaa tulkita vain (fossiilista) subjektista käsin, siitäkkin huolimatta, että tuon subjektiviteetin luomiseen tarvitaan asubjektiiivisiä voimia ja herkkyyksiä. Mutta vasta jos kokemuksen kokemus ajatellaan asubjektiiivisesti, se voi paljastaa uhanalaisen voimansa. Tällöin kokemusta ei ymmärretä enää subjektin omana tai yksilöegon sisäisenä merkityksenä<sup>104</sup>. Kokemuksen vuo voi tällöin paljastua yksilöegosta välinpitämättömäksi, ja tällöin sen ei-inhimillinen luonne purkautuu esiin.

Esimerkki kokemuksen kokemuksen muuttumisesta löytyy John Cagen musiikkifilosofiasta, joka pyrki ”kuuntelemisen kumoukseen”. Tiekson mukaan:

---

103 ”Kaikki kirjoitettu on roskaa” <http://www.palladiumkirjat.fi/artaud.htm> Suom. J. K. Ihalainen.

104 Tätä näkemystä voi pitää länsimaisen kokemusnäkemysten valtalinjana. Kokemuksen käsitteen aatehistoriasta ks. Martin Jayn teos *Songs of Experience* (2005), joka jäljittää kokemuksen käsitteen erilaisia käyttöjä antiikista nykypragmatismiin.

Cagen julistama ”uusi kuunteleminen” on äänellisyyteen ja kuuloaistiin liittyvä vastine transsendentalistien ”uudelle näkemiselle”. Tämä uusi kuunteleminen on transsendentalismin hengessä niin ikään mahdollista kenelle tahansa: kokemuksellinen kumous ei ole vain runoilijan tai säveltäjän etuoikeus vaan kenen tahansa omaksettavissa oleva maailman tarkastelemisen uusi mahdollisuus.<sup>105</sup>

Tällainen kokemuksen kokemuksen muutos on aistinen siinä missä eksistentiaalinenkin. Kun aistinen kokemus jäsenyy toisin, myös maailmanjäsenitys muuttuu – ajatus on tuttu jo Arthur Rimbaud’n tarpeesta ja kokeista ”kaikkien aistien sekoittamiseksi” (*dérèglement de tous les sens*).

Asubjektiivisesti taide on suvereenia, jos se voi luoda ja tunnistaa kulttuurisen poikkeustilan. Toisin sanoen suvereeni taide kykenee rikkomaan lakeja, jotka oikeuttavat tietyn elämänmuodon ja tukevat valtaapitäviä instituutioita. Mutta kun poikkeustila luodaan yhteiskunnassa, jonka elämänmuoto on poikkeustila, lain rikkominen ei välttämättä tarkoita aggressiivista iskuja. Poikkeustilan poikkeukseksi ei riitä poliittinen vastarinta tai edes klassinen eurooppalainen vallankumous. Historiallisen avantgarden tradition kompastuminen, sen rekuperaatio, perustuu fossiilisen moderniteetin homogenisoivaan joustavuuteen: fossiilikapitalismi on sian maha, joka kykenee syömään, sulattamaan ja kasvamaan millä tahansa ravinnolla ja energialla. Mitä enemmän hyökkäyksessä on suoraa aggressiota ja voimaa, sen parempi. Sen suurempi voitto kapitalistiselle liberalismille, joka voi aina sanoa ”katsokaa, yhteiskunta on nyt niin vapaa, että tämänkin voimme sallia, tämänkin voimme antaa tapahtua”. Tuona hetkenä voimakkaan eleen merkitys katoaa kuin päästäinen peltoon. Iskuja ei enää oteta vastaan, vaan sen oma voima horjauttaa hyökkääjän sijoiltaan. Tulevien kokeellisten poikkeustilojen tulee siksi olla sellaisia, ettei fossiilikapitalismi voi ainakaan pitkäaikaisesti sulattaa niitä. Siksi jälkifossiilinen kokeellisuus voi parhaimmillaan oppia ja opettaa elämään

---

105 Tiekso 2013, 146.

ilman pitkälle erikoistunutta työnjakoa, talouskasvua, korkean energiataseen voimansyöttöä, suvereenia (kansallis)valtioita ja niin edelleen – olemaan fossiilikapitalistiselle moderniteetille hyödytöntä, ratkeamatonta, selittämätöntä<sup>106</sup>.

## ”Primitivismi”, ei-moderni ja etnofuturismi

”Kun kasvamme isoiksi, pommitamme Pariisia,  
Palaneita kyyhkysiä makaa terasseilla.  
Kelkkaan me sidotaan valtava paperinauha,  
Viisto auringonsäde levittäytyy samovaariin.”  
– Tomaz Šalamun, ”Poltettu siena”

1900-luvun avantgardella on tunnetusti ei-modernit juurensa, jotka jatkoivat kiemurteluaan sen läpi: vaikkapa Antonin Artaud’n tarahumara-intiaaneista inspiroitunut šamanistinen kehollisuus<sup>107</sup>, Wienin aktionistien rituaalit, Zürichin dadaistien gargantuaaninen karnevalismi, Hlebnikovin ja kumppanien esikäsitteellinen *zaum*-kieli<sup>108</sup>, surrealistinen unennäkö ja lettristien kabbalistiset tutkielmat eivät topoksina olleet missään olennaisessa mielessä riippuvaisia modernin kapitalismin energiaperustasta<sup>109</sup>. Toisin sanoen historiallisella avantgardella oli aineksia vähintään *henkiseen* ei-moderniin omavaraisuuteen, mutta materiaalisen ja paikallisen omavaraisuuden käytäntöjen

---

106 Tosin pessimistis-realistisesti voidaan olettaa, että jälkifossiilisessa tilanteessa rekuperaation keinot kaventuvat ja yhä enenevässä määrin totalitaariset tukahduttamisen menetelmät korvaavat kyvyn kaapata joustavasti kokeellisen eetoksen luomia elämäkäytäntöjä ja teoreettisia hahmotuksia.

107 Ks. Antonin Artaud, ”Du voyage au pays des Tarahumaras”, teoksessa *Oeuvres Complètes IX*.

108 Ks. ”Zaum-kielen julistus” (1921), Huttunen 2014, 44–45.

109 Liikkeiden primitivismikiinnostus kiinnittyi monesti aikaletiteeseen, etenkin antropologiaan. Esimerkiksi bretonilaisiin surrealisteihin vetosi Franz Boasin tutkimus *Primitive Art* (1927). ”Primitiivisen taiteen” modernista vastaanotosta ja rekuperaatiosta ks. Shelly Erringtonin *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*.

puuttuessa ei-moderni kokeellisuus jäi moderniteetin voittokulun ja edistysuskon varjoon.

Siksi ei ole yllättävää, että monet avantgardetaiteilijat suhtautuivat alkuperäiskulttuureihin eksotisoiden ja Eurooppa-keskeisesti, ymmärtäen heimokulttuurit alkeellisena sivilisaation kehitysvaiheena, jonka pääasiallinen tehtävä oli muistuttaa eskapistisesta pastoraalista<sup>110</sup>. Hal Fosterin mukaan historiallisen avantgarden primitivismi ei niinkään yhdistänyt liikkeitä ei-moderneihin tai alkuperäiskansojen lähtökohtiin, vaan toimi porvarillisuudesta erottautumisen välineenä, ja näin ele jäi identiteettipolitiikaksi<sup>111</sup>.

Historiallisessa avantgardessa ”primitiivinen” irrationaalinen ja asubjektiiiviseen kokemukseen vertautuva ponsi nähtiin usein kuitenkin välttämättömänä radikaalille kokeellisuudelle, joka olisi tarpeeksi väkevä muuttamaan taiteen ja jokapäiväisen elämän ehtoja. Eräs suurisuuntaisimmista kokeellis-primitivistisistä töistä on ollut Wienin aktionisteihin lukeutuneen Hermann Nitschin *Das Orgien Mysterien Theater*, joka järjestettiin ensimmäistä kertaa vuonna 1998 Prinzen-dorfin linnassa. Kuuden päivän aikana tuhat kutsuvierasta osallistui massiiviseen teokseen linnassa ja sen ympäristössä.

Nimestään huolimatta Nitschin kokonaistaideteos ei ole teatteria, vaan rituaalinen leikki, joka tuo mieleen orfilaisten, dionyysisten ja pythagoralaisten kulttien rituaalit. Tapahtuman hupaisan spektakulaarista mittakaavasta saa kuvan listaamalla muutamia satunnaisia lukuja: yli sata näyttelijää, 180 muusikkoa, 13 000 litraa viiniä, 20 000 leikkokukkaa, tuhat litraa eri eläinten verta, kymmeniä teuraseläimiä, kaksi rynnäköpanssarivaunua. Tapahtuman kolmas päivä on kuvastoltaan ja tapahtumiltaan pitkä dionyysinen rituaalinen leikki, joka suunnitelmallisuudestaan huolimatta hajosi kaoottiseksi purkaukseksi, jossa alastomat tanssivat kehot, eriväriset eritteet, teurastettujen eläinten sisälmykset ja hedelmät muodostivat lopulta valtavan punaisen hyl-

---

110 Hal Foster 1985, 59.

111 Foster 1993, 76.

lyvän kasan kakofonisen musiikin säestämänä.<sup>112</sup> Kaikesta transgressiivisuudestaan huolimatta, ja toisaalta juuri siksi, Nitschin *Theater* on uskonnollinen kurkottaessaan epäpuhtaaseen ja hirvittävään pyhään.

Nitschin teosta voidaan pitää rituaalin esittämisenä ja rituaalisen kokemuksen kokeellisena tutkimuksena. Tästä huolimatta Nitschin luoma dionyysinen tapahtuma saattoi olla kokemuksellisesti rikas siinä kuin ne historialliset rituaalit, joihin se perustui. Osallistujat olivat osa ”teosta”, jonka säännöt ja ehdot eivät olleet tiedossa – sattuman ja yllätyksen momentit voivat olla yhtä väkeviä simuloituina kuin simulaation ulkopuolella. Nitschin työ loi yhden mahdollisen koettelun, kokeellisuuden ja kokemuksen kolmiykeyden.

Niin ikään Bataille pyrki ottamaan alkuperäiskulttuurien kokemusrakenteet tosissaan ja käsitteli myyttejä merkityskerrostumina, joiden unohtaminen oli modernille sivilisaatiolle kohtalokasta: ”Yhteisö, joka ei harjoita myytin rituaalista kultivointia, voi käsittää vain heikon totuuden [...] Myytti on sovussa *täyden* eksistenssin kanssa, jonka ilmaus se on.”<sup>113</sup> Mytologinen maailmanhahmotus oli Bataillelle tarpeellinen vastamyrkky avantgarden (eritoten surrealismin) heikentymiselle (II manifestista alkaen) ja yhteiskunnallisen konformismin voittokululle. Bataille tulkitsi, että läpimodernisoitunut ihminen koki myytin lähinnä negaation, elämän merkityksen ammottavan poissaolon kautta. Jos myyttinen, arkkityyppinen aines ja voima unohdetaan ja syrjäytetään päivätajunnasta, tuo tajunta jää ennemmin tai myöhemmin sen uhriksi, niin yksilön kuin kokonaisen kulttuurinkin tasolla. Bataillelaisittain elämän kokeellisuuden yhdeksi tehtäväksi asettui siis myytin paikan aukipitäminen ja sen mahdollinen uusiutuminen.

Claude Lévi-Straussin klassisen strukturalistisen määritelmän mukaan myytin tarkoitus on tunnetusti tarjota looginen malli, joka mahdollistaa ristiriidan ylittämisen ja vastinparien purkautumisen. Bataillelle mytologian merkitys on päinvastoin siinä, että se pysyy pitämään elossa sitä, mikä kokemuksessa on ratkeamatonta, siis

---

112 Ks. [www.nitsch.org](http://www.nitsch.org).

113 Georges Bataille, 1985, 232.

paradoksaalisuuttaan elävää, aina uudelleen yllättävää ja tulkinnallisesti avointa. Myytti ei ole myytti siksi, että se tarjoaa ratkaisun, vaan siksi, että se pitää kiistanalaisena ja tulkittavana jotakin ihmisenäolon peruskysymyksistä.

Rosalind E. Krauss ottaa Bataillen primitivismi-esseet lähtökohdakseen tehdessään jaon varhaisen historiallisen avantgarden ”pehmeään” ja ”kovaan” primitivismiin. Pehmeä primitivismi kannattaa neutraalia ja korrektaa kulttuurista vaihtoa alkuperäiskulttuurien ja eurooppalaisen avantgarden välillä ja lainaa irrallisia elementtejä orientalistis-kolonisoivaan tapaan<sup>114</sup>. Bataillen kirjoitusten ”kova primitivismi” keskittyy alkuperäiskulttuurien eurooppalaistamattomiin, kääntymättömiin ja vaikeasti rekuperoitaviin piirteisiin, joita valtakulttuurien on vaikea sulattaa – näistä Bataillelle ja hänen perustamalleen *Acéphale*-ryhmälle<sup>115</sup> kenties tärkein oli ihmisuhraus, jota suunnitelmista huolimatta ei koskaan tehty.

Jos jälkifossiilinen taide on kyllin väkevää lähentyäkseen Bataillen kuvailemia asubjektiivisiä voimia ja jopa perustamaan yhteisönsä niille, on selvää, että Kraussin ”kovan” primitivismin käytännöt korostuvat ”pehmeän” kustannuksella. Silti Kraussin jakoa on syytä kritisoida historialliselle avantgardelle tyypillisen šokkiefektin ylikorostamisesta ja irrottamisesta merkitysyhteyksistään – ihmisuhrauksen tai vastaaivan äärimmäisen transgressiivisen teon merkitys ei siirry kulttuurista toiseen käänöslainana. Alkuperäiskulttuureille tyypillisten myyttisten merkitysten avautuminen vaatii kokemuksen kokemuksen muu-  
tosta, ja tuo muutos vuorostaan edellyttää kultivoituakseen ainakin jonkinlaista yhteisöä, elämänmuodon perusedellytysten muutosta ja pitkiä aikoja. Näistä syistä filosofi Pauli Pylkön ”peruspremissin”, hänen luontoajattelunsa lähtökohdan, olisi syytä askarruttaa yhtä kaikki myös kulttuuriteoriaa:

---

114 Krauss 1986, 64.

115 *Acéphale* oli myös ryhmän lähinnä omaan jakoon toimittama pienpainate, jonka numerot on koottu teokseen *Acéphale: Réédition des numéros publiés et du numéro final non publié*.



Eräät esimodernit kulttuurit, jotka eivät ole tunteneet modernia eurooppalaista tekniikkaa ja tiedettä eivätkä ole omaksuneet eurooppalaisen valistusliikkeen poliittisia ja sosiaalisia aatteita, ovat onnistuneet luomaan paremman luontosuhteen kuin yksikään moderni, teknistynyt ja teollistunut kulttuuri, missä todellisuuskäsitys ja ihmiskäsitys perustuu moderniin tieteseen ja valistusoppihin.<sup>116</sup>

\*\*\*

Eräs moniaineksinen, jopa sisäisesti ristiriitainen ei-modernin kokeellisuuden hahmotus löytyy historiallisen avantgarden juurilta. Saksalaisten varhaisromanttikkojen kuuluu manifestifragmenttia ”System-program” eli ”Saksalaisen idealismin vanhin systeemiohjelma” (1796) voi lukea avantgardemanifestien lajityypin esimuotona, jossa ovat retorisesti ja ajatuksellisesti idulla historiallisen avantgarden manifestien pääpiirteet: pyrkimys perustavaan käänteeseen taiteen teoriassa ja käytännössä, taiteen ja elämän mahdollisimman jäännöksetön integraatio sekä yhteiskunnallisten suhteiden uudelleenajattelu (Ranskan vallankumouksen jakobiinisessa hengessä). Systeemiohjelman mukaan valistusta oli jatkettava toisin keinoin luomalla ”uusi idea palveleva mytologia”, siis ”järjen mytologia”, koska ”ennen kuin estetisoimme eli mytologisoimme ideat, ne eivät kiinnosta kansaa, ja kääntäen: ennen kuin mytologia on järkevää, filosofin on häpeiltävä sitä”.<sup>117</sup> Vain näin rationaalinen (valistuksellinen) oli mahdollista asettaa mielekkääseen kokonaisyhteyteen taiteen ja elämän kanssa. Valtaosa 1900-luvun valta-ajattelusta laittoi kuitenkin sulkeisiin tämän ”irrationaalisen järjen” ja keskittyi mahdollisimman yksiselitteiseen analytiikkaan ja/tai subjektikokemuksen (fenomenologiseen) reflektioon, monesti unohtaen, että järjen dialektiikkaan kuuluu myös sen merkitystä luova ja monisyinen ristiriita järjen ulkopuoleen, ihmisessä vaikuttaviin hallitsemattomiin voimiin<sup>118</sup>.

---

116 ”Askenaarinen purkaminen”, 10.

117 Hölderlin 2014, 430–432.

118 Toki esimerkiksi psykoanalyttinen projekti, joka vaikutti koko 1900-luvun

Tässä pyyrinnössä pitkälle kurottaa brittiläisen Dark Mountain -ryhmän *Uncivilization*-manifesti (2011), joka tunnistaa historiallisen avantgarden kohtalon ja vaikeasti annosteltavan vastalääkkeen:

Länsimaisessa valtavirtataiteessa on jo pitkään ollut kysymys shokista: tabujen rikkomisesta, Huomatuksi Tulemisesta. Näin on jatkunut jo niin kauan, että on tullut tavaksi huomauttaa, että näinä ironisina, voipuneina, post-kaikki -aikoina tabuja ei enää ole rikottavana. Mutta yksi on jäljellä.

Viimeinen tabu on sivilisaation myytti.<sup>119</sup>

Dark Mountain on sivilisaatiokriittinen taideliike, ja sen poliittiset lähtökohdat muistuttavat monin osin primitivististä anarkismia. Porvarillisen luonnonsuojelun tai vihreän kapitalismin sijaan liikkeen taiteilijaverkosto pyrkii kokemuksellisesti horjuttamaan niitä varmuuksia, jotka fossiilinen moderni on ottanut annettuna. Kriitillä on juurensa esimerkiksi Henry Thoreaun ja Ralph Waldo Emersonin filosofiasa ja Robinson Jeffersin antihumanistisessa runoudessa. Kokeellisen liikkeestä tekee kuitenkin perustava epävarmuus ja takeettomuus: pastoraalisen utopian sijaan Dark Mountain korostaa tulevan ennustamattomuutta ja tuon ennustamattomuuden tutkimisen tärkeyttä kokemuksellisenä koetteluna ja koettelevana kokemuksellisuutena:

Emme usko, että kaikki käy hyvin. Emme ole edes varmoja, nykyisillä edistyksen ja ”parannusten” määritelmillä, että haluaisimme niin olevan. Kaikista ihmiskunnan erillisyysharhoista, sen eristäytyneisyydestä ja paremmuudesta verrattuna sitä ympäröivään elävään maailmaan, yksi pitää parhaiten kutinsa: saatamme olla ensimmäinen laji, joka kykenee tehokkaasti tuhoamaan elämän maapallolta.

Yliseurooppalaisuuden (tai -maailmallisuuden) sijaan jälkifossiilinen kokeellisuus voi kiinnittyä Dark Mountain -ryhmän tavoin pai-

---

taiteeseen, otti irrationaalisen huomioon, mutta käsittikö se sen muuna kuin uutena kolonialisoitavana aarresaarena, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta?

119 Manifesti on luettavissa sivulta: <http://dark-mountain.net/about/manifesto/>.

kallisiin vastatraditioihin ja näiden verkostoitumiin, etenkin jos niitä ei ymmärretä suljettuina rakenteina, vaan omaehtoisuudessaan ja -varaisuudessaan avoimina paikallisuuksina. Edustavana esimerkkinä tästä strategiasta voidaan pitää virolaislähtöistä 1980-luvun lopulla alkanutta etnofuturistista liikehdintää, joka korostaa ugrilaisen kulttuurin omaehtoisuutta ja alkuperäiskulttuurien arvoa indoeurooppalaisuuden ja maailmankielten puristuksessa. Mordvalaisen runoilija Sergei Zavjalovin sanoin ”etnofuturismi oli (etenkin ensimmäisellä vuosikymmenellä) samaan aikaan luonteenomaisen postmoderni liike, mutta samalla yritys postmodernista kulttuurimuodosta ja konsumerismista irtautumiseksi.”<sup>120</sup>

Tämä myöntämisen ja hylkäämisen kaksoisliike näkyy liikkeen ensimmäisessä manifestissa (1994), jossa kirjoitetaan varhaisesta Internetistä ja digitalisaatiosta:

Verkko on paikka, missä suomalais-ugrilainen tuntee olonsa kotoisaksi. Informaatiota voidaan jakaa enemmän kuin kristillisesti – sitä riittää kaikille eikä se vähene käyttämisestä, vaan kasvaa ja uudistuu. Se on avoin järjestelmä. Entropiaa lähenevä informaatioylimäärä, jota usein verrataan viidaksoon, ei tukahduta metsäkansan psykyä, vaan sallii sen astua luonnolleen sopivaan ympäristöön.<sup>121</sup>

Toimittaja ja kääntäjä Ville Ropponen lainaa runoilija Viktor Šibanovin vertausta etnofuturismista lintuna, jonka toinen siipi viistää kansallisia erityispiirteitä ja mytologista maailmanhahmotusta, toinen jälkimodernia maailmaa – toinen siipi on perinteinen kylä, toinen nykyaikainen kaupunkimiljö<sup>122</sup>. Liikettä tutkinut professori Kari Sallamaa luonnehtii vuorostaan etnofuturismin tehtäviä näin:

Ahtaalle ajettuna etnofuturismi on vastamyytti, vastarinnan kulttuuria. Mutta kun olot väljenevät ja se saa tilaa hengittää, etnofuturis-

---

120 Zavjalov 2000, 135.

121 Zavjalov 2000, 133.

122 Ropponen 2012, 36.

mista tulee karnevalistinen suuntaus, joka ottaa pelimannin, ilon ja kauneuden tuojan tehtävän.<sup>123</sup>

Etnofuturismin poliittinen merkitys liittyy keskusten, kuten pääkaupunkien, ja maantieteellis-kulttuuristen marginaalien sidoksiin ja kolonialistisiin kiistoihin. Useimmat historiallisen avantgarden liikkeet pyrkivät ja onnistuivat levittäytymään kosmopoliittisesti varsin vaivatta, toisin sanoen ne pystyivät kääntymään helposti eri kielille ja muuttamaan uusille alueille<sup>124</sup>. Halu laajentua ja vallata sai toisinaan jopa stellaariset mittasuhteet, kuten 1920-luvun alun Biokosmismissa:

Sanomme: ei ilmalentoja, sillä ne ovat liian vähän, vaan kosmisia lentoja. Ja biokosmismmin viisaan tahdon ohjaamaksi kosmiseksi alukseksi tulkoon meidän Maamme. Meitä shokeeraa liiaksi se, että Maa paimeneensa sidotun vuohen tavoin kieppuu ikuisessa karu-sellissaan Aurinkoa kiertävällä kiertoradalla. Maalle on jo aika piirtää toinen tie. Eivätkä muutkaan planeetat ole matkalla turhia, vaan niillekin on aika astua. Emme saa jäädä vain katsojiksi, vaan meidän on osallistuttava aktiivisesti kosmiseen elämään.<sup>125</sup>

Historiallisen avantgarden ”yleiseurooppalaisuus” ei kuitenkaan saapunut avaruusaluksella, vaan sillä oli paikallisia juuria kaukana pääkaupungeista. Nimestään huolimatta esimerkiksi ”Zürichin dada” ei ollut syntyjään keskieurooppalainen ilmiö, vaan monet perustajajäsenet olivat alkujaan esimerkiksi Romaniasta<sup>126</sup>. Zürich ja sen kuuluisa Hugo Ballin toverineen perustama Cabaret Voltaire, jossa dadaistit pitivät ensimmäisiä aktioitaan vuonna 1916, keräsi yhteen uudistusmielisiä taiteilijoita ja vallankumouksellisia. Idempää oli matkalla

---

123 Sallamaa 1999.

124 Esimerkiksi dada levisi jo 1920-luvun alkupuolella Japaniin asti, surrealistinen liike sai pian ensimmäisten manifestiensä jälkeen vahvaa kannatusta mm. Brasiiliassa ja situationistiset ryhmät pyrkivät jatkuvaan kansainväliseen yhteistyöhön ja interventioihin.

125 ”Biokosminen poetiikka” (1921), *Venäläisen avantgarden manifestit*, 157–158.

126 Sandqvist 2006.

mutakin: Samana vuonna Lenin, juuri ennen Venäjän vallankumousta, asusteli samalla Spiegelgassen kadulla kabareeta vastapäätä.

Etnofuturismi vuorostaan kiinnittyy paikallisiin, tarkemmin ottaen suomalais-ugrilaisiin ominaispiirteisiin ja pohjoisten alkuperäiskansojen kielikokemukseen, jonka sirpaleita saattaa olla edelleen löydettävissä Venäjän pienten kansojen ja esimerkiksi saamelaisten keskuudesta<sup>127</sup>. Tätä kokeellisuuden paikallisuutta ei tule sekoittaa kansallisromantiikkaan (joka esteettisenä ja poliittisena paradigmatana oli erittäin kosmopoliittinen) tai valtiolliseen nationalismiin<sup>128</sup>. Etnofuturismin juuret ovat epäpuhtaat ja moninaiset. Niin ikään ”vastarinnan kulttuuri” ei ole välttämättä haastamista tyypillisin poliittisin keinoin, vaan kiinnittyy sekin paikalliseen omalaatuisuuteen ja omapäisyyteen. Suora vastarinta ei aina ole paras vaihtoehto, sillä vastustajan on usein taisteltava annetuin keinoin vastustettavan kanssa vieraalla maalla ja näin ollen muututtava ainakin osin sen kaltaiseksi.

Etnofuturistinen kamppailu käydään ennen kaikkea kielikokemuksessa: Udmurtian etnofuturistit ovat kehittäneet ”uralilaista esperantoa”, *budinosia*, joka pohjautuu väljästi kantauraliin. Sen lisäksi, että *budinosin* on tarkoitus toimia kommunikaatiovälineenä pienten uralilaisten kansojen kesken ja näin murtaa isovenäläistä hegemoniaa, projekti voidaan, kuten Ville Ropponen toteaa, ymmärtää myös taiteellisena kokeiluna ja performanssina. Viime vuosina *budinosiksi* on ilmestynyt painettuja ja sävellettyjä runoja.<sup>129</sup>

\*\*\*

---

127 On kysyttävä erikseen, mitä suomesta on tässä mielessä jäljellä. Ei paljoa, tuskin mitään, jos on uskominen Pauli Pylkön jokseenkin lohdutonta analyysia, ks. esim. ”Suomen kieli on vetäytymässä ja jättämässä meidät rauhaan toisiltamme”. Näin ollen (uus)konservatiivisuudelle ei ole sijaa pelkästään jo siksi, että juuri mitään säilyttämisen arvoista ei ole jäljellä.

128 Seikkaperäisempi luonnehdinta etnofuturistisen liikkeen vaiheista, ks. Hennoste 2012, 253–285.

129 Ropponen 2010, 33–34.

Etnofuturismia voi verrata 1920-luvulla syntyneeseen brasilialaiseen *Movimento Antropófagoon* ("kannibalistinen liike"), joka pyrki autonomiseen paikalliskulttuuriin Portugalin siirtomaavallan ikeestä. Kannibalistisen liikkeen menetelmän tekee omaperäiseksi sen taktiikka tarpeen tullen "syödä" eurosentriset vaikutteet ja sulattaa ne omaehtoisesti osaksi paikallista kulttuuria. Kannibalismia käyttivät metaforana samoihin aikoihin myös dadaistit ja surrealistit (mm. Francis Picabia), mutta kuten Lasse Poser toteaa, "Euroopassa kannibalismi palveli porvarillisia totunnaisuuksia ravistelevana vieraana ja vihamielisenä symbolina. Brasiliassa kannibalismi kytkeytyi monin tavoin sekä paikalliseen historiaan että nykyisyyteen."<sup>130</sup> Siinä missä kannibalistisella kuvastolla säilyteltiin Euroopassa maailmanporvaria, Brasiliassa kannibalismi ja sen rikas rituaalinen symboliikka oli osa alkuperäisväen animistista kulttuurihistoriaa. Kannibalistinen suhde vieraaseen kulttuuriin välttää yhtäältä hegemonisen kulttuurin kritiikittömän omaksumisen, toisaalta nurkkakuntaistavan selänkäännön vieraille vaikutteille. Kannibaali syö ottaakseen vieraan voiman vastaan ja haltuunsa omilla ehdoillaan. Toisin kuin fossiilisen avantgarden sianmaha, kannibaali on tarkka syömisistään ja tietää, mistä energiansa ottaa.

Suuntauksen tärkein teksti, Oswald de Andraden manifesti *Manifesto Antropófago* (1928), korostaa paikalliskulttuurin omaehtoisuutta, elämänmuodon lähtökohtaista täyteyttä ja sarkastista kieltäymystä edistystä eurooppalaisen kulttuurikolonialismin sanelun mukaan. Manifesti kääntää ja sekoittaa primitiivisen ja edistyksen lineaarisen kaksinäpaisuuden ja kyseenalaistaa eurooppalaisen modernismin siunauksellisuuden:

Kaikkia tölkkietoisuuden maahantuoja vastaan. Elämän käsinkosketeltava olemassaolo. Esi-looginen mentaliteetti, jossa on tutkittavaa herra Lévy-Bruhlille.

[...] Meillä oli jo kommunismi. Meillä oli jo surrealistinen kieli. Kulta-aika.

---

<sup>130</sup> [http://yttt.fi/2013/07/kannibalismi-kannibalistinen-liike-12-teksti/#\\_edn2](http://yttt.fi/2013/07/kannibalismi-kannibalistinen-liike-12-teksti/#_edn2)

[...] Olemme konkretisteja. Ideat ottavat ihmiset huomioon, reagoivat heihin ja polttavat heitä julkisilla paikoilla. Hävittäkäämme ideat ja muut halvaukset.<sup>131</sup>

\*\*\*

Dark Mountain -ryhmän, etnofuturismin ja Bataillen hengessä kysyttäväksi jää karu ja kylmähermoisen määrällinen arvio: onko nykyisessä kriisitilanteessa aikaa luottaa muuhun kuin luonnon asubjektiiivisuuden ja mytologisen kielikokemuksen kaltaisiin massiivisiin kokemuksellisiin intensiteetteihin? Sillä ei riitä, että taiteet (tai sen enempiä poliittiset suuntaukset) pystyvät historiallisen avantgarden tapaan tuottamaan uusia kokemuksia. Kokemuksen kokemuksen on tavalla tai toisella muututtava. Kukaan ei tiedä, tuleeko ja ehtiikö taide tai ajattelu apuun. Alkaa kokeellinen elämä.

---

<sup>131</sup> <http://yttt.fi/2011/11/kannibalismi-i-ihmissyöjien-manifesti-teksti/> Suom. Eetu Virén. Lucien Lévy-Bruhl (1857–1939) oli sosiologiaan ja kansatieteeseen erikoistunut filosofi, jonka heimoyhteiskuntia käsittelevät teoriat (erit. *La mentalité primitive* (1922)) inspiroivat lukuisia keskieuropalaisia avantgardeliikkeitä. Ks. Winkiel (2013, 103–105) kannibaalimanifestin kulttuuripoliittisista merkityksistä.

# KOKEELLINEN ELÄMÄ

”He kieltäytyvät työstä  
he luopuvat työstä  
ja alkavat työskennellä oman itsensä parvissa”  
– Trad.

Nihilismi on tila, jossa elämälle ei löydy kantavaa merkitystä. Epätoivo ajattelee, että merkitystä ei enää ole, toivo luottaa, että se ei ole vielä käsillä. Näihin merkityksen leukoihin nykyinen universalisoitunut länsimainen elämäntapa on nyt puristunut. Edellinen nihilismin pääjako, Dostojevskin, Tolstoin ja Nietzschen tunnistama hengellisen merkityksen mailleenmeno tarkoitti ihmisen kääntymistä pois Jumalasta ja Jumalan kääntymistä pois ihmisestä. Tiedoton ja tiedostettu irrottautuminen hengellisestä oli modernin inhimillisen rajattomuuden edellytys, sen vapaus ja kauhu. Fossiilisen subjektin mailleenmeno on vuorostaan nyky nihilismin avaintapahtuma, johon kokeellinen eetos voi vastata: se voi juurtua ei-inhimillisiin voimiin ja neuvotella näiden kanssa kehittämällä kumouksellisia-kokeellisia elämänkäytäntöjä.

Kun öljyn epäkuolleen kiihdytyksen poikkeustila (moderniteetti) on ohi, inhimillinen, eläimellinen ja kasvillinen asettuvat uudelleen. Öljyn teollinen hyödyntäminen ja sen asteittainen loppuminen eivät nimittäin ole synnyttäneet yksinomaan uusia kokemuksia, vaan kuten toimiva kokeellinen eetos, myös ne ovat muuttaneet kokemuksen historiallis-eksistentiaalista tapaa, kokemuksen kokemusta. Esimerkiksi fossiilinen kokemuksen kokemus reitittää ratkaisevasti tietyn aikakauden kokemuksellisuutta ja määrittää sen reunaehdot, toisin sanoen se muotoilee, mitä tietyssä kulttuurissa on koettavissa, ajateltavissa ja



tunnettavissa. Kristinuskon kulttuuris-kokemuksellista hallitsevuutta saattoi vielä 1800-luvulle pitää vastaavana läntisen kulttuurin domi-  
nanttina. Koska luonnon- ja taloustieteillä ei ole pääsyä kokemuksen  
ajattelemiseen, vaarallinen ylitys jälkifossiiliseen kokemuksellisuuteen  
jää taiteiden, filosofian, uskonnon ja arkipäivän ongelmaksi.

Myönnettäköön myös, että välineellisessä järkevyydessään ja ky-  
vyssään tuhota kulttuurinsa ja ympäristönsä ihminen on ollut huono  
eläin. Fossiilisen ihmisen tavasta tuottaa, tuhlata ja nauttia on tullut  
enimmäkseen pakonomaista, neuroottista ja veretöntä. Siksi fossiilista  
porvaria elähdyttävä tiedostamaton halu on säilyä yksilönä ja tuhou-  
tua kulttuurina. Itsesäilytyksensä viimeisessä vaiheessa ihminen ku-  
vittelee laajentuvansa ja kohoavansa tuhotessaan ja imee energiansa  
välittömästi ja välillisestä luonnontuhosta tai sosiaalisesta sorrosta.  
Tässä tilanteessa kokeellisuudella ei voi olla annettuja valmiita arvo-  
ja tai normatiivista etiikkaa. Muuten se ei voi altistua voimalla, joka  
riittäisi kokemuksen kokemuksen kumoukseen. Agonistisia hyveitä  
se kenties edelleen harjoittaa, ainakin jos niitä ei alisteta teoksiksi tai  
spektaakkelin tarpeisiin. Usein nämä hyveet ovat arkipäiväisiä, uhan-  
alaisia ja miltei huomaamattomia – Hannah Arendtia vapaasti lainaten,  
hyvä tehdään salassa. Siksi mielekkääseen agonismiin saattaa riittää  
pyrkimys elää jokapäiväistä elämää parhaan ymmärryksen mukaan,  
ottaa lupa syrjäytyä tuhoisasta kulttuurista ja kieltäytyä selviytymästä  
sen ehdoilla.

Ihmisen eläimyydestä, oli se kuinka onnetonta tai voimallista ta-  
hansa, seuraa, että kokeellisen eetoksen agonismi saa viime kädessä  
voimansa ei-inhimillisestä. Taidon, taiteen ja tiedon yhteensulautuma  
tuo sen lähelle modernia edeltäviä luonnonfilosofioita, joissa kokeel-  
lisuus tunnistaa oman riippuvuutensa hallitsemattomista ei-inhimilli-  
sistä voimista ja tutkii sidoksiaan niihin. Toistettavasta luonnontieteel-  
lisestä koasetelmasta poiketen jälkimoderni kokeellisuus kohdistuu  
näin ainutkertaisiin ilmiöihin, jotka voivat olla toistuvia mutta eivät  
sellaisenaan toistettavissa. Ainutkertaisuus, toistamattomuus ja kont-  
rolloimattomuus yhdistävät elämää kirjavin sitein ei-inhimilliseen  
kokeellisuuteen.

Tässä luvussa hahmotellut kokeellisen elämän hahmot, strategiat ja ihanteet ovat yhtä alustavia kuin yleisiäkin, mutta se tarkoittaa ainoastaan, että olemme kahden kulttuurihistoriallisen ja kokemuksellisen paradigman rajalla, missä niiden ero hahmottuu selkeämmin kuin kummankaan rakenne.

## Autonomia ja omavaraistuminen

Autonomia ja sen vaatimus on avantgardeteorian kiistaista keskeiskäsitteistöä. Kenties vaikutusvaltaisimmin taiteen autonomisuutta on puolustanut filosofi ja taideteoreetikko Herbert Marcuse. Marcusen myöhäistuotannossa taiteen tehtävä on ”panna todellisuus syytteeseen”, mutta tämän tehdäkseen teoksen on erottava ja irrottauduttava annetusta: taiteen luoma maailma tunnistetaan ja tunnustetaan todellisuudeksi, jonka annettu yhteiskunnallinen tilanne tukahduttaa ja vääristää.<sup>132</sup> Marcusen kritiikin ydin kohdistuu ”anti-taiteeseen”, joka käytännössä tarkoittaa kaikkia taiteellisia käytäntöjä, joissa taiteen ja elämän yhteys on toiminnan keskiössä.

Marcusen taidekäsitelmä pyrkii löytämään taiteelle kokemuksellisesti ”vastayhteiskunnallisen” aseman, jossa sen autonomisuus suhteessa annettuun yhteiskunnalliseen todellisuuteen voisi vahvistua. Marcusen mukaan taide ”repäisee auki muulle kokemukselle saavuttamattoman ulottuvuuden”,<sup>133</sup> ja tämä kokemuksellisuus menettää kriittisen voimansa, jos se sulautuu elämäkokonaisuuteen eikä säily omana kokemuksellis-kriittisenä saarekkeenaan. Marcuselle taiteen pääasiallinen vaikuttava merkitys on siten yhteiskunnallisesti annetun kokemuksen kumous, joka taiteen tehtävänä on eittämättä kriittinen. Marcusen teoria ei silti anna eväitä ymmärtää, mitä tuo kumous voi saada aikaan (paitsi lisää kritiikkiä) ja mikä on taiteen autonomian merkitys, kun annettu todellisuus on saatu syytteeseen.

---

132 Marcuse 2011, 36.

133 Sama, 80.

Marcusen puhe ”todellisesta taiteesta” arkielämän vastakohtana palauttaa taiteen teosmuotoiseksi ja etuoikeutettujen taiteilijoiden erikoiskyvyksi. Jürgen Habermas kärjistää opettajansa kannan äärimmillään. Habermasin elitistinen siilipuolustus on karikatyyrinäkin linjassa Marcusen kanssa, ja se kiistää käytännössä kaikkien kokeellisen eetoksen (ja lähes kaiken historiallisen avantgarden) arvon:

Kaikki yritykset taiteen ja elämän, seipitteen ja käytännön, näennäisyyden ja todellisuuden välisen eron tasoittamiseksi; yritykset poistaa ero artefaktin ja käyttöesineen, tuotetun ja löydetyn, muovaamisen ja vaistomaisen impulssin väliltä; yritykset julistaa kaikki taiteeksi ja jokainen taiteilijaksi; yritykset poistaa kaikki mittapuut, tasoittaa esteettiset arvostelmat subjektiivisten elämysten ilmaisemiseksi – kaikki nämä tällä välin hyvin analysoidut hankkeet voidaan ymmärtää hölynpöly-kokeiluiksi.<sup>134</sup>

Marcusen teoria puristuu kahden ainakin näennäisen vastakkaisen taidekäsityksen väliin. Yhtäältä annetun (yhteiskunnallisen) todellisuuden syytteesen saattaminen ja lakkaamaton itse-ehtoinen kritiikki on valistuksen järjen pääasiallinen projekti. Toisaalta näkemys tulee hyvin lähelle pyhän, siis arkitodellisuudesta erillisen taiteen pakanallisia ja kristillisiä rituaalitehtäviä. Tässä solmussa kokeellinen taide ei kuitenkaan voi tulla merkittäväksi osaksi arkipäivää, punoutua esimerkiksi käyttöesineisiin, tapoihin tai välittömään kokemukseen edes historiallisen avantgarden tapaan. Tällainen asemointi vaatii taiteelle raskaita instituutioita ja arvatenkin pitkälle vietyä työnjakoa, mistä Marcuse viisaasti hiljenee.

Marcusen autonomiakäsitys perustaa onnistuneesti henkisen laiteatterin, eikä se lisää käytännössä mitään oleellista 1900-luvun alun keskieurooppalaisen valistusporvarin käsityksiin taiteen merkityksestä: tavoitteena on nimenomaan yksilössä tapahtuva muutos (arvojen ”desublimaatio”)<sup>135</sup>, ja kokemus ymmärretään näin yksityi-

---

134 Habermas 1993 [1981], 105.

135 Sama.

senä ja sisäisenä. Ja jos jollain konstilla tällaisen taiteen lopputuote olisi kaikesta huolimatta ”kapinallisen subjektin uudelleensyntymä”, sekään ei vielä riitä, sillä kapinallinen subjektius *an sich* on moderniteetin kantava rakenne, joka on vaatinut ja saanut kaiken haluamansa rajattomasta talouskasvusta globaaliin universalismiin ja universaaliin luonnontuohon.

\*\*\*

Etymologisesti ottaen taho on autonominen, jos se säätää lakia (*nomos*) itse itselleen (*autos*). Bürgerin ja Marcusen kaltaiset taidepoliittiset autonomiat ovat riittämättömiä jälkifossiilisessa tilanteessa, jossa vasemmiston ja oikeiston vanhat jaot menettävät selitysvoimaansa. Siinä missä historiallisen avantgarden suvereenisuus perustui kykyyn aiheuttaa fossiilisen subjektin poikkeustila, jälkifossiilinen autonomia ja kokeellinen elämä voi perustua omavaraisuuden eetokseen.

Niin ikään taiteen julistaminen ”itseisarvoiseksi” ei tarkoita samaa kuin sen omavaraisen autonomian tukeminen, pikemminkin päinvastoin. Puhe itseisarvoisuudesta kuten mistä tahansa ideaalisen yleisestä hyvästä piilottaa usein kahmalollisen välineellistä vallankäyttöä ja piiloista alistamista. Itseisarvo on liberaali sumuverho, jolla on helppo perustella ja peitellä välineellisiä pyrkimyksiä ja tavoitella itsekästä hyötyä. Itseisarvon korostaminen on usein välinearvoista ovelin. Siksi keskustelu taiteen itseis- ja välinearvoisuudesta kiertää huonoa kehää, joka tuskin koskaan onnistuu koskettamaan ongelmia, jotka tähän kehämäisyyteen kamppaavat. Kokeellisen kulttuurin tarvetta ei tarvitse perustella sen hyödyllisyydellä tai hyödyttömyydellä eikä alistaa eettisille arvonormeille. Kokeellisuuden merkitys ei löydy universaalien arvojen tai etiikan keinoin. Kun arvokas tiivistetään arvoiksi, se jähmettyy ja näivettyy. Sitä vastoin kokeellisen taiteen asubjektivinen omalakisuus edellyttää, että se on suvereeniuudessaan lähtökohtaisesti eettisesti hyödyttömiä ja fossiilisen subjektin katsannossa kerrassaan tarpeetonta. Kysymys väline- ja itseisarvon erottelusta voidaan jättää porvarilliselle taideteorialle, joka on kykenemätön näkemään

kokeellisella kulttuurilla muuta roolia kuin turvallisen jännityksen hallinnoimisen.

Ennen omavaraisuuden eksistentiaalis-dialektisten merkitysten pohdintaa nykytaiteen autonomian tapoja kuvataan kahdella erilähtöisellä esimerkillä.

\*\*\*

Slovenialaislähtöinen taiteilija- ja tutkijaryhmä NSK (*Neue Slowenische Kunst*) on pitkäikäinen esimerkki korostetun poliittisen nyky-avantgarden kehittämisestä. Ryhmän autonomiapyydettä voi kutsua ideologis-spekulatiiviseksi. NSK määrittelee itsensä ”mikrovaltioksi ajassa”, joka myöntää ”kansalaisuuksia” ja passeja. Yli 25-vuotisen historiansa aikana NSK on kehittynyt kokonaistaideteokseksi, joka kattaa perinteisten taidemuotojen lisäksi esimerkiksi videotaidetta ja fluxus-henkisiä performansseja. NSK:n musiikillinen siipi Laibach voidaan ymmärtää poliittisen tiedostamattoman kummituksena, joka muistuttaa ideologisten järjestelmien (neuvostokommunismien, fasismin eri muotojen ja liberalismien) tuhoisien ja houkuttavien voimien jatkuvasta mutta tukahdutetusta läsnäolosta. Menetelmä on esteettisten tabujen purkamisen kierrättämällä totalitaristista kuvastoa ja taidediskurssia:

Jos jokin, kommunistista ja natsistista taidetta yhdistää taidehistorioitsijoiden ennakkoluulot, jotka kieltävät molemmilta suuntauksilta aseman taidehistoriassa, koska ne eivät ole varsinaisia historiallisia tyylejä. Ne voivat palvella taidehistoriaa ja sen museonpitäjiä vain muistuttamassa siitä, mitä taide ei ole. Niin kauan kuin näin on, taidehistoria koostuu vain kokoelmasta ennakkoluuloja, ja kokoelma ennakkoluuloja on käyttökelpoinen vain jos sitä ei kutsuta taiteeksi.<sup>136</sup>

---

136 Teoksessa Monroe 2005, 69.

NSK:a tutkinut Alexei Monroe kutsuu NSK:n projektia ”retrogardeksi”, jonka tarkoitus on manata esiin historiallisen avantgarden poliittisesti pimeimpiä puolia, kuten fasistista futurismia ja kumouksellista natsi-estetiikkaa, yhdistämällä näitä pop-kulttuuriin ja esimerkiksi kansan-taiteisiin<sup>137</sup>. NSK:n estetiikkaa leimaa radikaali poliittinen epäkorrektius ja monitulkintaisuus, joka pitää perustavia ideologis-esteettisiä sitoumuksia avoimena kuin haavoja. Siinä missä Slavoj Žižekin tulkinnan mukaan Neuvostoliiton sosialistinen realismi oli kulttuurinen paniikkireaktio ja korjausliike venäläiseen 1910- ja 1920-luvun alun antihumanistiseen ja -realistiseen avantgardeen<sup>138</sup>, NSK:n retrogarde voidaan ymmärtää totalitarististen estetiikkojen hallintapyrkimysten vastaliikkeenä, joka kaappaa niiden symbolisia ja esteettisiä merkityksiä ja yhdistää niitä 1900-luvun alun avantgarde-perinteisiin. Esimerkiksi Laibachin ja NSK:n käyttämä symboli – musta, usein hie-man epäsymmetrinen risti – viittaa niin Kasimir Malevitšin mustiin suprematistisiin muotoihin, Joseph Beyusin käyttämiin embleemeihin, anarkistiseen mustaan ristiin kuin *Wehrmachtin* käyttämään *Balkenkreuz*-symboliin.

Jälkifossiilisen kokeellisuuden kannalta NSK:sta tekee kiinnostavan sen suhteellinen pitkäikäisyys, varmoja tulkintoja pakeneva kokonaisvaltaisuus ja henkilöitymättömyys. Liikkeellä ei ole johtajia, aktiot tehdään anonyymisti, eikä teoksia signeerata. Näin NSK käy eräänlaista kulttuurista sissisotaa hämmentämällä poliittis-esteettisiä jakoja ja nostamalla tietoisuuteen torjuttua ideologista kuvastoa sitä moralisoimatta ja suodattamatta. Liikkeen retoriikka on depersonalisoitua, vastavuoroisesta kommunikaatiosta kieltäytyvää ja toisinaan suorastaan diskursiivisesti terroristista, siis taidepuheen muotoja ja mahdollisuuksia tuhoavaa<sup>139</sup>. Tavoite voidaan ymmärtää terapeutti-sena šokkimenetelmänä. Dokumentissa *NSK State in Time* todetaan:

---

137 Sama, 50–51.

138 Žižek 2005, 6.

139 Monroe 2005, 66.

[Työmme] lähtökohta on, että nykyhetken ja tulevaisuuteen vaikuttavat traumat voidaan parantaa vain palaamalla ne aiheuttaneisiin konflikteihin.<sup>140</sup>

Toinen esimerkki kokeellisesta autonomiasta on voimakkaan paikallinen ja kirjaimellisen maanläheinen. Runoilija, käsitetaiteilija ja puutarhuri Ian Hamilton Finlay on kuvallisen ja kirjallisen työnsä lisäksi suunnitellut joukon puutarhoja. Kenties kuuluisin näistä on *Little Sparta* Dunsyressa lähellä Edinburghia. Paikalla vierailleet runoilijat Raisa Marjamäki ja Kristian Blomberg luonnehtivat Finlayn menettelmää ”kasvien, vuodenaikojen ja etenkin matalalla kiitävien pilvien jatkuvasti ja jyrkästi muunteleman valon kanssa (skotlantilainen erityispiirre) työskentelyksi”. Niin ikään ”tähän työskentelyyn lomittuu eräänlaisina metafyyisinä kirveeniskuina kirjain, kirjoitus ja kulttuuriri. Antiikista nykypäivään. Esisokraatikoista käsitetaiteeseen. Visuaalisina ja sisällöllisinä eleinä.”<sup>141</sup>

Finlayn verbaalinen talous tiivistyi ajan myötä ”yhden sanan runoudeksi”, joka alkoi kirjoittautua luonnonpaikkoihin ja maisemiin näiden ehdoilla ja paikan hengessä. Finlayn puutarhateoksia tutkinut John Dixon Hunt korostaa puutarhan ainutkertaisuutta, jossa villi sulautuu ihmisen kirjaimen ja veistokset muuttuvat ajan myötä säiden armoilla. Klassisen arkadisiin piirteisiin saostuvat teosten ja kasvien ominainen ”sellaisuus”, juurtuneisuus juuri nimenomaiseen ympäristöön ja paikallishistoriaan. Villi ja asuttu alue leikkaavat ja käyvät keskinäiseen vaihtoon.<sup>142</sup>

Pikku-Sparta on myös joutunut puolustamaan itsellisyyttään paikallishallintoa vastaan, joka verotussyistä yritti sulkea alueen. Ratkaiseva kysymys oli, pitikö Pikku-Sparta määrittellä galleriaksi, kuten paikallinen taidelautakunta olisi halunnut. Galleriaksi määrittely olisi tehnyt paikasta turistikohteen ja kaapannut sen institutionalisoidun

---

140 NSK 1993.

141 Blomberg & Marjamäki 2014.

142 Hunt 2009, 20.

taiteen kylkeen. Pikku-Spartan vuosien mittaisessa kulttuurisodassa Finlay piti päänsä ja sai lopulta alueelle temppeleille kuuluvat oikeudet.<sup>143</sup>

Finlaylle puutarha ei merkinnyt ensisijaisesti retriittiä vaan autonomista hengellistä ja fyysistä tilaa, jonka paikan henki – *genius loci* – on kykenevä kokemuksen kokemuksen muutokseen, suoraan ja salamieliseen provokaatioon<sup>144</sup> ja pyhyiden tunnun herättämiseen inhimillisen ja ei-inhimillisen monipolvisilla rajoilla. Jos tällaisten puutarhojen omavaraistumisen kumouksellis-taiteellinen puhos otetaan tosissaan ja käyttöön, voidaan kenties Finlayn sanoin todeta: “Garden centres must become the Jacobin Clubs of the new Revolution”<sup>145</sup>.

\*\*\*

Pyrkiessään omaehtoisuuteen ja elävyyteen kokeellinen elämäntapa ei voi olla suljettu tila tai puhdistettu ideaali, muuten se menettää mahdollisuutensa niin kokeelliseen eetokseen kuin kokemuksen väkevyyteenkin<sup>146</sup>. Siksi sitä voidaan ymmärtää ”taloutena”, siis vaihdannan järjestelmänä, jossa inhimillinen merkitys voi kutoutua niihin luonnonolosuhteisiin ja sosiaalisiin muodostumiin, joiden varassa se välttämättä elää. Jos autonomia ymmärretään kokonaisvaltaisesti, ei riitä että se pyrkii pelkästään poliittiseen omalakisuuuteen. Poliittinen

---

143 Sama, 118–119.

144 ”PRESENT ORDER IS THE DISORDER OF THE FUTURE”, kuten eräässä puutarhan kivilaattakaiverruksessa seisoo.

145 Finlay 2012, 180.

146 Väkevän kokemuksen synty vähällä voimalla on paradoksaalista vain silloin, jos oletetaan kaiken energian olevan laskennallista. Laskennallisen ja ei-laskennallisen energian eroa voi verrata Heideggerin *Die Geschichte des Seyns* -teoksessa (1938/1940) tekemään erotteluun mahtamattomuuden (*das Machtlose*) ja voimattomuuden (*die Ohnmacht*) välillä. Mahtamattomuus on Heideggerille olemiselle myöntävä yliyksilöllinen maailmasuhde, siinä missä sen vastakohta *Machenschaft*, manipulatiivinen masinointi ja kaikkinaisen räknäys, on modernin nihilismin, etenkin sen teknologiasuhteen, ydin. Heideggerilaisittain kokemus voi olla olemisessa väkevä vain luopuessaan mahtamisesta, herrastelusta ja laskennallisesta voimasta. Historianko ironiaa, että tämä ”voiman kritiikki” syntyy Heideggerin natsismin ollessa kenties kiihkeimmillään.



ja kumouksellinen ele on omavarais-kokeellisen eetoksen seuraus. Toisin sanoen autonomian perusedellytys on omavaraisuus, jossa henkinen ja ruumiillinen, inhimillinen ja ei-inhimillinen eivät ainakaan tiukasti erotu erillisiksi alueikseen vaan hitsautuvat elämäntavan ahjossa. Voidaan olettaa, että säilyäkseen pitkään elinkelpoisena autonominen omavaraisuus tarvitsee ”omavaraisuuden dialektiikkaa”, tajua oman ja vieraan kiistaisesta sidoksesta. Ennen tämän dialektisen suhteen hahmottamista on pohdittava siihen osallistuvia voimia.

Omavaraisuus voidaan määritellä yksinkertaisesti kyvykkyydeksi elää pitkäaikaisesti tietyssä paikassa sen elinehtoja tuhoamatta ja monimuotoisuutta ratkaisevasti köyhdyttämättä. Parhaimmillaan omavaraiset käytännöt lisäävät paikan elinkelpoisuutta eli esimerkiksi vahvistavat tietyn paikan elämää synnyttävien ja ylläpitävien voimien vallitsevuutta tekemättä sitä toisten paikkojen elinvoimaisuuden kustannuksella. Tämä on jälkifossiilisen autonomian vähimmäisvaatimus, mutta tämä vähä on velvoittavuudessaan kenties vaikeampaa kuin historiallisen avantgarden autonomiapyrkimykset, kuten vapaus annettua poliittisesta järjestelmästä, sen instituutioista tai vaikkapa yleisesti hyväksytyistä ajatustottumuksista. Tällainen elinvoimainen paikka ei ole välttämättä pysyvä maantieteellinen sijainti, puhumattakaan kansallisvaltioiden tapaan rajautuvista alueista: myös monet nomadiset heimot ovat onnistuneet elinvoimaisen ja luontoa kunnioittavan elintavan rakentamisessa ja ylisukupolvisessa ylläpidossa. Autonomiset alueet voivat olla myös tarkoituksellisesti väliaikaisia mutta toisiinsa ketjuuntuneita, ja tällöin omavaraiset käytännöt liikkuvat ja monistuvat myös ajassa<sup>147</sup>.

Rahassa mitattuna osittainenkin omavaraisuus johtaa vääjäämättä köyhtymiseen ja palkkatyöstä karkaamiseen, sillä rahallisesti varakas

---

147 Kuuluisa ja alakulttuurisesti merkittävä on ollut Hakim Beyn ajatus ”väliaikaisesti autonomisista alueista” (*temporary autonomous zones*), jotka vapautuvat ennalta sovittuna aikana tai sattumalta kaikkinaisesta vallanpidosta ja kontrollista. Näiden alueiden merkitys on pikemmin kokemuksellisten luutumien nopeassa murtamisessa kuin yrityksessä kehittää pitkäjännitteisesti kestävä elämäntapaa.

tai toisen leivissä elävä on aina toisaalla tehdyn työn, kaukana tuotetun energian tai ylhäältä annetun (tai ”edustuksellisen”) poliittisen järjestelmän varassa ja lieassa. Itse asiassa omavaraisuuden nitistämisen on talouskasvun varsinainen edellytys. Omavaraisuus on makrotaloudellisesti toimetonta, suoranaista loisimista, sillä se estää rakenteellisesti kapitalistisen talouden edellyttämän pääoman kasautumisen. Samaten se väkevimmillään silloittaa ylikansallisen tuotannon ja kulutuksen väliset paikalliset ja ajalliset katkokset (tuolla tuotettu, siellä jalostettu, täällä kulutettu). Omavaraisuuden eleet ovat käytännöllistä anti-kapitalismia, koska ne luovat elämän perusedellytyksiä, jotka kieltävät kapitalistisen tuotantomuodon ja rahan yleisvastikkeellisuuden. Se on kokemuksellinen ja pragmaattinen eetos, ei enää ”vaihtoehtoinen” elämäntapa, vaan alati välttämättömämpi elämäntapa fossiilikapitalismin vararikkoutuessa taloudellisesti, henkisesti ja poliittisesti.

\*\*\*

Omavaraisuus ei ole yksin eikä ensi sijassa oma asia. Ei ainakaan, jos omalla itsellä tarkoitetaan vapaatahtoista yksilöminää, (fossiilista) subjektia tai tietois-rationaalista egoa. Häkkisen *Etymologinen sanakirja* (826) tietää kertoa, että *oma* kuuluu etymologisesti olla-verbin yhteeseen. Ikivanha nomininjohdin *-ma* on sama kuin sanoissa *elämä* ja *kuolema*. *O*-vartalo juontuu puolestaan ugrilaisesta kantakielestä, jonka juuret ovat ylimuistoisina unohduksissa. Sanana ja siinä kerääntyvänä kokemuksena oma on siis (ollut?) jotain olemiseen liitettyä ja kielikokemuksen pohjamutien kietomaa, ei niinkään minän ”omistamaa” tai sille yksinkertaisesti kuuluvaa. Näin ajateltuna oma on ainutkertainen olemisen osa ja tapa, joka liittyy paremmin jonkin läheisyyteen ja tuon läheisyyden merkityksellisyyteen – ajatellaan vaikkapa ilmauksia ”tuntea omakseen”, ”omistautua” tai ”omaksua”.

Jos kielellis-kokemuksellinen yhteys olemiseen hyväksytään, omalla (ja omavaraisuudella) on vain vähän tekemistä ”omaisuuden” kanssa, ainakin jos sillä tarkoitetaan vaikkapa ”kiinteää omaisuutta”. Omaisuus (omistukset) on jähmetettyä, laskennalliseksi arvoksi luutu-

nutta omaa, joka näin voi liikkua enää korkeintaan rahatalouden, siis hyödyllisen ja optimoidun vaihdon piirissä. Sitä vastoin omaa, kenties paradoksaalisesti kyllä, ei omista kukaan. Vaikkapa ilmaisu ”tehdä jokin omakseen” ei tarkoita sen hallintaa tai omimista. ”Omakseen tekeminen” on merkityksellisen läheisyyden löytämistä ja perinpohjaista tietoa siitä, minkä on voinut kokea olennaiseksi ja elämää ruokkivaksi, siis hyväksi. Oman omistaminen on yhtä absurdi ja hyväksytty ajatus kuin maanomistus.

”Oman” lähtökohtaista outotta voi kaivaa esiin myös sanasta ”omatunto” ja sen kokemuksesta. Kun omatunto kolkuttaa ja soimaa, tietoinen minä joutuu usein puolustusasemiin. Omaatuntoa kevennetään, lepytellään tai sille jopa uhrataan oikemielisiksi koetuilla teoilla, jotta se heltyisi louskuttamasta. Omatunto on voima tietoisien minän reunalla tai sen ulkopuolella, se tuo intuitiivista ja asubjektiiivista tajua oikeudenmukaisuudesta. Usein omatunto voi jopa onnistua murtaamaan tietoisien minän, muuttamaan sitä, syöksemään sen ratkaisevasti raiteiltaan. ”Oman tunto” on siis tietoiselle minälle vieras ja samalla sisäinen taju oikeasta toiminnasta ja sen perusteista – näin kokeellisuuden etiikka lepää asubjektiiivisella perustalla. Näissä suhteissa oma muistuttaa muinaissuomalaista sielun osaa, ”luontoa” ja kreikkalaisen antiikin *daimōn*-oppia. Kummassakin tunnustettiin ihminen sikäli vieraaksi itselleen, että kaikkein omin ääni, joka pysyy ankarasti totuudessa, on vieras, monesti kauhistuttava tai kamppailuun, ”itsen ylittämiseen”, kutsuva.

Niin ikään ”luonto”, henkiolento, jolle ei ole suoraa kristillistä vastinetta, oli kunkin ihmisen syntymässä saama ja kävi usein kohdalokkaaksi. Sana elää edelleen luonnehdittaessa ihmistä heikko- tai vahvaluontoiseksi. Luonto saattoi suojella ihmistä, toisaalta vähäväkin luonto saattoi johtaa turmioon. Oma on siis ei-inhimillistä juurta: kreikkalaiset *daimōnitkaan* eivät olleet inhimillistä alkuperää, mutta eivät suoranaisesti jumalallistakaan, koska ne tavalla ja toisella yhdistivät näitä ja välittivät jumalallisen oikeuden ja inhimillisen oikeudenmukaisuuden yhteismitattomuutta. Kumpikaan mainituista omantunnon voimista ei välttämättä ollut itsestään selvästi eettinen

tai moraalisesti yksitulkintainen ponsi. Ihmisen luonto saattoi viettää epäsovinnaisiin ja minälle ongelmallisiin tekoihin, ja niin oli daimonienkin laita: näitä oli nimittäin hyväntahtoisia ja tuhoavia<sup>148</sup>, ja saattoipa olla niinkin, että samassa ihmisessä asui useampi oma daimon. Viisas sai kiittää hyvää luontoaan tai hyväntahtoista daimonia, joka esimerkiksi Sokrateelle kertoi, jos hän oli tekemässä väärin.

”Omaperäinen” on vuorostaan ihminen, jolla on kyky olla toiminnassaan ja ajatuksissaan yllättävä, ennakoimaton ja totunnaiselle vieras. Vaikka omaperäisyydelle annettaisiinkin ideaalista tai vaikkapa taiteellista arvoa, tällainen ihminen on usein monien silmissä outo lintu, kenties hullunkurinenkin kuoma. Jos omaperäisyyttä on yhteisön näkökulmasta kerrassaan liikaa tai se suuntautuu epäilyttävästi, ihmistä kutsutaan ”omalaatuiseksi”, mikä on jo paheksunnan merkki, ja tällöin syrjäytyminen (joko tahaton tai tahallinen) kolkuttelee.<sup>149</sup> Totunnaisuuden ja keskimääräistävien normien näkökulmasta ”omaa” ei siis sovi olla liikaa, ikään kuin sitä voisi säännöstellä. Toisin kuin omalle, omaisuudelle ei sitä vastoin ole nykykulttuurissa mitään paheksuttavaa ylärajaa, sillä ”demokraattisessa” maailmassa ei ole tällä haavaa voimassa tietävästi yhtäkään sääntöä tai lakia, joka rajoittaisi omistusten määrää tai niiden käyttöä. Tässä mielessä oma ja omaisuus ovat rakenteellisesti vastakkaisia. Toisin kuin oma, omaisuus on laskettavissa, vertailtavissa ja helposti vaihdettavissa. Omaisuus on mitatonta ja rajatonta, oma (jos onni on myötä) antaa ihmiselle ainutkertaisen mitan, vaikka se olisi yhteisön tai yhteiskunnan kulloisiakin normeja rikkova.

Oman olemisessa on parasiittisia piirteitä. Luonto ja daimōn asuvat ihmisessä, mutta eivät ole tästä riippuvaisia. Muinaissuomalainen tai vanhakreikkalainen omuus on sisäinen vieras, jonka aikomuksista on monesti vaikea ottaa kovinkaan selkeää tolkkua. Sillä omantunnon-

---

148 *Agathodaimōn* oli jalo ja hyväntahtoinen henki, kun taas *kakōdaimōn* hämmensi ja järsi sielua.

149 Miksi ”omahyväinen” on sitten moite ylimieliselle? Kenties siksi, että hyvää ei ole yksin, eikä se yksistään maailmaan synny.

kaan viesti ei ole aina selvä, vaan sitä on tunnusteltava ja sen kanssa on opittava tavalla tai toisella elämään. Oma elää siis tavallaan omaa elämäänsä ihmistä asuen. Sen parempi ymmärtäminen ja voimien valjastaminen voi johtaa tuhoon, viisauteen tai tuhoavaan viisauteen. Se on arvaamaton ja (normatiivisesti) etiikaton.

Kummallisella tavalla oma on siis perustaltaan vieras ja jopa kauhea olio, mutta tuon ”toisen minän” vieraus on jotain ”sisäistä” ja parhaimmillaan sisäistettyä, usein kohtalokasta ja väkevää kumpuamista. Oman yty ei siten ole laskelmoivan ja rationaalisen minän ansiota. Jos on ollakseen, oma pääsee ilmoille minästä *huolimatta*. Oma on kaikkein läheisintä ja siksi vieraan varassa, jonkin sellaisen, jota emme tunne, joka ei läpirationaalille ihmisosalle kuulu ja saattaa tätä myös uhata. Jo tästä syystä omavaraisuus ja vieraanvaraisuus ovat saman ilmiön kahdet kasvot. Oman ja vieraan varassa oleminen myös edellyttävät toisiaan, ainakin, jos nykyinen fossiilikapitalistinen talous on syytä hylätä järjestelmänä, joka on tähänastisista tuhoisin tapa järjestää inhimillisyys ja luonnonolot.

Omavaraisuus kestävän luontaistalouden harjoittamisen ja siitä elämisen merkityksessä ei siis sekään ole viime kädessä ihmisen tietoisin minän ansiota, oli siihen pyrkiminen ja siinä pysyttäytyminen kuinka vaikeaa tahansa. Omavaraisuus lepää aina ei-inhimillisen vieraanvaraisuuden varassa. On vain toissijaisesti ihmisosan päätettävissä, ottaako paikallinen luonto ihmisvieraansa vastaan ja antaa tämän asettua huomiinsa asumaan. Pitkän talven tai hallojen varalta voi suojautua tiettyyn rajaan, mutta mitään takeita luonnon ystävällisyydestä ei ole. Paikallinen luonto on omalaatuinen isäntä, jonka suosio on arvaamatonta. Kaikkinensa: Oma on itselle vierasta eikä sitä siksi voi omistaa.

\*\*\*

Kuten ”oma”, sana ”vieras” on suomessa oleellisen monimerkityksellinen ja viettää kahteen ainakin näennäisesti vastakkaiseen suuntaan. Yhtäältä adjektiivi viittaa siihen, mikä on tuntematonta, kenties outoa

ja uhkaavaa. Toisaalta vieras on henkilö, joka otetaan vastaan, kutsutaan ja josta pidetään tavalla tai toisella huolta. Nämä kaksi merkitystä ovat puhekielissä usein tiukasti erillään, mutta ne voidaan kokea yhdessä. Vieraana oleva ihminen on usein myös ainakin jossain määrin vieras, hän ei kuulu intiimiin talouteen tai vaikkapa perhepiiriin. Vieraan tavat toimia omassa kodissa voivat tuntua oudoilta, ne voivat herättää jopa ahdistusta. Vaikka vieraana oleva henkilö olisi tuttu pitkältä ajalta, hänen tuntemattomuutensa paljastuu parhaiten ottamalla hänet vieraaksi pidemmäksi aikaa. Jako ei tietenkään ole ehdoton, vieraat piirteet muuttuvat pidemmän päälle tutuksi, ja vieras voi kotoutua.

Antiikin Kreikassa vieraanvaraisuuden periaate tunnettiin kestiystävyyden (kr. *ξενία*, lat. *hospitium*) nimellä. Kestiystävyyden oli perustava hyve, ja sen periaate oli jumalaista alkuperää: vieraita suojeli pääjumala Zeun olemuspuoli *Zeus Xenios*, jonka katsottiin kostavan muukalaisen vahingoittajalle. Kestiystävyyttä tarjottiin etenkin matkalaisille, jotka emäntä<sup>150</sup> tai isäntä otti vastaan. Monet *xenian* periaatteet tulevat lähelle lahjatalouksien moninaisia käytäntöjä. Kumpaakin luonnehtii vaihdon epäsuhta, hyötymättömyys ja vaihdon valuutattomuus. Valuutattomuus tarkoittaa myös, että vieraanvaraisuuden kokemusta ei voi laskea tai mitata, sitä ei voi vaihtaa mihinkään laskennalliseen, koska se on ainutkertaista ja -laatuista. Ennen kaikkea vieraanvaraisuutta luonnehtii sen lähtökohtainen järjettömyys. Köyhillä isännillä ja emännillä ei välttämättä olisi useinkaan varaa vieraanvaraisuuteen. Toisin sanoen vieraanvaraisuus on hyötyperiaatteen näkökulmasta tuhlausta – ei nimittäin kuulu tapoihin odottaa vastavierailun mahdollisuutta, vastalahjaa, puhumattakaan rahallisesta korvauksesta. Jos vieraanvaraisuus korvataan rahalla, se menettää merkityksensä. Sillä elävä merkitys (samoin kuin kokemus) rakentuu yli- ja alijäämistä<sup>151</sup>. Vain puutteenalaisuus, tuottamaton tuhlaus tai kuluttamaton

---

150 Usein tosiaan emäntä, joka kreikkalaisessa kulttuurissa päätti usein hyvinkin omaehtoisesti talon (*oikos*) asioista. Miehille kuului julkinen elämä, mutta kodin ja kotitalouden asioissa heidän valtansa nautti verrattain vähäistä.

151 Näitä ilmiöitä voi verrata kasvibiologian omavaraisuuden määrittelyyn: kasvi on omavarainen silloin kun se kykenee yhteyttämään, foto-, tai kemosynteesiin.

tuotanto rakentaa kokemuksellisesti arvokasta taloutta. Porvarillinen optimointi, talouden turvattuus ja kaikkinaisen kitsaus pitää myös kokemuksen ja merkityksen kitsaana; siis arvattavana, manipuloivana, yllätyksettömänä ja vieraan vastaisena. Siksi rahatalous ja sen laeiksi eläminen on niin masentavaa ja nujertavaa. Kun oma on vain yksilön (tai ydinperheen tai vastaavan ”suljetun” talousyksikön) omaisuutta, omaperäisyydelle ja omalaatuisuudelle on vain vähän sijaa, sillä vieras jää kynnykselle.

Hyvä isäntä tai emäntä antaa kaikkensa: aikansa, talon muonat ja suojat, suosionsa. Tuo ”kaikki” ei vertaudu kenenkään toisen vieraanvaraisuuteen tai sen määrään, sillä kaikki on suhteessa vain talon omaan vaurauteen ja ihmisten hyväntahtoisuuteen. Silti kysymys on vain harvoin yksinkertaisesta kunnian tai maineen tavoittelusta. Sillä antaminen on monesti hauskaa, se on haluttavaa ja iloista. Toisinaan, tietenkin, tähänkin iloon punoutuu ponnistelua, surua, ahdistusta. Ilon syitä on silti monia, mutta yksi on yksinkertainen: jaettu hyvä on parempi hyvä, jaetussa nautinnossa sen merkitys elävöityy, moninaistuu, voimistuu. Vaikkapa erotiikka, tanssi, yhteiset ateriat ja juhlat todistavat tästä. Ihminen ei juhli yksin, vaikka individualistinen kulttuuri on hienoviritetty juuri nautinnon omistamiseen ja omimiseen: tällöin yksilö nauttii kuluttamalla nautintoja.

Kerrotaan, että vielä homeerisina aikoina, kauan ennen kuin vieraanvaraisuus jälkihellenismissä alkoi rappeutua aristokratian lahjanvaihtoritualeiksi, isännän maille saapuva matkalainen ensin ruokittiin ja hänen tuloaan juhliittiin. Vasta sen jälkeen, jos sopivaa oli ja uteliaisuus voitti, kysyttiin vieraan nimeä, kotikontua ja matkan päätä. Toisin sanoen *xenia* tarjottiin lähtökohtaisesti kelle tahansa: vieras ei ollut kukaan tietty henkilö, vaan vieras matkalainen otettiin vieraaksi mistään riippumatta<sup>152</sup>.

---

Näin se käyttää ainoana hiilen lähteenä hiilidioksidia ja tuottaa omavaraisesti kaiken kasvuun tarvittavan.

152 Homeerisina päivinä vastaanotettu vieras oli *philos*, ystävä. Tosin kestä tahanan saattoi tulla, esimerkiksi kunnianloukkaustilanteissa, *ekhthros*, vihamies, ja kreikkalainen normisto edellytti, että ystäville oltiin lojaaleita viimeiseen asti, ja

Kreikkalaista polista on tavattu juhlia demokratian kehtona, vaikka sitä voisi paremmin syin kiittää *xeniastaan*. Kuten tunnettua, valtaosa poliiksista oli vuosisatoja valtaosin sotavankijärjestelmään nojaavia orjatalouksia, ja sellaisia ovat myös nykyiset liberaalit ja edustukselliset demokratiat valtaosalle niiden planetaarisessa taloudessa eläville. Vieraanvaraisuuden käytännöt ovat polisten valtaa tai liberaalidemokraattista valtaa lempeämpiä ja tasa-arvoisempia. Toisaalta sekä vieras että isäntä ovat toistensa armoilla, koska isäntä on riippuvainen vieraastaan kuin herra rengistään. Vieraanvaraisuuden ele ja sen hyväksyminen tai hylkääminen asettaa osapuolet alttiiksi.

Kuten todettua, paradoksaalisesti vieraanvaraisuuteen ei aina olisi varaa. Vieraanvaraisuus on riski, jota ei mitata eikä korvata kenties millään muulla kuin vieraan läsnäololla. Ehkä vieras on hyväntahtoinen, ehkä hän on petollinen, hän voi olla jumala tai ihminen. Takeita ei ole, eikä niitä pyydetä. Mutta tämä sama takeettomuus kohtaa myös omavaraisuuteen pyrkijää tai omavaraisesti jo elävää, oman luontonsa vierasta. Vieraan ja oman varassa eläminen on perustatonta: vieraalta ei kysytä syytä tuloonsa, sateelta ei kysytä: ”Miksi sadat?” Pikemmin kuin lahjatalouden laajentuma, se on eräs järjettömän tuhlauksen muoto. Tässä mielessä vieraanvaraisuus on *anarkkista*, siis vailla rationaalista perustaa ja vailla tiedettyä tarkoitusta. Demokratia on eräs tapa rationalisoida irrationalinen velka, taju siitä, että kaikki oma on oudosti ja ilmeisesti vieraan kädessä ja varassa.

\*\*\*

Jos ”vara” ymmärretään oma- ja vieraanvaraisesti, varan luonne muuttuu ratkaisevalla tavalla. Tällöin se ei enää ole abstrakti ja laskennallinen henkilökohtainen varanto tai rationaalisesti jaettava resurssi.

---

vihollisia oli kunniaksi tarpeen tullen vahingoittaa. Toisinaan toki kävi niinkin, että ystävä kääntyi viholliseksi tai toisinpäin. (L. Mitchell 2002, 16) Pakanallinen etiikka ei siis tunnustanut hyvän ”universaalisuutta”, esimerkiksi buddhalaista myötätuntoa kaikkia tuntevia olentoja kohtaan tai kristillistä toisen posken tarjoamista.



”Oman vieras vara” on jotain, joka on omaksi otettu elämänehto. Näin ollen vara ei ole yksinomaan aineellinen asia, vaan siitä tulee yhtä kaikki luonnoltaan henkis-aineellista. Tällainen varan ymmärrys löytyy suomesta, kuten kuullaan vaikkapa ilmauksessa ”hänellä on varaa sanoa”. Vara on siis täten jotain, joka on omaehtoiseksi tehty, ja siksi se voi olla samanaikaisesti merkitystä, taitoa kuin tyrnihilloa tai sipulinsiementä. Vara onkin lähes välttämättä elämänmuotoa tukeva rihmas-tollinen moninaisuus, jossa aine ja henki sekoittuvat merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. Tällöin aineellista ja henkistä ei välttämättä ole enää mitenkään olennaista erottaa toisistaan, sillä niiden keskinäinen punos on hyvin tiivis.

Kuten akku imee ja tallettaa virtaa, varaan sitoutuu merkityksellisyyttä ja kokemustietoa varan teosta ja synnystä. Tästä syystä omavarainen vara on väistämättä myös sitoutunut siihen luontoon ja elämäntapaan, joka sitä luo ja tuhoaa. Ja koska se on hengen ja aineen kiemurtava solmu, se on elossa, toisin kuin vaikkapa energia- ja vesivarannot, jotka ymmärretään laskennallisina resursseina ja viimekätisesti poliittisina pelinappuloita. Tämä tarkoittaa, että omaperäiset varat ovat pääosin paikallisia ja vain kitkaisesti liikkuvia, ja näin on hyvä. Esimerkkinä voidaan ajatella kunkin talon ”omaa” vieraanvaraisuutta tai tietyn kasvin siementä, jota on itse viljelty. Jos siemenkasveja, etenkin ylivuotisia maataislajikkeita, on pitkään kultivoitu tietyllä alueella, niitä on usein vaikea siirtää kasvamaan toisaalle, etenkin ilmastovyöhykkeiden välillä. Vieraanvaraisuus ja omavaraisuus eivät ole universaaleja ja kaikkialla päteviä ilmiöitä, vaan sidoksia ja sitkaita käytäntöjä.

Tästä juontuu, että varat ainutkertaistuvat ja ainutkertaistavat, jos ne kasvavat (ja hupenevat) oma- ja vieraanvaraisessa taloudessa. Tällöin varallisuus ei ole määrällisesti kumulatiivista, eikä sen ole määräkään kerryttää omaisuutta. Omavaraisessa taloudessa pääoma ei tosin ole juurikaan vaarassa kasautua, sillä vieraanvaraisessa omavaraisaloudessa varat jakautuvat verrattain helposti paikallisesti. Silti voidaan ajatella, että varat kumuloituvat laadullisesti, siis merkityksellisesti, vaikkapa ylisukupolvisina tietoina ja taitoina. Näitä huomioita

tukee myös vieraanvarainen tuottamattoman tuhlauksen periaate: vara tuhlataan siihen elämänhyökyyn, joka kannattelee omanvierasta olemista. Sen ei ole tarkoituskaan säästyä ja selvitä tarkoituksenmukaista pidempään.

Vaatus on vaikea: edes omavaraisuus ei yksinään riitä. Yksin on näin, koska syvästi koettu oma on perustavasti vieras. Toisekseen vailla vierasta oma ei pääse paljastumaan, sen voima ja merkitys ei herää. Kaikesta oman ja vieraan outoudesta huolimatta tämä muutos ei ole vain kohtalon sanelemaa, sillä tiettyyn rajaan omavaraisuus ja vieraanvaraisuus ovat myös taidollisia periaatteita, ja ne eivät mitenkään välttämättä tule luonnostaan. Siksi niitä täytyy harjoittaa, toisinaan keinotekoisestikin, jotta elämänmuoto virittyisi niiden myötä ja parhaassa tapauksessa viimein niiden varaan. Nykytilanteessa, jossa pelot ja talot on likipitään vallattava voidakseen elää vaatimattomasti, omavaraisuus on taidoista kenties vaikeampi ja vie pidemmän aikaa kokoutuakseen elämäkäytännöiksi. Vaikeaa, mutta ei mahdotonta: esimerkkejä vähintäänkin osittaiseen omavaraisuuteen siirtymisestä löytyy maailman sivu.

Vain omavaraisessa taloudessa on tosiasiaa varaa vieraanvaraisuuteen<sup>153</sup>, sillä kaikki muut taloudet ovat jonkun tai jonkin toisen työn varassa (kuten öljyn, kivihiilen ja näiden tuottajien). Omavaraisvieraanvaraisen talouden työnjaollinen kysymys on kumouksellinen, mutta se kääntyy ympäri verrattuna vaikkapa marxilaisen työläisen vapautumiskehitykseen. Vallankumouksen päämäärä (etenkään rikkaassa pohjoisessa) ei ole ensisijaisesti se, että orjat vapautuvat herroistaan, vaan että herrat vapautuvat orjistaan. Omavaraisuuden harjoittaminen on herran tapa luopua herruudestaan. Jos näin ei käy, kahleet jäävät jäljelle, vaikka orjat ovat karanneet. Koska paikallisuontojen

---

153 Tämä huomio murtaa Jacques Derridan älypähkinän (1997): Derrida väittää, että vieraanvaraisuus vaatii isännältä aina tiettyä herruutta, joten suhde ei koskaan voi olla oikeasti altruistinen tai pyyteettömästi tuhlaava, vaan tietyn valtasuhteen ilmentymä. Näin varmasti on, jos oma käsitetään omaisuutena, mutta jos oma on omavaraista ja sellaisenaan vieraanvaraista, Derridan kritiikki purkautuu.

kannalta tilanne on mikä on, vain ylisukupolvinen ja luontoa turhaan vahingoittamaton omavaraisuus ansaitsee vallankumouksen nimen, kaikki muut poliittisen kumouksen muodot ovat eriasteisia vallankaappauksia, joihin ei saata tyytyä. Niitä voidaan haluta, ne voivat olla perusteltuja ja hyviä, ne voivat tapahtua – mutta ne eivät riitä.

Jos vieraanvaraisuus ja omavaraisuus tempautuvat keskinäiseen vaihtoon ja siis näin muodostavat talouden, ne myös parhaimmillaan voivat rokottaa toisensa rakenteellisilta ongelmiltaan. Vieraanvaraisuuden eetos avaa omavaraisuuden yhden itsellisen talouden ulkopuolelle, usein yllättäen ja sattumanvaraisesti (ei siis erityisen järkevästi), koska vieras, *xenian* periaatteita seuraten, voi olla kuka tahansa. Toisaalta omavaraisuus antaa vieraanvaraiselle tuhlaukselle sen merkityksen: koska omavarainen antaa ja tuhlaa ”omastaan”, se ei ole mitatonta rahallisesti varakkaan ihmisen tai yhteisön rajatonta tuhlausta. Tällä tavoin vieraanvaraisuus myös tuntuu jossakin, ja köyhän ja omavaloi- sen talouden tuhlaus on lähtökohtaisemmin kokemuksellisesti arvokkaampaa kuin tuhlaus, joka on toisten työn varassa. Omavarainen ja vieraanvarainen ovat suvereneja, siis itse-ehtoisia elämäkäytäntöjä, mutta vain, jos ne mittautuvat toistensa mukaan, keskinäisessä leikissä ja toisinaan jopa kamppailussa.

Näin ollen omavarainen kokeellisuus ”taloutena” voi tarkoittaa taiteen ja kokeellisen elämän omavaraisuutta tavoittelevaa merkityksen alkutuotantoa. Jälkifossiilinen kokeellisuus ei siten toimi enää valtakulttuurin negaationa ja kriittisenä reaktiona, vaan etsii ja tukee omaehtoisen elämän tapoja. Osittainkin omavaraisuus, niin henkinen kuin materiaalinenkin, antaa empiirisen todisteen toisin elämisen konkreettisesta mahdollisuudesta. Omavarainen omaehtoisuus ei ole vaihtoehtoista, ei potentiaalista, vaan jo tässä, aina uudelleen jo ole- massa, tunnistamistaan odottaen.

\*\*\*

Jos on niin, että oma ja vieras ovat vastakkain vain koska ovat samaa juurta, vieraan pelko on oman pelkoa, omavaraisuuden edellytys on

vieraanvaraisuus, ja kääntäen. Siksi myös näiden kahden elämäntäntöön ongelmat ja ilot ovat jaettuina. Kokemus yhteisöstä voi kenties mielekkäästi rakentua omavaraisuuden ja vieraanvaraisuuden dialektiikassa, ja varmasti näin on jo tapahtunutkin, siellä täällä, vuosisatoja. Omavaraisuuden vieraanvaraisuudessa ei siis ole mitään olennaisesti uutta, kokemuksellinen yhteys on vain avattava uudelleen, jotta esimerkiksi erilaiset survivalismin ja egoistisen tai nuuan omaehtoisuuden sudenkuopat voitaisiin kiertää. Toisaalta ei ole kysymys paluusta johonkin ”alkuperäiseen” oma- tai vieraanvaraiseen kokemusmaailmaan, koska pääosin kummatkin kokemistavat ovat jo ehtineet olennaisesti näivettyä 1900-luvun egoistis-teollisissa kulttuureissa. Kolmanneksi on kiellettävä, että näiden varojen dialektiikka olisi yleispätevä eettinen normi, koska jokainen tilanne, joka koskettaa egotonta (asubjektiviista) taloutta, on ainutkertainen tapahtuma, ja vieraan- ja omavaraiset käytännöt on nykyisinä kokemusköyhinä aikoina keksittävä ja koeteltava uudelleen.

Oman, vieraan ja varan muodostama talous ja keskinäinen vaihdanta on kokeellisen merkityksen syntyä, kannattelua ja kuihtumista. Näin on jo siksi, koska omavaraisuudeksi ei riitä vain ”tekeminen, koska tehtävä on”. Jos vaikkapa maatiaisviljely tai uusien taitojen opettelu ei myönnä pidemmän päälle merkitykselliseksi, omavaraiselle taloudelle ei voi ennustaa pitkää ikää. Toisaalta toiminnan merkityksellisyyssykään ei useinkaan synny itsestään, vaan se vaatii aikaa, harjoitusta ja monia ihmisiä, monesti sukupolvia, jotka elävät rinnan ja toisiaan seuraten. Merkityksenkin talvi voi tuki olla kova ja toivoton, kokemuksellisesti kuiva kausi saattaa jatkua pitkään. Takeita ei ole.

Vierauden painottamiselle on myös asubjektivisia perusteita. Kenties omavaraisuutta kohti kääntyminen ja siihen pyrkiminen tarvitsee nimittäin jonkin muunkin kuin rationaalisen minän äänen kuulemista. Onhan niin, että tällä hetkellä yksilön kannalta omavaraisuuspyrkimys on paitsi uhanalainen, toisinaan jopa itsetuhoisuutta lähentelevä ryhtymys. Vaikka rationaalisesti omavaraisuustarpeen perustelisi elonkehän moninaisuuden vaalimisella tai resurssien riittävyydellä, sillä on myös pimeä puolensa, joka on liki yksilöä suurempia luovan-tuhoavia

voimia. Näin omavaraisuus ei perustu missään oleellisessa mielessä minän tai edes lajin selviytymiseen vaan voimien tuhlaukseen ja fossiilisen subjektin horjuttamiseen. Jollei osittainen itsetuho niin ainakin jonkinasteinen syrjäytyminen ja yleisesti hyväksytystä elämäntavasta luopuminen on tällä haavaa välttämätöntä. Vieraan, niin sisäisen kuin ulkoisen, toivottaminen tervetulleeksi omalle alueelle voi olla yksi tapa tulla sinuiksi tämän uhanalaisen ja ennen pitkää väistämättömän muutoksen kanssa.

## Loinen ja syrjäytyminen

Kirjallisuustieteilijä ja runoilija Juri Joensuun kirjallisuuden proseduraalisia kokeellisuuksia käsittelevä väitöskirja päättyy perustellusti toteamaan:

*kokeellisuus* on symbioottisessa yhteydessä johonkin kirjallisuudelle ulkoiseen: muihin medioihin, taiteen tai kulttuurin muotoihin (intermedia, ergodisuus, pelillisuus), tieteeseen, matematiikkaan, mystiikkaan tai magiaan.<sup>154</sup>

Lempeitten ja hyödyllisten symbioottisten suhteiden lisäksi kokeellisuudella on julmemmat ja epäkeskoisemmat parasiittiset piirteensä, jotka usein peittyvät symbioottisten suhteiden alle.

Mahdollista kokeellisen elämän ottamaa asubjektivistista asemaa voi nimittäin verrata loisten talouteen. Kreikkalaisessa merkityksessään *para* tarkoittaa olemista rinnalla, lähellä, välillä ja vastaan. Nämä määreet väistävät kaksinapaisia etujoukon ja valtakulttuurin, korkean ja populaarin vastakkainasetteluja. Ne eivät siis asetu myöskään avantgardea vastaan tai sen suoraksi negaatioksi. *Para* ei pyri suoraan taidepoliittiseen vastarintaan, eikä se liioin pyri yksituumaisesti marginalisoitumaan. Paran oveluus, johon sanan juuret viittaavat, on totunnaisuuksien välissä ja niitä vastassa mutta yhtä kaikki elämän keskuudessa ja jokapäiväisyydessä.

---

154 Joensuu 2012, 270.

Kreikan *para-sitos* (*para*: vieressä, lähellä, vastassa, *sitos*: jyvä, vehnä, ruoka) syö samaa vehnästä kuin isäntänsä. Tämä on yksi loisimisen muoto: saman viljan, saman ruoan syöminen niin, että isännälle jää vähemmän kuin oli tarkoitus. Mutta samanjyväisen loisimisen lisäksi on olemassa ”erijyväinen” loinen, joka odottaa, kunnes isäntä on syönyt jyvän, ja syö sitten tätä. Erijyväinen loinen voi käyttää isäntäänsä muokkaamaan maailmaa itselleen sopivaksi. Isäntä syököön ja viljelkööön jyvää mahdollisimman menestyksekkäästi, jotta hänessä riittää verta.

Paran asema määrittyy niin ikään yhteiskunnallisesti. Agraarisessa Suomessa ”loisia” olivat tilattomat ja omistamattomat, jotka elivät isäntänsä nurkissa ruokapalkalla – muilta nimiltään ”kestit”, ”koturit” tai ”itselliset”. Itsellinen asusti toisen talossa ja maksoi oleskelunsa joko rahalla tai työnteolla; hänellä ei ollut muuta kuin itsensä. Loinen oli ”joutolaisten” sukua ja toisinaan näihin samastettu. Kuten biologiset sisäloiset, talon loiset eivät jääneet sen ulkopuolelle, vaan ne ja he olivat kehon ja talon elimellisiä ja oleellisia osia. Tällä sosiaalisella henkipatolla tai hänen perheellään ei ollut välttämättä lainkaan omaisuutta. Nämä henkilöt jäivät säätyjärjestelmän ja silloisen yhteiskunnan ulkopuolelle ollessaan sen ytimessä. Kaupungissa heidän vastineensa oli ryysykerjäläistö (Marxin *Lumpenproletariat*) ja keskieuropalainen boheemikulttuuri, jonka yhteiskunnallisesta asemasta historiallisen avantgarden ensimmäiset liikkeet Poggiolin mukaan ponnistivat.

Kaikessa kurjuudessaan, joutilaisuutensa ankaruudessa ja vaihtoehdottomassa syrjäytyneisyydessään nämä eivät-oikein-ihmisetkään ovat kuva paikasta, jota kokeellisen taiteen saattaisi olla mielekästä yrittää entistä päättäväisemmin asuttaa, jos se haluaisi irrottautua historiallisen avantgarden rakenteellisen elitistisestä etujoukkoasetelmasta.

\*\*\*

Työläisloiset olivat maaseudun työvoimareservin kaikkein joustavin, alistuvin ja sikäli käyttökelpoisin esiprekaari osa. Vähimmäis-

toimeentuloon pakkotyötyyvinä kausityöntekijöinä he eivät suinkaan imeneet talollisten verta, vaan ison talon talous imi heidän elinvoimaansa. Moderniteetti ei tuonut tilanteeseen merkittäviä muutoksia. Produktivistinen planetaaritalous on nyt loistensa loinen, joka kätkee röyhkeästi oman nihilistisen riippuvuutensa osattomiensa kehoihin esimerkiksi kemikaalijääminä, merkityksettömyyden tuntuina, elintasosairauksina ja yksilöiden yksinäistymisenä.

Loinen ei ole renki tai orja, se tai hän ei ole palvelussuhteessa. Se on uhanalainen ja sopimukseton. Isäntäänsä se on äkkiväärässä dialektiikassa. Loinen ja isäntä eivät välttämättä tiedä toisistaan mitään, ne eivät välttämättä koskaan kohtaakaan, mutta ne tuntevat toisensa ollessaan – ei samassa ruumiissa – vaan sama ruumis, kahteen tahtoon jakautunut yhteiskeho.

Kenties tehokkain tapa kääntyä tätä teollistunutta parasiittisuutta vastaan on yli-identifioitua siihen, loisia loisessa. Ensin kieltäytyä kantamasta taakkaa, joka on ratkeamattomana sälytetty yksilöiden omalletunnolle. Alkaa isännälle hyödyttömäksi. Muuttua puolittain näkymättömäksi. Näpistellä väkevästi ja ohjata kaikki voima isäntäruumiille vieraisiin elämänmuotoihin, jotka kasvavat huomaamatta sen sisällä.

Parasiitin etuliite 'para-' voi tulla loisimaan moneen sanaan, ja lähes aina se vääntää isäntäsanansa merkityksen toiseen kuosiin mutta harvoin kääntää sen suoranaiseksi vastakohtakseen: para-digma, para-doksi, para-siitti, paranvoi. Para taivuttaa merkitystä mutta ei katkaise sitä: se ei ole negaatio, ja siksi sen dialektiikka on jäännöksellistä, äkkiarvaamatonta ja epäsymmetristä.

'Parakieli'<sup>155</sup> on kielen materiaalisuuden osa, joka ennakoi, ylimäärää, vuotaa yli, hämää ja vihjaa – rytmi, äänenpaino, täyteäänteet. Parakieli on kielen materiaalisuuden epämääräisin, minuudettomin, yksinomaisin ja kääntymättömin osa. Samalla tämä materiaalisuus puhuu ohi suun, paljastaa kehon ja mielen jännityksiä ja aavistuksia.

---

155 Parakieli kuuluu paralingvistiikan tutkimusalaan. Siihen sisältyy kaikki ei-kielellinen äänellinen ilmaiseminen, mukaan lukien vaikkapa nauru, intonaatio ja itku.

Puheen loinen asuu sen elävässä kudoksessa. Kielen korpus tarvitsee, kaipaa ja vihaa loisiaan. Ne viihtyvät vain puhdistamattomassa ja sekoittuneessa kielessä.

Para voisi olla elämänmentävä murtuma siinä silvotussa olemisessa, joka on matkalla varastosta varastoon (luonnonresurssista kaatopaikalle), pudotus, joka saa materiat ja energiat kiertämään ja hengittämään. Supermarkettien roskakuiluissa on ehtymättömän paljon hyvää syötävää lähes viikon jokaisena päivänä, puhumattakaan vaikkapa kaatopaikoilta löytyvistä rakennustarpeista ja muista materiaaleista.

Loisten lahja on moninaisuus, ne muokkaavat isäntäruumiidensa käyttäytymistä ja genetiikkaa pakottamalla ne mutaatioihin, poikkeuksiin ja yllätyksiin. Nämä metamorfoosit voivat olla tappavia, mutta eivät koskaan luonnonvastaisia. Loisten luonto ei palaudu selviytymiseen. Löytämällä yllättäviä sijoja ne koettelevat oman elinkelpoisuutensa siinä missä isäntäruumiidensakin rajoja. Tai kuten runoilija Joyelle McSweeney kirjoittaa:

Niin sanottujen edistyksellisten ja innovaattorien tulisi huolella miettiä, kuinka heidän kokeilevuuden, innovaation, uudistuksen, edistyksen ja kehityksen ideologiansa toistavat ja tukevat noita kapitalistisen, historiallisen, patriarkaalisen ja lineaarisen korporatioajan ideologioita. Minusta näyttää että todellisia kokeilijoita ovat pikemminkin itse epäkelvot ötökät, jotka kuolevat kuudesti kesässä, 450 kertaa ihmisiän aikana, hauraat mutantit joihin ihmistoiminnan vaikutus varastoituu.<sup>156</sup>

Näin kokeellisen on antauduttava koeteltavaksi myöntämällä olevansa tulemassa joksikin itselleen tuntemattomaksi. Myöntämällä se – kaiken keskellä, tavanomaisen läpäisemänä ja tyypillisen ympäröimänä. Loisten taito on siksi elää luovuttamattoman kokemuksellisessa ei-missään, ei-minkään tähden, ei-mistään lähtöisin. Loisella ei ole perustaa eikä taetta, mutta juuri siksi sillä on olemisensa pelkkyys. Liberaalin ironian ja kyynisen uskonservatismiin väliltä kulkee kaita

---

156 McSweeney 2015, 59.



polku pelkkään olemiseen ja sen kieleen, joka ei perusta kituuttavuuden jalostavuuteen sen enempää kuin mystiseen auvoon: on voimassa ei-olemisen oleminen.

Parasiittisuus kertoo, että väkevää luonnossa on sen lähtökohtainen rikkinäisyys, alkuristiriitainen luonne, ei niinkään symbioottinen harmonia tai rikkumaton tasapaino. Tätä jatkuvaa ja luovaa konfliktia parasiittisten ilmiöiden moneus rakentaa. Mitään tekemistä tällä ei välttämättä ole evoluution tai etenkin ”vahvemman selviytymisen” kanssa. Sen sijaan, että ajateltaisiin loisen yrittävän selviytyä tai tuottaa jälkeläisiä, samoilla evolutiivisilla argumenteilla voidaan perustella, että se haluaa vain elää ja monistua tai tuhoutua ja tuhota. Vaikka parasiitilla ei siis ole itsessään merkitystä ja tarkoitusta, se voidaan ymmärtää elämänvoiman pakopisteenä, mutta toisin kuin sairaus, se ei poista voimaa kierrosta vaan palauttaa siihen. Poikkeuksellista urhoollisuutta: loinen on aina altavastaajan asemassa, siitä se alistumatta elää.

Niin ikään loinen ei asetu vastarintaan vaan vasten, se tarttuu kiinni koko elämällään siihen, mikä sille on vierasta. Jos loisella olisi mitään sanottavaa, kenties se toteaisi: ainoa tosi vallankumous on elämänkumous, ja ainoa tosi elämänkumous tehdään sisältä käsin, kärsivällisen äkisti yön kokemuksen lihassa.

Olla loinen on kätkeytyä keskusten autiuteen, tuvan nurkkaan, päänahkaan, sanavartalon etuliitteeksi. Ei enää pakoa reuna-alueille, asettumista annettuun marginaaliin ja reservaattiin, vaan sinnikästä pysyttäytymistä sisäisessä vihollisuudessa, avoimessa salaliitossa. Itsetarkoituksellisen edistyksellisyyden ja antagonismin alle on kätkeytynyt suuntia ja intensiteettejä, joiden hurjuus on hiljaista: hitaus, luopuminen, arvaamattomuus, uhanalaisuus, näkymättömyys, kömpelyys, taipuisuus ja ennen kaikkea silkka pelkkyys. Nämä ovat vääriä viittoja valtaosalle historiallisesta avantgardesta, mutta mahdollisesti arvokkaita jälkifossiiliselle kokeellisuudelle.

Taiteen villi syrjäytyminen tarkoittaa kulttuurikokemuksen muuttamista vapaaehtoisen uhanalaiseksi, alttiiksi ja haavoittuvaksi ei-inhimilliselle ympäristölle ja omalle ei-inhimillisyydelleen. Dave Foremanin ekosysteemin ennallistamiseen liittämä käsite *'rewilding'*, suomeksi esimerkiksi villiäyttäminen, tarkoittaa alueen, lajin tai eläimen vapauttamista ihmiskäytöstä tai suoranaisestä vankeudesta ajan kanssa rikastuvaan luonnontilaan<sup>157</sup>. Villiäyttäminen eroaa perinteisestä luonnonsuojelusta (kansallispuistot, tietyn lajin tai sen edustajien suojeleminen, reservaatiajattelu) kokonaisvaltaisuudessaan ja pitkäjänteisessä asteittäisyydessään. Asteittäisyys merkitsee, että jos eläin on kasvanut vankeudessa, sen villiäyttäminen vaatii ennen luontoon vapauttamista valmistautumista, taitojen ja viettien verestämistä. Lisäksi alueen tulee olla eläimen tarpeille ainakin jossain määrin otollinen tai sellaiseksi muuttuva.

Villiintyminen edellyttää siis muutakin kuin vapautusta tai äkillistä olosuhteiden kumoutumista. Kokeellisuuden paradigman muuttuminen vaatii aikaa taitojen kehittymiseen ja kriisien luomiin ympäristöihin sopeutumiseen. Vallankumouksia tapahtuu jatkuvasti, ongelma on, mitä tehdä niiden jälkeen. Varmuutta ei ole, kuinka pitkään valmistautumiseen on aikaa ja millaisiksi fossiilikapitalismin kouristukset muuttavat kulloisetkin ympäristöt. Koska eri ympäristöjen kyky ottaa vastaan muutoksia ja muuttua niiden mukana on hyvin erilainen, yleistä kaavaa kokeellisuuden muutokselle voidaan etsiä vain kokeellisesti ja paikallisesti. Kokeellisuuden eetoksen ja idean jalostuessa kokeelliseksi elämäksi se mukautuu koetteluun ja kokemuksen ahjossa myös itse. Tämä ”kokeellisuuden kokeellisuus” vaatii ja kehittää kykyä antautua perustavalle epätietoisuudelle ja asubjektiiivisen kokemuksellisuuden anarkialle, sen pohjattomuudelle ja takeettomuudelle.

Taiteen villiäyttäminen voi tarkoittaa taiteen viemistä sinne, minne se ei institutionaalisesti kuulu. Jo historiallisesta avantgardesta

---

157 Foreman 2004.

löytyy lukuisia esimerkkejä siitä, miten yhtäältä taide pakenee gallerioista ja toisaalta ei-taide päättyy gallerioihin. Monesti näin voi käydä sattumalta ja vahingossa, mikä usein paljastaa sokean pisteen institution ytimessä tai laidalla. Kuuluu esimerkiksi kerrottavan, että keväisin Ämmässuon jätteenkäsittelykeskus on maamme suurin galleria. Taidekoulujen lopputyönäyttelyt, etenkin suuret hankalasti säilytettävät teokset, dumpataan yleensä jokseenkin sellaisenaan lyhyiden näyttelyjaksojen jälkeen tunkiolle. Kesäkuista Ämmässuota voi ajatella siis kesäisin avautuvana galleriatilana, jossa taideobjektit menettävät suunnitellun objektiluonteensa, murskautuvat jätetruckien teloissa ja kerrostuvat muun jätteen seassa.

Toinen esimerkki villiintyneestä taiteesta on edellistä tietoisempi mutta silti sattumasta ja arvaamattomuudesta syntynyt teos. Gävlen kaupungissa on pystytetty joulunodotuksen kunniaksi 13 metriä korkea ja 3,6 tonnia painava pukki vuodesta 1966 lähtien, ja ainakin 25 vuotena pukki on tuhopoltettu. Nettikamera kuvaa pukin selviytymis-taistelua vuorokauden ympäri. Vuonna 2005 piparkakkumieheksi ja tontuksi pukeutuneet tuhopolttajat syyttivät teoksen tulinuolilla.

Neljännän Mooseksen kirjan 15. jakeessa kehoitetaan uhraamaan pukki syntiuhriina Herralle. Tapaus kauhistuttaa kahdesta syystä: ensinnäkin sen anakronistisuuden tähden, ja toisekseen, koska se paljastaa katastrofaalisesti nykykapitalismin keskeisen toimintaperiaatteen. Epäajanmukaista teossa on uhrin ottaminen tosissaan – jotkut haluavat toistuvasti tuhota hyödyttömästi ja riskialttiisti kansankodin tuottamaa ylimäärää. Uhrauksen näyttämö on niin hyvin pohjustettu, että uhri itsessään on uhrauksensa invokaatio, kutsu uhraajalleen. Pukin polttamisen pelko lisää uhrauksen intensiteettiä ja merkitystä. Jos Gävle olisi muinaispakanallinen pikkukylä (jollainen paikalla on ilmeisesti kerran ollutkin), asukkaiden olisi syytä osoittaa kiitollisuutta uhraajille, jotka irrationaalisiksi antautumalla lievittävät yhteisön syntejä.

Olkipukin surullinen tapaus on ymmärrettävissä myös porvarillisen luonnonsuojelun merkityshorisontissa. Pukki on joka vuosi lajin-sa viimeinen ja täysin avuton edustaja, joka tarvitsee erityissuojelua

vuorokauden ympäri. Gävlen Securitas, jolle epäkiitollinen tehtävä on annettu, epäonnistuu toistuvasti riistanvartijan tehtävässään. Pukkia ei voi suojella, koska se ei kuulu lähtökohtaisesti mihinkään, ja sen itselleen muodostamaa reservaattia yritetään pitää yllä.

Pukin pystytys ja sen palo merkitsevät tilannetta, jossa kulttuuri on sisäisesti niin rikki ja jaettu nimittäjiä on niin vähän, että kaikki uhanalainen on tuomittu katoamaan savuna ilmaan. Sillä pukinpolttorituaalilla on myös toinen, tuhoisa puoli: koska uhrausta ei tehdä yhteisestä sopimuksesta, se on etupäässä kielteinen, yhteisöä rikkova teko. Pukki jakaa taiteen kohtalon maailmassa, jossa taiteella ei ole kohtaloa. Sillä ei ole yhteisöllisiä siteitä, jotka merkityksellistäisivät sen jollain muulla kuin näkyvyydestä, kansainvälisen taidekaupan tai turismin ehdoilla. Pukki on speaktaakkeli, speaktaakkelin tuho ja tuon tuhon speaktaakkeli samassa monumentissa.

\*\*\*

Voi olla, että kokeellinen elämä tarvitsee uhrauksen kaltaista kokemuksellista tuhlausta ja hyödyttömyyttä voimistaakseen merkityksiään ja vahvistaakseen omavaraista autonomiaansa. Kokeellisesti elävä ei tee työtä, hän työskentelee, kun se on tarpeen. Kokeellinen eetos edellyttää usein omapäistä yleisvastikkeellisesta työstä kieltäytymistä. Pahinta on, että oletettavasti kokeellisesti elävä ei edisty lainkaan sovinnaisilla mittapuilla eikä saavuta esimerkiksi yhteiskunnallista arvostusta. Mutta sen sijaan hänellä on toiset, vastikkeettomat halunsa ja nautintonsa, joiden tuotantoa ei voida kasata pääomiksi.

Kääntäessään selkensä tekno-rationaalisuudelle, talouskasvulle ja muille fossiilikapitalismin opinkappaleille kokeellinen elämä luopuu ihmiskeskisestä tehtävästään luonnon negaationa. Näin se saattaa muuttua modernin ja egovetoisen subjektin silmissä hyödyttömäksi ellei mielettömäksi: laskelmoivaa tietoisuutta tarvitaan lähinnä viisaasti ja villisti vetäytymiseen. Resurssien niukentuessa tuhlauksesta tulee köyhää, koska se ei enää perustu kulutukselliseen ja tuotannolliseen haaskuuseen, vaan ajan, spekulatiivisten mahdollisuuksien ja

elämän uusiutuvien voimien tuottamattomaan poisantamiseen ja iloiseen hukkaamiseen, fossiilisen kokemuksellisuuden purkamiseen ja luopumiseen, eksistentialiseen vieraanvaraisuuteen. Jäljelle voi tuurrilla jäädä kulutukseton tuhlaus, ei-laskennallisen energian haaskuu. Tällainen toiminta voi onnistuessaan lisätä asubjektiivisen läsnäolon ja ei-inhimillisten voimien vallitsevuutta ihmisen yksilöllis-itseriittoisen olemisen kustannuksella. Tietoinen aineellinen köyhyys ja yksinkertainen elämä ei ole kurjuuden synonyymi vaan koetteleva pakotie siitä<sup>158</sup>. Ei liioin ole vahinko, että käytännössä kaikki hengelliset traditiot pitävät aineellista vaatimattomuutta henkis-hengellisen väkevoitymisen olennaisimpana edellytyksenä. Käteen jää yksinkertainen elämä, joka palauttaa luonnon ja ihmisen ilmiöt niiden ratkeamattoman ristiriitaiseen monimutkaisuuteen ja omimpaan outouteen.

## Alasajo

Yleisimmillään kokeelliseen elämään syrjäytyminen ja villiinnyttäminen tarkoittaa fossiilisen kulttuurikäsitteksen ja subjektin tietoista alasajoa. Alasajon prosessia voi verrata ensinnäkin kompostiin, jossa ihmistyö ja sen keinotekoisuus on mielekkäässä maasuhteessa. Siinä missä 1900-luvun avantgarde mieli palaa äkkipikaisella ilmieliekillä, hyvin toimiva komposti on jatkuvassa näkymättömässä tulessa. Komposti ei ole luonnollinen tai annettu: sen rakentaminen on keinotekoinen prosessi, samoin kompostin käynnistäminen ja ylläpito vaatii ihmiskäden kajoamista. Vanhaa ja uutta ainesta, nopeasti ja hitaasti maatuva on välillä syytä myllätä ja mullistaa, jotta palamisprosessi voi jatkua eikä maa-aines homehdu. Kompostissa on kerroksia, tunnistettavia ja tunnistamattomia muotoja, se järjestyy sekoittuessaan ja jäsentyy kaaoksessa – näin se voi palaa yli kovankin talven. Keino-

---

158 1960-luvun lopulla muotoutunut *arte povera*, kriitikko Germano Celantin nimeämä köyhän taiteen liike, on tässä yksi ilmeinen vertailukohta. *Ap:n* menetelmiä käyttää hylättyjä, halpoja tai luonnosta kerättyjä materiaaleja usein näennäisen yksinkertaisten ja suurikokoisten töiden rakentamiseen voi pitää dyykkaavan taiteenteon esimerkkinä.

tekoisuudestaan huolimatta prosessi on ”maan oma”, ja onnistunut lopputulos, ruokaisa humus, siihen palautettavissa.

Tällä tapaa jälkifossiilinen alasajo edellyttää sinnikästä maantasoisuutta ja ruohonjuurisuuutta, mikä on myös k-solmun anarkkisuudesta juontuvan vallanpidon tapa – kurittomuus ja herruudettomuus on sen tinkimättömyyden ehto paremminkin kuin päämäärä. Mitä matalampina hierarkiat ja rakennukset pysyvät, sitä vähäisempiä rakenteellinen tihutyö ja väkivalta. Vain jos valtaa ja sen myötä käytettävää voimaa on paljon, tuho (ekologinen, sosiaalinen tai henkinen) voi olla laaja-alaista ja pitkäaikaista. Elämänmuodon tasolla alasajo tarkoittaa siksi sellaisten elämäkäytäntöjen opettelua ja harjoittamista, jotka auttavat irtautumaan fossiilikapitalismista tai sen jälkeen tulevasta tuotantokoneistosta, niin että esimerkiksi pääomavälitteiset suhteet (velkatalous ja -orjuus, lisäarvoa kasaava palkkatyö ja kohtuuttomat tuloerot jne.), ajan myötä mahoutuvat tai käyvät tarpeettomiksi. Tässä prosessissa taiteella ei voi olla apupojan roolia, vaan se on erottamaton osa ruohonjuurisen vapautumisen ylisukupolvista jatkumoa. Kokeellinen elämä voi omavaraistaa ja omaperäistää sitä harjoittavan yhteisön ja vahvistaa tulevan elämän halua kultivoida oikeutettua outoutta.

Alasajo ei ole kertaluonteinen tapahtuma tai perinteinen vallankumous vaan taidollis-kokeellinen prosessi, jonka kesto on tuntematon. Tällaisen ajon kokemusta voi hahmottaa Vadénin sanoin:

[...] ajon uhkaavuus esittäytyy sivilisaation vaatimuksia vasten, samoin kuin sen selittämättömyys ja outous. Ajo sinällään kuitenkin haihduttaa sekä uhkaavuuden ja outouden, nimenomaan koska ero ajajan ja ajettavan välillä katoaa.<sup>159</sup>

Alasajon edellyttämää kulttuurin kultivointia voidaan kutsua ”kriisiviljelyksi”. Kriisiviljelijä joutuu toimimaan muuttuvissa luonnonoloissa keräten ja arvioiden uudelleen niitä perinnetiedon sirpaleita, jotka pienviljelystä kulloisellakin seudulla on jäljellä. Esimerkiksi

---

159 Vadén 2000, 182.

lajike, joka ennen talvehti, ei välttämättä enää selviä monivuotisena, ja toisaalta jokin paikalle aiemmin epätyypillinen kasvi saattaa alkaa kukoistaa. Sademäärät, ravinnekierrot ja keskilämpötilat muuttuvat ja heittelevät. Rikkoina ja vieraslajeina pidetyille kasveille voi löytyä käyttöä ja tilaa. Tällaisessa tilanteessa menetelmät ovat lähtökohtaisesti kokeellisia ja usein intuitiivisia, yrityksen ja erehdyksen koonnoksia, joissa tarvittavat taidot harjoittuvat ja karttavat. Epävarmoissa olosuhteissa maa on muutoksessa niin aineellisesti kuin kokemuksellisestikin. Kriisitilanteessa luontoa ja viljeltävää maata on välttämättä tarkattava muunakin kuin resurssina tai optimoitavana sadon antajana. Ja jotta havainto voi tarkentua, maan on annettava muuttaa ihmistä, usein subjektittomampaan suuntaan, jolloin ei-inhimillisen ja inhimillisen raja alkaa hapertua. Paikallisen luonnon vallitsevuus alkaa näin syrjäyttää inhimillistä hallintaa. Tällä tavoin kokemuksen kumoukseen tarvitaan ei-inhimillisiä voimia, jotka eivät ole ihmisestä eivätkä ihmistä varten. Omalakisuuden – tai taiteen autonomian – pyyde ei asetu näin enää ihmisestä käsin. Jälkifossiilisen kokeellisuuden voi siksi käsitteellistää kulttuuriseksi alkutuotannoksi, jossa ei-inhimilliselle annetaan ja jossa se ottaa tilaa.

Kotimaisia esimerkkejä alasajon taiteista löytyy jo lukuisia. Esimerkiksi Mustarinda-seura on rakentanut omavaraista infrastruktuuria residenssille Hyrynsalmen Paljakanvaaralle vanhan ikimetsän kupeeseen. Innoitusta projekti on saanut 1933–1957 toimineesta Pohjois-Carolinan metsäseudulla sijainneesta Black Mountain -collegesta, joka keräsi yhteen merkittävän joukon kokeellisia tekijöitä kaikilta taiteen aloilta<sup>160</sup>. Mustarindan taloa on asteittain irrotettu kunnallistekniikasta, ja permakulttuurisia viljelyprojekteja kehitetään lähistöllä.

---

160 Black Mountain -ryhmän piirissä syntyneen ”ympäristöpoetiikan” ideoihin voi tutustua Jed Rasulan poeettisen tutkimuksen *This Compost: Ecological Imperatives in American Poetry* (2002) avulla. Black Mountainista tekee tässä yhteydessä kiinnostavan myös sen pyrkimys taidolliseen ja tuotannolliseen omavaraisuuteen. Esimerkiksi yhteisön ruoasta parhaimmillaan 60 prosenttia oli opiskelijoiden ja henkilöstön viljelemää. (Duberman 2009, 71).

Eero Yli-Vakkuri vuorostaan tutki taiteellis-kokemuksellisesti hevosliikennöinnin ehtoja Helsingin ja Turun välillä. Suunnitelmassaan Yli-Vakkuri toteaa, että ”on vääjäämätöntä, että kaupunkien välillä tullaan tulevaisuudessa liikkumaan hevoscärryillä”. Projektin aikana myös suunniteltiin, millaisia tulevaisuuden hevoscärryt voisivat olla, ja pohdittiin käytännössä käsityöläisten kuten kengitysseppien roolia hevosreitit tarpeisiin. Vaihtoehtoisten rakenteiden luomisen lisäksi myös totunnaisuuksien on mukauduttava: ”Hevosille pitää valmistaa tallit Stokkan kellon alle ja Ikean tarjottava hyllytavarana korsirehua”.

Pelastusalus Silakka -projektissa Teemu Takatalo ja Tommi Taipale rakensivat 2010 ”suomalaisen yhteiskunnan tuottamista jätteistä” kataranaanirunkoisen purjealuksen, jolla on tehty tutkimusmatkoja Saaristomerellä ja Suomenlahden molemmilla rannoilla. Tekijät kertovat, että Silakka syntyi suunnittelematta: ”Jos rakentaminen oli luonteeltaan intuitiivista, sitä olivat myös purjehdusretket sekä projektin sisällöllisen puolen kartuttaminen”.<sup>161</sup>

Niin ikään runoilijoiden perustama ja omistama osuuskunta Poesia on tehnyt lukuisten kirjojen kansia käsityönä kohopainokoneella, mikä on edellyttänyt vanhan teknologian uusiokäyttöä, vanhojen ja uudempien painomenetelmien kehittämistä sekä kirjantekemistaidon elvyttämistä. Teokset julkaistaan myös vapaaseen Internet-levitykseen. Tällainen kaksoisstrategia tulee lähelle joidenkin etnofuturistien tapaan samaan aikaan kieltää ja myöntää sekä näin pitää yllä kahta jopa yhteismitatonta tekno-kulttuurista toimintatapaa, jotta näiden väliset erot ja yhtäläisyydet merkityksellistyisivät käytännön kokemuksessa.

Näissä esimerkeissä taidollisuuden ja arkipäiväisyyden korostuessa teosmuoto alkaa usein sulaa tavoiteltuun elämäkokonaisuuteen ja jokapäiväisiin käytäntöihin näitä rikastaen ja muuttaen<sup>162</sup>. Taiteen

---

161 Mehtäläinen & al. 2013, 25.

162 Eivätkö sitten näillä perusteilla ite-taiteilijat, vaikkapa Ensio Tuppurainen, Ilmari Salminen tai Marko Kaiponen, kelpaisi jälkifossiilisen kokeellisuuden pioneereiksi? Toki, samaan tapaan kuin *art brut* ja *outsider*-taide innoitti historiallista avantgardea, sillä erotuksella, että jälkifossiilinen ite luopuu nerokkaan etujoukon ajatuksesta, joka kaappaa sopeutumattomien kokeiden hedelmät.



vakiintuneiden instituutioiden kategorisen vastustamisen sijaan etsiydytään tilanteisiin ja paikkoihin, sellaiseen ajoon, jossa taide ja elämä voivat olla lähtökohtaisesti yhtä, ja joissa taiteen kokijaa ei tarvitse erottaa tekijästä. Näiden vastakohtaisuuksien osittainenkin sulaminen toisiinsa vaatii asubjektivistista hellittämistä, fossiilisen subjektin paradoksaalista halua päästää irti itsestään.

Esimerkkejä yhdistää myös taiteellis-kokemuksellinen neuvottelu käytettävän teknologian tasosta ja ekologisesta kuormituksesta. Tällä tapaa jälkifossiilinen taide voi olla etnofuturismin tapaan futurismia käännetyssä järjestyksessä. Tunnustetaan, että mielekästä paluuta aiempaan teknologiseen tasoon ei ole. Hevoskärryt on suunniteltava uudelleen, koska kärrypolut ovat kasvaneet umpeen tai ne on päällystetty moottoriteiksi. Fossiilista modernia ja sen massiivista perintöä ei voi kuvitella pois: Ydinvoimaloista ei päästä eroon, meriä runtelevan jätekuormituksen määrä on murskaava, kuudes sukupuuttoaalto on ovella – listaa voi jatkaa näännyksiin. Tässä tilanteessa kokeellinen taide voi ottaa myös terapeuttisia ja merkitystä välittäviä tehtäviä kriisin syiden ja seurauksien tunnistamiseksi ja myöntämiseksi tarpeellisella painolla. Kokemuksen kokemuksen muutos koettelee, ja koettelu on välttämätön osa ei-fossiilisen kokemuksellisuuden harjoittamista. Se on osa parantumisprosessia tai sitten ei, takeita ei pyydetä.

\*\*\*

Vaikka alasajo jälkifossiiliseen kokeellisuuteen tapahtuisi (tai olisi osittain jo tapahtunut), modernin avantgarden ehdot pysyvät vielä aikansa voimassa ja pystyvät määrittämään radikaalin taiteen teoretisointia ja kritiikkiä. Kokeellisen elämän eteenpäin vetäytyminen ja juurtuminen on kuitenkin alkanut jo ennen kuin universalistisen ja modernistisen avantgarden reunaehdot on tunnistettu ja analysoitu omista ristiriidoistaan käsin. Jälkifossiilisesti oleellisia eleitä ja tekoja yhdistää siksi kyky tunnistaa – tiedostaen tai tiedostamatta – luonto (villi, kontrolloimaton, itsestään kasvava) ihmisessä ja teollisen ihmisen jättämien jälkien luonnollistuminen ympäristössä. Posthumanis-

tinen teoria kutsuu usein näitä luonnon ja ihmisen rajavyöhykkeitä ”toiseksi luonnoksi”, alueiksi, jossa inhimillinen ja ei-inhimillinen ovat kutoutuneet erottamattomasti toisiinsa. Toinen luonto on yhtäältä se, mikä ihmisessä on villiintynyttä, vaikeasti kesytettävää ja käsitettävää, toisaalta inhimillisen työn ja tahdon aikaansaamia olosuhteita, jotka eivät enää ole ihmisen kontrollissa – näitä ovat vaikkapa kaatopaikat, Kiinan hylätyt kaupungit tai Tšernobylin ydinvoimala-alue.

Kun vielä sata vuotta sitten toisen luonnon ilmiöt olivat nykyiseen nähden verrattain rajattuja ja paikallisia, kokemuksellisesti jopa uusia, nykyisin toinen luonto on standardi ja villit alueet (niin kokemuksessa kuin luonnossakin) poikkeuksia tästä. Siinä missä esimodernille ihmiselle oli itsestään selvää, että hänen ja yhteisönsä elämä on hallitsemattomien luonnonvoimien varassa, toinen luonto on saattanut hetken aikaa näyttää ihmisen kontrolloimalta, jopa tietoisesta ponnistuksen komealta tulokselta. Kun fossiilisen energian hyödyntäminen normalisoitui 1900-luvun alkupuolella, luonnon rajaton ja kaikkalainen muokkaaminen on vaikuttanut helpolta ja järkevältä kulttuurin suunnalta, edistyksen edistämislähtökohta on näkyvissä nykyisissä raskaaseen huipputeknologiaan luottavissa biotaiteissa<sup>163</sup>, jotka ovat lähes välttämättömässä liitossa ”bioteknologisen kompleksin” (lääketeollisuus, korporatiivinen geenimanipulaatio, biovallan käytännöt) kanssa. Tämän monet biotaiteilijat usein myöntävät ja haluavat ottaa osaa uuden teknologian tällä haavaa räjähdysmäisen nopeaan kehitykseen. Monet perustelevat teoksiaan tarpeella tuoda esteettistä ja kokemuksellista näkemystä teknologiseen kehitykseen ja nostaa esiin bioteknologian nostattamia eettisiä kysymyksiä. Ideaalina biotaide voisi toimia bioteknologisen kompleksin taiteellisenä reflektiona. Transplantaatioteoksistaan tunnettu taiteilija Marta de Menezes kirjoittaa:

Luonto keksitään nyt joka päivä uudelleen tutkimuslaboratorioissa: hedelmäkärpäsilä (*Drosophila*) raajoja tuntosarvien tilalla; matoja

---

163 Ks. esim. antologia Kac 2007.

(*Caenorhabditis elegans*) kaksinkertaisella eliniänodotuksella; kanoja lisäksi villillä tai jaloilla. [...] Tämänkaltaiset kokeet ovat keskeisiä sen ymmärtämiseksi, mitä olemme, ja bioteknologia on olemassa etsiäkseen näitä uusia työkaluja ihmiskunnan hyväksi.<sup>164</sup>

Käsitys on moninaisen epäuskottavaa muutoinkin kuin räikeää ihmiskeskeisyyttä. Ensinnäkään taide, joka toimii täysin tietyn teknologisen järjestelmän varassa, ei voi tuottaa sen uskottavaa kritiikkiä. Pelkällä olemassaolollaan suurin osa biotaidetta lähtökohtaisesti hyväksyy huippubioteknologisen kehityksen, joka on viime kädessä alan massiivisten korporaatioiden talutusnuorassa. Eettinen biotaide voi saada kokijansa uskomaan, että bioteknologisella edistyksellä on järkevät ja turvalliset reunaehdot, jonkinlaiset länsimaisen ympäristöetiikan laboratorio-olosuhteet, jotka säännöstellään kansainvälisesti ja turvataan moraalilla reflektiolla. Yhtä perusteltua on väittää, että aseteknologinen kehitys on rauhan asiassa, koska ”kysymys ei ole teknologiasta vaan siitä, miten sitä käytetään”. Länsimainen elämäntapa ei ole modernina aikana kertaakaan rajoittanut huipputeknologian tasoaan kuin kustannussyistä. Eettinen biotaide tulee siksi lähes vääjäämättä tukemaan biosfäärin radikaalia muokkaamista proteiinitasolta ilmastonmuutokseen ja edesauttamaan näiden muutosten normalisoitumista. Ironista kyllä, monien bioteosten vaatimat laboratorio-olosuhteet ovat täsmällinen jälkikuva fossiilisesta avantgardesta, joka tuhoaa omat elinehtonsa. Biotaide on kiinnostavimpia nykytaiteen aloja, kunhan se ei vain väitä olevansa eettistä, vihreää tai muulla tavoin vastuullista.

\*\*\*

Jälkifossiilinen kokeellisuus alkaa siis liki itsestään selvästä huomiosta, että elonkehä ei kestä nykyisenkaltaista teollista sivilisaatiota. Kokeellisen elämän ja taiteen on kokemuksellisesti ja ajatuksellisesti otettava

---

164 De Menezes 2007, 216. Teoksessa Kac 2007.

selkoa, kestääkö se minkäänlaista nykyisenkaltaista muistuttavaa sivilisaatiota. On mahdotonta sanoa, kuinka kauan vastausten antamiseen on aikaa. Historiallisesti viisaan varovainen lähtökohta olisi olettaa, että aikaa ei liiemmin ole, ja ryhtyä välittömästi, pitkäjänteisesti ja hitaasti kiiruhtaen nykyisenkaltaisen sivilisaation purkamiseen. Rauhallinen ja helppo siirtymä fossiilisivilisaation tuolle puolen on huomattavasti vaikeampi kuvitella kuin kapitalismin loppu, puhumattakaan millainen mahdottomuus se olisi päivänpoliittisesti. Siksi käytännön kuvittelutyö ja kokeellinen toteutus ovat suurelta osin sellaisen taiteen harteilla, joka kykenee solmimaan henkisen ja materiaalisen omavaraisuuden säikeitä omaperäisesti ja itseriittoisuuteen sortumatta.

Vaikka fossiilinen moderni on massiivisuudessaan äärimmäisen hauras, se ei lopu kerralla, eikä kokemuksen kokemus ja taiteellinen paradigma vaihdu yön aikana. Saattaa hyvinkin olla, että nykymoderni elämä ja taide jaksavat vielä pitkään kannatella totunnaisia rakenteitaan ja säilyttää tunnistettavat piirteensä. Suurta muutosta ei liioin helpota, että jälkifossiilisten merkityksellisyyksien kerääntymisen ja kultivoitumisen lisäksi kokeellisella eetoksella on välttämätön varjonsa, sen nihilistis-itsetuhoinen puoli. Negaation kautta voidaan tunnistaa henkisen ja materiaalisen romahduksen rakenteita ja seurauksia, mutta vain, jos kokeellinen eetos on valmis luopumaan varmuuksistaan ja tulemaan toiseksi, omavaraisen vieraaksi. Pudotus on vapaa. Tuhoavalla asenteella saattaa edelleen olle kokeelliseen alasajoon tarvittavaa diagnosoivaa voimaa, mutta jälkifossiilinen transgressio on jotain muuta kuin (historiallisen) avantgarden rajaton kuvainsärkeminen: tällä kertaa valinkauhassa eivät ole niinkään taiteen rajat tai yhteiskuntajärjestys vaan elonkehän kokonaisuus.



# KIRJALLISUUS

- ADAMSON, WALTER L., *Embattled Avant-gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. University of California Press, Berkeley 2007.
- ADORNO, THEODOR, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1953). Suhrkamp: Frankfurt am Main 2008.
- DE ANDRADE, OSWALD, ”Ihmissyöjien manifesti” (”Manifesto Antropófago”, 1928). Suom. Eetu Virén. <http://yttt.fi/2011/11/kannibalismi-i-ihmissyöjien-manifesti-teksti/>
- ARTAUD, ANTONIN, ”Du voyage au pays des Tarahumaras”, teoksessa *Oeuvres Complètes IX*, Gallimard, Paris 1971.
- , ”Kaikki kirjoitettu on sianpaskaa” Teoksesta *Le pèse-nerfs* (1925). Suom. J. K. Ihalainen. <http://www.palladiumkirjat.fi/artaud.htm>
- BATAILLE, GEORGES, *Le part maudite*. Les Editions de Minuit, Paris 1949.
- , ”Fasmin psykologinen rakenne”. Teoksessa *Noidan oppipoika: Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle*. Suom. Tiina Arppe. Gaudeamus, Helsinki 1998/1934.
- , *Visions of Excess. Selected Writings 1927–1939*, Alan Stoekl, toim. Minnesota University Press, Minneapolis 1985.
- BAUDRILLARD, JEAN, Beyond the Vanishing Point of Art. Kääntänyt Paul Foss. Teoksessa Paul Taylor (toim.), *Post-Pop Art*. MIT Press, Cambridge 1989.
- BENJAMIN, WALTER, ”Pieni valokuvauksen historia”. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. Markku Koski, Keijo Rahkonen, Esa Sironen (toim.). KSL, Jyväskylä 1989.
- BERARDI, FRANCO, *After the Future*. AK Press, Oakland 2011.
- BLOMBERG, KRISTIAN & RAISA MARJAMÄKI, Taistelu maaperästä – Ian Hamilton Finlayn runopuutarha. *Nuori voima* 2/2014.
- BÜRGER, PETER, *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.

- , "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*", *New Literary History* 41, 2010, 695–715.
- CALINESCU, MATEI, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987). Duke UP, Durham 2003.
- CONOVER, ROGER, *4 Dada Suicides: Selected Texts of Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma & Jacques Vache*. Atlas Press, London 1995.
- DARK MOUNTAIN, *Uncivilization: The Dark Mountain Manifesto*. <http://dark-mountain.net/about/manifesto/>
- DEBORD, GUY, *Panegyrique, vol. 1*. Gallimard, Paris 1993.
- , Ajelehtimisen teoria (*Théorie de la derive*, 1956) Suom. Juhana Venäläinen. YTTT, Helsinki 2011. <http://yttt.fi/2011/06/ajelehtimisen-teoria->-teksti-2/>
- , *Spektaakkelin yhteiskunta*. (La Société du spectacle, 1967). Suomentanut Tommi Uschanov. Summa, Helsinki 2005.
- , & Alice Becker-Ho, *The Game of War* (Le Jeu de la Guerre, 1987). Käänt. Donald Nicholson-Smith. Atlas Press, London 2007.
- DERRIDA, JACQUES JA ANNE DUFOURMANTELLE, *De l'hospitalité*. Calmann-Lévy, Paris 1997.
- DUBERMAN, MARTIN, *Black Mountain: An Exploration in Community*. Northwestern UP, Evanston 2009.
- EBURNE, JONATHAN P., *Surrealism and the Art of Crime*. Cornell University Press, New York 2008.
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS, "The Aporias of the Avant-Garde" (1962). Teoksessa Michael Rolof (toim.) *The Consciousness Industry*. The Seabury Press, New York 1974, 16–41.
- ERRINGTON, SHELLY, *The Death of Authentic Primitive Art: And Other Tales of Progress*. University of California Press, Florida 1998.
- LE FEUVRE, LISA, *Failure. Documents of Contemporary Art series*. MIT Press, Cambridge, MA 2010.
- FIEDLER, LESLIE, "Death of Avant-Garde Literature". Teoksessa *The Collected Essays of Leslie Fiedler Vol. 2*. Stein and Day, New York 1964, 454–61.
- FINLAY, IAN HAMILTON, *Selections*. Toim. Alec Finlay. University of California Press, Berkeley 2012.
- , "The Primitive Unconscious of Modern Art", *October* 34 (1985), 45–70.
- FOSTER, HAL, "This Funeral is for the Wrong Corpse". Teoksessa Hal Foster, *Design & Crime (and Other Diatribes)*. Verso, New York 2002, 123–144.
- FOREMAN, DAVE, *Rewilding North America: A Vision for Conservation in the*

- 21st Century*. Island Press, Washington 2004.
- GROENER, FERNANDO JA ROSE-MARIA KANDLER (toim.), *7000 Eichen: Joseph Beuys*. König, Köln 1987.
- GUATTARI, FELIX, *Kaaosmoosi* (Chaosmose, 1992). Suom. Mariaana Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti. Tutkijaliitto, Helsinki 2010.
- HANSEN, MIRIAM BRATU, ”Benjamin’s Aura”. *Critical Inquiry* 34 (2008), 336–375.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Teokset*. Suom. Johan L. Pii. niin & näin -kirjat, Tampere 2013.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Taideteoksen alkuperä* (Ursprung des Kunstwerkes, 1950). Suom. Hannu Sivenius. Taide, Helsinki 1995.
- *Die Geschichte des Seyns* (1938/1940). GA 69. Toim. Peter Trawny. Vittorio Klosterman, Frankfurt 1998.
- HENNOSTE, TIIT, ”Ethno-Futurism in Estonia”. Teoksessa Günter Berghaus (toim.) *International Yearbook of Futurism Studies II*. De Gruyter, Berlin 2012, 253–285.
- HOME, STEWART, ”The Palingenesis of the Avant-garde”. Teoksessa Stewart Home, *Analecta*. Sabotage, London 1996, 2–5.
- HOPKINS, DAVID (toim.), *Neo-Avant-Garde*. Rodopi, Amsterdam 2006.
- HUNT, JOHN DIXON, *Nature Over Again: The Garden Art of Ian Hamilton Finlay*. The University of Chicago Press, Chicago 2009.
- HUTTUNEN, TOMI (toim.), *Venäläisen avantgarden manifestit*. Poesia, Jyväskylä 2014.
- HÄKKINEN, KAISA, *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Wsoy, Helsinki 2004.
- HÄRMÄNMAA, MARJA & SAKARI KATAJAMÄKI (toim.), *Avant-garde, anarkismi, terrorismi: Muutamia strategioita järjestyksen sotkemiseksi*. Gaudeamus, Helsinki 2007.
- JAY, MARTIN, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. University of California Press, Berkeley 2005.
- JOENSUU, JURI, *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Poesia, Helsinki 2012.
- JONES, DAFYDD, *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde*. Rodopi, New York 2006.
- JOUTSIJÄRVI, JONIMATTI, ”Tuolla puolen tarinaa alkaa ääni – Keijo Virtasen Leimuavasta hiljaisuudesta ja sen lukemisesta”.



- <http://mahdollisenkirjallisuudenseura.net/wp-content/uploads/MKS-Joutsijärvi-Leimuava-hiljaisuus.pdf>
- KAC, EDUARDO (toim.), *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. MIT Press, Cambridge 2007.
- KAITARO, TIMO, *Runous, raivo, rakkaus: Johdatus surrealismiin*. Gaudeamus, Helsinki 2001.
- KAUFMANN, VINCENT, *Guy Debord: Revolution in the Service of Poetry*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- KRAUSS, ROSALIND E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, MA, 1986.
- KUSPIT, DONALD BURTON, *Psychostrategies of Avant-garde Art*. Cambridge UP 2000.
- LATOUR, BRUNO, *Emme ole koskaan olleet moderneja* (Nous n'avons jamais été modernes, 1991). Suom. Risto Suikkanen. Vastapaino, Tampere 2006.
- LEE, RICHARD B. JA IRVEN DEVORE (toim.), *Man the Hunter* (1968). Aldine Transaction, New Jersey 2009.
- LEHMAN, DAVID, *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. Doubleday, New York 1998.
- LORD, BARRY, *Art and Energy: How Culture Changes*. AAM Press, Washington 2014.
- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Nopanheitto* (Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard, 1897). WSOY, Helsinki 2006.
- MANN, PAUL, *Theory-death of the Avant-garde*. Indiana UP 1991.
- MARCUSE, HERBERT, *Taitteen ikuisuus* (Permanenz der Kunst 1977). Suom. Ville Lähde. niin & näin -kirjat, Tampere 2011.
- MATHEWS, HARRY JA ALASTAIR BROTHIE (toim.), *Oulipo Compendium*. Make Now Press, London 1998.
- MCSWEENEY, JOYELLE, Hyönteisaikaa: Kitiininen nekropastoraalinen hyperaika tulevaisuutta vastaan. Suom. Jouni Teittinen. *Tuli & savu* 80 (2015), 56–63.
- MEHTÄLÄINEN, JUHA, TOMMI TAIPALE JA TEEMU TAKATALO (toim.), *Pelastusalus Silakka*. Palladium, Siuro 2013.
- DE MENEZES, MARTA, ”Art: In Vivo and in Vitro”. Teoksessa Kac 2007, 215–229.
- MITCHELL, LYNETTE G., *Greek Bearing Gifts: The Public Use of Private Relationships in the Greek World, 435–323 BC*. Cambridge UP 2002.
- MITCHELL, ROBERT, *Experimental Life: Vitalism in Romantic Science and Literature*. John Hopkins UP, Baltimore 2013.

- MONROE, ALEXEI, *Interrogation Machine: Laibach and NSK*. The MIT Press, Cambridge, Mass. 2005.
- MURPHY, RICHARD, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge UP 1999.
- NITSCH, HERMAN, *Orgien Mysterien Theatre/Orgies Mysteries Theater*. März Verlag, Darmstadt 1969.
- NORDLUND, LASSE, *Elämämme perusteista*. Palladium, Siuro 2008.
- NOVALIS, *Das Allgemeine Brouillon: Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99* (1799). Meiner Verlag, Hamburg 1993.
- NSK, *Padiglione NSK*. Modern Galerija, Ljubljana 1993.
- PATOČKA, JAN, "Der Subjektivismus der Husserlschen und die Forderung einer a-subjektiven Phänomenologie" (1971). Teoksessa *Die Bewegung der menschlichen Existenz: Phänomenologische Schriften II*. Klett-Cotta, Stuttgart 1991.
- PLACE, JEAN MICHEL (toim.), *Acéphale. Réédition des numéros publiés et du numéro final non publié*. Paris, 1995.
- POGGIOLI, RENATO, *Theory of the Avant-Garde* (Teoria dell'arte d'avanguardia, 1962). Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1968.
- POSER, LASSE, "Kannibalismi: Kannibalistinen liike 1/2"  
[http://yttt.fi/2013/07/kannibalismi-kannibalistinen-liike-12-teksti/#\\_edn2](http://yttt.fi/2013/07/kannibalismi-kannibalistinen-liike-12-teksti/#_edn2)
- PYLKKÖ, PAULI, *Aconceptual Mind: Heideggerian Themes in Holistic Naturalism*. John Benjamins, Amsterdam 1998.
- , "Suomen kieli on vetäytymässä ja jättämässä meidät rauhaan toisiltamme" *niin & näin* 1/1998, 44–49.
- , *Luopumisen dialektiikka*. Uuni, Taivassalo 2009.
- RASULA, JED, *This Compost: Ecological Imperatives in American Poetry*. University of Georgia Press, Athens 2002.
- ROBERTS, GRAHAM, *The Last Soviet Avant-Garde: Oberiu – Fact, Fiction, Metafiction*. Cambridge UP 2006.
- ROPPONEN, VILLE, *Uralilainen ikkuna*. Savukeidas, Turku 2012.
- ROSS, KRISTIN, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*. University of Minneapolis Press, Minneapolis 1989.
- RUECKERT, WILLIAM, "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism". *Iowa Review* 9.1 (1978), 71–86.
- SALLAMAA, KARI, "What is Ethnofuturism? Thoughts on Uralic Philosophy". Teoksessa Thorsten Botz-Bornstein & Jürgen Hengelbrock (toim.). *Re-ethnicizing the Minds? Cultural Revival in Contemporary Thought*.

- Amsterdam: Rodopi, 2006, 237–250.
- , ”Etnofuturismin filosofia suomalais-ugrilaisten kansojen säilymisen perustana”. Julkaisematon esitelmä 1999.
- SALMINEN, ANTTI JA TERE VADÉN, *Energia ja kokemus. niin & näin* -kirjat, Tampere 2013.
- SANDQVIST, TOM, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*. MIT Press, Cambridge, Mass.. 2005.
- SCHEUNEMANN, DIETRICH, *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*. Rodopi, New York 2005.
- SCOTT, JAMES C., *Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. Yale University Press, New Haven 2009.
- SEIGEL, JERROLD E., *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*. University of California Press, Berkeley 1995.
- STITES, RICHARD, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford UP, 1989.
- STOCKHAUSEN, KARLHEINZ, ”Huuuh! Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg”. *MusikTexte* no. 91 (2002), 69–77.
- STOEKL, ALLAN, *Bataille’s Peak. Energy, Religion, and Postsustainability*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.
- STOKVIS, WILLEMJIN, *Cobra: The Last Avant-Garde Movement of the Twentieth Century*. Lund Humphries Publishers, London 2004.
- TIEKSO, TANJA, *Todellista musiikkia: kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Poesia, Helsinki 2013.
- VADÉN, TERE, *Ajo ja jälki: Filosofisia esseitä kielestä ja ajattelusta*. Atena, Jyväskylä 2000.
- , *Kaksijalkainen ympäristövallankumous*. Osuuskunta Rohkean reunaan, Tampere 2010.
- VICTORIA, BRIAN DAIZEN, *Zen at War*. Toinen täydennetty laitos. Lowman & Littlefield, Lanham 2006.
- WINKIEL, LAURA, ”Postcolonial Avant-Gardes and the World System of Modernity/Coloniality”. Teoksessa Per Bäckström & Benedikt Hjartarson (toim.), *Decentring the Avant-Garde*. Rodopi, Amsterdam 2013, 97–116.
- ZAVJALOV, SERGEI, ”Äänettömyyden sammaleen lävitse: volgalais-permiläisen etnofuturismin runous”. Teoksessa *Volga-antologia*. Toim. Ville Ropponen. Savukeidas, Turku 2000, 120–150.
- ZIAREK, KRZYSZTOF, *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-*

*Garde, and the Event*. Northwestern UP, Illinois 2002.  
----, *Force of Art*. Stanford UP, 2004.  
ŽIŽEK, SLAVOJ, "Foreword: They Moved the Underground". Teoksessa  
Alexei Monroe, *Interrogation Machine: Laibach and the NSK State*. MIT,  
Cambridge, Mass., 2005.

# KIITOS

Kymmenet ihmiset ovat myötävaikuttaneet teoksen hiljalliseen muotoutumiseen vajaan vuosikymmenen aikana. Onneksi olette.

Erityiskiitos avusta: Myllyhermannin väki, Mustarinda-kollektiivi, Taideyliopiston Kokeellisuus-kurssi 2014, *niin & näin* -ihmiset, Karri Kokko, Mikko Mankinen, Raisa Marjamäki, Maria Salminen, Olli-Pekka Tennilä, Tere Vadén.

*Ylöjärvellä 14.10.2015*

