

Outi Vilminko

Pro gradu –tutkielma

Sosiologia

Kevät 2014

## Susikuvien semioottista tulkintaa

Suomalainen sotienjälkeinen kuvataide ihmisen ja luonnon suhteen kuvaajana

## Lapin yliopisto, yhteiskuntatieteiden tiedekunta

Työn nimi: Susikuvien semioottista tulkintaa. Suomalainen sotienjälkeinen kuvataide ihmisen ja luonnon suhteen kuvaajana.

Tekijä: Outi Vilminko

Koulutusohjelma/oppiaine: Sosiologia

Työn laji: Pro gradu –työ

Sivumäärä: 101

Vuosi: Kevät 2014

### Tiivistelmä:

Ihmisen ja luonnon suhde on nykyään erityisen pohdinnan alla johtuen erilaisista ympäristökysymyksistä. Pro gradu –tutkielmani aiheena onkin ihmisen ja luonnon suhde ja sen kehittyminen. Tutkimusmenetelmänäni on Erwin Panofskyn ikonologinen metodi, jonka apuvälineinä käytän strukturalistista, pragmaattista ja greimasilaista semiotiikkaa. Aineistonani ovat suomalaisen kuvataiteen susikuvat 1950-luvulta 2000-luvun alkupuolelle. Tutkin, miten ne heijastavat yhteiskunnallista tilannetta luontosuhteessamme ja millaisia ilmenemismuotoja luontosuhteemme niissä saa. Tutkin myös, miten sutta kuvataiteessa käytetään ihmisen ja luonnon eron/samanlaisuuden kuvaajana. Aikaisempaa tutkimusta suden käytöstä kuvataiteessa ihmisen luontosuhteen ilmentäjänä en ole löytänyt.

Yhteiskunnassamme on siirrytty sotienjälkeisen ajan utilistisesta luontosuhteesta ekologiseen ajatteluun. Myös susikuvissa representoituu muutos ihmisen ja luonnon suhteessa. Utilistinen ja ambivalenttinen luontosuhde vaihtuu ekosentriseen ja joissakin kuvissa jopa biosentriseen ajatteluun. Naistaiteilijoidemme susikuvissa tämä ilmenee usein ihmisen näkemisenä seksuaalisena oliona. Miestaiteilijoilla sen sijaan luonnossa ja ihmisessäkin nähdään erityisesti raadollisuutta. Suteen liittyy kuvataiteessa myös eläin- tai luonnonsuojelullisia asenteita. Samoin sitä käytetään vähemmistöjen tai muuten alistetussa asemassa olevien vertauskuvana. Suden monipuolinen käyttö kuvataiteessa heijastaakin suden asemaa kompleksisena eläimenä.

Suden asema on 1950-luvulta nykypäiviin muuttunut vahinkoeläimestä tiukasti suojelluksi uhanalaiseksi lajiksi. Tämän johdosta susien lukumäärä ja susivahingot ovat kasvaneet. Suden suojeleminen jakaakin mielipiteitä jyrkästi. Kuvataiteessa suden suojeleminen kuitenkin harvoin suoraan otetaan kantaa. Susia on kuitenkin nykytaiteessa alkanut esiintyä enemmän, ja niissä susi on siirtynyt kaupunkikuvaankin.

Joissakin susikuvissa ilmenee paluuta pyyntikulttuurin aikaiseen luontosuhteeseen. Ihminen/luonto -dikotomia on niissä purkautunut tai sitä pohditaan. Susikuvissa ilmeneekin usein mystinen tai naturistinen perusasenne luontoa kohtaan. Tämä ei kuitenkaan näy ihmisten jokapäiväisessä toiminnassa, joka on yleensä utilistista tai humanistista.

Avainsanat: kuvataide, susi, ihminen ja luonto, semiotiikka, ympäristösosiologia, sosiologinen eläintutkimus

Muita tietoja

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi x

Suostun tutkielman luovuttamiseen Lapin maakuntakirjastossa käytettäväksi x

## Sisällysluettelo

<b>1 Johdanto</b> .....	6
<b>1.1 Kuvataiteen asema</b> .....	7
<b>1.2 Miksi juuri susi</b> .....	9
<b>1.3 Työn kulku</b> .....	11
<b>2 Teoreettinen viitekehys</b> .....	12
<b>2.1 Sosiaalinen konstruktionismi yleisenä teoriana</b> .....	12
<b>2.2 Erikoisalojen teoriat ja keskeiset käsitteet</b> .....	15
2.2.1 Ympäristösosiologian näkökulmia .....	15
2.2.2 Sosiologisen eläintutkimuksen näkökulmia .....	18
2.2.3 Representaatio ja sen tulkinta .....	22
2.2.4 Kategorisointi ja dikotomiat .....	26
<b>3 Semiotiikka</b> .....	29
<b>3.1 Strukturalistinen semiotiikka</b> .....	30
<b>3.2 Pragmaattinen semiotiikka</b> .....	32
<b>3.3 Greimasilainen semiotiikka</b> .....	33
<b>4 Aineisto ja sen tulkinta</b> .....	35
<b>5 Ihmisen ja luonnon suhde</b> .....	39
<b>5.1 Jälleenrakentamisen aikaa</b> .....	39
5.1.1 Ambivalenssia ja utilismia .....	40
5.1.2 Luonnon raadollista hierarkkisuutta .....	43
5.1.3 Luonnosta vieraantumista .....	45
<b>5.2 Ympäristöherätys ja ekologisen paradigman synty</b> .....	48
5.2.1 Lappilaisten aseman vertauskuva .....	50
5.2.2 Uhanalaisuus .....	52

5.2.3 Ihminen luonnon ja kulttuurin rajalla .....	54
5.2.4 Naisen 'toiseus' .....	58
5.2.5 Luontoon yhtyminen .....	61
5.2.6 Ihmisen ja luonnon tasa-arvoisuus .....	64
5.2.7 Nainen luonnon ja kulttuurin ristipaineessa .....	66
5.2.8 Naisen ja suden kohtalonyhteys .....	69
5.2.9 Ihmisen pohjimmainen raadollisuus .....	71
5.2.10 Luonto järjellisen ajattelun alle .....	72
<b>5.3 Ajankohtaistunut susikeskustelu .....</b>	<b>75</b>
5.3.1 Mytologinen susi .....	78
5.3.2 Leikillinen ajatus ihmisen susimaisuudesta .....	79
5.3.3 Uhkaava susi kaupungissa .....	81
5.3.4 Eksklusiosta inklusioon: Rento kaupunkilaissusi .....	83
<b>6 Sudesta on moneksi: yhteenvedoa ja pohdintaa .....</b>	<b>86</b>
Lähteet .....	90

## 1 Johdanto

Ihmisen ja luonnon eroa on länsimaissa pohdittu pitkään, mutta nykyään se erilaisten ympäristökysymysten takia tulee keskustelun ytimeksi (Dickens 1992, 123). Maailman luonnonsäätiön raportin (WWF 2012) mukaan nykyään tarvittaisiin vuodessa noin 1,5 maapallon tuotto vastaamaan ihmisten vuosittaista kulutusta. Vuosien 1970-2008 välisenä aikana maapallon biodiversiteetti on huvennut 28 %. Lisääntyneet ympäristöongelmat muun muassa globaalina huolena ilmaston lämpenemisestä tai luonnon monimuotoisuuden säilymisestä nostavat ihmisen ja luonnon suhteen tarkastelun alle.

Pro gradu-tutkielmani aiheena on ihmisen ja luonnon suhde ja sen kehittyminen 1950-luvulta nykypäiviin. Tutkimukseni kohteena ovat suomalaisen kuvataiteen susikuvat 1950-luvulta 2000-luvun alkupuolelle. Analysoin kuvia ja tutkin, miten ne heijastavat yhteiskunnallista tilannetta ihmisen ja luonnon suhteen kehityksessä. Tutkimukseni menetelmänä käytän Erwin Panofskyn kehittämää kuvien kolmivaiheista tulkintamallia, jonka apuvälineinä käytän eri semiotiikkojen käsitteitä ja näkemyksiä. Yleisenä teorianani on sosiaalinen konstruktionismi. Katson semiotiikan, opin merkeistä ja merkkijärjestemistä sekä niiden toiminnasta olevan osa sosiaalista konstruktionismia, sillä merkkien toiminta toisaalta välittää meille tietoa todellisuudesta, toisaalta se muokkaa todellisuutta käsitystemme mukaiseksi (ks. Veivo & Huttunen 1999, 14-15).

Ihmisen ja luonnon suhdetta tutkitaan nykyään paljon ja monen eri tieteenalan näkökulmasta. Myös susi ja susisuhteemme on ollut tutkimuksen kohteena. Aikaisempaa tutkimusta suden käytöstä kuvataiteessa en ole löytänyt. Kuvataide on kuitenkin merkittävä vaikuttaja, sillä sanattomien ja symbolisten merkitysten yhdistäminen antaa tehokkaita keinoja nostaa esiin uusia sosiaalisen kokemuksen muotoja (Määttänen 2012, 194).

Luonnontieteellistä tietoa susista tuo esiin muun muassa Eeva Janssonin (2013) väitöskirja *Suomen susipopulaation nykyinen geneettinen rakenne ja monimuotoisuus*. Suvi Borgström (2011) taas on tarkastellut suden suojeluun liittyviä oikeudellisia ja yhteiskunnallisia ongelmia väitöskirjassaan *Iso paha susi vai hyödyllinen hukka? Ekologis-juridinen näkökulma suden suojelun hyväksyttävyyteen*. Outi Ratamäen (2009) väitöskirja *Yhteiskunnallinen kestävyys ja hallinta suomalaisessa susipolitiikassa* tarkastelee suomalaista susipolitiikkaa ja siihen liittyviä ongelmia. Omassa tutkimuksessanikin tulee esiin susitilanteemme ja siihen liittyvät konfliktit, mutta tarkastelen

susikuvia yleisemmin ihmisen ja luonnon suhteen ja sen kehittymisen kuvaajina. Tutkin, miten susi kuvataiteessa heijastaa yhteiskunnallista tilannetta luontosuhteessamme, ja millaisia ilmenemismuotoja luontosuhteemme konkreettisesti saa. Suteen liittyy kuvataiteessa monenlaista symboliikkaa, ja sitä käytetään tällöin usein ihmisen itsemäärittelyn välineenä. Tutkinkin, miten sutta kuvataiteessamme käytetään ihmisen ja luonnon eron/samanlaisuuden kuvaajana.

Suden ja kuvataiteen valikoitumiseen tutkimukseni kohteeksi vaikuttivat lähinnä henkilökohtaiset kiinnostukseni aiheet. Olen käynyt taidekoulua ja tehnyt kuvateoksia sekä pitänyt näyttelyitä. Eläimet ovat usein kuvissani mukana, susi ei kylläkään kuin yhdessä piirustuksessa.

Asun maaseudulla Pohjois-Pohjanmaalla. Asuinseudullemme ilmaantui joskus 2000-luvun alussa valtakunnan tasollakin seurattu pantasusi Milla laumoineen. Alfanaaras Milla ja sen lauman alfauros kuitenkin katosivat, ja niiden raadot huuhtoutuivat myöhemmin merenrantaan Pyhäjoella. Myös Millan pentue katosi. (Ks. myös Suomen salakaadettuja susia 2013.) Senkin jälkeen on susia kulkeutunut alueellemme, mutta ne ovat aina kadonneet syystä taikka toisesta. Seuraankin susitapahtumia sekä mediasta että kuuntelemalla paikallisten ihmisten välittämiä tietoja susihavainnosta ja susivahingoista. Susikysymykset ja -konfliktit nousevat aika ajoin voimakkaasti esiin ja kirvoittavat yhteiskunnassa kiivastakin mielipiteiden vaihtoa.

Kurssiaikatauluista johtuen aloitin pro gradu –tutkielmani teon perehtymällä kuvataiteessa yleisesti käytettyyn menetelmään semiotiikka ja tekemällä pienoistutkielman susikuvien luontonäkemyksistä. Vasta sen jälkeen aloin etsiä teorioita ja käsitteitä koskien ihmisen ja luonnon suhdetta. Tulin näin toteuttaneeksi Bruno Latourin (2005, 143) ajatusta, jossa hän kysyy, oletko koskaan nähnyt taidemaalaria, joka aloittaa työnsä valitsemalla ensin kehykset. Tällä hän haluaa painottaa varsinaisen tutkimuksen pääosaa. Lähdenkin tutkimuksessani liikkeelle susikuvista, joiden kautta tarkastelen ihmisen ja luonnon suhteen muutosta etsien merkityksiä kuvista itsestään.

## **1.1 Kuvataiteen asema**

Maailmamme on nykyään hyvin visuaalinen (Seppänen 2005). Vaikka kuvataide ei olisikaan osa jokapäiväistä elämäämme – toisin kuin esimerkiksi televisio-ohjelmat tai lehtien mainoskuvat – se osaltaan heijastaa, luo ja uusintaa mielikuviamme jokapäiväisen elämämme ja kulttuurimme ilmiöistä. Aikoinaan taide luettiin tieteeksi (Kuhn 1994, 121), mutta nykyään se koetaan erilliseksi alakseen.

Taide on samanlainen käsite kuin uskonto: sen avulla voidaan kuvata yhtä hyvin yhteiskunnallisia instituutioita kuin yksilöiden henkisen elämän laatuakin. Taiteen historiaan on tallentunut kertomuksia yhteiskuntien valtarakenteista, mutta myös yksilöiden kokemuksista ja tavasta hahmottaa maailmaa. (Töyssy, Vartiainen & Viitanen 1999, 19.)

Taiteellisen toiminnan peruslähtökohtia ovat ihmisen minuus ja yhteisöllisyys. Vaikka taidetta voidaankin tehdä sen itsensä vuoksi, sen perimmäinen lähtökohta on aina yksilön ja koko ympäröivän yhteiskunnan välisessä vuoropuhelussa. (Töyssy ym. 1999, 5). Pentti Määttäsen (2012, 194) mukaan taide on historialliseen aikaan ja paikkaan sidottua kokemusta. Taideteos on moniaineksinen ja monitasoinen, läheisesti elämäntähtämyksiin liittyvä merkitysten, arvojen ja emootioiden tihentymä. Taide saa voimansa ja merkityksensä yhteydestä elämään.

Kuvataide on muun muassa viestintää. Se käyttää ilmaisunsa välineinä erilaisia materiaaleja ja tekniikoita, joiden avulla se luo muotoja, kuten värejä ja viivoja. Se ilmaisee tekijän näkemyksiä (tahallisia tai tahattomia) muun muassa mielikuvien, symboliikan, tarinoiden, metaforien ja vertauskuvien avulla. Se voi pelkistää tai rikastaa välitettävää tietoa ja havainnollistaa asioita, joita ei voi sanoin kuvailla. Kuvataide välittää tietoa ihmisten tunteista, maailmankuvista ja maailman tulkinnoista. Se on visuaalista itseilmaisua, siinä ihminen tekee ajatuksensa näkyviksi kuvien avulla. (Töyssy ym. 1999, 11.) Taideteos ilmaisee ja merkitsee jotakin, se on viesti, jonka välittyminen edellyttää myös katsojalta henkilökohtaista kokemista (mts., 161).

Kuvataiteen merkitystä vaikuttajana ei usein tule ajatelleeksi varsinkaan nykyään, kun maailmamme tulvii kuvia eri muodoissa. Sen merkityksestä kertoo kuitenkin muun muassa kuvataiteeseen vielä nykyäänkin kohdistuva sensuuri. Esimerkiksi uskontoja kritisoivia teoksia sensuroidaan nykyäänkin (ks. esim. Sakkinen 2007). Samoin sen merkityksestä kertoo esimerkiksi taiteilijoiden saamat valtion apurahat (ks. Taiteen edistämiskeskus 2014).

Historian saatossa kuvien tekeminen on tukenut hyvin monenlaisia yhteiskunnallisia ja yksilöllisiä tarkoituksia. Taide on usein ollut vallankäytön väline, ja sen tekemiseen saadut resurssit on saatu vallanpitäjiltä. Yksilön ja yhteisön vaikutus taiteen sisältöön ja muotoihin on vaihdellut eri aikakausina. Mitä hierarkkisempi yhteisön hallintokoneisto on ollut, sitä selkeämmin valtarakenne on pyrkinyt yhtenäistämään taiteen tyyliä ja sisältöjä. Yksilöllistä ilmaisua on taiteessa alettu arvostaa vasta renessanssiajasta lähtien. 1900-luvullakin taiteelle joissakin yhteiskunnissa luotiin tiukkoja sääntöjä kuten Neuvostoliitossa ja Hitlerin Saksassa. (Töyssy ym. 1999, 14-19.) Taiteelle ominaisten merkitysten monitasoisuus ja tiivis yhteys emootioihin mahdollistaa taiteen käyttämisen yhteiskunnallisten ja poliittisten aiheiden käsittelyyn. John Deweyn mukaan hyvän taiteen



tunnuspiirteenä on muun muassa kyky seurata ja havainnoida historiallista muutosta, tiedostaa esiin nousevia uusia sosiaalisen kokemuksen muotoja ja tuoda ne omilla keinoillaan julkisen keskustelun kohteeksi. Sanattomien ja symbolisten merkitysten taitava yhdistäminen antaa tähän tehokkaita keinoja. (Määttänen 2012, 194.)

Taiteeseen liittyy usein mielikuva uuden luomisesta. Harri Veivo ja Tomi Huttunen (1999, 121-160) katsovat kulttuurimme jakautuvan keskustaan ja periferiaan. Keskusta muodostuu kulttuurin kehittyneimmistä ja vahvimmista kielistä, joissa vallitsee muutosvastaisuus ja pyrkimys asiointilan säilyttämiseen ennallaan. Kulttuurin kielillä Veivo ja Huttunen tarkoittavat paitsi luonnollisia kieliä, myös erilaisten taideteosten ja muiden inhimillisten osa-alueiden merkkijärjestelmiä. Kulttuurin rajaa lähempänä olevan periferian tunnusmerkkejä ovat vapaus, dynaamisuus ja moniarvoisuus. Taide liikkuu usein periferian alueella, jota eivät koske keskustan vakiintuneet normit ja käsitykset siitä, mikä on hyväksyttyä ja mikä ei. Taide, kuten myös uskonto, perustuu Steven Mithenin (1996, 174-184) mukaan ihmisen kykyyn olla piittaamatta ontologisia kategorioita erottavista rajoista ja yhdistää niitä taiteessa, myyteissä ja rituaaleissa. Myös Mary Douglas (2005, 88) on pohtinut taiteen asemaa ja katsoo, että esimerkiksi runouden rikkaus syntyy moniselitteisistä ilmaisuista. Taiteen uutta luovaan kykyyn liittyykin piittaamattomuus kategorioista ja niiden rajoista (Anttonen 2002).

Kuvataiteen susikuvat voivatkin toisaalta luoda uutta, mutta usein ne heijastavat yhteiskunnassa esiintyviä käsityksiä. Tällöinkin ne kuitenkin voivat myös pureutua yhteiskunnassa esiintyviin marginaalisempiin käsityksiin, jotka voivat toimia muutosvoimana ja ajan kuluessa siirtyä osaksi valtavirtaa.

## **1.2 Miksi juuri susi?**

Susi on muista suurpedoistamme poiketen ainoa sosiaalinen eläin; sen perusyksikön muodostaa lauma (Pulliainen 1999, 79). Suomen suurpedoista ihmisille suoraan vaarallisiksi koetaan vain susi ja karhu. Karhu on Suomessa tappanut ihmisen viimeksi vuonna 1998 ja niinkin vasta kuin elokuussa 2013 käynyt ihmisen kimppuun (Helsingin Sanomat 18.8.2013). Susi kuitenkin tuntuu herättävän enemmän tunteita ja pelkoja kuin karhu, vaikka se on viimeksi tappanut ihmisiä Suomessa 1800-luvun loppupuolella (ks. esim. Pulliainen 1984, 18). Mirko Laakkonen (2006, 11) toteaa, kuinka luonnonvaraisten eläinten kohdalla voi esiintyä ambivalenssia; toisia villieläimiä suorastaan vihataan, kun taas toisia arvostetaan ja kunnioitetaan. Ehkä syynä susivihaan ja suden

mieltämiseen karhua vaarallisemmaksi on se, että susi on tappanut ihmisiä myös ravinnokseen. Karhu taas on useimmiten käynyt ihmisen kimppuun tullessaan häirityksi talviuniltaan tai kokiessaan pentujensa olevan uhattuina. Karhun ja suden konstruoinnin eroihin voi vaikuttaa myös se, että karhu oli suomalaisille aikoinaan myyttinen toteemieläin, joka saatettiin tarkkoja rituaaleja noudattamalla myös tappaa ja syödä (ks. Klemettinen 2002, 139-140). Karhunlihaa syövät jotkut suomalaiset nykyäänkin, sudenlihaa sen sijaan ei. Klaus Ederin (1996, 86) mukaan yhteiskunnissa on usein kielletty syömästä eläimiä, jotka ovat meitä lähimpänä tai meistä kauimpana. Niinpä suomalaiset eivät syö lemmikkieläimiään tai luonnon petoeläintä kuten susi.

Sutta määriteltäessä siihen voidaankin liittää lähtökohdiltaan hyvin eritasoisia ominaisuuksia: moraalisia, biologisia, kognitiivisia, sosiaalisia ja ekologisia. Esimerkiksi biologinen susikäsitys korostaa suden asemaa suojeltavana ja uhanalaisena eläimenä. Kognitiivinen susikäsitys puolestaan on kiinnostunut sudesta sosiaalisena ja kommunikatiivisena eläimenä. (Vilkkä 2014.)

Raamatussa susi on verenhimoinen raatelija. Usein myös kansanperinteessä susi on pahan vertauskuva. Myyttiseen susikäsitukseen länsimaissa kuuluvat sekä susilapset että ihmissudet. (Vilkkä 2014.) Taiteessakin susi on saanut ja saa edelleen erilaisia merkityksiä. Esimerkiksi kirjailijamme Aino Kallaksen teoksen *Sudenmorsian* päähenkilö on ihmissutena uljas ja voimakas susinainen, joka sudenhahmossa edustaa suteen liittyviä positiivisia arvoja: vapautta ja tahdonvoimaa. Sen sijaan elokuvassa *Thriller*, vuodelta 1983, Michael Jackson muuttuu kauhua herättäväksi ihmissudeksi. (Vilkkä 2014.) Sutta käytetäänkin taiteessa usein ihmisen itsemäärittelyn välineenä. Siihen saatetaan tällöin liittää niin positiivisia kuin negatiivisiakin arvoja. Susi myös saattaa representoida erilaisia ihmiseen ja yhteiskuntaan kohdistuvia uhkia.

Suden käyttämiseen taiteessa sekä hyvän että pahan symbolina liittyy ehkä suteen konnotoituva mielikuva älykkäästä ja ovelasta eläimestä. Outi Ratamäki (2009a) toteaa, että eläimen fyysiset piirteet, kuten ulkomuoto, vaikuttavat siihen, miten konstruomme eläintä ja millaisia representaatioita siitä tuotamme. Suden ulkomuoto herättääkin yleensä ilmeikkäitä kuvauksia. Esimerkiksi Aleksis Kivi (2010) teoksessaan *Seitsemän veljestä* kuvaa susia synkeänaamaisiksi pedoiksi, häntyreiksi ja viistosilmiksi. Karhuun sen sijaan konnotoituu usein nallemaisuus. Kyseessä olisi tällöin Jari Niemelän (2000, 219-220) mainitsema lajiestetiikka; lajien ulkonäkö heijastaa niiden ekologista arvoa. Susiin saatetaankin liittää äly ja oveluus. Karhussa taas nähdään ennemmin voimaa, kuten esimerkiksi sananlasku ”karhulla yhdeksän miehen voimat ja kahden miehen mieli, sudella kahden miehen voimat, yhdeksän miehen mieli” antaa ymmärtää (ks. Sananparsia 2013). Karhua käytetäänkin usein tuotemerkeissä, joihin konnotoituu vahvuus kuten Karhu-olut tai Karhu-urheiluvälineet. Karhulla onkin edelleen voimakas symboliarvo voiman,

sisun, lujuuden, kestävyuden ja turvallisuuden metaforana (Klemettinen 2002, 161). Sutta tuotemerkeissä tapaa harvoin. Metsähallitus on tosin markkinoinut Lapin luontoa ulvovan suden kuvalla (Vilkkä 2002, 291).

Susiasioihin liittyvät toimijat ja media seuraavat susitapahtumia tarkasti ja ne herättävät usein kiivastakin mielipiteiden vaihtoa. Susi ihmisen ja luonnon suhteen kuvaajana on antoisa tutkimuksen aihe, sillä sen asema mielletään usein kauimmaksi meistä. Ihmisen ja luonnon on usein väitetty lähentyneen, mutta miten on ihmisen ja suden laita?

### **1.3 Työn kulku**

Tutkielmani teoreettinen viitekehys käy ilmi luvusta kaksi. Käytän yleisenä teorianani sosiaalista konstruktionismia sillä katson, että luontosuhteemme ei ole pysyvä vaan kehittyy ja muuntuu jokapäiväisen sosiaalisen toiminnan kautta historiallisesti ja kulttuurisesti. Varsinaisina teorioinani käytän ympäristösosiologian ja sosiologisen eläintutkimuksen tuomia näkökulmia ihmisen ja luonnon väliseen suhteeseen ja sen kehittymiseen. Keskeisinä käsitteinäni ovat representaatio ja kategorisointi. Representaatio ja sen tulkinta tuovat mukaan kuvataideteokset ja oman positioni niiden tulkinnassa. Kategorisointi taas on eräs tapa konstruoida todellisuuttamme.

Käytän tutkimukseni menetelmän apuvälineinä eri semiotiikkojen esiintuomia käsitteitä ja näkemyksiä, jotka esittelen luvussa kolme. Varsinaisena menetelmänäni on Erwin Panofskyn kolmivaiheinen kuvien tulkintamalli, jonka esittelen luvussa neljä. Myös aineiston keruu ja valikoituminen tutkimuskohteeksi sekä aineiston käsittelytapani sisältyvät lukuun neljä. Varsinainen tutkimukseni sisältyy lukuun viisi. Viimeisessä luvussa kuusi vedän yhteen tutkimukseni tulokset sekä pohdin, miten ne liittyvät laajempaan kokonaisuuteen ihmisen ja luonnon suhteessa ja sen kehittämisessä.

## 2 Teoreettinen viitekehys

### 2.1 Sosiaalinen konstruktioismi yleisenä teoriana

Tutkimukseni yleisenä teoriana on sosiaalinen konstruktioismi, jonka perusajatuksena on, että todellisuus on sosiaalisesti, ja erityisesti kielen kautta rakennettu. Käsitän myös kuvataiteen susikuvat sosiaalisesti todellisuutta rakentavina tekijöinä. Ne osaltaan resonoivat ihmisen ja luonnon välisen suhteen tilaa ja osallistuvat näin myös todellisuutemme rakentumiseen tietynlaiseksi.

Käsite *konstruktioismi* on vakiintunut joukolle lähestymistapoja, joiden mukaan inhimilliset käytännöt määräävät yhteiskunnallisen olemassaolon. Sen mukaan me tuotamme yhteiskunnallisen todellisuuden. Yhteiskunnallinen todellisuus taas muuttuu siten, että käytännöt lakkaavat vahvistamasta joitain konstruktioita, alkavat vahvistaa joitain uusia konstruktioita tai alkavat vahvistaa entisiä konstruktioita joko muuntuneissa muodoissa tai muuntuneissa konteksteissa. (Heiskala 2004, 197.) Tutkiessani ja tulkitessani susikuvia kiinnitän huomiota niiden heijastamiin historiallisesti ja kulttuurisesti muuttuviin käsityksiimme ihmisen ja luonnon suhteesta. Käsitteen konstruktioismi sijasta jotkut käyttävät käsitettä konstruktivismi. En kuitenkaan tee eroa näiden välillä, vaikka itse käytänkin käsitettä konstruktioismi.

Sosiaalisen konstruktioismin syntyyn vaikutti erityisesti Thomas Kuhnin vuonna 1962 julkaissut teos *Tieteellisten vallankumousten rakenne*. Sillä oli suuri vaikutus käsityksiin tieteestä ja totuudesta ja edistyksestä. Teoksessaan Kuhn (1994) esitti mullistavan teoriansa siitä, kuinka tiede ei etene vain kumulatiivisesti niin sanotun normaalitieteen keinoin asteittain, vaan myös vallankumouksellisten muutosten kautta. Normaalitieteitä harjoitettaessa alkaa ilmetä anomalioita eli ilmiöitä, jotka eivät sovi vallalla oleviin *paradigmoihin*. Ne Kuhn määrittelee ”universaaliksi tunnustetuiksi tieteellisiksi saavutuksiksi, jotka tuottavat jonkin aikaa tieteenharjoittajien yhteisön malliongelmat ja niiden ratkaisut” (1994, 10). Lisääntyneet anomaliat johtavat lopulta kriisiin, jonka seurauksena syntyy uusi paradigma. Sen syntymisen jälkeen normaalitiede keskittyy taas uuden paradigman antamien ilmiöiden ja teorioiden selvittämiseen kumulatiivisesti. Kuhnin näkemyksen mukaan tiede ei kehity ja edisty koko ajan lähemmäs totuutta, vaan muuttaa muotoaan ja löytää

uusia työkaluja. Näin ei myöskään voida sanoa, että aikaisempi tieto olisi arvottomampaa kuin uusi. (Mts. 1994.)

Varsinaisen sosiaalisen konstruktionismin alkuteoksena pidetään yleensä fenomenologisen sosiologian piirissä vuonna 1966 syntynyttä Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin teosta *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen* (ks. esim. Heiskala 2004, 82). Sen mukaan todellisuutemme rakentuu jokapäiväisissä sosiaalisissa prosesseissa ihmisen ja ulkoisen todellisuuden välisessä vuorovaikutuksessa ja asettuu lopulta meitä kohtaan reifikoituneina yhteiskunnallisina instituutioina (Berger & Luckmann 1995). Ihmisten luontokäsityksetkin muodostuvat jokapäiväisessä paikallisessa toiminnassa erilaisten sosiaalisten käytäntöjen kautta (Suopajarvi & Valkonen 2003, 7).

Sosiaalista konstruktionismia on kritisoitu muun muassa siitä, että sen lähtökohdista ei esimerkiksi voi käsitellä kysymystä totuudesta, sillä sen mukaan totuus on relativistista muotoutuen historiallisesti ja kulttuurisesti. Sen perusteella ei voi perustella arvojen ja pakkojen olemassaoloa (ks. Heiskala 2005, 203; Gergen 1999, 230). Sitä voidaan kuitenkin myös puolustaa esimerkiksi sillä, että se mahdollistaa itsestäänselvyyksien kyseenalaistamisen. Esimerkiksi stereotyyppiat ulkomaalaisista tai sukupuolista voidaan asettaa tarkastelun alle samoin kuin vaikkapa käsityksemme ihminen/luonto –eronteon oikeutuksesta. Ian Hackingin (2009, 67) mukaan konstruktio tuokin mukanaan aina jonkun kriittisen idean. Hän kuvaa sosiaalista konstruktionismia naamioiden riisujana, joka paljastaa ideoiden taustalla piilevät ideologiat ja osoittaa mitä eturyhmiä ne palvelevat (mts., 40). Myös susikuvat osaltaan paljastavat ihmisen ja luonnon suhteeseen piileytyviä käsityksiä ja valtasuhteita.

Kenneth J. Gergen (1999, 223-224) puolustaa sosiaalista konstruktionismia sillä, että se mahdollistaa dialogin eri näkökantojen välillä, koska se ei relativisminsa vuoksi pitäydy yhden ainoan totuuden mahdollisuuteen. Hänen (mts., 195) mukaansa tarvitaan sensitiivistä ja jatkuvaa sosiaalista analyysia, joka katsoo asioita useasta näkökulmasta ja edistää dialogia. Pyrinkin susikuvien tutkimuksessani tuomaan esiin erilaisia tulkintoja ja näkökulmia ihmisen ja luonnon suhteeseen ja sen kehittymiseen.

Myös kysymyksestä onko kaikki todellakin sosiaalisesti konstruointia, on käyty keskustelua. Kysymystä siitä, mikä todellisuudessamme on sosiaalisesti rakentunutta, ovat tarkastelleet Gergenin (1997, 57) mukaan muun muassa Bruno Latour ja Steve Woolgar. He katsovat, että tieteellinen tieto syntyy oletusten, tutkimuslaitteiden, kirjoitusten ynnä muun suunnattomassa keskenään vuorovaikutuksessa olevissa järjestelyissä, kokonaisessa elämäntavan traditiossa. Kielen

konstruktionista rakennetta tarkasteleva Gergen (mts., 35-36) katsoo, että sanat eivät itsessään kuvaa maailmaa, mutta niistä tulee totta, koska ne toimivat vuorovaikutuksessa. Hänen mukaansa vain sanat ja fraasit ovat sosiaalisesti konstruoituneita. Luonnosta ja eläimistä ottamiimme vertauksiakin käytämme kuvaamaan ihmisiä ja itseämme. Mutta kieli ja kuvat eivät ainoastaan kuvaa maailmaa, vaan ne ovat käytäntöjä, jotka myös merkityksellistävät ja samalla järjestävät, rakentavat, uusintavat ja muuttavat sosiaalista todellisuutta, jossa elämme. Kieltä käyttäessämme tai luodessamme kuvateoksia me merkityksellistämme eli konstruoinne kohteet, joista puhumme, kirjoitamme tai vaikkapa maalaamme kuvia. (Ks. esim. Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 18.)

Äärimmäinen kulttuurinen konstruktionismi – jota voidaan kutsua myös universaaliksi konstruktionismiksi tai jyrkäksi sosiaalisesti konstruktionismiksi – väittää, että todellisuudesta laatimiimme konstruktioita säätelevät pelkät kulttuuriset tekijät (Heiskala 2004, 123). Toista äärilaitaa edustaa esimerkiksi antropologi Marvin Harris (1992), jonka mukaan ihmiseläimen biologinen rakenne ja luonnonympäristön rakenne ovat ratkaisevassa asemassa inhimillisen kulttuurin muotoutumisessa. Universaalien konstruktionismin mukaan aivan kaikki on sosiaalisesti rakennettua. Ian Hackingin (2009, 43-44) mukaan on kuitenkin vaikea löytää yhtäkään universaalien konstruktionismin edustajaa. Ei ole järkeä väittää, että esimerkiksi naispakolainen on sosiaalisesti rakentunut, jos on sitä mieltä, että kaikki on sosiaalisesti rakentunut. Muutenkin Hacking (mts., 65) kehottaa käyttämään sanaa ”sosiaalinen” konstruktionismin edessä säästeliäästi. Hänen mukaansa on asioita, jotka, jos ovat rakentuneita, voivat olla sitä vain sosiaalisesti. Sana ”sosiaalinen” on hänen mukaansa hyödyllinen vain, kun tarkastellaan elottomia objekteja, ilmiöitä tai tosiasioita, joita yleensä pidetään luonnon osina ja jotka ovat olemassa ihmisten yhteiskunnasta riippumatta. Sudet eivät ole elottomia objekteja, mutta ne ovat luonnon osia, ja katson, että ne ovat olemassa myös ilman ihmistä ja yhteiskuntaa. Ihminen kuitenkin konstruoi susi- ja luontokäsityksensä ja tuo nämä käsityksensä esiin muun muassa kuvataiteen keinoin.

Onkin olemassa äärilaitojen väliin sijoittuvia konstruktionistisia teorioita. Esimerkiksi Risto Heiskala (2004, 199) on sitoutunut maltilliseen konstruktionismiin, joka olettaa, että kaikki ihmisten tuntema todellisuus on tulkittua todellisuutta, ja kulttuurisen muuntelun kirjo on suuri. Kuitenkin ihmisen biologinen olemus ja luonnonympäristön rakenne asettavat muuntelulle rajat. Luonnonkin todellisuus voidaan konstruoida monella tavalla, mutta ei miten tahansa. Heiskala kannattaa yhteiskuntatutkijoiden keskustelusuhdetta ihmistä luonnonoliona tutkivien tieteiden kanssa. Klassisella sosiologiallakin on ollut problemaattinen ja ambivalentti suhde ympäristökysymyksiin. Sosiaalinen ympäristö on nähty sosiologian territoriona, luonnonympäristö

on jätetty luonnontieteille. Työnjako tieteiden välillä on kuitenkin problemaattinen ympäristökysymyksissä. (Irwin 2001, 3-7.)

Maltillinen konstruktionismi lähestyy kriittisen realismin tapaa ymmärtää itsenäisen luonnon ja konstruoidun luonnon suhde. Esimerkiksi kriittisiin realisteihin luettu Peter Dickens (1996, 72) katsoo, että vaikka tieto on sosiaalisesti konstituoitua, se ei tarkoita, että se olisi *vain* sosiaalisesti konstituoitua. Hänen mukaansa yhteiskunnassa on voimia ja mekanismeja, jotka eivät ole vain kielen ja diskurssien tuotetta. Suurpedotkin, kuten susi, ovat voimakkaita toimijoita, jotka kykenevät haastamaan ihmisen ylläpitämiä järjestelmiä kuten metsästyskäytäntö tai lainsäädäntö (RKTL 2013). Sosiologisen tutkimuksen ja teoretisoinnin kannalta onkin tärkeää problematisoida myös muiden toimijoiden kuin ihmisten asemaa yhteiskunnassa (Kupsala & Tuomivaara 2004, 318).

Tutkielmassa käyttämäni sosiaalinen konstruktionismi lähestyy maltillisen konstruktionismin tapaa käsittää ihmisen ja luonnon suhde. Historiallisesti ja kulttuurisesti muotoutuvat ja muuttuvat käsityksemme luonnosta ja tutkimuksessani erityisesti sudesta vaikuttavat suteen, sen kohteluun ja koko susipolitiikkaamme. Mutta sudet myös vaikuttavat vuorostaan yhteiskuntaan. Minulle sosiaalinen konstruktionismi ei ole äärimmäistä kulttuurista konstruktionismia. Käsitän sosiaalisen konstruktionismin lähinnä käsitteiden ja mielikuvien muodostumisena, joihin kuuluvat kielen ohella myös muut merkit, kuten kuvataiteen representaatiot ihmisen ja luonnon suhteesta.

## **2.2 Erikoisalojen teoriat ja keskeiset käsitteet**

### **2.2.1 Ympäristösosiologian näkökulmia**

Tutkimukseni paikantuu sekä ympäristösosiologiaan että sosiologiseen eläintutkimukseen, joka sekin tosin voitaisiin lukea ympäristösosiologian piiriin. Käytän tutkimuksessani niiden esiintuomia näkökulmia ja ajatuksia liittyen ihmisen ja luonnon suhteeseen.

Varsinainen ympäristösosiologia alkoi kehittyä 1970-luvulla (Ronkainen 2006, 10). Ympäristökysymykset alkoivat politisoitua 1980-luvulta alkaen (Massa 2009, 10). Suomessa ympäristösosiologian voidaan sanoa laajenneen vasta 1990-luvun alussa, mutta nykyään se on jo

vakiinnuttanut asemansa sekä teoreettisena että empiirisenä ympäristökysymysten tutkimisena (Ronkainen 2006, 10-11).

Jarno Valkosen ja Kimmo Saariston (2010, 8) mukaan ympäristösosiologia voidaan laajasti määritellä oppi- ja tutkimusalaksi, joka tutkii ympäristön ja yhteiskunnan vuorovaikutusta kriittisesti ja monipuolisesti. Ympäristösosiologit tulkitsevatkin yhteiskunnan ja ympäristökysymysten suhdetta monin eri tavoin. Esimerkiksi Ilmo Massa (1994, 38-39) katsoo, että ympäristösosiologian piiriin kuuluvat muun muassa vallankäytön tutkimus ympäristön käytössä, ympäristötietoisuus, ympäristöliikkeiden ja –konfliktien tutkimus sekä tulevaisuuden tutkimus. Annamari Konttisen, Pekka Jokisen ja Keijo Koskisen (2004, 292) mukaan taas tyypillisiä ympäristösosiologian tutkimusaiheita ovat ympäristöasenteet ja ympäristöarvot, kulutuskysymykset, ympäristöliikkeet ja ympäristökonfliktit, ympäristöriskit ja niiden arviointi sekä ympäristöpolitiikka.

Ympäristö käsitteenä ei ole ongelmaton. Nykyään se voi viitata esimerkiksi inhimillisen olemassaolon aineelliseen perustaan, jota uhkaa ihmisten omien toimintojen seurauksena tuho (Haila 2001, 9). Se voidaan myös määritellä hyvinkin laaja-alaisesti koko siksi kehykseksi, jonka sisällä elämme (ks. esim. Irwin 2001, 3). Philip W. Sutton (2007, 4) katsoo, että laajimmassa merkityksessään ympäristö voidaan käsittää koko maapalloksemme. Tim Ingold (2003) kuitenkin suhtautuu kriittisesti maapallon laajuiseen ympäristökäsitykseen. Hänen mukaansa maapallon laajuinen ympäristö ei ole elämismaailma, vaan elämästä erillinen maailma. Hän katsoo, että käsittäessämme ympäristömme länsimaalaisittain palloksi, jonka pinnalla elämme, maailma näyttää meille etäisen tarkastelun kohteena, joka on erotettu arkipäivän kokemuksen piiristä. Tällöin me itse emme kuulu maailmaan olemalla sen olemuksen mukaisia tai myötäilemällä sen syklejä ja rytmejä. Näin koko ihmisyytemme nähdään olemukseltaan koostuvan fyysisen luonnon ylittämistä. Maapallosta voi näin tulla kollektiivisen haltuunoton kohde, ja voimme käsittää maapallon kuuluvan meille, jolloin maapallosta tulee omaisuutta ja toiminnan kohde. Ingoldille ympäristö perustuukin paikalliselle, aktiiviselle ja kouriintuntuvalle kanssakäymiselle asutun maailman olioiden kanssa. Ympäristöllä on kokemuksellinen keskus ja paikallinen toteutuu elämän käytännöllisissä askareissa, eikä etäisessä ja välinpitämättömässä kaukaisen maailman tarkkailussa. (Mts.)

Ingoldin (2003) kuvaamaa maailman kokemista palloksi, jonka pinnalla elämme, voisi kutsua antroposentrismiksi, ihmiskeskeisyydeksi. John Barryn (2002, 27) mukaan antroposentrismien juuria voi kristinuskon ja teollistumisen ohella etsiä jo ihmisten evoluutiosta ja eloonjäämistalusta. Ingoldin (2003) voi katsoa peräänkuuluttavan antroposentrisestä



maailmankuvasta luopumista ja siirtymistä biosentriseen maailmankuvaan, jonka mukaan elämme ympäristön sisällä, emme sen ulkopuolella. Peter Dickensin (1992) mukaan jo Karl Marxilla (1818-1883) esiintyi biosentristä ajattelua hänen kirjoittaessaan ihmisen luonnosta vieraantumisen. Marxin visiona oli yksi ainoa tiede, joka ratkaisisi ihminen/luonto -erottelun (mts., 192). Ympäristösosiologian tulisi myös esimerkiksi Kari Väyrysen (2009, 47) mukaan ylittää ihmis- ja luonnontieteiden välinen kuilu ja kehittää aivan uutta poikkitieteellistä ajattelua.

Jos ympäristö käsitetään Tim Ingoldin (2003) tapaan paikalliseksi kanssakäymiseksi asutun maailman olioiden kanssa, voidaan pohtia, mistä kaikesta tämä elämiss maailma koostuu. Esimerkiksi Yrjö Hailan (2001, 9) mukaan ympäristö käsittää kaikki yhteiskunnan olemassaoloa määrittävät tekijät. Tällöin ympäristö sisältäisi myös ihmisten tekemät asiat kuten kaupungin rakennukset tai työpaikkamme tietokoneet, tai ihmisten konstruoimat asiat kuten poliittiset puolueet. Useimmiten kuitenkin ympäristöasioista puhuttaessa ympäristön käsitetään koostuvan ei-inhimillisistä luonnonolosuhteista ja luontoon liittyvistä ympärillämme olevista asioista (Sutton 2007, 1). Luonto taas voidaan määritellä Raymond Williamsin (2003, 55-61) mukaan esimerkiksi kaikeksi, mikä ei ole ihmistä. Williams kuitenkin kysyy, mitä luonto ja luonnollinen oikeastaan lopulta ovat. Kuuluvatko esimerkiksi ihmisten istuttamat ja hoitamat pensasaidat luontoon? Myös Philip W. Sutton (2007, 4) pohtii luonto-käsitteen moniselitteisyyttä ja päätyykin ympäristösosiologiassaan käyttämään käsitettä luonnonympäristö, jonka hän määrittelee ei-inhimilliseksi maailmaksi, jonka sisällä ihmisyhteisöt ja niiden tuotteet sijaitsevat. Leena Vilkka (1993, 33) katsoo, että ympäristön ja luonnon merkityserot tulevat esiin jo puhuttaessa ympäristön- tai luonnonsuojelusta. Ympäristönsuojelu viittaa hänen mukaansa ihmisen elinympäristön terveellisyyden turvaamiseen, kun taas luonnonsuojelun katsotaan kantavan huolta myös muiden lajien ja koko luonnon hyvinvoinnista.

Eräs yhteiskunnan ja luonnon välisestä rajanvedosta on vedonnut ihmisen järkeen, joka kuuluu yhteiskuntaan, järjetön taas luontoon (Eder 1996, 105). Ihmisen ja rationaalisuuden on näin katsottu olevan irrallaan luonnosta (Oksanen 2012, 51). Tämä rajanveto on näkynyt myös yhteiskuntatieteessä, jonka eräs myytti on ollut, että yhteiskunta on erillään luonnosta (Massa 2009, 19). Tim Ingold kuitenkin kysyy, onko olemassa jotain aluetta, jolla ihmiset elävät erityisesti sosiaalista elämää. Hänen mukaansa sellainen oletus on illuusio, sillä tapojen ja toimintojen kautta ihmisillä on jatkuvaa sosiaalista vuorovaikutusta muun luonnon kanssa. (Hiedanpää, Jokinen & Jokinen 2012, 3.)

Peter Dickens (1992, xi) katsoo, että hallitseva länsimainen näkemys korostaa ihmisen ylivoimaisuutta tai etevämmyyttä muihin lajeihin nähden. Hänen mukaansa tämän

ylemmydentunnon perusnäkökulmia ovat näkemykset, joiden mukaan a) ihmiset eroavat muista olioista ja b) ovat kohtaloidensa herroja. Tämän lisäksi ihmiset uskovat, että c) maailma ja sen resurssit ovat rajattomat ja että d) ihmisen historia on edistyksen historiaa

Juhani Pietarinen (1987) on määritellyt neljä filosofista perusasennetta luontoa kohtaan, jotka esiintyvät ihmisen tietoisuudessa ja toiminnassa yhtäaikaaisesti, päällekkäin ja limittäin:

1. *Utilismissa* luonto on vain ihmisen hyvinvointia varten.
2. *Humanistinen* asenne kokee ihmisen tavoitteena olevan älyllisen ja eettisen kehityksen, jota luonnonkin tulee palvella.
3. *Mystismin* tavoitteena on löytää ykseyden tunne luonnon kanssa korostaen kuitenkin ihmisen henkistä kehittyneisyyttä.
4. *Naturismissa* ihmisen ja luonnon välinen erottelu on kokonaan poistunut.

Tulkittessani susikuvia ja tutkiessani ihmisen ja luonnon suhteen kehittymistä otan mukaan myös Pietarisen määrittelemät filosofiset perusasetteet luontoa kohtaan. Katson, että muun muassa Kari Väyrysen (2009) peräänkuuluttama poikkitieteellinen ajattelu ympäristösosiologiassa ei koske vain sosiologian ja luonnontieteiden välisen rajan ylittämistä, vaan myös muut tieteet, kuten filosofia, on tuotava mukaan ihmisen ja luonnon suhteen tutkimukseen.

### 2.2.2 Sosiologisen eläintutkimuksen näkökulmia

Ympäristösosiologian lisäksi työni paikantuu sosiologiseen eläintutkimukseen, jonka ohella usein puhutaan myös yhteiskunnallisesta, kulttuurisesta, yhteiskuntatieteellisestä tai ihmistieteellisestä eläintutkimuksesta sekä eläinpolitiikasta. Nimike 'eläinsosiologia' tuntuisi myös käyttökelpoiselta lyhykäisyydessään, mutta etologit käyttävät sitä tutkiessaan eläinten keskinäistä sosiaalista kanssakäymistä (Kupsala & Tuomivaara 2004, 311). Kansainvälisesti yhteiskunnallinen eläintutkimus tunnetaan nimellä Human/Animal Studies eli lyhennettynä HAS (Ratamäki 2010).

Varsinainen monitieteinen eläintutkimus alkoi muotoutua omaksi tutkimusalakseen vasta 1980-luvun jälkeen (Tuomivaara 2010, 116) ja se on kasvanut voimakkaasti 1990-luvulta lähtien. Taustalla on eläinkysymysten politisoituminen viime vuosikymmeninä. Yhteiskunnallinen eläintutkimus tarkastelee yhteiskunnallisia tekijöitä, jotka tuottavat ja uusintavat eläimiin liittyviä käytäntöjä ja ajattelumalleja (Kupsala & Tuomivaara 2004, 311). Nykyään ihmisen ja eläimen

suhdetta tutkivien joukosta voi löytää esimerkiksi sosiologeja, biologeja, antropologeja, maantieteilijöitä, filosofeja, uskontotieteilijöitä ja oikeustieteilijöitä. Itse asiassa muun muassa Peter Dickensin (1992, 1-16) peräänkuuluttama luonnontieteiden ja humanististen tieteiden yhteistyö yhteiskunnan ja luonnon suhteen tutkimuksessa tuntuu toteutuneen myös spesifimmin ihmisen ja eläimen välisen suhteen tutkimuksessa.

Eläimiin liittyvä tutkimus tutkii monipuolisesti ja monitieteisesti muun muassa eläinten ja ihmisten välisiä suhteita (YKES 2013). Saara Kupsalan ja Salla Tuomivaaran (2004, 315) mukaan sosiologisen eläintutkimuksen keskeisenä teemana on ollut analysoida eläinsuhteiden muutoksia modernisoituvissa ja myöhäismoderneissa yhteiskunnissa. Sosiologian perinteessä eläimen rooli ihmisen sosiaalisen todellisuuden ja kokemuksen rakentumisessa on jäänyt melko vähälle huomiolle. Ihmisiä on tutkittu ikään kuin he olisivat kehittyneet vuorovaikutuksessa vain toistensa kanssa. (Arluke & Sanders 1996, 2-3.) Ihmisen on sosiaalitieteissä katsottu pitävän itseään kulttuurioliona erotuksena luonnonolioista. Ihminen on myös tunnistanut itsensä tietyn ryhmän jäseneksi nimenomaan erontekojen ja luokittelujärjestelmien kautta. (Kupsala & Tuomivaara 2004, 312; ks. myös Haraway 2003). Kun ihmiset ja eläimet erotetaan erillisiin luokkiin, oletetaan, että kaikilla eläimillä nilviäisistä nisäkkäisiin on jotain yhteistä, kun taas ihminen eroaa kaikista muista jollain olennaisella laadullisella tavalla. Tällaisessa luokittelussa eläin määritellään ihmisen 'toiseksi'. (Kupsala & Tuomivaara 2004, 312-313.)

Salla Tuomivaaran (2010, 124-129) mukaan eläinten luokitteluista keskeisin onkin ihmisen ja muiden eläinten välinen jaottelu. Se näkyy selkeästi jo sosiologian syntyvaiheissa 1800- ja 1900-luvun taitteessa. Eläimiä kyllä käsiteltiin sosiologisissa teksteissä, mutta pääasiassa sen takia, että varhainen sosiologia selitti ihmisiä vertaamalla heitä eläimiin tarkoituksenaan perustella puhtaasti sosiologista tiedettä tai etsiessään moraalin alkuperää. Sosiologian sitten vakiinnutettua asemansa sosiaalista tutkivana tieteenä se oli pitkään ihmisen ja eläimen välisen dikotomian innokas tukija. (Tuomivaara 2009, 45-49.) Erääksi syyksi katsotaan se, että sosiaaliset ja humanistiset tieteet ovat olleet vastahakoisia käsittelemään ihmisen ja eläinten suhdetta johtuen luonto/kulttuuri -eronteosta. Eläinten läsnäolon on katsottu alentavan ihmisen saavuttamaa sivilisaation tasoa ja kyseenalaistavan ihmisyyden ja inhimillisyyden kunnioitettavuuden. (Holmberg 2009, 9; Tuomivaara 2009, 45.) Esimerkiksi Maria Suutala (1996, 13) katsoo, että läntisen sivistyksen historia on ollut taistelua eläimellisyyttä vastaan. Ihmisten välille on myös syntynyt hierarkioita sen mukaan, kuinka 'eläimellisiksi' ihmisten käytöstavat on katsottu (Tuomivaara 2010, 131).

Eläimiä on kautta historian käytetty ihmisen, ihmisyyden ja inhimillisyyden peleinä. Olemme yrittäneet ymmärtää itseämme vertaamalla ihmisiä eläimiin. Mytologiat ovat täynnä eläimiä ja

luontoa. Projisoimme eläimiin paljon sitä, mistä emme pidämme tai emme pidä. (Birke 2009, 19.) Nimitellessämme itseämme tai toisiamme esimerkiksi aasiksi tai pöllöksi käytämme eläimiä metaforisesti (Häkkinen, 2002, 51). Ihmisen ja eläimen suhde kuvastuu kielessä, vaikka olemme kovasti yrittäneetkin kieltää eläimellisyytemme. Suomen kielikin vilisee eläinten nimityksiä. Myös kuvataide osaltaan tuottaa ja uusintaa näkemyksiä ihmisen erityislaatuudesta muihin eläimiin nähden tai vaihtoehtoisesti läheistä suhdetta muihin eläimiin. Eläinten käyttö itsemäärittelyn välineenä kuvastaa eläinten ristiriitaista asemaa sekä samankaltaisina että erilaisina kuin ihminen. Eläimet voivat toimia samastumisen välineinä, kun ihmisyhteiskunnan ilmiöitä kuvataan metaforisesti. Ihmisyyden erityislaadun määrittelyssä eläimen perimmäinen 'toisuus' kuitenkin usein korostuu. Biologisen tiedon ohella onkin tutkittava sosiaalisia prosesseja, joiden avulla ihminen on halunnut erottaa itsensä eläimestä ja joissa toiset ihmiset ovat määrittyneet toisia eläimellisemmiksi. (Kupsala & Tuomivaara 2004, 312-313.)

”Ihmisyys ja eläimellisyys ovat sosiaalisia konstruktioita”, toteaa Salla Tuomivaara (2010, 124). Eläinten ja eläimellisyyksienkin merkityksiä tuotetaan ja uudelleen tuotetaan yhteiskunnassa (Arluke & Sanders 1996, 9-18). Ihminen-eläin –dikotomia toimii myös käytännöllisenä konstruktiona, joka helpottaa eläinten käyttöä (Kupsala & Tuomivaara 2004, 314). Tähän liittyy myös itse eläinten luokittelu esimerkiksi tuotantoeläimiin tai luonnonvaraisiin eläimiin. Eläinten jaottelun voi katsoa ilmentävän ihmisen kontrollia luonnosta (Fox 2009, 97). Esimerkiksi Martti Sarmela (2002, 187-187) jakaa eläimet talouseläimiin, museoeläimiin, luonnonvaraisiin eläimiin ja lemmikkieläimiin. Outi Ratamäki ja Sonja Tynkkynen (2006, 18-19) pitävät eläinten jaottelua esimerkiksi tuotantoeläimiin, luonnonvaraisiin eläimiin ja lemmikki- ja viihde-eläimiin käytännöllisenä konstruktiona, joka liittyy eläimen käyttötarkoitukseen. Heidän mukaansa eläimiä voidaan kuitenkin jaotella myös kiinnittäen huomiota eläintenoikeuksiin, eläinten hyvinvointiin ja eläintensuojeluun. Edellä esitetyt jaottelut perustuvatkin tietyllä tavalla antroposentriseen käsityksiin eläimistä, ne tutkivat mitä eläimet ovat meille. Harvemmin pohditaan mitä eläimet ovat subjekteina (ks. esim. Birke 2009, 22). Mary Douglasin (1990, 32-33) mukaan eläinluokittelunkin muovautuvat samojen periaatteiden ja suhdemallien pohjalta kuin millä ihmiset organisoivat keskinäisiä suhteitaan ja luovat sosiaalisia kategorioitaan.

Suhdettamme eläimiin luonnehtii ambivalenttius, esimerkiksi lemmikkieläimiksi luokiteltuja kohdellaan eri tavalla kuin vaikkapa tuotantoeläimiä tai luonnonvaraisia eläimiä. Talous kilpailee moraalin kanssa (Aaltola 2004, 15). Toisaalta tunnemme empatiaa eläimiin nähden, toisaalta käytämme eläimiä omiin tarpeisiimme. Eräs tapa ratkaista ambivalenssiin liittyvät moraaliset ongelmat on ollut siirtää esimerkiksi lihantuotanto ja siihen liittyvä teurastaminen pois silmistä.

Samoin kaupan hyllyillä olevat lihatuotteet on paloitetu ja valmiiksi pakattu ja niistä on riisuttu niiden eläimellinen alkuperä. (Kupsala & Tuomivaara 2004, 316.) Ihmiset ovat näin vieraantuneet luonnosta myös suhteessaan eläimiin, joiden lihaa he syövät ja joiden saattamiseen ruokapöytään he usein jossain muodossa osallistuvat. Ihmiset eivät enää tiedä, mistä ruoka ja muut materiaalit tulevat ja heidän oman työnsä tulokset käytetään jossain muualla. Pitkälle eriytynyt työnjako ja pitkät tuotantoketjut ovat johtaneet vieraantumiseen luonnosta ja työstä. (Dickens 1992, 154-156.)

Samoin kuin luokittelemme eläimet ihmisen 'toiseksi', luokittelemme myös ihmisiä hierarkkisesti eri luokkiin. Useat feministiteoreetikot ovat analysoineet tapoja, joilla luonto/kulttuuri -dikotomia sekä sukupuolen, rodun ja eläimyksen käsitteet ovat kietoutuneet toisiinsa (ks. esim. Haraway 2003). Ajan ja kulttuurin mukaan toiseudeksi, "lähemmäs eläimiä", on sijoitettu omasta ryhmästä poikkeavat. Eläinsymboliikan käyttö poissulkijana ja alistamisen aseman tuottajana on edelleen yleistä, ymmärrämme, mitä tarkoitetaan, kun esimerkiksi naiset kuvataan kanoina. Toista sukupuolta, toista rotua ja toista eläintä edustavat ovat olleet sekä alistamisen että myöhemmin oikeuskamppailun kohteita. Muiden toiseuksien tultua osin purettua eläin on jäänyt jäljelle eräänlaisena ihmisen perustavaa laatua olevana toisena. Konstruoidessaan eläimiä ihmiset tuottavat jatkuvasti sekä eroa että samuutta näihin toisilajisiin yhteiskunnan osiin tai jäseniin. (Kupsala & Tuomivaara 2004, 314-315.)

Muun muassa tekniikan tutkija ja feminismen teoreetikko Donna Haraway (2003; 2008) on pohtinut sitä, miten erilaiset dikotomiat – kuten luonto/kulttuuri, ihminen/eläin tai mies/nainen – johtavat alistussuhteisiin. Hän ylistää 'kyborgeja', toisilleen negaatiassa olevien vastakohtien yhteenkietoutumia. Tällöin hän katsoo, että esimerkiksi käsitteen 'luonto' puhtaudella ei ole merkitystä, vaan sillä, millaisiin valtasuhteisiin luokittelu päättyy (Haila & Lähde 2003, 206).

Maria Suutalan (1996, 13) mukaan länsimaisessa ajattelussa nainen liitetään usein eläimellisyyteen. Se onkin oikeuttanut naisen alistamisen (ks. Sutton 2007, 19-23). Moderni naisliike syntyi 1960-luvulla, mutta feministit alkoivat tarkastella ekologisten kysymysten liittymistä naisten asemaan vasta 1970-luvulla. Ympäristöliikkeen ja feminismin ajatusten ja toiminnan yhdistymistä on kutsuttu ekofeminismiksi. (Anttila 1991, 197- 199.)

Ekofeminismi yhdistää elementtejä feminismistä ja vihreältä liikkeeltä. Vihreältä liikkeeltä se ottaa huolen ihmisen toiminnan vaikutuksista muuhun luontoon. Feminismiltä se taas ottaa näkemyksen ihmisyyden sukupuolittumisesta tavoilla, jotka alistavat ja riistävät naisia ja saattavat nämä alempiarvoiseen asemaan. Ekofeminismi jakaa ns. syväekologian näkemyksen siitä, että ihmiskunnan tulisi perustavanlaatuisesti miettiä uusiksi suhteensa luonnolliseen maailmaan, johon

ihmisetkin kuuluvat: maailma olisi nähtävä kokonaisuutena, jonka osat ovat riippuvaisia toisistaan. (Mellor 1997,1). Syväekologia tarkastelee ihmiskunnan ja luonnon välisiä tuhoavia symboleja, psykologisia ja eettisiä suhteita sekä näiden korvaamista elämää säilyttävällä kulttuurilla. Feminismi tarkastelee samoja suhteita, mutta suhteina naisten alistamisen ja miehisen valta- ja resurssimonopolin välillä. (Ruether 1993, 14.) Suurimmat yhtäläisyydet ekofeminismin ja syväekologian välillä näkyvät ihminen/luonto -dikotomian hylkäämisessä ja ekologisessa holismissa, jossa ihminen on ruumiillinen olento ja osa luontoa (Mellor 1997, 133).

### 2.2.3 Representaatio ja sen tulkinta

Ympäristösosiologian ja sosiologisen eläintutkimuksen tuomaa taustaa vasten tarkastelen susikuvia kuvataiteilijoiden representaatioina ihmisen ja luonnon suhteesta. Susikuvat ovat kuvataiteilijoiden konstruoimia representaatioita todellisuudesta. Kuvien tulkinnassa kiinnitän huomiota niiden esittämiin käsityksiin luontosuhteestamme.

Kuvataiteen tutkimuksessa representaation käsitettä käytetään usein. Representaatio määritellään yleisimmin esittämiseksi tai edustamiseksi (englannin to represent = esittää, edustaa). Se voidaan määritellä objektiksi, tilaksi tai ominaisuudeksi, jonka tehtävänä on viitata johonkin itsensä ulkopuoliseen. Suomen kielen ilmaisu ”mielikuva” on perinteinen käsitys representaatiosta. (Knuutila & Lehtinen 2010, 7-11.)

Tarkempia representaation määritelmiä on kuitenkin useita. Esimerkiksi Tarja Knuutilan ja Aki-Petteri Lehtisen (2010, 31) mukaan representaatiot voidaan ymmärtää tutkimuksen ja ajattelun kontekstisidonnaisiksi välineiksi, joita rakentamalla ja käyttämällä tiedettä ja taidetta harjoitetaan. Juha Varton mukaan presentaatio ja representaatio ovat suhteessa toisiinsa. Molemmat esittelevät asian, mutta representaatiossa on aina lisäksi jotain muutakin, sillä se myös edustaa jotain. (Mäkikoskela 2008, 10.)

Raine Mäntysalo (2004b, 117) puolestaan määrittelee representaation re-presentaationa eli uudelleen esittelynä. Poissaoleva palautetaan mieleen läsnä olevan kautta, jolloin havaittavassa representoituu muistettu. Mäntysalo (2004a, 9-10) pitää representointia objektivointina: representaatiot ovat välineitä, joiden avulla muokkaamme ympäristöämme tavoitteisen toimintamme objekteiksi. Samalla hän kuitenkin kysyy, mitä on näiden representaatioiden takana. Pohtiessaan ihmisen ympäristösuhdetta hän kysyy, onko ympäristömme ulkopuolellamme oleva

kohde vai onko ympäristön ulkopuolisuus ja kohteellisuus representaatioidemme tuotosta. Mäntysalon ajatus liittyy kriittisen realismin ja sosiaalisen konstruktionismin väliseen eroon.

Tanja Sihvosen (2006, 129-130) mukaan representaatio viittaa ensisijaisesti kulttuuristen merkitysten muodostumiseen. Representaatiot ovat yhteisen kulttuurin osasia, sillä kasvaessamme kieleen omaksumme sen koodiston. On tärkeää ymmärtää visuaaliset esitykset representaatioiksi, sillä kuvien merkitykset voidaan sitoa osaksi vuorovaikutusta, kulttuuria ja erilaisia merkkijärjestelmiä representaation käsitteen avulla. Representaation voi katsoa olevan keino välittää merkityksiä toisille kielen ja muiden merkkijärjestelmien avulla. (Seppänen 2005, 85-87.) Representaatioista keskusteltaessa onkin vaikea ohittaa semiotiikkaa, oppia merkeistä ja merkkijärjestelmistä, sillä semiotiikka tarjoaa välineitä ymmärtää representaatioiden toimintaa (mts., 77).

Representaatio voidaan myös käsittää prosessiksi, jossa ulkoisen maailman esineet, mentaaliset mielikuvamme ja erilaiset merkkijärjestelmät kohtaavat toisensa (Hall 1997, 17-19). Katsoja, nähdessään kuvan ”jonakin”, rakentaa mentaalisia representaatioita vuorovaikutuksessa taideteoksen visuaalisten elementtien ja käsitteiden välillä. Eksplisiittisille sisällöille on vastine kuvassa, mutta implisiittiset sisällöt pohjautuvat aikaisempaan kokemukseemme. (Kuuva 2007.) Representaatiot voidaankin määritellä merkityksen tuottamiseksi mielessämme olevien käsitteiden avulla (Hall 1997, 17-19).

Stuart Hallin (1997, 24-26) mukaan representaatio voidaan käsittää kolmella tavalla. Refleksiivisesti käsitettynä kysytään, vastaako representaatio todellisuutta. Intentionaalinen käsitys kiinnittää huomion tekijän tarkoituksiin. Konstruktivisessa lähestymistavassa taas kysytään, millaisen todellisuuden kuva tuottaa ja millä keinoin. Konstruktivismi tarkastelee representointia sosiaalista todellisuutta rakentavana toimintana. Sen mukaan merkit kuvaavat maailmaa, mutta aina tietystä näkökulmasta tietyssä sosiaalisessa kontekstissa. Representaatioihin sisältyy valintaprosesseja, jotka puolestaan ohjaavat huomiota vain tiettyihin ilmiön piirteisiin. (Törrönen 2010, 278.) Kuvataide sisältääkin sosiaalisen todellisuuden representaatioita ja sosiaalista todellisuutta voidaan tuottaa myös kuvallisissa käytännöissä. Meitä ympäröivät kuvat ymmärretään yleensä suhteellisina, todellisuutta konstruoivina, ei sitä passiivisesti heijastavina. (Mäkikoskela 2008, 16-18.)

Koska joku tuottaa representaation ja sitä käytetään ja kulutetaan sekä rakennetaan uusia merkityksiä ja representaatioita, voidaan representaation käsitettä pohdittaessa nostaa esiin myös kysymys vallankäytöstä. Kulttuurintutkimuksellisesta näkökulmasta representaatio on myös

politiikkaa (Rossi 2010, 261). Voidaan kysyä, kenen lähtökohdista representaatio on rakennettu ja kenen hallussa ovat esittämisen välineet (Seppänen 2005, 83). Kuvataidekin voi osaltaan osallistua esimerkiksi susipolitiikkamme rakentumiseen, ja susikuvat voivat myös olla kannanottoja kulloinkin vallitsevaan susitilanteeseen.

Representaation käsitteen käyttäminen korostaa katsojan osuutta kuvan merkityksenannossa (Kallio 1993, 585). Kirjallisuudentutkija Roland Barthes (1993, 111-112) katsoo, että lukijan tekstistä löytämät merkitykset ovat aivan yhtä oikeita kuin kirjailijan. Semiootikko A. J. Greimasin mukaan kulttuurituotteen merkitystä ei tulekaan etsiä taiteilijan elämäkerrasta tai muusta tuotannosta, eikä sen historiallisesta tai psykologisesta taustasta. Merkitys pitää johtaa tekstistä itsestään. (Sulkunen 1997, 35-36.) Toisenlaisiakin näkemyksiä on. Esimerkiksi Patrik Nyberg (1998, 63-65) katsoo merkitysten sijaitsevan kahden subjektin, teoksen tekijän ja vastaanottajan dialogissa. Tulkitsen susikuvia greimasilaisittain etsimättä kuvien merkityksiä taiteilijan elämäkerrasta. En myöskään viittaa taiteilijan muuhun tuotantoon kuin vain valitsemiini kuviin.

Jukka Törrönen (2010, 302-304) esittelee neljä lähestymistapaa representaatioiden analyysiin. Kun representaatioita lähestytään sosiaalisen ilmiön ehdoilla, analysoidaan yleensä ilmisisältöjä. Representaatioita diskursiivisina konstruktioina lähestyvissä suuntauksissa niitä voidaan analysoida esimerkiksi viittauksina vuorovaikutustilanteisiin, tilanteen ylittäviin kulttuurisiin merkitysjärjestelmiin tai tilannetta ympäröiviin yhteiskunnallisiin prosesseihin. Aineistolähtöisissä lähestymistavoissa tutkija ottaa analyytikon position ja analysoi toimijoiden sanastoja, luokituksia, metaforia, tarinoita, näkökulmia tai ääniä representaatioina siitä, miten toimijat suhtautuvat vuorovaikutustilanteessa toisiinsa ja mitä seikkoja he pitävät siinä olennaisina. Kulttuurinäkökulmaa edustavissa lähestymistavoissa tutkija ottaa tulkitsijan position ja analysoi toimijoiden sanastoja, luokituksia, metaforia, tarinoita, näkökulmia tai ääniä intertekstuaalisina viittauksina tilanteen ylittäviin diskursseihin ja niiden tukemiin jähmettyneisiin käytänteisiin ja totunnaisiin valta-asetelmiin. Tällöin hän ei analysoi ainoastaan representaatioiden paikallisia merkityksiä vaan tulkitsee myös sitä, miten aineistojen representaatiot kommentoivat ympäröivää kulttuuria.

Maaretta Jaukkurin (1998, 11) mukaan voimme puhua representaatioiden tulkinnasta, kun se mitä esitetään, ei ole välittömästi ymmärrettävissä. Janne Seppänen (2005, 82) katsoo, että representaatiot ovat kulttuurin yhteisesti jaettua rakennusainetta, jolloin representaatioiden tulkintakin on kulttuurisidonnaista. Myös Risto Heiskalan (2004, 113-114) mukaan tulkinta on sidoksissa sekä materiaalisen todellisuuden rakenteeseen että sitä ympäröivään kulttuuriin. Tulkitsijan historia on valanut hänen tajuntaansa tulkinnan tapoja, joista osa on tietoja, osa



uskomuksia ja osa vailla tietoista reflektiota. Tulkinta onkin näin kuin sillan rakentamista yksilöllisten ja historiallisten etäisyyksien välille (Mäkikoskela 2008, 10).

Kuvien tulkintaan tarvitaan koodi, joka opitaan tai päätellään (Hatva 2009, 47). Kuvan sisällön tulkinta on kaksinkertaisen tulkintaprosessin tulos: ensin kuvittaja koodaa viestin omista lähtökohdistaan, sitten katsoja koodaa sen oman tietotaustansa ja strategiansa mukaiseksi tulkinnaksi (mts. 2009, 61). Tulkitsen tutkimuksessani susikuvia kulttuurinäkökulmasta, mutta otan huomioon myös sen, että omakin tulkintani on kulttuurisidonnaista. Siihen vaikuttavat muun muassa oma luonto- ja susisuhteeni. Maaseudulla asuvana minulla on esimerkiksi käsitys paikallisten asukkaiden tuntemasta huolesta susien suhteen, mutta toisaalta olen perehtynyt myös luonnonsuojelun tilaan ja näkökulmiin.

Multimodaalisiksi kutsutaan representaatioita, joissa käytetään useita ilmaisumuotoja samassa teoksessa (Seppänen 2005, 90). Kuvataideteoksissa multimodaalisuus voi ilmetä muun muassa kuvan ja sen nimen keskinäisessä vuoropuhelussa. Anja Hatvan (2009, 56) mukaan kuvan ja sanan yhdistäminen mahdollistaa laajemman tiedonvälityksen. Kun kuvaan liitetään teksti, kuvan sisältö voi selkiytyä ja verbaalinen teksti puolestaan voi parhaimmillaan tulla konkreettisemmaksi. Sanat voivat myös tarjota näkökulman kuviin. Kuva ja sana voivat ohjata toisiinsa ja täyttää toistensa aukot merkitystä tuottavassa ketjussa. (Mikkonen 2005, 377.) Tutkimuksessani tulkitsen kuvia ottaen mukaan myös teosten nimet, koska useassa tapauksessa teoksen nimi tarjoaa näkökulman kuvien sisältöihin.

Kulttuurituotteet, kuten taideteokset, ovat monitulkintaisia. Myös taideteosten synnyn taustalta löytyy tulkintaketjuja, ne eivät synny tyhjästä. Tulkinta on merkityksen etsimistä, siinä merkitys siirretään todellisuuden esityksestä toiseen (Sulkunen 1997, 47).

Käsitän tutkimani susikuvat kuvataiteilijoiden representaatioiksi eli esityksiksi heidän mentaalisista mielikuvistaan koskien sosiaalista tai ei-inhimillistä todellisuutta. Näiden representaatioiden tulkinnassa en kiinnitä huomiota taiteilijoiden taustoihin enkä muuhun tuotantoon vaan etsin merkityksiä teoksista itsestään. Tulkintani lähestymistapa edustaa kulttuurinäkökulmaa, ja tulkitsen näin kuvia ympäröivää kulttuuria kommentoivina representaatioina. Otan tulkinnassani kuitenkin huomioon myös sudet fyysisinä olioina, jotka vaikuttavat siihen, miten konstruomme niitä ja millaisia representaatioita niistä tuotamme. Fyysiset olosuhteet (muun muassa eläimen käyttäytymispiirteet, olomuoto, koko, orientoituminen ympäristöön jne.) rajoittavat sitä mahdollisuuksien avaruutta, jonka varassa tehdään tulkintoja eläimistä. Tietynyyppisestä eläimestä ei voi tehdä mitä tahansa tulkintoja milloin tahansa, vaan fyysiset lähtökohdat vaikuttavat käsitysten

ja asenteiden muodostumiseen. Mutta myös kulttuurihistoria, yhteiskunnallinen konteksti ja tulkintoja tekevä ihminen ovat osa prosessia, jonka kautta erilaiset tulkinnat eläimistä – ja luonnosta yleensä – muodostuvat. (Ratamäki 2009a.)

#### 2.2.4 Kategorisointi ja dikotomiat

Kategorisointi eli luokittelu on eräs tapa konstruoida todellisuutta. Tutkimuksessani se ja sen eräs muoto, dualismi tai dikotomia, ovat tärkeitä tulkintani välineitä.

Kognitiivinen psykologia puhuu luokittelusta ihmisaivojen tapana järjestää ja taltioida tietoa. Kun havaitsemme objekteja, luokittelemme ne erilaisten nimikkeiden avulla, jotka voivat olla kielellisiä tai ei-kielellisiä. (Hatva 2009, 43.) Antropologi Mary Douglas (2005, 87) kuvaa samaa asiaa kirjoittaessaan siitä, kuinka aistimme kokevat vaihtuvia vaikutelmia, jonka jälkeen nimeämme havaintokohteet ja asetamme ne lokeroihinsa. Moniselitteisiin ilmiöihin suhtaudumme ikään kuin ne olisivat sopusoinnussa rakentamiemme kategorisointien kanssa, ristiriitaa aiheuttavat ilmiöt taas tavallisesti hylätään. Jos ne kuitenkin hyväksytään, täytyy oletuksemme ja kategoriamme arvioida uudelleen. Douglasin näkemys lähestyy Thomas Kuhnin (1994) näkemystä tieteen uusien paradigmojen syntyprosessista.

Douglas (2005, 240) on pohtinut kategorisoinnin, ja varsinkin kategorioihin sopimattomien ilmiöiden eli anomalioiden merkitystä. Hänen mukaansa ihmisen osana on selkeiden linjojen ja käsitteiden haikailu. Yritämme pakottaa kokemukset ristiriidattomiin, loogisiin kategorioihin. Ristiriitoja kuitenkin aina on. Douglas (mts.,14) puhuu siitä, kuinka lika on ainetta väärässä paikassa, se on asioiden systemaattisen järjestämisen ja luokittelemisen sivutuote. Lian poistaminen ei ole negatiivinen teko vaan positiivinen yritys järjestää ympäristöä (mts., 47).

Luokittelujen ulkopuolelle tai väliin jäävää aluetta Douglas pitää anomalioiden, kaaoksen, epäjärjestyksen ja epäpuhtauden valtakuntana. Hänen mukaansa kaikki kulttuurit rakentuvat sääntöjen varaan, joilla vältetään standardoituneen luokitusjärjestelmän sotkeutuminen. (Anttonen & Viljanen 2005, 11-13.) Esimerkiksi moniselitteiset eläimet ovat anomaliaita, jotka eivät yleensä kelpaa syötäväksi (Douglas 2005, 245). Myös Klaus Eder (1996, 72) katsoo, että ero syötävän ja ei-syötävän välillä vetää symbolisen rajan yhteiskunnan ja ei-yhteiskunnan välille, symbolisen järjestyksen ja symbolisen epäjärjestyksen välille. Zygmunt Bauman (1997) tarkastelee anomaliaita hieman eri näkökulmasta käsin. Hän pohtii vastakkainasettelua ”me” vastaan ”muut” ja kokee juuri

vastakkaisten käsitysten väliin jäävän ”harmaan alueen” mielenkiintoiseksi tutkimuksen kohteeksi. Baumanin (1991, 2; 14) mukaan luokittelussa ja nimeämisessä on kyse inklusiosta ja eksklusiosta: tiettyjen entiteettien kuuluminen johonkin luokkaan edellyttää, että toiset voidaan jättää sen ulkopuolelle.

Ian Hacking (2009, 183) tuo esiin näkökulman, että monet tavoista, joilla luokittelemme esimerkiksi ihmisiä, ovat arvioivia. Luokituksilla voi olla epäsuoria arvostuksia. Esimerkiksi luokitellessamme sudet haittaeläimiksi, me samalla arvotamme susia ja tuomme mukaan luonnon näkemisen hyötynäkökulmasta.

Kategorisoinnin eräs muoto on dualismi. Jo antiikin platonismissa esiintyi dualistisuutta, se katsoi ihmisen olevan järjellinen olento, ja kaikki järjen ulkopuolelle jäävä oli arvotonta ja tarpeetonta. Platon kuitenkin katsoi, että ihmisen järki hallitsi hänen sisäistä luontoaan: tunteita ja aisteja sekä yleensäkin ruumiillisuutta. Uudella ajalla filosofi René Descartes (1596-1650) ulotti järjen vallan koskemaan myös ulkoista luontoa ja näki luonnon mielettömänä ja järjettömänä. (Plumwood 1993, 107-110.) Hän jakoi mielen ja ruumiin sekä ihmisen ja eläimen toisiaan vastaan negaatiassa oleviin kategorioihin. Hän katsoi, että vain ihmisellä on sielu. Eläimillä sitä ei ole, ne ovat kuin koneita. (Sjöblom, 2002 85.) Näin ollen hän katsoi, että eläimillä ei myöskään ole tunteita, ja epäili jopa niiden kykyä tuntea kipua. Niin kutsutut suuret kartesiolaiset dualismit (sielu(mieli)/ruumis ja ihminen/eläin) vaikuttivat sen jälkeen muun muassa eläinten hyväksikäytön oikeutukseen. (Aaltola 2004, 32-33). Dualismille on myös vaihtoehtoisia nimityksiä. Nykyään puhutaan yleensä dikotomioista. Myös nimitykseen binaarisuus voi törmätä.

Val Plumwood (1993, 31-47) tarkastelee dualismeja prosessina, jossa vastakohtaiset käsitteet sulkevat toisensa pois. Toinen puoli on arvostetumpi, ja alempiarvoinen nähdään ’toisena’. Dualismissa ’toiseen’ liitetyt ominaisuudet, arvot, kulttuuri ja elämänalueet nähdään systemaattisesti alempiarvoisina. Plumwoodin mukaan dualismille ominaiset viisi piirrettä ovat:

1. *Taustoittaminen eli kieltäminen*, jossa ylempiarvoinen puoli hyötyy alempiarvoisesta ja samanaikaisesti kieltää olevansa millään tavalla riippuvainen tästä ’toisesta’.
2. *Radikaali poissulkeminen eli hyperseparaatio*, jossa ’toinen’ nähdään alempiarvoisena ja täysin erilaisena.
3. *Sisällyttäminen eli suhteellinen määrittäminen*, jossa ’toinen’ määritellään vain suhteessa itseensä, ja alempiarvoisuus nähdään puutteena, negaationa.
4. *Välineellistäminen eli objektifikaatio*, jossa alempiarvoiset esineellistetään ja nähdään välineinä päästä päämäärään.

5. *Homogenisaatio eli stereotypisointi*, jossa alempiarvoiset nähdään kaikki samanlaisina, eikä heitä pidetä yksilöinä.

Eräs dikotomia on vastakkainasettelu yhteiskunnan ja luonnon välillä. Bruno Latour väittää, että tavanomainen erottelu luonnollisen ja yhteiskunnallisen tai sosiaalisen välillä on epäonnistunut (Hacking 2009, 66). Latour (2006) esitteleekin käsitteensä *hybridi* erilaisten dikotomioiden yhteenkietoutumien kuvaajaksi. Hän peräänkuuluttaa luonnon ja kulttuurin sekä ei-inhimillisten ja ihmisten välisten kahtiajakojen purkamista pystyäksemme saamaan otteen esimerkiksi erilaisista ympäristöongelmista. Samoihin yhteenkietoutumiin viittaa myös Donna Haraway (2003, 212-213) käsitteellään *kyborgi*. Hän (2008, 3) pohtii muun muassa erontekoa ihmisen ja eläimen välillä sekä eläimen ja koneiden (teknologian) yhteenkietoutumaa. Kysyessään ketä ja mitä kosketan, kun kosketan koiraani, hän viittaa siihen, että me esimerkiksi kuvaamme koiraamme kameroilla ja videoilla, joten tarvitsemme muun muassa insinööritaitoa suhteessa koiraamme.

Käsitän kategorisoinnin todellisuutta konstruoivaksi toiminnaksi. Yhteenkietoutumakäsitteistä kannatan Bruno Latourin käsitettä *hybridi* johtuen ensinnäkin siitä, että hybridi on vakiintunut kuvaamaan erilaisia yhteenkietoutumia, kuten 'hybridiauto', mutta myös, koska Harawayn termi *kyborgi* konnotoituu helposti science fictioniin. Tieteiselokuvissa kyborgit ovat usein ihmisen ja koneen yhdistelmiä, jotka seikkailevat inhimillisen kulttuurin piirissä.

### 3 Semiotikka

Käytän tutkimukseni menetelmän apuvälineinä eri semiotiikkojen käsitteitä ja näkemyksiä. Katson, että tulkitsemme ja konstruoinme maailmaa erilaisten merkkien avulla.

Semiotikka on tiede, joka tarkastelee merkkejä, merkkijärjestelmiä sekä niiden tuottamista ja käyttöä. Länsimaisen kulttuurin piirissä se juontaa juurensa antiikin filosofiaan. Kansainväliseksi tutkimussuuntaukseksi se laajeni 1960-luvulta alkaen. (Tarasti 1992, 5.)

Semiotiikan voi sanoa olevan oppia merkityksen muotoutumisesta (Hatva 2009, 40). Konstruktionistinen käsitys kuvasta viittaa siihen, että pystymme ajattelemaan maailmaa vain antamalla sille merkityksiä (Rossi 2010, 268). Rakennamme ja tuotamme ympärillämme olevaa todellisuutta erilaisten merkkien avulla (Seppänen 2005, 82).

Ilman merkkien toimintaa eli *semiosisista*, ei voisi olla tietoisuutta maailmasta. Elävillä olennoilla on kyky havaita ja tulkita merkkejä. Se mahdollistaa olemassaolon jatkumisen. Merkkejä tulkitaan, ja niiden avulla tehdään johtopäätöksiä. Merkkien toiminta liittyy kokemuksen, havainnon ja ajattelun toisiinsa. Elämme kaikki samassa todellisuudessa, mutta koemme sen eri tavoin. Semiosis on kaksisuuntainen prosessi. Toisaalta se välittää meille tietoa todellisuudesta, toisaalta se muokkaa todellisuutta käsitystemme mukaiseksi. (Veivo & Huttunen 1999, 14-15.) Risto Heiskalan (2004, 123) mukaan ihmisten ainoa tapa tulla tietoisiksi luonnon tosiasioista on keksiä ne semioosissa. Vaikka niitä ei voidakaan keksiä millä tavalla tahansa, on mahdollista muodostaa monenlaisia keskenään vaihtoehtoisia käsitteellisiä järjestelmiä, jotka ovat riittävän hyviä kuvaamaan ympäröivää todellisuutta. Tämän vuoksi kulttuuriselle muuntelulle jää merkittävä sija. Semiosiksen voikin katsoa olevan osa sosiaalista konstruktioita.

Merkin materiaalinen olemus on merkkiväline. Merkki on jotain, joka edustaa jotain toista. Se toteuttaa korvaamisen funktion. Esimerkiksi sana voi korvata asian, raha hinnan tai kartta alueen. Korvaamista voi kutsua myös ilmaisemiseksi, edustamiseksi, viittaamiseksi tai esittämiseksi. (Veivo & Huttunen 1999, 23-24.) Taideteos merkkivälineenä voi siten olla vaikkapa maalaus kankaineen ja öljyväreineen, mutta maalauksessa itsessäänkin esiintyy merkkejä kuten suden kuvia.

Semiotiikkoja on useita, ja ne käyttävät alan käsitteitä hieman eri tavoin. Yhteistä niissä on se, että ihminen ajattelee merkkien avulla. (Hatva 2009, 40.) Esittelen seuraavassa tutkimukseni kannalta oleellisimmat semiotiikat sekä niiden esiintuomat näkemykset ja käsitteet.

### 3.1 Strukturalistinen semiotiikka

Ranskalainen kielitieteilijä Ferdinand de Saussure (1857-1913) näki kielitieteen osana laajempaa ”semiologian” opinalaa. Semiologia oli hänelle tiede, joka tutkii merkkien elämää yhteiskunnassa. (Vuorinen 1997, 39.) Hän ei käyttänyt struktuurin käsitettä, mutta strukturalismi syntyi Saussuren kielitieteen mallien pohjalta (Kuusamo 1996, 16). Se korostaa merkkijärjestelmän rakennetta eli struktuuria, joka taas perustuu eroon (Veivo & Huttunen 1999, 32). Merkit ovat relationaalisia olioita, jotka saavat identiteettinsä suhteessa toisiinsa. Kukin merkki on sitä, mitä muut eivät ole. (Heiskala 2004, 128.)

Saussure jakoi merkin *merkitsijään* (ilmaisu) ja *merkittyy*n (sisältö). Kokemisessa nämä tekijät ovat erottamattomia, analyysissa ne erotetaan. (Vuorinen 1997, 41.) Jokin materiaallinen asia on merkitsijä vain, jos siihen liittyy käsitesisältö (Veivo & Huttunen 1999, 26). Esimerkiksi sana ”susi” on suomen kielessä merkitsijä, koska siihen liittyy käsitesisältö. Sen sijaan suomen kielessä sana ”tusi” ei ole merkitsijä, sillä ei ole käsitesisältöä.

Merkkien käyttäminen ja ymmärtäminen edellyttää rakenteen ohella myös *koodin* tuntemista. Koodi yhdistää ilmaisuuden ja käsitesisällön. (Veivo & Huttunen 1999, 27-30.) Koodia voisi pitää eräänlaisena sääntönä. Esimerkiksi suomalainen tuntee suomen kielen koodit. Kieleen kasvaminen on sen koodiston omaksumista, eräänlaista käännoistyötä, jossa merkit (sanat, kuvat, äänet) liittyvät mentaalisiin representaatioihin (Seppänen 2005, 87).

Puhutussa kielessä merkit seuraavat toisiaan tietyssä järjestyksessä. Saussure kutsui tätä syntagmaattiseksi suhteeksi. Saussurea kiinnosti myös, millaisista mahdollisista merkkien joukoista *syntagman* muodostamat merkit valikoituvat, hän pohti merkkien assosiatiivisia suhteita. Venäläinen semiootikko Roman Jakobsonin termi *paradigma* on vakiintunut kuvaamaan näitä suhteita. (Seppänen 2005, 127.) *Paradigmaksi* kutsutaan merkkien rinnastumista toisiin, jossain suhteessa samanlaisiin merkkeihin. *Syntagma* taas syntyy, kun merkkejä liitetään toisiinsa. (Veivo & Huttunen 1999, 32.) Esimerkiksi eri petoeläimet ovat paradigmaattisessa suhteessa toisiinsa,

syntagma taas ovat ne pedot, jotka on valittu vaikkapa maalaukseen. Paradigmoista valitaan merkit, jotka yhdistetään syntagmaksi.

Merkkien toimintaan liittyvät myös *denotaation* ja *konnotaation* käsitteet. Ne esitteli ranskalainen Roland Barthes, joka oli kiinnostunut muun muassa valokuvista. Hänen mukaansa denotaatio on valokuvan ilmimerkitys, konnotaatio taas sen sivumerkitys, joka voidaan käsittää myös kuvan kulttuuriseksi merkitykseksi. (Seppänen 2005, 113-117.) Denotaatiolla tarkoitetaan viittaamista pysyviin kohteisiin, konnotaatio taas on kontekstisidonnainen (Vuorinen 1997, 69). Esimerkiksi maalauksessa suden kuva denotoi sutta eläimenä, mutta maalauksen eri elementtien kontekstissa se voi konnotoida vaikkapa lailla suojeltua eläintä tai petoeläintä, joka tappaa muita eläimiä saadakseen ruokaa.

Saussuren teoria irrottaa merkitykset luonnollisista tosiasioista ja ankkuroi ne osaksi autonomista kielen järjestelmää, joka *rakentaa* ja *tuottaa* (konstruoii) *todellisuutta* pikemminkin kuin heijastelee sitä (Seppä 2012, 130-132). Niinpä susikuvatkin, esimerkiksi representoidessaan uudenlaisen syntagman konstruoivat todellisuutta eri tavalla kuin aikaisemmin ja vaikuttavat täten siihen, että suhteemme todellisuuteen muuttuu.

1960-luvun lopulla syntyi niin sanottu jälkistrukturalismi kritiikkinä strukturalismia ja Saussuren teorioita kohtaan (Veivo & Huttunen 1999, 34). Se katsoo merkkien, ei vain heijastavan todellisuutta, vaan myös osallistuvan todellisuuden ylläpitämiseen ja tuottamiseen (Palin 1998, 137). Saussure katsoi, että merkityksen olemus perustuu negatiivisuuteen, eroon suhteessa muihin merkkeihin. Merkitykset siis viittaavat toisiinsa ja ovat olemassa vain suhteessa toisiin merkkeihin. Näin merkin merkitystä voidaan tutkia vain toisten merkkien kautta. Jälkistrukturalistien mukaan merkitys ei kuitenkaan ole pysyvää, vaan tilannesidonnaista. Merkitys perustuu siihen, kuka käskyy, eli se on valtarakenteiden tuottama. Jälkistrukturalismin vaikutus yhteiskunnan ja kulttuurin tutkimukseen on ollut valtava. Se on mahdollistanut vakiintuneina pidettyjen käsitysten kyseenalaistamisen. (Veivo & Huttunen 1999, 38-39.)

Tutkimuksessani käytän strukturalistisen semiotiikan käsitteitä syntagma, paradigma, denotaatio ja konnotaatio. Tulkitessani susikuvia katson denotaation olevan kuvien ilmimerkityksen, konnotaation taas sen kontekstisidonnaisen merkityksen. Katson myös jälkistrukturalistien tapaan, että merkitys ei ole pysyvää, vaan tilannesidonnaista. Susikuvissa voi myös ilmetä valtasuhteita, joihin kiinnitän tulkinnassani huomiota.

### 3.2 Pragmaattinen semiotiikka

Pragmaattinen semiotiikka perustuu amerikkalaisen filosofin Charles Peircen (1839-1914) kirjoituksiin (Veivo & Huttunen 1999, 40-50). Risto Heiskalan (2004, 146) mukaan Peircelle semioosi oli laajemmin koko kulttuurin toteutumisen tapa. Pragmaattisessa semiotiikassa merkin toiminta on tärkeä. Merkkiä ei pidetä vain merkitsijän ja merkityn vastaavuutena, vaan myös sen vaikutus on huomioitava. Merkin aiheuttama tulkinta on osa merkkiä. Merkki sisältää kolme elementtiä: *merkkivälineen*, käsitteellisen tai konkreettisen *objektin* ja merkin *käyttäjän*. Merkki on aina esittävää ja tulkittavissa olevaa ja se toimii myös ajallisessa ja paikallisessa asiayhteydessään eli kontekstissa. (Veivo & Huttunen 1999, 40-50.) Peircen mukaan merkki edustaa jotain. Se kutsuu tulkitsemaan itsensä ja luo tulkitsijan mielessä jonkun mielikuvan, jota Peirce kutsuu *interpretantiksi*. Janne Seppänen (2005, 109) kääntää interpretantin sanalla *tulkitsin*. Tulkitsin ei siis ole merkin käyttäjä, vaan aineeton mielikuva, jonka merkki ja sen käyttäjän kokemus yhdessä luovat.

Pragmaattisessa semiotiikassa merkkivälineen ja objektin suhde voi perustua samanlaisuuteen, jatkuvuuteen tai konventioon. *Ikonin* on merkki, jossa merkkivälineen ja sen edustaman objektin suhde perustuu samankaltaisuuteen eli ikonisuuteen (Seppänen 2005, 45.) Ikoninen merkki edustaa jotain, koska muistuttaa sitä (Vuorinen 1997, 76). Esimerkiksi maalauksessa suden kuva voi olla ikoninen edustaen suden käsitettä. Ikoninen suhde voi olla *kuva*, *diagrammi* tai *metafora*. Kuvassa ikoninen suhde perustuu laatuun. Diagrammissa taas ikonisuus perustuu suhteisiin, kuten kartassa. Metaforassa puolestaan rinnastetaan kaksi merkkivälinettä, esimerkiksi lauseessa ”ihminen on susi”. (Veivo & Huttunen 1999, 45.) Lehtikuvissa metafora rakennetaan usein käyttäen kuvan ja kuvatekstin yhdistelmää (Seppänen 2005, 136).

*Indeksissä* merkkivälineen ja objektin suhde perustuu jatkuvuuteen, esimerkiksi nuotio on merkinä ihmisen läsnäolosta. Suhde voi tällöin olla kausaalinen. Indeksissä merkkiväline voi myös perustua osoittavuuteen. Esimerkiksi pronomini ”tämä” viittaa kontekstiin, jossa objekti sijaitsee. (Veivo & Huttunen 1999, 45-46.) Indeksisellä merkillä on suora kytkös kohteeseensa, esimerkiksi suden jalanjäljet maassa viittaavat suteen. Myös *metonymian* voidaan katsoa perustuvan jatkuvuuteen. Siinä jostakin kokonaisuudesta lohkaistusta osasta tulee merkki, joka alkaa edustaa tätä kokonaisuutta. (Seppänen 2005, 125-126.)

*Symbolisessa* merkissä viittauksen perustana on konventio (Vuorinen 1997, 77). Merkkisuhde perustuu tapaan, sääntöön, periaatteeseen tai tottumukseen, jonka perusteella merkkivälinettä



pidetään objektin edustajana (Veivo & Huttunen 1999, 46). Niinpä tietyllä taiteilijalla voi suden kuva symboloida vaikkapa sosiaalisuutta.

Pragmaattisessa semiotiikassa merkki on ennen kaikkea toimintaa. Merkin aiheuttama vaikutus, mielikuva tai tulkitsin, *interpretantti*, tuo esiin merkkiväliseen ja objektin välisen suhteen. Interpretantti puolestaan voi itsekin toimia merkinä ja se voidaan tulkita edelleen. (Veivo & Huttunen 1999, 48.) Peircen ajatus, että merkkiä voidaan tulkita loputtomasti osana laajempaa merkitysten ketjua, on johtanut määrittelemään merkit monitulkintaisiksi. Viime kädessä kuitenkin teoksen katsojan tai tulkitsijan yksilöllisyys ja arvomaailma (joka on syntynyt sosiaalisissa prosesseissa) ratkaisevat sen, miten esimerkiksi kuvataiteen susikuvaa tulkitaan.

Charles Peirceä kiinnosti merkkien käyttö eli se, miten interpretantti eli tulkitsin toimii arjessa (Seppänen 2005, 110). Risto Kunelius (2003, 171) tiivistää tämän käyttöpainotteisen semiotiikan ydinteetit: Tulkinta on jatkuva prosessi ja tulkinnat syntyvät sosiaalisen toiminnan luomissa käytännöissä ja niiden konteksteissa. Merkitykset ja tulkinnat ovat yhteisöllisiä, ja koska merkitykset liittyvät viime kädessä käytäntöihin ja todellisuudessa toimimiseen, ne eivät voi olla kokonaan sopimuksenvaraisia.

Tutkimukseeni valikoituivat pragmaattisen semiotiikan käsitteet kuva, diagrammi, metafora, indeksi, metonymia ja symboli. Kaikissa kuvissa ei niitä esiinny, ja käytän niitä, mikäli ne ovat kuvissa ilmeisiä. Katson myös peircelaisittain, että susikuvat ovat monitulkintaisia. Omat tulkintani riippuvat sekä yksilöllisyydestäni, että arvomaailmastani ja tiedoistani liittyen ihmisen ja luonnon suhteeseen.

### 3.3 Greimasilainen semiotiikka

A.J. Greimas (1917-1992) oli semiootikko, jonka merkityksen teorian taustalla oli saussurelainen strukturalismi. Hänen ympärilleen kehittyi niin kutsuttu Pariisin koulukunta. Koulukunnan keskeinen oletus on, että jonkin kokeminen merkitykselliseksi edellyttää rakennetta, joka antaa merkitykselle hahmon. (Veivo & Huttunen 1999, 70-71.) Myöhemmin Greimas sai vaikutteita myös analyyttisen filosofian piirissä kehittyneestä puheaktiteoriasta ja chomskylaisesta kognitiivisesta strukturalismista. Yhteistä näille kaikille oli ajatus merkityksen ja tarkoituksen irtaantumisesta toisistaan. (Sulkunen 1997, 35.)

Greimas jakaa merkityksen alkeisrakenteet kahteen osaan: olemisen ja tekemisen ilmauksiin eli asiantilojen ja toiminnan ilmaisuihin. Intransitiiviset olemisen ilmaukset luokittelevat olioita tai kuvaavat niiden tilaa tai laatua. Transitiiviset tekemisen ilmaukset puolestaan kuvaavat olotilojen muuttamiseen vaikuttavaa tai tähtäävää toimintaa. (Sulkunen 1997, 38.)

Greimasilaiseen semiotiikkaan kuuluvat pragmaattisen modaalisuuden lajit haluaminen, kykeneminen, osaaminen ja täytyminen (Sulkunen 1997, 41-43). Pekka Sulkusen ja Jukka Törrösen mukaan niiden analyysi valottaa, kuinka aineistossa tuotetaan arvoja representoimalla objekteja halun, tahdon, tai velvoitteiden kohteiksi ja kuvaamalla, millaisia kykyjä ja osaamista kulttuurisesti arvostettu toiminta vaatii. Toiminnan representaatioita tarkastellaan arvojärjestelmien mittelonä. Siinä toiminnan tekee mielekkääksi jokin yksilöä tai yhteisöä uhkaava ristiriita, epäkohta tai puute ja jossa toimijat saavat erilaisia toimija-asemia (aktantteja). Näitä ovat muun muassa lähettäjä, subjekti, objekti, auttaja, vastustaja ja vastasubjekti. Kaikissa aineistossa ei näitä toimija-asemia esiinny, ja yhdellä ja samalla aktantilla voi olla siinä useita tehtäviä. Toimija-asetat voivat täytyä monenlaisilla toimijoilla kuten käsitteillä, henkilöillä, instituutioilla, tunnetiloilla ja esineillä. Aineistoa analysoitaessa voidaan kysyä, mikä tai kuka antaa toiminnalle oikeutuksen eli luo sille velvoitteen (lähettäjä). Millaisen motiivin eli tahdon varassa päähenkilö (subjekti) tavoittelee päämäärää (objektia)? Millaisia kykyjä ja kompetensseja (auttajia) tehtävä vaatii? Kuka tai mikä estää toimintaa (vastustajat, vastasubjekti)? Kenen (vastaanottajan) hyödyksi subjekti toimii? (Törrönen 2010, 291.)

Tulkitessani representaatioita, kerron mitä ja millaisia olioita ja toimijoita susikuvissa on, mutta myös mitä ja millaisia toimintaa niissä on. Samoin kerron, mitä kuvien toimijat haluavat, mihin pystyvät, mitä osaavat tai mikä on heidän velvollisuutensa. Tuon myös esiin kuvissa esiintyviä aktantteja ja niiden välisiä suhteita, mikäli niitä kuvissa esiintyy. Tulkintani on greimasilainen myös siinä mielessä, että en kiinnitä huomioita esimerkiksi taiteilijoiden itsensä esittämiin ajatuksiin teostensa synnystä tai kriitikoiden analyysihin, vaan etsin merkityksiä kuvista itsestään.

## 4 Aineisto ja sen tulkinta

Tutkimukseni aineisto koostuu suomalaisen kuvataiteen susikuvista 1950-luvulta nykypäiviin. Kerätessäni aineistoa syksystä 2012 lähtien havaitsin, että aineistoni rajaus ei ollut ongelma vaan pikemminkin aineiston vähyys. Alun perin tarkoitukseni oli kerätä susikuvia 1800-luvulta lähtien, mutta yllätyksekseni ensimmäinen löytyi vasta 1950-luvulta. Sitä ennenkin eläimiä esiintyi kuvataideteoksissa, mutta ne olivat enimmäkseen kotieläimiä tai lintuja. 1950-luvultakin löysin vain yhden sutta esittävän kuvan, sen jälkeen ne kuitenkin pikku hiljaa tuntuivat yleistyvän.

Keräsin aineiston enimmäkseen kuvataidetta esittelevistä kirjoista, mutta myös internetistä. Lisäksi mukana on yksi taidepostikortti. Kävin läpi muun muassa kolme Suomen kuvataidetta esittelevää laajaa kirjasarjaa sekä lukuisia yksittäisten taiteilijoiden tuotantoa esitteleviä teoksia. Tutkimukseni aineistoksi kelpuutin kuvia vain kanonisoiduilta taiteilijoilta. Tosin 2000-luvun susikuvien tekijät eivät kaikki vielä ole ehtineet esimerkiksi kuvataidetta esitteleviin kirjoihin, mutta perustelen valintaani muun muassa taiteilijan korkealla koulutuksella tai taiteilijan teoksen päätymisellä näkyvään asemaan. Esimerkkinä tästä on vuoden 2007 Henna Onnelan ja Anne Hännisen pronssiveistos, jonka Joensuun kaupunkikeskustayhdistys osti ja sijoitti osaksi kaupunkimaisemaa.

Kaikkiaan susia kuvanneita suomalaisia kuvataiteilijoita löysin 14. Heistä viisi oli kuvanveistäjiä. Heiltä löysin neljä veistosta, sillä yhdellä oli kaksi tekijää. Pudotin aineistostani pois kahden kuvanveistäjän teokset, koska ne eivät tuntuneet aukeavan tulkinnan kannalta. Veistokset ovat muutenkin hankalasti tulkittavia, sillä ne tuntuvat aina ensin *olevan* esittelytilassa, kuten galleriassa, ja vasta sen jälkeen *representoivan* jotain.

Kuvataiteilijat, joilla esiintyi susikuvia, olivat yleensä luoneet useampia susikuvia. Heidän teoksistaan valitsin yhdestä kahteen kuvaa, joka mielestäni esittelivät ihmisen ja luonnon suhdetta monipuolisimmin. Lukiessani minulle ennestään tuntematonta ihmisen ja luonnon suhteeseen liittyvää kirjallisuutta tunsin olevani kuin löytöretkeilijä, joka koko ajan löytää jotain uutta ja erilaista. Valitessani teoksia saman taiteilijan useammasta susikuvasta olin samoissa tunnelmissa; valitsin teokset, jotka toivat mukanaan erilaisen näkökulman edelliseen teokseen verrattuna.

Lähes kaikki kuvat valikoituivat aineistooni ennen varsinaiseen aiheeseen liittyvään kirjallisuuteen perehtymistä. Näin ei ennakkokäsitykseni mielestäni liikaa tullut ohjanneeksi aineiston valintaa, sillä minulla ei ollut ennakkotietoa ihmisen ja luonnon suhteen kehittymisestä.

Lopulta aineistooni valikoitui 17 susikuvaa, yhdestä neljään kultakin vuosikymmeneltä. Samalta taiteilijalta valitsin yhdestä kahteen kuvaa. Aineisto koostuu grafiikasta, maalauksista ja kahdesta veistoksesta. Kahdeksan teosta on naistaiteilijoilta, miestaiteilijoilta on mukana yhdeksän teosta. Aineistoni on kattava siinä mielessä, että löytämistäni susia kuvanneista taitelijoista pudotin pois vain kaksi kuvanveistäjää.

Aineistoni käsittän sosiaalista todellisuutta konstruoiviksi representaatioiksi ihmisen ja luonnon suhteesta. Otan kuvia analysoidessani tulkitsijan position ja analysoin paitsi aineiston representaatioiden paikallisia merkityksiä myös sitä, miten ne kommentoivat ympäröivää kulttuuria sekä ihmisen ja luonnon suhteessa tapahtuneita muutoksia. Kiinnitän erityistä huomiota suteen sekä sen ja ihmisen välisen suhteen kehittymiseen.

Tutkimukseni on kvalitatiivinen ja sen menetelmällisenä pohjana käytän saksalaisen taidehistorioitsijan Erwin Panofskyn (1892-1968) kolmivaiheista tulkintamallia, jota on kutsuttu muun muassa Panofskyn *sisällönanalyysiksi* (Anttila 2006, 372-373), *ikonografiseksi kuvien tulkinnaksi* (Seppä 2012, 106-108) ja *ikonologiseksi metodiksi* (Waenerberg & Kähkönen 2012, 212-219). Sisällöllisesti mielekkääseen kuva-analyysiin tarvitaan Panofskyn mukaan ikonografiaa, joka ottaa huomioon paitsi visuaalisten motiivien ja muotojen luonnolliset merkitykset myös laajempia ja kompleksisempia kulttuurisia ilmiöitä (Seppä 2012, 106). Kuvien semioottinen nykytutkimus on paljossa velkaa Panofskyn teorialle (Seppä 2012, 108). Käytänkin tutkimuksessani Panofskyn tulkintamallia, jonka apuvälineinä käytän eri semiotiikkojen käsitteitä ja näkemyksiä. Nykyiselle taiteen sosiologiselle tutkimukselle onkin ominaista jyrkkien rajojen häviäminen eri tutkimustraditioiden väliltä (Kuvanlukutaito 2014b, 3).

Panofsky analysoi kuvan merkityksiä kolmella tasolla. Ensimmäistä tasoa hän kutsuu *esi-ikonografiseksi tasoksi*. Tällä luonnollisella tasolla kuvaillaan kuvan elementit eli sen aihe (Anttila 2006, 372). Myös teoksen muodot, kuten värit ja viivat tunnistetaan (Waenerberg & Kähkönen 2012, 213). Tällöin lähdetään siitä, että kuva representoi sitä, mitä se muistuttaa (Kuvanlukutaito 2014b, 2). Tällä tasolla riittää, kun pystyy havaitsemaan, mitä kuva esittää, esimerkiksi sutta tai ihmistä. Tulkinta liittyy täten käytännölliseen elämäkokemukseen (Seppä 2012, 107). Merkitykset jakautuvat faktuaalisiin (visuaalisten muotojen tunnistaminen esineiksi ja olennoiksi) ja ekspressiivisiin, kuten tunneilmauksiin ja merkitseviin eleisiin. Tätä tasoa voidaan nimittää myös primaarisiksi tasoksi/merkitykseksi. (Waenerberg & Kähkönen 2012, 213.)

Toista, *ikonografista tasoa*, voidaan myös nimittää sekundaarisiksi tai konventionaaliseksi aiheeksi/merkitykseksi (Waenerberg & Kähkönen 2012, 212) tai muodolliseksi merkitykseksi

(Anttila 2006, 372). Taiteelliset muodot yhdistetään käsitteisiin ja teemoihin. Myös kuvien konventionaaliset symboliset viittaussuhteet tunnistetaan (Waenerberg & Kähkönen 2012, 213). Tämä edellyttää tulkitsijalta tapojen ja kulttuuristen traditioiden tuntemusta (Sahavirta & Sormunen 2001, 61). Teosten motiivit, käsitteet ja teemat tunnistetaan sekä identifioidaan mielikuvat, tarinat ja allegoriat eli vertauskuvat (Panofsky 1987, 54).

Kolmatta eli *ikononologista tasoa* voidaan kutsua myös sisäisen merkityksen tasoksi (Anttila 2006, 373) tai teoksen olennaisen/varsinaisen merkityksen tasoksi (Waenerberg & Kähkönen 2012, 213). Tällä tasolla laaditaan kokoava tulkinta, missä teoksen aihe ja kuvan tematiikka saatetaan sen historialliseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Tämä vaihe edellyttää tietoutta siitä ajasta, kulttuurista, yhteiskunnasta, aatehistoriallisesta tai poliittisesta ilmastosta, johon teos liittyy. (Anttila 2006, 373.) Teoksen komposition ja ikonografisten merkitysten kautta tutkitaan taustalla olevia periaatteita, jotka paljastavat kansakunnan, aikakauden, luokan ja uskonnollisen tai filosofisen vakaumuksen perustavat asenteet (Waenerberg & Kähkönen 2012, 213). Tällä ikonogisella tasolla tulkitsija antaa kohteelle lopullisen merkityksen suodattamalla kohteessa havaitut yksityiskohdat yksilöllisen persoonallisuutensa ja maailmankatsomuksensa läpi (Seppä 2012, 107).

Tutkimuksessani käytän Panofskyn kolmivaiheista mallia. Ensin kuvailen teoksen elementit esi-ikonografisella tasolla: faktuaaliset muodot, oliot ja toiminnan sekä ekspressiiviset merkitykset. Toisella, ikonografisella tasolla analysoin teoksen motiiveja, käsitteitä, mielikuvia, teemoja, mielikuvia, tarinoita ja vertauskuvia. Käytän tällöin välineinäni eri semiotiikkojen käsitteitä syntagma, paradigma, denotaatio, konnotaatio, kuva, metafora, diagrammi, indeksi, metonymia ja symboli. Samoin käytän greimasilaiseen semiotiikkaan kuuluvia pragmaattisen modaalisuuden lajeja haluaminen, kykeneminen, osaaminen ja täytyminen, joiden avulla kuvien sisältöihin luodaan arvoja. Kerron myös greimasilaiseen semiotiikkaan kuuluvista aktanteista, mikäli niitä kuvissa esiintyy. Tulkitsen kuvia myös multimodaalisina representaatioina ottaen huomioon myös teosten nimet (ks. Seppänen 2005, 90; Hatva 2009, 56; Mikkonen 2005, 377). Kolmannella, ikonologisella tasolla tutkin ikonografisen tason kautta taustalla olevia aikakaudelle ominaisia perusasenteita, katsomusjärjestelmiä ja aatteellisia virtauksia. Tutkielmani aiheesta johtuen rajaan näkökulmani kuitenkin ihmisen ja luonnon suhteeseen – ja siinä erityisesti ihmisen ja suden suhteeseen – liittyviin katsomuksiin ja yhteiskunnassa esiintyviin luontosuhteeseen liittyviin näkemyksiin. Tutkimuksessani nämä tulkinnan eri vaiheet etenevät osin simultaanisesti, sillä tulkinnan tasot ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Toisen tai kolmannen tason tulkinnan tulokset saattavat vaatia paluuta aiemmille tasoille. (Ks. Waenerberg & Kähkönen 2012, 214.)

Tulkinnassani en kiinnitä huomiota taiteilijoiden itsensä kertomiin ajatuksiin teostensa syntyhistoriasta. Koen greimasilaisittain, että taiteilijoiden tarkoitus ja teosten merkitys eivät välttämättä kohtaa. Myös Erwin Panofsky (1987, 36-37) myöntää, että taiteilijoiden intentiot eivät välttämättä ole tarkasti määriteltyjä, ja tulkintaan vaikuttaa myös tulkitsijan asenne, joka on riippuvainen hänen kokemuksistaan ja historiallisesta taustastaan. Pirkko Anttilan (2006, 370) mukaan tulkintaan vaikuttavatkin tulkitsijan persoonallisuus, temperamentti, arvostukset, mielipiteet ja käsitykset asioista. Ottaessani tulkitsijan position konstruoin oman representaationi ihmisen ja luonnon suhteen kehityksestä. Tulkintaani vaikuttavat sekä oma historiani että kulttuuri, jonka keskellä olen kasvanut ja elän. Muun muassa kuvataiteilijan koulutukseni ja kokemukseni sekä kiinnostukseni luontoon vaikuttavat tulkintaani. Joku toinen voisi näin tulkita kuvia eri tavalla omasta historiastaan käsin. Elämme kaikki jokseenkin samassa todellisuudessa, mutta luonteestamme ja historiastamme johtuen koemme sen eri tavoin (Veivo & Huttunen 1999, 14-15).

Minulle susikuvat ihmisen ja luonnon suhteen kuvaajina ovat taiteilijoiden omista lähtökohdistaan, kulttuuritekijöistä sekä susista fyysisinä toimijoina syntyneitä representaatioita. Sosiaalinen konstruktionismi on tutkimukseni yleinen teoria. Käsitän sen todellisuutta esittävänä, rakentavana ja uusintavana toimintana. Tällöin koen susikuvat todellisuuden visuaalisina representaatioina ja niissä esiintyvinä kategorisointeina, jotka toteutuvat kuvissa erilaisina semioottisina merkkeinä. Näitä merkkejä koodaan ja tulkitsen, jonka jälkeen esitän oman kirjallisen representaationi ihmisen ja luonnon suhteesta ja sen kehittymisestä.

## 5 Ihmisen ja luonnon suhde

Tulkitsen seuraavassa kuvataiteemme susikuvia 1950-luvulta nykypäiviin. Tarkastelen niitä ihmisen ja luonnon suhteen ja sen kehityksen kuvaajana.

### 5.1 Jälleenrakentamisen aikaa

Suomessa elettiin 1950-luvulla kiihkeää sodanjälkeistä jälleenrakentamisen aikaa. Ympäristökysymyksistä ei juurikaan välitetty, ainakaan talouspoliittisessa päätöksenteossa. Jälleenrakennuksen aikana ei ollut varaa luonnonsuojeluun. (Järvikoski 1991, 165.) Siihen eivät kuuluneet luonnonolioista, kuten susista, huolehtiminen. Päinvastoin, esimerkiksi lihan tehotuotanto alkoi vallata alaa muun muassa häkkikanaloiden ilmestymisen muodossa. Maanviljelijästä tuli tuottaja ja kanasta tuotantoeläin. (Sarmela 2002, 175.) Vallalla oli kristinuskosta ja taloudellisesta hyötyajattelusta lähtöisin oleva kategorisointi hyviin ja pahoihin eläimiin; hyöty- ja haittaeläimiin (Ylimaunu 2002, 123-126; ks. myös Sutton 2007, 19-23). Ihmisen ja luonnon suhdetta hallitsi Juhani Pietarisen (1987, 92-96) mainitsema utilistinen perusasenne luontoa kohtaan. Myös Peter Dickensin (1992, xi) mainitsevat näkemykset länsimaisen ihmisen erottautumisesta muista luonnonolioista ja luonnonresurssien rajattomuudesta olivat vielä voimissaan. Klaus Ederin (1996, 5, 145-147) mukaan moderniteetille onkin tyypillistä estetisoida ja moralisoida luontoa, vaikka samalla hyödynnetään ja alistetaan luontoa. Moderniteetin luontosuhteessa vallitsee näin ambivalenttius.

### 5.1.1 Ambivalenssia ja utilismia



Teuvo-Pentti Pakkala. Susia kuutamossa. 1954. Akvatinta. (ARS. Suomen taide 6 1990, 127.)

Teoksen ”Susia kuutamossa” vuodelta 1954 on tehnyt graafikko Teuvo-Pentti Pakkala (1920-2010), jonka aiheet löytyvät usein pohjoisen maisemasta (ARS. Suomen taide 6 1990, 128). Esi-ikonografisella tasolla teoksessa on kuvattuna talvinen maisema. Neljän suden lauma juoksee solassa, jota reunustavat isot, pystysuorat ja mustat kalliot. On yö, vain kuutamo valaisee maisemaa ja luo susien varjoja hangelle. Sudet on kuvattu pieninä dynaamisesti liikkeessä olevina hahmoina. Kalliot taas ovat suuria ja vakaita. Maisema on pelkistetty ja karu, mutta myös jylhä. Teos on mustavalkoinen, ja suurimmat mustat elementit ovat vakaat ja suuret kalliot.

Ikonografisella tasolla teoksen voi katsoa olevan luonnon olemuksen vertauskuva. Teosta merkityksellistävät vain sudet ja talvinen maisema kallioineen. Kuvan voisikin tulkita representoivan ankaria luonnonolosuhteita, joita isot, mustat ja vakaana seisovat kalliot ja lumikuorma niiden päällä tuntuvat symboloivan. Ne toimivat kuin vastasubjektina pieniksi kuvatuille susille, kuvan ainoille orgaanisille olioille. Teosta tarkastellessa syntyy mielikuva luonnosta karuna ja ankarana paikkana, jossa susien on selviydyttävä.

Pieniksi kuvatut sudet ovat Pakkalan teoksessa ainoita orgaanisia ja dynaamisia olioita. Kalliot ovat järkähtämättömien luonnonlakien ja ankarien olosuhteiden symboleja. Teoksen voisikin katsoa



ilmaisevan empatiaa susia kohtaan, sillä ne joutuvat elämään ankarien luonnonvoimien armoilla. Ikonologisella tasolla teos voisikin olla kannanotto aikakauden susitilanteeseen ja susien asemaan. Susia esiintyi 1950-luvulla lähinnä Lapissa ja Itä-Suomessa (Pulliainen 1974, 229). Susien määrä Suomessa oli alhainen johtuen sen luokittelusta vahinkoeläimeksi, jonka sai vapaasti tappaa ja jonka tappamisesta maksettiin tapporahaa (ks. Ratamäki 2009, 44). Suomessa oli jo vuonna 1923 säädetty ensimmäinen luonnonsuojelulaki ja ensimmäinen luonnonsuojeluyhdistys oli perustettu vuonna 1938. Suden luokittelu hävitettäväksi vahinkoeläimeksi ei kuitenkaan ollut muuttunut. (Ilvesviita 2005, 229-239; Ratamäki 2009, 43.) Jo Ruotsin vallan aikana vuonna 1664 aloitettu tapporahakäytännö oli edelleen voimassa (Veijalainen 2007). Alhaisimmillaan Suomen susikanta oli ollut 1920-luvulla (Ratamäki 2009, 43-45). Susi oli tällöin metsästetty Etelä-, Keski- ja Länsi-Suomesta sukupuuttoon (Pulliainen 1999, 118).

Taloudelle haitallisista eläimistä oli tullut henkipattoja jo 1600-luvulla. Petovihan voikin katsoa olevan eräs luonnonvarojen ryöstötalouden ilmentymä, joka samaan aikaan valloitti maapalloa muun muassa kolonialismin muodossa. (Ylimaunu 2002, 123-126.) Suurimpana syynä susien hävittämiseen olivat vetoamukset taloudelliseen rationaliteettiin. Oli yhteiskunnallisen kokonaisuuden kannalta järkevää pyrkiä petojen tehokkaaseen hävittämiseen, mikäli peto aiheutti vahinkoa taloudellisessa mielessä. Näin legitimoitiin muun muassa suden hävittäminen vahinkoeläimenä. (Ilvesviita 2005, 241-242.) Susien aiheuttamat vahingot eivät 1950-luvulla kuitenkaan olleet suuria johtuen niiden alhaisesta määrästä. Petovihan syyksi voisikin katsoa yhteisön kollektiivisen muistin (ks. Eder 1996, 66-68; Williams 2003). Sudet koettiin edelleen vaaraksi ihmiselle, vaikka tehokkaampien aseiden johdosta ihminen oli ne lähes hävittänyt sukupuuttoon Suomesta.

Teoksen syntagmaan kuuluvat vain sudet ja karu maisema. Ihmiseen ja kulttuuriin indeksoituvien merkkien puuttuminen kuvasta johdattaakin tulkitsemaan kuvaa ikonografisella tasolla myös toisin. Teoksessa voisi katsoa olevan Val Plumwoodin (1993, 31-47) mainitsemia dualismeihin liittyviä valtasuhteita. Teos ei katso ihmisen olevan riippuvainen luonnosta; ihmistä tai kulttuurituotteita ei kuvassa edes näy. Ihmisen luontosuhde toteutuu näin kaukaisena maailman tarkkailuna (ks. Ingold 2003). Teoksessa voisi näin katsoa representoituvan Karl Marxin esiintuoma ajatus ihmisen luonnosta vieraantumisen (ks. Dickens 1992). Dikotomia ihminen/luonto on teoksessa selkeä hyperseparaation muodossa (ks. Plumwood 1993, 31-47). Luonto susineen on kategorisoitu omaksi entiteetikseen, yhdeksi, kuten Raymond Williams (2003, 43) toteaa länsimaisesta luontosuhteesta (ks. myös Bauman 1991, 2,14). Pakkalan teos tuottaa ja uusintaa käsitystä ihmisen ja luonnon erillisyydestä. Luonto nähdään omana entiteettinä, johon ihminen ei kuulu (ks. Bauman 1991,

14). Teoksen voisikin katsoa ilmentävän ihmisen ajallista ja paikallista vieraantumista luonnosta, jota Anthony Giddens (1991, 20) pitää moderniteetin hallitsevana luontosuhteena.

Ihmisen puuttuminen kuvasta johdattaa mielikuvaan susista erämaahan kuuluvina olioina. Sudet mielletään erämaihin kuuluviksi riippumatta siitä, missä niitä elää (Vilka 2002, 291). Yrjö Haila (2003, 172-182), pohtiessaan erämaa-käsitteen merkitystä katsoo, että 'erämaa' on laaja-alaisen symboliikan leimaama kielikuva. Se juontaa alkunsa 1800-luvulta, jolloin eurooppalainen kulttuuri alkoi suhtautua luontoon kuin 'toiseen'. Luonto alettiin katsoa yhdeksi kokonaisuudeksi, jota hallitsivat ikuiset lainalaisuudet. Näiden lainalaisuuksien tuntemisen ja tutkimisen myötä luonto tuli tieteen ja hyödyntämisen objektiksi. Philip W. Suttonin (2007, 19-23) mukaan jo kristinusko korosti ihmisen hallitsijan asemaa suhteessa luontoon. Teollistuminen taas toi mukanaan hyötyajattelun ja käsityksen, että luonto ilman ihmisen kultivointia oli kuollutta.

Teos heijastaakin ambivalenssia suhteessa luontoon, jonka voi katsoa alkaneen 1700-luvun loppupuolen ja 1800-luvun romantiikan aikana (ks. esim. Suutala 1996, 12). Tällöin yksilön suora riippuvuussuhde luonnosta, eläimistä ja alkutuotannosta oli hävinnyt ja käsitykset riippuvuussuhteista ihmisen ja luonnon välillä hämärtyneet. Sudesta oli näin tullut koskemattoman, jo lähes menetetyn luonnon edustaja, se oli saanut symboliarvoa. (Ylimaunu 2002, 129- 130.) Teos voisikin heijastaa romantiikan aikana syntynyttä villin luonnon ihannointia ja kaipuuta takaisin luontoon (ks. Suutala 1996, 12). Koska sudet teoksen ainoina orgaanisina oliona taistelevat ankaria olosuhteita vastaan, voi kuvassa nähdä myös ihailua niitä kohtaan. Susien voikin kuvassa näin katsoa symboloivan villeyttä ja vapautta. Luonto homogenisoidaan puhtauden, viattomuuden ja koskemattomuuden tyyssijaksi (ks. Williams 2003). Luonto jää näin erilliseksi ihmisistä ja yhteiskunnasta (ks. Bauman 1991, 2; 14). Kysyä tosin sopii, onko kyseessä Val Plumwoodin (1993) esittelemä dualismi prosessina, jossa luontoon eli ihmisen 'toiseen' liitetyt ominaisuudet nähtäisiin alempiarvoisina, sisältäähän luonnon estetisointi myös ihailua luontoa kohtaan. Kuvassa susia ei nähdä vahinkoeläiminä, vaan niihin konnotoituu positiivisiksi miellettyjä piirteitä kuten villeys ja vapaus. Vaikka teos heijastaakin dikotomiaa ihminen/luonto, representoivat kuvan sudet kuitenkin ympäristöfilosofi Leena Vilkan (2002, 295) sanoin ”unelmaa siitä villeydestä ja vapaudesta, joka ei itsellemme enää ole mahdollista”. Sutta käytetäänkin teoksessa tämän villeyden ja vapauden symbolina.

Ikonologisella tasolla teoksen voisikin tulkita heijastavan 1950-luvulla vallinnutta yleistä ympäristökeskustelulle vierasta ilmapiiriä (ks. esim. Järvikoski 1991, 162). Luonnonsuojeluun oli kyllä jo kiinnitetty huomiota, mutta yksittäistä aktivismia edusti lähinnä Pentti Linkola, joka

kirjoitti voimakkaita luonnonsuojelukirjoituksia ja osallistui aktiivisesti yhteiskunnalliseen keskusteluun (Haila 2001, 29-30).

### 5.1.2 Luonnon raadollista hierarkkisuutta



Andreas Alariesto. Sutet haaskalla. iv. Öljy, sekatekniikka paperille. (Alariesto 2008, 118)

Itseoppinut lappilainen naivistitaiteilija Andreas Alariesto (1900-1989) kuvasi maalauksissaan pohjoiskalotin kansanelämää (Alariesto 2008, 3). Teoksessa ”Sudet haaskalla” (jonka valmistumisvuodesta ei ole tietoa) on esi-ikonografisella tasolla kuvattuna talvinen maisema. Kuvaa hallitsevat sudet, jotka ovat syömässä poronraatoa. Kuvassa on kolmen suden ja puiden ohella myös kolme lintua, jotka voisivat olla variksia ja kotka. Varikset istuvat pystyynkuolleen männyn oksilla, mutta kotka pyrkii saaliinjaolle, yksi kolmesta sudesta häätää sitä tiehensä. Orgaanisten olioiden, susien, lintujen ja kuusten lisäksi teoksessa on kolme keloä. Kuvan dynaamisuus perustuu päätoimijoiden, susien, ilmeisiin, asentoihin ja eleisiin. Yksi susista keskittyy lihan repimiseen kuolleesta porosta. Toinen susi rähisee sille kita avoinna ja terävät hampaat näkyen. Kolmas susi koettaa häätää kotkaa, joka pyrkii laskeutumaan haaskalle.

Ikonografisella tasolla teoksen teemana voi katsoa olevan ajatuksen, että luonnossa vallitsee olemassaolon taistelu. Kuvan puut eivät kaikki näy kokonaan, vaan niiden voisi ajatella jatkuvan

kuvan ulkopuolelle. Kyseessä olisi näin metonymia, kuvan tapahtumat edustavat luonnon raadollisuutta yleensä. Susien terävät hampaatkin tuntuvat konnotoituvan luonnossa vallitsevaan ankaraan kamppailuun resursseista. Alarieston teos vie ajatukset konkreettisiin elämän tapahtumiin raadollisena taisteluna eloonjäämisestä. Sen olennaisena osana on ruumiillisuus ja paikallisuus, ei abstrakti kaukainen luonnon tarkkailu ihmisestä erillisenä puhtauden ja viattomuuden työssijana (vrt. Williams 2003).

Vaikka teoksen nimessä esiintyvä 'haaska' voisikin viitata susien löytäneen kuolleen eläimen, indeksoi punainen tuore veri poronraadossa susien juuri tappaneen poron. Ikonografisella tasolla teos kertoo tarinaa, jossa saalistaminen on jokapäiväinen tapahtuma. Greimasilaisittain tulkiten susien motiivina kuvan toimintaan on nälkä ja eloonjääminen. Niillä on saalistamisen kyky ja ne osaavat käyttää sitä. Sudet nähdään luonnossa vallitsevan eloonjäämistäistelun vertauskuvina. Teosta voisi tulkita myös suhteessa kuolemaan. Kuvassa on kuollut poro sekä kolme pystyyn kuollutta puuta. Ne voisivat viitata kuolemaan, joka on jokaisen orgaanisen olion kohtalona.

Teos ilmentää myös luonnossa vallitsevaa hierarkkisuutta. Kuvan kaksi varista istuvat rauhallisina kelon oksilla odottaen vuoroaan päästä saaliinjaolle. Keskinäinen riitely ja susien taistelu toisia lihansyöjiä, variksia ja kotkaa vastaan konnotoivat luonnon hierarkkisuutta. Ensin syövät sudet, vasta sen jälkeen heikommat oliot, jotka eivät ole osallistuneet pyyntiin. Sudet ovat teoksessa hierarkian ylimmällä portaalla, ne syövät ensin. Myös susilaumassa vallitseva hierarkia tulee esiin: ensin syö johtaja, vasta sen jälkeen toiset sudet.

Ihmisiä ei teoksessa näy, mutta poro saaliina tuntuisi viittaavan yhteiskuntaan ja ihmiseen. Sudet toimijoina uhkaisivat näin ihmistä tappaen ja syöden poroja ja uhaten ihmisen elinkeinoa, poronhoitoa. Ikonologisella tasolla kuvaa voisikin tarkastella myös ihmisen ja suden suhteena. Vaikka jo 1920-luvulla muutamat tutkijat olivat puhuneet suurpetojen suojelemisen puolesta, vielä 1950-luvullakin susi koettiin vahingolliseksi. Vasta 1960-luvulla ajatukset sudesta suojeltavana eläimenä alkoivat tulla esiin. (Ratamäki 2009b, 43-44.)

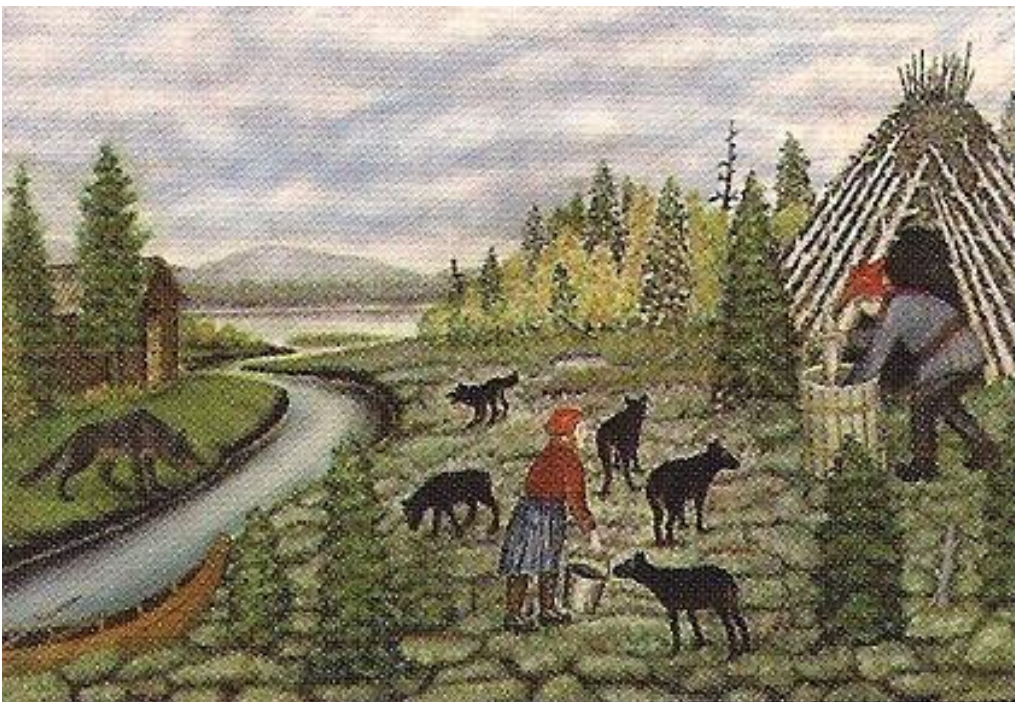
Jos teosta tulkitsee viittauksena susien ihmisten elinkeinolle aiheuttamaan uhkaan, voisi teoksessa ikonografisella tasolla katsoa esiintyvän Plumwoodin (1993, 31-47) mainitseman dualismin piirteen homogenisaatio eli stereotypisointi. Sudet kuvataan petoeläimiksi, jotka uhkaavat ihmisen elinkeinoa, poronhoitoa. Kuvan sudet voisi näin ollen luokitella haittaeläimiksi antroposentrisen eläinten jaottelun mukaan (ks. esim. Sarmela 2002, 187-188; Ratamäki & Tynkkynen 2006, 18-19). On kuitenkin myös mahdollista, että Alariesto kuvaa aikaa, jolloin Lapissa vielä eli villipeuroja,

joita metsästettiin ravinnoksi ja nahkojen takia (ks. Lehtola 1997, 26). Teoksen voikin katsoa olevan luonnon olemuksen vertauskuvan.

Poro on teoksessa lihaa ja verta oleva olio, jota toiset luonnonoliot käyttävät ravinnokseen. Se tuo mieleen Karl Marxin näkemyksen luonnosta ihmisen epäorgaanisena ruumiina; ihmisetkään eivät pysy hengissä ilman jatkuvaa vaihtoa luonnon kanssa (ks. Dickens 1992; Sutton 2007, 56). Filosofisista perusasetteista luontoa kohtaan (ks. Pietarinen 1987) teoksessa voikin tulkita olevan utilismin. Luonnossa oliot käyttävät hyväkseen toisia olioita. Utilismi ei teoksessa siten olisi ihmisen perusasette, vaan se koskisi muita luonnon olioita. Teoksessa erityisesti sudet ilmentävät tätä luonnon perusolemusta.

Ikonologisella tasolla teosta voi tarkastella suhteessa 1960-luvulla alkaneeseen ympäristötietoisuuden lisääntymiseen (ks. Ratamäki 2009a, 44). Selviä merkkejä tähän ei teoksessa näy, mutta verrattuna edelliseen Teuvo-Pentti Pakkalan teokseen Alarieston maalaama kuva on kuitenkin realistinen ja jopa naturalistinen raadollisuudessaan. Susi on teoksessa tämän luonnossa vallitsevan raadollisen olemassaolontaistelun ja hierarkkisuuden ilmentymä.

### 5.1.3 Luonnosta vieraantumista



Andreas Alariesto, Susi ja lappalainen 1961. Öljy, sekatekniikka paperille.

(Alariesto 2008, 109)



Toisessa Andreas Alarieston maalauksessa ”Susi ja lappalainen”, vuodelta 1961, on esikonografisella tasolla kuvattuna episodi Lapin elämänmuodosta. Syksyisessä maisemassa puut ovat alkaneet vaihtaa väriään vihreästä keltaiseen. Teos jakautuu kahteen osaan, jakajana kuvan lähes ainoa dynaaminen toimija, diagonaalisesti virtaava joki. Vasenta, pienempää osaa, hallitsee susi, joka vaanii joen toisella puolella olevia lampaita. Suden puolella jokea on jokin talousrakennus, ehkä lato. Oikealla oleva, ihmisten asuttama puoli on paljon suurempi. Siellä mies lapinpuvussa on kumartuneena ilmeisesti saavin ääreen. Hän ehkä sekoittaa eläimille ruokaa. Miehen takana on iso kota. Nainen, myös lapinpuvussa, kantaa kädessään ämpäriä. Hän ilmeisesti ruokkii lampaita, joita kuvassa on neljä. Ihmisten puolella jokea on myös koira. Se haukkuu joen toisella puolella olevaa sutta. Teoksen hallitsevat värit ovat rauhalliset vihreä ja sininen.

Ikonografisella tasolla teoksen aiheena on saamelaisen arkielämän kuvaus luonnon keskellä. Saamelaiskulttuurin perusta on aina ollut luonto, joka on ollut sekä aineellisen että henkisen kulttuurin lähtökohta (Lehtola 2013). Teoksen teemana voisikin katsoa olevan tämän luontoyhteyden kuvaamisen. Teoksessa luonnon ja ihmisen suhde toteutuu ajallisesti ja paikallisesti syksyisessä maisemassa, ei kaukaisena maailman tarkkailuna (vrt. Giddens 1991; Ingold 2003).

Huolimatta vaanivasta sudesta ja haukkuvasta koirasta teoksen yleisilme on levollinen. Jokea lukuun ottamatta teoksen viivat ovat enimmäkseen vaaka- ja pystysuoria. Hallitsevana värinä on rauhallinen vihreä. Kuva synnyttääkin mielikuvan rauhasta. Teoksessa voisi lisäksi tulkita esiintyvän ihmisen ja suden molemminpuolista kunnioitusta, sillä greimasilaisittain kuvaa tarkastellessa huomaa, että ihmisillä olisi mahdollisuus mennä hätistämään susi tiehensä, sillä joen rannassa on vene. Jokikaan ei vaikuta niin leveältä, etteikö susi pystyisi uimaan joen poikki sieppaamaan lampaan. Ihmiset ja susi kuitenkin pysyvät omilla puolillaan jokea. Molemminpuolisessa ihmisen ja luonnon välisessä kunnioittavassa suhteessa ei olisi kyse hyperseparaatiosta ja toisen näkemisessä alempiarvoisena (ks. Plumwood 1993, 31-47). Teoksesta voisikin löytää viitteitä metsästys- ja keräilykulttuuriin. Erkki Pulliaisen (1984, 94) mukaan susi oli silloin vain yksi luonnonvitsaus muiden joukossa, ja yhteiselo niiden kanssa oli välttämättömyyden sanelemaa. Toisaalta on mahdollista, että kuvan ihmiset eivät koiran haukunnasta huolimatta huomaa sutta.

Teoksen lähes ainoa dynaaminen toimija on joki, joka kiemurtelee diagonaalisesti jakaen kuvan kahteen osaan. Se erottaa ihmisen ja suden toisistaan. Kuvassa voisi näin katsoa ilmenevän myös ihmisen ja luonnon välistä dikotomiaa. Suden motiivina vaanimiseen on nälkä, ja se toteuttaa tarpeidensa tyydytystä villieläimen tapaan. Susi symboloikin teoksessa villiä luontoa. Se esiintyy nyt kuitenkin jo samassa kuvassa ihmisen kanssa. Lisäksi suden puolella jokea on kulttuurituote,

lato, jolloin suden voisi katsoa lähentyneen kulttuuria. Ihmisiin teoksessa liittyvät läheisesti kulttuurituotteet. Naisen kädessä on ämpäri, ja miehen edessä saavi ja taustalla kota. Kuvan ihmisten voisikin tulkita olevan kulttuuriolioita enemmän kuin luonnonolioita, sillä toisella puolella jokea oleva villiä luontoa symboloiva susi noudattaa vain vaistojaan ja saalistaa ravinnokseen. Lisäksi teoksessa ihmisten puoli jokea on paljon suurempi kuin suden. Myös toimijoiden koko ja niiden suhteet ovat teoksessa merkittäviä. Suhteellisesti suurikokoisin on mies, mutta suhteellisesti isokokoinen on myös susi. Varsinkin miehen askareet, koko ja sijoittuminen suuren kodan eteen luovat kuvaa miehisen järjen ylivallasta luonnon ja naisen yli (ks. Sutton 2007, 19-23). Taustoittamista eli kieltämistä ei kuitenkaan ole havaittavissa suhteessa luontoon, kuvat ihmiset ovat kulttuuriolioita, mutta ainakin epäsuorasti riippuvaisia luonnosta (ks. Plumwood 1993, 31-47).

Lampaita vaaniva susi on teoksessa uhka ihmisen elinkeinolle. Ikonologisella tasolla kuvaa voisikin tarkastella ihmisen ja suden suhteena. Vaikka jo 1920-luvulla muutamat tutkijat olivat puhuneet suurpetojen suojelemisen puolesta, vielä 1950-luvullakin susi koettiin vahingolliseksi eläimeksi. Vasta 1960-luvulla alkoi esiintyä ajatuksia sudesta suojeltavana eläimenä. (Ratamäki 2009b, 43-44.) Alarieston teoksessa tämä seikka ei kuitenkaan tule esiin.

Teoksen lato voi konnotoida saamelaisten perinteisten elinkeinojen, poronhoidon sekä metsästyksen ja kalastuksen vaihtumista maanviljelys- ja karjanhoitokulttuuriin, johon myös kuvassa olevat lampaat tuntuvat viittaavan (ks. Lehtola 1997, 42). Saamelaisten pääelinkeinoksi yleensä mielletty poronhoito ei kuvassa näy. Teosta, ladosta ja lampaista johtuen, voisikin tarkastella ikonologisella tasolla karjanhoito- ja maanviljelyskulttuuriin siirtymisen vertauskuvana. Paul Shepard katsoo, että ihmisen siirtyminen maanviljelyskulttuuriin aloitti ekologisen ja sosiaalisen rappion, sitä ennen ihmisen ja luonnon välillä oli vallinnut harmonia (Korteniemi 2009, 173-174). Myös Juha Ylimaunun (2002, 116-117) mukaan ihmisen luontosuhdetta pyyntikulttuurissa oli sävyttänyt luontokeskeinen näkemys, jonka mukaan ihminen ja kulttuurioliot olivat osa luontoa. Siirtyminen pyyntikulttuurista karjanhoito- ja maanviljelyskulttuuriin toi mukanaan uuden luonnon hyödyntämisen mallin, joka heijastui myös käsitemaailmaan, joka luultavasti syvensi myös jakoa koti- ja luonnoneläimiin (mts., 121-122). Teoksen lampaat ja koira ovat luonnosta kulttuuriksi, luonnoneläimistä kotieläimiksi domestikoituja eläimiä (ks. esim. Tuomivaara 2011, 128). Ne voidaankin esimerkiksi Klaus Ederin (1996, viii) mukaan tulkita olevan luonnon ja yhteiskunnan rajalla olevia anomalioita tai Bruno Latourin (2006) sanoin hybridejä. Ne toimivat teoksessa välittäjinä luonnon ja kulttuurin välillä. Karl Marx kirjoittikin niin sanotusta 'metabolisesta repeämästä'; hänen mukaansa kapitalistinen maatalous toi mukanaan muuttuneen aineenvaihduntaan luonnon kanssa (Massa 2009, 27-28). Ihminen ei enää saanut tarvitsemiaan

raaka-aineita suoraan luonnosta, vaan ihmisen kultivoimista raaka-aineista kuten vilja ja domestikoidut kotieläimet. Ihmisen suhde luontoon oli näin katkennut. Alariesto voikin teoksessaan kuvata jo 1600-luvun loppupuolella alkanutta Lapin uudisasutusta (ks. Lehtola 1997, 31-32).

## 5.2 Ympäristöherätys ja ekologisten paradigman synty

1970-luku toi mukanaan muutoksen ihmisen ja luonnon suhteeseen. Ympäristötietoisuus oli alkanut lisääntyä jo 1960-luvulla (Ratamäki 2009b, 44), jolloin myös syntyi käsite 'ympäristö' nykymerkityksessään. Suomessa oli jo ennen 1960-lukua kiinnitetty huomiota esimerkiksi puunjalostusteollisuuden aiheuttamiin vesistöjen pilaantumiseen. Kuitenkin vasta toisen maailmansodan jälkeen ilmaantuneet ydinräjäytysten aiheuttama radioaktiivinen saaste ja uusien, ihmistoimin tuotettujen kemiallisten yhdisteiden leviäminen ympäristöön johtivat niin kutsuttuun ympäristöherätykseen 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. (Haila 2001, 27.)

Niin sanottua perinteistä luonnonsuojelua seuraava ympäristökysymysten esillennousu sijoitetaan juuri 1960-luvulle, jolloin alettiin kiinnittää huomioita ihmisen luonnolle aiheuttamiin haittoihin (Ratamäki & Tynkkynen 2006, 15). Kun havahduttiin luonnonympäristön ja kulttuurin suhteessa oleviin ongelmiin, huomattiin, että ihmisten ja yhteiskuntien toiminta vaikuttaa luontoon, ja elinympäristön pilaantuminen vaikuttaa ihmisiin (Jokinen & Kontinen 2004, 89-90). Näin ympäristöherätyksen alkuunpanijana oli antroposentrinen käsitys; kannettiin huolta nimenomaan ihmisen kohtalosta (Des Jardins 2001, 11). Ympäristöherätyksen alkuunsaattajana voikin katsoa olleen huolen ihmisen terveydestä. Tämä tuo mieleen Karl Marxin biosentrisen näkemyksen luonnosta ihmisen epäorgaanisena ruumiina. Ihmiset eivät säily hengissä ilman jatkuvaa vaihtoa luonnon kanssa. (Ks. Sutton 2007, 56.)

Mary Douglasin (2005) ajatuksia seuraillen voisi katsoa, että jo ennen 1960-lukua oli esiintynyt anomaliaita eli moniselitteisiä ilmiöitä suhteessa luontoon. Kuitenkin vasta 1960-luvulla havahduttiin huomaamaan, että ihmisen vaikutus luontoon ja sitä kautta itseensä oli niin mittavaa, että oletukset ja luonnon kategorisointi ihmisestä erilliseksi entiteetiksi oli arvioitava uudelleen. Tällöin alkoi toteutua Thomas Kuhnin (1994) näkemys uuden paradigman synnystä. Syntyikin uusi ympäristöliike, jossa toiminnan painopiste siirtyi perinteisestä alkuperäisen luonnonsuojelusta ihmisen ympäristön ja ihmislajin suojeluun. Sen tärkein viesti oli, että ympäristökatastrofi voidaan



välttää vain teollisten yhteiskuntien arvojen ja instituutioiden täysremontilla. (Massa 1991, 67.) Yhteiskunnallisten tapahtumien valossa näkemys ihmisen historiasta edistyksen historiana oli murtunut (ks. esim. Dickens 1992, xi).

Jo vuonna 1859, teoksessaan *Lajien synty*, Charles Darwin (1988) oli murskannut käsityksen ihmisen erikoislaatuudesta suhteessa muuhun luontoon ja katsonut ihmisen kehittyneen evoluution kuluessa muista eläinlajeista. Ensimmäisen systemaattisen esityksen ihmisen vaikutuksesta luonnonympäristöön oli kirjoittanut George Perkins Marsh vuonna 1874. Ekologia-käsitteenkin oli esitellyt jo saksalainen Ernst Haeckel (1834-1919). Hän katsoi ihmisen olevan eräs ekosysteemin eläinlaji, joka oli täydellisesti riippuvainen muista eliöistä. (Oksanen 2012, 5-57.) Jo 1700-luvun lopulla alkanut ja 1800-luvulla jatkunut uusi evoluutionäkemys oli synnyttänyt muun muassa kiistelyä siitä, onko ihminen osa luonnollisia prosesseja ja voidaanko häntä kuvata kuten eläintä (Williams 2003, 49-50). Darwinin ja muiden sivilisaatiokriitikoiden ajatukset hautautuivat kuitenkin pitkäksi aikaa yleisen edistysuskon ja maailmansotien alle (Massa 2009, 9-10). Ihmisen erikoislaatuuden paradigma alkoikin murtua vasta 1970-luvulla, jolloin jo oltiin tultu tietoisiksi ihmisen toiminnallaan aikaansaamista ympäristötuhoista. Alkoi kehittyä uusi ekologinen paradigma, joka katsoo, että modernien yhteiskuntien hyvinvointi on sidoksissa ekosysteemien terveyteen, josta yhteiskuntien olemassaolo on riippuvainen. (Dunlap 2002, 334-337.) Voikin katsoa, että 1980-luvulla syntynyt käsite 'ekologinen paradigma' heijastaa Kenneth J. Gergenin (1999, 35-36) näkemystä sosiaalisesta konstruktionismista. Hänen mukaansa juuri sanat ja fraasit ovat sosiaalisesti konstruoituneita.

Ympäristöherätykseen ja ekologisen paradigman syntymiseen liittyvä näkökulman muutos ja siihen liittyvät pohdinnat näkyvät selkeästi susikuvissa siirryttäessä 1970-luvulle. Niissä esiintyy uuden ekologisen paradigman synnyttämiä ristiriitaisiakin tunteita ja pohdintoja liittyen ihmisen ja luonnon suhteeseen.

### 5.2.1 Lappilaisten aseman vertauskuva



Reidar Särestöniemi. Sudet laulavat viimeisen laulunsa. 1974. Öljy. (Ilvas, Juha 2000, 292.)

Lappilaisen kuvataiteilijan Reidar Särestöniemen (1925-1981) suurikokoisen maalauksen ”Sudet laulavat viimeisen laulunsa”, vuodelta 1974, alaosassa on esi-ikonografisella on kuvattuna viisi harmaansävyistä sutta. Kolme niistä istuu kokonaan selin katsojaan. Yhden pää on kuvattu sivusta, sen kita on auki ja hampaat näkyvät. Oikeammanpuoleisin on kuvattu kokonaan sivusta, se istuu ja soittaa jotain soitinta; ehkä huilua. Maisema, jossa sudet laulavat, on harmaansävyinen. Vain kaukana horisontissa punainen taivas värittää puiden latvoja punaisiksi. Punaista taivasta näkyy suhteellisesti paljon vähemmän kuin maata. Metsän yläpuolella iso valkoinen kuu on juuri joko nousemassa tai laskemassa. Teoksen kompositiossa sudet istuvat rivissä katse kohti horisontissa näkyvää valkoista kuuta. Susien edessä on aukea, ja aukean takana tiheää metsää.

Ikonografisella tasolla kuvasta voisi syntyä romanttinen mielikuva luonnossa vallitsevasta kauneudesta, rauhasta ja harmoniasta. Maalauksen nimi tuo kuitenkin mieleen täysin toisenlaisen tulkinnan. Sen mukaan susien ulvominen kuutamossa on viimeinen lajiaan. Maalauksen nimi voisikin konnotoitua yhteiskunnalliseen tilanteeseen susien suhteen. Se tuo mukanaan ihmisen vastasubjektina susille, joille on luonteenomaista ulvoa yöllä, mutta ihmisen toiminnasta johtuen maalauksessa kuvattu laulaminen on viimeinen kerta. Teoksen voisikin katsoa kertovan tarinaa siitä, kuinka ihminen on Suomessa metsästännyt susia niin, että niiden olemassaolo on uhattuna.

Tällöin teoksen teemana olisi puolustuspuhe suden oikeudelle elää Suomen luonnossa. Ikonologisella tasolla teos liittyisi täten ekologisen paradigman mukanaan tuomaan ajatukseen, että ekosysteemissä jokaisella oliolla on paikkansa luonnon kiertokulussa.

Susiin on teoksessa liitetty ihmisen tapoja ilmaista itseään: sudet laulavat ja soittavat ihmisten tapaan. Ihmisille ominaisten piirteiden liittämistä eläimiin kutsutaan antropomorfismiksi. Muun muassa Stewart Guthrie (1993) mukaan antropomorfismi on ihmisen perustava kognitiivinen ominaisuus, sillä ihmisen on suhteutettava havainnoista saatu informaatio muuhun tietoon. Antropomorfismi helpottaa näin asennoitumista ja toimintastrategian luomista. Susia ei teoksessa nähdä olioina, jotka ilmaisevat itseään niille ominaisilla tavoilla, ja joihin niillä on oikeus ilman, että niiden arvo tästä vähenee.

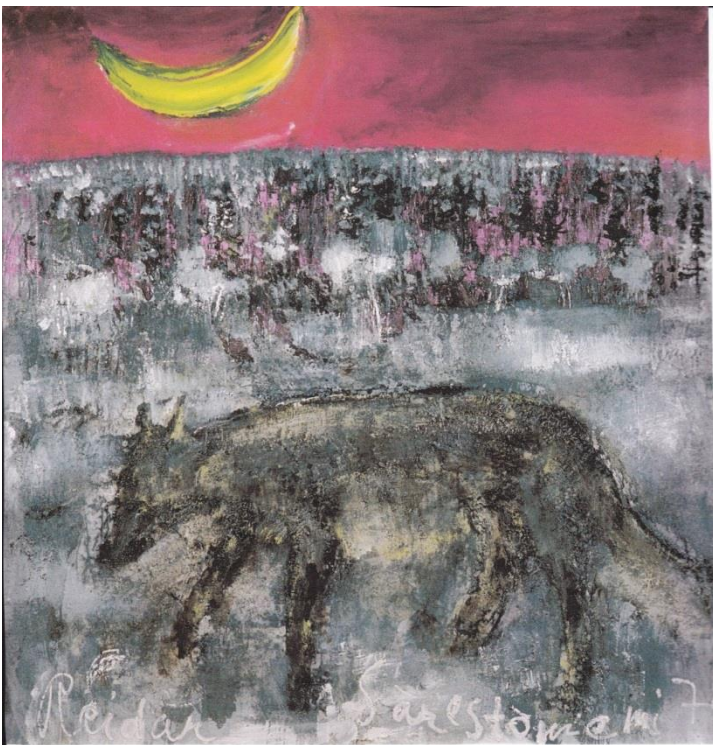
Näin tulkiten teos ikonografisella tasolla suhtautuukin susiin ja luontoon ylipäänsä antroposentrisesti; ihmiset ja heidän toimintansa on keskiössä. Tosin antropomorfisten piirteiden tuominen mukaan susien ominaisuuksiin voisi olla myös ilmaus susienkin kyvystä ilmaista tunteitaan ja olla subjekteja ihmisen tapaan. Teoksen sudet asettuvatkin antropomorfismin ja antroposentrismin väliseen jännitteeseen, jossa ihmisille ominaiset piirteet kiinnitetään myös suteen. Susi samalla voidaan määrittellä oliona, joka on ihmisestä täysin erillinen. (Ks. esim. Koski & Bäcklund 2012, 32.) Teoksessa esiintyisi näin humanistista perusasennetta luontoa kohtaan (ks. Pietarinen 1987).

Antropomorfismin esiintymisen kuvassa voi kuitenkin tulkita myös toisin. Koska teoksen synty liittyy Lappiin, voisivat teoksen sudet olla saamelaisten tai muiden Lapin asukkaiden vertauskuvia. Susien valinta eläinten paradigmasta edustamaan lappilaisia voisi johtua heidän läheisestä luontosuhteestaan ja suden uhanalaisesta asemasta. Teoksessa sudet ovat järjestyneet riviin kuin rintamaksi laulamaan ja soittamaan. Susien edessä aukealla ei kasva mitään, se on sinertävään vivahtavan harmaa. Teoksen nimi konnotoituu vahvasti jonkin katoamiseen, ja susien järjestäytyminen laulamaan ja soittamaan kuin tämän katoamisen vastustamiseen rauhallisessa mielenosoituksessa. Teoksen teemana voisikin olla Lapin asukkaiden hätä valtaväestön puristuksessa. Maalauksen kuun merkitystä voisi pohtia. Se voisi olla ilmaus toivosta, sillä kuu nousee aina uudelleen. Toisaalta kuvan taivas on punainen, ja se voisi symboloida vaaraa tai taistelua.

Ikonologisella tasolla teos voikin liittyä valtion ja elinkeinoelämän toteuttamaan Lapin luonnonresurssien hyödyntämiseen toista maailmansotaa seuranneina vuosikymmeninä. Tällöin Lapin viljelymahdollisuudet, metsävarat, vesivoima ja malmivarat otettiin käyttöön. (Ks. Massa

1994, 263.) Teos voikin esittää näiden toimenpiteiden vastustamista Lapissa. Esimerkiksi Vuotoksen tekoaltaan rakentaminen ja Ounasjoen valjastaminen nousivat julkiseen keskusteluun juuri Särestöniemen teoksen syntyäikaan vuonna 1974. Näitä toimenpiteitä vastustavat protestit murtautuivat lopulta esiin 1970-1980 –lukujen taitteessa. (Ks. Suopajarvi 2001, 74; 78.) Teoksessa voikin näin olla kyseessä kamppailu luonnonhallinnasta ja -resursseista. Vastasubjektina susille, jotka toimivat teoksessa lappilaisten vertauskuvana, olisi näin valtio ja valtaväestö.

### 5.2.2 Uhanalaisuus



Reidar Särestöniemi. Tapporaha (Loppuun ajettu, Viimeinen hukka). 1974. Öljy. (Ilvas 2000, 293)

Särestöniemen toisessa maalauksessa ”Tapporaha” tai vaihtoehtoisesti ”Loppuun ajettu”/”Viimeinen hukka”, sekin vuodelta 1974, on esi-ikonografisella tasolla kuvattuna vain yksi isokokoinen susi. Se askeltaa harmaansävyisenä harmaansävyisessä maisemassa pää alaspäin. Tässäkin teoksessa punaisen taivaan osuus on suhteellisesti pienempi maahan nähden. Taivaalla on jälleen kuu, nyt se on isokokoinen keltainen kuunsirppi. Teoksessa esiintyy enimmäkseen vaaka- ja pystysuoria viivoja.

Ikonografisella tasolla teoksen alakuloisen näköinen susi ja vaihtoehtoiset nimet konnotoituvat jälleen myös ihmiseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin. Varsinkin ilmaus ”loppuun ajettu” tuo

mukaan empatian tunteen suhteessa suteen ja ehkä eläimiin yleensä. Susi ei teoksessa juokse villinä ja vapaana, vaan askeltaa pää alaspäin vain vaivoin liikkuen; vain yksi jalka ottaa askeleen eteenpäin. Susi on kuvassa myös yksin. Sekä susi että ihminen ovat sosiaalisia eläimiä. Sanonta ”yksinäinen susi” konnotoikin aikoinaan surkeimmista surkeinta hylkiötä; laumastaan erotettua oliota (Häkkinen 2002, 53). Teoksesta syntyykin mielikuva ankeudesta ja yksinäisyydestä, ja kuva voisikin olla yksinäisyyden vertauskuva. Se voisi myös liittyä Särestöniemen edelliseen kuvaan ja ilmaista lappilaisten toivottomuutta häviävän luonnonläheisen kulttuurinsa suhteen.

Teosta voi ikonografisella tasolla tulkita myös toisin johtuen sen eräästä vaihtoehtoisesta nimestä ’Tapporaha’. Susi voisi teoksessa denotoida vain suttu, uhanalaista vahinkoeläintä, jota ihminen sen vastasubjektina saa tappaa ja nostaa sen taposta myös palkkiota (ks. Ratamäki 2009b, 44). Tämä voisi ikonologisella tasolla ilmentää ympäristötietoisuuden ja ekologisen paradigman synnyn alun mukanaan tuomia ajatuksia eläintensuojelusta, joka sai aikaan muutoksia myös suhtautumisessa suteen.

Talvella 1972-73 Suomessa esiintyi susia sisämaassakin ja niitä metsästettiin ankarasti lehdistön seurattuna tapahtumia (Pulliainen 1974, 236). Teoksen eräs vaihtoehtoinen nimi ”Loppuun ajettu” voikin ilmaista empatiaa suhteessa suteen. Suurpetojen, kuten susien suojelutoimien kehittymiselle 1970-luku oli kuitenkin suotuisaa aikaa, johtuen muun muassa siitä, että suurpetokannat kaiken kaikkiaan olivat niin alhaiset, ettei vahinkoja juuri syntynyt. Seurauksena oli lisääntyvää suurpetotutkimusta, lainsäädännön muutoksia ja tapporahakäytännön lopettaminen. Susi suojeltiin ensi kertaa lailla vuonna 1973, ja sen jälkeen sen tappamiseen tarvittiin lupa. (Ratamäki 2009b, 44.) Suden katsottiin nyt kuuluvan tärkeänä osana luonnon kokonaisjärjestelmään, ja sen aiheuttamia vahinkoja alettiin korvata (Ilvesviita 2005, 311).

Särestöniemen kuvassa kannetaan huolta susienkin eloonjäämisestä, jota teoksen eräs vaihtoehtoinen nimi ”Viimeinen hukka” ilmentää. Se on kannanotto suden suojelun puolesta. Teos heijastaakin näin eläinsuojelullisia asenteita, joita on todistetusti ollut olemassa ainakin antiikista lähtien (ks. esim. Tuomivaara 2010, 119). Eläintensuojelun voisi katsoa ilmentävän humanistista perusasennetta luontoa kohtaan. Se korostaa ihmisen älyllistä ja eettistä asemaa suhteessa luontoon ja vaalii ihmisen täydellistymistä, joka ei ole mahdollista ilman luonnon kulkuun puuttumista ja sen humanisointia ja rationaalista hallintaa. (Ks. Pietarinen 1987.) Eläintensuojelukeskustelun voikin katsoa olevan antroposentrinen. Siinä ihminen on edelleen keskiössä ja hallitsee muun muassa suden kohtaloa. Se heijastaa Tim Ingoldin (2003) mainitsemaa länsimaalaisen ihmisen tapaa kokea ympäristö; maapallon ja elämism maailman ulkopuolelle jää muu luonto, joka on ihmistoiminnalle alisteinen (ks. myös esim. Ratamäki & Tynkkynen 2006, 20).



Särestöniemen teoksessa ihminen on kuitenkin lähentynyt luontoa myöntäessään, että myös sudet ovat tuntevia olentoja. Ihminen/luonto –dikotomia on kuitenkin edelleen voimassa näkemyksessä, jonka mukaan ihminen hallitsee susienkin eloonjäämistä sosiaalisesti konstruoituneine asioineen kuten lainsäädäntö. Särestöniemen maalauksessa sudet ovat riippuvaisia ihmisestä, ihminen ei sudesta. Suden kohtalo on ihmisestä riippuvainen, ihminen on luonnon herra (ks. Dickens 1992,xi).

### 5.2.3 Ihminen luonnon ja kulttuurin rajalla



Pirkko Valo. Kipeä yö. 1980. Akvarelli. (Ojanen 1983, 86.)

Naivistitaiteilija Pirkko Valon (1943-2009) teoksissa esiintyy usein ihmiseläimiä tai eläinihmisiä (Ojanen 1983, 84). Esi-ikonografisella tasolla akvarellin ”Kipeä yö”, vuodelta 1980, tapahtumat sijoittuvat hirsirakennuksen sisälle. Rakennus sijaitsee luonnon keskellä. Kuvatun huoneen ovesta on näkymä portaisiin, jotka johtavat luontoon. Maassa on ruohikkoa ja yksi vasemmalle taipunut kuusi. Myös huoneen ikkunasta näkyy luonto; ruohikkoa, oikealle taipunut kuusi ja laskevan auringon viime kajo.

Valoa huoneeseen tuo aurinko, joka valaisee tuolilla istuvaa alastonta naista. Naisen takana on mies, jota valaisee katosta riippuva lamppu. Mies on pukeutunut sudennahkaan, hänellä on päässään suden pää, jonka kieli riippuu suusta. Nahka valuu pitkin selkää ja sudenhäntä koskettaa lattiaa.

Miehellä on myös jaloissaan jalkineet, joissa on suden kynnet. Vartalonsa peittona miehellä on punainen vartalonmyötäinen asu. Miehen käsien asento viittaa hänen lähestyvän alastomaa naista, joka istuu selin mieheen tuolilla. Tuolin selkänoja ja jalat ovat taivuksissa. Naisella on ujo asento; hänen päänsä on kumarruksissa ja kasvoilla on vieno hymy. Toisella kädellä hän peittää alaruumistaan ja toisella pudottaa lattialle naamiota, jossa on karvoja. Naisen edessä on lisäksi vesikiulu, josta on valunut pisaroita ja lammikko lauta- tai lankkulattialle. Naisen lähellä seinällä ikkunan vieressä on vielä sakset.

Myös miehen takana lattialla on karvainen naamio, jonka silmänrei'issä on silmät, jotka katsovat mieheen ja naiseen päin. Miehen takana lattialla on lisäksi linnun pää, joka on ontto naamio sekini; siinä on ripustuslenkki. Lisäksi miehen takana on ohutteräinen veitsi tai puukko ja isoja veripisaroita.

Ikonografisella tasolla teoksen aiheena voikin katsoa olevan naisen ja miehen seksuaalinen kohtaamisen yön aikana, jota konnotoivat naisen alastomuus ja miehen ulkona riippuva kieli kuin seksuaalisen halun symbolina. Teos nimineen luo mielikuvaa tunteita herättävästä tapahtumasta. Naisen kainot eleet voisivat konnotoida häpeää, mutta vieno hymy tuntuu vievän pohjaa tältä tulkinnalta.

Teoksen nimi – ja ehkä puukko ja veripisarakin – voisivat konnotoitua neitsyyden menetykseen, jolloin naisen edessä oleva vesikiulu ja siitä roiskuneet vesipisarot voisivat symboloida puhtautta ja viattomuutta. Nainen, ujoudestaan huolimatta, ei tunnu kokevan tapahtumaa epämieluisana eikä susimiestä uhkaavana, sillä naisen kasvoilla on kaino hymy. Miehen takana lattialla on karvainen naamio, jonka silmät tarkkailevat naisen ja miehen kohtaamista. Sen voisi tulkita symboloivan yhteiskunnan kontrollia ja moraalisääntöjä. Se, että naamio on nimenomaan susimiehen, voi katsoa edustavan patriarkaalisen kulttuurin arvojen dominointia yhteiskunnassamme (ks. Suutala 2001; myös Ruether 1993,14). Susimies symboloisi tällöin tätä patriarkaalisen kulttuurin valtaa suhteessa moraaliin ja seksuaalisuuteen. Valon teoksen voikin katsoa käyttävän sutta metaforisesti naisen ja miehen keskinäisten jännitteiden käsittelyyn (vrt. esim. Kupsala & Tuomivaara 2004, 313). Greimasilaisittain tulkiten nainen haluaa yhtyä (susi)miehen kanssa, mutta kuitenkin hänen on käyttäydyttävä kainosti, koska vastasubjektina toimivat miehen ja yhteiskunnan naisen käytökselle asettamat vaatimukset. Tilannetta voisi verrata 1800-luvun viktoriaaniseen aikaan. Tällöin naisen ihannekuvaksi tuli kesytetty, heikko nainen, joka oli moraalisesti ”lihallisen miehen” yläpuolella (ks. Suutala 2001, 17).

Miehen voisikin teoksessa tulkita olevan nimenomaan ”lihallinen” ja eläimellinen. Mies sudennahkoineen on visuaalinen metafora. Hän on ihmisen ja eläimen yhteenkietoutuma; hybridi (ks. Latour 2006). Miehen voisi näin tulkita olevan eläimellisen ja seksuaalisen olennon, ja naisen taipuvan väistämättömän edessä. Miehen kuvauksessa voisi tulkita olevan Val Plumwoodin (1993, 31-47) mainitseman dualismin piirteen stereotypisointi; mies on lähinnä seksuaalinen olento, mutta toisaalta myös teoksen nainen on sitä. Miehen kuvaaminen ihmisen ja eläimen hybridinä tuo mieleen renessanssin (n. 1300-1500 -luvut), joka oli täynnä taruolentoja ja ihmisen ja eläimen välisiä ”seksikiöitä”. Tällöin keskusteltiin siitä, kumpi on parempi, ihminen vai eläin. (Suutala 1996, 126.) Susimies on teoksessa aggressiivinen ja seksuaalinen olento, joihin konnotoituvat puukko ja veripisarot sekä ”himokas” kieli.

Näin ollen teoksen aiheena voikin katsoa olevan naisen ja miehen suhteeseen liittyvien roolimallien kuvauksen. Teoksen teemana taas voisi katsoa olevan ajatuksen, että vaikka nainen ja mies tuntevat seksuaalista vetoa toisiinsa, heidän on käyttäydyttävä roolimalliensa mukaisesti. Kuvassa sekä nainen että mies ovat seksuaalisia olentoja pudotettuaan naamionsa. Seksuaalisuuden suhteen he kuitenkin käyttäytyvät kulttuurin heille asettamien roolien mukaan. Naisen on teeskenneltävä kainoa, kun taas mies voi vapaasti ilmaista seksuaalisen halunsa ja hänen on ehkä oltava myös aggressiivinen.

Teoksessa voi kuitenkin myös katsoa olevan kaksi toisiinsa tiukasti yhteen kietoutunutta aihetta: miehen ja naisen sekä ihmisen ja luonnon välisten dikotomioiden pohtimisen. Valon teos on täynnä symboleja. Naisen puolella ovat aurinko (luonto, lämpö), vesi (elämä), sakset (kulttuuri) ja ikkuna (lasi kulttuurin ja luonnon välillä). Miehen puolelta taas löytyvät sähkölamppu (kulttuuri, järki), veri (kuolema), puukko (metsästyskulttuuri) ja oveton ovi (avoin reitti luontoon). Nämä symbolit ovat ristiriitaisia, eikä niiden perusteella voi päätellä, kumpi teoksessa kuuluu enemmän luontoon tai kulttuuriin. Teoksessa on lisäksi muitakin merkkejä, jotka herättävät pohtimaan ihminen/luonto –dikotomiaa. Miehen takana lattialla oleva linnun katkaistu pää konnotoituu susimiehen edustamaan metsästyskulttuuriin. Kuitenkin linnun pääkin on ontto naamio, jossa on kulttuuria indeksoiva ripustuslenkki. Se on luontoa ja kulttuuria yhdistävä metafora. Tärkeitä metaforia ovat myös sekä naisen että miehen pudottamat naamiot (kulttuuri), joissa on karvoja (luonto, eläin). Kun ihmisillä on tällaiset naamiot kasvoillaan, ovatko he ensisijaisesti luontoon vai kulttuuriin kuuluvia olioita? Entä riisuttuaan karvaiset naamionsa? Samoin ovetoman oven luontoon avautumisen osaa voisi pohtia. Ovatko ihmiset juuri tulleet luonnosta vai onko heillä avoin ovi valmiina astuttavaksi luontoon?



Teoksessa esiintyy myös muotoja, jotka tuovat mieleen animismin: tuolin kaarevat muodot, vesilammikon ja veripisaroiden orgaaniset muodot ja jopa kiulun ja lampunvarjostimen muodot. Animismin katsotaan olleen tyypillinen esikristillisen ajan pyyntikulttuurille. Sitä katsotaan hallinneen sielu-uskon eli animismin, luontokeskeisen näkemyksen, jossa ihmiset ja kulttuuri olivat osa luontoa. Sen oleellisena periaatteena oli vastavuoroisuus ihmisen ja luonnon välillä. (Ylimaunu 2002, 116-117.) Maria Suutala (2001, 14) katsoo, että syynä luonnon sielullisuuden torjumiseen oli kristinusko. Animismia voisi myös kuvailla mystisenä luontoon yhtymisenä tai peräti naturismina, jossa ihmisen ja luonnon välinen erottelu on kokonaan poistunut (ks. Pietarinen 1987, 106-110). Huoneen ainoat geometriset muodot, jotka selkeästi viittaavat kulttuuriin, ovat seinän vaakasuorat hirret ja lattian laudat sekä sähkölampun johto.

Ihmiset eivät teoksessa juuri eroa muista luonnonolioista (ks. Dickens 1992, xi), jopa suurin osa teoksen esineistä, kulttuurituotteista, viittaa luontoon. Naisen ja miehen sekä ihmisen ja luonnon suhde toteutuu ruumiillisena seksuaalisuutena. Muun muassa Erika Ruonakoski (2007) ja Lynda Birke (2009) katsovat, että ihmisen ja eläimen suhde yleensäkin konkreettisesti toteutuu ruumiillisuutena. Vaikka ihminen teoksessa elääkin kulttuurituotteen sisällä, ei ihmisen eläimellisyyttä nähdä mitenkään alempiarvoisena suhteessa puhtaaseen kulttuuriin (ks. Plumwood 1993, 31-47). Luontoa ei kuvassa ole kategorisoitu täysin ihmisestä erilliseksi (ks. Bauman 1991, 2, 14).

Maria Suutala (1996, 12-13) katsoo, että olennainen osa luontosuhdettamme on suhteemme eläimiin ja eläimellisyyteen (ks. myös Kupsala & Tuomivaara 2004). Antiikin platonismi oli katsonut, että jumalallinen sielu oli eläimellisen ruumiin vankilassa. Antiikissa vallitsikin sielu(mieli)/ruumis - dualistisuus. (Suutala 1996, 84.) Teoksessa ruumiillisuuden myöntäminen osaksi ihmisyyttä luo siltaa ihmisen ja eläimen ja laajemmin ihmisen ja luonnon välille.

Teoksen ristiriitaiset merkit herättävätkin pohtimaan, kumpi on etusijalla; kulttuuri vai luonto. Teoksen teemana voikin katsoa olevan ajatuksen, että sekä naisen ja miehen että luonnon ja kulttuurin rajaa on mahdotonta määritellä. Ehkä kyseessä onkin Yrjö Hailan (2003, 195) esittämä ajatus, että kulttuurin ja luonnon välisen rajan määrittely on mahdotonta, koska itse sijoitumme tuolle rajalle.

Pirkko Valon teosta voisikin ikonologisella tasolla tulkita suhteessa ekofeminismiin ja ruumiillisuuteen. Nainen kuvassa kyllä alistuu väistämättömään, mutta hän ei, ujoudestaan huolimatta, koe miehen lähestymistä uhkaavana. Mies on kuvassa ehkä eläimellisempi, mikä kääntää pääläelleen käsityksen miehestä järjellisenä olentona ja naisesta enemmän luonnonoliona

(ks. Suutala 1996, 12-13). Muun muassa Adrienne Rich (1986) on kirjoittanut ekofeminismistä. Hän peräänkuuluttaa ruumiillisuuden arvon nostamista kulttuurin rinnalle. Hänen mielestään sekä naisen että miehen olisi löydettävä uudelleen ruumiillisuutensa, joka hyödyttäisi molempia osapuolia. Myös Maria Suutala (2001, 22) kannattaa uuden, luonnonläheisen identiteetin luomista sekä naiselle että miehelle. Valon teos ilmentääkin naturistista asennetta luontoa kohtaan (ks. Pietarinen 1987) tai ainakin ihmisen asemaa sekä kulttuuri- että luonnonoliona.

Teoksessa myös purkautuu luonnon 'toiseus' suhteessa ihmiseen. Ihmiset ovat teoksessa ennemminkin luonnon ja kulttuurin rajalle sijoituvia olioita. Niissä toteutuukin Zygmunt Baumanin (1997) ajatus siitä, kuinka 'me' vastaan 'muut' väliin jäävä harmaa alue on mielenkiintoinen tutkimuksen kohde. Valon teos kuvaa nimenomaan tätä harmaata aluetta, katsotaanpa se sitten nainen/ mies, luonto/järki tai luonto/ihminen -dikotomioiden purkajiksi. Teoksessa ihminen on selkeän ihminen/luonto -dikotomian vastainen moniselitteinen anomalia tai hybridi (ks. Douglas 2005; 240; Latour 2006).

#### 5.2.4 Naisen 'toiseus'



Pirkko Valo. Suden kaipuu. 1983. Akvarelli. (Valo 2013.)

Pirkko Valon toinen akvarelli ”Suden kaipuu”, vuodelta 1985, on esi-ikonografisella tasolla hyvin pelkistetty teos. Sinisen taustan keskellä on vain nainen ja susi. Alaston nainen nukkuu suden

päällä. Naisen kasvoilla on levollisuuteen viittaava ilme, lähes hymy. Naisen alla susi valvoo silmät avoinna. Sen kieli riippuu ulkona suusta.

Ikonografisella tasolla teos on monitulkintainen. Teoksen nimen ”Suden kaipuu” voi tulkita kahdella tavalla. Nainen voi kaivata sutta, mutta yhtä hyvin susi voi tuntea kaipuuta. Samoin suden ulkona riippuvan kielen voi myös tulkita kahdella tavalla. Se voi konnotoida väsymystä ja nääntymystä, mutta toisaalta myös seksuaalista halua. Myös itse susi on kaksimerkityksinen: se voi symboloida miestä tai luontoa. Nämä merkit kietoutuvat teoksessa yhteen luoden monitulkintaisuutta.

Jos teoksen suden katsoo symboloivan luontoa, teoksen aiheena voisi katsoa olevan ihmisen (naisen) ja luonnon suhteen kuvaamisen. Nainen kaipaisi luontoa. Samalla kuitenkin luonnon asema olisi todella tukala; se makaisi nääntyneenä ja hyväksikäytettynä ihmisen alla. Ihminen nukkuisi tyytyväisenä luonnon päällä. Teoksessa esiintyisi näin utilismia (ks. Pietarinen 1987) suhteessa luontoon. Toisaalta kuvassa ei kuitenkaan ole lainkaan kulttuuriin viittaavia esineitä. Teosta merkityksellistävät vain nainen ja susi(mies). Naisen ja suden asennot ovat samanlaiset; ne mukautuvat toisiinsa. Naisen hymyineen voisi näin tulkita olevan myös tyytyväinen luonnonolento.

Teoksen aiheena voikin katsoa olevan naisen ja miehen seksuaalisen suhteen kuvaamisen, johon konnotoituvat naisen alastomuus ja suden kaksimerkityksinen kieli. Teoksessa voisikin olla kuvattuna yhdyntän jälkeinen tilanne. Kuvassa sekä nainen että susimies olisivat pohjimmiltaan seksuaalisia olioita. Seksuaalisuus ei Valon teoksessa ole mitenkään häpeällistä (vrt. Elias 1994, xii-xiii). Se murtaa jo antiikista alkaneen seksuaalikielteisyyden (ks. Suutala 1996, 84). Taustoittamista eli kieltämistä suhteessa ruumiillisuuteen (ks. Plumwood 1993, 31-47 ja dualismin piirteet) ei teoksessa näy; ihmistä hallitsee muun muassa seksuaalivietti, eikä sen olemassaoloa häpeillä kuvattavan. Ikonologisella tasolla teoksen voikin katsoa liittyvän jo 1960-luvulla alkaneeseen seksuaaliseen vapautumiseen (ks. Hamilo 2012.)

Teoksen aiheena voi katsoa olevan myös naisen ja miehen seksuaalisuuteen liittyvät valtasuhteet. Kuvan nainen hallitsisi miestä seksuaalisuutensa kautta, sillä tyytyväisen nainen makaa nääntyneen suden päällä. Viittaisiko teos siten naisen voimaan miehen yli? Onko kuvan nainen palauttamassa arvoonsa vahvaa, luontoon läheisessä yhteydessä olevaa voimakasta naista, jonka Maria Suutalan (2001, 14) mukaan miehinen järki (kirkko) oli tuhonnut lopullisesti 1400-luvun lopulta 1700-luvulle jatkuneissa noitavainoissa? Niiden perustana oli naisen ja eläimen asettaminen samalle tasolle. Myöhemmin feminismi pyrki asettamaan kyseenalaiseksi naisen miestä läheisemmän suhteen luontoon ja katsoi, että naiseus on sosiaalisesti konstruoitu käsite. Klassinen feminismi

korostikin vapautta vapautena luonnosta. Sen sijaan ekofeminismi, jota Valon teos voisi ilmentää, lähtee siitä, että vapaus voi perustua vain tasapainoiseen elämään luonnon kanssa. (Ks. Suutala 2001, 14; 18.)

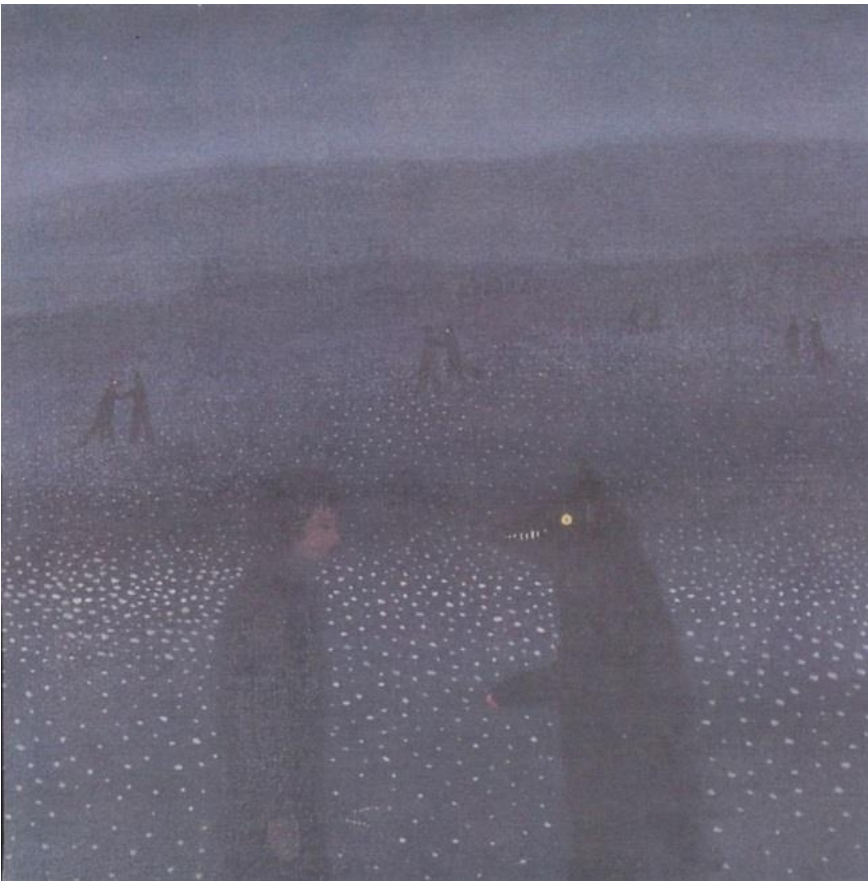
Teos tuokin ikonologisella tasolla mieleen 1970-luvun puolivälissä syntyneen ekofeminismin (ks. Mellor 1997, 1). Feminismi oli tuonut mukanaan näkemyksen, että ihmisyyys sukupuolittuu tavoilla, jotka alistavat ja riistävät naisia ja saattavat nämä alempiarvoiseen asemaan. Val Plumwoodin (1993, 72-75) mukaan ekofeminismin perusajatus on, että kaikki alistamisen muodot ovat verkkomaisessa yhteydessä toisiinsa, ja niiden taustalla toimivat samat mekanismit, oli kyseessä sitten rotuun, luokkaan tai sukupuoleen perustuva sortaminen. Sorretut usein naisellistetaan ja naturalisoidaan, jolloin ytimenä on järjen valta luonnon yli. Myös Donna Haraway (2003; 2008) on pohtinut muun muassa dikotomioita ihminen/luonto, ihminen/eläin ja mies/nainen valtasuhteita alistussuhteina.

Länsimaisessa ajattelussa nainen liitetään usein luontoon ruumiillisuuden kautta; naiset esimerkiksi synnyttävät, imettävät ja menstruovat (Mellor 1997, 1). Philip W. Suttonin (2007, 19-23) mukaan nainen päätyi länsimaisessa ajattelussa osaksi luontoa vuosien 1540-1700 tieteellisen vallankumouksen aikana, jolloin ylistettiin järkeä. Maria Suutala (2001, 14) puolestaan katsoo, että syynä naisen alistamiseen oli lähinnä kirkko, jota edustivat miehet ja heihin liitetty järki. Käsitys naisesta osana luontoa oikeutti naisen alistamisen. Feminismi nousi vastustamaan tätä alistussuhdetta. 1970-luvulla, samaan aikaan vihreän liikkeen kanssa syntyi ekofeminismi (Mellor 1997,1). Ekofeminismi on kiinnostunut sekä luonnosta että naisesta ja heidän joutumisestaan marginaaliin, 'toisen' asemaan. Se peräänkuuluttaa länsimaisen perusdualistisuuden voittamista ja kielteisen toiseuden käsitteen tekemistä tarpeettomaksi. (Suutala 2001, 14-19.)

Teoksen voisikin katsoa rakentavan siltaa naisen ja luonnon välille. Philip W. Sutton (2007, 50) katsoo ekofeminismin sisältävän ajatuksen, että erityinen suhde luonnon ja naisen välillä voikin olla feminismin positiivinen piirre lisääntyneiden ympäristöongelmien aikakaudella. Ruohonjuuritasolla naiset ovatkin usein etunenässä ympäristöasioissa. Ihminen ei Valon teoksessa eroa muista luonnonolioista, mutta naisen voisi katsoa olevan paikallisen ja ruumiillisen kohtaamisen herra. Ihmisen historiaa edistyksen historiana ei kuvata. Teos ilmentää biosentristä näkemystä ihmisestä osana luontoa, sen oliota vietteineen. Ihminen/luonto –dikotomian voi Valon teoksessa tulkita poistuneen kokonaan ja ilmentävän naturistista perusasennetta luontoa kohtaan (ks. Pietarinen 1987). Teoksessa voisikin katsoa toteutuvan ekofeminismin peräänkuuluttamaa kielteisestä 'toiseuden' käsitteestä luopumista ja länsimaisen ajattelun erään perusdualistisuuden, ihminen/eläin –dikotomian murtumista (ks. Suutala 2001, 19). Ihminen ei kuvassa enää tarkastele luontoa etäältä,

hän elää sen keskellä (vrt. Ingold 2003). Antroposentrisyys on näin vaihtunut biosentrisyyteen. Perinteinen tieteellisen ajattelun näkemys miehistä järjellisinä olentoina on murtunut. Valon teoksessa sekä nainen että mies ovat etupäässä luonnonolioita ruumiillisen seksuaalisuuden kautta.

### 5.2.5 Luontoon yhtyminen



Saara Tikka. Tanssiinkutsu. 1981. Öljy. ( Ojanen 1983, 79.)

Naivistitaitelija Saara Tikan (s. 1942) teoksissa esiintyy usein eläinhahmoja (Ojanen 1983, 78). Esi-ikonografisella tasolla Tikan maalausta ”Tanssiinkutsu”, vuodelta 1981, hallitsee tumma sininen väri, joskin luonnonmaisemassa on myös valkoisia täpliä; ehkä kukkia. Teoksen etuosassa, oikealla, on pääosin musta susi. Sen muina väreinä ovat vain valkoisena pilkottavat hampaat, keltaiset silmät ja ojennetussa kädessä punaiset kynnet tai sormet. Sutta vastapäätä seisoo ihminen. Hän on tummanharmaan sävyinen lukuun ottamatta punertavalla maalattu kasvoja. Ihmisen – hän ei ole selkeästi mies tai nainen – pää on hieman kumarassa ja tarkemmin katsoessa voisi ihmisen kasvoilla tulkita olevan hymyn. Ihmisen kädet roikkuvat sivuilla. Kauempana taustalla on useita pieniä tanssivia pareja. Niiden toinen osapuoli on susi kiiluvine silmineen ja pitkine häntineen,

toinen ihminen vaatteineen. Teoksen viivat ovat pääosin vaaka- ja pystysuoria. Jonkin verran dynaamisuutta teokseen tuovat vain suden kuvaus sekä pienet tanssivat parit taustalla.

Ikonografisella tasolla teoksen aiheena voisi katsoa olevan ihmisen ja suden kohtaamisen. Susien kuvaaminen ihmisille tyypillisessä pystyasennossa ja pyytämässä tanssiin on antropomorfista suden kuvausta. Susien katsotaan ilmaisevan itseään ihmisille tyypillisellä tavalla. Se omaa ihmisille tyypillisiä kykyjä ja kompetensseja. Kuvassa voisi näin tulkita olevan antroposentrismia, vaikka susi toisaalta on kuvassa tunteita omaava eläin, kuvan ihmiseen verrattuna jopa voimakkaampia tunteita omaava kuin ihminen. Antroposentristä käsitystä ihmisen erikoislaatuisuudesta ja ylemmydestä suhteessa luontoon ja muihin eläimiin on perusteltu muun muassa vetoamalla ihmisen mentaaliin kykyihin suhteessa eläimiin, kuten kykyyn käyttää kieltä tai tietoisuuden olemassaoloon. Tarkempi eläintutkimus on kuitenkin osoittanut, että myös useilla muilla eläimillä esiintyy ainakin jonkinasteisia samanlaisia mentaalisia kykyjä kuin ihmisellä. (Ks. esim. Aaltola 2004; Martinelli 2002.) Muun muassa eläinten tietoisuuden olemassaololla perustellaan eläinten oikeuksia (Lagerspetz 2002, 210-212). Tikan teos esittääkin suden mentaalisia kykyjä omaavana oliona, jota konnotoi tanssiinkutsuminen ja älykäs ja ovela ilme (vrt. Sananparsia 2013).

Teoksen nimi ja suden ojennettu käsi viittaavatkin suden pyytävän ihmistä tanssimaan kanssaan. Se, että nimenomaan susi eikä ihminen pyytää, ilmenee suden ojentuneesta kädestä. Teos voisikin kertoa tarinaa siitä, kuinka ihminen on tappanut susia, ja susi tulisi nyt pyytämään ymmärrystä ja yhteiseloja tanssin muodossa. Ikonologisella tasolla tämä voisi heijastaa 1980-luvun eläinsuojelullisia näkemyksiä. Ympäristöä alettiin 1980-luvulla tutkia entistä enemmän (Massa 2009, 10). Myös eläinkysymykset alkoivat herättää yhä suurempaa mielenkiintoa. 1970- ja 1980-luvuilla alettiin enenevässä määrin myös keskustella eläimen ja ihmisen eroista ja samankaltaisuudesta. Esimerkiksi ihmisapinoista ja niiden kyvystä oppia ihmisen kieltä saatiin uutta tutkimustietoa (Tuomivaara 2010, 123; Lagerspetz 2002, 193-205).

1980-luvulla myös suurpetotutkimus kehittyi edelleen (Ratamäki 2009b, 43-45). Susien lukumäärä kasvoi, ja myös kansainvälinen keskustelu suurpedoista ja niiden suojelun tarpeesta lisääntyi (Borgström 2011, 29). Aikakauden ekologinen diskurssi näkyi suhtautumisessa susiinkin, mikä tarkoitti muun muassa susien pesimäaikaisen rauhan turvaamista (Ilvesviita 2005, 313). Suden täyteen suojeluun ei kuitenkaan oltu valmiita (Borgström 2011, 29). Luonnonsuojelullisten aatteiden myötä kuitenkin myös riistan tuoton tai vahingollisuuden sijasta oli alettu painottaa riistan hyvinvointia, sekä luonnon vaalimista ja kunnioittamista (Ilvesviita 2005, 336). Maassamme oli kuitenkin vuonna 1983 jo 100-150 suttu. Vuonna 1983 pedoista käytyyn julkiseen keskusteluun liittyi huoli, että Suomi täyttyy pian susista. (Pulliainen 1984, 199-200.)

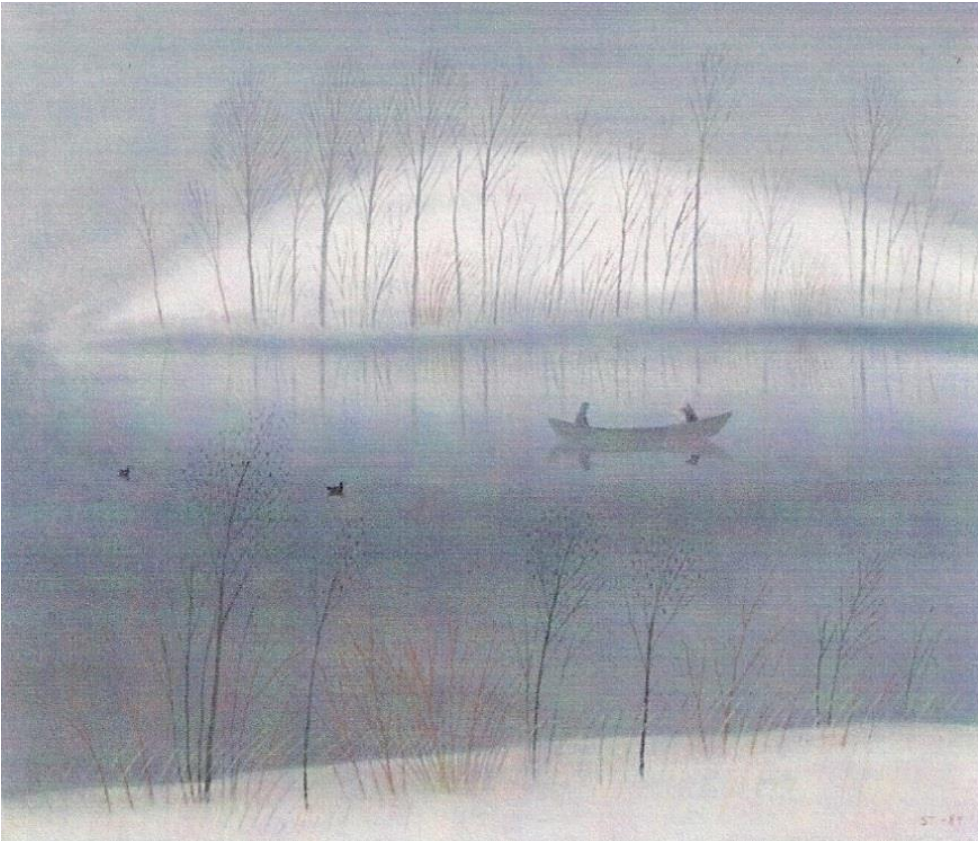
Teoksen suden voi ikonografisella tasolla kuitenkin katsoa symboloivan myös villiä luontoa yleensä. Tällöin teoksen aiheena olisi ihmisen ja luonnon suhde. Ihminen ja luonto lähestyvät teoksessa toisiaan yhteisen tanssin muodossa. Luontoa ei kuvassa nähdä viattomuuden symbolina (vrt. Williams 2003, 55-61) vaan siinä piilee myös uhkia ja vaaroja, joita konnotoivat suden ilme, sen terävät valkoiset hampaat ja keltaisina kiiluvat silmät. Susi nähdään viriilinä, voimakkaana ja ehkä ovelanakin toimijana. Ihminen taas on suteen verrattuna alistuvaisen näköinen harmaine olemuksineen, sivulla roikkuvine käsineen ja pienine hymyineen.

Ihmiset eivät teoksessa eroa selkeästi muista luonnonolioista ellei sellaisiksi katsota ihmisen vaatetusta, kuvan ainoaa kulttuurituotetta. Ihmisen herruus luonnon yli tulee ilmi vain suden ollessa pyytäjänä (ks. Dickens 1992, xi). Ihmisen vallassa on, suostuuko hän tanssiin. Ikonologisella tasolla kuvassa voisikin olla viitteitä luonnonsuojelun suuntaan, jolloin kyseessä olisi humanistista perusasennetta luontoa kohtaan (ks. Pietarinen 1987). Ihminen olisi näin päättävässä asemassa, susi vain ojentaa kätensä ja pyytää. Muita selkeitä merkkejä ihmisen hierarkkisesti ylempään asemaan luonnon yli ei kuvassa näy (vrt. Plumwood 1993, 31-47). Dikotomia ihminen/luonto on kuvassa purkautumaisillaan, luonto kutsuu ihmistä. Mutta ihmisen päätettäväksi vielä jää, yhtyykö hän tanssiin. Vaikka sudella, erityisesti terävistä hampaista päätellen, voisi olla uhkaavia ajatuksia ihmisen suhteen, taustalla näkyvät tanssivat parit eivät kuitenkaan ilmaise mitään vaarallista tapahtuneen, vaikka ihmiset ovat suostuneet tanssiin. Osa ihmisistä onkin kuvassa jo vastannut kutsuun myöntävästi, ja se voisi viitata erilaisiin 'vaihtoehtoliikkeisiin', joita alkoi syntyä erityisesti 1970-luvulla (ks. Visio 2013).

Ikonografisella tasolla teoksen teemana voikin ajatella olevan ajatuksen, että ihminen, vasta palautuessaan luontoon, voi kokea täysipainoista riemukasta elämää, jota suden ja ihmisen paritanssi tuntuu symboloivan. Teoksessa ilmeneekin erityisesti mystisiä suhteita luontoon. Sen päämääränä on saavuttaa ykseyden kokemus luonnon kanssa hylkäämällä rationaalinen ajattelu ja korvaamalla se eläytymisellä (Pietarinen 1987, 102). Tämä vastaa Peter Dickensin (1992, 171) ajatusta siitä, kuinka länsimaisen ihmisen olisi päästävä henkilökohtaisista peloista ja yhdyttävä uudelleen ylivertaiseen ja elävään kaikkivoipaiseen luontoon. Ikonologisella tasolla teos liittyykin ympäristötietoisuuteen ja sen mukanaan tuomiin pohdintoihin ympäristöongelmien ratkaisusta. Ekologisen paradigman syntymisen myötä syntyi uusi kulttuurinen orientaatio, joka katsoo, että ihmisten asioihin vaikuttavat sekä kulttuuri että luonto (ks. esim Irwin 2001, 17; Dunlap 2002, 334-337).



### 5.2.6 Ihmisen ja luonnon tasa-arvoisuus



Saara Tikka. Talvinen soutu. 1984. Öljyväri kankaalle. (Heinäsen taidesäätöön naivistinen kokoelma.)

Esi-ikonografisella tasolla Saara Tikan toista maalausta ”Talvinen soutu”, vuodelta 1984, hallitsee myös sininen väri. Tällä kertaa se on vaaleanharmaaseen vivahtava ja viileä. Teoksessa nimen perusteella onkin talvi. Teoksen keskellä on leveä vaakasuora joki, jonka rannalla on lehtensä tiputtaneita nuoria puita tai pensaita. Niiden rungot ovat pystysuorassa; ei tuule. Rannoilla näkyy myös lunta. Joessa on vene, jossa istuvat ihminen ja susi. Se kumpi soutaa, ei kuvasta käy ilmi: airoja ei näy. Joessa ui vielä kaksi sorsaa.

Teoksen yleisilme on harmoninen ja rauhallinen. Dynaamisia viivoja esiintyy vain pienten sorsien, pienen veneen ja sen matkustajien kuvauksessa. Teosta hallitsee talvinen luonto. Organiset oliot ovat kaikki pieniä verrattuna viileään, mutta harmoniseen luontoon. Jopa joki, kuvan levein osio, on rauhallinen: aaltoja tai kuohuja ei näy.

Verrattuna pystysuoriin, vakaisiin puiden tai pensaiden runkoihin, joki on leveä ja vaakasuora. Sen voisi ikonografisella tasolla tulkita symboloivan elämän kulkua tai elämän virtaa. Ihminen ja susi istuvat samassa veneessä. He ovat samankokoisia, eikä kumpikaan ole hallitsevassa asemassa



soutamassa; airoja ei näy. He ovat kuin yhteisellä matkalla luonnonolosuhteiden keskellä, toisiaan kohti nojautuneina tasa-arvoisina kumppaneina. Teoksen teemana voikin katsoa olevan ihmisen ja eläimen tasa-arvoisuuden. Pienen kysymysmerkin jättää kuitenkin teoksen ainut kulttuurituote, vene. Jos ihminen veneineen on ottanut kyytiinsä suden, voi ihmisen katsoa hallitsevan suttakin ja siten luontoa yleensä. Mitään radikaalia eläimen 'toisena' näkemistä esimerkiksi hyperseparaation muodossa (ks. Plumwood 1993, 31-47) ei teoksesta kuitenkaan ole havaittavissa: ihminen ja susi ovat samankokoisia ja nojautuvat samalla tavalla toisiaan kohti. Ilman veneen läsnäoloa voisikin tulkita dikotomian ihminen/luonto purkautuneen teoksessa kokonaan; ihminen ja eläin nähdään samanlaisina luonnonolioina luonnon keskellä. Teoksessa voisi näin ollen katsoa esiintyvän naturalistista perusasennetta luontoa kohtaan (ks. Pietarinen 1987). Veneen läsnäolo tuo kuitenkin mukaan myös humanismia ja mystismää.

Teoksessa ihmisen ja luonnon välinen erottelu on lähes kokonaan poistunut. Ikonologisella tasolla tämä heijastaa aikakaudelle ominaisia ekologisia ja luonnonsuojelullisia näkemyksiä ja pohdintoja. Tärkeä tapahtuma Suomessa oli ollut Kojjärvi-liike keväällä 1979, jolloin luonnonsuojelijat nousivat vastustamaan lintujärven kuivattamista Forssassa. Sen johdosta ympäristökysymykset nousivat yleiseksi puheenaiheeksi ja poliittiseen keskusteluun. Uutta 1970-luvun lopun ympäristöliikkeessä oli voimakas tieteen arvostelu ja luopuminen edistysuskosta. Se myös vaikutti arvokysymyksiin ja mielipiteisiin. (Järvikoski 1991, 173-174.)

1960- ja 1970-luvulla alkanut ympäristötietoisuuden herääminen jatkuikin 1980-luvulla edelleen. Ympäristöministeriö perustettiin vuonna 1983 (Ratamäki & Tynkkynen 2006, 15). Jo 1970-luvulta lähtien oli alkanut syntyä vihreitä puolueita (Sutton 2007, 117). Suomessa puolue Vihreä liitto perustettiin kuitenkin vasta vuonna 1988 (Borg 1991, 188). Puolue vaihtoi myöhemmin nimensä Vihreiksi. Se näkee juuriensa olevan 1980-luvun alun vihreässä liikehdinnässä, jossa oli mukana niin ympäristöaktivisteja, feministejä, vammaisjärjestön edustajia kuin eri 'vaihtoehtokulttuurien' edustajia (Vihreät 2013). Tikan teoksessa tämä kehitys näkyy harmonisena ihmisen ja suden (eläimen) sekä ihmisen ja luonnon tasa-arvoisuutena ilman uhkia tai pelkoja luonnon suhteen. Ihminen ja eläin elävät samanlaisissa luonnonolosuhteissa ja toimivat samalla tavalla.

## 5.2.7 Nainen kulttuurin ja luonnon ristipaineissa



Merja Aletta Ranttila, 1992. Neitsyiden iltapäivä. Linopiiirros. (Ranttila 1999, 35)

Saamelaisen kuvataiteilija Merja Aletta Ranttilan (s. 1960) grafiikassa esiintyy usein naisia sekä pohjoisen eläimiä. Esi-ikonografisella tasolla Ranttilan linopiiroksessa ”Neitsyiden iltapäivä”, vuodelta 1992, kolme naista ratsastaa suden selässä iltapäivän auringon hehkuessa punaisena. Susi on kuvassa iso pitkärunkoinen eläin, jonka päässä olevat poronsarvet viittaavat Lappiin. Sen suu on auki ja yläleuassa näkyy kaksi terävää valkoista hammasta. Suden ilmeen voisi tulkita hymyksi. Se askeltaa hurjaa, mutta vaakasuorasta rungosta päätellen tasaista vauhtia. Suden vasen takajalka eroaa muodoltaan ja paksuudeltaan sekä suoruudeltaan muista jaloista; sen voisi tulkita suden sukupuolielimeksi.

Naisista etumaisin pitää kiinni suden kaulasta, suitsia ei ole. Hänen takanaan oleva nainen pitää kiinni etumaisen vyötäröstä. Kolmas istuu suden takaosassa vartalo tulosuuntaan, mutta kasvot menosuuntaan kääntyneenä. Kaikilla kolmella naisella on selässään pienet valkoiset siivet. Naisten hiukset liehuvat ja kasvoilla on hurja hymy; isot sokin sokin ovat valkoiset hampaat hallitsevat koko kasvojen alaosa. Naisten sukupuolielimet on lisäksi kuvattu vaaleanpunaisina muuten mustissa vartaloissa. Naisten kasvot ja kaula ovat vaaleanpunaiset ja kurkussa on jokin vaalea

kuvio; ehkä äänihuulet. Maassa on lisäksi sinivihreitä kuvioita, ehkä kasveja tai kiviä. Teos on hyvin dynaaminen. Suden vaakasuoraa ruumista lukuun ottamatta lähes kaikki muut viivat ovat diagonaalisia ja teräviä. Ne tuovat kuvaan lisää hurjuutta ja vauhtia.

Teoksen dynaamiset viivat, naisten rujot kasvot ja huutoa indeksoivat äänihuulet sekä suden vauhti luovat ikonografisella tasolla mielikuvaa tapahtumaan liittyvästä hurjuudesta ja suurista tunteista. Teoksen nimessä esiintyvät sanat ”neitsyt” ja ”iltapäivä” sekä toimijoiden sukupuolielimet ja suden eteneminen ovat kuin multimodaalinen metafora naisten elämää hallitsevasta seksuaalisuudesta ja – greimasilaisittain tulkiten – halusta tai velvollisuudesta saada lapsia. Susi toimii vastasubjektina naisten halulle tai velvollisuudelle synnyttää: se symboloi seksuaalisuutta, ja naisten hedelmällisyyden kannalta ajan vääjäämätöntä kulumista. Teoksen aiheena voisikin katsoa olevan naisen hedelmällisen ajan loppumiseen – ja ehkä yhteiskunnan esittämiin vaatimuksiin – liittyvien tunteiden kuvaamisen.

Teoksen aiheena voisi tulkita olevan myös ihmisen ja eläimen välisen suhteen kuvaamisen. Kuvassa sekä ihminen että eläin ovat tuntevia olentoja, jota konnoivat naisten ja suden ilmeet ja asennot. Ihminen ja eläin ovat kuvassa molemmat myös seksuaalisia olentoja; sukupuolielimet on selvästi kuvattu. Naisilla on kuitenkin selässään pienet valkoiset siivet, joita ei ensi silmäyksellä välttämättä huomaakaan. Sudella siipiä ei ole. Ihmisen ja eläimen ykseys on kuvassa ilmeinen, mutta ihmisten viitataan kuitenkin olevan myös henkisiä olentoja, jota indeksoivat valkoiset siivet. Ne voisivat konnotoitua vaikkapa unelmiin tai uskontoon. Teoksessa on näin myös mystistä suhtautumista luontoa kohtaan (ks. Pietarinen 1987).

Maria Suutala (1996, 12-13) katsoo, että olennainen osa luontosuhdettamme on suhteemme eläimiin ja eläimellisyyteen (ks. myös Kupsala & Tuomivaara 2004). Eläimen ja naisen historia kulkevat käsi kädessä. Vastakkain länsimaisessa ajattelussa ovat usein eläin ja eläimellisyys, jotka liitetään ruumiillisuuteen, aistillisuuteen, seksuaalisuuteen, naiseuteen, villeyteen ja toisaalta ihmisyyden, johon liitetään sielu, henki, jumalallisuus, miehisuus ja sivistys. Eläimellisyyttä eli ruumiillisuutta ja aistillisuutta on länsimaisessa ajattelussa pidetty myös irrationaalisuutena vastakohtana järjelle. (Suutala 1996, 13). Eläimellisyyteen ja naiseuteen liitetäänkin usein seksuaalisuus. Seksuaalikielteisyyden alkuperä löytyy antiikin platonismista, joka katsoo ihmisen jumalallisen sielun olevan eläimellisyyden (ruumiin) vankilassa. (Mts. 1996, 60, 80.) Ranttilan teos näkeekin naisen villinä ja seksuaalisena olentona, mutta toisaalta teoksessa esiintyy myös mystismiä naisten siipien muodossa. Ulla Anttilan (1991, 199-200) mukaan 1980-luvulla syntyneen ekofeminismin perusasenne luontoa kohtaan on mystismi. Se pyrkii löytämään ykseyden tunteen luonnon kanssa, vaikka korostaakin ihmisen henkistä kehittyneisyyttä. Ikonologisella tasolla kuvan voikin tulkita

liittyvän ekofeminismiin. Teoksen teemana voisi näin katsoa olevan naisen ristiriitaisen aseman sekä seksuaalisena (eläimellisenä) että henkisenä oliona. Teoksessa voisikin olla taistelua naturismin (seksuaalivietti) ja mystismin (siivet) välillä. Naiset ovat kuin sisällään vellovien ristiriitaisten tunteiden ja odotusten armoilla. Toisaalta he ovat henkisiä olentoja, toisaalta heitä vie seksuaalivietti (susi).

Teokseen liittyvä ekofeminismi pyrkii pääsemään eroon länsimaisista dikotomioista, kuten ihminen/eläin tai ihminen/luonto (ks. esim. Suutala 1996; 2001). Val Plumwoodin (1993, 31-47) maitsemia dualismeihin liittyviä valtasuhteita ei kuvassa näy ainakaan luonnon näkemisenä alempiarvoisena. Päinvastoin, esimerkiksi Peter Dickensin (1992, xi) mainitsema länsimainen näkemys ihmisestä kohtalonsa herrana on kuvassa murtunut; luonto hallitsee ihmistä, sillä susi kuljettaa naisia, joilla ei ole suitsia. Tim Ingoldin (2003) näkemys ihmisen luontosuhteen toteutumisesta paikallisena, aktiivisena ja kouriintuntuvana kanssakäymisenä muiden maailman olioiden kanssa on kuvassa läsnä ruumiillisuutena, ja susi symboloi tätä ruumiillisuutta seksuaalisuutena.

Teos ilmentäisi näin Juhani Pietarisen (1987, 105-111) mainitsemaa naturismia suhteessa luontoon: raja ihmisen ja eläimen välillä on kadonnut. Antroposentrismi on vaihtunut biosentrismiin, ja biosentrismi toteutuu ruumiillisuutena. Anthony Giddensin (1991, 20) mainitseva länsimaisen ihmisen ajallinen ja paikallinen vieraantumisen luonnosta on kadonnut. Kuvan ihmiset ovat luontosuhteessaan tiukasti kiinni luonnon sykleissä ja rytmeissä sekä ajassa ja paikassa (vrt. Ingold 2003). Eläimen ja ihmisen samanvertaisuus kuvassa ei myöskään tunnu alentavan ihmisen kunnioitettavuutta (ks. esim. Holmberg, 9; Tuomivaara 2009, 45). Tämä johtuu siitä, että vaikka teoksen pohjavire on traaginen, on ihmiset ja susi esitetty myös humoristisessa valossa.

Ikonografisella tasolla teoksen teemana voisikin siten katsoa olevan myös ajatuksen, että ihminen ja eläin ovat tasavertaisia luonnonolioita; molempia hallitsee viettimaailma. Tämä voisikin liittyä ihminen/eläin –dikotomiaan ja sen purkautumiseen, ja se voisi ikonologisella tasolla heijastaa Suomeen 1980-luvun lopulla rantautunutta eläinoikeuskeskustelua, jota kiihdytti vuonna 1991 suomennettu Peter Singerin merkkiteos *Oikeutta eläimille*. Eläinoikeuskeskusteluun liittyi vahvasti ihmisen ja eläimen erilaisuuden/samanlaisuuden pohtiminen. Nykyään eläintenoikeuksia puolustetaan esimerkiksi sillä, että myös eläimet ovat subjekteja, ja ihmisen ja eläimen erot ovat vain aste-eroja, eivät kategorisia eroja. (Kortetmäki & Slavov 2012.)

## 5.2.8 Naisen ja suden kohtalonyhteys



Merja Aletta Ranttila. Yön lähteet. 1992. (Ranttila 1998.)

Toisessa Merja Aletta Ranttilan linopiirroksessa ”Yön lähteet”, sekin vuodelta 1992, on esi-ikonografisella tasolla kuvattuna susi ja nainen ulvomassa kuuta, joka on kuvattu keltaisena sirppinä. Kuu on laskeva kuu. Kuvassa on myös kolme lintua; yksi kokonaan musta työn alaosassa sekä kaksi mustaa punanokkaista työn yläosassa lentämässä taivaalla. Teoksessa susi ja nainen istuvat vastakkain kädet paritanssiasennossa ja kasvot kohotettuina kohti kuuta. Susi ja nainen on kuvattu samaan tyyliin kuin teoksessa ”Neitsyiden iltapäivä”. Suden kita on auki ja viisi terävää hammasta näkyy. Naisen kasvot ovat jälleen lähes rujot isoine hampaineen ja eriparisine silmineen. Tälläkin naisella on selässään pienet valkoiset siivet.

Ikonografisella tasolla naisen ja luonnon yhteys on tässä kuvassa ehkä vieläkin selkeämpi kuin edellisessä. Yhteyttä lisää se, että nainen ja susi istuvat maahan piirretyn ympärillään olevan ringin sisällä. Näyttäisi, että kumpikaan ulvojista tai tanssijoista ei hallitse. Tosin susi on kuvassa tanssin vievänä osapuolena, sillä naisen oikea ja suden vasen käsi ovat tanssiasennossa vastakkain ja kohotettuna. Tällöin viejänä voisi tulkita olevan suden ja luonnon olevan hallitsevassa asemassa. Susi ja nainen tanssivat kuitenkin yhteistä tanssia yhteisellä alueella saman kuun alla. Tapahtuma on aikaan ja paikkaan sidottu ja toteutuu ruumiillisuutena. Anthony Giddensin (1991, 20) mainitsema länsimaisen ihmisen ajallinen ja paikallinen vieraantuminen luonnosta on kadonnut.

Teoksen mustat linnut voisivat olla korppeja, jotka luokitellaan haaskalinnuiksi. Lisäksi on yö ja kuu on laskeva, joten teoksessa voisi ajatella olevan viitteitä ajan loppumiseen ja kuolemaan, jonka alaisia ovat sekä ihminen että eläin. Susi ja nainen kuvataan ruumiillisina olentoina, mutta naisen selässä olevat pienet siivet voisivat konnotoida henkisempiä arvojakin ja viitata Juhani Pietarisen (1987, 101-104) mainitsemaan mystiseen luontoasenteeseen. Siivet voisivat konnotoida esimerkiksi kristinuskoon liittyviä ajatuksia kuolemasta ja enkeleistä. Naisen iso musta ruumis on kuitenkin hallitsevampi kuin siivet.

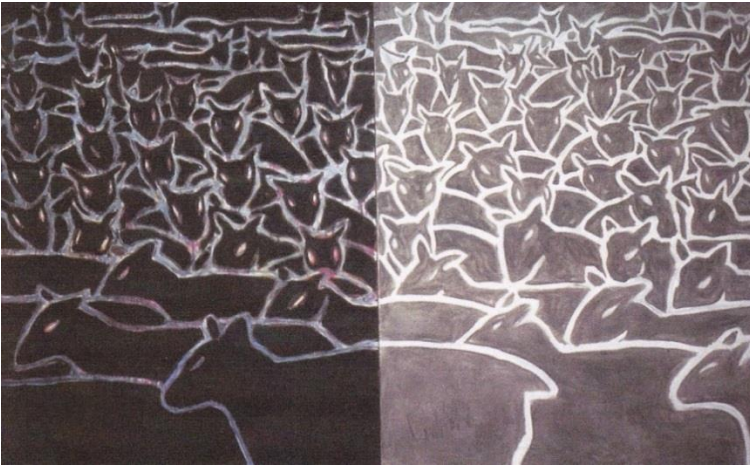
Teoksessa mystismi ja naturismi esiintyisivät näin tietoisuudessa yhtäaikaaisesti (ks. Pietarinen 1987). Teoksen teemana voikin katsoa olevan ajatuksen, että ihminen ja eläin ovat saman luonnonlain, kuoleman alaisia. Se, että susi on teoksessa tanssin vievänä osapuolena, saattaa viitata siihen, että huolimatta ihmisen henkisydestä, olemme kuitenkin eläimiä ja kuolemme muiden eläinten tapaan. Siinä mielessä olemme tasavertaisia muiden eläinten kanssa. Kuvasta tulee mieleen Arne Naessin (1989, 28) markkinoima syväekologia, joka kannattaa biosfääristä egalitarismia eli ajatusta muiden elämänmuotojen yhtäläisestä arvosta ihmisen kanssa. Ihminen/luonto -dikotomia on Ranttilan teoksessa purkautunut, ainakin naisen osalta. Teoksen voisikin ikonologisella tasolla tulkita ilmentävän ekofeminismin ja syväekologian pyrkimystä hylätä ihminen/luonto -dikotomia ja kannattaa ekologista holismia näkemyksessä, jonka mukaan ihminen on ruumiillinen olento ja osa luontoa (ks. Mellor 1997, 133). Tämä tuo mieleen primitiiviset yhteisöt, joilla on usein katsottu olevan erityinen suhde luontoon, joka on koettu tasavertaisena ihmisen kanssa. Esimerkiksi Paul Shepard puhuu primitiivisten yhteisöjen ekologisesta viisaudesta (Korteniemi 2009, 171). Ekologisen primitivismin juuret löytyvät 1800-luvun romantiikasta (Väyrynen 2009, 55). Myös Tim Ingold (2003, 156-157), tarkastellessaan Yup'ik-eskimoiden elämismailmaa, katsoo heidän kosmologiansa sijoittavan ihmisen maailmaan, ei sen ulkopuolelle.

Ranttilan teoksessa luonnon 'toiseus' on murtunut. Ihminen on osa luontoa, eikä tarkastele luontoa etäisenä haltuunoton kohteena, vaan hän elää sen keskellä ollen luonnonolio muiden luonnonolioiden tapaan (vrt. Ingold 2003). Teoksessa voisikin katsoa heräävän henkiin jo Charles Darwinin (1988) vuonna 1859 esittämä ajatus ihmisestä lajina lajien joukossa.

Se, että nimenomaan susi ja nainen ovat teoksessa saman kohtalon alaisia, voisi viitata suden ja teoksen naisen uhanalaiseen asemaan. Teos voisi liittyä edelliseen Ranttilan teokseen, ja ehkä siinä esiintyvät naiset eivät olisikaan lisääntyneet. Myös suden kohtalona oli 1990-luvun alkupuolella olla vahinkoeläimeksi luokiteltu uhanalainen eläin (ks. esim. Ratamäki 2009b).



### 5.2.9 Ihmisen pohjimmainen raadollisuus



Osmo Rauhala. Sudet ja lampaat. 1989. Öljy. (Rauhala 2003, 33.)

Kansainvälisestikin tunnetun kuvataiteilija Osmo Rauhalan (s. 1957) töissä on usein eläimiä tai muita luonnonilmiöitä. Ihmisiä Rauhalan teoksissa en ole nähnyt. Esi-ikonografisella tasolla Rauhalan maalaus ”Sudet ja lampaat”, vuodelta 1989, on lähes kokonaan mustavalkoinen teos. Sen pääosassa ovat lampaat; niitä on kuvattuna kokonainen lauma. Teosta tarkemmin katsoessa kuitenkin huomaa, että lampaat muuttuvat taaemmaksi mentäessä susiksi. Lampaat ja sudet on teoksessa maalattu valkoisin ääriiviivoin, muuten ne ovat pääosin mustia. Vaakasuora teos jakautuu kahteen yhtä suureen osaan, joista oikea puoli on vaaleampi. Vasen puoli taas on tummempi ja siinä esiintyy myös vähän värejä: osalla lampaista ja susista on keltaiset silmät ja punaistakin näkyy siellä täällä.

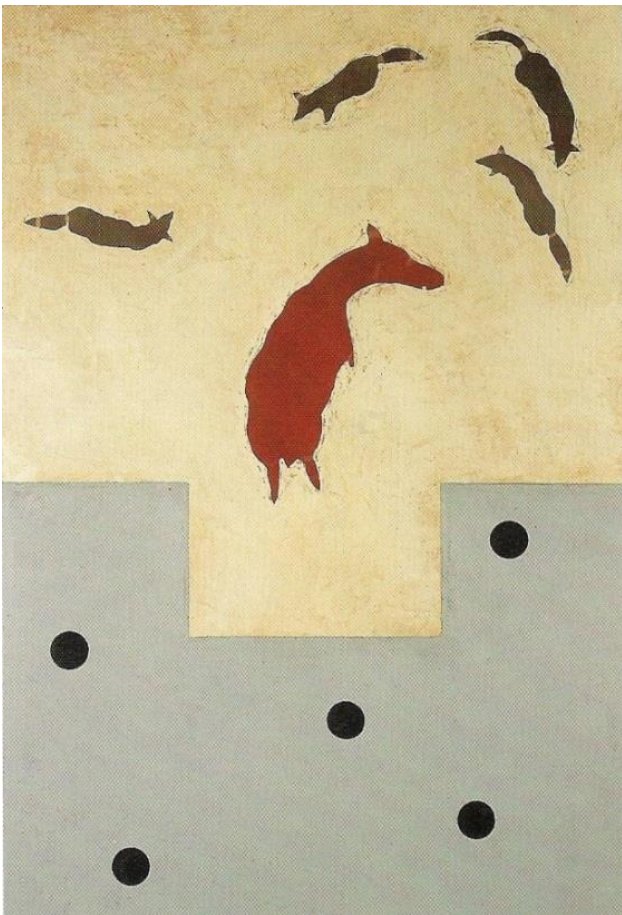
Teoksen nimi konnotoituu vahvasti Raamatusta peräisin olevaan vertaukseen ihmisistä ”susina lammasten vaatteissa” (ks. Vilka 2002, 283). Ikonografisella tasolla teoksen nimi vertauksineen tuokin mukaan myös ihmisen, vaikka ihmistä tai hänen kulttuurituotteitaan ei kuvassa esiinny. Teoksen voisikin tulkita olevan vertauskuva ihmisen perimmäisestä olemuksesta, raadollisuudesta. Ensi näkemältä ihmiset ovat yleensä kulttuurin silottamia hyväntahtoisia lampaita, mutta tarkemmin tutkiessa raadollisia petoja, jota sudet symboloivat. Teoksen vasen, tummempi värejä sisältävä osa voisi konnotoitua vuorokauden pimeään aikaan, kun taas vaalea väritön oikea puoli valoisaan aikaan. Sudet saalistavat yleensä hämärän aikaan. Myös ihmisille pimeys voi merkitä aikaa, jolloin esimerkiksi rikoksia tehdään. Molemmilla puolilla on kuitenkin sekä lampaita että susia, joten teoksen esittämä ajatus ihmisen perusolemuksesta koskisi myös muita eläimiä ja luontoa yleensä. Koko luonnossa vallitsee raadollisuus, eloonjäämistäistelu, vaikka se tuleekin esiin vain tietyissä olosuhteissa. Teoksen teemana voikin katsoa olevan näkemyksen, että myös ihminen on

pohjimmiltaan raadollinen olento, vaikka sivistys yleensä kätkee tämän tosiseikan. Lampaat, ihmisen domestikoimat luonnon ja kulttuurin väliin sijoittuvat anomaliat tai hybridit (ks. Eder 1996, xiii; Latour 2006) representoivat ihmisten elämää pintapuolisesti katsoen. Pohjimmiltaan ihminen on kuitenkin petoeläin.

Juhani Pietarisen (1987) mainitsema humanistinen perusasenne luontoa kohtaan on teoksessa läsnä siinä mielessä, että ihminen pyrkii piilottamaan raadollisen elämellisyytensä. Pohjimmiltaan teoksessa ilmenee kuitenkin naturismia; ihminen/luonto –dikotomia on purkautunut. Susi symboloi tätä ihmisen perimmäistä raadollisuutta.

Ikonologisella tasolla teoksen voikin tulkita liittyvän ekologisen holismin (ks. Mellor 1997, 133) näkemykseen ihmisestä luonnonoliona muiden luonnonoloiden rinnalla. Teos myös näkee luonnon raadollisena paikkana, ei puhtauden ja viattomuuden tyysijana (vrt. Williams 2003).

#### 5.2.10 Luonto järjellisen ajattelun alle



Osmo Rauhala. Kun antaa kaikkensa ei menetä mitään II, 1993. Öljy ja vaha. (Rauhala 2003, 59)



Esi-ikonografisella tasolla Rauhalan teoksen yläosassa ”Kun antaa kaikkensa ei menetä mitään II”, vuodelta 1993, on hirvi, joka on ilmeisesti naaras, koska sillä ei ole sarvia. Se on ehkä tiineenä, sillä sen vatsa on pyöreä. Se on kääntynyt puolustautumaan neljän suden laumaa vastaan. Sen kaula ja pää ovat taipuneet oikealle päin, siellä kolme sutta kiertelee sitä. Neljäs susi on hirvestä vasemmalle. Tapahtuman tausta on vaaleanruskea, hirvi on punaruskea ja sudet ruskeanharmaita. Kuvan yläosan eläimet on kuvattu orgaanisin, dynaamisin viivoin ja muodoin. Teoksen alaosassa on hieman pienempi vakaa geometrinen harmaa alue, joka koostuu vaaka- ja pystysuorista viivoista sekä viidestä mustasta pallosta tai ympyrästä sen sisällä. Tapahtuma on kuvattu lintuperspektiivistä, jopa lähes kohtisuorassa ylhäältäpäin.

Ikonografisella tasolla teoksen aiheena voi katsoa olevan luonnossa esiintyvän yleisen tapahtuman, saalistuksen. Greimasilaisittain tulkiten susien motiivina on nälkä. Ne tarvitsevat lihaa elääkseen. Hirvi taas puolustaa henkeään. Luonnossa toisen kuolema on toisen elämä, mutta kaikki haluavat elää. Oliot käyttävät kykyjään ja kompetenssejaan säilyäkseen hengissä. Teos esittääkin luontoon kuuluvan erityisesti utilismia (ks. Pietarinen 1987).

Tapahtuman kuvaaminen ylhäältä sekä alaosan abstrakti kuvio vievät ajatukset yksityisestä yleiseen. Yleisempään luonnonlakiin vie ajatukset erityisesti alaosan abstrakti asetelma. Sen voisi ajatella olevan diagrammi yläosan tapahtumista: viisi mustaa ympyrää harmaalla pohjalla edustaisivat yläosan viittä eläintä. Yläosan yksityinen konkreettinen tapahtuma on alaosassa esitetty ihmisen abstrahoina yleisempänä luonnonlakina. Ihmistä ei kuvassa näy, mutta alaosan kuvion voisi tulkita viittaavan ihmiseen ja hänen kykyynsä ajatella abstraktisti. Kyseessä voisikin olla viittaus ihmisen tieteelliseen ajatteluun luontosuhteessaan. Ihmisetkin voisi katsoa samojen lakien alaisiksi kuin eläimien, esiintyyhän samassa kuvassa myös ihmisen abstrakti ajattelu. Toisaalta kuitenkin lintuperspektiivi ja tilanteen analysointi abstrahoinalla voisi olla ilmaus ihmisen eläimistä erottautumiseen. Peter Dickensin (1992, xi) mainitsema länsimaisen ihmisen muista luonnonolioista erottautuminen olisi näin kuvassa läsnä, ja suhde luontoon toteutuisi kaukaisessa maailman tarkkailussa Tim Ingoldin (2003) mainitsemaan tapaan. Teoksessa voisikin nähdä homogenisaatioita eli stereotypisointia (ks. Plumwood 1993, 31-47), jossa esimerkiksi sudet nähdään kaikki samanlaisina saalistajina ja hirvi uhrina. Tieteellinen ajattelu teoksessa voisikin olla ilmaus humanistisesta perusasenteesta luontoa kohtaan (ks. Pietarinen 1987, 88-92), jolloin teoksessa esiintyisi antroposentrismia. Ihmisen äly ja henkinen kehittyneisyys korostuvat teoksessa.

Rauhalan teosta voikin tarkastella myös ihmisiin liitetyn järjen ja luontoon liitetyn järjettömyyden näkökulmasta (ks. Eder 1996, 105; Oksanen 2012, 51). Järki on teoksessa mukana alaosan järjestyksessä olevassa diagrammissa, kaaos ja tunteet yläosan konkreettisessa tapahtumassa, johon

viittaavat dynaamiset viivat ja värit. Hieman suuremman osan teoksesta vie kuitenkin yläosan paikallisena ja ruumiillisena tapahtumana kuvattu olemassaolon taistelu. Järki ei näin välttämättä hallitse luontoa, se vain toteaa. Pääosan esittäjinä teoksessa ovat sudet ja hirvi konkreettisina ja tuntevina olioina. Ihmisen ei näin voisi tulkitakaan olevan keskiössä, vaan huomio kiinnittyy luontoon ja luonnonlakeihin yleensä.

Teosta voikin ikonografisella tasolla tulkita ihmisen ja luonnon suhteen kuvaajana. Teoksen nimi ”Kun antaa kaikkensa ei menetä mitään” on filosofinen ilmaus. Luonnossa kaikkien on tehtävä parhaansa, ja sen jälkeen otettava vastaan se mikä tulee. Tapahtuman abstrahoinnista huolimatta eläimiä ja luontoa ei teoksessa nähdä alempiarvoisina, eikä eläimiä ja luontoa ole esineellistetty välineenä luonnosta hyötymiseen. Teos ei myöskään tunnu ottavan kantaa dualismin piirteeseen sisällyttäminen eli suhteellinen määrittäminen, jossa luonto nähtäisiin ihmisen negaationa ja puutteena. (Ks. Plumwood 1993, 31-47.) Vaikka taiteilija teoksessa kuvaakin luontoa ja sen lakeja analyttisesti tieteen tapaan, se ottaa eläimet huomioon tuntevina olentoina, jota teoksen paitsi filosofinen mutta myös tunteellinen nimi konnotoi.

Teos tieteellisenä maailman tarkkailuna ja luonnontapahtumien esittämisenä abstraktina diagrammina tuo mieleen Mary Douglasin (2005) ajatuksen siitä, kuinka ihminen pyrkii poistamaan epäjärjestyksen ja haikailee selkeitä linjoja ja käsitteitä. Rauhalan teoksen voikin tulkita heijastavan ihmisen pyrkimystä saattaa luonto järjellisen ajattelun alle. Klaus Eder (1996, 163) pitääkin ympäristötietoisuuteen heräämistä käännekohtana moderniteetin evoluutiossa. Tällöin syntyi uusi kulttuurinen orientaatio, ja kulttuurin perusmalliksi tuli ekologia industrialismin sijaan. Ikonologisella tasolla teoksen esittämiin ajatuksiin voikin katsoa liittyvän ekologia-käsitteen ja ekologisen paradigman syntymisen 1980-luvulla. Se esittää ihmisten olevan osa suurempaa ekosysteemiä ja katsoo, että ihmisten asioihin vaikuttavat sekä luonto että yhteiskunta. (Ks. esim Irwin 2001, 17; Dunlap 2002, 334-337.) Thomas Kuhnin (1994) ajatuksia seurailleen voisi ajatella, että ekologisen paradigman syntymisen jälkeen 1970-1980-luvulta lähtien normaalitiede on keskittynyt tutkimaan ihmisen ja luonnon suhdetta uuden paradigman tuoman näkökulman mukaisesti kumulatiivisesti. Rauhalan teos pohtiikin yleisemmän luonnonlain toteutumista konkreettisessa tapahtumassa, jossa olioiden eloonjäänti riippuu toisista olioista. Susi on teoksessa eräs luonnossa vallitsevan olemassaolon taistelun ja riippuvaisuuksien osa. Luonnossa voikin näin katsoa esiintyvän olioiden välillä erityisesti utilismia (ks. Pietarinen 1987).

### 5.3 Ajankohtaistunut susikeskustelu

Ekologisen paradigman syntyminen herätti pohtimaan ihmisen ja luonnon suhdetta uudesta näkökulmasta. Nykyään onkin yleisesti hyväksytty se, että olemme kaikki ekosysteemien osasia ja riippuvaisia toisistamme luonnon kiertokulussa. Länsimaiselle ajattelulle tyypilliset dikotomiat ovat alkaneet purkautua. Mutta kuten Saara Kupsala ja Salla Tuomivaara (2004, 314-315) toteavat, muiden 'toiseuksien' tultua osin purettua eläin on jäänyt jäljelle eräänlaisena ihmisen perustavaa laatua olevana toisena. Konstruoidessaan eläimiä ihmiset tuottavat jatkuvasti sekä eroa että samuutta näihin toislajisiin yhteiskunnan osiin tai jäseniin. Suhteessamme eläimiin esiintyy ambivalenssia: toisaalta käytämme esimerkiksi tuotantoeläimiä hyväksemme, toisaalta koemme lemmikkieläimet usein perheenjäseniksemme. Villieläimet, kuten susi, taas herättävät nekin vastakkaisia tuntemuksia. Karhu koetaan nalleksi ja ilves kissaksi. Susi sen sijaan herättää edelleen niin ihailua kuin vihaakin. Suteen liittyy nykyäänkin yhteiskunnassamme monenlaisia tuntemuksia, jotka tulevat esiin erityisesti aika ajoin tapahtuvissa suden ja ihmisten yhteentörmäyksissä.

Vuonna 1993 säädetty metsästyslaki luokitteli suden riistaeläimeksi aikaisemman vahinkoeläinluokituksen sijaan (Ratamäki 2009b, 45). Tällöinkin luokittelussa korostui eläimen käyttötarkoitus ja antroposentrinen ja utilistinen luontosuhde (ks. esim. Ratamäki & Tynkkynen 2006, 18-19). Kun Suomi vuonna 1995 liittyi Euroopan Unioniin (EU), susi määriteltiin EU:n luontodirektiivin (Council Directive 92/43/EEC 1992) mukaan uhanalaiseksi ja tiukasti suojelluksi lajiksi, jonka säättely sallittiin vain poronhoitoalueella (Borgström 2011, 29; Hiedanpää & Pellikka 2012, 60). Muuallekin Suomeen tosin saattoi saada kaatolupia muun muassa ”häirikkösusien” kaatamiseen (Borgström 2011, 37).

Tiukasta suojelusta johtuen susien lukumäärä alkoi kasvaa. Tällöin kasvoivat myös vahinkojen määrä ja niistä maksetut korvaukset. Susista alkoi myös olla entistä enemmän näköhavaintoja ja ne kävivät koirien kimppuun. Luontoharrastukset kuten metsästys ja marjastus hankaloituivat. Vuosituhannen vaihdetta kohden vahinkoja tapahtui yhä enemmän ja susikeskustelu puolesta ja vastaan kiihtyi erityisesti Itä-Suomessa. Alkoi esiintyä susipelkoa. Paikallisen väestön ja luonnonsuojeluväen vastakkainasettelu alkoi kärjistyä. Myös EU nähtiin ongelmien aiheuttajana. (Ratamäki 2009, 45-46.) Sudet voimakkaina toimijoina alkoivat haastaa ihmisen ylläpitämiä järjestelmiä kuten lainsäädäntö (ks. RKTL 2013).

Suojelutoimista johtuen sudet ovat alkaneet levittäytyä muuallekin Suomeen kuin vain Lappiin ja Itä-Suomeen. Susien ilmaantuminen seuduille, joissa niitä ei noin sataan vuoteen ole tavattu, on

johtanut esimerkiksi Raymond Williamsin (2003) mainitseman kivettyneen historian uudelleenheräämiseen, jolloin suhde suteenkin nähdään historian tapahtumien valossa. Samaan asiaan viittaa myös Klaus Eder (1996, 66-68) tarkastellessaan ruokatabuja. Hänen mukaansa tabut säilyvät, vaikka ympäristö muuttuu. Susi on Suomessa viimeksi käynyt ihmisen kimppuun 1800-luvun loppupuolen nälkävuosina, jolloin susien luontainen ravinto oli metsästetty ihmisen tarpeisiin. Tällöin tietävästi yksi susi tappoi lapsia Turun seudulla. (Pulliainen 1974, 77.) Ympäristö on muuttunut ja ihmisen keinot susia vastaan kehittyneen teknologian muodossa ovat ylivoimaisia susien kompetensseihin verrattuna. Vanhat pelot ovat kuitenkin heränneet henkiin susien määrän ja susitapahtumien lisääntyessä. (Ks. esim. Hiedanpää, Jokinen & Jokinen 2012, 7.) Seurauksena on ollut muun muassa susien salakaatoja, josta johtuen susikanta on aivan viime vuosina pienentynyt susien suojelun jälkeisestä kannan noususta (Suomen sudet 2013). Riista- ja kalatalouden tutkimuslaitoksen (RKTL 2013) mukaan Suomessa oli vuoden 2013 alkupuolella 120-135 sutta. Kanta oli pienentynyt vuoden 2006 lopusta, jolloin arvio oli 250-270 sutta (RKTL 2007). Tosin lukemat ovat nimenomaan arvioita, ja eräs luonnonsuojelijoiden ja metsästäjien välisistä kiistoista koskeekin susien lukumäärää.

Luultavasti juuri salametsästyksestä johtuen susikannan kasvu ja levittäytyminen Itä-Suomesta läntiseen Suomeen on ollut niin hidasta, että Suomi joutui asiasta EU-tuomioistuimeen vuonna 2005. Maa- ja metsätalousministeriö vastasikin vuoden 2011 huhtikuussa EU:n vaatimukseen muun muassa lukemalla suden laittoman tappamisen vakavaksi metsästysrikokseksi. Siitä voidaan tuomita neljästä kuukaudesta neljään vuoteen vankeutta. Poliisille annettiin myös oikeus epäiltyjen puhelinkuunteluun Tällöin kuitenkin kuilu sosiaalisen - eli ihmisten arkielämän susialueilla - ja julkisen - eli lainsäädännön - välillä luultavasti syventyi. (Hiedanpää ym. 2012, 2-5.) Tiukennukset on otettu vastaan ristiriitaisesti eikä susikanta ole hallinnollisista toimenpiteistä huolimatta elpynyt toivotulla tavalla. Muun muassa Juha Hiedanpää ja Jani Pellikka (2012, 61) olettavat, että syynä on käytännön politikointi eli ongelmien paikallinen määrittely ja ratkaisu salakaatojen muodossa.

Elokuussa 2008 sudet tappoivat 65 lammasta Köyliössä. Samoihin aikoihin naapurikunnassa Pyhäjärvellä susien laskenta tuotti tulokseksi yli 20 sutta, mutta vuonna 2009 oli enää vain pari susihavaintoa. Muuta syytä kuin salametsästys ei susien katoamiselle löydetty. Köyliön tapahtuma aktivoi melkein kaikki susiasioihin liittyvät osapuolet: metsästäjät, paikallisen väestön, lampaidenkasvattajat, paikallislehdet, hallinnon edustajat, susitutkijat ja paikalliset susiaktivistit. Suden läsnäolosta tuli ikään kuin karnevaali tai speaktaakkeli. (Hiedanpää ym. 2012, 5-8.)

Suoraa näyttöä susien salakaadoista saadaan harvoin (Borgström 2011, 118). Ehkä näkyvin viimeaikainen tapaus oli vuoden 2013 alkupuolen tapahtuma, jolloin laittomasta susijahdistista jäi

kiinni 17 salametsästäjää Perhossa (ks. Vihanta 2013). Tapahtuma kirvoittikin suuria tunteita ja keskustelua. Muun muassa A2 Teeman Susi-ilta kokosi eri näkemysten edustajia ja katsojia television ääreen huhtikuussa 2013 (Juttuarkisto 2013).

Susi onkin voimakas toimija, joka edelleen herättää niin ihailua kuin vihaa. Se saa aikaan voimakasta mielipiteiden vaihtoa ja uutisointia niin paikallisella kuin kansallisellakin tasolla. Tämä speaktaakkelimaisuus ei tosin rajoitu vain nykypäiviin. Niin kauan kuin Suomessa on ilmestynyt painettua kirjallisuutta ja myöhemmin radion ja television uutisointia, ovat esimerkiksi susijahdit olleet seurattuja suurtapahtumia. Ne ovat olleet suoranaista kansanhuvia, kuten Heidi Sommar (2013) kirjoittaa esitellessään television lähettämiä susijahtiohjelmiä 1940-luvun lopulta lähtien. Suden rauhoituksen ja tiukan suojelun jälkeenkin tämä speaktaakkelimaisuus on läsnä. Nyt se kuitenkin ilmenee vastakkainasetteluna suden suojelijoiden sekä metsästäjien ja paikallisen susialueilla elävien ihmisten välillä. Myös sosiaalisessa mediassa otetaan tiukasti kantaa susikysymyksiin.

Toistaiseksi ei susikysymyksen voi katsoa ratkenneen. Pertti Rannikon (2012, 79) mukaan susiasioissa voidaan puhua jopa legitimeettikriisistä. Voisikin Mary Douglasin (2005, 156) ajatuksia seuraten ajatella, että Suomessa on susien suhteen tultu tilanteeseen, jossa vallitsee epäjärjestys. Sudet koetaan ihmisten arkea uhkaavina tekijöinä ja vastakkainasettelu eri intressiryhmien välillä on kärjistynyt. Susien voisikin yhteiskunnassamme katsoa nykyään olevan kulttuurin ja luonnon rajalla oleva anomalia. Susi voimakkaana toimijana ei pysy vain erämaissa, vaan tunkeutuu myös ihmisten arkeen. (Ks. esim. Eder 1996, 88; Douglas 2005, 86.) Suden mieltämiseen erämaihin kuuluvaksi eläimeksi viittaa myös norjalaisten Helene Figarin ja Ketil Skogenin (2011) tekemä tutkimus susialueilla asuvien tai toimivien ihmisten susinäkemyksistä. Susiin liitetään kyllä positiivisia mielikuvia, kuten komea ja älykäs eläin, mutta ne edustavat silti erämaiden villeyttä, eikä niiden läsnäoloa ihmisten asuttamilla seuduilla hyväksyä.

Toisenlaisia toimintatapoja susikysymyksen – tai petokysymysten yleensä - ratkaisemiseksi on yritetty kehittää, esimerkiksi perustamalla epävirallisia suurpetoneuvottelukuntia, joissa on pyritty luomaan vuorovaikutusta ja luottamusta eri näkökulmien edustajien kesken (Borgström 2011, 132; Rannikko, Hiedanpää, Pellikka, Ratamäki, Härkönen & Salmi 2011, 175). Muun muassa susiasioihin perehtynyt tutkija Outi Ratamäki (2009b, 149-157) peräänkuuluttaa keskusteluyhteyttä kansallisen tason ja paikallisen tason välille. Hänen mukaansa ekologinen strategia susikysymyksissä pitää rakentaa paikallisista olosuhteista käsin, eikä mennä tyrkyttämään hallinnon rakentamaa valmista strategiaa paikallisille toimijoille. Tällöin toteutuisi Tim Ingoldin (2003)

näkemyksiä siitä, kuinka luontosuhteemme (ja niihin liittyvät ristiriidat) toteutuvat (ja ratkeavat) paikallisessa toiminnassa.

Susikuvia onkin kuvataiteessa 2000-luvulla alkanut esiintyä enemmän. Se voisi heijastaa susikysymysten nousua yleiseksi keskustelunaiheeksi niin hallinnollisella kuin ruohonjuuritasollakin. 2000-luvun susikuvissa esiintyy erilaisia pohdintoja ja näkemyksiä koskien niin ihmisen olemusta kuin ihmisen ja eläimen sekä ihmisen ja luonnon suhdetta.

### 5.3.1 Mytologinen susi



Veikko Hirvimäki. Suuri kävely. 2002, Puu. (Pallasmaa 2008.)

Kuvanveistäjä Veikko Hirvimäki (s. 1941) käyttää teostensa materiaalina usein puuta (Pallasmaa 2008). Teos ”Suuri kävely”, vuodelta 2002, kuvaa esi-ikonografisella tasolla sutta, joka näyttäisi hiipivän. Sen jalat ottavat pieniä askelia, selkä on matalalla ja häntä alhaalla. Myös kaula ja pää ovat vartaloa hieman matalammalla ja eteenpäin kurkottuneina. Suden asento indeksoi vaanimista; se ilmeisesti lähestyy saaliseläintä.

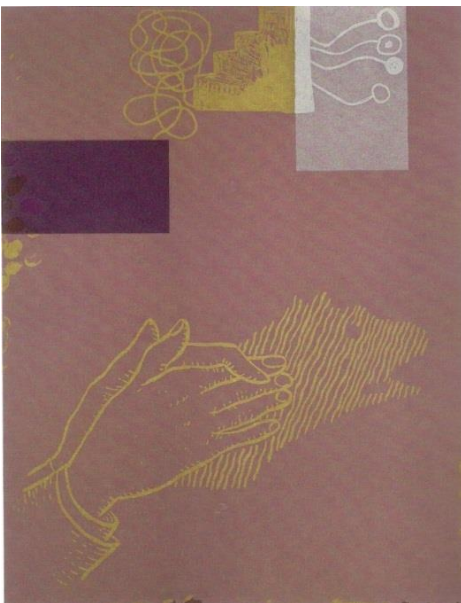
Teoksen aiheena voisi ikonografisella tasolla katsoa olevan suden saalistuksen kuvauksen, mutta teoksen nimessä esiintyvä sana ”suuri” konnotoituu johonkin paljon suurempaan, ehkä abstraktimpaankin. Teoksen materiaalina on käytetty puuta; ilmeisesti useampaa puulajia. Se voisi viitata luonnon monimuotoisuuteen. Puu lisäksi näyttää siltä kuin se olisi vanhaa, luonnon muovaamaa ajan saatossa. Teos ilmentääkin luonnon suurta olemusta ja susi voisi olla myyttinen luonnon symboli, jonka olemuksena on tappaa tai tulla tapetuksi. Teoksen susi on hiipimässä kohti saalista motiivinaan nälkä. Se osaa saalistamisen taidon. Mutta kuvan susi ei representoi vain yhtä

susiyksilöä vaan laajemmin koko luonnon olemisen ja tekemisen muotoa. Teoksen teemana voikin katsoa olevan luonnon suuren ikaikaisen olemuksen, ja susi symboloi tätä olemusta. Teoksessa voisikin katsoa luonnossa vallitsevan erityisesti utilismia, jota suden saalistava asento indeksoi (ks. Pietarinen 1987).

Teosta voisi tulkita myös ihmisen ja luonnon suhteena. Teoksessa ei näy kulttuurituotteita eikä ihmistä. Se tuntuu symboloivan sutta myyttisenä olentona, jossa kiteytyy luonnon ikuinen perusolemus. Se kunnioittaa sutta tämän perusolemuksen symbolina. Teos ei näin ollen esitä sutta alempiarvoisena suhteessa ihmiseen (vrt. Plumwood 1993, 31-47) eikä Peter Dickensin (1992, xi) mainitsemaa länsimaisen ihmisen ylivertaista asennetta luontoa kohtaan ole läsnä. Enemminkin teos palaa ihmisen esihistoriaan, jolloin eläinten eräs rooli oli olla myyttisiä toteemieläimiä. Erätaloudessa suomalaisilla pyhä eläin oli karhu (Klemettinen 2002). Veikko Hirvimäki esittää nyt teoksessaan sudenkin myyttisenä luonnon representaationa. Sen voi katsoa ilmentävän mystistä luontoasennetta: tunnetta, että on yhtä luonnon ja jonkin äärettömän suuren ja voimakkaan kanssa (ks. Pietarinen 1987, 102).

Ikonologisella tasolla teos voisi olla kannanotto aikakaudellamme vellovaan susikeskusteluun. Esittäessään suden myyttisenä luonnon olemuksen symbolina, se voisi olla puolustuspuhe suden oikeudelle elää Suomessa.

### 5.3.2 Leikillinen ajatus ihmisen susimaisuudesta



Teemu Saukkonen. Screenplay: Wolf. 2002. Akvatinta. (Nyrhinen & Väisänen 2003, 100.)

Teemu Saukkonen (s. 1954) on saavuttanut julkisuutta lähinnä taidemaalarina, mutta hän on kokeillut myös grafiikkaa (Nyrhinen & Väisänen 2003, 101). Teoksessa ”Screenplay: Wolf”, vuodelta 2002, on esi-ikonografisella tasolla kuvattuna ihmisen kädet, jotka on liitetty yhteen, ja heijastuva varjo kuvaa suden päätä ja kaulaa. Ihmisen sormien ja hihansuiden ääriviivat näkyvät selkeästi, mutta susi näkyy vain ohuina ja lainehtivina keltaisina viivoina. Yksityiskohtina sudesta näkyy vain silmä ja jokin kohouma sen suussa; ehkä hammas tai kieli. Teos on värimaailmaltaan hyvin rauhallinen; ruskeaan vivahtava laimea violetti hallitsee. Käsien ja suden lisäksi kuvan yläosassa on kaksi suorakulmiota sekä portaat. Suorakulmioissa ja portaiden edessä on orgaanisia viivoja. Lisäksi teoksessa on vasemmalla reunalla ja alaosan reunalla pieniä kuvioita, joiden voisi ajatella olevan sormenjälkiä.

Ikonografisella tasolla teoksen aiheena on leikki, jossa esimerkiksi käsien varjo heijastetaan seinälle ja tulkitaan varjon muotoa. Tähän viittaa teoksen nimessä esiintyvä sana ”play”. Teoksessa suurimman huomion vievät ihmisen kädet ja susi, sen jälkeen geometriset muodot. Ihmisen kädet hihoinen konnotoituvat ihmiseen kulttuurioliona. Teoksen teemana voisikin olla ajatus, että kulttuuri-ihmisestä paljastuu tietyissä olosuhteissa susi. Tämä ihmisen perimmäinen elämellisyys on kuitenkin teoksessa neutraalia; mitään selkeään petomaisuuteen tai villeyteen liittyviä merkkejä ei suden kuvassa ole. Koko kuvasta syntyykin mielikuva rauhallisuudesta, johon varsinkin kuvan värimaailma viittaa. Teos ikään kuin vain heittää ilmaan ajatuksen siitä, että ihmisessäkin voisi piillä petoeläin, susi.

Teoksen abstraktit kuviot voisivat konnotoida ihmisen kykyä ajatella abstraktisti, mutta yhtä hyvin ne voisivat indeksoitua vaikkapa kaupunkimaisen suorakulmaisuuteen, kaupungin rakennusten yleiseen muotoon. Yläosan keltaisten portaiden edessä on sykerö kuin lankaa. Portaiden takana olevassa suorakulmiossa taas neljän langan päässä on ympyröitä. Orgaanisten viivojen voisi tulkita olevan tapahtumia kaupunkilaisen arjessa. Sormenjäljet voisivat olla taitelijan omia, jolloin kyseessä ei välttämättä olisikaan yleinen esitys ihmisestä, joissa elämellisyyskin vaikuttaa. Teos voisi olla taiteilijan omakuva. Hän kokisi itsensä enemmän kulttuuriolioksi kuin eläimeksi, ja ikään kuin ajatus pohjimmaisesta elämellisyydestä vain kävisi hänen mieleensä. Teoksessa voisi näin katsoa olevan humanistista perusasennetta luontoa kohtaan (ks. Pietarinen 1987, 88-92). Ikonologisella tasolla teos voikin heijastaa sosiaalitieteiden perinnettä, jossa ihminen nähdään enemmän kulttuuriolioksi erotuksena luonnonolioista (ks. Kupsala & Tuomivaara 2004, 312).



### 5.3.3 Uhkaava susi kaupungissa



Hanna Tammi, 2006. Susi kuiskii. Grafiikka. (Tammi 2012.)

Graafikko ja piirtäjä Hanna Tammi (s. 1965) kuvaa teoksissaan yleensä kaupunkimaisemaa, jonka osana on ihmis- ja eläinhahmoja (Tammi 2012). Tammen mustavalkoisessa teoksessa ”Susi kuiskii”, vuodelta 2006, on esi-ikonografisella tasolla kuvattuna kaupunkimaisema, jota indeksoivat isot kerrostalot suorakulmaisine ikkunariveineen. Talorykelmän edessä on isompi suorakulmainen osio kuin suurennoksena kaupungin kujien tai talojen ikkunoiden sisällä tapahtuvasta episodista. Osiossa iso ja musta viirusilmäinen susi seisoo alastoman naisen takana. Nainen on ehkä vain nuori tyttö päätellen vartalon kehittymättömyydestä muodoista. Tytöllä on iso tummahiuksinen pää. Sitä ympäröi suden suusta lähtevä puhekupla, jossa on kukkasia. Talot ovat geometrisia vaaka- ja pystysuorine viivoineen, tyttö ja susi taas on kuvattu dynaamisilla viivoilla.

Jos teoksen naisen ajattelee olevan nuoren tytön, teoksen aiheena voisi ikonografisella tasolla tulkita olevan tytön mielensisäisen liikkeen, jota konnotoi puhekupla tytön pään ympärillä. Tyttö on matkalla seksuaalisuuteen, siihen viittaa alastomuus ja vartalon kehittymättömät muodot. Susi

symboloisi tällöin tytössä heräämässä olevaa seksuaaliviettiä ja ehkä konkreettistakin toimijaa. Seksuaalisuus on suden uhkaavasta, isosta ja mustasta olemuksesta päätellen pelottavaa, mutta toisaalta tyttöä houkuttaa suden lupaamat asiat, joita symboloivat kukkaset puhekuplan sisällä. Teoksen voisi kuitenkin tulkita myös esittävän lapsiin ja nuoriin kohdistuvia vaaroja. Susi olisikin tällöin esimerkiksi pedofilian representaatio, jolloin kukkaset puhekuplan sisällä konnotoituisivat pedofiilin houkutteluihin.

Teoksessa esiintyy kaksi metonymiaa. Rakennukset tuntuvat jatkuvan kuvan ulkopuolelle, ja kuvaan lohkaistu osa kaupunkia edustaa koko kaupungin perusolemusta; betonimaisemaa. Samoin tytön ja suden kohtaaminen on kuvattu kuin suurennoksena kaupungille luonteenomaisesta tapahtumasta; sekin tuntuu jatkuvan osion ulkopuolelle. Vakaat rakennukset pitävät sisällään orgaanisia olioita ja elämää kuhisevia tapahtumia.

Teoksessa susi on nyt selkeästi siirtynyt kaupunkiin, eikä se ole enää vain osa luonnonmaisemaa. Se on osa kaupunkilaistenkin elämää seksuaalivietin ja sitä kautta ruumiillisen eläimellisyyden muodossa. Ihminen ei kuvassa kiellä eläimellisyyttään, vaikka toisaalta kokee sen uhaksi. Ehkä eläimellisyyden ja ruumiillisuuden myöntäminen osaksi ihmisen olemusta tuottaa vaaran, mutta myös voiman tunnetta (ks. Douglas 2005, 156). Teoksen geometriset rakennukset ainakin ovat yksitoikkoisen näköisiä verrattuna orgaanisten olioiden elämään. Susi on teoksessa seksuaalivietin symboli. Dikotomia ihminen/luonto on asetettu kyseenalaiseksi nyt myös kaupunkiympäristössä; kujien sokkeloissa ja rakennusten ikkunoiden takana tapahtuvina ruumiillisina kohtaamisina.

Teoksen naisen vartalon kehittymättömät muodot voisivat symboloida kuitenkin myös viattomuutta. Susi taas olisi luonnon symboli, johon liittyy uhkia ja vaaroja päätellen suden isosta mustasta olemuksesta ja viirusilmistä. Tyttö (nainen) ei tätä uhkaavuutta kuitenkaan ehkä huomaisi, vaan kuuntelisi vain luonnon kutsuvaa ”kukkaiskieltä”, johon viittaavat puhekuplan sisällä olevat kukat. Tämä voisikin konnotoitua ”kettutyttöihin”, jolla nimellä kaupunkilaisia eläintensuojelijoita alettiin kutsua heidän suorittaessaan turkistarhaiskuja vapauttaen turkiseläimiä häkeistään 1990-luvulta alkaen (ks. Elävä arkisto 2014). Teosta voikin ikonologisella tasolla tulkita suhteessa viime vuosikymmeninä alkaneeseen maaseudun ja kaupungin väliseen ristiriitaan (ks. Myyryläinen 1998). Ihmisen eläimellisyyttä ei näin teoksessa nähtäisikään kaupunkilaistenkin ominaisuutena. Näkemys ihmisestä luontoon kuuluvana oliona ja sudenkin suojele olisivat vain tietämättömien – erityisesti kaupunkilaisten – nuorten eläinsuojelijoiden idealismia. Teos olisi näin kannanotto aikakaudellamme käytyyn eläinoikeuskeskusteluun.

### 5.3.4 Eksklusiosta inklusioon: Rento kaupunkilaissusi



Eija Hänninen ja Henna Onnela, 2007. Susi kosiomatkalla / Kosiosusi. Pronssi.

(Joensuun kaupunkikeskustayhdistys 2007.)

Teoksen ”Susi kosiomatkalla” tai vaihtoehtoisesti ”Kosiosusi” valmistumisen aikaan vuonna 2007 Eija Hänninen ja Henna Onnela olivat opiskelijoita, seuraavana vuonna he valmistuivat kuvataiteilijoiksi (Martikainen 2008). Joensuun kaupunkikeskustayhdistys osti teoksen ja sijoitti sen istumaan Joensuun kaupungin puistonpenkille (Joensuun kaupunkikeskustayhdistys 2007).

Esi-ikonografisella tasolla teoksessa on kuvattuna susi, joka istuu puistonpenkin oikealla laidalla. Sen vasen käsi on penkin selkänojalla ikään kuin se odottaisi jonkun istuvan viereensä. Susi on ihmisen kokoinen. Suteen viittaavat vain susimainen pää pitkine kuonoineen ja pystyine korvineen sekä teoksen nimi. Suden pää on kääntynyt hieman vasemmalle penkin tyhjän puolen suuntaan. Sillä on päällään miehen puku solmioineen, paitoineen ja puvuntakkeineen. Jalassa sillä on pitkävartiset saappaat. Teoksen sudessa ei ole mitään uhkaavaa tai vaaraan liittyviä merkkejä. Ennemminkin susimies on rennon ja lempeän näköinen ihmismäisine asentoineen vasen jalka oikean päällä ja vasen käsi rennosti penkin selkänojalla.

Ikonografisella tasolla susimiehen saappaat ja teoksen toisessa vaihtoehdoisessa nimessä esiintyvä sana ”matkalla” voisivat indeksoitua maaseutuun. Susi on saapunut maalta kaupunkiin, eikä siinä ole mitään pelättävää. Teoksen nimet tarjoavat selityksen puistonpenkillä istumiseen. Se on etsimässä kumppania.

Veistos on visuaalinen metafora; miehen ja suden hybridi tai laajemmin ihmisen ja eläimen hybridi (ks. Latour 2006). Vielä laajemmin käsitettynä se on ihmisen ja luonnon hybridi. Tätä susimestä ei kuitenkaan hallitse seksuaalivietti, vaikka se teoksen nimestä päätellen onkin etsimässä kumppania. Se vaalii kulttuuriarvojakin, joihin asiaankuuluva pukeutuminen viittaa. Mutta pohjimmiltaan, ruumiillisena olentona, ihminen on kuitenkin susi. Teos esittää ihmisen eläimenä, vaikka sitä peittävätkin kulttuurituotteet; vaatteet.

Teos voisi herättää toisenlaisiakin tulkintoja. Susi on kuvassa esimerkiksi saatettu kulttuurin piiriin ja sen perusviettikin, halu pariutua, on kesytetty ja peitetty kulttuurituotteilla, vaatteilla. Enää ei suden kidassa näy teräviä hampaita ja asento on ihmismäinen ja leppoisa. Tämän voisi edelleen tulkita ihmisen ja järjen herruudeksi luonnon yli (ks. esim. Eder 1996; Oksanen 2012; Dickens 1992)). Ihminen on kesyttänyt itsessään piilevän viettimaailman. Teoksessa voisikin näin ollen katsoa esiintyvän humanismia suhteessa luontoon (ks. Pietarinen 1987, 88-92).

Teoksessa esiintyy myös antropomorfismia; susi on pukeutunut ihmisen lailla. Ihmisen taipumusta perustella esimerkiksi eläintenoikeuksia vetoamalla niiden kykyyn olla kuin ihminen heijastavat muun muassa 1970- ja 1980-luvuilla alkaneet tutkimukset ihmisapinoilla, jolloin tutkittiin muun muassa niiden kykyä oppia ihmisten kieltä (ks. Tuomivaara 2010, 123). Kädellisten tutkimukset heijastavatkin usein tutkijoiden omia yhteiskuntia (Hacking 2009, 96). Antropomorfismin voisikin katsoa olevan eräs sosiaalisen konstruktioismin muoto. Pernilla Ouisin (2009, 69-70) mukaan meille ihmisille onkin mahdotonta paeta sosiaalista konstruktivismia, sillä meille ainoa mahdollinen tapa konstruoida eläimiä on konstruoida niitä omista lähtökohdistamme käsin. Jyrkkä sosiaalinen konstruktioismi väittääkin, että luonnonympäristö ei koskaan voi puhua meille suoraan ja tarvitsee aina ihmisen puhumaan puolestaan (Sutton 2007, 27). Tosin esimerkiksi ympäristöfilosofi Leena Vilkkä (2002) on susisuhteessaan pyrkinyt pureutumaan myös suteen subjektina ja suden tietoisuuden tapaan.

Val Plumwoodin (1993, 31-47) mainitsemia dualismin piirteitä ihmisen ’toiseen’ liittyvinä ominaisuuksina ei teoksessa kuitenkaan näy. Ihminen on teoksessa eläin, eikä ihmiseläintä, susimestä, nähä alempiarvoisena. Häntä ei myöskään kuvata ihmisen hyötymisen välineenä. Ei myöskään ehkä voi katsoa, että teos stereotypoisoi ihmiseläimen: hän on persoonallisen näköinen

vaatteineen. Aikaisemmin negatiivinen sanonta ”yksinäinen susi” (ks. Häkkinen 2002) ei enää tarkoitaakaan hylkiötä vaan rohkeaa omantiensä kulkijaa.

Susimiehessä ei myöskään esiinny mitään uhkaavia merkkejä. Lisäksi teos on humoristinen ja rento. Teoksen teemana voisikin katsoa olevan ajatuksen, että ihmisen ei tarvitse pelätä itsessään olevaa eläintä, sen voi hyväksyä. Kyse on Zygmunt Baumanin (1991, 2,14) mainitsemasta inkluusiosta: sutta tai eläimellisyyttä ei teoksessa ole luokiteltu ihmisestä erilliseksi entiteetiksi. Teos ei myöskään kyseenalaista ihmisyyden kunnioitettavuutta (ks. esim. Holmberg 2009, 9; Tuomivaara 2009, 45), vaikka hänet kuvataankin perusolemukseltaan eläimeksi. Jos teosta tarkastelee Tim Ingoldin (2003) mainitseman länsimaalaisen ihmisen antroposentrisenä tapana kokea luonto etäisenä maailman tarkkailuna, voi teoksessa katsoa osien vaihtuneen; nyt keskiössä on susi (luonto) ja se tarkkailee ihmistä (kulttuurimaisemaa). Teoksen voisi näin katsoa murtavan lopullisesti ihmisen antroposentrisen suhtautumisen luontoon. Biosentrismi on vallannut kaupunginkin. Sen puiston keskipisteenä on nyt ihmiseläin. Teos ilmentäisi näin naturismia suhteessa luontoon (ks Pietarinen 1987); ihmisen ja luonnon välinen dikotomia olisi täysin purkautunut.

Teoksen voikin ikonogisella tasolla tulkita liittyvän eläinoikeusajatteluun, joka oli rantautunut Suomeen vuonna 1995 Oikeutta eläimille -järjestön perustamisen ja Eläinten vapautusrintaman aktioiden myötä (Tuomivaara 2010, 122). Eläinoikeusliike laajentaa eettisen huolenpidon itsestämme, lähimmäisistämme ja omasta lajistamme myös muihin eläimiin, joilla on tarpeita ja jotka voivat tuntea mielihyvää ja kärsimystä (Niiniluoto 2000, 58) Teoksen susimiehellä onkin tarpeita ja tunteita. *Eläintensuojelun* voisi katsoa olevan antroposentrista, sillä se ei välttämättä sisällä ajatusta, että eläimillä olisi itseisarvo tai että ne olisivat tasa-arvoisia ihmisen kanssa. Antroposentrisen näkemyksen mukaan ihminen on keskiössä ja muu luonto on ihmistoiminnalle alisteinen. *Eläinoikeuskeskustelun* taas voi nähdä perustuvan biosentriseen maailmankuvaan, jonka mukaan ihmisetkin ovat eläimiä eikä ihminen lajina ole muita lajeja arvokkaampi. Eläinoikeuksien määrittäminen ja tulkintojen tuottaminen on kuitenkin sekin jonkinlaista ympäristön ja luonnon haltuun ottamista ja siis ristiriitaista puhtaalle biosentriselle näkemykselle. (Ratamäki & Tynkkynen 2006, 20-22.) Kun esimerkiksi perustelemme eläintenoikeuksia vetoamalla eläinten kykyyn olla kuten ihminenkin, näkökulmamme on antroposentrisen; emme anna eläimille arvoa niiden omista lähtökohdista käsin.

## 6 Sudesta on moneksi: yhteenvetoa ja pohdintaa

Lähtiessäni tutkimaan kuvataiteen susikuvia ihmisen ja luonnon suhteen kuvaajana, otin tulkitsijan position. Tällöin katsoin, että oma historiani ja luonteeni vaikuttavat tulkintaani. Pysin kuitenkin tutkimuksessani objektiivisuuteen, enkä mielestäni antanut oman luonto- ja susisuhteeni vaikuttaa tulkintaani ainakaan tietoisesti.

1950-luvulla Suomessa elettiin sodanjälkeistä jälleenrakentamisen aikaa, eikä ympäristökysymyksistä juuri välitetty. Luontosuhteessa vallitsi tällöin utilismi ja ambivalenssi. 1960-luvulla kuitenkin havahduttiin huomaamaan, kuinka ihmisen toiminta vaikuttaa luontoon ja sitä kautta ihmiseen itseensä. Tämä johti niin kutsuttuun ympäristöherätykseen 1960- ja 1970-lukujen taitteessa ja lopulta ekologisen paradigman syntymiseen 1980-luvulla. Ihmisen historia edistyksen historiana oli murrettu ja ihmisen luonnonherruus kyseenalaistettu.

Tämä kehitys representoituu kuvataiteemme susikuissa monenlaisina pohdintoina koskien ihmisen ja luonnon suhdetta. 1950-luvun kuvassa susi vielä symboloi villiä ja vapaata luontoa, ja ihminen/luonto –dikotomia on voimissaan. 1960-luvun kuvissa kuitenkin jo ihminen ja luonto lähentyvät. Luontoa ei enää nähdä puhtauden ja viattomuuden työssijana. Myös susi villin luonnon symbolina esiintyy jo samassa kuvassa ihmisen kanssa.

1970-luvulta alkaen sutta aletaan selkeämmin käyttää ihmisen eri puolien vertauskuvana. Sen uhanalainen asema vertautuu esimerkiksi lappilaisten asemaan valtakulttuurin paineessa. 1980-luvulta alkaen myös naistaiteilijoiden teoksissa alkaa esiintyä susia. Heidän teoksissaan esiintyy usein ekologista holismia, jolloin luontosuhde on biosentrinen. Ekologisen paradigman voi katsoa olevan antroposentrinen, sillä se kantaa erityistä huolta ihmisen ja yhteiskuntien hyvinvoinnista. Naistaiteilijoiden teokset murtavatkin ihminen/luonto –dikotomiaa jyrkemmin kuin ekologisen paradigman näkemys. Niissä ihminen on usein tasavertainen olio muiden luonnonoloiden kanssa. Sutta käytetään niissä usein seksuaalisuuden symbolina, ja niissä pohditaan ihminen/luonto -dikotomian ohella myös mies/nainen -dikotomiaa valtasuhteena sekä naisen asemaa luonnonläheisenä oliona. Samoin joissain kuvissa ilmenee luonnon- ja eläinsuojelullisia näkemyksiä. Miestaiteilijoidemme teoksissa puolestaan susi representoi usein luonnon raadollista eloonjäämistäistelua, jolloin välillä luonto nähdään erilliseksi ihmisestä, välillä ihminen kuuluu luontoon. Heidän teoksissaan esiintyy usein utilistismia luonnon ominaisuutena. Kysyä sopiikin,



ovatko ekologisen paradigman esittämät luonnossa vallitsevat riippuvuussuhteet nimenomaan utilistisia suhteita. Voikin todeta, että susikuvissa ilmenee erityisesti ihminen/luonto ja ihminen/eläin –dikotomioiden pohtimista ja purkautumista elämän perusasioiden suhteen. Miehillä susi liittyy eloonjäämistäisteluun ja naisilla lisääntymiseen. Ihmisen luontosuhde näkyy tällöin konkreettisenä ruumiillisuutena. Teoksissa pohditaan usein ihmisen elämellisyttä, eikä tätä nähdä kuvissa mitenkään häpeällisenä asiana.

Kaikissa kuvissa tämä ihmisen perimmäinen elämellisyys ei kuitenkaan ole niin ilmeistä. Joissakin kuvissa susi (luonto) nähdään myös uhkia sisältävänä toimijana, joissakin teoksissa kulttuuri on etusijalla luontoon nähden. Susikuvat tuovat naturismiin viittaavasta asenteestaan huolimatta joskus myös esiin ihmisen henkisen kehittyneisyyden suhteessa muihin eläimiin. Tällöin kyseessä on mystinen asenne luontoa kohtaan. Samoin suden kuvauksessa saattaa esiintyä antropomorfismia, jolloin susia ei välttämättä nähdä subjekteina, vaan niitä tarkastellaan suhteessa ihmisen olemisen tapaan.

Useimmissa 2000-luvun susikuvissa susi on siirtynyt osaksi kaupunkimaisemaa, jolloin siihen liittyy myös kaupunki/maaseutu -vastakkainajattelua. Suden suojeluun teokset kaiken kaikkiaan kuitenkin harvoin täysin suoraan ottavat kantaa. Suden lisääntynyt käyttö ihmisen itsemäärityksen välineenä suhteessa luontoon ilmentää kuitenkin susiasioden nousua yleiseksi voimakkaitakin tunteita herättäväksi keskustelunaiheeksi johtuen aika ajoin tapahtuvista suden ja ihmisten yhteentörmäyksistä. Näiden kohtaamisten määrää on lisännyt suden rauhoitus ja sen nykyinen asema tiukasti suojeltuna uhanalaisena lajina. Susi herättääkin – edelleen – niin ihailua kuin vihaa. Myös kuvataideteoksissa susi representoi joskus uhkaa, mutta useimmiten siihen liittyy joko positiivisia piirteitä tai se esitetään ihmiseen liittyvänä luonnollisena elämellisyytenä. Se heijastaakin suden asemaa kompleksisena eläimenä, johon voidaan liittää niin positiivisia kuin negatiivisia mielikuvia. Sitä voidaan käyttää sekä ihmisen ja luonnon erillisyyden että samanlaisuuden kuvaajana.

Useissa susikuvissa ilmenee paluuta pyyntikulttuurin aikaiseen luontosuhteeseen ja antroposentrisyyden vaihtumista biosentrisyyteen, tai ainakin ekosentriseen ajatteluun. Tällöin ihminen elää luonnon keskellä eikä tarkastele sitä etäisen haltuunoton kohteena. Pyyntikulttuurissa ihminen oli osa luontoa ja suhtautui siihen kunnioittavasti. Tämän suhteen oli muuttanut maanviljelys- ja karjanhoitokulttuuriin siirtyminen, jolloin alkoi ihmisen vieraantuminen luonnosta. Tätä kehitystä vauhdittivat kristinusko, filosofia, tieteellinen vallankumous ja teollistuminen. Ne korostivat ihmisen ylempiä arvoja asemaa suhteessa luontoon ja luonnonhallintaa. Kun ihminen sitten havahtui huomaamaan, että on riippuvainen luonnosta, näkemys ihmisen yliveraisuudesta

luontoon nähden alkoi murtua. Ympäristöongelmat ja niistä johtunut ekologisen paradigman syntyminen palautti ihmisen osaksi luontoa ja luonnonlakien alaiseksi. Voisikin pohtia, onko antroposentrisyys niin perustava ihmisen ominaisuus, että vain konkreettiset uhat saavat muuttamaan näkemyksiä. Esimerkiksi pyyntikulttuuriin liitetty tasa-arvoisuus luonnon kanssa ja luonnon kunnioittaminen saattoivat olla vain välttämättömyyden sanelemaa pakkoa. Nykyään ympäristöuhista johtuen saatamme olla samantyyppisessä tilanteessa. Olemme teollistumisen ja tieteellisen vallankumouksen myötä tunteneet olevamme yliverlaisia suhteessa luontoon, ja suhtautuneet siihen ylimielisesti.

Voikin katsoa, että hyvien taideteosten tapaan susikuvat ovat monitulkintaisia. Ne usein asettavat muun muassa ihmisen ja luonnon suhteen tarkastelun alle, mutta eivät välttämättä tarjoa täysin yksiselitteisiä vastauksia. Susikuvissa kuitenkin kaiken kaikkiaan tuntuu ihmisen ja luonnon suhteen lähentymistä. Taiteilijoiden voikin usein katsoa olevan etunenässä liudentamassa rajaa ihmisen ja luonnon ja spesifimmin ihmisen ja eläimen välillä, tai ainakin pohtivan ihmisen asemaa suhteessa luontoon ja elämellisyteen. Kuvataide ei kuitenkaan ole osa useimpien ihmisten arkielämää, ja siinä mielessä sen vaikutus voi olla marginaalinen. Taideteokset voivat kuitenkin ennakoita tulevaa kehitystä ja ihmisen näkemistä luonnonoliona muiden luonnonoloiden rinnalla myös paikallisessa kouriintuntuvassa elämässä.

Tieteessä ja taiteessa ilmenevä ihmisen ja luonnon välisen suhteen lähentyminen ei kuitenkaan näy ihmisten jokapäiväisessä paikallisessa toiminnassa. Esimerkiksi omalla asuinseudullani suuri enemmistö tuntuu kyllä tiedostavan susien uhanalaisen aseman, mutta suhtautuvan silti aika välinpitämättömästi koko susikysymykseen. Yhteisö – tai sen äärimielipiteiden edustajat – tuntuvat aktivoituvan vasta, kun susista on näköhavaintoja tai ne aiheuttavat haittaa, kuten tappavat koiria.

Kuten susikuvista käy ilmi, olemme toiminnassamme useimmiten kiinni ajassa ja paikassa, aistein havaittavissa ruumiillisuudessa, ja tuskin muutamme toimintojamme ekologisesti kestävämpään suuntaan, ellei niihin tuoda konkreettisia toimintavaihtoehtoja tai hyötynäkökulmaa. Utilistinen tai humanistinen perusasenne hallitsee useimpien jokapäiväistä toimintaa, vaikka ajatusten tasolla tiedostamme ympäristöongelmat ja ekologiset kysymykset. Ehkä vain konkretia, ajassa ja paikassa näkyvät uhat ja käytännölliset toimenpide-ehdotukset voisivat tuoda ratkaisun yleensä globaaleihin ongelmiin. Tosin nykytietämyksen valossa aiheutamme tuhoja ja käytämme luonnonvaroja nopeammin mitä ehdimme sopeuttaa toimintaamme ympäristötilanteen vaatimuksiin.

Koin kuvataiteemme susikuvat antoisaksi tutkimuksen kohteeksi. Mitä enemmän niihin perehdyin, sitä enemmän ajatuksia ja lisäpohdinnan aiheita ne herättivät. Hyvien taideteosten tapaan niiden



”lopullinen merkitys” jäi ehkä selvittämättä ainakaan sanallisena representaationa. Panofskyn tulkintamallin ja semiotiikan koin hyväksi tutkimusmenetelmäksi, sillä sen avulla voi pohtia sekä kuvien paikallisia merkityksiä että niiden liittymistä laajempaan kulttuuriseen kontekstiin. Mielenkiintoista olisikin laajentaa tutkimusaluetta ja tulkita myös muiden eläinten representaatioita kuvataiteessa. Tällöin tutkimuksen aihealueen voisi rajata koskemaan esimerkiksi ihmisen ja eläimen suhdetta ja sen kehittymistä.

## LÄHTEET

- Aaltola, E. 2004. Eläinten moraalinen arvo. Tampere: Vastapaino.
- Alariesto, A. 2008. Andreas Alariesto. Tarinankertoja Lapista. Toim. Hautala-Hirvioja, T. & Kuusikko, R. & Ylimartimo, S. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Alasuutari, P. 2011. Laadullinen tutkimus 2.0. Tampere: Vastapaino.
- Anttila, P. 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. Hamina: Akatiimi Oy.
- Anttila, U. 1991. Naisnäkökulmia ympäristökriisiin. Teoksess I. Massa & R. Sairinen (toim.) Ympäristökysymys. Ympäristöuhkien haaste yhteiskunnalle. Helsinki: Gaudeamus, 195-211.
- Anttonen, V. 2002. Uskonto eläimiä koskevan tiedon organisoijana. Teoksessa H. Ilomäki & O. lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 63-82.
- Anttonen, V. & Viljanen, A. M. 2005. Esipuhe. Teoksessa M. Douglas. Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi. Suom. V. Blom & K. Hazard. Tampere: Vastapaino, 7-25.
- Arluke, A. & Sanders, C. 1996. Regarding Animals. Philadelphia: Temple University Press.
- Ars, Suomen taide 6, 1990, Keuruu: Weilin+Göös.
- Barry, J. 2002. Environment and Social Theory. London: Routledge.
- Barthes, R. 1993. Tekijän kuolema, tekstin syntymä. Suom. L. Rojola. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Z. 1991. Modernity and ambivalence. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. 1997. Sosiologinen ajattelu. Suom. J. Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Berger, P. & Luckmann, T. 1995. Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Suom. R. Suikkanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Birke, L. 2009. Interwoven Lives: Understanding Human/Animal Connections. Teoksessa T. Holmberg (toim.) Investigating Human/Animal Relations in Science, Culture and Work. Uppsala: Uppsala universitet, 18-31.
- Borg, O. 1991. Vihreät – vihreä liike politiikassa . Teoksessa I. Massa & R. Sairinen (toim.) Ympäristökysymys. Ympäristöuhkien haaste yhteiskunnille. Helsinki: Gaudeamus, 180-194.

- Borgström, Suvi. 2011. Iso paha susi vai hyödyllinen hukka? Ekologis-juridinen näkökulma suden suojelun yhteiskunnalliseen hyväksyttävyyteen. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.
- Darwin, C. 1988. Lajien synty. Suom. A. R. Koskimies. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- Des Jardins, J. R. 2001. Environmental Ethics. An Introduction to Environmental Philosophy. Belmont (California): Wadsworth.
- Dickens, P. 1992. Society and Nature. Towards a Green Social Theory. London: Harvester/Wheatsheaf.
- Dickens, P. 1996. Reconstructing Nature: alienation, emancipation and the division of labour. London: Routledge.
- Douglas, M. 1990. The Pangolin revisited: a new approach to animal symbolism. Teoksessa R. Willis (toim.) Signifying Animals. Human meaning in the natural world. One World Archaeology: 16. London & New York: Routledge, 25-36.
- Douglas, M. 2005. Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi. Suom. V. Blom & K. Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Dunlap, R. 2002. Sociological Paradigms and Environmental Sociology. Teoksessa R. E. Dunlap, F. H. Buttel, P. Dickens & A. Gijswijt (toim.) Sociological Theory and the Environment. Classical Foundations, Contemporary Insights. Lanhan, Maryland, USA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 329-350.
- Eder, K. 1996. The Social Construction of Nature. London: Sage Publications.
- Elias, N. 1994. The civilizing Process. The History of Manners and State Formation and Civilization. Oxford: Blackwell. Saksankielinen alkuteos 1939.
- Elävä arkisto 2014. Eläinaktivistit nousivat 90-luvun turkistarhaiskuilla julkisuuteen. Luettu 7.3.2014. <[http://yle.fi/elavaarkisto/poiminnat/kettutytytot\\_naamioituivat\\_kukkamekkoihin\\_99791.html](http://yle.fi/elavaarkisto/poiminnat/kettutytytot_naamioituivat_kukkamekkoihin_99791.html)>
- Figari, H. & Skogen, K. 2011. Social representations of the wolf. Acta Sociologica 2011 54: 317. Luettu 28.3.2012. <<http://asj.sagepub.com/content/54/4/317>> , 317-332.

- Fox, R. 2009. Pedigree and Breeding: Love, Status and Control. Teoksessa T. Holmberg (toim.) *Investigating Human/Animal Relations in Science, Culture and Work*. Uppsala: Uppsala universitet, 97-113.
- Gergen, K. J. 1999. *An Invitation to Social Construction*. London: SAGE Publications.
- Giddens, A. 1991. *Modernity and Self Identity*. Oxford: Polity.
- Guthrie, S. 1993. *Faces in the Clouds*. New York: Oxford University Press,
- Hacking, I. 2009. Mitä sosiaalinen konstruktioismi on? Suom. I. Koskinen. Tampere: Vastapaino.
- Haila, Y. 2001. Mikä ympäristö? Teoksessa Y. Haila & P. Jokinen (toim.) *Ympäristöpolitiikka*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino, 9-20.
- Haila, Y. 2001. ”Ympäristöherätys”. Teoksessa Y. Haila & P. Jokinen (toim.) *Ympäristöpolitiikka*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino, 21-46.
- Haila, Y. 2003. ’Erämaa’ ja ympäristöajattelun moniulotteisuus. Teoksessa Y. Haila & V. Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino, 174-204.
- Haila, Y. & Lähde, V. (toim.) 2003. *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Hall, S. 1997. *Representation. Cultural Representations and Singnifying Practices*. London: Sage & The Open University.
- Hamilo, 2012. E-pillerin 50-vuotinen menestys: moni varhainen huoli on osoittautunut turhaksi. Luettu 1.3.2012. <<http://suomenkuvalehti.fi/jutut/author/marko-hamilo/>>
- Haraway, D. 2003. Manifesti kyborgeille. Suom. M. Piipponen & E. Rantonen. Teoksessa Y. Haila & V. Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Haraway, D. J. 2008. *When Species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harris, M. 1992. *Kulttuurien synty*. Suom. K. Kaila. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Hatva, A. 2009. *Merkityksen välittyminen kuvan avulla*. Akateeminen väitöskirja, Tampereen yliopisto. Jyväskylä: Gummerus.
- Heinäsen taidesäätiön naivistinen kokoelma, Oulun taidemuseo 2012. Luettu 3.10.2012. <<http://naisvistit.ouka.fi/index.php?page=tikka-saara>>

Heiskala, R. 2004. Toiminta, tapa ja rakenne. Kohti konstruktionistista synteesiä yhteiskuntateorioissa. Helsinki: Gaudeamus.

Helsingin Sanomat 18.8.2013. Luettu 27.10.2013. <<http://www.hs.fi/kotimaa/a1376790792494>>

Hiedanpää, J., Jokinen, A. & Jokinen, P. 2012. Making sense of the social: human-nonhuman constellations and the wicked road to sustainability. *Sustainability: Science, Practise & Policy* 8 (1). Luettu 7.1.2013. <<http://sspp.proquest.com/archives/vol8iis!/1008-043.hiedanpaa.html>>

Hiedanpää, J. & Pellikka, J. 2012. Virheen politiikka. *Susiasioiden hallinta Varsinais-Suomessa. Alue ja ympäristö 2/2012*, 41. vuosikerta, 58-69.

Holmberg, T. 2009. Introduction. Teoksessa T. Holmberg (toim.) *Investigating Human/Animal Relations in Science, Culture and Work*. Uppsala: Uppsala universitet, 9-17.

Häkkinen, K. 2002. Eläin suomen kielessä. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) *Eläin ihmisen mielenmaisemassa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 26-62.

Ilvas, J. 200. *Reidar Särestöniemen maailma*. Helsinki: Oy Art Fennica Ab.

Ilvesviita, Pirjo. 2005. *Paaluraudoista kotkansuojeluun. Suomalainen metsästyspolitiikka 1865 – 1993*. Lapin yliopisto: Rovaniemi.

Ingold, T. 2003. Sfäärien soitosta pallojen pinnalle: Ympäristöajattelun topologiasta. *Suom. V. Lähde & Y. Haila. Teoksessa Y. Haila & V. Lähde (toim.) Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino, 152-169.

Irwin, A. 2001. *Sociology and the Environment*, Cambridge, Uk: Polity.

Jaukkuri, M. 1998. Edestakaista liikettä arjen ja taiteen välillä. Teoksessa M. Jaukkuri, P. Nyberg. & M. Hannula (toim.) *Nykytaiteen tulkintaa*. Helsinki: Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu, 1-46.

Joensuun kaupunkikeskustayhdistys 2007. Luettu 28.9.2012.

<<http://www.kaupunkiyhdistys.jns.fi/kaupunkitaide/2006-2007.php>>

Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. 2004. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.

Jokinen, P. & Konttinen, A. 2004. Realismin ja konstruktionismin kiistainen suhde ympäristösosiologiassa. Teoksessa I. Kantola, H. Ruonavaara & P. Räsänen (toim.) *Kiistoja ja dilemmoja – sosiologisen keskustelun vastakkain asetteluja*. Turku: Kirja-Aurora, 87-102.

- Juttuarkisto 2013. Petoasenteet syynissä A2 Teeman susi-illassa. Luettu 11.11. 2013. <<http://tv2.yle.fi/juttuarkisto/paivittaiset-ohjelmanostot/a2-teema-susi-ilta>>
- Järvikoski, T. 1991. Ympäristöliike suomalaisessa politiikassa. Teoksessa I. Massa & R. Sairinen (toim.) Ympäristökysymys. Helsinki: Gaudeamus, 162-179.
- Kallio, V. 1993. Taiteen pikkujättiläinen. 2.painos. Porvoo: WSOY.
- Kivi, A. 2010. Seitsemän veljestä. Helsinki: Otava. Ilmestyi ensi kerran 1870.
- Klemettinen, P. 2002. Kurkistuksia karhun kulttuurihistoriaan. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 134-173.
- Knuuttila, T. & Lehtinen A-P. 2010. Johdanto. Teoksessa T. Knuuttila & A. P. Lehtinen (toim.) Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Helsinki: Gaudeamus, 7-31.
- Konttinen, A-M., Jokinen P. & Koskinen, K. 2004. Ympäristö sosiologisena kysymyksenä. Teoksessa I. Kantola, K. Koskinen & P. Räsänen (toim.) Sosiologisia karttalehtiä. 3. täysin uudistettu laitos. Tampere: Vastapaino, 289-299.
- Korteniemi, K. 2009. Paul Shepard ja ekologinen primitivismi. Teoksessa I. Massa (toim.) Vihreä teoria. Ympäristö yhteiskuntateorioissa. Helsinki: Gaudeamus, 167-190.
- Kortetmäki, T. & Slavov, M. 2012. Alue ja Ympäristö 41:2 (2012), 3-10.
- Koski, L. & Bäcklund, P. 2012. Koiran virka. Susi kaupunkien kaduilla vai ystävä erämaassa. Alue ja ympäristö 41:2, 22-33.
- Kuhn, T. 1994. Tieteellisten vallankumousten rakenne. Suom. K. Pietiläinen. Juva: WSOY.
- Kunelius, R. 2003. Viestinnän vallassa. Johdatus joukkoviestinnän kysymyksiin. 5. uudistettu painos. Helsinki: WSOY.
- Kupsala, S. & Tuomivaara, S. 2004. Sosiologinen eläintutkimus – eläinten yhteiskunnallinen merkitys sosiologian tutkimuskohteena. Sosiologia 4/2004, 310-320.
- Kuusamo, A. 1996. Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia. Tampere: Gaudeamus.
- Kuuva, S. 2007. Content-Based Approach to Experiencing Visual Art. Väitöskirja Jyväskylän yliopiston informaatioteknologian tiedekunnassa.

- Kuvanlukutaito 2014a. Ikonologia. Luettu 30.12.2013.  
<[http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?%20s=4\\_3](http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?%20s=4_3)>
- Kuvanlukutaito 2014b. Kuvan tulkinta taiteentutkimuksessa. Luettu 22.1.2014.  
<[http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?s=2&b=2\\_2](http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?s=2&b=2_2)>
- Laakkonen, M. 2006. Saaliseläin vapaa-ajankalastajien puheessa. Kala- ja riistaraportteja nro 389. Luettu 15.4.2013. < <http://www.rktl.fi/www/uploads/pdf/raportti389.pdf>>
- Lagerspetz, K. 2002. Eläinten tietoisuus – uutta ja vanhaa. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 193-214.
- Latour, B. 2005. Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. New York: Oxford University Press.
- Latour, B. 2006. Emme ole koskaan olleet moderneja. Suom. R. Suikkanen. Tampere: Vastapaino.
- Lehtola, V-P. 1997. Saamelaiset. Historia, yhteiskunta, taide. Inari: Kustannus-Puntsi.
- Lehtola, V-P. 2013. Yleistä tietoa. Luettu 5.11.2013.  
<<http://www.galdu.org/web/index.php?sladja=25&vuolitsladja=11&giella1=spa>>
- Martikainen, A. 2008. Luettu 28.9.2012. < <http://www.aleksimartikainen.com/galleria4.html>>
- Martinelli, D. 2002. Kaunotar ja hirviö. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 253-277.
- Massa, I. 1991. Suunnistus ympäristösosiologiaan. Teoksessa I. Massa & R. Sairinen (toim.) Ympäristökysymys. Ympäristöuhkien haaste yhteiskunnalle. Helsinki: Gaudeamus, 66-92.
- Massa, I. 1994. Pohjoinen luonnonvalloitus. Suunnistus ympäristöhistoriaan Lapissa ja Suomessa. Helsinki: Gaudeamus.
- Massa, I. 2009. Yhteiskuntatieteellisen ympäristötutkimuksen paradigmot ja keskeisimmät suuntaukset. Teoksessa I. Massa (toim.) Vihreä teoria. Ympäristö yhteiskuntateorioissa. Helsinki: Gaudeamus, 9-44.
- Mellor, M. 1997. Feminism & Ecology. Cambridge: Polity Press.

- Mikkonen, K. 2005. Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä. Helsinki: Gaudeamus.
- Mithen, S. 1996. The Prehistory of the Mind. The Cognitive Origins of Art, Religion and Science. London: Thames and Hudson.
- Myyryläinen, H. 1998. Maaseutu vs. kaupunki. Luettu 7.3.2014. <[http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/9historia/maaseutuhistoria/maaseutu\\_vs\\_ka...](http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/9historia/maaseutuhistoria/maaseutu_vs_ka...)>
- Mäkikoskela, R. 2008. Representaation käsitteestä. Luettu 8.12. 2012. <[http://arted.uiah.fi/synnyt/3\\_2008/makikoskela.pdf](http://arted.uiah.fi/synnyt/3_2008/makikoskela.pdf)>
- Mäntysalo, R. 2004a. Johdanto. Teoksessa R. Mäntysalo (toim.) Paikan heijastuksia. Ihmisen ja ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite. Jyväskylä: Atena Kustannus, 9-18.
- Mäntysalo, R. 2004b. Orientaatio ja representaatio. Teoksessa R. Mäntysalo (toim.) Paikan heijastuksia. Ihmisen ja ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite. Jyväskylä: Atena Kustannus, 111-125.
- Määttänen, P. 2012. Taide maailmassa. Pragmaattisen estetiikan lähtökohtia. Helsinki: Gaudeamus.
- Naess, a. 1989. Ecology, Community and Lifestyle. Cambridge: University Press.
- Niemelä, J. 2000. Luonnon ekologiset arvot. Teoksessa A. Haapala & M. Oksanen (toim.) Arvot ja luonnon arvottaminen. Helsinki: Gaudeamus, 217-230.
- Niiniluoto, I. 2000. Luonnon arvo ja ihmisen vastuu. Teoksessa A. Haapala & M. Oksanen (toim.) Arvot ja luonnon arvottaminen. Helsinki: Gaudeamus, 55-67.
- Nyberg, P. 1998. Tekijä katsojana, katsoja tekijänä – intertekstuaalisuudesta ja kuvien lukemisesta. Teoksessa M. Jaukkuri, P. Nyberg & M. Hannula (toim.) Nykyaiteen tulkintaa. Helsinki: Ateneum 1998, Valtion taidemuseon museojulkaisuja, 47-76.
- Nyrhinen, T. & Väisänen, H. 2003. Vedostuksia. Suomalaista taidegrafiikkaa 2000-luvulta. Helsinki: Otava.
- Ojanen, R. 1983. Kuvien lempeä kapina. Suomalaisia naivisteja. Helsinki: Otava.
- Oksanen, M. 2012. Ympäristöetiikan perusteet. Luonne, historia ja käsitteet. Helsinki: Gaudeamus.



- Ouis, P. 2009. Understanding Animals' Thoughts? On the Social Construction of Animals, *Animal Interpretation and Human Alienation*. Teoksessa T. Holmberg (toim.) *Investigating Human/Animal Relations in Science, Culture and Work*. Uppsala: Uppsala universitet, 68-75.
- Palin, T. 1998. Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Pallasmaa U. 2008. Puu on rakas – Puu veistäjän käsissä. EMMA. Kritiikki Taide-lehdessä 4-08. Luettu 2.10.2012. <[http://www.taidelehti.fi/arkisto/taide\\_4-08/kritiikit\\_4-08?>](http://www.taidelehti.fi/arkisto/taide_4-08/kritiikit_4-08?>)
- Panofsky, E. 1987. *Meaning in the Visual Arts*. Harlow, Uk: Penguin Books. 1. painos 1955.
- Pietarinen, J. 1987. Ihminen ja luonto: neljä perusasennetta. Teoksessa M. Kamppinen (toim.) *Elämäkatsomustieto*. Helsinki: Gaudeamus, 87-113.
- Plumwood, V. 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. London and New York: Routledge.
- Pulliainen, E. 1974. *Suomen suurpedot*. Helsinki: Tammi.
- Pulliainen, E. 1984. *Petoja ja ihmisiä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Pulliainen, E. 1999. *Suurpetomme*. Kajaani: Arcticmedia.
- Rannikko, P., Hiedanpää, J., Pellikka, J., Ratamäki, O., Härkönen, S., & Salmi, P. 2011. *Kohtaamisia metsässä. Eläinkiistoista yhteistoimintaan*. Keuruu: Metsäkustannus.
- Rannikko, P. 2012. Susien suojelun tragedia. Autoetnografinen tutkimus salametsästyksen paikallisesta hyväksyttävyydestä. *Alue ja ympäristö* 2/2012 41. vuosikerta, 70-80.
- Ranttila, M. A. 1998. *Postikortti*. Utsjoki: VarjoPeli Oyj.
- Ranttila, M. A. 1999. *Merja Aletta Ranttila*. Toimittanut Jauhola, S. Inari: Kustannus-Puntsi.
- Ratamäki, O. 2009a. Luonto, kulttuuri ja yhteiskunta osana ihmisen ja eläimen suhdetta. Luettu 20.4.2013. <[http://www.jyu.fi/kultut/teorian\\_kaytanto\\_kaarlenkaski\\_ratamaki](http://www.jyu.fi/kultut/teorian_kaytanto_kaarlenkaski_ratamaki)>
- Ratamäki, O. 2009b. *Yhteiskunnallinen kestävyys ja hallinta suomalaisessa susipolitiikassa*. Joensuun yliopisto: Joensuu.
- Ratamäki, O. 2010. *Kovien aikojen sosiologiaa. Sosiologipäivät Jyväskylässä 19-20.3.2010*. Yhteiskuntatieteellinen eläintutkimus. Luettu 15.3.2013. <[http://www.westermarck.fi/sosiologipaivat/?page\\_id=122](http://www.westermarck.fi/sosiologipaivat/?page_id=122)>

- Ratamäki, O. & Tynkkynen, S. 2006. Eläinpolitiikka – mitä se voi olla? *Alue ja ympäristö* 35:1, 14-24.
- Rauhala, O. 2003. *Luonnon aika*. Toim. Iitiä, I. Helsinki: Otava.
- Rich, A. 1986. *Of Woman Born. Motherhood as experience and institution*. New York: W. W. Norton & Company.
- RKTL. 2007. Luettu 3.10.2013. <<http://www.tunturisusi.com/suomi.htm>>
- RKTL 2013. Eläimillä Merkittävä rooli kulttuurien muovaamisessa. Luettu 15.4.2013. <[http://www.rktl.fi/tiedotteet/elaimilla\\_merkittava\\_rooli.html](http://www.rktl.fi/tiedotteet/elaimilla_merkittava_rooli.html)>
- Ronkainen, E. 2006. Onko merimetso tervetullut lisä Satakunnan linnustoon? Alueen asukkaiden näkemyksiä merimetsoista ja niiden vaikutuksista. Kala- ja riistaraportteja nro392. Helsinki 2006. Luettu 15.3.2013. <<http://www.rktl.fi/www/uploads/pdf/raportti392.pdf>>
- Rossi, L-M. 2010. Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa. Teoksessa T. Knuuttila & A. P. Lehtinen (toim.) *Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 261-275.
- Ruether, R. 1993. *Ecofeminism. Symbolic and Social Connections of the Oppression of Women and the Domination of Nature*. Teoksessa C. J. Adams (toim.) *Ecofeminism and the Sacred*. New York: Continuum, 13-23.
- Ruonakoski, E. 2002. Sinä – eläin. Ruumiillisen yhteyden ja eron merkityksestä toislajisen eläimen ymmärtämisessä. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) *Eläin ihmisen mielenmaisemassa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 222-236.
- Sahavirta, H. & Sormunen, E. 2001. *Kuvahaun perusongelmat*. Polku Panofskysta digitaaliseen kuva-arkistoon. Luettu 12.2.2014. <<http://www.ojs.tsv.fi/index.php/inf/article/download/1633/1480>>
- Sakkinen, R. 2007. Taiteen sensuurista ja sensuurin taiteesta. *Taide-lehti* 20.10.2007. Luettu 20.2.2014. <[http://www.taidelehti.fi/ajassa/uutiset\\_2007/taiteen\\_sensuurista\\_ja\\_sensuurin\\_taiteesta366.news](http://www.taidelehti.fi/ajassa/uutiset_2007/taiteen_sensuurista_ja_sensuurin_taiteesta366.news)>
- Sananparsia, 2013. Luettu 14.10.2013. <<http://www.tunturisusi.com>>

- Sarmela, M. 2002. Meritokratian eläinkuvia. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 174-192.
- Seppä, A. 2012. Kuvien tulkinta. Helsinki: Gaudeamus.
- Seppänen, J. 2005. Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvien tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.
- Sihvonen, T. 2006. Representaatio/simulaatio. Esityksestä toimintaan ja takaisin. Teoksessa S. Ridell, P. Väliaho & T. Sihvonen (toim.) Mediaa käsittämässä. Tampere: Osuuskunta Vastapaino, 129-152.
- Sjöblom, T. 2002. Pyhän Piranin seurakunta. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 83-114.
- Sommar, H. 2013. Susijahdeista tuli kansanhuvia, kunnes sudet olivat loppua. Luettu 3.10.2013. <[http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit//susijahdeista\\_tuli\\_kansanhuvia\\_kunnes\\_sudet\\_olivat\\_loppua](http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit//susijahdeista_tuli_kansanhuvia_kunnes_sudet_olivat_loppua)>
- Sulkunen, P. 1997. Todellisuuden ymmärrettävyys ja diskurssianalyysin rajat. Teoksessa P. Sulkunen & J. Törrönen (toim.) Semioottisen sosiologian näkökulmia. Tampere: Gaudeamus, 13-53.
- Suomen salakaadettuja susia – tai epäiltyjä tapauksia, 2013. Luettu 27.10.2013. <<http://www.tunturisusi.com>>
- Suomen sudet 2013. Luettu 27.10.2013. <<http://www.tunturisusi.com>>
- Suopajärvi, L. 2001. Vuotos- ja Ounasjoki-kamppailujen kentät ja merkitykset Lapissa. Luettu 25.3.2014. <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:ula-21111131020>>
- Suopajärvi, L. & Valkonen, J. 2003. Johdanto. Teoksessa L. Suopajärvi & J. Valkonen (toim.) Pohjoinen luontosuhde. Elämäntapa ja luonnon politisoituminen. Lapin yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja. B. Tutkimusraportteja ja selvityksiä n:o 43. Rovaniemi, 5-8.
- Sutton, P. W. 2007. The Environment. A Sociological Introduction. Cambridge, Uk: Polity Press.
- Suutala, M. 1996. Naiset ja muut eläimet. Ihmisen suhde luontoon länsimaisessa ajattelussa. Helsinki: Yliopistopaino.
- Suutala, M. 2001. Kesytetty nainen. Helsinki: Helsinki University Press.

- Taiteen edistämiskeskus 2014. Luettu 7.3.2014. <<http://www.taike.fi/fi/web/taike/etusivu>>
- Tammi, H. 2012. Luettu 28.9.2012. <<http://www.hannatammi.net/albumi/kaupunkikuvia2002-07/351976>>
- Tarasti, E.1992. Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä. Helsinki: Gaudeamus.
- Tuomivaara, S. 2009. What are the Animals Needed for in Early Sociological Texts? Teoksessa T. Holmberg (toim.) Investigating Human/Animal Relations in Science, Culture and Work. Uppsala: Uppsala universitet, 44-55.
- Tuomivaara, S. 2010. Eläimet – luonnon ja yhteiskunnan rajoilla. Teoksessa J. Valkonen (toim.) Ympäristösosiologia. Helsinki: WSOYpro OY, 115-141.
- Törrönen, J. 2010. Kuvaus, näkökulma, ääni. Representaatioiden analyysi empiirisessä sosiaalitutkimuksessa. Teoksessa T. Knuutila & A. P. Lehtinen (toim.) Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Helsinki: Gaudeamus, 276-304.
- Töyssy, S., Vartiainen, L. & Viitanen, P. 1999. Kuvataide. Visuaalisen kulttuurin käsikirja. Porvoo: WSOY.
- Waenerberg, A. & Kähkönen, S. 2012. Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Valkonen, J. & Saaristo, K. 2010. Luonto ja yhteiskunta – ympäristösosiologian lähtökohdat. teoksessa J. Valkonen (toim.) Ympäristösosiologia. Helsinki: WSOYpro Oy, 7-27.
- Valo, P. 2013. Suden kaipuu. Luettu 12.4. 2013. <[http://www.taidosalonki.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=888%3Apirkko-valo-muistonaettely&lang.fi](http://www.taidosalonki.com/index.php?option=com_content&view=article&id=888%3Apirkko-valo-muistonaettely&lang.fi)>
- Veijalainen, Niina. 2007. Luettu 10.12.2010. <<http://tunturisusi.com/kuuntytar.htm>>
- Veivo, H. & Huttunen, T. 1999. Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin. Helsinki: Edita.
- Vihanta, A. 2013. Susien salakaato oli tarkkaan suunniteltu operaatio. Luettu 3.10.2013. <[http://yle.fi/uutiset/susien\\_salakaato\\_oli\\_tarkkaan\\_suunniteltu\\_operatio/6463388](http://yle.fi/uutiset/susien_salakaato_oli_tarkkaan_suunniteltu_operatio/6463388)>
- Vihreät. 2013. Vihreiden historia. Luettu 11.11.2013. <<http://www.vihreät.fi/tietoa/historia>>

- Vilkka, L. 1993. Ympäristöetiikka. Vastuu luonnosta, eläimistä ja tulevista sukupolvista. Helsinki: Yliopistopaino.
- Vilkka, L. 2002. Susi ympäristöetikon silmin. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 278-297.
- Vilkka, L. 2014. Susi ympäristöetikon silmin. Luettu 18.2.2014.  
<<http://www.tunturisusi.com/vilkka2.htm>>
- Williams, R. 2003. Luontokäsitykset. Suom. M. Lehtonen. Teoksessa Y. Haila & V. Lähde (toim.) Luonnon politiikka. Tampere: Vastapaino, 40-66.
- Visio 2013. Ruohonjuurista elämänpuuksi. Luettu 12.11.2013  
<<http://www.visili.fi/fi/julkaisu/ruohonjuurista-elamanpuuksi>>
- Vuorinen, J. 1997. Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitykseen. Helsinki; Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- WWF 2012. Living Planet report 2012. Luettu 5.11.2012.  
<[http://wwf.panda.org/about\\_about\\_our\\_earth/all\\_publications/living\\_planet\\_report](http://wwf.panda.org/about_about_our_earth/all_publications/living_planet_report)>
- Väyrynen, K. 2009. Yhteiskuntatieteellisen ympäristötutkimuksen ongelmia ja rajanylityksiä. Teoksessa I. Massa (toim.) Vihreä teoria. Ympäristö yhteiskuntateorioissa. Helsinki: Gaudeamus.
- YKES. 2013. Yhteiskunnallisen ja kulttuurisen eläintutkimuksen seura. Luettu 15.4.2013.  
<<http://elaintutkimus.edublogs.org/>>
- Ylimaunu, J. 2002. Elinkeinot ihmisen ja eläimen suhteen muotoutumisessa. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 115-133.