

Monilajisen taiteen rihmastoissa

Ei-inhimilliset toimijuudet Oona Leinovirtasen, Lilli Haapalan ja Riina Hannulan

Suut ja syljet -näyttelyssä

Suvi Vepsä

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Syyskuu 2021

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Suvi Vepsä

Monilajisen taiteen rihmastoissa – Ei-inhimilliset toimijuudet Oona Leinovirtasen, Lilli Haapalan ja Riina Hannulan Suut ja syljet -näyttelyssä

104 sivua

Tutkielmassani tarkastelen ei-inhimillisten toimijuuksien merkitystä nykytaiteen prosesseissa. Aineistokseni olen valinnut syyskuussa 2020 galleria Kosmisessa järjestetyn Oona Leinovirtasen (s.1990), Lilli Haapalan (s.1984) ja Riina Hannulan (s.1980) Suut ja syljet -näyttelyn. Ei-inhimillisillä toimijuuksilla tarkoitan laajasti kaikkia niitä olioita, ilmiöitä ja voimia, jotka vaikuttavat taideteoksen syntyprosesseissa ja kohtaamistapahtumassa. Erityisroolin näyttelyssä saavat mikrobit näkymättöminä toimijoina erilaisten prosessien taustalla. Ne kutovat teoksissa toimijuuksien rihmastoja, joissa kasvit ja toislajiset eläimet sekä muut materiaalisuudet kuten maaperä, vesi ja ruoka ovat ihmisen rinnalla keskeisiä toimijoita taiteen prosesseissa.

Tutkielmassani kysyn, millä tavalla erilaiset ei-inhimilliset toimijuudet vaikuttavat näyttelyn teosten muotoutumiseen sekä niiden kokemiseen. Voiko nykytaide muovata suhdettamme ei-inhimilliseen ja sitä kautta auttaa suhtautumaan itseemme, aikaamme ja ympäristöömme uudella tavalla? Ennakko-oletukseni on, että taiteella on erityinen potentiaali johdattaa katsoja-kokijansa uudenlaisen ajattelun äärelle. Esitän, että ei-inhimillisillä olioilla on näyttelyssä oma, ihmisestä riippumaton toimijuutensa, jolle herkistyminen voi auttaa näkemään ja kokemaan maailmaa toisin.

Lähestyn aineistoani kolmen teoreettis-metodologisen käsitteen, kanssa-tekemisen, kanssa-kokemisen sekä kanssa-ajattelun kautta hyödyntäen posthumanististen ja uusmaterialististen teorioiden moninaista kenttää. Metodologisesti nojaudun erityisesti taidehistorioitsija Katve-Kaisa Kontturin kehittämään feministiseen uusmaterialistiseen taiteentutkimukseen. Lisäksi ammennan monien feministiteoreetikoiden, kuten Karen Baradin, Rosi Braidottin ja Donna Harawayn ajattelusta. Otteeni tutkimuskirjallisuuteen on kuitenkin rihmastomainen ja moneen suuntaan rönsyävä ja hyödyntämäni tutkimuskirjallisuuden kirjo on laaja.

Tutkielmani kytkeytyy osaksi taiteessa ja taiteentutkimuksessa alati kiihtyviä keskusteluja antroposeenista sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen luonnon välisistä suhteista, tuoden niihin uusia näkökulmia. Taiteilijoiden työskentelyyn perehtyminen nostaa esiin uusia olemisen ja tekemisen tapoja, joita määrittävät hyväksikäytön sijaan yhteistyö, välittäminen ja hoiva. Oman ruumiillisen kokemukseni tarkastelu teosten kohtaamisessa avaa mahdollisuuksia uudenlaisiin samaistumisen ja yhteyden kokemuksiin, joissa ihmisen erillisyys muusta luonnosta ja ei-inhimillisistä olennoista tulee kyseenalaistetuksi. Teosten materiaalien kanssa ajattelu puolestaan kannustaa näkemään myös tavallisesti passiivisiksi mielletty materiaalisuudet aktiivisina, elävinä ja muuttuvina toimijoina, joilla on keskeinen rooli antroposeenin ajan ilmiöissä. Teosanalyysin lomassa hahmottelen myös monilajisen taiteen suuntaviivoja luoden siten tilaa mahdolliselle jatkotutkimukselle.

Avainsanat: nykytaide, monilajinen taide, posthumanismi, uusmaterialismi, ei-inhimillinen, ei-inhimillinen toimijuus, mikrobit, antroposeeni

Sisällysluettelo

Ensikohtaaminen	4
1. Johdanto	6
1.1. Tutkimusaihe ja aineiston esittely	6
1.2. Teoreettis-metodologiset lähtökohdat	12
1.3. Aiempi tutkimus	19
2. Kanssa-tekeminen: hahmotuksia monilajisesta...	21
2.1. ... yhteistyöstä	22
2.2. ... ekologiasta	31
2.3. ... hoivasta	36
3. Kanssa-kokeminen: ruumiit liikkeessä	42
3.1. Vaahtoreivit, riikinkukkotanssi ja viruskoreografiat	43
3.2. Huokoistuminen	53
4. Kanssa-ajattelu: antroposeenin elementit	61
4.1. Humustumisia	61
4.2. Kuplimisia	69
4.3. Versomisia	77
5. Lopuksi	84
Kuvaluettelo	91
Lähteet ja tutkimuskirjallisuus	93

Ensikohtaaminen

Astuessani sisään galleriatilaan kiinnitän ensimmäisenä huomioni tuoksuun. Haistan miellyttävän kostean metsämaan. Toisaalta myös kuivuvat kasvien lehdet, niiden irti leikkaamisesta seuranneen miellyttävän voimakkaan tuoksun. Mieleeni nousee muisto lapsuudenkotini takapihalta levittäytyneestä metsästä, johon sekoittuu välähdyksinä kuivakukkien sidontaa käsitelleestä kurssista, johon osallistuin alakoulun kolmannella luokalla. Hymähdän mielikuvan spesifydelle kirjatessani sen ylös.

Verrattain pienessä näyttelytilassa skannaan ympäristöni nopeasti läpi. On vaikea sanoa, mihin yksi teos loppuu ja mistä toinen alkaa. Teosten materiaalit rönsyilevät reunojensa yli, levittäytyvät ympäri tilaa paeten tarkkarajaisia määritelmiä.

Huoneen keskellä hurisee projektori, joka heijastaa seinälle märkiä, limaisia, vaahtoavia kuvia. Sitten: tuulikellon kilinää. Jytisevä teknomusiikki. Monilajisia elämän ääniä, joiden äännteistä tunnistan ainoastaan oman lajini edustajien välittämät merkitykset. Videon kertojaääni johdattelee ajatuksiani kohti mikrobien kuhinaa ympärilläni levittäytyvien materiaalien pinnalla. Myös huoneen nurkasta noukkimani näyttelyteksti ohjaa havainnoimaan sitä, mitä ei paljaalla silmällä teoksista erota.

Projektorin takana seisoo suurista puun oksista kyhätty majamainen muodostelma, jonka keskellä hiekkakasan päällä lepää pieni kylpyamme. Ammeessa vaaleanpunainen vesi vaahtoa ihmiskasvoja esittävän naamarin sylkiessä sitä pitkän, muovisen letkun läpi. Vaahdon keskeltä erotan toiset kasvot. Nielaisen suuhuni kertyneen syljen ja harmittelen kotiin unohtunutta vesipulloa.

Vaaleanpunaisen verhon takaa hohkaa violettiä valoa. Siellä, pienessä portaiden takaisessa nurkkauksessa, johon en ennen galleriassa vieraillessani ole osannut edes kiinnittää huomiota, istuu kasvatuslampun alla kaksi pientä värinokkosen taimea kummallisen muotoisessa, vatsalaukkua muistuttavassa keraamisessa ruukussa. Yllättävä kohtaaminen nostaa kasvoilleni hymyn. Satiinikangas jatkaa matkaansa seinän etupuolelle vaaleanpunaisena, kiiltävänä suolistona. Kankaista ommeltujen tyynyjen päällä, kuin jalokivinä, lepää eri muotoisia ruskeita objekteja, joita luulen aluksi mudaksi, mutta jotka teosluettelon avulla tunnistan ulosteeksi. Toisesta, jälleen kummallisen muotoisesta saviastiasta (jota en tällä kertaa osaa yhdistää mihinkään tiettyyn elimeen) töröttävät valtavat riikinkukon sulat sekä lattialla lojuvat sorkkaeläimen sarvet antavat vihiä siitä, millaisten suolistojen läpi ne ovat joskus matkanneet.

Vastakkaisessa nurkassa lattialle on ripoteltu kuivuneita hedelmien ja vihannesten kuoria. Puolikas ruisleivän siivu. Kuolleita kasveja, neulasia, siemeniä. Erinäistä orgaanista jätettä.

Kompostikyhäelmän nurkassa sammaleeseen upotetussa astiassa vesi höyryää ja pulppuaa hiljakseen. Asetelmaa valaisee sen molemmissa nurkissa pehmeä, kudoksen kalvon läpi punaisena hehkuva valo.

Tilaa on hyödynnetty kiinnostavalla tavalla; erilaisia objekteja löytyy unohdetuista nurkista, listojen päältä, lämpöpattereiden alta. Kierrän näyttelytilaa verkkaisesti, jatkuvasti pysähdellen, kyykistellen, kurotellen ja kummeksuen. Joka kerta palatessani teoksen äärelle löydän siitä jotain uutta. Etsin uusia yllätyksiä lumoutuen löydöksistäni kuin pieni lapsi. Jännittäviä keraamisia esineitä lukemattomissa eri muodoissa! Mullasta pilkistäviä pikkuruisia versoja! Pureskeltuja purukumin palasia, omenan karoja, risuja, oksia, hiuksia! Materiaalien runsaus on riemastuttavaa, hengästyttävää.

On sateinen sunnuntai, eikä minulla ole kiire mihinkään. Päätän istahtaa hetkeksi alas.

Muistiinpanojen pohjalta kirjoitettu kuvailu ensimmäisestä kohtaamisesta Suut ja syljet -näyttelyn kanssa galleria Kosmisessa 6.9.2020.



Kuva 1. Leinovirtanen, Oona, *Mahakompostin liepeillä*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

1. Johdanto

1.1. Tutkimusaihe ja aineiston esittely

Suut ja syljet oli syyskuussa 2020 galleria Kosmisessa Helsingissä järjestetty ryhmänäyttely.¹ Näyttelyyn osallistuivat taiteilijat Lilli Haapala (s. 1984), Oona Leinovirtanen (s.1990) ja Riina Hannula (s.1980). Yhdessä taiteilijat muodostavat *tiedetaikataide* nimisen kollektiiviin, jonka toiminta käynnistyi hieman ennen näyttelyn järjestämistä, kesällä 2020. Kollektiivina taiteilijoita yhdistää kiinnostus taiteen ja tieteen välisiin rajapintoihin ja risteämiin, teorian materialisoituminen taiteessa sekä taiteen potentiaali maailman kokonaisvaltaisemman ymmärtämisen välineenä. (Lilli Haapalan ja Riina Hannulan sähköpostit Suvi Vepsälle 7.8. ja 9.8.2021.) Viidestä installaatiosta ja kahdesta videoteoksesta koostuvassa näyttelykokonaisuudessa pääroolin saavat mikrobit näkymättöminä toimijoina erilaisten prosessien taustalla. Kuukauden mittaisen näyttelyn aikana galleriassa järjestettiin myös monia aiheeseen liittyviä tapahtumia, kuten luentoja, työpajoja ja performansseja. Tutkielmani olen rajannut kuitenkin käsittelemään pääasiassa itse teoksia, niiden syntyprosesseja, materiaalisia erityisyyksiä sekä niiden herättämiä tunteita ja vaikutuksia.

Tutkielmassani tarkastelen erilaisten ei-inhimillisten² toimijuuksien merkitystä *Suut ja syljet* -näyttelyn teosten muotoutumisessa ja kohtaamisessa. Ei-inhimillisillä toimijoilla tarkoitan laajasti kaikkia niitä olioita, ilmiöitä ja voimia, jotka vaikuttavat taideteoksen syntyprosesseihin ja niiden kohtaamiseen yhdessä inhimillisten toimijoiden – taiteilijoiden, näyttelyvieraiden tai tutkijan – kanssa. Keskiössä ovat erilaiset ei-inhimilliset kanssa-eläjämmme, kuten mikrobit, toislaajiset eläimet ja kasvit, sekä erilaiset orgaaniset ja ei-orgaaniset materiaalit, kuten ruuantähteet, eläinten uloste, koronavirus, maa-aines ja vesi. Minua kiinnostaa näyttelyn mahdollisuus johdattaa katsoja-kokijaa uudenlaisten olemisen, tekemisen ja ajattelun tapojen äärelle. Tutkielmassani kysyn, millä tavalla erilaiset ei-inhimilliset toimijuudet vaikuttavat näyttelyn teosten muotoutumiseen sekä niiden kokemiseen. Voiko nykytaide muovata suhdettamme ei-inhimilliseen ja sitä kautta auttaa suhtautumaan itseemme, aikaamme ja ympäristöömme uudella tavalla?³ Teoreettis-metodologinen

¹ Kosminen-galleria www-sivu. <https://kosminen.info/pastexhibitions/2020/9/5/suut-ja-syljet> (13.9.2021).

² Vaikka jaan tutkielmassani erilaiset toimijuudet selvyiden vuoksi inhimillisiin ja ei-inhimillisiin, ne ovat – kuten tutkielmani edetessä käy ilmi – lopulta erottamattomasti toisiinsa kietoutuneita. *Ei-inhimillinen* on posthumanistisissa diskursseissa jo melko vakiintunut termi, mutta sen tilalla käytetään joskus muunlaisia ilmaisuja, kuten esimerkiksi *enemmän-kuin-inhimillinen* (engl. *more than human*, ks. esim. Puig de la Bellacasa 2017).

³ On kuitenkin syytä huomauttaa, että nämä uudenlaiset ajattelun tavat ovat uusia nimenomaan länsimaiselle ajattelulle. Esimerkiksi monien alkuperäiskansojen ajattelussa ja perinteissä ei-inhimillisten toisten arvoa ja toimijuutta ei ole koskaan kyseenalaistettu. Tutkielmassani hyödyntämäni posthumanistiset ja uusmaterialistiset teoriat ovat paljon velkaa alkuperäiskansojen ajattelulle (ks. esim. TallBear 2011; Rosiek, Snyder & Pratt 2020; Todd 2015 & 2016; Sundberg 2014).

reittini ei-inhimillisten toimijoiden kohtaamiseen kulkee posthumanististen ja uusmaterialististen teorioiden rihmastoissa. Molemmissa ajatussuunnissa lähtökohtana on kritisoida ihmiskeskeistä ajattelutapaa, purkaa hierarkkisia dikotomioita ja ajatella uudelleen kysymyksiä toimijuudesta ei vain ihmiselle, vaan kaikelle elolliselle ja elottomalle materiaalille kuuluvana. (Ks. esim. Braidotti 2013 & 2019; Lummaa & Rojola 2014a; Kontturi 2005.) Taiteentutkimuksessa tämä tarkoittaa materian näkemistä liikkuvana, muuttuvana ja luovana sekä sitä, että inhimillistä toimintaa, kuten esimerkiksi taiteilijan intentiota ei taiteen prosesseissa nosteta muiden toimijoiden yläpuolelle.

Kapitalististen jatkuvan kasvun ja kiihtymisen vaatimuksien seurauksena aikaamme määrittävät nyt sekä maailmanlaajuiset että paikalliset ekologiset kriisit ja uhat. Kokonaisvaltaisesti kaikkeen elolliseen vaikuttavat valtaiset ilmiöt, kuten ilmastonmuutos, massasukupuutot, ympäristökatastrofit ja luonnon monimuotoisuuden köyhtyminen, ovat kiistattomia tosiasioita, jotka määrittävät elämäämme nyt ja tulevaisuudessa. Näiden ilmiöiden kohtaaminen, käsittely ja torjuminen (siinä määrin kuin se enää on mahdollista) vaatii kokonaisvaltaista ajattelutavan muutosta. Länsimaisesta, fossiilikapitalismille, jatkuvalla talouskasvulla sekä luonnon, toislaajisten eläinten ja toiseutettujen ihmisten hyväksikäytölle perustuvasta yhteiskunnan järjestämisen tavasta on siirryttävä kohti eettisesti ja ekologisesti kestävämpiä toimintamalleja. Emme voi enää ylimielisesti asettaa itseämme ei-inhimillisen luonnon yläpuolelle, vaan ihminen on opittava näkemään osana luontoa, ainoastaan yhtenä toimijana lukuisten muiden joukossa. Samalla meidän on kuitenkin tunnustettava ja tunnustettava vastuumme maapallon tilasta ja sen tulevaisuudesta.

Kiinnostukseni ei-inhimillisten toimijuuksien merkitykseen nykytaiteessa kumpuaa erityisesti maapallomme nykyisestä tilasta johtuvasta ilmastoahdistuksesta. Toisaalta pelon ja ahdistuksen lisäksi tutkimusintressejäni ohjaa myös toivo: en kirjoittaisi aiheesta, mikäli en uskoisi paremman tulevaisuuden olevan vielä mahdollinen. Tutkimusotettani määrittääkin posthumanistiselle ja uusmaterialistiselle ajattelulle ominainen affirmaatiivinen politiikka: luovuuden ja uusien visioiden korostaminen uudenlaisten, vaihtoehtoisten maailman käsitteellistämisen tapojen löytämisessä (ks. esim. Lummaa & Rojola 2014b, 8; Braidotti 2013). Tutkijana haluan ymmärtää paremmin niitä monimutkaisia, sotkuisia prosesseja, joissa maailma – ja me sen osana – rakentuvat. Tutkielmani ennako-oletus on, että juuri taiteella on erityinen potentiaali johdattaa katsoja-kokijaansa jonkin uuden äärelle.

Ihmisen ja ei-inhimillisen luonnon väliset suhteet ja yhteenkietoutumiset ovat mietityttäneet taiteilijoita kautta aikain (ks. esim. Sederholm 2019). Nykypäivänä kasvavaa ympäristön, luonnonilmiöiden ja toislaajisten eläinten parissa tapahtuvaa taiteellista työskentelyä voidaan pitää jatkumona erityisesti 1960- ja -70-luvuilla syntyneille taiteenlajeille, joita kutsuttiin esimerkiksi

maataiteeksi, ympäristötaiteeksi tai ekotaiteeksi. Yhteistä näille suuntauksille oli maiseman ja ympäristön käsittely sekä luonnon ja orgaanisten aineiden käyttäminen taiteen materiaalina. (Beloff, Berger & Haapoja 2013, 13.) Kaikki nämä termit ovat edelleen yleisesti käytössä. Samojen teemojen ympärillä liikkuvien aiheiden, materiaalien ja tekemisen tapojen kirjo on laajempi kuin koskaan. Pelkästään Suomessa aihetta on käsitelty viime vuosina monissa teemanäyttelyissä, joista mainittakoon esimerkiksi Nykyaikaisen taiteen museo Kiasmassa vuonna 2019 järjestetty kokoelmanäyttely Yhteiselo⁴, vuonna 2021 ensimmäistä kertaa järjestetty Helsinki Biennaali, jonka teemana oli Sama meri⁵ sekä samana vuonna Wäinö Aaltosen museossa järjestetty Epävarma horisontti⁶. Myös Mäntän kuvataideviikkojen kaksi viimeisintä näyttelyä, Marja Helanderin vuonna 2019 kuratoima Ihmisen aika, sekä Anna Ruthin vuonna 2021 kuratoima Erehtyminen⁷ liikkuvat monilta osin samojen teemojen ympärillä. Kontrastina monille suurille, runsaasti mediahuomiota saaneille ja laajasti tunnettujen taiteilijoiden teoksia sisältävien näyttelyiden sijaan valitsin tutkielmani aineistoksi tietoisesti hieman tuntemattomampien, nuorten taiteilijoiden yhteisnäyttelyn. Valtavirran sijaan minua on jo pitkään kiinnostanut taiteen ”ruohonjuuritasolla” tapahtuvat paikalliset ilmiöt ja keskustelut. Kosmisen kaltaiset ei-kaupalliset galleriat toimivat institutionalisoituneen, hierarkkisen ja markkinavetoisen taidekentän ulkopuolella. Siten ne voivat tarjota tilan monipuolisemmille, vakiintuneita konventioita ja valtarakenteita purkaville tekijöille, tekemisen tavoille ja näkökulmille. Suut ja syljet -näyttelyn valinta tutkielmani aineistoksi oli myös tällä tavalla tietoinen, poliittinen päätös.

Pohtiessani sitä, mihin taidemuotoon Suut ja syljet -näyttely kytkeytyy, päädyin pitkäksi aikaa empimään kahden vaihtoehdon välillä. Nämä olivat ekotaide pitkin perinteineen, sekä 2000-luvun puolella syntynyt *biotaide*. Nimensä mukaisesti ekotaide pitää sisällään lukuisia erilaisia tekemisen tapoja, jotka tutkivat ihmisen ja ei-inhimillisen luonnon välisiä ympäristöön liittyviä esteettisiä, sosiaalisia ja poliittisia suhteita. Ekotaide kumpuaa erityisesti vastauksena erilaisiin planetaarisiin kriiseihin, kuten ilmastonmuutokseen, saastumiseen ja biodiversiteettikatoon. (Cheetham 2018, 1.) Vaikka ekotaiteella on taiteen kentällä pitkä historia, ovat sen käsittelemät aiheet nousseet laajempaan keskusteluun intensiivisemmin vasta 2000-luvun puolella (Cheetham 2018, 3). Erityisesti viime vuosikymmenen aikana keskusteluiden kirjo on laajentunut ja ekotaiteen rinnalle on syntynyt myös uusia nimityksiä. Yksi niistä on biotaide (lyhenne biologisesta taiteesta), jossa biologisia materiaaleja hyödynnetään tieteellisin metodein tai välinein (Radomska 2017, 377).

⁴ Nykyaikaisen taiteen museo Kiasma www-sivu. <https://kiasma.fi/nayttelyt/yhteiselo/> (13.9.2021).

⁵ Helsinki Biennaali www-sivu. <https://helsinkiennaali.fi/> (13.9.2021).

⁶ Mäntän kuvataideviikot www-sivu. <https://www.kuvataideviikot.fi/nayttely-2019.htm> (13.9.2021).

⁷ Mäntän kuvataideviikot www-sivu. <https://www.kuvataideviikot.fi/nayttely-2021.htm> (13.9.2021).

Vaikka pidän molempia käsitteitä merkittävinä ja käyttökelpoisina, ei Suut ja syljet -näyttely kuitenkaan mielestäni asettunut mutkattomasti kumpaankaan kategoriaan. Ekotaide tuntui käsitteenä liian laajalta, eikä se korostanut tarpeeksi ei-inhimillisten toimijuuksien merkitystä taiteen prosesseissa. Biotaide taas viittaa voimakkaammin taiteen ja luonnontieteiden välisiin yhteyksiin, jotka toki Suut ja syljet -näyttelyssä olivat läsnä, mutteivat niin keskeisessä roolissa. Biologiaan viittaavana käsitteenä biotaide myös tuntui rajaavan ulkopuolelleen abioottisen luonnon. Lopulta päädyin monen mutkan kautta itse kehittelmääni vaihtoehtoon, *monilajiseen taiteeseen*. Käsitteen kehittäessä olen inspiroitunut erityisesti Yhdysvalloissa kolmessa eri kaupungissa järjestetyn, saman nimisen taidenäyttelyn nimeä kantavasta, Eben Kirkseyn toimittamasta kirjasta *The Multispecies Salon* (2014). Monilajisen taiteen määrittelyssä nojaan myös Thom Van Dooreenin, Eben Kirkseyn ja Ursula Münsterin monilajista tutkimusta käsittelevään artikkeliin ”Multispecies Studies – Cultivating Arts of Attention” (2016). Heidän mukaansa monilajisessa tutkimuksessa keskiöön asettuvat lajien väliset yhteiset tarinat ja nykyisyydet sekä se, miten ihmiset ja heidän elämänsä kietoutuvat niihin (ibid. 2). Kun monilajinen taide määritellään samalla tavalla, tulee mikrobeja ihmiselämälle merkittävinä kanssa-toimijoina korostavasta Suut ja syljet -näyttelystä siitä oiva esimerkki.

Erilaiset kollaboraatiot ja tieteidenvälisyys ovat monilajiselle tutkimukselle yleisiä toimintatapoja (ibid. 11). Näin on myös monilajisessa taiteessa, joka liikkuu usein tieteen ja taiteen rajapinnoilla. Suut ja syljet -näyttelyssä kollaboraatio tarkoitti erityisesti taiteilijoiden välistä yhteistyötä, mutta myös tieteen ja teorian liittämistä osaksi näyttelyä. Tutkielmassa analysoimani Oona Leinovirtasen *Sylkiöt*-teos muotoutui alun perin osana tämän sosiologian oppiaineen pro gradu -tutkielmaa. Riina Hannula puolestaan työstää parhaillaan omaan taiteelliseen työskentelyynsä kietoutuvaa väitöstutkimusta niin ikään sosiologian alalla⁸. Tieteellinen tutkimus kietoutui osaksi näyttelyä myös kuukauden aikana pidettyjen erilaisten mikrobialaisten luentojen kautta. Monilajisen taiteen eräs keskeinen määrittävä tekijä on yhteistyön ulottaminen myös ihmisten välisiä suhteita laajemmalle. Kuten tulen tutkielmassani osoittamaan, taidetta tehdään nimenomaan yhdessä ei-inhimillisten toimijoiden kanssa.

Monilajisen taiteen ydinkäsitteen, lajin, miellän Van Doorenia, Kirkseytä ja Münsteriä mukailleen sen tieteellisiä määrittelyjä laajemmin. Monilajisessa tutkimuksessa englanninkielinen käsite *species* ei ole fiksaunut tai homogeeninen, eikä se viittaa ainoastaan länsimaiseen tieteelliseen taksonomiaan. Termin nähdään sen sijaan pitävän sisällään mitä tahansa sukulaisuusien ja

⁸ Tätä ennen Hannula on suorittanut filosofian maisterin tutkinnon mediatutkimuksen oppiaineessa.

samuuksien sotkuisia yhteenliittymiä, myös abioottisia elämänmuotoja. Se käsittää myös sellaiset elämät, jotka on erityisesti länsimaisessa ajattelussa mielletty ei-eläviksi, kuten kivet ja mineraalit, sääolosuhteet tai teknologian. (Ibid. 4–5.) Myös suomenkielinen käsite *laji* on biologisen määrittelynsä ulkopuolella kielellisesti joustavampi: puhummehan esimerkiksi kivi- tai maalajeista ja jopa muovilajeista. Tällä tavalla monilajinen taide tarjoaa analyysiini biotaidetta laajemman liikkumisvapauden, jota Suut ja syljet -näyttelyn tarkastelu ehdottomasti vaatii. Monilajisessa taiteessa eri lajit nähdään myös erillisten ja tarkkarajaisten yksiköiden sijaan jo valmiiksi toisiinsa kietoutuneina. Tätä historiallista yhteenkietoutumista kuvaa Donna Harawayn (2003) käsite *kumppanuuslaji*. Kumppanuuslajit ovat aina tiiviisti ja sotkuisesti toisiinsa kietoutuneita: ne pitävät toisiaan hengissä ja tekevät toisistaan sen, mitä ne ovat (ibid. 14).

Vaikka pidän uuden taidemuodon, monilajisen taiteen määrittelyä sekä tutkielmani ja sen relevanttiuden että mahdollisen jatkotutkimuksen kannalta merkittävänä, haluan korostaa, että varsinainen tutkielmani aihe on Suut ja syljet -näyttely ainutkertaisena tapahtumana. Kuten todettu, monilajisen taiteen määrittelmä syntyi tutkielmani edetessä, ei ennen aiheen valintaa. Alun perin kiinnostukseni on kohdistunut nimenomaan siihen, miten ei-inhimilliset toimijuudet ovat vaikuttaneet juuri tämän näyttelyn kehkeytymiseen. Tavoitteeni on siten varsinaisen monilajisen taiteen määrittelyn ja kartoittamisen sijaan tarkastella näyttelyä ja analysoimiani teoksia ainutlaatuisina materiaalisina prosesseina, jotka muotoutuvat monien inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välisissä kohtaamisissa. Ei-inhimillisten toimijoiden ja taiteilijoiden välisen työskentelyn ja teosten materiaalisten erityisyyksien lisäksi analyysini keskiöön asettuu myös oma kokemukseni näyttelyn kohtaamistapahtumassa. Näitä eri ulottuvuuksia jäsentääkseni olen jakanut tutkielmani kolmeen käsittelylukuun, joita ovat *kanssa-tekeminen*, *kanssa-kokeminen* ja *kanssa-ajattelu*.

Tutkielmani toisessa luvussa hahmottelen monilajisen taiteen prosesseja kanssa-tekemisen käsitteen kautta. Taiteilijoiden omien kertomusten ja näkemysten pohjalta havainnollistan sitä, millaisia monilajisia yhteistyön muotoja Suut ja syljet -näyttelyn prosesseihin liittyy. Monilajisen taiteen kontekstissa kanssa-tekeminen voidaan ulottaa myös taiteilijoiden välistä yhteistyötä pidemmälle, inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden suhteisiin. Uusmaterialistisia toimijuus- ja taidekäsitteitä hyödyntäen esitän, että ei-inhimillisillä toimijoilla, kuten mikrobeilla, on Suut ja syljet -näyttelyssä keskeinen rooli. Tarkastelen myös taiteilijoiden työskentelytapojen ekologisia ja eettisiä ulottuvuuksia sekä sitä, miten ne rikkovat perinteisiä taiteen esittämistapoja ja luonto–kulttuuri-kahtiajakaja. Lopuksi tutkin teosten kehkeytymisprosesseja monilajisen hoivan

näkökulmasta. Suut ja syljet -näyttelyssä kanssa-tekemisen praktiikat tarkoittavat hyvin kokonaisvaltaista kanssaelämistä, joka ulottuu pelkkiä taideprosesseja laajemmalle.

Kolmannessa luvussa tarkastelen Suut ja syljet -näyttelyn materiaalis-affektiivisia ulottuvuuksia kanssa-kokemisen käsitteen kautta. Tässä luvussa analyysini kumpuaa omasta ruumiillisesta kokemuksestani taidenäyttelyn kohtaamistapahtumassa. Kiinnitän huomiota siihen, miten keväällä 2020 alkanut ja edelleen samana syksynä voimakkaana jyllännyt koronapandemia vaikutti näyttelyvieraiden liikkumiseen tilassa, luoden kohtaamistapahtumaan omanlaisensa koreografian. Analysoin Haapalan, Leinovirtasen ja Hannulan yhteisen *Vaahto*-videoteoksen äänimaisemaa ja sen affektiivisia vaikutuksia uusmaterialistisesti rytmin ja värähtelyn käsitteiden avulla. Seuraavaksi pohdin, miten erityisesti Hannulan *Compose, compost* -videoteos häivyttää rajoja ihmisen ja toislaajisten eläinten välillä. Leinovirtasen syömisen ja sylkemisen teemoissa liikkuva *Sylkiöt* -installaatio johdattaa ajatteluni edelleen ruuansulatuksen mikrobialisiin prosesseihin.

Neljännessä luvussa paneudun tarkemmin kolmeen näyttelylle keskeiseen toimijaan: maa-ainekseen, veteen ja kasveihin. Kanssa-ajattelun metodologiaa hyödyntäen annan näiden materiaalisuuksien johdattaa ajattelua erilaisiin suuntiin. Analyysissani nämä helposti passiiviseksi ja elottomiksi mielletyt materiaalit näyttäytyvätkin vitaaleina, kompleksisina toimijoina. Pohdin, miten vaihtoehtoihin, ei-inhimillisiin aikoihin kiinnittyminen voisi auttaa meitä antroposeenin ajan haasteiden kohtaamisessa. Maa-aineksen kanssa ajattelemisen johdattaa minut ilmastonmuutoksen ja ympäristökriisien, erityisesti maaperän köyhtymisen ja kuivuuden kysymysten äärelle. Haapalan installaation *This place, under the purple waters* sekä *Vaahto*-videoteoksen yhteydessä pohdin, miten voisimme uudelleenajatella vettä meidät kokonaisvaltaisesti ympäröivänä ja lävistävänä materiaalina. Lopuksi kiinnitän huomiota ympäri näyttelytilaa kasvaneisiin eläviin kasveihin. Kasvien välittämä tuoksu herätti minussa affektiivisia muistoja, jotka sekoittivat hetkeksi käsitystäni ajasta ja paikasta. Lisäksi pohdin, miten länsimaalaisessa kulttuurissa kasvit on usein nähty passiivisina, toisarvoisina olentoina, joiden hyväksikäyttöön ja toiseuttamiseen myös länsimainen taide on osaltaan osallistunut. Lopuksi tarkastelen kasvien olemista tilassa ja ajassa suhteuttaen sen omiin inhimillisiin kokemuksiini ja odotuksiini.

Viimeisessä luvussa kokoan tutkielmani lopputulokset ja -päätelmät ja vastaan asettamiini tutkimuskysymyksiin sekä kartoitan erilaisia jatkotutkimuksen mahdollisuuksia. Tutkielmassani käyttämäni kanssa-kokemisen ja kanssa-ajattelun metodit ovat avonaisia ja häilyviä. En ole asettanut tutkimukselleni juurikaan ennakko-oletuksia. Viimeisen vuoden aikana tämä teksti on muuttanut muotoaan moneen kertaan. Jo ideointivaiheessa ajatteluni rihmastot levisivät lukuisiin eri suuntiin, joista osa osoittautui lopulta umpikujiksi. Monet ideat taas kulkeutuivat lopulta hyvin

kauas alkuperäisestä muodostaan. Prosessin aikana olin välillä jumissa, solmussa ja ajatuksiini sotkeutuneena. Jouduin muuttamaan suuntaa useaan otteeseen ja sietämään jatkuvaa epävarmuutta lopputuloksesta. Taiteen kanssa kirjoittamisessa oleellista onkin keskeneräisyys: taiteelle on hyvä antaa mahdollisuus jäädä prosessiksi (vrt. Kontturi 2005, 153). Tutkielmani ei tuota lopullisia vastauksia tai tyhjentyviä tulkintoja. Se asettuu osaksi laajaa posthumanististen ja uusmaterialististen keskustelujen kirjoa hahmotellen uutta monilajisen taiteen kategorioita sekä erilaisia tapoja sen tekemiseen, kohtaamiseen ja tutkimiseen. Lopulta näen tutkielmani ehdotuksena, jonka toivon johdattavan myös lukijan uudenlaisten ajattelun, tuntemisen ja olemisen tapojen äärelle.

1.2. Teoreettis-metodologiset lähtökohdat

Ihmiskeskeisen tulkintakehyksen ulkopuolelle astuminen on haastava tehtävä. Posthumanististen ja uusmaterialististen suuntausten keskeisimpiin ajattelijoihin lukeutuva feministifilosofi Rosi Braidotti (2013, 111) huomauttaa, että länsimaisen humanistisen ajattelun piirissä kunnollisia tapoja puhua ympäristöstä, ei-inhimillisistä toisista tai luontokulttuurien jatkumoista ei ole pitkään ollut edes olemassa. Tarvitsemme perspektiivin muutosta, mikäli ei-inhimilliset toiset halutaan tuoda mukaan tiedon tuotannon prosesseihin. Elävien ei-inhimillisten Toisten – kasvien ja toislaajisten eläinten – kuten myös ei-elävien materiaalisuuksien, esimerkiksi teknologisten objektien näkeminen vakavasti otettavina toimijoina sekä tiedon ja ajattelun muotoilijoina on ensimmäinen askel kohti eettisempää yhteiseloä. Tällaisia uusia, ihmisen paikkaa ja subjektiutta kyseenalaistavia ajattelun ja käsitteellistämisen tapoja on muotoiltu posthumanististen ja uusmaterialististen teorioiden kentällä.

Posthumanistiset teoriat ovat viime vuosikymmenen aikana kasvattaneet suosiotaan ja vakiinnuttaneet paikkaansa erityisesti taiteen tutkimuksen piirissä (Lummaa & Rojola 2014a; ks. myös Wolfe 2010; Braidotti 2013 & 2019). Kriittisten ja eettisten uudelleenjäsentelyjen projektina posthumanismi vaatii hylkäämään ihmiskeskeisen maailmankuvan sekä varmuuden ihmisen olemuksesta ja erillisyydestä suhteessa muihin olioihin, asioihin ja voimiin (Lummaa & Rojola 2014b, 8). Posthumanistinen ajattelu on muuttanut käsitystämme siitä, mitä on olla ihminen, mikä tekee meistä ihmisiä ja mikä on suhteemme muihin elollisiin (Braidotti 2013, 2). Inhimillisen ja ei-inhimillisen sekä kulttuurin ja luonnon vastakkainasettelua on vuosisatoja käytetty perusteena ja legitimaationa kaikkien ihmisen alapuolella olevaksi katsottujen alistamiseen ja hyväksikäyttöön. Materiaaliset ilmiöt, teknologiset objektit sekä se, mitä nimitämme ”luonnoksi” kaikessa moninaisuudessaan nähdään usein edelleen ainoastaan passiivisina toiminnan kohteina, joita

ihminen voi vapaasti hallita ja hyödyntää. Hierarkkisten dualismien ylittämiseen ja hylkäämiseen tähtäävän posthumanismin tarkoituksena onkin etsiä vaihtoehtoisia tapoja ymmärtää erilaisten olioiden ominaisuuksia ja niiden välisiä suhteita: ihmistä ei enää nähdä ylivertaisena suhteessa ei-inhimillisiin olentoihin, organismeihin tai koneisiin. Keskeistä posthumanistisessa ajattelussa on sen huomioiminen, että ihminen on todellisuudessa kehittynyt yhdessä näiden materiaalistien ja teknologisten toimijuuksien kanssa. (Lummaa & Rojola 2014c, 14.) Ihmisyydessä on aina kyse monilajisista suhteista, kuten sieniä ihmisen kumppanilajeina tutkinut antropologi Anna Tsing (2012, 144) muistuttaa. Samalla tavalla suhteemme ei-inhimilliseen määrittää olennaisesti sitä, mitä meistä voi tulla; mihin suuntaan maailma tulevaisuudessa muuttuu, ja mikä on paikkamme siinä. Näiden kysymysten äärellä kehkeytyy myös oma tutkielmani.

Toinen tutkielmalleni keskeinen teoriasuuntaus, uusmaterialismi, on posthumanistille erittäin läheinen. Selvää rajaa posthumanismin ja uusmaterialismin välille on lopulta vaikea tehdä. Kuten Lummaa ja Rojola (2014c, 23) ilmaisevat, uusmaterialismissa vallitsee ehkä suurempi yksimielisyys suuntauksen keskeisimmistä vaikuttajista, kun taas posthumanismi on luonteeltaan moniaineksisempaa ja ristiriitaisempaa. Molemmissa suuntauksissa korostuu kuitenkin pyrkimys olemusajattelun ja dualismien hylkäämiseen (ibid. 22). Erityisesti Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin prosessiontologiaan pohjaavassa uusmaterialistisessa ajattelussa kaikki oleva – ihmiset, luonto, kulttuuri, kosmos – nähdään pohjimmiltaan materiaalisina, fyysis-kemikaalisina prosesseina, jotka muotoutuvat erilaisten risteävien voimien moninaisuudessa. Tällainen materiaalisuus ei ole staattista tai pysyvää, vaan jatkuvassa liikkeessä, muutoksen tilassa. Siten materiaalisuus tarkoittaa aina enemmän kuin pelkkää materiaa; se on vitaalista, aktiivista ja itseohjautuvaa, tuottavaa ja ennalta-arvaamatonta voimaa, joka ei ole, vaan tulee. (Coole & Frost 2010, 10; Kontturi 2010, 181.) Myös uusmaterialismeissa keskeistä on näkemys toimijuudesta ei vain ihmiselle, vaan myös ei-inhimillisille olennoille ja laajemmin kaikelle materiaalisuudelle kuuluvana ominaisuutena. Kun kaikki oleva nähdään materiaalisena, alati liikkeessä olevana tuottavana voimana, arvottavaa eroa tuntevien ja tiedostavien ja ei-tuntevien, materiaalistien tai henkisten ilmiöiden välillä ei ole enää mielekäästä tehdä: kyse on lopulta vain aste-eroista erilaisten materiaalisuuksien voimissa ja kyvyissä toimia ja vaikuttaa ympäristöönsä (Coole & Frost 2010, 10, 21).

Materian toimijuuden filosofis-poliittisia ulottuvuuksia hahmottelevalle filosofi Jane Bennetille kaikki materiaalisuus on elävää, vitaalia, värähtelevää voimaa, jolla on ihmisestä riippumaton kyky toimia ja vaikuttaa. Vitaalisuudella hän viittaa ei-inhimillisten olioiden liikkeeseen ja kykyyn saada asioita tapahtumaan, tuottaa vaikutuksia. (Bennett 2020, 30.) Bennettin mukaan länsimaiselle

ajattelulle keskeinen käsitys materiasta passiivisena ja läpikotaisin välineellistettynä ruokkii ajatusta ihmisestä luomakunnan kruununa, luontoa ja ei-inhimillisiä toisia alistavana valloittajana, jolle toimijuuden paikka yksinoikeudella kuuluu. Materian toimijuuden sivuuttaminen estää meitä näkemästä niitä laajempia ei-inhimillisiä voimia, joihin ihminen on aina väistämättä kytköksissä. Hiljattain suomennetussa kirjassaan *Materian väre – Olioiden poliittinen ekologia* (2020 [2010], käänt. Tapani Kilpeläinen) Bennett pohtii, miten erilaisten poliittisten tapahtumien analyysit voisivat muuttua, jos soisimme ei-inhimillisten toimijoiden voimille suuremman painon. (Ibid. 8–10.) Tämä on myös oman tutkielmani ydinkysymyksiä: Miten käsityksemme ihmisyydestä sekä ihmisen ja luonnon välisistä suhteista voisi muuttua, jos onnistuisimme luomaan tilaa myös ei-inhimillisten Toisten toimijuudelle?

Myös taidehistoriassa taiteen materiaaliset ulottuvuudet tulevat helposti sivuutetuiksi. Taideteos on käsitetty passiiviseksi objektiksi, jolle vasta ihminen antaa merkityksen ja ”hengen” (Lange-Berndt 2015, 17). Kun poststrukturalismin ja tekstuaalisen käänteän myötä taide alettiin nähdä pelkän esteettisen ja historiallisen objektin sijaan kulttuurisena ja ideologisena ilmiönä, suuntautui huomio yksittäisiä objekteja laajemmalle. Keskiöön tulivat taidetta määrittävät puhe- ja kirjoitustavat sekä kysymys representaatiosta. (Kontturi 2005, 154–155.) Taiteilija ja taiteentutkija Barbara Boltin (2013, 3–4) mukaan kielen ja representaation korostamisen myötä taiteen materiaalisuus on kuitenkin jäänyt taustalle. Uusmaterialistisessa taiteentutkimuksessa vallitsevia diskurssi- ja representaatiokeskeisiä ajattelumalleja on pyritty purkamaan (ks. esim. Bolt 2004; Kontturi 2012; Barrett & Bolt 2013). Aiemmin itsestäänselvytenä ja muuttumattomana pidetty materiaalisuus nostetaan uusmaterialistisessa taiteentutkimuksessa luovan toiminnan keskiöön. Taide nähdään materiaalisena prosessina, jossa taideteos muotoutuu erilaisten toimijuuksien (inhimillisten ja ei-inhimillisten, materiaalistien ja immateriaalistien, sosiaalisten ja fyysisten) välisissä yhteyksissä (Bolt 2013, 5–6). Materiaalisuus ei siis muovaudu joksikin vasta taiteilijan käsissä, vaan se on yksi toimija muiden joukossa taiteen syntyprosessissa (Kontturi 2005, 159; Lange-Berndt 2015, 17). Tämä on myös oman tutkielmani ydinajatus, joka korostuu erityisesti ensimmäisessä käsittelyluvussa.

Representaatiokeskeisen ajattelun kritiikistä huolimatta uusmaterialistisessa taiteentutkimuksessa tarkoitus ei ole täysin sivuuttaa taideteosten diskursiivisia ulottuvuuksia materiaalisuuden kustannuksella. Pikemminkin tarkoitus on korostaa sitä, miten nämä tekijät ovat aina kietoutuneita toisiinsa niin oleellisesti, ettei niiden erotteleminen ole mielekäästä. (Kontturi 2005, 157.)

Uusmaterialistisen ajattelun kentällä suuresti vaikuttanut feministiteoreetikko Karen Barad (2007) kuvaa tätä materiaalistien ja diskursiivisten tason yhteen kietoutumista *toimijuusrealismiksi* (engl.

agential realism) kutsumansa teorian kautta. Barad esittää, että diskursiivisen ja materiaalisen erottaminen toisistaan on todellisuudessa mahdotonta, sillä diskursiivisuus on aina valmiiksi materiaalista, ja materiaalisuus kytkeytyy diskursiivisuuteen erottamattomasti. Diskursiiviset käytänteet tai materiaaliset ilmiöt eivät Baradin mukaan kumpikaan edellä toistaan ontologisesti tai epistemologisesti, vaan ne aina jo valmiiksi sisällyttävät ja edellyttävät toisiaan. Siten myös tietäminen ja oleminen ovat aina kietoutuneita toisiinsa. (Ibid. 151–152.)

Posthumanististen ja uusmaterialististen teorioiden, näkemysten ja käsitteiden kirjo hahmottuu edelleen tutkielmani edetessä, kun teokset, tulkinta ja teoria kietoutuvat yhteen. Tässä vaiheessa on kuitenkin syytä avata joitakin erityisesti uusmaterialistisen ajattelun piiristä omaksumiani peruskäsitteitä, jotka kulkevat mukanani läpi tutkielman. Ensimmäisenä nostan esiin Baradin *yhteismuotoutumisen* (engl. *intra-action*) käsitteen. Baradin (ibid. passim) mukaan mitkään ilmiöt eivät milloinkaan edellä yhteyksiään, vaan ne pikemminkin muotoutuvat näiden yhteyksien kautta. Toimijuus ei siten ole jotain toisistaan erilliselle objektille kuuluvaa, vaan jatkuvaa tulemistä yhteismuotoutumisen prosesseissa. Ruumiitkaan eivät ole tarkasti rajattuja tai määriteltyjä objekteja, vaan materiaalis-diskursiivisia ilmiöitä, jotka muotoutuvat vasta yhteyksissään. Tässä Barad ei tee eroa inhimillisten ja ei-inhimillisten ruumiiden välille, sillä mitään pysyvää, ennalta-annettua olemusta näille kategorioille on todellisuudessa mahdotonta määrittää. (Ibid. 153.)

Sommittuma (engl. *assemblage*, ransk. *agencement*⁹) on Deleuzen ja Guattarin prosessiontologian keskeisimpiä käsitteitä, joka kuvaa ilmiöiden ja toimijuuksien välisiä rihmastonomaisia yhteyksiä ja yhteistoimintaa (Deleuze & Guattari 1987, 7, 585). Niin ikään deleuzeguattarilaiseen filosofiaan nojaavan Bennettin (2020, 52) mukaan sommittumat ovat eläviä, sykkiviä liittoumia, jotka pystyvät toimimaan. Sommittumilla ei ole keskusta tai hallitsijaa, vaan sen osat vaikuttavat erilaisilla intensiteeteillä eri hetkissä, ennakoimattomin ja erityisin tavoin. Sommittumissa kokonaisuuden osat eivät koskaan sulaudu täysin osaksi kokonaisuutta, mutta mikään toimija ei myöskään ole selvästi muista erillinen ja itsenäinen (ks. esim. Karlholm 2021, 9). Sommittumat eivät ole staattisia tai pysyviä, vaan uusia yhteenliittymiä, purkamisia ja eriytymisiä tapahtuu jatkuvasti (nikolić 2017, 486). Ne ovat siis jatkuvassa liikkeessä ja muutoksen tilassa. Myös Suut ja syljet -näyttelyn teoksia ja toisaalta näyttelyä kokonaisuudessaan voidaan tarkastella sommittumana, erilaisten inhimillisten, ei-inhimillisten diskursiivisten, ruumiillisten ja sosiaalisten ilmiöiden ja olioiden muodostamana prosessina, joka on aina enemmän kuin osiensa summa. Eri toimijat ovat

⁹ Termistä on suomeksi monia erilaisia käännöksiä, joista yleisimmin käytettyjä ovat *sommitelma* ja *kooste*. Olen itse päättänyt käyttämään Katve-Kaisa Kontturin (esim. 2010) käännöstä *sommittuma*, joka ilmentää mielestäni parhaiten käsitteeseen olennaisesti sisältyvää ennakoimattomuutta sekä prosessuaalisuutta ja ottaa etäisyyttä muiden käännösten ihmiskeskeisistä konnotaatioista.

osallistuneet teosten muotoutumiseen monin, ennalta-arvaamattominkin tavoin. Uusia yhteenliittymiä ja katkoksia tapahtuu jatkuvasti: Teokset ovat jatkuvassa tulemisen tilassa.

Kolmas useasti käyttämäni käsite on *rihmastot*. Deleuzen ja Guattarin (1987, 6) filosofiassa rihmastot kuvastavat uudenlaista ajattelua, joka ei jäsenny hierarkioiden kautta, ylhäältä alas, kuten länsimaiselle ajattelulle ominaisessa puumaisessa hahmottamisen mallissa. Rihmasto on systeemi ilman keskeistä järjestäjää; sen pisteet ovat yhteydessä toisiinsa hierarkiattomalla tavalla. Siten rihmastot mahdollistavat uusia, transversaaleja yhteyksiä ja kommunikaatioita hyvin moninaisten ja erilaisten tapahtumien ja paikkojen välillä. (O’Sullivan 2006, 12–13.) Oikeastaan rihmastot eivät muotoudu niiden yksittäisistä pisteistä, vaan nimenomaan yhteyksistä niiden välillä.¹⁰ Myös taide voidaan hahmottaa tällä tapaa rihmastomaisena. Taiteilija-teoreetikko Simon O’Sullivan (ibid. 13–14) näkee taiteen systeeminä, joka on aina rihmastomaisesti yhteydessä erilaisiin luontokulttuurisiin ilmiöihin, olentoihin ja systeemeihin. Taiteen prosessit ovat aina rihmastomaisia; uusia, yllättäviäkin yhteyksiä muodostavia, sotkuisia ja luovia (ibid. 17).

Eräs posthumanistisille keskusteluille – ja siten myös omalle tutkielmalleni – keskeinen käsite on *antroposeeni*. Antroposeeni, ihmisen aika, viittaa aikaan, jona ihmisen toiminta on jättänyt pysyvät jälkensä maapallon maa- ja kallioperään, meriin ja vesistöihin, ilmastoon, sekä sitä kautta koko maapallojärjestelmän toimintaan (esim. Lummaa 2017, 68). Tätä aikaa määrittävät sekä nykyhetkessä käynnissä olevat planetaariset muutokset että niitä koskevat tulevaisuuden uhkakuvat, kuten ilmastonmuutos, biodiversiteettikato, maaperän köyhtyminen ja massasukupuutot. Geologien piirissä antroposeenia on pohdittu ehdotuksena uudeksi planeetan historiaa jäsentäväksi eepokiksi holoseenin jälkeen (ibid.) Vaikka virallista päätöstä antroposeeniin siirtymisestä ei ole tehty, on käsite erityisesti viimeisen vuosikymmenen aikana laajentunut laajalle yhteiskunta- ja ihmistieteisiin ja vakiinnuttanut paikkansa ekokriittisessä, posthumanistisessa ja uusmaterialistisessa tutkimuksessa (ibid. 71). Näillä aloilla antroposeeni ei ole ainoastaan deskriptiivinen termi, vaan sen kautta pyritään kuvittelemaan ja teoretisoimaan asioita myös geotieteellisten keskustelujen ulkopuolella (Davis & Turpin 2015b, 9). Kirjallisuudentutkija Karoliina Lummaan (2017, 72) mukaan antroposeeni on erityisesti käsitteellinen väline ihmisen ja ihmisyyden ymmärtämiseen planeettaa ja sen elonkehää muokkaavana voimana. Käsite on noussut suosioon, koska se on avoin filosofiselle pohdinnalle ja erilaisille taiteellisille tulkinnoille ja samalla sillä on laaja perusta luonnontieteellisissä ja yhteiskuntatieteellisissä keskusteluissa. Vaikka

¹⁰ Käsitteenä rihmastot tulevat lähelle filosofi Bruno Latourin toimijaverkkoteoriaa, jossa ei-inhimillisten toimijuuksien osallisuus erilaisissa prosesseissa otetaan niin ikään huomioon. Inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijat eli *aktantit* vaikuttavat toisiinsa ja muuntavat yhteistä todellisuutta erilaisten toimijaverkkojen osana. (Ks. esim. Latour 2005.)

antroposeenia on käsitteenä varsin perustellusti kritisoitu sen ihmiskeskeisestä ja universalisoivasta luonteesta johtuen (ks. esim. Haraway 2016, 45–51; Davis & Turpin 2015b, 21; Todd 2015, 244), sen erityinen vahvuus on, että se mahdollistaa paljon kaivatun keskustelun ihmis-, yhteiskunta- ja luonnontieteiden välillä. Tästä syystä käytän tutkielmassani itsekkin antroposeenia muiden, vähintään yhtä pätevien ehdotusten¹¹ sijaan. Davis ja Turpin esittävät, että taide luovien kokeilujen mahdollistajana ja moninaisten diskursiivisten, visuaalisten ja aistimuksellisten strategioiden hyödyntäjänä on merkittävässä roolissa antroposeenin käsitteellistämässä (Davis & Turpin 2015b, 3–4). Toisin kuin antroposeenin ilmiöitä mallintavissa, ennustavissa ja luokittelevissa luonnontieteissä, taiteessa ja taiteentutkimuksessa antroposeenia voidaan tarkastella spekulatiivisten tulevaisuuksien näkökulmasta (Lummaa 2017, 74). Niiden kautta voimme kysyä, millaisia maailmoja olemme luomassa, kenelle ja mitä varten, mutta myös – mikä ehkä tärkeämpää – miten ja keiden kanssa elämme nykyisyydessä? (vrt. Davis & Turpin 2015b, 7).

Lähestyn Suut ja syljet -näyttelyn monilajista taidetta ja sen ei-inhimillisiä toimijuuksia kolmesta näkökulmasta: kanssa-tekemisen, kanssa-kokemisen ja kanssa-ajattelun kautta. Näiden käsitteiden kautta hahmotan sitä, miten Suut ja syljet -taidenäyttely yhteismuotoutuu erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden sekä materiaalis-diskursiivisten voimien rihmastoissa. Nämä ehkä abstrakteilta ja häilyviltä vaikuttavat, mutta toisaalta hyvin konkreettiset teoreettis-metodologiset käsitteet aukenevat paremmin käytännön esimerkkien kautta tutkielmani edetessä. Tässä kohtaa avaan käsitteiden teoreettis-metodologista taustaa.

Taiteen materiaalisille voimille ja vaikutuksille avautumisen ja taiteen kohtaamisen yhteydessä taidehistorioitsija Katve-Kaisa Kontturi puhuu *seuraamisesta*. Seuraaminen tarkoittaa taiteen prosessien, sen materiaalisten, affektiivisten ja relationaalisten voimien tunnistamista ja tunnustamista. Seuraaminen on relationaalista toimintaa. Se on vastavuoroista toista kohti kurrottautumista, kanssa-tulemista ja kehkeytymistä, jossa kaikki ruumiit ovat liikkeessä ja potentiaalisia tuottamaan vaikutuksia. (Tiainen, Kontturi & Hongisto 2015, 28, 31.) Sen tarkoitus on ylittää sellaiset analyysin tavat, jotka irrottavat taiteen sen tuotannon ja muotoutumisen prosesseista. (Kontturi 2018, 10.) Tähän pyrin myös omassa tutkielmassani. Seuraamisen käsitteen sijaan olen päätenyt kuitenkin kanssa -etuliitteeseen, sillä se korostaa mielestäni erityisen hyvin

¹¹ Tällaisia ehdotuksia ovat esimerkiksi fossiilikapitalismin merkitystä korostava *kapitaloseeni* (ks. esim. Moore 2017), Donna Harawayn (2016, 51–53) ehdottama *chthuluseeni*, Jussi Parikan (2015) käyttämä *anthrobseeni*, sekä luonnon kontrollin ja hallinnan sekä kolonialismin historiaa planetaaristen kriisien taustalla painottava *plantaasiseeni* (ks. esim. Mitman 2019).

niitä monilajisia yhteenkietoutumisia, jotka Suut ja syljet -näyttelyn tekemisessä, kohtaamisessa ja tulkinnassa vaikuttavat.

Pohtiessaan taiteilijan työskentelyä materiaaliensa kanssa Kontturi (2018, 106) nostaa esiin Deleuzen ja Guattarin (1989, 409) kirjoitukset puusepän työstä, joita filosofi Brian Massumi kehittää eteenpäin. Työskennellessään puumateriaalin kanssa puusepän on otettava huomioon puun erityiset ominaisuudet, kuten sen muoto ja tekstuuri. Hänen on seurattava puun syitä ja oltava tietoinen sen toimintatavoista. (Massumi 1992, 10.) Samalla tavalla taiteilijat työstävät teoksiaan niiden materiaalisia erityisyyksiä seuraten (Kontturi 2018, 106). Yksinkertaisimmillaan kanssa-tekeminen tarkoittaa juuri tätä. Taiteen materiaalit osallistuvat taideteoksen kehkeytymiseen monin, ennakoimattomin ja taiteilijasta riippumattomin tavoin. Siten taiteilija ei tee teoksiaan materiaaleista, vaan niiden kanssa (ibid. 13). Monilajisen taiteen kontekstissa kanssa-tekeminen voidaan kuitenkin ulottaa vielä pidemmälle, konkreettisiin ihmisten ja toisten lajien välisiin yhteistyön muotoihin. Suut ja syljet -näyttelyssä taiteilijoiden työskentely ei-inhimillisten Toisten kanssa on tietoisempaa ja niiden panos taideteoksen synnyssä on aivan erityisen merkittävää. Kanssa-tekeminen on aina myös kanssaelämistä, yhteismuotoutumista erilaisten toimijuuksien rihmastoissa. Keskeistä kanssa-tekemisessä on ennakoimattomuus: ei-inhimillisten toisten kanssa toimiessaan taiteilijat työskentelevät vailla tarkkoja ennako-oletuksia tai suunnitelmia.

Kontturia mukaillen näen Suut ja syljet -näyttelyn ainutkertaisena *kohtaamistapahtumana*. Taiteen kohtaamistapahtumassa sekä teokset että oma ruumiini ovat jatkuvassa liikkeessä. Käsitteenä kohtaamistapahtuma korostaa vastavuoroisuutta sekä ennakoasenteiden ja ihmiskeskeisyyden hylkäämistä: tapahtumassa kaikki osallistujat – inhimilliset ja ei-inhimilliset – avautuvat ja herkistyvät muutokselle, tulevat jatkuvasti uudeksi. (Kontturi 2005, 158; 2010, 183, 198). Myös taidehistorioitsija Simon O’Sullivan (2006, 2) puhuu taiteesta monimutkaisena tapahtumana, jolla on erityinen kyky synnyttää jotakin uutta. Juuri tästä tapahtumallisuudesta kumpuaa myös taiteen poliittinen ja affektiivinen potentiaali antroposeenin ajan kysymysten käsittelyssä. Kun taidetta tulkitaan pysähtyneen, valmiin objektin sijaan tapahtumana, myös oma ruumiillinen osallisuuteni tässä tapahtumassa korostuu. Kohtaamistapahtumassa subjekti–objekti-jaottelut hämärtyvät, kun arvottavasta tulkinnasta tai tarkkailusta tulee kanssa-kokemista. Kanssa-kokeminen on vastavuoroinen tapahtuma, jossa tutkija-kokija liikkuu, vaikuttuu ja tulee uudeksi yhdessä taideteoksen ja sen ei-inhimillisten toimijoiden kanssa. Kanssa-kokemisen kautta taiteeseen muodostuu intiimi, ruumiillinen ja affektiivinen suhde.

Kuten Braidotti (2019, 124) huomauttaa, myös ajattelu on aina relationaalista toimintaa: siihen liittyy oleellisesti kyky vaikuttaa ja tulla vaikutetuksi. Ajattelu ei ole lineaarista tai valmiiksi

määrättyä, vaan tapahtuu erilaisten rajoitusten ulkopuolella: ideoiden, tekstien ja Toisten kohtaamisten rihmastoissa (Braidotti 2011, 233). Uusmaterialistisessa taidehistoriassa puhutaankin teoksen tulkinnan sijaan usein nimenomaan *kohtaamisesta* (ks. esim. O’Sullivan 2006).

Kohtaamisessa pyritään avautumaan sille muutosvoimalle, joka lähtee taideprosessista itsestään käsin. Tavoitteena ei ole kohteen tunnistaminen, vaan uuden oppiminen yhdessä tutkittavan teoksen kanssa. (Kontturi 2010, 183; ks. myös O’Sullivan 2006, 1.) Kanssa-ajattelussa on kyse Toisen kohtaamisesta. Sen sijaan, että pyrkisin etsimään ja tunnistamaan teoksista vakiintuneita tulkintoja ja merkityksiä, annan erilaisten ei-inhimillisten toimijuuksien – kuten maa-aineksen, veden ja kasvien – johdattaa pitkin niiden sotkuisten kytkentöjen rihmastoja.

Myös tutkielman kirjoittaminen on todellisuudessa kanssa-kirjoittamista. Kanssa-kirjoittamisessa tutkijan tehtävä on hienovaraisesti ja tarkasti liikkua ja muuttaa ajatteluaan ja käsitteitään tutkitun ilmiön erityisyydet huomioon ottaen. (Tiainen, Kontturi & Hongisto 2015, 31.) On otettava huomioon taiteen potentiaali tuottaa jotakin uutta (Kontturi 2018, 12). Kirjoittaminen on, kuten Deleuze ja Guattari (1987, 3) esittävät, vielä tuntemattomien alueiden tarkkailua ja kartoittamista. Tai kuten feministiteoreetikko Trinh T. Minh-Ha (1989, 19) ilmaisee, jatkuvaa uudeksi tulemistä. Tutkijalta tämä vaatii aktiivista hallinnasta ja kontrollista luopumista sekä epätietoisuuden ja epämääräisyyden sietämistä, joka kuitenkin ruokkii halua tietää jatkuvasti lisää (vrt. Elfving & nikolić 2017, 30). Tällöin myös tietämisessä on kyse kontrollin sijaan välittämisestä (ibid.).

1.3. Aiempi tutkimus

Erilaiset feministiset akateemiset ja poliittiset liikkeet ovat vaikuttaneet sekä posthumanististen että uusmaterialististen teorioiden syntyyn. Rosi Braidottin (2019, 48) mukaan feminististä teoriaa voidaan pitää yhtenä posthumanistisen ja uusmaterialistisen ajattelun edeltäjistä. Inhimillisten ja ei-inhimillisten olentojen välisiä sotkuisia yhteenkietoutumisia on pitkään tutkinut feministiteoreetikko Donna Haraway, jonka vuonna 1985 julkaistu artikkeli ”A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-feminism in the Late Twentieth Century” on yksi varhaisen posthumanistisen ajattelun keskeisimpiä tekstejä.¹² Myös omassa tutkielmassani ammennan paljon Harawayn ajattelusta. Ympäristökysymyksiä ja feminismiä on yhdistänyt erityisesti 1970-luvulla syntynyt ekofeminismi (ks. esim. Plumwood 1993). Edelleen monet keskeisimmistä uusmaterialistisen ja posthumanistisen ajattelun kehittäjistä tulevat juuri feministisen teorian ja

¹² Haraway itse suhtautuu kuitenkin kriittisesti posthumanismi -käsitteeseen (ks. luku 4.1. tässä tutkielmassa).

filosofian kentiltä (ks. esim. Haraway 1991; Barad 2007; Braidotti 2002 & 2013; Alaimo 2010; Puig de la Bellacasa 2017). Feministisellä filosofialla, teorialla ja aktivismilla on ollut suuri vaikutus myös oman ajatteluni kehittämisessä.

Feministisen teorian lisäksi uusmaterialistista ja posthumanistista ajattelua on kehitetty erityisesti taiteentutkimuksen kentällä. Uusmaterialistisen taiteentutkimuksen suuntaviivoja on hahmotellut muun muassa taiteilija-taiteentutkija Barbara Bolt jo vuonna 2004 julkaistussa teoksessaan *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. Suomessa uusmaterialistista taiteentutkimusta on vienyt eteenpäin erityisesti jo aiemmin mainitsemani Katve-Kaisa Kontturi (ks. erit. 2018), jonka kehittelemästä feministisestä uusmaterialistisesta taiteentutkimuksen metodologiasta myös oma tutkielmani paljon ammentaa. Uusmaterialistista taiteentutkimuksen metodologiaa Kontturi on kehittänyt edelleen yhdessä Milla Tiaisen ja Ilona Hongiston kanssa artikkelissaan ”Framing, Following, Middling – Towards Methodologies of Relational Materialities” (2015).

Posthumanistista tutkimusta on puolestaan kehitetty erityisesti kirjallisuudentutkimuksen puolella. Tästä esimerkkinä vastikään ilmestynyt Turun yliopiston kirjallisuuden- ja taiteentutkijoiden tekstejä sisältävä teos *Sotkuiset maailmat. Posthumanistinen kirjallisuudentutkimus* (Hyttinen & Lummaa toim. 2021). Myös ensimmäisen suomenkielisen posthumanistista ajattelua esittelevän artikkelikokoelman *Posthumanismi* (2014) toimittajat Karoliina Lummaa ja Lea Rojola tulevat kirjallisuustieteen kentältä.

Ajankohtaisia antroposeenin ajan kysymyksiä käsittelevästä taiteesta on kirjoitettu Suomessa muun muassa Jenni Nurmenniemen ja Tracey Warrin toimittamassa kokoelmassa *The Midden* (2018), sekä Aalto-yliopiston ja Bioart Societyn yhdessä julkaisemassa, biotaidetta käsittelevässä teoksessa *Art as We Don't Know It* (Berger et al. toim. 2020). Kansainvälisistä julkaisuista mainittakoon Heather Davisin ja Etienne Turpinin toimittama teos *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (2015a). (Taide)historiallista näkökulmaa inhimillisen ja ei-inhimillisen luonnon yhteenkietoutumisissa on puolestaan käsitelty Helena Sederholm (2019).

Ei-inhimillisiä toimijuuksia nykytaiteessa ovat tutkineet muun muassa yhdessä kasveista kirjoittaneet Taru Elfving ja mirko nikolić (2018). Nikolićin taiteelliseen tutkimukseen pohjautuva väitöskirja *minoritarian ecologies: performance before a more-than-human world* (2017) ammentaa Baradin toimijuusrealismista ja hahmottelee kasvien kanssa toimimista erityisesti performanssitaiteen alueella. Kasvitaidetta on tutkinut myös Jenni Vauhkonen taidehistorian pro

gradu -tutkielmassaan *Elävää kasvitaidetta – Kasvit toimijoina 2010-luvun suomalaisessa taiteessa* (2020). Taiteellisen tutkimuksen kentällä ei-inhimillisiä toimijuuksia on tutkinut myös Tuija Kokkonen (2017) Teatterikorkeakouluun valmistuneessa väitöstutkimuksessaan.

Musiikintutkimuksen puolella inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien välisiä yhteenkietoutumisia on tarkastellut Milla Tiainen (2017) kirjoittaessaan levien kanssa vuorovaikutuksessa kehkeytyvästä oopperalauluperformanssista.

Inhimillisen ja ei-inhimillisen välistä suhteista on siis kirjoitettu taiteentutkimuksessa laajasti. Nämä tutkimukset ovat liittyneet kuitenkin pääasiassa joko materiaan ja materiaalisuuteen (esim. Kontturi 2018) tai toislaajisiin eläimiin (esim. Grén 2018). Myös kasveja käsittelevä tutkimus on viime aikoina lisääntynyt, kuten aiemmin mainitsemistani esimerkeistä käy ilmi. Mikrobien toimijuutta taiteessa koskevaa tutkimusta löytyy sen sijaan ainakin Suomesta hyvin vähän. Aihetta ovat pro gradu -tasolla käsitelleet muun muassa limasienistä kirjoittava Riina Hannula (2020) mediatutkimuksen oppiaineessa, sekä taidehistoriassa Saara Ekströmin mikrobi-installaatiota käsittelevä Sanna Lehtinen (2016).

Moni ei-inhimillisiä toimijuuksia käsittelevä tutkimus on myös usein keskittynyt joko eläviin tai ”elottomiin” olioihin. Oma tutkielmani sen sijaan aktiivisesti purkaa ja sekoittaa näiden kategorioiden välisiä rajoja. Tätä uutta näkökulmaa korostaakseni hahmottelen tutkielmassani aivan uudenlaista taidesuuntausta, monilajista taidetta. Myös tutkielmassani esittelemäni kanssa-tekemisen, kanssa-kokemisen ja kanssa-ajattelun käsitteet tarjoavat uudenlaisia näkökulmia ei-inhimillisen kohtaamiseen taiteessa ja taiteen tutkimuksessa. Keväällä 2020 alkaneen globaalien koronaviruspandemian myötä ihmisten ja mikrobien välisiä suhteita käsittelevä *Suut ja syljet -näyttely – ja siten myös tutkielmani – on entistäkin ajankohtaisempi.*

2. Kanssa-tekeminen: hahmotuksia monilajisesta...

Kuten Barad (2007, passim) esittää, toimijuus ei kuulu toisistaan erillisille, itsenäisille objekteille, vaan ilmaantuu aina ainoastaan erilaisten materiaalis-diskursiivisten ilmiöiden ja voimien välisissä yhteyksissä. Oliot eivät koskaan edellä yhteyksiään (Haraway 2003, 6). Siten myöskään taideteosta ei voida tarkastella erikseen inhimillisten tai ei-inhimillisten olioiden toiminnan tuloksena tai valmiina, erillisenä objektina. Baradia (2007, 151) mukaillen myös taideteos on pikemminkin yhteismuotoutumisen prosessi, kanssa-tekemistä. Tämä korostuu erityisesti *Suut ja syljet -näyttelyssä*, jossa yhteistyö inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien välillä oli taiteilijoiden työskentelyn lähtökohta. Tässä luvussa tarkastelen näyttelyä taiteilijoiden työskentelyn

näkökulmasta. Lähestyn kysymystä jo johdannossa lyhyesti määrittelemäni kanssa-tekemisen käsitteen kautta. Analyysissäni hyödynnän taiteilijoiden kanssa käymääni sähköpostikeskustelua. Heinäkuussa 2021 käyty keskustelu ei ollut varsinainen haastattelu, vaan taiteilijat saivat kertoa omasta työskentelystään muutamien aiheeseen liittyvien hyvin vapaasti muotoiltujen kysymysten¹³ pohjalta.

Uusmaterialistisessa taiteentutkimuksessa taiteen työprosessille onkin usein haluttu antaa enemmän painoarvoa. Barbara Bolt (2004, 5–6) puhuu *taiteen työstä* (engl. *work of art*, ei siis *artwork*). Käsitteen avulla Bolt haluaa korostaa taiteen prosessuaalisuutta ja antaa arvoa sille materiaaliselle, konkreettiselle työlle, jota taiteen tekeminen vaatii. Taiteen työstä puhuminen antaa huomiota myös taiteen aktiivisuudelle ja materiaaliselle toimijuudelle; sille miten teos toimii ja vaikuttaa (Kontturi 2013, 248). Uusmaterialistisessa taidehistoriassa taiteilijan työpanos siis otetaan vakavasti, mutta perinteinen yksilökeskeinen ajatus luovasta toiminnasta kiistetään: kiinnostus kohdistuu sen sijaan ruumiiden ja materiaalien voimien väliseen yhteistyöhön. (Ibid. 246). Näiden prosessien tarkastelussa tiukat rajanvedot taiteilijan ja taideteoksen, subjektin ja objektin sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä sekoittuvat ja huokoistuvat.

2.1. ... yhteistyöstä

Vaikka Suut ja syljet -näyttelyn taiteilijat ovat toteuttaneet teoksiaan myös yksin työskennellen, on erilaisilla yhteistyön muodoilla ollut näyttelyn synnyssä suuri rooli. Hannula, Haapala ja Leinovirtanen muodostavat yhdessä tiedetaikataide -kollektiivin. Vaikka Suut ja syljet ei tuolla nimellä varsinaisesti kulkenutkaan, oli kollektiivi kuitenkin keskeinen vaikuttava tekijä näyttelyn taustalla. Kollektiivi syntyi kesällä 2020, siis vain vähän ennen näyttelyn ajankohtaa seuraavana syyskuuna. Suut ja syljet -näyttelyn aikana taiteilijat tekivät aktiivista yhteistyötä yhdessä keskustellen ja ideoiden. Vaikka samana keväänä alkaneen koronapandemian vuoksi varsinaiset tapaamiset jäivät vähäisiksi, jatkettiin keskustelua yhteisessä viestiryhmässä. Ryhmässä he kävivät keskusteluita ja jakoivat toisilleen kiinnostavia, aihepiiriin sopivia asioita.

Vahto-videoteos on näyttelyn ainoa varsinainen yhteisteos. Sitä ei ole toteutettu yhdessä kuvaten, vaan jokainen taiteilija on vuorollaan kuvannut oman pätkänsä, jota seuraava on vuorostaan

¹³ Nämä kysymykset olivat: 1. Kuinka paljon olette työstäneet teoksia yhdessä? Millaista yhteistyönne on? Kuulisin mielelläni lisää esim teidän tiedetaikataide-kollektiivista! 2. Millaisia erilaisia monilajisia kanssa-tekemisen muotoja taiteeseenne ja työskentelyynne liittyy? 3. Millainen merkitys yhteistyöllä ylipäätään on taiteessanne?

jatkanut. Tällainen työskentelytapa on tuonut tekemiseen uusia, yllättäviäkin puolia, kuten Leinovirtanen muotoilee:

[N]autin siitä yllätyksellisyydestä, kun sai nähdä [R]iinan ja [L]illin videot ja jatkaa sitten omalla pätkällä. [S]e oli aika sellaista assosioivaa myös, jostain mitä muut teki tuli mieleen joku idea minkä toteutti. [T]untui että keräilee yhdessä jotain, jonkun löyhän aiheen äärellä ilmeneviä juttuja. [Y]hteisassosiointia. (Oona Leinovirtasen sähköposti Suvi Vepsälle 19.7.2021.)

Leinovirtasen kuvailema yhteisassosiaation, taiteilijoiden yhdessä käymän vilkkaan keskustelun ansiosta videoteos muotoutui loogiseksi kokonaisuudeksi ilman varsinaista käsikirjoitusta. Vailla käsikirjoitusta työskentelevät taiteilijat toteuttavat mielestäni hyvin kanssa-tekemisen ideaa, jossa yhdessä erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden kanssa heittäytytään prosessin vietäväksi, vailla pitkälle vietyjä ennako-oletuksia tai tarkkoja suunnitelmia. Tässä kanssa-tekeminen tapahtuu ajatuksen tasolla, yhteisenä assosiaationa ja ajatusten vaihtona. Toisaalta se myös konkretisoituu materiaalisesti, kun yhteiset keskustelut ohjaavat taiteilijoiden toimintaa. ”Jotenkin ajattelen että sellainen kokeellisuus ajattelussa ja materiaalien kanssa peuhutessa manifestoituu taiteena”, toteaa Hannula (Riina Hannulan sähköposti Suvi Vepsälle 17.7.2021).

Myös muiden teosten kohdalla yhteistyön merkitys taiteen tekemisen prosesseissa korostuu viimeistään näyttelyn installoinnissa: osa materiaaleista tuntui leviävän tarkkarajaisten teoskokonaisuuksien yli. Teosten materiaalit levittyivät ympäri näyttelytilaa ja limittyivät toisiinsa niin, että paikoin oli hankala hahmottaa, missä kohtaa yksi teos loppuu ja toinen alkaa. Näyttelyteksti korostaa näyttelyä nimenomaan yhteistyöstä ja kanssa-ajattelusta syntyneenä prosessina: teoksia ei temaattisesti eroteta toisistaan, vaan ne muotoutuvat yhdessä jaettujen ideoiden ja ajatusten ympärille monilajisia kohtaamisia ja yhdessä olemista korostaen. Lisäksi näyttelyyn liittyi oleellisesti yhteistyö muidenkin kuin vain kolmen taiteilijan kesken; kuukauden aikana galleriatilassa nähtiin ja kuultiin myös muiden toteuttamia tieteellisiä luentoja, keskusteluja sekä taiteellisia performansseja.

Erityisesti feministisessä taiteentutkimuksessa taiteen tekemiselle moninaisena yhteistöiden prosessina on ollut aivan perustavanlaatuinen kysymys (ks. esim. Stein 1994). Ideoiden jakaminen, yhteiset prosessit ja jaetut kokemukset on nähty tärkeänä poliittisen ja luovan työskentelyn välineenä. Tällaiset työskentelyn tavat ovat haastaneet sellaisia perinteisiä tekijyyksäsityksiä, joissa korostuu kuva yksin työskentelevästä (mies)taiteilijanerosta. (Kontturi 2018, 73.) Yhteistyön ja kanssa-tekemisen merkitykset korostuvat erityisesti uudenlaisten yhdessä olemisen ja tekemisen

tapojen kuvittelussa; yhdessä oleminen, ajatteleminen ja toimiminen tuo esiin moninaisempia näkökulmia kuin yksin työskentely. Se voi myös lisätä taiteilijoiden itsevarmuutta toteuttaa ideoitaan vapaammin ja rohkeammin, kuten Leinovirtanen toteaa (Oona Leinovirtasen sähköposti Suvi Vepsälle 19.7.2021).



Kuva 2. Leinovirtanen, Oona, *Sykkiöt*, 2017-. Sekateknikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Kun Suut ja syljet -näyttelyä tarkastellaan monilajisena taiteena, voidaan siihen liittyvä kanssatekeminen ulottaa vielä ihmisten välistä toimintaa pidemmälle: näyttelyssä taiteilijat ovat työskennelleet toistensa lisäksi myös lukuisten ei-inhimillisten olentojen ja materiaalien kanssa. Riina Hannulan mukaan toislajiset kumppanieläimet, joiden kanssa hän asuu ja työskentelee, ovat osa hänen sekä taiteellista että tieteellistä työyhteisöään. Kotitoimistossa työskentelyään hän kuvaa seuraavasti:

Mulla on usein jotain käynnissä vähintään työpöydän ikkunalla ellen sitten ole vuohiaitauksessa lähentelemässä vuohia tai käyskentelemässä lintujen perässä pihalla. Niinkun nyt mehiläsiparven humina on kuulunut avoimesta ikkunasta kun kirjoitan. Tai sitten kissa kiipeää tuon ikkunan editse [t]uijaa pitkin katolle ja keskeyttää mun

ajatukset, tai oikeammin laittaa aistivampaan moodiin. (Riina Hannulan sähköposti Suvi Vepsälle 9.8.2021)

Oona Leinovirtasen syömisen ja ruuansulatuksen teemojen ympärillä liikkuva, pureskellusta purukumista ja ruuan tähteistä tehdyistä pienistä veistoksista muodostuva installaatio *Sylkiöt* (kuva 2) on hyvä esimerkki monilajisesta kanssa-tekemisestä. Syöminen on mikrobien ja ihmisruumiin välistä yhteistoimintaa; juuri mikrobit muokkaavat ravinnon ihmisen hyödynnettävään muotoon. Erilaiset mikrobit ovat muovanneet veistosten materiaaleja myös ulos syljettyinä; ruuantähteistä on mahdollista havaita eri asteisia hajoamisen prosesseja. Uusmaterialistisessa taiteentutkimuksessa olennaista onkin ihmisen toiminnan lisäksi myös ei-inhimillisen toimijuuden huomioiminen ja arvostaminen. Kuten Kontturi (2013, 246) muistuttaa, autoritäärisen toimijan tai autonomisen luojaan sijaan taiteilija on taiteen prosesseissa ainoastaan yksi luovan rihmaston osanen. Suut ja syljet -näyttelyn taiteilijat tunnistavat kanssa-tekemisen merkityksen työskentelyssään. Näyttelytekstissään¹⁴ he kuvailevat työskentelyynsä liittyviä monilajisia yhteenkietoutumisia ja kanssa-tulemisia: ”Olemme kiinnostuneita yhteistyöstä. Haluamme osallistua kuivuuden ja märkyyden kiertoihin, ja kulkea näissä mikrobien mukana.” Mikrobien mukana kulkeminen on esimerkki kanssa-tekemisestä; sellaista monilajisista taiteellista prosesseista, joissa taitelijan rooli ainoana hallitsevana toimijana hylätään.

Kontturia (2018, 106) mukailen Suut ja syljet -näyttelyn taiteilijoiden voidaan sanoa työskentelevän teostensa parissa niiden materiaalisia erityisyyksiä seuraten. Tässä materiaalisuudet eivät tarkoita ainoastaan erilaisia konkreettisia materiaaleja, kuten savea, hiuksia tai purukumia, vaan myös erilaisia ruumiillisia prosesseja, toislajisia olentoja ja fysikaalisia ilmiöitä. Kuten Leinovirtanen kuvailee sylkiöiden muotoutumista:

Teosten syntyyn vaikuttavat muun muassa nälkä, kehon toiminnot, mielihalut, rahatilanne sekä sesonkiaikaan liittyvät kasvokset. Myöskin sää muokkaa materiaaleja: sisään vyöryvä helle kuivattaa biojätteet nopeasti, kun taas sade märkyyttää puolimädät omenat ulkoikkunalaudalle tehostaen niiden mätänemisprosessia. (Virtanen 2020, 37–38.)

Tällaiset taiteilijan intentiosta riippumattomat seikat taideteoksen muotoutumisessa ilmentävät Bennettin (2020, 30) kuvailemaa materian vitaalia, värähtelevää voimaa, kykyä saada asioita tapahtumaan. Leinovirtasen kuvaus havainnollistaa sitä, mitä taide monimutkaisena ja

¹⁴ Suut ja syljet -näyttelyteksti (jatkossa SSNT 2020), Kosminen galleria [www-sivu https://kosminen.info/pastexhibitions/2020/9/5/suut-ja-syljet](http://www.sivuhttps://kosminen.info/pastexhibitions/2020/9/5/suut-ja-syljet). (14.9.2021)

ennakoimattomana kanssa-tulemisen prosessina tarkoittaa käytännössä: kaikki teoksen syntyyn vaikuttavat ilmiöt ja tapahtumat eivät ole taiteilijan hallittavissa tai ennustettavissa. Mikrobit saattavatkin ottaa vallan ja mädännyttää ruuan kokonaan. Jos pinnalle muodostuu hometta, jäte ei kelpaa enää veistosmateriaaliksi. Materiaalisuuksien kanssa työskentely on niiden voimille altistumista, niistä vaikuttamista. On hyväksyttävä teosten muotoutumisen hitaus ja ennakoimattomuus, heittäydyttävä prosessin vietäväksi. Suut ja syljet -näyttelyn taiteilijoiden tavoite antaa tilaa ei-inhimillisille kanssa-toimijoilleen ilmentää tällaista heittäytymistä.

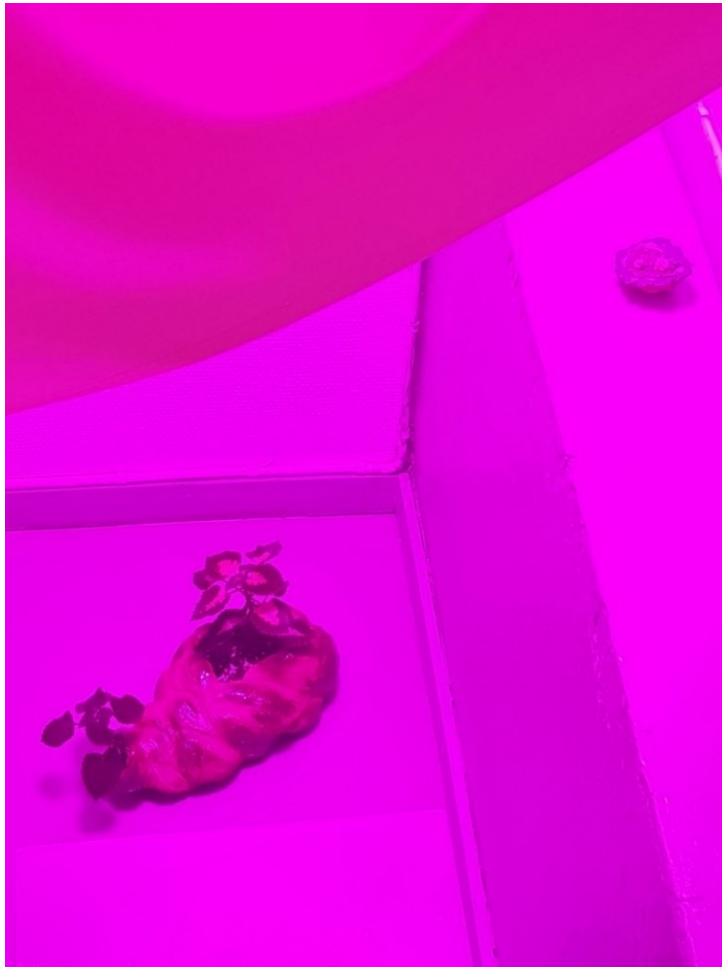
Myös Leinovirtasen *Mahakompostin liepeillä* -teoksen materiaalien syntyprosessissa tällainen ennakoimattomuus tulee hyvin esille. Eräs teoksen vahvimmin mieleeni jäänyt materiaali oli keraamisen lampun varjostimena toiminut scoby-kombuchasienestä¹⁵ tehty ”nahka”, joka punaisena, suonikkaana hohkaavana toi mieleeni eläimen ruumiin lihan ja verisuonet. Leinovirtanen kertoo, että scoby-nahka syntyi työskentelyprosessissa sattumalta, kun taiteilija banaanikärpäsinvaasion takia joutui hylkäämään bakteeri-hiiva-yhteisönsä kombucha-juoman tekemisen prosessista. Banaanikärpäset olivat onnistuneet munimaan scobyihin niitä suojaavasta harsosta huolimatta, eivätkä niiden pinnalla pian ryömivät toukat enää houkutelleet käyttämään niitä juoman valmistukseen. Lopulta taiteilija päätyi käyttämään scobyjaan taiteessa, jossa toukat eivät enää häirinneet, työhuoneella pyöriviä banaanikärpäsiä lukuun ottamatta. (Oona Leinovirtasen sähköposti Suvi Vepsälle 19.7.2021.) Ennakoimaton, epätoivottu toislaajisten eläinten pesiytyminen scobyn pinnalle toi teokseen yllättävän lisän. Tällä tavalla alun perin kombuchan tekoon valjastetut bakteerit ja hiivat, sekä tämän prosessin sotkeneet banaanikärpäset, ovat kaikki osallistuneet taideteoksen syntyyn.

Suut ja syljet -näyttelyn teoksia ja toisaalta näyttelyä kokonaisuudessaan voidaan tarkastella sommittumana; erilaisten inhimillisten, ei-inhimillisten, ruumiillisten ja sosiaalisten ilmiöiden ja olioiden muodostamana prosessina, joka on aina enemmän kuin osiensa summa. Eri toimijat ovat osallistuneet teosten muotoutumiseen monin, ennalta-arvaamattominkin tavoin. Niiden toimijuuden intensiteetti on kuitenkin prosessin eri vaiheissa voinut vaihdella suurestikin, eivätkä kaikki siihen osallistuneet toimijat ole enää läsnä teoksissa silloin, kun minä ne kohtaan. Uusia yhteenliittymiä ja katkoksia tapahtuu jatkuvasti; teokset ovat jatkuvassa tulemisen tilassa. Esimerkiksi Leinovirtasen installaatioissa mikrobien toiminta erilaisten ruuantähteiden ja muiden materiaalien pinnalla on edelleen nähtävissä, vaikeivat ne enää kuivassa ympäristössä viihdykään. Kuten taiteilijan

¹⁵ Scoby (symbiotic community of bacteria and yeast) on kombucha-juoman valmistuksessa käytetty bakteerien ja hiivasienten symbioottinen yhteisö, jonka avulla teejuoma saadaan käymään.

työskentelyprosessia kuvailevasta aiemmasta lainauksesta ilmenee, tuohon toimintaan ei taiteilija taideteoksen materiaalisia prosesseja seurattessaan ole aina voinut – tai halunnut – vaikuttaa.

Taideteos-sommittumien ennakoimattomat voimat ovat aktiivisia ja vaikuttavat tilassa myös työskentelyprosessin ulkopuolella. Uusmaterialistisen taiteentutkimuksen näkökulmasta kiinnostavaa onkin tarkastella myös sitä, mitä tapahtuu sen jälkeen, kun taiteilijan työ on tehty. Taiteen työ ei pysähdy taiteilijan viimeiseen siveltimenvetoon tai siihen, kun teos asetetaan näyttelytilaan, vaan materiaalit jatkavat toimintaansa taideteos-sommittuman osana vielä teoksen valmistumisen jälkeen. (Kontturi 2018, 15; Lange-Berndt 2015, 17.) Suut ja syljet -näyttelyssä tämä toiminta hahmottuu hyvin konkreettisesti. Teoksissa erilaiset kasvit, ruuantähteet ja muut materiaalit eivät tässä tietyssä kohtaamistapahtumassa olleet enää samoja kuin silloin, kun taiteilijat asettivat ne paikoilleen.



Kuva 3. Hannula, Riina *We give a shit*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Materiaalien hienoinen liikehdintä oli kuitenkin niin hidasta, ettei sitä paljaalla silmällä pystynyt erottamaan. Suut ja syljet -näyttelyn monissa teoksissa aktiivisina toimijoina olleet erilaiset elävät ja kuolleet kasvit ovat tästä hyvä esimerkki. Mikrobien ravitsemasta mullasta eri puolilla näyttelytilaa puhkesi jatkuvasti uusia versoja, jotka reagoivat ympäristöönsä ja suhteuttivat kasvuaan sen muutoksiin. Toisaalla kasvit puolestaan hitaasti lakastuivat, nahistuivat ja kuivuivat kasaan. Muutoksen havainnointi vaati kuitenkin ensin kuvittelua (tiesin, että liikettä tapahtui jatkuvasti, vaikken sitä nähnytään) ja sen jälkeen ajallista etäisyyttä teoksiin. Kuten filosofi Michael Marder (2013, 103) toteaa, kasvien ajallisuus poikkeaa merkittävästi ihmisten aikakäsityksestä.¹⁶ Vaikka jaamme yhdessä saman tilan, ajallinen olemisemme eroaa toisistaan merkittävästi. Siten kasvien toiminta nykyhetkessä jää ilman erilaisia apuvälineitä useimmiten ihmisen tietoisesta havainnoinnin ulottumattomiin. Kasvien tilassa ilmaiseman ajan kulumisen – kasvamisen, kukkimisen ja lakastumisen – rekisteröinti vaatii ajallista katkosta; nähdäkseen muutoksen on hetkeksi poistuttava kasvin ääreltä, luovuttava aktiivisesta tarkkailusta. Tämän vuoksi vierailin näyttelyssä sen esilläolokuukauden aikana useamman kerran.

Riina Hannulan *We give a shit* -teoksessa (kuva 3) näyttelytilan portaiden nurkkaan seinän taakse oli viritetty purppuraista valoa hohkaava kasvatuslamppu, jonka alla keraamiseen astiaan istutetut värinokkosen taimet kurottelivat varsiaan kohti valoa. Kuukauden aikana pieni taimi ei juurikaan kasvanut pituutta, mutta lehtiä oli nyt aiempaa enemmän. Teos on myös oiva esimerkki näyttelylle ominaisesta monilajisesta kanssa-tekemisestä; teoksen muita materiaaleja olivat eri eläinten, kuten riikinkukon, vuohen, kanan, kanin sekä ihmisen kompostoitunut uloste, joka mikrobikylläisenä alustana ravitsi mullan, jossa värinokkonen kasvoi. Teoksen jatkuvan uudeksi tulemisen mahdollisti siis monilajisten sommittumien vitaali, tuottava yhteisvoima.

Hannulan installaation lisäksi versomista tapahtui myös muualla. Ympäri näyttelytilaa, useisiin teoksiin erilaisille alustoille oli istutettu herneitä, jotka itivät jo ensimmäisen näyttelyvierailun aikana. Herneiden kasvua seurasin kuukauden aikana kaikista innokkaimmin. *Vaaho*-videoteoksen alapuolelle asetetussa joutsenen muotoisessa astiassa muutos oli silmiinpistävä (kuvat 4 & 5). Ensimmäisen näyttelyvierailun aikana vasta ujusti mullasta pilkistäneet versot olivat kuukauden aikana venyneet pitkiksi ja tuuheiksi varsiksi. Myös ruukun ympärillä olevat sipulit yllätyksekseni homehtumisen tai mätänemisen sijaan kasvattivat itselleen pitkät varret, jotka vasta näyttelyn viimeisinä päivinä alkoivat kuivumaan ja nahistumaan.

¹⁶ Palaan kysymykseen kasvien ajallisuudesta uudelleen luvussa 4.3.

Oona Leinovirtasen teoksissa *Kirppis?* ja *Mahakompostin liepeillä* aktiivisessa roolissa olivat herneenversojen lisäksi juuristaan irti leikatut, kuolevat ja nahistuvat kasvit ja niiden osat. Teoksien lattialle asetettujen sekalaisten materiaalien alustana toimivat suuret raparperin lehdet, jotka jo näyttelyn alkuvaiheessa olivat pehmenneet ja nahistuneet. Osa lehdistä oli ilmeisesti jo keräämisvaiheessa ehtinyt lakastua, joten niiden värien kirjo vaihteli syvän vihreästä syksyiseen ruskeankeltaiseen. *Mahakompostin liepeillä* -installaatio koostui myös monista muista kasveista ja niiden osista; sammaleesta, lehdistä, siemenistä, oksista ja hedelmien kuorista. Kuukauden aikana nämä materiaalit kävivät läpi verkkaista muutosta, jota en välttämättä olisi edes huomannut ilman eri aikoina ottamiani kuvia. Lehdet käpristyivät ja haalistuivat, hedelmien kuoret tummuivat ja lasimaljassa höyryävän veden haihduttua sitä ympäröivä sammal muuttui syvän vihreästä kuivan ruskeaksi. Kasvit voimistivat tuntemusta elävyydestä ympärilläni; versomista, hajoamista ja lahoamista tapahtui edessäni kaiken aikaa, vaikken sitä pystynytäkään havaitsemaan.



Kuva 4. Herneenversoja Suut ja syljet -näyttelyssä 6.9.2020. Kuva: Suvi Vepsä.



Kuva 5. Herneen ja sipulin versoja Suut ja syljet -näyttelyssä 24.9.2020.
Kuva: Suvi Vepsä.

Kuten olen tässä luvussa esittänyt, Suut ja syljet -näyttely on monilajisen yhteistyön tulos. Kanssatekeminen ei tarkoita ainoastaan taiteilijoiden toimintaa yhdessä, vaan monimutkaisia, usein ennakoimattomiakin yhteismuotoutumisen prosesseja, jossa taiteen myös ihmisestä riippumattomalle työlle annetaan tilaa. Monilajinen taide muotoutuu kuvaamalla tavalla aktiiviseksi sommittumaksi, jossa ei-inhimillisten toimijuuksien vaikutus ei rajoitu ainoastaan teosten tekemisen prosesseihin. Ei-inhimilliset toimijat, kuten kasvit ja mikrobit jatkavat toimintaansa läpi näyttelyn osallistuen siten teosten jatkuvaan uudeksi tulemiseen.

2.2. ...ekologiasta

Termi *ekologia*, joka tarkoittaa eliöiden ja niiden elollisen ja elottoman ympäristön välisiä vuorovaikutussuhteita tutkivaa tieteenalaa ja siitä kumpuavia tietynlaisia tietämisen ja käsitteellistämisen tapoja, juontaa juurensa kreikankieliseen kotia tai asuinympäristöä tarkoittavaan sanaan *oikos*. Käsite viittaa siis erilaisiin paikantuneisiin vastavuoroisiin vaikutussuhteisiin ja niiden tarkasteluun. Pelkästä ”ympäristöstä” puhuminen onkin mediatutkija Jussi Parikan (2019, 42) mukaan liian suurpiirteistä; meidän tulisi pikemminkin kiinnittää huomiota niihin erityisiin toimijuuksien rihmastoihin, joihin elämässämme ja arjessamme olemme kytköksissä.

Deleuze-guattarilaisen linssin läpi myös ekologiaa voidaan tarkastella sommittumana, erilaisten ruumiiden ja voimien jaettuna toimintana tietyissä ajassa ja paikassa. Taiteilija-tutkija mirko nikolićin (2017, 486–487) mukaan ekologiassa on kyse sommittumien muodostumisesta, jaetusta toiminnan kapasiteetista. Baradin toimijuusrealismia mukaillen voidaan todeta, että kaikkien lajien kyky elää ja toimia muotoutuu nimenomaan vasta osana ekologisia sommittumia. Sommittumat eivät ainoastaan kokoa yhteen eri toimijuuksia, vaan nimenomaan luovat niitä (Tsing 2015, 23). Nikolićin hahmottelema uusmaterialistinen ja feministinen ekologinen praktiikka lähtee liikkeelle halusta löytää uusia sommittumia, oppia niistä ja toimia yhdessä; avautua maan sivuun sysätyille toisille (nikolić 2017, 490). Suut ja syljet -näyttelyssä näyttäisi olevan kyse tällaisten ekologisten sommittumien rihmastojen kartoittamisesta ja niiden kanssa työskentelemisestä. Ensimmäisen kerran vuonna 1970 julkaistussa teoksessaan *Expanded Cinema* mediataideteoreetikko Gene Youngblood (2020, 346) vertaakin taiteellista työskentelyä ekologiaan: myös taiteilijat käsittelevät työskentelyssään erilaisia suhteisuuksien rihmastoja. Taiteella – erityisesti monilajisella taiteella – on siten potentiaali laajentaa ymmärrystämme ympäröivästä todellisuudesta ja paikastamme siinä.

Suut ja syljet -näyttelyn installaatioteokset on toteutettu erilaisia materiaaleja keräillen: ne koostuvat esimerkiksi erilaisista maa-aineksista, ruuan tähteistä, pudonneista hiuksista, eläinten sulista, sarvista ja ulosteesta sekä luonnossa kasvaneista kasveista. Näitä materiaaleja ei ole pyritty häivyttämään tai muuttamaan joksikin täysin uudeksi, vaan ne ovat edelleen tunnistettavissa installaatioita koostavina osasina, jotka samaan aikaan sekä paljastavat materiaaliset erityisyytensä että ovat osa aivan uutta, yhteisesti muodostettua kokonaisuutta. Teokset eivät ole muotoutuneet lineaarisessa, ennalta määrättyssä prosessissa, vaan satunnaisemmin, hitaasti ja haahuilevasti koostaen. Erilaiset materiaalit on kerätty teoksiin omaa ympäristöä tarkkaillen ja havainnoiden, siitä vaikuttuen ja sen kanssa työstäen. Taiteen työn prosessuaalisuus ja ennakoimattomuus ovat havaittavissa myös valmiissa installaatioissa, jossa taiteilijoiden ajattelun rihmastot ovat yhä nähtävillä tilassa paikoitellen satunnaiseltakin vaikuttavan installoinnin kautta. Esimerkiksi seinää

vasten nojaamaan jätetyt risukasat ja huoneen nurkassa nököttävä muovinen sanko täynnä savista maata vaikuttavat kuin paikoilleen tahattomasti unohdetuilta.

Teokset tuntuvat ilmentävän sellaista kokonaisvaltaista maailmassa ja maailman kanssa olemisen tapaa, josta taidehistoria Anna Dezeuze (2008, 32) puhuu kuvaillessaan keräilevää ja koostavaa taidemuotoa, *assemblaasia*. Termiä assemblaasi käytti ensimmäisen kerran taidekritiikissä 1950-luvun alkupuolella ranskalainen taiteilija Jean Dubuffet kollaasitekniikan yhteydessä. Pian termi levisi kuitenkin viittaamaan myös veistoksellisiin objekteihin, jotka koostuivat usein halvoista tai löydettyistä materiaaleista. Käsitteenä assemblaasi viittaa pikemminkin taiteen tekemisen metodiin tai toimintaan kuin valmiiseen objektiin. Se juontaa juurensa William C. Seitzin vuonna 1961 kuratoimaan Museum of Modern Artissa järjestettyyn näyttelyyn. (Karlholm 2021, 11.)

Yksinkertaisimmillaan assemblaasi tarkoittaa sellaista taiteellista toimintaa, jossa erilaisia valmiita objekteja sovitetaan yhteen joksikin uudeksi niin, että eri osat ovat edelleen tunnistettavissa (Dezeuze 2008, 31; Karlholm 2021, 9).

Oona Leinovirtasen teos *Kirppis?* (2020, kuva 6) luo jo nimensä kautta kytköksiä arkisiin käytänteisiin, joissa jollekin vanhalle tarjotaan uusi, ehkä alkuperäisestä käyttötarkoituksestaan poikkeava elämä. Teos koostuu erilaisista löydettyistä, keräilyistä ja toisaalta myös itse valmistetuista esineistä, jotka on aseteltu seinän viereen lattialle hajanaiseen kasaan. Osittain suurten raparperinlehtimattojen päälle on aseteltu lukuisia eri kokoisia ja muotoisia keraamisia esineitä, puupölkkyjä, multaa ja herneenversoja sekä riikinkukon sulka ja pässin sarvi. Myös Riina Hannulan teoksessa *We give a shit* (2020, kuva 6) näiden eläinten ulostekikkareita esitteleviksi alustoiksi ommellut vaaleanpunaiset satiinikankaat luikertelevat osaksi kokonaisuutta. Esillepano jättää näkyväksi taiteellisen työskentelyn prosessuaalisuuden ja ajallisen kerrostuneisuuden: teos on koostunut sitä mukaa, kun erilaisia materiaaleja on syntynyt ja löytynyt.

Vaikka konseptina assemblaasi unohtui nopeasti ja jakautui erilaisiksi suuntauksiksi, kuten ympäristötaide, performanssitaide ja käsitetaide (Dezeuze 2008, 31), eikä sitä sellaisenaan ole taiteen yhteydessä juurikaan käytetty, koen termin hedelmällisenä myös nykytaiteen työn tarkastelussa. Erityisesti uusmaterialistisesta näkökulmasta termi on hyödyllinen ei ainoastaan siksi, että se kytkeytyy johdannossa avaamaani sommittuman käsitteeseen, vaan myös siksi, että se taiteen materiaalisuuteen tiiviisti kytkettynä on oiva esimerkki kanssa-tekemisestä. Assemblaasista kirjoittaessaan taidehistoria Dan Karlholm toteaa, että taiteellinen työ on aina sitoutumista materiaalien ja materiaalien olioiden kanssa olemiseen (Karlholm 2021, 7; ks. myös Kontturi 2018, 13).

Tulevaisuudessa tällainen keräilevä, omasta ympäristöstä ammentava työskentely saattaa jopa entisestään lisääntyä taiteen praktiikkana. Monet taiteilijat ovat viime vuosina joutuneet pohtimaan omaa rooliaan ja suhdettaan muuttuvaan ilmastoon ja erilaisiin ympäristöuhkiin. Pohdintaa ovat herättäneet esimerkiksi taiteilijan työlle usein välttämättömään matkustamiseen sekä teosten kuljettamiseen, säilyttämiseen ja materiaaleihin liittyvät kysymykset. (Ks. esim. Cheetham 2018.) Erityisesti inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien välisiä suhteita pohtivassa monilajisessa taiteessa ekologiset kysymykset nousevat taiteellisen työskentelyn keskiöön, kuten Suut ja syljet -näyttely havainnollistaa. Kulloinkin saatavilla olevien valmiiden esineiden ja erityisesti luonnonmateriaalien hyödyntäminen ja kierrättäminen näyttäytyy monille hyvänä vaihtoehtona sen sijaan, että maailmaan tuotettaisiin jatkuvasti uutta materiaa. Taiteellista tutkimustaan tarkastelevassa autoetnografisessa pro gradu -tutkielmassaan Leinovirtanen (tässä Virtanen) kuvailee *Sylkiöt*-teoksen syntyprosessia:

Jätteiden keräilemiseni luultavasti alkoi ympäristöhuolesta ja jätteen loppusijoituspaikan viivyttelemisestä. [...] Keräilyyn liittyy myös halu lainata materiaaleja jostain muusta kuin taloudellisesta kierrosta, ja siksi käytänkin teoksiin usein jätteitä tai löytömateriaaleja. (Virtanen 2020, 44.)

Tässä assemblaasille ominainen työskentelypraktiikka näkyy hyvin. Teos on syntynyt osana Leinovirtasen Sosiologian oppiaineessa vuonna 2020 valmistunutta pro gradu -tutkielmaa, jossa hän tarkastelee luontosuhteisuutta taiteellisen tutkimuksen ja autoetnografian keinoin. Projekti, joka alkoi pureskeltujen purukumien säilömisestä, laajeni lopulta kaikenlaisten syötyjen ja syljeksittyjen jätteiden keräämiseksi. Orgaanisesta jätteestä alkoi muotoutua erilaisia pieniä veistoksia, sylkiöitä. (Virtanen 2020, 37.) Suut ja syljet-näyttelyssä *Sylkiöt* on joukko pieniä, galleriatilan ikkunalaudalle ja sen yläpuolelle roikkumaan asetettuja, lukuisista eri materiaaleista, kuten purukumista, hiuksista, kuivuneista hedelmien kuorista ja muista ruuan tähteistä sekä taiteilijan omista maitohampaista koostuvia veistoksia. Jotkin veistoksista ovat niin pieniä, että niiden muotoja ja materiaaleja on paljain silmin vaikea erottaa. Tätä varten ikkunalaudalle on asetettu myös suurennuslasi. Syömisen ja sylkemisen ympärillä muotoutuvat teokset kytkeytyvät tiiviisti osaksi arkisia, ruumiillisia prosesseja, joissa ihminen vaikuttaa ja vaikuttuu yhdessä ympäröivän maailman kanssa. Assemblaasille ominaisesti teosten materiaaleja ei ole valittu tarkkaan harkiten, vaan satunnaisesti ja intuitiivisesti sen mukaan, mitä kulloinkin saatavilla on.

Myös Riina Hannula pohtii ekologisen kestävyuden kysymyksiä videoesnessään *Compose, compost* (2020, kohdassa 00.16.57): ”Ei hennoisi kuluttaa mitään, käyttää mitään resursseja taikka aineita tehdäkseen suiden ja sylkien politiikkaa koettavaksi.” Kuten Leinovirtanen, myös Hannula

työstää teoksiaan erilaisten jättemateriaalien kanssa; teoksessa *We give a shit* (2020), jota tämän luvun alussa kuvailin, keskeinen materiaali on eri eläinlajien uloste. Suut ja syljet -näyttelyssä materiaalien kierrättämistä jatkettiin myös näyttelyn päätyttyä, jolloin suurin osa materiaaleista lakaistiin kasaan ja kannettiin puutarhaan maatumaan, kertoo Leinovirtanen kotisivuillaan.¹⁷ Taiteilija tuntee omien sanojensa mukaan olevansa vastuussa materiaaleista, joiden kanssa työskentelee. Tähän liittyy tietoisuus siitä, että orgaanisen aineen tulee saada jatkaa kiertoaan, ”päätyä maahan ja maatua mikrobien ja muiden pikkuhiippareiden suuhun.” (Oona Leinovirtasen sähköposti Suvi Vepsälle 19.7.2021.)



Kuva 6. Vasemmalla: Leinovirtanen, Oona, *Kirppis?*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Oikealla: Hannula, Riina, *We give a shit*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

¹⁷ Oona Leinovirtanen www-sivu <https://cargocollective.com/oonaleinovirtanen>

Orgaanisten aineiden käyttö taideteosten materiaalina ja lopulta niiden palauttaminen kiertoon sekoittaa taidenäyttelyyn liittyviä esityskonventioita. Raja museon tai gallerian ja sitä ympäröivän muun maailman välillä on perinteisesti ollut hyvin tiukka (Oksanen 2019, 74). Kahtiajako toistaa länsimaiselle kulttuurille ominaista dualistista todellisuuden jäsentämisen tapaa, jossa luonto ja kulttuuri on erotettu tiukasti toisistaan (ks. esim. Lummaa & Rojola 2014, 19). Erilaisten luonnonmateriaalien ja -ympäristöjen hyödyntäminen nykytaiteessa on kuitenkin sotkenut näitä rajoja; taideteoksia on rakennettu ulos luontoon ja samanaikaisesti luonto tuodaan yhä useammin sisään näyttelytiloihin. Erityisesti monet ekologisiin kysymyksiin työskentelyssään paneutuvat taiteilijat liikkuvat tietoisesti ulko- ja sisätilojen rajapinnoilla niiden välistä kahtiajakoa purkaen. Siinä missä esimerkiksi maataide tapahtuu määritelmällisesti museotilan ulkopuolella, moniin erilaisiin työskentelypraktiikoihin ja -metodeihin viittaavaa ekotaidetta esitetään yhä useammin myös sisätiloissa. (Cheetham 2018, 121.) Vaikka näitä rajapintoja on tutkittu, venytetty ja rikottu jo useiden vuosikymmenten ajan, tulevat erilaiset kahtiajaot edelleen helposti uusinnetuiksi myös taiteen kentällä. Taide mielletään usein yksinomaan inhimillisen kulttuurin alueelle kuuluvaksi, luonnosta erilliseksi ilmiöksi. Erityisesti eläviä, orgaanisia luonnonmateriaaleja sisältävät taideteokset haastavat kuitenkin näyttelyiden vakiintuneita esiintymiskäytäntöjä: toislajisten olentojen mukanaolon myötä teosten esilläolo ei ole riippuvainen vain taiteilijoista, kuraattoreista tai henkilökunnasta (Oksanen 2019, 72). Erityisesti monilajisessa taiteessa ei-inhimillisillä toimijoilla on ihmisistä riippumaton ”tahtonsa” ja käyttäytymisensä.

Suut ja syljet -näyttelyn teokset voidaan valmiin ja pysähtyneen objektin sijaan nähdä alati muuttuvina, vuorovaikutteisessa prosessissa kehkeytyvinä sommittumina, joiden muotoutumiseen ovat vaikuttaneet yhtä lailla ei-inhimilliset kuin inhimillisetkin toimijat. Tällöin rajat ulko- ja sisätilan sekä luonnon ja kulttuurin välillä alkavat häivyttää entisestään. Vaikka näyttely on rakennettu tiettyyn tilaan, levittäytyvät teosten rihmastot myös gallerian ulkopuolelle. Omaa ympäristöä havainnoimalla ja siitä ammentamalla toteutetut teokset yhdistävät näyttelyn kohtaamistapahtumassa toisiinsa lukuisia eri aikoja ja paikkoja. Koska taiteilijat myös palauttavat luonnosta kerätyt materiaalit sinne näyttelyn jälkeen, nämä yhteydet eivät ole missään vaiheessa katkenneet. Luonnonmateriaaleja kierrättävä monilajinen työskentelytapa paljastaa jaottelujen keinotekoisuuden: objekti, joka on alun perin kuulunut luonnon alueelle, muuttuukin galleriatilassa osaksi kulttuuria – ja toisin päin. Tällöin voidaan kysyä, onko tällaisia rajanvetoja mielekäästä tehdä alun perinkään? Donna Harawayn luonnon ja kulttuurin sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen välisiä rajanvetoja purkava käsite *luontokulttuuri* (ks. esim. Haraway 2003) on tässä hyödyllinen. Termi kuvaa sitä, miten toisistaan erillisiksi, luonnollisiksi ja kulttuurisiksi mieltämämme asiat, oliot ja

ilmiöt ovat todellisuudessa aina ja valmiiksi toisiinsa erottamattomasti sekoittuneita. Kiedottuna Baradin toimijuusrealismiin luontokulttuuri kuvastaa maailman materiaalis-diskursiivisia yhteismuotoutumisen prosesseja, ihmisen ja luonnon erottamattomuutta niin ontologisissa, epistemologisissa kuin eettisissäkin kysymyksissä.

Emme ole koskaan olleet vain ihmisiä, kuten Haraway (1991) julisti jo kolmekymmentä vuotta sitten, mutta erityisesti 2020-luvun teknotieteellisten innovaatioiden, kyborgisten yhteenliittymien (ibid.) ja ihmiskäsitystä suurempien hyperobjektien (Morton 2013) aikakaudella inhimillisiä ja ei-inhimillisiä maailmoja on mahdotonta erottaa toisistaan, myönsimme sitä tai emme. Haastamalla hierarkkisia kahtiajakoja Suut ja syljet kannustaa katsoja-kokijan havaitsemaan näitä yhteenkietoutumia. Korostamalla mikrobeja, eläimiä ja kasveja kanssa-toimijoina sekä taiteellisissa prosesseissa että arjen materiaalisissa käytännöissä näyttely tarjoaa tilan, jossa pohtia omaa suhdettaan ei-inhimillisiin toisiin, joiden kanssa jaamme elinpiirimme. Näyttelyssä rakentuvat luontokulttuuriset jatkumot voivat tällä tavalla käynnistää katsoja-kokijassa sellaisen transversaalisen, suljettujen logiikoiden ja alueiden rajoja huokoistavan (kanssa-)ajattelun versomisen, jota Guattari (2008 [1989], 36) peräänkuuluttaa ekologisen kriisin ratkaisun välttämättömänä perustana.

2.3. ... hoivasta

Ei-inhimilliset Toiset huomioiva monilajinen taide ja kanssa-tekeminen vaativat taiteilijalta tietynlaista vallasta luopumista, mutta toisaalta myös sen tunnustamista, että monissa lajien välisissä suhteissa valta jakautuu väistämättä epätasaisesti, usein ihmiselle kasautuen. Suut ja syljet -näyttelyssä taiteilijat ovat nimenomaan antaneet tilaa itsestään riippumattomille ei-inhimillisille prosesseille. Suut ja syljet -näyttelyssä herneiden versominen, kasvien kuivuminen tai ruuantähteiden hidas hajoaminen ovat ilmiöitä, joiden olosuhteita voidaan toki edesauttaa tai heikentää, mutta joiden varsinaisissa prosesseissa ihmisellä ei enää ole kovinkaan suurta roolia. Ei-inhimillisen kohtaamiseen inhimillisen alueella, kuten galleriatilassa, liittyy kuitenkin väistämättä jonkinasteinen tarve kontrolliin ja rajoittamiseen.

Myöskään Suut ja syljet -näyttelyssä kaikkia valtasuhteita ei voida ylittää. Galleriatilassa mikrobien ei voi antaa toimia vapaasti ”haluamallaan” tavalla; esimerkiksi homesienten lisääntyminen tai hajottajamikrobien prosessien eteneminen mätänemiseen asti on estettävä, jotta tilassa olisi miellyttävää ja turvallista oleilla. Vaikka monet näyttelyn materiaaliset voimat vaikuttavatkin

taiteilijan intention tuolla puolen, lopullinen valta pysyy aina ihmisellä. Nikolićin (2018) hahmotteleman feministisen uusmaterialistisen ekologian tavoin Suut ja syljet -näyttelyn kanssa-tekemisen muodot kuitenkin vastustavat valtaa *hierarkiana*; ihmistä ei arvoteta lajien välisissä suhteissa muiden yläpuolelle, vaan osaksi horisontaalisia toimijuuksien rihmastoja. Monilajisia kanssa-tekemisen tapoja taiteen lisäksi arjen prosesseissa hahmottaen se kannustaa myös katsojajokokijaa vaalimaan avoimuutta ja haavoittuvuutta, sekä pohtimaan niitä lukuisia lajien välisiä hoivan ja huolenpidon suhteita, joissa muotoudumme. Kuten Braidotti (2019, 169) esittää, eettisempi, monilajinen huolenpito vaatii haavoittuvuutta, kykyä vaikuttaa ja tulla vaikutetuksi. Juuri haavoittuvuudessa piilee eettisemmän yhteiselon mahdollisuus. Myös monilajisen taiteen mahdollisuudet kumpuavat juuri avoimuudesta toisten vaikutuksille. Kuten Riina Hannula toteaa: ”Sitten kun sallii toisten lajien koskettaa syvältä ja ihmetyttää ja näyttää itsensä ja antaa sen vaikuttaa tieteen ja taiteen välimaastossa tapahtuvaan, on aika taianomaiset speksit.” (Riina Hannulan sähköposti Suvi Vepsälle 9.8.2021.)

Hoivan ja huolenpidon äärelle minut johdattaa erityisesti Hannulan videoessee *Compose, compost* (2020, kuvat 7 & 8), joka oli nähtävissä pieneltä televisioruudulta gallerian kirjastonurkkauksessa. Pehmeällä sohvalla kuulokkeet päässä istuen uppouduin teoksen välityksellä hetkeksi toiseen aikaan ja paikkaan. Videolla Hannula käsittelee ihmisen suhdetta luontoon, toislaajisiin eläimiin sekä mikrobeihin sekä teoreettisen pohdinnan että erilaisten arkisten käytänteiden ja ruumiillisten prosessien kautta. Teoksessa teoria ja käytäntö kietoutuvat toisiinsa, kun Hannula kutoo Deleuzen ja Guattarin filosofiaa permakulttuuriseen¹⁸ ajatteluun. Videolla avautuvassa pihapiirissä eläimet vaeltavat vapaina ihmisten kanssa ja rikkaruohot saavat rehoittaa. Kaikki ei olekaan ihmisen kontrolloitavissa. Hierarkiat alkavat murentua. Kyse ei kuitenkaan ole ihmisen vallan kieltämisestä. Kuten Hannula videoesseeessään pohtii, myös permakulttuurisuunnittelu on ihmisen tarkkailun ja valintojen tulosta; ihminen kultivoi ja hallitsee. *Compose, compost* herättelee kuitenkin pohtimaan tapoja purkaa tätä valtaa: ”Millaista on suunnittelu, joka on maan toisten haluamaa ja toteuttamaa?” (*Compose, compost*, kohdassa 00.15.05). Vastausta ei taaskaan tarjota. Kysymys jää kutittelemaan mieleni sopukoita. Permakulttuurisen ajattelun ytimessä on kolme eettistä periaatetta: huolenpito maapallosta, huolenpito ihmisistä, sekä resurssien reilu jako. Entä jos ajatuksen huolenpidon ja

¹⁸ Suomen permakulttuuriyhdistyksen mukaan permakulttuuri on ekologiaan perustuva suunnittelumenetelmä, jossa luonnon prosesseja jäljittelemällä ja hyödyntämällä pyritään kehittämään kestäviä järjestelmiä, jotka täyttävät yksittäisten ihmisten, ihmisyhteisöjen sekä maapallon tarpeita lyhyellä ja pitkällä aikavälillä. (Suomen permakulttuuriyhdistys [www-sivu. https://www.permakulttuuri.fi/](http://www.permakulttuuri.fi/) [17.9.2021])

hoivan merkityksestä ulottaisikin permakulttuurista suunnittelua mukaillen kaikkien monilajisten suhteiden keskiöön?

Tieteen ja teknologian tutkija, feministiteoreetikko Maria Puig de la Bellacasa kirjoittaa välittämisen, hoivan ja huolenpidon merkityksestä monilajisissa materiaalisissa ja affektiivisissa kanssaelämisen ja kohtaamisen muodoissa. Puig de la Bellacasalle (2017, 67) hoiva ja huolenpito eivät ole vaihtoehtoja, jotain, joka voidaan valita tai josta voidaan kieltäytyä, vaan *välttämättömyys* kaikille olemisen muodoille: olennot eivät selviä ilman vastavuoroisia hoivasuhteita. Hoivan ja välittämisen merkityksen puolesta puhuminen tarkoittaa siten kestävämpien suhteiden korostamista monilajisen kukoistuksen takaamiseksi, yksinkertaisten survivalististen tai välineellisten suhteiden sijaan (ibid. 70). Suut ja syljet -näyttelyn tarkoitus on juuri purkaa ei-inhimilliset Toiset välineellistävää hyötyajattelua:

Galleriassa suhtaudumme kaikkeen siellä olevaan samoin kuin maahan puutarhassa, ulkona, metsässä: yleisenä tunnelmasuhteena, ei vain sormen ja multamaan välisenä hyötysuhteena. (SSNT 2020)

Tai kuten Hannula pohtii videoessessään: ”On muitakin suhteita kuin suloinen hyväksikäyttö ja hyväksikäytettävänä oleminen: vierekkyyttä, kumppanuutta, tulemisiä, sympoiesista.” (Compose, compost, kohdassa 0.09.48) Entä jos alkaisimmekin katsoa luontoa ja toisilajisia eläimiä Suut ja syljet -näyttelyn ehdottamalla tavalla, hyödynnettävien resurssien sijaan kumppaneina, kanssatekijöinä ja kanssa-hoivaajina? Mitä hoiva silloin tarkoittaisi?



Kuva 7. Hannula, Riina, *Compose, compost*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 20min. Kuvakaappaus.

Puig de la Bellacasalle (2017, 161) hoiva tarkoittaa kaikkia niitä tekemisen ja olemisen tapoja, joiden kautta maailmaa ylläpidetään ja muutetaan paremmaksi niin, että kaikki voisivat elää siinä mahdollisimman hyvin. Hoiva ei tällöin ole vain yksisuuntainen velvollisuus, vaan vastavuoroinen yhdessäolon tapa inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden muodostamissa ekologisissa sommittumissa. Hoiva ja huolenpito tarkoittavat symbioottisia suhteita, kanssa-tulemisia ja yhteismuotoutumisia toisiinsa kietoutuneiden kumppanuuslajien välillä. Tällainen ei-subjektiivinen käsitys hoivasta vaatii tietynlaista spekulatiivista kuvittelun kykyä: miten monin tavoin erilaiset ei-inhimilliset toimijat pitävätkään huolta myös ihmisten tarpeista monilajisissa paikantuneissa suhteissa (ibid.)? Lajien välisten suhteiden tarkastelu hyötymisen sijaan vastavuoroisena hoivana on rihmastomaista ajattelua, jossa kytkökset eri olentojen ja ilmiöiden välillä tulevat näkyviksi; hoivaa kanssa-tehdään aina spesifeissä, ainutkertaisissa suhteissa.



Kuva 8. Hannula, Riina, *Compose, compost*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 20min. Kuvakaappaus.

Sillä, mihin ja keihin olemme kytköksissä, todella on merkitystä. Olennot ovat aina kietoutuneita toisiinsa erityisillä tavoilla, erityisinä aikoina, erityisissä paikoissa. (Haraway 2016, 31.) Näitä kietoumia voidaan Puig de la Bellacasaa mukaillen tarkastella monilajisena hoivana, yhdessäolon tapana, jossa maailmaa tehdään tietynlaiseksi spesifien suhteiden kautta. Näiden suhteiden erityisyyden tunnistaminen ja tarkastelu voi olla avain eettisempään monilajiseen yhdessäeloon

antroposeenin mukanaan tuomissa haasteissa.¹⁹ Filosofi Thom Van Dooreenin (2014, 60) mukaan sellainen holistinen ekologinen filosofia, jossa ”kaikki on yhteydessä kaikkeen”, ei ole nykyisessä maailmantilanteessamme hyödyllistä. Sen sijaan meidän tulisi ajatella kaiken olevan yhteydessä johonkin, joka on aina yhteydessä johonkin muuhun. Vaikka loppujen lopuksi olisimmekin kaikki yhteydessä toisiimme – asutammehan samaa planeettaa – tärkeämpää on tarkastella sitä, *keihin* olemme kietoutuneet, millaisissa kytköksissä ja millä tavoilla muodostumme; kenen kanssa elämme ja kuolemme. Suut ja syljet -näyttelyn taiteilijoiden monilajinen, ympäristöönsä kiinnittyvä työskentely voidaan nähdä näiden kytköksien rihmastojen luovana kartoittamisena (vrt. O’Sullivan 2006, 35–36). Kuten Youngblood (2020, 346) esittää, taiteellinen työskentely ei ole niinkään uusien objektien luomista kuin aiemmin tunnistamattomien suhteiden paljastamista olemassa olevien ilmiöiden välillä. Suut ja syljet -näyttelyn kaltaisessa monilajisessa taiteessa nämä suhteet tulevat esiin prosessin kaikissa vaiheissa kanssa-työskentelystä kanssa-kokemiseen²⁰.

Vuohet säntäilevät pitkin suurta pihaa, nyhtävät ja mutustelevat sen kasveja nopeammin kuin ihminen ehtii niitä estää. Ihmislapset kirmaavat niiden seassa innokkaina ja tietäväisinä. Aikuiset puuhailevat arkisten askareidensa parissa. Riikinkukot tepastelevat ylväinä edes takaisin, valtavia pyrstösulkiaan löyhytellen. Pitkäkarvainen kissa tarkkailee kanssaeläjiään varautuneesti. Lajien välisissä kohtaamisissa jaetaan hellyyttä, suukkoja ja rapsutuksia, mutta myös turhautumisen tunteita, kun alppirusupensaat ja raparperit ovat jälleen vaarassa kadota parempiin suihin, tai kun nelijalkaisia saa jahdata jopa sisälle taloon. Hoivan ja huolenpidon praktiikat tarkoittavat erityisesti arkisia, tavallisia suhteita: hankalia, leikkisiä, iloisia jokapäiväisiä kohtaamisia (Puig de la Bellacasa 2017, 88). *Compose, compost* on kuvattu Hannulan omassa kotipihassa. Siten se konkretisoi ajatusta taiteen tekemisestä maailmassa ja maailman kanssa olemisen tapana, josta kirjoitin edellisessä luvussa assemblaasin yhteydessä. Taiteellinen ja teoreettinen ajattelu ei synny erillään arkisista kanssaelämisen ja hoivan praktiikoista, vaan kietoutuu niihin erottamattomasti.

Edellisessä luvussa käsittelin Hannulan *We give a shit* -installaatiota eräänlaisena materiaalistien sommittumien rihmastona. Nämä rihmastot kurottautuvat myös *Compose, compost* -teokseen ja siten monilajisten hoivasuhteiden äärelle. Videoteos kytkee installaation tiettyyn paikkaan, erityisiin kohtaamisiin ja kanssaelämisen muotoihin. Teoksessa vaaleanpunaisten satiinitynyjien päälle asetetut ulosteet (kuva 9) ovat todennäköisesti muotoutuneet joissakin näistä ruumiista.

Riikinkukkojen, vuohien, kanojen ja kanien ulosteet on asetettu näyttille kuin arvokas koru tai

¹⁹ Tällaisessa ajattelussa ei kuitenkaan ole sinänsä mitään uutta. Kuten Rosiek, Snyder ja Pratt (2020, 337) huomauttavat, monien alkuperäiskansojen ajattelussa ei-inhimillisten toimijuuksien merkitys hahmotetaan yleistyksien sijaan nimenomaan spesifien suhteiden kautta.

²⁰ Kanssa-kokemisesta kirjoitan tarkemmin seuraavassa luvussa.

jalokivi. Tällä tavoin katsoja-kokijaa herätellään pohtimaan ruuansulatus-sommittumien todellista arvoa lajien hyvinvoinnille erilaisissa toimijuuksien rihmastoissa. Teoksessa uloste ei inhota; kuivuneena, hajuttomana ja kauniisti pehmeälle alustalle aseteltuna se pikemminkin kiehtoo. Tällä tavalla teos päästää lähelle, seuraamaan sen materiaalisuuksista kehkeytyviä rihmastoja hoivan kanssa ajatellen. Hoivaavatko suolistomikrobimme meitä auttaessaan meitä ravintomme pilkkomisessa? Hoivaammeko me niitä ravitsemalla niitä samalla, kun ruokimme itseämme? Ajatus saattaa tuntua kummalliselta; tuskinpa mikrobit ovat kiinnostuneita ruumiimme hyvinvoinnista sinänsä. Puig de la Bellacasan peräänkuuluttaman spekulatiivisen kuvittelun näkökulmasta se kuitenkin alkaa tuntua mahdolliselta. Jos hoivaa ajatellaan elämää ylläpitävinä arkisina toimina, yhteismuotoutumisena, voidaan myös mikrobien ja nisäkkäiden nähdä hoivaavan toinen toisiaan. Entä eläin-mikrobi -sommittuman lopputuote, uloste? Oikein käsiteltynä se ravitsee maan, takaa ravintoverkkojen kierron myös tulevaisuudessa. *To give a shit*, ”antaa paskaa” maan monilajisten yhteisöjen jälleen humusteltavaksi on välittämistä, huolenpitoa.



Kuva 9. Hannula, Riina, *We give a shit*, 2020.
Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Taiteilijoiden keräilevä, valmiita materiaaleja hyödyntävä ja kierrättämiseen sitoutunut työskentelytapa pohjaa haluun pitää huolta yhteisesti jaetuista ympäristöistä, niistä ekologisista sommittumista, joiden osia olemme. Näyttely ilmentää sellaista ruumiillista heittäytymistä, todellisia, materiaalisia ja sotkuisia yhteenliittymiä, joita myös Puig de la Bellacasa (ibid. 146) peräänkuuluttaa välttämättöminä ekologisessa ajattelussa maapallon hyvinvoinnin takaamiseksi tulevaisuudessa. Kyse ei koskaan ole ainoastaan spekuloinnista tai metaforista. Näyttelyn muotoutuminen on vaatinut aivan konkreettisia monilajisia hoivan ja kanssa-tekemisen muotoja, kuten erityisesti *Compose, compost* ja *We give a shit* -teosten rihmastojen seuraaminen niiden syntyprosesseihin tuo esiin. Myös Haraway (2006, 36) painottaa arkisten kohtaamisten ja kanssa-tulemisten merkitystä kestävämmän monilajisen yhteiselon, vastuunkannon ja huolenpidon ehtona. Kuten Puig de la Bellacasa (2017, 66) muistuttaa, hoiva ja välittäminen ovat sekä konkreettista tekemistä paikantuneissa ekologisissa sommittumissa että eettis-poliittista sitoutumista, jonka kautta on mahdollista muuttaa niitä tapoja, joilla koemme ja havainnoimme tutkimiamme asioita. Tässä luvussa kuvailemani Suut ja syljet -näyttelyssä muotoillut kanssa-tekemisen praktiikat ja niiden ilmentymät teosten kohtaamistapahtumassa sysäävät myös minua tutkijana ja katsoja-kokijana kohti uusia maailmoja, joissa mahdollisuus eettisemmälle monilajiselle kukoistukselle alkaa tuntua mahdolliselta.

3. Kanssa-kokeminen: ruumiit liikkeessä

Kun taidetta tulkitaan pysähtyneen, valmiin objektin sijaan kohtaamistapahtumana, myös oma osallisuuteni tässä tapahtumassa korostuu. Näyttelyssä erilaiset ei-inhimilliset materiaalisuudet vaikuttavat minuun suoraan ja ruumiillisesti. Kyse on taiteen affektiivisuudesta, sen potentiaalista koskettaa, muuttaa ruumista – ja siten myös tietoisuutta - suoraan ja välittömästi (Kontturi 2010, 181). Barbara Boltia (2013, 7) mukaillen kanssa-kokemisessa ei kyse ole niinkään tulkinnoista, vaan *tunnuista*, taiteen kyvystä toimia ja koskettaa.²¹ Deleuzeguattarilaisittain taideteos on *aistimusblokki*, erilaisten affektien sommittuma (Deleuze & Guattari 1993, 168; ks. myös O’Sullivan 2006, 53). Kun taideteos nähdään kohtaamistapahtumana, myös oma ruumiini asettuu osaksi tätä sommittumaa. Korostaen suhteisuuksia ja kanssa-tulemisiä affekti häivyttää rajoja

²¹ Tämä ei toki tarkoita, etteikö tulkintoja tehtäisi. Uusmaterialistiselle taiteentutkimukselle ominaisesti kanssa-kokemisessa pääpaino ei ole taideteoksen merkitysten tunnistamisessa, vaan siinä, miten teos toimii, millaisia vaikutuksia se saa aikaan.

ruumiin sisä- ja ulkopuolen välillä (Seigworth & Gregg 2010, 1–3). Kohtaamistapahtumassa koin monella tapaa rajan itseni ja teosten välillä hälvenevän, muuttuvan huokoiseksi.

Kohtaamistapahtumassa arvottavasta tutkittavan kohteen tulkinnasta tai tarkkailusta tuleekin kanssa-kokemista, jossa tarkkarajaiset subjekti–objekti-jaottelut huokoistuvat. Kanssa-kokemisessa keskeistä on vastavuoroisuus: taiteen kohtaamistapahtumassa kaikki osallistujat avautuvat ja herkistyvät muutokselle. Teokset vaikuttavat minuun ja minä niihin; intensiteettien ja voimien läpäisemänä tulemme jatkuvasti uudeksi.

3.1. Vaahtoreivit, riikinkukkotanssi ja viruskoreografiat

On syyskuu 2020, ja globaali koronaviruspandemia on kurittanut maapallon ihmisiä jo yli puoli vuotta. Kulunut kesä oli rauhallinen, mutta viilenevä syksy on tuonut mukanaan paha enteilevän tunnelman. Asiantuntijat varoittavat ihmisiä pandemian toisesta aallosta. Astuessani sisään galleriaan suuntaan ensimmäisenä kulkuni nurkkaan asetetun käsidesipullon luo. Koreografia on jo tuttu: ihmisiin tulee pitää etäisyyttä. Ennakoin kanssa-kokijoideni liikkeitä. Pienessä tilassa meitä on ehkä jo liian monta, mietin hermostuneena.²² Odotellessamme luennon alkua kierrämme näyttelytilaa verkkaisesti. Tarkkailen toisia ympärilläni, yritän mukautua heidän askeliinsa. Varon osumasta teoksiin samalla kun väistelen toisten läheisyyttä. Liikkeestäni tulee kuin tanssia, jossa myötäilen jatkuvasti ympäröivää tilaa ja muiden liikettä siinä. Filosofi Erin Manningin käsitys tanssista on hyödyllinen apuväline hahmottamaan kokemustani galleriatilassa spontaanisti syntyneestä viruskoreografiasta.²³ Manning (2009, 14) kuvaa tanssia relationaalisena liikkeenä ja kommunikaationa. Hänen mukaansa tanssimisessa on kyse jatkuvasta toisen liikkeiden ennakoimisesta, mukautumisesta siihen jo ennen varsinaista liikettä. Astun tarkastelemaan teosta lähempää, jolloin lähelläni seissyt henkilö ottaa askeleen kauemmaksi. Nyt kolmas haluaa tulla lähelle, ja siirryn itse sivuun. Ennakoimme toistemme liikkeitä; kun minä astun eteen, sinä astut taakse. Tilassa kulkemiselle syntyy oma rytmensä, tarttumisen ja tartuttamisen pelon ohjaama koreografia. On mahdotonta sanoa, kuka tuota saumatonta liikettä johtaa. Liikkeestämme on tullut

²² Koronavirus on oiva esimerkki siitä, miten näyttelyn kohtaamistapahtuma kehkeytyy erilaisten ennalta-arvaamattomien toimijuuksien vaikutuksessa. Bennettin vitaalin materiaalisuuden ajatusta mukaillen myös koronavirus on tapahtumassa toimija, joka vaikuttaa siihen, millaiseksi kokemus muotoutuu. Vallitseva pandemiatilanne tuo mikrobien ympärille rakennettuun näyttelyyn uudenlaisia affekteja, kun tartunnan uhka muistuttaa itsestään jatkuvasti.

²³ Manningin kirjoituksia tanssista ovat soveltaneet taiteentutkimukseen myös Kontturi (2018) ja Vauhkonen (2020).

vastavuoroista tanssia, jonka rytmiin ja intensiteettiin kaikki osallistujat vaikuttavat (vrt. Manning 2009, 30).

Kulkiessani näyttelytilassa katseeni hakeutuu jatkuvasti seinälle heijastettuun videoteokseen. *Vahto* (2020, kuva 10) on 20 minuuttia pitkä videoteos, joka on heijastettu videoprojektorilla näyttelytilan yhdelle seinälle. Toisin kuin näyttelyn toisen videoteoksessa, Hannulan *Compose*, compost -videoesessä, jota pystyy kuulokkeiden kanssa katsomaan vain yksi vierailija kerrallaan, *Vaahdon* äänimaisema kaikuu tilassa jatkuvalla toistolla. Sen teemat liikkuvat vetisten, märkien ja vaahtoavien kuvien, äänien ja aiheiden ympärillä. Näyttelyn teemaa mukaillen mikrobit ihmisiin tiiviisti kietoutuneina ei-inhimillisinä toimijoina ovat teoksessa keskeisessä osassa.

Video alkaa alusta, rauhallisen tuulikellon äänen saattelemana. Kirkkaan veden pinta väreilee sen tahtiin, kunnes kuva muuttuu rantakivikkoa vasten lyövään veden valkoiseen vaahtoon. Kuin nopea hengitys, ruumiin rytmi. Kehoni tunnistaa aaltoilevan liikkeen, huojuu sen mukana. Yhtäkkiä kaiuttimista pamahtaa nopeatempoinen teknomusiikki. Rantakasvit ja veden vaahto sekoittuvat välkkyviin valoihin ja väreihin. Näköni sumenee hetkeksi, kun yritän löytää kuvasta tarkennuspistettä siinä onnistumatta. Pysähdyn. Musiikki hidastuu, katoaa hetkeksi takaisin rauhalliseen tahtiin huojuvaan vaahtoon. Hetken rytmi mukailee vaahtoavan veden edestakaista liikettä, kasvien taipumista rantatuulella, kunnes se kiihtyy jälleen. Konemusiikki on tuttua, mutta tuntuu tässä tilassa ja hetkessä vieraalta. Nopea, tilassa aiemmin vallitsevaan rauhalliseen tunnelmaan sopimaton rytmi rikkoo syntyneen askelluksen koreografian. Musiikki tuntuu tunkeutuvan ruumiiseeni, häiritsevän hetkellisesti sen tavallista liikettä. Sormeni naputtavat rytmiä reittäni vasten. Oloni on hämmentynyt.

Uusmaterialistisesta näkökulmasta myös rytmi on materiaalista, virtaavaa voimaa, jolla on kyky affektoida ruumiita, jotka se läpäisee (ks. esim. Henriques 2010, 58). Stamatia Portanova (2005, 1) kuvailee rytmiä kaikki ihmiset, eläimet, teknologiat, orgaaniset ja ei-orgaaniset oliot läpäisevänä virtauksena, joka purkaa niiden kiinteää järjestystä ja muotoilee uudelleen niiden välisiä kanssakäymisiä. Teknoreivejä esimerkkinään käyttäen hän esittää, että rytmi toimii viruksen tavoin; se häiritsee lineaarisia ruumiin liikkeitä ja rajoja uudelleenjärjestäen ne mieluisekseen. Rytmi leviää ruumiiden välillä tuottaen uusia materiaalisia järjestäytymisiä, joissa ruumiit ovat aina suhteessa toisiinsa, avoimina (ibid. 3). Kuvailemani tilassa syntynyt viruskoreografia saa tässä uuden merkityksen, kun *Vahto* -teoksen hetkellisesti pauhaava rytmi muuttaa tilan jakavien ruumiiden toimintaa. Välillemme syntynyt saumaton, lineaarinen liike on häiriintynyt; olen pysähtynyt paikalleni, katse naulittuna seinälle heijastettuihin kuviin. En enää kiinnitä huomiota

ympärilläni oleviin ihmisiin. Vastavuoroinen liike tilassa kanssani olevien ihmisten kanssa on muuttunut teoksen materiaalisia, virtaavia voimia mukailevaksi liikkeeksi.

Yhdessä toisten näyttelyvieraiden sekä taideteosten kanssa syntynyt liike-sommittuma häiritsi kokemustani yksilöllisestä, itsenäisestä ruumiillisuudesta. Lävistäessään kehoni elektronisen musiikin muuttuvat rytmit pikemminkin vahvistivat tuntua ”kollektiivisesta ruumiista”, jossa olen jatkuvasti alttiina inhimillisten ja ei-inhimillisten toisten materiaalisille ja affektiivisille vaikutuksille (vrt. Portanova 2005, 4). Kuten O’Sullivan (2006, 50) kirjoittaa, osallistuessaan taiteen tapahtumaan katsoja-kokija heittäytyy tanssiin taiteen kanssa: tanssiin, jossa – ehkä vain hetkellisesti – käsitys itsestä ja ympäröivästä maailmasta muuttuu. Kontturi, joka yhdistää Manningin tanssin teoretisoinnin johdannossa avaamaani taiteen materiaalisuuksien seuraamisen metodologiaan, muistuttaa, ettei taiteen kanssa tanssiminen ole ainoastaan teoreettinen kielikuva, vaan se perustuu todellisiin, ruumiillisiin kohtaamisiin. Kun taiteen materiaalisuus nähdään alati liikkeessä olevana, vitaalisena voimana, myös taiteen kohtaamisesta tulee tuottavaa kanssa-liikettä. (Kontturi 2018, 29, 38.) *Vaahto* -teoksen nopeasti vaihtuvat äänet, musiikki ja rytmit affektoivat ruumistani, häiritsivät sen stabiiliutta ja sysäsivät sen vastavuoroiseen liikkeeseen. Ympärilläni avautuvat, kaikkien aistien kautta ruumiiseeni vaikuttavat teokset tuntuivat hengittävän yhdessä keuhkojeni tahtiin, virtaavan lävitseni, kutittelevan ihoni pinnalla.

Suut ja syljet -näyttelyn installaatioissa erilaisten materiaalien kirjo on laaja, monipuolinen ja usein yllättäväkin. Tilassa kulkemisesta tuli kuin löytöretkeilyä, kun innoissani löysin teoksista jatkuvasti uusia elementtejä. Vuorovaikutuksessa teosten kanssa liikuinkin näyttelytilaa ympäri tavallisesta galleriakäynnistä poikkeavalla tavalla: kurotellen, kyykistellen, tiettyjen teosten äärelle jatkuvasti uudelleen palaten. Jotkin teosten materiaaleista myös aivan konkreettisesti liikkuvat minun kanssani. Selkein esimerkki on näyttelytilan kanssamme jakaneet elävät kasvit. Vaikkei niiden hienoista liikettä voinut paljain silmin erottaa, tiesin silti, että ne reagoivat jatkuvasti minun ja muiden ihmisten aikaansaamiin vaikutuksiin tilassa ja ohjailivat kasvuaan sen mukaan. Viime vuosikymmeninä kasvien tutkimus on ottanut suuria harppauksia eteenpäin. Tiedämme, että kasvit havainnoivat ja aistivat jatkuvasti ympäristöään ja reagoivat siihen. Ne myös kommunikoivat jatkuvasti keskenään ja jopa muiden lajien kanssa. (Ks. esim. Chamovitz 2012.) Kasvit pyrkivät jatkuvasti mukautumaan ympäristöönsä, kuten valon määrään sekä maaperän- ja ilmanlaatuun sekä niissä tapahtuviin muutoksiin. Nämä muutokset vaikuttavat niiden kasvuun; on vallitsevista olosuhteista kiinni, kuinka nopeasti, kuinka tuuheina ja mihin suuntaan kasvit varsiaan kurottelevat. Vaikka kasvien hienoista liikettä ei paljain silmin voi erottaa, on minun ja kasvien vastavuoroinen tanssi mahdollista havaita muiden aistien kautta. Sateisena päivänä ihmisten ulkoa mukanaan tuoma

kosteus täytti galleriatilan ilman. Samassa tilassa hengittävä ryhmä ihmisiä varmasti nosti hetkellisesti sekä lämpötilaa että ilmassa olevan hiilidioksidin määrää. Vaikkei tätä paljaalla silmällä voinut erottaa, kasvit varmasti tunnistivat nämä muutokset sekä ihmisen liikkeen tilassa ja pyrkivät vastaamaan niihin. Esimerkiksi Leinovirtasen *Mahakompostin liepeillä* -installaation nurkkaan asetetut sammaleet reagoivat ilmankosteuden äkilliseen nousuun levittämällä ympärilleen voimakkaampaa metsäistä tuoksua. Samalla tavalla minä tilassa liikkuvana katsoja-kokijana reagoin kasvien läsnäoloon näkö- ja hajuaistini avulla. Sammaleen levittämän voimakkaan, miellyttävän tuoksun aistiessani lihakseni rentoutuivat ja hengitykseni syveni. Kehoni vastaanotti ei-inhimillisiä affektiivisiä vaikutuksia jo ennen kuin mieleni ehti niitä rekisteröidä.



Kuva 10. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27 min. Kuva: Suvi Vepsä.

Yhtä nopeasti loppuneiden kuin alkaneidenkin vaahtoreivien yllättämänä olen pysähtynyt videoteoksen äärelle. Katseeni vangitsee seinälle heijastettu videokuva riikinkukosta (kuva 11). Suurikokoinen lintu on avannut valtavat pyrstösulkansa levälleen ja löyhyttelee niitä hitaaseen tahtiin. Se tepastelee maahan asetetun, valkoisen joutsenen muotoisen maljakon ympärillä, joka sisältää jotakin ainetta, ehkä ruokaa. Sama maljakko on nyt asetettu näyttelytilaan videokuvan alapuolelle, ja siitä kasvaa pitkiä herneenversoja. Askellus on hidasta, mutta rytmikästä. Se vaikuttaa määrätietoiselta, lähes rituaalinomaiselta. Maahan asetettu esine näyttäisi kiehtovan sitä, mutta jokin pitää sen loitolla. Mitä lintu näkee? Mitä se ajattelee? Huomaamattani alan jälleen liikkua, mukautua linnun pyörivään liikkeeseen; siirrän painoani jalalta toiselle, kunnes askeleeni laajenevat leveämmiksi. Askel eteen, toinen taakse, ympäri. Huomaan kartoittavani ympäröivää tilaa samassa verkkaisessa rytmissä kuin seinälle heijastettu riikinkukko omaansa. Katseeni hyppii näytöltä maahan ja takaisin, kun varon astumasta ympärilläni oleviin installaatioihin. Olen astunut osaksi vastavuoroista liikettä, riikinkukkotanssia, joka järjestelee ruumiillista kokemustani jälleen uudeksi. Liikkeen kautta ruumiini tarkkarajaisena ja itsenäisenä kokonaisuutena häiriintyy, kun kurottaudun kohti teoksen affektiivisia, virtaavia voimia (vrt. Manning 2009, 15). Tällainen tilan kokeminen on nimenomaan kanssa-kokemista, jatkuvaa kanssa-tulemista.



Kuva 11. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27 min. Kuvakaappaus.

Manningin (2009, 14–15) mukaan tanssi, yhdessä liikkuminen, tarjoaa pilkahduksen liikkeen potentiaaliin purkaa maailmaamme hallitsevia dikotomisia kahtiajakoja. Jaot abstraktin ja konkreettisen, orgaanisen ja keinotekoisien, elollisen ja elottoman tai mielen ja ruumiin välillä on liikkeen myötä mahdollista hahmottaa uudesta, liikkuvasta ja muuttuvasta perspektiivistä. ”Kun emme ole enää paikoillamme, maailmakin liikkuu eri tavalla”, Manning (ibid. 15) toteaa. Samaistuessani seinälle heijastetun linnun liikkeisiin tuntuu, että myös rajanvedot ihmisen ja eläimen, inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä alkavat hajota ja sekoittua. Tuntuu, kuin olisin liittynyt osaksi jotain omaa minuuttani paljon suurempaa ja sotkuisempaa sommittumaa. Ehkä tavoitan jotain siitä, mitä Deleuze ja Guattari (ks. esim. 1989, 233, 237–239) kutsuvat ”eläimeksi tulemiseksi”. Tulemisessa ei ole kyse vastaavuudesta, toisen muistuttamisesta tai imitaatiosta, vaan se tapahtuu tietynlaisen läheisyyden alueella eri olioiden välillä. Tuleminen synnyttää affektiivisia kohtaamisia, jotka muodostavat uusia sommittumia. (Stark 2017, 154.) Heittäytyessäni vastavuoroiseen liikkeeseen seinälle heijastetun riikinkukon – tilassa ainoastaan videokuvana olevan, mutta silti oikean, elävän, hengittävän eläimen – kanssa, toimiessani sen tavoin, saan hetkellisesti kiinni jostain tavanomaista katselukokemuksta syvemmästä. Minuuteni rajat tuntuvat hajoavan osaksi uudenlaista sommittumaa, jossa en ole enää keskiössä, vaan vastavuoroisessa liikkeessä väreilevän materian kanssa. Tuleminen on aina vähemmistöksi tulemista: se purkaa etuoikeuksia ja hierarkioita (ibid. 153). Vähemmistöksi tuleminen on kykyä astua ulos binaaristen kahtiajakojen ja normittavien käytänteiden alueelta, vapautumista normeista, joka rikkoo juurtuneita ajattelun kaavoja. (Ks. esim. nikolić 2018.) Eläimeksi, riikinkukoksi tuleminen on liikettä pois päin hierarkioista ja ihmisen positiosta keskeisenä, kaikkea hallitsevana tiedon subjektina (ks. esim. Stark 2017, 154).

Riikinkukkojen rooli *Vahto* -videoteoksessa on vain hetkellinen. Kaksikymmenminuuttisen teoksen aikana kuvat, tunnelmat ja rytmit vaihtuvat tiiviiseen tahtiin. Jo heti alussa äänimaisema liikkuu rentouttavista tuulikelloista iskevään teknomusiikkiin ja sieltä takaisin rauhallisen kesäyön lintujen kuoroon. Jossakin haukkuu koira. Kertojaääni alkaa puhumaan; se maalaillee kuvaa ihmisen evolutiivisesta matkasta merestä kuivalle maalle. Samoissa vetisissä, ruumiillisissa teemoissa liikutaan läpi teoksen. Juuri teoksen äänimaisema teki kokemuksesta voimakkaan, affektiivisen ja ruumiillisen. Ääni ympäröi kuulijansa kokonaisvaltaisesti ja on siten hyvin tilallinen ja kaikkiallinen viestin. Ääniaaltojen heijastuessa pinnoilta ja tunkeutuessa kuulijan ruumiiseen etäisyydet tuntuvat katoavan. Tällä tavalla kuulo tekee näköaistia heikomman erottelun minän ja maailman välille. (Välimäki & Torvinen 2014, 13.)

Ensimmäinen riikinkukon kiekaisu on voimakas ja läpitunkeva. Aluksi en tunnista ääntä. Se jää outoudessaan kuitenkin mieleeni heti ensimmäisestä kerrasta ja palaan siihen useaan otteeseen vielä näyttelyn jälkeen. Riikinkukkojen lisäksi kuulen vuohien määkinää ja kanojen kotkotusta.

Normaaleja monilajisen kanssaelämisen ääniä, jotka ovat toden näköisesti päätyneet videolle sattuman kautta. Kuvassa henkilö puhalttaa pillillä kuplia joutsenmaljakkoon laskettuun siniseen nesteeseen. Kuplien seasta erotan jälleen joutsenmaljakon ympärillä hääräävät linnut. Kun uroslintu värisyttää suuria pyrstösulkiaan, ääni on metallinen, sähköinen – selvästi jälkikäteen tuotettu. Yhdistäen äänen lintujen kimeisiin kiljahduksiin, vihellyksiin ja kiekaisuihin videoteos tuntuu sekoittavan elävän olennon ja teknologian välisiä rajanvetoja. Orgaaninen ja epäorgaaninen, luonnollinen ja keinotekoinen sekoittuvat toisiinsa niin, että on vaikea hahmottaa, mistä mikään ääni todellisuudessa on peräisin. Toisilajiset eläinten, ihmisten ja teknologioiden tuottamat äänet sekoittuvat videolla uudenlaiseksi sommittumaksi, joka luo tilaan omituisen tunnelman.

Suurimman osan ajasta ihmisten äänet kuuluvat videolla selkeänä ja häiriöttömänä, vallaten tilaa muulta hälyltä. Välillä puhe on kaikuvaa, päällekkäistä ja osin vaikeaselkoista. Paikoitellen ääni tuntuu kuitenkin kuuluvan jostain kaukaa, tukahdutettuna ja hiljennettynä. Videon lopussa se tulee taas aivan lähelle, kuiskien suoraan korvaani, miellyttävästi kuin ASMR-videolla²⁴. Taustalla kohisee koski. Niskakarvani nousevat pystyyn. Seuraavaksi kuulen voimistuvaa, nakuttavaa ääntä: kurkkuaan kurlaava sammakko. Ääneen sekoittuu dramaattinen musiikki, sekä kummallista rahinaa, poksahdusta ja tömähälyä, joka muistuttaa hieman levysoittimen neulaa pölyisellä alustalla. Nauliudun videokuvan äärelle. Tunnen nyt sammakoksi paljastuneen eläimen tasaisen, nopearytmisen ääntelyn ruumiissani tavalla, joka saa minut levottomaksi. Olen keskellä äänimaisemaa, sen sisässä, se minussa; lihakseni jännittyvät. Pian videon alusta tutut tuulikellot kuitenkin palauttavat minut tilaan ja hetkeen. Seuraa hiljaisuus, kunnes hetken kuluttua teos alkaa jälleen alusta.

Tilassa kokemiani äänen ja musiikin materiaalisia ja affektiivisiä vaikutuksia voidaan tehdä hahmotettavaksi uusmaterialistisesti *värähtelyn* (engl. *vibration*) käsitteen avulla (ks. esim. Fast, Leppänen & Tiainen 2018; Eidsheim 2015; Grosz 2008). Värähtely on äänen materiaalista liikettä, joka vaikuttaa ruumiiseen, ruumiissa ja eri ruumiiden välillä. Kun ääntä tarkastellaan värähtelynä, huomataan, että se ylittää pelkän kuulorekisterin ja vaikuttaa myös muihin aisteihin, havaintoihin ja tietoon. (Fast, Leppänen & Tiainen 2018.) Koin nämä äänen materiaaliset ulottuvuudet *Vaahto* -

²⁴ ASMR (engl. *Autonomous Sensory Meridian Response*) tarkoittaa autonomisia, rauhoittavia aistielämyksiä, joita ihmiset saavat erityisesti kuulon, näön ja tuntoaistin kautta. Suosituilla ASMR-videoilla näitä aistielämyksiä pyritään aktivoimaan erilaisin visuaalisin ja auditiivisin keinoin. (Ks. esim. ASMR Suomi [www-sivu https://asmr.fi/](https://asmr.fi/)).

videoteoksen kohtaamisessa erityisen vahvasti. Riikinkukon sulkien väristelyyn yhdistetty mekaaninen värisevä ääni sai oloni hämmentyneeksi. Kuulin kertojajäänen kuiskinnan kuin se tulisi aivan läheltä ja niskakarvani nousivat pystyyn. Sammakon nakutus jännitti lihakseni. Ääni aivan konkreettisesti kosketti, mahdollisti uudenvälisiä kohtaamisia, joissa inhimillinen ja ei-inhimillinen, orgaaninen ja ei-orgaaninen, luonnollinen ja teknologinen sekoittuvat toisiinsa muodostaen affekteja, jotka vaikuttavat ruumiiseeni kokonaisvaltaisen aistillisesti.

Kuten Fast, Leppänen ja Tiainen (2018) toteavat, värähtelyn aistiminen ylittää radikaalilla tavalla yksilölliset ruumiit; ne ovat aina laajasti jaettuina ja affektiivisia. Ääni sekoittaa ruumiin sisä- ja ulkopuolen välisiä rajoja ja rikkoo siten perinteisiä, tarkkarajaisia subjektin määritelmiä (Tiainen 2013, 9). Tällainen transversaali potentiaali muuntaa olioiden välisiä suhteita ja on siten myös eettisesti ja poliittisesti merkittävää (Fast, Leppänen & Tiainen 2018). Nämä merkitykset korostuvat Susanna Välimäen ja Juha Torvisen (2014, 9) muotoilemassa *ekokriittisen kuuntelun* käsitteessä. Nykyaikaisen moniaistiseen kohtamiseen liittyvä ekokriittinen kuuntelu on ihmisen äänelliseen olemiseen ja elinpiiriin keskittyvä lukutaidon muoto. Välimäen ja Torvisen mukaan konkreettisenä ilmiönä kuuntelu kurottaa välineelliseltä tasolta sekoittuneen, voimakkaasti ruumiillisen kokemisen tasolle (ibid. 10). Filosofit Jean-Luc Nancy mukailleen he mieltävät kuuntelemisen sekä fyysisessä että kulttuurisessa mielessä resonanssiksi, *myötävärähtelyksi*, jossa kuuntelija uudelleen soi tai kaikuu yhdessä kuuntelun kohteen kanssa. Ekokriittisessä kuuntelussa kuuleminen muuntuu subjektin ja maailman myötävärähtelyn suhteeksi, jossa uudenlaiset mahdolliset merkitykset aktivoituvat. *Vaahto* -teoksen kohdatessani en ainoastaan pintapuolisesti rekisteröi videolta kuuluvia ääniä. Voimakkaana, tilallisena ilmiönä ääni tuntuu resonoivan koko ruumiissani, vaikuttaen kokemukseeni tilasta ja oman ruumiini rajoista.

Kuunteleminen ei tarkoita ainoastaan ääniaineksen havainnointia, vaan myös piilotettujen merkitysten etsimistä. Tällä tavalla kuunteleminen erottuu pelkästä kuulemisesta, joka liittyy ainoastaan merkitysten tunnistamiseen. Kuten Välimäki ja Torvinen muistuttavat, ymmärrykseen ja kunnioittamiseen tähtäävä kuuntelu vaatii kuitenkin aina aikaa ja keskittymistä. (Ibid. 11–13.) Toisena vierailukertanani, jolloin mikrobi-luennon ja hapankurkkutyöpajan vuoksi näyttelyssä oli paikalla tavallista enemmän kävijöitä, en ehtinyt pidemmäksi aikaa syventyä *Vaahto* -videoteokseen ja sen monilajisiin äänimaisemiin. Tästä syystä vierailin näyttelyssä vielä kolmannen kerran. Olin etukäteen päättänyt ottaa mahdollisimman paljon aikaa teosten kohtaamiseen. Seinälle heijastetun videon eteen asetetut pehmeät säkkituolit tarjosivat mukavan paikan istua alas, keskittyä ja kuunnella. Välillä suljin silmäni ja keskityin kuuntelemaan. Ihmisten puheen, erilaisten soittimien ja elektronisesti tuotetun ja muokatun äänen lomasta pystyin tunnistamaan monia toisilajisia eläimiä;

riikinkukkojen lisäksi teoksen kautta ääneen pääsevät myös muut linnut, vuohet sekä kummallisen läpitunkevan nakuttavaa ääntä pitävä sammakko. Äänimaisema oli monipuolinen, paikoin jopa sekava, joten eri eläinten tunnistaminen kaiken muun seasta vaati tarkkaavaista kuuntelua. Pelkän äänen perusteella en edes kaikkia ääniä olisi tunnistanut; esimerkiksi videon loppupuolella hiljalleen voimistuvan nakutuksen tunnistin sammakoksi vasta kuvan siirtyessä sen kiiltävää ihoa kuvaavasta lähikuvasta tunnistettavaan kokokuvaan (kuva 12). Juuri näiden äänien kanssa ruumiini tuntuu kuitenkin resonoivan voimakkaimmin, ja juuri ne palautuvat mieleeni yhä uudelleen näyttelytilasta poistuttuani.



Kuva 12. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus.

Kuuntelemiseen liittyy nykytaiteen tarkastelussa sen konkreettisen, aistittavuuteen viittaavan merkityksen lisäksi myös vertauskuvallisia ulottuvuuksia. Siihen kytkeytyy esimerkiksi kysymys vallasta: Kenen ääntä kuulemme? Kenelle annamme mahdollisuuden tulla kuulluiksi? Ekokriittinen kuuntelu on syrjään sysättyjen (ei-inhimillisten) toisten kuuntelemista. (Ibid. 11–12.) Ekokriittisen kuuntelun kautta herkistymme ”syrjäytettyjen puheelle” (nikolić 2018); niiden toisten, joiden merkityksen ja ainutlaatuisuuden niin herkästi arkisissa toimissamme ja ihmiskeskeisessä ajattelussamme tulemme sivuuttaneeksi. Keskittyessäni videoteoksessa nimenomaan toislaajisten eläinten ääntelyyn muiden äänten keskellä, myötävärähdellessäni yhdessä niiden kanssa, harjoitan – vielä sitä tietämättäni – ekokriittistä kuuntelua. Ei-inhimillisten toisten kuunteleminen ei kuitenkaan

koskaan voi tähdätä täydelliseen ymmärrykseen. Vaikka voimme tiiviin kanssaelämisen kautta oppia ymmärtämään toislajisten eläinten tapaa olla ja kommunikoida, jäävät ne lopulta aina meille osittain vieraksi. Monilajisten suhteiden vaaliminen näistä ylittämättömistä eroista huolimatta on tärkeää toisenlaisten tulevaisuuksien tavoittelun kannalta. Voimme aina pyrkiä kommunikoimaan toisten kanssa näiden erojen ylitse, luomaan paikantuneita ja osittaisia yhteyksiä kanssaeläjiimme. (Haraway 2003, 48–49.) Myötätuntoisesti eläminen ei vaadi täyttä ymmärrystä, vaan avoimuutta kohtaamisille ja toisen läheisyydelle (Barad 2012, 219). Vastavuoroisen liikkeen ja myötävärähtelyn kautta pystyn *Vahto*-videoteosta katsoessani tuntemaan toislajisten eläinten läheisyyden, vaikkei yksikään niistä varsinaisesti jaakaan tilaa kanssani. Värähtely ei siten ole pelkkä metafora, vaan se ilmentää myös konkreettisesti ihmisten ja muiden olentojen välisiä materiaalisia yhteenkietoutumisia (Eidsheim 2015, 16).

Ymmärrän nyt paremmin kuin aiemmin, ettei videolla ääntele ainoastaan mikä tahansa eläin, vaan elävä, tunteva yksilö, jolla on omat aivoituksensa ja arvoituksensa. Vastavuoroisissa kanssakokemisen, liikkeen ja myötävärähtelyn prosesseissa aktivoituvat materiaaliset ja affektiiviset voimat ylittävät näin pelkän representaation tason. Tilassa sieltä täältä löytyvät materiaalit voimistavat kokemustani todellisen eläinyksilön kohtaamisesta; vaikken voi tietää, ovatko tyynyille asetetut ulosteet tai keraamisista astioista ulos työntyvät sulat juuri tuon videolla näkyvän riikinkukon, ne tuntuivat korostavan eläimen läsnäoloa. Tällaisia lajien välisiä merkityksellisiä kohtaamisia korostaa myös Haraway kirjoittaessaan monilajisen yhteiselon edellytyksistä. Hän painottaa mukaan todellisten, aktuaalisten kohtaamisten tärkeyttä; katsomme eläintä ja se katsoo meitä takaisin.²⁵ (Haraway 2003, 19–27; ks. myös Rosiek, Snyder & Pratt 2020) Vaikka en voinut näyttelytilassa tavoittaa videolla näkyvän eläimen katsetta, kykenin äänen ja myötävärähtelyn avulla kuitenkin tavoittamaan jotain tästä vastavuoroisuudesta. Myötävärähtelyn idea tulee mielestäni lähelle Harawayn (2008, 19) peräänkuuluttamaa *kunnioittavaa takaisin katsomista*²⁶, jossa toisen merkitys todella huomataan niissä suhteisuuksien rihmastoissa, joihin kietoudumme. *Vahto* -videoteoksen toislajisia eläimiä katsoessani ja kuunnellessani ajatukseni kulkeutuvat kysymyksiin siitä, mitä toislajisten eläinten kohtaaminen todella tarkoittaa. Elämme toisiinsa lajeihin tiukasti kietoutuneina, mutta osaammeko todella kuunnella niitä, ja lopulta vastata siihen, mitä ne meille yrittävät kertoa? Millä tavoin kohtaamiset kannustavat meitä toimimaan? Millaista vastuunkantoa ne meiltä vaativat?

²⁵ Ihmisen ja eläimen välisestä kohtaamisesta ja katseesta on kirjoittanut myös filosofi Jacques Derrida teoksessaan *Eläin, joka siis olen* (2019 [2006])

²⁶ Käännös: Hyvärinen 2017, 38.

3.2. Huokoistuminen

Riina Hannulan *Compose, compost* -videoesnessä eräs huomioni kiinnittänyt toistuva elementti on lähikuva ihmisen vatsan päälle asetuista käsistä (kuva 13). Ne silittelevät, puristelevat, vääntelevät ja venyttävät, joustavaa ihoa. Vatsaksi nahan tunnistaa kuvaruudun keskiöön asettuvasta navasta, joka liikkuu sormien liikkeiden mukana. Videolla kertojaääni pohtii kriittiseen sävyyn nykypäivälle ominaista ruuan, syömisen ja terveyden eräänlaista fetisointia trendikkäine dieetteineen ja somepostauksineen. ”Ruuasta puhuminen palauttaa kaikki aineet henkilöön, joka rakentuu dieetistään ja food post -hashtageistä.” (*Compose, compost* -videoteos, kohdassa 00.05.32.) Tällaisissa yksilökeskeisissä käytänteissä jäävät usein huomiotta ravinnonsaantiimme olennaisesti liittyvät toiset lajit, kuten kasvit ja eläimet, joita syömme, sekä mikrobit, joiden panos ruuansulatuksemme toiminnassa on meille elintärkeä. Konkreettiseksi muistutukseksi tästä teoksen alkupuolella vatsanahkaa puristelevia käsiä kuvaavan videon päälle on liitetty kuvia erilaisista mikrobeista. Hannulan videoessee muistuttaa katsoja-kokijaa mikrobiaalisten kanssaeläijemme perustavanlaatuisesta tärkeydestä oman hyvinvointimme ja terveytemme kannalta. Vaikka tämä tosiasia on tunnustettu tieteessä jo pitkään, arjessamme emme sitä useinkaan osaa huomioida.

Luonnontieteissä tutkimus ihmisten ja mikrobien suhteista on viime vuosikymmenten aikana ottanut suuria harppauksia eteenpäin. Erityisesti suolistomikrobien merkitystä ihmisen toiminnan ja terveyden taustalla on tutkittu paljon, ja luonnontieteissä vallitseekin jo konsensus siitä, että ihmislaji todella elää symbioottisessa suhteessa mikrobiominsa²⁷ kanssa. Tarjoamme mikrobeille jatkuvan ravinnon ja suojan, ja ne vastavuoroisesti vaikuttavat elintärkeisiin ruumiintoimintoihimme, kuten ruuansulatukseen, ravinteiden saantiin sekä aivojen toimintaan (Ks. esim. Dinan et al. 2015.) Näiden biologia-, evoluutio- sekä ihmiskäsitystämme radikaalisti muokanneiden tieteellisten kehityssuuntien myötä myös humanistisissa tieteissä on alettu puhumaan jopa *mikrobiaalisesta käänteestä*²⁸ (ks. Hebrechter 2017, 354–356). Kasvava ymmärrys ihmisten ja mikrobien välisistä biologisista ja evolutiivisista yhteenkietoutumisista purkaa vakiintuneita humanistisia käsityksiä ihmisen erityisyydestä suhteessa muihin lajeihin (Ironstone 2019, 356–357, 359). Uusimpien tutkimuksien valossa käsitys ihmisestä holobionttina²⁹, monilajisena ekologisenä sommittumana on kasvattanut suosiotaan (ks. esim. Haraway 2016, 60; Hebrechter 2017, 360).

²⁷ Mikrobiomeilla tarkoitetaan ihmisen ihoa ja eri ruumiinonteloiden limakalvoja asuttavia monimuotoisia mikrobisyhteisöjä (ks. esim. Salonen 2013).

²⁸ Tässä yhteydessä on puhuttu myös *probioottisesta käänteestä* (ks. esim. Lorimer 2020).

²⁹ Holobiontti on biologi Lynn Margulisin kehittämä termi, joka viittaa ekologiseen sommittumaan, jonka muodostavat jokin suurempi monisolainen eliö, kuten ihminen ja siinä elävät lajit, kuten bakteerit ja loiset (ks. esim. Guerrero, Margulis & Berlanga 2013).

Tällaista näkemystä peräänkuuluttaa myös *Compose, compost*, ja laajemmin koko Suut ja syljet -näyttely.

Muutaman minuutin kuluttua sama kuva ilmestyy ruudulle jälleen. Tällä kertaa se on asetettu pystyyn, hieman vinoon heinää märehyvän vuohen kuvan päälle. Välillä videolla vilahtaa lyhyitä pätkiä maitoa lypsävistä käsistä. Vuohi vaihtuu banaaneja mutustaviin kesykaneihin. Kertojaääni pohtii välineellistä suhtautumistamme ei-inhimillisiin toisiin syömiseen liittyvissä prosesseissa; olemme tottuneet tarkastelemaan toislaisia kanssaeläjiämme ainoastaan niiden tuottaman hyödyn tai haitan kannalta. Kuten jo edellisessä luvussa monilajisen hoivan käsitteen kautta osoitin, *Compose, compost* -videoteos kutsuu katsojaa pohtimaan uudelleen tällaisten hierarkioiden mielekkyyttä. Samaistamalla visuaalisesti ihmisruumiin ja itseään ravitsevat toislaiset eläimet teos asettaa lajit toistensa kanssa samalle tasolle; loppujen lopuksi ruumiillisuutemme ei eroa toisistaan kovinkaan merkittävillä tavoilla. Tämä samaistaminen näyttäytyy yhä vahvempana teoksen myöhemmässä osassa, jossa vatsanahkaa muovailevat kädet vaihtuvat äkisti videokuvaan riikinkukon pyrstösulista ja linnun peräaukosta niiden keskellä. ”Ihmisen suoli on yhtä villinä ja taiteellisena samalla viivalla vuohen tai kanan suolen vierellä”, toteaa videon kertoja. Eroista huolimatta muistutamme rakenteellisesti toisiamme, ja lukemattomat mikrobien yhteisöt asuttavat meitä kaikkia. Kuten feministifilosofi Stacy Alaimo (2016, 116) esittää, fyysisen samankaltaisuuden ymmärtäminen voi olla myös tie eettisempien, läheisempien monilajisten suhteiden syntymiseen. Anatominen samankaltaisuus toislaisien eläinten kanssa haastaa käsitystä ihmisestä erityisenä, muita kaikin tavoin kehittyneempänä lajina.

Videoteosta katsellessani huomaan oman käteni hakeutuneen automaattisesti lepäämään alavatsalleni. Nipistä vatsan paksua ihoa hennosti ohuen paidan läpi. Videon loppupuolella kamera viipyilee riikinkukon peräpäässä. Kertojaääni pohtii ulosteen materiaalisuutta ja sen merkitystä niin ruumiillisten prosessien lopputuotteena kuin tärkeänä osana luonnon ravintoketjujen kiertoa. Tunnen oloni samaan aikaan sekä kiinnostuneeksi että vaivaantuneeksi. Käteni alla tunnen oman suolistoni hienoisen liikehdinnän. Yhtäkkinen tietoisuus oman ruumiini pinnoista saa oloni epämukavaksi. Hengitän syvään, kiemurtelen hieman sohvaa vasten.

Näitä videoteoksen minussa herättämiä negatiivisia affekteja, kuten epämääräistä epämukavuuden tunnetta voi tehdä ymmärrettäväksi objektin käsitteen kautta. Julia Kristevan tunnetun ja erityisesti feministisessä tutkimuksessa paljon hyödynnetyn teorian mukaan objekti on jotain liminaalista, rajapinnoilla liikkuvaa ja merkitykseltään häilyvää (Kristeva 1982, 1). Näistä rajapinnoista tärkein on se, joka erottaa ruumiin sisä- ja ulkopuolen, itsen toisesta, subjektin objektista (Betterton 1996, 133). Objekti on jotain, joka kielletään ja sysätään syrjään ruumiin ulkopuolelle siihen

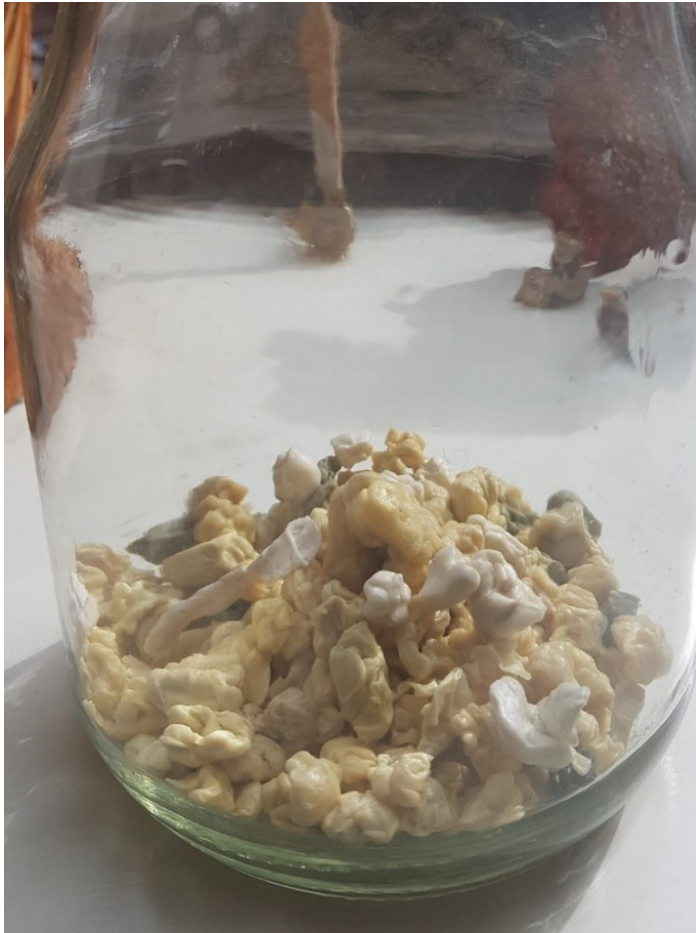
kuulumattomana, mutta jota silti on mahdotonta täysin erottaa tai hylätä. Tästä syystä abjekti samaan aikaan inhottaa ja kiehtoo. (Kristeva 1982, 1–2.) Shokeeraavat, inhottavat kuvastot, kuten omituisena tai hirviömäisenä näyttäytyvä ruumiillisuus, lika ja ruumiin eritteet ovat yleisiä abjektiaihteita, jota on hyödynnetty myös niin kutsutussa abjektitaiteessa (ks. esim. Betterton 1996; Livingston 2016). Erityisesti feministisessä taiteessa erilaiset abjektiota käsittelevät aiheet on jo viime vuosikymmenen puolella otettu haltuun pyrkimyksenä käsitellä yhteiskunnassa vallitsevaa misogyniaa ja naisruumiin halveksuntaa, sekä problematisoida ennestään essentialistisia oletuksia naiseudesta, ruumiillisuudesta ja sukupuolierosta (Betterton 1996, 138).



Kuva 13. Hannula, Riina, *Compose, compost*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 25 min. Kuvakaappaus.

En näe *Compose, compost* -teoksen asettuvan mutkattomasti abjektitaiteen kategoriaan, mutta se hyödyntää abjektiaiheiden synnyttämiä reaktioita sekä visuaalisesti että tekstuaalisesti tarkastellessaan ihmisruumiin rajoja suhteessa toisiin lajeihin, jaettuina ruumiillisina prosesseina melko peittelemättömästi kuvaten. Hannulan teoksessa problematisoiduksi ei tule sukupuoliero tai naisen asema yhteiskunnassa, vaan länsimaiseen ajatteluun syvään juurtuneet käsitykset niin lajien välisistä ylittämättömistä eroista kuin ihmisen erityisyydestä ja etäisyydestä suhteessa ei-inhimilliseen maailmaan. Taidehistorioitsija Rosemary Bettertonin (1996, 132) mukaan abjektitaiteessa, jossa tarkastellaan ruumiin marginaaleja sekä sen oraalisia ja eroottisia mielihyviä, voidaan nähdä yritys tutkia ristiriitaista kiehtoutumistamme sekä pelkojamme itseämme kohtaan muuttuvina, kuluttavina ja ruumiillisina olentoina. Kun ihmisen ruumiillisuus samaistetaan eläimen

ruumiiseen, kuten Hannulan teoksessa, nousee pintaan jälleen uusi pelko: ihminen eläimenä, vain yhtenä lajina muiden joukossa (vrt. Alaimo 2016, 116).



Kuva 14. Leinovirtanen, Oona, *Sylkiöt*, 2017-jatkuva. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Myös Leinovirtasen *Sylkiöt* -installaatiossa liikutaan ihmisen ruuansulatuselimistössä – nyt kuitenkin prosessin alkupäässä. Kannettoman lasipurkin pohjalle on kerätty pieni kasa kuivuneita purukumin paloja (kuva 14). Ne ovat eri värisiä, kokoisia ja muotoisia; osa harmaan keltaisiksi kuivuneita, osa edelleen puhtaan valkoisia. Tarkastelen palasia lähempää installaation yhteyteen asetetun suurennuslasin avulla. Kiiltävästä, kovettuneesta pinnasta voi edelleen selvästi havaita hampaiden jättämät jäljet. *Sylkiöt* -installaatiossa keskeisin materiaali on ollut taiteilijan pureskelema purukumi, jota tämä on kerännyt pikkuhiljaa pitkän ajanjakson aikana. Syljeksityt purukumin palaset ovat taiteilijan työhuoneella muotoutuneet pikkuruisiksi veistoksiksi, joihin on tarttunut myös muita jättemateriaaleja, kuten hiuksia, hedelmien kuoria sekä muita ruuantähteitä. Materiaalit ovat arkisia ja itsellenikin hyvin tuttuja. Katsellessani pureksittuja ja pois syljettyjä materiaaleja voin tuntea, miltä ne suussani tuntuisivat; muistan paprikan makeuden, haistan

mandariinien hennon kirpeän tuoksun. Voin kuvitella, miltä kova ruisleipä tuntuu jäykissä leukalihaksissani, tai miten iloisesti viinirypäleet rouskuvat niitä pureskellessani. Teosten materiaalit muistuttavat arkisista syömisen käytänteistä, joihin tavallisesti en juurikaan kiinnitä huomiota. Toisella näyttelyvierailullani tilassa leijaileva voimakas ruuan ja mausteiden tuoksu voimistaa kokemusta tuota entisestään. Tuttuuden tunne ylittää pelkän tunnistamisen kokemuksen; se on ruumiillista ja aistillista ja siten voimakkaampaa.

Tutkiessani Leinovirtasen teoksia tarkemmin kuulen takaani maiskuttelevaan, rouskuvaan ääneen. Käännän huomioni huoneen toiselle puolelle heijastettuun *Vaahtoon*:

Meissä syödään koko ajan. Meitä syödään koko ajan. Meille syödään koko ajan. Me syömme mikrobeja. Mikrobeille. Me syötämme. Me syötämme mikrobeja. Syömme mikrobeille. Kun syömme, mikrobit syöttävät meitä. Me olemme mikrobeissa. Mikrobit ovat meissä. Olemmeko me mikrobeja? (*Vaaho*-videoteos, kohdassa 00.19.37)

Seinälle heijastuu kuva hampaitaan pesevästä henkilöstä (kuva 15). Hän sylkee hammastahnavaahdon maahan alustalle, joka näyttää veneen pohjalta. Maassa on myös saippuanpalasia, joilla henkilö alkaa hangata käsiään ja venettä. ”Syömällä sekoitumme mikrobeihin, pesemällä erottaudumme mikrobeista”, toteaa kertojaääni. Käännän katseeni takaisin Sylkiöihin. Jatkuvasti tilassa pyörivä videoteos tuntuu sysäävän installaatioiden materiaalisuudet liikkeelle uudella tavalla. Tilassa olevat teokset toimivat vuorovaikutteisessa suhteessa keskenään, ja tämä yhteisvaikutus muodostaa ainutkertaisen tapahtuman, jossa aktivoituvat affektit vaikuttavat myös minun ruumiiseen katsoja-kokijana. Videoteos muistuttaa minua jälleen näkymättömien kanssatoimijoideni olemassaolosta. Tulen jälleen tietoiseksi omasta ruumiistani, sen rajoista, sekä siitä, mikä sen potentiaalisesti kykenee läpäisemään. Onko erottelu todellisuudessa koskaan mahdollista? Onko meillä mahdollisuutta valita, millaiset voimat ruumiitamme läpäisevät? Vatsassani kiertää, kuin vastauksena kysymykseeni. Edellisestä ruokailustani on kulunut jo aikaa.

Aineenvaihdunta, jossa ruumiin ulko- ja sisäpuoli sekoittuvat on Bennettin (2020, 84) mukaan konkreettinen esimerkki materian vitaalista voimasta. Ruoka-aineen tuottava voima vaikuttaa ruumiiseemme ja voi muovata sitä sekä aiheuttaen erilaisia tuntemuksia että konkreettisesti muuttamalla kehomme toimintaa ja ulkonäköä. Syöminen on asettumista osaksi erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden sommittumaa, jossa kaikki osapuolet tulevat uudeksi. (Ibid. 82–83.) Myös ruuan ja syömisen kulttuurisista, sosiaalisista ja subjektiivisista ulottuvuuksista kirjoittavan tutkija Elspeth Probynin (2000, 4) mukaan kytkeydymme syödessämme osaksi erilaisia

sommittumia, jotka muokkaavat meitä ja ruumistamme. Syödessään ruumis avautuu sen ulkopuoliselle maailmalle, jolloin raja ruumiin sisä- ja ulkopuolen välillä muuttuu häilyväksi (ibid.; ks. myös Bennett 2020, 83; Betterton 1996, 139). Kuten Leinovirtanen Sylkiöt -installaatiota kuvaavassa näyttelytekstissään muistuttaa, syöminen on aina mikrobialista toimintaa. Syömisestä muodostamassa sommittumassa mikrobit ovat keskeisiä toimijoita, jotka auttavat sulauttamaan ruuan osaksi ruumistani. Teoksien materiaalisuuksien aktivoimat ruumiilliset tunnut edelleen vahvistavat kokemustani tästä monilajisesta yhteismuotoutumisesta.



Kuva 15. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus.

Kiertäessäni tilaa tarkastelen ympärilläni avautuvien teosten materiaalisuuksia uudelleen pohtien nyt, millaisia näkymättömiä ei-inhimillisiä maailmoja ne pitävät sisällään. Vaikka ne ovat havaintokykyäni ulottumattomissa, tunnen niihin nyt uudenlaista yhteyttä. Alaimon (2010, passim.) käsite *transkorporealisuus*³⁰ (engl. *transcorporeality*) on hyödyllinen tämän kokemuksen sanoittamisessa. Käsitteenä transkorporealisuus alleviivaa sitä, miten ihminen on aina erottamaton osa ympäristöään ja kytköksissä sen ei-inhimillisiin toimijuuksiin. Transkorporealisuus

³⁰ Aiemmin käytetty suomennos 'ruumiidenvälisyys' (ks. esim. Vauhkonen 2020, 25) on mielestäni sikäli harhaanjohtava, että se jossain määrin implikoi edelleen tarkkarajaisia, toistaan erillisiä ruumiita, joiden *välissä* jotakin tapahtuu. Latinankielinen partikkeli "trans", joka esiintyy useiden sanojen ja käsitteiden etuliitteenä, viittaa kuitenkin nimenomaan jonkin *ylittämiseen*. Koska ruumiidenvälisyys ei käännökseenä mielestäni täysin tavoita käsitteen kaikkia ulottuvuuksia, olen itse päätenyt olemaan kääntämättä käsitettä.

havainnollistaa sitä, miten ihmisen ruumiillisuus ja ei-inhimillinen ”luonto” ovat aina jo valmiiksi sekoittuneita, eikä tarkkarajaisia erotteluja ole mielekäästä tehdä. Korostamalla liikettä ruumiiden välillä, niiden kautta ja niiden lävitse, ruumiidenvälisyys paljastaa inhimillisten ja ei-inhimillisten maailmojen yhteenkietoutumisia ja risteymiä. (Ibid. 2.)

Kuten kaikkialla ympärilläni, mikrobit ovat jo minussa. Transkorporeaalisuuden kautta kanssakokeminen avautuu entistä konkreettisemmaksi toiminnaksi. Nykytutkimuksen valossa tiedämme erilaisten mikrobiomien asuttavan meitä ja vaikuttavan ruumiimme toimintaan ja jopa ajatteluomme monin eri tavoin (ks. esim. Dinan et al. 2015, 2). Suolistoni ja aivoni kommunikoivat jatkuvasti keskenään välittäen tietoa kehomme tilasta. Tämä on mahdollista kokea hyvin konkreettisesti: tuntiessani inhotusta videoruudulla näkemääni kohtaan tai häkeltyessäni yhtäkkisestä ymmärryksestä ruumiini kytkeytymisestä sen ulkopuolisiin ei-inhimillisiin toimijoihin vatsanpohjaani kalvaa omituinen tunne. Samoin esimerkiksi tuona tiettyinä päivinä syömäni ruoka, jota suolistomikrobini parhaillaan pilkkovat, hajottavat ja lajittelevat, vaikuttaa konkreettisesti mielialaani ja vireystilaani. Kaiken, mitä koen, koen yhdessä mikrobikumppanieni kanssa. Ehkä juuri mikrobit ovat vanhimpia kumppanuuslajejamme? Vaikka olin jo aiemmin ollut tietoinen mikrobien merkityksestä ihmisen terveydelle, vasta Suut ja syljet -näyttelyn teosten materiaalisuuksien esiin nostattamat tunnut, voimat ja intensiteetit saivat minut todella hahmottamaan, kuinka kietoutuneita toisiimme lopulta olemme. Monilajisella taiteella on näyttäisi siten olevan aivan erityinen kyky tehdä transkorporeaalisuutta käsitettäväksi. Suut ja syljet -näyttelyn kyky affektoida, vaikuttaa suoraan katsoja-kokijan ruumiiseen aivan erityisillä, ennakoimattomilla tavoilla asettaa minut osaksi materiaalisten voimien liikettä, jossa minuuteni rajat huokoistuvat.

Myös Alaimo nimeää yhdeksi keskeisimmistä transkorporeaalisuuden ilmentymistä ruuan ja syömisen. Syömisessä on kyse muodonmuutoksesta, jossa kasvit ja eläimet tulevat osaksi ihmislihaa. Ruoka, jota syömme muuttaa meitä, mutta toiminta ei koskaan ole suoraviivaista; erilaisia, ennakoimattomiakin toimijuuksia saattaa paljastua ruuan matkalla maasta suuhun ja ruumiiseen. (Alaimo 2010, 12.) Tätä ennakoimattomuutta kuvaa erityisen hyvin myös feministifilosofi Nancy Tuanan (2008) transkorporeaalisuutta hyvin lähelle tuleva käsite *sitkeä huokoisuus* (engl. *viscous porosity*)³¹. Käsite auttaa ymmärtämään monimuotoisia kanssakäymisiä erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten olioiden välillä sekä sitä, miten subjekti muotoutuu aina

³¹ Käsitteen avulla Tuana kuvaa hurrikaani Katriinan aiheuttamia tuhoja, niiden ennakoimattomia ei-inhimillisiä voimia ja vaikutusta ihmisiin. Myös Kristen Simmons (2017) puhuu huokoisuudesta kirjoittaessaan asuttajakolonialismista, alkuperäiskansojen sorrosta ja ympäristötuhoista.

suhteessa toisiin. Sitkeä huokoisuus korostaa sitä, miten toimijuus muotoutuu aina monimutkaisissa suhteisuuksien rihmastoissa (ibid. 188). Oman ruumiimme ja sitä ympäröivän maailman välinen raja on aina huokoinen, ja sekoittumiset jättävät aina jälkensä; ei-inhimilliset voimat tarttuvat sitkeästi ruumiiseemme ja vaikuttavat siten kaikkeen olemiseemme (ibid. 199). Itse asiassa tuo huokoisuus on olemassaolomme elinehto; ruumiimme tarvitsee ilmaa hengittäääkseen sekä vettä ja toisia lajeja ravinnokseen (ibid. 198; ks. myös Ironstone 2019, 329). Huokoisuudella on kuitenkin myös haittansa: ruumiimme ei täysin kykene pitämään meistä erossa sitä uhkaavia vaaroja ja kutsumattomia vieraita.³² Emme voisi selvitä ilman ilmaa, vettä ja ruokaa – tai mikrobeja – mutta näiden materiaalien, samoin kuin kehomme sitkeä huokoisuus altistaa meidät usein ennakoimattomille vaaroille, joista koronavirus on hyvä esimerkki. (Ibid. 198.) Tämän jännitteen ympärillä huomasin myös itse kipuilevani Suut ja syljet -näyttelyn kohtaamistapahtumassa.

Teosten aikaansaamaa tietoisuutta omasta ruumiistani, sen rajoista ja liikkeistä sekä niistä lukuisista ei-inhimillisistä toisista, jotka sitä asuttavat joko pysyvästi tai hetkellisesti, ei ollut aina täysin helppoa sulattaa, mutta ehkä juuri siksi se oli erityisen merkityksellistä. Kuten Barad (2012, 217) muistuttaa, tunne altistumisesta ei-inhimillisten toisten vaikutuksille on edellytys sille haavoittuvuudelle ja avoimuudelle, jota eettisempi yhteiselo meiltä vaatii. Maailmojemme huokoisuuden ymmärtäminen saattaakin olla avain siihen, että voisimme tuntea toinen toisemme toisin (ks. Simmons 2017). Suut ja syljet -näyttelyssä kohtaamani ei-inhimillisten toimijuuksien voimat sysäsivät ainakin minua katsoja-kokijana kohti tällaista ymmärrystä.

Edellä esittelin lyhyesti taiteilija-tutkija mirko nikolićin muotoilemaa ajatusta uusmaterialistisesta, feministisestä ekologisesta praktiikasta. Haluan tässä hetkeksi palata tuohon ajatukseen. Nikolićin muotoilema ekologinen ajattelu kietoutuu erityisesti kysymykseen erosta: ekologia on antautumista toiseuden vietäväksi, toiseuden, joka ei ole tarkoitettu vain ”muukalaisuutta”, vaan täydellistä, radikaalia toiseutta. Tämä toinen ei kuitenkaan tarkoita mitään itsen ulkopuolista, ympäristöä ”tuolla jossain”, johon pyrimme pääsemään sisään, vaan syrjäytettyjä toisia oman maailmamme sisällä, sekä yhteyksien etsimistä näissä eroissa (nikolić 2018; 2017, 484). Kuten Barad (2012, 216) esittää, ainoastaan kohtaamalla tämän toiseuden itsessämme, ei-inhimillisen inhimillisessä, voimme mahdollisesti astua lähemmäksi eettisempiä, vastuullisempia ja myötätuntoisempia ekologioita. Suut ja syljet -näyttely teki tällaisen kohtaamisen mahdolliseksi.

³² Tuana itse käyttää esimerkkinä mikromuovia, joka tunkeutuu kehoomme ja aiheuttaa erilaisia haittoja, kuten syöpää.

4. Kanssa-ajattelu: antroposeenin elementit

Seuraavaksi hahmottelen monilajisen taiteen kanssa-ajattelun mahdollisuuksia kolmen näyttelyssä keskeisen materiaalin kautta, joita ovat maa, vesi ja kasvit. Materiaalien merkitys tutkielmani aiheen kannalta nousee erityisesti niiden kytkeytymisestä antroposeenin ajan kysymyksiin. Maaperä, vesi ja kasvit ovat antroposeenin ajan keskeisiä elementtejä, joiden vitaalin, ihmisestä riippumattoman toimijuuden (vrt. Bennett 2020) ymmärtäminen on tulevaisuutemme kannalta elintärkeää. Esitän, että taideteosten kanssa ajattelu voi auttaa meitä tiedostamaan myös perinteisesti pysähtyneiksi ja passiivisiksi materiaaleiksi miellettyjen ei-inhimillisten Toisten toimijuuden.

Kanssa-ajattelussa katsoja-kokijan on avauduttava materiaalien merkityksille ja historioille, seurattava mihin ne johdattavat. Olemukseltaan se tulee lähelle sitä, mitä kasveista kirjoittava filosofi Michael Marder on kutsunut *kasviajatteluksi*: Se on epäessentiaalista, virtaavaa, avointa, ei-binääristä, ei-representationaalista ja immanenttia ajattelua (Marder 2013a, 152). Kasviajattelu on aina saumattomasti yhteydessä sitä ympäröivään fyysiseen tilaan (Marder 2013b, 130). Samalla tavalla kanssa-ajattelu on aina erottamatonta niistä materiaaleista, joiden kanssa se yhteismuotoutuu. Kasvien toiminnalla ei koskaan ole vain yhtä tiettyä päämäärää tai tarkoitusta, vaan se jakautuu rihmastonomaisesti moniin eri suuntiin, kuitenkin aina jotain toista kohti kurottaen. (Marder 2013a, 153–154.) Kuten O’Sullivanin (ibid. 18) esittää, myös taiteen kanssa kirjoittaminen – joka lopulta tarkoittaa kanssa-ajattelua – on rihmastonomainen projekti, jossa uusia, odottamattomia yhteyksiä löytyy jatkuvasti.

4.1. Humustumisia

Kiertäessäni ympäri näyttelytilaa löydän jatkuvasti uusia, toinen toistaan kiinnostavampia maaelementtejä. Huoneen keskelle rakennetun Lilli Haapalan *This place, under the purple waters* -installaation pohjustavana materiaalina toimii ohut kerros vaaleaa, karkeaa hiekkaa. Oona Leinovirtasen *Mahakompostin liepeillä* -teoksessa (kuva 16) multaa on ripoteltu pitkin lattiaa muun kompostoituvan aineksen sekaan. Installaation osana on myös pinnaltaan sileäksi veistetty pyöreä puupölkky. Sen päälle on asetettu samanmuotoiseksi leikattu multapaakku, jonka päällä on punainen, kuivatettu scoby-sieni. Mullan pinnalla kiemurtelee ohut juurien rihmasto, joka tosin vaikuttaa jo kuolleeksi kuivahtaneelta. Lisäksi sen päälle on aseteltu siistiin muodostelmaan herneitä, joista osa on näyttelyn loppupuolella alkanut itämään. Leinovirtasen *Kirppis* -teoksessa

niinikään herneenversot kasvavat spiraalimaisen suolen muotoisessa astiassa, jossa multa on savisen kokkareista. Samoja herneitä on istutettu myös jo aiemmin mainitsemaani pieneen joutsenmaljakkoon, jossa multa on selvästi hiekkaisempaa ja hienompaa. Riina Hannula puolestaan tutkii maan, humuksen ja kompostoitumisen kysymyksiä sekä *Compose, compost* -videoesnessään että *We give a shit* -installaatioissaan, jossa kompostoituu multa on istutettu värinokkosia. Maa-aines on näyttelyssä toistuva elementti, joka kutsuu katsoja-kokijaa seuraamaan itseään kanssa-ajattelun monilajisiin rihmastoisiin.



Kuva 16. Leinovirtanen, Oona, *Mahakompostin liepeillä*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Ensimmäisellä vierailukerralla huomioni kiinnittää näyttelytilan nurkkaan, oven sivuun asetettu valkoinen muovisanko (kuva 17). Sen kyljessä olevasta etiketistä ei saa enää selvää, joten sen alkuperäinen sisältö on voinut olla mitä vain elintarvikkeista seinämaaliin. Kävelen lähemmäs ja huomaan sangon olevan puolillaan savista multa. Arkisuudessaan ja yksinäisyydessään se näyttää tilaan kuulumattomalta. Sankoa ei ole merkitty teoskarttaan, eikä se muutenkaan vaikuta olevan osa mitään installaatiota. On kuin se olisi vain unohdettu paikoilleen kesken töiden, kuin sen olisi ollut tarkoitus olla jossain muualla, mutta se olisi työskentelyn tohinassa jäänyt huoneen nurkkaan kyhjäyttämään. Näky on banaaliudessaan ihastuttava. Tylsyydessään sanko johdattaa niiden samojen

arkisten hoivan ja huolenpidon praktiikoiden äärelle, joista puhuin tutkielmani toisessa luvussa; se on tilaan jätetty materiaallinen todiste niistä todellisista monilajisista kanssa-tekemisen praktiikoista, joita Riina Hannula videoesnessään *Compose, compost* kuvaa.

Näyttelyn alussa sangossa oleva maa-aines vaikuttaa vielä kostealta. Se on väriltään syvän mustanruskeaa ja ravinteikkaan näköistä. Materiaali aktivoi halun koskettaa, upottaa sormeni sankoon ja tunnustella, pitääkö näköhavaintoni lainkaan paikkansa. Seuraavalla viikolla savi on kuitenkin jo kuivahtanut. Sen väri on vaalentunut ja pinta alkanut halkeilla. Ajatukseni kulkeutuvat antroposeenin ajan ympäristökriiseihin; kuvastoihin samalla tavalla halkeileviksi kuivuneista pelloista ja vesistöistä, jotka paikkoja asuttavien ihmisten mukaan vielä muutama hetki sitten loistivat vehreyttään. Äärimmäisen kuivuuden kaltaisten sään ääriolosuhteiden yleistymisestä on tiedemaailmassa varoiteltu jo vuosikymmeniä, eivätkä tämänkaltaiset kuvastot juuri länsimaista katsojaa jää kovinkaan pitkäksi aikaa vaivaamaan. Katastrofit tapahtuvat aina ”siellä jossain”, tarpeeksi kaukana, että ne on helppo ohittaa olan kohautuksin. Sankoon kuivahtanut savi kuitenkin muistuttaa minua siitä, kuinka nopeasti muutos voi tapahtua myös aivan lähellä. Se myös sysää pohtimaan tarkemmin kysymystä siitä, mikä merkitys maaperän hyvinvoinnilla ylipäätään on koko maanpäällisen elämän jatkumisen kannalta. Millaisiin maanalaisiin rihmastoihin lopulta kytkeydymme?



Kuva 17. Multasanko Suut ja syljet -näyttelyssä 4.9.2020. Kuva: Suvi Vepsä.

Maapallomme maaperät ovat valtaisan monimuotoisia systeemejä, jotka ovat elintärkeitä biosfäärimme toiminnan ja siten koko maanpäällisen elämän kannalta. Maaperät säätelevät ilmastoa, varastoivat ja päästävät hiiltä ja toimivat ”biokemikaalisena koneena” monien maapallon systeemien ja prosessien keskiössä. (Granjou & Salazar 2019, 39.) Maa pitää meitä elossa tarjoamalla ravintoa sekä huolehtii ruumiimme hajoamisesta takaisin elämän kiertoon kuoltuamme. Maaperä ei kuitenkaan ole ehtymätön resurssi (Granjou & Salazar 2019, 39). Monet antroposeenin ajan uhat koskevat juuri maaperän – ja siten kaikkien maapallon olentojen – hyvinvointia. Maaperän näkeminen ihmisen loputtomasti hyödynnettävissä olevana materiaalina on johtanut huolestuttaviin tulevaisuudenkuviin koko resurssin ehtymisestä. Erityisesti tehomataloudesta johtuva maaperän köyhtyminen on uhka tulevaisuuden ruokaturvallisuudelle. (Puig de la Bellacasa 2015, 693.) Sankoon kuivunut savinen maa-aines muistuttaa maaperään kytkeytyvistä koko ekosysteemiä koskevista haavoittuvuuksista. Tunnen oloni apeaksi; onko jo liian myöhäistä muuttaa kehityksen suuntaa?

Kuten Céline Granjou ja Juan Fransisco Salazar (2019, 40, 54) toteavat, tulevaisuutemme kannalta on tärkeää ajatella maaperää toisin; loppumattoman resurssin ja pysyvän jätteiden loppusijoituspaikan sijaan yhteisenä, haavoittuvaisena ja elävänä kokonaisuutena. Maaperän merkityksestä ja maaperäyhteisöistä hoivan yhteydessä kirjoittava Puig de la Bellacasa (2015, 701–702; ks. myös Granjou & Salazar 2019, 43) muistuttaa, että maaperä ei ole vain alusta tai elinympäristö erilaisille kasveille ja organismeille. Se ei myöskään ole ainoastaan hajonnutta materiaalia tai orgaanisten ja mineraalisten prosessien lopputuote. Pikemminkin nämä prosessit ja niiden taustalla vaikuttavat toimijat *ovat* maaperää; elävä maaperä on olemassa ainoastaan niiden monilajisten yhteisöjen kautta, jotka sitä tekevät. Maaperä materialisoituu siten aktiivisissa, alati liikkeessä olevissa yhteismuotoutumisen prosesseissa, joissa rajanvedot ”kuolleiden” materiaalisuuksien ja elävien, aktiivisten olentojen välillä sekoittuvat (Granjou & Salazar 2019, 42). Suut ja syljet -näyttelyn teoksien maa-aines purkaa materiaalisuudessaan elävän ja kuolleen, orgaanisen ja ei-orgaanisen välisiä rajanvetoja; sangossa kuivuva savi ei ehkä olekaan niin kuollutta ja paikalleen jähmettynyttä kuin miltä ensisilmäyksillä näyttää.

Maaperä on todellinen monilajinen yhteisö. Sen rihmastoihin kytkeytyvät lukuisat eri olennot: bakteerit, sienet, levät, alkueläimet, hyönteiset, madot ja suuremmat eläimet, kuten kanit, vuohet ja riikinkukot, sekä kasvit. Nämä maan Toiset syövät, ruokkivat ja ravitsevat, hoivaavat toisiaan, elävät ja kuolevat toisiinsa kietoutuneina, kumppanilajeina yhteisen pöydän ääressä (ks. Haraway 2016, 55). Kuten rajanvetoja huokoistava Suut ja syljet -näyttely materiaalis-diskursiivisten ja affektiivisten elementtiensä kautta muistuttaa, myös ihminen on erottamaton osa näitä

materiaalisuuksien kiertoja. Kuten näyttely ehdottaa, yhteys materialisoituu mikrobien kautta. Oma ruumiillisuuteni kytkeytyy maan ravintorihmastojen juuri mikrobien kautta, jotka ovat keskeisiä toimijoita ja välittäjiä ravintoverkkojen jokaisessa vaiheessa ravinnon tuotannosta ruuansulatukseen ja edelleen jätteen kiertoihin. Toisaalta vaikuttamme maaperään ja sen organismeihin myös omalla toiminnallamme monin tavoin, ja nämä vaikutukset ovat suurempia ja nopeampia kuin minkään muun olennon (Puig de la Bellacasa 2015, 703). Tästä syystä meidän on tunnistettava vastuumme ja velvollisuutemme maaperän haavoittuvien prosessien ylläpidossa.

Syyskuun viimeisenä viikonloppuna vierailen Suut ja syljet -näyttelyssä viimeisen kerran. Muiden tilassa tapahtuneiden muutoksen ohella minua ilahduttaa erityisesti valkoisessa saavissa odottava näky: savisen mullan päälle – ehkä tarkoituksellisesti tai sitten tahattomasti – heitetty herne on lähtenyt kasvamaan! Sen juuret eivät ole vielä kiinnittyneet maahan, mutta varsi ulottuu jo saavin reunan korkeudelle saakka (kuva 18). Näyttelykuukauden aikana erilaisten ei-inhimillisten voimien yhteisvaikutuksessa uusi elämä on saanut mahdollisuuden. En muista kiinnittäneeni herneisiin huomiota aiemmin, enkä ole varma, ovatko ne päätyneet sankoon vasta edellisen vierailuni jälkeen. Joka tapauksessa siinä se nyt on; pienen pieni herneenverso, puskemassa ylös jo kuolleeksi luulemastani mullasta. Kun maan Toisille antaa tilaa toimia, saattaa mahdollisuus uuteen kasvuun ja kukoistukseen avautua. Ehkä toivoa ei sittenkään ole vielä menetetty?



Kuva 18. Multasanko Suut ja syljet -näyttelyssä 24.9.2020. Kuva: Suvi Vepsä.

Erilaiset maa-ainekset ovat näyttelyssä kiehtova elementti, sillä ne tuovat menneisyyden aikakerrostumat näyttelytilan nykyisyydessä konkreettisesti hahmotettaviksi. Kyse ei ole vain erilaisten aikojen representoimisesta, vaan lukuisten historioiden materialisoitumisesta nykyhetkessä maan mineraaleissa ja orgaanisissa aineksissa. Maaperä syntyy tuhansia vuosia kestävien kiveä hajottavien geologisten prosessien sekä lyhyempien ekologisten syklien yhteismuotoutumisessa. (Puig de la Bellacasa 2015, 695.) Maaperässä toimivat samanaikaisesti monenlaiset ajalliset prosessit; on eloperäisen aineen hidasta humustumista ja humuksen hajoamista – joka ei kuitenkaan ajallisessa mittakaavassa vedä vertoja vuosituhansien mittaisille geologisille prosesseille – ja toisaalta nopeampia prosesseja, kuten ihmisten ja tosilajisten eläinten jätteiden ja jätösten hajoaminen. (Huhta 2019, 290.) Siten myös Suut ja syljet -näyttelyn teoksissa esiintyvä maa-aines johdattaa monien päällekkäisten ja toisiinsa limittyvien aikakerrostumien rihmastoihin. Tuore, ihmisten ja tosilajisten eläinten jätteistä ja jätöksistä syntynyt mikrobien, matojen ja hyönteisten möyhentämä multa sekoittuu mineraaleihin, joiden historia saattaa ulottua tuhansien vuosien taakse. Maaperäyhteisöjen rihmastojen kautta tuhannet tarinat ja nykyisyydet aktivoituvat tilassa samanaikaisesti järjestäytyen jatkuvasti uudelleenlaisiksi sommittumiksi, ennakoimattomia tulevaisuuksia kohti avautuen.

Antroposeenin keskeisimpiä ominaisuuksia on juuri ajallisuus (Lummaa 2017, 74; Parikka 2019, 56). Vaikka antroposeeni terminä viittaa ihmisen aikaan, eivät sen ajalliset alueet avaudu ainoastaan inhimillisten aikakäsitysten ja narratiivien kautta; myös erilaiset ei-inhimilliset olennot ja ilmiöt rakentavat aikakautta (Parikka 2019, 56). Kaikki antroposeenin ajallisuudet eivät siten ole ihmisen saavutettavissa; kumuloituvat, alati muuttuvat prosessit, geologisten aikakausien pitkäkestoisuus ja erilaiset ei-inhimilliset ajalliset rytmit jäävät usein ihmisen hahmotus- ja havaintokyvyn tuolle puolen (Davis & Turpin 2015, 12). Taiteella on kuitenkin potentiaali auttaa meitä virittäytymään ei-inhimillisiin ajallisuuksiin; taiteen materiaalistien ja affektiivisten voimien kautta voimme hahmottaa oman ajallisuutemme rajoja ja hetkellisesti nähdä maailman niiden tuolla puolen (ibid. 12–13; ks. myös Parikka 2019, 56). Kuten jo ensimmäisessä luvussa taiteen työn yhteydessä avasin, useampi vierailukerta näyttelyssä mahdollisti minulle tällaisen ei-inhimillisiin aikoihin virittäytymisen. Ainoastaan hetken tauon jälkeen pystyin havaitsemaan teosten materiaalisuuksien ajallisia muutoksia, kuten mullan hitaan kuivumisen, kasvien versomisen tai mikrobien ylläpitämät hajottamisprosessit ruuan tähteiden pinnalla. Tätä kautta tulin myös tietoiseksi oman havaintokykyni rajoista; vaikka istuisin teosten äärellä koko näyttelyn ajan, en kykenisi näkemään materiaalien hienoista liikettä ennen kuin kääntäisin katseeni hetkeksi pois. Ehkä vaihtoehtoisin

aikoihin virittäytyminen vaatiikin juuri astumista syrjään, oman roolin hylkäämistä aktiivisena tarkkailijana ja tilan antamista ei-inhimillisille ihmisestä riippumattomille prosesseille?

Vaihtoehtoisten aikojen ja rytmien kanssa-ajattelu vaatii siis vaihtoehtoisia havainnoinnin tapoja. Ajan hahmottaminen toisin vaatii ei-inhimillisen maailman tiedostamista sekä ymmärrystä siitä, etteivät paikat, ajat ja tilanteet ole kiinteitä tai pysyviä, vaan aktiivisia ja muuttuvia. (Parikka 2019, 56–57.) Vaikken nähnyt erilaisten ei-inhimillisten toimijoiden liikettä teoksissa, pystyin teosten aktiivioimia kanssa-ajattelun rihmastoja seuraamalla kuvittelemaan niiden pinnalla, sisällä ja lävitse käyvän jatkuvan liikkeen ja uudeksi tulemisen. Kun irrottauduin hetkeksi totutusta, lineaarisesta ja aisteihin nojaavasta aikakäsityksestäni, pystyin kuvittelemaan niitä lukuisia ei-inhimillisiä aikoja, jotka tilassa omaan olemiseeni sotkeutuivat.

Haluaisin hetken ajatella mikrobien aikaa. Mietin niiden kuhinaa teosten pinnalla, maan sisässä, minussa itsessäni. Oman hahmotuskykyni rajoissa mikrobien aika muodostuu minulle hitaasti aistein havaittavaksi. Niiden vaikutus Leinovirtasen sylkiöiden pinnalla tulee ihmiselle näkyväksi vasta ajan kuluessa, mutta ennen näkyviä pilaantumisen ja hajoamisen merkkejä ne ovat saattaneet ottaa jo vallan. Näyttelykuukauden aikana teoksissa tapahtuvat muutokset ovat niin hienovaraista, etten ilman vertailukelpoisia kuvia olisi niitä välttämättä edes huomannut. Mikrobien maailmassa nämä prosessit ovat kuitenkin valtaisan nopeita; syntymisiä, kuolemisia, jakautumisia ja hajoamisia tapahtuu koko ajan. Kun ravintoa on saatavilla, mikrobien elinkierto on nopea ja ihmissilmältä pakeneva kuhina loputon. Jos ravintoa ei ole, on aikaa odottaa. (Ks. esim. Strömmer 2019, 270.) Maaperässä esimerkiksi bakteerit voivat vaipua lepotilaan ja säilyä hengissä liikkumattomana kuukausia tai vuosia, jopa vuosituhansia. Kun paikalle ilmestyy sopiva ravinnonlähde, ne heräävät unestaan ja jatkavat aktiivista elämäänsä. (Ibid. 267, 272.) Ympäri huonetta ripotellussa näennäisen staattisessa ja elottomassa mullassa kuhisee elämää. Tai sitten mikrobit lepäävät, odottelevat kärsivällisesti jonain päivänä saapuvaa ateriaa. Omassa elämässäni kuukausi, saati sitten näyttelytilassa kerrallaan vietetty aika kymmenistä minuuteista pariin tuntiin, on huomaamattoman lyhyt aika. Mikrobeille, organismeista riippuen, tuo aika voi olla valtaisan pitkä ja pitää sisällään miljardeja elinkaaria. Toisaalta se voi olla vain silmänräpäys, ohikiitävä hetki tuhansien vuosien hitaassa syklissä.

Ei-inhimilliset ajallisuudet hahmottuvat näyttelyssä myös muilla tavoin. Hannulan *We give a shit* -teosten keskeisimmäksi materiaaliksi on nostettu eri eläinten ulosteet – myös ihmisen kompostoitunut uloste, joka nyt uudeksi mullaksi muotoutuneena ravitsee kasvilampun alla kasvavaa värinokkosta, jolla taas on oma ajallisuutensa. Lilli Haapalan *Mahakompostin liepeillä* -installaatio vie ajatukset kompostoitumisprosessin toiseen päähän. Hedelmien kuorista,

kahvinporoista, ruisleivän siivuista sekä mullasta ja kuivuneista kasveista koostuvat näyttelytilan lattialle kasatut keot yhdessä mikrobien kanssa kuljettavat ajatuksia jätteiden muodostumiseen sekä toisaalta kauemmas ruuantuotantoprosesseihin. Teokset muodostavat sekä yksin että yhdessä ajallisia kerrostumia ja syklejä, joiden prosessit eivät koskaan tule lopulliseen päätökseen. Materiaalien kierto konkretisoituu näyttelyn päätyttyä, kun installaation osat palautetaan kompostiin ja maahan maatumaan. Monilajisten ei-inhimillisten aikakerrostumien kanssa ajattelu haastaa näin erityisesti länsimaiselle ajattelulle ominaista lineaarista aikakäsitystä, jossa prosesseilla on selkeä alku ja loppupisteensä (vrt. Puig de la Bellacasa 2015, 703). On vaikea määritellä, missä kohtaa teosten muotoutumisprosessi alkaa ja mihin se päättyy, kuten myös sitä, missä yksittäisten teosten rajat kulkevat. Materiaalien, kuten maa-aineksen ja niiden esillepanon kautta teokset pikemminkin sotkeutuvat toisiinsa ja toistensa aikajanoihin. Pieniä kompostikasoja, kuten ruuan tähteitä, lehtiä, sammalta ja multaa löytyy ympäri tilaa, listojen päältä ja lämpöpattereiden alta. Jopa keskellä tilaa seisova videotykkitelä oli mudan ja hiekan sotkema. Näyttely ilmentää siten hyvin Harawayn *sotkuisuuden* (engl. *entanglement*) käsitettä; yksittäisten, tarkkarajaisten teosten sijaan näyttely hahmottuu virtaavana ja orgaanisena, rihmastomaisena kokonaisuutena, monilajisena kompostina, joka jatkaa elämäänsä myös ajallisten ja tilallisten rajojen tuolla puolen (vrt. Koistinen & Karkulehto 2020, 67).

Lopuksi haluan pitäytyä hetken kompostin ajatuksessa. Humanismin ja ihmisyyden sijaan Haraway (ks. esim. 2016, 32) puhuu mieluummin humuksesta ja posthumanistisen teorian sijaan ”kompostismista” (Koistinen & Karkulehto 2020, 67). Nämä termit korostavat monilajisia, sotkuisia kanssa-tulemisia ja yhteismuotoutumisia; ihmistä lajina ja toimijana muiden joukossa. Kompostoituminen on kanssa-ajattelua, kollektiivista monilajista tietämistä ja olemista. (Haraway 32–34, 102.) Humus muodostuu maaperässä kompostoitumalla, maaperän monilajisten hoivaajien avulla. Samalla tavalla maailmassa elämisessä on kyse sotkuisista yhteenkietoutumista, rihmastomaisista kytköksistä lajien välillä. Kuten Haraway toteaa Sarah Franklinin (2017, 3) haastateltavana: kompostoitua olemme kaikki yhteisen pöydän ääressä, myös niiden eliöiden ja organismien kanssa, jotka palauttavat meidät maaksi kuoltuamme. Kompostoituminen pitää sisällään muistutuksen kuolemasta ja kuolevaisuudesta, mutta myös elämästä, syntymästä ja kasvusta, jonka kompostoitunut maa-aines voi käynnistää. Kuten muovisangon jo kuivuneeksi ja kuolleeksi luulemani maa-aineksen ravitsema herneenverso minua elävyydessään muistutti, antroposeenin ajan uhkakuvista huolimatta monilajisissa, sotkuisissa kanssakäymisissä elää aina toivon siemen.

4.2. Kuplimisia

Keskellä näyttelytilaa seisoo paksuista puun oksista kyhätty rakennelma: Lilli Haapalan teos *This place, under the purple waters* (kuva 19). Oksat nojaavat toisiinsa kolmiulotteisessa muodostelmassa, joka tuo mieleen kodan tai majan. Oksien muodostaman katoksen alla on valkoinen, pienikokoinen amme, joka on täytetty pinkillä nesteellä. Neste vaahtoa muodostaen korkea, höttöisen pilven. Sen yläpuolelle on puun oksaan kiinni sidottu vaalea, toden näköisesti savesta valmistettu valkoisen ihon värinen naamio, jonka aukinaisen suun läpi vaaleanpunainen vesi valuu pinkkiä muoviletkua pitkin tasaisena norona ammeeseen. Kasvojen ilmettä on vaikea tulkita. Silmät ovat suljettuina, kulmat hienoisesti kurtussa. Ammeessa vaahdon alta juuri ja juuri erottuvat toiset, veden pinnasta nousevat kasvot, jonka suuhun letkun toinen pää on asetettu. Sitä kautta vesi kulkee ammeesta pois. Muoviletku kulkee oksistojen lävitse, kiertyy runkojen ympärille, käväisee lattialla ja nousee sieltä jälleen muodostaen mutkia, jotka saavat minut ihmettelemään, millaisen mekanismin avulla vesi sen sisässä suostuu kulkemaan. Mekanismi jää katsojalle mysteeriksi, mutta voin olettaa, että veden kierto vaatii jonkinlaisen sähköisen pumpun. Päätymätön virtaus synnyttää tasaisen lorinan, joka sekoittuu hiljaiseen sitä liikuttavan moottorin hurinaan sekä tilan valtaaviin *Vahto* -videoteoksen ääniin.

Ammeen reunalla on simpukan kuoren muotoinen astia, jonka sisässä on jonkinlainen pyöreä, ruskea esine. Samoja pyöreitä esineitä on asetettu sinne tänne puun oksille, kuin lahopuun pinnalla kasvaviksi sieniksi. Pyöreän pinnan rikkoo halkeama, joka muistuttaa aukinaista suuta. En tunnista, mitä esineet ovat, en edes niiden materiaalia. Vaaleanpunaista nestettä on roiskunut simpukan kuorten päälle sekä ammeen reunoille. Sitä on levinnyt puun oksille ja lattialla olevalle hiekalle. Hiekka kytkee teoksen muihin näyttelyn maaelementteihin, vaikka onkin rakenteeltaan, väriltään ja tekstuuriltaan muusta maa-aineksesta poikkeavaa. Teoksessa käytetyt oksat ja rungot on toden näköisesti löydetty jostain. Ne eivät vaikuta tarkoituksella irti sahatuilta. Puun pinnasta voi havaita, kuinka aika on niitä kuluttanut. Osa oksista on kuoriutunut sileäksi. Joidenkin pinnalla kasvaa jäkälää. Alimmat oksat ovat väriltään muita tummempia. Ne ovat luultavasti viettäneet aikaansa jossain kosteassa paikassa, ehkä jopa veteen uponneina.

Yhdessä *Vahto*-videoteoksen vetisten kuvien kanssa teos johdattaa minut kosteille rantakivikoille, märkiin ja limaisiin maisemiin. Veden pysähtymätön kierto muistuttaa ajan kulumisesta, päätymättömistä toisiinsa kytkeytyvistä prosesseista. Näky on kummallinen, melkein unenomainen. Installaatio on kuin suuri, kupliva kone, ei-inhimillisiä ja ei-inhimillisiä voimia ja

materiaalisuuksia toisiinsa kytkevä omituinen sommittuma. Pysähdyn teoksen äärelle pitkäksi aikaa ja palaan siihen innoissani jokaisella näyttelyvierailulla.



Kuva 19. Haapala, Lilli, *This place, under the purple waters*. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Vaikka valtavirtakeskustelu antroposeenista on pitkään kytkeytynyt lähinnä maaperään ja maanpäällisiin ilmiöihin (Neimanis 2017, 156), johdattavat monet aikakautemme kriisit ja huolenaiheet myös veden äärelle.³³ Meriympäristöjen tuhoaminen on keskeinen antroposeenin ajan ongelma. Ongelmia merenalaiselle elämälle tuottavat esimerkiksi öljyvuodot, syvänmeren kaivaukset, ydintestaukset, roskalautat ja jätepyörteet, mikromuovi, merien happamoituminen, ekosysteemien romahdukset ja lajien massasukupuutot, vain joitakin mainitakseni (ks. esim. Alaimo 2016, 111). Ongelmat eivät kuitenkaan koske vain valtameriä; vesistöjen saastuminen, puhtaan

³³ Viime aikoina on kuitenkin alettu puhua uudesta tutkimusalueesta nimeltä *blue humanities*, jossa huomio kiinnittyy nimenomaan vesiin, erityisesti valtameriin (ks. esim. Gillis 2013).

juomaveden puute, tulvat ja hirmumyrskyt sekä äärimmäinen kuivuus, josta puhuin edellisessä luvussa, ovat yhtä lailla antroposeenin ajalle tyypillisiä ongelmia. Ongelmat ovat nähtävissä jo nyt, mutta ne tulevat tulevaisuudessa lisääntymään entisestään. Uudenlainen veden kanssa ajattelu on antroposeenin kiihtyvien muutosten aikana siten tärkeämpää kuin koskaan.

Kuten feministitutkija Astrida Neimanis (2017, 157) muistuttaa, vedestä puhuessamme meidän tulee tästä syystä aina kysyä, mitä se tarkoittaa juuri tietyssä ajassa ja paikassa. Meidän tulee pysyä tarkkaavaisina myös sille, mistä käsityksemme ovat peräisin ja mitä ne saavat aikaan. (Neimanis 2017, 157; ks. myös Chen, MacLeod & Neimanis 2013.) Antroposeenin hahmottamisessa nämä kysymykset ovat entistä tärkeämpiä. Myös globaali vesikriisi materialisoituu saastumisen ja vesipulan sekä veteen liittyvien käsityksiemme materiaalis-diskursiivisissa yhteismuotoutumisissa (ibid. 20). Olemme tottuneet näkemään veden ehtymättömänä luonnonvarana, joka palvelee meitä ikuisesti ja jonka voimme jatkuvasti valjastaa toimimaan haluamallamme tavalla. Tällainen ajattelutapa on erityisesti viime vuosikymmenien aikana johtanut alati kasvaviin ongelmiin. Myös Alaimo (2016, 113) kiinnittää huomiota vallalla oleviin käsityksiin meriekosysteemejä uhkaavien ongelmien taustalla; olemme tottuneet näkemään meret syvinä ja voimakkaina entiteetteinä, jotka ongelmitta nielevät sisäänsä kaiken, mitä keksimme sinne kaataa. Tällainen ajattelutapa vaikeuttaa aikamme ongelmien kohtaamista ja kartoittamista, sekä keskustelua niistä.

Ensisilmäyksellä myös *This place, under the purple waters* näyttäisi toisintavan mielikuvia veden ehtymättömyydestä ja päättymättömästä kierrosta. Teos ei kuitenkaan pysynyt täysin muuttumattomana näyttelykuukauden ajan. Ensimmäisellä kerralla vesi solisi vielä siististi putkien läpi ammeeseen ja sieltä uudelleen pois. Vaahto pysyi reunojen sisäpuolella, eikä vaaleanpunainen neste ollut vielä sotkenut reunoja. Jo viikon kuluttua tapahtuneella toisella vierailukerrallani tilanne oli kuitenkin muuttunut. Vettä ja vaahtoa oli ammeessa selvästi edellistä kertaa vähemmän; väriaine oli piirtänyt tarkan merkin aiemmin korkeammasta vesirajasta ammeen reunaan. Näyttelyn loppupuolella vaahtokasa oli jälleen kasvanut ja väriaine oli levinnyt hallitsemattomasti yli ammeen reunojen. Joka päivä vesi ja siitä syntynyt vaahto ottivat teoksessa uusia muotoja, muistuttaen – erityisesti useammin kuin kerran näyttelyssä vierailutta – katsoja-kokijaansa voimiensa ennakoimattomuudesta ja muuttuvuudesta. Myös *Mahakompostin liepeillä* -teoksen nurkkaan asetetussa lasimaljasta vesi oli näyttelyn lopussa haihtunut lähes kokonaan. Myös vetiset prosessit lopulta ehtyvät, jos niistä ei pidetä huolta – tarkoitti se sitten veden lisäämistä teokseen tai maapallon vesivarantojen aktiivista suojelua.

Haapalan installaation ihmishahmot eivät koskaan suoraan kosketa toisiaan, mutta vettä kiertävä muoviletku kytkee ne yhteen – joskin monien mutkien kautta. Samalla tavalla ihmiset ovat aina

kytköksissä toisiin ihmisiin, kuten myös ei-inhimillisiin toimijuuksiin. Nämä kytkökset eivät läheskään aina ole yksinkertaisia tai suoraan havaittavissa, vaan niiden hahmottaminen vaatii usein pysähtymistä ja tarkempaa huomiota. Chen, MacLeod ja Neimanis (2013, 6) esittävät, että juuri vesi yhdistää kaiken elollisen toisiinsa. Siten vesi on voimakkaan poliittinen materiaali, joka kytkee toisiinsa ei ainoastaan nyt elävät ruumiit, vaan myös lukuisat eri menneisyydet ja tulevaisuudet. Virtaavuudestaan ja erilaiset ajallisuudet ylittävästä luonteestaan huolimatta vesi ei kuitenkaan ole abstraktio, vaan aina paikantuneissa suhteissa materialisoituvaa. Tämän paikantuneisuuden ymmärtäminen vaatii, että tulemme tietoisemmaksi niistä päivittäisistä toimista ja toistuvista kohtaamisista, jotka kytkevät meidät vetisiin kiertoihin. (Ibid. 8.) Suut ja syljet -näyttelyn teosten kaltaiset monilajiset taideteos-sommitukset voivat kannustaa katsoja-kokijaa kiinnittämään tarkempaa huomiota lajien välisiin materiaalsiin yhteyksiin.

Kirjassaan *Bodies of Water: Posthumanist Feminist Phenomenology* (2017) Neimanis kehittää *hydrofeminismiksi* kutsumaansa ruumiin fenomenologista metodologiaa, joka avaa ruumiit ei-inhimillisille materiaalisuuksille. Filosofiaansa Neimanis hahmottaa puhumalla *vesimuodostumista* (engl. *bodies of water*³⁴). Veden on aina otettava jokin muoto; meri, allas, sadepilvi – tai ihmisruumis. Vesi ei ole vain ympäristö, resurssi, raaka-aine tai sijoituskohde, vaan myös ihmisruumiin materiaa, erottamaton osa omaa olemassaoloamme. (Ibid. 21.) Olemassaolomme on jatkuvien inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien yhteismuotoutumisen prosessi. Ruumiimme, kuten Neimanis (ibid. 2) muistuttaa, ovat jatkuvassa vetisten kiertojen prosesseissa; juomme, virtsaamme, hikoilemme ja itkemme – ja syljemme. *This place, under the purple waters* ilmentää materiaalisuudellaan näitä kiertoja, kun vesi kiertää savikasvojen läpi yhä uudelleen ylös alas muoviletkeä pitkin. Seistessäni installaation äärellä ruumiini tunnistaa veden materiaalisuuden ja reagoi siihen ilmoittaen yllättäen pakottavasta vessahädästä. Erilaiset vesimuodostumat – virtaava teos ja minun kostea ihmisruumiini – kohtaavat ja kommunikoivat keskenään. Kirjoittaessani tätä tuo kohtaaminen aktivoituu jälleen kuljettaen minua yhä uusille vesille. Yllättäen havahdun pakottavaan janoon ja orastavaan päänsärkyyn; kuten asioihin uppotuessani usein käy, olen jälleen laiminlyönyt ruumiini vedentarpeen, josta se nyt itsepintaisesti minua muistuttaa. Kanssa-ajattelun

³⁴ Alkuperäinen termi ei monimerkityksellisyydessään käänny suomen kieleen suoraan. ”Bodies of water” viittaa erilaisiin vesimuodostumiin, kuten jokiin, järviin, meriin tai pohjavesiin. Sana ”body” käännetään pääasiassa ruumiiksi – ja se viittaakin tässä veden transkorporeaalisiin ulottuvuuksiin – mutta se voidaan kääntää myös ”muodostumaksi” tai ”kappaleeksi”. *Bodies of water* on aiemmin käännetty esimerkiksi ”vesivaroiksi” (ks. Kaisa Kortekallion käännös niin & näin -aikakauslehdessä, Neimanis 2021). Itse olen termin materiaalis-ruumiillisia ulottuvuuksia päätyntyn termin vesimuodostuma. Muodostuma on myös konnotaatioltaan läheinen tutkielmassani käyttämäni ”sommituma” -termin kanssa.

kautta tulen jälleen hieman tietoisemmaksi ruumiini materiaalisuudesta ja sen välttämättömästä kytkeytymisestä ei-inhimillisiin maailmoihin.

Rantojen limainen, tahmea vaahto. Pillin läpi puhalletut kuplat. Kasvien lehdille muodostuneet pikkuruiset kastepisarot. Rantakivikkoa vasten hakkaava aallokko. Levän vihreäksi värjäämä vesi, jonka pintaan nousevat ilmakuplat poksahdelevat hitaasti. Etäisesti ihmiskasvoja muistuttava jääveistos jo lähes sulaneella lumihangella. Sylkevät suut. Kuohuva koski. Väriaineen hitaasti värjäämä vesi. Pehmeään rantahiekkaan lyövä vesi, kirkas ja läpinäkyvä. Purppuraiset aallot, tyrskyt, mikroskooppiset lähikuvat. Näyttelytilan seinälle heijastettu *Vaahto*-videoteos (kuvat 20, 21 & 22) kuljettaa minua läpi lukuisten erilaisten vesimuodostumien. Se tekee näkyväksi, miten erilaisia muotoja vesi maailmassa voi ottaa ja miten moninaisin tavoin me ja muut elävät olennot siihen kytkeydymme. Vesi elämän peruselementtinä on usein niin arkista ja huomaamatonta, ettei sitä juurikaan tule ajatelleeksi. Monilajisen taiteen kanssa ajattelemalla nämä kytkökset on kuitenkin mahdollista tehdä näkyväksi.

Videoteoksen kanssa ajattelussa ajallisuus tulee eri tavalla koettavaksi, sillä teoksen katsominen alusta loppuun vie aina oman aikansa. Kuvaruudun eteen asetetut säkkituolit kutsuvat katsojajoukon pysähtymään teoksen äärelle. Viimeisellä vierailukerrallani olen varannut aikaa tarpeeksi, jotta ehdin istua rauhassa kaksikymmenminuuttisen teoksen alusta loppuun. Olen kuitenkin jo valmiiksi suurin piirtein perillä koko videon sisällöstä ja aikajanasta, sillä tilaa kiertäessäni olen jatkuvasti kuullut teoksen ja seurannut sitä vähintään sivusilmälläni. Istun alas ja annan itseni hetkellisesti uppoutua teoksen aktivoimiin tosiin maailmoihin. Toisaalta videoteoksen ajallisuus on nopeampaa kuin installaatioiden. Kuvat ja äänet virtaavat ohi katkeamattomana luuppina, enkä voi tilassa pysäyttää niitä tai palata takaisin haluamaani kohtaan.³⁵ Ainakin näennäisesti paikallaan pysyvien, tilan kanssani jakavien installaatioteosten materiaalisiin yksityiskohtiin on helpompi pysähtyä pidemmäksikin aikaa. Videotaiteen kohtaaminen on erilaista, sillä ainoastaan kuvaruudun kautta hahmotettavien maisemien, olentojen ja tapahtumien sekä oman tilallisen olemisen välillä on aina ajallinen kuilu, läsnä- ja poissaolon muodostama jännite.

³⁵ Myöhemmin sain taiteilijoilta kopiot molemmista videoteoksista, jolloin pysähtyminen, edes takaisin kelaaminen ja tiettyjen kohtien toistaminen yhä uudelleen oli mahdollista.



Kuva 20. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus.



Kuva 21. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus

Erilaiset ajat ja tarinat nousevat esiin myös videoteoksen kerronnasta. Yhtäkkiä katsoja-kokija johdatetaan mielikuvissa miljoonien vuosien taakse:

Alkuvaahdosta ei noussut myyttistä olentoa, vaan vetisiä kehoja. Jotkin kehonosat muuttuivat vedettömiksi evoluution pitkässä, hitaassa kuivattelussa. Ne oppivat hylkimään vesikohtua. (*Vahto*-videoteos, kohdassa 0.03.47)

Yhdessä muiden lajien kanssa jakamamme evolutiivinen historiamme juontaa juurensa miljoonien vuosien takaisin alkumeriin. Mitä tuosta historiasta on ruumiissamme enää jäljellä? Kannammeko sitä edelleen mukamme? Ehkä vetenä meissä virtaavat edelleen tuhannet eri tarinat, tarinat ja olemisen muodot, jotka pystymme edelleen jollain tasolla tunnistamaan. Jollakin perustavanlaatuisella olemisen tasolla ruumiini tunnisti kohtaamani taideteoksen vesimuodostuman virtauksen. Edelleen vesi on kaiken elämän ehto. Vaikka olemme jo kauan sitten nousseet merestä maan pinnalle, se läpäisee edelleen huokoiset ruumiimme ja kytkevät ne toisiinsa. Ajatus siitä, että ihmiset ovat peräisin merestä ja että sen myötä kannamme edelleen merta ruumiissamme nostaa Alaimon (2016, 123) mukaan esiin potentiaalisia eettisiä ja poliittisia ymmärryksiä transkorporealisuudesta, joka virtaa läpi eri aikojen ja tilojen. Tämän yhteyden kautta voimme tuntee yhteenkuuluvuutta ja siten myös vastuuta meriekosysteemien nykyisyydestä ja mahdollisista tulevaisuuksista. Transkorporealisuuden ja vesimuodostumien kautta ihmisruumis näyttäytyy kiinteän ja suljetun kokonaisuuden sijaan nestemäisenä, virtaavana ja huokoisena materiaalisuutena. Istun kyykyssä installaation edessä ja seuraan veden verkkaista solinaa. Virtauksesta syntyvät kuplat lisääntyvät hitaaseen tahtiin, kasvattaen vaahtomuodostumaa vähä vähältä suuremmaksi. Vaahto syntyy, kun jokin veden pintajännitystä alentava aine, kuten saippua, saa vedessä syntyvät kuplat kestävämpään tavallista pidempään. Luonnonvesissä tällaisia pintajännitystä alentavia aineita ovat mikrobit: bakteerit, levät ja sienet. Veden vaahtoaminen liittyy siten osittain mikrobien leviämistrategiaan: vaahton pinnalla kelluvat itiöt päätyvät vesilintujen matkassa uusiin vesistöihin helpommin kuin syvällä vesimassassa pysyttelevät eliöt. (Vuokko 2015, Suomen luonto [www-sivu](#).) Installaatiossa vaahto muodostuu kuitenkin todennäköisemmin mikrobien sijaan saippuan avulla. Saippuahan on aine, jonka avulla mikrobit hävitetään pinnoilta ja ihoilta! Materiaali palauttaa jälleen mieleeni kysymyksen ihmisen pakonomaisesta tarpeesta hallintaan ja kontrolliin. Myös teoksessa käytetyt muoviletkut tuovat teokseen pikemminkin steriilin ja kliinisen vaikutelman. Teoksen voisi siten nähdä ilmentävän ihmisen pyrkimystä eristää itsensä luonnosta ja kaikesta, joka uhkaa läpäistä huokoisten ruumiidemme pinnat ja uhata siten totuttua järjestystä.

”Meri on täynnä mikrobeja, näkymätöntä monimuotoisuutta”, kertojaääni Vaahto-videoteoksessa kuitenkin muistuttaa. Videolla vaahtoavat aallokot lyövät rytmikkäästi rantakivikkoa vasten. Tahdoimme tai emme, olemme täydellisen riippuvaisia vedestä ja siten myös alltiita sen mukanaan tuomille vaaroille ja riskeille, kuten mikrobien aiheuttamille taudeille ja erilaisille saasteille (ks. esim. Helmreich 2010, 52; Chen, MacLeod & Neimanis 2013, 12). Kuten Suut ja syljet -näyttely katsoja-kokijaansa muistuttaa, mikrobit eivät ole ihmiselle ainoastaan haitaksi tai vaaraksi. Merien mikrobit ovat kietoutuneita myös valtaviin planetaarisiin prosesseihin; ne muun muassa säätelevät ilmastoa ja sitovat itseensä hiiltä (Helmreich 2010, 50). Yhdessä maaperän kanssa valtameret sitovat lähes puolet nykyisistä hiilidioksidipäästöistä (Granjou & Salazar 2019, 45). Vesistöjen kautta myös me kytkeydymme ruumiillisesti erilaisiin mikrobialisiin olioihin, aikoihin ja prosesseihin (ks. esim. Helmreich 2010, 58). Erottautuminen ei koskaan voi, eikä sen pidäkään olla täydellistä. Veden virtaukset ovat osa ruumistamme, mutta ne myös kytkevät meidät toisiin ruumiisiin sekä toisiin, ei-inhimillisiin maailmoihin (Neimanis 2017, 17).



Kuva 22. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus.

Video päättyy sameanvihreään kuvaan vedenalaisesta maailmasta (kuva 23). Valo siivilöityy ohuiksi juoviksi valaisten vedenalaisen maailman vain osittain. Välillä se osuu pienen pieniin vedessä kelluviin materiaaleihin, jotka kuvittelen erilaisiksi eliöiksi, kasvien osiksi, maa-ainekseksi ja muiksi vedenalaisia maailmoja asuttaviksi olioiksi. Pohjalla kasvavien pitkien, virtauksessa

huojuvien levien ja vesikasvien yläpuolella, pää pinnan yllä ui ihminen. Hän ei ole ehkä lainkaan tietoinen, millaisia ei-inhimillisiä maailmoja hänen jalkojensa alla avautuu. Tapahtumaa vedenlaisesta perspektiivistä seuraavana katsojana en kuitenkaan itsekään tiedä tämän enempää. Vesistön pohja on levän ja kasvillisuuden peitossa, eikä eteenpäin näe muutamaa metriä pidemmälle. Tästä huolimatta voin silti tuntea jonkinlaista yhteyttä, tuttuutta ja luottamusta. Voin antaa veden ympäröidä minut, kuten se ympäröi tuon videolla edes takaisin uivan hahmon. Kuten Chen, MacLeod ja Neimanis (2013, 12) toteavat, virittäytyminen vaihteleviin ja usein epämääräisiin yhteyksiin vetisten maailmojen kanssa voi muistuttaa meitä oman tietämisemme, havaitsemisemme ja hallintamme rajoista. Vaikka meidän on tunnettava vastuumme erilaisten vesimuodostumien ja -ekosysteemien hyvinvoinnin ylläpidossa, meidän on myös muistettava, ettemme voi koskaan täydellisesti tuntea tai hallita vettä.

4.3. Versomisia

Ensimmäisellä vierailukerrallani erityisesti *Mahakompostin liepeillä* -teoksesta (kuva 23) nouseva kostean sammaleen ja kuivuvien kasvien tuoksu kuljetti minut kouluaikeihin ja lapsuuteni metsiin. Muistin kuivuneiden lehtien kahinan ja oksien rasahtelut jalkojeni alla. Muistin, miten ohuiden kangastossujeni läpi imeytynyt vesi kasteli sukkani rämpiessäni läpi kosteiden sammalmättäiden. Muistin lintujen laulun ja ketunleipien kirpeän maun, sekä sen pelonsekaisen innostuksen, jota tunsin pohtiessani, millaiset olennot kivien ja kantojen takana minulta piilottelivat. Kauan sitten tapahtuneet tilanteet ovat jättäneet ruumiiseeni muistijälkiä, jotka arkielämässä pysyttelevät useimmiten piilossa. Taiteen kohtaamisessa nämä jäljet aktivoituivat palauttaen mieleeni tilanteita, tunteita ja tuntuja, joiden vaikutuksesta muistojen ja nykyhetken ajallinen etäisyys tuntui kutistuvan. Taiteen kohtaaminen synnytti ja elävöitti affekteja, jotka vaikuttivat suoraan ruumiiseeni kyseisessä hetkessä (Kontturi 2018, 140). Rosi Braidotti (2006, 163–170; ks. myös Kontturi 2018, 140) kutsuu tätä affektiiviseksi muistamiseksi. Affektiivinen muistaminen on intensiivistä, virtaavaa ja sotkuista; se on vähittäisiä ja hetkellisiä tulemisia, jotka sysäävät subjektin pois yhtenäisestä positiostaan (Braidotti 2006, 167). Siten se on myös erinomainen esimerkki kanssa-ajattelusta.

Affektiivisen muistamisen ajatuksessa on paljon samaa kuin Michael Marderin kirjoituksissa kasvien muistista. Marderin mukaan kasvien muisti on ei-representationaalista ja materiaalista. Se kumpuaa kasviruumiiseen aiemmin piirtyneistä materiaalisista jäljistä, kuten kosketuksesta tai valolle ja pimeydelle altistumisesta, jotka kerran kasviin vaikutettuaan voivat palata uudelleen sen

”tietoisuuteen”, vaikka ärsyke ei enää olisi läsnä. (Marder 2013a, 155; 2013b; 126.) Esimerkkeinä kasvien muistista Marder (2013b, 127) mainitsee pellavan versot, jotka stressille, kuten kovalle tuulelle, kuivuudelle tai fyysiselle vaurioitumiselle altistuessaan reagoivat siihen samalla intensiteetillä vielä päiviä varsinaisen tapahtuman jälkeen. Kasvien muistin tavoin myös affektiivinen muistaminen on ei-tietoista ja ruumiillista. Taiteen kohtaamistapahtumassa kasvien välittämät tuoksut toivat minut tällä tavalla hieman lähemmäs niiden elämismaailmaa.



Kuva 23. Leinovirtanen, Oona, *Mahakompostin liepeillä*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Teosten esiin nostamien affektiivisten muistojen kautta nykyinen, tiedostava minuuteni sekoittui ja kietoutui menneisyyteni minuuksiin ja muutti ruumiillista kokemustani ajasta ja paikasta. Affektiivinen muistaminen ei kuitenkaan ole ainoastaan joidenkin jo lähes kadotettujen, alkuperäisten affektien herättämistä, vaan itsessään tuottavaa ja uutta luovaa toimintaa. Kontturin mukaan erityisesti taiteella on potentiaali synnyttää ja tehdä tunnettavaksi aiemmin tunnistamattomia ja tuntemattomia affekteja. (Kontturi 2018, 142.) Taideteosten tuoksun aktivoimiin muistoihin sekoittui kohtaamistapahtumassa aivan uudenlaisia tunteita: haikeutta, nostalgiaa ja jopa surua jo kauan sitten uusien rakennusten tieltä kaadettujen metsien, sekä niiden lukuisten eri asukkien kohtalosta. Tällaista, ihmiselle merkityksellisten paikkojen tuhoamisesta tai vahingoittamisesta kumpuavaa surun kokemusta kuvaamaan tutkija Glenn Albrecht loi käsitteen *solastalgia*³⁶, joka on suomennettu paikkakaipuuksi (ks. esim. Albrecht et al. 2007). Kasvien kanssa ajattelu sai minut kaipaamaan takaisin paikkaan, jota ei sellaisenaan ole enää vuosiin ollut olemassa. Rosi Braidottia mukaillen taidehistorioitsija Marsha Meskimmon (2017, 33) esittää, että tällainen taiteesta kumpuava affektien ja kuvittelun voimat on keskeisessä osassa sekä menneisyydelle avautumisen prosesseissa, että liikkeessä kohti tulevaa. Menneisyyden ja tulevaisuuden uudelleenajattelu on tärkeää, jos tahdomme vastata antroposeenin ajan mukanaan tuomiin kysymyksiin.

Hengittämisen kautta inhimillisen ja ei-inhimillisen, subjektin ja objektin, sisä- ja ulkopuolen välisiä rajoja sekoittavat voimat läpäisivät ruumiini heti astuessani galleriatilaan. Jo ensihenkäisillä aistin tilassa leijuvien kosteiden ja kuivuvien kasvien (kuvat 24 & 25) voimakkaan tuoksun, joka kuljetti minut muistoissani kauas lapsuuteen ja sieltä uudelleen tuolloiseen tilaan ja hetkeen. Ennen kuin ehdin kunnolla edes rekisteröidä kasveja ympärilläni, olivat niiden välittämät molekyylit kulkeutuneet omiin hengityskanaviini, sekoittuneet ruumiiseeni, ja liikauttaneet ajatteluani odottamattomaan suuntaan. Anna Tsingin (2015, 45–46) mukaan tuoksu on toisen läsnäoloa itsessämme. Vaikeasti kuvailtavana, mutta silti voimakkaana aistimuksena tuoksu johdattaa ruumista kohti jonkin tuntemattoman ja määrittelemättömän kohtaamista. Tuoksu on merkki toisen läsnäolosta ja aistimalla olemme aina jo valmiiksi reagoimassa, vastaamassa tähän läsnäoloon. Tämä reaktio vie meidät kohti jotakin uutta; emme ole enää ainoastaan oma itsemme tai emme ainakaan se, mitä hetki sitten olimme. Jo ensimmäisillä hengenvedoilla galleriatilassa tunsin ruumiini rajojen huokoisuuden. Asettuessani osaksi näyttelyn kohtaamistapahtumaa minuuteni

³⁶ Käsite *solastalgia* muodostuu latinankielisistä sanoista *solacium*, lohtu, ja *-algia*, joka viittaa tuskaan tai kärsimykseen (Albrecht et al. 2007, 96).

liikahti peruuttamattomasti kohti jotakin uutta. Edelleen muistan näyttelytilasta vahvimmin juuri tuoksun.

”Hengittäminen merkitsee uppoamista miljööseen, joka tunkeutuu meihin yhtä intensiivisesti kuin me siihen”, kirjoittaa filosofi Emanuele Coccia (2020, 20). Jokaisella vetämälläni henkäyksellä hiilidioksidin, hapen, tuoksujen ja kosteuden jatkuvissa kierroissa rajat minun, kasvien ja meitä ympäröivän tilan välillä sekoittuivat. Hengittämisen kautta olin jatkuvassa kosketuksessa kasveihin ympärilläni. Baradin (2012, 206) mukaan kosketus tuo aina esiin loputtoman määrän toisia; toisia olentoja, toisia lajeja, toisia aikoja. Kosketuksen ei kuitenkaan aina tarvitse tapahtua suoraan. Se voi olla myös epäsuorempaa, kuten hapen ja hiilidioksidin välittämää. Mekaaninen kosketus ei ole ainoa tapa, eivätkä sormet ainoa mahdollinen koskettava pinta – kosketuksen voi tuntea myös muulla tavalla ruumiillisesti, kuten keuhkojen pinnalla kutitellen. (nikolić & Radulović 2018, 25.) Vaikkei taidenäyttelyssä teoksia päässyt suoraan koskettamaan, hengittämisen kautta kytkeydyin materiaalisesti teoksissa versoviin, kasvaviin ja kuihtuviin kasveihin.



Kuva 22. Kuivuvia kasveja Suut ja syljet -näyttelyssä.
Kuva: Suvi Vepsä.

Feministifilosofi Luce Irigaray (2016, 28–29) kirjoittaa siitä, miten länsimainen kulttuuri ja filosofia ovat unohtaneet ilman merkityksen elementtinä, joka sitoo meidät maailmaan. Ilma on kaiken olemisemme, tekemisemme ja aistimisemme perusta, jonka liian usein otamme itsestäänselvyutenä. Ilman ja hengittämisen merkitysten sivuuttamisen myötä myös kasvien maailma ja sen tärkeys olemassaolomme kannalta on jäänyt sivuun. Olemme unohtaneet, kuinka tiiviisti toisiinsa kietoutuneita ihmiset ja kasvit ovat. Emme voisi elää hetkeäkään ilman kasvien tuottamaa happea tai niiden tarjoamaa ravintoa (nikolić & Radulović 2018, 11). Silti kasvit on kautta aikain nähty pelkkänä ihmisen loputtomasti hyödynnettävänä resurssina, eikä niiden elämällä sinänsä ole nähty itseisarvoa. Jos toislajiset eläimet on yhteiskunnassamme sysätty marginaaliin, niin kasvien paikka on aina ollut vielä näiden marginaalien marginaaleissa, kuten Marder (2013a, 2–3.) ilmaisee. Kasvien näkeminen ainoastaan hyödynnettävänä ja hallittavana resurssina on johtanut moniin antroposeenin ajan ongelmiin, kuten biodiversiteetin heikkenemiseen, metsäkatoihin sekä maaperän köyhtymiseen. Nikolić ja Radulović (2018, 2–3) huomauttavat, että myös taide on osaltaan ollut mukana kasvien esineellistämisen ja toiseuttamisen projekteissa: moderni estetiikka on kehittynyt kasvien ja toislajisten eläinten esineellistämisen kautta, kuten esimerkiksi lukuisat maisema- ja still life-aiheet todistavat. Myös nykytaiteessa kasvien esineellistäminen, hyödyntäminen ja tappaminen esteettisin ja taiteellisin perustein on tavallista.

Myös Suut ja syljet -näyttelyssä sekä elävät että kuolleet kasvit on valjastettu taiteen tarkoituksiin. Installaatioissa sammaleet, raparperin lehdet ja koivunoksat on irrotettu omasta kasvualustastaan ja tuotu niille epätyypilliseen tilaan ihmisten katsottaviksi ja koettaviksi. Myös Hannulan *We give a shit* -installaatiosta löytyvä värinokkonen varsin tavallisena huonekasvina kantaa kasvitieteellisen imperialismin perintöä, joka kytkee sen ei ainoastaan luonnon, vaan myös toiseutettujen ja rodullistettujen ihmisten hyväksikäytön ja esineellistämisen historioihin (ks. esim. Szczygielska & Cielemecka 2019; Schiebinger 2004; Schiebinger & Swan 2004; Carney 2001). Näitä yhteyksiä on erityisesti antroposeenin kysymysten äärellä syytäkin tarkastella kriittisesti.³⁷ Taiteilijoiden monilajiseen kanssa-tekemiseen pohjaava työskentely ilmentää kuitenkin vakiintuneista taiteen tekemisen ja esittämisen tavoista poikkeavaa, kasvien ja muiden toislajisten olentojen ihmisestä riippumattoman toimijuuden huomioon ottavaa lähestymistapaa. Kasveja tuskin on väkivaltaisesti tai ympäristöä vahingoittavasti revitty juuriltaan – monet niistä ovat varmasti jo irronneina ja lakastuneina kerättyjä. Eettisempi kasvien kanssa eläminen ei tarkoita täydellistä hyötymisestä luopumista (tämähän ei mitenkään olisi mahdollista), vaan tietoisempaa ja kasvien elämän

³⁷ Eräs antroposeenille ehdotettu vaihtoehto onkin näihin teemoihin keskittyvä plantaasiseeni, josta keskustelevat esimerkiksi Donna Haraway ja Anna Tsing Gregg Mittmanin haastattelussa (Mitman 2019).

itseisarvon paremmin huomioivaa ajattelua ja tekemisen tapoja. Suut ja syljet -näyttelyssä kasveille – kuten myös muille ei-inhimillisille olennoille – on annettu tilaa olla ja toimia myös ihmisen tahdosta ja kontrollista erillään. Kanssa-tekemistä korostava monilajinen taide voi toimia suunnannäyttäjänä eettisempiin kohtaamisiin myös taiteen kentällä.

Kasvit kykenevät omalla tavallaan olemaan yhteydessä, vaikuttamaan ja vaikuttumaan maailmasta ympärillään tavalla, joka poikkeaa merkittävästi ihmisen elämismaailmasta. Ihmisinä emme kuitenkaan voi vaatia itsellemme pääsyä tuohon maailmaan; jotain siitä jää aina inhimillisen käsityksen ulkopuolelle (Marder 2013a, 8–9). Tämän tosiasian hyväksyminen ja kasvien erityisten olemisen tapojen kunnioittaminen on myös kanssa-ajattelun kannalta tärkeää. Ihmisten ja kasvien maailmojen välinen raja voi kuitenkin jossain määrin häilyä ja hämärtyä, vaikkei koskaan kokonaan kadota (ibid. 9). Näyttelytilassa tunsin tietynlaista, ruumiini rajoja huokoistavaa yhteyttä elävien kasvien kanssa, mutta loppujen lopuksi niiden maailma pysyi minulle tuntemattomana. Kasvien välittämä tuoksu on tästä hyvä esimerkki. Vaikka koin tuoksun kautta olevani kosketuksissa ympärilläni oleviin kasveihin, ei kasvien välittämä viesti ollut minulle tarkoitettu. Kasvien välittämät hajumolekyylit liittyvät moniin erilaisiin selviytymisstrategioihin; lintujen ja pölyttäjien houkuttelemiseen, tuholaisien karkottamiseen ja kasvien väliseen kommunikointiin (University of Tokyo. Science Daily [www-sivu](http://www.sciencedaily.com) 23.1.2019). Näyttelytilassa pääsin hetkellisesti kosketuksiin maailman kanssa, joka ei ole minulle tarkoitettu.



Kuva 25. Kuivuvia kasveja Suut ja syljet -näyttelyssä.
Kuva: Suvi Vepsä.

Vaikka erityisesti syksyn pikkuhiljaa kääntyessä talveksi aika tuntuu usein suorastaan matelevan, on kuukausi ihmiselämän mittakaavassa häviävän pieni hetki. Yksittäisen kasvin maailmassa kuukausi saattaa kuitenkin pitää sisällään lukuisia muutoksia ja kasvun vaiheita. Toisaalta kasvin elämässä kuukausi tuskin merkitsee mitään; sen ajallisuus on jatkuvassa menneessä tai tulevassa vellomisen sijaan pikemminkin loputon sarja ”nyt-hetkiä” (Marder 2013a, 96). Ihmisen ja kasvin kohtaamistapahtumassa risteävät aina useammat erilaiset maailmat ja ajallisuudet (Marder 2013a, 8). Ihmisen lineaarisesta aikakäsityksestä poiketen kasvien aika on syklistä: loputonta versomisien, kasvun, kukinnan ja lakastumisen kiertoa. Kasvit elävät jatkuvassa muutoksen tilassa, jota vuorokauden- ja vuodenaikojen vaihtelut määrittävät. (Ibid. 12) Kasvien aika on Marderin (2013a, 104) mukaan sommittuma erilaisia ajallisuuksia; jotkin kasvien osat kasvavat eri vauhtia, kun taas toisaalla ovat käynnissä lakastumisen ja hajoamisen prosessit. Tällä tavalla kasvien jatkuvalla muodonmuutoksella ei ole alkua eikä loppua (ibid. 109). Suut ja syljet -näyttelyn eri teoksissa eri kasvit kävivät kuukauden aikana läpi kaikkia näitä vaihteita; siemenistä ja sipuleista versomisen, kasvamisen ja lehtien tuuheetumisen, mutta myös lakastumisen, hajoamisen ja maatumisen. Ainoastaan kukkiminen oli vaihe, joka riittävän valon ja ajan puutteessa jäi tapahtumatta. Näyttelyn jälkeen ne jatkavat elämäänsä jossain muualla, jälleen uudenlaisia muotoja loputtomasti ottaen.

Kasvien ajallisuus jää useimmiten ihmisen tietoisien havainnoinnin ulottumattomiin, sillä vaikka jaamme yhteisen tilan, elämme pitkälti erilaisissa aikaulottuvuuksissa. Huomataksemme kasvien ajan kulumisen tilassa – versomisen, lehtien kasvun, kukkimisen tai lakastumisen – meidän tulee paradoksaalisesti hetkellisesti poistua niiden ääreltä. Kun käännämme kasveille hetkellisesti selkämme, lakkaamme projisoimasta inhimillisiä odotuksia, rytmejä ja kestoja kasvien maailmaan ja niiden ajalliseen olemiseen ja päästämme kasvit takaisin omaan aikaansa. Jonkin ajan kuluttua palatessamme voimme huomata kasvien ajalliset muutokset. (Marder 2013a, 103.) Vierailukertojeni välissä siirryin omiin arkisiin puuhiini ja unohdin hetkeksi kaupungin toisella laidalla kasvavat kasvit. Palatessani viikon päästä takaisin muutos ei kuitenkaan tuntunut niin suurelta kuin olin odottanut. Herneenversot olivat toki kasvaneet runsaasti pituutta, ja muutoksen huomasi myös muissa kasveissa, mutta myönnettäköön, että olin jo tässä vaiheessa odottanut jotakin näkyvämpää. Olin ehkä projisoinut omia ihmiskeskeisiä odotuksiani ja toiveitani kasveihin. Nopeasti kuitenkin ymmärsin, että suurten ja näyttävien muutosten sijasta näyttelyn ei-inhimillisten toimijoiden prosessit ja liike olivat hienoisempia. Sen sijaan että ne olisivat taipuneet minun tahtooni ja ajallisiin odotuksiini, oli minun muutettava omaa käsitystäni ajasta ja liikkeestä. Kuten Satu Oksanen (2020, 78) muistuttaa, ei-inhimillisten toimijuuksien havaitseminen vaatii erityisesti aikaa ja hitautta, sekä odottelun sietämistä. Myös Marder peräänkuuluttaa Prudence Gibsonin (2018, 32)

haastateltavana kärsivällisyyttä kasvien olemista kunnioittavana asenteena. Tutkielmani aineistoon tutustuminen vei minulta yhden näyttelyvierailun sijaan kokonaisen kuukauden ja yhteensä kolme verrattain pitkään tilassa vietettyä kertaa. Ei-inhimillisten toisten rytmiin pääseminen vaati aikaa ja kärsivällisyyttä, kuten sitä on vaatinut myös kanssa-ajattelun rihmastoissa kulkeminen kirjoitusprosessini edetessä kuluneen vuoden ajan. Koen tämän kuitenkin nyt ainoastaan hyvänä asiana.

Tapana lähestyä antroposeenin uhkakuvia Donna Haraway kehottaa meitä pitäytymään hankaluuden äärellä (engl. *staying with the trouble*). Toivoon tai toivottomuuteen takertumisen sijaan meidän tulisi pysähtyä hetkeksi, ei miettiä tulevaisuutta, ei mennyttä, ei sitä, miten tähän tultiin ja mitä kauheuksia on edessä. (Haraway 2016, 1–2, 4.) Hankaluuden äärellä pitäytyminen ei tarkoita sen kieltämistä, etteikö ilmastonmuutoksen ja muiden antroposeenin ajan kriisien torjumisella olisi jo kiire. Pelkkä tulevaisuuden uhkakuvissa vellominen kuitenkin estää meitä huomaamasta, että antroposeenia rakennetaan juuri nyt, tässä hetkessä, näissä toimijuuksien rihmastoissa, joissa elämme. Hankaluuden äärellä pitäytyminen tarkoittaa huomion antamista niille odottamattomille yhteyksille ja yhteenkietoutumisille, joissa maailmamme muotoutuu sellaiseksi kuin se nykyhetkessä on. Jatkuvan kasvun, tehokkuuden ja kiihtymisen vaatimukset ovat johdattaneet meidät nykyiseen tilanteeseemme. Ehkä olisi aika kokeilla toisenlaista lähestymistapaa? Vaihtoehtoihin aikoihin, paikkoihin ja maailmoihin virittäytyminen tässä hetkessä voisi olla reitti myös ekologisesti ja eettisesti kestävämpien monilajisten tulevaisuuksien äärelle. Kasvit tuntevat hitaan hetkessä pysymisen. Kuten Deleuze & Guattari (1989, 11) kehottavat, seuratkamme niitä!

5. Lopuksi

Tutkielmani tarkoitus on ollut tarkastella ei-inhimillisten toimijuuksien vaikutuksia Suut ja syljet -näyttelyn prosesseissa. Erityisesti viime vuosikymmenen aikana erilaiset antroposeenin ajan kysymykset, kuten ilmastonmuutos, lajien massasukupuutto ja biodiversiteetin köyhtyminen ovat puhuttaneet taiteilijoita ja taiteen tutkijoita laajasti. Myös inhimillisen ja ei-inhimillisen luonnon väliset yhteenkietoutumiset ovat olleet keskeisessä osassa näissä keskusteluissa. Suut ja syljet -näyttely asettuu osaksi näitä keskusteluja. Näyttelyssä päärooli annettiin mikrobeille näkymättöminä toimijoina erilaisten prosessien taustalla. Tämän lisäksi keskeisiä ei-inhimillisiä toimijuuksia olivat kasvit, toislajiset eläimet, sekä erilaiset usein elottomiksi mielletyt, mutta todellisuudessa hyvinkin aktiiviset materiaalit, kuten maaperä ja vesi. Tutkimuskysymykseni oli,

millä tavalla nämä erilaiset ei-inhimilliset toimijuudet vaikuttavat näyttelyn teosten muotoutumiseen sekä niiden kokemiseen. Voiko nykytaide muovata suhdettamme ei-inhimilliseen ja sitä kautta auttaa suhtautumaan itseemme, aikaamme ja ympäristöön uudella tavalla? Vastauksia lähdin etsimään Suut ja syljet -näyttelystä posthumanistisia ja uusmaterialistisia teorioita hyödyntäen monilajisen kanssa-tekemisen, kanssa-kokemisen ja kanssa-ajattelun kautta.

Ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastelin Suut ja syljet -näyttelyn muotoutumista paneutumalla siihen liittyvään monilajiseen kanssa-tekemiseen. Taiteilijoiden kertomaa hyödyntäen kartoitin erilaisia yhteistyön muotoja, joita Suut ja syljet -näyttelyn prosesseihin liittyi. Esitin, että taiteilijoiden välinen, eräänlaiseen yhteisassosiaatioon perustuva yhteistyö toi heidän työskentelynsä uusia, usein yllättäviäkin puolia. Kanssa-tekeminen tuo esiin moninaisempia näkökulmia kuin yksin työskentely ja on siten merkittävässä roolissa uudenlaisten olemisen ja tekemisen tapojen kuvittelussa. Analyysissani ulotin kanssa-tekemisen myös ihmisten välistä toimintaa laajemmalle, inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien välisiin suhteisiin. Suut ja syljet -näyttely osoittautui olevan monilajisen yhteistyön tulos. Kanssa-tekeminen ei tarkoittanut ainoastaan taiteilijoiden toimintaa yhdessä, vaan monimutkaisia, usein ennakoimattomiakin yhteismuotoutumisen prosesseja, joissa taiteen myös ihmisestä riippumattomalle työlle annetaan tilaa. Suut ja syljet -näyttely muotoutui analyysissani aktiiviseksi sommittumaksi, jossa ei-inhimillisten toimijuuksien vaikutus ei rajoitu ainoastaan teosten tekemisen prosesseihin. Ei-inhimilliset toimijat, kuten kasvit ja mikrobit jatkoivat toimintaansa läpi näyttelyn osallistuen siten teosten jatkuvaan uudeksi tulemiseen.

Seuraavaksi tarkastelin taiteilijoiden työskentelytapojen ekologisia ja eettisiä ulottuvuuksia. Hyödyntäen muun muassa mirko nikolićin kirjoituksia ekologiasta esitin, että Suut ja syljet -näyttelyssä on kyse erilaisten ekologisten sommittumien rihmastojen kartoittamisesta. Vertasin taiteilijoiden omasta ympäristöstään ammentavaa ja keräilevää työskentelytapaa 1900-luvun puolivälissä syntyneeseen assemblaasiin, valmiita objekteja uudeksi kokonaisuudeksi yhdistelevään taidemuotoon. Tällainen työskentelytapa kuvaa hyvin myös kanssa-tekemistä, jossa taiteilija sitoutuu tiiviiseen materiaalien kanssa työskentelyyn. Esitin, että tulevaisuudessa tällaiset työskentelytavat saattavat yleistyä, kun taiteilijat ovat alkaneet yhä enemmän pohtimaan työskentelynsä liittyviä ekologisia kysymyksiä. Suut ja syljet -näyttelyn taiteilijat ovat olleet tarkkoja materiaaliensa käytöstä ja niiden kierrättämisessä. Esitin myös, että luonnonmateriaalien tuominen galleriatilaan ja niiden palauttaminen takaisin luontoon näyttelyn jälkeen sekoitti perinteisiä taidenäyttelyyn liittyviä esityskonventioita rikkoen tiukkarajaisia luonto–kulttuuri-

kahtiajakoja. Monilajisen ekologisen kanssa-tekemisen kautta Suut ja syljet -näyttely tarjosi tilan, jossa katsoja-kokija pystyi pohtimaan myös omaa suhdettaan luontoon ja ei-inhimillisiin Toisiin.

Keskeisenä tavoitteena Suut ja syljet -näyttelyn taiteilijoiden työskentelyssä on vallasta ja hierarkioista luopuminen. Vaikka inhimillisten ja ei-inhimillisten olentojen välisiä valtasuhteita ei taiteessakaan pääse kokonaan pakoon, näyttely onnistuu purkamaan hierarkioita ja hahmottelemaan avoimempia, monilajiset yhteismuotoutumiset paremmin huomioon ottavia työskentelytapoja, jotka välittyvät myös katsoja-kokijalle. Tutkielmassani ilmeni, että Suut ja syljet -näyttelyssä kanssa-tekemisen praktiikat tarkoittavat hyvin kokonaisvaltaista kanssaelämistä, joka ulottuu pelkkiä taideprosesseja laajemmalle. Analysoin erityisesti Riina Hannulan *Compose, compost* -videoteoksessa ilmeneviä monilajisen kanssaelämisen praktiikoita, joita sanoitan Maria Puig de la Bellacasan hoivan ja huolenpidon teoretisoinnin avulla. Hoivan kanssa ajattelun kautta on mahdollista purkaa ei-inhimilliset Toiset esineellistävää hyötyajattelua ja vaalia uudenlaisia kumppanuussuhteita spesifeissä ekologisissa sommittumissa. Hannulan teoksista välittyvä hoiva ja huolenpito sysäävät myös katsoja-kokijaa kohti uusia, eettisesti ja ekologisesti kestävämpiä maailmassa olemisen tapoja.

Luvussa 3 siirsin analyysini kiintopisteen taiteilijoiden työskentelystä taiteen kohtaamistapahtumaan, kun tarkastelin Suut ja syljet -näyttelyä kanssa-kokemiseksi nimittämäni lähestymistavan kautta. Tässä vastavuoroisessa tapahtumassa oma ruumiillinen kokemukseni oli erityisen merkityksellinen. Kohtaamistapahtuma-sommittumassa pintaan nousi sekä voimakkaita empatian ja samaistumisen tunteita toisilajisia eläimiä kohtaan että ajoittain hämmäntäviä ja epämielisiä kokemuksia ruumiini ja subjektiuteni rajoja rikkovista ennakoimattomista voimista. Konkreettinen esimerkki noista voimista oli syksyllä 2020 jälleen kiihtymistilassa oleva globaali pandemia, jonka nostattama pelko ja huoli vahvisti entisestään kokemusta ruumiini rajojen huokoisuudesta. Toisten näyttelyvierailijoiden kanssa syntyneet vuorovaikutteiset viruskoreografiat toivat näyttelyyn sellaisia uusia nyansseja, joita taiteilijatkään eivät olleet osanneet ennakoita. Myös ympäri näyttelytilaa versoneet elävät kasvit jakoivat näyttelytilan katsoja-kokijan kanssa vuorovaikutteisessa, tanssia muistuttavassa liikkeessä. Liikkeen kautta samaistuinkin myös *Vaahto*-videoteoksessa esiintyvään riikinkukkoon. Todellisen eläimen kohtaamisessa minuuteni rajat hajosivat osaksi uudenlaisia sommittumia. Liikkeen lisäksi voimakkaita affektiivisiä vaikutuksia saivat aikaan *Vaahto*-videoteoksesta kantautuvat äänet, joita analysoin rytmin ja värähtelyn - käsitteiden avulla. Ekokriittisen kuuntelun ja myötävärähtelyn käsitteiden avulla selvitin, miten juuri tilassa kantautuvat äänet saivat aikaan voimakkaita samaistumisen tunteita, joissa

mahdollisuus ei-inhimillisten Toisten kohtaamiseen niiden omista lähtökohdista käsin tuli mahdolliseksi.

Hannulan videoesseessään ja *We give a shit* -installaatiossaan hyödyntämät abjektiaiheet saivat minut tietoiseksi omasta ruumiillisuudestani, sen läpäistävyydestä ja muuttuvuudesta, sekä siitä, miten nämä muutokset eivät läheskään aina ole minun itseni hallittavissa. Leinovirtasen *Sylkiöt* -teoksen materiaalisuudet taas nostivat pintaan ruumiillisia tuntuja, jotka huokoistivat tarkkarajaisen, tiedostavan subjektiuteni rajoja. Näyttelyn ruokaan ja syömiseen liittyvät materiaalis-diskursiiviset elementit muuttivat käsitystäni näistä arkisista toimista. Helposti pysyviksi ja läpäisemättömiksi kuvittelemanani minuuteni pinnat – iho ja liha, mutta myös ennakkoluulomme ja toimintatapamme – alkoivat teosten aktivoimien affektiivisten tuntuja kautta huokoistua, ja niistä tulikin monilajisten kanssakäymistemme välittäjiä. Näyttelyssä mikrobien merkitys hyvinä, kaiken elollisen mahdollistamina kanssa-toimijoina korostui. Vaikka uudenlainen ymmärrys ruumiini ja subjektiuteni moneudesta kiehtoi ja kutkutti, en kyennyt olemaan varauksettoman innostunut. Stacy Alaimon transkorporeaalisuuden sekä Nancy Tuanan sitkeän huokoisuuden käsitteet osoittavat, että elämämme ehtona oleva avoimuus meille hyvää tekevien ei-inhimillisten toisten vaikutukselle jättää meidät myös haavoittuvaisiksi sille, millä on potentiaali satuttaa, jopa tuhota. Emme voi aina tietää varmaksi, missä vaara piilee tai miten siltä suojautua. Kuten analyysini osoitti, rajanvedot ja hallinta ovat kuitenkin loppujen lopuksi lähes mahdottomia. Esitin, että tämän tosiasian hyväksyminen voi olla avain eettisemmän, vastuullisemman ja myötätuntoisemman yhteiselon löytymiseen.

Tutkielmani viimeisessä käsittelyluvussa paneuduin tarkemmin kolmeen näyttelyssä hyvin keskeiseen materiaaliseen toimijaan: maahan, veteen ja kasveihin. Kanssa-ajattelun metodologiaa hyödyntäen annoin noiden materiaalien kuljettaa ajattelunani antroposeenin ajan erityisiin kysymyksiin. Analyysissani maaperä, vesi ja kasvit näyttäytyivät pysähtyneen ja passiivisen sijaan Jane Bennettiä mukaillen aktiivisina, vitaalisina materiaaleina, joiden toimijuuden ymmärtäminen antroposeenin ajan kysymysten ratkaisussa on ensiarvoisen tärkeää. Analyysini kautta osoitin, että myös me ihmiset kietoudumme näiden toimijuuksien rihmastoisiin monin tavoin. Kaikkien näiden kohtaamieni materiaalien kanssa ajattelu osoitti myös, että taide voi auttaa meitä virittäytymään vaihtoehtoisiin, ei-inhimillisiin aikoihin ja olemisen tapoihin ja auttaa siten paremmin kohtaamaan erilaiset antroposeenin mukanaan tuomat haasteet.

Erilaiset maa-ainekset johdattivat minut ilmastonmuutoksen ja ympäristökriisien äärelle. Maaperän köyhtymiseen ja kuivuuteen liittyvien kysymysten kautta päädyin pohtimaan monilajisten maaperäyhteisöjen vaikutusta maapallomme hyvinvointiin. Maa-aineisten kautta hahmotin Suut ja syljet -näyttelystä lukuisia erilaisia aikakerrostumia, joiden kautta katsoja-kokijan oli mahdollista

virittäytyä vaihtoehtoisin, ei-inhimillisiin aikoihin. Vaikka kohtaaminen sai oloni ensin surulliseksi, kumpusi maaperän kanssa ajattelusta myös toivon siemen.

Lilli Haapalan installaatio *This place, under the purple waters* sekä *Vaaho*-videoteos johdattivat minut vetisiin maailmoihin. Teokset saivat minut pohtimaan vettä uudella tavalla: kaikki elävät olennot ja niiden tarinat kokonaisvaltaisesti ympäröivänä ja lävistävänä materiaalina. Haapalan installaatiossa kaksien suiden läpi jatkuvasti virtaava vesi johdatti minut Astrida Neimanisin vesimuodostuma -käsitteen äärelle. Tämän avulla hahmotin sitä, miten vesi sekä suoraan että epäsuorasti kytkee kaikki elolliset olennot toisiinsa erilaisissa ajoissa ja paikoissa.

Lopuksi heittäydyin ajattelemaan yhdessä ympäri näyttelytilaa kasvaneiden kasvien kanssa. Kasvien välittämä voimakas tuoksi herätti minussa affektiivisia muistoja, jotka sekoittivat hetkeksi käsitystäni ajasta ja paikasta. Tästä kokemuksesta kumpusi myös uudenlaisia tuntemuksia, kuten menetettyjä paikkoja kohtaan tunnettua surua, solastalgiaa. Tällainen menneisyyden ja tulevaisuuden uudelleenajattelu on antroposeenin ajan kysymysten kohtaamisessa merkittävää. Kasvien kautta tarkastelin hengittämistä ruumiin sisä- ja ulkopuolen rajoja huokoistavana toimintana, jonka avulla minun oli tilassa mahdollista olla epäsuorassa kosketuksessa minua ympäröiviin kasveihin. Pohdin myös, miten länsimaisessa kulttuurissa kasvit on usein nähty passiivisina, toisarvoisina olentoina, joiden hyväksikäyttöön ja toiseuttamiseen myös taide on osaltaan osallistunut. Suut ja syljet -näyttely kuitenkin antoi tilaa myös kasvien omalle, ihmisestä riippumattomalle toimijuudelle ja itseisarvolle. Esitin, että kanssa-tekemistä korostava, hetkellisiä samaistumisia tarjoava monilajinen taide voi siten toimia suunnannäyttäjänä eettisempiin kohtaamisiin myös taiteessa. Lopuksi paneuduin vielä lyhyesti kasvien ajallisuuteen, suhteuttaen sen omiin kokemuksiini ja odotuksiini. Ehdotin, että hitaampaan ja läsnäolevampaan kasvien aikaan virittäytyminen voisi auttaa meitä rakentamaan uudenlaisia, eettisesti ja ekologisesti kestävämpiä tulevaisuuksia.

Ennakko-oletukseni oli, että taiteella on aivan erityinen potentiaali johdattaa katsoja-kokijansa jonkin uuden äärelle. Olettamukseni osui oikeaan: Suut ja syljet -näyttelyn avulla tosiaankin onnistuin liikkumaan kohti jotakin uutta. Näyttelyssä erityistä oli juuri sen affirmatiivinen ote antroposeenin ajan kysymyksiin. Aikamme haasteet eivät näyttäytyneet ainoastaan lamauttavan toivottomina, vaan teosten kohtaamisen ja hienovaraisen analyysin kautta toisenlaiset, eettisesti ja ekologisesti kestävämmät tekemisen, olemisen ja ajattelun tavat alkoivat tuntua mahdollisilta. Monilajinen kanssa-tekeminen nosti esiin ei ainoastaan uusia taiteen tekemisen tapoja, vaan kokonaisvaltaisemmin uudenlaisia kanssaelämisen muotoja, joita hyväksikäytön sijaan määrittävät yhteistyö, välittäminen ja hoiva. Kanssa-kokemisen avulla avautui mahdollisuus uudenlaisiin

samaistumisen kokemuksiin, joissa ihmisen erillisyys luonnosta ja muista elollisista kyseenalaistui. Kanssa-ajattelu puolestaan kannusti minua näkemään tavallisesti passiivisiksi mielletyt ei-inhimilliset Toiset toisin: aktiivisina, elävinä ja muuttuvina toimijoina, joilta voisimme myös ottaa monessa opiksi antroposeenin ajan kysymysten äärellä. Teosten erilaisia, inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien sotkuisia rihmastoja seuraamalla en löytänyt lopullisia vastauksia, mutta päädyin ehdottomasti jonkin uuden, merkittävän äärelle.

Keskustelut antroposeenista sekä inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien välisistä suhteista ovat edelleen taide- ja tiedemaailmassa runsaita ja uusia keskusteluja, näkökulmia ja lähestymistapoja tulee esiin jatkuvasti. Tutkielmani asettuu osaksi näitä keskusteluja, mutta on lopulta vain yksi näkökulma, eräänlainen ehdotelma ei-inhimillisten Toisten kohtaamisen mahdollisuuksiin taiteen prosesseissa. Valitsin rajata aineistoni tiiviisti, sillä yhteen näyttelyyn keskittyminen mahdollisti syvällisemmän, pitkäjänteisemmän perehtymisen käyttämäni aineistoon. Koen, että analyysistä muodostui hienovaraisempaa, kun teoksia oli mahdollista tarkastella monista eri näkökulmista. Näistä vahvuuksista huolimatta tutkielmassani on omat rajallisuutensa, ja jatkotutkimuksen tarve on ilmeinen.

Tutkielmani alkuvaiheessa en vielä tiennyt, millaiseen kontekstiin Suut ja syljet -näyttely loppujen lopuksi asetuisi. Koska painotukseni oli aluksi vielä lopullista lopputulosta voimakkaammin taiteen ainutkertaisessa kohtaamistapahtumassa, en myöskään kokenut tarpeelliseksi määritellä sitä, millaisiin taidemuotoihin teokset kytkeytyvät. Uudenlaisen taidemuodon, monilajisen taiteen hahmottelu ei ollut alkuperäinen suunnitelmani, enkä siihen prosessini alkuvaiheessa aktiivisesti pyrkinyt. Itse asiassa monilajinen taide tuli mukaan vasta hyvin myöhäisessä vaiheessa. Tämä on oiva esimerkki taiteen kanssa ajattelun mahdollisuuksista johdattaa jonkin uuden ja yllättävän äärelle. Vaikka tutkielmassani hahmottelen nyt monilajisen taiteen suuntaviivoja, ei sen laajempi tarkastelu kuitenkaan ollut tutkimusaiheeni ja aineistoni rajauksen vuoksi tässä vaiheessa mahdollista. Tulevaisuudessa olisikin kiinnostavaa viedä monilajisen taiteen ajatusta pidemmälle ja kartoittaa niiden lukuisten taiteilijoiden kenttää, jotka työskentelevät samankaltaisten praktiikoiden äärellä.

Tutkielmassani hahmottelin kanssa-tekemistä, kanssa-kokemista ja kanssa-ajattelua eräänlaisina teoreettis-metodologisina välineinä ei-inhimillisten Toisten kohtaamiseen taiteen eri prosesseissa. Näistä kanssa-kokeminen ja kanssa-ajattelu liittyivät enemmän omaan toimintaani ja kokemuksiini taiteen katsoja-kokijana sekä tutkijana, kun taas kanssa-tekeminen hahmottui enemmän taiteilijoiden työskentelyn kautta. Ehdottoman mielenkiintoista olisi kietoa kanssa-tekemistä tiiviimmin yhteen myös tutkimuksen kanssa. Tällöin tutkija olisi tavalla tai toisella mukana taiteen

prosesseissa jo teosten työstämisvaiheessa. Kanssa-tekemisen metodologiaa voisi näin viedä myös edelleen autoetnografisempiin suuntiin. Monet antroposeenin kysymyksiä pohtivat taiteilijat liikkuvat jo nyt tieteen ja taiteen rajapinnoilla, mutta taiteentutkijoilla on ollut tapana tulla prosessiin mukaan vasta kun työ on jo tehty³⁸. Oman kirjoitusprosessini aikana huomasin usein harmittelevani sitä, kuinka erilläni analysoimistani teoksista loppujen lopuksi olin. Vaikka vietin teosten äärellä paljon aikaa niiden esilläolokuukauden aikana, näyttely oli kirjoittamisprosessini alkaessa jo päättynyt. Teorian ja käytännön tiiviimpi yhteenkietominen mahdollistaisi varmasti vieläkin hedelmällisempiä tulokulmia ei-inhimillisen kohtaamiseen taiteen kentällä.

Viimeisenä haluan nostaa esiin erään tärkeän seikan, jonka katson myös oman tutkielmani ehdottomaksi puutteeksi. Ehdottamani Suut ja syljet -näyttelystä kumpuavat uudenlaiset ajattelun, olemisen ja tekemisen tavat ovat todellisuudessa uusia vain omalle, länsimaalaiselle maailmankuvallemme. Tutkielmassani esiin nousevia posthumanistisia ja uusmaterialistisia keskusteluja käydään pitkälti niin ikään länsimaalaisten tutkijoiden keskuudessa. Tämän tosiasian huomioiminen jää kuitenkin tutkielmassani ainoastaan maininnan tasolle. Tulevaisuudessa olisikin kiinnostavaa ja ehdottoman tärkeää ulottaa keskustelut antroposeenista sekä inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien välisistä suhteista myös länsimaalaisia teoriaperinteitä ja jo kanonisoituja ajattelijoita pidemmälle. Jos tahdomme todella kulkea kohti parempaa, välittävämpää ja solidaarisempaa tulevaisuutta, meidän tulee opetella myös astumaan sivuun ja antamaan tilaa niille toiminnan tavoille ja näkökulmille, jotka olemme ylimielisyydessämme tottuneet rajaamaan tieteellisen keskustelun ulkopuolelle.

³⁸ Poikkeuksiakin tosin löytyy. Esimerkiksi Katve-Kaisa Kontturi hahmottelee tiiviimmän tutkijan ja taiteilijan välisen yhteistyön ja taiteen prosessien seuraamisen mahdollisuuksia väitöskirjassaan *Following the flows of process: a new materialist account of contemporary art* (2012).

Kuvaluettelo

Taiteilijat ovat antaneet luvan julkaista seuraavat kuvat tässä tutkielmassa.

Kuva 1. Leinovirtanen, Oona, *Mahakompostin liepeillä*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva.
Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 23. Leinovirtanen, Oona, *Sylkiöt*, 2017-. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 24. Hannula, Riina *We give a shit*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 25. Herneenversoja Suut ja syljet -näyttelyssä 6.9.2020. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 26. Herneen ja sipulin versoja Suut ja syljet -näyttelyssä 24.9.2020. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 27. Vasemmalla: Leinovirtanen, Oona, *Kirppis?*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva.
Oikealla: Hannula, Riina, *We give a shit*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 28. Hannula, Riina, *Compose, compost*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 20min.
Kuvakaappaus.

Kuva 29. Hannula, Riina, *Compose, compost*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 20min.
Kuvakaappaus.

Kuva 30. Hannula, Riina, *We give a shit*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 31. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27 min. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 32. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27 min. Kuvakaappaus.

Kuva 33. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus.

Kuva 34. Hannula, Riina, *Compose, compost*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 25 min.
Kuvakaappaus.

Kuva 35. Leinovirtanen, Oona, *Sylkiöt*, 2017-jatkuva. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 36. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus.

Kuva 37. Leinovirtanen, Oona, *Mahakompostin liepeillä*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva.
Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 38. Multasanko Suut ja syljet -näyttelyssä 4.9.2020. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 39. Multasanko Suut ja syljet -näyttelyssä 24.9.2020. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 40. Haapala, Lilli, *This place, under the purple waters*. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 41. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus

Kuva 42. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus

Kuva 43. Haapala, Lilli, Leinovirtanen, Oona & Hannula, Riina, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min. Kuvakaappaus

Kuva 44. Leinovirtanen, Oona, *Mahakompostin liepeillä*, 2020. Sekatekniikka, koko vaihteleva. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 24. Kuivuvia kasveja Suut ja syljet -näyttelyssä. Kuva: Suvi Vepsä.

Kuva 25. Kuivuvia kasveja Suut ja syljet -näyttelyssä. Kuva: Suvi Vepsä.

Lähteet ja tutkimuskirjallisuus

Videoaineisto

Lilli Haapala, Oona Leinovirtanen & Riina Hannula, *Vaahto*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 27min.

Riina Hannula, *Compose, compost*, 2020. Yksikanavainen videoteos, 20min.

Painamattomat opinnäytteet

Turun yliopisto (TY), Turku

Hannula, Riina 2020. *Physarum polycephalum* -limasienen *Gaiatarina: Uusmaterialistista ja posthumanistista algoritmitutkimusta sekä vitaalista elämää*. Mediatutkimuksen pro gradu -tutkielma. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020070246729> (17.9.2021).

Lehtinen, Sanna 2016. *Homeen houkutus: Saara Ekströmin mikrobi-installaatio (2005) molekulaarisena kohtaamistapahtumana*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

Vauhkonen, Jenni 2020. *Elävää Kasvitaidetta – Kasvit toimijoina 2010-luvun suomalaisessa taiteessa*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020070146599> (17.9.2021).

Virtanen, Oona 2020. *Toiset luovat olosuhteita toisilleen. Taiteellinen tutkimus hylkiömateriaalien, mikrobien ja ihmisholobionttien suhteista*. Sosiologian pro gradu -tutkielma. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202003249139> (17.9.2021).

University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, Illinois

Livingston, Susan 2016. *The gooey, the bloody, and just plain gross: exploring art and visual culture with an abject visual methodology*. Taidekasvatuksen väitöskirja. <http://hdl.handle.net/2142/90506> (8.5.2019).

Internet-lähteet

ASMR Suomi www-sivu. <https://asmr.fi/> (17.9.2021).

Fast, Heidi, Leppänen, Taru & Tiainen, Milla 30.3.2018. ”Vibration”. COST Action IS1307 New Materialism: Networking European Scholarship on 'How Matter Comes to Matter' www-sivu. <https://newmaterialism.eu/> (18.7.2021).

Helsinki Biennaali www-sivu. <https://helsinkibiennaali.fi/> (13.9.2021).

Kosminen -galleria www-sivu. <https://kosminen.info/pastexhibitions/2020/9/5/suut-ja-syljet> (17.9.2021).

Mitman, Gregg 18.6.2019. ”Reflections on the Plantationocene: A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing”. Edge Effects www-sivu. <https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/> (8.8.2021).

Mäntän kuvataideviikot www-sivu. <https://www.kuvataideviikot.fi/nayttely-2019.htm> (13.9.2021).

Mäntän kuvataideviikot www-sivu. <https://www.kuvataideviikot.fi/nayttely-2021.htm> (13.9.2021).

nikolić, mirko 28.3.2018. ”Ecology (minoritarian)”. COST Action IS1307 New Materialism: Networking European Scholarship on 'How Matter Comes to Matter' www-sivu. <https://newmaterialism.eu/> (23.3.2021).

Nykytaiteen museo Kiasma www-sivu. <https://kiasma.fi/nayttelyt/yhteiselo/> (13.9.2021).

Oona Leinovirtanen www-sivu <https://cargocollective.com/oonaleinovirtanen> (19.4.2021).

Simmons, Kristen 20.11.2017. ”Settler Atmospherics”. Society for Cultural Anthropology www-sivu. <https://culanth.org/fieldsights/settler-atmospherics> (18.7.2021).

Suomen permakulttuuriyhdistys www-sivu <https://www.permakulttuuri.fi/> (19.4.2021).

TallBear, Kim 2011. ”Why Interspecies Thinking Needs Indigenous Standpoints”. Society for Cultural Anthropology www-sivu. <https://culanth.org/fieldsights/why-interspecies-thinking-needs-indigenous-standpoints> (15.9.2021).

University of Tokyo 23.6.2019. "Plants can smell, now researchers know how: First steps to understanding biochemistry of how plants detect odors." *ScienceDaily* www-sivu.
<https://www.sciencedaily.com/releases/2019/01/190123105827.htm> (8.8.2021).

Kirjalliset tiedonannot

Haapala, Lilli, kuvataiteilija, Turku.

Hannula, Riina, kuvataiteilija, Tarvasjoki.

Leinovirtanen, Oona, kuvataiteilija, Turku.

Tutkimuskirjallisuus

Alaimo, Stacy 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, And the Material Self*.
Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Alaimo, Stacy 2016. *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*.
Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Albrecht, Glenn et al. 2007. "Solastalgia: the distress caused by environmental change".
Australasian Psychiatry 15, 95-98.

Barad, Karen 2007. *Meeting the Universe Halfway*. Durham & London: Duke University
Press.

Barad, Karen 2012. "On Touching – The Inhuman That Therefore I Am." *Differences: A
Journal of Feminist Cultural Studies* 25:3, 206-223.

Beloff, Laura, Berger, Erich & Haapoja, Terike 2013. "Introduction / Esittely". *Field_notes –
From Landscape to Laboratory – Maisemasta Laboratorioon*. Käänt. Susanne Gerstler &
Pertti Felin. Helsinki: Suomen biotaiteen seura.

Bennett, Jane 2020 [2010]. *Materian väre. Olioiden poliittinen ekologia*. Alkup. *Vibrant
Matter: A Political Ecology of Things*. Käänt. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Eurooppalaisen
filosofian seura.

- Berger, Erich et al. toim. 2020. *Art as We Don't Know It*. Helsinki: Aalto University.
- Betterton, Rosemary 1996. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London: Routledge.
- Bolt, Barbara & Barrett, Estelle toim. 2012. *Carnal Knowledge: Towards a "New Materialism" Through the Arts*. London: I.B. Tauris.
- Bolt, Barbara 2004. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London & New York: I.B. Tauris.
- Bolt, Barbara 2012. "Introduction: Toward a 'New Materialism' Through the Arts". *Carnal Knowledge: Towards a "New Materialism" through the Arts*. Toim. Estelle Barrett & Barbara Bolt. London: I.B. Tauris, 1–16.
- Braidotti, Rosi 2006. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi 2019. *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Carney, Judith 2001. *Black Rice: th African Origins of Rice Cultivation in the Americas*. Cambridge, Massachusetts and London: Harward University Press.
- Chamovitz, Daniel 2012. *What a Plant Knows: A Field Guide to the Senses*. New York: Scientific American.
- Cheetham, Mark A 2018. *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- Chen, Cecilia, MacLeod, Janine & Neimanis, Astrida 2013. "Introduction: Toward a Hydrological Turn?" *Thinking with Water*. Toim. Cecilia Chen, Janine MacLeod & Astrida Neimanis. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Coccia, Emanuele 2020 [2016]. *Kasvien elämä. Sekoittumisen metafysiikkaa*. Alkup. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Käänt. Jussi Palmusaari. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Coole, Diana & Frost, Samantha 2010. "Introducing the New Materialisms". *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Toim. Diana Coole & Samantha Frost. Durham & London: Duke University Press, 1–43.
- Davis, Heather & Turpin, Etienne (toim.) 2015a. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.
- Davis, Heather & Turpin, Etienne 2015b. "Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction". *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Toim. Heather Davis & Etienne Turpin. London: Open Humanities Press, 3–29.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1987 [1980]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Alkup. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Käänt. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1993 [1991]. *Mitä filosofia on?* Alkup. *Qu'est-ce que la philosophie?* Käänt. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida, Jacques 2019 [2006]. *Eläin, joka siis olen*. Alkup. *L'Animal que donc je suis*. Käänt. Anna Tuomikoski. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Dezeuze, Anna 2008. "Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life". *Art Journal* 67, 31–37.
- Dinan, Timothy G., Stilling, Roman M., Stanton, Catherine & Cryan, John F. 2015. "Collective unconscious: How gut microbes shape human behavior". *Journal of Psychiatric Research* 63, 1-9.
- Eidsheim, Nina Sun 2015. *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*. Durham & London: Duke University Press.
- Elfving, Taru & nikolić, mirko 2018. "Experiments in breathing, contagious". *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* 46, 24-33.
- Franklin, Sarah 2017. "Staying with the Manifesto: An Interview with Donna Haraway". *Theory, Culture & Society* 34:4, 49–63.

- Gibson, Prudence 2018. "Interview with Michael Marder". *Covert Plants: Vegetal Consciousness and Agency in an Anthropocentric World*. Toim. Prudence Gibson & Baylee Brits. Santa Barbara: Brainstorm Books, 25–34.
- Gillis, John R. 2013. "The Blue Humanities". *Humanities* 34:3.
<https://www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities> (15.9.2021).
- Granjou, Céline & Salazar, Juan Francisco 2019. "The Stuff of Soil – Belowground Agency in the Making of Future Climates". *Nature and Culture* 14:1, 39–60.
- Grén, Roni 2018. *The Concept of the Animal and Modern Theories of Art*. London: Routledge.
- Grosz, Elizabeth 2008. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Guattari, Félix 2008 [1989]. *Kolme Ekologiaa*. Alkup. *Les trois écologies*. Käänt. Anna Helle, Mikko Jakonen & Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Guerrero, Ricardo, Margulis, Lynn & Berlanga, Mercedes 2013. "Symbiogenesis: the holobiont as a unit of evolution". *International Microbiology* 16, 133–143.
- Haraway, Donna 1991. "A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-feminism in the late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 149–182.
- Haraway, Donna 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna 2008. *When Species Meet*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press.
- Helmreich, Stefan 2010. "Human Nature at Sea". *Anthropology Now* 2:3, 49–60.
- Henriques, Julian 2010. "The Vibrations of Affect and their Propagation on a Night Out on Kingston's Dancehall Scene". *Body & Society* 16:1, 57–89.

- Herbrechter, Stefan 2017. "Microbes". *The Edinburgh Companion to Animal Studies*. Toim. Lynn Turner, Undine Sellbach & Ron Broglio. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Holopainen, Jarmo K, Blande, James D & Kivimäenpää, Minna 2018. "Miten kasvit kommunikoivat?" *Duodecim* 134:13, 1345–52. <https://www.duodecimlehti.fi/duo14409> (15.9.2021).
- Hyttinen, Elsi & Lummaa, Karoliina toim. 2020. *Sotkuiset maailmat. Posthumanistinen kirjallisuudentutkimus*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 129. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- Hyvärinen, Pieta 2017. "Ruoantuotannon ristiriitoja rikkaruohonjuuritasolla. Kitkeminen työnä, tiedontuotantona ja tulevaisuuksien tekemisenä". *Sukupuolentutkimus – Genusforskning* 30:2, 34–48.
- Irigaray Luce 2016. "The Generative Potential of the Elements". *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives*. New York: Columbia University Press, 27–33.
- Ironstone, Penelope 2019. "Me, my sel, and the multitude: Microbiopolitics of the human microbiome". *European Journal of Social Theory* 22:3, 325–341.
- Karlholm, Dan 2021. "Reassembling the Artwork: The Relevance of Assemblage Theory for Art Studies". *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 4/2020, 5–17. <https://doi.org/10.23995/tht.103177> (17.9.2021).
- Kirksey, Eben toim. 2014. *The Multispecies Salon*. Durham & London: Duke University Press.
- Koistinen, Aino-Kaisa & Karkulehto, Sanna 2021. "Kohti planetaarista tuntua – Feministis-posthumanistinen uudelleenkuvittelu ja etiikka ihmisen jälkeen". *niin & näin* 108, 62–72.
- Kokkonen, Tuija 2017. *Esityksen mahdollinen luonto: suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Acta Scenica 48. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Kontturi, Katve-Kaisa 2005. "Prosessi, materia ja muutos: Uusmaterialistista estetiikkaa kentällä." *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia

tutkimuksia – Konsthistoriska studier 32. Toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian seura, 153–170.

Kontturi, Katve-Kaisa 2010. ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana. Kaksi kohtaamistapahtumaa.” *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Iljäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 179–209.

Kontturi, Katve-Kaisa 2012. *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art*. Annales Universitatis Turkuensis – ser. B, 349. PhD thesis. Turku: University of Turku

Kontturi, Katve-Kaisa 2013. ”Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä.” *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka. Turku: Eetos, 235–260.

Kontturi, Katve-Kaisa 2018. *Ways of Following. Art, Materiality, Collaboration*. London: Open Humanities Press.

Kristeva, Julia 1982 [1980]. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Alkup. *Pouvoirs de l'horreur*. Käänt. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Lange-Berndt, Petra 2015. “Introduction: How to be Complicit with Materials.” *Materiality*. Toim. Petra Lange-Berndt. London: Whitechapel Gallery, 12–23.

Latour, Bruno 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Lorimer, Jamie 2020. *The Probiotic Planet: Using Life to Manage Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea 2014b. “Lukijalle”. *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos, 7–11.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea 2014c. ”Johdanto: Mitä posthumanismi on?” *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos, 13–32.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea toim. 2014a. *Posthumanismi*. Turku: Eetos.

- Lummaa, Karoliina 2017. ”Antroposeeni: ihmisen aika geologiassa ja kirjallisuudentutkimuksessa”. *Kirjallisuuden aikakauslehti AVAIN* 1/2017, 68–77.
- Manning, Erin 2009. *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Marder, Michael 2013a. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press.
- Marder, Michael 2013b. ”What Is Plant-Thinking?” *Klesis – revue philosophique* 25, 124–143.
- Marder, Michael 2015. ”The Place of Plants: Spatiality, Movement, Growth”. *Performance Philosophy* 1 (2015), 185–194.
- Massumi, Brian 1992. *A User’s Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, Mass. & London: MIT Press.
- Melo Zurita, Maria de Lourdes, Munro, Paul George & Houston, Donna 2017. ”Un-earthing the Subterranean Anthropocene”. *Area* 50:3, 1–8.
- Minh-Ha, Trinh T 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moore, Jason W 2017. ”The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis”. *The Journal of Peasant Studies* 44:3, 594–630.
- Morton, Timothy 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Neimanis, Astrida 2017. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic.
- Neimanis, Astrida 2021. ”Ruumiimme ovat veden vallassa”. Käänt. Kaisa Kortekallio. *niin & näin* 108, 58–60.
- nikolić, mirko & Radulović, Neda 2018. ”Aesthetics of inhuman touch: notes for ‘vegetalised’ performance”. *RUUKKU – Studies in Artistic Research* 9 (2018), <https://doi.org/10.22501/ruu.372629> (17.9.2021).

- nikolić, mirko 2017. "all that is air melts into city: minoritarian apparatuses for a more-than-human world". *Research Methods in Environmental Law: A Handbook*. Toim. Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos & Victoria Brooks. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 282–508.
- Nurmenniemi, Jenni & Warr, Tracey toim. 2018. *The Midden*. Helsinki: Garret Publications.
- O’Sullivan, Simon 2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Oksanen, Satu 2019. "Museo kompostina – muunlajisuus, materiaalit ja rytmi". *Yhteiselo. Ihminen, eläin ja luonto Kiasman kokoelmassa*. Toim. Saara Hacklin & Satu Oksanen. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma, 70–95.
- Parikka, Jussi 2014. *The Anthroscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Parikka, Jussi 2019. "Cartographies of Environmental Arts". *Posthuman Ecologies: Complexity and Process After Deleuze*. Toim. Rosi Braidotti & Simone Bignall. New York: Rowman & Littlefield International.
- Plumwood, Val 1993. *Feminism and the mastery of nature*. London: Routledge.
- Portanova, Stamatia. 2005. "Rhythmic Parasites: A Virological Analysis of Sound and Dance". *Fibreculture Journal* 4. http://journal.fibreculture.org/issue4/issue4_portanova.html
- Probyn, Elspeth 2000. *Carnal Appetites: FoodSexIdentities*. London & New York: Routledge.
- Puig de la Bellacasa, Maria 2015. "Making time for soil: Technoscientific futurity and the pace of care". *Social Studies of Science* 45:5, 691–716.
- Puig de la Bellacasa, María 2017. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Radomska, Marietta 2017. "Non/living Matter, Bioscientific Imaginaries and Feminist Technoecologies of Bioart". *Australian Feminist Studies* 32:94, 377–394.
- Rosiek, Jerry Lee, Snyder, Jimmy & Pratt, Scott L. 2020. "The New Materialisms and Indigenous Theories of Non-Human Agency: Making the Case for Respectful Anti-Colonial Engagement". *Qualitative Inquiry* 26:3–4, 331–346.

Salonen, Anne 2013. ”Ihmisen mikrobiomit” *Duodecim* 129:22, 2341–8.

<https://www.duodecimlehti.fi/duo11328> (15.9.2021).

Schiebinger, Londa & Swan, Claudia toim. 2004. *Colonial Botany: Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Schiebinger, Londa 2004. *Plants and Empire: Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*. Cambridge, Massa. & London: Harvard University Press.

Sederholm, Helena 2019. ”Arcimboldon perilliset: eli puiden ja kukkien lihallisuus, lihan ja solujen taide”. *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 9:2, 55–68. <https://doi.org/10.23995/tht.88071> (17.9.2021).

Seigworth, Gregory J. & Gregg, Melissa 2010. ”An Inventory of Shimmers”. *The Affect Theory Reader*. Toim. Gregory J. Seigworth & Melissa Gregg. Durham & London: Duke University Press, 1–25.

Stark, Hannah 2015. ”Deleuze and Critical Plant Studies”. *Deleuze and the Non/Human*. Toim. Hannah Stark & Jon Roffe. London: Palgrave Macmillan, 180–196.

Stark, Hannah 2017. ”Deleuze, subjectivity and nonhuman becomings in the Anthropocene”. *Dialogues in Human Geography* 7:2, 151–155.

Sundberg, Juanita 2014. ”Decolonizing posthumanist geographies”. *Cultural geographies* 21:1, 33–47.

Szczygielska, Marianna & Cielemecka, Olga 2019. ”Introduction to special section: Plantarium: Human-vegetal ecologies. *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience* 5:2, 1–12.

Tiainen, Milla 2013. ”Revisiting the voice in media and as medium: New materialist propositions”. *NECSUS* 2:2, 383–406.

Tiainen, Milla 2017. ”Sonic Technoecology: Voice and Non- anthropocentric Survival in The Algae Opera”. *Australian Feminist Studies* 32:94, 359–376.

Tiainen, Milla, Kontturi, Katve-Kaisa & Hongisto, Ilona 2015. ”Framing, Following, Middling: Towards Methodologies of Relational Materialities”. *Cultural studies review* 21:2, 14–46.

- Todd, Zoe 2015. "Indigenizing the Anthropocene". *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Toim. Heather Davis & Etienne Turpin. London: Open Humanities Press.
- Todd, Zoe 2016. "An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn: 'Ontology' Is Just Another Word For Colonialism". *Journal of Historical Sociology* 29:1, 4–22.
- Tsing, Anna 2012. "Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species". *Environmental Humanities* 1, 141–154.
- Tsing, Anna 2015. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Tsing, Anna et al. toim. 2017. *Arts of Living on a Damaged Planet*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Tuana, Nancy 2008. "Viscous porosity: Witnessing Katrina". *Material Feminisms*. Toim. Stacy Alaimo & Susan J. Hekman. Bloomington: Indiana University Press, 323--333.
- Välimäki, Susanna & Torvinen, Juha 2014. "Ympäristö, ihminen ja eko-apokalypsi. Miten nykyaikainen kuuntelee luontoa?". *Lähikuva* 1/2014, 8–27.
- Van Dooren, Thom 2014. *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York: Columbia University Press.
- Van Dooren, Thom, Kirksey, Eben & Münster, Ursula 2016. "Multispecies Studies – Cultivating Arts of Attentiveness". *Environmental Humanities* 8:1, 1–23.
- Vuokko, Seppo 23.10.2015. "Miksi vesi vaahtoa?" *Suomen luonto* 10:12.
<https://suomenluonto.fi/uutiset/miksi-vesi-vaahtoa/> (2.8.2021).
- Wolfe, Cary 2009. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Youngblood, Gene 2020. *Expanded Cinema: Fiftieth Anniversary Edition*. New York: Fordham University Press.