

LÄHEISYYDEN VYÖHYKE

– Lajienvälinen kohtaaminen taiteellista työskentelyä
ja teosten visuaalista kieltä ohjaavana tekijänä

Pro gradu -tutkielma
Elina Siira
Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta
Audiovisuaalinen mediakulttuuri
2020

Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Läheisyyden vyöhyke – Lajienvälinen kohtaaminen taiteellista työskentelyä ja teosten visuaalista kieltä ohjaavana tekijänä

Tekijä: Elina Siira

Koulutusohjelma: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu –tutkielma

Sivumäärä: 61

Vuosi: 2020

Tiivistelmä: Tämä pro gradu –tutkielma tarkastelee ihmisen ja ei-inhimillisen eläimen välistä suhdetta sekä kanssakäymistä taiteellisen tutkimuksen keinoin. Tutkimuksessa etsitään vastausta siihen, millaisena lajienvälinen kohtaaminen artikuloituu valokuvataiteellisessa työskentelyprosessissa sekä teosten visuaalisessa kielessä. Tavoitteena on vuorovaikutusta havainnoimalla löytää taiteilijana tasa-arvoisempia tapoja eläinten kohtaamiseen ja visualisoimiseen. Aihe on ajankohtainen, sillä yhteiskunnallinen keskustelu eläinten arvosta ja asemasta on viime vuosina heijastunut myös taiteen kentälle kysymyksinä eläintaiteen eettisyydestä ja taiteilijan moraalaisesta vastuusta.

Teoreettis-metodologiselta taustaltaan tutkimus paikallistuu posthumanistiseen ja uusmaterialistiseen viitekehykseen. Aineistona toimivat *Tasanko*-valokuvaprojektin kenttätyöskentelyjaksolla kirjoitettu päiväkirja sekä teoskuvat, jotka muodostavat myös tutkielman taiteellisen osion. Taiteellista työskentelyä tarkastellaan tutkimuksessa prosessina, jossa affektiivinen värähtely jalostuu tapahtumiksi, tunteiksi sekä ajatteluksi ja lopulta taiteeksi. Reflektion sekä kriittisen ajattelun polttoaineena hyödynnetään lajienvälisessä vuorovaikutuksessa koettuja ruumiillisia aistimuksia, ja empirian sekä teorian vuoropuhelun sallitaan rakentua rihmastollisesti.

Tutkimuksen tulokset ristivalottavat lajienväliseen kohtaamiseen liittyvää potentiaalia. Affektiivinen, ei-inhimillisen ehdoilla etenevä taiteellinen työskentely voi auttaa taiteilijaa luomaan eläimiin uudenlaisen, tasa-arvoisemman suhteen. Huomiot liikkuvasta läsnäolosta, kehollisesta neuvottelusta sekä eettisestä ajattelusta kietoutuvat tuloslukuissa pohdintoihin toiseudelle altistumisesta, subjektiviteetin rakentumisesta sekä haastetuksi tulemisesta. Teoskuvat toimivat kokemuksen tallentajina ja kommentoijina piirtämällä karttoja affekteista, joilla on kyky sekä kurottaa yli dualististen rajojen että rikastuttaa teosten visuaalista kieltä. Affektiiviseen lataukseen reagoiminen paitsi piirtää ei-inhimilliset eläimet näkyviin aktiivisina toimijoina, myös politisoi henkilökohtaisen kokemuksen heijastamalla sen osaksi sosiaalista todellisuutta. Asettumalla osaksi diskurssia, joka tarjoaa kulttuurisesti poikkeavan, vaihtoehtoisen tavan hahmottaa ei-inhimilliset eläimet, tutkimus osallistuu myös yhteiskunnalliseen keskusteluun lajienvälisistä suhteista ja eläinten sosiaalisesta asemasta.

Avainsanat: affektiivisuus, eläimet, kohtaaminen, lajienvälisyys, posthumanismi, ruumiillisuus, taiteellinen tutkimus, toimijuus, uusmaterialismi, valokuvataide

University of Lapland, Faculty of Art and Design

The title of the master's thesis: Zone of Proximity – Interspecies Encounter as a Guiding Factor in Artistic Work and Visual Language of Artworks

Author: Elina Siira

Degree programme: Audiovisual Media Culture

The type of the work: Master's Thesis

Number of pages: 61

Year: 2020

Abstract: This master's thesis examines the relationship and interaction between human and non-human animal through artistic research. The study seeks an answer to how interspecies encounters are articulated in artistic process and in the visual language of the artworks. The main goal is to find more equal ways to encounter and visualize animals as an artist. The theme is topical because societal debate on the value and status of animals has also been reflected in the field of art in recent years.

From a theoretical-methodological background, study locates in the posthumanistic and new materialistic framework. The material consists of a diary written during the field work period of the *Tasanko* photography project and the artworks, which also form the artistic part of the thesis. Artistic work is considered as a process in which affective vibration is refined into events, emotions, thinking and eventually into art. Reflection and critical thinking are catalyzed by corporeal sensations experienced in interspecies interaction, and the dialogue between the empirics and theory constructs in a rhizomatic way.

The results of the study show that affective approach to the artistic process can help the artist create a new, more equal relationship to animals. The perceptions about movement and presence, corporeal negotiations and ethical thinking are intertwined in the discussion of otherness, subjectivity, and being challenged. The artworks reflect experiences and draw out affects that have ability to reach across dualistic boundaries and enrich the visual language of the works. Responding to affective sensations draws non-human animals into view as active agents. In addition, it politicizes personal experience by reflecting it as a part of social reality. By becoming a part of the discourse that presents a culturally alternative way of perceiving non-human animals, the study also participates in the societal debate on interspecies relationships and the status of animals.

Key words: affectivity, agency, animals, artistic research, corporeality, encounter, interspecies, new materialism, photographic art, posthumanism

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	5
2. Teoreettis-metodologinen viitekehys.....	9
2.1. Posthumanismi	9
2.2. Uusmaterialismi	13
2.3. Tutkimuksen toteutustapa	15
3. Liikkuva läsnäolo	19
3.1. Havaitseminen ja huomion suuntaaminen	19
3.2. Ruumiillinen tieto ja luominen	22
3.3. Rytmii ja resonanssi.....	26
4. Kehollinen neuvottelu	31
4.1. Keskeytys ja havahtuminen	31
4.2. Utopia ja yhteisöllisyyden piiri	36
5. Eettinen ajattelu.....	42
5.1. Rajoilta aukeavia kysymyksiä	42
5.2. Luopumisia.....	46
6. Lopuksi	52
Lähteet.....	57

1. JOHDANTO

Everywhere animals disappear.

(Berger 1980, 26)

Kulttuurihistorioitsija John Berger kirjoittaa vuonna 1980 julkaistussa esseessään *Why Look at Animals?* eläinten katoamisesta. Syyksi katoamiseen hän nimeää viimeisen kahdensadan vuoden aikana tapahtuneen eläinsuhtemme muutoksen, jonka myötä ihmisen ja eläimen välinen side on katkennut. Yhteyden kadottua myös eläimet ovat vetäytyneet pois keskuudestamme, tyypistyneet rinnalla elävistä kumppanilajeista erilaisiksi tuotteiksi, resursseiksi ja representaatioiksi (Berger 1980; Kokkonen 2017, 173).

Eläinten välineellinen käyttö on heijastunut myös taiteen kentälle. Antroposentrinen ajattelu ja dualistinen käsitys ihmisen ja eläimen kahtiajaosta on aikaansaanut taidetta, jossa taiteilijan rooli on olla aktiivinen toimija ja eläimen passiivinen objekti. Lisäksi taiteen autonominen asema on mahdollistanut sellaisen eläinten käytön ja kohtelun, jossa heitä ei kohdella kunnioituksella tai anneta heille kuuluvaa arvoa. Eläinten rooli kuvataiteessa vaihteleekin paljon aina hienovaraisesta etäältä kuvaamisesta jopa raakaan eläinten tappamiseen. Taiteilijoiden eläimiin kohdistama väkivalta on kuitenkin koko ajan heikentyvä ilmiö, sillä tekijän on yhä vaikeampi väistää moraaliset kysymykset siirtämällä vastuu katsojalle. (Hakala 2020, 171.)

Eläinten oikeudet huomioivaa, kriittistä nykytaidetta on vähän, mutta kiinnostus sitä kohtaan on lisääntynyt viime vuosina. Muutos mukailee laajempaa yhteiskunnallista keskustelua eläinten oikeuksista sekä yleistä havahtumista lisääntyneeseen tietoon eläinten kyvyistä. Eläintaiteen¹ kohdalla pohdinta eläinten oikeuksista ja itseisarvosta liittyy kysymykseen siitä, onko taiteilijalla oikeutta tuoda eläin osaksi taidemaailmaa sekä siihen, kuinka eläimen arvo yksilönä on mahdollista huomioida taiteellisessa työskentelyprosessissa

¹ Kuvataiteilija ja taidehistorioitsija Outimaija Hakala (2020, 184) kutsuu eläintaiteeksi teoksia, joissa eläin on läsnä oman ruumiinsa tai elämänsä kautta. Eläintaide käsittää myös teokset, joiden lopullisessa muodossa eläin ei ole fyysisesti läsnä, mutta joiden rakentumisessa sen elämä ja olemassaolo on ollut oleellisessa roolissa.

ja itse teoksessa. Siirtymä pois eläinten välineellisestä käytöstä on kuitenkin taidemaailmassa hidas prosessi, sillä ajattelumme on ihmiskeskeistä ja eläimen historia kuvataiteessa teosten materiaalina ja aiheena pitkä. (Hakala 2020, 165–167, 171, 173, 180, 184.)

Eläinten oikeudet ovat kiinnostaneet minua jo pitkään, ja olen halunnut käsitellä niihin liittyviä kysymyksiä myös valokuvataiteessa. Taiteellinen tutkimus, mitä tutkielmani edustaa, onkin syntynyt suhteessa menneisyyteeni ja taiteen tekemisen tapani (vrt. Kokkonen 2017, 38). Vuonna 2017 tein dokumentaarisen, kantaa ottavan valokuvaprojektin kodittomista kissoista. Projektin jälkeen päädyin kuitenkin tarkastelemaan tarkemmin tapoja, joilla eläimet kuvissani esiintyvät. Näkökulmani alkoi tuntua kapealta, liian vahvasti omien ennakkointenttioideni mukaiselta, minkä vuoksi eläinten aktiivinen rooli teosten rakentumisessa ei noussut juurikaan esille. Aloin myös miettiä taiteen tekemiseen liittyviä eettisiä kysymyksiä sekä omaa vastuutani taiteilijana. Lisääntynyt ymmärrykseni eläinten toimijuudesta sekä taiteen kentällä esiintynyt kriittinen keskustelu puolesta puhumisesta² kuljettivat myös osaltaan pohtimaan sitä, kuinka voisoin suoda eläimille oikeudenmukaisemman roolin osana teoksia.

Ajatus eläinten tasa-arvoisemmasta roolista taiteessa oli kuitenkin pitkään abstrakti ja etäinen. En saanut kiinni siitä, mitä se käytännössä voisi tarkoittaa, vaikka olin jo vuosia pyrkinyt sijoittamaan ihmisen ja eläimen rinnakkain, samalle horisontaaliselle janalle. Kokemukseni on peilattavissa kuvataiteilija ja taidehistorioitsija Outimajja Hakalan huomioon siitä, että pyrkimys tasa-arvoon ei vielä automaattisesti tarkoita taiteen tekemisessä ihmiskeskeisestä ajattelusta riisuttuja toimintatapoja. Teokset, joissa eläimet esiintyvät taiteilijan intenttioiden mukaisesti tai joissa taiteilija ei huomioi eläinten omia intressejä, voivat olla esteettisesti kiinnostavia mutta moraalisesti arveluttavia. Esimerkiksi eläimen ihmisen rooliin asettava teos saattaa kyllä tarjota katsojalle uusia näkökulmia ihmisyyteen, mutta se tekee sen eläimen kannalta epäreilulla tavalla. Taiteilija, joka teoksissaan häivyttää eläinten oman olemisen tavan ja erityisyyden, ei siis oikeasti luovu

² Esim. Anu Silfverberg, *Maailman Kuvalehti: Kenen suulla?*
<https://www.maailmankuvalehti.fi/2016/11/pitkat/kenen-suulla>
ja Carmen Baltzar, *Voima: Valkoinen taide valtaistuimella*
<https://voima.fi/artikkeli/2017/valkoinen-taide-valtaistuimella/>

hierarkkisesta valta-asemastaan, sillä työskentelyä ohjaa edelleen ihmiskeskeinen moraalii. (Hakala 2020, 172–173.)

Tätä tutkimusta ovat siis motivoineet kriittiset tiedonintressit, jotka pohjautuvat omiin taiteellisiin intentioihini linkittyen yhteiskunnallisiin ja poliittisiin teemoihin. Tutkimukseni tärkein tavoite on löytää taiteilijana tasa-arvoisempia tapoja ei-inhimillisten eläinten kohtaamiseen ja visualisoimiseen, mutta taustalla vaikuttaa myös halu ottaa osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun eläinten arvosta ja asemasta. Taiteellinen projektini ei tällä kertaa ole kuitenkaan yhteiskunnallisen epäkohdan kehystämä, sillä tapa, jolla toivon voivani vaikuttaa, on toisenlainen. Tutkimuksessani tarkastelen ihmisen ja ei-inhimillisen eläimen välistä suhdetta ja kanssakäymistä tekemällä taidetta sekä etsimällä vastausta kysymykseen: millaisena lajienvälinen kohtaaminen artikuloituu valokuvataiteellisessa työskentelyprosessissa sekä teosten visuaalisessa kielessä. Pyrkimykseni on taiteilijana nähdä, kohdata ja kokea eläimet heidän omilla ehdoillaan sekä tavalla, jonka myötä eläinten toimijuus tulee teoksissa näkyväksi.

Taidetta sekä taiteellista tutkimusta, jossa ei-inhimillinen eläin toimii tekijänä ja kokijana, edustaa Suomessa esimerkiksi Tuija Kokkosen väitöstutkimus *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Kokkonen tarkastelee tutkimuksessaan sitä, kuinka esitystaiteen keinoin on mahdollista laajentaa taiteellisen työskentelyn tapoja. Ottamalla mm. koiran mukaan työryhmään Kokkonen huomioi ei-inhimillisen eläimen kanssatoimijana ja -tekijänä resurssin sijaan. Kokkosen lisäksi myös taiteilija Nastja Rönkkö on työskennellyt eläinten intressit huomioivalla tavalla performanssin, videon ja valokuvan parissa. Rönkkö sallii eläinten ohjata taiteellista työskentelyä ratsastamalla hevosen valitsemaa reittiä silmät sidottuina ja seuraamalla taluttimen perässä ulkoilevaa koiraa. (Hakala 2010, 177.) Sekä Kokkosen että Rönkön taiteessa korostuu eläinten välineellisen roolin sijaan ihmisen ja eläimen kumppanuus, jonka myötä eläimet kykenevät tuomaan teoksiin myös uusia näkökulmia. Kokkosen väitös on toiminut innoittajana ja inspiraationa myös omalle tutkimukselleni, ja se toimii työssäni myös yhtenä merkittävimmistä keskustelukumppaneista.

Pro gradu -tutkielmani koostuu kuudesta luvusta ja etenee sisällöllisesti seuraavalla tavalla. Tässä johdantoluvussa esittelen tutkimuksen taustan, tutkimuskysymyksen sekä tavoitteet.

Toisessa luvussa esittelen työn teoreettis-metodologisen viitekehyksen: posthumanistisen ja uusmaterialistisen ajattelun sekä tutkimuksessa käytetyt menetelmät ja aineiston. Kolmas, neljäs sekä viides luku käsittelevät tutkimuksen tuloksia. Kolmannessa luvussa pohdin toiseudelle altistumista tarkastelemalla lajienvälistä kohtaamista paikan, ajan ja liikkeen näkökulmasta. Neljännessä luvussa havainnoin subjektiviteetin rakentumista valtasuhteiden uudelleenarviointia ja muutosta sisältävän vuorovaikutuksen kautta. Viides luku käsittelee haastetuksi tulemistä sekä luopumista varmoista vastauksista. Kuudennessa eli viimeisessä luvussa reflektoin tutkimuksen kulkua sekä sitä, toteutuivatko työlle asettamani tavoitteet. Lisäksi kertaan lyhyesti tutkimuksen tulokset, esitän tekemäni johtopäätökset sekä suhteutan työni osaksi johdannossa esitettyä taustaa.

2. TEOREETTIS–METODOLOGINEN VIITEKEHYS

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni teoreettis–metodologisen viitekehysten. Pyrin rakentamaan kokonaiskuvan työni lähtökohdista etenemällä yleisestä yksityiseen. Ensimmäisessä alaluvussa kirjoitan posthumanistisesta ajattelusta, ihmisen ainutlaatuisuuden ja ylemmyyden kyseenalaistavasta suuntauksesta, joka muodostaa työni laajimman eettisfilosofisen kehyksen. Toisessa alaluvussa esittelen posthumanismin liittolaisen, uusmaterialistisen ajattelun, joka pyrkii ruumiillisuutta, materiaalisuutta ja affektiivisuutta korostamalla eroon dualistisesta ja essentialistisesta maailman hahmottamisen tavasta. Kolmannessa alaluvussa esittelen tutkimuksen toteutustavan eli menetelmät sekä aineiston.

2.1. Posthumanismi

Posthumanistinen ajattelu tarkastelee ihmistä yhtenä lajina muiden joukossa. Ihmisen ei siis ajatella olevan kyvyiltään ja ominaisuuksiltaan ylivoimainen suhteessa muihin organismeihin tai koneisiin, mutta ihmisen erityisyyttä ei silti kiistetä. Erityisyyden lähtökohtana nähdään kuitenkin suhde ei-inhimilliseen, sillä ihminen on kehittynyt nykyisen kaltaiseksi yhdessä materiaalisten ja teknologisten, radikaalisti omasta olemuksestamme poikkeavien muotojen kanssa sekä myötä. Olemusajattelua ja hierarkkisia maailman hahmottamisen tapoja välttävää posthumanistinen ajattelu pyrkiikin etsimään vaihtoehtoisia tapoja hahmottaa erilaisten olentojen ominaisuuksia tai keskinäisiä suhteita, ja siksi suuntauksessa on myös vahva eettinen sekä poliittinen lataus. (Lummaa & Rojola 2014, 14.)

Laajimmassa mielessä posthumanismin voidaan ajatella olevan neljäsataa vuotta vanhan humanismin päivitetty muoto, joka huomioi nykyisen tilanteemme ja tietomme muista lajeista (Kokkonen 2017, 52). Suuntauksen monihaaraiset juuret paikallistuvat kuitenkin laajalle ihmisen, eläimen, koneen ja ympäristön suhteita käsitteleviin filosofioihin, akateemisiin suuntauksiin sekä poliittisiin liikkeisiin (Lummaa & Rojola 2014, 14). Siksi posthumanismissa on myös useita erilaisia suuntauksia ja määritelmiä, jotka ovat osittain keskenään ristiriitaisia. Eräs selkeä jako kulkee koneista ja teknologiasta sekä eläimistä ja ei-inhimillisestä kiinnostuneiden suuntausten välillä. Oma tutkimukseni nojaa jälkimmäisen

varaan: ymmärrän ihmisen osana toimijoiden verkostoa, ja pyrkimykseni on purkaa dualismeja, kuten ihminen ja eläin sekä luonto ja kulttuuri, uudelleenarvioimalla ihmisen suhdetta ei-inhimillisiin eläimiin. Lukuisten muiden posthumanistisesti suuntautuneiden tutkijoiden tavoin sanoudun irti transhumanismista, jonka tulevaisuuskuva perustuu optimistiseen ajatukseen teknologisten innovaatioiden kyvystä ratkaista nykyiset ongelmamme. Tässä näkemyksessä transhumanismi ymmärretään kartesiolaisen tradition jatkumoksi ja uudelleenkirjoitukseksi, sillä pyrkimys ylittää ihmisen rajat ei ole ihmisyyden uudelleenarvioimista vaan ihmiskeskeisyyden vahvistamista. (Lummaa & Rojola 2014, 18; Kokkonen 2017, 52.)

Ensimmäisen kerran posthumanismi-termiä käytti kirjallisuudentutkija ja -teoreetikko Ihab Hassan vuonna 1977. Esseessään *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?* Hassan käsitteli uuden ajan ihmisen ongelmia pohtien myös mahdollisuutta siihen, että humanismi on tullut tiensä päähän. Posthumanismi-sanan käyttö vakiintui kuitenkin vasta vuosikymmeniä myöhemmin, 2000-luvulla, jolloin termi alkoi esiintyä säännöllisesti niin kirjallisuudessa, tieteellisissä julkaisuissa kuin populaareissa teksteissäkin. (Lummaa & Rojola 2014, 16.)

Ihmisen asema luomakunnan kruununa on toki kyseenalaistettu jo ennen posthumanismi-termin syntymistäkin. Michel Foucault (2010, 360) kiteytti 1960-luvulla Ranskasta alkunsa saaneen strukturalismin ja suuntausta seuranneen poststrukturalismin ydinajatuksen lauseeseen: ”Ihminen on keksintö, jonka ajattelumme arkeologia osoittaa viimeaikaiseksi, kenties sellaiseksi, jonka loppu on lähellä” (Lummaa & Rojola 2014, 15). Ihminen alettiin tuolloin ymmärtää rakenteiden ja kielen tuottamaksi konstruktioksi, eli tietyn historiallisen ja kulttuurisen tilanteen synnyttämäksi muodostelmaksi. Myös ihmisen eettisyys asettui uuden ymmärryksen myötä kyseenalaiseksi, sillä perinteinen ihmisen käsite osoittautui konventioksi, jonka ”normaali” rakentuu vastakohtana rodullistetuille, seksualisoiduille ja eläimellistetyille toisille mahdollistaen ulossulkemisen ja sytjinnän käytännöt. (emt., 15, 27.)

Foucault'n ohella myös ranskalaisfilosofi Jacques Derridan vaikutus posthumanistiselle filosofialle on ollut merkittävä. Derrida – jonka eläinfilosofia nähdään nykyisin yhtenä posthumanistisen ajattelun kulmakivistä ja jonka ajatuksia hyödynnän myös omassa tutkimuksessani – pohti jo varhaisimmissa kirjoituksissaan eron (*différance*) käsitteen kautta sitä, kuinka ero on aina sisäänkirjoitettu ihmiseen ja ihmisen eroon paitsi toisista ihmisistä

myös ei-inhimillisestä. Se, kuinka vastakkaisuus kuitenkin dekonstruoituu jatkuvasti, esiintyy etenkin Derridan myöhemmässä tuotannossa, joka käsittelee monipuolisesti ihmisen sekä eläimen välistä suhdetta. (Lummaa & Rojola 2014, 15–16, 29.) Kyseenalaistamalla ihminen–eläin–jaottelun Derrida pyrkii jäsentämään uudelleen eläimiä, heidän elämäänsä sekä paikkaansa etiikassa ja politiikassa. Vaikka Derrida ei suoraan viitannut kirjoituksissaan eläimiin ennen 1980-luvun puoltaväliä, on hän kuvannut eläinkäsitteiden kiinnostaneen itseään uran alkua ajoista saakka. (Calarco 2013, 153, 155.)

Posthumanistit, jotka työskentelevät eläinkäsitteiden ja ympäristökäsitteiden parissa, pyrkivät kohti maailmaa, joka olisi vapaa lajien välisestä epäoikeudenmukaisuudesta eli lajismista (*speciesism*). Lajismissa yksilön arvo hahmotetaan lajin kautta, jolloin lajismien diskurssi mahdollistaa sen käyttämisen joitakin toisia vastaan, oikeuttaen myös väkivallan. (Lummaa & Rojola 2014, 20.) Vaikka termi ei esiinny omassa tutkimuksessani, voi pyrkimystä kohdella eläimiä taiteilijana oikeudenmukaisemmalla tavalla ajatella laajemmassa mielessä myös yhtenä keinona lajismista vapautumiseen. Koska lajismi perustuu siihen, että suositaan oman lajin – humanismissa yksiselitteisesti ihmisen – etuja muiden lajien intressien vastaisesti, yksi keskeinen tapa siitä irrottautumiseen on ymmärrys siitä, kuinka lajien välistä epäoikeudenmukaisuutta ylläpidetään erilaisten instituutioiden [joita myös taide edustaa] kautta. (emt.)

Eläimiin liittyvä posthumanistinen tutkimus kytkeytyy eettisen näkökulman kautta myös eläinfilosofiaan, 1970-luvulla alkunsa saaneeseen moraalisesti sitoutuneeseen ajatteluun, joka tarjoaa työkalun ihmisen ja eläimen välisen suhteen kriittiselle tarkastelulle. Eläinfilosofian perusta pohjautuu eläinten moraalista asemaa tarkastelemaan eläinetiikkaan, joka pohtii myös sitä, millä tavoin ihmisen tulisi kohdella muita eläimiä. Eläinetiikan varsinaisena alullepanijana pidetään australialaista Peter Singeriä ja hänen vuonna 1975 julkaisemaansa teosta *Animal Liberation*. Teoksessa Singer kuvaa eläinten laboratorioissa ja tuotantolaitoksissa kohtaamaa jokapäiväistä väkivaltaa, nostaa esiin lajismien terminä sekä kritisoi eläinten välineellistä asemaa ihmisen tarpeiden tyydyttäjänä. (Aaltola 2013a, 20.) Klassikon asemassa oleva teos on kestänyt aikaa, sen lisäksi että siihen edelleen viitataan runsaasti, ei eläinten asema ole juurikaan vuosikymmenien kuluessa parantunut. Ei-inhimilliset eläimet ovat edelleenkin suljettu ulos yhteiskunnallisen ja sosiaalisen piiristä, mikä heijastelee länsimaista todellisuuskäsitystämme luonnon ja kulttuurin

kahtiajakautuneisuudesta. Eräs keskeisimmistä dualismeista, joka posthumanismissa asettuu uudelleenarvioitavaksi, koskeekin juuri luonnon ja kulttuuriin vastakkainasettelua.

Tieteellisesti rakentunut maailmankuva sekä ihmisen kokemus omasta erityislaatuisuudestaan ovat saaneet meidät mieltämään luonnon ja kulttuurin kahdeksi eri todellisuuden osa-alueeksi. Siksi luonto näyttäytyy merkityksistä mykkänä ja kulttuuri merkityksiä rakentavana, mikä mahdollistaa myös ei-inhimillisen maailman sulkemisen ulos poliittisesta, yhteiskunnallisesta ja sosiaalisesta päätöksenteosta. (Lummaa 2014, 269, 279.) Vaikka jako on syvällä ajattelussamme ja tavassamme käsitteellistää sekä jäsentää todellisuutta, asettuu luonnon ja kulttuurin erottelu kuitenkin jatkuvasti kyseenalaiseksi. Esimerkiksi tieteen keinoin jalostetut eläimet ja geenimanipuloidut kasvit pakottavat tarkastelemaan uudestaan sitä, mikä mielletään luonnoksi ja mikä kulttuuriksi. Filosofit Donna Haraway ja Bruno Latour puhuvatkin luonnon ja kulttuurin sijaan luontokulttuurista (*natureculture*), jolla tarkoitetaan sitä, etteivät luonnollisiksi ja kulttuurisiksi ajatellut asiat ole erotettavissa toisistaan. (Lummaa & Rojola 2014, 19.)

Myös tiede purkaa ihminen-eläin-jaottelua osoittamalla, että inhimilliseksi ymmärretyt kyvyt eivät ole ominaisia ainoastaan ihmiselle. Lukuisat tutkimukset ovat osoittaneet, että merkityksiä välittävä kieli, tietoisuus itsestä yksilönä sekä kyky estetiikkaan ja leikkiin löytyvät myös monilta ei-inhimillisiltä eläimiltä. Siksi posthumanistisessa tutkimuksessa käytetään usein termejä inhimillinen (*human*) ja ei-inhimillinen eläin (*non-human animal*). (Lummaa & Rojola 2014, 20). Koska kieli on seurauksellista ja yhteydessä siihen kuinka maailmaa jäsenämme, käytän myös omassa tutkimuksessani ilmausta ”ei-inhimillinen eläin”. Lisäksi hyödynnän ilmausta ”muunlainen eläin”, mutta tekstin sujuvuuden ja luettavuuden vuoksi kuitenkin paikoitellen korvaan edellä mainitut termit sanalla ”eläin”.

Eräs posthumanismille keskeinen teoreettinen lähtökohta, jonka periaatteen varaan myös oma tutkimusasetelmani rakentuu, on Bruno Latourin, John Law'n ja Michael Callonin 1980–1990-luvulla kehittämä toimijaverkkoteoria. Toimijaverkkoteoria korostaa ei-inhimillisen toimijuutta, jolloin todellisuuden nähdään rakentuvan verkostosta, joissa erilaiset oliot ovat vuorovaikutuksessa keskenään muuttaen yhdessä yhteistä todellisuutta. (Lummaa & Rojola 2014, 23–24.) Tällaisia ei-inhimillisiä toimijoita voivat olla paitsi eläimet ja luonto myös esimerkiksi teoriat ja käsitteet. Toimijaverkkoteorian periaatteet näkyvät tutkimuksessa siinä, kuinka oletus eläinten kyvystä vaikuttaa taiteelliseen

työskentelyyn ja teosten visuaaliseen kieleen on sisäänkirjoitettu jo tutkimusasetelmaani. Posthumanistisessa ajattelussa taiteilijan ei siis nähdä yksin sanelevan sitä, kuinka prosessi etenee ja millaisia teoksista rakentuu. Vaikka ei-inhimillisten toimijoiden toiminta ei ole intentionaalista, ymmärretään taideteosten olevan taiteilijan ohella aina myös muiden toimijoiden aikaansaamia ja mahdollistamia.

2.2. Uusmaterialismi

Monin tavoin posthumanistiseen filosofiaan kytkeytyvä uusmaterialistinen suuntaus kyseenalaistaa myös olemusajattelun ja dualismit korostaen materian – kaiken läsnä olevan – toimijuutta ja taiteen aktiivista luonnetta. Uusmaterialistisessa ajattelussa materia ymmärretään toimijaksi ja materiaalisuus materian toimijuuden kautta avautuvaksi suhdeverkostoksi. (Hongisto & Kurikka 2013, 11–12.) Materian ajatellaan siis olevan liikkuvaa ja muuttuvaa staattisen, kulttuuria kannattelevan tai rakentavan perustan sijaan (Kontturi 2010, 181). Taiteen materiaalisuudesta kirjoittaa esimerkiksi kuvataiteilija ja taiteen teoretikko Barbara Bolt (2007). Bolt korostaa edellä kuvatun toimijaverkkoteorian mukaista ajatusta siitä, kuinka taiteelliseen työskentelyprosessiin vaikuttaa aina joukko ei-inhimillisiä toimijoita. Myös nykytaiteen tutkija Katve-Kaisa Kontturi nostaa esille materian luovuuden ja liikkuvuuden muistuttaen, ettei representaatioita olisi olemassa ilman materiaalista liikettä, jossa representaatiot ovat syntyneet (Kontturi 2016, 236–237).

Representaatioteorioiden kautta on historian saatossa jäsennetty paljon sitä, kuinka taide kuvina vaikuttaa materiaan ja ruumiisiin (Kontturi 2010, 183). Ruumis-materiaalla ei sen sijaan ole ajateltu olevan samaa kykyä. Uusmaterialistiset feministit, kuten Elisabeth Grosz (1994) ja Rosi Braidotti (2002) ovat kääntäneet huomion siihen, mihin ruumis³ pystyy (emt.). Siksi uusmaterialistisessa ajattelussa puhutaan tulkintojen sijaan kohtaamisesta, joka tarkoittaa avautumista taideprosessin sisältä käsin avautuvalle muutosvoimalle; tavoitteena on uuden oppiminen kanssa-prosessissa, ei kohteen tunnistaminen. Tarkoitus ei kuitenkaan ole unohtaa kriittisyyttä ja heittäytyä pelkästään tunteiden vietäväksi. Olennaista on luopua liian tiukoista ennako-oletuksista tai jo valmiiksi lukituista tavoitteista sen suhteen, kuinka tutkimuskohdetta – esimerkiksi taideteosta – tulkitaan. (emt., 181–183.)

³ Ruumiilla ei tässä yhteydessä tarkoiteta vain inhimillisiä ruumiita vaan myös ei-inhimillisiä koosteita.

Uusmaterialistisessa ajattelussa korostuukin materian intensiivisyys eli voima, joka ei ole tavallisin menetelmin mitattavissa (Kontturi 2010, 181). Intensiivisyys liittyy affektiivisuuteen, jonka yhteydessä puhutaan usein kulttuurin ja taiteen tutkimuksessa tapahtuneesta affektiivisestä käänteestä. Teoreettista keskustelua affektin ympärillä lisäsivät etenkin 1990-luvun puolessa välissä julkaistut kaksi artikkelia: Eve Kosofsky Sedgwickin ja Adam Frankin *Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins* sekä Brian Massumin *The Autonomy of Affect*. Artikkelit edustavat affektitutkimuksessa kahta eri tutkimushaaraa. Sedgwickin ja Frankin artikkeli perustuu psykologi Silvan Tomkinsin näkemykseen affektien psykobiologisesta luonteesta ja Massumin artikkeli taas ranskalaisfilosofi Gilles Deleuzen Baruch Spinozalta (1632–1677) lainaamaan käsitykseen affektista ruumiiseen kiinnittyvinä vaikutussuhteina. (Haapala 2011, 41.)

Affekti voidaan siis ymmärtää lähestymistavan mukaan joko biologiseksi tai sosiaalseksi. Uusmaterialistisessa ajattelussa käsitys affektista rakentuu Massumin, Deleuzen ja Spinozan affektiteorian ympärille, jonka mukaan affektia voisi kuvata ”ei-tietoiseksi intensiteetin kokemukseksi, johon liittyy muotoutumatonta potentiaalia” (Haapala 2011, 44). Kontturi kuvaileekin affektia deleuzelaisittain materian intensiivisyyteen liittyväksi voimaksi, jolla on kyky koskettaa, muuttaa ruumista, tietoisuutta sekä psyykeä. Ruumiin materian, tietoisuuden ja psyyken ei ajatella olevan toistensa suhteen hierarkkisia vaan osa rihmastollista kokonaisuutta, jonka myötä ihminen on liikkeessä. Intensiivisen kautta ruumis siis avautuu yhteyksille ja tasolle, jolla se ei tavallisessa arjessa (vielä) toimi. (Kontturi 2010, 181, 201.)

Nykytaiteen tutkija Leevi Haapala kuvaa affektia Massumia tulkiten esipersoonalliseksi intensiteetiksi, joka taideteoksen äärellä herättää ”jäsentymättömän odotuksen ja saa meidät varpailleen ja hakemaan tietoisempaa ilmaisua ja jäsentyneempää tunnetta tuon affektin ilmaisemiseksi”. Haapala kirjoittaa myös Van Alphenia (2008) lainaten, että affekti on eräänlainen arvostelma: ihminen, joka vastaanottaa affektin, on pakotettu reagoimaan siihen joko projisoimalla affekti ulospäin tai sisäistämällä se itseen. Mikäli henkilö kykenee tunnistamaan affektin sen sijaan että projisoisi sen ulospäin, affekti saa sisällön tunteena. Affektilla ei siis itsessään ole sisältöä tai merkitystä, minkä vuoksi se eroaa henkilökohtaisista tuntemuksista sekä sosiaalisesti ja kulttuurisesti säädellyistä tunteista. Affektilla on kuitenkin kyky tuottaa tuntemuksia, tunteita sekä ajatuksia. (Haapala 2011, 44–46.)

Tutkimuksessani affekti toimii teoreettisena käsitteenä, jonka kautta pyrin pääsemään käsiksi taiteellisen työskentelyn materiaalisuuteen ja ei-inhimillisen toimijuuteen. Sitoudun ajatukseen affektin ruumiillisuudesta ja kokemuksellisuudesta: ymmärrän affektin kohtaamisessa syntyväksi vaikutukseksi sekä vaikutuksen seuraukseksi, joka saa tuntemaan ja ajattelemaan. Vaikka määrittelen affektin intensiteetiksi, ovat tunteet ja ajatukset työssäni merkityksellisessä roolissa, sillä affektit tuottavat niitä. Perustelen tunteiden ja ajatuksien tärkeyttä nostamalla esiin ranskalaisfilosofi Gilles Deleuzen ajatuksen siitä, kuinka affekti ja ajattelu kytkeytyvät toisiinsa erottamattomasti, ja aistimukset itsessään ovat toisarvoisia. Tärkeämpiä ovat ”vaikutelmat, jotka pakottavat meidät katsomaan, kohtaamiset, jotka pakottavat meidät tulkitsemaan, ilmaisut, jotka pakottavat meidät ajattelemaan” (Haapala 2011, 45). Myös Haapala (2011, 46) toteaa Cvejiciä (2008) mukaillen, että affektia ei ole mielekästä tarkastella pelkkänä intensiteettinä, sillä affektijärjestelmän ohella vaikuttavat myös vietit ja kognitiivinen järjestelmä: kyse on siis aina myös ”tiedottoman, affektiivisen värähtelyn” muokkaamisesta sekä laajentamisesta toiminnaksi, prosesseiksi tai tilanteeksi.

2.3. Tutkimuksen toteutustapa

Tutkimukseni on luonteeltaan taiteellista, mikä tarkoittaa sitä, että se on henkilökohtaista, monitieteistä ja moninaista lähestymistavoiltaan. Tieto, jota taiteellinen tutkimus tuottaa, juontaa tekemisestä ja aisteista. (Barrett 2007, 1–2.) Tutkin siis taiteellani ja taiteessani. Koska tutkimuksessa on kyse myös uuden ajattelutavan opettelusta sekä aistien ohjaamasta ruumiillisesta ajattelusta, kutsun tapaa, jolla sekä teokset että kirjoitettu tutkimusosio on toteutettu, tarkemmin nomadiseksi kuljeskeluksi.

Gilles Deleuzen Friedrich Nietzscheltä alkujaan omaksuma nomadismien käsite tarkoittaa vallankumouksellista toimintaa, jossa ajattelu valjastetaan voimaksi kohti muutosta (Deleuze 1992, 18). Deleuzen filosofian pohjalta omaa feminististä teoriaa kehitellyt Rosi Braidotti (2011, 2) taas toteaa nomadismien olevan eräänlainen metafora ruumiilliselle ajattelulle ja liikkeelle, jota eivät sido staattiset kategorisoinnit tai identiteetit. Nomadinen ajattelu onkin luonteeltaan liikkuvaa, mutta ei silti ajalehtivaa tai vailla paikantuneisuutta (Oksanen 2004, 228). Pyrkimys on luoda affekteja, käsitteitä ja periaatteita, joiden avulla toisia lähestytään. Jotta tämä onnistuisi, on lähtökohdaksi pyrittävä ottamaan avoin minuus, joka ei ole sosiaalisten ja kulttuuristen normien tai egoististen halujensa lävistämä. (Braidotti 2011, 2;

Braidotti 2003.) Nomadismissa tietäminen ja tuleminen saavutetaankin kuljeskelemalla ja tekemällä rihmastoja (Deleuze 1992; Guttorm 2014, 13), mutta liike ei ole tietoista. Kyse on enneminkin kokemuksen virtaan astumista, joskin ennalta tuntemattomat reitit paikallistuvat valtateiden sijaan usein hiljaisuuteen, kuulumattomuuden ja ulkopuolisuuden alueille (Lempiäinen 2000).

Hiljaisuuden alueet tarkoittavat tutkimuksessani paitsi konkreettisia myös symbolisia periferioita: kenttätöskentelyni paikallistui yhteiskunnallisen ja sosiaalisen piiristä ulos suljettujen eläinten omille asuinalueille, reflektointi ja pohdinta ihmiskeskeistä ajattelua purkavaan teoreettiseen maastoon. Nomadinen kuljeskelu kuvastaakin työssäni affektiivista avautumista uudelle ja oudolle, ja asenteeni on läpi prosessin kokeileva sekä myös oman position haastava. Olen kiinnostunut paitsi siitä, kuinka lajienvälinen kohtaaminen kuljettaa taiteellista työskentelyä ja ajattelua myös siitä, millaisia ihmisyyteen ja inhimilliseen subjektiuteen liitettyjä ”itsestäänselvyyksiä” lajienvälisessä vuorovaikutuksessa vaikuttavat materiaaliset ehdot – toimijat, voimat ja prosessit – voivat kyseenalaistaa.

Tutkimukseni taiteellinen osio – jonka rooli on sekä tuottaa että argumentoida tuloksia – koostuu kuudesta *Tasanko*-sarjan teoskuvasta, joita työstin loppukesällä 2019 viettämällä kahdeksan päivää laiduntavien lampaiden seurassa luonnonsuojeluun testamentatulla eteläsavolaisella tilalla. Samalla kirjoitin työskentelypäiväkirjaa, joka toimii tutkimuksen aineistona lopullisten teoskuvien ohella. Työskentelypäiväkirja pitää sisällään päivittäin jälkikäteen ylös kirjoitettuja muistiinpanoja, joissa kuvaan tapahtumia sekä tunteitani, ajatuksiani ja oivalluksiani. Kirjoittaessa huomioni on ollut lajienvälisessä vuorovaikutuksessa sekä siinä, kuinka kanssakäyminen ohjaa toimintaani sekä vaikuttaa tunteisiini ja ajatteluuni. Hyödynnän tutkielmassani suoria sitaatteja työskentelypäiväkirjasta (jatkossa TPK) niiltä osin, kun katson niiden voivan kiteyttää ja välittää tapahtumista, tunteista tai ajatuksistani sellaisia asioita, jotka koen tutkimuksen kannalta olennaiseksi.

En osaa varmuudella nimetä syytä sitä, miksi valitsin kohteekseni tällä kertaa kaikista muunlajisista eläimistä juuri lampaat. Kyse oli kaikesti eniten sattumasta – siihen tarjoutui oiva tilaisuus – mutta ehkä myös kiinnostuksesta itselleni täysin vierasta olemisen tapaa kohtaan. Tiesin lampaista vain sen, minkä kulttuuri kaupungissa ikänsä asuneelle ihmiselle oli heistä valmiiksi pureksittuna tarjoillut. Lisäksi valintaan saattoi vaikuttaa myös tutustumiseni Gilles Deleuzen filosofiaan ja hänen monitulkintaisiin kirjoituksiinsa

moneudesta, tasangoista sekä nomadologiasta. Vaikka Deleuze ei kirjoituksissaan viittaa lampaisiin – eläimiin kylläkin – pidän mahdollisena, että käsitteet ohjasivat alitajuisesti sitä, millaisen paikan kenttätyöskentelyyn valitsin. Juuri Deleuzelta on peräisin myös taiteelliselle osiolla antamani nimi, *Tasanko*. Käsitteenä Tasanko (*plateau*) kuvaa vyöhykettä, jossa yksilöt, tapahtumat sekä käsitteet risteävät muodostaen monimutkaisia rihmastoja.

Tutkimuksessani myös empirian ja teorian vuoropuhelusta rakentuva pohdinta polveilee nomadismille ominaisella rihmastollisella tavalla. Ruumiilliset aistimukset ovat ensisijaisesti kriittisen ajattelun polttoainetta: tarkkarajaisen aineiston analyysimenetelmän sijaan affektiteoria toimii siis pikemminkin syvällisen pohdinnan sekä reflektion mahdollistavana työkaluna. Tutkimuskysymykseeni – eli siihen, millaisena lajienvälinen kohtaaminen artikuloituu valokuvataiteellisessa työskentelyprosessissa sekä teosten visuaalisessa kielessä – etsin vastausta havainnoimalla työskentelypäiväkirjasta lampaiden sekä itseni välistä vuorovaikutusta, kehojen suhdetta, tapahtumien kontekstia, ympäristöä sekä sitä, millaisia tunteita ja ajatuksia edellä mainituista asioista seuraa. Peilaan havaintoja myös teoskuviini, sillä tarkastelen taiteellista työskentelyä prosessina, jossa affektiivinen värähtely jalostuu tapahtumiksi, tunteiksi sekä ajatteluksi ja lopulta taiteeksi.

Filosofi Vinciane Despret kirjoittaa esseessään *Sheep Do Have Opinions* (2006, 367), lampaiden kanssa elävän tutkijan Thelma Rowellin työn osoittavan, että ei-inhimillisten eläinten kanssa toimiessamme kyse on valinnoista ja asenteesta; ”elämmekö mieluummin ennustettavien lampaiden kanssa vai lampaiden, jotka voivat yllättää meidät ja rikastuttaa ymmärrystämme siitä, mitä on olla sosiaalinen?”⁴ (ks. myös Kokkonen 2017, 181.) Virke kiteyttää olennaisella tavalla jotain siitä filosofiasta, joka lävistää kauttaaltaan myös oman työni. Olenkin tutkimuksessani pyrkinyt vaalimaan Despretin kysymyksen avaamaa horisonttia, jonka avoimuus sallii lampaiden yllättää, olla muutakin kuin olemme ihmisinä – toisinaan alentuvasti ja vähättelevästikin – heistä tottuneet ajattelemaan.

Kuten taiteelliset tutkimukset yleensä, on myös tämä tutkimus omakohtaisuudestaan ja omaehtoisuudestaan johtuen luonteeltaan singulaarinen (Hannula, Suoranta, Vadén 2012,

⁴ “Do we prefer living with predictable sheep or with sheep that surprise us and that add to our definitions of what “being social” means? “

14). Tehdyt tulkinnat heijastelevat valintoja, joiden takaa erotun minä: taiteilijana, tutkijana ja ihmisenä. Aineiston analysoiminen on ollut työskentelyn reflektointia ja kokemusten auki kirjoittamista, mutta myös yhteyden etsintää, samalla tavalla kohti eläintä kurottamista kuin mitä affektiivinen kenttätyöskentelykin oli. Seuraavat luvut piirtävät toivoakseni taiteellisen tutkimuksen edellyttämän kartan (Hannula ym. 2012, 14) siitä matkasta, jonka tutkimuksen puitteissa olen tehnyt.

3. LIIKKUVA LÄSNÄOLO

[N]ew – what ever it might be (this much is certain now: we cannot know what it is) – needs its space.

(Grosz 1995, 6)

Tässä luvussa tarkastelen lajienvälistä kohtaamista paikan, ajan ja liikkeen näkökulmasta. Luvun otsikko, liikkuva läsnäolo, on ilmauksena peräisin Katve-Kaisa Kontturilta (2016), ja taiteellisessa prosessissa sillä tarkoitetaan ei-inhimillisen kanssa samalle tasolle asettumista, materiaalin liikkeen ja virtojen hienovaraista seuraamista sekä tapahtumiin osallistumista. Jotta tämä olisi mahdollista, on vapauduttava ihmiskeskeisestä ajattelusta ja kyseenalaistettava ne sosiaaliset ja kulttuuriset normit, jotka toimintaa määrittävät.

Tutkielmassani liikkuva läsnäolo kuvastaa toiseudelle altistumista eli ulkoista sekä sisäistä liikettä kohti eläintä. Keskityn tarkastelussani niihin materiaalsiin ehtoihin, jotka mahdollistivat vapautumisen tutusta ja opitusta maailman hahmottamisen tavasta. Aluksi kirjoitan ympäristön roolista huomion suuntaamisen ja havaitsemisen mahdollistajana, tämän jälkeen pohdin ruumiillisen tiedon ja taiteellisen luomisen välisiä kytköksiä, etenkin hitauden ja vapauden näkökulmasta. Lopuksi avaan tulemisen ontologiaa ja peilaan sitä kokemuksiini kanssaolemisen rytmistä ja resonanssista.

3.1. Havaitseminen ja huomion suuntaaminen

Olemme ihmisinä valtasuhteiden kyllästämiä, sosiaalistettuja olentoja, joiden toiminta on kulttuurisesti koodattua (Braidotti 2003). Koska miellämme sosiaalisen ja yhteiskunnallisen alueen kuuluvan ainoastaan ihmisille, hahmotamme usein myös luonnon olevan meistä etäällä, kuuluvan toiseen, alempiarvoiseen maailmaan. Siksi emme näe myöskään sitä, kuinka suoraan ja merkityksellisellä tavalla luonnon oliot ja prosessit vaikuttavat meihin, ruumiisiimme sekä elämiimme. Kanssakäyminen ja keskustelu muiden kuin ihmisten kanssa edellyttääkin sitä, että ymmärrämme myös ei-ihmisten kuuluvan sosiaalisen ja

yhteiskunnallisen piiriin, olevan kansatoimijoitamme. Tämä vaatii muutosta havaitsemisen ja huomion suuntaamisen alueella. (Kokkonen 2017, 162, 164.)

Ajattelun vapautumisen sekä ruumiillisen avautumisen kannalta merkittävimpana tekijänä pidän vierasta ympäristöä, joka pakotti altistumaan toiseudelle ilman etäännyttämisen mahdollisuutta. Ympäristön rooli havaitsemisessa sekä siinä, miten ja mihin suuntaamme huomiomme, konkretisoituikin heti kenttätyöskentelyjakson ensimmäisenä iltana. Olin vasta saapunut paikkakunnalle ja sadekuuro, joka tuloni aikaan yllätti loppukesän kuivuudesta kärsineen luonnon, oli hetkeä aikaisemmin loppunut. Seison kumisaappaat jalassa, kamera kaulassa hämärtyvällä lammaslaitumella ja tunsin epävarmuutta tutkimuksestani, taiteestani sekä itsestäni. Ympärilläni parveili kuusitoista läpimärkää uutta eläintuttavuutta, joista jokaiselle olin vieras – ehkä olin sitä itsellenikin. Oudossa tilassa, kaukana kotoa en voinut määrittää itseäni vasten tuttua yhteisöä ja ympäristöä. Silti oli oltava jotenkin.

Hitaasti, päämäärättömän kävelyn ja kuvaamisen myötä kehosta karisi jännitys ja jo viikkoja vaivannut levottomuus. Tilalle tuli helpotus ja nauru. Huvituin ensin leikkisistä karitsoista, jotka repivät takkini naruja hampaillaan, sitten kehnoista kuvista, joita räpsin puolihuolimattomasti vain purkaakseni jännitystä. Ajattelin yhtäkkiä, että on yhdentekevää, syntyykö viikon aikana valokuvataidetta tai tutkimusaineistoa graduuni. Aistit terävöityivät. Mielen täytti idänhepokatin tauoton säksätys, tuulessa hiljaa huokaileva pimeä metsä, kostean maan tuoksu ja askelten tahtiin kahiseva niitty, mutta myös toisten kehojen läsnäolo ja liikkeen kutsu. Tietysti kysymys kuvista ja aineistosta ei oikeasti ollut merkityksetön, mutta epävarmuuden hetkellä niiden unohtaminen auttoi heittäytymään, lakkaamaan huolehtimasta asioista, joiden aika oli myöhemmin.

Teatteriohjaaja ja esitystaiteilija Eero-Tapio Vuori kirjoittaa esseessään *Tajunnan ensimmäinen huone* kokemuksesta, joka muistuttaa hieman omaani. Hän kuvaa kuinka eräässä esityksessään istui kalliolaisessa porttikäytävässä klo 04.00 aamuyöllä tekemättä mitään, ja tunsii olonsa täysin järjettömäksi. Tajunnantilan muutosta ja todellisuuden uudenlaista havaitsemista tavoittelevalla esityksellä oli ainoastaan kaksi katsojaa: ohjaajakollega ja postinkantaja, joiden tunnelmia Vuori koitti istuessaan aistia. Ymmärrettyään huolehtivansa turhaan katsojien mielentiloista hän kykeni lopulta rentoutumaan ja katsomaan myös itse ympäristön tarjoamaa esitystä. Irti päästämisen ja

hetkelle antautumisen jälkeen hitaudesta ja tapahtumattomuudesta nousi havaintokenttään uusia asioita. Vuori huomasi, kuinka tuuli tanssitti lehtiä ja rakensi kahisevia pyörteitä, jotka se sitten kohotti ilmaan. (Vuori 2008, 19–20.)

Materiaalisten ja intensiivisten kokemusten kautta Vuori kuvaa löytäneensä ”ei-ymmärtämisen eteisiä”, joiden kautta kuljetaan ”ymmärryksen huoneeseen” (Snellman 2018, 82; Vuori 2008). Ajattelen saapuneeni, Vuoren tavoin, ensimmäisenä iltana omaan ei-ymmärtämisen eteiseeni, sillä läpikävin samanlaisen absurdiuden tunteen lammaslaitumella seistessäni kuin Vuori porttikongissa istuessaan. Yhteistä kokemuksille oli myös se, että jännityksen laukeamista seurasi läsnäolo, aistien herkistyminen ja kyky nähdä toisin. Läsnäolosta oli tosin vielä pitkä matka ymmärryksen huoneeseen, mutta hahmotan rentoutumisen jälkeen katseeni tarkentuneen toisin kahdella, työskentelyn kannalta ratkaisevalla tavalla: ”järjettömyydelle” ja vieraudelle antautuen.

[J]ättäydyin lampaiden taakse, annoin heidän ohjata kulkua ja yritin virittäytyä ympärilläni polveilevaan keholliseen liikkeeseen. Lampailla tuntuu olevan oma rytminsä, tapansa olla laumana tilassa, joka on heille läpeensä tuttu mutta minulle vielä liian outo, jotta osaisin mukautua sen virtaan vaivattomasti. (TPK)

Sen lisäksi että tilallinen läheisyys lampaiden omilla asuinsijoilla pakotti luopumaan hallinnasta, se mahdollisti myös muiden toimijoiden huomioimisen. Siten vieras tila purki ei-inhimillisten eläinten toiseutta, sillä hallinnasta luopumisen myötä avautui mahdollisuus vaikutetuksi tulemiselle, eräänlaisen ruumiillisen muurin ohittamiselle, joka voidaan ymmärtää myös yhdeksi kronopoliittisista etäännytyiskeinoista. Ei-inhimillisen kohtaamisessa syntyviä älyllisiä, affektiivisiä ja emotionaalisia vaikutuksia torjutaan nimittäin usein juuri ruumiissa tapahtuvan jaottelun kautta (Kokkonen 2017, 203–204).

Kronopoliitiikka on Johannes Fabianin (2002) luoma termi, jolla hän kuvaa antropologialle ominaista taipumusta kieltää aikalaisuus tietyiltä ihmisryhmiltä käyttämällä erilaisia

etäännyttäviä keinoja⁵, joiden kautta ”toiset” voidaan sijoittaa eri aikaan kuin diskurssin tuottajan nykyisyys (Kokkonen 2017, 201). Kokkonen on soveltanut kronopolitiikan käsitettä myös ihmisen suhteisiin ei-ihmisten, kasvien ja eläinten kanssa esittämällä, että ymmärrämme aikalaisiksemme hyvin herkästi ainoastaan ihmiset. Emme jaa aikaamme ei-ihmisten kanssa, havaitse heidän ajallisuuksiaan tai keskinäistä vaikutustamme. Sen sijaan elämme ympäristössä, jonka olemme itse luoneet ja olemme kanssakäymisessä enimmäkseen oman lajimme kanssa. Esitystaiteellisissa esityksissä kronopoliittinen aikalaisuus on mahdollista kieltää toisilta eksistentiaalisten, retoristen ja poliittisten keinojen lisäksi myös tilallisen etäännyttämisen kautta. (emt., 201–202.)

Ajan viettämisen lampaiden omilla asuinsijoilla voidaankin nähdä rakentaneen myös kronopoliittista aikalaisuutta, sillä tilallisena ratkaisuna se salli ei-inhimillisten eläinten vakavasti ottamisen. Vakavasti ottaminen avasi tilan myös vuoropuhelulle, josta tuli mahdollista uudenlaisen suhtautumisen myötä. Bruno Latour (2004, 76) kirjoittaa, että lakatessamme kohtelemasta ei-ihmisiä objekteina, ymmärrämme heidät myös sosiaalisiksi toimijoiksi, joiden kanssa voi keskustella. Pelkkä keskustelun mahdollisuus ei tietysti yksin riitä, on haluttava myös kuulla, mitä sanottavaa muilla toimijoilla on. Siksi kuuntelemisen taito on taiteilijan tärkein työväline, kuten Vuori (2008, 30) kuvaa, sillä työskentelyssä on kyse vuoropuhelusta maailman kanssa, joka on kaikkea muuta kuin mykkä. Asioiden äärelle pääseminen eli tietäminen edellyttääkin avautumista, sekä vieraudelle että maailmalle, sillä vasta kuunteleminen ja vuoropuhelu mahdollistavat astumisen ei-yymmärtämisen eteisestä ymmärryksen huoneeseen.

3.2. Ruumiillinen tieto ja luominen

Ensimmäisenä iltana oli siis hyväksyttävä kokemus ”järjettömyydestä”. Heittäytyminen tuntuikin tarkoittavan samalla sen riskin ottamista, että koko projekti on epävarmuudessaan häilyvä ja altis myös epäonnistumiselle. Ei-yymmärtämisen kautta työskentelyssä nousi keskeiseksi myös kysymys ajallisuudesta, sillä hyväksyminen avasi tilan hitaudelle, ellei jopa

⁵ Ajallista etäännyttämistä on esimerkiksi tv-viihde saamelaisista. Saamelaisten esittäminen ”nokisina, humalaisina pelleinä” toiseuttaa ja luo mielikuvan, jossa nuo ”toiset” eivät elä samassa ajassa kuin suomalainen valtaväestö. (Kokkonen 2017, 201.)

pakottanut siihen. Ruumiillisen tiedon sanallistamisen sekä visualisoinnin vaikeus kuitenkin mietitytti minua heti kenttätyöskentelyjakson ensimmäisenä aamuna. Vaikka olin edellisenä iltana kokenut jo hieman vapautuneeni ja avautuneeni, olin siitä huolimatta epävarma. Tuntemusten pukeminen ymmärrettävään muotoon tuntui haastavalta, sillä en löytänyt vielä lainkaan sanoja tai keinoja kuvaamaan kokemusta, josta kehollani oli vasta aavistus. Kuvasin tunnetta myös työskentelypäiväkirjaani:

Mietin eläimen kohtaamista, vyöhykettä, jolle olen juuri astunut. Mitkä ovat tämän kohtaamisen mahdollisuudet, mitkä sen rajoitukset? Millaista tietoa voin saada, onko se vain kehollista ja jos on, miten käänän kokemuksen kuvaksi? Tai tekstiksi? (TPK)

Ajan filosofiasta kirjoittanut Henri Bergson on todennut (1991, 1333, Vähämäen 2004, 30 mukaan), että ”aika on sitä, mikä estää että kaikki on välittömästi annettu. Se hidastaa, tai pikemminkin on hitautta.” Aika toimi siis eräänlaisena vastustavana elementtinä (vrt. Kokkonen 2017, 88), jonka ansiosta kohtaaminen ei avautunut yhdessä illassa, vaan otti oman aikansa eli kesti. Bergson hahmottaa ajallisuuksia juuri keston kautta ja havainnollistaa asioiden vaatimaa aikaa esimerkillä sokeripalan sulamisesta: sokeri liukenee veteen, mutta sitä pitää odottaa, sillä jopa sokeripala ottaa oman aikansa eli kestää (Viren 2018).

Ensimmäisen illan jälkeen kehossa tuntunut aavistus on mahdollista ymmärtää ruumiilliseksi, potentiaaliseksi tiedoksi, jonka aistiminen on mahdollista, mutta joka avautuu vasta ajan myötä (vrt. Kokkonen 2017, 205). Ruumiillisen, potentiaalisen tiedon myötä kysymys ajasta sekä hitaudesta nousee työni kannalta keskeiseksi. On vaikea kuvitella, millainen lopputuloksesta olisi tullut, jos työskentelyssä ei olisi ollut mahdollisuutta odottaa katseen tarkentumista tai sitä, millaisin sanoin sekä kuvin uusi näkymä esiin piirtyy. Hitaus ei kuitenkaan ole pelkästään odottamista. Ajattelen Kokkosta (2017, 102) mukaillen sen olevan myös aikaan asettumista, ja siksi ymmärrän ruumiillisen tiedon tavoittamisessakin olevan kyse oikeastaan siitä, että sallii ajan lävistää. Ehkä voisikin ajatella, myös Bergsonin ja Deleuzen tavoin, että aika ei kulu vaan laskostuu ja taipuu, muokkaa sekä mahdollistaa. Ja siksi se voi olla myös olioiden ”epämääräisyyttä” ja ”luomisen väline”. (vrt. Bergson 1991,1333, Vähämäen 2014, 30 mukaan.)

Koitin sovittaa kulkuani lauman tahtiin ja kuvata samalla pitkällä valotusajalla aaltoilevaa liikettä, joka välillä oli tuskin huomattavaa leukojen kohoilua nurmen pinnassa, välillä nopeatempoisempaa koko kehoa liikuttavaa jänteveyttä, kun lampaat pyrähtivät liikkeelle ja vaihtoivat paikkaa. [- -] Tuntuu, että alan löytää metodini taiteelliselle työskentelylle liikkeestä ja lauman ehdoilla kulkemisesta. (TPK)

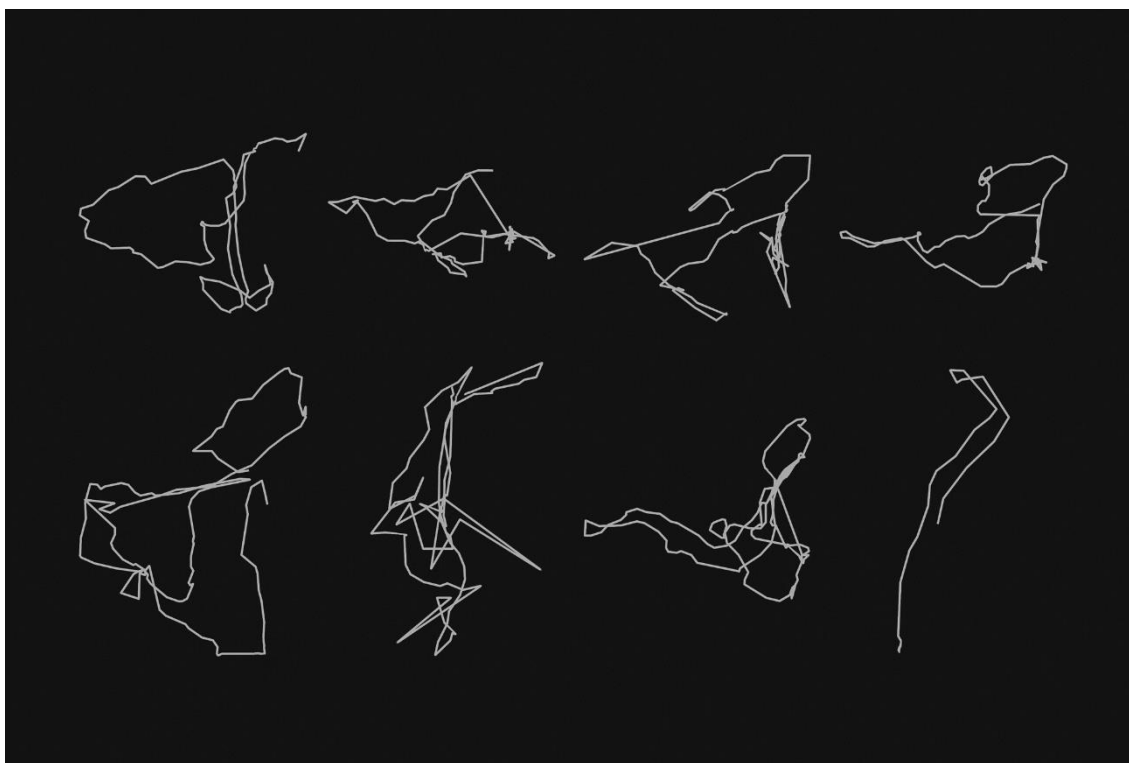
Kuten työskentelypäiväkirjan muistiinpanosta voi havaita, aloin vasta ruumiillisen tiedon äärellä ymmärtää millä tavoin eläimillä voisi olla oma äänensä myös taiteessa(ni). Oivalsin, että liike sekä lauman ehdoilla kulkeminen tuntuivat hienovaraisemmalta ja oikeutetummalta tavalta lähestyä lampaita kameran kanssa kuin pysähtyneisyys tai ohjaaminen. Juuri liike, niin omani kuin lampaidenkin, tuotti kuviin epäterävyyttä sekä sattumia, tuntui kehystävän ne vähemmän toisten olemusta tai kokemusta omivasti.

Tuija Kokkonen on kehittänyt omassa taiteellisessa praktiikassaan metodin, heikon toiminnan, jonka perusajatus mukailee Deleuzen vapauskäsitystä⁶. Hän kirjoittaa, kuinka meidän (ihmisten) ainut vapautemme saattaa kenties olla enää kykenemisessämme kykenemättömyyteen. Olemisemme ja kykymme ovat kyllä perustaltaan potentiaalisia, mutta potentiaalisuutemme on olemassa vain suhteessa impotentiaalisuuteen. Impotentiaalisuus voi olla kuitenkin myös potentiaalisuuden lähde sekä voima: väylä, jonka kautta avautuu yhteys toisiin. Tätä ”pimeyden näkemistä” Kokkonen kutsuu heikoksi toiminnaksi, joka on *”tapahtumisen kuuntelemista, tilan ja ajan antamista: pyrkimistä seuraamaan ”sitä” – asioita, toimijoita, tapahtumia, ulkoisia ja sisäisiä impulsseja – mahdollisimman pitkään, ja pitämään asioita ja päätöksiä auki niin kauan, kunnes tuntee itsessään, miten ja mitä valitsee.*” Toisinaan heikko toiminta voi olla myös sitä, että jättää kokonaan valitsematta. Potentiaalisuuksilla on arvonsa myös pelkkinä mahdollisuuksina. (Kokkonen 2017, 87, 169, 211.)

Eläimen ihmiselle asettamaan haasteeseen on siis mahdollista pyrkiä vastaamaan edustamisen lisäksi myös muulla tavoin, esimerkiksi edustamisesta kieltäytymällä. Pyrkimys edustamattomuuteen ei kuitenkaan tarkoita passiivisuutta vaan itsensä altistamista, aktiivista

⁶ Deleuzelle luominen näyttäytyy eräänlaista vastarintana, joka ei kuitenkaan tukeudu toisin sanomiseen tai radikaaleihin mielipiteisiin. Tavoitteena on ennemminkin paeta kontrollia, vapauttaa elämä sieltä, minne se on vangittu. (Viren 2018; Vähämäki 2004, 44.)

yritystä etsiä vähemmän objektoivia tapoja lähestyä taiteen keinoin ei-inhimillisiä eläimiä tai muita toimijoita. Edustamattomuuden mahdollisuus avautui kuitenkin vasta kenttätyöskentelyjakson loppupuolella. Tuolloin ymmärsin, että voin liittää valokuvaprojektiin muutakin kuin valokuvia. Ajatus lauman seurassa kulkemieni, mobiilisovelluksen tallentamien GPS-reittien hyödyntäminen visuaalisena, taiteellisenä ratkaisuna oli kyllä käynyt varovaisesti mielessäni jo työskentelyjakson alkupuolella. Ajatus oli kuitenkin silloin vielä aivan liian hahmoton ja tavoittamaton, jotta olisin osannut siihen tarttua. Vasta kuljettuani lauman ehdoilla useita päiviä ja perehdyttyäni nomadiseen ajatteluun syvällisemmin ymmärsin, että reittikartat voivat tavoittaa työskentelyprosessista jotain, johon valokuva ei pysty. Voisikin ajatella, että kesto, joka on myös vapautta, mahdollisti ennalta arvaamattoman ja yllättävän taiteellisen ratkaisun tavoittamisen. Koska todellinen vapaus ei Deleuzen mielestä valitse ennalta olemassa olevien vaihtoehtojen välillä vaan luo uusia, vaikuttavat kaikki uudet, jo olemassa olevia vaihtoehtoja heijastelemattomat ideat aina aluksi hämäriltä, vaikeasti ajatteluun istuvilta. Lopulta ne kuitenkin valaisevat maailmaa enemmän kuin näennäisen selkeä idea, joka koostuu vanhoista tutuista aineksista. (Deleuze 2018, 46; Viren 2018.)



Kuva 1. Tutkielma nomadologiasta, sarjasta *Tasanko*. (Siira 2019)

Valokuvaprojektini ensimmäinen teoskuva (kuva 1) ei siis ole lainkaan valokuva. Graafinen viivapiirros on kuitenkin potentiaalinen valokuva, sillä se voisi olla sitä – heikolle toiminnalle ominaisella tavalla toteutumaton, olemassa ainoastaan mahdollisuutena. Kuva, jonka sisältö ei ole ilmeinen ja esittävä, pyrkii kurkottamaan representaation taakse ja tavoittamaan jotain todellisuuden jatkuvuudesta ja virtaavuudesta eli kestosta. Kestossa on kuitenkin aina myös kyse ”siirtymästä” ja ”muutoksesta” eli tulemisesta (Deleuze 2018, 32), ja siksi kanssaolemisen myötä syntyneet reitit eivät kerro ainoastaan kuljetuista matkoista. Levottomat ja tempoilevat viivat piirtävät karttoja myös intensiteeteistä ja tiheydestä, tiloista, jotka matka on mahdollistanut (vrt. Deleuze 2007, 103). Matka ja affektit liittyvätkin kiinteästi toisiinsa, sillä matka on aina myös tuleminen (emt., 104).

3.3. Rythmi ja resonanssi

Tuleminen (*devenir / becoming*) on Deleuzen ja Félix Guattarin käsite, josta he kirjoittavat lukuisissa teoksissaan, usein kirjallisuuteen ja luovuuteen liittyen. Käsite viittaa ”tulemiseen, muuttumiseen, transformaatioon, liikkeeseen, kasvuun” eli siihen, kuinka kaikki, me itse mukaan lukien, olemme jatkuvassa muutoksen tilassa. Deleuze ja Guattari kuvaavat myös erilaisia tulemisiä: naiseksi-tulemista, lapseksi-tulemista ja eläimeksi-tulemista, jotka viittaavat pakenemiseen jostakin rajatusta kategoriasta. (Guttorm 2014, 115.) Toiseksi tulemisessa ei kuitenkaan ole kyse esittämisestä tai imitaatiosta, vaan muuttumisesta, joka on mahdollista saavuttaa astumalla ”läheisyyden vyöhykkeelle” (Deleuze 2007, 104; Deleuze & Guattari 2014, 321).

Eläimeksi tuleminen edellyttää aina moniäänisyyttä, laumaa (Deleuze & Guattari 2004, 264). Kuvasin edellä työskentelypäiväkirjasitaateissani sitä, kuinka koitin tavoittaa lampaiden kanssa yhteistä rytmiä, heidän tapaansa olla laumana tilassa. Opettelu toistui viikon aikana lukuisia kertoja, mutta rytmin tavoittelu tuotti muutakin kuin mukautumista. Liike oli myös eräänlainen värähtelyä tuottava tilallinen ja ajallinen prosessi, jossa iti ”lupaus tulevaisuudesta” (vrt. Grosz 2008, 55). Kun omat askeleeni sekä lauman tahti osuivat yhteen, kuvasin kokemusta työskentelypäiväkirjaani tanssin kaltaiseksi resonanssiksi. Yhteinen rytmi synnytti kokonaan uuden, muotoa muuttavan sommitelman, joka täytti tilan liikkeellään. Kokemus tuntui paitsi nyrjäyttävän minuuden sivuun, pois keskiöstä, myös huuhtovan kehon läpi kaiken ympärillä liikkuvan voiman ja energian. Olemassaolosta

tuli hetkessä huokoisempaa, minuuden rajat mukautuivat, monistuiivat ja piirtyivät uusin vedoin.

Deleuze havainnollistaa, kuinka omaksuessamme jonkin uuden taidon ruumiidemme liikkeiden ja lepojen on otettava yhteinen rytmi toisten ruumiiden, esimerkiksi uidessamme meren tai tanssiessamme kumppanin, kanssa. Yhteisen rytmin myötä kaksi ruumista muodostaa rakenteen, joka kykenee liittymään edelleen yhä laajempiin ja yhdistyneempiin ruumiisiin, aina luonnon universaaliin rytmiin saakka. Loputtomasti suhteita synnyttävä ja purkava universaali rytmi, joka rakentuu liikkeestä, muodostaa alati muuttuvan, jakautuvan ja äärettömästi jaettavissa olevan tulemisen. (Deleuze 2007, 216–217; Deleuze 2018, 43–44.) Deleuzen (1994) filosofiassa olemisen perustuu siis lopulta yksiiänisyyteen: kaikki erilaiset oliot, jotka ovat olemassa, voivat olla ulkoiselta olemukseltaan ja kyvyiltään erilaisia, mutta ne ovat yksiiänisesti eroa, eli ”jatkuvaan erilaisuuden ja eron ilmaisemisen prosessissa” (Kurikka 2014, 214). Siten olio on ulkoisten ominaisuuksiensa sijasta sisäisten suhteiden määrittämä eli immanentti, mikä tekee kaikenlaisesta olioiden keskinäiset erot häivyttävästä kategorisoimisesta mahdotonta (emt.).

Resonanssin tunteen voi ymmärtää tulemiseksi, sillä kokemus teki yksilön rajoista liikkuvampia ja vähemmän jähmeitä. Toisaalta, kuten Deleuze toteaa, olemisemme on kaiken aikaa erilaisia suhteita synnyttävää, moniäänistä ja liikkuvaa. Yksilöiden erot häivyttävät kategoriat näyttäytyvät ajatusta vasten varsin keinotekoisilta, pelkiltä diskursiivisesti luoduilta yksipuolisilta sopimuksilta. Kaikkien olioiden erityisyydestä ja monitahoisuudesta on kirjoittanut mm. eläin- ja ympäristökysymyksiin keskittynyt filosofi Elisa Aaltola. Aaltola (2013b, 283) esittää, että eläimillä on valtava määrä kykyjä, jotka ovat aivan liian moninaisia typistettäväksi stereotypioihin tai tullakseen verratuksi ihmisyyteen, jota pidetään yleisesti evoluution huipentumana. Myös Jacques Derrida on todennut, että ”eläin” yksiköllisenä sanana on aivan liian typistävä, sillä se häivyttää alleen valtavan määrän erilaisuutta ja olemisen tapoja (Derrida 2019, 55). Laumassa liikkuva lammas hahmottaa maailmaa hyvin toisin kuin yksin taivaalla liitelevä haukka, silti kumpikin on ahdettu saman kielelliskäsitteellisen yleisilmauksen sisään, eläimeksi. Luokittelut kertovatkin enemmän meistä ihmisistä kuin heistä, joita Derridaa (emt.) lainatakseni emme tunnista kaltaisiksemme ja lähimmäisiksemme ja jotka siksi olemme kielen avulla aidanneet niin ahtaasti.

Tulemisen käsitteen kautta oleminen on siis mahdollista hahmottaa liikkeeksi ja prosessiksi, jonka myötä subjekti on aina tulossa joksikin (Aaltola 2013b, 283–284). Tuleminen tuottaa myös moneutta [jota myös aikaisemmin esittelemäni kesto pohjimmiltaan on]: uusia aistimisen, ajattelun ja ilmaisemisen muotoja, joiden myötä myös yksilön normaali tapa hahmottaa todellisuutta voi muuttua (Oravala 2008, 68–69). Myös Tuija Kokkonen (2017, 108) kuvaa, kuinka hänen esitystaiteellisessa esityksessään, joka suunniteltiin ja esitettiin koiralle, maailma näyttäytyi tulemisen kautta uudella tavalla: ”aika täsmentyi ja avartui, ihmisen ja koiran aika oli nyt ja mittaamattomasti, ihmisen tuntemat rajat eivät olleetkaan yhteisiä rajojamme vaan yhdessä maailma näyttäytyi toisin.”

Kokkosen kuvaus on kovin kaunis, ja sanoittaa myös omaa kokemustani resonanssista. Molemmissa kokemuksessa, niin omassani kuin Kokkosenkin, olemisen voikin tulkita kohoavan ja avartuvan juuri rajallisuudesta, samalle tasolle asettumisesta. Voisiko eläimeksi tulemisen ylevin potentiaali ollakin antautumisessa ja sitä seuraavassa mahdollisuudessa oppia: erilaisista olemisen tavoista sekä toisenlaisista kyvyistä ja kuten edeltä käy ilmi, ehkä jopa siitä mihin yhdessä lajeina voisimme yltää? Kokkonen kirjoittaakin, että evolutiivisen historian perusteella ihmisellä kyllä on kyky elää ei-inhimillisten eläinten rinnalla, onhan se ollut yksi olemassaolomme ehdoista. Nykymaailmassa, jossa olemme sulkeneet toiset lajit ulos sosiaalisen ja yhteiskunnallisen piiristä ja keskustelemme lähes yksinomaan toisten ihmisten kanssa, lajienvälinen yhteys on välttämättömyyden sijaan enää asenne, riippuvainen halustamme etsiä, löytää ja tunnustaa tuon kytköksen olemassaolo. (Kokkonen 2014, 199.)

Tuleminen on myös toteutuessaan aina kohtaamisen tapahtuma, joka on enemmän kuin mitä osallistujat tuovat siihen mukanaan. Siksi siitä versoo jotain uutta ja ainutlaatuista, joka on ennakoimatonta ja sellaisenaan mahdoton ulkopuolisten tai osallistujien yksin toistaa (vrt. Korhonen & Räsänen 2010). Uusi voi olla esimerkiksi taiteellisessa työskentelyssä syntyvä, yksilön rajat häivyttävä aistikokemus ja muutos ajattelussa, mutta myös valokuvateos, jonka viivat, värit ja muodot ovat asettuneet paikoilleen kohtaamisen myötä sekä mahdollistamana. Tulemisen prosessissa taiteilija ei siis ole autoritääriäinen tapahtumia ohjaileva toimija vaan ennemminkin osa olemisen kudelman, pelkkä paikka, josta todellisuus virtaa läpi.



Kuva 2. *Moneus*, sarjasta *Tasanko*. (Siira 2019)

Deleuze ja Guattari (1992, 49) kehottavat pyrkimään kohti rihmastollista, uutta luovaa ajattelua, ja kirjoittavat: ”Älkää olko yksi tai monta, olkaa moneuksia! Tehkää viivoja, älkää pisteitä!” Kuvasta 2 voi nähdä, kuinka lauman rytmiin mukautuminen venytti pisteet viivoiksi ja teki kuvasta myös hieman maalauksen kaltaisen. Kokonaisvaltainen, toisten kehoja ja olemista mukaileva liike myös muistutti valokuvaamisen sijaan pikemminkin maalaamista, jonka ranskalaisfilosofi Maurice Merleau-Ponty kuvaa olevan kuin nähdyistä olioista kumpuavia ilmauksia, eleitä ja ääri viivoja. Luomisessa oliot ikään kuin siirtyvät maalariin itseensä, jolloin sen sijaan että maalari lävistäisi maailmankaikkeuden, maailmankaikkeus pikemminkin lävistää hänet. (Merleau-Ponty 2012a, 431–432.)

Mikko Snellman kirjoittaa taiteellisen ajattelun, joka liittyy konkreettiseen toimintaan ja luomiseen, toteutuvan juuri eletyn lihan maailmassaolossa. Tällä hän tarkoittaa sitä, että ajattelu rakentuu liikkeen avulla sekä liikkeessä, ja sen kehittyminen on sidoksissa ”lihan värinään” joka toteutuu jatkuvassa tulemisen tilassa. Koska tuleminen ei ole ennakoitavissa tai palautettavissa tiettyyn positioon, kykenee tulemisen varaan rakentava, aistimellisuutta painottava taiteellinen ajattelu luomaan teoksia, jotka kurottavat kohti uutta. (Snellman 2010.)

Myös Tuija Kokkonen pohtii taiteellisessa työskentelyssä toteutuvan lajienvälisen kanssaoleminen mahdollisuutta sellaisten kysymyksien ja vastauksien esiin nostamisessa, jotka rakentavat esityksistä jotain muuta kuin esityksiä. Koska ei-ihmisillä on – edellä kuvattujen kohtaamisessa syntyvien yhteisten ominaisuuksiemme lisäksi – toisenlaisia aisteja sekä tietoisuuksia, heillä on myös vastauksia, joita ihminen itse ei voi antaa. Siksi taiteellinen työ voi ehkä olla paikka, jossa nämä vastaukset voivat tulla vakavammin otettaviksi, ja jonka myötä esityksillä on mahdollisuus muotoutua erilaisilla rajoilla ja lajien väleissä tapahtuviksi kohtauspaikoiksi. (Kokkonen 2017, 108–109.)

Antautuminen affektiiviseen kanssakäymiseen eläinten kanssa tuntuukin asettavan ehtoja, joihin myöntymisen kuljettaa kohtaamisen myös poliittisten sekä eettisten kysymysten äärelle (vrt. Kokkonen 2017, 163). Tunnistankin myös omassa taiteellisessa työskentelyssäni ja tutkimuksessani Kokkonen ajatuksia mukailevan, inhimillistä subjektiviteettia ravistelevan potentiaalin. Koska kanssaoleminen moukaroi ihmisyyden ytimessä jotain paikalleen luutunutta, hahmottuvat ja mahdollistuvat murtumisen myötä myös lajienväliset liitokset sekä uudet yhteisöt (emt., 109). Näiden liitoksien olemassaoloa sekä yhteisöjen rakentumista tarkastelen tarkemmin seuraavassa luvussa subjektiviteetin rakentumisen näkökulmasta.

4. KEHOLLINEN NEUVOTTELU

We happen as the opening itself, the dangerous fault line of a rupture.

(Nancy 2000, xiii)

Tässä luvussa tarkastelen lajienvälistä kohtaamista subjektiviteetin rakentumisen näkökulmasta. Viitataan subjektiviteetilla sanaan subjekti – joka ymmärretään kokemuksen kokijaksi, ajatuksen ajattelijaksi tai teon tekijäksi (Kokkonen 2017, 31) – mutta sen sijaan että ymmärtäisin subjektiuden annetuksi, tarkastelen sitä prosessina. Ymmärrän subjektiuden siis Rosi Braidottin (2011, 4) tavoin monimutkaisiin sosiaalisiin rakenteisiin kietoutuvaksi prosessiksi, josta käydään jatkuvaa neuvottelua.

Luvun otsikko, kehollinen neuvottelu, kuvastaa tutkimuksessani valtasuhteiden uudelleenarviointia ja muutosta sisältävää lajienvälistä vuorovaikutusta. Tarkasteluni keskittyy taiteellisessa työskentelyssäni ilmennesiin, ei-inhimillisten eläinten kehollisen läsnäolon aikaansaamiin tuntemuksiin, eleisiin ja tekoihin, joiden voidaan sekä ymmärtää tuottavan ”meitä” että laajentavan ymmärrystämme ”meistä”. Kirjoitan keskeytyksistä eli puheesta tapahtumana sekä eläinten haavoittuvuuden tunnistamisesta. Lisäksi tarkastelen taiteen työn näkyväksi tekemisen merkitystä sekä sitä, kuinka taide voi paitsi luoda hetkellisiä utopioita myös tavoitella niitä konkreettisesti.

4.1. Keskeytykset ja havahtuminen

Subjektiksi tulemista määrittävät sosiaaliset suhteet sekä kulttuuriset normit, ja siksi subjektiviteetti kietoutuu valtaan. Erityisen näkyvällä tavalla valta on läsnä suhteessa, jonka osapuolet ovat sosiaalisesti eriarvoisia. Vallankäyttöä voikin olla myös kohtaamattomuus. Sen sijaan vuorovaikutuksellisissa tilanteissa etsitään aina maailmassa ololle yhteisiä ehtoja sekä rajoja ja siksi kohtaaminen, joka haastaa osallistujat, voi olla yhtä aikaa sekä uutta synnyttävä että purkava prosessi (Haraway 1991, 188–191, Kalhaman 2005, 82 mukaan).

Lajienvälisessä vuorovaikutuksessa etenkin hetket, joissa tapahtui keskeytys tai havahtuminen, tuntuivat olevan tapahtumana alttiita valtasuhteiden muutoksille. Tällaisiksi tapahtumiksi ymmärrän lampaista kohti suuntaamani puheen sekä jaetun haavoittuvuuden tunnistamisen.

Kenttätöskentelyjakson ensimmäisenä iltana juttelin lampaille vain niitä näitä rauhoittaakseni ja rentouttaakseni sekä itseäni että heitä. Vaikka jo tuolloin huomasin, että ääneen lausumani sanat tuntuivat merkitykseltään yhdentekeviltä, kulki puhe mukanani koko viikon. Huomasin voivani puheen kautta kommunikoida, vaikka emme jakaneet sanojen merkitysisältöä. Lampaat reagoivatkin kehollansa puheeseen ja siihen kuinka käytin ääntäni, ja myös oma toimintani muuttui vastavuoroisesti sen mukaan, kuinka minulle vastattiin. Tilanteen mukaan puheeseen tuli mukaan erilaisia sävyjä: rauhoittavia, lempeitä ja tunnustelevia. Esimerkiksi lähestyessäni tavakseni tuli huutaa ”Hei!” jo kaukaa tervehdykseksi, jotta lauma ei säikähdä tuloani.

Eläinten kommunikaatiota ja viestintää tutkinut filosofi Eva Meijer (2018) kirjoittaa teoksessa *Mistä valaat laulavat?* Ludwig Wittgensteinia mukaillen, että kieli ei ole pelkästään sanoja. Kieleen kuuluvat myös erilaiset eleet, äänet tai liikkeet, jotka liittyvät esimerkiksi tervehtimiseen tai pyytämiseen, ja siksi eleet ovat sanoja keskeisemmässä roolissa kun kommunikoimme yli lajirajojen. Toisaalta sanat ja niiden merkitykset voivat olla myös oman lajimme kesken toissijaisia jos puhe ymmärretään tapahtumaksi. Tällöin kyse on ”puhuttelusta”, jonka Donna Haraway (1997, 49–50) toteaa toimivan subjektin esiin kutsujana, kun puhuteltu tunnistaa puheen koskevan itseään (Elfving 2016, 225). Puhuttelu ei kuitenkaan ainoastaan vahvista olemassa olevia positioita, sillä se on aina myös keskeytys, joka altistaa osallistujat suhteen uudelleen arvioinnille ja muutokselle (emt.).

Jos puhetta tarkastellaan tapahtumana, sanoja keskeisemmäksi nousee se, mitä puhe mahdollistaa. Kuten filosofi Luce Irigaray (2002, 18) osuvasti kiteyttää, sanat voivat merkitysten sijaan olla polku kohti toista (Elfving 2016, 221). Tämä näkyi myös omassa työskentelyssäni. Puhe oli kuin lupaa kysyvä nöyrä ele, jonka kautta kartoitin sitä, saanko lähestyä tai olla lähellä. Samalla ulkopuolisuuteni muutti sanat pyynnöksi, teki niiden sävystä asemasta riisutun ja kohti ojentuvan, jolloin puhe purki myös ihmisen ja eläimen välistä hierarkiaa. Osaltaan puhe tuntui myös edesauttavan laumaan asettumista, mutta vaivattomuudessa, jolla lähelle pääseminen tapahtui, oli silti jotain pysäyttävää. Vaikutuin

lampaiden vilpittömyydestä, vaikka tietysti hyvin kohdellut domestikoidut eläimet suhtautuvat ihmiseen yleensä luottavaisesti. Huomasin pohtivani myös alttiutta, jolle lampaat lähelle päästäessään itsensä asettivat, etenkin hetkenä, jolloin istuin laitumella ”toimettomana”, vain katselemassa auringossa raukeana makaavaa laumaa. Pysähtymistä tuntui edesauttavan myös kameran laskeminen käsistä. Välineessä kahden kehon välillä on kenties aina, kaikesta läsnäolon yrityksestä huolimatta, jotain etäännyttävää.

Ranskalaisfilosofi Jacques Derridalle (1995, 69) eläimen kohtaamisessa eettinen intensiteetti on vähintään yhtä suuri tai jopa suurempi kuin ihmisen kohtaamisessa, ja hän esittää, että eläimillä on kyky ”keskeyttävään läsnäoloon” (Calarco 2013, 157). Termi on alkujaan peräisin Emmanuel Levinasilta, mutta sittemmin siitä on tullut tärkeä osa Derridan etiikkaa. Keskeyttävä läsnäolo viittaa tapaan, jolla pelkkä toisten olentojen olemassaolo voi pysäyttää meidät ja pakottaa eettiseen kohtaamiseen, toisen ”näkemiseen”. (emt.). Keskeyttävä läsnäolo muistuttaakin läheisesti empatiaa, sillä myös myötätunto voi havahduttaa ja pysäyttää. Filosofin Erika Ruonakoski, joka on tutkinut vieraslajisten eläinten ilmenemistä havaintokokemuksissamme, toteaa fenomenologisen empatiateorian osoittavan että ”empatia on kehollinen ilmiö, jossa oma keho asettuu toisen kehon pariin, tunnistaa tämän vastaavaksi maailmaan suuntautumisen nollapisteeksi kuin se on itsekin ja tavoittaa toisen kokemuksen ei-alkuperäisesti sen eleissä.” Toisaalta havaitsemme toisen kehon myös etäällä olevaksi omasta nollapisteestämme, sillä eläydymme toisen kokonaistilanteeseen, emme ainoastaan kehon liikkeisiin tai kasvojen kuvastamiin tunteisiin. (Ruonakoski 2011, 18, 254.)

Elisa Aaltola kirjoittaa erilaisista empatiasta muodoista, jotka esiintyvät tietyin painoituksin ja variaatioin olosuhteiden mukaan, toisinaan myös toisiaan ruokkien tai vaimentaen. Projektiivinen empatia, joka mahdollistaa toisen asemaan eläytymisen, keskittyy herkästi vain siihen, mitä tunnemme itse. Affektiivinen empatia, johon liittyy resonanssi ja kyky mukautua toisen tunnetilaan, sen sijaan saattaa peittää alleen kyvyn tunnistaa toisen erillisyyttä. Kognitiivinen empatia, joka tarjoaa kokonaisvaltaisemman näkemyksen toisen olennon ymmärtämiseen, jättää taas tunnetasolla usein etäiseksi, ja ruumiillinen empatia, joka kyllä kykenee huomioimaan erilaisuuden ja yksilöyden, saattaa silti jäädä moraalisen tunnistamisen osalta vajaaksi. Empatian muodot ovatkin yksin esiintyessään usein riittämättömiä toisen olennon moraalisen arvon tunnistamisessa. (Aaltola 2018, 70, 72, 93, 94.)



Kuva 3. *Alttius*, sarjasta *Tasanko*. (Siira 2019)

Kotieläinten ruumiillisuuteen liittyy tietty alttius haavoittuvuudelle, onhan heidän koko elämänsä – ravinto, suoja ja lopulta myös henki – ihmisen käsissä ja päätettävissä. Onkin mielenkiintoista, että vasta pysähtyminen teki tuon suojaantumisen tunnistamisesta todempaa. Edellisenä iltana koettu resonanssi oli siis jotain, jonka myötä haavoittuvuus ei vielä konkretisoitunut tavalla, jolla se tuli liki jaetussa lepohetkessä. Kokonaisvaltaisemman empatian heräämiseen tarvittiin olento, joka makasi kädenmitan päässä, niin lähellä, että haavoittuvuutta pystyi koskettamaan (kuva 3). Havainto alleviivaa myös Derridan ajatusta siitä, kuinka juuri eläinten kyvyttömyys välttää kärsimystä voi koskettaa meitä enemmän

kuin itse ”kyky⁷” kärsiä. Koska kyvyn sijaan on kyse mahdollisuudesta, herättää se meidät huomaamaan eläinten kanssa jakamamme rajallisuuden ja haavoittuvuuden. Myötätunto on havahtumista ”voimattomuuteen voiman sydämessä.” (Derrida 2019, 4, 48; Calarco 2013, 170.)

Empatian myötä on siis mahdollista oivaltaa, että edessä on yksilö, jota ei voi korvata toisella. Siksi havahtuminen ei kutsu esiin ainoastaan myötätuntoa, vaan voi saada aikaan myös ahdistusta. Koinkin kenttätyöskentelyjakson aikana tarvetta vetäytyä ja ottaa etäisyyttä lampaisiin, joiden vilpittömyyden vastaanottamisesta tuli hetkellisesti vaikeaa. Työstin kuitenkin kokemusta lukemalla, ajattelemalla ja kirjoittamalla työskentelypäiväkirjaa. Ajatukseni tuntuivat aina lopulta palautuvan jo pidempään minua askarruttaneeseen kysymykseen vallasta. Aloin ymmärtää, että vaikka voiman käyttämättä jättämisellä on paikkansa, myös sen kanavoitumisella on merkitystä. Oivallus kumpusi löytämästäni Brian Massumin (1992, 6, Kontturin 2016, 237 mukaan) ajatuksesta liittyen voiman ja vallan keskinäiseen eroon: ”Valta on voiman kotouttamista. Voima, villissä tilassaan, saapuu ulkopuolelta rikkoakseen rajoituksia ja avatakseen uusia näkymiä. Valta rakentaa seiniä.”

Massumin luonnehdinta voimasta ja vallasta pohjautuu Deleuzen ja Guattarin filosofiassa esiintyvään molekulaarisuuteen⁸ eli maailman jatkuvaan liikkeeseen, johon viittasin jo edellisessä luvussa tulemisen ontologiasta kirjoittaessani. Katve-Kaisa Kontturi on hahmotellut suuntaviivoja molekulaariselle taidehistorialle, joka kiinnittää huomiota paitsi siihen, miten taideosten materiaalisuus vaikuttaa meihin myös niihin materiaalsiin prosesseihin, joissa taide muotoutuu. (Kontturi 2016, 238–239.) Edellisessä luvussa esittelemäni liikkuvan läsnäolon ilmaus yhdistyy myös molekulaariseen taidehistoriaan, sillä tavoite on tuntea taide materiaalisena prosessina, jossa tutkijan tulee etäisyyden sijaan avautua kohteelleen ja liikkeelle. Kyse on siis samasta tulemisen ontologiasta, jota voi soveltaa dualistisia jakoja purkavan lähestymistavan lisäksi myös taiteen tulemiseen. Tällöin

⁷ ”Kyky” kärsiä viittaa filosofi Jeremy Benthamin kysymykseen eläinten kärsimyksen luonteesta ja sen moraalista painosta: ”The question is not can they reason nor can they talk, but rather can they suffer?” Derrida tulkitsee kysymystä toisin. Sen sijaan, että hän lähtisi pohtimaan sitä, voivatko eläimet todella kärsiä, hän näkee kysymyksen avautuvan jo vastaukseen, todistavan haavoittuvuuden mahdollisuudesta. (Derrida 2019, 47–48; Calarco 2013, 170.)

⁸ Deleuze ja Guattari kirjoittavat mm. molekulaarisesta politiikasta ja sukupuolesta, mikä tarkoittaa irtautumista kaksijakoisesta ajattelumallista. Myös kysymys erosta eriytymisenä liittyy molekulaarisuuteen todellisuuden jatkuvan liikkeen kautta. (Kontturi 2016, 236.)

kyse on siitä, kuinka prosessi ottaa vallan, ”tekee itseään”, kuten Barbara Bolt taiteen työtä osuvasti kuvaa. (Kontturi 2010, 182.)

Molekulaarisuus koskee kaikkea inhimillistä ja ei-inhimillistä toimintaa, ja siksi vallan kotiuttamatta jättäminen voidaan taiteen kontekstissa ymmärtää samalle tasolle asettumiseksi ei-inhimillisten toimijoiden kanssa. Ajattelen näkökulman tarkoittavan avoimuutta välittömälle ruumiilliselle vaikutetuksi tulemiselle (jota edellinen luku enimmäkseen käsitteli) mutta myös välillisille prosessia ohjaaville materiaalisille virroille, jotka voidaan ymmärtää edellä kuvatuksi taiteen työksi. Taiteen työn kannalta ratkaisevalta tuntuikin lopulta hetki, jolloin oivalsin olevani samanaikaisesti samaa materiaa kuin kaikki muukin ympärilläni, mutta myös potentiaalinen vallankäyttäjä. Kysymys vallasta yhdistyi tuolloin mielessäni etäisyyteen ja ymmärsin, että etäällä liike pysähtyy. Koska molekulaarisuus on materian jatkuvaa ja ennakoimatonta liikettä sekä voiman virtaavuutta, olisi myös eläinten haavoittuvuuden torjunta tehnyt sen mitä halusin välttää, eli kotiuttanut voiman vallaksi. Kuten Kontturi (2013, 244) kirjoittaa, ruumis, joka ei ylevöitä tai etäännyttä kokemuksiaan, vaan aistii ja antautuu, sallii samalla myös itsensä muuttua.

4.2. Utopia ja yhteisöllisyyden piiri

Etäisyydenoton jälkeen palasin takaisin lauman luo. Vaikka olin lopulta ollut poissa vain vähän aikaa, oli jokin silti toisin. Oloni oli kevyempi, vapautunut. Valta ei tuntunut enää uhkalta, jonka olemassaolo pitäisi kieltää vaan mahdollisuudelta, joka voi sallia voimien vapaan liikkuvuuden. Mukautumisen sijaan uskalsin pyytää laumaa välillä seuraamaan itseäni, sillä ymmärsin että vallan voi valjastaa myös toisin, antaa voiman virrata vapaasti ja uusia uomia etsien.

Paluuta lauman luo voi tarkastella myös tunnustamisena, jolla on eleenä sosiaalisia subjekteja synnyttävä, symbolinen sekä konkreettinen arvo. Koska subjektiviteetti on ”tapahtuma ja sen mahdollistamat ehdot, ei olio tai olion ominaisuus, subjektiivisuus” (Fieandt-Jäntti & Jäntti 2010, 16), paikallistuu tunnustaminenkin välille avautuvaan yhteyteen ja tekoon, joka laajentaa yhteisöllisyyden piiriä. Yhteisöllisyyden piiri, joka perustuu sille, etteivät sen jäsenet ole korvattavissa toisilla, laajenee siis luomalla siteitä olentoihin, jotka voivat

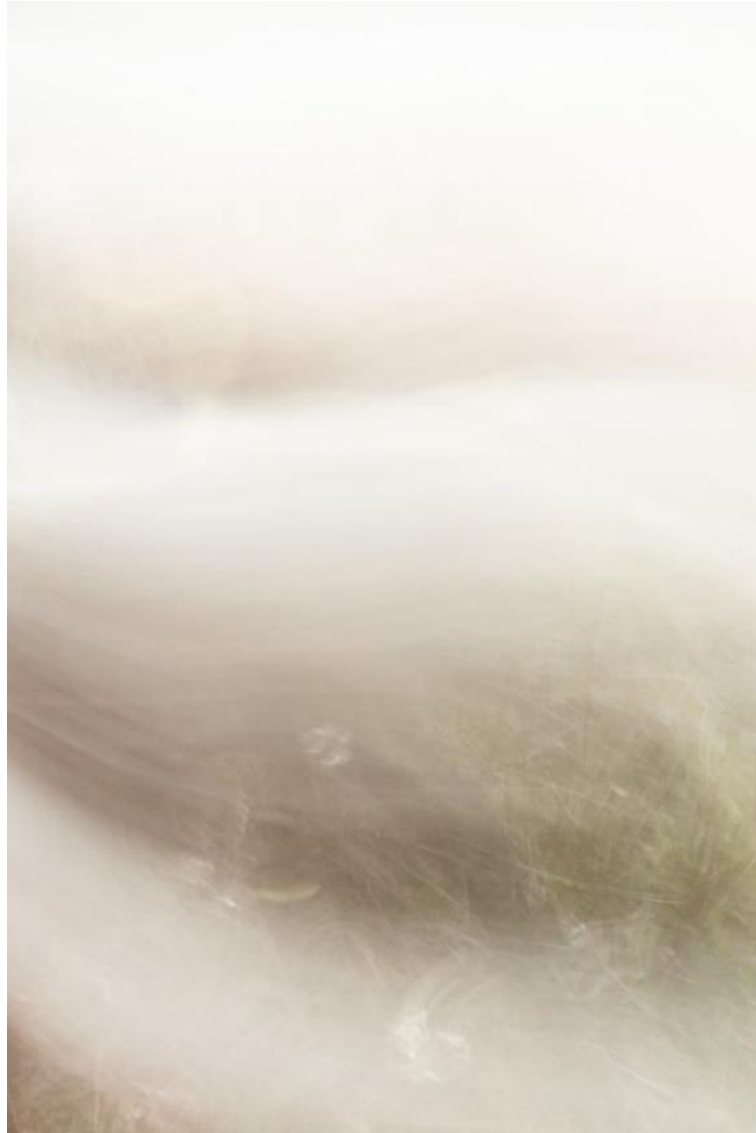
menehtyä ja joskus menehtyvätkin. Kyky haavoittua voidaankin ymmärtää sosiaalisten yhteisöjen perustaksi. (Stanescu 2012, 577–578).

Deleuze ja Guattari (1972) toteavat, että valtasuhteiden julkistamista ja purkamista tulisi harjoittaa siellä, missä se on tehokkainta ja näkymättömintä, eli oman älyllisen ja sosiaalisen toimintamme piirissä (Braidotti 2011, 4). Sen lisäksi, että taiteellisen työskentelyprosessin aikana luomani tunnesiteen eläimiin voi rinnastaa valtasuhteiden purkamiseksi, sellaiseksi voi ymmärtää myös taidekäsitteiden laajentumisen. Taiteellinen ajatteluni olisikin paljon kapeampaa ja kaksiulotteisempaa jos en olisi pyrkinyt kohtaamisessa vastavuoroisuuteen, sallinut affektiivisten voimien kuljettaa prosessia ja jättää teoksiin jälkiänsä.

Molekulaarinen taidehistoria pyrkii nostamaan esiin juuri niitä materiaalisia prosesseja, joiden kautta teokset rakentuvat. Pelkkiä representaatioita tarkastelemalla ja niistä merkityksiä etsimällä jäisi tavoittamatta se, miten merkitykset ovat muotoutuneet: millaista yhteistyötä niiden rakentuminen on vaatinut sekä millaiset materiaalin virtaukset prosessia ovat muokanneet ja sen myös mahdollistaneet. Kontturi näkeekin taiteen työstä, toisin sanoen taiteen aktiivisuudesta puhumisen olevan ennen kaikkea eettinen kysymys, sillä se muistuttaa siitä inhimillisestä ja ei-inhimillisestä panoksesta, joista teosten merkitysprosessit ovat erottamattomia. Tätä materiaalisesta ja representationaalisen vuorovaikutusta Kontturi kutsuu ”hiukkasmerkiksi”. Käsite viittaa työn tuotoksen, jolla on yhteys taiteen materiaaliin prosesseihin ja liikkeeseen. Esimerkiksi teoksen maalikerrokset voivat reagoida toisiinsa hylkimällä, jolloin maalaukseen jää yllättävä materiaallinen jälki, hiukkasmerkki, tuosta reaktiosta. (Kontturi 2016, 249–250.)

Omaan taiteelliseen työskentelyyni siirrettynä Kontturin ajatus hiukkasmerkistä nostaa keskiöön affektiivisuuden ja kehot, joiden kyvyssä vaikuttaa ja vaikuttua on kyse samankaltaisista materiaalisista voimista kuin maalauksen toisiinsa reagoivissa maalikerroksissa. Esitin jo edellisessä luvussa, kuinka toisten kehojen rytmiin mukautuminen jätti kuviin jälkensä. Olemisen virtaa mukaileva, toimijoiden yhteistyönä syntynyt teos voikin säilyttää esittävyytensä, mutta se voi myös väistää merkityksiä ja paeta haltuunottoa. Kuva 4 osoittaa, että vapaasti liikkuaan ja yllätyksellisesti kohdatessaan voimat voivat myös monimutkaistaa representaatiota ja tehdä siten kohteestaan liikkuvampia sekä vähemmän jähmeitä. Tällöin kuva ei nouse tunnustettavien kulttuuristen kuvien arkistosta, jolloin sitä ei voida suoraan redusoida merkitysten piiriin (vrt. Kontturi

2016, 247). Sen sijaan hahmojen muodottomuudesta avautuu väylä tapahtumien iloon ja keveyteen: vapaana virtaaviin voimiin, joilla voidaan nähdä olevan oma, merkityksiä pakeneva ilmaisullinen potentiaalinsa.



Kuva 4. *Utopia*, sarjasta *Tasanko*. (Siira 2019)

Cary Wolfe (2010, xxxii) on esittänyt, että muodon heikentyminen, tai jopa siitä kieltäytyminen, voi kenties olla työn rohkein ja voimakkain muodollinen lausuma (Kokkonen 2017, 171). Muodon hajoamisen ”sallimisessa” on siten oikeastaan kyse heikon toimijuuden kaltaisesta vastarinnasta, jonka kautta vakiintuneita, jäykkiä merkityksiä karttava kuva kykenee ajamaan myös Groszin (2005, 193–195) nimeämää

”havaitsemattoman” politiikkaa (Kontturi 2016, 253). Havaitsemattoman politiikka on mikropolitiikkaa, joka ei taistele esimerkiksi naisten vapauttamisen puolesta vaan ennemminkin sen puolesta, kuinka naissubjekteista voisi saada liikkuvampia ja joustavampia. Koska havaitsemattomat voimat eli affektiiviset voimat, jotka ”edeltävät identiteettejä ja subjekteja sekä toisaalta läpäisevät ne”, voivat läpäistä myös sukupuolittuneet instituutiot ja sosiaaliset käytännöt, on niihin paneutumalla mahdollista toimia kaikkien alisteisten ryhmien etua ajaen. Havaitsemattoman politiikkaa ajava kuva ei siis identifioitu tiettyyn yksilöön tai ryhmään, sillä kulttuurisen paikantumisen sijaan poliittisuus nousee itse teoksesta, siitä kuinka teos on. Molekulaarisen taidehistorian piirissä poliittisuus onkin kuvatonlaista, ”ilmipolitiikkaa” laajempaa ja ennemminkin synonyymi uusille olemisen tavoille. Teokset eivät siis ole poliittisia käsittelemänsä kuvaston tai sanoman vuoksi vaan siksi, että niiden materiaalisuus voi ehdottaa uudenlaista ajattelua ja olemista. (emt., 254–255.)

Kohtaaminen synnyttää aina jotain uutta: teoksia ja aistikokemuksia, mutta myös uudenlaisia, sosiaalisesti ja kulttuurisesti poikkeavia tapoja nähdä toiset. Taide ja taiteelliset prosessit eivät kuitenkaan ole irrallaan reaali maailmasta, vaikka kykenevätkin hetkellisesti luomaan paikan, jossa todellisuus voidaan kuvitella tai elää toisin. Myös omaan työskentelyprosessiini sisältyi edellä kuvatun ilon ja keveyden kokemuksen jälkeen myös ristiriitaiselta tuntuvaa rajojen vetämistä, josta kirjoitin päiväkirjaani seuraavalla tavalla:

Tänään syksy tuntuu ja kuuluu aivan eri tavalla kuin viime viikolla. Välillä puiden huminaan sekoittuu kaukaa kuuluva koiran haukku ja laukauksien ääni. Suljen maailman, sen kipeyden pois tietoisuudestani ja ympyröin itseni rouskutuksella, tällä lempeällä piirillä, jossa kaikki on juuri nyt hyvin. Laidunta rajaavat petoaidat pitävät muun maailman loitommalla, suitsivat loppukesän rehevöittämää kasvillisuutta, jonka suojissa idänhepokatti soittaa tauotta maanisia säveliään. (TPK)

Vaikka ymmärrys jaetusta haavoittuvuudesta kääntää huomion siihen, että edessä ei ole vain ”eläin” vaan yksilö, jota ei voi korvata toisella, on kaiken kärsimyksen ja kuoleman tunnustaminen silti mahdotonta (Teittinen 2014, 169–170). Katseen pois kääntämisellä on kuitenkin seurauksensa. Suremisesta ja menetyksestä kirjoittanut Feminismin teoreetikko Judith Butler (2006, 46) toteaa, että hänessä vaikuttavat yhtä lailla he, joita hän suree myös

kaikki kasvottomat ja nimettömät kuolemat, jotka hän kieltää (Teittinen 2014, 170). Nämä kieltämiset muodostavat maailmaan alakuloisen taustan mutta suru, joka huomioisi jokaisen veisi enemmän: kyvyn toimia ja ajatella, ”kivettäisi surijan osaksi maailmansa melankolista taustaa” (emt.).

Yhteisen äärellisyyden ymmärtäminen voi siis haastaa ja laajentaa myötätunnon piiriä, mutta ihmisyyden sokeiden pisteiden korvaaminen täysin tilanteen tasalla olevalla subjektilla on lopulta mahdotonta (vrt. Teittinen 2014, 170). Lempeän piirin rajaamassa hetkellisessä utopiassakin⁹ on särönsä, josta maailma murtautuu läpi muistuttaen lukuisista kasvottomista ja nimettömistä, joiden elämän ainutkertaisuuden tunnustaminen on mahdotonta. Siksi kehollinen kanssaoleminen, joka koskettaa myös omaa haavoittuvuutta, pakottaa sulkemaan osan maailmasta pois. Jotain on kiellettävä, jotta jokin toinen saa mahdollisuuden. Taiteilija Terike Haapoja (2017) sanoittaa varsin osuvasti, kuinka eettinen kysymys maailmassaolosta näyttäytyy uudessa valossa, kun tuleamme tietoisiksi myös ei-ihmisten syvyydestä: ”[i]hmisen, ja ehkä kaikkien olentojen oleminen jännittyy oman kehon suojelun ja toista kohti kurottautumisen välille.”

Esitin edellä, että molekulaarisen taidehistorian piirissä työn näkyväksi tekeminen on eettistä, sillä se antaa työlle arvoa. Materiaalisen liikkeen huomioiminen voi kuitenkin olla eettistä myös muulla tavoin. Omassa tutkimuksessani merkityksellistä on etenkin se, kuinka kohtaamisen sanallistaminen linkittää henkilökohtaisen kokemuksen osaksi laajempia sosiaalisia käytäntöjä ja yhteiskunnallisia rakenteita. Esimerkiksi jaetun haavoittuvuuden näkyväksi tekeminen voi toimintana olla varsin poliittista ja uusia yhteyksiä luovaa, sillä se osallistuu myötätunnon piirin haastamiseen ja laajentamiseen eleiden, tekojen ja tuntemusten näkyväksi tekemisen kautta. Kärsimään ”kykenevien” yhteisöä ei nimittäin pidetä yllä ainoastaan eläintä ja ihmistä yhdistäviä sekä erottavia piirteitä määrittämällä vaan myös piirteisiin, tapahtumiin ja tunnelmiin kiinnittyvään affektiiviseen lataukseen reagoiminen muokkaa ja rakentaa yhteisöllisyyden piiriä (Teittinen 2014, 167). Siten reagoinnissa on aina, myös taiteellisen työskentelyn kontekstissa, kyse laajemmista etiikkaan, politiikkaan ja olemassaoloon liittyvistä kysymyksistä (vrt. Stanescu 2012, 568).

⁹ Utopia tarkoittaa etymologisesti joko hyvää paikkaa (*eu topos*) tai paikkaa, jota ei ole (*ou topos*), jolloin sanalla on kaksi eri merkitystä. Työssäni sana merkitsee molempia; hyvää paikkaa eli jonkinlaista ihannetilaa mutta myös paikkaa, jota ei oikeasti ole olemassa.

Karoliina Lummaa (2013) toteaa Timothy Mortonin filosofiaan pohjaten, että taide on ”kuvittelun ja eettisen neuvottelun väline”. Ajattelenkin taiteen ja taiteellisen tutkimuksen voivan haastaa jähmeän ymmärryksemme ”meistä”. Muutokset ovat tietysti hitaita ja vaikeasti hahmotettavia mutta kiistatonta lienee se, että taiteessa ja tutkimuksessa ketjun alkupiste paikallistuu tekijän katseeseen. Siksi se mihin ja miten katsotaan, on moninkertaisesti merkityksellistä. Ja kun katse on suunnattu: Altistutaanko toiseudelle, tunnistetaanko yhteistä? Annetaanko kokemuksen ravistella, liikuttaa pois ihmisyydelle ominaisesta kaikkivoipaisuudesta kohti epävarmuutta ja vastaamisen mahdottomuutta? Seuraava luku jatkaa tästä – kysymisestä ja epävarmuuden alueelle siirtymisestä.

5. EETTINEN AJATTELU

Who witnesses to what and for whom? Who proves, who looks, who observes whom and what? What is there of knowledge, of certainty, and of truth?

(Derrida 2008, 127)

Tässä luvussa tarkastelen lajienvälistä kohtaamista haastetuksi tulemisen näkökulmasta. Haastamisella tarkoitan ei-inhimillisten eläinten kykyä kyseenalaistaa inhimillinen subjekti vuorovaikutuksessa joko eleidensä, aistiensa, olemuksensa tai kokemusmaailmansa kautta niin, että ihmisen tulkinta ja ymmärrys todellisuudesta kyseenalaistuu tai muuttuu.

Luvun otsikko, eettinen ajattelu, kuvastaa tutkimuksessani luopumista varmoista vastauksista sekä inhimillisen subjektin kaikkivoipaisuudesta. Tarkasteluni keskittyy eläinten kehollisen läsnäolon minussa aikaansaamiin kyseenalaistumisen kokemuksiin. Kirjoitan katseen kohteena olemisesta, ihmisen ja eläimen rajoilta aukeavista kysymyksistä, ei-inhimillisten eläinten tavoittamattomuudesta sekä ihmisen rajallisuudesta. Lisäksi tarkastelen taiteellista tutkimusta paikkana, joka voi kutsua esiin eettistä ajattelua. Pohdin etenkin kysymisen ja vastaamisen mielekkyyttä sekä tietämättömyyden potentiaalia eteenpäin suuntaavana voimana.

5.1. Rajoilta aukeavia kysymyksiä

Tuija Kokkonen (2017, 179) kirjoittaa, että ”kyseenalaistuminen on kysytyksi tulemista” ja kokemus voi syntyä keskusteluissa muunlajisten kanssa. Työskentelyprosessin aikana minulle konkretisoituikin se, että eläimet kyseenalaistavat, kysyvät ja haastavat. He ovat eleissään hienovaraisia, mutta kaikkea muuta kuin mykkiä ja myötäileviä. Ehkä vahvimmin koin tulevani kysytyksi ollessani lampaiden katseen kohde. Noissa vastavuoroisissa katsomisen tapahtumissa huomasin mieltäväni sitä, mitä edessäni seisova olento minua katsoessaan ajattelee. Tavoitin kyllä, että katse ei esimerkiksi ollut arvioiva sen suhteen olenko vaarallinen tai pitääkö paeta, se oli jotain muuta. Mahdollisesti tutkiva, ehkä

lempeäkin, varmuudella ainoastaan syvä ja tavoittamaton. Katseeseen vastatessani pohdin, että tunnistammeko ja tunnustammeko juuri toinen toisemme ja missä ihmisen ja eläimen raja kulkee, välillämme vai lävitsemme? Samanaikaisesti ymmärrys siitä, että edessä avautuva syvyys ohitetaan maailmassa kovin usein, tuntui kehossa kipeänä vihlaisuna.

Kokkonen toteaa Cary Wolfen (2003, 207) esittävän, että ”ainoa tie ulos on läpi, ja ainoa tie ”sinne” missä eläimet asustavat on löytää ne täältä, meissä ja meistä, osana monikollisuutta, johon jopa ”eläimet”, monikossa, on liian laimea sana.” Kokkonen mukaan Wolfen kuvauksessa ei ole kuitenkaan kyse meidän eläimellisyydestämme, vaan meissä olevista eläinten jäljistä, jotka Derridalle merkitsevät etiikan alkua. (Kokkonen 2017, 61–62.) Derridan (2019, 53) vastaus eläinten löytämiseen ”meissä ja meistä” onkin ihmisen ja eläimen välisen rajan rikastaminen ja sakeuttaminen. Rajaa monistaakseen hän kyseenalaistaa etenkin ongelmallisen käsitteen ”eläin” ja esittää, että kyseistä yksipuolista ja tyypistävä ilmausta käyttämällä ihminen sekä varaa oikeuden kieleen että sulkee sen piiristä ulos eläimet, jotka kuitenkin kieltä käyttäen kategorisoi. Siten ihminen päättyy, lukuisten filosofien sekä teoreetikoiden vanavedessä, ajattelemaan ettei eläimillä ole myöskään kykyä, tai jopa oikeutta, vastata. Eläin ainoastaan reagoi. (emt.)

Eläinten kyvyttömyys vastata on kuitenkin täysin näennäistä. Siitä huolimatta, että kulttuurissamme ei juuri tunnusteta lajienvälisen keskustelun mahdollisuutta, rakentuu keskustelu muunlajisten eläinten kanssa samalla tavalla kuin dialogi ihmistenkin kesken, kysymysten ja vastausten varaan. Erilaisten aistien ja kokemusmaailmojen vuoksi eläimet voivat kuitenkin saada maailmasta toisenlaista tietoa kuin ihminen, ja siksi heidän vastauksensakin ovat toisenlaisia, uusia kysymyksiä synnyttäviä. (Kokkonen 2017, 179–180.)

Oma kokemukseni katseen alla osoittaa, että raja ihmisen ja eläimen välillä tuli lampaiden toimesta paitsi kysytyksi myös vastatuksi, mutta ei tyhjentyen vaan lukuisia uusia kysymyksiä synnyttäen. Siten katseeseen vastaamista voi tarkastella samalla Derridan kuvailun mukaisena ihmisen ja eläimen välisen rajan hajauttajana, sillä tapahtumassa asettuivat kyseenalaisiksi käsitteet ”ihminen” ja ”eläin”. Käsitteiden murtuminen selittyy vuorovaikutuksellisella dialogilla. Eläin, joka vastaa astuu ulos ahtaasta eläimen kategoriasta, jopa lajinsa kategoriasta, ja vapautuu siksi käsitteellistämistä vastustavaksi ainutkertaiseksi olennoksi, joka se on ilman ahdasta ja tyypistävä kielellistä ilmausta. Koska eläin ei vastaa

eläinkunnan eikä edes oman lajinsa edustajana, vaan yksilönä, jolla on oma näkökulmansa maailmaan, konkretisoituu katseen alla myös se, että edessä on olento, josta on mahdotonta sanoa, kuka hän lopulta on. (Derrida 2019, 25, Calarco 2013, 177.)

Lampaat syövät merkittävän osan valveillaoloajastaan, ja siksi intensiivisiä katseen jakamisen hetkiä ei ollut lopulta kovin usein. Toisaalta uskon, että minua katsottiin paljon enemmän kuin mitä osasin tai ymmärsin katseisiin vastata. Vastavuoroinen katsomisen tapahtuma tuntui joka tapauksessa aina yhtä hätkähdyttävältä. John Berger kirjoittaa esseessään *The White Bird* luonnon kauneudesta, joka on odottamatonta ja esiintyy ainoastaan silloin kun emme etsi sitä. Sentimentaalisen luontokuvan alleviivaaman kauneuden sijaan kauneus asuu eräänlaisessa merkityksettömyydessä, ja siksi sen kokeminen ja näkeminen edellyttää ymmärrystä siitä, ettei luonto ole ihmisen katseelle kehystettävissä oleva puutarha. Sen sijaan luonto on pikemminkin välinpitämätön. Se vain on, olemassa ilman lupauksia. (Berger 2009.)



Kuva 5. *Odottamaton kauneus*, sarjasta *Tasanko*. (Siira 2019)

Kauneuden näkeminen tuntuukin edellyttävän asettumista positioon, jossa ei halua luonnolta mitään. Ei esimerkiksi ajattele, että luonnon kauneus olisi vangittavissa harkittuun ja tarkoin sommiteltuun kuvaan. Sen sijaan kauneus, joka on aina poikkeus, voi löytyä vain

epätavallisesta paikasta, äkillisesti ja ennalta arvaamatta, esimerkiksi kallionlohkareen alta esiin työntyvistä kukasta (Berger 2009) tai eläimen katseesta (kuva 5), jonka syvyyteen emme ihmisenä usein osaa tai uskalla vastata, ja josta siksi katsomme niin usein ohi. Ohi katsominen, jonka ymmärrän olevan sekä katseen pois kääntämistä että eläinten näkemistä omien tarpeiden ja halujen läpi, on kulttuurissamme yleinen, sosiaalisesti hyväksytty tapa, ja siksi myös tapahtumana varsin arkipäiväinen. Kuten Berger (1980) jo vuosikymmeniä sitten kirjoitti, ihmisen ja eläimen välinen katse on kapitalismin kulttuurin myötä lähes täysin sammunut.

Katseeseen vastaamista voikin tarkastella tekona, jonka myötä eläin lakkaa olemasta heijaste peloistamme tai haluistamme. Muutos tavassa, jolla ihminen hahmottaa muut olennot, selittyy egon väistymisellä. Kun hyöty lakkaa määrittämästä sitä, miten hahmotamme todellisuutta, kiinnitämme herkemmin huomiota myös asioihin, jotka aikaisemmin olemme ohittaneet. Samalla perspektiivi laajenee ja kokonaisuus jäsentyy moniulotteisemmin – avautuu uusia, ennen kulkemattomia polkuja. (Aaltola 2018, 197, 103–104). Myös Donna Haraway (2008, 19) yhdistää vastavuoroisen katsomisen kunnioittamiseen, arvossa pitämiseen ja kohteliaaseen tervehtimiseen. Katse rakentaa hänen mukaansa eettistä polista: tapoja ja käytäntöjä, joiden myötä lajit voivat kohdata toisensa vastavuoroisesti.

Berger toteaa, että kun oivallamme elävämme maailmassa, jonka tapahtumien ei ole tarkoitus vahvistaa omaa olemistamme, voi kauneuden kokemuksen hetki tuoda merkityksettömyyden keskelle toivoa. Kauneuden ja selkeyden hetkellä voimme kokea olevamme vähemmän yksin ja syvemmin olemassa, sillä havaintomme kautta asetumme osaksi luontoa, jota katsomme. (Berger 2009.) Kauneutta esiin kutsuvan yhtäkkisen kohtaamisen äärellä onkin mahdollista kokea myös yhteys, ei ainoastaan eläimeen, jota katsomme ja joka katsoo meitä takaisin, vaan myös luontoon. Siksi kauneuden näkeminen rinnastuu myös luonnon rakastamiseen, jonka Elisa Aaltola (2019, 196–197) kuvaa olevan luonnon olioiden ja ilmiöiden moraalisen merkityksen syvällistä ymmärtämistä.

Luonnon rakastaminen on kuitenkin riskialtista ja haavoittavaa, sillä elämme maailmassa, joka Bergerin (2009) sanoin lainaa yhtä paljon pahuudelle kuin hyvälle. Eläinten kärsimys ja lajien kuolema muistuttavat jatkuvasti siitä, että luonnon oliot ja ilmiöt, mukaan lukien oma olemassaolomme, on uhattuna. Siksi rakkaus luontoon on aina myös sekä luonnon

epätäydellisyyden hyväksymistä että oman lajihaavoittuvaisuutemme ja kuolevaisuutemme tunnustamista: olemme samaa biologiaa kuin muu maailma ympärillämme, sillä ”metsät, bakteerit, meret ja ilmakehät tekevät meidät.” (Aaltola 2019, 196–197.) Monilajisuus havainnollistuu myös tarkastelemalla geeniperimäämme: ihmisen geenejä on vain noin 10 prosenttia ruumiimme kaikista soluista, loput 90 prosenttia muodostuvat bakteerien, sienien ja alkueliöiden genomeista. (Haraway 2008, 3.)

Tarkkarajaisten lokeroitten sijaan lajirajat ovat siis ennemminkin huokoisia, toistensa lomaan liukuvia ja ääriävoiltaan hauraita. Kuten Donna Haraway (2008, 4) toteaa, olemme yksilöitä mutta samalla aina monta. Ihmisen ja eläimen välisiltä rajoilta aukeavat, jakautuvat ja monistuvat kysymykset ovatkin aivan liian monimutkaisia ja otteesta pakenevia, jotta niihin voisi vastata tyhjentävästi. Kielellis-käsitteellisistä keinoistaan ja kyvyistään huolimatta ihminen ei kykene ottamaan maailmaa yksiselitteisesti haltuun, ja siksi varmoista vastauksista luopuminen edellyttää luopumista myös inhimillisestä kaikkivoipaisuudesta.

5.2. Luopumisia

Kenttätyöskentelyjakson aikana huomasin, että lajienvälinen vuorovaikutus oli hetkittäin myös katkonaista ja taajuuden kadottavaa. Esimerkiksi aistit, jotka lampaalla saaliseläimenä ovat tarkat ja alati virittyneet tunnistamaan uhkia, voittivat tarkkaavaisuudessa omani kirkkaasti. En usein huomannut tai tiedostanut sitä, mikä lauman sai yhtäkkiä kääntymään tai kavahtamamaan kauemmaksi. Ehdin reagoida suunnanmuutokseen vasta kun lampaat olivat jo kääntyneet tai ohittaneet minut, ja siksi kuljin melko usein myös joukon viimeisenä, hieman erillään muista. Toisenlaisten aistien rinnalla avautuva inhimillisen havaintokyvyn rajallisuus ajoi pohtimaan lampaiden tavoittamattomuutta ja oman ymmärrykseni rajallisuutta. Kenttätyöskentelyjakson loppupuolella kirjoitin päiväkirjaani:

Ajattelen samanaikaista läheisyyttä ja etäisyyttä. Sitä, kuinka siitä huolimatta että jaamme tämän päivän ja kokonaisen viikon, että kohtaan lampaat, kuljen heidän kanssaan ja yritän herkistyä heille kaikella läsnäolollani, pitävät he salaisuuden siitä, millaista on olla lammas, itsellään. (TPK)

Filosofi Timothy Morton (2010a, 15, 41) kirjoittaa, kuinka ei-inhimillisten olentojen syväallinen ja intiimi kohtaaminen tekee paradoksaalisesti heistä meille vieraampia. Mitä lähempää toista katsomme ja mitä paremmin hänet tunnemme, sitä oudompi ja tavoittamattomampi tuo toinen lopulta on. Morton esittää olevan kyse vieraista vieraista (*strange strangers*), jotka asustavat samaa harsostoa (*mesh*) kuin mekin ja jotka ovat erilaisia ja outoja. Outoudestaan huolimatta toiset ovat meille myös läheisiä ja tuttuja, sillä he ovat saman maailman asukkaita. (Morton, 2010b, 277; Lummaa 2013.)

Mortonin selitystä harsostosta ja vieraudesta voi tarkastella vasten sitä, miksi toista sekä yhteistä olemista ja vuorovaikutusta voi ymmärtää vain osittain (vrt. Lummaa 2013). Koska toinen on aina osittain tavoittamaton, tulee kohtaamisen intiimiydessä väistämättä kohdatuksi myös se, mikä ei ole jaettavissa. Muunlajisten eläinten erilaisen olemisen rinnalla konkretisoituva inhimillisten aistien ja ymmärryksen rajallisuus tuo näkyväksi kokemusmaailmoita, jotka eivät ole tavoitettavissa mutta joiden olemassaolo kietoutuu monin tavoin omaamme. Sen sijaan että inhimillisen subjektin ylivertaisuutta purkava kokemus olisi kuitenkin rajoittava, se pikemminkin vapauttaa. Juuri rajallisuus sallii asioiden jäädä häilyviksi, toisen tyhjentävällä tavalla tavoittamattomaksi ja kohtaamisen kesken.

Karoliina Lummaa (2013) toteaa Mortonin ajatuksia mukaillen, että ihmisen ja ei-inhimillisten eläinten eroa hälventääksemme ja jälkimmäisten riistoa vähentääksemme tarvitsemme avoimuutta sekä epävarmuutta siitä, keitä kanssaolijamme ovat. Koska vieraiden vieraus karttaa ajatusta luokittelusta ja lokeroinneista, voi eläinten tavoittamattomuuden hyväksymistä tarkastella myös Lummaan (2013) kuvaileman avoimen tilan luomisena sinne, missä ennen oli hierarkioita. Koska harsostossa ei ole lainkaan alkupistettä tai keskikohtaa (Morton 2010b, 29), on itsensä asemoiminen osaksi sen kudelmaa ikään kuin sen tunnustamista, että lajit eivät keskinäisistä eroistaan huolimatta ole toistensa suhteen hierarkkisia tai binäärisiä. Pohjimmiltaan tavoittamattomuus alleviivaakin sitä, ettei muu luonto eläimineen ole olemassa ihmistä varten, ja juuri "[o]utous ja vieraus varmistavat luonnon itseisarvon" (Kaihoavaara 2019, 37).

Koska eettinen ajattelu vaatii kyseenalaistamista sekä omien tuntemusten ja ajatusten kriittistä läpikäymistä, tuntuu taiteellisen työskentelyn hitaus ja reflektiivisyys tarjoavan otollisen pohjan sen heräämiselle. Lajienvälisessä etiikassa on kenties pohjimmiltaan kyse

luopumisesta, oman näkökulman rajoittuneisuuden tunnistamisesta, ja siksi se muodostaa taiteellinen tutkimuksen kanssa eräänlaisen analogian. Mika Hannula, Juha Suoranta sekä Tere Vadén kuvaavat taiteellista tutkimusta eettiseksi asenteeksi, jolla tarkoitetaan tutkivaa ja kriittistä suhtautumista sekä kysymystä siitä, mikä on tutkijan suhde kohteeseensa. Koska elinpiiri ja sen myötä rakentuva merkityksen kenttä on jokaisella omanlaisensa, tutkijan ja tutkittavan suhdetta voi tarkastella kahden erilaisen eetoksen kohtaamispaikkana. (Hannula ym. 2012, 46–47.)

Vastavuoroisessa kohtaamisessa – jota taiteellinen tutkimus edellyttää – rakentuu jaetun kokemuksen tila, jossa on mahdollista kuunnella toista sekä olla tämän vierellä erilaisuutta suvaiten ja kunnioittaen. Koska jaetun kokemuksen tilassa tulevat näkyväksi osapuolten erilaiset pyrkimykset, päämäärät ja tapa nähdä maailmaa, se synnyttää tarpeen eettiselle pohdinnalle sekä perusteluille, jotka toimivat pohjana yksilötason moraalille. Moraali on kuitenkin täynnä vaikeita valintoja, jotka on tehtävä huolimatta siitä, että varmat vastaukset puuttuvat. Kyse onkin eräänlaisesta arjen politiikasta: ristiriitojen sietämisestä ja niiden kanssa toimeen tulemisesta, mutta myös aktiivisesta yhteisesti jaetun tilan etsimisestä, luomisesta ja ylläpitämisestä. (Hannula ym. 2012, 47–49.)

Moraaliset valinnat eivät kuitenkaan synny tyhjiössä. Valinnat rakentuvat aina osana tiettyä taustaa ja kontekstia ja siksi sillä, mihin yhteisöihin ja traditioihin taiteellisen tutkimuksen tekijä haluaa kuulua, on merkitystä. Lisäksi taiteellisessa tutkimuksessa on kyse ”maailmassa olosta” eli itsensä asettamisesta osaksi tutkittavaa ilmiötä. (Hannula ym. 2012, 49, 82.) Onkin todettava, että myös oman taiteellisen tutkimukseni myötä herännyt uudenlainen ajattelu on vaatinut kahdenlaista toimintaa. Vaikka tutkielman teoreettinen viitekehys on kiistatta viitoittanut polkua paitsi eettiselle myös taiteelliselle ajattelulle, vasta maailmassa olo – vuorovaikutus, kyseenalaistuminen sekä yritys vastata eläimen ihmiselle asettamaan haasteeseen – on mahdollistanut oivallukset tuomalla teoreettisen tiedon rinnalle myös ruumiillisen tiedon.

Derridalle eettinen ajattelu alkaa aina kohtaamisesta. Siksi kysymys eläimestä ei voi olla pelkästään teoreettinen, mutta toisaalta kysymykseen on mahdotonta vastata myöskään yksin affektiivisuuden kautta. (Calarco 2013, Teittinen 2014.) Taiteen teoreetikko Irit Rogoff (2005, 10) kirjoittaa, että jokaisen teorian tehtävä on lopulta purkaa oma perustansa, esittää kysymyksiä siellä, missä ennen vallitsi varmuus ja osoittaa totuudet pelkiksi

paradigmoiksi. Teorioiden tavoin myös eläinkysymys pyrkii purkamaan ihmisen ja eläimen väliselle hierarkialle rakentuvan perustan, mutta samanaikaisesti kysymys on ”avoin haava, tulehdus kulttuurimme ytimessä”, kuten Terike Haapoja (2013) osuvasti kuvaa. Eettinen ajattelu tuntuukin edellyttävän ravistelua, joka on sekä teoreettista että kehollista. Taiteen ja teorian suhdetta peilaten Rogoff toteaa, että ”[t]eoreetikko on se, jonka teoria on vapauttanut, avannut.” Ja aivan kuten teoreettisen avautumisen matkalla, ”hiljaisissa mutta paljastavissa hetkissä tajuaa, etteivät asiat olekaan niin, että voikin olla aivan toisenlainen tapa ajatella” (Rogoff 2005, 10), vasta lajienvälisessä vuorovaikutuksessa voi todella konkretisoitua se, että inhimillinen subjekti on täynnä halkeamia, että onkin lukuisia, omasta olemisestamme poikkeavia, mutta silti yhtä arvokkaita tapoja elää ja olla olemassa.

Taiteellista tutkimusta tekevän ja eläimen ihmiselle asettamaan haasteeseen vastaavan on siis oltava vuorovaikutuksessa sekä ravisteltava tietoa, jotta voisi tuottaa maailmaan jotain uutta. Varmojen vastausten sijaan matkalta tarttuu kuitenkin mukaan epäily sekä ymmärrys omasta rajallisuudesta. Vastaamisen vaikeus ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö siitä huolimatta tulisi kysyä. Atte Oksanen (2004, 228) kirjoittaa myös Deleuzelle olevan tärkeintä kysyminen, ei vastaaminen. Kysymisessä sekä otteesta pakenevissa vastauksissa onkin lopulta tietämisen varmuutta eettisempi pohjavire, sillä ”[t]ietämättömyyden tunnustaminen täydentää tietämisen velvollisuutta” (Kokkonen 2017, 186). Tietämättömyys siis kutsuu esiin eettistä ajattelua, ja siksi kohtaamisen häilyvyys ja keskeneräisyys on samalla alku: lupaus jatkosta sekä siitä tutkivalle taiteilijallekin ominaisesta itsekriittisestä prosessista, joka ei pääty koskaan vaan vaatii jatkuvaa altistumista, avautumista sekä riskin ottoa (vrt. Hannula ym. 2012, 56).

Käsitykseni taiteesta ja taiteen tekemisestä on muuttunut, aika radikaalistikin. Vaikka muutos ei selity yksin tällä taiteellisella tutkimuksella, on työllä kiistatta ollut merkittävä rooli taiteellisen ajatteluni hioutumisessa. Tutkimusta aloittaessani ovi uudelle oli jo auki, mutta vasta prosessin myötä toive muutoksesta on taipunut sanoiksi sekä kuviksi. Lisääntynyt ymmärrykseni taiteelliseen työskentelyyn vaikuttavista materiaalisista ehdoista on pakottanut tarkentamaan katseen siihen, mitä kätkeytyy ”itsestänselvyyksien” taakse. Vahvojen kannanottojen sijaan olen alkanut kiinnostua murtumista, asettumattomuudesta ja huokoisuudesta. Koen taiteilijana onnistuneeni, jos saan saatella maailmaan kuvia, jotka puhuvat mutta eivät suostu kertomaan, miten pitäisi ajatella.



Kuva 6. *Luopumisia*, sarjasta *Tasanko*. (Siira 2019)

Ajatus asettumattomuudesta heijastuu myös *Tasanko*-sarjani teoskuviin, etenkin niistä viimeisimpään (kuva 6), joka paikallistuu vahvimmin jonnekin todellisuuden ja kuvitellun välille. Vaikka hahmojen muodot hajoavat, ne eivät tee sitä täysin. Kuva ikään kuin sallii todellisuuden tihkua lävitseen, tavoittaa siitä haalean heijastuksen, jonka sitten hajottaa lukuisiksi eri suuntiin karkaaviksi totuuksiksi. Ranskalainen filosofi Jean-François Lyotard kirjoittaa taiteen figuraalisesta ulottuvuudesta, joka on vapaa ”hyvistä muodoista” eli rationaalisuudesta, ymmärrettävyydestä ja ennakoitavuudesta. Figuraalisen kuvan tehtävä on avata eräänlainen todellisen maailman ja subjektiivisen mielikuvamaailman välillä keinuva välimailma, ja se tavoittelee sitä perspektiivin vääristymisillä, vääntyvillä muodoilla sekä muotojen epäjatkuvuuksilla. ”Huonot muodot” siis ikään kuin vapauttavat ”totuuden” näkyvästä maailmasta paljastaen ”totuuden” visuaalisen takaa löytyvistä eitietoisista voimista. (Snellman 2010.)

Kun todellisuus sekä murtautuu läpi representaation staattisuudesta että kieltäytyy asettumasta sen raameihin, se samalla muistuttaa olevansa kaikkea muuta kuin tarkkarajainen ja haltuunotettava. Maailma, jonka havaitsemme, ei jäsentämisestämme huolimatta voi koskaan avautua meille läpikotaisin, sillä se on aina kompleksisempi ja enemmän kuin mitä

on mahdollista ymmärtää (Merleau-Ponty 2012b, 65), visualisoida tai sanallistaa. Myös kirjoittaessa olen kokenut, että toinen, jonka kerran jo melkein tavoitin, liukuu merkki merkiltä kauemmaksi, katoaa riviväleihin lopulta kokonaan. Enkä voi muuta kuin antaa eläimen mennä, pitää totuuden toiseudestaan vain itsellään.

Selittämättömyys ja tyhjentyttömyys sulkee tutkimuksessani ympyrän ja palauttaa pohdinnan Deleuzen ajatukseen jatkuvasta muutoksesta sekä rihmastollisista verkostoista. Olemme alati keskellä, alati kesken. Reilu viikko, jonka vietin lauman seurassa, oli pelkkä ajan lainaama hetki, mutta silti siitä versoi sanoja sekä kuvia, jotka asettuvat osaksi tieteellistä ja taiteellista diskurssia. Se, miten ja millaisena tuotokseni maailmaan kiinnittyvät – jatkuvuutta vai katkoksia synnyttäen – ei kuitenkaan lopulta ole käsissäni. Deleuze (1992, 32) toteaa, että kirja ei ole kuva maailmasta, se muodostaa rihmastoja maailman kanssa. Samoin tekevät *Tasanko*-sarjani teoskuvat. Vaikka toivon niiden puhuttelevan, haastavan tai koskettavan, sallin niiden myös kummeksuttaa, naurattaa tai unohtua.

Olen alkanut Deleuzen inspiroimana asemoida itseäni uudella tavalla maailmaan, sen valtavaan mittakaavaan ja ennustamattomuuteen. Ehkä rihmastollinen ajattelu on myös sitä, että uskaltaa kutistaa taiteensa ja tutkimuksensa, ajatuksensa sekä itsensä pisteiksi, jotka maailma saa yhdistää haluamallaan tavalla. Ajatus on samanaikaisesti sekä haikea että lohdullinen, ja siinä on samaa irti päästämisen keveyttä kuin työskentelypäiväkirjani viimeisessä muistiinpanossa:

Lähtiessäni käännyin katsomaan laiduntavaa laumaa, kohoilevia päitä, jotka ovat keskittyneet nyhtämään ruohoa suuhunsa keskittyneesti. Taivaalta putoaa muutama sadepisara, autolle ehdittyäni niitä tulee jo monta lisää. Sade, joka rummutti minulle viikkoa aikaisemmin tervetuloivotuksen, tuntuu nyt kuiskaavaan: näkemiin. (TPK)

6. LOPUKSI

Olen tässä tutkimuksessa etsinyt vastausta siihen, millaisena lajienvälinen kohtaaminen artikuloituu valokuvataiteellisessa työskentelyprosessissa sekä teosten visuaalisessa kielessä. Aineistonani toimi *Tasanko*-projektin kenttätyöskentelyjaksolla kirjoitettu päiväkirja sekä teoskuvat, jotka muodostivat myös tutkielmani taiteellisen osion. Taiteellisen osion rooli oli tutkimuksessa sekä tuottaa että argumentoida tuloksia. Pyrkimykseni oli lajienvälistä affektiivista vuorovaikutusta havainnoimalla ja reflektoida hahmottaa taiteellisen työskentelyn materiaalisia ehtoja: toimijoita, voimia ja prosesseja, joiden myötä teokset rakentuvat. Tutkimustani motivoivat kriittiset tiedonintressit: ensisijaisesti pyrkimys löytää taiteilijana tasa-arvoisempia tapoja ei-inhimillisten eläinten kohtaamiseen ja visualisoimiseen, mutta myös halu ottaa osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun eläinten arvosta ja asemasta.

Tarkastelin tutkimuksessa taiteellista työskentelyä prosessina, jossa affektit jalostuvat tapahtumiksi, tunteiksi sekä ajatteluksi ja lopulta taiteeksi. Tavoitteideni mukaisesti paikallistin työni sellaiseen teoreettiseen maastoon, josta käsin rakennetut tulkinnat kykenevät ravistelemaan ihmiskeskeistä maailmankuvaa. Lajienvälisessä vuorovaikutuksessa koetut ruumiilliset aistimukset toimivat tutkimuksessani ensisijaisesti kriittisen ajattelun polttoaineena ja sallin pohdintojeni polveilla posthumanistisessa ja uusmaterialistisessa maastossa melko vapaasti, rihmastollista verkostoa rakentaen.

Tasapainoilu tieteellisen kirjoittamisen ja luovan, tunteita ja kokemuksia välittävän tekstin välillä tuntui läpi tutkimuksen teon varsin haastavalta. Vaikeutena ei ollut yksin akateemisen konvention haltuunotto, vaan myös rohkeus astua esiin. Koska taiteellisessa tutkimuksessa tulkitaan kokemuksen avulla kokemusta (Hannula ym. 2012, 33–34), on läsnä väistämättä tietty lataus, joka syntyy aiheen henkilökohtaisuudesta. Kaikki, mistä taiteilijatutkija kirjoittaa, on aina omakohtaisesti tärkeää, koettua tai elettyä. Siksi henkilökohtaisuus tuntuu olevan myös jotain sellaista, josta taiteellisessa tutkimuksessa on mahdotonta astua syrjään ilman, että tutkimuksen uskottavuus ja vakuuttavuus kärsii. On siis oltava tutkijana ”samalla roviolla, jolla taidekin” – välimatkaa kahden maailman välillä ei ole. Tämä asettaa haasteensa kielelle, jonka on oltava yhtäaikaaisesti sekä kokemuksia välittävää että yhteisesti ymmärrettävää ja jaettavaa. (Hannula ym. 2012, 34–35).

Taiteilijan ja tutkijan roolien sekä yksityisen ja yleisen välillä tasapainoilllessani olen lopulta voinut tehdä vain parhaani. Samoin taiteellisen työskentelyn reflektoinnissa, joka on ollut paikoitellen hidasta; kerä on purkautunut viipyillen ja välillä hieman ennakoimattomastikin. Oman taiteen tuominen tutkimukselliseen kontekstiin on silti tuntunut palkitsevalta. Erityisen mielenkiintoiseksi olen kokenut sen, kuinka prosessin kanssa voi keskustella ja miten dialogi synnyttää jälleen uusia kysymyksiä. Ilman taiteellisen työn saattamista tutkimuksen muotoon en todennäköisesti olisi osannut hahmottaa näin selkeästi taiteellisen työn ja ajattelun välistä suhdetta tai sitä, kuinka yksityiset kokemukset ovat peilattavissa osaksi laajempia ilmiöitä ja käytäntöjä.

Koen tutkimuksen myötä kypsyneeni taiteilijana ja löytäneeni uusia, tasa-arvoisempia tapoja ei-inhimillisten eläinten kohtaamiseen sekä visualisoimiseen. Uudenlaisen lähestymistavan omaksumisessa auttoi työskentelyprosessin aikana ilmenneiden affektien tunnistaminen ja vastaanottaminen, mikä mahdollisti aistimusten valjastamisen kognitiivisen järjestelmän käyttöön (vrt. Haapala 2011, 46). Tämä heijastui ulospäin yllättävien ilmaisullisten ratkaisujen oivaltamisena sekä omien intentioideni ensisijaisuuden ohittamisena. Horisontaalisesta kohtamiskulmasta huolimatta tunnistin valta-asemani suhteessa eläimiin, jopa paljon painavammin kuin aikaisemmin. Vallan tunnistaminen oli työskentelyn kannalta tärkeää, sillä se pakotti vastuuseen, mahdollisti tehtyjen valintojen kyseenalaistamisen ja kriittisen pohdinnan siitä, millaista taidetta eläimistä – tai pikemminkin eläinten kanssa – tuotan.

Valta-aseman tunnistamisen myötä myös vallan käyttämättä jättämisestä tuli mahdollista. *Tasanko*-sarjan teoskuviissa esiintyy liikettä, epäterävyyttä sekä sattumia, jotka kaikki ovat seurausta heikosta toiminnasta (Kokkonen 2017, 87) eli ajallisesta asenteesta, joka sallii tehtyjen päätösten syntyä ruumiissa. Vaikka asettumattomuuden puolelle kallistuvat kuvat edelleen edustavat, ne tekevät sen vähemmän kokemuksiksi omivasti. Sarjassa on mukana kuitenkin yksi kuva, jossa olen yrittänyt kieltäytyä edustamisesta kokonaan. Kuva koostuu GPS-reittikartoista, jotka kuvaavat kahdeksan päivän aikana lauman ehdolla kulkemiani reittejä. Sarjan kokonaisuudesta poikkeavan, viivapiirroksista koostuvan kuvan kautta olen pyrkinyt siirtämään huomion siihen materiaaliseen prosessiin, jonka myötä taideteokset rakentuvat sekä muotoutuvat. Teoksen kautta olen halunnut korostaa myös sitä, kuinka inhimillisen ja ei-inhimillisen vuorovaikutus kietoutuu toisiinsa lukuisin eri tavoin.

Tutkimuksen tulokset ristivalottavat lajienväliseen kohtaamiseen liittyvää potentiaalia. Affektiivinen, ei-inhimillisen ehdoilla etenevä taiteellinen työskentely voi auttaa taiteilijaa luomaan eläimiin uudenlaisen, tasa-arvoisemman suhteen. Huomiot liikkuvasta läsnäolosta, kehollisesta neuvottelusta sekä eettisestä ajattelusta kietoutuvat tulosluvuissa pohdintoihin toiseudelle altistumisesta, subjektiviteetin rakentumisesta sekä haastetuksi tulemisesta. Läheisyyden intiimillä ja ristiriitaisella vyöhykkeellä vuorottelevat myös halut sekä pelot, keveys ja kipeys, liittyminen sekä luopuminen. Teoskuvat toimivat kokemuksen tallentajina ja kommentoijina piirtämällä karttoja koetusta: affekteista, joilla on sekä voima kurottaa yli dualististen rajojen että kyky rikastuttaa teosten visuaalista kieltä.

Tutkimuskontekstiin tuotuna lajienvälinen kohtaaminen on yksityisestä luonteestaan huolimatta tapahtuma, jolla on sosiaalisia sekä poliittisia seurauksia. Taiteellisessa työskentelyprosessissa koettuun affektiiviseen lataukseen reagoiminen paitsi piirtää ei-inhimilliset eläimet näkyviin aktiivisina toimijoina myös politisoi henkilökohtaisen kokemuksen heijastamalla sen osaksi sosiaalista todellisuutta. Asettumalla osaksi diskurssia, joka tarjoaa kulttuurisesti poikkeavan, vaihtoehtoisen tavan hahmottaa ei-inhimilliset eläimet, tutkimus osallistuu myös yhteiskunnalliseen keskusteluun lajienvälisistä suhteista sekä eläinten sosiaalisesta asemasta.

Eläimen rooli kuvataiteen historiassa on ollut olla aihe, materiaali ja kumppani. Outimaija Hakala kirjoittaa eläintaiteen luontevan jatkumon olevankin se, että eläinten oma ääni pääsee kuuluviin ja taiteilija huomioi eläinten intressit sekä lajityypilliset tarpeet entistä paremmin. Teokset, joissa ei-inhimilliset eläimet toimivat aktiivisina toimijoina taiteilijoiden rinnalla ja jotka syntyvät eläinten omassa elinympäristössä, mahdollisimman vähän heidän elämäänsä vaikuttaen, ovat eläinten oikeuksien kannalta reiluinta. (Hakala 2020, 184.) *Tasanko*-sarjani teoskuvat asettunevat osaksi Hakalan kuvailemaa suuntausta, mutta tiedostan, että muunlajisten eläinten toimijuus ja aktiivinen rooli on mahdollista viedä taiteessa vielä paljon pidemmälle, kuin tämän tutkimuksen puitteissa olen osannut tehdä.

Tutkielmaa kirjoittaessani törmäsin kirjailija ja ympäristöaktivisti George Monbiotin ajatukseen villiinnyttämisestä (*rewilding*). Villiinnyttäminen, joka alkujaan tarkoitti villieläinten vapauttamista luontoon, sitten kasvi- ja eläinlajien palauttamista niiden luonnollisiin elinympäristöihin, kiteytyy Monbiotilla ajatukseen kontrollista luopumisesta sekä luonnon omien prosessien sallimisesta (Kaihovaara 2019, 19). Vaikka tämän työn

kautta villiinnyttämiseen ei ollut mahdollista enää syvemmin perehtyä, jäin miettimään sen mahdollisuuksia. Mitä annettavaa ympäristönsuojelusta ammentavalla ajatuksella voisi olla taiteelle, aikana, jolloin eläimet katoavat yhä kiihtyvämällä tahdilla keskuudestamme? Kysymys, vain yksi mahdollinen monista, viitoittaa polkua jatkotutkimukselle ja matkalle, joka tuntuu olevan vasta alussa.

Eläin, tervetuloa kanssakulkijaksi.

LÄHTEET

Aaltola, Elisa (2019) *Häpeä ja rakkaus. Ihmiseläinluonto*. Helsinki: Into.

Aaltola, Elisa (2018) *Empatia. Myötäelämisen tiede*. Helsinki: Into.

Aaltola, Elisa (2013a) Johdanto: Ihminen, eläin vai molemmat? Teoksessa: *Johdatus eläinfilosofiaan*. s. 9–28. Toim. Elisa Aaltola. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Aaltola, Elisa (2013b) Lopuksi: Kohti eläintä. Teoksessa: *Johdatus eläinfilosofiaan*. s. 279–289. Toim. Elisa Aaltola. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Barrett, Estelle (2007) Introduction. Teoksessa: *Practice as research, Approaches to Creative Arts Enquiry*. Toim. Estelle Barrett ja Barbara Bolt. s.1–14. London: Tauris.

Berger, John (2009) The White Bird. Teoksessa: *Why Look at Animals?* s. 54–60. London: Penguin Books.

Berger, John (1980) Why Look at Animals? Teoksessa: *About Looking*. s.3–28. London: Bloomsbury.

Bolt, Barbara (2007) The Magic is in Handling. Teoksessa: *Practice as research, Approaches to Creative Arts Enquiry*. Toim. Estelle Barrett ja Barbara Bolt. s- 27–34. London: Tauris.

Braidotti, Rosi (2011) *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.

Braidotti, Rosi (2003) Haastattelu Megafoni –verkkojulkaisussa 2.7.2003. *Nomadisen vastarinnan lyhyt oppimäärä*. Toim. Tom Kettunen, Miikka Pyykkönen ja Markus Termonen. <https://megafoni.kulma.net/index.php?art=93&am=1>. Viitattu 22.1.2020.

Calarco, Matthew (2013) Derrida – Eläimen kiihko. Teoksessa: *Johdatus eläinfilosofiaan*. s. 152–178. Toim. Johanna Koskinen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

- Deleuze, Gilles (2018) *Bergsonismi*. Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, Gilles (2007) *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, Gilles (1992) *Autiomaan kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Toim. ja suom. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2014) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi. London: Bloomsbury Academic.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1993) *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida, Jacques (2019) *Eläin, joka siis olen*. Toim. Marie-Louise Mallet. Suom. Anna Tuomikoski. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Derrida, Jacques (2008) *The Animal That Therefore I am*. Toim. Marie-Louise Mallet. Transl. David Wills. New York: Fordham University Press.
- Despret, Vinciane (2006) Sheep Do Have Opinions. Teoksessa: *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. s. 360–370. Toim. Bruno Latour ja Peter Weibel. Cambridge: MIT Press.
- Elfving, Taru (2016) Mimesiksestä mielettömään vuoropuheluun. Matkalla Eija-Liisa Ahtilan ja Luce Irigarayn kanssa. Teoksessa: *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. s. 211–234. Toim. Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka. Turku: Eetos.
- Guttorm, Hanna (2014) *Sommitelmia ja kiepsahduksia: Nomadisia kirjoituksia tutkimuksen tulemisesta (ja käsityön sukupuolisopimuksesta)*. Helsinki: University of Helsinki.
- Grosz, Elizabeth (2008) *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Grosz, Elizabeth (1995) *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge.

Haapala, Leevi (2011) *Tiedostumaton nykytaiteessa: Katse, ääni ja aika vuosituhatteen taiteen suomalaisessa nykytaiteessa*. Helsinki: Valtion taidemuseo, kuvataiteen keskusarkisto.

Haapoja, Terike (2017) *Kehon todellisuus*. ANTI – Contemporary Art Festival. <http://antifestival.com/terike-haapoja-kehon-todellisuus/>. Viitattu 3.2.2020.

Haapoja, Terike (2013) *Maailma eläimen jälkeen*. <http://www.gustafssonhaapoja.org/maailma-elaimen-jalkeen/>. Viitattu 18.11.2020.

Hakala, Outimajja (2020) Objektien jälkeinen aika eläintaiteessa. Teoksessa: *Me & muut eläimet: Uusi maailmanjärjestys*. Toim. Elisa Aaltola ja Birgitta Wahlberg. s.165–186. Tampere: Vastapaino.

Hannula, Mika; Suoranta, Juha; Vadén, Tere (2012) *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Haraway, Donna J. (2008) *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jäntti-Fieandt, Mariaana & Jäntti, Heikki (2010) Suomennoksesta. Julkaisussa *Kaaosmoosi*. s.7–20. Félix Guattari. Helsinki: Tutkijaliitto.

Kaihovaara, Riikka (2019) *Villi ihminen ja muita luontokappaleita*. Jyväskylä: Atena.

Kalhama, Pilvi (2005) Vuorovaikutusta välitilassa. Jussi Nivan *Fine Tuning* –sarjan dialogisia tulkintoja. Teoksessa: *Kanssakäymisiä: Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. s. 77–94. Toim. Taru Elfving ja Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian seura.

Kokkonen, Tuija (2017) *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Kokkonen, Tuija (2014) Kun emme tiedä. Keskustelemassa ”meitä” uusiksi: lajienväliset esitykset ja esitystaiteen rooli ekokriisien aikakaudella. Teoksessa: *Posthumanismi*. s. 179–209. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola. Turku: Eetos.

Kontturi, Katve–Kaisa (2016) Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä. Teoksessa: *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. s. 235–260. Toim. Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka. Eetos.

Kontturi, Katve–Kaisa (2010) Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana: kaksi kohtaamistapahtumaa. Teoksessa: *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*s.179–201. Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat.

Korhonen, Kuisma & Räsänen, Pajari (2010) The Event of Encounter in Art and Philosophy. Teoksessa: *The Event of Encounter in Art and Philosophy: Continental Perspectives*. s. 7–31. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Kurikka, Kaisa (2014) Kynninen koira ja muita eläimiä. Maiju Lassila ja eläinkansan kuvaus. Teoksessa: *Posthumanismi*. s. 211–236. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola. Turku: Eetos.

Latour, Bruno (2004) *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press.

Lempiäinen, Kirsti (2000) Rosi Braidotti – Nomadisen naissubjektin visioija. Teoksessa: *Feministejä: aikamme ajattelijoita*. s. 19–41. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea (2014) Mitä posthumanismi on? Teoksessa: *Posthumanismi*. s. 13–32. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola. Turku: Eetos.

Lummaa, Karoliina (2013) *Vieraslajisuudesta vierasmaailmaisuuteen – lintujen kohtaamisen uutta runousoppia*. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN 2/2013. s.25–42.

Lummaa, Karoliina (2014) Antroposeeni ja objektien ekologia. Ihmisen luontosuhde humanismin jälkeen. Teoksessa: *Posthumanismi*. s.265–288. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola. Turku: Eetos.

Merleau–Ponty, Maurice (2012a) Silmä ja henki. Teoksessa: *Filosofisia kirjoituksia*. s. 415–477. Toim. ja suom. Mika Luoto ja Tarja Ronila. Helsinki: Nemo.

Merleau-Ponty, Maurice (2012b) Maurice Merleau-Pontyn julkaisematon kirjoitus. Teoksessa: *Filosofisia kirjoituksia*. s. 59–77. Toim. ja suom. Mika Luoto ja Tarja Ronila. Helsinki: Nemo.

Meijer, Eva (2018) *Mistä valaat laulavat? Eläinten kiehtova kieli*. Suom. Mari Janatuinen. Helsinki: Art House.

Morton, Timothy (2010a) *The Ecological Thought*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Morton, Timothy (2010b) *Thinking Ecology: The Mesh, The Strange Strangers, and the Beautiful Soul*. Collapse 6. s. 265–293.

Nancy, Jean-Luc (2000) *Being Singular Plural*. Transl. Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford, California: Stanford University Press.

Oksanen, Atte (2004) Haluavat, persoonattomat ja rajattomat ruumiit: Gilles Deleuzen ajattelu ruumiillisuuden ja kuvataiteilijoiden tutkimuksessa. Teoksessa: *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. s. 223–249. Toim. Teemu Taira ja Pasi Väliäho. Turku: Eetos.

Oravala, Juha (2008) *Kohti elokuvallista ajattelua. Virtuaalisen todellisen ontologia Gilles Deleuzen ja Jean-Luc Godardin elokuvakäsityksissä*. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylän yliopiston kirjasto.

Rogoff, Irit (2005) Mikä teoreetikko on? Teoksessa: *Kanssakäymisiä: Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. s. 10–19. Toim. Taru Elfving ja Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian seura.

Ruonakoski, Erika (2011) *Eläimen tuttuus ja vieraus. Fenomenologisen empatiateorian uudelleentulkinta ja sen sovellus vieraslajisia eläimiä koskevaan kokemukseen*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Snellman, Mikko (2018) *Kaikuja pimeästä metsästä. Affekti nykytaiteen oppimisen äärellä ja subjektiviteetin ekologia(ssa)*. Helsinki: Unigrafia.

Snellman, Mikko (2010) *Elämä, Francis Bacon ja taide*. Synnyt / Origins 3, 2010.

Stanescu, James (2012) *Species Trouble: Judith Butler, Mourning, and the Precarious Lives of Animals*. Hypatia, vol.27 (3). s. 567–582.

Teittinen, Jouni (2014) Mikä ihmiselle kuuluu. Humanismi, kysymys eläimestä ja kärsivien piiri. Teoksessa: *Posthumanismi*. s. 155–178. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola. Turku: Eetos.

Viren, Eetu (2018) Suomentajan jälkisanat. Teoksessa: *Bergsonismi*. s. 113–123. Gilles Deleuze. Helsinki: Tutkijaliitto.

Vuori, Eero-Tapio (2008) Tajunnan ensimmäinen huone. Teoksessa: *Ei-ymmärtämisen eteisessä*. s. 13–32. Todellisuuden tutkimuskeskus. Helsinki.

Vähämäki, Jussi (2004) Muutos filosofian asiana. Teoksessa: *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. s. 29–51. Toim. Teemu Taira ja Pasi Väliäho. Turku: Eetos.