

Minna Rainio

GLOBALISAATION VARJOISAT HUONEET

*Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä
käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa*

ACTA UNIVERSITATIS LAPPONIENSIS 300

ACTA UNIVERSITATIS LAPPONIENSIS 300

Minna Rainio

GLOBALISAATION VARJOISAT HUONEET

*Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä
käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa*



Rovaniemi 2015

Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta

© Minna Rainio

Kannen kuva: Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuva teoksesta *Kahdeksan huonetta*

Taitto ja kannen suunnittelu: Anna-Mari Nukarinen

Myynti:
Lapin yliopistokustannus
PL 8123
96101 Rovaniemi
puh. 040 821 4242
julkaisu@ulapland.fi
www.ulapland.fi/LUP

Juvenes Print, Tampere 2015

Painettu:
Acta Universitatis Lapponiensis 300
ISBN 978-952-484-813-8
ISSN 0788-7604

Pdf:
Acta Electronica Universitatis Lapponiensis 168
ISBN 978-952-484-814-5
ISSN 1796-6310

KIITOKSET

Väitöskirjan tekeminen on ollut pitkä prosessi, johon on sisältynyt monenlaisia vaiheita ja erilaisia elämäntilanteita. Kirjoittaminen on tuntunut joskus kovin yksinäiseltä, mutta kirjoittamisvaiheitaakin ovat jaksottaneet näyttelyt, konferenssit ja seminaarit, jolloin olen päässyt tutkijankammiostani ihmisten ilmoille. Ja koko ajan, tutkimuksen ja elämän eri vaiheissa, on rinnallani kulkenut joukko tärkeitä ihmisiä.

Olen tehnyt työtäni Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa ja kiinnittynyt erityisesti taiteen ja kulttuurintutkimuksen oppialaan, jossa olen osallistunut kulttuurihistorian professori Marja Tuomisen vetämiin tutkijaseminaareihin. Aloittaessani maisteriopinnot Lapin yliopistossa kiinnostuin erityisesti kulttuurihistorian ja sukupuolentutkimuksen sivuaineopinnoista. Marja Tuominen oli graduni ohjaaja ja innosti minut aloittamaan myös jatko-opinnot. Väitöskirjani ohjaajana Marja on ollut perusteellinen, tarkkanäköinen, syvälinen ja kärsivällinen kommentaattori ja monella tapaa korvaamaton. Hänellä on myös syvää ymmärrystä ja kokemusta taiteellisen osuuden sisältävien väitöskirjojen ohjaamisesta. Lämmin kiitos. Suuri kiitos kuuluu myös työni toiselle ohjaajalle, sukupuolentutkimuksen professori Päivi Naskalille. Päiviä kiitän terävistä ja analyttisistä kommenteista ja kiinnostavista keskusteluista. Usein tapaamistemme jälkeen asiat loksahdivat paikoilleen ja ajatukset löysivät sanallisen muotonsa. Molempia ohjaajiani kiitän myös siitä, että heiltä kiireistään huolimatta löytyi aina aikaa rauhallisiin tapaamisiin ja keskusteluihin väitöskirjani äärellä. TaT, dosentti Mari Mäkiranta luki ja kommentoi huolella käsikirjoitustani kaikissa työn eri vaiheissa, ja TaT Mervi Löfgren (ent. Autti) luki käsikirjoituksen tarkkanäköisesti läpi ennen kuin lähetin sen taittajalle. Pisteiden, pilkkujen ja ajatusviivojen ohessa loksahdi Mervin kanssa keskustellessa jokunen sisällöllinenkin kysymys vielä viime hetkillä kohdilleen! Sydämellinen kiitos molemmille.

Työni taiteellisten osuuksien esitarkastajina toimivat FT Maria Hirvi-Ijäs ja Dosentti, FT Leena-Maija Rossi tarjoten paneutuneita, avartavia ja kiin-

nostavia näkökulmia ja huomioita taideteoksistamme. Väitöskirjani kirjallisen osuuden esitarkastajina toimivat FT, mediakulttuurin professori Mikko Lehtonen ja dosentti, FT Tutta Palin. Heidän tarkkojen ja perusteellisten huomioidensa avulla sain viimeisteltyä väitöskirjani ja sen yksityiskohdat lopulliseen muotoonsa. Lämmin kiitos kaikille esitarkastajille. Tutta Palinia kiitän myös suostumuksesta vastaväittäjäksi.

Kiitos työryhmille, jotka osallistuivat teosten toteuttamiseen: Vesa Tuisku nauhoitti ja editoi *Kohtaamiskulmia*-teoksen haastattelut. *Kahdeksan huonetta* -installaation tuotti Ville Hyvönen, kuvasi Tuomas Rantanen ja äänimaailman suunnitteli säveltäjä ja äänitaiteilija Petri Kuljuntausta. *Maamme/Vårt Land* -teoksen tuottaja oli Kristin Helgaker. Kiitos teoksiin osallistuneille haastateltaville ja Maamme-laulun laulajille. Väitöskirjani taiteelliset osat on esitetty lukuisissa museoissa ja gallerioissa Suomessa, Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Etelä-Amerikassa. Kiitän kaikkia, jotka ovat osallistuneet näyttelyiden pystyttämiseen ja teosten esittämiseen.

Aloitin väitöstutkimukseni tutkijana Taideteollisen korkeakoulun koordinoimassa Elomedia-tutkijakoulussa vuonna 2006. Kiitos Elomedian silloisille johtajille, Eeva Kurjelle ja Satu Kyösolalle sekä kaikille Elomedian tutkijoille innostavista seminaareista, keskusteluista ja illanvietoista.

Olen kirjoittanut väitöskirjaani myös Jenny ja Antti Wihurin rahaston ja Koneen säätiön apurahojen turvin. Väitöskirjan taiteellisten osuuksien parissa olen työskennellyt Suomen Kulttuurirahaston ja Taiteen keskustoimikunnan taiteilija-apurahojen avulla. Teosten tuotantoa ovat tukeneet myös Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK, Taiteen keskustoimikunnan (ja sittemmin Taiteen edistämiskeskuksen) mediataide- ja monikulttuurisuusjao-
stot, Pohjoinen elokuva- ja mediakeskus POEM, Svenska Kulturfondet, Stiftelsen Tre Smeder ja William Thuring's Stiftelse. Lapin yliopistolta sain työhuoneen, "tutkijakammioni", jossa saatoin keskittyä kirjoittamiseen, ja Lapin yliopiston rehtori myönsi apurahan väitöskirjani painatuskuluihin. Kiitos kaikille rahoittajille! Kiitän lämpimästi myös Lapin yliopistokustannuksen julkaisukoordinaattoria Paula Kassista kaikesta kirjan toteutukseen liittyvästä avusta ja taittajaa Anna-Mari Nukarista kirjan ulkoasun suunnittelusta.

Vuosina 2009–2011 asuin kolme vuotta Minneapolisissa, Yhdysvalloissa ja työskentelin Minnesotan yliopistossa Suomen hallituksen ja David ja Nancy Speer säätiön vierailevana valokuvataiteen professorina. Asuminen

ja työskentely Yhdysvalloissa avasi uusia näkökulmia valokuvaan, kuvataiteeseen ja taiteen poliittisuuteen ja vaikutti tutkimukseni etenemiseen monella tavalla. Maailmani avartui myös kaikkien niiden kollegoiden, ystävien ja opiskelijoiden ansiosta, joihin kolmen vuoden aikana tutustuin.

Thank you to all the wonderful colleagues and friends at the University of Minnesota: Evelyn Davidheiser, Klaas van der Sanden, and Laura Seifert at the Institute of Global Studies all made me feel welcome in Minneapolis, and helped us settle in to life in the USA. I am also grateful to the Department of Art for the warm reception, and for making me feel part of the community from the very beginning. Thank you to all my colleagues at the Department of Photography: Professors Jan Estep, Jim Henkel, and Justin Newhall, and all the wonderful students who opened up new perspectives for me on photography and art, as well as offering insights into life in the United States. A heartfelt and warm thank you goes to my dear friend and colleague Jan Estep, for the wonderful hours spent discussing art, teaching, work, life, dogs, meditation, mindfulness, and the reality TV series Bachelor. Fortunately our long conversations continue via email. Thank you, Jan, for being such a good friend and colleague – I miss you!

Tärkeitä ovat olleet myös ystävät ja tutkijatoverit Suomessa. Kiitos ystävydestä, tuesta, keskusteluista ja koiralenneistä Maria Kunelius, olet korvaamaton! Tärkeä tuki on ollut myös feministiporukkamme: Heidi Sinevaara, Mari Mäkiranta, Marjo Laukkanen ja Riikka Matala. Kiitos lounaista, kahvihetkistä ja illanvietoista ihanat naiset! Kiitän myös tutkijatoveriani Miia Rantalaa keskusteluista, ystävydestä ja avunannosta. Jetta Huttusen kanssa olemme lukuisina iltoina istuneet keittiön pöydän ääressä ja parantaneet maailmaa. Jetan kanssa olen voinut jakaa monet hyvät hetket, mutta myös ajoittaisen tuohutumuksen ja turhautumisen. Kiitos!

Kiitos myös pitkäaikaisille ystävilleni Nanna Saarhelolle ja Kristin Helgakerille, jotka opiskelivat valokuvataidetta samaan aikaan kanssani Englannissa. Kiitos Susanna Paasoselle, jolta olen aina voinut kysyä neuvoa erilaisissa akateemiseen maailmaan liittyvissä koukeroissa. Susannan kanssa aloitin vuosituhannen alussa kuntonyrkkeilyharrastuksen. Nyrkkeily antoi minulle nytkin voimia ponnistella läpi kirjoittamistyön intensiivisimmän vaiheen.

Vastapainoksi löysin mielenrauhaa ja tyyneyttä Rovaniemen joogayhdistyksen joogaryhmistä.

Kiitos naapurilleni Saara Aholle seurasta hiekkalaatikon reunalla ja Angry Birds -puistossa, jossa olemme värjötelleet yhdessä tuntikausia, säitä uhmaten!

Lämmin kiitos vanhemmilleni Karille ja Kaija-Helenalle tuesta ja kannustuksesta ja siitä, että ette ole kyseenalaistaneet valitsemaani tietä, vaikka se ei aina ole helppo ollutkaan. Kiitos siitä, että tutustutitte minut jo lapsena taiteeseen, elokuviin ja kirjoihin ja annoitte taiteen ja matkustamisen välityksellä minulle mahdollisuuden nähdä ja kokea erilaisia maailmoja, todellisia ja kuviteltuja. Kiitos siskolleni Maaritille tuesta ja pitkistä keskusteluista kaikesta maan ja taivaan välillä.

Vuonna 2009 teimme videoteoksen, jossa kysyimme muilta ihmisiltä ja itseltämme “Miksi haluat lapsen?” Tyttäreemme Enni Ainikki syntyi vuonna 2011 Minneapolisissa ja teki oman haaveeni lapsesta todeksi. Kiitos ihanalle tyttarellemme kaikesta ilosta ja rakkaudesta, jonka toit elämäämme.

The warmest thank you goes to my beloved soul mate, husband, and artistic collaborator Mark Roberts, with whom I have made all the artworks I write about in this text. I am fortunate to work with someone who shares similar ideas, and is on the same wavelength about art, life, and politics. Our artistic collaboration began when we studied photography in England, and art has been entangled ever since with our everyday life. I have been extraordinarily lucky to share my life and my work with you. Thank you for all your support, patience and love.

Rovaniemellä 19.3.2015

Minna Rainio

SISÄLLYS

KIITOKSET	3
1. <i>Johdanto</i> : RAJOILLA KULKEVAA	
– JA RAJOJA KOSKEVAA – TAIDETTA JA TUTKIMUSTA	11
Tutkimuksen lähtökohdat ja tutkimusasetelma	11
Taideteokset	14
Kohtaamiskulmia	15
Kahdeksan huonetta	17
Maamme/Vårt Land	19
Yhteenkietoutumia:	
Taustatutkimus ja työskentelyprosessi	21
Liikkuvan kuvan installaatiot taidelajien traditioiden rajoilla.	23
Audiovisuaalista kulttuurintutkimusta tilallisessa muodossa	28
Rajanylityksiä ja kuulumisen politiikkaa globalisaation varjoissa. Tutkimusperinteisiin kiinnittyminen ja keskeiset käsitteet	32
Tutkimuksen rakenne ja tutkimuskysymykset: välitiloja ja varjoisia huoneita	38
2. TAITEESTA POLITIIKKA, POLITIIKASTA TAIDETTA	43
Pelkoa herättävä poliittisuus	43
Kamppailua merkityksistä	44
Mikrotason muutoksia	46
Luokkataistelusta representaatioiden, identiteettien ja ihmisoikeuksien politiikkaan	48
Poliittista taidetta 2010-luvun Suomessa	51

3. KÄRSIMYKSEN ESITTÄMINEN VALOKUVASSA JA KUVATAITEESSA	57
Trauman käsitteestä kulttuurintutkimuksessa ja taiteessa	57
Rajoja ylittävät kehot. Traumaattiset kokemukset teoksissa <i>Kohtaamiskulmia</i> ja <i>Kahdeksan huonetta</i>	60
Kärsimyksen esittämisen estetiikkaa	61
Kielen kesyttämät kuvat	64
Kuvakielto ja representaation kritiikki	66
Kokemuksen politiikkaa affektien äärellä.	68
Ei niin tyhjissä tiloissa.	71
Trauma ja toisto: Aina samoissa huoneissa.	74
Kohti kuuntelemisen ja kohtaamisen politiikkaa	76
Me olemme kaikki osallisia	80
4. “KAHDEKSAN HUONETTA” JA NAISKAUPAN NÄKYMÄTTÖMÄT NÄYTTÄMÖT	85
Naisia globalisaation varjoisissa huoneissa	85
Ensimmäinen huone: Matka	87
Toinen huone: Odotus	92
Kolmas huone: Näkymättömyys	94
Neljäs huone: Asiakas	96
Viides huone: Hiljaisuus	99
Kuudes huone: Toisto	100
Seitsemäs huone: Osallisuus	101
Kahdeksas huone: Paluu	104
5. “ <i>Me olimme ilmassa</i> ” KULTTUURIEN VÄLISET TILAT “KOHTAAMISKULMIA”-INSTALLAATIOSSA	107
Pakolaiset ja sulkeisiin asetettu elämä	107
Elokuvia kulttuurien väleissä.	110
Pakolaisen hahmo kuvan ja kertomusten välissä.	112

Rajojen, leirien ja nimettömän vallan huoneet.	117
“Minulla ei ole lupaa elää.” Pakolaisen hahmo ihmisoikeuksien ja kansalaisuuden välissä	126
Kotiutumisia kulttuurien rajoilla.	128
Kuvien ja sanojen, ajatusten ja emootioiden kohtaamiskulmilla.	130
6. MONIÄÄNINEN “MAAMME”-LAULU	133
Rajoja ylittävä suomalaisuus	133
Monikulttuurinen Maamme	135
Kuviteltuja suomalaisuuksia	137
Monikulttuurisuudesta ylijärjestykseen.	139
Jälkikoloniaalinen Maamme?	143
Suomalaisuuden kalpea maisema.	146
Ikuisesti rajalla? Uudet suomalaiset suomalaisuuden kynnyksellä	151
<i>Oi Maamme Suomi</i> “Maamme/Vårt Land” diasporatilana . . .	153
7. JOHTOPÄÄTÖKSET – LIIKKUVAN KUVAN INSTALLAATIO POLIITTISEN JA EETTISEN KOKEMISEN TILOINA	159
KIRJALLISUUS	166
TIIVISTELMÄ	185
THE SHADOWY ROOMS OF GLOBALIZATION. Spaces of inclusion and exclusion, and the politics of belonging in multichannel, moving image installations.	187



1.

Johdanto:
RAJOILLA KULKEVAA
– JA RAJOJA KOSKEVAA –
TAIDETTA JA TUTKIMUSTA

Tutkimuksen lähtökohdat ja tutkimusasetelma

I know that my achievement is quite ordinary. I am not the only man to seek his fortune far from home and certainly I am not the first. Still, there are times I am bewildered by each mile I have travelled, each meal I have eaten, each person I have known, each room in which I have slept. As ordinary as it all appears, there are times when it is beyond my imagination.

Jhumpa Lahiri: *Interpreter of Maladies*

Näin Yhdysvalloissa asuva intialainen siirtolainen kuvailee elämäänsä Jhumpa Lahirin novellissa *The Third and Final Continent* ja toteaa, että siirtolaisuudessa ja rajanylityksissä ei ole mitään ihmeellistä tai epätavallista. Siirtolaisuus eri muodoissaan onkin kenties yksi laajimmista ja siinä mielessä myös tavallisimmista nykypäivän globalisaatioon liittyvistä ilmiöistä. Sadattuhannet tai

jopa miljoonat ihmiset ovat liikkeellä eri puolilla maailmaa: osa on lähtenyt kodeistaan vapaaehtoisesti, osa taas olosuhteiden pakosta, vaikka toisaalta vapaaehtoisuuden tai pakon raja on usein häilyvä. Toki ilmiössä ei ole historiallisestikaan mitään uutta, sillä vain vähän yli sata vuotta sitten ihmiset lähtivät Euroopasta – myös Suomesta – etsimään parempaa elämää esimerkiksi Yhdysvaltoihin. Kansojen liike ja muutto ovat olleet osa ihmiskunnan historiaa jo vuosisatojen ajan ja siten siirtolaisuus on ilmiönä pikemminkin sääntö kuin poikkeus (Hall 2003, 237).¹

Nykyinen Eurooppaan kohdistuva muuttoaalto on kuitenkin sekä historiallisesti että mittakaavaltaan erityinen. Turvapaikanhakijat koettelevat EU:n linnakkeen tarkasti vartioituja rajoja ja pyrkivät henkensä kaupalla Eurooppaan joko kävellen, vaatimattomilla veneillä Välimeren ylittäen tai rekka-autojen kontteihin piiloutuen. Muuttoliike huojuttaa ja horjuttaa perinteisiä käsityksiä kansallisvaltioista, kansallisista identiteeteistä ja kuulumisesta – “asioiden kansallisesta järjestyksestä” (Malkki 2012, 28–29) – ja siirtolaisuuden herättämä pelko on nähtävissä esimerkiksi maahanmuuttovastaisten puolueiden suosion kasvuna eri puolilla Eurooppaa. Toisaalta pakolaiset ja turvapaikanhakijat herättävät kysymyksiä vauraiden länsimaiden vastuusta sekä osallisuudesta niihin monitahoisiiin historiallisiin, poliittisiin ja taloudellisiin syihin ja kriiseihin, joiden seurauksena ihmiset joutuvat jättämään kotimaansa (ks. esim. Massey 2008, 23–24).

Tutkimukseni liittyy näihin ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin ja poliittisiin kysymyksiin. Ne ovat syntyneet pyrkimyksestä ymmärtää muun muassa kansallisuuteen liittyviä kuulumisen ja ulossulkemisen prosesseja ja toisaalta halusta tehdä näkyväksi ja kuuluvaksi tarinoita yhteiskunnan reunoilta, mitkä yleensä jäävät kertomatta ja kuulematta. Haastatellessani Suomessa asuvia turvapaikanhakijoita ja pakolaisia tai lukiessani naiskaupan uhrien haastatteluja olen ollut usein ymmälläni ja välillä järkyttynyt. Pakolaisten traumaattiset kokemukset siitä, kuinka he jättivät sotien runtelemat kotimaansa ja matkustivat toiselle puolelle maailmaa ihmisalakuljettajien mukana, ovat monesti olleet ymmärrykseni ja mielikuvitukseni ulottumattomissa. Silti olen halunnut kuulla nämä tarinat ja jakaa ne taideteosteni avulla laajemman yleisön kanssa.

Kuten intialainen mies Jhumpa Lahirin novellissa toteaa, ei siirtolaisuuden kokemuksessa ole mitään epätavallista. Mies on vain yksi ihminen niiden miljoonien ihmisten joukossa, jotka etsivät onneaan kaukana kotoaan.

1. Historiallisesti tarkasteltuna väestöryhmien liike on vieläkin vanhempi ilmiö: ks. esim. Manner-Euroopan ja Välimeren alueen kansainvaellukset noin 300–500-luvuilla.

Jokainen kertomus on silti kaikessa tavallisuudessaan ainutlaatuinen ja kertoo jotakin globalisoituvan maailman taloudellisesta eriarvoisuudesta ja toisaalta myös yhteydestämme ihmisiin, paikkoihin ja kulttuureihin eri puolilla maailmaa. Muun muassa etnisyyttä ja diasporaa tutkinut sosiologi Avtar Brah onkin huomauttanut, että kysymys ei niinkään ole siitä *kuka* matkustaa, vaan *milloin, miten, ja minkälaisissa* olosuhteissa (Brah 1996, 182). Miksi jotkut lähtevät ja toiset jäävät kotiin? Kaikki matkat ovat erilaisia, ja on ehdottoman tärkeää ymmärtää siirtolaisuuden ja ihmisten paikaltaan siirtymien historiallisia ja poliittisia syitä (Ahmed 1999, 333).

Tutkimukseni aihealue liittyy monenlaisiin matkoihin, rajoihin ja rajanylityksiin mutta toisaalta myös niihin liittyviin perille tulemiseen ja kotiutumisiin. Väitöstutkimukseni ylittää tieteenalojen rajoja myös menetelmällisesti ja pyrkii rakentamaan uudenlaisia tutkimuksellisia näkökulmia tieteidenvälisen luovan lainaamisen avulla. Samalla se yhdistää taidetta liikkuvan kuvan installaatioiden muodossa ja kirjoitettua tutkimusta. Myös taideteokset ovat eräänlaisia hybridejä, jotka yhdistelevät elementtejä niin eri taiteenalojen traditioista kuin myös elokuvasta ja dokumentaarisuudestakin (Kivinen 2013, 17). Rajat ja rajanylitykset ovat siis tutkimukseni ytimessä sekä sisällöllisesti että menetelmällisesti.

Professori Suvi Ronkainen kuitenkin kiistää tieteidenvälisyyteen usein liitetyn kielikuvan rajoista ja välitiloista ja toteaa, että “[m]onitieteilijä pikeminkin sijoittuu oudosti tai toisin tuttuunkin ympäristöön. Tämä tarkoittaa myös sitä, ettei monitieteellinen tutkija voi olla aina liikkeessä – hän ei ole vain ‘turisti.’” (Ronkainen 2005, 216.) Vaikka itse kuvailenkin tutkimustani rajoilla kulkemisen metaforan avulla, olen samaa mieltä Ronkaisen kanssa siitä, että tieteidenvälinenkään tutkija ei voi aina olla ulkopuolinen, reunalla tai rajalla. Toisaalta rajat eivät ainoastaan erota vaan myös yhdistävät, ne ovat kohtaamisen paikkoja, joissa voi syntyä jotain uutta (Kurkela 2005, 15–16). Vaikka tieteidenvälisenä tutkijataiteilijana en voikaan välttyä ulkopuolisuuden kokemuksilta, niin toivon, että tutkimukseni sijoittuu “ei-kenenkään maan” sijaan moniin paikkoihin ja keskusteluihin. Haluan pitää mielessä myös Ronkaisen ajatuksen siitä, että monitieteisen nomadisen tutkijaposition ei tarvitse tarkoittaa “[– –] ajelehtimista, kiinnittymättömyyttä vaan *osallisuutta*”. (Ronkainen 2005, 230. Kursivointi M.R.)

Väitöskirjani jakautuu fyysisesti kahteen osaan: taiteelliseen osaan ja kirjoitettuun tutkimusosuuteen. Tutkimus kirjoittamisprosessina ja tutkimus taiteen

tekemisen prosessina kulkevat työssäni rinnakkain, dialogissa ja toinen toistaan täydentäen. Nimitän taiteellista työskentelyäni eräänlaiseksi audiovisuaaliseksi kulttuurintutkimukseksi tilallisessa muodossa, jossa taideteos on myös itsessään tutkimuksen tekemisen väline. Se on yksi menetelmä tutkimuskysymysten ja teemojen käsittelemiseen. Taiteelliset osat, liikkuvan kuvan installaatiot, tuovat tutkimukseen mukaan myös moniaistisen kokemuksellisuuden.

Kirjoitetussa tutkimusosassa syvennän näitä taideteosten esille tuomia ilmiöitä muun muassa pakolaisuudesta, kuulumisesta ja ulossulkemisesta ja kansallisista identiteeteistä liittäen teokset laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin. Pohdin myös, miten taide – ja omat installaatiomme – osallistuvat yhteiskunnalliseen keskusteluun kansallisista järjestyksistä, rajoista ja globaalista eriarvoisuudesta.

Tässä luvussa esittelen väitöskirjani taiteelliseen osaan kuuluvat taide- teokset, avaan taustatutkimus- ja työskentelyprosessia ja sijoitan liikkuvan kuvan installaatiomme nykytaiteen kentälle, eri taiteenalan traditioihin. Sen jälkeen kuvailen taiteen ja tutkimuksen suhdetta ja vuorovaikutusta tutkimuksessani, kontekstualisoin tutkimukseni tutkimusperinteisiin ja esittelen keskeisimmät käsitteet. Lopuksi täsmennän tutkimukseni kysymyksenasettelun, käyn läpi tutkimuksen rakenteen ja lukukohtaiset tutkimuskysymykset.

Taideteokset

Liikkuvan kuvan installaatiot *Kohtaamiskulmia* (2006), *Kahdeksan huonetta* (2008) ja *Maamme/Vårt Land* (2012) muodostavat väitöskirjani taiteellisen osan. Olen tehnyt kaikki installaatiot yhteistyössä puolisoni, kuvataiteilija Mark Robertsin kanssa. Olemme käsikirjoittaneet, ohjanneet ja editoineet kaikki teokset yhdessä.²

Kohtaamiskulmia (2006) ja *Kahdeksan huonetta* (2008) ovat osa installaatioiden trilogiaa *Jos voisit nähdä minut nyt*. Teokset liittyvät teemallisesti toisiinsa, sillä ne kertovat ihmisistä, jotka ovat jollain tavoin paikantuneet siivuun ja laidoille valtakulttuurien ytimistä. Installaatiot käsittelevät myös muutoksia, joita ihmiset kohtaavat siirtyessään yhdestä paikasta, ajasta ja tilanteesta toiseen. Trilogian ensimmäinen osa, *Rajamailla* (2004), kertoo Suomen ja Neuvostoliiton/Venäjän välisestä rajasta.³ *Rajamailla* sai ensi-iltansa Helsingin nykytaiteen museossa Kiasmassa vuonna 2004 osana näyttelyä *Historiaa no-*

2. Kuvia, esikatseluvideoita ja tietoa teoksistamme löytyy sivuilta www.rainioroberts.com ja www.av-arkki.fi/taiteilijat/minnarainio

3. Olen käsitellyt *Rajamailla*-teosta artikkelissani "Se oli niin pyhä se" – Suomen ja Venäjän välinen raja kuviteltuna ja tuotettuna rajaseudun asukkaiden kertomuksissa (2005) ja *Rajamailla Videoteos taiteen ja tutkimuksen rajoilla* (2006). Teos oli myös osa pro gradu-tutkielmaani *Raja maisemassa, paikassa ja muistoissa. Suomen ja Venäjän rajan merkitykset Rajamailla-videoinstallaatiossa*, Lapin yliopisto 2004.

4. Historiaa nopeammin, Kiasma 2004; Leaps of Faith, Kypros 2005; Barents Art Triennial, Kirkkonie mi, Norja 2005; Tampereen kansainväliset elokuvajuhlat 2005; Galleria Black Box, Narvik, Norja 2006; Saint Etienne International Design Biennale, Ranska 2008, Etelä-Karjalan taidemuseo 2008; Rovaniemen taidemuseo 2008; Centre Culturel de la Finlande, Pariisi, Ranska 2009; Centre Culturel Jacques Brel, Thionville France 2009; Katherine E. Nash Gallery, Minneapolis, USA, 2010; Luleå Konshallen, 2015.

5. *Pakolainen* viittaa henkilöön, jolle on myönnetty kansainvälistä suojelua kotimaansa ulkopuolella. Hän on jättänyt kotimaansa vainon, ihmisoikeusrikkomusten tai sodan takia tai häntä vainotaan alkuperänsä, kansallisuutensa, uskontonsa tai poliittisen mielipiteensä takia. *Turvapaikanhakija* on henkilö, joka hakee turvaa vieraasta valtiosta. Hän saa pakolaisaseman siinä tapauksessa, että hänelle myönnetään turvapaikka. Vain pieni osa turvapaikanhakijoista saa YK:n pakolaissopimuksen mukaisen pakolaisstatuksen, joka perustuu henkilökohtaiseen vainoon. Sen sijaan turvapaikanhakija voi saada oleskeluluvan suojeluntarpeen perusteella tai humanitaarisin perustein. Suomessa turvapaikkaa voi hakea heti rajalta tai maahantulon jälkeen poliisilta. *Kiintiöpakolaiseksi* kutsutaan henkilöä, jolle YK:n pakolaisjärjestö UNHCR on myöntänyt pakolaisaseman ja jolle on myönnetty maahantulolupa budjetissa vahvistetun pakolaiskiintiön puitteissa. Kiintiöpakolaiset tulevat usein pakolaisleireiltä. Vuodesta 2001 Suomen pakolaiskiintiö on ollut 750 henkilöä. *Siirtolainen* on henkilö joka muuttaa pysyvästi asumaan toiseen maahan. Siirtolaisella tarkoitetaan sekä maahanmuuttajaa että maastamuuttajaa. Siirtolaisuus on usein omaehtoista eikä välttämättä liity sotaan tai vainoon. *Maahanmuuttaja* on yleiskäsite, joka viittaa kaikkiin eri perustein maasta toiseen muuttavaan henkilöön. (www.pakolaisapu.fi; www.ihmisoikeudet.net).

peammin, ja se on sen jälkeen ollut esillä lukuisissa näyttelyissä Suomessa ja ulkomailla.⁴ Toinen osa, *Kohtaamiskulmia* (2006), liittyy Suomessa asuvien pakolaisten kokemuksiin, ja kolmas osa *Kabdeksan Huonetta* (2008) käsittelee naiskauppaa eräänlaisena “varjoglobalisaationa” (ks. Penttinen, 2004). Kaikki trilogian osat ovat monikanavaisia liikkuvan kuvan installaatioita ja ne on esitetty näyttelykonteksteissa eri museoissa ja gallerioissa.

Trilogian jälkeen valmistunut videoteoksemme *Maamme/Vårt Land* (2012) liittyy kysymyksiin kansallisista identiteeteistä: teoksessa ulkomaalaisyntyiset Suomen kansalaiset laulavat uuden kotimaansa kansallislaulun, *Maamme*-laulun, suomeksi ja/tai ruotsiksi.

Kohtaamiskulmia

Kohtaamiskulmia kertoo Suomessa asuvien pakolaisten ja turvapaikanhakijoiden kokemuksista.⁵ Installaatio koostuu kolmesta synkronisoidusta liikkuvan kuvan projisoinnista, jotka kuvaavat tiloja turvapaikanhakuprosessin eri vaiheista: raja-asemien ja poliisiasemien haastatteluhuoneita, pakolaisten vastaanottokeskuksia sekä ulkomaalaisvirastoa, jossa päätökset pakolaisten tulevaisuudesta ja oleskeluluvista tehdään. Kuvien tilat näyttävät tavallisilta, mutta juuri näissä tavallisissa tiloissa käytetään valtaa ja tehdään päätöksiä ihmisten elämästä. Jokainen näistä tiloista on osa sitä mutkikasta prosessia, joka pakolaisten on käytävä läpi saapuessaan uuteen maahan ja tullakseen laillisesti hyväksytyksi uuteen yhteiskuntaan. Installaation kuvat rinnastuvat ääniraidalla kuultaviin katkelmiin pakolaisten ja turvapaikanhakijoiden haastatteluista. Näissä haastatteluissa he kertovat, kuinka he joutuivat jättämään kotinsa, matkustamaan, odottamaan epävarmuudessa, ja miltä tuntui lopulta saapua Suomeen. Nämä ihmisten eletyt kokemukset muodostavat jyrkän kontrastin tyhjien hallinnollisten tilojen rinnalle.

Haastattelimme teokseen kahta Afganistanista lähtöisin olevaa nuorta aikuista, jotka olivat tulleet Suomeen kiintiöpakolaisina, sekä somalialaistautaista nuorta miestä, joka oli tullut Suomeen turvapaikanhakijana ja odotti yhä turvapaikkapäätöstään. Teos on kuvattu Sallan ja Raja-Joosepin rajanylitysasemilla, Rovaniemen poliisiasemalla ja SPR:n Rovaniemen ja Oulun vastaanottokeskuksissa. Lisäksi kuvasimme teokseen Maahanmuuttoviraston julkisivua Helsingissä.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Kohtaamiskulmia*.
Installaationäkymä. Franklin Art Works, Minneapolis, USA, 2010. Kuva: Rik Sferra.

Kohtaamiskulmia sai ensiesityksensä suomalaisen valokuvataiteen triennaalissa *Talvimaa* Salon taidemuseossa vuonna 2006. Sen jälkeen teos on ollut esillä osana näyttelyä *Borderlives. Contemporary Art from Helsinki, Tallinn and St Petersburg* Ludvig Forum für International Kunst -museossa Aachenissa ja Stadtgalerie Kielissä Saksassa (2008) sekä Rovaniemen taidemuseossa (2008), Franklin Art Works galleriassa Minneapolisissa Yhdysvalloissa (2010) ja X-Border Art Biennialissa Luulajassa Ruotsissa (2013). Meidän lisäksi teoksen työryhmässä työskenteli Vesa Tuisku, joka nauhoitti haastattelut ja teki teoksen äänieditoinnin. Teoksen rahoittivat Taiteen keskus- ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK.

Kahdeksan huonetta

Kahdeksan huonetta käsittelee prostituutioon liittyvää kansainvälistä naiskauppaa. Installaatio koostuu kahdeksasta synkronisoidusta liikkuvan kuvan projisoinnista, jotka on kuvattu hotellihuoneissa. Kahdeksan erillistä liikkuvaa kuvaa on projisoitu samanaikaisesti kahdeksalle seinälle, jotka muodostavat ringin katsojan ympärille. Jokaisessa kuvassa on aluksi tyhjä, siivoamaton hotellihuone – sänky on petaamatta ja pöydillä on roskia. Näyttelijä Riitta Elstelän esittämä siivooja saapuu yhteen huoneeseen (siis yhteen kuvaprojisointiin) ja alkaa siivota huonetta. Kun huone on siivottu, siivooja lähtee huoneesta, ja kuva tyhjistä siististä huoneesta jää ruudulle. Siivooja kävelee seuraavaan huoneeseen (seuraavaan kuvaprojisointiin) ja alkaa siivota huonetta. Tämä prosessi jatkuu – siivooja astuu huoneeseen, siivoaa sen, lähtee huoneesta ja astuu jälleen seuraavaan huoneeseen. Kun siivooja siirtyy projisointipinnalta toiselle, katsojankin täytyy vaihtaa asentoaan nähdäkseen, mitä seuraavassa ruudussa tapahtuu. Yleisön huomaamatta heidän taakseen jäävät huoneet muuttuvat vähitellen jälleen siivoamattomiksi. Siivoojan saapuessa kahdeksanteen huoneeseen ensimmäinen huone on jälleen sekainen, ja hän aloittaa prosessin uudelleen. Teos kiertää loputonta kehää.

Siivoojan siivotessa huonetta teoksen ääniraidalta kuuluu englanninkielistä naisen puhetta. Nainen kertoo kahdeksan lyhyttä tarinaa naiskaupan uhrina prostituutioon joutuneiden naisten kokemuksista. Elokuvan kertojääni on näyttelijä Nadja Leinosen, joka esittää prostituoituna työskentelevää aksenttinsa puolesta venäläiseksi tai itä-eurooppalaiseksi määrittyvää naista.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Kahdeksan huonetta*.
Installaationäkymä. "Bodies, Borders, Crossings"-näyttely. Porin taidemuseo 2013.

Jokaisella ruudulla kuultava tarina kertoo yhden näkökulman tai yksityiskohdan naisen kokemuksesta. Tarinat ovat dramatisoituja, ja ne perustuvat tekemäämme taustatutkimukseen, naiskauppaan ja prostituutioon liittyviin tutkimuksiin sekä olemassa oleviin prostituoituina työskentelevien naisten haastatteluihin. Emme siis tehneet haastatteluja itse.

Kabdeksan huonetta on tähänastisista teoksistamme laajin produktio. Tuotannossa oli mukana kaksi tuotantoyhtiötä, Virta Productions ja Valotalo Productions, ja tuotantoprosessi muistutti lyhytelokuvatuotantoa: ryhmään kuului meidän lisäksi tuottaja, kuvaaja ja äänisuunnittelija, ja teoksessa esiintyy kaksi näyttelijää.

Installaatio poikkeaa *Rajamailla-* ja *Kohtaamiskulmia-*teosten dokumentaarista lähestymistavasta, sillä se on käsikirjoitettu, eikä teoksessa esimerkiksi kuulla alkuperäisiä haastatteluja kuten aiemmissa teoksissamme. Teoksessa esiintyy kaksi näyttelijää, siivooja sekä monologin lukeva ääninäyttelijä. Se kuitenkin perustuu naiskauppaan todellisena yhteiskunnallisena ilmiönä, ja teoksen lähtökohdat ovat aiheeseen liittyvissä, jo olemassa olevissa tutkimusteksteissä, haastatteluissa ja uutisraporteissa.

Kabdeksan huonetta sai ensiesityksensä Kulttuuritehdas Korjaamon galleriassa Helsingissä marraskuussa 2008. Sen jälkeen teos on ollut esillä osana *Bodies, Borders, Crossings* -näyttelyä Governor's Islandilla New Yorkissa (2011) ja Porin taidemuseossa (2013).

Teoksen tuottajana toimi Ville Hyvönen, sen kuvasi Tuomas Järvelä ja äänisuunnittelun teki Petri Kuljuntausta. Teoksen rahoittivat Taiteen keskus-toimikunta, Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK ja Pohjoinen elokuva- ja mediakeskus POEM.

Maamme/Vårt Land

Videoteoksessamme *Maamme/Vårt Land* (2012) ulkomaalaissyntyiset Suomen kansalaiset laulavat *Maamme*-laulun, suomeksi ja/tai ruotsiksi. Teos pyrkii tuomaan esille monien kulttuurien Suomen ja korostamaan, kuinka kansallisuuden käsite ja määritelmät ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Teoksessa esiintyvät ihmiset eivät ole syntyneet Suomessa, eikä heillä ole suomalaisia sukujuuria, mutta heille kaikille on myönnetty Suomen kansalaisuus. Teos kokoaa nämä eritaustaiset ihmiset yhteen laulamaan uuden kotimaansa



Minna Rainio & Mark Roberts: *Maamme/Vårt Land*.
Espan Lava, Helsinki, 6.12.2012.

kansallislaulun ja tuo näiden uusien suomalaisten välityksellä esille avaraa kuvaa Suomesta ja suomalaisuudesta. Teos osallistuu ajankohtaiseen keskusteluun kansallisuudesta, suomalaisuudesta ja kansallisista identiteeteistä.

Teoksen monikanavaisessa installaatioversiossa kukin osallistuja laulaa *Maamme*-laulun yksin, omalla ruudullaan. Näyttelytilassa installaatio koostuu kuudesta LCD-näytöstä, joissa esiintyvät laulajat muodostavat moniäänisen ja monikulttuurisen suomalaisen kuoron. Teoksesta on olemassa myös yksikanavainen screening-versio.

Maamme/Vårt Land sai ensiesityksensä Valokuvataiteen Museon projekti-tilassa marraskuussa 2012. Itsenäisyyspäivänä 6.12.2012 se esitettiin myös Esplanadin lavalla Helsingissä. Sen jälkeen se on ollut esillä osana *Bodies, Borders, Crossings* -näyttelyä Preus Museumissa Norjassa (2013), Liman valokuvataidebiennaalissa Juan Pardo Heeren/ICPNA-galleriassa Limassa, Perussa (2014) ja MEC/Punto Encuentro-galleriassa Montevideossa Uruguayssa (2014). Kesällä 2014 teoksen yksikanavainen versio oli esillä Rovaniemen taidemuseossa Korundissa osana *Lumipalloeefekti – Pohjois-Suomen biennaali* -näyttelyä ja syksyllä 2014 se oli esillä myös Pohjoisessa valokuvakeskuksessa Oulussa näyttelyssä *“What’s up North?” WEEK 37: Nordic Photography Event*. Tammi-helmikuussa 2015 teos oli esillä yksityisnäyttelyssämme Luulajan taidehallissa, Ruotsissa.

Teoksen tuottajana toimi Kristin Helgaker ja sen rahoittivat Taiteen keskustoimikunta, Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK, Svenska Kulturfonden, Stiftelsen Tre Smeder ja William Thuring Stiftelse.

Yhteenkietoutumia:

Taustatutkimus ja työskentelyprosessi

Käsikirjoitamme, ohjaamme ja editoimme teokset yhdessä Mark Robertsin kanssa. Koska olemme aviopari ja asumme yhdessä, taiteellinen yhteistyömme on kietoutunut myös osaksi arkielämäämme. Keskustelemme projekteistamme ja ideoistamme esimerkiksi koiranlenkityksen, ruuanlaiton ja nykyään myös lapsenhoidon lomassa. Arki ja taiteellinen työskentely ovat siis kietoutuneet monin tavoin toisiinsa. Työskentelyssämme ei ole selkeää roolijakoa, vaan osallistumme molemmat kaikkiin työprosessin vaiheisiin ideoinista toteutukseen. Ei siis ole mielekäästä tai edes mahdollista eritellä, kumpi

on esimerkiksi ohjannut tai editoinut teokset tai kenen idea teos mahdollisesti alunperin oli. Työnjako vaihtelee tilanteiden mukaan, ja viime vuosina, kun olen itse joko tehnyt opetustöitä tai kirjoittanut väitöskirjaani, Mark on työskennellyt tiiviimmin esimerkiksi *Maamme/Vårt Land* -teoksen editoinnin parissa.

Työparina työskentely on kuvataiteessa tavallista, ja muita Suomessa työskenteleviä taiteilijajaparikuntia tai työpareja ovat esimerkiksi media- ja kuvataiteilijat Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen, työryhmä IC-98 eli Patrik Söderlund ja Visa Suonpää, kuvataiteilijat Kalle Hamm ja Dzamil Kamanger, kuvataiteilijat Pekka ja Teija Isorättyä, yhteisötaiteilijat Lea ja Pekka Kantonen sekä vuoden 2014 nuoreksi taiteilijaksi valittu työpari Janne Nabb ja Maria Teeri. ⁶Myös Kuvataideakatemian nykytaiteen ja liikkuvan kuvan professori Caspar Stracke työskentelee yhdessä vaimonsa Gabriela Monroyn kanssa työryhmänä nimellä Mostra. Liikkuvaa kuvaa teoksissaan käyttävät taiteilijat, joiden teosten tuotantoprosessit lähenyvät lyhytelokuvatuotantoja, työskentelevät lähes aina ison työryhmän kanssa. Tällöin työryhmään kuuluu tyypillisesti muun muassa tuottaja, kuvaaja, leikkaaja, äänisuunnittelija ja näyttelijöitä. Esimerkiksi Eija-Liisa Ahtilan liikkuvan kuvan installaatiot ja Salla Tykän lyhytelokuvamaiset liikkuvan kuvan teokset ovat videotaitteen, elokuvataiteen ja kuvataiteen rajoille sijoittuvista produktioita. Kuten useimmat yllämainituista taiteilijapareista, myös minä ja puolisoni Mark Roberts työskentelemme yhteistyömme ohella myös itsenäisesti omien taideprojektiemme parissa tai yhteistyössä muiden taiteilijoiden ja työryhmien kanssa. Oman aikani viimeisen kuuden vuoden ajan on yhteisten taideteosten tekemisen lisäksi kuitenkin pääasiassa vienyt käsillä oleva väitöskirjatyö ja opetustyöt.

Kaikki liikkuvan kuvan installaatiot ovat itsenäisiä taideteoksia, eikä väitöstutkimukseni ole ollut ensisijainen syy tehdä tai esittää näitä teoksia. Myös taiteen tohtori, valokuvataiteilija Harri Pälviranta kirjoittaa omien taideteostensa tuotannon erillisyydestä suhteessa väitöstutkimukseensa: “[Valokuvat] on tehty ja ne on esitetty gallerioissa ja museoissa tutkimuksesta riippumatta [– –] Tutkimustyö ei ole tietoisesti ohjannut teosteni tai näyttelyideni tekemistä.” (Pälviranta 2012, 141.)

Vaikka installaatiot ovat itsenäisiä taideteoksia, on väitöstutkimuksen liittäminen taiteelliseen työskentelyyn alusta lähtien tuntunut luontevalta.

6. Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen sekä IC-98 olivat molemmat ehdolla Ars Fennica palkinnon saajiksi vuonna 2014. Taiteilijapari Kalleinen-Kochta-Kalleinen voitti palkinnon teoksellaan ”People on White”. IC-98 edustaa Suomea Venetsian Biennaalissa vuonna 2014.

Omaan taiteelliseen työskentelyprosessiimme liittyy keskeisesti syvälinen perehtyminen teosten aiheisiin, monipuolinen taustatutkimus, tutkimuskirjallisuuden lukeminen ja usein myös ihmisten haastatteleminen. Taiteen tekeminen ja tutkimustyö eivät siis ole irrallisia, vastakkaisia prosesseja, vaan ne lomittuvat, kietoutuvat ja vaikuttavat toisiinsa eri tavoin prosessin eri vaiheissa. Tutkimukselliset kiinnostuksen kohteeni ovat vaikuttaneet taiteelliseen työskentelyyni ja päinvastoin. Taiteellisen työskentelyni rinnalla kulkevat kulttuurihistorian, sukupuolentutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen opinnot ovat myös väistämättä vaikuttaneet siihen, miten lähestyn aiheita, joita käsittelemme taiteessamme.

Perusteellinen taustatutkimus on osa monien nykyaikalaisten taiteilijoiden työskentelyprosessia.⁷ Muun muassa chileläissyntyinen Yhdysvalloissa asuva kuvataiteilija Alfredo Jaar kertoo, etteivät hänen teoksensa koskaan synny pelkästään mielikuvituksen pohjalta, vaan hänen mielikuvituksensa alkaa työskennellä vasta taustatutkimuksen innoittamana. Kaikki Jaarin työt perustuvatkin johonkin todellisen maailman tapahtumaan ja siitä tehtyyn tutkimukseen. Hän kuvailee kaikkien teostensa olevan suunniteltuja, pienintä yksityiskohtaa myöten, eikä teoksissa mikään ei ole sattumanvaraista. Jaar toteaa, että kaikkein kiinnostavinta hänelle on *ajattelu*. Jaar onkin taiteilijana siinä mielessä etuoikeutetussa asemassa, että hän voi keskittyä ajattelemiseen ja projektiensa yksityiskohtaiseen suunnittelemiseen ja antaa työryhmänsä toteuttaa teokset. (Jaar 2007.)

Myös omat teoksemme ovat tarkasti yksityiskohtia myöten suunniteltuja, vaikka toki alkuperäiset suunnitelmat muuttuvat ja hioutuvat työskentelyn aikana. Sattumilla ja yllätyksilläkin on osansa prosessissa. Mutta jos se suinkin olisi mahdollista, myös me mielellämme ”ulkoistaisimme” monet teosten käytännölliseen toteuttamiseen liittyvät tehtävät muille. Työskentelyprosessissa keskeisintä on meillekin ajattelu, käsitteellistäminen, käsikirjoittaminen ja suunnitteleminen, ei niinkään teosten tekninen toteuttaminen.

7. Esimerkiksi turkulainen taiteilijakaksikko IC-98 eli Patrik Söderlund ja Visa Suonpää ovat opiskelleet kulttuurihistoriaa Turun yliopistossa. He ovat kuvailleet teostensa taustalla olevaa aikaa vievää ja yksityiskohtaista huolellista arkistotyötä ja tutkimusprosessia ja sitä, että heidän teoksissaan kaikki on loppuun asti ajateltua (Viljanen 2014).

Liikkuvan kuvan installaatiot taidelaisten traditioiden rajoilla

Erilaiset liikkuvan kuvan teokset alkoivat tulla näkyväksi ja keskeiseksi osaksi kuvataiteen kenttää 1990-luvun aikana, vaikka erilaisia liikkuvaa kuvaa käyt-

täviä teoksia ja kokeellisia elokuvia oli toki tehty jo 1960–70-luvuilta alkaen.⁸ Gallerioissa, museoissa, suurissa taidetapahtumissa ja festivaaleilla esitettäviä liikkuvan kuvan teoksia kuvaavaksi yleistermiksi on tuntunut vakiintuneen yleistermi videotaide, mutta tätä hyvin monimuotoista, erilaisia taidemuotoja yhdistelevää, liikkuvaan kuvaan keskittynyttä nykytaiteen osa-aluetta kuvailaan myös nimikkeillä elokuvallinen taide, kuvataiteilijoiden liikkuva kuva, galleriaelokuva, toinen elokuva, projisoitu kuva kuvataiteessa ja näyttelyelokuva. (Kivinen 2013, 19.)

Installaatiomme *Kohtaamiskulmia, Kabdeksan huonetta ja Maammel Vårt Land* ovat kaikki monikuvaisia ja monikanavaisia liikkuvan kuvan installaatioita, jotka sijoittuvat kuvataiteen, valokuvan, dokumentaarisuuden ja elokuva- ja videotaiteen risteykseen. Olen kutsunut teoksia eri yhteyksissä myös videoinstallaatioiksi, dvd-installaatioiksi, mediataiteeksi ja videotaitteeksi, mutta tässä tutkimuksessa käytän pääasiassa termiä *liikkuvan kuvan installaatio*. Taidehistorioitsija ja Nykytaiteen museo Kiasman kuraattori Kati Kivinen huomauttaa, että nykyvideotaiteen esitystavat ja tallennusmuodot ovat hyvin erilaisia, ja termin ”liikkuva kuva” etu on siinä, että se ei sitoudu yhteen tiettyyn tekniseen mediumiin (Kivinen 2013, 18–19). Tallennus- ja projisointimuodon tekniset ominaisuudet (esim. filmi-, video-, DVD- tai digitaalinen tallenne tai projisointi) eivät usein ole teoksen sisällön tarkastelun kannalta kiinnostavia tai olennaisia.

Liikkuvan kuvan installaatioita voidaan kuvailla myös *monikanavaisiksi, monikuvaisiksi* tai usean *rinnakkaisen projisoinnin installaatioiksi*. Nimitykset viittaavat siihen, että installaatiotilassa on useita samanaikaisia, rinnakkaisia, vastakkaisia tai jossain muussa muodostelmassa olevia liikkuvan kuvan projisointeja, jolloin audiovisuaalinen kerronta tapahtuu samanaikaisesti usealla eri ruudulla tai projisointipinnalla. Installaatioiden projisointipinnat tai kuvaruudut luovat teoksen kokijalle tilallisen ja ruumiillis-affektiivisen kokemuksen, joka on teoksen vastaanoton kannalta yhtä merkityksellinen kuin teoksen visuaaliset tai auditiiviset ulottuvuudet. (Kivinen 2013, 44.) Juuri tilan kokemus liikkuvan kuvan installaatioissa onkin keskeisin ero verrattuna perinteiseen elokuvaan (Kivinen 2013, 44; Malm 2003, 66). Taidehistorioitsija Claire Bishop on määritellyt installaatiotaiteen yhdeksi keskeiseksi elementiksi tilallisuuden siinä muodossa, että katsojan täytyy astua sisään installaation tilaan ja asemoitua osaksi taideteoksen muodostamaa tilaa. Tämä

8. Videotaiteen ja liikkuvan kuvan taiteen historiasta ks. Kivinen 2013, 18–22. Suomalaisen videotaiteen historiasta ks. myös Väkiparta ja Rastas (toim.) 2007.

teoksen vastaanottajan tilallisesti osallistava prosessi voi hänen mukaansa aktiivoida yleisön myös poliittiseen ja eettiseen katsojuuteen ja joskus jopa yhteiskunnalliseen toimintaan. (Bishop 2005, 10–11, 102.)⁹

Kati Kivinen kuvailee liikkuvan kuvan installaatiotaideksi *intermediaaliseksi* taidemuodoksi:

“[–] intermediaalinen taidemuoto on [–] yhtä aikaa taiteiden risteytymä ja alati muuttuva. Intermediaalisuus on vakiintunut 1960-luvulta lähtien käsittämään niitä taiteenlajeja, joita ei enää voida määritellä ja kategorisoida perinteisten taiteenlajien mukaan. Niiden sijaan intermediaaliset taiteenlajit, kuten vaikkapa installaatiotaide, muodostavat ‘uusia hybridejä alueita’ aiemmin tarkkarajaisina pidettyjen taidelajien välille. Intermediaaliset taideteokset eivät haasta yksin taiteen perinteisiä luokitteluja, vaan myös ajatuksen siitä, että taideteos on aina sidottavissa yhteen tiettyyn taidelajin traditioon.” (Kivinen 2013, 17.)

Myös omia liikkuvan kuvan installaatioitamme voi kuvailla intermediaaliseksi taidemuodoksi, eräänlaisiksi hybrideiksi, jotka ovat saaneet vaikutteita useista taiteenalan traditioista, kuten esimerkiksi dokumentaarisuudesta, valokuvasta ja liikkuvan kuvan installaatiotaiteesta. Etenkin teoksemme *Rajamailla* ja *Kohtaamiskulmia* ovat lähtökohdiltaan dokumentaarisia: haastattelimme molempiin teoksiin ihmisiä ja käytimme teoksissa alkuperäisiä, editoituja audiohaastatteluja. Teokset siis viittaavat yhteiskunnalliseen, historialliseen ja sosiaaliseen todellisuuteen sekä todellisiin eläviin henkilöihin ja heidän kokemuksiinsa. Dokumentaarisista elokuvista teokset kuitenkin erottaa muun muassa niiden tilallinen esitysmuoto, jossa kerronta jakautuu samanaikaisesti usealle eri ruudulle. *Kabdeksan huonetta* on sen sijaan etäännytyn ainakin perinteisestä dokumentaarisesta kerronnasta, sillä se on dramatisoitu ja käsikirjoitettu taustatutkimuksen pohjalta ja teoksessa esiintyy todellisten ihmisten sijaan näyttelijöitä. Ei kuitenkaan ole olemassa yhtä ainoaa dokumentaarisen elokuvakerronnan perinnettä tai lajia, ja myös monet dokumentaariset elokuvat voivat olla käsikirjoitettuja, dramatisoituja ja lavastettuja. Elokuvaohjaaja ja tutkija Susanne Helke korostaakin, että dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan muodot liukuvat usein toisiinsa, eikä niitä edes ole järkevää asettaa

9. Liikkuvan kuvan ja median installaatiotaiteesta ks. myös Mondloch 2010.

yrkän kategorisesti vastakkain. (Helke 2006, 17–25.) Omat installaatiomme käsittelevät historiallisessa, yhteiskunnallisessa ja sosiaalisessa todellisuudessamme olemassa olevia ilmiöitä, ja siinä mielessä ne kiinnittyvät myös dokumentaarisuuden perinteeseen. Vaikka esimerkiksi *Kahdeksan huonetta* -teos on käsikirjoitettu, lavastettu ja näytelty, se pohjautuu haastatteluihin ja tutkimukseen, ja siten teoksen viittaussuhde ihmisten elettyyn todellisuuteen on olemassa ja tärkeä. Nykyaiteen museo Kiasman kuraattori ja tuleva johtaja ja Kuvataideakatemian professori Leevi Haapala käyttää käsitettä *dokufiktio* kuvaamaan nykyaiteilijoiden suosimaa elokuvallista lajityyppiä ja kerronnallista strategiaa, jossa dokumentaarista ja fiktiivistä aineistoa yhdistellään luovasti ja välillä yllättävilläkin tavoilla. Teokset kyseenalaistavat totuudellisuuden ja fiktiivisyyden rajoja, ja esimerkiksi historiallisia tapahtumia kuvataan uudenseläisistä näkökulmista. (Haapala 2012, 50, 58, 61.)¹⁰

Taiteentutkijat ovat kirjoittaneet nykykuvataiteen dokumentaarisesta käännteestä, joka sijoitetaan usein 1990-luvun loppupuolelle ja 2000-luvun alkuun. Dokumentaarinen käänne on liitetty myös taiteen uuteen poliittisuuteen, jolloin molemmilla käännteillä viitataan taiteilijoiden kiinnostuksen kohdistumiseen sosiaalisiin ja poliittisiin aiheisiin usein paikallisista näkökulmista ja arkipäivän yhteiskunnallisten ilmiöiden välityksellä. Dokumentaarista lähestymistavasta tuli vuosituhaten vaihteessa erityisen näkyvä osa etenkin valokuvataidetta ja liikkuvan kuvan teoksia, joita oli näyttävästi esillä taiteen temaattisissa suurnäyttelyissä, triennaaleissa ja biennaaleissa kuten esimerkiksi Okwui Enwezorin kuratoimassa *Documenta 11 Platform 5* -näyttelyssä Kasselissa, Saksassa. Dokumentaarinen käänne onkin paikannettu usein juuri *Documenta 11* -näyttelyyn. (Enwezor 2008, 81; Haapala 2008, 113; Kivinen 2013, 260.) Nykyaiteen dokumentaarisuudella liikkuvan kuvan teoksissa voidaan tarkoittaa laajasti esimerkiksi perinteisten dokumenttielokuvien keinojen kuten haastattelujen, autenttisten kuvauspaikkojen, arkistomateriaalien ja historiallisten dokumenttien käyttämistä.¹¹

Omissa videoteoksissamme dokumentaarinen tai dokufiktiivinen lähestymistapa tarkoittaa myös sitä, että yhden tarinan tai näkökulman sijaan tuomme esille monia erilaisia ja keskenään ristiriitaisia näkökulmia. Haluamme kyseenalaistaa totuuden ja fiktiivisyyden rajoja ja tehdä näkyväksi tapoja, joilla todellisuuskäsitykset kulttuurisesti rakentuvat. Lähestymistapamme korostaa todellisen maailman ilmiöiden – esimerkiksi juuri kansal-

10. Esimerkiksi Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta-Kalleisen teos *People in White* (2011) perustuu haastatteluihin, joiden pohjalta taiteilijat ovat käsikirjoittaneet teoksen. Teoksessa esiintyy sekä näyttelijöitä että ihmisiä joita haastateltiin.

11. Kati Kivisen näkökulmasta teostemme suhteesta dokumentaarisuuteen, dokumenttielokuvan subjektiiviseen käännteeseen ja nykykuvataiteen kentän dokumentaariseen käännteeseen, ks. Kivinen 2013, 256–266. Dokumentista ja dokumentaarista nykyaiteesta ks. myös esim. Hacklin 2012, Nyberg 2012, Haapala 2012.

lisvaltioiden ja niiden välisten rajojen – kulttuurista rakentuneisuutta ja kuviteltua luonnetta ja toisaalta niiden lähtökohtaista monitulkintaisuutta. Haluamme tehdä myös katsojan tietoiseksi suhteestaan sosiaaliseen todellisuuteen ja sen tuottamisen ja katsomisen tapoihin.¹²

Väitöskirjassaan *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa* (2013) Kati Kivinen on analysoinut yksityiskohtaisesti *Jos voisit nähdä minut nyt* -trilogiaan kuuluvia teoksiamme. Kivinen nimeää teoksemme dokumentaariseksi esseistiikaksi installaatiomuodossa (Kivinen 2013, 260) ja pohtii dokumentaarisuutta teoksissamme:

“Dokumentaarisen esittämisen problematiikka onkin heidän [Rainio & Roberts] teoksissaan mielestäni yhtä tärkeä kuin teoksen varsinainen aihe, viittaussuhteen todellisuuteen säilyessä, mutta ollessa aina voimakkaasti alisteinen teoksen ilmaisulle. Teoksissa painottuvat tyyliin ja muotoon liittyvät seikat informaation välittämisen ohella. Tämä ilmenee hyvin muun muassa siinä, kuinka teoksen vastaanotta- ja toistuvasti jätetään fragmentaarisen ja assosiatiivisen, jopa ambivalentin kerronnan varaan, tulkitsemaan ja antamaan kokemalleen omia merkityksiä; teeman pohdinta eri näkökulmista korvaa usein selkeän juonirakenteen, eivätkä teokset edes pyri saavuttamaan ajan, paikan ja tyylin jatkuvuutta.” (Kivinen 2013, 263.)

12. Vaikka emme ensimmäisiä teoksia tehdessämme varmastikaan artikuloineet niiden sijoittuvan käynnissä olevaan dokumentaariin käänteeseen, niin jouduimme miettimään suhdettamme dokumentaariseen elokuvaan jo silloin hyvinkin konkreettisesti tasolla. Aloittaessamme Suomen ja Venäjän rajaa käsittelevän *Rajamailla*-teoksen tuotannon 2000-luvun alussa, haimme rahoitusta sekä dokumenttielokuvan että mediataiteen rahoittajilta. Dokumentaarisen elokuvan rahoituskentillä ongelmaksi tuntui nousevan se, että emme näyttäneet haastateltavia ja toisaalta se, että teoksella ei ole yhtä selkeää päähenkilöä eikä tarinaa siten kerrota yhdestä näkökulmasta. Kun päätimme hajauttaa kerronnan kolmelle rinnakkaiselle ruudulle niin siirryimmekin jo selkeästi dokumenttielokuvan kentältä mediataiteen puolelle. Lopulta teoksen tuotantoa rahoittivatkin mm. AVEKin ja Taiteen keskustoimikunnan mediataiteijaostot. Tämä konkreettinen esimerkki kuvaa sitä, miten dokumentaarista lähestymistapaa voi käyttää vapaammin ja kokeellisemmin ehkä juuri nykykuvataiteen kentällä. Jo *Rajamailla*-teokseen liittyvässä artikkelissani pohdin dokumentaarisuuden ja mediataiteen suhdetta teoksessa: *“Rajamailla on videoinstallaatio; se lähestyy aihettaan yhdistellen faktaa, fiktiota ja fantasiaa ja sijoittuu siten mediataiteen ja dokumentin välimaastoon.”* (Rainio 2006.)

Dokumentaarisuuden, elokuvallisuuden ja tilallisuuden lisäksi liitän teostemme keskeisiksi vaikutteiksi vielä myös *käsitetaiteen* ja *valokuvataiteen*. Marja Sakari kuvaa käsitetaidetta eräänlaiseksi mietiskeleväksi ajatteluksi ja toteaa, että käsitetaiteen teokset “[– –] asettavat kysymyksiä, ne pohtivat asioita, ne esittävät kriittisiä kommentteja asioiden tilasta, ne siis ‘ajattelevat’.” (Sakari 2000, 14.) Käsitetaiteelle on tyypillistä myös kuvien ja sanojen ymmärtäminen samanarvoisina merkitysten tuottajina sekä toisaalta tekstin ja kuvan luoma ristiriita. Teoksen merkitykset syntyvät vasta katsojan ajatukellisessa prosessissa, kun kirjoitus ja kuvalliset elementit yhdistyvät katsojan mielessä ainutlaatuisiksi kokonaisuudeksi. (Mt. 10, 17.)

Mark Roberts ja minä olemme molemmat koulutukseltamme myös valokuvataiteilijoita, mikä on vaikuttanut tapaamme käyttää liikkuvaa kuvaa. Useat videoteoksemme ovatkin hyvin valokuvallisia: kamera on usein staat-

suurimman osan varsinaisesta tutkimuksesta vasta sen jälkeen, kun taideteokset ovat valmistuneet.¹³ Siksi kirjoitettu tutkimusosa on väistämättä osittain myös teoksia ja työskentelyprosessia jälkikäteen reflektioivaa, kuvailevaa ja dokumentoivaa. Teosten dokumentointi ja kuvailu verbaalisesti ja valokuvin – rajallisuudestaan huolimatta – on tärkeää myös niiden lukijoiden kannalta, jotka eivät ole nähneet teoksia näyttelykonteksteissaan.

Lähtökohtani on ajatus, että liikkuvan kuvan installaatiomme ovat *audiovisuaalista kulttuurintutkimusta tilallisessa muodossa*. Teoksemme tarkastelevat yhteiskunnallisia ilmiöitä omilla menetelmillään, joihin kuuluvat liikkuvan kuvan visuaalisuus, kerronnallisuus ja ääni sekä installaation tilallisuus. Taideteoksiamme voisi kuvailla visuaalisen tai pikemminkin moniaistisen ajattelun välineiksi, jotka voivat antaa yhteiskunnan ja kulttuurin kipupisteille uudenlaisen visuaalisen ja affektiivisen muodon ja luoda kriittistä ymmärrystä maailmasta (vrt. van Alphen 2005, xiii). Teokset kutsuvat kokijansa ajattelemaan ja kokemaan kanssaan tarjoten vaihtoehtoisia tapoja jäsentää todellisuutta ja ympäröivää maailmaa.

Seurailen yhdysvaltalaisen elokuvatutkija Laura U. Marks in ajatusta siitä, että kulttuurienväliset kokeelliset elokuvat – ja omassa tapauksessani liikkuvan kuvan installaatiomme – ovat jo itsessään teoreettisia esseitä audiovisuaalisessa, kielellisessä ja tilallisessa muodossa. Kirjoitetussa tutkimuksessa kiedon ne mukaan dialogiin tutkimuksen ja tutkimuskirjallisuuden kanssa. (Vrt. Marks 2000, xiv-xv.)¹⁴

Vaikka määrittelenkin taideteoksemme eräänlaisiksi teoreettisiksi esseiksi audiovisuaalisessa ja tilallisessa muodossa, on paikallaan korostaa sitä, että niiden tapa käsitellä asioita ja tarkastella maailmaa poikkeaa perinteisestä tieteellisestä ja verbaalisesta argumentoinnista (vrt. Kurkela 2008, 54–55). Liikkuvan kuvan installaatio tuottaa lähtökohtaisesti erilaista moniaistiseen affektiivis-ruumiilliseen kokemukseen perustuvaa tietoa verrattuna esimerkiksi kirjoitettuun tutkimukseen, eikä tämä taideteoksen tuottama kokemus ja tieto ole välttämättä ensisijaisesti verbaalista. Taideteoksen vastaanottaja, joka seisoo esimerkiksi *Kahdeksan huonetta* -installaatiotilan muodostaman kehän keskellä – liikkuvien kuvien, äänien ja hiljaisuuksien ympäröimänä – saa moniaistisen tunnekokemuksen ja muistijäljen taideteoksen kansainvälistä naiskauppaa käsittelevästä aihepiiristä. Teoksen tuottama tieto naiskaupasta poikkeaa esimerkiksi tieteellistä raporttia lukemalla saadusta tiedosta,

13. Olen käsitellyt väitöskirjani teemoja myös joissakin aikaisemmin ilmestyneissä artikkeleissani, ks. Rainio 2007, 2008 ja 2010.

14. "As much as possible I engage with these films and videos as I engage with theoretical writings. I rely on them to draw out and critique the ideas with which I am working. Only rarely do I 'critique' or even analyze them; instead I weave the works into my argument as much as possible on the same level as written resources." (Marks 2000, xv).

sillä se ei perustu tieteelliseen ja loogiseen argumentaation vaan moniaistiseen kokemukseen (vrt. Kivinen 2013, 264.)¹⁵

Taideteokset täytyy kuitenkin tuoda verbaalisen kielen piiriin, jotta niistä voidaan kirjoittaa, puhua ja keskustella. Tarvitsemme kieltä myös siksi, että taidekokemus voidaan jakaa muiden kanssa. Liikkuvan kuvan installaatioiden sanallistaminen voi kuitenkin olla haasteellista. Kati Kivinen huomauttaakin, että “[k]ielellisen merkityksen palauttaminen kuvalliseen, äänelliseen ja tilalliseen ei ole mahdollista, koska näiden moniaistisesti havaittavien merkitysten kuvaileminen kirjallisesti usein latistaa niiden mielessä synnyttämää kokonaisvaltaista tunnemerkitystä. Lisäksi tilallisten liikkuvan kuvan installaatiomuotoisten teosten kohdalla ei ole olemassa mitään sopivaa tallennusmenetelmää, jonka avulla niitä pystyttäisiin mahdollisimman täydesti dokumentoimaan, eli ‘kääntämään [installaatio] kuvaksi.’” (Kivinen 2013, 24–25.)

Liikkuvan kuvan installaatioista kirjoitettaessa on tärkeää myös muistaa katsojan keskeinen rooli merkitysten ja tulkintojen muodostajana. Kukin katsoja tekee omat tulkintansa ja yhdistelee mosaiikinkaltaiset, fragmentaariset ja mahdollisesti monilta suunnilta tulevat kuvat ja äänet installaatiotilassa eri tavalla. Installaatioteosta voi katsoa fyysisesti ja tilallisestikin monista eri näkökulmista ja eri asennoista riippuen siitä mihin kohtaan teoksen katsoja asemoituu teosta katsomaan ja kokemaan (Bishop 2005, 13; Kivinen 2013, 26).¹⁶

Omissa liikkuvan kuvan installaatioissamme kielellinen kerronta – voice-over-haastattelukatkelmien ja monologiin muodossa – on keskeinen väline liikkuvan kuvan, äänen ja tilan rinnalla (vrt. Marks 2000, xvi). Teoksissa on siis jo lähtökohtaisesti vahva verbaalinen ja kerronnallinen elementti, joten niiden sanallistaminen ja tuominen kielen ja keskustelun piiriin on kenties luontevampaa ja helpompaa kuin esimerkiksi joidenkin kokeellisempien ja abstraktien liikkuvan kuvan installaatioiden sanallinen kuvaileminen. Teoksiimme liittyvää äänen, kuvan ja tilan vuorovaikutusta on kuitenkin vaikea kuvata kirjallisesti niin, että teoksen kokonaisvaltainen kokemuksellisuus välittyisi.

Oman väitöskirjani kirjoitetussa tutkimusosassa liikkuvan kuvan installaatioiden kuvailu tai moniaistisen taidekokemuksen sanoittaminen ei kuitenkaan ole keskeisintä. Kirjoitettu tutkimus kontekstualisoi ja syventää teosten käsittelemiä yhteiskunnallisia kysymyksiä ja avaa laajempia tulkintaulottuvuuksia tuomalla teokset ja niiden teemat vuoropuheluun aiheeseen liittyvän

15. Kati Kivinen kirjoittaa Bill Nicholisin tulkintaan viitaten, että “performatiivisissa dokumenttielokuvissa on usein havaittavissa se, kuinka tunneperäisesti on helpompi välittää kokemuksia, kuin pelkkien ‘sosiaali- ja taloustieteellisten abstraktioiden varassa.” (Kivinen 2013, 264. Kivisen viittaus: Nichols 1994, 96–102.)

16. Tilallisten installaatioiden dokumentoinnin vaikeudesta ks. myös Bishop 2005, 11.

tutkimuksen ja kirjallisuuden kanssa. Kirjoitettu tutkimusosa käsitteellistää ja taustoittaa teosten esille tuomia ilmiöitä asettaen ne laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin.

Koska tutkimukseeni sisältyy taiteellinen osuus ja koska kirjoitan omista teoksistani tuomalla ne dialogiin tutkimuskirjallisuuden kanssa, on tutkimukseni väistämättä paikantunutta ja tekijälähtöistä. Tässä ei toki ole mitään uutta, onhan esimerkiksi feministinen tutkimus jo vuosikymmenien ajan osoittanut tutkijan tuottaman tiedon olevan aina paikantunutta, sillä tutkija “muotoilee tutkimuskysymykset, pohtii niitä valikoimiensa käsitteiden, teorioiden ja aineistojen kautta – sovittaa ne yhteen – sekä tulkitsee ja tekee johtopäätöksiä”. (Koivunen & Liljeström 2004, 289–290.) Tutkija ei siis koskaan ole oman tutkimusaiheensa ulkopuolinen tai objektiivinen ja neutraali tarkkailija vaan aina oman tutkimuksensa *tulkitseva subjekti* (Seppänen 2001, 70–71).

Omassa tutkimuksessani kaksoisroolini taiteilija-tutkijana vaikuttaa kuitenkin erityisesti siihen, miten valitsen tutkimuskysymykseni ja teoreettiset keskustelukumppanini ja mitä teemoja nostan taideteoksistamme esille. Ulkopuolinen teoksia tarkasteleva tutkija toisi taiteestamme varmastikin esille erilaisia asioita.¹⁷ Tulkitseen siis omia teoksiani tekijälähtöisesti ja asetan ne vuoropuheluun tutkimusaiheeni kannalta relevanttien teoreettisten keskustelujen kanssa. Harri Pälviranta kuvailee kaksoisrooliaan väitöstutkimukseensa liittyen: “[T]aiteilija- ja tutkijaminäni tekevät yhteistyötä siten, että asemoidun kahteen eri käytännön kehykseen ja liikun niiden tarjoamien roolien välillä ja niitä lomittaen. [– –] Taiteen ja tutkimuksen tekeminen säilyvät siten erillään, mutta koska niitä tekee sama henkilö, ymmärryksen logiikka ja merkityksellistämisen kieli säilyvät samansuuntaisina ja säilyttävät toisiinsa elimellisen yhteyden.” (Pälviranta 2012, 143.)

Väitöstutkimukseni sijoittuu taideteoksen tuottaman moniaistisen kokemuksellisen tiedon ja verbaalisen, kirjoitetun tutkimustiedon rajalle. Verbaalinen ja ei-verbaalinen, affektiivinen ja ruumiillinen eivät ole toisistaan irrallisia kategorioita, vaan ne toimivat yhteydessä toisiinsa (Lehtonen 2014, 184). Juuri tähän dialogisuuteen ja yhteenkietoutuneisuuteen kiteytyykin väitöskirjani menetelmällinen ydin. Väitöstutkimuksessani taideteokset ja tutkimusteksti eivät ole keskenään vastakkaisia eivätkä toisaalta toisilleen alisteisia vaan vuorovaikutuksessa keskenään.

17. Myös vastaanottotutkimus tuottaa teoksista erilaista tietoa kuin tekijän oma tulkinta. Esimerkiksi Harri Pälviranta (2012) on tutkimut omia valokuvateoksiaan vastaanottotutkimuksen kautta.

Rajanylityksiä ja kuulumisen politiikkaa globalisaation varjoissa. Tutkimusperinteisiin kiinnittyminen ja keskeiset käsitteet

Tutkimukseni kirjoitettu osuus on lähtökohdiltaan tieteidenvälinen ja sijoittuu kulttuurintutkimuksen, kulttuurihistorian, taiteentutkimuksen ja sukupuolentutkimuksen aloihin poimien lähtökohtia myös elokuva- ja mediatutkimuksesta. Tutkimuksessani siis sijoitan taideteoksemme, liikkuvan kuvan installaatiot, tieteidenvälisen taiteen- ja kulttuurintutkimuksen kentälle. Keskeistä on taideteosten *sisältöjen* ja *teemojen* pohdinta ja syventäminen kulttuurintutkimuksen näkökulmasta eikä esimerkiksi semioottinen, tekstuaalinen tai narratiivinen analyysi teoksen kerronnasta, editoinnista tai kuvista.¹⁸ Tutkimukseni keskiössä ovat pikemminkin yhteiskunnalliset kysymykset, joita sekä taideteokset että kirjoitettu tutkimus käsittelevät. Sisältöä, sisällön tarkastelua ja muotoa ei tietenkään kokonaan voi eikä ole tarpeellistakaan erottaa toisistaan. Sisällöllisten teemojen tarkasteluun liittyy myös teosten ja niiden muodon kuvailua ja analyysia sekä työskentelyprosessin reflektointia (vrt. Lehtonen 2014, 182; Kivinen 2013, 17). Oleellista on myös sisällön ja muodon vuorovaikutuksen artikuloiminen. Mikko Lehtosta lainatakseni: “Ajattelemisen ja tekeminen, tulkitseminen ja tuottaminen, käsitteellistäminen ja luominen eivät ole irrallaan toisistaan”. (Lehtonen 2014, 322.) Kulttuurintutkimuksellinen lähtökohtani rinnastuu väljästi esimerkiksi Taneli Eskolan (1997) tai Juha Suonpään (2002) taiteellisiin valokuvaan liittyviin väitöskirjoihin. Eskola toteaa tutkimuksensa esipuheessa, että “[k]uvatutkimus osana yleisempää kulttuurintutkimusta ammentaa ilmiöiden sisällöistä ja olemuksista.” (Eskola 1997, 20.)

Kulttuurintutkimuksen, kulttuurihistorian ja sukupuolentutkimuksen keskeisiä lähtökohtia ovat ajatukset tutkijan paikantuneisuudesta sekä tiedon kulttuurisuudesta ja historiallisuudesta (ks. esim. Koivunen & Liljeström 2004, 271–275; Herkman, Hiidenmaa, Kivimäki & Löytty 2006, 9–13; Immonen 2001, 21–25). Kulttuurintutkimusta määrittävät myös muun muassa tieteidenvälisyys, maailmallisuus, kriittisyys ja itserefleksiivisyys (Lehtonen 1994, 13–18; Herkman 2006, 22). Usein myös korostetaan, että kulttuurintutkimus ei ole sisäisesti yhtenäinen oppiala, vaan yhden kulttuurintutkimuksen sijaan pitäisi puhua monikossa monista kulttuurintutkimuksista (Herkman 2006, 21; Lehtonen 1994, 13). Tieteidenvälisyys puolestaan to-

18. Esimerkiksi Kati Kivisen (2013) väitöskirja on perusteellinen tutkimus liikkuvan kuvan installaatioiden tilallisuudesta, kerronnallisuudesta ja audiovisuaalisen kerronnan tavoista sisältäen tarkkaa analyysia liittyen myös omiin installaatioihimme. Kivinen tarkastelee myös teosten vastaanottokokemusta fenomenologis-(uus)-formalistisesta näkökulmasta.

teutuu eri tieteenalojen törmäys- ja kohtaamispisteissä, katvealueilla ja eikenenkään maalla. Myös sukupuolentutkimus ylittää tieteenalojen rajoja ja siten huojuuttaa perinteisiä filosofisia ja poliittisia viitekehyksiä. Tutkimus leikkaa perinteisten tieteenalarajojen läpi lainaten, yhdistäen ja muuttaen tieteenalojen metodologisia ja sisällöllisiä lähtökohtia (Narayan ja Harding 2000, vii). Kulttuurintutkimuksen ja sukupuolentutkimuksen oppialoilla tietevälisyys alkaa kuitenkin olla jo pikemminkin sääntö kuin poikkeus, eikä lähestymistavassa sinänsä ole mitään uutta tai vallankumouksellista. (Mitchell 1995, 540–541; Bennett 2005, 150.)

Keskeisimmäksi kulttuurintutkimusta määrittäväksi ja yhdistäväksi tekijäksi kulttuurintutkija Mikko Lehtonen nostaa *maailmallisuuden*, jolla hän tarkoittaa teorian ja käytännön jatkuvaa hankaussuhdetta ja toisaalta “pyrkimystä sellaiseen tilanteeseen, jossa sillä itsellään olisi jotakin väliä niissä kulttuurisissa käytännöissä, joita se tutkii”. (Lehtonen 1994, 13.) Maailmallisuuden ajatus korostaa sitä, että “tutkimus on osa inhimillistä kokemusmaailmaa ja käsittelee ajankohtaisia aiheita, jotka koskettavat muutakin osaa ihmiskunnasta kuin akateemista maailmaa.” (Herkman et al 2006, 10.)

Yllämainitut monitieteisyyden, maailmallisuuden ja kriittisyyden lähtökohdat ovat keskeisiä työni kirjoitetussa tutkimusosassa, mutta omalla tavallaan ne ovat läsnä myös taiteellisen työskentelyprosessini taustalla. Kaikki liikkuvan kuvan installaatiot käsittelevät jotakin yhteiskunnallista aihetta lähestyen sitä usein yksittäisten ihmisten arjen, muistojen ja kertomusten näkökulmasta. Taideteokset tuovat tutkimusaiheeni akateemista maailmaa laajemman yleisön nähtäväksi, ja samalla ne tuovat esille vaihtoehtoisia tapoja nähdä yhteiskunnallisia ilmiöitä.

Väitöskirjani ja siihen kuuluvat liikkuvan kuvan installaatiot käsittelevät globalisaatioon liittyviä yhteiskunnallisia ilmiöitä kuten siirtolaisuutta, pakolaisuutta ja prostituutioon kohdistuvaa kansainvälistä naiskauppaa. Ne tarkastelevat myös kysymyksiä kansallisista identiteeteistä, suomalaisuudesta ja suomalaisesta monikulttuurisuudesta. Tutkimukseni osallistuu keskusteluun taiteen ja visuaalisten esitysten eettisyydestä ja poliittisuudesta, taiteen affektiivisuudesta, kokemuksen politiikasta ja taiteesta traumaattisten kokemusten tulkitsijana (vrt. Bennett 2005; 2012; Bal 2007; Sontag 2004, Salzman & Rosenberg 2006). Tutkimus osallistuu epistemologiseen keskusteluun taiteen merkityksestä yhtenä tiedontuottamisen tapana ja tarkastelee miten taide

tuottaa tietoa maailmasta katsomisen, aistimisen ja kokemisen välityksellä (vrt. Bennett 2005, 150–151). Lähestyn näitä tutkimusaiheita taideteoksistamme esille nousevien kysymysten avulla. Ilmiöt, joita tutkimukseni käsittelee, rajautuvat, konkretisoituvat ja kiinnittyvät tutkimuksen edetessä ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin vuoropuhelussa taideostosten kanssa.

Globalisaatio on keskeinen kattotermi tutkimuksessani sikäli kun se väistämättä liittyy kansallisvaltioihin, nationalismiin, siirtolaisuuteen ja pakolaisuuteen.¹⁹ Sosiologi Petri Ruuska toteaa, että “globalisaatiota ja nationalismia on mahdotonta erottaa toisistaan, sillä globalisaatiota koskeva puhe on nationalismiin lävistämää” ja jatkaa, että toisaalta “nationalismi itsessään on globaalein kaikista maailman aatteista”. (Ruuska 2002, 46.) On kuitenkin tärkeää muistaa, että globalisaatio itsessään ei ole historiallisesti uusi ilmiö ja että sillä on monta eri keskusta ja piiriä, vaikka se usein määritelläänkin hyvin länsimaakeskeisesti (Ruuska 2002, 43–44; Hall 2003, 241). Globalisaatiolla tarkoitetaan usein jonkinlaista maailman yhteenkasvamista tai aika-tilan tiivistymistä ja sitä, että maantieteelliset välimatkat menettävät merkitystään (Yuval-Davis 2011, 27; Hall 2003, 241; Ruuska 2002, 7; Massey 2008, 19–23). Toisaalta globalisaatiolla voidaan viitata jatkuvaan maailmanlaajuiseen liikkeeseen, oli se sitten tiedon, ihmisten, ideoiden ja ideologioiden tai pääoman kansallisvaltioiden rajat ylittävää liikettä (Appadurai 2001, 5; Massey 2008, 113). Globalisaatio on prosessi, joka liittyy talouteen, politiikkaan ja kulttuuriin, jolloin maailman eri alueet ovat yhteydessä toisiinsa enemmän ja reaaliaikaisemmin kuin koskaan ennen (Ruuska 2002, 7, 42).²⁰ Globalisaatio ei kuitenkaan varsinaisesti ole oman tutkimukseni keskiössä, vaan se on pikemminkin laaja kehys ja konteksti, jota vasten videoteosten käsittelemät ilmiöt ja tutkimukseni kysymykset asemoituvat ja tarkentuvat. Tutkimukseni tarkastelee globalisaatioprosessien mukanaan tuomaa eriarvoisuutta (Hall 2003, 242; Massey 2008, 22–24) ja kiinnittyä globalisaatioon erityisesti politiikantutkija Elina Penttisen luoman *varjoglobalisaation* käsitteen kautta. Hänen mukaansa globalisaatioprosessit tuottavat kahdenlaisia globaaleja kansalaisia: niitä jotka kuuluvat etuoikeutettuun globaaliin naapurustoon ja toisia, jotka suljetaan sen ulkopuolelle. Penttinen nimeää globaalin toiselle puolelle jäävän vyöhykkeen varjoglobalisaatioksi ja toteaa, että sitä asuttavat seksityöläiset, prostituoidut, ihmiskaupan uhrin ja pakolaiset. (Penttinen 2004, 34.)

Väitöstutkimukseni tarkentuu paikkoihin, jotka nimeän *globalisaa-*

19. Suomenkielisessä tutkimuskirjallisuudessa on käytetty myös termiä globaalistuminen globalisaation sijaan (ks. esim. Lehtonen 2014, 348–350).

20. Doreen Massey kritisoi “globaalistumisen mantraa” ja jatkaa, että “[j]atkuvaa puhumista globaalistumisesta ja sen alituinen kuvaaminen erityisissä muodoissaan on osa sen tuottamisen aktiivista projektia. Diskurssista tulee näin ollen perustelu niille päätöksille, joiden avulla kyseistä diskurssia toteutetaan. Kyseinen visio globaalistumisesta ei siis ole niinkään kuvaus siitä, millainen maailma on, vaan pikemminkin kuva, jonka kaltaiseksi maailmaa muokataan.” (Massey 2008, 113, 115–116.)

tion varjoiksi huoneiksi. Ne ovat kulttuurisia ja psyykkisiä välitiloja, joita kuvaavat epävarmuus, väliaikaisuus, odottaminen ja ulossulkeminen. Näitä tutkimukseni – välillä vertauskuvallisia, välillä konkreettisia ja materiaalisia – tiloja asuttavat esimerkiksi pakolaiset, naiskaupan uhrit tai paperittomat turvapaikanhakijat. Nämä ihmiset eivät ole osallisia globalisaation mukanaan tuomiin etuoikeuksiin, kuten vapaisiin rajanylityksiin, eivätkä tiedon ja pääoman vapaasti liikkuvat virrat kosketa heidän elämäänsä (ks. esim. Massey 2008, 118, 120). Valtioiden väliset rajat voivat olla pakolaisille hyvinkin konkreettisia, fyysisiä ja materiaalisia esteitä, joita ylittäessään he joutuvat vaarantamaan kehonsa, henkensä ja terveytensä. Tutkimukseni käsittelee näitä globalisaatioon liittyviä ilmiöitä välillä hyvinkin paikallisesti, yksittäisten ihmisten elämäntarinoiden ja kohtaloiden välityksellä, fyysisiin ja materiaalsiin paikkoihin kiinnittyen (vrt. Ollila & Saarelainen 2013, 24).²¹ Globalisaation varjoisia huoneita tutkimuksessani ovat muun muassa niin poliisiasemien ja rajanylitysasemien haastatteluhuoneet, vastaanottokeskuksen huoneet kuin askeettiset hotellihuoneetkin.

Globalisaatio liittyy tutkimuksessani myös ajatukseen *osallisuudesta* eli siitä, että olemme monin ja usein yllättävinkin, näkymättömin ja näkyvin kytköksiin yhteydessä ihmiskohtaloihin eri puolilla maailmaa (Butler 2006, 7, 12; Sontag 2004, 92; Massey 2008, 23–24). Uusien teknologioiden, sosiaalisen median ja internetin avulla voimme olla jatkuvassa reaaliaikaisessa yhteydessä tapahtumiin maapallon toisella puolella. Toisaalta jokapäiväisen elämämme kulutustottumukset kytkevät meidät hyvinkin konkreettisesti ja materiaalisesti toisten ihmisten – usein naisten ja lasten – työolosuhteisiin ja elämänkohtaloihin esimerkiksi meille maantieteellisesti kaukaisten Aasian maiden tekstiilitehtaissa. Ajatus *osallisuudesta* nouseekin esille väitöskirjassani monella tasolla. Pakolaisten, siirtolaisten ja kansainvälisen naiskaupan uhrien läsnäolo suomalaisessa yhteiskunnassa ja omissa kotikaupungeissamme tuo muun maailman sotilaalliset konfliktit, luonnonkatastrofit ja globaalin taloudellisen eriarvoisuuden lähelle omaa elinpiiriämme. Toisaalta globaalit monimutkaiset talouden, politiikan ja historian kytkennät tekevät meidät suomalaisetkin – ainakin välillisesti – osalliseksi tapahtumiin, joiden seurauksena kymmenentuhannet ihmiset joutuvat jättämään kotimaansa. Suomi on ollut osa globaalia maailmaa ja sen valta- ja vuorovaikutussuhteita jo kauan myös historiallisesti tarkasteltuna (Huttunen, Löytty ja Rastas 2005, 16–17;

21. Kulttuurihistorioitsijat Anne Ollila ja Juhana Saarelainen kirjoittavat, että ”ylikansallisessa ja -rajaisessa tutkimuksessa ei voida pysytellä globaalilla tasolla, vaan transnationaalisuus aktualisoituu aina paikallisesti ja alueellisesti.”

Lehtonen & Löytty 2003, 7–17, 2007, 105). Sosiaaliantropologi Ulla Vuorela on kuvaillut Suomen ja muiden pohjoismaiden epäsuoraa osallisuutta esimerkiksi kolonialismin ajan käytäntöihin *koloniaaliseksi osallisuudeksi*, joka ilmenee hienovaraisina ja usein pääosin näkymättöminä kytköksinä muun muassa koloniaalisen tiedon tuottamisen tapoihin ja kolonialismin aikakauden maailmankuvan hyväksymiseen ja omaksumiseen (Vuorela 2009, 19–21). Ajatus osallisuudesta ilmenee tutkimuksessani myös tavoissa, joilla haluamme tehdä katsojan osaksi taideteostemme maailmaa fyysisen installaatiotilan avulla. Pyrimme rakentamaan installaatioistamme tilan, jonka sisään katsojan on astuttava ja jonka läpi hänen on kuljettava. Katsoja on fyysisesti osa installaatiotilaa samalla tavalla kuin hän on osa samaa maailmaa ja yhteiskunnallista järjestelmää, jossa myös teoksen ihmiset elävät. Tämä representaatiostrategia korostaa katsojan osallisuutta globaaleihin ilmiöihin eri puolilla maailmaa, lähellä ja kaukana. Osallisuuteen liittyy myös kysymys vastuusta ja eettisyydestä.

Pakolaisuuteen ja ihmiskauppaan liittyvät kokemukset etenkin *Koh- taamiskulmia* ja *Kahdeksan huonetta* -teoksissa voivat olla traumaattisia. *Trauman* käsite nousee tutkimuksessani esille erityisesti suhteessa kuvataiteeseen, valokuvaan ja visuaaliseen kulttuuriin. Kysymykset representaatioiden etiikasta nousevat esiin yhä uudelleen liittyen esimerkiksi mediakuvastoihin ja uutiskuviin. Traumaattisten kokemusten ja toisten ihmisten kärsimyksen kuvalliseen esittämiseen liittyvää problematiikkaa on tutkittu paljon liittyen erityisesti valokuvaan ja mediaan, ja tutkijat ovat muun muassa kysyneet kenen kärsimystä voidaan esittää kuvissa ja kenen ei (Sontag 2004; Bennett 2005; Bal 2007).²² Erityisen keskeinen ajattelija edellä mainittuihin kysymyksiin liittyen tutkimuksessani on australialainen taideteoretikko Jill Bennett. Monet taiteilijat ovat hyvin tietoisia representaatioiden eettisyyden kysymyksistä, kuvien ilmaisuvoimasta ja toisaalta niiden rajallisuudesta ja luovat uudenlaisia representaatiostrategioita esimerkiksi yhdistämällä kuvia tekstiin ja ääneen tai kaihtamalla kuvien käyttöä kokonaan. Tarkastelen yllä olevia kysymyksiä suhteessa omiin teoksiimme, joissa ihmisten vaikeita kokemuksia ei kuviteta, vaan ne välittyvät pikemminkin hiljaisuuden ja poissaolon kautta.

Liikkuvan kuvan installaatiomme liittyvät monenlaisiin matkoihin ja *rajanylityksiin*. *Kohtaamiskulmia*-teoksen afganistanilaiset nuoret ja somalia- lainen mies joutuivat jättämään kotimaansa ja päätyivät pitkien matkojensa ja

22. Talvella 2014 Helsingin Sanomat julkaisi valokuvajournalisti Meeri Koutaniemen kuvia kahden afrikkalaistyön ympärileikkauksesta Keniassa. Kuvat herättivät kiivasta keskustelua Helsingin Sanomien yleisönosastolla ja sosiaalisessa mediassa. Kuvien julkaisemista kritisoitiin mm. kysymällä olisiko Helsingin Sanomat julkaissut kuvia silvoituista ja kärsivistä suomalais- tai eurooppalaislapsista vai liittyivätkö kuvat länsimaiseen journalistiseen ja koloniaaliseen traditioon esittää eksotista "toisia". (Ks. Nousiainen 2014; Koutaniemi 2014; Venäläinen 2014; Marttinen 2014.)

lukuisten rajanylitysten jälkeen asumaan Suomeen. Myös *Kahdeksan huonetta* -installaation prostituoituina työskentelevät naiset joutuvat ylittämään monia fyysisiä ja psyykkisiä mutta myös ruumiillisia rajoja joko vapaaehtoisesti tai pakotettuna. *Maamme/Vårt Land* -teoksen uudet suomalaiset, kuten myös *Kohtaamiskulmia*-teoksen afganistanilaiset, ovat jo asettuneet Suomeen mutta elävät monella tapaa ylirajaista elämää asuen Suomessa mutta pitäen samanlaisesti yhteyttä moniin muihin maihin, kulttuureihin ja paikkoihin. Konkreettisimmillaan tutkimuksessani ilmenevät rajanylitykset tapahtuvat kansallisvaltioiden rajoilla, mutta näkymättömämpiä rajoja piirretään “meidän” ja “muiden” väliin myös kansallisvaltioiden sisällä (Khosravi 2013, 99; Ahmed 2000, 97).

Tutkimukseni lähtökohtana on ymmärrys kansallisvaltioista historiallisesti rakentuneina ja kuviteltuina, sosiaalisina ja yhteiskunnallisina konstruktioina (Paasi 2000b, 4; Hobsbawm 1984, 13–14; Anderson 2007 [1983] 39–40; Gordon, Komulainen & Lempiäinen 2002, 11–15) Kansallisvaltioihin, rajanylityksiin ja rajanvetoihin liittyvät keskeisesti kysymykset kuulumisesta ja ulossulkemisesta. Nira Yuval-Davis kirjoittaa kuulumisen politiikasta intersektionaalisenä kansallisvaltioihin liittyvänä kysymyksenä, jota määrittävät muun muassa ajatus alkuperäisyydestä, ihmisoikeudet, uskonto ja siirtolaisuus (Yuval-Davis 2011, 2–6). Liisa Malkki puolestaan kirjoittaa asioiden *kansallisesta järjestyksestä*, jolla hän tarkoittaa luonnollistettua ja usein itsestäänselvyytenä otettua tapaa ymmärtää maailma toisistaan selkeästi erottuvina ja omiin tiloihinsa rajautuvina kansoina ja kansallisvaltioina (Malkki 2012, 29). Kansallisvaltioita ja kansallisia identiteettejä rakennetaan jatkuvissa kuulumisen ja ulossulkemisen prosesseissa suhteessa niihin, jotka määrittellään “toisiksi” oman valtion rajojen ulkopuolella mutta myös niiden sisäpuolella, kansallisessa tilassa. Omassa tutkimuksessani tätä rajanvetoa tehdään muun muassa rajavartioasemien ja poliisiasemien haastatteluhuoneissa ja ulkomaalaisvirastossa. Vastaanottokeskukset ovat puolestaan erityisiä poikkeuksen tiloja, jotka ovat samaan aikaan kansallisvaltion sisä- ja ulkopuolella ja joissa asuvat turvapaikanhakijat odottavat päätöstä tulevaisuudestaan. Kansallisvaltion sisällä kansallisen kuulumisen rajoja vedetään usein “rotu”- ja etnisyyss-kategorioiden avulla, ja siihen liittyy esimerkiksi käsitys siitä, miltä suomalaisuus näyttää. *Maamme/Vårt Land* -teos kiinnittää tutkimukseni myös kysymyksiin *suomalaisuudesta, monikulttuurisuudesta, ylirajaisuudesta ja etnisyydestä*.

Rajanylityksiin, pakolaisuuteen ja siirtolaisuuteen liittyvät keskeisesti myös käsitteet *kodista* ja *kuulumisesta*. Maastapakoihin ei aina liity toivetta paluusta vaan pikemminkin toive kotiutumiseen jonnekin muualle (Brah 2007, 74). Tutkimuksessani tarkastelen kodin käsitettä suhteessa kansalliseen kuulumiseen etenkin niiden ihmisten näkökulmasta, jotka ovat eri syistä – vapaaehtoisesti tai olosuhteiden pakosta – lähteneet pois kotimaistaan, eivätkä ole uuden kotimaansa syntyperäisiä kansalaisia. Keskeiseksi käsitteeksi nousee *kodin monipaikkaisuus*, toisin sanoen ajatus siitä, että koti voi olla monessa paikassa yhtä aikaa: koti voi olla syntymäpaikka, paikka mistä suku on kotoisin sekä myös nykyinen asuinpaikka, missä ikinä se onkaan (Ahmed 1999, 340). Tarkastelen Avtar Brahin luoman *diasporatilan* käsitteen avulla ajatusta siitä, että diasporisissa matkoissa, pakolaisuudessa ja rajanylityksissä ei ole kyse ainoastaan ihmisistä, jotka ovat lähteneet, mutta myös niistä jotka ovat jääneet paikalleen (Brah 2007, 74,99; ks. myös Ahmed 2000, 14, 16).

Tutkimukseni lähestyy näitä yllä esittelemiäni käsitteitä ja kysymyksiä asettamalla taideteokset vuoropuheluun tutkimuskirjallisuuden kanssa. *Tutkimukseni edetessä nämä laajat ilmiöt, aiheet ja käsitteet määrittyvät, rajautuvat, konkretisoituvat ja kiinnittyvät taideteoksista esille nouseviin kysymyksiin ja näkökulmiin.*

Tutkimuksen rakenne ja tutkimuskysymykset: välitiloja ja varjoisia huoneita

Kirjoitetussa tutkimusosassa syvennän taideteosten esille tuomia teemoja muun muassa pakolaisuudesta, kuulumisesta ja ulossulkemisesta ja kansallisista identiteeteistä liittäen teokset laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin sekä pohdin, miten olemme käsitelleet ja tulkinneet näitä kysymyksiä omissa taideteoksissamme.

Tutkimukseni käsittelee taideteosten ja kirjoitetun tutkimuksen keinoin globalisaatioon liittyviä eriarvoistavia ilmiöitä. Kysyn, millaisia kuulumisen ja ulossulkemisen prosesseja kansallisten järjestysten varjoissa tapahtuu. Millaisia erontekoja ja eriarvoisuutta globalisaation varjoisissa huoneissa tuotetaan ja miten? Pohdin myös, miten taide – ja omat installaatiomme – osallistuvat eettiseen ja poliittiseen keskusteluun kansallisista järjestyksistä, rajoista ja globaalista eriarvoisuudesta. Kysymyksenasettelua

purkavia näkökulmia käsittelen luvuittain. Ne tarkentuvat kunkin teoksen esille tuomiin teemoihin ja kysymyksiin.

Ensimmäisessä luvussa *Taiteesta politiikkaa, politiikasta taidetta* esittelen lyhyesti poliittisesta taiteesta käytyä keskustelua sekä Suomessa että kansainvälisesti ja tarkastelen joitakin tapoja määritellä ja ymmärtää poliittinen ja yhteiskunnallinen taide. Samalla sijoitan omat teoksemme suomalaisen poliittisen ja yhteiskunnallisen taiteen kentälle.

Toisessa luvussa *Kärsimyksen esittäminen valokuvassa ja kuvataiteessa* kysyn, millaisia eettisiä ongelmia ihmisten kärsimystä ja traumaattisia kokemuksia kuvaaviin visuaalisiin esityksiin voi liittyä. Tarkastelen kysymyksiä kuvan ja verbaalisen kielen suhteesta, kuvakiellosta, kokemuksen politiikasta sekä kuvallisten ja tilallis-audiovisuaalisten esitysten affektiivisuudesta. Luku nivoutuu *Kahdeksan huonetta* ja *Kohtaamiskulmia* -teoksiin, sillä molemmat teokset käsittelevät ihmisten vaikeita ja usein traumaattisiakin kokemuksia maanpaosta ja perheenjäsenten, kodin ja kotimaan tai toisaalta myös vapauden ja itsemääräämisoikeuden menettämisestä.

Kolmas luku *Kahdeksan huonetta ja naiskaupan näkymättömät näyttämöt* keskustelee *Kahdeksan huonetta* -installaation kanssa. Luvussa kiedon teoksen käsikirjoituksen osaksi tutkimustekstiä ja kytken kuhunkin hotelli-huoneeseen liittyvät teemat vuoropuheluun tutkimuksen kanssa. Luvussa tarkastelen, kuinka teoksessamme globalisaatio tulee iholle ja kysyn, minkälaisia valtasuhteita ja kuulumisen ja ulossulkemisen prosesseja *Kahdeksan huonetta* -installaation huoneet ilmentävät. Minkälaisia kohtaamisia ja rajanylityksiä teoksen huoneissa tapahtuu? Tarkastelen kansainvälistä prostituutioon kohdistuvaa naiskauppaa sukupuolittuneena globalisaatioon liittyvänä ilmiönä ja kysyn, miten *Kahdeksan huonetta* -teoksessa yksityinen ja intiimi nivoutuvat osaksi globaaleja, poliittisia ja taloudellisia valtarakenteita ja eriarvoisuutta.

Neljännessä luvussa *“Me olimme ilmassa.” Kulttuurien väliset tilat “Kohtaamiskulmia” -installaatiossa* nivon teoksen teemat osaksi pakolaisuutta, kansallisuutta, kuulumista ja ulossulkemista koskevaa yhteiskunnallista keskustelua ja tutkimusta. Keskustelukumppaneitani tässä luvussa ovat teoksessa kuultavat katkelmat pakolaisten ja turvapaikanhakijoiden haastatteluista. Kysyn, minkälaisia säröjä ja halkeamia pakolaisuus ilmiönä ja käsitteenä paljastaa kansallisvaltioihin organisoituneessa maailmassa, “asioiden kansallisessa järjestyksessä”. Kysyn myös, minkälaisia välitiloja, kulttuurien välisiä tiloja

sekä vallan ja poikkeuksen tiloja installaatiomme *Kohtaamiskulmia* esitetyt huoneet ja paikat ilmentävät.

Tutkimukseni viidennessä luvussa *Moniääninen Maamme-laulu* tullaan kotiin. Luku tarkentuu ulkomaalaisyntyisiin suomalaisiin, jotka ovat saaneet Suomen kansalaisuuden ja kotiutuneet Suomeen, mutta jotka voivat yhä kohdata jokapäiväisessä elämässään monenlaisia näkymättömiä, kuulumista ja ulossulkemista määritteleviä rajoja. Tässä luvussa sijoitan installaatiomme *Maamme/Vårt Land* Suomessa käytävään keskusteluun ja tutkimukseen suomalaisuudesta, kansallisuudesta ja etnisyydestä ja kysyn, kuka suomalaisuuden maisemaan otetaan mukaan ja kuka suljetaan siitä ulos. Minkälaisia näkyviä ja näkymättömiä rajanvetoja näihin prosesseihin liittyy?

Kolmas, neljäs ja viides luku rakentuvat ja nivoutuvat teoskohtaisesti erilaisten tilojen ja huoneiden ympärille. Lukujen huoneet ovat teosten esittämiä konkreettisia, materiaalisia ja vertauskuvallisia tiloja, mutta kirjoitetussa tutkimusosassa *huone* toimii myös käsitteellisenä ja metaforisena työkaluna. Kullakin luvulla on oma kysymyksenasettelunsa ja temaattinen fokuksensa, joka paikantuu kulloinkin käsiteltävänä olevan liikkuvan kuvan teoksen huoneisiin tai tiloihin. Toisaalta myös installaatiotilat itsessään muodostavat huoneita ja tiloja, joihin katsoja astuu sisään ja joissa hän kohtaa teoksen esittämät ihmiset ja yhteiskunnalliset ilmiöt.

2.

TAITEESTA POLITIIKKA, POLITIIKASTA TAIDETTA

Pelkoa herättävä poliittisuus

Kysymys taiteen suhteesta politiikkaan on hiertänyt länsimaista taidemaailmaa etenkin 1900-luvun puolivälistä nykypäivään. Maailmansodat, 1900-luvun väkivaltaiset tapahtumat ja poliittisten järjestelmien mullistukset ovat vaatineet taiteen ja politiikan suhteiden määrittelyä yhä uudelleen (Bal 2010, 17). Välillä taide on haluttu nähdä politiikasta vapaana vyöhykkeenä, ja välillä taiteilijat ovat ottaneet voimakkaasti kantaa poliittisiin ja yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Tämä aaltoliike jatkuu yhä, ja 2000-luvulla kysymys taiteen uudesta politisoitumisesta on noussut keskeiseksi teemaksi sekä suomalaisessa että kansainvälisessä taidekeskustelussa. (Haapala 2008, 108; Kivinen 2013, 261, Papastergiadis 2006, 36–40; Enwezor 2008, 63–83).²³

Taidehistorioitsija ja kulttuurintutkija Leena-Maija Rossi havahtui kertomansa mukaan “ihmettelemään politiikan käsitteen kaiherrusta suomalaisessa taidekentässä” 1990-luvun alussa ja päätti tutkia väitöskirjassaan *Taide Vallassa* (1999) politiikkakäsitystä suomalaisessa taidekeskustelussa 1980-luvulla (Rossi 1999, 9). Rossi toteaa, että poliittinen taide liitettiin Suomessa

23. Esimerkiksi kuvataiteilija Kalle Lampela on tarkastellut taiteen yhteiskuntakriittisiä mahdollisuuksia väitöskirjassaan *Taiteilijoita tarvitaan ihan toisenlaisiin hommiin. Tutkimus kuvataiteilijoiden asenteista ja taiteen yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista* (2012). Pilvi Porkolan väitöskirja (2014) tarkastelee esitystaiteen poliittisuutta, dokumentaarisuutta ja henkilökohtaisuutta.

pitkään 1970-lukulaiseen vasemmistolaiseen taiteeseen, ja 1980- ja 1990-luvuilla poliittisuus taiteessa nähtiin miltei ainoastaan kielteisessä valossa ja siitä haluttiin irrottautua lähes kokonaan. (Rossi 1999, 9; ks. myös Koivunen 2012, 187.) Itse havahduin ihmettelemään politiikan ja taiteen ongelmallista ja vaiettua suhdetta Suomessa opiskeltuani valokuvataidetta Englannissa, jossa oma kiinnostukseni yhteiskunnalliseen taiteeseen ja siihen liittyvään kriittiseen tutkimukseen oli herännyt. Kun palasin Suomeen vuonna 1999, olin hämmentynyt lukiessani suomalaistaiteilijoiden haastatteluja, joissa he toistuvasti korostivat epäpoliittisuuttaan. Ihmettelin, miten poliittisuus käsitteenä Suomen taidepiireissä ymmärrettiin jos se oli jotain mistä näin selkeästi pitää sanoutua irti. Huomasin myös, miten asenneilmapiiri alkoi vaikuttaa siihen, kuinka puhuin omasta taiteestani sen yhteiskunnallista kantaaottavuutta miltei häpeillen ja sitä selitellen. Välillä myös tuntui, että taiteeni oli jollain tavoin liian vakavaa, poliittista ja jopa tosikkomaista.

Suomessa politiikan käsite – etenkin suhteessa taiteeseen – ymmärrettiin pitkään hyvin institutionaalisesti, ja se liitettiin tyyppillisesti pääasiassa julkiseen valtio- ja puoluepolitiikkaan. Tällöin monet muut elämänalueet kuten kulttuuri, taide ja arki jäivät poliittisuuden ulkopuolelle. (Rossi 1999, 12; Rossi 2010, 262.) Tämä hyvin rajoittunut tulkinta yhdistettynä mielikuvaan 1970-lukulaisesta vasemmistolaisesta poliittisesta taiteesta voi osittain selittää taidekentän vastahankaisuuden politiikka-sanana käyttämiseen taiteen yhteydessä. 2000-luvun toisella vuosikymmenellä suomalaisen taidekentän asennoituminen poliittiseen ja aktivistiseen taiteeseen on kuitenkin muuttunut, ja monet taiteilijat käsittelevät avoimen poliittisissa teoksissaan erilaisia yhteiskunnallisiin epäkohtiin pureutuvia aiheita. Palaan tähän myöhemmin tässä luvussa.

Kamppailua merkityksistä

Kulttuurintutkimuksen piirissä poliittisuus ymmärretään laajasti kamppailuksi merkityksistä, jolloin lähes kaikissa yhteiskunnallisissa, sosiaalisissa, yksityisissä ja julkisissa ilmiöissä nähdään sekä poliittisia että ei-poliittisia puolia (Rossi 1999 11–13; Rossi 2010, 262–270). Poliittisuus viittaa ihmisten ja yhteisöjen aktiiviseen rooliin erilaisissa yhteiskunnallisissa tilanteissa, joissa tehdään valintoja ja tuotetaan merkityksiä ja käytäntöjä. Nämä tilanteet ja

valinnat kytkeytyvät aina jollain tavoin valtaan ja valtasuhteisiin. Valta ja poliittisuus liittyvät myös ideologioihin ja muutokseen (Bal 2010, 13; Rossi 1999, 11). Tämän tulkinnan mukaan arjen valinnat ja monet tyypillisesti yksityisen alueelle rajatut ilmiöt otetaan mukaan poliittisuuden piiriin. Näitä tilanteita, valintoja ja valtasuhteita voi tarkastella, kritisoida ja artikuloida eri tavoin myös taiteen keinoin, jolloin taiteilijat pyrkivät ohjaamaan huomiota sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja siten vaikuttamaan yleisöönsä (Rossi 1999, 10–11).

Hollantilainen kulttuuriteoreetikko Mieke Bal on kirjoittanut belgialaisen politiikan tutkija Chantal Mouffen luomasta jaosta *poliittisuuteen* (the political) ja *politiikkaan* (politics). Tämän tulkinnan mukaan politiikka tarkoittaa käytäntöjä ja instituutioita, jotka organisoivat ihmisiä ja yhteiskuntia. Poliittisuus taas puolestaan viittaa moniääniseen, konfliktien ja erimielisyyksien täyttämään yhteiskuntaan, prosessiin ja keskusteluun, joka etsii muutosta. Tähän merkitysten kamppailuun myös taiteilijat osallistuvat (Bal 2010, 10; Phillips 2003, 33–34). Kuvataiteilija Krtysztof Wodiczkon mukaan osana demokratiaa toimivan taiteen tuleekin olla antagonistista, sillä taide on näyttämö, jossa yhteiskunnan jännitteet ja ristiriidat voidaan tuoda näkyville (Phillips 2003, 34). Taiteilijat reagoivat sosiaaliseen maailmaan ympärillään, jolloin taide on tuotos tästä maailman kanssa käytävästä dialogista ollen siten alusta lähtien osa poliittisuuden prosessia. Taide ei ole yhteiskunnan eikä poliittisuuden ulkopuolella vaan kiinteästi kytköksissä molempiin (Bal 2010, 9, 16).

Vaikka en omassa tutkimuksessani varsinaisesti seuraakaan Mouffen käsitteellistä jakoa poliittisuuteen ja politiikkaan, voin tulkita omien videoteksemme sijoittuvan tämän jaottelun mukaan sekä politiikan että poliittisuuden kentille. Päätökset esimerkiksi Suomen pakolaiskiintiöistä tehdään perinteisen institutionaalisen politiikan piirissä, eduskunnassa ja hallituksessa, missä tehdään myös muut turvapaikanhakijoiden kohteluun liittyvät periaatepäätökset. Toisaalta videoteostemme pakolaisuuteen, ihmiskauppaan ja prostituutioon liittyvät kysymykset ja konfliktit ovat esillä myös mediakeskusteluissa, ihmisten arjessa, yksityisen alueella ja mielikuvissa. Teoksemme sijoittuvat politiikan ja poliittisuuden kentille osallistuen moniääniseen ja erimielisyyksienkin täyttämään kamppailuun esimerkiksi rajojen, kansallisten identiteettien ja suomalaisuuden merkityksistä. Teoksemme *Maamme/Vårt Land* on selkeästi politiikan ja poliittisuuden piirissä myös siinä mielessä, että

se syntyi sekä reaktiona perussuomalaisten vaalimenestykseen kevään 2011 eduskuntavaaleissa että vastalauseena suomalaisen yhteiskunnan kiristyneitä asenteita ulkomaalaisia ja ulkomaalaissyntyisiä suomalaisia kohtaan. Se on myös teoksisamme ensimmäinen, jonka halusimme esittää galleriatilan lisäksi julkisessa kaupunkitilassa.

Mikrotason muutoksia

Poliittisesti vaikuttava taide ei välttämättä tarkoita konkreettista, interventionistista muutosvoimaa. Pikemminkin taiteen poliittinen potentiaali voi ilmetä tavoissa, joilla taide esittää uusia kysymyksiä ja nyrjyttää totuttuja tapoja katsoa maailmaa. Samalla se luo hienovaraisia muutoksia yhteiskunnallisten ilmiöiden käsitteellistämiseen ja artikuloimiseen – sekä älyllisesti että affektiivisesti (Bal 2007, 101). Bal puhuu *visuaalisesta mielikuvituksesta* ja kuvailee esimerkiksi taidenäyttelyitä dialogisiksi visuaalisiksi tapahtumiksi, jotka asettuessaan keskusteluun yleisön kanssa ovat jo itsessään potentiaalisia ajattelun muotoja ja välineitä (Bal 2007, 96).

Poliittinen taide pelkistetään usein suoraviivaiseksi kannanotoksi tai protestiksi, joka joko tukee tai vastustaa virallista valtiollista politiikkaa. Tähän käsitykseen on kuitenkin piiloutunut artikuloimaton ajatus siitä, että poliittisen taiteen vastakohtana olisi olemassa jonkinlainen universaali, poliittisen ulkopuolella oleva “puhdas” taide. Tämä epäpoliittiseksi nimetty taidelähtöinen, puhtaan esteettinen taide on Balin mukaan tiedostamattaan kaikessa epäpoliittisuudessaan jo poliittinen kannanotto. (Bal 2007, 102–103.) Hänen poliittinen taidekäsityksensä liittyy siten kulttuurintutkimukselliseen ymmärrykseen poliittisuudesta, joka ulottuu lähes kaikille elämänalueille. Kuvataiteilija Alfredo Jaar puolestaan kärjistää, ettei hän edes hyväksy termiä poliittinen taiteilija. Hänen mukaansa kaikki taide on poliittista, kun se esittää tulkintoja maailmasta ja on kriittisessä vuorovaikutuksessa maailman kanssa. Jos taide ei ole poliittista eikä kriittistä, se on hänen mukaansa pelkkä “koriste”.²⁴

Yksi poliittiseen taiteeseen kohdistuva kritiikki, jota myönnän itsekin joskus esittäneeni, liittyy elitismiin ja taiteen tavoittaman yleisön rajallisuuteen. Silloin esille tulee usein kysymys “jo käännytyille saarnaamisesta”. Onko esimerkiksi rasismia tai ihmiskauppaa käsittelevällä kriittisellä yhteis-

24. Alfredo Jaarin haastattelu: “Images are not Innocent.” (2013), Louisiana Channel. <http://channel.louisiana.dk/video/alfredo-jaar-images-are-not-innocent>

kunnallisella taiteella mitään merkitystä, jos oletetaan valtaosan gallerioiden yleisöstä jo lähtökohtaisesti olevan samanmielisiä, suvaitsevaisuutta, ihmisoi-
keuksia ja monikulttuurisuutta puolustavia ihmisiä?

Taidetta voi kuitenkin kuvailla *mikrotason muutosten alueeksi*. Kuten Leena-Maija Rossi toteaa, poliittinen toiminta ei aina edellytä kollektiivisuutta, vaan muutos ja vaikutus voi tapahtua myös yksilötasolla. Rossin mukaan “[p]olitiikka voi merkitä muutoshakuisuutta ja valintoja hyvin suppeissakin yhteisöissä ja henkilökohtaisissa suhteissa. Nykyaikaisessa voi ajatella olevan kysymys tämänlaatuisesta mikropolitikasta. Itse asiassa taiteen merkeissä toteutuva politiikka on hyvä esimerkki elämänpolitiikasta, arjen ja elämänhallinnan politiikasta.” (Rossi 1999, 12.) Rossin tulkintaa mikropolitikasta voisikin mielestäni käyttää perusteltuna vastauksena taiteen elitismiin kohdistuvaan kritiikkiin. Harva poliittinen toiminta tai aktivismi lopultaakaan tavoittaa kaikkia kansalaisia, yhteisöjä tai ihmisryhmiä. Miksi poliittisen taiteen katsotaan sitten niin usein epäonnistuvan, jos se ei niin tee? On lyhytnäköistä olettaa, että taiteen tulisi tuottaa välittömiä ja mitattavia vaikutuksia. Tärkeämpää on, että taide ja kulttuuri antavat mahdollisuuksia ja tuottavat ja ylläpitävät tiloja kriittiselle ajattelulle ja vastarinnalle (Fusco 2008, 55, 62).

Bal viittaa politiikan tutkijaan Wendy Browniin, joka on määritellyt toimivan poliittisen kentän muotoutuvan seuraavista osa-alueista: demokraattiset teot, mielipiteiden muodostamisen vapaus ja poliittisten tilojen saavutettavuus. Parhaimmillaan taide ei ainoastaan toimi näiden ehtojen kautta vaan myös toteuttaa ja luo niitä. (Bal 2010, 13; ks. myös Phillips 2003, 35.) Taiteilijat ja galleriat voivat tehdä ja esittää enemmän poliittisesti motivoitunutta taidetta ja samalla luoda uusia tiloja ja keinoja poliittiseen toimijuuteen, joiden avulla erilaiset näkökulmat pääsevät esille, kuuluviin ja vaikuttamaan.

Kuvataiteilija Alfredo Jaar on huomauttanut, että poliittista taidetta tekeviin taiteilijoihin kohdistetaan usein kohtuutonta kritiikkiä. Etenkin sotaa tai jotain muuta traumaattista aihetta käsittelevän taiteilijan syytetään usein hyötyvän sekä taloudellisesti että ammatillisesti muiden ihmisten kärsimyksistä. Jaar, jonka teokset ovat käsitelleet esimerkiksi Ruandan kansanmurhaa, kertoo joutuvansa vastaamaan tällaisiin kysymyksiin jatkuvasti. Hän kuitenkin vastaa näihin kysymyksiin vastakysymyksellä: jos taiteilijat eivät saa tehdä poliittisia ja inhimillisiä tragedioita näkyväksi taiteen avulla, pitäisikö kärsimyksen antaa sen sijaan unohtua ja pysyä näkymättömissä? Miksi tai-

teijijat eivät saisi osoittaa solidaarisuuttaan, ottaa kantaa ja tehdä esimerkiksi poliittisen väkivallan aiheuttamaa kärsimystä näkyväksi? (Phillips 2005, 15.)

Jaar jatkaa kertoen, että kymmenentuhannelle ihmiselle ovat nähneet hänen *Ruanda*-projektinsa, joka on ollut esillä yli kahdessatoista suurkaupungissa.²⁵ Jos edes muutama prosentti näistä ihmisistä on vaikuttanut teoksesta, se tarkoittaa jo montaa tuhatta ihmistä. (Phillips 2005, 15.) Nähtyään Jaarin teokset nämä katsojat saattavat kiinnittää enemmän huomiota Ruandan tilanteeseen tai muihin vastaaviin kriiseihin ja kenties pyrkiä jollain tavalla vaikuttamaan esimerkiksi globaaleihin ihmisoikeusrikkomuksiin. Kuten Leena-Maija Rossi myös Alfredo Jaar korostaa, että taideteos ei voi tavoittaa kaikkia, mutta mikrotasolla se saattaa vaikuttaa ihmisiin hyvinkin syvästi, luoda uutta ymmärrystä ja vaihtoehtoisia tapoja nähdä maailma.

Luokkataistelusta representaatioiden, identiteettien ja ihmisoikeuksien politiikkaan

Pyrkimys irrottautua 1970-luvun luokkatietoisesta poliittisesta taiteesta ei toki ollut ainoastaan suomalainen ilmiö, vaan siitä kirjoitettiin myös 1980–1990-lukujen angloamerikkalaisessa taiteen- ja kulttuurintutkimuksessa. Tällöin keskusteltiin kuitenkin poliittisen taiteen suunnanmuutoksesta, ei sen “kuoleutumisesta” kuten Suomessa (Rossi, 1999, 9).²⁶ Vuonna 1985 Hal Foster kirjoitti uudeltaisesta poliittisesta taiteesta ja kysyi, mikä on poliittisen taiteen paikka, jos se ei enää ole luokkasubjektin esittäminen. Foster vastasi toteamalla, että luokan tilalle poliittisen taiteen keskiöön olivat nousseet erilaisten sosiaalisten kategorioiden – sukupuolen, rodun, etnisyyden ja seksuaalisuuden – representaatiot ja niiden kritiikki. (Foster 1985, 140–141; ks. myös Enwezor 2008, 65.)²⁷

Fosterin luonnosteleva 1990-luvun poliittisen taiteen siirtymä luokkakäsymyksistä identiteettipolitiikkaan liittyy myös postmodernin representaatiotutkimuksen näkökulmaan representaatioiden poliittisuudesta. Representaatiot eivät heijasta maailmaa vaan aktiivisesti tuottavat ja rakentavat todellisuutta, jossa me elämme. Tämän poststrukturalistisen tulkinnan mukaan kokemus maailmasta muodostuu erilaisten jatkuvasti muuttuvien representaatioiden ja kertomusten välityksellä, ja siten varsinaista “totuudellista” todellisuutta ei edes nähdä olevan olemassa (Rossi 1999, 35–36; Johansson 2010, 196).

25. Teoksia *Ruanda*-projektista oli nähtävissä myös laajassa Alfredo Jaarin retrospektiivisessä näyttelyssä “Kun runous ei riitä” Nykyaiteen museo Kiasmassa Helsingissä 11.4.2014 – 7.9.2014.

26. Tosin Yhdysvalloissakin oli nähtävissä 1990-luvun poliittisen taiteen “backlash” ja ajatus taiteen “paluusta kauneuteen”. Coco Fusco kirjoittaa poliittisesta taiteesta 1990-luvun taidemaailman ei-haluttuna elementtinä, jolloin lukuisat taiteilijat kiihottivät korostamaan oman taiteensa epäpoliittisuutta, vaikka teokset käsittelevätkin monisyisiä sosiaalisia, historiallisia tai poliittisiä ilmiöitä. (Fusco 2008, 57.) Okwui Enwezor ja Krzysztof Wodiczko ovat todenneet, että poliittisuuden “epämuodikkuus” on yhä nähtävillä myös 2000-luvun taidemarkkinoilla (Enwezor 2008a, 41; Wodiczko 2008, 175–176).

27. Kiinnostavan vertailukohdan 1970-luvun taiteilijoiden poliittisen aktivismin ja vuosittu-hannen alun poliittisen taiteen välille tuo taiteilijoiden reaktio Yhdysvaltojen sotiin Vietnamissa ja Irakissa. Yhdysvaltalainen kulttuurikriittinen October-lehti kysyi vuonna 2008 kulttuurikriitikoiden ja taiteilijoiden mielipidettä nykytaiteilijoiden poliittisesta passiivisuudesta ja apaattisuudesta liittyen Irakin sotaan verrattuna Vietnamin sodan herättämään aktiiviseen vastarintaan. Vastauksista koottiin lehden erikoisnumero, jossa kaikkien kyselyyn vastanneiden tekstit julkaistiin. (October 123, Winter 2008.)

Todellisuuden representaatiopainoiteista tulkintaa on kuitenkin kulttuurin- ja taiteentutkimuksen piirissä alettu viime vuosina yhä enemmän kritisoida rajoittuneisuudesta ja korostaa, että representaatioiden takana on aina myös materiaalista todellisuutta. Merkitykset muotoutuvat sekä materiaalisissa vuorovaikutussuhteissa että representaatioiden välityksellä. Esimerkiksi sukupuoli ja seksuaalisuus ovat olemassa fyysisesti ja materiaalisesti, mutta niiden sosiaaliset merkitykset muotoutuvat myös sosiaalisesti ja kulttuurisesti (Johansson 2010, 196; Rossi 2010, 268).

Representaatiotutkimuksessa ja konstruktionistisessa ajattelussa korostetaan yleisön roolia merkitysten tuottajana. Kyseessä on prosessi, jossa taiteilija/tekijä ei tuota kuvien tai taideteosten merkitystä yksinään, vaan erilaiset merkitykset ja tulkinnat syntyvät yhdessä yleisön, katsojien ja kokijoiden kanssa. Näkemys yleisön aktiivisesta osanotosta taideteosten merkitysten tuottajina politisoi prosessin: dialogissa yleisön kanssa taiteilija ja taideteos tuottavat uudenlaista, jatkuvasti liikkeessä olevaa ja muuttuvaa tietoa. (Kivinen 2013, 34; Rossi 2010, 270; Bal 2010, 7.)

2000-luvulla on ollut nähtävissä uusi poliittisen taiteen aalto reaktiona globalisaatiolle, siirtolaisuudelle, ympäristökysymyksille ja Yhdysvaltojen aloittamille sodille Lähi-idässä (Papastergiadis 2006, 36–37; Enwezor 2008, 69–77). Taiteilijoilta on vaadittu uudenlaista eettisyyttä ja vastuullisuutta globaalin nykypoliittikan kriittisessä tyhjiössä ja päämäärättömyydessä ja on pohdittu, voisivatko taiteilijat nousta poliittisen passiivisuuden ja kollektiivisen toivottomuuden yläpuolelle haastamaan yhä kapenevia poliittisia vaikutusmahdollisuuksia (ks. esim. Braidotti 2006, 4; Papastergiadis 2006, 36–37; Phillips 2003, 33).

Omaan globalisaatiota, pakolaisuutta, rajanylityksiä ja ihmisten traumaattisia kokemuksia käsittelevään tutkimusaiheeseen liittyviä kiinnostavia ja myös poliittisen passiivisuuden yläpuolelle nousevia kansainvälisiä kuvataiteilijoita ovat esimerkiksi Krysstof Wodiczko ja Alfredo Jaar, johon jo edellisessä luvussa viittasinkin.²⁸ Molempien taiteilijoiden lähtökohta taiteen tekemiseen on avoimen poliittinen, ja he ovat olleet erityisen kiinnostuneita muun muassa ihmisoikeuksista, globaalista eriarvoisuudesta ja siirtolaisuudesta. Heidän teoksensa pohjautuvat perusteelliseen taustatutkimukseen, ja lisäksi molemmat ovat erityisen tietoisia taiteen ja representaatioiden etiikkaan liittyvistä kysymyksistä ja ongelmista. Wodiczkon teokset ovat käsitelleet

28. Myös mm. Isaac Julien on käsitellyt Välimerta ylittävien pakolaisten kohtaloita liikkuvan kuvan teoksessaan *Western Union: Small Boats* (2007). Virolainen Kristina Norman on käsitellyt videoteoksessaan *0,8 Square Metres* (2012) poliittista vankeutta ja siirtolaisuutta. Videoteoksessaan *Common Ground* (2013) hän rinnastaa Virosta maailmansotien jälkeen lähteneiden pakolaisten ja Viroon vuodesta 1997 lähtien saapuneiden pakolaisten kokemuksia.

muun muassa siirtolaisia (*Alien Staff 1992, Guests 2009*), Irakin sotaa ja veteraanien kokemuksia (*Out of here – the Veterans Project 2009*), kodittomuutta (*Homeless Vehicle Project 1989*) ja katu- ja perheväkivaltaa. Monet hänen videoteoksistaan ovat näyttäviä julkisia projisointeja kaupunkitilassa. Alfredo Jaar on kansanmurhaa käsittelevän *Ruanda*-projektinsa (1994–2000) lisäksi käsitellyt esimerkiksi Suomen maahanmuuttopolitiikkaa (*One million Finnish passports, 1995*), Yhdysvaltojen terrorismin vastaista sotaa (*May 1, 2011*) sekä USA:n ja Meksikon välistä rajaa globaalin eriarvoisuuden ja poliittisen ja taloudellisen vallan epätasaisen jaon merkitsijänä (*The Cloud, 2000*). Jaar on erityisen kiinnostunut visuaalisten representaatioiden etiikasta, kuvien valasta ja toisaalta niiden ilmaisuvoiman rajallisuudesta. Useissa teoksissaan hän onkin lähes kokonaan luopunut kuvista (esim. *Lament of the Images, 2002*).

Nigeriaissyntyinen amerikkalainen kuraattori ja kulttuurikriitikko Okwui Enwezor on huomauttanut, että poliittiseen ja aktivistiseen nykytaiteeseen on vaikuttanut ennen kaikkea ilmiö, jota hän kutsuu *globaaliksi kodittomuudeksi* (global unhomeliness). Tämä kodittomuus liittyy ihmisten, tavaroitten ja ideoiden jatkuvaan liikkuvuuteen globaalissa maailmassa²⁹, mutta Enwezor viittaa käsitteellään myös taiteilijoiden vetäytymiseen perinteisistä taidekentän instituutioista, vieraantumiseen globaalin kapitalismin kaltaisista totalitaarisista järjestelmistä ja kriittisyyteen kulutusyhteiskuntaa ja materialismia kohtaan (Enwezor 2008, 66). Enwezor liittää ilmiön myös taidekentän suuntautumiseen kohti vuorovaikutteisempaa suhdetta laaja-alaisemman, globaalin yleisön kanssa virallisten taiteen instituutioiden ulkopuolella. (Enwezor 2008, 76; ks. myös Foster 1985, 154.)

Merkittävimmäksi teemaksi 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen poliittisessa nykytaiteessa Enwezor kuitenkin nostaa esille kysymyksen *universaaleista ihmisoikeuksista*, joka tarjoaa eettisen kompassin vuorovaikutukselle suhteessa maailmaan ja toisiin ihmisiin. Erilaiset poliittiset kysymykset feminismistä seksuaalivähemmistöjen oikeuksiin, ympäristökysymyksiin ja rasmin- ja sodanvastaisuuteen liittyvät tulkintoihin ihmisoikeuksista ja käsitelyyn oikeudenmukaisuudesta ja vapaudesta. Nämä ovat niitä kysymyksiä, joita poliittisesti motivoitunut nykytaide hänen mukaansa haluaa esittää. (Enwezor 2008, 68.)

Kiinnostus ihmisoikeuksiin tai oikeuksien politiikkaan liittyy oleellisesti myös kysymykseen taiteilijoiden ja taiteen eettisyydestä sekä taiteen ristiriit-

29. Myös Mieke Bal korostaa globaalin liikkuvuuden vaikutusta nykytaiteeseen mutta haluaa korostaa eroa termien siirtolaisuus (migratoriness) ja displacement välillä. Displacement viittaa ihmisten väkivaltaisiin tai väkivallasta johtuviin, ei-vapaaehtosiin ja yksipuolisiin siirtymiin kun taas siirtolaisuus viittaa laajemmin muuttoliikkeeseen sekä kulttuurien ja yhteisöjen sekoittumiseen ja muuttumiseen. Displacement liittyy aina suoraan valtaan. (Bal 2010, 3.)

taisesta roolista muiden ihmisten kärsimysten esittäjänä ja traumaattisten kokemusten todistajana. Mieke Bal viittaa 1900-luvun ja 2000-luvun alun väkivaltaisiin historioihin ja toteaa, että Theodor Adornon esittämä kysymys taiteen ja kulttuurin merkityksestä väkivaltaisessa maailmassamme on ajan-kohtaisempi kuin koskaan (Bal 2010, 17). Palaan näihin kysymyksiin yksityiskohtaisemmin seuraavassa luvussa.

Poliittista taidetta 2010-luvun Suomessa

Vuonna 2008 Helsingin Sanomien kriitikko Kaisa Heinänen kirjoitti teokses-
tamme *Kahdeksan huonetta* todeten, että “[s]uomalaisesta nykyaiteesta häm-
mästyttävän pieni osa on reilusti yhteiskunnallisesti kantaottavaa. Minna
Rainion ja Mark Robertsin vangitseva taide nousee kriittisestä asenteesta ajan-
kohtaisiin, globaaleihin kysymyksiin.”(Heinänen, HS 13.11.2008.)

On imartelevaa tulla nimetyksi yhdeksi harvoista suomalaisista yhteis-
kunnallisesti kantaottavista taiteilijoista, mutta kuuden viime vuoden aikana
suomalaisen taidekentän asennoituminen poliittisuuteen on kuitenkin mer-
kittävästi muuttunut. Kirjoittaessani tätä keväällä 2014, on yhteiskunnallinen
ja kantaottava taide noussut keskeiseen asemaan myös Suomessa. Viime vuo-
sien aikana suomalaiset taiteilijat ovat ottaneet kantaa muun muassa yhteis-
kunnalliseen eriarvoistumiseen, kansalaissodan muistamiseen nykypäivässä,
suomalaiseen monikulttuurisuuteen, siirtolaisten kokemuksiin, eläinten oi-
keuksiin ja ympäristökysymyksiin.

Anne Siirtola on käsitellyt taiteessaan maahanmuuttajien kokemuksia
Suomessa. Videoteoksessa *Nälkämaan laulun uudet säkeet* (2012) muuan
muassa Sudanista, Somaliasta ja Kongosta lähtöisin olevat kajaanilaiset maa-
hanmuuttajat kirjoittivat omiin kokemuksiinsa perustuvat uudet säkeet Näl-
kämaan lauluun ja lauloivat ne videolla. *Nälkämaan laulu* pohjautuu Ilmari
Kiannon runoon, joka viittaa suuriin nälkävuosiin (1866-1868).³⁰ Teos oli
esillä Muu galleriassa Helsingissä vuonna 2012 samaan aikaan kun *Maamme/
Vårt Land* oli Valokuvataiteen museossa. Videoteokset muodostivatkin kes-
kenään kiinnostavan vuoropuhelun, sillä molemmat laulut käsittelevät kysy-
myksiä kuulumisesta, suomalaisuudesta ja maahanmuuttajista.

Kaisa Salmen laajaa julkisuutta saanut katsojia osallistava performanssi
Fellmanin pelto käsitteli Suomen sisällissotaa ja sen muistamista ja unohta-

30. Näyttelyn sivut Muu gallerian kotisivuilla:
www.muu.fi/site/?p=7411

mista nykypäivässä. Fellmanin pellon vuoden 1918 tapahtumia käsittelevään “elävään monumenttiin” kerääntyi Lahdessa tuhansia osallistujia huhtikuussa 2013. Teoksellaan Salmi haluaa tarkastella miten sodan traumat vaikuttavat yhä yksilöihin, yhteisöihin, kaupunkiin ja valtioon ja miten taideteos voi auttaa ahdistavien muistojen käsittelemisessä. Salmi valmistelee taiteellista väitöskirjaansa Aalto-yliopistoon, ja Fellmanin pelto oli hänen tutkimuksensa taiteellinen osa.³¹ Teos on eräänlainen poliittinen osallistava taideteke, joka osallistuu keskusteluun menneisyyden jäljistä ja historian läsnäolosta nykyhetkessä. Performanssista on tehty myös elokuvaversio, joka on ollut esillä eri puolella Suomea.

Ulkomaalaissyntyisten mutta Suomessa opiskelleiden ja työskentelevien taiteilijoiden Sasha Huberin ja Adel Abidinin poliittisiksikin luonnehditut taideteokset ammentavat osittain myös henkilökohtaisista kokemuksista. Abidin on muuttanut Suomeen Irakista, ja hänen työnsä liittyvät hänen omien sanojensa mukaan muun muassa kulttuurisiin identiteetteihin, vieraantumiseen ja syrjäytymiseen. Hänen teoksensa *Abidin Travels* (2006) ja *Jihad* (2006) käsittelevät Irakin sotaa huumorin ja ironian keinoin. *Cold Interrogation*-installaatiossa (2005) Abidin pohtii, mitä tarkoittaa olla arabi, irakilainen ja muslimi tämän päivän länsimaisessa yhteiskunnassa.³² Sasha Huber puolestaan tarkastelee teoksissaan diasporaa ja jälkikolonialistisia kysymyksiä oman henkilöhistoriansa valossa. Kiinnostava oman tutkimukseni teemojen kannalta on erityisesti hänen rasismien ja kolonialismin kysymyksiin kiinnittyvä elokuvansa *Rentyhorn* (2008), jossa Huber nimeää alunperin Louis Agassizin mukaan nimetyn vuorenhuipun uudelleen Rentyhorn-vuoreksi. Agassiz oli 1800-luvun loppupuolella elänyt sveitsiläissyntyinen rasistisesti ajatteleva luonnontieteilijä. Renty oli Agassizin orja, jonka hän valokuvasi plantaasiltaan Etelä-Carolinassa todistaakseen “mustan rodun alemmuuden.”³³

Poliittisiksi taiteilijoiksi tunnustautuvat avoimesti myös Riiko Sakkinen ja Jani Leinonen, jotka työskentelevät sekä yksin että työparina. Molemmat ovat tehneet provosoivia teoksia, jotka kritisoivat ironisesti kapitalismia ja kultuskulttuuria ja sisältävät visuaalisia viitteitä kaupalliseen populaarikulttuuriin ja mainontaan. Heidän terävä kritiikkinsä kohdistuu myös taideinstituutioihin itseensä. Vuonna 2013 Sakkinen ja Leinonen järjestivät yhteistyössä Hyvinkään taidemuseon ja Hyvinkään taiteilijaseuran kanssa asuntomessujen yhteyteen taidetapahtuman “Asunnottomuusmessut”, jonka avulla he halu-

31. Uutinen teoksesta Ylen kotisivuilla: http://yle.fi/uutiset/kaisa_salmen_ylistetty_sisallissotaperformanssi_sai_arvoisensa_tunnustuksen/6929754

32. Suomalaisen mediataiteen levityskeskuksen AV-arkin kotisivut: www.av-arkki.fi/taiteilijat/adel-abidin/; Taiteilijan kotisivut: www.adelabidin.com

33. Suomalaisen mediataiteen levityskeskuksen AV-arkin kotisivut: www.av-arkki.fi/en/works/rentyhorn_en. Taiteilijan kotisivut: www.sashahuber.com

sivat herättää kysymyksiä yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta, asunnottomuudesta ja sen määritelmästä.³⁴ Sakkinen ja Leinonen eivät suhtaudu häpeillen poliittisiin päämääriinsä vaan käyttävät taidettaan tietoisesti aseena vihollistaan, globaalia kapitalismia, vastaan.³⁵

Yksityisen ja poliittisen rajalla työskentelevät taiteilijat Eija-Liisa Ahtila, Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen ja Heta Kuchka ovat käsitelleet töissään muun muassa mielenterveyteen ja muistisairauksiin liittyviä teemoja. Teokseensa *Talo* (2002) Eija-Liisa Ahtila haastatteli psykoosiin sairastuneita naisia ja käsikirjoitti teoksen näiden tarinoiden pohjalta. Heta Kuchka kuvasi teokseensa *Present* (2012) 11 videomuotokuvaa, joissa muistisairaavat kuuntelevat lempimusiikkiaan.³⁶ Kalleinen ja Kochta-Kalleinen haastattelivat teokseensa *People in White* (2011) mielenterveyspotilaita ja kuvasivat heidän kertomuksiaan kohtaamisistaan mielenterveyden ammattilaisten kanssa.³⁷ Kaikkien yllämainittujen teoksien poliittisuus on hienovaraista, eikä niitä välttämättä ensi silmäyksellä nimetä poliittiseksi taiteeksi. Teokset kytkeytyvät kuitenkin moniin ajankohtaisiin ja poliittisiin kysymyksiin väestörakenteesta, vanhenemisesta, hoivasta, sosiaaliturvan leikkauksista sekä haavoittuvista ja heikommassa asemassa olevista kansalaisista. Eija-Liisa Ahtilan videoinstallaatio *Where is Where* (2009) on hänen teoksistaan ehkä suoraviivaisimmin poliittinen, sillä se käsittelee Algerian sisällissotaa 1950-luvulla. Teoksen lähdekohtana on tositapahtuma ranskalaisten sotilaiden tekemästä algerialaisten joukkomurhasta sekä kahdesta nuoresta algerialaisesta pojasta, jotka tapah-tuman epäsuorana seurauksena tappoivat ranskalaisen ystävänsä. Kulttuuriteoreetikko Mieke Bal julkaisi vuonna 2013 kirjan *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*, jossa hän tarkastelee Ahtilan teoksia nimenomaan audiovisuaalisena, tilallisena ja *poliittisena* muotona.

Vielä yhtenä esimerkkinä tuoreesta ja uudenlaisia ajatuksia avaavasta poliittisesti motivoituneesta taiteesta haluaisin mainita kuvataiteilija Terike Haapojan ja tietokirjailija Laura Gustafsonin monitieteisen, kulttuurihistoriaa, taidetta ja tutkimusta yhdistävän yhteistyöhankkeen *Toisten historia* (2012–2015).³⁸ Hanke nivoutuu 2010-luvun alussa taiteen ja kulttuurin kentällä aktivoituneeseen keskusteluun ja kiinnostukseen eläimen poliittisesta merkityksestä. Haapoja ja Gustafson kirjoittavat *Toisten historia* -projektin internetsivuilla, että “tavoitteena on tutkia toisten lajien kokemus- ja kulttuurihis-

34. www.hyvinkaantaju.fi

35. Taiteilijoiden kotisivut:
www.janileinonen.com;
www.riikosakkinen.com

36. Suomalaisen mediataiteen
levityskeskukseen AV-arkin kotisivut:
www.av-arkki.fi/taiteilijat/heta-kuchka

37. Taiteilijoiden kotisivut:
www.ykon.org/kochta-kalleinen

38. Hankkeen kotisivut:
www.toistenhistoria.blogspot.fi

toriaa niiden näkökulmasta käsin. Projektin tarkoitus on tuottaa eräänlainen rinnakkaishistoria, jossa huomioidaan ne näkökulmat ja kokemukset, jotka on perinteisessä historiankirjoituksessa sivuutettu.” Haapoja on myös toimitanut eläinkysymykseen liittyvän *Mustekala*-verkkolehden erikoisnumeron (2013), joka paneutuu kysymyksiin maailmasta “eläimen jälkeen”. Pääkirjoituksessaan hän nostaa esille eläinkysymyksen ja siihen liittyvän kuudennen sukupuuttoaalton yhdeksi kulttuurimme ytimessä olevaksi polttavimmaksi ja haastavimmaksi kysymykseksi. Haapoja muotoilee kulttuurin piirissä jopa trendikkääksi nousseen eläinteeman poliittiseksi projektiksi, joka “toimii ratapauksena hyvin monenlaisille valtarakenteille, jotka ovat nykyisessä taloudellis-teknologisessa maailmassa tulehtuneet. Eläimeen kohdistuva sorto on oire rakenteellisesta vinoumasta, jonka uhreina on myös suuri osa maailman ihmisväestöä.” (Haapoja 2013).

Aloitin tämän luvun muistelemalla sitä ihmetystä, jota suomalaisten taiteilijoiden kielteinen suhtautuminen poliittisuuteen 1990-luvun lopussa minussa herätti, mutta kuten yllä esittelemäni esimerkit osoittavat, on taiteen uusi yhteiskunnallisuus alkanut nousta esiin myös Suomessa, ja monet taiteilijat liikkuvatkin sujuvasti taiteen ja politiikan, taiteen ja aktivismin sekä taiteen ja tutkimuksen rajapinnoilla.³⁹ Taiteen kentälle on ilmestynyt myös useita poliittiseen ja yhteiskunnalliseen taiteeseen ja elokuvaan profiloituneita konferensseja, taidetapahtumia ja festivaaleja.⁴⁰ Myös Terike Haapoja kirjoittaa yhteiskunnallisesti kantaaottavan taiteen sekä taiteen ja aktivismin valtavirtaistumisesta mutta muistuttaa, että vielä vuonna 2011 taiteen ja politiikan välinen rajanylitys koettiin esimerkiksi hänen luotsaamassaan eläimiin liittyvässä projektissa ongelmalliseksi (Haapoja 2013).

Omat taideteoksemme ovat lähtökohtaisesti jo alusta alkaen olleet poliittisesti ja yhteiskunnallisesti motivoituneita. Olemme molemmat kiinnostuneita politiikasta ja yhteiskunnallisesta vaikuttamisesta, mutta suurelta osalta taiteeseemme ovat varmasti myös vaikuttaneet valokuvataiteen opintomme englantilaisessa taidekorkeakoulussa 1990-luvun puolivälissä. Yhteiskunnalliset kysymykset olivat keskeisessä osassa teoreettisissa opinnoissamme, jotka pohjautuivat 1970-lukulaiseen brittiläiseen valokuvatutkimukseen, kulttuurintutkimukseen, kriittiseen kuvatutkimukseen ja sukupuolentutkimukseen – vasemmistolaista kapitalismin kritiikkiä unohtamatta. Palattuani Englannista Suomeen opiskelin sukupuolentutkimusta (silloista naistutkimusta)

39. Katsaukseni suomalaisen poliittiseen ja yhteiskunnalliseen taiteeseen on väistämättä rajallinen ja subjektiivinen, ja monia taiteilijoita ja teoksia jää mainitsematta.

40. *Lens Politica* on poliittiseen dokumenttielokuvaan ja mediataiteeseen keskittyvä festivaali. Aalto-yliopiston elokuvataiteen laitos järjesti keväällä 2013 toisen konferenssin teemalla *The Poetics and Politics of Documentary*. Valokuvaaja Sanni Seppo ja tutkija Anna-Kaisa Rastenberg ovat käynnistäneet poliittiseen valokuvaan liittyvän hankkeen ja näyttelyprojektin. Vuoden 2013 *IHME*-festivaalin teemana oli suomalaisuus ja monikulttuurisuus. *Checkpoint Helsinki* järjesti keväällä 2014 näyttelyn, joka liittyy taiteen, politiikan ja yhteiskunnan suhteisiin vallankumouksellisen arabikevään 2011 aikana ja sen jälkeen. *Helsinki Photography Biennial* keväällä 2014 keskittyi ympäristökysymyksiin.

Helsingin yliopiston Kristiina-instituutissa, ja kulttuurintutkimukselliset ja kulttuurihistorialliset teoriaopinnot ovat siitä lähtien kulkeneet taiteen tekemiseni rinnalla aina käsillä olevaan väitöskirjaprojektiini asti. Sukupuolentutkimuksen opinnot kenties vaikuttivat siihen, että ymmärrän politiikan laajasti ja tulkitsen myös monet, perinteisesti ehkä yksityisen alueelle sijoittuvat ilmiöt ja niitä käsittelevät taideteokset ainakin jossain määrin poliittisina.

Suhtautumiseni taiteen poliittisuuteen ja taiteen yhteiskunnallisiin vaikutusmahdollisuuksiin on kuitenkin hyvin ristiriitainen ja usein jopa pessimistinen. Tämä tutkimus onkin osaltaan keino miettiä ja artikuloida näitä kysymyksiä taiteen poliittisista merkityksistä ja mahdollisuuksista myös henkilökohtaisesti. Tulevissa luvuissa tarkastelen omia videoteoksiamme yksityiskohtaisemmin nivoen ne poliittisuuden piiriin ja osaksi ajankohtaisia yhteiskunnallisia keskusteluja.

3.

KÄRSIMYKSEN ESITTÄMINEN VALOKUVASSA JA KUVATAITEESSA

What does it mean to protest suffering as distinct from acknowledging it?

Susan Sontag

How can art put us in touch with a certain kind of pain and move us toward a way of thinking about pain and violence?

Jill Bennett

Trauman käsitteestä kulttuurintutkimuksessa ja taiteessa

Kahdeksan huonetta ja *Kohtaamiskulmia* -teokset käsittelevät ihmisten vaikeita ja usein traumaattisiakin muistoja pakolaisuudesta, vaarallisista rajanylityksistä sekä perheenjäsenten ja kodin tai toisaalta myös vapauden ja fyysisen itsemääräämisoikeuden menettämisestä. Trauman käsite liittyy erottamattomasti muistiin ja muistamiseen, joita onkin viime vuosikymmenien aikana tutkittu paljon. Yksityisen ja yhteisöllisen muistin muotoutumista suhteessa niin perhehistoriaan kuin kansakunnan muotoutumiseenkin on analysoitu lukuisissa tutkimuksissa.⁴¹ Tutkijat ja taiteilijat ovat myös pohtineet, miten kuvataide, valokuvat ja elokuvat vaikuttavat siihen, miten yksilöt ja yhteisöt

41. Kansakunnasta ja muistista ks. esim. Nora 1989; Wood 1999; Huyssen 2003; Peltonen 2003.

muistavat menneisyytensä.⁴² Näille tutkimuksille on yhteistä se, että muistaminen ymmärretään yleensä prosessina, joka tapahtuu ensisijaisesti nykyisyydestä lähtien ja nykyisyyden tarpeisiin. Yhtä keskeistä kuin se, mitä muistetaan on se, mitä unohtetaan tai jätetään kertomatta. Andreas Huyssen kirjoittaa länsimaisten ihmisten muistiin, muistamiseen ja historiaan liittyvästä kulttuurisesta pakkomielleestä, jopa ahdistuksesta. Myös trauma liittyy tähän pakkomielleeseen sijoittuen jonnekin muistamisen ja unohtamisen rajavyöhykkeelle, nähdyn ja näkemättömän väliin (Huyssen 2003a, 16). Huyssenin mukaan muistamiseen ja unohtamiseen liittyvän ahdistuksen taustalla ovat toisen maailmansodan keskitysleirit, jotka ovat esimerkki sanojen ja kuvien ulottumattomissa olevasta historiallisesta traumasta. Tapahtunutta ei saa unohtaa, mutta tavat joilla sitä saa muistella tai representoida ovat ristiriitaisia, samaan aikaan määriteltyjä ja määrittelemättömiä. (Huyssen 2003a, 16.)

1990-luvulla Euroopassa ja Yhdysvalloissa syntyi humanistisiin oppialoihin liittyvä monitieteinen oppiala, jota alettiin kutsua traumatutkimukseksi (*trauma studies*).⁴³ Tutkimussuuntaus sai vaikutteita pääasiassa psykoanalyysistä ja keskittyi etenkin juutalaisten joukkotuhon eli holokaustin tutkimukseen kirjallisuuden tutkimuksen viitekehystä. Tämä uusi oppiala tarjosi kehyksen erityisesti suullisen ja kirjallisen todistusaineiston tutkimiseen (Bennett & Kennedy 2003, 3). Kirjallisuuden lisäksi traumatutkimuksessa on tutkittu toisen maailmansodan ja keskitysleirien esittämistä visuaalisessa kulttuurissa, taiteessa ja elokuvassa.⁴⁴

Viime vuosikymmeninä aktivoitunut kulttuurinen kiinnostus muistamiseen voi olla myös merkki uudeltaisesta identiteettipolitiikasta, jolloin on alettu siirtyä kauemmas toisen maailmansodan muistoista ja haluttu kiinnittää huomiota erilaisten vähemmistöjen kulttuuriin muistoihin tai traumaattisiin kokemuksiin. Muistamisen ja unohtamisen tutkiminen on liittynyt muun muassa feminismin tai seksuaalivähemmistöjen, alkuperäiskansojen sekä siirtolaisten muistoihin ja siihen, kenen muistoista tulee osa valtakulttuurien virallista historiaa ja kenen muistoista vaietaan. (Bennett & Kennedy 2003, 4.) Susan Sontag kirjoittaakin, että kyse ei ole kollektiivisesta muistamisesta vaan siitä, mitä yhteiskunnassa *päätetään* muistaa tai *edellytetään* muistettavan. Tähän prosessiin liittyy muun muassa se, mitä ja kenen valokuvia menneisyydestä nostetaan esille. (Sontag 2004, 76–77.)

Trauman käsite on noussut toistuvasti esille myös 11.9.2001 tapahtu-

42. Perhevalokuvista ja yksityisistä ja kollektiivisista muistoista ks. esim. Kuhn 1995; Hirsch 1997; Ulkuniemi 1998; Mäkiranta 2008. Valokuvataiteilijoista esim. Masumi Hayashi, Shimon Attie ja Christian Boltanski ovat käsitelleet toisen maailmansodan muistamista ja unohtamista valokuvissaan.

43. Psykologian ja psykiatrian oppiaineissa traumaa on tietenkin tutkittu jo vuosikymmenien ajan. Tässä tarkastelen kuitenkin traumatutkimusta nimenomaan monitieteisenä, humanistisena ja kulttuurintutkimuksellisenä tutkimussuuntauksena liittyen etenkin taiteeseen ja visuaaliseen kulttuuriin.

44. Ks. esim. Hirsch, Marianne 2012; Hirsch, Joshua 2003.

neiden terrori-iskujen jälkeen, jolloin on analysoitu esimerkiksi median ja uutiskuvien merkitystä ja roolia WTC-iskun sekä sitä seuranneen terrorismin vastaisen sodan välittäjinä ja tarkasteltu millaisia rajoituksia kuvien esittämiseen on liittynyt.⁴⁵ Toisaalta on kritisoitu termien trauma ja post-traumaattinen oireyhtymä arkipäiväistynyttä ja epätäsmällistä käyttöä ja puhuttu koko trauma-käsitteen inflaatiosta. Traumasta on tullut yleiskäsite, jolla viitataan moniin muihin traagisten tapahtumien herättämiin tunteisiin, kuten esimerkiksi suruun, kauhuun, pelkoon tai ahdistukseen (Bennett 2003, 178).

Lähtökohtaisesti trauma-käsitteellä ja traumatutkimuksella on länsimaaiset, toisin sanoen eurooppalaiset ja angloamerikkalaiset juuret, joten tutkimusta ei voi ongelmattomasti soveltaa eri kulttuureihin ja kokemusmaailmoihin. Traumatutkimus pohjautuu vahvasti psykoanalyttiseen tutkimusperinteeseen, joka ei suinkaan ole universaali vaan historiallisesti ja kulttuurisesti länsimainen tapa ymmärtää ihmisen psyykettä ja tunteita. Toisaalta tutkimusperinteen taustalla vaikuttaa toisen maailmansodan ja keskitysleirien trauman käsitteleminen. (Bennett & Kennedy 2003, 4-5.) Se, miten traumoja tulkitaan tai miten ihmisten kokemukset nimetään traumaiksi, on siis vahvasti kulttuurisidonnaista. Esimerkiksi monissa Aasian maissa vaikeita kokemuksia ei välttämättä määritellä ja nimetä traumaattisiksi samalla tavalla kuin länsimaissa. (Soo-Jin Lee, 2003.)⁴⁶

Jill Bennett ja Rosanne Kennedy ovatkin todenneet, että traumatutkimuksen tulisi loitontua USA- ja Eurooppa-keskeisyydestään ja suuntautua niin, että se voi tutkia muistia ja muistamista muuttuvassa globaalissa kontekstissa, monikulttuurisessa ja diasporisessa maailmassa. He ehdottavat, että jälkikolonialistisella tutkimuksella ja traumatutkimuksella olisi paljon annettavaa toisilleen ja että yhdessä ne voisivat liittää kysymykset muistista ja traumasta osaksi globaalia poliittista viitekehystä kohti siirtolaisuuden, poliittisen väkivallan, sodan ja rasmin tutkimusta (Bennett & Kennedy 2003, 5).

Yhteistä viime vuosina syntyneille monitieteisille ja kulttuurintutkimuksesta ponnistaville traumaa käsitteleville tutkimuksille on kuitenkin ajatus siitä, että muisti, muistaminen ja trauma eivät ole ainoastaan yksityisiä vaan myös jaettuja ja poliittisia kokemuksia. Nämä paikallisen ja globaalin risteyksessä ilmenevät traumaattiset tapahtumat liittyvät esimerkiksi poliittiseen väkivaltaan, siirtolaisuuteen ja rasismiin. Samalla psykoanalyttisen viitekehyksen rinnalle on nostettu kulttuuristen merkitysten tutkimus ja tulkinta.

45. Ks. esim. Mitchell 2011; Hirsch, Marianne 2003; Bennett 2012.

46. Kiinnostavaa kritiikkiä trauman ja posttraumaattisen oireyhtymän populaarisuudesta sekä diagnoosien länsimaalaisuudesta ks. esim. Jarzombek 2006; Watters 2010. Artikkelissaan "Aged Bodies as Sites of Remembrance: Colonial Memories in Diaspora" (2003) Sandra Soo-Jin Lee kirjoittaa kuinka korealaisten suhde traumaan on hyvin erilainen kuin länsimaalaisilla. Koreassa kärsimyksen ajatellaan olevan erottamaton osa elämää, eikä traumaattisia tai vaikeita kokemuksia varsinaisesti eroteta muista kokemuksista. Lee osoittaa, kuinka se mitä pidetään traumaattisena kokemuksena on kulttuurisidonnaista.

Visuaalisen kulttuurin tutkijat ja taideteoreetikot ovat jo pitkään tutki-
neet traumaattisten tapahtumien visuaalisia representaatioita taiteessa, kaval-
lisessa kulttuurissa, mediassa ja elokuvassa.⁴⁷ Omassa tutkimuksessani olen
kiinnostunut siitä, miten kärsimystä ja traumaattisia tapahtumia voidaan
esittää valokuvissa ja kuvataiteessa ja miten taideteokset välittävät affektiiv-
isia ja kehollisia kokemuksia. Siten keskiöön nousee myös kehon, ruumiillis-
suuden ja kielen suhde. Nämä kysymykset liittyvät myös määrittelyihin siitä,
mitä kuvissa saa esittää ja mitä ei, sekä kysymyksiin siitä, kenen kärsimystä
voidaan esittää kuvin ja kenen ei. Trauman käsite on siis tutkimuksessani hyö-
dyllinen suhteessa kysymyksiin kärsimyksen kuvallisesta esittämisestä.

Rajoja ylittävät kehot. Traumaattiset kokemukset teoksissa *Kohtaamiskulmia* ja *Kahdeksan huonetta*.

Omat teoksemme *Kohtaamiskulmia* ja *Kahdeksan huonetta* sivuavat trau-
maattisia kokemuksia, vaikka ne eivät suoranaisesti käsittelekään traumaa
eikä trauma ole varsinaisesti teosten aihe. Pakolaisuus ja ihmiskauppa voivat
kuitenkin olla lähtökohtaisesti traumaattisia: ne liittyvät usein poliittiseen
väkivaltaan ja sotaan sekä perheenjäsenten, kodin ja kotimaan menetykseen.
Rajojen ylitykset tapahtuvat usein ihmissalakuljettajien mukana, ja ne saat-
tavat olla hengenvaarallisia. Uuteen maahan saapuessa pakolaisten epävar-
muus tulevaisuudesta ja oleskeluluvan saamisesta voi jatkua vuosikausia, ja
sen lisäksi sopeutuminen uuteen kulttuuriin ja kieleen sekä mahdollisen ra-
sismin kohtaaminen saattaa aiheuttaa kärsimystä.

Trauman käsite tuli esille jo *Kohtaamiskulmia*-teoksen suunnitteluvai-
heessa, kun otimme yhteyttä pakolaisten kanssa työskenteleviin järjestöihin.
Monikulttuurikeskus Moninetin sekä Rovaniemen ja Oulun vastaanottokes-
kusten työntekijät etsivät meille sopivia haastateltavia. Yksi valintakriteeri oli
nimenomaan se, että haastateltavien tulisi olla henkisesti tarpeeksi vahvoja
haastatteluun, jotta tilanne ei aktivoisi pakolaisten mahdollisia traumoja eikä
huonontaisi heidän kuntoaan. Tämän takia olikin tärkeää tehdä yhteistyötä
ammattilaisten kanssa, jotka tunsivat haastateltavamme ja heidän taustansa
etukäteen. Jo tässä vaiheessa esille siis nousivat kysymykset vastuustamme tai-
teilijoina tehdessämme teosta vaikeasta aiheesta ja mahdollisesti traumaatti-
sista kokemuksista.

47. Sodasta, konflikteista, katastrofeista ja toisten ihmisten kärsimyksen kuvaa-
misesta valokuvin ks. esim. Sontag 2004;
Berger 2003; Azoulay 2008; Cohen 2001,
168-185; Rheinhardt 2007; Bal 2007.

Kahdeksan huonetta -teos perustuu puolestaan kokonaan taustatutkimukselle. Emme haastatelleet prostituoituja itse, vaan perehdyimme jo olemassa oleviin haastatteluihin, tutkimuksiin ja dokumenttielokuviin. Näiden pohjalta käsikirjoitimme teoksen, jossa käytimme näyttelijöitä. Teos poikkeaa siis lähtökohdiltaan aikaisemmista töistämme *Rajamailla* ja *Kohtaamiskulmia*, joissa molemmissa haastattelimme ihmisiä ja käytimme alkuperäisiä editoituja haastatteluja osana teosta. Myös uudempi teoksemme *Some we kept, some we threw back* (2010), joka käsittelee suomalaisten siirtolaisten kokemuksiin Yhdysvalloissa, perustuu taustatutkimuksen pohjalta dramatisoituun käsikirjoitukseen.

Kuten *Kohtaamiskulmia* myös *Kahdeksan huonetta* liittyy ihmisten traumaattisiin kokemuksiin. Teos käsittelee naiskauppaa, prostituutiota, rajojen ylityksiä ja taloudellista epätasa-arvoa globaalissa maailmassa. *Kahdeksan huonetta* liittyy erityisesti ruumiillisuuteen, kehoon ja seksuaalisuuteen sekä vapauden ja oman itsemääräämisoikeuden menettämiseen. Traumaattiset ja toistuvat ruumiilliset kokemukset ovat teoksen prostituoituina työskenteleville naisille äärimmäisen yksityisiä mutta samalla julkisia, ja heidän kehonsa nivoutuvat monimutkaisin kytköksiin globalisaatioon, kansallisvaltioihin ja niiden rajoihin sekä talouteen, lainsäädäntöön ja sukupuolieroon.

Molemmat teokset käsittelevät ihmisiä, jotka ovat eri syistä siirtyneet maantieteellisten, kulttuuristen ja kielirajojen yli. Heidän muistonsa ja kokemuksensa ovat samanaikaisesti henkilökohtaisia ja jaettuja, paikallisia ja globaaleja, ja ne linkittyvät kansallisvaltioiden rajoja ylittäviin ylikansallisiin poliittisiin tapahtumiin. Heidän kehonsa ovat alttiita väkivallalle ja hyväksikäytölle. Myös erilaisten menneisyyksien, muistojen, kulttuurien ja kielten sovitteleminen arjessa, eri kulttuurien väleissä, voi jo itsessään olla traumaattista (vrt. Bennett & Kennedy 2003, 6–7, Phillips 2003, 38).⁴⁸

Kärsimyksen esittämisen estetiikkaa

Kirjassaan *Regarding the Pain of Others* (2004) Susan Sontag pohtii, miten valokuvat välittävät meille ihmisten kokemuksia sodasta ja kärsimyksestä. Sontagin mukaan jatkuva kuvatulva ihmisten kärsimyksistä etenkin kaukaisissa maissa on tehnyt meistä kaikista tahtomattammekin tirkistelijöitä. Päivittäin ohitsemme virtaavilla kuvilla saattaa olla passivoiva vaikutus, jolloin ne saavat

48. Toisaalta on tärkeää myös muistaa, että esimerkiksi pakolaisuus tai siirtolaisuus eivät ole ainoastaan traumaattisia kokemuksia vaan niihin liittyy myös paljon toivoa ja ne voivat olla uusien alkujen tiloja (Brah 2007, 85).

meidät vain toteamaan, että mitään ei ole tehtävissä: kärsimys näyttää liian valtavalta ja abstraktilta ja tuntuu olevan poliittisen muutoksen ja toiminnan ulottumattomissa (Sontag 2004, 70–71). Mediatutkija Susan D. Moeller nimittää ilmiön myötätuntouupumukseksi ja väittää sen olevan seuraus kansainvälisen uutisoinnin epäonnistumisesta (Moeller 1999, 2, 33–54). Sosiologi Stanley Cohen on puolestaan tutkinut tapoja, joilla ihmiset ja yhteiskunnat torjuvat tietoisuudestaan julmuudet ja toisten ihmisten kärsimyksen. Hänen mukaansa termi *myötätuntouupumus* on liian epämääräinen kuvaus ja selitys monimutkaiselle kysymykselle siitä, miten ihmiset reagoivat tietoon tai kuviin kärsimyksestä. Parempi termi hänen mielestään olisi mediauupumus, sillä poliittinen ongelma ei ole ihmisten tapa reagoida vaan median tapa uutisoida. Myötätunto tai myötätuntouupumus eivät myöskään ole staattisia, kiinteitä tai konkreettisia ruumiillisia ja henkisiä olotiloja jollaisiksi ne usein mielletään, vaan myötätunnon asteet nousevat ja laskevat, huomion kiinnittyminen vaihtelee ja normaalin ja hyväksyttävän rajat ovat muuttuvia ja häilyviä. Huolestunein hän on kuitenkin siitä, että myötätuntouupumuksen käsite piilottaa taakseen ajatuksen kaaoksesta ja hallitsemattomuudesta ja siitä, että katastrofit ja kärsimys ovat ymmärryksen ja ratkaisujen tavoittamattomissa. (Cohen 1995, 191–193.)⁴⁹

Kärsimyksen kuvaaminen taiteessa, etenkin valokuvissa, herättää ristiriitaisia tunteita niin taiteilijoissa, tutkijoissa kuin yleisössäkin. Sotia, nälänhätää ja kuolemaa esittäviä kuvia kritisoidaan usein kärsimyksen *estetisoinnista*.⁵⁰ Tämän väitteen mukaan katsoja saa kuvan katselemisesta visuaalista mielihyvää tai passivoituu ja tuntee voimattomuutta kuvan edessä (Bal 2007, 103, 108; Sontag 2004, 68; Reinhardt 2007, 21; Solomon-Godeau 2005, 39). Kuvan esteettiset ominaisuudet vievät katsojan huomion väärään suuntaan ja vähättelevät kärsimystä tai kaunistelevat väkivaltaa muuntaen sen pelkäksi visuaaliseksi elämykseksi (Bal 2007, 103; Reinhardt 2007, 22). Nämä pelot kärsimyksen estetisoinnista tulevat toistuvasti esiin kirjoituksissa, jotka käsittelevät poliittista taidetta (Bal 2007, 108).

Näissä väitteissä ei kuitenkaan yleensä eritellä sitä, kohdistuuko niiden esittämä kritiikki ainoastaan *tietynlaisiin* valokuviin vai liittykö se valokuvaukseen *väliseenä* ja *käytäntönä*. Poliitikantutkija Mark Reinhardt on purkanut perusteellisesti tätä ”kuva-ahdistusta”, jolla hän tarkoittaa valokuvan ja kärsimyksen esittämisen suhdetta. Hänen mukaansa usein esitetty väite kär-

49. Toisaalta Cohen huomauttaa, että yhtä tärkeää kuin pohtia ja perustella miksi ihmiset torjuvat tietoisuudestaan tiedon toisten ihmisten kärsimyksestä, on tutkia miksi, miten ja milloin ihmiset kiinnittävät huomiota, liikutuvat ja toimivat. (Cohen 2005, 249.)

50. Esimerkiksi Sebastiao Salgadon valokuvia on toistuvasti kritisoitu kärsimyksen estetisoinnista, ks. esim. Sontag 2004, 69–71; Kimmelman 2001; Cohen 2001, 299.

simyksen estetisoinnista on epätäsmällinen ja liian yksinkertaistava teoreettinen työkalu sen pohtimiseen, mikä katsojia oikeastaan eniten häiritsee kärsimystä kuvaavissa valokuvissa (Reinhardt 2007, 21).⁵¹ Reinhardt kysyy onko tosiaankin niin, että valokuvan muodolliset ja esteettiset ominaisuudet miltei automaattisesti estävät niiden esittämän sosiaalisen todellisuuden kriittisen tarkastelun ja jatkaa: onko kuva-ahdistuksen ytimessä se, että valokuva antaa kärsimykselle visuaalisen muodon, vai herättääkö valokuvan olemus itsessään ahdistusta? Liittykö tämä epäluulo lopultakin representaatioon itseensä? (Reinhardt 2007, 21, 23.)

Väite kärsimyksen estetisoinnista kompastuu siihen, että yhtäältä estetisoinnilla tarkoitetaan kuvan tarjoamaa visuaalista mielihyvää kun taas toisaalta sillä tarkoitetaan ylipäätään mitä tahansa kuvan muodollista ja visuaalista ominaisuutta (Reinhardt 2007, 23). Mutta kuten Mieke Bal toteaa, sellaista valokuvaa, joka ei olisi jollain tavoin tyylitelty tai jolla ei olisi lainkaan muodollisia tai esteettisiä ominaisuuksia, ei ole edes olemassa. Kuva on aina jollain tavoin esteettinen, mutta se ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että väkivalta tai kärsimys on tyylitelty *pois* kuvasta (Bal 2010, 62; Bal 2007, 104). Estetisointi tai tyylittely voi kaunistella kauhua, mutta se voi myös tuoda kärsimyksen esille uudella, sen poliittiselle sisällölle oikeudenmukaisella tavalla. Kuvat voivat myös palvella montaa eri tarkoitusta, joista yksi on representaatioiden kyseenalaistaminen niiden luonnollistamisen sijaan. (Bal 2007, 104, 108.)

Väitteissä siitä, kuinka valokuvat estetisoivat kärsimystä ja passivoivat katsojaa, unohdetaan usein katsojien ja katsomiskokemuksien moninaisuus. Usein esitetty toteamus visuaalisuuden ylivallassa ja kulttuurin kuvallistumisesta (Mirzoeff 2009, 1–2; Sontag 2004, 93–94; Guerin & Hallas 2007, 1; Seppä 2007, 15) länsimaisissa nyky-yhteiskunnissa on kiistämättä totta,⁵² mutta siinä ei oteta huomioon ihmisten kykyä lukea kuvia myös kriittisesti tai vastakarvaan (ks. esim. Rossi 2004). Kuvien kyllästämästä kulttuurista huolimatta, tai ehkä juuri siitä johtuen, ihmiset ovat skeptisiä kuvien suhteen eivätkä suinkaan kritiikittömästi usko näkemäänsä. Kuvat voivat olla manipuloituja, ne ovat representaatioita tietyistä rajatusta näkökulmasta, eivätkä ne paljasta totuutta tapahtumista. (Guerin & Hallas 2007, 1.) Se, miten ihmiset reagoivat kärsimystä esittäviin kuviin, ei myöskään ole yksiselitteistä. Kuvat vaikuttavat meihin eri tavoin, riippuen yksilöllisestä luonteenlaadustamme ja

51. Tässä voin ottaa esille vain muutaman teeman Reinhardtin perusteellisesta ja monimuotoisesta analyysistä, jossa hän mm. käsittelee amerikkalaisten sotilaiden ottamia kuvia irakilaisista vangeista Abu Ghraibin vankilassa. Yhdysvaltalaiset sanomalehdet julkaisivat valokuvat ensimmäisen kerran vuoden 2004 alussa.

52. Toisaalta tätä väitettä visuaalisen ylivallassa on myös on alettu kyseenalaistaa ja tutkijat ovat huomauttaneet, että ihmiset kokevat maailman myös muiden aistien välityksellä. Palaan näihin kysymyksiin moniaistisesta kokemuksesta myöhemmin tässä luvussa. Kuvan ylivaltaa haastavat nykyään myös monet sosiaalisen median tekstiin perustuvat kommunikatiomuodot, kuten esimerkiksi Twitter.

arvoistamme mutta myös yhteiskunnallisesta ja poliittisesta sijainnistamme. Kuvien merkitys ja vaikutukset ovat sekä hyvin henkilökohtaisia että jaettuja, samanaikaisesti intiimejä ja julkisia (Reinhardt 2007, 14).⁵³

Sontag kehottaa meitä miettimään, mitä merkitsee, että katsomme päivittäin kuvia toisten ihmisen kärsimyksestä: voimmeko lopultakaan edes säistää, mistä kuvissa on kyse, mitä niissä tapahtuu? (Sontag 2004, 85.) Sen lisäksi voisimme kysyä itseltämme, mitä *meissä* tapahtuu kun katsomme kuvia: omat reaktiomme väkivaltaisiin ja kärsimystä esittäviin kuviin voivat olla yllyttäviä, ne saattavat olla järjen ulottumattomissa ja omatuntonne vastaisia. Mediatutkija Susanna Paasonen onkin todennut, että katsojan ruumiilliset reaktiot ja aistimukset eivät aina ole mielen hallittavissa tai valittavissa, vaikka usein niin toivoisimmekin (Paasonen 2006, 88).

Kuvat voivat kaunistella, turruttaa tai antaa mielihyvää katsojalle ja toisaalta ne voivat myös ahdistaa ja saada voimaan pahoin. Ja totta on myös se, että päivittäin ohitsemme kiitävä kuvavirta on suunnaton. Mutta niin representaatioita kuin niiden katsojiakin on monenlaisia. Monet kuvataiteilijat tunnistavat kärsimyksen kuvalliseen esittämiseen liittyvät ongelmat ja etsivät uusia, kriittisiä tapoja esittää tapahtumia kuvien avulla tai ilman niitä. Usein tällaiset teokset, mukaan lukien omat liikkuvan kuvan installaatiomme, pyrkivät tekemään kriittisen ja epäluuloisen asennoitumisensa kuvia kohtaan näkyväksi esimerkiksi käyttämällä niiden rinnalla verbaalista kieltä ja tekstiä, ääntä ja tilaa.

Kielen kesyttämät kuvat

Valokuvien avulla on kerätty yhteen valtavasti todistusaineistoa katastrofeista, sodista ja nälänhädistä. Nämä kuvat voivat shokeerata ja järkyttää, mutta ne eivät välttämättä kuitenkaan tuota kriittistä ymmärrystä maailmasta (Sontag 2004, 80; Reinhardt 2007, 24). Sontag toteaa painokkaasti, että valokuvat eivät auta meitä ymmärtämään, ne ainoastaan kuvittavat koskematta “mielipiteisiin, ennakkoluuloihin, fantasioihin ja väriin tietoihin” (Sontag 2004, 75). Kertomukset ovat Sontagille vaikuttavampia kuin kuvat: narratiivit, etenkin ajallisuutensa ja kestopensa takia, velvoittavat katsojan katsomaan kauemmin. Esimerkiksi elokuvan kesto saa katsojan pysähtymään, katsomaan ja tuntemaan (Sontag 2004, 110). Myös Kaisa Hiltunen on todennut, että

53. Valokuvataiteilija Harri Pälviranta on tutkinut vastaanottotutkimuksen menetelmällä sitä, miten katsojat merkityksellistävät väkivaltaa käsitteleviä dokumentaarisia valokuvia näyttelykontekstissa (Pälviranta 2012).

“[e]lokuvan ajallisuus rakentaa eettistä katsojuutta.” (Hiltunen 2006, 43.)

Kuvan merkitykset eivät koskaan synny irrallaan kontekstista, jossa se esitetään. Mutta usein tutkijat tuntuvat miltei vaativan, että traumaa tai kärsimystä esittävät kuvat tarvitsevat jonkinlaisen sanallistamisen tai kuvatekstin, verbaalisen selityksen rinnalleen. Reinhardt huomauttaa, että myös kuvakriitikko Allan Sekula ja kuvista paljon kirjoittanut filosofi Walter Benjamin kääntyivät kielen ja tekstin puoleen pohtiessaan valokuvien rajallisuutta ja harhaanjohtavuutta maailman ja etenkin kärsimyksen esittämisessä. Heidän mukaansa pelkkä valokuva ei voi olla kriittinen esittämiään olosuhteita kohtaan, eikä kuva yksinään voi haastaa tai kyseenalaistaa yhteiskunnallisia ongelmia tai sosiaalisia suhteita. Siksi kuva tarvitsee avukseen tekstin, jonka avulla katsoja voi saavuttaa syvemmän tulkinnan tason ja jotta kuvan kriittinen luenta tulee ylipäättään mahdolliseksi (Reinhardt 2007, 24).⁵⁴

Onko siis todellakin niin, että kuvat joita sanat eivät ole valvomassa eivät pysty välittämään meille ihmisten kokemuksia merkityksellisellä tavalla sortumatta tirkistelyyn tai speaktaakkelimaiseen kärsimyksen estetisointiin, Reinhardt kysyy. Voiko siten vain kuvan ja katsojan väliin asetettu kieli auditiivisen kerronnan tai tekstin muodossa antaa katsojille ymmärryksen työkaluja? Vai onko kuva-ahdistuksen taustalla se, että sinnikkäistä pyrkimyksistämme huolimatta “valokuvat väistävät kaikkia yrityksiämme sitoa ne merkitykseen kielen kautta”. (Reinhardt 2007, 25.) Reinhardt tulkitsee, että pohjimmiltaan kyse saattaa olla näköaistin ja ymmärtämisen välisestä jännitteestä (Reinhardt 2007, 24). Yksi tulkinta on myös se, että sanat ja kieli ovat ajattelun ja kognitiivisen ymmärryksen välineitä, kun taas näköaistilla on erilainen suhde affektiiviseen kokemukseen, erityisesti kokemukseen, jota sanat eivät riitä kuvailemaan. (Bennett 2005, 35.) Marja Sakarin mukaan visuaalisen ja verbaalisen vuorovaikutus taideteoksissa voi myös horjuttaa pelkistettyä jakoa järjen ja aistien välillä, ja teosten tavoitteena voi olla ristiriita tekstin ja kuvan välillä: “Näkemisen ja ymmärtämisen välille syntyy jännite, joka samalla herättää katsojassa ristiriitaisen vaikutelman. [– –] Kuinka ymmärrämme sanoja, kuinka ymmärrämme kuvaa ja millaisiksi kokonaisuuksiksi havaintomme muodostuu, kun siihen samanaikaisesti vaikuttavat sekä rationaalinen, järjen kautta käsitteellisesti lukkoonlyöty, normitettu lukutapa että pääasiassa aistihavainnon varassa toimiva kokemus?” (Sakari 2000, 17.)

Kuvan ja tekstin suhteesta on kirjoitettu paljon.⁵⁵ Representaatiotut-

54. Reinhardt viittaa Allan Sekulan esseeseen *The Traffic in Photographs* (Sekula 1981) ja Walter Benjaminin tekstiin *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* (Benjamin [1936] 1989).

55. Ks. esim. Barthes (1977) ja Mitchell (1994).

kimus tulkitsee kuvan ja verbaalisen kielen toisiinsa kietoutuneiksi merkeiksi, jolloin kuvatkin ovat kieltä ja toisaalta esimerkiksi tekstejä voidaan analysoida visuaalisina esityksinä (Mäkiranen 2008, 30; Mitchell 1994, 95; Sakari 2000, 26). Representaatiot eivät myöskään ole koskaan täysin irrallisia toisista medioista, vaan niiden merkitys muotoutuu esimerkiksi suhteessa teksteihin tai toisiin kuviin (Mitchell 1994, 5, 282).

Usein taiteilijat käyttävät verbaalista kieltä kuvien rinnalla joko tekstinä tai auditiivisen kerronnan muodossa, mutta se ei suinkaan yksiselitteisesti tarkoita, että kieli selittäisi kuvaa tai kuva vastaavasti kuvittaisi tekstiä. Kuvat ja sanat voivat olla teoskokonaisuudessa samanarvoisia, tai toisaalta kuvan ja tekstin suhde voi olla teoksissa tarkoituksellisesti epäsuora, moniulotteinen tai ristiriitainen (Sakari 2000, 17). Jotkut taiteilijat taas ovat ratkaisseet tai tehneet näkyväksi representaation problematiikan jättämällä kuvan kokonaan pois. Tarkastelen näitä erilaisia taiteellisia strategioita tarkemmin suhteessa sekä omiin liikkuvan kuvan installaatioihimme että muiden taiteilijoiden teoksiin myöhemmin tässä luvussa.

Kuvakielto ja representaation kritiikki

Traumaa käsittelevät tutkijat toteavat usein, että traumaattinen tapahtuma jollain tavoin miltei pakenee käsityskykyä ja kuvallista ja sanallista ilmaisua (Bennett 2005, 3, 23; Guerin ja Hallas 2007, 3; Saltzman ja Rosenberg 2006, x). Tunnetuin ja usein viitattu esimerkki tässä yhteydessä on filosofi Theodor Adornon lausahdus siitä kuinka taidetta Auschwitzin jälkeen ei voi olla olemassa (Bal 2010, 60).⁵⁶ Myös Roland Barthes on kirjoittanut traumasta, joka tukahduttaa kielen ja on verbaalisuuden rajoilla, merkityksen ulottumattomissa (Barthes 1985, 19). Näissä tulkinnoissa traumaattinen kokemus jää sekä visuaalisen että kielellisen representaation ulottumattomiin.

1900-luvun ja 2000-luvun alun traagiset historialliset tapahtumat – kuten erityisesti juutalaisten joukkotuho keskitysleireillä mutta myös esimerkiksi Persianlahden sota, amerikkalaisten sotilaiden kuvaamat kidutetut irakilaisvangit Abu Ghraibin vankilassa tai syyskuun 11. päivän terroristiiskut – ovat toistuvasti nostaneet esiin representaatiokriittisiä puheenvuoroja (Guerin & Hallas 2007, 2, 5; Bennett 2005, 18). Näissä puheenvuoroissa toistuu ajatus siitä, että kuvat ovat lähtökohtaisesti riittämättömiä

56. Mieke Bal huomauttaa, että paljon lainattu Adornon lausahdus "To write poetry after Auschwitz is barbaric" on usein irrotettu kontekstistaan: "In protest against the frequent isolation of this sentence, I quote the preceding and the following one as well, so as to foreground the fact that Adorno's addressee is the cultural critic, whether an academic or not: 'Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today.' (Bal 2010, 60, 64.)

esittämään traumaattisia tapahtumia tai välittämään totuudellisesti uhrien traumaattisia kokemuksia. Frances Guerin ja Roger Hallas kirjoittavat, että läntisen filosofian ja taiteen historia on kuvakiellon läpäisemä ja että tämä kuviin kohdistuva epäluulo on syntynyt koska *kuvalta odotetaan liikaa* (Guerin ja Hallas 2007, 8).⁵⁷

Visuaalisen kulttuurin tutkija Hanna Johansson puolestaan toteaa, että “[k]uva on ollut 1900-luvulla sekä pakkomielleen että kiellon kohde. Samalla kun kulttuurimme lähihistoria on yleisesti mielletty kuvallistumisen kaudeksi, on purettu renessanssin aikana luotu käsitys, jonka mukaan kuva on ikkuna todellisuuteen.” Johansson jatkaa viitaten taidehistorioitsija Dario Gambonin havaintoon siitä, että “kuvakiellon historia seuraa taiteen historiaa kuin varjo todistaen sen substanssista ja painoarvosta. [– –] [K]uvakielto ja kuvamania eivät ole toisistaan irrotettavia vaan pikemminkin erottamattomia”. (Johansson 2007, 80, 85.)

Traumaattisen tapahtuman rajaaminen representaation ulkopuolelle, ei-sa-nottavissa-olevaksi tai ei-käsitettävissä-olevaksi, voi kuitenkin olla myös tapahtuman mystifointia, jolloin vaarana on, että asia suljetaan “*kokonaan pois ajattelun piiristä*” (Karppi 2008, 44, kursivointi M.R.). Mediatutkija Tero Karppi kritisoi ikonoklastista väitettä, jonka mukaan traumaattisia tapahtumia ei voi laisinkaan esittää taiteessa. Karppi on tarkastellut erityisesti Alain Resnaisin elokuvaa *Yö ja usva* (1955) ja pohtinut, miten se käsittelee toisen maailmansodan aikaista juutalaisten joukkotuhoa. Erityisen haastavaksi aiheen käsittelemisen tekee se, että itse joukkotuhon tapahtumasta eli teloituksesta ei juurikaan ole olemassa dokumentaarista kuva-aineistoa (Karppi 2008, 44; Guerin ja Hallas 2007, 2–3, 6–8; Hirsch, J. 2003, 1–2). Kuvat keskitysleireiltä ovat harhaanjohtavia, koska ne on otettu sen jälkeen kun leirit vapautettiin. Kuvat kaikessa järkyttävyydessään esittävät leirit sen jälkeen, kun saksalaiset olivat lähteneet, mutta eivät kuvaa elämää ja kauhuja leirien aikana (Sontag 2004, 75; Guerin ja Hallas 2007, 3).⁵⁸ Tämä kuvien puuttuminen tarkoittaa siis sitä, että *Yö ja usva* rakentuu “autenttisen kuvattomuuden ympärille”. (Karppi 2008, 44.)

Traumaattisten tapahtumien lähtökohtaisen kuvittamattomuuden ei kuitenkaan tarvitse olla esteenä elokuvalle, vaan esittävyden problematiikka ja kuvattomuus voivat pikemminkin luoda mahdollisuuksia uuteen ajattelun ja uusiin kuviin (Karppi 2008, 44; ks. myös Guerin & Hallas 2007, 4).

57. Guerinin ja Hallasin mukaan länsimainen taide pohjautuu kuvan uskonnolliseen rooliin ikonina ja siten jo lähtökohtaisesti ristiriitaiseen ja mahdottomaan pyrkimykseen visuaalisen ilmaisen ulottumattomissa olevan näkymättömän jumalan näkyväksi ja läsnäolevaksi tekemiseen. Tällä on heidän mukaansa merkittäviä seurauksia siihen, miten traumaattisia historiallisia tapahtumia voidaan esittää (Guerin ja Hallas 2007, 8).

58. Susan Sontag viittaa Hannah Arendtin huomioon siitä, että karmeat kuvat leireistä ruumiskasoiheen sen jälkeen kun saksalaiset olivat lähteneet eivät antaneet totuudenmukaista kuvaa elämästä leireillä leirien aikana, jolloin uhrit tuhoitiin järjestelmällisesti ja krematoitiin välittömästi (Sontag 2004, 75).

Elokuva ei ole pelkkä tallenne, joka pyrkii kuvittamaan, jäljentämään tai toisintamaan tapahtunutta, vaan kuvien ja äänen muodostama elokuvallinen montaasi voi luoda uusia käsitteitä, joiden avulla katsoja ymmärtää ja jäsentää maailmaa eri näkökulmista. Pahuuden ja kärsimyksen mittakaavat maailmassa ovat ymmärryksemme ulottumattomissa, mutta juuri siksi on tärkeää, että niitä käsitellään ja artikuloidaan myös taiteen keinoin (vrt. von Bonsdorff 2005, 35). Elokuva ja muut taidemuodot voivat olla ajattelun välineitä, jotka voivat ottaa haltuun ja jäsentää sanomattoman, käsittämättömän ja kuvitamattoman ja siirtää ne vähitellen ymmärryksen rajoille ja piiriin (Karppi 2008, 41, 53). Ne toimivat jossain vielä ajattelemattoman reunalla, luoden hiljalleen kieltä, jonka avulla ajatella (Marks 2000, 29).

Traumaattisen tapahtuman ei siis väistämättä tarvitse olla kokonaan visuaalisen esityksen tai kuvallisen ja sanallisen ymmärryksen ulottumattomissa. Ehkäpä onkin hedelmällisempää tarkastella sitä, miten taideteokset voivat käsitellä ihmisten kokemuksia moniaistisesti ja kokonaisvaltaisesti yhdistäen kuvaa muihin välineisiin ja medioihin. Visuaalisuuden ja kielen valtaa onkin viime vuosikymmenien aikana alettu kyseenalaistaa yhä enemmän sekä filosofissa, kulttuurintutkimuksessa että kulttuurihistoriassa (Herkman 2006, 10; Johansson 2007, 81; Johnson & Salmi 2012, 82–106; Salmi 2001, 339–357). Maailmassa oleminen on moniaistista ja ruumiillista: näköaistin ja kielen lisäksi koemme ympäristömme haju- ja tuntoaistin, kuullun, kosketuksen, liikkeen, tilan ja synesteettisen välityksellä (Johansson 2007, 79; Herkman 2006, 10; Johnson & Salmi 2012, 82–87). Representaation problematiikkaa voi käsitellä kuvataiteessa ottamalla kuvan rinnalle tai tilalle nämä muutkin aistit. Tämä moniaistinen kokonaisvaltainen lähestymistapa saattaa olla hedelmällinen etenkin traumaattisten aiheiden käsittelyssä. Moniaistinen taidekokemus ei sulje pois käsitteellistä ajattelua ja kieltä, vaan aistisuus, ruumiillisuus, käsitteellisyys ja kielellisyys kulkevat teoksissa rinnakkain.

Kokemuksen politiikkaa affektien äärellä

Jos kulttuurin-, taiteen- ja historian tutkimuksessa on alettu korostaa näköaistin lisäksi muitakin aisteja, niin toinen merkittävä suuntaus viime vuosikymmenen aikana etenkin mediatutkimuksessa, taiteen tutkimuksessa ja kulttuurintutkimuksessa on tunteiden, affektien ja affektiivisuuden nouse-

minen tutkimuksen keskiöön (Koivunen 2001, 6–7; Koivunen 2007, 183, 186; Kivinen 2013, 32–33).⁵⁹

Kulttuurin- ja sukupuolentutkimuksessa puhutaan jopa affektiivisesta käänteestä, jolla tarkoitetaan tunteiden, esimerkiksi häpeän, myötätunnon, halun ja surun tai melankolian rakentumisen tutkimista. Median kiinnostus yksityiseen ja intiimiin, speaktaakkelimaiset mediakertomukset ihmisten traumaattisista kokemuksista ja suuren mediahuomion saaneet emotionaaliset tapahtumat ovat osaltaan vaikuttaneet tutkijoiden kiinnostuksen suuntautumiseen affekteihin. Tämän käänteen ytimessä on myös median, kuvien ja katsojuuden tarkastelu moniaistisina, tuntoisina (haptisina), ruumiillisina ja affektiivisina kokemuksina sekä uusien medioiden ja digitalisoitumisen vaikutus katsojuuteen. (Koivunen 2007, 183, 186; 2001, 7.)

Feministisessä kritiikissä affektien tutkimuksella on pitkä historia, sillä nainen, ruumiillisuus ja tunteet liitetään tyypillisesti käsitteellisesti yhteen. Senkin takia, kuten mediatutkija Anu Koivunen on todennut, “sentimentaalisuus on modernin itseymmärryksessä määrittynyt torjuttavaksi, sukupuolituneeksi ja feminisoituneeksi kulttuuriseksi muodoksi ja toimijuudeksi” (Koivunen 2007, 182). Affekti-käsitteen käyttäminen esimerkiksi emotion tai tunteen sijasta voidaan tulkita myös käsitteelliseksi eronteoksi tästä sukupuolittuneesta historiasta (mt). Toisaalta affektia voidaan käyttää myös sateenvarjokäsitteenä, joka Koivusen sanoin “viittaa tunteita, ruumiillisuutta ja kokemuksellisuutta koskevien kysymyksenasettelujen kokonaisuuteen” (mt, 183).

Australialainen taideteoreetikko Jill Bennett määrittelee affektiivisen taiteen sellaiseksi, joka ei pyri toisintamaan tai representoimaan maailmaa vaan joka rekisteröi ja tuottaa affekteja. Hänen tulkinnassaan affektit eivät ole ajattelusta erillisiä tai sille vastakkaisia, vaan niiden avulla tuotetaan ymmärrystä maailmasta. (Bennett 2005, 36.) Myös Koivunen korostaa, että “ymmärrys ja tunne eivät [– –] näyttäytyä vastakkaisina, vaan tieto ja tulkinta ovat aina affektiivisesti ladattuja”. (Koivunen 2007, 180.) Affektiivisuus taiteessa voikin nimenomaan ilmentyä moniaistisena tunteen, ruumiillisuuden ja kielen yhdistävänä kokemuksellisuutena (ks. esim. Kivinen 2013, 33).

Valokuvat tai elokuvat eivät milloinkaan voi välittää tapahtunutta tai toisen ihmisen kokemusta sellaisenaan ja siksi onkin oleellista, että tapahtuma ja teos ymmärretään käsitteellisellä tasolla toisistaan erillisinä. (Hongisto 2008, 5). Mediatutkija Ilona Hongisto siteeraa elokuvatutkija Elisabeth Cowieta:

59. Kulttuurihistoriassa on tutkittu muun muassa aistien kulttuurihistoriaa (Johnson & Salmi 2012; Salmi 2001) ja melankolian kulttuurihistoriaa (Tuohela 2008, 2010, 2012).

“ [T]eoksen tasolla on mahdollista ajatella, kuvitella ja jäsentää asiat uusilla tavoilla. Sen sijaan, että elokuvateos kommunikoisi jo-tapahtuneen syitä seurauksia, mittasubteita, se saattaakin tarttua tuon tapahtuman kokemukseen, jännitteisiin ja rytmeihin, joista se koostaa voimakkaan ja ainutkertaisen näkemyksen [– –] [T]aiteen ja erityisesti dokumenttielokuvan poliittinen mahdollisuus on siinä, miten se luo kokemuksen politiikasta. Toisin sanoen, poliittinen vääntö ei synny siitä, miten tarkasti ja totuudenmukaisesti tapahtumat tallennetaan ja esitetään, vaan siitä, miten teos tuottaa kokemuksen tapahtumaan liittyvistä jännitteistä [– –] [S]itä ainutkertaista tasoa, jolla uudet ajatukset ja mielikuvat tulevat mahdollisiksi, ei rakenna yksinään elokuvan tekijä vaan poliittinen uuden mahdollisuus tuottuu teoksen ja katsojan kohtaamisessa” (Hongisto 2008, 5.)

Myös Jill Bennett käyttää termiä *kokemuksen politiikka*. Perusteellisessa traumaa ja nykytaidetta käsittelevässä tutkimuksessaan hän haluaa kyseenalaistaa käsityksen, että taiteen tulisi kuvittaa tai selittää traumaattista kokemusta. Päinvastoin, jos taiteilija taideteoksellaan edes pyrkii todenmukaisesti välittämään toisten kokemusta väkivallasta tai musertavasta menetyksestä, on vaarana että taiteilija samalla yrittää omia toisen ihmisen kokemuksen, väittää tietävänsä miltä tuo kokemus tuntui ja jopa olettaa että katsoja voisi jakaa tämän ainutkertaisen menetyksen. (Bennett, 2005, 3; Bal 2007, 94.) Jotta taideteos välttäisi riskit toisen kokemuksen omimisesta, vähättelystä tai sentimentalisoimisesta, sen täytyy irtautua realismista. Bennett ehdottaa tähän viitekehystä, joka irrottaa toisistaan taiteen, kokemuksen ja realistisen estetiikan (Bennett 2005, 6). Teoksen tuottama affektiivinen kokemus ei synny identifiikaatiosta tai sympatiasta vaan suorasta aistisesta kokemuksesta, jonka taideteos voi luoda. Taideteos voi koskettaa meitä, vaikka se ei pyrkisikään välittämään “salaisuutta” toisen ihmisen henkilökohtaisesta kokemuksesta (Bennett 2005, 7, 110–111). Toisen ihmisen kokemusta ei voi esittää suoraviivaisesti ja kokonaisuudessaan, vaan sitä voi lähestyä ainoastaan osittain, puhutun ja nähdyn välityksellä, ja silti jotain jää aina myös ymmärtämättä (Marks 2000, 30). Sukupuolentutkimuksen professori Päivi Naskali kutsuu Jacques Derridaa mukaillen ylijäämää “salaisuudeksi” ja ymmärtämättömyyden hyväksymistä avautumiseksi radikaalille toiseudelle (Naskali 2007, 67; Derrida 2005, 55).⁶⁰

60. Myös Kaisa Hiltunen (2006, 51) ja Pauline von Bonsdorff (2005, 26) ovat kirjoittaneet toisen ihmisen kokemuksen salaisuudesta liittyen Pirjo Honkasalon dokumenttielokuvaan *Melancholian kolme huonetta* (2004). Hiltunen kirjoittaa: “Melancholian katsojalle tarjoama asema tuntuisi sanovan, että toisen kokemukseen ei voi koskaan päästä kokonaan sisälle. [– –] [T]oinen ihminen jää aina osittain salaisuudeksi, tuntemattomaksi. Juuri tämä toiseus tekee toisesta ihmisen sen sijaan että hän olisi vain havainnon objekti ja mahdollistaa eettisen asenteen häntä koskaan.” (Hiltunen 2006, 51.)

Jill Bennett käyttää Gilles Deleuzen termiä *kohdattu merkki* (*signe ren-contre*) (Deleuze 1964, 123) pohtiessaan, miten taide ja sen synnyttämä affektiivinen kokemus voi johtaa käsitteelliseen ja kielelliseen ymmärrykseen ja jopa poliittiseen ajatteluun. *Kohdattu merkki* tarkoittaa merkitystä, joka *koetaan*, vaikka sitä ei välttämättä tunnisteta tai ymmärretä kognitiivisesti: “Affekti tai tunne sysää meidät syvälliseen ajatteluun, koska se tarttuu meihin pakottaen meidät tahtomattammekin osallistumaan. Tärkeämpää kuin itse ajatus on se, mikä johtaa ajatukseen; vaikutelmat, jotka pakottavat meidät katsomaan; kohtaamiset, jotka pakottavat meidät tulkitsemaan; ilmaisut, jotka pakottavat meidät ajattelemaan...” (Bennett 2005, 7; Deleuze 2000, 99–101). *Kohdattu merkki* liikuttaa meitä joka tasolla: emotionaalisesti, psykologisesti ja aistisesti (Bennett 2005, 36). Taideteos voi ikään kuin hyökätä aistejamme, tunteitamme ja kehoamme kohti ja niiden avulla tönäistä meidät tutkimaan asiaa myös intellektuaalisesti ja kielellisesti.

Bennett erottaa analyysissään “tavallisen muistin” ja “aistimuistin”, jolloin sanat ovat tavallisen muistin puolella, kun taas tunnemuisti rekisteröi tapahtuman aistijäljen. (Bennett 2005, 25.) Hän huomauttaa, että “[v]aikka sanat voivatkin toimia myös aistimuistin palveluksessa, näköaistilla on hyvin erilainen suhde affektiiviseen kokemukseen, erityisesti sellaiseen kokemukseen jota ei voi kuvata sanoin”. (Bennett 2005, 35.) Bennett ei kuitenkaan pyri luomaan vastakkainasettelua tai tiukkaa erontekoa affektin, ajattelun ja kielen välille vaan on erityisesti kiinnostunut siitä, miten ne kohtaavat toisensa ja miten affektit voivat johtaa uuteen ajatteluun ja ymmärrykseen. (Bennett 2005, 36.) Visuaalisen taiteen mahdollisuus on siinä, miten se voi rekisteröidä ja antaa muodon affekteille, välittää aistimuistoja ja luoda siten kokemuksen politiikkaa.

Ei niin tyhjissä tiloissa

Ihmisten kokemukset pakolaisuudesta ja naiskaupasta videoteoksissa *Kohtaamiskulmia* ja *Kahdeksan huonetta* ovat hyvin henkilökohtaisia, mutta samalla ne liittyvät erottamattomasti myös globaaleihin kysymyksiin ja poliittisiin valtarakenteisiin. Teoksia työstäessämme olemme olleet epäluuloisia kuvia kohtaan, emmekä ole halunneet estetisoida väkivaltaa ja kärsimystä tai antaa katsojalle mahdollisuutta tirkistelyyn. Olemme pohtineet tarkkaan, mitä näy-

tämme ja mitä emme näytä ja mikä on kuvan ja kerronnan suhde. Kuvan ja äänen lisäksi olemme tietoisesti käyttäneet tilaa, jonka avulla olemme pyrkineet luomaan katsojalle moniaistisen ja affektiivisen kokemuksen. Monikanavaisissa liikkuvan kuvan installaatioissa tilan kokemus on keskeinen ja erilainen verrattuna esimerkiksi perinteiseen elokuvaan. Toisaalta galleriassa tai museossa esillä oleva videoteos saa harvoin osakseen samanlaista teokseen paneutuvaa ja keskittyntä yleisöä kuin teatterissa esitettävä perinteinen elokuva.

Molemmissa installaatioissa olemme pyrkineet rakentamaan tilan, jonka sisään katsojan on astuttava ja jonka läpi hänen on kuljettava. Yleisö ei voi ohimennen vilkaista videota ja kävellä sen ohi, vaan teos ikään kuin pakottaa, tai ainakin rohkaisee, katsojia pysähtymään ja katsomaan. Installaatiot haastavat kohtaamaan teoksen ihmiset ja painostavat katsojaa ottamaan eettisen kannan. Katsoja on fyysisesti osa installaatiotilaa samalla tavalla kuin hän on osa samaa maailmaa ja yhteiskunnallista järjestelmää, jossa myös teoksen ihmiset elävät. Teosten tarkoituksena on siten luoda katsojalle affektiivinen, ruumiillinen ja tilallinen kokemus, jossa myös teosten äänimaailma on keskeisessä osassa. (Rainio 2010, 74.)

Kohtaamiskulmia-installaatioissa kolme liikkuvan kuvan projisointia on aseteltu tilaan niin, että katsoja joutuu kulkemaan installaation läpi, ikään kuin matkustamaan vaiheesta seuraavaan itsekin pakolaisten seurassa. Kukin projisointi on asetettu tilaan kulmittain siten, että reitti kuvastaa kohtaamiskulmia ja heijastuksia. *Kahdeksan huonetta* -teoksen projisointiseinät puolestaan muodostavat kehän, jonka sisälle katsoja astuu. Myös teoksen äänimaailma käyttää hyväkseen installaatiotilan muodostamaa kehää. Ääni ja välissä olevat hiljaisuudet luovat teokseen tilan tuntua ja heijastavat teoksen klaustrofobista, disorientoitunutta ja epämukavaakin tunnelmaa. Katsoja voi kadottaa tilassa suuntavaistonsa ja unohtaa mistä astui teoksen tilaan sisään. Teoksen äänet saattavat odottamattomasti kuulua katsojan takaa tai ympäriltä. Yhdessä kohtauksessa katsoja on puolestaan itse katseen kohteena, tarkkailtavana. Lähikuvat siivoojan käsistä ja lakanoista, joita hän tasoittaa, välittävät katsojalle haptista pinnan ja materian, ihon ja kosketuksen tuntua. (Rainio 2010, 74.)

Äänen ja kuvan suhde videoteoksissa *Kohtaamiskulmia* ja *Kahdeksan huonetta* ei ole yksiselitteinen. Kuva ja kerronta eivät korreloi. Kuva yksinään ei kerro koko tarinaa, ei myöskään ääni ja kerronta ilman kuvaa. Tavallaan

molemmat paljastavat toisen ilmaisumuodon rajallisuuden. Molempien teosten visuaalisuus on hyvin pelkistettyä ja hidasta. Kuvissa ei oikeastaan tapahtu mitään, otokset ovat pitkiä ja staattisia. Teosten visuaalisuutta määrittävät enemmänkin hiljaisuus, hitaus ja poissaolo. Tapahtumattomuus on erityisen keskeistä *Kahdeksan huonetta* -installaation kuvissa. Sitä, mitä huoneessa tapahtuu ei näytetä eikä siitä myöskään suoranaisesti puhuta. Katsoja joutuu kohtaamaan nämä kuvallista esittämistä pakenevat tapahtumat ja mielikuvat omassa päässään (vrt. Marks 2000, 44). Katsojan tirkistelynhalua ei tyydytetä ja installaation keskellä hän on ikään kuin eräänlaisen käänteisen voyeurismin tilassa, kuvien ympäröimänä, välillä jopa itse katseen kohteena. (Rainio 2010, 74-75.)

Teosten kertomukset liikkuvat edestakaisin ajassa ja tilassa: pakolaisten muistot kotimaastaan ja matkastaan rinnastuvat hallinnollisiin tiloihin Suomessa. *Kahdeksan huonetta* -installaation kertojaääni, nuori nainen, kertoo tunteistaan ja kokemuksistaan, ja nämä lyhyet ja pelkistetyt monologit rinnastuvat kuvien tyhjiin hotellihuoneisiin, joita siivooja yhä uudestaan siivoaa. Nämä tilat ovat vallankäytön tiloja, välitiloja, odottamisen tiloja. Näitä tiloja voisi Gilles Deleuzea soveltaen kutsua ”miksi-tahansa-tiloiksi”. Laura U. Marks kirjoittaa, että ”mitkä-tahansa-tilat” ovat postmodernismin katkonaisia ja postkolonialismin rikkireivityjä tiloja, joiden kautta ei-länsimaiset, kolonisoituneet kulttuurit saapuvat länsimaihin ja joissa siirtolaisten ja pakolaisten kulttuuriset muistot sekoittuvat osaksi valtioiden virallisia kansallisia historioita (Marks 2000, 27; Deleuze 2005, xi; Rainio 2010, 74).

Ranskalainen filosofi Marc Auge on kuvaillut ”epäpaikkoja” (*non-lieux*), joita ovat muun muassa lentokentät, moottoritiet, hotelliketjut ja muut sellaiset läpikulkutilat, joissa kukaan ei varsinaisesti asu (Auge 1995, 75–115). Raja-asemien, poliisiasemien ja vastaanottokeskusten huoneet ja käytävät sekä prostituoitujen ja heidän asiakkaidensa käyttämät hotellihuoneet voisi myös tulkita Augen kuvailemiksi ”epäpaikoiksi”. Mutta vaikka nämä huoneet ovatkin välitiloja ja läpikulkutiloja, ne ovat samalla myös emotionaalisen ja taloudellisen vallankäytön sekä määrittelyn, kuulumisen ja ulossulkemisen tiloja. Siksi ne eivät ole ”epäpaikkoja”, eivätkä oikeastaan edes ”mitä-tahansa-tiloja”. Päinvastoin ne ovat hyvin erityisiä institutionaalisen vallankäytön tiloja. Joillekin nämä rajanylitysten tilat tai hotellihuoneet voivat olla nopeita läpikulun paikkoja, mutta toisille nämä huoneet ovat täynnä epävarmuutta ja

jopa väkivaltaa, ja niihin saattaa kulminoitua koko tulevaisuuden ja elämän suunta.

Liikkuvan kuvan installaatioidemme kuvaamat tilat ovat näennäisesti tyhjiä, mutta tarkemmin katsoen ne ovatkin täynnä merkitystä. Teoksen synnyttämä kokemus syntyy jossakin visuaalisen ja verbaalisen, nähdyn ja sanotun välillä, kun katsoja astuu näihin tiloihin ja täyttää sen omalla merkitystuotannollaan, johon vaikuttaa katsojan oma tausta, kokemusmaailma ja kulttuuri. Näkeminen on siten aina osittaista, sillä se sijoittuu tiettyyn katsojaan ja on ruumiiseen paikantunutta, tilanteeseen sidottua ja muuttuvaa. Mitään ei siis nähdä kokonaisuudessaan vaan ainoastaan niistä näkökulmista, jotka kiinnostavat katsojaa (Marks 2000, 41).

Trauma ja toisto: Aina samoissa huoneissa

Kahdeksan huonetta -teoksessa merkityksellistä on myös toisto, joka viittaa prostituution ja siihen liittyvän naiskaupan hiljaisesti hyväksytyyn, näkymättömään ja jokapäiväiseen läsnäoloon yhteiskunnassamme. Naisiin kohdistuva väkivalta jatkuu päivästä toiseen ja on osa jokapäiväisen arjen käytäntöjä yhteiskunnassamme, jos siihen ei oteta kantaa. Ilmiön arkisuus korostuu teoksen kuvissa, joiden esittämät hotellihuoneet voivat monille olla tuttuja ja tavallisia. Siivooja jatkaa näkymätöntä työtään samoissa huoneissa siivoten niitä yhä uudelleen. (Rainio 2010, 75.)

Toisaalta toisto viittaa myös traumaattiseen kokemukseen. Trauman tai voimakkaan tunnekokemuksen kohdannut ihminen on usein lukkiutunut tapahtuman toistoon ja sen kokemiseen uudelleen nykyhetkessä (Bennett 2005, 40, 47).⁶¹ Yleisen määritelmän mukaan trauman erottaa tavallisesta muistikuvasta se, että se on äärimmäinen ruumiillis-psykkinen affekti, joka on jäänyt kognitiivisesti käsittelemättä. Normaalisti kokemuksemme prosessoituvat ja jäsentyvät muistoiksi. Traumaattinen kokemus sen sijaan väistää tätä prosessointia ja pakenee kognitiivista ja kielellistä tulkintaa (Bennett 2005, 23). Tähän perustuu myös väite, että traumaattiset kokemukset ovat kielen ja representaation ulottumattomissa.

Kahdeksan huonetta -teoksen lyhyet ja pelkistetyt monologit alkavat viittauksella kulloiseenkin huoneeseen, esimerkiksi: “Ensimmäinen huone on aina liikkeessä...”, “Toisessa huoneessa hän odottaa...”, “Kolmannessa

61. Psykoanalytikko Kristina Saraneva kuvailee Sigmund Freudin ajatusta toistamispakosta: “Traumapotilas elää traumatahtumia uudelleen ja uudelleen esimerkiksi toistuvien painajaisunien ja äkillisesti mieleen tunkeutuvien takamuisten muodossa” (Saraneva 2008).

huoneessa hän muuttuu...”, “Neljäs huone on aina erilainen...” ja niin edelleen. Huoneet viittaavat metaforisesti kertojan, prostituoituna työskentelevän naisen, sisäiseen ja ulkoiseen matkaan. Kukin monologi kuvastaa yhtä vaihetta prosessissa, jossa naisesta tulee vähitellen joku muu, itselleenkin vieras, toinen. Kertoja puhuu itsestään etäännyttäen kolmannessa persoonassa ja pysyy koko ajan preesensissä ikään kuin lukkiutuneena toistamaan nykyhetkeä.

Sekä *Kahdeksan huonetta* että *Kohtaamiskulmia* -teoksessa traumaattiset kertomukset rinnastuvat kuviin tavallisista hotellihuoneista tai odotustiloista. Kuvat eivät pyrikään esittämään niitä yksittäisiä hetkiä, jolloin traumaattiset kokemukset tapahtuivat. Siivooja siivoaa huoneita yksi toisensa jälkeen eikä urakka koskaan pääty. Hitaat otokset raja-asemien ja poliisiasemien huoneista viipyilevät ruudulla, kun afganistanilainen nainen itkee ja kertoo kadonneesta isästään. Otosten kesto ja kuvien epädramaattisuus viittaavat siihen, miten nämä traagiset kokemukset ovat läsnä nykyhetkessä ja jokapäiväisessä elämässä. Videoteoksen tilallisuus ja ajallisuus voi heijastaa tätä traumaattisen kokemuksen kestoja ja toistoa ehkä paremmin kuin yksittäinen shokeeraava kuva ja tuottaa myös katsojalle affektiivisen kokemuksen jatkuvuudesta ja läsnäolosta (vrt. Bennett 2005, 65, 96). Teoksen kesto voi myös rakentaa eettistä katsojuutta. Hitaiden kuvien ympäröimä katsoja ei ehkä niin helposti ohita teosta ja tapahtumia osana kuvavirtaa. Teoksen ajallisuus ja hitaus voi myös rohkaista katsojaa pysähtymään, katsomaan ja tunnustamaan ihmisten ja heidän kokemustensa olemassaolon (vrt. Sontag 2004, 110; Hiltunen 2006, 43).

Bennett kirjoittaa, että menneisyydessä koettua tunnetta on mahdollista tuntea uudelleen. Tunteminen tapahtuu nykyhetkessä, eikä kukaan voi olla omien tunteidensa ulkopuolinen tarkkailija – ne joko tuntee tai niitä ei tunne. Muisteltuina tunteet etäännyvät ja muuttuvat representaatioiksi: *ajatelluiksi* tunteiksi, jolloin niiden affektiivinen ydin katoaa. Mutta vaikka emme voikaan muistaa vaikkapa surun tai riemun tunnetta sellaisena kuin sen tunsimme, voimme muistaa tapahtuman, jossa tunteet syntyivät. Tämä muisto tuottaa uuden tunteen. (Bennett 2005, 22–23.)⁶²

Bennetin tulkinta on hiukan hankalasti hahmotettava, mutta sen avulla hän pyrkii selvittämään ajatustaan siitä, miten taideteos voi affektien välityksellä luoda nykyhetkessä tapahtuvan somaattisen kokemuksen (Bennett 2005, 23). Toisin sanoen teos ei ole tapahtuneen toisinto tai representaatio, vaan se

62. Bennett lainaa sveitsiläistä psykologia Edouard Claparedea (1911): “It is impossible to feel emotion as past... One cannot be a spectator of one's own feelings; one feels them, or one does not feel them; one cannot imagine them without stripping them of their affective essence.” (Bennett 2005, 22.)

tuottaa katsojalle uuden affektiivisen kokemuksen, joka ei ole eikä pyrikään olemaan sama kuin alkuperäinen tapahtuma. Taiteessa traumaattisen kokemuksen kuvasto ei siis välttämättä käsittele ainoastaan mennyttä tapahtumaa, vaan menneen tapahtuman kokemista *nykyhetkessä*. Affektiiviseen kokemukseen ei siis ainoastaan viitata, vaan se aktivoidaan tai lavastetaan jollain tavalla. (Bennett 2005, 24.)

Kohti kuuntelemisen ja kohtaamisen politiikkaa

Chileläissyntyinen Alfredo Jaar on yksi niistä harvoista taiteilijoista, joka on ottanut aiheekseen kansanmurhan.⁶³ Jaar matkusti Ruandaan vuonna 1994 vain neljä viikkoa sen jälkeen kun arvioiden mukaan ainakin miljoona ruandalaista miestä, naista ja lasta oli kylmäverisesti surmattu. Tästä alkoi Jaarin kuusi vuotta (1994–2000) kestänyt työskentely Ruandassa. Vuosien aikana syntyi sarja valokuviiin pohjautuvia teoksia, joita taiteilija itse kutsuu “representaation harjoitelmiksi”. Työskentelyn läpileikkaava kysymys oli koko projektin miltei lähtökohtainen mahdollisuus: miten näin traagisia tapahtumia voi edes käsitellä taiteessa? Jaar itse totesi tehtävän olleen niin valtava ja haastava, että hänen täytyi kehittää kokonaan uudenlaisia representaatiostrategioita. Juuri siksi Jaar kutsuukin teoksiaan harjoitelmiksi tai jopa filosofisiksi esseiksi representaation epäonnistumisesta (Phillips 2005, 20).

Miten taide voi välittää toisen ihmisen eletyn kokemuksen? Sitä ei voi sellaisenaan toisintaa, ja siksi usein puhutaankin tulkinnasta tai käännöksestä. Taideteos ikään kuin lavastaa tapahtuneesta uuden todellisuuden, mutta kuten Jaar huudahtaa: “se ei silti ole fiktiota!” (Phillips 2005, 14). Tämä tulkinnan ja kääntämisen prosessi vaatii eettisyyttä ja vastuullisuutta sekä taiteilijalta että katsojalta.⁶⁴

Jill Bennett mukailee Kaja Silvermanin ajatuksia, joka kirjassaan *The Threshold of the Visible World* (1996) käyttää jaottelua idiopaattiseen ja heteropaattiseen identifikaatioon.⁶⁵ *Idiopaattinen identifikaatio* perustuu ajatukseen jaetusta identiteetistä, kuvitelmalle siitä “miltä minusta tuntuisi, jos sama tapahtuisi minulle” (Bennett 2003, 180; Silverman 1996, 23). Idiopaattinen identifikaatio ikään kuin pyrkii sulauttamaan toisen ihmisen kokemuksen osaksi itseä, jolloin se tulkitaan oman kokemushistorian valossa. Bertolt Brecht kuvasi tätä prosessia karkeaksi empatiaksi, mikä hänen mukaansa

63. Dokumentaariset elokuvat ovat sen sijaan ovat käsitelleet kansanmurhia eri näkökulmista. Elokuva *Sydämeni taakka* (2011) kertoo Ruandasta 20 vuotta kansanmurhan jälkeen. Elokuvan ovat ohjanneet Iris Olsson ja Yves Niyongabo. Joshua Oppenheimerin ohjaama ristiriitaisen keuhutu ja kritisoitu *Act of Killing* (2012) käsittelee massamurhia Indonesiassa. Elokuvassa joukkosurmaajat esittävät itseään ja “näyttelevät” joukkosurmat uudelleen. Oppenheimerin uusi elokuva *The Look of Silence* (2014) käsittelee samoja tapahtumia uhrien näkökulmasta. Lajityyppi perpetrator cinema käsittelee aiheita murhaajien ja tekijöiden näkökulmasta (ks. esim. Morag 2013).

64. Olemme pyrkinneet olemaan hyvin tarkkoja siitä, minkälaisissa olosuhteissa *Kohtaamiskulmia*-teos on esillä. Haastattelumamme pakolaiset jakavat teoksessa hyvinkin henkilökohtaisia ja kipeitä kokemuksiaan. Mielestäni on tärkeää, että esitystilanne kunnioittaa näitä kertomuksia ja antaa niin kertojalleen kuin katsojallekin rauhallisen tilan.

65. Kaja Silverman puolestaan on lainannut ajatukset idiopaattisesta ja heteropaattisesta identifikaatiosta saksalaiselta filosofilta Max Scheleriltä (Silverman 1996, 23).

tuottaa riittämättömän ja rajallisen emotionaalisen reaktion tai ymmärryksen toisen kokemuksesta. (Brecht [1949] 1996, 125; Bennett 2003, 180.)

Heteropaattinen identifikaatio puolestaan perustuu ymmärrykselle siitä, että toisen kokemus on oman ymmärryksen ulkopuolella (Bennett 2003, 180; Silverman 1996, 23). Tällöin esimerkiksi taideteoksen katsoja on avoin sille, että toisen kokemus on itselle vieras ja hyväksyy tämän vieraantuneisuuden tunteen. Affektiivinen ja emotionaalinen reaktio ei perustu identifikaatiolle vaan kohtaamiselle, jossa katsoja kunnioittaa toisen saavuttamatonta erillisyyttä. Taideteos voi täten laajentaa katsojan kokemusta empatiasta, samalla kuitenkin muistuttaen katsojaa empatian rajallisuudesta (Bennett 2005, 9).

Kiinnostava esimerkki representaatiokriittisestä taideteoksesta, joka ei perustu (idiopaattiseen) identifikaatioon, on edellä mainitun Alfredo Jaarin teos *The Eyes of Gutete Emerita* (1996).⁶⁶ Jaar on tehnyt teoksesta useita eri versioita, mutta jokaisen työn lähtökohtana on yksi ja sama valokuva ruandalaisen naisen Gutete Emeritan silmistä. Nämä silmät, jotka ovat yhtä aikaa sekä todistajan että uhrin, ovat todistaneet Ruandan tragedian. Mikään teoksen versioista ei edes yritä visuaalisesti esittää tai näyttää katsojalle, mitä Gutete Emerita on nähnyt. Katsoja näkee teoksissa ainoastaan hänen silmänsä, silmät jotka ovat nähneet. Kuvan lisäksi teos sisältää tekstin, joka kertoo katsojalle Emeritan nähneen miten hänen miehensä, kaksi poikaansa ja 400 muuta ihmistä murhattiin hänen silmiensä edessä. Teksti ei ole erillinen informaatiotaulu teoksen vierellä, vaan se on kiinteä osa taideteosta. Tavallaan tämä jopa ikonoklastiseksi kutsuttu teos vahvistaa jo aiemmin tässä luvussa käsittelemäni väitteen siitä, että traumaattinen kokemus on väistämättä visuaalisen representaation tavoittamattomissa. Jaar ei teoksessaan edes yritä toisintaa tai esittää katsojalle Gutete Emeritan näkemää ja kokemaan traumaattista tapahtumaa. Toisaalta, koska teos käyttää tekstiä kuvan rinnalla, se tuntuu vahvistavan Susan Sontagin väitettä kuvien riittämättömyydestä ja siitä, että tarvitsemme tarinoita voidaksemme ymmärtää (Sontag 2004, 110). Mutta vaikka teos ei varsinaisesti yritäkään visualisoida tapahtunutta, se on silti taideteos, joka käyttää esittävää kuvaa. Kuvassa on elävän, oikean ihmisen, Gutete Emeritan silmät. Tekstiä ja kuvaa ei voi teoksessa erottaa toisistaan, ilman kuvaa tai toisaalta ilman tekstiä installaatio menettäisi merkityksensä. Teos ei pyri kuvittamaan tapahtunutta, vaan se lavastaa tapahtuneesta uuden todellisuuden ja luo affektiivisen kohtaamisen tilan katsojan ja Gutete Emeritan välille.

66. Ks. esim. taiteilijan kotisivut www.alfredojaar.net. Muun muassa Mieke Bal on kirjoittanut teoksesta, ks. Bal 2007, 114–115.

Mieke Bal on käyttänyt termiä *käännös* kuvaamaan poliittisia taideteoksia, jotka avaavat kokemuksen katsojalle mutta eivät rohkaise suoranaiseen identifikaatioon. Bal mukailee Walter Benjaminin tulkintaa hyvästä käännöksestä, joka säilyttää eron ja suojelee vieraan, toiseuden olemassaoloa. Samalla käännös kuitenkin tuo toisten kokemukset näkyville, tekee niistä ymmärrettäviä ja jaettavia ja mahdollistaa vertailun muiden kokemusten kanssa. (Bal 2007, 105.)

Gutere Emerita on Jaarin teoksessa traumaattisten tapahtumien päätoimittaja, mutta myös taiteilija ja yleisö ovat välillisiä todistajia tapahtuneelle. Yhtä tärkeää kuin tapahtuneen jakaminen ja siitä kertominen, onkin kuuluksi tuleminen: *kuuntelemisen politiikka*. Tällöin kuuntelija astuu avoimesti kohtaamiseen toisen kanssa hyväksyen eron pyrkimättä omimaan toisen kokemusta omakseen. Tämä eettinen kuunteleminen ja katsominen ei kadota eroa vaan asuttaa sen (Bennett 2005, 105).⁶⁷

Omissa teoksissamme *Kohtaamiskulmia* ja *Kahdeksan huonetta* olemme pyrkineet rakentamaan tilan, jossa katsoja kohtaa teosten ihmiset ja heidän tarinansa. Teokset eivät kuitenkaan pyri varsinaisesti kuvittamaan tai toisintamaan näitä elettyjä kokemuksia pakolaisuudesta, ihmiskaupasta ja prostituutiosta. Teosten tapahtumat välittyvät kertojien tarinoiden kautta, mutta heitä ei näytetä. Katsoja kuulee ainoastaan kertojien äänet, jotka rinnastuvat kuviin tyhjästä tiloista tai hotellihuoneista, joita siivooja siivoa.

Koska *Kahdeksan huonetta* käsittelee naiskauppaa ja prostituutiota, halusimme välttää aiheeseen tyypillisesti liittyviä kliseiset, erotisoivat ja eksotisoivat representaatiotavat. Emme halunneet tarjota katsojalle mahdollisuutta helppoon identifikaatioon, visuaaliseen nautintoon tai tirkistelyyn. Kuvat hotellihuoneista korostavat ilmiön arkisuutta, ja halusimme pitää myös teoksen kerronnan pelkistettynä ja toteavana. Monologin voikin tulkita olevan etäinen, jopa vieraannuttava. Teoksen kuvat hotellihuoneista ja pelkistetty etäännytetty kerronta jättävät väliinsä tilan, jonka katsoja asuttaa. Tila ei ole ainoastaan metaforinen vaan myös hyvin konkreettinen huone, joka muodostuu projisointiseinien sisäpuolelle. Katsoja on samoissa huoneissa naisten kanssa mutta samalla niiden ulkopuolella. Naisen kokemus säilyy vieraana ja saavuttamattomana, mutta silti katsojan ja teoksen välille voi syntyä affektiivinen kohtaaminen, kokonaisvaltainen tunne- ja aistikokemus, jonka toivomme jäävän katsojan mieleen.

67. Bennett viittaa Gayatri Spivakin ajatuksiin kuulemisen politiikasta ja kuuntelemisen ja katsomisen etiikasta (Bennett 2005, 105).

Tähän mennessä olen tarkastellut, miten kuvataide voi käsitellä ihmisten traumaattisia kokemuksia ja mitä ongelmia kärsimyksen kuvalliseen esittämiseen liittyy. Toisaalta olen omia teoksiamme esimerkkeinä käyttäen pyrkinyt hahmottelemaan, miten taideteos voi – käyttämällä ääntä, kuvaa ja tilaa – vastata kokonaisvaltaisen affektiivisen elämyksen, joka luo *kokemuksen politiikkaa*. Tämä kokemus voi parhaimmillaan tuottaa uutta ymmärrystä maailmasta ja sysätä katsojan kriittiseen ajatteluun.

Mutta kaiken aikaa, taideteoksia työstäessäni ja toisaalta tätä tutkimusta kirjoittaessani, on mielessäni taka-alalla kirpaiseva ajatus: *Mitä sitten?* Maailma on täynnä katastrofeja ja inhimillistä kärsimystä: mitä merkitystä yhdellä tai kahdella taideteoksella voi siis olla?

Poliittinen taide voi lopultakin tehdä kovin vähän. Mutta toisaalta, jos vastassa on sotia, konflikteja ja katastrofeja tulviva maailma ja niitä ylläpitävä välinpitämättömyys, niin taiteen tekeminen ja katsominen voi kuitenkin olla parempi vaihtoehto kuin pelkkä passiivisuus (Bal 2007, 115). Sontag kirjoittaa moraalisesti epämurkavasta etuoikeudesta, joka kuvien etäältä katsomiseen liittyy (Sontag 2004, 91, 104–105). Anu Koivunen mukaillee Sontagin ajatuksia seuraavasti:

“Vaikka katsoisimme sotaa esittäviä kuvia kuinka paljon, kauan ja läheltä, emme koskaan voi kuvitella saati ymmärtää, miten kauheaa ja pelottavaa sota on ja miten tavalliseksi se muuttuu. Toisaalta Sontag kysyy, onko etäältä katsomiselle vaihtoehtoa. Eikö läheltä katsominenkin ole katsomista? [– –] Vaikka Sontagin mukaan valokuvat eivät voi lisätä ymmärrystä, niiden voima on siinä, että ne voivat kummitella mielessämme, vainota meitä, olla jättämättä meitä rauhaan. Katsominen on voimatonta toimintaa, mutta kauheat kuvat voivat sentään muistuttaa, vastustaa unohtamista, kiinnittää huomiota sekä kutsua pohtimaan ja miettimään ja esittämään kysymyksiä.”

(Koivunen 2007, 180–181.)

Susan Sontag ja Mieke Bal ovat siis lopultakin yhtä mieltä siitä, että vaikka kuvien ja taiteen merkitys on poliittisesti hyvin pieni, on kuvien tekeminen ja niiden katsominen silti tärkeää. Epäuskon hetkinäni yritän muistaa yllä olevan sekä jo Taide ja politiikka -luvussa mainitsemani Leena-Maija Rossin

esittämän ajatuksen taiteesta *mikropoliittikkana*, eräänlaisena mikrotason muutoksen alueena. Oma suhteeni taiteeseen ja sen mahdolliseen, häviävän pieneen muutosvoimaan on hyvin ristiriitainen, mutta koska olen taiteilija, on taiteen tekeminen oma tapani osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun.

Me olemme kaikki osallisia

Kauniissa ja eettisyydessään kunnianhimoisessa kirjassaan *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2006) Judith Butler kirjoittaa sodasta, väkivallasta, menetyksestä ja surusta etenkin New Yorkin 11.9.2001 terrori-iskujen jälkeisessä maailmassa. Butlerin teksti paikantuu vahvasti Yhdysvaltojen historiallisesti erityiseen poliittiseen kontekstiin, terrorisminvastaiseen sotaan ja USA:n ja arabimaailman välisiin suhteisiin. Hänen ajatuksiaan ihmiskunnan jaetusta haavoittuvuudesta (*human corporeal vulnerability*) voi silti tulkita laajemmassakin viitekehyksessä, esimerkiksi suhteessa globaaliin siirtolaisuuteen ja ihmiskauppaan, joita omat teoksemme käsittelevät. Itse näen Butlerin ajatukset hyödyllisenä työkaluna sen pohtimiseen, miten taide voi jakaa surun, väkivallan ja menetyksen kokemuksia ja herättää katsojat huomaamaan oman osallisuutensa muiden ihmisten kärsimyksen.

Butler pohtii, miten ymmärrys surusta ja menetyksestä ihmisiä globaalisti yhdistävänä kokemuksena voisi johdattaa meidät kohti globaalia solidaarisuutta ja oikeudenmukaisuutta. Meillä kaikilla on tunteva, haavoittuva keho, ja juuri tämä inhimillinen kehollinen haavoittuvuus yhdistää maapallon ihmisiä. Menetyks on yhteinen vaikkakin vastahankaisesti jaettu kokemus meille kaikille (Butler 2006, 20). Butler kuitenkin korostaa, ettei hänen tarkoituksensa ole luoda “uutta humanismia”, vaan hän haluaa erityisesti tarkastella sitä, miten epätasa-arvoisesti ihmisten haavoittuvuus ja alttius väkivallalle maailmassa jakautuu. Geopoliittisesti tarkasteltuna tämä haavoittuvuus saa erilaisia merkityksiä ja seurauksia liittyen globaaleihin valtasuhteisiin, nimeämiseen ja tunnistamiseen sekä yhteiskunnan sosiaalisiin rakenteisiin ja poliittisiin instituutioihin (Butler 2006, 44). Esimerkiksi pakolaiset, paperittomat siirtolaiset ja prostituoidut ovat valtaväestöä alttiimpia väkivallalle ja hyväksikäytölle, eikä heillä ole välttämättä samanlaista mahdollisuutta saada hoitoa tai apua yhteiskunnan sosiaalisilta instituutioilta.

Jaetut kokemukset surusta ja menetyksestä voivat tuoda esille osallisuutemme globaaliin yhteisöön tuomalla etualalle ne siteet, joita meillä on muihin, ja muistuttaa meitä perustavanlaatuisesta riippuvaisuudestamme muista ihmisistä ja sen mukanaan tuomasta eettisestä vastuusta (Butler 2006, 22). Traumaattiset tapahtumat ja suru eivät ole ainoastaan subjektiivisia ja yksinäisiä, eristäviä tai epäpoliittisia kokemuksia, vaan ne vaikuttavat kokonaisuin yhteisöihin ja maailmaan (Bennett 2005, 12, 49). Ne ovat läsnä jokapäiväisessä elämässä, eivätkä ne ole ainoastaan yksittäisiä tai irrallisia menneitä tapahtumia (Bennett 2005, 24).

Voisiko yksi poliittisen taiteen päämäärä olla siis se, että katsoja havahtuu – edes hetkeksi – tiedostamaan oman paikantuneisuutensa globaalissa maailmassa? Taideteos voi herättää kokemuksen tästä yhteydestä sekä ihmiskunnan jaetusta haavoittuvuudesta. Ehkä tämä kohtaaminen toisten ihmisten kärsimyksen ja menetyksen kanssa voi johtaa kriittisyyteen ja vastarintaan niitä globaaleja olosuhteita kohtaan, joissa joidenkin ihmisten elämät ovat haavoittuvaisempia kuin toisten (vrt. Butler 2006, 30). Voisiko poliittinen taide liittää yksittäisten ihmisten kokemukset osaksi laajempia, yhteiskunnallisia, taloudellisia ja globaaleja valtarakenteita ja samalla herättää katsojassa kokemuksen siitä, että hän on osa näitä samoja rakenteita. Tällöin taideteoksen tavoite ei ole herättää Brechtin vieroksumaa karkeaa empatiaa siten, että katsoja pyrkisi identifioitumaan teoksissa kerrottujen kokemusten kanssa ajattelemalla miltä tuntuisi, jos sama tapahtuisi minulle. Sen sijaan teos voi tuoda esille meidän erityisen suhteemme toisiin ja herättää kysymyksen siitä, miltä tuntuu asua maailmassa, jossa nämä ilmiöt ovat olemassa ja miten me kaikki liitymme globaaleihin tapahtumiin (vrt. Bennett 2005, 18).

Aloitin tämän luvun Susan Sontagin esittämällä kysymyksellä siitä, miten kärsimystä voi vastustaa sen sijaan että kärsimyksen olemassaolo ainoastaan tunnustetaan tai tiedostetaan. Omat videoteksemme ja niissä esitetyt kertomukset pakolaisten ja ihmiskaupan uhrien traumaattisista kokemuksista voivat herättää katsojassa myötätuntoa ja sympatiaa. Sontagin mielestä se ei kuitenkaan riitä – ne ovat passiivisia tunteita, jotka pitää muuttaa toiminnaksi tai ne kuihtuvat ja katoavat. Sympatia hämärtaa suhteitamme valtaan, sympatian avulla voimme siirtyä sivuun, turvallisen välimatkan päähän, eikä meidän tarvitse kysyä itseltämme, mikä on meidän osuutemme muiden ihmisten kärsimyksessä. Sen sijaan meidän tulisi tiedostaa, että meidän etuoi-

keutemme ovat olemassa samalla kartalla kuin toisten ihmisten kärsimykset ja voivat yllättävilläkin tavoilla – joita emme välttämättä edes haluaisi tietää – olla yhteydessä toisten kärsimykseen toisella puolella maapalloa (Sontag 2004, 90–92). Toisaalta toisten ihmisten kärsimys ei välttämättä ole edes maantieteellisesti kaukana. Kuten seuraavissa luvuissa pyrin osoittamaan, ovat pakolaiset, sotien ja ihmiskaupan uhrit joukossamme, osa suomalaista yhteiskuntaa, ja heidän muistonsa ja kokemuksensa muodostavat osan Suomenkin kollektiivista menneisyyttä ja historioita. Naisiin kohdistuvan väkivallan ja naiskaupan uhreja ei myöskään tarvitse etsiä rajojemme takaa.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Kahdeksan huonetta*.
Installaationäkymä. "Bodies, Borders, Crossings"-näyttely. Porin taidemuseo 2013.

4.

“KAHDEKSAN HUONETTA” JA NAISKAUPAN NÄKYMÄTTÖMÄT NÄYTTÄMÖT

Naisia globalisaation varjoissa huoneissa

Viime vuosikymmeninä useissa postmoderneissa mediateorioissa on visioitu maailmaa, jossa kansallisvaltiot ja maantieteelliset rajat menettävät merkityksensä. Samaan aikaan mediassa on keskusteltu ideologioiden kuolemasta ja globaalien markkinavoimien ylivallassa (Braidotti 2006, 1–3). Rajattoman maailman visiot liittyvät etenkin taloudelliseen liberalismiin, kapitalismin leviämiseen ja uusiin teknologioihin (Paasi 2002, 170; Massey 2008, 113). Nämä postmodernit fantasiat ja visiot liikkuvista ja hybrideistä identiteeteistä ja avoimista monikulttuurisista tiloista eivät kuitenkaan koskaan ole olleet osa todellisuutta ihmisten enemmistölle. Vaikka rajat saattavat olla avoimia pääoman ja tiedon virroille, ne pysyvät hyvinkin suljettuina varsinkin pakolaisille tai kouluttamattomille “ei-toivottuille” kansalaisille (Massey 2008, 22–24, 120; Mc Lean 2001–2002, 24). Kulttuurimaantieteilijä Anssi Paasi onkin huomauttanut, että globalisaatioretoriikasta huolimatta “syntymäpaikan arvonnalla” on yhä ratkaiseva merkitys maailman ihmisten elämäntilanteissa

(Paasi 2000, 87). Todellisuudessa sodat, pakolaisuus ja ihmiskauppa eivät ole koteihimme televisiosta välittyviä virtuaalisia spektraakkeleita (Sontag 2004, 98; Cohen 2005, 281) vaan jokapäiväisiä todellisia kokemuksia miljoonille ihmisille. Näiden rajanylitysten moninaiset seuraukset koskettavat ihmisiä myös vauriissa länsimaissa. Globaalissa maailmassa rajat eivät suinkaan ole kadonneet, vaan ne nousevat esiin yhä uudelleen, uusissa ja yllättävissä paikoissa (Hirsiaho, Korpela ja Rantalaiho 2005, 13). Alison M. Jaggar huomauttaa, että “[– –] globaali kaupankäynti ja vuorovaikutus eivät ole uusia ilmiöitä, mutta näiden prosessien nykyinen intensiivisyys on ennenkokematon. [– –] Nämä muutokset ovat nostaneet esiin uusia ongelmia ja haasteita sekä poliittiselle filosofialle että feministiselle etiikalle.” (Jaggar 2000, 2).

Elina Penttinen on todennut, että globalisaatioprosessit tuottavat kahdenlaisia globaaleja kansalaisia: niitä jotka kuuluvat etuoikeutettuun globaaliin naapurustoon ja toisia, jotka suljetaan sen ulkopuolelle. Penttinen nimeää globaalin toiselle puolelle jäävän vyöhykkeen *varjoglobalisaatioksi* ja toteaa, että sitä asuttavat seksityöläiset, prostituoidut, ihmiskaupan uhrin ja pakolaiset. Näille ihmisille globalisaatio ei merkitse kansallisvaltion rajojen vähittäistä katoamista eikä tiedon ja pääoman vapaata virtaa. He ovat kodittomia globalisoituvassa maailmassa, ja heidän todellisuudessaan rajat kasvavat konkreettisiksi fyysisiksi ja tilallisiksi esteiksi. (Penttinen 2004, 34). Rosi Braidottin mukaan “voittajien ja häviäjien ero tämänhetkisessä taloudellisessa maailmanjärjestyksessä on se, että voittajat laittavat peliin ainoastaan rahansa, kun taas häviäjät riskeeraavat kehonsa.” (Braidotti 2006, 53.) Naiset ovat monin tavoin näiden prosessien keskiössä: he muodostavat suuren osan teollisten ja teollistuvien maiden työvoimasta, 80 prosenttia maailman pakolaisista on naisia ja lapsia, ja naiset ovat uhreina maailmanlaajuisessa prostituutioon liittyvässä ihmiskaupassa (Jaggar 2000, 2; Brah 2007, 72). Globalisaatioprosessin rakenteellisen epätasa-arvon takia naisten tämänhetkinen geopolitiittinen tilanne on polarisoituneempi kuin koskaan. (Braidotti 2006, 46).

Ensimmäinen huone: Matka

INT. HOTEL - BEDROOM 1 - DAY

Eight screens form a circle around the viewer. On each screen is an empty hotel room. All of the rooms are similarly, simply decorated - a plain painting on the wall, a TV, a chair in the corner. They are clearly not luxurious rooms, rather average in appearance.

In this first room, as in all the others, a single bed dominates the space, its covers crumpled and messy. There are other signs that the room has recently been used - an empty bottle, some rubbish, things generally out of place.

A CLEANING WOMAN enters. She begins to tidy the room, replacing objects, removing rubbish, making the bed.

WOMAN (V.O.)

The first room is always in motion. A van, a bus, a train - it doesn't matter. She's sitting on one of the seats and staring out the window. Landscapes pass by; fields of grass, deserts of sand; trees, houses, villages, towns. It's summer; the light is falling on her face through the window. Or maybe it's winter, and she's staring at fields covered in crisp white sheets of snow.

Sometimes she thinks about her home, the things she's leaving behind; her friends, her family, her children. She just wants to give them a better life, and this seems like the only way. But usually she doesn't know what's going on. It's as if everything is falling apart; her life, her future - all disappearing behind her. She stares out of the window. She's scared.

The Cleaning Woman finishes tidying the room and leaves (off screen). The image of the tidied room remains in the screen. As the other screens continue, the untidy objects slowly reappear until the room is in the same messy state it was when the Cleaning Woman entered.⁶⁸

68. Katkelma käsikirjoituksesta *Kahdeksan huonetta*, Minna Rainio & Mark Roberts 2008.

Prostituutioon liittyvää kansainvälistä naiskauppaa käsittelevä installaatio *Kahdeksan huonetta* syntyi taustatutkimuksen pohjalta: lähteitämme olivat

dokumenttielokuvat, uutisraportit, haastattelut ja tutkimukset. Käsikirjoitimme teoksen itse ja käytimme teoksessa näyttelijöitä. Käsikirjoitusvaiheessa erityisen keskeinen lähde oli Elina Penttisen kansainvälisen politiikan tieteenalaan sijoittuva väitöskirja *Corporeal Globalization. Narratives of subjectivity and otherness in the sexscapes of globalization* (2004), jossa hän tarkastelee Suomessa tapahtuvaa naiskauppaan liittyvää prostituutiota eräänlaisena ruumiillisena varjoglobalisaationa ja kysyy, minkälaisia valtasuhteita ja etnisiä ja sukupuolittuneita subjekteja kansainvälinen prostituutio ja seksiteollisuus tuottavat. Teimme taustatutkimusta ja videoteosta vuosina 2004–2008 ja prosessi liittyi silloiseen ajankohtaiseen ja välillä kiivaaseenkin suomalaiseen keskusteluun prostituution ympärillä. Naiskauppa ja prostituutio nousivat pinnalle Suomessa 1990-luvun aikana Neuvostoliiton hajoamisen ja sitä seuranneen rajojen avautumisen jälkeen. Samoihin aikoihin Suomessa kärsittiin lamasta, kaupungeissa avattiin seksibaareja, ja prostituutio tuli näkyväksi ilmiöksi etenkin pääkaupunkiseudulla (ks. esim. Näre ja Lähtenmaa 1994). Kirjoittaessani tätä (syyskuussa 2013) eduskunnassa ja mediassa keskustellaan jälleen prostituutioon liittyvistä kysymyksistä, kuten sen täysikieltoon liittyvästä lakialoitteesta. Ensimmäiset ajatukset *Kahdeksan huonetta* -teoksen tekemisestä syntyivät jo tehdessämme videoteosta *Rajamailla* (2004) Suomen ja Venäjän välisestä rajasta.⁶⁹ Teoksen taustatutkimuksen, haastatteluiden ja kuvausten aikana esille nousi myös kyseiseen rajaan ja rajanylityksiin liittyvä prostituutio, vaikka emme sitä *Rajamailla*-teoksessa käsitelleetkään. Vuosituhannen alussa vilkasta keskustelua herätti myös venäläisten naisten prostituutio Lapissa. Venäläisiä naisia kuljetettiin minibusseilla Murmanskista Ivalon rajanylityspaikan kautta pohjoissuomalaisille leirintäalueille ja suoraan asiakkaiden koteihin, joissa he työskentelivät noin neljän päivän ajan prostituoituina ja palasivat sen jälkeen takaisin Murmanskiin (Penttinen 2004, 225).

Saimme kimmokkeemme *Kahdeksan huonetta* -installaatioon näistä silloin hyvin ajankohtaisista ja ristiriitaisista yhteiskunnallisista ilmiöistä ja niihin liittyvistä keskusteluista television ajankohtaisohjelmissa ja sanomalehdissä. Teoksen nimi ja konsepti perustuu taustatutkimuksen aikana esille tulleisiin yksityiskohtiin: minibusseissa oli usein juuri kahdeksan naista ja kuljettaja (Penttinen 2004, 230). Joissakin helsinkiläisissä huoneistoissa, joissa prostituoidut työskentelivät, oli kahdeksan huonetta, ja he viettivät asiakkaan kanssa 20 minuuttia, mikä on videoteoksemme kesto. Osa taustatutkimuk-

69. *Rajamailla*,
Minna Rainio & Mark Roberts 2004.

sesta pohjautuu myös kansainvälisiin lähteisiin, etenkin muun muassa brittiläisen sanomalehden *The Guardianin* ja BBC:n uutiskanavan naiskauppaan liittyviin raportteihin ja prostituoitujen haastatteluihin sekä aihetta käsitteleviin dokumenttielokuviin. Valmis teos käsittelee aihetta yleisellä tasolla, eikä teoksen kerronta varsinaisesti paikannu Suomeen tai mihinkään muuhun maahan. On kuitenkin tärkeää todeta, että teoksen tekemisen lähtökohdat liittyivät nimenomaan silloisen suomalaisen keskustelun seuraamiseen ja niihin tunteisiin, etenkin turhautumiseen ja suuttumukseen, jota ilmiö ja sitä käsittelevä julkinen keskustelu meissä herättivät. Työstimme teosta pitkään: kokonaisuudessaan taustatutkimuksen aloittamisesta teoksen ensi-iltaan marraskuussa 2008 kului noin neljä vuotta. Se kuvastaa aiheen haastavuutta, mutta toisaalta pitkän suunnittelun ja työskentelyprosessin aikana installaatio hioutui ja pelkistyi valmiiseen muotoonsa.

Teos käsittelee nimenomaan kansainväliseen rikollisuuteen liittyvää seksiteollisuutta ja siihen liittyvää naiskaupaa ja prostituutiota. Emme suoraan ota kantaa seksin ostoon tai myyntiin, eikä teos käsittele muunlaista prostituutiota, seksityötä tai kaupallista seksiä, jolloin seksiä myyvät esimerkiksi suomalaiset naiset enemmän tai vähemmän vapaaehtoisesti.⁷⁰ Ajankohtaisissa ohjelmissa käyty keskustelu usein liittikin ilmiön jonkinlaiseen vapaaehtoisuuteen perustuvaan prostituutioon, jolloin haastateltavaksi oli valittu suomalainen, itsenäinen ammatinharjoittaja, jota Penttinen kutsuu eliittiprostituoiduksi (Penttinen 2004, 67). Kaupallisen seksin monimuotoisuuden ja prostituution vapaaehtoisuuden korostaminen verhoaa kuitenkin alleen sen, miten ilmiö jo lähtökohtaisesti liittyy globaaliin eriarvoisuuteen. Valtaosa Suomessa ja muualla Länsi-Euroopassa prostituoituina työskentelevistä naisista on ulkomaalaisia, ja he ovat lähtöisin köyhistä tai suurten tuloerojen maista, kuten esimerkiksi Venäjältä, entisen Neuvostoliiton maista, Itä-Euroopasta ja joistakin Aasian tai Afrikan maista.

Suurin osa prostituutioon kohdistuvan ihmiskaupan uhreista on naisia. Sukupuolineutraali termi ihmiskauppa peittää alleen tämän globalisaatioon, kansainväliseen muuttoliikkeeseen ja laillisiin tai laittomiin rajanylityksiin liittyvän sukupuolittuneen ilmiön. Poliitikantutkija Rutvica Andrijasevicin määrittelyä seurailen käytänkin pääasiassa termiä naiskauppa, joka tuo esille tämän erityisesti naisten kokemuksiin ja kehoihin liittyvän globaalin ilmiön (Andrijasevic 2003, 251). Prostituutioon liittyvää naiskaupaa on kuitenkin hankala

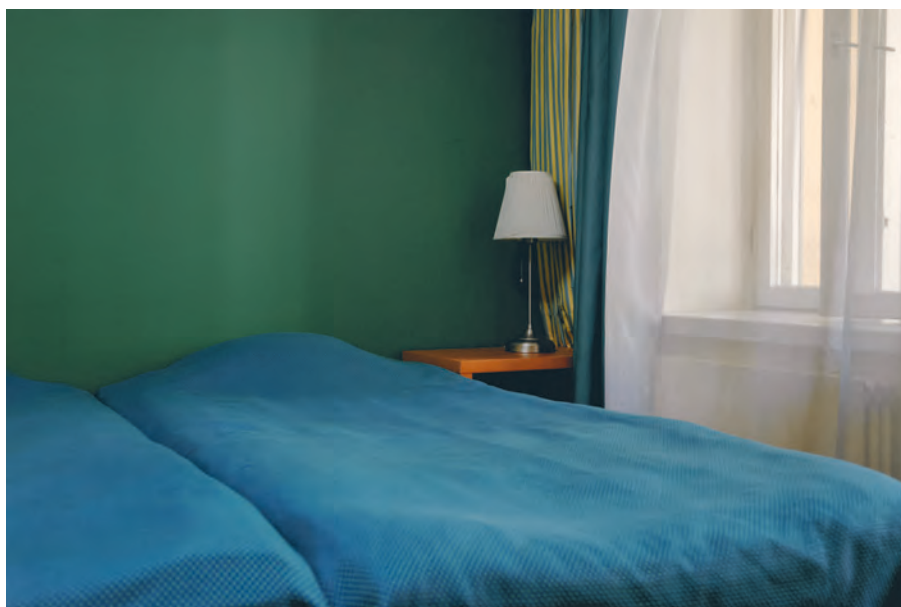
70. Naiskaupaa ja prostituutiota on kuitenkin käytännössä vaikea erottaa toisistaan, ja ammattimaisen rikollisuuden tulo prostituutiomarkkinoille on käytännössä marginalisoitunut itsenäisesti työskentelevät prostituoidut (Marttila 2004, 25). Teoksemme käsittelee nimeomaan heteroseksuaalista, naisen ja miehen välistä prostituutiota, jota suurin osa naiskauppaan liittyvästä prostituutiosta on. Emme myöskään ota kantaa kiistaan siitä, onko prostituutio aina hyväksikäyttöä. Tästä keskustelusta enemmän: Penttinen 2004, 79; Marttila 2004, 23; Kontula 2008.

määritellä tai mitata. Tarkkoja lukuja on vaikea arvioida, koska pelkästään termit ihmis- ja naiskauppa pitävät sisällään useita erilaisia tulkintoja ja koska eri tutkimukset määrittelevät eri tavoin, ketkä otetaan mukaan laskelmiin ihmis- tai naiskaupan uhreina.⁷¹ (Penttinen 2004, 79, 149, 154–155; Andrijasevic 2003, 257.) Tutkijat ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että tämä globalisaation varjoissa tapahtuva naisten kauppaaminen prostituutioon on huomattavan laaja ilmiö, joka tuottaa merkittävää taloudellista voittoa kansainvälisille rikollisjärjestöille ja välillisesti myös valtioille (Penttinen 2004, 142).

Termi ihmiskauppa voi olla harhaanjohtava, koska sen usein tulkitaan tarkoittavan sitä, että ihmiset on joko huijattu tai väkivalloin pakotettu orjuuden kaltaisiin olosuhteisiin. Kansainvälisestä naiskaupasta puhutaankin usein myös modernina orjakauppana tai nykyajan orjuutena, jolloin sen ajatellaan olevan totaalista pakkoa ja äärimmäistä hyväksikäyttöä (Penttinen 2004, 155, 162; Viuhko 2013). Poliitikan tutkija Minna Viuhko kritisoi puhetta nykyajan orjakaupasta, sillä termi antaa ilmiöstä yksipuolisen kuvan ja voi piilottaa alleen monia hienovaraisempia hyväksikäytön muotoja, joita ei välttämättä tunnisteta nais- tai ihmiskaupaksi (Viuhko 2013). Kärjistyneet ilmaiset orjuudesta voivat myös peittää alleen ne monimuotoiset ja erilaiset operaatiot, prosessit ja tilanteet, joiden kautta naiset joutuvat prostituoiduiksi (Andrijasevic 2003, 252, 256; Viuhko 2013).⁷² Naiset eivät välttämättä aina ole pakotettuja lähtemään, eivätkä olosuhteet aina ole pakkotyötä. Rekrytointi kotimaassa tapahtuu moninaisin tavoin, usein järjestäytyneen rikollisuuden kautta, mutta usein myös sukulaisten välityksellä (Brennan 2003, 155). Naiset matkustavat rajojen yli eri kulkuvälinein joko laittomasti tai laillisesti, kohdemaasta riippuen. Naiset saattavat tietää lähtevänsä työskentelemään prostituoituna mutta saattavat yllättyä löytäessään itsensä vankeuden kaltaisesta tilanteesta, johon liittyy väkivaltaa tai väkivallan uhkaa. Olosuhteet siis vaihtelevat, mutta niistä riippumatta naiskauppaan liittyy kuitenkin lähes aina monenlaista vakavaa hyväksikäyttöä (Andrijasevic 2003, 260–262).

71. US Department of State julkaisee vuosittain raportin *Trafficking in Persons Report*, jossa on arvioituja lukuja ihmis-kaupasta sekä ihmiskaupan määrittelyä.

72. Ks. myös Viuhko (2010).



Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuvat teoksesta
Kahdeksan huonetta (2008).

Toinen huone: Odotus

INT. HOTEL - BEDROOM 2 - DAY

The second room is projected onto the second screen - to the right of the first room/screen. It is in a similar state to the first - slept in and untidy.

Again, the CLEANING WOMAN enters and begins her work.

WOMAN (V.O.)

In the second room she is waiting. There are other women here, but they don't talk to each other. They look at the floor, at their feet, anywhere except at each other. The floor is dirty, bits of rubbish lying around, and a smell ... something stale. There's a window and a door. They're both locked. She waits, in silence.

When the Cleaning Woman has finished cleaning she leaves, moving to the next room. As the other screens continue, behind the viewer the cleaned rooms become messy again.⁷³

Ei siis ole olemassa ainoastaan yhtä tarinaa naiskaupasta tai prostituoituna työskentelevästä naisesta. Yhdistävä tekijä näiden tarinoiden taustalla on kuitenkin globaali taloudellinen eriarvoisuus, joka yhdessä sukupuolten välisen epätasa-arvon kanssa johtaa niihin moninaisiin tilanteisiin eri puolilla maailmaa, joissa työskentely prostituoituna on joillekin naisille yksi tai joskus ainoa vaihtoehto taloudelliseen selviytymiseen. Vaikka naisia ei pakotettaisi prostituutioon, ja he saattavat lähtiessään tietää, mitä he lähtevät tekemään, voidaan heidän tilannettaan ajatella sekä vapauden- että fyysisen itsemääräämisoikeuden riistona. Usein naiset jäävät velkaa matkakuluistaan rikollisille ja parittajille, eivätkä he voi lähteä pois maasta ennen kuin velka on maksettu. Naisten passit ja henkilöllisyyspaperit on tyypillisesti takavarikoitu, ja joskus naiset on lukittu asuntoihinsa, eivätkä he voi liikkua vapaasti tultuaan uuteen maahan. Jos naiset ovat maassa laittomasti, he saattavat pelätä paikallisia viranomaisia. (Penttinen 2004, 155.) Toisaalta esimerkiksi Pohjois-Lapin syrjäseuduilla järjestetyssä prostituutiossa naiset ovat hyvinkin konkreettisesti

73. Katkelma käsikirjoituksesta *Kahdeksan huonetta*, Minna Rainio & Mark Roberts 2008.

riippuvaisia parittajien kuljetuksista, koska välimatkat ovat pitkiä, eikä julkista liikennettä välttämättä ole.

Useat tutkimukset ovat osoittaneet, kuinka maailmantalouden globalisaatio ja sen aikaansaamat rakennemuutokset marginalisoivat naisia ja pakottavat heidät tilanteeseen, jossa heidän on etsittävä uusia selviytymisen strategioita (Penttinen 2004, 138).⁷⁴ Puhutaankin globalisaatioon liittyvästä köyhyyden ja muuttoliikkeen naisistumisesta (Brah 2007, 72) ja siitä, miten haavoittuvaisia juuri naiset ovat maailman poliittisessa järjestyksessä tapahtuvissa muutoksissa ja siirtymätilanteissa. Esimerkiksi valtion palveluksessa olleet naiset entisen Neuvostoliiton ja Itä-Euroopan maista menettivät ensimmäisenä työnsä kommunismin hajoamista seuranneessa suuressa taloudellisessa ja yhteiskunnallisessa murroksessa (Penttinen 2004, 139).

Kun naiskauppaa ja prostituutiota tarkastellaan näiden suurten globaalien, historiallisten ja poliittisten muutosten rinnalla, on selvää, että ilmiössä ei ole kyse vain yksittäisten naisten henkilökohtaisista elämänvalinnoista. Tämä naisten kauppaaminen rajojen yli prostituutioon ei ole sattumanvaraista, vaan se kytkeytyy globaaleihin valtarakenteisiin, ylikansalliseen talouteen ja maskuliiniseen kulutuskulttuuriin. Kuten Elina Penttinen toteaa, ei rajojen avautuminen johtanut siihen, että tuhansia länsimaalaisia miehiä kaupattaisiin entisen Neuvostoliiton maihin, Itä-Eurooppaan tai Aasiaan (Penttinen 2004, 168). Tämä ehkä yksinkertaistava mutta silti hyvin valaiseva esimerkki kertoo siitä, miten globaali seksiteollisuus ja naiskauppa kytkeytyy sukupuoleen, kansallisuuteen, valtaan ja etnisyyteen.

Kahdeksan huonetta -teoksen kertojääni, näyttelijä Nadja Leinonen, puhuu teoksen englanninkieliset monologit määrittelemättömällä itäeuroopallaisella aksentilla. Kertojäänen aksentti, "broken english", viittaa prostituoituna työskentelevän naisen etnisyyteen ja toiseuteen. Aksentin perusteella katsoja voi tulkita kertojan olevan kotoisin joko Venäjältä tai jostain entisestä Neuvostoliiton maasta, Itä-Euroopasta tai Baltiasta, joista suurin osa Suomessa vuosituhannen alkupuolella prostituoituina työskentelevistä naisista oli lähtöisin (Penttinen 2004, 174). Suomalaisessa keskustelussa kaupallinen seksi liitettiin pitkään nimenomaan venäläisiin ja baltialaisiin naisiin jopa siinä määrin, että julkiseen keskusteluun ilmaantui termi "itätyttö" kuvaamaan näitä seksipalveluja suomalaisille miehille tarjoavia "etnisiä" naisia. Penttisen mukaan mediassa alettiin puhua "itätytöistä" samoihin aikoihin kuin

74. Ks. myös Ehrenreich & Hochschild (toim.) 2003 ja Ahmed 2000.

seksityön oletettiin olevan jollain tavoin luonnollinen tai normaali ammatti näille itäisille naisille toisin kuin suomalaisille naisille (Penttinen 2004, 196). Koska suurin osa prostituoituina työskentelevistä naisista on lähtöisin muista maista, assosioituu ilmiön moraalittomuus ja laittomuus toiseen, ei omaan kansalaisuuteen, ja seksiteollisuuden ongelma etnistyy (Penttinen 2004, 153). Prostituution asiakkaita tutkinut Anne-Mari Marttila onkin todennut, että rasismi on erottamaton osa prostituutiota ja naiskauppaa (Marttila 2004, 28).⁷⁵

Kolmas huone: Näkymättömyys

INT. HOTEL - BEDROOM 3 - DAY

The CLEANING WOMAN enters the third room, and begins to clean as before.

WOMAN (V.O.)

The third room is a changing room. It's in-between. Between one place and another. She'll change in the third room. She'll leave this place in another form. This is essential for her. She becomes something else... somebody else... somebody unreal. She does this to protect herself, so that in the end, something of what she was remains, hidden inside. She doesn't know if it'll work, but it's all she has. She becomes invisible.

ADDITIONAL SFX: Scratching sounds, as if we can hear a butterfly scratching to escape from the chrysalis.

The Cleaning Woman finishes tidying the room and leaves for the next room.

Unseen, the room slowly becomes untidy again.

Globalisaation varjoissa toimivat prostituoidut ovat näkymättömiä monista syistä. He ylittävät valtioiden rajat hiljaa, herättämättä huomiota ja mahdollisimman näkymättömästi. Toisaalta naisten kannattaa olla näkymättömiä myös oman turvallisuutensa vuoksi, sillä he saattavat olla maassa laittomasti

75. Marttila kirjoittaa, että "esimerkiksi Turkissa, Israelissa, Englannissa ja Yhdysvalloissa venäläistä naisen nimeä 'Natasha' käytetään yleisilmaisuna Itä-Euroopasta kotoisin olevalle prostituoidulle. [-] Suomessa esiintyy myös jonkin verran venäläisen naisen nimen 'Tatjana' käyttöä geneerisenä ilmaisuna venäläisille prostituoiduille." (Marttila 2004, 28). Ylen verkkouutiset uutisoi 20.11.2013 otsikolla "Prostituutio muuttaa muotoaan. Kaappi-Igorit katoavat Suomesta". Kaappi-Igor on uutisesa yleisnimitys venäläiselle parittajalle.

ilman passia tai henkilöpapereita. Heidän elämäänsä ja liikkumistaan rajoittavat monet, sekä parittajien että kohdemaan siirtolais- ja prostituutiopoliitiikan sanelemat konkreettiset ja materiaaliset esteet ja rajat (Penttinen 2004, 156). Naiset ovat näkymättömiä myös valtaosalle ihmisiä, jotka elävät omaa elämäänsä näiden globalisaation varjoissa elävien naisten rinnalla. Naiset ovat näkyvissä vain niissä asunnoissa, huoneistoissa ja seksibaareissa, joissa he työskentelevät, tai minibusseissa, joilla heitä kuljetetaan asiakkaidensa luokse. Eriytyisesti prostituoitujen asiakkaat, tuhannet tavalliset suomalaiset miehet, ovat näkymättömiä. Yleensä heistä ei edes puhuta, vaan tyypillisesti koko ilmiö ja “ongelma” henkilöityy pelkästään naisiin.

Installaatiossa *Kahdeksan huonetta* prostituoituina työskentelevät naiset ja heidän kauppatavarana myytävät kehonsa pysyvät näkymättömissä. Myös näyttelijä Riitta Elstelän esittämä keski-ikä ohittanut naissiivooja on monella tapaa, ikänsä ja ammattinsakin puolesta näkymätön hahmo, joka tekee naisten loppumatonta, usein näkymätöntä työtä. Siivooja siistii prostituoitujen ja heidän asiakkaidensa jäljet pois näkyvistä, petaa sängyt ja lakaisee nämä yksityiset, intiimit ja paikalliset mutta samaan aikaan globaaleja valtasuhteita ilmentävät tapahtumat piiloon, yhä uudelleen ja uudelleen. Installaatiossa nämä tutut, tavanomaiset ja jopa arkiset hotellihuoneet muuttuvat globaaleiksi etnisyyksien ja sukupuolten välisten valtasuhteiden näyttämöiksi, joihin katsojakin on osallinen. Teos korostaa tämän globalisaation varjoissa huoneissa tapahtuvan kaupankäynnin näkymättömyyttä tehden sen kuitenkin samalla näkyväksi ja veistoksellisella muodollaan jopa monumentaaliseksi.

Prostituoituina työskentelevät naiset ja heidän kehonsa määritellään, luokitellaan ja nimetään usein ulkopuolelta, ja tiedotusvälineissä heistä tuleekin eksotisoituja, etnisoituja ja erotisoituja “itätyttöjä”, joita representoidaan minihameiden, verkkosukkahousujen ja sumennettujen kasvokuvien avulla. Teoksessamme me halusimme välttää tämän määrittelevän, alasluodun ja luokittelevan katseen, sekä siihen liittyvän valta-asetelman. Emme halunneet antaa katsojalle mahdollisuutta ja valtaa määritellä, tirkistellä, toiseuttaa, erotisoida tai eksotisoida. Siksi emme näytä prostituoituina työskenteleviä naisia. Katsoja ei saa tietää keitä naiset ovat, mistä he ovat kotoisin, minkä ikäisiä he ovat tai miltä he näyttävät. Katsoja näkee ainoastaan siivoojan, vanhemman naisen, joka ikänsä puolesta ei kulttuurissamme tyypillisesti määrity seksuaalisen halun kohteeksi. Kertojaääni puhuu itsestään, tai muista naisista, ja kerronta paljastaa

prostituoituina työskentelevien naisten kokemusten heterogeenisyyden mutta samalla myös heidän tilanteidensa ja kokemustensa samankaltaisuuden.

Prostituoituina työskentelevät naiset ovat näkymättömiä siinä yhteiskunnassa, jossa he työskentelevät, mutta heidän menneisyytensä voi hiljalleen muuttua näkymättömiksi myös heille itselleen. Heidän entisen elämänsä identiteetit insinööreinä, ekonomisteina ja opettajina, äiteinä ja puolisoina himmenevät hiljalleen taka-alalle, kun he astuvat uuteen rooliinsa, globalisaation mahdollistamaan ruumiilliseen työhön, esittämään asiakkaiden fantasiaa itätystä. Suurin osa naisista ei määrittele itseään prostituoiduiksi, vaan kyse on ennemminkin väliaikaisesta tilasta ja työstä, josta he saavat rahaa voidakseen luoda itselleen paremman elämän ja tulevaisuuden (Penttinen 2004, 207; Andrijasevic 2003, 261)⁷⁶. Työskentely prostituoituina toisessa maassa on monille taloudellinen välttämättömyys, ainoa mahdollisuus parempaan toimeentuloon (Marttila 2004, 76). Valinta ei kuitenkaan ole ensisijaisesti yksityinen, vaan se mahdollistuu toisiinsa kietoutuvissa globalisaatioprosessien, kansainvälisen politiikan ja talouden kytköksissä ja etnisyyksien ja sukupuolten välisissä valtasuhteissa. Se on olemassa myös ja etenkin siksi, että prostituoituina työskenteleville naisille on kysyntää: miehiä, jotka haluavat heidän palveluitaan ja joille ne ovat tarjolla.

Neljäs huone: Asiakas

INT. HOTEL - BEDROOM 4 - DAY

The Cleaning Woman enters the fourth room and begins her work.

WOMAN (V.O.)

The fourth room is always different. The fourth room is always the same. A car, but a different car. A bedroom, but a different bedroom. It can be anywhere, but it's always the same.

He is waiting outside the fourth room. She knows he's there. This one, and the next one. He's out there thinking, choosing, deciding. He has this freedom - the power to make this choice. This decision. To choose this. To choose her - or somebody else.

76. Tästä syystä pyrin itsekin kirjoittamaan pääasiassa "prostituoituina työskentelevistä naisista" enkä "prostituoiduista". Mielestäni edellämainittu termi jättää tilaa naisten muillekin identiteeteille ja rooleille, eikä kiinnitä heitä ainoastaan prostituoiduiksi. Tekstin sujuvuuden vuoksi käytän välillä kuitenkin myös pelkkää prostituoitu-sanaa.



Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuvat teoksesta
Kahdeksan huonetta (2008).

He puts his hand in his pocket. He takes out his wallet. He flicks through the contents - business cards, supermarket receipts, a couple of photographs, some cash, Visa, Mastercard. Which one will it be?

He makes his choice. He decides.

The Cleaning Woman finishes cleaning the room and moves to the next one. Slowly the room returns to its untidy state.

Prostituutiota ja naiskauppaa ei olisi olemassa ilman asiakkaita: niitä kaikkia tavallisia miehiä, jotka ovat valmiita maksamaan seksipalveluista. Naiskauppaa ei olisi olemassa myöskään ilman niitä köyhiä naisia, jotka pakotetaan tai kaupataan globaalin seksiteollisuuden palvelukseen suuriin kaupunkeihin ja turistikeskuksiin tai jotka vaihtoehtojen puutteessa itse matkustavat maihin, missä he voivat tarjota näitä palveluita miehille (Penttinen 2004, 175). Sekä seksin ostaja että myyjä ovat moniulotteisin tavoin kiinnittyneitä niihin kulttuurisiin, yhteiskunnallisiin ja historiallisiin rakenteisiin, jotka tekevät nämä vapaaehtoiset tai pakon sanelemat valinnat ylipäättään mahdollisiksi.

Naiskauppaan ja prostituutioon liittyvä julkinen keskustelu ja sosiaalinen kontrolli kohdistuu ja henkilöityy kuitenkin yleensä ensisijaisesti ainoastaan prostituoituun naiseen. Samalla miesten seksin ostamista perustellaan essentialistisella ja biologisella selitysmallilla, jossa se näyttäytyy luonnollisena miehiseen viettiin perustuvana käytöksenä. Kun seksiteollisuutta aletaan tarkastella kysynnän ja asiakkuuden näkökulmasta, se alkaa kuitenkin näyttäytyä enemmän maskuliinisuuteen liittyvänä "mieskysymyksenä". (Marttila 2004, 22, 24.) Prostituutioon asiakkuutta tutkinut Anne-Maria Marttila toteaaakin, että "[h]uolimatta nimettömydestään ja kasvottomuudestaan asiakkaat ovat globaalin seksiteollisuuden keskeisimpiä toimijoita. He ovat myös seksiteollisuuden tärkeimpiä rahoittajia, ja muodostaessaan kysyntää uusille ja eksoottisille 'tuotteille' he pitävät osaltaan yllä kansainvälistä nais- ja tytökauppaa." (Marttila 2004, 25.) On kuitenkin muistettava, että seksin ostamisen taustalla vaikuttavat kulttuuriset, historialliset ja sosiaaliset rakenteet sekä yhteiskunnan arvoilasto, eikä se siksi ole pelkistettävissä ainoastaan miesten yksityiseksi valinnaksi (Marttila 2004, 25).

Marttilan haastattelemat prostituoitujen asiakkaat vaikuttivat kuitenkin olevan varsin tietämättömiä osallisuudestaan niihin moniulotteisiin globaa-

leihin, yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin rakenteisiin, jotka ylläpitävät naisten köyhyyttä ja johtavat tilanteisiin, joissa köyhien maiden naiset päätyvät myymään seksiä näille miehille. Miehille prostituoitujen käyttäminen näyttäytykin pääasiassa yksityisenä, oikeutettuna ja tietoisena kuluttajan valintana. (Marttila 2004, 29–30.) Elina Penttisen mukaan globaalia seksiteollisuutta ja naiskauppaa määritteleekin länsimaisten miesten maskuliininen halu etnisesti toiseutettuja naisia kohtaan (Penttinen 2004, 168). Ilmiön juuret juontavat eurooppalaiseen kolonialistiseen mielenmaisemaan ja eksotisoituihin fantasiaihin. Penttinen liittää seksiteollisuuden myös globaaliin uusliberalistiseen viihdeteollisuuteen ja kulutuskulttuuriin, jossa katsojaksi ja kuluttajaksi määritetty maskuliininen subjekti, jota viihdytetään ja palvellaan. Seksiteollisuudessa ulkomaalaisen naisen ruumis muutetaan kauppatavaraksi. (Penttinen 2004, 173; Marttila 2004, 28.)

Viides huone: Hiljaisuus

INT. HOTEL - BEDROOM 5 - DAY

The Cleaning Woman enters the room and begins tidying.

WOMAN (V.O.)

He is with her in the fifth room.

He looks at her.

He smiles.

The Cleaning Woman cleans the room. As she does so the SOUNDTRACK INTENSIFIES, creating the impression of a closed-in world into which the Russian Woman has retreated.

After REACHING A CRESCENDO, the SOUNDTRACK ABTRUPTLY CEASES, leaving only SILENCE.

WOMAN (V.O) (CONT'D)

The fifth room is silent.

The Cleaning Woman finishes her work and leaves.

Over time, the room returns to its former state.

Globalisaation ja rajojen ylittämisen merkitykset ovat hyvin toisenlaisia prostituoituina työskenteleville naisille kuin heidän asiakkaalleen. Näille naisille globalisaatioprosessit eivät suinkaan tarkoita vapaita rajanylityksiä tai ihmisten, pääoman ja tiedon vapaata liikkuvuutta, vaan kontrollia, suljettuja ovia, lukittuja huoneita sekä fyysisen itsemääräämisoikeuden katoamista. (Vrt. Massey 2008, 22–23; 120.) Nämä kokemukset voivat olla hyvinkin konkreettisia, kehollisia, materiaalisia ja intiimejä. Globalisaatio ruumiillistuu prostituoituna työskentelevän naisen kehossa ja hänen ihollaan (Penttinen 2004, 155, 178). Myös *Kahdeksan huonetta* -teoksen esittämä todellisuus on hyvin konkreettinen ja materiaallinen. Teoksen hotellihuoneet eivät ole abstrakteja, kaukaisia tai eksoottisia tiloja vaan hyvin tavallisia, arkisia ja paikallisia paikkoja, joissa globalisaatioon liittyvät valtasuhteet materialisoituvat. Lähi-kuvat siivoojan käsistä ja lakanoista, joita hän tasoittaa välittävät katsojalle ihon, kosketuksen ja ruumiillisen kokemuksen tuntua. Naiskaupassa, ja teoksemme lähikuvissa, globalisaatio tulee kirjaimellisesti iholle (vrt. Penttinen 2004, 177, 236). Tapamme kertoa aiheesta on myös kannanotto: haluamme tuoda näkymättömän naiskaupan esille päivittäisenä, suomalaisen arjen varjoissa tapahtuvana materiaalisena ja ruumiillisena kaupankäyntinä.

Kuudes huone: Toisto

INT. HOTEL - BEDROOM 6 - DAY

The Cleaning Woman enters and begins to clean.

WOMAN (V.O.)

In the sixth room it has become routine. She stays here all day long, every day, day in, day out. Every day is the same. Emptiness, over and over again.

(pause)

There is no escape from the sixth room. There are windows, but no reason to look outside. She tries to look inwards but her life seems distant, hard to remember. There is nothing outside the sixth room.

The Cleaning Woman finishes cleaning the sixth room and leaves.

Again, the room returns to its untidy state.

Prostituoituina työskentelevät naiset ovat ikään kuin juuttuneet jonkinlaiseen välitilaan, odotustilaan, jossa heidän vapautensa ja itsemääräämisoikeutensa ovat väliaikaisesti tai pysyvästi tauolla. Globalisaatioon liittyvässä kansainvälisessä muuttoliikkeessä ei ole kyse ainoastaan rajojen ylityksistä ja ihmisten liikkuvuudesta vaan usein myös paikallaan olemisista. Kun teoksen siivooja siistii samoja huoneita yhä uudestaan, työn tulematta koskaan valmiiksi, myös prostituoituina työskentelevien naisten päivä toistuu samankaltaisena päivästä toiseen. Kuten yksi Elina Penttisen haastattelemissa naisista toteaa: “Tässä työssä ei ole mitään hyvää, prostituutiossa ei ole mitään hyvää. Siinä, että harrastaa seksiä eri miesten kanssa joka päivä ei ole mitään hyvää.” (Penttinen 2004, 188.)

Penttisen mukaan prostituoituina työskentelevät naiset on positioitu eräänlaiseen sosiaaliseen, yhteiskunnalliseen ja lakisääteiseen toiseuteen, koska heillä ei ole samoja oikeuksia kuin muilla siirtolais- tai pakolaisnaisilla paikallisista naisista puhumattakaan. Naiset ovat väliaikaisten tilojen ja väliaikaisten identiteettinsä vankeja, yhteiskunnan epähenkilöitä. He eivät edes voi nousta esiin varjoista, koska heillä ei ole lakisääteisiä oikeuksia – heitä ei siis tavallaan edes ole olemassa.⁷⁷

Seitsemäs huone: Osallisuus

INT. HOTEL - BEDROOM 7 - DAY

The Cleaning Woman enters the seventh room and begins to clean.

WOMAN (V.O.)

In the seventh room you are there with her.

Suddenly she looks up, startled.

WOMAN (V.O) (CONT'D)

You watch her. You see everything that happens to her..

The Cleaning Woman returns to her work, making the bed, smoothing out the sheets.

WOMAN (V.O) (CONT'D)

But you do nothing.

77. Andrijasevic kuitenkin huomauttaa, että naiset eivät ole pelkästään passiivisia uhreja, vaikka heidät usein sellaisina esitetäänkin, ja korostaa että naiset ovat olosuhteidensa puitteissa myös toimijoita (Andrijasevic 2003, 256-257).

When she is finished, the Cleaning Woman exits.

Unseen, the room becomes untidy again.

Naiskauppa ja siihen liittyvä prostituutio on aihe, jota moni mieluummin ei ajattelisi: se on epämieluisa, vaivaannuttavakin ja saattaa herättää vastenmielisiä ja ahdistavia tai toisaalta myös eroottisia ja siksi hyvin ristiriitaisia mielikuvia ja tunteita. Prostituutio ja siihen liittyvä naiskauppa on kuitenkin päivittäistä todellisuutta sadoille tuhansille naisille ympäri maailmaa, vaikka me emme sitä haluaisikaan ajatella. Ilmiö ei katoa, vaikka katsoisimmekin toiseen suuntaan. Ainoastaan meillä itsellämme saattaa olla helpottuneempi olo voidessamme uskotella itsellemme, että emme tiedä mitä maailmassa, kotikaupungeissamme tai lähikortteleissa tapahtuu. *Kahdeksan huonetta* -teoksessa on kohta, jossa siivooja pysähtyy hetkeksi, katsoo suoraan kameraan ja jatkaa sen jälkeen taas työtään. Katsoja on hetken ajan itse katseen kohteena, tarkkailtavana. Kohtausta tuo katsojan osaksi teosta tehden hänet samalla osalliseksi siihen yhteiseen todellisuuteen, jossa naisten kehot ovat kauppataivaraa. Siivoojan katse kutsuu katsojan kysymään, mikä on hänen osallisuutensa globaalissa maailman eriarvoisuudessa. Kuten Avtar Brah muistuttaa, globalisaatio ja muuttoliike ei kosketa ainoastaan ihmisiä, jotka ovat olosuhteiden pakosta tai vapaaehtoisesti lähteneet kotimaistaan, vaan myös niitä, jotka ovat jääneet ja joiden yhteisöihin ja naapurustoihin nämä ihmiset muuttavat (Brah 2007, 74).

Maailma on epäoikeudenmukainen ja monimutkainen, ja siksi myös vaikeita aiheita näkyväksi tekevä taide on tärkeää. Yksi taiteen merkityksistä voi olla myös vakavien aiheiden, pahuuden ja kärsimyksen, käsitteleminen ja artikuloiminen (von Bonsdorff 2005, 35). Kuvataiteilija Krzysztof Wodiczko vaatii, että ihmisten, jotka ovat olleet onnekkaita syntymäpaikan arvonnassa ja kuuluvat etuoikeutettuun globaaliin naapurustoon, pitää tunnustaa, että he ovat samalla myös monella tapaa "voittajien" puolella. Heidän tulisi tiedostaa historiallinen ja yhteiskunnallinen paikantuneisuutensa ja kyseenalaistaa ne rakenteet ja valtasuhteet, jotka vaikuttavat globaaliin eriarvoisuuteen. Etuoikeutetun naapuruston rinnalla, globalisaation varjoissa, asuu haavoittuneita ihmisiä: pakolaisia, seksityöläisiä ja ihmiskaupan uhreja, jotka pitää huomioida, ei ohittaa. Wodiczko ehdottaakin, että taiteilijat voivat olla näiden ihmisten puolelle asettuvia "agentteja", jotka voivat omilla töillään vai-



Minna Rainio & Mark Roberts: *Kahdeksan huonetta*.
Installaationäkymä. Kulttuuritehdas Korjaamon galleria, Helsinki, 2008.

kuttaa siihen, että eri tarinat ja tarinat tulevat kuulluiksi ja näkyville valtakulttuurien rinnalla (Phillips 2003, 36–37).

Kahdeksas huone: Paluu

INT. HOTEL - BEDROOM 8- DAY

The Cleaning Woman enters the eighth room and begins to clean.

WOMAN (V.O.)

The eighth room is an illusion, a mirage. It is hope. It's a return. It is safety. It is the light at the end of the tunnel... but there is no light.

(pause)

The eighth room is an illusion.

The Cleaning Woman finishes cleaning the room and leaves.

The first room, which is now to the right, has become completely untidy again.

The film loops. The Cleaning Woman enters the first room once more, and begins to tidy the room; her work is never complete.

Kaikki huoneet ovat tällä välin muuttuneet jälleen siivoamattomiksi. Kun siivooja on siivonnut kahdeksannen huoneen hän siirtyy ensimmäiseen huoneeseen ja aloittaa päättymättömän urakkansa alusta. Samalla myös teoksen kertojaääni palaa alkuun ja alkaa kertoa matkastaan.



Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuva teoksesta *Kahdeksan huonetta* (2008).



Minna Rainio & Mark Roberts: *Kohtaamiskulmia*.
Installaationäkymä. Franklin Art Works, Minneapolis, USA, 2010. Kuva: Rik Sferra.

5.

“Me olimme ilmassa” KULTTUURIEN VÄLISET TILAT “KOHTAAMISKULMIA” -INSTALLAATIOSSA

Pakolaiset ja sulkeisiin asetettu elämä

78. “We knew that we go somewhere from Cuba, but we didn’t know when and where. The feeling is very bad because you don’t know what’s your future. You know that you are safe—that’s the good part. But you don’t know if you’re going to be Cuban, if you’re going to be Finnish, where you are going to live, you don’t know. And that’s the bad part. Because you don’t have any hope. You can’t make any concrete idea or life. We were in the air.” Katkelma afganistanilaistaisen miehen haastattelusta. *Kohtaamiskulmia*-teoksen käsikirjoitus. Rainio & Roberts 2006, suom. M.R.

*Tiesimme, että lähdemme jonnekin Kuubasta, mutta emme tiedäneet mihin olemme menossa ja milloin olemme menossa. Se on hyvin paha tunne, koska et voi tietää mikä tulevaisuutesi on. Tiedät, että olet turvassa – se on hyvä puoli, mutta et tiedä tuleeko sinusta kuubalainen vai suomalainen, missä tulet asumaan, et tiedä. Ja se on se paha puoli. Koska ei ole toivoa. Et voi suunnitella elämääsi yhtään konkreettisesti. Me olimme ilmassa.*⁷⁸

Nuori afganistanilainen mies kuvailee epätietoisuuden tunteitaan asuessaan Kuubassa. Mies oli vielä nuori poika, kun hän pakeni perheensä kanssa Afganistanista Iraniin, mistä ihmissalakuultaja auttoi heidät Moskovan kautta Kuubaan. Perhe asui siellä seitsemän vuotta ennen kuin sai pää-

töksen kiintiöpakolaispaikasta Suomessa, jossa he olivat haastattelun ajankohtana asuneet kaksi vuotta.

Täydellinen epätietoisuus tulevaisuudesta ja elämästä kuvastuu monien pakolaisten kertomuksista. Koko elämä on jollain tavoin välitilassa, “ilmassa” – niin psyykkisesti kuin fyysisestikin. Pakolaisten elämää kuvaa väliaikaisuus, epävakaus, arvaamattomuus ja hetkellisyys. Elämä ja tulevaisuus ovat täynnä äkkinäisiä, ennalta-arvaamattomia ja jopa sattumanvaraisia käännteitä. (Khosravi 2013, 93.) Suunniteltu pako Ruotsiin tai Yhdysvaltoihin voikin yllättävien tapahtumasarjojen tai ihmissalakuljettajien epäluotettavuuden takia muuttua elämäksi Kuubassa tai Napapiirillä Suomessa. Toisaalta turvapaikanhakijan kohtalona voi olla myös äkillinen ja arvaamaton käännyttäminen toiseen maahan.⁷⁹ Iranilaissyntyinen ruotsalainen sosiaaliantropologi Shahram Khosravi, aikoinaan laitton siirtolainen⁸⁰ itsekin, kirjoittaa: “Maanpaossa ei seisota tukevalla perustalla, vaan tätä elämäntilannetta leimaa hetkellisyys. [– –] [R]ajan ylittämisen jälkeen kaikki oli väliaikaista. Maanpako on elämän asettamista sulkeisiin.” (Khosravi 2013, 99.)

Liikkuvan kuvan installaatio *Kohtaamiskulmia* käsittelee Suomeen saapuneiden pakolaisten ja turvapaikanhakijoiden kokemuksia.⁸¹ Teosta varten haastattelemiemme afganistanilaispakolaisten ja somalialaisen turvapaikanhakijan kertomukset ovat monin tavoin koskettavia. Useimpien pakolaisten taustalla on kokemuksia sodasta, menetyksistä, epävarmuudesta ja pelosta, mutta toisaalta myös toivosta ja uskosta tulevaisuuteen. Maanpakoihin liittyy traumaattisia eroja ja menetyksiä, mutta ne ovat myös toivon tiloja ja uusia alkuja (Brah 2007, 85). Haastattelemamme afganistanilainen nuori nainen pakeni äitinsä ja sisarustensa kanssa kotikaupungistaan Kabulista ensin pakolaisleirille Pakistaniin ja sieltä Teheraniin Iraniin, jossa he asuivat vuosia laittomina ja henkilöpaperittomina pakolaisina. Lopulta perhe sai Suomesta kiintiöpakolaispaikan, ja haastattelun ajankohtana he olivat olleet Suomessa kaksi vuotta. Nuori nainen puhui jo sujuvasti suomea ja englantia ja haaveili yliopisto-opinnoista Suomessa. Kovia kokenut somalialainen nuori mies taas oli ollut pakolainen lapsesta lähtien. Michellä ei ollut perhettä eikä sukua, ja hän tuli Suomeen yksin ihmissalakuljettajan avulla. Kun hän saapui Helsinkiin, salakuljettaja jätti miehen kadulle sanoen, että ei voi auttaa häntä tämän enempää ja osoitti suunnan kohti poliisiasemaa. Haastattelun ajankohtana tämä somalialainen mies oli ollut Suomessa yli vuoden ja asunut sinä aikana

79. Dublinin asetuksen mukaan henkilö voi hakea turvapaikkaa ainoastaan yhdessä EU-maassa; toinen valtio on oikeutettu jättämään hakemuksen käsittelemättä ja palauttamaan turvapaikanhakijan ensimmäiseen EU-maahan.

80. Shahram Khosravi kutsuu itseään kirjassaan laittomaksi tai paperittomaksi siirtolaiseksi, ei pakolaiseksi eikä turvapaikanhakijaksi.

81. Afganistanilaistaustaiset haastateltavat olivat saapuneet Suomeen kiintiöpakolaisina. Somalialainen mies oli turvapaikanhakija. Johdannossa avasin pakolainen- ja turvapaikanhakija- ja termien merkitykset ja erot Suomen pakolaisavun määritelmän mukaan. Tekstin sujuvuuden takia käytän kuitenkin tässä luvussa välillä yleistermiä pakolainen viitattessani kaikkiin haastateltaviin. Kirjoitan myös pakolaisuudesta ilmiönä ja pakolaisista kun viittaan laajasti ihmisiin (riippumatta heidän turvapaikkastatuksestaan), jotka ovat jättäneet kotimaansa vainon, ihmis-oikeusrikkomusten tai sodan takia. Myös monet muut tutkijat, joihin viittaan tässä luvussa, käyttävät yleistermejä pakolaisuus ja pakolainen.

Helsingin, Kajaanin, Vaasan ja Rovaniemen vastaanottokeskuksissa. Mies odotti vieläkin päätöstä oleskeluluvasta ja eli täydellisessä epävarmuudessa tulevaisuudestaan. Hän oli kirjaimellisesti koditon globalisoituvassa maailmassa.

Pakolaiset ja turvapaikanhakijat elävät monella tapaa eri todellisuuksien rajoilla: fyysisesti he kulkevat väliaikaisten tilojen läpi ja asuvat niissä, psyykkisesti he ovat kahden tai useamman kulttuurin, identiteetin ja kielen välissä. Heidän muistonsa voivat sijoittua useisiin paikkoihin ja ne ovat joskus hyvin kehollisia ja ei-kielisiä. Afganistanilainen nainen muistaa pakenemispäivästä ainoastaan sen, että oli liian kuuma eikä hänellä ollut kylmää juotavaa. Kun hän saapui perheensä kanssa yöllä Suomeen oli valoisaa, eikä missään ollut ihmisiä, edes lentokentällä, ja naisen äiti ihmetteli, ovatko kaikki suomalaiset kenties kuolleet. Kylmä ilma ja lumi tai toisaalta kesäöiden valoisuus, maiseman ja kaupunkien autius ja muut ruumiillisen outouden tunteet toistuivat haastattelemme pakolaisten muistikuvissa heidän saapuessaan Suomeen (vrt. Huttunen 2002, 60, 82). Sara Ahmed kirjoittaa uuden paikan eletystä aistikokemuksesta, äänistä, kosketuksesta, tuoksuista ja hajuista, joiden välityksellä uusi paikka ikään kuin tulee iholle, affektiiviseen kosketukseen siirtolaisen kanssa (Ahmed 1999, 341).⁸² Nämä moniaistiset kokemukset saattavat myös herättää voimakkaita muistikuvia erosta ja kotipaikan menetyksestä (Marks 2000, 111).

Tässä luvussa tarkastelen erilaisia kulttuurienvälisiä tiloja, jotka ilmenevät *Kohtaamiskulmia*-installaatiossa.⁸³ Laura U. Marks in määrittelyä seuraten paikannan teoksemme kulttuurienväliseksi elokuvaksi (Marks 2000, 1–23). Toisaalta syvennän teoksen esille tuomia kysymyksiä ja teemoja pakolaisuudesta, kansallisuudesta, kuulumisesta ja ulossulkemisesta kontekstualisoimalla ne ajankohtaiseen pakolaisuuteen ja siirtolaisuuteen liittyvään tutkimukseen. Pakolaiset asuttavat monenlaisia välitiloja, mutta toisaalta pakolaisuus ilmiönä ja käsitteenä paljastaa säröjä ja halkeamia globaalissa kansallisvaltioihin organisoituneessa maailmassa, “asioiden kansallisessa järjestyksessä” (Malkki 2012, 28). Materiaaliset ja fyysiset tilat – rajat, haastatteluhuoneet, pakolaisleirit ja vastaanottokeskukset – joiden läpi pakolaiset kulkevat ja joissa he asuvat, ovat myös eräänlaisia välitiloja, poikkeuksen tiloja, jotka ovat samaan aikaan kansallisvaltioiden sisä- ja ulkopuolella.

83. Tämä luku pohjautuu osittain aikaisemmin ilmestyneisiin artikkeleihin, ks. Rainio 2008 ja 2010.

82. Sara Ahmed viittaa Avtar Brahinin (1996, 92) käyttämään termiin “lived experience of locality”.

Elokuvia kulttuurien välissä

Laura U. Marks on analysoinut kulttuurienvälisiä (intercultural) kokeellisia elokuvia, jotka käsittelevät muun muassa pakolaisuuteen, siirtolaisuuteen ja diasporaan liittyviä aiheita, ja pohtinut, miten elokuvataide voi käsitellä näitä muuttoliikkeeseen, ylirajaisuuteen⁸⁴ ja kuulumiseen ja ulossulkemiseen liittyviä teemoja. Marksien mukaan elokuvalla on mahdollisuus vaikuttaa aisteihin ja tunteisiin, koska se ei ole ensisijaisesti kielellistä eikä se noudata samoja periaatteita kuin kirjoitettu tutkimus. Elokuvakerronta voi välittää hienovaraisesti ja kokonaisvaltaisesti ihmisten kokemuksia maailmassa ja tarjota katsojalle kokemuksen, joka on samanaikaisesti älyllinen, tunteellinen ja aisteihin vetoava (Marks 2000, xiv–xvi).⁸⁵

Marks toteaa, että kulttuurienvälisen kokeellisten elokuvien levityskanavat ovat vaihtelevia ja poikkeavat valtavirtaelokuvien esityspaikoista. Oma liikkuvan kuvan installaatiomme sijoittuu dokumentaarisen elokuvan, video- taiteen, installaation ja kokeellisen elokuvan välimaastoon. Näiden taidemuotojen rajat ovat viime vuosikymmenien aikana hämärtyneet: liikkuvan kuvan taidetta esitetään museoiden ja gallerioiden lisäksi myös festivaaleilla, elokuva- teattereissa ja televisiossa, ja toisaalta lyhytelokuvia ja dokumentaarisia elokuvia on esillä television ja elokuvateatterilevityksen lisäksi myös taidenäyttelyissä. Kuvataiteilijoiden liikkuvan kuvan teokset ovat usein teknisesti korkealaatuisia, ammattimaisesti käsikirjoitettuja, lavastettuja ja ohjattuja teoksia, joiden tuotantoprosessit lähenevät lyhytelokuvatuotantoja. Levityskanavien lisäksi myös teosten sisällölliset ja muodolliset määritelmät sekoittuvat ja hämärtyvät. Videotaide, liikkuvan kuvan installaatiot ja dokumentaariset elokuvat vaikuttavat fiktiivisen ja kaupallisen elokuvataiteen sisältöihin ja päinvastoin. (Rainio 2010, 69–70; Ks. myös Kivinen 2013, 18–19.)

Kulttuurienvälisyys saattaa tarkoittaa myös kahden vähemmistökulttuurin välistä vuorovaikutusta, suhde ei siis aina välttämättä ole pelkästään valta- ja vähemmistökulttuurien välinen (Marks 2000, 6–7). Marks määrittelee kulttuurienvälisyyden elokuvissa kontekstiksi, jota ei voi sitoa ainoastaan yhteen kulttuuriin. Se viittaa kaksisuuntaiseen liikkeeseen kulttuurien välillä ja ottaa huomioon muutoksen mahdollisuuden (Huddart 2007, 67–68; Brah 2007, 85). Kulttuurienvälisyys ei oleta kulttuurien olevan erillisiä tai selvärajaisia ilmiöitä vaan ottaa huomioon, että ne ovat jo valmiiksi sekoittuneita. Kulttuurit eivät ole koskaan tai alunperinkään täysin

84. Palaan ylirajaisuus-käsitteeseen tarkemmin seuraavassa luvussa.

85. Ks. myös Sobchack 2004.

“puhtaita” (Huddart 2007, 67) eivätkä eristyksissä ulkopuolisilta vaikutteilta (Said 2007, 33).

Laura U. Marks in tarkastelemat kulttuurienväliset elokuvat on tehty 1990-luvulla, ja niiden tekijät ovat tyypillisesti länsimaissa asuvia, kulttuurisiin tai etnisiin vähemmistöihin kuuluvia, siirtolaistaustaisia ihmisiä. Näille elokuville on yhteistä kokeellisuus eli perinteisen elokuvakerronnan sääntöjen ja perinteiden murtaminen ja se, että niiden aiheet liittyvät esimerkiksi siirtolaisuuteen ja ihmisten diasporisiin kokemuksiin. Elokuvien lähtökohta on usein historiankirjoituksen hiljaisuuksissa ja aukoissa, ja ne pyrkivät tuomaan esille vähemmistökulttuurien osittain unohdettujakin yksityisiä ja jaettuja muistoja. Nämä muistot eivät ole ainoastaan visuaalisia tai kielellisiä vaan myös kehon muistiin painuneita kokemuksia, jotka voivat liittyä esimerkiksi kosketukseen, tuoksuihin tai makuihin (Marks 2000, 2). Videoteoksemme *Kohtaamiskulmia* on suomalais-englantilaisen työparin tekemä, mutta en kutsu sitä ensisijaisesti tekijyyden kannalta kulttuurienväliseksi elokuvaksi. Näen Marks in teorit kuitenkin keskeisinä omien töidemme suhteen siinä, että installaatiomme käsittelevät globalisaatiota, rajoja ja pakolaisuutta sellaisten ihmisten elämäkokemusten kautta, jotka ovat siirtyneet maasta, kulttuurista ja identiteetistä toiseen tai elävät kulttuurien ja identiteettien rajoilla niin fyysisesti, kulttuurisesti kuin mentaalisesitkin. Teoksemme ovat siis aihepiiriltään kulttuurienvälisiä. (Rainio 2010, 70.)

Kohtaamiskulmia on lähtökohdiltaan kannanotto Suomen tiukkaan pakolaispolitiikkaan ja siihen liittyvään julkiseen keskusteluun. 2000-luvun alussa maahanmuutto esitettiin mediassa usein suurena tai jopa hallitsemattomana ongelmana. Maahanmuutto tuntui aina kytkeytyvän ongelmiin, vaikka toisaalta samaan aikaan puhuttiin ihannoivasti kansainvälisyydestä positiivisena ja kannatettavana asiana. (Huttunen 2002, 13–14.) Uutisissa saatettiin raportoida “pakolaisten tulvasta”, kun lentokentälle oli saapunut parikymmentä turvapaikanhakijaa. Suomen vastaanottama määrä pakolaisia tai turvapaikanhakijoita oli (ja on yhä) kuitenkin marginaalisen pieni, jos sitä verrataan esimerkiksi muihin Pohjoismaihin tai vaikkapa Saksaan, Britanniaan ja Ranskaan.⁸⁶ Kun Suomessa puhutaan kymmenistä ja enimmilläänkin sadoista pakolaisista ja turvapaikanhakijoista niin edellä mainituissa maissa kyse on vähintäänkin kymmenistä tuhansista.⁸⁷

Osaltaan teoksen syntymiseen vaikutti varmasti myös se, että olen

86. Ks. esim. Suomen pakolaisapu, www.pakolaisapu.fi. Tilastoja turvapaikanhakijoiden ja pakolaisten määrästä Maahanmuuttoviraston sivulla: www.migri.fi.

87. Suomen pakolaisavun mukaan vuoden 2009 loppuun mennessä Suomessa oli pakolaistaustaisia vain noin 0,6% koko väestöstä (www.pakolaisapu.fi). Esimerkiksi vuonna 2013 Ruotsista turvapaikkaa haki 16 300 syyrialaista. Suomesta turvapaikkaa oli hakenut 149 syyrialaista. Vuonna 2013 Suomeen tuli yhteensä 3238 turvapaikkahakemusta, Ruotsiin 54 259. (Toivonen 2014.) Vuonna 2014 Suomi on luvannut ottaa vastaan 500 kiintiöpakolaista Syyriasta, mikä on yhä hyvin pieni lukumäärä Euroopan mittakaavassa (Pelli 2013).

itse asunut Englannissa ja toinen teoksen tekijöistä on englantilainen. Muutaessamme monikulttuurisesta Britanniaista Suomeen näimme ulkomaalaispolitiikan ja hiljaisesti hyväksytyt rasistiset asenteet suomalaisessa yhteiskunnassa erityisen selvästi. *Kohtaamiskulmia*-teoksellamme halusimme tuoda esille Suomeen saapuneiden pakolaisten ja turvapaikanhakijoiden kokemuksia ja näyttää, että kodin jättäminen ei ole kenellekään helppoa ja että se on yleensä viimeinen vaihtoehto äärimmäisissä olosuhteissa. Toisaalta pakolaiset eivät yleensä valitse kohdemaakseen Suomea, kuten haastattelemamme afganistanilainen mies itse toteaa. Maanpako on monimutkainen, sattumanvarainen ja usein vaarallinen prosessi, jossa pakolaisella ei yleensä ole juurikaan valinnanvaraa esimerkiksi kohdemaan suhteen. Lähdön taustalla on yleensä toive ihmisarvoisesta elämästä jossain muualla turvassa sodalta ja väkivallalta. Haastattelemiemme nuorten pakolaisten päällimmäisenä toiveena olikin elää ”tavallista elämää”, käydä koulua ja päästä töihin. Teoksellamme halusimme tuoda nämä ihmiset näkyville, sillä he asuvat keskuudessamme, ovat osa suomalaista yhteiskuntaa, ja heidän muistonsa ja kokemuksensa muodostavat osan yhteisen kotimaamme nykyisyyttä ja menneisyyttä. On tärkeää myös muistaa, että suomalainen kulttuuri on globalisaation, kolonisaation ja jälkikolonisaatioprosessien muovaamaa ja kosketuksissa erilaisiin kulttuurisiin vaikutteisiin (Lehtonen ja Löytty 2007, 110,116; ks. myös Leitzinger 2008).

Vaikka teos valmistui jo vuonna 2006, on sen aihepiiri edelleen hyvin ajankohtainen. Vuoden 2011 eduskuntavaalien jälkeen suomalaisten asenteet maahanmuuttoa ja Suomessa asuvia ulkomaalaisia kohtaan ovat entisestään kiristyneet.⁸⁸ Suomen harjoittama maahanmuuttopolitiikka on edelleen hyvin tiukkaa verrattuna muihin Pohjoismaihin ja moniin Keski-Euroopan maihin.⁸⁹ Asenteet maahanmuuttoa kohtaan ovat kuitenkin kiristyneet muuallakin Euroopassa, ja maahanmuutto- ja/tai EU-vastaisten ja populististen puolueiden kannatus on kasvanut monissa maissa, kuten esimerkiksi Norjassa, Kreikassa, Hollannissa, Britanniaassa, Sveitsissä ja Ranskassa.⁹⁰ Kyseessä on siis ilmiö, joka koskee Suomea ja koko Eurooppaa.

Pakolaisen hahmo kuvan ja kertomusten välissä

Kohtaamiskulmia-teoksen visuaalisuus on hyvin pelkistettyä ja hidasta. Kuvissa ei oikeastaan tapahdu mitään, otokset ovat pitkiä ja staattisia kuvia tyh-

88. Ks. esim. ECRI:n (Euroopan rasismin ja suvaitsemattomuuden vastainen neuvosto) uusin Suomea koskeva raportti liittyen maahanmuuttajien syrjintään ja rasismiin Suomessa, ECRI 2013; Muita tutkimuksia rasismista suomalaisessa yhteiskunnassa, ks. esim. Puuronen 2011 ja Souto 2011.

89. Ks. esim. www.pakolaisapu.fi

90. Ks. esim. *Liikkeitä laidasta laitaan. Populismien nousu Euroopassa*. Ajatushautomo Magman raportti 2011, (toim. Björn Sundell, Ville Ylikahri ja Paula Yliselä); *Rise of Populism in Europe* (toim. Isabelle Durant ja Daniel Cohn-Bendit), The Spinelli Group, European Parliament 2013.



Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuva teoksesta *Kohtaamiskulmia* (2006).

jistä huoneista rajavartioasemilla, poliisiasemilla ja vastaanottokeskuksissa. Teosten visuaalisuutta määrittävät enemmänkin hiljaisuus, hitaus ja poissaolo. Marks onkin todennut, että useille kulttuurienvälisille elokuville on tyypillistä eräänlainen epäluulo ja vastahakoisuus representaatioita ja helppoja narratiiveja kohtaan (Marks 2000, 41). Tämä saattaa osittain juontaa juurensa valokuvan ja elokuvan monisyydestä ja historiallisesta suhteesta valtaan, antropologiseen luokitteluun ja kolonialistisiin käytäntöihin. Toisaalta epäluulo kuvia kohtaan heijastaa tietoisuutta kuvien ja kertomusten ilmaisuvoiman rajallisuudesta. Kuvat eivät ole neutraaleja heijastuksia vaan representaatioita jostain näkökulmasta. Näkeminen on siten aina osittaista, sillä se sijoittuu tiettyyn katsojaan ja on ruumiiseen paikantunutta, tilanteeseen sidottua ja muuttuvaa (mt.). (Rainio 2010, 74–75.)

Hiljaiset ja tyhjät kuvat eivät päästä katsojaa helpolla vaan pakottavat heidät tukeutumaan omiin henkilökohtaisiin muistikuviansa ja tietoonsa täydentääkseen kuvan ja sen merkityksen. Toisaalta ne muistuttavat myös väistämättömistä aukoista, hiljaisuuksista ja unohduksesta, jotka liittyvät historiankirjoitukseen sekä kulttuurien välisiin suhteisiin. Katsoja täyttää kuvan ja kielen väliin jäävän tilan omien kokemustensa ja muistojensa avulla. Tämä kokonaisvaltainen aistimellinen tunnereaktio voi pysyä katsojan mukana pitkään. (Rainio 2010, 75.) Taideteoksen herättämistä tunteista voi tulla osa katsojien muistoja, ja ehkä juuri siinä piileekin taiteen vaikutusvalta (vrt. von Bonsdorff 2005, 32, 34–35). Marks kuvaa tätä prosessia osallistavaksi katsojuudeksi, jolla saattaa olla myös poliittista potentiaalia (Marks 2000, 48).

Kohtaamiskulmia-teoksen haastateltuja pakolaisia ei näytetä, eikä katsoja saa mahdollisuutta luokitella tai määritellä ihmisiä heidän ulkonaisen olemuksensa perusteella. Teos pyrkii siten olemaan vahvistamatta etnisen toiseuttamisen käytäntöjä.⁹¹ Voisiko olla, että katsojan on silloin vaikeampi luokitella ihmisiä “meihin” ja “muihin” – voisiko kertojaääni silloin ollakin kuka tahansa “meistä”?⁹² Mediatutkija Iris Ruohon mukaan “keskeiset luokittelun ja erottautumisen kategoriat liittyvät seksuaalisuuteen, sukupuoleen ja rotuun – ne etuoikeuttavat yksitä ja toiseuttavat toisia ruumiita. Pakkomielle mitata ja luokitella ihmisiä ja ihmisryhmiä ulkoisten, erityisesti visuaalisuuteen kytkeytyvien havaintojen perusteella kohdistuu myös kansalaisuuden kategoriaan.” (Ruoho 2006, 39.) Toisaalta se, että pakolaisia ei näytetä *Kohtaamiskulmia*-teoksessa, voi viitata heidän näkymättömyyteen yhteiskunnassamme, kuten

91. Palaan kysymyksiin etnisyydestä yksityiskohtaisemmin seuraavassa luvussa.

92. *Kohtaamiskulmia* ja *Rajamailla* -teoksissamme päätimme olla kuvaamatta ihmisiä. Päinvastainen esimerkki on esimerkiksi Pirjo Honkasalon dokumenttielokuva *Melancho-lian 3 huonetta* (2004), joka on nimenomaan keskittynyt hitaisiin lähikuviin sodasta kärsivistä lapsista. Kaisa Hiltunen ja Pauline von Bonsdorff ovat kirjoittaneet Honkasalon elokuvasta, ja molemmat korostavat kuinka toisen ihmisen empaattinen kohtaaminen on mahdollista nimenomaan kasvojen ja kasvokuvien kautta (Hiltunen 2006, 46–47; von Bonsdorff 2005, 26–28).

Helsingin Sanomien kriitikko totesi (Uimonen 2006). Myös teokseen kuvatut tilat, joita pakolaiset kohtaavat ja joissa he elävät, ovat näkymättömiä valtaväestölle. Syntyperäiset suomalaiset eivät tyypillisesti kulje raja-asemien ja poliisilaitosten haastatteluhuoneiden läpi eivätkä näe vastaanottokeskusten huoneita ja käytäviä, joissa pakolaiset saattavat viettää vuosia elämästään. (Rainio 2008, 75.)

Pakolaisuutta tutkinut antropologi Liisa Malkki kirjoittaa “pakolaisen visuaalisesta hahmosta”, joka esiintyy muun muassa mediassa, uutisissa, humanitaaristen organisaatioiden esitteissä, internetsivuilla ja rahankeräyskampanjoissa. Nämä pakolaisuuden visuaaliset esitykset vaikuttavat käsityksiin siitä, miltä “oikea” ja “todellinen” pakolainen näyttää. (Malkki 2012, 129.) Valokuvissa ja muissa visuaalisissa esityksissä pakolaista esittää usein nimetön, sanaton ja äänetön hahmo tai ihmisjoukko, joka on irrotettu poliittisesta ja historiallisesta kontekstistaan. Kuvien takana piilevä oletus on, että pelkkä valokuva riittää kertomaan pakolaisen kärsimyksestä. Valokuvien pakolaisilla ei ole nimeä, kulttuuria, historiaa tai yksilöllisyyttä. Heidän elämäntarinansa ja niihin sisältyvät poliittiset, taloudelliset ja historialliset yksityiskohdat on rajattu pois, jolloin jäljelle jää vain nimetön ihminen tai ihmisjoukko, “pakolaismeren” tai “pakolaistulvan” esittämä paljas biologinen ihmisyyys. Kuvat tuottavat eräänlaista anonymia kehollisuutta, joka vaientaa historian ja politiikan sekä kuvia katsovien ihmisten oman osallisuuden niihin olosuhteisiin ja tilanteisiin, jotka ovat pakolaisuuden taustalla. (Malkki 2012, 133–138.)

Mediassa on esillä enemmän kuvia pakolaisista kuin kertomuksia pakolaisuuden kokemuksesta ja sen syistä (Malkki 2012, 133). Ja vaikka mediassa puhuttaisiinkin pakolaisista, niin heidän omaa ääntään ja omia kertomuksiaan kuullaan harvoin (Huttunen 2002, 14). Sen sijaan pakolaisen todistajanääni korvautuu usein asiantuntijoiden ja avustusviranomaisten puheella. Valokuvien äänettömät ja anonymit pakolaishahmot tyypillisesti vain kuvittavat tätä asiantuntijapuhetta. (Malkki 2012, 137.)

Teoksemme sijoittuu dokumentaarisen elokuvan ja liikkuvan kuvan installaatiotaiteen välimaastoon. Haastattelimme pakolaisia ja käytimme teoksessa alkuperäisiä, editoituja ääninauhoituksia. Halusimme nostaa esille pakolaisten kokemukset ja tarinat ja tuoda heidän äänensä kuuluviin. Nämä suhteellisen sattumanvaraisesti teoksemme valikoituneet nuoret ihmiset ovat kokeneet asioita, joita monen länsimaalaisen ihmisen on vaikea edes kuvitella.

Silti melkein jokaisessa suomalaisessa kaupungissa asuu pakolaisia, joilla on vastaavia tarinoita kerrottavanaan mutta joita harvoin kuullaan. Teoksemme kuvamateriaali ja kuvaustilanteet ovat myös lähtökohdiltaan dokumentaarisia. Rajavartioasemat, poliisiasemien haastatteluhuoneet, vastaanottokeskukset ja ulkomaalaisvirasto ovat kaikki oikeita, todellisia paikkoja, joiden läpi osa turvapaikanhakijoista ja pakolaisista kulkee.

Perinteisesti dokumenttielokuvan on ajateltu vaativan ihmisen kasvojen ja kehon fyysistä läsnäoloa kuvassa, eikä keskeisiä henkilöitä yleensä jätetä katsojan mielikuvituksen varaan. Kuvat puhuvista ihmisistä ikään kuin lisäävät elokuvan totuudellisuusarvoa. Elokuvatutkija Bill Nichol sin mukaan elokuvat, jotka eivät näytä henkilöitään, jättävät keskiöönsä tyhjän tilan, johon siirtyy ihmisten puhe, heidän näkemyksensä ja arvonsa, asenteensa ja oletuksensa. (Rainio 2010, 70; Nichols 1991, 232–233.)⁹³ Oma päätöksemme olla näyttämättä ihmisiä on eräänlainen representaatiostrategia, jonka voi katsoa alkaneen *Rajamailla*-teoksesta (2004). Halusimme, että teoksen keskiössä on nimenomaan Suomen ja Venäjän välinen raja ja ne tavat miten rajasta kerrotaan ja millaisia merkityksiä sille annetaan. Halusimme korostaa, että rajan merkitykset rakentuvat näiden erilaisten ideologisten, historiallisten, henkilökohtaisten ja poliittisten kertomuksien risteyksessä. Rajaseudun kuviin rinnastuvat tarinat tekevät rajaseudun maisemasta latautuneen. *Rajamailla* ja *Kohtaamiskulmia* -teoksissa halusimme siis luoda kuvan ja kerronnan välille ristiriidan. Kuva ja kerronta eivät suoranaisesti korreloi vaan merkitys syntyy kuvan, kerronnan ja katsojan välissä ja niiden kohtaamispisteessä.⁹⁴

Kunkin pakolaisen haastattelu on editoitu *Kohtaamiskulmia*-teokseen niin, että jokaisen kertomuksella on hieman eri painotus: afganistanilainen nainen puhuu enemmän lähdöstä kotimaastaan ja ensimmäisistä kokemuksistaan Suomessa, afganistanilainen mies taas matkasta ja odottamisesta. Somalialainen mies puolestaan kertoo saapumisestaan Suomeen, kokemuksistaan eri vastaanottokeskuksissa ja epävarmasta tulevaisuudestaan. Teos ei yritä kuvittaa pakolaisten kertomuksia, eivätkä dokumentaariset kuvat tyhjästä tiloista ja niihin rinnastetut haastattelukatkelmat luo yhtenäistä kronologista kertomusta. Pakolaisten kertomukset, kuten heidän elämänsä, ovat katkonaisia ja keskeneräisiä. Myös teoksen kuvamateriaali on katkelmallista. Pakolaisten kertomukset ja yksityiset muistot rinnastuvat tiloihin, joissa virallinen Suomi toteuttaa ulkomaalaispolitiikkaansa ja luo samalla virallista historiankirjoi-

93. Ks. Nichols 1991, 233, alaviite 6.

94. Siihen, että emme kuvanneet pakolaisia, löytyy hyvin käytännönläheinenkin syy: olisi ollut vaikeampaa löytää haastateltavia, jotka olisivat halunneet olla kuvattavana. Nytkin, vaikka käytimme teoksissa vain haastateltavien omaa ääntä, he halusivat pysyä nimettöminä.

tustaan. Ristiriita kuvan ja äänen välillä korostaa Brahmin sanoin sitä “kuinka samassa maantieteellisessä ja psyykkisessä tilassa päädytään artikuloimaan eri historioita” (Brah 2007, 73). Videoteoksessa katsoja kohtaa pakolaisten tarinat heidän äänensä ja hiljaisen tilan risteyksessä. (Rainio 2008, 75.)

Vaikka olemme käyttäneet videoteoksiemme kerronnassa dokumentaarisia keinoja, ne myös kyseenalaistavat dokumentaarisen elokuvan perinteitä.⁹⁵ Marksien määrittelemien kulttuurienvälisen elokuvien aiheet saattavat usein jollain tavoin jopa paeta visuaalista esittämistä: monien elokuvien visuaalisuus onkin usein hidasta, hiljaista ja paikoin jopa epäselvää. Tapahtumia ei näytetä, ja välillä kuva voi puuttua kokonaan, jolloin katsoja kuulee ainoastaan äänen. Marks kuitenkin toteaa, että “[k]ulttuurienvälisen elokuvan ohuet, painostavat ja odottavat hetket eivät ole kohtaamisia ahdistavan vaan odottavan ja hedelmällisen tyhjyyden kokemuksen kanssa. Hiljaisuus kuvaa näitä elokuvia.” (Marks 2000, 29.) Tällä äänen ja kuvan rajalla voi syntyä uutta ymmärrystä, sillä katsojan pitää kuunnella ja katsella myös aukkoja, etsiä sitä mitä kuvassa ei näytetä ja tulkita poissaoloja (mt., 30–31).

Rajojen, leirien ja nimettömän vallan huoneet

Kohtaamiskulmia-installaation tarinat liikkuvat edestakaisin ajassa ja tilassa: pakolaisten muistot kotimaastaan ja matkastaan rinnastuvat staattisiin videokuviin steriileistä ja arkisista hallinnollisista tiloista Suomessa. Installaatiotiilaan on rakennettu kolme jyrkää seinää, joihin liikkuvat kuvat projisoidaan. Seinät on aseteltu tilaan niin, että katsoja kulkee installaation läpi, huoneesta huoneeseen. Projisoinnit ovat suuria, minkä tarkoitus on luoda kokemus siitä, että katsoja voisi olla huoneessa itsekin. Pakolaiset ja turvapaikanhakijat kulkevat Suomeen saapuessaan installaation näyttämien tilojen läpi: heitä haastatellaan rajavartioasemien ja poliisilaitosten huoneissa, he asuvat vastaanottokeskuksissa, kulkevat niiden käytävillä ja odottavat epävarmuudessa päätöstä tulevaisuudestaan. Nämä tilat ovat vallankäytön tiloja, välitiloja ja odottamisen tiloja. Haastattelemamme pakolaiset eivät välttämättä itse ole kulkeneet juuri niiden samojen tilojen – haastatteluhuoneiden ja vastaanottokeskusten – läpi, joita me olemme kuvanneet. Teoksessa tiloista tulee siten enemmänkin symbolisia ja abstrakteja kulttuurisia välitiloja, joihin pakolaisten eletyt kokemukset heijastuvat.

95. Toisaalta dokumentaarisen elokuvan kenttä on niin laaja ja vaihteleva, että ei voida puhua yhdestä dokumentaarielokuvan perinteestä. Lisäksi monet dokumentaaristen elokuvien tekijät ovat tietoisia faktan ja fiktion häilyvästä raja-alueesta elokuvissaan ja monet ohjaajat käyttävät elokuvissaan esimerkiksi fiktioelokuvan keinoja. Ks. esim. Helke 2006, 17–25.



Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuva teoksesta *Kohtaamiskulmia* (2006).

Rajan huoneet

Teoksen alkaessa kuvassa näkyy raja-aseman aulan tyhjä passintarkastuspaikka, jonka portti sattumanvaraisesti aukeaa ja sulkeutuu. Sen jälkeen teos jatkuu staattisilla videokuvilla raja-asemien ja poliisiasemien tyhjästä huoneista, joissa turvapaikanhakijat haastatellaan, valokuvataan, mitataan ja heiltä otetaan sormenjäljet.

Rajanylityspaikat ja lentokenttien odotusaulat näyttäytyvät ihmisille hyvin erilaisina riippuen siitä, ovatko he länsimaiden kansalaisia, globalisaation eliittiin kuuluvia kosmopoliitteja vai turvapaikanhakijoita tai paperittomia siirtolaisia (Massey 2008, 22). Rajat ovat hierarkkisia ja ne erottelevat yksilöitä riippuen etnisyydestä, kansallisuudesta, luokasta ja sukupuolesta. Joidenkin maiden kansalaiset luokitellaan miltei automaattisesti epäilyttäviksi. Pakolaisen näköiset matkustajat otetaan kiinni ja viedään kuulusteltaviksi. Länsimaisen maailmankansalaisen sosiaalisen pääoman katsotaan puolestaan kasvavan rajanylitysten ja matkustamisen myötä. Shahram Khosravi toteaa, että rajojen ylityksiin liittyy paljon rituaaleja: “passin hankkiminen, viisumien anominen, turvatarkastusten läpikäynti ja performanssi, jossa kuljetaan raja-valvonnan ja tullin asettamien erityistilojen ja paikkojen lävitse. Rajan ylittäminen tai ‘raja-alueella’ oleminen on antropologisessa mielessä rituaali, joka tapahtuu asioiden välissä ja välimailloilla sijaitsevalla vyöhykkeellä, rajallisuuden ahdingossa. Rajarituaali uusintaa valtiojärjestelmän merkityksen ja järjestyksen. Siinä on kyse maallisesta ja modernista liturgiasta, ja sillä on myös omat uhririttinsä.” (Khosravi 2013, 86.)

Länsimaiset kosmopoliitit suorittavat rajan rituaalit miltei vaistonvaraisesti, niitä sen kummemmin miettimättä. Pakolaisille ja laittomille siirtolaisille samat rituaalit tai niissä epäonnistuminen voivat olla kohtalokkaita. *Kohtaamiskulmia*-teoksen kuvat rajojen huoneista rinnastuvat afganistanilais-taustaisen nuoren naisen kertomuksiin. Eräässä kohtauksessa nainen itkee ja kertoo isänsä katoamisesta Kabulissa ja traumaattisesta pakenemisestaan kotimaastaan. Samaan aikaan kuvassa näkyy rajanylityspaikkojen ja poliisiasemien huoneita, joissa pakolaiset ja turvapaikanhakijat määritellään ja luokitellaan, heidän kertomustensa totuudenmukaisuus arvioidaan ja avun tarve kyseenalaistetaan. Pakolaisten tulee vakuuttaa viranomaiset siitä, että he ovat “todellisia” pakolaisia. Heidän tulee osata esittää pakolaista oikein. Tähän performanssiin kuuluu esimerkiksi likaisten vaatteiden käyttäminen ja surullinen ja



Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuva teoksesta *Kohtaamiskulmia* (2006).

syvämielinen olemus ja toisaalta oman elämäntarinan kääntäminen eurooppakeskeiselle juridiselle kielelle (Khosravi 2013, 53; vrt. Malkki 2012, 129).

Leirin huoneet

Kun afganistanilainen nainen lopettaa kertomuksensa, liikkuva kuva pysähtyy staattiseen kuvaan raja-asemalta, ja teoksen äänimaailma johdattaa katsojan seuraavan seinän ja siihen heijastuvien liikkuvien kuvien eteen, jotka on kuvattu vastaanottokeskuksissa Rovaniemellä ja Oulussa. Näissä ja muissa vastaavissa huoneissa Suomeen saapuneet pakolaiset ja turvapaikanhakijat viettävät ensimmäiset yönsä saavuttuaan Suomeen.⁹⁶ Joskus he saattavat asua vastaanottokeskuksessa jopa vuosia turvapaikkapäätöstä odottaessaan. Liisa Malkki huomauttaa, että “yksi ensimmäisistä pakolaisiin rutiininomaisesti kohdistetuista toimenpiteistä kohdistuu nimenomaan tilaan. Pakolaisleiri on 'hoivan ja kontrollin' teknologiaa 'väärässä paikassa oleville kansoille'. Se on toisin sanoen tilaa ja liikkumista kontrolloivaa vallan teknologiaa.” (Malkki 2012, 43.)

Vastaanottokeskukset ovat pysähtyneisyyden ja odottamisen tiloja. Turvapaikanhakijoiden elämä ikään kuin asettuu sulkeisiin, he “ovat ilmassa”, kuten haastattelemamme afganistanilainen mies toteaa. Toisaalta ihmiset voivat kadota äkillisesti. Kun kielteinen turvapaikkapäätös tulee, se pannaan käytäntöön hyvin pian. Eräs vastaanottokeskuksessa työskentelevä sosiaalityöntekijä kertoi kokevansa raskaaksi sen, että joskus hänen lomapäiviensä aikana joku asukkaista on saattanut kadota. Toisin sanoen asukas on saanut kielteisen turvapaikkapäätöksen ja hänet on palautettu joko lähtömaahansa tai Dublinin asetuksen mukaiseen tulomaahan.⁹⁷

Vastaanottokeskus on eräänlainen kansallisvaltion sisäinen rinnakkaistodellisuus, samaan aikaan yhteiskunnan sisä- ja ulkopuolella. Filosofin Giorgio Agamben kirjoittaa leiristä tilana, jossa “poikkeustilasta alkaa tulla sääntö” (Agamben 2001, 36). Hänen mukaansa näitä tiloja voivat olla niin pakolaisleirit kuin lentokenttien odotusalueetkin, joissa pakolaisia pidetään: “Kaikissa näissä tapauksissa sinänsä merkityksetön paikka rajaa tilan, joilla normaali järjestys on tosiasiaa pidätetty.” (Agamben 2001, 38.) Leireillä pakolaiset, kansallisvaltiojärjestelmän poikkeustapaukset, suljetaan pois normaalin piiristä. Toisaalta pakolaisleirit eivät ole ainoastaan tilallisia vaan myös ajallisia poikkeuksia. Edes vuosikymmeniä vanhoja pikkukaupunkien kokoisia pako-

96. Kiintiöpakolaiset saavat yleensä heti oman asunnon, mutta turvapaikanhakijoina Suomeen saapuvat majoitetaan tyypillisesti ensin vastaanottokeskuksiin.

97. Keskustelu Oulun vastaanottokeskuksen työntekijän kanssa keväällä 2006.

laisleirejä, joissa saattaa elää kymmeniätuhansia ihmisiä sukupolvien ajan, ei merkitä karttoihin. (Khosravi 2013, 94.)

Tulkitsen suomalaiset pakolaisten vastaanottokeskukset myös eräänlaisiksi leireiksi, yhteiskunnan ulkopuolisiksi poikkeuksen tiloiksi, joihin ei-toivotut ihmiset suljetaan (vrt. Khosravi 2013, 94). Vastaanottokeskuksissa odottavien turvapaikanhakijoiden elämä on hyvin säänneltyä ja rajoitettua. He eivät voi osallistua tavalliseen elämään, tehdä työtä tai opiskella.⁹⁸ Toisaalta heillä on myös niin vähän rahaa⁹⁹, että osallistuminen vastaanottokeskuksen ulkopuoliseen sosiaaliseen elämään, harrastuksiin tai tapahtumiin on vaikeaa. Elämän monotonisuus ja poikkeustilassa eläminen on laitostavaa ja tuottaa pakolaisuutta “patologisoivan byrokratian välityksellä” (Khosravi 2013, 95). Pakolaiset suljetaan poikkeuksen tilaan, pakolaisuuden passiiviseen ja hiljennettyyn identiteettiin, ja heistä tulee toimenpiteiden kohteita. Lukuun ottamatta maahanmuuttovirkailijoiden haastattelutilanteita pakolaiset saavat harvoin oman äänensä kuuluviin, sen sijaan viranomaiset alkavat muodostaa pakolaisia koskevan “virallisen” narratiivin (Malkki 2012, 132).

Kohtaamiskulmia-installaatiossa kuvat vastaanottokeskusten tyhjästä huoneista rinnastuvat afganistanilaistautaisen nuoren miehen tarinaan. Joissain huoneissa on vain patja lattialla, toisissa on metalliset vihreät kerrossängyt. Osa huoneista on sisustettu kotoisan näköisiksi: lattialla on persialainen matto, pöytäliinana Marimekon Unikko-kangas ja sängyn kulmalla roikkuu ruskea villakankainen miesten puvun takki. Ikkunoista näkyy vaaroja tai syksyistä pohjoissuomalaista metsämaisemaa. Samaan aikaan katsoja kuulee, kun afganistanilainen mies muistelee lähtöään kotimaastaan: “Emme me valinneet tulla Suomeen. Kun lähdimme Afganistanista, emme tienneet mitään tulevaisuudestamme. Saavuimme Iraniin, emmekä tienneet mitä meille tapahtuu.”¹⁰⁰

Kun kuvasimme Oulun vastaanottokeskuksessa, siellä asuvat turvapaikanhakijat ottivat meidät vastaan lämpimästi ja ystävällisesti. He olivat leiponeet ja keittäneet meille kahvia. Tämä vieraanvarainen ja lämmin vastaanotto oli ristiriitaisuudessaan hämmäntävä. Nämä ihmiset, joita kohtaan suomalainen yhteiskunta ei useinkaan ole kovin vieraanvarainen¹⁰¹ ja jotka ehkä lähetetään pois Suomesta, toivottivat meidät lämpimästi tervetulleiksi omaan, vaatimattomaan ja pysähtyneeseen todellisuuteensa entisen psykiatrisen sairaalan tiloihin perustetussa vastaanottokeskuksessa pienen pohjoisen kaupungin laitamilla.

98. Periaatteessa vastaanottokeskuksessa asuva turvapaikanhakija saa tehdä töitä oltuaan Suomessa kolme kuukautta. Käytännössä työn saaminen on kuitenkin hyvin vaikeaa ellei mahdollonta. Turvapaikanhakijat voivat yleensä opiskella suomen kieltä kerran tai pari viikossa. (10 väitettä ja faktaa turvapaikanhakijoista ja pakolaisista, www.pakolaisneuvonta.fi.)

99. Turvapaikanhakijoille myönnettävä tuki on 1.2.2010 lähtien 30 prosenttia pienempi kuin vähimmäistoimeentulotuki. Esimerkiksi yksin asuvan, aikuisen turvapaikanhakijan toimeentulotuki on 292 euroa kuukaudessa. Vastaanottokeskuksessa asuvan turvapaikanhakijan on tällä toimeentulotuella katettava ruoka, vaatteet, hygienia, liikennemaksut ja muut henkilökohtaiset menot. Lapsilisään tai esimerkiksi opintotukeen turvapaikanhakijat eivät ole oikeutettuja. Mikäli turvapaikanhakija saa vastaanottokeskuksessa päivittäiset ateriat, vähennetään toimeentulotuen perusosasta 79 prosenttia. (10 väitettä ja faktaa turvapaikanhakijoista ja pakolaisista, www.pakolaisneuvonta.fi/.)

100. “We didn’t choose to come to Finland.] We go out from Afghanistan, we don’t know nothing about our future. We came to Iran and we don’t know what will happen to us.” Katkelma afganistanilaismiehen haastattelusta. Kohtaamiskulmia-teoksen käsikirjoitus, Rainio & Roberts 2006, suom. M.R.

101. Jacques Derridan hienostunutta analyysia vieraanvaraisuudesta, turvapaikasta ja pakolaisista: *Of Hospitality* (2000) ja *On Cosmopolitanism and Forgiveness* (2005).



Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuva teoksesta *Kohtaamiskulmia* (2006).



Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuva teoksesta *Kohtaamiskulmia* (2006).

Vallan huoneet

Äänimaailma johdattaa katsojan viimeisen, kolmannen seinän luo, jossa näkyy kuvia Helsingistä iltahämärässä, siltaa ylittävästä metrojunasta ja sillan takana olevan ison rakennuksen julkisivusta. Jykevä punatiilinen rakennus on maahanmuuttovirasto, missä viralliset ja yleensä lopulliset päätökset turvapaikanhakijoiden oleskeluluvista, tulevaisuudesta ja kohtalosta tehdään. Sitkeistä yrityksistämme huolimatta emme saaneet kuvauslupaa maahanmuuttovirastoon. Saimme kuvata rajavartio- ja poliisiasemilla ja vastaanottokeskuksissa mutta emme maahanmuuttovirastossa, vaikka toiveenamme oli kuvata ainoastaan tyhjiä toimistohuoneita. Päätimme lopulta kuvata rakennuksen julkisivua ja ikkunoita, tummia hahmoja ikkunoiden takana ja ohikulkevia helsinkiläisiä arkikiireissään. Loppujen lopuksi ratkaisu toimiikin hyvin, jopa paremmin kuin alkuperäinen suunnitelma. Maahanmuuttoviraston huoneet, joissa päätökset tehdään, ovat näkymättömiä myös turvapaikanhakijoille itselleen. He eivät yleensä käy rakennuksessa ja sen huoneissa, vaan rakennus on nimettömän vallan linnake, jossa ikkunoiden takana varjoina näkyvät virkamiehet ja -naiset tekevät päätöksiä turvapaikanhakijoiden kohtaloista. Näissä huoneissa Suomen valtio siis toteuttaa virallista ulkomaalaispolitiikkaansa.

Turvapaikanhakijat ja pakolaiset – eli väärässä paikassa olevat ihmiset – koetaan uhaksi kansallisvaltiojärjestelmälle. Usein pakolaisuuden ongelma paikannetaan pakolaiseen itseensä, ja pakolainen määritellään ratkaisua vaativaksi ongelmaksi (Malkki 2012, 41) eikä ihmiseksi, joka kärsii ongelmista (Khosravi 2013, 141). Pakolainen ei itse ole syyllinen tilanteeseensa, vaan taustalla ovat ne – ihmisten ja kansallisvaltioiden luomat – poliittiset olosuhteet, jotka tuottavat pakolaisvirtoja. Liisa Malkki muistuttaakin, että “pakon sanelemalla muuttoliikkeellä on monenkirjavia historiallisia ja poliittisia syitä ja liikkujien tilanteet ja heidän kohtaamansa vaikeudet eroavat suuresti toisistaan”. (Malkki 2012, 82; ks. myös Massey 2008, 23.)

Samaan aikaan, kun ulkomaalaisviraston työntekijöiden varjot liikkuvat ikkunoiden takana, somalialainen mies kertoo uskovansa, että Suomi antaa hänelle uuden ja hyvän elämän. Hänen puheensa rinnastuu kuviin ulkomaalaisviraston julkisivusta, läpäisemättömästä muurista, jonka sisällä päätös miehen tulevaisuudesta ja koko elämän suunnasta tehdään.

“Minulla ei ole lupaa elää.” Pakolaisen hahmo ihmisoikeuksien ja kansalaisuuden välissä

Haluaisiin jäädä tänne, mutta minulla ei ole valtaa, koska minulla ei ole lupaa elää. Minä en voi itse päättää. Teen nyt mitä he sanovat minulle. Olen valmis tekemään mitä he sanovat. Jos he sanovat, että muutan niin muutan, ja jos he sanovat, että jään tänne niin jään tänne. En voi tehdä mitään, koska minulla ei ole valtaa. He voivat tehdä mitä he haluavat. Mitä minä voin tehdä?¹⁰²

Haastattelemamme somalialaistaustainen nuori mies kuvailee tunnettaan siitä, että hänellä ei ole lainkaan valtaa oman elämänsä suhteen, vaan hänen tulevaisuutensa ja kohtalonsa on täysin muiden, “heidän”, nimettömän vallan alainen. Vaikka kyse todennäköisesti onkin epätäsmällisestä kielenkäytöstä, on kiinnostavaa tulkita hänen sanansa siitä, että hänellä “ei ole lupaa elää” kirjaimellisesti. Tämä lausahdus kertoo paljon paperittomien pakolaisten ja turvapaikanhakijoiden asemasta kansallisvaltiokeskeisessä maailmassamme.

Liisa Malkki käyttää termiä “asioiden kansallinen järjestys” kuvatessaan itsestäänselvyytenä pidettyjä tapoja ajatella kansallisvaltiota, identiteettiä, paikkaa ja aluetta. Ymmärryksemme maailmasta perustuu luonnollistuneelle arkiajattelulle, jolloin maailman katsotaan koostuvan selvärajaisista kansakunnista, joissa kaikilla ihmisillä, kulttuureilla ja kielillä on oma selkeästi osoitettu ja rajattu alueensa. Kartalla maailma näyttääkin muodostuvan erivärisistä, selkeärajaisista ja toisensa poissulkevista yksiköistä, joiden välillä ei ole “epämääräisiä tai sumeita tiloja eikä vuotavia rajoja”. (Malkki 2012, 29; ks. myös Massey 2008, 107). Myös kansallisuuteen ja kotiin liittyvät kasvitieteelliset juurtumisen kielikuvat vakiinnuttavat ajatusta ihmisten ja paikan välisestä, luonnolliselta vaikuttavasta kiinteästä siteestä. Kansat ja kulttuurit on ikään kuin upotettu maaperään ja kiinnitetty tilaan. (Malkki 2012, 29, 34, 37.) Kulttuurimaantieteilijä Doreen Massey puolestaan kirjoittaa, kuinka maapallon pinnan osista on tehty kansallisvaltioiksi kutsuttuja “tila-aika-karsinoita” ja korostaa niiden olevan yhteiskunnallisesti ja historiallisesti muodostuneita ja muuttuvia rakennelmia (Massey 2008, 124).

Tämä arkiajatteluun piiloutunut kansallisvaltiokeskeinen paikkaan kiinnittymisen ideologia tulee kuitenkin näkyväksi “juuriltaan kiskottujen” ja

102. “I like to stay here but I don’t control now because I don’t have permission to live and I don’t have my own control now. So I do what they say to me now. I’m ready to do what they say. If they say you can change you can change and if they say I stay here I stay. I can’t do nothing because I don’t have power. They can do what they like. What I do?” Katkelma somalialaistaustaisen miehen haastattelusta. *Kohtaamiskulmia* -teoksen käsikirjoitus, Rainio & Roberts, 2006, suom. M.R.

paikoiltaan siirtyneiden pakolaisten välityksellä. Pakolainen on “kansojen perheen” ulkopuolinen hahmo, murtuma asioiden kansallisessa järjestyksessä, mikä rikkoo ihmisen ja kansalaisen, syntyperän ja kansalaisuuden yhteyden (Agamben 2001, 24).

Toisen maailmansodan jälkeen pääteoksensa kirjoittanut saksalainen filosofi Hannah Arendt toi esiin ihmisoikeusjulistukseen liittyvän lähtökohtaisen ja perustavanlaatuisen ongelman: sen riippuvuuden kansallisvaltiojärjestelmästä. Kansakuntien perheestä ulos heitetyt pakolaiset ovat pudonneet poliittiseen välitilaan: he ovat menettäneet poliittisen yhteisönsä ja sen mukana kansalaisoikeutensa, jolloin jäljelle jää vain abstrakti ihmisenä oleminen. (Arendt [1948] 2013, 368, 371, 374).¹⁰³ Muun muassa filosofi Giorgio Agamben on palannut Arendtin esille tuomaan, yhä hyvin ajankohtaiseen pakolaisuuteen, valtiottomuuteen ja ihmisoikeuksiin liittyvään ristiriitaan liittäen sen päivänpolttavaan kysymykseen pakolaisten asemasta Nyky-Euroopassa.¹⁰⁴ “[J]uuri se hahmo – pakolainen – jossa ihmisoikeuksien olisi nimenomaan pitänyt ruumiillistua, merkitsee päinvastoin tämän käsitteen radikaalia kriisiä”, toteaa Agamben (Agamben 2001, 22). Toisin sanoen, “[k]oska ihmisoikeuksien perustana toimivat kansalaisoikeudet eli kansalaisen oikeudet, ne voivat toteutua vain kansallisvaltioiden kautta”. (Khosravi 2013, 151.) Agamben nostaakin pakolaisen Euroopan poliittisen historian keskeiseksi hahmoksi (Agamben 2001, 24). Kansallisvaltion kynnykselle pysäytetty, vailla ihmisoikeuksia oleva paperiton tai valtioton pakolainen edustaa eräänlaista “paljasta ihmisyyttä”, joka tekee kansallisvaltiojärjestelmän kriisin näkyväksi.¹⁰⁵

Haastattelemamme Somaliasta lähtöisin oleva nuori mies oli siis tavaltaan oikeassa todetessaan, että hänellä “ei ole lupaa elää”. Kuten Shahram Khosravi huomauttaa: “Kansallisvaltiojärjestelmän tai lain ja poliittisten asemien ulkopuoliselle ihmisyydelle ja ihmiselle ei ole tilaa. [– –] [K]ansalaisuuteen perustuvan järjestyksen ulkopuolella ei ole olemassa mitään turvapaikkaa.” (Khosravi 2013, 152, 154.) Somalialaistaustainen turvapaikanhakija on rikkonut paikkaan kiinnittymisen metafysiikkaa ja repinyt juurensa irti paikoiltaan, minkä seurauksena hän on pudonnut poliittiseen välitilaan, kansallisen järjestyksen ulkopuolelle. (Vrt. Malkki 2012, 55.)

Mies toivoo, että Suomi antaa hänelle uuden elämän. “Lupa elää” tarkoittaa paperia, joka antaa hänelle luvan jäädä Suomeen ja mahdollisuuden

103. Ks. myös Arendt: *We refugees* [1943] (Julkaistu englanniksi teoksessa *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*. Ed. Marc Robinson, 1994).

104. Ks. myös Derrida 2005, 6–13.

105. Agamben kirjoittaa, että “juutalaiset ja mustalaiset voitiin lähettää tuhoamisleirille vasta kun heiltä oli täydellisesti viety kansalaisuus. Kun hänen oikeutensa eivät enää ole kansalaisen oikeuksia, ihmisestä tulee todella pyhä siinä merkityksessä, mikä termillä on arkaaisessa roomalaisessa oikeudessa: luvattu tapettavaksi.” (Agamben 2001, 25)

kuulua niiden ihmisten joukkoon, jotka saavat kansalaisille itsestäänselvyyksinä oletetut oikeudet asumiseen, koulutukseen, työntekoon ja oikeusturvaan. “Lupa elää” tarkoittaa pääsyä pois näkymättömästä ja epämääräisestä ihmisoi-keuksien ja kansalaisuuden välissä olevasta “olemattomuuden tilasta” (Khos-ravi 2013, 117), paljaasta ihmisyydestä kohti kansalaisen ihmisoikeuksia.

Mitä elämästäni tulee? Luulen, että elämäni... että he auttavat minua ja antavat minulle luvan elää täällä. Ja nyt odotan lupaa. Koska olen ollut täällä vuoden ja odotan yhä.

Toivon, että Suomi antaa minulle hyvän elämän. He antavat minulle hyvän elämän ja voin unohtaa kaiken vaikean elämäni ja he antavat minulle uuden elämän. Toivon että löydän täältä hyvän elämän.¹⁰⁶

Kotiutumisia kulttuurien rajoilla

Sanon että olen afganistanilainen, mutta kotini on Suomi. Olen syntynyt Afganistanissa, mutta kotini on Suomi. Minusta tuntuu, että Suomi on paras toinen kotimaani. Siltä minusta tuntuu.¹⁰⁷

On vaikeaa sanoa mistä olen kotoisin. Sanon että olen alun perin Afganistanista, mutta että olen kahdesta tai kolmesta kulttuurista. Synnyin Afganistanissa, mutta minussa on myös Kuuban kulttuuri. Ja nyt asun Suomessa. Minun on vaikeaa sanoa, normaalisti sanon että olen Afganistanista, mutta joskus myös että olen Kuubasta. On vaikeaa sanoa.¹⁰⁸

En tiedä, tarjosiko Suomi somalialaistaustaiselle miehelle uuden ja hyvän elämän, sillä haastattelun ajankohtana hän yhä odotti päätöstä turvapaikastaan. Haastattelemamme afganistanilaistaustaiset pakolaiset olivat kuitenkin onnekkampia, sillä he olivat päässeet Suomeen kiintiöpakolaisina ja tiesivät jo saapuessaan saavansa jäädä tänne asumaan. He kokivat kuitenkin vaikeaksi kysymyksen, mistä he ovat kotoisin. Afganistanilaissyntyinen nainen oli asunut Afganistanin lisäksi vuosia Iranissa ennen saapumistaan Suomeen.

106. “What becomes my life? Yeah I think my life becomes... they help me and I think they give me document permit to live here. And until now I’m waiting the permit. Cos I stay one year and... still I am waiting. Yeah, I hope, I think that Finland makes me good life. They give me good life and I forget all my bad life and that they give me new life. I hope that I find a good life here.” Katkelma somalialaistaustaisen miehen haastattelusta. *Kohtaamiskulmia*-teoksen käsikirjoitus, Rainio & Roberts 2006, suom. M.R.

107. “I will say that I’m ... I was born in Afghanistan but my home is Finland. I feel now that Finland is like my best second country like I feel like this.” Katkelma afganistanilaistaustaisen naisen haastattelusta. *Kohtaamiskulmia*-teoksen käsikirjoitus, Rainio & Roberts, 2006, suom. M.R.

108. “It’s difficult to say where I am from. I say I am originally from Afghanistan, but I say I’m from two or two or three cultures. I was born in Afghanistan but I also have the culture of Cuba. And now I’m living in Finland. It’s difficult for me to say. Normally I say I’m from Afghanistan but also sometimes I say I’m from Cuba. It’s hard to say.” Katkelma afganistanilaistaustaisen miehen haastattelusta. Rainio & Roberts, 2006, suom. M.R.

Afganistanilaissyntyinen mies puolestaan oli asunut Iranin lisäksi seitsemän vuotta Kuubassa ennen kuin tuli Suomeen. He eivät kokeneet olevansa kotoisin ainoastaan yhdestä paikasta, eivätkä he toisaalta tuntuneet kaipaavan takaisin mihinkään tiettyyn paikkaan. Heidän kulttuurinen ja kansallinen identiteettinsä ei ole sidottu ainoastaan yhteen vaan kahteen tai jopa kolmeen eri maahan. Se ei kuitenkaan välttämättä tarkoittanut juurettomuutta vaan he olivat kertomansa mukaan jo juurtuneet Suomeen ja rakensivat mielessään tulevaisuutta, joka sijoittuisi Suomeen.

Avtar Brah kirjoittaa kodin monipaikkaisuudesta nykyhetken globalisoituvassa maailmassa. Brahin käyttämä *diasporatilan* käsite ottaa huomioon kotiutumisen halun sekä kotona pysymisen. Diasporaan ei aina liity toivetta paluusta, vaan kuten Brah toteaa: “diasporiset matkat tarkoittavat pohjimiltaan paikalleen asettumista eli juurtumista jonnekin toisaalle” (Brah 2007, 74). Kotona pysyminen taas liittyy siihen, että diasporatilaa eivät asuta ainoastaan ne, jotka ovat lähteneet, vaan myös ne – tyypillisesti alkuperäisinä asukkaina esitetyt – jotka ovat jääneet kotiin (Brah 2007, 74, 99; Marks 2000, 123). Saapuessaan erilaiseen yhteiskuntaan pakolaiset imevät itseensä vaikutteita uudesta paikasta, sen elämäntavasta ja rituaaleista. Mutta samaan aikaan myös pakolaisten uusi kotimaa sulauttaa itseensä palasia heidän elämästään, historioistaan ja kokemuksistaan (Rainio & Roberts 2006). Maasta toiseen liikkuvat ihmiset eivät ainoastaan tuo osaa omasta kulttuuristaan ja taustastaan uuteen paikkaan vaan tullessaan he voivat tehdä tutusta outoa vastaanottajamaassa ja paljastaa siellä jo alun perinkin olemassa olevan kulttuurisen moninaisuuden (Marks 2000, 124).

Pakolaisten perhesiteet ja tunneolajiteetit ylittävät valtioiden tavanomaiset rajat. Diasporatiloja voisikin kuvailla myös eräänlaisiksi ylijarjaisiksi tai transnationaaliseksi tiloiksi. Tällöin rajoilla ei tarkoiteta ainoastaan valtioiden välisiä rajoja vaan niitä psyykkisiä ja kulttuurisia rajoja ja rajanylityksiä, joista neuvotellaan jokapäiväisessä ihmisten arjessa (Hirsiaho et al. 2005, 12–13; Huttunen 2004, 138). Juuri nämä rajat tai välitilat voivat olla paikkoja, joissa uudet kulttuuriset muodot syntyvät. Homi K. Bhabha käyttää liminaalisuuden käsitettä kuvatakseen tätä rajaa tai kynnystä. Liminaalisuuden käsitteen avulla voidaan purkaa ajatusta toistensa kanssa vuorovaikutuksessa olevista kiinteistä kulttuureista ja painottaa, että kulttuuri sijaitsee usein myös kulttuuristen prosessien välissä (Bhabha 1994, 2–5; 1996, 54; Huddart

2007; 68). Kulttuurin sijainti voi merkitä “[– –] sekä tilallisuutta että ajallisuutta: liminaalinen löytyy usein tietyistä (jälkikolonialisista) sosiaalisista tiloista, mutta liminaalisuuden olemassaolo on myös merkki siitä, että uusien identiteettien luominen on jatkuva prosessi – että ne ovat avoimia ja ’tulossa olevia’”. (Huddart 2007, 68.)

Kuvien ja sanojen, ajatusten ja emootioiden kohtaamiskulmilla

Kohtaamiskulmia-teoksen aihepiiri ja ilmaisutapa sijoittuu monenlaisiin välitiloihin. Teos käsittelee ihmisten siirtymää globaalissa maailmassa maasta toiseen ja kotiutumisia uusiin paikkoihin. Taiteellisenä kokonaisuutena se sijoittuu liikkuvan kuvan installaation, dokumentaarisen elokuvan, valokuva-taiteen ja kokeellisen elokuvan välimaastoon. Marja Sakari toteaa, että taide toimii havaitsemisen ja ymmärtämisen jännitteessä, yhdistäen ajatuksellisen ja emotionaalisen kokemuksen (Sakari 2000, 9). Marksinkin mukaan “kulttuurienvälinen elokuva toimii jossain vielä ajattelemattoman reunalla, luoden hiljalleen kieltä jonka avulla ajatella”. (Marks 2000, 29.) Kulttuurienvälinen elokuva yrittää taistella jyrkkiin kategorisointeihin taipuvaista identiteettipoliittikkaa vastaan ja tuoda esiin rinnakkaisia ja vaihtoehtoisia historiankirjoituksen tulkintoja. (Marks 2000, 29.)

Ehkäpä kulttuurienvälinen taide – ja omalta osaltamme liikkuvan kuvan installaatiomme – voi luoda sellaisia tiloja, joissa Avtar Brahinin sanoin “yksilölliset ja yhteisölliset muistit törmäävät, järjestyvät ja muodostuvat uusiksi” (Brah 2007, 85). Tiloja, jotka muistuttaisivat katsojia siitä, että kulttuurit ja kansallisvaltiot ovat – ja ovat aina olleet – sekoittuneita, muuttuvia ja historiallisia ilmiöitä ja yhteydessä toisiinsa. Kenties *Kohtaamiskulmia*-teoksen installaatiotilan voisi kuvitella eräänlaiseksi liminaaliseksi diasporatilaksi, jossa kuvien, äänen ja sanojen sekä itsen ja toisen leikkauspisteessä kulkeva katsoja kohtaa pakolaiset ja heidän tarinansa, mutta samalla myös jotain omasta itsestään. (Rainio 2010, 79.)



Minna Rainio & Mark Roberts:
Still-kuva teoksesta *Kohtaamiskulmia* (2006).



Minna Rainio & Mark Roberts: *Maamme/Vårt Land*.
Installaationäkymä. Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki, 2012

6.

MONIÄÄNINEN “MAAMME”-LAULU

Rajoja ylittävä suomalaisuus

Asuin vuonna 2011 Minneapolisissa, Yhdysvalloissa ja seurasin jännittyneenä Suomen eduskuntavaalien tuloksia Internetin ja Facebookin välityksellä. Ennen ja jälkeen vaalien korviini kantautui uutisia pohjoisesta kotimaastani ja sen kovenevista asenteista ulkomaalaisia ja ulkomaalaissyntyisiä suomalaisia kohtaan.

Olimme juuri saaneet valmiiksi videoteoksen *Some we kept, some we threw back* (Rainio & Roberts 2010), joka käsittelee suomalaisten siirtolaisten kokemaa syrjintää Yhdysvalloissa 1900-luvun alussa. Nykyaikaan sijoittuvan elokuvan kertojaääni kuvailee lapsuudenkokemuksiaan siirtolaisena, joka lähti perheensä kanssa Suomesta Yhdysvaltoihin kohti uutta elämää. Kertoja muistelee syitä, joiden takia hänen perheensä lähti kotimaastaan: nälänhätää, työttömyyttä ja poliittista vainoa. Hän kertoo kuinka hänen perhettään ja muita suomalaisia kohdeltiin Yhdysvalloissa: he olivat ei-toivottuja pakolaisia, jotka kokivat syrjintää ja rasismia, heitä kutsuttiin “likaisiksi suomalaisiksi” ja heidät luokiteltiin etnisesti ei-valkoisiksi. Kauppojen ovissa saattoi olla kylttejä, joissa luki “ei intiaaneja, ei suomalaisia, ei koiria”.

Some we kept, some we threw back -teoksessa halusimme rinnastaa suomalaisten siirtolaisten kokemukset maahanmuuttokeskusteluun, jota käydään tällä hetkellä monissa Euroopan maissa ja Suomessa. Elokuva muistuttaa, että vain noin sata vuotta sitten useista Euroopan maista – jotka nyt sulkevat rajojansa pakolaisilta – lähti satoja tuhansia ihmisiä etsimään parempaa ja turvallisempaa elämää muualta.¹⁰⁹ Samaan aikaan, kun teimme teoksen taustatutkimusta ja luimme suomalaisten siirtolaisten muistelmia ja artikkeleita suomalaisiin kohdistuneesta etnisestä syrjinnästä, seurasimme kiinnostuneina ja järkyttyneinä Suomessa vellovaa “maahanmuuttokriittistä” keskustelua. Retoriikan samankaltaisuus oli häkellyttävää. Nämä kaksi, yli vuosisadan toisistaan erottamaa aikakautta, alkoivat nivoutua mielessämme toisiinsa, ja syntyi ajatus uudesta *Maamme*-videoteoksesta. Tiesimme, että olisimme vuoden kuluttua palaamassa Suomeen, ja halusimme omalla tavallamme – taideteoksellamme – osallistua Suomessa käytävään yhteiskunnalliseen keskusteluun ja laajentaa käsitystä suomalaisuudesta.

Videoteoksessa *Maamme/Vårt Land* (Rainio & Roberts 2012) ulkomaalaissyntyiset Suomen kansalaiset laulavat uuden kotimaansa kansallislaulun. Teos tuo esille monien kulttuurien Suomen ja korostaa, kuinka kansallisuuden käsite ja määritelmät ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Teoksen monikanavaisessa installaatioversiossa kukin osallistuja laulaa *Maamme*-laulun yksin, omalla ruudullaan. Näyttelytilassa installaatio koostuu useista näytöistä, joissa esiintyvät laulajat muodostavat moniäänisen, suomalaisen kuoron. Osallistujat kajauttavat kansallislaulun kukin omalla aksentillaan – suomeksi tai ruotsiksi – osa hartaasti ja rohkeasti, osa hiukan haparoiden ja hermostuneena, mutta kaikki ylpeästi. Teos tuo näiden uusien suomalaisten välityksellä esille avaran kuvan Suomesta ja suomalaisuudesta.

Teos herättää kysymyksiä siitä, kuka on “oikea” suomalainen, miten suomalaisuus määritellään ja kenelle tämä määrittelyvalta annetaan. Voivatko ihmiset, jotka eivät ole syntyneet Suomessa ja joiden esi-isät tai -äidit eivät ole suomalaisia, olla osa *Maamme*-laulun kollektiivista suomalaisuutta? Horjuttaako tämä totuttua arkiymmärrystä kansalaisuudesta ja kuulumisesta, “oikeasta suomalaisuudesta”?

Edellisessä luvussa tarkastelin kuulumisen ja ulossulkemisen kysymyksiä *Kohtaamiskulmia*-teoksen esille tuomien välitilojen ja rajatilojen avulla. Nämä tilat olivat hyvinkin konkreettisia valtioiden välisiä rajoja tai selkeästi

109. Ks. Esim. Stewart 2013.

110. Kirjoittaessani ”suomalaisuuden maisemasta” viitataan tässä luvussa väljästi Arjun Appadurain käsitteeseen etnomaisemista (ethnoscapes, Appadurai 1996, 48–67), jolla tarkoitan Suomessa yhdessä elävien ihmisryhmien kirjoa (vrt. Huttunen 2005, 121). Appadurai kirjoittaa etnomaisemien olevan ”the landscape of persons, who constitute the shifting world we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guestworkers and other moving groups and individuals” (Appadurai 1996, 33).

111. Artikkelikokoelmia: Ks. esim. Gordon, Komulainen ja Lempiäinen (toim.) 2002; Lehtonen ja Löytty (toim.) 2003; Lehtonen, Löytty ja Ruuska (toim.) 2004; Jokinen, Huttunen ja Kulmala (toim.) 2004; Rastas, Huttunen ja Löytty (toim.) 2005; Martikainen 2006; Kuortti, Lehtonen ja Löytty (toim.) 2007; Keskinen, Rastas ja Tuori (toim.) 2009; Koivunen ja Lehtonen (toim.) 2011; Lehtonen (toim.) 2013. Monografoita: Ks. esim. Kaartinen 2004; Leitzinger 2008; Puuronen 2011; Koivunen 2012a; Saukkonen 2013. Väitöskirjoja: Ruuska 2002; Huttunen 2002; Rastas 2007a; Tuori 2009; Kivimäki 2012; Pöyhkäri 2014.

erillisiä, fyysisiä ja materiaalisia tiloja, kuten esimerkiksi rajanylityspaikkojen ja poliisiasemien huoneet tai pakolaisten vastaanottokeskukset. Osa edellisen luvun turvapaikanhakijoista oli yhä välitilassa, rajalla, odottaen päätöstä tulevaisuudestaan. *Maamme/Vårt Land* -teokseen osallistuneet laulajat ovat sen sijaan jo tulleet perille, asettuneet uuteen kotimaahansa. Rajan käsite nousee kuitenkin esille myös tässä luvussa mutta tällä kertaa hienovaraisempina, näkymättöminä rajanvetoina – ei vain Suomen ja muiden kansallisvaltioiden väleissä, reunoilla ja laitamilla mutta myös ja etenkin niiden sisällä (vrt. Lehtonen 2004, 14; Ahmed 2000, 95–114; Khosravi 2013, 99). Tässä luvussa sijoitan videoinstallaatiomme *Maamme/Vårt Land* Suomessa käytävään keskusteluun suomalaisuudesta, kansallisuudesta ja etnisyydestä ja kysyn: kuka suomalaisuuden maisemaan otetaan mukaan¹¹⁰ ja kuka suljetaan siitä ulos? Minkälaisia näkyviä ja näkymättömiä rajanvetoja näihin prosesseihin liittyy? Lopuksi jatkan edellisessä luvussa aloittamaani kodin monipaikkaisuuden pohtimista Avtar Brahni luoman diasporatilan käsitteen avulla. Kuten edellisissäkin luvuissa, asetan teoksen teemat vuoropuheluun tutkimuksen kanssa ja tarkastelen, minkälaisiin ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin kulumisesta, kansallisuudesta ja etnisyydestä *Maamme/Vårt Land* -teos osallistuu.

Tukeudun erityisesti suomalaiseen aihetta koskevaan tutkimukseen ja kirjallisuuteen. Monikulttuurisuuteen, etnisyyteen, rasismiin ja kansallisuuteen liittyviä artikkelikokoelmia, monografoita ja väitöskirjoja on julkaistu Suomessa 2000-luvun alusta lähtien runsaasti.¹¹¹ Tutkimuksissa on pohdittu muun muassa jälkikolonialistisen tutkimusperinteen soveltuvuutta suomalaiseen tai pohjoismaiseen kontekstiin sekä muiden, erityisesti angloamerikkalaisessa tutkimuksessa käytettyjen käsitteiden kuten ”rotu”, etnisyyden ja rasismi kotouttamista suomalaiseen tutkimukseen (Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 17–18).

Monikulttuurinen Maamme

Maamme/Vårt Land -teokseen osallistui 12 ihmistä. He olivat syntyneet Suomen ulkopuolella, mutta he asuivat Suomessa ja kaikille oli myönnetty Suomen kansalaisuus. Osallistujat olivat siis suomalaisia, mutta alun perin he olivat kotoisin Etiopiasta, Marokosta, Turkista, Skotlannista, Intiasta, Italiasta, Ruotsista, Virosta/Venäjäältä, Albaniasta, Israelista/Palestiinasta ja Namibiasta. Teos kuvattiin Helsingissä, missä suurin osa osallistujista asui, yksi osallistuja

tuli kuvauksiin Lahdesta ja toinen Tampereelta. Kuvasimme kunkin osallistujan yksin laulamassa *Maamme*-laulun suomeksi ja/tai ruotsiksi. Nauhoituksissa kaikkien laulajien taustalla soi sama taustamusiikki, joka auttoi heitä laulamaan suurin piirtein samalla rytmillä ja nopeudella. Muutama osallistuja harrasti laulua tai lauloi kuorossa, osa oli harjoitellut laulua etukäteen, mutta muutama ei ollut koskaan ennen laulanut (tai edes kuullut!) *Maamme*-laulua. Hyvin eritasoisten laulajien laulun editoiminen yhdeksi kuoroksi olikin melko haastavaa. Emme varsinaisesti haastatelleet laulajia ennen kuvauksia, emmekä kysyneet heidän taustoistaan enempää, mutta vapaamuotoisen keskustelun aikana ennen kuvauksia ja sen jälkeen monet kertoivat haluavansa osallistua teokseen juuri Suomessa vallitsevan ilmapiirin ja maahanmuuttovastaisen keskustelun vuoksi, ja jotkut viittasivat suoraan perussuomalaisten vaalimenestykseen vuoden 2011 eduskuntavaaleissa. Lieneekö sattumaa vai tietoinen päätös, eräänlainen suomalaisuuden kulttuurinen ele, mutta kaksi teoksessa laulavaa miestä oli päättänyt kuvauksiin lähtiessään pukeutua Marimekon raidalliseen Jokapoika-paitaan.

Maamme-laulun on sanoittanut alun perin ruotsiksi Johan Ludvig Runeberg vuonna 1846, ja sanoitus on peräisin runokokoelmasta Vänrikki Stoolin tarinat. Alkuperäisissä säkeissä ei mainita Suomea sanallakaan, vaan runon suomentaja Paavo Cajander lisäsi Suomi-sanan runon ensimmäiseen säkeeseen. Laulun on säveltänyt saksalainen Fredrik Pacius, joka asui ensin Ruotsissa ja muutti sitten Suomeen. Virolaisten ja liiviläisten kansallislaulussa on sama sävel kuin *Maamme*-laulussa. Se, että emotionaalisesti ja poliittisesti latautuneen Suomen kansallislaulun on säveltänyt siirtolainen, laulu on kansallislaulu myös muissa maissa ja sitä lauletaan useilla eri kielillä, kyseenalaistaa yksinkertaistetut käsitykset kansallisuudesta. *Maamme*-laulun historiassa piilevä monikulttuurisuus ja ylläily kuvastaa kiinnostavalla ja ehkä yllättävälläkin tavalla sitä, että Suomi ei alunperinkään ole ollut kulttuurisesti ja kielellisesti niin yhtenäinen kuin yleensä ajatellaan (vrt. Kenttälä, Koskela, Pyhäniemi ja Seppä 2013, 24).

Maamme-laulussa on yksitoista säettä, joista yleensä lauletaan vain ensimmäinen ja viimeinen. *Maamme/Vårt Land* -teoksessa lauletaan lisäksi toinen säe, joka alkaa näin: *On maamme köyhä, siksi jää, jos kultaa kaivannet. Sen vieras kyllä hylkää, mut meille kallein maa on tää...* Otimme säkeen mukaan teokseen, koska sen voi tulkita viittaavan Suomen lähihistoriaan

köyhänä maana, josta ihmiset muuttivat – paremman elintason toivossa – etenkin Ruotsiin ja Yhdysvaltoihin. Myös suomalaiset ovat siis olleet siirtolaisia ja pakolaisia. (Ks. esim. Stewart 2013.) Vielä 1970-luvulle asti Suomi olikin maastamuuttomaa, vaikka tämä lähihistoria tuntuu monilta suomalaisilta viime vuosina unohtuneen.

Kuviteltuja suomalaisuuksia

Mediakeskusteluissa ja arkiajattelussa toistuu usein uskomus siitä, että Suomi on monokulttuurinen ja homogeeninen kansakunta, joka on joutunut kohtaamaan monikulttuurisuuden haasteet vasta 1990-luvulla lisääntyneen maahanmuuton seurauksena (Tuori 2009, 28; Huttunen, Löytty, Rastas 2005, 22). Olli Löytty hieman kärjistäen toteaaakin, että “[j]oskus tuntuu, että yhdenmukaisinta Suomessa on se yhdenmukaisuus, jolla Suomen väitetään olevan yhdenmukainen. Suomalaisuuden homogeenisuus näkyikin ennen kaikkea vakaassa uskossa tuohon homogeenisuuteen.” (Löytty 2004, 111.) Vahvasti elävä uskomus siis on, että ennen 1990-lukua Suomi oli harmoninen ja yhtenäiskulttuurinen kansa.¹¹² Tämä käsitys on kuitenkin kumottu lukuisissa artikkeleissa (Huttunen, Löytty ja Rastas 2005, 16-17; Lehtonen & Löytty 2003, 7-17; Lehtonen & Löytty 2007, 105; Saukkonen 2013, 14), joissa yhä uudelleen muistutetaan, että Suomi – kuten mikään muukaan maa – ei ole koskaan ollut eristyksissä vaan rajansa ylittävässä vuorovaikutuksessa muiden kanssa saaden vaikutteita muualta maailmasta. Myös Suomen rajojen sisällä on useita vähemmistökulttuureja, -kieliä ja -uskontoja kuten esimerkiksi romanit, saamelaiset ja tataarit, ruotsinkieliset ja ortodoksit, ja Suomessa on myös asunut venäläisiä ja juutalaisia.¹¹³ Sodanjälkeisistä vuosista 1990-luvulle asti Suomi oli kuitenkin siinä mielessä varsin yhtenäinen, että Suomessa asui pääasiassa Suomen kansalaisia. (Saukkonen 2013, 25.) Verrattuna muihin Pohjoismaihin ja Eurooppaan ulkomaalaisten määrä Suomessa on tilastojen mukaan vieläkin absoluuttisesti ja suhteellisesti hyvin pieni (Tuori 2009, 27; Martikainen, Sintonen ja Pitkänen 2006, 31).

Suomen kansalaiset eivät kuitenkaan itsessäänkään muodosta kulttuurisesti yhtenäistä ja homogeenistä ryhmää. Erilaisia monikulttuurisia kokemuksia Suomesta ja suomalaisuudesta ovat aina tuottaneet muun muassa

112. Salla Tuori (2009, 28) huomauttaa, että fantasia kansakunnan homogeenisesta historiasta ennen maahanmuuttoa ei kuitenkaan ole ainoastaan suomalainen ilmiö. Tuori viittaa Stuart Halliin, joka on todennut että Britannian kansallinen kertomus olettaa Britannian olleen homogeeninen kansakunta ennen sodan jälkeistä siirtolaisuutta Karibialta ja Aasiasta.

113. Pasi Saukkonen kuitenkin toteaa, että monet Suomen vähemmistökulttuurit ovat olleet pieniä tai maantieteellisesti erillään, joten suuri osa suomalaisista ei jokapäiväisessä elämässään kohdannut ihmisiä eri kulttuureista, kielistä tai uskonnoista. (Saukkonen 2013, 25.)

maan alueelliset erot, sukupuolet, seksuaalisuudet, luokka, ja uskonnot. (Rossi 2011, 166–167.) Maanomistajien ja maattomien ja sitemmin rikkaiden ja köyhien kokemus Suomesta ja suomalaisuudesta ei varmastikaan ole koskaan ollut täysin yhtenäinen, ja sisällissodan aikoihin Suomi oli jyrkästi poliittisesti kahtia jakautunut maa. (Saukkonen 2013, 14.) Suomi on voinut näyttäytyä myös hyvin erilaisena eri sukupolville (Tuominen 1991), naisille ja miehille tai seksuaalivähemmistöihin kuuluville (Gordon 2002; Lempiäinen 2002). Viime vuosikymmeninä monikulttuurisuuden käsite on kuitenkin etnistynyt, ja sillä viitataan tyypillisesti lähinnä maahanmuuttajien mukanaan tuomaan monikulttuurisuuteen (Lehtonen 2004a, 200–201; Rossi 2011, 167). Tämä osaltaan selittänee arkiajattelussa yhä sitkeästi elävän oletuksen suomalaisesta yhtenäiskulttuurista tai Suomen homogeenisyydestä ennen maahanmuuttoa.

Suomi, kuten mikään muukaan kansakunta, ei siis ole (eikä ole koskaan ollut) yhtenäinen. Lukuisat tutkimukset ovat viime vuosikymmenien aikana pyrkineet historiallistamaan nationalismin ja osoittamaan sen, miten kansallisvaltiot ja nationalismit eivät ole luonnollisia ja ikiaikaisia vaan keksittyjen traditioiden ja valikoivan historiankirjoituksen avulla luotuja ideologisia konstruktioita. (Renan [1882] 1990, 8–22; Ruuska 2002, 47–52; Massey 2008, 107; Hobsbawm 1984, 1–13.) Nationalismia tuottavia ja ylläpitäviä keksittyjä traditioita ovat historioitsija Eric Hobsbawmin mukaan muuttumattomina toistuvat muodolliset rituaalit – kuten esimerkiksi juuri kansallislaulut – ja niiden laulamiseen liittyvät säännöt sekä kansallisvaltioiden liput ja symbolit (Hobsbawm 1984 7, 11). Kaikki nämä traditiot korostavat kuumista symboliseen ja ideologiseen – vaikkakin historiallisesti melko tuoreeseen – yhteisöön, kansallisvaltioon. Nationalismeja rakennetaan, pidetään yllä ja uusinnetaan arjen käytännöissä luotujen perinteiden ohella myös arkisten ja päivittäisten rituaalien, toiston ja performatiivisuuden kautta (Lempiäinen 2002, 19–22; Billig 1995, 6–7).¹¹⁴

Nationalismille ei ole olemassa yhtä määritelmää, mutta yleisesti ja laajasti sen voi luonnehtia olevan “ajattelu- ja puhetapa sekä ideologia ja poliittisen yhteisön ohjeistus, joka jakaa ihmiskunnan kansoihin ja maapallon alueet kansallisvaltioihin sekä tekee ihmisten kansallisuudesta heidän identiteettinsä ja käyttäytymisensä kannalta tärkeän, ellei ratkaisevan seikan.” (Pakkasvirta & Saukkonen 2005, 14–15.) Nationalismi ei kuitenkaan ole yksi ajattelutapa tai ideologia, vaan nationalismin sijaan tulisikin puhua nationa-

114. Kansallisvaltioita, nationalismia ja niiden historiaa koskevaa tutkimusta on valtava määrä, jota en voi tämän tutkimuksen puitteissa käsitellä laajemmin. Muutamia keskeisiä ja paljon viitattuja tutkimuksia ovat edellämainittujen lisäksi olleet mm. Benedict Andersonin kirja *Kuvitellut yhteisöt: nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*, jossa hän tulkitsee kansallisvaltiot eräänlaisiksi kuvitelluiksi yhteisöiksi, koska kansakunnan jäsenet eivät koskaan voi tuntea kaikkia kanssakansalaisiaan. Täten kokemus kansallisesta yhteenkuuluvuudesta on väistämättä kuviteltua (Anderson [1983] 2007, 39). Michael Billig (1995, 6–7) puolestaan kirjoittaa banaalista nationalismista eli siitä, kuinka kansakuntaa tuotetaan päivittäin arkisten rituaalien kautta. Monia nationalismitutkijoita on kritisoitu muun muassa sukupuolisokeudesta. Kansallisuutta ja sukupuolta ovat tutkineet mm. Nira Yuval-Davis (2011, 2013) ja suomalaisuutta sukupuolentutkimuksen näkökulmasta on tarkasteltu mm. artikkelikokoelmassa *Maisemassa – Sukupuoli suomalaisuuden kuvastossa* (Toim. Saresma & Jäntti 2014) ja *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli* (Toim. Gordon, Komulainen & Lempiäinen 2002). Kansallisuudesta ja sukupuolesta ks. myös Koivunen (1995). Suomalaisesta nationalismista ja sen historiasta ovat kirjoittaneet myös mm. esim. Ruuska (2002) ja Liikanen (2005). Kattava yleiskatsaus nationalismitutkimukseen ks. Jussi Pakkasvirran ja Pasi Saukkosen toimittama artikkelikokoelma *Nationalismit* (2005).

lismeista, joiden ilmenemismuodot ovat sidoksissa eri paikkoihin, kulttuurisiin ja aikakausiin.

Vaikka lukuisat tutkimukset osoittavatkin kansallisvaltioiden historiallisen ja kulttuurisen rakentuneisuuden ja kyseenalaistavat niiden yhtenäisyyden, kansallisvaltiot ja sitä myötä nationalismit eivät kuitenkaan vaikuta olevan häviämässä globalisaatioprosessien myötä (Billig 1995, 128). Nationalismin elinvoimasta kertonee erilaisten populististen ja kansallismielisten puolueiden kannatuksen nousu eri puolella Eurooppaa. Edward Said onkin todennut, että “maailmassamme mikään ei ole koskaan tapahtunut eristyksissä, puhtaana ulkopuolisesta vaikutuksesta. Masentavinta tässä on se, että mitä selvemmin kriittinen tutkimus osoittaa asian olevan näin, sitä vähemmän tällä näkemyksellä näyttää olevan vaikutusta ja sitä enemmän alaa valtaavat sellaiset vastakkainasettelut kuin 'islam vastaan länsi.’” (Said 2007, 33). Nationalismi on myös siinä mielessä erikoislaatuisen globaali ideologia, että koko maailma on kansallisvaltiojärjestelmän piirissä (Ruuska 2002, 46).

Monikulttuurisuudesta ylijärjestykseen

Sitkeä fantasia kansakuntien yhtenäisyydestä peittää alleen niiden väistämättömän kulttuurisen moninaisuuden. Monikulttuuriset yhteiskunnat eivät kuitenkaan ole edes historiallisesti uusia ilmiöitä, sillä ihmiset ovat aina paenneet sotia, luonnonkatastrofeja ja köyhyyttä, nälkähätää tai poliittista sortoa, ja muuttaessaan uusiin paikkoihin he ovat tehneet niistä etnisesti ja kulttuurisesti sekoittuneita, siis monikulttuurisia (Hall 2003, 237; ks. myös Massey 2008, 71–73; Ollila & Saarelainen 2013, 16–17). Ilmiön historiallisuudesta huolimatta monikulttuurisuus-käsitettä on alettu käyttää tutkimuksessa ja arkipuheessa toistuvasti ja eri yhteyksissä erityisesti viime vuosikymmenien aikana. Käsitteen merkitys on usein kuitenkin hyvin epämääräinen ja epäselvä, ja tutkijat ovat alkaneet kyseenalaistaa koko sanan käyttökelpoisuutta (Hall 2003, 231; Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 21). Stuart Hall kuvaakin monikulttuurisuutta sotkuiseksi, joka suuntaan leviäväksi sekatermiksi (Hall 2003, 233).

Kuten edellä jo osoitin, monikulttuurisuudella voidaan tarkoittaa erilaisten ihmisten ja ryhmien asumista samassa tilassa, mutta yleensä sillä viitataan ainoastaan maahanmuuttajien mukanaan tuomaan monikulttuurisuuteen.

teen. Käsite voidaan liittää ihannoituun ajatukseen monikulttuurisuudesta rikkautena, “värikkyytinä” ja voimavarana, tai sitten se nähdään esimerkiksi epätasa-arvoa, rasismia ja sitä kautta sosiaalisia konflikteja tuovana ongelmana (Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 22). Laura Huttunen toteaa, että etenkin suomalaisen käsitykseen monikulttuurisuudesta liittyy usein selkeä yksityisen ja julkisen erottelu, jolloin muualta tulleiden kulttuuri kiinnittyy ensisijaisesti yksityisen alueelle. Tätä muiden “monikulttuurisuutta” juhliitaan erityisissä – usein kansallispukujen ja etnisen ruuan värittämissä – juhlatilaisuuksissa. Julkinen ja hallinnollinen Suomi puolestaan määrittyy ikään kuin kulttuurin ulkopuolelle, neutraaliksi ja kulttuurista vapaaksi vyöhykkeeksi. Tällöin käy helposti niin, että juuri maahanmuuttajat ikään kuin kahlitaan edustamaan “kulttuuria”, joka nähdään staattisena ja olemuksellisesti erilaisena kuin nimeämättömyydessään itsestäänselvänä pidetty “valtaväestön” kulttuuri.¹¹⁵ Muualta tulleet määrittellään ensisijaisesti kulttuurinsa ja sen oletettujen erityispiirteiden edustajiksi, kun taas valtaväestö ja paikalliset nähdään ennemminkin yksilöiksi, joiden valinnat ovat yksilöllisiä, eivät niinkään kulttuuriin palautuvia elämänvalintoja. (Huttunen 2005, 150; Huttunen, Löytty, Rastas 2005, 25, 27–28.)

Monikulttuurisuuspuheeseen liittyy usein kielikuva kansakuntien mosaiikista tai kansojen perheestä, jolloin kansallisvaltiot ymmärretään selvärajaisiksi yksiköiksi, joita kutakin asuttaa oma kulttuuri ja kansa (Massey 2008, 107; Huttunen 2005, 149). Kulttuurifundamentalistiseksikin kutsutussa tulkinnessa maailma jakautuu näihin toisensa poissulkeviin kansoihin ja kulttuureihin, jotka kiinnittyvät kansallisvaltioiden rajojen sisäpuolelle. Monikulttuurisuuden vastustajat ajattelevat, että juuri kulttuuri ohjaa ihmisten elämänvalintoja, ja siksi kunkin kansan tulisi elää ja harjoittaa kulttuuriaan omassa rajatussa tilassaan, omalla maaperällään. Monikulttuurisuuden kannattajien yhteiskunnassa eri kulttuurit suvaitaan, ja nämä erillisiksi ymmärretyt kulttuurit kokoontuvat välillä juhlimaan erilaisuuttaan. Siten myös monikulttuurisuuden puolustajat voivat pitää yllä ajatusta kansakuntien mosaiikista ja siten vahvistaa ajatusta kulttuurien lähtökohtaisesta erilaisuudesta ja yhteensovittamattomuudesta. Lähestymistapoja yhdistää näkemys kulttuureista toisistaan erillisinä, selvärajaisina yksikköinä. (Huttunen, Löytty, Rastas 2005, 27.)

Monikulttuurisuus-käsitteen määrittelyyn ja siihen kiinnittyvään moni-

115. Suomalaiset ovat määritelleet myös saamelaiset lähtökohtaisesti erilaisiksi kuin kantaväestön. Etenkin 1920–30-lukujen Suomessa saamelaiset edustivat staattista ja muuttumatonta alkukantaista kulttuuria, jonka nähtiin olevan modernin kehityksen ulkopuolella (Lehtola 1999).

naiseen puheeseen liittyy siis monia ongelmia. Toisaalta, kuten kulttuurintutkija Stuart Hall korostaa, monikulttuurisuudesta ei saisikaan tulla selkeästi määriteltyä opinkappaletta tai “ismia”.¹¹⁶ Yhdestä monikulttuurisuudesta puhumisen sijaan meidän pitäisi puhua monista keskeneräisistä monikulttuurisuuksista. Monikulttuurisuuden käsite ei ole selvärajainen vaan kiistanalainen ja eri paikoissa ja tilanteissa erilaisia merkityksiä saava. (Hall 2003, 234–235.) Kriittisyydestään huolimatta Hall ja monet muut tutkijat kuitenkin painottavat jatkavansa monikulttuurisuus-käsitteen käyttämistä ja tutkiskelemista paremman tai selkeämmän käsitteen ainakin toistaiseksi puuttuessa. Monikulttuurisuus-käsite voi siis olla käyttökelpoinen, jos sen sisällöstä keskustellaan ja se kontekstualisoidaan huolellisesti esimerkiksi suomalaisen yhteiskuntaan. (Hall 2003, 233; Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 21.) Salla Tuori painottaakin, että pelkkää käsitteen analyttistä kritiikkiä tärkeämpää on työskennellä käsitteen kanssa niin, että sen avulla voidaan analysoida esimerkiksi nyky-Euroopan yhteiskunnallista tilannetta, jossa rasismi ja erilaisten äärioikeistolaisten, maahanmuuttovastaisten ja ksenofobisten puolueiden kannatus jatkaa nousuaan (Tuori 2009, 213).

Jotta monikulttuurisuus olisi käyttökelpoinen termi – eikä vahvistaisi arkiajatteluun itsestäänselvyytenä piiloutunutta käsitystä kansoista keskenään erilaisina toisensa poissulkevinä mosaiikin kaltaisina yksikköinä – kulttuurit tulisi ymmärtää muuttuvina ja prosessiluontoisina ilmiöinä. (Huttunen 2005, 149; Brah 1996, 93.) Kulttuurit ja kansalliset identiteetit eivät ole staattisia ja selvärajaisia, vaan ne syntyvät yllirajaisessa vuorovaikutuksessa muiden kulttuurien kanssa saaden vaikutteita toisiltaan. Kansallisvaltiot, kulttuurit ja yhteiskunnat eivät ole umpinaisia säiliöitä vaan avoimia ja huokoisia suhdemppuja, joiden identiteetit muovautuvat jatkuvissa neuvotteluissa suhteessa sekä valtion sisäisiin erontekoihin ja rajoihin että muihin omien rajojen ulkopuolella oleviin kansallisvaltioihin (Lehtonen 2004, 13–14; Massey 2008, 122–124).

Transnationaalinen tai sen suomenkielinen vastine *yllirajaisuus* on noussut keskeiseksi käsitteeksi monikulttuurisuuden rinnalle. Yllirajaisuus korostaa sitä, että kansalliset identiteetit ja kulttuurit ovat kansallisvaltioiden rajat ylittävässä vuorovaikutuksessa muovautuvia prosesseja. Toisaalta myös saman maan rajojen sisällä asuu moniin eri kulttuureihin identifioituvia ihmisiä, jotka – olivat he sitten esimerkiksi kantasuomalaisia tai muualta tul-

116. Hall erottaa toisistaan käsitteet monikulttuurinen ja monikulttuurisuus ja kirjoittaa: “Sanaa ‘monikulttuurinen’ käytetään tässä adjektiivin tapaan. Se kuvaa niitä sosiaalisia piirteitä ja hallinnan pulmia, jotka kohdataan kaikissa yhteiskunnissa, joissa erilaiset kulttuuriset yhteisöt elävät yhdessä ja pyrkivät rakentamaan yhteistä elämää samalla kun ne säilyttävät aineksia ‘alkuperäisestä’ identiteetistään. ‘Monikulttuurisuus’ taas on substantiivi. Se viittaa niihin strategioihin ja menettelytapoihin, joita käytetään monikulttuuristen yhteiskuntien esiin nostamien moninaisuutta ja monimuotoisuutta koskevien ongelmien hallinnassa.” (Hall 2003, 234.)

leita – saattavat olla tiiviissä vuorovaikutuksessa perheidensä, sukulaistensa ja ystäviensä kanssa muualla maailmassa. Ylirajaisuuden käsite hylkää siis ajatuksen selvärajaisista kansoista ja kulttuureista ja korostaa, että kulttuuriset vaikutteet eivät synny vain kansallisvaltion rajojen sisälle jäävässä tilassa vaan monien näkymättömien ja näkyvien rajojen yli.¹¹⁷ Ylirajaisuuden käsite ei silti kiistä konkreettisten ja materiaalisten rajojen olemassaoloa ja niiden merkitystä ja todellisia seurauksia vaan ottaa huomioon ne moninaiset tavat, joilla ihmisten sosiaaliset suhteet jatkuvat näistä rajoista huolimatta (Huttunen, Löytty ja Rastas 2005, 32–34).¹¹⁸ Doreen Massey kutsuu ylirajaisia yhteiskuntia “aika-tiloiksi”, eri suuntiin kurrottavien sosiaalisten suhteiden ainutlaatuisiksi risteyskohdiksi ja kohtaamispaikoiksi, jolloin “kukin paikka on laajempien ja paikallisempien sosiaalisten suhteiden erityisen sekoituksen polttopiste. [– –] Paikan tuntu, käsitys sen ’luonteesta’ voidaan rakentaa vain liittämällä paikka toisiin, muualla oleviin paikkoihin.” (Massey 2008, 29, 31, kursiivi alkup.)

Maamme/Vårt Land-teos nivoutuu kaikkiin yllä oleviin keskusteluihin kansallisuudesta, monikulttuurisuudesta ja ylirajaisuudesta. Se osallistuu keskusteluun suomalaisuudesta ja suomalaisuuden kuvittelemiseen ja tuottaa siitä yhden uuden näkemyksen. Teoksen monikulttuurisuus ilmenee nimenomaan sen maahanmuuttoon liittyvässä merkityksessä, mutta toisaalta kansallislaulumme ylirajainen, monikulttuurinen ja siirtolaistaustainen historia muistuttaa myös siitä, että Suomi ei ollut itsenäistyessäänkään yhtenäiskulttuuri vaan vuorovaikutuksessa monien kulttuurien kanssa. Teoksen esittämä suomalaisuus näyttäytyy monikulttuurisena ja ylirajaisena, eritaustaisten ihmisten muovaamana, jatkuvasti muuttavana identiteettinä. Teos kiinnittyy nimenomaan suomalaiseen yhteiskuntaan ja monikulttuurisuuspuheeseen Suomessa. Suomen lisäksi teos on esitetty Norjassa ja Ruotsissa, ja kevään 2014 aikana se oli esillä näyttelyissä Etelä-Amerikassa.¹¹⁹ Onkin kiinnostavaa nähdä, miten teoksen teemat toimivat eri konteksteissa, joissa “eri väestöryhmien kohtaamisen historia ja sosiaalisten suhteiden nykyinen arki ovat varsin erilaisia kuin Suomessa”. (Huttunen, Löytty, Rastas 2005, 18.)

Keskeistä oman tutkimukseni ja *Maamme/Vårt Land* -teoksen kannalta on ajatus siitä, että kansalliset identiteetit ovat historiallisia ja muuttuvia ilmiöitä, joiden merkityksiä luodaan monilla eri tasoilla jokapäiväisissä arjen käytännöissä, valtiollisissa instituutioissa ja lainsäädännössä, medioissa ja

117. Anna Rastas puolestaan kritisoi ylirajaisuus-sanaa ja käyttää sen sijaan termiä transnationaalinen. Rastas perustelee valintaansa seuraavasti: “Etuilite trans viittaa sekä kulttuuriin prosesseihin ja muutoksiin että tilassa liikkumiseen, rajojen ylittämiseen. Rasmin kohteeksi joutuu yleensä, ainakin suomalaisessa yhteiskunnassa, henkilö, jonka (tai jonka esivanhempien) oletetaan siirtyneen muualta, omalta paikaltaan meidän keskuuteemme, ja joka tämän seurauksena ajatellaan erilaiseksi kuin me. Käsite transnationaali pitää sisällään nimenomaan kansallisten tai valtiollisten rajojen ylittämistä. Käsite on toisinaan suomennettu ylirajaiseksi. Tuo suomennos kuitenkin häivyttäisi tässä tutkimusasetelmassa ja muutoinkin transnationaalien määritelmässä keskeisen ajatuksen kansallisvaltioiden ja ‘asioiden kansallisen järjestyksen’ merkityksistä pohdittaessa ihmisten mahdollisuuksia kuulua johonkin ryhmään.” (Rastas 2007a, 24.)

118. Ylirajaisuuden käsitteestä ks. myös Hirsiaho, Korpela ja Rantalaiho 2005, 11–14 ja Martikainen (toim.) 2006.

119. Teos oli esillä osana Bodies, Borders, Crossings -näyttelyä Liman valokuvataiteen Biennalissa, ICPNA-galleriassa Limassa, Perussa keväällä 2014 ja Montevideossa, Uruguayssa kesällä 2014.

visuaalisessa kulttuurissa. *Maamme/Vårt Land* on monikulttuurisen ja yllirajaisen maamme laulu.

Jälkikoloniaalinen Maamme?

Maamme/Vårt Land -teoksen luoma installaatiotila on monikulttuurinen ja yllirajainen mutta myös koloniaalisten ja jälkikoloniaalisten suhteiden muokkaama tila. Kuten edellisessä luvussa esittelemäni monikulttuurisuuden ja yllirajaisuuden käsitteet myös jälkikolonialismi¹²⁰ on käsite, joka on matkustanut Suomeen lähinnä angloamerikkalaisesta tutkimuksesta.¹²¹ *Jälkikolonialismi* on kuitenkin suomalaisessa keskustelussa ehkä tuorein (Tuori 2009, 59-60) ja jossain määrin myös kiistellyin käsite (Vuorela 2009, 21). Jälkikoloniaalisen tutkimuksen käyttökelpoisuus Suomea koskevassa tutkimuksessa on kyseenalaistettu, koska Suomella ei ole ollut omia siirtomaita, eikä se toisaalta ole ollut kenenkään siirtomaa.¹²² Yleisesti onkin ajateltu, että Suomi on ollut koloniaalisen historian ulkopuolella. Viime vuosikymmeninä on kuitenkin alettu hyväksyä ja nimetä kolonialismiksi esimerkiksi se, miten Suomi on kohdellut alkuperäiskansaansa saamelaisia (Vuorela 2009, 21).¹²³

Monet nykytutkijat ovat kuitenkin sitä mieltä, että Suomi ja muut pohjoismaat eivät ole olleet aivan niin ulkopuolisia ja viattomia suhteessa Euroopan koloniaalisiin historioihin kuin yleensä uskotaan (Vuorela 2009, 19-21; Rossi 2009, 190-191; Kuortti 2007, 23; Tuori 2009, 64-65). Ulla Vuorela on luonut termin koloniaalinen osallisuus (*colonial complicity*) kuvaamaan Suomen ja muiden pohjoismaiden osallisuutta koloniaalisiin prosesseihin.

Vuorelan mukaan koloniaalinen osallisuus voi tarkoittaa muun muassa osallisuutta kolonialismin aikakauden hegemonisiin diskursseihin, jotka tuottivat ja ylläpitivät universalistista, Eurooppa-keskeistä ajattelua ja tietynlaisia ihmisryhmien tai ”rotujen” välisiä valtasuhteita. Tämä koloniaalisten projektien tuottama tieto maailmasta on muovannut osaksi suomalaistenkin maailmankuvaa. Tämä tiedon tuottamiseen ja omaksumiseen liittyvä osallisuus on ollut niin näkymätöntä ja huomaamatonta, että sen ei useinkaan ajatella liittyvän kolonialismiin.¹²⁴ Koloniaalinen maailmankuva on kuitenkin levinnyt suomalaisten keskuuteen esimerkiksi koulukirjojen, romaanien ja elokuvien

120. Kuortti täsmentää käsitteiden jälkikoloniaalinen ja jälkikolonialistinen eroa niin, että “[– –] edellinen viittaa ilmiöön ja jälkimmäinen aatteeseen ja siihen perustuvaan käytäntöön.” Käsitellessään jälkikolonialismia ilmiönä Kuortti käyttää käsitettä jälkikolonialismi ja adjektiivia jälkikoloniaalinen. (Kuortti 2007, 12.) Pysin itse käyttämään käsitteitä Kuortin määrittelemissä merkityksissä.

121. Matkustavista käsitteistä, ks. Bal 2002.

122. Tosin on keskusteltu siitä oliko Suomi ensin Ruotsin ja sittemmin Venäjän kolonisoima, ks. esim. Lehtonen ja Löytty 2007, 107–109.

123. Saamelaisista ja kolonialismista ks. myös Kuokkanen 2007; Pietikäinen ja Leppänen 2007; Lehtola 1999, 2005; Valkonen 2009. Veli-Pekka Lehtola tosin kirjoittaa saamentutkimukseen liittyen jälkikoloniaaliseen tutkimukseen liittyvästä vaarasta, jolloin “[– –] vallankäyttöä kritisoiva taho alkaa separatistisesti vetää rajaviivoja ja käyttää liian dogmaattisia määritelmiä ja luokituksia. Vaarana on [– –] myös se, että alistajan ja alistetun välinen ristiriita nousee liian merkittävään asemaan: aletaan liiaksi painottaa vähemmistölle aiheutettua tuhoa ja vauriota.” (Lehtola 1999, 28).

124. Kulttuurihistorioitsija Marja Tuominen kirjoittaa hienovaraisesta ”mielen ja historian kolonisaatiosta” liittyen pohjoiseen (Pohjois-Kalotin alueen) ja saamelaisten kulttuurihistoriaan (Tuominen 2011, 72).

välityksellä. Kuvitelma siitä, että Suomi on ollut täysin ulkopuolinen koloniaalisissa prosesseissa mahdollistaa väitteet siitä, että muualla Euroopassa rasistiseksi tulkittavat kuvat, esimerkiksi Fazerin lakritsikääreet tai Brunbergin “pusut” eivät olisi rasistisia.¹²⁵ (Keskinen, Tuori, Irni & Mulinari 2009, 2; Rossi 2009, 189–191). Suomessa käydään myös yhä jatkuvaa keskustelua siitä, onko n-sana Suomessa neutraali vai rasistinen (Rastas 2007).¹²⁶

Suomen osallisuus kolonialismiin ilmenee siis nimenomaan kolonialismin aikakauden tuottaman tiedon ja maailmankuvan hyväksymisenä ja toistamisena, siinä miten suomalaiset omaksuivat koloniaalisen mielenmaiseman (Tuori 2009, 68).¹²⁷ Toisaalta joihinkin kolonialismiin liittyviin projekteihin, kuten esimerkiksi rotututkimukseen, Suomi oli osallinen hyvinkin konkreettisesti. 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa Suomessa tutkittiin ja harjoitettiin aktiivisesti eugeniikkaa eli rotututkimusta. Sen avulla haluttiin todistaa muun muassa suomalaisen kansan tai “rodun” “valkoisuus” ja parantaa suomalaisten “rotupuhtautta.” (Tuori 2009, 74).¹²⁸

Stuart Hall kiinnittää monikulttuurisuuden ja jälkikolonialismin ilmiöinä tiiviisti toisiinsa (Hall 2003, 238). Jälkikolonialismi ei kuitenkaan tarkoita aikaa kolonialismin jälkeen, vaan sitä, miten tietyt kolonialismin aikakautena syntyneet sosiaaliset järjestykset ja valtasuhteet jatkavat olemassaoloaan uudenlaisissa muodoissa, eri aikakausina ja eri yhteiskunnissa myös jälkikoloniaalisessa maailmassa. (Hall, 2003, 239; Ahmed 2000, 11.) Englanninkielisen termin *postcolonial* suomennos jälkikoloniaalinen kuvaakin käsitteen merkitystä osuvasti, sillä se tutkii nimenomaan kolonialismin jättämiä jälkiä nyky-yhteiskunnissa (Kuortti 2007, 13). Siirtomaa-ajan suoraviivaiset valta- ja omistussuhteet on korvannut monitahoisempi, näkymättömämpi ja eri puolille leviävä maailmanlaajuinen ylikansallisen talouden valta, jonka seurauksia ovat muun muassa globaali taloudellinen epätasa-arvo, köyhyys ja alihieittyneisyys (Hall 2003, 239). Tämä uusi globaali maailmanjärjestys ei ole syntynyt tyhjiöön, vaan koloniaalisten suhteiden muovaamaan maailmaan, kolonialismin jäljille.

Jälkikoloniaalinen tutkimus tarkastelee siis eurooppalaisen kolonialismin historioita ja sitä menneen ja nykyisyyden monimutkaista suhdetta, jossa kolonialismin jäljet ja tämänhetkiset globalisaatioprosessit risteytyvät. Kolonialismi on vaikuttanut moniin sosiaalisen elämän eri ulottuvuuksiin sekä kolonisoitujen että kolonisoijien valtioissa ja yhteisöissä, eri aikoina eri

125. Leena-Maija Rossi on tarkastellut suomalaisten koloniaalista osallisuutta suomalaisessa visuaalisessa kulttuurissa ja analysoinut mm. Fazerin lakritsikääreiden ja niiden kieltämisen ympärillä käytyä keskustelua artikkelissaan *Licorice Boys and Female Coffee Beans. Colonial complicity in Finnish Visual Culture*. (Rossi 2009).

126. Artikkelissaan *Neutraalisti rasistinen? Erään sanan politiikkaa* Anna Rastas on analysoinut n-sanan käyttämiseen liittyvää keskustelua Suomessa luonnehtien sitä suomalaiseksi ekseptionalismiksi (Rastas 2007, 119–141)

127. Kiinnostavan mikrohistoriallisen näkökulman suomalaisten osallisuudesta kolonialismiin tarjoaa Jouko Aaltosen dokumenttielokuva *Kongon Akseli* (2009), joka kertoo suomalaisista laivamiehistä Kongo-joella 1900-luvun alussa. 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa Belgian Leopold II:n siirtomaahallinto pestasi noin 200–300 suomalaista laivamiestä Kongo-joelle.

128. Rotututkimuksesta ja saamelaisista ks. esim. Lehtola 1999, 18.

tavoin (Ahmed 2000, 10–11).¹²⁹ Se on vaikuttanut hienovaraisilla ja usein näkymättömillä tavoilla myös niihin kolonialismin “väliin” ja ulkopuolelle jääviin maihin (esimerkiksi Pohjoismaat), jotka eivät olleet kolonisoituja eivätkä kolonisoijia, mutta silti ne olivat osallisia esimerkiksi kolonialismin ajan maailmankuvan ja tiedon omaksumiseen ja jakamiseen.

Jälkikoloniaalinen teoria on yhteydessä kysymyksiin “rodusta” ja etnisyydestä, sukupuolesta ja kansallisuudesta, ja siten se on keskeistä myös kansallisvaltioita tutkittaessa (Kuortti 2007, 15). Koloniaalisilla projekteilla oli keskeinen rooli siinä, miten modernit eurooppalaiset kansallisvaltiot muo-
vautuivat suhteessa kolonisoituihin “toisiin” (Ahmed 2000, 10).¹³⁰ Siten ymmärrys myös Suomen osallisuudesta koloniaalisiin prosesseihin ja mielenmaisemiin voi auttaa ymmärtämään, millaiseksi kansallisvaltioksi Suomi on muotoutunut (Tuori 2009, 63). Salla Tuori ehdottaakin, että Suomea ja sen historioita tulisi muistella myös koloniaalisten prosessien viitekehuksesta käsin suhteessa sekä “vanhojen” vähemmistöjen – kuten esimerkiksi saamelaiden, romanien tai tataarien – historioihin että suhteessa muihin maihin ja niissä asuviin ihmisiin (Tuori 2009, 69).

Jälkikoloniaalista teoriaa ei siis voi ohittaa, kun puhutaan kansallisvaltioista, globalisaatiosta, monikulttuurisuudesta ja etnisyydestä eli kaikista niistä kysymyksistä, joihin *Maamme/Värt Land* -teos nivoutuu. Se, miten nyky-Suomessa keskustellaan rodusta ja etnisyydestä ja miten maahanmuuttajat otetaan vastaan, on osittain myös koloniaalisen ja jälkikoloniaalisen maailmankuvan muovaamaa (Tuori 2009, 68; Lehtonen & Löytty 2007, 116). Myös *Maamme/Värt Land* -teoksen katsoja asemoituu suhteessa teokseen ja tulkitsee sitä tämän kulttuurisesti jaetun, suomalaisuuteen ja “muunmaalaisuuteen” liittyvän tiedon ja tarinavarannon läpi.

Tuori huomauttaa, että jälkikoloniaalisesta näkökulmasta katsottuna esimerkiksi Suomessa esiintyvä rasismi ei ole maahanmuuton seurausta, vaan ne merkitykset, joita “maahanmuuttajan”, “afrikkalaisen” tai “arabin” hahmoihin liitetään ovat osittain jäljitettävissä koloniaaliseen mielenmaisemaan ja maailmankuvaan (Tuori 2009, 68; ks. myös Ahmed 2000, 12). Nämä merkitykset ovat Suomessakin syntyneet useiden vuosikymmenien aikana eivätkä ainoastaan maahanmuuton lisääntymisen jälkeen.

129. Kuortti kuvaa jälkikoloniaalista tutkimusta mm. eurooppakeskeisyyden kritiikiksi (Kuortti 2007, 11), mutta toisaalta sitä on nimenomaan kritisoitu Eurooppa-keskeisyydestä ja siitä, että se asettaa juuri Euroopan koko maailmanhistorian keskipisteeksi ja siten tuottaa totalisoivaa ja universalisoivaa tutkimusasennetta (Ahmed 2000, 10; Tuori 2009, 71; Massey 2008, 106–107).

130. Toiseus-käsitteestä kokoavasti, ks. Löytty 2005.

Suomalaisuuden kalpea maisema

Maamme/Vårt Land -teoksen laulajat ovat etnisesti eritaustaisia suomalaisia. Yksi lähtökohtamme installaation tekemiseen oli avartaa suomalaisuuden kalpeaa maisemaa, sillä suomalaisuus liitetään usein itsestään selvästi valkoiseen ihonväriin. Tämä “kansallinen valkoisuusoletus” (Rossi 2012, 32) sulkee esimerkiksi tummaihoiset suomalaiset helposti suomalaisuuden kategorian ulkopuolelle.

Sosiologi Anna Rastas (2007) on tutkinut väitöskirjassaan suomalaislasten ja -nuorten, joilla on transnationaalit juuret, kokemuksia rasismista. Nämä lapset ja nuoret on adoptoitu lapsena suomalaisiin perheisiin, tai he ovat syntyneet Suomessa perheisiin, joissa toinen vanhemmista on ulkomaalainen tai ulkomaalaissyntyinen. Nuorten haastatteluissa ilmeni runsaasti kokemuksia rasismista, kuten rodullistavia arjen kohtaamisia, joissa nuoret on toistuvasti merkitty olemuksellisesti erilaisiksi ja ei-suomalaisiksi nimenomaan ulkonäkönsä takia (Rastas 2002, 5). Tutkimuksessaan Rastas määrittelee rasismien olevan esimerkiksi “suomalaisuuden kyseenalaistavia, rodullistavia, poissulkevia ja alistussuhteita tuottavia käytäntöjä, joiden taustalla on tieto tai oletus jonkun ihmisen juurista Suomen ulkopuolella.” (Rastas 2007, 13).¹³¹

Ulkomaalaissyntyiset suomalaiset tai suomalaiset, joilla on transnationaalit juuret, ovat viime vuosina saaneet oman äänensä useammin kuuluviin myös mediassa.¹³² Heitä on haastateltu sanoma- ja aikakauslehtiin, he ovat julkaisseet romaaneja, ja monet heistä julkaisevat kirjoituksiaan blogeissa.¹³³ Näistä kertomuksista paljastuvat kuulumisen ja ulossulkemisen kokemukset Suomessa tuntuvat toistuvan hätkähdyttävän samankaltaisina. Vaikuttaa siltä, että “ei-suomalaisilta” näyttävien suomalaisten kuuluminen suomalaiseen yhteiskuntaan kyseenalaistetaan jatkuvasti. Tämä tulee ilmi muun muassa jatkuvina kyselyinä siitä, mistä he ovat kotoisin, ja pahimmillaan väkivaltaana ja rasistisena “palaa kotiin” huuteluna. *Helsingin Sanomien* haastattelema tummaihoinen suomalainen nuori nainen Nimo Samatar kertoo, että Englanti on toistaiseksi ollut ainoa paikka, jossa hänen suomalaisuuttaan ei jatkuvasti kyseenalaisteta. Suomessa keskustelut tuntemattomien kanssa alkavat yleensä tiedustelulla siitä, mistä hän on kotoisin tai puhuuko hän suomea. Nimo Samatarin molemmat vanhemmat muuttivat Somaliasta Suomeen 1990-luvulla, mutta hän itse on syntynyt Jorvin sairaalassa Helsingissä (Grönholm, 2014). Hän on siis syntyperäinen suomalainen.

131. Rastas keskustelee yksityiskohtaisesti rasismien käsitteestä ja määritelmistä artikkelissaan “Rasismi” (Rastas 2005). Siinä hän määrittelee rasismien mm. seuraavasti: “Rasismiksi voidaan näin lähtökohtaisesti luonnehtia [– –] sellaisia valta- ja alistussuhteita tuottavia ajattelua, puhe- ja toimintatapoja, joissa jonkun yksilön tai ryhmän (oletettu tai väitetty) ominaisuus, olipa se biologinen tai kulttuurinen, esitetään olemukselliseksi ja muuttumattomaksi.” (Rastas 2005, 101.)

132. Reetta Pöyhtärin väitöskirja (2014) tarkastelee maahanmuuton, etnisen moninaisuuden, maahanmuuttajien ja etnisiin vähemmistöihin kuuluvien henkilöiden esittämistä tapoja aikakauslehdissä.

133. Ks. esim. Grönholm, 2014; Löyttyjärvi 2009; Ahmed, W. 2014; Mylläri, 2006; Abu-Hanna, 2007, 2012. Mm. Husein Muhamed ja Umaya Abu-Hanna kirjoittavat kolumneja Maailman kuvalehteen; Helena Oikarinen-Jabain & Sami Sallisen elokuvassa *Minun Helsinki* (2013) nuoret somalialaistaustaiset helsinkiläismiehet kertovat elämästään ja identiteetistään.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Maamme/Vårt Land*.
Espan Lava, Helsinki, 6.12.2012.

Israelilainen taiteilija Yael Bartane teki vuoden 2014 *Ihme*-festivaaleille elokuvan *True Finn – Tosi suomalainen*. Taiteilija kutsui kahdeksan kulttuuri-taustoiltaan erilaista Suomessa asuvaa ihmistä viettämään viikon yhdessä poh-tien suomalaista identiteettiä ja etsimään vastauksia kysymyksiin: Mikä tekee on oikean suomalaisen? Milloin ihminen lakkaa edustamasta vähemmistöä? Voiko maahanmuuttajasta tulla tosi suomalainen? Elokuvaan osallistuvien ulkomaalaisyntyisten suomalaisten haastatteluissa toistui kokemukset siitä, miten heidät kategorisoidaan aina maahanmuuttajiksi tai ulkomaalai-siksi, koska he eivät *näytä* suomalaisilta. Osa osallistujista halusikin osallistua elokuvaan tuodakseen esille oman suomalaisuutensa, kuten esimerkiksi Suo-messa 20 vuotta asunut somalialaislähtöinen Mustafe Hagi, joka totesi haas-tattelussa *Helsingin Sanomille*: “Minäkin olen suomalainen, tämä maa kuuluu myös minulle.” (Viljanen, HS 2.2.2014.)

Suomalaisuus tuntuu siis yhä näyttävämmän ehdottomana, poissulkevana valkoisuutena (Rastas 2004, 50). Leena-Maija Rossin mukaan “suomalainen tila on ‘valkopesty’ niin perusteellisesti, että muiden on vaikea saada tilaa itselleen”. Maahanmuuttajien oikeus elää ja olla olemassa suomalaisuuden “valkoisessa tilassa” kyseenalaistetaan jatkuvasti. (Rossi 2012, 32–33.)¹³⁴ Teoksemme *Maamme/Vårt Land* osallistuu tähän ajankohtaiseen keskusteluun suomalaisuuden suhteesta valkoisuuteen. Milloin maahanmuuttajasta tulee suomalainen, ja riittääkö siihen edes suomalaisuuden keskeinen kriteeri, Suomen kansalaisuus? Voiko tummaihoisen olla suomalainen ilman että hänen kuulumistaan suomalaiseen tilaan ja maisemaan jatkuvasti kyseen-alaistetaan? Teoksellamme halusimme laajentaa suomalaisuuden kategoriaa “ilman oletettua kytkeä valkoisuuteen” (Rossi 2012, 29).

Suomen monikulttuuristumisesta puhuttaessa tarkoitetaan yleensä sitä, että Suomessa on enemmän ja näkyvämmiin erilaisia etnisiä ryhmiä. Etni-syydellä viitataan yleisesti, niin arkipuheessa kuin tutkimuksessakin, jonkin ryhmän oletettuun ja jaettuun kulttuuriseen ominaislaatuun. Etnisiä ryhmiä oletetaan yhdistävän esimerkiksi kieli, kulttuuri ja uskonto sekä tavat ja pu-keutumisen ja toisaalta määritelmään liittyy myös ajatus yhteisestä alkuperästä. (Huttunen 2005, 127.) Etnisyys on lähellä kansallisuuden ja monikult-tuurisuuden käsitteitä, mutta ajatus yhteisestä alkuperästä liittyy sen ikävällä tavalla myös “rodun” käsitteeseen (mt., 132–134). Anna Rastas onkin to-dennut, että “rodun” ja etnisyyden käsitteet usein liukuvat toisiinsa, eikä niitä

134. Valkoisuuden tutkimuksesta ks. esim. Rossi 2012; Dyer 1997; Ahmed 2004.

voi aina täysin erottaa toisistaan (Rastas 2005, 78; Huttunen 2005, 32).

“Rodun” käsite on kiistelty, ja jotkut tutkijat haluaisivat luopua sen käytöstä kokonaan.¹³⁵ Monet tutkijat käyttävät “rotu”-sanaa sitaateissa korostaakseen sen olevan kulttuurinen, sosiaalinen ja historiallinen konstruktio ja irrottautuakseen siihen yhä vahvasti liittyvästä biologismista (Rossi 2012, 23; Rastas 2005, 81; Puuronen 2011, 49). Jotkut tutkijat puolestaan ajattelevat, että “rotu”-sanan käyttäminen on yksi tapa tutkia ja vastustaa rasismia ja rotujärjestelmää. He korostavat, että “rodun” käsite on yhä voimakkaasti läsnä arkiajattelussa, vaikka ajatus ihmiskunnan jakautumisesta biologisiin rotuihin onkin kumottu tieteessä jo vuosikymmeniä sitten (Rossi 2012, 29; Rastas 2005, 78; Puuronen 2011, 50). Rasismitutkija Vesa Puuronen painottaa, että “rotu” on sosiaalinen tosiasia, jolla on todellisia seurauksia ihmisten elämään, ja siksi myös rotu-sanaa (ilman sitaatteja) tulisi käyttää tutkimuksessa. (Puuronen 2011, 49-50). “Rotu”-sanaa sitaateissa käyttävä tutkija Anna Rastas huomauttaa, että “rotu’ on etnisyyttä vahvemmin sidoksissa rasismiin kysymyksiin jo käsitteen historiankin vuoksi.” (Rastas 2005, 82.)

Etnisyys-käsite voi olla ongelmallinen, jos sitä käytetään ainoastaan “rotu”-sanan kohteliaampana ja viattomammaksi oletettuna vastineena tai toisaalta valkoisuuden vastakohtana, jolloin se vain uusintaa käsitystä hegemonisesta valkoisuudesta ei-etnisyytenä. (Huttunen 2005, 123; Rossi 2012, 30.) Etnisyyden käsite voi kuitenkin olla hedelmällinen, jos siihen liittyvä kulttuurisuus ymmärretään essentiaalisen ja olemuksellistavan sijaan prosessina. Tällöin etnisyyteen liittyy myös ajatus muutoksesta ja historiallisuudesta. (Rossi 2012, 30.)

Laura Huttunen määrittelee etnisyyden konstruktivistisesti niin, että se syntyy aina suhteessa toisiin ja siten siihen liittyy myös muutos (Huttunen 2005, 125). Itse kiinnityn Laura Huttusen määrittelemään etnisyyden käsitteeseen juuri siksi, että siihen liittyy ajatus muutoksesta, suhteesta ja vuorovaikutuksesta. Kiinnostavaa *Maamme/Vårt Land* -teoksen kannalta onkin se, mihin etnisyyden rajoja vedetään, miten etnistä suomalaisuutta tuotetaan ja miten etnisyyteen liittyvää ylirajaisuutta ja muutosta voidaan käsitellä. Monikulttuurisissa ja ylirajaisissa yhteiskunnissa elää paljon ihmisiä, jotka eivät identifoidu vain yhteen kulttuuriin tai alkuperään (Huttunen 2005, 130; Rossi 2012, 25). Näiden ihmisten etnisyys muuttuu toisenlaiseksi vuorovaikutuksessa erilaisten kulttuurien ja ryhmien kanssa (Huttunen 2005, 130–131).

135. Angloamerikkalaisessa tutkimuksessa rodun käsitettä käytetään enemmän kuin esimerkiksi Suomessa. Tuori huomauttaa, että Saksassa tutkijat käyttävät englanninkielistä race-sanaa, sillä saksankielinen ras on liian latautunut natsismiin liittyvä sana. (Tuori 2009, 74.)

Laura Huttunen kysyykin: “Mikä on toisesta maasta ja kulttuurista adoptoidun lapsen etnisyy? Mikä on 20 vuotta maassa asuneen, uuden kotimaansa kielen ja paljon sen kulttuurista omaksuneen maahanmuuttajan etnisyy? Näissä tapauksissa alkuperä näyttäisi vievän yhteen suuntaan, sosialisatio ja arjen kulttuuriset käytännöt toiseen.” (Huttunen 2005, 127.) Nämä kysymykset osoittavat essentialististen etnisten identiteettikategorioiden keinoitekoisuuden, rakentuneisuuden ja jopa niiden lähtökohtaisen mahdottomuuden. Kun identiteettikategoriat sulkevat toisensa jäykästi pois, niin rajoja ylittävät ihmiset ikään kuin putoavat niiden väliseen kuiluun, eivätkä lopulta kuulu minnekään. Silloin esimerkiksi Suomessa asuvat somalialaistaustaiset eivät ole enää somalialaisia mutta eivät suomalaisiakaan. Jos identiteetit kuitenkin ymmärretään muuttaviksi, joustaviksi ja toistensa kanssa limittäisiksi ja sisäkkäisiksi, niin tilalle avautuu mahdollisuus kuulua yhtä aikaa useampaan kuin yhteen ryhmään.

Maamme/Vårt Land -teos on eräänlainen kansallisuuden performanssi, joka antaa mahdollisuuden olla yhtä aikaa sekä suomalainen että jostain muualta. Teos venyttää suomalaisuuden etnistä kategoriaa, mutta sisällyttää myös valkoisuuden yhdeksi etnisyydeksi muiden joukossa. Jos olisimme valinneet laulajiksi ainoastaan ei-valkoisia ihmisiä, teoksemme olisi luokitellut vain, “muualta tulleet” etnisiksi ja tullut siten tuottaneeksi ja uusintaneeksi ajatusta valkoisuudesta (ja samalla suomalaisuudesta) näkymättömänä, itsestäänselvänä ja nimeämättömänä kategoriana, ei-etnisyytenä. Halusimme ottaa huomioon myös sen, että maahanmuuttajien kategoria on itsessäänkin sisäisten erojen muovaama heterogeeninen ryhmä (vrt. Huttunen 2009, 117–122), ja siksi teokseen osallistuvat laulajat ovat lähtöisin eri maista ja hyvin erilaisista taustoista. Maahanmuuttaja-sana liitetäänkin julkisessa keskustelussa yleensä nimenomaan turvapaikanhakijoihin ja pakolaisiin, vaikka myös länsimaista ja naapurimaista Ruotsista, Venäjältä ja Virosta muuttaneet muodostavat suuren osan Suomessa asuvista ulkomaalaissyntyisistä ihmisistä (Davydova & Siim 2007).

Jos etnisyyden käsitteeseen liittyy ajatus muutoksesta, suhteesta ja vuorovaikutuksesta, niin toivoaksemme *Maamme/Vårt Land* osallistuu suomalaisuuden etnisen kategorian muutoksen kuvittelemiseen ja esittämiseen. Ehkä teoksemme omalta osaltaan on osa sitä hidasta prosessia, jossa suomalaisuuden merkitykset vähitellen avartuvat ja se, “miltä suomalaisuus näyttää”,

muuttuu niin, että Suomessa vuosikymmeniä asuneet ulkomaalaissyntyiset ihmiset, tänne pikkulapsina muuttaneet nuoret ja täällä maahanmuuttajille syntyneet lapset hyväksytään kyseenalaistamatta osaksi suomalaisuuden jatkuvasti muuttuvaa maisemaa.

Ikuisesti rajalla? Uudet suomalaiset suomalaisuuden kynnyksellä

Maamme/Vårt Land oli esillä Suomen Valokuvataiteen museossa Helsingissä 22.11.2012 – 6.1.2013. Vuoden viimeisenä päivänä ja näyttelymme viimeisen viikon alkaessa 31.12.2012 *Helsingin Sanomat* julkaisi Umayya Abu-Hannan kirjoituksen, jossa hän kertoi muuttaneensa pois Suomesta suomalaisen rasismien takia (Abu-Hanna 2012). Kirjoitus herätti viikkojen ajan vilkasta keskustelua rasismista sekä siitä, kuka voi kutsua itseään suomalaiseksi ja kenellä on oikeus puhua suomalaisuuden nimellä ja kritisoida suomalaista yhteiskuntaa. Israelissa syntynyt, suomenpalestiinalaiseksi itsensä määrittelevä Abu-Hanna asui Suomessa yli 30 vuotta, opiskeli, teki uran ja adoptoi lapsen Suomessa, mutta silti keskustelun perusteella vaikutti epäselvältä, onko häntä vieläkin hyväksytty ja otettu mukaan suomalaisen yhteiskuntaan, suomalaiseksi.

Tätä keskustelua seurattaessa saattoi huomata muun muassa sen, että Suomessa kansalaisuuden ja etnisen suomalaisuuden oletetaan yhä lankeavan itsestäänselvästi yhteen ja että muualta tulleet, jopa vuosikymmeniä Suomessa asuneet, nähdään aina vieraina, ei meinä. Väestöliiton tutkija Minna Säävälä onkin kritisoinut maahanmuuttaja-sanana käyttöä siitä, että se tuottaa eräänlaista pysyvää välitilaa. Termi ei ota huomioon kotoutumista ja juurtumista vaan sisältää ajatuksen maahanmuuttajan ikuisesta ulkopuolisuudesta yhteiskunnassa. Säävälä toteaa, että “vaikuttaa siltä kuin tulija olisi jäänyt ikuisesti leijumaan kahden maan väliin, tekemään muuttoa maasta toiseen, tulematta koskaan perille” (Säävälä 2007). Ristiriitaisuudessaan hämmentävä on myös termi “toisen polven maahanmuuttaja” – ikään kuin Suomessa ulkomaalaissyntyisille vanhemmille syntyneet lapsetkin vielä pakotettaisiin ulkopuolisuuteen ja pysyvään välitilaan (Rastas 2007, 19–20).

Esittelin jo aikaisemmin iranilaissyntyisen Ruotsin kansalaisen, antropologi Shahram Khosravin tutkimusta, jossa hän on kirjoittanut kokemuksistaan laittomana siirtolaisena, vaarallisista rajanylityksistään ja ihmissalakul-

jettajista. Ehkä pysähdyttävintä on kuitenkin kuvaus siitä, miten hän koki pelänneensä kaikkein eniten saavuttuaan “perille” pieneen ruotsalaiseen kaupunkiin ollessaan periaatteessa jo turvassa:

“Olin ylittänyt lukuisia, fyysisiä, valtiollisia rajoja, mutta Ruotsissa kohtasin toisenlaisia rajoja: sellaisia, jotka sijaitsivat ihmisten mielissä. Vaikka luulin, että matkani oli jo tullut päätökseen ja että olin jo saavuttanut päätepisteeni, huomasin nyt seisovani näkymättömien rajojen edessä, joiden ylittäminen oli hyvin vaikeaa, ellei mahdotonta. Nämä rajat olivat hahmottomia ja vaikeasti tavoitettavia, mutta siitä huolimatta voimakkaita ja syvään juurtuneita. Olin ylittänyt monia kansallisvaltioiden välisiä rajoja vaarallisissa paikoissa ja selvinnyt hengissä. Olin selvinnyt maantierosvoista, korruptoituneista rajavartiijoista, valtiottomuudesta ja olemisesta ilman virallista asemaa, mutta sen jälkeen kun saavuin Ruotsiin yli parikymmentä vuotta sitten, nämä näkymättömät rajat ovat sysänneet minut umpikujaan.”
(Khosravi 2013, 99.)

Khosravi kuvailee sisällyttävän ulossulkemisen mekanismia, jonka avulla maahanmuuttajat ikään kuin jätetään “kynnykselle, sisä- ja ulkopuolen väliin”. (Khosravi 2013, 99.) He ovat laillisesti uudessa kotimaassaan, mutta silti heidän osallisuutensa tai kuulumisensa uuteen maahan jatkuvasti kyseenalaistetaan. Suomessa käytetty termi “toisen polven maahanmuuttaja” kuvaa hyvin tätä sisällyttävää ulossulkemista, joka voi jatkua useiden sukupolvien ajan. Näkymättömät rajat sijaitsevat kaikkialla, mutta niitä ei voi saavuttaa, ja siksi niitä on vaikea myöskin ylittää. Vaikka siirtolaiset ja maahanmuuttajat saavat luvan pysyä maan virallisten, valtiollisten rajojen sisäpuolella, heidät jätetään kynnykselle, jossa heistä itsestään ikään kuin tulee rajan merkitsijöitä (Khosravi 2013, 127). Myös Suomeen asettuneet, perille tulleet, täältä oleskeluluvan tai kansalaisuuden saaneet uudet suomalaiset kohtaavat päivittäisessä arjessaan näitä näkymättömiä rajoja. Tämä kynnykselle jättäminen ja sisällyttävä ulossulkeminen voi olla hiljaista ja näkymätöntä vallankäyttöä ja eriarvoistamista, joka tulee esille työn- ja asunnonhaussa, katseissa ja kysymyksissä (ks. esim. Löyttyjärvi 2009).¹³⁶ Toisaalta rajan katse voi tulla esille juuri siinä, miten maahanmuuttajat kokevat suomalaisen valkoisen kaupunkitilan ympä-

136. Ks. myös esim. Sundbäck 2014. YLE:n *Silminnäkijä*-ohjelma esitti lokakuussa 2013 ohjelman, jossa seurattiin syntyperäisen suomalaisen, venäläistaustaisen ja somalialaistaustaisen työn- ja asunnonhakua. Ohjelma osoitti kohtelun olevan eriarvoistavaa.

rillään: valkoisuutta normalisoivassa 2000-luvun alun kansallisessa suomalaisessa elintilassa tummaihoisten suomalaisten ihonväri merkityksellistyy ja ylikorostuu itsestään selvänä normina pidettyä etnisesti valkoista suomalaisuutta vasten. (Rossi 2012, 32.)¹³⁷ Khosravi kuvailee omaa erityistä “näkyvyyttään” pohjoisruotsalaisessa valkoisessa pikkukaupungissa ruumiillistuneeksi peloksi ja nähdyksi tulemisen kauhuksi (Khosravi 2013, 95).

Kansallisia identiteettejä luodaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa toisten kanssa ja erontekoa toisiin tehden. Eroa kansallisvaltioon kuuluvien ja “muukalaisen” välille ei kuitenkaan tuoteta ainoastaan valtion välisillä rajoilla, vaan sitä rakennetaan monin eri tavoin kansallisvaltion sisällä, kun sen sisäisiä ja usein näkymättömiä rajoja määritellään. Sara Ahmed kirjoittaa, että monikulttuuriseksi itsensä kuvitteleva valtio saattaa toivottaa muualta tulleet tervetulleiksi, mutta niin että muukalaisten ei oletetakaan kuuluvan “meihin” vaan heidät määritellään nimenomaan eron ja erilaisuuden kautta. Toisin sanoen kansallisvaltio rakentaa identiteettiään suhteessa “toisiin” myös siten, että kaikkien samassa kansallisessa tilassa asuvien ei tulekaan mahtua samaan normiin, vaan muualta tulleiden kuulumisen ehtona on nimenomaan *kulttuurisen eron säilyttäminen*. Ahmed kutsuu tätä “muukalaisfetisismiksi”: muukalaisen erilaisuuden korostaminen sekä tuottaa että ylläpitää muukalaisen kategorian. (Ahmed 2000, 96–97.) Muukalaiset ovat tervetulleita kansalliseen tilaan niin kauan kuin he pysyvät erilaisina.¹³⁸ Siten muualta tulleiden toiseuttaminen tapahtuu juuri Khosravin kuvaaman sisällyttävän ulossulkemisen kautta. Ahmed korostaa, että tämä “muukalaisten” läsnäolo ja läheisyys kansallisen tilan rajojen *sisällä* on yksi keskeinen tapa tuottaa ja kuvitella kansallisia identiteettejä. Keitä “me” olemme määrittäytyy myös siten, että muukalaisia kohdataan sekä kansallisvaltion rajojen ulko- että sisäpuolella. Juuri tämä kansallisvaltion sisällä käytävä ristiriitainen määrittelykamppailu on keskeinen osa kansallisen identiteetin rakennusprojektia. (Ahmed 2000, 100–101.)

137. Ihonvärin merkityksellistämiseen vaikuttavat mm. myös katsojan ikä, sosiaalinen luokka ja oma etninen tausta. Esimerkiksi joissakin Helsingin kouluissa maahanmuuttajataustaisia lapsia on niin paljon, että suomalaisuuden normatiivinen valkoisuus voi näyttäytyä hyvin erilaisena alakoululaisille kuin vaikkapa keski-ikäisille suomalaisille.

138. Laura Huttunen kirjoittaa, että myös “[s]uomalainen kotouttamispolitiikka [–] on ottanut lähtökohdakseen ymmärryksen maahanmuuttajista etnisesti ja siis kulttuurisesti suomalaisista poikkeavana ryhmänä”. (Huttunen 2005, 150.)

Oi Maamme Suomi “Maamme/Vårt Land” diasporatilana

Shahram Khosravi ja Sara Ahmed kuvaavat niitä prosesseja, joiden takia muualta muuttaneet kuvaannollisesti juuttuvat uuden kotimaansa kynnykselle, näkymättömälle rajalle, sisä- ja ulkopuolen väliin. Mutta voimmeko kuvitella

tilanteen, jossa muualta tulleet voivat astua suomalaisuuden kynnyksen yli, tulla kotiin ja kuulua tänne? Miten nämä muualta tulleet muuttavat käsitystä suomalaisuudesta? Keitä “me” suomalaiset olemme, jos “he” ovat tulleet tänne jäädäkseen? (Vrt. Ahmed 2000, 101.)

Maamme-laulun sanat liittävät kansallisen kuulumisen vahvasti syntyperäiseen kansalaisuuteen. Säkeissä veisataan “*synnyinmaasta*”, “*kotimaasta isien*” “ja lopuksi vielä “*synnyinmaa* korkeimman kaiun saa”. Mutta mitä tapahtuu, kun muualta Suomeen muuttaneet laulavat kansallislaulun? Voivatko he olla osa *Maamme*-laulun kollektiivista me-muotoa, vaikka he eivät ole syntyneet täällä ja vaikka heidän isänsä (ja äitinsä) ovatkin syntyisin esimerkiksi Somaliasta, Afganistanista, Virosta tai Italiasta?

Tapamme liittää koti syntyperäisyyden tai alkuperäisyyden subjektiasemaan heijastelee “asioiden kansallisen järjestyksen” logiikkaa, jossa syntymän, alueen ja kansakunnan tai ihmisen ja paikan välillä oletetaan olevan kiinteä ja luonnollinen yhteys ikään kuin ihmisten “juuret” ulottuisivat syvälle kansalliseen maaperään (Malkki 2012, 25). Entäpä jos ajattelisimme kotia – niin kuin kulttuuria ja identiteettiäkin – alati muuttavana prosessina, joka luodaan uudelleen erilaisissa tilanteissa, paikoissa ja vuorovaikutussuhteissa (Ahmed, Castaneda, Fortier & Sheller 2000, 9). Kodin käsitteen staattisuus murtuu, kun siihen liitetään kotiutumisen prosessi: koti on paikka, jota aktiivisesti rakennetaan ja luodaan, oli koti sitten “alkuperäisessä” tai uudessa kotimaassa. Koti pitäisikin käsitteellistää ilman sisäänrakennettua ajatusta siitä, että se on muuttumaton ja pysyvä asiointi tai se paikka, josta siirtolainen on lähtenyt pois ja jonne hän kuuluu ja kaipaa takaisin. Koti ei viittaa ainoastaan taakse jääneeseen kotimaahan, alkuperään tai juuriin, vaan koti – tai toive kotiutumisen jonnekin muualle – voi olla myös siirtolaisen päämäärä. Kodin merkitys globaalissa maailmassa ei ole itsestäänselvä: Onko koti paikka, jossa synnyttään tai mistä esi-vanhemmat ovat lähtöisin, vai onko koti kenties se paikka jossa asutaan juuri nyt? Vai voiko se olla niitä kaikkia samaan aikaan? (Bennett 2005, 137.)

Palaan vielä lyhyesti edellisessä luvussa esittelemääni Avtar Brahlin diasporatila-käsitteeseen ja siihen liittyvään ajatukseen kotiutumisen halusta. Brah luonnehtii nykyaikaisia diasporia laajasti “1900-luvun lopun muuttoliikkeiden eri muotojen ‘tyypillisiksi yhteisöiksi’, näitä muotoja kuvaavat sellaiset sanat kuin maahanmuuttaja, muuttaja, pakolainen ja tur-

vapaikanhakija.” (Brah 2007, 88.)¹³⁹ Brah haluaa kyseenalaistaa sen, miten diasporan ja rajan käsitteisiin miltei automaattisesti liitetään ajatus matkoista ja paikaltaan siirtymisestä, ja huomauttaa, että käsitteet liittyvät olennaisesti myös sijaitsemiseen ja paikallaan olemiseen (Brah 2007, 73). Diasporisiin matkoihin ei aina liity toivetta paluusta vaan usein niihin pikemminkin sisältyy kotiutumisen halu ja juurtuminen uuteen paikkaan (Brah 2007, 74, 85). Sijaitsemiseen liittyy ajatus siitä, että diasporat koskettavat myös niitä, jotka eivät ole muuttaneet eivätkä lähteneet pois vaan jääneet paikalleen. Diasporatila eivät siis asuta ainoastaan muualta muuttaneet vaan myös syntyperäisiksi kansalaisiksi esitetyt ihmiset. Brah toteaa, että “diasporatilan käsitteessä hajaantumisen genealogiat sekoittuvat niihin genealogioihin, joissa kyse on ‘kotona pysymisestä’.” (Brah 2007, 74.)

Tulkitsen myös teoksemme *Maamme/Vårt Land* luoman installaatiotilan eräänlaiseksi diasporatilaksi. Kun teoksen “muualta tulleet” laulajat ja teoksen katsojat kohtaavat toisensa, he kohtaavat samalla myös monenlaisia suomalaisuuksia. Tilassa kohtaavat sekä Suomeen muuttaneet ulkomaalaisyntyiset suomalaiset että täällä pysyneet, “alkuperäisiksi” suomalaisiksi konstruoidut ihmiset, mutta mahdollisesti myös turistit ja muut ulkomaalaiset vierailijat, jotka asuttavat toisenlaisia diasporatiloja muualla maailmassa. *Maamme/Vårt Land* -teoksen laulajat eivät muodosta yhtä yhtenäistä maahanmuuttajien tai uussuomalaisten ryhmää, vaan he pikemminkin paljastavat muualta Suomeen muuttaneiden heterogeenisyyden. He ovat lähtöisin Intiasta, Afrikasta, Lähi-Idästä ja Euroopasta mutta myös läheisistä naapurimaistamme Ruotsista ja Virosta. Laulajien matkat, reitit ja syyt tulla Suomeen ovat olleet erilaisia, ja toisaalta myös asettuminen Suomeen ja asemoituminen suhteessa suomalaisuuden sisäisiin rajoihin riippuu kunkin henkilön taustasta ja elämäntilanteesta. *Maamme/Vårt Land* -teoksen installaatiotila voikin olla paikka, jossa Brahin sanoin “koetellaan kuulumisen ja toiseuden, inklusion ja eksklusion, ‘meidän’ ja ‘heidän’ rajoja”. (Brah 2007, 98–99.)

Monet tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota 2000-luvun toiselle vuosikymmenelle ajoittuneeseen asenneilmapiiriin muutokseen Suomessa (Rossi 2012, 24; Lehtonen & Koivunen 2011, 7–13; Koivunen 2012a, 9). “Maahanmuuttokriittisen” keskustelun seurauksena ja perussuomalaisten 2011 vuoden vaalivoiton seurauksena lisääntynyt – tai ainakin näkyvimmin esiin tullut – ulkomaalaisvastaisuus näyttäytyy esimerkiksi rasistisen huutelun

139. Brah määrittelee diaspora-käsitteen perusteellisesti ja yksityiskohtaisesti artikkelissaan *Diaspora, raja ja transnationaaliset identiteetit* (2007). Anna Rastas on kirjoittanut diasporan käsitteestä suomalaisessa kontekstissa erityisesti suhteessa Suomessa asuviin afrikkalais-taustaisiin ihmisiin (Rastas 2013). Diasporilla ja diasporan käsitteellä on pitkä historia, jota en tässä yhteydessä esittele, vaan keskityn nimenomaan Avtar Brahin diasporatila-käsitteeseen.

muodossa kaupunkiympäristössä ja internetin keskustelupalstoilla. Tämä asennemuutos ja rasististen puhetaipojen lisääntyminen ja toisaalta niiden hiljainen hyväksyntä on nähtävissä myös valtamediassa ja eduskunnassa (Rossi 2012, 24). Leena-Maija Rossi on painottanut, että nykyisessä 2010-luvun yhteiskunnallisessa tilanteessa olisi tärkeää, ellei jopa akuuttia, että myös Suomessa alettaisiin pohtia valkoisen antirasismien mahdollisuuksia ja ihmiset alkaisivat kollektiivisesti osallistua rasististen asenteiden vastustamiseen (Rossi 2012, 24).

Rasismien luomien valtasuhteiden purkamiseen tarvitaan Anna Rastaa sanoin ”irtautumista omista etuoikeutetuista asemista sekä solidaarisuutta ja erilaiset rajat ylittäviä yhteisiä kamppailuja. Tämä tarkoittaa esimerkiksi vanhojen tai vallitsevien suomalaisuutta koskevien käsitysten uudelleenarviointia ja muuttamista.” (Rastas 2005, 100.) Teoksemme *Maamme/Vårt Land* osallistuu omalla tavallaan tähän uudenlaisen suomalaisuuden kuvittelemisen, uudelleenarvioimisen ja muuttamisen projektiin ja samalla murtaa käsitystä ”alkuperään” perustuvasta, vain täällä syntyneille kuuluvasta suomalaisuudesta. Toisaalta teos haluaa esittää nämä uudet suomalaiset, *Maamme*-laulun laulajat ihan ”kokonaisina” suomalaisina, ei ikuisen matkantekoon tuomittuina maahanmuuttajina eikä ainaisina *muualta tulleina* vaan suomalaisina, jotka ovat täällä kotonaan. Teos on omalta osaltamme eräänlainen mikrotason poliittinen antirasistinen taideteos.

Myös teokseen osallistuvat laulajat osallistuvat tähän antirasistiseen projektiin. Joillekin osallistujille teokseen osallistuminen oli tietoinen kannanotto, jonka välityksellä he saivat mahdollisuuden määritellä itse oman identiteettinsä suomalaisina ja osallistua kulttuuriseen neuvotteluun siitä, ketkä hyväksytään osaksi suomalaisuuden kategoriaa. *Maamme/Vårt Land* -teoksen voisikin siten myös tulkita eräänlaiseksi vastapuheeksi¹⁴⁰ tai pikemminkin ”vastalauluksi” sisällyttävää ulosulkemista vastaan. Teokseen osallistuneet osoittavat suomalaisuutensa osallistumalla yhteen siihen liitettyyn keskeiseen rituaaliin, kansallislaulun laulamiseen. Laulaessaan *Maamme*-laulun he tulevat myös sanoneeksi: ”Tämä maa kuuluu myös meille”.

140. ”Vastapuheesta” lisää: Puhua vastaan ja vaieta. Neuvottelu kulttuurisista marginaaleista. Toim. Jokinen, Huttunen ja Kulmala 2004.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Maamme/Vårt Land*.
Installaationäkymä. Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki, 2012.

7.

JOHTOPÄÄTÖKSET – LIIKKUVAN KUVAN INSTALLAATIOT POLIITTISEN JA EETTISEN KOKEMISEN TILOINA

141. Vuonna 2013 vastaava luku oli 60 000. Lokakuu 2013 – huhtikuu 2014 välisenä aikana yli 20 000 siirtolaista on pelastettu merihädästä Välimerellä. (Yle uutiset: *Italian laivasto pelasti satoja lapsia Välimerellä*, 25.5.2014; Italia on pelastanut kahdessa päivässä mereltä 4000 ihmistä, 9.4.2014) *Italy rescues 6000 people crossing Mediterranean in four days*. UNHCR. 11.4.2014, www.unhcr.org/5347d8fa9.html; *Urgent European action needed to stop rising refugee and migrant deaths at sea*. UNHCR 24.7.2014, www.unhcr.org/53d0cbb26.html.

142. EU- ja maahanmuuttovastaisia, populistisia puolueita europarlamenttivaaleissa ovat muun muassa Suomen Perussuomalaiset, Iso-Britannian Ukip, Ruotsin Ruotsidemokraatit, Ranskan Kansallinen rintama, Kreikan Kultainen aamunkoitto, Hollannin Vapauspuolue ja Saksan Vaihtoehto Saksalle. (*Oikean laidan puolueet Euroopassa ovat kirjava ja eripurainen joukko*. Kervinen, Koskinen, Nalbantoglu, Rajamäki, Similä ja Vasama. HS 23.5.2014.)

143. Minut ja Mark Roberts kutsuttiin puhumaan IHME-päivien yhteydessä järjestettävään IHME-maratoniin, jossa Suomessa asuvat taiteilijat puhuivat taiteellisesta työskentelystään ja sen suhteesta kansallisiin identiteetteihin ja monikulttuurisuuteen.

Saattaessani käsillä olevaa väitöskirjaa valmiiksi kysymykset siirtolaisuudesta, maahanmuutosta, ihmiskaupasta ja prostituutiosta sekä globaalista taloudellisesta eriarvoisuudesta ovat yhä ajankohtaisia, elleivät jopa ajankohtaisempia kuin tutkimusta aloittaessani. Kuluneen vuoden aikana uutisissa on säännöllisesti raportoitu tapauksista, joissa satoja tai jopa tuhansia pakolaisia on pelastettu merihädästä heidän yrittäessään ylittää Välimeren päästäkseen Afrikasta Eurooppaan. Pelkästään Pohjois-Afrikasta Eurooppaan on vuoden 2014 aikana (tammikuu – heinäkuu) saapunut ainakin 75 000 ihmistä.¹⁴¹ Kirjoittaessani tätä johtopäätöslukua käynnissä ovat europarlamenttivaalit, joissa myös eri maiden populistiset, äärioikeistolaiset ja maahanmuuttovastaiset puolueet ovat näkyvästi mukana.¹⁴² Maahanmuuttovastaiset asenteet ja suoranainen rasismi ovat Suomessa ja muualla Euroopassa selkeässä kasvussa, mutta viime vuosien aikana taiteilijat, aktivistit ja kulttuurikriitikot ovat eri tavoin aktivoituneet vastustamaan näitä ilmiöitä. Maahanmuuttoon ja kansallisiin identiteetteihin liittyvät kysymykset ja näkökulmat ovat kuluneen vuoden aikana olleet näkyvästi esillä suomalaisen taiteen kentällä. Esimerkiksi vuosittain järjestettävän nykytaiteeseen keskittyvän IHME-festivaalin teemana olivat tänä vuonna kansalliset identiteetit, suomalaisuus ja etnisyys.¹⁴³ *Kansalaiset feat. Medborgare* -projekti puolestaan tuotti korkealaatuisen musiikkivideon, jossa Suomessa asuvat maahanmuuttajat lauloivat Kari Tapion

laulun *Olen suomalainen*. Alkupalvena 2014 musiikkivideo sai valtavasti julkisuutta sosiaalisessa mediassa, uutisissa ja television ajankohtaisohjelmissa, ja toukokuuhun mennessä se oli katsottu Internetissä toimivasta videopalvelusta YouTubesta yli 200 000 kertaa.

Aloitin tutkimukseni lainauksella Jhumpa Lahirin novellista, jossa Yhdysvalloissa asuva intialainen maahanmuuttaja toteaa oman kokemuksensa siirtolaisuudesta olevan tavallisuudestaan ja yleisyydestään huolimatta niin ihmeellinen, että edes hänen mielikuvituksensa ei riitä käsittämään matkan mittakaavaa: niitä kaikkia paikkoja ja ihmisiä, joita hän on matkallaan kohdannut ja lukuisia eri huoneita, joissa hän on nukkunut. Taideteosteni kautta ja kirjoitetun tutkimusosan edetessä olen tutkinut pakolaisuutta, siirtolaisuutta ja naiskauppaa sekä niihin liittyviä matkoja ja rajanylityksiä yksittäisten ihmisten elämäntarinoiden ja kohtaloiden välityksellä fyysisiin ja materiaalsiin paikkoihin ja huoneisiin kiinnittyen. Samalla olen nivonut ja kontekstualisoinut nämä globaalit ilmiöt ja ihmisten henkilökohtaiset kokemukset osaksi historiallisia, sosiaalisia ja poliittisia syy- ja seuraussuhteita.

Globalisaation tuottamat ongelmat ilmenevät usein paikallisesti, mutta niiden kontekstit ovat kaikkea muuta kuin paikallisia (Appadurai 2001, 6). Globalisaatio ei myöskään kosketa ainoastaan ihmisiä, jotka ovat joko vapaaehtoisesti tai olosuhteiden pakosta jättäneet kotimaansa, vaan myös niitä, jotka ovat pysyneet paikallaan. Prostituutioon kohdistuva kansainvälinen naiskauppa on yksi globalisaatioon liittyvä sukupuolittunut ilmiö, joka tuo esille sen, miten globaali ja paikallinen nivoutuvat toisiinsa. Globaalin maailmantalouden ja politiikan valtarakenteiden tuottama eriarvoisuus tulee iholle suomalaisten pikkukaupunkien tavallisissa hotellihuoneissa, joissa naiskaupan uhreina prostituoiduiksi päätyneet, eri puolilta maailmaa kotoisin olevat naiset kohtaavat miesasiakkaansa. Prostituoituna työskenteleminen ei ole näille naisille ensisijaisesti yksityinen – vapaaehtoinen tai pakotettu – valinta, vaan se on taloudellinen selviytymisstrategia, joka mahdollistuu toisiinsa kiittävissä globalisaatioprosessin, kansainvälisen politiikan ja talouden yhteyksissä ja etnisyyksien ja sukupuolten välisissä valtasuhteissa.

Arkiymmärrys maailmasta perustuu tyypillisesti kansallisvaltiokeskeiseen ajatukseen asioiden kansallisesta järjestyksestä. Siirtolaisuus ja pakolaisuus ovat kuitenkin ilmiöitä, jotka horjuttavat ajatusta siitä, että kaikilla kulttuurilla ja etnisyyksillä olisi oma kiinteä ja maantieteellisesti rajattu paikkansa

maapallolla. Kansat ja kulttuurit ovat olleet liikkeessä ja vuorovaikutuksessa keskenään jo vuosisatojen tai jopa vuosituhansien ajan. Haastattelemamme afganistanilaistaustaiset pakolaiset kuvailevat kodin monipaikkaisuutta eli kokemusta siitä, että he eivät ole kotoisin ainoastaan yhdestä paikasta vaan tuntevat kuuluvansa useaan eri paikkaan ja maahan. Toisaalta somalialaistaustainen turvapaikanhakija oli haastatteluhetkellä vielä täysin tietämätön tulevaisuudestaan, joka oli kokonaan viranomaisten päätösten vallassa. Hänen kokemuksensa kertoo siitä, miten kansallisvaltiojärjestelmän halkeamiin pudonneet paperittomat turvapaikanhakijat ovat vailla samoja oikeuksia kuin eri maiden kansalaiset. Suomen kansalaisuuden saaneille maahanmuuttajille on puolestaan myönnetty samat oikeudet kuin syntyperäisille suomalaisille, ja Suomesta on tullut heille toinen kotimaa. Kuuluminen suomalaisuuden kategoriaan ei kuitenkaan ole heillekään välttämättä itsestäänselvää. Kansallisen kuulumisen ja ulossulkemisen prosessit ja rajanvedot ovat heidän tapuksessaan hienovaraisempia ja paikoin näkymättömämpiä kuin pakolaisilla tai turvapaikanhakijoilla. *Maamme/Vårt Land* -teos tuottaa uudenlaista, kattavampaa ja monikulttuurista suomalaisuuden kuvastoa purkaen suomalaisuuden oletettua kytköstä valkoisuuteen.

Tutkimukseni on ylittänyt monenlaisia rajoja ja kulkenut erilaisten tilojen ja huoneiden läpi. Näitä tiloja ovat olleet esimerkiksi *Kohtaamiskulmia*-installaatiossa kuvatut rajavartioasemien ja poliisiasemien haastatteluhuoneet, pakolaisten vastaanottokeskukset ja ulkomaalaisvirasto, joiden huoneissa käydään jatkuvaa rajanvetoa siitä, kuka otetaan sisälle suomalaiseen yhteiskuntaan ja kuka suljetaan sen ulkopuolelle. *Kahdeksan huonetta* -teoksessa globaalin maailman eriarvoistavat taloudelliset ja sukupuolittuneet valtasuhteet materialisoituvat ja tulevat iholle, kun arkisissa hotellihuoneissa käydään kauppaa naisten kehoilla. *Maamme/Vårt Land* -installaatio on puolestaan eräänlainen *diasporatila*, jossa erilaiset suomalaisuudet ja niihin liittyvät kulttuurit, etnisyydet ja sosiaaliset suhteet risteytyvät ja kohtaavat. Mutta teokset eivät ainoastaan kuvaa paikkoja, tiloja ja huoneita, vaan samalla ne myös luovat niitä. Monikanavainen liikkuvan kuvan installaatio muodostaa myös itsessään konkreettisen fyysisen tilan, eräänlaisen installaation sisään rakentuvan huoneen, johon katsoja astuu sisään.

Kirjoitetussa tutkimusosassa olen käsitteellistänyt ja kielellistänyt taideosten esille tuomia yhteiskunnallisia ilmiöitä ja tuonut ne vuoropuhe-

luun tutkimuskirjallisuuden kanssa. Taideteokset puolestaan tuottavat taustatutkimukseen pohjautuvaa kokemuksellista tietoa, ja teoreettiset käsitteet saavat installaatioissa visuaalisen, moniaistisen ja affektiivisen muodon: *Kohtaamiskulmia*-teoksen huoneet ja haastattelukatkelmat ilmentävät rajoja, valtaa, kuulumista ja ulossulkemista sekä kansallisvaltioiden välisiä säröjä ja halkeamia, poikkeuksen tiloja, jotka ovat samaan aikaan kansallisvaltioiden sisä- ja ulkopuolella. *Kahdeksan huonetta* -teos puolestaan antaa tilallisen, visuaalisen ja auditiivisen muodon etuoikeutetun globaalin naapuruston ulkopuolelle jäävälle varjoglobalisaation vyöhykkeelle, jota asuttavat seksityöläiset ja naiskaupan uhrin. *Maamme/Vårt Land* -installaatioissa katsoja tulee osaksi monikulttuurista tilaa, jossa muun muassa ylirajaiset suhteet, etnisyydet ja jälkikolonialistinen maailma kohtaavat teoksen vastaanottajan kuvan, tilan ja äänen – kansallislaulun – välityksellä.

Tutkimukseni keskiössä on ollut kysymys siitä, miten taide osallistuu yhteiskunnalliseen keskusteluun ja mahdollistaa poliittisen ja eettisen ajattelun ja kokemuksen. Työni edetessä olen hahmottanut tapaa, jossa liikkuvan kuvan installaatiot luovat *kokemuksen politiikkaa*. Kokemuksen politiikka syntyy taideteoksen ja sen vastaanottajan kohtaamisessa, kun affektiivinen, ruumiillinen ja moniaistinen kokemus yhdistyvät käsitteelliseen ja kielelliseen ajatteluun. Teostemme kerronta, jota Kati Kivinen on kuvaillut fragmentaariseksi, assosiativiseksi ja paikoin ambivalentiksi, saa merkityksensä kohtaamisessa yleisön kanssa, vastaanottajan affektiivisessä ja ajatuksellisessa prosessissa. Teokset eivät tarjoa yleisölle valmiita ajatuksia tai näkökantoja, vaan katsoja ajattelee ja aistii teokset loppuun, yhdistäen eri elementit – liikkuvan kuvan, tilan, äänen ja kerronnan – omaksi ainutlaatuiseksi kokemuksekseen.

Teoksemme voi sijoittaa nykykuvataiteen dokumentaariseen käänteeseen ja uuden poliittisen taiteen aaltoon. Installaatiot lähestyvät yhteiskunnallisia ja poliittisia kysymyksiä monista näkökulmista ja käsittelevät niitä ihmisten arjen, muistojen ja kokemusten välityksellä. Teosten usealle projisointipinnalle hajautettu fragmentaarinen kerronta kuitenkin rikkoo ainakin perinteisen dokumentaarisen elokuvan rakenteen, sillä se ei muodosta kronologista tai yhtenäistä tarinaa. Monikanavainen ja tilallinen esittämistapa, joka rinnastaa ja törmäyttää toisiinsa erilaisia kerronnallisia elementtejä, viittaa myös teosten käsittelemien yhteiskunnallisten ilmiöiden monimutkaisuuteen, ristiriitaisuuteen ja monitulkintaisuuteen. Dokumentaariseksi fiktioksikin nimetty tapa on

ollut meille luonteva keino tarkastella kysymyksiä kansallisiin identiteetteihin ja rajoihin liittyvistä kuulumisen ja ulossulkemisen prosesseista. Kansallisvaltiot, rajat ja kansalliset identiteetit ovat myös itsessään eräänlaisia “dokufikti-
oita” – sosiaalisesti konstruoituja ja kuviteltuja, mutta samanaikaisesti niillä on hyvin todellisia, konkreettisia ja materiaalisia seurauksia ihmisten elämään ja yhteiskunnalliseen ja historialliseen todellisuuteen. Kaikki teoksemme perustuvat olemassa olevaan, jaettuun ja elettyyn maailmaan, sen ihmisiin ja ilmiöihin. Teokset eivät kuitenkaan ainoastaan esitä tai kuvaile tapahtumia vaan tuottavat niistä – yhdessä teoksen kokijan kanssa – uusia tulkintoja, kokemuksia ja näkökulmia ja siten myös uutta tietoa maailmasta.

Sekä tutkimus että taide antavat maailmalle ja elämälle merkityksiä ja osallistuvat maailman ymmärrettäväksi tekemisen prosesseihin (vrt. Kurkela 2008, 54). Molemmat tarjoavat vaihtoehtoisia tapoja yhteiskunnallisen todellisuuden tulkittamiseen tai erilaisen ja jopa paremman maailman kuvittelemiseen. Mutta yhteiskunnallisesti motivoitunut taide ja toisaalta kulttuurintutkimuksellisesti orientoitunut tutkimus eivät ainoastaan pyri ymmärtämään maailmaa vaan myös muuttamaan sitä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita interventionistista uskoa taiteen konkreettiseen tai jollain tavoin mitattavissa olevaan muutosvoimaan. Muutos on hienovaraista ja hidasta, ja sitä on vaikea määrittellä tai mitata. Tärkeämpi onkin kenties ajatus siitä, että taide voi luoda uudenlaisia *ajattelun, tuntemisen ja kokemuksen tiloja*. Taideteosten äärellä niiden vastaanottajat osallistuvat maailmaa ja yhteiskuntaa koskevaan kriittiseen ja mietiskelevään ajatteluun (ks. esim. Sakari 2000, 14; Haapoja 2014). Liikkuvan kuvan installaatiot muodostavat omanlaisiaan *poliittisia ja demokraattisia tiloja* (vrt. Bal 2013, 7), joissa yleisö voi ottaa osaa yhteiskunnalliseen – joskus myös antagonistiseen, erimieliseen ja konfliktiseen – keskusteluun. Taideteokset, kuten mikään muukaan inhimillinen ja kulttuurinen toiminta, eivät ainoastaan heijasta ja tuo esiin todellisuutta, vaan ne myös aktiivisesti muokkaavat sitä. Niin taiteilijat, teokset kuin yleisökin osallistuvat tähän kriittiseen ajatteluun ja hienovaraiseen mikropoliittiseen muutoksen prosessiin.

Samalla, kun teoksen vastaanottaja osallistuu taideteoksen merkitysten tuottamiseen, hän merkityksellistää maailmaa uudeltaisesta näkökulmasta. *Kohtaamiskulmia, Kabdeksan huonetta ja Maamme/Vårt Land* -teosten äärellä katsoja on samoissa huoneissa pakolaisten, naiskaupan uhrien ja monikulttuuristen suomalaisten kanssa mutta samalla myös niiden ulkopuolella

installaatiotilaan rakentuneessa huoneessa. Tässä liminaalisessa ja kulttuurien välisessä tilassa korostuu myös se, että teoksen yleisö on osa niitä yhteiskunnallisia, historiallisia, poliittisia ja sosiaalisia ilmiöitä ja rakenteita, joita teokset käsittelevät. Poliittinen ja eettinen ajattelu syntyy kohtaamisessa taideteoksen kanssa, kun liikkuvan kuvan installaatiotilaan – kerronnan, tilan, kuvan ja äänen risteykseen – asemoitunut katsoja havahtuu tiedostamaan oman paikantuneisuutensa suhteessa teosten teemoihin: globaaliin eriarvoisuuteen, pakolaisuuteen ja monikulttuuriseen suomalaisuuteen. Samalla teokset herättävät kysymyksen siitä, miten me kaikki liitymme globaaleihin tapahtumiin. Tällöin teosten luomasta poliittisesta ja demokraattisesta tilasta voi tulla myös *eettisen kohtaamisen tila*. Installaatiot tuovat pakolaisten ja ihmiskaupan uhrien kokemukset lähelle omaa elämänpiiriämme ja toisaalta muistuttavat, että suomalaisuuskin on historiallisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentunut ja siksi myös muuttuva kategoria. Liikkuvan kuvan installaatiot luovat tilan, jossa henkilökohtainen nivoutuu poliittiseen ja paikallinen globaaliin.

Tutkimuksessani olen luonut dialogisen suhteen tieteidenvälisen kulttuurintutkimuksen ja taiteen välille. Kulttuurintutkimuksen lähtökohdat, joita ovat muun muassa tieteidenvälisyys, kriittisyys ja maailmallisuus, ovat läsnä myös taiteellisessa työssäni, jota kutsun *audiovisuaaliseksi kulttuurintutkimukseksi tilallisessa muodossa*. Korostan, että myös liikkuvan kuvan installaatiomme ovat omanlaistaan tutkimusta, eräänlaista audiovisuaalista ja tilallista esseistiikkaa, joka kuitenkin eroaa tieteellisen tutkimuksen periaatteista. Taiteellinen ajattelu antaa tieteellisyyttä enemmän tilaa muun muassa monimerkityksellisyydelle, tulkinnanvaraisuudelle, ei-kielellisyydelle ja tiedostamattomalle (Kurkela 2008, 54). Taideteoksia eivät sido vaatimukset tarkasta tieteellisestä argumentoinnista, päättelyketjuista, sanallistamisesta ja johtopäätöksistä. Ne voivat jättää asioita perustelematta eikä niiden tarvitse vedota aiempaan tutkimustietoon.

Taide ja tieteellinen tutkimus ovat siis lähtökohtaisesti, välineellisesti ja ontologisesti hyvin erilaisia. Ne voivat kuitenkin ainutlaatuisella tavalla täydentää toisiaan. Musiikintutkija ja psykoanalyttikko Kari Kurkela toteaa, että taiteen ja tieteellisen tutkimuksen “yhtäaikainen tasapainoinen ja tasapainottava läsnäolo antaa tilaa todellisuuden kattavaan kohtaamiseen tavalla, joka saattaa johtaa merkittäviin oivalluksiin. Kyse on integraatiosta, joka voi muuttaa todellisuutta ja siinä eläviä.” (Kurkela 2008, 59.)

Väitöstutkimuksessani kaksi erilaista traditiota, toimintatapaa ja asennetta – liikkuvan kuvan installaatiot ja kirjoitettu, tieteellinen kulttuurintutkimus – kohtaavat, ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja tuottavat uutta tietoa ja ymmärrystä maailmasta. Niiden menetelmät ovat erilaisia mutta päämäärä yhteinen: pyrkimys kohdata, ymmärtää ja merkityksellistää globalisaatioon liittyviä ilmiöitä kuten esimerkiksi siirtolaisuutta, pakolaisuutta ja kansallisia identiteettejä sekä niihin kytkeytyviä kuulumisen ja ulossulkemisen prosesseja. (Vrt. Kurkela 2008, 59–60.) Väitöskirjaani kokonaisuudessaan ja siihen keskeisesti liittyvää taiteellisen ja tutkimuksellisen lähestymistavan dialogia kutsun Kari Kurkelaa lainaten *oivaltavan kohtaamisen tilaksi*, jossa “tapahtuu maailman jäsentymistä, joka on luonteeltaan rikasta, holistista ja uuteen avautuvaa ja toisaalta tarkkaa ja realiteettiperusteista”. (Kurkela 2008, 59.)

Ajatus taiteen ja tieteellisen tutkimuksen luomasta *oivaltavan kohtaamisen tilasta* avaa mahdollisuuden lähestyä monenlaisia ajankohtaisia yhteiskunnallisia tutkimusaiheita, joiden käsittelemistä monitieteinen, moniaistinen, kokonaisvaltainen, kokemuksellinen ja affektiivinen tarkastelutapa rikastaa. Taideteosten kautta tutkimusaiheet voivat myös saavuttaa akateemista yhteisöä laajemman yleisön. Haluan kuitenkin korostaa, että taiteen ja tieteen välinen dialogi ei tarkoita sitä, että taide kuvittaa tutkimustuloksia tai tutkimus selittää taidetta. Taide on ymmärrettävä alueena, joka voi myös itsessään tuottaa teoriaa ja uudenlaista ajattelua kokemuksellisuuden kautta. *Oivaltavan kohtaamisen* tilassa molemmilla on oma autonominen paikkansa ja erityislaatuiset ominaisuutensa.

Nykyisessä poliittisessa ilmapiirissä,¹⁴⁴ ajankohtaisten suurten globaalien kysymysten kuten esimerkiksi siirtolaisuuden, ilmastonmuutoksen ja taloudellisen eriarvoistumisen äärellä, taiteen ja tieteellisen tutkimuksen vuorovaikutuksen tarjoamia, kriittisen ajattelun mahdollistavia oivaltavan ja eettisen kohtaamisen tiloja tarvitaan ehkä enemmän kuin koskaan. Taiteen ja tieteen rajapinnalla kulkeva tutkimus voi parhaimmillaan toimia paikkana, jossa tieteellisen tutkimuksen tarkkuus, täsmällisyys ja kielellisyys kohtaa taiteen monimerkityksellisyyden, moniaistisuuden ja ei-kielellisyyden. Ehkäpä juuri tässä kokonaisvaltaisessa käsitteellisen ajattelun ja kokemuksellisen aistihavainnon risteyskohdassa voi syntyä sellaisia uusia todellisuuden kohtaamisen tapoja, jotka voivat tehdä näkyväksi yhteiskunnallisia epäkohtia poliittisella tavalla ja toisaalta mahdollistaa toisten ihmisten kokemusten eettisen kohtaamisen.

144. Luvun alussa viittasin käynnissä oleviin EU-vaaleihin. Vaalien tulokset julkistettiin 25.5.2014, ja populistiset, maahanmuuttovastaiset puolueet nousivat vaalivoittoon esimerkiksi Ranskassa ja Iso-Britanniassa. Suomessa Perussuomalaiset saivat kaksi paikkaa Euroopan parlamenttiin.

KIRJALLISUUS

- AARNIO, EIJA & NYBERG, PATRIK (2012) (toim.): *Tosi kyseessä. Dokumentti nykytaiteessa*. Nykytaiteen museon julkaisuja 137, Helsinki.
- AGAMBEN, GIORGIO (2001): *Keinot vailla päämäärää*. Suom. Juhani Vähämäki. Tutkijaliitto, Helsinki.
- AHMED, SARA (2004): *Declarations of Whiteness: The Non-Performativity of Anti-Racism*. *Borderlands e-journal*, Vol 3, 2/2004.
- AHMED, SARA (2000): *Strange Encounters. Embodied Others in Postcoloniality*. Routledge, London and New York.
- AHMED, SARA, CASTANEDA, CLAUDIA, FORTIER, ANNE-MARIE & SELLER, MIMI (2000): Introduction: Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration. Teoksessa Sara Ahmed, Claudia Castaneda, Anne-Marie Fortier & Mimi Sheller (toim.): *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration*. Berg Publishers, New York, 1–19.
- AHMED, SARA (1999): Home and Away. Narratives of Migration and Enstrangement. *International Journal of Cultural Studies*. Volume 2(3):329–347. Sage Publications.
- ANDERSON, BENEDICT [1983] (2007): *Kuvitellut yhteisöt: nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Vastapaino, Tampere.
- ANDRIJASEVIC, RUTVICA (2000): The Difference Borders Make: (Il)legality, Migration and Trafficking in Italy among Eastern European Women in Prostitution. Teoksessa Sara Ahmed, Claudia Castaneda ja Anne-Marie Fortier (toim.): *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration*. Berg Publishers, New York, 251–271.
- APPADURAI, ARJUN (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions in Globalization*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London.
- APPADURAI, ARJUN (2001) (toim.): *Globalization*. Duke University Press, Durham & London.
- ARENDT, HANNAH (2013) [1948]: Kansallisvaltion rappeutuminen ja ihmisoikeuksien loppu. Teoksessa Hannah Arendt: *Totalitarismin synty*. Suom. Matti Kinnunen. Vastapaino, Tampere, 338–374.
- ARENDT (1994 [1943]): We refugees. Teoksessa Marc Robinson (toim.): *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*. Faber and Faber, Boston & London, 110–119.
- AUGE, MARC (1995): *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trans. John Howe. Verso, London & New York.
- AZOULAY, ARIELLA (2008): *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, New York.

- BAL, MIEKE** (2013): *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. Bloomsbury, London, New Delhi, New York, Sydney.
- BAL, MIEKE** (2010): *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- BAL, MIEKE** (2007): The Pain of Images. Teoksessa: Mark Reinhardt, Holly Edwards & Erina Duganne (toim.): *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*. Williams College Museum of Art/University of Chicago Press, 93–115.
- BAL, MIEKE** (2002): *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo & London.
- BARTHES, ROLAND** (1985): *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. Hill and Wang, New York.
- BARTHES, ROLAND** (1977): *Image, Music, Text*. Fontana Press, London.
- BENJAMIN, WALTER [1936]** (1989): Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella. Suom. Markku Koski. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.): *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Kansan sivistystyön liitto & Tutkijaliitto, Helsinki. 139–178.
- BENNETT, JILL & ROSANNE KENNEDY** (2003) (toim.): *World Memory. Personal Trajectories in Global Time*. Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York.
- BENNETT, JILL AND ROSANNE KENNEDY** (2003): Introduction. Teoksessa Jill Bennett & Rosanne Kennedy (toim.): *World Memory. Personal Trajectories in Global Time*. Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York, 1–15.
- BENNETT, JILL** (2003): Tenebrae after September 11: Art, Empathy, and the Global Politics of Belonging. Teoksessa Jill Bennett & Rosanne Kennedy (toim.): *World Memory. Personal Trajectories in Global Time*. Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York, 177–194.
- BENNETT, JILL** (2005): *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford University Press, Stanford, California.
- BENNETT, JILL** (2012): *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art after 9/11*. I.B. Tauris, London & New York.
- BERGER, JOHN** (2003): Photographs of Agony. Teoksessa Liz Wells (toim.): *The Photography Reader*. Routledge, London & New York, 288–290.
- BHABHA, HOMI K.** (1994): *The Location of Culture*. Routledge, London & New York.
- BHABHA, HOMI K.** (1996): Culture's In-Between. Teoksessa Stuart Hall & Paul du Gay (toim.): *Questions of Cultural Identity*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New York, 53–60.
- BILLIG, MICHAEL** (1995): *Banal Nationalism*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New York.
- BISHOP, CLAIRE** (2005): *Installation Art. A Critical History*. Routledge, New York.

- BONSDORFF VON, PAULINE** (2005): Beauty and Truth in The 3 Rooms of Melancholia. Teoksessa Claes Entzenberg ja Simo Säätelä (toim.): *Perspectives on Aesthetics, Art and Culture*. Thales, Stockholm, 20–40.
- BRAH, AVTAR** (1996): *Cartographies of diaspora. Contesting identities*. Routledge, London and New York.
- BRAH, AVTAR** (2007) [2003]: *Diaspora, raja ja transnationaaliset identiteetit*. Suom. Joel Kuortti. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus, Helsinki, 71–104.
- BRAIDOTTI, ROSI** (2006): *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Polity Press, Cambridge & Malden.
- BRECHT, BERTOLT [1949]** (1996): A Short Organum for the Theatre. Trans. John Willett. Teoksessa Terry Eagleton & Drew Milne (toim.): *Marxist Literary Theory*. Blackwell Publishers, Oxford, 107–135.
- BRENNAN, DENISE** (2003): Selling Sex for Visas: Sex Tourism as a Stepping–stone to International Migration. Teoksessa Barbara Ehrenreich ja Arlie Russell Hochschild (toim.): *Global Woman. Nannies, Maids and Sex Workers in the New Economy*. Metropolitan Books, Henry Holt and Company, New York, 154–168.
- BUCHLOH, BENJAMIN H.D. & CHURNER, RACHEL** (2008) (toim.): In what ways have artists, academics, and cultural institutions responded to the U.S.–led invasion and occupation of Iraq? *October. Winter 2008*. MIT Press, Cambridge.
- BUTLER, JUDITH** (2006): *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso, London and New York.
- COHEN, STANLEY** (2001): *States of Denial. Knowing about Atrocities and Suffering*. Polity Press, Cambridge and Malden.
- DAVYDOVA, OLGA & PIHLA SIIM** (2007): Näkökulmia rajat ylittävään elämään. *ELORE vol 14–1/2007*. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. E–artikkeli: http://www.elore.fi/arkisto/1_07/das1_07.pdf
- DELEUZE, GILLES** (1964): *Proust et les Signes, Quadrige*, Presses Universitaires de France, Paris.
- DELEUZE, GILLES [1985]** (2005): *Cinema 2. The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. Continuum, London & New York.
- DELEUZE, GILLES [1964]** (2000): *Theory out of Bounds, Volume 17: Proust and Signs: The Complete Text*. Trans. Richard Howard. University of Minnesota Press, Minneapolis & London.
- DERRIDA, JACQUES** (2000): *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. Trans. Rachel Bowlby. Stanford University Press, Stanford, California.
- DERRIDA, JACQUES** (2005): *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Trans. Mark Dooley & Michael Hughes. Routledge, London & New York.

- DYER, RICHARD** (1997): *White*. Routledge, London & New York.
- EHRENREICH, BARBARA & HOCHSCHILD ARLIE RUSSELL** (2003) (toim.): *Global Woman. Nannies, Maids and Sex Workers in the New Economy*. Metropolitan Books, Henry Holt and Company, New York.
- ESKOLA, TANELI** (1997): *Aulanko–kuvaston muutosten tulkinta*. Musta taide & Finnfoto, Helsinki.
- ENWEZOR, OKWUI** (2008): Documentary/Verite: Bio–politics, Human Rights, and the Figure of “Truth” in Contemporary Art. Teoksessa Maria Lind & Hito Steyerl: *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Sternberg Press/Center for Curatorial Studies, Bard College, NY, 63–102.
- ENWEZOR, OKWUI** (2008a): Questionnaire: Enwezor. In what ways have artists, academics, and cultural institutions responded to the U.S.–led invasion and occupation of Iraq? *October. Winter 2008*. MIT Press, Cambridge, 41–44.
- FOSTER, HAL** (1985): For a Concept of Political in Contemporary Art. Teoksessa Hal Foster: *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. The New Press, New York, 139–155.
- FUSCO, COCO** (2008): Questionnaire: Fusco. In what ways have artists, academics, and cultural institutions responded to the U.S.–led invasion and occupation of Iraq? *October. Winter 2008*. MIT Press, Cambridge, 53–62.
- GORDON, TUULA** (2002): Kansallisuuden sukupuolittuneet tilat. Teoksessa Tuula Gordon, , Katri Komulainen ja Kirsti Lempiäinen (toim.): *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Vastapaino, Tampere, 37–53.
- GORDON, TUULA, KATRI KOMULAINEN & KIRSTI LEMPIÄINEN** (2002): Johdanto. Teoksessa Tuula Gordon, , Katri Komulainen ja Kirsti Lempiäinen (toim.): *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Vastapaino, Tampere, 10–18.
- GORDON, TUULA, KATRI KOMULAINEN & KIRSTI LEMPIÄINEN** (toim.) (2002): *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Vastapaino, Tampere.
- GREENBERG, JUDITH** (2003) (toim.): *Trauma at Home. After 9/11*. Bison Books, University of Nebraska Press, Lincoln.
- GUERIN, FRANCES & ROGER HALLAS** (2007) (toim.): *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. Wallflower Press, London & New York.
- GUERIN, FRANCES & ROGER HALLAS** (2007): Introduction. Teoksessa Frances Guerin & Roger Hallas (toim.): *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. Wallflower Press, London & New York, 1–22.
- HAAPALA, LEEVI** (2012): Dokufiktio – askelia pois alkuperäisestä. Teoksessa Eija Aarnio & Patrik Nyberg (toim.): *Tosi kyseessä. Dokumentti nykytaiteessa*. Nykytaiteen museon julkaisuja 137, Helsinki, 49–63.
- HAAPALA, LEEVI** (2008): Dokumentaarinen käänne. Neuvotteluja dokumentaation ja

- taideteoksen välillä. Teoksessa Päivi Rajakari (toim.): *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa. Kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*. Valtion taidemuseo/KEHYS, Helsinki, 107-126.
- HACKLIN, SAARA** (2012): Opetus, asiakirja, näyte: dokumentin eri muodot nykytaiteessa. Teoksessa Eija Aarnio & Patrik Nyberg (toim.): *Tosi kyseessä. Dokumentti nykytaiteessa*. Nykytaiteen museon julkaisuja 137, Helsinki, 14–29.
- HALL, STUART** (2003): Monikulttuurisuus. *Suom. Mikko Lehtonen*. Teoksessa Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.): *Erilaisuus*. Vastapaino, Tampere, 233–281.
- HELKE, SUSANNA** (2008): Tarina ja todellisuus. Dokumentaarisuus ja radikaali realismi. *Lähikuva 3/2008*, 56–62.
- HELKE, SUSANNA** (2006): *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Taideteollinen korkeakoulu, taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65, Helsinki.
- HERKMAN, JUHA** (2006): Kriittinen kulttuurintutkimus valinkauhassa. Teoksessa Juha Herkman, Pirjo Hiidenmaa, Sanna Kivimäki & Olli Löytty (toim.): *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylä, 21–32.
- HERKMAN, JUHA, PIIRJO HIIDENMAA, SANNA KIVIMÄKI & OLLI LÖYTTY** (2006): Kulttuurintutkimuksen maailmallisuus. Teoksessa Juha Herkman, Pirjo Hiidenmaa, Sanna Kivimäki & Olli Löytty (toim.): *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 87, Jyväskylän yliopisto, 9–20.
- HERKMAN JUHA, HIIDENMAA, PIIRJO, KIVIMÄKI, SANNA & LÖYTTY, OLLI** (2006) (toim.): *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 87. Jyväskylän yliopisto.
- HILTUNEN, KAISA** (2006): Aika ja Hiljaisuus. Dokumenttielokuva Melancholian 3 huonetta eettisenä kohtaamisen tilana. *Lähikuva 4/2006*, 39–53.
- HIRSCH, MARIANNE** (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, NY.
- HIRSCH, MARIANNE** (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England.
- HIRSCH, MARIANNE** (2003): *I Took Pictures: September 2001 and Beyond*. Teoksessa Greenberg, Judith (toim.): *Trauma at Home. After 9/11*. Bison Books, University of Nebraska Press, Lincoln, 69–87.
- HIRSCH, JOSHUA** (2003): *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Temple University Press, Philadelphia.
- HIRSIAHO, ANU, KORPELA, MARI & RANTALAIHO, LIISA** (2005) (toim.): *Kohtaamisrajoilla*. SKS, Tampere.
- HIRSIAHO, ANU, KORPELA, MARI & RANTALAIHO, LIISA** (2005): Johdanto. Teoksessa

- Hirsiäho, Anu, Korpela, Mari & Rantalaiho, Liisa (toim.): *Kohtaamisia rajoilla*. SKS, 11–20.
- HOBBSAWM, ERIC & RANGER, TERENCE [1983]** (1992): *Invented Traditions*. Cambridge University Press, Cambridge.
- HOBBSAWM, ERIC [1983]** (1992): Introduction: Inventing Traditions. Teoksessa Hobsbawm, Eric & Terence Ranger: *Invented Traditions*. Cambridge University Press, Cambridge, 1–14.
- HONGISTO, ILONA** (2008): Tallenteista ja taiteesta. *Läbikuva*, 3/2008, 3–8.
- HUDDART, DAVID** (2007): Homi K. Bhabha – Missä kulttuuri sijaitsee? Suom. Joel Kuortti. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus, Helsinki, 62–70.
- HUTTUNEN, LAURA** (2009): Mikä ihmeen maahanmuuttaja? Teoksessa Suv Keskinen, Anna Rastas & Salla Tuori (toim.): *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. Vastapaino, Tampere, 117–122.
- HUTTUNEN, LAURA, LÖYTTY, OLLI & RASTAS, ANNA** (2005): Suomalainen monikulttuurisuus. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.): *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Vastapaino, Tampere, 16–40.
- HUTTUNEN, LAURA** (2005): Etnisyys. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.): *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Vastapaino, Tampere 2005, 117–160.
- HUTTUNEN, LAURA** (2004): Kasvoton ulkomaalainen ja kokonainen ihminen: marginalisoiva kategorisointi ja maahanmuuttajien vastastrategiat. Teoksessa Arja Jokinen, Laura Huttunen & Anna Kulmala (toim.): *Puhua vastaan ja vaieta. Neuvottelu kulttuurisista marginaaleista*. Gaudeamus, Helsinki, 134–154.
- HUTTUNEN, LAURA** (2002): *Kotona, maanpaossa, matkalla. Kodin merkitykset maahanmuuttajien elämänkerroissa*. SKS, Helsinki.
- HUYSEN, ANDREAS** (2003): *Present Pasts. Urban Palimpsest and the Politics of Memory*. Stanford University Press, Stanford, California.
- HUYSEN, ANDREAS** (2003a): Trauma and Memory: A New Imaginary of Temporality. Teoksessa Bennett, Jill & Rosanne Kennedy (toim.): *World Memory. Personal Trajectories in Global Time*. Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 16–29.
- IMMONEN, KARI** (2001): Uusi kulttuurihistoria. Teoksessa Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Kulttuurihistoria: johdatus tutkimukseen*. SKS, Helsinki, 11–28.
- JAGGAR, ALISON M.** (2000): Globalizing Feminist Ethics. Teoksessa Uma Narayan & Sandra Harding (toim.) *Decentering the Center. Philosophy for Multicultural, Postcolonial and Feminist World*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1–25.
- JARZOMBEC, MARK** (2006): The Post–traumatic Turn and the Art of Walid Ra’ad

- and Krzysztof Wodiczko. Teoksessa Lisa Saltzman & Eric Rosenberg (toim.) *Trauma and Visuality in Modernity*. Dartmouth College Press, Hanover & London, 249-271.
- JOHANSSON, HANNA** (2010): Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa Tarja Knuutila & Aki-Petteri Lehtinen (toim.): *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus, Helsinki, 196–213.
- JOHANSSON, HANNA** (2007): Tyhjentämisen eleitä. *Esittävän kuvan kieltö, visuaalinen kulttuuri ja nykytaide*. Teoksessa Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä (toim.): *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Gaudeamus, Helsinki, 77–101.
- JOHNSON, BRUCE & SALMI, HANNU** (2012): *Aistien historia: Kohteet ja menetelmät*. Teoksessa Asko Nivala ja Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä. 2012*. k&h kustannus, Turun yliopisto, 82–106.
- JOKINEN ARJA, HUTTUNEN, LAURA & KULMALA, ANNA** (2004) (toim.): *Pubhua vastaan ja vaieta. Neuvottelu kulttuurisista marginaaleista*. Gaudeamus, Helsinki.
- KAARTINEN, MARJO** (2004): *Neekerikammo. Kirjoituksia vieraan pelosta*. k&h, Turun yliopisto.
- KARPPI, TERO** (2008): Joukkotuhoa ajattelevat kuvat: Yö ja usva. *Lähikuva 3/2008*, 41–55.
- KENTTÄLÄ, MARJUKKA, KOSKELA, LASSE, PYHÄNIEMI, SAIJA & SEPPÄ, TUOMAS** (2013): *Monikulttuurisen maamme kirja. Suomen kielen ja kulttuurin lukukirja*. Gaudeamus, Helsinki.
- KESKINEN, SUVI, RASTAS, ANNA & TUORI, SALLA** (2009) (toim.): *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. Vastapaino, Tampere.
- KESKINEN, SUVI, TUORI, SALLA, IRNI, SARI & MULINARI, DIANA** (2009) (toim.): *Complying with Colonialism: Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Ashgate Publishing, Farnham.
- KHOSRAVI, SHAHRAM** (2013): *Laiton matkaaja. Paperittomuus ja rajojen valta*. Suom. Antti Sadinmaa. Gaudeamus, Helsinki.
- KIVINEN, KATI** (2013): *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 26, Helsinki.
- KIVIMÄKI, SANNA** (2012): *Kuinka tämän tuntisi omaksi maakseen. Suomalaisuuden kulttuurisia järjestyksiä*. Tampere University Press.
- KOIVUNEN, ANU** (2012): Kun henkilökohtainen ei ole poliittista. Teoksessa Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen ja Susanna Paasonen (toim.) *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja, Turku, 185–209.
- KOIVUNEN, ANU** (2012a): *Maailman paras maa*. SKS, Helsinki 2012.
- KOIVUNEN, ANU & LEHTONEN, MIKKO** (2011) (toim.): *Kuinka meitä kutsutaan? Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa*. Vastapaino, Tampere.

- KOIVUNEN, ANU** (2007): Vielä kerran, tunteella. Camp, poliittisen modernismin perintö ja affektiivisuuden ongelma. Teoksessa Leena–Maija Rossi ja Anita Seppä (toim.): *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Gaudeamus, Helsinki, 179–195.
- KOIVUNEN, ANU** (2001): Preface: The Affective Turn. Teoksessa Anu Koivunen ja Susanna Paasonen (toim.): *Conference proceedings for Affective Encounters. Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*. University of Turku. School of Art, Literature and Music. Media Studies, Turku. E–book, 7–9. http://www.academia.edu/1010743/Preface_The_affective_turn
- KOIVUNEN, ANU** (1995): *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Suomen elokuvatuotkimuksen seura, Turku.
- KOIVUNEN, ANU & LILJESTRÖM, MARIANNE** (2004): Paikantuminen. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.): *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Vastapaino, Tampere, 271–292.
- KONTULA, ANNA** (2008): *Punainen Eksodus. Tutkimus seksityöstä Suomessa*. Tutkijaliitto ja Like-kustannus, Helsinki.
- KONTULA, ANNA** (2005): *Prostituutio Suomessa*. Sexpo säätii, Helsinki.
- KUHN, ANNETTE** (1995): *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*. Verso, London & New York.
- KUOKKANEN, RAUNA** (2007): Saamelaiset ja kolonialismin vaikutukset nykypäivänä. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus, Helsinki, 142–155.
- KUORTTI, JOEL, LEHTONEN, MIKKO & LÖYTTY, OLLI** (2007)(toim.): *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus, Helsinki 2007.
- KUORTTI, JOEL** (2007): Jälkikoloniaalisia käännöksiä. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus, Helsinki, 11–26.
- KURKELA, KARI** (2005): Rajalla tutkiminen. Kokemuksen ymmärtämisen mahdollisuudesta. Teoksessa Päivi Rantala ja Marja Tuominen (toim.): *Rajoilla. Puheenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimisesta*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi, 13–47.
- KURKELA, KARI** (2008): Oivaltavan kohtaamisen tila – näkökohtia tieteen ja taiteen vuorovaikutukseen. *Musiikki 3–4/2008*, 40–63.
- LAMPELA, KALLE** (2012): *Taiteilijoita tarvitaan ihan toisenlaisiin hommiin. Tutkimus kuvataiteilijoiden asenteista ja taiteen yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi.
- LEHTOLA, VELI-PEKKA** (1999): Aito saamelainen ei syö haarukalla ja veitsellä: Stereotypiat ja saamelainen kulttuurintutkimus. Teoksessa Marja Tuominen, Seija Tuulentie, Veli-Pekka Lehtola & Mervi Autti (toim.): *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit*,

osa 1: Outamaalta tunturiin. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja C:16. Rovaniemi: Kustannuspuntsi, 15–32.

- LEHTOLA VELI-PEKKA** (2005): Mielikuvien rajasota: Kiistoja koltanmaan ja kolonialismin maastossa. Teoksessa Olli Löytty (toim.) *Rajanylityksiä: Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen.* Gaudeamus, Helsinki. 46–63.
- LEHTONEN, MIKKO** (2014): *Maa-ilma. Materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia.* Vastapaino, Tampere.
- LEHTONEN, MIKKO** (2013) (toim.): *Liikkuva maailma. Liike, raja, tieto.* Vastapaino, Tampere.
- LEHTONEN, MIKKO & KOIVUNEN, ANU** (2011): Miltä tuntuu todella? Arjen kulttuuriset merkityskamppailut. Teoksessa Anu Koivunen & Mikko Lehtonen (toim.): *Kuinka meitä kutsutaan? Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa.* Vastapaino, Tampere, 7–40.
- LEHTONEN, MIKKO & LÖYTTY, OLLI** (2007): Suomiko toista maata? Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi.* Gaudeamus, Helsinki, 105–119.
- LEHTONEN, MIKKO, LÖYTTY, OLLI & RUUSKA, PETRI** (2004): *Suomi toisin sanoen.* Vastapaino, Tampere.
- LEHTONEN, MIKKO** (2004): Johdanto: Säiliöstä suhdekimppuun. Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty ja Petri Ruuska (toim.): *Suomi toisin sanoen.* Vastapaino, Tampere, 9–28.
- LEHTONEN, MIKKO** (2004a): Suomi Rajamaana. Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty ja Petri Ruuska (toim.): *Suomi toisin sanoen.* Vastapaino, Tampere, 173–201.
- LEHTONEN, MIKKO & LÖYTTY, OLLI** (2003): Miksi erilaisuus? Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Erilaisuus.* Vastapaino, Tampere, 7–20.
- LEHTONEN, MIKKO & LÖYTTY, OLLI** (toim.) (2003): *Erilaisuus.* Vastapaino, Tampere.
- LEHTONEN, MIKKO** (1994): Kulttuurintutkimus modernin kritiikkinä. *Niin&Näin, Filosofinen aikakauslehti 1/94*, 12–19.
- LEITZINGER, ARTO** (2008): *Ulkomaalaiset Suomessa 1812–1972.* East-West Books, Helsinki.
- LEMPIÄINEN, KIRSTI** (2002): Kansallisuuden tekeminen ja toisto. Teoksessa Tuula Gordon, , Katri Komulainen ja Kirsti Lempiäinen (toim.): *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli.* Vastapaino, Tampere, 19–32.
- LIIKANEN, ILKKA** (2005): Kansallinen yhtenäisyys ja kansanvalta - suomalainen nationalismi. Teoksessa Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen (toim.): *Nationalismit.* WSOY, Helsinki, 222–245.
- LÖYTTY, OLLI** (2005): Toiseus. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen ja Olli Löytty (toim.): *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta.* Vastapaino, Tampere, 161–189.

- LÖYTTY, OLLI** (2004): Suomeksi kerrottu kansakunta. Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty ja Petri Ruuska (toim.): *Suomi toisin sanoen*. Vastapaino, Tampere, 97–119.
- LÖYTTYJÄRVI, KAISLA** (2009): Erilainen nuori. Teoksessa Suvi Keskinen, Anna Rastas ja Salla Tuori (toim.) *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. Vastapaino & Nuorisotutkimusverkosto, Tampere, 123–134.
- MALKKI, LIISA** (2012): *Kulttuuri, paikka ja muuttoliike*. Vastapaino, Tampere.
- MALM, MAGDALENA** (2003): The Idea of Linearity Bothers Me: Interview with Eija-Liisa Ahtila 30. Oct 2001. Teoksessa Sara Arrhenius, Magdalena Malm & Cristina Ricupero (toim.): *Black Box Illuminated. An Anthology on Contemporary Film and Video Installations*. IASPIS, NIFCA ja Propexus, 63–78.
- MARKS, LAURA U.** (2000): *Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Duke University Press, Durham & London.
- MARTTILA, ANNE-MARIA** (2004): *Seksiä ilman rajoja? Kansainvälistyvä seksiteollisuus ja suomalaiset prostituution asiakkaat*. Naistutkimus 1/2004, 22–34.
- MARTIKAINEN, TUOMAS** (2006) (toim): *Ylirajainen kulttuuri. Etnisyys Suomessa 2000–luvulla*. SKS, Helsinki.
- MARTIKAINEN, TUOMAS, SINTONEN, TEPPO JA PITKÄNEN, PIRKKO**: Ylirajainen liikkuvuus ja etniset vähemmistöt. Teoksessa: Tuomas Martikainen (toim): *Ylirajainen kulttuuri. Etnisyys Suomessa 2000–luvulla*. SKS, Helsinki 2006, 9–41.
- MASSEY, DOREEN** (2008): *Samanaikainen tila*. Vastapaino, Tampere.
- MC LEAN, IAN** (2001–2002): Back to the Future: Nations, Borders and Cultural Theory. *Third Text*, Winter 2001–02, 23–30.
- MIRZOEFF, NICHOLAS** (2009): *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, London and New York.
- MITCHELL, W.J.T.** (2010): *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present 2011*. University of Chicago Press, Chicago & London.
- MITCHELL, W.J.T.** (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago & London.
- MITCHELL W.J.T.** (1995): Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin* 1995, LXXVII Number 4, 540–544.
- MOELLER, SUSAN D** (1999): *Compassion Fatigue. How the Media Sells Disease, Famine, War and Death*. Routledge, London.
- MONDLOCH, KATE** (2010): *Screens. Viewing Media Installation Art*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London.
- MORAG, RAYA** (2013): *Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*. I.B. Tauris, New York.

- MÄKIRANTA, MARI** (2008): *Kerrotut kuvat. Omaelämäkerralliset valokuvat yksilön, yhteisön ja kulttuurin kohtaamispaikkoina*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi.
- NARAYAN, UMA & HARDING, SANDRA** (2000): Introduction. Teoksessa Uma Narayan & Sandra Harding (toim.): *Decentering the Center. Philosophy for a Multicultural, Postcolonial, and Feminist World*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, vii-xvi.
- NASKALI, PÄIVI** (2007): Yliopistollinen opetus ja lahja. *Niin & Näin 1/2007*, 61–69.
- NICHOLS, BILL** (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- NICHOLS, BILL** (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- NORA, PIERRE** (1989): Between Memory and History: Le lieux de memoire. *Representations. Special Issue on Memory and Counter-Memory. Issue 26 Spring*, University of California Press.
- NYBERG, PATRIK** (2012): Dokumentaarisen kuvan käsialoja. Teoksessa Eija Aarnio & Patrik Nyberg (toim.): *Tosi kyseessä. Dokumentti nykytaiteessa*. Nykytaiteen museon julkaisuja 137, Helsinki, 30–47.
- NÄRE, SARI & LÄHTEENMAA, JAANA** (1994): Lama ja Helsingin seksibaarit. Teoksessa Vesa Keskinen (toim.): *Lama sulkee, Lama avaa*. Helsingin kaupungin tietokeskus, Helsinki, 195–210.
- OLLILA ANNE & SAARELAINEN JUHANA** (2013): Johdanto: Euroopassa, sen rajoilla ja ulkopuolella. Teoksessa Anne Ollila ja Juhana Saarelainen (toim.): *Kosmopoliittisuus, monikulttuurisuus, kansainvälisyys. Kulttuurihistoriallisia näkökulmia*. k&h-kustannus, Cultural History, University of Turku, 9–27.
- PAASI, ANSSI** (2002): Rajat ja identiteetti globalisoituvassa maailmassa. Teoksessa Taina Syrjämaa & Janne Tunturi (toim.): *Eletty ja muistettu tila*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 154–176.
- PAASI, ANSSI** (2000): The Finnish-Russian border as a shifting discourse. Boundaries in the world of de-territorialisation. Teoksessa Pirkkoliisa Ahponen & Pirjo Jukarainen (toim.): *Tearing Down the Curtain, Opening the Gates. Northern Boundaries in Change*. SoPhi, University of Jyväskylä 2000, 85–100.
- PAASONEN, SUSANNA** (2006): *Paljon puhuva liba*. Teoksessa Juha Herkman (toim.): *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylä, 84–96.
- PAKKASVIRTA, JUSSI & PASI SAUKKONEN** (2005): *Nationalismit*. WSOY, Helsinki.
- PAPASTERGIADIS, NIKOS** (2006): Art in the Age of Siege. *Framework. Finnish Art Review 5/06*, 36–40.
- PELTONEN, ULLA-MAIJA** (2003): *Muistin paikat. Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta*. SKS, Helsinki.

- PENTTINEN, ELINA** (2004): *Corporeal Globalization. Narratives of Subjectivity and Otherness in the Sexscapes of Globalization*. Tapri, Tampere University Press.
- PHILLIPS, PATRICIA C.** (2005): The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar. *Art Journal, NY, vol 64, autumn 200*, 7–27.
- PHILLIPS, PATRICIA C.** (2003): Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko. *Art Journal, No 4, Winter 2003*, 33–47.
- PIETIKÄINEN, SARI & LEPPÄNEN, SIRPA** (2007): Saamelaiset toisin sanoin. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus, Helsinki, 175–189.
- PORKOLA, PILVI** (2014): *Esitys tutkimuksena – Näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen*. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus, Helsinki.
- PUURONEN, VESA** (2011): *Rasistinen Suomi*. Gaudeamus, Helsinki.
- PÄLVIRANTA, HARRI** (2012): *Toden tuntua galleriassa. Väkivaltaa käsittelevän dokumentaarisen valokuvataiteen merkityksellistäminen näyttelykontekstissa*. Musta taide/Aalto Photo Books, Helsinki.
- PÖYHTÄRI, REETTA** (2014): *Immigration and ethnic diversity in Finnish and Dutch magazines. Articulations of subject positions and symbolic communities*. Tampereen yliopistopaino, Tampere.
- RAINIO MINNA** (2010): Globalisaation varjoissa. Siirtymää kuvassa, ajassa ja tilassa videoinstallaatioiden trilogiassa “Jos voisit nähdä minut nyt”. Teoksessa Riitta Brusila & Mari Mäkiranta (toim.): *Kuvakulmia 2. Kirjoituksia kuvista, taiteellisista tuotannoista ja visuaalisista viesteistä*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi, 67–85.
- RAINIO, MINNA** (2008): “Me olimme ilmassa”: Kulttuurien väliset tilat videoinstallaatioissa Kohtaamiskulmia. *Läbikuva 3/2008*, 71–78.
- RAINIO, MINNA** (2007): Kohtaamisia kuvassa, ajassa ja tilassa. Eettisyys ja yhteiskunnallisuus videoinstallaatioiden trilogiassa “Jos voisit nähdä minut nyt”. *WiderScreen 3/2007*.
- RAINIO, MINNA & MARK ROBERTS** (2006): Kohtaamiskulmia. Teoksessa: *Talvimaal/Winterland Suomalaisen valokuvataiteen kolmivuotisnäyttely*. Salon taidemuseo & Musta Taide, Helsinki.
- RAINIO, MINNA** (2006): Rajamailla. Videoteos taiteen ja tutkimuksen rajoilla. Teoksessa Sam Inkinen, Sanna Karkulehto, Marjo Mäenpää & Eija Timonen (toim.): *Minne matka luova talous?* Kustannus Oy Rajalla, Oulu, 211–230.
- RAINIO, MINNA** (2005): “Se oli niin pyhä se.” Suomen ja Venäjän välinen raja kuviteltuna ja tuotettuna rajaseudun asukkaiden kertomuksissa. Teoksessa Päivi Rantala ja Marja Tuominen (toim.): *Rajoilla. Pubeenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimisesta*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi, 99–116.

- RAINIO, MINNA** (2004): *Raja maisemassa, paikassa ja muistoissa. Suomen ja Venäjän välisen rajan merkitykset Rajamailla—videoinstallaatiossa*. Pro gradu-tutkielma, Lapin yliopisto.
- RASTAS, ANNA** (2013): Nimeämisen politiikka ja rasismien rajaamat sosiaaliset suhteet. Teoksessa Mikko Lehtonen (toim.): *Liikkuva maailma*. Vastapaino, Tampere, 153–175.
- RASTAS, ANNA** (2007): Neutraalisti rasistinen? Erään sanan politiikkaa. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus, Helsinki, 119–141.
- RASTAS, ANNA** (2007a): *Rasismi lasten ja nuorten arjessa. Transnationaalit juuret ja monikulttuuristuva Suomi*. Tampereen yliopistopaino, 2007.
- RASTAS ANNA, HUTTUNEN, LAURA & LÖYTTY, OLLI** (2005) (toim.): *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Vastapaino, Tampere, 2005.
- RASTAS, ANNA** (2005): Rasismi. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen ja Olli Löytty (toim.): *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Vastapaino, Tampere, 69–116.
- RASTAS, ANNA** (2004): Miksi rasismien kokemuksista on niin vaikea puhua? Teoksessa Arja Jokinen, Laura Huttunen ja Anna Kulmala (toim.): *Pubua vastaan ja vaieta. Neuvottelu kulttuurisista marginaaleista*. Gaudeamus, Helsinki, 33–55.
- RASTAS, ANNA** (2002): Katseilla merkityt, silminnähdet erilaiset. Lasten ja nuorten kokemuksia rodullistavista katseista. *Nuorisotutkimus* 20:3, 2002, 3–17.
- RENAN, ERNEST** ([1882] 1990): *What is a nation?* Teoksessa Homi K. Bhabha (toim.): *Nation and Narration*. Routledge, London & New York 1990, 8–22.
- REINHARDT, MARK, HOLLY EDWARDS & ERINA DUGANNE** (2007) (toim.): *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*. Williams College Museum of Art/University of Chicago Press, Chicago.
- REINHARDT, MARK & HOLLY EDWARDS** (2007): Traffic in Pain. Teoksessa Mark Reinhardt, Holly Edwards & Erina Duganne (toim.): *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*. Williams College Museum of Art/University of Chicago Press, Chicago, 7–12.
- REINHARDT, MARK** (2007): Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique. Teoksessa Mark Reinhardt, Holly Edwards & Erina Duganne (toim.): *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*. Williams College Museum of Art/University of Chicago Press, Chicago, 13–36.
- RONKAINEN, SUVI** (2005): Tiedon monitieteellisyys ja monitieteellisyysden seurauksia. Teoksessa Päivi Rantala ja Marja Tuominen (toim.): *Rajoilla. Puheenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimisesta*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi, 213–231.
- ROSSI, LEENA-MAIJA** (2012): Kylän ainoa “valkoinen” nainen. Valkoisuuden, suku-

puolen ja seksuaalisuuden intersektionaalisuudesta. Teoksessa Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen ja Susanna Paasonen (toim.): *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*. Utukirjat, Turun yliopisto, 21–39.

- ROSSI, LEENA-MAIJA** (2011): Vieraus ja tuttuus liikkeessä. Kunnialliset ja vääränlaiset suomalaiset Mogadishu Avenuella. Teoksessa Anu Koivunen ja Mikko Lehtonen (toim.): *Kuinka meitä kutsutaan? Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa*. Vastapaino, Tampere, 165–185.
- ROSSI, LEENA-MAIJA** (2010): Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa. Teoksessa Tarja Knuutila ja Aki-Petteri Lehtinen (toim.): *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus, Helsinki, 262–275.
- ROSSI, LEENA-MAIJA** (2009): Licorice Boys and Female Coffee Beans. Colonial complicity in Finnish Visual Culture. Teoksessa Suvu Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni ja Diana Mulinari (toim.): *Complying with Colonialism: Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Ashgate Publishing, Farnham, 189–204.
- ROSSI, LEENA-MAIJA JA ANITTA SEPPÄ** (2007) (toim.): *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Gaudeamus, Helsinki University Press, Helsinki.
- ROSSI, LEENA-MAIJA** (2004): *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoliutuotantona*. Gaudeamus, Helsinki University Press, Helsinki.
- ROSSI, LEENA-MAIJA** (1999): *Taide vallassa. Poliittikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Kustannus Oy Taide, Helsinki.
- RUUSKA, PETRI** (2002): *Kuviteltu Suomi. Globalisaation, nationalismin ja suomalaisuuden punos julkisissa sanoissa 1980–1990-luvuilla*. Acta Electronica Universitatis Tampereensis: 156, Tampereen yliopisto.
- RUOHO, IRIS** (2006): Mihin luokka katosi? Teoksessa Juha Herkman (toim.): *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 33–43.
- SAID, EDWARD** (2007) [2003]: Mikään ei tapahdu eristyksissä – Esipuhe Orientalism–teoksen vuoden 2003 laitokseen. Suom. Joel Kuortti. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus, Helsinki 2007, 27–38.
- SAKARI, MARJA** (2000): *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja, Dimensio 4, Helsinki.
- SALMI, HANNU** (2001): Onko tuoksuilla ja äänillä menneisyys? Aistiympäristön historia tutkimuskohteena. Teoksessa Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki (toim.): *Kulttuurihistoria. Jobdatus tutkimukseen*. SKS, Helsinki, 339–357.
- SALTZMAN, LISA & ROSENBERG, ERIC** (2006) (toim.): *Trauma and Visuality in Modernity*. Dartmouth College Press, Hanover & London.
- SALTZMAN, LISA & ROSENBERG, ERIC** (2006): Introduction. Teoksessa Lisa Saltzman

- & Eric Rosenberg (toim.): *Trauma and Visuality in Modernity*. Dartmouth College Press, Hanover & London, ix-xix.
- SAUKKONEN, PASI** (2013): *Erilaisuuksien Suomi. Vähemmistö- ja kotouttamispolitiikan vaihtoehdot*. Gaudeamus, Helsinki, 2013.
- SARANEVA, KRISTINA** (2008): Freudin traumateoria ja Nachträglichkeit-periaatteen merkitys psykoanalyysissa. *Psykoteraapia* (2008), 27(3), 168-188.
- SARESMA, TUIJA & JÄNTTI, SAARA** (2014): *Maisemassa – Sukupuoli suomalaisuuden kuvastoissa*. Nykykulttuuri-julkaisusarja, Jyväskylän yliopisto.
- SEKULA, ALLAN** (1981): The Traffic in Photographs. *Art Journal*, Vol 41, No 1, Spring 1981, 15–25.
- SEPPÄ, ANITTA** (2007): Kulttuurin kuvallistuminen. Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti? Teoksessa Leena–Maija Rossi ja Anitta Seppä (toim.): *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Gaudeamus, Helsinki University Press, Helsinki, 14–35.
- SEPPÄNEN, JANNE** (2001): *Valokuvaa ei ole*. Musta taide, Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki.
- SILVERMAN, KAJA** (1996): *The Threshold of the Visible world*. Routledge, London & New York.
- SOBCHACK, VIVIAN** (2004): *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- SOLOMON-GODEAU, ABIGAIL** (2005): Lament of the Images. Alfredo Jaar and the Ethics of Representation. *Aperture NY*, no18, winter 2005, 36–47.
- SONTAG, SUSAN** (2004): *Regarding the Pain of Others*. Penguin Books, London.
- SOO-JIN LEE, SANDRA** (2003): Aged Bodies as Sites of Remembrance: Colonial Memories in Diaspora. Teoksessa Jill Bennett & Rosanne Kennedy (toim.): *World Memory. Personal Trajectories in Global Time*. Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York, 87–100.
- SOUTO, ANNE-MARI** (2011): *Arkipäivän rasismi koulussa. Etnografinen tutkimus suomalais- ja maahanmuuttajanuorten ryhmäsubteista*. Nuorisotutkimusverkoston Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 110, Helsinki.
- SUONPÄÄ, JUHA** (2002): *Petokuvan raadollisuus. Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästys*. Taideteollinen korkeakoulu, Vastapaino, Tampere.
- TUOHELA, KIRSI** (2012): Mitä on melankolia? Psykkinen sairastaminen kulttuurihistorian näkökulmasta. Teoksessa Marja–Liisa Honkasalo ja Hannu Salmi (toim.): *Terveyttä kulttuurin ehdoilla*. k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto, 58–82.
- TUOHELA, KIRSI** (2010): Surullinen ja peloissaan. Miten kirjoittaa melankolian kulttuurihistoriaa? Teoksessa Sakari Ollitervo & Heli Rantala (toim.): *Kulttuurihistoriallinen katse. Kulttuurihistoria – Cultural History* 8. Turku, 241–257.

- TUOHELA, KIRSI** (2008): *Huhtikuun tekstit. Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870–1900*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, Tiede, 1161, SKS, Helsinki.
- TUOMINEN, MARJA** (2011): Where the world ends? The places and challenges of northern cultural history. Teoksessa Bruce Johnson & Harri Kiiskinen (toim.) *They do things differently here. Essays on Cultural History*. k&h-kustannus, Cultural History, University of Turku.
- TUOMINEN, MARJA** (1991): “Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia.” *Sukupuolvihegemonian kriisi 1960–luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Otava.
- TUORI, SALLA** (2009): *The Politics of Multicultural Encounters. Feminist Postcolonial Perspectives*. Åbo Akademis Förlag–Åbo akademi University Press, Åbo.
- ULKUNIEMI, SEIJA** (2005): *Valotetut elämät: perhevalokuvan lajityyppiä pohtivat tilat-okset dialogissa katsojan kanssa*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi.
- VALKONEN, SANNA** (2009): *Poliittinen saamelaisuus*. Vastapaino, Tampere.
- VAN ALPHEN, ERNST** (2005): *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- VIUHKO, MINNA** (2010): *Human Trafficking for Sexual Exploitation and Organized Procuring in Finland*. European Journal of Criminology January 2010, 7, 61–75.
- VUORELA, ULLA** (2009): Colonial Complicity: The ‘Postcolonial’ in a Nordic Context. Teoksessa Suvi Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni ja Diana Mulinari (toim.): *Complicating with Colonialism: Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Ashgate Publishing, Farnham, 19–33.
- VÄKIPARTA KIRSI JA PERTTU RASTAS** (2007) (toim.): *Sähkömetsä: Suomalaisen videotaitteen ja kokeellisen elokuvan historiaa 1933–1998*. Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto, Helsinki.
- WATTERS, ETHAN** (2010): *Crazy Like Us: The Globalization of American Psyche*. Free Press, New York.
- WODICZKO, KRYSZTOF** (2008): Questionnaire: Wodiczko. In what ways have artists, academics, and cultural institutions responded to the U.S.–led invasion and occupation of Iraq? *October. Winter 2008*. MIT Press, 172–179.
- WOOD, NANCY** (1999): *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Berg Publishers, Oxford.
- YUVAL–DAVIS, NIRA** (2013): *Politics and Culture Series, Volume 49: Gender and Nation*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore.
- YUVAL–DAVIS, NIRA** (2011): *The Politics of Belonging. Intersectional Contestations*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore.

SANOMALEHDET JA UUTISET

- ABU-HANNA, UMACA (2012): *Lottovoitto jäi lunastamatta*. HS 30.12.2012.
- GRÖNHOLM, PAULIINA (2014): *Huivin riisuminen oli elämän suurin päätös muslimibloggari Nimo Samatarille*. HS Nyt-liite 10.1.2014.
- HEINÄNEN, KAISA (2008): *Kahdeksan tarinaa ihmiskaupasta*. HS 13.11.2008.
- KERVINEN ELINA, MATTI KOSKINEN, MINNA NALBANTOGLU, TIINA RAJAMÄKI, VILLE SIMILÄ JA TANJA VASAMA (2014): *Oikean laidan puolueet Euroopassa ovat kirjava ja eripurainen joukko*. HS 23.5.2014.
- KIMMELMAN, MICHAEL (2001): *Photography Review: Can Suffering Be Too Beautiful?* New York Times 13.7.2001.
- KOUTANIEMI, MEERI (2014): *Väkivallan piilottaminen olisi vastuutonta*. HS 15.1.2014.
- MARTTINEN, MANU (2014): *Kenia-kuvat syyttivät kuvakeskustelun*. www.journalisti.fi 2/2014. <http://journalistiliitto-fi.directo.fi/journalisti/lehti/2014/02/artikkelit/kenia-kuvat-syyttivat-kuvakesku>, (Luettu 26.2.2015.)
- NOUSIAINEN, ANU (2014): *Herki ennen silpomista – suomalaiskuvaaja todisti kahden tytön silpomista Keniassa*. HS 5.1.2014.
- PELLI, PETJA (2013): *Ruotsi on ottanut Syyrian pakolaisia paljon, Suomi vähän*. HS 18.12.2013.
- SUOMALAINEN, NINA (2014): *Silpomisen kuvaamisessa on eettisiä ongelmia*. HS 10.1.2014.
- SÄÄVÄLÄ, MINNA (2007): *Maahanmuuttaja–termin käyttöä on syytä rajata*. HS 13.5.2007.
- TOIVONEN, JANNE (2014): *Suomesta turvapaikkaa haki 149 syyrialaista, Ruotsista 16 300*. HS 31.2014.
- UIMONEN, ANU (2006): *Talvimaan tarinoita kertovat myös pakolaiset. Valokuvataiteen triennaalissa kohtaavat realismi ja fantasia*. HS 4.11.2006.
- VENÄLÄINEN, RIIKKA (2014): *Toimitukselta: Lukijoilla on oikeus tietää totuus myös vaikeista ja vastenmielisistä asioista*. HS 11.1.2014.
- VILJANEN, KAISA (2014): *Taiteilijakaksikko IC-98 haluaa törmäyttää todellista ja kuvitteellista. IC-98 tekee taidetta, jossa jokaisella yksityiskohdalla on väliä*. HS 9.3.2014.
- VILJANEN, KAISA (2014): *Israelilaisen Yael Bartanan elokuva määrittelee suomalaisuden uusiksi*. HS 2.2.2014.
- Italy rescues 6000 people crossing Mediterranean in four days*. UNHCR. 11.4.2014. www.unhcr.org/5347d8fa9.html (luettu 26.2.2015.)

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

SÄHKÖISET LÄHTEET

- AHMED, WARD A:** *Sori, olen Somali* <http://normit.fi/sori-vaan-kaverit-mutta-olen-somali>, (luettu 2.6.2014.)
- HAAPOJA, TERIKE** (2014): *Taiteen politisoituminen on kansalaisyhteiskunnan puolustamista*. <http://www.mustekala.info/node/37155>, (luettu 20.4.2014.)
- HAAPOJA, TERIKE** (2013): *Maaailma eläimen jälkeen*. Mustekala: Eläimen jälkeen/ After the Animal 4/13, Volume 53. www.mustekala.info/node/3933, (luettu 2.6.2014.)
- PAASI, ANSSI** (2000b): *The re-construction of borders: a combination of the social and the spatial*. Alexander von Humboldt Lecture, 9th November 2000, University of Nijmegen, The Netherlands. <http://gpm.ruhosting.nl/avh/Paasi2.pdf>, (luettu 2.6.2014.)
- SUNDBÄCK, LISELOTTE** (2014): *Etninen syrjintä suomalaisilla työmarkkinoilla – tutkimus, seuranta, tulevaisuus*. ETMU–blogi, 11.2.2014. <http://etmu.fi/etninen-syrjinta-suomalaisilla-tyomarkkinoilla-tutkimus-seuranta-tulevaisuus>, (luettu 2.6.2014.)
- STEWART, TIMO R.** (2013): *Suomalaiset mamuina*. <http://ulkopolitist.fi/2013/10/23/suomalaiset-mamuina>, (luettu 2.6.2014.)
- VIUHKO, MINNA** (2013): *Orjakaupasta puhuminen hämärtää kuvaa ihmiskaupasta*. www.etmu.fi/orjakaupasta-puhuminen-hamartaa-kuvaa-ihmiskaupasta, (luettu 2.6.2014.)

RAPORTIT JA SELVITYKSET

- ECRI:N** (Euroopan rasismien ja suvaitsemattomuuden vastainen neuvosto) Suomea koskeva raportti 2013. www.coe.int/t/dghl/monitoring/ecri/Country-by-country/Finland/FIN-CbC-IV-2013-019-FIN.pdf
- DURANT ISABELLE JA DANIEL COHN-BENDIT** (2013) (toim.): *Rise of Populism in Europe*. The Spinelli Group, European Parliament.
- SUNDELL BJÖRN, VILLE YLIKAHRI JA PAULA YLISELÄ** (2011) (toim.): *Liikkeitä laidasta laitaan. Populismien nousu Euroopassa*. Ajatushautomo Magman raportti 2011. www.magma.fi/images/stories/reports/ms2011_populismi.pdf
- US DEPARTMENT OF STATE**, vuosittainen raportti: *Trafficking in Persons Report*. www.state.gov/j/tip/rls/tiprpt/
- SUOMEN PAKOLAISAPU:** www.pakolaisapu.fi
- MAAHANMUUTTOVIRASTO:** www.migri.fi
- MAAHANMUUTTAJIEN TYÖLLISTYMINEN.** *Taustatekijät, työnhaku ja työvoimapalvelut*. (Työ- ja elinkeinoministeriön julkaisu 6/2014).

ELOKUVAT JA VIDEOT

JAAR, ALFREDO (2007): *ART 21 (Art in the Twenty–First Century)*,
Season 4 “Protest”.

JAAR, ALFREDO (2013): *Images are not Innocent. Interview in Louisiana Channel.*
<http://channel.louisiana.dk/video/alfredo-jaar-images-are-not-innocent>

OLSSON, IRIS JA YVES NIYONGABO (2011): *Sydämeni taakka*

OPPENHEIMER, JOSHUA (2012): *Act of Killing*

OIKARINEN–JABAI, HELENA JA SAMI SALLINEN (2013): *Minun Helsinki.*

KANSALAISET FEAT. MEDBORGARE –PROJEKTI (2014): *Olen suomalainen.*

KAUNOKIRJALLISUUS

MYLLÄRI, ANU (2006): *Adoptoitu.* Otava.

ABU–HANNA, UMayA (2007): *Sinut.* WSOY.

ABU–HANNA, UMayA (2012): *Multikulti.* Siltala.

TIIVISTELMÄ

GLOBALISAATION VARJOISAT HUONEET Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa.

Väitöskirjani jakautuu kahteen osaan: taiteelliseen osaan ja kirjoitettuun tutkimusosuuteen. Tutkimus kirjoittamisprosessina ja tutkimus taiteen tekemisen prosessina kulkevat työssäni rinnakkain, dialogissa ja toinen toistaan täydentäen. Väitöskirjani taiteellinen osa koostuu kolmesta liikkuvan kuvan installaatiosta: *Kohtaamiskulmia* (2006) kertoo Suomessa asuvien pakolaisten ja turvapaikanhakijoiden kokemuksista ja *Kahdeksan huonetta* (2008) käsittelee kansainväliseen prostituutioon liittyvää naiskauppaa. Installaatioissa *Maamme/Värt Land* (2012) ulkomaalaisyntyiset Suomen kansalaiset laulavat *Maamme*-laulun. Olen toteuttanut kaikki teokset yhdessä puolisoni Mark Robertsin kanssa. Tutkimukseni käsittelee taideteosten ja kirjoitetun tutkimuksen keinoin globalisaatioon liittyviä eriarvoistavia ilmiöitä. Kirjoitetussa tutkimusosassa kontekstualisoin ja syvennän teosten käsittelemiä yhteiskunnallisia kysymyksiä ja aavaan laajempia tulkinnan kehyksiä tuomalla teemat vuoropuheluun aiheeseen liittyvän tutkimuskirjallisuuden kanssa.

Arkiymmärrys maailmasta perustuu usein kansallisvaltiokeskeiseen ajatukseen “asioiden kansallisesta järjestyksestä”, eli luonnollistettuun ja usein itsestäänselvytenä otettuun tapaan ymmärtää maailma toisistaan selkeästi erottuvina ja omiin tiloihinsa rajautuvina kansoina ja kansallisvaltioina. Siirtolaisuus ja pakolaisuus ovat kuitenkin ilmiöitä, jotka huojuttavat ja horjuttavat perinteisiä käsityksiä kansallisvaltioista, kansallisista identiteeteistä ja kuulumisesta. Tutkimuksessani kysyn, millaisia kuulumisen ja ulossulkemisen prosesseja kansallisten järjestysten varjoissa tapahtuu. Pohdin myös, miten taide – ja omat installaatiomme – osallistuvat eettiseen ja poliittiseen keskusteluun kansallisista järjestyksistä, rajoista ja globaalista eriarvoisuudesta. Tutkimukseni kirjoitettu osuus on lähtökohdiltaan tieteidenvälinen, ja se sijoittuu kulttuurintutkimuksen, kulttuurihistorian, taiteentutkimuksen ja sukupuolentutkimuksen aloihin poimien näkökulmia myös elokuva- ja mediatutkimuksesta.

Tutkimukseni ylittää monenlaisia rajoja ja paikantuu tiloihin, jotka olen nimenmyöntänyt *globalisaation varjoisiksi huoneiksi*. Näitä tiloja ovat esimerkiksi *Kohtaamiskulmia*-installaatioissa kuvatut rajavartioasemien ja poliisiasemien haastatteluhuoneet, pakolaisten vastaanottokeskukset ja ulkomaalaisvirasto, joiden huoneissa käydään

jatkuvaa rajanvetoa siitä, kuka otetaan sisälle suomalaiseen yhteiskuntaan ja kuka suljetaan sen ulkopuolelle. Teoksen huoneet ja haastattelukatkelmat ilmentävät rajoja, valtaa, kuulumista ja ulossulkemista sekä kansallisvaltioiden välisiä säröjä ja halkeamia, poikkeuksen tiloja, jotka ovat samaan aikaan kansallisvaltioiden sisä- ja ulkopuolella. *Kahdeksan huonetta* -teoksessa globaalin maailman eriarvoistavat taloudelliset ja sukupuolittuneet valtasuhteet materialisoituvat ja tulevat iholle, kun arkisissa hotellihuoneissa käydään kauppaa naisten kehoilla. *Maamme/Vårt Land* -installaatio on puolestaan eräänlainen *diasporatila*, jossa erilaiset suomalaisuudet ja niihin liittyvät kulttuurit, etnisyydet ja sosiaaliset suhteet risteytyvät ja kohtaavat. Mutta teokset eivät ainoastaan kuvaa paikkoja, tiloja ja huoneita, vaan samalla ne myös luovat niitä. Monikanavainen liikkuvan kuvan installaatio muodostaa myös itsessään konkreettisen fyysisen tilan, eräänlaisen installaation sisään rakentuvan huoneen, johon katsoja astuu sisään.

Tutkimuksessani kutsun liikkuvan kuvan installaatioitamme *audiovisuaaliseksi kulttuurintutkimukseksi tilallisessa muodossa*. Teoksemme tulkitsevat yhteiskunnallisia ilmiöitä omilla menetelmillään, joihin kuuluvat liikkuvan kuvan visuaalisuus, kerronnallisuus ja ääni sekä installaation tilallisuus. Taideteoksiamme voisi kuvailla visuaalisen tai pikemminkin moniaistisen ajattelun välineiksi, jotka kutsuvat kokijansa ajattelemaan ja kokemaan kanssaan tarjoten vaihtoehtoisia tapoja jäsentää todellisuutta ja ympäröivää maailmaa. Taideteoksen ja sen vastaanottajan kohtaamisessa affektiivinen, ruumiillinen ja moniaistinen kokemus yhdistyvät käsitteelliseen ja kielelliseen ajatteluun.

Väitöstutkimuksessani kaksi erilaista traditiota, toimintatapaa ja asennetta – liikkuvan kuvan installaatiot ja kirjoitettu, tieteellinen kulttuurintutkimus – kohtaavat, ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja tuottavat uutta tietoa ja ymmärrystä maailmasta. Niiden menetelmät ovat erilaisia mutta päämäärä yhteinen: pyrkimys kohdata, ymmärtää ja merkityksellistää globalisaatioon liittyviä ilmiöitä. Taiteen ja tieteen rajapinnalla kulkeva tutkimus voi parhaimmillaan toimia paikkana, jossa tieteellisen tutkimuksen tarkkuus, täsmällisyys ja kielellisyys kohtaa taiteen monimerkityksellisyyden, moniaistisuuden ja ei-kielellisyyden. Juuri tässä kokonaisvaltaisessa käsitteellisen ajattelun ja kokemuksellisen aistihavainnon risteyskohdassa saattaa syntyä sellaisia uusia todellisuuden kohtaamisen tapoja, jotka voivat tehdä näkyväksi yhteiskunnallisia epäkohtia poliittisella tavalla ja toisaalta mahdollistaa toisten ihmisten kokemusten eettisen kohtaamisen.

Abstract:

THE SHADOWY ROOMS OF GLOBALIZATION.

Spaces of inclusion and exclusion, and the politics of belonging in multichannel, moving image installations.

I know that my achievement is quite ordinary. I am not the only man to seek his fortune far from home and certainly I am not the first. Still, there are times I am bewildered by each mile I have travelled, each meal I have eaten, each person I have known, each room in which I have slept. As ordinary as it all appears, there are times when it is beyond my imagination.

Jhumpa Lahiri: *Interpreter of Maladies*

The above quote is how an Indian immigrant living in the United States describes his life in the short story *The Third and Final Continent*, by Jhumpa Lahiri. The character points out that there is nothing extraordinary or unusual about the experience of migration or crossing borders. Migration, in its different manifestations, is perhaps one of the most far ranging, and therefore one of the most ordinary outcomes of globalization. Hundreds of thousands – if not millions – of people are on the move in different parts of the world: some have left voluntarily, while others have been forced to leave by circumstance, although the boundary between voluntary and forced movement shifts often. Of course, this phenomenon is by no means new when viewed from a historical perspective. Just over one hundred years ago, tens of thousands of people left Europe – including Finland – to seek a better life elsewhere, for example in the United States. The resettlement of people has played an important part in human history for centuries; the occurrence of migration is therefore more of a rule than an exception in human history (Hall 2003, 237).

However, the scope of contemporary migration is historically unparalleled. Refugees are putting a strain on the carefully patrolled borders of fortress Europe. They risk their lives in attempts to cross borders either on foot, by hiding in containers, or by crossing the Mediterranean in barely seaworthy boats and dinghies. Migration unsettles and shakes up conventional notions of nation states, national identities and be-

longing – the “national order of things” (Malkki 2012, 29) – and the feelings elicited by a fear of migration are apparent in the ways that populist anti-immigration parties are increasingly gaining positions of power in Europe. At the same time, the presence of refugees and asylum seekers in our societies raises complicated questions about the responsibility and complicity of wealthy European states in the complex historical, political, and economical root causes that have ultimately resulted in people leaving their homelands (Massey 2008, 23-24).

My research relates to these contemporary social and political topics about the movement of people across borders. Through a combination of art and research I have attempted to understand the processes of inclusion and exclusion connected to nation states and national identities. I have also tried to make visible stories from the margins of society that often go unspoken and unheard. These stories – told by victims of trafficking for prostitution, or refugees that have travelled across the world with human smugglers – have often been difficult for me to imagine, and hard to comprehend, but I feel it is important to hear them and share them with a wider audience through the artworks.

As the Indian man in Jhumpa Lahiri’s story points out, there is nothing extraordinary about the experience of migration. The man is just one person amongst millions who seek a better life far from home. Yet each story is unique in all its ordinariness, and reveals something about the economic inequality of the global world, as well as revealing something about our connectedness to people, places and cultures around the world. As Avtar Brah has pointed out, the key question is not who travels, but *when, how, and in what kind of circumstances* (Brah 1996, 182). Why do some people leave and some people stay at home? All journeys are different, and it is of paramount importance to understand the historical and political reasons for migration and dislocation (Ahmed 1999, 333).

My doctoral thesis crosses borders also methodologically, establishing new viewpoints through creative interdisciplinary referencing, and the combination of art – in the form of multichannel moving image installations – and written research. The installations themselves are intermedial and hybrid art forms that combine elements from different traditions of art, filmmaking, and documentary. It should be clear then, that borders and boundary crossings are central to my research, both as content and as method.

My doctoral thesis consists of two parts: an artistic element, and the written research. However, I do not consider research as writing and research in the form of art installations to be distinctly separate spheres; rather, they create a dialogue with each other, and complement each other. I describe this method as *audiovisual cultural studies in an installation space*, in which the artworks themselves are methods

of research, because they deal with the research questions and themes through the mediums of moving image, sound, and space. The artistic element brings a visceral, multisensory experience into the research.

Similarly, in the written research, I connect and extend the topics of the artworks – migration, refugeeism, questions of inclusion and exclusion, and national identities – with larger social and political contexts and other research. I look at how art – and the installations – participate in ongoing ethical and political discussions about migration, the “national order of things”, borders, and global inequality.

Artworks

I have produced all the artworks discussed here together with my husband and artistic collaborator, Mark Roberts. We write, direct, and edit the works together. As we are married and live together, our artistic collaboration is intertwined in many ways with our everyday lives. We don't define clear roles for ourselves during our artistic production, and we both participate in all the various stages, from initial research to production and post-production. Rather, the distribution of roles changes according to our work and life situations.

Our installations *Angles of Incidence*, *Eight Rooms*, and *Maamme/Vårt Land* are all multichannel moving image installations, in that they each consist of multiple simultaneous projections on multiple surfaces and screens which are arranged in the exhibition space in different formations. We aim, through the spatial arrangement of screens, to create an affective, multisensory experience for the spectator.

Our installations have been influenced by many traditions in art, such as documentary, photography, moving image installation, and conceptual art. The term ‘documentary fiction’ has been used to describe a specifically cinematic genre adopted by contemporary artists, especially artists working with moving image and photography. Our narrative strategy – which questions the boundaries of truth and fiction – could also be described as documentary fiction: our intent is to challenge the expectation of one truth through the use of techniques such as fragmented, associative, and ambivalent narrative (Kivinen 2013, 263), embracing a discrepancy between image and sound, as well as contrasting narrative speculation with fact. By presenting equivocal narratives with multiple viewpoints, we are able to emphasize the complexity of the issues we are dealing with, show the ways that they are culturally constructed, and implicate the viewer as a participant in the creation of meaning.

Angles of Incidence

The installation *Angles of Incidence* deals with the experiences of refugees and asylum seekers moving to Finland. The work is comprised of three video screens which show images from three different stages in the migration/asylum-seeking process: border crossing interrogation rooms, reception centers, and the Finnish Department of Immigration offices where decisions concerning an immigrant's future and residential status are made.

At first glance, the spaces photographed for *Angles of Incidence* appear to be quite mundane; ordinary offices, rooms, and nondescript buildings. And yet each of the empty spaces forms a part of the intricate process through which immigrants and refugees must pass in order to enter and be legally accepted in their new society. Each screen is accompanied by extracts from audio interviews conducted with refugees and asylum seekers. The stories they tell detail their experiences while leaving their homes, travelling, and waiting for permission to remain and live in the country they have ultimately arrived in: Finland. Their life experiences provide a strong contrast with the stark images of empty administrative spaces.

We interviewed two young adults from Afghanistan who had arrived in Finland as quota refugees, and a young Somali man who came to Finland as an asylum seeker and, at the time of the interview, was still waiting for a decision to be made about his future. We filmed at the border crossing stations in Salla and Raja-Jooseppi, in the police station in Rovaniemi, and at the Red Cross reception centers in Rovaniemi and Oulu. In addition, we filmed the exterior of the Finnish Immigration Service building in Helsinki (we were not granted permission to film the interior).

Angles of Incidence had its premiere at the Finnish Photography Triennial "Winterland" in Salo Art Museum, 2006. Since then it has been shown as part of the touring exhibition "Borderlives – Contemporary Art from Helsinki, Tallinn and St. Petersburg" at the Ludvig Forum für International Kunst museum in Aachen, and in Stadtgalerie Kiel in Germany (2008) and in a solo exhibition "If you could see me now" in Rovaniemi Art Museum (2008). In 2010 it was shown in a solo exhibition in Franklin Art Works in Minneapolis, USA, and in 2013 in the X-Border Art Biennale in Luleå, Sweden. In addition to Mark Roberts and myself, the production team included Vesa Tuisku, who recorded the interviews and edited the sound. The installation was funded by the Arts Council of Finland and AVEK.

Eight Rooms

Eight Rooms is an eight-screen, synchronized moving image installation that deals with the international trafficking of women for prostitution. The installation consists of

eight synchronized video projections that were filmed in hotel rooms. The large, constructed screens create a circular space inside which the audience views the work. At the beginning of the film, each screen depicts different empty hotel bedrooms: untidy, having clearly been slept in. A cleaning lady (actress Riitta Elstelä) enters the first room to clean it. She makes the beds, smooths out the sheets, and picks up litter. When she has finished cleaning that room, she leaves, and the image of the cleaned, tidy room stays on the screen. She then enters the next room (on the next screen) and starts cleaning again. This process goes on – the cleaning lady enters a room, cleans it, and moves on to the next room (and screen). As she moves from one screen to the next, the viewers must adjust their position inside the circle of screens to see what is happening in the next screen. Simultaneously, on the screens behind the viewers, the cleaned rooms gradually become untidy again. When the cleaning lady enters the eighth and final room, the first room has become untidy, and the cleaner has to start her work all over again. The work has been created as an endless loop.

As the cleaner goes about her work, the narrator (actress Nadja Leinonen) – a young Russian woman – recites eight short monologues about the experiences of trafficked women. The third-person narration describes a woman who is working as a prostitute. The narrator’s subtle accent – broken, vaguely Slavic English – suggests a woman of Russian or East European origin. Each monologue presents one point of view (or angle) of the woman’s experience. These brief, plain monologues, when juxtaposed with the ordinary and familiar hotel rooms, emphasize the everyday nature of this phenomenon. As the stories continue, the cleaner continues her own invisible work, cleaning the same rooms over and over again. At one point in the narrative, the actions of the cleaning woman and the narrator converge, and the cleaner looks directly towards the spectator, before continuing her work.

The dramatized stories that form the narration were scripted by us, and are based on the background research we conducted into the trafficking of women and prostitution, as well as on existing interviews of women who had been trafficked for prostitution. We did not conduct additional interviews ourselves.

Eight Rooms was co-produced by Virta Productions and Valotalo Productions. In addition to Mark Roberts and myself, the crew included producer Ville Hyvönen, cinematographer Tuomas Järvelä, sound designer Petri Kuljuntausta, and the two actors mentioned above. The installation was funded by the Arts Council of Finland, AVEK, and POEM.

Eight Rooms premiered in Gallery Korjaamo in Helsinki in 2008. Since then it has been shown as part of the touring exhibition “*Bodies, Borders, Crossings*”, in Governor’s Island, New York (2011), and at Pori Art Museum, Finland (2013).

Maamme/Vårt Land (Our Land)

Maamme/Vårt Land is a six-screen, synchronized moving image installation in which non-native Finnish citizens sing the Finnish National Anthem in Finnish and Swedish. The work highlights the fact that Finland is a multicultural nation, and emphasizes that concepts and definitions of national identities are processes subject to change. The people in the work were not born in Finland, and do not have Finnish heritage, but all have been granted Finnish citizenship.

The multi-screen installation collects these various people together to sing the anthem of their new homeland, and, through these new Finns, it opens up an open and inclusive vision of national identity, Finland, and Finnishness.

The multichannel installation version consists of six synchronised high definition LCD screens mounted vertically on stands. Each singer sings the anthem on their own screen. In the exhibition space the screens are arranged to form a multicultural Finnish choir. A single channel version of the work has also been created that presents a composite of four of the six screens.

Maamme/Vårt Land premiered in the Finnish Museum for Photography in 2012. On Finnish Independence Day, 6th of December 2012, the single-screen version was screened on the Esplanad Stage in Helsinki. Since then it has been shown as part of the touring “*Bodies, Borders, Crossings*” exhibition in Preus Museum, Norway (2013), Lima Photography Biennial in ICPNA-gallery in Lima, Peru (2014), and in MEC/Sala Idea Vilaríño/Punto de Encuentro, Montevideo, Uruguay (2014). In summer 2014 it was shown in the “*Snowball Effect, North Finland Art Biennial*” in Rovaniemi Art Museum Korundi, and in autumn 2014 at the Northern Photographic Center in Oulu as part of the exhibition “*What’s up North?*” *WEEK 37: Nordic Photography Event*. In 2015 it was shown in a solo exhibition in Luleå Konsthallen in Sweden.

Maamme/Vårt Land was produced by Kristin Helgaker, and funded by the Arts Council of Finland, AVEK, Svenska Kulturfonden, Stiftelsen Tre Smeder, and William Thuring Stiftelse.

Border crossings and the politics of belonging in the shadows of globalization: central concepts and theoretical positioning

The written part of my research is interdisciplinary, and situated in the academic fields of cultural studies, cultural history, critical art theory, and gender studies, as well as in film and media studies. It situates our artworks and their themes within the framework of interdisciplinary cultural studies.

Both the moving image installations and the written part of my doctoral thesis deal with social and political topics in which aspects of global inequality such as mi-

gration, refugees, and the trafficking of women for prostitution are manifested. The thesis also explores topics of national identities and Finnish multiculturalism. It participates in ongoing critical discussions about the ethics and politics of art, the affectivity of art, the politics of experience, and art as depicter or interpreter of other people's traumatic experiences. The work participates in epistemological discourse about art as a form of knowledge, and looks at how knowledge is produced through the interaction between the artwork and the viewer via the processes of looking, sensing, and experiencing.

Globalization is a central umbrella concept in my thesis, in that it is inevitably linked with concepts such as nation states, nationalism, and migration. In spite of the increasing amount of discussion around and about globalization in recent decades, it is by no means a historically new, or even recent, phenomenon. Globalization is often defined from a Western point of view, even though it has many centers, and moves in many directions (Hall 2003, 241). Globalization can refer to the continuous (and free) movement of information, people, ideas, ideologies, or capital across borders, and to the notion that geographical distances are losing their significance (Yuval-Davis 2011, 27; Hall 2003, 241; Massey 2008, 19–23, 113; Appadurai 2001, 5). However, globalization as a phenomenon is not at the center of my research; it is rather the larger canvas and background onto which the themes of the installations and my research are located and focused. My research asks questions about the inequality that is caused through globalization processes (Hall 2003, 242; Massey 2008, 22–24). I am especially interested in the aspect of globalization that political scientist Elina Penttinen has described as *shadow globalization*. Penttinen has pointed out that globalization processes create two kinds of global citizens: those who belong to the privileged global neighborhood, and those who are excluded from it. She gives the zone outside the global privileged neighborhood the name 'shadow globalization', and writes that it is inhabited by prostitutes, victims of trafficking, and refugees. (Penttinen 2004, 34.)

My research focuses on places that I have named *shadowy rooms of globalization*. They are mental and cultural liminal spaces that can be described as uncertain, shifting, and temporary, and characterized by the processes of inclusion and exclusion. In my research, these sometimes metaphorical, sometimes concrete and material spaces are inhabited by asylum seekers, refugees and victims of trafficking. These people are not privy to global privileges such as effortless border crossings, nor are their lives improved by free-flowing capital and information (Massey 2008, 118–120). Instead, the state borders appear to them as concrete, physical, and material barriers, and they may have to put their lives or bodies at risk while attempting to cross them.

I approach these broad global topics from local viewpoints, through the destinies and life stories of individual people. *The shadowy rooms of globalization* are con-

crete, physical, and material places: interview rooms in the border crossing stations and police stations, rooms in the reception centers, as well as ascetic and mundane rooms in generic hotels. The multi-screen installations also form rooms and create spaces that viewers enter, where they encounter the stories being told.

A discussion of globalization also raises the concept of *complicity*, by which I mean those visible and invisible ties that connect us – sometimes in unexpected ways – to human destinies on the other side of the globe (Butler 2006, 7, 12; Sontag 2003, 92; Massey 2008, 24-25). Through new technologies, social media, and the internet, we can achieve a state of continuous real-time connection to events in distant places. Similarly, our daily consumerist habits connect us – and make us complicit – in very concrete and material ways to other people’s lives (often children and women) and working conditions – for example in textile factories in geographically distant Asian countries, whose products clothe our bodies. In my thesis the idea of *complicity* appears on many levels. The presence of refugees, asylum seekers, and trafficked women in Finnish society, and in our hometowns and neighborhoods, brings the military conflicts, natural disasters, and global economic inequality closer to our own life circles. Concomitantly, the complex connections between commerce, politics, and history, connect Finland – both directly and indirectly – to events that might cause tens of thousands of people to leave their homes. Finland is not quite as isolated from global events as it is sometimes perceived and believed to be; from a historical perspective it has been part of the globalized world and its power structures for a long time (Huttunen et al. 2005, 16–17; Lehtonen & Löytty 2003, 7–17, 2007, 105). Social anthropologist Ulla Vuorela has described the indirect involvement of Finland and other Nordic countries with colonial practices as *colonial complicity*. This is manifested in the subtle and often invisible connections through which the colonial knowledge of the world has been produced, as well in the acceptance and integration of a colonialist view of the world (Vuorela 2009, 19-21). The idea of complicity is also evident in our artworks in the many ways that we attempt to implicate the viewer’s participation in the artwork. Through the intentional arrangement of physical installation space, the viewer becomes a part of the installation and its space in the same way that he or she is part of the same world where the people whose experiences are addressed in the artworks live. This representational strategy emphasizes the viewer’s complicity in global events taking place in different parts of the world, near and far. Complicity, in this view, is also strongly related to questions of ethics and responsibility.

Some of the experiences of forced migration and human trafficking recounted in the installations *Angles of Incidence* and *Eight Rooms* can be perceived as *traumatic*. The concept of *trauma* is central in my research, especially in relation to visual art, photography, and visual culture. Questions about the ethics of representation are brought up

frequently in relation to media and news imagery – especially photojournalism. The ethical dilemmas related to visual representations of traumatic experiences and other people's suffering have been studied extensively in the fields of photography theory, critical art theory, and media studies. The question of *whose* suffering can be shown in an image, and whose can *not*, has often been posed. Do photographs of suffering inevitably aestheticize suffering? (Sontag 2003; Bennett 2005; Bal 2007.) Many artists are highly aware of the questions of ethics and power associated with visual representations, and have created different strategies of representation by combining image, text, and sound, or avoiding the use of images altogether. I acknowledge and reflect on the above questions in relation to our own installations, in which we do not try to directly illustrate people's suffering, but convey their difficult experiences through silence and absence instead.

Our moving image installations deal with many kinds of journeys and border crossings. The refugees we interviewed had to flee their homelands, and, after long and arduous journeys and many border crossings, they finally ended up in Finland. Similarly, the women working as prostitutes encountered in the installation *Eight Rooms* have crossed numerous physical and mental borders, and have also endured violations of the boundaries of their bodies. The non-native Finnish citizens who sing the Finnish national anthem in the installation *Maamme/Vårt Land* have already made a home and settled in Finland, yet in many ways they live transnational lives, simultaneously connected to many other places, cultures, and countries.

My thesis is based on the understanding of nation states as historically and socially fabricated ideological constructions (Paasi 2000b, 4; Hobsbawm 1984, 13–14; Anderson 2007 [1983] 39–40; Gordon et al. 2002, 11–15). Liisa Malkki writes about the *national order of things*, by which she means the naturalized and often taken-for-granted way that the world is seen as consisting of distinct national spaces which are clearly defined and separate from each other, and contained within their borders (Malkki 2012, 29). Nation states, border crossings, and boundary zones are connected to questions of belonging, inclusion, and exclusion. Nations and national identities are created and constructed in continuously ongoing processes of inclusion and exclusion in relation to those who are defined as 'others' *outside* the national borders, but also *within* the national borders, in the national space (Khosravi 2013, 99; Ahmed 2000, 97). In the installation *Angles of Incidence*, these boundaries are delineated in the interview rooms of border crossings stations, police stations, reception centers, and the Finnish immigration service.

Within the nation, the boundaries of belonging are also defined according to categories of 'race' and ethnicity. Through the installation *Maamme/Vårt Land*, my research discusses questions of Finnishness, multiculturalism, transnationality, and eth-

nicity. *Maamme/Vårt Land* also reminds us that the act of migration is not always attached with a desire to return, but rather with a wish to settle and make a home somewhere else (Brah 2007, 74). Therefore, border crossings and migratory journeys also relate to questions of *home* and *belonging*. I look at the question of home in relation to national belonging from the point of view of those who have left their homelands for various reasons – voluntarily or forced – and are not native citizens of their new countries. The concept of *multi-locationality* describes the possibility that the idea of home can exist simultaneously in multiple places. Home can be where you were born, where your family comes from, as well as your current domicile, wherever that may be (Bennett 2005, 137). Using Avtar Brah's concept of *diasporic* spaces, I discuss the viewpoint that migration and border crossings are not only about people who have *left*, but also about people who have *stayed* (Brah 2007, 74, 99; Ahmed 2000, 14, 16).

The relationship between art and politics has been troubling the Western art world from the mid-19th century to the present. The two World Wars, widespread violence, and the political upheavals of the 19th century have demanded that the relationship between art and politics be redefined over and over again (Bal 2010, 17). In the early 21st century, the question of political art has once again risen to the center of art discourse. In the chapter “**Art and politics**”, I introduce and discuss some of these viewpoints relating to the connection between art and politics, as well as discussing definitions of political art. I situate our own artworks in the field of political art in Finland, where political art was for a long time associated with 1970's left wing class struggle and propagandist political art. Following a cultural studies understanding of the term political, my definition of political in relation to art is broad. To be political in art refers not only to institutions and parliamentary politics, but also to a contest for the production of meaning in the social, political, and public spheres, as well as in private and personal spheres (Rossi 1999, 11–13; Rossi 2010, 262–270). Artists, too, participate in this political discourse by directing attention to social and political phenomena, and highlighting different points of views of the world (Rossi 1999, 10–11). The influence and effects of art cannot be measured; art does not have immediate, quantifiable, nor calculable results (Fusco 2008, 55). Rather, art can create spaces for political thinking, and thus maintain a sphere for alternative discourses about society (Bal 2010, 13). Art can also be understood as a sphere of micropolitics; change does not always need to happen on a collective level, but on the level of the individual, in small communities, and in interpersonal relations (Rossi 1999, 12).

In the chapter “**Picturing suffering and other people's pain**”, I examine the ethical questions and debates related to visual representations – especially photographs – that depict other people's suffering and traumatic experiences. I look at questions concerning the relationship between image, text, and verbal language, and explore the

affective potential of visual and spatial audiovisual art. This chapter is closely tied to the installations *Eight Rooms* and *Angles of Incidence*, as both of these works deal with the difficult and sometimes traumatic experiences of border crossings, becoming a refugee, and the consequent loss of family members, home, and one's homeland, or, on the other hand – as in the case of *Eight Rooms* – the loss of freedom and physical self-determination.

The eight screens surrounding the viewer in the installation *Eight Rooms* give an audiovisual and spatial form to the zone of shadow globalization, which is inhabited by sex workers and victims of trafficking. The chapter **“Eight Rooms and the invisible scenes of trafficking”** establishes a dialogue with the *Eight Rooms* installation. I write about the international trafficking of women for prostitution as a gendered phenomenon linked to processes of globalization, and ask how, in the installation, the private and the intimate are interwoven with the global, political, and economic structures of power and inequality. I ask what kind of power relations and processes of inclusion and exclusion take place in the mundane hotel rooms where women's bodies are traded. In the rooms described in the installation, the unequal and gendered processes of the global economy are made material, and enacted upon the skin of the prostitute.

The fourth chapter, **“We were in the air’ – Intercultural spaces in the moving image installation Angles of Incidence”**, ties the themes of the installation together with topical political discourse, research, and literature on refugees, migration, national identities, and the politics of belonging. I ask what kind of fissures and cracks the presence of refugees and asylum seekers reveal in “the national order of things” – in the world that is organized into clearly defined and exclusive nation states (Malkki 2012, 55; Agamben 2001, 24). The spaces depicted in *Angles of Incidence* – the interview rooms in the border crossing stations, police stations, rooms in the reception centers, and the hidden rooms of the Finnish Immigration Service – are places where the continuous negotiation of who is included and excluded in Finnish society takes place. They are also *states of exception* (Agamben 2001, 36, 38), which exist both inside and outside the national space. At the same time these rooms are also liminal and intercultural spaces where cultural identities are negotiated and formed, and they are also sites for hope, and a search for belonging.

The fifth chapter, **“The many voices of Maamme/Vårt Land”**, brings us home, figuratively speaking. This chapter focuses on non-native Finnish citizens; people who have gained Finnish citizenship and made their home in Finland, but who may still encounter many kinds of invisible boundaries that define belonging, inclusion, and exclusion within the national space. In this chapter I contextualize our installation with topical discussions and research in Finland about Finnishness, national identities,

and ethnicity, and ask: Who is included in the ethno-landscape of Finnishness, and who is excluded and left outside? What kind of visible and invisible boundaries are drawn during these processes? The installation *Maamme/Vårt Land* aims to create an imagery of, and for, a more inclusive, multicultural Finnishness, while dismantling its often assumed connection with whiteness. The installation space in itself forms a kind of diasporic space in which different cultures, ethnicities and transnational social relations encounter and cross each other via image, space, and sound – a ‘choir’ singing the national anthem. The audience, too, participates in this process, bringing their specific backgrounds, histories, and ‘homelands’ into the multicultural, diasporic installation space.

The third, fourth, and fifth chapters are each constructed around and tied to different spaces and rooms in various shapes, forms, and conceptualizations. In the installations, these rooms are concrete, material, and metaphorical spaces, but in my written research, the term room is also used as a conceptual and metaphorical tool. Each chapter has its thematic focus and poses its own questions which rise from, and are located in, the rooms and spaces of the moving image installation that the chapter discusses. At the same time, the installation spaces themselves create rooms and spaces that the spectator enters in order to encounter the people ‘in’ the works, and engage with the sociopolitical topics under discussion.

Moving image installations as spaces for creating a politics of experience

Central to my research has been the questioning of the ways that art can participate in social and political discourses, and the creation of spaces for political and ethical thinking. Moving image installations can create a *politics of experience* that takes place in the encounter between the artwork and the spectator, where affective, embodied and multisensory experiences meet conceptual and verbal thought. The ambivalent, fragmentary, and associative narratives of our installations are completed in the spectator’s affective processes. The installations do not present completed viewpoints, but encourage the viewer to conclude the experience by combining the elements of moving image, space, sound, and narration with their unique understanding. (See also Kivinen 2013, 263.)

Both art and research provide alternative ways to see and interpret social and political realities, and to imagine different or even better worlds. Politically motivated art aims not only at understanding the world, but also at changing it. This, however, does not necessitate an interventionist belief in a concrete or measurable change (Fusco 2008, 55). Change can be subtle and slow, and not necessarily calculated or defined. More important, perhaps, is the idea that art can *create spaces for thinking and*

experiencing. In the presence of (and to a degree, together with) the artworks, the spectators participate in critical and contemplative thinking. Moving image installations can create political and democratic spaces, where the audience is able to participate in social and political discussion – and this discussion can at times also be antagonistic, conflicting, and full of disagreement. Artworks, just like any other human activity or culture, not only reflect and represent reality, but also actively create it. Artists, artworks, and audiences all participate in this process of critical thinking and subtle micropolitical change.

When the spectator participates in creating the meaning of the artwork, they also give meaning to the world from a different viewpoint. While experiencing *Angles of Incidence, Eight Rooms, or Maamme/Vårt Land*, the viewer is located in the same rooms as the refugees, victims of trafficking, and the multicultural Finns, but at the same time also outside, in the space that the installation creates. This liminal space emphasizes the viewer's position as part of the same political, social, and historical frameworks with which the works engage. Political and ethical awareness has the potential to occur in this encounter with the artwork when the viewer – located at the crossroads of narration, space, image, and sound – becomes aware of their position in relation to the themes of the work: global inequality, migration, forced migration, and a multicultural Finland. At the same time the installations raise the question of how we are all connected to these global events. Thus, the political and democratic space of the installation can become a space for ethical encounters. Our moving image installations therefore create spaces where the personal is intertwined with the political, and the local with the global.

In my doctoral thesis I create a dialogue between interdisciplinary cultural studies and moving image installation art. I emphasize that our installations can be characterized as research in themselves, in the form of audiovisual and spatial essays. Their method, however, is quite different from the principles of scientific research. Art offers more space to multiple meanings, interpretations, non-verbality, and the unconscious. It is not bound by the requirements of scientific argumentation, verbal articulation, logical reasoning, or justified conclusions. Art does not have to provide explanations or refer to previous scientific knowledge (Kurkela 2008, 54). Visual art and written research are therefore ontologically and materially very different. They can, nevertheless, complement each other in unique and illuminating ways. The simultaneous, complementary, and balanced existence of art and research can create new perceptions of reality (Kurkela 2008, 59).

In my thesis the traditions, practices, and attitudes of these two descriptive and interrogative systems – moving image installations and written research – meet, engage in dialogue with each other, and create new knowledge and a new understanding

of the world. Their methods are different but their aim is shared: to encounter, understand and articulate phenomena arising from aspects of global inequality (such as migration and refugeeism) and the connected processes of inclusion and exclusion. This dialogue creates “*a space of perceptive encounters*” that is “holistic, rich, and reaches out to the new, while at the same time being precise, exact, and based on reality.” (Kurkela 2008, 59.)

I want to emphasize that the dialogue between art and research does not mean that art merely illustrates research, or that research simply explains art. Art is to be understood as an area which in itself *creates* theory and enables new thinking, through new experiences.

In the current political climate, in which we face increasingly significant global questions about migration, climate change, and economic inequality, spaces for ethical encounters and critical thinking provided through the dialogical relation of art and research are needed more than ever. Research that takes place on the boundary between art and science can, at its best, create places where the precision, specificity, and verblancy of written research meets the equivocal, multisensory, and non-verbal modality of art. Perhaps it is at this crossroads of conceptual thinking and sensory experience that new ways of encountering reality can be created – ways that make political and social injustice visible, and communicate the experiences of other people in an ethical manner.