

Saimaan ammattikorkeakoulu
Kulttuuri Lappeenranta
Kuvataiteilija YAMK

Satu Tani

Trauman välittyminen nykytaiteessa

Opinnäytetyö 2019

Tiivistelmä

Satu Tani

Trauman välittyminen nykytaiteessa, 30 sivua, 1 liite

Saimaan ammattikorkeakoulu

Kuvataide Lappeenranta

Kuvataiteilija YAMK

Opinnäytetyö 2019

Ohjaaja: KuT Denise Ziegler

Tässä opinnäytetyössä tutkittiin psyykkisen trauman välittymistä nykytaiteessa. Kirjallisessa tutkielmassa käsiteltiin aihetta teorian teksten sekä Satu ja Maria Tanin *TraumaWear*-teosten kautta. Tarkoituksena oli kartoittaa psyykkisen trauman olemusta nykytaiteessa sekä sen mahdollisia positioita yksityisen ja narratiivisen sekä yleisen ja abstraktin välisellä liukumalla. Kirjallisessa osuudessa pohdittiin myös erilaisen kommunikaation tavan vaikutusta trauman välittymiseen.

Tämän opinnäytetyön taiteellinen osuus eli installaatiosta ja performanssista koostuva *TraumaWear*-teos oli kuvataiteilija Satu Tanin ja hänen autistisen sisarensa Maria Tanin yhdessä tekemä. Taiteellisen osuuden ohjasi Radoslaw Gryta.

Taiteen teorioihin, etenkin Jill Bennettiin affektin välittymistä koskevaan teoriaan (2005) pohjaten päädyttiin ehdottamaan, että traumaa välittävän taiteen kautta kommunikaatitavaltaan erilaiset taiteilijat ovat tasavertaisia.

Asiasanat: psyykkinen trauma, affekti, autismi, installaatio, performanssi

Abstract

Satu Tani

Conveying trauma in contemporary art, 30 Pages, 1 Appendice

Saimaa University of Applied Sciences

Fine Arts Lappeenranta

Master of Culture and Arts

Master's Thesis 2019

Instructor: Denise Ziegler, DFA

The purpose of this study was to examine the conveying of trauma in the field of contemporary art. The study addressed the subject via art theory texts by Jill Bennett and Griselda Pollock. It also analysed *TraumaWear* works by Satu and Maria Tani. Other, interdisciplinary theories were being used as well. Means of this study were to survey the essence of psychological trauma in contemporary art, and how it can be positioned between subjective vs. objective, and narrative vs. abstract.

The artistic part of this study consisted of an installation and a performance by Satu Tani and her autistic sister, Maria Tani. It was instructed by Radoslaw Gryta. The study took into consideration how autistic person's different way of communicating might affect the conveying of trauma in art.

Based on art theory, especially one about conveying of affect by Jill Bennett (2005), the study ends up suggesting that through contemporary art, artists with differing ways of communication can be equal.

Keywords: trauma, affect, autism, installation, performance

Sisältö

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | <i>Johdanto traumaan.....</i> | 5 |
| 1.1 | Aiheena psyykkinen trauma | 5 |
| 1.2 | Projekti nimeltä <i>TraumaWear</i> | 6 |
| 1.3 | Traumatutkimus..... | 9 |
| 2 | <i>Trauman välittyminen nykyaikaisessa taiteessa</i> | 10 |
| 2.1 | Affekti ja taustateoriat | 10 |
| 2.2 | Pollock ja transformatiivinen kohtaaminen | 11 |
| 2.3 | Bennett ja empaattinen katse | 12 |
| 2.4 | Kommunikaatio, sanojen katoaminen ja traumaattinen muisti | 14 |
| 2.5 | Trauman muistaminen..... | 17 |
| 3 | <i>TraumaWear taiteen kentällä</i> | 19 |
| 3.1 | Doris Salcedo ja mykät esineet | 19 |
| 3.2 | Trauman välittyminen <i>TraumaWear</i> -teoksista..... | 23 |
| 3.3 | Lopuksi | 26 |
| | <i>Lähdeluettelo</i> | 30 |
| | <i>Kuvaliite</i> | |

1 Johdanto traumaan

Muisto kasvaa kudokseksi

rönsyileväksi rumaksi röyhelöksi

Hapertuvaisena, värittömänä se roikkuu minussa

Saatan unohtaa sen välillä

Sitten ihmettelen mitä minusta pilkistää

Kas! se onkin haurasta istukkaa.

1.1 Aiheena psyykinen trauma

Psyykinen trauma on näkymätön seuralainen, jonka vaikutukset ihmiselämään voivat olla valtavan suuret. Jotakin muuttuu, eikä henkilö enää koe elämänsä ja osaansa maailmassa samoin kuin ennen traumaattista kokemusta (esimerkiksi Kivimäki 2013; van der Kolk 2014). Tässä opinnäytetyössäni käsitellään nimenomaan psyykkistä traumaa erotuksena fyysiselle traumalle. Jatkossa käytän sanaa trauma viittaamaan psyykkiseen traumaan.

Psyykkisessä ja fyysisessä traumassa on kyse eri asioista, vaikka fyysiseen traumaan, esimerkiksi onnettomuudessa loukkaantumiseen liittyykin usein myös psyykinen trauma. Aina psyykinen trauma ei kuitenkaan edellytä onnettomuuden, sorron, vammautumisen tai fyysisen väkivallan uhriksi joutumista. Keho voi olla ehjä, vaikka mieli olisi palasina. Psyykinen ja fysiologinen eivät ole täysin erotettavissa toisistaan. Psyykinen trauma voi vaikuttaa myös siihen, kuinka koemme fyysisen kehomme – kuinka olemme kehossamme. Myös tapamme olla ja kommunikoida toisten ihmisten kanssa voi muuttua traumatisoitumisen myötä. (Esimerkiksi Henriksson & Lönnqvist 2017; Van der Kolk 2014.)

Traumaattiselle kokemukselle on hyvin vaikeaa löytää sanoja. Trauma säilyy saattomana kehossamme ja voi aktivoitua hyvinkin elävinä kehollisina tuntemuksina yllättäen vuosienkin jälkeen. Osa ihmisistä jää traumojensa ja takaumiensa vangeiksi, kun taas osalla psyyke on joustavampi ja toipuu rankoistakin kokemuksista, mahdollisesti entistäkin vahvempana. Tällöin puhutaan resilienssistä. (Henriksson & Lönnqvist 2017, 358-360; van der Kolk 2014.)

Trauma valikoitui luontevasti aiheeksi tälle taiteelliselle tutkimukselle. Olen aiemmin taiteessani tutkinut surua ja kuolemaa. Esimerkiksi aiemmassa AMK-opinnäytetyössäni vuodelta 2011 etsin kiteytynyttä surun kuvausta, joka olisi tunnistettava ja samastuttava. Viime vuosina herännyt kiinnostukseni kommunikaatiota, taiteen hitaita prosesseja ja osallistuttavaa taidetta kohtaan tukevat hyvin aihevalintaa.

Haluan tutkia sitä, kuinka trauma voi ottaa muodon ja tulla näkyväksi nykytaiteessa ja kuinka sitä voi lähestyä katsojana tai teoreetikkona. Minua kiinnostaa pohtia taiteen teorian kautta sitä, kuinka trauma välittyy sekä kuvataiteessa yleisemmin, että *TraumaWear*-projektissani. Kuvataiteilijana olen kiinnostunut trauman olemuksesta taiteessa ja sen mahdollisista positioista yksityisen ja narratiivisen sekä yleisen ja abstraktin välisellä liukumalla. Yhden juonteen ja peilattavan kiintopisteen tälle tutkimusmatkalle taiteen teorian ja trauman maailmaan antaa *TraumaWear*-projektissa mukana olleen sisareni Maria Tanin autismi kommunikation erityispiirteineen. Toiselle *TraumaWear*-projektin taiteilijoista, eli minulle, sanallinen ilmaisu, narratiivisuus ja kommunikaatio ovat luontevia, kun taas sisareni teokset syntyvät maailmaan lähes ilman sanoja tai ”käyttöohjeita”, mykkinä esineinä. Taiteen teoria, erityisesti Jill Bennettin (2005, esimerkiksi 6-7, 69 & 151) empaattista näkemistä (*empathic vision*) kuvaava affektiteoria tarjoaa mielenkiintoisen viitekehyksen pohtia trauman välittymistä sekä omista, että siskoni teoksista.

1.2 Projektin nimeltä *TraumaWear*

Opinnäytetyöni on kaksiosainen. *TraumaWear*-projektin ensimmäinen osa, joka on samalla ylemmän ammattikorkeakoulun opinnäytetyöni taiteellinen osuus, koostuu installaatiosta ja performanssista (Kuva 1). Toteutin teoksen yhdessä

autismikirjolla olevan sisareni Maria Tanin kanssa ja se oli esillä Forum Box -galleriassa Helsingissä kesä-heinäkuussa 2019. Ajattelen *TraumaWear*-käsitettä nimen lisäksi taiteellisen tutkimuksen konseptina, joka elää ja muuttuu ja josta voin ammentaa vielä pitkään.

Forum Boxin *TraumaWear*-kokonaisuus koostui neljästä tekemästani trauma-asusta ja niiden installointiin käytetyistä esineistä, Maria Tanin tekemästä trauma-asusta, viidestä hänen tekemästään meduusa-aiheisesta, katosta roikkuvasta tekstiiliveistoksesta sekä performanssista. Kaksi trauma-asua – toinen minun ja toinen sisareni tekemä – olivat toiminnallisia, eli niillä oli tarkoitus suorittaa jokin toiminto *TraumaWear*-performanssin aikana. *TraumaWear*-performanssi toteutettiin näiden toiminnallisten trauma-asujen kanssa installaation keskellä, osana sitä. Performanssiin kuului myös äänitallenteelta toistettu kirjoittamani kolmen tarinan kokonaisuus, joka esitettiin vain kerran. Muuna aikana nämäkin trauma-asut olivat paikallaan ja luokittelisin ne pikemminkin tekstiiliveistoksiksi kuin vaatteiksi. Osa trauma-asuihin käyttämistäni vaatteista menetti tekoprosessissa käytettävyytensä vaatteina ja kaikkia muokkasin liittämällä niihin jotakin tekemääni kuten pienoisteoksen tai virkattua istukkaröyhelöä. Kuvia Forum Boxin *TraumaWear*-kokonaisuudesta on erillisessä liitteessä tekstin jälkeen.

Työstimme Maria Tanin kanssa trauma-aihetta käsityömenetelmin. Teoksiin on käytetty virkkausta, ompelua, kuvanveistoa ja näiden yhdistelmiä. Materiaali on enimmäkseen kierrätettyä. Maria on erityisammattioppilaitoksesta valmistunut kulta-alan artesaani ja minä kuvataiteilija, mutta olemme tehneet hyvin monenlaisia käsitöitä lapsuudestamme asti. Taidoista ja innosta saamme kiittää edesmennyttä isoäitiämme, joka välitti virkkaamisen, neulomisen, kirjonnin ja ompelemisen taidon meille. Lapsena loimme oman ”mökki-intiaanit -leikin”, joka jatkui vuosien ajan pikkusisarusten ja serkun kanssa. Valmistimme oman mielikuvitusmaailmamme rekvisiittoineen, asuineen ja kehitimme jopa oman luonnonuskontomme. Mökki-intiaanien kultakaudella mökkitontillamme oli muun muassa isämme veistämä toteemipaalu, intiaaniasumuksia ja kuvitteellisen jumalattaren palvontamenoja. Jälkikäteen ajateltuna olimme aika kokonaisvaltaisesti omissa

maailmoissamme, ja se oli rikkaus. Vähän samaan tapaan *TraumaWear*-projektin ensimmäinen osa oli yhteistä leikkiämme ja oman maailman luomista, joskin vakavammalla pohjavireellä.

Opinnäytetyöni toisen osan muodostaa tämä kirjallinen tutkielma. Tässä tekstissä tulen pohtimaan affektin, eli löyhästi käännettynä tunnereaktion, välittymistä niin nykytaiteesta yleensäkin kuin *TraumaWear*-teoksista. Yritän tutkia myös autismin vaikutusta affektin välittymiseen. Minua on kiinnostanut pitkään autismikirjon henkilöiden kommunikaation ominaispiirteet. Päädyn ehdottamaan, että käsittelemäni Jill Bennettin (2005) affektiteoria tarjoaa hyödyllisen näkökulman pohdittaessa kommunikaation tavan merkityksestä affektin välittymiseen.

Tietenkin yleistän tässä pohdinnassa liikaa, sillä niin autismikirjon kuin niin sanotusti neurotyypilliset henkilötkin ovat yksilöitä ja hienoja omia kokonaisuuksiaan. Tapoja kommunikoida on yhtä paljon kuin kommunikoivia henkilöitäkin. Autismikirjon henkilöiden kommunikaatioon liittyy kuitenkin tiettyjä yhtäläisyyksiä, jotka löytyvät myös autismikirjon häiriöiden diagnostisista kriteereistä. Haluan tehdä ajatusleikinomaisen rinnastuksen kaikella kunnioituksella kunkin yksilön omaa kommunikoinnin tapaa kohtaan. Päädyn väittämään, että myös yksisuuntaisempi kommunikaation tapa voi olla hedelmällinen ja ettei ihmissuhteen arvo ole tasa-puolisessa vuorovaikutuksessa.

Ensimmäiset *TraumaWear*-tekstiiliveistokseni, esimerkiksi *Bird Boy* (2019), lähtivät liikkeelle viime vuosina tekemistäni piirroksista (Kuvat 2 & 3). Piirrokset olin ajatellut itsenäisiksi teoksiksi, mutta *TraumaWear*-projektin alkaessa muotoutua palasin niihin. Esimerkiksi *Bird Boy* -teoksen lähtökohtana ollut omakuvallinen piirros ei mielestäni toiminut kovin hyvin piirustuksena, mutta sen ideaa ja sisältöä pidin oivaltavana. Moni alkuperäisistä piirroksista oli jonkinlainen omakuva, mutta en halunnut *TraumaWear*-trauma-asujeni olevan omakuvallisia. Koen nykyisin, että henkilökohtainen taustoittaminen rajoittaa liikaa teosten kokemista ja tulkitsemista. En halua taiteeni uhriuttavan minua enkä muitakaan. Henkilökohtaisilla selviytymistarinoilla ja tarinallisuudella ylipäättään on paikkansa, etenkin avointa keskustelua herättelemässä ja sitä kautta ehkä voimauttamassa katsojaa. Uskon taiteen kuitenkin voivan toimia myös muita väyliä pitkin. Juuri näitä väyliä tekstini yrittää kartoittaa.

Opinnäytetyötekstistäni käy siis ilmi, etten halua selitellä teosteni taustoja subjektiivisella tasolla, vaan koen opinnäytetyöni kirjallisen osan tärkeämmäksi tehtäväksi tarjota teoreettisia näkökulmia trauman katsomiseen nykytaiteessa. Pidän tekstiä itsenäisenä teoksena, jonka yhtenä lähdeaineistona *TraumaWear*-kokonaisuus toimii. Siksi käsittelen *TraumaWear*-teoksia enemmän taiteen teorian ja sisällön kannalta kuin niiden ulkoisia ominaisuuksia ja materiaalivalintoja kovin tarkasti puiden. *TraumaWear*-teokset kulkevat tekstissä mukana ja reflektoin niitä aika ajoin teoriatekstin lomassa.

1.3 Traumatutkimus

Traumatutkimus (engl. *trauma studies*) alkoi 1990-luvulla poikkitieteellisenä tutkimuksena, joka keskittyi aluksi kirjallisuuteen (Bennett 2005, 4). Traumatutkimus on pohjannut paljon psykoanalyysiin, erityisesti freudilaiseen traumateoriaan, yhdistettynä esimerkiksi postkolonialistiseen viitekehykseen (Mambrol 2018). Keskeisiä käsitteitä kirjallisuutta koskevassa traumatutkimuksissa ovat psykologinen trauma, sen representaatio kielessä sekä muistin rooli yksilöllisten ja kulttuuri-identiteettien muodostumisessa (Mambrol 2018). Erityisesti holokaustiselviytyjien kokemuksia on tutkittu paljon (Bennett 2005, 4).

Kuvataiteessa ja kuvataiteen tutkimuksessa trauma on myös vakiintunut aihe. Taidehistorioitsija Griselda Pollockin mukaan taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin traumaan liittyvä tutkimus kehittyi muuta traumatutkimusta hitaammin ja monipuolisempana (Pollock 2013, 1). Eri teoreetikot ovat lähestyneet aihetta eri näkökulmista, pohjaten erilaisiin teoreettisiin viitekehyksiin. Esimerkiksi Jill Bennett, jonka affektiteoriaa reflektoin opinnäytetyöni kirjallisessa osassa, käsittelee traumaa eri näkökulmasta kuin feministispsykoanalyttisesta ja feministisesteettisestä viitekehyksestä aihetta lähestyvä Pollock (Bennett 2005 & Pollock 2013). Eri teorioita omaksumalla ja peilaamalla voin tuoda oman taiteellisen traumatutkimukseni osaksi suurempaa kokonaisuutta.

Omaa taiteellista työskentelyäni pohtiessani koen psykoanalyysin jäykkine termeineen vieraaksi. Siksi Pollockin (2013) analyysitkin tuntuvat vierailta. Jill Bennett (2005) taas käyttää minulle samastuttavia termejä, vertauksia ja ajattelumal-

leja, joiden kanssa koen puhuvani (tai ajattelevani) samaa kieltä. Koska nykytaiteen traumatutkimus pohjaa muutenkin vahvasti psykologiaan, olen valinnut teoriataustakseni myös psykiatri Bessel van der Kolkin käsityksiä traumasta. En myöskään halua kirjoittaa kokonaista opinnäytetyötä yhteen teoriaan pohjautuen, vaan ottaa selvää useammasta eri vaihtoehdosta.

2 Trauman välittyminen nykytaiteessa

2.1 Affekti ja taustateoriat

Affekti voidaan kääntää tunnereaktioksi. *Prekarisaatio ja affekti* -teoksen johdannossa (2017) erotellaan toisistaan tunne, tuntemus, affekti ja emootio, sillä suomen kielen sana ”tunne” on merkitykseltään niin laaja. Siinä missä emootiot ovat kognitiivisesti tunnistettavia ja kielellisesti nimettyjä, ovat affektit jotakin ”avoimempaa ja ambivalentimpaa”. Johdannon Brian Massumin materiaalis-prosesuaaliseen teoriaan liittyvässä kohdassa selvennetään affektin ja emootion välisiä eroja Massumin mukaan. Emootio on kulttuurisesti koodattu, affektin jälkeen tuleva ja subjektin ominaisuutena tai ”omaisuutena” oleva. Affekti taas on ensisijainen, avoin ja määrittelemätön. Se on ei-subjektiivinen tai esisubjektiivinen ja joutuu emootion ”kaappaamaksi”. Kun emootio syttyy, affekti pakenee. (Jokinen & Venäläinen 2017, 18-22.)

Taideteoreetikot Jill Bennett teoksessaan *Empathic Vision* (2005) ja Griselda Pollock teoksessaan *After-affects / After-images* (2013) teoretisoivat traumakokemuksen tavalla tai toisella välittävän taiteen katsomisen prosessia ja siinä tapahtuvaa affektin välittymistä kumpikin omalla tavallaan. Jatkossa käytän tällaisesta taiteesta yksinkertaistettua nimitystä *traumaa välittävä taide*. En tarkoita traumaa välittävällä taiteella terapeuttisista syistä tehtyä, representaatioon pyrkivää tai samastuttavia hahmoja suoraviivaisesti käyttävää taidetta vaan vähemmän ilmeisesti traumaan liittyvää kuvataidetta. Niin Bennettin kuin Pollockin teoriassa on nähdäkseni pohjimmiltaan kyse empatiasta.

2.2 Pollock ja transformatiivinen kohtaaminen

Griselda Pollockin mukaan elämme post-traumaattista aikakautta. Edeltäjämme ovat kohdanneet niin äärimmäisiä ihmisyyttä kohtaan tapahtuneita traumatisoivia tapahtumia, että kulttuurimme kantaa yhä edelleen niiden prosessoimattomia affekteja. (Pollock 2013, 5-6.) Vaikka suhtaudunkin kriittisesti Freudiin ja psykoanalyysistä suoraan johdettuihin taideteorioihin, Pollockilla on mielestäni joitakin erinomaisia huomioita trauman välittymisestä kuvataiteessa. Myös Pollockin lähestymistavan peittelemätön feministisyys puhuttelee minua.

Pollock ehdottaa, että traumaa välittävän taiteen kohtaaminen voi olla transformatiivinen tapahtuma ja trauma on jälki, jonka tällöin voi tavoittaa (Pollock 2013, 7). Hän pohjaa teoriansa pitkälti taiteilijateoreetikko Bracha Ettingerin matriisiseen teoriaan (Pollock 2013, 12-13). Matriisinen -sana on johdettu latinan kohtua tarkoittavasta sanasta matrix (Ettinger 2009, 8). Ettingerin mukaan kannamme ajan ja tilan läpi hajautuneita siirtyvän trauman jäännöksiä, vaikka emme itse olikaan trauman uhreja tai aiheuttajia (Pollock 2013, 12). Ettinger käyttää traumaa välittävän taiteen kohtaamisessa mahdollisesti tapahtuvasta ilmiöstä käsitettä ”*aesthetic wit(h)nessing*”, jonka käännän Juhani Ihanuksen kirjoituksen (2011) pohjalta *esteettiseksi yhdessätodistamiseksi* (Pollock 2013). Siinä missä todistaminen oikeudessa on jotakin, missä ulkopuolinen takaa uhrin kokemuksen olevan totta, esteettisessä yhdessätodistamisessa kuvainnollisesti ollaan uhrin rinnalla ja jaetaan jotakin (Pollock 2013, 13). Pollockin tulkinnan mukaan yhdessätodistamisen mahdollistava taide nostaa esiin myötätuntoista vieraanvaraisuutta, joka ei patologisoi toisten kärsimystä tai tee siitä abjektia (Pollock 2013, 17).

Pollockin mukaan tuntematon ja muulle kuin itselle kuuluva tapahtuma muuttaa katsojaa, kun tämä katsoo häntä koskettavaa teosta. Teoksen kokija haluaa tätä muutosta ja antaa kokemuksen muuttaa itseään. Vaikka kokija ei voi koskaan tuntea tätä toista täysin, hän jollakin tavalla sisäistää ja prosessoi toisen kokeman tunteen antaessaan jonkin itsessään muuttua tunteen tai tunnistamisen myötä. (Pollock 2013, 15.) Tulkitsen, että tällöin kyseessä ei ole trauman omiminen, vääränlainen uhriuden appropriaatio, vaan aito transformaatio.

Aina esteettistä yhdessätodistamista ei tapahdu. Ettingerin matriisissä teoriassa esteettisen yhdessätodistamisen mahdollisuutta verrataan asemaan, joka tarjoaa kuljetusmahdollisuuksia. Pelkkä aseman olemassaolo ei tarkoita, että tavara (tässä tapauksessa affekti) liikkuisi minnekään. Se kuitenkin tarjoaa tähän mahdollisuuden, samoin kuin nykytaide tarjoaa tilaisuuksia, joissa traumaan liittyvä affekti voi siirtyä esteettisen yhdessätodistamisen kautta vastaanottavaiseen katsojaan. Koskaan ei voi tietää etukäteen, kenessä traumaa välittävä taide resonoi, eli milloin ettingeriläinen kuljetusasema laittaa tavaran liikkeelle. (Pollock 2013, 16.)

2.3 Bennett ja empaattinen katse

Jill Bennett tutkii kirjassaan *Empathic Vision* (2005) taiteen prosesseja - ei niinkään sitä, mistä taide kertoo tai mistä siinä on kyse. Hän pyrkii tulkitsemaan nykytaidetta muuten kuin representaation tai merkitysten kautta, ja pitää taidetta trauman visuaalisena kielenä. Hänen mukaansa traumaa välittävä taide on pikemminkin transaktiivista kuin kommunikatiivista – eli taide vaihtaa teoksen ja katsojan välillä jotakin muuta kuin pelkkää kommunikaation perustuvaa informaatiota. Bennettin mukaan teos voi siis koskettaa katsojaa, muttei välitä teoksen tekijän henkilökohtaisen kokemuksen salaisuutta. Affektiivinen vaste nousee katsojassa suoraan teoksesta rekisteröidyssä tuntemuksesta samastuttavan hahmon puuttuessa. (Bennett 2005, 2-10.)

Jill Bennett pohjaa Charlotte Delboon ja filosofi Gilles Deleuzeen rakentaessaan affektiteoriaansa. Syvä muisti, jossa trauma säilyy, edellyttää Bennettin mukaan tavanomaisen ajattelun kiertämistä, jotta voitaisiin siirtyä muistin ”tummemmille alueille”, joihin trauma on tallentunut. Kimmoke tälle siirtymälle on affektiivisen yhteyden ansiota. Affektin välittävä operatiivinen elementti voi olla konkreettinen ja yksinkertainen, kuten Kristuksen haava vanhassa uskonnollisessa taiteessa, tai häivytetynpi. Keskeistä on affektin eli tunnereaktion välittyminen. (Bennett 2005, 27 & 36.)

Nykytaiteessa on harvoin selkeitä samastuttavia hahmoja tai Kristuksen haavan kaltaisia yksiselitteisiä affektin välittäviä operatiivisia elementtejä (Bennett 2005,

7 & 36). Bennettin mukaan esimerkiksi dokumentaarinen valokuvaus ei välttämättä onnistu edistämään pidempikestoista empatiaa, vaikka se voikin indusoida katsojassa ainakin jonkinlaisen ”selkäytimessä” tuntuvaan reaktion (Bennett 2005, 13). Taide voi välittää traumaa myös vähemmän ilmiselvästi, ilman samastuttavaa hahmoa ja esimerkiksi järkyttävää väkivaltakuvastoa. Bennettin mukaan esimerkiksi paljon traumaa tutkineen kolumbialaistaiteilija Doris Salcedon teoksissa trauma on läsnä, vaikkei teoksissa selitetäkään ”syytä” tai näytetä uhrien ruumiita tai kasvoja (Bennett 2005, 13).

Samastuttavan hahmon kautta olisi helppoa kertoa koetusta henkilökohtaisesta tai kulttuurisesta traumasta. Nykyaikaisessa ”lastenkirjamaisen” tai opetustaulumaisen samastuttava hahmo saattaisi päästää katsojan liian helpolla eikä sopisi trauman piilotelevaan luonteeseen. Toki samastuttava hahmo on tyypillinen ratkaisu esimerkiksi sarjakuvataiteessa. Tällaisten teosten kokemisessa saattaa kuitenkin piillä ansakuoppia, tai pikemminkin liian helppoja ratkaisuja.

Bennett (2005) mainitsee yhtenä esimerkkinä tällaisesta liian helposta ratkaisusta *karkean empatian*, joka on alun perin Bertolt Brechtin luoma käsite. Karkea empatia tarkoittaa sellaista yliyksinkertaistettua ja sentimentaalista empatiaa, joka rajoittuu teoksen kokijan välittömään kokemushistoriaan: ”Miltähän *minusta* tuntuisi, jos *minulle* kävisi noin?” Myös Yazir Henri on Bennettin mukaan kirjoittanut samankaltaisesta ilmiöstä ja näkee ongelmallisena sen, että jäädessämme (esimerkiksi traumaattisesta tapahtumasta kertovan todistajanlausunnon aiheuttaman) oman tuntemme valtaan tavallaan omimme uhrin kärsimyksen itsellemme. (Bennett 2005, 111.) Mielestäni tämänkaltaisen trauma-appropriation voisi rinnastaa kulttuuriseen appropriationiin. Mitä meissä oikeastaan tapahtuu, kun todistamme toisen henkilön tai kulttuurin kokeman trauman jälkiä nykytaiteessa? Bennett kirjoittaa myös traumakateudesta ja valkoisen ihmisen postkolonialistisesta ahdistuksesta, mutta ne jäävät aiheeni ulkopuolelle (Bennett 2005, 5).

Omien, subjektiivisten tunteiden jakamista tärkeämpää olisi nähdä ja todistaa toisen kärsimys (Bennett 2005, 109). Pollockin tapaan myös Bennett kiinnittää huomiota siihen, että toisen (traumatisoidun) tilan ”matkimisen” sijasta taide voi aut-

taa aidosti tuntemaan jotakin tärkeää toista kohtaan (Bennett 2005, 14). Parhaimmillaan taide, tai Bennettin esimerkkinä käyttämä draamaterapia, herättää niin voimakkaan tunnistamisen reaktion, että se saa kokijan tiedostamaan oman kuolevaisuutensa – vastakohtana jonkinlaiselle välinpitämättömälle ja etäännytettylle säälille (Bennett 2005, 82).

2.4 Kommunikaatio, sanojen katoaminen ja traumaattinen muisti

Japanilaisessa *Puheluita kadonneille* -dokumenttielokuvassa (2017) kerrotaan käytöstä poistetusta puhelinkopista, jonne omaisensa vuoden 2011 tsunamissa menettäneet ihmiset menevät puhumaan kuolleille tai kadonneille rakkailleen. Kukaan ei vastaa, tuuli vain puhaltaa mereltä, mutta moni tulee puhelinkopille kerran toisensa jälkeen ja kokee saavansa lohtua. Osa kävijöistä ei ole pystynyt puhumaan kuolleesta omaisestaan tai tapahtuneesta, mutta tuulipuhelimeen he saavat viimein tuotettua sanoja. Itaru Sasaki pystytti puhelinkopin alun perin itselleen pystyäkseen puhumaan menettämälleen sukulaiselle. Vuonna 2011 hänen kotikaupunkinsa Ōtsuchi kärsi poikkeuksellisen tuhon yli 800 asukkaan kuoltua ja yli 400:n kadottua. Tällöin Sasaki luovutti puhelinkopin yleiseen käyttöön muita auttaakseen.

Vaikeus pukea tapahtunutta sanoiksi on tyypillistä traumaattisen kokemuksen kohdanneelle ihmiselle. Ajatus sanojen katoamisesta ja trauman asumisesta sannottomassa ovat psykologian käsitteitä (esimerkiksi van der Kolk, 2014). Sotilaiden traumoja tutkinut Ville Kivimäki kuvailee kirjassaan *Murtuneet mielet* traumaa ihmisen ja ympäristön väliseksi murtumaksi (Kivimäki 2013, 152 & 256). Trauma koetaan kokemuksesta muistuttavina pirstaleina - aistimuksina, jotka kaappaavat yllättäen valtaansa takaumien muodossa (van der Kolk 2014, 54).

Bessel van der Kolk on tehnyt psykiatrin uransa eri ikäisten traumapotilaiden parissa ja tutkinut traumatakaumien vaikutusta aivojen toimintaan aivokuvantamisen avulla jo 1990-luvulla. Tutkimuksissa on selvinnyt esimerkiksi, että yksi aivojen puhekeskuksista, nimeltään Brocan alue, kytkeytyy pois päältä takauman ajaksi. Van der Kolk mukaan tavallisiin kokemuksiin perustuva kieli tai ajateltavissa oleva menneisyys eivät tavoita traumaa, vaan ihminen joutuu niistä erilleen.

Traumaattisesta kokemuksesta voi kyllä puhua jollakin tavalla, luoda van der Kolkin sanojen mukaan ”kansikuvajutun”. Johdonmukaisen kertomuksen järjestäminen traumakokemuksesta on kuitenkin uhrille hyvin vaikeaa. (van der Kolk 2014, 54-59.)

Bennettin mukaan teksti- tai kuva-analyysiä ei tulisi tehdä psykoanalyysiin tai lääketieteeseen pohjautuen, koska teosta tulkittaisiin tällöin yksinkertaisesti traumaoireistona. Bennett perustelee tätä Ruth Leysin (1996) väitteellä, että Van der Kolkin sekä psykologi ja filosofi Pierre Janet’n töistä juontuvien traumaattisen muistin mallien käyttäminen on ongelmallista kirjallisuusanalyysissä. Leysin mukaan varsinkin käsitys, että uhrin eivät kykenisi käsittelemään heidät takaumina uudelleen valtaansa ottavaa traumaa rajoittaa mahdollista laajempaa diskurssin muodostamista. Bennett haluaa tulkita teoksia laajemmin. Traumaattisen muistin malleja ei siis tulisi kohdella itsestään selvinä asioina vaan osana laajempaa diskurssin muodostelmaa, jotta ei rajoitettaisi teosten tulkintaa. (Bennett 2005, 26.)

TraumaWear-teoksia voisi tulkita traumaoireistona, ja ehkä ihmistä luontaisesti kiinnostaakin etsiä taiteilijan teosten takana mahdollisesti piileviä syitä. En kuitenkaan halua tuoda henkilökohtaisia kokemuksiani esimerkiksi teosten nimiin tai teksteihin, joita omasta taiteestani kirjoitan. Useinkaan en edes ajattele tekeväni *TraumaWear*-projektia itselleni tai puhtaasti omista lähtökohdistani, vaan muille. Haluan tarjota traumaattisia tapahtumia kokeneille jotain, mihin tarttua. Samalla tavoin kuin Itaru Sasakin tuulipuhelin tarjoaa läheisensä menettäneille välineen tai välikkappaleen puhua vaikeista kokemuksistaan, toivon *TraumaWear*-projektin teosten tarjoavan osalle katsojista sysäyksen tuntoa jotakin tai alkaa käsitellä jotakin syvälle haudattua. Haluan tuoda sanatonta käsin kosketeltavaan muotoon. Haluan että teokset puhuvat, en minä. Haluan tutkia kuinka teokset välittävät affektin ja kuinka se otetaan vastaan.

Sisareni Maria Tanin teokset ovat minun teoksiani enemmän omillaan näyttelytilassa. Hän ei halua nimetä teoksiaan. Yleensä hän ei perustele tai taustoita teoksiaan mitenkään. Olen tehnyt työtä autismikirjon henkilöiden ja muiden kuntoutuksessa olevien erityistä tukea tarvitsevien henkilöiden kanssa taideohjaajana ja halusin kokeilla, millaista olisi tehdä taiteellista työtä läheisen ja lahjakkaan autis-

mikirjolla olevan siskoni kanssa, ilman kuntoutuksellista näkökulmaa. Maria suostui projektiin ja sai vapaat kädet tehdä mitä haluaa, lähtökohtana idea trauma-asuista. En ohjaillut Marian tekemisiä, vaan pyrin toimimaan pikemminkin yhteisötaiteen lähtökohdista antaen hänelle vapaat kädet luoda ja tulkita aihetta. Välillä kokeilimme kerrostalon ullakolla, kuinka yksittäiset teokset toimivat yhdessä. Myös osallistumisensa performanssiin Maria sai tehdä omalla tavallaan. Aluksi hän ei halunnut osallistua performanssiin ollenkaan, mutta yllättäen muuttikin suhtautumisestaan ajan kuluessa. Kaiken keskiössä pidin toisen kommunikaatiotavan kunnioittamista. Tämä näkyi esimerkiksi avajaispäivän järjestelyissä, joista kerron myöhemmin lisää.

Olemme Marian kanssa älyllisesti tasavertaisia, mutta sosiaalinen vuorovaikutus on hänelle haastavaa ja hän on joutunut syrjään yhteiskunnasta. Vuorovaikutus meidän välillämme sen sijaan on luontevaa ja suoraa, olemmehan kasvaneet yhdessä. Se miksi Maria virkkasi trauma-aiheiseen installaatioomme suuria meduusoi- ta tai teki lonkeroasun, on minulle yhtä suuri arvoitus kuin kenelle tahansa muulle katsojalle (Kuvat 4 & 5). Hän ei taustoita tekemisiään eikä häntä kiinnosta taiteen teoria tai tulkinta. Hän ei myöskään tiennyt mitä performanssitaide on. Peruskouluaikeisesta koulukiusaamisesta hän on puhunut ja siitä, että lihoi huomattavan ylipainoiseksi ehkä siksi, että sitten ketään ei ainakaan kiinnostaisi lähestyä häntä. Kirjoitan näistä asioista Marian luvalla ja hän on tarkistanut tekstin.

Loppuvaiheessa päätin ottaa *TraumaWear*-performanssiimme mukaan narratiivin, kolme tarinaa. Halusin kokeilla, muuttaako narratiivi teosta jotenkin. Vaikka trauma asuisikin sanattomassa ja olisi vaikeaa pukea sanoiksi, käsitykseni mukaan myös sanoja ja lauseita voi tallentua osaksi pirstaloituneita traumaattisia muistoja. Tekstiiliveistoksista koostuva installaatio mekkoineen ja meduusoi- neen toimi näyttämönä lyhyelle performanssille. En jättänyt tarinoita esille näyttelytilaan, vaan ne olivat tarkoituksella kuultavissa ainoastaan performanssin osana. Osa näyttelyn kävijöistä siis näki teoksen tarinallisena versiona, osa pelkinä taide-esineinä tilassa. Ajattelen muutenkin *TraumaWear*-projektia valikoi- mana elementtejä, joita voi yhdistellä erilaisiksi kokonaisuuksiksi näyttelytilan ja -tilanteen mukaan. Myös performatiivinen osuus muuttuu ja elää suhteessa taide-

esineisiin ja asuihin, joita valmistamme. Haluan jatkossakin tutkia sanojen käyttöä ja narratiivia tässä projektissa, sillä ovathan sanat niin lähellä muistia ja traumaa.

2.5 Trauman muistaminen

Kuten aiemmin totesin, traumaan liittyvää nykytaidetta on tulkittu samalta pohjalta kuin kirjallisuuttakin. Myös Jill Bennett (2005) edellä hyödyntää alun perin kirjallisuusanalyysissä käytettyjä malleja nykytaiteesta kirjoittaessaan ja omaa tulkitsemismalliaan rakentaessaan. Niin kirjallisuuden kuin kuvataiteen teoskin voi olla narratiivinen ja sisältää siis tarinan elementtejä. Vaikka Bennett pitääkin van der Kolkin traumaattisen muistin mallia teosten analysointia rajoittavana viitekehyksenä, pidän itse kummankin tekstejä pohdintojeni taustalla. Vaikka traumaan liittyvä nykytaideteosta ei analysoisikaan kirjaimellisena trauman oireistona, van der Kolkin (2014) teoria muistin toiminnasta ja erityisesti traumaattisen muiston talentumisesta erilleen tarinasta, narratiivista, kiinnostaa minua. En myöskään koe tehtäväkseni tarjota kaiken kattavaa analyysiä omasta taiteellisesta projektistani, joten voin mielestäni käyttää monenlaisia lähteitä luodessani teoriapohjaa teke misilleni. Kuvataiteilijana olen tavallaan vapaampi kuin teoreetikkona olisin.

Muisti liittyy oleellisesti traumaan niin psykologiassa kuin trauman pohjalta tehdyssä nykytaiteessakin. Trauman olemus ja arvoituksellisuus tuntuvat kytkeytyvän muistiin. Koen oleelliseksi hahmotella ennen muita pohdintoja käsitystäni trauman muistamisesta. Missä trauma asuu?

Van der Kolkin mukaan traumaattisen kokemuksen jäljet jäävät mieleen pirstaleisina kuvina, ääninä ja ruumiillisina tuntemuksina (van der Kolk 2014, 219). Kauhajan kokemuksen fragmentit säilyvät, mutta aivomme toimivat niin, että tarina hajoaa. Valtaosa meistä on kohdannut tai kohtaa elämässään selkeästi traumatisoivan tilanteen (Henriksson & Lönnqvist 2017, 358). Vuosiakin voi kulua, eikä traumaattista kokemusta tule mietittyä kovin aktiivisesti. Yhtäkkiä jokin sattuma, jokin pieni hetken elementti muistuttaa jo unohtuneesta ja hätäännyt. Makaan vyötäröstä alaspäin tunnottomana ihan tavallisessa polven tähytysleikkauksessa ja muistat yhtäkkiä täysin, miltä tuntuu kohdata toisenlainen kauhu kykenemättä pakenemaan.

Van der Kolk kirjoittaa tutkimuksesta, jossa ilmeni, että sodassa pysyvästi traumatisoituneet (eli traumaperäisestä stressihäiriöstä vielä vuosienkin jälkeen kärsivät) sotilaat saattoivat muistaa tapahtumat muuttumattomina vielä 45 vuoden jälkeenkin. Vähemmällä selvinneiden sotilaiden kertomukset sen sijaan muuttuivat ja tapahtumien kauheus lieveni heidän muistoissaan. Tapahtuman tallentuminen ja muistojen tarkkuus riippuvat monesta tekijästä, joista tärkeimpiä ovat niihin liittyneiden tunteiden voimakkuus sekä asian henkilökohtainen merkitys. Järkyttäviin kokemuksiin liittyy puolustautumiseen tähtäävää adrenaliinin eritystä, joka uurttaa tapahtumat muistiin. Erityisen traumatisoivaa on, jos kamalasta tilanteesta ei voi paeta. Estetystä taistele tai pakene -reaktiosta seuraa äärimmäinen kiihtymys tai jähmettyminen. Traumatisoitunut ihminen ei välttämättä pakene, vaikka se olisi mahdollista. Sen sijaan hän takertuu pelkoon, koska se on tuttu olotila. (Van der Kolk 2014, 42 & 218-219.)

Jill Bennett kirjoittaa syvästä muistista tai aistimuistista, jotka ovat ranskalaisen holokaustista selviytyneen kirjailija Charlotte Delbon termejä. Bennettin mukaan syvä muisti toimii paitsi muistin, myös estetiikan kategoriana. Tavallinen muisti kytkeytyy sanoihin ja ajatteluprosessiin ja on siten suurelle yleisölle ymmärrettävämpi - Delbon mukaan siinä määrin, että se on itse asiassa kieli, joka mahdollistaa muiston siirtymisen ja ymmärrettävyyden. Syvä muisti rekisteröi traumaattisen tapahtuman fyysisen jäljen. Bennett pitää perinteisiä ilmaisun teorioita riittämättöminä kuvaamaan traumaan liittyvää taidetta, sillä ne liittävät taideteoksen menneeseen, ”menneen henkisen tilan talletukseksi”. Hänen mukaansa traumaattisen muistin kuvakieli toimii menneen ohella myös nykyhetken muistikokemuksessa. (Bennett 2005, 24-25.)

Tavallisen muistin avulla historia, esimerkiksi Delbon tapauksessa keskitysleirin kauhut, kirjoitetaan tarinalliseen muotoon. Ymmärrettävä, narratiivinen viitekehys mahdollistaa muiston prosessoimisen ja representaation, mutta jotakin hyvin olennaista menetetään, kun pohjimmiltaan traumaattinen kokemus muutetaan osaksi historiaa. Syvä tai aistimuisti kommunikoi kehollisen affektin tasolla ja rekisteröi siis tuskallisen muiston sellaisena kuin se koettiin. Tällöin aistimuistiin pohjautuva taide operoi kehon kautta ja aikaansaa ”totuuden näkemisen” pikemminkin kuin ”totuuden ajattelemisen”. (Bennett 2005, 25-26.)

Trauman muistumisen kehollisuus toistuu teoriateksteissä. Van der Kolkin (2014) mukaan pirstaleiset kuvat, äänet ja ruumiilliset tuntemukset säilyvät, vaikka tarina hajoaa. Charlotte Delbon termein hahmotettuna ne tallentuvat koteloituneina syvään aistimuistiimme, mutta pääsevät välillä esiin (Bennett 2005, 41). Bennettin mukaan traumaattinen muisti on kuin ”pahamaineisen läpäisevä iho”, jonka rikotujen rajojen kautta muisto koetaan pikemminkin haavana kuin sisällä säilytettynä toiseutena (Bennett 2005, 42).

Delbon syvän muistin käsitettä voi hyvin pitää mukana traumaa välittävää taidetta katsottaessa. Tulkitsen, että syvässä muistissa traumaattinen kokemus säilyy sellaisenaan, eli subjektiivisena kokemuksena. Se muuttuisi narratiiviin asetettuna (eli Delbon termein osaksi historiaa muokattuna) yleiseksi ja menettäisi olennaisen osansa: kehollisen affektin välittämisen. Itse olen liittänyt aiemmin traumaan liittyvän tarinallisuuden intuitiivisesti juuri henkilökohtaisuuteen ja subjektiivisiin traumakokemuksiin, mutta päätenyt eri reittiä samaan lopputulokseen: Narratiiviin asettaminen muuttaa alkuperäistä traumakokemusta ja siihen liittyvää affektia niin, että enää ei voida puhua samasta kokemuksesta. Jos taustoitan teoksiani liikaa, teokset saavat valmiiksi liikaa merkityksiä, jotka vaikuttavat teosten kokemiseen.

Kun trauma vielä van der Kolkin (2014) mukaan tallentuu erilleen tarinasta eli narratiivista ja koteloituu Delbon (Bennett 2005) sanoin syvään aistimuistiimme, kuinka voimme tavoittaa trauman olemuksen ja välittää kehollisen affektin taiteessa? Voiko traumaattiseen kokemukseen liittyviin sanoihin luottaa muistoina, jos tarinallistaminen latistaakin traumakokemuksen?

3 TraumaWear taiteen kentällä

3.1 Doris Salcedo ja mykät esineet

TraumaWear-projektin aikana olen tutkinut trauman välittymistä kuvataiteessa esineiden, tarkemmin ottaen vaatteiden avulla. Vanhat vaatteet on tehty huolellisesti, usein käsin. Ne ovat laadukkaita, kestäviä ja kauniita ja niitä löytyy usein kirpputoreilta pilkkahintaan. Vaatteita on käytetty paljon installaatiotaiteessa.

Vaatteet kytkeytyvät mielessäni tiukasti ihmisyyteen, ihmisenä olemiseen. Vaatteet erottavat meidät muista eläinlajeista. Vaatteet tuovat mieleen verhoutumisen, peittämisen ja paljastamisen – asiat, joita vaatteilla voimme kertoa yhteisen kulttuurin koodeilla. Vaatteet tuovat mieleen myös trauman. Voimme muistaa valokuvista Saksan keskitysleirien vaatevuoret tai Siperian Jakutiaan näänntyneen ja jääntyneen pakkotyöläisen housunlahkeen ja kengän (Meeri Koutaniemen ja Lea Pakkasen kuvareportaasi 2018). Mietimme mitä tehdä kuolleelta sukulaiselta jääneille vaatteille. Liitämme vaatteisiin esineinä monenlaisia merkityksiä ja tunteita.

Vaatetta voi kantaa kuin traumaa. Se on kuin ihmisen kuorikerros, jonka sisältö voi muuttua. Kun ostan kirpputorilta kymmeniä vuosia vanhan vaatteen, aistin sen sisältämät aineettomat ajalliset kerrostumat. En kuitenkaan osaa tulkita niitä tai ymmärrä niiden hahmotonta kieltä. Samaan tapaan käsitän teorian trauman välittymisestä Jill Bennettin (2005) ja Griselda Pollockin (2013) teksteissä. Jotakin aineetonta välittyy teoksen ja katsojakokijan välillä, ja parhaimmillaan tapahtuu siirtymiä, jotka voivat johtaa aitoon empatiaan (Bennett 2005 & Pollock 2013). Mykät esineet voivat siis käsitykseni mukaan muuttaa meitä. Sijoittaessani *TraumaWear*-teoksia nykytaiteen kentälle löysin kuvataiteilijan, joka on myös käyttänyt esineitä ja vaatteita trauman jäänteiden välittämiseen.

Doris Salcedo (s.1958) on käsitellyt traumaa taiteilijanuransa aikana poikkeuksellisen pitkäkestoisesti ja syvällisesti. Hän pohjaa taiteensa laajaan kenttätööhön, jota hän on toteuttanut tutkimusmatkoillaan sisällissodan riivaamassa Kolumbiassa (Bennett 2005, 60 & Grynsztejn 2007). Salcedo on haastatellut väkivallan uhrien ja kadonneiden omaisia. Osassa teoksista hän on käyttänyt omaisten antamia, uhreilta jääneitä esineitä ja vaatteita. Salcedo on 1990-luvulla, ennen monumentaalisempia teoksiaan, yhdistellyt tuttuja kodin huonekaluja esimerkiksi hiuksiin, nahkaan ja vaatteisiin. (Bennett 2005, 60-69 & Grynsztejn 2007.) Madeleine Grynsztejn kuvailee Tate Etc -sarjassa, että kotiin ja itseensä helposti liitettävistä esineistä ja materiaaleista tulee meille outoja tai kammoksuttavia Salcedon huolellisessa käsittelyssä. Salcedo käyttää tavanomaisempien esteettisten prosessien lisäksi yleensä kotiin tai sairaalaan liitettävää ”parantavaa työtä” parsiessaan, paikatessaan ja kääriessään esineitä esimerkiksi *La Casa Viuda* -

teoksessaan (1992-1995). (Grynsztejn 2007) Koti ja perhe voivat muuttua tuttuudestaan huolimatta oudoiksi läheisen kuollessa. Kadonnut jättää jälkeensä vielä enemmän arvoituksia. Sen, mille ei löydy sanoja, voidaan nähdä kiteytyvän esineissä.

Salcedon taiteesta teoksen *Of what one cannot speak* (2010) kirjoittanut kulttuuriteoreetikko Mieke Bal käsittelee teoksia poliittisen taiteen näkökulmasta. Poliittikka on kiinteästi kytköksissä traumaan, sillä trauma voi olla paitsi yksilöllinen, myös kollektiivinen, kulttuurinen kokemus. Esimerkiksi toinen maailmansota ja Karjalasta evakoksi lähtemään joutuminen kulkevat vieläkin monen suvun mukana. Bal kuvailee, että Salcedon taide ”hieroo mennyttä nykyhetkeen” ja tällä tavalla estää unohtamisen prosessin (Bal 2010, 3). Aika, affekti ja muisti toistuvat traumaa välittävästä taiteesta kirjoitetuissa teksteissä. Myös Bal toteaa, että taide voi välittää teoksiin arpeutuneita tai hautautuneita kauhun jäännöksiä ilman narratiivia ja sentimentaalisuutta (Bal 2010, 3).

Tulkitessaan Salcedon 1990-luvun teoksia Jill Bennett (2005) kiinnittää huomiota objektien muuttuvaan statukseen. Bennett käyttää vertailukohteena Joseph Beuysin *When you cut your finger, bandage the knife* -teosta (1979), jossa veitsi on laastaroitu sormen sijasta. Sekä Salcedo, että Beuys antropomorfoivat esineitä eli tekevät niistä ihmisen kaltaisia kumpikin tavallaan. Beuysin veitsen katsojassa herättämä reaktio on hetkellinen ja perustuu katsojassa indusoituun fyysisen kivun keholliseen muistoon, kun taas Salcedon teoksissa suru on hajanainen ja pidennetty prosessi. Jokainen katsoja ei ”muista” menetyksen tuskaa heti siinä hetkessä, teoksen äärellä ollessaan. Salcedo hyödyntää kadonneiden henkilökohtaisia esineitä häivytytymmin kuin vaikkapa holokaustimuseot, jotka käyttävät esineitä shokeeraavina muistutuksina. (Bennett 2005, 60-65.) Hän on esimerkiksi liittänyt *La Casa Viuda II* -teoksessa (1993-94) matalaan kaappiin hieman auki olevan vetoketjun ja ruutukangasta, jotka kuin nousevat esiin huonekalun petsatun pinnan alta. Huonekaluun on liitetty yhteen sopimaton korkea ja kapea ovi, joka on kuin väkivalloin survottu kiinni kaappiin, ja pintaan on upotettu luita. Balin mukaan nimenomaan lähes huomaamaton vetoketju tekee huonekalusta ihmisen alavartalon. (Bal 2010, 100-101.) Bal ehdottaa, että Salcedon voi ajatella ”laittavan narratiivin töihin” taiteessaan, mutta pysäyttävän sen heti alkuunsa (Bal

2010, 91). Nähdäkseni teosten antropoformismit eivät riitä tekemään huonekaluista selkeän ihmismäisiä hahmoja, eikä niiden narratiivintynkä riitä selittämään tai perustelemaan mitään. Monet teosten ihmismäisistä yksityiskohdista vaativat huomaamattomuudessaan tarkempaa läheltä katsomista ja niissä vaikuttaisi olevan jotakin häiritsevää ja siksi pysäyttävää. Balin mukaan Salcedon veistokset vihjaavat ihmisen läsnäolosta, mutta turvautumatta suoraan representaatioon – läsnäolo osoitetaan puuttumisen tai poissaolon kautta (Bal 2010, 87).

Bennettin mukaan *La Casa Viuda* -teoksen (suomeksi leskeksi jäänyt talo) visuaalinen analogia rekisteröi sen, kuinka menettämisen kokemus muuttaa asioita. Kuoleman oudoksi ja asumiskelvottomaksi tekemä maailma opitaan asuttamaan uudelleen. Traumaattisen muiston pitkäkestoisuus tulee näin esille ja teokset mahdollistavat empaattisen kohtaamisen. (Bennett 2005, 60-65.) Mieke Balin mielestä Salcedon pakkomielleltä lähentelevä sinnikkyys tutkia erilaisia esteettisiä strategioita saa hänen taiteensa kasvamaan itseään ja syittää suuremmaksi (Bal 2010, 4). Bal näkee, ettei Salcedon taide kuulu tälle itselleen vaan pyrkii vaikuttamaan ympäröivään maailmaan (Bal 2010, 7). Salcedon teokset ja taide ylipäättään voivat Balin mukaan kehottaa katsojia luomaan narratiiveja, jotka vastustavat kulttuurista amnesiaa. Näin vaiennettu mennyt saa taas äänen. (Bal 2010, 4)

Yhtä aikaa ajan eri tasoilla toimivalla taideteoksella, joka on suppeasti ajateltuna esine, voi siis olla perustavanlaatuisia vaikutuksia meihin ja kauttamme ympäristöömme. Siirtyvät trauman jäänteet voivat tuoda jotakin menneistä koetuista kauhuista ja siten traumaista katsojakokijaan ja aiheuttaa siirtymän, muutoksen. Tällöin taide voi muuttaa kokijaansa. Bennettin tulkinnan mukaan Doris Salcedon pitkissä, usein vuosia kestävissä muokausprosesseissa ja esineiden muodonmuutoksessa suru löytää symbolisen ilmaisunsa (Bennett 2005, 67). Hänen mukaansa valmiita taide-esineitä (veistoksia tai installaatioita) ei tulisi nähdä muistonarratiiveina vaan trauman symbolisena toistamisena, tai toisin sanoen muistin ”tummemmille alueille” siirtymisen mahdollistajana (Bennett 2005, 67).

Salcedon teosten, kuten muidenkin traumaa välittävien teosten voi ymmärtää toimivan suhteessa katsojakokijan omaan keholliseen aistimuistiin. Bennettin mu-

kaan trauman ja menetyksen kuvat eivät kuitenkaan automaattisesti linkity kehollisiin muistoihimme toisin kuin Beuysin veitsen kaltaiset fyysisen kivun kuvat. Ne eivät ole itsessään traumatisoivia kuvia, vaan tuovat nähtäville trauman voimaa, joka voi muuttaa kehoja, objekteja ja tiloja. Emme näe kuvaa kärsivästä kehosta, kärsivän ruumiin representaatiota, vaan meidät asetetaan katsomaan traumaa erilaisista näkökulmista: Bennettin sanoin paitsi surijan näkökulmasta, myös surijan kanssa samassa tilassa olijan näkökulmasta, sekä näiden välisestä kuilusta. Se, ettei näiden näkökulmien sijoittumisten välisiä eroja edes yritetä silotella, auttaa väistämään karkean empatian ansat ja kulkemaan kohti kriittistä ajattelua ja aidon empaattista tapaa nähdä. (Bennett 2005, 69.)

3.2 Trauman välittyminen *TraumaWear*-teoksista

Forum Boxissa nähdyssä *TraumaWear*-kokonaisuudessa trauman voiman voi nähdä tulevan näkyville eri tavoilla. Mykkyystään huolimatta trauma-asut mielestäni välittävät jotakin traumaista, joita niiden taustalla on ollut. Trauman voima on saanut mekon muuttumaan ruumisarkun jatkeeksi *Casket Mother* -teoksessa (2019) ja *Tissue*-teoksen (2019) mekon pursuamaan vaatteeseen kuulumatonta kudosmaista ”istukkaa” (Kuvat 6 & 7). Itse näkisin, että nämä teokseni menevät narratiivin käyttämisessä paljon pidemmälle kuin edellä kuvaillut Salcedon huonekaluveistokset, jotka Mieke Balin (2010, 91) sanoin pysäyttävät narratiivin heti alkuunsa. Samalla ne ehkä menettävät jotakin siitä raskaasta salaperäisyydestä, joka minua Salcedon monissa teoksissa kiehtoo. Vaatteet toimivat huonekaluja herkemmin katsojan mielessä ihmisen representaatioina. Silti löydän trauman tutkimisesta ja esineiden (mukaan lukien vaatteet) hyödyntämisestä yhtymäkohtia taiteemme välillä. Myös traumamekoissa esine antropomorfisoituu. Vaate onkin ihminen. Katsojakokija saattaisi esimerkiksi *Casket Mother* -teoksen arkkumekon äärellä pohtia kuka mekko on, olisiko se voinut olla hän tai miltä hänestä tuntuisi tällaisen henkilön lähellä (vrt. Bennett 2005, 69). Oletan että tulkintoihin vaikuttaa katsojan oma kokemusmaailma sekä hänen mahdolliset omat traumansa. Mikäli katsoja Jill Bennettiä (2005, 69) lainatakseni katsoisi näin ollen traumaa monesta näkökulmasta sekä kuilusta eri subjektien välillä, hän saattaisi tavoittaa jotakin aitoa empatiakykyä ruokkivaa. Näin trauma välittyisi teoksista ja muuttaisi katsojakokijaa.

TraumaWear-projektissa asetun traumaa käsittelevän ja välittävän nykytaiteen jatkumoon. Doris Salcedon taiteen löysin vasta Forum Boxin kokonaisuuden valmistuttua. Tunsin löytäneeni hengenheimolaisen. Salcedon vuosikymmenten uurrastus poliittisen trauman tutkimisen parissa tekee vaikutuksen, ja huomionarvoista mielestäni on se, kuinka hän itse jää tavallaan taka-alalle. Hän saa aineistonaan olevan ja taiteessaan välittämänsä poliittisen trauman nousemaan keskiöön ja tuntuu taiteilijana toimivan välikappaleena, näkyväksi tekijänä. Välikappaleen miellän mahdollisimman neutraaliksi välineeksi, joka mahdollistaa toisten kokeman trauman siirtymisen käsin kosketeltavaan muotoon niin, ettei kuvataiteilija lisää siihen omia kokemuksiaan. Bennettin mukaan Salcedo on uransa varhaisemmissa vaiheissa kertonut ”ottavansa toisten surun ja tuskan sisälleen”, mutta sittemmin kyseenalaistanut ensisijaisen (trauman) todistajan asemaan siirtymisen (Bennett 2005, 66). Samaistun tähän näkökulman muutokseen yksityisestä ja narratiivisesta kohti yleistä ja abstraktia. Vaikka epäilemättä olen itsekin kokenut traumatisoivia asioita elämässäni, toimin subjektiivisten kokemusteni loputonta taiteellistamista mieluummin neutraalina välikappaleena. Näin tekemällä pyrin luomaan teosteni kokijoille tarttumapintaa, joka saattaa auttaa käsittelemään heidän omia kokemuksiaan. Parhaassa tapauksessa tämä tarttumapinta herättää katsojakokijassa kyvyn tai halun käsitellä jotakin mykkyytteen hautautunutta ja päästä eteenpäin. Toisten traumojen ”kerääminen” *TraumaWear*-projektin aineistoksi on kiistämättä rankka henkinen kokemus myös välittäjänä toimivalle kuvataiteilijalle. Ajattelen silti, ettei omalla kärsimykselläni ole lopulta väliä, eikä sen varsinkaan kuulu näkyä toisten kärsimystä näkyväksi tekevissä teoksissa.

Kuvataiteella ei mielestäni tarvitse olla tekijänsä määrittelemää tehtävää, vaan taiteella on itseisarvo. Silti itselleni tärkeäksi on vuosien varrella noussut mahdollisuus auttaa kanssaihmiäni kohtaamaan kipukohtansa tai hautautuneet muistonsa ja joskus tällä tavoin auttaa heitä. Tällaista palautetta olen saanut etenkin Forum Boxin *TraumaWear*-kokonaisuuden jälkeen aloittamastani osallistuttavasta *White Dress* -teoksesta (2019-). Uskon myös Salcedolle kokemuksistaan kertoneiden tai kadonneiden rakkaitensa esineitä antaneiden henkilöiden kokeneen toisinaan helpotusta päästessään osaksi Salcedon teosten näkyväksi tekemisen prosessia.

Muistan pohtineeni teini-ikäisenä voiko aikaan tai paikkaan jäädä jälki, jotakin ai-
neetonta mutta tuntuvaa. *Nurmen alle nukkumaan* -teoksessani vuonna 2011 et-
sin kiteytynyttä surun kuvausta, joka toimisi visuaalisena metaforana ilman nar-
ratiivia ja olisi jotakin enemmän kuin merkitys ja representaatio. Mitä tämä ”enem-
män” sitten on – siitä Jill Bennett (2005) mielestäni kirjoittaa. Bennettin teoriassa
minua kiehtoo ajatus siitä, että affektiivinen vaste välittyy suoraan teoksesta re-
kisteröitävästä aistimuksesta tai tunteesta. Näin se voi ylittää tiettyyn yleismaail-
mallisuuteen. Trauma on olemassa itsessään, ilman hahmoa tai narratiivia. Se
voi välittyä kielimuureista ja ihmisten välisistä muureista riippumatta yksilöstä toi-
seen ja auttaa tuntemaan jotakin aidosti tärkeää toista kohtaan. Juuri tässä piilee
mielestäni ihmisyyden kauneus.

Traumaa välittävä taide ei Bennettin (2005) mukaan siis ole kommunikatiivista
vaan transaktiivista. Jos nyky-yhteiskuntamme perustavanlaatuisiin oletuksiin
kuuluva kommunikatiivisuus, taito ja halu kommunikoida, jää taka-alalle, myös
syystä tai toisesta kommunikaatiossaan erilaiset taiteilijat pääsevät samalle vii-
valle niin sanotusti normaalisti kommunikoivien kanssa. Tällöin esimerkiksi sis-
areni Maria Tanin kommunikaation ja vuorovaikutuksen ongelmat menettävät mer-
kityksensä. Marian kokema vuosia jatkuneen koulukiusaamisen aiheuttama
trauma välittyisi hänen *TraumaWear*-teoksistaan suoraan katsojaan.

Forum Boxissa nähty *TraumaWear*-installaatio koostui tekemistäni muokatuista
mekoista ja autistisen sisareni Maria Tanin tekemistä virkatuista, kookkaista me-
duusoista. Maria Tanin trauma-asu taas oli kuin merivuokko: pitkiä, pehmeitä va-
nutäytteisiä lonkeroita kangasputkessa, joka peitti Marian kokonaan näkyvistä.
Mekoissani trauma välittyi narratiivisemmin ja ne sisälsivät affektin välittäviä ope-
ratiivisia elementtejä, kuten vatsan kohdalla olevan haavamaisen aukon, joka on
pienen ruumisarkun muotoinen. Marian meduusat taas puhuivat traumasta hil-
jaista, omaa kieltään. Samalla tavalla kuin hän itse pitää valtaosan rikkaasta ko-
kemusmaailmastaan omana tietonaan, myös hänen teoksensa jättävät paljon ar-
vailujen varaan. Näyttelyvieraat ihailivat virkattujen meduusojen taidokkuutta, ja
seassa olleet, narratiivisemmat mekkoteokset kytkivät ne traumakontekstiin.

Osana taiteellista prosessia lisäsin installaation taide-esineiden keskellä ja osit-
tain niiden avulla esitettyyn performanssiin tarinallisen tekstin. Tarinoissa trauma

tuli julki suorapuheisemmassa muodossa ja Marian meduusat kytkeytyivät selkeämmin kokonaisuuteen. Toisen taiteilijan autistisuus oli performanssiajankohtana esillä ja vaikutti tilanteeseen muun muassa siinä, että yleisöä pyydettiin olemaan kommunikoimatta suoraan Marian kanssa hänen toiveestaan. Näin Mariaa muutenkin kuormittanut uusi tilanne saatiin hänelle ennakoitavammaksi ja kevyemmäksi. Yleisö huomioi pyynnön hienosti. Minä vastasin teosta koskeviin kysymyksiin kummankin puolesta.

Performanssia yleisö piti liikuttavana ja vaikuttavana, mutta on vaikea sanoa, oliko sen näkemisellä yleisöön transformatiivinen vaikutus, vai koettiinko kenties karkeaa empatiaa ja etäännytettyä sääliä. Ainakin performanssiin liittyvä sanallistaminen vaikutti yleisön kommenttien perusteella tuovan myös Marian osuuden lähemmäksi katsojaa. Performanssin nähneet katsojat pystyivät liittämään meduusoihin enemmän merkityksiä ja affekteja kuin he, joilta performanssi jäi näkemättä. Toisaalta Marian meduusa-asuun pukeutunut trauma saattoi välittää alkuperäisen affektin traumamekkoja puhtaammin, sillä ehkä mekkojen affektin välittävät operatiiviset elementit määrittivät eräänlaisessa narratiivisuudessaan katsojan reaktiota ja itse asiassa altistivat karkealle empatialle. Katsojille ei kerrottu, kenen traumaista tekemissäni traumamekoissa oli kyse. Mekoista pystyi kuitenkin helpommin päättelemään teosnimen vihjaaman traumataustan. Tämä saattoi houkutella pohtimaan, mitä teoksen tekijä oli kokenut ja miltä se itsestä tuntuisi. Ehkä todellista esteettistä yhdessätodistamista tapahtui puhtaammin meduusojen heiluessa mykkinä installaatiotilassa, mutta varma siitä en voi olla. Oma teos on aina tekijälleen tietynlainen mysteeri, sillä tekijä menettää ensireaktion mahdollisuuden. En koskaan voi astua galleriaan ja nähdä tuorein silmin omaa teostani. Kuvataiteilijana jätin teoskokonaisuuden olemaan katsojien kanssa sillä pohjaoletuksella, että meduusat ja mekot kyllä välittäisivät jotakin osaan katsojista ja olisivat kaikki yhtä arvokkaita muodoltaan ja sisällöltään.

3.3 Lopuksi

Kirjoitin toisessa luvussa (2.3) Charlotte Delbon syvän muistin käsitteestä. Delbon mukaan tavallinen, sanoihin ja ajatteluprosessiin kytkeytyvä muisti mahdollistaa muiston ymmärrettävyyden yleisölle. Syvässä muistissa traumaattinen tapahtuma säilyy ja kommunikoi kehollisen affektin tasolla. Bennettin mukaan se

voi siis parhaimmillaan aikaansaada jonkinlaisen teoksen välittämästä affektista aiheutuvan ”totuuden näkemisen” tietoisien ajattelun kautta tapahtuvan ”totuuden ajattelemisen” sijasta. (Bennett 2005, 24-26) Tulkitsen tämän niin, että trauma voi välittyä nykytaiteessa monin tavoin. ”Totuuden ajattelemisen” kautta se välittyy esimerkiksi, jos trauma-aihe tulee esille teokseen liitetystä salitekstistä, jossa kerrotaan teoksen innoittajana tai aiheena olevista traumoista. Tässä vaiheessa trauma on Delbon sanoin jo kirjoitettu osaksi historiaa ja siten siirretty syvästä muistista tavallisen muistin toiminta-alueelle (Bennett 2005, 24-26). *TraumaWear*-teosten kokeminen ja trauman välittyminen niistä saattaisi siis muuttua, mikäli teosten katsojakokija saisi tarkempia taustatietoja niiden taustalla olevista traumoista. Syvän muistin kautta operoiminen ja taustoittamattomuus taas avaa teokset kohtaavalle enemmän mahdollisuuksia affektiivisen vasteen koohamiseen suoraan teoksesta. Tällöin olemme jo lähellä Jill Bennettin (2005) ja Griselda Pollockin (2013) teorioita yhdistävää tekijää, eli empatiaa – totuuden näkemistä.

Autismi pysyi mukana koko prosessin ajan jo siksi, että toinen taiteilijoista on autistikirjon henkilö. Lähdeaineistoni johdatti minut trauman kautta kohti empatiaa ja tulkitsin käsittelemäni teorian (Bennett 2005 ja Pollock 2013) niin, että kommunikaatiolla ei välttämättä ole suurta merkitystä affektin välittymiseen nykytaiteen teoksista. Perustelin johtopäätökseni sillä, että affekti välittyy lukemani pohjalta suoraan teoksista. Näin ollen väitin, että teosten tekijän esimerkiksi autistikirjon häiriöstä johtuvat kommunikaation haasteet eivät vaikuta traumaperäisen affektin välittymiseen teoksesta. Tämä tukee alussa esittämäni käsitystä siitä, että myös yksipuolisempi kommunikaation suunta voi olla hedelmällinen. Vaikka erilainen kommunikaation tapa vaikuttaisi vieraalta ja pelottavaltakin, voimme tavoittaa jotakin narratiivin tai tavallisen muistin ulkopuolelle jäävää suoraan eri tavalla kommunikoivan taiteilijan teoksesta.

Näin muutama kuukausi Forum Boxin näyttelyn jälkeen olen ehtinyt reflektoida *TraumaWear*-projektin ensimmäistä osaa kaikessa rauhassa. Prosessipäiväkirjan merkinnät ovat olleet korvaamaton apu jälkikäteen arvioidessani koko prosessia. Alun perin lähdin tarkastelemaan aihetta niin, että painotin enemmän autismia ja kehollisuutta suhteessa traumaan. Melko varhaisessa vaiheessa löysin

kuitenkin Jill Bennettin kirjan *Empathic Vision* (2005) ja YAMK-opintoihin kuuluvien taiteen teoriaopintojen kautta innostuksen tutkia aihetta opinnäytetyöni nykyisellä painotuksella. Kehollisuus pysyi kuitenkin mukana *TraumaWear*-performanssissa. Olen yhä yllättynyt ja ylpeä autistisesta siskostani Mariasta, joka halusi tehdä performanssin kanssani.

TraumaWear-projektia ja opinnäytetyötä aloitellessani olin varma, etten tahtoisi enää tehdä yhtä subjektiivista, ”omassa navassa kieriskelevää” tutkimusta kuin aiempi opinnäytetyöni *Nurmen alle nukkumaan* (2011) osittain oli. Omista kokemuksista kertomisella esimerkiksi haastatteluissa on ollut paikkansa kuvataiteilijan urallani ja koen sen tarjonneen ajoittain samaistumispintaa ja apua samantapaisia asioita kokeneille henkilöille. Nykyisin kiinnostukseni on kuitenkin kulkenut yksityisestä kohti yleistä. Forum Boxin *TraumaWear*-kokonaisuutta arvioidessani ainoa itseäni mietityttämään jäänyt asia oli tarinoiden lisääminen performanssiin. Se tuntui jälkikäteen kiusalliselta ja liian subjektiiviselta. Toisaalta tämän projektin tarkoituksenakin on ollut kokeilla ja tutkia esimerkiksi juuri narratiivin vaikutusta trauma-affektin välittymiseen. Kaikki tehty ohjaa eteenpäin. Opinnäytetyöprosessin parasta antia oli mielestäni uusien työskentelytapojen etsiminen ja löytäminen, kun teos tehtiin yhteistyössä autismikirjolla olevan siskoni Maria Tanin kanssa. Todella antoisaa oli myös tutustua affektin välittymistä koskeviin taide-teorioihin. Teoriaotantani oli suhteellisen suppea rajallisen käytettävissä olevan ajan vuoksi. Suosittelen aiheesta kiinnostuneita etsimään lisää luettavaa esimerkiksi tähän opinnäytetyöhön käytettyjen teosten lähdeluetteloiden avulla.

Toisessa luvussa (2.2) kirjoitin myös ettingeriläisestä kuljetusasemasta, joka tarjoaa sopivasti avoinna resonoimaan olevalle nykytaiteen katsojalle mahdollisuuden tavoittaa jotakin toisen ihmisen kokemasta traumasta (Pollock 2013, 16-17). Pollockin mukaan meidän olisi hyvä antaa itsemme olla hauraita, jotta minuutemme panssarit eivät estäisi tätä taideteoksen meissä herättämää muutosta (Pollock 2013, 17).

Forum Boxissa kesällä 2019 nähty *TraumaWear*-kokonaisuus oli alkua pitkäkestoiselle projektille. Tätä kirjoittaessani työskentelen *TraumaWear: White Dress* -teoksen parissa, jossa kerään seksuaalista väkivaltaa tai hyväksikäyttöä kohdanneiden henkilöiden traumaattiseen muistiin tallentuneita sanoja ja lauseita, joita

heille on sanottu tapausten yhteydessä. Kirjailen nämä sanat pienillä mustilla kirjaimilla valkoiseen mekkoon sekä performansseissa, että niiden välillä. Taiteilijan roolina tässä teoksessa on toimia mahdollisimman neutraalina välikappaleena ja näkyväksi tekijänä. Näkymätön osa prosessia on traumaattisia muistojaan jakaneiden kanssa kulisseissa tapahtuva kommunikaatio. Moni tähän asti kymmenistä osallistujista on kommentoinut, että kokee näiden sanojen ja lauseiden jakamisen anonyymisti jollakin tavalla helpottavana. Halusin saada mukaan aiempaa laajemman ihmisjoukon traumaattisia kokemuksia. *White Dress* (2019-) on suoraa jatkumoa Forum Boxissa nähdylle trauma-asuille ja saanut innoitusta tähän opinnäytetyöhön liittyvistä empatiaa ja affektin välittymistä koskevista pohdinnoistani.

Taiteellinen tutkimustyöni aiheen parissa jatkuu.

Lähdeluettelo

Bal, M. 2010. Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art. Chicago: University of Chicago Press.

Bennett, J. 2005. Empathic vision: affect, trauma, and contemporary art. Stanford: Stanford University Press.

Ettinger, B. L. 2009. Yhdessätuotanto. Polemos-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.

Grynsztejn, M. 2007. Voice of the invisible. Doris Salcedo. Tate Etc. 11, syksy 2007. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/voice-invisible> Luettu 25.9.2019

Henriksson, M. & Lönnqvist, J. 2017. Psykkiset kriisit, sopeutumishäiriöt ja stressireaktiot. Teoksessa Lönnqvist, J., Henriksson, M., Marttunen, M. & Partonen, T. (toim.). Psykiatria. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim, 357-384.

Ihanus, J. Kytkeytymisiä ja eriytymisiä matriisisissa rajatiloissa. Psykoterapia-lehden nettiarkisto 2/2011 <http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/ihanus211.htm> luettu 2.9.2019

Jokinen, E., Venäläinen, J. & Vähämäki, J. 2017. Johdatus prekaarien affektien tutkimukseen. Teoksessa Jokinen, E. & Venäläinen, J. (toim.). Prekarisaatio ja affekti. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 118. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 7-30. E-kirja.

Kivimäki, V. 2013. Murtuneet mielet. Taistelu suomalaissotilaiden hermoista 1939-1945. Helsinki: WSOY.

Koutaniemi, M. & Pakkanen, L. Kuvajournalismikilpailu, reportaasi 2018 kunniamaininta. <http://kuvajournalismikilpailu.fi/voittajat/reportaasi-2018-kunniamaininta-meeri-koutaniemi/> Luettu 23.9.2019

Mambrol, N. Trauma studies. Literariness. <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/> Luettu 9.8.2019

Pollock, G. 2013. After-affects | After-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum. Manchester: Manchester University Press.

Van der Kolk, B. 2014. Jäljet kehossa. Trauman parantaminen aivojen, mielen ja kehon avulla. Helsinki: Viisas Elämä Oy

Yokoyama, T. & Urabe, R. (ohj.), 2017. Puheluita kadonneille. Tuotanto: NHK.

Kuvaliite



Kuva 1. Satu ja Maria Tanin *TraumaWear*-performanssi, Forum Box 18.6.2019.
s. 7



Kuva 2. Satu Tani: *Bird Boy* (yksityiskohta, 2019), s. 8



Kuva 3. Satu Tani: *Bird Boy* (2019), s. 8



Kuva 4. Maria Tanin virkkaama meduusa (2019), s. 16



Kuva 5. Maria Tanin virkkaama meduusa (2019), s. 16



Kuva 6. Satu Tani: *Casket Mother* (2019), s. 23



Kuva 7. Satu Tani: *Tissue* (2019), s. 23