

OBJEKTIT ENNEN TRAUMAA

Analyysi Sirous Namazin installaatiosta *12.30*

Saara Julia Heikkilä

Taidehistorian maisterintutkielma

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

Jyväskylän yliopisto

Kevät 2020

ABSTRACT

Heikkilä, Saara

Objects before trauma. Analysis of Sirous Namazis installation *12.30*

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2020

Sirous Namazi has reconstructed his Iranian childhood home objects from his and his family's memory. Namazi states that he investigates the mechanism of memory in his installation *12.30*. The installation works as a catalyst for broader philosophical thinking of memory and its raptures nostalgia and trauma.

In my thesis I conduct an analysis of the installation *12.30*. I have developed three major art historical contexts for the artworks to cover the analysis. Themes of contexts are as follows: the subject matter of trauma and memory in contemporary art, migration aesthetics, and minimalism in shaping memory in arts. Following Mieke Bal, I use concepts as the basis for analysis. In other words, I use concepts to pin out the essence of the artwork *12.30*. Therefore, concepts are used to serve the enquiry of both the theory and the method. Although concepts show certain aspects of the representation they also serve as a platform for discussion drawing from different theoretical views and thinkers. The key concepts in my research are detail, affective politics, indexical sign, memory trace, nostalgia, trauma, and traumatic affect.

My aim is also to shed light on the world of trauma and memory in contemporary art representations. A general question that stems from my research is the following: What do these modes of representations reflect in the bigger picture of culture? My master's thesis in its whole is also an enquire into how concepts are used as tools for a visual analysis of a certain artwork.

Keywords: Sirous Namazi, *Twelve Thirty*, *12.30*, reconstruction, memory-work, representation, re-representation, detail, trauma, trauma culture, traumatic affect, affect, post-traumatic representation, memory, nostalgia, trace, indexical sign, migratory aesthetics, minimalism, literalism, ready-made, loss, ars memoriae, concepts as method

TIIVISTELMÄ

Heikkilä, Saara

Objektit ennen traumaa. Analyysi Sirous Namazin installaatiosta *12.30*

Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2020

Sirous Namazi on rekonstruoinut iranilaisen lapsuudenkotinsa objektit omasta ja perheenjäsentensä muistista käsin installaatiossaan *12.30*. Namazi kertoo tutkivansa installaatiossaan muistin mekanisme. Hänen teoksensa toimivat katalysaattoreina filosofisille kysymyksille muistista, ja sen häiritsijöistä traumasta ja nostalgiaa.

Maisterintutkielmassani teen käsiteanalyysin installaatiosta *12.30*. Olen rakentanut kolme taidehistoriallisesti keskeistä kontekstia installaation ymmärtämisen pohjaksi, joiden teemat ovat trauman ja muistin kysymys taiteessa, migraatioestetiikka ja minimalismin muotokieli muistamisessa. Olen seurannut Mieke Balin ajatuksia käsitteistä analyysin metodina. Käsitteet ovat kaksoisroolissa tutkielmassani, ne toimivat sekä metodina että teoriana. Käsitteet tuovat mukanaan teoreettista puhetta ja ylittävät tieteidenvälisiä rajoja. Käsitteet nostavat esille jotakin representaation ominaispiirteistä ja toimivat alustana keskustelulle. Tutkielmani keskeisiä käsitteitä ovat detalji, affektiivinen politiikka, indeksinen merkki, muistijälki, nostalgia, trauma ja traumaattinen affekti.

Tavoitteenani on myös avata trauma ja muistin ilmentymistä nykytaiteen representaatioissa. Pohdin mitä nämä representaation moodit merkitsevät kulttuurisesti. Maisterin tutkielmani on kokeilu käsitteiden käyttökelpoisuudesta visuaalisen aineiston analyysissä.

Avainsanat: Sirous Namazi, *Twelve Thirty*, *12.30*, rekonstruktio, muistitaide, representaatio, re-representaatio, detalji, trauma, traumaattinen affekti, affekti, traumakulttuuri, posttraumaattinen representaatio, muisti, nostalgia, muistijälki, indeksinen merkki, migraatioestetiikka, minimalismi, literalismi, ready-made, ars memoriae, käsitteet metodina

SISÄLTÖ

| | |
|--|-----------|
| 1 JOHDANTO | 1 |
| 1.1 Taiteilija Sirous Namazi ja <i>12.30</i> -installaatio | 2 |
| 1.2 Representaatio tutkimusongelmana | 6 |
| 1.3 Käsitteet teoriana ja menetelmänä | 8 |
| 1.4 Tutkimuksen keskeisimmät käsitteet | 12 |
| 1.5 Tutkielman rakenne | 13 |
| | |
| 2 INSTALLAATION KOLME KONTEKSTIA | 15 |
| 2.1 Trauman ja muistin kysymys taiteessa | 15 |
| 2.2 Migraatioestetiikka | 21 |
| 2.3 Minimalismin muotokieli muistamisessa | 25 |
| | |
| 3 TEOSANALYYSI | 30 |
| 3.1 Detaljeja tilassa vai affektivistista politiikkaa? | 30 |
| 3.2 Indeksinen merkki vai muistijälki? | 34 |
| 3.3 Nostalgia vai trauma? | 37 |
| 3.4 Traumaattinen affekti vai affektittomuus? | 48 |
| | |
| 4 LOPUKSI | 51 |
| KIRJALLISUUS | 54 |
| KUVAT | 57 |

1 JOHDANTO

”Memory is a sort of an anti-museum: it is not localizable.”¹

- Michel de Certeau

Ranskalaisen filosofin Michel de Certeau (1925–1986) kuvaannollinen ajatus muistista antimuseona avaa iranilaisruotsalaisen taiteilijan Sirous Namazin (s. 1970) *12.30*-installaation problematiikkaa, jossa muistin kautta rekonstruoidut objektit tuottavat installaation, eräänlaisen antimuseon. Installaatiossa muistojen objektit asuttavat muistin sijaan näyttelytilaa. Muisti on Namazille sekä taiteellinen työväline että itsessään tutkimuksen kohde. *12.30*-installaatiossa taiteilija itse kertoo tutkivansa muistin mekanisme.² Iranilaisen lapsuudenkodin esineistö tuhottiin *bahai*-vähemmistöön kohdistuvissa koti-iskuissa vähän ennen Iranin vallankumousta.³ Installaatiossaan *12.30* Namazi on palauttanut menneisyydessä tuhotut objektit hetkeen, johon ne eivät kuulu. Hän on erityisen kiinnostunut asioista, jotka ovat samanaikaisesti läsnäolon ja poissaolon tilassa. Arkeologin tavoin Namazi on kaivanut muistojaan tuhotun lapsuuden kodin objekteista. Installaatio on saanut nimensä hetkestä ennen kellonlyömää *12.30*, jolloin Namazi muistaa katsoneensa kelloa viimeisen kerran ennen murtoa.⁴

Muisti on monen tieteenalan yhteinen tutkimuskohde. Kuten jokaiselle, myös taiteilijoille muisti on työväline, mekanismi, jonka avulla he materialisoivat asioita teoksiin. Muisti ja sen piirteet kuten unohtaminen, muistaminen ja jälkikuvat voivat myös olla kuvaamisen kohteena. Erityisesti valokuvaa on taidehistoriassa pidetty indeksinä aikaan ja paikkaan. Namazin veistokselliset teokset toimivat kuten indeksiset valokuvat viitatessaan menneeseen aikaan ja lapsuudenkotiin.

Kotiinpaluun teema nostaa esiin kysymyksiä nostalgiasta. Onko installaation representaatio luonteeltaan nostalginen: *restauroiva* tai *reflektioiva*?⁵ Taiteilija itse kieltää ajatuksen installaation teoksista nostalgisina.⁶ Mielestäni hän kuitenkin tekee pesäeron juuri nostalgiaan miellettyyn sentimentaalisuuteen, mutta voisiko nostalgian käsite silti avata teoksia? Hetkeen jäädytettynä kuin kuviksi verkkokalvolle *12.30*-installaation teokset

¹ Forty & Küchler 1999, 7.

² Keskustelu Namazin kanssa 10.1.2019–27.6.2019.

³ R&D Sirous Namazi.

⁴ R&D Sirous Namazi.

⁵ Svetlana Boym (2001) erottelee nämä nostalgian kaksi muotoa.

⁶ Keskustelu Namazin kanssa 10.1.2019–27.6.2019.

viittaavat nostalgiaa jo nimensä puolesta, sillä Stephen Leggin mukaan nostalgia sijoittuu aikaan ja paikkaan juuri ennen traumaattista tapahtumaa.⁷ Vai onko sittenkin kyseessä trauma ja sen jälkikuvat, jonkinlaiset posttraumaattiset representaatiot?

Entä mikä on nostalgian ja trauman suhde? Nostalgiaan sekoittuu taidehistorioitsija Paolo Magagnolin mukaan monien mielestä patologinen eskapismi ja kykenemättömyys kohdata nykyisyyttä.⁸ Trauma ei ole myöskään immuuni näille väitteille, sillä yksi posttraumaattisen stressihäiriön oire on kykenemättömyys kertoa tapahtuneesta koherentilla tavalla tai kohdata trauman oireilevaa nykyisyyttä.⁹ Taiteen tekeminen voi tarjota taiteen ja trauman suhdetta tutkineen taidehistorioitsijan Griselda Pollockin mielestä helpottavan etäisyyden traumaan, itsen ulkopuolisena, havaittavana ja hallittuna.¹⁰ Kuva onkin suurin reitti posttraumaattisiin muistoihin, sillä posttraumaattinen muisti toimii kuvina ja vaikutelmina. Trauman ja nostalgian käsitteet ovat niiden hankalan menneisyyskäsitteiden yhteen liittäminä lähikäsitteitä niin käytännöllisesti kuin teoreettisestikin.¹¹

Nähdäkseni Namazin taiteen minimalistinen tyylikieli installaatioissa *12.30* pyrkii trauman tavoin pois kielestä suoran havainnon piiriin.¹² Tavoitteenani on käsitteillä ankkuroitu tulkinta taideteoksien representaatioista installaatioissa, jolloin käsitteet toimivat kulttuuriteoreetikko Mieke Balin esimerkkiä seuraten sekä teoriana että metodina.¹³ Ne kumpuavat teoksien representaatioiden katsonnasta ajatteluuni ja tuottavat filosofisia kysymyksiä muistista, muistijäljestä, indeksisestä merkistä, affektiivisuudesta, traumasta ja nostalgiasta, joita käsittelen käsiteparien avulla.

1.1 Taiteilija Sirous Namazi ja *12.30*-installaatio

Ruotsiin 13-vuotiaana emigroitunut Sirous Namazi (s. 1970) on ajankohtainen nimi taidekentällä. Moderna Museet luonnehtii Namazia multimediatäiteilijäksi, joka näyttää jokapäiväiset esineet uudessa valossa.¹⁴ Namazi on saanut taidekoulutuksensa Ruotsissa

⁷ Legg 2004, 103.

⁸ Magagnoli 2011, 99.

⁹ Luckhurst 2008.

¹⁰ Pollock 2013, 3.

¹¹ Legg 2004, 103.

¹² Leepa 1968, 204.

¹³ Bal 2007a.

¹⁴ Moderna Museetin verkkosivut.

Konstskolan Forumissa (1993–1995) ja Malmön Konsthögskolanissa (1995–1998).¹⁵ Hänellä on teoksia lukuisissa merkittävässä kokoelmissa ja hän edusti Ruotsia Jacob Dahlgrenin kanssa Venetsian biennaalin pohjoismaisessa paviljongissa vuonna 2007.¹⁶ Tämä ironisesti nimetty Welfare – Fare Well -näyttely heijasteli myös Namazin pakolaistaustaa, sisältäen viittauksen hyvinvointiyhteiskuntaan ja hyvästien jättämiseen. Taiteessaan Namazi lähestyy Irania: omaa kaksoisidentiteettiään, iranilaisen kodin objekteja ja farsin kieltä. Pakolaistaustan ja visuaalisten rajanylityksien vuoksi voi olla mielekästä käsitellä teoksia suhteessa migraation ajatukseen. Mieke Balin lanseeraama käsite ”migraatioestetiikka” on nähty juuri nykyajan globaalien taidemaailman yhtenä keskeisenä esteettisenä ilmiönä.¹⁷

Twelve Thirty -näyttely pidettiin ensin Galerie Nordenhaken Tukholman galleriassa 22.8.2014–27.9.2014 ja samainen näyttely järjestettiin hieman eri sisällöin myös gallerian Berliinin osastossa 1.5.2015–20.6.2015.¹⁸ *12.30*-installaatiossa oli yksittäin nimettyjen objektien lisäksi 3D-mallinnuksella tehtyjä stillkuvia ja *Twelve Thirty* -niminen animaatio lapsuudenkodista. Tutkielmassani viittaan kuitenkin yleisesti *12.30*-installaatioon, tarkoittaen installaatiossa mukana olleita veistoksellisia ready-made -teoksia. Suurin osa objekteista on tehty vuonna 2014: *Chandelier* (kuva 1), *Door* (kuva 3), *Mirror* (kuva 5), *Blind* (kuva 6), *Carpenter* (kuva 7), *Stairs* (kuva 8), *Sink* (kuva 9) ja osa taas on tehty vuonna 2015, kuten esimerkiksi *Wardrobe* (kuva 4) ja *Chairs* (kuva 10).

Kuvataidekriitikko Theodor Ringborg kirjoitti arvion Tukholman Twelve Thirty -näyttelystä valottaen objektien epäfunktioita: Nämä lamput, lavuaarit tai ovet eivät esitä olevansa funktionaalisia. Ennemmin jokainen objekti on sijoitettu (tai epäsiioitettu) tavalla, joka tukahduttaa ajatuksen funktionaalisuudesta ja synnyttää ajatuksen veistoksellisyydestä. Ringborgin mukaan Namazi on luonnostellut muistikuvat, kääntänyt ne tietokonemallinnuksiksi ja vaivalloisesti työstänyt ne veistoksiksi, joista seitsemän olivat esillä Tukholman Twelve Thirty -näyttelyssä.¹⁹

¹⁵ Sirous Namazin kotisivut.

¹⁶ Andersson & Ekman 2015, 8.

¹⁷ Bal 2007b, 23.

¹⁸ Daily Art Fair -verkkójulkaisu.

¹⁹ Ringborg 2014, 295–296.



Kuva 1 Sirous Namazi, yksityiskohta teoksesta *Chandelier*, 2014, lasi, messinki, hehkulamput, 240 x 75 x 75 cm.

Tukholman näyttelyn yhteydessä julkaistiin elektroninen *TWELVE THIRTY – A spatial study to childhood home* -lehti (2014). Siinä pohjustetaan taustakertomus *12.30*-installaatiolle, esitetään luonnoksia ja analyttisiä tekstejä Namazin taiteesta.²⁰ Sveriges Utbildningsradio AB on myös tuottanut 7–9-luokkalaisten koululaisten opetukseen suunnattua Artityd-lyhytdokumentisarjaa, josta *Sirous Namazi 12.30* on yksi kouluissa näytettävistä dokumenteista. Dokumentissa seurataan *Twelve Thirty* -näyttelyn rakentamiseen liittyviä toimia Berliinin Galerie Nordenhakenissa.²¹

Dokumentista selviää, että *12.30*-installaation objektien tietyt osat ovat luotu 3D-mallinnusohjelmilla ja tulostettu 3D-tulostimella. Teokset eivät ole täydellisiä jäljennöksiä niiden esikuvista, vaan niissä on käytetty alkuperäisten objektien ideaa tavoittelevia näköismateriaaleja. Näin teossarjan esineistä tulee hypoteettisia objekteja. Materiaaleina on käytetty esimerkiksi muovia ja puuta, mutta niiden pinta on käsitelty niin, että visuaalisesti materiaali muistuttaa jotakin toista materiaalia. Esimerkiksi metallin näköisyyttä hakeva muovi on käsitelty hopeisilla spraymaaleilla. Osa materiaaleista on kuitenkin tilattu ja koottu, kuten kattokruunun lasiosat *Chandelier*-teoksessa (2014) (kuva 1).

12.30-installaatiossa Namazi rekonstruoi uskonnollisissa vainoissa tuhotun lapsuuden kodin objekteja muistinvarasta ja muutamaaan haalistuneeseen rikospaikalta otettuun valokuvaan vedoten. Valokuvista objektit ovat vaivoin nähtävissä. Kattokruunusta on jäljellä enää johtoja ja epämääräisiä rakenteita, jotka roikkuvat katosta lähes tunnistamattomina. Kattokruunussa oli riiputtu ja keinuttu ja tavaroita oli viskottu ympäriinsä, ne oli tuhottu kokonaisvaltaisesti.²² Namazi kertookin tutkivansa installaatiossaan muistin mekanisme ja vertaa itseään arkeologiaan tuodessaan muistoista haetut objektit näkyvän piiriin.²³ *12.30*-installaation ajatus hetken pysäyttämistä hetkeen ennen traumaattista tapahtumaa tekee objekteista latautuneita. Objektit toimivat myös kokonaistaideteoksina erotettuina installaatiosta. *Artityd: Sirous Namazi 12.30* -lyhytdokumentissa esiin nostettuja objekteja ovat: tuolit, sälekaihtimet, kaapisto ja jääkaappi. Installaatiokuvissa taas on nähtävissä myös ovi, portaat, lavuaari ja kattokruunu. Viittaaan kuitenkin näihin materiaalisiin objekteihin yhdessä *installaationa* ja keskityn niiden yhtenäisiin piirteisiin representaatiossa.

²⁰ R&D Sirous Namazi.

²¹ UR Skola verkkosivut.

²² R&D Sirous Namazi.

²³ Artityd Sirous Namazi 12.30.

Tutkielmani liikkeelle panevana impulssina toimi Namazin teos *Chandelier* (2014) (kuva 1), jonka näin Hämeenlinnan taidemuseon Pohjoismaista nykytaidetta -näyttelyssä (16.6.2018–7.10.2018), jossa oli esillä Nordic Contemporary Art Collection -taidekokoelmaa. Jokin kattokruunun representaatioissa kiehtoi minua. Olin jo aiemmin pistänyt merkille nykytaiteessa kohtaamani nostalgian. Olin näkevinäni *Chandelier*-teoksessa halun rakentaa uudelleen, rekonstruoida nostalgisesti lapsuudenkodin objekteja. Ajattelin myös, että teos on alkuperäistä ideaa tavoitteleva rekonstruktio, joten se myös kommentoi mielestäni representaation perinnettä olemalla eräänlainen re-representaatio. Rekonstruktio taiteessa luokitellaankin *Taidehistorian sanaston* mukaan hypoteettiseksi, alkuperäistä ideaa tavoittelevaksi esineeksi.²⁴

Tietosuojan erityisryhmiin kuuluu muuan muassa uskonnollinen vakaumus ja poliittinen mielipide.²⁵ Namazin perhe kuului uskonnolliseen bahai-vähemmistöön, joka tunnustaa islamin uskoa, mutta näkee kaikkien monoteististen uskontojen palvovan samaa Jumalaa. Kodin tuho oli osa iskuja bahai-vähemmistön koteihin vuonna 1979 Shirazissa, Iranissa ennen viimeisen shaahin Mohammad Reza Pahlavin valtakauden loppua.²⁶ Näitä uskonnollisia vainoja paetessaan Namazi lopulta emigroitui Ruotsiin ollessaan 13-vuotias.²⁷ Bahai-tausta on ollut esillä mediassa Namazin taiteen yhteydessä, mutta tutkielmani kannalta se on sivuroolissa. Voin sivuuttaa tutkielmassani kysymykset eettisistä vaatimuksista näiltä osin, sillä huomioni on pelkästään visuaalisen analyysissä. Eettisen huomion kohteena on kuitenkin yksi kolmesta kontekstistani, jossa asetan Namazin estetiikkaa migraatioestetiikan kattotermin alle. Olen tehnyt tämän käsitteellisen rajauksen, koska näen *migraation* ajatuksen fyysisen rajan ylityksen lisäksi esteettisenä rajanylityksenä, joka vaikuttaa estetiikan aihepiireihin. Näihin kysymyksiin palaan uudelleen Migraatioestetiikka-luvussa.

1.2 Representaatio tutkimusongelmana

Sirous Namazi on kiinnostunut asioista, jotka ovat samanaikaisesti läsnäolon ja poissaolon tilassa. Representaation määritelmä on myös tätä: läsnä- ja poissaoloa Carlo Ginzburgin

²⁴ Salmela & Valkeapää 1997, 52.

²⁵ Luento: Pirinen 7.3.2019.

²⁶ R&D Sirous Namazi.

²⁷ Artityd Sirous Namazi 12.30; R&D Sirous Namazi.

mukaan. Taidehistorioitsija Altti Kuusamo selventää Ginzburgin ajatuksia representaatiosta, joka taiteessa nähdään todellisuusedustuksena, joka herättää poissaolevan tuomalla sen läsnäolevan piiriin. Tämä representaation käsitteen kaksijakoisuus tekee siitä käyttöyhteyksiltään vaihtelevan käsitteen.²⁸ Representaation käsitteen dynamiikka kulkeutuu samanaikaisesti läsnäoloon ja poissaoloon. On mielenkiintoista, kuinka itse representaation käsite on Namazin installaatiossa oleellinen tutkimuskysymys, sillä veistokset kommentoivat alkuperäisobjekteja olemalla niiden muistinvaraisia jäljennöksiä, alkuperäistä ideaa tavoittelevia rekonstruktioita. Ne eivät ole todellisuusedustuksia objekteista, vaan alkuperäisen objektin ideaa tavoittelevia hypoteettisia objekteja. Mielestäni Namazin installaation objekteista tulee siis re-representaatioita, koska ne kommentoivat todellisuutta uudelleen paikasta, johon ei ole enää välitöntä pääsyä. Näin ollen objekteista tulee todellisuusedustuksen sijaan hypoteettisia. Altti Kuusamo tähdentääkin, että representaation dynamiikka ”sisältää sekä samuuden ja eron artikuloivan liikkeen”. Myös *todellisuus* on Kuusamolle ongelmallinen käsite, sillä sitäkin tehdään läsnäolevaksi juuri representaatioiden avulla.²⁹

Tutkimuskysymyksekseni muodostui: Mitä sellaisia piirteitä Sirous Namazin *12.30*-installaation representaatiossa piilee, joita voin valottaa käsitteiden avulla? Mitä näkökulmia käsitteet antavat teoksien analyysiin? Representaatiolla en kuitenkaan tarkoita todellisuusedustusta tai sen pitävyyttä, vaan kuvallisuutta ja sen nähdyksi tulemista kuvallisuuden toteutumisenä, jolloin ulotan myös affektin, teoksesta tulevan värähtelyn, sen representaation piiriin. Objektien ollessa huomion kohteina *12.30*-installaatiossa, ne ovat myös tietynlaisia otantoja koko lapsuudenkodin interiööristä, poimittuja yksityiskohtia – rajauksia katseen kohteiksi. Siispä sitä mitä ei esitetä representaatiossa, on representoitu poissaololla. Myös maalaustaiteesta tutun ”yksityiskohdan”, *detaljin* käsitteen voi mielestäni ulottaa teoskokonaisuutta jäsentäväksi käsitteeksi. Olisi helppo sanoa, että teoksissa on kyse *mimesiksestä*, todellisuuden jäljittelystä, mutta kyse on ennemminkin todellisuuden uudelleen muovaamisesta, vaikka muistilla onkin ollut taiteellisessa prosessissa tehtävänsä. Nähdäkseni on siis mielenkiintoisempaa kysyä *miten* teokset ovat ja *miksi*, kuin selvittää niiden suhdetta todellisuuteen. Representaatiolla en siis viittaa todellisuusedustukseen vaan taideteoksen näkyvään ja koettuun itsenäiseen todellisuuteen, joka on luonteeltaan epistemologinen ja joka voidaan taidehistorioitsija Itay Sapirin mukaan nähdä

²⁸ Kuusamo 2013, 19.

²⁹ Kuusamo 2013, 19–20.

informaatiosysteemiksi itsessään.³⁰ Objektien representaatioissa on tunnistettava objektiivisuus, siis tarkemmin sanoen, ne ovat muodoltaan tunnistettavissa esineiksi.

Namazin *12.30*-installaatioissa on jotakin, jota Sapir kutsuisi taideteoksissa trauman kaltaisten representaatioiden elementeiksi.³¹ Puran näitä teoksista kumpuavia esteettisiä elementtejä teoreettisten käsitteiden avulla. Käsitän Sapirin tavoin taideteoksen visuaaliseksi informaatiosysteemiksi, joka koostuu erilaisista elementeistä. Puhuessani representaatiosta tarkoitan yleisesti tätä katsojalle välittyvää teosta, sen katsomista representaationa ja katsomiskokemukseen välittyvää tunnetta – näkemistä teoksen ja katsojan välillä. Olen sisäistänyt representaation, en vain taideteokseksi, vaan sen tulkinnan osaksi. Näin ajatellen representaatio viittaa siihen, mitä teos antaa katsomiskokemuksessa tutkijalle. Se ei siis ole vain todellisuusedustus eikä visuaalinen esitys, vaan representaation olemassaolo saavutetaan mielestäni vain nähdyksi tulemisen prosessissa, jossa representaatio näyttäytyy eräänlaisena taideteoksen sisäisenä epistemologisena informaationa. Kun taideteos tulee nähdyksi, tulee se myös käsitteellistetyksi. Tutkielmassani analysoin representaatiota käsitteiden avulla, jotka toimivat sekä teoriana että metodina. Seuraavassa luvussa perustelen valintaani tarkemmin.

1.3 Käsitteet teoriana ja menetelmänä

Taidehistorian tutkija Satu Kähkönen muistuttaa tutkijaa artikkelissaan ”Käsitteet metodologisina välineinä” (2012) käsitteiden problematiikasta. Usein tieteestä toiseen matkaavat käsitteet sisältävät haasteita. Käsitteiden huolellinen ja perusteltu käyttö kuitenkin syventää ymmärrystä tutkimuskohteesta, jonka luonnetta pyritään hahmottamaan käsitteiden avulla. Kaikenkattavaa tai edes oikeaoppista ohjetta käsitteiden käytölle tutkimuksessa ei ole, vaan tutkimuksen omat pyrkimykset määräävät käsitteiden käyttötavan.³² Tutkielmassani ei ole käsitehistoriallinen vaan pikemminkin käsiteanalyttinen tutkimusote. Jossain suhteessa on kuitenkin hyvä hahmottaa mistä käsitteet ovat peräisin. Tutkielmassani keskityn lyhyemmin siihen, miten käyttämäni käsitteet ovat tulleet taiteentutkimuksen piiriin. Käytän käsitteitä ankkuroidakseni keskustelua teoksista. Pyrin vertailemaan

³⁰ Sapir 2007.

³¹ Sapir 2007, 53.

³² Kähkönen 2012, 23.

vaihtoehtoisia käsitteitä keskenään kuvailevina työkaluina Namazin installaatioon. Näen käsitteet abstrakteina representaatioina objekteista. Tutkielmaani ne siis palvelevat juuri näin, abstrakteina representaatioina, ja valottavat installaation objektien visuaalista representaatiota verbaalisesti.

Lähtökohtani tutkielmaan on ollut visuaalinen oivallus nostalgian ilmenemisestä nykyaikaisessa taiteessa. Nähtyäni Sirous Namazin kattokruunua kuvaavan teoksen *Chandelier* (2014) (kuva 1) olin vakuuttunut sen sisäisestä nostalgiasta. Huomasin pian, että minun täytyisi määrittellä käsitteet tarkasti, vaikka käyttäisin niitä vain kuvaavina työkaluina. Samalla installaation hahmottamiseen tarjoutui monia muitakin käsitteitä, jotka nousivat sen katsonnassa. Tutkielman keskiöön on noussut käsitteellisen ja visuaalisen suhde, ja pidän tärkeänä teorian sitomista havaintoon. Tutkielman lähtökohtana on ollut avoin ihmetteleminen, eivätkä tutkimustulokset ole lopullisia vastauksia tutkimuskysymyksiin vaan enemmän ne tarjoavat tulkinnallisia näkökulmia ja tuottavat tarkentuneita lisäkysymyksiä. Aivan kuten taidehistorioitsija Annika Waenerberg toteaa artikkelissaan ”Menetelmämetodologian mielekkäiseen tutkimusotteeseen” (2012): ”...tutkimus saattaa tuottaa tuloksena pikemminkin havainnollistettuja tai tarkennettuja kysymyksiä kuin suoria vastauksia”.³³ Tuntumani onkin, että tutkimusprosessin edetessä olen liikkunut moninaisista avaavista käsitteistä ja teoreettisista vastauksista tarkennettuihin tutkimusongelmiin ja kysymyksiin, jotka eivät kaikki tule tämän tutkielman piirissä ratkaistuksi. Waenerberg huomaa, että siinä missä sosiologit testaavat kokonaisia teoriarakennelmia, voi taidehistorioitsija poimia taas *käsitteen* omiin tarkoituksiperusteisiin selvittääkseen sen merkityksiä ja sovellusmahdollisuuksia visuaalisen aineiston kommentointiin.³⁴

Käsitteille metodologisina työkaluina on tyypillistä, että ne kuljettavat mukanaan teoreettista puhetta tietyillä taiteen filosofian alueilla, jotka eivät muuten suoraan kosketaisi tutkimusaineistoa. Tästä onkin seurauksena, että käyttäessäni juuri käsitteitä miniatyyriteorioina ne avaavat taidehistorian tieteen sisällä monia teoreettisia keskusteluja. Nämä ajattelun ketjut voivat kuljettaa tutkijaa lähelle teosta kuin myös hyvin kauas siitä. Jossain vaiheessa teoreettinen keskustelu käsitteistä on lopetettava. Kyse on lopulta kuitenkin vain tulkinnasta.

³³ Waenerberg 2012, 15.

³⁴ Waenerberg 2012, 17.

Tutkielmani on kasvatustieteilijä Sirkka Hirsjärven kuvailema laadullinen tutkimus, jonka tarkoituksena on nostaa esiin visuaalisesta aineistosta käsitteitä, joiden avulla pyritään teosanalyysiin. Tällaisissa tutkimuksissa ei Hirsjärven mukaan ole lähtökohtana teorian tai hypoteesin testaaminen, vaan aineiston moninainen ja yksityiskohtainen tarkastelu.³⁵ Tämän vuoksi tutkielmani on installaation ja käsitteiden välinen puheenvuoro, ei teorian testaaminen tai hypoteesin todentaminen. Metodologinen tavoitteeni on käsitteiden työstäminen dialogissa teoksien kanssa ja kiinnostavan keskustelun luominen. Käsitteet kumpuavat teoksista itsestään ajatteluuni, jolloin selvitän mihin ne minut johtavat teosanalyysissä. Olen omaksunut kielifilosofi Ludwig Wittgensteinin (1889–1951) ajatuksen käsitteiden perheyhtäläisyydestä, joten pohdin tutkielmani analyysissä myös käsitteiden välisiä suhteita.³⁶

Käsitteet ovat kaksoisroolissa tutkielmassani. Ne toimivat niin menetelmänä kuin teoriana. Kulttuuriteoreetikko Mieke Bal on kirjoittanut käsitteistä teoriana ja menetelmänä kulttuurintutkimuksessa. Bal muistuttaa artikkelissaan ”Working with Concepts” (2007), että taideteoksista tehdään mykkiä, jos niihin viitataan vain esimerkkitasolla tai niitä kommentoidaan ohimennen. Tämän voi kuitenkin välttää laittamalla teokset ”puhumaan” dialogissa tutkijan kanssa, jolloin saavutetaan yksityiskohtaisempi analyysi. Tutkijan ja objektien välillä tulee Balin mukaan vallita interaktiivinen suhde, jossa objekti nostaa esiin kysymyksiä, joihin tutkija pyrkii vastaamaan.³⁷ Mieke Balin mukaan tutkimusprosessi on matka, johon ei tulisi pakottaa metodia tai ujuttaa teoriaa.³⁸ Tarkoitukseni on tutkielmassani välttää visuaalisen analyysin ongelmia, joita saattaa kohdata taiteesta kirjoittamisessa, jossa teoksia rinnastetaan toisiinsa visuaalisten strategioiden tai jaetun teeman oikeutuksella. Tämän tyyppinen lähestyminen saattaa olla yksitoikkoinen ja vieraantua teoksista itsestään ryhmitellessään niitä ja viitaten niihin vain Balin mainitsemalla esimerkkitasolla. Käsitteillä ankkuroidun tulkintani tarkoitus on nimenomaan pyrkiä avoimuuteen installaation analyysissä. Pohdinkin representaatiota kahden vaihtoehtoisen käsiteparin avulla, jolloin annan tilaa myös lukijan tulkinnalle.

Käsitteet ovat neutraalimpia valottamaan teosta kuin traditioon pohjaavat teorit, varsinkin kun kysymyksessä on maahanmuuttajataiteilijan installaatio. Tällaisessa tapauksessa

³⁵ Hirsjärvi 2009, 164.

³⁶ Kähkönen 2012, 24.

³⁷ Bal 2007a, 9.

³⁸ Bal 2007a.

tutkijan on oltava varovainen, jotta ei olettaisi liikaa taiteilijasta ainoastaan tämän taustan vuoksi. Usein taide nähdään poliittisena representaationa, jos pakolaistaiteilijan teokset ovat aiheiltaan hyveellisiä tai muuten syntyneet poliittisten jännitteiden alla.³⁹ Loppujen lopuksi voin analysoida vain tutkimusaineistoani eli itse teoksia – ei niiden taustalla piileviä syitä tai syy-seuraus-ketjuja, vaan pikemminkin niistä katsojalle välittyvää representaatiota.

Ilmiön käsitteellistäminen on tuttua monelle tiedonhankinnan välineenä, mutta käsitteet voivat toimia myös itsenäisinä näkökulmina teoksiin. Kasvatustieteilijä Sirkka Hirsjärven mukaan käsitteet ovatkin tutkijan työkaluja, joilla pyritään hahmottamaan asioita teoreettisella tasolla, sillä tutkimus rakentuu käsitteellisten ratkaisujen ja merkitystulkintojen varaan.⁴⁰ Käsitteet voivat kuitenkin olla haastavia rajauksen puolesta, sillä jokaisesta käsitteestä avautuu uusi käsitteketju ja jokainen käsitteen määrittely sulkee osan asioista ulkopuolelleen. *Taidehistorian sanaston* (1997) mukaan terminologia avaa oven tieteen sisäiseen maailmaan, tieteenteoreettisiin ja metodologisiin virtauksiin sekä näkökulmien ja painotusten eroihin.⁴¹

Käsitteiden kanssa työskentely ja niiden keskeisten merkityssuhteiden ymmärtäminen ovat osaltaan taas tuoneet teorioita lähemmäksi teoksien konteksteja. Käyttäessäni kontekstin käsitettä tarkoitan teoksen tulkintaprosessissa sen ympärille muodostunutta Mieke Balin huomioimaa kenttää. Balin mukaan subjektin [tutkijan] ja objektin [tutkittavan] välillä täytyy olla interaktiivinen suhde, eikä pakkomielle käsitteiden oikeaoppisesta käytöstä. Käsitteet eivät ole pelkästään apuvälineitä, vaan ne nostavat esille piileviä ongelmia tieteenfilosofiassa, kuten instrumentalistisessa, realismissa ja nominalismissa.⁴²

Käsitteiden ymmärtäminen luo alustaa niiden *operationaalistamiselle*. Sirkka Hirsjärven mukaan pyrittäessä saattamaan teoreettista käsitettä empiirisen tutkimuksen ja mittauksen kohteeksi, joudutaan se operationaalistamaan. Tällöin teoreettinen käsite saattaa saada useita poikkeavia sisältöjä, jotka eivät ole samoja kuin tieteellisten termien määritelmät.⁴³ Hirsjärvi painottaa Ilkka Niiniluotoa mukaillen, että operationaalisten termien määritelmillä on

³⁹ Bennett 2005, 151.

⁴⁰ Hirsjärvi 2009, 146–147.

⁴¹ Salmela & Valkeapää 1997, 2.

⁴² Bal 2007a, 5.

⁴³ Hirsjärvi 2009, 154–155.

metodologinen tehtävä osoittaa jotakin mitattavaa, kuten tutkielmani yhteydessä taideteoksen elementtejä.⁴⁴

Mieke Balin mukaan käsite on tavanomaisesti nähty jonakin, joka on mielessä: ajatus, huomio tai yleinen idea. Niitä on pidetty objektien abstrakteina representaatioina. Jos käsitteet ovat representaatioita, ne myös muuttavat ja vääristävät objektia. Sanottaessa, että jokin on ”kuva”, ”metafora” tai ”tarina” tyydytään käyttämään käsitettä vain nimeämiseen, joka ei Balin mukaan ole hedelmällistä. Myös kielenkäyttö, kuten ”[jokin] on” voi piilottaa tulkinnallisia valintoja. Tosiasiassa työstetyt käsitteet tarjoavat miniatyyriteorioita, jotka auttavat objektien analyysissä. Käsitteiden määritelmien on oltava tarkkoja, selkeitä ja yksityiskohtaisia, jotta niiden soveltava käyttö tulee ymmärretyksi.⁴⁵ Vaikeaselkoisia käsitteitä ei valita lukijan kiusaksi, vaan juuri jargoniksi mielletyt käsitteet ovat tarpeellisia niiden tarkkojen määrittelyjen vuoksi. Monesti kulttuurintutkimuksessa käytetään yleistyneitä käsitteitä, joiden merkitys jää epäselväksi. Esimerkki tällaisesta käsitteestä on monimerkityksellinen englanninkielinen sana *meaning*, joka taideteoksesta puhuttaessa voi viitata taiteilijan tarkoitukseen, taideteoksen alkuperäisiin merkityksiin, nyky-yhteisön ymmärrykseen tai sanakirjan synonyymiin.⁴⁶ Käsitteiden työstäminen ja niiden käyttö luo poikkitieteellisempää ymmärrystä tutkimuskentästä, sillä käsitteet matkustavat tieteenrajojen yli. Balin mukaan juuri sen vuoksi, että käsitteet juontavat juurensa tavanomaisista sanoista ja vakiintuneista teorioista, voi niiden käyttö helpottaa reflektiota ja akateemista keskustelua ihmistieteiden metodologiasta.⁴⁷ Seuraavassa luvussa esittelen tutkielmani kannalta keskeisimmäksi nousseet käsitteet.

1.4 Tutkielman keskeisimmät käsitteet

Keskeisiksi käsitteiksi tutkielmassani ovat muodostuneet nostalgian tai trauman vaihtoehtoiset tulkinnat *I2.30*-installaatiosta. Taidehistoriallisesti haastavaa trauman käsitettä on lähestytty muuan muassa psykoanalyttisesti, poliittisesti, empaattisesti ja erilaisten visuaalisten strategioiden paikannuksilla. Näkökulmani kuitenkin poikkeaa totutusta, sillä irrotan teokset tekijästään ja tutkin katsonnassa ja representaatioissa ilmenevää

⁴⁴ Hirsjärvi 2009, 155; ks. Niiniluoto 1980, 187.

⁴⁵ Bal 2007a, 3–4.

⁴⁶ Bal 2007a, 7.

⁴⁷ Bal 2007a, 8.

dynamiikkaa. En siis näe teoksia oireena jostakin, vaan itsenäisinä. Tarkastelen ennen kaikkea minimalismin tyylikieltä, trauman piirteitä teoksessa ja sen katsonnassa suhteessa migraation ajatukseen.

Teosanalyysi-luvussa käsittelen *12.30*-installaation representaatiota erilaisten käsiteparien kautta. Päädyin esittämään pohdintani vaihtoehtoiset käsiteparit osana analyysiä, jolloin ei ole yhtä oikeaa tulkintaa vaan tulkintaa voi lähestyä samanaikaisesti kahdesta eri näkökulmasta. Käsitteistä tulee näin ollen teorian ja menetelmän lisäksi näkökulmia teoksiin. En pyri valottamaan käyttämäni käsitteiden etymologiaa tai historiaa, vaan pikemminkin niiden käyttökelpoisuutta analyysin työkaluina. Joissain yhteyksissä olen kuitenkin nähnyt käsitteen syvemmän tarkastelun oleellisena juuri silloin, kun sen ymmärtämisestä on hyötyä analyysissä. Käsillä oleva tutkielma edustaa siis pikemminkin käsiteanalyttistä kuin käsitehistoriallista tutkimusotetta. Käsitteiden määrittelyä ja tulkintaa osana kuvan tulkinnallisina työkaluina voisi jatkaa loputtomiin, sillä jokaisesta käsitteestä avautuu aina vain uusi käsite. Olen pyrkinyt käyttämään ajankohtaista ja kapeaa määritelmää kuhunkin käsitteeseen ja avannut niitä juuri kuvan tulkinnallisina apuvälineinä enemmän kuin pyrkinyt kaikenkattavaan analyysiin.

Teosanalyysiin *12.30*-installaatiosta valikoituivat mukaan käsitteet, jotka mielestäni avaavat teoksien representaatioita juuri tulkinnallisina käsitteinä. Näitä vastapareina esitettyjä käsitteitä ovat detalji tai affektiivinen politiikka, indeksinen merkki tai muistijälki, nostalgia tai trauma sekä traumaattinen affekti tai affektittomuus. Otsikot ovat esitetty kysymyksiä muodossa, sillä tahdon antaa myös lukijalle mahdollisuuden osallistua teoksien tulkintaprosessiin.

1.5 Tutkielman rakenne

Olen jakanut tutkielmani kolmeen osaan: johdantoon, kontekstiosaan ja teosanalyysiin. Installaation kolme kontekstia -luvussa esittelen kehittelemäni taidehistorialliset kontekstit Sirous Namazin *12.30*-installaatiolle. Kontekstien on tarkoitus avartaa merkityssuhteita ja pohjustaa analyysiä. Keskeisiä konteksteja ovat temaattinen konteksti ”trauman ja muistin kysymys taiteessa”, estetiikan aihepiirin konteksti ”migraatioestetiikka” ja taiteen oma konteksti ”minimalismin muotokieli muistamisessa”. Kaikki kolme kontekstia nivoutuvat yhteen siinä tavassa, jolla katson teoksia. Esiteltävät kontekstit auttavat myös lukijaa

ymmärtämään teoksien takana olevaa ilmiötä ja pohjustavat analyysiä, jossa keskityn käsitteiden ymmärtämisen ja vertailun kautta purkamaan Namazin *12.30*-installaation representaatiota.

Trauman ja muistin kysymys taiteessa -luvussa luon temaattisen käsityksen siitä, miten traumaa on totuttu käsittelemään kulttuurin ja taiteen piirissä. Miksi muisti ja trauma nousevat toistuvasti esille nykytaiteessa? Mitä traumakulttuuri tarkoittaa? Migraatioestetiikka-luvussa viitoitan viimeaikaista akateemista keskustelua metamodernista kulttuurista ja taiteesta, jossa pakolaistaiteilijoiden estetiikan on nähty keskittyvän tiettyyn visuaaliseen ilmeeseen ja aihepiireihin. Minimalismin muotokieli muistamisessa -luvussa sidon Namazin taiteen tyyliuunnan minimalismin perinteeseen ja pohdin miksi juuri minimalismin muotokieli edesauttaa suremisen prosessia. Mikä tekee minimalismista affektiivista ja miksi se sopii trauman kuvaamiseen?

Teosanalyysi-luku on tutkielman keskeisin osuus, jossa luon analyysiä keskustellen installaatiosta nousseista käsitteistä. Käsitteet ankkuroivat keskustelun kulkua, jota voisi muutoin jatkaa loputtomiin. Keskeisiksi käsitteiksi analyysissä nousevat detalji, affektiivinen politiikka, indeksinen merkki, muistijälki, nostalgia, trauma ja traumaattinen affekti. Lopuksi pohdin tutkielman tekemisen kautta nousseita ajatuksia sekä mahdollisia mielenkiintoisia jatkokysymyksiä, jotka nousevat traumakulttuurin ja migraatioestetiikan problematiikasta.

2 INSTALLAATION KOLME KONTEKSTIA

Mieke Balin mukaan tutkimuksen kohteena olevat objektit tuntuvat ensin riittävän tutkimuksen kohteeksi, mutta tulkintaprosessissa objekteista tulee eläviä olentoja, joita ympäröivät ajatukset ja kysymykset muodostavat niiden ympärille *kentän*.⁴⁸ Teosta ympäröivää kenttää voidaan taidehistoriassa tuttavallisemmin kutsua kontekstiksi. Konteksti on taidehistorioitsija Altti Kuusamon mielestä aina uudelleen nahkansa luova käsite. Konteksti löytyy taideteosta ympäröivistä merkityssuhteista, jotka puolestaan kumpuavat joukosta kulttuurisia tekstejä ja olettamuksia. Kuusamon mielestä kontekstioletuksissa voi olla vaarana teoksen tulkinnan hämärtyminen, jos merkityssuhteita haetaan liikaa tai liian kaukaa. Toisaalta taas vaarana voi olla, että kontekstuaalinen analyysi vakiintuu, vaikka tulkinta olisi jo menettänyt ajankohtaisuutensa.⁴⁹

Sirous Namazin *12.30*-installaation kolme kontekstia avautui minulle vähä vähältä tutkielman edetessä. Pohdin pitkään tematiikkaa, estetiikkaa ja taidesuuntaa, joiden kautta teoksien taustakontekstit avautuivat. Jokainen rakentamani konteksti tukee teosanalyysiä ja on pohja sen ymmärtämisen tueksi. Kontekstit siis suuntaavat valitsemiani käsitteitä ja tulkintaa. Olen pyrkinyt sijoittamaan teokset nykytaiteen kentälle ja jakanut niiden kontekstin kolmeen keskeiseen osa-alueeseen, jotka ovat temaattinen kysymys traumasta ja muistista nykytaiteessa, metamodernille ajalle tyypillinen migraatioestetiikka sekä taidehistoriallisempi minimalismin muotokielen pohtiminen suhteessa menetykseen ja trauman estetiikkaan.

2.1 Trauman ja muistin kysymys taiteessa

Länsimaissa käsitykset muistista ovat muotoutuneet käsittämään *materiaa* muistin apuvälineenä tai indeksinä. Jo Aristoteleella oli käsitys, jonka mukaan muisti on kuin jälki koetuista asioista mielessä. Arkkitehtuurihistorioitsija Adrian Forty kirjoittaa teoksessa *The Art of Forgetting* (1999) länsimaisen muistitradition renessanssista asti perustuneen

⁴⁸ Bal 2007a, 1.

⁴⁹ Kuusamo 2013, 36.

oletukselle, että materiaaliset objektit voivat toimia analogioina ihmisen muistille. Fortyn mukaan moninaiset esineet aina hautakivistä informaatioteknologian laitteisiin ovat omistettuja saattamaan muistitoimintoa materiaaliseen muotoon korvatakseen ihmismielen haurasta muistia.⁵⁰ Myös muistia taiteen mediumina pitävä taidehistorioitsija W. J. T. Mitchell kuuluttaa länsimaisen muistitradition perään, jossa muisti on nähty mekanismina, jonka avulla voidaan materialisoida kuvia maailmaan.⁵¹ Kulttuurintutkimuksen piirissä Paula Hamilton on kritisoinut muistitutkimusta sen eurosentrisestä tutkimusotteesta jo pelkästään sen vuoksi, että muistin politiikat vaihtelevat kulttuurista toiseen.⁵²

Ranskalainen historioitsija Pierre Nora, kulttuurisen muistitutkimuksen johtotähti, toi muistitutkimuksen kentälle termin *lieux de mémoire* eli *muistin paikka*, joka viittaa historialliseen paikkaan, jossa yhteisöt muistavat. Taideteoreetikon Joan Gibbonsin mukaan muistin paikka voi yhtä hyvin viitata objekteihin tai tapahtumiin muistin paikkoina. Muisteleminen historian tutkimisen sijaan antaa hänen mukaansa vapauden omalle tietämiselle, joka tavoitetaan *lieux de mémoiren* kautta. Oma muisteleminen voi muuttaa historiallisen tiedon psykologiseksi, sosiologisen kokemuksen individualistiseksi, objektiivisen viestin subjektiiviseksi reaktioksi ja toistamisen uudelleen muistamiseksi. *Lieux de mémoiren* ajatus kääntyy Gibbonsin mukaan nykytaiteisiin varsinkin sellaisissa teoksissa, jotka kantavat todellisia jälkiä tapahtumista tai kokemuksista.⁵³ Näin ollen myös Namazin *12.30*-installaation teokset voidaan nähdä eräänlaisina *muistin paikkoina*, säilyttäjinä, joiden kautta tavoitetaan ja palautetaan osa identiteettiä ja perheen tarinaa.

Muistitutkimus puhtaasti taiteen saralla on kirjallisuuden ja kulttuurin muistitutkija Astrid Erllin mukaan pitkään omistautunut nimenomaan antiikista juontaneen muistitekniikan merkitykselle taiteessa. Tämä antiikin *ars memoriae* oli esimerkiksi runoilijoiden suosima spatiaalisen tilan kautta muistamisen tekniikka. Erll lainaa kulttuuriantropologi Aleida Assmannin sanoja teoksessaan *Memory in Culture* (2011) todeten, että taiteessa muistia on ensisijaisesti opiskeltu keinotekoisena, spatiaalisesti orientoituneena muistina, kun taas yhteiskuntatieteissä se on nähty luonnollisena hetkeen orientoituneena muistina. Erityisesti taidehistoriassa kuvan ja tilan läheinen suhde vaikuttaa *ars memoriaen* taustalla.⁵⁴ Hänen mukaansa tähänastinen taidehistoriallinen tutkimusfokus taiteen ja muistin suhteista on

⁵⁰ Forty & Küchler 1999, 2.

⁵¹ Mitchell 1995.

⁵² Legg 2004.

⁵³ Gibbons 2007, 7.

⁵⁴ Erll 2011, 68.

kuitenkin keskittynyt vain nykytaiteen muistitaiteeseen, taiteeseen muistin menetelmänä ja esittäjänä sekä museon ja arkkitehtuurin rooleihin kulttuurisen muistin välittäjinä ja säilyttäjinä.⁵⁵

Muisti taiteen teemana on yleistynyt nykytaiteessa järkyttävien historiallisten tapahtumien, kuten holokaustin, seurauksena ja sittemmin myös digitalisaation myötä. Taideteoreetikko Joan Gibbons pohtii syyn nykytaiteen kiinnostukselle muistiin olevan mietiskelyn tilan palauttaminen jatkuvan informaatiotulvan keskelle.⁵⁶ 1900-luvun tunnetuin muistista kirjoittanut filosofi, ranskalainen Henri Bergson (1859–1941) määritteli muistin mielen ja materian intersektioksi eli jonkinlaiseksi risteyskohdaksi. Joan Gibbons argumentoi nykytaiteen sisältävän samaisen intersektion, joskin toimien kuten muisto-objekti (*memory-object*) tai muistitaide (*memory-work*), jotka löytävät muotonsa mielen ja materian välimaastossa.⁵⁷ Sirous Namazin *12.30*-installaation teoksia voi myös pitää muistitaiteena sekä muisto-objekteina, jotka toimivat muistin ja materian välissä.

Muisti on myös trauman taustalla vaikuttava mekanismi, ja trauma-aiheiden suosio on kasvanut globaalisti siinä määrin, että tutkijat puhuvat jo traumakulttuurista. Trauma näkyy nykykulttuurissa monilla aloilla. Esimerkiksi televisiodraamoissa voidaan taideteoreetikko Hal Fosterin mukaan havaita se erikoisuus, että uhri, miten traumatisoitunut tai haavoittunut tahansa hän onkaan, kiiruhtaa tapahtumapaikalle sankarin, todistajan tai selviytyjän roolissa.⁵⁸ Todellisessa posttraumaattisessa stressihäiriössä uhri (traumatisoitunut) todenmukaisemmin toimisi kaikin muin tavoin, koska psyyke suojaisi toimintaa rajoittavalta kokemukselta ainakin siihen asti, että perusturvallisuus sallisi sen käsittelyn, jolloin mieli tarjoaisi sitä itse ajatusten, muistikuvien ja unien muodossa. Silloin trauman havaitseminen mielessä voisi väliaikaisesti rajoittaa toimijuutta.⁵⁹ Traumalla on siis todellisuudessa toimintakykyä rajoittavia vaikutuksia, toisin kuin populäärielokuvan representaatioissa, joissa traumatisoitunut saa lähes yli-inhimillisiä kykyjä.

En tietenkään oleta, että populäärielokuvan maailma noudattaisi todenmukaisempaa narratiivia. Myös kuvataiteilijat ovat kukin lähestyneet traumaa omalla tavallaan: psykoanalyttisista lähtökohdista, historioitsijoina tai välittämällä jotakin trauman

⁵⁵ Erl 2011, 67.

⁵⁶ Gibbons 2007, 6–7.

⁵⁷ Gibbons 2007, 6.

⁵⁸ Foster 1996, 168.

⁵⁹ Luckhurst 2008.

todellisuudesta. Sirous Namazi sen sijaan lähestyy traumaa edeltävää hetkeä, joka on kuin piirtynyt verkkokalvolle, kellolyömää 12.30. Kuvattavat kotoiset objektit ovat hengettömiä ja installaatiossa on nähtävissä halu kaivautua menneisyyteen, hetkeen ennen traumaa ja palauttaa tuhotun kodin esineistö ja sitoa se museaaliseen koskemattomuuteen, joka oikeuttaa näköisesineiden elämän taideteoksina taideinstituution suojassa.

Yksi kulttuurisen trauman visuaalinen ilmentymä on juuri yhteisön tunnustautuminen uhriksi monumenteissa ja muistomerkeissä, sillä ne tunnustavat tapahtuman historiallisen tärkeyden. Puhtaaseen taidehistorialliseen kategoriaan trauman ja muistin kysymykset pääsivät Mark Jarzombekin mukaan vastamonumenteista järjestetyn näyttelyn jälkeen. New Yorkin Museum of Modern Artissa pidetyn Counter-Monuments and Memory -näyttely (2001) oli hänen mukaansa alkua keskustelulle muistin ja trauman suhteesta taiteessa.⁶⁰

Hal Foster on tosin tehnyt huomioita traumasta jo 1900-luvun lopun taiteesta teoksessaan *The Return of the Real* (1996). Analyysissään hän luettelee trauman käsittelyyn johtaneita syitä nähden ne teoriassa ja toisaalta taiteen reaktioina teoriaan. Hal Fosterin mielestä poststrukturalistisessa postmodernismissä tukahdutettu subjekti on palannut taiteessa traumaattisena.⁶¹ Trauman ja affektin tutkiminen on taas voitu ottaa käyttöön taiteentutkimuksessa niiden epämääräisyyden vuoksi, kun tutkimusfokus on kääntynyt taiteen kokemiseen. Tämän voi nähdä vastareaktion poststrukturalistiselle tekstin (taideteoksen) purkamiselle osiin, joka juontaa perinteensä kielentutkimuksesta. Teosta ei voi tutkia kuin kieltä, koska affekti ja trauma (uudelleen määriteltyinä taiteen kontekstissa) pakenevat kielellistä käsittämistä olemalla esianalyttisiä tai värähteleviä eli affektiivisia kokemuksia. Fosterin mielestä traumadiskurssi jatkaa subjektin kritiikkiä niin, että subjektin identiteetti puretaan trauman käsitteen avulla osiin tunnistamattomaksi, joka paradoksaalisesti rakentaa toisenlaisen ”hajotetun” subjektin.⁶² Trauman näkyvyys kulttuurissa onkin hänen mukaansa siis subjektin näkyvyyttä.

Nykytaiteen läheinen suhde teoriaan, sen tuottajana ja kommentaattorina sitoo myös nykytaidetta itseään sellaisiin uomiin, että sen ymmärtämiseksi tarvitaan taideteoriaa. Minimalistinen taide, joka suhteuttaa itseään jo valmiiksi taideteoreettisiin keskusteluihin,

⁶⁰ Jarzombek 2006, 253.

⁶¹ Foster 1996, 166.

⁶² Foster 1996, 166.

tulee vuorostaan ymmärretyksi sen kontekstissa. Minimalistinen tyyli pyrkii myös trauman tavoin pois kielestä, kuten affektikin.

Trauman kokemuksen paradigmassa tiivistyy suora sekä välitetty affektiivinen kokemus, että affektin puuttuminen. Fosterin mukaan trauman kokemuksen vastahakoinen prosessointi aiheuttaa psyykkistä turtumista. Foster ehdottaakin, että trauma saattaa tietoisuuteen kielikuvan tai mielen kuvan tiettyä taiteellista asennoitumista varten ja toteaa yleisesti, että moni taiteilija tavoittelee totaalista affektia, saavuttaen puuttuvan affektin. Tämä heilahtelu ehdottaa trauman dynamiikkaa, sillä Fosterille puhdas affekti on sellainen, joka satuttaa tavalla, joka turruttaa.⁶³

Taidehistorioitsija Jill Bennetin mukaan traumadiskurssissa keskittyminen trauman viehättävyyteen on kaikkia toisilta kulttuuritutkimuksen aloilta. Kirjallisuudentutkija Andreas Huyssen argumentoi, että tämänhetkinen traumaviehäytys on oiretta laajalle levinneestä kulttuurisesta pakkomiellestä muistiin.⁶⁴ Huyssenin mukaan muistin esiinmarssi kulttuurissa liittyy modernismin utopististen narratiivien, eritoten teknologian ihailun, hajoamiseen kun teknologiaa käytettiin häikäilemättömästi hyväksi molemmissa maailmansodissa. Pakkomielle muistiin nousee Huyssenin mukaan *ajan* uskomuksen kriisistä, jossa aika nähdään väliaikaisena eikä jatkuvana. Jo 1900-luvun alun kirjoitukset Henri Bergsonilta, Marcel Proustilta, Sigmund Freudilta ja Walter Benjaminilta esittävät modernismin universalismin idean kestättömyyttä ennustaen postmodernismia. Huyssenin mukaan nykyajan informaatioteknologia on haastanut *ajan* ja *historian käsitykset* tavalla, joka tekee vaikeaksi *menneisyyden* tai *nykyisyyden* kategoriat.⁶⁵

Historiallinen käänne, jolle on tyypillistä nostalginen impulssi (*historical turn*) haastoi myös holokaustin jälkimainingeissa nykyisyyden, menneisyyden ja tulevaisuuden käsitykset, joihin taiteilijat reagoivat kääntymällä omaan muistiinsa ensisijaisena ”historiana”. Tämä lienee myös yksi selittävä tekijä ilmiölle, jossa taiteilijat ovat alkaneet toimia ”historioitsijoina” rakentaakseen taiteensa avulla omaa käsitystään menneisyydestä, kääntyen arkistomateriaalin ja muistojen puoleen, historian uudelleenkirjoitukseen taiteessaan.⁶⁶ Tästä esimerkkinä on juuri holokaustin jälkeinen taidehistoriassa havaittu 1940-luvulta asti vallalla ollut arkistollinen käänne, jossa taiteilijat jäsentävät uudelleen

⁶³ Foster 1996, 166.

⁶⁴ Bennett 2005, 5.

⁶⁵ Gibbons 2007, 5–6.

⁶⁶ Magagnoli 2011, 100.

menneisyyttä turvautuen arkistomateriaaleihin teoksissaan, etsien objektiivista totuutta, vaihtoehtoista historiaa.⁶⁷

Trauman käsitteen matka psykiatriasta taiteentutkimukseen kulkee Griselda Pollockin mukaan ensin kirjallisuuden, historian ja kulttuurintutkimuksen kautta, jossa käsite otettiin käyttöön 1990-luvun alusta lähtien.⁶⁸ Arkkitehtuurihistorian tutkija Mark Jarzombekin mukaan 1970-luvun avantgardistisessa taiteessa on nähtävissä murros, jolloin taide alkoi pohjaamaan itseään psykoanalyysiin.⁶⁹ Tämän seurauksena trauma-aiheet alkavat näkyä taiteessa. Taiteen reagoidessa ajan virtauksiin ei liene ihme, että sittemmin taidehistoriassakin trauma-aiheita on lähestytty vuorostaan psykoanalyttisin luennoin. 1900-luvulla taidehistoriassa trauman käsitteen äärelle johdattivat ensimmäisinä Kristine Stiles, Hal Foster ja Ernst van Alphen. Yksityiskohtaisempaa tarkastelua taiteentutkimuksessa on tapahtunut Jill Bennettin ja Lisa Saltzmanin toimesta 2000-luvun alusta lähtien.⁷⁰

Taidehistorian lähestymistavat trauman ja taiteen suhteeseen vaihtelevat teoreettisilta viitekehyksiltään. Griselda Pollock lähestyy traumaa feministisen taidehistorian piiristä psykoanalyttisin luennoin. Pollock näkee teoksien olevan eräänlaisia ”oireita”.⁷¹ Traumaa ja nykytaidetta lähestynyt taidehistorioitsija Jill Bennett taas puhuu eräänlaisesta ”empaattisesta katsomisesta”, jossa teoksen kokemisen kautta päästään traumatisoituneen asemaan affektiivisen kokemuksen kautta.⁷² Taidehistorioitsija Lisa Saltzman on taas tutkinut modernismin ja nykytaiteen visuaalisia strategioita, joilla affektiivisuutta ja traumaa rakennetaan.⁷³ Tutkija Kia Lindroos on vuorostaan lähestynyt trauma-aiheita taiteessa poliittisesti yhteiskunnallisella fokuksella ja nähnyt taiteilijat poliittisina silminnäkijöinä.⁷⁴

Monet taiteilijat ovat avanneet muistin ja trauman kautta työskentelemistään. Esimerkiksi ranskalainen taiteilija Louise Bourgeois (1911–2010) pitää muistia taiteellisen työnsä välineenä. Hänelle muistelu oli negatiivista ja ihmisen täytyy erotella itsensä muistoistaan. Bourgeoisille oli tärkeää kysyä, tulivatko muistot hänelle vai lähtikö hän muistelemaan. Muistelua tai pikemminkin nostalgiaa Bourgeois ei pitänyt tuottoisana ja muistot, jotka

⁶⁷ Osborne 2015, 8.

⁶⁸ Pollock 2013

⁶⁹ Jarzombek 2006, 253.

⁷⁰ Pollock 2013, 1.

⁷¹ Pollock 2013.

⁷² Bennett 2005.

⁷³ Saltzman 2006.

⁷⁴ Ks. esim. Lindroos 2017.

nousivat hänelle, tahtoivat nimenomaan tulla veistoksiksi, sidotuiksi muotoon.⁷⁵ Bourgeoisin suhtautuminen nostalgiaan on samansuuntainen kuin Namazilla, joka tutkii objektiivisesti muistin mekanismeja ja tekee pesäeron nostalgian sentimentaalisuuteen.

Trauman visuaalisia strategioita tutkineen taidehistorioitsijan Lisa Saltzmanin mukaan nykytaiteen teokset usein tavoittelevat kysymyksiä muistista nykyisyyden kautta. Ekspressiivisesti muistelevat tai suorastaan itsereflektoivat nykytaiteen teokset luovat perustavanlaatuisen siteen muistamisen toimintoon. Sellaiset teokset, joiden reflektion valtaavat menetykset, jotka kurkottavat historiaan ja akuutisti yksityiseen ja tiukasti teoreettiseen suuntaan ovat taidetta, joka toimii katalysaattorina ja muistin toimintoina. Tällainen taide toimii kuten muistitekniinen laite.⁷⁶ Lisa Saltzmanin avaavat sanat valottavat myös käsillä olevaa Sirous Namazin installaatiota *12.30*, jota pidän tällaisena historiaan ja muistiin kurottavana taiteena. Namazin teokset ovat itsereflektiivisiä ja kurottavat hänen oman ja läheistensä muistin perukoille, perhehistoriaan vuosikymmenien takaa, katsoen menneisyyttä nykyisyyden kautta akuutisti henkilökohtaisella tasolla.

2.2 Migraatioestetiikka

Lähtökohtani migraation ajatukseen on oivallus siitä, että pohjimmiltaan kulttuuri on täynnä siirtymiä ja rajanylityksiä toisten kulttuurien välillä. Rajanylitykset eivät ole vain ihmisten maahanmuuttoa, vaan myös kuvien, sanojen ja objektien siirtymistä puolelta toiselle, kuten taideteoreetikko W. J. T. Mitchell kuvailee artikkelissaan ”Migration, Law, and the image: Beyond the Veil of Ignorance” (2011).⁷⁷ Migraatioestetiikan aihepiirejä on esimerkiksi paikattomuus, ulkopuolisuus, lapsuudenkoti, kotimaa ja jokapäiväiset objektit. Saudiarabilainen kuraattori Sara Foryame on huomannut monien pakolaistaustaisten taiteilijoiden esittävän taiteessaan jokapäiväisiä objekteja kuin tarpeenaan jäsentää identiteettiään luodakseen dokumentaarisen aineiston menetetyistä kodista.⁷⁸ Myös Namazin menetelmä tuoda iranilaisen kodin objekteja huomion kohteeksi on esteettinen tapahtuma, sillä Namazi rekonstruoi ne. Hän ei tuo niitä muistoistaan, vaan rakentaa myös samalla muistojaan niistä. Muisti, sen kaksi liittolaista: nostalgia ja trauma, ovat myös

⁷⁵ Gibbons 2007, 17.

⁷⁶ Saltzman 2006, 12.

⁷⁷ Mitchell 2011, 59.

⁷⁸ Foryame, blogikirjoitus.

maahanmuuttajataiteilijoiden estetiikassa vahvasti läsnä. Ikävä, kaipuu tai trauman hallitsemisen toive voivat nostattaa halun jäsentää, pysäyttää tai palauttaa osa identiteettiä, vaikka sitten materiaalisesti taiteen keinoin.

Olen pohtinut omaa positiotani suhteessa Namazin taiteeseen. Voinko tehdä käsitteellisillä rajauksillani väkivaltaa tai kenties lokeroita vartenotettava Ruotsissa toimiva taiteilija migraatiotaiteilijaksi. Teen selväksi, että teoskokonaisuudessa *12.30* migraatioestetiikan ajatus auttaa analyysissä ja taustakontekstin rakentamisena estetiikan aiheille. Namazilla on myös monia muita teoksia, jotka ovat sitkeästi läsnä nykyhetkessä, länsimaisessa kulttuurissa ja muodoltaan abstrakteja. En siis kategorisesti analysoisi kaikkea Namazin taidetta kaikissa yhteyksissä tässä kontekstissa. Puolustaudun sillä, että osa teoksista Namazin taiteellisessa tuotannossa on keskittynyt maahanmuuttajan havaintoihin. Yksi tällainen teos, jossa voi nähdä yhteiskuntakritiikkiä tai joka voi olla pelkistetty pelkäksi huomion kohteeksi, on *Periphery* (2002) (kuva 2).



Kuva 2 Sirous Namazi, *Periphery*. 2002, alumiini, puu, kierretty metalli, parabolinen antenni, 150 x 220 x 190 cm. Moderna Museet, Tukholma.

Periphery-teoksessa Namazi on kuvannut maahanmuuttajille ja muille ruotsalaisille tutun näyn lähiössä, *parvekkeen*, johon on kiinnitetty suuri antennivastaanotin, jonka avulla maahan muuttaneet voivat nähdä oman maansa televisiolähetyksiä. Näistä antennista on

syntynyt Ruotsissa keskustelua, jossa osa ihmisistä olisi valmis kieltämään suuret antennit parvekkeilla.⁷⁹

Namazille ominainen kirjaimellinen ja alleviivaava tyyli näkyy *12.30*-teossarjan lisäksi esimerkiksi hänen videoteoksessaan *Sirous Telling Jokes* (1996), jossa Namazi kertoo farsinkielisiä vitsejä länsimaiselle taideyleisölle. Videossa hän odottaa hetken yleisön aplodeja tai naurun pyrskähdyksiä niitä saamatta ja jatkaa vitsinkerrontaa siitä huolimatta.⁸⁰ Teoksessa *Sirous Telling Jokes* tulee ilmi ulkopuolisuutta alleviivaava tematiikka, joka kuitenkin leimautuu ironiseksi. Hän ei tule ymmärretyksi, mutta naureskelee omille vitseilleen, näin myös pitäen yllä vielä muistamaansa suullista perintöä, joka on uhattuna. Namazin tausta maahanmuuttajana, eri kulttuurin edustajana, nousee suoraan esiin, kun hän kertoo vitsejä, jotka jo kielensä puolesta ovat kulttuurisidonnaisia. Mielestäni teos on myös kommentti taiteilijuudelle, joka noudattaa omaa kertomustaan ulkopuolisuudesta, tuomalla sen taidemaailman keskiöön. Siitä huolimatta se kommentoi havaintoa moniäänisyydestä ja kulttuurimuureista, jopa niinkin konkreettisen mediumin kautta kuin kieli. Teoksessaan Namazi siis leikkii kielen ja kontekstin ristiriidalla samalla ottaen haltuun ulkopuolisuutensa sijoittamalla sen länsimaisen taidemaailman keskiöön.

Nykytaiteilija Lily Markiewicz on huomannut, että *esteettinen kokemus* on sekin luonteeltaan päättymätön migraatio sisäisen ja ulkoisen, affektiivisen ja kognitiivisen, tekemisen ja kokemisen, sekä läheisyyden ja välimatkan välissä.⁸¹ Lily Markiewicz työstää kysymyksiä kodittomuuden ja asunnottomuuden ulottuvuudesta esseessään ”No Place – Like Home”, jossa hän väittää taiteilijoiden tekevän teoksillaan sijaisasumusta itselleen, voidakseen paikantaa identiteettiään paradoksisesti toisaalle sijoitettuun, jotta he tuntisivat olonsa vähemmän toisaalle sijoitetuiksi.⁸² Markiewicz kirjoittaa omasta estetiikastaan taiteessaan asuinsijana, jossa hän pyrkii estetiikan kautta asuttamaan itsensä kuulumattomuuteen.⁸³ Migraatioestetiikan avulla taiteilija voi esteettisellä työskentelyllään rakentaa ”asumusta”, jonka avulla raivataan tilaa identiteetille.

Sama tematiikka käy ilmi myös Sirous Namazin taiteellisessa tuotannossa, jossa hän käsittelee toiseuden kokemuksia. Varsinkin teoksessa *Sirous Telling Jokes* ilmenee toisaalle

⁷⁹ Keskustelu Namazin kanssa 10.1.2019–27.6.2019.

⁸⁰ Jones 1.9.2012.

⁸¹ Durrant & Lord 2007, 12–13.

⁸² Durrant & Lord 2007, 12–13.

⁸³ Durrant & Lord 2007, 13.

sijoituksen dynamiikka. Teoksessa Namazi sijoittaa oman ulkopuolisuutensa taidemaailman keskiöön. Hän siis rakentaa taiteessaan tilan, jossa on kulttuurikomponentteja toisesta kulttuurista ja näin ottaa haltuun ulkopuolisuutensa.

Taidehistorioitsija John Potts väittää nykytaiteen yhden keskeisen piirteen olevan paikaltaan siirtymisen tematiikka (*displacement*). Tämä ilmenee jonkinlaisena dislokaationa taideteoksissa itsessään. Pottsinkin mukaan nykytaiteilijat kohtelevat paikaltaan siirtymisen ajatusta epäsuorasti. Tämä epäsuora lähestyminen teemaan saattaa Pottsinkin mukaan sisältää painotuksen *vaeltavasta* tai toisenlaisesta kulttuurisesta elementistä taideteoksissa. Esimerkiksi nykytaiteen teoksissa kuvien siirtäminen ja tarkoituksellinen dislokaatio toisista maantieteellisistä konteksteista toisiin on Pottsinkin mukaan yksi tämän tyyppisen estetiikan piirre.⁸⁴

Maahanmuuttajataiteilijoiden estetiikassa on nähtävissä halu rakentaa, rekonstruoida tai elvyttää identiteettiä tai tuoda näkyväksi kaksoisidentiteetin luonnetta ja moniäänisiä havaintoja. Saudiarabilainen kuraattori Sara Foryame on huomannut pakolaistaustaisten taiteilijoiden kohtelevan näyttelytilaa kuin väliaikaista kotia. Usein pakolaistaiteilijoiden teemat koskevat toiseutta ja samuutta. Teokset saavat Foryamen mukaan todistusaineistollisia ulottuvuuksia menetetyistä kodista. Foryamen mukaan migraation kokeneilla taiteilijoilla kysymykset *miten* ja *miksi* korostuvat, vaikka heiltä usein kysytyin kysymyssana on: *mistä*. Jokapäiväisten objektien näyttäminen ja vaivalloiset menetelmät korostuvat migraation kokeneilla taiteilijoilla. Foryamen mukaan he valitsevat tarkoituksella aikaa vieviä tapoja tehdä taidetta, koska taidenäyttely (todistusaineiston väliaikainen koti) säilyttää teoksia vain hetken näytillä. Käsintekemisestä ja työläistä menetelmistä tulee tärkeitä taiteilijoilla, jotta he saavat olla teoksiensa parissa pidempään, samalla jäsentäen ajatuksiaan.⁸⁵

Kodin tai objektien kokemuksen uudelleenrakentaminen auttaa juurettomuuden kokemukseen, ja taiteen tekeminen voi olla sijaistoimintoa muistamiselle. Muisti, joka ei ole pysyvä aiheuttaa myös Foryamen mukaan tarpeen rakentaa kotia tai tehdä jokapäiväisiä objekteja näkyväksi taiteen muodossa, jolloin ne saavat dokumentaarisia merkityksiä. Ehkä pakolaistaustaisten taiteilijoiden, kuten Namazin, taipumus tutkia muistin rakenteita selittyy

⁸⁴ Potts 2012.

⁸⁵ Foryame, blogikirjoitus.

juuri sillä, että taide palauttaa traumaattisen kokemuksen hallittavissa olevaksi ja eheäksi, kun sille antaa muodon.

Postkolonialismin tutkijat Sam Durrant ja Catherine Lord kirjoittavat ”migraatioestetiikasta” kirjoittamisen olevan sellaisen kentän hahmottamista, joka on usein nähty kronologisena.⁸⁶ Heidän mukaansa muisti taiteen keinona luo narratiiveja erottamaan aikaa ja paikkaa, joista migraatio nousee. Durrantin ja Lordin mielestä traumateorialla on tietty relevanssi migraatioestetiikan luomisvoimana, vaikka kaikki migraatioestetiikka ei olisikaan traumaattista. Jo muutos kulttuurista toiseen tekee kokemusmaailman erilaiseksi.⁸⁷ Seuraavassa kappaleessa selvennän minimalismin, varsinkin literalistisen taiteen olemusta juuri muodon antajana vaikeasti artikuloituville aiheille taiteessa.

2.3 Minimalismin muotokieli muistamisessa

Nordic Contemporary Art Collectionin katalogi rinnastaa Sirous Namazin taiteellisen tyylikielen minimalismin perintöön ja ready-made -traditioon.⁸⁸ Olen kuitenkin vienyt tulkintaani taidetyypistä pidemmälle ja luokitellut Namazin teokset literalistisiksi, seuraten taidehistorioitsijan ja taidekriitikon Michael Friedin (s. 1939) huomioita minimalistisen taiteen literalistisuudesta. Moderniin taiteeseen verrattuna literalistinen taide määrittelee ja lokalisoii oman positionsa, johon se viittaa.⁸⁹ Friedin mukaan literalistisen taiteen *teatraalisuus* tarkoittaa katsojan ja teoksen hetkeen sidottua kohtaamista, jolloin teokseen kuuluu katsojan tunne, jonka hän tuo katsontatapahtumaan. Tästä johtuu, että literalistinen taide hakeutuu asuttamaan sellaista sijaa, joka voidaan pukea sanoiksi. Näin ollen sanat tulevat osaksi tulkintaa.

Art Opium -verkkosanakirja kuvaa *literalistisia* ominaisuuksia taideteoksessa seuraavasti: Realistinen esittävyys kohteeseen nähden ja ”löydetyn taiteen” olemuksellisuus. Literalistisessa taiteessa vältetään mittakaavattomuutta, liioittelua ja kaunistelua. *Art Opium* -verkkosanakirjan mukaan literalistinen estetiikka suosii imitointia.⁹⁰ Ronald Jones on myös

⁸⁶ Durrant & Lord 2007, 12.

⁸⁷ Durrant & Lord 2007, 13.

⁸⁸ Andersson & Ekman 2015, 8.

⁸⁹ Fried 1995, 117.

⁹⁰ ”Literal qualities”: *Art Opium* -verkkosanakirja.

luonnehtinut *Frieze*-taidelehdessä Sirous Namazin taidetta osuvasti todeten Namazin hylkivän illuusiota ja juhliivan literalismia, kirjaimellisesti.⁹¹

Fried kutsuu minimalistista taidetta literalistiseksi, jonka seurauksena taidekirjoittamisessa näitä käytetään usein synonyymeinä. *Art Opium* -verkkosanakirjan määrittelemät literalistiset ominaisuudet ovat löydettävissä Namazin taiteellisessa tyylikielessä ja eritoten installaatiosta *12.30*. Esittävyys objektien esikuviin nähden ja mittakaavaisuus ovat selvästi nähtävissä. Teokset eivät herätä mittakaavassaan merkkejä liioittelusta tai kaunistelusta. Mielestäni literalismi voidaan suomeksi ajateltuna kääntää kirjaimelliseksi tai alleviivaavaksi taiteentyypiksi, joka eroaa minimalismin yksinkertaistetusta muotokielestä säilyttäen objektiuden määräävän aseman teoksessa.

Friedin mukaan literalistinen taide paikantaa sijaintinsa ennemmin herkkyyden historiassa kuin taidehistoriassa ja pakenee modernin veistotaiteen määrittelyä toimimalla sitä vastaan tai vasten. Literalistinen taide on Friedin mielestä luonteeltaan ideologista.⁹² Olen pyrkinyt avaamaan tätä teoksien ja katsojan välistä vuoropuhelua analyysiluvussani apunani representaatiosta nousevat käsitteet, jotka palvelevat tulkintaani jonkinlaisina miniteorioina.

Taiteilija ja minimalisti Donald Judd (1928–1994) pohti puolestaan aikalaisessaan ”Specific Objects” (1964) kolmiulotteista taidetta erottaen sen maalauksen ja veistotaiteen traditioista. Tästä uudesta taiteesta puhuessaan Judd toteaa, ettei siinä kuitenkaan ole käytetty vielä teollisia tekniikoita.⁹³ Namazin ”tietyt objektit” ovat tavallaan juuri Juddin uumoilemia objekteja, joissa on käytetty tämän päivän teollisia, massatuotantoon ja tulostamiseen tarkoitettua teknologiaa. 3D-mallinnus ja -tulostustekniikat ovat kylläkin jo vapautuneet myös yksityisille toimijoille. Teokset ovat osin tuotettuja 3D-mallinnus ja -tulostusmenetelmillä, mutta silti ne ovat uniikkeja prototyyppejä.

Namazin *Chandelier* (2014) (kuva 1) jatkaa mielestäni myös tyyllillisesti Marchel Duchampin liikkeelle panemaa ready-made-perinnettä, joskin *Chandelier* on pala palalta uudelleen koottu, rekonstruoitu objekti, joka on koottu valmistetuista tai valmiista osista. Jyväskylän yliopiston Humanistisen tiedekunnan *Taidehistorian sanaston* mukaan ready-made on normaalista kontekstistaan irrotettu ”jokapäiväinen tehdasvalmisteinen esine”, joka on esitetty taideteoksena.⁹⁴ Dada-objektien ja Marchel Duchampin ready-made -traditiossa

⁹¹ Jones 1.9.2012.

⁹² Fried 1995, 117.

⁹³ Judd 1964, 3.

⁹⁴ Salmela & Valkeapää 1997, 52.

teos on perinteisesti nähty *yhtenä* eikä osa osalta.⁹⁵ Mielestäni Namazin teossarja jatkaa dada-objektien ja ready-maden perinnettä, sillä jokainen installaation objekti tulee koetuksi kokonaisuutena ja yhtenä. Tässä suhteessa Namazin ehjät objektit, joissa muoto on sama kuin objekti, jatkavat Juddin ”tiettyjen objektien” (*specific objects*) ideaa. Michael Friedin mukaan minimalismin taidesuunnassa muoto ja objekti ovatkin sama asia.⁹⁶ Huomaan esimerkiksi, kuinka Namazin *Chandelier* on muotonsa puolesta tunnistettavissa kattokruunuksi ja kaikki muutkin objektit ovat tunnistettavissa kotoisiksi objekteiksi.

Abstrakti ekspressionisti taiteilija Allen Leepa vuorostaan kirjoittaa artikkelissaan ”Minimal art and Primary Meanings” (1968) kielen muokkaavan todellisuutta ja todellisuuden kieltä. Sanallistaminen voi kuitenkin rajoittaa kokemusmaailmaa. Leepan mukaan minimalistinen taide tavoittelee kielellistämisen sijaan suoraa havaintoa. Tätä ajatusta suorasta havainnon välittämisestä, joka ei ole kieleen sidottu, Leepa perustelee sillä, että sanojen merkitykset nousivat alun perin eksistentiaalisista objekteista – ei kielellisestä yksityisestä prosessista. Leepa toteaaakin, että minkä tahansa sanan ymmärtämiseksi on ensin tiedettävä sen käyttöyhteys. Minimalistinen taide keskittyy sensaatioihin, jotka perustuvat objektin suoraan havaitsemiseen, eikä symboliseen tulkintaan niin kuin maalaustaiteessa, jossa viivaa voidaan käyttää välittämään taiteilijan subjektiivista emotionaalista tilaa. Minimalistinen taide pyrkii siis välttämään abstraktitason käsittelemällä havaitsemisen luonnetta suoraan.⁹⁷ Taiteen havaitseminen onkin ensisijainen käytäntö ja siitä kirjoittaminen sekundäärinen käytäntö, jossa teos sanallistetaan vastaamaan kokemusta. Ehkä myös Friedin luonnehdinta minimalistisesta taiteesta literalistisena viittaa taiteen ottamiseen ”kirjaimellisesti”, suoran havainnon piiriin.

Taidehistorioitsija Wouter Weijers kirjoittaa esseessään ”Minimalism, Memory and The Reflection of Absence” (2009) Michael Friedin analysoineen aikalaisesseessään ”Art and Objecthood” (1968) minimalismin ja katsojan suhdetta. Kun modernismin taidekriittikkona tunnettu Fried huomioi teatraalisen suhteen katsojan ja objektin välillä, soti se totuttua modernistista katsontatapaa vastaan. Weijersin mukaan Friedin näkemys minimalistisen teoksen ja katsojan teatraalisesta suhteesta voi osittain selittää minimalistisen taidemuodon suosiota tämän päivän monumenteissa ja muistomerkeissä.⁹⁸ Myös Sirous Namazin

⁹⁵ Judd 1964, 3.

⁹⁶ Weijers 2009, 47.

⁹⁷ Leepa 1968, 202–204.

⁹⁸ Weijers 2009, 47.

minimalistinen ilmaisu installaatioissa *12.30* sisältää katsojakokemuksen, jota Fried olisi ehkä nimittänyt teatraaliseksi. Teossarjan objektit ovat ikään kuin pieniä muistomerkkejä, sillä ne sekä merkitsevät trauman kokemuksen että kätkevät objektuutensa taakse kokonaisen lapsuuden kinesteettisine muistoinen. Ne siis muuttuvat muistoesineiksi – tai kuten Namazi kuvaa dokumentissa *Artityd: Sirous Namazi: 12.30* – museaaliseksi esineiksi.⁹⁹

Minimalismin muotokieli sopii vaikeasti artikuloitaviin aiheisiin. Ja koska määritelmänsä mukaan trauma on kokijalleen vaikeasti jäsennettävissä, palvelee minimalismin ja ready-made -tekniikan toteutuksen oma objektisuus jotakin mitä olisi muutoin mahdoton ilmaista. Namazin installaation kohdalla on nähtävissä jotakin tyhjää siinä, missä olettaisi näkevänsä ilmaisua. Objektien pinnat kiiltävät, ne ovat koskemattomat ja inhimillinen läsnäolo kaikuu tyhjyydessään. Tämä kyky ilmaista kyvyttömyyttä ilmaista jotakin kutsuu affektin tai affektittomuuden käsittelyyn. Ajatukseni liittyy myös Friedin huomioon minimalistisen taiteen affektiivisesta dynamiikasta katsojan ja taideteoksen välillä.¹⁰⁰

Wouter Weijersin mukaan Michael Friedin huomioihin voidaan vielä lisätä, että literalismi tuo taiteen vuorovaikutuksellisuuteen tietyn intersubjektiviisen draaman, jossa taideteokselle tulee näennäisesti lähes inhimillinen läsnäolo. Yhtä relevantti on Friedin huomio siitä, että katsontakokemus on potentiaalisesti loputon, koska siinä ei ole selvää leikkaavaa ”kliimaksista” hetkeä. Katsontakokemus johtaa toistavaan kiertoon katsonnassa, ja sen rytmi ohittaa toistavia kierroksia tehden katsojan kriittisesti tietoiseksi ajan kulumisesta ja siitä tosiasiaista, ettei yksikään ihminen voi palata ajassa aikaisempaan hetkeen. Weijers huomioi, että loputtoman läsnäolon puuttumisen kokemus muistuttaa suremisen prosessia, joka saattaa olla yksi selittävä tekijä sille, miksi minimalismin estetiikka on niin suosittua tämän päivän muistomerkkikulttuurissa.¹⁰¹ Minimalismin suosiota muistomerkkien estetiikassa voi selittää myös jonkin sankarillisen hahmon ja juhlallisuuden poissaolo. Tällainen estetiikka tuli suosituksi, kun holokaustin jälkeen mietittiin miten muistaa traumaattista historiaa, jossa ei ole voittajaa.¹⁰²

Michael Fried kiinnittää huomion myös vuorovaikutukselliseen affektiiviseen dynamiikkaan katsojan ja taideteoksen välillä minimalismissa. Wouter Weijersin mukaan Friedin

⁹⁹ Artityd Sirous Namazi 12.30.

¹⁰⁰ Weijers 2009, 49.

¹⁰¹ Weijers 2009, 49; Potts 2000, 196–197.

¹⁰² Saltzman 2006.

aikalaiskirjoittajat käsittelivät tätä interaktiota katsojan ja teoksen välillä formaalein termein kuten artikulaatioin tilasta, näytteille asettamisesta ja mittakaavasta.¹⁰³

Memoriaali auttaa rituaalisen siirtämisen – asia sidotaan objektiin, jotta yksilöt ja yhteisöt voivat jatkaa toista tekemisen tai olemisen tapaa – ansiosta muistamisen ulkoistamisessa, oli kyseessä sitten trauma tai nostalginen haaveilu. Jokin objekti suurempi merkitys sidotaan siihen, se siis edustaa jotakin. Sosiaalisesti jaetut traumat voidaan siirtää monumentteihin, jotka siirtävät trauman kantamisen yksilöltä yhteisölle. Monumentit ovat läsnä ympäristössä muistuttamassa sitoen abstraktit ja vaikeat tunteet muotoon, mutta tekevät tämän passiivisesti. Taiteen mahdollisuutta käsitellä historiallista traumaa on kuitenkin problematisoitu erityisesti holokaustin jälkeen.¹⁰⁴ James Young on kuitenkin kutsunut juuri holokaustin jälkeisiä minimalistisia monumentteja ”vastamonumenteiksi” (*counter-monument*), sillä niiden muotokielessä ”objektisuus” korostuu, ja ne ovat antisankarillisia ja antifiguratiivisia.¹⁰⁵ Juuri kysymykset taiteen historiasta, muistista ja visuaalisesta representaatiosta ovat kontekstuaalisia juuri holokaustin jälkeisessä visuaalisessa kulttuurissa.¹⁰⁶ Memoriaalinen aspekti voi toteutua myös muisto-objekteissa tai muistitaiteessa yksilötasolla omaelämäkerrallisissa taideteoksissa, joita myös Namazin *12.30*-installaation teokset mielestäni ovat.

¹⁰³ Weijers 2009, 49.

¹⁰⁴ Ks. esim. Reiners 2001.

¹⁰⁵ Saltzman 2006, 8.

¹⁰⁶ Saltzman 2006, 14.

3 TEOSANALYYSI

Tässä pääluvussa toteutan käsitteellisen analyysin Sirous Namazin *12.30*-installaatiosta. Käsitteet ovat esitetty käsitepareina kysymysten muodossa, jolloin myös lukija voi omalta osaltaan osallistua teosanalyyysiin. Edellä käsittelemäni kontekstit toimivat teosanalyyysin pohjana. Käsitteet nousevat installaation representaation katsonnasta ja tulkinnasta. Ne toimivat Mieke Balin osoittamalla tavalla sekä teoriana ja metodina, mutta myös näkökulmina teoksiin. Detaljeja vai affektiivista politiikkaa? -luvussa pohdin ovatko teokset yksityiskohtia vai kokonaisvaltaisesti poliittisia affektiivisuuden kautta. Indeksinen merkki vai muistijälki? -luvussa analysoin millaisia merkkejä tai jälkiä Namazin teokset todella ovat ja miten ne voidaan ymmärtää muistamiseen liittyen. Nostalgia vai trauma? -luvussa esitän vaihtoehtoisia tulkintatapoja Namazin installaatioon. Traumaattinen affekti vai affektittomuus? -luvussa taas kysyn millä tavalla affektin ajatus tulee käyttökelpoiseksi kuvailevaksi työkaluksi installaation katsonnassa havaittavaan dynamiikkaan.

3.1 Detaljeja vai affektiivista politiikkaa?

Sirous Namazin teokset installaatioissa *12.30* ovat ikään kuin veistoksellisia detaljeja eli yksityiskohtia. Detalji-sanaa käytetään yleensä maalaustaiteen yksityiskohtiin viitaten, mutta detalji-sana avaa tässä yhteydessä näkökulmia myös Namazin teoksiin. Vaikka teoksissa kuvataan vain jotain tiettyä yksityiskohtaa menetetyistä talosta, kuten lavuaaria, kattokruunua, portaikkoa tai ulko-ovea, ne ovat silti otantoja koko interiööristä. Irrottamalla objektit kontekstista Namazi ei mielestäni tuo niitä näyttelytilan kontekstiin, vaan rakentaa kontekstin kuvitteelliselle tilalle, epätilalle, jota ikään kuin ei ole. Voidaan puhua myös negatiivisesta tilasta, josta usein puhutaan valokuvan yhteydessä, mutta termi tulee käyttökelpoiseksi myös installaation kontekstissa, kun tilaa niin sanotusti ehdotetaan.

Installaatien teokset ovat arkipäiväisiä objekteja, jotka voidaan oletusten varassa liittää asuintilaan, taloon. Namazin teoksissa talo on kuitenkin latautunut tila, sillä sitä ei ole. Muistinvaraisesti ja valokuviin perustuen rekonstruoidut objektit toimivat yhtäjaksoisesti sekä indeksin osoittamassa *ehdotetussa tilassa* (lapsuudenkoti) että tätä kautta subjektiivisen muistin *mentaalitilassa*, ja esille asetettuina *reaalitilassa* eli näyttelytilassa, jossa ne tulevat

koetuiksi. Ready-made -teokset ovat yksityiskohtia, jotka ovat jääneet taiteilijan mieleen, viitaten näin ollen myös muistijäljen ajatukseen. Teokset ovat sen vuoksi minusta myös memoriaalisia ja viittaavat *unohduksen tilaan* kysyen filosofista kysymystä menetyksestä ja muistista.

Jos kuvitellaan, että teokset toimivat detaljin tavoin, ovat ne silloin otantoja koko interiööristä, jotka on nostettu jalustalle tullen huomion kohteiksi. Voisivatko teokset tulla toisaalta nähdyn myös poliittisina teoksina, jolloin niiden politiikka toimisi samastumisen kautta. Se affektiivisuus, jonka olen kokenut *Chandelier*-teosta katsoessani, sijoittaisi minut silloin toisen asemaan ja näin ollen teoksien oma poliittisuus välittyisi affektiivisen kokemuksen kautta. Teokset tuntuvat aavemaisilta, sillä niistä on riisuttu elämän merkit ja tätä kautta, toimien affektiivisesti, ne muistuttavat suremisen prosessia.

Kun taide mielletään poliittiseksi, ajatellaan sillä kenties olevan piileviä agendoja. Tästä nousee radikaalimpi kysymys taiteen ja politiikan suhteen uudelleen ajattelemisesta. Taidehistorioitsija Jill Bennetin mielestä on mahdotonta kirjoittaa traumasta taiteessa ottamatta mitään traumateoriasta tutkimuksen piiriin, eikä postkoloniaalisesta tai poliittisesta voi myöskään kirjoittaa ilman, että venyttäisi taideteorian rajoja. Bennett huomauttaa, että Mieke Bal on tehnyt eron visuaalisen taiteen tutkimuksessa *käsitteellisen* ja *visuaalisen* suhteen. Ajatus siitä, että teoriaa sovelletaan taiteeseen, ennemmin kuin sitä omaksuttaisiin taiteen kautta osoittaa tietyn eronteon käsitteellisen ja visuaalisen piirissä.¹⁰⁷

Taidehistoria on ammentanut auliisti kriittisestä teoriasta, ja juontaa teoreettisia mallejaan toisaalta – filosofiasta, kirjallisuudentutkimuksesta ja psykoanalyysista – tuottaen psykoanalyyttisiä tai dekonstruktiivisia luentoja. Kuitenkin taide itse on Bennetin mukaan muuttumaton teoreettisen tutkimuksen objekti. Keskittymällä affektiivisuuteen taiteessa – siihen mitä taide itse tekee – Bennett on pohtinut empatian politiikkaa, joka nousee teoksista empaattiseen katsontaan. Empaattisen katsomisen käsite kumpuaa osittain Dominick LaCapran käsitteellistämästä empatiasta, joka ei asetu (*empathic unsettlement*).¹⁰⁸

¹⁰⁷ Bennett 2005, 150.

¹⁰⁸ Bennett 2005, 149–153.



Kuva 3 Sirous Namazi, *Door*, 2014, pinnoite, koristelasi, messinki, ovi, 272 x 110 x 20 cm.

Jill Bennettin mukaan nykytaiteessa on mielin määrin taideteoksia, jotka näyttävät affektiivisesti latautuneen tilan tai kuvaavat konfliktin jälkeistä tilaa.¹⁰⁹ Esimerkki tällaisista teoksista ovat palestiinalaisen taiteilija Mona Hatoumin epäfunktionaaliset jokapäiväisiä esineitä kuvaavat taideteokset, joita kulttuuriteoreetikko Edward Said on analysoinut.

Hatoumin installaatiossa ovet avautuvat vain puolilleen, sängyissä ei ole patioita ja esimerkiksi ovimatto toivottaa tervetulleeksi, mutta on tehty piikeistä. Hatoumin teokset ovat ehdottoman poliittisia ja koti, yleensä metaforaksi mielletty turvapaikka on vihamielinen ympäristö.¹¹⁰ Myös taidekriitikko Theodor Ringborg on havainnut Namazin installaation *12.30* kotoisten objektien epäfunktionaalisuuden ja alleviivaa ajatusta siitä, etteivät objektit edes yritä näyttäytyä funktionaalisina.¹¹¹ Ilmiö muuttaa käsitystä interiööristä, joka on aiheena ei-asutussa tilassa, heijastellen politiikkaa. Nämä teokset eivät ole konventionaalisella tavalla poliittisia, vaan niissä on affektiivinen lataus, joka liikkuu kohti subjektiivista kokemusta nimenomaan menetyksestä.¹¹²

Taidehistorioitsija Jill Bennett pohtii, olemmeko kasvaneet omahyväisiksi poliittisen taiteen teoretisoinnissa poststrukturalismin omaksumisen myötä. Enää ei ole olettamusta tietoisesta toiminnasta vaan politiikasta on tullut se, joka sekoittuu representaatioon tai taiteeseen. Esimerkiksi taiteelle, joka on luotu poliittisen jännitteen alla, on houkutus tulla tulkituksi poliittiseksi vain näennäisen aihepiirin hyveellisyyden tai tuottamisen hetken vuoksi.¹¹³ Tämä saattaa ylenkatsoa taidetta, joka on aktiivisesti poliittista vain poliittisen representaatioksi. Bennettin mukaan tämäntyyppinen lähestyminen epäonnistuu ottamaan huomioon tyypilliset elementit taiteen omassa poliittisessa kritiikissä ja analyysissä. Bennett huomauttaa, että taide todella jättää meidät toisen paikalle. Olisi virhe olettaa, että ne ideat, joita taide generoi olisivat juuri samoja, joita filosofia nostaa esiin. Bennetille esteettinen kokemus on aina affektiivinen kokemus.¹¹⁴

¹⁰⁹ Bennett 2005, 152.

¹¹⁰ Said 2011.

¹¹¹ Ringborg 2014, 295–296.

¹¹² Bennett 2005, 152.

¹¹³ Bennett 2005, 151–152.

¹¹⁴ Bennett 2005.

Namazin installaatio 12.30 voidaan kokea poliittisena juuri Bennettin osoittaman affektiivisuuden kautta, jolloin affektiivisesta samastumisesta tulee poliittista sitä kautta, että se sijoittaa meidät ”toisen” asemaan. Empatian kautta nähdyksi tulleet teokset vaikuttavat poliittisesti, mutta eivät suorinta reittiä, vaan hienovaraisesti. Toisaalta teokset voivat tulla nähdyksi vain detaljeina, jotka ovat poimintoja katseen kohteiksi ja irrotettuja lapsuudenkodin yksityiskohtia. Ne ovat kliinisiä tehdasmaisuudessaan, mutta inhimillisen läsnäolon puute täytetään omalla läsnäololla, jolloin katsontakokemukseen siirtyy jotakin paikattomuuden ja surun kokemuksesta.

3.2 Indeksinen merkki vai muistijälki?

Namazin tapa käyttää muistia työväliseenään tuo esiin kysymyksiä muistin hauraudesta, muuttuvasta luonteesta ja evätyistä pääsystä menneeseen. Objektit ovat osa aikaa, jota ei ikinä saa takaisin. Ne on tuhottu lopullisesti, mutta jälleenrakennettuina taide oikeuttaa niiden koskemattomuuden museoesineinä. Tällä tavoin taiteesta ovat ajatelleet Gilles Deleuze ja Felix Guattari viimeisessä teoksessaan *What is Philosophy* (1994), jossa he kuvaavat taiteen kykyä pysäyttää aika ja säilyttää hetki. Taidehistorioitsija Gertrud Sandqvist siteeraa Deleuzea ja Guattaria Namazin taiteen yhteydessä: Taide säilyttää hetken tavalla, joka jää elämään itsenäisesti huolimatta ajasta, yleisöstä tai tekijästä. Sandqvist mainitsee, että se mikä jää jäljelle on taideteos, intensiteetti, havainto, tunne ja ryhmäkokemuksia.¹¹⁵ Myös W. J. T. Mitchell on kuvannut Walter Benjaminin käsitystä kuvasta, jolla on kyky kaapata historia pysähtyneessä tilassa.¹¹⁶

Sirous Namazin teokset toimivat kuin dokumentaariset valokuvat, indeksisen merkin kautta. Voidaan myös huomata, että teokset saattavat välittyä valokuvia realistisempina katsojalle, sillä ne ovat havaittavia objekteja, joita voi kiertää, eikä niissä ole performatiivisuutta kuten valokuvissa, jotka voivat vääristää todellisuutta. Valokuva on perinteisesti ymmärretty indeksiseksi merkiksi paikkaan ja aikaan, ja niiden kautta muistoihin. Samantyyppisesti Namazin teokset voidaan kokea indekseinä lapsuudenkotiin. Teokset voidaan nähdä myös

¹¹⁵ Sandqvist 2014, 4.

¹¹⁶ Mitchell 2011, 62.

muistijälkinä lapsuudenkodista. Lisa Saltzmanin mielestä taide yhdistää meidät eikielellisiin muistoihin menneisyydestä juuri jäljen tai indeksisen merkin kautta.¹¹⁷

Suomenkielistä *jälki*-termiä (eng. *trace*), sen merkityksiä ja kontekstia on pohdittu Monitieteisen humanistisen termityöhankkeen termikokouksessa 16.5.2017 Helsingin Kaisa-talolla. Kokouksen raportissa todetaan jälki-sanana liittyvän jonkin asian tai tapahtuman jättämään merkkiin, jolloin taustalla on ajatus kahden asian välisestä suhteesta, jolloin jälki on tulos jostakin.¹¹⁸ Tässä yhteydessä jälki voisi Namazin teoksien kohdalla viitata muistijälkeen. Jälki olisi siis kirjaimellisesti jälki muistissa; mieleen kaivertunut kuva. Teokset ovat pysähdyksissä, hetkeen jäädytettynä kuin näköhavainnossa juuri ennen kuin valot hiipuvat, jääden kuviksi verkkokalvolle.

Termihankkeen kokouksessa huomioitiin, että jälki ja indeksi (tässä indeksinen merkki) muistuttavat paljon toisiaan. Yhtenä huomiona raportissa mainittiin myös aivoissa syntyvä muistijälki, jolla viitataan fysikaaliseen tai biokemialliseen muutokseen hermosoluissa, jolloin synapseissa syntyvien impulssien kulkua helpottavia rakenteita muodostuu muistamisen yhteydessä, joka taas osaltaan vahvistaa informaation varastoitumista aivoissa.¹¹⁹ Yhdysvaltalainen semiootikko ja filosofi Charles Sanders Peirce (1839–1914) puhui kolmen tyyppisistä merkeistä: indeksistä, symbolista ja ikonista, jotka merkitsevät erilaisia suhteita objektien ja niiden representaatioiden välillä, eli merkitsijän ja merkityn

¹¹⁷ Milton 2017, 118.

¹¹⁸ ”Jälki-termin raportti”: *Tieteen termipankki*.

¹¹⁹ ”Jälki-termin raportti”: *Tieteen termipankki*.

välillä. Kun indeksisen merkin ajatusta sovelletaan Namazin teoksiin, ovat indeksiset merkit Peirceä mukaillen eksistentiaalisessa suhteessa objekteihin.¹²⁰



Kuva 4 Sirous Namazi, *Wardrobe* 2015 Pinnoitettu tiikki, ABS-muovi, lakkapinnoite 310.5 x 219 x 100 cm.

Namazista kirjoittanut Gertrud Sandqvist rinnastaa hänkin Namazin teossarjaan *12.30* muistijäljen ajatuksen. Sandqvistin artikkelin mukaan neurologi Jonah Lehrer kuvailee muistitoimintaa teoksessa *Proust Was a Neuroscientist* (2007) seuraavasti: Joka kerta, kun muistelemme, luomme uudelleen muistikuvan niin, että me lopulta muistamme vain sen mitä olimme muistaneet aikaisemmin. Muistaminen on Lehrerin mukaan luova prosessi, jossa me pikemminkin luomme muistojamme uudelleen kuin vain palauttaisimme menneitä asioita mieleen. Tämä pätee erityisesti visuaaliseen muistiin, jonka Lehrerin mukaan täytyy ensin kulkeutua kielellisen keskuksen talamuksen kautta, kun taas haju- ja makuaistiin liittyvät muistot ovat suorassa yhteydessä hippokampukseen, joka on pitkäkestoisen säilömuistin keskus.¹²¹ Neurologisesti selitettynä Namazin visuaaliset muistot objekteista ovat siis

¹²⁰ Gibbons 2007, 30.

¹²¹ Sandqvist 2014, 2–3.

voineet muuttua joka kerta kun hän on yrittänyt palauttaa niitä mieleen, mikä selittää myös lapsuudenperheen ristiriitaiset muistikuvat objekteista. Nordic Contemporary Art Collection -taidekokoelman katalogiteksti Namazin teossarjaan luo poeettisesti kontekstia teoksille lainaten Åsa Nackingin sanoja: Taiteilija yrittää vangita hetken juuri ennen kuin kuva katoaa pimeyteen: tällä kertaa myös psykologisemmalla tasolla on kyse katoavista muistoista.¹²²

Namazin installaatiossa muisti on siis työväline ja itsessään paradoksi. Kuten edellä viittasin neurologi Leheriin, muistoja ei voi koskaan rekonstruoida täysin, sillä ne muuttuvat ajan saatossa. Vaikka Namazi käyttää apunaan muutamaa referenssivalokuvaa, perheenjäsentensä muistoja ja luonnospiirustuksia esineistä, hän ei voi koskaan palauttaa täysin mieleensä autenttista kokemusta lapsuudenkodin esineistöä.

3.3 Nostalgia vai trauma?

Niin nostalgia kuin traumakin ovat suhteessa muistiin ja muistamiseen. Nostalgisessa muistelussa aikaisempi aika nähdään suhteessa nykyiseen hetkeen, kun taas traumaattisessa muistissa trauma tunkeutuu osaksi nykyisyyttä. Taiteentekeminen voikin tarjota taidehistorioitsija Griselda Pollockin mukaan etäisyyttä trauman sulattamattomasta tavasta tunkeutua nykyisyyteen. Ainakin taide antaa hetkeksi muodottomalle traumalle muodon, jota voi katsoa ulkopuolelta ja tästä voi seurata jonkin asteinen eheytykokemus, koheesion tai hallinnan tunne, joka niin usein on traumatisoituneella uhattuna.¹²³ Kulttuurimaantieteilijä Stephen Legg esittää antropologi Stephan Feuchtwangin ajatuksen uhriksi tunnustamisen tärkeydestä, jotta uhri voi alkaa käsitellä katastrofaalista menetystään, esimerkiksi menetettyä kotia.¹²⁴ Nähdäkseni Namazin installaatio voi toimia rituaalisena tunnustautumisena uhriksi ja rekonstruoidut objektit kodista voivat palvella menetyksen työstämistä.

Nostalgia voidaan taiteen kautta määriteltyinä nähdä patologisena eskapismina ja kykenemättömyytenä kohdata nykyisyyttä, siis tietynlaisena oireellisuutena taiteessa kuten traumankin. Taidehistorioitsija Paolo Magagnolin mukaan nostalgian ilmaisullinen tyyppi voidaan määritellä katsomalla representaatiota.¹²⁵ Trauma ja nostalgia ovat lähellä toisiaan

¹²² Curman & Ekman 2015, 8.

¹²³ Pollock 2013, 3.

¹²⁴ Legg 2004, 104.

¹²⁵ Magagnoli 2011, 99.

myös teoreettisesti ja käytännöllisesti, sillä Stephen Leggin mukaan kumpikin sisältää vaikean suhteen menneisyyteen. Nostalgia tuntuu olevan valinnaista, kun taas trauma tunkeutuu tajunnan tasoille ja pakottaa itsensä kuvina mieleen, varsinkin posttraumaattisessa stressihäiriössä. Leggin mukaan nostalgia sijoittuu yleensä hetkeen ennen traumaattista tapahtumaa, ja mielestäni näin ollen nostalgia on myös oireellista, sillä se on kykenemättömyyttä kohdata nykyisyyttä, se käpertyy fantasiaan ja siinä on häivähdys surumielisyyttä.¹²⁶

Tämän surumielisyyden pani merkille jo Johannes Hoger (1669–1752), sveitsiläinen lääketieteen opiskelija, joka esitteli nostalgian termin opinnäytteessään Baselin yliopistossa vuonna 1688. Hogerille potilaiden surumielisyyys johtui heidän palavasta halustaan palata omaan natiiviin maahansa. Oireiksi laskettiin jatkuva surullisuus, pakkomielle isänmaasta, häiriintynyt uni, nälkä, jano, tunnottomuus aisteissa, sydämentykytykset, huokaileminen ja tylsämielisyyys. 1700-luvulla nostalgia kuitenkin ajautui tarkoittamaan sentimentaalista kaipuuta menneisyyteen ja siihen liitettiin negatiivisia assosiaatioita niin, että kulttuurihistoriassa ja sosiologiassa siihen viitataan usein metaforisella tasolla *tautina*.¹²⁷ Kirjallisuudentutkija Svetlana Boymille nostalgia tarkoittaa koti-ikävää sellaiseen, jota ei ole tai ei ole koskaan ollutkaan. Kreikan kielen sanoista *nostos* eli kotiinpaluu ja *algia* eli kaipausta polveutuva nostalgian termi on päätynyt viittaamaan nostalgiseen koti-ikävään.¹²⁸

¹²⁶ Legg 2004, 103.

¹²⁷ Magagnoli 2011, 100.

¹²⁸ Boym 2001.



Kuva 5 Sirous Namazi, *Mirror*, 2014, peililasi, 191 x 70 x 20 cm.

Oxford English Dictionary määrittelee nostalgian kaipuiksi tiettyyn menneisyyden aikaan, katuvaksi tai toiveikkaaksi muistoksi menneisyydestä tai vakavaksi koti-ikäväksi.¹²⁹ Svetlana Boym jakaa nostalgian kahteen tyyppiin. Ensimmäinen nostalgian tyyppi on restauroiva (*restorative*), jossa pyritään rekonstruoimaan menetetty koti, ja se on usein yhdistetty uskonnollisiin tai nationalistisiin elpymisiin. Toinen nostalgian muoto on reflektiivinen (*reflective*), jolla ei ole asuinsijaa, vaan se ilmenee kaipauksena.¹³⁰ Siinä missä restauroiva nostalgia rekonstruoi tunnistettavan ja rituaalisen kodin sekä kotimaan tavoitteenaan valloittaa ja paikantaa aika, reflektiivinen nostalgia pitää arvossa särkyneitä muistoja ja hetkeen sidottua aikaa.¹³¹ Namazin installaatiota voi lähestyä Boymin ehdottaman restauroiva nostalgian kautta, jolloin pyritään rekonstruoimaan menetetty koti, kuten Namazi tekee kotoisten objektien muodossa.

Katsoessani Namazin installaatiota *12.30* on selvää, että Namazi pyrkii kliinisellä ilmaisullaan alleviivaamaan objektiivisuutta ja neutraalia aikasuhdetta menneisyyteen. Namazi kertoo tutkivansa muistin mekanismeista installaatioissaan ja esittämään teoksen niin, että ne poistavat kaikki mahdolliset viittaukset nostalgiaan.¹³² Ne ovat asetettu korokkeille, kohotettu havainnon kohteiksi. Teokset ovat puhtaita, hohtavia ja kliinisen oloisia. Yksitellen ja toisaalta ryhmänä esitettynä teokset ilmenevät eristettyinä. Vaikka taiteilija kieltää nostalgian teoksissaan, voi se kuitenkin olla hyödyllinen käsite analyysissä. Taidehistorioitsija Paolo Magagnoli on esimerkiksi erottanut nostalgian käsitteen sentimentaalisuudesta, tehden siitä toimivan käsitteen teoksien määrittelyyn jakamalla nostalgian tyypit ilmaisullisiin vastapareihin.¹³³ Tässä suhteessa nostalgian käsite toimii teosanalyysissä nimenomaan osoittaen kuvallisuudessa olevan nostalgian luonteen, vaikka tämä olisi irrallaan taiteilijan omista intentioista.

Paolo Magagnolin mukaan nostalginen impulssi tämän päivän nykytaiteessa on jätetty huomiotta historioitsijoiden toimesta. Kun nostalgian käsitettä sovelletaan kuvataiteisiin, voidaan Magagnolin mukaan kuvallisessa ilmaisussa paikantaa taidehistorialle hyödyllisiä nostalgian muotoja. Magagnoli kertoo monien pitävän nykytaiteilijoiden tämänhetkisen tendenssiä kaivautua menneisyyteen oireena patologisesta eskapistisesta fantasiasta, joka ilmenee kykenemättömyytenä katsoa nykyhetkeä tai kuvitella tulevaisuutta. Magagnolin

¹²⁹ Legg 2004, 100.

¹³⁰ Boym 2001, 22.

¹³¹ Legg 2004, 100; Boym 2001, 49.

¹³² Keskustelu Namazin kanssa 1.2019–27.6.2019.

¹³³ Magagnoli 2011, 99.

mukaan syventymällä jokaiseen teokseen erikseen on mahdollista määrittää nostalgian luonne. Hän jakaa nostalgian erityyppisiin ilmaisullisiin ryhmiin taiteessa, joita ovat *progressiivinen* tai *reaktiivinen*, *kriittinen* tai *ideologinen* ja *generatiivinen* tai *steriili*.¹³⁴

Sirous Namazin installaation representaatioissa voi Magagnolin jaottelun mukaan nähdä neutraalin aikasuhteen ja sitä kautta teokset voi lukea useampaan pooliin. Namazin teokset voi nähdä suhteessa traumaattiseen tapahtumaan, johon ne viittaavat. Reaktiona traumaan niiden nostalgia ei voi olla *progressiivisia*, sillä paluu kotiin on mahdoton, ei tavoiteltava tai sitä kohti kurottava. Ennemminkin installaatio määrittelee lopun, viimeiset palautettavat muistot Iranista. Toisaalta tunteenkäsittely taiteen keinoin voi olla progressiivista, etenevää, mutta pelkästään representaation elementit huomioiden Namazin teokset ovat pysähtyneitä, niissä ei ole liikkeen elementtiä eikä pyrkimyksiä jotakin kohti. Kattokruunu, teos *Chandelier* (kuva 1) esitetään installaatioissa jalustalla, ei huoneen katossa, joka olisi sen funktionaalinen paikka, jos se palvelisi käyttöesineenä. Taideteoksena se on koskematon, eikä siinä ole muuttuvaa elementtiä, joka oikeuttaisi sen progressiivisen luonteen. Teokset eivät reagoi katsojaan, mutta ne reagoivat narratiiviin, sillä ne ovat kuin vastalause tuhoamiselle, museaalisina esineinä niiden olemassaolo oikeutetaan taideinstituution suojissa. Ne ovat ikään kuin tuhoamisen vastakohta: ne ovat täällä ikuisesti tai ainakin suojeltuina.

Koen teokset enemmän ideologisina kuin kriittisinä, sillä kriittinen edellyttäisi kannanottoa ja mielenilmausta, joka jää Namazilta puuttumaan, koska teokset ovat pysähtyneitä, lähes radikaalin ja kriittisen vastakohtia. Ne ikään kuin vain ovat, kirjaimellisesti. Teoksien taustat tuntien katsojalle tulee epämukava olo, koska ne vain ovat, ikään kuin mitään ei olisi tehtävissä. *Kriittisyyden* ja *progressiivisuuden* puuttuminen on selvää. Reaktioihin on helpompi suhtautua, koska ne ohjaavat tulkintaa, mutta kun jokin vain on, se tuntuu ahdistavalta.

¹³⁴ Magagnoli 2011, 99.



Kuva 6 Sirous Namazi, *Blind*, 2014, teräs, akryylinen lasi, puuvilla, 245 x 116 x 20 cm.

Magagnolin nostalgian ilmenemisryhmistä Namazin installaatio on mielestäni kuitenkin ennen muuta *steriili*, koska objekteista puuttuvat elämisen jäljet: rasva, pöly, sormenjäljet sekä aura.¹³⁵ Auran tuntu puuttuu sillä näköisobjektit eivät ole olleet asuinkontekstissa, vaan ne lähestyvät alkuperäisten esikuviansa ideaa, ollen irrallaan. Ne ovat henkilökohtaisia temaattisesti, vaikka tunnistettavia *generatiivisesti*. Kyse on pysäytetystä ajasta, joka jää kuvaan. Näin ollen teokset eivät myöskään edusta *generatiivista* nostalgiaa eli taideteos ei tuota tai jatka mitään sarjaa tai ajatusketjua eteenpäin. Kyse on pysähtymisestä, ennen kaikkea ne siis tuovat mieleen *steriilin* nostalgian. Ne ovat suljettuja ja pakotettuja elämään yksijakoisessa todellisuudessa: steriilissä hetkessä.

Trauma taas määritellään psykologiassa emotionaaliseksi shokiksi, joka on seurausta stressireaktioita aiheuttavasta tapahtumasta, joka voi johtaa pitkäaikaisiin neurooseihin.¹³⁶ Trauman käsite on matkustanut antiikin Kreikan lääketieteen piiristä ensin psykologiaan ja sen eri aloihin: psykoanalyysiin, psykiatriaan ja myöhemmin neurobiologiaan. Se, että trauman käsite liittyy yleisellä tasolla ihmisen tunteisiin, ajatuksiin ja käyttäytymiseen on syynä siihen, miksi se omaksuttiin 1900-luvun lopulla moniin humanistisiin tieteisiin, eritoten historian ja kirjallisuuden tutkimukseen ja myöhemmin taiteentutkimukseen.¹³⁷ Käsite otettiin taidehistoriassa käyttöön ensin psykoanalyttisen taiteentutkimuksen työkaluna ja sittemmin se on löytänyt luovia merkityksiä 2000-luvun alun taiteentutkimuksessa. Psykoanalyttisessä taiteentutkimuksessa taide nähdään oireellisena, mutta on kyseenalaista kuinka paljon taiteilijaa voi psykologisoida teoksien kautta.

Taidehistorioitsija Itay Sapir varoittaakin taidehistorioitsijoita taiteen psykologisoinnin vaaroista artikkelissa ”Trauma – A concept ‘travelling light’ to a case-study of Early Modern painting” (2007). Sapir tunnistaa posttraumaattisen representaation tulkinnalliset houkutukset, mutta tunnustaa trauman käsitteen palvelevan huonosti kuvan tulkinnallisena metodina, sillä se siirtyy liian kauas kotitieteestään psykologiasta, missä sitä on eniten käytetty aina 1900-luvulta saakka.¹³⁸ Sapir on muuttanut trauman käsitettä toimivammaksi kuva-analyysissä ja irrottanut sen merkitykset psykologiasta.

Sapirin ajatusten siivittämänä esitän, että trauman käsitteen voi hylätä sen varsinaisessa merkityksessä ja määritellä uudelleen taiteentutkimuksen kontekstissa ajattelemalla vain

¹³⁵ Tarkoitan auralla teoksen autenttisuuden kokemusta.

¹³⁶ Legg 2004, 103.

¹³⁷ Sapir 2007, 52.

¹³⁸ Sapir 2007, 54.

taideteoksessa ilmeneviä trauman kaltaisia representationaalisia elementtejä, olettamatta taiteilijan olevan traumatisoitunut subjekti.¹³⁹ Namazin taiteessa on kyse ennen kaikkea eräänlaisesta nyrjähdyksestä representaatiossa, sen olemuksesta olla ”hallittu kuva”, jopa liiankin hallittu ja kliininen. Kun katsoin teosta, koin katsomisen rytmiiikkaa, joka ikään kuin ehdotti trauman sisarkäsitettä affektia käsittelyyn sen puuttumisen kautta. Teoksien kliinisyden vaikutelma syntyy niiden tehdasmaisuudesta ja elämän merkkien puuttumisesta, joita voisivat olla esimerkiksi sormenjäljet ja pöly.

Myös taidehistorioitsija Jill Bennett irtisanoutuu lukemasta kuvia trauman oireina, jolloin taideteosta kohdeltaisiin ikään kuin muistin prosessien kuvittajana.¹⁴⁰ Trauman käsitteen on siis irtauduttava sen lääketieteellisistä merkityksenannoista, jotta se tulee käyttökelpoiseksi taiteentutkimuksen piirissä. Hyvin perusteltuna voi trauman käsitettä käyttää kuvailevana terminä representaatioiden sisäisen dynamiikan hahmotteluun. Itay Sapir mieltää trauman ajelehtivaksi käsitteeksi, joka on taidehistoriassa ikään kuin lainassa.



Kuva 7 Sirous Namazi, *Carpet*, 2014, tulostettu historiallinen matto, 21 x 220 x 320 cm.

¹³⁹ Sapir 2007.

¹⁴⁰ Bennett 2005, 24.

Sapirin mukaan psykologisen käsitteen soveltaminen visuaaliseen aineistoon on ongelmallista, sillä on joskus mahdotonta tietää todellisuuden ja representaation välisestä suhteesta. Sapir korostaa, että käsitteen käyttö visuaalisen taiteen analyysissä on harhaanjohtavaa ja harvoin sovellettua. Psykologisointi ei palvele pitkälle kuvan tulkinnallisena välineenä, vaikka analysoitaisiin ihmisfiguureja – tämä hämärtäisi Sapirin mielestä paljon kiinnostavampaa kysymystä representaatiosta itsestään, ei siitä *mitä* esitetään, vaan *miten* esitetään.¹⁴¹



Kuva 8 Siroos Namazi, *Stairs*, 2014, MDF, HusFix, ruostumaton teräs, 93 x 134 x 90 cm.

Miten sitten trauman käsitettä voi käyttää visuaalisen kuva-aineiston analyysissä? Sapir esittää, että trauman käsitettä ei liitettäisi trauman aiheuttajaan eikä jälkiseuraamuksiin vaan tutkittaisiin pelkästään kuvan sisäistä epistemologista eli tiedollisen todentamisen kriisiä, joka ei välttämättä edes olisi seurausta todellisesta traumasta. Tällainen teoria liittyisi selvemmin itse kuvan sisäiseen representaatioon.¹⁴² Hän ehdottaakin, ettei taiteessa puhuttaisi traumasta sen varsinaisessa merkityksessä, koska kulttuurianalyttikkoa ei niinkään kiinnosta todellisten tapahtumien ketju – trauman aiheuttaja tai sen seuraamukset – vaan representaation elementit. Sapir kutsuu näitä elementtejä ”trauman kaltaisten

¹⁴¹ Sapir 2007, 53–54.

¹⁴² Sapir 2007.

representaatioiden elementeiksi”, jotka ovat ennen kaikkea visuaalisia ilmiöitä. Taiteen representaatioissa nämä elementit ilmenevät jokseenkin samanlaisina kuin posttraumaattisessa reaktiossa.¹⁴³ Namazi itse asettaa taideteoksiensa taustalle narratiivin traumaattisesta tapahtumasta. Näin ollen voisi olla oikeutettua puhua myös posttraumaattisesta representaatiosta, eikä kuvan sisäisestä representaationaalista epistemologisesta kriisistä.

Suurin osa traumaista jakaa kaksi tärkeää piirrettä: trauma on syntynyt reaktiona väkivaltaan, oli se sitten fyysistä tai psykologista, ja se on itsessään epistemologinen ilmiö eli siihen liittyy tiedollisen todentamisen vaikeus ja kriisi. Näkyvin seuraus posttraumaattisesta tilanteesta on kyvyttömyys kertoa siitä ulkopuolisen silmissä koherentilla tavalla. Posttraumaattinen representationaalinen tapa tai jopa pseudo-posttraumaattinen representaation tapajärjestelmä, jota Sapir tutkii, ei kumpua mistään todellisesta väkivallan kohtaamisesta vaan kriisistä, joka on itse epistemologinen luonteeltaan. Tällainen kriisi voi olla esimerkiksi maahanmuutto, jossa kaksi identiteettiä, vanha ja uusi käyvät jatkuvaa dialogia. Epistemologinen kriisi johtaa episteemisiin reaktioihin representaatioissa – näennäisesti pysähtyneessä prosessissa. Sapirin mukaan voidaan puhua myös esteettisestä kriisistä, jossa ilmenevä kulttuurinen murtumakohta tuottaa hämmennystä.¹⁴⁴ Tämä hämmennys, joka on saanut minut pohtimaan Namazin *12.30*-installaatiota on itse asiassa yksi analyysini liikkeelle paneva voima.

Kuinka sitten tällainen episteeminen kriisi voidaan osoittaa taiteessa? Taiteen voi Sapirin mukaan ajatella olevan informaatiojärjestelmä, jossa epistemologinen kriisi, sisällyttäen tuotannon ja informaation kierron, ilmenee välttämättä vääristyneen informaation jakamisena taiteessa itsessään.¹⁴⁵ Se, että Namazin teokset ehdottavat puuttuvaa affektia ”liian hallitulla estetiikalla”, voi olla seurasta traumaattisesta dynamiikasta. Nämä huomiot koskevat myös muistin ja muistamisen käsitteitä. Muisti käsittelee informaatiota ja on ennen kaikkea trauman taustalla vaikuttava rakenne ja paradoksi, kuten edellisessä luvussa osoitin.

¹⁴³ Sapir 2007, 54.

¹⁴⁴ Sapir 2007, 55.

¹⁴⁵ Sapir 2007, 53–55.



Kuva 9 Sirous Namazi, *Sink*, 2014, 3D-tulostus, ABS muovi, lakattu pinta, 166 x 57 x 55 cm.

3.4 Traumaattinen affekti vai affektittomuus?

12.30-installaation objekteista huokuu inhimillisen läsnäolon puute, jonka katsoja täyttää omalla läsnäolollaan. Liikkumattomat tunnistettavat hengettömät objektit tulevat ristiriitaisiksi niiden tunteettoman ja kliinisen ilmaisun seurauksena. Namazin *Chandelier*-teoksen katsonnassa on affektiivinen dynamiikka. Teoksien hohtava puhdas pinta, asettelu ja pysähtyneisyys tuottavat kliinisyyden vaikutelman. Taidehistorioitsija Jill Bennett on tutkinut välittömän traumakokemuksen aikaansaavaa affektisuutta trauman representaatioissa taiteessa. Kuitenkin affektisuus Namazin teoksissa on hienovaraista. Teokset eivät välity sekundäärisesti traumatisoivina.¹⁴⁶ Affektiivisuuteen viittaavat pikemminkin hienovaraisemmat seikat, kuten elämän jälkien puuttuminen teoksista. Tehdasmaisuus ja teoksien olemuksellisuus ”re-representaationa” poistavat mielestäni teoksien ympäriltä *auran* ajatuksen. Teokset ovat tehty museo-objekteiksi, eivätkä ne ole koskaan sijainneet asuinkontekstissa.

Affekti on otettu käyttöön taiteentutkimuksessa vastareaktion poststrukturalistiselle taiteentutkimukselle, missä teos nähdään tekstinä, jonka voi purkaa osiin.¹⁴⁷ Jill Bennettin mukaan trauman ja muistin teoretikot ovat käsitelleet huomattavasti vähemmän affektia visuaalisen taiteen piirissä, vaikka termillä on pitkä traditio muilla tieteenaloilla. Affekti ei ole Bennetille taiteessa vain inspiraatio tai aihepiiri vaan fundamentalistinen komponentti, joka kuvaa dynamiikkaa katsojana ja taideteoksen välillä.¹⁴⁸

Affektin kokemus pakenee kieltä aivan kuten traumankin on sanottu pakenevan representaatiota. Trauman on perinteisesti nähty olevan vaikeasti artikuloitavissa, sillä traumatisoitunut ei välttämättä itse tiedosta osaansa vaan poistaa itsensä ”tarinasta”. Taiteessa representaatio voi herättää kysymyksiä traumasta, jos teos on kliininen ja ikään kuin ”liian hallittu kuva”. Vaikka koherentti kerronta pakenee traumaa, tulevat traumat posttraumaattisessa stressihäiriössä traumatisoituneelle juuri irrallisina *kuvina*, jotka puskevat tajuntaan. Kuvat ovat siis lähempänä trauman omaa kieltä kuin teksti. Taiteessa objektien tai tilojen jännitettä ja niiden välistä latautuneisuutta voidaan tehostaa juuri poistamalla siitä merkit tapahtuneesta.

¹⁴⁶ Bennett 2005, 35.

¹⁴⁷ O’Sullivan 2001, 125–126.

¹⁴⁸ Bennett 2005, 23.

Toistensa päälle asetellut tuolit (kuva 7) antavat klinisen vaikutelman, kun ne hohtavat puhtautta ja ovat nostettuna korokkeelle. Esillepano on enemmän museaalinen kuin kaupallinen. Galerie Nordenhakenin *12.30* -installaatiokuvassa (kuva 7) kokoon kerätyt tuolit herättävät tunteen inhimillisyyden puuttumisesta. Esillepanosta puuttuu inhimillinen kosketus, erhe ja arkisuus. Ne antavat näin ollen hyvin tehdasmaisen ready-made -vaikutelman. Namazin poistaa teossarjassaan kertojan, itsensä, kuvasta.

Taiteilija poistaa itsensä pidättäytymällä viittaamasta emootioihin, jälkiin ja ihmisen läsnäoloon. Teossarjan objektit ovat kärjistetyksi ilmaistuna objektiivisia, ”kirjaimellisia”, ne noudattavat minimalistista muotokieltä, sillä niiden muoto on sama kuin objekti, alleviivaten sen ja rajaten kaiken muun sen ulkopuolelle. Kattokruunun muoto on kattokruunu ja oven muoto on oven – näin yksinkertaistaen. Namazin minimalismissa päästään lähelle objektiivista ilmaisua, kun esineet esitetään sellaisinaan, objekteina. Objektien symbolinen merkitys taiteilijalle on subjektiivisesti latautunut, ja tätä subjektiivista tunnetta siirretään katsontakokemuksessa juuri affektittomuuden kautta representaatiossa.



Kuva 10 Sirous Namazi, *Chairs* (2015) metallilevy, puuteripinnoite, polyuretaani 31.5 x 109 x 83 cm

Teokset tuottavat katsojalle affektin kokemuksen niiden katsonnassa tapahtuvasta ajankulusta, pelkistetyistä kliinisyydestä ja kaiken inhimillisen läsnäolon poissaololla. Katsoja tulee tietoiseksi ajasta ja itsestään, joka Wouter Weijersin mukaan muistuttaa suremisen prosessia.¹⁴⁹ Teoksien liikkumattomuus herättää myös kokemuksen, joka itse asiassa havahduttaa katsojan kokemaan itseään, sillä mahdollisuus yhteen täsmälliseen reaktioon teoksia kohtaan puuttuu. Teoksien epäfunktionaalisuus korostuu. Myös taidekriitikko Ringborgin on pistänyt merkille teoksien epäfunktionaalisen luonteen.¹⁵⁰

Hal Foster käsittelee trauman ja taiteen suhdetta teoksessa *The Return of the Real* (1996), jossa hän ottaa osaa traumadiskurssiin. Fosterin mukaan traumadiskurssi jatkaa poststrukturalistista subjektin kritiikkiä tavalla, joka takaa subjektin identiteetin, tuoden sen esiin ja samalla hajottaen sen, luoden toisenlaisen subjektin. Foster argumentoi, että monia nykytaiteilijoita tuntuu ohjaavan tarve saavuttaa totaalinen affekti taiteessaan ja samalla tulla imeytyneeksi affektiin niin, että affekti itse katoaa, mikä ehdottaa Fosterin mielestä psyykkisen shokin dynamiikkaa, joka on seurausta traumasta.¹⁵¹ Fosterin ajatus tukee näkemystäni Namazin installaation *12.30* kutsuvan käsittelyyn myös affektin käsitteen. Jill Bennett lisää, että Foster esittää traumadiskurssissaan subjektin samaan aikaan sekä nostettuna jalustalle että evakuoituna.¹⁵² Foster alleviivaa trauman affektiivisuuden ajatusta tuoden ilmi ajatuksen puhtaasta affektista, joka samalla ei ole affekti, koska puhdas affekti satuttaa niin, että kokija turtuu.¹⁵³ Puhdas affekti on siis Fosterille sellainen, joka katoaa näköpiiristä, mutta sen puuttuminen herättää sen tyhjyyden kautta. Juuri näin tapahtuu Namazin *12.30*-installaatioissa, jossa katsojan ja teoksien väliin tulee jännite, latautunut tila, joka koetaan affektiivisuuden kautta. Sirous Namazin installaatio *12.30* ehdottaa affektia sen puuttumisen kautta.

¹⁴⁹ Weijers 2009, 49.

¹⁵⁰ Ringborg 2014, 295.

¹⁵¹ Foster 1996, 166.

¹⁵² Bennett 2005, 5.

¹⁵³ Foster 1996, 166.

4 LOPUKSI

Taidehistorian tutkimus on täynnä kategorioita. Kategoriat tekevät tiedosta hallitumpaa ja johdonmukaisempaa. Kategoriat luovat myös hierarkioita asioiden välille. Mitä pidetään tai on pidetty oleellisena? Tai pikemminkin: Mitä taideinstituutio pitää oleellisena? Erityisesti eurooppalaista taidetta on ollut tapana selittää tyylikehityksen kautta. Metamodernissa ajassa taiteenkertomus on kuitenkin toinen. Metamodernia aikaa voi luonnehtia sirpaloituneeksi, vaikutteiden selkeän sekoittumisen ajaksi, jolle on tyypillistä yksilöllisyys. Globalisaatio ja internet määrittävät nykyaikaa, eikä perifeerisiä kulttuurisaarekkeita enää ole. Taide ei enää ole eteenpäin menevää liikettä vaan poukkoilee viittauksissaan, ajassa ja historiassa kuin kaikki tapahtuisi nyt. Onko kuitenkin mahdollista tunnistaa nykytaiteen historiassa yhtenäisiä linjoja?

Väitän tutkielmani pohjalta, että yksi nykytaiteen kertomus on trauma. Taiteessa traumaparadigma on hallinnut viime vuosikymmeninä ja näkynyt biennaalien aiheena. Väitän, että taiteen kertomukset metamodernissa, globaalissa ajassa, ovat juuri temaattisia kertomuksia. Teemoja, jotka sitovat ihmistä ja taidetta, yhteiskuntaa ja kulttuuria yhteen. Sirpaloituneessa ajassa juuri yhteiset ongelmat yhdistävät meitä. Kulttuuriajattelusta on tullut populääriä. Mediassa puhutaan monista ennen yksilön ongelmina pidetyistä teemoista yleisesti, kulttuurisesti – mitä se kertoo ajastamme? Mitä enemmän aika sekoittaa kansallisia rajoja ja vaikutteita, sitä enemmän yhteiset problematiikat sitovat taidetta ja ihmistä yhteen. Taidehistorian suuret, keskisuuret tai pienet kertomukset, taaksepäin katsottuna, ovat juuri temaattisia paradigmoja, kuten *trauma*.

Taidehistorioitsija Jill Bennett tähdentää loppusanoissaan teoksessaan *Empathic Vision* (2005), että taiteessa trauma-aiheiden esiintyminen tulee pian olemaan *passé* ja esittää retorisen jatkokysymyksen siitä, mitä tulee traumakulttuurin jälkeen.¹⁵⁴ Jo tämä on osoitus siitä, että trauma nähdään ohimenevänä teemana metamodernissa taiteessa. Silloin se myös taaksepäin katsottuna on osa taiteenkertomusta, taidehistoriaa. Bennettin mukaan kansainvälistä taidekenttää kiinnostanut ”traumakulttuuri” on hallinnut taidetta ja populääriä kulttuuria aina kaksoistornien terrori-iskujen jälkeen ja ollut biennaalien ja Documentan aiheena.¹⁵⁵ Viime vuosina kysymykset 9/11 jälkeisestä politiikasta, traumasta ja

¹⁵⁴ Bennett 2005.

¹⁵⁵ Bennett 2005, 151.

postkolonialismista ovat tehneet merkin nykytaiteen maailmaan. Bennettistä on väistämätöntä, että ilmiöiden tematiikka tulee ja menee pois muodista, erityisesti kansainvälisten biennaalien piirissä. Jatkuva uusien teemojen etsiminen tarkoittaa, että ”traumakulttuuri” tulee olemaan ohimenevää. Tässä valossa kysymys siitä, mitä tulee traumakulttuurin jälkeen, on vain spekulatiota. Traumapolitiikka nykytaiteen kentällä on tiivistetty sisältöön, joka koskettaa taidetta hetkellisesti, mutta ei kestä formatiivisena huolenaiheena.¹⁵⁶

Sirous Namazin teokset toimivat ajattelun katalysaattoreina. Käsitteiden avulla ne tarjoavat näkökulmia. Kiinnostavaa Namazin taideteoksien kannalta on se, mitä tässä yhteydessä tarkoitetaan poliittisella taiteella ja voiko Namazin taide olla poliittista, jos taiteen nähdään vaikuttavan poliittisesti asettamalla meidät *toisen* asemaan kokemaan teokset affektiivisuuden kautta. Poliittinen ei siis ole jotakin, jonka voi paikantaa poststrukturalistisella taiteentutkimuksella, jossa teos puretaan osiin ja poliittisuus paljastetaan, sen ollessa piilossa. Poliittisuus ei siis ole konventionaalaisella tavalla poliittista, se ei piiloudu opetuksellisiin kuviin eikä välitä viestejä, vaan poliittinen viettää kohti ekspressiivistä ilmausta, joka toimii tietyllä affektiivisuudella tilan ja objektin välillä, joka herättää subjektiivisen kokemuksen moodin, erityisesti menetyksestä. Bennettin mielestä taideteos voidaan tulkita poliittiseksi, jos se kommunikoi tunnistettavaa ehdotusta.¹⁵⁷

Bennett kysyy kuinka taiteentutkimus voi tulla ymmärretyksi olennaisena teoreettisena diskurssina traumatutkimuksessa kirjallisuusteoreetikoiden ollessa enemmistöä. Mikä on visuaalisen kulttuurin teoreetikkojen panos, kysyy Bennett. Itse kysyn tutkielmani jälkeen samaa, eri tavalla. Kun trauma tunkeutuu kuvina mieleen, evätkö silloin kuvat ole juuri suoriin reittiin traumakokemukseen? Minimalismin tyylikieli pyrkii pois kielestä tullakseen suoran havainnon piiriin. Toisaalta kielellisen keskuksen kautta kulkeutuvat muistikuvat muuttuvat aina kun yritämme palauttaa niitä mieleen. Ihminen siis enemmän luo uudelleen muistojaan kuin palauttaa niitä mieleen. Samaa ei voi sanoa traumaattisesta muistista, joka on tarkka, toistava ja tunkeutuu mielentasojen lävitse tietoisuuteen. Voi myös kysyä, ovatko kuvat liian suora reitti traumaan, jos pohditaan yleisemmin kuvataiteen terapeuttisia ulottuvuuksia ja sovellusmahdollisuuksia, eritoten trauma-alueilta muuttaneilla pakolaisilla.

¹⁵⁶ Bennett 2005, 151.

¹⁵⁷ Bennett 2005, 151.

Minimalismin tyylikieli pyrkii pois kielestä, siinä missä affekti pyrkii pois katsomastani kuvasta, samalla tullen lähelle. Minimalismin suosiota kuvaa myös sen käyttö monumenteissa ja muistomerkeissä holokaustin jälkeen. Minimalismi sitoo muotoonsa muistia ja näin sijais-kannattelee traumaa tarjoten traumatisoituneelle helpotuksen tunteen. Yhteisöissä monumentit ja muistomerkit kannattelevat kulttuurisesti järkyttävien tapahtumien muistoa passiivisesti, antaen sille merkityksen ja tarjoten yhteisöille etäisyyden. Traumaattiseen muistiin ei siis tarvitse takertua, jos se tunnustetaan. Tämä on mielestäni varsinkin sotamonumenttien ja holokaustin muistomerkkien tärkein tehtävä.

Bennett mukailee Ernst van Alphen tapaa työstää visuaalisen ajattelun käsitteellisiä ongelmia ja väittää, että taide itse ”ajattelee” ja generoi yleisempiä filosofisia kysymyksiä. Myös Gilles Deleuzen taidefilosofiassa ajatuksena on, että taide tulee ensin ja vasta sitten käsite. Jos tämä pidetään mielessä, tuloksena on erilaisia analyyseja, joissa teoriaa ei sovelleta suoraan teoksiin, vaan teokset tuottavat teoriaa. Kun siis ajatellaan Bennettin, Deleuzen ja Ernst van Alphenin tavalla taiteelle annetaan todellinen ”puheenvuoro”, jonka tutkija kääntää kirjoitukseksi. Näin taiteen kohtaamisesta tulee ensisijaista – ja taideteoksesta kirjoittamisesta sekundääristä.¹⁵⁸ Tässä tutkielmassa olen seurannut Mieke Balin samantyyppistä ajattelua, jossa teoriaa ei ujuteta teoksiin, vaan taide itse kysyy tutkijalta kysymyksiä. Käyttäessäni käsitteitä metodologisina työkaluina ja teoriana ne toimivat sitä ajatusta vastaan, että tutkija voisi suoraan ”selittää teosta edeltä”. Käsitteet tuottavat selitysmalleja, joissa tulkinta ei ole lukkoon lyöty. Tutkijan ja teoksien välinen vuorovaikutuksellinen suhde mahdollistaa tutkijan avoimuuden teoksille, jolloin teokset ”puhuvat” ja kysyvät kysymyksiä tutkijalta. Käsitteet nousevat teoksista, kun taide nähdään informaationa itsessään.

¹⁵⁸ Bennett 2005, 153–154.

KIRJALLISUUS

Bal, M. (2007a). Working with Concepts. Teoksessa G. Pollock (toim.), *Conceptual odysseys: Passages to cultural analysis* (s. 1–10). London: I.B. Tauris.

Bal, M. (2007b). Lost in Space, Lost in the Library. Teoksessa S. Durrant & C. M. Lord (toim.), *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-Making* (s. 23–36). Amsterdam: Rodopi,

Bennett, J. (2005). *Empathic Vision – Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, California: Stanford University Press.

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Durrant, S. & Lord, C. M. (2007). Introduction: Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making. Teoksessa S. Durrant & C. M. Lord (toim.), *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making* (s. 11–19). Amsterdam: Brill: Rodopi.

Erlil, A. (2011). *Memory in Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.

Forty, A. & Küchler, S. (toim.). (1999). *The Art of Forgetting*. Oxford: Berg.

Foster, H. (1996). The Return of the Real. Teoksessa H. Foster, *The Return of the Real: the Avant-garde at the end of the century* (s. 127–170). Cambridge, MA: MIT Press.

Fried, M. (1995). Art and Objecthood. Teoksessa Battcock, Gregory (toim.) *Minimal art: A Critical Anthology* (s. 116–147). Berkeley: University of California Press.

Gibbons, J. (2007). *Contemporary art and memory: Images of recollection and remembrance*. London: I.B. Tauris.

Hirsjärvi, S. (uusittu painos 2009, 1997). Metodologiset ja teoreettiset lähtökohdat. Teoksessa Hirsjärvi, S., Sajavaara, P. Liikanen P. & P. Remes (toim.) *Tutki ja kirjoita* (s. 123–166). Helsinki: Kirjayhtymä.

Jarzombek, M. (2006). The post-traumatic turn and the art of Walid Ra'ad and Krzysztof Wodiczko: from theory to trope to beyond. Teoksessa L., Saltzman & Rosenberg, E., *Trauma and visibility in modernity* (s. 249–271). Hanover, N.H.: Dartmouth College Press: University Press of New England.

Jones, R. (1.9.2012). Reviews: Sirous Namazi. *Frieze* nro. 149. Haettu 16.1.2019 osoitteesta <https://frieze.com/article/sirous-namazi>

Judd, D. (1964). Specific Objects. [Alkuperäisjulkaisu Judd, D. 1965] *Arts Yearbook* 8. New York. Haettu osoitteesta: http://s3.amazonaws.com/juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/21164926/Specific_Objects_1964.pdf

Kuusamo, A. (2013). Läsnaolon ongelma representaatioissa. Representaatioita aktivoivat voimat Cassirerista Las Meninakseen. Teoksessa Hongisto, I. & Kurikka K. *Toisin Sanoin: Taiteentutkimusta Representaation Jälkeen* (s. 19–47). Turku: Eetos.

- Kähkönen, S. (2012). Käsitteet metodologisina välineinä. Teoksessa Waenerberg, A. & Kähkönen, S. (toim.) *Taidetta Tutkimaan: Menetelmiä Ja Näkökulmia* (s. 23–36). Jyväskylä: Kampus Kustannus,
- Leepa, A. (1968). Minimal art and Primary Meanings. Teoksessa Battcock, G. (toim.) *Minimal art: A Critical Anthology* (s. 200–208). New York: E. P. Dutton & CO.
- Legg, S. (2004). Memory and nostalgia (s. 99–107). *Cultural Geographies*, 11(1).
- Lindroos, K. & Möller, F. (2017). *Art as a political witness*. Opladen: Barbara Budrich Publishers.
- Milton, C. E. (2017). Art as Remembrance and Trace in Post-Conflict Latin America. Teoksessa Lindroos, K. & Möller, F. *Art as a political witness* (s. 117–138). Opladen: Barbara Budrich Publishers.
- Luckhurst, R. (2008). *The Trauma Question*. Abingdon: Routledge.
- Magagnoli, P. (2011). Critical nostalgia in the art of Joachim Koester (s. 10–16). *Oxford Art Journal*, 34(1).
- Mitchell, W. J. T. (1995). Narrative, Memory, and Slavery. Teoksessa *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (s.183–207). Chicago (Ill.): University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2011). Migration, Law, and the Image: Beyond the Veil of Ignorance. Teoksessa Mathur, S. & Sterling and Francine Clark Art Institute. *The Migrant's Time: Rethinking Art History and Diaspora* (s. 59–77). Williamstown, Mass: Yale University Press.
- Osborne, D. (2015). Introduction. Teoksessa Osborne, D. (toim.). (uusin painos). *Edinburgh German Yearbook 9: Archive and Memory in German Literature and Visual Culture* (s. 1–20). New York: NED Boydell & Brewer, Rochester.
- O'Sullivan, S. (2001). The Aesthetics of Affect: Thinking art beyond representation (s. 125-135). *Angelaki*, 6(3).
- Pollock, G. (2013). Introduction. Teoksessa Pollock, G. *After-affects/ After-images – Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum* (s. 1–33). New York: Manchester University Press.
- Potts, J. (9.2.2012). The Theme of Displacement in Contemporary Art. *La syntaxe mensongère*. Haettu 15.5.2019 osoitteesta <https://journals.openedition.org/erea/2475>
- Reiners, I. (2001). *Taiteen muisti: Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Ringborg, T. (2014). Sirous Namazi (s.295–296). *Artforum International*, 53.
- Said, E. (2011). The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables. Teoksessa Sterling and Francine Clark Art Institute & Mathur, S. *The migrant's time: Rethinking art history and diaspora* (s. 10–16). Williamstown, Mass.: New Haven: Yale University Press.
- Saltzman, L. (2006). *Making memory matter: Strategies of remembrance in contemporary art*. Chicago: University of Chicago Press.

Sandqvist, G. (2014). Reconstruction. Research and Development, *Twelve Thirty Sirous Namazi*. Haettu 14.5.2019 osoitteesta https://nordenhake.com/content/2-artists/31-sirous-namazi/sirous-namazi_reconstruction_gertrud-sandqvist.pdf

Sapir, I. (2007). Trauma. A Concept ‘travelling light’ to a case-study of Early Modern painting. Teoksessa G. Pollock (toim.). *Conceptual odysseys: passages to cultural analysis* (s. 51–61). London: I.B. Tauris.

Valkeapää, L. & Salmela, U. (toim.) (1997). *Jyväskylän yliopisto TAIKU/Taidehistorian sanasto* [pdf-tiedosto] Haettu 31.10.2018 osoitteesta <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/opiskelu/materiaalit/taidehistorian-sanasto/>

Waenerberg, A. (2012). Menetelmämetsiköstä mielekkääseen tutkimusotteeseen. Teoksessa A. Waenerberg & S. Kähkönen (toim.). *Taidetta Tutkimaan: Menetelmiä ja Näkökulmia* (s. 10–20). Jyväskylä: Kampus Kustannus.

Weijers, W. (2009). Minimalism, Memory and The Reflection of Absence. Teoksessa Plate, L. & Smelik, A. (toim.). *Technologies of Memory in the Arts* (s. 36–51). DE: Palgrave.

Näyttely- ja kokoelmakatalogit

Andersson, C. S. & Ekman, J. (2015). *NoCo – Nordic Contemporary Art Collection*, Göteborg: Nordic Contemporary Art Collection: Göteborgstryckeriet.

R&D (Research and Development) (29.8.2014). *Sirous Namazi Twelve Thirty*, Haettu 14.8.2019 osoitteesta: https://issuu.com/researchanddevelopment/docs/r_d-sirousnamazi [elektroninen lehti]

Elokuvat

Sveriges Utbildningsradio AB. (tuottaja) & Ekman, Å. (ohjaaja). (2015). *Artityd: Sirous Namazi: 12.30* [dokumenttielokuva] Haettu 14.5.2019 osoitteesta <https://urplay.se/program/190209-artityd-sirous-namazi-12-30>

Luennot

Pirinen, H. (7.3.2019). Biografinen taiteen tutkimus [luento]. Jyväskylän Yliopisto.

Taitelijahaastattelu ja -tapaaminen

Keskustelu Namazin kanssa 10.1.2019–27.6.2019 [Facebook Messenger-palvelussa].

Taiteilijatapaaminen Helsingissä 17.11.2019.

Internetsivut

Art Opium -verkkosanakirja. Haettu 14.8.2019 osoitteesta <https://artterms.artopium.com/l/Literalqualities.htm>

Daily Art Fair -verkkojulkaisu. Haettu 4.6.2019 osoitteesta <https://dailyartfair.com/exhibition/4149/sirous-namazi-galerie-nordenhake>

Foryame, S. ”Home and Displacement within the gallery space” [blogikirjoitus]. Haettu 1.3.2019 osoitteesta <https://www.sforyame.com/text>

Moderna Museetin verkkosivut. Haettu 13.5.2019 osoitteesta <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/the-moderna-exhibition-2006/participating-artists/sirous-namazi/>

Sirous Namazin kotisivut. Haettu 15.03.2019 osoitteesta <https://www.sirousnamazi.com/About..>

Tieteen termipankin verkkosivut. Termi: *jälki*. Haettu 14.6.2019 osoitteesta http://tieteentermipankki.fi/wiki/Monitieteisen_humanistisen_termity%C3%B6hankkeen_kokousmuistio_16052017.

UR Skolan internetsivut. Haettu 14.6.2019 osoitteesta <https://urskola.se/Produkter/190209-Artityd-Sirous-Namazi-12-30>

KUVAT

Kuva 1 Sirous Namazi, yksityiskohta teoksesta *Chandelier*, 2014, lasi, messinki, hehkulamput, 240 x 75 x 75 cm. Haettu osoitteesta <https://nordenhake.com/exhibitions/2014/twelve-thirty>

Kuva 2 Sirous Namazi, *Periphery*, 2002, alumiini, puu, kierretty levymetalli, parabolinen antenni, 150 x 220 x 190 cm. Moderna Museet, Tukholma. Haettu osoitteesta <https://www.sirousnamazi.com/Periphery>

Kuva 3 Sirous Namazi, *Door*, 2014, pinnoite, koristelasi, messinki, ovi, 272 x 110 x 20 cm. Haettu osoitteesta <https://nordenhake.com/exhibitions/2014/twelve-thirty>

Kuva 1 Sirous Namazi, *Wardrobe*, 2015, pinnoitettu tiikki, ABS-muovi, lakkapinnoite 310.5 x 219 x 100 cm. Haettu osoitteesta <https://www.sirousnamazi.com/following/sirousnamazi.com/Twelve-Thirty>

Kuva 5 Sirous Namazi, *Mirror*, 2014, peililasi, 191 x 70 x 20 cm. Haettu osoitteesta <https://nordenhake.com/exhibitions/2014/twelve-thirty>

Kuva 6 Sirous Namazi, *Blind*, 2014, teräs, akryylinen lasi, puuvilla, 245 x 116 x 20 cm. Haettu osoitteesta <https://nordenhake.com/exhibitions/2014/twelve-thirty>

Kuva 7 Sirous Namazi, *Carpet*, 2014, tulostettu historiallinen matto, 21 x 220 x 320 cm. Haettu osoitteesta <https://nordenhake.com/exhibitions/2014/twelve-thirty>

Kuva 8 Sirous Namazi, *Stairs*, 2014, MDF, HusFix, ruostumaton teräs, 93 x 134 x 90 cm. Haettu osoitteesta <https://nordenhake.com/exhibitions/2014/twelve-thirty>

Kuva 9 Sirous Namazi, *Sink*, 2014, 3D-tulostus, ABS muovi, lakattu pinta, 166 x 57 x 55 cm. Haettu osoitteesta <https://nordenhake.com/exhibitions/2014/twelve-thirty>

Kuva 10 Sirous Namazi, *Chairs*, 2015, metallilevy, puuteripinnoite, polyuretaani 31.5 x 109 x 83 cm. Haettu osoitteesta <https://www.sirousnamazi.com/following/sirousnamazi.com/Twelve-Thirty>