

POISSAOLON TAIDE

TULKINTOJA TILAN JA MUISTIN MERKITYKSISTÄ RACHEL WHITEREADIN VEISTOTAITEESSA



Mirja-Riitta Sjöholm
Pro gradu -tutkielma
Taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Marraskuu 2018

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

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

SJÖHOLM, MIRJA-RIITTA: Poissaolon taide. Tulkintoja tilan ja muistin merkityksistä Rachel Whitereadin veistotaiteessa

Pro gradu -tutkielma, 68 s., 9 liites.

Taidehistoria

Marraskuu 2018

Tutkielmani käsittelee englantilaisen taiteilija Rachel Whitereadin (synt. 1963) kolmea teosta: *Ghost* (1990), *House* (1993) ja *Holocaust Memorial* (2000). Whiteread tunnetaan monumentaalisisistä veistoksistaan, jotka edustavat niin sanottuja negatiivisia tiloja. Tarkastelen betonista tehtyjä negatiivisluviin perustuvia veistoksia tilantutkimuksen ja muistitutkimuksen avulla.

Tutkimuksellisenä viitekehyksenä on psykoanalyttinen taiteentutkimus, jossa hyödynnän Sigmund Freudin (1856-1939) teorioita unien tulkinnasta ja *unheimlichista*, Jacques Lacanin (1901-1981) käsityksiä äänestä, toiseudesta ja tiedostamattomasta sekä Julia Kristevan (1941-) näkemyksiä objektista ja semioottisesta *chorasta*. Psykoanalyttisen taiteentulkinnan yhtenä tavoitteena on ollut osoittaa taiteen tekemisen, kokemisen ja arvioinnin perustuvan sellaisiin psyykkisiin lainalaisuuksiin, jotka pätevät muillakin elämänalueilla. Psykoanalyysi ja taiteentutkimus ovat Freudin ajoista lähtien kehittyneet rinnakkaisilla liikeradoilla. Aikoinaan psykoanalyttikot tarkkailivat luovan taiteilijan motivoivia konflikteja ja taidehistorioitsijat fokuoivat taiteilijan tuotantoon. Nykyään molemmat kentät ovat lähentyneet luomisprosessin ja sen dialogisuuden tutkimukseksi.

Whitereadin veistokset tutkivat taakse jätettyjä elämisen merkkejä tilassa. Suljetut tilat herättävät muistoja, mutta voivat myös edistää unohtamista. Whitereadin taiteessa vuorottelevat muistaminen/unohtaminen ja kertominen/vaikeneminen.

Tutkimukseeni valikoidut teokset ovat lähellä arkkitehtuuria – kolmiulotteisia rakennusta tai huonetta kuvaavia veistoksia. Niiden kaikkien sisustana on tyhjä tila, joka on aikoinaan toiminut kotina – paikkana, jolla on valtava voima säilyttää, tuottaa ja palauttaa mieliin muistoja. Veistoksissa on ollut elämän henkäys ennen sementtimassan muodostamaa kuolinnaamiota. Niissä on juuri tämän *heimlich/unheimlich* -yhdistelmän vuoksi objektimaista vetovoimaa. *Khoramaisissa* teoksissa palataan takaisin siihen hiljaisuuden tilaan, jonka vain äidin kohtu voi tarjota. Tämän myötä vetäydymme myös tiedostamattomaan ja sieltä kumpuaviin outouden ja vierauden tunteisiin.

Tutkimuksessa keskeistä on eräänlainen poissaolon dynamiikka, jopa välttelyn retoriikka – *se* mistä ei voi puhua. Poissaolon taide korostaa häiriötä, puutetta dialogisessa yhteydessä. Pääsy kieleen on olennainen osa kaikkien kolmen psykoanalyttikkomme ajattelua. Kukin yhtyy käsitykseen siitä, että pääsy kieleen vaatii separaatiota, identifikaatiota ja sisäistämistä. Tiedostamaton on rakentunut kielen tavoin. Puhe jättää aina pois jotain, jota ei voi vangita kieleen. Vain poissaolo voi edustaa sitä. Whitereadin teokset edustavat poissaoloa ja samalla jotain, jota ei voi vangita kieleen. Teokset problematisoivat käsityksemme *tilasta* ja *paikasta* ja vieraannuttavat nämä käsitteet jokapäiväisestä elämästä – ollen samalla haikeita muistoja menneestä kotoisuudesta.

Asiasanat: Rachel Whiteread, Sigmund Freud, Julia Kristeva, Jacques Lacan, muistitutkimus, tilantutkimus, psykoanalyttinen taiteentutkimus, unien tulkinta, *unheimlich*, ääni, toiseus, tiedostamaton, objekti, semioottinen khoras, holokausti, monumentalismi, antimonumentalisismi

SISÄLLYSLUETTELO

1.	<u>JOHDANTO</u>	1
1.1.	<u>Rachel Whiteread – biografia</u>	7
1.2.	<u>Aiheen rajaus, tutkimuskysymykset ja tutkijan oma positio</u>	10
1.3.	<u>Tutkimusaineisto ja tutkimuksen rakenne</u>	12
2.	<u>TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS</u>	17
2.1.	<u>Psykoanalyttisia lähestymisiä</u>	19
2.1.1.	<u>Sigmund Freud</u>	21
2.1.2.	<u>Jaques Lacan</u>	25
2.1.3.	<u>Julia Kristeva</u>	28
2.2.	<u>Suhde tilan käsitykseen</u>	29
2.3.	<u>Muistin probleema</u>	32
3.	<u>SULJETUT TILAT</u>	37
3.1.	<u>Ghost</u>	37
3.2.	<u>House</u>	42
3.3.	<u>Holocaust Memorial</u>	46
4.	<u>LOPUKSI</u>	51
	<u>KUVALUETTELO</u>	58
	<u>KIRJALLISUUSLUETTELO</u>	58
	<u>KUVALIITE</u>	69

Kannen kuva: Rachel Whiteread, *Ghost* 1990

1. JOHDANTO

Cicero: “Nihil tam praepostere, tam incondite, tam monstuose cogitari potest, quod non possimus somniare.” (Ei ole ajateltavissa mitään niin eriskummallista, mahdotonta tai hirveää, ettei uni voisi sitä esittää.) Freud 2010 [1900], 52.

En voi liikaa korostaa unien merkitystä tutkimukseni innoittajana. Unet ovat niin vahvasti läsnä konkreettisina kuvauksina tai ainakin taustavaikuttajina muovaillessani tulkintoja valitsemistani tutkimuskohteista. Freudin mukaan uni on olotila, jossa nukkuja ikään kuin sulkeutuu ulkomaailmalta ja lakkaa olemasta siitä kiinnostunut. Vetäydymme unessa varhaisempaan olotilaan, kohdussa kokemaamme rauhaan, ärsykkeiden saavuttamattomiin. (Freud 1980 [1917], 73-74.) Ristiriitaista kylläkin, kohdunsisäisen rauhan saavuttamisen sijaan uniin tuntuu sisältyvän enemmän tuskan ja epämieluisuuden tiloja kuin mielihyvää. Freudin mukaan syntymistapahtuma on ihmisen ensimmäinen ahdistuneisuutta herättävä kokemus ja siten ahdistuneisuuden elämysten alkulähde. (Freud 2010 [1900], 117, 337.)

Ensisijaisena tutkimuksellisena lähtökohtanani on tulkinta tilan ja muistin merkityksistä lontoolaisen taiteilija Rachel Whitereadin (s. 1963) teoksissa *Ghost* (1990) (kuva 1), *House* (1993) (kuva 2) ja *Holocaust Memorial* (2000) (kuva 3). Whitereadin veistoksissa palataan takaisin siihen hiljaisuuden tilaan, jonka vain äidin kohtu voi tarjota. Tämän myötä vetäydymme myös tiedostamattomaan ja sieltä kumpuaviin outouden ja vierauden tunteisiin. Tutkimuksellisena viitekehyksenä on psykoanalyttinen taiteentutkimus, jossa hyödynnän Sigmund Freudin (1856-1939) teorioita unien tulkinnasta ja *unheimlichista*, Jacques Lacanin (1901-1981) käsityksiä äänestä, toiseudesta ja tiedostamattomasta sekä Julia Kristevan (1941-) näkemyksiä abjektista ja semioottisesta *chorasta*.

Rachel Whiteread kuului nuorena taiteilijaryhmään Young British Artists (YBA), joka syntyi Isossa-Britanniassa 1980-luvun lopulla. Ryhmä oli suurelta osin keskittynyt Lontoon Goldsmiths’ Collegen ympärille. On kuitenkin vaikea määrittää yhtä yhteistä tekijää ryhmän teoksissa. Parhaiten ryhmän taiteilijat on tunnettu shokeeraavista ja provosoivista ulostuloista. (Bonham-Carter & Hodge 2013, 397.) Whiteread tuli tunnetuksi ryhmän jäsenenä, kun Lontoon kuninkaallisessa taideakatemiassa (Royal Academy of Arts) järjestettiin näyttely *Sensation* vuonna 1997. Huomiota herättänyt näyttely kiersi myöhemmin New Yorkissa ja Berliinissä, joissa taiteilijat

saivat kansainvälistä julkisuutta. YBA päivitti traditionaalisia taiteen genrejä, kuten muotokuvamaalauksen, kokeilemalla laajalti ja rajoja rikkoen uusia taiteen lajeja. (Young British Artists, 2016.) Whitereadin taide ei kuitenkaan ole shokeeraavaa, vaan pikemminkin se ilmentää hiljaista ja mietiskelevää henkeä. Vaikka Whitereadin julkinen kuva ei ole aikalaistensa, kuten Damien Hirstin ja Tracey Eminin kaltainen, hänen teoksensa ovat herättäneet runsaasti julkista keskustelua.

Derrida:” --- it figures *both* a dead man who comes back and a ghost whose expected return repeats itself, again and again.” (Foster 2002, 135).

Hal Foster yhdistää teoksessaan *Design and Crime* (2002) Derridan mainitseman aavemaisen peräänantamattomuuden erityisesti Rachel Whitereadin veistoksiin. Taiteilija alkoi 1980-luvun lopulla valaa arkipäiväisiä esineitä, kuten kylpyammeita, patjoja, kaappeja ja huoneita käyttämällä materiaaleina kumia, hartsia, kipsiä ja betonia. Kun esineitä käytetään muotteina, valut ovat negatiivisia tiloja näistä esineistä. Vaikka Whitereadin veistokset perustuvat käytännöllisiin esineisiin ja jokapäiväisiin paikkoihin, tekevät ne tyhjäksi normaalin toiminnan. Veistokset tuovat mieleen lapsuuden muistot, perheen ja yhteisön: ne taikovat esiin ”kulttuurisen kodin tilan” paikkana, jossa alut hukkuvat loppuihin ja paikkana, jossa poissaolo kummittelee. (Foster 2002, 135.)

Fosterin (ibid.) mukaan Whitereadin teokset on usein yhdistetty outouteen, koska ne muuttavat tutut asiat vieraiksi tukahduttamisen kautta. Hänen luomiensa tutujen esineiden kuolinnaamiot ja äidilliset tilat voidaan tulkita *unheimlichiksi*. Kristeva (1992) lainaa Freudia: ”Kammottava on se erityisen pelottavan laji, joka on peräisin tunnetusta, hyvin intiimistä. *Unheimlich* on kaikki se, minkä piti jäädä salaisuudeksi, pimentoon, mutta mikä on tullut esiin.” (Kristeva 1992, 188–189; ks. myös Siltala 2011, 4.)

Julia Kristevan psykoanalyttista ajattelua tutkinut Pirkko Siltala (2011, 6) toteaa tämän tuoneen ruumiillisuuden takaisin psykoanalyysin piiriin kutsumalla semioottiseksi subjektin ruumiillista, tiedostamatonta ja vietillistä ulottuvuutta. Prosessi semioottisesta symboliseen vapauttaa ruumiilliset aistimukset symboliseen muun muassa rytmeinä ja murtumina. Kristevan keskeinen käsite on *khora*, joka voidaan kääntää paikaksi, suljetuksi tilaksi, luolaksi tai kohduksi. Jo Platon puhui *khorasta Timaios-dialogissaan* – sanaa ensisijaisemmasta, jossa olemassaolo saadaan.

Rachel Whiteread vaientaa ”*khoramaiset*” teoksensa kipsiin tai hartsiin luoden muotteja ”negatiivisista tiloista”, alueista jonkin välissä, yläpuolella, alapuolella ja esineiden ympärillä. Whiteread problematisoi käsityksemme *tilasta* ja *paikasta* ja vieraannuttaa nämä käsitteet jokapäiväisestä elämästä (Hayden 2003, 48). Hänen veistoksensa tutkivat taakse jätettyjä elämisen merkkejä tilassa ja merkkejä esineen kulumisesta vuosien käytön jälkeen. Ne ovat keinoja säilyttää henkilökohtaisia muistoja ja esineiden ja tilojen historiaa. (Bonham-Carter & Hodge 2013, 388; Pollack 2013, 4.) Kuvaavaa on, että taiteilija itse on sanonut halunneensa teoksensa *Ghost* (1990) (kuva 1) kohdalla ”muumioida ilman huoneessa” (Gross 2004, 38). *Ghost*issa Whiteread valoi kipsistä negatiivisen tilan huoneen sisätilasta ja säilöi näin sen sisällön. Hän sulki avainaukot, koska jos hän olisi jättänyt ne, hänen olisi omien sanojensa mukaan tarvinnut tehdä vielä yksi huone lisää ja taas lisää... (Pollack 2013, 5.)

Kun taiteilija oli tehnyt useita valuja yksittäisistä huoneista, seuraava askel oli idea kokonaisesta talosta. Hänen teoksensa *House* (1993) (kuva 2) oli alun alkaen tuhottavaksi suunniteltu, konkreettinen valettu kaksikerroksinen viktoriaaninen talo Itä-Lontoossa. Teoksen provokatiivisuus herätti vastustusta alueen asukkaissa aktivistien taistellessa oikeudesta asuntoon ja keskiluokkaistumista vastaan. Whiteread kuitenkin toteaa: ”Tietenkin tiedän, että tehdessäni *Housea*, sillä oli poliittinen dimensio. Ei voi tehdä talosta valua köyhälle alueelle olematta poliittinen. Mutta en koe itseäni poliittiseksi siinä mielessä. Näen itseni veistäjänä ja taiteilijana.” (Pollack 2013, 7.) Pollackin mukaan *House* ei ollut Whitereadille poliittinen statement. Hän toivoi katsojien reagoivan enemmän teokseen kuin sen poliittisuuteen ja heidän nousevan politiikan yläpuolelle. (Ibid. 7.)

Rachel Whiteread on kuvaillut hylätyssä ja elottomassa rakennusmateriaalissa olevan abjektimaista vetovoimaa. Hyödyttömät objektit säilyttävät elämän henkyyden niin kauan kuin ne ovat ihmiskäsien käytössä ja ihmismieli määrittelee niitä. (Lawrence 2008, 9.) Kristevan mukaan abjekti pakenee merkityksiä ja ilmentyy inhon ja vastenmielisyyden tunteen kokemisena. Kuten Whiteread rakentaa veistoksissaan oman abjektinsa, myös Kristevan abjekti syntyy (subjektin) rakentumisen kautta. Kristeva toteaa äidin paikan tulevan esiin vain abjektina ennen muodostumistaan minän halua vastaavaksi objektiksi. Äidin torjunta on abjektin perusta. (Kristeva 1993, 242.)

Siltala (2011) toteaa Kristevan yhtyvän Freudin ja Lacanin käsitykseen siitä, että pääsy kieleen vaatii separaatiota, identifikaatiota ja sisäistämistä. Freudilla ja Lacanilla lapsi astuu oidipaali- ja peilivaiheessa kieleen ja sosiaalisuuteen

kastraatiopelon alaisena, kun taas Kristevan mielestä lapsi on jo syntymästä asti separaatioprosessissa, joka on aluksi vahvasti ruumiillinen prosessi. Symboliseen siirtymiseen vaatii irtautumista äidin abjektimaisesta semioottisesta ruumiista ristiriitaisin tuntein. (Siltala 2011, 8)

Äidin koodaaminen abjektiksi osoittaa tiettyjen yhteiskuntien tunnustavan naisten tärkeyden, esimerkiksi lisääntymisen merkityksen sosiaalisen ryhmän eloonjäämisessä. Kristevan mukaan näissä yhteiskunnissa symbolinen ulossulkemisen pakko, joka on itse asiassa yhteisöllisen olemassaolon perusta, ei ole riittävän voimakas padotakseen naiseuden kuvottavan tai demonisen mahdin. (Kristeva 1993, 195-96.) Kirjassaan *Toteemi ja tabu* (1989 [1913], 40, 45) Freud kuvailee tabun tarkoittavan kieltoa, pyhää, vaarallista, epäpuhdasta ja yliluonnollista. Ydinkielto kohdistuu kosketukseen, joka laajenee tarkoittamaan ruumiillisen kosketuksen lisäksi yksilön ajatusten kohdistumista kiellettyyn asiaan. Kiellot näyttävät olevan välttämättömiä vaarallisen voiman vuoksi, joka voi tarttua kosketuksesta lähes infektion tavoin. Freudin mukaan tabut liittyvät usein poikkeuksellisiin ruumiillisiin tiloihin kuten kuukautisiin, puberteettiin ja syntymään ja kaikkiin pelottaviin mystisiin tiloihin kuten sairauteen ja kuolemaan. Kristeva (1993, 202) myötäilee Freudin näkemystä ja toteaa toisen sukupuolen (nainen) alkavan tarkoittaa perimmäistä pahaa, joka on tukahdutettava.

Slavoj Žižekin mukaan *ääni* on toinen Jacques Lacanin lisäämistä objekteista osaobjektien (rinnat, ulosteet ja fallos) listaan *katseen* lisäksi. Ne eivät ole katsovan tai kuulevan subjektin puolella, vaan sillä puolella, mitä subjekti katsoo tai kuulee. Elokuvista usein esimerkkinsä ottava Žižek mainitsee Hitchcockin elokuvan *Psyko*, jossa päähenkilö lähestyy oletetusti tyhjää taloa. Tilanteessa häiritsee se, että talo ikään kuin *palauttaa* päähenkilön *katseen takaisin*. (Haapala 2011, 261.) Katse on se, jota ei voi nähdä – ääni on se, jota ei voi sanoa ja joka jää puheessa kuulumattomiin. Baas toteaa äänen resonoivan tyhjiydessä, koska ääni tulee Toiselta. Tällainen ääni on *unheimlich*, koditon ”kummitusääni”, joka ei vakuuta subjektia siitä, että se on ehdottomasti itselleen läsnä oleva. (Baas 2008, 22-23, 36.)

Lacan viittaa Freudin käsitteeseen ”kompleksi kanssaihmisestä”, joka sisältää toisen ihmisen tietyn outouden, vierauden ja toiseuden. Ongelmia aiheuttaa se, että mainittu toiseus ei representoidu yrityksistä huolimatta. Toiseus muistuttaa Freudin käsitettä vietti, josta meillä voi olla tietoa vain sen psyykkisten edustajien välityksellä. Lacanin *das Ding* (olio, vastakohtana ilmiölle) vastaa representoitumattomissa olevaa viettiä, jota kuitenkin täytyy koko ajan yrittää representoida. *Das Ding* siis edustaa

absoluuttista toiseutta ja vierautta, joka jää mahdottomaksi, reaalisesti eikä koskaan tule symbolisen järjestelmän osaksi. (Baas 2008, 7, 9.) Lacan ajatteli tiedostamattoman kuuluvan yhteen kielen kanssa. Lacanin tunnettu teesi on, että tiedostamaton on rakentunut kielen tavoin. Hän piti koko uransa ajan kiinni ajatuksesta, että kieli sellaisenaan ei voi ilmaista totuutta. Puhe jättää aina pois jotain, jota ei voi vangita kieleen. Vain poissaolo voi edustaa sitä. (Myyrä 2006, 309.)

Heidegger: ”Tila, kuuluuko se noihin alkuielmiöihin (Urphänomenen), joista Goethe on sanonut, että tietoisuus niistä saa ihmisen taistelemaan eräänlaisen aaveen kanssa pelon rajalla? Sillä tilan takana, kuten se ilmenee, ei ole mitään mihin voisi tarttua. (Tai) ennen sitä ei ole turvautumista toiseen.” (Haapala 1996, 30.)

Whitereadin suljetut tilat herättävät muistoja, mutta voivat myös edistää unohtamista. Whitereadin taiteessa vuorottelevat muistaminen/unohtaminen ja kertominen/vaikeneminen. Saarikankaan (1999b, 259-260) mukaan tilalla on voima säilyttää, tuottaa ja palauttaa mieliin muistoja. Saarikangas kytkee tilan tarkastelemiseen kysymyksen vallasta. Tila ei koskaan ole vain objekti, se on myös osa poliittista ja vallan kenttää. Muistin, tilan ja vallan suhteet kietoutuvat toisiinsa. Tila paitsi auttaa muistamaan, myös ”pakottaa” muistamaan ja ”estää” unohtamasta. Lento ja Olssonin (2013, 12) mukaan kokemistamme paikoista muodostuu mielenmaisemamme. Muistiaineistot antavat mahdollisuuden tarkastella sitä, miten elettyjä ympäristöjä kuvataan ja merkityksellistetään. Paikassa yhdistyvät muistelijan eri aikatasot ja näin itsensä paikantaminen helpottaa muisteluprosessia. Muistot ja muistaminen ovat kytköksissä niin henkilökohtaisten kuin kollektiivisten identiteettien muotoutumiseen.

Kollektiivisen muistin tutkimus alkoi katastrofisten muistojen tutkimuksena; kansanmurhat, sisällissodat, vähemmistöjen sorto jne. Tähän yhdistyvät kollektiiviset traumat, joiden osalta on kysymys myös sosiaalisesta kehosta ja kehon historiasta. (Grönholm 2014; Parviainen 2013, 185-86.) Saranevan mukaan Freud tutki sotatraumoja ja määritteli trauman seuraavasti: ”Käytämme sanaa *traumaattinen* kokemuksesta, joka lyhyen ajan sisällä tuottaa niin voimakkaan ärsykkeen mielellemme, ettei meidän psyykinen koneistomme kykene käsittelemään tai työstämään sitä normaalisti, josta seuraa pysyviä häiriöitä energiatoiminnassa.” Freudin keskeinen käsite oli ärsykesuoja, jolla Freud tarkoitti eräänlaista suojakalvoa, joka ympäröi mieltämme ja suojaa sitä liian suurilta ja vaarallisilta ärsykkeiltä. Vauvalla ei vielä ole tällaista

suoja, joten äiti toimii suojaavana instanssina (*protective shield*). Freudin perusajatus oli, että totaalisen avuttomuuden kokeminen sellaisessa tilanteessa, josta emme pääse pakoon, murskaa turvallisuuden illuusiomme ja palauttaa meidät arkaisten voimien ja kokemusten armoille. Tämä on edelleen kulmakivenä psykoanalyttisessa trauma-teoriassa. (Saraneva 2006, 26, 54.)

Rachel Whitereadin Wienissä, Judenplatz-aukiolla sijaitseva *Holocaust Memorial* (2000) (kuva 3) on omistettu 65 000 natsien murhaamalle Itävallan juutalaiselle. Rakennus on korokkeella, johon on merkitty paikkoja, joissa joukkomurhat tapahtuivat. Rakennus tunnetaan myös nimellä *Nameless Library*, koska valuun on upotettu lukemattomia kirjoja, joiden selkäpuoli on sisäänpäin. Näin kirjojen nimiä ei pysty näkemään. ”Kirjaston” kaksiosaiset ovet on lopullisesti suljettu. Holokaustin kollektiivisen muistin ongelmaksi alkoi muotoutua 1980-luvulla se, miten niin äärimmäinen historian tapahtuma oli mahdollista muistaa. Minkälainen muistomerkki voi kuvata ihmiselämien mieletöntä tuhoamista. Holmilan (2010, 286, 288-289) mukaan on innoitettu vastamonumentteja, joiden tarkoitus ei ole antaa valmiita merkityksiä tai tyydyttää tarvetta kunnioittaa uhreja nykyisyydessä, vaan eritoten muistuttaa uhrien poissa-olevuudesta ja holokaustin jättämästä tyhjiöstä koko Euroopan kulttuuriperintöön.

Mattila ja Ilmavirta (2013, 348, 350-351) kritisoivat liiallista muistin ja historia-tietoisuuden estetisoinnista. Edellä mainittujen asioiden vaaliminen ei välttämättä ole kulttuurisen kaupunkikehittämisen ensisijainen päämäärä, vaan kehittämisellä saate-taan myös ”estetisoida” historiaa ja hämärtää kollektiivisia muistojamme. Mattila ja Ilmavirta käyttävät termiä ”muistoteollisuus” kulttuuristen muistojen kaupallistami-sesta ja menneisyydestä muistuttavien esteettisten objektien esittämisestä tavalla joka itse asiassa edistää historiallisten merkitysten unohtamista.

Eriyistä holokaustin muistomerkeissä on, että ne viittaavat natsien kulttuuri-maalle sopiviin suurielisiin monumentteihin. Etenkin nuoremman sukupolven taitei-lijat ovatkin ottaneet tähän kantaa pystyttämällä omia antimonumenttejaan, jotka pois-tavat viittaukset perinteisiin elitistisiin monumentaalisiin muotoihin. Usein holokaus-tin muistomerkit on suunnitellut ei-juutalainen ja suunnittelussa on unohdettu muut kärsineet kansanryhmät kuten homoseksuaalit ja romanit. Poisjättävällä tulkinnalla luodaan kärsimyksen hierarkiaa.

1.1. RACHEL WHITEREAD – BIOGRAFIA

Rachel Whiteread (synt. 20. huhtikuuta 1963, Lontoo, Iso-Britannia) on brittiläinen taiteilija, joka tunnetaan monumentaalista veistoksistaan, jotka edustavat niin sanottuja negatiivisia tiloja. Hän voitti Turner-palkinnon vuonna 1993 ja edusti Isoa-Britanniaa Venetsian biennaalissa vuonna 1997. (Kuiper 2012.) Hänen äitinsä, taiteilija Patricia Whiteread, osallistui Lontoon nykytaiteen instituutin feministisen taiteen näyttelyihin 1980-luvulla. Tästä syystä Whiteread ja hänen vanhemmat sisaruksensa kasvoivat taiteen ja materiaalien ympäröimänä. Hänen opettajaisänsä Thomas tuki vaimonsa taiteellista uraa ja muutti osan talostaan studioksi. Taiteilija on usein maininnut kasvatuksen merkityksen myöhemmälle taiteelliselle käytännölleen, tuntien erityisen velan isälleen, ”jonka kiinnostus teolliseen arkeologiaan sai minut etsimään ja arvostamaan arkkitehtuurin, tilan ja muistin käsitteitä.” (Art Story 2018.)

Whiteread tiesi alusta lähtien, että hän halusi tehdä taidetta. Brightonin ammattikorkeakoulussa (1982-85) hän opiskeli maalausta ja tunnetussa Sladen kuvataidekoulussa (1985-87) hän perehtyi veistotaiteeseen. Brightonissa Whiteread opiskeli brittiläisen kuvanveistäjä Richard Wilsonin johdolla. Wilson opetti hänelle valotekniikan, joka tuli olemaan tärkeä hänen myöhemmälle uralleen. Sladen kuvataidekoulussa Whiteread teki valuja omasta kehostaan, mutta koki teosten olevan liian intiimejä esitettäväksi julkisesti. (Art Story 2018; Hayden 2003, 46-47.)

Kun Whiteread valmistui vuonna 1988, hän oli luonut tyyliinsä valamalla negatiivisia tiloja jokapäiväisistä esineistä. Vuoden kuluttua valmistumisestaan Whitereadilla oli ensimmäinen näyttely pienessä lontoolaisessa Carlisle-galleriassa, jossa hänellä oli esillä vain neljä teosta: *Closet*, *Mantle*, *Shallow Breath* ja *Torso*. Näyttely koostui kipsivaluista, jotka olivat peräisin sodanjälkeisistä huonekaluista. Jokainen oli jonkin sisätilan valettu negaatio muistuttaen Pompeijin kipsivaloksia purkauksen uhreista. Kriitikot tyrmäsivät näyttelyn, kuten kävi monien muun Young British Artists -ryhmään kuuluneiden taiteilijoiden kohdalla – mukaan lukien Damien Hirst ja Tracey Emin. (Carley 2008, 26; Kuiper 2012.)

Huonekaluista hänen kiinnostuksensa kääntyi suurempiin aiheisiin – kokonaisesti huoneisiin. Kohteena olivat ennemminkin tilojen seinät kuin huoneiden sisällöt. Kipsitai sementtivalun aikana muotti tavallisesti tuhotaan, kun valu on valmis. Whiteread muutti tämän prosessin laittamalla näytteille itse muotin, joka on negatiivi

alkuperäisestä kohteesta. (Carley 2008, 26.) Vuonna 1990 Whiteread loi 27-vuotiaana varhaisen mestariteoksensa *Ghostin* (kuva 1) Lontoon Chisenhale-galleriassa. Tätä työtä varten hän valitsi perinteisen viktoriaanisen olohuoneen, jossa oli ikkuna, takka ja ovi. *Ghostissa* Whiteread valoi tyyllilleen uskollisena kipsistä negatiivisen tilan kokonaisen huoneen sisätilasta. (Art Story 2018; Gross 2004, 38; Kuiper 2012.)

Whiteread: ”When I made *Ghost*, I was interested in relocating a room, relocating a space, from a small domestic house into a big concrete anonymous place, which is what the museums have done all over the world for years and years.” (Hornstein 2004, 53.)

Valuprosessissa Whiteread ei käytä toista materiaalia välikerroksena. Suurin syy prosessin lyhentämiseksi on se, että jäljet kohteen pinnalla ovat myös tärkeitä valaa. Haydenin mielestä se kuvastaa hänen mieltymystään ylläpitää fyysisen suhteen rajoja muotin ja lopullisen valun välillä. Työstämistapa on romanttinen näkemys välittömästä jäljennöksestä. (Hayden 2003, 50.)

Vuonna 1993 Whiteread tuotti väistämättä ikonimaisimman – ja varmasti eniten keskustellun – teoksensa. *House* (kuva 2) oli purku-uhan alainen viktoriaaninen rivitalon osa Lontoon East Endissä. Whiteread sovelsi siihen tuttua valutekniikkaansa. Teos aiheutti sijaintinsa vuoksi julkisia poliittisia kiistoja ja siitä tuli lehdistössä ”nykytaiteen symboli”. Vetoisuus sen poistamiseksi sai runsaasti allekirjoituksia. Whiteread sai ensimmäisenä naisena Turner-palkinnon marraskuussa 1993, mutta paikallisuusneuvosto päätti, että *House* on tuhottava samana päivänä. Ensimmäisenä Turner-palkinnon naisvoittajana Whiteread on tärkeä esikuva monille nykyajan taiteilijoille erityisesti kehitettyään sellaista työskentelytapaa, joka ei ole keskittynyt yksinomaan feministiseen näkökulmaan – vaikkakin monet hänen veistoksistaan ottavat huomioon sukupuolta (gender) koskevan reduktiivisen luennan. (Art Story 2018; Kuiper 2012.)

Housen jälkeen Britannian julkinen taide ei enää ollut sama. Teos osoitti, että taiteella oli edelleen kyky provosoida historiansa kautta. (Townsend 2004, 19.) *Housen* luoma provosoituminen palveli yhteyttä Young British Artists -ryhmittymään. Stimson haluaa muistuttaa Whitereadin olleen jo alusta asti erillinen ryhmästä. Hän oli ”keskiluokkaisempi ja paremmin käyttäytyvä”. Whiteread ei halunnut tuoda esille itseään, vaan taidettaan. (Stimson 2004, 159.)

Vuonna 1995 Whitereadille annettiin tehtäväksi suunnitella holokaustin muistomerkki Wieniin. Osana suunnitelma- ja valmistusprosessia taiteilija matkusti Saksassa ja Itä-Euroopassa kohteille, joissa oli tapahtunut natsirikoksia. Hautausmailla ja

taistelukentillä hän syvensi ymmärrystään asioista. Vuonna 1999 Whiteread osti entisen synagogan Lontoon Bethnal Greenin alueelta. Whiteread vietti useita kuukausia käyttäen valumenetelmää tutustumalla rakennukseen ja sen arkkitehtonisiin elementteihin. Teoksen poliittisen ja arkaluonteisen luonteen takia työ kesti viisi vuotta valmistuen vuonna 2000. (Art Story 2018; Townsend 2004, 26; Young 2004, 162.)

Vuonna 2003 Whitereadin odottaessa ensimmäistä lastaan hänen äitinsä kuoli odottamattomasti. Whiteread ja hänen sisarensa odottivat vuoden ennen kuin he tunsivat kykenevänsä käymään läpi äitinsä omaisuutta. Tämä kokemus innosti taiteilijaa tekemään sarjan teoksia, jotka perustuivat valettuihin laatikoihin, mukaan lukien hänen valtava teoksensa *Embankment* vuodelta 2005. Vuonna 2007 hän synnytti toisen lapsensa, jonka jälkeen Whiteread alkoi ottaa käyttöön enemmän värejä teoksiinsa, joissa aikaisemmin oli valkeita, harmaita ja orgaanisia sävyjä. Osa näistä töistä sisältää läpikuultavia hartsivaluja ikkunoista ja ovista. (Art Story 2018.)

Whitereadin poikkeuksellisen johdonmukainen valumenetelmän käyttö on muuttanut käsityksiä siitä, miten taiteilija voi luoda erilaisia käytäntöjään; sen sijaan, että hän kokeilisi erilaisia medioita, hän on käyttänyt samaa perusmenetelmää kipsin ja hartsin kanssa. Hän jatkaa työtään kokeilemalla ideoita, jotka liittyvät ympäröivään tilaan, käsitykseen ja muistiin luomalla, viittaamalla ja ehdottamalla kappaleita, joilla on emotionaalinen ja joskus poliittinen sisältö. (Art Story 2018.)

Haydenin (2003) mielestä Whiteread käyttää minimalismin muotokieltä. Veistokset on geometrisesti rajoitettu kuution muotoon ja suorakulmaisiin laatikoihin. Minimalistinen veistos siirtää huomion objektin näytteillepanoon ja ruumiilliseen käsityksemme siitä. Valkoinen kuutio galleriatilana on paikka, jossa näiden teosten merkitys veistoksina on vakiintunut. Andreas Huysen erottaa tietyn kategorian postminimalistisista veistoksista, joita hän kutsuu *muiston* veistoksiksi. Nämä teokset esittävät näkemyksen, että kaikki muisti on uudelleen koottua, uudelleen esitettyä. Tästä aiheesta Whiteread on todennut: ”Mielestäni työni on tallennusta.” (Hayden 2003, 1, 6, 8, 58, 120.)

Whiteread on maininnut saaneensa vaikutteita Carl Andrén ja Vito Acconcin taiteesta. Tickner esittää kaksi muuta esikuvaa: Eva Hesse ja Bruce Nauman. Naumanin sementistä valettu *Space Under My Steel Chair* (1965-68), jota Nauman kuvailee muodoltaan tunnistettavaksi minimalistiseksi veistokseksi, ollen kuitenkin täydellinen antiminimalistinen objekti. Eva Hesse antiminimalismi puolestaan johti ahdistukseen eksentrisen abstraktion ”feminiinisestä” sukupuolittamisesta. Tickner ottaa malliksi

Hessen teoksen *Repetition Nineteen III*, 1968. (Tickner 2002, 34.) Myös Joseph Beuys ja Louise Bourgeois on mainittu Whitereadin inspiraation lähteiksi. (Gross 2004, 43; Hayden 2003, 48).

Whiteread on edelleen tuottelias taiteilija. Vuonna 2018 hänellä on näyttelyt ainakin kahdessa paikassa: Luhring Augustine, Brooklyn, *Sculpture* ja Alan Cristea Gallery, London, *Print Project Space*.

1.2. AIHEEN RAJAUS, TUTKIMUSKYSYMYKSET JA TUTKIJAN OMA POSITIO

Edesmennyt semiotiikan professori Umberto Eco esittää yksinkertaisen peruseriaatteen tutkielman aiheen rajaamiselle: mitä enemmän aihetta rajaa, sitä helpommin ja varmemmin työ sujuu. (Eco 1989 [1977], 29). Rachel Whitereadiin liittyvän aineiston laajuus vaati tekemään tiukan rajauksen tutkimusaiheen suhteen. Valitsin hänen teoksistaan ne, joiden koin eniten liittyvän tilan ja muistin käsitteisiin psykoanalyttisesta näkökulmasta. Ratkaisevaa oli myös se, että teokset ovat konkreettisia rakennuksia. Rakennus yhdistyy tilaan, herättää muistoja ja toimii Freudin mukaan unisymbolina. Valinnan kannalta pidin myös tärkeänä, että teokset ovat suljettuja tiloja, joihin ei ole pääsyä.

Pro gradu -tutkielmani käsittelee Whitereadin kolmea veistosta: *Ghost* (1990) (kuva 1), *House* (1993) (kuva 2) ja *Holocaust Memorial* (2000) (kuva 3). Tutkimukseni tavoitteena on lähestyä näitä teoksia psykoanalyttisen taiteentulkinnan keinoin hyödyntäen tilantutkimusta ja muistitutkimusta.

Tutkimuskysymykseksi nousee se, miten Rachel Whitereadin veistokset ovat tulkittavissa 1.) tilantutkimuksen, 2.) muistitutkimuksen ja 3.) psykoanalyttista taiteentulkintaa koskevien teorioiden kautta.

Koska täysin objektiivinen tutkimus on mahdotonta ja tutkijan omalla paikantumisella on merkitystä tutkimuksen etenemiseen ja lopputulokseen, koen tarpeellisenä kertoa suhtautumisestani tutkimuksen aihealueeseen.

Miksi olen halunnut tulkita juuri *näitä* teoksia? Omaan tutkijan positiota on mielenkiintoista tarkastella etenkin Leevi Haapalan (2011, 13, 15) esittämän teorian kautta, jossa tutkija ottaa psykoanalyttikon paikan suhteessa tulkintaan ja potilaan

paikan suhteessa transferenssiin eli tunteensiirtoon. Tulkinnessa tämä näkyy kielen poeettisuuden korostumisena, tosin vaarana on transferenssin muuttuminen kuvaksi ja taiteentutkijan rakastuminen pettävään ideaalikuvaansa teoksessa. Samaistun Haapalan väitöskirjassaan esittämään itsereflektioon siitä, mikä oli oma alkuperäinen kimmokkeeni aloittaa tutkimus ulospäin betonikuutioilta näyttävistä veistoksista. Kyse on Haapalan tavoin kiinnostus nykytaiteen siihen osaan, jonka kauhistuttavat elementit eivät ole visuaalisesti tai suoraan tunnistettavissa. Ihmisen psyyken toiminta ja minuuden määrittely ovat lähtökohtaisesti kiinnostaneet minua jo nuoresta aikuisesta lähtien, jolloin valmistuin aiempaan ammattiini psykiatriseksi sairaanhoitajaksi. Opinnäytetyöni tein varhaisen vanhemmuuden tukemisesta, jolloin perehdyin laajalti vauvan ja vanhemman väliseen vuorovaikutukseen, turvalliseen/vaurioituneeseen kiintymyssuhteeseen sekä minuuden kehitykseen. Näitä samoja aihealueita on luettavissa myös tässä tutkimuksessa käsiteltävien psykoanalyttikkojen teorioissa.

Oma tutkimuksellinen kiinnostukseni Rachel Whitereadin taidetta kohtaan heräsi nähdessäni hänen nyt jo tuhoutuneen veistoksensa *House* (1993) (kuva 2). Tietänette tunteen, jolloin ympärillä oleva maailma ja aika pysähtyvät hetkeksi kokiessanne jonkin hämmentävän ja vahvan tuttuuden tunteen. Koin tällaisen *déjà vu* -kokemuksen *Housen* edessä sen herättäessä voimakkaan muistijäljen aiemmin näkemästani ja usein toistuvasta unestani. Läheisteni mielestä *House* oli pelkkä betonimöhkäle, mutta minulle se merkitsi enemmän – henkilökohtaista kosketusta unimaailmaani. Freudin (2010 [1900], 335) näkemys asiasta on, että *déjà vu* -kokemus merkitsee äidin kohtua, mikä on kiinnostava detalji tutkimukseni sisältöä ajatellen.

Tutkimusaihetta valitessani halusin kirjoittaa asioista, jotka tulevat lähelle henkilökohtaista kokemusmaailmaani. Unimaailmani on lapsuudesta asti ollut rikas ja mieleen painuva. Freudia (ibid. 49-50) mukaillen: ”Me uskomme unikuvat nukkuesamme tosiksi, sillä emme voi vertailla niitä minkäänlaisiin muihin vaikutelmiin, koska pyrimme sulkeutumaan ulkomaailmalta. --- Unikuvien irrallisuus aiheutuu nukkujan sisäänpäin kääntyneisyydestä: etupäässä niistä selittyy outouden vaikutelma, minkä koemme, kun muistelemme uniamme ja vertaamme niitä todellisuuteen.”

Tyyppiuneni on ahdistava uni rakennuksesta, yleensä asuinkäyttöön tarkoitusta talosta, joka on tyhjä. Näennäisestä tyhjiydestä huolimatta talossa elää *Jokin*, joka luo kasvuolosuhteet abjektille, toiseudelle ja *unheimlichille*. Olen pitänyt unipäiväkirjaa – tosin tietyt unet ovat jääneet pysyvästi muistilokeroihini – joten päätin uskaliaasti antaa tutkimuksen aihealueeseen liittyvät uneni fragmentteina muidenkin

luettavaksi. Toivoakseni en käytä niitä itseterapiaan, vaan tehdäkseni tutkimuksesta henkilökohtaisemman ja kiinnostavamman. Noudatan tässä kohtaa Freudin oppeja: ”Mutta esitellessäni omia uniani totesin väistämättömäksi edellytykseksi paljastaa omia syvästi henkilökohtaisia elämyksiäni vieraiden nähtäväksi.” (Freud 2010 [1900], 7). Tutkimuksessa on huomioitava Econ (1989 [1977], 50) muistutus tutkimuksen objektiivisesta luonteesta. Vaarana voi olla tutkijan ”itsepetos” hänen kuvitellessaan saaneensa selville ”objektiivisia” tosiasioita, kun hän tosiasiasa on vain summittaisesti hakenut tukea omille mielipiteilleen.

Taiteilijan psykobiografian liian pelkistävän käytön voi Pollockin (2006, 3-4) mukaan välttää huomioimalla kulttuurisen representaation ja sosio-historialliset rakenteet, joissa sukupuolittunut subjekti toimii. Vaikka olen perehtynyt Rachel Whitereadista kertoviin haastatteluihin ja artikkeleihin, pyrin tietoisesti välttämään hänen teostensa tulkitsemista taiteilijan mahdollisista omista intentioista käsin. Lopuksi haluan kuitenkin lainata *The Guardian* -lehden haastattelua, jonka teksti kosketti jotain syvällä sisälläni:

“Deep in the bowels of Rachel Whiteread's house, there's a dark room, and inside the dark room there is another house and another house and another. Row after row of houses. A whole village. They're musty and moth-eaten, desolate and eerie. There are front doors left open, darkened windows that haven't been cleaned in years, scraps of carpet that might have been chewed by rats. Although the room is dark, all the houses are brightly lit. All are empty.” (Hattenstone 2008.)

1.3. TUTKIMUSAINIESTO JA TUTKIMUKSEN RAKENNE

Tässä tutkielmassa käsiteltävän tutkimusaineiston muodostavat kolme Rachel Whitereadin tuotannosta valitsemaani veistosta, jotka ovat valmistuneet vuosien 1990-2000 välisenä aikana. Whitereadin taiteilijan uran ollessa pitkä ja tuotannon suuri olen valinnut käsiteltäväksi teoksia, joita mielestäni pystyy parhaiten tutkimaan tilantutkimuksen, muistitutkimuksen ja psykoanalyttisen taiteentutkimuksen keinoin. Tulkinnan täydentämiseksi olen valinnut vastaan tulleita muiden taiteilijoiden teoksia, jotka herättävät mielle yhtymiä Rachel Whitereadin suljettuun taiteeseen. Olen kiitoksen velkaa taidegraafikko Elina Luukaselle (s. 1941), kuvataiteilija Jaakko Niemelälle (s.

1959) ja taidegraafikko Margareta Hagegårdille (s. 1943), jotka luovuttivat teoskuvasa käyttööni. Lontoon Gagosian Gallery lahjoitti ystävällisesti maksutta Rachel Whitereadin teoskuvat käyttööni ja postittivat pyytämättä kotiini taiteilijan näyttelykatalogin. Suuri kiitos kuuluu myös brittiläisen The Tara Experiment -ryhmän artisti Michael Vallonelle, joka luovutti käyttööni albuminsa kansikuvan. *Holocaust Memorial* -kuvan kohdalla olen noudattanut internetin Wikimedia Commons -käyttöoikeuksia.

Haluan tässä kohtaa tuoda esille muutaman huomion Rachel Whitereadin taiteeseen liittyvästä aiemmasta tutkimuksesta. Pelkästään Turun yliopiston kirjaston taiteiden tutkimuksen tietokannasta Wilson Art Full Text löytyi hakusanalla 'Rachel Whiteread' 306 hakutulosta. Suomenkielisiä artikkeleita löytyi vain muutama. Suoraan Whitereadia käsitteleviä suomalaisia opinnäytetöitä en pikaisella katsannolla löytänyt. Internetin hakukoneilla löytyi useita englanninkielisiä väitöskirjoja hakulausekkeella 'Rachel Whiteread dissertation'. Monet niistä toistivat samoja aihepiirejä: traumaa, muistamisen prosessia, tilaa, *unheimlichia* jne. Näistä olen itse käyttänyt lähteenä Malin Haydenin väitöskirjaa *Out of Minimalism: the referential cube: contextualising sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread* (2003). Myös useiden kirjoittajien artikkeleita sisältävä *The Art of Rachel Whiteread* (2004) on merkittävä teos Whitereadia koskevan kirjallisuuden joukossa.

Tutkimukseni toisen luvun teoreettisen osuuden ensimmäisessä alaluvussa syvennän johdannossa käsittelemiäni psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen liittyviä käsitteitä. Keskiössä ovat Sigmund Freudin (1856-1939) unien tulkinta ja *unheimlich*, Jacques Lacanin (1901-1981) teorian äänestä, toiseudesta ja tiedostamattomasta sekä Julia Kristevan (1941-) abjekti ja semioottinen *khora*.

Saarisen (2009, 223-224) mukaan psykoanalyysi on toiminut taiteilijoille sekä inspiraation lähteenä että käytettävän materiaalin runsaudensarvena, aina surrealisti André Bretonista lähtien. Psykoanalyttisen taiteentutkimuksen yhtenä tavoitteena on osoittaa, kuinka taiteen tekeminen ja kokeminen perustuvat samoihin psyykkisiin prosesseihin, jotka vaikuttavat muillakin elämänalueilla. Papiasvili ja Mayers (2011) sekä Kuusamo (2011) korostavat Freudin merkitystä psykoanalyttisen taiteentutkimuksen kehityksessä. Psykoanalyysi ja taiteentutkimus ovat Freudin ajoista lähtien kehittyneet rinnakkaisilla liikeradoilla. Aikoinaan psykoanalyttikot tarkkailivat luovan taiteilijan motivoivia konflikteja ja taidehistorioitsijat fokuoivat taiteilijan tuotantoon. Nykyään molemmat kentät ovat lähentyneet luomisprosessin ja sen dialogisuuden

tutkimukseksi. (Kuusamo 2011, 29; Papiasvili & Mayers 2011, 293.) Pollock (2006, 3-4) puolestaan toteaa kuvantutkimuksessa avautuvan arkeologisen metaforan – ajan, tarkoituksen, historian, muiston ja unohduksen palimpsestin eli pergamentin, josta alkuperäinen teksti on raaputettu pois, kuitenkin siten, että vanha kirjoitus hämmöttää alta.

Ymmärtääkseni täsmällisesti – tai ainakin omalla tavallani – Freudin ajatuksia luin hänen läpimurtoteoksensa *Unien tulkinta* (2010 [1900]) kannesta kanteen. Hyödynsin myös Jussi Saarisen ja Kristina Saranevan näkemyksiä Freudista.

Jacques Lacanin autenttiseen kirjallisuuteen en juurikaan päässyt tutustumaan, koska hän luotti enemmän puhuttuun sanaan. Haapalan mukaan Lacanin mielipide oli vankkumaton: siirtyminen puhutusta kirjoitettuun tuo aina mukanaan perustavanlaatuisia ongelmia (Haapala 1991, 5). Hän piti viikoittaisia esitelmiä, joiden sisältöä kuuntelijat kirjoittivat muistiin. Lacanin seminaariesitelmät on koottu kirjaan *Écrits* (1966), jonka kääntäjä jo esipuheen alussa toteaa Lacanin kielen olevan niin intensiivistä, että sitä voi olla vaikea seurata. Tämän vuoksi en edes yritä näyttäytyä Lacaniasiantuntijana, vaan käännyin hänen ajatteluun tutkineiden kirjoittajien puoleen. Tutkijoista etenkin Slajov Žižek ja Paul Verhaeghe ovat kirjoittaneet paksuja teoksia Lacanin ajatteluun perustuen – tosin heidänkin ajatuksenjuoksunsa on hyvin rönsyilevää. Žižek lähestyy kirjassaan *Ideologian ylevä objekti* (2005) Lacania hämmentävästä marxilaisesta viitekehuksesta.

Suomalaisista Lacanin tutkijoista tulee mainita Janne Kurki, Johannes Myyrä ja Hannu Sivenius. Tutkimuksessani käytän myös hyödylliseksi osoittautunutta Bernard Baasin teosta *Asia, ääni ja aika* (2008), joka pohjautuu juuri Lacanin esitelmiin. Hämentyneenä huomaan, että lacanilaisuus on kovin miesvaltaista.

Psykoanalyttikko, semiootikko ja kulttuurintutkija Julia Kristeva puolestaan sekoittaa pakkaa yhdistäen saamiaan vaikutteita niin Freudilta, Lacanilta kuin ennen kaikkea jälkistrukturalismista. Kristevan ajatusten taitava tulkitsija on psykoanalyttikko Pirkko Siltala, jonka mukaan Kristevan laajassa tuotannossa korostuu naisen ja naiseuden tutkiminen (Siltala 2011, 10). Kristevan *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1982) ja *Puhuva subjekti, tekstejä 1967-1993* (1993) toimivat keskeisinä lähteinä abjektia ja semioottista *khora*a tarkastellessani.

Kristevan mukaan kieltämisen logiikka on abjektin perusta (1993, 195). Kaikilla kolmella psykoanalyttikolla keskeistä on eräänlainen poissaolon dynamiikka, jopa ”välttelyn retoriikka” – se mistä ei voi puhua. Freudilla se on tiedostamaton, Lacanilla

objekti a ja Kristevalla semioottinen *khora*. Psykoanalyttinen retoriikka perustuu *sen* kiertämiseen ja välttämiseen. Dynamiikka on sama kuin Whitereadin teoksissa, joten tämä on huomionarvoista teosten tulkinnassa.

Olemme varmaankin yhtä mieltä siitä, että kotia pidetään yleisellä tasolla subjektiivisesti turvallisena paikkana. Juuri näinä aikoina televisiossa pyörii mainos, jossa kuvataan sentimentaalisesti, miten yksilö tai kokonainen perhe luopuvat rakkaaksi käyneestä paikasta, kodistaan tai työpaikastaan. Paikka nähdään mainoksessa subjektiivisen turvallisuuden luojana, *heimlichina*, josta luopuminen merkitsee astumista Suureen Tuntemattomaan. Entä jos paikka muuntuukin *unheimlichiksi* tai jopa abjektiksi? Kodin seinien sisällä voi olla ulkopuolisilta näkymättömäksi jäävää vallankäyttöä, väkivaltaa tai hylätyksi tulemisen kokemuksia.

Tilantutkimuksesta ovat muun muassa Kirsi Saarikangas ja Juhani Pallasmaa julkaisseet useita teoksia, joita tulen tutkimuksessani hyödyntämään. Saarikankaan tilaa koskevat feministiset kysymyksenasettelut ovat avanneet uusia näkökulmia rakennusten ja käyttäjien välisten suhteiden tarkasteluun. Myös Gaston Bachelardin teoksen *Tilan poetiikka* (2003 [1955]) fenomenologinen pohdinta tarjoaa välineitä ymmärtää tila muuttuvana ja merkityksiä tuottavana, eikä vain ihmisten toiminnan passiivisena taustana. (Saarikangas 2006, 12). Tilantutkimusta hyödynnän kaikkien kolmen teoksen analyysissa. Tutkimuksen kannalta kiinnostavaa on, että Saarikangas käyttää teoksissaan säännöllisesti sanaa *ruumis*, jonka väistämättä yhdistän kuolemaan. Vaikka elävästäkin ihmisestä voidaan käyttää sanaa *ruumis*, kuollut ihminen on aina *ruumis*. Miten eroaa ruumiin tai *ruumiin* kokemus tilasta...?

Teoreettisen osuuden lopuksi käsittelen muistitutkimusta ensinnäkin yleisellä tasolla tukeutuen uusimpaan tutkimustietoon. Suomen Filosofisen Yhdistyksen järjestämä tutkijakollokvio vuonna 2013 poiki tarpeellisen teoksen *Muisti* (2014), johon on koottu kollokvion viidestäkymmenestä esitelmästä kaksikymmentä. Muistia käsitellään niin filosofian, psykologian, historian kuin sosiologiankin näkökulmasta. Erll toteaa muistin, muistamisen ja unohtamisen liittyvän läheisesti toisiinsa niin yksilöllisellä kuin kollektiivisella tasolla. 'Muistaminen' on prosessi, jonka tuloksena on 'muistot', ja 'muisti' puolestaan voidaan käsittää kykynä. Muisti itsessään ei ole havaittavissa olevaa. Vain konkreettisten toimintojen havainnoinnin kautta voimme tehdä hypoteeseja muistin luonteesta ja toiminnasta. (Erll 2011, 8)

Toiseksi tarkastelen muistia traumateorian kautta. Saranevan (2008, 15) mukaan ajatus Freudin teorioiden vanhentuneisuudesta perustuu usein tietämättömyyteen.

Monet modernit hoitomenetelmät perustuvat Freudin ja psykoanalyysin ensimmäisiin teorioihin ja löydöksiin, kuten debriefing ja trauman eri hoitomenetelmät. Juuri psyykkisen traumailmiön tutkiminen sai Freudin päättämään käsitykseensä kuolemanvietistä. Parviaisen mukaan (2013, 183) pitkäkestoinen vaikeasti traumatisoiva tilanne voi tuhota ihmisen koko identiteetin. Entiseen elämään ei välttämättä ole paluuta. Tästä todistavat holokaustin uhrien yritykset rakentaa uusi elämä uudessa maassa. Tunne kuolleen elämisestä ei kuitenkaan helpottanut, vaan useat päätyivät itsemurhaan.

Tutkimuksen kolmas luku koostuu aineiston analyysistä, joka alkaa teoksella *Ghost* (kuva 1). Tätä teosta käsittelem enkin Kristevan abjektin, Lacanin toiseuden ja Freudin *unheimlich*-käsitteen kautta. Tulkinnan tukena hyödynnän Elina Luukasen teosta *Takaporras II* (1992) (kuva 4) ja Margareta Hagegårdin teosta *Nisserska I* (2016) (kuva 5).

House (kuva 2) saa uusia merkityksiä Freudin unisymboliikan kautta. Käsittelem teosta myös Lacanin ääntä koskevien tulkintojen kautta. Tässä yhteydessä olen kiinnostunut myös sensorisesta deprivatiosta eli niin sanotusta ärsykeriistosta, joka merkitsee aistiärsykkeiden minimoimista. Tätä varten tutkijat ovat kehittäneet erityisiä kelluntatankkeja, joissa pystytään saavuttamaan täydellinen rentoutumisen tila. Toisaalta jo kylmän sodan aikana 1940-luvun lopulla tiedettiin, että ärsykeriistoa voidaan käyttää psykologisena kidutuskeinona. Täydellinen eristäminen johtaa siihen, että ihminen alkaa muutamassa päivässä hallusinoita ja lopulta hän menettää todellisuudentajunsa. (Pietikäinen 2011, 1.) *Housen* kohdalla hyödynnän tulkintani tukena Jaakko Niemelän teoksia: *Suurin on rakkaus* (2005) (kuva 6), *Hajoamisen malli* (2002) (kuva 7) ja *The Tara Experiment* -ryhmän albumikuvaa *Sensory Deprivation and Mind Control* (kuva 8).

Holocaust Memorial (kuva 3) päättää tutkimukseni analyysiosion. Tämän teoksen tulkinnan kohdalla hyödynnän luonnollisesti holokaustiin liittyvää aineistoa, muistitutkimusta ja traumateoriaa eri näkökulmista käsin. Suokas-Cunliffe ja van der Hartin mukaan traumatisoitunut ja dissosiatiiivisista oireista kärsivä ihminen ei kykene yhdistämään vaikeita kokemuksia omaan elämäntarinaansa. (Suokas-Cunliffe & van der Hart 2006, 2001-2002). Pohdin myös (anti)monumentalismia ja ”muistoteollisuuden” käsitteitä. Esimerkkinä käytän saksalaistaiteilija Gunter Demnigin Stolperstein-muistokiviä natsien uhreille (kuva 9).

Neljännessä luvussa esittelen tutkimukseni keskeiset johtopäätökset ja vastaukset asettamaani tutkimuskysymykseen, arvioin tutkimuksen rajoituksia ja mahdollisuuksia sekä pohdin jatkotutkimushaasteita.

2. TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Eco käyttää pro gradu -tasoisesta tutkielmasta nimeä *kompilaatio*, joka on aiempaa tietoa kokoava esitys. Opiskelija osoittaa käyneensä kriittisesti läpi suurimman osan aiheesta julkaistuista teoksista; hänen on osattava esittää niiden tulokset systemaattisesti useita näkökohtia yhdistellen ja tarjota näin onnistunut katsaus. Eco korostaa, että tärkeää ei ole niinkään tutkielman aihe kuin siitä saatava kokemus järjestelmällisestä työskentelystä. Econ mukaan tutkielman aiheen valinnan voi tiivistää seuraavasti: ”tutkielman tekijän on tehtävä sellainen tutkielma, jonka hän kykenee tekemään”. Tähän sisältyvät muun muassa ne seikat, että aiheen on vastattava opiskelijan intressejä ja tutkimuksen metodisen viitekehysten on mahdollista opiskelijan kokemuspintaan. (Eco 1989 [1977], 19, 22-24.)

Econ mukaan tieteellisen tutkimuksen tutkimuskohde on täsmällisesti määritetty. Tutkimuksen tulisi esittää kohteestaan uusia näkökulmia ja annettava aihetta keskustelun jatkamiselle. Myös kompilaatiotutkimus voi olla tieteellisesti hyödyllinen, sillä sen kokoaja yhdistelee systemaattisesti muiden samasta aiheesta aiemmin esittämät ajatukset. Eco pitää tärkeänä myös perusteluja tutkimuksessa esitetyille hypoteeseille. (Ibid. 44-46.)

Niemelän mukaan tieteelliseen kirjoittamiseen kuuluvat täsmällisyys ja yksiselitteisyys, perustellut argumentit, analyttisyys, dialogi edeltävien kirjoitusten kanssa, kriittisyys ja kyseenalaistaminen (Niemelä 2011). D’Alleva puolestaan toteaa teorian olevan perusta toiminnalle, mutta myös selitys sille, miten ilmiöt toimivat. Taidehistoriassa teoria auttaa kehittämään tarkkoja ja syvällisiä kyseenalaistamisen linjoja ohjaamaan tutkimustamme. Teorioiden valikoima, jota useimmiten käytetään yhteiskuntatieteissä ja humanistisella alalla, on usein nimetty kriittiseksi teoriaksi. Termi on yhä laajemmin käytössä nykypäivän teorioissa historian ja kulttuurin tutkimuksen aloilla.

Nämä sisältävät muun muassa feminismin, psykoanalyysin, semiotiikan ja strukturalismin. (D'Alleva 2012, 6.)

Laajassa mittakaavassa teoria on mitä tahansa, joka auttaa tutkijaa ajattelemaan paremmin kohteesta, kasvattamaan perspektiiviä ja muodostamaan uusia kysymyksiä. Teoria on diskurssi (tai risteytyvien diskurssien verkko) ja sellaisenaan se ei ole neutraali, universaali tai puolueeton. Erilaiset teoriat esittävät tietynlaisen näkökulman maailmasta. Teoria vaikuttaa tiettyssä paikassa tiettyä aikana, vastauksena tiettyihin tapahtumiin. Teoria ei ole kulttuurin ulkopuolella, vaikka se kritisoi kulttuuria. Teoreettisen lähestymistavan käyttäminen taidehistoriassa tarkoittaa visuaalisen ja kontekstuaalisen analyysin kanavoimista osaksi fokusoidumpaa tutkimusta tietyn aihepiirin ympärillä. Teoreettinen tutkimus noudattaa tiettyä syvällistä kysyvää linjaa. Taidehistorian tutkimus on tietoisuutta sen tulkinnallisesta prosessista, ei vain kuvailusta. (Ibid. 6, 8-9, 11.)

Taidehistoriallisen teorianmuodostuksen monitieteisyyden vaatimus ja metodologisen pohdiskelun syveneminen ovat johtaneet siihen, että lähestymistapojen vaihtoehtojen määrä on kasvanut. Ijäs, Kuusamo ja Niemelä toteavat, että haasteet ovat tulleet itse tieteeseen sisältä. Ajankohtainen kysymys on muun muassa, miten erilaiset tutkimisen tavat kohtaavat taidehistorian nykytilanteessa. Entä millä tavoin visuaalisen kulttuurin yhä laajeneva alue haastaa taidehistoriallisen tutkimuksen? Huomio on siirtynyt teoksesta ja tekijästä tekoprosessin erilaisiin toimijoihin ja tutkimuksen painopiste on siirtynyt tekijästä kokijan suuntaan. (Ijäs et al. 2010, 6, 10.)

Tässä tutkimuksessa teoreettisena lähtökohtana on psykoanalyttinen taiteentutkimus. Kapeasti puhuen psykoanalyysi on metodi analysoida psyykkisiä ilmiöitä ja emotionaalisten häiriöiden käsittelyä. Laajasti ottaen se on filosofia ihmisen tietoisuudesta, yksilöllisesti ja sosiaalisesti. Sen löytäjä on Freud, joka kehitti terapeutin metodin analysoidakseen tiedostamatonta unien tulkinnan välityksellä vapaan assosiaation kautta. (D'Alleva 2012, 88.) Freud itse ja monet muut sen jälkeen ovat soveltaneet teoriaa muun muassa taideteoksiin. Papiasvili ja Mayers ovat peräti sitä mieltä, että siitä lähtien kun Freud julkaisi analyysinsä Leonardo da Vincista (1910), psykoanalyysi ja taiteen teoria ovat kehittyneet samalla kehityskaarella. Siinä missä psykoanalyysi kohdistui luovan taiteilijan motivoiviin ristiriitoihin ja taidehistoria keskittyi taiteilijan tuotantoon, molemmat kentät ovat nykypäivänä lähestyneet luovuuden tutkimista prosessina. (Papiasvili & Mayers 2011, 193.) Psykoanalyysia on aikojen saatossa käytetty osoittamaan taideteosten merkitystä, taiteilijoiden intentioita, katsojan

suhdetta kuvaan tai luovuuden tai taiteen luonnetta itsessään (D’Alleva 2012, 89; Saarinen 2009, 222).

Saarisen mukaan psykoanalyttisen taiteentulkinnan tulisi perustua paitsi oman tradition historian, ongelmakohtien ja rajoitteiden tiedostamiseen myös taiteen, taidehistorian ja estetiikan tuntemukseen. Tulkinta ei ole selittävänsä tyhjentävästi analyysinsä kohdetta vaan tunnustaa sen monimerkityksisyyden. Psykoanalyttisen taiteentulkinnan yhtenä tavoitteena on ollut osoittaa taiteen tekemisen, kokemisen ja arvioinnin perustuvan sellaisiin psyykkisiin lainalaisuuksiin, jotka pätevät muillakin elämänalueilla. (Saarinen 2009, 226, 229.)

Freudin tunnetun teorian mukaan piilotajuinen torjuttu aines palaa valeasuihin naamioituneena, muun muassa unissa. Emme voi koskaan tuntea torjuttua piilotajuista sinänsä, vaan pääsemme sen jäljille vain sen vaikutusten kautta. Freudilaisen psykoanalyysin pohjalta unet ja taide syntyvät psyyken perusrakenteen ja -dynamiikan pohjalta. (Freud 2010 [1900], 118; Saarinen 2009, 230.) Kuten Kuusamo (2011, 30) toteaa: ”Mieli piiloutuu silloin kun se ohjelmallisesti löydetään.”

Kuusamon mukaan on kolme päätapaa tutkia taideteoksia psykoanalyttisesti: 1) voimme tarkastella representaation psykologiaa piilo- ja esitajuisen problematiikan kannalta, tutkia 2) kuvattujen henkilöhahmojen psykologiaa tai 3) taiteilijan ja teoksen välistä suhdetta lapsuuden psykodynamiikalla punnittuna. (Kuusamo 2011, 30.) Kuusamon esittämistä tavoista olen valinnut representaation psykologian tarkastelun piilo- ja esitajuisen problematiikan kannalta.

2.1. PSYKOANALYYTTISIA LÄHESTYMISIÄ

A word is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.

Emily Dickinson, 1924, Kokoelmasta *Valitsee sielu seuransa*.

Tiedostumatonta nykytaiteessa tutkineen Haapalan mukaan Jacques Lacanin myötä taiteentutkimusta luonnehtii erityinen refleksiivisyyden muoto, johon liittyy toisen kohtaaminen. Haapalan kuvailee psykoanalyttisen reflektiivisyyden olevan *asymmetristä* dialogia, joka pyrkii ylittämään perinteiset symmetriset dikotomiat, kuten itsen ja toisen, sisä- ja ulkopuolen tai tietoisien ja tiedostumattoman. (Haapala 2011, 15.) Dialogi ylittää, siirtää ja sovittaa yhteen jakoa ulkoisen ja sisäisen, menneen ja tulevan sekä rationaalisen ja irrationaalisen välillä. (Papiasvili & Mayers 2011, 193).

Kieli

Pääsy kieleen on olennainen osa kaikkien kolmen psykoanalyttikkomme ajattelua. Kukin yhtyy käsitykseen siitä, että pääsy kieleen vaatii separaatiota, identifikaatiota ja sisäistämistä. Freudilla ja Lacanilla lapsi astuu oidipaali- ja peilivaiheessa kieleen ja sosiaalisuuteen kastratiopelon alaisena, kun taas Kristevan mielestä lapsi on jo syntymästä asti separaatioprosessissa, joka on aluksi vahvasti ruumiillinen prosessi. Kirjallisuustieteilijät, filosofit, psykoanalyttikot – lähes kaikki tutkijat – tieteenalasta riippumatta ovat olleet kiinnostuneita ihmisen suhteesta kieleen. Filosofit Walter Benjamin toteaa: ”Jokainen ihmisen henkisen elämän ilmaus voidaan ymmärtää eräänlaisena kielenä. Emme voi kuvitella kielen täydellisen puuttumisen tilaa. Olemassaolo täysin ilman suhdetta kieleen on idea, joka ei kannakaan minkäänlaista hedelmää.” Kieli ilmaisee sitä vastaavan henkisen ilmiön, jonka se ilmaisee kielessä *itsessään*, ei kielen *kautta*. Henkinen ilmiö ei ole ulkoisesti identtinen kielellisen ilmiön kanssa. Koska mikään ei ilmene kielen *kautta*, niin se mikä ilmenee kielessä, on rajoittamaton ja mittaamaton, ainutkertaiseen äärettömyyteen saakka. (Benjamin 1989, 33-35.) Ihanus tiivistää seuraavasti: ”Vain kielessä subjektia voi yrittää tavoittaa, olkoonkin, että merkitys pakenee omaa merkityksellistämistään. Kadonnutta objektia etsivä subjekti ei voi löytää etsimäänsä. Subjekti itse on silkkää katoamista ja haihtumista. Haihtuminen ulottuu kaikkialle kieleen.” (Ihanus 1995, 25.)

Freud ajatteli kielen kuuluvan tietoisien ajattelun piiriin ja olevan suorassa viittaussuhteessa todellisuuteen. Sanat nimeävät näin ollen reaalisesti jonkin esineen tai asian. (Myyrä 2006, 302.) Toisaalta Freud näki kuvina ajattelemisen olevan vain epätäydellistä tiedostamista ja jollakin tavalla lähempänä tiedostamattomia prosesseja kuin sanoina ajattelemisen. (Freud 1993, 132). Freud yhdisti Shakespearen *Venetsian kauppiasta* käsittelevässä esseessään *Lippaanvalinnan teema* mykkyuden (ts.

hiljaisuuden) kuolemaan. *Venetsian kauppiassa* mies tekee valinnan kolmen naisen lippaan välillä, joista kolmannen naisen ominaisuudet kiteytyvät mykkyyteen. Freudin mukaan mykkyyden lisäksi myös piiloutuminen etenkin unessa on väistämättä kuoleman symboli. (Freud 1995, 177-190.)

Toisin kuin Freud, Lacan ajatteli tiedostamattoman kuuluvan yhteen kielen kanssa. Lacanin tunnettu teesi on, että tiedostamaton on rakentunut kielen tavoin. Hän piti koko uransa ajan kiinni ajatuksesta, että kieli sellaisenaan ei voi ilmaista totuutta. Puhe jättää aina pois jotain, jota ei voi vangita kieleen. Vain poissaolo voi edustaa sitä. (Myyrä 2006, 309.) Haapalan mukaan Lacan pyrkii antamaan lingvistisen asun käsitteille, joilla Freud kuvaa tiedostamatonta ja sen prosesseja. (Haapala 1991, 9). Lacan otti oppia Saussuresta tutkiessaan alitajuisen kieltä. Saussure erotteli *languen* ja *parolen*, jonka periaatteen mukaan myös Lacan pyrki erottelemaan tietoisesta ja tiedostamattoman. Tietoinen on ”puhetta”, jota ohjaa alitajuinen ”kielioppi”. Alitajuisen kielellä (*langue*) on määräävä asema ennen yksilön tietoista puhetta (*parole*). (Haapala 1991, 8; Sivenius 1988, 201-202.) Tiedostamattoman elämä on näin ollen rakenteellinen ei vaistomainen. Tämän vuoksi Lacan oli vakuuttunut, että Freudin ja Saussuren tutkimukset täydensivät toisiaan. (Kearney 1986, 267.)

Kristevalle puolestaan on keskeistä kielen kerroksellisuus ja ulottuvuudet (Siltala 2006, 322). Hän käyttää termiä ”poeettinen kieli”, joka romuttaa konventiaaliset merkitykset. Vaikka puheena oleva merkityksen tulkinta jäsenyykin, se eroaa kuitenkin merkityksenmuodostuksen modaliteetista, sillä se ei sisällä transsendentaalisen egon toimivaa tietoisuutta. Merkitsevyyden modaliteettia Kristeva kutsuu *semiootiseksi*, joka sallii epävarman ja epätäsmällisen jäsenyyksen. Kiinnostavaa on, että Kristeva mainitsee myös tässä yhteydessä Platonin *khora*n, joka on vastaanottava säiliö ja ei nimettävissä. (Kristeva 1993, 94-95.)

2.1.1. SIGMUND FREUD

Monet Freudin käsitteet ovat lähtemättömästi vaikuttaneet siihen, miten länsimaissa hahmotetaan ja ymmärretään subjektin olemusta. Esimerkiksi käsitteet psyykkinen trauma, psyykkiset puolustusmekanismit, torjunta ja narsismi ovat muotoutuneet arkipäiväiseen käyttöön. (Juutilainen & Takalo 2009, 11.) Saranevan mukaan ajatus

Freudin teorioiden vanhentuneisuudesta perustuu usein tietämättömyyteen. Monet moderneiksi itseään nimittävät hoitomenetelmät itse asiassa perustuvat Freudin ja psykoanalyysin ensimmäisiin teorioihin ja löydöksiin, kuten debriefing ja trauman eri hoitomenetelmät. (Saraneva 2006, 15.)

Unien tulkinta vuodelta 1900 on edelleen yksi psykoanalyysin perusteoksista. Freud esittelee omien sanojensa mukaan ”psykologisen tekniikan unien tulkitsemiseksi ja osoittaa, miten unet sen avulla selittyvät sekä miten ne silloin näyttävät mielekkäiksi psyykkisiksi ilmiöiksi, joilla on oma täsmällinen paikkansa valvetilan ilmiöiden rinnalla.” (Freud 2010 [1900], 9). Erityistä hänen tulkinnoissaan oli potilaiden lisäksi hänen omien uniensa, tekojensa ja kielellisten lipsahdustensa havainnointi.

Freudin lähtökohtana oli, että unen ilmisältö eli mitä uni näyttää merkitsevän erotetaan piilosisällöstä eli siitä mitä uni todellisuudessa merkitsee. Kritiikkiä on herättänyt teoria siitä, että unet ovat toiveiden toteutumia, etenkin kun uniin usein sisältyy enemmän ahdistuneisuuden kokemuksia kuin mielihyvää. Freud kuitenkin toteaa, että mitä epämieluisinkin unen ilmisältö voi tulkittuna osoittautua toiveiden täyttymykseksi. Unessa kielletty ja ehkä torjuttu toive saa naamioituneena jonkinasteisen täyttymyksen. Torjunta pakottaa toiveen muuttamaan ilmiönsä. (Freud 2010 [1900], 117-118, 124.)

Uni on vahva psyykkinen rakennelma, jossa unisymboleilla on keskeinen osa. Freudin mukaan useilla yksittäisillä unielementeillä on vakiotulkinnat. Tutkimukseni kannalta kiinnostava esimerkki vakiona pysyvistä symbolista on talo. Toisaalta se kuvastaa unennäkijää itseään ja toisaalta taas onttona esineenä naisen sukupuolielimiä tai kohtua. Freud (2010 [1900]) ja Kuusamo (2011) toteavat, että unen omituisen ilmisällön voi tulkita piilevien uniajatusten vääristyneeksi ja muuttuneeksi käännökseksi. Tulkinta paljastaa kätkeyt merkitykset symbolien avulla suhteessa unennäkijän henkilöhistoriaan. Unityön keskeinen symbolinen prosessi on *tiivistymä*, jossa useat piilevät elementit ovat sulautuneet yhdeksi ilmiöksi. *Siirtymä* puolestaan on unisensuurin alainen symbolinen suhde, jossa jokin piilevä elementti korvautuu jollakin vain sitä olemuksellisella tasolla muistuttavalla elementillä. (Freud 2010 [1900], 262; Kuusamo 2011, 33.) Freudin mukaan unessa sielu vetäytyy ulkomaailmasta, josta johtuu unikuvioiden irrallisuus ja outous. Kiinnostavaa on näkemys siitä, että unet ovat hyvin minäkeskeisiä, jolloin uni käsittelee aina unennäkijän omaa persoonaa. (Freud 2010 [1900], 50, 273.)

Tiedostamaton

Freudin mukaan torjuttu halu on ihmissivilisaation juurissa. Vaikka myöhemmät teoreetikot ovat haastaneet käytännössä jokaisen aspektin hänen työssään, se pysyy psykoanalyttisen teorian koetinkivenä. Freud totesi, että ihmisen täytyy tukahduttaa joi-takin taipumuksiaan nautintoon ja mielihyvään. Hän näki tämän tukahduttamisen prosessin avaimena ihmisen psyykeeseen. Yksilölle tukahdutetuista haluista selviäminen on iso työ ja Freud nimesi paikan, johon kokoamme tukahdutetut halumme, tiedostamattomaksi, koska emme ole niistä tietoisia. Yritämme hallita niitä sublimaation kautta, ohjaamalla ne kohti sosiaalisesti arvostettua tavoitetta. (D’Alleva 2012, 89; Saarinen 2009, 229.)

Tiedostamaton on torjuttua laajempi käsite. Freud väittää kaiken torjutun olevan tiedostamatonta, mutta kaikki tiedostamaton ei ole torjuttua. Tiedostamaton on staattista, kun taas torjunta on dynaaminen ilmaus, joka ottaa huomioon myös vastarinnan tiedostettua kohtaan. Torjutulle on tyypillistä se, ettei se pääse voimakkuudestaan huolimatta tietoisuuteen. Muistojen mieleen palauttaminen voi olla hyvin vaikeaa edes voimakkaiden ulkoisten ärsykkeiden avulla. (Freud 1995, 45, 57-58.) Tietoiseksi voi ylipäättään tulla vain se, joka jo kerran on ollut tietoisesti havaittua, ja tämä mahdollisuu muistijälkien välityksellä. (Freud 1993, 131).

Unheimlich

Freudin käsite *unheimlich* on pelottava ja vieras itsessämme, jonka piti pysyä kätkeytynä, mutta joka tulee esiin kammottavana outouden tunteena. (Freud 2005 [1919], 29; Siltala 2011, 4.) Freud liittää *unheimlichin* kauhuun, joka juontuu jostain tutusta ja aiemmin mukavasta, ollen näin saksan kielen sanan *heimlich* (kotoisa, tuttu, mukava) vastakohta. Freudin mukaan *unheimlichin* herättää etenkin kuolemaan, ruumiisiin ja aaveisiin liittyvät asiat. (Freud 2005 [1919], 31, 56.)

Freud mainitsee muutamia keskeisiä kammottavuuden aiheuttajia, joista yksi on epävarmuus siitä, onko jokin kohde elävä vai eloton, tai kun eloton muistuttaa elävää liian läheisesti. Kaksoisolentoaihe puolestaan liittyy peili- ja varjokuvaan, suoje-lushenkeen, sieluoppiin ja kuolemanpelkoon. Freud toteaa ”kuolemattoman” sielun olleen ruumiin ensimmäinen kaksoisolento. (Freud 2005 [1919], 47-49.) Kammottavaa on myös toistamispakko, joka on niin vahva, että se kykenee syrjäyttämään mielihyväperiaatteen (ibid. 52-53). Toisto yhdistyy osittain niin traumakokemuksiin kuin yli-luonnolliseen. Kauhugenressä henget ja kummitukset tyypillisesti kuvataan toistuvasti

vanhaan majapaikkaansa palaavina. Kristeva pohtii kirjassaan *Muukalaisia itsellemme* (1992) Freudin *unheimlichia*, jonka tämä yhdistää ahdistuksen, kaksoisolennon, toiston ja tiedostamattoman käsitteisiin. Arkaainen, narsistinen minä projisoi ulkopuolelle sen, minkä kokee vaaralliseksi omassa itsessään ja tekee siitä vieraan *kaksoisolennon*. Tämä toimii minän puolustuskeinona, koska kaksoisolennolle voi sysätä kannettavaksi tuhoavuuden, jota ei pysty sisällyttämään itseensä. Kristevan mukaan kammontunteeseen usein liittyvä toisto yhdistää kammottavan toistamispakkoon. (Kristeva 1992, 188-189.)

Valekuolleena hautaamisen pelko ammentaa voimansa hiljaisuuden, yksinäisyyden ja pimeyden kammottavuudesta. Freudin teorian mukaan psykoanalyysi on kuitenkin osoittanut, että tuo kauhukuvitelma on muuntuma kuvitelmasta elämästä äidin kohdussa. Samaan viittaa myös Kristeva, jonka mukaan fantasma elävänä haudatuksi tulemisesta herättää kammoa, johon liittyy ”tietty himokkuus, nimittäin kuvitelma elämästä äidin kohdussa.” (Freud 2005 [1919], 58, 61; Kristeva 1992, 190.)

Edellisistä esimerkeistä päätellen *unheimlich* näyttää liittyvän ilmiöihin, joita ihminen ei itse pysty kontrolloimaan ja jopa yliluonnollisiin kokemuksiin. Jokaisella yksilöllä on omat *unheimlichin* kohteensa perustuen aiempaan henkilöhistoriaan. Osa näistä voi liittyä yleisiin primitiivisiin suojavaistoihin – kuten sairauden pelkoon, korkeiden paikkojen välttämiseen tai vaarallisten eläinten pelkoon – jotka ovat suojelleet ihmiskuntaa läpi historian.

Kuolemanvietti

Kammottavuuden kokemuksesta on luontevaa siirtyä käsittelemään Freudin merkittäviä innovaatioita traumateoriassa ja kuolemanvietin ymmärryksessä. Juuri psyykkisen trauman tutkiminen sai Freudin päätyämään käsitykseensä kuolemanvietistä. Saranevan mukaan Freud huomasi, että ihminen toisti traumahetken tapahtumia painajaisunien muodossa. Tämän seurauksena hän alkoi pohtia toistamispakkoa ilmiönä ja yhdisti sen viettitoimintoihin. (Saraneva 2006, 54-56; Sitolahti 2005.)

Kuolemanviettiin eli Thanatokseen kuuluvat rauhaan ja liikkumattomuuteen pyrkivät vietit, mutta myös destruktiiviset ja aggressiiviset vietit. (Saraneva 2006, 56.) Sitolahden mukaan Freud päätteli, että ihmisen toimintaan täytyy sisältyä mielihyväperiaatteen (*Eros*) lisäksi jokin toinen siitä riippumaton pyrkimys. Hänessä vaikuttaa ristiriitaiselta tuntuva tarve mielihyvään ja rauhaan ja samalla pakottava tarve

vahingoittaa itseä ja tuhota elämää. Toisaalta kuolemanvietti pyrkii myös tietystä mielessä rauhan olotilaan, josta kuitenkin puuttuvat halu ja liike. (Sitolahti 2005.)

2.1.2. JACQUES LACAN

Mitä etsin puheesta on vastaus toiselta. Mikä muodostaa minut subjektina on minun kysymykseni. (Lacan 2006 [1966], 247.)

Lacanista ei voi puhua olematta itse puheen ytimessä. Myyrän (2006, 307, 309) mukaan lacanilainen puhe jättää aina jotain pois, eikä pois jätettyä voi vangita kieleen – sitä edustaa vain poissaolo. Puhuvan olennon peruspuute on juuri tämä olemisen puute, joka johtuu kielen rakenteesta. Puhe vaatii vastausta; vaikka se kohtaisi vain hiljaisuuden, se on puhetta, koska sillä on kuulija. Haapala (2011, 261) toteaa äänen tasolla puheemme olevan kuin vastaus Toisen ensisijaisesti esittämään puhutteluun, joka on vailla sisältöä. Verhaeghen mukaan kieli on kykenemätön saamaan otetta asiasta itsestään, niin että jokaisen symbolisaatiomuodon ja reaalisen välillä on aina kuilu. Tämä tunnetaan puutteena symbolisessa järjestyksessä, ja sen merkinä on paradoksaalisesti *objekti a*. Se viittaa kielen omaksumisen takia kadonneeseen objektiin, joka on vastaus haluumme sanojen tuolla puolen. (Verhaeghe 2009, 63.)

Baas käsittelee taitavasti lacanilaisen äänen merkitystä kirjassaan *Asia, ääni ja aika* (2008). Äänen ja soinnin suhde on eriskummallinen. Vaikka kieltä ei voidakaan pelkistää äänteellistämiseen, kieli on silti aina suhteessa johonkin, joka resonoi. Sen syntymiselle välttämätön tyhjiys ei ole olennaisesti tilallista tyhjiyttä, vaan tyhjiyttä siinä mielessä, että siinä ei ole mitään muuta kuin puhdas poissaolo. (Baas 2008, 24.)

Ääni on ensimmäinen *objekti a*. Se ei ole symboloitavissa ruumiista, vaan ilmenee niissä tiedostetuissa ja tiedostamattomissa mielteissä, joiden ansioista subjektilla on maailma. Baas tulkitsee äänen olevan se kuulumaton, joka kummittelee maailmassa ja puhuttelee meitä kaikesta siitä käsin – mutta myös kaiken sen tuolta puolen – joka on maailmassa kuuluvaa ja voi maailmassa ottaa äänen hahmon. Ääni on mykkä, puhdas kaje, joka avaa tilan, jossa sanat kutsutaan jäsentymään, jotta tuo tila ei jäisi tyhjäksi. Baasin puhuessa hiljaisuudesta resonanssin ”tilana”, joka kutsuu puhetta, hän tarkoittaa nimenomaan aikaa. Aika avaa kokemuksen mahdollisuuden, sillä ääni puhtaana kajeena on aika itse; ennen muuta kaikki puhe on ajallistumista. Äänemme

suojelee meitä katoamasta ajan kammottavaan hiljaisuuteen. (Baas 2008, 19-23, 50, 53-55, 63; ks. myös Žižek 2005, 248.)

Haapala (1991, 6) toteaa Lacanin suosineen strukturalistista lingvistiikkaa, koska se tarjoaa parhaimman metodin Freudin oivallusten tutkimiseen tunkeutumalla pintamerkitysten alle niihin rakenteellisiin lakeihin, jotka määräävät näitä merkityksiä. Kearneyn (1986) mukaan strukturalismissa kieli ei ole koskaan läpinäkyvää. Merkitys on aina naamioitunut ja vihjaileva. Lacan käytti strukturalismia hyödykseen analysoidessaan merkitysten eri tiloja unissa ja tiedostamattoman oireilussa. (Kearney 1986, 5-6.)

Toiseus

Myyrän mukaan Lacanin psykoanalyysissa totuus, kieli ja toiseus liittyvät kiinteästi toisiinsa. Lacanille ”toinen” viittaa toiseen ihmiseen oman minän heijastuksena, kun taas ”Toinen” on radikaalisti erillinen subjekti. Toinen [Toinen] viittaa myös symboliseen järjestykseen, jonka avulla voi olla suhteessa tuohon erilliseen subjektiin. Lacanin mukaan puhe syntyy Toiseudessa, jolloin kieli ja puhe ovat tietoisien kontrollimme ulkopuolella. (Myyrä 2006, 304–306.) Kun mikä tahansa tapahtuma purkautuu ensi kertaa, se koetaan satunnaisena traumana, tietyn ei-symbolisoidun reaalisen tunkeutumisena. Vain toiston kautta tämä tapahtuma tunnistetaan ja se realisoituu symbolisessa järjestyksessä. (Žižek 2005, 93.)

Lacanin tiedostamaton rakentuu kuten kieli ja on Toisen puhetta. Tällöin Toinen on paikka, jossa puhe syntyy, eikä ole tietoisien kontrollimme alueella. Ensimmäinen Toinen on äiti, joka antaa lapsen ruumiilliselle ja äänelliselle ilmaisulle kielellisen merkityksen. (Myyrä 2006, 302, 306.) Baasin mukaan Toisen rakenteeseen kuuluu muodostaa tyhjyys, jossa ääni resonoi merkitysketjun äänettömissä väleissä – ääni, jota ei koskaan sanota, mutta on sanotun välissä. Lapsi saa tyydytystä siitä, että sen huuto on toisen tulkitsemana saanut vaatimuksen merkityksen. Tätä toisen vastausta, jota lapsi ei alun perin ollut vaatinut, määrittää kokonaisuudessaan lapselle vastauksen antaneen toisen halu. Siitä lähtien äänenpäästö liittyy merkitykseen, joka vetoaa toisen haluun, niin että subjekti muotoutuu puhuvaksi olennoksi tyhjyyden ympärille. (Baas 2008, 35–36, 44; ks. myös Verhaeghe 2009, 140.)

Tiedostamaton

Lacan toteaa teoksessaan *Écrits*: ”harkittaessa tiedostamatonta, meidän täytyy mennä suoraan Freudin kokemuksen ytimeen. Tiedostamaton ennen Freudia ei ole puhdasta ja yksinkertaista, koska se ei nimeä mitään. Tiedostamaton ei määrittele psykologisen todellisuuden osaa, jolla ei ole tietoisuutta.” (Lacan 2006 [1966], 703-704.) Tämän perusteella tiedostamaton ei edelleenkään vaikuta olevan yksinkertaista, joten annetaan Lacanin seuraajien ja tutkijoiden selventää asiaa.

Kearney käsittelee kirjassaan *Modern movements in European philosophy* (1986) Lacanin käsitystä tiedostamattomasta. Tiedostamattoman haluilla on oma kielenä, joka ei ole helposti käännettävissä järjelliseen lineaariseen ajatteluun ja puhumiseen. Tiedostamaton ilmaisee itsensä unissa ja oireissa arvoitusten termeillä, joissa mennyt, nykyisyys ja tulevaisuus nivoutuvat toisiinsa. Tiedostamaton on toisen diskurssia, joka riistää meidät kuvitteellisesta tunteesta itsetäydellisyydestä. Ihmisen halu ja fantasiat toimivat kielellisten stuktuurien välityksellä. Ne eivät ole näkyviä tietoisella tasolla yksittäisen puhujan lausahduksessa (*parole*). Ne toimivat näkymättömänä ja tiedostamattomana *languena*. (Kearney 1986, 271, 276-277.)

Lacanicille ego – tunne itsestä koherenttina, rationaalisen toimijana ilmaistuna sanalla ”minä” – ei ole muuta kuin tiedostamattoman illuusio, joka on todellinen perusta kaikelle olemassaololle. Kuten Freud, Lacan puhui kolmesta tasosta lapsen kehityskaressa. Hän kutsui niitä Reaaliseksi, Imaginääriseksi ja Symboliseksi. Freudin tavoin Lacan väitti, ettei vastasyntyneellä ole itsetietoisuutta tai tunnetta identiteetin erosta äidistä. (D’Allea 2012, 96; Kurki 2008.) *Minä* on kielellinen rakennelma, jonka muut ihmiset siirtävät rakentuvaan subjektiin. Tiedämme olevamme olemassa tulemalla Toisen tunnistamaksi. (Haapala 1991, 14; Ihanus 1995, 76, 110.)

Kuolemanvietti, riippuvuus Toisesta ja absoluuttisen objektin (*la Chose*) puuttuminen aiheuttavat ykseyden puutteen subjektissa. Tulos on jakautunut subjekti, joka on tiedostamattoman subjekti, ”puhuva subjekti”. Puhuvalla subjektilla on oma maailmansa ja tiedostamattomalla (Toinen) omansa, joka ilmenee vain olevassa, mutta pakenee tavoittamattomiin paljastuksensa hetkellä. (Kearney 1986, 274; Sivenius 1988, 217-218.)

2.1.3. JULIA KRISTEVA

Julia Kristevan psykoanalyttisena kotina pidetään Freudin psykoanalyysia. Freudin ja Lacanin autonomisen, yhdistyneen (maskuliinisen) subjektin sijaan Kristeva käyttää äidillistä ruumista, sen ”kaksi yhdessä” -rakennetta, sisältäen ”toisen”, mallina kaikille subjektiivisille suhteille. Kristeva väittää, että kuten äidillinen ruumis, jokainen meistä on subjekti prosessissa. Me neuvottelemme ”toisen” kanssa sisällämme siitä mitä tu- kahdutetaan. (D’Alleva 2012, 99.)

Kristeva toteaa: ”Naiseudella” en tarkoita mitään alkuperäistä olemusta vaan vailla nimeä olevaa ”toista”, jonka kanssa subjektiivinen kokemus joutuu vastakkain, ellei se pysähdy oman identiteettinsä ilmiänsä eteen. Vaikka Toinen on aina sidoksissa paternaalisen kiellon kolmioita muodostavaan funktioon, käsittelen tapahtumaa, jossa paternaalinen funktio läpäistään ja sen tuolla puolen asetutaan kasvokkain nimeämät- tömissä olevan toiseuden kanssa.” (Kristeva 1993, 180.)

Semioottinen khora

Kristeva on tuonut ruumiillisuuden takaisin psykoanalyysin piiriin kutsumalla semi- oottiseksi subjektin ruumiillista, tiedostamatonta ja vietillistä ulottuvuutta. (Siltala 2011, 6) Hän sai virikkeitä semioottisen käsitteeseensä Freudin unityöskentelyn ku- vauksesta. Semioottisella on yhtymäkohtia myös Lacanin imaginaariseen prosessiin. Kristevan pohdiskelemaan tyyliin kuuluu asettaa aina uudestaan teoriat ja käsitteet ky- seenalaisiksi, jolloin ne ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Semioottisen *khoran* käsite esiintyy Kristevalla muun muassa kielen, äidillisen ruumiin, objektin ja subjektiuden yhteyksissä. Hän kehitti käsitteensä Platonin *Timaios*-dialogin pohjalta. *Timaioksessa khora* oli Antiikin Kreikan polis eli kaupunkivaltio. Platon alkoi käyttää termiä *khora* ikivanhasta epävakaaasta ja häilyvästä asiasta, sanaa ensisijaisemmasta, jossa olemas- saolo saadaan. *Khora* on luomistapahtumassa syntyvän vastaanottava kohdunomainen säiliö. (Lehtinen 2006, 56, 58; Siltala 2006, 323, 330-331.)

Semioottinen *khora* säätelee tuhoavuutta, aggressiota ja kuolemaa. Se auttaa meitä vastustamaan tiedostamattoman imua. Lapsen sanallinen kieleen astuminen semi- oottisesta tilasta on sekä uhkaava että positiivinen kokemus, johon Kristeva liittää myös objektin, separaatioprosessin. Lapsen separaatio äidillisestä ruumiista

(symbolinen äidinmurha) tarvitsee mahdollisuuden turvaa antavaan isän rakkauteen. (Siltala 2011.)

Abjekti

Abjekti on usein määritelty ahdistusta tuottavaksi tilaksi, jossa lapsi on semioottisen ja symbolisen rajamaastossa. Kirjassaan *Powers of Horror* (1982) Kristeva tavoittelee laajemmin abjektin merkityksiä. Abjektissa nousevat esiin väkivaltaisuus, pimeys ja kapina kohdistettuina uhkaa vastaan. Uhka saa alkunsa kohtuuttomasta ulko- tai sisäpuolesta, ulotettuna pois mahdollisuuksien, sietokyvyn ja ajattelun ulkopuolelle. Abjekti häiritsee identiteettiä, systeemiä ja järjestystä. Se ei kunnioita rajoja, asemaa tai sääntöjä. (Kristeva 1982, 1, 4.)

Voidakseen eriytyä lapsen on löydettävä äidin ruumis kiehtovana ja kauheana. Monien kulttuurien likaisuus- ja saastaisuusriitit, tabut ja siisteysäännöt liittyvät Kristevan mukaan juuri äidin ruumiin rajoihin ja eritteisiin. Nimeämällä tietyt asiat tabuksi pidetään kammottava ja kiehtova äidin ruumis muista erillään. (Siltala 2006, 332-333.)

2.2. SUHDE TILAN KÄSITYKSEEN

”Kun ei voi elää kaikkialla eikä ei-missään, on eletävä jossakin. Paikasta, johon joutuu, ihminen tekee itselleen asun mihin verhoutua. Hän pitää sitä omanaan, oman itsensä ulkokehänä. Mutta paikka on tuhansien vaate ja se kestää kauemmin kuin kukaan heistä. Siitä riittää jokaiselle, myös niille, joita ei vielä ole. Ne, jotka lähtevät, vievät siitä jotain mukanaan. Ne, jotka tulevat, muuttavat sitä sillä mitä ovat, jopa vain katseellaan.” (Krohn 1989, 21.)

Tila on voimakas sana. Se sisältää käsityksen muun muassa ruumiillisuudesta, kodista, vallasta ja mielentilasta. Käsiteltäessä suhdetta tilaan, on ensin erotettava toisistaan tila ja paikka. Edesmennyt kulttuurintutkija Michel de Certeau erotti tilan (*espace*) ja paikan (*lieu*) sillä perusteella, että paikkaan sisältyvät järjestys ja pysyvyys ja paikassa asiat ovat suhteessa toisiinsa. Tilaan taas kuuluvat liike ja aika, eikä siihen sisälly paikan yhtenäisyyttä ja vakautta. Paikka on siis enemmänkin sijainti ja rajallinen tila. Tilaan taas liittyy moniulotteisuus: se on yhtä aikaa arkkitehtoninen, materiaallinen ja

sosiaalinen eletty tila. Saarikangas toteaa tilan viittaavan yhtä lailla fyysiseen tai paikalliseen ja sen laajuuteen tai sijaintiin kuin mentaaliseen tai emotionaaliseen olotilaan. (Forselles-Riska 2006, 229; Saarikangas 2006, 12, 134.)

Tilantutkimuksessa tulee huomioida tilan merkitykset muuttuvana prosessina ja tilan ajallisuus. Saarikangas ottaa kantaa myös taideteoksen kokemiseen tilassa: ”teoksen katsominen ja tilan eläminen on myös ruumiillista: sekä tilan että taideteosten kokemisessa katsojan liikkuminen suhteessa teokseen on olennaista.” Arkkitehtonistakin tilaa voidaan katsoa kuvan kaltaisena ja käytössä merkityksensä saavana sosio-kulttuurisena rakennelmana. (Saarikangas 1999a, 7, 11-12; Syrjämaa & Tunturi 2002, 25.) Arkkitehtuuriin perehtyneen professori Juhani Pallasmaan mukaan arkkitehtuuriset kuvat palvelevat muistin välineinä monella tavalla: ne aineellistavat ja säilyttävät ajan kulkua ja tekevät sen näkyväksi. Ne myös konkretisoivat muistoa säilömällä ja heijastamalla muistoja sekä stimuloivat ja inspiroivat meitä sekä muistelemaan menneitä että kuvittelemaan. (Pallasmaa 2012, 24.)

Muistojen kotoisuus

Kotia pidetään usein subjektiivisena turvallisuuden alueena, jossa olennaisia ovat ihmiset, heidän toimintansa ja sosiaaliset suhteensa, aistimukset, tuoksut, äänet, kosketukset, maut ja tuntemukset. Kodin kotoisuuden, turvapaikan ja pysyvyyden käänköpuolena ovat turvattomuus, outous, kodittomuus. (Saarikangas 2006, 9, 23.) Myös Tuan (2006) ehdottaa, että ajatukseen kodista kuuluu erottamasti pysyvyys. Kotiin kiinnytään yleensä voimakkaasti, ja se on yksilölle merkityssisällöltään kaikkein rikkain paikka. Tuan esittää, että paikan on lakattava muuttumasta, jotta paikan taju pääsisi muodostumaan. (Tuan 2006, 15-16, 19.) Esimerkkinä hitaasti muuttuvasta paikasta voisi olla lapsuudenkoti, joka vielä vuosikymmenienkin jälkeen pystyy palauttamaan meidät lapsuuden aistimuksiin, ääniin ja tuoksuihin. Saarikangas (2002, 63) toteaaakin tilalla olevan voima säilyttää, tuottaa ja palauttaa mieliin muistoja. Jopa kauan sitten lähes unohtuneet paikat voivat palauttaa muistoja ja aistimuksia aiemmista tilan kokemuksista.

Kuten kaikkeen kulttuuriseen järjestelmään, myös tilaan liittyy olennaisesti valta. Tilan järjestelyt ja käytännöt ovat monin tavoin sukupuolittavia. Tilajäsentelyillä säädellään muun muassa käyttäjien välisiä suhteita. Tällä tavoin muistin, tilan ja vallan suhteet kietoutuvat yhteen. (Saarikangas 2006, 61-62.) Tässä kohtaa palaan Kristevan tulkintaan semioottisesta *chorasta*, koska tilassa eläminen on myös hyvin ruumiillista.

Ruumis muokkaa toiminnallaan tilaa, ja toisaalta tila muotoilee ruumista. Saarikankaan mukaan Kristeva paikantaa tilan alun juuri *khoraan* ja vauvan naurun tilallisuuteen jo ennen subjektin ja objektin eriytymättömyyttä ja minkäänlaisen tilan hahmotumista. Tilan nimeäminen kantaa mukanaan äidillisten vaikutusten muistoa. Vain se, jolla on paikka, voi olla nimettävissä ja muistettavissa. (Saarikangas 2002, 48-49; 2006, 47.)

Bachelard toteaa kirjassaan *Tilan poetiikka* (2003) [1957] talolla olevan erityis- asema tutkittaessa fenomenologisesti kotoisuuteen liittyviä arvoja: ”talo on olento, joka tarjoaa yhtäaikaa joukon hajanaisia kuvia ja kuvien kokonaisuuden.” Turvassa oleva ihminen, tekee turvapaikkansa rajoista aistittavia. Jokaisessa turvapaikassa kuitenkin kaikuu konkreettisten merkitysten rinnalla myös unimerkityksiä, joiden kautta kokonainen menneisyys tulee asumaan uuteen taloon. Bachelardin mielestä muistojen säilyttämiseen tarvitaan jotain suljettua, joka varjelee niitä. (Bachelard 2003 [1957], 74, 77-78; ks. myös Forselles-Riska 2006, 218.)

Karjalainen (2006, 85-86) on tutkinut topobiografiaa eli paikkojen elämäkerrallisuutta. Muistot rakentavat ja muokkaavat ihmisen minuutta – jos kadottaisimme muistomme, kadottaisimme myös minuutemme. Topobiografiset kartat jäävät kuitenkin aina aukkoisiksi, sillä elämässä on tiloja, joita ei voi vangita tarkoiksi muistoiksi. Paikat ovat kaikille erilaisia, koska kukaan toinen ei muista samalla tavalla kuin itse muistamme. Paikat voivat myös olla mielikuvituksellisia. Mielessämme voimme luoda menneitä, nykyisiä tai tulevia paikkoja, joita ei ole olemassa. Karjalaisen näkemyksiä tukee myös Pallasmaan (2012) toteamus siitä, että muistikuvamme ovat tilanekuvia ja spatialisoituja muistoja – olemme mitä muistamme. Muistot eivät ole piiloutuneet vain aivoihin, vaan ne ovat varastoituneet koko kehoomme. (Pallasmaa 2012, 24, 26, 29.) Bachelardin mukaan talon kuva toimii sisimmän olemisemme topografisena mallina ja muistojen lisäksi myös unohduksemme ”on majoittunut” jonnekin (2003 [1955], 66-68; ks. myös Knuutila 2006, 7).

Poettinen tila – sisä- ja ulkopuolen dialektiikka

Niemelä lähestyy tilantutkimusta fenomenologisesta näkökulmasta käsin. Fenomenologian kiinnostuksen kohteena on todellisuus *elettyinä*. Tähän sisältyvät muun muassa minuus ja tietoisuuden rakenteet, havainto ja kokemus sekä tulkinta, tietäminen ja ymmärtäminen. Fenomenologia on ”ilmiöitä” käsitteellistävä filosofinen suuntaus, joka

kysyy, miten maailma *ilmenee* välittömissä kokemuksissamme. Ns. elämismaailma (*Lebenswelt*) on havaittaessa kohdattava ympäristö eli välitön ja ruumiillinen suhde maailmaan: ruumis *elettynä*. Intentionaalisuudella tarkoitetaan tietoisuuden kykyä suuntautua itsensä ulkopuolelle. Intentionaalinen objekti ilmenee psyykkisten aktien kautta. Tietoisuuden kokemus on koettu objekti yhdistettynä kokemisen aktiin. (Niemi 2012.)

Bachelard toteaa omintakeiseen tyyliinsä: poeettisen kuvittelun tutkimisessa on oltava läsnä kuvan hetkellä. Poeettinen kuva on psyyken äkillinen esiin nousu, uusi ja aktiivinen, nousen *välittömästi ontologiasta*. Se on myös kielen purkautumista esiin ollen aina hiukan merkitykseen sidotun kielen yläpuolella. (Bachelard 2003 [1955], 31-33, 50.) Pallasmaan mukaan meillä ei ole vain tilallista ja aineellista todellisuutta, me myös asumme kulttuurissa, henkisissä ja ajallisissa realiteeteissa. Eksistentiaalinen ja eletty todellisuus on kerroksittainen ja jatkuvasti heilahteleva tila. (Pallasmaa 2012, 23.)

Bachelardin (2003 [1955], 430-431) mukaan sisä- ja ulkopuolen dialektiikassa on samaa ehdottomuutta kuin kyllä- ja ei-sanoissa. Tämä toistuu myös tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen käsitteissä. Kristeva puolestaan toteaa, ettei ruumis ei ole yhtenäinen ja koherentti, vaan se on tehtävä sellaiseksi. ”Puhtaasti oman” ruumiin rajaaminen, minän ja toisen, sisä- ja ulkopuolen erottaminen on välttämätöntä puhuvan subjektin muotoutumisessa. (Kristeva 1993, 192; ks. myös Saarikangas 2006, 151.)

2.3. MUISTIN PROBLEEMA

”Muisti on menneisyyden teatteri ja kulissit pitävät yllä henkilöhahmojen hallitsevia rooleja.” (Bachelard 2003 [1955], 82).

Ihmisen muistia koskevat kysymykset ovat kiinnostaneet niin maallikkoja kuin eri tieteiden- ja taiteenalan asiantuntijoita koko kirjoitetun historiamme ajan. Niiniluoto (2013) muistuttaa jo Aristoteleen muotoilleen käsityksen muistista (kr. *mneme*, lat. *memoria*) tutkielmassaan *Muistista ja mieleen palauttamisesta*. Sen mukaan muisti on

kykyä säilyttää aistimuksen synnyttämä mielikuva (kr. *fantasma*) ja kykyä palauttaa se myöhemmin mieleen ajattelun alaiseksi. Erityisen merkittävän roolin muisti saa Freudin psykoanalyysissa, jonka avulla pyritään saamaan esiin mielestä varhaisia muistoja unien ja vapaan assosiaation kautta. (Niiniluoto 2013, 11-12.)

Muistin tutkimus on myös osa kognitiivista psykologiaa, jossa tarkastellaan ihmisen tiedonkäsittelyn luonnetta. Lyhykestoisen työmuisti sisältää ne toiminnot, joiden avulla päästään valikoidusti käsiksi informaatioon, joka on välttämätöntä yhden tai useamman tämänhetkisen tietyn tehtävän suorittamisessa. Säilömuistitutkimus tarkastelee, millaisia muistiprosesseja liittyy pidempiaikaiseen säilyttämiseen. Siinä tarkastellaan myös kuinka tietoisia tai lausumattomia muistot ovat. Eksplisiittinen muisti on lausuttavissa olevaa ja usein mieleen palautettavissa olevaa tietoa. Implisiittista muistia voi sen sijaan kuvailla tiedostamattomaksi muistiksi. (Kalakoski 2013, 15, 17-19, 24-25.)

Kollektiivinen muisti

”Koskaan emme voi saada unohtunutta täysin takaisin. Ja ehkä näin on hyvä. Takaisin-saamisen järkytys olisi niin tuhoisa, että meidän heti täytyisi lakata tunnistamasta kai-puutamme. Niinpä me tunnistamme sen, ja sitä paremmin mitä syvemmillä unohtunut meissä piilee.” (Benjamin 1989, 16-17.)

Suomen Filosofisen Yhdistyksen järjestämä tutkijakollokvio tutki vuonna 2013 muistia niin filosofian, psykologian, historian kuin sosiologiankin näkökulmasta. Tohtori Katja-Maria Mieltusen mukaan muistelun merkitys on viime vuosikymmeninä korostunut historiantutkimuksessa. Historiakuvat eivät muotoudu sattumalta vaan niitä rakennetaan aktiivisesti muun muassa muistelun keinoin. Muistelu kertoo etenkin niistä merkityksistä, joita menneisyydelle annetaan. Muisteleminen tulee siis erottaa muistamisesta. Muistelijä rakentaa menneisyydestään koherentin kertomuksen, jolloin kaootisistakin elämänvaiheista muotoutuu eheä kertomus. (Miettunen 2013, 167-170.)

Hyvärinen korostaakin sitä, että on erehdys olettaa kertomusten etenevän kauniin kronologisesti alusta loppuun, sillä kertojan muisti suuntaa koko ajan kohti menneisyyttä (Hyvärinen 2013, 32). Lento ja Olssonin mukaan tämä heijastaa muistitietotutkimuksen luonnetta laajemmin: muistitieto – muistot ja muistamisen eri muodot – voi olla tutkimuksen lähde, kohde, metodinen valinta tai kannanotto tiedon olemukseen. Tavoitteena voi olla erilaisten menneisyyden tulkintojen esiin tuominen ja

samalla vallitsevien totuuksien kyseenalaistaminen. Muistelu luo paitsi yksilön myös yhteisön identiteettiä. (Lento & Olsson 2013, 12, 14, 16; ks. myös Forselles-Riska 2006, 229.)

Edesmennyt sosiologi Maurice Halbwachs on tunnettu kollektiivisen muistin tutkija. Kirjassaan *On Collective Memory* (1992) hän kysyy: jos menneisyys palaa mieleen, onko tärkeää tietää, tapahtuuko se minun tietoisuudessani vai muiden? Miksi se palaa mieleen? Palaisiko se mieleen, jos sitä ei olisi säilytetty? Muistot ovat tiedostamattomassa tilassa ja tulevat tietoisuuteen muistelun kautta. Näin menneisyys katoaa ja häviää vain ulkoisesti. Se mitä kutsumme kollektiiviseksi muistiksi, olisi siten yhdistelmä yksittäisiä muistelmia useiden saman yhteisön jäseniltä. Erilaiset muistin voimavarat auttavat toisiaan. (Halbwachs 1992, 39.)

Olemme kykenemättömiä elämään menneisyytemme uudelleen nukkuessamme. Jos unemme herättää kuvia, joilla on muistojen ulkomuoto, nämä kuvat esitetään fragmentoituneessa tilassa. Vain irrallisia kappaleita kohtauksista, joita olemme todella kokeneet, ilmestyy unissa outojen elementtien sekoittuessa. Tapahtumien ja unien välissä mieli on reflektoinut muistojaan ja herätettyään ne yhden tai useamman kerran on muuttanut ne kuviksi. Unessa mieli on irrallisimmillaan yhteisöstä. Tietoisuus on eristettynä ja kääntyneenä itseään vastaan unessa ja vain siellä se on löydettävissä, kaukana hereillä olemisen rajoitteista. Uni perustuu itseensä, kun taas muistelu riippuu ympäristömme ihmisistä ja yhteisön muistin puitteista. (Ibid. 41-42.)

Holokaustin tutkija Holmila jakaa kollektiivisen muistin ensinnäkin joukkojen persoonalliseen muistiin, jossa lukuisat yksittäiset henkilöt muistavat omat kokemuksensa tapahtumista, joilla on ollut kansallista merkitystä. Toinen puoli kollektiivista muistia on kansallinen muisti, joka tarkoittaa organisoitua periaatetta tai joukkoa myyttejä, joiden avulla ihmiset ymmärtävät menneisyyttä ja sen asettamia vaatimuksia nykyisyydelle. Kansallinen muisti muotoutuu lukuisten tekijöiden vaikutuksesta, joita ovat esimerkiksi politiikka, historianopetus, muistomerkit ja museot. Keskeistä kansallisessa muistissa on, että siihen voi osallistua ilman henkilökohtaista kokemusta itse tapahtumasta. Holmilan mukaan holokaustin kollektiivinen muisti on syntynyt juuri joukkojen persoonallisen muistin ja kansallisen muistin vuorovaikutuksesta. (Holmila 2010, 280-81.)

Kuoleman filosofiaakin tutkinut Pihlström toteaa muistamisen rakentavan meitä ihmisinä ja moraalisisina olentoina, joiden on tärkeää muistaa menneet vääryydet. ”Ker- tokaa tästä lapsillenne” -tyyppiset kehotukset tähtäävät luomaan eettisesti

hyväksyttäviä suhteita eläviin ja kuolleisiin. Tähän liittyy itsetutkiskelu, keitä itse asiassa olemme ”me”, joille jää muistaminen. (Pihlström 2013, 224-225.)

Unohdetuksi tulemisen kauhu

Niin kollektiivisessa kuin henkilökohtaisessa muistamisessa muistaminen ja unohtaminen ovat samanaikaisia ja keskenään kamppailevia ilmiöitä. Etenkin vaikeisiin kokemuksiin liittyvään muistamiseen liittyy usein myös moraalinen velvoite oikeudenmukaisuuden toteutumiseksi. (Lento & Olsson 2013, 19-21.) Tapahtuneita asioita ei voi pyyhkiä pois, mutta toisaalta emme voi muistaa kaikkea, edes moraalisestikaan tärkeää. Unohtaminen on joskus ainoa mahdollinen tapa selvitä eteenpäin. Toisaalta kollektiivista unohtamista vastaan tulisi taistella, jotta menneisyyden teot eivät niin helposti uusiutuisi. (Pihlström 2013, 226-227.)

Pihlström nimeää käsitteet ”unohdetuksi tulemisen kauhu” ja ”moraalinen todistaja”. Pelko unohduteksi tulemisesta voi luoda yhteisiä muistamisen tiloja. Muistin ja kuoleman välisessä kytkennässä voidaan pohtia, missä määrin jonkun tapahtuman muistaminen on yksilön tai yhteisön moraalinen oikeus tai velvollisuus. ”Moraalisen todistajan” muistot kärsimyksestä rakentavat parhaassa tapauksessa moraalista yhteisöä. (Ibid. 221-222, 224.)

Nevalainen pohtii esseessään *Kuolleiden oikeuksista* (2002) kuolleilta vaadittavaa moraalialia, velvollisuuttamme heitä kohtaan ja kuolleiden oikeuksia. Yleinen moraalialia ei sinällään vaadi kuolleilta mitään, eikä kuolleilla ole velvollisuuksia. Entä kuolleiden oikeudet? Nevalainen esittää kuolleiden loukkaamisen olevan vahingollista sille yhteisölle, jonka jäsen kuollut oli, jolloin kuolleilla voisi olla jonkinlaisia kollektiivisia oikeuksia. Parempi on kuitenkin puhua elävien velvollisuuksista kuolleita kohtaan kuin varsinaisista kuolleiden oikeuksista. (Nevalainen 2002, 158-159, 162.) Niiniluoto pohtii kuolleiden olotilaa epikurolaisen antiikin filosofi Lucretiuksen käsityksen perusteella, jonka mukaan kuollut on samanlaisessa tilassa kuin ennen syntymää: unta rauhallisemmassa pysyvässä lepotilassa ei ole enää minää, joka voisi tuntea tuskaa tai iloa. Niiniluoto kritisoi epikurolaista käsitystä, jonka mukaan mielihyvä on kivun ja surun poissaoloa, koska tämä malli ei kuitenkaan adekvaatilla tavalla onnistu ilmaisemaan elämän arvoa. (Niiniluoto 2002, 41.)

Trauma ja muisti

Vaikka mieli kykeneekin jäsentämään tunteitamme, se ei ole erityisen kykenevä hankiutumaan kokonaan eroon kielletyistä tunteista, ajatuksista ja yllykkeistä. Mieli pyrkii ”ongelmakäyttäytymisen” estämisen sijaan ennemminkin luomaan käyttäytymiselle järkiperäisiä perusteluja. Keholliset tuntemukset muodostavat perustan tunnetiloille, jotka muovaavat ongelmien ratkaisuyrityksiämme. Freudin tutkimustulokset inhimillisten toimintojen ja motiivien prosesseista, joita ei hallita tietoisesti, ovat edelleen merkittäviä traumatisoituneiden ihmisten ymmärtämisen ja hoidon kannalta. (Van der Kolk 2006, ix-xxi.)

Pitkäkestoinen vaikeasti traumatisoiva tilanne voi tuhota ihmisen koko identiteetin. Entiseen elämään ei välttämättä ole paluuta. Tästä todistavat holokaustin uhrien yritykset rakentaa uusi elämä uudessa maassa. Tunne kuolleen elämisestä ei kuitenkaan helpottanut, vaan useat päätyivät itsemurhaan. (Kiiskinen 2002, 29; Parviainen 2013, 183; Saraneva 2008; Siegel 2006, xvi.)

Traumakokemusten uudelleeneläminen takaumina on hyvin erilaista kuin tapahtumien muistaminen tavallisina omaelämäkerrallisina muistoina. Takaumat ilmenevät useimmiten sisäisten tai ulkoisten tapahtumien laukaisemina, eikä niihin voi juurikaan vaikuttaa tietoisesti. Ne ovat yleensä paljon tavallisia muistoja ”elävämpiä”. (Lanius et al. 2006, 148-149.) Dissosioiminen on tyypillistä trauman kokeneille. He voivat pysyä toimintakykyisinä suurimman osan ajasta, mutta kohdatessaan menneisyydestä muistuttavia tilanteita he kuitenkin äkillisesti romahtavat alkukantaisiin avuttomuus- ja liikkumattomuustiloihin. (Ogden et al. 2006, 244; Suokas et al. 2006, 2001; Van der Kolk 2006, xxv.) Kun mikään toiminta ei ole yksilölle mahdollista, hänen on pakko luopua aktiivisista, liikkeellepanevista puolustuskeinoista (taistele tai pakene) ja asettaa etusijalle liikkumattomaksi muuttuvat puolustuskeinot: liikkeiden puuttuminen tai ”valekuolema”. Traumatisoituneiden ihmisten kehot ovat kuin ”otoksia” hetkestä, jolloin he kohtasivat uhkaa. (Ogden et al. 2006, 91, 94.)

Freud tutki myös sotatraumoja ja kehitti niistä teorioita, jotka vielä tänä päivänä suurelta osin pätevät. Toisen maailmansodan keskitysleirien kauhujen jälkeen traumatutkimus edistyi. Freud kehitti käsitettään ”suojakerros” (*protective shield*) tutkiessaan sotaneurooseja. Varsinkin sotavankien ja kidutusuhrien kokemuksissa on samoja piirteitä kuin varhaisessa lapsuudessa syntyneessä traumassa. Vankeus voidaan luokitella deprivatiotraumaksi. Vaikea traumakokemus palauttaa meidät vaiheeseen ennen self-

ja objektipresentaatioiden syntyä ja elämän varhaisimpaan kauhukokemukseen, syntymätraumaan, jonka kauhu ei ole ajateltavissa. (Saraneva 2002, 50-54, 57.)

Freud kiinnitti huomiota trauman jälkeiseen toistamispakkoon. Traumapotilas elää tapahtumia uudelleen esimerkiksi toistuvien painajaisunien ja äkillisten mieleen tunkeutuvien takaumien muodossa. Freud päätyi teoriaansa elämän- ja kuolemanvietin konfliktista tutkiessaan traumaattisia neurooseja, toistamispakkoa jne. Elämän- ja kuolemanvietit vaikuttavat aina yhdessä ja trauma rikkoo tämän tasapainon. Tällöin tuhoelementtejä pääsee vapaaksi vaikuttamaan ihmisen mielessä. Niiden vaikutukset voivat näkyä muun muassa posttraumaattisissa oireissa. (Saraneva 2008.)

3. SULJETUT TILAT

3.1. GHOST

Talo eli. Ulospäin se näytti autiolta ja hylätyltä. Kävelin talon ainoassa huoneessa, joka oli tehty laudoista. Huone oli tyhjä, mutta tunsin etten ollut yksin. Yläkertaan ei vienyt mitään kulkureittiä, mutta silti siellä oli *Jokin*. Kattolautojen välistä alkoi tippua sahanpuurua *Jonkin* kulkiessa raskain askelin yläkerrassa. Tiesin pian kohtaavani pelkoni lähteen, koska pakotietä ei ollut. *Jokin* minussa kuitenkin *halusi* kohdata sen... (Kirjoittajan uni 4.5.2015.)

Rachel Whitereadin *Ghost* (1990) (kuva 1) oli ensimmäinen kokonaisen huonetilan käsittävä veistos ”suljettujen tilojen” sarjassa. Se asetettiin näytteille Lontoon Chisenhale-galleriaan. Veistoksen muotti pohjautuu aitoon huoneeseen, joka sijaitsee hylätyssä viktoriaanisessa talossa Pohjois-Lontoossa. Veistoksen materiaalina on käytetty kipsiä, jonka sisällä on teräsrunko. *Ghostin* koko on 2,69 x 3,55 x 3,17 m.

Valuprosessissa muotti tavallisesti tuhotaan, kun valu on valmis. Whiteread teki päinvastoin ja asetti näytteille muotin, joka on negatiivi alkuperäisestä kohteesta. *Ghost* on sisäänpäin kääntynyt ja läpinäkymätön, kontrastina modernistiselle interiöörin tilakäsitykselle, jossa pyritään purkamaan rajoja sisä- ja ulkopuolen välillä. Carley (2008) esittää kiinnostavan teorian Whitereadin valutekniikasta. Sitä käytettiin kuvaamaan 1800-luvun rakennuksen typologiaa, jota modernit arkkitehdit puolestaan

pyrkivät hillitsemään. Kodin arkkitehtuuria viktoriaanisella kaudella syytettiin siitä, että se sai aikaan patologisia neurooseja (naisilla?). Modernistisia asuntoja esiteltiin vastapainoksi 1800-luvun asumismuodoille, joiden ajateltiin kätkevän kotoisia salaisuuksia ja jopa suosivan antisosiaalista käytöstä. Whitereadin mandaatilla tämä kodin sisäpuoli palasi kuitenkin takaisin kummittelemaan postmoderniin tilaan. (Carley 2008, 26, 28-29.)

Veistoksen rakenteet lepäävät yhtenäisyydessä ja koherenssissa kokonaisuuteen nähden. Tuloksena on tautologinen selkeys, suoraviivainen välittömyys, joka herättää pyynnön kyseenalaistaa se, koska se ensin näyttää olevan kysymysten ulkopuolella. (Lawrence 2008, 10.) Yhdistän veistoksen tautologisuuden toistamispakkoon, joka on niin voimakas, että se kykenee syrjäyttämään mielihyväperiaatteen. *Ghost* pakottaa toistuvasti katsomaan itseään palauttaen samalla katseen takaisin. Kristeva (1992, 189-190) lainaa Freudia ja toteaa kammontunteeseen usein liittyvän toiston yhdistävän ”kammottavan” eli *unheimlichin* toistamispakkoon, joka on ominainen tiedostamattomalle. ”Kammottava” on ahdistuksen laji, jossa ahdistava on jotain torjuttua, joka tulee takaisin.

Kuten aiemmin totesin, kotia pidetään subjektiivisen turvallisuuden paikkana. Koti on *heimlich*, enemmän kuin pelkät seinät – tuttu ja intiimi mielentila. *Ghost* herättää kaksijakoisia tunteita; se on aikoinaan ollut osa jonkun perheen kotia, huone, jossa on eletty ja joka on varastoinut eletyn elämän muistoja. Jouduttuaan hylätyksi se sai uuden tuonpuoleisen elämän taiteilijan valaessa sen ikuisesti pysähtyneeseen tilaan. Taiteilija halusi muumioida ilman huoneessa ja tehdä sen umpinaiseksi. Ilmalla itsessään on siis materiaallinen merkitys teoksen tulkinnassa. Muinaisessa Egyptissä muumiointia käytettiin rituaalina kuolemanjälkeisen elämän saavuttamiseksi. *Ghostin* muumioitu ilma on keskeinen osa teoksen merkitystä, koska se pyrkii ottamaan tilan ja ajan haltuunsa, saavuttamaan (lähes epätoivoisesti) ikuisen elämän. Carley (2008, 26) esittää mielenkiintoisen ajatuksen siitä, että *Ghost* voidaan nimittää ”noutajaksi”, aaveeksi jollekin elävälle, mutta kuolemaisillaan olevalle. Kuolema on omiaan herättämään ihmisen psyykessä torjuntaa, ja kuten Kristeva (1992) toteaa, torjunta itse ja sen läpipäästävyys luo *toisen* ja viime kädessä *oudon*. Kodista muodostuu Whitereadin teoksessa *unheimlich*, joka on tullut vieraaksi torjunnan kautta. (Kristeva 1992, 190.)

Saarikankaan (2002, 48-49) mukaan tila yksinään ei muodosta merkityksiä ilman tilassa elävää, tilaa käyttävää subjektia. Ruumis toiminnallaan, liikkeillään ja eleillään muokkaa tilaa ja päinvastoin. *Ghost* muodostaa merkityksiä, mutta kuka tai

mikä on tämä *ruumis*, joka tilaa käyttää? Kristeva toteaa kuolleen pelon aiheuttavan ambivalenssin: kuvittelemme säilyvämmehengissä, mutta kuollut pysyy silti elävän vihollisena yrittäen ottaa hänet mukaansa uuteen eksistenssiinsä. *Ghost* sisällyttää itseensä Freudin julkilausuman kuolemanvietistä ”Kaiken elämän päämäärä on kuolema ja toisin päin: Eloton on ollut ennen elävää.” Kuolemanviettiin eli Thanatokseen kuuluvat rauhaan ja liikkumattomuuteen pyrkivät vietit, mutta myös tuhoiset ja aggressiiviset vietit. (Kristeva 1992, 190.)

Margareta Hagegårdin *Nisserska I* (kuva 4) kuvaa aavemaista naishahmoa, joka liukuu tilaan seinän läpi. Teos herättää muistoja, haikeuden tunnetta ja myös vaatimuksen katsoa hahmoa uudestaan ja uudestaan. Onko hahmon tavoitteena vetää katsoja mukaan omaan eksistenssiinsä? Hahmon outous ja toiseus ei representoidu. Se on Lacanin *das Ding* (olio), joka edustaa absoluuttista toiseutta ja joka jää mahdottomaksi, symbolisen järjestelmän ulkopuoliseksi. Lacanin mukaan jäämme pohjimmillamme vieraisiksi itsellemme. Niin sanottu identiteetti ja siihen liittyvä ykseyden kokemus ovat imaginäärisiä ja perustuvat illuusion. (Haapala 1991, 14.) Myös Hagegårdin teoksen hahmo jää imaginääriseksi, poissaolevaksi. Onko kuvassa oleva nainen se *Jokin*, joka palauttaa katseemme *Ghostista* takaisin? Lacanin mukaan ”minä on *toinen*”. Freudin esiin tuoma *unheimlich*iin liittyvä kaksoisolennon kammo voi olla arkaaisen, narsistisen minän tapa projisoida ulkopuolelleen sen minkä kokee vaaralliseksi omassa itsessään. Kaksoisolennolle voi sysätä kannettavaksi tuhoavuuden, jota ei pysty sisällyttämään itseensä.

Sekä Kristeva että Freud ottavat puheeksi elävältä haudatuksi tulemisen. Kristeva tosin viittaa tässä Freudin aiempaan teoriaan, jossa ihmisillä on melko luontainen pelko tulla haudatuksi elävältä. Freud näkee sen piilotajuisena ajatuksena sikiön elämästä äidin kohdussa ja samalla lähteenä uskolle kuolemanjälkeiseen elämään. (Freud 2010 [1900], 344). Kristeva laajentaa Freudin ehdoilla teemaa niin, että elävänä haudatuksi tuleminen on kammoa herättävä fantasma, johon liittyy tietty himokkuus, nimittäin kuvitelma elämästä äidin kohdussa. Kristeva palaa outouden alkulähteille todetessaan: ”Neuroottiset miehet ilmoittavat usein naisen sukupuolielinten olevan heille jotain kammottavaa. Mutta tämä ’kammottava’ onkin pääsy ihmislapsen muinaiseen synnyinmaahan, paikkaan, jossa jokainen on kerran alussa oleillut.” (Kristeva 1992, 190.) Kohdun retoriikka on myöhemmässä psykoanalyttisessä tutkimuksessa tullut merkitsemään eräänlaista tunne-elämän struktuuria, johon liittyy melankolia ja paluun mahdottomuus. Suljettuus ja poissaolo on osa kohtua.

Tässä kohtaa alamme olla abjektiuden alkulähteillä, semioottisen ja symbolisen väli- maastossa. *Ghost* on tila, jonne suljetuksi tuleminen merkitsee elävältä hautaamista. Se on tehty ilmatiiviksi, jopa avainaukot on tukittu toistamispakon pelon vuoksi. Huo- neen sisällä voi olla muumioituneen ilman lisäksi vain imaginääriseen jäänyt, symbo- lista välttelevä *ruumis*. Tyhjiys ei ole puutetta, se ei tarkoita ”ei-mitään”. Imaginääri- set suhteet ovat duaalisia, narsistisia ja vieraantuneita. Imaginääriseen jääminen on psykoosiin vaipumista, sulkeutumista totaalaisella tavalla sosiaalisen ulkopuolelle. (Haapala 1991, 16.)

Äiti on koodattu abjektiksi. Hagegårdin naishahmo edustaa abjektimaista äitiä, joka on samalla emotionaalisesti poissaoleva äiti. Siltalan (2001, 188) mukaan emo- tionaalisesti poissaoleva äiti on lapselle kuollut äiti. Hän ei kykene toimimaan lapselle ärsykesuojana (*protective shield*). Subjektin erillisyyttä, pääsy kieleen ja symbolinen äidinmurha eivät toteudu ja Toinen jää puutteelliseksi. Lapsessa syntyvä kauhu ja ah- distus ovat hylätyn ahdistusta, jonka värit ovat musta kuin syvä depressio ja valkoinen kuin tyhjiys. Äidin olemassaolo häviää ja paikalle jää valkoinen, psyykkinen tyhjiö. *Ghost* on yhtä lailla äidin ”kammottava” kohtu ja emotionaalisesti kuolleen äidin hau- takammio. Imaginääriseen jäänyt äiti ei representoidu kuin puoliksi elävänä, kuole- maisillaan olevana ja äänettömänä.

Žižekin mukaan *ääni* on toinen Lacanin lisäämistä objekteista osaobjektien lis- taan *katseen* lisäksi. Ne eivät ole katsovan tai kuulevan subjektin puolella, vaan sillä puolella, *mitä* subjekti katsoo tai kuulee. (Haapala 2011, 261.) Katse on se, jota ei voi nähdä – ääni on se, jota ei voi sanoa ja joka jää puheessa kuulumattomiin. Baas toteaa äänen resonoivan tyhjiydessä, koska ääni tulee Toiselta. Tällainen ääni on *unheimlich*, koditon ”kummitusääni”, joka ei vakuuta subjektia siitä, että se on ehdottomasti itsel- leen läsnä oleva. (Baas 2008, 22-23, 36.) Emotionaalisesti kuolleen äidin vuorovaiku- tus on psyykkisesti tyhjää, ”kummitusääntä”, joka ei riitä kannattelemaan lasta terveen subjektin kehittymiseen. Siltala (2001, 197) esittää, että kuolleen äidin opetus on, että jonain päivänä hänen täytyy myös kuolla niin, että toista voidaan rakastaa. ”Kuolleen äidin kuoleman tulisi olla hiljainen ja lempeä” (ibid.)

Palatkaamme aiempaan: Minä siis on *Toinen*. Mitä ihminen kohtaa suljetussa ja tyhjässä tilassa itsensä lisäksi? Siinä kohtaa avautuu mielen ja mielikuvituksen näyt- tämö. *Ghost* on mysteeri. Umpioitu tila, jolla on sielu. Mennyt on siellä salaperäisesti läsnä, tulevaisuus on hämärän peitossa. Onko huone vain yksi huone? Yläkerran por- taikkoo ei näy, mutta miksi sitten *Jokin* liikkuu ylhäällä? Uni on näyttämö, jossa

näytelmä näytellään. Unien tulkinnassa rakennuksen yläkertaa kuvataan yleensä oman itsensä ”päänä ja järkenä”. Tämän vastakohtana alakertaan, kellariin meneminen on syvälle itseensä sukeltamista. Ulospäin *Ghost* ei näyttäyty monikerroksisena rakennuksena. Emme kuitenkaan *tiedä*, onko huoneessa myös alakerta. Bachelardin mukaan kellarin voi järkeistää, mutta se ei onnistu yhtä nopeasti kuin ullakolla, koska kellari on *talon hämärää olemista*. Missä on ulkopuoli, johon voisi paeta? Pelko ei tule ulkoapäin, pelko on oleminen itse ja tila on vain kammottava ulkopuoli-sisäpuoli. (Bachelard 2003 [1955], 101, 441)

Rantasen mukaan Elina Luukasen teokset kertovat selvästi hänen mieltymyksensä arkkitehtuuriin. ”Ovi, kuten ikkuna ja portaikkokin, toistuu tuotannossa niin usein, että sillä on välttämättä myös syvempi merkitys, aivan samoin kuin ihmiskunnan yhteisessä tiedostamattomassa. Tärkein ovi onkin meissä itsessämme, se, josta asiat, elämykset, ihmisten sanat ja teot astuvat sisään, ovi, jonka vartija olet sinä itse. Sartre näki ihmisessä vielä suuremman elämän portin: sen ulkopuolella asui tyhjiys, epätoivo ja tuska siitä, ettei elämällä ole merkitystä.” (Rantanen 1998, 16.)

Takaporras II (kuva 5) kuljettaa meidät tuntemattomaan pimeyteen pitkin pudonneiden seinärappausten kehystämää portaikkoa. Halutessaan voi pitää kiinni metallikaiteesta, mikäli tuntee askeltensa epävarmuuden. Olemme välitilassa, tunnetun ja vieraan rajamailla. Laskeudumme syvälle sisimpäämme ja ehkä tunnemme yhtäaikaaisesti uteliaisuutta ja pelkoa siitä, mitä tulemme löytämään. Whitereadin muotit paljastavat Toiseuden. Hän ehdottaa veistoksissaan kiinteyttä ja eheyttä yli pinnallisten vaikutusten ja piilotettujen rakenteiden (Lawrence 2008, 12-13). Mielen näyttämöllämme voimme kuitenkin löytää näitä piilotettuja rakenteita, kuten Luukasen portaat, jotka jämäkästi johdattavat holvikaaren alle pimeyteen. Hiljaisuus on käsin kosketeltavaa. Ei ole muuta vaihtoehtoa kuin laskeutua portaat ja kohdata itsensä. Pahin painajainen asuu kuitenkin lopulta itsessämme kauhun lähteen ollessa tiedostamattomamme heijastumaa.

Freudin unisymboliikassa portaat merkitsevät yhdyntää ja rakennuksen sileät seinät ihmisen (miehen) vartaloa (Freud 2010 [1900], 299). Luukasen portaikon seinät ovat rosoiset ja täplikkeitä. Onko tämä epätäydellisyyden osoitus vailla nimeä olevasta toiseudesta, naiseuden kohtaamisesta? Kapeaa käytävää pitkin laskeutuminen luolamaiseen tilaan (*khoraan*) voi kuvata penetraatiota. Tähän voi todeta Kristevan sanoin: ”Turhautumien ja kieltojen kautta auktoriteetti tekee ruumiista *alueen*, jossa on vyöhykkeitä, aukkoja, pisteitä ja linjoja, pintoja ja syvänteitä. Arkaainen hallitsemisen ja

hylkäämisen mahti harjoittaa valtaansa tällä alueella, missä sopivan ja epäsopivan, mahdollisen ja mahdottoman erottaminen tapahtuu. - - Äidin auktoriteetti on *puhtaasti oman* ruumiin topografian säilyttäjä.” (Kristeva 1993, 203)

3.2. HOUSE

Seison kotini ulko-oven edessä. Sydämeni lyö tyhjää, sillä ovesa on vieras sukunimi eikä avaimeni sovi lukkoon. Oven aukaisee minulle tuntematon nainen, joka hämmästyneenä toteaa, ettei täällä ole koskaan asunut minun nimistäni ihmistä. Tunnen vajoavani loputtomaan kuiluun, yksin, hylättynä ja kodittomana. (Kirjoittajan uni 12.6.2016.)

House (1993) (kuva 2) oli kopio viktoriaanisen rivitalon osasta. Se sijaitsi Lontoon East Endissä, Grove Roadilla, joka vielä 1800-luvun lopulla oli täynnä viktoriaanisia paritaloja. Osa kadusta tuhoutui toisessa maailmansodassa ja alueelle alettiin rakentaa moderneja rakennuksia. Viimeisestä säilyneestä viktoriaanisen talon osasta Rachel Whiteread valoi veistoksensa *House*. Teos oli konkreettinen valettu kolmikerroksinen talo, jossa oli kellari, pohjakerros ja ensimmäinen kerros, mukaan lukien portaat ja erkkeri. Teos suunniteltiin tilapäiseksi ja se oli tarkoitus tuhota myöhemmin. White-read kuitenkin halusi, että lyhyen olemassaolonsa ajan veistos olisi nähtävissä ja katseltavissa joka suunnasta. Teos tuhottiin vain 11 viikkoa myöhemmin sen valmistumisesta, 11.1.1994.

House seisoj jonkin aikaa kuin aave muuten tyhjässä puistossa muistuttaen menneiden asukkaiden jäljistä. Se yhdisti lapsuuden kadonneet tilat Itä-Lontoon työväenluokan kulttuuriin, jotka molemmat olivat uhattuja vallan ja ahneuden vuoksi. *House* yhdisti tällä tavoin psyykkisen ja sosiaalisen provokaation. Se on julkinen veistos, joka on itsepäisesti elossa – vaikka ei enää materiaalisesti ole olemassa. (Foster 2002, 136-137; Hornstein 2004, 55.) *Housen* tekoprosessi oli taiteilijalle niin henkinen kuin fyysisenkin voimanponnistus. Rakennuksesta piti purkaa paljon tavaraa ennen kuin sitä voitiin alkaa käsittelemään. Sähköjohdot, repaleiset tapetit ja ylimääräinen kalustus, kuten lavuaarit ja kaapit piti poistaa, jotta rakennuksen struktuurit saatiin selvitettyä. Sisätilojen pinta peitettiin suihkuttamalla sementtiä. Tätä ennen oli laitettu muotit ja raudoitus, jotta sementin kuivuttua pystyttiin ulkoapäin purkamaan ulkokuori.

Lopputuloksena jäljelle jäi betoninen negaatio talosta. Rakentajat poistuivat katossa olevan reiän kautta, joka sitten suljettiin. Whiteread toteaa: ”*Housen* tekeminen oli kuin ruumiin tutkimista sisältäkäs in, poistaessa sen elintärkeitä elimiä.” (Tickner 2002, 32). Kuolemanvietti Thanatos säätelee tuhoavuutta, aggressiota ja kuolemaa. Se pyrkii kohti olemattomuutta, absoluuttista nollapistettä. Kuolema merkitsee kaikkinaisten jännitteiden laukeamista. Kuolemanvietti ilmenee *Housessa* monella tavalla. Whiteread päätti jo alun perin luovuttaa teoksensa tuhottavaksi. Hän antautui vapaaehtoisesti Thanatokselle pyrkien tällä muistuttamaan *Housen* – samoin kuin muiden jo purettujen talojen – olleen ihmisten koteja. Thanatos purkautuu esille etenkin revittäessä talon sisukset irti, ikään kuin palsamoitaessa ruumiita muinaisessa Egyptissä. Samoin kuin Whiteread ympäröi teoksensa betonikerroksella, muumiot kiedottiin käärinliinoin ja kasvoille saatettiin asettaa kipsikerros. Ruumiit pyrittiin säilyttämään ulkoasultaan mahdollisimman hyväkuntoisina kuolemanjälkeistä elämää varten. Samaten *House* paradoksisesti yrittää säilyttää elämää tuottaen kuitenkin samalla kuolemaa.

Whitereadin teokset on usein yhdistetty outouteen (*unheimlich*), joka on tuttujen asioiden tekemistä oudoksi tukahduttamalla. Joskus hänen tuttujen esineiden ja äidilisten tilojen kuolinnaamionsa muuttavat kodikkaan *unheimlichin* muotoon. Ne eivät kuitenkaan herätä tukahdutetun paluuta niin paljon kuin menetyksen peräänantamattomuus: ne ovat vähemmän *unheimlich* kuin kodittomuus. Nämä valokset kantavat kirjoitetun historian merkkejä sosiaalisessa ruumiissa. Ne ovat sosiaalisen menneisyyden henkiä. (Foster 2002, 135; Hornstein 2004, 56; Tickner 2002, 32.)

Tulkitsen *Housen* muuttuvan rakentamistapahtumassa (luomisessa) syntyväksi vastaanottavaksi kohdunomaiseksi säiliöksi, *khoraksi*. Kuten aiemmin mainitsin, kuolemanviettiin eli Thanatokseen kuuluvat aggressiivisten viettien lisäksi rauhaan ja liikukumattomuuteen pyrkivät vietit (Saraneva 2006, 56). Toivotusta rauhan olotilasta puuttuvat halu ja liike. Freudin mukaan valekuolleena hautaamisen pelko ammentaa voimansa hiljaisuuden, yksinäisyyden ja pimeyden kammottavuudesta. Tämä kammottavuus toteutuu *Housen* sisällä viimeisen ulosvievän aukon sulkeuduttua. Olemassaolo on kuin muumioutuvan ruumiin onteloissa. Freud ja Kristeva ”lohduttaisivat” meitä kauhukuvitelman olevan vain muuntuma kuvitelmasta elämästä äidin kohdussa. Ilman Toista tila on kuitenkin emotionaalista deprivatiota, poissaoloa ja taantumista.

Whitereadin teoksessa voidaan palata takaisin aikaan ennen syntymää, kohdunsisäiseen maailmaan. *House* muodostaa ruumiillisuutensa myötä semioottisen *khoran*,

joka on näin ollen tilan alku ennen subjektin ja objektin eriytymättömyyttä. Kohtu ei kuitenkaan aina ole rauhan tila. Suomessakin on esitetty etiikkakeskustelun pohjaksi videofilmiä nimeltä *Äänetön huuto*, jossa ultraäänikuvauksella näytetään miten abortoitava sikiö avaa suunsa äänettömään huutoon. (The Silent Scream 2012.) Huuto siinänsä vaatii huutajaltaan voimakasta ruumiillista ponnistusta, myös kohdun sisällä. *Khoramainen* tila ei tuotakaan rauhaa, vaan toimii äärimmäisenä objektina.

Lacantilainen subjekti rakentuu vain suhteessa toiseuteen, joten saamme varmuuden olemassaolostamme vain tulemalla Toisen tunnistamaksi. Ensimmäinen *objekti a* on ääni, joka suojaa meitä katoamasta ajan kammottavaan hiljaisuuteen. Äänemme vetoaa toisen haluun, niin että muotoudumme puhuvaksi olenoksi tyhjyyden ympärille. Halu ja liike ovat kuitenkin menettäneet merkityksensä Thanatoksen muodostamassa rauhan olotilassa, joka on suljettu ja unohdettu. Olemme kodittomia, saamatta vastausta Toiselta, jossa puhe syntyy. *House* merkitsee separaatiota äidillisestä ruumiista ilman mahdollisuutta turvaa antavaan tilaan. Tila itsessään on objekti, kuolinaamio, josta elämän henkäys häviää.

Leevi Haapala on tutkinut Markus Copperin veistosinstallaatioita, joissa mukana on koneromantiikan efektejä: valoja, ääniä ja liikettä. Haapala tulkitsee installaatioiden synnyttämiä äänimaisemia modernistisen melankolian ilmentäjinä ja teosten psykoottisena oireiluna. Hän lainaa Helena Erkkilän tulkintaa äänestä seuraavasti: ”Ääni on erikoinen ruumiin ’tuote’ ja ruumiinkuvan kannalta tärkeä, koska se on yhtä aikaa ruumiin sisä- ja ulkopuolella.” (Haapala 2011, 164, 166.) Samoin kuin Copperin installaatioissa, myös Whitereadin teoksissa on läsnä tietynlainen äänimaailma, joka ei välttämättä vastaa ajatusta miellyttävyydestä.

”Ettekö te kuule sitä? Ettekö kuule hirveää ääntä, joka huutaa pitkin taivaanrantaa ja jota tavallisesti sanotaan hiljaisuudeksi?” (Baas 2008, 64.)

Ääni ja äänettömyys vuorottelevat *Housen* tulkinnassa. Thanatos saa uuden merkityksen sensorisessa deprivaatiossa, jolle ihminen on altis suljetussa ja äänettömässä tilassa. Pietikäisen (2011) mukaan Yhdysvaltain keskustiedustelupalvelu CIA perustettiin kylmän sodan alkumetreillä vuonna 1947. Järjestö oli alusta lähtien kiinnostunut psykiatria ja psykologiaa hyödyntävistä kuulustelumenetelmistä. CIA rahoitti parin vuosikymmenen ajan mielen hallintaan ja aivopesuun liittyviä kokeita, joita tehtiin arvostetuissa yliopistoissa ja sairaaloissa. Sensorinen deprivaatio todettiin tehokkaaksi menetelmäksi. Kun ihminen eristetään ja häneltä poistetaan kaikki aistiärsykkeet, hän

alkaa muutamassa päivässä hallusinoita ja menettää todellisuudentajuun. (Pietikäinen 2011.)

Sensorisella deprivaatiolla on myös käänteinen puoli: sitä käytetään nykyään hoitomuotona nimeltä Restricted Environmental Stimulation Therapy (REST), jolla aistinvaraiset vaikutukset (ääni, valo, haju jne.) minimoidaan. Tämän pitäisi johtaa erittäin syvään rentoutumiseen. REST suoritetaan tyypillisesti kelluntasäiliössä, jossa henkilö kelluu ihonlämpöisen veden ja Epsom-suolan muodostamassa liuoksessa ilman ääntä tai valoa. Ulkoiset ärsykkeet, kuten painovoima, valo, ääni ja kosketus muodostavat 90% keskushermoston työmäärästä. Ilman ympäristöön liittyviä ärsykejä keskushermoston toiminnan taso laskee dramaattisesti, jolloin kellunnan aikana aivot siirtyvät theta-tilaan, jota tavallisesti voi käyttää vain lyhyinä hetkinä ennen nukahtamista. Tämä tietoisuuden taso tarjoaa pääsyn aivojen oikealle aivopuoliskolle, johon liittyy keskittyminen, luovuus ja oppiminen. (Sensory Deprivation 2016.)

The Tara Experiment on kokeellista elektronista musiikkia tekevä yhtye, joka julkaisi vuonna 2010 hätkähdyttävän albumin kannen *Sensory Deprivation and Mind Control* (kuva 8). Se herättää kysymyksen, voinko itse vaikuttaa teoksessa *tilan tapahtumiseen*. Miten suhtaudun suljettuun, äänettömään ja deprivoivaan tilaan? Albumin kannessa on kuva sodan jäänteestä – bunkkerista, joka muistuttaa hautaholvia. Samoin kuin The Tara Experimentin kuvassa, *Housessa* yhdistyvät pelottava suljetuksi tulemisen kokemus, Thanatoksen rauha ja liikkumattomuus, theta-tilaan siirtyminen, muistot kodista ja/tai kodittomuudesta... Tulkintaan vaikuttavat ehdottomasti katsojan ja kokijan elämänhistoria, konteksti, mielentila, mutta myös teoksen ehdottama tilan käsite. The Tara Experiment samoin kuin *Housen* tila käyttävät valtaa. Ne eivät tarjoa edes illuusiota vapaudesta sulkiessaan pääsytien. Ainoa vapaus voi olla kokijan mielensisäinen tila.

House on yhtä aikaa arkkitehtoninen, materiaallinen ja sosiaalinen eletty tila. Se sisältää katsojan/kokijan mentaaliset ja emotionaaliset olotilat. Tilassa eläminen ja liikkuminen suhteessa teokseen ovat merkittävässä asemassa. *Housen* sisä- ja ulkopuolen dialektiikka on ehdotonta. Teos sinetöi sisätilan, mutta samalla houkuttelee katsojia kokemaan ja tunnustelemaan ulkopuolta kokonaisvaltaisesti. Katsojien toiminta luo ääriiviivat *Houselle* ja rajaa sen olemassaolon. Turvassa oleva ihminen tekee turvapaikkansa rajoista aistittavia. Kääntöpuolena on teoksen sisätilan turvattomuus, outous ja kodittomuus.

Jaakko Niemelän tilateokset *Suurin on rakkaus* (2005) (kuva 6) ja *Hajoamisen malli* (2002) (kuva 7) ovat rinnastettavissa *Housen* tekoprosessin vaiheisiin. Teoksissa käsitellään jotain häipyvää, sellaista minne ei enää voi päästä, mikä on jo menetettyä. Suuret revityt aukot seinissä viittaavat tuhoamisen vimmaan, kenties epätoivoon päästä pimeydestä ulos vapauteen. Tätä korostaa valon, pimeyden ja varjojen loputon leikitely. Niemelä on päästänyt Thanatoksen valloilleen valkoiseen museotilaan. Tuho ja hallitsemattomuus huipentuvat niin teoksessa *Hajoamisen malli* kuin *Housen* väkivaltaisessa purkutapahtumassa, joka kestää lopulta vain kaksi tuntia. Tilanteessa ei ole mitään kaunista, kuten ei ollut kodittomaksi joutuneiden kadun asukkaidenkaan tilanteessa. Osa ihmisarvoa on ovi, jossa on oma nimi ja avain, joka sopii lukkoon. White-read toi hiljaisella tavalla näkyväksi ihmisarvon merkityksen umpioimalla ennen asutun talon ja jättämällä sen ohikulkijoiden nähtäväksi. *Housea* ei piilotettu galleriatilojen valkoisiin kuutioihin, vaan se jätettiin paikkaan, jossa se oli saanut alkunsa ja viimein myös loppunsa – jääden kuitenkin elämään muistoihin ja kantaen sosiaalisen menneisyyden henkeä.

3.3. HOLOCAUST MEMORIAL

Olen piiloutuneena pitkän käytävän varrella olevaan kaappiin, jossa on säleovi. Näen ohitsemiä kulkevat sotilaat ja pelkään heidän huomaavan minut. Käytävä johtaa tunnelin tapaiseen, josta erottuu vain musta suuaukko. Sotilaat saattavat pelokasta ihmisjoukkoa tunneliin. Tiedän että heitä viedään tuhoamisleireihin. Häpeän itseäni, että piileskelen enkä riennä auttamaan kuoleman omia ihmisiä. Olen kuitenkin itse täynnä kuolemanpelkoa ja tiedän että vaikka kuinka yritän kätkeytyä sikiöasentoon, minut löydetään. (Kirjoittajan uni 20.8.2015.)

Rachel Whitereadin Wienissä, Judenplatz-aukiolla sijaitseva *Holocaust Memorial* (2000) (kuva 3) on omistettu 65 000 natsien murhaamalle Itävallan juutalaiselle. Rakennus on korokkeella, johon on merkitty paikat, joissa joukkomurhat tapahtuivat: Auschwitz, Bełżec, Bergen-Belsen, Brčko, Buchenwald... Rakennus tunnetaan myös nimellä *Nameless Library*, koska valuun on upotettu lukemattomia kirjoja, joiden selkäpuoli on sisäänpäin. Näin kirjojen nimiä ei pysty näkemään. Kirjat viittaavat niin uhrien suunnattomaan määrään kuin juutalaisiin yleisesti ”Kirjan kansana”. ”Kirjaston” kaksiosaiset ovet ovat lopullisesti suljettu. Rakennuksen materiaaleina on käytetty

terästä ja betonia. Sen koko on pohjamitoiltaan 10 m x 7 m ja korkeudeltaan lähes 4 m. *Holocaust Memorial* ilmentää minimalistista muotokieltä. Tämä näkyy vähäeleisessä kuutioimaisessa muodossa ja neutraalin värin korostumisessa. Teos sulautuu saumattomasti aukion harmaaseen betonikivetykseen. Sen moduulit ovat niin yhteneväisiä, että mieleen tulee Suomen 1960- ja -70 -lukujen teollinen betonibrutalismusi. Muoto ja jyrkkyys viittaavat myös toisen maailmansodan sotilasbunkkereihin. Pariovien paneelit ovat valutekniikan vuoksi sisäpuoli ulospäin, joten teos ehdottaa pääsyä sisältä ulos, mutta ei ovien avaamista ulkoa käsin. Tämän voi tulkita tarpeena piiloutua, hiljaisuutena – jopa mykkyytinä – symboloiden kuolemaa. Poissaolo ja välttelyn retoriikka näkyvät *Holocaust Memorialin* sulkeutuneisuudessa, liikkumattomuudessa ja torjunnassa. Bachelardin (2003 [1955], 188-189) mukaan psykiatri Françoise Minkowska-Brokman tutki niiden juutalaislasten piirustuksia, jotka joutuivat kokemaan saksalais miehityksen kauhut. Lapsi, joka on tottunut elämään piilossa, piirtää ahtaita, kylmiä ja suljettuja taloja. Minkowska puhuikin ”liikkumattomista”, paikalleen jähmettyneistä taloista.

Saraneva (2002, 50-54,57; 2006, 54) toteaa Freudin kehittäneen käsitettään ”suojakerros” (*protective shield*) toisen maailmansodan keskitysleirien kauhujen jälkeen. Ärsykesuoja, jolla Freud tarkoitti eräänlaista suojakalvoa, joka ympäröi mieltämme ja suojaa sitä liian suurilta ja vaarallisilta ärsykkeiltä. Vauvalla ei vielä ole tällaista suojaa, joten äiti toimii suojaavana tekijänä. Totaalisen avuttomuuden kokeminen sellaisessa tilanteessa, josta emme pääse pakoon, murskaa turvallisuuden illuusiomme ja palauttaa meidät arkaaisten voimien ja kokemusten armoille. Varsinkin sotavankien ja kidutusuhrien kokemuksissa on samoja piirteitä kuin varhaisessa lapsuudessa syntyneessä traumassa. Vaikea traumakokemus palauttaa vaiheeseen ennen self- ja objektipresentaatioiden syntyä ja elämän varhaisimpaan kauhukokemukseen, syntymätraumaan.

Kristeva toteaa osuvasti natsien rikosten tavoittavan abjektion huipun. ”In the dark halls of the museums that is now what remains of Auschwitz, I see a heap of children’s shoes --- something I have already seen elsewhere, under a Christmas tree -- The abjection of Nazi crime reaches its apex when death, which, in any case, kills me, interferes with what, in my living universe, is supposed to save me from death: childhood, science, among other things.” (Kristeva 1982, 4)

Tepora puolestaan ehdottaa lääketieteellisen trauman sijasta kulttuurisen trauman käsitettä. Sen voi yhdistää yhteiskunnan identiteettiin liittyvään säröön, jota

vastaan on kehitetty monia muistamisen strategioita. Trauma voidaan myös sysätä taka-alalle, jossa sitä paikataan muistomerkeillä, historiankirjoituksella ja populaarikulttuurilla. (Tepora 2015.)

Freud kiinnitti huomiota myös trauman jälkeiseen toistamispakkoon. *Holocaust Memorialin* tuhannet kirjat toistuvat teoksen seinissä pakonomaisesti. Sama painos ilman nimeä, identiteettiä ja ilman mahdollisuutta avaamiseen ja paljastamiseen. Hiljainen kulttuurivallankumous – vastalause natsien polttamille kirjoille. Muistojen säilyttämiseen tarvitaan jotain suljettua, joka varjelee niitä. *Holocaust Memorial* on ikään kuin turvapaikka, yhteisöllinen kollektiivi, joka toimii korvaavana ärsykesuojana. Ei tarvitse itse olla ollut mukana tai muistaa. Tärkeää on vain se, ettei saa vaieta tai unohtaa.

Holocaust Memorial muistuttaa latinankielisestä lauseesta *memento mori* – muista kuolevasi. Tietoisuus siitä, että holokaustin kokeneiden sukupolvi hiljalleen poistuu keskuudestamme muistuttaa raadollisesti kuolevaisuudesta. Jokainen dokumentoitu muisto holokaustista on arvokas, sillä pian fyysinen yhteys sen aikaisen maailman ja nykyisyyden välillä katkeaa. (Holmila 2010, 278.) Holokaustia käsiteltäessä tasapainotellaan muistamisen ja unohtamisen kumpareisissa maastoissa. Niiniluodon (2013, 14) mielestä unohtamisella on oma tehtävänsä ihmisen eheyttämisessä. Historiallisia vääryyksiä ja rikoksia, kuten holokaustia, ei kuitenkaan saa unohtaa, ettei sama toistuisi.

Kollektiivisessa muistissa avainsanoja ovat:

Muistaminen ≠ kertominen *Vaikeneminen ≠ unohtaminen*

Konkreettisesti sanottuna muistaminen ei tarkoita samaa kuin kertominen, eikä vaikeneminen unohtamista. Muisti voi olla lausuttavissa olevaa ja palautettavissa mieleen. Fragmentaariset muistikuvat ovat myös muistamista, kuten kehomuistin aiheuttamat reaktiot. Miettusen (2013) toteamus on hyvä huomioida: muisteleminen tulee erottaa muistamisesta. Muistelija rakentaa menneisyydestään koherentin kertomuksen, jolloin kaoottisistakin elämänvaiheista muotoutuu eheä kertomus. Holokaustin kauhut kokenut kertoja voi siis rakentaa eheän kertomuksen täydentäen puuttuvia muistikuvia muistelullaan. Jokainen kertomus, jokaisen ihmisen tarina on ainutkertainen ja sellaisenaan arvokas. Muistelu luo samalla koko yhteisön identiteettiä historian ja muistin tiivistäessä. Tärkeintä on, ettei ketään pakoteta vaikenemaan ja kokemaan

”unohdetuksi tulemisen kauhua”. Holokaustin kokenut on moraalinen todistaja, jonka muistoilla on erityinen merkitys moraalisen yhteisön rakentumisessa. (Miettunen 2013, 167-170.)

Monumentti on rakennelma jonkun merkittävän henkilön tai tapahtuman muistomerkeksi. Monumentaalinen tarkoittaa massiivista ja pysyvää, historiallisesti merkittävää, silmiinpistävää, kestävä. Monumentit ovat maskuliinisia (harvoin poikkeuksin). Ensinnäkin miehet tekevät niitä, toiseksi kuvatut henkilöt ovat pääasiassa miehiä. Ne sopeutuvat sankarilliseen teemaan. Kristevan mukaan ne kuuluvat ”lineaariseen aikaan” – historian ja kertomusten aikaan – jossa nainen assosioidaan sykliseen aikaan (toiston aika) tai monumentaaliseen aikaan (ikuisuuden aika). (Tickner 2002, 35-36.)

Kollektiivinen muisti on sekä yksilöiden persoonallista muistia että kansallista muistia, joka muotoutuu esimerkiksi muistomerkkien ja museoiden avulla. Myös natsit rakensivat omalle kulttuurimaalleen sopivia suurieleisiä monumentteja ja rakennuksia osoittaakseen valtaa ja herättääkseen kunnioitusta tuhatvuotista valtakuntaa kohtaan. Žižek toteaa kaiken kulttuurin olevan tavallaan reaktionmuodostusta, yritystä rajoittaa ja kanavoida. Suurimmat joukkomurhat on aina tehty harmoniseksi olenoksi ymmärretyin Uuden Ihmisen nimissä. (Žižek 2005, 21.) Osa natsi-Saksan muistomerkeistä on edelleen pystyssä, mikä herättää ristiriitaisia tunteita. Milloin muistomerkki tai rakennus muuttuu niin neutraaliksi, että se oikeuttaa olemassaolonsa? Monet taiteilijat ovat ottaneet natsien monumentalismiin kantaa pystyttämällä omia antimonumenttejaan, jotka poistavat viittaukset perinteisiin elitistisiin monumentaalisiin muotoihin. He eivät hyväksy sitä, että perinteisillä holokaustin vastaisilla muistomerkeillä etäännytetään ihmiset menneisyydestä ja tehdään heidän olonsa mukavaksi siirtyäkseen unohtamaan vastuunsa muistamisesta. Antimonumentit eivät voi olla kauniita ja tuottaa esteettistä mielihyvää, koska se olisi silmien sulkemista ja valheellista. (Memory, history & memorials 2012.)

Professori James E. Young toteaa: monumentti on jähmeä eikä se kehity. Se saa vallan yli muistin tai jopa yrittää hallita sitä. Monumentti muistuttaa natsi-Saksan intohimosta suuriin muistomerkkeihin. Miksi siis muistella holokaustin uhreja vastaavilla rakennelmilla? Etenkin nuoret saksalaiset taiteilijat ovat haastamassa monumentaalisuuden käsitettä ja pystyttävät vastamonumentteja, jotka pysyvyyden sijaan katoavat ja palauttavat muistin taakan niille, jotka tulevat varta vasten etsimään sitä. Miten ylipäätään voi tehdä muistomerkkin, joka heijastaa ambivalenttia oman kansan rikoksen muistoa? Vastamonumentiksi Young ehdottaa Shimon Attien

valokuvainstallaatioita Berliinissä vuodelta 1991-1992. Teoksessa *The Writing on the Wall* on asuinrakennusten seiniin heijastettu valokuvia juutalaisyhteisön elämästä. (Young 1998, 1-3.)

Mattila ja Ilmavirran mukaan kulttuuriteollisuuden yksi taloudellisesti merkittävistä osa-alueista on ”muistoteollisuus”. Muistin ja historiatietoisuuden kehittämiseksi saatetaan pyrkiä ”estetisoimaan” historiaa ja hämärtämään kollektiivisia muistojamme. Estetisoiva esittämistapa irrottaa kohteet tiedollisten ja moraalisten merkitysten maailmasta. Tämä mahdollistaa paitsi niihin alun perin liittyneiden historiallisten, poliittisten ja moraalisten merkitysten unohtamisen tai valikoivan muistamisen, myös niiden merkitysten tietoisuuden muokkaamisen. Estetisoituneesta näkökulmasta historia näyttää menneisyyttä eri näkökulmista lähestyvinä representaatioina, tarinoina tai kuvina, joita arvotetaan esteettisin kriteerein. (Mattila & Ilmavirta 2013, 348, 351, 356.)

Onko *Holocaust Memorial* luokiteltavissa monumentiksi vai antimonumentiksi? Mikäli perustaa vastauksen edellä lueteltuihin seikkoihin, teos on selvästi monumentti. Toisaalta elämä ei ole mustavalkoista. *Holocaust Memorial* ei saa oloa mukavaksi, etäännyttä kärsimyksistä tai estetisoi niitä. Sitä ei myöskään voi luokitella osaksi muistoteollisuutta. Vaikka se on taideteos, se ei nähdäkseni pyri estetisoimaan historiaa. Jokainen taideteos tietenkin on tekijänsä tulkinta ja merkitysten muokkaaja. *Holocaust Memorial* herättää kuitenkin ajatuksia ja mahdollistaa poliittisten ja moraalisten merkitysten käsittelyn. Vaikka se on liikkumaton ja monumentaalinen, paljastaa se monimerkityksellisesti juutalaisten historian niin ”Kirjan Kansana” kuin natsien taholta tapahtuneen kulttuurisen, sosiaalisen ja fyysisen häpäisyn.

Tämän luvun lopuksi haluan mainita vastamonumenttina saksalaistaiteilija Gunter Demnigin stolpersteinit (kuva 9), joita olen myös itse nähnyt Euroopan suurissa kaupungeissa. Hän on muurannut pieniä muistokiviä natsien uhreille jo yli 60 000 kappaletta ja 21 eri maassa. Pieneen messinkiseen laattaan on kiteytetty uhrin elämäntarina: nimi, syntymävuosi ja päivä, jolloin hänet karkoitettiin tai vangittiin. Jos kuolinpaikka ja -aika ovat tiedossa, nekin mainitaan. Stolperstein muurataan aina sen talon eteen, missä laatta mainittu henkilö viimeksi vapaaehtoisesti asui. Useimmilla holokaustin uhreilla ei ole lainkaan hautakiveä, joten stolperstein on keino muistaa heitä. Demnig itse kutsuu muistokiviä yhteisöllisiksi veistoksiksi, koska projektiin osallistuu aina monia ihmisiä. (HS 6.10.2016.)

Nyt stolpersteineja voi löytää myös Helsingin Munkkiniemestä, jonne kesän alussa valettiin kolme laattaa. Ne muistuttavat siellä toisen maailmansodan aikana asuneen Kollmannin perheen kohtalosta. Helsinkiin pakolaisiksi tulleet Georg, Janka ja Franz Olof Kollmann karkotettiin Suomesta vuonna 1942, minkä jälkeen heidät vietiin Auschwitzin keskitysleirille. Georg ja Janka Kollmann lähtivät Wienistä pakoon natsseja Suomeen heinäkuussa 1938. Keväällä 1941 Janka synnytti pojan, Franz Olofin. Leirillä Georg joutui eroon vaimostaan ja pojastaan heti Auschwitziin saavuttuaan. Puolitoistavuotias Franz Olof ja Janka kuolivat Auschwitzissa. Kahdeksasta Suomesta karkotetusta juutalaisesta Georg Kollmann on ainoa, joka selvisi keskitysleiriltä hengissä. Hän kuoli vuonna 1992 Israelissa, jonne hän oli asettunut asumaan sodan päättymisen jälkeen. (HS 5.6.2018.)

4. LOPUKSI

One need not be a chamber to be hunted,
 One need not be a house;
 The brain has corridors surpassing
 Material place.

Ourself, behind ourself concealed,
 Should startle most;
 Assassin, hid in our apartment,
 Be horror's least.

Emily Dickinson, 1924, Kokoelmasta *Valitsee sielu seuransa*.

Lempirunoilijani, Emily Dickinsonin, vaikuttava runo vihjaa, miten pelottavimmat aaveet löytyvät omasta mielestämme. Tiedostamattomassa sijaitsevat todelliset toiveemme ja pelkomme, piilossa meiltä. Tämän kirjoitusprosessin aikana olen tavoittanut omat thanatokseni, kurkottanut kohti khoraani ja aavistanut abjektieni läsnäolon. Se ei kuitenkaan tarkoita Rachel Whitereadin teosten tulkitsemista pelkästään omien mielensisäisten aaveideni kautta, vaan ne ovat toivoakseni tuoneet lisää syvyyttä ja intiimiyttä tulkintaan. Omat fragmenttini nähdystä unista vihjaavat unimaailman toisesta ja oudosta näyttämöstä, joka tuntuu olevan hyvin yleismaailmallinen. Vaikka en

onnekseni ole kokenut sodan kauhuja, unimaailma pystyy luomaan ne hyvin todentuntuisiksi makaaberilla näyttämöllä. Näin voinee käydä myös maapallon toisella laidalla olevalle ihmiselle. Unemme ovat yhteisiä, universaaleja. Tämä on jossain määrin lohduttava ja yhteenkuuluvuutta vahvistava ajatus.

Tätä työstäessäni olen (jälleen kerran) konkreettisesti ymmärtänyt, että taiteessa tulkintoja on juuri niin monta kuin on tulkitsijoitakin. Oman tulkintani olen saanut kuulla olevan synkkä, pelottava ja järkyttäväkin. Jokin on siis liikahduttanut esilukijoiden alitajuntaa. Myönnän että aiheena suljetut tilat, poissaoleva ”kuollut” äiti tai holokausti eivät ole lukemista kevyimmästä päästä. Keveys tai raskaus ei toisaalta ollut tarkoituksenikaan, vaan tulkinta syntyi tiedostamattoman noustua pintaan ja sanoittaessa analyysit teoksista.

Toinen konkreettisesti selväksi käynyt asia on taidehistorian monitieteisyys. Pitkälle ollaan tultu Erwin Panofskyn ikonografiasta, jolla toki edelleen on oma sijansa taidehistorian tutkimuksessa. Monitieteisyys haastaa uudenlaiseen hahmottamiseen ja vaatii uskallusta astua pois mukavuusalueeltaan. Kuten intensiiviseen prosessiin kuuluu, tunsin välillä haukanneeni liian ison palan ottaessani yhden askeleen tilantutkimukseen, toisen muistitutkimukseen ja yhdistäessäni nämä kolmen vaikuttavan psykoanalyttikon teorioihin. Yksikin analyttikko olisi ehkä riittänyt, mutta toisaalta tällä tavoin sain enemmän näkökulmia ja tukea toisten analyttikoiden näkemyksistä omaan tulkintaani.

Haastavinta oli ehdottomasti käsitellä holokaustia. Luin aiheesta paljon materiaalia, josta tietenkin vain murto-osa päätyi tutkimukseen. Tunsin olevani kuin nuoralatanssija, joka tasapainoilee yrittäen kirjoittaa tarpeeksi arvostavasti historiamme yhdestä suurimmasta kansanmurhasta. Mitään ei tästä aiheesta tule tyhjentävästi sanotuksi, joten holokaustin muiston jakamista tulee jatkaa sukupolvesta toiseen oppiaksemme virheistämme.

Pro gradu -tutkimukseni tarkoituksena on ollut tutkia englantilaisen taiteilija Rachel Whitereadin kolmea massiivista veistosta *Ghost* (1990), *House* (1993) ja *Holocaust Memorial* (2000) tilantutkimuksen ja muistitutkimuksen näkökulmista. Metodisena lähtökohtana on ollut psykoanalyttinen taiteentutkimus, jossa olen hyödyntänyt niin psykoanalyysin ”isän” Sigmund Freudin unien tulkintaa ja termiä *unheimlich*, Jacques Lacanin (1901-1981) teorioita äänestä, toiseudesta ja tiedostamattomasta sekä Julia Kristevan (1941-) abjektia ja semioottista *khora*a. Kysymyksenasettelussa nostin esiin sen, miten Whitereadin veistokset ovat tulkittavissa 1.) tilantutkimuksen, 2.)

muistitutkimuksen ja 3.) psykoanalyttista taiteentulkintaa koskevien teorioiden kautta. Tulkinnan täydentämiseksi valitsin vastaan tulleita muiden taiteilijoiden teoksia, jotka herättävät miellelyhtymiä Rachel Whitereadin suljettuun taiteeseen.

Tutkimukseeni valikoidut teokset ovat lähellä arkkitehtuuria – kolmiulotteisia rakennusta tai huonetta kuvaavia veistoksia. Niiden kaikkien sisustana on tyhjä tila, joka on aikoinaan toiminut kotina – paikkana, jolla on valtava voima säilyttää, tuottaa ja palauttaa mieliin muistoja. Veistoksissa on ollut elämän henkäys ennen sementtimassan muodostamaa kuolinnaamiota. Niissä on juuri tämän *heimlich/unheimlich* -yhdistelmän vuoksi abjektimaista vetovoimaa. *Khoramaisissa* teoksissa palataan takaisin siihen hiljaisuuden tilaan, jonka vain äidin kohtu voi tarjota. Tämän myötä vetäydymme myös tiedostamattomaan ja sieltä kumpuaviin outouden ja vierauden tunteisiin.

Tyhjän tilan käsite on loputtoman kiinnostava. Miten ylipäättään asettaa käsitteet tyhjälle tilalle, jota ei voi lähestyä? Tyhjentämisen kautta pelkistetyksi ja abstraktiksi tilaksi muuttuva taideteos on melkein sakraali tila, jolla on oma salainen mystiikkansa. Tyhjiyden pelko on kuolemanpelkoa, pelkoa siitä, että sulautuu tyhjiyteen. Viettiteoriassa tämä pelko on yhteydessä *Erokseen*, elämänhaluun, haluun olla vuorovaikutuksessa. Yhteisvaikutuksessa tämän kanssa toimii päinvastaiseen pyrkivä Thanatos, joka etsii rauhaa ja liikkumattomuutta. Thanatokseen sisältyy samalla aggressiivisuus ja tuhoisuus niin itseä kuin ympäristöä kohtaan.

Elämän- ja kuolemanvietti tulevat esille niin *Ghostissa* (1990) (kuva 1) kuin *Houssessa* (1993) (kuva 2). Tyhjyyttä voi tarkastella sen kautta, mitä se ei ole. *Ghostissa* tyhjiys ei ole puutetta, se ei tarkoita ”ei-mitään”. Emotionaalisesti poissaoleva, ”kuollut” äiti on imaginäärisessä, vieraantuneessa suhteessa tilassa olevaan symbolista välttelevään *ruumiiseen*. Imaginääriseen jääminen on psykoosiin ja Thanatokseen vaipeutumista, sulkeutumista totaalilla tavalla sosiaalisen ulkopuolelle. *House* oli jo alun perin varattu Thanatoksen käyttöön. Whiteread tiesi, että teos tuhoetaan myöhemmin ja tuhoamisvietti näkyy jo teoksen tekovaiheessa. Talon kaikki irtaimisto kirjaimellisesti revittiin irti kuin ihmisruumiin sisukset. Teos palsamoitiin ruumiin tavoin betonikeroksella, joka suljettiin lopullisesti.

Whitereadin teoksissa muistin, tilan ja vallan suhteet kietoutuvat yhteen. Tilan sulkeminen on osoitus vallasta, joka muodostaa viimeisen ulosvievän aukon sulkeutuksessa kammottavuuden eksistenssin. Tilaa käyttävä subjekti kuitenkin muodostaa merkityksiä ja vaikuttaa teoksessa *tilan tapahtumiseen*. Taideteoksen tila laajentuu

katsojan tilaan. Illuusio vapaudesta häviää aukon sulkeuduttua. Toisaalta pienikin fyysinen tila voi olla avara mielentila. Tulkintaan vaikuttavat ehdottomasti katsojan ja kokijan elämänhistoria, konteksti, mielentila, mutta myös teoksen ehdottama tilan käsite. *Housen* ehdottama tila on lähellä valkoisen kuution mysteeriiä. Se johtaa sensoriseen deprivatioon, jonka merkitys voi toisaalta olla äärimmäistä rauhaa ja syvää rentoutumista tai toisaalta emotionaalista deprivatiota, poissaoloa ja taantumista.

Suljettu tila on avainkäsite suhteessa tilantutkimukseen. Whitereadin suljetut tilat muistuttavat äidin kohtua, *khora*, mutta ovat samalla poissulkevia. Kohtu ei todellisuudessa ole äänetön tila. Sikiö kuulee jo raskauden puolivälissä kohdun ulkopuolelta tulevia ääniä ja sopeutuu näin ympäristöön, joka häntä odottaa. Whitereadin teoksissa *khora* on kuitenkin abjektimainen ja mykkä. Suojakerroksena toimiva äiti on emotionaalisesti poissaoleva, jonka mykkyys edustaa kuolemaa. Ääni suojelee meitä katoamasta ajan kammottavaan hiljaisuuteen. Kohdun retoriikka merkitsee eräänlaista tunne-elämän struktuuria, johon liittyy melankolia ja paluun mahdottomuus. Suljetuus ja poissaolo on osa kohtua. Suljetun tilan sisä- ja ulkopuolessa on samaa ehdottomuutta kuin kyllä- ja ei-sanoissa tai tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen käsitteissä. Myös puhuvan subjektin muotoutumisessa on välttämätöntä rajata minä ja toinen, sisä- ja ulkopuoli.

Psykoanalyysissa äänellä on tärkeä tehtävä itse analyysitilanteessa. Huomattavaa kuitenkin on, että hiljaiset kohdat on myös ladattu merkityksillä. Tiedostamaton pyrkii hiljaisuudessa esiin. Ellei ole puhetta ilman kuulijaa, ei ole myöskään hiljaisuutta ilman kuulijaa. Whitereadin teosten kohdalla katsojasta tulee äänen lähde tai peili teoksesta heijastuvalle äänelle. Teoksen hiljaisuus ei ole sitä miltä ulospäin näyttää.

Kieltämisen logiikka on abjektin perusta. Kaikilla kolmella psykoanalyytikolla keskeistä on eräänlainen poissaolon dynamiikka, jopa välttelyn retoriikka – *se* mistä ei voi puhua. Freudilla se on tiedostamaton, Lacanilla *objekti a* ja Kristevalla semiootinen *khora*. Psykoanalyttinen retoriikka perustuu *sen* kiertämiseen ja välttämiseen. Toisten taiteilijoiden teosten ja omien uniensä käyttö argumentaation tukena viittaavat Whitereadin teosten sulkeutuneisuuden asteeseen. Samalla se on myös osa välttelyn retoriikkaa, ikään kuin alun perin valitut kolme teosta eivät yksinään riittäisi. Pohdittavaksi jää, minkälaisen transferenssin Whitereadin teokset mahdollistavat. Ovatko ne sulkeutuneisuudessaan vastavuoroisuuden nollaavia?

Tutkimukseni kannalta kiinnostava esimerkki vakiona pysyvistä unisymbolista on talo. Toisaalta se kuvastaa unennäkijää itseään ja toisaalta taas onttona esineenä naisen sukupuolielimiä tai kohtua. Talo lienee kaikista kuvauksen kohteista hiljaisin olento, liikkumaton ja muuttumaton. Se myös sulkee pois ulkomaailman hälinän. Talolla on erityisasema kotoisuuteen ja turvallisuuteen liittyvissä arvoissa. Turvassa oleva ihminen tekee turvapaikkansa rajoista näkyviä. Konkreettisten merkitysten rinnalla kuitenkin kaikuu myös unimerkityksiä, joiden kautta kokonainen menneisyys tulee asumaan taloon. Muistojen säilyttämiseen tarvitaan jotain suljettua, joka varjelee niitä. Jos kadottaisimme muistomme, kadottaisimme myös minuutemme.

Whitereadin teokset tuovat mieleen lapsuuden muistot, perheen ja yhteisön: ne taikovat esiin ”kulttuurisen kodin tilan” paikkana, jossa alut hukkuvat loppuihin ja paikkana, jossa poissaolo kummittelee. Kirjoitusprosessin aikana sain konkreettisesti huomata sen, miten mielessämme voimme luoda menneitä, nykyisiä tai tulevia paikkoja, joita ei ole olemassa. Vain taivas on rajana kirjoittajan mielikuvituksella.

Holocaust Memorial (2000) (kuva 3) eli *Nameless Library* muistuttaa siitä, että ensin on kokemus, sitten muisti, joiden lopputuloksena syntyy kertomus, joka muokkaa muiston kokemuksesta. Kokemuksesta tulee alkupiste, jota halutaan suojella muistin avulla. Muistot ovat tiedostamattomassa tilassa ja tulevat tietoisuuteen muistelun kautta. Kollektiivisellä muistilla on suuri merkitys *Holocaust Memorialin* tulkinnassa, koska ”unohdetuksi tulemisen kauhun” seurauksena teos toimii aktiivisena muistamisen paikkana, joka auttaa kamppailussa unohtamista vastaan.

Teoksen vaikuttavuus perustuu minimalistiseen muotokieleeseen, joka näkyy vähäeisessä kuutiomaisessa muodossa ja neutraalin värin korostumisessa. Eleettömyys nostaa esiin ne menetetyt ihmishenget, joiden muistoksi monumentti on pystytetty.

Poissaolo ja välttelyn retoriikka näkyvät *Holocaust Memorialin* sulkeutuneisuudessa, liikkumattomuudessa ja torjunnassa. Teos ehdottaa suljetuilla ovillaan negaation kautta uloskäyntiä teoksesta, mutta ei sisäänpääsyä. Whitereadin suljetut tilat herättävät muistoja, mutta voivat myös edistää unohtamista. Whitereadin taiteessa vuorottelevatkin muistaminen/unohtaminen ja kertominen/vaikeneminen

Ihmisen identiteetin tuhoava pitkään jatkunut traumaattinen tilanne palauttaa arkaaisten voimien armoille. Subjekti ei ole läsnä itselleen traumaattisen tapahtuman hetkellä. Tämä viittaa Kristevan abjektiin, joka häiritsee identiteettiä, systeemiä ja järjestystä. Tartunta on tabu, jota pidetään kammottavana ja joka yritetään pitää erillään. Tartunnassa ollaan semioottisen ja symbolisen rajalla, jossa uhka on sietokyvyn

ulkopuolella.

Monumentaalisuudestaan huolimatta – tai ehkä juuri sen vuoksi – *Holocaust Memorial* on ikään kuin turvapaikka, yhteisöllinen kollektiivi, joka toimii korvaavana ärsykesuojana. Katsojan ei tarvitse itse olla ollut mukana tai muistaa. Tärkeää on vain se, ettei saa vaieta tai unohtaa. *Holocaust Memorialin* kohdalla pohdittavaksi jää, onko kyseessä muistoteollisuutta luova elitistinen monumentti vai antimonumentti, joka ei etäännytä kärsimyksistä. Teos itsessään voidaan luokitella monumentaaliseksi. Nähdäkseni se ei kuitenkaan estetisoi historiaa, vaan mahdollistaa poliittisten ja moraalisten merkitysten käsittelyn – juutalaisten historian niin ”Kirjan Kansana” kuin natsien taholta tapahtuneen kulttuurisen, sosiaalisen ja fyysisen häpäisyn.

Nykytaidetta ei voi suoraan palauttaa unien mekaaniseen tulkintaan. Asioita yksinkertaistetaan liikaa, mikäli nähdään esimerkiksi Freudin unisymboli teoksessa suoraan tulkintana teoksen pyrkimyksestä rakentaa naisen sukupuolielimet. Ihmismieli pyrkii palauttamaan ja kategorisoimaan asioita. Emme käytä mieltämme asioiden löytämiseen, vaan niiden kätkemiseen.

Poissaolon taide korostaa häiriötä, puutetta dialogisessa yhteydessä. Pääsy kieleen on olennainen kysymys kaikkien kolmen psykoanalyytikkomme ajattelussa. Kukin yhtyy käsitykseen siitä, että pääsy kieleen vaatii separaatiota, identifikaatiota ja sisäistämistä. Lacan ajatteli tiedostamattoman kuuluvan yhteen kielen kanssa. Lacanin tunnettu teesi on, että tiedostamaton on rakentunut kielen tavoin. Hän piti koko uransa ajan kiinni ajatuksesta, että kieli sellaisenaan ei voi ilmaista totuutta. Puhe jättää aina pois jotain, jota ei voi vangita kieleen. Vain poissaolo voi edustaa sitä. Whitereadin teokset tekevät poissaolon näkyväksi ja edustavat samalla jotain, jota ei voi vangita kieleen. Teokset problematisoivat käsityksemme *tilasta* ja *paikasta* ja vieraannuttavat nämä käsitteet jokapäiväisestä elämästä – ollen samalla haikeita muistoja menneestä kotoisuudesta.

Pro gradu -tutkielmani käsittelee teoksia, joiden tekijällä on takanaan pitkä ja ansiokas ura. Näin ollen hänen teoksensa ovat suosittu tutkimusaihe. Löytämässäni tutkimuksissa ja artikkeleissa toistuvat samat teemat kuin omassa tutkimuksessanikin: trauma, muisti, tila ja abjekti. Erityistä omassa tutkimuksessani on se, että olen tuonut siihen elementtejä omasta kokemusmaailmastani, enkä sulkenut itseäni kolmanneksi persoonaksi.

Jatkotutkimushaasteina näen *Holocaust Memorialin* tutkimuksen monumentti/antimonumentti -asettelun tarkastelun kautta. Myös *Housen* tulkinta puhtaasti

poliittisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa olisi kiinnostava haaste jatkotutkimuksen kannalta.

KUVALUETTELO

Kuva 1 Rachel Whiteread, <i>Ghost</i> 1990. Kipsi ja teräskehys. 269 x 355,50 x 317,50 cm. Kuva: Sue Omerod © Rachel Whiteread. Courtesy Gagosian Gallery.....	69
Kuva 2 Rachel Whiteread, <i>House</i> 1993. Sekatekniikka. Kuva: Mike Bruce © Rachel Whiteread. Courtesy Gagosian Gallery.....	70
Kuva 3 Rachel Whiteread, <i>Holocaust Memorial</i> 2000. Teräs ja betoni. Pohja 10 x 7 m, korkeus 3,80 m. Kuva: Wikimedia Commons	71
Kuva 4 Margareta Hagegård, <i>Nisserska I</i> 2016. Fotopolymeeri. Kuva: Margareta Hagegård © Margareta Hagegård.....	72
Kuva 5 Elina Luukanen, <i>Takaporras II</i> 1992. Akvatinta, etsaus. 29 x 22,50 cm. Kuva: Galleria Himmelblau © Elina Luukanen	73
Kuva 6 Jaakko Niemelä, <i>Suurin on rakkaus</i> 2005. Installaatio. Kuva: Jussi Tiainen © Jaakko Niemelä.....	74
Kuva 7 Jaakko Niemelä, <i>Hajoamisen malli</i> 2002. Installaatio. Kuva: Jussi Tiainen © Jaakko Niemelä.....	75
Kuva 8 The Tara Experiment, <i>Sensory Deprivation and Mind Control</i> 2010. Albumin kansikuva: The Tara Experiment © The Tara Experiment	76
Kuva 9 Gunter Demnig, <i>Stolperstein, Praha</i> 2017. Kuva: Mirja-Riitta Sjöholm.....	77

LÄHDE- JA KIRJALLISUUSLUETTELO

Kirjoittajan arkisto:

Muistiinpanot unista

Sanomalehdet:

Helsingin Sanomat (HS) 2016

Helsingin Sanomat (HS) 2018

PAINETUT LÄHTEET

Art Story – Modern Art Insight 2018.

<https://www.theartstory.org/artist-whiteread-rachel.htm> (23.6.2018)

Baas, Bernard 2008. *Asia, ääni ja aika*. Suom. Sivonen, Kaisa. Helsinki: Loki-Kirjat.

Bachelard, Gaston 2003 [1955]. *Tilan poetiikka*. Suom. Roinila, Tarja. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

Benjamin, Walter 1989 [1972]. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suom. Sironen, Raija. Toim. Koski, Markku, Rahkonen, Keijo ja Sironen, Esa. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto ja Tutkijaliitto.

Bonham-Carter, Charlotte. & Hodge, David. 2013. *Contemporary Art – The Essential Guide to 200 Groundbreaking Artists*. London: Goodman.

Carley, Rachel 2008. "Domestic Afterlives. Rachel Whiteread's *Ghost*" – *Architectural Design*, 78(3), 26-29.

<http://onlinelibrary.wiley.com.ezproxy.utu.fi:2048/doi/10.1002/ad.670/full>

(6.12.2016)

D'allea, Anne 2012. *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King.

Dickinson, Emily 1983 [1924]. *Valitsee sielu seuransa. Emily Dickinsonin runojen suomennoksia*. Kääntäjät: Juvonen, Helvi, Halonen, Kaarina ja Heiskanen-Mäkelä, Sirkka. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos. Monisteita 22. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Eco, Umberto 1989 [1977]. *Oppineisuuden osoittaminen eli miten tutkielma tehdään*. Suom. Mänttari, Pia. Tampere: Vastapaino.

Erll, Astrid 2011. *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan Memory Studies. Houndmills, Basingstoke, Hampshire.

Forselles-Riska, Cecilia 2006 "Menneisyyden muuttuvat paikat" – *Paikka – Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Toim. Knuuttila, Seppo, Laaksonen, Pekka ja Piela, Ulla. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 218-231.

Foster, Hal 2002. *Design and Crime. And other diatribes*. London/New York: Verso.

Freud, Sigmund 1980 [1917]. *Johdatus psykoanalyysiin*. Suom. Puranen, Erkki. Jyväskylä: Gummerus.

Freud, Sigmund 1989 [1913]. *Toteemi ja tabu. Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä.* Suom. Rutanen, Mirja. Helsinki: Gummerus.

Freud, Sigmund 1993. *Johdatus narsismiin ja muita esseitä.* Suom. Rutanen, Mirja. Jyväskylä: Gummerus.

Freud, Sigmund 1995. *Uni ja isänmurha.* Suom. Rutanen, Mirja. Jyväskylä: Gummerus.

Freud, Sigmund 2005 [1919]. *Murhe ja melankolia.* Suom. Lång, Markus. Tampere: Vastapaino.

Freud, Sigmund 2010 [1900]. *Unien tulkinta.* Suom. Puranen, Erkki. Jyväskylä: Gummerus.

Gross, R. Jennifer 2004. "Remembrance of things present" – *The Art of Rachel Whiteread.* Toim. Chris Townsend. London: Thames & Hudson, 35-50.

Haapala, Johanna 1991. *Jakautunut minuus. Jacques Lacan ja ranskalainen psykoanalyysi.* Jyväskylän yliopiston psykologian laitoksen julkaisuja 316. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Haapala, Leevi 1996. *Puhetta tilasta – kolme tilantekijää. Tasopinnasta ruumiilliseen havaitsemiseen. Näkökulmia Jussi Nivan, Marko Vuokolan ja Tiina Ketaran teoksiin.* Pro gradu -tutkielma, taidehistoria, Turun yliopisto.

Haapala, Leevi 2011. *Tiedostumaton nykytaiteessa. Katse, ääni ja aika vuosituhannen taitteen suomalaisessa nykytaiteessa.* Kuvataiteen keskusarkisto 22. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Halbwachs, Maurice 1992. *On Collective Memory.* Chicago: University of Chicago Press.

Hattenstone, Simon 2008. "Ghosts of childhood past" – *The Guardian*, 10.5.2008.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/may/10/art.culture> (2.12.2016)

Hayden, Malin 2003. *Out of Minimalism: The Referential Cube. Contextualising Sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*. Uppsala: Uppsala Universitet.

Holmila, Antero 2010. *Holokausti – tapahtumat ja tulkinnat*. Jyväskylä: Atena.

Hornstein, Shelley 2004. ”Matters Immaterial. On the Meaning of the Houses and the Things Inside Them.” – *The Art of Rachel Whiteread*. London: Thames & Hudson, 51-67.

Hyvärinen, Matti 2013. ”Muisti, kertomus ja kerronnallisuus” – *Muisti*. Toim. Hakkarainen, Jani, Hartimo, Mirja ja Virta, Jaana. Acta Philosophica Tamperensia vol. 6. Tampere: Tampere University Press, 31-41.

Ihanus, Juhani 1995. *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista*. Helsinki: Gaudeamus.

Ijäs, Minna, Kuusamo, Altti ja Niemelä, Riikka. 2010. ”Nykytaidehistorian monet lähestymistavat” – *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Ijäs, Minna, Kuusamo, Altti ja Niemelä, Riikka. Utukirjat, Turun yliopisto.

Juutilainen, Minna ja Takalo, Ari. 2009. ”Psykoanalyttisia sävyjä mielessä, tieteessä ja taiteessa” – *Freudin jalanjäljillä*. Toim. Juutilainen, Minna ja Takalo, Ari. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 9-20.

Kalakoski, Virpi 2013. ”Miksi muisti pettää? Muistin rajoitukset kognitiivisen psykologian näkökulmasta.” - *Muisti*. Toim. Hakkarainen, Jani, Hartimo, Mirja ja Virta, Jaana. Acta Philosophica Tamperensia vol. 6. Tampere: Tampere University Press, 15-29.

Karjalainen, Pauli 2006. ”Topobiografinen paikan tulkinta” – *Paikka –Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Toim. Knuuttila, Seppo, Laaksonen, Pekka ja Piela, Ulla. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 83-92.

Kearney, Richard 1986. *Modern movements in European philosophy*. Manchester & New York: Manchester University Press: Room 400.

Kiiskinen, Terhi 2002. ”Kuolema, olemattomuus, täyttymys” – *Kuoleman filosofia*. Toim. Kiiskinen, Terhi ja Pihlström, Sami. Helsinki: Helsingin yliopiston käytännöllisen filosofian laitos, 27-35.

Knuuttila, Seppo 2006. ”Paikan moneus” – *Paikka –Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Toim. Knuuttila, Seppo, Laaksonen, Pekka ja Piela, Ulla. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7-14.

Kristeva Julia 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia 1992. *Muukalaisia itsellemme*. Suom. Malinen, Päivi. Helsinki: Gaudeamus.

Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti, tekstejä 1967-1993*. Suom. Sivenius, Pia et al. Helsinki: Gaudeamus.

Krohn, Leena 1989. *Rapina ja muita papereita*. Helsinki: WSOY.

Kuiper, Kathleen 2012. *Rachel Whiteread*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/Rachel-Whiteread> (23.6.2018)

Kurki, Janne 2008. ”Psykodiagnostiikka lacanilaisesta näkökulmasta”. *Psykoterapia*, 27(4), 290-305.

Kuusamo, Altti 2011 [1984]. ”Psykoanalyttisesta lähestymistavasta kuvataiteen tutkimuksessa” – *Nyansseja ja näkökulmia. Altti Kuusamon juhlakirja*. Toim. Niemelä, Riikka, Kontturi, Katve-Kaisa ja Kihlman, Asta. Taidehistoriallisia tutkimuksia 42: Helsinki: Taidehistorian seura, 29-46.

Lacan, Jacques 1966. *Écrits*. Paris, Les Éditions du Seuil.

Lacan, Jacques 2006 [1966]. *Écrits. The First Complete Edition in English*. Käänt. Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Co.

Lanius, R. et al. 2006. ”Psykologinen trauma ja aivot: kohti neurobiologista hoitomaalia” – *Trauma ja keho. Sensorimotorinen psykoterapia*. Toim. Ogden, Pat, Minton, Kekuni ja Pain, Clare. Suom. Pekkarinen, Immo. Oulu: Traumaterapiakeskus, 145-167.

Lawrence, James 2008. *Rachel Whiteread*. Gagosian Galleryn (London) näyttelyjulkaisu.

Lehtinen, Ari 2006. ”Osallisuuden ja kieltäytymisen paikat” –*Paikka –Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Toim. Knuuttila, Seppo, Laaksonen, Pekka ja Piela, Ulla. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 44-63.

Lento, Katri ja Olsson, Pia. 2013. ”Kaupunki, muistot ja muistaminen” – *Muistin kaupunki. Tulkintoja kaupungista muistin ja muistamisen paikkana*. Toim. Lento, Katri ja Olsson, Pia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7-27.

Luoma, Matti 1988. ”Minä Freudin ja Jungin ajattelussa” – *Minä*. Suomen Filosofisen Yhdistyksen Helsingissä 13.-14.1.1986 järjestämän kollokvion esitelmät. Toim. Niiniluoto, Ilkka ja Stenman, Petri. Suomen Filosofinen Yhdistys: Helsinki, 176-196.

Mattila, Hanna & Ilmavirta, Tuomas 2013. ”Estetisoituja muistoja. Taide, kulttuuriteollisuus ja teollinen rakennusperintö jälkiteollisen kaupungin kehittämisessä.” –*Muistin kaupunki. Tulkintoja kaupungista muistin ja muistamisen paikkana*. Toim. Lento, Katri ja Olsson, Pia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 348-388.

Memory, history & memorials 2012. *Counter-monuments*.

<https://web.archive.org/web/20120415170228/http://www2.facinghistory.org/campus/memorials.nsf/0/0E862768014D1FE985256E3E004F50E6> (14.9.2018)

Miettunen, Katja-Maria 2013. ”Muistelu historiantutkimuksen haasteena ja mahdollisuutena” –*Muisti*. Toim. Hakkarainen, Jani, Hartimo, Mirja ja Virta, Jaana. Acta Philosophica Tamperensia vol. 6. Tampere: Suomen Yliopistopaino Oy, 167-177.

Myyrä, Johannes 2006. ”Toisen paikka – Jacques Lacan” - *Psykoanalyysin isät ja äidit. Teoreettisia näkökulmia*. Toim. Mälkönen, Kristiina et al. Helsinki: Therapeiasäätiö, 299-321.

Nevalainen, Kari 2002. ”Kuolleiden oikeuksista” – *Kuoleman filosofia*. Toim. Kiiskinen, Terhi ja Pihlström, Sami. Helsingin yliopisto: käytännöllisen filosofian laitos. 157-171.

Niiniluoto, Ilkka 2002. ”Kuolema ja mielenrauha” – *Kuoleman filosofia*. Toim. Kiiskinen, Terhi ja Pihlström, Sami. Helsingin yliopisto: käytännöllisen filosofian laitos. 37-45.

Niiniluoto, Ilkka 2013. ”Muisti-kollokvion avaussanat” – *Muisti*. Toim. Hakkarainen, Jani, Hartimo, Mirja ja Virta, Jaana. Acta Philosophica Tamperensia vol. 6. Tampere: Tampere University Press, 11-14.

Ogden, Pat, Minton, Kekuni ja Pain, Clare 2006. ”Puolustuksen alajärjestelmät: liikkeelle panevat ja liikkumattomaksi muuttavat reaktiot” *Trauma ja keho. Sensorimotorinen psykoterapia*. Toim. Ogden, Pat, Minton, Kekuni ja Pain, Clare. Suom. Pekkarinen, Immo. Oulu: Traumaterapiakeskus, 89-111.

Ogden, Pat, Minton, Kekuni ja Pain, Clare 2006. *Trauma ja keho. Sensorimotorinen psykoterapia*. Toim. Ogden, Pat, Minton, Kekuni ja Pain, Clare. Suom. Pekkarinen, Immo. Oulu: Traumaterapiakeskus, 241-273.

Pallasmaa, Juhani 2012. *Encounters 2. Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto.

Papiasvili, E. & Mayers, L. 2011. ”Psychoanalysis and art: Dialogues in the creative process” – *International Forum of Psychoanalysis*. Vol. 20, Issue 4, 193-195.

Parviainen, Jaana 2013. ”Kehomuisti: Traumaperäisistä stressihäiriöistä kollektiivisiin traumoihin” – *Muisti*. Toim. Hakkarainen, Jani, Hartimo, Mirja ja Virta, Jaana. Acta Philosophica Tamperensia vol. 6. Tampere: Tampere University Press, 179-189.

Pietikäinen, Petteri 2011. ”CIA:n kidutusmenetelmillä on pitkä historia” – *Helsingin Sanomat* (verkkójulkaisu) 20.10.2011.

<http://www.hs.fi/paakirjoitukset/art-2000002508366.html> (6.12.2016)

Pihlström, Sami 2013. ”Muisti ja kuolema” – *Muisti*. Toim. Hakkarainen, Jani, Hartimo, Mirja ja Virta, Jaana. Acta Philosophica Tamperensia vol. 6. Tampere: Tampere University Press, 221-228.

Pollock, Griselda 2006 ”The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor” – *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*. Malden, MA: Blackwell, 1-29.

Rantanen, Leena 1998. *Portaat valoon. Elina Luukasen grafiikkaa*. Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva.

Saarikangas, Kirsi 1999a. ”Johdanto: Merkityksellinen tila.” – *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Saarikangas, Kirsi. Tampere: Vastapaino, 7-16.

Saarikangas, Kirsi 1999b. ”Tila, konteksti ja käyttäjä.” – *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Saarikangas, Kirsi. Tampere: Vastapaino, 247–293.

Saarikangas, Kirsi 2002. ”Merkityksellinen tila: lähiöasuminen arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena.” – *Eletty ja muistettu tila*. Toim. Syrjämaa Taina ja Tunturi Janne. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 48-75.

Saarikangas, Kirsi 2006. *Eletyt tilat ja sukupuoli. Asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1099. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saarinen, Jussi 2009. ”Psykoanalyttinen taiteentulkinta” – *Freudin jalanjäljillä*. Toim. Juutilainen, Minna ja Takalo, Ari. Helsinki: Teos, 221-244.

Saraneva, Kristina 2002. ”Trauma ja pakolaisuus. Psykoanalyttinen käsitys traumasta ja sen hoidoista pakolais- ja siirtolaiskohtaloissa” – *Trauman monet kasvot. Psykkinen trauma sisäisenä kokemuksena*. Toim. Haaramo, Soili ja Palonen, Kirsti. Helsinki: Therapie-säätiö, 49-96.

Saraneva, Kristina 2006. ”Freud eilen ja tänään” – *Psykoanalyysin isät ja äidit. Teoreettisia näkökulmia*. Toim. Mälkönen, Kristiina et al. Helsinki: Therapie-säätiö, 15–90.

Saraneva, Kristina 2008. ”Freudin traumateoria ja Nachtträglichkeit-periaatteen merkitys psykoanalyysissa”. *Psykoteraapia*, 27(3), 168-188.

<http://www.psykoteraapia-lehti.fi/tekstit/saraneva308.htm> (3.12.2016)

Sensory Deprivation 2016. Gale Encyclopedia of Alternative Medicine. *Encyclopedia.com*.

<https://www.encyclopedia.com/medicine/psychology/psychology-and-psychiatry/sensory-deprivation#3435100708> (10.9.2018)

Siegel, J. Daniel 2006. ”Vuorovaikutteisen neurobiologian näkökulma” - *Trauma ja keho. Sensorimotorinen psykoteraapia*. Toim. Ogden, Pat, Minton, Kekuni ja Pain, Clare. Suom. Pekkarinen, Immo. Oulu: Traumaterapiakeskus, xv-xviii.

Siltala, Pirkko 2001. ”Emotionaalisesti poissaoleva äiti”. *Psykoterapia*, 20(3), 186-197.

Siltala, Pirkko 2006. ”Julia Kristeva, Kerroksellinen subjekti ” – *Psykoanalyysin isät ja äidit. Teoreettisia näkökulmia*. Toim. Mälkönen, Kristiina et al. Helsinki: Terapia-säätiö, 322-370.

Siltala, Pirkko 2011. ”Julia Kristeva – naispsykoanalyttikko mielen hämärien, mutta ratkaisevien alueiden kartoittajana”. *Psykoterapia*, 30(2), 137-152.

<http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/siltala211.htm> (3.11.2016)

Sitolahti, Terttu 2005. ”Melanie Kleinin lisä kuolemanvietin ja yliminän käsitteisiin”. *Psykoterapia*, 24(2), 83-94.

http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/sitolahti_klein.htm (5.8.2018)

Sivenius, Hannu 1988. “L’Effet C’Est Moi. Lacan ja minä. – *Minä*. Suomen Filosofisen Yhdistyksen Helsingissä 13.-14.1.1986 järjestämän kollokvion esitelmät. Toim. Niiniluoto, Ilkka ja Stenman, Petri. Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys, 197-244.

Stimson, Blake 2004. ”The Shimmer of Industrial Form” – *The Art of Rachel Whiteread*. London: Thames & Hudson Ltd, 149-161.

Suokas-Cunliffe Anne ja van der Hart, Onno 2006. ”Dissosiaatiohäiriö – varhaisen, jatkuvan traumatisoitumisen pitkäaikaisseuraamus” –*Lääketieteellinen Aikakauskirja Duodecim*;122(16), 2001-2007.

Syrjämaa, Taina ja Tunturi, Janne 2002. ”Johdanto” – *Eletty ja muistettu tila*. Toim. Syrjämaa, Taina ja Tunturi, Janne. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7-29.

Tepora, Tuomas 2015. ”Mikä tekee ”sota-ajasta” muistettavan? Sota ja kollektiivinen muistaminen.” – *Ennen ja nyt. Historian tietosanomat* 2015/2.

<http://www.ennenjanyt.net/2015/08/mika-tekee-sota-ajasta-muistettavan-sota-ja-kollektiivinen-muistaminen/> (15.9.2018)

Tickner, Lisa 2002. ”Mediating Generation: the mother-daughter plot” – *Art History*. Vol. 25, No. 1, 23-46.

Townsend, Chris 2004. "When We Collide. History and Aesthetics, Space and Signs, in the Art of Rachel Whiteread" – *The Art of Rachel Whiteread*. London: Thames & Hudson Ltd, 6-33.

Tuan, Yi-Fu 2006. "Paikan taju: aika, paikka ja minus" –*Paikka –Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Toim. Knuuttila, Seppo, Laaksonen, Pekka ja Piela, Ulla. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 15-30.

Van der Kolk, Bessel A. 2006. "Esipuhe" –*Trauma ja keho. Sensorimotorinen psykoterapia*. Toim. Ogden, Pat, Minton, Kekuni ja Pain, Clare. Suom. Pekkarinen, Immo. Oulu: Traumaterapiakeskus, xiii-xiv.

Verhaeghe, Paul 2009. *Normaaliudesta ja muista mielenhäiriöistä*. Suom. Kurki, Janne. Vantaa: Apeiron Kirjat.

Young British Artists, 2016. TheArtStory.org website.

<http://www.theartstory.org/movement-young-british-artists.htm> (10.8.2018)

Young, James E. 1998. "Holocaust Monuments and Counter-Monuments" - Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies.

http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203659.pdf

(16.9.2018)

Young, James E. 2004. "Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna. Memory and Absence" – *The Art of Rachel Whiteread*. London: Thames & Hudson Ltd, 162-172.

Žižek, Slavoj 2005. *Ideologian ylevä objekti*. Suom. Kujansivu, Heikki ja Kurki, Janne. Vantaa: Apeiron Kirjat.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Grönholm, Pertti 2014. Historian ja muistin rajoilla. Luentosarja Kokemus, kertomus, muisti, Turun yliopisto, 29.9.-1.12.2014.

Niemelä, Riikka 2011. *Johdatus teorioihin ja metodeihin*. Luento 2.4.2011, Turun yliopisto.

Niemelä, Riikka 2012. *Tila, kokemus, katsoja. Fenomenologisia näkökulmia*. Luento 14.4.2012, Turun yliopiston avoin yliopisto.

Pollack, Rebecca 2013. *Discovering Rachel Whiteread's Memorial Process: The Development of the Artist's Public and Memorial Sculpture from House to Tree of Life*. Senior Honors Thesis, Department of Fine Arts, Brandeis University.
<https://bir.brandeis.edu/bitstream/handle/10192/25120/PollackThesis2013.pdf?sequence=3> (3.11.2016)

The Silent Scream Complete Version - Abortion as Infanticide 2012.

Republished with Permission from Roy Tidwell of American Portrait Films as long as the following credits are shown: VHS/DVDs Available American Portrait Films Call 1-800-736-4567 www.amport.com

<https://www.youtube.com/watch?v=gON-8PP6zgQ> (8.11.2018)

KUALIITE



Kuva 1 Rachel Whiteread, *Ghost* 1990. Kipsi ja teräskehys. 269 x 355,50 x 317,50 cm.
Kuva: Sue Omerod © Rachel Whiteread. Courtesy Gagosian Gallery



Kuva 2 Rachel Whiteread, *House* 1993. Sekatekniikka.

Kuva: Mike Bruce © Rachel Whiteread. Courtesy Gagosian Gallery

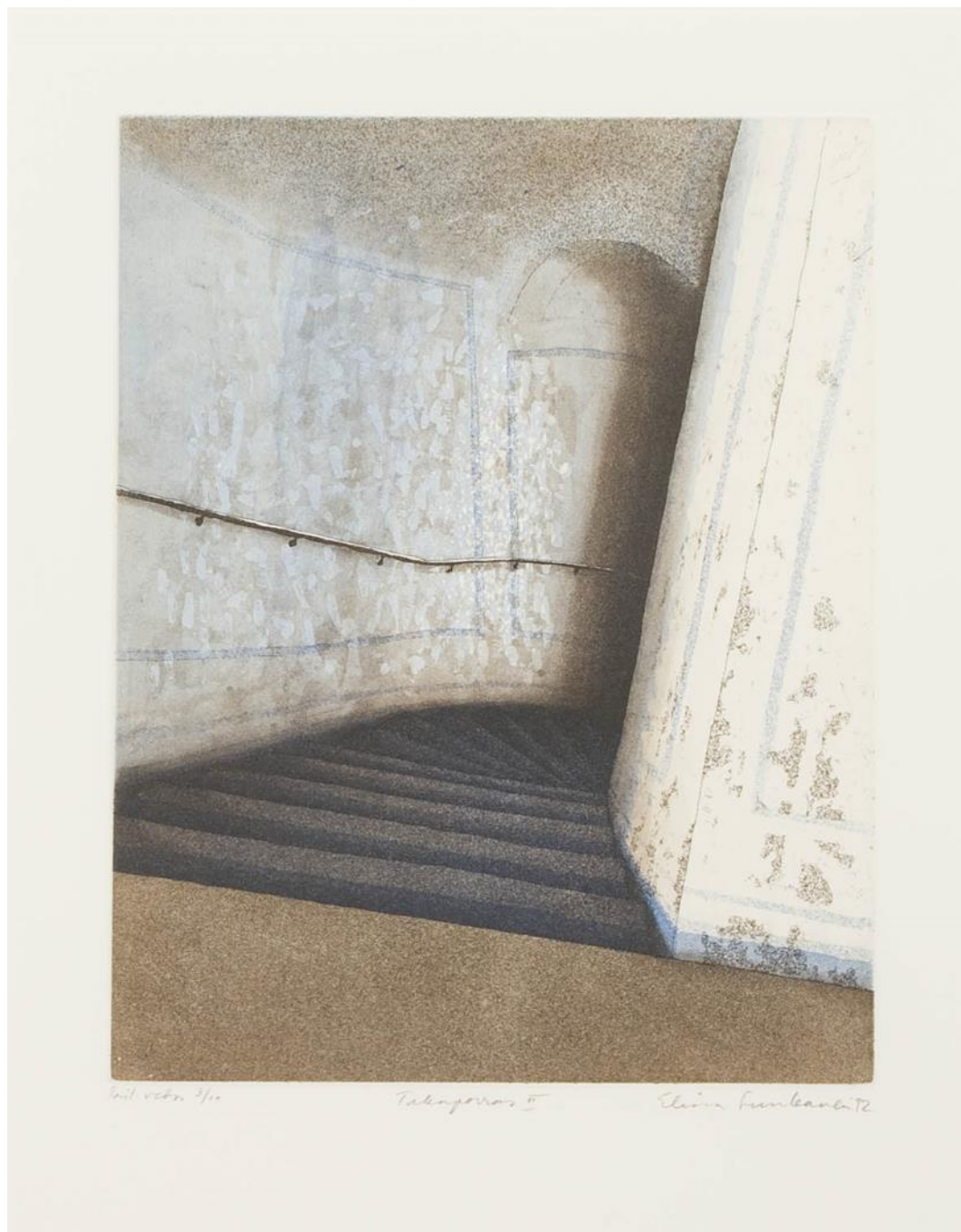


Kuva 3 Rachel Whiteread, *Holocaust Memorial* 2000. Teräs ja betoni. Pohja 10 x 7 m, korkeus 3,80 m. Kuva: Wikimedia Commons

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rachel_whitereadwien_holocaust_mahnmal_wien_judenplatz.jpg



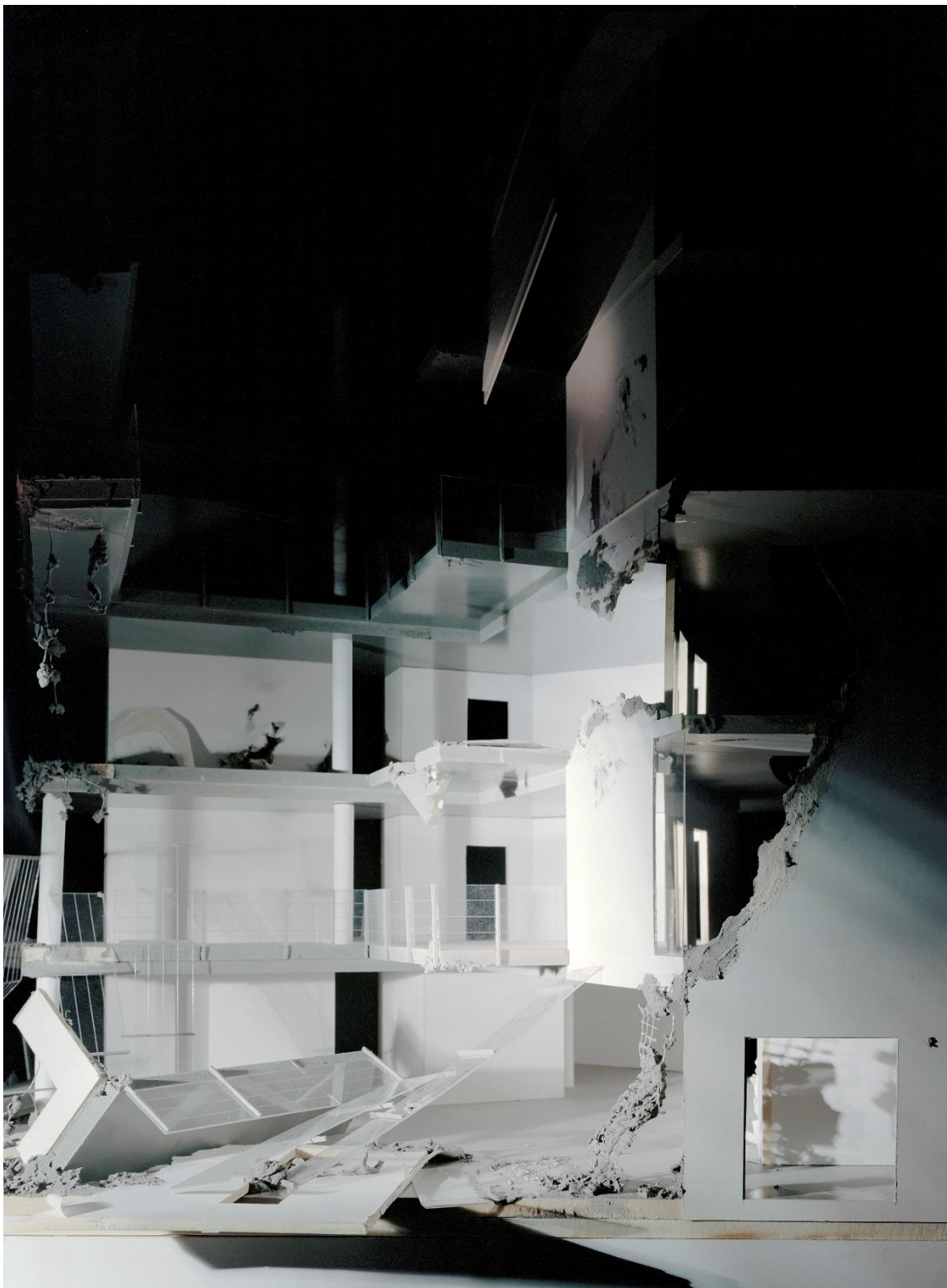
Kuva 4 Margareta Hagegård, *Nisserska I* 2016. Fotopolymeeri.
Kuva: Margareta Hagegård © Margareta Hagegård



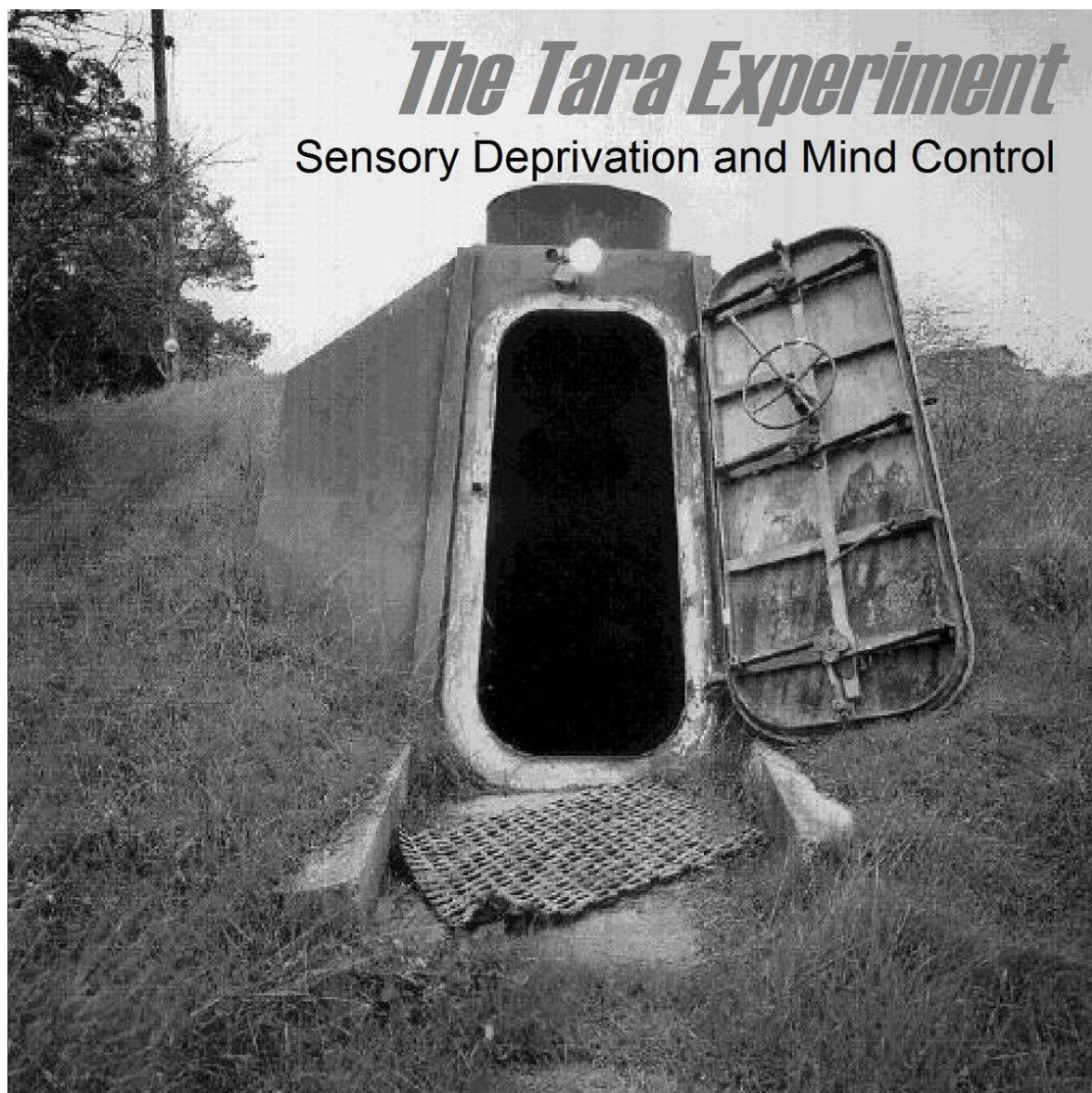
Kuva 5 Elina Luukanen, *Takaporras II* 1992. Akvatinta, etsaus. 29 x 22,50 cm.
Kuva: Galleria Himmelblau © Elina Luukanen



Kuva 6 Jaakko Niemelä, *Suurin on rakkaus* 2005. Installaatio.
Kuva: Jussi Tiainen © Jaakko Niemelä



Kuva 7 Jaakko Niemelä, *Hajoamisen malli* 2002. Installaatio.
Kuva: Jussi Tiainen © Jaakko Niemelä



Kuva 8 *The Tara Experiment, Sensory Deprivation and Mind Control* 2010.
Albumin kansikuva: The Tara Experiment © The Tara Experiment

<https://thetaraexperiment.bandcamp.com/album/sensory-deprivation-and-mind-control>



Kuva 9 Gunter Demnig, Stolperstein, Praha 2017. Kuva: Mirja-Riitta Sjöholm