

Valokuvan nainen – Ellen Thesleffin eletty ja maalattu ruumiillisuus

Hanna-Reetta Schreck

Tutkin artikkelissani kuvataiteilija Ellen Thesleffin (1869-1954) valokuvia ja niiden suhdetta hänen elämäänsä, aikakauteensa ja maalarin työhönsä. Olen valinnut tarkemman tarkastelun kohteeksi seitsemän valokuvaa Thesleffistä 1890-luvun alussa, jolloin hän otti tai otatti muutaman vuoden sisällä useita valokuvia itsestään. Kuvien Ellen Thesleff ilmentää koko ruumiillaan, valokuvallisella olemassaolollaan, jotakin erityistä. Se voisi olla kapinaa, omaa tahtoa, leikkiä, luovuutta tai uskallusta. Lisäksi rinnastan Thesleffin valokuvia hänen vuonna 1894–95 maalaamaansa *Omakuvaan* (ks. julkaisun kansikuva) sekä siitä otettuun valokuvaan.

Suurin osa Thesleffin säilyneistä omavalokuvista (noin reilu 20 kappaletta) on peräisin lyhyeltä ajanjaksolta 1890-luvun alusta tai taitteesta. Valokuvat on talletettu ja digitoi-

tu Svenska Litteratursällskapetin arkistoon, mutta myös yksityisistä arkistoista löytyy yksittäisiä kappaleita samalta aikakaudelta otetuista omavalokuvista. Omavalokuvalla tarkoitan valokuvan keinoin toteutettua omakuvaa. Se ei terminä ole vielä kovinkaan vakiintunut, mutta sitä on käytetty esimerkiksi sosiaalisessa mediassa ja siihen liittyvässä tutkimuksessa jonkin verran.¹ Monia Thesleffin maalaamalla tai piirtämällä toteutettuja omakuvia on historiallisesti ja taidehistoriallisesti tutkittu paljon. Sen sijaan hänen omavalokuviaan ei ole ennen käsitelty omana kokonaisuutenaan tutkimuksessa.

Maalaamisen ja piirtämisen ja toisaalta valokuvaamisen tekniikat eroavat toisistaan merkittävästi. Antti Nyléniin nojaten lähdän siitä, että valokuvauksen kemiallisen prosessin aiheuttama arvaamaton ruumiillisuus puuttuu maalaamalla tai piirtämällä toteutetuista omakuvista.² Pohdin Thesleffin oma-

valokuvien asemaa ja merkitystä sekä itsenäisinä historiallisina lähteinä että niiden asemaa taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Thesleffin valokuvissa kiehtoo ja puhuttelee menneisyyden ihmisen ruumiillisuus ja lihailisuus – tietynlainen olemassaolo. Nojaan kuvien tulkinnessani pitkälti fenomenologiaan. Kuten Janne Seppänen toteaa, suhteemme kuviin on intensiivinen ja kuvan kokeminen on ruumiillista: me kannamme, katselemme ja suhteutamme itseämme valokuvaan.³

Tutkin ja rinnastan Thesleffin omavalokuvia myös hänen vuosina 1894–95 maalaamaan symbolistiseen *Omakuvaan*. On oletettavaa, että nämä omavalokuvat liittyvät jollakin tapaa samaan itsen, minuuden ja identiteetin tutkimiseen, mitä omakuvan tekeminen taiteilijalta edellytti. Hypoteesini on, että verrattain uuden teknologian, valokuvauksen, avulla Thesleffin oli mahdollista tutkia omaa itseään, ruumiillisuuttaan, iden-



titeettiään ja maailmassaoloaan. Thesleff työsti identiteetin ja olemassaolon kysymyksiä kuvaamalla paljon ja asettumalla usein myös itse kameran eteen kuvattavaksi. Hän käytti valokuvia myös taiteellisina työvälineinä ja valokuvaamista taiteellisenä metodina. Thesleff on selvästi uransa alussa usein maalannut ja valokuvannut samoja aiheita, niin ihmisiä kuin maisemiakin.⁴ Näkökulma Thesleffin (oma)valokuvien sarjaan rikastuu, kun pohditaan kysymyksiä myös itse lähteistä käsin: mitä nämä valokuvat haluavat/ halusivat? Miten ne vaikuttivat ympäristöönsä tai kuvauksen kohteeseen eli Thesleffiin itseensä?⁵

Valokuvan ulottuvuuksia – Thesleffin perhealbumi

Ellen Thesleffin perhettä käsittelevä laajin, yhteensä 381 valokuvaa käsittävä, arkisto sijaitsee Svenska litteratursällskapetin arkistossa Helsingissä. Thesleffin omavalokuvien sarja on osa tätä arkistokokonaisuutta. Lisäksi kuvia löytyy myös yksityisarkistoista. Suuri osa näistä valokuvista ajoittuu 1880–90-lukujen taitteeseen ja aivan 1900-luvun alkuun, noin vuoteen 1910 saakka.

Ellen Thesleff ja hänen lapsuuden perheensä kertoivat kirjeissään usein lyhyesti eri perheenjäsenten valokuvista, joita he kantoivat mukanaan, erityisesti matkoillaan tai jonkun ollessa kaukana kotoa. He kuvailivat, missä kuvia pitivät; pöydällä, lompakossa, käsilaukussa ja niin edelleen. Lisäksi he pyysivät usein lähettämään uusia kuvia ja kopioita vanhoista.⁶ Nämä kuvat osallistuivat ja rakensivat heidän elämänsä todellisuutta. Selkeää käsitystä siitä, kuka kuvat oli ottanut, ei ole enää mahdollista saada selville. Se oli joku tai jotkut perheen piiristä, luultavimmin ainakin kaikki viisi lasta.

Katse ja visuaaliset teknologiat tulivat Thesleffin eläessä fin de sièclen aikakaudella uudella tavalla modernin elämän keskiöön. 1850-luvulta eteenpäin valokuvia tuotettiin enenevässä määrin ja niiden kautta tuli mahdolliseksi katsoa todellisuutta uusin tavoin.⁷ 1880-luvulta eteenpäin valotusajan lyhentyminen mahdollisti helpommin myös maisema- ja kaupunkikuvaamisen. Valokuvauksen ensihetkestä 1830-luvulta eteenpäin kulttuurimme onkin visualisoitunut hurjalla tahdilla. Valokuvaus on modernin ajan symboli: Tällä hetkellä maailmassa otetaan pari miljardia valokuvaa päivässä, kahdes-

sa minuutissa yhtä paljon kuin 1800-luvulla yhteensä. Koska kulttuurimme on visualisoitunut, myös historiallinen havaintomme on visualisoitunut ja perustuu näin ollen kuviin.

Taidehistorioitsija W. J. T. Mitchell pohtii kirjassaan *Picture Theory* vuodelta 1994 kuvallista käännettä, eli tilannetta, missä kuvat ovat korvanneet sanat aikamme yleisessä ja määräävässä ilmaisussa. Martin Heideggerin tekstiin “The Age of the World Picture” (1977) nojaten Mitchell tuo esiin, kuinka modernilla aikakaudella maailmasta on tullut kuva. Tällä Mitchell tarkoittaa maailmaa, joka ymmärretään ja otetaan haltuun kuvana.⁸ Historioitsija Harald Weltzerin mukaan myös historiallinen muisti on ankkuroitunut valokuviin ja muihin kuvastoihin, kun Gerhard Paul taas on todennut, että elämme kuvallisessa kosmoksessa (Pictorial Cosmos).⁹

Tällä hetkellä historian tutkimuksessa visuaaliset muistin representaatiot koetaan keskeisiksi tutkimuksen kannalta. Visuaaliseen historiaan perehtynyt saksalainen historioitsija Annette Vowinckel ajattelee, että historioitsijoiden täytyy ottaa kuvat vakavasti niin lähteinä, tutkimuksen kohteina kuin osana historian narraatiota eli kerrontaa. Kun historiassa keskitytään kuvan ”tekijöihin” eli



ottajiin tai tekijöihin, se tuo mukanaan biografisen ulottuvuuden, eli juontaa kuvasta siihen liittyviin verkostoihin. Vowinckelin mukaan taidehistoriassa taas keskitytään pelkistetympin ”kuvaan”.¹⁰

Visuaalisen kulttuurin ja taidehistorian alalla on pohdittu paljon, mitä kuvat tarkoittavat, mitä ne tekevät ja kuinka ne kommunikoivat symboleina tai merkkeinä. Minkälaista voimaa ja valtaa ne käyttävät ihmisten käyttäytymiseen tai tunteisiin? W. J. T. Mitchell haastaa meidät kirjassaan *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005) pohtimaan myös sitä, mitä kuvat haluavat.¹¹ Vowinckelin mukaan niin historioitsijoina kuin taidehistorioitsijoinakin meidän onkin tärkeää yrittää ymmärtää nimenomaan kuvaa.¹²

Kulttuurissamme kuva on läsnäolon korvike, tähän valokuvat ovat erikoistuneet.¹³ Näin myös Thesleffin perheessä. Mutta se, mitä Ellen Thesleff omista ja perheessä jaetuista muista valokuvista ajatteli, on vaikeaa enää tavoittaa. Valokuvat otettiin ja jaettiin perheen piirissä, jolloin niihin liittyvää keskustelua ja kommunikointia ei kuvailtu kovinkaan monisanaisesti esimerkiksi kirjeenvaihdossa. Kuvat puhuivat puolestaan. Valokuvaukses-

ta muodostuikin Thesleffin eläessä nopeasti suosittu väline. Valokuvamuotokuvauksesta tuli hiljalleen yhtä suosittua, kuin mitä se oli aikaisemmin ollut taiteen puolella. Siihen saakka muotokuvat ja muotokuvaus oli ollut mahdollista vain yläluokkaisille ja varakkaille tilaajille, mutta nyt yksittäiset valo(muoto)kuvat olivat lähes kenen tahansa saatavilla ja hankittavissa.

Thesleffin valokuvat, niin kuin kaikki valokuvat, ovat aina kuvia menneestä, menetyistä hetkistä. Hetket eivät tule enää koskaan takaisin, ja siksi valokuvalla on paljon tekemistä menettämisen ja kuoleman kanssa. Kun katson valokuvia Ellen Thesleffistä, nykyisyys eli katsomisen hetki kietoutuu vahvasti ja tunteikkaasti aikaan, jolloin kuva on otettu.¹⁴ Hetki on sekä melankolinen että toiveikas: valokuva tuo menneen hetken nykyisyyteen ja jopa tulevaisuuteen. Mikään ei näin ollen ole stabiilia tai kiveen hakattua, vaan ilmiö ja sen merkitys elävät samanaikaisesti eri aikoina. Valokuvat herättävät aina kysymyksen menneestä ja nykyisyydestä. Mutta kuvat eivät vain reflektoi tai välitä menneisyyttä, ne myös rakentavat sitä.¹⁵ Me haluamme saada kuvia rakkaistamme, ei pelkästään siksi, että näkisimme heidän

kuvansa, vaan myös siksi että tämän tietyn henkilön läsnäolo vangittuna kuvan materiaaliseen ytimeen tulee lähelle. Tai ainakin me ajatellaan niin.¹⁶ Tämä vangittu läsnäolo muokkaa ympäristöään, rakentaa kuvaa ajastaan, ja suo historioitsijalle loputtomat tulkinnan mahdollisuudet.

Thesleffin perheen kuvat otettiin omalla kameralla, ne eivät ole studiomuotokuvia. Valokuvaus omalla laitteella vaati tänä aikana varallisuutta, jota Thesleffin perheellä oli. Perheen jäsenistä varsinkin viisi sisarusta kuvasivat toisiaan ahkerasti. Yleisesti aikakauden henkilökuvat olivat usein vakavia ja juhlallisia, johtuen osin myös pitkästä valotusajasta.¹⁷ Historioitsija Mervi Autin mukaan ensimmäiset valokuvat olivatkin paljon velkaa perinteisen muotokuvamaalauksen konventioille.¹⁸ Ajan muotokuvien juhlallisuuteen ja vakavuuteen verrattuna Thesleffin perhepotreitit erottuvat joukosta ja näyttävät meille rennon, huumorintajuisen ja jopa boheemilta tuntuvan perhepiirin. He nauravat, hassuttelevat ja kuvissa on hyvin vähän perinteisessä mielessä poseeratulta tuntuvia hetkiä. He tuntuvat luottavan toisiinsa ja nauttivan toistensa seurasta. Kuvista puuttuu muodollisuus, niissä tuntuisi olevan läsnä paljon tunnetta, rakkautta.



Historiallisessa tutkimuksessa valokuvat ovat usein dokumentteja, joiden avulla kuvataan ja kerrotaan menneisyyden maailmasta ja todellisuudesta jotain. Tämä ei suinkaan ole ongelmatonta, eikä sitä sellaisena historian tutkimuksen piirissä tulkitakaan. Kuitenkin dokumentoiva valokuva on käsitteenä paljon tunnetumpi ja hyväksytympi kuin fiktiivinen valokuva. 1960-luvulta eteenpäin etenkin Ranskassa historiallista tutkimusta ryhdyttiin kohdistamaan pelkkien tekstien sijaan myös kuviin. 1970-luvulla kiinnostus heräsi Yhdysvalloissa, ja 1980-luvulta alkaen kaikenlainen visuaalinen aineisto alkoi olla kulttuurien tutkimuksen osana.¹⁹ Tällä hetkellä historian visuaalisuutta tutkitaan erityisen paljon saksankielisessä Euroopassa.

Thesleffin perhealbumin epäkonventionaalisia valokuvia on mahdollista lähestyä dokumentaarisen historiallisen metodin avulla, joka Heike Kanterin mukaan tutkii ihmisten rutiineita: valokuvat pohjaavat elettyyn aikakauteen, luokkaan, sukupuoleen, koulutustasoon ja sosiaalisiin verkostoihin. Kanter viittaa taidehistorioitsija Erwin Panofskyyn, jonka mukaan kuvat (taideteokset) ovat kulttuurinsa tuotteita, jotka ovat upotettuja omaan historialliseen aikaansa. Panofskyn

termi ”habitus” tarkoittaa yhteyttä taiteilijan työn ja metodien sekä hänen aikakautensa välillä. Kanterin mukaan dokumentaarisen metodin haaste on rakentaa uudelleen nämä salatut ”habitualliset” näyt.²⁰ Dokumentaarinen metodi ottaa huomioon näkyvän lisäksi kuvan lausumattomat viittaukset sekä kuvalliset ja kompositionaaliset elementit. Me emme voi tietää, mitä kameran takana tai sivussa tapahtuu, mutta me näemme, mitä ja miten henkilö, joka kuvassa on, käyttäytyy. Heike Kanterin mukaan ainekset, jotka ovat jollakin tapaa suhteessa ”zeitgeistiin”, tulevat myös kuvauksen kohteiksi.²¹

Läsnä- ja poissaolon kysymys aktivoituu kaikissa kuvallisissa esityksissä. Kuva luo läsnäoloa ja lohtua, joka voi olla hyvin intensiivistä. Valokuvan materiaallinen ydin eli kuvan kohde on poikkeuksellisen lähellä: kohteesta säteilevät fotonit piirtävät kuvakennolle jälkeä, jota voi perustellusti pitää osana kuvauksen kohdetta. Samaan aikaan on ristiriitaista huomata ja tajuta, että valokuva ei kykene kertomaan ”kaikkea” tai totuutta. Voi sanoa, että valokuvan katsoja ei tiedä, kumman hän kokee, kuvauksen kohteen vai sen representaation.²² Tämä levottomuus tulee myös esiin artikkelini aineistoissa.

Lyhyet hiukset

Siirryn nyt tutkimaan tarkemmin seitsemää valokuvaa, jotka Thesleff otti ja/tai otatti itsestään 1890-luvun alussa ollessaan noin 20-vuotias taiteilijanalku. Nämä omavalokuvat ovat epäkonventionaalisia, Thesleff leikkii niissä sukupuolirooleilla ja muokkaa omaa fyysistä olemustaan miehiseksi. Hän esiintyy eri asennoissa ilman hattua lyhyt poikamainen tukka hapsottaen, toisinaan kravatti kaulassa. Nämä elementit yhdistettynä Thesleffin muutoin perinteiseen naisten viktoriaaniseen korsettiasuun luo vinkeän ja vikuroivan yhdistelmän.²³

Thesleffin omavalokuvien sarjassa erityisesti hänen lyhyet hiuksensa ovat ”pistäneet” minua monta kertaa. Ajatus ”pistämisestä” on peräisin Roland Barthesilta, joka on jakanut kokemuksen kuvan äärellä kahteen tunnettuun käsitteeseen *studiumiin* ja *punctumiin*. *Studium* viittaa kulttuuriin, kielelliseen ja poliittiseen tulkintaan. Se on jokin kulttuurisesti yhteisesti koodattu. *Punctum* taas viittaa johonkin yksityiseen (myös yksityiskohtaan), joka tekee kuvasta erityisen ja itselle merkittävän. Tyyppillistä on, että punctum alkaa dominoida katsomista.²⁴



Nojaan kuvien tulkinnassani pitkälti fenomenologiaan. Kuuluisassa tekstissään *Camera Lucida* (1980) Barthes pyrki ymmärtämään valokuvaa juuri fenomenologisesti sen herättämien tunteiden ja tuntemuksien kautta. Siihen liittyivät olennaisesti aika, muisti ja ruumiillisuus. Hän halusi kiinnittyä sekä valokuvaan että sen kokijaan fenomenologisesti.²⁵ Myös Mitchellin mukaan kuvat asettavat esille/näyttille fyysisiä ja näennäisiä ruumiita, jotka puhuvat meille tai katsovat hiljaa. Ne eivät esitä vain pintaa.²⁶ Barthes selitti tämän sillä, että valosta säteilevä ruumis koskettaa minua. Valo on kuin kuvatun ruumiista valuvaa sädettä, joka koskee ja koskettaa katsojaa.²⁷

Thesleffin valokuvissa näkyvät lyhyet hiukset olivat tuona aikana naiselle epäkonventionaalinen ele. 1800-luvun kulttuurissa miesten ja naisten ulkonäkö ja käyttäytyminen oli normien säätelemää ja sukupuoliero pyrittiin näyttämään.²⁸ Samaan aikaan kuitenkin Thesleffin aikalaisnaiset, ja myös edellisen sukupolven naisasialiikkeen naiset, niin Suomessa kuin Euroopassakin, leikkasivat hiuksiaan kapinallisena eleenä julkisissa naisasiaa ajavissa mielenosoituksissa. Juliet McMasterin mukaan naisten taistelussa



Kuvat 1–3. Ellen Thesleff 1890-luvun alussa. Svenska litteratursällskapet 959.



yksinoikeudesta kontrolloida omaa kehoaan hiukset esittivät keskeistä symbolista osaa. Kun nainen itse kajosi hiuksiinsa, se oli ”feminiininen itsenäisyydenjulistus”, koska saksa käyttävä henkilö oli nainen itse.²⁹

Thesleff ei ollut poliittisesti aktiivinen, mutta hiusten leikkaaminen yhdistyi helposti mielenosoitukselliseksi ja vahvaksi eleeksi. Lyhyet hiukset yhdistivät hänet oman aikansa sukupuolisotaan, kysymykseen naisten oikeuksista ja mahdollisuuksista elää omaa elämäänsä. Ellen Thesleff oli tietoinen oman aikansa konventioista. Esimerkiksi vuonna 1891 äiti kirjoitti tyttärelleen Pariisiin:

Pääasia on, että esiinnytte ja käyttäydytte kunnonollisesti – älä nyt loukkaannu – mieluiten niin kuin kuuluu, koska te herätätte huomioita naisina erityisesti lyhyine hiuksinenne ja emansipoituine olemuksinenne!³⁰

Thesleffin 1890-luvun alun monista valokuvista on helppoa tehdä johtopäätös, että hän halusi nähdä itsensä lyhyttukkaisena. Katsoa itseään lyhyttukkaisena. Kuvat eivät syntyneet irrallaan ajastaan ja arvoistaan. Thesleffin itsestään ottamat tai otattamat lyhyttukka-valokuvat eivät suinkaan olleet vain subjektiivista hupailua, vaan kuvanteon ajankohtaisiin haasteisiin tarttuvaa kuvallista

kommunikaatiota, kuten Harri Kalhakin on valokuvaa käsittelevässä tutkimuksessaan tuonut esiin.³¹ Thesleff otti kuvat jotakin tarkoitusta varten. Mikä se olisi voinut olla?

Omaavalokuvien sarjassa pistää silmään konkretia, fyysisyys ja ruumiillisuus – voisi sanoa jopa kiihkeä realismi. Thesleff kontekstualisoi itsensä tilallisesti ”ei mihinkään”, tunnistamattomaan ja tilattomaan tilaan. Hän on hakenut neutraalia ympäristöä, taustalle on usein pingotettu lakana, joka näkyy muutamassa kuvassa. Lakana tai kangas toimii jonkinlaisena valoverhona, ehkä myös taiteilijan apuvälineenä. Osassa kuvista Thesleff istuu tai seisoo rennossa, voisi sanoa jopa reteässä asennossa katsoen järkähtämättä kameraan. Kädet eivät tee eleitäkään sovinnaiseen tai häveliäiseen suuntaan. Päinvas-toin, kädet ovat rennosti sivulla, paljastavat koko ruumiin ja esimerkiksi eräässä kesäisellä verannalla otetussa kuvassa hameen alla levällään ovat jalat. Thesleffin omakuvat ylittävät jopa realismin vaatimukset, sillä näiltä valokuvilta ei vaadittu akateemisen muotokuvamaalauksen traditiota, jonka hän toki maalarina tunsu hyvin.

Toisissa kuvissa Thesleff käyttää (tai mahdollisesti käski kuvaajaa käyttämään) kame-

raa kuin mikroskooppia: kamera kuvaa häntä peittelemättömästi ja armottomasti. Timo Särkkä puhuu itsetutkiskelun merkityksestä, kun halutaan viitata totuuteen tai identiteettiin.³² Mieleen tulee ajan taiteilijoidenkin kannattama positivismin henki: aivan kuin Thesleff olisi kuvauttanut itseään kuin luonnontieteilijä tai etnografi suoraan edestä ja sivusta profiilissa. Tämä kuvaustapa yhdistyy myös aikakauden lääketieteelliseen naiskuvastoon, esimerkiksi hysteriavalokuvaan ja ylipäättään lääketieteelliseen objektiiviseksi ymmärrettyyn tapaan valokuvata ihminen.³³ Thesleff kuvaa itseään samaan tapaan kuin vaikkapa rikollisia tai mielisairaita oli tapana kuvata. Oliko hänen tavoitteenaan vangita erityisen ihmisen fysiologia? Samaistuiko hän muihin marginalisoituihin ihmisryhmiin? Hänen tapauksessaan kyse oli erityisillä ominaisuuksilla ja lahjoilla varustetusta taiteilijasta, kapinallisesta naisesta, joka katsoi suoraan kameraan. Ja oli siksi marginaalissa.

Kalha on tuonut esiin, kuinka 1900-luvun taitteessa lyhyttukkainen nainen miellettiin helposti ja yleisesti homoseksuaaliksi.³⁴ Itävaltalais-saksalaisen psykiatri Richard von Krafft-Ebingin (1840–1902) *Psychopathia*





Kuvat 4-7. Ellen Thesleff 1890-luvulla. Svenska litteratursällskapet 959.

Sexualis -teoksen (1886) mukaan naisen maskuliinisuuden ilmenemismuotoja olivat muun muassa halu esiintyä lyhyissä hiuksissa ja miesten vaatteissa (tai miesten mallin mukaisesti leikatuissa vaatteissa). Krafft-Ebingin ajattelussa naisen seksuaalisuuden epäluonnolliset eli miesmäiset ilmenemismuodot eivät olleet niin hälyttäviä kuin miesten, koska naisen homoseksuaalisuus ei ollut rangaistava teko. Gynandria eli naisen miesmäisyys oli kuitenkin vaikein ja epäluonnollisin naisen homoseksuaalisuuden muodoista.³⁵ Krafft-Ebingin tutkimuksen tapaus numero 165 kuvasi 38-vuotiasta gynandriasta kärsivää naista: lyhyeksi leikatut hiukset, miesten kravatti, ”miesmäinen” puvun leikkaus, karkeat tavat ja luonteenpiirteet sekä ankara ja hieman syvä ääni. Nainen piti lukemisesta ja oli haaveillut opettajan ammatista.³⁶

Halusiko Thesleff valokuvissaan kommentoida aikansa lääke- ja luonnontieteen piirissä keskusteltuja sukupuolikäsityksiä ja -esityksiä? Tai symbolistikollegoidensa taiteessa näkyvää ristiriitaista naiskuvaa, missä vastakkaiset pyhän naisen ja femme fatalen ideat esiintyivät lukuisia kertoja?³⁷ Valokuvien lisäksi myös Thesleffin maalaus samalta ajal-



ta, *Thyra Elisabeth* (1892), kommentoi symbolistitaiteilijoiden piirissä hyvin yleistä tapaa käsitellä naista joko aineettomana ja pyhänä tai nautinnollisena ja langenneena. Formuloiko Thesleff omavalokuvissaan uutta naista, uutta itsenäistä naistyyppiä tällä katseellaan ja asettelullaan? Kun Thesleff kuvasi (tai kuvautti itseään) näin, oli hänen mahdollista nähdä näiden kuvien kautta itsensä itsenäisenä ja vahvana naisena, jolla oli oma tahto, uskallus ja taidot. Kuten taidehistorioitsija Asta Kihlmanin toteaa, omavalokuva oli taiteilijalle mitä sopivin väline radikaalin sukupuolimanifestin esittämiseen.³⁸

1800-luvulla elänyt taiteilijainainen teki kuvillaan näkyväksi, että sukupuoli on ennen kaikkea tekemistä. Taiteilijan sukupuoliirteitä liudentavan olemuksen voi lukea 1800-luvun asenneilmastossa itsevarmuutena, joka pohjautui oman kyvykkyyden tiedostamiseen ja sen korostamiseen.³⁹ Queer-teoreetikko Judith Halberstam esittää *Female Masculinity* -tutkielmassaan (1998) maskuliinisuuden ennen kaikkea kulttuuristen eleiden, merkkien ja merkitysten kokonaisuutena. Hänen mukaansa maskuliinisuus ei palaudu miehen kehoon, vaan maskuliinisuutta tekevät myös naiset,

ja se määrittyy toiminnan, asennoitumisen ja itseilmaisun tapana.⁴⁰

Thesleffin omavalokuvat voidaan rinnastaa hieman myöhemmin eläneen ranskalaisen taiteilijan Claude Cahunin (1894-1954) omavalokuviin. Toisin kuin Thesleff, Cahun levitti 1920-luvulla omavalokuviaan taiteena. Thesleffin valokuvat taas pysyivät omassa käytössä, ne oli tarkoitettu itselle, perheelle ja kenties oman työn välineiksi. Kuten Thesleff, myös Cahun esiintyi monessa kuvassa androgyyninä hahmona ja toteutti aikansa edistyksellisen uuden naisen ideaa. Cahun meni jopa vielä pidemmälle: kaljuksi itsensä ajelleena hän ylitti omakuvillaan sukupuolen ja etnisyyden rajat, ja kyseenalaisti jopa uuteen naiseen liitetyt kauneusihanteet.⁴¹

Cahunin tai Thesleffin omavalokuvat eivät edustaneet välttämättä vain omakohtaista identiteetin pohdintaa, vaan heijastivat myös aikansa suosittua ilmiötä, sillä itseään kuvasivat eri rooleissa (myös sukupuolirooleissa) monet muutkin taiteilijat: edellä mainittujen lisäksi, muun muassa Man Ray ja Marcel Duchamp.⁴² Kalha on ajatellut, että Cahunin kuvat olivat tapa tunnustella taiteilijan toiseutta, identiteettiä ja julkista roolileikkiä, johon taiteilija haluamattaankin joutui.⁴³ Sama

pätee myös Thesleffiin, mutta hän teki tämän verhotummin omissa verkostoissaan. Thesleffin kuvat eivät palvelleet julkisena kuvastona, saattikka itsenäisinä taideteoksina ennen nykyaikaa. Niitä ei jaettu tai julkaistu missään yhteydessä. Mutta voisiko Thesleffin valokuvilla silti olla jokin poliittinen viesti? Voisiko niitä ajatella esimerkiksi mikrohistoriallisena propagandana, jolla hän halusi vaikuttaa (vakuuttaa ja valaa uskoa) niin lähellä toimineisiin ihmisiin kuin itseensä?

Thesleffin valokuvatessa itseään 1890-luvulla ilmiö nimeltä ”uusi nainen” (New Woman) oli vasta syntymässä. Thesleff oli tämän muotoutumisen keskiössä, muodostamassa muotoutuvaa. Rohkeuteen ottaa kantaa naiskysymykseen omalla ruumiillaan vaikutti mahdollisesti lähellä toiminut radikaali ja uudella tavalla naisen asemasta ajatteleva suomenruotsalaisten kirjailijoiden ja taiteilijoiden muodostama Euterpe-ryhmä. Sen jäseniä olivat muun muassa Torsten Söderhjelm ja Gunnar Castrén, jotka molemmat olivat Thesleffin sisaren Thyran puolisoita, sekä veljet Eynar ja Rolf. Esimerkiksi vuonna 1902 Rolf Lagerborg (1874–1959) peräänkuulutti Euterpe-julkaisussa uuden naisen tyyppiä, joka olisi valistunut, vapaa ja itsenäinen.⁴⁴



Omakuva 1894–95

1891 syksyllä Thesleff matkusti ensimmäisen kerran Pariisiin. Siellä symbolistitaiteilijoiden piirissä tavoiteltiin intensiivisesti uusia keinoja päästä käsiksi inhimilliseen todellisuuteen ja ihmismieleen. Myös Thesleff ryhtyi kaupungissa omaksumiensa uusien symbolististen vaikutteiden myötä tutkimaan itseään. Tältä ajanjaksolta on mitä ilmeisimmin peräisin taiteilijan kirjoittama identiteettiä pohdiskeleva aforismi:

3 henkeä yhtyneenä (minä itse) –

1. Alkuihminen minussa joka on aina ollut.

2. Se joka tuntee ja elää elävää elämää.

3. Genius joka voi mennä itsensä ulkopuolelle ja nähdä omaan sisimpäänsä.

Jumala on jokaisessa itsessään.⁴⁵

Thesleffin jakama käsitys ihmispsykyen kerroksellisuudesta selittyi muun muassa Freudin psykoanalyttisessa teoriassa ja toisella tavalla Plotinoksen filosofiassa, joka oli monen 1890-luvulla vaikuttaneen symbolistin esikuva. Plotinoksen ajattelussa ylimpänä olevasta yhdestä jakautui järjen ja siitä eteenpäin hengen maailma. Hänelle henkinen maailma oli sekä ihmisen sisä- että ulkopuolella. Ihmisen sielu toimi välittäjänä jumalan ja aineen välillä. Ekstaattisen tilan

kautta sielun oli mahdollista päästä ylimmäle tasolle käsiksi jumalalliseen minuuteen ja sen kauneuteen – mystiseen yhteyteen absoluuttisen tai yhden kanssa. Todelliseen minään, loistavaan jumalallisuuteen meissä, oli siis mahdollista päästä kiinni ohikiitävissä ekstaattisissa hetkissä. Tämä liike ylöspäin ymmärrettiin myös liikkeenä sisäänpäin.⁴⁶

Keinoja kurottautua kohti itseä täytyi olla monia. Hitaasti vuosina 1894–95 syntyneessä symbolistisessa *Omakuvassa* 25-vuotias Thesleff tarkensi ilmaisunsa omien kasvojensa yksityiskohtiin ja varsinkin katseeseen, aivan kuten hän oli tehnyt suurimmassa osassa omavalokuviaan. Katseessa ja teoksessa Thesleff käänsi ympäri taiteen perinteisen asetelman, jossa miehelle oli suotu katsojan aktiivinen rooli ja naiselle katsottavan passiivinen rooli. Omakuva oli potentiaalia, oppineisuutta ja valtaa.⁴⁷ Kuten muun muassa Asta Kihlman on tuonut esiin, 1800-luvun käytöskoodeissa aktiivista naisen katsetta pidettiin erittäin ongelmallisena. Naisilla ei ollut mitään legitiimiä syytä katsoa miestä. Katse oli miehen monopolin aluetta.⁴⁸ Thesleffin *Omakuvassa* pää melkein pä kuvastaa koko taiteilijan ruumiillisuutta, sillä kasvojen ulkopuolinen alue on häivytetty ja jää-

nyt tarkentamatta, se on hämärä ja utuinen. Vartalon ääriviivat ovat abstrakteja ja lähes sotkuisia lyijykynän ja seepian vetoja ja jälkiä paperilla. Kuitenkin samaan aikaan katsojan mielikuvituksen varassa syntyvä kuva taiteilijan vartalosta on vitaali ja voimakas. Omakuvassa taiteilijan katse on samaan aikaan pehmeä ja toisaalta kapinallisen suora ja paljastava. Sukupuoli ei ole selkeä. Taidehistorioitsija Marja Lahelman mukaan *Omakuvan* ihminen on androgyyni.⁴⁹

Samaan aikaan myös valokuvaus oli yksi keskeinen Thesleffin itsetutkiskelun välineistä. Aikalaisista myös August Strindberg käytti uutta teknologiaa itsensä tutkimiseen ja tavoitteli välineellä mystisiä ulottuvuuksia. Lahelman mukaan Strindbergin omavalokuvien pyrkimys oli vangita inhimillisen olemassaolon ydintä – sielua – mekaanisen laitteen avulla. Lahelma rinnastaa Thesleffin *Omakuva* -teoksen August Strindbergin omavalokuviin, sillä hänen mukaansa sekä Thesleffin että Strindbergin taiteelliset pyrkimyksen suuntautuivat pikemminkin luovaan prosessiin kuin valmiiseen lopputuotokseen sekä Strindbergin omavalokuvat että Thesleffin *Omakuva* paljastavat intensiivisen itsetutkiskelun prosesseja.⁵⁰ Olisiko *Omakuva* voinut syntyä transsis-



sa? Varsinkin kasvojen kohdalla lyijykynän jäljet muistuttavat automaattikirjoitusta, menetelmää, jota käytettiin, kun haluttiin yhteys yliaistilliseen todellisuuteen. Monet symbolistitaiteilijat tutkivat kiinnostuneina okkultismia ja spiritismia ja niiden piirissä käytettyjä metodeja.⁵¹ Hysteria, hypnotismi, somnambulismi, okkultismi ja teosofia olivat eräitä aikakauden yleisen kiinnostuksen kohteita.

Itsensä lisäksi Thesleff valokuvasi myös keskeneräistä *Omakuva*. Auttoiko valokuvaaminen häntä keskittymään? Halusiko hän tallentaa työn eri vaiheita?

Kuvat 8-10.

Ylh. vas. Ellen Thesleffin omakuvaluonnos vuodelta 1891 (Luonnoskirja 1891-94, Kansallisgalleria, Ateneum).

Alh. vas. Ellen Thesleffin valokuva maalauksesta *Omakuva* noin 1894 (Svenska litteratursällskapet 959).

Oik. *Omakuva* 1894-95, lyijykynä ja seepia paperille, 31,5 x 23,5. (Kansallisgalleria, Ateneum).



Ranskalaisen symbolistirunoilija Charles Baudelairin (1821-1867) mukaan valokuvalla ei ollut taiteellista arvoa. Sen helppous ja automatisaatio oli hänestä uhka kaikelle luovuudelle ja taiteelle.⁵² Kuitenkin Baudelairin jälkeen eurooppalainen avantgarde, johon myös Thesleff kuului, alkoi käyttää valokuvasta yhtenä taiteellisen työskentelyn metodia. Tämä on havaittavissa myös Thesleffin kohdalla. Hän ei missään nimessä käyttänyt valokuvia vain muistamisen välineinä tai dokumentteina, vaan ne olivat myös olennainen osa hänen taiteellista työskentelyään, jopa kenties taidettaan.

Nylén on pohtinut filosofi Patrick Maynardin teoksen *The Engine of Visualization* (1997) pohjalta, kuinka tekniset innovaatiot toimivat vahvistimina. Hänen mukaansa voisi ajatella, että valokuvaus vahvistaa kykyämme ajatella ja muistaa.⁵³ Thesleffille Omakuvan syntymisen eri vaiheita oli mahdollista tutkia ja säilöä valokuvauksen avulla. Näin työn eri vaiheisiin oli mahdollista palata myös myöhemmin. *Omakuvaan* liittyi itsessään myös valokuvamaisuus. Valokuvan ominaisuudet olivat siinä selvästi yksi lähtökohta ja taiteilija pyrki valokuvamaisen tarkkaan ilmaisuun. Kenties valokuva auttoi Thesleffiä

näkemään työssään jotakin enemmän tai toisin, pinnan alle.

Janne Seppäsen mukaan valokuvaaja on kuin taitelija, joka avaa näkymän pinnanaliseen todellisuuteen yllätyksineen ja monimutkaisine todellisuuksineen. Samalla valokuva eroaa maalauksesta materiaalsen ytimensä vuoksi: se tuo kuvattavan kohteen intensiivisesti läsnä olevaksi. Valokuva ei myöskään ole pelkkä representaatio, koska katsoja ei voi olla varma, katsooko hän representaatiota vai kuvan kohdetta itseään.⁵⁴ Maalari saattaa sekoittaa loputtomasti eri elementtejä, kun taas valokuvaaja valitsee jonkun tietyn hetken kuvattavakseen.⁵⁵ Barthesin mukaan taas maalaus voi olla tekevinään todellisuutta näkemättä sitä: valokuvauksessa ei voi koskaan kieltää, etteikö kohde olisi ollut paikalla.⁵⁶

Aidon, alkuperäisen ja autenttisuuden kysymykset konkretisoituvat Thesleffin *Omakuvan* ja siitä otetun valokuvan välisessä suhteessa. Filosofi Walter Benjamin puhui kuvan tai taideteoksen auraattisuudesta esseessään *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* (1936). Benjaminille aura merkitsi alkuperäisen taideteoksen autenttisuutta, joka muuttui teknologisen kehityk-

sen, ja esimerkiksi valokuvauksen, myötä. Valokuva häiritsi auraa, sillä aitous ja alkuperäisyys eivät enää pystyneet määrittämään taidetta, kun alkuperäistä ja kopiota oli mahdollonta erottaa toisistaan.⁵⁷ *Omakuva*-maalauksen auraattisuus tuntuu kuitenkin toistuvan siinä otetussa valokuvassa. Mutta onko Thesleffin valokuva myös teos? Entäpä onko se itsenäinen teos vai osa *Omakuvaa*? Vai oliko valokuvan tehtävä ennen muuta palvella taiteilijan taiteellista metodia? Ylipäätään on kiinnostavaa pohtia, miksi *Omakuva* itsessään lähestyy niin paljon valokuvaa, tuotta epävakaa teknologian avulla tuotettua monistetta.

Ellen Thesleffin eletty ruumis

Ellen Thesleffistä 1890-luvun alussa otetuissa valokuvissa meitä katsoo nainen, joka on suora ja uhmakas. Hänellä on lyhyet hiukset ja useimmissa kuvissa hän katsoo herkeämättä kameraan, kuin vaatien maailmaa vastaamaan tarpeisiinsa. Hän ei ole häveliäs, vaatimaton tai sopeutuvainen. Lyhyet hiukset ja muutenkin poikamainen olemus yhdistettynä viktoriaanisen tyylin mukaiseen asuun, korsettileninkiin, pitkiin hihoihin ja helmaan, saa aikaiseksi ristiriitaisen ja epä-



konventionaalisen yhdistelmän. Meitä katsoo uuden ajan nainen, joka venyttää sovinnaisuuden rajoja.

Historioitsijoiden Silja Pitkäsen ja Mervi Autin mukaan kuvan pienet mikrohistorialliset yksityiskohdat kuvassa voivat avata väylän johonkin yleisempään jaettuun totuuteen ns. kuvan takana.⁵⁸ Thesleffin omavalokuvat voivatkin kertoa meille siitä, miten hän otti osaa modernin naissubjektin synnyttämiseen ja siihen liittyviin keskusteluihin – ja eli modernia ruumiillisuutta. Modernin tutkimus yhdistyi Thesleffillä valokuvauksen lisäksi moneen muuhunkin metodiin, kuten maalaamiseen, luonnosteluun, piirtämiseen ja kirjoittamiseen. Thesleffin moderni ruumiillisuus tapahtui näin ollen monin eri keinoin, joilla hän reflektoi tai eli aikansa uutta ja modernia naista.

Voisivatko Thesleffin omavalokuvat puhua naisruumiissa olemisesta kielellä, jota olisi mahdoton kääntää millekään muulle kielelle? Nylénin mukaan valokuvassa on kemiallisen prosessin aiheuttama arvaamaton ja hallitsematon ruumiillisuus, joka puuttuu esimerkiksi maalauksesta.⁵⁹ Jos ajatellaan, että valo on ainetta, ovat valokuvatessa kohteen pinnasta kimmonneet alkeishiukkaset, foto-

nit, todella jättäneet merkin itsestään, eräänlaisen lommon tai raapaisuun. Toisin sanoen voisimmeko ajatella fotoneita ruumiillisina, kuten hiki, veri, ruumiinnesteet, lika, rasva tai bakteerit?⁶⁰ Thesleff maalasi omakuvia vähän, mutta omavalokuvia uran alusta on paljon. Tässä valokuvauksen materia ja tekniikka palveli jotain, koska hän halusi palata siihen niin usein. Olisiko se voinut olla Nylénin mainitsemaa hallitsematonta ruumiillisuutta? Oliko se syy, miksi myös omakuvaa piti valokuvata?

Barthes on sanonut: “Olen itse jokaisen valokuvan viitekehys ja juuri tämä aiheuttaa hämmennykseni asettaessaan minulle perustavan kysymyksen; miksi oikeastaan *elän tässä ja nyt*”.⁶¹ On hämmäntävää havaita, miten Thesleffin omavalokuvat näyttäytyvät yhä meidän ajassamme hyvin tuoreilta. Aivan kuin katsoisimme aikamme sosiaalisessa mediassa jaettuja kuvia. Ensimmäisen ”selfien” eli omavalokuvan otti aikanaan ilmeisesti amerikkalainen Robert Cornelius vuonna 1839.⁶² Thesleffin omavalokuvat ovat osa tätä jatkumoa. Historioitsija Noora Kotilainen on todennut sosiaalista mediaa käsittelevässä tutkimuksessaan, kuinka some-kuvastot tuovat usein esiin asioita, jotka



Kuva 11. Ellen Thesleff 1890-luvulla. Svenska litteratursällskapet 959.

eivät muuten olisi tulleet päivänvaloon. Kuvastot voi nähdä piilotettujen, vaiennettujen ja unohdettujen vapaana ja demokraattisena viestintänä.⁶³

Thesleffin omavalokuvia on mahdollista lähestyä tämän tulkinnan kautta: nähdä ne vapauttavina ja demokratisoivina kuvina,



jotka vaikuttavat edelleen emansipoivasti. Samankaltainen vapauden, riippumattomuuden ja epäkonventionaalisuuden tavoittelu kuin kuvissa, näkyi myös monesti Thesleffin kirjoittamisessa. Esimerkiksi vuonna 1912 hän kirjoitti sisarelleen Thyralle:

[--] Ja ihmeellisintä kaikesta on, että minä työskentelen kuin jumala – jätän kangas kankaan jälkeen samalla innolla kuin ne aloittaessani [--] Otin alas erään Michelangelon seinältäni – minusta se oli huono – kas niin – valmis.⁶⁴

Tulkitsen, että Thesleff käytti omassa lähipiirissään valokuviaan poliittisesti, sillä hänen omissa verkostoissaan nämä valokuvat saattoivat toimia vapauttavasti, tuoden niin Thesleffille kuin hänen lähipiirilleen uusia kuvia ja käsityksiä siitä, mitä ruumiillisuus, sukupuoli ja toimijuus oli ja voisi olla. Lisäksi kuvat saattoivat ”puhtaan emansipaation” tai kapinan ohella olla myös tapa olla osana lähipiiriä ja sen ajattelua, sillä valokuvat olivat osa Ellen Thesleffin ja hänen lähipiirinsä kuvallista kosmosta. Tällaiseen valokuvien verkostovaikutustutkimukseen olisi kiinnostavaa jatkossa syventyä lisää.

Viitteet

- 1 Katso esimerkiksi Zaremba Milena, *Sosiaalisen omakuvan rakennusaineet*, Taiteen maisterin opinnäytetyö, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Aalto-yliopisto, 2015.
- 2 Antti Nylén, *Johdatus filmiaikaan* (Siltala, 2017), 233. Nylén tuo esiin, kuinka öljymaalaus oli pitkään ollut monelle taiteilijalle pakollinen tekninen taito, materiaallinen, todellisuutta hallintaansa ottava, jopa ”kyninen” kuvanteon väline. Ibid., 88
- 3 Janne Seppänen, *Levoton valokuva* (Tampere, Vastapaino, 2014), 86.
- 4 Tässä vaiheessa aktiivisesti valokuvauksen käyttäminen taiteellisen työnsä apuvälineenä ei ollut vielä kovinkaan vakiintunutta. Yksi valokuvia käyttäneistä maalaustaiteilijoista oli ruotsalainen Anders Zorn, jonka valokuvia ei kuitenkaan julkaistu hänen elinaikanaan. Kuten Thesleffillä, ne olivat tarkoitettujen henkilökohtaiseen käyttöön. Vuonna 2015 julkaistu kirja *Fotografen Zorn*, toim. Bengt Wanselius et al. (Stockholm: Max Ström, 2015) tuo esiin, kuinka Zorn käytti valokuvia osana taiteellista työtään –tulkittuina eräänlaisina luonnoksina.
- 5 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (The University of Chicago Press, 2005).
- 6 1890-luvulla mainintoja valokuvista löytyy Ellen Thesleffin kirjeissä esimerkiksi äidille 28.2.1894, 12.12.1895, 25.12.1895 ja 15.3.1896, isälle 19.2.1892, Eynar-veljelle 4.12.1896, Thyra-sisarelle 13.12.1891 ja Gerda-sisarelle 12.1.1894 ja 13.11.1895. Svenska litteratursällskapet (SLSA) 958.
- 7 Seppänen, *Levoton valokuva*, 116.
- 8 Mitchell, *What Do Pictures Want?*, xiv
- 9 Olli Kleemola & Silja Pitkänen, “Photographs and the Construction of past and Present”, teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, Ed. Olli Kleemola & Silja Pitkänen, (Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018), 7–9.
- 10 Annette Vowinckel, ”Image Agents. Photograph

Action in the 20th Century. Photographs and History”, teoksessa *Interpreting Past and Present Through Photographs*, Ed. Olli Kleemola & Silja Pitkänen, (Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018), 27.

11 Mitchell, *What Do Pictures Want?*, xv, 28, 33.

12 Vowinckel, *Image Agents*, 27.

13 Nylén, *Johdatus filmiaikaan*, 151.

14 Seppänen, *Levoton valokuva*, 99.

15 Kleemola & Pitkänen, “Photographs and the Construction of past and Present”, 7-9.

16 Roland Barthes, *Valoisa huone*, suomentaneet Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki, 1985), katso myös Seppänen, *Levoton valokuva*, 11

17 Anne Ollila, *Aika ja elämä, aikakäsitys 1800-luvun lopussa* (Helsinki: SKS, 2000), 64–65.

18 Mervi Autti, “The Photograph as Source of Microhistory – Reaching out for the invisible”, teoksessa *They Do Things*

Differently There. Essays on Cultural History, ed. Bruce Johnson & Harri Kiiskinen (Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 9. Turku University 2011), 216.

19 Kleemola & Pitkänen, *Photographs and the Construction of past and Present*, 11–12.

20 Heike Kanter, “Analysing Press Pictures with the Documentary Method. Methodological Aspects and Steps of interpretation”, teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, ed. Olli Kleemola & Silja Pitkänen (Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018), 38–39, 40–41.

21 Ibid., 42–43.

22 Seppänen, *Levoton valokuva*, 94–96. Janne Seppänen kiteyttää asian näin: ”1. Kun valokuva ymmärretään poissaolevaa kohdetta esittäväksi representaatioksi, kohde on siinä kuitenkin läsnä materiaalisena jälkenä. 2. Kun valokuva ymmärretään läsnä olevaksi materiaaliseksi jäljeksi kohteesta, valokuva (re)presentaationa saattaa kohteen



poissaolevaksi”.

23 Vikurointi viittaa Annamari Vänskän tutkimuksessa esiintuomaan termiin, jolla hän viittaa epänormatiivisiin muotoihin, jotka edustavat tutkimuksessa sellaiset sukupuolten ja seksuaalisuuksien esitykset, jotka asettuvat normatiivisten sukupuolten ja seksuaalisuuksien esitysten ulkopuolelle ja jotka uhkaavat totunnaista järjestystä. Ks. Annamari Vänskä, *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. (Helsinki: Taidehistorian seura, 2006).

24 Barthes, *Valoisa huone*, 61 & 33.

25 Seppänen, *Levoton valokuva*, 154–157.

26 Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 30.

27 Barthes, *Valoisa huone*, 86–87. Antti Nylén on kääntänyt Barthesin ajatuksen teoksesta *Chambre Claire* seuraavasti: Valokuva on kirjaimellisesti kohteensa säteilyä. Tuolla jossain olleesta todellisesta kappaleesta on lähtenyt säteitä, jotka nyt koskettavat minua, joka olen tässä. Siirron kestolla ei ole merkitystä; edesmenneen henkilön kuva koskettaa minua viiveellä kuin säteilevä tähti. Eräänlainen napanuora yhdistää minun katseeni ja valokuvassa olevan ruumiillisen kohteen toisiinsa. Vaikka valo ei ole käsinkosketeltavaa, on se kuitenkin lihallinen vaikutuspiiri, iho, jonka minä saan jakaa valokuvassa olevan miehen tai naisen kanssa. Nylén, *Johdatus filmiaikaan*, 184–185.

28 Esimerkiksi saksalainen psykiatri Richard Krafft-Ebing toteaa aikansa populaarissa ja viktoriaaniselle moraalille uskollisessa lääketieteellisessä tutkimuksessaan *Psychopathia Sexualis* (1868), kuinka korkeampi antropologinen ”rodun” kehitysaste vaikutti siihen, että sukupuolten väliset ruumiilliset ja sielulliset eroavaisuudet ilmenivät voimakkaammin ja olivat näin olleen ”näkyvä” osa kulttuuria. Kun taas alemmalla ”rodullisella” asteella nämä erot sukupuolten välillä olivat vähäisempiä. Ks. Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (Stuttgart: Enke, 1903), 35.

29 Juliet McMaster, “Taking Control: Hair Red, Black, Gold, and Nut-Brown”, teoksessa *Making Avonlea. L.M.Montgomery and Popular Culture*, ed. Irene Gammel (University of Toronto Press, 2002), 59, 66. Tutkimuksessa McMaster on valinnut kolmen klassisen tyttökirjansankarittaren, Jo Marchin, Anna Shirleyn ja Emilia Starrin, kapinan symboliksi juuri hiukset.

30 Emilia Thesleffin kirje Ellen Thesleffille 24.11.1891. SLSA 958.

31 Harri Kalha, ”Marginaalisia merkityshorisontteja”, teoksessa *Kummat kuvat. Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*, toim. Harri Kalha (Helsinki: SKS, 2016), 18.

32 Timo Särkkä, ”Picturing Colonialism in Rhodesia. C. T. Eriksson’s Pictorial Rhetoric and Colonial Reality, 1901-1906”, teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, ed. Olli Kleemola & Silja Pitkänen Silja (Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018), 156.

33 Ibid., 147.

34 Harri Kalha, *Kokottien kultakausi. Belle Époquen mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina* (Helsinki: SKS, 2013), 319.

35 Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, 279, 281, 284.

36 Ibid., 299–300.

37 Michelle Facos, *Symbolist Art in Context* (University of California Press, 2009), 117–133.

38 Asta Kihlman, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipoliittikka Beda Stjernerantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (Turun yliopiston julkaisuja, 2018), 170.

39 Kihlman 2018, 47–48, 170 ja 184.

40 Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Duke University Press, 1998), 13, 41–42. Ks. myös Kihlman, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta*, 25–26.

41 Ilona Räihä, ”Rajojen Härnäjä. Claude Cahun ja surrealistinen esinesommitelma”, teoksessa *Kummat kuvat. Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*, toim.

Harri Kalha (Helsinki: SKS 2016), 147–149.

42 Ibid., 148.

43 Kalha, ”Marginaalisia merkityshorisontteja”, 21, 19

44 Marja Jalava, *Minä ja maailmanhenki. Moderni subjekti kristillis-idealisisessa kansallisajattelussa ja Rolf Lagerborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800–1914* (Helsinki: SKS, 2005), 386. Euterpeläiset olivat kiinnostuneita muun muassa ranskalaisesta kulttuurista, symbolismista ja Friedrich Nietzschen filosofiasta. He ottivat radikaalisti kantaa aikansa naiskysymykseen ja kannattivat vapaata sukupuolimoraalia. Ks. tarkemmin Jalava 2005.

45 Ellen Thesleff, *Dikter och tankar* (Helsingfors: Konstsalongens förlag, 1954), 29.

46 Salme Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*, (Helsinki: Otava, 1966), 31; Lahelma, *Ideal and Disintegration*, 87–88, 98.

47 Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide* (Helsinki: Teos, 2017), 12.

48 Kihlman, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta*, 77. Ks. myös Anna Kortelainen, *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo* (Helsinki: SKS, 2002), 338.

49 Lahelma, *Ideal and Disintegration*, 176.

50 Ibid., 26.

51 Ibid., 153 ja 185.

52 Seppänen, *Levoton valokuva*, 112.

53 Nylén, *Johdatus filmiaikaan*, 34–35.

54 Seppänen, *Levoton valokuva*, 96

55 Ibid., 119.

56 Barthes, *Valoisa huone*, 82. Ks. myös Kihlman, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta*, 170.

57 Walter Benjamin, ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”, teoksessa *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*, toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen, (Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto, Tutkijaliitto), 1989

58 Silja Pitkänen, ”Kids, Guns and Gas Masks.



Military Technology as Part of the Photographs Taken at the Schools of the Leningrad Province in the 1930's", teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, edit. Olli Kleemola & Silja Pitkänen (Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018), 166.

59 Nylén, *Johdatus filmiaikaan*, 233. Nylén tuo esiin, kuinka öljymaalaus oli pitkään ollut monelle taiteilijalle pakollinen tekninen taito, materiaalinen, todellisuutta hallintaansa ottava, jopa ”kyyninen” kuvanteon väline. Ibid., 88.

60 Ibid., 186.

61 Barthes teoksessa Seppänen, *Levoton valokuva*, 168

62 Nylén, *Johdatus filmiaikaan*, 196.

63 Noora Kotilainen, “Investigating and Understanding Social Media Image Flows. Framing of the Ghouta Attack in Mainstream Media and International Politics”, *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, ed. Olli Kleemola & Silja Pitkänen (Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018), 238.

64 Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 4.7.1912. SLSA 958.

Hanna-Reetta Schreck on helsinkiläinen taide- ja kulttuurihistorioitsija, tutkija, tietokirjailija ja opettaja. Hänen kuratoimansa Ellen Thesleff -näyttely on parhailaan auki HAM Helsingin taidemuseossa tammikuun loppuun 2020 saakka, minkä jälkeen näyttely jatkaa Oulun taidemuseoon kevääksi 2020. Schreck julkaisi vuonna 2017 Thesleff elämäkerran ”Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide” (Kustannusosakeyhtiö Teos), joka julkaistiin myös ruotsiksi nimellä *Jag målar som en gud* (SLS & Appel 2019) ja syksyllä 2019 elämäkerrallisen sarjakuvan ”Ellen T.” (Kustannusosakeyhtiö Teos).

Tämän artikkelin kirjoittaja on myös tämän erikoisnumeron toinen päätoimittaja. Artikkelin referee-prosessista ja toimituksesta on vastannut FT, dos. Roni Grén.

