

Parler femme? Parler couleur et ligne?

Naispuhetta värissä ja viivassa

Asta Kihlman

”Viehättävän naisellinen, tuoksuva taide”.¹
”Maalaukset [jotka] vaikuttavat enemmän kauniisti helähtäviltä runon säkeiltä, enemmän hetken keksinnöiltä...”² Lausumia taiteesta, jotka nykypäivänä nostattavat kulumia? Verbalisointeja, jotka saavat kysymään, onko kyseessä muinoin esitetyistä, mieskriitikon seksististä retoriikkaa ja konventionaalista sovinismia tihkuvista letkautuksista?

Edellä esitetyt lainaukset eivät kuitenkaan edusta mieskriitikon pejoratiivista asenteellisuutta vaan vuonna 1920 kriitikkouransa *Dagens Pressissä* aloittaneen, itsekin värimaalarina ansioituneen Sigrid Schaumanin (1877–1979) analyysiä ystävänsä Ellen Thesleffin (1869–1954) taiteesta.³

Tässä artikkelissa tarkastelen Schaumanin kriitikkouransa alkuvuosina Thesleffistä kirjoit-

tamia arvosteluja. Varhaisin tarkastelemani teksti on tammikuussa 1923 *Svenska Pressenissä* julkaistu arvio Thesleffin Stenmanin taidesalongissa järjestämästä yksityisnäyttelystä. Sitä seuraavat Schaumanin Thesleffin Salon Strindbergin näyttelystä huhtikuussa 1926 *Svenska Presseniin* kirjoittama arvio, samana vuonna feministiseen Astra-lehteen kirjoitettu laajempi artikkeli taiteilijasta sekä vuonna 1930 *Svenska Pressenissä* julkaistu arvio talvikauden Italiassa viettäneen taiteilijan uusista teoksista. Täydennän päivälehtikritiikkien luentaa Schaumanin vuonna 1901 kirjoittamalla kirjeellä, jossa hän pohtii naisen paikkaa taiteessa – naisen taidetta.

Schauman oli tuottelias kuvataidekriitikko. Hän aloitti arvostelijan uransa *Dagens Pressin* avustajana vuonna 1920. Julkaisu vaihtoi vuonna 1922 nimensä *Svenska Presseniksi* ja vuonna 1945 *Nya Presseniksi*. Vuonna 1949 Schauman jäi eläkkeelle taidearvosteli-

jan tehtävästä ja ryhtyi jälleen harjoittamaan omaa, pitkälle 1960-luvulle jatkunutta maalarin uraansa.

Valtavirran kuvataidekriitikin suhtautumista taiteilijanaisen taiteeseen valotan ristiinlukemalla *Uuden Suomen* kriitikon Onni Okkosen näyttelykriitikkiä vuodelta 1927, *Uuteen Suomeen* niin ikään kirjoittaneen Ludwig Wennervirran vuonna 1929 Stenmanin näyttelystä kirjoittamaa arviota sekä Edvard Richterin *Helsingin Sanomiin* vuonna 1930 laatimaa arvostelua.

Kohdistan tässä artikkelissa katseeni Sigrid Schaumanin retoriikkaan⁴, joka peräänkuulutti naisen omaehtoista ilmaisua. Mitä Schauman tällä tarkoitti? Mitkä ilmaisupiirteet luonnehtivat naisen omaehtoista ilmaisua ja miten näitä ominaisuuksia eksplikoitiin kritiikeissä?

Argumentointini tukena käytän ranskalaisen filosofin ja psykoanalyytikon Luce Irigarayn teo-



retisoimaa käsitettä sukupuoli. Ristiinluen pääsääntöisesti kuvataidekriittisiä sisältävän aineistoni kanssa Irigarayn teoksia *Speculum of the Other Woman* (1985) (*Spéculum. De l'autre femme*, 1974), *This Sex Which Is Not One* (1985) (*Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977), *An Ethics of Sexual Difference* (1993) (*Éthique de la difference*, 1984) sekä *i love to you: sketch for a felicity within history* (1996) (*J'aime à toi*, 1996). Lisäksi lukemistoon kuuluu artikkelikokoelma *Key Writings* (2004).

Teoriavalintaani motivoi ja inspiroi Irigarayn ajatus naispuheesta (*parler femme*), jossa tutkija tapaa tilaa uudelle omalähtöiselle naisidentiteetille. Lähtökohtana on Simone de Beauvoirin hahmottama *Toinen*, miehen kautta hahmotettava nainen, *Saman Toinen* (*Autre du Même*). Irigaray hahmottelee tätä tulkintareittiä pitkin naisen, joka ei hahmotu miehen vaan itsensä kautta (*Autre de l'Autre*).⁵

Artikkelissa naispuhe, feminiininen kieli (*parler femme*), määritellään naisellisena tai teena. Thesleffiä koskevassa keskustelussa kyse olikin virallisen diskurssin määritelmistä ei-diskursiivisen ilmaisumuodon tyylien merkityksistä ja arvoista. Tässä diskurssissa Schauman toimi irigaraylaisilla linjoilla ”miehi-syydestään” huolimatta.

Teoreettisesti sukupuolesta

Väitöskirjassaan *Spéculum. De l'autre femme* (1974)⁶ Luce Irigaray pyrki paljastamaan naisen subjektiaseman ulkopuolisuuden filosofisen diskurssin muodostumisessa. Irigaray kirjoittaa:

Voimme olettaa, että kaikki subjektin teoriat ovat aina ”maskuliinisen” omimia. Alistuessaan (sellaiselle) teorialle, nainen ei ymmärrä samalla luopuvansa omasta erityissuhteestaan imaginaariseen. Diskurssissa hän altistaa itsensä objektivoinnille – olemalla ”nainen”. Vaatienään identifikaatiota maskuliinisena subjektina hän objektivoi itsensä yhä uudelleen. ”Subjektina”, joka etsii itseään kadonneena (maternaalis-feminiinisenä) ”objektina”.⁷

Irigarayn naissukupuolinen ajattelu pyrki paljastamaan universaalina ja neutraalina pidetyssä subjektuudessa piilevän maskuliinisen hegemonian. Työssään hän pyrki länsimaisen filosofian keskeisten ajattelijoiden kuten Platonin ja Sigmund Freudin uudelleenluentaan. Irigarayn harjoittama filosofian historian kanonisoidun kirjallisuuden kriittinen tulkinta tarjoaa välineitä sellaisten käsitteiden kuin subjektin singulaarisuuden, neutrin ja universaalisuuden uudelleen luentaan.

Vaikka Irigarayn ajattelussa ei voida osoittaa selkeitä siirtymiä vie hän *Ce sexe qui n'en est pas un* -artikkelikokoelmassa eteenpäin

väitöskirjassaan *Spéculum. De l'autre femme* introdusoimaansa sukupuolieron toimivaksi tekemisen ohjelmaa. *Ce sexe'ssä* Irigaray pyrkii kehittämään naisen omaa subjektuuden ja toimijuuden diskurssia.

Vuonna 1984 julkaistu, luennoista koostuva teos *Éthique de la difference* (1984) jatkaa sukupuolieron mahdollisuuden erittelemistä yhdentoista artikkelin voimin. Irigaray kehittää ajattelua, joka irtautuu sielun ja ruumiin, hengen ja seksuaalisuuden, taivaallisen ja maallisen vastakkaisuuksista. Hän on sitoutunut käsitykseen, jonka mukaan sukupuoliä ei voi palauttaa toisiinsa. 1980-luvun kuluessa Irigaray etäännyttävä psykoanalyttisestä tutkimuksesta. Teoksessa *J'aime à toi* (1996) Irigaray jatkaa sukupuolten välisen kommunikaation mahdollisuuden tutkimista muun muassa Hegeliin tukeutuen ja keskittyy etenkin kielen⁸ sukupuolittuneeseen rakenteeseen.

Irigarayn freudilais-lacanilaisesta psykoanalyysistä ponnistavan tulkinnan teoreettisena lähtökohtana voidaan pitää ajatusta, jonka mukaan symbolista ei tule erottaa materiaalisesta. Psykoanalyysi on kuvannut naisten seksuaalisuuden ennen kaikkea poissaolona ja puutteena. Samuuden logii-



kan vastapainoksi Irigaray pohtii naispuheen (*parler femme*) mahdollisuutta. Hän painottaa, että positiivinen ero voidaan sitä kautta ajatella uudelleen.⁹ Elizabeth Groszin mukaan Irigarayn pyrkimyksenä onkin kehittää sellaisia naisen ja feminiinisen diskursseja ja representaatioita, joita voidaan kirjoittaa positiivisesti naisruumiin autonomisena ja konkreettisena materiaalisuutena.¹⁰

Irigarayn edustaman mannereurooppalaisen, ranskankielisen *différence sexuelle* -ajattelun ominaispiirteenä voi pitää vaatimusta sukupuolten välisen eron ajattelemisesta uudelleen, ei-hierarkkisena. Sukupuolieron feminismin ominaispiirteenä on, että toista lähestytään ilman toiseuttamista, ilman arvottamista ja hierarkioita, ilman oppositioasetelmia tai epätasa-arvoa. Käsitteenä sukupuoli ero rakentuu psykoanalyttisen käsitteistön varaan, sillä siinä viitataan subjektiuden rakentumiseen eron kautta. Sukupuolieron teorialle ominaista on sen uudelleen arvottava ja arvostava tapa kirjoittaa feminiinisestä vielä määrittymättömänä mahdollisuuksien alueena.¹¹

Erotteluajattelun kannattajia on usein arvosteltu naisruumiillisten kielikuvien käytön vuoksi essentialismista¹², biologisen ja

psykykkisen determinismin kannattamisesta, joka ottaa ruumiin biologisesti annettuna. Esimerkiksi norjalainen kirjallisuustieteilijä Toril Moi on teoksessaan *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, 1985 (*Sukupuoli/Teksti/Valta*, 1990) kritisoinut voimakkaasti Irigarayn ajattelua. Moi katsoo, ettei Irigaray ota huomioon patriarkaalisen vallan historiallista ja taloudellista erityisyyttä, eikä sen ideologisia ja materiaalisia ristiriitoja.¹³

Toisaalta feminiinisen ja naisruumiillisuuden uudelleenarvottaminen voidaan ymmärtää myös poliittisin tarkoituksin toimivaksi.¹⁴ Elizabeth Grosz on teoksessaan *Sexual Subversions. Three French Feminists* (1989) kuvailut Irigarayn sukupuolieron käsitettä ennen kaikkea filosofian feministisena dekonstruktiona.¹⁵ Italialaissyntyinen feministiteoreetikko Rosi Braidotti on puolestaan teoksessaan *Patterns of Dissonance: An Essay on Women in Contemporary French Philosophy*, 1991 (*Riitasointuja*, 1993) lue- nut Irigarayn tuotannosta esiin myös naisen heteroseksuaalisuuden uudelleenarviointia.

Artikkelissani lähestyn Irigarayn postuloimaa interaktion kenttää – ruumiillisuuden, sosiaalisen ja symbolisen leikkauspisteessä toteutuvaa sukupuoli eroa – tunnustelevan

ja tentatiivisen analyysin tukena. Irigarayn teoria toimii anakronistisena mahdollistajana lukea auki Schaumanin monimerkityksellistä käsitettä ”naisen taiteesta”. Luennallani kysyn, voisiko esimerkiksi ”naisen puhe” – sukupuoli ero mahdollistaja – olla juuri sitä mitä Schauman maalaus kankailta etsi? Voisiko *naisen omaehtoinen ilmaisu* löytyä kuvataiteen naisellisestä kielestä (*parler femme*), jossa positiivinen ero ajatellaan uudelleen?

Omasta queer-teoreettisesti orientoituneesta tutkimusotteestani tehty kokeellinen retki olemusajattelun maailmaan ei kuitenkaan ole täysin aukoton. En hyväksy Irigarayn ajattelua kokonaisuudessaan enkä erittele tarkemmin kaikkia hänen ajattelunsa Aspekteja. Ranskankieliseen *différence sexuelle* -ajattelun ominaispiirre, essentialismi, ei artikkelissa näyttäytyä hyvänä tai huonona vaan pikemminkin käsitteenä, jolla teoretisoida Schaumanin ajatusta ”naisten omaehtoisesta ilmaisusta”.

Aloitan artikkelini tarkastelemalla ajan väri- keskustelua sekä siinä esiintyviä käsityksiä ja konnotaatioita. Väri ja muoto olivat ajan taidepuheessa voimakkaasti latautuneita käsitteitä. Käytyyn keskusteluun vaikuttivat myös kansainväliset suuntaukset sekä suomenkielisen



ja ruotsinkielisen lehdistön usein vastakkainen suhtautuminen mannermaisiiin virtauksiin.

Etenkin suomenkielinen kuvataidekritiikki arvosti 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä leimallisesti kansalliseksi määriteltyä taidetta. Ryhdikkyys edusti kansallista normia ja käsitteet kuten ”aitous” ja ”hienous” asetettiin kuvataidekritiikissä vastakkain. Aitouden ajateltiin edustavan kotimaista, hienouden puolestaan kansainvälistä ilmaisua. Kansalliselle taiteelle määriteltiin tehtävä myös ”jalostavana tekijänä”.¹⁶

Tässä artikkelissa ei pyritä luomaan aikakauden kokonaiskuvaa eikä sen tavoitteena ole olla taidehistoriallisesti kattava analyysi Sigrid Schaumanin tai Ellen Thesleffin värimaalauksesta. Kärjistän luentani tietoisesti irigaraylaiseksi. Tarkoitus on testata valittujen käsitteiden ja teorian soveltuvuutta tiukasti rajattuun tutkimusaineistoon. Tarkoitus ei ole redusoida todellisuutta irigaraylaiseksi näytelmäksi eikä liioin kirjoittaa elämäkertaa tai tehdä kokonaisvaltaista epookin tutkimusta 1920- ja 1930-luvun suomalaisesta taiteesta.

Väri ja muodot(tomuus)

Ellen Thesleff oli tutustunut venäläissyntyisen maalarin ja teoreetikon Wassily Kandinskyn

(1866–1944) vuonna 1901 perustaman Phalanx-ryhmän värioppeihin Münchenissä vuonna 1904. Kandinskyn johdolla koulussa keskityttiin värin tutkimiseen sekä palettiveitsen käyttöön neo-impressionistisia väriteorioita noudattaen. Kandinskyn väri-ilmaisu sekä väriteoria vaikuttivat molemmat voimakkaasti Thesleffiin. Hän omaksui niiden vaikutuksesta aiemmasta ilmaisustaan poikkeavan maalaustavan, jossa ensisijaista oli yksinkertaistettu muoto, kylläinen väri sekä palettiveitsen käyttö. Vuoteen 1906 mennessä Thesleff oli kehittänyt selvästi oman, fauvismista ja ekspressionismista ammentavan modernistisen maalaustavan, jossa maalauspuolesta materiaalisuus nousi keskiöön.

Thesleffin taide arvioitiin usein epä-määräiseksi sekä muotonsa että värinsä osalta. Varsinkin suomenkieliset (mies) kriitikot saattoivat liittää ominaisuuden naiiviin (naiselliseen) taitamattomuuteen. Esimerkiksi Uuden Suomen arvostelija Ludvig Wennervirta (1882–1959) kritisoi Thesleffiä tämän maalausten ”kaaosmaisesta muodottomuudesta”¹⁷, Onni Okkonen (1886–1962) puolestaan luonnehti Thesleffin muodonantoa ”katkelmalliseksi

ja särkyväksi kuin saippuapallo”.¹⁸ Wennervirran mukaan Thesleffin silmät pettivät hänen tavoitellessaan väkeviä värisointuja. Kriitikon mukaan taiteilija oli ”yksipuolisesti maalari”, joka jo varhain luopui ”konkreettisesta muodosta ja tosipohjaisista väreistä”.¹⁹ Richter puolestaan kuvaili Thesleffin teoksia ”miltei värineurastikon” luomiksi.²⁰

Kriitikoiden Thesleffin taiteen arvioinneissa käyttämät luonnehdinnat ”dekoratiivisuus, hyper-esteettisyys tai naisellinen hienostuneisuus”²¹ asemoitiin etenkin 1900-luvun alkupuolen taidepuheessa valitsevan ihanteen, dynaamisen (maskuliinisen) energian vastavoimiksi.

Viivan ja värin dikotomialla on pitkä perinne taidehistoriallisessa diskurssissa. Jo Giorgio Vasari (1511–1574) asetti viivan (*disegno*) värin (*colore*) edelle tunnetun elämäkertateoksensa *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1568) Tiziania käsittelevässä luvussa.

Disegno – colore -keskustelu huipentui ranskalaisen taideteoreetikon Charles Blancin (1813–1882) näkemykseen, jonka hän esitti teoksessaan *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*²² (1867):



Kuinka ilman värejä voitaisiin esimerkiksi antaa nuoren tytön kuvalle levottomuuden tai surullisuuden vire, joka tulisi ilmi otsan kalpeudessa, tai kuvata häveliäistä tunnetta joka saa tytön punastumaan! Tässä piirteessä tunnistamme värin voiman, jonka osana on kertoa mikä vaikuttaa sydämessä, kun taas viiva näyttää ennemminkin mitä mielessä tapahtuu, ja näin saamme uuden todisteen sille mistä lähdimme liikkeelle: että viiva edustaa taiteen miessukupuolta ja väri naista.²³

Blancille väri edusti feminiinisyyttä, viiva maskuliinisuutta. Blancin mukaan piirustuksen tulikin säilyttää ylivoimansa värin kustannuksella.²⁴ Sen tuli olla aistillisen negaatio – puhdas, eleetön, koruton.

Ellen Thesleff oli leimallisesti värimaalari. Taiteilijan ilmaisussa viiva, muoto ja aihe alistuivat värille. Thesleffin taiteen alku oli värihavainnossa ja lopputuloksesta muodostui ylitsevuotavaa kolorismia. Thesleff noudatti taiteessaan koko pitkän uransa ajan omaa, epäkoherenttiltakin vaikuttavaa muodonantoon. Se perustui värimassoihin ja katkonaiseen viivaan. Thesleffin taiteen peruselementit – muodot (tomuus) ja väri – liittyivät kuvataidekriittisiin arvolauseisiin kiinteästi yhteen. Ne tulkittiin viivan ja sommitelman, rakenteellisen ja pysyvän, vastavoimina. Väri liittyi heikkouteen ja häilyvyyteen, feminiinisyteen.

Nainen taiteessa

Sigrid Schaumanin helmikuussa 1901 päivätty kirje opiskelutoverilleen Hanna Svanströmille (1879–1975) avaa polkuja Schaumanin suhtautumiseen ”naiselliseen taiteeseen”.

[--] naisen tulee olla nainen taiteessaan, vain silloin siitä voi tulla voimakasta, vahvaa. Kysymys ei ole leveän sivellintyöskentelyn tai vahvojen värien vaan voimakkaan mutta kuitenkin hennon tunteen vaikutuksesta. Jos hän ei avioitu tulee olemaan paljon mitä hän ei ymmärrä, mutta valehtelijaa työssään hänestä ei kuitenkaan tule. Kaikesta tulee hiukan ahtaampaa mutta hienoa ja totta joka tapauksessa. Hän ei tule tukahduttamaan naista siksi, että se ei ole saanut kehittyä kuin se olisi voinut. Hanna Rönneberg ja monet muut ovat tukahduttaneet naisen, yrittäneet saada siihen jotain maskuliinista, siksi he vaikuttavat niin valheellisilta.²⁵

Schauman painottaa ennen kaikkea sukupuolieron hyväksymistä taiteessa ja korostaa, että ”naisen tulee olla nainen taiteessa”. Vain tällöin syntyy Schaumanin mukaan voimakasta ja vahvaa. Kiinnostavan ajatuksesta tekee se, että määreet, kuten ”voima” ja ”vahvuus” luokitellaan usein maskuliinisuutta määrittäviksi ominaisuuksiksi. Esimerkiksi ranskalainen kirjallisuudentutkija Hélène Cixous on kirjoittanut länsimaisen ajattelun binaarisista oppositiopareista ja todennut niiden aina olevan sekä sukupuoliittuneita että hierarkkisia.²⁶

Schauman mieltää kuitenkin voimakkuuden ja vahvuuden naisellisen taiteen ominaisuuksiksi. ”Naisen taiteessa” tärkeintä oli voimakas ja hento tunne – erikoinen dikotomia, jossa yhdistyi vastakohtainen käsitepari. Kun nainen toteutti tätä ”naisellisuuttaan” taiteessa siitä tuli ”hienoa” ja ”totta”. Kun nainen hylkäsi naisellisen – kuten Hanna Rönneberg oli Schaumanin mukaan tehnyt – ja tavoitteli maskuliinista ilmaisua, hänestä tuli valehtelija. Miehin ilmaisu eliminoi naisen.

Tässä Schauman tulee lähestyneeksi myös Irigarayn ajatusta mimetismistä. Irigaraylle mimetismi tarkoittaa sitä, että nainen löytää riistonsa paikan diskurssin kautta. Naisen on siten toistettava miehistä ideaalia naisesta tavoitellessaan ”naisellista” paikkaa naisen omalle puheelle. Toistamalla ja tulkitsemalla sitä tapaa, jolla nainen määrittellään miehisessä diskurssissa puutteeksi, naiset voivat Irigarayn mukaan pyrkiä rikkomaan diskurssin logiikan ja etsimään ”naisellista paikkaa”, joka ei ole miehisen diskurssin puitteissa.²⁷

Irigarayn mukaan kulttuurin kannalta perustavin kysymys on näkemys sukupuolierosta, jonka näkökulmasta naisen ja miehen välinen suhde olisi ajateltava uudelleen.



Vaikka identifikaatioihin on erilaisia mahdollisuuksia, toinen ei Irigarayn mukaan kuitenkaan koskaan voi valloittaa täsmälleen toisen paikkaa – mies ja nainen eivät palautu toisiinsa.²⁸ Vasta naispositiosta käsin on mahdollista kehittää omaa ilmaisua ja omaa nais erityistä kokemuksellisuutta. Keskeinen tavoite on etsiä tapoja ja paikkoja, joista käsin nainen voi lausua itsensä subjektina. Irigaray summaa:

[–] hänen täytyy välttää hierarkian ja alistumisen riskejä, henkilöiden fuusioitumisia, identiteettinsä kadottamista yhden epäpersoonallisuuteen.²⁹

Formaaliset ominaisuudet nousivat etenkin suomenkielisten (mies)kirjoittajien kritiikissä Thesleffin taiteen kipupisteiksi. Taiteilijaa moitittiin katkelmallisesta viivasta sekä kaaosmaisesta muodottomuudesta. Thesleffin teosten värejä kritisoitiin miltei ”värineurastikon” luomiksi tai hänen silmien arveltiin ”petävän” väkeviä värisointuja tavoitelleessaan.

”Naisellista taidetta, viehättävää, tuoksuvaa voisi sanoa”³⁰, joka oli ”intuitiivisesti tosi”³¹. Näillä sanoin maalailee kuvataidekriitikko Sigrid Schauman Ellen Thesleffin taidetta *Svenska Presseniin* laatimassaan Salon Strindbergin näyttelyn arvioinnissa huhtikuussa 1926.

Thesleff tuntui maalauksissaan tavoittavan Schaumanin ”naisen taiteen” parametrit. Teokset olivat leimallisesti ”naisellisia”, viehättäviä ja tuoksuvia. Rationaalisen ja maskuliinisen ajattelun vastakohtana nähty feminiininen intuitiivisuus määritteli niin ikään Thesleffin ilmaisua. Hänen taiteensa ei lähestynyt maskuliiniseksi määriteltävää, vaan se oli uskollinen omalle sukupuolelleen, omalle viehättävyydelleen ja naiselliselle tuoksulleen.

Schauman kulki arvosteluissaan vastavirtaan. Hän käänsi hegemonisen asetelman pääläelleen todetessaan Thesleffin taiteen vahvuutena olevan juuri: ”luonnollinen tunne värin ja viivan ilmaisua kohtaan”³². Viivat olivat katkelmallisia ja väri äärettömän hentoa ja tunteikasta. Kuvapinnoilla värit ja viivat loivat yhdessä harmoniaa.³³ Maalaukset olivat Schaumanin mukaan ennen kaikkea ”hymnejä valolle”.³⁴

Schauman analysoi suomenkielisen arvostelun kritisoimia Thesleffin taiteen muoto-ominaisuuksia laajemminkin:

Kummallista kyllä me ihmiset tarvitsemme rajoituksia kaikessa. Sekä ajatuksen että muodon ääri viivan tulee olla täysin kiinteä, jotta tuloksena olisi meille käsitettävissä oleva harmonia. Tarvitsemme aina jotain materialismin raskaudesta niin työssä kuin elämässäkkin tunteaksemme olomme kotoisaksi.³⁵

Klassinen kiinteä viiva tuntui edustavan myös Schaumanille maskuliinista, ominaisuutta, joka ei naisen omaehtoiseen ilmaisuun välttämättä kuulunutkaan, ja Schauman jatkaa:

Ei niinkään viivailmaisuus, mutta viivan kiinteys ja ehkä myös viivasommitelma jäivät hiukan vähemmälle huomiolle. Maalaukset vaikuttivat siksi enemmän kauniisti sointuvilta säkeiltä, ideoilta, toisinaan lähes nerokkailta.³⁶

Löytyikö tässä ”naisen taiteen” ydin? Subtiili ”naisen puhe” (*parler femme*), nerokkaat, kauniisti sointuvat säkeet? ”Naisellinen” väri ja katkelmallinen muoto nostettiin Schaumanin luennassa maskuliinisen kiinteyden edelle. Schauman koki Thesleffin ilmaisua määrittävän ”luonnollisen tunteen” väriä (feminiinisyys) ja viivaa (maskuliinisuus) kohtaan. Teospinnalla ne yhdistyivät: ”herkät välöorit, henkistynyt väri, musikaalinen viivan kuljetus”. Kuitenkin värin (feminiininen) kautta syntyi Schaumanin mukaan teosten ”voimakas synteesi tunnelmasta”. Schauman rakensi Thesleffin teoksiin sukupuolieron kaksijakoisuutta, positiivista nais erityisyyttä, jonka ”kirkkaan sopraanon soinnun” ei toivottu muuttuvan. Irigarayn mukaan maskuliinisuuden mekanismien osoittamiseksi ja purkamiseksi tarvitaankin aidosti



toinen – naisinen subjekti.³⁷ Feminiiniseen kiinnittyvä ilmaisu rakensi kuvapinnoille naisellista sukupuolierossa.

Kohti subtiilia

Ellen Thesleffin eksessiivisessä maaliaineessa yhdistyi intensiivistä violetta, roosaa, sinistä ja keltaista. Taiteilijan ilmaisu näyttäytyi vallitsevan taidematriisin vastaiselta, mikä osaltaan selitti aikalaisten ambivalenttia suhtautumista hänen teoksiinsa. Viehättävyys oli ajan retoriikassa sukupuolittuneen turmeluksen merkki, johon liittyi potentiaalinen rajanylitys tunnetiloihin ja seksuaalisuuteen. Modernismi suhtautui dekoratiiviseen rönsylevyyteen ja leimallisesti feminiinisiin piirteisiin varauksellisesti. Abstraktion miehekkäät ja ”puhtaat” muodot olivat tavoiteltavia ominaisuuksia.

Taidemaailma ja taiteilijanaistille ”annetut” esikuvat olivat 1800-luvulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä yksinomaan miehisiä. Taiteen kieli oli irigaraylaisittain ilmaistuna monoseksuaalinen.³⁸ Se ei ollut sukupuolineutraali vaan korostetun maskuliininen.

Schauman tuntui etsivän tietä sukupuolieron määrittelemiselle siten, että sillä olisi kaksi yhtä vahvaa ja merkityksellistä puolta.

Schauman tuntui etsivän, Irigarayn ajatuksia seuraten, paikkaa naisidentiteetille. ”Naisen tuli olla nainen taiteessa”, löydettävä paikka sukupuolierossa, oltava uskollinen omalle sukupuolelleen³⁹, sillä muuten ilmaisusta tuli epäaitoa, valheellista.

Schaumanille feminiininen kieli (*parler femme*) ilmeni ennen kaikkea värissä ja viivassa. Muodottomuudesta syntyi oma diskursiivinen tila, josta käsin feminiininen naisen oma ilmaisu artikuloitui. Myös Irigaraylla väri yhdistyy sukupuoleen. Väri edustaa Irigarayn luennassa ruumiillistumaamme, geneettisen kohtalomme oiretta ja jälkivaikutusta.⁴⁰ Irigaray kirjoittaa:

Väri? Ruumiillistumisemme oire ja jälkivaikutus, geneettinen kohtalomme, identiteettimme ennen sen saamaa ulkoista muotoa, joka kaikesta rajaamattomuudestaan huolimatta hahmottuu kehittyessään.⁴¹

Väri elvyttää minussa kaiken aiemman elämän, esikäsitteellisen, esiobjektiivisen, esisubjektiivisen, visuaalisuuden perustan missä näkeminen ja ei-näkeminen eivät vielä ole eriytyneet, missä ne heijastelevat toisiaan ilman niiden välille perustettua suhdetta.⁴²

Vuonna 1926 Schauman laati feministiseen *Astra*-lehteen esseen Thesleffin taiteesta. Siinä kriitikko kuvaili taiteilijan

maalauksissaan luovan sellaisen synteesin aiheestaan, ”jonka vain nainen pystyy tuntemaan”. Tämä värein ja muodoin aikaan saatu kokonaisuus oli ”niin tosi, että [se] nousee materiaalisen todellisuuden yläpuolelle ja tavoittaa henkisen todellisuuden”.⁴³ Schauman mukaan Thesleffin ”persoonallinen ilmaisu” syntyi ”korkean kirkkaan sopraanon soinnusta”, muodostuen niin ”subtiiliksi” että vain harva pystyi sitä ymmärtämään.

Rosi Braidotti on artikkelissaan ”The politics of ontological difference” (1989) esittänyt Irigarayn sukupuolierottelun ajattelussa olevan kysymys ennen kaikkea feministisen cogiton luomisesta, yhteisen epistemologisen pohjan perustamisesta feministiselle yhteisölle. Luen Schaumanin tähdänneen ajatuksellaan ”naisellisesta taiteesta” vastaavan perustan luomiseen.

Irigarayn, Braidottin ja Schaumanin yhteinen julkilausuma voisi tällöin olla:

”Me”, naiset, toimiessamme feministisen yhteisön jäseninä, poliittisena liikkeenä, toimimme tuodaksemme julki yhteisen epistemologisen ja eettisen siteen välillämme, feministisen cogiton. ”Me”, naiset, joka ikisen naisen ”minän” vapautusliike, vahvistamme seuraavan: ”minä, nainen, ajattelen ja siksi minä sanon, että minä, nainen, olen.”⁴⁴



Viitteet

- 1 S. "Ellen Thesleffs utställning", SP 22.4.1926.
- 2 S. "Ellen Thesleffs utställning", SP 22.4.1926.
- 3 Camilla Granbacka, *Med palett och penna*. (Helsingfors: Skrifter utgivna av Svenska folkskolans vänner, 2018), 131.
- 4 Myös Signe Tandefeltin (1879–1943) taidearvosteluissa on havaittavissa nais erityisyyttä korostava pohjavire. Tandefelt toimi *Nya Pressenin* kuvataidekriittikona vuosina 1913–1914 ja *Hufvudstadsbladetissa* vuosina 1912–1943. Ks. Kihlman 2018, 225, 230.
- 5 Sara Heinämaa, *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiin fenomenologia ja sen merkityssukupuolikysymyksille*. (Helsinki: Gaudeamus 1996), 166.
- 6 Toril Moin mukaan väitöskirjan nimessä mainittu gynekologinen instrumentti spekula heijastuu myös väitöskirjan rakenteessa. Sen keskeisistä osaa ympäröi kaksi Freudia ja Platonia käsittelevää jaksoa. Gynekologin käyttämällä spekula-instrumentilla katsotaan naisen vaginaan mutta sen metallisesta pinnasta gynekologi näkee myös itsensä. Tämän voi tulkita viittauksena Irigarayn opettajan Jacques Lacanin kehittelemään peilivaihe-teoriaan. Speculum-sanan latinankielinen merkitys, peili, juontaa verbistä *specere*, katsoa.
- 7 Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. (Cornell University Press, 1985), 133. Alkuperäinen teos: *Spéculum. De l'autre femme* 1974. (Kirjoittajan suomennos).
- 8 Ensimmäisessä, vuonna 1973 julkaistussa kirjassaan *Le Langage des déments* Irigaray tutkii dementian yhteydessä havaittavaa kielellisen hajoamisen mallia. Irigarayn mukaan dementiasta kärsivä ihminen ei enää ole ilmaisen aktiivinen subjekti. Toril Moin on huomionut dementikon passiivisen, jäljittelevän ja matkivan suhteen kielen rakenteisiin muistuttavan Irigarayn väitöskirjassa kuvaamaa naisen suhdetta fallokraattiseen diskurssiin. Moin [1985] 1990, 144.
- 9 Luce Irigaray, *i love to you. Sketch of a Possible Felicity in History*. Trans. Alison Martin (New York and London: Routledge 1996), 135. Alkuperäinen teos: *J'aime à toi*, 1996.
- 10 Elizabeth Grosz, "Philosophy, Subjectivity and the Body. Kristeva and Irigaray", teoksessa *Feminist Challenges. Social and Political Theory*. Eds. Carole Pateman & Elizabeth Grosz (Boston: Northern University Press, 1986), 138.
- 11 Leena-Maija Rossi, "Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin". *Käsikirja sukupuoleen*. (Tampere: Vastapaino 2010), 29–30.
- 12 Esimerkiksi Sara Heinämaa on puhunut essentialismista naisellisenä tyylinä. Ks. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiin fenomenologia ja sen merkityssukupuolikysymyksille* (1996), ks. myös Virpi Lehtisen *Luce Irigaray's Phenomenology of Feminine Being* (2014).
- 13 Toril Moin, *Sukupuoli/ Teksti/ Valta*. Suom. Raija Koli. (Tampere: Vastapaino, 1990), 165. Alkuperäinen teos: *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*, 1985.
- 14 Rossi, "Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin", 30.
- 15 Elizabeth Grosz, *Sexual Subversions. Three French Feminists* (Sydney: Allen & Unwin, 1989), 110.
- 16 Kallio, Rakel, "Taidekriittikki ja sukupuoli-ideologia". *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska Studier 10*. Toim. Riitta Kontinen (Helsinki: Taidehistorian seura, 1987), 236–237.
- 17 L. W., "Ellen Thesleff – Linnea Piponius. Näyttely Stenmanin Taidepalatsissa". US 30.3.1929.
- 18 O.O-n, "Graafillisen taiteen näyttely", US 16/1927.
- 19 "L. W. "Ellen Thesleff – Linnea Piponius. Näyttely Stenmanin Taidepalatsissa" US 30.3.1929.
- 20 E.R-r. "Ellen Thesleffin näyttely" HS 6.4.1930.
- 21 E.R-r. "Ellen Thesleffin näyttely" HS 6.4.1930.
- 22 Blanc, Charles, "On Colour" [1867]. *Art in Theory 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. Charles Harrison & Paul Wood with Jason Gaiger. Blackwell: Oxford, UK & Malden, Massachusetts, USA 1998.
- 23 Charles Blanc, "On Colour". *Art in Theory 1815 – 1900: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. Charles Harrison & Paul Wood with Jason Gaiger. (Blackwell: Oxford, UK & Malden, Massachusetts, USA [1867]1998), 619. Kirjoittajan suomennos.
- 24 Blanc, "On Colour", 619.
- 25 Brev av Sigrd Schauman till Hanna Svanström 25.2.1901. Arkivsamlingarna, Finlands Nationalgalleri.
- 26 Hélène Cixous, "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways out/Forays". *The Newly Born Woman*. (Manchester: Manchester University Press 1987), 63.
- 27 Irigaray, *Speculum of the Other Woman*. 63, 65; Luce Irigaray, *This sex which is not one*. Trans. Catherine Porter. (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985), 76. Alkuperäinen teos: *Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977.
- 28 Luce Irigaray, *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. (Tampere: Vastapaino, 1996), 29. Alkuperäinen teos: *Éthique de la différence*, 1984.
- 29 Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, 98. Kirjoittajan suomennos.
- 30 S. "Ellen Thesleffs utställning", SP 22.4.1926.
- 31 S. "Ellen Thesleffs utställning", SP 22.4.1926.
- 32 S. "Ellen Thesleffs utställning", SP 22.4.1926.
- 33 S. "Ellen Thesleffs utställning", SP 30.1.1923.
- 34 S. "Ellen Thesleff utställning", SP 12.4.1930.
- 35 S. "Ellen Thesleffs utställning", SP 22.4.1926.
- 36 S. "Ellen Thesleffs utställning", SP 22.4.1926.
- 37 Irigaray, *i love to you. Sketch of a Possible Felicity in History*, 35.
- 38 Irigaray, *i love to you. Sketch of a Possible Felicity in History*, 61.
- 39 Irigaray, *i love to you. Sketch of a Possible Felicity in History*, 143.
- 40 Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, 155.
- 41 Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, 155. Kirjoittajan suomennos.
- 42 Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, 156. Kirjoittajan suomennos.



43 Sigrid Schauman "Ellen Thesleffs konst", ASTRA 8/1926.

44 Rosi Braidotti, "The politics of ontological difference", teoksessa *Between Feminism and Psychoanalysis*. Ed. Teresa Brennan (Suffolk: Routledge, 1989), 100.

FT Asta Kihlman on turkulainen visuaaliseen kulttuuriin ja queer-tutkimukseen erikoistunut taiteentutkija.

