

TAHIITI

3/2019



Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 3–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Toimitus

Erikoisnumeron päätoimittajat: Roni Grén & Hanna-Reetta Schreck
Toimitussihteeri: Janika Aho
Taitto: Topi Haapanen
Design: Tiina Kaarela,
Tieteellisten seurain valtuuskunta

Toimituskunta:
Roni Grén (päätoimittaja), Susanna Aaltonen,
Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri
Ockenström, Anna Ripatti, Anna-Maria Wiljanen

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för
konsthistoria ry Kustannuspaikka: Helsinki ISSN
2242-0665 Yhteystiedot: c/o Taidehistorian seura
PL 416, 00101 HELSINKI www.tahiti.journal.fi
roni.gren@utu.fi



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Sisällys

Pääkirjoitus

Hanna-Reetta Schreck:
Ellen Thesleff 150 vuotta! Viisi näkökulmaa taiteilijan
tuotantoon

Tieteelliset artikkelit

Anna-Maria von Bonsdorff :
Picturing the Immaterial – Ascetic Palette, Tonalist
Musicality and Formal Indistinctness in Ellen
Thesleff's Early and Late Works

Marja Lahelma:
Maapallon sydämenlyönnit – Ellen Thesleff ja
elämänvoima

Riikka Stewen:
Ilman ja liikkeen fenomenologiasta – Ellen Thesleff,
Isadora Duncan, Edward Gordon Craig

Hanna Reetta Schreck:
Valokuvan nainen – Ellen Thesleffin eletty ja maalattu
ruumiillisuus

Asta Kihlman:
Parler femme? Parler couleur et ligne?
Naispuhetta värissä ja viivassa

Kirja arvostelut

Tutta Palin:
Epämodernin modernistin elämäkerta

Marie-Sofie Lundström:
”De sade att jag var den yngsta, en föregångare!” En
biografi över konstnärinnan Ellen Thesleff

Leena-Maija Rossi:
Queer-feministinen katse kolmen
identiteettikapinallisen minäkuullisuuteen

Väitökset

Nina Kokkinen:
Totuudenetsijät: Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja
moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka
Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa

Kannen kuva: Ellen Thesleff, Omakuva / Self-Portrait,
1894–95. Ateneumin taidemuseo / Kansallisgalleria.
Kuva: Kirsi Halkola ja Matti Janas.



Ellen Thesleff 150 vuotta! Viisi näkökulmaa taiteilijan tuotantoon

Pääkirjoitus

Hanna-Reetta Schreck

5. lokakuuta 2019 tuli kuluneeksi 150 vuotta kuvataiteilija Ellen Thesleffin (1869–1954) syntymästä. Thesleffin taiteilijanura ajoittuu 1800- ja 1900-lukujen vaihteen avantgarden murrokseen, niin kutsutulle pitkälle 1800-luvulle. Hän aloitti uransa 1890-luvun alussa ja maalasi viimeiset työnsä kahdeksankymmenen vuoden iässä 1940–50-lukujen taitteessa. Thesleffin kohdalla voidaan puhua monesta urasta, niin intensiivisesti hän haki läpi pitkän uransa taiteelleen uusia muotoja. Thesleff oli värin, valon ja liikkeen kuvaamisen mestari, ja tunnustettu taiteilija jo elinaikanaan. Hän oli kosmopoliitti, joka oli kotonaan niin Suomessa, Pariisissa kuin Firenzessä. Taidemaailman kansainvälinen verkosto oli hänelle turvapaikka.

Thesleffin taide janoaa edelleen lisää tutkimusta, ja siksi onkin suuri ilo saada julkaista vuosijuhlan kunniaksi Tahiti:n Thesleff-erikoisnumero, joka on yksi vastaus alati kasvavaan kiinnostukseen taiteilijaa kohtaan. Idea julkaisusta syntyi jo vuosia sitten istuessamme kollegani Kukka Paavilaisen kanssa Taidehistorian seuran tapamisessa Lallukan juhlasalissa yhdessä Roni Grénin kanssa. Idean siemen jäi kytemään ja nyt teemanumero on valmis. Haluankin jo tässä vaiheessa osoittaa lämpimät kiitokseni Roni Grénille erinomaisesta toimitusyhteistyöstä!

Kirjoittaessamme historiaa, vastaamme sekä tutkimuksemme kohteille että toisillemme: kommunikoimme ja luomme yhteyksiä. Myös taide on yhteyksien luomista, kommunikatiota. Niin taiteessa kuin tutkimuksessakin luodaan yhteyttä inhimillisen olemassaoloon. Tämäkin Thesleff-teemanumero on

yksi keskustelun avaus osana kiehtovaa ja moniaalle taipuvaa akateemista diskurssia. Näkökulmia Thesleffin monipuoliseen taiteeseen on tässä julkaisussa monia, ja olenkin hyvin kiitollinen ja onnellinen, että näin monta erinomaista tutkijaa ja kirjoittajaa lähti mukaan tekemään tätä kokonaisuutta.

Viiden tutkijan, Anna-Maria von Bonsdorffin, Asta Kihlmanin, Marja Lahelman, Riikka Stewenin ja Hanna-Reetta Schreckin esseet kuljettavat lukijaa kiehtovasti ja monipuolisesti läpi koko Thesleffin tuotannon lähtien alun symbolistisesta vaiheesta ja varhaisista 1890-luvun valokuvista, jatkaen 1900-luvun alun Italian-kauden ekspressionismiin ja sen suhteeseen muun muassa futurismiin, vitalismiin, liikkeeseen ja tanssiin. Lisäksi Thesleffin taiteen myöhempi vaihe 1920–30-luvun Suomessa valottuu erityisesti taidekritiikin kontekstissa. Jokainen artikkeli avaa oman kiinnostavan tulokulman taiteilijan töihin ja



aiheisiin niin taidehistoriallisesta, historiallisesta, kulttuurihistoriallisesta kuin monipuolisista filosofisista näkökulmistakin käsin. Referee-artikkeleiden lisäksi julkaisussa on mukana myös arviot Thesleffistä ja Sigrid Schaumanista hiljattain julkaistuista elämäkertoista sekä arvio Asta Kihlmanin väitöskirjasta.

Taidehistorioitsija Michael Ann Hollyn mukaan taideteoksien kanssa operoidessa on aina mukana melankolia – suru niiden tavoittamattomuudesta. Taideteokset elävät läpi aikojen, ja meidän tehtävämme taidehistorioitsijoina on yrittää kurottaa niitä kohti.¹ Tämä Hollyn ajattelu on ollut minulle jo pitkään yksi tutkimuksen tekemisen perustelu, syy, miksi haluan tehdä tätä työtä. Taiteen tutkiminen pitää sisällään paljon sellaista, mitä emme voi koskaan ymmärtää tai tavoittaa. Taideteokset eivät enää ole, eivätkä voikaan olla, samoja, joita ne joskus olivat. Siksi ne saavat meissä aikaan surullisen ja romanttisen kaipuun kohti jotakin kadonnutta – ja kaipuun tehdä yhä uusia ja uusia tulkintoja.

Toivon, että tämän Thesleff-teemanumeron tarjoamat lukukokemukset ovat teille lukijoille antoisia ja antavat aihetta keskustella, kommentoida ja haastaa näkemyksiä Ellen Thesleffistä ja hänen taiteestaan.

Kiitos, että kirjoititte ja kiitos, että luette! Tästä on hyvä jatkaa.

Metsälässä 6.12.2019



¹ Michael Ann Holly, *The Melancholy Art*, Princeton University Press 2013.

Picturing the Immaterial – Ascetic Palette, Tonalist Musicality and Formal Indistinctness in Ellen Thesleff’s Early and Late works



Anna-Maria von Bonsdorff

The purpose of this article is to explore a significant trait in Ellen Thesleff’s art. Her artistic practices were deeply embedded in the development of European artistic circles at the end of the nineteenth century. I will focus specifically on Thesleff’s shift towards colour and meaning – when material colour became part of the content – which was one of the main manifestations of Early Modernism in Finnish art. Her paintings from the 1890s reflect the ideals of correspondence, musicality and atmospheric tonality, a technique which she used in many of her works. Alongside European artists, such as Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898), James Abbott McNeill Whistler (1834–1903), Eugène Carrière (1849–1906) and Fernand Khnopff (1858–1921), I will also discuss her

art with reference to her colleagues Magnus Enckell (1870–1925) and Helene Schjerfbeck (1862–1946), all of whom used a similar approach in their work in the 1890s.¹ However, I will also propose that Thesleff’s take on the strict achromatic colour scheme, as well as the specific ascetic and tonalist technique which she used during the 1890s until the early-1900s, gave her subdued paintings and drawings new meaning and possibilities beyond the symbolist credo.

The aim of this paper is twofold. First, I would like to discuss Thesleff’s art and the technique of her achromatic works of the 1890s and compare them to some of her late works, all which I have studied closely.² Secondly, I wish to explore the interconnectedness between music and art using the nineteenth-century

concepts of *musicality* and *indistinctness*.³ In her book *Symbolism and Modern Urban Society* (2004) Sharon Hirsh demonstrates that the difficult goal of using tangible form to reference intangible ideas was accomplished through careful manipulation of both style and subject. Such heavy manipulation, moving away from the glossy thin and detailed application of oil paints favoured by the academic painters of the nineteenth century, characterises the symbolist artist’s work, a form of non-compliance with traditional rules of representational art. By introducing extreme manipulation of form, colour, and technique, these artists announced to the viewer that their art was not an illusion of reality but rather a jumping-off image into the realm of ideas.⁴ However, these highly valued as-



pects of symbolist painting continued to be explored by artists also during the twentieth century in, for example, abstract art.⁵ With this notion in mind I wish to extend this continuation also to Thesleff. The method of tonality – one unifying colour to tone the whole painting – has its deep relationship with musicality.⁶ And surprisingly, she returned back to this tonalist method in the 1930s. One could therefore argue that labelling Thesleff as a turn-of-the-twentieth century symbolist artist could be too restrictive. Also, to be more precise, I will concentrate on Thesleff's experimentation with subdued, shadowless surfaces with translucent and tonal layers of paint, ink and pencil which emphasise the clear break from the long mimetic tradition when colour was used only to imitate reality, with shadow and light. This is a very different view if we compare with another study by Monica Schalin (2004), who considers Thesleff's early period 1890–1905 as “natural” in their technique.⁷ Furthermore, Thesleff's drawings and mixed media works are a significant part of her early oeuvre, works which, at the end of the nineteenth century, were not even considered as final works or works to be exhibited. Thesleff boldly exhibit-

ed her *Self-Portrait* (1894–95) twice, and this too is a remarkable turn in the 1890s. Thus, Thesleff's formulation of her innovative manner of using medium and colour paved the way for her more expressionistic mode later in life. Colour, subdued or bold, was always her greatest source.

The Time of Correspondence, Musicality and Technical Experimentation

Ellen Thesleff's formative years at the end of the 19th century were a time of great upheaval: escalating urbanisation and industrialisation, and giant leaps in science and technology. The population of Europe grew rapidly and socialist ideas began to spread. The ascendancy of the conscious mind was also called into question: the Frenchman Jean-Martin Charcot experimented with hypnosis and his pupil, Sigmund Freud, developed new directions in psychoanalysis. At the turn of the century, it became increasingly difficult to see the world as something controlled by humanity; instead it had to be understood as part of a universe in flux.⁸

This time of change also nourished spiritual movements and many artists developed

an interest in new visions such as theosophy, Tolstoyism and esoteric sects. Revivalist movements and reinterpretations of the Bible were also popular among the public and artists alike.⁹ The circle of young artists around Thesleff in Finland was inspired by the fashionable study of the spiritual world, spiritism, hypnotism as well as the increasingly popular theosophy.¹⁰ Whereas in the 1880s naturalist art had sought to depict the raw side and finiteness of human life, highlighting social inequality and double standards, artists of the following decade wished to open the gates of the unconscious and depict a world beyond the visible one.

In a presentation of French symbolist literature in 1892, the Finnish art critic Kasimir Leino made an observation on visual art: “What future art will be like is difficult to say. But that it will indeed take into account the symbolist demand for spirituality and content, of that we may, I think, be certain.”¹¹ In Finland the awareness of new directions in art became more pronounced when contacts with Europe were opened up and information circulated, mostly through French periodicals.¹² Leino formulated the symbolist idea of art: “objectivity will disappear and be re-



placed by subjectivity, and the value of a work of art will depend on how we are able to enjoy it with our eyes, our nerves and our imagination.” According to him, the aspiration to move away from materiality towards spirituality was a unifying trend. Although Leino was discussing French symbolism, he traced its roots to Germany, to the music of Wagner and to the philosophy of Nietzsche.¹³

Another major starting point for the new theory of art was the theory of correspondence advocated by the poet and art critic Charles Baudelaire in his poems. Baudelaire transposed Plato’s theory of ideas and Swedenborg’s correspondences into aesthetics, opening up to the next generation the possibilities they created for poetic expression. In Baudelaire’s writings Plato’s theory of ideas and Plotinus’s ecstasy were accompanied by the ideas of the 18th century Swedish philosopher Emanuel Swedenborg (1688–1772) whose texts had a powerful influence on late-19th century mysticism, and through Baudelaire, also on the development of the symbolist theory.¹⁴ Thesleff’s own interests during 1891–95 more or less follow these currents and are the ideological basis from which she creates her works in the 1890s.

One should, however, point out that she too returns to Swedenborg later in life.¹⁵

The artist’s creation of harmonious as well as expressive effects by line and colour, comparable to what the composer creates with rhythm and notes and the poet with prosody.¹⁶

In a general note the spiritual culture, such as theosophy, which flourished in Europe and beyond, were key in broadening the minds of artists, but even more importantly they also had a profound impact on the renewal of the arts.¹⁷ As Rodolphe Rapetti points out, two overriding new ideas were to form the cornerstones of Symbolism. First were Baudelaire’s theories of *Correspondence* and *synaesthesia*. Second was the *Gesamtkunstwerk* (total work of art), created by Richard Wagner, which inspired artists to shatter the boundaries of the arts.¹⁸ To show detachment from the “slice of life” of Naturalism and from the water and sunlight reflections of Impressionism, the poet Stephane Mallarmé sets *the allusion* against the description. The symbol, according to Maurice Maeterlinck, could “be unconscious, be brought forth unbeknown to the poet and often in spite of him, and nearly always reach far beyond his thoughts”. In this it differs from

allegory, which addresses itself to reason.¹⁹

In particular, there was active collaboration between the visual arts and music. Initially painters began to show an interest in musical titles, colour tonalities and musical structures, and interestingly too, composers associated with artists and surrounded themselves with art and design which inspired their music and which, in some cases, such as the composer Claude Debussy (1862–1918), or Jean Sibelius, formed a vital part of their creative environment.²⁰ This special interconnectedness occurred at the same time as interest increased in general esotericism and spiritualism, a cultural phenomenon which is today known as *occulture*.²¹ And, as we move into the 20th century, I would argue that the spiritual aims of many artists did not end within the symbolist movement as is sometimes claimed. In fact, at the beginning of the 20th century, the spiritual environment was growing and, as we know, artists involved in the theosophical movement began producing abstract art.²² These artists included the Dutchman Piet Mondrian, the Russian Wassily Kandinsky, the Swede Hilma af Klint, whose art has begun to attract international interest, as well



as a lesser-known Lithuanian artist-composer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis who managed to combine both art forms, and the Czech František Kupka.²³ However, with the exception of Čiurlionis, these artists did not use tonalist harmonies in their works but very different painting techniques with bold colours and contrasts. Thus, we can see that musicality and spirituality were created by different means of expression. As the elevating effect of music was seen as being part of spiritual aspiration, visual artists sought to express musicality and lyricism in their own work. Ellen Thesleff's many works from the 1890s depict both playing or listening to music as she was herself from a very musical family,²⁴ but more important, her tonalist technique can be seen as 'musical'. One of the earliest works is representing a musical theme *Girl with Guitar* (1891), a monochromatic ink painting.

So, going back to this process, one of the first triggers was the aim of conveying *musicality* in painting. From the 1860s onwards Baudelaire's writings on the arts powerfully influenced the aesthetic theories of many artists and critics, in much the same way as his poetics and poetry were at the root

of Symbolism in literature. Newspaper clippings of his Salon reviews circulated among the symbolists;²⁵ the poet Paul Verlaine reportedly carried one in his coat pocket and quoted from Baudelaire's 1859 Salon review, praising the older poet's imaginative play of associations.²⁶ After Baudelaire's death in 1867, following the publication of much of his literary and artistic criticism as well as of his poetry, his aesthetics became even more widely known.²⁷

The appropriate way to determine whether a painting is melodious is to look at it from a distance so as to be unable to comprehend its subjects or its lines. If it is melodious, it already has a meaning and has taken its place in the repertory of memories.²⁸

According to Baudelaire, the deliberate abridgements and distortions of form in the art of archaic cultures – form in this instance encompassing line and colour – were essential to the successful expression of abstract thought. Although Baudelaire never quite said so, a corollary also holds: that the simplifications and abridgements of archaic traditions for the purpose of expression or harmony are, in fact, examples of musicality.²⁹ Artists of archaic periods, Primitives and Old Masters, were thus viewed as guiding spirits by

the nineteenth-century artists who harked back to earlier art and interpreted tradition through a revival of decorative, mural painting.³⁰

For this reason, in symbolist theorist Gabriel-Albert Aurier's view, the unconditional task of the artist was to *choose* between the multiplicity of Nature; to *simplify*, to utilise only general and significant lines, forms and colour. The artist had the right to *exaggerate*, to muffle and *deform*, not only in accordance with his or her own viewpoint, but also in order to *clarify the idea* the artist sought.³¹ Furthermore, formal means should bear universal content rather than just depict human situations. This was of profound interest and needed a new visual language. Thus many artists were interested in chromatic and tonal compositions. Although various views emerged regarding musicality in art, the treatment of the subject of a painting began moving towards a simplified idiom.³² In music, as Charles Riley states, the daring orchestral colour experiments of Wagner, Berlioz, and Scriabin exploded in the late-nineteenth century.³³ Thus immaterial music and musicality or musical elements in art were considered the route to an immersive and sensory art. At the same time the



idea grew that colour and sound had a direct impact on the senses and emotions, which made them uncontrollable, even dangerous, since line was traditionally associated with reason, and colour with emotion.

This musical and harmonious art was of particular interest to European artists in the late-nineteenth and early-twentieth centuries. In his famous sonnet Baudelaire postulates a universal harmony; he implies that the gifted poet perceives this through the bare hints provided by nature, stressing the evocative and expressive power on the senses of such stimulants as perfumes, colours, and sounds.³⁴ Baudelaire's poem emphasises the blending of the senses and the intense experience of sensory correspondences in which all enhance one another. This ideology is already visible in the 1860s in the works of, for example, Whistler and Puvis de Chavannes. As some art historians have stated,³⁵ this musical tendency in art presented itself in the elaborate titles and artworks of Whistler. However, as we have seen, Whistler was not alone with his musical analogies.

The idea of Baudelairean musicality challenged artists to produce artworks with “mu-

sical elements”, using visual devices such as the simplified palette, called by Whistler his ‘one note’ colour harmony. In the 1860s Whistler began giving musical titles to his paintings after the critic Paul Mantz (in the *Gazette des Beaux-Arts*) had dubbed one of his works a *Symphony in White*.³⁶ Another critic Fernand Desnoyers thought *La Dame Blanche* the most original painting in the Salon des Refusés, ‘the portrait of a spirit, a medium’³⁷. From this point of view, *Symphony in White No. 1: The White Girl* (1862) is Whistler's key work, which initiated him to colour and meaning, an attempt to combine content with what he saw as the ethereal component, white on white – the colour of a spirit.³⁸ *White Girl* was followed by other paintings, series such as *Symphonies*, *Arrangements* and *Nocturnes*. Interestingly one of his series began to inspire others.³⁹ Whistler's *Nocturnes*, such as the *Nocturne in Grey and Gold*, Chelsea (1876), suggest dusk or darkness but also the compositions of Frédéric Chopin, and later too of Debussy, who, in turn, composed nocturnes “as pictures in Music”. So here, for example, the idea of nocturnal landscapes was to focus on a moment when all the senses were at-

tuned to listening to one another. And to attain musical harmonies, many artists began harmonising and reducing their palette, to express spirituality and immateriality visually. All the new elements of harmony created by colour, as well as mist and indistinctness of form, can be seen in many of Thesleff's works but *Spring Night* (1894) in particular is a fine example of this conceptualised vision of the *nocturne* in Finnish art.

The Painters of Tones

As my dissertation (2012) shows, the pioneers of the colour ascetic tonalist palettes were the Frenchman Puvis de Chavannes, who created a technique which he called “mother tones” with which he aimed to imitate the greyish fresco surface *couleur crayeuse*,⁴⁰ as well as the Englishman Burne-Jones and the American-born Whistler, whose tonal technique inspired many younger generation artists in Europe.⁴¹ Another Frenchman, Eugène Carrière, nowadays unknown but in his day a celebrated artist, was a true inventor of the use of a single colour on a pale background. Of all these artists, Carrière, in the 1890s, explored the limits of total monochromatism, tonalism using only one colour,



black or brown.⁴² Thesleff's contemporary, the Belgian Khnopff also created his enigmatic paintings, mixed media and drawings of Bruges and his adored sister using a tonalist technique.⁴³

The method of tonality is based on the use of one unifying colour to tone the whole painting. Whistler used grey as what he called his 'key tone'. Puvis de Chavannes mixed either pale grey or white to get the 'mother tone' in his easel and mural works. This tonal technique was widely adopted by many artists of the 1890s who, captured by "puvinisme chavannisme",⁴⁴ flocked to the Pantheon, Sorbonne or the Musée de Luxembourg to see his murals. One such enthusiast was Ellen Thesleff who was passionately fascinated by the monumental, tonal art of Puvis de Chavannes.⁴⁵ She specifically changed her palette and the small, poetic landscapes such as *Aspens* (1893) for the reduction of light and shadow to a decorative surface and a silent, meditative mood. Thesleff's brush technique is also fine and thin. The small painting is a small kakemono, tall and narrow in shape, whose colour world glows in different shades of pale grey, with blue, violet and white tones. The winter landscape is

like an intangible image of tree trunks, water and snow in vertical and horizontal form in different shades of white. The tonal palette was recognised by Edelfelt when *Aspens* was exhibited in autumn 1893. He wrote to Enckell that it was "elated and fine à la Puvis de Chavannes".⁴⁶ Thesleff's delicate, poetic landscapes were appreciated also abroad; *Spring Night* (1894) won the bronze medal at the World Exhibition in Paris in 1894.⁴⁷

During his studies in Paris at the beginning of the 1890s Thesleff's friend Magnus Enckell enrolled at the Académie Julian. It was around this time that he painted the small, grey-brown-toned *Self-portrait* (1891) which became the first example of his new symbolist art⁴⁸ and also his first colour ascetic painting⁴⁹. The portrait shows a young, serious, perhaps shy artist looking into the distance. The palette is sparse; only white, brown and black are used. This radical re-

Image 1. Ellen Thesleff, *Haapoja / Aspens*, 1893. Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery. Photo: Hannu Pakarinen / Finnish National Gallery.



duction caught Enckell's teacher Albert Edel-felt's notice and he warned against going too far. *I think that your new works are slightly too monochrome. As I said, you should be careful of being too monochromatic.*⁵⁰ Enckell's young artist colleagues living in Finland also found his works strange. The most interesting comment is from Väinö Blomstedt, who commented: "[--] his drawings are excellent but his paintings strange. He has painted an old Breton woman using only two or three colours; he says nowadays that there are no colours in Nature!".⁵¹

It is interesting how, for Blomstedt, it was the colour ascetic palette, not the simplification or composition, that was the most difficult element to accept. The same year Thesleff created her *Self-Portrait* (1891), a bold drawing with charcoal and crayon, a very similar approach but even more reduced than Enckell's painting. This almost black and white *Self-Portrait* is more reminiscent of Khnopff's eerie portraits of his beloved sister. It also shows us a determined and self-assured artist with a halo created with repeated lines which enhances the indistinctness of the form. The same technique is used later in her even more immaterial *Self-Portrait* of 1894–95.

There is also another reason why the ascetic palette became so pivotal. Modern times needed a new language for the 'new art'. Even though these artists all looked to the past for inspiration for what they created with their specific palettes, they included inter-textuality in their paintings; a contemporary subject with a reference to gesture to the Old Masters or suggesting timelessness with subject with a reference to ancient fresco art. These subjects can be found in Thesleff's sketchbooks from her years in Paris 1891–95. This well reflects the ongoing dualism and discourse of the time. On the one hand, Baudelaire had stressed that without the gaze to history man loses himself to 'superficial' progress, whereas the critic Hugo von Hofmannsthal wrote in 1893 that the very notion of Modernism was the concurrent conflict between two opposite responses to the hectic fin-de-siècle existence. Here you can see this wonderful citation from von Hoffmansthal: "Today, two things seem to be modern: the analysis of life and the flight from life [--]. Reflection or fantasy, mirror image or dream image".⁵² I would extend von Hofmannsthal's idea and claim that colour ascetic art can, in fact, be seen as art

which grew from (self)reflection, as a dream image and from the analysis of life.

It is clear from Thesleff's sketchbook and the discourse of the 1890s that almost all artists admired the Early Renaissance frescoes which were to be found in Paris in the Louvre. In the international ambience of Paris artists also found the Louvre's archaic art treasures. From this melting pot came their enthusiasm for the "primal sources of western art" as it was then seen, in other words, Assyrian, Egyptian and later Early Renaissance fresco painting. All this was reflected in the change in understanding colour in a new way.

Furthermore, this ideology of going back into 'another realm' was expressed also through synaesthetic remembering; a correspondence of the senses or induced nostalgia was, as Hirsh (2004) suggests, enacted by hearing music, smelling or meditating with an image of the past, all of which were considered in the vein of Baudelaire's method of correspondences. This notion of an *induced nostalgia* held immediate appeal for symbolist artists and was made more visual by them. In its image of a woman completely caught up in the reverie of music, an early work by Fernand Khnopff, *Listening to Schumann* (1883),⁵³ puts compo-





Image 2. Ellen Thesleff, *Pojan pää / Head of a boy*, 1894. Ateneum Art Museum / Kansallisgalleria. Photo: Joel Rosenberg / Finnish National Gallery.

sitional emphasis not on the performer of the music but rather on the listener, who seems able to transport herself beyond the confines of her Victorian interior. Later Khnopff works are much more explicit in summoning nostalgia and in forming organic links with the past as a place to which one might actually connect: *With Grégoire Le Roy. My Heart Weeps for Other Times* (1889),⁵⁴ the title of which is taken from a Le Roy poem about nostalgia, shows a woman attempting to create an attachment with a veiled or mirrored image of a past city (probably Bruges) with her kiss.⁵⁵ Particularly for symbolists, hearing one's *inner voice* in deep contemplation was the aim. This we can witness in the tonalist works of Khnopff, Carrière and Thesleff.

Ellen Thesleff's delicate tonalist paintings with oils such as *Thyra Elisabeth* (1892), *Aspens* (1893), *Winter* (1893), *Spring Night* (1894) and *Violinist* (1896) as well as her haunting drawing *Self-Portrait* (1895–96) are all ingrained with these connotations such as spirituality, harmony, melancholy – and immateriality. Interestingly, these abstract elements, such as musicality and spirituality, were not first introduced through form, composition or even subject, but through the



idea of *colour asceticisms* tonal harmonies.⁵⁶ Irrespective of whether the painting was created with oils, ink, gouache or tempera, colour itself became highly important – signifying deeper meaning and abstract thought in painting. Although artists were able to access more varied colours, for some reason they chose to limit their palettes to two or three main colours.

The Importance of Tonalist ‘Non-Colour’ with Hazy Form

At the turn of the 20th century an artwork created with only a few “non-colours” was a bold move: imagine a landscape painted with only black, brown and white. To produce a painting without colour must have been as shocking as Gauguin’s use of deep purple, bright vermillion and chrome yellow. For example, the achromatic scale inspired artists to explore greyish tonality in works imitating fresco, landscapes appearing from the mist and innovative portraits. Interestingly, artists did not imitate Puvis de Chavannes’ allegorical murals or his Christian subject matter. However, they adapted his tonal grey scale technique to small sized paintings.



Image 3. Ellen Thesleff, *Kevätyö / Spring Night*, 1894. Collection Herman ja Elisabeth Hallonblad / Ateneum Art Museum. Photo: Hannu Pakarinen / Finnish National Gallery.



As we have seen here, the adoption of *colour asceticism* brought innovations into turn-of-the century painting techniques. I would argue that the anti-colourist muted, restrained, ascetic colours were a key element in depicting the inner world. However, in most art-historical writing ascetic colour serves only to emphasise line and form, which, of course, is not the case. In fact, in many paintings the exact line and form are blurred and vague. Especially in his soft, intimate and monochromatic art, Eugène Carrière pushed his colour asceticism to total monochromatism, painting with only one colour.⁵⁷ His technique with its soft mass of swept colour produced his *fantômes synthétiques*.⁵⁸ This new handling of the surface was also the reason why young artists followed his rubbing and sweeping technique.⁵⁹ In Finland, Helene Schjerfbeck and Einar Ilmoni in particular used this technique in their paintings in the early 20th century.

This colour-conscious turn was an essential part of the new movement when, as all their theories affirmed, the Symbolists began first with the idea or ideal and then sought to find in nature some correspondence or 'equivalence' that might be used

in such a way as to announce that this art object was not a replication of that object in nature but rather a vehicle for the recognition and contemplation of a higher reality. Thus, the symbolist credo would be called upon to adopt, in the name of the dematerialisation of painting.⁶⁰ This dematerialisation, I would argue, was achieved specifically with the non-mimetic palette, the reduction of colour towards an achromatic palette. This method of painting, recreated with the artists' vision, reproduced, for example, something from nature such as a landscape. This led to certain objects needing to be presented in an iconic way to realise this transformation from object to art, from "thing" to "evocation".

A typical method of this was the *estompe*, or atmospheric conditions such as mist or permeating rain, used especially in landscapes, which blurred lines and enveloped objects in a haze that made them less material, more evocative. Also the pursuit of this method was *attente*, or arrested time, shown by means of frozen poses in portraits, stilled water and air, or uninhabited spaces, which could also reinforce the iconic nature of the scene in visual as well as literary terms. By these means, it was possible for

the artist, as it was for the writer, to turn not to traditional romantic images of nature but to contemporary cities; any object, whether country or urban, which held the potential for evocation. As Hirsh (2004) points out, *indistinctness* – the most obvious effect created by a blurred or vague line – is common in European symbolist art. It is also employed in the landscape that provides an almost abstracted background for Khnopff's *Memories* (1889), allowing the viewer to realise the unreality of the game of lawn-tennis that, at first glance, the women seem to be preparing to play.⁶¹ The use of few colours, usually restricted to black, brown and white, or more exactly, concentration on the contrast of dark and light colour. It is clear that dark, muted colours refer to a silenced melancholy state. The manipulated and reduced palette which these artists used created a meditative stillness and contemplative mood while other pursuits, for example, referred to a different worldliness and spirituality.

A typical method of these colour ascetic works was the imagery of the *estompe*, or atmospheric conditions such as mist used especially in landscapes, which blurred lines and enveloped objects in a haze that made



them less material, more evocative and *immaterial*. The pursuit of this method, known as *attente*, or arrested time, shown by means of frozen poses, stilled water and air, could also reinforce the iconic nature of the scene in visual terms.⁶² As Charles Riley notes, at the turn of the century grey was considered a true opposite of colour, a “non-colour”⁶³. The colour grey, which is, in fact, white containing black to a greater or lesser degree,⁶⁴ was perhaps the most-frequently used prime colour in the innovative tonalism of both Puvvis de Chavannes and Whistler. John Gage’s definition ‘the notorious greying, the suppression of colour, was the most sincere of the tributes paid by nineteenth-century painters to the work of Chevreul’⁶⁵ ably describes the sources associated with this colour harmony.

A British artist discovered by the French Symbolists later at the Paris Exposition Universelle of 1889 and who then enjoyed a wave of public interest was Edward Burne-Jones (1833–1898). Although the name of Burne-Jones is synonymous with the history and achievements of the Pre-Raphaelites, he was a relative latecomer to the movement and in many respects transcended its aspirations, becoming regarded as the lead-

er of the Aesthetic movement, a precursor of Symbolism.⁶⁶ Also, it should be noted that his palette is very different from that of other Pre-Raphaelites who preferred the shine of almost jewellery-like bright colours. Burne-Jones’s sombre palette was mainly created with soft tones of grey and brown and other subdued colours.⁶⁷ Burne-Jones’s enigmatic and allegorical paintings greatly interested artists in Europe and his art was widely known through prints and illustrations, artworks which circulated widely as reproductions.⁶⁸ It should be noted that Burne-Jones’s art met with genuine international success and became a reference point for younger artists, who saw it as an art stylistically rooted in the past while raising intriguing issues of the relationship between literature and the fine arts. For example, Rapetti points out that Rossetti, Burne-Jones’s teacher, had forged his style progressively imbuing the quattrocento Pre-Raphaelitism with a Renaissance spirit. It was that Renaissance feel that would seep into the Symbolism of the 1890s via Burne-Jones. In addition Rapetti sees that Fernand Khnopff’s paintings that first earned him fame display a strong Burne-Jones’ influence.⁶⁹ Moreover, Khnopff’s palette of

soft browns and greys which create a static, dreamlike ‘unreal’ atmosphere owes much to Burne-Jones’ metallic palette of brown-greys and black.⁷⁰

Thesleff’s Tonalism as Inspiration

There were also other Finnish artists such as Helene Schjerfbeck who was not part of the young Symbolist group of artists of the 1890s but who, from 1894 onwards, used an ascetic palette in her works. Especially works such as *Cypresses*, *Fiesole* (1894) and *Going to Church* (1895–1900) show clearly her turn from French Naturalism to hazy, vaporous scenes and a very subdued palette. She herself called it “a path to the synthetic”.⁷¹ Schjerfbeck was clearly part of the colour-conscious group of artists who explored the possibilities of manipulating the palette as a means of modern art. Her art took a turn towards even more simplified form after the 1890s when she also began to experiment with different mediums.

What is interesting is that Thesleff and Schjerfbeck spent time working together in San Marco and working later with a Danish colleague, Anna Petersen. Thesleff writes





Image 4. Ellen Thesleff, *Sade / Rain*, 1933. Private collection. Photo: Janne Tuominen / Finnish National Gallery.

home telling how “we were all in our own cells working intensively”.⁷² I would propose that even though Schjerfbeck was an older and more accomplished artist, her art from that trip onwards changes towards a non-mimetic approach with an ascetic palette and new subjects. It was, I would argue, perhaps due not merely to the Fra Angelico frescoes but also to her relationship with a younger fellow artist Thesleff, who, from 1892 had already converted to greyish tonalism in her paintings. Alongside Schjerfbeck’s *Cypresses* her *Self-Portrait* (1895) and its greyish tone and shimmering background are related to the new technique of tonalism. This might even have been the push Schjerfbeck needed to reach the “path to the synthetic” after which she was able find her own unique modernist mode.

It is quite evident that the move towards colour – when material became a part of the content – was a major manifestation of what



was modern in Nordic art. An artwork created with only a few “non-colours” was a bold move: a landscape painted with shades of grey took landscape art into a new era. The pioneers of the colour ascetic palette of tonalism were Puvis de Chavannes and Whistler who, in their lifetime, inspired many Nordic artists to explore greyish tonality in works imitating fresco, landscapes appearing from the mist and innovative portraits. Both artists were admired and followed by the Symbolists, but also by artists who did not belong to this movement such as Helene Schjerfbeck. Many artists also broke the long tradition of working with oil on canvas, experimenting instead with watercolour, charcoal, crayons, pencil, gouache and tempera. Moreover, these artists created new palette practices, becoming an essential part of tradition in their attendant simplification and manipulation of the palette which were vital to the breakaway from the mimetic ideal of colour and its role in the practice of painting. Thus the idea of simplification, colour harmony and abstraction in painting goes back considerably further than, for example, Kandinsky, Mondrian or Malevich.⁷³

Furthermore, the artists’ aspiration to spiritualism, to the dematerialisation of the real became the ideal;⁷⁴ the neo-platonic awareness inspired artists to work on the basis of *true art*. These aspirations, towards a mysterious and immaterial art of poetic qualities, indistinctness and suggestion, manifested itself in the 1890s. The dualistic Baudelairean quest was also for something eternal and spiritual which was contained in colour and given central importance in art which strove to depict the modern world and the world beyond the visible. Muted, restrained ascetic colours were the key element in depicting such connotations as melancholy, spirituality, mirror image, inner world, isolation, musicality and intimacy, forming an essential part of the dematerialisation in modern painting.

Moreover, what is interesting is that she returns to this technique with the same subjects from the 1920s onwards, as in her *Italian Girl* (1925) to *Self-Portrait in a hat* (1935). It is interesting that from 1920s onwards Thesleff produces both self-portraits and the same hazy landscapes of Murole like the *Rain* 1933 and *Lakeside Landscape* (1937) with tonalist technique that she used

in the 1890s. It must therefore be remarked that the turn to tonalism, which precedes her strong contrasted colourism from 1906–1925, makes her return to what has been considered her symbolist mode. She is using the same technique of tonalism, but these late works differ in their more translucent layers of tonal colour.

To conclude, it is clear that it was specifically the ascetic colour scheme that brought innovation to pictorial practice with a paradoxical shared goal: the achievement of spiritual ends through the plastic means of pencil, watercolour on paper or pigment, canvas, and primer. Artists sought to efface the distance between a deficient material world and the ineffable world of dreams and the divine.⁷⁵ This “dissolution from the real world” towards an immaterial work of art by technique of indistinctness was one of the goals of certain artists. The colour-conscious art was clearly created for presenting a new content. Here Thesleff’s musical art offered new readings to the wider resonances of artistic discourse on technique, matter, and medium just as these tested the limits of painting or drawing as a new “language of colour”.





Image 5. Ellen Thesleff, *Omakuva / Self-Portrait with Hat*, 1935. Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery. Photo: Jenni Nurminen / Finnish National Gallery.

In Thesleff's works from the 1890s two distinct colour techniques can be seen; one is a palette based mainly on brown, black and white, the other the harmonisation of a tonal palette of white and grey. The first technique points to Carrière, the second to Puvis de Chavannes and Whistler. Mostly Thesleff painted using the second technique, an ascetic tonal palette which is toned by one colour (white or grey),⁷⁶ derived from the mural art technique developed by Puvis de Chavannes. The harmony achieved with gentle shades softened with white or light grey was unusual and personal. In *Aspens* (1893) and *Spring Night* (1894) the artist has, with a light tonal palette, created the colour scale of the entire work. Particularly in the opaline grey painting *Spring Night* she has concentrated solely on different shades of grey to create the mystical atmosphere of the shimmering evening dusk. The painting



which is built on tones, is purely musical, immaterial, colour ascetic art in which form, light and shade have almost vanished, surrendering totally to colour and texture.

Furthermore, the extreme restraint in her paintings created an almost matterless, music-like experience. The dissolution of form or modern vaporousness is evident in her landscapes which seem to live in a world of their own. Contrary to those of other artists, Thesleff's paintings were full of gentleness and harmony, which many critics saw to be feminine art. From the outset, Thesleff's concept of Symbolism was an original one. Even though she was influenced by the movement and used themes which can be seen as being symbolist, Thesleff adopted such elements as musicality, spirituality and introspection quite freely in her portraits, never even mentioning "Symbolism" in her letters.⁷⁷ Thus Thesleff's colour ascetic work is individualist and in its immaterialness unique. In the end colour formed the frame for her painting. and as we have seen here, for Thesleff both tonalism and indistinctness certainly lived further than her symbolistic period.



Image 6. Ellen Thesleff, *Järvimaisema / Lakeside Landscape*, 1937. Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery. Photo: Jenni Nurminen / Finnish National Gallery.



Notes

1 This article is based on my research for my doctoral dissertation. Anna-Maria von Bonsdorff, 'Colour Ascetism and Synthetist Colour: Colour Concepts in Turn-of-the-20th-century Finnish and European Art' (University of Helsinki, 2012). <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-8047-0> and a later conference paper in the Association for Art Historians Annual Conference 2015, Norwich: "Picturing the immaterial with colour – Symbolist ideal"

2 During my research, I have been in dialogue with conservators and studied these works and their technique in close hand.

3 This concept of 'indistinctness' is by Sharon Hirsh in her study of Symbolist Art: Sharon L. Hirsh, *Symbolism and Modern Urban Society* (Cambridge University Press, 2004). However, my approach is wider and considers this technique and method also with artists who are not listed as Symbolists.

4 Hirsh 2004, 3–4.

5 Artists such as Frantisek Kupka, Wassily Kandinsky and Konstantinas Ciurlionis

6 von Bonsdorff, *Colour Ascetism and Synthetist Colour*, 284–285.

7 Monica Schalin, *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck* (Åbo Akademi, Turku, 2004). Schalin's dissertation on Ellen Thesleff's technique considers the artist's 1890s works as "natural". For Schalin the next period is "The Colour Period 1906–1927". Schalin 2004, 295.

8 Many scientific disciplines saw significant progress: even earlier in the 19th century, the work of Charles Darwin and Thomas Huxley had led to disputes on the origin and development of man, biologists such as Louis Pasteur and Ernst Haeckel had spoken about the new and threatening world of micro-organisms, and physicians such as Lord Kelvin had awakened uncertainty regarding the immutability of the universe. Bonsdorff et al., *Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe 1880–1910* (Helsinki: Ateneum

Art Museum, Finnish National Gallery, 2012), 12–15.

9 Exhibitions and catalogues such as *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. (1986), *L'Origines des abstraction* (2003), *Traces du Sacré* (2008) have all widely presented and discussed the spiritual currents and environments of the 19th- and 20th-century artists. On spiritualism in Finland, see Nina Kokkinen. "Taitelijä vihittynä mestarina. Vuosisadanvaihteen okkulttuurin teemoja Akseli Gallen-Kallelan taiteessa", in *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen* (Espoo: Gallen-Kallelan museo, 2011), 46–59; internationally see Alex Owen, *The Place of Enchantment. British Occultism and the Culture of the Modern* (Chicago & London: University of Chicago Press, 2004).

10 Ritva Haavikko. "Minna Canthin salonki", in *Realismista symbolismiin. Kuopio suomalaisen kulttuurin polttopisteenä 1890-luvun taiteessa*. toim. Tellervo Krogerus (Publications of the Snellman Institute no. A 14. Kuopio: Snellman Institute. Haavikko 1994), 58–60.

11 "Uusia suuntia Ranskan kaunokirjallisuudessa." *Valvoja* 1892: 25–41.

12 Many Finnish artists read French papers, such as *Revue des Deux Mondes*, *Journal des Débats*, *Le Figaro Littéraire*, *Gazette des Beaux-Arts*. Salme Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma suomen taiteesta*. (Helsinki: University of Helsinki, 1966)., 22–23.

13 The Finnish press also presented writer Joséphin Péladan as the foremost representative of the movement. See, e.g., "Från den nyaste franska litteraturen". *Finsk Tidskrift* 1891/1, 205–213; Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet*, 25.

14 The late-19th century Swedenborg renaissance was made possible by reprints of translations of his texts originally written in Latin. Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet*, 31–34, 60.

15 Marja Lahelma, *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-siècle*

(University of Helsinki, Helsinki, 2014), 148–151; Hanna-Reetta Schreck, *Mina maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos, 2017), 70–75.

16 The Theosophical Society was especially active in North America. Roger Lipsey, *The Spiritual in Twentieth-Century Art*. (New York: Dover Publications, 1988), 29–35.

17 The Theosophical Society was especially active in North America. Roger Lipsey, *The Spiritual in Twentieth-Century Art*. (New York: Dover Publications, 1988), 29–35.

18 Émile Hennequin, "L'Esthétique de Wagner et la doctrine spencérienne", *Revue wagnérienne*. November 1885, 282; Rodolphe Rapetti, *Symbolism* (Paris: Flammarion, 2005), 8.

19 José Pierre, "Symbolism in France", in *Näkyjä ja haaveita. Ranskalainen symbolismi 1886–1908* (Helsinki: Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, 1994), 151.

20 Anna-Maria von Bonsdorff, "Correspondences – Jean Sibelius in a Forest of Image and Myth". *Sibelius and the World of Art*. (Helsinki: Ateneum Art Museum, Finnish National gallery, 2014), 81–91.

21 The term 'occulture' was coined by Christophe Partridge in 2004; Nowadays some scholars use this term also to refer to a wide spectrum of esoteric currents which were highly popular especially in artistic circles from the end of the nineteenth century onwards. Kokkinen, "Taitelijä vihittynä mestarina", 46–47.

22 Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* (Turku: Åbo akademi, 1970); Maurice Tuchman, "Hidden Meanings in Abstract Art", in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* (New York: Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, 1986). 34.

23 Meda Mladek, "Central European Influences", *Frank Kupka: a Retrospective* (New York Guggenheim Museum, 1975), 15, 17, 28–37;



Maurice Tuchman, "Hidden Meanings in Abstract Art", 35–36; Rodolphe Rapetti, "Kupka symboliste", *Frantisek Kupka*, (Paris, Grand Palais, 2018), 29–34.

24 Schreck, *Minä maalaan kuin Jumala*, 70–75.

25 The Salons were vast juried exhibitions of works by living French and foreign artists held annually or biennially in Paris. Although the juries were shielded from governmental pressure by a series of reforms, they reflected official taste through most of the nineteenth century. Dorra, *Symbolist Art Theories*, 1, 315.

26 Paul Verlaine, "Baudelaire," *L'Art I*, no. 5 (1865), 4. The passage can be found from Charles Baudelaire's "Salon de 1859".

27 Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (Paris : Lévy, 1868), *Les Fleurs du mal* (Paris : Lévy, 1868), *L'Art romantique* (Paris : Lévy, 1869). Dorra, *Symbolist Art Theories*, 1.

28 Baudelaire's writings were known to Finnish artists who followed the French press and periodicals. Almost all of them read French, German and some English. Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet*, 22–25.

29 Dorra, *Symbolist Art Theories*, 3–4.

30 Rapetti, *Symbolism*, 15.

31 Italics by the author. Rémy de Gourmont, ed., "Les Peintres Symbolistes". *Oeuvres posthumes*, (Paris : Mercure de France, 1893), 303.

32 von Bonsdorff et al., *Van Gogh to Kandinsky*, 14–15.

33 Charles A. Riley, *Color Codes. Modern theories of color in philosophy, painting and architecture, literature, music and psychology* (University Press of New England), 1995, 2

34 Dorra, *Symbolist Art Theories*, 1.

35 Catherine Carter Goebel, "The Brush and the Baton: Influences on Whistler's choice of musical terms for his titles", *Whistler Review: Studies on James McNeill Whistler and Nineteenth-Century Art*, 1999.

36 Mantz considered it the most important picture

in the exhibition and described it as *Symphonie en Blanc*.

37 John Walker, *James Abbott McNeill Whistler* (New York: Harry N. Abrams, 1987), 37.

38 von Bonsdorff, *Colour Ascetism and Synthetist Colour*, 135–136.

39 Whistler had made a deliberate strategy of exhibiting and publishing his ideas on art extensively in Europe in the 1880s, his ideas had wide currency in European art circles, and especially later with the symbolists.

40 The term is used in Maurice Denis's criticism of the Champ de Mars Salon of 1892. Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet*, 178.

41 von Bonsdorff, *Colour Ascetism and Synthetist Colour*, 268–269.

42 von Bonsdorff, *Colour Ascetism and Synthetist Colour*, xx.

43 See for example Khnopff's *Le masque au rideau noir*, 1892, crayon et pastel sur papier, 17,5 x 9 cm, private collection. Michel Draguet, *Fernand Khnopff* (Bruxelles: Fonds Mercator, 2018), 244–245.

44 Beda Stjernschantz's letter home 18.12.1891. Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet*, 247.

Anna-Maria von Bonsdorff, PhD, is Chief Curator at the Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery. She specializes in Finnish art of the 19th and early 20th centuries, and has curated numerous exhibitions of Finnish art at home and abroad. Most recent one Helene Schjerfbeck (1862-1946) for the Royal Academy of Arts, London, as well as leading international research and exhibition projects such as Japanomania in the Nordic Countries, 1875-1918. Von Bonsdorff is also a visiting professor at Coventry University in England.



Maapallon sydämenlyönnit – Ellen Thesleff ja elämänvoima

Marja Lahelma

Ellen Thesleff aloitti taiteilijantiensä pariislaisen symbolismin ilmapiirissä 1890-luvulla ja kiinnostui jo varhain taiteellisen luovuuden intuitiivisesta ulottuvuudesta, johon kytkeytyi kysymys olemassaolon perimmäisestä olemuksesta. Häntä kiehtoivat ajankohtaiset teoriat kosmisista värähtelyistä ja virtauksista, ja hän kokeili taiteellisessa työskentelyssään automaattipiirustuksen kaltaisia tekniikoita. Myöhemmin Thesleff vietti pitkiä aikoja Firenzessä, jossa hänen utelias mielensä imi vaikutteita kaupungin boheemissa ja kansainvälisessä ilmapiirissä risteilevistä aatteista. Niihin kuului esimerkiksi vitalismia, futurismia, anarkismia, sosialismia, itämaisia uskontoja, okkultismia ja spiritualismia. Kesäisin Thesleff pakeni Firenzen kuumuut-

ta ja ahtautta läheiseen Forte dei Marmen kylpyläkaupunkiin. Usein seuralaisena oli lääkintävoimistelijaksi kouluttautunut sisar Gerda Thesleff, joka oli erityisen innostunut ulkoilmaelämästä ja vitalismista. Forte dei Marmissa vuonna 1909 kirjoittamassaan kirjeessä Ellen Thesleff kuvailee uutta työskentelymetodiaan:

Minulla on aivan uusi tapa työskennellä. Kuulehan: painaudun sydämeni syvyyttä myöten hiekkaan kuullakseni maapallon sydämenlyönnit, ja niiden lyöntien rytmin mukaan tartun väreihin varmana ja vapaana, myös tietysti viivoihin. Mitä siitä tulee, en tiedä, joka tapauksessa jotakin ihmeellistä.¹

Auringon säkenöivä valo ja luonnon rytmit heijastuivat maalauksiin, joissa hekkua ennennäkemätön elämänilo ja energia. Firenzen vuosia on Thesleffiä koskevassa tutkimuksessa kuvattu uudistumisen ja vahvan luomisvoiman kautena. Taidehistorioitsija Sal-

me Sarajas-Kortteen mukaan Thesleff saavutti tuolloin erityisesti maisemamaalauksissa kaikkein mestarillisimman otteensa: ”väri kimaltelee, muoto on eheytyneet ja tauluista sädehtii täydellinen maalarin ilo.”² Sateenkaaren väreissä hehkuvien maalausten voima ja energia antavat vaikutelman spontaanisuudesta, mutta vapautuneesta otteesta huolimatta Firenzen vuosien taide oli tarkkaan harkittua ja myös älyllisesti haastavaa. Thesleff oli tietoinen teostensa vaikeaselkoisuudesta, mutta hän tiesi täsmälleen, mitä halusi.³

Tässä kirjoituksessa tarkastelen Thesleffin Italian vuosien tuotantoa suhteessa aikakauden taiteellisiin ja filosofisiin suuntauksiin. Keskityn vuodesta 1906 aina ensimmäisen maailmansodan syttymiseen ulottuvaan ajanjaksoon, jona Firenzestä tuli Thesleffille toinen koti. Vielä myöhemminkin Thesleff palasi rakkaaseen kaupunkiinsa lyhyemmik-



si ajoiksi, mutta juuri näitä sotaa edeltäviä vuosia, jolloin usein myös äiti sekä sisaret Thyra ja Gerda olivat seurana kaupungissa, voidaan pitää hänen taiteellisen uransa kannalta erityisen merkittävinä. Kun vielä 1890-luvulla Thesleffin tehdessä ensimmäiset visiittinsä Firenzeen sen suurimpana vetonaulana oli ollut vanha taide, alkoi kaupungista seuraavan vuosisadan alussa muodostua avantgarden ja monenlaisen älyllisen ja uususkonnollisen liikehdinnän keskus. Firenze tasapainoili pitkän historiansa ja kiihtyvän modernisaation välillä, mikä teki siitä eläväisen ja kiinnostavan kaupungin, jonka boheemeissa taiteilijapiireissä vallitsi poikkeuksellisen vapaamielinen tunnelma.

Eryteisesti ranskalaisen Henri Bergsonin (1859–1941) filosofia tuntuisi tarjoavan hyödyllisiä avaimia Thesleffin taiteen moniselitteisyyden käsittelyyn. Keskeisiksi nousevat elementit, joita tässä artikkelissa käsitellän – liike, valo, rytmi, intuitio, muodon orgaaninen ykseys – asettuvat luontevasti Bergsonin filosofisten ajatusten yhteyteen. Bergsonia on pidetty yhtenä vitalismiksi kutsutun taiteessa ja laajemminkin yhteiskunnassa vaikuttaneen suuntauksen keskeisistä filosofeista. Vitalismin ytimessä on käsitys jonkinlaisesta

perimmäisestä, kaiken läpäisevästä elämänvoimasta, jota tieteessä vallitseva mekanistinen maailmankuva ei pystynyt selittämään. Bergsonilla se sai nimen *élan vital*. Mekanismin ja materialismin kritiikki yhdisti Bergsonia ajankohdan okkultistisiin ja mystisiin suuntauksiin. Samoin kuin 1800- ja 1900-lukujen vaihteen modernit okkultistit, Bergson perusti filosofisen systeeminsä intuitioon ja instrospektioon sekä pyrki rakentamaan synteesiä tieteen ja mystiikan välille.⁴ Firenzeen kontekstia tarkastellessa on huomattava, että Bergsonin ajattelu antoi virikkeitä myös futurismille. Vaikka futurismin koneita ja teknologiaa ihannoiva puoli on usein liitetty mekanistiseen maailmankuvaan, on tällaista näkemystä pidettävä varsin yksinkertaistavana ja osin suorastaan virheellisenä, kuten artikkelin viimeisessä luvussa esitän. Futurismin keskeisenä pyrkimyksenä oli kääntyminen pois materialismin ja luonnontieteiden hallitsemasta nykyhetkestä kohti utopistista tulevaisuutta.

Sekä 1900-luvun alun vitalismi että futurismi on yhdistetty fasismin ja natsismin kaltaisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, mikä on tehnyt niistä poliittisesti arveluttavia myös taiteellisina suuntauksina. Poliitikka ja taide

kietoutuvat monella tapaa yhteen maailmansotien leimaamalla 1900-luvun alkupuoliskolla, eikä näitä yhteyksiä mitenkään voida sivuuttaa. On kuitenkin todettava, että vitalismin ja futurismin kaltaisten taideilmiöiden tarkastelu vahvasti poliittisesti värityneestä näkökulmasta on antanut niistä melko yksipuolisen kuvan, jolloin näiden suuntausten yhteydet ja rinnakkaisuudet muun avantgarde-liikehdinnän kanssa ovat jääneet osin hämärän peittoon.⁵ Thesleff ei sitoutunut mihinkään yhteiskunnallisiin liikkeisiin, eikä hänen kiinnostustaan vitalismin ja futurismin taustalla vaikuttaneisiin filosofisiin aatteisiin voida pitää ainakaan merkittävällä tavalla poliittisena.

Myös taiteessaan Thesleff pysytteli aina pienen etäisyyden päässä kaikenlaisista liikkeistä, ryhmittymistä ja ”ismeistä”. Hänen tavoitteenaan oli taiteen absoluuttinen vapaus, mutta tuon päämäärän hän jakoi futuristien ja monien muiden aikakauden avantgarde-liikkeiden kanssa. Monet taiteilijat ja kirjailijat löysivät juuri Bergsonin ajatuksista filosofisen perustelun taiteellisen vapauden vaatimukselleen. Thesleffin taiteellista työkentelyä leimaava kiinnostus näkymättömiin energioihin, musiikkiin ja synestesiaihin sekä



taiteen kykyyn ilmaista syvempiä totuuksia yhdistää paitsi futurismia ja vitalismia, myös Wassily Kandinskyn ja Henri Matissen kaltaisia modernistisia taiteilijoita. Ei ehkä ole sattumaa, että sekä Matisse että Kandinsky oleskelivat Firenzessä samoihin aikoihin Thesleffin kanssa ja altistuivat samalle älylliselle ilmapiirille.

Vaikka tarkastelenkin tässä artikkelissa erilaisia ajassa liikkuneita suuntauksia ja ”is-mejä” yhtäältä eritellen ja analysoiden, pyrin välttämään niiden sysäämistä liaksi omiin kategorioihinsa. On muistettava, että futurismissa ja vitalismissa, samoin kuin muissa vastaavissa määreissä on aina kyse myös historiankirjoituksen luomista kategorioista ja rakenteista. Oman aikansa kontekstissa erilaiset taiteelliset liikkeet, suuntaukset ja esteettiset impulssit epäilemättä hahmottuivat paljon epäselvempinä, monin tavoin liittämättä ja päällekkäin liukuvina sekä toisiinsa sulautuvina. Tämän kirjoituksen tarkoituksena on selkeyttää kokonaiskuvaa aikakauden ilmiökentässä risteilevistä filosofisista ja taiteellisista impulsseista suhteessa Thesleffin taiteelliseen työskentelyyn. Ajankohdan kontekstiin asettuessaan jopa keskenään ristiriitaisilta vaikuttavat ilmiöt ja ideologiat

suhteutuvat toisiinsa, ja niiden väliltä on mahdollista löytää yhteyksiä.

Aloitän esittelemällä Bergsonin filosofiaa tarkentaen nimenomaan niihin piirteisiin, jotka yhdistyvät Thesleffin taiteelliseen työskentelyyn. Tätä kautta Thesleffin taide on mahdollista asettaa laajempaan vitalistiseen kontekstiin. Seuraavassa luvussa syvennän Thesleffin taiteen bergsonilaisuuden käsittelyä rinnastaen sitä Matissen ja Kandinskyn taiteeseen. Sivuan hiukan myös Dario Gambonin esittämää potentiaalisuuden ajatusta, jonka Gamboni yhdistää Bergsonin vitalisuuteen. Potentiaalisuus sopii erityisen hyvin Thesleffin taiteen katsojan mielikuvitusta ruokkivan visuaalisuuden analysoimiseen. Kirjoituksen viimeisessä osassa esittelen lyhyesti futuristien aatteellista taustaa sekä sen suhdetta Bergsoniin ja näiden mahdollisia yhteyksiä Thesleffin taiteen moniaistisuuteen ja liikevaikutelman kokonaisvaltaisuuteen. Keskeisiksi yhtymäkohdiksi Thesleffin taiteen ja kaikkien artikkeleissa käsiteltyjen ilmiöiden välillä muodostuvat liikkeen kuvaus, intuitio ja synestesia. Thesleffin taiteen ytimessä on aina kyse siitä, miten taideteoksen materiaalisuus ja visuaalisuus taipuvat kuvaamaan ilmiöitä, joita silmä ei näe ja joilla ei ole aineellista olemusta.

Bergson, vitalismi ja elämänvoima

Bergsonin teoreettinen ajattelu kumpuaa samasta ranskalaisesta 1800-luvun lopun ilmapiiristä, jossa myös nuori Ellen Thesleff kypsyi taiteilijaksi. Pariisin avantgardessa 1890-luvulla vallinnut symbolistinen taidesuunta korosti intuitiota tietämisen välineenä ja etsi yhteyksiä materian ja hengen tai näkyvän ja näkymättömän maailman väliltä. Ranskassa Bergson sai jo vuonna 1889 ilmestyneellä väitöskirjallaan *Essai sur les données immédiates de la conscience* aseman juuri symbolismen filosofina. Seuraavan vuosisadan alkupuolella hän saavutti vahvan kulttisuosion taiteilijoiden keskuudessa sekä ranskassa että Italiassa.⁶ Kansainvälisen läpimurtonsa Bergson teki vuonna 1907 ilmestyneellä *L'Évolution créatrice* -teoksellaan, jonka ansiosta hänestä tuli materialismiin, rationaalisuuteen ja positivistiseen tieteeseen kriittisesti suhtautuvan aatesuunnan johtohahmo. Viimeistään tuolloin hänen nimensä tuli laajemmin tunnetuksi myös suomalaisissa kulttuuripiireissä.⁷

Bergson oli aikansa muotifilosofi, eikä ole syytä olettaa, että hänen teorioistaan innostuneet taiteilijat tai kirjailijat olisivat välttämät-



tä perehtyneet hänen ajatuksiinsa kovinkaan syvällisesti. On siis pidettävä erillään keskustelu Bergsonin ajatuksista yhtäältä puhtaasti filosofisessa kontekstissa ja toisaalta bergsonilaisuudesta laajempina yhteiskunnallisen ja ennen kaikkea taiteellisen keskustelun ilmiönä. Tässä artikkelissa on kyse nimenomaan jälkimmäisestä. Tavoitteena ei ole Bergsonin teorian syvällinen analysointi, vaan sen taiteellisten tulkintojen esittely.

Bergsonin edustaman vitalistisen filosofian taustalla vaikuttava ajattelu asettuu ambivalentisti tieteen, taiteen ja okkultismin välimaastoon, sillä niiden kaikkien puitteisissa pohdittiin erilaisia näkymättömiä energioita, värähtelyjä ja virtauksia. Tätä kautta myös Bergsonin ajatukset sulautuivat osaksi aikakauden okkultistista ja mystistä liikehdintää, vaikkei Bergsonia sinänsä voida pitää näiden suuntausten edustajana. Bergsonin keskeisistä intuition ja elämänvoiman käsitteistä okkultistit löysivät filosofisen perustan käsityksilleen maailmankaikkeutta hallitsevista näkymättömistä voimista, joita positivistinen luonnontiede ei kyennyt selittämään. Bergsonilainen vitalistinen filosofia saavutti laajemman tunnettuuden juuri okkultististen ja spiritualististen liikkeiden

kautta, mikä luonnollisesti väritti Bergsonin ajatusten populaaria vastaanottoa.⁸ Biologi Ernst Mayr onkin kuvannut vitalismia olemukseltaan ”anti-liikkeeksi”, sillä se oli ensisijaisesti kapinaa tieteellisen vallankumouksen synnyttämää maailmankuvaa vastaan.⁹

Esoteerisessa traditiossa näkymättömillä voimille ajateltiin aina jonkinlainen jumalallinen lähtökohta, kun taas Bergsonin vitalistisessa filosofiassa elämänvoima on itsesyntyistä. Molempien yhtenä tärkeänä lähtökohtana voidaan kuitenkin pitää Franz Anton Mesmerin magnetistisia tutkimuksia 1700-luvun lopulla. Mesmerin mukaan näkymättömän ”neste” virtasi kaikkien elävien olentojen läpi, ja sairaudet aiheutuivat tämän elämänvoiman virtaukseen syntyneistä tukoksista. Mesmerin alkuun panemia teorioita tulkittiin 1800-luvulla sekä materialistisesta että spiritualistisesta näkökulmasta. Erilaiset vitalistiset teoriat olivat monien yhteiskunnallisten, tieteellisten, taiteellisten ja esoteeristen keskustelujen ytimessä, mutta juuri tämä hybridisyys on sysännyt vitalismia historiankirjoituksen marginaaliin.¹⁰

On myös huomattava, että vaikka Bergson herätti laajaa kiinnostusta taiteilijoiden parissa, hän ei koskaan esittänyt varsinaista tai-

teen teoriaa. Kuitenkin monet esimerkit, joilla hän valotti teoreettisia näkemyksiään, olivat peräisin esteettisen kokemuksen maailmasta. Hän myös lähestyi filosofiaa eräänlaisena taiteena. Bergson liitti taiteen osaksi vitaalista järjestystä, joka toisin kuin järkeen ja tilallisuuteen perustuva geometrinen järjestys, oli luonteeltaan intuitiivista, luovaa ja yksilöllistä.¹¹ Taide oli siis tämän näkemyksen mukaan absoluuttisen elävää, prosessimaista, ja jatkuvasti uutta luovaa. Tähän liittyy Bergsonin ajattelun ydinkäsite *élan vital*, joka on merkittävä myös Thesleffin taiteen suhteen. *Élan vital*, elämänvoima, merkitsee Bergsonin ajattelussa jatkuvaa kasvun ja muutoksen prosessia, positiivista erilaistumisen liikettä, joka luo uusia muotoja, ja josta myös itse elävinä olentoina olemme osallisia.¹²

Thesleffin taiteen suhteen huomionarvoista on lisäksi tapa, jolla Bergson kirjoittaa intuitiosta sekä filosofian että taiteen menetelmänä. Intuitio auttaa meitä irrottautumaan järjen tuottamista pragmaattisista ja päämäärähakuisista rakenteista. Ajan kestollisuuden rytmikkaan uppoaminen on keino vahvistaa intuitiota. Taiteilijan tehtävänä on kääntää intuitiivisen tietoisuuden kohteena olevat rytmit ja harmoniat kuvallisiksi muodoiksi, jotka



heijastavat kohteensa sisäistä elämää. Intuition avulla taiteilija sulautuu kohteeseensa, jolloin taiteilijan ja kohteen sekä katsojan ja teoksen välille syntyy erityinen dynamiikka.¹³ Nämä ajatukset sopivat hyvin Thesleffin maalauksiin, joissa liike, valo, väri, tuoksut ja äänet sulautuvat orgaanisiksi muodoiksi. Niistä syntyy kokonaisuus, joka on enemmän kuin osiensa summa. Thesleffin teokset haastavat katsojan syvälliseen ja aktiiviseen havaitsemisen prosessiin, jossa intuitiolla on keskeinen rooli.

Otetaan lähempään tarkasteluun vuodelle 1911 päivätty teos *Ihmisiä luonnossa*. Kotimaassa Muroleen kesäpaikassa syntyneeseen maalaukseen kiteytyy jotain sangen olennaista Italiassa edellisinä vuosina omakutuista impulsseista. Värit tuntuvat suorastaan räjähtävän ulos kankaalta. Kesäisessä luonnossa sykkii jokin näkymätön energia – bergsonilainen *élan vital* – joka saattaa koko maiseman dynaamiseen liikkeeseen. Valtavien taivaita kohti kurrottavien puiden katveeseen kuvatut pikkuiset ihmishahmot sulautuvat harmoniseksi osaksi luonnon rytmiä miltei kadoten värien tulvaan ja ympäröivän luonnon rehevyyteen. Kaikessa fantastisessa kukoistuksessaan maisemassa on jotain

hyvin paratiisillista. Tämä ei kuitenkaan ole pysähtyneisyyden ja melankolian leimaama romanttisen nostalginen paratiisikuva, vaan paratiisin ajattomuus viittaa pikemminkin siihen, että se voi olla läsnä myös tässä ja nyt. Paratiisin mahdollisuus sisältyy kosmiseen värähtelyyn, joka virtaa jatkuvasti kaiken olemassa olevan lävitse. Puiden juuret ovat kiinni maassa, mutta kohottautuessaan ylimaallisiin korkeuksiin puun materiaalisuus alkaa hajota. Ylimmät lehvät sulautuvat taivaan sineen ja kaiken yllä säkenöivään auringonvaloon.

Vaikka Thesleffin taiteessa voidaan 1900-luvun alkuvuosien kohdalla puhua tyylillisestä murroksesta, varhaisesta symbolistisesta tuotannosta tähän uuteen värikkäämpään suuntaan kulkee kuitenkin ajatuksellinen jatkumo. Katsojan mielikuvitusta stimuloiva muodon hajoaminen näkyi jo 1890-luvulla syntyneissä teoksissa, joiden melankolisen pinnan alla saattaa aistia jonkinlaista energistä väreilyä. Tästä esimerkkinä voidaan mainita vuosina 1894–95 syntynyt lyijykynällä ja seepialla toteutettu omakuva. Taiteilija asettuu kasvotusten katsojan kanssa, mutta hänen pysähtynyt ilmeensä on kääntynyt sisäänpäin ja katse jää

tavoittamattomiin. Katsojan silmä muodostaa yhtenäiseltä ja harmoniselta vaikuttavan kuvan, mutta todellisuudessa kokonaisuus syntyy yksittäisistä lyijykynän vedoista, jotka tuntuvat olevan jatkuvassa dynaamisessa liikkeessä. Risteilevien viivojen verkosto tuo mieleen meedioiden käyttämän automaattipiirustuksen tekniikan. Omakuva ei anna vaikutelmaa sielun ja ruumiin tai hengen ja materian vastakkaisuudesta, vaan pikemminkin vastaavuudesta ja perimmäisestä ykseydestä.¹⁴ Varhaiskauden teosten hillitty ilmaisu ja väriasteesi kääntyvät kuitenkin myöhemmässä tuotannossa sateenkaaren väreissä leiskuavaksi elämänvoimaksi, johon muodikkaat vitalistiset ajatussuunnat antoivat oman lisänsä.

Thesleffin taiteen vitalistinen konteksti

Vitalistinen aihe- ja aatemaailma sai keskeisen sijan pohjoismaisessa taiteessa 1900-luvun alkuvuosina. Se ilmeni vahvana esimerkiksi norjalaisen Edvard Munchin, tanskalaisen J. F. Willumsenin ja ruotsalaisen Eugène Janssonin tuotannossa. Myös Thesleffin suomalaiseen tuttavapiiriin kuuluneen Magnus Enckelin taiteeseen ilmaantui näihin aikoihin vitalistisia piirteitä, jotka





sekä aihe maailman että värin ja valon kuvauksen suhteen rinnastuvat Thesleffin teoksiin.¹⁵ Thesleffin kirjeenvaihto paljastaa, että Firenzen vuosinaankin hän seuraili jonkin verran Suomen ja Pojoismaiden taidekentän tapahtumia, mutta suurimmat lähtökohdat hänen vitalistiselle asenteelleen ehkä sittenkin löytyvät välittömästä elinympäristöstä, Firenzestä.

Oleskellessaan Firenzessä 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, Thesleff ei voinut välttyä vitalismin aatemaailmalta. Tutustuminen teatteritaiteen modernisoijana tunnetuksi tulleeseen Edward Gordon Craigiin (1872–1966) alkuvuodesta 1907 oli avannut Thesleffille aivan uudenlaisen sosiaalisen sfäärin. Sitä kansoittivat ennen kaikkea Englannista ja Yhdysvalloista kaupunkiin saapuneet eksentriset ja kulturellit hahmot, kuten kiihkeänä feministinä tunnettu runoilija Mina Loy ja puolisonsa taidemaalari



Kuva 1. Ellen Thesleff, *Ihmisiä luonnossa*, 1911. Öljyväri kankaalle. Taidesäätiö Merita. Kuva: Museokuva Matti Huuhka & Co.

Stephen Haweis, taidehistorioitsijapariskunta Mary ja Bernard Berenson, sekä kirjailija ja salonkierimäntä Mabel Dodge Luhan. Näissä seurapiireissä keskusteltiin vilkkaasti aikakauden taiteen, kirjallisuuden ja filosofian polttavimmista kysymyksistä, joihin myös vitalismi ja Bergsonin filosofia ilman muuta kuuluivat. Tyypillisinä 1900-luvun alun intellektuelleina Firenzeen asettuneet taiteilijat ja kirjailijat viehättyivät kaikesta uudesta sekä elämäntavoissaan että filosofiassaan, ja yhdistelivät eklektisesti erilaisia aatteita tieteen uusimmista löydöksistä okkultismiin ja spiritismiin, Sigmund Freudin psykoanalyttisiin teorioihin ja Nietzschen filosofiaan.¹⁶

Gerda Thesleff sai Mabel Dodge Luhanista itselleen potilaan, samoin kuin monista muista kaupunkiin emigroituneista kirjailijoista ja taiteilijoista, jotka hakivat vitalistisesta elämäntavasta helpotusta erinäisiin ruumiillisiin ja sielullisiin vaivoihin. Myös Craig oli innostunut vitalismista ja sovelsi sen aatteita sekä taiteellisessa työskentelyssään että henkilökohtaisessa elämässään. Craigin ajattelussa valolla oli mystisiä ja metafysisiä merkityksiä. Hän painotti, ettei olemassaolon mysteeri kätkeydy vain pahuuden voimiin assosioituvaan pimeyteen, vaan valolla-

kin on mystinen olemuksensa, samoin kuin ilon tunteella silloin kun se ”kantaa itsensä arvokkaasti.”¹⁷ Eräät anekdootit kertovat hänen onnistuneen aiheuttamaan pahennusta jopa Firenzen vapaamielisessä ilmapiirissä oleskelemalla ilkosen alasti ystävänsä taidehistorioitsija Charles Loeserin villan puutarhassa tai pulahtamalla uimaan Arno-jokeen aivan kaupungin keskustassa.¹⁸

Vitalismi merkitsi siis yhtäältä pyrkimystä luonnonmukaiseen, terveelliseen ja vapaamieliseen elämäntapaan. Se nousi vastustamaan modernin elämän dekadenssia ja sen rappeuttavaa ruumiillista ja sielullista vaikutusta. Kyse ei kuitenkaan ollut nostalgisesta menneisyyteen kääntymisestä, vaan futurismin tavoin vitalismi katsoi eteenpäin kohti utopistista tulevaisuutta. Taiteeseen ja filosofiaan sovitettuna ilmiö sai myös syvempiä merkityksiä. Kuten jo edellä on käynyt ilmi, vitalistisessa ajattelussa oli lähtökohtaisesti paljon sellaista, joka saattoi linkittyä Thesleffin jo edellisellä vuosisadalla omaksumien taidetta, elämää ja maailmankaikkeuden olemusta koskevien näkemysten kanssa. Vitalismin esittämä ajatus elämänvoimasta ei suinkaan ollut uusi, vaan jo romantiikan aikana sitä oli pohdittu sekä runollisessa

että filosofisessa muodossa. Myöhemmin 1800-luvulla Nietzsche, jonka kirjoituksiin Thesleff tutustui jo varhain, puhui elämästä eläimellisten viettien ja halujen hallitsemattomana virtana.

Taiteessa vitalismi ilmeni esimerkiksi säkenöivän auringonvalon, veden, ulkoilmaelämän ja alastoman ihmisvartalon – erityisesti miesvartalon – kuvauksina. Usein näihin teemoihin liittyi dynaamisuuden vaikutelmaa korostavia tyylin ja sommittelun piirteitä. Keskeisiksi elementeiksi tulivat ihmisruumiin liikkeen kuvaus, valon ja varjon kontrastit, ihmisen ja luonnon muotojen vastaavuus.¹⁹ Kaikki nämä ominaisuudet ilmaantuivat Thesleffin taiteeseen Italian vuosina. Forte dei Marmin rantaelämää kuvaavat teokset yhdistyvät erityisen selvästi vitalistiseen ajatteluun. Esimerkkinä voi mainita maalauksen *Palloveli* (1909), jossa sekä aihe että toteutus sopivat vitalismin puitteisiin. Sommittelun keskiöön asettuu antiikin veistosten esikuvia mukaileva dynaamisesti kiertyvä alaston miesvartalo. Rantamaisema ja siihen kuvattut ihmiset hengittävät samaan rytmiin. Juuri näihin Forte dei Marmin rantatunnelmiin liittyy artikkelin alussa lainattu kirjekatkelmä, jossa taiteilija kuvailee, kuinka hiekan sy-



vyyksistä voi aistia maapallon sydämenlyönnit, sen orgaanisen sykkeen.

Pallopelissä, samoin kuin muissa saman aikakauden maisema-aiheissa, valo ja väri muodostavat erottamattoman symbioosin: väri on valoa ja valo on väriä. Utuisen autereinen, sokaisevan kirkas tai vahvoja varjokontrasteja muodostava valo nousee teosten kantavaksi voimaksi. Vaikka itse auringon kehää ei niihin yleensä olekaan kuvattu, tuovat Thesleffin aurinkoa säkenöivät maisemat silti ajatuksellisesti mieleen Edvard Munchin samoihin aikoihin maalaaman aurinkoteosten sarjan. Munchin teoksissa, joista yhden hän liitti osaksi Oslon yliopiston juhlasalin seinämaalausten sarjaa (1911), hehkuva aurinko on kuvattu kaiken elämän lähteenä. Sen säteet lankeavat prismoina maan ja taivaan ylle sitoen koko maailman-kaikkeuden kosmiseen yhteyteen. Vitalistiseen ajatteluun sisältyi usein myös panteistinen ulottuvuus, jossa juuri aurinko saattoi edustaa luonnon jumalaista luomisvoimaa.²⁰ Uudenlainen henkisyys, joka 1800-luvun lopulta alkaen valtasi alaa, hylkäsi ajatuksen kristinuskon persoonallisesta Jumalasta, mutta ei kuitenkaan kiistänyt jumaluuden läsnäoloa luonnossa. Jumaluus ikään kuin



Kuva 2. Ellen Thesleff, *Palloveli (Forte dei Marmi)*, 1909. Öljyväri kankaalle, 44 x 42 cm. Kuva: Kansallisgalleria.



tuotiin taivaallisista korkeuksista alas maan päälle, jossa se ilmeni luonnon luomisvoimana ja manifestoitui esimerkiksi auringonvalossa. Samaan aikaan luonnontieteet kiinnostuivat valon parantavasta vaikutuksesta, ja valo- ja ilmakyppyjä käytettiin monenlaisien sairauksien hoitoon ja varsinkin tuberkuloosin torjuntaan.²¹

Valon ohella toinen keskeinen vitalistinen elementti on vesi. Thesleffin taiteessa se esiintyy sekä virtaavana ja aaltoilevana että staattisemmassa olomuodossa, jolloin se heijastaa ympäröivää maisemaa tuoden mieleen ajatuksia todellisuuden eri tasojen välisistä vastaavuuksista. Mutta toisin kuin edellisen vuosisadan lopun symbolistisessa taiteessa, jossa vesi on usein tummaa ja täysin pysähtynyttä, on se nyt saanut dynaamisemman olemuksen. Esimerkiksi vuoden 1912 Muroleen rantamaisemissa puiden ja pensaiden hahmot leimuavat kuin taivasta kohti kurottavat tulenlieskat ja veden väreilevä pinta toistaa niiden rytmin. Pari vuotta myöhemmin Italiassa syntyneessä Arno-joen maisemassa rannalla kasvavat puut ja pensaat heräävät henkiin mielikuvituksellisissa muodoissaan, kun taas veden pintaan heijastuessaan ne saavat staattisemman,

abstraktiota lähestyvän ilmiön. Kaiken kuhisevan elämän taustalla kohoava vuori ja vaalea taivas lepäävät rauhallisina ja ilmapuhtaina. Tällaisia maisemia on helppo ihaila niiden puhtaan visuaalisuuden ja maalauksellisuuden takia, mutta niiden asettaminen vitalismin kontekstiin tuo mukaan uuden kiinnostavan ulottuvuuden. Maalauksissa sykkivä elämänvoima saa syvemmän filosofisen merkityksen.

Synesteettinen ja intuitiivinen taide

Taidehistorioitsija Mark Antliff on käsitellyt useissa kirjoituksissaan Bergsonin filosofian merkitystä taiteen avantgardelle 1900-luvun alkuvuosina.²² Varsinkin Matissen taidetta käsittelevä artikkeli tarjoaa hyödyllisiä lähtökohtia myös Thesleffin taiteen bergsonilaisuuden tarkasteluun. Erityisen kiinnostava on Antliffin esittämä näkemys, jonka mukaan Matissen muotokuvat perustuivat bergsonilaiseen ajatukseen kestollisuudesta (*durée*) ajan jatkuvana ja hallitsemattomana virtauksena. Muotokuvat ovat jatkuvassa olemassa olevaksi tulemisen tilassa ilman alkua ja päätepistettä. Antliffin mukaan kyse ei ole niinkään maalauksen rakenteellisista omi-

naisuuksista, vaan sen kyvystä stimuloida katsojan luovuutta.²³ Esimerkiksi Thesleffin firenzelaaisesta suosikkimallistaan Natalinasta maalaamia muotokuvia voidaan valottaa tästä näkökulmasta. Punatukkainen Natalina sai istua mallina lukuisille maalauksille, jotka eivät oikeastaan olleet muotokuvia, vaan kuvia ”tyypistä”, La Rossasta. Hanna-Reetta Schreckin mukaan La Rossa -aiheesta, jota Thesleff käytti taiteellisen ajattelunsa työkaluna, muodostui taiteilijalle itselleen suorainen pakkomielle.²⁴ Bergson käyttää juuri muotokuvaa esimerkkinä siitä, miten ihmisen minuuksien muotoutuu jokaisessa hetkessä, sillä olemassaolo on herkeämätöntä muutosta, kehitystä, jatkuvaa itsen luomista. Muotokuvan syntyyn vaikuttavat niin mallin ulkoiset piirteet kuin taiteilijan sisäinen olemus sekä tietysti kankaalle levittyvät värit. Mutta Bergson painottaa, ettei edes taiteilija itse pysty ennalta aavistamaan, millainen lopullisesta teoksesta tulee: ”Sen ennustaminen merkitsisi muotokuvan tuottamista ennen kuin se on tuotettu – absurdi hypoteesi, joka sisältää oman vastalauseensa.”²⁵ Syntymässä oleva teos vaikuttaa taiteilijaan ja muuntaa tämän olemusta. Samalla tavoin jokainen sieluntila muuntaa siinä hetkessä



yksilön persoonallisuutta ja antaa sille uuden muodon.

Perinteinen näköisyyteen ja mallin luonteen tai persoonan kuvaukseen pohjautuva muotokuva ei Thesleffiä kiinnostanutkaan. Oli oikeastaan yhdentekevää, oliko kyseessä muotokuva, omakuva, maisema tai asetelma – tärkeintä oli olemassaolon perimmäisen sykkivän rytmiikan kääntäminen värien ja muotojen kielelle. ”Ei sinun pidä luulla, etten enää maalaa maisemia enkä ihmisiä – minä olen taiteilija – siinä kaikki”, Thesleff toteaa Thyra-sisarellen vuonna 1914 kirjoitetussa kirjeessä. Hän kertoo maalavansa juuri La Rossaa: ” – hän on marionetti! Minä näen tyypin, johon hän kuuluu – mieleeni ei tule antaa hänelle yhtään persoonallista piirrettä – ei niin pieneen en ryhdy...”²⁶ Samana vuonna Thesleff kirjoittaa myös omakuvasta, joka on täysin vailla näköisyyttä: ”nyt marionetti olen minä itse.”²⁷

Marionetti-käsitteen Thesleff oli omaksunut ystävältään Edward Gordon Craigilta, joka kehitteli *über-marionette* -ideaansa juuri samoihin aikoihin kuin tutustui Thesleffiin. Thesleffin venetsialaisia marionetteja kuvaava puupiirros julkaistiin kuvituksena Craigin toimittamassa *The Mask* -lehdessä vuonna

1908. Craig liitti marionetin ajatuksen näkemukseensä ohjaajan absoluuttisesta taiteellisesta vallasta. Hän suunnitteli näyttelijän korvaamista mekaanisella nukella, jolloin näyttelijän persoona ja yksilölliset tuntemukset saataisiin täysin eliminoitua esityksen kokonaisuudesta.²⁸ Thesleff sovelsi ajatusta omassa muotokuvataiteessaan. Mallin merkitys muuttui toissijaiseksi suhteessa teoksen kokonaisuuteen, jota taiteilija hallitsi intuitionsa avulla.

Intuitio sai varsin keskeisen roolin Thesleffin ajattelussa, jossa taiteellinen luovuus näyttäytyy osittain kontrolloimattomana prosessina. Artikkelin alussa lainatussa kirjekatkelmassa hän kuvailee työskentelyään: ”Mitä siitä tulee, en tiedä, joka tapauksessa jotakin ihmeellistä.” Kyse ei ole siitä, että taiteilijan työ olisi umpimähkäistä tai täysin sattumanvaraista, mutta kyetäkseen luomaan jotain uutta ja ennennäkemätöntä, taiteilijan oli päästettävä irti järjen ennalta asettamista rakenteista. Tämähän ilmeni jo 1890-luvun kiinnostuksessa mediumistisiin tekniikoihin. Juuri tästä syystä edes taiteilija itse ei voinut etukäteen tietää minkälainen lopullisesta teoksesta tulisi. Bergsonin mukaan tällaisessa intuition perustuvassa luovassa toi-

minnassa pääsemme virittymään *élan vitalin* kestollisuuteen. Hän asettaa kuuloaistin näköaistin edelle, ja samalla kohottaa musiikin korkeimmaksi taidemuodoksi. Musiikin kautta voidaan tavoittaa elämän ja hengityksen rytmejä, jotka ovat syvällä ihmisen olemuksessa, lähempänä sisintämme kuin omat tunteemme. Siinä missä näkökyvyllä on taipumus älyllisyyteen ja kielellisyyteen, on kuuloaistimme luonnostaan virittynyt sielun sisäiselle musiikille.²⁹

Thesleffin maininta maapallon sydämenlyöntien kuuntelemisesta, kertoo tavasta havainnoida maailmaa kuuloaistin kautta näköaistin sijaan – tai oikeastaan koko ruumiilla aistien. Hänen voidaan siis ajatella pyrkivän kohti kielellisyyden ylittävää musiikin kaltaista taiteellista metodia, jonka perustana on intuitiivinen uppoutuminen kohteeseen. Thesleff oli irrottanut värin näkyvästä todellisuudesta jo 1890-luvun väriasteettisissa töissään. Kun värit leimahtavat hänen teoksiinsa 1900-luvulla, väristä tulee täysin itsenäinen kuvan elementti.

Suomalaisessa kritiikissä Thesleffin uusi värikkäämpi ilmaisu yhdistettiin välittömästi Kandinskyyn. Thesleff oli mahdollisesti kohdannut joitakin Kandinskyyn teoksia jo vierail-



lessaan Münchenissä vuonna 1904. Pari vuotta myöhemmin, keväällä 1906 nähtiin Helsingissä Taideyhdistyksen kevätnäytellyssä 12 Kandinskyn teosta. Ehkäpä juuri Kandinskyn innoittamana Thesleff teki jo samana vuonna ensimmäisen kokonaan palettiveitsellä toteutetun teoksensa, maalauksen *Italialainen maisema*.³⁰ Kandinskyn teosten saamiseen Suomeen oli suuresti myötävaikuttanut Thyra-sisaren ruotsalaistaiteilija Carl Palmeen solmima läheinen suhde. Thyra Thesleff suoritti 1900-luvun alkuvuosina taideopintoja Münchenissa, jossa hän tutustui tuolloin Kandinskyn koulussa vaikuttaneeseen Palmeen. Myöhemmin vuosina 1908–14 Palme oleskeli pitkiä aikoja Firenzessä ja muualla Italiassa, ja tuli tärkeäksi ystäväksi koko Thesleffin perheelle.³¹ Palme oli juuri ennen näitä Italian vuosia opiskellut jonkun aikaa Pariisissa Matissen oppilaana.³² Palmen kautta siis epäilemättä liikkui monenlaisia taiteellisia vaikutteita.

Vuonna 1911 julkaisemassaan kirjoituksessa *Taiteen henkisestä sisällöstä (Über das Geistige in der Kunst)* Kandinsky puhui hengen ja materian vastaavuudesta, ja korosti katsojan mielikuvituksen merkitystä. Samoin kuin Bergson, myös Kandinsky miel-

si musiikin esikuvalliseksi taidemuodoksi. Thesleff ei koko pitkän taiteilijanuransa aikana siirtynyt täysin ei-esittävään ilmaisuun, mutta 1900-luvun alkuvuosista lähtien hänen taiteensa pysyväksi juonteeksi tuli sellainen muodon hajoaminen ja katsojan mielikuvitusta ruokkiva määrittelemättömyys, jota taidehistorioitsija Dario Gamboni on kutsunut kuvan ”potentiaalisuudeksi”. Gamboni rinnastaa potentiaalisuuden käsitteen Bergsonin ajatukseen virtuaalisuudesta, joka aktualisoituessaan synnyttää jotain uutta ja erilaista. Gambonin määritelmän mukaan potentiaaliset kuvat ovat lähtökohtaisesti epävakaita ja metamorfisia. Ne aktualisoituvat vasta taideteoksen ja katsojan kohtaamisessa, ja niiden tarkoitus on tehdä katsoja tietoiseksi katsomistapahtuman subjektiivisuudesta.³³ Jotain tällaista myös Leena Ahtola-Moorhouse on havainnut Thesleffin teoksissa. Hän puhuu oudoista olennoista, jotka kansoittavat maisemia, yllättävistä hahmoista, erilaisista eläimistä, naamioista, kasvoista. Mutta kuten Ahtola-Moorhouse itsekkin varoittaa, hahmojen pauloihin ei kannata jäädä liiaksi.³⁴ Kyse ei ole piilokuvista, vaan katsojan mielikuvitusta stimuloivasta visuaalisesta ilmaisusta, jos-

sa tärkeintä on aina kuvan orgaaninen kokonaisuus.

Gamboni on huomauttanut, että Kandinskya koskevassa tutkimuksessa keskityttiin 1900-luvun puoliväliin saakka lähes yksinomaan abstraktioon. Vähitellen huomio alkoi kuitenkin kiinnittyä myös teosten figuratiivisiin elementteihin sekä laajemmin siihen, millä tavalla esittävyys ja ei-esittävyys oikeastaan määrittyvät. Kandinskyn maalaukset kiusaavat katsojan silmää kutsuen sitä tunnistamaan esittäviä muotoja, jotka sitten kuitenkin kieltäytyvät tarkentumasta. Maalaukset eivät kuitenkaan ole kuva-arvoituksia, jotka etsivät ratkaisuaan. Ne kuvastavat todellisuutta, joka bergsonilaisittain ilmaistuna on jatkuvassa olemassa olevaksi tulemisen tilassa. Kandinskyn mukaan taideteoksen synty muistuttaa maailmankaikkeuden luomista – se on osa samaa kaikkialla luonnossa vaikuttavaa luomisvoimaa.³⁵

Kandinskyn teoksissa muoto ja tilallisuus hajoavat tavalla, joka tuo mieleen Thesleffin myöhäiskauden informalistiset maalaukset. Näissä teoksissa Thesleff tulee lähemmäksi abstraktiota kuin koskaan aikaisemmin. Kysymys siitä, miksi Thesleff ei koskaan siirtynyt täysin abstraktiin ilmaisuun on kuitenkin



aivan väärin asetettu. Eräs Thesleffin taiteen kiinnostavimmista piirteistä on juuri liikkuminen esittävyuden ja abstraktion rajapinnalla. Se näkyy hänen työskentelyssään kautta linjan aivan alusta loppuun saakka. Samaan tapaan kuin Matissella ja Kandinskyllä, myös Thesleffillä teosten väriharmoniat muistuttavat sävellyksiä, joissa jokaisella soinnulla on oma tunnelatauksensa. Euklidinen tila ja perspektiivivaikutelma on hylätty, mutta teokset eivät ole litteitä. Niiden tilallisuus syntyy värin ja sommittelun dynamiikasta, jossa jokainen elementti on merkityksellinen ja ilmaisuvoimainen. Muoto ja sisältö muodostavat orgaanisen kokonaisuuden, ja kuvan tilalliset ulottuvuudet ovat täysin riippuvaisia teoksen sisällöstä ja merkityksestä.

Futurismin ”henkinen impressionismi” ja liikevaikutelman kokonaisvaltaisuus

Kuten alussa totesin, Bergsonin filosofiassa oli keskeinen merkitys myös Italian futuristeille. Hänen vitalistinen filosofiansa asettui vastustamaan mekanistista ja materialistista maailmankuvaa ja toi yhteen spiritualistista ja tieteellistä ajattelua tavalla, joka vetosi futuristeihin. Bergsonin *élan vital* -käsitteen taustalla vaikutti jo 1800-luvun lopulla spiri-

tualistien parissa herännyt kiinnostus erilaisia näkymättömiä värähtelyjä ja virtauksia kohtaan. Edellisen vuosisadan spiritualistien tavoin Bergson pyrki löytämään tieteen tai teknologiaan perustuvia selityksiä henkimaailman ilmiöille.³⁶ Myös futuristeja motivoi vitalistinen ajatus ihmisen ja maailmankaikkeuden välisestä ykseydestä. Futuristien toisinaan hieman yksinkertaistavissa tulkinnoissa Bergson näyttäytyi modernina romantikkona, jonka ajatusten avulla saattoi vapautua determinismin ja rationalismin ikeestä.³⁷

Futuristit eivät muodostaneet yhteistä rintamaa, vaan kyseessä oli monella tapaa vastakohtainen ja ristiriitainenkin liike, joka tasapainoili taiteen ja tieteen, tulevaisuuden ja menneisyyden, mekaanisen ja spirituaalisen välillä. Usein futurismia on tulkittu varsin reduktiivisesti yksinkertaisena koneiden palvontana ja pinnallisena liikkeen kuvauksena taiteessa. Samalla on korostettu poliittisuutta ja suorastaan väkivaltaista pyrkimystä uuteen. Tärkeää oli kuitenkin kääntyminen pois materialismin ja luonnontieteiden hallitsemasta nykyhetkestä kohti utopistista tulevaisuutta, ja tälle ajatukselle futuristit saivat perustelun 1800-luvun lopun symbolistienkin

suosimista okkultismiin ja aikakauden uusiin filosofisiin suuntiin nojaavista aatteista.

Futuristien johtohahmo Filippo Tommaso Marinetti rakensi teoriansa pitkälti kahden ajattelijan varaan: Bergsonin ja Nietzschen. Nietzscheä hän omaksui ajatuksen historian tuhoamisesta, Bergsonin filosofiassa häntä taas kiehtoi luovuus ja elämänvoima, ja näiden pohjalta syntyi näkemys taiteen täydellisestä vapaudesta. Vasta kun taide oli vapautettu rationaalisen järjen ja historiallisen perinteen vaatimuksesta, se saattaisi asettua yhteiskunnallisten muutosten keskiöön.³⁸ Futuristien kirjoituksista paljastuva käsitys todellisuudesta on kaikkea muuta kuin karkean materialistinen. Esimerkiksi Marinettin ajattelussa liike ja vibraatiot ovat keskeisessä asemassa tavalla, joka selvästi heijastelee symbolistis-okkultistista maailmankuvaa. Tämän näkemyksen mukaan materia on jatkuvassa liikkeessä, se muodostuu eri taajuuksilla värähtelevistä aalloista. Ajatuksen taustalla on mahdollista nähdä sekä Nietzschen filosofian että Einsteinin suhteellisuusteorian vaikutusta, mutta se tuntuisi viittaavan myös alkemistisesta ajattelusta omaksuttuun käsitykseen kaiken olevaisen perimmäisestä ykseydestä.³⁹



Niin ikään futurismin keskushahmoin kuulunutta Luigi Russoloa (1885–1945) tutki-
neen Luciano Chessan mukaan materialisti-
nen määritelmä liittyy toisen maailmansodan
jälkeiseen tarpeeseen häivyttää futurismin ja
fasismin välisiä yhteyksiä.⁴⁰ Tämä on kuiten-
kin merkinnyt lähes kaiken futurismin sisäl-
tyvän henkisyiden sivuuttamista.⁴¹ Kun fu-
turismin henkiset sisällöt ja sen kosketukset
esimerkiksi teosofiaan ja spiritualismiin huo-
mioidaan, myös yhteys Thesleffin taiteeseen
tulee paremmin ymmärrettäväksi.

On vaikea sanoa, kuinka paljon varsinaista
kontaktia Thesleffin ja futuristien välille syn-
tyi, mutta ainakin toisinaan Thesleff päätyi
samaa seurueeseen esimerkiksi Marinettin
ja Giovanni Papinin kanssa kantakahvilas-
saan Giubbe Rosessa, jossa myös futuristit
tapasivat seurustella.⁴² Thesleffin ystäväpii-
riin kuulunut Mina Loy oli solminut kiinteät
suhteet futuristeihin, joten yhteyksiä saattoi
muodostua myös hänen kauttaan. Kahvi-
lan takahuoneesta käsin futuristit toimittivat
1910-luvun alkuvuosina kulttuurilehti *Lacer-
baa*. Papinin nimi vilahtaa jossain Thesleffin
kirjeessä, ja *Lacerba*-lehteäkin hänen tiede-
tään lukeneen. Thesleff vieraili myös *Lacer-
ban* piirin talvella 1913–14 galleria Gon-

nellissa järjestämässä futuristisen taiteen
näyttelyssä, jossa oli nähtävillä esimerkiksi
Umberto Boccionin, Giacomo Ballan ja Luigi
Russolon teoksia. Thesleff kuitenkin vaikut-
taa suhtautuneen futuristeihin ainakin tässä
vaiheessa melko varauksellisesti.⁴³

Futuristien poliittinen ohjelmallisuus tus-
kin vetosi Thesleffiin, mutta erityisesti var-
haisvaiheen futuristien ajatuksissa saattoi
sittenkin olla jotain häntä kiehtovaa. Esimer-
kiksi *Lacerban* ensimmäisessä numerossa,
ennen kuin siitä oli tullut varsinaisesti futu-
ristinen julkaisu, esitettiin ohjelmanjulistus,
jossa ylistettiin taiteilijan neroutta ja vaa-
dittiin taiteelle absoluuttista vapautta sekä
yhteiskunnan että taiteen perinteen esittä-
mistä vaatimuksista.⁴⁴ Myös Thesleff puhui
Italian-vuosien aikana usein itsestään ne-
rona ja pyrki taiteessaan luomaan jotakin
täysin uutta ja ennennäkemätöntä. Vaikka
futuristien näennäisenä tavoitteena oli hy-
lätä taiteesta kaikki emotionaalinen ja sen-
timentaalinen, he kuitenkin vaalivat romant-
tista ajatusta taiteilijanerosta. Taiteilijalla
ajateltiin olevan poikkeuksellinen intuition ja
luovuuden kyky, jonka myös vastaanottaja
saattoi aistia taideteoksesta. Edellä esitelty
Kandinskyn ja Matissenkin taiteessa ilme-

nevä näkemys katsojan aktiivisesta roolista
ilmenee siis myös futuristeilla. Futuristit ajat-
telivat, että kun taideteos kutsuu katsojan
sulautumaan taideteoksen emotionaaliseen
ytimeen, perinteinen taideteoksen ja katso-
jan välinen esteettinen etäisyys murenee.
Katsoja tulee osaksi teoksen kokonaisuutta.
Futuristit siis hylkäsivät sekä tekijän autono-
mian – tekijä oli nero, joka järjen sijaan toimi
intuitionsa varassa – että katsojan passiivi-
sen vastaanottajaroolin.⁴⁵

Monet futuristit omaksuivat vaikutteita ro-
mantiikan perinteestä ja ranskalaisesta sym-
bolismista, eikä tässä kontekstissa kiinnos-
tus yhtä aikaa tiedettä ja henkisyyttä kohtaan
näyttäyty mitenkään ristiriitaisena. Esimer-
kiksi teosofia tarjosi luontevan tavan yhdis-
tää nämä vastakkaisilta vaikuttavat intressit,
sillä sen keskeisenä tavoitteena oli tieteen
uusien keksintöjen asettaminen henkisyys-
den puitteisiin. Italiassa teosofia painottui
aivan erityisesti ihmismielen tutkimukseen,
ja psykologia ja neurologia olivat ensimmäi-
siä tieteenaloja, jotka kiinnostuivat okkultis-
min eri muodoista. Tieteellisen tutkimuksen
kohteena olivat esimerkiksi telepatia, sel-
vänäköisyys, psykokinesia ja mediumismi.
Futuristit seurasivat tarkoin sekä tieteen että



okkultismin parissa tehtyjä tutkimusmatkoja näille alueille, jotka paljastivat aistimaailman tuolla puolen olevia ilmiöitä. He samastuivat vahvasti ajatukseen, jonka mukaan taiteilijoilla oli meedioiden kaltaisia psyykkisiä kykyjä, joiden avulla he pystyivät näkemään syvemmälle todellisuuteen kuin tavalliset ihmiset. Samaan tapaan futuristit kiinnostuivat röntgensäteiden kaltaisista tieteen keksinnöistä, jotka osoittivat aistihavainnon vajavaisuuden. He olivat vakuuttuneita siitä, että röntgensäteet samoin kuin niiden kaltainen mediumistinen näkökyky voisivat tavoittaa muutoin näkymättömiä todellisuuden ulottuuksia. Tällaisia olivat esimerkiksi silmälle näkymätön ruumiin liike tai ajatustoiminnasta syntyneet heijastukset tai ”aurat”, joita teosofit kutsuivat ajatusmuodoiksi. Boccioni viittasi monissa kirjoituksissaan mediumistiseen materialisaatioon, jota hän piti täysin varmana tosiasiana. Hän määritteli futurismin eräänlaiseksi uudenlaiseksi, täysin henkiseksi impressionismiksi, joka aistihavainnon tallentamisen sijaan pyrkii antamaan kokonaisvaltaisen psyykkisen vaikutelman todellisuudesta.⁴⁶

Boccionin määrittelemä ”henkinen impressionismi” voisi sopia kuvaamaan myös

Thesleffin taidetta, mutta muuten aiheidensa ja tyyliinsä puolesta Thesleffin teokset eivät helposti asetu futurismin puitteisiin. Ajatuksellisia yhtymäkohtia on silti helppo löytää. Kiinnostus virtauksiin, värähtelyihin ja energioihin löytää vastakaikua futuristien ajatusmaailmasta. Myös tapa, jolla futuristit selittivät liikettä ja sen kuvaamista taiteessa muistuttaa Thesleffin pyrkimystä liikkeen kokonaisvaltaisuuden ilmaisuun, joka saattaa koko kuvapinnan herkeämättömään värähtelyyn. Liike ei siis ole Thesleffin taiteessa vain aihe, vaan syvälinen filosofinen kysymys. Sitä se oli myös futuristeille. Erityisesti Boccionin liikettä käsittelevät kirjoitukset, joissa hän hyödynsi Bergsonilta omaksumiaan ajatuksia, resonoivat Thesleffin taiteellisen työskentelyn kanssa. Boccioni kirjoitti *Lacerbassa* vuonna 1913 julkaisemassaan artikkelissa jatkuvuuden periaatteesta, jonka mukaan futuristisen maalaustaiteen tulisi kuvata selaista todellisuutta, jossa ei erotu yksittäisiä objekteja ja niitä ympäröivää tyhjyyttä, vaan ainoastaan eriasteisia tilallisia tihentymiä. Hän huomauttaa kirjoituksessaan, ettei kyse ole elokuvallisesta liikkeen kuvauksesta, sillä tällöin liike hajotetaan keinoitekoisesti erillisiksi, toisiaan seuraaviksi kuviksi. Boccioni

etsi syntetisoivaa liikkeen kuvaustapaa, joka tavoittaisi objektien ”absoluuttisen ” ja ”relatiivisen” liikkeen. Absoluuttisella liikkeellä hän viittasi materiassa jatkuvasti virtaavaan energiaan, kun taas suhteellinen liike merkitsi sitä, minkä yleensä miellämme liikkumiseksi, eli objektien siirtymiä suhteessa toisiinsa.⁴⁷

Liikevaikutelman kokonaisvaltaisen kuvaamisen ohella myös synestesian ajatus lähentää Thesleffiä futuristeihin. Futuristit omaksuivat käsityksensä eri aistimusten välisistä yhteyksistä pitkälti symbolismen teoriasta sekä symbolististen esikuvien mukaisesti esoteerisista teksteistä. Synestesia liittyi olennaisesti Kandinskylla ja Bergsonilakin ilmenevään näkemykseen taiteen musikaalisuudesta. Russolo kuvasi musiikkia maalaustaiteessaan, kehitteli erilaisia kokeellisia musiikki-instrumentteja, ja julkaisi vuonna 1913 äänitaidetta käsittelevän manifestin. Samana vuonna Carlo Carrà kirjoitti äänten ja tuoksujen maalaamisesta manifestissaan, joka kyseenalaisti näkökyvyn ylivalan ja ehdotti synesteettistä lähestymistapaa taiteeseen. Marinetti puolestaan oli erityisen kiinnostunut kosketusaistin merkityksestä taiteessa.⁴⁸ Thesleffillä kiinnostus moniaisti-



suuteen näkyy jo 1890-luvulla useissa symbolistiseen tyyliin toteutetuissa musiikkiaiheissa maalauksissa, ja myöhemmin musiikin ohella myös tanssi muodostaa keskeisen aihe maailman. Lisäksi synestesia ilmenee teosten tavassa kietoa eri aistivaikutelmia toisiinsa.⁴⁹ Värit ja muodot irtaantuvat näköaistimuksen tuottamasta vaikutelmasta ja välittävät tuoksua, ääniä, tuntemuksia, lämpötilan vaihteluita, ilmavirtojen kosketuksia iholla, ruumiin liikettä. Maahan painautuva iho tuntee hiekanjyvien sileyden ja karheuden, niiden auringosta imemän lämmön, ruumis aistii ja korvat kuulevat maanpohjan sykkeen. Tämän aistimusten kokonaisuuden Thesleff käänsi taiteensa viivoiksi ja väreiksi. Thesleffillä synestesia sai enemmän vitalistiseen ajatteluun ja Bergsonin filosofiaan liittyvän aistimusten ja olemassaolon kokonaisuuteen perustuvan muodon. Kohdatessaan futuristien taiteellisia käsityksiä esimerkiksi Giubbe Rossessa käydyissä keskusteluissa tai *Lacerban* sivuilla, hän on silti saattanut löytää niistä vastakaikua omalle ajattelulleen.

Lopuksi

Tässä kirjoituksessa olen luonut katsauksen Ellen Thesleffin taiteeseen ensimmäistä

maailmansotaa edeltävänä ajanjaksona, jota voidaan pitää erityisen luomisvoimaisena kautena. Italian valo ja värit, mutta myös Firenze bohemista ja intellektuellista ilmapiiristä omaksutut esteettiset ja filosofiset ideat purkautuivat kankaalle omaperäisenä ja vahvana ilmaisuna. Olen tarkastellut Thesleffin taiteen suhdetta ajankohtaiseen vitalistiseen aatemaailmaan ja siihen kiinnittyvään bergsonilaiseen filosofiaan. Tällöin Thesleffin maalauksissa sykkivä elämänvoima saa syvemmän filosofisen merkityksen. Bergsonille keskeinen intuitio oli Thesleffin taiteellisen työskentelyn ytimessä. Bergsonin mukaan taiteilijan tuli sulautua intuitionsa avulla kohteeseensa ja kääntää sen rytmit ja harmoniat kohteen sisäistä elämää heijastaviksi kuvallisiksi muodoiksi. Tällöin taiteilijan ja kohteen ja katsojan ja teoksen välille syntyi erityinen dynamiikka. Intuitio toimi siis eräänlaisena sisäisen näkemisen ja tietämisen välineenä, joka saattoi paljastaa todellisuuden näkymättömiä ulottuvuuksia.

Bergsonin filosofian kautta löytyy linkki myös Italian futuristeihin, jotka 1910-luvun taitteessa alkoivat kokoilla joukkojaan Firenzessä. Jos huomio kiinnitetään vain tyyliin ja aihe maailmaan liittyviin seikkoihin, ei

Thesleffillä ja futurismilla näytä olevan juurikaan yhteistä. Ajatuksellisia jatkumoa on kuitenkin helppo paikantaa. Osittain ne seilivät yhteisen ranskalaiseen symbolismiin ankkuroituvan aatemaailman kautta, mutta toisaalta tiedetään Thesleffin ja futuristien seurustelleen osittain samoissa piireissä Firenze kulttuurielämässä. Futuristien tavoin Thesleff asettui vastustamaan mekanistista ja materialistista maailmankuvaa ja tavoitteli taiteessa täydellistä vapautta sekä yhteiskunnan että perinteen vaatimuksista.

Vitalismi ja futurismi asettuvat osaksi aikakauden avantgardistista liikehdintää, jossa varsin monenlaiset, osin toisilleen vastakkaisetkin impulssit risteilivät. Näihin suuntauksiin sisältyvän poliittisuuden olen asettanut tilapäisesti sulkeisiin, sillä poliittisuuden korostaminen häivyttää näkyvistä yhteyksiä Thesleffin taiteeseen. Thesleff ei ollut luonteeltaan poliittinen eikä hän sitoutunut sen enempää taiteellisiin kuin yhteiskunnallisiin liikkeisiin. Vitalismissa Thesleffin kannalta olennaista on elämänvoiman, valon ja liikkeen kuvaaminen sekä ruumiillisuuden ja moniaistisuuden tuominen osaksi taiteellista työskentelyä. Thesleffin suhdetta vitalismiin voidaan siis pitää syvästi filosofisena, maail-



mankaikkeuden olemukseen liittyvänä. Futurism ja vitalismia kautta voidaan myös hahmottaa kiinnostavia jatkumoa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkuvuosien aatemaailmojen välille. Vaikka Thesleffin taide muuttui ulkoisesti hyvin voimakkaasti uudelle vuosisadalle tultaessa, muutos ei ollut äkkinäinen ja yllättävä, eikä se merkinnyt ajatuksellista täyskäännöstä. Olemassaolon perimmäiset kysymykset kiinnittyivät alusta saakka keskeisellä tavalla Thesleffin taiteelliseen työkentelyyn.

Energiat, rytmit ja synestesiät sekä ajatus taiteen kyvystä ilmaista syvempiä totuuksia yhdistää Thesleffiä myös aikakauden avantgarden suuriin nimiin, Matisseen ja Kandinskyyn. Kaikkien kolmen taiteilijan tuotannossa korostuu mielikuvituksen merkitys ja katsojan aktiivinen rooli. Näiden ominaisuuksien analysointiin olen soveltanut Gambonin potentiaalisuuden käsitettä, jonka taustalla on myös Bergsonin filosofiaan kytkeytyviä ajatuksia. Potentiaaliset kuvat ovat visuaaliselta olemukseltaan epävakaita, ja ne aktualisoituvat vasta taideteoksen ja katsojan kohtaamisessa. Ne siis liikkuvat esittävyden ja abstraktion rajapinnalla. Juuri tällainen katsojan mielikuvitusta ruokkiva kuvallinen

epävakaas ja määrittelemättömyys on yksi Thesleffin visuaalisesti kiehtovan ja älyllisesti haastavan taiteen kiinnostavimpia piirteitä.

Tässä kirjoituksessa olen halunnut tehdä kunniaa Thesleffin taiteen monimerkityksellisyydelle antamalla sille aikakauden filosofisiin ja esteettisiin virtauksiin ankkuroituvan taustan. Maalauspuolelta herkkyyteen materiaalisuuteen ja sykkivään rytmiin on helppo tempautua mukaan, mutta teosten kauneus on myös petollista. Jos katsoja jää vain korean pinnan vangiksi, hän menettää mahdollisuuden siihen syvälliseen maailman ja olemassaolon merkitystä luotaavaan pohdintaan, johon Thesleffin monisyinen taide myös tarjoaa mahdollisuuden. Thesleff oli itse varsin tietoinen teostensa vaikeaselkoisuudesta, mutta hänen työskentelynsä oli määrätietoista ja varmaa. Tavoitteena oli luoda jotain aivan uutta, ennennäkemätöntä ja ihmeellistä. Thesleffin taidetta kannattelee mielikuvituksen luova ja aktiivinen voima. Hänen taiteessaan ilmenee alusta saakka pyrkimys kuvata olemassaolon näkymättömiä ulottuvuuksia sekä pohtia sielun ja ruumiin, hengen ja materiaalin rajapintaa. Nämä lähtökohdat antavat Thesleffin maalauksille prosessimaisen ja avonaisen muodon, joka

liikkuu esittävän ja ei-esittävän välimaastossa. Tällainen taide haastaa katsojan, ruokki hänen mielikuvitustaan ja kutsuu aktiiviseen reflektioon.

Viitteet

- 1 Ellen Thesleffin kirje Thyra-sisarelle Forte dei Marmista 18.6.1909, ote kirjeestä lainattu teoksessa Schreck, Hanna-Reetta. *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2018), 190.
- 2 Sarajas-Korte, Salme. ”Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915”, *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 72.
- 3 ”Det kan ju hända att mina målningar blir obegripligare för vart år som går – vet ej – men i alla händelser vet jag precis vad jag vill och arbetar nu så att jag då kvällen kommer är absolut tom.” Kirje Thyra Thesleffille 12.2.1913 (SLS); ks. myös Sarajas-Korte, ”Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915”, 72.
- 4 Bergsonin suhteesta okkultismiin ja mystiikkaan ks. Grogin, R. C. *The Bergsonian Controversy in France 1900–1914* (Calgary: The University of Calgary Press, 1988), 37–67; Jones, Donna V. *The Racial Discourses of Life Philosophy: Négritude, Vitalism, and Modernity* (New York: Columbia University Press, 2010), 73–76.
- 5 Futurismia ja vitalismia 1900-luvun alkuvuosikymmenien muodossa yhdistää pyrkimys politiikan estetisointiin. Vitalistinen kiinnostus urheiluun, terveyteen ja ruumiinkulttuuriin muodostaa selkeän paralleelin sekä Saksan että Italian fasistisiin liikkeisiin, vaikka yhtäläisyysmerkkiä näiden välille ei tule vetää. Hans Bonden mukaan natsismi omaksui



monia vitalismin aatteita, mutta sen tapaa pelkistää ja yksinkertaistaa niitä voisi luonnehtia "vulgaariksi vitalismiksi". Bonde, Hans. "Vitalist Sport". In *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940*, edited by Gertrud Hvidberg-Hansen and Gertrud Oelsner (Copenhagen: Museum Tusulanum, 2011). Futurismin poliittisista painotuksista ja monimutkaisista kytköksistä fasismiin ks. esim. Daly, Selena. *Italian Futurism and the First World War* (Toronto: University of Toronto Press, 2016); Gentile, Emilio. "Political Futurism and the Myth of the Italian Revolution", *International Futurism in Arts and Literature*, edited by Günter Berghaus (Berlin: Walter de Gruyter, 2000).

6 Guerlac, Suzanne. *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson* (Ithaca: Cornell University Press, 2006), 11; Grogin, *Bergsonian Controversy*, 42–43.

7 Nygård, Stefan. *Henri Bergson i Finland: Reception, rekontextualisering, politisering* (Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2011), 69.

8 Jones, *Racial Discourses*, 75.

9 Sausman, Justin. "It's Organisms That Die, Not Life": Henri Bergson, Psychical Research, and the Contemporary Uses of Vitalism", *The Machine and the Ghost: Technology and Spiritualism in Nineteenth- to Twenty-First-Century Art and Culture*, edited by Sas Mays (Manchester: Manchester University Press, 2013), 18.

10 Ibid. 18–19.

11 Ks. Lorand, Ruth. "Bergson's Concept of Art", *British Journal of Aesthetics* 4/1999: 400–415; Mullarkey, John, and Charlotte De Mille, eds. *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013).

12 Guerlac, *Thinking in Time*, 7.

13 Antliff, Mark. "The Rhythms of Duration: Bergson and the Art of Matisse". In *The New Bergson*, edited by John Mullarkey (Manchester: Manchester University Press, 1999), 196–197.

14 Lahelma, Marja. *Ideal and Disintegration: Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle* (PhD Dissertation, University of Helsinki, 2014), 148–179; Lahelma, Marja. "The Open-Ended Artwork and the Symbolist Self". In *The Symbolist Roots of Modern Art*, edited by Michelle Facos and Thor Mednick (Farnham: Ashgate, 2015).

15 Vitalismista pohjoismaisessa kontekstissa ks. Karen E. Lerhem, toim. *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930* (Oslo: Munch-Museet, 2006)

16 Burke, Carolyn. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996), 15; Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 168–170.

17 Eynat-Confino, Irène. *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987), 130.

18 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 183–185.

19 Halse, "Wide-Ranging Vitalism", 52.

20 Berman, Patricia G. "Mens sana in corpore sano: Munch's vitale kropp". I *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*, redigert av Karen E. Lerheim, Oslo: Munch-Museet, 2006; Sørensen, Gunnar. "Vitalismens år", I *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*, redigert av Karen E. Lerheim (Oslo: Munch-Museet, 2006), 13–14.

21 Oelsner, Gertrud. "Healthy Nature". In *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940*, edited by Gertrud Hvidberg-Hansen and Gertrud Oelsner (Copenhagen: Museum Tusulanum, 2011), 183–187.

22 Antliff, Mark. *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde* (Princeton: Princeton University Press, 1993); Antliff, Mark. "Rhythms of Duration"; Antliff, Mark. "Bergson on Art and Creativity", *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, edited by Paul Ardoin, S. E. Gontarski, and Laci Mattison (New York: Bloomsbury, 2013).

23 Antliff, "Rhythms of Duration", 185–186.

24 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 239.

25 Bergson, Henri. *L'Évolution Créatrice*. Paris: Félix Alcan, 1908.

26 Ote kirjeestä lainattu teoksessa Sarajas-Korte, Salme. "Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915", *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 62.

27 Ibid.

28 Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, 85–100.

29 Antliff, "Bergson on Art and Creativity", 299.

30 Sarajas-Korte, Salme. "Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915", 45–46.

31 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 146–148.

32 Antliff, Mark. "Rhythms of Duration", 128.

33 Gamboni, Dario. *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. Translated by Mark Treharne (London: Reaktion Books, 2002), 18–19.

34 Ahtola-Moorhouse, "Ellen Thesleffin vuodet 1915–1954", *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 92–94.

35 Gamboni, *Potential Images*, 138–139.

36 Ks. Sausman, Justin. "It's Organisms That Die, Not Life": Henri Bergson, Psychical Research, and the Contemporary Uses of Vitalism", *The Machine and the Ghost: Technology and Spiritualism in Nineteenth- to Twenty-First-Century Art and Culture*, edited by Sas Mays, 16–36. Manchester: Manchester University Press, 2013.

37 Ks. Bière, Delphine. "The Dispute over Simultaneity: Boccioni–Delaunay, Interpretational Error or Bergsonian Practice?". In *Back to the Futurists: The Avant-Garde and Its Legacy*, edited by Elza Adamowicz and Simona Storchi (Manchester: Manchester University Press, 2013), 145–58; Hermetet, Anne-Rachel. "Romantisme et bergsonisme dans la revue florentine Leonardo (1903–1907)" *Romantisme*, 2/2006: 67–78.

38 Berghaus, Günter. *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944* (Providence: Berghahn Books, 1996), 23–25; Wierstra, Andrys. "The Art of Destroying History: A Portrait of Filippo Tommaso Marinetti", *Groniek*



Historisch Tijdschrift, 7/2015: 119–129.

39 Chessa, Luciano. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult* (Berkeley: University of California Press, 2012), 21–22

40 Chessa, *Luigi Russolo*, 13–16; ks. myös Luisetti, Federico, and Luca Somigli. “A Century of Futurism: Introduction”, *Annali d’Italianistica* 27/2009: 13–14.

41 Vuonna 1995 Schirn Kunsthalle Frankfurtissa järjestetty näyttely *Okkultismus und Avantgarde* ja siihen liittyvä katalogi toivat ensimmäisen kerran laajasti esiin futurismin ja okkultismin yhteydet. Aihepiiri on kuitenkin tämänkin jälkeen pysynyt taidehistorian tutkimuksen valtavirran ulkopuolella. Apke, B., V. Loers, and I. Ehrhardt, bearb.

Okkultismus Und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian, 1900-1915 (Ostfildern: Edition Tertium, 1995).

42 Ks. Livorni, Ernesto. “The Giubbe Rosse Café in Florence: A Literary and Political Alcove from Futurism to Anti-Fascist Resistance”. In *The Thinking Space: The Café as a Cultural Institution in Paris, Italy, and Vienna*, edited by Leona Rittner (Burlington: Ashgate, 2013).

43 *Esposizione di pittura futurista di “Lacerba”: novembre 1913 - gennaio 1914* (Firenze, 1913). Papinista on maininta ainakin kirjeessä Gerdalle 21.3. 1914, jossa Thesleff mainitsee futuristien näyttelystä ja sanoo myös lähettävänsä uusimman *Lacerban*. Hän kuitenkin toteaa futuristien olevan hieman omahyväisiä ja typeriä. Schreck, *Minä maalan kuin jumala*, 227.

44 Somigli, Luca. “Past-Loving Florence and the Temptations of Futurism: *Lacerba* (1913–15; *Quartiere Latino* (1913–14); *L’Italia Futurista* (1916–18); and *La Vraie Italie* (1919-20)”. In *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Vol III, Part 1, edited by Peter Brooker, Andrew Thacker, and Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2009), 474.

45 Poggi, Christine. “Introduction to Part Two”. In *Futurism: An Anthology*, edited by Lawrence S.

Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman, (New Haven: Yale University Press, 2009), 306.

46 Chessa, *Luigi Russolo*, 19–20, 28–30, 41.

Ks. myös Sica, “Nocturnal Itineraries”; Hermetet, “Romantisme et bergsonisme”.

47 Chessa, *Luigi Russolo*, 36; Poggi, “Introduction”, 317.

48 Antonello, Pierpaolo. “‘Out of Touch’: F. T. Marinetti’s Il Tattilismo and the Futurist Critique of Separation”. In *Back to the Futurists: The Avant-Garde and Its Legacy*, edited by Elza Adamowicz and Simona Storchi (Manchester: Manchester University Press, 2013).

49 Schreck, Hanna-Reetta. ”Tanssi ja liike Ellen Thesleffin taiteessa: Ellen Thesleffin taiteen suhde ihmisvartaloon – sen liikkeeseen ja tanssiin”, *Ellen Thesleff: Värien tanssi*, toimittaneet Hanna-Reetta Schreck ja Ilkka Karttunen (Savonlinna: Retretti, 2008).

FT Marja Lahelma on Helsingissä asuva taidehistorian tutkija ja tietokirjailija. Hän työskentelee parhaillaan esoterian kultuurihistoriaa tutkivassa monitieteisessä Uuden etsijät -hankkeessa.



Ilman ja liikkeen fenomenologiasta –

Ellen Thesleff, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig

Riikka Stewen

Brasilialaisen taiteilijan Lygia Clarkin työssä *Pedra e ar* (1966) teokseen osallistuva yleisö kutsutaan ajattelemaan ilmaa ja maan painoa, hengittämään sisään ja täyttämään pienen muovipussin hengitysilmailla, tuntemaan, kuinka kivi, joka on asetettu muovipussin päälle, painuu ilmaa vasten käsien välissä. Teos tekee ilman tuntuvaksi ja maan painon koettavaksi; se näyttää jotain sellaista mitä tavallisesti ei huomata.

Tunnetut ja elementit olivat keskeisessä roolissa myös Ellen Thesleffin taiteellisessa työskentelyssä. Esitän että maalaaminen oli Thesleffille elementtien tuntuuuden, niiden kosketuksen, tavoittelua, ja tarkastelen hänen maalaamalla tapahtuvaa työskentelyään vertaamalla sitä modernin vapaan tanssin edelläkävijän Isadora Duncanin tanssia kos-

kevaan ajatteluun. Miten Ellen Thesleff itse ajatteli, siitä tiedämme melko vähän, sillä hän ei oikeastaan koskaan kirjoittanut suoraan maalaamista koskevista ajatuksistaan. Siitä huolimatta on mahdollista rekonstruoida ajattelua, joka tapahtuu itse maalauksissa, ja hahmotella hänen *minimalistista fenomenologiaansa*. Tulkinnan kiintopisteinä toimivat erityisesti Thesleffin varhaistuotannon *Kevätyö* (1894; kuva 3 julkaisun sivulla 13) ja viimeisimpiin maalauksiin lukeutuva *Aurinkosuudelma* (1940-luku), mutta käsittelem myös kirjeitä ja luonnoskirjoja niiltä osin kuin niissä voi tulkita ilmenevän minimalistista fenomenologista ajattelua.

Minimalistinen fenomenologia

Dominique Janicaud hahmottelee kirjassaan *La phénoménologie dans tous ses états* minimalistista fenomenologiaa, joka kätkeytyy

arkipäivän huomaamattomuuteen. Janicaud kutsuu tätä fenomenologian laatua minimalistiseksi siksi, että sen harjoittaja tietää jo etukäteen, että on mahdotonta selvittää kysymystä kokemuksesta definitiivisesti tai tyhjentävästi. Minimalistinen fenomenologia vertautuu tässä suhteessa taiteeseen. Taide voi tulkita kätkeytyvää ja kääntää sen toiselle kielelle muttei tavoittaa sitä sellaisenaan.¹ Janicaud korostaa, kuinka Maurice Merleau-Pontyn myöhäisfilosofiassa – joka edustaa eräänlaista minimalistista fenomenologiaa – keskustelukumppaneina ovat taiteilijat ja runoilijat Leonardo da Vincista Paul Cézanneen. Cézanne oli Merleau-Pontyille erityisen merkittävä, ja Merleau-Ponty ammensi monia ajatuksia keskusteluista, joita Cézanne oli käynyt Joachim Gasquet'n kanssa. Etenkin Cézannen ajatukset havaitsemisen geologisista kerroksista vaikuttivat Merleau-Pontyn havaitsemista koskevaan filosofiaan.²



Thesleffin kaksi varhaista työtä täydentävät toisiaan, asettavat tilan ja ilman kysymyksen kahdella toisiaan täydentävällä tavalla. *Omakuvassa* (1894-1895) tilaa ja kasvoja hahmottavat viivat punoutuvat toisiinsa ja muodostavat nähdyn kerrostumia, jotka limittyvät ja sedimentoituvat.³ Kasvot ja tila kietoutuvat yhteen, ja kuva muistuttaa Merleau-Pontyn ajatusta siitä, kuinka havaintokenttäni täytyy joka hetki heijastuksista, säröistä, ohikiitävistä kosketusvaikutelmista, joita minun on mahdotonta sijoittaa mihinkään tiettyyn havaintoyhteyteen ja jotka siitä huolimatta sijoitan maailmaan, sillä uskon sen niiden lähteeksi.⁴ *Kaiku* (1891) sen sijaan avaa avaran, miltei rajattoman tuntuisen ilmavan tilan. Maalaus puhuttelee katsojaa kahden tilallisen aistin tasolla: näön ja kuulon, jotka maalauksessa vertautuvat toisiinsa ja tuntuvat määrittävän keskenään samaa tilaa. Ilmaa ja avaruutta korostaa maalauksessa se, kuinka tytön hahmon pää on kuvattu korkealle puunlatvusten ja taustalla kertautuvien rinteiden yläpuolelle, ilmaan, joka ulottuu joka suunnassa äärettömiin.⁵

Filosofi Luce Irigaray huomauttaa, että ilma on kaikkein unohdetuin elementti länsimaisen ajattelun historiassa, vaikka se

kuitenkin on ihmisen ensisijainen asumus, avarampi ja ulottuvaisempi kuin mikään muu. Hän sanoo myös, ettei mikään toinen elementti kuljeta samalla tavalla valoa ja ääntä kuin ilma, joka antaa värin ja ääniaaltojen kulkea lävitseen. Ilma on olemassaolon ja maailman ehto, perusta, joka on samaan aikaan pysyvä ja virtaava.⁶

Irigaray pohtii, voiko ilma olla mahdoton ajatella: onko se *impensable*? Ilma ei näyttyä, se ei tuo itseään esille havaitsemiselle tai ajattelulle: se sallii itsensä tulla unohdetuksi. Ilman filosofia onkin ehkä unohdetuin kaikista elementtien filosofioista. Fenomenologian perustaja Edmund Husserl ajatteli kokemuksien horisontin, elämismaailman, jäävän arkiselta inhimilliseltä havainnolta ja tietoisuudelta sitä enemmän kätköön mitä perustavampaa se on – on kuvaavaa, että hän ei edes ajatellut ilmaa kokemismaailman perustana. Irigaray kysyy, onko olemassa keinoja, joilla ilma tulee ajateltavissa olevaksi; millä transformaatioilla ilma voi tulla näkyväksi?⁷

Irigaraylaisittain tulkittuna Ellen Thesleffin taiteellisesta työskentelystä muodostuu transformaatio-oppi, tekniikka, joka näyttää ilman elementin, sen kosketuksen ja tunnun, al-

kaen varhaisesta omakuvasta ja päätyen myöhäistuotannon *Aurinkosuudelmaan*.

Tarkastelen seuraavassa keinoja ja metodeja, joita Ellen Thesleffin työskentely käyttää, hänen teoksissaan tapahtuvaa minimalistista fenomenologiaa.

Kevätyö 1894

Kun *Kevätyön* (1894) nimellä tunnettu maalaus oli ensimmäistä kertaa esillä, kritiikot kiinnittivät huomiota maalauksen hohtavaan valohämyyn. Jac. Ahrenberg kirjoitti siitä, kuinka kaikki maalauksissa ”verhoutuu samanlaiseen hopeanväriseen valoon, jossa on kalpeita ilmavia varjoja, hienovaraisia valopälviä”, ja kuinka ”kaikki on kyllästetty valolla, jonka alkuperästä ei pääse selvyteen mutta joka silti on oikealla paikallaan”.⁸

Maalaus kuvaa keväistä järvenrantamaisemaa; sen vasemmalla reunalla voi etualalla hahmottaa koivujen tai haapojen talven jäljiltä paljaita runkoja. Jos puissa on lehtiä, ne ovat vielä pieniä ja hiirenkorvalla – maiseman piirteet eivät niinkään ole maalauksen aiheena kuin valohämy ja vedenpinnan peiliefekti. Maalauksen luoma tilavaikutelma on erikoinen, hopeinen peilinkaltainen maalauspinna tekee mahdolltomaksi tarkentaa



katsetta yksityiskohtiin tai orientoitua maalausten tilassa: taivas heijastuu vedessä, vesi taivaassa. Veden elementti kaksinkertaistaa ja peilaa ilmaa: tekee ilman näkyväksi.

Ilma peilautuu veteen ja tulee näkyväksi peilikuvassaan – ilma, joka itsessään kätkeytyy kokemismaailman perustavana ulottuvuutena, muuttuu havaittavaksi heijastuessaan veden syvyyteen. Maalaus toteuttaa metodia, transformaatiota, jonka avulla mahdotonta-ajatella voi ajatella ja unohtuvan ilman elementin voi nähdä. *Kevätyö* kuvaa, kuinka valon täyttämä ilma on totaalinen ympäristö, kuinka ”kaikki” on kyllästetty valolla, jonka lähdettä ei voi havaita – kuten Jac. Ahrenberg koki maalauksen.

Kevätyössä ilma tulee ajateltavaksi – se ei enää katsomisen hetkellä ole *impensable*, mahdoton ajatella.

Ilma: Eetteri – Energia – Anemos

Kevätyössä ilma kuljettaa erityisesti valoa. Thesleffin 1890-luvun aikalaiset ajattelivat ilmaa *eetterinä*, se oli energiaa ja aaltoja. Langaton lennätin, röntgensäteet, radio – kaikki nämä keksinnöt kertoivat aikalaisille siitä, kuinka ilma kuljetti värähtelyä ja erilai-

sia aaltoja: ilma oli liikkeen elementti.⁹ Ilma oli medium, jossa myös psyykkiset energiat kulkivat ja välittyivät. Telekinesis ja telepatia olivat tieteellisen kiinnostuksen kohteina, ja vielä vuonna 1910, jolloin Wassily Kandinskyn *Taiteen henkisestä sisällöstä* ensimmäistä kertaa ilmestyi, Kandinsky oli varma siitä, että tunteensiirrosta muodostuisi taiteen keskeinen keino: lähitulevaisuudessa tunteet siirtyisivät telepatian avulla taiteilijalta katsojalle ilman että materiaalisia teoksia enää tarvittaisiin.¹⁰

Myös Cézanne, jonka minimalistinen fenomenologia inspiroi Merleau-Pontya, ajatteli ilmaa perustavana, auringonvalon läpäisemänä, ympäristönä. Cézanne puhui auringonvalon suodattumisesta, siitä kuinka valosta tulee materiaalista ja se inkarnoituu, läpäisee kaiken maailmassa, tavalla, jonka voi ajatella Merleau-Pontyn näkyvyyden lihan, *la chair du visible*, lähtökohdaksi. Cézanne pohti, voisiko tätä perustavaa suhdetta valon täyttämään ilmaan mitenkään kertoa tai kuvata – samalla tavoin kuin Irigaray myöhemmin kysyi, voiko ilmaa edes ajatella vai onko se mahdoton-ajatella.¹¹

Irigarayn jälkeen amerikkalainen tieteenfilosofi Karen Barad on kvanttifysiikka lähtökohta-

naan korostanut, kuinka mikään ei ole erillistä ja kuinka ääriäviä ei todellisuudessa ole olemassa: mikään ei ole tyhjää vaan täyttyy hiukkasista, jotka koskettavat toisiaan, limityvät toisiinsa, kietoutuvat lakkaamatta toisiinsa.¹²

Baradin tavoin amerikkalainen filosofi Kelly Oliver on tähdentänyt, ettei ilma ole tyhjää vaan täyttyy energiasta: “[...] sähköisestä energiasta, kemiallisesta energiasta, lämpöenergiasta, mekaanisesta energiasta, valokimppujen energiasta, magneettisesta energiasta.”¹³

Oliverille näkemistä ja havaitsemista ylipäänsä on mahdollista ajatella energian kohtaamisena ja vastaanottamisena.¹⁴ Ilma, valo ja energian eri muodot ovat mediuumeja, keinoja tai väliaineita, jotka liittävät meidät havaitsevina olentoina maailmaan; vain energian kiertokulku mahdollistaa havaitsemisen ja ajattelemisen: olemisen.¹⁵ Energian liike ja kierto liittää kaiken maailmassa yhteen; se on myös perusta maailmasuhteelle, missä mikään mitä maailmassa kohdataan ei ole toista tai vastatusten vaan yhtä kanssani.

Universaali yhteenkuuluvuus ja siitä kumpuava etiikka olivat itse asiassa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun ensimmäisen vuosikym-



menen estetiikan keskeisiä ajatuksia, joihin kuului optimistinen usko siihen, kuinka luonnontieteiden edistyminen tulisi todistamaan todeksi mystiikan eri traditioiden käsityksen kaiken yhteenkuuluvuudesta ja siitä, kuinka kaikki materiaalisessa, koettavassa maailmassa on hengen läpäisemää: kuinka universaali hengitys yhdistää olennot ja asiat toisiinsa.

Myös filosofi Félix Ravaisson, Aristoteleen tuntija, jakoi käsityksen universaalista solidaarisuudesta. Hänelle sen perustana oli liike ja *anemos* – tuuli, hengitys, henki, ilman liikahdus – joka läpäisee kaiken. Kaikella millä on kyky liikkua on kyky hengittää ja tuntea; kaikki mihin voi vaikuttaa – kaikki mikä on olemassa – kuuluu universaalien solidaarisuuden, universaalien hengityksen piiriin; kasvi tai kivi ei ole sekään ulkopuolella.¹⁶ Ravaissonin oppilas Henri Bergson sanoi Ravaissonista, että tämän ajattelun perustana oli näkemys ykseydestä, joka yhdistää kaikkea olevaa epäorganisisesta aineesta kasveihin, kasveista eläimiin, eläimistä ihmisiin.¹⁷

Painovoima: Universumin tanssi

Ilma, energiana ja kosketuksena, tuulenhenkäyksenä ja liikahduksena, on Thesleffin

maalausten teema, johon 1900-luvun ensimmäisellä ja toisella vuosikymmenellä ilmestyy uudenlainen ulottuvuus, kun ilma elementtinä antaa hänen maalauksissaan tilaa myös maalle, painovoimalle ja kiertoliikkeelle. Liike on nyt materiaalista liikettä – se on liikettä, joka kuvautuu painavina ja paksuina maalikerroksina, jotka on levitetty palettiveitsellä.¹⁸ Se on samaan aikaan myös liikettä suhteessa painovoimaan ja maan pysyvyyteen.¹⁹ Hanna-Reetta Schreck on esittänyt, että tähän aikaan Thesleff kiinnostui liikkeestä ja laajemmin ihmisten ruumiillisesta suhteesta ympäristöönsä, ja kuvannut, kuinka *Tytöt* (Tytöt niityllä) -maalaus tuo tämän painovoiman uuden teeman selkeästi esiin vuonna 1906.²⁰

Kesällä 1909 Forte dei Marmissa Thesleff kirjoittaa kuuntelevansa maan sydämenlyönnejä.²¹ Kun hän 1900- ja 1910-luvulla ajatteli liikettä, hän ajatteli sitä suhteessa maan sykkeeseen ja painovoimaan, samalla tavalla kuin uuden vapaan tanssin puolesta puhuja Isadora Duncan.²² Duncanin luento tulevaisuuden tanssista *The Dance of the Future/Der Tanz der Zukunft* oli julkaistu kirjana sekä englanniksi että saksaksi vuonna 1903.

Thesleff oli myös saattanut vuoden 1904 tienoilla nähdä Duncanin tanssivan Münchenissa, jonne hänen sisarensa Thyra oli muuttanut opiskelemaan 1903 ja josta Duncanin todellinen Euroopan valloitus samana vuonna alkoi. Kun Duncan esiintyi Helsingissä Venäjän kiertueensa yhteydessä alkuvuodesta 1908, kaikissa lehdissä julkaistiin monisivuisia artikkeleita hänen esityksistään ja ajattelustaan samoin kuin kouluista, joita hän oli perustanut, ensiksi Berliiniin Grünewaldiin 1904. Alkuvuonna 1908 Thesleff oli kuitenkin Italiassa, joten Helsingin esityksiä hän ei nähnyt. Joka tapauksessa Duncan oli oman aikansa kuuluisuus, jota haastateltiin lehtiin kaikkialla ja jonka vaikutukselta saattoi olla vaikea välttyä, etenkin kun hän liitti tanssin myös naisten vapautumiseen, ja hänen ajatuksensa kiinnostivat erityisesti ajan radikaaleja taiteilijoita ja teatterintekijöitä, Mihail Fokinista Konstantin Stanislavskiin. Itse asiassa Duncan valitsi esiintymispai-koikseen nimenomaan taiteelle omistettuja tiloja, Lontoossa hän esiintyi New Galleryssa, Münchenissä Künstlerhausissa; hän ei pitänyt itseään tanssijana vaan taiteilijana.²³

Duncan ajatteli, että tanssi on universumin liikkeen tulkitsemista ja sen välittämistä;



tanssijan inhimillisen mediumin kautta koko universumin rytmi siirtyy ja välittyy katsojille.²⁴ Duncanilainen tanssi on kehollisen ja rytmillisen maailmasuhteen tulkintaa, kokemuksen minimalistista fenomenologiaa.

Tanssin ja uskonnon tutkija Kimerer Lamothe on tulkinnut Duncanin tekstejä suhteessa siihen mitä tämä itse tuo esiin tanssin, uskonnon ja filosofian suhteesta. Kuten monille vuosisadan vaihteessa, myös Duncanille taide ja uskonto olivat yhtä: uudistamalla tanssia, lähteille palaamalla, hän ajatteli – kuten Lamothe korostaa – voivansa uudistaa uskonnon ja rituaalin, luoda uuden uskonnon, jossa kehollisuus ja aistillisuus on samaan aikaan henkeä.²⁵ Duncan osallistui teksteillään ja esitelmillään vuosisadanvaihteen keskusteluihin, joissa hengen ja aineen vastakkaisuus kyseenalaistettiin.²⁶

Duncan etsi universaalien liikkeen lähtökohtia myös antiikista. Hän piti kreikkalaisiin maljakkomaalauksiin kuvattuja rituaaleja ja tansseja ainutkertaisena lähteenä, jonka avulla saattoi saada tietoa luonnollisesta liikkeestä. Hänen tarkoituksensa ei ollut kopioida tai jäljitellä, sillä hänen mielestään antiikin tanssien rekonstruointi olisi yhtä hyödytöntä kuin mahdotontakin; hän sanoi, että tanssin on oltava oman aikansa taidetta, se voi syn-

tyä vain aikansa tunteista ja vuosisatansa elämästä – samalla tavoin kuin kreikkalaisen tanssi syntyi heidän elämästään ja tunteistaan.²⁷ Tähän hän sai ehkä inspiraation vuonna 1896 Pariisissa ilmestyneestä piirroksin ja kronofotografisin kuvin havainnollistetusta tutkielmasta *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Teoksen kirjoittaja säveltäjä Maurice Emmanuel vertasi antiikin Kreikan tanssia oman aikansa klassiseen balettiin ja uskoi, että maalakkomaalaukset olivat tarkkoja dokumentteja: kreikkalaiset maalarit olivat tallentaneet tanssin katoavat liikkeet yhtä tarkasti kuin valokuvakamera.²⁸

Ensimmäinen liike

Paluu antiikkisille lähteille oli eräs 1900-luvun alun modernistisista virtauksista.²⁹ Klasistinen modernismi tulkitsi traditiota uudella tavalla ja vetosi antiikkiin etsiessään ja hahmotellessaan toisenlaisia elämisen muotoja kuin mitä teollinen kapitalismi tuotti. Taiteenuudistajat kiinnostuivat samalla tavalla ”paluusta lähteille” kuin fenomenologian perustaja Husserl. Taiteen alkuperän ajateltiin löytyvän tanssista ja rituaalista, mikä osaksi johtui myös Friedrich Nietzschen vaikutuksesta, sillä Nietzsche oli muuttanut kuvan

hillitystä seesteisestä antiikista, kun hän *Tragedian synnyssä* kirjoitti apollonisen ja dionyysisen kaksoissidoksesta tanssin ja taiteen lähteillä. Thesleffin ja Magnus Enckellin yhteinen ystävä Yrjö Hirn pohti myös alkuperäisintä ilmaisumuotoa, joka hänellekin oli tanssi.³⁰

Duncan kutsui *Tragedian syntyä* raamatukseen ja kuljetti Nietzschen toista teosta *Niin puhui Zarathustra* aina mukanaan. Nietzsche oli Duncanille tanssin filosofi, sillä Nietzschen kirjoitukset olivat hänelle täynnä lauseita ihmisen tanssivasta, tanssillisesta, olemisesta kuten hän sanoi.³¹ Duncanin tulokinnassa tanssi kollektiivisena rituaalina oli keskeisessä roolissa, kun Nietzsche pyrki kumoamaan länsimaiden filosofisen tradition platonismin ja palauttamaan aistillisuuden ja kehollisuuden arvon. Kollektiivinen tanssi merkitsi kehollisen kokemuksen jaettavuutta antiikin tragedioiden kuoro-osuuksissa ja Dionysokselle omistettujen rituaalien yhteisöllisessä hurmiossa.³²

Duncanille tanssi merkitsi maailmankaikkeuden liikkeen siirtämistä inhimilliseen skaalaan. Inhimillisen mediumin, tanssijan, kautta luonnon ja koko universumin liike välittyy katsojille: tanssi on kuin rukous, rituaali, jonka osallistujat tulevat osaksi sfäärien



ikuista liikettä. Siksi Duncan etsi myös ”ensimmäistä liikettä” – liikkeen minimalistista fenomenologiaa.³³

Ensimmäinen liike oli Duncanille olennaisesti universaalia liikettä. Femina-lehden haastattelussa vuonna 1914 hän kuvasi käsityksensä, että kaikkein perustavin liike on aaltoliikettä: äänestä ja valosta lähtien kaikki liike on aaltoliikettä.³⁴ Liike – kyky liikkua ja tulla liikutetuksi – on hänellekin universaalinen solidaarisuuden perusta. Tanssija – liikkuva nainen – oli linkki liikkeen ketjussa, joka läpäisee universumin.³⁵

Liikkeen jatkuvuus ensimmäisestä liikkeestä alkaen oli Duncanille niin tärkeää, ettei hän sallinut esityksensä tallentamista elokuvan keinoin. Tässä suhteessa hän ajatteli samoin kuin *Évolution créatrice* -teoksen Bergson, jolle kinematografinen liike ei ollut uutta luovaa liikettä vaan pysähdytettyjen hetkien peräkkäinen sarja. Duncanin elokuvaa koskevan kiellon vuoksi hänen tanssiesityksiään ei ole dokumentoitu liikkuvan kuvan keinoin, sen sijaan niitä on kuvattu lehtiartikkeleissa, kirjeissä ja päiväkirjoissa sekä monien taitelijoiden piirustuksissa.



Primavera

Tanssintutkija Gabriele Brandstetter on *Poetics of Dance* -teoksessa korostanut, kuinka 1900-luvun alkupuolen moderni tanssi ilmen-

Kuva 1. Ellen Thesleffin luonnoskirjasta Inv. A IV 3449:12. Luonnoskirja 1891-1894, Ateneum.



si kolmenlaista arkkityyppistä affektimuotoa. Hän nimesi affektimuodot kreikkalaisten esikuvien mukaan Nikeksi, menadiksi ja Primaveraksi. Brandstetter soveltaa arkkityyppien tulkintaan Nietzscheen inspiroiman taidehistorioitsija Aby Warburgin ajatusta tunne-*muodoista*, *Pathosformel*. Warburgille tietyt antiikkiset kuvatyypit kantoivat mukanaan niihin kiteytyneitä affekteja, jotka varhaisrenessanssin aikaan aktivoituivat uudelleen, ja tarjosivat väyliä tunteiden kanavoimiseksi.³⁶

1900-luvun alussa myös tanssitaiteilijat hahmottivat Warburgin tavoin arkkityyppistä liikettä varhaisrenessanssin maalausten kautta. Botticellin *Primavera* oli maalaus, joka inspiroi Duncania.³⁷ Sen keskushahmo, Neitsyt Mariaan vertautuva Afrodite, oli lähtökohtana Duncanin esiintymiselle paljain jaloin, kevyissä liehuissa, liikettä jatkavissa asuissa.

Duncan itse kertoo elämäkerrassaan rakastaneensa lapsesta lähtien Botticellin maalausta, jonka jäljennöksen hänen äitinsä ripusti seinälle aina heidän muuttaessaan uuteen kotiin. Jos soveltaa Duncanin omaa ajatusta kuvien ja taiteen vaikutuksesta kasvavaan lapseen, on ajateltava, että hän koki *Primaveran* ja erityisesti siinä kuvatun liik-

keen muuttuneen osaksi identiteettiään. Hän kuvaa, kuinka maalauksessa ruoho alkoi kasvaa, tuuli liikuttaa oksia hänen silmissään – nykytanssin käsittein puhuttaisiin kineesteettisestä empatiasta ja mielikuvituksesta.³⁸

Eräs Duncanin koreografioista oli omistettu *Primaveralle*. Thesleffien arkistossa on säilynyt ohjelmalehtinen Münchenin Künstlerhausin esityksestä, jossa Primavera oli yhtenä numerona mukana.

Primavera oli Thesleffille tärkeä kiintopiste jo ennen kuin hän saattoi nähdä Duncanin tansseja. Ensimmäisen Firenzen kautensa aikana 1894 hänellä oli Primaveran jäljennös huoneensa seinällä.³⁹ Toisin kuin Duncan Thesleff katsoi maalauksessa erityisesti oikealla olevaa hahmoa, jota yleensä pidetään Florana. Thesleff hahmotteli luonnoskirjaansa *Primaverasta* vain Floran pään ja kasvit, joita Flora hengittää. Pieni piirrosmerkintä kertoo siitä, kuinka Thesleff kiinnitti huomiota erityisesti ilmaan ja hengitykseen, *anemokseen*.⁴⁰

Duncanille *Primavera* oli koreografian lähtökohta, Thesleffille maalausten teema. Floran hahmo näyttäytyy vielä myöhemminkin monissa Thesleffin 1930-luvun maalauksissa, joille hän on antanut nimeksi *Kevät*.

Eräässä voi nähdä myös kukan, kasvin, joka pulppuaa hengityksen tavoin kevättä symboloivan hahmon suusta.

Antiikin jumalat: Edward Gordon Craig

A god dances through me.

— Isadora Duncan

Jag målar som en gud.

— Ellen Thesleff



Thesleffiä ja Duncania yhdisti eräs seikka: Edward Gordon Craig, Duncanin ensimmäisen vuonna 1906 syntyneen lapsen isä ja Thesleffin ystävä vuodesta 1906 tai 1907 alkaen. Craigille Duncan ei oikeastaan koskaan ollut kuollut; hän jatkoi keskustelua Duncanin kanssa kirjoittamalla huomautuksia, repliikkejä, vielä tämän postuumisti 1927 ilmestyneen elämäkerran marginaaliin.⁴¹ Craig tunnetaan teatterin uudistajana, joka halusi luopua psykologisesta, kirjallisesta teatterista, ja tuoda yksilöllisyyden sijaan teatteriinkin takaisin uudenlaisen version antiikin näytelmien kuorosta sellaisena kuin se oli Euripidesta edeltävällä ajalla. Myös Duncan ajat-

teli esiintyessään olevansa kuoro, ei koskaan solisti.⁴² Kuoron tärkeys heidän ajatuksissaan oli peräisin Nietzschen tragediaa koskevasta käsityksestä. Kreikkalainen teatteri oli olen- naisesti kollektiivista, osallistuvaa; Duncan itse olisi mieluiten aina esiintynyt paikassa, jossa katsojat voivat osallistua rituaaliin.

Craigille teatteri tarkoitti kollektiivista, yli- persoonallista rituaalia. Liike oli tässä teatte- rissa tärkeää, mutta liikkeen laatu olisi ollut jotakin muuta kuin Duncanin tanssissa – Craig ei koskaan toteuttanut uuden teatterin näkemystään konkreettisesti. Teatterikoulus- sa, jonka Craig Duncanin esimerkkiä seu- raten suunnitteli perustavansa Lontooseen, oppilaille olisi aivan ensimmäiseksi hankittu liikkeen malliksi fasaaneja, tiikereitä ja jout- senia.⁴³

Antiikin jumalat eivät Craigille, Duncanille tai Thesleffille koskaan kadonneet kokemuspii- ristä. Vielä paljon myöhemmin, kahden maa- ilmansodan jälkeen, Craig kirjoitti Thesleffille vuoden 1949 syksyllä syyskuun 10. Touret- te-sur-Loup'n kylästä (Alpes-Maritime) läheltä Nizzaa Etelä-Ranskasta:

Ihailen ja ihmettelen näitä LINTUJA – PÄÄS- KYJÄ. Athene-jumalar muutti hahmonsä pääskyksi, kun hän auttoi Odysseusta. Pääskyt ovat nyt menneet Afrikkaan – 300 000 000

vuotta (& ehkä vielä joitakin vuosia sen pääl- le) sitten Jumala määräsi pääskyt lähtemään Afrikkaan syyskuun ensimmäisenä päivänä (tai sen tienoilla) ja siitä saakka ne ovat totelleet.⁴⁴

Craig oli lukenut Homeroksen Odysseus- ta uutena englanninnoksena ja kirjoittanut jo melkein vuotta aiemmin Thesleffille siitä kuinka Odysseus oli suurin kirja mitä hän tiesi: ” – se on IHME. [Homeros] antaa vä- kevän lupauksen ilmoituksen siitä, kuinka henget & Jumalan lähetit ovat päivittäin kes- kuudessamme – naamioituneina.”⁴⁵

Antiikki – mielikuvat kreikkalaisuudesta Nietzschen ja toisaalta Botticellin välittä- minä – inspiroi niin Duncanin kuin Thes- leffin työskentelyä samalla tavalla kuin se oli lähtökohtana Craigille. Thesleffin töissä 1910-luvulta lähtien liikkuvat erilaiset antiik- kiset ja klassiset hahmot – niin kuin myös hänen läheisen kollegansa Magnus Enc- kellin maalauksissa 1890-luvulta lähtien.⁴⁶ Tulenpalvoja, Meduusa, Ikaros, vuoden- ja vuorokaudenaikojen personifikaatiot Pek- kalan kartanon seinämaalauksissa ovat vain joitakin näistä antiikin jälkikuvista Thesleffin tuotannossa. Tulenpalvojan kal- taisten arkkityyppisten liikehahmojen mer- kitys oli keskeinen myös Thesleffin liikettä

kuvaavissa töissä samalla tavoin kuin mo- dernissa tanssissa.

Duncanin kirjoitusten ja esitysten suo- ranaista vaikutusta Thesleffin ajatteluun ei ole mahdollista arvioida, vaikka voikin osoittaa, että esimerkiksi Duncanin usein koreografioima Chopinin valssi on aihee- na monissa Thesleffin teoksissa. Thes- leffillä on tekstien ja muistikuvien lisäksi saattanut olla käytössään suosittuja valo- kuvia Duncanista, joissa tämä poseeraa müncheniläisessä Studio Elvirassa vuon- na 1903.⁴⁷ Tavoitteenani on kuitenkin lähinnä ollut osoittaa liikkeen merkitys uni- versaalina solidaarisuutena kummankin – ja hieman myös Craigin – taiteellisessa työskentelyssä ja katsoa sitä minimalistis- en fenomenologian avaamasta näkökul- masta.⁴⁸

Voi kuitenkin todeta, että kun Craig kir- joitti Thesleffin taiteesta pseudonyymillä Lontoossa julkaistuu *The Beau*-lehteen, hän puhui tämän *Pallopeli*-teoksesta käsittein, jotka tuntuvat olevan peräisin Duncanin ajattelusta. Craig korostaa eri- tyisesti sitä, kuinka Thesleff tavoittaa liik- keen ja saa teoksen katsojan ”tuntemaan maan rytmin.”⁴⁹





Kuva 2. Ellen Thesleff, *Aurinkosuudelma*, 1940-l. Öljymaalauk, 88 x 75 cm. Kuva: Hagelstam, http://www.hagelstam.fi/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/5/2/52_68.jpg

Aurinkosuudelma: Elementtien kohtaaminen

Kaikille kolmelle taiteilijalle ilma oli täynnä energiaa ja liikettä: universumin liikettä, valon ja äänen aaltoilua, näkymättömien jumalien toimintaa. Jos Thesleff 1900-luvun ensimmäisen ja toisen vuosikymmenen aikana etsi keinoja tavoittaa tätä energiaa kuvamalla liikettä suhteessa maan vetovoimaan, niin myöhemmissä töissään väri on hänelle paikka, jossa kaikki liike tapahtuu. Thesleff kirjoitti muistikirjaansa vuonna 1917 ”ainoastaan väri, ei muuta kuin väri, väri = liike” ja etsi maalauksissaan liikettä, joka syntyisi väristä.⁵⁰ Väri on efemeraalinen – vaihtuva, väreilevä, muutosta ja liikettä itsessään.

Merleau-Pontyn myöhäistuotannossa väri merkitsi ulkoisen ja sisäisen maailman kohtaamista, paikkaa, jossa ne läpäisevät toisensa: näkyvän kudosta, jossa subjekti ja objekti eivät ole erillisiä vaan ikään kuin kosketuksessa. Väriin minimalistinen filosofia vertautuu siksi ilman fenomenologiaan.

Myöhäiskauden Kevät -aiheissa näyttyy Thesleffin liikettä koskevan ajattelun synteesi, jossa väri, värillisuus maailman kudoksena, hallitsee kaikkea. *Aurinkosuudelmassa* subjektin ja maailman rajat ovat

täydellisesti lienneet, kaikki on kosketusta, yhtä yhteistä näkyvän kudosta, universumin hengitystä. Filosofi Jean-Luc Nancy on korostanut, kuinka kosketuksen tuntu edellyttää koskevan ja kosketetun keskinäistä läpäisevyyttä, kummankin kykyä tulla affektoiduksi. Koska aistiva sielu kuuluu itsekin aistittavaan maailmaan, se tuntee itsensä jokaisessa aistimuksessa. Nancyn mukaan kosketusaistissa tämä vastavuoroisuus on kaikkein ilmeisintä, mutta se määrittelee kaikkia aisteja periaatteessa samalla tavoin: koskettava ja kosketettu ovat läpikotaisin toisiinsa kietoutuneita.⁵¹ Aurinkosuudelman voi nähdä myös maalauksellisena kuorona, sulautumisena kollektiivisen rituaalin aistillisuuteen tai kohtaamisena auringon kanssa, josta Cézanne puhui auringon inkarnoitumisena maailmaan kauttaaltaan, *l'incarnation du soleil à travers le monde*.⁵²

Isadora Duncan ajatteli elementtien kosketusta – auringonvaloa, sadetta, sumua – myös jumalien metamorfooseina ja eroottisina kohtaamisina. Hänelle liike oli maailmaa animoivan universaalien rakkauden liikettä:

Muinaisten kreikkalaisten myyteissä rakkauden akti ilmaistiin aina jumalan muodonmuutoksena joksikin elementiksi. Zeus ilmeni Semelille valonsäteenä, Danaelle kultasateena,

Euroopalle härän, Ledalle valkoisen joutsenen muodossa. Nämä muodonmuutokset tarkoittavat pohjimmiltaan rakkauden liikkeen muotoja, sen symboleja. Ne ovat rakkauden todellista tanssia – kaikki luonnossa on osallista rakkauden elementistä ja vastaavasti sen elementistä siksi tulee pilvi, usva, tuli, härkä tai valkoinen joutsen.⁵³

Aurinkosuudelma kuvaa myös kohtaamista auringon kanssa; myytti keväästä, Botticellin *Primaveran* jälkikuva, näkyy siinä vihreiden siveltimenvetojen muistumana keskellä kaiken läpäisevää inkarnoitunutta auringonvaloa. Ilma on kauttaaltaan värillistä: koskettava ja kosketettu läpäisevät toisensa ilman elementissä, joka maalauksessa on näkyvää ja silti edelleen mahdoton-ajatella, samalla tavoin kuin Duncanin pilvi tai usva universaalien rakkauden elementtinä.

Dominique Janicaud'n minimalistista fenomenologiaa tulkiten Duncan ja Thesleff transformoivat, kääntävät teoksissaan toiselle kielelle ilman tunnun ja universaalien energian: tanssi ja maalaus tulkitsevat sitä mikä on mahdoton-ajatella. Thesleffin varhaisessa *Kaiku* -maalauksessa ilman atmosfääri ilmenee rajattomana tilan avaruutena, *Kevätyössä* peiliefekti on transformaatio, jonka tekee ilman näkyväksi. *Aurinkosuudelmassa* taas ilma itsessään kuvautuu värillisenä energia-



na, joka läpäisee kaiken. (*Palloveli* -teoksen eri versiot sen sijaan tulkitsevat maan ja painovoiman fenomenologiaa; näistä kolmesta taiteilijasta Thesleffin *Pallovelistä* kirjoittanut Craig on painovoiman tulkki.) Duncanin tansseissa kosminen aaltoliike kulkee tanssijan kautta ja skaalautuu koreografian haavoittaviksi liikkeiksi.

Duncanille tanssija on liikkeen medium ja liike tarkoittaa osallisuutta universaalista liikkeestä, joka läpäisee ja koskettaa kaikkea mikä on. Thesleffille väristä tulee liikkeen ja kosketuksen medium. Teoksissaan Duncan ja Thesleff etsivät keinoja tehdä näkyväksi havainnolta ja ajattelulta kätkeytyvää, niitä edeltävää, avoimuutta, maailmassa olemisen mahdollisuusehtoa. Irigaray kutsuu tätä mahdollisuusehtoa ilmaksi ja muistuttaa, että ilma ei ole objekti objektien joukossa: se on elementti, jota hengitämme. Ilma ei ole tyhjää vaan täynnä väriä ja aaltoliikettä: atmosfääri, jossa kaikki kietoutuu yhteen, havaintoa perustavampaa ja fundamentaalisempaa avoimuutta maailmalle.

Viitteet

- 1 Dominique Janicaud, *La phénoménologie dans tous ses états* (Paris: Éditions de l'Éclat, 2009 [1990]), 270.
- 2 Janicaud, *La phénoménologie dans tous ses états*, 270.
- 3 Omakuvaa ovat tulkinneet Marja Lahelma, *Ideal and Disintegration: Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle* (Helsinki: Unigrafia, 2014), 148-179 ja Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide* (Helsinki: Teos, 2017), 119–122.
- 4 Dominique Janicaud viittaa Havaitsemisen fenomenologian johdantoon, Janicaud, *La phénoménologie dans tous ses états*, 268.
- 5 Asta Kihlman kirjoittaa Kaiku-maalauksesta ja Ekho-teemasta, myös Thesleffin Ekho-runosta, väitöskirjassaan *Kolme tutkielmaa sukupuolesta: Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (Turku: Turun yliopiston julkaisuja Sarja – ser. C osa – tom 457, Scripta Lingua Fennica Edita, 2018), 169–173.
- 6 Luce Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger* (Paris: Minuit, 1983), 15.
- 7 Irigaray, *L'oubli de l'air*, 17. Myös Petri Berndtson tarkastelee ilman ja hengityksen fenomenologiaa mm Irigaray lähtökohtanaan väitöskirjassaan *Phenomenological Ontology of Breathing: The Phenomenologico-Ontological Interpretation of the Barbaric Conviction of We Breathe Air and a New Philosophical Principle of Silence of Breath, Abyss of Air* (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2018).
- 8 *Nya Pressen* 14.10. 1894.
- 9 Linda Dalrymple Henderson, "Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space" teoksessa *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, ed. Linda Dalrymple Henderson & Bruce Clarke (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), 126–149.
- 10 Voi myös muistaa, että Ellen Thesleffin

sukupolvelle sähkön näkymätön energia ei ollut luonnollistunut osaksi kulttuuria vaan sähkövalo koettiin uutuuksena, se ei suinkaan ollut Thesleffin lapsuuden Kuopion kaupunkivalaistus. Kun hän näkee ensimmäistä kertaa sähkövalon, hän kirjoittaa sisarelleen, kuinka sähkövalo muistuttaa kuutamaa. Ellen Thesleff Gerda Thesleffille syyskuussa 1884, Svenska Litteratursällskapet, arkisto 958.

- 11 Joachim Gasquet, *Cézanne* (Paris, 1927 [1921]), *Deuxième partie, Les motifs*, 136.
- 12 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), 153–155. Barad viittaa fyysikko Richard Feynmaniin ja toisaalta kolonialismin kriitikko Gayatri Chakravorty Spivakiin. Baradille kyse on ajattelutavasta, jota hän kutsuu agentiaaliseksi realismiksi ja joka korostaa intra-aktiota, havaitun ja havaitsevan keskinäistä vuorovaikutusta sekä sitä kuinka ihminen on kietoutuneena osaksi ilmiötä, joita luonnontieteet havainnoivat, ja konstituoituu tässä vuorovaikutuksessa. 2000-luvun alkupuolella Jane Bennett on myös korostanut kaiken materian elävyyttä kirjassaan *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2010).
- 13 Kelly Oliver, "Witnessing Subjectivity" teoksessa *Ipseity and Alterity: Interdisciplinary Approaches to Intersubjectivity*, ed. Shaun Gallagher & Stephen Watson (Rouen: Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2004), 194. Hänen luetteloonsa kuuluu "[e]lectrical energy, chemical energy, thermal energy, mechanical energy, photic energy or light, magnetic energy".
- 14 Oliver, "Witnessing Subjectivity", 196: "Vision, like other types of perception, is a response to energy, specifically differences in photic energy."
- 15 Oliver, "Witnessing Subjectivity", 194: "Air, light and various forms of energy are the mediums through which we experience the world. We are connected to the world through the circulation of energy that enables our perception, thought, language, and life itself."



- 16 Félix Ravaisson, *Testament philosophique* (Paris: Éditions Allia, 2008).
- 17 Henri Bergson, *La vie et l'oeuvre de Ravaisson. La pensée et le mouvant* (Paris : Presses universitaires de France, 1938, 259-291. François Laruelle on kutsunut Ravaissonin ajattelua non-transsendentaaliseksi ontologiaksi varhaisessa teoksessaan *Phénomène et différence: Essai sur l'ontologie de Ravaisson* (Paris: Klincksieck, 1971).
- 18 Kukka Paavilainen, ”Veitset – Ellen Thesleffin vapauden välineet” teoksessa *Ellen Thesleff – Värien tanssi*, toim. Hanna-Reetta Schreck ja Ilkka Karttunen ([Punkaharju:] Taidekeskus Retretti, 2008).
- 19 Fenomenologian perustaja filosofi Edmund Husserl huomautti myös, että luonnollinen elämismaailma eroaa matemaattisten idealisaatioiden maailmasta siinä, että maa on inhimillisessä kokemuksessa se mihin kaikki liike suhteutuu ja mihin nähden liike tapahtuu. Elämismaailmassa maa mielletään itse liikkumattomaksi, vaikka kopernikaanisen tieteellisen käsityksen mukaan maapallo on itse liikkuva taivaankappale. Juha Himanka, ”Husserl’s Argumentation for the Pre-Copernican View of the Earth”, *The Review of Metaphysics*, Vol 58, No 3 (March 2005), 621–644.
- 20 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 155–156.
- 21 Ibid., 190.
- 22 Thyrn Münchenin opiskeluajasta kertoo ibid., 145–148.
- 23 Duncan, *My Life*, 92. Duncanin Manner-Euroopan valloitus alkoi nimenomaan Münchenistä vuonna 1902. Hanna-Reetta Schreck ja Asta Kihlman sekä myös Monica Schalin Åbo Akademiassa 2004 hyväksytyssä väitöskirjassaan ovat kaikki korostaneet sitä, kuinka Thesleff suomalaisista taiteilijoista parhaiten tunsu Münchenin uusimpia taidesuuntauksia esimerkiksi Kandinskyn Phalanx-ryhmän ympärillä. Duncan esiintyi yleensä nimenomaan taidekontekstissa, Münchenissa Künstlerhausissa; omaelämäkerrassaan Duncan kertoo, kuinka taivutteli esiintymistään vastustaneen Franz von Stückin puolelleen.
- 24 Isadora Duncan, *The Dance of the Future/Der Tanz der Zukunft* (Leipzig: Verlag Eugen Diederichs, 1903), 13.
- 25 Kimerer Lamothe, “A God Dances Through Me”: Isadora Duncan on Nietzsche’s Reevaluation of Values”. *The Journal of Religion*, Vol 85, No 2 (April 2006), 241–266.
- 26 Esimerkiksi Duncan, *The Dance of the Future*, 26.
- 27 Isadora Duncan, *My Life* (New York: Liveright Publishing / W.W. Norton & Company, 2013), 53–54.
- 28 Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique d’après les monuments figurés* (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1896), 25–26.
- 29 Musiikin ja tanssin tutkimuksessa kiinnostavia uusia näkökulmia avaavia tutkimuksia on Samuel Dorf, *Performing Antiquity: Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi 1890-1930* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2018), joka kirjoittaa eheyttävästä, reparatiivisesta, luennasta, jolle tunnusomaista on kosketus ja kiintymys, Eve Kosofsky Sedgwickia seuraten, 154. Kuvataiteessa 1900-luvun alkupuolen uusklassismi monine ”kreikkalaisuuden” muotoineen on lähes tutkimaton aihe; musiikissa tutkitumpi Stravinskyn klassinen kausi on viime vuosina saanut kiinnostavan kontekstuaalisen tulkinnan, kun Tamara Levitz julkaisi Stravinskyn Ida Rubinsteinille 1934 säveltämästä Perséphone-teoksesta mikrohistoriallis-genealogisen laajan tutkimuksen *Modernist Mysteries: Perséphone* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2012). Perséphonon teksti oli André Giden, jonka oli työstänyt aihetta 1890-luvulta alkaen. Myös Duncan luki Sapfoa, Ovidiuksen *Metamorfooseja*, Pierre Louÿsin *Chansons de Bilitis*’tä ja esitti näihin kreikkalaisiin teemoihin pohjautuvia tansseja kreivitär Greffulhen salongissa – elämäkerrassaan hän vakuuttaa, ettei lainkaan käsittänyt niiden homoeroottista sävyä. Kreikkalaisuudesta ja seksuaalisista identiteeteistä on kirjoittanut Juha-Heikki Tihinen, *Halun häilyvät*
- rajat: Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyksien representaatioista ja itsen luomisesta* (Helsinki: Taidehistorian seura, 2008).
- 30 Yrjö Hirn, *Konstens ursprung: En studie öfver den estetiska värksamhetens psykologiska och sociologiska orsaker* (Helsingfors: Söderströms, 1902).
- 31 Isadora Duncan, *The Art of The Dance* (New York: Theatre Books, 1928), 142.
- 32 Duncan, *My Life*.
- 33 Ibid., 62. Duncanin työskentelyyn liittyi paljon tutkimusta, Bibliothèque Nationaleissa ja Oopperan kirjastossa hän luki kaiken tanssista ja totesi loppujen lopuksi hyväksyvänsä vain kolme mestaria: Rousseau’n, Nietzschen ja Walt Whitmanin. (Ibid., 65).
- 34 *Femina*-lehden haastattelusta 1.4.1914 teoksessa *Écrits sur la danse* (Paris: Grenier, 1927), 68.
- 35 Ann Cooper Albright lainaa nämä lauseet Duncanin esseestä *The Dancer and Nature* (1928) artikkeliinsa ”The Tanagra Effect” teoksessa Macintosh, Fiona (ed.), *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2010).
- 36 Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avantgardes* (New York, NY: Oxford University Press, 2015).
- 37 Katso esimerkiksi Duncan, *My Life*, 95.
- 38 Ibid., 95.
- 39 Ellen Thesleffin kirje Gerdalle Firenzestä keväällä tai kesällä 1894, Svenska Litteratursällskapet, arkisto 958.
- 40 Luonnoskirjasta, Inv. A IV 3449:12 Luonnoskirja 1891-1894, Ateneum.
- 41 Christopher Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre* (Abingdon: Routledge, 1998), 116. Duncan oli eronnut Craigista pian heidän yhteisen lapsensa Deirdren syntymän jälkeen ja lähtenyt kiertueelle Venäjälle. Duncan menehtyi tapaturmaisesti 1927, ennen omaelämäkerran julkaisemista, Craig eli vuoteen 1966 saakka.



42 Duncan, *The Art of The Dance*, 96.
43 Harry Kessler, *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler 1880-1918*, ed. Laird M. Easton (New York; Vintage Books/Random House, 2013), 566-567. Päiväkirjamerkintä on Lontoosta vuoden 1911 marraskuussa. Craigin suunnitellun koulun johtokunta oli päättänyt hankkia fasaaneja, tiikereitä ja joutsenia, joita havainnoimalla oppilaat opiskelisivat äänetöntä ja kaunista liikettä.
44 Svenska Litteratursällskapet, arkisto 958. Alkuperäinen teksti: I have great wonder about these BIRDS – SWALLOWS. It was into a swallow that the Goddess Athene changed herself while helping Odysseus. The swallows have now gone away to Africa – 300,000,000 years ago (& maybe a few years more) the swallows were told by the God to go to Africa on (about) September 1st, & since that time they have obeyed – [.]
45 “ – it’s a MARVEL He gives us a powerful promise announce of the spirits being daily here with us – disguised: & of the agents of God disguised. One believes him more than any other – as for the men & women Penelope! Odysseus. Circe as woman. & men of low station in life & grand....” Kirje on kirjoitettu Le Cannel’sta 14.12.1948, oikeinkirjoitus ja neljä pistettä Craigin. Svenska Litteratursällskapet, arkisto 958.
46 Riikka Stewen, ”Rakkauden kehissä: Magnus Enckellin mytologiat” teoksessa Juha-Heikki Tihinen, toim., *Magnus Enckell*, (Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo, 2000).
47 Studio Elviran olivat perustaneet 1887 Anita Augspurg ja Sophia Goudstikker. Studio Elviran Duncanista ottamista kuvista, *Isadora Duncan 1877–1927: Une sculpture vivante* (Paris: Paris musées: Musée Bourdelle, 2009), 47–57.
48 Hanna-Reetta Schreck on käsitellyt Palloveli/ Forte dei Marmi -aihetta, joka toteutui maalauksena ja puupiirroksena Craigin *The Mask* -lehteen, Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 191. Thesleffien arkistossa on säilynyt pieni vedos, jonka voi kuvitella Thesleffin ja Craigin keskustelunaiheeksi Cafe

Reininghauseniin, jossa Thesleff vietti paljon aikaa ja jossa lähes kaikki hänen Firenzen kirjeensä on kirjoitettu. Craig on kirjoittanut siihen: I like this – it is you. Craigille Thesleff oli – ainakin tässä vaiheessa – painovoiman ja maan, viivan, taitelija, jonka töissä kuitenkin oli Debussy’n musiikin kaltaista lyriikkaa niin kuin hän kirjoitti – hän ei nähnyt Thesleffiä värin taitelijana. Craigin sukupuolittavaa sanastoa tässä yhteydessä on kiinnostavaa verrata Harri Kalhan tulkintaan Magnus Enckellin värimaalauksen kriittisestä vastaanotosta, *Tapaus Magnus Enckell* (Helsinki: SKS, 2005).

49 [Edward Gordon Craig], *The Beau*, London, 1910.

50 Svenska Litteratursällskapet, arkisto 958.

51 “Since Aristotle, we have known that the identity of the sensible and the sentient in feeling or sensing (which is thus a being-felt or being-sensed as well), similar to the identity of the thinkable and thought in the act of thinking, implies at the focus of the sensation (in vision, hearing, olfaction, gustation and contact) a kind of compenetration of both, in the act and as this act. The act of sensation, which is to say, Energeia according to Aristotle’s concept of act, constitutes actual effectiveness, the event being produced by the sensation. The sentient soul is itself sensible and for this reason feels itself as it feels. And nowhere is this clearer (nowhere is it more sensed) than in the sense of touch: not the eye, nor the ear, nose or mouth, feel themselves feeling with the intensity and precision that the skin feels.” J-L Nancy, “Rühren, Berühren, Aufrühr. Stirring, Stirring up, Uprising”, teoksessa Gabriele Brandstetter, ed., *Touching and Being Touched : Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement* (Boston: De Gruyter, 2013), 16.

52 Gasquet, *Cézanne*, Deuxième partie, Les motifs, 136.

53 *Femina*, Avril 1, 1914.

FT, dos. Riikka Stewen on taidehistorioitsija, nykytaiteen tutkija ja kirjoittaja, joka toimii tällä hetkellä yliopistonlehtorina Turun yliopistossa. Hänen tutkimusaiheensa käsittelevät mm. taiteen filosofiaa sekä modernin ja nykytaiteen kysymyksiä. Hän on toiminut myös kriitikkona ja kääntäjänä sekä koonnut näyttelyitä.



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 valokuviin.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 lyhentymisen 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 pelkistetympään ”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 ajattelemme 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 poseeratuilta 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 olevat jalat. Thesleffin omakuvat ylittävät jopa realismin vaatimukset, sillä näiltä valokuvilta ei vaadittu akateemisen muotokuvamaalauksen traditiota, jonka hän toki maalarina tunsikin 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 taiteessa 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 metodina. 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 metodologiaa? 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 hämmentävää havaita, miten Thesleffin omavalokuvat näyttävät 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 ”kyyminen” 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 kuratoidun Ellén 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. Ellén Thesleffin elämä ja taide” (Kustannusosakeyhtiö Teos), joka julkaistiin myös ruotsiksi nimellä *Jag målar som en gud* (SLS & Appel 2019) ja syksyllä 2019 elämäkerrallisen sarjakuvan ”Ellén T.” (Kustannusosakeyhtiö Teos).

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



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 sisältävien 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 keskittyen 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 patriarkaalisesta 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 kuvataidekriitikki arvosti 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä leimallisesti kansalliseksi määriteltyä taidetta. Ryhdikkyys edusti kansallista normia ja käsitteet kuten ”aitous” ja ”hienous” asetettiin kuvataidekriitikissä 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. Miehinäinen 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 ”pettävän” 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 määritti 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 maalai-
neessa yhdistyi intensiivistä violetta, roosaa,
sinistä ja keltaista. Taiteilijan ilmaisu näyttäy-
tyi vallitsevan taidematriisin vastaiselta, mikä
osaltaan selitti aikalaisten ambivalenttia suh-
tautumista hänen teoksiinsa. Viehättävyys
oli ajan retoriikassa sukupuolittuneen tur-
meluksen merkki, johon liittyi potentiaalinen
rajanylitys tunnetiloihin ja seksuaalisuuteen.
Modernismi suhtautui dekoratiiviseen rönsyi-
levyyteen ja leimallisesti feminiinisiin piirtei-
siin varauksellisesti. Abstraktion miehekkäät
ja ”puhtaat” muodot olivat tavoiteltavia omi-
naisuuksia.

Taidemaailma ja taiteilijanaistille ”annetut”
esikuvat olivat 1800-luvulla ja 1900-luvun al-
kuvuosikymmeninä yksinomaan miehisiä. Tai-
teen kieli oli irigaraylaisittain ilmaistuna mono-
seksuaalinen.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 Moi on huomionut dementikon passiivisen, jäljittelevän ja matkivan suhteen kielen rakenteisiin muistuttavan Irigarayn väitöskirjassa kuvaamaa naisen suhdetta fallokraattiseen diskurssiin. Moi [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 Moi, *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 utställner", 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.



Epämodernin modernistin elämäkerta



Tutta Palin

Camilla Granbacka, *Sigrid Schauman – med palett och penna. Skrifter utgivna av Svenska folkskolans vänner* 216 – SFV:s biografiserie, nr 14. Vasa, 2018, 263 s.

Ilmestynyt myös suomeksi nimellä *Taide ja tunteet. Sigrid Schaumanin elämä*. Suom. Liisa Kasvio. Parvs, Helsinki, 2019, 239 s.

Turun taidemuseossa vuonna 2002 järjestetyn erikoisnäyttelyn ja sen yhteydessä julkaistun näyttelykirjan jälkeen taidemaalari Sigrid Schaumaniin (1877–1979) ei juuri ole avattu uusia näkökulmia ennen Camilla Granbackan vuonna 2018 ruotsiksi ja tänä vuonna suomeksi ilmestynyttä elämäkertateosta. Ensimmäinen seikkaperäinen ko-

konaisesitys tästä Suomen taidehistoriaan vakiintuneesta tekijänimestä on siis hyvin tervetullut, vaikkei se ainakaan omaa mieluikaani taiteilija-kriitikko Schaumanista kovin merkittävästi muutakaan. Teos sisältää joka tapauksessa paljon kiinnostavaa tietoa ja sijoittaa Schaumanin aiempaa tarkemmin oman aikansa historiaan.

Granbackan monografia ilmestyi alun perin ruotsiksi Svenska folkskolans vänner -yhdistyksen vuodesta 2010 alkaen julkaiseman suomenruotsalaisten kulttuuripersoonien elämäkertasarjan neljäntenätoista osana. Sarjassa on aikaisemmin ilmestynyt muun muassa Victor Westerholmin, Erik Cainbergin ja Helena Westermarckin elämäkerrat. Nämä ovat jääneet verrattain vähälle huomiolle ainakin suomenkielisellä taidehistorian kentällä todennäköisesti niiden paikall-



lishistoriallisen tai yleisemmin historiallisen näkökulman vuoksi. Kaikki tietokirjasarjan osat eivät myöskään perustu vakiintuneita



Kuva 1. Sigrid Schauman, *Villa Aurelia*, 1953, öljy kankaalle, 31 x 35 cm, Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö. Inventaarionumero G-2011-233. Kuva: Matias Uusikylä © Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö.

käsityksiä olennaisesti muuttavaan uuteen perustutkimukseen, mikä ei ehkä ole sen kansansivistyksellinen päätavoitekaan. (Dosentti Henrik Knifin Cainberg-elämäkerran osalta uutta lähdemateriaalia ei juurikaan ole ollut saatavilla.) Osalla kirjoittajista on nimenomaan elämäkertagenreen tietokirjallisuutena liittyvää kunnianhimoa.

Taidehistorioitsija ja taidekriitikko Camilla Granbackan näkökulma on selvemmin taidehistoriallinen. Teos perustuu mittavaan alkuperäislähteistöön, johon sisältyy myös lukuisia kirjoittajan tekemiä haastatteluja. Kohdehenkilö eli yli satavuotiaaksi ja teki pitkän uran sekä taiteentekijänä että taidekirjoittajana. Schaumanin koko taiteellisen tuotannon kaari samoin kuin hänen näyttelytoimintansa käydään huolellisesti läpi kuvataidekriitikon tehtävän jäädessä elämäkerrassa hieman vähemmälle osuudelle. Kirja ei kuitenkaan ole aivan tavallinen elämä ja teokset -monografia vaan piirtää Schaumanin profiilia kompleksisia historiallisia kehityskulkuja vasten. Se myös valottaa henkilöhistorian vähemmän ilmeisiä puolia, kuten sukupuolen ja sosiaalisen statuksen merkitystä tai uskonnollista vakaumusta, jotka eivät Schaumanin formalistisesti



muotoa painottavassa tuotannossa nouse suoraan esiin.

Formalistin hengellisyys

Monografian tuoreinta ja mielenkiintoisinta antia ovatkin esimerkiksi pohdiskelut siitä, mitä hengellisyys merkitsi 1930-luvun alkupuolella katoliseen kirkkoon liittyneelle Schaumanille taidemaalarina: ennen kaikkea luomakunnan kauneuden havainnoimista. Kyse ei ollut niinkään itseilmaisusta kuin yleisten lainalaisuuksien tavoittelusta jonaakin omin aistein koettuna mutta kuitenkin jaettuna. Taiteen tekemistä voi täten ajatella eräänlaisena jatkuvana hengellisenä harjoituksena. Näin figuratiivisellakin taiteella oli transsendentti abstraktion ulottuvuus, joka ilmeni esittävyiden sijaan ennen muuta valon ja värin materiaalisuudessa. Taiteilija katsoi täten voivansa vielä näkökykynsäkin heikennyttä välittää suhteiden harmoniaa sekä valon olemusta, kuten objektien ja henkilöiden heijastamia värejä. Rationaalinen hengellisyys perustelee johdonmukaisesti sen, että hän ei olennaisesti muuttanut sen paremmin työskentelytapaa kuin aihepiiriä koko pitkän maalarin uransa aikana. Kristillinen ikonografia ei kuulunut uskontoa harjoittaneen tai-

teilijan omaan kuvamaailmaan. Granbacka poimii tähän yhteyteen osuvasti esiin myös Schaumanin ajatuksen Rafaelin taiteen non-figuratiivisuudesta.

Kronologisesti esitetty elämäntarina osoittaa luterilaisesta katolilaiseksi siirtymisen varsin luonnolliseksi valinnaksi. Schauman vietti varhaislapsuutensa upseeri-isänsä ammatin vuoksi Puolassa, missä lastenhoitajat perehdyttivät hänet katoliseen arkeen. Hän kiintyi myös mannereurooppalaiseen ilmastoon ja valoon samoin kuin länsimaisen sivistyneistön yleiskulttuuriin kanonisine kulttuurimaisemineen. Eurooppalaisen modernismin normatiivinen universalismi niveltyi vahvasti aatellisperheen tyttären omakohtaisiin kokemuksiin ja iän myötä syvenneeseen ruotsinmielisyyteen. Schaumanin sielunmaisemia olivat kaupunkipuistot, kartanomiljööt ja etelän vehreät rinteet. Fennomaanisesti ladattu ”suomalainen” luonnonmaisema ei häntä puhutellut.

Granbacka tuo esiin myös ruotsinkielisen kulttuuriväen parissa 1920-luvulla suoranaiseksi liikkeeksi muodostuneen samastumisen katolilaisuuteen reaktiona itsenäistyneen kotimaan suomenkielistymiseen. Tähän liittyy muun muassa taiteilijan uran

kannalta ilmeisen suotuisa ystävyys Helsingin Taidehallin intendentti Bertel Hintzen kanssa. Yleislänsimaisena ilmiönä ”katolinen renessanssi” ilmensi pyrkimystä maailmansodan romahduttaman identiteettiperustan vahvistamiseen.

Yksityisen poliittisuus

Yleinen ja yksityinen kietoutuvat elämäkerassa monitasoisesti toisiinsa. Välillä kirjoittaja tuo kytköksiä julkilausutusti esiin, välillä ei. Erityisesti Schaumanin esteettisten ja poliittisten mieltymysten ankkurointi hänen elämänhistoriaansa tuntuu hyvin perustellulta. Yksioikoisemmat toteamukset taiteilijan ”ottamista vaikutteista” eli suorista vaikutussuhteista taiteilijoiden ja tyyliuuntien välillä sen sijaan jäävät heikommin motivoituiksi.

Erityisen huomionarvoista on, että kriitikon toimen vuoksi kuvataiteilijan uransa vuosikymmenien ajaksi lähestulkoon keskeyttänyt naispuolinen tekijä sai yksinhuoltajuudesta suoriuduttuaan ja eläkkeelle jäätyään uuden tilaisuuden taiteellisen työnsä täysipainoiseen jatkamiseen. Tässä suhteessa sodanjälkeinen kulttuuri-ilmapiiiri osoittaa yllättävää sallivuutta ja joustavuutta. Schauman sai opintomatkoihin tarkoitettuja apurahoja ja piti



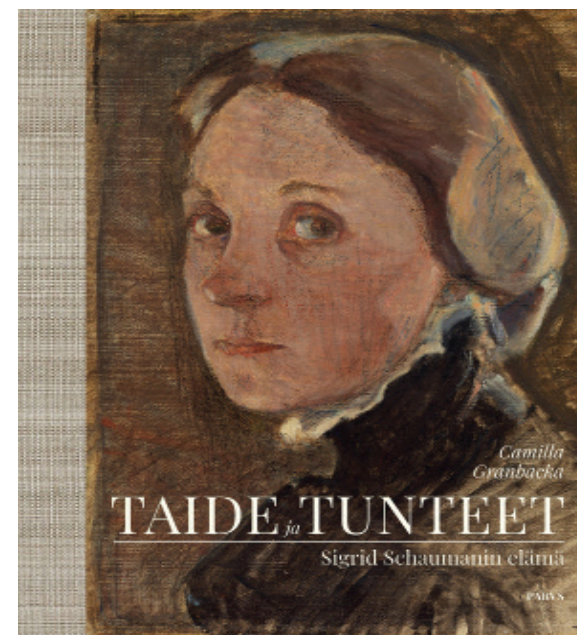
ensimmäisen yksityisnäyttelynsä 63 vuotta debyyttinsä jälkeen. Tosin hän kuuluikin sukupolveen, jonka debytoidessa yksityisnäyttelyt eivät edes kuuluneet asiaan, vaan tärkeintä oli päästä mukaan jurytettyihin vuosinäyttelyihin ja muihin katselmuksiin sekä ryhmänäyttelyihin. Schauman oli ainoana naisena mukana modernististen ”värimaala- reiden” Prisma-ryhmässä.

Mitä taidekenttään tulee, Granbacka ei teekään numeroa naissukupuolen epäsu- tuisuudesta Schaumanin uran kannalta. Sen sijaan hän huomioi yksityiselämässä koetun epätasa-arvon aina isän epäkan- nustavasta asenteesta alkaen. Ammatin ja yksityiselämän erottamattomuus on si- nänään perusteltu näkökulma mutta herät- tää myös eettisiä kysymyksiä. Erityisesti katkeran pettymyksen – mutta myös rak- kaan lapsen – tuottaneen ihmissuhteen seikkaperäinen ruotiminen tuntuu osin tar- peettomalta. Voi miettiä, tekeekö yksityis- kirjeenvaihdosta paljastuvien nöyryytysten käsittely tarkastelun kohteelle oikeutta. On toisaalta niinkin, että joistakin tosiasioista vaikeneminen voisi muutoin yksityiskohtai- sesti etenevässä elämäkerrassa vaikuttaa tuomitsevalta.

Tältä osin feministisen elämäkertatutki- muksen kehittämä välineistö olisi voinut olla hyödyksi. Taidehistoriassa eettisillä poh- dinnoilla ei ole tukevaa perinnettä, mikä on yllättävää ottaen huomioon biografismin ja taiteilijakeskeisen näkökulman yleisyyden erityisesti suuremmalle yleisölle suunnatus- sa taidekirjoittamisessa näyttelyjulkaisut mu- kaan lukien. Tavallisimmin yksityiselämän kipukohdista on hienotunteisuuden nimissä yksinkertaisesti vain vaiettu ja tuotettu kon- servatiivisen siveää diskurssia.

Julkista elämää

Granbackakaan ei toki erityisesti skandali- soi Schaumanin henkilökohtaiseen elämään ja seksuaalisuuteen liittyviä аспектеja. Hän myös tuo esiin, että ainakin toteutumaton avioliitto oli jossain määrin esillä aikalais- viestimissäkin. Perheen yksityiselämä muut- tui sitä paitsi julkiseksi jo vuonna 1904 taitei- lijän veljen Eugen Schaumanin surmatessa kenraalikuvernööri Bobrikovin ja sen jälkeen itsensä. Läheisen kuolema oli käsiteltävä il- man kriisiapua julkisen huomion varjossa. Varsinkin elämänsä loppupuolella taiteilija itse piti veljensä kuuluisuutta toistuvasti esil-



lä nationalistisen heroismin hengessä.

Granbacka on tehnyt valinnan käsitellä myös Schaumanin viime vuosikymmeneen liittyvää anekdoottiperinnettä. Vanheneva kulttuurivaikuttaja sai julkista huomiota kär- kevillä asenteillaan. Anekdooteille ei itses- sään anneta keskeistä asemaa, niin kuin asiallista on, koska tätä puhunutta ei analy- soida diskursiivisesti. Kyse on myös hyvin iäkkään henkilön esiintymisestä kylmän so- dan aikaisessa poliittisesti polarisoitunees- sa mediassa. Elämäkerran näkökulmasta



kiinnostavaa on kuitenkin pidättyvyyden ja pidäkkeettömyyden voimakas vaihtelu taiteilijan toimintatavoissa. Tätä piirrettä olisi ehkä voinut lähestyä analyttisemminkin.

Granbackan monografian pelastaa paitsi vilpitiön kirjoittajanääni myös sen silkka laajuus, johon yksittäiset detaljit hukkuvat. Koko elämäkerran lukeminen vaatii lukijalta vakavaa paneutuneisuutta, ja sen pääpaino on kuitenkin taiteessa. Kirjoittaja käy leipätekstissä käytännössä läpi myös taiteilijan ekspografian sekä tunnetun tuotannon tuottaen näin väliin hieman luetteloivan lopputuloksen. Yksi editointikierros olisi ehkä vielä ollut paikallaan. Empirian dokumentointi on kyllä toteutettu huolellisesti, mikä edistää tämän tekijän ja aikakauden – tai oikeastaan useampienkin aikakausien – tutkimusta jatkossa.

Kirjan virittämiä ajatuksia oli mainio tilaisuus pohtia ja testata kirjoittajan Villa Gyllenbergiin kuratoimassa näyttelyssä (20.3.–4.8.2019). Sen yhteydessä kirjasta julkaistiin myös suomenkertainen Liisa Kasvion tehtävänsä hyvin täyttävänä käännoksenä. Näyttelyä katsoessa mietin Schaumanin myöhäistuotantoon virkistävän epäajanmukaisesti kohdistunutta myönteistä huomiota. Se tuntui ainakin omasta mielestäni yhä ymmärrettävältä ja oikeutetulta.

FT, dos. Tutta Palin on Turun yliopiston taidehistorian professori sekä Turun yliopiston ja Åbo Akademin dosentti. Hän keskittyy vuoden 2020 loppuun saakka suomalaista 1900-luvun alkupuolen kuvataidejulkisuutta koskevaan tutkimukseensa Koneen Säätiön kokeneen tutkijan rahoituksella.



“De sade att jag var den yngsta, en föregångare!” En biografi över konstnärinnan Ellen Thesleff

Marie-Sofie Lundström

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

Redan en snabb blick på den finländska målaren Ellen Thesleffs (1869–1954) konstverk gör att man lätt kan placera henne i det absoluta avantgardet för modernismen i Finland. Hennes konstnärsbana inleddes under 1800-talets sista decennium, då hon målade uttrycksfulla figurstudier och landskap i enlighet med symbolismens ideologi och dämpade färgpalett, varefter följer hennes mer färgrika, ljusmättade verk. Vid sidan av Helene Schjerfbeck's förenklade, modernistiska uttryck, är Thesleff mer nyanserad, hon är

definitivt en målarpoet. Men i Finland skulle man måla mer patriotiska motiv än Thesleffs eteriska italienska landskap, och även vad gäller färgen använda sig av en mer återhållsam palett. Hon målar dock som hon vill, och erövrar en plats bland de främsta inom finländsk 1900-talsmodernism. Hennes tidiga färgexplosioner strax efter sekelskiftet fick likväl ofta nedslående kritik, och hennes verk uppfattades som ofullbordade, även om hon hade sina stödjare redan under de tidiga åren. Det var först senare, under 1940-talet, som hennes konst kom att uppskattas som banbrytande; kritikerna var ense om att hon varit en av de främsta, en föregångare på modernismens fält i Finland.

I ett tidigt självporträtt från 1894–95 ser vi konstnärinnan avporträtterad med känsliga linjer, i ett dunkel upplyst av ett nästan



överjordiskt ljus, som formar ansiktets och huvudets konturer. Den symbolistiska periodens porträtt men framför allt landskapen är genomsyrade av just ljuset: enkla former och linjer, delikata stämningsbilder i vilka hon fångar ljuset, tiden på dygnet eller årstiden. Hennes kanske mest kända verk är *Ekot* från 1891; i den realistiskt hållna målningen ser vi en bondflicka i profil mot morgonens ljus orangea himmel, vi hör hur hennes rop ekar och vibrerar, återspeglat i den bakomliggande skogens böljande linjer. Likaså är färgerna i hennes landskap från både Italien och Finland målade i enlighet med den rena paletten. Och även om färgerna på 1930-talet var aningen dunklare, en slags mörkare expressionistisk mellanfas, överfaller ljuset och färgerna i hennes sena produktion oss med kraft och intensitet. Motiv som *Ikaros* och *Solkysssen*, båda från 1940-talet, frapperar med sin nästan abstrakta kvalitet, speciellt i den senare bilden: solens ljus är återskapat med solens färger, vi nästan känner värmen.

Det här är den bild vi får av målarinnan Ellen Thesleff genom att se på hennes konst. Berättelsen om hennes liv är dock inte alltid lika ljus, vilket vi får läsa om i Hanna-Reetta Schrecks biografi. Bland annat under 1920-talet tyng-

des hon av tankar om döden, melankoli och nostalgi. Ofta tvivlade hon på sin förmåga, och på sin ålders höst kunde hon uppgivet och snarast deprimerad skriva att ingen älskade henne och hennes konst. Det är dylika, aningen överraskande dimensioner som tas upp av Schreck; själva bilderna vittnar ju om en mer lättsam målarkaraktär.

I Schrecks bok får vi läsa om Thesleffs liv från början till slut, det biografiska angreppssättet fungerar bra som referensram. Det är en spännande levnadsskildring berättad på ett medryckande sätt, som gör att vi gärna, nästan tvångsmässigt, vill läsa vidare. Vad hände sedan? Med tanke på att boken är riktad till en bredare läsekrets är detta ett välfungerande koncept. Samtidigt är greppet skönlitterärt, vilket gör att boken med behåll kan läsas som en roman som berättar om olika skeden i konstnärinnans liv. Berättelsen bildar en syntes av bilderna, konstnärinnans egen röst och kritikernas omdömen.

Boken är kronologiskt uppbyggd, kapitlen är namngivna enligt centrala konstverk för respektive tidsperiod. Efter det inledande kapitlet om ungdomsåren, berättas i det andra kapitlet "Kaiku" (*Ekot*) om skeendena 1887–1893, medan bokens avslutande ka-

pitel, "Aurinkosuudelma" (*Solkysssen*) behandlar de sista skedena av Thesleffs liv på 1940- och 1950-talen. Kapitelrubrikerna består således av framstående och centrala verk, och åskådliggör de viktigaste brytningspunkterna och milstolparna i hennes liv och skapande. Vi får följa med hur konstnärinnan växer i sin uppgift, hur hon blir en förgrundsfigur inom det nya måleriet, även om mottagandet inte alltid var odelat positivt.

Men Thesleff var inte ensam. Redan under sin symbolistiska period blev hon en del av avantgardet, konstnärer som förstod sig på hennes konst, och välvilliga konstkritiker. Och hon var stark nog att trotsa fördomarna gentemot kvinnliga konstnärer även i vardagen: hon klädde sig i manskläder och klippte håret kort. På samma sätt skulle hennes bilder bedömas utgående från dem själva, inte att de var målade av en kvinna. Inte minst Magnus Enckell, som genomgått en liknande färg- och formmetamorfos – om ej lika radikal som hos Thesleff – blev en viktig förgrundsfigur som stöttade henne och hennes strävanden mot ett modernistiskt uttryck. Enligt modernismens "program" skulle konsten vara en källa till sinnlig glädje och förhöjd livskänsla. Formen – i Thesleffs fall den fria



formen – skulle väcka känslor, bilden skulle inte ha litterärt eller berättande innehåll som enbart förstörde intrycket. Det handlade om ett slags ”känslöestetik”, en instinktiv kraft som var ett centralt tema i den finländska estetiken i början av 1900-talet; sinnlig glädje och välbefinnande. Konstupplevelsen var i bästa fall en fest för sinnena, fastslog samtida konstkritik, även om man ofta ställde sig främmande inför impulserna från kontinenten. Övergången från färgasketismen till färgmåleri som skedde kring sekelskiftet 1900 blir särskilt tydlig i Thesleffs fall. Den enkla formen och den expressiva färgen är något som kom att karakterisera så gott som hela produktionen. Till och med Thesleffs melankoliska fas på 1920-talet passar väl in i modernismens program, det handlar om ”här och nu”, en nostalgisk längtan till Arkadien. Thesleffs eget Arkadien fanns i uppväxtårrens Murole i närheten av Ruovesi, dit hon återkommer under största delen av sitt liv, och i Florens, vilket de många målningarna därifrån vittnar om.

Men konsten och konstverken lever sitt eget liv och deras betydelse förändras genom tid, och Schreck ser det som sin uppgift att reda ut också sådant som inte kan ses i

själva konstverken; de förändras och blir något annat än de ursprungligen var ämnade för. Schreck strävar efter att få fatt på den försvunna tiden, och att kunna omforma den till en berättelse: att skriva om konst är som ett magiskt spel, där allting är en enda stor illusion, konstaterar hon. Och 1942 skriver Thesleff själv att det inte är livet i sig som är förunderligt, utan *drömmen* om livet. Här sammanfattas konstnärinnans melankoli, sorgen över konsten och konstverkens ogripbarhet. Och det är detta ogripbara och flyktiga som Schreck eftersträvar att fånga i sin berättelse om Thesleff liv och konst, och hur de flätas samman till en helhet.

Som grund för sin granskning använder Schreck ett omfattande källmaterial bestående av både fotografier och konstnärinnans korrespondens. Förutom dessa utnyttjas naturligtvis själva konstverken och teckningar, men också minnesanteckningar, dagböcker, samtida konstkritik och mycket mer. Thesleff var en flitig skribent som skrev regelbundet till släkt och vänner, och hennes brev och minnen ger en nyanserad bild av hennes sinnesstämningar och oro över både sam- och framtiden. Som svenskspråkig läsare saknar man dock originaltexterna, även om det

i denna typ av biografi ter sig mest naturligt med översättningar. Thesleff blandade friskt bland många språk i sin korrespondens, och det kan vara svårt, som också Schreck konstaterar, att alltid bibehålla originalets själva essens, speciellt i en volym riktad till den konstintresserade allmänheten. Tyvärr förekommer originaltexterna inte ens i hänvisningarna som är mycket kortfattade, vilket dock är kutym i en populärvetenskaplig publikation.

Hanna-Reetta Schreck arbetar även med en doktorsavhandling om Ellen Thesleff. Det ska bli intressant att som konsthistoriker ta del av den. Det är på tiden att denna konstnärskaraktär underkastas även akademisk granskning. Mig veterligen har det förlupit uppemot 15 år sedan senaste avhandling om ämnet, Monica Schalin disputerade vid Åbo Akademi 2004 med en avhandling om teknik och konstnärligt uttryck i Thesleffs måleri. Det är således dags att lyfta fram konstnärinnan som en av Finlands ledande, framåtsträvande konstnärer och modernist, en plats som hon är väl förtjänt av.



Fil. Dr., Docent Marie-Sofie Lundström är biträdande professor i konstvetenskap vid Åbo Akademi. Hon är styrelsemedlem i Gösta Serlachius konst-stiftelse och Föreningen för konsthistoria samt styrelsemedlem för Konstförening-en i Åbo. Därtill är hon redaktionsmedlem för *Finskt Museum, Tahiti* och *Konsthistoriska studier*. I hennes doktorsavhandling (Åbo Akademi 2007) behandlar hon finländska konstnärers studieresor till Spanien under 1800-talet. Hennes senare forskning är koncentrerad på finländska konstnärers vistelser i Nordafrika under 1900-talets första hälft.

Recensionen är tidigare publicerad med samma namn i *Finsk Tidskrift. Kultur, ekonomi, politik*, 6/2018, s. 84-88.



Queer-feministinen katse kolmen identiteettikapinallisen minäkuvallisuuden

Leena-Maija Rossi



Asta Kihlman, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta: Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja Sarja C osa 457, 2018. 267 s.

Katsoessani HAMin Ellen Thesleff-näyttelyä (26.4.2019–26.1.2020) huomasin kaipaavani näyttelytekstien rakentamasta Thesleff-kuvasta selkeämpää sukupuolen ja seksuaalisuuden ambivalenssin näkökulmaa. Sellaisen tarjoaa Asta Kihlmanin väitöskirja, joka hyväksyttiin Turun yliopistossa viime vuoden lopulla. Toimin Kihlmanin vastaväittäjänä, eli minulla oli ilo saada perehtyä perusteellisesti *Kolme tutkielmaa sukupuolesta -teokseen*. Thesleffin (1869–1954) lisäksi väitöskirjassa käsitellään Beda Stjernschantzin (1867–1910) ja Sigrid af Forsellesin

(1860–1935) taidetta. Kuten Kihlman tutkimuksessaan kiehtovasti osoittaa, kaikkia näitä aikalaisartisteilijoita voi perustellusti pitää eräänlaisina identiteettikapinallisina mitä tulee naissukupuoleen, sen ruumiilliseen tekemiseen ja esittämiseen.

Kihlmanin aihe on suomalaisen taidehistorian kirjoituksen kontekstissa merkittävä: vaikka kaikista kolmesta taiteilijasta on olemassa jonkin verran tutkimusta – Thesleffistä eniten – tuo Kihlmanin queer-feministinen tutkijanote arvokkaan analyttisen lisän heidän tuotantaan ja sen aikalaiskehystyksiä koskevaan tietoon. Queer-feministisellä otteella tarkoitetaan tässä yhteydessä tutkimuskohteen tarkastelua kriittisestä, sukupuolten ja seksuaalisuuskien normatiivisuutta purkavasta lähtökohdasta, johon liittyy erityisesti naisiksi iden-



tifioituneiden toimijoiden toiminnan ehtojen tarkastelu.

Kihlmanin keskeisimpiä teoreettisia keskustelukumppaneita ovat Teresa de Lauretis, Sigmund Freud, Judith Butler, Judith/Jack Halberstam, Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva, sekä kotimaisista taidehistorioitsijoista erityisesti Harri Kalha, Tutta Palin ja Annamari Vänskä, ja allekirjoittanutkin seikkailee väitöskirjan riveillä. Kihlman kiteyttää tutkimustehtävänsä itse seuraavasti: “Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien analyysien avulla pyrin avaamaan vuosien 1887–1949 välillä valmistuneista taideteoksista ja muista visuaalisista aineistoista tietoa, jota ne eivät muutoin välttämättä tarjoa. Työni liittyy laajempaan symbolismitutkimuksessa käytyyn nykykeskusteluun, johon se yhdistää uutta, queer-teoreettista kuvaluentaa.” (Kihlman 2018., 9-10.) Niin ikään väitöskirja tuo persoonallisen panoksen debattiin nerouden sukupuolittumisesta, jota taidehistorian piirissä on käyty useaan otteeseen niin kotimaisesti kuin kansainvälisesti.

Tutkimuksen kannalta keskeiset käsitteet, kuten queer, naismaskuliinisuus ja heteronormatiivisuus määritellään huolellisesti,

niiden käyttö on enimmäkseen hyvin perusteltua ja teoreettinen kehystäminen kulkee luontevasti mukana analyysissä läpi tutkimuksen. Kihlmanin tutkimusmenetelmä on yhtäältä historiografis-diskurssianalyttinen, toisaalta hän tekee teosten yksityiskohtia tarkastellen queer-teoreettista lähiluentaa. Hän kontekstualisoi kohteensa aikalaislähteitä tarkkaan lukien ja valottaa teoksia ja tekijöitä ympäröineen taidepuheen tiukkaa kaksinapaista sukupuolittuneisuutta, mutta myös murtumia, nyrjähdyksiä ja ambivalenssia tässä puheessa. Esiin tulee niin ikään miesmaskuliinisuutta ja “kansallisen taiteen” puhtautta vaalinut taidepuheen tendenssi, yhtä lailla kuin naistaiteilijoiden tuotannon feminiinisuuden olemuksellistaminen, jota harjoittivat niin mies- kuin naiskriitikot, vaikkakin keskenään eri tavoin. Tutkija esittelee yhtenä työkalunaan *minäkuvallisuuden* käsitteen, jonka avulla hän lukee taiteilijoiden omakuvia ja “metonymisiä omakuvia”. Värin merkityksellistymisen maalauksissa esimerkiksi askeesin merkitsijäksi, liaksi, ylijäämäksi, tai aistillisuuden esitykseksi saa osakseen poeettista, mutta samalla tiukan teoreettisesta pohdintaa.

Kihlmanin nykyteoriasta ponnistavat teostulkinnat ovat oivaltavia ja innovatiivisia, joskin joitakin niistä tutkija olisi vielä voinut avata hiukan pidemmälle. Kihlman itse kirjoittaa: “Luennassani omakuva laajenee identiteettipolitiikaksi, jota kutsun minäkuvallisuudeksi.” (S. 16.) Identiteettipolitiikan kiistelty ja ajankohtainen käsite jää sinällään melko vähäisen käsittelyn varaan, mikä on harmi, koska sen tarkastelu olisi ollut queer-tutkimuksellisesti erittäin kiintoisaa.

Kihlman löytää keskenään hyvin erilaisia taiteilijoita yhdistäväksi tekijäksi *subversiivisuuden*, kumouksellisen potentiaalain, suhteessa heidän oman aikansa sukupuolta ja seksuaalisuutta normittaneisiin identiteettikategorioihin. Tämä onkin tutkimuksen keskeinen anti ja tulos. Tutkimuksessa on perehdytty taiteilijoiden tuotannoista valikoituihin teoksiin, habituksiin tai taiteilijasubjektiuteen sekä kulttuurisiin aikalaisdiskursseihin. Näitä aineistoja ja aspekteja analysoimalla tutkimus lisää tietoa siitä, kuinka sukupuoli ja seksuaalisuus merkityksellistyivät suomalaisessa taidekentässä 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella – ja kuinka tätä merkityksenmuodostusta haastettiin.



Väitöskirjan johdannossa Kihlman paikantaa itseään tutkijana ensinnäkin keskusteluun, jota hän luonnehtii postfeministiseksi viitaten käsityksiin sukupuolesta representaationa ja itserepresentaationa, rituaalina ja performatiivisesti tuottavana tai konstruoitavana. Tässä määrittelyssään hän poikkeaa selvästi siitä keskustelusta, jossa postfeminismi mielletään feminismin jälkeiseksi tai jopa vastaiseksi ajattelu- tai toimintatavaksi. Kihlman toteaa niin ikään, että hänen omassa käytössään termi queer näyttäytyy ”moninaisina minäkuvallisuuden muotoina, joilla konventionaalinen sukupuolijako ylitetään” (20). Se ei siis merkitse taiteilijoiden seksuaalisuutta määrittävää kategorisoimista, vaikka tutkimuksessa luetaankin esiin seksuaalisia tai seksuaalisuutta moninaistavia merkityksiä. Käsittelyluvuissa queer tutkimuksellisenä ”linssinä” nousee postfeminismiä eksplisiittisemmin esiin.

Teoksen ensimmäinen tutkielma käsittelee Beda Stjernschantzin taidetta. Kihlman keskittyy Stjernschantzin kahteen omakuvaan (1892) sekä *Kaksoismuotokuva* -teokseen (1895), jonka hän tulkitsee sekä muoto- että omakuvaksi. Hän lukee teosten minäkuvallisuutta epänormatiivisena, aikansa sukupuol-

ta ja seksuaalisuutta rajanneita konventioita uhmanneena kumouksellisena interventio- na, osallisena queeriin vastadiskurssiin. Kihlman tuo Stjernschantzin teosten rinnalle intertekstuaalisessa luennassaan myös muiden taiteilijoiden tuottamia omakuvia ja muotokuvia. Verrokkeja katseen, feminiinisten ja maskuliinisten merkkien käyttämisen, sekä naiseksi naamioitumisen kuviksi tarjoavat Helene Schjerfbeck, Magnus Enckell, Edouard Manet, Claude Cahun sekä Ellen Thesleff. Jälkimmäinen ”vieraillee” näin jo tutkimuksen sivuilla ennen omaa varsinaista analyysilukuaan. Kihlman tulkitsee Stjernschantzin teoksia sekä tämän aikaissa symbolisteihin vaikuttaneiden, unimaailmaan, tiedostamattomaan ja kaksoisolentoihin liittyneiden ideoiden kehyksessä että nykyfeministisen, psykoanalyysistä ammentavan Freudin uudelleentulkinnan avulla. Jälkimmäisessä analyttisinä keskustelukumppaneina ovat etenkin lesbohalua teoretisoineet Teresa de Lauretis ja Elizabeth Grosz.

Toinen tutkielma tarkastelee Sigrid af Forsellesin reliefisarjaa *Ihmisielun kehitys* (1887-1903), ja keskittyy erityisesti sarjan ensimmäiseen osaan *Ihmisten taistelu* (*La lutte*). Tutkimusaineistona on myös af Forsel-

lesia ympäröinyt taidepuhe ja kampanjointi reliefien hankkimisesta kotimaiseen omistukseen. Kihlman tuo esiin, kuinka ajankohdalle poikkeuksellisesti kuvataiteilijasta kirjoittajaksi siirtynyt Helena Westermarck ”neroutti” af Forsellesia – ja nosti itsensä samalla kirjailijana maskuliinisten miesnerojojen rinnalle, jopa kuvataiteilijakollegojensa yläpuolelle. Mieskirjoittajat puolestaan kantoivat huolta Rodinin ateljeessakin opiskelleen af Forsellesin teosten ”siveellisyydestä”. Kihlmanin luennassa *Ihmisten taistelu* näyttäytyikin paitsi renessanssista ja barokista vaikutteita saaneena, myös syntyajankohdalleen harvinaisena naistaiteilijan teoksena, jossa mieshahmot asetettiin katsojan sukupuolesta riippumatta potentiaalisiksi polymorfisen halun kohteiksi. Tämä kumouksellinen ilmiö sitten kaapitettiin – Eve Kosofsky Sedgwickin termin – aikalaiskeskustelijoiden toimesta vaikenemisin ja koodisanoin. Taidehistorian alaston vai riisuttu (nude or naked) -keskustelu löytää tässä luvussa paikkansa, samoin rinnastus Tom of Finlandin muskelimiesten ryhmäseksikuviin sekä Edvard Munchin ja Eugène Janssonin aikanaan hätkähdyttäneisiin alastonmaalauksiin. Af Forsellesin kuvaamat naiset Kihlman tulkitsee kiinnos-



tavasti anti-futuuriseksi, “hedelmättömiksi” ja siksi queereiksi hahmoiksi, sekä Halberstamin näkemyksiä seurailleen, fallisiksi naismaskuliinisuuden ilmentymiksi. Kihlman löytää maskuliinisen naistaiteilijan minäkuvallisuutta myös teoksista, jotka eivät eksplisiittisesti näyttäyty omakuvallisina.

Kolmannessa tutkielmassa kohteena on Thesleffin 1890-luvun taiteilijahabitus sekä tämän 1900-luvun alkupuolen värimaalaukset ja niiden vastaanotto aina 1940-luvulle saakka. Näitä Thesleffin taiteilijuuden osa-alueita tarkastelemalla Kihlman pohtii normittavien identiteettikategorioiden pysyvyyttä sekä taiteilijuuden sukupuolittuneisuutta ja sukupuolittamisen haastamisen mahdollisuuksia. Luvun lähtökohtana ovat Thesleffistä otetut nuoruudenvalkuvat, joissa hän poseeraa maskuliinisesti, lyhythiuksisena ja vaatteissa, jotka on selvästi koodattu maskuliinisuutta tavoitteleviksi ja siten ajan sukupuolinnormistoja uhmaaviksi. Kihlman nimeää foucault’laisittain poseeraukset “dandyistiseksi minätekniikaksi” ja tuo tulkintaansa mukaan myös paitsi sukupuolen, myös seksuaalisen toisintekemisen mahdollisuuden Judith Butlerin performatiivisuuden teorian pohjalta käsitteellistään.

Kumoukselliselle poseeraamiselle otollinen konteksti löytyi toissavuosituhannen vaihteessa pariisilaisesta kulttuurieliitin ja taiteilijoiden maailmasta, Thesleffin opiskelukaupungista. Thesleffin sukupuoliambivalenssiin muotoutuu kuitenkin Kihlmanin tarkastelussa vielä useampia kerroksia, kun hän lukee maalarin 1900-luvun alkuvuosikymmenien teosten värisymboliikkaa aikansa väriteorioita (Kandinsky), kritiikkivastaanottoa, ja Julia Kristevan myöhempää väriteoretisointia sekä Mihail Bahtinin groteskin ruumiillisuuden kuvauksia vasten. Kritiikin analyysi paljastaa, kuinka mies- ja naiskritiikot tulkitsivat Thesleffin teosten värejä ja viivan laatua kovin eri tavoin, mutta kaikki kuitenkin taiteilijaa binäärisesti sukupuolittaen.

Loppuluvussa Kihlman marssittaa esiin vielä yhden uuden käsitteen: *genderfuck*, jonka suomeksi voi kääntää vaikkapa sukupuolihäiriköinniksi. Sillä hän tavoittelee kokoavaa vastausta tutkimuksensa esittämiin kysymyksiin: sitä kuinka tutkittujen taiteilijoiden taide ja olemisen tavat sekoittivat, tietoisesti tai tiedostamatta sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen normeja ja konventioita, “kiinnittyivät kerrontarakenteen ulkopuoliseen” (244), määrittelyä pakenevaan, queeriin.

Aiheeltaan ja kysymyksenasetteluiltaan *Kolme tutkielmaa sukupuolesta* on uusia keskustelunäkökulmia avaava ja tuoreita tulkintoja esille tuova, sekä suhteessa kotimaiseen taidehistoriaan että laajemminkin sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymysten tarkasteluun. Näiden monikerroksisten luentojen vieminen osaksi kansainvälistä taidehistorian ja queer-feministisen tutkimuksen keskustelua on toivottavasti seuraava askel väitöstyöstä eteenpäin.

Kihlman käy perusteellisesti läpi aikalaiskritiikkiä ja kampanjointia, ja tuo esiin taiteellisia vaikutussuhteita Italian varhaisrenessanssista aina modernistisiin tyylihin. Vaikuttavalla tavalla hän pystyy myös käyttämään teoreettisia välineitä niin psykoanalyysin, semiotiikan, queer-teorian kuin mannermaisen feministisen teorian alueilta. Tutkimuksen vahvuuksiin kuuluu ilman muuta Kihlmanin teoreettinen lukeneisuus, sekä taidehistoriallisen tiedon sekä teosten läheltä katsomisen tuominen argumentaation tueksi. Rinnastukset sellaisten nykytaiteilijoiden kuin Claude Cahunin, Ana Mendieta ja Tom of Finlandin teoksiin osoittavat ilahduttavaa taidehistoriallista mielikuvitusta ja kekseliäisyyttä. Tulkinnat sisältävät yllättäviä ja epä-



konventionaalisia näkökulmia. Tutkimuksen tuloksena on paneutuneita, jopa heittäytyviä kuva- ja tekstianalyysejä sekä niistä muodostuvaa tietoa siitä, kuinka Stjerschantzin, Thesleffin ja af Forsellesin taiteellinen tuotanto ja heidän toimijuutensa haastoivat aikansa yhteiskunnallis-kulttuurisia käsityksiä naisten taiteilijuudesta ja subjektiudesta.

Tutkimuksen luvut muodostavat ytimekkäitä kokonaisuuksia. Kieli on paikoittain teoreettisuutta vahvasti esiin vyöryttävää, mutta enimmäkseen hyvin luettavaa ja parhaimmillaan jopa eteenpäin soljuvaa. Kihlmanilla on aiemmasta queer- ja feministisestä tutkimuksesta inspiroitunut ote – etenkin Harri Kalhan tekstuaalinen vaikutus on ilmeinen, mutta hänen oma tutkijanäänensä erottuu myös hyvin. Erityisen kriittisessä valossa hän tarkastelee 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kotimaisen taidekritiikin patroonivaa seksismiä, joskus myös matronoivaa holhousta, ja seksuaalisuuden moninaisuuden väistelyä. Niin ikään hän osoittaa selvästi kuinka hänen omat tulkintansa eroavat joistakin aiemman kotimaisen tutkimuksen esittämistä näkemyksistä.

Kihlman on kirjoittanut tutkimustaan sekä analyyttisesti lukien, tarkkaan katsoen että

ruumiillisesti, teosten materiaalisuutta aistien. Aineiston radikaali kehystäminen ja tulkitseminen vie lukijan mukaansa – vaikka tämä ei kaikista näkemyksistä olisi edes samaa mieltä.

FT, dos. Leena-Maija Rossi toimii sukupuolentutkimuksen yliopistonlehtorina Lapin yliopistossa. Hän on myös visuaalisen kulttuurin tutkimuksen dosentti Turun yliopistossa sekä taidehistorian ja sukupuolentutkimuksen dosentti Helsingin yliopistossa.



Totuudenetsijät: Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa

Nina Kokkinen

Nina Kokkinen, *Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Uskontotieteen väitöskirja, Turun yliopisto, 2019, 411 s. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7607-2>

LEKTIO.

Helsingin sanomat uutisoi reilut kaksi viikkoa (19.4.2019) sitten ennätyksellisestä kiinnostuksesta ruotsalaisen antroposofin Hilma af Klintin (1862–1944) taiteeseen. New Yorkin Guggenheim-museossa vastikään päättyneessä *Hilma af Klint: Paintings for the Futu-*

re -näyttelyssä oli tuolloin vierailut yhteensä yli 600 000 kävijää. Siitä oli tullut kaikkien aikojen suosituin näyttely Guggenheim-museoiden historiassa.

Näyttelyssä oli esillä teoksia *Temppelemaalausten* (1906–1915) sarjasta. Teosten kerrotaan syntyneen Tiibetistä kotoisin olevan henkioppaan, mestari-Amalielin, ohjauksessa. Af Klint sai häneen yhteyden spiritualistissa istunnoissa, joita hän järjesti aktiivisesti 1890-luvun puolivälistä lähtien neljän muun naistaiteilijan kanssa. Vuonna 1905 mestari-Amaliel antoi af Klintille tehtävän: taiteilijan oli määrä maalata hänen oh-

jauksessaan ja välittää siten henkimaailman viestejä ihmiskunnalle. Af Klint ryhtyi työhön ja tuotti massiivisen *Temppelemaalausten* sarjan, jonka abstrakti muotokieli oli aikaansa edellä.

Ruotsalaistaiteilijan tarina on nostanut esiin aivan uudella tavalla modernin taiteen kytköksen länsimaiseen esoteerisuuteen. Osa tarinan viehättävyyttä piilee todennäköisesti siinä, että se murtaa modernin taiteen miehiseksi rakennettua kaanonaa. Af Klintin teokset syntyivät ennen Wassily Kandinskyn (1866–1944), Kazimir Malevitšin (1879–1935) ja Piet Mondrianin (1872–1944) kuuluisia,

Väitökset:



abstraktin taiteen merkkipaaluiksi kohotetuja teoksia. Esoteerisuudella on tiedetty jo pitkään olleen oma roolinsa myös näiden taiteilijoiden elämässä.

Vaikka modernin taiteen ja esoteerisuuden yhteyksistä on kirjoitettu jo 1900-luvun puolivälistä lähtien, on kiinnostus niitä kohtaan muuttunut merkittäväällä tavalla viimeisen vuosikymmenen ja etenkin aivan viime vuosien aikana. Sen jälkeen, kun länsimaisen esoteerisuuden tutkimus vakiinnutti asemaansa 1990-luvulla akateemisena tieteenalana, on näiden aiheiden tutkimus hiljalleen lisääntynyt. 2010-luvun puolella erilaisten tutkimusten ja aiheeseen keskittyvien tieteellisten konferenssien määrä on kasvanut suorastaan räjähdysmäisesti.

Esoteerisuuden merkitystä taiteen ja taiteilijoiden elämässä on nostettu esiin näytävästi myös taidenäyttelyissä ympäri maailman. Tuoreena kotimaisena esimerkkinä tästä mainittakoon Atenumin taidemuseossa parhaillaan esillä oleva, tsekkiläistaiteilija, František Kupka (1871–1957) näyttely.¹ Kupka oli kiinnostunut muun muassa teosofiasta ja spiritualismista, ja elätti opiskeluaikoinaan itsensä työskentelemällä meediona.

Tänään tarkastettava väitöstutkimukseni

Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkultuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa asettuu osaksi tätä tutkimuskenttää, joka elää parhaillaan eräänlaista kukoistuskauttaan. Tarkastelen tutkimuksessani kolmen tunnetun suomalaistaiteilijan teoksia ja niitä ympäröiviä aikalaiskeskusteluja esoteerisuuteen tarkentavasta näkökulmasta. Samalla valotan niitä hankalasti hahmotettavissa olevia paikkoja ja rooleja, joita yksilökeskeisemmäksi muuntunut ja länsimaiseen esoteerisuuteen herkästi taipuva uskonnollisuus – tai pikemmin henkisyys – on modernissa taiteessa saanut.

Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg mielisivät taiteensa läheisesti uskonnollisuuteen kietoutuvana. Gallen-Kallelalle taide oli hänen omien sanojensa mukaan ”elämä, uskonto – kaikki!”.² Halonen taas hahmotti sekä taiteen että tieteen kuuluvan uskontoon. Ne olivat hänelle yksi ja sama asia. Simberg loi taiteen keinoin itselleen uusia jumalia – sellaisia, joihin hän saattoi yhä uskoa lapsuuden viattomuuden menetettyäänkin.

Taiteen henkisyyttä ei voinut rakentaa perinteisen kirkollisen kristillisyyden perustuksille. Sitä oli 1800-luvun kuluessa alettu pi-

tää sokeana, dogmaattisena uskona, joka ei sopinut yhteen tieteellisen maailmankuvan kanssa. Vuosisadan loppupuolella kristinuskolle vaihtoehdon tarjoavista, uudenaikaisista uskonnollisista suuntauksista tulikin ennennäkemättömän suosittuja. Monien aikalaisten tavoin myös Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg kiinnostuivat muun muassa tolstoilaisuudesta, ruotsalaismystikko Emanuel Swedenborgin (1688–1772) ajattelusta, vapaamuurariudesta sekä psyykkisestä tutkimuksesta, jota myöhemmin alettiin nimittää parapsykologiaksi. Taiteilijat pyrkivät kehittämään aistejaan herkemiksi, tarkastelemaan luontoa selvänäköisesti ja ymmärtämään sen salattua kieltä.

Hilma af Klintin tavoin he osallistuivat myös spiritualistisiin istuntoihin ja halusivat tietää lisää teosofien salatusta veljeskunnasta, jonka kerrottiin majailevan Tiibetissä ja pitävän hallussaan korkeampaa, henkistä tietoa. Kun Gallen-Kallela ja hänen kuvanveistäjäystävänsä Emil Wikström kysyivät eräässä istunnossa mistä kaikkein etevimmät mestarit voisi nykyään löytää, henkimaailman arvoituksellinen vastaus kuului: ”Mene Mahatma Peitumban luo Westhoethiaan Itä-Intiaan”.³



Tutkimukseni ensisijainen aineisto koostuu Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin kristillisiin ympäristöihin tekemästä taiteesta, jonka suhde perinteiseen kristinuskoon on jännitteinen. Gallen-Kallela ja Halonen maalasivat 1900-luvun vaihteessa freskoja Porissa sijaitsevaan Juséliuksen mausoleumiin. Simberg sai samoihin aikoihin koristeltavakseen rakastetun Tampereen tuomiokirkon sisätilat, joihin hän maalasi muun muassa *Haavoittuneen enkelin*. Halonen teki myös alttaritauluja useisiin kirkkoihin, muun muassa Kotkaan ja Mikkeliin.

Nämä teokset ja niiden esityöt muodostavat tutkimukseni ydinaineiston. Niiden lisäksi olen perehtynyt laaja-alaisesti kirjallisiin lähteisiin, muun muassa taiteilijoiden kirjeisiin, muistiinpanoihin ja julkisiin kirjoituksiin. Vuosisadanvaihteen aikalaiskeskusteluihin olen tutustunut muun muassa tuon ajan kirjallisuutta sekä sanoma- ja aikakauslehtiä lukiella.

Tutkimuksessani osoitan Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin taiteen henkisyttä koskevien käsitysten ja teosten kietoutuvan monisyisesti esoteerisuuteen. Mutta mitä taiteen yhteys esoteerisuuteen tässä oikeastaan tarkoittaa?



Kuva 1. Hugo Simberg, *Haavoittunut enkeli*, 1906. Fresko, 158 x 185 cm. Tampereen tuomiokirkko, Tampereen seurakunnat. Kuva: Nina Kokkinen.



Yleisimmin esoteerisuus hahmotetaan aiheen tutkijoiden parissa traditiona, jonka historia kutoutuu renessanssimaagikoista nykypäivän new age -henkisyyteen. Siihen katsotaan kuuluvan useita erilaisia liikkeitä ja virtauksia kuten esimerkiksi alkemia, magia, ruusuristiläisyys ja teosofia. Valistuksen jälkeistä ja 1800-luvun loppupuolella kukoistanutta esoteerisuutta voidaan kutsua myös okkultismiksi.

Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin teoksista ja taidetta koskevista käsityksistä voi löytää yhteyksiä useisiin esoteerisuuden virtauksiin. Niillä on yhteytensä muun muassa teosofiassa suosittuihin jälleensyntymisoppeihin, vapaamuurarillisiin temppelikäsitteisiin sekä psyykkistä tutkimusta innostaneisiin telepaattisiin ilmiöihin.

Kehittelen tutkimuksessani myös uudenlaisia tapaa lähestyä taiteen ja esoteerisuuden yhteenkietoutumista. Uudelleenmäärittelen okkulttuurin käsitteen, jonka omaksui alkuaan populaarikulttuurin tutkija Christopher Partridgen kirjoituksista. Käsite ilmentää erinomaisella tavalla esoteerisuuteen liittyvien ilmiöiden yleisyyttä 1900-luvun vaihteessa. Viittaa okkulttuurista puhuessani yleisempiin esoteerisiin keskusteluihin, jotka ylittä-

vät ja ohittavat teosofian tai spiritualismin kaltaiset yksittäiset liikkeet ja virtaukset. Tällaisissa keskusteluissa esitetään usein väitteitä korkeammasta, henkisestä tiedosta sekä keinoista, jolla tuon tiedon voi saada haltuunsa. Esoteeristen keskustelujen tai diskurssien määritelmäni periytyy uskontotieteilijä Kocku von Stuckradilta.

1900-luvun vaihteessa esoteeriset keskustelut nousivat laajemman yleisön tietoisuuteen muun muassa sanoma- ja aikakauslehtien, kaunokirjallisuuden, teatteriesitysten sekä taidenäyttelyiden välityksellä. Tarkastelemani taiteilijat hyödynsivät teoksissaan okkulttuurissa kierrätettyjä keskusteluja, aiheita ja kuvastoja – ja tulivat näin samalla tuottaneeksi uusia aineksia siihen kulttuuriseen kiertokulkuun, jonka varaan okkulttuuri rakentuu.

Esimerkiksi Pekka Halosen vuonna 1900 valmistuneesta Kotkan alttaritaulusta voi löytää yhteyden niihin kuvastoihin, joita kierrätettiin spiritualistisessa ja psyykkiseen tutkimukseen liittyvässä kirjallisuudessa. Taulun vasemmassa laidassa häilyy läpikuultava hahmo, joka näyttää materialisoituneen todellisuuden henkisemmiltä tasoilta kristillisen vapahtajan syntymää todistamaan.



Kuva 2. Pekka Halonen, *Kuninkaitten kumarrus*, 1900. Öljymaalauk, 550 x 235 cm. Kotkan ev. lut. seurakunta, Kotka. Kuva: Nina Kokkinen.



Yhdistän taiteen esoteerisuuden tutkimuksessani myös teoreettisesti määriteltyyn käsitykseen etsijyydestä. Tämä avaa uudenlaisen mahdollisuuden tarkastella paitsi esoteerisuutta myös modernin taiteen henkisyttä. Tutkimuksessani tarkastelen Gallen-Kallelaa, Halosta ja Simbergiä aikalais-termein totuudenetsijöinä. Kukaan heistä ei tiettävästi sitoutunut mihinkään esoteeriseen liikkeeseen – ellei sitten Gallen-Kallelan myöhäistä 1920-luvulla tapahtunutta vihkiytymistä vapaamuurariksi haluta sellaisena nähdä. Heistä ei tullut teosofeja, spiritualisteja tai antroposofeja, vaikka esoteerisuus heitä selvästi kiinnostikin. Taiteilijat hakivat vastauksia inhimillisen elämän ja kuoleman mysteereihin useista eri lähteistä, omakoh- taisia henkisiä totuuksiaan etsien.

Uskontososiologit ovat pitäneet tämän- kaltaista toimintaa etsijöille tyypillisenä. Ky- seessä on modernille uskonnollisuudelle leimallinen toimintamalli tai rooli. Etsijöitä ku- vaillaan usein erilaisten vaihtoehtojen välillä vaeltaviksi yksilöiksi, jotka eivät sitoudu ko- konaisvaltaisesti mihinkään uskonnolliseen suuntaukseen. He rakentavat omat henkiset totuutensa itse mielekkäiksi kokemistaan ai- neksista. Vastauksia on usein haettu myös

esoteerisuudesta. Etsijyys tarjoaakin vaihto- ehdon institutionaalisten uskontojen perin- teisille osallistujarooleille, kuten esimerkiksi seurakuntalaisille ja kääntyneille. 1900-lu- vun jälkipuoliskolla etsimisen käytännöt ovat yleistyneet ja niistä on tullut tärkeä osa nyky- päivän yksilökeskeistä uushenkisyttä.

Totuudenetsijöistä kirjoitettiin myös 1900-luvun vaihteen sanomalehdissä ja kaunokirjallisuudessa. Aikalaiset näkivät totuudenetsijät mitä ilmeisimmin henkisinä etsijöinä: heidän yhteydessään kirjoitettiin muun muassa tulevaisuuden puhtaammasta uskonnosta sekä tarpeesta kuroa umpeen tieteen ja uskonnon välille muodostunut kui- lu. Totuudenetsijöiksi nimitettiin toistuvasti paitsi teosofeja myös tunnettuja taiteilijoita ja kirjailijoita.

Kun Hugo Simbergin Tampereen Johan- neksen kirkkoon tehdystä taiteesta kiistel- tiin vuonna 1907, asettui ajan johtaviin kirk- koarkkitehteihin lukeutuva Josef Stenbäck (1854–1929) puolustamaan Simbergin teok- sia. Teosten epätavalliset aiheet herättivät närkästystä, eikä niitä pidetty kristilliseen kirkkoon sopivina. Stenbäck kuitenkin puo- lusti Simbergiä henkilökohtaisia uskonnolli- sia tuntojaan maalaavana totuudenetsijänä.

Hänen mukaansa uskonnollisena taiteena piti nähdä myös sellaiset teokset, jotka ”syn- tyvät totuuden etsinnästä ja joissa kuvastu- vat taiteilijan uskonnolliset tunnelmat [...]”.⁴ Simbergin maalaukset pelastuivat täpärästi niitä uhanneelta sensuurilta.

Totuudenetsijöistä ja etsimisestä käy- dyille keskusteluille löytyy myös visuaalisia vertauskohtia vuosisadanvaihteet taiteesta. Juséliuksen hautakappelin kuvaohjelmaa suunnitellessaan Gallen-Kallela teki valta- van määrän luonnoksia ja esitöitä. Niihin perehtyessäni aloin kiinnittää huomiota kaapuun kiedottuun hahmoon, joka vaeltaa yksin useissa luonnoksissa, mutta häviää mausoleumin lopullisista maalauksista ko- konaan. Kyseessä on merkitykseltään ja vi- suaaliselta ilmaisultaan suhteellisen pysyvä topos, jota aloin kutsua totuudenetsijäksi. Se näytti liittyvän läheisesti uskontososiolo- gien määrittelemään etsijyyteen ja totuuden etsimisestä käytyihin aikalaiskeskusteluihin.

Samankaltaisia vaeltajahahmoja voi löy- tää paitsi Gallen-Kallelan taiteesta myös Simbergin ja Halosen teoksista. Vaikka hah- mo tyypillisimmillään muistuttaakin munkin- kaapuun kietoutunutta pyhiinvaeltajaa, sitä edustavat myös esimerkiksi Simbergin tuo-





Kuva 3. Akseli Gallen-Kallela, *Eliel Aspelinin Ex libris*, 1897. Viivasyövytys, 8,70 x 6,60 cm. Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

hipieksuissa kulkeva talonpoika ja Halosen alttaritaulujen hiljaisuuteen vaipunut Jeesus. He kaikki tekevät matkaansa syvempien, henkisten totuuksien toivossa. Tutkimukseni edetessä huomasin, että taiteilijat liittivät totuudenetsijän topokseen myös omakuvallisen ulottuvuuden. Aloin siksi hiljalleen hahmottaa etsijyyttä myös identiteettinä tai roolina, johon taiteilijat itsekkin todennäköisesti samastuivat.

Olen väitöstutkimuksessani kerännyt yhteen aiempaa tutkimustietoa, nostanut esiin uusia aineistoja ja lukenut entuudestaan tunnettuja lähteitä ajankohtaisen, länsimaiseen esoteerisuuteen tarkentavan tutkimuksen valossa. Tutkimukseni avaa uusia väyliä ymmärtää mitä modernin taiteen henkisyys ja esoteerisuus voivat tarkoittaa.

Samalla se osoittaa, ettei mitään itsestään selvää ja yksinkertaisesti tunnistettavissa olevaa esoteerista kuvastoa ole olemassa. Taiteen esoteerisuus paljastuu toisinaan vain, kun sitä tarkastellaan suhteessa niihin keskusteluihin, joita aikalaiskontekstissa käytiin 'korkeammasta tiedosta' ja siihen kytkeytyvästä 'henkisestä taiteesta'. Toisin sanoen perehtyminen aikakauden okkulttuuriin on välttämätöntä. Kun katse tarkennetaan

taiteilijoiden aineistoihin ja niitä ympäröiviin yleisempiin keskusteluihin, esoteerisiksi saattavat osoittautua myös sellaiset teemat, aiheet ja topokset, joita ei ensisilmäyksellä pysty sellaisiksi tunnistamaan. Tässä tutkimuksessa esiin hahmottelemani totuudenetsijä tarjoaa hyvän esimerkin tällaisesta topoksesta.

Etsijöille tyypilliseen tapaan taiteilijat lähestyivät esoteerisuuteen kytkeytyviä teemoja ja aiheita omista lähtökohdistaan. Gallen-Kallelaa kiinnostivat erityisesti muun muassa maailmankaikkeuteen ja luontoon liittyvät kysymykset. Hän lähestyi monia henkisyyden ilmiöitä tavalla, joka rinnastui psyykkiseen tutkimukseen: esoteerisuus kietoutui tieteeseen, kiihkeä innostus epäilevään asenteeseen. Hänen lähestymistapansa tuo selvästi esiin sen, ettei tieteen ja esoteerisuuden rajoja oltu vuosisadanvaiheessa neuvoteltu valmiiksi tai selväpiirteisiksi.

Simbergin taiteessa taas painottuivat henkiseen kehitykseen, rakkauteen ja seksuaalisuuteen liittyvät teemat. Hänen teoksistaan voi usein aistia ristiriitoja ja hämmennystä, joita väljemmän esoteerisuuden ja ahtaamman kristillisyyden törmäminen taiteilijassa synnytti. Esoteerisuutta onkin myöhemmin



1900-luvun kuluessa ja myös nykypäivänä hyödynnetty usein tiukasti normitettujen sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsitysten horjuttamiseen.

Halosta askarruttivat etenkin oikeanlaiseen elämään ja arvoihin liittyvät kysymykset, joita hän pyrki kuvaamaan myös altaritauluissaan. Hän suhteutti Jeesuksen alkuperäisinä pitämiään opetuksia muun muassa teosofisiin, spiritualistisiin ja tolstoilaisiin käsityksiin. Hänen taiteessaan esoteerisuus ei näyttäydykään kristinuskon vastakohtana, vaan pikemmin eräänlaisena väylänä Jeesuksen oppien syvempään ja aidompaan ymmärtämiseen.

Hilma af Klintin taide on sijoitettu osaksi modernismiin liittyvää kertomusta, jossa esoteerisuus kytkeytyy abstraktin taiteen syntyyn. Esoteerisuuden kietoutuminen moderniin taiteeseen ja moderniin länsimaiseen kulttuuriin yleisemminkin on kuitenkin paljon moninainen ja syvemmälle ulottuva ilmiö kuin osamme ehkä vielä nähdäkään. Vaikka esoteerisuuden tutkimus on viime vuosikymmenten aikana tullut entistä suosittumaksi, tutkittavaa riittää yhä. Myös suomalaista kulttuurihistoriaa on syytä kirjoittaa uudelleen siten, että unohduksiin ja historiankirjoittami-

sen katvealueille jäänyt esoteerisuus tulee selvemmin näkyviin. Vaikka jo nyt tiedämme, että monet tunnetut taiteilijat, kirjailijat, tietentekijät ja poliitikot ovat olleet kiinnostuneita esoteerisuudesta, uskon, että olemme vasta raapaisseet laajan ilmiökentän pintaa.

Viitteet

- 1 František Kupka -näyttely oli esillä Ateneumissa 22.2.–19.5.2019.
- 2 Akseli Gallen-Kallelan päiväkirjamerkintä 6.9.1896, luonnoskirja XI, suomennos kirjoittajan. Päiväkirjamerkintöjen kopiot löytyvät Gallen-Kallelan Museon kokoelmista.
- 3 Emil Wikström, ”Muutamia muistelmia”, teoksessa *A. Gallen-Kallelan muisto*, toimittaneet O. Okkonen, Alpo Sailo ja A. O. Väisänen. Kalevalaseuran vuosikirja 12 (Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö, 1932), 72–74.
- 4 Tampereen Johanneksen kirkon rakennuskomitean pöytäkirja 16.5.1907 pidetystä kokouksesta. Pöytäkirja löytyy Tampereen evankelisluterilaisten seurakuntien keskusarkistosta.

FT Nina Kokkinen on taiteen ja uskonnon tutkija, joka on erikoistunut taiteen ja esoteerisen henkisyiden välisiin kytköksiin. Hän on kirjoittanut aiheesta laaja-alaisesti ja kuratoi myös siihen liittyviä näyttelyitä.

