

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä – Konsthistoria som vetenskap



1 • 2023

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä
Konsthistoria som vetenskap

Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 2–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Toimittajat: Susanna Aaltonen, Nina Kokkinen, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri Ockenström

Päätoimittajat: Nina Kokkinen ja Riikka Niemelä

Toimituskunta: Susanna Aaltonen, Nina Kokkinen, Juhana Lahti, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri Ockenström, Anna Ripatti

Ulkoasu ja taitto: Johanna Havimäki

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry

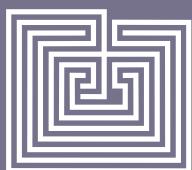
ISSN: 2242-0665

Kustannuspaikka: Helsinki

Yhteystiedot: co Taidehistorian seura, PL 416, 00101 Helsinki

Kannen kuva: Arkkitehti Wivi Lönn työhuoneessaan. Helsingin kaupungin-museo. Kuva: Finna.fi, lisenssi **CC-BY**

tahiti.journal.fi




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


Sisällys


Pääkirjoitus

Eeva Maija Viljo <i>Viisikymmentä vuotta – Femtio år</i>	4
---	---

Vertaisarvioidut artikkelit

Anne-Maija Malmisalo-Lensu & Päivi Lukkarinen  <i>Idea kotilon kuoressa. Alvar Aallon kampuskappelisuunnitelman muotoutuminen</i>	6
---	---

Kukka Paavilainen  <i>Freud, Morelli ja kerronnan kudelman. Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin</i>	36
--	----

Ari Tanhuanpää  <i>Pääsy ja vastus. Emmanuel Alloan diafenomenologia taiteentutkimuksen haasteena</i>	61
---	----

Katsausartikkelit

Sari Kuuva, Teija Luukkanen-Hirvikoski ja Tuuli Lähdesmäki <i>Sairaala taiteen näyttämönä. Näkökulmia sairaalataiteen tutkimukseen</i>	82
---	----

Puheenvuorot

Tuuli Lähdesmäki <i>Miten tiede on vastannut yhteiskunnallisiin haasteisiin. Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen näkökulmia.</i>	92
---	----

Kirja-arviot

Mia Åkerfelt <i>Aktörskap, nätverk och arkitektur. Perspektiv på Wivi Lönn som kvinnlig pionjär</i>	96
--	----

Väitökset

Minna Tuulas-Inkinen <i>"Tyylin luojat, tunnelman tuojat". Taiteilijatapetit Suomessa 1950-luvulla</i>	101
---	-----

Viisikymmentä vuotta – Femtio år

Eeva Maija Viljo

doi.org/10.23995/tht.127651



Viisikymmentä vuotta sitten Helsingin yliopiston, Åbo Akademin ja Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitosten henkilökunnat yhteisessä laitosten

välisessä kokouksessa päättivät perustaa taidehistoriallisen tieteellisen julkaisusarjan. Vuotta myöhemmin, 1974, ilmestyi ensimmäinen numero sarjassa *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier*, jonka julkaisija oli tarkoitusta varten perustettu Suomen Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria.

Yhteiskunnan kulttuuripoliittinen ilmapiiri oli 1970-luvulla taiteen kannalta suotuisa. Taiteen kohonnut arvostus kulttuuriin kuuluvana toimialana näkyi mm. taidehistorian pääaineopiskelijoiden lukumäärän nousuna ja lisääntyneenä kiinnostuksena taiteen tutkimukseen. Julkaisufoorumeina taidehistorian tutkijoille oli tarjolla perinteiset Suomen Muinaismuistoyhdistyksen sarjat, joissa edelleenkin on ilmestynyt alan väitöskirjoja, monografioita ja artikkeleita. Taiteeseen erikoistuneen tutkimuksen oli kui-

tenkin ennen pitkää myös Suomessa saatava oma julkaisufoorumi, joka noudattaisi kansainvälisesti tunnettujen tieteellisten sarjojen linjaa käsitellä taiteen historiaa, teoriaa ja tutkimusmetodologiaa.

Kun *Taidehistoriallisia tutkimuksia* alkoi ilmestyä, kirjoittajakuntaa oli kovin vähän, ja perustajat joutuivat itse tekemään toimitustyön. Ensimmäisen *Taidehistoriallisten tutkimusten* numeron kirjoittajat edustavat kaikkia tuolloin toimineita kolmea taidehistorian laitosta. Artikkelit heijastavat tuolloin ajankohtaisia tutkimushankkeita, ja numero on tavallaan myös ohjelmanjulistus. Kuudesta artikkelista kolme on kirjoitettu suomeksi ja kolme ruotsiksi. Aiheissa painottuu suomalaiskansallinen materiaali yleisten taidehistoriallisten diskurssien mukaisesti käsiteltynä. Yksi artikkeli koskee ulkomaista taidetta ikään kuin merkiksi, että sarjan viitekehys on ”taide”, ei ”kansakunta”.

* * *



Det visade sig att det fanns en nisch för en konstvetenskaplig tidskrift. De första numren publicerades med ett par års mellanrum, men när serien väl blivit etablerad började numren komma ut årligen. Serien har erbjudit utrymme åt konstvetenskapliga ämnen av en omfattning som knappast kunde anas när den startades. *Konsthistoriska studier* grundades först och främst därför att det fattades ett forum för kortare vetenskapliga uppsatser i konsthistoria och konstvetenskap. Med tiden ökade forskningsrörelsen, och när också konstvetarnas antal växte blev det möjligt att bilda forskningsprojekt kring aktuella frågor i konstvetenskapen. Resultaten har sedan publicerats i *Konsthistoriska studier* som temanummer. I serien har också getts ut akademiska avhandlingar och konstvetenskapliga arbeten som monografier. Konsthistorikernas internationella kontakter har synts bl.a. i publikationerna av föredragen från nordiska konsthistorikermöten och symposier som hållits i Finland.

I sin helhet avspeglar *Konsthistoriska studier* ett aktningvärt konstvetenskapligt forskningsarbete. Förutom den kvantitativa tillväxten har det skett en differentiering i de publicerade skrifternas metodologiska och teoretiska forskningsperspektiv. Områden som till exempel vi-

suell kultur och konstvetenskaplig genusforskning, vilka har blivit aktuella i ett senare stadium i den finländska konstforskningen, har också fått sin plats i serien. Allt det ovan sagda bekräftar att konstvetenskapen i Finland har förtjänat en egen tidskrift.

Vuodesta 2011 *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* -julkaisusarjan rinnalla alkoi ilmestyä verkkojulkaisu *Tahiti – taidehistoria tieteenä*, joka ilmestyy vuosittain 2–4 numerona. Sarjan alkuaikoina 1970-luvulla artikkelit hyväksyi julkaistaviksi toimitusneuvosto, jona toimi Taidehistorian seuran hallitus, mutta myöhemmin siirryttiin vertaisarviokäytäntöön. Verkkójulkaisu *Tahitin* status tieteellisenä julkaisuna on vakiintunut ja tunnustettu. Pienen piirin julkaisusarja, jonka säännöllistä ilmestymistä ei alussa edes uskallettu luvata, on nyt saavuttanut kiistattoman täysikäisyyden.

Kiitokset Suomen taidehistorian ahkeralle tutkijakunnalle ja onnea tulevalle kehitykselle!

Eeva Maija Viljo

Idea kotilon kuoressa

Alvar Aallon kampuskappelisuunnitelman
muotoutuminen

Anne-Maija Malmisalo-Lensu & Päivi Lukkarinen

doi.org/10.23995/tht.126110



Artikkelissa tarkastellaan kampuskappelisuunnitelmaa, jonka Jyväskylän kasvatustieteellisen korkeakoulun ylioppilaskunta tilasi arkkitehti Alvar Aallolta (1898–1976) vuonna 1961. Kappeli oli tarkoitus rakentaa vuoden 1964 lopulla valmistuneen ylioppilastalon osaksi. Kyseessä on taidehistoriallinen tapaus-tutkimus, erityisesti eri prosessivaiheista muodostuvan suunnittelukokonaisuuden selvitys. Artikkelissa tarkastellaan Aallon toimiston laatimia neljänlaisia luonnoksia kiinnittäen huomiota kappelin sijaintiin, muotoon ja sisätilaratkaisuihin. Tutkimus osoittaa, miten määrätietoisesti Alvar Aalto piti kiinni arkkitehtonisen ja kaupunkikuvallisen näkemyksensä säilymisestä projektin edetessä. Kappelin rakentaminen viivästyi ylioppilaskunnan suunnatessa varojaan asuntorakentamiseen. Kiinnostus kappelia kohtaan laantui, ja lopulta se jäi rakentamatta.

Avainsanat: Alvar Aalto, arkkitehtuuri, kampuskappeli, kappeli, Jyväskylän kasvatustieteellinen korkeakoulu, Jyväskylän kasvatustieteellisen korkeakoulun ylioppilaskunta, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta, ylioppilastalo, Ilokivi



Vuonna 1951 Alvar Aalto (1898–1976) oli voittanut Jyväskylän kasvatustieteellisen korkeakoulun (vuodesta 1966 Jyväskylän yliopiston) uudisrakennuksista käydyn arkkitehtuurikilpailun.¹ Rakennusten valmistuttua korkeakoulun ylioppilaskunta (JKKY) alkoi miettiä oman rakennuksen saamista 1950–1960-lukujen vaihteessa.² JKKY pyysi Aaltoa suunnittelemaan ylioppilastalon ja sen yhteyteen kappelin vuonna 1961. Kappeli esiintyi erilaisissa dokumenteissa³ vuosien 1961–1974 välillä, mutta lopulta se jäi toteutumatta. Silti se on kiinnostava. Kuten muun muassa arkkitehti Esa Laaksonen on todennut, toteutumattomat projektit ovat tärkeä osa arkkitehdin kokonaistuotantoa. Niissä arkkitehdin ajatukset näkyvät usein paremmin kuin kompromisseja läpikäyneissä rakennetuissa kohteissa.⁴ Ne ovat myös arkkitehdin tuotannon ”puuttuvia palasia”, jotka auttavat ymmärtämään toteutuneita rakennuksia.⁵

Kappelisuunnitelma oli jäänyt lähes unohtuksiin, kunnes teimme siitä esitelmän *Kenen kirkko?* -seminaariin vuonna 2020.⁶ Aiemmin arkkitehti Jonas Malmberg oli sivunnut kappelia

ylioppilastalon rakennushistoriaselvityksessä (2014) ja seminaarin jälkeen arkkitehti, emeritusprofessori Simo Paavilainen toi sen esiin kirjassa *Alvar Aalto Churches* (2020) käyttäen lähteenä esitelmäämme.⁷ Tarkoituksemme on tässä artikkelissa tarkentaa ja täydentää jo olemassa olevaa tutkimusta. Keskitymme kappelisuunnitelman taustatekijöihin ja luonnosten kehittämiseen.

Teoreettisena lähtökohtanamme ovat taloustieteilijä Bent Flyvbjergin⁸ ajatukset suunnittelun tutkimisesta, joita Eva Johansson on hyödyntänyt taidehistorian väitöskirjassaan⁹. Sekä Flyvbjerg että Johansson ovat tutkineet kaupunkisuunnittelua, mutta kokeilemme heidän ajatustensa soveltamista yksittäisen rakennuksen suunnittelun tarkasteluun. Keskeistä on tuoda esiin tapahtumien yksityiskohdat, konteksti ja kokonaiskuvan tarjoava kertomus.¹⁰ Kertomus eli narratiivi on kirjallisuuden tutkimuksen käsite, jolla tarkoitamme Tieteen termipankin määritelmän mukaisesti ”erilaisista empiirisistä lähdemateriaaleista kuten historiallisista dokumenteista [-] konstruoituja tapahtumasarjoja”.¹¹

Flyvbjerg on froneettisen tutkimuksen käsitteellään määritellyt tapaustutkimuksen menetelmäksi, jossa yksityiskohtaisen tarkastelun

- 1 Päivi Lukkarinen, *Alvar Aallon kasvatustieteellinen korkeakoulu: Menneitten motiivien kiteytyminen* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1994), 10.
- 2 Marko Lamberg, *Nuoruus ja toivo: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta 1934–2003* ([Jyväskylä]: Kampus-kustannus, 2004), 208, 231.
- 3 Erilaisia dokumentteja olivat mm. luonnokset, rakennuspiirustukset, ylioppilaskunnan pöytäkirjat ja kirjeenvaihto sekä joissakin sanomalehdissä julkaistut uutiset.
- 4 Esa Laaksonen, ”Foreword,” teoksessa *Drawn in Sand: Unrealised Visions by Alvar Aalto*, toimittaneet Aila Kolehmainen & Esa Laaksonen ([Helsinki]: Alvar Aalto Museum, Alvar Aalto Academy, Museum of Finnish Architecture, 2002), 3.
- 5 Andrzej Zarzycki, ”Reconstructing or Inventing the Past: A Computer Simulation of Unbuilt Architecture,” *form Z: Joint Study Journal* No 7 (2006): 118.
- 6 *Kenen kirkko?* Uskonnon kulttuuriperinnön muutuvat merkitykset -seminaari oli 5.–6.3. 2020 Helsingissä Kansallismuseon auditoriossa. Seminaarin järjestivät Museovirasto, Jyväskylän yliopiston Musiikin, taiteen ja kulttuuritutkimuksen laitos ja Helsingin yliopiston teologinen tiedekunta.

- 7 Jonas Malmberg, ”Jyväskylän ylioppilastalo Ilkivi: Rakennushistoriaa ja säilyttämisen tavoitteita” (Rakennushistoriaselvitys, Alvar Aalto -museo ja Alvar Aalto -säätö, 2014); Simo Paavilainen, ”Alvar Aalto’s Unbuilt Churches and Chapels,” teoksessa *Alvar Aalto Churches*, toim. Jari Jetsonen & Sirkkaliisa Jetsonen (Helsinki: Rakennustieto, 2020), 12–31.
- 8 Bent Flyvbjerg, *Rationality and Power: Democracy in Practice* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998).
- 9 Eva Johansson, *Drömmen som gick i kras: Alvar Aaltos centrumplan för Helsingfors 1959–1962: Bakgrund, utformning och bemötande i en samtida kontext* (Åbo: Åbo Akademis förlag, 2018), <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-910-9>
- 10 Johansson, *Drömmen som gick i kras*, 18.
- 11 ”Tieteen termipankki: Kertomus,” luettu 10.9.2022, <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kertomus>

avulla tehdään suunnittelun ajattelu- ja toimintatapoja valtasuhteineen ymmärrettäviksi. Tämä tapahtuu tuomalla esiin toimijat, tapahtumat ja tapausten kehityskaari sekä tapahtumien takana olevat arvot, intressit ja päätökset. Johansson on lisännyt tutkimukseen perinteistä taidehistoriallista näkökulmaa kuvailemalla Aallon suunnitelmaa ja siihen vaikuttaneita tekijöitä sekä vertaamalla sitä muihin aikakauden suunnitelmiin. Tapaustutkimuksessa analyysi ja tulkinta tapahtuvat samanaikaisesti.¹²

Tältä pohjalta käsittelemme kappeliprojektia luoden kronologisen kertomuksen sen suunnittelusta. Keskitymme suunnitelmaan vaikuttaneisiin tekijöihin, miten kappelin arkkitehtoninen muotoutuminen tapahtui sekä sakraalirakennusten suunnitteluun vaikuttaneisiin ajatuksiin. Etsimme vastausta kysymyksiin, miten suunnitelma paikantuu Aallon tuotantoon ja muuhun kampuskappelirakentamiseen, millaisena kappeli näyttäytyi eri suunnitteluvaiheissa ja mistä eri vaiheet johtuivat. Menetelmän mukaisesti tuomme esiin päätöksen tekoon vaikuttaneita toimijoita ja niiden välisiä valtasuhteita. Pohdimme myös, mikä oli suunnitelman merkitys, vaikka sitä ei toteutettu. Tapaus on erityinen, koska kyseessä on ainoa kampuskappeli, josta Aalto laati suunnitelman

Tärkeimmät kappelisuunnitelman arkkitehtuuria valaisevat lähteet ovat Alvar Aallon toimistossa laaditut ylioppilastalon luonnospäiirustukset. Kappelin suunnitteluvaiheet selviävät vuosina 1961–1963 piirretyistä luonnoksista, joita on parisenkymmentä. Ne olivat alusta-

via suunnitelmia, jotka olivat monella tapaa avoimia ja keskeneräisiä. Aallon digitoidusta piirustusaineistosta kävimme läpi lisäksi koko JKK:n kampusta koskevaa piirustusaineistoa, mikä selkeytti näkemystämme kappelin merkityksestä kokonaisuudessa. Ylioppilaskunnan pöytäkirjoista, kirjeenvaihdosta ja muista dokumenteista selvitimme tapahtumien kulun, keskeiset päätöksentekoon osallistuneet henkilöt sekä suunnitelmaan vaikuttaneet tekijät. Lähdekirjallisuudesta olemme saaneet tietoa niin opiskelijoiden toiminnasta, kampuskappeleista, ajan sakraaliarkkitehtuurista kuin Aallon kirkkotilojen muotoutumisestakin.

Termiä *sakraalirakennus* käytämme yleisnimenä uskonnollisille rakennuksille. *Kappelilla* tarkoitamme pientä uskonnollisia toimituksia tai hartaudenharjoitusta varten tehtyä rakennusta tai huonetta, jossa on kiinteä tai siirrettävä alttari.¹³ *Kampuskappeli* on yliopiston tai korkeakoulun yhteydessä oleva kappeli. *Kirkollisia rakennuksia* ovat puolestaan kirkkolain mukaisesti kirkot ja kellotapulit, siunaus- ja hautakappelit ja vastaavat.¹⁴ Kampuskappelit ovat usein toiminnoiltaan ja arkkitehtuuriltaan kirkkojen kaltaisia, joten teemme vertailua näiden kesken.

Kampuskappeleiden historia kansainvälisesti ja Suomessa

Kirkot tai kappelit ovat kuuluneet länsimaisten yliopistojen yhteyteen keskiajalta alkaen. Perinne elää yhä, ja useimmilla yliopistokampuksilla Euroopassa ja Amerikassa – ja monin paikoin myös muissa maanosissa – on paikka,

12 Bent Flyvbjerg, *Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How it Can Succeed Again* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); Bent Flyvbjerg, Todd Landman & Sanford Schram, *Real Social Science: Applied Phronesis* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012); Raine Mäntysalo, "Yhdyskuntasuunnittelun tutkimuksen dikotomioiden tuolle puolen?" Suomen kaupunkitutkimuksen seura: Kolumni 1.9.2006, luettu 29.6.2022, <http://kaupunkitutkimuksenseura.fi/category/arkisto/page/27/>; Johansson, *Drömmen som gick i kras*, 18–19.

13 "Suomen evankelisluterilainen kirkko: Sanasto: Kappeli," luettu 11.1.2023, <https://evl.fi/sanasto/-/glossary/word/Kappeli>; Hartaudenharjoituksella tarkoitamme yksityistä tai yhteistä rukousta, yhteistä jumalanpalvelusta ja messun viettämistä, raamattupiirejä ja muita yhteisiä, hengellisiä sisältöä sisältäviä kokoontumisia.

14 "Finlex: Kirkkolaki 26.11.1993/1054," luettu 1.7.2022, <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1993/19931054?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=kirkkolaki>



joka toimii opiskelijoiden kirkkona, kappelina tai hiljentymistilana. Keskiajan yliopistoilla oli hyvin kiinteä suhde kirkkoon, ja suhde jatkuu yhä kirkkokuntien ylläpitämissä yliopistoissa.¹⁵ Suomessa Turun Akatemian hallinto erotettiin kirkosta vuonna 1817,¹⁶ ja esimerkiksi Yhdysvalloissa monissa yliopistoissa ero oppilaitokset perustaneisiin kirkkokuntiin tapahtui 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa.¹⁷

Kampuskappeleita Yhdysvalloissa tutkineen arkkitehtuurihistorioitsija Margaret M. Grubiakin mukaan toisen maailmansodan jälkeen arkkitehtuurin moderni muotokieli ja tarve järjestää erilaisia, eri uskontoja palvelevia hengellisiä tilaisuuksia johti pienten kampuskappeleiden yleistymiseen. Uskonnon harjoittaminen ei ollut enää koko yliopistoyhteisön yhteinen tapahtuma vaan siitä oli tullut yksilöllistä, vapaaehtoista ja yhä enemmän tunnustuksellisuuteen sitoutumatonta.¹⁸ Vastaava kehitys on näkynyt myös Suomessa, kun osasta kampusten kappeleita on tehty kaikille uskonnoille sopivia hiljentymistiloja. Taidehistorian dosentti Timo Kohon mu-

kaan amerikkalaiset kampuskappelit ovat olleet esikuvana Suomen kampuskappeleille.¹⁹

Kun Yhdysvalloissa kampuskappeleiden taustalla oli ollut yliopiston johdon halu yhdistää uskonto osaksi korkeampaa koulutusta ja kasvattaa opiskelijoiden moraalialia ja sosiaalisutta,²⁰ Suomessa opiskelijat halusivat saada oman tilan kristilliselle toiminnalleen. Ero johtunee erilaisista toimintakulttuureista. Yhdysvalloissa oli pitkä kampuskappeleiden perinne, kun taas Suomessa ei vastaavia kappeleita ollut ennen 1950-lukua. Suomessa kampuskappeleita, jotka sopivat verrokeiksi JKKY:n kappelille, on vain kaksi: Teknillisen korkeakoulun ylioppilaskunnan kappeli Espoon Otaniemessä sekä Pyhän Luukkaan kappeli Oulun Linnanmaan yliopis-

15 Ks. esim. Erich Meuthen, "A Brief History of the University of Cologne" (University of Cologne, 2018), luettu 29.3.2021, <https://www.portal.uni-koeln.de/universitaetsgeschichte.html?&L=1>; Aino Sallinen, *Yliopisto myötätuulella: Puheita ja kirjoituksia 2000–2012* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2013), 84–85.

16 "Hallituksen esitys Eduskunnalle laeiksi Helsingin yliopistosta ja Helsingin yliopistosta annetun lain voimaannpanosta", HE n:o 250 (1990): 4, https://www.eduskunta.fi/FI/vaski/HallituksenEsitys/Documents/he_250+1990.pdf

17 Margaret M. Grubiak, *White Elephants on Campus: The Decline of the University Chapel in America, 1920–1960* (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2014), 15, 17–19; Yhdysvalloissa oli yliopistoissa jumalanpalveluksissa läsnäolopakko, josta ensimmäisenä luopui Harvard (1886) ja myöhemmin muun muassa Yale (1926) ja Princeton (1935). Läsnäolopakosta luopuminen vähensi kirkkojen tarvetta kampuksilla. Ibid. 17, 19.

18 Grubiak, *White Elephants on Campus*, 9, 31–39, 48–69; Vaikka toiminta on enenevässä määrin sitoutumatonta, on yhä myös kirkkokuntiin sitoutunutta toimintaa ja näiden omistamia yliopistoja ja/tai kappeleita. Tässä artikkelissa kappeleita ei erotella toisistaan tämän mukaan.

19 Timo Koho, "Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin suhde kansainväliseen modernismiin 1950–1970," teoksessa *Uskon tilat ja kuvat: Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*, toim. Arto Kuorikoski (Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura, 2008), 162; Yhdysvalloissa sotien jälkeen valmistuneita kampuskappeleita olisi kiinnostava verrata suomalaisiin kampuskappeleihin, mutta rajaamme vertailun niihin tässä yhteydessä pois. Mainittakoon kuitenkin, että esim. Illinois Institute of Technologyn (IIT) kampuksella sijaitseva kappeli (Mies van der Rohe, 1952) ja Massachusetts Institute of Technologyn (MIT) kappeli (Eero Saarinen, 1955) olisivat kiinnostavia vertailukohteista etenkin kappeleiden sisätilojen osalta. Kummassakin alttarin suhde muuhun tilaan kertoo muutoksista, joista olemme kiinnostuneet.

20 Grubiak, *White Elephants on Campus*, 3, 104–106; Tosin Grubiak toteaa myös opiskelijoilla olleen halu saada kampuskappeli, esim. MIT:ssä kristilliset opiskelijayhdistykset kärsivät kokoontumistilojen puutteesta, minkä seurauksena kampusalueelle rakennettiin Saarisen suunnittelema pienehkö kappeli sekä tilava auditorio (1955). Grubiak, *White Elephants on Campus*, 106–118.



Kuva 1. Heikki ja Kaija Siren, Otaniemen teekkarikylän kappeli. Kappeli on materiaaleiltaan sukua Aallon Jyväskylän kampukselle. Lasinen alttariseinä yhdistää tilan luontoon. Kuva: Museovirasto / István Rácz 1970. Lähde: finna.fi, lisenssi CC BY 4.0.

toalueella. Muissa yliopistoissa kappelit ovat yliopistorakennuksissa sijaitsevia tiloja.²¹

21 Laura Kolbe, *Sivistyneistön rooli: Helsingin Yliopiston Ylioppilaskunta 1944–1959* (Helsinki: Otava, 1993), 296; Kohon mukaan Otaniemen kappelin esikuvana on pidetty amerikkalaisia kampuskappeleita, joista hän mainitsee esimerkkinä MIT:n kappelin. Koho, "Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin suhde kansainväliseen modernismiin 1950–1970," 162; Yliopistojen kappeleista ks. esim. "Turun yliopiston ylioppilaskunta: Kampuskappeli," luettu 29.3.2021, <https://www.tyy.fi/fi/opiskelijalle/vuokrattavat-tilat-ja-tavarat/kampuskappeli>; "Tampereen seurakunnat: Kohtaamisia, aikaa, ikuisuutta," luettu 29.3.2021, https:// tampereenseurakunnat.fi/toimintaa/opiskelijat_ja_nuoret_aikuiset/opiskelijat; "Studentian kappeli: Tilat," luettu 29.3.2021, <https://www.studentiankappeli.fi/>; *Uuden opiskelijan opas* (Rovaniemi: Lapin yliopisto, opiskelijapalvelut, 2014), 42, <http://hae.ulapland.fi/loader.aspx?id=dccd90d3-6bd4-40a1-8ac8-7985d429e87c>

Otaniemessä Teekkarikylän keskelle sijoituvasta kappelista järjestettiin vuosien 1952–1953 vaihteessa kilpailu, jonka voittivat Kaija ja Heikki Siren. Kappeli valmistui vuonna 1956, vain muutama vuosi ennen JKKY:n kappelin suunnittelua.²² Kappeli hankkeen taustalla oli yhteiskristillinen opiskelijayhdistys Ristin kiltä

22 Elina Standertskjöld, "Mittasuhteet, rakennukset ja ympäristö sopusoinnussa," teoksessa *Kaikki ja ei mitään: Arkkitehdit Kaija + Heikki Siren*, toim. Juhana Lahti ja Frans Autio (Helsinki: Suomen arkkitehtuurimuseo, 2020), 47–48; Russell Walden, *Finnish Harvest: Kaija and Heikki Sirens' Chapel in Otaniemi* (Helsinki: Otava, 1998), 47, 53, 57; "Aalto-yliopisto: Kampus: Näin Otaniemeen kasvoi tekniikan, talouden ja taiteen keskus," luettu 29.3.2021, <https://www.aalto.fi/fi/kampus/nain-otaniemeen-kasvoi-tekniikan-talouden-ja-taiteen-keskus>





Kuva 2. Seppo Kähkönen ja Markku Kuhalampi, Pyhän Luukkaan kappeli Oulun yliopistokampuksella. Kuva: **Wikimedia Commons / Estormiz 2023, lisenssi CC0 1.0.**

yhdessä ylioppilaskunnan kanssa,²³ mikä muistutti Jyväskylän kappelihanketta. Kappelissa on osittain aidattu esipiha, matala eteishalli ja jyrkästi nouseva suorakulmainen sali, josta on erotettavissa seurakuntasali ja kerho- ja työhuone työntekijöiden avustuksella.²⁴

Oulussa kappeli-idea sai alkunsa Pohjois-Suomen ylioppilaiden kristillisen yhdistyksen tarpeesta saada pysyvät tilat toiminnalleen. Asiaa käsiteltiin jo 1950-luvulla, mutta varainkeruu aloitettiin 1960-luvulla.²⁵ Kappelille varattiin

tontti Linnanmaan yliopistokampukselta, joka alkoi rakentua 1970-luvulla.²⁶ Valtakunnallisen arkkitehtuurikilpailun voittivat kaksi arkkitehtiopiskelijaa, Seppo Kähkönen ja Markku Kuhalampi, joiden suunnittelema pantheonmainen kappeli valmistui vuonna 1988. Kappelista oli tarkoitus tehdä pieni hiljentymistila, mutta Oulun normaalikoulun toiveesta sitä suurennettiin.²⁷

23 "Teekkarit: Teekarihistoriaa," luettu 10.3.2021, <https://www.teekkarit.fi/kulttuuri/historia.html>

24 Kaija ja Heikki Siren, "Teekkarikylän kappeli," *Arkkitehti* nro. 6–7 (1958): 87; Teknillisen korkeakoulun ylioppilaskunta ja Otaniemen kappelirahasto myivät kappelin Espoon seurakunnalle 1972. Tulipalo tuhosi rakennuksen 1976, mutta se rakennettiin uudelleen 1978. Standertskjöld, "Mittasuhteet, rakennukset ja ympäristö sopusoinnussa," 48.

25 Hilikka Freygang, "Muisto 1960-luvulta," teoksessa *Pyhän Luukkaan kappeli 30 vuotta*, toim. Soile Kontio (Oulu: Tuiran seurakunta, 2018), 10–11, https://www.oulunseurakunnat.fi/documents/332811/351024/PyhanLuukkaanKappeli_30v_historiikki_2018_netti.pdf/a9c906bc-d96d-68a4-27d5-cdbdfb5dd517

26 Ulla Säilä, "Pyhän Luukkaan kappeli," teoksessa *Pyhän Luukkaan kappeli 30 vuotta*, toim. Soile Kontio (Oulu: Tuiran seurakunta, 2018), 4–5, https://www.oulunseurakunnat.fi/documents/332811/351024/PyhanLuukkaanKappeli_30v_historiikki_2018_netti.pdf/a9c906bc-d96d-68a4-27d5-cdbdfb5dd517

27 Raimo Pitkänen, *Oulun yliopiston ylioppilaskunta 25 vuotta* (Oulu: Oulun yliopiston ylioppilaskunta, 1984), 22–25; Säilä, "Pyhän Luukkaan kappeli," 4–5; "Oulun ev.-lut. seurakunnat: Pyhän Luukkaan kappeli," luettu 29.3.2021, <https://www.oulunseurakunnat.fi/pyhan-luukkaan-kappeli>; Vaikka kappelin rakentaminen viivästyi, Oulun seudun herätysliikkeiden vaikutuksesta se kuitenkin toteutui. Jussi Rytönen, "Herätysliikkeet mahtuvat kirkon liivintaskuun," *Kotimaa* 6.2.2014, <https://www.kotimaa.fi/artikkeli/heratysliikkeet-mahtuvat-kirkon-liivintaskuun/>

Aalto sakraalirakennusten suunnittelijana

Aallon tuotannossa sakraalirakennukset olivat huomattavassa osassa. Hän oli uransa alussa suunnitellut kirkkojen muutoksia ja osallistunut moniin kirkkojen suunnittelukilpailuihin 1920-luvulla ja 1930-luvun alussa. Sakraalirakennusten suunnittelu jatkui 1950-luvulla. Malmin (1950) ja Tanskan Lyngby-Taarbækin²⁸ (1951) siunauskappelit eivät toteutuneet, mutta myöhemmin Seinäjoelle valmistui Lakeuden risti (1951–1960), Imatralle Vuoksenniskan kirkko (1955–1958) ja Wolfsburgiin Heilig-Geist-kirkko (1958–1962). Samanaikaisesti JKKY:n kampuuskappelin kanssa suunnitteilla olivat Seinäjoen seurakuntakeskus (1961–1966) ja Detmeroden Stephanus-kirkko (1962–1968). Myöhempiä töitä olivat ehdotus Altstetten-kirkosta Zürichissä (1967), Alajärven seurakuntakeskus (1967–1970), Ristin kirkko Lahdessa (1969–1978) ja Riolan kirkko Italiassa (1966–1978, 1994).²⁹

Aallon kaikille 1950- ja 1960-luvuilla rakennetuille kirkoille oli tyypillistä viuhkan tai kiilan muotoinen pohja ja ylöspäin kaareutuva alttariseinä, joka jatkui kattona. Alttarin ja seinän väliin jäi tilaa.³⁰ Paavilaisen mukaan Aalto alkoi käyttää kyseisiä muotoja tutustuttuaan Pariisissa vuonna 1928 Salle Pleyel -konserttisaliin, jossa näillä keinoilla oli pyritty parantamaan akustiikka-

kaa ja kohdistamaan huomio salin etuosaan.³¹ Sen sijaan pienemmissä ja intiimimmeissä siunauskappeleissa ja seurakuntasaleissa muoto oli suorakulmaisempi ja Aalto suosi seinään kiinni sijoitettuja alttareita. Kastekappelit poikkesivat muista polygonaalisilla muodoillaan.³²

Modernististen suuntausten myötä myös kirkkojen suunnittelu oli muuttunut sallien uudensuunnitelluiksi muotoja.³³ Teologi ja sisustusarkkitehti Sari Dhiman mukaan kirkkojen tilasuunnitteluun Suomessa vaikutti myös saksalainen kirkkosuunnittelu.³⁴ Useat arkkitehdit Suomessa suunnittelivat 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa viuhkamaisia tiloja, Aalto mukaan lukien.³⁵ Ensimmäinen toteutunut alttariin päin kapeutuva kirkko oli Pauli E. Blomstedtin suunnittelema Kannonkosken kirkko (1933–1938). Myöhemmin Aallon Vuoksenniskan kirkko (1955–1958) toi uuden, suorakulmaisesta poikkeavan muo-

- 28 Alvar Aalto teki suunnitelman yhdessä arkkitehti Jean-Jacques Baruélin kanssa. Paavilainen, "Alvar Aalto's Unbuilt Churches and Chapels," 27.
- 29 Jari Jetsonen & Sirkkaliisa Jetsonen, *Alvar Aalto Churches* (Helsinki: Rakennustieto, 2020).
- 30 Göran Schildt, *Nyky aika: Alvar Aallon tutustumisen funktionalismiin*, käänt. Raija Mattila (Helsinki: Otava, 1985), 239, 246; Schildt, *Alvar Aalto*, 46–50; Paavilainen, "Alvar Aalto's Unbuilt Churches and Chapels," 22–25, 31; Jetsonen & Jetsonen, *Alvar Aalto Churches*, 114–163, 176–219, 230–269. Riolan kirkossa viuhkamaisuus toteutuu vain aavistuksenomaisesti, muissa selkeämmin.

- 31 Paavilainen, "Alvar Aalto's Unbuilt Churches and Chapels," 22–26, 31.
- 32 Kastekappelit Aalto suunnitteli mm. Wolfsburgin Heilig-Geist-Kircheen ja Riolan kirkkoon.
- 33 Paavilainen, "Arkkitehtikilpailut ja kirkkoarkkitehtuuri," teoksessa *Uskon tilat ja kuvat: Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*, toim. Arto Kuorikoski (Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura, 2008), 105; Dhima, "Alttaritila 1900-luvun alun suomalaisessa kirkkoarkkitehtuurissa," teoksessa *Uskon tilat ja kuvat: Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*, toim. Arto Kuorikoski (Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura, 2008), 104–107.
- 34 Sari Dhima, "Alttaritila 1900-luvun alun suomalaisessa kirkkoarkkitehtuurissa," 261. Dhiman mukaan mahdollisesti etenkin arkkitehdit Otto Bartning (1883–1959) ja Rudolf Schwarz (1897–1961) ovat vaikuttaneet kirjoituksillaan ja arkkitehtuurillaan suomalaiseen kirkkoarkkitehtuuriin.
- 35 Esim. Alvar Aalto: Vallilan kirkkokilpailuehdotus 1929, Hilding Ekelund: Vallilan kirkkokilpailuehdotus 1929 (leveneä alttaria kohti), Alvar Aalto: Tehtaanpuiston kirkkokilpailu 1932, P. E. Blomstedt: Tehtaanpuiston kirkkokilpailu 1932, Alvar Aalto: Tempelaukean kirkkokilpailu 1933, A. Hytönen & R. V. Luukkonen: Tempelaukean kilpailu 1933. Ks. esim. Paavilainen, "Alvar Aalto's Unbuilt Churches and Chapels," 20, 22–23; Paavilainen, "Arkkitehtikilpailut ja kirkkoarkkitehtuuri," 105; Dhima, "Alttaritila 1900-luvun alun suomalaisessa kirkkoarkkitehtuurissa," 262.



tokielen vielä voimakkaammin suomalaiseen kirkkoarkkitehtuuriin.³⁶

Aallosta on kerrottu, ettei hän ollut uskovainen tai uskonnollinen.³⁷ Arkkitehti, tutkijatohtori Sofia Singler on osoittanut, ettei hän kuitenkaan ollut tietämätön tai välinpitämätön. Aallon lähipiirissä oli pappeja ja piispoja, joiden kanssa hän pohti muun muassa suunnitelmiin liittyneitä teologisia ja liturgisia kysymyksiä, kuten kolmoismotiivia tai kirkkopihaa Getsemanen vertauskuvana.³⁸ Esimerkiksi Wolfsburgin Heilig-Geist Kirchessa Aalto otti huomioon teologioiden ohjauksen alttarin, saarnatuolin ja kastemaljan sijoittamisessa toisiinsa nähden sekä valon suuntaamisessa keskilaivaan.³⁹

Opiskelijoiden kristillinen toiminta Jyväskylässä

Historioitsija Laura Kolben mukaan toisen maailmansodan aikana kirkon ja uskon merkitys oli korostunut, ja positiivinen asennoituminen kristilliseen uskoon säilyi pitkään sotien jälkeen, mikä näkyi myös ylioppilaiden toiminnassa.⁴⁰ Jyväskylässä kappelihanke liittyi kiinteästi sekä ylioppilastalon rakentamiseen että opiskelijoiden kristilliseen toimintaan, jota järjesti

Jyväskylän Ylioppilaiden Kristillinen Yhdistys (JYKY). JYKY järjesti tilaisuuksia kampuksen lisäksi muun muassa kaupungin kirkoissa.⁴¹

Opiskelijaelämä muuttui pirstaleisemmaksi 1950- ja 1960-luvun vaihteessa. Yhteiskunnalliset asiat ja poliittiset ylioppilasyhdistykset herrättivät yhä enemmän kiinnostusta.⁴² Tultaessa 1960-luvulle JYKY:n jäsenmäärä väheni, mutta toiminta oli yhä aktiivista. Lauantain tilaisuuksissa osallistujia oli ”tuvan täydeltä”.⁴³ Yhteiskunnan maallistuminen ja vasemmistolaisuus näkyi muun muassa siinä, että raamattupiirien, virsilaulajaisten ja vanhainkoteihin tehtyjen lauluretkien sijaan alettiin järjestää luento- ja keskustelutilaisuuksia, joissa aiheina olivat esimerkiksi kristinuskon nykytila ja kommunismi.⁴⁴ Tämä liittyi osittain myös tietoiseen irtautumiseen vanhentuneiksi koetuista seminaarin, korkeakoulun edeltäjän, perinteistä, ”seminaarin hengestä”. Tilalle haluttiin akateemisia perinteitä.

36 Jukka-Pekka Airas, *Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat: Kirkkorakennus Suomen evankelis-luterilaisen kirkon taidekysymyksenä* (Helsinki: Suomalainen teologinen kirjallisuusseura, 1992), 95; Le Corbusierin suunnittelema Notre-Dame-du-haut -pyhiinvaelluskirkko (valm. 1955) vaikutti monella tavalla arkkitehtien ajatteluun ja kirkkoarkkitehtuurin muotokielen monipuolistumiseen Suomessa. Paavilainen, ”Arkkitehtikilpailut ja kirkkoarkkitehtuuri,” 108; Koho, ”Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin suhde kansainväliseen modernismiin 1950–1970,” 161.

37 Paavilainen, ”Alvar Aalto’s Unbuilt Churches and Chapels,” 12.

38 Sofia Singler, ”Diskursseja dogmasta: Alvar Aalto ja kirkko,” *Arkkitehti* 118, nro. 3 (2021): 31–32.

39 Esimerkiksi Wolfsburgissa pastori Bammel toimi Aallon ”teologisen oppaana” vaikuttaen ainakin kastepaikan suunnitteluun. Singler & Sternberg, ”The Civic and the Sacred,” 212, 220.

40 Kolbe, *Sivistyneistön rooli*, 293.

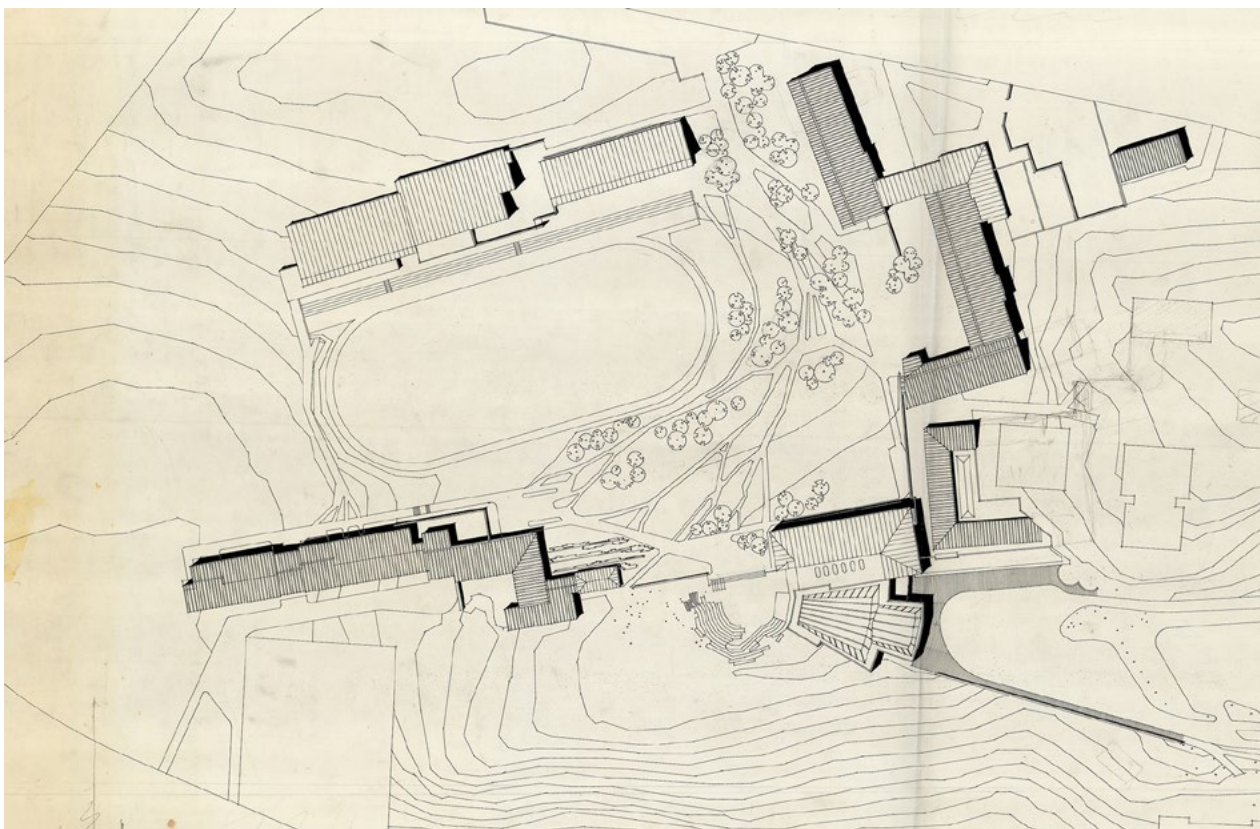
41 Lamberg, *Nuoruus ja toivo*, 15, 41, 70, 114–115. Vuonna 1934 perustettu yhdistys kuului ylioppilaskunnan organisaatioon ja oli pitkään yksi suosituimmista yhdistyksistä. Se jatkoi korkeakoulun edeltäjän, Jyväskylän seminaarin kristillisen yhdistyksen toimintaa; Jyväskylän opettajaseminaari (perustettu 1863) oli Jyväskylän kasvatusopillisen korkeakoulun edeltäjä. Korkeakoulu aloitti toimintansa 1934. Vuonna 1966 kasvatusopillisesta korkeakoulusta tuli Jyväskylän yliopisto. Lukkarinen, *Alvar Aallon kasvatusopillinen korkeakoulu*, 9.

42 Kolbe, *Sivistyneistön rooli*, 639.

43 *Keski-Suomen opiskelijapastorin (ylioppilas- ja teinipastori) toimintakertomus vuodelta 1963*. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

44 Kolbe, *Sivistyneistön rooli*, 293, 308; Lamberg, *Nuoruus ja toivo*, 192; *Keski-Suomen opiskelijapastorin (ylioppilas- ja teinipastori) toimintakertomus vuodelta 1963*. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.





Kuva 3. Jyväskylän kasvatustieteellisen korkeakoulun Aallon suunnitteleman kampusalueen asemapiirros oletettavasti vuodelta 1961 tai 1962. Korkeakoulun rakennukset on ryhmitelty urheilukentän ympärille. Kentän vasemmassa alakulmassa olevassa pitkässä rakennusketjussa on vasemmalta opiskelija-asuntola Naatti, opiskelijaravintola Lozzi ja äärimmäisenä oikealla pieni aumakattoinen opettajien ruokala Lyhty. Naatin alapuolelle on rajattu tyhjä Siljonkujan tonttien alue. Vasemmalla alhaalla aluetta rajaa viistosti Keskussairaalan tie. Kuva: Alvar Aalto -säätö (AAM 42-630), kaikki oikeudet pidätetään.

tä ja akateemista vapautta.⁴⁵ Vaikka ilmapiiri oli muuttumassa, suhtauduttiin JKKY:ssä yhä myönteisesti kristilliseen toimintaan ja kappelin rakentamiseen.⁴⁶

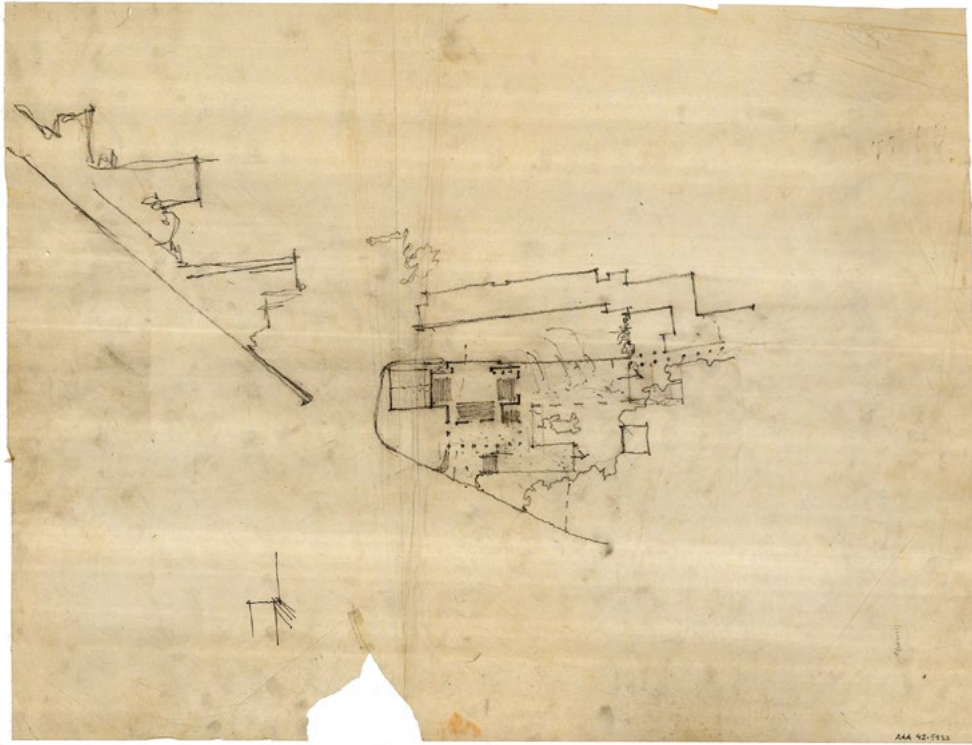
45 Bo Lönnqvist, "Rituaali ja perinne," teoksessa *Jyväskylän yliopiston historia Osa 1: Seminaarin ja kasvatustieteellisen korkeakoulun aika 1863–1966*, toim. Piia Einonen, Petri Karonen & Toivo Nygård, ([Jyväskylä]: Jyväskylän yliopisto, 2009), 243; Radikaaleimmat opiskelijat vastustivat akateemisiakin tapahtumia pitäen niitä eliitin juhla-kulttuurina. Ibid., 243–244; Vielä 1980-luvulla opiskelijoiden keskuudessa koettiin "seminaarin henki" negatiivisena ilmiönä. Heikki Hanka, suullinen tiedonanto kirjoittajalle, 9.4.2021.

46 *Keski-Suomen opiskelijapastorin (ylioppilas- ja teinipastori) toimintakertomus vuodelta 1963*. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; Esim. opiskelijapastorilla oli oikeus osallistua ylioppilaskunnan hallituksen kokouksiin. Ibid.

Ylioppilastalon ja kappelin suunnittelun alkuvaihe 1960–1961

JKKY:n varainhankinta ylioppilastalon rakentamista varten alkoi, kun varatuomari Erkki Rutanen, joka oli JKKY:n kampuksella sijainneen uimahallin laajennushankkeen rakennustoimikunnan puheenjohtaja, ehdotti "alustavien tunnustelujen" tekemistä ylioppilastalon rakentamisesta.⁴⁷ Rutanen oli JKKY:n nimissä yhteydessä Aallon toimistoon syksyn 1960 aikana, jolloin

47 Lönnqvist, "Rituaali ja perinne," 206, 208–209, 215–224; Aallon suunnittelemiin korkeakoulurakennuksiin kuului JKKY:n hankkeena toteutettu uimahalli (1951–1955).



Kuva 4. Ylioppilastalo, juhlasalikerros, päiväämätön luonnos. Ylioppilastalon yläpuolella ovat opiskelija-asuntola Naatin ja ravintola Lozzin ääriiviivat. Kappelin sijoitusta kuvaa oikealla puuston rajaviivaan liittyvä neliö. Kuva: Alvar Aalto -säätö (AAM 42-5933), kaikki oikeudet pidätetään.

mietinnässä oli rakennuspaikka.⁴⁸ Konkreettimpi suunnittelu alkoi vuoden 1961 alussa.⁴⁹ Kesään mennessä Aalto oli virallisesti lupautunut suunnittelijaksi.⁵⁰ Samaan aikaan JKKY:n hallitus teki päätöksen kampusalueen vieressä olleiden Siljonkujan tonttien ostamisesta rakennuspaikaksi ja hyväksyi tilaohjelman, johon lisättiin liiketiloja, teatteri sekä noin 50 hengen

kappeli.⁵¹ Paikka oli Aallon mielestä ylioppilastalolle erinomainen.⁵²

48 Tarkka, Heikki. *Heikki Tarkka Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnalle, 22.11.1960*. Kirje. JYA; Esille tulleita paikkoja oli kolme: vanha Seminarinmäen kampus, kampusalueen viereinen Siljonkuja – jota arkkitehti Heikki Tarkka Aallon toimistosta piti liian ahtaana – sekä Mattilanniemi. Ibid.

49 Malmberg, ”Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi,” 8.

50 Malmberg, ”Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi,” 9; Rinta-Tassi, Osmo. *Osmo Rinta-Tassi Alvar Aallolle, 19.6.1961*, Jyväskylä. Kirje. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto; Kirjeessä JKKY:n pääsihteeri Osmo Rinta-Tassi kiitti Aaltoa siitä, että tämä oli lupautunut ylioppilastalon suunnittelijaksi ja pyysi audienssia JKKY:n edustajalle keskustelua varten, joka koskisi korkeakoulualueen viereisille Siljonkujan omakotitontteille rakennettavan ylioppilastalon tilaohjelmaa.

51 Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) hallitus, 20.6.1961. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä. Tilaohjelmaa ei ole löytynyt arkistosta. Pöytäkirjassa ei mainita, kuka hallituksen jäsenistä otti kappelin esille; Siljonkujan kaksi omakotitonttia sijaitsivat Aallon suunnitteleman ylioppilasantola Naatin ja Keskussairaalantien välissä. Tonttien muodostaman korttelin luonne oli muuttunut korkeakoulun uudisrakennusten takia, ja tonteilla olleet rakennukset oli tarkoitus purkaa. Tontit ja niillä olleet talot olivat olleet alun perin seminarin lehtoreiden Frans Hästeskon (vuodesta 1935 Heporauta) ja Martti Airilan kodit. Talot oli rakennettu 1912 ja 1913. Alueen rakennushistoriaa tutkineen Sami Kihlmanin mukaan 1960-luvun alussa oli jo selvää, että taloja ei tulaisi säästämään. Sami Kihlman, ”Kadonnut Äylä: Jyväskylän huvilakaupunginosan puretut rakennukset ja muuttuneet puistot” (Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, 2003), 31–34.

52 Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) hallitus, 27.6.1961. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.



JKKY:n hallituksen puheenjohtaja Tapani Pursiainen tapasi Aallon kesäkuussa.⁵³ Oletettavasti tuolloin Aalto luonnosteli ylioppilastalon hahmon 13.6.1961 päivätylle Siljonkujan tonttikarttaotteelle. Luonnosteltu ylioppilastalo ylittää omakotitonttien rajat ja jatkuu koilliseen valtion omistamalle alueelle ja lounaaseen kaupungin maalle.⁵⁴ Aalto oli todennut Pursiaille, etteivät tonttien rajat sido häntä.⁵⁵ Aalto vei ylioppilastalon hahmotelmaa pidemmälle ajoittamattomassa käsivaraluonnoksessa, jossa talon sijainti on täsmentynyt. Kappeli esiintyy nyt ensimmäisen kerran erillisenä neliöviivana metsänrajassa.⁵⁶

Syyskuussa Siljonkujan tonttikaupat toteutuivat.⁵⁷ *Jyväskylän Sanomat* uutisoi JKKY:n asian tuoreeltaan ja kertoi, että ylioppilastalo tulisi sisältämään juhlasalin 700–800 hengelle, osakuntatiloja noin 700 hengelle, kappelin, toimisto- ja kerhohuoneita sekä 200 hengen kokeiluteatterin ylioppilasteatteria varten. Taloon tulisi myös vuokrattavia liiketiloja.⁵⁸ Ylioppilastalon varsinnaisten 1/200 luonnospiirustusten laatiminen alkoi pian tontin oston jälkeen. Aallon lisäksi suunnittelua hoiti pääasiassa arkkitehti Heikki Tarkka.⁵⁹

Syksyn aikana laadituissa piirustuksissa kappeli haki muotoaan. Ensimmäisissä ajoitetuissa luonnospiirustuksissa (18.10.1961)⁶⁰ kuutiomainen kappeli on piirretty valtion omistamalle maalle. Kappelissa on takana kaksi pientä tilaa, salissa muutama penkkirivi ja alttari, joka on joko korotettu tai kehystetty kolmelta sivulta alttarikaiteella. Saarnatuoli on yhdistetty korokkeen tai kaiteen reunaan.⁶¹ Kappeli nousee matalalta jalustalta ja on puolipylväiden tai -pilarien kannattama, kapeilla täyskorkeilla ikkunoilla varustettu. Katto on pääosin tasainen. Kappelin vastaparina on ylioppilastalon juhlatilojen lasiseinäinen lämpiö ja sen päätteenä oleva paviljonkimainen kahvio.⁶² Ylioppilastalon toisen kerroksen pohjatasoa korkeammalle sijoittuvan kappelin temppeleimäinen hahmo viestii sen erityismerkityksestä poikkeamalla ylioppilastalon arkkitehtuurista. Se on sukua lähellä sijaitsevalle opettajien Lyhty-ravintolalle, jota on verrattu antiikin temppeleihin.⁶³

Välimeren maiden arkkitehtuuri ja antiikki olivat Aallolle tärkeitä vaikuttimia. Ylipäättään uusklassismin myötä antiikin temppeleitä oli alettu jäljittelemään kirkkoarkkitehtuurissa.⁶⁴

53 Ibid.

54 Malmberg, "Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi," 9.

55 Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) hallitus, 27.6.1961. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

56 Malmberg, "Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi," 10.

57 *Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) toimintasuunnitelma toimintavuodeksi 1962*. JYA.

58 "Jyväskylän ylioppilastalohanke toteutumassa: Eilen ostetulle tontille tulevan rakennuksen suunnittelee Alvar Aalto niveltymään korkeakoulu- ja museokompleksiin," *Jyväskylän Sanomat*, 16.9.1961.

59 Heikki Tarkan tuntikirjanpito alkoi lokakuussa 1961. Tarkan avustajana toimi kesäkausina itävaltalainen arkkitehti Georg Schwalm-Theis. Malmberg, "Jyväskylän ylioppilastalo," 4, 9; Göran Schildt, *Alvar Aalto: A Life's Work – Architecture, Design and Art*, trans. Timothy Binham (Helsinki: Otava, 1994), 316.

60 Malmberg, "Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi," 12; *Ylioppilastalo, toinen kerros*. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 42-5958).

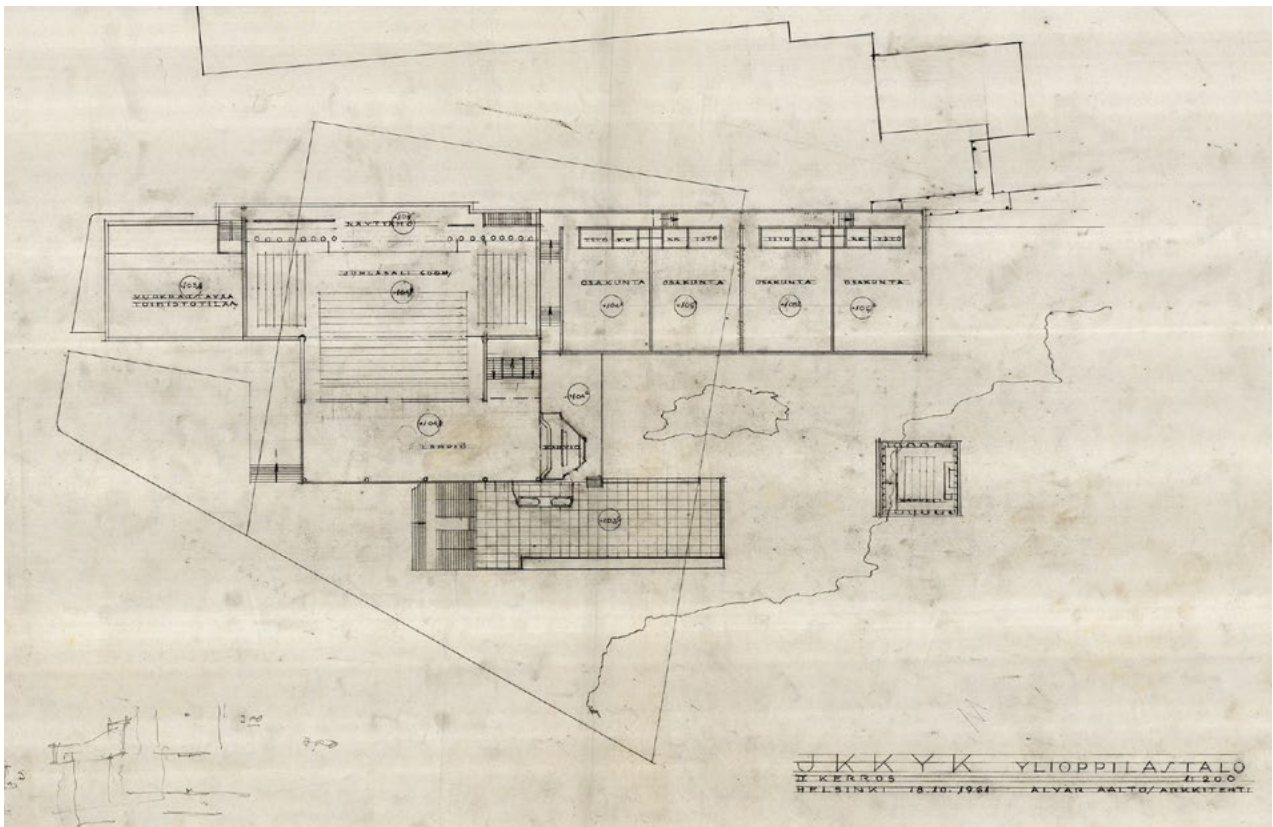
61 Esimerkiksi Pauli Blomstedtin suunnittelemassa Kannonkosken kirkossa (valm. 1938) saarnatuoli on yhdistetty alttarikaiteeseen kiinteänä rakenteena. Dhima, "Alttaritila 1900-luvun alun suomalaisessa kirkkoarkkitehtuurissa," 265–266.

62 *Ylioppilastalo, toinen kerros*. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 42-5958); *Ylioppilastalo, julkisivu kaakkoon*. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 42-5960).

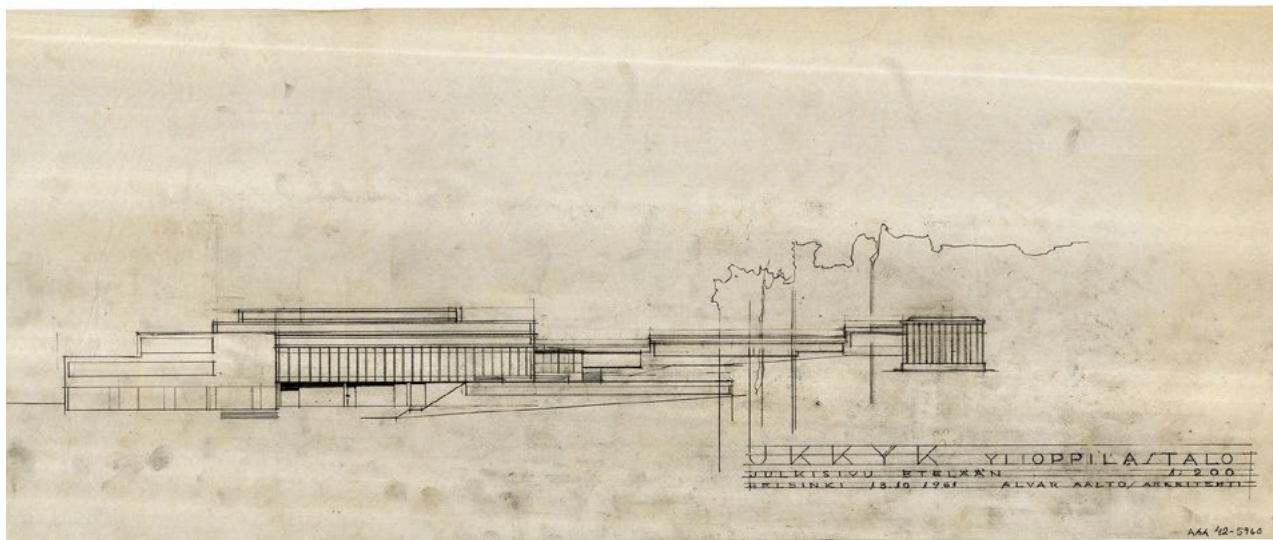
63 Lukkarinen, *Alvar Aallon kasvatusopillinen korkeakoulu*, 64; Arkkitehti Tauno Keiramons (työskenteli Aallon toimistossa 1953–1955) mukaan "Elissa halusi oman temppeleinsä, henkilökunnan ruokasalin, joka oli valkoinen kruunu, erotukseksi pääruokalan punatiilestä." Harry Charrington & Vezio Nava (eds.), *Alvar Aalto: The Mark of the Hand* (Helsinki: Rakennustieto, 2011), 115.

64 Tällaisia kirkkoja ovat esim. Alexandre-Pierre Vignonin La Madeleine (1807–45) Pariisissa tai Johann Carl Ludwig Engelin Helsingin tuomikirkko (1818–1822).

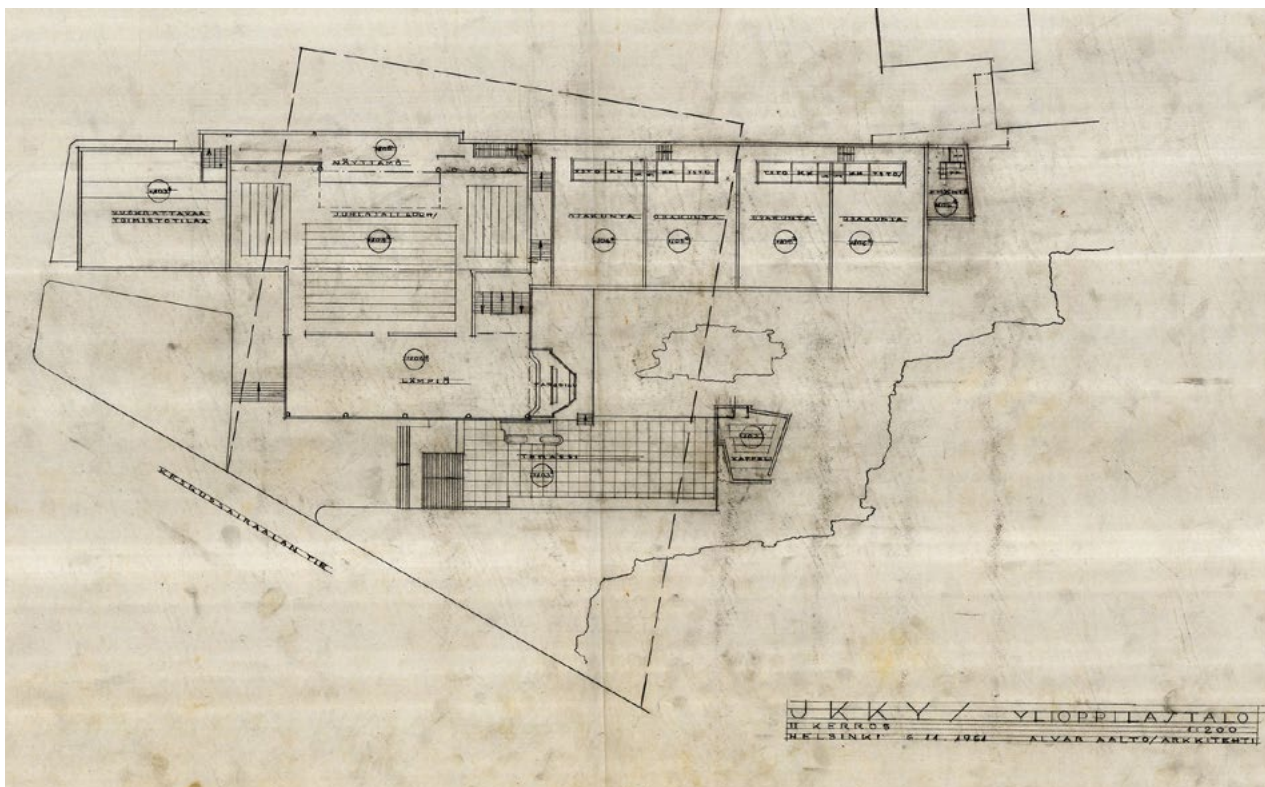




Kuva 5. Ylioppilastalo, 2. kerros 18.10.1961. Kappelissa näkyvät alttaritila, penkkirivistöt ja eteistilat sekä tilaa kolmelta sivulta kehystävät puolipylväät. Ylioppilaskunnan ostaman Siljonkujan tonttialueen rajat on esitetty. Kuva: Alvar Aalto -säätö (AAM 42-5958), kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 6. Ylioppilastalo, julkisivu etelään [kaakkoon] 18.10.1961. Tempelimäinen kappeli oikealla. Kuva: Alvar Aalto -säätö (AAM 42-5960), kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 7. Ylioppilastalo, 2. kerros 6.11.1961. Viuhkapohjainen kappeli on sijoitettu terrassin päähän. Kuva: Alvar Aalto -säätö (AAM 42-5965), kaikki oikeudet pidätetään.

Aalto oli mm. vuonna 1927 Töölön ja Taulumäen kirkkojen kilpailuehdotuksissa ottanut ideoita Akropoliilta ja antiikin temppeleistä.⁶⁵ Malmin siunauskappelisuunnitelma (1950) sisälsi karyatidimaisia veistoksia, temppelemäisen uurnalehdon pylväineen ja antiikin Korintin keskustaa muistuttavan pohjakaavan.⁶⁶ Jyväskylän korkeakoulukampuksella on useita viittauksia antiikin arkkitehtuuriin.⁶⁷ Paavilainen pitää

65 Paavilainen, "Alvar Aalto's Unbuilt Churches and Chapels," 18, 20.

66 Paavilainen, "Alvar Aalto's Unbuilt Churches and Chapels," 27; Juha Leiviskä, "Foreword," teoksessa *Alvar Aalto Churches*, 9–10.

67 Ks. Lukkarinen, *Alvar Aallon kasvatusopillinen korkeakoulu*; Aallon suhteesta antiikkiin ks. esim. Göran Schildtin kirjoittama "Kulttuuriperintö ja harmonia" teoksessa Schildt, *Nyky aika*, 224–231 ja Silvia Micheli, "I am Brunelleschi: Aalto's Fever for the Mediterranean," teoksessa *Aalto Beyond Finland vol 2: Projects, Buildings and Networks*, eds. Esa Laaksonen & Silvia Micheli (Helsinki: Alvar Aalto Academy, Alvar Aalto Foundation, Rakennustieto Publishing, 2018), 62–75.

ylioppilastalon kappelin temppelemäistä muotoa poikkeuksellisen Aallon töiden joukossa – mitä se onkin Aallon aiemmista antiikkivaikutteista huolimatta – ja pohtii, olisiko idea pylväisiin tullut alueen mäntymetsästä.⁶⁸

JKKY:n hallitus tutustui luonnoksiin ja teki ehdotuksia muutoksista, jotka arkkitehtitoimisto ilmeisesti paljolti hyväksyi.⁶⁹ Seuraavissa piirustuksissa (6.11.1961) kappeli on liitetty ylioppilastalon toimistokerroksen katolle muodostettuun terassiin. Ratkaisu tuo mieleen Aallon suunnit-

68 Paavilainen, "Alvar Aalto's Unbuilt Churches and Chapels", 29.

69 Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) hallitus, 19.10.1961. Pöytäkirja. JYA; Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) hallitus, 9.11.1961. Pöytäkirja. JYA; Pöytäkirjoista ei selviä, mitä muutoksia JKKY halusi. Koska seuraavissa piirustuksissa kappeli on liitetty ylioppilastaloon, voi olettaa, että tämä oli yksi ehdotetuista muutoksista.

teleman Kansaneläkelaitoksen (1953–1957) sisäpihan, jonka kulmassa ruokala kohoaa ikään kuin erillisenä rakennuksena. Kappeli on saanut vapaamuotoisen, Aallon kirkkoarkkitehtuurille tyypillisen viuhkamaisen pohjamuodon. Tila kapenee kohti alttaria, joka saa sivuvaloa kapeasta ikkunasta.⁷⁰ Valo olisi korostanut alttaria.⁷¹ Kolmiomaisessa pohjamuodossa voi nähdä kristillistä, Kolminaisuutta havainnollistavaa symboliikkaa,⁷² jolla Aalto mursi sakraalirakennusten perinteistä symmetristä, suorakulmaisten pitkäkirkkojen muotokieltä. Muoto myös ohjaa katsetta kohti alttaria. Singlerin ja Sternbergin mukaan Aalto – monien arkkitehtien ja kriitikoiden tavoin – ei ollut innokas tekemään kirkoista liian profaanin oloisia,⁷³ mikä on voinut vaikuttaa ehdotukseen; viuhkamuoto olisi selkeästi erottanut kappelin muusta ylioppilastalosta.

Kolmas luonnos kesäkuussa 1962

Toukokuussa 1962 JKKY:lle valittiin uusi rakennustoimikunta, joka tarkasti huoneteraohjelmaa

ja otti tonttikysymyksen selvitettäväksi.⁷⁴ Ylioppilastalon sijoittaminen kolmen eri omistajan alueelle hankaloitti tontinmuodostusta ja esti rakennuksen kiinnittämisen eli käyttämisen lainoitusobjektina.⁷⁵ Kaikissa tähänastisissa luonnoksissa Siljonkujan tonttialueen rajat oli ylitetty. Piirustuksissa, jotka on päivätty 21.6.1962, on ehdotus, jossa on osoitettu – todennäköisesti toimikunnan pyynnöstä – kuinka suunnitelma muuttuisi, jos vain Siljonkujan tontti ja sen lounaispuolella oleva kaupungin omistama alue olisivat käytettävissä. Luonnos ei tee oikeutta ylioppilastalon arkkitehtuurille, eikä varsinkaan kappelille.⁷⁶ Ahtaan paikan aiheuttamat ongelmat on tuotu selkeästi näkyviin. Kappeli on siirretty tonttirajojen ulkopuolelta lämpiöön liittyvän tarjoilutilan taakse, kiinni muuhun rakennukseen. Kappelin sisäänkäynti on pitkän ja kapean sisäportaikon kautta, mahdollisesti pihaltakin.

Tässä vapaamuotoisessa tilassa alttari on suorakulmaisessa luoteisosassa. Penkit ovat viuhkamaisessa, taaksepäin kapenevassa osassa. Sijoittelu on Aallolle poikkeuksellinen, sillä hänen kirkkosuunnitelmissaan alttari on aina sijoitettu kapenevaan osaan. Lisäksi penkit on suunnattu kohti saarnatuolia. Vastaava penkkien asettelu löytyy myös Aallon Lakeuden Ristin kilpailu-

70 *Ylioppilastalo, toinen kerros*. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5965).

71 Ortiz-Niemisen mukaan ruotsalainen arkkitehtuurikriitikko Ulf Hård af Segerstadt on huomannut luterilaisen sakraalitalon valonkäsitteilyssä käytännöllisiä, symbolisia ja psykologisia merkityksiä: seurakunnan pitää pystyä lukemaan virsikirjaa, valolla korostetaan kuorin teologis-liturgista painoarvoa ja valoa käytetään sopivan tunnelman luomiseen. Oscar Ortiz-Nieminen, *Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää, kaikenlaisille seurakuntalaisille paikkoja on: Monitoimikirkkoarkkitehtuuri Helsingin seudulla 1900–1960 -luvulla* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2021), 305, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7150-4>

72 Pentti Lempiäinen, *Kuvien kieli: Vertauskuvat uskossa ja elämässä* (Helsinki: WSOY, 2002), 42; Hans Biedermann, *Suuri symbolikirja*, suom. ja toim. Pentti Lempiäinen (Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1996), 140.

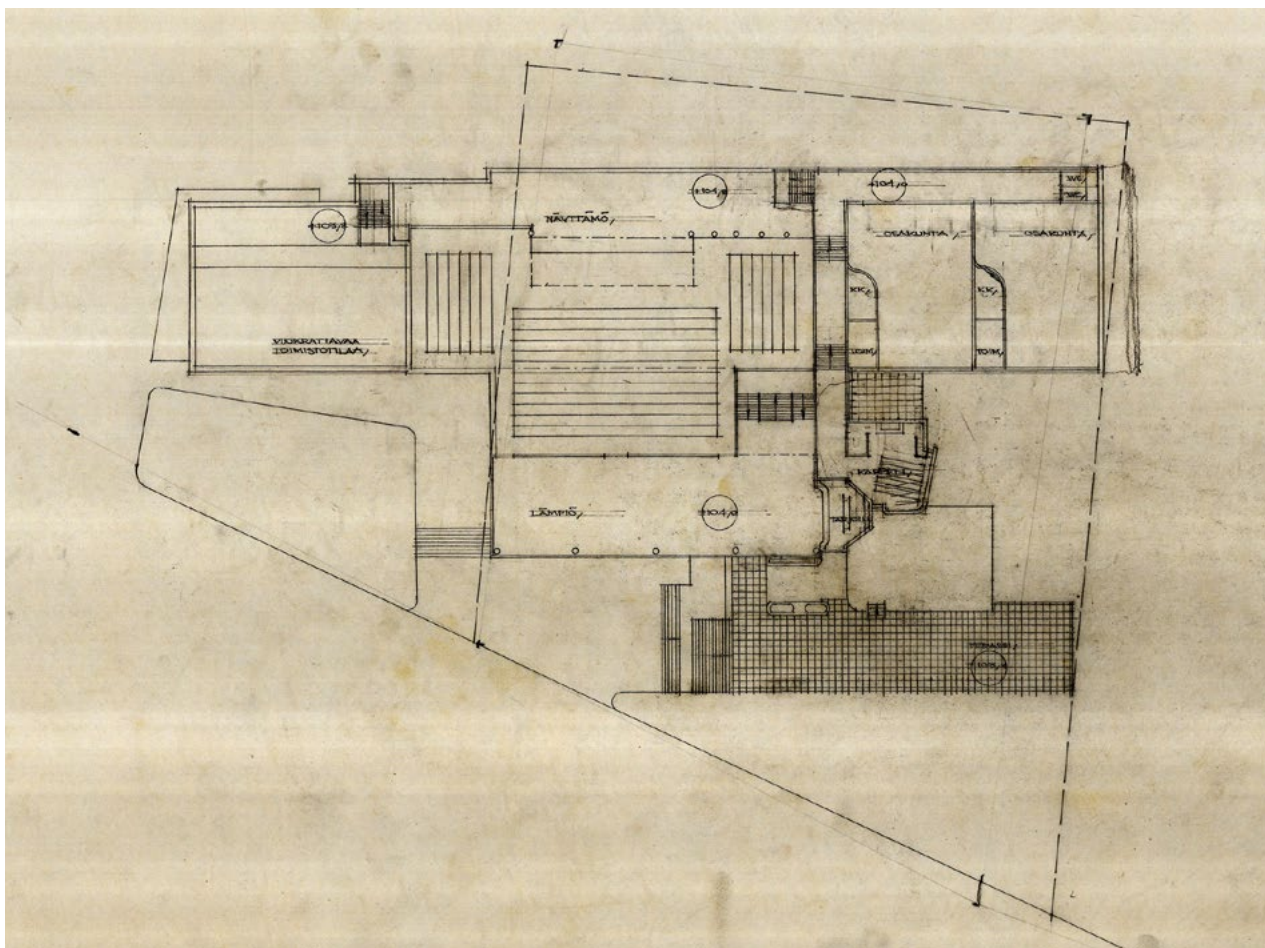
73 Sofia Singler & Maximilian Sternberg, "The Civic and the Sacred: Alvar Aalto's Churches and Parish Centres in Wolfsburg, 1960–68," *Architectural History* 62, (2019): 213.

74 *Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) rakennustoimikunnan kokous, 21.5.1962*. Pöytäkirja. JYA. Uuden rakennustoimikunnan kokosi varatuomari Erkki Linko. Toimikuntaan kuului mm. JKKY:n, korkeakoulun, kaupungin ja rakennusliikkeen edustajia: varatuomari Erkki Rutanen (pj.), Linko (vpj.), pääsihteeri Pauli Lampinen (sihteeri), Are Oy:n apulaistoimitusjohtaja, DI Juhani Heinonen, DI Juhani Korhonen, ylioppilaskunnan puheenjohtaja, maisteri Erkki Niskanen, hallituksen puheenjohtaja Matti Rautjoki, kaupungininsinööri Arne Savola, Jyväskylän kasvatusopillisen korkeakoulun sihteeri, kansanedustaja, varatuomari Pentti Sillantaus ja apulaiskaupunginjohtaja Veikko Tolamo.

75 *Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) ja osakuntien keskustelutilaisuus, 26.6.1962*. Muistio. JYA.

76 *Ylioppilastalo, toinen kerros*. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5975).





Kuva 8. Ylioppilastalo, 2. kerros 21.6.1962. Ylioppilastaloa on pienennetty mahtumaan koillisen tontinrajan sisäpuolelle ja kappeli on liitetty ahtaasti ylioppilastalon tarjoilutilan taakse. Kappelin penkit on suunnattu kohti saarnatuolia. Kuva: Alvar Aalto -säätö (AAM 42-5975), kaikki oikeudet pidätetään.

piirustusten (1951–1952) kappelista.⁷⁷ Penkkien vinottainen sijoittelu on mahdollisesti liittynyt Aallon ajatukseen symbolisesti korostaa saarnan merkitystä; esimerkiksi kirkon jumalanpalvelustoimikunta kritisoi vuonna 1972 Aallon Ristin kirkon suunnitelmaa nimenomaan saarnatuolin korostamisesta.⁷⁸

Huomiota herättää myös saarnatuolin sijoittaminen salin oikealle puolelle. Piispa Eino Sormunen oli kirkkoarkkitehtuuria koskevilla

neuvottelupäivillä vuonna 1957 todennut, että ”vanhaan saarnastuoli oli vasemmalla, evankeliumin puolella”. Vuonna 1963 hän kirjoitti, ettei saarnatuolin paikka ole vakiintunut vaan sijainti riippuu kuoron kokonaisuudesta.⁷⁹ Taidehistorioitsija Oscar Ortiz-Niemisen mukaan muutoksessa on viitteitä uudesta Saksasta tulleesta kirkkotilan teologiasta.⁸⁰ Sormunen oli

77 Jetsonen & Jetsonen, *Alvar Aalto Churches*, 163.

78 Airas, *Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat*, 39–40. Toimikunta korosti, että symboliajattelusta tulisi luopua ja että kirkkotilan sisustuksen lähtökohta on jumalanpalveluksen konkreettisissa tarpeissa.

79 Oscar Ortiz-Nieminen, *Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää*, 317; Eino Sormunen. ”Sakraalirakennuksille asetettavista historiallisista, esteettisistä ja liturgisista vaatimuksista.” *Arkkitehti XXXVII* (LIV), nro. 9–10 (1957): 144; Eino Sormunen, *Kirkko ja seurakuntakoti: Johdatus nykyiseen kirkkorakennustaitteeseen* (1962), 28.

80 Ortiz-Nieminen, *Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää*, 317.

yksi niistä teologeista, joiden kanssa Aalto oli keskustellut kirkkoarkkitehtuurista,⁸¹ joten on mahdollista, että saarnatuolin sijoituksessa oikealle on piispan vaikutusta.

Saarnatuolin viereen on piirretty kapea ikkuna. Luonnos on liian ylimalkainen, jotta siitä selviäisi tarkemmin luonnonvalon käyttö tilassa, mutta vaikuttaa siltä, kuin myös valolla olisi haluttu korostaa saarnatuolia. Aallon kiinnostus valaistusratkaisujen kehittämiseen sopi erityisen hyvin herkkien sakraalitilojen luomiseen. Aallon kirkkorakennuksissa oli tyypillisesti monesta suunnasta tuleva luonnonvalo.⁸² Malmin ja Lyngby-Taarbækin kappelisuunnitelmissa luonnonvalolähteinä oli käytetty viistokuilumaisia kattoikkunoita, matalia ja korkeita yläikkunoita sekä epäsuoraa sivuvaloa antavia ikkunoita.⁸³ Näiden avulla saattoi voimistaa yleisestikin kirkkotilojen tunnelmaa ja korostaa niissä tapahtuvia toimintoja. Kattoikkunoita lukuun ottamatta samantapaisia luonnonvalolähteitä esiintyy ylioppilastalon kappelin eri luonnosvaiheissa.

Piirustusten päiväämisen jälkeisellä viikolla pidetyssä ylioppilaskunnan ja osakuntien keskustelutilaisuudessa käsiteltiin Aallon aiempaa tontin rajojen ulkopuolelle ulottuvaa suunnitelmaa. Toimisto- ja osakuntatilojen saaminen katsottiin kiireellisimmäksi ja talon rakentaminen vaiheittain mahdolliseksi. Kappelista JK KY:n hallituksen puheenjohtaja Matti Rautjoki totesi, ettei siitä tulisi erillistä vaan se on tarkoitus tehdä itse rakennukseen.⁸⁴

Heinäkuun 1962 luonnokset

Neljänsissä piirustuksissa (2.7.1962) on hankittu tonttimaan lisäksi rajattu ”tarvittavat lisämaat”.⁸⁵ Aalto piti kiinni siitä, että onnistunut lopputulos saavutettaisiin ainoastaan tonttirajoja rikkomalla. Kappeli on jälleen oma massakappale toimistosiiiven katosta muodostetun terassin päässä valtion omistamalla maa-alueella. Kappelista on sisäinen porrasyhteys pohjakerrokseen ylioppilaskunnan toimistotiloihin. Näin kappeli on ”itse rakennuksessa”, mutta silti erillinen. Aalto selvästi halusi kappelin erottuvan muusta rakennuksesta. Näissä luonnoksissa esitetty ratkaisu jäi pisimmälle viedyksi suunnitelmaksi, jota myöhemmin vain hieman täsmennettiin.

Kappelin pohjamuoto on yhden vinon seinän käsittävä suorakaide. Pohja lähenee viuhkamuotoa tilan kavetessa alttaria kohti. Nelikulmaisen pohjamuodon rikkominen oli yksi Aallon käyttämistä tehokeinoista, joka alkoi esiintyä hänen suunnitelmissaan 1930-luvun loppupuolella.⁸⁶ Portaikko ja sisäkäytävä antavat tilalle kulkemista kiertyvän kotilomaisen pohjamuodon. Kierre päättyy sakastiin. Alttaripääty on luoteessa, sisätila saa valoa kaakossa olevasta ikkunasta.⁸⁷ Saarnatuoli on sijoitettu vasemmalle. Penkkirivit on suunnattu kohti alttaria. Sali muistuttaa hieman Malmin (1950) ja Lyngby-Taarbækin (1952) siunauskappelisuunnitelmia, joista kumpikin sisälsi nelikulmaisia kap-

81 Singler, ”Diskursseja dogmasta,” 31–32.

82 Esa Laaksonen, *Alvar Aalto: Arkkitehdin vuosikymmenet* (Helsinki: Tammi, 2018), 436.

83 Markku Norvasuo, *Taivaskattoinen huone: Ylävalon tematiikka Alvar Aallon arkkitehtuurissa 1927–1956* (Väitöskirja, Teknillinen korkeakoulu, 2009), 166–169; Aalto, Alvar. *Malmin siunauskappeli*. Leikkauspiirustus. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 25–71).

84 *Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) ja osakuntien keskustelutilaisuus, 26.6.1962*. Muistio. JYA.

85 Malmberg, ”Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi,” 13.

86 Vinosti asetettuja seiniä on monissa niin asuntojen kuin julkisten rakennustenkin suunnitelmissa, esimerkiksi Insinöörien rivitalossa Sunilassa (1936–1937), valokuvaaja Eino Mäkisen yksityistalosuunnitelmassa (1938) ja Jalasjärven suojeluskuntatalosuunnitelmassa (1938). Aalto, Alvar. *Insinöörien rivitalo*, Sunila. Pohjapiirros. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 81–62); Schildt, Nykyaika, 279, 282.

87 Ylioppilastalo, toinen kerros 2.7.1962. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 42–5981).



pelitiloja.⁸⁸ Nyt penkit on suunnattu perinteisesti kohti alttaria.

Heinäkuun 6. päivänä JKKY järjesti keskustelutilaisuuden kappeliin liittyen. Ylioppilastalo oli tässä vaiheessa päätetty rakentaa vaiheittain. Oli melko todennäköistä, mutta ei kuitenkaan varmaa, tulisiko kappeli ensimmäisenä rakennettavaan osaan. Keskustelemaan oli kutsuttu ylioppilaskunnan ja JYKY:n edustajia.⁸⁹ Edellä käsitellyissä piirustuksissa kappeli oli piirretty noin 60 hengelle, mutta sen koko, mahdollinen yhteiskäyttö ja rahoitus⁹⁰ aiheuttivat pohdintaa. JKKY ehdotti, että kappelista tehtäisiin suurempi, jotta sen takaosaa voitaisiin käyttää edustajiston kokoustilana, jolloin säästettäisiin kustannuksissa. Piirustuksissa kappelille oli varattu laajennusmahdollisuus.⁹¹ Kukaan läsnäolijoista ei vastustanut yhteiskäyttöä. JYKY:n taholta ehdotettiin, että alttari olisi erotettavissa, penkit irrallisia ja että kappelissa olisi tilaa 100–150 hengelle. Kappelin muodosta ja sisustuksesta,

samoin kuin kappelin sijoituksesta, tulisi Alvar Aallon päättäjä.⁹²

Keskusteluun toi lisämaustetta pastori Raimo Rouhiainen, joka iloitsi siitä, että ”pakanallisella ylioppilaskunnalla oli näin hyviä suunnitelmia”.⁹³ Hän viittasi kommentillaan siihen, että JKKY oli vakavasti suunnittelemassa kappelia osaksi ylioppilastaloa, mikä ei ollut itsestään selvää. Myös Rouhiainen oli yhteiskäytön kannalla, olihan kirkkojen monikäyttöisyys ja joustavuus sisustuksen suhteen laajasti kannatettuja asioita. Monitoimikirkot ja työkeskukset vakiinnuttivat paikkansa seurakuntien rakentamisessa 1950- ja 1960-luvuilla. Myös Otaniemen kappelissa oli siirrettävät seinät eri tilojen välillä.⁹⁴ Kirkkolain vaatimus kirkon käytöstä vain sen pyhyyteen soveltuviin tarkoituksiin ei koskenut kampuskappeleita.⁹⁵ Jyväskylässä ajatus kampuskappelin monikäyttöisyydestä poikkesi muista siinä, ettei kappeli olisi kokonaisuudessaan kristillisten toimijoiden käytössä, vaan sitä olisi käyttänyt myös ylioppilaskunnan ”pakanallinen” edustajisto.

- 88 Paavilainen, ”Alvar Aalto’s Unbuilt Churches and Chapeles,” 26–29.
- 89 Ylioppilaskuntaa edustivat maisteri Erkki Niskanen, ylioppilas Matti Rautjoki, op. Maino Ahonen, ylioppilas Saari, ja pääsihteeri Pauli Lampinen, JYKY:ä korkeakoulun kasvatus- ja opetusopin professori, teologi Martti H. Haavio ja Normaalityönsä uskonnollisen yliopettaja, teologian tohtori Eira Paunu, seurakunnasta asessori Jorma Sipilä, pastori Kalevi Toiviainen, pastori Raimo Rouhiainen ja teologian kandidaatti Maija Broms. *Opiskelijakappelin ja -pastorin johdosta järjestetty tilaisuus, 6.7.1962*. Pöytäkirja. JYA.
- 90 Rahoituksen osalta asessori Jorma Sipilä arveli kirkkohallituksen ja Keski-Suomen seurakuntien antavan avustusta. Ylioppilaskunnan pääsihteeri Pauli Lampinen ehdotti, että JYKY keräisi osan varoista, ja ehdotus sai kannatusta pastori Raimo Rouhiaiselta ja ylioppilas Saarelta. Maisteri Erkki Niskasen mukaan JYKY:ssä oli jo pohdittu asiaa. *Opiskelijakappelin ja -pastorin johdosta järjestetty tilaisuus, 6.7.1962*. Pöytäkirja. JYA.
- 91 *JKKY, Ylioppilastalo*. 3. kerroksen pohjapiirros 2.7.1962. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 42-5980); *JKKY, Ylioppilastalo*. 1. kerroksen pohjapiirros 10.1.1963. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 42-5988).

- 92 *Opiskelijakappelin ja -pastorin johdosta järjestetty tilaisuus, 6.7.1962*. Pöytäkirja. JYA.
- 93 Ibid.
- 94 Ortiz-Niemisen mukaan Suomessa alkoi esiintyä jo 1900-luvun alussa kristillisten yhdistysten omistamien rakennusten kirkkosalien yhteyteen rakennettuja sivuhuoneita, jotka erotettiin kirkkosalista taitto-ovin. Näin istumapaikkoja saatiin tarvittaessa lisää ja muulloin tilat palvelivat erilaisia epämuodollisia tilaisuuksia. Myöhemmin esimerkiksi suomalaisen seurakuntatalon mallipiirroskilpailussa vuosien 1949–1950 vaihteessa tehtävänä oli suunnitella seurakuntasali, johon yhdistyisi ns. virkistyshuone. Vastaavaa monikäyttöisyyttä edustaa myös Otaniemen kappeli, jossa pääsalin, seurakuntasalin ja kerhuhuoneen erottamiseksi toisistaan suunniteltiin siirrettävät seinät. Airas, *Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat*, 38, 68; Oscar Ortiz-Nieminen, *Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää*, 70–73, 91, 214, 228, 231–232.
- 95 Airas, *Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat*, 37; P. P. Piispanen & Mauno Saloheimo (toim.), *Kirkon lakikirja 1: Kirkkolaki*, 5. painos ([Helsinki]: Kirjapaja, 1966), 80; O. K. Heliövaara, *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkkolaki vuodelta 1869 sekä siihen vahvistetut muutokset aina 7 päivään heinäkuuta 1944*, 4. uusittu painos (Porvoo & Helsinki: WSOY, 1945), 126; Olli Heilimo, *Kirkkolaki, selityksiä ja tulkintoja* ([Helsinki]: Kirjapaja, 1967), 477.



Piirustuksiin on merkitty saarnatuoli ja alttari, mutta ainoa maininta niistä koski alttarin erottamista muusta tilasta. Sen sijaan esimerkiksi Otaniemen kappelissa alttari korostui, mikä näkyi jo kilpailutyön ”Alttari”-nimessä. Sirenit olivat halunneet perinteisistä kirkoista poikkeavan kappelin, jossa lasisen alttariseinän kautta tilat jatkuvat ulos luoden panteistisen luontosuhteen ulko- ja sisätilojen välille.⁹⁶ Taidehistorioitsija Frans Aution mukaan Otaniemessä suunnittelun taustalla oli kristinuskosta poikkeavia ajatuksia ja kappelin tilajako muistuttaa japanilaista temppeleitä.⁹⁷

Jyväskylässä pitäydettiin Otaniemeä tiukemmin luterilaisessa opissa. Altтарin erityisasema – sen erottaminen tilasta maallisissa tilaisuuksissa – tuli esiin nimenomaan kristillisestä näkökulmasta. Singlerin mukaan Aalto oli konservatiivinen altтарin suhteen, mikä näkyi esimerkiksi vuonna 1968, kun Detmeroden kirkon suunnittelun yhteydessä seurakuntaneuvosto halusi tilasta monikäyttöisen. Aallon mukaan kirkon tuli olla ensisijaisesti jumalanpalveluskäytössä, ja monikäyttöisyys onnistuisi vain, jos kuori olisi erillinen.⁹⁸ Vuoksenniskan kirkkoon hän oli

suunnitellut liukuseinät erottamaan tiloja toisistaan. Ehkä Aalto olisi suunnitellut myös JKKY:n kappeliin liukuseinän, jos suunnitelmat olisivat edenneet.

Kuorisyvennyksien rakentamisesta oli lähestulkoon luovuttu 1950-luvun alun jälkeen, ja perinteisen pitkän kirkkosalimallin ohella alettiin 1960-luvun puolivälistä alkaen rakentaa myös lyhyempiä ja leveämpiä saleja.⁹⁹ Altтарitila tuli näin kiinteämmiin osaksi kirkkosalia.¹⁰⁰ Muotoa oli käytetty ensimmäisiä kertoja Suomessa jo Otaniemen kappelissa ja Herttoniemen kirkossa (1958).¹⁰¹ Muutosten taustalla oli liturgisen liikkeen¹⁰² osallisuusvaatimuksia ja uuskansankirkollisia aatevirtauksia. Pappi ja seurakunta haluttiin lähemmäksi toisiaan.¹⁰³ Taidehistorioitsija Jukka-Pekka Airas on kiteyttänyt muutokseen vaikuttaneet tekijät kirkon käytön monipuolistumiseen, arkkitehtuurikehitykseen, opillisiin näkemyksiin sekä tilaajan ja suunnittelijan tavoitteisiin.¹⁰⁴

Altтарin suhteen ajattelu muuttui vähitellen niin, että altтарipöytä alettiin sijoittaa irralleen päätyseinästä, jotta pappi pystyi olemaan kasvot seurakuntaa kohti varhaiskristillisen esikuvan

96 Susanna Aaltonen, ”Sisätilat ihmistä varten,” teoksessa *Kaikki tai ei mitään: Arkkitehdit Kaija + Heikki Siren*, toim. Juhana Lahti & Frans Autio (Helsinki: Suomen arkkitehtuurimuseo, 2020), 118–119.

97 Frans Autio, ”Ajattoman puuarkkitehtuuriperinteen äärellä Suomessa ja Japanissa,” teoksessa *Kaikki tai ei mitään: Arkkitehdit Kaija + Heikki Siren*, toim. Juhana Lahti & Frans Autio (Helsinki: Suomen arkkitehtuurimuseo, 2020), 94; Otaniemen kappelissa on nähtävissä myös perinteistä talonpoikaista asketismia ja suomalaisen maiseman mystiikkaa. Koho, ”Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin suhde kansainväliseen modernismiin 1950–1970,” 162; Myös esimerkiksi IIT:n kappelissa korostui alttari ja teologinen painotus poikesi luterilaisesta; kappelin tilaaja, episkopaalipiispa Wallace E. Conkling ohjeisti arkkitehtiä: alttari tulee tehdä oikeanlaiseksi, koska alttari on syy, miksi kappeli rakennetaan. Ross Anderson, ”Revelatory Earth: Adolphe Appia and the Prospect of a Modern Sacred,” teoksessa *Modern Architecture and the Sacred: Religious Legacies and Spiritual Renewal*, toim. Ross Anderson & Maximilian Sternberg (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020), 190.

98 Singler & Sternberg, ”The Civic and the Sacred,” 213.

99 Airas, *Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat*, 98–99.

100 Teija Isohauta, *Alvar Aalto and the Art of Landscape* (Abindon, Oxon: Routledge, 2022), 143.

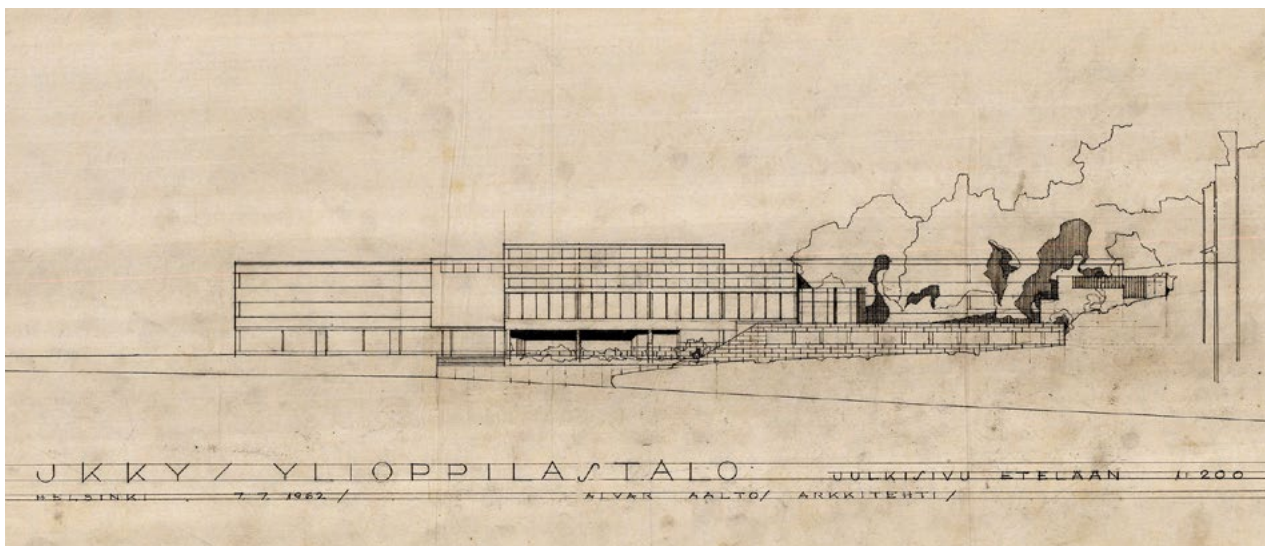
101 Ortiz-Nieminen, *Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää*, 306.

102 Liturgisella liikkeellä tarkoitetaan Länsi-Euroopassa 1900-luvun alkupuolella useissa ryhmissä tapahtunutta jumalanpalveluksen kehittämistä, johon liittyi teoreettista keskustelua, Raamatun tutkimista ja vaikutteiden ottamista vanhan kirkon kulttielämästä. Sari Dhima, *Tila tilassa: Liturgian ja tilan dialogi altтарin äärellä* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2008), 18; Sari Dhima, ”Altтарitilan murros,” teoksessa *Kirkko – Tiede – Viestintä: Markku Heikkilän juhlaKirja*, toim. Sari Dhima (Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura, 2005), 143–144.

103 Ortiz-Nieminen, *Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää*, 302; Dhima *Tila tilassa*, 18.

104 Airas, *Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat*, 13–14, 85–86, 95–96.





Kuva 9. Ylioppilastalo, julkisivu etelään [kaakkoon] 7.7.1962. Kappeli on rinteessä oikealla. Kuva: Alvar Aalto-säätiö (AAM 42-5984), kaikki oikeudet pidätetään.

mukaan.¹⁰⁵ Dhiman mukaan Suomessa ensimmäiset tällaiset *versus populum* -alttarit tehtiin vuonna 1968.¹⁰⁶ Saksassa Aallon suunnittelemassa Wolfsburgin Heilig-Geist-kirkossa kyseisenlainen alttari toteutettiin jo vuonna 1962. JK-KY:n kappelin luonnoksissa alttari on kuitenkin sijoitettu päätyseinään kiinni vanhan käytännön mukaisesti. Alttarikaidetta ei ole, mikä oli mahdollinen ratkaisu, koska kaiteella ei ole liturgista merkitystä tai opillista perustetta.¹⁰⁷ Lattiaa ei ole korotettu alttarin kohdalta, mikä oli vähemmän käytetty vaihtoehto.¹⁰⁸ Esimerkiksi Otaniemessä

ja myöhemmin Oulussa alttari on korokkeella.¹⁰⁹ Monikäyttöisyyden kannalta korottamaton tila, joka tekee salin eri osista samanarvoisempia, oli käyttökelpoisempi ratkaisu.¹¹⁰ Vaikka itse kappeli on malliltaan lyhyt ja leveä, vievät portaat, käytävä ja sakasti sen sisäpuolelta tilaa niin, että itse sali on pitkä ja kapea. Salin täyttävät penkkirivit, jotka olisi todennäköisesti toteutettu Aallon suunnittelemissa irtotuoleilla, monikäyttöisyyden vuoksi.¹¹¹ Otaniemessä oli käytössä kiinteät penkit.

Heinäkuussa (7.7.1962) piirrettiin myös kappelin ulkoasu. Näissä uusissa leikkaus- ja julkisivupiirustuksissa näkyy kappelin hillitysti korostettu asema omana massanaan puustoalueen reunassa. Kappeliin johtava sisäportaikko erot-

105 Ortiz-Nieminen, *Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää*, 316; Airas, *Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat*, 100; Jo aiemmin joissakin kirkoissa (esim. Turun Mikaelin kirkko, Nakkilan kirkko tai Aallon Muuramen kirkko) oli alttari irti seinästä arkkitehtonis-esteettisistä syistä. Dhima, "Alttaritila 1900-luvun alun suomalaisessa kirkkoarkkitehtuurissa," 261.

106 Dhima, *Tila tilassa*, 22; Ruotsissa ensimmäinen *versus populum* -ajatuksen mukainen alttari toteutettiin Osbyn kirkon S. Petrin kappelissa 1938, Suomessa Föglön ja Helsingin Mikael Agricolan kirkoissa 1968. Dhima, *Alttaritilan murros*, 144, 152.

107 Dhima, *Tila tilassa*, 71.

108 Dhima, *Tila tilassa*, 55; Myöskään Aallon suunnittelemissa Alajärven seurakuntatalossa (1967–1970) alttaritilaa ei ole korotettu.

109 Myös esimerkiksi IIT:n ja MIT:n kappeleissa alttari on korotettu.

110 Dhima, *Tila tilassa*, 159.

111 Irtotuoleja on Aallon sakraalirakennuksissa käytössä esim. Vuoksenniskan kirkossa (1955–1958) kahdessa perimmäisessä tilassa, Lakeuden ristin (1951–1960) sivukappelissa, Detmeroden kirkossa (1962–1968) ja Alajärven seurakuntatalossa (1967–1970). Irtotuoleja käytettiin myös monissa yhdysvaltalaisissa kampuskappeleissa, esim. IIT:n (1952) ja MIT:n (1955) kappeleissa.

tuu julkisivussa muuta kappelia matalampana osana. Yläikkunat ovat lounaassa ja kaakossa. Salin kaakkoisseinällä on lisäksi korkea ikkuna. Ikkunoiden lasipintoja pehmentämään on piirretty pystyrimoitus. Kaakkoisen – nimiössä virheellisesti eteläisen – julkisivun umpinaista seinänosaa korostaa risti.¹¹²

Ylioppilastalon massa on sovitettu maisemaan porrastuksin. Juhlavat portaat johtavat etuaukiolta toimistosiiven päällä olevalle terassille, joka palvelee sekä kappelin etuaukiona että lämpiön tarjoilutilana. Ylioppilastalon julkisivumateriaali on esitetty ainoastaan jalustamaisen toimistosiiven osalta, joka on piirretty harkkointaiseksi. Etenkin kaakkoisen julkisivun piirustuksessa näkyy ylioppilastalon herkkä suhde ympäristöönsä sekä talon rytmikäs ja viimeistely ilme. Tässä kokonaisuudessa kappeli viestittää itsestään hienovaraisesti ympäristöön.¹¹³

Aallon kirkoista useimmat ovat paitsi ulkopuolelta myös sisätiloiltaan vaaleita ja valoisia, joita-kin poikkeuksia lukuun ottamatta. Airas arvelee Lahden Ristin kirkon (1969–1978) punatiilisen eksteriöörin väri- ja materiaalivalintaan vaikuttaneen sekä viereisen yhteiskoulun että ka-
tuakselin päässä sijaitsevan kaupungintalon.¹¹⁴ Malmin siunauskappeleista olisi tullut punatiilisiä ja tasakattoisia, mutta Lyngby-Taarbækin

kappeleista valkotiilisiä, joista toisessa olisi ollut jyrkästi laskeutuva ja toisessa tasainen katto ulkonevine kattoikkunoineen.¹¹⁵ Lakeuden risti oli tarkoitus päällystää hiotulla mustalla graniitilla, mutta kustannussyistä pinnaksi tuli slammattu tiili.¹¹⁶ Valkoinen ei siis ollut itsestään selvä väri. JKKY:n kappeli olisi todennäköisesti päällystetty edullisella valkoisella slammauksella, mahdollisesti punatiilisin ja luonnonpuisin yksityiskohdin. Alajärven seurakuntasalissa on nähtävissä joitakin Jyväskylässä toteutumattomiksi jääneitä ajatuksia, kuten salin vinottain asetettu seinä ja eri suunnista tuleva valo. Kampuskappelista ei tehty leikkauspiirustuksia, mutta ylioppilastalon piirustuksista selviää, että kappelilla oli luonnosvaiheessa tasakatto ja sen saliin olisi tullut valoa ainakin takaosan ikkunoista sekä portaikkoon ja käytävään lounais- ja luoteispuolen ikkunoista.

Viimeiset luonnokset tammikuussa 1963 ja suunnitelmien muuttuminen 1970-luvulle tultaessa

JKKY oli neuvotellut kaupungin kanssa keväästä 1960 alkaen tonttikysymyksen ratkaisemiseksi.¹¹⁷ Ongelmaan löytyi ratkaisu syksyllä 1962. JKKY ehdotti kaupungille maanvaihtoa valtion kanssa. Vaihtokauppa onnistui, ja 1.2.1963 alkaen JKKY sai omistukseensa tarvitsemansa

112 *Ylioppilastalo, leikkauksia*. Leikkauspiirustus. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 42-5983); *Ylioppilastalo, julkisivu kaakkoon*. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 42-5984).

113 *Ylioppilastalo, julkisivu kaakkoon*. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätö, piirustuskokoelma (AAM 42-5984); Teija Isohauta on käsitellyt laajasti Aallon arkkitehtuurin ja maiseman suhdetta kirjassa Isohauta, *Alvar Aalto and the Art of Landscape*, 2022.

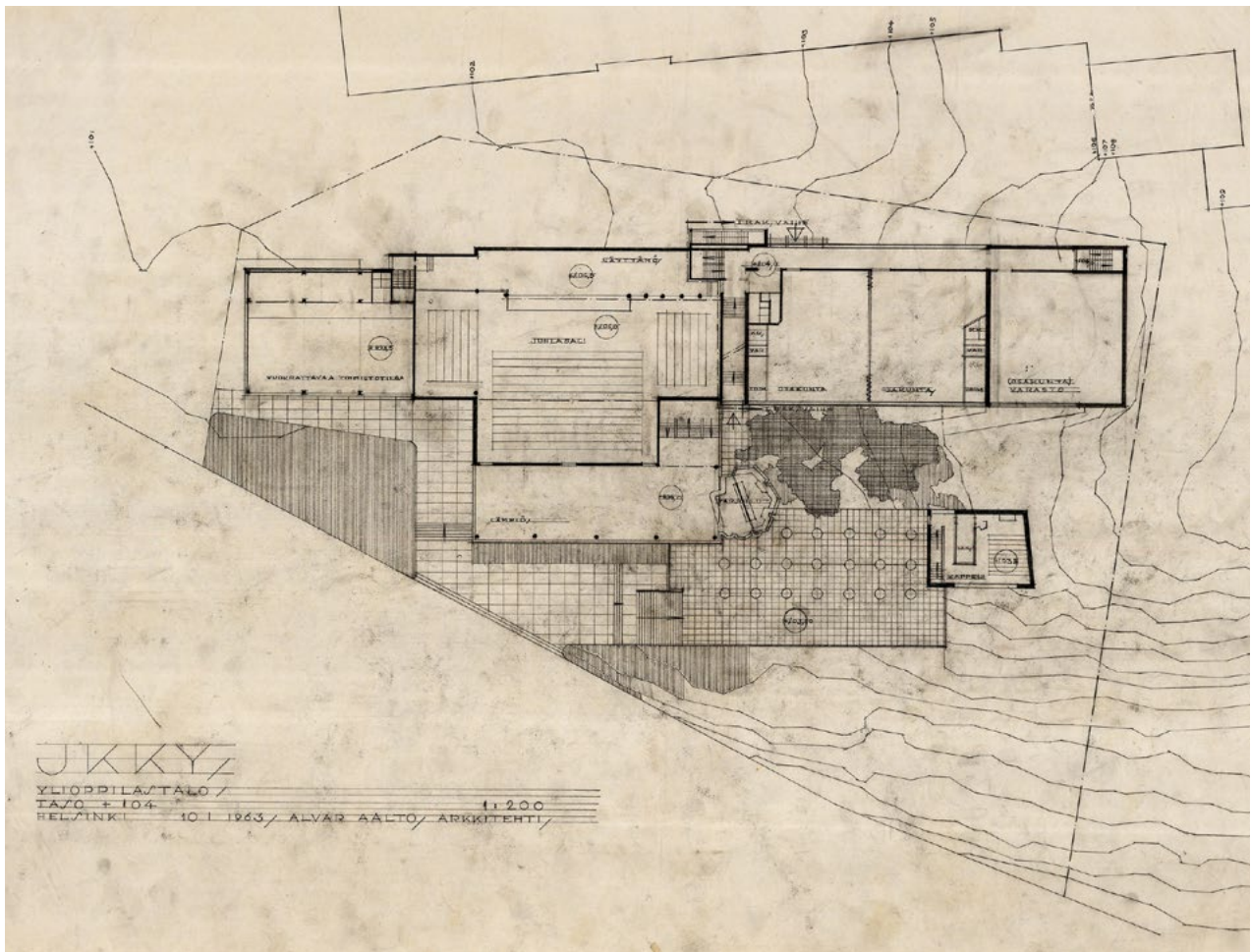
114 *Airas, Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat*, 123; Viereinen Vilho Penttilän suunnittelema Lahden Yhteiskoulu (1899), lähellä sijainnut Hajlmar Åbergin suunnittelema Lahden lyseo (1928) ja Eliel Saarisen suunnittelema kaupungintalo (1912) ovat kaikki punatiilisiä rakennuksia. *Lahti: Arkkitehtuurikohteita*, toim. Irmeli Paasikivi (Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus & Lahden kaupunginmu-
seo, 1995), 6, 15.

115 Sofia Singler, “Città dei Morti: Alvar Aalto’s Funerary Architecture,” teoksessa *Modern Architecture and the Sacred: Religious Legacies and Spiritual Renewal*, toimittaneet Ross Andersson & Maximilian Sternberg (London: Bloomsbury, 2020), 74, 82.

116 Laaksonen, *Alvar Aalto*, 328. Ainoastaan Lakeuden ristin kappeli päällystettiin mustalla graniitilla.

117 Jyväskylän Ylioppilastalokeräyksen kunniatoimikunta, 28.5.1960. Pöytäkirja. JYA; Ylioppilaskunnan ja osakuntien välinen keskustelutilaisuus, 29.6.1961. Muistio. JYA; Ylioppilaskunnan ja osakuntien keskustelutilaisuus, 26.6.1962. Muistio. JYA.





Kuva 10. Ylioppilastalo, 2. kerros 10.1.1963. Rakennus sijoittuu laajennetulle tontilleen, ensimmäisen rakennusvaiheen raja on esitetty. Kierteinen kappeli on saanut lopullisen muotonsa. Kuva: Alvar Aalto -säätö (AAM 42-5989), kaikki oikeudet pidätetään.

lisämaat.¹¹⁸ Vuoden 1963 tammikuussa päivättyihin ylioppilastalon pohjapiirustuksiin oli jo

118 *Jyväskylän Kasvatustopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunta (JKKY) Jyväskylän Kasvatustopillisen Korkeakoulun hallintokollegiolle, 21.7.1962, Jyväskylä.* Kirje. JYA; K. V., "Jyväskylän kaupunki lahjoitti JKK:lle ylioppilastalon tontin: Rakennustyöt alulle tänä vuonna," *Uusi Suomi*, 2.2.1963; Ylioppilastalon tarvitsemat 3001 m² lisämaat on esitetty Aallon toimiston 2.7.1962 päiväämässä ensimmäisen kerroksen pohjapiirroksessa sekä 10.8.1962 päiväämässä sijoituspiirustuksessa. Malmberg, "Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi," 13; *Ylioppilastalon sijoituspiirustus, 10.8.1962.* Alvar Aalto -säätö, piirustuskoelma (AAM 42-5987); *Jyväskylän Kasvatustopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunta (JKKY) kaupunginhallitukselle, 24.11.1962, Jyväskylä.* Kirje. Kansallisarkisto, Jyväskylä; *Jyväskylän Kasvatustopillisen Korkeakoulun hallintokollegio Opetusministeriölle, 2.2.1963, Jyväskylä.* Kirje. JYA.

uudet tontinrajat piirretty.¹¹⁹ Kappelin sijainti ja kotilomainen muoto ovat säilyneet ja sisäänkäynti terassilta on piirretty esille. Kappeliin saavutaan tilan takaosasta epäsuorasti sakariston ympäri kiertyvän käytävän kautta. Useimmiten kirkkosaliin tultiin suoraan eteisen läpi takaa tai sivulta, mutta Aalto käytti toisinaan epäsuoraa sisäänkäyntiä, kuten toteutumattomissa 1950-luvun siunauskappelitöissään.¹²⁰

119 Malmberg, "Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi," 13; *Ylioppilastalo, toinen kerros.* Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätö, piirustuskoelma (AAM 42-5989).

120 Myös esimerkiksi Säynätsalon kunnantalon (valm. 1952) valtuustosaliin on sisäänkäynti epäsuorasti portaita nousten.



Saarnatuolin ja sakariston tilannetta on täsmennetty. JKKY:n toivomuksesta huolimatta Aalto ei muuttanut kappelin arkkitehtonista ilmettä ja liittänyt siihen alttariosan erottavaa liukuseinää tai vastaavaa. Edustajiston kokoushuone pysyi piirustuksissa pohjakerroksessa toimistotilojen yhteydessä. Näistä tiloista olisi ollut porrasyhteys kappeliin ja terassille.

Tonttikysymyksen ratkettua alkoi ylioppilastalon piirtäminen 1/100 mittakaavassa. Helmikuun alussa vuonna 1963 päivätyt piirustukset käsittävät kuitenkin ainoastaan rakennuksen ensimmäisen vaiheen eli osakuntasiiven keilahalleineen, eikä kappeli päässyt mukaan näihin piirustuksiin.¹²¹ Ilokivi-nimen saanut rakennus valmistui vaiheittain vuosien 1964–1965 aikana.¹²²

Korkeakoulusta tuli yliopisto vuonna 1966 ja JKKY:sta Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta (JYY). Vuosien 1967–1968 vaihteessa Aallon toimistossa tutkittiin kappelin sijoittamista nk. vanhalle kampukselle opiskelijapastori Juhani Kaipiaisen otettua kappelihankkeen uudelleen esille ylioppilaskunnassa vuonna 1967. Asia sai myönteisen vastaanoton, sillä oman tilan katsottiin helpottavan opiskelijaseurakunnan toimintaa.¹²³ JYY:n asettama kappelitoimikunta piti vanhaa kampusta parhaana sijoituspaikkana, mutta Aallon toimiston mukaan se oli liian ahdas. Niinpä toimikunta toivoi kappelin sijoittamista ylioppilastalon laajennusosaan.¹²⁴ Laajentamista tutkimaan perustettu toimikunta mainitsi marraskuussa 1969, että ”kappeliratkaisua on pidettävä vireillä mahdollisesti ns.

hiljaisen huoneen muodossa”.¹²⁵ Maallistuminen ja opiskelijoiden radikalisoituminen¹²⁶ oli muuttanut ilmapiiriä niin, ettei erillistä kappelia haluttu rakentaa. JYKY:n toimintakin oli alkanut hiipua.¹²⁷ Ilmapiirin muutos näkyi myös siinä, että monista perinteisistä niin maallisista kuin hengellisistäkin tapahtumista luovuttiin.¹²⁸

Aallon toimistossa piirrettiin ylioppilastalon laajennuspiirustukset vielä vuonna 1974. Yksi ylimmän kerroksen huone on nimetty Hiljaiseksi huoneeksi.¹²⁹ Opiskelijoiden lukuhuoneen ja lastentilojen viereen sijoitettu huone on menettänyt aiemmin kappelille aiotun arvokkaan hierarkkisen aseman. Laajennussuunnitelmaa ei toteutettu. Kampuskappelin tarvetta vähensi myös ylioppilaskylän viereen vuonna 1974 valmistunut Kortepohjan kirkko, joka toimi opiskelijoiden epävirallisena ”omana kirkkona”. Suurin poliittinen kiihko laantui 1980-luvulla ja opiskelijat alkoivat kiinnostua muista aatteista tai yksinomaan opiskelusta.¹³⁰ Lisäksi useat eri tahot ja kirkkokunnat olivat alkaneet järjestää kristillistä opiskelijatoimintaa Jyväskylässä.¹³¹

Ylioppilastalo ei koskaan valmistunut alkuperäisen suunnitelman mukaan. Rakennus jäi lähes neljäksikymmeneksi vuodeksi ”torsoksi”, kuten

121 Malmberg, ”Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi,” 14–15; *Ylioppilastalo, taso +104,2 [toinen kerros]*. Pohjapiirros. Alvar Aalto -säätiö, piirustuskokoelma (AAM 42-6003).

122 Malmberg, ”Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi,” 4–5.

123 Kaipiaisen, Juhani. *Kertomus Jyväskylän opiskelijapastorin työstä v. 1967, 20.1.1968*. JYA.

124 Kaipiaisen, Juhani. *Juhani Kaipiaisen Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan hallitukselle, 14.5.1968*. Kappelitoimikunnan raportti. JYA.

125 Ylioppilastalon laajentamista tutkiva toimikunta, 19.11.1969. Muistio. Alvar Aalto -säätiö.

126 Ks. opiskelijaradikalismista Jyväskylässä 1960- ja 1970-luvuilla: Kustaa H. J. Viikuna, *Kapina kampuksella* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2013).

127 Lamberg, *Nuoruus ja toivo*, 71.

128 Lönnqvist, ”Rituaali ja perinne”, 245–246.

129 *Ylioppilastalo, taso +107,70 [kolmas kerros]*, 24.1.1974. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätiö, piirustuskokoelma (AAM 42-6203).

130 Marjo Havila, ”Jyväskylän yliopiston hallinto, henkilöstö ja opiskelijat,” teoksessa *Jyväskylän yliopiston historia, Osa 2: Yliopisto 1966–2006*, toim. Piia Einonen, Petri Karonen & Toivo Nygård ([Jyväskylä]: Jyväskylän yliopisto, 2009), 135.

131 Esa Pirnes & Risto Niemi-Pynttari, toim., *Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta presents: Opiskelijaelämää*, (Jyväskylä: Jyväskylän Yliopiston Ylioppilaskunta, 1982), 61, 74.



Keskisuomalainen kirjoitti Aallon sitä aikoinaan kutsuneen.¹³² Talo sai lisärakennuksensa vasta uudella vuosituhannella, jolloin Aallon suunnitelma ei enää ollut ajankohtainen, eikä Aallon toimistoa ollut enää olemassa.¹³³ Lisärakennusta varten järjestettiin arkkitehtuurikilpailu, jonka voittaneen arkkitehti Ilmari Lahdelman suunnitelma Opinkivi valmistui vuonna 2003.¹³⁴ Se edustaa täysin uutta maailmaa sisällöltään ja arkkitehtuuriltaan. Ylioppilaiden kappelitoive sai ratkaisunsa vuonna 1995, kun seminaarin miesosaston vanha käsityörakennus muutettiin uskontoihin sitoutumattomaksi hiljentymislaksi. Vanha paja -nimen saanut rakennus palvelee nykyisin koko yliopistoyhteisöä hiljentymisen paikkana.¹³⁵ Aallon kappelille kävi kuten monelle muullekin rakennushankkeelle: kun hanke viivästy, se ei ollut enää ajankohtainen eikä vastannut uuden aikakauden tarpeita.

Johtopäätökset

Tarkoituksemme oli kertoa JKKY:n kappelin suunnittelun edistymisestä ja kehitymisestä, suunnitelman merkityksestä sekä miten se paikantuu sekä Aallon tuotantoon että muuhun ajan kampuskappelirakentamiseen. Kappeli oli tarkoitus rakentaa ylioppilastalon osaksi, jonka luonnoksissa se esiintyi kesästä 1961 kevääseen 1963. Massoitteeltaan ylioppilastalo oli suunniteltu korostamaan viereisen harjun eteläpäässä olevan kampusalueen maisemallisia ominaisuuksia. Kappelilla oli tärkeä osa; sen asema,

132 "Rakennusoikeudesta jäljellä yli puolet. Ylioppilaskunta suunnittelee talonsa laajennusta," *Keskisuomalainen* 11.10.1989.

133 Alvar Aallon kuoltua vuonna 1976 hänen puolisonsa, arkkitehti Elissa Aalto johti Aallon arkkitehtitoimistoa kuolemaansa, vuoteen 1994 asti. Sen jälkeen toimisto suljettiin. Laaksonen, *Alvar Aalto*, 529.

134 Anni Ilves, Pekka Hassinen, Heidi Hummastenniemi, Marja-Liisa Hyvönen, Minerva Koski, Sinikka Myyrä, Maiju Nurminen ja Pirjo Vuorinen, *Kampusopas – Arkkitehtuuria, historiaa ja nähtävyyksiä Jyväskylän yliopiston kampuksilla* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston tiedemuseo, 2016), 63.

135 Ilves et al., *Kampusopas*, 18.

muoto ja herkkä ulkonäkö oli tarkkaan mietitty ilmentämään pienen sakraalirakennuksen merkitystä niin maallisen kampuskokonaisuuden kuin ylioppilastalonkin osana.

Kappelin eri vaiheiden piirustuksissa on nähtävissä Aallon arkkitehtuurille tyyppillisiä piirteitä, kuten viuhkamuoto ja vinolla seinällä rikottu suorakulmio. Materiaaleista ei ole merkintöjä, joten havainnot liittyvät pääosin tilamuotoon sekä luonnonvalon käyttöön. Kappelin pohjamuoto muuttui neliöstä viuhkaksi, niiden väli muodoksi ja kesällä 1962 se sai lopullisen vinoseinäisen muotonsa. Viimeisissä suunnitelmissa kappelin sisätila muistuttaa kirkkoarkkitehtuurissa harvemmin käytetyllä kiertokulullaan kulkimikasta kotiloa: kierteinen muoto olisi johdattanut kävijän kappeliin hitaasti ja prosessi saanut huipennuksensa tulijan saapuessa kappelisaliin ja kääntyessä kohti alttaria. Suunnitteluvaiheisiin vaikuttivat tonttikysymys, kampuksen muu arkkitehtuuri ja suunnitelma ylioppilastalosta, jonka yhteyteen kappeli olisi tullut. Vaikka kappelin piirustuksia ei koskaan viety toteutus suunnitelmien tasolle, niistä selviää rakennuksen erityisyys. Se olisi sijoitettu terrassin päälle maisemallisesti harkittuun kohtaan, josta se olisi näkynyt kauas läheisen Jyväsjärven maisemaan ja samaan aikaan käynyt vuoropuhelua kadun toisella puolella olleen – niin ikään Aallon suunnitteleman – Keski-Suomen museon (1961) kanssa.

Sisätilojen suunnittelussa tuli esiin sakraalirakentamisessa ajalle ominainen vanhojen ja uusien ajatusten yhdistäminen, kuten alttarin sijoittaminen perinteisesti päätyseinälle ja toisaalta toive salin monikäyttöisyydestä. Aalto näytti edustavan kantaa, jossa eri toimintoja ei sekoitettaisi; hän halusi pitää kirkot ja niihin rinnastettavan kampuskappelin ensisijaisesti jumalanpalveluskäytössä. Suunnittelussa tuli ilmi Aallon halu korostaa saarnaa. On syytä huomata, että kappelin luonnokset olivat hyvin alustavia. Jos kappeli olisi toteutettu, piirustukset olisivat tarkentuneet ja voineet muuttua monelta osin.

Froneettisen tapaustutkimuksen keinoja mukailen pyrimme tuomaan esiin suunnitteluprosessin päätapahtumat sekä toimijoiden – ylioppilaskunnan, JYKY:n ja arkkitehdin – näkökulmat ja intressit sekä valtasuhteet. Tutkimus osoitti, että Aalto piti kiinni ajatuksesta ylittää tonttien rajat ja tehdä kappelista erillinen. Jo varhaisista luonnoksista lähtien hänellä oli selkeä näkemys siitä, millainen ja mihin kohtaan sijoitettu kappelirakennus olisi paras. JKKY myöntyi Aallon vaatimukseen ja järjesti lisämaat hanketta tukeneen kaupungin avustuksella. JYKY vaikutti kappelin kokoon. Kappelin arkkitehtuurin suhteen valta annettiin yksimielisesti Aallolle. Ajatus yhteiskäytöstä näyttää kariutuneen Aallon toimesta. Vaikka froneettinen tapaustutkimus on kehitetty laajamittaiseen kaupunkisuunnittelun tutkimiseen, pystyi sen avulla tuomaan esiin myös pienen kohteen toimijoita arvoineen ja intresseineen sekä suunnittelun kehityskaaren.

Aalto oli korostanut punatiilisen kampuksen tärkeitä rakennuksia vaalealla kivellä tai valkeilla maalipinnoilla. Ylioppilastalo liittyy tiilimateriaaliltaan kampuksen perinteeseen. Rakennettuna maisemaan avautuvaan rinteeseen sijoittuva kappeli olisi todennäköisesti saanut punatiilisestä ylioppilastalosta poikkeavat vaaleat julkisivut ja korostunut maamerkinä. Valkea Keski-Suomen museo olisi saanut vastaparikseen ylioppilastalon maallisesta maailmasta erottuvan kappelin; kyseessä olisi ollut merkittävä osa yhdelle Aallon päätyölle Jyväskylässä. Oma kokoontumistila olisi antanut paremmat toimintaedellytykset kristilliselle opiskelijayhdistykselle. Kappelista olisi voinut tulla arvokas paikka yliopiston perinteisille hartaustilaisuuksille tai se olisi kenties synnyttänyt uusia perinteitä. Ainakin se olisi varmasti kiinnostanut lukuisia kampuksella vierailevia arkkitehtuurimatkailijoita.

Aallon toteutumaton kampuskappeli on kiinnostava esimerkki 1960-luvun kampuskappelisuunnittelusta, tiettävästi ainoa Suomessa. Kappeliluonnosten merkittävyttä lisää se, että ne ovat

ainutkertaisia Aallon tuotannossa. Luonnoksista välittyy Aallon ajatukset kappelin sijoituksesta, muodosta sekä sisä- että ulkotiloista. Otaniemen kappeliin nähden Aallon kappeli on säleikkökätkunoin ja umpinaisin alttariseinin suljetumpi, perinteisempi ja lähtökohdiltaan kristillisempi. Kun Otaniemessä korostuu alttaritoimitukset, piti Aalto saarnaa tärkeämpänä. Kappelin sijainti ylioppilastalon yhteydessä terassin päässä vaikutti sen kokoon, muotoon ja korkeuteen. Hieman viuhkamainen pohja yhdistää sen Aallon muuhun sakraaliarkkitehtuuriin. Luonnokset kertovat suunnitteluprosessin etenemisestä sekä periaatteista, joita Aalto piti sakraaliarkkitehtuurissa tärkeinä. Se kertoo myös Aallon 1960-luvun pienimuotoisesta suunnittelusta suurten projektien keskellä ja on askel kohti Aallon seuraavaa kirkkoprojektia Detmerodessa.¹³⁶

Kiitämme lehden toimittajia, erityisesti Susanna Aaltosta, ja artikkelin arvioitsijoita arvokkaista kommentteista ja ohjeista. Olemme pyrkineet huomioimaan ne lopullisessa artikkelissa. Mahdollisista virheistä ja epätarkkuuksista vastaamme itse.

Anne-Maija Malmisalo-Lensu ja Päivi Lukkarinen ovat Alvar Aallon arkkitehtuuriin ja erityisesti Jyväskylän yliopistokampuksen historiaan perehtyneitä taidehistorioitsijoita. Päivi Lukkarinen on lisäksi arkkitehti ja tuo työhön asiantuntemusta siltä alalta. Anne-Maija Malmisalo-Lensu valmistelee parhaillaan Jyväskylän yliopistossa väitöskirjaa arkkitehtuurimatkailijoiden, erityisesti Aalto-matkailijoiden, motiiveista, odotuksista ja kokemuksista.

136 Aallon toimiston 1960-luvun alkupuolella käynnissä olleita suuria projekteja olivat esim. Helsingin keskustasuunnitelma (1959–1981) ja Rovaniemen hallinto- ja kulttuurikeskus (1959–1988).



Lähteet

Arkistolähteet

Aalto, Alvar. *Insinöörien rivitalo, Sunila*. Pohjapiirros. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 81-62).

Aalto, Alvar. *Malmin siunauskappeli*. Leikkauspiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 25-71).

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun hallintokollegio Opetusministeriölle, 2.2.1963, Jyväskylä. Kirje. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) hallitus, 20.6.1961. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) hallitus, 27.6.1961. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) hallitus, 19.10.1961. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) hallitus, 9.11.1961. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) ja osakuntien keskustelutilaisuus, 26.6.1962. Muistio. JYA.

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) rakennustoimikunnan kokous, 21.5.1962. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnan (JKKY) toimintasuunnitelma toimintavuodeksi 1962. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunta (JKKY) Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun hallintokollegiolle, 21.7.1962, Jyväskylä. Kirje. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunta (JKKY) kaupunginhallitukselle, 24.11.1962, Jyväskylä. Kirje. Valiokuntien ja toimikuntien asiakirjat, Kiinteistötoimikunnan asiakirjat. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto. Kansallisarkisto, Jyväskylä.

Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan campustoimikunta Jyväskylän yliopiston huonetilatoimikunnalle, 1.12.1967. Esitys. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Jyväskylän Ylioppilastalokeräyksen kunniatoimikunta, 28.5.1960. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Kaipiainen, Juhani. *Kertomus Jyväskylän opiskelijapastorin työstä v. 1967, 20.1.1968*. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Kaipiainen, Juhani. *Juhani Kaipiainen Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan hallitukselle, 14.5.1968*. Kappelitoimikunnan raportti. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Keski-Suomen opiskelijapastorin (ylioppilas- ja teinipastori) toimintakertomus vuodelta 1963. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Opiskelijakappelin ja -pastorin johdosta järjestetty tilaisuus, 6.7.1962. Pöytäkirja. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Rinta-Tassi, Osmo. *Osmo Rinta-Tassi Alvar Aallolle, 19.6.1961,* Jyväskylä. Kirje. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto.

Tarkka, Heikki. *Heikki Tarkka Jyväskylän Kasvatusopillisen Korkeakoulun Ylioppilaskunnalle, 22.11.1960.* Kirje. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Ylioppilaskunnan ja osakuntien keskustelutilaisuus, 26.6.1962. Muistio. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Ylioppilaskunnan ja osakuntien välinen keskustelutilaisuus, 29.6.1961. Muistio. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto (JYA), Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Ylioppilastalo, julkisivu kaakkoon. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5960).

Ylioppilastalo, julkisivu kaakkoon. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5984).

Ylioppilastalo, leikkauksia. Leikkauspiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5983).

Ylioppilastalo, taso +104,2 [toinen kerros]. Pohjapiirros. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-6003).

Ylioppilastalo, taso +107,70 [kolmas kerros], 24.1.1974. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-6203).

Ylioppilastalo, toinen kerros. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5958).

Ylioppilastalo, toinen kerros. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5965).

Ylioppilastalo, toinen kerros. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5975).

Ylioppilastalo, toinen kerros. Luonnospiirustus. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5989).

Ylioppilastalon laajentamista tutkiva toimikunta, 19.11.1969. Muistio. Alvar Aalto -säätio.

Ylioppilastalon sijoituspiirustus, 10.8.1962. Alvar Aalto -säätio, piirustuskokoelma (AAM 42-5987).

Ylioppilastaloon tulevat tilat: Keskustelu nro 3, 16.7.1962. Muistio. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan arkisto.

Muut lähteet

Aaltonen, Susanna. "Sisätilat ihmistä varten." Teoksessa *Kaikki tai ei mitään: Arkkitehdit Kaija + Heikki Siren*, toimittaneet Juhana Lahti & Frans Autio, 107–131. Helsinki: Suomen arkkitehtuurimuseo, 2020.

Aalto-yliopisto. "Aalto-yliopisto: Kampus: Näin Otaniemeen kasvoi tekniikan, talouden ja taiteen keskus." Luettu 29.3.2021. <https://www.aalto.fi/fi/kampus/nain-otaniemeen-kasvoi-tekniikan-talouden-ja-taiteen-keskus>

Airas, Jukka-Pekka. *Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat: Kirkkorakennus Suomen evankelis-luterilaisen kirkon taidekysymyksenä.* Helsinki: Suomalainen teologinen kirjallisuusseura, 1992.

Anderson, Ross. "Revelatory Earth: Adolphe Appia and the Prospect of a Modern Sacred," in *Modern Architecture and the Sacred: Religious Legacies and Spiritual Renewal*, eds. Ross Anderson & Maximilian Sternberg. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020.

Autio, Frans. "Ajattoman puuarkkitehtuuriperinteen äärellä Suomessa ja Japanissa." Teoksessa *Kaikki tai ei mitään: Arkkitehdit Kaija + Heikki Siren*, toimittaneet Juhana Lahti & Frans Autio, 90–105. Helsinki: Suomen arkkitehtuurimuseo, 2020.

Biedermann, Hans. *Suuri symbolikirja*, suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen (Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1996).

Charrington, Harry & Vezio Nava (eds.), *Alvar Aalto: The Mark of the Hand*. Helsinki: Rakennustieto, 2011.

Dhima, Sari. "Alttaritilan murros." Teoksessa *Kirkko – Taide – Viestintä: Markku Heikkilän juhlakirja*, toimittanut Sari Dhima, 143–158. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura, 2005.

Dhima, Sari. "Alttaritila 1900-luvun alun suomalaisessa kirkkoarkkitehtuurissa." Teoksessa *Uskon tilat ja kuvat: Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*. Toimittanut Arto Kuorikoski, 259–269. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura, 2008.

Dhima, Sari. *Tila tilassa: Liturgian ja tilan dialogi alttarin äärellä*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2008.

Finlex. "Kirkkolaki 26.11.1993/1054." Luettu 1.7.2022. <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1993/19931054?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=kirkkolaki>

Flyvbjerg, Bent. *Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How it Can Succeed Again*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Flyvbjerg, Bent. *Rationality and Power: Democracy in Practice*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998.

Flyvbjerg, Bent, Todd Landman & Sanford Schram. *Real Social Science: Applied Phronesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Freygang, Hilikka. "Muisto 1960-luvulta." Teoksessa *Pyhän Luukkaan kappeli 30 vuotta*, toimittanut Soile Kontio, 10–11. Oulu: Tuiran seurakunta, 2018. https://www.oulunseurakunnat.fi/documents/332811/351024/PyhanLuukkaanKappeli_30v_historiikki_2018_nettili.pdf/a9c906bcd96d-68a4-27d5-cdbdfb5dd517

Grubiak, Margaret M. *White Elephants on Campus: The Decline of the University Chapel in America, 1920-1960*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2014.

Havila, Marjo. "Jyväskylän yliopiston hallinto, henkilöstö ja opiskelijat." Teoksessa *Jyväskylän yliopiston historia, Osa 2: Yliopisto 1966–2006*, toimittaneet Piia Einonen, Petri Karonen & Toivo Nygård, 15–139. [Jyväskylä]: Jyväskylän yliopisto, 2009.

Heilimo, Olli. *Kirkkolaki, selityksiä ja tulkintoja* ([Helsinki]: Kirjapaja, 1967).

Heliövaara, O. K. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkkolaki vuodelta 1869 sekä siihen vahvistetut muutokset aina 7 päivään heinäkuuta 1944*, 4. uusittu painos (Porvoo & Helsinki: WSOY, 1945).

Ilves, Anni, Pekka Hassinen, Heidi Hummastenniemi, Marja-Liisa Hyvönen, Minerva Koski, Sinikka Myyrä, Maiju Nurminen & Pirjo Vuorinen. *Kampusopas – Arkkitehtuuria, historiaa ja nähtävyyksiä Jyväskylän yliopiston kampuksilla*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston tiedemuseo, 2016.

Isohauta, Teija. *Alvar Aalto and the Art of Landscape*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2022.

Jetsonen, Jari & Sirkkaliisa Jetsonen. *Alvar Aalto Churches*. Helsinki: Rakennustieto, 2020.

Johansson, Eva. *Drömmen som gick i gras: Alvar Aaltos centrumplan för Helsingfors 1959–1972: bakgrund, utformning och bemötande i en samtida context*. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2018. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-910-9>

"Jyväskylän ylioppilastalohanke toteutumassa: Eilen ostetulle tontille tulevan rakennuksen suunnittelee Alvar Aalto niveltymään korkeakoulu- ja museokompleksiin." *Jyväskylän Sanomat* 16.9.1961.

K. V. "Jyväskylän kaupunki lahjoitti JKK:lle ylioppilastalon tontin: Rakennustyöt alulle tänä vuonna." *Uusi Suomi* 2.2.1963.

Kihlman, Sami. "Kadonnut Äylä: Jyväskylän huvilakaupunginosan puretut rakennukset ja muuttuneet puistot." Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, 2003.

Koho, Timo. "Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin suhde kansainväliseen modernismiin 1950–1970." Teoksessa *Uskon tilat ja kuvat: Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*, toimittanut Arto Kuorikoski, 157–173. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura, 2008.

Kolbe, Laura. *Sivistyneistön rooli: Helsingin Yliopiston Ylioppilaskunta 1944–1959*. Helsinki: Otava, 1993.

Laaksonen, Esa. *Alvar Aalto: Arkkitehdin vuosikymmenet*. Helsinki: Tammi, 2018.

Laaksonen, Esa. "Foreword." *In Drawn in Sand. Unrealised Visions by Alvar Aalto*, eds. Aila Kolehmainen & Esa Laaksonen, 3. [Helsinki]: Alvar Aalto Museum, Alvar Aalto Academy, Museum of Finnish Architecture.

Lahti: Arkkitehtuurikohteita, toimittanut Irmeli Paasikivi. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus & Lahden kaupungin museo, 1995.

Lamberg, Marko. *Nuoruus ja toivo: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta 1934–2003*. [Jyväskylä]: Kampus-kustannus, 2004.

Lempiäinen, Pentti. *Kuvien kieli: Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: WSOY, 2002.

Lukkarinen, Päivi. *Alvar Aallon kasvatustieteellinen korkeakoulu: Menneitten motiivien kiteytymä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1994.

Lönnqvist, Bo. "Rituaali ja perinne." Teoksessa *Jyväskylän yliopiston historia Osa 1: Seminaarin ja kasvatustieteellisen korkeakoulun aika 1863–1966*, toimittaneet Piia Einonen, Petri Karonen & Toivo Nygård, 225–253. [Jyväskylä]: Jyväskylän yliopisto, 2009.

Malmberg, Jonas. "Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivi: Rakennushistoriaa ja säilyttämisen tavoitteita." *Rakennushistoriaselvitys, Alvar Aalto -museo ja Alvar Aalto -säätiö*, 2014. (Painamaton julkaisu).

Micheli, Silvia. "'I am Brunelleschi': Aalto's Fever for the Mediterranean." Teoksessa *Aalto Beyond Finland vol 2: Projects, Buildings and Networks*, eds. Esa Laaksonen & Silvia Micheli. Helsinki: Alvar Aalto Academy, Alvar Aalto Foundation, Rakennustieto Publishing, 2018.

Mäntysalo, Raine. "Yhdyskuntasuunnittelun tutkimuksen dikotomioiden tuolle puolen?" Suomen kaupunkitutkimuksen seura: Kolumni 1.9.2006. Luettu 29.6.2022. <http://kaupunkitutkimussenseura.fi/category/arkisto/page/27/>

Norvasuo, Markku. "Taivaskattoinen huone: Ylävalon tematiikka Alvar Aallon arkkitehtuurissa 1927–1956." Väitöskirja, Teknillinen korkeakoulu, 2009.

Ortiz-Nieminen, Oscar. *Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää, kaikenlaisille seurakuntalaisille paikkoja on: Monitoimikirkkoarkkitehtuuri Helsingin seudulla 1900–1960 -luvulla*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2021. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7150-4>

Oulun ev.-lut. seurakunnat. "Oulun ev.-lut. seurakunnat: Pyhän Luukkaan kappeli." Luettu 29.3.2021. <https://www.oulunseurakunnat.fi/pyhan-luukkaan-kappeli>

Paavilainen, Simo. "Arkkitehtuurikilpailut ja kirkkoarkkitehtuuri." Teoksessa *Uskon tilat ja kuvat: Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*, toimittanut Arto Kuorikoski, 99–120. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura, 2008.

Paavilainen, Simo. "Alvar Aalto's Unbuilt Churches and Chapels." In *Alvar Aalto Churches*, eds. Jari Jetsonen & Sirkkaliisa Jetsonen, 12–31. Helsinki: Rakennustieto, 2020.

Piispanen P. P. & Mauno Saloheimo (toim.), *Kirkon lakikirja 1: Kirkkolaki*, 5. painos ([Helsinki]: Kirjapaja, 1966).

Pirnes, Esa & Risto Niemi-Pynttari, toim. *Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta presents: Opiskelijaelämä*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopiston Ylioppilaskunta, 1982.

Pitkänen, Raimo. *Oulun yliopiston ylioppilaskunta 25 vuotta*. Oulu: Oulun yliopiston ylioppilaskunta, 1984.

"Rakennusoikeudesta jäljellä yli puolet. Ylioppilaskunta suunnittelee talonsa laajennusta." *Keskisuomalainen* 11.10.1989.

Rytkönen, Jussi. "Herätysliikkeet mahtuvat kirkon liivintaskuun." Kotimaa 6.2.2014, <https://www.kotimaa.fi/artikkeli/heratysliikkeet-mahtuvat-kirkon-liivintaskuun/>

Schildt, Göran. *Alvar Aalto: A Life's Work – Architecture, Design and Art*. Translated by Timothy Bingham. Helsinki: Otava, 1994.

Schildt, Göran. *Nyky aika: Alvar Aallon tutustuminen funktionalismiin*. Kääntänyt Raija Mattila. Helsinki: Otava, 1985.

Singler, Sofia. "Città dei Morti: Alvar Aalto's Funerary Architecture." In *Modern Architecture and the Sacred: Religious Legacies and Spiritual Renewal*, eds. Ross Andersson & Maximilian Sternberg. London: Bloomsbury, 2020.

Singler, Sofia. "Diskursseja dogmasta: Alvar Aalto ja kirkko," *Arkkitehti* 118, nro. 3 (2021): 28–35.

Singler, Sofia & Maximilian Sternberg, "The Civic and the Sacred: Alvar Aalto's Churches and Parish Centres in Wolfsburg, 1960–68," *Architectural History* 62, (2019): 205–236. DOI:10.1017/arh.2019.8

Siren, Kaija ja Heikki. "Teekkarikylän kappeli." *Arkkitehti* nro. 6–7 (1958): 87.

Sormunen, Eino. *Kirkko ja seurakuntakoti: Johdatus nykyiseen kirkonrakennustaiteeseen*. 1962.

Souza, Eduardo. "AD Classics: MIT Chapel / Eero Saarinen." *ArchDaily* 17 Feb 2011. <https://www.archdaily.com/112682/ad-classics-mit-chapel-eero-saarinen>

Standertskjöld, Elina. "Mittasuhteet, rakennukset ja ympäristö sopusoinnussa." Teoksessa *Kaikki ja ei mitään: Arkkitehdit Kaija + Heikki Siren*, toimittaneet Juhana Lahti & Frans Autio, 29–65. Helsinki: Suomen arkkitehtuurimuseo, 2020.

Studentian kappeli. "Studentian kappeli: Tilat." Luettu 29.3.2021. <https://www.studentiankappeli.fi/>

Suomen evankelisluterilainen kirkko. "Sanasto: Kappeli." Luettu 11.1.2023. <https://evl.fi/sanasto/-/glossary/word/Kappeli>

Säilä, Ulla. "Pyhän Luukkaan kappeli." Teoksessa *Pyhän Luukkaan kappeli 30 vuotta*, toimittanut Soile Kontio, 4–5. Oulu: Tuiran seurakunta, 2018. https://www.oulunseurakunnat.fi/documents/332811/351024/PyhanLuukkaanKappeli_30v_historiikki_2018_nettili.pdf/a9c906bcd96d-68a4-27d5-cdbdfb5dd517

Tampereen seurakunnat. "Tampereen seurakunnat: Kohtaamisia, aikaa, ikuisuutta." Luettu 29.3.2021. https://tampereenseurakunnat.fi/toimintaa/opiskelijat_ja_nuoret_aikuiset/opiskelijat

Teekkarit – Tekniikan akateemiset TEK. "Teekkarit: Teekarihistoriaa." Luettu 10.3.2021. <https://www.teekkarit.fi/kulttuuri/historia.html>

Tieteen termipankki. "Tieteen termipankki: Kertomus." Luettu 10.9.2022. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kertomus>

Turun yliopiston ylioppilaskunta. "Turun yliopiston ylioppilaskunta: Kampuskappeli." Luettu 29.3.2021. <https://www.ty.fi/fi/opiskelijalle/vuokrattavat-tilat-ja-tavarat/kampuskappeli>

Uuden opiskelijan opas (Rovaniemi: Lapin yliopisto, opiskelijapalvelut, 2014), 42. <http://hae.ulapland.fi/loader.aspx?id=dccd90d3-6bd4-40a1-8ac8-7985d429e87c>

Vilkuna, Kustaa H. J. *Kapina kampuksella*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2013.

Walden, Russell. *Finnish Harvest: Kaija and Heikki Sirens' Chapel in Otaniemi*. Helsinki: Otava, 1998.

Zarzycki, Andrzej. "Reconstructing or Inventing the Past: A Computer Simulation of Unbuilt Architecture." *form•Z Joint Study Journal* nro. 7 (2006): 118–121.

Freud, Morelli ja kerronnan kudelman

Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin

Kukka Paavilainen

doi.org/10.23995/tht.128840



Taiteentuntija Giovanni Morellin (1816–1891) kirja *Della Pittura italiana* (1897) päätyi psykoanalyttikko Sigmund Freudin (1856–1939) kirjastoon *Unien tulkinnan* (1899) kirjoitusvaiheessa. Kirjassaan Morelli hyödynsi proosan kirjoittamisen menetelmiä. Hänen esimerkkinsä innoittamana pohdin taiteellista tutkimusta edustavassa artikkelissani *taidemaalarin kerronnallisia keinoja* ja tietoa, jota tutkimusaiheesta on mahdollista tuottaa yhdistämällä taidemaalarin ja taidehistorioitsijan lähestymistavat. Koska Freud vieraili Morellin kuvaamissa taidekokoelmissa vain lukemalla, lainaan samojen museoiden puutarhoissa puoli vuotta aiemmin maalanneen Ellen Thesleffin (1869–1954) teoksia jäljittääkseni mielikuvia, joita Morellin kirjan lukeminen on saattanut Freudissa synnyttää. Pohdin lisäksi, saiko Freud vaikutteita Morellilta, kuten hän kertoi esseessään ”Michelangelon Mooses” (1914), sekä miten vaikutteet näkyivät Freudin varhaisissa julkaisuissa. Ehdotan lopuksi *luovan kirjoituksen katkelmia* aineistoksi taiteilijan teosta edeltävien mielikuvien tutkimiseen, korjaan taidehistorian alalle syntyneen väärinkäsityksen erottelemalla *freudilaisen lipsahduksen* sairauden oireesta ja osoitan Freudin erottaneen Mooses-veistoksesta kirjoittaessaan *empiirisen* havainnoinnin *psykologisesta* havainnoinnista. Morellin ja Freudin tarkastelutapojen leikkauspiste tarjoaa teoreettisen lähtökohdan tarkastella tutkivan taiteilijan syntyvän teoksensa äärellä harjoittamaa empiristä havainnointia ja siitä seuraavan kokemuksen tulkintaa.

Avainsanat: taiteellinen tutkimus, psykoanalyysi, mielikuva, practice-led-research, Sigmund Freud, Giovanni Morelli.





Kuva 1. Peter Paul Rubens, *Paesaggio con il ritorno dai campi*, 1635. Öljy puulle, 121 x 194 cm. Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze. Kuva: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi / Claudio Giusti, kaikki oikeudet pidätetään.

Taidehistorian tutkimusalan varhaisen muotoutumisen aikoina taiteentuntija Giovanni Morellin (1816–1891) kirja *Della Pittura italiana* (1897) päätyi psykoanalyttikko Sigmund Freudin (1856–1939) kirjastoon *Unien tulkinnan* (1899) kirjoitusvaiheessa. Kirjassaan Morelli hyödynsi proosan kirjoittamisen menetelmiä, kuten minäkertojaa¹, dialogia, useita henkilö-

hahmoja sekä kuvausta.² Hänen esimerkkinsä innoittamana otan nämä keinot käyttööni ja pohdin artikkelissa *taidemaalarin kerronnallisia keinoja* ja tietoa, jota tutkimusaiheesta on mahdollista tuottaa yhdistämällä taidemaalarin ja taidehistorioitsijan lähestymistavat.³ Jäljitän Freudin lukukokemusta, sen synnyttämää ”mielikuvia” (*Vorstellung*) ja sen vaikutuksia hänen ajatteluunsa. Saiko Freud vaikutteita Morellilta, kuten hän kertoo kuvataidetta käsittelevässä

1 *Minäkerronta* määritellään useimmiten ensimmäisessä persoonassa kerrotuksi tarinaksi ja minäkertoja tällaisen kertomuksen päähenkilöksi. Hänen halunsa ja päätöksensä synnyttävät teoksen toimintaa, ja tekstissä onkin usein voimakas subjektiivisuuden tuntu. Timo Harju & Iida Rauma ”Kohtaa minut! Todellisten henkilöiden luominen proosan kertojaratkaisuilla ja runon puhujilla,” teoksessa *Kirjoittamisen taide & taito*, toim. Emilia Karjula (Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 2014), 73–76.

2 Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, translated by Constance Jocelyn Ffoulkes, with an introduction by Sir Austen Henry Layard. Vol. 1: The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome (Lontoo: John Murray, 1892), 1–2, <https://archive.org/details/dli.granth.93868/page/n5/mode/2up>; Giovanni Morelli & Jaynie Anderson, *Della Pittura italiana, studi storico-critici, le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* (Milano: Adelphi Edizioni, 1991), 25.

3 Tutkimus on tehty Jenny ja Antti Wihurin rahaston tuella. Kirjoittaja on Svenska litteratursällskapet i Finlandin työhuonestipendiaatti.



esseessään ”Michelangelon Mooses” (1914), ja näkyvätkö vaikutteet Freudin varhaisissa julkaisuissa?

Freud ei ollut vierailut Firenzessä ja Roomassa, joiden kuuluisia museokokoelmia Morelli kirjassaan käsittelee.⁴ Niinpä Freud koki Morellin kuvaamat teokset vain lukemisen välityksellä. Koska taidemaalari Ellen Thesleff (1869–1954) työskenteli Morellin kuvaamien museoiden puutarhoissa vain puoli vuotta ennen Freudin kirjahankeita, lainaan Thesleffin materiaalisia teoksia konkretisoidakseni niitä mahdollisia mielikuvia, joita Freud on lukiessaan saattanut kuvitella. Freud toi tutkimuksen piiriin ”muistikuvat” (*Erinnerungsbild*) ja ”unikuvat” (*Traumbild*), eli sellaiset ihmismielen rakentamat kuvat, joilla on keskeinen rooli taiteilijan työskentelyssä. Vaikka Freud kirjoitti myös fantasiasta (*Phantasie*), hän ei käyttänyt erillistä käsitettä sen synnyttämistä mielikuvista. Muistikuvan ja unikuvan rinnalla käytän lisäkäsitetä *haavekuvaa*, jolla tarkoitan valvetilanaikaista fantasiaa. Sen avulla kuvittelemme asioita, joita emme ole kokeneet. Samojen mielikuvituksellisten mielikuvien avulla kirjailija luo henkilöhahmoja ja kuvataiteilija haaveilee syntyvästä teoksestaan. Tässä artikkelissa etsin keinoja ottaa nuo immateriaaliset kuvat mukaan tutkimukseen ja ehdotan, että taiteilijan teosta edeltäviä mielikuvia tutkittaisiin *luovan kirjoituksen katkelmien* avulla osana kirjallisten lähteiden laajaa joukkoa.

4 Freud matkusti Roomaan vuonna 1901 ja Firenzeen vasta vuonna 1910. Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume IV (1900) *The Interpretation of Dreams* (First Part) (Lontoo: Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981), 167. Tieto matkasta Firenzeen löytyy viitteestä, joka on lisätty vuonna 1911; Peter Gay, *Freud* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2004 [1990]), 179, 336–337. Matkallaan Hollannista Firenzeen Freud pistäytyi Pariisiin Louvressa tarkastelemassa Leonardo da Vincin maalauksia *Mona Lisa* ja *Pyhä Anna kolmantena*.

Artikkelissa ”Lukemisen psykologiaa” kulttuuripsykologi Juhani Ihanus tähdentää, että kaunokirjallisuuden lukeminen aktivoi muistoja tapahtumista, tilanteista ja niitä säestävistä henkilökohtaisista tunteista, jolloin lukeminen kytkeytyy etenkin omaelämäkerralliseen, henkilökohtaisten tunteiden sävyttämään muistiin.⁵ Lukeminen onkin jatkuvaa, muuttuvaa ja affektiivista tekstin ja lukijan mielikuvituksen kohtaamista.⁶ Toisaalta artikkelissaan ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset” Ihanus valottaa Freudin kehittämää *sanahoitoa*⁷ ja korostaa, että assosiaatioiden ja fantasioiden sekä niihin nojautuvien tarinoiden kuunteleminen muodostivat freudilaisen hoito- ja tutkimusprojektin ytimen. Jo varhaisille psykoanalytikoille kertomuksiin perustuva ja psykologisesti tulkitseva terapiatyö oli keskeistä.⁸ Psykiatri, psykoterapeutti Matti O. Huttunen näkeekin, että unien tapaan kirjallisuus voi toimia keinona löytää kosketus ihmismielen aiemmin ilmaisemattomiin ulottuvuuksiin.⁹

5 Juhani Ihanus, ”Lukemisen psykologiaa,” teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toim. Päivi Kosonen & Juhani Ihanus (Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022), 85.

6 Ihanus, ”Lukemisen psykologiaa,” 86.

7 Psykiatrian ja psykoterapioiden alalla *sanahoito* eli sanakeskeinen käsitys hoidon toteuttamisesta sai jalansijaa, kun aiemmat hypnoosi- ja suggestiohoidot menettivät suosionsa ja kun varhaiset psykiatriset hoitokeinot osoittautuivat mekaanisuudessaan yksipuolisiksi. Psykoanalyysi ja psykoterapia ilmaantuivat 1890-luvun puolivälissä, ja niiden uutena antina oli potilaan henkilökohtaisten assosiaatioiden, mielikuvien sekä niiden varassa rakentuneiden tarinoiden kuunteleminen, vaikkakaan ei alkuun erityisen vuorovaikutuksellisessa ilmapiirissä. Juhani Ihanus, ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset,” teoksessa *Sanat että hoitaisimme: terapeutin kirjoittaminen* (Helsinki: Duodecim, 2009), 13–14.

8 Ihanus, ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset,” 14.

9 Matti O. Huttunen, ”Alkusanat,” teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toim. Päivi Kosonen & Juhani Ihanus (Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022), 7.



Freudin intohimoinen kiinnostus kaunokirjallisuutta kohtaan oli syttynyt nuorena, viimeistään 1870-luvun alussa.¹⁰ Kirjallisuutta ja kuvataidetta käsittelevissä esseissään (1907–1928) hän pohti reaktioitaan taideostosten äärellä. Freud ammensi vaikutteita taiteesta ja mieleenpainuvista näkyistä matkustamalla vuonna 1901 Roomaan ja vuonna 1902 Pompejin raunioille sekä lukemalla Wilhelm Jensenin rauniokaupunkiin sijoittaman romaanin *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903). Nämä kokemukset synnyttivät Freudin taidetta käsittelevän kirjallisuuden.¹¹

Freud hallitsi kerronnan keinot, mutta kirjoitti tieteellisesti *Unien tulkinnan* (1899), *Arkielämämme psykopatologiaa* (1904), tapauskertomukset (1905–1920), kirjallisuutta ja kuvataidetta käsittelevät essee (1907–1928) sekä psykoanalyysiin johdattelevan luentosarjansa

julkaisut (1916–1917).¹² Morellin kirjan ja Thesleffin kirjeiden lisäksi poimin esimerkkejä Freudin *Unien tulkinnasta* sekä esseestä ”Michelangelon Mooses”. Morellin ja Freudin mahdollisiin yhteyksiin liittyvän tutkimuskirjallisuuden olen valinnut taidehistorian alalta. Tarkastelemalla kytköstä Morellin ja Freudin välillä erottelen tutkivan taiteilijan kahtalaisen havainnoinnin syntyvän teoksen äärellä. Samanaikainen silmin havaittavien materiaalien muutosten tarkastelu ja näiden huomioiden synnyttämien mielikuvien psykologinen havainnointi mahdollistavat taidemaalarin havaintopisteen määrittelyn syntyvän teoksen äärellä.

Taiteellisessa tutkimuksessa taiteellisella työskentelyllä on keskeinen asema uuden tiedon havaitsemisessa, oivaltamisessa ja määrittelyssä. Havainnollistan siksi taiteilijan mielikuvia omalla luovan kirjoituksen katkelmalla, joka syntyi Freudin näkemyksistä ammentaneen lastenlääkäri Donald W. Winnicottin kirjoitusten äärellä. Winnicottin ajattelussa luovuudella, taiteella ja kulttuurilla on keskeinen sija kyvyssämme *hahmottaa itseämme osaksi kulttuurista* ja yhteiskunnallista kokonaisuutta. Kirjoittamalla katkelmalla osoitan taiteilijan keinoin, miten empiiristen havaintojen oivaltaminen ja määrittely tapahtuu mielikuvien kautta, niitä katselemalla ja tulkitsemalla. Luova kirjoittaminen auttaa näi-

10 Gay, *Freud*, 37, 39, 74–75. Freud aloitti yliopisto-opinnot syksyllä 1873 ja luki opiskeluaikanaan ahkerasti kaunokirjallisuutta.

11 Vuonna 1885 Freud nautti Louvren kokoelmista Pariisissa. Milanoon hän matkusti vuonna 1898. Vuonna 1901 hän kohtasi Roomassa Michelangelon Mooses-veistoksen, josta julkaisi esseen vuonna 1914. On mahdollista, että Freud jo vuoden 1901 Rooman-matkallaan vieraili Vatikaanin museossa ja kohtasi Jensenin romaaniin päätyneen korkokuvan. Hänen ensimmäinen esseensä oli ”Harhakuvitelmiä ja unia W. Jensenin *Gradivassa*” (1907). Pariisin Louvressa vuonna 1910 hän tarkasteli Leonardon maalauksia, joista hän julkaisi esseen ”Leonardo da Vincin lapsuudenmuisto” vielä samana vuonna.

12 Freud julkaisi anonymisoitujen potilaidensa hoidon etenemistä kuvaavia tapauskertomuksia vuosina 1905–1920. Niissä hän kehitti hoitotyön raportointimallin, joka on edelleen psykoanalytikkojen käytössä. Narratologi Dorrit Cohn tuo kirjassaan *The Distinction of Fiction* (1999) esiin, että Freudin potilaskohtaamisten kaunokirjallisilta vaikuttavat kuvaukset ovat kauan johtaneet kirjallisuustieteilijöitä harhaan. Cohn poimi esiin Freudin ilmaisun tieteelliset strategiset valinnat ja kerronnalliset keinot ja osoitti tapauskertomukset kollegoille suunnatuiksi tutkimusjulkaisuiksi. Näin hän todisti Freudin käytännön työskentelyä selostavat kertomukset tieteellisiksi. Dorrit Cohn, *Fiktion mieli* (Helsinki: Gaudeamus, 2006), 51–74. *Unien tulkinnan*, *Arkielämämme psykopatologiaa* ja taidetta koskevat esseensä Freud kirjoitti me-muodossa, joka on vanha tieteellisen ilmaisun muoto, mutta tapauskertomuksiinsa hän valitsi minäkerronnan.



den koherenttien ja todenmukaisten hahmotelmien muodostamisessa ja tarkastelussa.

Jotta kuvia olisi myös mielen ulkopuolella, täytyy jonkun tehdä ne. Sitoudun taidemaalarin ajattelun työvälineisiin, maalarin, jolla on ajattellessaankin kädet maalissa.¹³ Artikkelini on osa Thesleffin käsittelevää väitöstutkimustani Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Hänen teoksillaan konkretisoin myös mielen ulkopuolelle syntyviä materiaalisia kuvia. Vaikka Thesleff ei henkilökohtaisesti ollut tekemisissä Morellin tai Freudin kanssa, hänen toimintansa sijoittui osittain niihin paikkoihin, joita Morelli kirjassaan käsitteli, ja lähes samoihin ajankohtiin Freudin lukukokemuksen kanssa. Lisäksi Thesleff myöhemmin vuonna 1909 julkaisi *Firenze*-albumin, joka sisältää puupiirroksia ja puukaiverruksia kaupungin kohteista, joista monet esiintyvät myös Morellin *Della Pittura italiana* sivuilla.¹⁴ Thesleff-viittausten avulla laajennan analyysiani taiteellisen tutkimuksen suuntaan ja avaan lukijalle yhden lisäulottuvuuden tarkastelemini kysymyksiin. Kerronnallistamani taidehistoriallisen argumentaation kolme henkilöahmoa ovat

taiteentuntija, taiteesta kirjoittava psykoanalyttikko ja taidemaalari.

Peitenimen suojissa

Kesällä 1871 avautui Hans Holbein nuoremman teosten näyttely Dresdenin Gemäldegaleriessa. Kaksi taiteilijan *Meyer Madonna* -maalausta asetettiin esille rinnakkain, jotta taiteentuntijat ja yleisö saisivat omin silmin tarkastella teoksia ja arvuutella *attribuoinnin* perusteita.¹⁵ Pascal Griener pitää taideteoksen tekijän tunnistamiseen liittyvää *Holbein-kiistaa* 1800-luvun taidehistorian merkittävimpänä konfliktina. Sen seurauksena museon ”Holbeinin Madonna” osoittautui jäljennökseksi Darmstadtin linnasta lainatusta originaaliteoksesta.¹⁶ Kiista kirvoitti ennennäkemättömän laajan keskustelun aikakauden lehdistössä.¹⁷ Valentina Locatelliin mukaan kyseinen kiista ja sen ratkaisu katseeseen perustuvalla vertailulla markkeerasi käännettä kohti *uuden taidehistorian* voittokulkua: enää ei tahdottu ihastella romantiikan kirjallisia tulkintoja teoksesta, vaan tavoiteltiin objektiivisia tutkimustuloksia tieteellisesti vertailevalla tutkimuksella. Tähän debattiin Morelli yhtyi vuonna 1874.¹⁸

- 13 Teemu Taira, ”Identiteettipolitiikan vaihtoehto? Paikantuminen ja henkilökohtaisuus sitoutumisena,” teoksessa *Tutkija kertojana: Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*, toim. Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma (Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2004), 110, 127. Artikkelissa uskontotieteen tutkija Teemu Taira jäljittää ”liikkuvaa perspektiiviä” ja peräänkuuluttaa tutkijan paikantumista suhteessa tutkimuksen teoreettis-metodologisiin sitoumuksiin ja akateemisen toimijuuden strategioihin. Hän ehdottaa ratkaisuksi tutkimustyön sitoutuneisuutta, jossa paikantuneisuudella ei tarkoiteta tutkijan psykologista tilaa, ainutlaatuisia ääntä tai identiteettiä, vaan kaikkia niitä muuttuvia tekijöitä, joilla on vaikutusta tutkimustyöhön ja joihin se osaltaan vaikuttaa. Taira näkee henkilökohtaisen aineksen retorisenä strategiana ja sitä kautta sitoutumisen idean mukaisena vaikutushakuisuutena.
- 14 Tällaisia Firenzen tunnettuja paikkoja ovat esimerkiksi Palazzo Vecchio (5), Ponte Vecchio -silta (33), Uffizi-galleria (33) ja Arno-joki, jonka yli kaupungin luisivat sillat on rakennettu. Suluissa olevat sivunumerot viittaavat Morellin *Della Pittura italiana* englanninkielisen käännöksen *Italian Painters* (1892) sivuihin. Ellen Thesleff, *Firenze* (Helsinki: J. Simelii Arfvingsars Boktryckeriaktiebolag, 1909).

- 15 Till-Holger Borchert, ”Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics,” teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand (Washington: National Gallery of Art, 2001), 187–190.
- 16 Pascal Griener, ”Alfred Woltmann and the Holbein Dispute: 1863–1871,” teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand (Washington: National Gallery of Art, 2001), 211. Syyskuun viidentenä päivänä vuonna 2021 Dresdenin Gemäldegalerie juhlisti Holbein-kiistan 150. vuosipäivää: ”Gemäldegalerie Alte Meister feiert 150. Jahrestag des ”Dresdner Holbein-Streits” und die Dresdner Madonna von Bartholomäus Sarburgh,” luettu 20.9.2022, <https://www.skd.museum/en/besucherservice/presse/2021/default-title-1/>
- 17 Borchert, ”Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics,” 187.
- 18 Valentina Locatelli, ”Italian Painters, Critical Studies of their Works: the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. An overview of Giovanni Morelli’s attributions,” *Journal of Art Historiography*, nro. 13, December (2015): 1–2, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/locatelli.pdf>



Morelli esitteli attribuointiin tähtävään kokeellisen menetelmänsä, *metodo sperimentalen*, saksalaisessa taidehistorian alan lehdessä *Zeitschrift für Bildende Kunst*. Roomalaisen Galleria Borghesen kokoelmateoksia käsittelevät esseet hän julkaisi peitenimen Ivan Lermolieff turvin vuosina 1874, 1875 ja 1876.¹⁹ Herättääkseen julkista keskustelua Morelli asetti vastakkain taidehistorioitsijat ja taiteentuntijat väittäen, etteivät taidehistorioitsijat useinkaan viitsineet hankkia itselleen riittävää empiiristä asiantuntemusta teosten äärellä.²⁰ Ajatuksellaan *merkityksellistä yksityiskohdistista*, piirteistä, joiden perusteella tietty teos voidaan tunnistaa tietyn taiteilijan tekemäksi, Morelli haastoi taiteentutkijoiden piirissä vallinneen uskomuksen taideteoksen yleisvaikutelman tärkeydestä.²¹

Johanna Vakkari tarkastelee Morellin menetelmän perimmäisiä tavoitteita ja siihen kohdistettuja epäilyksiä artikkelissa ”Giovanni Morelli’s ’Scientific’ Method of attribution and its reinterpretations from the 1960’s until the 1990’s”. Vakkarin mukaan termin ”kokeellinen” voi ymmärtää tarkoittavan kahta asiaa: tieteellistä menetelmää tai hypoteettista menetelmää. Morellin metodi tulisikin ymmärtää termin toisen merkityksen kautta hypoteettiseksi menetelmäksi, jonka perusta oikeutetaan jatkuvalla

empirismillä.²² Morellin aikana arvostettiin taideteoksen kulttuurista ja jopa myyttistä merkitystä eikä sellaisiin maalauksen yksityiskohtiin, kuten maalarin kädenjälkeen tai eritasoisiin konservointiyrityksiin toivottu kiinnitettävän tutkimuksessa huomiota.²³ Morelli nosti keskusteluun *marginaalisten ilmiöiden arvon* maalarin kädenjäljen materiaalisena todisteena.²⁴ Freud puolestaan avasi kirjoituksillaan ikkunan mielikuviin ja samalla Morelliin nähden hyvin toisenlaiseen tulkinnalliseen ulottuvuuteen.

- 19 Ivan Lermolieff, “Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese,” aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze. Mit Illustrationen, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, nro. IX (1874): 1–11, 73–81, 171–178, 249–253, nro. X (1875): 97–106, 207–211, 264–273, 329–334, nro. XI (1876): 132–137, 168–173. Kirjoitukset ilmestyivät saksankielisenä niteenä vuonna 1890: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom. Von Ivan Lermolieff. Mit 62 Abbildungen* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1890). Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 583.
- 20 Johanna Vakkari, *Lähde ja silmä: kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita* (Helsinki: Yliopistopaino, 2006), 5.
- 21 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 80; Ks. esim. Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, 18–33 ja Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 37–50.

- 22 Johanna Vakkari, “Giovanni Morelli’s ’Scientific’ Method of attribution and its reinterpretations from the 1960’s until the 1990’s,” *Konsthistorisk Tidskrift*, 70 no. 1–2 (2001): 46, 52, DOI: 10.1080/00233600152126027. Vakkari huomauttaa, että vaikka Morelli nimesi metodinsa ”kokeelliseksi”, se oli myös hänen omien sanojensa mukaan lähinnä työkalu attribuointien osuvuuden objektiiviseen tarkistamiseen. Niinpä Morellin metodologia ei tulisikaan ymmärtää loogiseksi ja eheäksi kokonaisuudeksi. Metodi ei ollut kokeellinen sanan tieteellisessä merkityksessä. Vakkari huomauttaakin, että termin ”kokeellinen” voi ymmärtää tarkoittavan kahta asiaa: Se voi tarkoittaa tieteellistä menetelmää, joka voidaan loputtomasti uusia ja todeta todenpitäväksi tai toisaalta se voidaan ymmärtää hypoteettiseksi menetelmäksi, jonka perusta oikeutetaan jatkuvalla empirismillä. Jälkimmäinen tulkinta pitää paikkansa Morellin ”metodo sperimentalen” kohdalla.
- 23 Donata Levi, “Crowe and Cavalcaselle on Botticelli: new results,” teoksessa *Botticelli Past and Present*, toimittaneet Ana Debenedetti & Caroline Elam (Lontoo: UCL Press, 2019), 166–167. DOI: 10.2307/j.ctv550cgj
- 24 Edgar Wind, *Art and Anarchy* (London: Faber and Faber, 1963), 38–42. Oxfordin yliopiston professori Edgar Wind nosti Freudin ja Morellin välisen yhteyden esiin BBC:lle (British Radio) toimittamassaan kuusiosaisessa luentosarjassa *Art and Anarchy* (1960). Sarjan kolmas osa ”Critique of Connoisseurship” käsittelee Morellia. Kolme vuotta myöhemmin Wind julkaisi sarjan pohjalta samannimisen kirjan. Vakkari, ”Giovanni Morelli’s ’Scientific’ Method of attribution...”, 48–49 ja viite 18 sivuilla 53–54.

Lähestymistapojen leikkauspiste

Kuvataiteesta Freud kiinnostui kaunokirjallisuutta myöhemmin. Artikkelissaan ”Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes” (1983) mikrohistorioitsija Carlo Ginzburg ajoittaa tämän heräämisen tapahtuneen Dresdeniin suuntautuneen matkan aikana ja huomauttaa, että Lermolieffin ensimmäiset niteeksi kootut esseet olivat ilmestyneet vuonna 1880 ja käsitelivät muun muassa Dresdenin museokokoelmaa.²⁵ Ginzburgin artikkelista ”Johtolankoja: Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia” (1996) käy ilmi, kuinka Freud kirjoitti joulukuussa 1883 morsiamelleen Martha Bernaysille ja kertoi vierailleen Dresdenin Gemäldegaleriassa ja ”löytäneensä maalaustaiteen”. Maalaustaiteen museossa Freud kuvasi ”ravistaneensa niskastaan barbaarisuuden ja ryhtyneensä ihailemaan taidetta”.²⁶ Opintomatallaan Pariisissa 1885 Freud nautti Louvren antiikin kokoelmista. Assyrialaiden kuninkaiden patsaat, ”korkeita kuin puut, käsivarsillaan leijonat kuin sylikoirat”,

toivat hänelle mieleen unien maailman.²⁷ Tästä eteenpäin Freudin matkat suuntautuivat Italiaan.

Ginzburg tuo esiin, että Freudin kirjastosta Lontoosta löytyy Morellin teos *Della Pittura italiana* (1897). Niteen etulehdelle on jopa kirjattu merkintä ostopäivästä, ”Milano, 14. syyskuuta”. Freud hankki sen kaupunkiin tekemänsä ainoan vierailun aikana vuonna 1898.²⁸ Vuonna 1914 essee ”Michelangelon Mooses” ilmestyi nimettömänä.²⁹ Vasta elämänsä loppupuolella, maailmansotien välissä, Freud paljasti saaneensa vaikutteita kuuluisalta taiteentuntijalta liittäessään esseensä koottuihin teoksiinsa *Gesammelte Schriften* (1924–1934).³⁰ Esseessään hän kertoo varhaisesta inspiraationlähteestään seuraavasti:

Kauan ennen kuin saatoin kuulla mitään psykoanalyysista, sain tietää, että venäläinen taiteentuntija, Ivan Lermolieff, jonka ensimmäiset kirjoitukset julkaistiin saksaksi 1874 ja 1876, oli aiheuttanut mullistuksen euroopalaisissa gallerioissa asettaessaan kyseenalaiseksi monien teosten kuulumisen jonkun yksittäisen taiteilijan tuotantoon, oppiessaan varmasti erottamaan jäljennökset alkuperäisistä ja konstruoidessaan uusia taiteilijajyksilöitä tekijöiksi teoksille, joita ei enää voitukaan pitää siihen asti oletettujen taiteilijoiden töinä. Tämän kaiken hän sai aikaan, kun hän kehotti luopumaan taulun kokonaisvaikutelman ja sen suurten piirteiden tarkastelusta ja kiinnittämään huomiota vähäisempiin luonteenomaisiin yksityiskohtiin, sellaisten pikkuasioiden kuin kynsien, korvalehtien, pyhimyskehien ja muiden vähämerkityksellisinä pidettyjen seikkojen kuvauksiin, joiden jäljentämisen jäljentäjä laiminlyö ja jotka jokainen taiteilija

25 Carlo Ginzburg, ”Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes,” teoksessa *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, ed. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok (Bloomington: Indiana University Press, 1983), 86; Carlo Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista* (Helsinki: Gaudeamus, 1996), 42; Morellin varhaisin julkaisu ilmestyi vuonna 1880 ja kolme vuotta myöhemmin se julkaistiin englanniksi: Ivan Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin: Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwartze* (Leipzig: E. A. Seemann, 1880); *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin, by Giovanni Morelli. Member of the Italian Senate*. Translated from the German by Mrs Louise M. Richter (London: George Bell, 1883). Teos käännettiin italiaksi vuonna 1886. Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 583.

26 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 42.

27 Gay, *Freud*, 76–78. Freud sai dosentuurin keväällä 1885 ja saapui Pariisiin lokakuussa työskennelläkseen Jean Martin Charcot'n patologian laboratoriossa Salpêtrièreissä.

28 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 41.

29 Ibid.

30 Ibid.



kuitenkin kuvaa hänelle tunnusomaisella tavalla. Olin silloin hyvin kiinnostunut kuullessani, että tuon venäläisen pseudonyymin taakse kätkeytyi italialainen lääkäri, Morelli nimeltään. Hän kuoli 1891 Italian kuningaskunnan senaattorina. Minusta tuntuu, että hänen menetelmänsä on läheistä sukua lääketieteellisen psykoanalyysin tekniikalle. Sekin on tottunut päättämään salattuja tai kätettyjä asioita vähärvoisina pidetyistä tai sivuutetuista piirteistä, havaintojen ”roskaläjästä”.³¹

Katkelmassa Freud esittelee meille taiteentuntijoiden pioneerin, Morellin, joka valittiin Italian kuningaskunnan senaattoriksi vuonna 1873. Seuraavana vuonna Morelli julkaisi kuuluisan metodinsa maalausten tekijän selvittämiseksi. Morellin kuoleman jälkeen esseet julkaistiin ensi kertaa italian kielellä nimellä *Della Pittura italiana. Studii storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* (1897). Freudin hankiman kirjan nimilehdelle oli ensi kertaa painettu tekijän molemmat nimet Morelli ja Lermolieff.³² Lähden seuraavaksi etsimään italiantaiteen Freudin lukukokemuksen mahdollisia

polkuja seuraamalla aikalaismaisemia Thesleffin maalauksiinsa taltioimien havaintojen avulla.³³

Havaintoon ankkuroituva metodi

Della Pittura italianassa Morelli aloittaa kertomuksensa dialogimuodossa. Venäläinen taiteenharrastaja Ivan Lermolieff laskeutuu Firenzessä Palazzo Pittin portaita alas tunnelmissa, jotka muistuttavat elokuvista poistumista. Hän muistelee viimeksi tarkastelemaansa Peter Paul Rubensin maisemamaalausta ikään kuin se vielä olisi hänen silmiensä edessä. Muistikuva teoksesta sulautuu kokemukseen taidemuseon häikäisevästä interiööristä, kokoelmien korkeasta laadusta ja palatsin puutarhan kauneudesta. Pinjat, sypressit ja laakeripuukujat tuoksuineen ovat läsnä kokonaisvaltaisessa taidekokemuksessa, josta Morelli kirjoittaa muistikuvansa perusteella.³⁴

Lermolieffin mainitsema Rubensin maalaus lienee *Paesaggio con il ritorno dai campi* (1635) (kuva 1). Pellolta palaavia viljelijöitä kuvaava teos liitettiin museon kokoelmiin vuonna 1815.³⁵ Anonyymien ihmishahmojen toimintaa enemmän maalaus esittelee kaunista seutua, jossa

31 Sigmund Freud, "Michelangelon Mooses," alkutekstiksi "Der Moses des Michelangelo" 1914, teoksessa *Uni ja isänmurha: kuusi esseetä taiteesta*, valikoinut ja suomentanut Mirja Rutanen (Helsinki: Love kirjat, 1995), 206. Suomentokseen on jäänyt ilmeisen tahaton virhe sanaan "vähämerkityksettöminä". Se on korjattu Ginzburg-suomentokseen (1996) muotoon "vähämerkityksellisinä" (s. 41). Käytän samaa korjausta kyseisessä kohdassa.

32 Ginzburg, "Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietämyksen historia," 43; Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana. Studii storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. Prima Edizione italiana preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore, e illustrata da 81 incisioni (Milano: Fratelli Treves, 1897), <https://archive.org/details/dellapittura00moregoog/page/n9/mode/2up>

33 Joulukuussa 1898 ilmestyneessä tutkimusartikkelissaan Freud kertoo puhuneensa italiaa useita päiviä syyskuussa 1898 Ragusaan (nyk. Dubrovnik) suuntautuneen matkansa aikana. Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume III (1893–1899) Early Psycho-Analytic Publications, 288, 290, 293.

34 Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 25; Giovanni Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of their Works*, Vol. 1: The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome, 1–2.

35 Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo Completo* (Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.a., 1989), 333. Peter Paul Rubensin toinenkin öljymaalauksen *Ulysses nell'isola dei Feaci* (1627), jossa Odysseus saapuu feakialaisten saarelle, tuli Palazzo Pittin kokoelmiin vuonna 1815. Jää siten epäselväksi kumman maisemamaalauksen Morelli oli nähnyt. Lienee kuitenkin todennäköisempää, että maalaukset olisivat olleet esillä museossa yhtä aikaa. Koska teos ei sysännyt minussa liikkeelle muuta kuin hämmäntynyttä ihmetystä, valitsin kirjoitukseni lähtökohdaksi teoksen *Paesaggio con il ritorno dai campi* (1635).



he askareitaan suorittavat. Korkealle etäännytetty maalari-kertojan katse tarkastelee hahmoja ja maisemaa kuin tutkija ikään, tai *kaikkítietävä kertoja*, jonka toiminta-alueetta koko näkymä on.³⁶

Lermolieffin Palazzo Pittin portaila kohtaaman vanhemman yläluokkaisen italialaisen taiteentuntijan on yleisesti arveltu tarkoittavan Morellia itseään. Kirjailijan haavekuvassa keskustelu alkaa Lermolieffin aloitteella, kun hän kommentoi palatsin arkkitehtuuria taiteentuntijalle. Tämä ilahtuu keskustelunavauksesta ja kutsuu sivistyneen nuorukaisen mukaansa lähellä sijaitsevaan Villa Ruccianoon. Porrasaskelmilta Morelli ja Lermolieff jatkavat matkaa yhdessä, mutta päätyvätkin illan tullen Arnon rantaan Ponte Vecchiolle, josta Morelli suuntaa kohti asuinpaikkaansa ja Porta S. Fredianoa, keskiaikaisen kaupunginmuurin porttia.³⁷



Kuva 2. Ellen Thesleff, *Porta Romana*, 1898. Kuivaneula, laatta 11,9 x 9,5 cm. Kuopion taidemuseo, Leonardo da Vilhun kokoelma. Kuva: Hannu Miettinen, kaikki oikeudet pidätetään.

Palazzo Pittiltä avautuu näkymä laajaan puistoon, Giardino di Boboliin. Puiston toisella äärelaidalla komeilee Porta Romanan keskiaikainen kaupunginmuurin portti, jota kuvataiteilija Ellen Thesleff kuvaa kuivaneulapiirroksessaan (kuva 2). Thesleff ilmeisesti asettui asumaan aivan portin sisäpuolelle joulun alla

1897.³⁸ Taiteilija piirsi Porta Romanan neulalla metallilaatalle alkukeväästä 1898. Emme tiedä, piirsikö Thesleff kuvansa laatalle paikan päällä vai luonnosteliko hän aiheensa ensin paperille, mutta mikään ei teknisesti estänyt häntä piirtämästä laatalle jo taivasalla.

36 *Kaikkítietävä kertoja* oli suosittu 1800-luvulla, esim. Leo Tolstoin tuotannossa. Nimensä mukaisesti kaiken tietävä kertoja voi kuvailla kenen tahansa henkilöihahmon ulkomuotoa, puhetta, käytöstä, ajatuksia, tunteita ja jopa asioita, joista henkilöihahmo ei itse ole tietoinen. Harju & Rauma, "Kohtaa minut! Todellisten henkilöiden luominen proosan kertojaratkaisuilla ja runon puhujilla," 77.

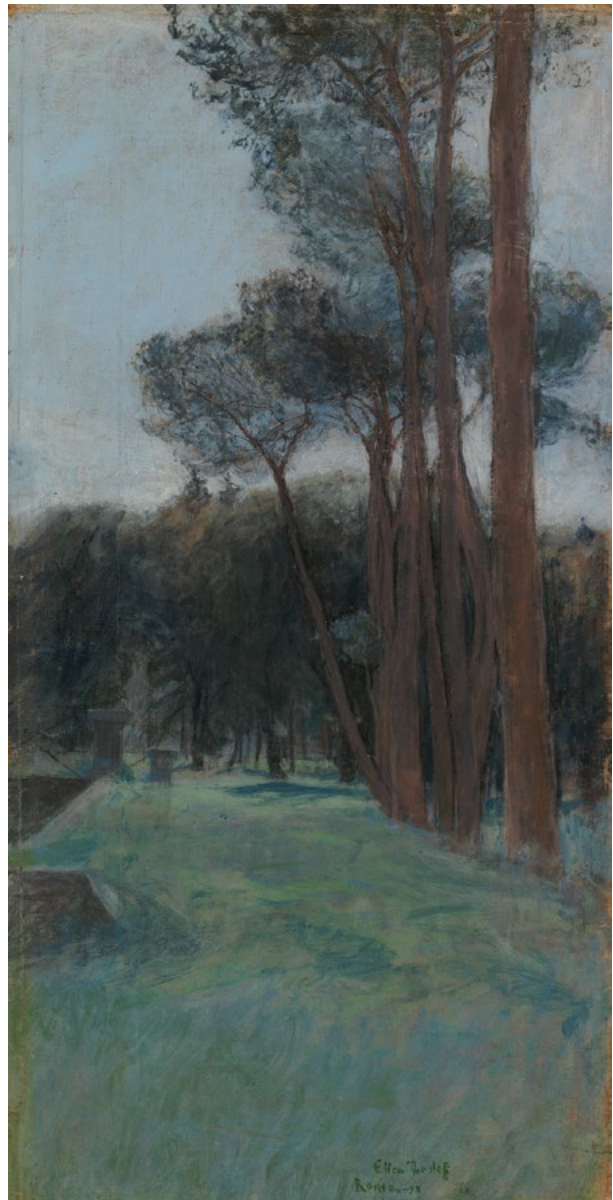
37 Morelli, *Italian Painters*, 33; Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 50. Lermolieff kertoo taiteentuntijan asuvan Via S. Fredianolla.

38 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille 13.12.1897, Rooma*. Kirje. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 958, Familjen Thesleffs arkiv. Thesleffin kirjeessä mainitsema osoite Via dei Serragli 162 sijaitsee aivan Porta Romanan läheisyydessä keskiaikaisen kaupunginmuurin sisäpuolella. Kirje on leiman mukaan kuitenkin lähetetty Roomasta: "Roma Ferrovia"; Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*, (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2017), 132.

Kuva 3. Ellen Thesleff, *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*, 1898. Öljy kankaalle, 55,5 x 29 cm. Kansalliskallio, Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansalliskallio / Hannu Aaltonen, kaikki oikeudet pidätetään.

Porta Romanalta lähtee vanha tie kohti Roomaa ja Palazzo Borghesea, jonka kokoelmia Morellin *Della Pittura italianan* seuraava luku käsittelee. Maaliskuun alkupuolella Thesleffkin suunnasi Roomaan.³⁹ Huhtikuun puolivälissä hän pistäytyi myös Napolissa lähistöllä sijaitsevan Pompejin rauniokaupungin vuoksi. Vesuviuksen kraatterille tekemästään retkestä hän kirjoitti Eynar-veljelle kuvattoman postikortin: ”Vi komma nu från Pompei o gjorde igår den intressantaste resa i våra lif upp till en af Vesuvius kratrar – o det var hett må du tro – i det skönaste natursceneri [- -].”⁴⁰

Kuvattomassa postikortissa Thesleff kirjoittaa edellispäivän elämyksestään.⁴¹ Thesleffin muistikuva tulivuoren kraatterilta avautuu eteeni maalarilukijana häikäisevän kauniina ja kuuman luontonäkymänä. Kirjoitukseen tallennettu todiste synnyttää minussa mielikuvan.⁴² Ilmais ”natursceneri” tarkoitti jo Thesleffin aikaan kokijan eteen avautuvaa maalauksenkaltaista näkymää, yhdestä havaintopisteestä näköais-



- 39 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 134. Hugo Simberg mainitsee kirjeessään Blenda-sisarelleen 12.3.1898 Thesleffien lähteneen Roomaan. Kansalliskallio, arkistokokoelmat, Hugo Simbergin arkisto.
- 40 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 14.4.1898, Napoli*. Kirje. SLSA 958.
- 41 Carte postale d'Italie / Cartolina postale italiana -postikortit, joita Thesleffin perheen arkistosta (SLSA 958) löytyy, ovat joko kuvattomia tai sitten toisella puolella on kuva nykyisten postikorttien tapaan. Tässä käytetyt viisi postikorttia vuodenvaihteesta 1897–1898 ovat kaikki ilman kuvaa.
- 42 Olen vierailut Pompejissa kahdesti, mutta en koskaan Vesuviuksen tai muunkaan tulivuoren kraatterilla. Mielikuvaani sekoittui siten oletettavasti muistikuva Pompejista kesän kuumuudessa ja kuvitteleman mahdollinen näkymä tulivuoren kraatterilta.

tein tavoitettavaa maisemaa.⁴³ Taidemaalarina ymmärrän Thesleffin kirjallisen kuvauksen elämyksen materiaaliseksi tallenteeksi, joka onnistuu välittämään tekijän muistikuvasta jotakin lukijan mielikuvaksi.

- 43 Svenska Akademiens Ordbok (SAOB) tunnistaa sanaa käytetyn kirjallisissa lähteissä vuosina 1853, 1917 ja 1945: ”Natursceneri, parti av land l. hav som likt en bild utbreder sig framför ngn l. som är återgivet l. framställt på en målning l. i en skildring o. d. Bremer *NVerld*. 2: 452 (1853). [- -] Wrangel *Forsk-n*. 243 (1917). *TurÅ* 1945, s. 224.” ”Svenska Akademiens Ordbok: Naturscenerie,” luettu 7.2.2023, https://www.saob.se/artikel/?seek=natursceneri&pz=1#U_N1_236194



Kuva 4. Edmund Engelman, *Freudin vastaanottohuone taide-esineineen Wienissä, 1938*. Valokuva, IN/1270. Kuva: Courtesy of Freud Museum London, kaikki oikeudet pidätetään.



Napolista Thesleff palasi Roomaan, jossa hän maalasi öljyväriteoksen *Pinjoja Villa Borghesen puistossa* (1898) (kuva 3).⁴⁴ Kesän tullen hän palasi Suomeen.⁴⁵ Thesleffin maalauksen rajaus on tiukka, katsojalle tarjotaan tarkkaan valittu viipale edessä avautuvasta näkymästä. Katsojaa ei aivan päästetä osalliseksi maalauksen kuvaa- masta paikasta, vaan hän joutuu tarkastelemaan näkymää etäisyyden päästä, ikään kuin avautu- van oven raosta. Tällainen havaintopiste ei vas- taa kaikkietävän kertojan kaikkialle yltävää katsetta, mutta se lähestyy tutkijan katsetta: hän näkee lähteiden tarjoaman ikkunan kautta.

Ginzburg tarkastelee kertojan intiimin kat- seen lämmön ja tiedemiehen ulkokohtaisen katseen kylmyyden välistä ristivetoa artikke-

lissaan ”Mikrohistoriasta” (1996).⁴⁶ Hän löytää lentävän kotkan näkökulman Albrecht Altdor- ferin maalauksesta, jossa maiseman horisontti näyttää kaareutuvan.⁴⁷ *Aleksanteri Suuren ja Dareioksen välinen taistelu Issos-joella* (1529)⁴⁸ on kuvattavaksi aiheeksi niin laaja, että se vaatii etäännytetyn kertojan. Altdorferin näkymä oli rajoittamaton, mutta auttamattoman etäinen. Myös Rubens tarjoili etäännytetyn tutkijan nä- kymän, jolla hän kuvasi anonyymien henkilö- hahmojensa asuttamaa seutua eikä niinkään henkilö- hahmojaan.

Thesleffin tarjoama ovenrakonäkymä, Rubensin ja toisaalta sanan ”naturesceneri” tarjoama laaja, mutta rajoittunut näkymä sekä Altdorferin ra- joittamaton, mutta eittämättä etäinen näkymä antavat varsin hyvän kuvan taidemaalarin ker- rontakeinojen skaalasta. Lisäksi näitä kaikkia voi kutsua makrotason näkymiksi, kun taas lähiku-

44 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 25.4.1898, Rooma*. Kirje. SLSA 958; Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 8.5.1898, Rooma*. Kirje. SLSA 958. On mahdollista, että Thesleff maalasi Roomassa jo ennen Napolin-matkaansa, mutta tätä on lähteiden niukkuuden vuoksi vaikea osoittaa.

45 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 6.6.1898, [lähetyspaikka epäselvä]*. Kirje. SLSA 958: ”Nu äntligen på väg till München.”

46 Carlo Ginzburg, ”Mikrohistoriasta,” teoksessa *Johto- lankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista* (Helsinki: Gaudeamus, 1996), 174.

47 Ginzburg, ”Mikrohistoriasta,” 184–185.

48 Albrecht Altdorfer: *Aleksanteri Suuren ja Dareioksen välinen taistelu Issos-joella*, 1529, Alte Pinakothek, München.



vat ja yksityiskohtiin keskittyvä Morelliaaninen tarkastelu vastaisivat Ginzburgin kuvaamaa mikrotason ilmiöiden tutkimusta.⁴⁹ Mikro- ja makrotason tarkastelun leikkauspisteessä seisoo taidemaalari ja tutkija, joka valitsee näkökulmansa.

Kirjallisten lähteiden niukkuudessa kuvälähteiden merkitys kasvaa ja kuvälähteiden puuttuessa sanoin kerrottu kokemus avaa ikkunan. Freudin kliinisessä potilastyössä kuvälähteet eivät olleet käytettävissä, ja potilaan mielikuvia oli tarkasteltava hänen sanalliseen kertomukseensa tukeutuen. Miten Freud siis *kuunteli* mielikuvia vastaanottohuoneellaan?

Wienissä, osoitteessa Berggasse 19, Freud asui ja työskenteli vuodesta 1891 eteenpäin.⁵⁰ Arkeologisten pienoisteosten keskellä potilas sai antaa mielensä vaeltaa vapaasti (kuva 4). Sohvalla maaten asiakkaat saattoivat tarkastella myös kipsijäljennöstä Vatikaanin kokoelmiin kuuluvan korkokuvan fragmentista.⁵¹ Vastaanottohuoneen rauhassa Freud havainnoi potilaita, jotka olivat itse hakeutuneet hänen psykoanalyttiseen hoitoonsa. Freud havainnoi potilaansa reaktioita ja elekieltä *empiirisesti*, kuunteli hänen kertomuksiaan ja antoi niiden ”soida” mielessään. Freudin kokemuksen, opintojen ja yksilöhistorian luomassa kaikupohjassa potilaan kertomukset *resonoivat* tavalla, joka sai analyttikon tekemään *hypoteettisia psykologisia synteesejä* ja

testaamaan niiden osuvuutta potilaan myöhempien kertomusten ja reaktioiden valossa. Freudin käytännöntyö lähestyi siten Morellinkin harjoittamaa *hypoteettista empiriaa*.

Myös taidemaalari havainnoi maalatessaan kahdella tavalla. Omien silmien edessä nähdyn kohteen havainnointia voi kutsua empiiriseksi ja maalarin mielen sisällä tapahtuvaa havainnointia psykologiseksi. Freudin *kuunteleva luenta* sopiikin myös taidemaalarin tulkinnalliseksi metodiksi mielikuvien kuunteluun.⁵² Se tulee lähelle tässä tarkastelemani kertomuksen kuulijassa synnyttämää huomiota, joka voi tarkentua analyysin, lauserakenteen tai muun tietopohjaisen seikan sijasta esimerkiksi yhteen sanaan tai tunnelmaan.

Kuvan suhde sanaan

Ostaessaan *Della Pittura italiana* 14. syyskuuta 1898 Freud oli työstänyt *Unien tulkinnan* käsikirjoitusta jo hyvän aikaa.⁵³ Freudin isän kuolema 24. lokakuuta 1896 oli sysännyt kirjoitusprosessin liikkeelle, ja uunituore teos *Die Traumdeutung* ilmestyi myyntiin jo 4. marraskuuta 1899, vaikka kirjan alkulehdelle onkin merkitty vuosiluku 1900.⁵⁴ *Unien tulkinnan* sivuilla Freud avaa muun muassa omia uniaan, joissa hän tekee niin kutsutun ”virhesuorituksen” (*Fehlleistung*).⁵⁵

49 Ginzburg, ”Mikrohistoriasta,” 173–175.

50 Freud asui ja työskenteli osoitteessa Berggasse 19 aina siihen saakka, kunnes vuonna 1938 pakeni kansallissosialisteja Lontooseen. Neljänkymmenen seitsemän vuoden aikana hän keräsi merkittävän taidekokoelman.

51 Alkuperäinen korkokuva on Vatikaanin Chiamonti museon kokoelmissa (kat. no 1284). Korkokuvan kipsivalos oli suuressa roolissa W. Jensenin romaanissa *Gradiva* (1903), josta Freud kirjoitti esseen vuonna 1907. Romaanin päähenkilö, nuori arkeologi, rakastui korkokuvan naiseen. Hän hankki korkokuvan kipsivaloksen ja asetti sen työhuoneensa seinälle. Myös Freud hankki kipsivaloksen ja asetti sen vastaanottohuoneensa seinälle sohvaa oikealle puolelle. Freud, ”Harhakuvitelmia ja unia W. Jensenin *Gradivassa*,” teoksessa *Uni ja isänmurha*, 24–27, 55.

52 Tällainen tekstiä ”kaiuttava” metodi on käytössä luovan kirjoituksen opetuksessa. Tutustuin kirjoitettujen katkelmien ”kaiuttamiseen” dramaturgi, näytelmäkirjailija Katariina Nummisen *Kirjoittamisen aamutunnit* -kurssilla keväällä 2021. Kurssi on osa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Kirjoituksen maisteriohjelman opetusta.

53 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 41.

54 Juhani Ihanus, ”Unien tulkinnan vastaanotosta ja uudelleentulkinnasta,” *Psykoteraapia* 31, nro. 1 (2012): 47–72, 42; Gay, *Freud*, 25.

55 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V (1900–1901) The Interpretation of Dreams (Second Part) and On Dreams, 421–425, 455–459; Sigmund Freud, *Unien tulkinta* (Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapaino, 1968), 352–355, 380–383.

Vasta *Unien tulkinnan* loppupuolella Freud alkaa käyttää virhesuorituksista nimitystä kielen lipsahdus (engl. *slip of the tongue*). Nimitys ilmestyy tekstiin vasta kirjan viimeisen osan toiseksi viimeisessä luvussa.⁵⁶ Tämä sopii yhteen Ginzburgin ajoituksen kanssa, sillä ostaessaan Morellin kirjan Freud oli työstänyt *Unien tulkinnan* käsikirjoitusta jo kaksi vuotta ja vain vuotta myöhemmin kirja ilmestyi kaappoihin.

Della Pittura italiana osuudessa, joka käsittelee Palazzo Borghesen teoksia, Morelli rinnastaa maalarin ja itseään verbaalisesti ilmaisevan taiteilijan. Seuraavassa katkelmassa huomionarvoista on sanallisen ilmaisun rinnastaminen maalarin kädenjälkeen:

Esimerkiksi: mikä maalauksessa ilmentää taiteilijan sielua [- -]? Ainoastaan ihmisvartalon asento ja liike, kasvojen muoto, väritys ja draperiako? Nämä ovat varmastikin ensiarvoisia seikkoja, mutta eivät koko totuus. Taiteilijan sielua ilmentää myös esimerkiksi käsi, yksi ihmisvartalon henkevimmistä, luonteenomaisimmista muodoista, korva, maisematausta, silloin kun sellainen on, ja värien yhteensointuvuus eli niin sanottu väriharmonia. Todellisen taiteilijan teoksessa kaikki nämä yksityiskohdat ovat yksilöllisiä ja siksi merkityksellisiä; kuten olen sanonut, vain tuntemalla nämä piirteet voidaan tunkeutua [- -], teoksen luoneen taiteilijan sieluun. Taideteoksen luonne tai tyyli syntyy yhdessä idean kanssa, tai selvemmin sanottuna, taiteilijan idea edeltää muotoa ja määrää teoksen luonteen ja tyylin. Kopioitsijoilla ei voi olla sen enempää luonnetta kuin tyyliäkään, koska heidän teostensa muoto ei perustu heidän omaan ideaansa.

Tässä ei kuitenkaan ole kaikki. Suuri osa ihmisistä käyttää sekä puhuessaan että kirjoittaessaan tiettyjä suosikkifraaseja ja totunnaisia

sanontatapoja, jotka putkahtavat keskusteluun toisinaan tarkoittamatta tai ennakoimatta, usein sellaisiinkin kohtiin, joihin ne eivät sovi. Samoin lähes kaikilla taidemaalareilla on tiettyjä totunnaisia maneereja, jotka 'lipsahtavat' heiltä heidän huomaamattaan. Joskus taiteilija jopa tuo teoksiinsa omia fyysisiä piirteitään tai vajavaisuuksiaan. Sen joka haluaa tutkia mestaria perusteellisesti ja oppia tuntemaan hänet paremmin, on suunnattava katseensa näihin pieneenpieniin yksityiskohtiin – kalligrafi kutsuisi niitä 'girigogoleiksi' – ja oppia havaitsemaan ne. Ei tietenkään riitä, että tarkastelee yhtä tai muutamia taiteilijan teoksia, vaan pitää perehtyä niihin mahdollisimman laajasti ja nähdä taiteilijan kaikkiin eri kausiin sijoittuvia töitä.⁵⁷

Ylemmässä kappaleessa Morelli esittelee metodinsa kannalta keskeisten "peruspiirteiden" (*Grundformen*) ilmenemistä maalauksessa.⁵⁸ Tarkastelen myöhemmin Morellin metodin peruspiirteiden ilmenemistä Freudin tarkastelussa hänen kirjoittaessaan Michelangelon Mooses-veistoksesta. Jälkimmäisestä kappaleesta tarkastelen kahta sanaa, "lipsahtavat" ja italiankielistä sanaa "girigogolo". *Della Pittura italiana* sivulla esiintyy verbi "sfuggire", joka tarkoittaa "livahtaa, paeta".⁵⁹

Borghesen gallerian teoksia käsittelevät esheet julkaistiin niteenä *Kunstkritische Studien über*

57 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 82. Suomennos Vakkarin.

58 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 83 ja viite 283 sivulla 148.

59 Englanninkielisessä käännöksessä *Italian Painters* (1892) käytetään lipsahtelulle hyvin läheistä muotoilua "which escape him without being aware of it". Morelli, *Italian Painters*, 75. *Della Pittura italiana* sivulla virke kuuluu seuraavasti: "Come la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo, hanno parole e frasi favorite e abituali maniere di dire che introducono nel discorso talora senza intenzione, ossia senza avvedersene e non di raro anche dove non ci stanno, così quasi ogni pittore ha certe maniere abituali ch'egli mette in mostra e che gli sfuggono senza che egli se ne accorga." Sfuggono on verbin sfuggire taipunut muoto. Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 87.

56 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V, 596; Freud, *Unien tulkinta*, 496.



italienische Malerei (1890), jossa Morelli kutsui pieniä yksityiskohtia nimellä ”Schnörkel”, koukero.⁶⁰ Nämä Morellin kalligrafiaan liittämät ilmaisulliset elementit on julkaisussa *Italian Painters* (1892) käännetty monikkomuotoon ”flourishes”, joka yksikkömuodossa vastaa suomenkielen sanaa ”kukoistus”.⁶¹ Morellin kuoleman jälkeen ilmestyneessä *Della Pittura italiana* ne on puolestaan käännetty italiaksi monikkomuodolla ”girigogoli”.⁶² Yllä oleva sitaatti on Vakkarin italiankielestä tekemä suomennos. Suomeksi sana ”girigogolo” kääntyy muotoon harakanvarvas, koukero ja koriste. Morelli painotti näiden vähäpätöisiltä vaikuttavien – puheen ja kirjoituksen ohessa ja maalaamisen sivutuotteena syntyvien – ilmiöiden merkitystä maalauksissa. Freud puolestaan ymmärsi havaintojen eräänlaisten ylijäämien merkityksen potilaan kertomuksissa ja kutsui niitä esseessään ”Michelangelon Mooses” ”havaintojen roskaläjäksi”.⁶³

Psykoanalyttisessa teoriassa merkityksettömitä vaikuttavia virhesuorituksia potilaan kertomuksen kuluessa kutsutaan freudilaisiksi lipsahduksiksi (engl. Freudian *slip of the tongue*). Juuri niiden ajatellaan puhuvan kaikkein intiimeintä, henkilökohtaisinta kieltä ja ikään kuin *tihkuvan* varsinaisen narratiivin sekaan ja liepeille. Näin Morellin empiirinen kuvallis-materiaalinen lähestymistapa muuttui Freudin ymmärryksessä sanallisen kertomuksen sisältämäksi todistusaineistoksi.

Maalarina ymmärrän nämä yllättävät tapahtumat *kukinnoiksi* puheenparressa ja maalauksen materian poetiikassa. Lähestymistapani eroaa

60 Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (Leipzig: F.A. Brochhaus, 1890), 94–95, <https://archive.org/details/kunstkritischest01more/page/94/mode/2up>. Sanaa ’lipsahtaa’ ei varsinaisesti löydy alkukielisestä julkaisusta, jossa asia on ilmaistu muodossa ”absichtslos oft anbringen”, ilmaantua tahrattomasti.

61 Morelli, *Italian Painters*, (1892) 75.

62 Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana*, 71.

63 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 206.

Ginzburgin ymmärryksestä, jonka mukaan Freud käsitti kyseiset yksityiskohdat sairauden oireiksi.⁶⁴ Ginzburgin alkuperäinen italiankielinen muotoilu ”sintomi” on käännetty englanniksi muotoon ”symptoms”.⁶⁵ Suomeksi molemmat kääntyvät oireiksi. Samalla tavalla Ginzburgin kanssa asian oli ymmärtänyt myös Jack J. Spector jo vuonna 1968 pitämässään luennossa, jonka pohjalta laadittu artikkeli ”The Method of Morelli and Its Relation to Freudian Psychoanalysis” (1969) löytyy Ginzburgin lähteistä.⁶⁶

Spectorin ja Ginzburgin tulkinta maalarin teokseen jättämistä merkityksellisistä yksityiskohdista oireina antaa nähdäkseni ymmärtää, että maalari ilmentäisi oireillaan kaikkein yksilöllisimpiä piirteitään. Näkemys ei käy yksiin sen kanssa, että sairauden oireet tulevat yksilöllisen luonteenlaadun päälle häiritsemään taiteilijan ominaisuuksien ilmenemistä. Spectorin ja Ginzburgin tulkinta heittää ikävän varjon taiteilijakunnan ylle: ikään kuin ammattitaiteilijat ja harrastajat ilmaisisivat itseään sairauden oireilla!

64 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 44–45. Viittaan virkkeeseen, joka suomennettuna kuuluu seuraavasti: ”Freudilla nämä yksityiskohdat ovat oireita, Sherlock Holmesilla johtolankoja ja Morellilla siveltimenvetoja.” Siveltimenjäljiksi suomennettu kohta on englanninkielisissä käännöksissä muodossa ”features of paintings” (1983) ja ”traces – more precisely, [...] pictorial marks” (1986).

65 Carlo Ginzburg, ”Spie. Radici di un paradigma indiziario,” *Academia.edu* (1986): 4, https://www.academia.edu/34805557/Carlo_Ginzburg_Spie_Radici_di_un_paradigma_indiziario; Ginzburg, ”Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes,” 86; Carlo Ginzburg, ”Clues: Roots of an Evidential Paradigm,” teoksessa *Myths, Emblems, Clues*, translation John & Anne C. Tadeschi, (London Sidney Auckland Johannesburg: Hutchinson Radius, 1986), 101.

66 Jack J. Spector, ”The Method of Morelli and Its Relation to Freudian Psychoanalysis,” *Diogenes* 17, nro. 66 (1969): 69. Spector piti luennon Graduate Art history Association of Columbian Universityssä 1.3.1968. Artikkelin on luennon laajennettu versio. Ginzburg käyttää lähteenään Spectorin artikkelin ranskankielistä julkaisua saman lehden samassa numerossa: ”Les méthodes de la critique d’art et la psychoanalyse freudienne,” *Diogenes* nro. 66 (1969).

Pian *Della Pittura italiana* ilmestymisen jälkeen, joulukuussa 1898, Freud julkaisi tutkimusartikkelin ”The Psychical Mechanism of Forgetfulness”. Siinä hän teki eron tahattoman lipsahdus- ja patologisen oireen välille. Hän otti jälleen valaisevan esimerkin omasta elämästään ja avasi nimien väärinmuistamista ja sanojen kantamaa tunnetta tutkimalla nimiä Bosnia, Botticelli, Boltraffio ja Signorelli, joista kolme jälkimmäistä eli kaikki taiteilijoiden nimet löytyvät *Della Pittura italiana* sivuilta.⁶⁷ Artikkelin toimi alkusyksyksenä Freudin teokselle *Arkielämämme psykopatologiaa: Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikauskosta ja erehdyksistä* (1904). Siinä Freud käy läpi laajan kirjon arkisia terveen psyyken virhesuorituksia sekä jatkaa sairaalloisten virhesuoritusten erotelua terveistä.⁶⁸

Morelli tunsu maalausten konservointikäytännöt ja painotti siksi kirjassaan tutkijan tarvetta tuntea teoksen kunto ennen analyysin ja tulkinnan aloittamista. Hän suhtautui kriittisesti aikakautensa konservattoreiden taipumukseen ”paran-

nella mestareiden tekemiä virheitä”.⁶⁹ Morellin aikana taidemaalari-konservaattorit korjailivat kuolleiden kollegojensa huonokuntoisia teoksia, ja uusi maalausjälki peitti alleen alkuperäisen taiteilijan kädenjäljen.⁷⁰ Nykyaikainen konservointiala on ratkaissut ongelman *restaurointi-maalauksella*, jossa korjausjälki jätetään selvästi näkyviin ja muutoksia originaalin maalausjäljen alueella vältetään.⁷¹ Freud ymmärsi oireiden peittävän potilaan omimman ilmenemistä ja erotteli psyyken sairaudet terveen psyyken toiminnasta. Tutkijan onkin tehtävä selkeä ero Morellin tarkoittamien taiteilijan ominaispiirteiden ja Freudin tarkoittamien sairauden oireiden välille.

Julkaisun *Italian Painters* esipuheen kirjoitti Morellin pitkäaikainen ystävä Sir Austen Henry Layard, jolta idea englanninkieliseen käännökseen tuli.⁷² Kääntäjä Constance Jocelyn Ffoulkes ymmärsi Morellin merkityksellisen yksityiskohdan kukoistukseksi kääntäessään Morellin ilmaisun ”Schnörkel” muotoon ”flourish”. Freud kehitti Morellin jalanjäljissä osan virhesuorituksista freudilaisiksi lipsahduksiksi, jotka Spector ja Ginzburg ymmärsivät epätarkasti oireiksi. Freud luki Morellia Spectorin tarkemmin ja erotti terveen psyyken toiminnot sairaan mielen oireilusta kirjassaan *Arkielämämme psykopatologiaa*. Freud ei arvottanut lipsahduksia kielteisiksi

67 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume III (1893–1899), 288–297; Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, Botticelli 92–98, Boltraffio 172–174, Signorelli 102–106; Ginzburg, ”Johtolankoja: merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 43. Freud pyrki katkelmassa muistamaan Orvieton Duomon freskojen tekijän (Signorelli). Boltraffion Freud mainitsee myöhemmässä lisäyksessä olleen hänelle tuolloin lähes tuntematon taiteilija. Myöhemmin, kun Freud kehitti artikkelia *Arkielämämme psykopatologiaa* -julkaisussa (1904) hän kertoo tuskin tienneensä Boltraffiosta muuta kuin sen, että tämä kuului Milanon koulukuntaan. Morellin kirjassa Boltraffio kuuluu Lombardian kouluun ja Lombardian keskus on Milano. Botticelli ja Signorelli esitellään kirjassa Toscanan koulukunnan taiteilijoina. Toscana ympäröi Firenzen kaupunkia.

68 Sigmund Freud, *Arkielämämme psykopatologiaa: Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikauskosta ja erehdyksistä* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1954), 25–31, 181, 209–210. Alkuteos *Zur Psychopathologie des Alltagslebens: Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum* (Berlin: Verlag von S. Karger, 1904).

69 Vakkari, ”Giovanni Morelli’s ”Scientific” Method of attribution...,” 46; Vakkari, *Lähde ja silmä*, 81.

70 Vakkari, *Lähde ja silmä*, viite 280 sivulla 147.

71 Sara Théodore, sähköposti kirjoittajalle, 12.2.2023. Tämä koskee erityisesti pohjoismaista ja anglosaksisen kielialueen konservointialaa. Lisäksi maalaus-konservoinnissa nykyään käytetyt synteettiset sideaineet ja väriaineet auttavat erottamaan uuden pinnan alkuperäisestä pinnasta.

72 Vakkari, *Lähde ja silmä*, viite 274 sivulla 147.



– sen ovat tehneet jälkipolvet.⁷³ Ehdotan Spectorin ja Ginzburgin näkemyksen tilalle vaihtoehdoista tulkintaa ottamalla seuraavassa käyttöni oireen sijasta *kukinnon*. Se kuvastaa sitä terveen mielen luovaa toimintaa, joka ilmenee niin arkielämässä kuin taiteilijan työssäkkin ja jota nyky-aikainen psykoanalyttinen tutkimus painottaa Freudia voimakkaammin.⁷⁴

(Im)materiaalisten teosten äärellä

Freudin luennoilla ensimmäisen maailmansodan aikaan lipsahdukset eivät olleet sattuman tuotetta, vaan vakavasti otettavia mentaalisia toimintoja: niillä oli mieli. Ne olivat *merkkejä* mielen sisäisten voimien vuorovaikutuksesta, toisin sanoen tarkoituksenmukaisten intentioiden *manifestaatioita*, jotka toimivat samanaikaisesti, mutta toisilleen vastakkaisesti.⁷⁵ Kyse oli kitkappinnasta, jolla toisilleen vastakkaiset

intentiot kohtasivat.⁷⁶ Freud ymmärsi saavutensa oman aikansa psykologian vallitsevaan käsitykseen nähden *dynaamisen näkemyksen* mielen toiminnasta ja totesi, ettei psykologinen tutkimus tätä aiemmin ollut huomionnut lipsahduksia intentioiden konfliktina. Siten luentosarjan aloittanut psyykkisen ilmiön tarkastelu oli laajentanut psykologian alueeseen kuuluvien ilmiöiden kirjoa.⁷⁷ Taiteilijana minulla on kokemusta ristiriitaisten tavoitteiden paineesta syntyneistä teoksista. Intentioiden kitkappinnalla kukkii mitä suurin luovuus.

Thesleffin teokset ovat pilkahtaneet esiin artikkelin kuluessa tiettyjen maantieteellisten paikkojen yhteydessä Firenzessä ja Roomassa. Näin on tapahtunut silloin, kun Morelli on kirjoittanut kaupunkien museoista muistikuvansa perusteella tai Freud on tarkastellut Morellin haave- ja muistikuvia taiteentuntijan kirjaa lukemalla. Thesleffin teosten äkillisellä ilmaantumisella olen ilmentänyt lipsahduksen esiin purkautumista kukintona ja alleviivannut sen erilaista ilmenemistä verrattuna säännöllisesti toistuvaan sairauden oireeseen.

Toisilleen vastakkaiset tarkoituksenmukaiset intentiot voivat synnyttää myös visuaalisina ilmeneviä mielikuvia. Valaistakseni taiteilijan mielikuvia liitän artikkeliini kirjoittamani luovan kirjoituksen katkelman. Freudilta ammentaneen lastenlääkäri Donald W. Winnicottin teoksen *Playing and Reality* (1971) äärellä oivalsin, kuinka vastasyntyneen vauvan ja äidin varhaisessa

73 Esimerkiksi psykoanalyttikko, runoilija Susan Kolodny ottaa kantaa tähän kirjoittamalla seuraavasti: "Also, given that some in our field focus unduly on the psychopathology of the artist or treat the artist's work as if it were a symptom to be analyzed, a tendency which Roland's book happily works against, I wonder whether, in emphasizing the artist and the selfobject without addressing this question of selfobject and object, Roland might not inadvertently invite readers to imagine the artist as having more narcissistic difficulties than others do, a suggestion I don't believe he intends." Susan Kolodny, "Book Review: *Dreams and drama: Psychoanalytic criticism, creativity and the artist* by Alan Roland," *The International Journal of Psychoanalysis* 85 nro. April, Part 2/6 (2004): 542–545.

74 Ks. esim. psykoanalyttikko, kuvataiteilija, näytelmäkirjailija Rolandin teosta Alan Roland, *Dreams and drama: Psychoanalytic criticism, creativity and the artist* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003), Part II, "Dreams, Imagery, and Creativity", 41–83.

75 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XV (1915–16), 3–5, 31–32, 44, 60, 67. Wienin yliopistossa opetuksen talvikausina 1915–1916 ja 1916–1917 pidetyt luennot julkaistiin kahdessa osassa keväisin välittömästi opetuksen päätyttyä. Lipsahduksia käsittelevän osan I (luennot 1–4) otsikko oli *Die Fehlleistungen* (engl. Parapraxes) ja osan II otsikko *Der Traum* (engl. Dreams).

76 Patrik Nybergin tutkimuksen käsitteitä tuntematta olen tullut omaan kokemukseeni nojautuen samansukuisen päätelmään. Nyberg käyttää ilmaisua "hankauksesta muodostuva 'kitka'" kuvaamaan Jean-Francois Lyotardin "*figuraalisen* 'tapahtumaa'", joka "on psyykkisen muodostelman kaltainen. [- -] Figuraalinen sijoittuu viettien [- -] hankauspinnalle." Patrik Nyberg, *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* (Helsinki: Kansallisgalleria, 2019), 84–85.

77 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XV (1915–16), 60, 67.



vuorovaikutuksessa alkaa suotuisissa olosuhteissa kehittyä luottamus, jossa on luonnollisen leikin alku.⁷⁸ Ymmärsin tuon vastavuoroisuuden kokemuksen merkityksen halullemme tavoitella dialogista suhdetta toiseen ihmiseen ja ympäristöömme. Winnicottin ajattelussa taiteella ja kulttuurilla on keskeinen rooli tuon yhteiskunnallisen ja kulttuurisen *osallisuuden kokemuksen* synnyssä. Kuvasin mielensisäisen hahmotelmani seuraavin sanoin:

Maalatessani minulla on vahva tunne siitä, kuinka kankaani takana velloo valtameri, jonka syvyyksistä nousee pintaan asioita – kuplia – ja toisaalta pinnalla näkyy heijastuksen välkettä. Luemme veden pinnasta kuvaa, joka on sekä vedenalaisen todellisuuden synnyttämä että pintaan heijastuva kuva taivaasta, puista, linnuista. Samaan tapaan kankaalleni nousee kuva, joka on muodostunut sekä vellovan valtamereni syvyyksistä nousseista – kulloinkin oleellisista – asioista että oman heijastukseni (projekti) rihmoista. Kuva kankaalla ei suinkaan ole kuva koko mereni syvyydestä tai tarkka kuva projektiostani, mutta se on selkeä ja kirkas kuva kulloinkin oleellisesta.

Winnicott kuvaa, kuinka lempeän rakastavan hyväksyvän toistuvan katseen avulla vauva alkaa kokea olevansa olemassa. Ja kuinka tuon hyväksyvän peilaamisen varassa alkaa hiljainen eriytyminen omaksi itseksi, äidistä irralliseksi. Winnicottin mukaan tuossa luottamuksessa ja sen suojeluksessa tapahtuvassa eriytymisessä on luonnollisen leikin alku. Luottamuksen varassa alkaa luova suhde elämään, toiseen ihmiseen ja maailmaan ympärillämme. Siitä kasvaa myös kulttuurinen kokeminen, jonka varassa lepää ymmärryksemme itsestämme

78 D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (London: Tavistock Publications Limited., 1971), 38–52, 95–103; Joonas Taipale valaisee Winnicottin peilifunktioteoriaa artikkelissa "Tove Janssonin 'Näkyvätön lapsi' ja sosiaalinen peilaaminen," *Psykoterapia* 35, nro. 1 (2016): 20–32, <https://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/taipale116.pdf>

osana jotakin suurempaa. Kulttuurinen pääomamme määrittää kokemisemme rajat ja vain tätä tradition tarjoamaa kokonaiskäsitystä vasten voimme olla innovatiivisia.

Winnicott puhuu ihmisyyden altaasta, johon kulttuurimme on tuhansien vuosien aikana kokoontunut. Sieltä ammennamme, mutta sinne myös tuomme uutta. Ihmisyyden allas vastaa kokemustani alitajunnastani, joka on ulkoistunut maalauskancaani taakse. Siellä se velloo hetkien mukaan ja kastelee kangastani synnyttäen kuvia yhteistyössä kanssani. Kangas vastaa.⁷⁹

Luovan kirjoituksen katkelma avaa näkymän mielensisäiseen hahmotukseen rannasta, jota ei ole olemassa. Silti se erinomaisella tavalla todistaa arkisesta kokemuksestani työhuoneella, jossa tarkastelen syntyvää teostani *jo ennen kuin on mitään näkyvää*, kun edessäni on vain tyhjä pingotettu pellavakangas. Kokemukseni *dialogisesta työskentelystä* kankaan kanssa on voimakas ja toistuva. Taiteilijan kirjoittamat luovan kirjoituksen katkelmat tulisikin nähdä tutkimusaineistona kuvallis-materiaalisten ja kirjallisten lähteiden rinnalla.

Tihentymän ja mittakaavan merkitys

Palataan vielä samalle *Unien tulkinnan* sivulle, jossa Freud ensi kertaa kutsui virhesuoritusta kielen lipsahdukseksi. Siellä, kirjan viimeisen osan toiseksi viimeisessä luvussa, hän sivuaa myös *tihentymän* ilmiötä. Seuraava lainaus, jossa Freud puhuttelee lukijaansa, osoittaa hänen kirjoittavan minänsä ajattelleen jo kirjaa laaties-

79 Kukka Paavilainen 2021, Luovan kirjoituksen katkelma. Katkelma syntyi marraskuussa 2021 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa Laura Gröndahlin ja Sami Santasen kurssilla *Lukemisen taito*. Winnicottin teosta *Playing and Reality* käsiteltiin kurssilla ja kotitehtäväksi tuli reflektoida luettua teoriaa oman praktiikan näkökulmasta. Lukuvuonna 2021–2022 kurssilla luettiin Sigmund Freudin ja D. W. Winnicottin lisäksi Julia Kristevaa ja Sarah Kofmania.



saan, että sanallinen ilmaisu oli menetelmiltään verrannollinen kuvallisen esitystavan kanssa:

Vertauksena voimme ajatella, että pidän kirjani käsikirjoituksen jotakin sanaa ratkaisevan tärkeänä tekstin ymmärtämiseksi ja painatan sen siksi kursivoituna tai lihavalla. Lukiessani siten tuon sanan lausuisin sen hitaasti ja selvästi ja erityisen painokkaasti. Vertauksen alkuosa tuo heti mieleen edellä olleen näytteen unityön toimintatavasta [- -]. Taidehistorioitsijat kohdistavat meidän huomiotamme siihen seikkaan, että vanhimmat historialliset veistokset soveltavat samaa periaatetta; ne näet ilmaisevat kuvaamiensa henkilöiden arvoaseman kuvakokona. Kuningas kuvataan kaksi tai kolme kertaa niin suureksi kuin hänen saattoväkensä tai hänen voittamansa vihollinen. Rooman valan aikainen kuvaamataiteen luomus ilmaisee saman asian kehittyneemmin keinoin. Impeeraattoria ei siinä enää kuvata jätiksi kääpiöiden joukkoon vaan hänet on sijoitettu sommitelman keskipisteeksi, ja hän seisoo ryhdikkään suorana, kun taas viholliset makaavat hänen jalkojensa juuressa; lisäksi hänet on kuvattu huomattavasti muita tarkemmin. Kun alaiset meidän päivinämme kumartavat syvään esmiehensä edessä, tuo muinainen esittämisperiaate toistuu vielä vaimeana kaikuna.⁸⁰

Tässä ennen marraskuun neljättä 1899 kirjoittamassaan katkelmassa Freud kiinnittää huomiota veistoksissa ja arkkitehtuurissa suosittuun merkitykselliseen kokoeroon ja myös kokohierarkiaan sisältyvään tihennettyyn yksityiskohtien määrään.⁸¹ Vain neljätoista kuukautta aiemmin Freud oli hankkinut Morellin kirjan. Taiteentuntijaa lukemalla hän oli ymmärtänyt merkityksellisen yksityiskohdan todistusvoiman. Katkelmassa hän kirjoittaa taidehistorioitsijoiden

80 Freud, *Unien tulkinta*, 495–496; Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V, 595–596.

81 Gay, *Freud*, 25. *Unien tulkinta* ilmestyi kauppoihin 4.11.1899.

osoittamista tihentyneistä yksityiskohdista ja mittakaavan merkityksestä.⁸² Arvelen hänen tässä epäsuorasti viittaavan taiteentuntija Morelliin.

Pian kirjan julkaisemisen jälkeen Freud koki jotakin mieleenpainuvaa: syyskuussa 1901 hän seisoi lumoutuneena Roomassa Michelangelo Buonarrotin Mooses-veistoksen (n. 1513–1515) edessä.⁸³ Paavi Julius II:n itselleen tilaaman hautamuistomerkin lukuisten veistosten keskellä Mooseksen hahmo oli selvästi muita kookkaampi (kuva 5).

Freud poimi ”Michelangelon Mooses” -esseensä aiheen veistosryhmän kokonaisuudesta sen keskushahmon koon perusteella. Edelleen hän tunnisti keskushahmon tunneilmaisun ja sen kuvaamista tukevan yksityiskohtaisuuden muita veistoshahmoja tiivistyneemmäksi. Muut hahmot hän jätti tarkastelunsa ulkopuolelle.⁸⁴ Esseessä Freud kertoo havainneensa veistoksessa yksityiskohtia, joita aiempi tutkimus ei ollut huomionnut.⁸⁵

82 Freud, *Unien tulkinta*, 495; Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V, 595. Myös tässä *Unien tulkinnan* englanninkielisessä käännöksessä puhutaan taidehistorioitsijoista ”Art historians” ja sama termi on käytössä saksankielisessä alkuteoksessakin: ”Die Kunstshistoriker”. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Leipzig: F. Deuticke, 1899), 353, https://archive.org/details/Freud_1900_Die_Traumdeutung_k/page/352/mode/2up

83 Gay, *Freud*, 179.

84 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 195–197, 200–205, 207–218. Esse on järjestyksessä neljäs ja samalla viimeinen Freudin kolmesta kuvataidetta käsittelevästä esseestä. Sitä edelsivät korkokuva käsittelevä esse ”Harhakuvitelmiä ja unia W. Jensenin *Gradvassa*” (1907), ”Leonardo da Vincin lapsuudenmuisto” (1910) ja Shakespearea koskeva ”Lippaanvalinnan teema” (1913). ”Michelangelon Moosesta” seurasivat kaksi kirjallisuutta tarkastelevaa esseetä: Goethea käsittelevä ”Lapsuudenmuisto teoksesta *Tarua ja totta*” (1917) ja ”Dostojevski ja isänmurha” (1928). 1930-luvun lopulla Freud palasi Mooses-teemaan uudelleen kirjoituksessaan ”Moses and Monotheism” (1937–1939).

85 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 206.



Vakkarin mukaan Morellin menetelmä on myöhemmässä tutkimuksessa ymmärretty kolmitasoiseksi siten, että helpoimmin huomattavat, yleisvaikutelman synnyttävät piirteet ovat ensimmäisellä tasolla. Tällaisia ovat esimerkiksi vartalon asennot ja liikkeet sekä kasvojen muoto.⁸⁶ Freud tarkastelee Mooseksen istuvaa asentoa sekä tunnetta maan vetovoimasta ja pidätetyistä äärimmäisistä tunteista.⁸⁷ Toinen, Morellille tärkeämpi taso piti sisällään fyysiomiset yksityiskohdat ja sellaiset seikat kuten kädet ja korvat. Ne saattoi Morellin mukaan tunnistaa tietyn taiteilijan tekemiksi vain tunnollisen vertailevan tutkimuksen ja tarkan havainnoinnin avulla.⁸⁸ Freud keskittyy Mooseksen partasuortuvaan, sitä koskettavaan etusormeen ja saman käden muihin sormiin sekä myöhemmin lisäksi Mooseksen pitelemien laintaulujen asentoon.⁸⁹ Sen sijaan Morellin menetelmän kolmannella tasolla oleviin, teoksen kokonaisuuden kannalta marginaalisiin piirteisiin, kuten taiteilijalta tiedostamatta syntyneisiin yksityiskohtiin, Freud ei nähäkseni puutu.⁹⁰



Kuva 5. Romualdo Moscioni, *Michelangelo Buonarrotin Paavi Julius II:n hautamuistomerkki*, (San Pietro in Vincoli, Rooma), ennen vuotta 1885. Hopeagelatiinivalokuva, 21 x 27 cm. Negatiivin numero MVF.XIX.16.12. Kuva: Vatican Museums Photo Library, kaikki oikeudet pidätetään.

Tämän artikkelin alussa olevassa Mooses-esseen lainauksessa Freud toisin sanoen kommentoi Morellin metodia verratessaan taiteilijalta tiedostamatta syntyneitä yksityiskohtia lääketieteellisen psykoanalyysin ”havaintojen roskaläjään”. Tästä huolimatta hän ei esseessään analysoi Mooses-veistosta tästä näkökulmasta. Hän ei etsi kyseisiä yksityiskohtia teoksesta, vaan on tyytyväinen löytämiinsä yksityiskohtiin,

jotka ovat syntyneet taiteilijan tietoisien toiminnan tuloksena.

Partasuortuvan kiristyminen Mooseksen sormen spontaanilta vaikuttavassa otteessa *hahmon pään oletetun äkkinäisen käännöksen seurauksena* on epäilemättä tällainen Morellin tarkoittama merkityksellinen yksityiskohta, joka ei tule esiin veistoksen nopealla tarkastelulla.⁹¹ Intentio, jonka Freud oletti Michelangelolla olleen hänen veistäessään Mooseksen hahmoa, tuli esiin *heikosti havaittavasta merkistä*. Siihen Freud luki

86 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 98.

87 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 196–218.

88 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 98.

89 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 201–203, 206–218.

90 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 98.

91 Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 86–87; Vakkari, *Lähde ja silmä*, 82.

tiivistyneen sikermän piirteitä profeetta Mooseksen edesottamuksista *Vanhassa testamentissa*.⁹²

Esseessään Freud lähestyy tarkastelemaansa aihetta kahdesta suunnasta, yhtäältä muotoanalyttisesti ja toisaalta uskonnonhistoriallisesti. Hän yhdistää veistoksen tarkastelussaan Morellin empiiristä lähestymistapaa oman alansa tapaan tarkastella havaittua. Tunnelmaltaan tihentynyt, muita kookkaampi Mooses-veistos johdatteli Freudin tulkitsemaan näkemäänsä:

Tärkeämpää kuin uskottomuus pyhälle tekstille on kuitenkin se muutos, jonka Michelangelo meidän tulkintamme mukaan on tehnyt Mooseksen luonteessa. Tradition mukaan Mooses oli ihmisenä kiiwas ja helposti tulistuva. [- -] Michelangelo on kuitenkin sijoittanut paavin hautamuistomerkkiin erilaisen Mooseksen, joka on historiallista ja perinteistä Moosesta suurempi. Hän on muuntanut särjettyjen laintaulujen teeman, hän ei anna Mooseksen särkeä tauluja vihassaan, vaan näyttää meille, että niiden joutuminen särkymisen vaaraan tynnyttää Mooseksen vihan tai ainakin estää tätä purkamasta sitä tuohon tekoon. Näin hän on antanut Mooseksen hahmolle jotakin uutta, yli-inhimillistä, ja tuosta mahtavasta ruumiista ja voimaa uhkuvista lihaksista tulee nyt vain ruumiillinen ilmaisukeino korkeimmalle psyykkiselle suoritukselle, mikä on ihmiselle mahdollinen, oman intohimon lannistamiselle sen asian hyväksi, jolle hän on vihkiytynyt.⁹³

Nähdäkseni Freud tässä kumartaa Morellin suuntaan. *Fyysinen ilmaisukeino psyykkiselle suoritukselle, jossa intohimo suunnataan sen asian toteuttamiseen, jolle tekijä on vihkiytynyt, lienee eräs selkeimmin muotoiltu tunnustus luovan työn haastavuudesta. Niin ikään se vahvistaa Morellin havaintoa siitä, että taiteilijan sielu*

92 Freud, "Michelangelon Mooses," 195, 213–217.

93 Freud, "Michelangelon Mooses," 217.

tulee näkyväksi maalatun korvan muodossa ja maalarin siveltimenvedoissa. Tulkintani mukaan tuo *merkki*, jonka olemassaolon Morelli oli Freudille osoittanut, toi hänessä esiin mitä voimakkaimman tunteen.⁹⁴

Itsereflektion – tai itseanalyysin – Freud oli aloittanut jo 1890-luvun puolivälissä ja hän syventyi siihen järjestelmällisesti kesästä 1897 lähtien.⁹⁵ Seuraavan vuoden syyskuussa hankittu Morellin teos epäilemättä tarkensi Freudin katsetta merkitystä kantavien yksityiskohtien etsinnässä niin taideteoksissa kuin kliinisen työn kontakteissakin. Freudin voikin nähdä juuri Mooseksen veistoshahmon äärellä – mahdollisesti jo vuonna 1901 – erotelleen näkemiseen perustuvan havainnoinnin ja siitä seuraavan tulkinnan. Tässä häntä mahdollisesti auttoi Morellin kirjan lukeminen.

Empiirinen ja psykologinen havainnointi

Kahdenlaisten havaintojen samanaikainen seuraaminen ilmenee myös psykoanalyttisessa terapiatyössä. Vastaanottohuoneen asiantuntija havainnoi potilasta katseensa avulla ja samassa tilassa oleilemalla. Tällä tavoin toteutettu havainnointi nousee kuitenkin uudelle tasolle vasta molempien läsnäolijoiden yhdessä tekemän *kuvittelutyön* ansiosta. Vapaan assosiaation ruokkima lipsahtelu on myös taiteilijan luovan työskentelyn edellytys ja suuri ilon aihe.

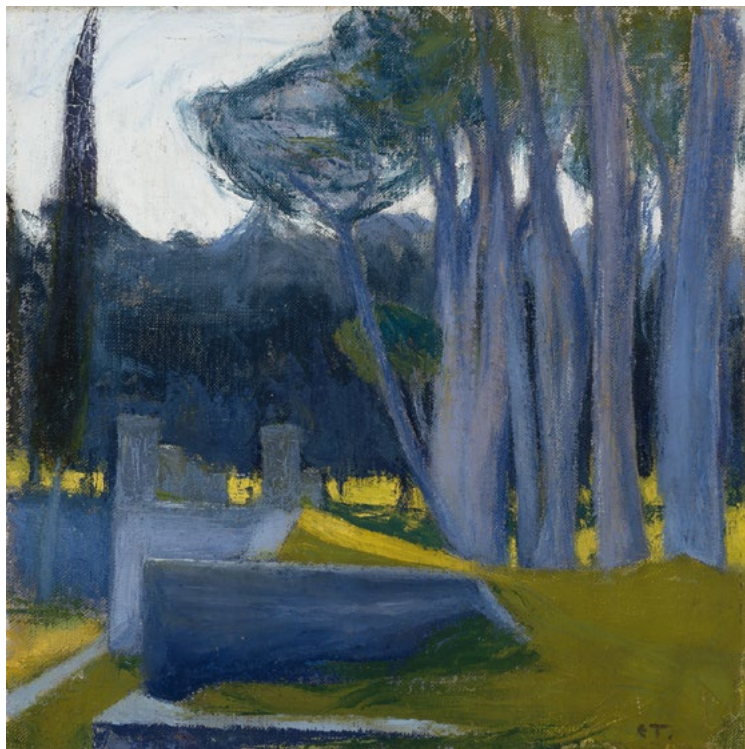
94 Freudin voimakkaista tunteista ja itsereflektion harjoittamisesta todistaa seuraava katkelma esseessä: "Yksikään veistos ei nimittäin koskaan ole tehnyt minuun suurempaa vaikutusta. Kuinka usein olen noussut rumalta Corso Cavourilta jyrkät portaat yksinäiselle torille, jolla hylätty kirkko kohoaa, ja yrittänyt kestää sankarin vihaisen halveksivan katseen, ja joskus olen hiipinyt varovasti pois sisähuoneen puolihämäristä ikään kuin itse kuuluisin siihen kansanjoukkoon, johon tuo katse on suunnattu, joukkoon, joka ei pysty pitämään kiinni mistään vakaumuksesta, joka ei osaa odottaa eikä uskoa ja joka riemuitsee saatuaan takaisin jumalankuvansa illuusion." Freud, "Michelangelon Mooses," 195.

95 Gay, *Freud*, 135.

On todennäköistä, että Morellin *Della Pittura italiana*an lukemisella oli merkittävä vaikutus Freudiin. Pian kirjan lukemisen jälkeen Freud matkusti useita kertoja Italiaan ja kohtasi siellä vaikuttavia taideteoksia, joita käsittelevät esseet hän julkaisi vasta selvästi myöhemmin. Tässä artikkelissa olen pysytellyt *Unien tulkinnan* sivuilla ja tarkastellut Morellin antia Freudille tämän varhaisen teoksen ja ”Michelangelon Mooses” -esseen tarjoamien esimerkkien kautta. Esseessä esiintulevan kahtalaisen havainnoinnin alkujuurta olen jäljittänyt Morellin teoksesta ja Freudin varhaisista julkaisuista seuraavasta syystä: Morellin empiirisen lähestymistavan ja Freudin empiiris-psykoanalyttisen luen-
nan leikkauspisteestä avautuu mahdollisuus eritellä tutkivan taiteilijan positiota havainnon ja kokemuksen välissä.

Otan teoreettiseksi lähtökohdakseni Freudin käytännöntyönsä ääreltä löytämän kahtalaisen havainnoinnin. Sitä soveltaen esitän, että taidemaalarin työhuoneella havainnoidaan yhtäältä silmin nähtäviä ja käden ulottuvilla olevia materiaalisia muutoksia kankaalla ja toisaalta mielikuvia. Kun molempia havainnoidaan vuorotellen, saadaan esiin teoksen synnyttävä dialoginen tapahtumaketju, jossa toisena osapuolena on taiteilija ja toisena kehkeytyvä taideteos. Näin löydän *kokevan tekijän* havainnon ja kokemuksen väliltä, niin empiirisen kuin psykologisenkin havainnoinnin ääreltä.

Tekijän mielensisäisyys on mukana teoksen syntymässä yhtä lailla kuin katseen kohteena ja käden ulottuvilla kehkeytyvä teoskin. Tutkijoiden on sitä vastoin ollut vaikea ulottaa katsettaan



Kuva 6. Ellen Thesleff, *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*, 1905. Öljy kankaalle, 40,5 x 40 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 7. Ellen Thesleff, *Porta Romana, Firenze*, 1907. Öljy puulle, 20,5 x 21 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen, kaikki oikeudet pidätetään.

taiteilijan mielikuviin. Kitkapinnan kukintoina freudilaiset lipsahdukset ovat huomiota herättäviä poikkeamia tavanomaisessa kanssakäymisessä – norsuja ja sammakoita puheenparressa. Arkisen keskustelun kuluessa ne syntyvät ylisuurina ja *tuntuvat näkyviltä* manifestaatioilta, vaikka ilmenevät keskustelun toiselle osapuolelle vain kielen välityksellä. Visuaalisista mielenensisistä manifestaatioista nautimme kielen kantamana.

Lopuksi palaan tuttujen puiden alle Roomaan, jossa Thesleff maalasi *Pinjoja Villa Borghesen puistossa* jälleen vuonna 1905 päivinä, joista meille ei ole säilynyt teosta enempää tietoa (kuva 6). Tuona vuonna Freud aloitti tapauskertomustensa julkaisemisen. Villa Borghesen puistossa on eri vuodenaika ja valaistus kuin vuonna 1898 (kuva 3). Maalauksen rajausta on laajempi ja huomamme Thesleffin havaintopisteen siirtyneen hieman vasemmalle, sillä puuryhmä näkyy nyt katsojan edessä rivimuodostelmana aiemman jonomuodostelman sijaan. Puut ja puiston pengerrysrakenteen tunnistamme muistikuvan turvin. Roomasta Firenzeen vievän tien päätepisteeseen Porta Romanalle Thesleff palasi jälleen vuonna 1907. Tuona vuonna Freud julkaisi ensimmäisen taidetta käsittelevän esseensä.

Thesleff on kahdella eri tekniikalla toteuttanut näkyviä todisteita siitä, että hän koki paikan päällä säätilan ja valon määrän: kaiverruslaatalta Porta Romana, katu ja puut ovat olleet siten kuin ne ilmenivät Thesleffin niitä havainnoissa eli kuten ne näkyvät maalauksessa *Porta Romana, Firenze* (1907) (kuva 7). Kuivaneulapiirros (kuva 2) on puolestaan vedos, jossa laatalle piirretty, todellisuudesta ja sen olosuhteista todistava kuva on kääntynyt peilikuvaksi. Tästä syystä Bobolin puutarhan puuston lehvästöt näkyvät teoskuvissa eri laidoilla. Onko jompikumpi lopputulos todenmukaisempi ja miksi? Tai kykenisikö valokuva todistamaan taiteilijan läsnäolosta paikan päällä teoksia paremmin?

Tässä artikkelissa olen hahmottanut historiallisesti etäältä ja kerronnallisia keinoja etsien

niitä lähtökohtia taidemaalarin tekemälle tutkimukselle, jotka avautuvat Morellin ja Freudin tarkastelutapojen risteyksestä. Olen tarkastellut, miten luova, tutkiva ja tulkitseva taiteilija kirjoittaa ja miten lipsahdukset ilmenevät luovassa prosessissa. Olen ehdottanut freudilaiseen lipsahdukseen taidehistorian alalle syntyneelle käsitteelle vaihtoehtoa ja tulkinut lipsahduksia mielen luovana toimintana vapaan assosiaation palveluksessa. Ehdotukseni luovan kirjoituksen aineistojen *kuuntelevasta luennasta* eroaa taidehistorian alalla vallalla olevasta psykoanalyttisen teorian sovellustavasta. Artikkelissani olen pyrkinyt osoittamaan mahdollisuuksia kurkottaa luovan kirjoittamisen keinoin ja taiteellisen tutkimusotteen avulla kohti vaikeasti sanallistettavia taiteen tekemisen prosesseja. Niistä eräs, maalari-kertojan katse, ilmenee Rubensin ja Altdorferin maalauksissa, joissa maalari lentää korkealla kuvaamiensa henkilöhahmojen yläpuolella, jopa niin korkealla, että näkee maapallon kaareutuvan.

– Mitä kuvassa näkyy? – Totuus. Kuvassa ei näy mitään, siellä on totuus, kokemuksellinen totuus.

KuM, FM **Kukka Paavilainen** viimeistelee kuvataiteen tohtorin opinnäytettä Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan. Hän on kirjoittamisesta kiinnostunut taidemaalari ja taidehistorioitsija, joka toimi vuosina 2014–2019 Kuvataiteen maisterin kirjoitusseminaarin opettajana Taideyliopistossa. Paavilaisen aiemmat julkaisut ovat käsitelleet kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoimaa taidemaalari Ellen Thesleffin värillisten puupiirrosaineistojen kautta. Paavilainen tutkii kerronnallisten keinojen hyödyntämistä kuvan ja sanan rajapinnassa, jotta kokemuksesta todistava kaunokirjallinen kieli hyväksyttäisiin tieteellisen kirjoittamisen alueelle.

Lähdeluettelo

Arkistolähteet

Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 1897–1898, Italia*. Viisi kirjettä: 13.12.1897, Rooma; 14.4.1898, Napoli; 25.4.1898, Rooma; 8.5.1898, Rooma; 6.6.1898, [lähetyspaikka epäselvä]. Svenska litteratursällskapet i Finland, Familjen Thesleffs arkiv, SLSA 958, Helsinki.

Sähköpostit

Sara Théodore, sähköposti kirjoittajalle, 12.2.2023.

Julkaistu kirjallisuus

Borchert, Till-Holger. "Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics." Teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand, 187–209. Washington: National Gallery of Art, 2001.

Cohn, Dorrit. *Fiktio mieli*. Suomentaneet Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki, alkuteos *The Distinction of Fiction* (The John Hopkins University Press, 1999) Helsinki: Gaudeamus, 2006.

Freud, Sigmund. *Arkielämämme psykopatologiaa: Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikaukosta ja erehdyksistä*. Suomentaneet Martti Takala ja Marjatta Santala. Johdannon kirjoittanut Eino Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1954.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume III (1893–1899) Early Psycho-Analytic Publications, This Edition first published in 1962, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume IV (1900) The Interpretation of Dreams (First Part), This Edition first published in 1953, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume V (1900–1901) The Interpretation of Dreams (Second Part) and On Dreams, This Edition first published in 1953, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume XV (1915–1916) Introductory Lectures on Psycho-Analysis (Parts 1 and 2), This Edition first published in 1961, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *Tapauskertomukset*. Suomentanut Seppo Hyrkäs. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2006.

Freud, Sigmund. *Uni ja isänmurha, kuusi esseetä taiteesta*. Valikoinut ja suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjat, 1995.

Freud, Sigmund. *Unien tulkinta*. Saksankielinen alkuteos *Die Traumdeutung*. Gesammelte Werke II:n 1961 ilmestyneen kolmannen painoksen mukaan suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapaino, 1968.

Gay, Peter. *Freud*. Englanninkielinen alkuteos *Freud A Life for Our Time* (1988). Suomentanut Mirja Rutanen. Bibliografisen esseen ja huomautukset suomentanut Anna Rutanen. Kolmas painos [1990]. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2004.

Ginzburg, Carlo. "Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia." Teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Italiankielinen alkuteksti "Spie. Radici di un paradigma indizario" (1986), suomentanut Aulikki Vuola, 37–76. Helsinki: Gaudeamus, 1996.

Ginzburg, Carlo. "Spie. Radici di un paradigma indizario". *Academia.edu* (1986): 1–15. https://www.academia.edu/34805557/Carlo_Ginzburg_Spie_Radici_di_un_paradigma_indizario

Ginzburg, Carlo. "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes." Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, ed. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok, 81–118. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

Ginzburg, Carlo. "Clues: Roots of an Evidential Paradigm." Teoksessa *Myths, Emblems, Clues*, translation John & Anne C. Tadeschi, 96–125. London Sidney Auckland Johannesburg: Hutchinson Radius, 1986.

Ginzburg, Carlo. "Mikrohistoriasta." Teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Italiankielinen alkuteksti "Microstoria: due o tre cose che so di lei", käsikirjoitus, suomentanut Aulikki Vuola, 167–194. Helsinki: Gaudeamus, 1996.

Griener, Pascal. "Alfred Woltmann and the Holbein Dispute: 1863–1871." Teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand, 211–225. Washington: National Gallery of Art, 2001.

Harju, Timo & Rauma, Iida. "Kohtaa minut! Todellisten henkilöiden luominen proosan kertojaratkaisuilla ja runon puhujilla." Teoksessa *Kirjoittamisen taide & taito*, toimittanut Emilia Harjula, 73–96. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 2014.

Matti O. Huttunen. "Alkusanat." Teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toimittaneet Päivi Kosonen & Juhani Ihanus, 7. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022.

Ihanus, Juhani. "Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset." Teoksessa *Sanat että hoitaisimme: terapeutin kirjoittaminen*, toimittanut Juhani Ihanus, 13–48. Helsinki: Duodecim, 2009.

Ihanus, Juhani. "Unien tulkinnan vastaanotosta ja uudelleentulkinnasta". *Psyko-terapia* 31, nro. 1 (2012): 47–72. <https://www.psyko-terapia-lehti.fi/tekstit/ihanus112.htm>

Ihanus, Juhani. "Lukemisen psykologiaa." Teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toimittaneet Päivi Kosonen & Juhani Ihanus, 85–110. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022.

Jaffé, Michael. *Rubens. Catalogo Completo*. Traduzione di Germano Mulazzani. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.a., 1989.

Lermolieff, Ivan. *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig: F.A. Brochhaus, 1890. <https://archive.org/details/kunstkritischest01more/mode/2up>

Levi, Donata. "Crowe and Cavalcaselle on Botticelli: new results." Teoksessa *Botticelli Past and Present*, toimittaneet Ana Debenedetti & Caroline Elam, 166–182. Lontoo: UCL Press, 2019. JSTOR, DOI: 10.2307/j.ctv550cgj

Locatelli, Valentina. "Italian Painters, Critical Studies of their Works: the Gemäldegalerie Alte Meister

in Dresden. An overview of Giovanni Morelli's attributions". *Journal of Art Historiography*, nro. 13, December (2015): 1–22. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/locatelli.pdf>

Morelli, Giovanni – Lermolieff, Ivan. *Della Pittura italiana: Studii storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Galerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. Prima Edizione italiana preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore, e illustrata da 81 incisioni. Milano: Fratelli Treves, 1897. <https://archive.org/details/dellapitturaita00moregoog/page/n9/mode/2up>

Morelli, Giovanni & Anderson, Jaynie. *Della Pittura italiana, studii storico-critici, le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. A cura di Jaynie Anderson. Milano: Adelphi Edizioni, 1991.

Morelli, Giovanni. *Italian Painters. Critical Studies of their Works*. Translated by Constance Jocelyn Ffoulkes, with an introduction by Sir Austen Henry Layard, Vol. 1: The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome. London: John Murray, 1892. <https://archive.org/details/dli.granth.93868/mode/2up>

Nyberg, Patrik. *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*. Suomen Kansallisgallerian julkaisut 2, Helsinki: Kansallisgalleria, 2019.

Svenska Akademiens Ordbok (SAOB). "Svenska Akademiens Ordbok: Natursceneri." Luettu 7.2.2023. https://www.saob.se/artikel/?seek=natursceneri&pz=1#U_N1_236194

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

Spector, Jack J. "The Method of Morelli and its relation to Freudian Psychoanalysis." *Diogenes* 17, nro. 66 (1969): 63–83.

Taira, Teemu. "Identiteettipolitiikan vaihtoehto? Paikantuminen ja henkilökohtaisuus sitoutumisena." Teoksessa *Tutkija kertojana: Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*, toimittaneet Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma, 109–133. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2004.

Vakkari, Johanna. "Giovanni Morelli's "Scientific" Method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's". *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 70, nro. 1–2 (2001): 46–54. DOI: 10.1080/00233600152126027

Vakkari, Johanna. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*. Helsinki: Yliopistopaino/Helsinki University Press/Palmenia, 2006.

Wind, Edgar. *Art and Anarchy*. London: Faber and Faber, 1963.

Winnicott, D. W. *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications Limited, 1971.

Pääsy ja vastus

Emmanuel Alloan diafenomenologia
taiteentutkimuksen haasteena

Ari Tanhuanpää

doi.org/10.23995/tht.127404



Artikkelin lähtökohta on filosofista kuvantutkimusta edustavan Emmanuel Alloan tuotanto. Kirjoituksessani pyrin erityisesti valottamaan hänen diafenomenologiaksi kutsumaansa lähestymistapaa, jossa keskeiseksi nousee Aristoteleelta lainattu ”läpinäkyvän” (*to diafanēs*) käsite. Alloa väittää, että läpinäkyvyys – erityisesti sen ambivalenttisuus – on jäänyt länsimaisessa ajatteluperinteessä refleктоimatta: ei ole ymmärretty, ettei läpinäkyvyys tai aistisuus ylipäänsä tarjoa vain pääsyä aistikohteisiin, vaan muodostaa myös vastuksen niiden välittömälle tavoittamiselle. Tämä aistisen resistanssi yhdistää ”läpinäkyvän” yhtä lailla kaksijakoiseen mediumin käsitteeseen. Tarkastelen Alloan innoittamana sitä, miten kohtaamme mediumin samanlaisesti pääsynä ja vastuksena. Ihmisten välisten suhteiden tasolla kysymys on siitä, miten kohdata omaan tietoisuutemme nähden ulkoinen (vierassieluisuuden ongelma).

Avainsanat: Emmanuel Alloa, diafenomenologia, Aristoteles, läpinäkyvä, aistisuus, mediumi, perspektiivi, Maurice Merleau-Ponty, Edmund Husserl, Eugen Fink, Henri Maldiney, Susanne Gottberg.



Emmanuel Alloa (s. 1980) toimii estetiikan ja taidefilosofian professorina sveitsiläisessä Freiburgin yliopistossa. Opiskeltuaan filosofiaa, historiaa ja taidehistoriaa Freiburgissa, Padovassa, Beriinissä ja Pariisissa, hän väitteli filosofisesta kuvantutkimuksesta 2009 (Paris I-Panthéon/Freie Universität Berlin). Sen jälkeen hän on toiminut filosofian apulaisprofessorina sveitsiläisessä Sankt-Gallenin yliopistossa ja vierailevana tutkijana (Senior Research Fellow) Baselin yliopiston *Center for the Theory and History of the Image (Eikones)* -keskuksessa sekä muun muassa Yhdysvalloissa Columbian ja Berkeleyyn yliopistoissa. Alloa, jolle Aby Warburg -säätiö myönsi vuoden 2019 tiedepalkintonsa, on noussut suhteellisen nopeasti hyvin vaikutusvaltaiseksi hahmoksi filosofisen kuvantutkimuksen kentällä.¹

Alloan ajattelun lähtökohta on fenomenologiassa, erityisesti juuri Maurice Merleau-Pontyn ajattelussa. Operoidessaan kohdattavan ilmiömaailman rajoilla Alloa oikeastaan jatkaa siitä, mihin Merleau-Ponty keskeneräisiksi jääneissä viimeisissä teksteissään jäi. Alloan otetta on siis luonnehdittava jälkifenomenologiseksi. Se, mikä häntä ”läpinäkyvässä” erityisesti kiinnostaa – ja mihin myös artikkelini painottuu – on sen ambivalenttisuus: ”läpinäkyvä” (oikeastaan aistisuus) tarjoaa pääsyn havaintokohteeseen, mutta samalla vastustaa tätä pääsyä. Tämä aistisen resistanssi yhdistää ”läpinäkyvän” siihen, mihin on ollut tapana viitata latinalaisperäisellä

1 Artikkelin lähtökohdan muodostaa Alloan kolme teosta: hänen väitöskirjaansa pohjautuva teos *Looking Through Images: A Phenomenology of Visual Media*. Trans. Nils F. Schott (New York: Columbia University Press, 2021), alkuteos *Das Durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie* (Zürich: Diaphanes, 2009); perspektiiviä käsittelevä tutkimus *Partages de la perspective* (Paris: Fayard, 2020) sekä *La résistance du sensible. Merleau-Ponty, critique de la transparence* -teos (Paris: Éditions Kimé, 2008), joka on julkaistu osin uudelleen muotoiltuna myös englanniksi 2017 otsikolla *Resistance of the Sensible World. Introduction to Merleau-Ponty*. Trans. Jane Marie Todd (New York: Fordham University Press, 2017). Alloan julkaisuluettelo koostuu lähes sadasta nimikkeestä: artikkeleista, omista teoksista ja toimitustöistä.

sanalla *medium*. Kreikkalaiset käyttivät siitä ilmaisuksia *metaksy*, ”väli”. Tällä välillä (ransk. *entre*), jota Alloa nimittää myös ilmenemisen ympäristöksi (*milieu*), on aina oltava oma tiheytensä ja tekstuurinsa kyetäkseen täyttämään tehtävänsä.² Jo Aristoteles ymmärsi tämän: jos aistielin – esimerkiksi silmä – asetetaan kiinni aistittavaan kohteeseen, ei voi syntyä aistimusta. Aistimuksen syntymisen edellytys on ”väli”, *metaksy*.³ Alloa katsoo perspektiivinkin olevan tällainen väli, siis omanlaisensa mediumi – ei suinkaan symbolinen muoto, jollaisena Erwin Panofsky sitä piti.

Merleau-Pontyn esittämä väite länsimaista ajatteluperinnettä vaivaavasta aistisuuden unohtamisesta⁴ saa Alloalla uuden painotuksen: kysymys on hänen mukaansa siitä, että juuri tämä väli – mediumi, jota voitaisiin luonnehtia läpinäkyvyyden ”läpi” näkyvyydeksi – on unohtettu.⁵ Hän esittää, että vaikka läpinäkyvyyttä tunnutaan nykyisin vaativan lähes kaikilla yhteiskunnan osa-alueilla, itse läpinäkyvyyden ongelmaa ei ole juurikaan osattu kohdata.⁶ Hän tarjoaa ratkaisuksi diafenomenologiaa, joka ot-

2 Alloa, *La Résistance du sensible*, 36.

3 Emmanuel Alloa, ”Metaxy oder Warum es keine immateriellen Medien Gibt.” Teoksessa *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien, herausgegeben von Gertrud Koch & Fiona McGovern*, 13–34. München: Fink, 2012.

4 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 88. Alloa viittaa Merleau-Pontyn julkaisemattomaan käsikirjoitukseen.

5 Tämän unohtuksen yhtenä ilmentymänä Alloa pitää sitä, mitä hän Arthur C. Dantoa lainaten kutsuu ”kuvan läpinäkyvyysteoriaksi” (*transparency theory of the image*). Dantolta viittasi termillään asenteeseen, joka ei tunnusta taideteoksen fyysisen mediumin olemassaoloa väittäen kuvan olevan täysin transparentti ja transitiivinen, vastuksetta lävitseen päästävä. Alloa, *Looking Through Images*, 147–148; Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1981), 159.

6 Emmanuel Alloa, ”The Limits of Transparency. A Thinking Exercise in Flanders. KVAB Thinkers in residence programme, 2017,” Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, <https://kvab.be/sites/default/rest/blobs/2095/Final Report Transparency.pdf>.



taa huomioon umpeutumattoman katkoksen sen välillä, mikä ilmenee ja minkä kautta (*à travers*) tämä ilmeneminen tapahtuu.⁷ Kirjoituksessani pyrin erityisesti valottamaan sitä, mitä annettava diafenomenologisella tutkimusotteella voisi olla taideteoksen materiaalisuuteen keskittyvälle taiteentutkimukselle.

Artikkelin lopuksi tarkastelen vielä sitä, miten ”läpinäkyvän” pääsyn ja vastuksen dialektiikka ilmenee siinä, mitä Husserl kutsui vieraskokemuksen konstituutioksi ja pohdin, miten se voisi tarjota yhden mahdollisen näkökulman Susanne Gottbergin viimeaikaisiin maalauksiin.

Aistisuus pääsynä ja vastuksena

Ensin muutama sana aistisuudesta. Emmanuel Alloan diafenomenologiaksi kutsuman lähestymistavan⁸ lähtökohta on Aristoteleen *De Anima*-tutkielman (suom. *Sielusta*) lausumassa ”Aistimme tosiasiaa kaiken välissä olevan kautta.”⁹ Väli on aistimiselle välttämätön: ”jos joku asettaa väriä esineen kiinni silmään, hän ei näe sitä.”¹⁰ Edmund Husserlin määriteltäessä fenomenologian tehtäväksi palaamisen ”asioihin itseensä” (*zu den sachen selbst*) diafenomenologia korostaa, ettei asioihin ole välitöntä pääsyä – sen voidaan näin katsoa edustavan oppia ”välistä”, (kr. *metaksy*). Tästä jostakin, mikä ”sijaitsee” välissä Aristoteles käyttää nimitystä *to diafanēs*, joka on ollut tapana suomentaa ”läpinäkyväksi”. Kysymys on siitä, ”mikä on nähtävää, mutta ei nähtävää ilman lisämääreitä vaan jollekin toiselle kuu-

luvan värin avulla.”¹¹ Läpinäkyvä on itse asiassa se, mikä asettuu aistielimemme ja havaintokohteen väliin ja siten mahdollistaa aistimisen. Siinä ei ole mitään oliomaista, joka voisi ilmetä – siltä puuttuvat päivittäin kohtaamiemme esineiden ja fyysisten kohteiden ääriiviivat. Alloa sanoo, että se on kuin ympäristö tai elementti (*ambiance*), jossa liikumme. Kykenemme havaitsemaan sen vain epäsuorasti – pikemminkin hengitämme sitä kuin käsitämme, mikä se on.¹² Se vertautuu myös aistimuksiimme: aistiaines (Husserl käyttää siitä kreikkalaisperäistä sanaa *hylē*) viittaa aina aistimukseen jostakin (väri on jonkin väri, ääni jonkin ääni, maku jonkin maku), emme milloinkaan kohtaa sitä sellaisenaan.¹³ Aristoteles katsoi, että myös aistimme ovat eräänlaisia keskivälejä ”aistihavainnon kohteisiin sisältyvien kontraaristen vastakohtaisuuksien välillä.”¹⁴ Hän antaa läpinäkyvälle vielä uuden, yhtä arvoituksellisen lisämääreen: tämä ”sama luonto on välillä pimeys ja välillä valo”¹⁵ – se on toisin sanoen sekä pääsy (läpinäkyvä potentiaalisenä) että vastus (läpinäkyvä aktuaalisena).¹⁶ Olemme siis tekemisissä jonkin sellaisen kanssa, joka on kahden ääripään välissä palautumatta niistä kumpaankaan.¹⁷

Alloa valitsi *Resistance of the Sensible World* -teoksensa (2017) motoksi Immanuel Kantin *Puhtaan järjen kritiikistä* lainaamansa katkelman, joka kuuluu suomennettuna näin:

7 Alloa, *La Résistance du sensible*, 109.

8 Emmanuel Alloa, ”What is Diaphenomenology,” in Cees Leijenhorst & Antonio Cimino, eds., *Phenomenology and Experience*. Leiden (Boston: Brill, 2019), 12–27.

9 Aristoteles, *Sielusta*. Suom. Kati Näätäsaari (Helsinki: Gaudeamus, 2012), 423b, 48. Oma kursivointi.

10 Aristoteles, *Sielusta*, 419a, 39.,

11 Aristoteles mainitsee (*Sielusta*) esimerkeinään ilman ja veden, jotka eivät ”ole läpinäkyviä vetenä tai ilmana, vaan koska niihin sisältyy jokin luonto, joka on sama niissä molemmissa.” Oma kursivointi. Aristoteles, *Sielusta*, 418b, 38.

12 Emmanuel Alloa, ”Au milieu des choses: une petite phénoménologie des médias.” Dans Fritz Herder. *Chose et medium* (Paris: J. Vrin, 2017), 13.

13 Alloa, ”What is Diaphenomenology,” 22.

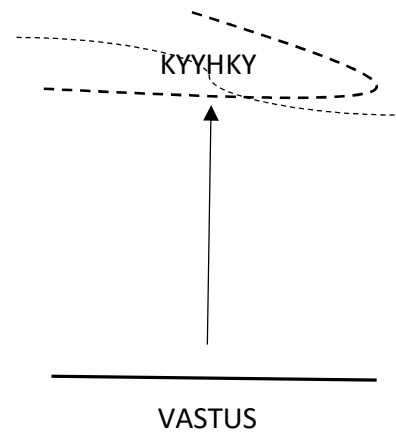
14 Aristoteles, *Sielusta*, 424a, 49.

15 Aristoteles, *Sielusta*, 418b, 39.

16 Aristoteles, *Sielusta*, 418b, 39; Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 97.

17 Ks. myös Anca Vasiliu, *Du Diaphane* (Paris: J. Vrin, 1997).

Vapaassa lennossaan ilmaa halkoessaan ja sen vastuksen tuntiessaan kevyt kyyhky voisi tulla ajatelleeksi, että ilmasta tyhjässä tilassa lento sujuisi vielä paremmin. Juuri näin Platon luopui aistimaailmasta, koska se asetti ymmärrykselle niin moninaisia esteitä, ja uskaltautui ideoiden siivin sen tuolle puolen, puhtaan ymmärryksen tyhjiään tilaan. Hän ei huomannut ponnistustensa olevan yhtä tyhjän kanssa, koska hän ei kohdannut vastusta, ikään kuin perustaa, jolta ponnistaa [...].¹⁸



Alloa muistuttaa, että sen paremmin kuin kyyhky ei kykene saamaan ilmaa siipiensä alle ilman ilmanvastusta, ei myöskään voi olla näkemistä ilman näkemiseen itseensä sisältyvää resistanssia: aistielimemme kykyä tulla vaikutetuksi.¹⁹ Ilma, sen paremmin kuin mikään muukaan mediumi, ei ole tyhjiö: jos se ”olisi tyhjä, siitä ei seuraisi, että nähtäisiin tarkasti vaan että silloin ei nähtäisi yhtään mitään.”²⁰

Tämä aistisuuden synnyttämä vastus, *résistance*, mitä Alloa pitää Merleau-Pontyn koko filosofista tuotantoa vaivanneena peruskysymyksenä, muodostaa myös Alloan ajattelun painopisteen. Kohtaamme sen omassa maailmassaolemisesamme, heideggerilaisittain *In-der-Welt-sein*. Alloa korostaa edellytyksenä olemassaolollemme olevan sen, että olemme jatkuvassa vuorovaikutuksessa tietoisuutemme nähden ulkopuolisen kanssa – tätä olisi kyettävä ajattelemaan, vaikka se vastustaakin käsitteellistä haltuunottoa.²¹

18 Immanuel Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*. Suom. Markus Nikkarla & Kreetta Ranki (Helsinki: Gaudeamus, 2013), 58; Emmanuel Alloa, *Resistance of the Sensible World*.

19 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 97; Aristoteles, *Sielusta*, 419a, 39.

20 Aristoteles, *Sielusta*, 419a, 40.

21 Alloa, *La résistance du sensible*, 24. Kysymys, jonka Luce Irigaray esitti teoksessaan *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983), koskien ilmaa filosofian unohtamana elementtinä, voidaan ulottaa koskemaan myös ”läpinäkyvää”: ”Mitä muutoksia logoksen on läpikäytävä kyetäkseen ajattelemaan tätä ajattelematonta?”

Perspektiivi pääsynä ja vastuksena

Seuraavaksi muutama sana perspektiivistä siten kuin Alloa sen ymmärtää. Hänen *Partages de la perspective* -teoksensa (2020) otsikon sana *partages* (”jaetut”) alleviivaa jakamiseen sisältyvää monimerkityksisyyttä. Voidaksemme jakaa jotain, meillä on oltava jotain yhteistä, minkä voimme jakaa: oman perspektiivimme ja näkökulmamme. Jaettuna perspektiivi ei kuitenkaan ole enää singulaarinen, vaan siitä tulee pluraalinen – yhdestä tulee moni. On huomattava myös *partager*-verbin kaksoismerkitys. Samoin kuin esimerkiksi kakku jaetaan, siis leikataan osiin, kakku kokonaisuudessaan jaetaan sitä nauttivien kesken. Alloa mainitsee kaksi jakamisen modaalisuutta. Ensinnä Leibnizin ennalta asetettuun harmoniaan perustuvan jaon, jossa pyritään saavuttamaan yhteisymmärrys siitä, minkä kokoinen pala kullekin kuuluu, ja toisaalta dynaamisen, jossa kiistellään kullekin kuuluvasta osasta saavuttamatta koskaan täyttä yhteisymmärrystä.²²

Otsikkonsa osalta Alloan teoksen voidaan nähdä viittaavan Jacques Rancièren tutkimukseen

22 Alloa, *Partages de la perspective*, 53–57.



Le Partage du sensible ("Aistisen jakaminen").²³ Susanna Lindbergin suomentamana aistisen jakaminen on "niiden aististen itsestäänselvyyksien järjestelmä, jotka näyttävät samalla sen, kuinka ihmisillä on jotakin yhteistä, ja sen että itse kullakin on tällä yhteisellä alueella oma paikkansa ja osansa. [Se] näyttää sekä yhteisen alueen, joka jaetaan, että kunkin oman ja toiset poissulkevan paikan."²⁴ On kuin Alloa viittaisi juuri tähän kirjansa alkuun liittämällä kuvalla Abraham Bossen viivasyövytyksestä *Perspektivistit* (*Les Perspectiveurs*, 1647–78) joka esittää, että kullakin subjektilla olisi oma, muilta suljettu paikkansa ja pääsy vain omaan muilta rajattuun näkökulmaansa. Vastakohtaksi tälle Rancière nostaa poliittisen toiminnan, joka on "ruumiiden siirtämistä niille osoitetusta paikasta tai tämän tarkoituksen muuttamista. Se tekee näkyväksi sen, millä ei ollut paikkaa tulla nähdä, ja ymmärrettäväksi puheeksi sen, mikä aiemmin kuultiin vain meluna."²⁵

Alloa teos jakaa tämän yhteisyyden ja erottamisen²⁶ tematiikkansa myös filosofi Jean-Luc Nancy'n *Singulaarinen pluraalinen oleminen* -teoksessaan (*Être singulier pluriel*, 1996) käsittelemän kanssaoleamisen (*être-avec*) tematiikan kanssa. Alloa muistuttaa, ettei yhteinenkään perspektiivi muodostu täydellisen yksimielisyyden vaan riitasointuisen ääntenvälisyyden, *diafonian* va-

raan.²⁷ Kysymys on äänten jakamisesta, *partage des voix*, jonka Jean-Luc Nancy huomautti olevan aina epätäydellistä: jos jakaminen toteutuisi täydellisesti, se mitä *diafoniassa* jaetaan, katoaisi.²⁸ Kuten filosofi Jacques Rancière on esittänyt, kiistelemme siitä, mikä on kullekin kuuluva osa aistisesta, vaikka jaammekin yhteisesti kohtamme aistimaailman.²⁹

Oleminen, yhteinen olemassaolomme maailmassa, aivan kuten olemisen mielikin, on myös aina jaettu: "Mieltä (*sens*) ei ole – muistuttaa Jean-Luc Nancy – jos [se] ei ole jaettua. [...] Mieli alkaa siellä, missä läsnäolo ei ole puhdasta [...] vaan erottuu itsestään ollakseen itse *sel-laisena kuin on*. Tämä 'jonakin oleminen' vaatii läsnäolon erkanemista, jakautumista ja tilallistumista."³⁰ Alloa kiistää Hubert Damischin tavoin, että perspektiiviä voisi pitää cassirerilais-panofsky-laisessa merkityksessä symbolisena muotona. Se on Alloan mukaan yhtäältä sitä enemmän, toisaalta sitä vähemmän: enemmän siksi, että perspektivismi – ymmärrettynä näkökulmien moninaisuudeksi – hallitsee kaikkea maailman symbolista haltuunottoa, vähemmän, jos ymmärrämme perspektiivin vain tietystä ajassa ja paikassa kehitetyksi metodiksi. Alloalle perspektiivi merkitsee mediumia, joka tarjoaa pääsyn havaintokohteisiin, mutta muodostaa samalla vastuksen niiden tavoittamiselle välittömästi.³¹ Ei ole kulloiseenkin *Weltanschauungin* palautuvaa perspektiiviä, on vain toisistaan erillisiä näkökulmia. Ei ole yhtä ainutta perspektiiviä, sillä perspektiivi on aina pluraalinen. Alloa muistuttaa, että perspektiivi katoaisi, jos meillä olisi vain

23 Alloa viittaa Rancièreen lyhyesti (*Partages de la perspective*, 12) esittäen kuitenkin hänen näkökulmansa poikkeavan hieman omastaan.

24 Jacques Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-éditions, 2000); Susanna Lindberg, "Aistisen jakaminen, tekniikan jakaminen". Teoksessa Anna Tuomikoski (toim.) *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2017), 172.

25 Jacques Rancière, *Erimielisyys. Poliitikka ja filosofia*. Suom. Heikki Kujansivu (Helsinki: Tutkijaliitto, 2009), 57–58. Aistisen jakaminen, jonka toimeenpanosta vastaa Rancièreen ajattelussa hänen "poliisiksi" nimitämänsä symbolinen konstituutio, joka määrittää "taiteen esteettisen järjestyksen" sisältää näin poliittisen ulottuvuuden: se määrää, kenen sallitaan ottaa oma osansa aistisesta ja kenet jätetään siitä osattomaksi.

26 Rancière, *Erimielisyys*, 53.

27 Alloa, *Partages de la perspective*, 58–60.

28 Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*. Trans. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland & Simona Sawhney (Minnesota and Oxford: University of Minnesota Press, 1991), 35.

29 Rancière, *Le partage du sensible*, sensible, passim.

30 Jean-Luc Nancy, *Singulaarinen pluraalinen oleminen*. Suom. Viljami Hukka & Anna Nurminen (Helsinki: Tutkijaliitto, 2021), 36.

31 Alloa, *Partages de la perspective*, 226.



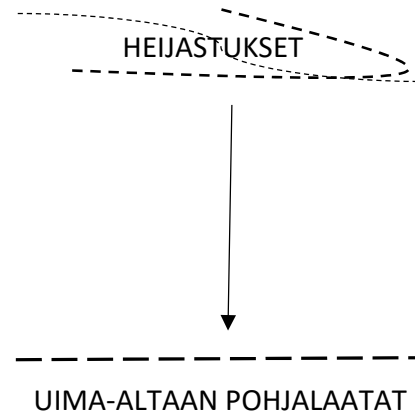
yksi ainoa legitiimi pääsy tiedostamaamme kohteeseen. Koska on olemassa useita vaihtoehtoisia tarkastelupisteitä, se mahdollistaa asioiden uudelleenarvioinnin aina uudesta ”keskinäisyyden ulottuvuudesta”, kuten Jean-Luc Nancy on asian ilmaissut.³²

Mediumin läpi- ja takaisinhohtavuus

Perspektiivin ohella muidenkin mediumien tarkastelu on diafenomenologialle aivan keskeistä. Erityisen kiinnostavaa on se, miten Alloa lähestyy mediaalisuutta fenomenologi Eugen Finkin (1905–1975) kuvatietoisuutta käsittelevässä väitöskirjassaan käyttämän termin *Re-luzenz* (”läpi-” tai ”takaisinhohtavuus”)³³ pohjalta. Alloa viittaa Merleau-Pontyn tunnettuun tekstikatkelmaan *Silmä ja henki* -teoksesta (*L'Œil et l'Esprit*, 1964), jonka voidaan katsoa kuvaavan läpi- ja takaisinhohtavuutta ilmiötasolla:

Kun näen veden massan lävitse uima-altaan pohjalaatat, en näe niitä vedestä ja [sen] heijastuksista huolimatta, vaan juuri niiden välityksellä, niiden ansiosta. Jos noita vääristymiä ei olisi, jos ei olisi auringon tekemää raidoitusta, jos näkisin laattojen geometrian ilman tuota lihaa – väliin tulevaa veden massaa ja sen heijastuksia – lakkaisin näkemästä ne sellaisina kuin ne ovat ja siellä missä ne ovat, nimittäin kauempana kuin mikään paikannettavissa oleva paikka. Itse vedestä, sen veden voimasta, siirappimaisesta ja peilailevasta elementistä ei

voi sanoa, että se on tilassa: se ei ole muualla, mutta se ei ole uima-altaassakaan.”³⁴



On kuin Finkiä olisi askarruttanut jokin vastaava, kun hän käytti esimerkkinään kuvalle ominaisesta peittymisestä (*Verdeckung*) veden kuvajaisia, joiden hän koki ikään kuin peittävän veden, mutta joilla siitä huolimatta oli oma tietty läpinäkyvyytensä (*Durchsichtigkeit*). Tässä aivan erikoislaatuisessa päällekkäisyydessä (*Überdeckung*) kohtaamme jälleen ”läpinäky-

32 Nancy, *Singulaarinen pluraalinen oleminen*, 41.

33 Alloa, *Looking Through Images*, 196–197. Eugen Fink, *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit. Studien zur Phänomenologie*, 1929–1930 (Den Haag: Nijhoff, 1966). Käytän lähteenäni pääasiassa teoksen Giovanni Jan Giubilton tekemää käännöstä *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà* (Milano: Mimesis, 2014).

34 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964), 70–71. Katkelma on yhdistelmä teoksen kahdesta käännöksestä: *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen (Helsinki: Taide, 1993), 58, ja ”Silmä ja henki”, suom. Miika Luoto & Tarja Roinila, teoksessa *Maurice Merleau-Ponty. Filosofisia kirjoituksia* (Helsinki: Nemo, 2013), 460.



vän” muodostaman pääsyn ja vastuksen.³⁵ Alloalle kyseessä on ”trans-parensi” (*trans-pa-ration*).³⁶ Se, mitä Merleau-Ponty luonnehtii ”vääristymiksi” (*distorsions*) ja ”lihaksi” (*chair*), on juuri aistisen resistanssia, joka aiheuttaa sen, ettei hän koe pystyvänsä sanomaan, missä uima-altaan vesi tarkalleen ottaen on: vaikka se vaikuttaakin olevan uima-altaassa, allas ei kuitenkaan rajaa vettä *ilmiönä* sisäänsä. Merleau-Pontyn nostaessa katseensa uima-allasta reunustaviin sypresseihin, hän kokee hahmottavansa vedenheijastukset niistäkin. Kysymys on siitä, ettei veden ilmenemisen tapa ole ulottuvaisuutta, husserlilaisittain ilmaistuna *Ausdehnungia*, vaan levittäytymistä, *Ausbreitungia* ja *Hinbreitungia*.³⁷ Tässä yhteydessä Alloa viittaa myös biologi Jakob von Uexküllin (1864–1944) käsitteeseen *Umwelt*, jota tämä käytti kuvaamaan eri eläinlajien suhdetta omaan elintilaansa: vaikka useat eläinlajit voivatkin jakaa saman elinympäristön, kukin niistä kehittyy itselleen ominais-

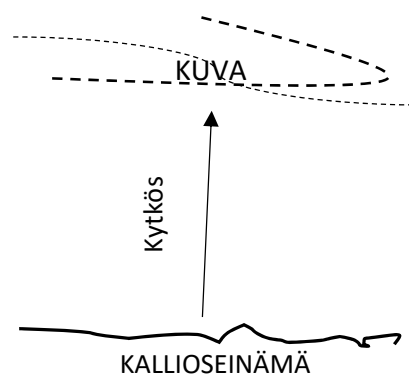
35 Fink, *Presentificazione e immagine*, §33, 114. *Re-luzenzissa* on hämmästyttävää samankaltaisuutta myös siihen, mitä Merleau-Ponty esitti ajallisuudesta. Hänen mukaansa siirtyessämme ajanhetkestä A sitä seuraaviin ajanhetkiin C ja D, niitä edeltävissä tapahtuu muutos. Parhailaan eletävää ajanhetkeä edeltänyt mennyt ajanhetki on vielä käsillä, mutta jo painumassa toisiaan seuraavien ajanhetkien pinnan alle. Kytäksemme palauttamaan menneen ajanhetken mieleemme, meidän on siten tunkeuduttava sen ohuen aikakerroksen lävitse, joka erottaa menneen ajan parhailaan elämästämme nykyisyydestä. Kun puolestaan seuraava ajanhetki ilmaantuu, sitä edeltävässä tapahtuu jälleen muutos. Näin menneen ajanhetken nykyisyydestä erottavien ”varjostumien”, *Abschattungien*, kerros paksunee vähä vähältä: näemme menneisyyden sitä heikommin, mitä ”syvemmillä” se on. Näemme sen kuitenkin vain näiden varjostumien ansiosta – *Abschattungit* ovat sekä pääsy että vastus. Merleau-Ponty vertasi tätä siihen, kuinka näemme vedenalaisten rantakivien hohtavan niiden päällä virtaavien vesimassoja alta. Emme näe kiviä vedestä huolimatta vaan juuri niiden ansiosta. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), 477–478.

36 Alloa, *La résistance du sensible*, 109.

37 Tästä erottelusta, ks. Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book. Collected Works, Vol. III*. Trans. Richard Rocjewicz & André Schuwer (Dordrecht: Kluwer, 1989), 37.

ten, toisistaan eroavien rytmien, ajallisuuksien ja tilallisten mittakaavojen mukaan – mutta myös sen mukaisesti, millainen suhde niillä on kohtaamansa ilmiömaailman vakioihin.³⁸

Fenomenologi Henri Maldiney käytti esimerkkinään alppihiipun ja sitä ympäröivän ilmatilan suhdetta. Hän esitti vuoren taivasta vasten kohoavan massan diastolisesti laajentuessaan hakevan lakkaamatta täydellistymistään ääri- viivoistaan. Vuoren tilallistuminen toteutuu sen ja sitä ympäröivien ilmassojen vuorovaikutuksena – Maldiney käyttää viimeksi mainitusta nimitystä ”Avoin” (*l’Ouvert*).³⁹



Jos palaamme kirjoitukseni alun Kant-lainaukseen, voimme ajatella, että lentäessään taivaalla kyyhky muodostaa ympärilleen tähän verrattavan tilan. Alloa kirjoittaa, että meidän on hajautettava katsemme kytäksemme suuntautumaan kohti tätä Avointa,⁴⁰ ”kohti näkökenttämme reunoja [...]”⁴¹ Hän lainaa myös Merleau-Pontyn seuraavaa, tunnettua tekstikatkelmaa:

38 Alloa, *Partages de la perspective*, 78.

39 Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Paris: Les Éditions du Cerf, 2013), 261.

40 *L’Ouvert* on ranskannos Heideggerin käyttämästä termistä *das Offene*.

41 Alloa, *Partages de la perspective*, 175.

Lascaux'n luolan seinään maalatut eläimet eivät ole osa seinämää siinä missä sen halkeamat tai kalkkikiven kohoumat, mutta ne eivät sen paremmin ole missään muualla." Ne ovat "hieman edempänä, hieman taaempana, hyödyntäen taidokkaasti niitä kannattelevan kalkkikiven massaa kuvat levittävät ympärilleen hehkuaan irtautumatta [kuitenkaan siitä] tavoittamattomasta kytköksestään [joka niillä on maalauslustaansa, luolan seinämään]. Minun olisi vaikea sanoa, missä katsomani kuva on. Kuva ei nimittäin ole seinämässä.⁴²

Näkemisen kenttä ei ole milloinkaan staattinen vaan aina dynaamisessa suhteessa ulkopuoleensa, näkymättömään. Kysymys on myös lateraalisuudesta ja syvyydestä, jonka Alloa kokee kohtaavansa Barnett Newmanin teoksissa: taiteilijan maalauskaansa keskelle vetämä pystysuora linja (*zip*) ei johdata katsetta keskeisperspektiivin mukaisesti itseensä vaan käynnistää liikkeen keskeltä kohti maalauksen reunoja.⁴³ Paneutuessaan bysanttilaisiin mosaiikkeihin Otto Demuksen (1902–1990) *Byzantine Mosaic Decoration*-teoksen (1948) innoittamana Maldiney puhuu antiperspektivismistä,⁴⁴ jossa huomio ei enää kiinnity tiettyyn yksittäiseen kohtaan. Silmällä pidetään sen sijaan välitöntä tunnistamista vastustavia elementtejä – näkökentän marginaalia, josta käsin aukeaa aina uusi näkemisen mahdollisuus.⁴⁵ Jo Husserl oivalsi, että kaikkea

aktuaalisesti havaittua ympäröi ei-aktuaalisten taustahavaintojenkehrä, jotka puolestaan voivat aktualisoitua.⁴⁶ Merleau-Ponty puolestaan esitti, että havaitsemamme ilmiöt nousevat havaintokenttämme sivuilta, eivät suinkaan edestämme. Alloa esittääkin kysymyksen: "Kuinka tavoittaa aistittavien ilmiöiden lateraalisuus? Kuinka pysyä tarkkaavaisena sille, mikä tahtoo jäädä huomaamatta olematta kuitenkaan näkymätön?"⁴⁷

Fenomenologi Edward S. Casey on esitellyt perifenomenologiaksi (*peri-phenomenology*) kutsunsa lähestymistavan, joka jakaa diafenomenologian kiinnostuksen tuskin havaittavaan. Perifenomenologian tutkimuskohteen muodostavat "ääret", *edges* (kr. *peri*), ilmiömaailman raja-alueet, joiden Casey toteaa olevan vaikeasti tavoitettavia. Niitä ei voi representoida; ne katoavat heti tehtyään havainnon mahdolliseksi. Ääret eroavat Casey'n mukaan rajoista (*limits*). Rajat, jotka ovat määritelmällisesti ennalta säädettyjä, yllyttävät niiden ylittämiseen, siirtymään äärien rajautumattomuuteen, subliimiin.⁴⁸

Alloa tarkastelee Olafur Eliassonin (s. 1967) Lontoon Tate Modernin turbiinihalliin 2003 pystyttämää *The Weather Project*-installaatiota, jossa oli myös kysymys subliimista, tarkemmin sanottuna matemaattisesta subliimista.⁴⁹ Hallin peräseinään oli asennettu valtava, sokaiseva keinoaurinko, joka suodatti tilasta pois kaikki värisävyt jättäen jäljelle vain mustan ja keltaisen. Alloa esittää, että valojen, värien ja halliin puhalletun vesihöyryn avulla taiteilija tarjosi teoksensa kohtaajille kirjaimellisesti uppoutumisen ilmenemiseen itseensä – ei siihen, että jotain erityistä ilmenisi, vaan kokemuksen siitä, että on

42 Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 22–23; Merleau-Ponty, *Silmä ja mieli*, 24; Merleau-Ponty, "Silmä ja henki", 425.

43 Alloa, *Looking Through Images*, 213–216. Lateraalisuus yhdistyy Alloalla siihen, mitä Merleau-Ponty kutsui "lihaksi" (*la chair*), jonka hän näkee saussurelaisen diakriittisyyden ruumiillistumana. Emmanuel Alloa, "La chair comme diacritique incarné," *Chiasmi International* 11 (2009): 249–261, <https://doi.org/10.5840/chiasmi20091143>.

44 Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (London: Routledge & Kegan Paul, 1953), 30–35; Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*. Trans. Christopher S. Wood (New York: Zone Books, 1997), 98–99.

45 Maldiney käyttämä ilmaisu "*un état de distraction attentive*" vertautuu Freudin psykoanalyttikolta hoitotunnuksaan edellyttämään tarkkaavaisuuteen, *gleichschwebende Aufmerksamkeit*in.

46 Edmund Husserl, *Ideoita puhtaasta fenomenologiasta ja fenomenologisesta filosofiasta*. Suom. Markku Lehtinen (Helsinki: Gaudeamus, 2017), §35, 70–72.

47 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 55.

48 Edward S. Casey, *The World on Edge* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017), 56.

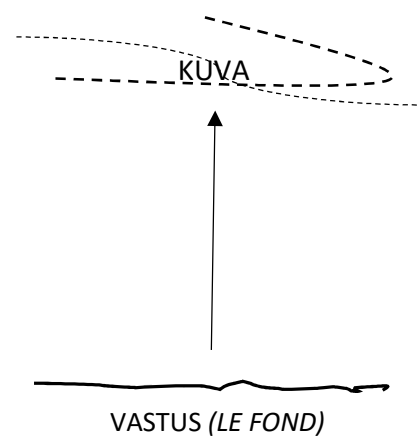
49 Ks. Immanuel Kant, *Arvostelukyvyyn kritiikki*. Suom. Risto Pitkänen (Helsinki: Gaudeamus, 2018), §25, 168–171.



(il y a) ilmenemistä ja siitä, että teoksen kokija (joka liikkuu tilassa) on elimellinen osa tätä tapahtumaa.⁵⁰ Eliassonin installaation synnyttämä tilan avautuminen on toinen esimerkki *Leibin*, elävän kehon levittäytymisestä, *Ausbreitungista* ja *Hinbreitungista*.⁵¹

Siitä tarjoaa vielä yhden esimerkin Maldiney, joka esitti, että Bysantin mosaiikkiteoksissa kohtaamastaan värisävyjen keskinäisessä modulaatiossa ”sisä- ja ulkopuoli kommunikoivat esteettä.”⁵² Syystä, että kultamosaiikkiteserat on kiinnitetty alustaansa erilaisiin kaltevuuskulmiin, ne muodostavat erilaisia kullan sävyjä ja kiiltoasteita sen mukaisesti, missä kulmassa kukin yksittäinen mosaiikkikappale kohtaa sen viereisen tesseran. Niiden synnyttämä pinta on siten verrattavissa edellä kuvatun uima-altaan veden vääristymiin. Voisimmekin verrata yksittäistä mosaiikkitesseraa myös suorakaiteen muotoiseen uima-altaaseen, joka ei sulje vettä sisäänsä. Vesi levittäytyy sen sijaan altaan suorakaiteen muodon ulkopuolelle. Maldiney esittää, etteivät mosaiikkitesseratkaan sulje väriä sisälleen perustellen tätä seuraavasti: mosaiikkiteiden valmistuksessa on käytetty kahdenlaisia, läpivärjättyjä emalisiä ja valkeasta marmorista valmistettuja *tesseroita*. Viimeksi mainitut ovat läpikuultavia, vain kevyesti pinnaltaan värjättyjä. Maldineyn mukaan tilan aistimuksellisessa avautumisessa läpivärjättyjen emalitesseroiden syvä värisävy levittäytyy käyttämällä hyväkseen niiden viereisiä marmorimosaiikkeja, jotka on värjätty niin kevyesti, että marmorin valkeus pääsee hohtamaan värin lävitse.⁵³ Edellämainittujen tekijöiden synnyttämä tilaan levittäytyvä ja sitä muodostava värillinen hohde (jonka

Merleau-Ponty yhdisti siihen, mitä hän kutsui lateraalisuudeksi ja syvyydeksi ja joka on kohdattavissa vain liikkumalla tilassa) johtaa yhtä lailla Avoimen, ilmenemisen ympäristön – merleaupontylaisittain *milieun* – syntymiseen.⁵⁴ On muistettava sekin Maldineyn Demuksen pohjalta tekemä huomautus, etteivät mosaiikkiteserat ole milloinkaan täsmälleen samankokoisia eivätkä muodoltaan koskaan täysin säännöllisiä – on kuin niissä tapahtuisi jo lähtökohtaisesti liike niistä ulospäin, *Ausbreitung* ja *Hinbreitung*.⁵⁵



Mikä sitten on kuvan pohjan tai perustan (*le fond*) ja sille muodostetun kuvan suhde? Maldiney totesi, että ”Ilman pohjan peittävää ja mykkää universaalisuutta on kuin kuva olisi maalattu tuuleen jääden ikään kuin ideaalisuuden filigraaniksi”⁵⁶ – toisaalta hän esitti, että mille tahansa alustalle muodostettu mikä hyvänsä kuvio paljastaa pohjasta jotain merkityksellistä.

50 Alloa, *Looking Through Images*, 288–290.

51 Keskeistä tässä on myös se, mitä Merleau-Ponty kutsui kokemukseksi syvyydestä (*profondeur*), jonka hän käsitti ikään kuin ensimmäiseksi ulottuvuudeksi, josta pituus ja leveys oli abstrahoitu. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 65; Alloa, *Partages de la perspective*, 160.

52 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 310.

53 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 311.

54 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 20–23; Alloa, *Partages de la perspective*, 161.

55 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 311; Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 37–38.

56 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 258.

tä.⁵⁷ Maldineyn huomio kiinnittyy Paul Cezannen akvarellien kohtiin, joissa tämä on jättänyt paperin valkean pinnan näkyviin. Hän esittää, etteivät ne palaudu maalaamattoman paperiarkin valkoiseen. Kuvioilla on ambivalentti suhde alustaansa: mitä itsenäisempiä ne ovat pohjastaan, sitä vapaammin ne kykenevät liikkumaan tilassa ja synnyttämään aivan uusia tiloja. Toisaalta ne eivät voi kokonaan irtautua pohjastaan – tämä yhdistää ne Lascaux'n maalausten kytkökseen luolan seinämään. Maldiney esittää ”ornament[in] ilmaise[van] jotain, vieläpä jotain olennaista pohjasta, johon se on kaiverrettu [...]. Samalla se kuitenkin ilmaisee myös jotakin muuta. Muodostaessaan suhteen pohjaan – johon se ei yhteensulaudu – kuvio mukauttaa sen itseensä.”⁵⁸ Alloa lainaa Husserlin kuvatietaisuuden luentojesimerkkiä, jossa tämä käytti Albrecht Dürerin *Ritari, kuolema ja paholainen* -kuparikaiverrusta (1513) havainnollistamaan kuvapohjan (*Bildträger*) ja -aiheen (*Bildsujet*) välistä suhdetta. Husserl esitti painopaperin kärkeän pinnan olevan konfliktuaalisessa suhteessa teoksen kuva-aiheeseen nähden. Tämä vastus on edellytyksenä kuvatietaisuuden synnylle.⁵⁹

57 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 234, 237. Tässä Maldineyn tärkeimmät viittauskohteet ovat Friedrich Schellingin *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit* (1809) ja Alois Rieglin *Spätromische Kunstindustrie* (1901). Susanna Lindberg kirjoittaa kuvan saavuttavan loistonsa vain siten, että se erottautuu pohjastaan. Tämä on schellingiläinen ajatus, jossa Susanna Lindbergin sanoin ”painovoiman ja valon välillä vallitsee ikuinen jännite, painovoiman ollessa yhtä lailla sekä pohja (*Grund*), josta valo voi nousta, että pohjattomuus (*Abgrund*), joka vetäytyy valosta.” Susanna Lindberg, ”Kuvan synty,” *Tiede & Edistys* 31, nro 2 (2006), <https://doi.org/10.51809/te.104844>; Susanna Lindberg, ”La chute et la chance de la nature. Schelling, Hegel et après,” *Centre Sèvres/Archives de Philosophie* 83, n°3 (2020): 95–96, <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2020-3-page-81.htm>.

58 Maldiney, *Regard Parole Espace*, 234, 236.

59 Alloa, *Looking Through Images*, 175–176; Alloa, ”Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with,” 496; Edmund Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)*, trans. John B. Brough (Dordrecht: Springer, 2005), 153.

Kielellinen lausuma pääsynä ja vastuksena

Alloa mukaan Hubert Damisch pyrki kirjassaan *L'Origine de la perspective* (1993)⁶⁰ osoittamaan, että kaikki merkityksenmuodostuminen, kielellinen ilmaiseminen mukaan luettuna, jakaisi yhteisen logiikan keskeisperspektiivin paradigman kanssa. Molemmat perustuvat mahdollisuuteen vaihtaa näkökulmaa. Damisch viittaa tässä yhteydessä Émile Benvenisten esittelemiin irti- ja takaisinkytkennän (*débrayage; embrayage*) käsitteisiin.⁶¹ On kuitenkin niin – kuten Alloa muistuttaa Merleau-Pontyn todenneen – ettemme kohtaa ilmiömaailmaa edestä, sillä se tunkeutuu tietoisuuteemme näkökenttämme sivuilta.⁶² Damischkaan ei nähnyt taiteilijan tehtävänä uskotavan syvyysvaikutelman luomista vaan kykyä sivuttaissuuntaiseen liikkeeseen, jossa tapahtuu ilmiöiden eriytyminen toisistaan.⁶³ Alloa esittää, että ajattelun olisi kyettävä mukautumaan tähän havaittavia ilmiöitä edeltävään eriytymiseen, joka edeltää kaikkia havaittavia eroja. Alloalle Merleau-Pontyn ontologinen ”lihan” (*la chair*) käsite merkitsee ”ruumiillistunutta diakriittisyyttä” (*diacritique incarnée*).⁶⁴ Edellä kerroin siitä, kuinka Maldiney näki yksittäisen mosaiikkitehtävän saavan värikylläisyytensä ja valovoimansa suhteessa siitä eroaviin tesseroihin – käsitys seuraa samaa saussurelaista ajatusta: merkki saa merkityksensä vain suhteessa toisiin merkkeihin.⁶⁵ Kyetäksemme kohtaamaan merkkien välin, meidän on ollut jo läpikäytävä eräänlainen tahdostamme riippumaton fenomenologinen reduktio. Herkistymisen ilmiömaailman tuskin havaittaville eroille merkitsee meissä kaikissa piilevän transsendentaalisen taipumuk-

60 Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective* (Paris: Flammarion, 1993).

61 Alloa, *Partages de la perspective*, 161.

62 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 55.

63 Alloa, *Partages de la perspective*, 160.

64 Alloa, ”La chair comme diacritique incarnée,” 249–262.

65 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 54.

sen heräämistä. Kun se on herännyt, olemmekin jo astuneet ulos taidehistorian tieteenalana muodostamasta paradigmasta. Onhan taidehistoria husserlilaisittain ilmaistuna ”luonnolliselle tiedostamiselle” (*Erkenntnis*) pohjaava tiede.

Taidehistorioitsija Matthew Rampley keskittyi taideteoksen kieleen tuomisen ongelmaan artikkelissaan, joka paneutui yhtäältä siihen, millaisia kielellisiä ilmaisuja Roberto Longhi (1890–1970), Adrian Stokes (1902–1972) Mieke Bal (1946–) ja jo edellä mainittu Didi-Huberman ovat myöhemmin käyttäneet.⁶⁶ On huomionarvoista, että kaikkien heidän voidaan katsoa toimineen tai toimivan perinteisten taidehistoriallisten lähestymistapojen katvealueella. Rampleyn mukaan Longhi ei niinkään pyrkinyt muodostamaan tarkastelemistaan kohteista taidehistoriallisia argumentteja kuin kuvaamaan niiden hänessä herättämää välitöntä esteettistä vaikutelmaa. Tämä ”tämänhetkisyiden” (*presentness*) korostaminen – joka sittemmin sai puolestapuhujansa modernisti Michael Friedistä – oli yhtä tärkeää Stokesille. Rampley tarkastelee Stokesin kahta teosta: *The Quattro Cento* (1932) ja *The Stones of Rimini* (1935). Rampley lainaa Stokesin kuvausta venetsialaisesta marmorista: ”Istrian marmori mustuu varjossa, mutta auringonvalolle altistuneissa kohdissaan se muistuttaa suolanvalkeaa lunta.” Marmoriiin tallentuu niin valo kuin varjo, jotka ”abstrahoituvat, tehostuvat, saavat kiinteän muotonsa. Ne dramatisoituvat kivessä.” Stokes *näkee marmorissa kivettyneen meren; on kuin* marmori olisi muodostunut kirkkaista ja pörröisistä suolakiteistä, jotka loistavat kirkkaina vielä sittenkin, kun ilma on pureutunut niihin. Venetsialaisessa hiekasta ja vedestä koostuvassa puhalletussa lasissa Sto-

kes taas kokee aistimellistuvan laguunin veden pinnanalaisten kylmien virtausten.⁶⁷ Stokesin kuvaus on itse asiassa lähempänä ekfrasiksena tunnettua kirjallista lajityyppiä kuin taidehistoriallista kuvausta. Sen sijaan, että kieli toimisi kommunikaation välineenä, Rampley valittaa siitä tulevan mediumi, jossa *Quattro Centon* konkreettinen tämänhetkisyys manifestoituu. Rampley väittää Stokesin immersiiivisyyden ja etäännyttämisen yhteispeliin perustuvan otteen vievän lukijansa pois kuvasta kohteesta siirtäen hänen huomionsa kirjoittajan käyttämiin kielellisiin ilmaisiin.⁶⁸

Rampley väittää, että Stokesin teoskuvaukset tarjoavat vain vähän, jos lainkaan, uutta tutkimuksellista tietoa. Ne toimivat ainoastaan sanallisena ilmauksena teoksen kohtaamisen synnyttämistä välittömistä vaikutelmista. Vastaavan syytöksen Rampley kohdistaa Mieke Baliin ja Georges Didi-Hubermaniin, joiden ainoana antina hän pitää taidehistorialliseen tulkintaan kohdistuvan metateoreettisen pohdiskelun avaamista ilman, että he olisivat millään tavalla kyenneet vaikuttamaan taidehistorian vallitsevaan paradigmiaan. Hän katsoo heidän avanneen tulkinnallisia mahdollisuuksia esittämättä kuitenkaan taidehistoriallisia väitteitä, joita voitaisiin kriittisesti arvioida.⁶⁹

Mutta voitaisiinko Longhin ja Stokesin käyttämien kielellisten ilmausten katsoa lähestyvän sitä, mitä Merleau-Ponty edellytti kieleltä, joka kykenisi lähestymään ilmiömaailmaa? Ilmiömaailmaa, jota emme kohtaakaan suoraan edestä, vaan joka tavoittaa meidät havaintokenttämme sivuilta? Pyrkimyksenä on, kuten Alloa sanoo, terästä aistiherkkyytemme sille, mikä ei ole nä-

66 Matthew Rampley, ”The Poetics of the image: Art History and the Rhetoric of Interpretation,” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35 (2008): 7–30. Olen käsitellyt aihetta jo aikaisemmin väitöskirjassani *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus*. Jyväskylä Studies in Humanities, 315 (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2017), 199–200, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7069-7>.

67 Rampley, ”The Poetics of the Image,” 17.

68 Rampley, ”The Poetics of the Image,” 15.

69 Rampley, ”The Poetics of the Image,” 25–26. Äskettäin Altti Kuusamo kohdisti kyseisiin tutkijoihin hyvin samansisältöisen syytöksen artikkelissaan ”Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia,” *Tahiti* 11, nro 2 (2021): 49–62, <https://doi.org/10.23995/tht.112169>.

kymätöntä, mutta joka siitä huolimatta jää usein huomaamatta.⁷⁰

Taidehistoriasta poiketen fenomenologinen kuvantutkimus ottaa huomioon kuvatietoisuuden sisältyvän neutraalisuusmodifikaation ja reduktion, jossa taideteosobjektin fyysinen olemassaolo on sulkeistettu, ja jonka seurauksena kuvaobjekti näyttää ”ikään kuin” (*als ob*) sen kuvaama kohde olisi olemassaoleva. Kyse on kuitenkin vain kvasitodellisuudesta; kuva ikään kuin leijuu edessämme.⁷¹ Miten ilmaista kielessä tämän kaltaista kvasiolemassaoloa? Eugen Fink on muistuttanut, että kaikki predikointi tapahtuu kielessä, jonka perusta on luonnollisessa asenteessa, ja jossa käytetyt käsitteet viittaavat olemassaolevaan. Kielellistä ilmaisua elämykselleen etsivä ei voi kuitenkaan pitäytyä idiosynkraattisessa kielessä; hänen on säilytettävä yhteys yhteisesti jaettuun kieleen kyetäkseen millään tavalla kommunikoimaan ymmärrettävästi. Joka tapauksessa, kuten historianfilosofi Hayden Whitekin muistuttaa, kieli peittää yhtä paljon kuin paljastaa.⁷² Kun Husserl katsoi, että reduktion jälkeenkin luonnollinen kieli säilyisi, vain tietyiltä osiltaan modifioituna, Fink edellytti täysin uutta ilmaisutapaa, joka olisi luonteeltaan transsendentaalista. Hän katsoi reduktion jälkeen muodostettujen kielellisten muodosteiden muistuttavan vain näennäisesti luonnolliseen asenteeseen palautuvaa kieltä. Finkiläisittäin ymmärrettynä fenomenologinen näkijä (*phänomenologische Zuschauer*) ottaa kielen haltuunsa ja katkaisee sen sidoksen olemassaolevaan olomaailmaan. Jos näin ei tapahtuisi, hän lankeaisi Finkin mukaan jokaisella ilmaisemallaan sanalla takaisin epäkriittisen asenteen piiriin. Koska kielen – poeettisenkin, johon Finkin on katsottu

70 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 55.

71 Husserl, *Ideota puhtaasta fenomenologiasta* §109, 215–216; Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*, 607.

72 Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978), 232.

Heideggerista innoittuneena pyrkineen – lähtökohta on luonnollisessa asenteessa, katkos ei voi kuitenkaan olla täydellinen.⁷³

Voimmeko ajatella, että kyetäkseen ilmaisemaan kielellisesti taideteoksen kohtaamistaan nykhetkessä myös taidehistorioitsijan olisi vaihdettava kielen rekisteriä? Vincent Grondin näkee haasteena sen, miten löytää kielikuvia ja analogioita, jotka tekisivät oikeutta Merleau-Pontyn mykäksi kutsumalle esikielelliselle kokemukselle.⁷⁴ Alloa puolestaan esittää, etteivät poeettiset ilmaisut hänen nähdäkseen viittaa mihinkään itsensä ulkopuoliseen, vaan muodostavat itse oman ulkopuolensa. Toisaalla hän tarjoaa ratkaisuksi taideteoksen kieleen tuomiselle syntymäisillään olevan merkityksen *oratio obliquan* mukaista epäsuoraa esitystä.⁷⁵ Se, että jokin kielellinen ilmaisu on läpikäynyt fenomenologisen reduktion mukaisen sulkeistamisen, voidaan ilmaista asettamalla kyseinen ilmaisu lainausmerkkien väliin – näin teki jo Edmund Husserl. Kielifilosofi Francois Récanati on todennut, että lainausmerkein varustettuna kielellinen ilmaisu menettää representoivan merkityksensä ja kiinnittää huomion itseensä, omaan esittäytymiseensä, jota Alloa kutsuu ”paljaaksi ulkoisuudeksi”.⁷⁶ Paneudun tähän seuraavaksi.

73 Eugen Fink, *Sixth Cartesian Meditation*. Trans. Ronald Bruzina (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 86.

74 Vincent Grondin, “Le Langage de la phénoménologie: analogie ou citation?” *Revue de Métaphysique et de Morale* 66, n° 8 (2010), 249–264, <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2010-2-page-249.htm>.

75 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 55; Maurice Merleau-Ponty, “Le Langage indirect et les voix du silence,” dans *Signes* (Paris: Gallimard, 1960), 49–104; Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l’Invisible* (Paris: Gallimard, 1964), 60; Emmanuel Alloa, “The Bare Exteriority. Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot,” *Colloquy*, no. 10 (2005), 69–82.

76 François Récanati, *La transparence et l’énonciation* (Paris: Éditions du Seuil, 1979), passim.

Toisen kohtaaminen pääsynä ja vastuksena

Alloan *Bare Exteriority* (2005) -artikkelin lähtökohta on Ernst Benkardin kuolinnaamioista kirjoittama, julkaisuaikakohtanaan 1926 runsaasti huomiota saanut kuvateos *Das Ewige Antlitz: Eine Sammlung von Totenmasken* sekä Martin Heideggerin ja Maurice Blanchot'n sen pohjalta tekemät tulkinnat.⁷⁷ Heideggerille kuolinnaamio ylipäänsä tarjosi mahdollisuuden ajatella kuvaa puhtaana intuition skeemana, jossa kuvittelukyky yhdistää aistimellisen moninaisuuden käsitteelliseen ykseyteen.⁷⁸ Heidegger käytti kuolinnaamiota ja siitä otettua valokuvaa havainnollistamaan kuvittelukyvyssä tapahtuvaa käsitteen aistintamista (*Versinnlichung*):

[K]uvautumasta (Abbild), esimerkiksi kuolinnaamiosta voidaan [...] tuottaa jälkeiskuva (Nachbild) (esimerkiksi valokuva). Jälkeiskuva voi jäljitellä suoraan kuvautumaa ja näin näyttää 'kuvan' (välittömän näkymän) kuolleesta itsestään. Valokuva kuolinnaamiosta on jälkeiskuva kuvautumasta ja itsekin kuva, mutta vain siksi, että se tarjoaa 'kuvan' kuolleesta. [V]alokuva voi kuitenkin myös osoittaa, millaiselta kuolinnaamio ylipääntään näyttää. Kuolinnaamio puolestaan voi osoittaa, millaiselta ylipääntään näyttävät kuolleen ihmisen kasvot. [N]iin ikään naamio itse voi osoittaa, miltä kuolinnaamio ylipääntään näyttää, samoin kuin

77 Benkardin teos koostuu valokuvista Marbachin Schiller-arkistossa säilytettävistä, kuuluisien henkilöiden kasvoista otetuista kuolinnaamioista renessanssista ensimmäiseen maailmansotaan. Muistettakoon, että latinan kuvaan viittaavalla sanalla *imago* on alkuaan tarkoitettu juuri kuolinnaamiota.

78 Heidegger käsittelee teemaa teoksissaan *Kant und das Problem der Metaphysik*, 1929 (*Kant & Metafysiikan ongelma*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudemus, 2020) ja *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, 1925–26 (*Logic: The Question of Truth*. Trans. Thomas Sheehan (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010), 297–298, 305. Susanna Lindberg on määritellyt skeeman siksi "mikä meitä kuvissa katsoo ja mikä panee katseelle rajat." Susanna Lindberg, "Kuvan synty," *Tiede & Edistys* 31, nro 2 (2006), <https://doi.org/10.51809/te.104844>.

valokuva voi osoittaa, miltä siinä kuvatus li-säksi valokuva ylipääntään näyttää.⁷⁹

Väitteellään, että kuolinnaamiosta otettu valokuva tarjoaisi välittömän pääsyn vainajan kasvopiiirteisiin, Heidegger edustaa näkemistä, johon Richard Wollheim teoksessaan *Art and Its Objects* (1980) viittasi termillä *seeing-in* ("nähdä jokin jossakin").⁸⁰ On kuin Heidegger unohtaisi sekä vainajan kasvoista otetun kipsivaloksen että siitä otetun valokuvan mediaalisuuden. Asia selittyy sillä, ettei hän olekaan kiinnostunut siitä, miltä jotkin tietyt kasvopiiirteet näyttävät vaan "miltä jokin näyttää 'yleisesti', jossakin sellaisessa yhdessä, joka pätee moniin" – miten "monien ykseys mielletään käsitteessä."⁸¹

Tällaisen näkemisen sijaan Alloa ehdottaa kuvatietoisuuden asennetta, johon hän viittaa Merleau-Pontyn innoittamana termillä *seeing-with* ("nähdä jokin siten kuin jokin muu – mediumi – sen antaa nähdä"). Se täydentää Wittgensteinin ja Gombrichin *seeing-as*- ("nähdä jokin jonakin") sekä Husserlin ja Wollheimin *seeing-in*-näkemistä.⁸² Pitäessämme mielessä Eugen Finkin ajatuksen läpihohtavuudesta, voimme ajatella, että vainajan kasvot ikään kuin hohtavat kuolinnaamion, siitä otetun valokuvan ja oman kuvaan suuntautuneen intentionalisuutemme lävitse – kuitenkin siten, että olemme kaiken aikaa tietoisia tästä "läpi" näkemisestä. Palaamme diafenomenologian teesiin, jonka mukaan näkeminen voi toteutua vain näkemistämme vastustavan elementin ansiosta. Kuvatietoisuuden (*Bildbewusstsein*) heräämisen edellytyksenä on taas se, että tiedostamme katsovamme kuvaa. Yhtä lailla aikatietoisuus (*Zeitbewusstsein*)

79 Heidegger, *Kant & Metafysiikan ongelma*, §20, 93.

80 Emmanuel Alloa. "Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with: Looking Through Pictures," in Krešimir Purgar, ed., *The Palgrave Handbook of Image Studies* (London: Palgrave Macmillan, 2021), 489–492.

81 Heidegger, *Kant & metafysiikan ongelma*, §20, 93.

82 *Seeing-with* tarkoittaa "läpinäkyvyyden vastuksen ottamista huomioon." Alloa, "Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with," 483–499.

voi syntyä vain, kun tiedostamme nykyhetken menneisyydestä erottavan ajallisen etäisyyden.

Alloa sanoo, että kuolinnaamiossa kohtaamme demonstraation sijaan jonkin (”de-”) näyttämisen riisutun *monstration*, pelkän näyttämisen, jota Alloa kutsuu ”paljaaksi ulkoisuudeksi” (*bare exteriority*).⁸³ Hän mukaansa ”vainajan kasvopiirteet eivät paljasta mitään.”⁸⁴ Ne sitä vastoin ”representoivat kaiken ilmenemisen loppua ja palaamista paljaan läsnäolon peruuttamattomaan sisäisyyteen.”⁸⁵ Alloa yhdistää tämän ostensiivisuuteen, jossa merkki ei viittaa itsestään pois päin vaan ainoastaan näyttää merkityksensä.⁸⁶ Kyse on siitä, mitä Blanchot kutsui ”absoluuttiseksi ’tämänpuoleisuudeksi.’”⁸⁷ Jean-Luc Nancy on luonnehtinut kuolemaa ”ruumiin ulos asettumiseksi” (*l’exposition du corps*)⁸⁸ ja ”ruumiittomuudeksi sellaisenaan” (*l’incorporel comme tel*).⁸⁹ Kasvoista tulee kuolemassa kuva (*l’image*) itsestään. Näin niissä tapahtuu se, mitä Heidegger kutsui muutokseksi ”käsilläolemisen” (*Zuhandenheit*) ”esilläolemiseen” (*Vorhandenheit*).⁹⁰ Alloan sanoin kuolinnaamiossa

83 Emmanuel Alloa, ”The Bare Exteriority”; Alloa, *Looking Through Images*, 262–265.

84 Alloa, ”The Bare Exteriority,” 78.

85 Alloa, ”The Bare Exteriority,” Heidegger, *Kant & metafysiikan ongelma*, §20, 93.

86 Alloa, *Looking Through Images*, 260–262. Hän toteaa, että kielellinen ilmaisu on kykenemätön *ostensioon*, koska on mahdotonta näyttää ja ilmaista merkitys samalla kertaa.

87 Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955). Alloan mukaan (”The Bare Exteriority”, 78) Blanchot’ n kirjoituksissa ”mikään ei ole koskaan ’annettua’ vaan niissä vallitsee antamattomuuden itsepintaisuus.” *Nichtgegebenheit*.

88 Nancy, *Singulaarinen pluraalinen oleminen*, 148.

89 Nancy; *Singulaarinen pluraalinen oleminen*, 148; Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (Paris: Galilée, 1996), 113.

90 Blanchot, ”Les deux versions de l’imaginaire,” 271. Blanchot viittaa Martin Heideggerin tekemään tunnettuun erotteluun *Vorhandenheitin* ja *Zuhandenheitin* välillä. Termien suomennos on Reijo Kupiaisen Heidegger-käännöksestä *Oleminen ja aika* (Tampere: Vastapaino, 2000).

vainajaa ei ole annettu; se on ”väli-tön” (*immediate*), eikä siten voi toimia mediumina.⁹¹ Asia voidaan jäsentää yhtä lailla jäljen ja oireen suhteeksi: ”Kun jälki voi viitata referenttiinsä vain sen poissaollessa, oire edellyttää ruumiin läsnäoloa, josta se tekee esityksensä näyttämön. Oire on nähtävissä vain siinä määrin ja niin pitkään kuin se itse näyttää niin-olemisensa (*son être-ainsi; Sosein*).⁹² Ruumiillistuakseen oire edellyttää ulkoisuutta, toisen katsetta.⁹³ Oireen tavoin vainaja on ulkoinen: kuolinnaamionsa kautta se on keskuudessamme, muttei ”sen paremmin tässä kuin tuolla, olematta kuitenkaan missään muualla.”⁹⁴ Muistakaamme edeltä, kuinka Merleau-Ponty esitti, ettei hän pysty paikantamaan sitä, missä Lascaux’n kalliomaalaukset varsinaisesti ovat: vaikkeivät ne olekaan osa luolan kivistä seinämää, ne kuitenkin ovat olemassa vain kivisen perustansa ansiosta.

Alloa löytää tähän verrattavan kuvan ja alustan välisen suhteen Dürerin jo edellä mainitusta *Ritari, kuolema ja paholainen* -kuparikaiverruksesta. Siinäkin kuva ikään kuin leijuu edessämme olematta sen paremmin olemassaoleva kuin olematonkaan: sen eksistenssi on sulkeistettua, sen olemassaolo modifioitua.⁹⁵ Katsomme kuvaa *sen* mukaisesti (*selon le Bild*) – sen tarjoaman pääsyn ja vastuksen mahdollistamalla tavalla.⁹⁶ Kohtaamme myös kuolinnaamiot siten kuin ne tarjoutuvat katsottaviksi: kuolinnaamiokatsella, jonka Alloa Blanchot’ n tavoin katsoo edus-

91 Alloa, ”The Bare Exteriority,” 78–79.

92 Emmanuel Alloa, ”Changer de sens. Quelques effets du ’tournant iconique,’” *Critique* 759–760, n° 8–9, 654.

93 ”Representaation paradigman ollessa pohjautunut käsitykseen kuvan *transitiivisuudesta*, läsnäolon paradigmassa kuva ymmärretään *intransitiiviseksi*.” Alloa, ”Changer de sens,” 654, 651.

94 Alloa, ”The Bare Exteriority”; Alloa, *Looking Through Images*, 262–265.

95 Edmund Husserl, *Ideoita puhtaasta fenomenologiasta*, 219.

96 ”Selon le Bild” on Alloan Merleau-Pontyn julkaisemattomasta käsikirjoituksesta löytämä ilmaisu. Alloa. *Looking Through Images*, 175–176.



Kuva 1. Susanne Gottberg, *Standing Close*, 2022, vesiväri ja puuvärikynä puulle, 30 x 20 cm. Kuva: Jussi Tiainen, lisenssi CC BY-NC-ND.

tavan suhdettamme kuviin ylipäättään. Hänen mukaansa ”nähdä kuvien mukaisesti tarkoittaa, etteivät kuvat ole tarkastelijansa neutraaleja heijastuspintoja, vaan ne *muodostavat katseita*.”⁹⁷ Tässä katseiden risteävyydessä, käänteisessä intentionaalisuudessa, kuolema – yhtä lailla kuin ritari tai paholainen – katsoo meitä kasvoista kasvoihin. Husserlin tavoin Eugen Fink katsoi, että kuvatietoisuudessa tapahtuu eräänlainen *Ichspaltung*, minän jakautuminen: sama punainen, jonka yhtenä hetkenä havaitsemme

97 Alloa, ”Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with,” 496.

olevan taiteilijan kankaalle levittämää maalia, näyttäytyykin meille toisena hetkenä rusottavan iltataivaan sävyinä.⁹⁸ Kuva asettaa meidät myös oman ajallisen kaksijakoisuutensa eteen. Vaikka taideteoksen syntyä voi olla meistä etäällä, kuva on kuitenkin aina kohdattavissa vain kulloisestakin nykyhetkestä käsin.⁹⁹

Saman kaksijakoisuuden kohtaamme Susanne Gottbergin maalauksissa.¹⁰⁰ Emme näe maalausten kuva-aihetta hänen usein maalaus pohjanaan käyttämänsä vaneerin ”paljaasta ulkoisuudesta”, sen hämmentävästi eteentyöntävästä syykuvioista huolimatta, vaan juuri sen ansiosta (*Standing Close*, 2022). Palaamme edellä käsiteltyyn epäkaltaisuuteen, *dissemblance*, mutta myös siihen, mihin Merleau-Ponty viittasi ilmaisullaan *distorsion* (sanakirjamerkityksessään ”vääristymä”, ”vääntymä”, ”sijoiltaanmeno” tai ”kiertyminen”) – vieläpä siihenkin, minkä Henri Maldiney koki kohtaavansa Bysantin mosaiikitöissä. Kysymys on siitä, mitä Alloa kutsuu aistisen resistanssiksi. Kat-somiskokemuksemme Gottbergin maalausten äärellä vaikuttaa myös tietomme siitä, että hänen kankaalle toteuttamiensa maalausten lähtö-

kohtana ovat toimineet taiteilijasta kiiltävälle teräslevylle syntyneet heijastumat, jotka hän on valokuvannut. Teoksissa tapahtuu näin välien, useiden toisistaan erillisten mediumien kertau-

98 Alloa. *Looking Through Images*, 268–270; Fink, *Presentificazione e immagine*, §§33–34, 114–115.

99 Fink, *Presentificazione e immagine*, §32, 112.

100 Olen käsitellyt niitä jo aikaisemmin artikkeleissani ”All the Leaves in the World! The Subjectile as a Problem,” *FNG Research*, nro 6 (2019), <https://research.fng.fi> ja ”Kuva-pinta/Image-Surface”. Teoksessa *Keskusteluja/Conversations* (Kuopio: Kuopion taidemuseo, 2020), 3–6, 38–49.

tuminen. Lascaux´n luolamaalausten tavoin Gottberginkin teokset edellyttävät aivan tietynlaista katsomisen ja näkemisen tapaa, johon Alloa viittaa ilmaisulla *seeing-with* – taiteilijan maalaukselleen antaman teosnimen *The Way It Is* (2022) mukaisesti: siten kuin ne tarjoutuvat katsottaviksi ja juuri sillä tavoin kuin ne antavat nähdä. Niidenkään äärellä emme aivan tarkkaan tiedä, missä kuva on. On kuin kohtaisimme sen samanaikaisesti hyvin lähellä, mutta silti etäällä (kokemus *Entfernungista* – tai yhtä hyvin *aurasta*). Se ei ole ”tässä” eikä ”tuolla” – sanokaamme, että se on jossain niiden välissä. Tämä ”väli”, *metaksy*, kytkee toisiinsa (kuten edeltä muistamme, Merleau-Ponty esitti katkoksen olevan tavoittamaton) ja samalla kertaa erottaa havaitsemamme reaalisesta maalaus-alustan (*Trägerwelt*) ja kuvittelukykyämme voimalla tavoittelemamme irreaalisesta kuvamaailman (*Bildwelt*) toisistaan antaen ensiksi mainitun hohtaa viimeksi mainitun läpi – aivan Finkin *Reluzenzin* tarkoittamassa merkityksessä. Toisaalta jo aistiminen itsessään mahdollistuu vain ”läpinäkyvän” muodostaman vastuksen ansiosta. Gottbergin maalausten edellä kerrottu synthyistoria todistaa yhtä lailla siitä, ettei meillä ole välitöntä pääsyä edes itseemme. Sekin käy vieraan luoman vastuksen ja kiertotien – aistisen resistanssin – kautta.¹⁰¹

Haluan muistuttaa lopuksi vielä aivan lyhyesti eräästä intentionaalisuuden erityistapauksesta, jota Alloa ei käsittele, mutta jossa pääsyn ja vastuksen tematiikka on aivan keskeistä: kysymys vieraskokemuksesta (*Fremderfahrung*), mitä on tutkittu paljon fenomenologiassa. Viime aikoina siihen on keskittynyt etenkin Bernhard Waldenfels. Siinäkin olemme tekemisissä omaan



Kuva 2. Susanne Gottberg, *The Way It Is*, 2022, öljyväri kankaalle, 155 x 135 cm. Kuva: Jussi Tiainen, lisenssi CC BY-NC-ND

olemiseemme nähden ulkoisen kanssa. Minulla on pääsy toiseen ihmiseen vain oman ruumiillisen olemassaolon kautta. Husserlilaisittain kysymys on presentaation (*Gegenwärtigung*) ja appresentaation (*Vergegenwärtigung*) – tai yhtä hyvin tilanmääritysten ”tässä” (oma sijaintini) ja ”tuolla” (toisen sijainti) – suhteesta. Husserlin mukaan kykenemme tavoittamaan sen, mikä on meille välittömästi tavoittamatonta, Toisen, vain appresentoimalla, tuomalla sen nykyisyyteen: muodostamalla analogia minun ja toisen olemisen välille. Tämä väli ei kuitenkaan koskaan umpeudu, nykyistetty ei täydelleen nykyisty, eivätkä tilalliset modukset ”tässä” ja ”tuolla” yhdisty. Husserlilaisittain katsottuna minulla ei siis koskaan voi olla täyttä pääsyä toiseen: kyke-

101 Vrt. Alloa, *La Résistance du sensible*, 39.



nen kohtaamaan toisen minän vain analogisesti modifoidun oman olemiseni piirissä.¹⁰²

Diafenomenologia: näkemisen vastuksen saattaminen näkyväksi

Diafenomenologia haarautuu siis moneen eri suuntaan. Sen perustehtäväksi voidaan määrittellä näkemisen toiminnan – aistimisen tapahtuman – saattaminen näkyväksi. Alloa valitsi väitöskirjansa motoksi Ludwig Wittgensteinin toteamuksen, jossa tämä esitti tiettyjen seikkojen näyttävän meistä arvoituksellisilta, ikään kuin emme pitäisi näkemistä itseään riittävän arvoituksellisena. Merleau-Ponty puolestaan muotoili ongelman seuraavasti: ”[K]aikki, mitä näkemisestä sanotaan tekee siitä ajattelua.”¹⁰³ ”Läpinäkyvän” tekee puolestaan vaikeaksi kohdata se, että heti, kun pyrimme ottamaan sen käsitteellisesti haltuumme, se muuttaakin muotoaan: siitä tulee vähä vähältä yhä läpitunkemattomampi. Tämä on ”läpinäkyvän” – olemisen itsensä – ajattelullemme asettama haaste ja vastus. Kysymykseen ”Mitä ’läpinäkyvä’ on?” on siis vastattava, ettei se ole mitään – se ei ole mitään olevaa. Jos se ”on” jotain, sitä voisi luonnehtia ontologisesti määrittymättömäksi ”välin” tapahtumaksi. Alloa muistuttaa, että aistimisen tapahtuma jo itsessään vastustaa tulemistaan aistittavaksi. Onkin paradoksaalista, että se, minkä ansiosta kykenemme näkemään ja tulemaan nähdyiksi – että ylipäänsä ”on” (*il y a*) ”näkyväisyyttä” (*visibilité*) – tekee näkemisestämme vaillaista. Merleau-Ponty puhui aistisen unohtamisesta, Alloan huolena sitä vastoin on se, ettei läpinäkyvyyden ”läpi” (*dia, trans, durch, à travers, through*) näkymistä ole osattu kohdata.

Aistisuutemme tarjoaa meille siis sekä pääsyn ilmiömaailmaan, että sen arvoituksellisuutta var-

jelevan vastuksen. Ilmiömaailma avautuu vain omasta äärellisyydestämme käsin. Meillä on pääsy maailmaan vain äärellisyytemme ansiosta. Näemmekin vain siitä syystä, että näkökykymme on rajallinen. Kuten Alloa muistuttaa, emme voi koskaan nähdä kaikkea kerralla. Jos kykenisimme siihen, emme tosiasiallisesti pystyisi enää näkemään mitään. Emme näkisi juuri sen enempää, elleimme osaisi vaihtaa näkökulmaa – Merleau-Pontya seuraten Alloa huomauttaa liikkeen merkityksestä näkemiselle. Liikkuessamme havaitsemamme kohde näyttäytyy meille aina uudesta näkökulmasta. Se, ettemme havaitse aistimuksemme, on synnyttänyt illuusion siitä, että meillä olisi suora pääsy aistimiimme kohteisiin, ”asioihin itseensä”. Se, mikä näin unohtuu, on juuri väli – Aristoteleen *metaksy*, joka ei ole mitään aistittavaa, mutta jota ilman ei voi syntyä minkäänlaisia aistimuksia. Tämä havaitsemiseen aina sisältyvä tekijä, joka ei ole tyhjiö, vaan jolla on aina oma tekstuurinsa, jäsenyytensä Alloan diafenomenologisessa tutkimusasetteessa monin eri tavoin hänen pyrkiessään hahmottamaan aistikokemuksen, perspektiivisen havaitsemisen ja ajallisuuden luonnetta. Kaikilla näillä alueilla on kysymys jännitteisyydestä, Jacques Rancièren sanoin ”aistisen jaosta”, jossa näkyvyydestä kiistellään ja joka on kaiken aikaa meneillään. Mediumit ovat erimielisyyden aluetta.

Pyrkiessämme ilmaisemaan kielellisesti kohtaamistamme taideteoksen kanssa, kohtaamme yhtä lailla mediumin, tässä tapauksessa kielen meille tarjoaman pääsyn ja vastuksen. Kerroin, kuinka Matthew Rampley on arvostellut vakiintuneesta taidehistorian diskurssista poikkeavaa kielenkäyttöä. Siinä ei tarjota arvioitaviksi argumentteja, vaan todistetaan Rampleyn mukaan ainoastaan taideteoksen kohtaajassaan synnyttämästä välittömästä vaikutelmasta. Sen oivaltamisen, ettei taideteos palaudu fyysiseen oliomaisuuteensa, pitäisi kuitenkin johtaa ymmärtämään, ettei ole mielekäästä puhua taiteesta kielellä, jolla puhutaan olemassaolevasta. On nimittäin niin, että kohdatessamme kuvan, olemme jo huomaamattamme toimittaneet sii-

102 Edmund Husserl, *Kartesiolaaisia mietiskelyjä. Johdatus fenomenologiaan*. Suom. Markku Lehtinen. (Helsinki: Gaudeamus, 2021), §52, 128–129.

103 Merleau-Ponty, ”Silmä ja mieli,” 46.



hen suuntaamamme tietoisuuden aktin edellyttämän neutraloinnin, purkaneet siihen – kuten mihin tahansa maailmassa kohdattavaan – alustavasti suuntaamamme olemassaoloasetuksen. Viittasin Eugen Finkin kysymykseen siitä, onko asianmukaista puhua neutraalisuusmodifikaation läpikäyneestä teosobjektista käyttäen täsmälleen samoja kielellisiä ilmaisuja, joita käytämme sanallistaessamme luonnollisen asenteen piirissä kohtaamiamme fyysisiä olioita. Hän ehdotti ratkaisuksi transsendentaaliseksi kutsumaansa kieltä. Se voisi tarjota ratkaisun myös tämänhetkisyiden ongelmaan: miten tehdä oikeutta sille, että menneisydessäkin luotu taideteos on aina kohdattavissa vain kulloinkin eletyssä nykyhetkessä.

Alloan diafenomenologian kaikkein perustavin teesi on se, että kaikki ilmenevä ilmenee aina jonkin muun lävitse (kr. *dia*). Se, mitä Alloa kutsuu ”paljaaksi ulkoisuudeksi” (*bare exteriority*) ei myöskään ole suoraa ja ”väli-töntä” (*im-mediate*) näyttäytymistä. Kohtaamme tämän ulkoisuuden

myös henkilökohtaisella tasolla kohdatessamme kanssaihmisemme, joka näyttäytyy vain samalla vetäytyäkseen suoralta pääsyltä. Susanne Gottbergin viimeaikaiset maalaukset on mahdollista nähdä ilmauksina tästä vieraskokemuksesta.

Loppupäätelmä voidaan näin tiivistää seuraavasti: diafenomenologia osoittaa, että meillä on pääsy toiseen: toiseen ihmiseen, havaitsemaamme kohteeseen – tietoisuuteemme nähden ulkoiseen – vain ”läpinäkyvän”, aistisuuden ylipäänsä, muodostaman pääsyn ja vastuksen kautta.

FT **Ari Tanhuanpää** toimii vastaavana konservattorina Sinebrychoffin taidemuseossa. Taiteentutkijana hänen pääasiällisin tutkimuskohteensa on taideteoksen materiaalisuus fenomenologisesta näkökulmasta tarkasteltuna.

Kirjallisuus

Alloa, Emmanuel. "Architectures de la transparence." *Appareil*, n°1 (2008): 63–85. <http://journals.openedition.org/appareil/138>, <https://doi.org/10.400/appareil.138>.

Alloa, Emmanuel. "Au milieu des choses: une petite phénoménologie des médias," dans Fritz Herder: *Chose et medium*, 7–31. Translated by Emmanuel Alloa. Paris: J. Vrin, 2017.

Alloa, Emmanuel. "The Bare Exteriority. Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot." *Colloquy*, no. 10 (2005): 69–82.

Alloa, Emmanuel. "La chair comme diacritique incarné." *Chiasmi International* 11 (2009): 249–262, <https://doi.org/10.5840/chiasmi20091143>.

Alloa, Emmanuel. "Changer de sens. Quelques effets du 'tournant iconique'." *Critique* 759–760, n° 8–9 (2010): 647–658.

Alloa, Emmanuel. *Looking Through Images. A Phenomenology of Visual Media*. Translated by Nils F. Schott. New York: Columbia University Press, 2021.

Alloa, Emmanuel. "Metaxy oder Warum es keine immateriellen Medien Gibt." Im *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien*. Herausgegeben von Gertrud Koch & Fiona McGovern, 13–34. Leiden: Brill, 2012.

Alloa, Emmanuel. *Partages de la perspective*. Paris: Fayard, 2020.

Alloa, Emmanuel. *La résistance du sensible. Merleau-Ponty, critique de la transparence*. Paris: Éditions Kimé, 2008.

Alloa, Emmanuel. *Resistance of the Sensible World. An Introduction to Merleau-Ponty*. Translated by Jane Marie Todd. New York: Fordham University Press, 2017.

Alloa, Emmanuel. "Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with: Looking Through Pictures." In *The Palgrave Handbook of Image Studies*, edited by Krešimir Purgar, 483–99. London: Palgrave Macmillan, 2021.

Alloa, Emmanuel. "The Limits of Transparency. A Thinking Exercise in Flanders. KVAB Thinkers in residence programme, 2017". Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, <https://kvab.be/sites/default/rest/blobs/2095/Final Report Transparency.pdf>.

Alloa, Emmanuel. "What is Diaphenomenology." In *Phenomenology and Experience*, eds. Cees Leijenhorst & Antonio Cimino. Leiden; Boston: Brill, 2019, 12–27.

Aristoteles. *Sielusta*. Suom. Kati Näätäsaari. Helsinki: Gaudeamus, 2012.

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

Casey, Edward S. *The World on Edge*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017.

Damisch, Hubert. *L'Origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 1981.

Demus, Otto. *Byzantine Mosaic Decoration*. London: Routledge & Kegan Paul Limited, 1953.

Fink, Eugen. *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà*. Trad. Giovanni Jan Giubilato. Milano: Mimesis, 2014.

- Fink, Eugen. *Sixth Cartesian Meditation*. Translated by Ronald Bruzina. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Fink, Eugen. *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit. Studien zur Phänomenologie, 1929–1930*. Den Haag: Nijhoff, 1966.
- Grondin, Vincent. "Le Langage de la phénoménologie: analogie ou citation?" *Revue de Métaphysique et de Morale* 66, n° 2 (2010): 249–264, <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2010-2-page-249.htm>.
- Heidegger, Martin. *Kant & metafysiikan ongelma*. Suom. Markku Lehtinen. Tampere: Vastapaino, 2020.
- Heidegger, Martin. *Logic. The Question of Truth*. Translated by Thomas Sheehan. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- Heidegger, Martin. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino, 2000.
- Husserl, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book. Collected Works, Vol. III*. Translated by Richard Rocjewicz & André Schuwer. Dordrecht: Kluwer, 1989.
- Husserl, Edmund. *Ideoita puhtaasta fenomenologiasta ja fenomenologisesta filosofiasta*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 2017.
- Husserl, Edmund. *Kartesiolaisia mietiskelyjä. Johdatus fenomenologiaan*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 2021.
- Husserl, Edmund. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)*. Translated by John B. Brough. Dordrecht: Springer, 2005.
- Irigaray, Luce. *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Kant, Immanuel. *Arvostelukyvyyn kritiikki*. Suom. Risto Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus, 2018.
- Kant, Immanuel. *Puhtaan järjen kritiikki*. Suom. Markus Nikkarla & Kreeta Ranki. Helsinki: Gaudeamus, 2013.
- Kuusamo, Altti. "Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia." *Tahiti* 11, nro 2 (2021): 49–62, <https://doi.org/10.23995/tht.112169>.
- Lindberg, Susanna. "Aistisen jakaminen, tekniikan jakaminen." Teoksessa *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*, toim. Anna Tuomikoski. Helsinki: Tutkijaliitto, 2017, 170–182.
- Lindberg, Susanna. "La chute et la chance de la nature. Schelling, Hegel et après." *Centre Sèvres/Archives de Philosophie* 83, n° 3 (2020) : 81–98, <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2020-3-page-81.htm>.
- Lindberg, Susanna. "Kuvan synty." *Tiede & Edistys* 31, nro 2 (2006), <https://doi.org/10.51809/te.104844>.
- Maldiney, Henri. *Regard Parole Espace*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Le Langage indirect et les voix du silence." Dans *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, 49–104.

- Merleau-Ponty, Maurice. "Silmä ja henki." Teoksessa *Maurice Merleau-Ponty. Filosofisia kirjoituksia*. Suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Nemo, 2013, 415–477.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Taide, 1993. Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Nancy, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.
- Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Translated by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland & Simona Sawhney. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991.
- Nancy, Jean-Luc. *Partage des voix*. Paris: Éditions Galilée, 1982.
- Nancy, Jean-Luc. *Singulaarinen pluraalinen oleminen*. Suom. Viljami Hukka & Anna Nurminen. Helsinki: Tutkijaliitto, 2021.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1997.
- Rampley, Matthew. "The Poetics of the image: Art History and the Rhetoric of Interpretation." *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35 (2008): 7–30.
- Rancière, Jacques. *Erimielisyys. Poliittikka ja filosofia*. Suom. Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto, 2009.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.
- Récanati, François. *La transparence et l'énonciation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Tanhuanpää, Ari. *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus*. Jyväskylä Studies in Humanities, 315. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2017, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7069-7>.
- Tanhuanpää, Ari. "'All the Leaves in the World.' The Subjectile as a Problem." *FNG Research*, nro 6 (2019), <https://research.fng.fi>.
- Tanhuanpää, Ari. "Kuva-pinta/Image-Surface." Teoksessa *Keskusteluja/Conversations*. Kuopio: Kuopion taidemuseo, 2020.
- Vasiliu, Anca. *Du Diaphane*. Paris: J. Vrin, 1997.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Sairaala taiteen näyttämönä

Näkökulmia sairaalataiteen tutkimukseen

**Sari Kuuva, Teija Luukkanen-Hirvikoski &
Tuuli Lähdesmäki**

doi.org/10.23995/tht.125777



Suomessa on viime vuosina rakennettu useita uusia sairaaloita ja laajennettu tai peruskorjattu vanhoja. Näihin sairaaloihin on sijoitettu ja hankittu runsaasti taidetta, sillä taiteella on tutkimuksissa osoitettu olevan terveyttä ja hyvinvointia edistävä vaikutus. Siraaloihin hankittua ja niissä esiteltyä taidetta voidaan kutsua sairaalataiteeksi. Artikkelissa esittelemme, millaista tutkimusta sairaalataiteesta on tehty, pohdimme millaisia taiteen tiloja sairaalat ovat ja millaisia mahdollisuuksia tai haasteita sairaalat tarjoavat taidehistorioitsijoille niin työskentely-ympäristöinä kuin tutkimuskohteina. Artikkelimme empiirinen osuus perustuu havainnointiin neljässä sairaalassa: Sairaala Novassa Jyväskylässä, Kuopion yliopistollisessa sairaalassa, Mikkelin keskussairaalassa ja Uudessa lastensairaalassa Helsingissä.

Avainsanat: sairaalataide, terveys- ja hyvinvointivaikutus, taidekokoelma, prosenttiperaate, kuratointi, osallistava taidetoiminta, kriittinen tutkimus



Johdanto

Sairaalat ovat taloudellisesti kalliita julkisia investointeja, joiden tilasuunnittelu ja tilojen käyttö ovat tarkkaan harkittuja. Sairaaloiden perustehtävä on ihmisten terveyden ja hyvinvoinnin ylläpitäminen, johon sairaalat pyrkivät vastaamaan tutkittuun tietoon perustuvoin keinoin. Taiteen terveyttä ja hyvinvointia edistävä vaikutus on yksi näistä keinoista. Suomessa on viime vuosina rakennettu useita uusia sairaaloita ja laajennettu tai peruskorjattu vanhoja. Rakenushankkeiden yhteydessä sairaaloihin on hankittu taidetta prosenttiperiaatteella miljoonilla euroilla. Kutsumme tässä artikkelissa sairaaloihin hankittua ja niissä esiteltyä taidetta sairaalataiteeksi.¹ Vaikka tila, jossa taide on tai tapahtuu, on keskeinen sairaalataiteen määre, sairaalataidetta yhdistää usein myös tietynlainen sisältö.

Katsausartikkelimme lähtökohtana on Jyväskylän yliopiston monitieteinen hyvinvoinnin tutkimuksen yhteisö (JYU.Well) sekä musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella harjoitettu kulttuurinen mielenterveystutkimus sekä julkisen taiteen tutkimus. Valmistelemme tätä kirjoittaessamme tutkimushankemuksia sairaalataiteesta. Olemme saaneet valmisteluprosessiin apurahan Jyväskylän yliopiston humanistis-yhteiskuntatieteelliseltä tiedekunnalta ja sen turvin olemme kesän ja syksyn 2022 aikana vierailleet neljässä uudessa tai hiljattain laajennetussa sairaalassa tutustumassa niiden taidetutkimuksiin ja taiteen hallintoihin. Sairaalat ovat Jyväskylässä sijaitseva Sairaala Nova (otettu

1 Käsitteitä *sairaalataide* ja *hospital art* on käytetty yleisesti viittaamaan taiteeseen sairaalaympäristöissä. Käsite kattaa niin sairaaloihin sijoitetut taideteokset kuin sairaalassa toteutettavan osallistavan taidetoiminnan. Rinnakkaisia käsitteitä ovat esimerkiksi *taide sairaalassa*, *art in hospitals* ja *arts in hospital*. Ks. esim. Hanna-Liisa Liikanen, "Taide kohtaa elämän. Arts in Hospital -hanke ja kulttuuritoiminta itäsuomalaisen hoitoyksiköiden arjessa ja juhlassa" (Väitöskirja, Helsingin yliopisto, 2003); Judy Rollins, *'Purpose-built' Art in Hospitals: Art with Intent* (Bingley: Emerald Publishing, 2021).

käyttöön 2021), Kuopion yliopistollinen sairaala (Kaarisairaala otettu käyttöön 2015, ja sairaalan vaiheittainen laajennus ja peruskorjaus kestää vuoteen 2025 saakka), Mikkelin keskussairaala (laajennettuja ja peruskorjattuja tiloja otettu käyttöön 2016 lähtien ja viimeisin laajennusosa, Mielen ja kuntoutuksen talo avattu alkuvuodesta 2023) ja Uusi lastensairaala Helsingissä (otettu käyttöön 2018).

Viime vuosien aikana sairaalataiteen ja taiteen terveys- ja hyvinvointivaikutusten tutkimus on vahvistunut. Tutkimuksen lähtökohdat ovat yleensä lääke- ja terveystieteissä, psykologiassa tai terapiatutkimuksessa. Sairaalataiteen kokonaisvaltaiseen tutkimiseen tarvitaan kuitenkin laaja-alaista taiteen asiantuntijuutta, jota taidehistorioitsijoilla on. Artikkelissa esittelemme, millaista tutkimusta sairaalataiteesta on tehty, pohdimme millaisia taiteen tiloja vierailemamme sairaalat ovat ja millaisia mahdollisuuksia tai haasteita sairaalat tarjoavat taidehistorioitsijoille niin työskentely-ympäristöinä kuin tutkimuskohteina. Artikkelin empiirinen osuus perustuu vierailujen aikana käymiimme keskusteluihin oppainamme toimineiden sairaaloitten taidekokoelmista ja taidetoiminnasta vastaavien henkilöiden kanssa, tekemiimme muistiinpanoihin, ottamiimme valokuviin ja vierailujen jälkeen käymiimme keskusteluihin kokemuksistamme.

Sairaalataiteen tutkimuksen painopistealueita ja aukkoja

Sairaalataidetta on tutkittu sekä Suomessa että ulkomailla. Suomessa toistaiseksi systemaattisin sairaalataiteeseen keskittyvä tutkimus on Hanna-Liisa Liikasen vuonna 2003 tarkastettu sosiaalityön väitöskirja *Arts in Hospital* -hankkeesta, joka pyrki lisäämään hoitolaitosten viihtyvyyttä taiteen avulla ja integroimaan taide- ja kulttuuritoimintaa osaksi sosiaali- ja terveydenhuoltoalan hoitotyötä, kuntoutusta ja työmene-



telmiä.² Tutkimuksessaan Liikanen selvitti hankkeen tavoitteiden heijastumista itäsuomalaisten hoitolaitosten arkeen.³ Sairaalataiteeseen kiinnittyviä kysymyksiä on tarkasteltu viime vuosina myös muutamissa kotimaisissa maisterintutkielmissa.⁴ Lisäksi Suomessa on 2000-luvulla julkaistu useita sairaanhoitopiirien taidekokoelmia ja uusiin sairaaloihin integroitua taidetta käsitteleviä, laajalle yleisölle suunnattuja kirjoja, joissa pääpaino on kokoelmien esittelyssä.⁵ Kansainvälisesti sairaalataiteen historiaa ja sen erilaisia funktioita on tutkittu monipuolisemmin. Esimerkiksi Richard Cork luo tutkimuksessaan historiallisen katsauksen sairaalatiloihin sijoitettuun taiteeseen, sairaaloissa tehtyyn ja niitä kuvaavaan taiteeseen.⁶ Judy Rollins puolestaan esittelee monipuolisesti sairaalataiteen erilaisia funktioita ja pohtii, kuinka sairaalakokemukseen voi vaikuttaa taiteen avulla.⁷

Viime vuosikymmeninä sairaalataiteen merkitystä on usein perusteltu taiteen hyvinvointivai-

kutuksien kautta.⁸ Myös lääkärit ja hoitohenkilökunta ovat havahtuneet taiteen ja kulttuurin potentiaaliin osana sairauksien ehkäisyä ja hoitoa, ja alan koulutukseen on alettu sisällyttää taideaineita ja taidelähtöisiä menetelmiä. Humanistisen lääketieteen tutkimuksen (*Medical humanities*) yhteydessä taidetta on hyödynnetty esimerkiksi tulevien lääkäreiden vuorovaikutustaitojen kehittämisessä ja potilaiden kokemusten ymmärtämisessä. Humanistinen terveys-tutkimus (*Health humanities*) puolestaan kattaa laajemmin taidelähtöistä sosiaali- ja terveysalan toimintaa. Esimerkiksi siihen kuuluvassa taidelähtöisessä mielenterveystyössä on viime vuosikymmenenä kiinnostuttu yhteisölliseen ja vuorovaikutukselliseen toipumiseen ja hyvinvointiin tähtäävistä ohjelmista (*mutual recovery*). Tämä mahdollistuu, kun potilaat, hoitohenkilökunta ja omaiset tekevät taidetta yhdessä.⁹

Vaikka taiteen hyvinvointivaikutuksista on runsaasti näyttöä, on tutkimusten koeasetelmissa ja tulosten raportoisissa havaittu kehitettävää. Tutkimuksia on kritisoitu esimerkiksi liian kapea-alaisista tutkimusasetelmista ja niiden tarkoitushakuisuudesta. Tutkimusten tilaajien ja rahoittajien intressit ovat usein ohjanneet voimakkaasti tutkimustoimintaa, ja kriittiset äänet ovat jääneet kuulumattomiin. Humanistis-yhteiskuntatieteellisessä kritiikissä onkin korostunut, ettei määrällinen, kliinisiä mittareita hyödyntävä tutkimus voi tavoittaa taiteen ja hyvinvoinnin moninaisia merkityksiä eri ihmisille eri konteksteissa. Hyvinvointivaikutuksiin keskittyäessä taiteen välineellinen rooli koros-

2 Liikanen, *Taide kohtaa elämän*. Arts in Hospital -hanke syntyi YK:n ja Unescon kulttuurikehitykselle omistetun vuosikymmenen aloitteena vuonna 1990, ja se jalkautettiin yhteensä 18 jäsenmaahan.

3 Liikanen, *Taide kohtaa elämän*, 10.

4 Esim. Miia Heikkilä, "Sairaaloista hyvinvointikeitaiksi? Taide ja luonto suomalaisissa sairaalahankkeissa" (Maisterintutkielma, Jyväskylän yliopisto, 2018); Anna Blomqvist, "Helsingin ja Uudenmaan sairaanhoitopiirin taidetoimikunta ja sen keräämä taidekokoelma" (Maisterintutkielma: Helsingin yliopisto, 2018); Niina Maaskola, "Taiteistuva sairaala Taiteilijoiden näkemyksiä taiteen merkityksistä Meilahden uudessa lastensairaalassa" (Maisterintutkielma, Jyväskylän yliopisto, 2017).

5 Esim. Merja Asikainen, *Taide Uudessa lastensairaalassa. Tarinoita teosten takaa*. (Helsinki: Uuden lastensairaalan tukisäätiö, 2020); Marjo-Riitta Simpanen, *Terveyttä taiteesta: Taideteoksia Keski-Suomen sairaanhoitopiirin kuntayhtymän taidekokoelmasta* (Jyväskylä: Minerva, 2007); Seppo Seitsalo ja Ilkka Taipale, (toim.), *Taide vanhin voitehista. Kuvataidetta sairaaloissa* (Helsinki: HUS taidetoimikunta, 2020).

6 Richard Cork, *The Healing Presence of Art: A History of Western Art in Hospitals* (London: Yale University Press, 2012).

7 Rollins, *'Purpose-built' Art in Hospitals*.

8 Daisy Fancourt ja Saoirse Finn, *What is the Evidence on the Role of the Arts in Improving Health and Well-Being?* Health Evidence Network Synthesis Report 67 (Geneve: WHO, 2019).

9 Esim. Mari Aholainen, Saara Jäntti, Annika Tammela ja Jani Tanskanen, "Miten taide vaikuttaa? Kulttuurisia näkökulmia hyvinvointiin ja terveyteen," *Lääkärilehti* 9 (2021): 564–568; Liisa Laitinen, "Vaikuttavaa? Taiteen hyvinvointivaikutusten tarkastelua" (Opinnäytetyö: Turku AMK, 2017).



tuu ja se tulee usein ymmärretyksi melko kapealaisesti.¹⁰

Varhaisemmassa sairaalataiteessa on paljon esimerkkejä uskonnollisista aiheista, mutta hyvin suuri osa nykyisestä suomalaisesta sairaalataiteesta on luontoaiheista.¹¹ Nykyisissä sairaalataiteen ohjeistuksissa neuvotaan usein sijoittamaan sairaaloihin luontoaiheista taidetta, koska luontoaiheet koetaan yleensä positiivisesti tai neutraalisti.¹² Psykologisesti ja luonnontieteellisesti orientoituneissa tutkimusasetelmissä esittävät luontoaiheet on usein asetettu vastakkain monitulkintaisemman ei-esittävän taiteen kanssa, joka tulosten mukaan koetaan yleensä luontokuvastoa kielteisemmin. Ilmiötä on selitetty esimerkiksi biofiliaan¹³ ja ihmisen evoluutioon liittyvien teorioiden perusteella. Viimeaikaiset humanistisesti suuntautuneet tutkimukset ovat kuitenkin viitoittaneet tietä taiteen erilaisille ilmaisumuodoille ja käyttötavoille sairaaloissa. Haasteelliseksi koettu ei-esittävä taide saattaa aiheuttaa toisissa katsojissaan luontoaiheita ristiriitaisempia tunteita, mutta myös avata uu-

denlaisia mahdollisuuksia ja kokemuksia taiteen parissa sairaalaympäristössä.¹⁴

Viimeaikaisessa estetiikan tutkimuksessa tutkijoiden kiinnostus on alkanut siirtyä esteettisistä objekteista kohti esteettistä toimijuutta ja esteettisiä käytäntöjä.¹⁵ Tämä tutkimuksellinen viitekehys avaa mahdollisuuksia tarkastella osallistavan taiteen roolia ja merkitystä sairaalaympäristössä. Osallistava taide ja sairaaloiden taidekokoelmien aktivoiminen sen menetelmien kautta ovat tärkeitä tutkimusaiheita. Tarvitaan syvällisempää tietoa siitä, kuinka eri toimijat ja eri kulttuurien edustajat kokevat sairaalataidetta, miten taidekokoelmia hyödynnetään osana hoitotyötä ja millaisia mahdollisuuksia tai haasteita sairaalaympäristössä toteutettavista osallistavan taiteen tapahtumista avautuu. Keskeinen haaste sairaaloissa on se, että teokset jäävät usein veistoksiksi aulatiloihin ja tauluiksi seinille – eräänlaiseksi taustaksi muulle toiminnalle.

Neljä sairaalaa – empiirisiä havaintoja

Esittelemme seuraavaksi huomioitamme neljän sairaalan taideohjelmista ja taiteesta sairaalatoissa. Nostamme esiin etenkin taiteen sisältöihin ja kokoelmatyöhön liittyviä teemoja. Sairaalataiteessa ja sen hallinnoinnissa tiivistyvät erilaiset taiteen hankintapolitiikat, käsitykset taiteen tehtävistä hoitoympäristössä ja vaihte-

10 Esim. Aholainen ym., ”Miten taide vaikuttaa?”; Laitinen, *Vaikuttavaa?*; Fancourt ja Finn, *What is the evidence*.

11 Ks. esim. Cork, *The Healing Presence of Art*; Rollins, *‘Purpose-built’ Art in Hospitals*. Huomio luontoaiheiden hallitavuudesta nykyisessä suomalaisessa sairaalataiteessa perustuu sekä omiin havaintoihimme sairaalavierailuiden yhteydessä että aiheeseen liittyvään kirjallisuuteen, esim. Seitsalo ja Taipale, *Taide vanhin voitehista*.

12 Tätä näkökulmaa edustavat erityisesti Roger Ulrichin ja hänen tutkimusryhmänsä laajasti siteeratut tutkimukset. Esim. Roger Ulrich, ”Effects of viewing art on health outcomes,” teoksessa *Putting Patients First: Best Practices in Patient-Centered Care*, toim. Susan Frampton ja Patrick Charmel (San Francisco, CA: Jossey-Bass, 2009), 129–149.

13 Biofilia tarkoittaa ihmisille evoluution myötä kehittyntä mieltymystä luontoon ja sisäistä halua olla lähellä luontoa.

14 Esim. Stine Louring Nielsen, Lars B. Fich, Kirsten K. Roessler ja Michael F. Mullins, ”How do patients actually experience and use art in hospitals,” *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being* 12, no. 1 (2017), 1267343; Stine Louring Nielsen, Michael Finbarr Mullins, Lars Brorson Fich ja Kirsten Kaya Roessler, ”The significance of certain elements in art for patients’ experience and use,” *Visual Anthropology* 30, no. 4 (2017): 310–327; Rollins, *‘Purpose-built’ Art in Hospitals*.

15 Esim. Pauline von Bonsdorff, ”Aesthetic practices,” teoksessa *Aesthetic Literacy. A Book for Everyone*, toim. Valery Vinogradovs (tulossa); Willmar Sauter, *Aesthetics of Presence. Philosophical and Practical Reconsiderations* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publications, 2021).



leva taiteen asiantuntijuus. Terveyden ja hyvinvoinnin edistäminen sekä mahdollisuudet kohtaamiseen ja vuorovaikutukseen ovat taiteelle asetettuja funktioita kaikissa tutustumiskohteissamme.

Helsingin Uuden lastensairaalan taide on yksityisin varoin rakennukseen tilattua ja hankittua sekä lahjoituksina vastaanotettua. Useat säätiöt, yritykset ja yksityishenkilöt ovat lahjoittaneet teoksia ja tukeneet Uuden lastensairaalan taideohjelmaa. Eräs tukijoista on Moomin Characters Oy Ltd, minä johdosta sairaalarakennuksen kerrosten nimet ja taiteen tarina perustuvat Tove Janssonin Moomi-kirjojen maailmaan.¹⁶ Esimerkiksi pohjakerroksen ambulanssi- ja pysäköintihalli on nimeltään meri, ja ylimmissä kerroksissa sijaitsevien vuodeosastojen, kliinisen neurofysiologian ja kipukeskuksen niminä ovat tähti ja avaruus. Lastensairaalassa Muumien maailmaan on sovitettu tuoreita nykytaiteen teoksia.

Muiden tutustumiskohteidemme taide perustuu olemassa olevan kokoelman ja uusien hankintojen yhdistelmään. Sairaaloihin aiemmin hankittu kokoelma on karttunut yleensä vuosikymmenten kuluessa julkisin varoin ja lahjoituksina. Nämä kokoelmat ovat sisällöltään vaihtelevia. Merkittävä osa sairaalataiteen hankinnoista perustuu prosenttiperiaatteeseen¹⁷, jonka pohjalta uusien rakennusten taidehankintoihin on käytetty 0,25–1% rakennuskustannuksista. Esimerkiksi Novaan hankittiin prosentti-

16 Asikainen, *Taide Uudessa lastensairaalassa*, 13–14, 21.

17 Ks. prosenttiperiaatteesta Oona Myllyntaus ja Sari Karttunen, *Julkinen taide aluerakentamisessa ja -kehittämisessä: taloudellisen arvon tunnistaminen ja arviointimenetelmät* (Helsinki: Cupore, 2020), 23–25.



Kuva 1. Sairaala Novan ravintolaan sijoitettu Petri Vainion *Kukkajärvi* (2020) koostuu kymmenistä yksittäisistä valaisimista ja kahdesta mobile-valaisimesta. Sairaalan uushankintojen teemana on keskisuomalainen luonto. Kuva: Teija Luukkanen-Hirvikoski, lisenssi CC BY-SA 4.0.

periaatteella taidetta noin miljoonalla eurolla. Tutustumiskohteissamme uusi taide on usein integroitu sairaalarakennusten arkkitehtuuriin tai sisustukseen (Kuva 1). Osa arkkitehtuuriin integroidusta taiteesta, kuten pinnoitetuista sisäovista tai -seinistä, on taiteilijoiden originaaliteoksiin perustuvia digitaalisia tulosteita tai muita reproduktiokuvia. Pääkaupunkiseudun ulkopuolella toimivat sairaalat suosivat taidehankinnoissaan alueensa taiteilijoita (Kuvat 2–3). Sairaaloiden uusien teoshankintojen alueellinen painotus on merkittävä taloudellinen investointi maakuntien taiteilijoille. Sairaaloissa prosenttiperiaatetta on laajennettu myös esittävään taiteisiin ja osallistavaan taidetoimintaan.



Kuva 2. Sunna Lindqvist, *Leppäkerttu* (1959), Pohjois-Savon sairaanhoitopiirin kuntayhtymän taidekokoelma, Kuopion yliopistollinen sairaala. Kuva: Teija Luukkanen-Hirvikoski, lisenssi CC BY-SA 4.0.

Tutustumiemme sairaalarakennusten suunnittelu- ja toteutusvaiheessa hyödynnettiin monipuolisesti taiteen asiantuntijoita. Sairaaloissa taideohjelmaa koordinoi joko erillinen säätiö tai taidetoimikunta. Taiteesta vastaavien työryhmiin kuuluu hoito- ja hallintohenkilökunnan lisäksi projektiluontoisesti työskenteleviä taiteilijoita, muotoilijoita, graafisia suunnittelijoita, arkkitehtejä ja taidehistorioitsijoita.¹⁸ Kuopiossa ja Jyväskylässä alueen taidemuseon edustaja on osallistunut sairaalan taidetoimikunnan toimintaan, jolloin museoammattillinen osaaminen on ollut osa sairaalan kokoelmatyötä. Sairaaloitten taidetoimikuntien ja säätiöiden jäsenten asiantuntijuus pohjautuu usein heidän tietoonsa sosiaali- ja terveydenhuollosta, kiinteistöhuollosta tai taloudesta. Tämä on heijastunut rakennushankkeiden valmistuttua taiteen esittämisen ja kokoelmien käyttöön.

18 Ks. lisää kotimaisten sairaaloitten taideohjelmissa ja taidetoimikunnista Seitsalo ja Taipale, *Taide vanhin voitehista*.

Tutustumiskohteissamme taideteosten turvallisuus huomioitiin vaihtelevasti – esimerkiksi tuoleja tai viherkasveja oli joissain tiloissa sijoitettu liian lähelle maalauksia. Erästä teosta oli sairaalassa koristeltu sen valmistumisen jälkeen, mikä voi olla yllätys taiteilijalle. Vuodeosastoille sijoitetun taiteen vastaanottoa helpottaisivat käytäville sijoitetut levähdyspaikat ja laajemmat tiedot esillä olevasta taiteesta. Näimme myös taiteen esittämisen ratkaisuja, jossa vuoteessa oleva potilas näkee taiteen vain peilin kautta, sillä teokset ovat potilashuoneissa sijoitettu potilaiden pään puoleiselle seinälle. Sairaaloitten uusien tilojen valmistumisen jälkeen neljästä tutustumastamme sairaalasta vain Kuopion yliopistolliseen sairaalaan on rekrytoitu vakituisen työsuhteeseen taideasiantuntija, jolla on taidehistorian koulutus.

Luontoaiheet, kuten maisemat, kasvit ja eläimet, toistuvat jokaisen neljän sairaalan taiteessa, mikä on sairaaloitten taidetoimikuntien tietoinen päätös. Sisustusratkaisuissa on myös hyödynnetty luonnonmateriaaleja kuten puuta. Sairaaloitten taidetta käsittelevässä kirjallisuudessa on suosi-





Kuva 3. Sairaala Novan aiemmin hankitun taidekokoelman teoksia on esillä ns. galleriakäytävällä. Kuva: Teija Luukkanen-Hirvikoski, lisenssi CC BY-SA 4.0.

teltu ahdistusta herättävien teemojen välttämistä.¹⁹ Sairaalataiteen sisältöjen ohjeistuksiin liittyy kuitenkin subjektiivisuusongelma: se, mikä on yhdelle vastaanottajalle ahdistavaa, voi näyttäytyä toiselle kiinnostavana tai neutraalina. Esimerkiksi luontoaiheet, jotka usein ymmärretään neutraaleina tai positiivisia tunteita herättävinä, saattavat nykyisen ekokriisin aikana aiheuttaa ahdistusta osassa katsojista. Jyväskylän, Kuopion ja Mikkelin sairaaloiden taidekokoelmiin on menneinä vuosikymmeninä hankittu myös runsaasti abstraktia taidetta. Esimerkiksi Jorma Hautalan monumentaalinen seinämaalaus *Lämmin horisontti* (1983) on Kuopiossa pääsairaalan sisäänkäyntiaulassa ja Mikkelin keskussairaalan aulaan on sijoitettu Ukri Merikannon veistos *Ulappa* (1984). Myös uusekspressionistisia teoksia näkyi näiden kolmen sairaalan käytävillä.

19 Rollins, 'Purpose-built' Art in Hospitals, 184–186.

Sairaaloiden taideohjelmat ovat osa julkisen taiteen kenttää. Taiteen julkisuutta on määritelty mm. teosten saavutettavuuden, tilan julkisuuden ja taiteen rahoituksen perusteella.²⁰ Esimerkiksi Mikkelin keskussairaalan Perhetalon luontoaiheiset julkisivut ovat voimakkaita visuaalisia elementtejä katutilassa ja läheisessä asuinympäristössä (Kuva 4). Myös sairaaloiden piha-alueiden monumentaaliset veistokset ovat osa lähiympäristöjen ihmisten arjen estetiikkaa. Jyväskylässä ja Kuopiossa on pienet näyttelytilat kokoelman ulkopuolisille vaihtuville näyttelyille. Teoksia oli kuitenkin sijoitettu myös sellaisiin tiloihin, joihin vain henkilökunnalla tai muutamien osastojen potilailta on mahdollisuus tutus-

20 Johanna Ruohonen, *Imagining a New Society. Public Painting as Politics in Postwar Finland* (Turku: Turun yliopisto, 2013), 18–22; Myllyntaus ja Karttunen, *Julkisen taite aluerakentamisessa ja -kehittämisessä*, 17–19.





Kuva 4. Lauri Nykoppin suunnittelema, Mikkelin keskussairaalan Perhetalon julkisivuissa oleva *Koivupuisto*-teos (2019). Kuva: Teija Luukkanen-Hirvikoski, lisenssi CC BY-SA 4.0.

tua. Myös teosten kohdeyleisöjen ja niiden monikulttuurisuuden huomiointi vaihtelivat muun muassa teosten ripustuskorkeuden ja sairaaloiden kappeleiden tunnustuksellisuuden osalta. Taiteen julkisuus on yksi keskeinen sairaalataiteen tavoite, mutta havaintojemme perusteella julkisuus toteutuu vaihtelevasti.

Osallistavan taiteen mahdollisuuksia on pohdittu kaikissa tutustumissamme sairaaloissa. Henkilökuntaa, potilaita, heidän läheisiään ja sairaalan muita sidosryhmiä osallistava toiminta on usein projektiluonteista. Oppaidemme kanssa käydyissä keskusteluissa toistui huoli siitä, kuinka toiminnalla saavutetut tulokset saadaan dokumentoitua ja jalostettua jatkokäyttöön. Keskeisinä ongelmina pidettiin sitä, ettei osallistavalle taiteelle ole varattu sairaaloiden talousarvioissa pysyvää rahoitusta, eikä sairaaloiden henkilökunnasta löydy riittävästi ammatillista

osaamista taidetoimintaan. Sairaala Novassa on kohdistettu osallistavan taiteen ohjelmaan resursseja ja osa prosenttitaiteen budjetista: sairaalassa on mm. residenssitaiteilijatoimintaa ja laajalle yleisölle suunnattuja taidetapahtumia, kuten syksyllä 2022 järjestetty Outsider art -festivaali.²¹ Taiteen osallistavuus ja vuorovaikutuksellisuus toteutuu sairaaloissa etenkin lastenosastoille tai odotusauloihin suunnitelluissa yksittäisissä digitaalisissa teoksissa ja peleissä (Kuva 5). Kuopion yliopistollisessa sairaalassa yksittäisistä taideteoksista on koostettu virtuaalinen taidematka, joka toimii sairaalan tiloissa vastaanottajan matkapuhelimeen ladattavalla sovelluksella. Kuopiossa on myös toteutettu vastasyntyneiden teho-osastolla Ulla-Mari

21 Sairaala Nova, "Osallistava taide", luettu 19.10.2022, https://www.sairaalanova.fi/fi-FI/Sairaala_Nova/Taideohjelma/Osallistava_taide

Kuva 5. *Virtuaaliakvaario* (2019) Uuden lastensairaalan aulassa. Teoksen toteuttivat Jukka Eerikäinen, Laura K. Horton, Sourya Sen, Cheong Un Lee, tuottajana luova johtaja Antti Ilvessuo. Akvaarion sisältö vaihtelee sen mukaan, mitä kaloja lapset ovat värittäneet ja skannanneet akvaarioon. Kuva: Teija Luukkanen-Hirvikoski, lisenssi CC BY-SA 4.0.



Lindströmin valokuvateossarja *Suuria pieniä ihmeitä* (2019), johon osallistui seitsemän osastolla hoitoa saanutta perhettä.²²

Sairaala taidehistorioitsijan työ- ja tutkimusympäristönä

Artikkelimme osoittaa, miten uudet sairaalat toimivat monipuolisina taiteen keräilyn, esittelyn, vastaanoton sekä vuorovaikutteisen tai osallistavan taiteen tiloina. Sairaalat käyttävät varojaan taiteen hankkimiseen, niissä tehdään monipuolista näyttely- ja yleisötyötä ja hyödynnetään ainakin projektiluontoisesti taiteen asiantuntijoita. Sairaaloilla on taideohjelmiä

esitteleviä julkaisuja ja kiinnostusta taiteeseen liittyvään tutkimukseen. Tässä mielessä sairaaloiden taidetoiminta lähestyy monilta osin perinteisten taidelaitosten toiminnan logiikkaa. Taidelaitoksissa esiteltyyn taiteeseen verrattuna sairaalataiteella on kuitenkin erityinen tehtävä: sen odotetaan vaikuttavan positiivisesti potilaiden terveyteen ja hyvinvointiin ja ylittävän siten vain esteettisenä objektina olemisen. Tämä konteksti asettaa sairaaloiden taideohjelmille taidelaitoksista poikkeavia funktioita ja vaatimuksia. Sairaalat ovat kiinnostuneita taiteen monipuolisesta hyödyntämisestä ja sidosryhmien osallistamisesta taiteeseen, mutta resursseja tähän työhön puuttuu.

Vaikka aiempi tutkimus on tuonut esiin taiteen hyvinvointivaikutuksia, sairaalataiteen tutkimuksessa on lukuisia aukkoja. Tutkimus kaipaa kriittisempää tutkimusotetta, jota ei tehdä esi-

22 Maarit Hakkarainen, "60-vuotias KYS ja rinnalla kulkeva taide", teoksessa *Taide vanhin voitehista. Kuvataidetta sairaaloissa*, toim. Seppo Seitsalo ja Ilkka Taipale (Helsinki: HUS taidetoimikunta, 2020), 107–109.



merkiksi hyvinvointivaikutusten todentamista odottavan rahoittajan ehdoilla. Tutkimuksen aitona mahdollisuutena täytyy olla myös sellainen tulos, ettei hyvinvointivaikutusta voida empiirisesti todentaa tai että taiteella voi olla myös kielteisiä vaikutuksia. Sairaalataiteen tutkimus kaipaa vahvempaa taidehistorioitsijoiden ja taidekasvattajien asiantuntijuutta. Näiden alojen asiantuntijat voivat avata monipuolisia näkökulmia sairaaloiden taidekokoelmiin, niiden hallintointiin, esittelyyn ja taiteen vastaanottoon sairaaloiden eri käyttäjäryhmien näkökulmista. Sairaalat ja sairaalataiteen tutkimus hyötyisivät myös taiteilijoiden tiiviimmästä osallistamisesta sairaalataiteen käytäntöihin. Sairaalataiteesta voitaisiin saada uutta tietoa taidelähtöisten tutkimusmenetelmien ja taiteellisen tutkimuksen keinoin.

Katsauksen pohjalta ehdotamme, että taidehistorian alan tulisi huomioida laajemmin erilaiset julkiset instituutiot ja laitokset, jotka toimivat taiteen tiloina. Sairaalataide voi tarjota uuden kiinnostavan työkentän taidehistorian ammattilaisille. Olennaista kuitenkin on, että sairaalat ymmärtävät sairaalataiteen keräilyyn, esittelyyn ja hallinnoinnin vaativan jatkuvaa taiteen asiantuntijan työpanosta ja osaamista. Kuopion yliopistollisessa sairaalassa kokopäiväisesti toimivan taidekoordinaattorin kaltaisia tehtäviä tarvitaan Suomeen lisää.

FT **Sari Kuuva** on Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella työskentelevä tutkija. Viime vuosina hän on tutkinut suomalaisten muistoja mielisairaaloista ja mielisairaalapotilaiden taidetta Koneen säätiön, Suomen Kulttuurirahaston, Ella ja Georg Ehrnroothin säätiön ja Signe ja Ane Gyllenbergin säätiön rahoituksella.

FT **Teija Luukkanen-Hirvikoski** on taidehistorian yliopistonopettaja Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Hän on tutkinut yritysten taidekokoelmia ja -ohjelmia. Luukkanen-Hirvikoski on työskennellyt sekä julkisella että yksityisellä sektorilla mm. taidehistorian opettajana, suunnittelijana ja taideasiantuntijana.

FT, YTT, dosentti **Tuuli Lähdesmäki** on taidehistorian apulaisprofessori musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella Jyväskylän yliopistossa. Hän on tutkinut muun muassa julkista taidetta, näyttelynarratiiveja ja julkisen tilan merkitysten muodostumista taiteen ja muistomerkkien kautta.

Miten tiede on vastannut yhteiskunnallisiin haasteisiin?

Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen näkökulmia

Tuuli Lähdesmäki

doi.org/10.23995/tht.122863



Suomen Akatemia järjesti sidosryhmilleen "Tiede ja tutkimus tulevaisuuden menestystekijöinä: Tieteen tila" -tilaisuuden Helsingissä 14.10.2022. Tilaisuuteen kutsuttua kahta tutkijaa pyydettiin pohtimaan puheessaan oman alansa näkökulmasta, miten tiede on vastannut yhteiskunnallisiin haasteisiin. Tämä teksti on puheeni, jossa pohdin tieteen vaikuttavuutta taiteen ja kulttuurin tutkimuksen näkökulmasta.

Avainsanat: Yhteiskunnalliset haasteet, tutkimuksen vaikuttavuus, resilienssi, reaktiivisuus, proaktiivisuus, tieto, vuorovaikutteiset ja osallistavat menetelmät, sivistys



Me tutkijat alasta riippumatta jaamme samat tieteen isot päämäärät – pyrimme ratkaisemaan maailmassa havaitsemiamme ongelmia ja tekemään osaltamme maailmasta paremman paikan lisäämällä tietoa ja ymmärrystä maailmasta. Kaikkein kiperimmät ja laaja-alaisimmat ongelmat ovat sellaisia, joiden ratkaisemiseen tarvitaan eri tieteenalojen näkemyksiä, osaamista ja yhteistyötä. Mielestäni on myös olennaista huomata, miten kiperät ongelmat kytkeytyvät toisiinsa ja ovat samanaikaisesti sekä globaaleja että koskettavat yksilöitä – kuten ilmastonmuutos, luontokato, sodat ja konfliktit, epäoikeudenmukaisuus, eriarvoisuus, osattomuus, syrjintä, ihmisten ja yhteisöjen pahoinvointi, empatian puute, ja niin edelleen. Näen, että näiden ongelmien ratkaisussa tieteen täytyy tarttua sekä globaaleihin makrorakenteisiin että vaikuttaa yksilöihin ja heidän ajatteluunsa ja toimintaansa.

Humanisteilla ja erityisesti taiteen ja kulttuurin tutkijoilla on tärkeä rooli näiden ongelmien ratkaisemassa kielen, kuvien, kokemusten ja tunteiden tutkimisen osalta. Taide ja kulttuuri ovat tiloja, joissa tuotetaan ja jaetaan kertomuksia ja merkityksiä maailmasta. Tällaisen tutkimuksen rooli korostuu nykyajassa, joka on erilaisten kuvien, äänimaailmojen, merkkien ja tarinoiden virtaa ja on sitä varmasti yhä enenevästi tulevaisuudessa. Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen lähtökohtana on tuottaa syvällistä ymmärrystä kulttuurisista merkityksistä, tarkastella merkitysten muodostumista ja tehdä kulttuurisista ilmiöistä perusteluja tulkintoja.

Taiteen ja kulttuurin tutkimuksessa on pitkä perinne vallan käytön ja valtarakenteista johtuvan eriarvoisuuden ja epätasa-arvon kriittiseen analyysiin. Tutkijoiden laaja joukko on jo vuosikymmenien ajan nostanut esiin, millä tavalla eri ihmisryhmiä ja heidän identiteettejään, kulttuuriaan ja kulttuuriperintöään on esitetty ja millaisia kertomuksia niistä on kerrottu taiteessa, kulttuurissa ja mediakuvastoissa, ja miten nämä esittämisen ja kertomisen tavat ovat voineet olla stereotypisoivia, ulossulkevia tai syrjiviä. Tämän

kriittisen tutkimuksen vaikutus yhteiskuntaan on tuntunut itsestäni melko hitaalta, mutta olen iloinen siitä, miten viime vuosien useat globaalit yhdenvertaisuutta korostavat kansalaisliikkeet ovat vahvistaneet tämän tutkimuksen antia. Muutoksen voi huomata esimerkiksi mediakuvastojen ja kulttuuristen kertomusten sisältöjen monimuotoistumisesta ja siinä, miten erilaisten vähemmistöjen ja heikommassa tai haavoittuvassa asemaassa olevien ihmisten tarinoista on tullut entistä näkyvämpiä ja arkisempia. Muutos näkyy myös monien yritysten ja yhteisöjen julkilausutuissa arvoissa, jotka korostavat esimerkiksi kulttuurista moninaisuutta ja yhdenvertaisuutta.

Tämä kriittinen tutkimus on vaikuttanut myös siihen, miten ymmärrämme kulttuurin osana kestävästä kehityksestä ja kulttuuriperintötyön tulevaisuutta ja hyvinvointia luovana tekijänä – ei siis vain menneisyyttä käsittelevänä asiana. Nämä näkemykset ovat huomioitu viime vuosina laajasti muun muassa kotimaisissa ja kansainvälisissä kulttuuria koskevissa strategisissa linjauksissa. Näistä esimerkkejä ovat tänä vuonna julkaistu Suomen arkkitehtuuripoliittinen ohjelma¹ ja juuri lausuntokierroksella ollut ehdotus Suomen uudeksi kulttuuriperintöstrategiaksi². Eurooppalaisia esimerkkejä ovat muun Euroopan komission kulttuuriperintöä koskevat eurooppalaiset toimintalinjaukset³ ja EU:n urbaani strategia⁴.

1 Valtioneuvosto, Kohti kestävästä arkkitehtuuria: Suomen arkkitehtuuripoliittinen ohjelma 2022–2035, valtioneuvoston julkaisu 1 (2022), <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-383-508-5>.

2 Valtioneuvosto, Kulttuuriperintö voimavarana kestäväälle tulevaisuudelle ja hyvälle elämälle: Ehdotus kulttuuriperintöstrategiaksi 2022–2030, opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisu 17 (2022), <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-263-795-6>.

3 European Commission, European framework for action on cultural heritage (Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2019), <https://data.europa.eu/doi/10.2766/949707>.

4 European Commission, The Urban Agenda for the EU in Action, <https://www.urban-agenda.eu/>.



Kun puhumme yhteiskunnallisista haasteista ja tieteen annista niiden ratkaisemiseen, emme voi olla törmäämättä resilienssin käsitteeseen. Usein ajatellaan, että tieteen yhtenä yhteiskunnallisena tehtävänä kasvattaa resilienssiä eli lisätä ihmisten, yhteisöjen ja yhteiskuntien kykyä toimia muuttuvissa olosuhteissa ja selviytyä erilaisista häiriöistä tai kriiseistä. Tällainen selviytyminen voi olla sekä reaktiivista että proaktiivista. Samoin tutkimuksen suhde yhteiskunnallisiin haasteisiin voi olla negatiivisiin muutoksiin reagoivaa ja perustua muutoksiin liittyvien akuuttien ongelmien ratkaisemiseen. Suhde voi olla myös proaktiivinen, jossa tutkimuksen tavoitteena on tuottaa positiivista muutosta – esimerkiksi muutosta oikeudenmukaisempaan ja yhdenvertaisempaan yhteiskuntaan. Kriittisessä kulttuurintutkimuksessa vaikuttavuus on usein nähty juuri proaktiivisuutena: tutkija on myös yhteiskunnallinen keskustelija, joka nostaa esiin aiheita ja ilmiötä, joihin hän katsoo tarvittavan muutosta.

Tiede vastaa yhteiskunnallisiin haasteisiin tuottamalla monipuolista tutkittua tietoa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tätä tietoa välttämättä hyödynnettäisiin haasteisiin vastaamisessa. Paljon tietoa on jo olemassa, mutta haasteet sen kun pysyvät. Olemmeko siis kohtaanto-ongelman äärellä? Iloksemme voimme todeta, että yhä useammat tieteen ulkopuoliset toimijat ja päätöksentekijät pyrkivät toimimaan tiedeperustaisesti ja hyödyntämään tutkittua tietoa. Vastaavasti korkeakouluissa tutkijoilta edellytetään yhteiskunnallista vuorovaikutusta. Jotta tämä kättely onnistuu, kummankin osapuolen täytyy ojentaa kättä.

Näitä kädenojennuksia – siis tutkimuksen yhteiskunnallista vaikuttavuutta – tapahtuu jatkuvasti. Tutkimuksen vaikuttavuus ei ole välttämättä sellaista, että se voitaisiin välittömästi havaita tai todentaa jollakin mittarilla. Etenkin humanistisen tutkimuksen kohdalla on syytä kysyä, mitä sen vaikuttavuus oikeastaan tarkoittaa. Väitän, että usein tutkimuksen vaikuttavuus

ymmärretään hyvin kapeasti, esimerkiksi pelkästään bibliometrisina viittausmäärinä. Samoin tietokannat, jotka mittaavat tutkimuksen vaikuttavuutta päätöksentekoon, voivat olla ongelmallisia. Tutkimuksen maininta esimerkiksi jossain virallisessa linjauksessa ei vielä tuo esiin, miten tutkimuksen tulos siirtyy käytäntöön, jos siirtyy.

Tutkimus voi vaikuttaa yhteiskuntaan monella tavalla. Haluan lopuksi nostaa esiin kaksi tapaa, jotka korostuvat etenkin humanistisessa tutkimuksessa. Monilla humanistisilla aloilla tutkimusta tehdään vuorovaikutuksessa tutkittavien ihmisten tai yhteisöjen kanssa, jolloin tutkimuksen vaikutus voi olla – monella tapaa – välitöntä. Humanistisessa tutkimuksessa on pitkä perinne vuorovaikutteisten ja osallistavien tutkimusmenetelmien, kuten etnografian, toimintatutkimuksen tai taidelähtöisten menetelmien, käytöstä. Usein tällaisissa tutkimusotteissa tutkittavat ihmiset huomioidaan kanssatutkijoita: he osallistuvat heitä koskevat ymmärryksen tuottamiseen. Väitän, että omakin tutkimukseni on ollut kaikkein vaikuttavimmillaan tehdessäni tutkimusryhmäni kanssa laajaa etnografista tutkimusta eurooppalaisten kulttuuriperintöasian tuntijoiden parissa⁵ tai työskennellessäni tutkimushankkeessa⁶, jossa luotiin empatiataitoja harjoittava kulttuurisen lukutaidon oppimishjelma, jota toteutti hankkeen kuluessa noin 10 000 lasta ja nuorta eri maissa.

5 Kyseessä on Euroopan tiedeneuvoston vuosina 2015–2020 rahoittama EUROHERIT-hanke (Legitimation of European cultural heritage and the dynamics of identity politics in the EU, <https://www.jyu.fi/euroherit>). Tuloksista esim. Tuuli Lähdesmäki, Viktorija L.A. Čeginskas, Sigrid Kaasik-Krogerus, Katja Mäkinen ja Johanna Turunen, *Creating and Governing Cultural Heritage in the European Union: The European Heritage Label* (London: Routledge, 2020).

6 Kyseessä on Euroopan komission Horisontti2020-ohjelmasta vuosina 2018–2021 rahoittama DIALLS-hanke (Dialogue and Argumentation for Cultural Literacy Learning in Schools, <https://www.dialls2020.eu>). Tuloksista esim. *Dialogue for Intercultural Understanding: Placing Cultural Literacy at the Heart of Learning*, toim. Fiona Maine ja Maria Vrikki (Cham: Springer, 2021).



Kaikkein tärkein tapa, jolla humanistinen tutkimus vastaa yhteiskunnallisiin haasteisiin, on sen tarjoama laaja-alainen sivistys, joka välittyy yhteiskuntaan tutkimuksen, koulutuksen ja tieteen popularisoinnin kautta. Vuoden 2016 Tieteen tila -raportissa tunnistetaan neljä erilaista tieteen yhteiskunnallista roolia: ensimmäinen näistä on tiede maailmankuvan ja sivistyksen rakentajana.⁷ Tämä on nähdäkseni humanistisen ja etenkin taiteen ja kulttuurin tutkimuksen keskeisin anti: lisätä ymmärrystä siitä, millaisille käsitykselle ihmisestä ja maailmasta menneisyys ja nykyisyys ovat rakentuneet, ja lisätä ihmisten ymmärrystä itsestään ja muista ihmisistä osana menneisyyden jatkumoa ja ympäröivää maailmaa.

FT, YTT **Tuuli Lähdesmäki** on taidehistorian, kriittisen perinnöntutkimuksen sekä alue- ja kulttuurintutkimuksen dosentti ja työskentelee taidehistorian apulaisprofessorina Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Lähdesmäki johtaa Suomen Akatemian rahoittamaa HERIDI-hanketta (<http://r.jyu.fi/heridi>).

7 Tieteen tila 2016, toim. Anu Nuutinen, Anssi Mälkki, Katri Huutoniemi ja Johanna Törnroos (Helsinki: Suomen Akatemia, 2016), 36, https://www.aka.fi/globalassets/2-suomen-akatemia-toiminta/2-tietoaineistot/aka_tieteen_tila_yksi.pdf.

Aktörskap, nätverk och arkitektur

Perspektiv på Wivi Lönn som kvinnlig pionjär

Mia Åkerfelt

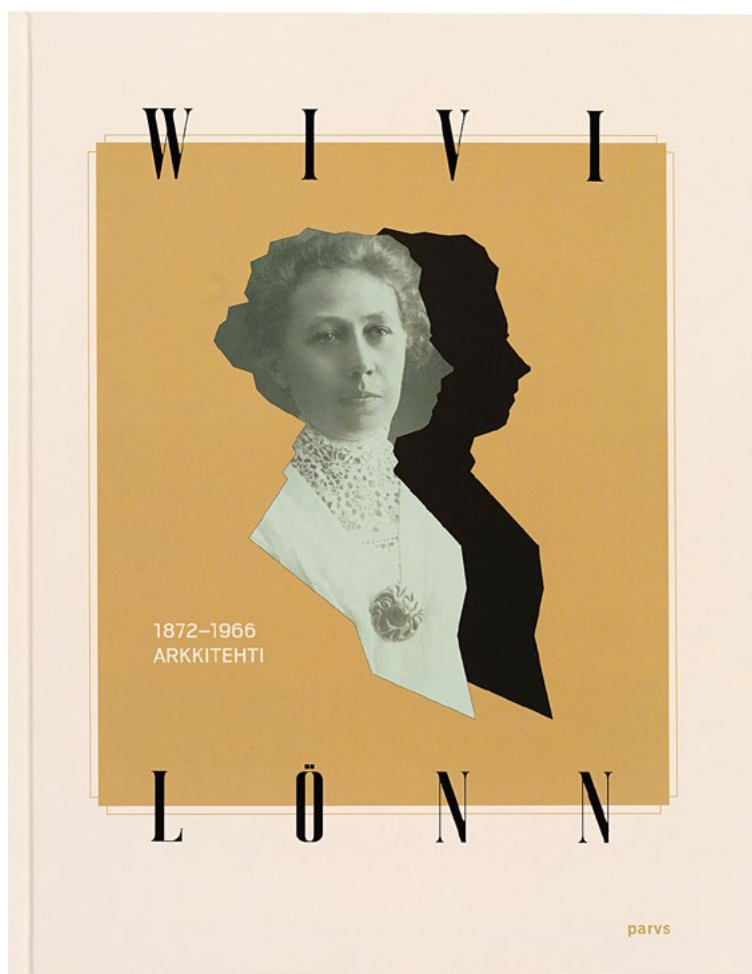
doi.org/10.23995/tht.127146



Bokrecension av verket Wivi Lönn 1872–1966. *Arkitehti*. Red. Petteri Kumala. Helsingfors: Finlands Arkitekturmuseum och Parvs förlag, 2022.

Nyckelord: *Wivi Lönn, kvinnlig pionjär, feminism, arkitekturteori*





Synliggörandet av kvinnor inom konst och arkitektur har varit en av de stora linjerna inom den konstvetenskapliga teoribildningen sedan tidigt 1970-tal. Under det senaste decenniet har man igen kunnat se ett ökat internationellt intresse för att lyfta fram kvinnliga pionjärer, framför allt i de regioner där det feministiska perspektivet inte tidigare haft en betydande påverkan på den lokala forskningskulturen. Kvinnliga konstnärer och arkitekter ges separata utställningar och nationella pionjärer lyfts fram för en bredare in-

ternationell publik.¹ Här ligger fokus ofta på att biografiskt presentera konstnärerna för en ny generation museibesökare som nödvändigtvis inte bekantat sig med den äldre forskningen i området. Resultaten tenderar därför att ha ett anslag av nyupptäckt, och konstnärerna presenteras i många fall fristående från tidigare forskning. I några sammanhang har man på senare tid också börjat granska kvinnor som den första generationens feministiska konstvetare återinförde i

1 Här tänker jag exempelvis på The National Gallery i Londons utställning *Artemisia* som visades 3.10.2020–24.1.2021, Museo Nacional del Prado i Madrids *A Tale of Two Women Painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana* 22.10.2019–2.2.2020 samt *Sofonisba – History's Forgotten Miracle* vid Nivaagaards Malerisamling 3.9.2022–15.1.2023. Inom arkitektur kan man exempelvis nämna utställningen *Frau architekt – more than 100 years of women in architecture* som 2020 producerades av Deutsches Architekturmuseum.

konstens och arkitekturens kanon ur ett kritiskt historiografiskt perspektiv.²

I en finländsk kontext kan man se en liknande utveckling när det gäller arkitekten Wivi Lönn, som sedan 1980-talet uppmärksammats som den första kvinna i Finland som öppnade eget arkitektkontor. När det nu gått 150 år sedan hennes födelse figurerar hon i flera olika sammanhang – bland annat i Kristiina Markkanens dubbelbiografi *Wivi & Hanna. Arkkitechdin ja kauppaneuvoksen yhteiset vuodet* eller romanen *Valosta rakentuvat huoneet* av Pirkko Soininen.³ Också Finlands arkitekturmuseum lyfter fram Lönns produktion i utställningen *Eläköön Wivi Lönn!* som är öppen mellan 29.4.2022 och 23.4.2023 och i den elegant utförda utställningskatalogen *Wivi Lönn 1872–1966. Arkkitehti*. Därtill uppmärksammas också att det är 80 år sedan Architecta, Finlands kvinnliga arkitekters förening, grundades.

Arkitekturmuseet har vidtalat fem experter inom området som alla bidragit med var sin artikel som belyser olika aspekter av Lönns karriär. En bok om en kvinnlig arkitekt i Finland kan svårigen förbise den expertis inom området som Renja Suominen-Kokkonens forskning bidragit med till fältet. Därför inleds också boken med hennes artikel ”Wivi Lönn, arkkitechdin ura”.

2 Vid Konstvetenskap vid Åbo Akademi har studenterna som skrivit kandidatavhandlingar under Covid-19 pandemin haft i uppdrag att skriva sin avhandling som en litteraturstudie utgående från kritisk historiografiskt perspektiv. Ett vanligt tema studenterna intresserat sig för är hur man skrivit om finländska kvinnliga konstnärer i de finländska översiktsverken om konsthistoria från Eliel Aspelin till ARS Suomen taide. I samband med litteraturöversiktarna studenterna gjort står det klart att det är ytterst få forskare internationellt som diskuterar informationen om kvinnliga konstnärer ur ett motsvarande perspektiv. Det är vanligare att hitta historiografiska granskningar av den feministiska teoris framväxt i gemen, men inte hur enskilda konstnärer hanterats i litteraturen.

3 Kristiina Markkanen och Leena Virtanen. *Wivi & Hanna: arkkitechdin ja kauppaneuvoksen yhteiset vuodet*. Jyväskylä: Atena, 2021 och Pirkko Soininen. *Valosta rakentuvat huoneet*. Helsingfors: Bazar, 2021.

Därefter granskar redaktören Petteri Kummala Lönns offentliga byggnadsproduktion i artikeln ”Wivi Lönns arkkitehtuurin ääri- ja läpyleikkaukset”. Lönns bostadsarkitektur presenteras av Anna-Leena Lehto i artikeln ”Wivi Lönn asumisen arkkitehtina”. Susanna Aaltonen skriver om Lönns resor i artikeln ”Aberdeen, Pariisi, Wiesbaden – Wivi Lönns grand tour 1897–1912 ja 1918–1938”. Publikationen avrundas med Hanna Tyveläs artikel med fokus på Lönns produktion för kvinnorörelsen ”Naisliikkeen arkkitehti Wivi Lönn”. Därtill samlar verket ytterligare nyttig information genom en katalog över Lönns verk.

Publikationens rubrik låter ändå läsaren förstå att det man har framför sig är en rätt traditionell sammanställning över en arkitekts liv och verk, belyst ur de olika perspektiv som materialet ger möjlighet till. Suominen-Kokkonens inledande artikel ger en bred översikt över Lönns karriär. Därtill bidrar artikeln med inblickar i forskningsläget kring kvinnliga pionjärer och lyfter flera perspektiv kring tillgång till utbildning, utmaningar i relation till förväntningarna på kvinnorollen och den marknad som stod för beställningarna. Texten inleds med frågan om vad vi egentligen kan veta om våra forskningsobjekt och hur kan man tolka motsägelsefulla källor om vi inte längre kan intervjua personen i fråga. Svaret blir en viktig påminnelse till alla som arbetar med biografisk forskning: vi forskare måste vara ödmjuka inför faktumet att det förflutna är en främmande värld som vi bara kan försöka spåra med hjälp av de till buds stående källorna. Och framför allt att motstå frestelsen att skapa fantasibilder kring fascinerande personer som inte längre kan försvara sig mot våra tolkningar.

I en nutid där intresset för det ytterst personliga är ständigt närvarande blir avsaknaden av det privata, av upplevelser och känslor en aspekt av Lönn som fascinerar. Ett alternativt perspektiv blir då det som Petteri Kummala anlägger i sin artikel om Lönns offentliga arkitektur – full-



ständig fokus på hennes produktion. I artikeln presenteras några av de mest kända offentliga byggnaderna hon planerat, i kronologisk ordning. I inledningen konstateras att fokus ofta legat på Lönnns tidiga produktion eftersom den var så riklig, men att hon ändå planerat betydande offentliga byggnader också efter första världskriget. Här väcks en förväntan hos läsaren att få veta mer om den senare produktionen, men i slutändan fokuserar texten ändå på de centrala byggnaderna och perioderna i hennes karriär.

I Anna-Leena Lehtos artikel ligger fokus på den bostadsarkitektur som Lönn planerat. Under karriärens gång blev det sammanlagt ett femtiotal bostäder, de sista så sent som under 1950-talets början. Lehto strävar i artikeln efter att sammanlänka Lönnns bostadsdesign med de samtida idealen inom bostadsutformning, huvudsakligen i de nybyggnader Lönn planerade. Texten bygger metodologiskt på stilanalys av olika byggnadskategorier och planlösningar i relation till de förändringar hennes produktion genomgick. Artikeln ger även en inblick i de tekniska lösningar Lönn införde i bostadsarkitekturen samtidigt som informationen kopplas till samtida frågor som hygien- och bostadsreformens syn på familj och boendestandard.

Susanna Aaltonens artikel om Lönnns studieresor bidrar med en mer personlig inblick i Lönnns liv, eftersom just resedagböckerna hör till de få materialtyperna som finns bevarade. Här guidas läsaren genom resedagböckernas sidor, vilka även använts som illustrationer för texten. Just användningen av dagbokssidorna fungerar bra som ett sätt för läsaren att närma sig Lönnns egna tankar och upplevelser utan att för den skull gå in på det spekulativa. Här får man även en bild av Lönnns vänner och kan få en aning om de relationer som var viktiga för henne genom ett mångsidigt utnyttjat material som grund för textens struktur.

Det sista kapitlet av Hanna Tyvelä beskriver Lönnns roll som producent av ritningar för oli-

ka projekt inom kvinnosaksrörelsen. Här framkommer tydligt hur insatt Lönn var i samtidens sociala frågor samtidigt som de presenterade projekten ger en nyanserad bild av hur man vid tiden försökte hantera frågor kring klass och kön. I texten redogörs också för Lönnns stöd till yngre, kvinnliga arkitekter genom att erbjuda arbetsplatser på sitt kontor samt hur hon fungerade som en del i inspirationen till att grunda Architecta. Genom att också ta fasta på föreningens tillkomst bidrar artikeln till att påminna den breda allmänheten om föreningens historia även efter att utställningen i Finlands Arkitekturmuseum avslutats. Som service för läsarna hade man här kunnat lyfta fram den tidigare forskningen i Architectas historia tydligare.

Som helhet fungerar boken i första hand som en uppdaterad sammanställning av den tillgängliga informationen om Lönn, samt ger en inblick i vad det bevarade materialet kan berätta om henne. Ur ett läsarperspektiv hade publikationen gärna fått ha en hårdare redaktionell styrning. Eftersom man i varje artikel behöver upprepa en del grundfakta för att underbygga argumentationen känns texten stundvis repetitiv. Här har speciellt den sista texten en otacksam position, då många av de frågeställningar som kapitlet diskuterar redan i olika grad presenterats i de föregående texterna. Här kunde man haft en tydligare uppdelning mellan artiklarna om vilka ämnen som presenteras var för att ge den sista texten större nyhetsvärde. Som jag ser det ligger utmaningen främst i publikationens grundformat – konstnärsbiografen över en person som i huvudsak kan granskas genom sina ritningar. När Lönnns liv och verk ändå är den röda tråden i publikationen blir risken för upprepningar överhängande.

För att återgå till det forskningsläge som diskuteras i inledningen är detta ett problem som hela forskningsfältet gällande kvinnliga pionjärer har att grunna på. Vi har haft feministisk konstvetenskap i omkring 50 år, men fortfarande går mycket av forskningen vidare i gamla spår, ut-



stakade av branschens egna pionjärer som Linda Nochlin, Rozsika Parker och Griselda Pollock. I den skandinaviska forskningen har hanteringen av kvinnor i konsten paradoxalt nog kommit en aning längre i val av perspektiv utöver ”upptäckandet” och införandet i kanon, vilket på många håll globalt fortfarande är en av de centrala uppgifterna inom feministisk konstvetenskap. Här syftar jag exempelvis på ansatser till kritiskt historiografiska perspektiv eller granskning av kvinnornas konst eller arkitektur i ett exempelvis socialhistoriskt perspektiv. Internationellt är ändå ett starkt fokus på den enskilda kvinnans privatliv och person i skrivandet om pionjärerna det kanske mest synliga perspektivet, vilket samtidigt blir ett metodologiskt problem om det privata materialet saknas.

Här saknar jag själv en generell teoretisk eller metodologisk utveckling som skulle göra det möjligt att börja granska pionjärvinnorna ur helt nya synvinklar. Vilka är de frågeställningar materialet om dessa pionjärvinnor och deras erfarenheter kan bidra med för framtidens forskning? I fråga om detta kan man se att boken om Lönn gör ansatser till att koppla presentationen till den mer diversifierade forskningstradition som finns, exempelvis just genom att lyfta fram teman som bostadsarkitektur och uppdrag för kvinnorörelsen – representanter för ett bredare

sätt att förstå begreppet arkitektur på. Inte bara de offentliga byggnaderna utan hela karriären ges betydelse. Det här kan man ju inte beskylla bokens författare för – detta är en uppgift som alla som forskar i kvinnliga konstnärer inom vårt fält har på sitt bord idag. Trots det gör avsaknaden av helt nya forskningsperspektiv att publikationen lite känns som att man fortsätter i gamla hjulspår. Men bortser man från de teoretiska frågorna utgör ändå publikationen ett relevant bidrag till den arkitekturhistoriska forskningen genom sin heltäckande presentation av Lönnns verksamhet.

Mia Åkerfelt är universitetslektor i konstvetenskap vid Åbo Akademi och forskare i arkitekturhistoria. Hon doktorerade 2011 med avhandlingen *För fremlingarnes trefnad – Byggmästaren Hilda Hongell och iscensättningen av badorten Mariehamn på 1890-talet*. I sin forskning har Åkerfelt intresserat sig för teman kring bland annat arkitektur och ideologi, historiografi och kvinnliga pionjärer. Åkerfelt leder också det Kone-finansierade projektet *Housing, Prefabrication and Export – the architecture of reconstruction in times of crisis*.

”Tyylin luoja, tunnelman tuoja”

Taiteilijatapetit Suomessa 1950-luvulla

Minna Tuulas-Inkinen

doi.org/10.23995/tht.127324



Lectio praecursoria: Minna Tuulas-Inkinen väitöskirja ”Tyylin luoja, tunnelman tuoja”: Taiteilijatapetit Suomessa 1950-luvulla” tarkastettiin Turun yliopistossa 10.2.2023. Vastaväittäjänä toimi dosentti Susanna Aaltonen (Helsingin yliopisto) ja kustoksena professori Tutta Palin (Turun yliopisto).

Suomen Muinaismuistoyhdistys ry julkaisi kirjan painettuna sarjassa Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja (SMYA 126) ja se ladattavissa sähköisenä osoitteesta <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6655-31-4>.

Asiasanat: 1950-luku, arkkitehtuuri, asuminen, design, jälleenrakennuskausi, kulttuurihistoria, mainonta, modernismi, muotoilu, sisustaminen, sisustusarkkitehdit, sisustustaide, taide-teollisuus, taiteilijat, tapetit, teollisuus



Muotoiluhistorian alaan liittyvä väitöskirjani tarkastelee taiteilijatapetteja Suomessa 1950-luvulla. Taiteilijoiden suunnittelemaat tapettimallit ovat olleet tutkimaton osa suomalaista muotoilua. Suomen tunnetuimpiin kuuluvat taiteilijat, muotoilijat ja arkkitehdit – esimerkiksi Elissa Aalto, Rut Bryk, Li Englund, Kaj Franck, Lisa Johansson-Pape, Birger Kaipiainen, Kimmo Kaivanto, Ilmari Tapiovaara ja Tapio Wirkkala – suunnittelivat 1950-luvulla tapettitehtaille malleja, joita kutsuttiin jo omana aikanaan taiteilijatapeteiksi. Kyseessä oli kuitenkin paljon laajempi asia: mallien luomiseen osallistui runsaasti eri alojen suunnittelijoita, jotka tulivat tapettisuunnittelun pariin useimmiten tehtaiden järjestämien mallipiirustuskilpailujen kautta. 1950-luku merkitsikin suomalaiselle tapettialalle uudenlaista näkyvyyttä ja nousukautta.

Tutkimuksessa kartoitetaan, minkälainen ilmiö taiteilijatapetit olivat. Vastausta etsitään tarkastelemalla suunnittelijoita ja heidän rooliaan tuotannossa, kansalaisille suunnattua tapettivalistusta, taiteilijatapettien markkinointia ja niiden asiakaskuntaa. Samalla piirtyy esiin kuva tapetista jälleenrakennuskauden kotien ja julkisten tilojen keskeisenä, kauneutta ja kodikkuutta tuoneena sisustustuotteena. Kirjan päähuomio on taiteilijatapettien visuaalisuudessa: niiden omaa aikaansa herkästi heijastelleissa aiheissa ja kuvioissa, niiden moderniuudessa ja yhteydessä ajan kuvataiteeseen.

Ajallisesti keskitän tutkimukseni 1950-lukuun, koska silloin taiteilijat suunnittelivat tapetteja erityisen innokkaasti. Oli myös 1950-luvun taide-elämälle ominainen piirre, että taiteilijat toimivat ristiin taidealojen välillä. Tuolloin järjestettiin suurin osa tapettitehtaiden mallisuunnittelukilpailuista. Vuosikymmen oli aktiivista tapettisuunnittelun aikaa myös esimerkiksi Ruotsissa ja Tanskassa. 1950-luku on otollinen aikakausi tutkia myös modernismin ja abstraktin taiteen ilmenemistä tapettimuotoilussa sekä jälleenrakennusajan vaikutusta kotien ja julkisten tilojen sisustukseen. Aikakautta leimaa lisäksi

kulutussyhteiskunnan synty ja kuluttajamarkkinoinnin vähittäinen vahvistuminen. Suomessa elettiin poikkeuksellista ajanjaksoa myös muotoilun alueilla: 1950-luku on jäänyt maamme taideteollisuuden historiaan menestyksekkäänä vuosikymmenenä.

Ilmiö ei syntynyt tyhjästä eikä sen olemassaolo lakannut yhtäkkiä, joten on aiheellista tarkastella tapettien historiaa pidemmällä aikavälillä. Hahmottaakseni kokonaisvaltaisen kuvan suomalaisen sotienjälkeisen tapettimuotoilun kehityksestä ja erityispiirteistä rakennan tutkimukselleni kontekstia 1940-luvulta 1960-luvulle saakka. Voidakseni hahmottaa mahdollisia kehityslinjoja ulotan katseeni ajoittain aina 1870-luvulle saakka, jolloin taiteilijat alkoivat suunnitella Suomessa tapettimalleja.

Ilmiö alkoi näyttäytyä sitä laajempänä ja kansainvälisempänä mitä enemmän aiheeseen perehdyin. Yhä yllättävämmältä alkoi tuntua se, että taiteilijatapetteja ei mainita suomalaisessa muotoiluhistoriassa ja että malleja piirtäneet suunnittelijat ovat useimmiten jättäneet mainitsematta työnsä tapettimuotoilun parissa. Tutkimustani motivoi tämä taiteilijatapettien ”näkyväisyys”: ne olivat kuitenkin sisustustuote, jonka suunnitteluun nimekkäät ammattitaiteilijat näkyvästi osallistuivat ja jota on tuotettu teollisesti sarjatuotantona teollistumisen alkua ajoista lähtien, mikä liittyy ne osaksi muotoilun historiaa.

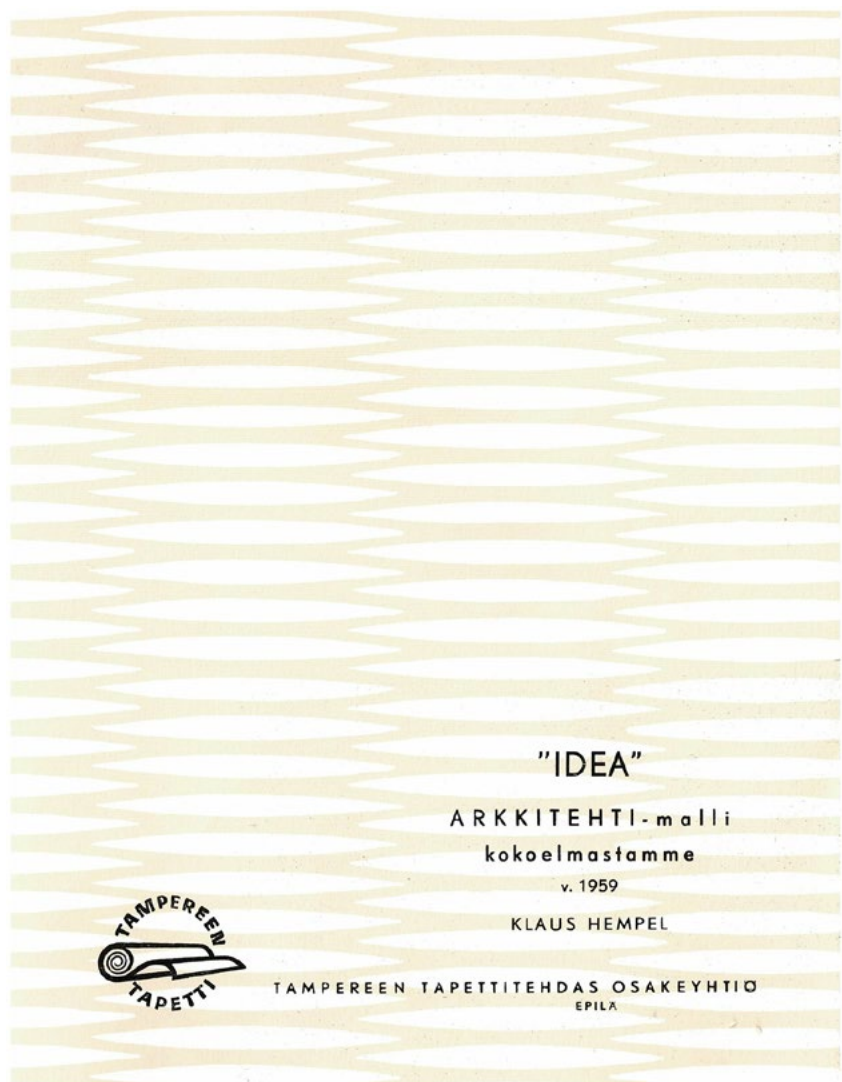
Väitöskirjani on taidehistorian tutkimus, jossa on vahva kulttuurihistoriallinen ote. Pysin analysoimaan tapettien merkitystä niin taideteollisuuden tuotteina kuin laajemmassa taidehistoriallisessa yhteydessä. Jatkan muotoilututkimuksen ja muotoiluhistorian tutkimustapaa, jossa on tyypillisesti eklektinen ote teorioihin. Tutkimusotteeni on aineistolähtöinen ja menneisyyttä rekonstruoiva. Viitekehitykseni on monialainen ulottuen estetiikkaan, taiteen sosiologiaan, kuluttajatutkimukseen, taloustutkimukseen, naishistoriaan ja teknologiaan. Keskeisiä muo-



toiluun liitettyjä teemoja ovat modernismi, kulutusyhteiskunta, kansallinen identiteetti, alan edistämisyhtymykset ja siihen liittyvät professiot, maku, mainonta ja markkinointi. On oleellista ottaa mukaan tuotantonäkökulma, sillä tapetit ovat ennen muuta teollisia tuotteita.

Työni kuluessa tarkastelin taiteilijatapetti-ilmioitä monesta näkökulmasta: taiteilijan, teollisuuden, suunnittelukilpailujen, kuluttajille suunnatun sisustusvalistuksen ja markkinoinnin kannalta. Keskeisiä tutkimuskysymyksiäni olivat taiteilijoiden roolin muodostuminen tapettiteollisuudessa sekä tapetin olemus taidemuotona muotoiluun, kuvataiteen ja arkkitehtuurin rajapinnassa, minkä lisäksi pohdin, olivatko taiteilijatapetit kotien arkitaidetta vai kulttuurielitismää ja minkälaisia taiteilijatapetit olivat. Tarkastelin myös tapettien merkitystä sisustuselementtinä 1950-luvun Suomessa sekä sitä, toivatko taiteilijatapetit muutoksen tapettien perinteiseen rooliin olla muun sisustuksen taustalla. Suhteuttamalla esimerkkitapaukset muuhun aikalaisdokumentaatioon olen esittänyt tulkintani siitä, millaisina tapetit ovat näyttäneet omana aikanaan niiden tuottajille, tilaajille, suunnittelijoille ja käyttäjille.

Taiteilijat olivat minulle tärkeä näkökulma, ja lähestyin aihetta myös heidän välityksellään. Lähemmän tarkastelun kohteiksi valikoituivat Li Englund, Ulla Lampenius, Yki Nummi, Paul Tscherbakoff ja Hilka Vuorinen. Nämä suunnittelijaprofiilit osoittavat, että ilmiö syntyi eri käytännöistä, sillä taiteilijat tulivat tapettien suunnittelun pariin erilaisista lähtökohdista ja



Kuva 1. Klaus Hempel: *Idea*. Tampereen tapettitehdas, 1956. Mainos ARK-lehdessä. Kuva: ARK no. 8 (1958): 9, lisenssi CC-BY.

erilaisin näkökulmin. Osa teki tapetteja työseen joko tuotannossa tai yrittäjänä, osa toimi taideteollisena suunnittelijana ja osa näiden roolien lisäksi tapettisuunnittelun asiantuntijana, kirjoittajana tai teoreetikkona. Yhteistä näille henkilöille on, että he olivat kaikki mukana vaikuttamassa paitsi suomalaisen tapettimuotoilun kehitykseen omalla tuotannollaan myös edistämässä yhteistyötä tuotannon ja suunnittelijan välillä.

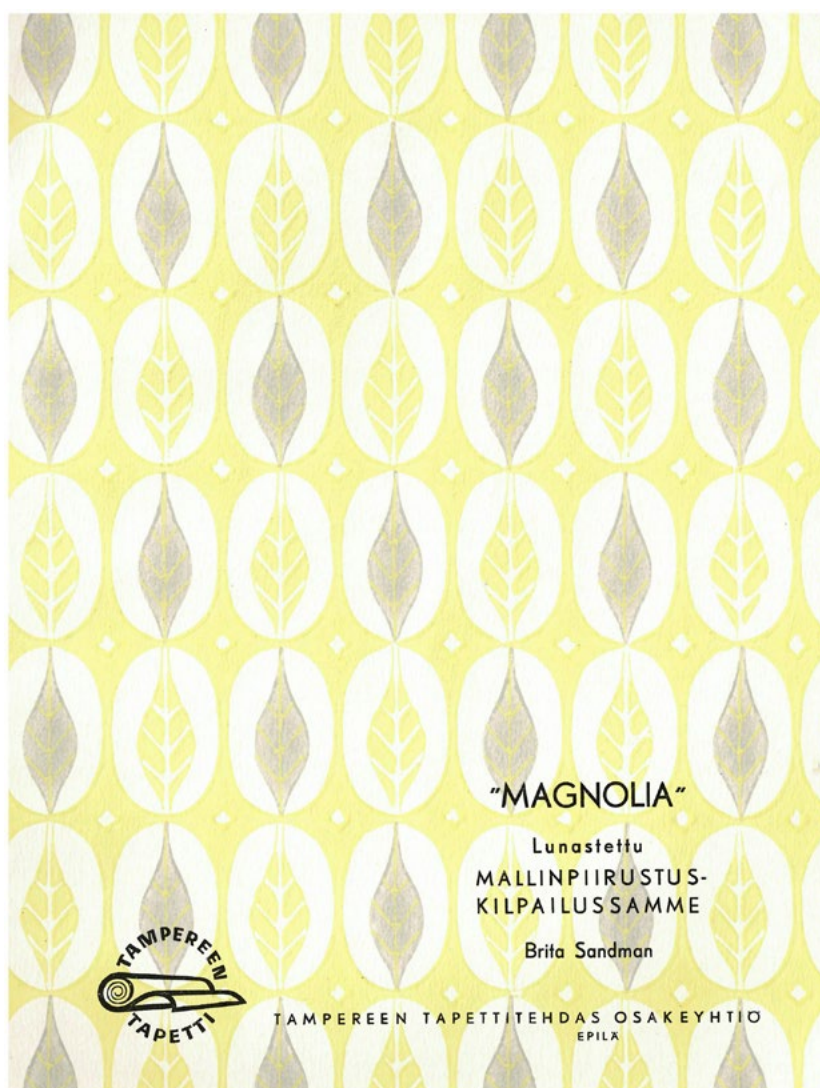
Kehys, jota vasten ilmiötä tarkastelen, on niin sanottu suomalaisen muotoilun kultakausi. 1950-luvun modernismi merkitsi Suomen muotoilussa kukoistuksen aikaa, jolloin käsite *Finnish*



Design sai alkunsa. Suomalaisen taideteollisuuden kansainvälinen suosio vei myös tapettialan mukaansa nousukauteen. Markkinoille pyrittiin tuottamaan malleja, jotka sopivat ajan funktionalistiseen arkkitehtuuriin ja modernin kodin sisustukseen. Tutkimusaineistoni perusteella taiteilijatapetit olivat osa tuota huippukautta, sillä niitä suunnittelivat aikansa tunnetuimmat taiteilijat, ja myös kilpailujen arvostelulautakunnissa ja näyttelyiden toimikunnissa oli ajan kärkinimiä. Kilpailuja oli runsaasti, niiden osallistujamäärät olivat suuria ja palkintosummat verrattavissa muihin suunnittelukilpailuihin.

Tutkimus on vahvasti aineistolähtöinen, ja se pohjautuu osittain aiemmin tutkimattomiin materiaaleihin eri arkistoista, kuvakokoelmista, museoiden kokoelmista, kirjallisuudesta, aikakaus- ja sanomalehdistä sekä lisäksi henkilöhaastatteluihin. Tarkasteltavina oli tapettinäytteitä ja -luonnoksia, kokoelmakirjoja, tapettien painoteloja, asiakirjoja, valokuvia ja filmejä. Tärkeää lähdeaineistoa olivat myös 1950-luvulla julkaistut tapetti- ja kodinsisustusoppaat. Useimmista aikakauden tapettimalleista on säilynyt vain vähän tietoa ja niitä on säilynyt vain äärimmäisen harvoin alkuperäisissä ympäristöissään, joten aiheen tutkiminen vaatii erilaisten aineistojen yhdistelyä. Niinpä olen hyödyntänyt tutkimuksessani eri aineistotyyppien lähi- ja ristiinluentaan perustuvaa vertailevaa tutkimusmetodologiaa.

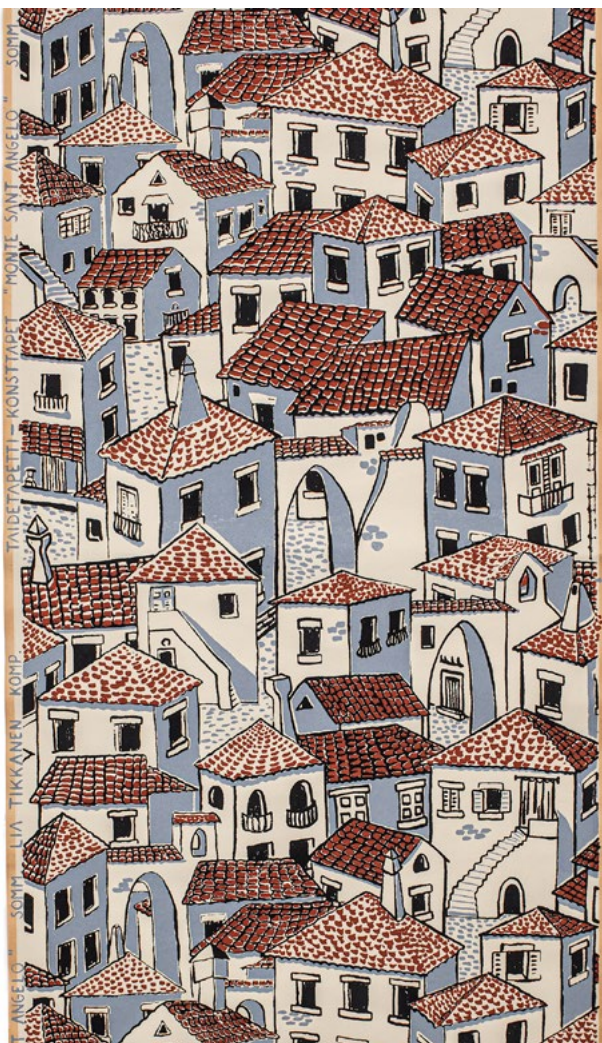
Tapetit ovat haasteellinen tutkimuskohde siksi, että niitä on säilynyt autenttisissa yhteyksissään vain äärimmäisen harvoin. Niille on luonteen-



Kuva 2. Brita Sandman: *Magnolia*. Tampereen tapettitehdas, 1954. Mainos ARK-lehdessä. Kuva: ARK no. 7-8 (1955): 17, lisenssi CC-BY.

omaista se, että ne peitetään, koska ne ovat jo lähtökohtaisesti muutaman vuoden väliajoin uusittava hyödyke. Näin ollen päästäkseen kiinni taiteilijatapetteihin niiden alkuperäisissä käyttöyhteyksissä oli välttämätöntä perehtyä suureen määrään aikalaislähteitä. Sain todeta, että tapettitutkimus on pitkälti hajanaisten fragmenttien, vanhojen, usein epäselvien valokuvien ja asiakirjojen tutkimista.

Kuvat ovat keskeinen osa aineistoani. Taiteilijatapettien kuvia tai näytteitä ei ole helposti löydettävissä, ja niitä löytyy ilmiön laajuuteen nähden hyvin niukasti. Kuvien kartoittaminen ja niiden aiheiden tunnistaminen vaatii suuren



Kuva 3. Lia Tikkanen, *Monte Carlo Angelo*. Taidetapetti. Kuva: Ulla Paakkunainen/ Designmuseo, Helsinki, kaikki oikeudet pidätetään.

aineistomäärän systemaattista ja summittaista läpikäymistä hyvin monenlaisista lähteistä ja hajanaisten tietojen laajaa ja kokonaisvaltaista yhdistelyä.

Tutkimusaineistoni on hyvin tuottajalähtöistä. Alkuperäistä suunnittelijoilta ja etenkin kuluttajilta peräisin olevaa aineistoa on olemassa vain vähän, ja sen hankkiminen osoittautui vaikeaksi. Haasteena oli nähdä mainospuheiden taakse ja löytää relevantteja faktoja, joiden pohjalta hahmottaa itse ilmiötä. Pyrin välttämään liiallista tukeutumista tuottajien ja markkinoijien puheeseen. Pelastukseni olivat 1950-luvun suun-

nittelijoiden ja tapettiammattilaisten antamat haastattelut, aikakaudelta peräisin olevat muotoiluammattilaisten kirjoittamat tapettiaiheiset artikkelit, taidekriitikkojen tekemät tapetteja koskeneet näyttelyarviot sekä tapettialaan liittyvät – tosin valitettavan hajanaiset – tilastot.

Kun tutkin taiteilijatapetteja ilmiönä, tuon samalla esille tapettien suunnittelun ja tuotannon historiaa. Koska tapetit ovat teollinen tuote, on luontevaa kiinnittää huomiota niiden tuotantoon ja tuotantolaitoksiin eli ympäristöön, jossa ne syntyivät. Aineistoja läpi käydessä vastaan tuli tietoa esimerkiksi tapettien tuotantotapojen muutoksista ja kehittämisestä, painotekniikan kehityksestä, teollistumisesta ja teknologisista uudistuksista. Tähän kaikkeen kietoutuu tapetteiden historia, johon myös taiteilijatapettien kehitys kiinteästi kytkeytyy. Historian seuraaminen muodosti polun, jota pitkin tutkimukseni eteni.

Keskeistä tutkimuksessani oli pohtia, minkälaisia taiteilijatapetit olivat. Tapettien aiheet reagoivat nopeasti ajan ilmiöihin, ne koskettelivat laajasti teknologisia innovaatioita, populaarikulttuuria, tieteen edistysaskelia, matkailua ja muotia. Perinteiseen tapaan tapettien kuvioinneissa saattoivat erottua myös taiteen ja sisustamisen tyylit. Taiteilijatapeteissa saattoi nähdä yhtäläisyyttä kansainvälisiin taidevirtauksiin.

Tapeteista teki taiteilijatapetteja se, että ne olivat taiteilijoiden suunnitteleamia. Ne olivat tapettitaidetta, niissä näkyi tekijänsä yksilöllinen kosketus ja omasta luovuudesta lähtöisin ollut asenne käsillä olleeseen suunnittelutehtävään. Taiteilijoiden suunnittelemat tapetit pyrkivät olemaan esteettisiä, ”hyvän maun” mukaisia, ja ne olivat yhteistyössä tuotantolaitosten kanssa suunniteltuja. Niiden sanottiin olevan materiaalilleen uskollisia, yksinkertaisen kauniita, ei-jäljitteleviä, aitoja, uutta luovia, moderniin ympäristöön sopivia ja rehellisesti painetun näköisiä. Suuri osa niistä oli kaikkien ulottuvilla, sarjatuotantoon soveltuvia ja ainakin väitetysti



laadukkaita. Mainosten mukaan taiteilijatapetit toivat koteihin ja julkisiin tiloihin viihtyisyyttä ja tasapainoisuutta, vallitsevan paikallisen maun mukaista rauhallisuutta. Kodikkuutta henkivät mallit heijastelivat sodan jälkeistä kodin arvostusta ja perhekeskeisyyden ihannetta, ja ne olivat myös vastaus sodanjälkeiseen kauneuden kaipuuseen. Mainoslauseet kertovat tapetteihin liitetystä sisustusihanteista: ne loivat tyyliä ja toivat tunnelmaa. Tyyli merkitsi mallien taiteellisuutta ja moderniutta, kun taas tunnelma liittyi niiden sisustukseen toivotusti tuomaan viihtyisyyteen, lämpöön ja yksilöllisyyteen.

1950-luvulla merkittäväntä oli modernin ilmaisen tulo tapetteihin, mikä tapahtui samoihin aikoihin esimerkiksi Suomessa, Tanskassa ja Ruotsissa. Mallit olivat uudistuneet jo 1800-luvun lopulta lähtien ja 1920-luvulla tapetit muokautuivat teolliseen tuotantoprosessiin, mutta 1950-luvulla modernius tuli tapettimuotoiluun. Vuosikymmen toi mukanaan rohkean ja vapautuneen ilmaisen, vapaan orgaaniset muodot, tyylitellyt ja abstrahoidut kuviot ja jäntevän viivan. Näkyviin tulivat taiteilijalle luonteenomainen rikas ideamaailma ja pelkistämisen kyky. Tyyppillisimmillään suomalaiset taiteilijatapettimallit olivat nonfiguratiivisen taiteen innoittamia abstrakteja sommitelmia. Luontoaiheet kehittyivät tehostetapeteissa naturalistisista kasvillisuusnäkyistä yhä tyylitellympään, silti rikasmuotoiseen suuntaan, kun taas yleistapeteissa ne etenivät kohti orgaanisen materiaalisuuden korostamista ja kuvion voimakasta abstrahointia. Modernia oli mallien lisäksi teknologinen kehitys eli uusien entistä paremmin puhdistamista kestävien tapettilaatujen tulo markkinoille.

Osoitan tutkimuksessani, että taiteilijatapetit olivat monenlaisia. Niissä erottuu lähes rajaton tyylien ja ilmaisutapojen kirjo ja ne oli tarkoitettu monenlaisille kuluttajille. Mielikuviin ovat pitkälti päätyneet tietyt uudelleenpainatuksena valmistetut muotoilultaan ja väreiltään varsin dramaattiset mallit. Kuitenkin suurin osa tai-

teilijatapeteista oli muotokieleltään melko pelkistettyjä ja eleettömiä, vaikkakin taiteilijoiden suunnittelema.

Näen 1950-luvun taiteilijatapetti-ilmiön tapettien voimakkaasti huomiota herättäneenä nousukautena, jonka aikana taiteilijat tekivät suunnittelijoina näkyvän aluevaltauksen teollisuuden myötävaikutuksella ja ulkomaisen kehityksen kannustamina. Taiteellisesti korkeatasoisten, omaa aikakauttaan ilmentävien mallien kautta tapettisuunnittelussa koettiin paitsi taiteilijoita ja tuotantoelämää myös taideteollisuuden ammattilaisia ja kuluttajia innoittanut kukoistusjakso, jonka hiipuminen nähtiin seuraavalla vuosikymmenellä.

Tapettien suosio sisustustuotteena on kasvanut jälleen 2000-luvun alussa, jolloin myös vanhat 1950-luvun mallit ovat saaneet uutta näkyvyyttä. Tähän on vaikuttanut sisustamisessa voimistunut kiinnostus retrotyyleihin. 1950-luvun muotoilun selkeä, hillitty tyyli ja lämmin kodikkuus puhuttelevat yhä monia sisustajia ja suunnittelijoita.

FT Minna Tuulas-Inkinen on ollut väitöskirjattutkijana Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella taidehistorian oppiaineessa. Hänen erikoisalaansa on muotoiluhistoria, ja erityinen mielenkiinnon kohde on sisustamisen historia laajasti kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta tarkasteltuna. Tuulas-Inkinen on työskennellyt monipuolisissa museo- ja arkistoalan tehtävissä.



TaHiTi

tahiti.journal.fi