



Turun yliopisto  
University of Turku



# KOLME TUTKIELMAA SUKUPUOLESTA

Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin,  
Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa

Asta Kihlman





Turun yliopisto  
University of Turku

# KOLME TUTKIELMAA SUKUPUOLESTA

Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin,  
Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa

---

Asta Kihlman

## Turun yliopisto

---

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Juno - Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksen tohtoriohjelma

## Työn ohjaajat:

---

Tutta Palin, professori ma,  
Turun yliopisto

Harri Kalha, dosentti,  
Helsingin yliopisto ja Turun yliopisto

## Esitarkastajat:

---

Leena-Maija Rossi, dosentti,  
Helsingin yliopisto

Juha-Heikki Tihinen, dosentti,  
Helsingin yliopisto

## Vastaväittäjä:

---

Leena-Maija Rossi, dosentti,  
Helsingin yliopisto

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

Taitto: Visuaalinen ilme Asta Kihlman, toteutus Painosalama Oy

Kannen kuva: Muokattu detalji Ellen Thesleffin maalauksesta Maisema Toscanasta, 1907.  
Martti Airion taidekokoelma / Mikkelin taidemuseo. Kuva: Hannu Aaltonen, Kansallisgalleria.

ISBN 978-951-29-7439-9 (Painettu)

ISBN 978-951-29-7440-5 (PDF)

ISSN 0082-6995 (Painettu)

ISSN 2343-3205 (PDF)

Painosalama Oy - Turku, 2018

TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistoria

KIHLMAN, ASTA:

Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjerschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa

Väitöskirja, 263 s.

Juno – Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksen tohtoriohjelma

Marraskuu 2018

Väitöskirjan aiheena on kolmen suomenruotsalaisen kuvataiteilijan Beda Stjerschantzin (1867–1910) Sigrid af Forsellesin (1860–1935) sekä Ellen Thesleffin (1869–1954) taide, taiteilijuus sekä taiteen vastaanotto sukupuolittavassa kritiikki-instituutiassa.

Kolmiosainen väitöstyö on queer-teoreettisesti täsmentynyttä postfeminististä tutkimusta, jonka pyrkimyksenä on vallitsevien sukupuolikategorioiden, identiteettikäsitteiden sekä seksuaalisuuksien vuorovaikutusten purkaminen. Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien kysymysten ja yksityiskohtien analyysin avulla pyritään avaamaan vuosien 1887–1949 välillä valmistuneista teoksista ja muusta visuaalisesta aineistosta tietoa, jota ne eivät muutoin välttämättä tarjoa. Teoreettisesti työtä kehystää postfeministisestä ja queer-teoretisoinnista vaikuttanut visuaalisen kulttuurin tutkimus sekä psykoanalyttinen teoria.

Historiografis-diskurssianalyttinen lähestymistapa on kontekstualisoivaa. Katse tarkennetaan sukupuolittaviin ja sukupuolitettuihin kulttuurisiin representaatioihin sekä kuvien että kielen alueilla. Jälkistrukturalistiseen ajatteluun kuuluu, että myös kulttuuriset tuotteet, kuten sanomalehtiartikkelit ja kuvataidekritiikki, tarjoavat potentiaalisia väyliä subjektiiviseen tulkintaan.

Luennassa omakuva laajenee identiteettipolitiikaksi, jota kutsutaan minäkuvallisuudeksi. Sitä edustavat Beda Stjerschantzin Omakuva (1892), minäkuvalliseksi laajemmassa merkityksessä luettu Sigrid af Forsellesin reliefi Ihmisten taistelu (1887–1903) sekä Ellen Thesleffin fauvismista ja ekspressionismista ammentava kolorismi.

Yhdistävinä tekijöinä tutkimuksen kolmessa käsittelyluvussa ovat identiteettikategorioiden kontrolloimattomuus, sekä valtasuhteiden kiinnittyminen yksilöön, mutta myös ne vastarinnan paikat, joista käsin hegemonista sukupuoli-teknologiaa voi murentaa tai ainakin raaputtaa sen pintaa. Minäkuvallisuus näyttyy tutkimuksessa taiteilijoiden aktiivisina tekoina, joilla konventionaalinen sukupuolienjako ylitetään.

ASIASANAT: Identiteetti, minäkuva, taiteilijuus, aikalaiskritiikki, (post)feminismi, queer-tutkimus, visuaalisen kulttuurin tutkimus, psykoanalyysi.

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities School of History, Culture and Arts

Art History

KIHLMAN, ASTA:

Three Studies of Gender. Identity Politics in the Art of Beda Stjernschantz, Sigrid af Forselles and Ellen Thesleff

Doctoral dissertation, 263 pages

Doctoral Programme Juno – Doctoral Programme in History, Culture and Arts Studies  
November 2018

The subject of this dissertation is the art and the artistic identity of three Swedish-speaking Finnish artists, Beda Stjernschantz (1867–1910), Sigrid af Forselles (1860–1935) and Ellen Thesleff (1869–1954), and the reception of their art in the engendering institution of art criticism.

The dissertation consists of three parts. It adopts a queer, theoretically-defined postfeminist approach, which aims to deconstruct prevailing gender categories, identities and the interaction between sexualities. The analysis of gender and sexuality-related questions and details are used to reveal new information from art works completed between 1887 and 1949 and from other material not always studied through such a lens. The theoretical framework of the study is influenced by post-feminist and queer studies approaches to visual culture and psychoanalytic theory.

The discourse-analytical and historiographical approach of the study is contextualising. The focus is on gendered cultural representations in both images and language. Post-structuralist thinking holds that cultural products, such as newspaper articles and art criticism, also offer potential channels for subjective interpretation.

In the reading, the self-portrait expands into identity politics called self-imagery (*minäkuvallisuus*). It is represented by Beda Stjernschantz's Self-Portrait (*Omakehuva*, 1892) and, in a broader sense of the concept, also by Sigrid af Forselles' relief *The Battle of Humankind* (*Ihmisten taistelu*, 1887–1903) and Ellen Thesleff's colourism, drawn from fauvism and expressionism.

All three chapters discuss the uncontrollability of identity categories and the attachment of power relations to an individual, but also those spaces of resistance from which hegemonic gender technology can be shattered, or at least its surface scratched. In this study, self-imagery is explicated in the artists' active endeavours to exceed the conventional division of gender.

**KEYWORDS:** Identity, self-image, artistic identity, contemporary criticism, (post)feminism, queer studies, visual culture research, psychoanalysis.

# SISÄLLYS

KOHTAAMISIA.....	9
PROLOGI.....	13
I JOHDANTO .....	15
Metodiikan tuolla puolen.....	18
Minäkuvan minäkertoja, <i>minäkuvallisuus</i> .....	22
Androgyniaa, naismaskuliinisuutta vai queeria? .....	24
Väitöstyön rakenteesta ja käsittelyluvuista .....	26
II BEDA STJERNSCHANTZ	
2.1. MINÄKUVA.....	33
<i>Omakeu</i> (1892).....	33
Toisten silmin .....	39
2.2. SUKUPUOLEN RISTIPAINEESSA.....	46
Performatiivinen toimijuus.....	46
<i>Työpajassa, omakuva</i> (1892).....	49
Huulet.....	54
2.3. TOISIN TOISTAMINEN.....	57
Naisnero.....	57
Naamioituminen .....	62
Trois garçons .....	67
Toisten silmin II .....	72
Katse.....	76
2.4. ITSEN ETSINTÄ.....	80
<i>Kaksoismuotokuva</i> (1895).....	80
Irma.....	87
Toiseus .....	95
Fallos.....	101

III SIGRID AF FORSELLES

3.1.	MINÄKUVA.....	109
	<i>Ihmissielun kehitys (1887–1903)</i> .....	109
	Aktiivinen kampanjointi.....	114
	Nerouttaminen .....	122
	Siveys.....	124
3.2.	YLITSEVUOTAVA MUOTO .....	131
	Kaappiin .....	131
	”Päin Italiaa” .....	140
3.3.	TRANSGRESSIO .....	143
	Rodinin ateljeessa .....	143
	Sublimoitu eros .....	147
3.4.	NÄKYVÄKSI TEKEMINEN .....	151
	Miesvartaloita .....	151
	Naisvartaloita.....	155
	Kaapista .....	161

IV ELLEN THESLEFF

4.1.	MINÄKUVA.....	169
	Ekho ja Narkissos.....	169
	Pinnassa .....	174
4.2.	STRATEGIA .....	182
	Syy ja seuraus .....	182
	Sapfon jalanjäljissä .....	186
	Valokuva välineenä .....	191
	Vastarinnan politiikkaa .....	201
4.3.	VÄRIN, VIIIVAN JA MUODON SUKUPUOLI .....	204
	”Fortissimoja ja virtaavia sointuja” .....	206
	Väri ja kaaosmainen muodottomuus .....	213
4.4.	TAIDEPUHE – MUODOTTOMUUDESTA SUBTIILIIN .....	221
	Tyttömäinen, herkkä ja keväisesti aineeton.....	221
	”Herkät valöörit, henkistynyt väri ja musikaalinen viivankuljetus” .....	226
	Naisellisena tyyppinä aikansa näkemystavan uudistajana .....	232



V	THE DARE OF A QUEER PLANET.....	240
	EPIGRAFIT.....	245
	KUVALUETTELO .....	246
	LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	251



# KOHTAAMISIA

Vaikka väitöskirjan tekeminen suurimmilta osin on yksinäistä puurtamista, muotoutuu se aina vuorovaikutuksessa monien ihmisten kanssa. Jotkut kohtaamiset muodostuvat muita tärkeämmiksi vaikuttaen syvällisesti sekä henkilökohtaiseen että tutkimukselliseen ajatteluun.

Väitöstyöni ohjaajaa, dosentti Harri Kalhaa haluan kiittää tarkkanäköisyydestä, kun hän tunnisti turhautumiseni ja kannusti minua luopumaan alkuperäisestä tutkimusaiheestani. Miksi en tutkisi sitä, mikä minua todella kiinnostaa? Tämän oivalluksen jälkeen väitöskirja valmistuikin nopeasti. Kiitän Harria hänen intensiivisestä ja samalla vaativasta ohjaustyylistään, inspiroivan älyllisestä olemisestaan, teatterissa, lounailla ja kahviloissa käymistämme keskusteluista, joista olen aina poistunut kuin autiomaasta sateen jälkeen. Kiitän Harria ”kalhalaisesta” sensuroimattoman kommentoinnin perinteestä, *joka on kannustanut ja johdattanut aitoon humanismiin ja sen herkkään holtittomuuteen!*

Turun yliopiston taidehistorian oppituolin haltijoita ovat väitöstyöni aikana olleet Altti Kuusamo sekä Tutta Palin. Alttia kiitän hienovireisestä humanismista ja intellektuaalisesta ilmapiiristä, Tuttaa erityisesti taiteilijanaisten problematiikkaa käsittelevän tutkimusintressin jakamisesta, väitöskirjani käsikirjoitukseen tekemistään huomioista sekä paneutumisestaan väitöstilaisuuden kustoksen tehtävään.

Ensimmäisen taidehistorian opettajani, lehtori Lars Saaren Maaherran makasiinissa pitämät, aina äärettömällä huolella valmistetut luennot ja diat (!) saivat minut aikanaan innostumaan peruuttamattomasti taidehistoriasta. Kiitän Larsia myös monivuotisesta kollegiaalisuudesta Turun Sanomien kuvataidekriittikon tehtävässä.

Työni viimeistelyvaiheessa taidehistorian lehtorin virkaa on hoitanut kiehtovan laaja-alaisen intressipiirin omaava dosentti Riikka Stewen. Kiitän Riikkaa työni käsikirjoituksen lukemisesta sekä kauniista viestistä, joka oli – asiaan-kuuluvasti – päivätty modernin pääkaupungissa.

Kiitän lämpimästi työni esitarkastajia, dosentti Leena-Maija Rossia sekä dosentti Juha-Heikki Tihistä väitöskirjaani sen käsikirjoitusvaiheessa tekemistään asiantuntevista ja paneutuneista kommenteista. Minua on suuresti ilahduttanut suomalaisen queer-tutkimuksen pioneerin, postfeminististä ajattelua monipuoli-

sesti ja terävästi kehittäneen Leena-Maija Rossin suostuminen vastaväittäjäkseni. Professori Päivi Lappalaista kiitän niin ikään lämpimästi.

Monivuotista työllistäjäni, Turun avoimen yliopiston Eeva Hallikaista kiitän esimerkillisen esinaiseuden lisäksi myös aina valoisasta persoonasta. Turun yliopiston taidehistorian oppiaineen tutkijayhteisöstä osoitan kiitokseni erityisesti Johanna Frigårdille, Katve-Kaisa Kontturille, Mia Hannulalle, Roni Grénille, Ringa Takaselle, Riikka Niemelälle, Kai Stahlille, Marika Honkaniemelle, Aura Nikkilälle ja Hilja Roivaiselle sekä monille muille, nimeltä mainitsemattomille henkilöille, joista kukin omalla tavallaan on antanut virikkeitä työlleni sen eri vaiheissa. Kansatieteen oppiainetta kiitän kollektiivisesti monisyydestä kommunikaatiosta Minervan käytävillä ja kahvihuoneessa. Hampurin yliopiston Annika Landmannia haluan kiittää monista kiinnostavista keskusteluista sekä yhteisistä hankkeista, lehtori Alain Laudea avusta ranskan kielen käännöskysymyksissä.

Tutkimustyöni ei olisi ollut mahdollista ilman rahoitusta. Kiitän minulle osoitetusta luottamuksesta Helsingin Sanomien Säätiötä, Suomalaista Konkordia-liittoa, Taidesäätiö Meritaa, Suomen Kulttuurirahastoa sekä Varsinais-Suomen rahastoa. Konferenssi- ja arkistomatkojani ovat tukeneet Turun yliopistosäätiö, Turun yliopiston taidehistorian oppiaine sekä suomalais-ruotsalainen kulttuurirahasto.

Nimeämättömät mutta vilpittömät kiitokset osoitan niille monilukuisille kirjasto- ja arkistotyöntekijöille Turussa, Helsingissä ja Tukholmassa, jotka ovat edesauttaneet työni edistymistä. Erikoiskiitokset ansaitsevat Svenska litteratursällskapet i Finland arkistonhoitaja Sanna Jylhä, Kansallisgallerian amanuenssi Helena Hätönen, assistentti Suvi Heiskanen sekä erikoissuunnittelija Juha Kotipelto. Serlachius-museot, Helsingin taidemuseo, Mikkelin taidemuseo, Loviisan kaupungin museo, Riihimäen taidemuseo, Tukholman Thielska Galleriet, Moran Zornmuseet ja Oslon Nasjonalmuseet ovat auliisti luovuttaneet kuva-aineistoja käyttööni. Kiitos!

Turun Sanomien kulttuuritoimituksen esimiehiäni ja -naisiani Tuomo Karhua, Heli Peltoniemeä, Kaisa Kaukovirtaa sekä Pia Parkkista haluan kiittää joustavuudesta myös väitöstyöni hektisimmissä vaiheissa. Kiinnostavista yhteistyöprojekteista olen kiitollinen Visa Suonpäälle ja Patrik Söderlundille taiteilijaryhmä IC-98:sta.



Ystävääni Riikkaa haluan kiittää maailmaa järjestykseen palauttavista perjantai-paneeleista, Jasminea tutkijuuden jakamisesta sekä lukemattomista yhdessä koe-

tuista kulttuuririennosta ja matkoista. Olga, olet antanut minulle voimaa ja kiitos Johanna, jo varhaislapsuudesta asti jatkuneesta mutkattomasta ystävydestä. Adamia kiitän huumorista, Vilmaa olemassaolosta, Chiaraa elämänilosta.

Sukupuolineutraalista kasvatuksesta olen kiitollinen vanhemmilleni Tarjalle ja Olaville. Haluan kiittää isääni siitä, että hän aina jaksoi piirtää minulle ja minun kanssani. Äitiäni kiitän viikoittaisista kirjastokäynneistä sekä siitä, että hän päivittäin jaksoi vastata pyyntöihini lukea minulle ääneen ennen kuin itse opin lukemaan. Olen onnekas, kun olen työssäni saanut yhdistää lapsuuteni kaksi suurta intohimon kohdetta – kuvan ja sanan!

Turussa marraskuussa 2018

Asta Kihlman



# PROLOGI



Kuva 1. Ellen Thesleff, *Narkissos*, 1947.

*Tunnetuimmassa Narkissos-myytin versiossa Ovidius (Met.iii, 341 6 c) kertoo tarinan kauniista nuorukaisesta, joka rakastuu lähteen pinnasta heijastuvaan peilikuvaansa. Kreikkalaisen Pausaniaksen mukaan Narkissoksella oli ident-*

*tinen kaksoissisar – he olivat täsmälleen samannäköiset, heidän hiuksensa olivat samanlaiset, he käyttivät samanlaisia vaatteita, he metsästäivät yhdessä. Narkissos rakastuu sisarensa, joka kuitenkin menehtyy. Narkissos jää lähteen kuvajaisen vangiksi, koska hän näkee siinä kaipauksensa kohteen.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Periogenesis tes Hellados [Kreikan kuvaus] 9.31.7 – 8. Kirjoittajan suomennos.



# I JOHDANTO

Tullaksemme subjekteiksi meidän tulee olla ruumiillisia olentoja. Toisaalta meidän on oltava subjekteja, jotta meillä voi olla sukupuolittunut ruumis. Täten biologisen ja sosiaalisen sukupuolen järjestelmä näyttäytyy sekä yhteiskunnallis-kulttuurisena rakentumana että semioottisena kojeena, representaatiojärjestelmänä, joka antaa yksilölle yhteiskunnassa merkityksen – identiteetin, arvon, arvostuksen, paikan suvussa, aseman yhteiskunnan arvoasteikossa.<sup>2</sup>

Michel Foucault esittää teoksessa *L'archéologie du savoir* (1969) (suom. *Tiedon arkeologia*, 2008) taiteilijan tuotannon paljastavan jopa kaikkein vähäpätöisimmät ja epäolennaisimmat katkelmat tekijän ajattelusta, kokemuksesta, mielikuvituksesta tai tiedostamattomasta, tai niistä historiallisista tosiseikoista, joiden vaikutuspiirissä hän eli.<sup>3</sup> Kuvataide on visuaalinen esitys, jota voi pitää eräänlaisena peilinä, joka sekä heijastaa että tuottaa käsityksiä ympäröivästä maailmasta. Kuvalliset representaatiot tuottavat ja muokkaavat subjektia ja sukupuoli-identiteettiä ja ovat olennainen osa sukupuolen merkitystuotantoa.<sup>4</sup>

Väitöstyössäni tarkennan katseeni niihin Foucault'n määrittämiin (hiljaisiin) signaaleihin, jotka kumpuavat tekijän ajattelusta, kokemuksesta tai tiedostamattomasta. Työssäni tarkastelen 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ammattiuraansa tehneiden suomenruotsalaisten kuvataiteilijoiden Beda Stjernschantzin (1867–1910) ja Ellen Thesleffin (1869–1954) sekä Sigrid af Forsellesin (1860–1935) valikoitua tuotantoa. Taiteen, taiteilijuuden ja taiteen vastaanoton ilmenemistä käsittelen kantakuviksi määrittelemiäni teosten kautta. Näitä ovat Beda Stjernschantzin *Omakuva* (1892) sekä *minäkuvallisiksi* laajemmassa merkityksessä lukemani Sigrid af Forsellesin reliefi *Ihmisten taistelu* (1887–1903) ja Ellen Thesleffin fauvismista ja ekspressionismista ammentava kolorismi.

Työni kiinnittyy postfeminismiksi määrittelemiäni ajatuksiin ja analyysini kohteena on sosiaalista sukupuolta tuottavien valtasuhteiden kiinnittyminen yksilöön, mutta myös ne vastarinnan paikat, joista käsin hegemonista sukupuoliteknologiaa voi murentaa tai ainakin raaputtaa sen pintaa.

Italiaissa syntynyt psykoanalyytikko Teresa de Lauretis on puhunut sukupuolesta oireena, koska sukupuoli kirjautuu ruumiiseen, joka ”puhuu” sukupuolen subjektin aistien välityksellä. De Lauretis kiinnittyi etenkin vuonna 1987 ilmestyneessä teoksessaan *Technologies of Gender* ajatukseen, jonka mukaan sukupuoli yh-

<sup>2</sup> Ks. esim. De Lauretis 1987, 5; De Lauretis 1999, 267–268.

<sup>3</sup> Foucault [1969] 2008, 37. Tosin Foucault tekee tämän varauksella, sillä tuotannon nähty yhteys on muodostettua, eikä se siis ole välittömästi annettua.

<sup>4</sup> Rossi 1999, 21.

teiskunnallis-kulttuurisena rakenteena antaa yksilölle myös merkityksiä.<sup>5</sup> Sukupuoli realisoituu ja eletään todeksi prosessissa, jossa representaatiosta tulee itserepresentaatiota. Sukupuoli tulee siten luoduksi tai synnytyksi (*en-gendered*) prosessissa, jossa subjektit omaksuvat subjektipositioita ja merkitysefektejä samaistuen niihin.<sup>6</sup>

De Lauretis esittää Michel Foucault'n seksuaaliteoriaa seuraillen, että sukupuoli on aina sekä representaatiota että itserepresentaatiota. Se on erilaisten yhteiskunnallisten teknologioiden ja institutionaalisten diskurssien, tietoteorioiden ja kriittisten käytäntöjen kuin myös jokapäiväisen elämän käytäntöjen tuote. Sukupuoli ei ole ruumiin tai jokin ihmisessä alun perin olemassa oleva ominaisuus, vaan ”monimutkaisen poliittisen teknologian”<sup>7</sup> ruumiissa, käyttäytymisessä ja yhteiskunnallisissa suhteissa tuottamien vaikutusten kokonaisuus.<sup>8</sup>

Teoksessaan *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*<sup>9</sup> (1993) yhdysvaltalainen feministiteoreetikko Judith Butler nosti esiin sukupuolen konstruktionon liittyvän performatiivisen dimension. Butlerin mukaan sukupuolen performanssi on lähtökohtaisesti normien pakottamaa. Se on kieltojen ja tabujen rajaama rituaali, jonka monimutkainen historiallisuus kytkeytyy valta-, kurinpito-, hallinto- ja rangaistussuhteisiin.<sup>10</sup> Butlerin Foucault'n ajatuksiin palaava genealogian käsite merkitsee sukupuolen konstruktiivisuutta. Alkuperän sijaan huomio tulee kiinnittää vallan rakenteisiin.

Myös Leena-Maija Rossi on postfeministisen diskurssin kannattelemassa väitöstyössään *Taide vallassa. Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa* (1999) määritellyt postfeminismin ennen kaikkea konstruktionistiseksi ajatteluksi, jonka mukaan sukupuolia, ruumiita sekä seksuaalisuuksia tuotetaan, tehdään ja esitetään historiallisesti, sosiaalisissa ja kulttuurisissa diskursseissa ja ei-diskursiivisissa käytännöissä. Nämä suhteet ovat osa valtaa, sen kaikkialle ulottuvia verkostoja, joissa subjektit muodostuvat.<sup>11</sup>

Postfeminismi suhtautuu varauksellisesti käsityksiin subjektin ja identiteetin ydinmääriteltävyydestä sekä perusluonteisuudesta. Stéphanie Genz ja Benjamin A. Brabon luonnehtivat vuonna 2009 ilmestyneessä teoksessa *Postfeminism:*

<sup>5</sup> De Lauretis 1987, 5, 89.

<sup>6</sup> De Lauretis 1987, 89; De Lauretis 2004, 16, 48, 82–83.

<sup>7</sup> De Lauretis on kritisoinut Foucault'a siitä, että seksuaalisuuden teknologian ymmärtäminen ei ota huomioon sen samalla esiin kutsumaa erottelua nais- ja miespuolisiin subjekteihin. Koska seksuaalisuutta pidetään Foucault'n ajattelussa yhtenä ja samana seksuaalisuus määritetty miehiseksi. De Lauretis 2004, 54.

<sup>8</sup> De Lauretis 1999, 259.

<sup>9</sup> Samoja teemoja Butler käsitteli jo vuonna 1990 ilmestyneessä teoksessaan *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (suom. *Hankala sukupuoli*, 2006).

<sup>10</sup> Butler 1993, passim, erit. 94–95, 231–232.

<sup>11</sup> Rossi 1999, 20.

*Cultural Text and Theories* postfeminismin pluralistiseksi näkemykseksi, joka pyrkii kyseenalaistamaan universaaleina pidettyjä malleja ja toimintatapoja. Yksilön subjektiutta ja identiteettiä ei nähdä lukkoonlyötyinä, lopullisina tai staattisina.<sup>12</sup> Postfeminismi on usein ymmärretty feminismin vastaiseksi tai feminismin “jälkeiseksi” tilaksi. Stephanie Harzewski on teoksessa *Chick Lit and Post-feminism* (2011) käyttänyt kirjallisuuskriitikko Margaret Quammen (1996) laatimaa kaaviota kuvaamaan feminismin kolmea vaihetta. Vaikka Harzewski käsittelee teoksessaan kaunokirjallisuuden kuuluvaa nk. chick lit -ilmiötä, nykypäivän metropoleihin sijoitetun päähenkilön usein humoristisesti sävytteisiä elämänvaiheita<sup>13</sup>, sopivat kärjistyksen anakronistiseksi pohjustukseksi myös nykykuvakulttuuria tuntevalle lukijalle.

#### Theorizing Postfeminist Fictions of Development<sup>14</sup>:

<i>PREFEMINISM</i>	<i>FEMINISM</i>	<i>POSTFEMINISM</i>
<i>kitchen</i>	<i>protest march</i>	<i>psychiatrist's office</i>
<i>shirtwaists</i>	<i>power suits</i>	<i>lots of leather</i>
<i>white rice</i>	<i>brown rice</i>	<i>sushi</i>
<i>Donna Reed</i>	<i>Gloria Steinem</i>	<i>Madonna</i>
<i>I Remember Mama</i>	<i>My Mama, My Self</i>	<i>Deconstructing Mamma</i>
<i>man and woman</i>	<i>woman and woman</i>	<i>man/woman</i>
<i>romantic</i>	<i>heroic</i>	<i>ironic</i>

Postfeminismin piirissä on pyritty tuottamaan uusia näkökulmia tieto- ja valta-ajatteluun moninaisten erojen pohtimisen ja kaksijakoiseen sukupuolieroon keskittymisen sijaan. Analyysin kohteena ei ole tällöin perustavanlaatuisen naiseus, vaan sukupuolijärjestelmät itseään uusintavina ja tuottavina rakenteina.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Rossi 1999, 17–19; Genz & Bradon 2009, 1, 17.

<sup>13</sup> Genreen kuuluvat esim. Helen Fieldingin *Bridget Jones's Diary* (1996), Candace Bushnellin *Sex and the City* (*Sinkkuelämää*, 1998–2004) sekä Lena Dunhamin *Girls* (2012–2017).

<sup>14</sup> Harzewski 2011, 148–149.

<sup>15</sup> Rossi 1999, 17–19.

## Metodiikan tuolla puolen

*Ei ole tarpeen [...] esittää teoksia suhteessa omaan aikaansa vaan viettä aika, joka teokset tuntee, meidän aikaamme, aikaan jossa ne ovat syntyneet.*<sup>16</sup>

Walter Benjamin

Kolmiosainen väitöstyöni on queer<sup>17</sup>-teoreettisesti täsmentynyttä postfeminististä sukupuolentutkimusta, jonka pyrkimyksenä on vallitsevien sukupuolikatégorioiden, identiteettikäsitteiden ja seksuaalisuuksien vuorovaikutussuhteiden purkaminen. Yhteinen nimittäjä tutkimuksen kohteeksi valikoituneilla taiteilijoilla on symbolismi, joka ei kuitenkaan ole kansallisromanttisesti viritäytyntä, vaan pikemminkin subjektiivista ja individualismia heijastelevaa. Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien kysymysten ja yksityiskohtien analyysien avulla pyrin avaamaan vuosien 1887–1949 välillä valmistuneista taideteoksista ja muista visuaalisista aineistoista tietoa, jota ne eivät muutoin välttämättä tarjoa. Soveltamani queer-teoreettinen kuvaluenta laajentaa käsityksiä 1800- ja 1900-luvun vaihteen taiteilijanaisten strategioista.

Historiografis-diskurssianalyttinen lähestymistapani on kontekstualisoiva ja käytän sen tukena myös aikalaislähteitä – kuvataidekriittikkä sekä lehdistössä käytyä kulttuurikeskustelua. Tärkeässä asemassa ovat myös taiteilijoiden päivä- ja muistikirjat sekä kirjeet. Aikalaisääniä olen pyrkinyt tavoittamaan myös rinnastamalla luentaani ajan kirjallisuuden esittämiä – usein varsin seksistisiä, jos kohta myös ironisia – käsityksiä naisista.

Taiteilijoiden teoksia lähilukemalla pyrin purkamaan niitä diskurseja, joiden vaikutuksen alaisuudessa kuvat puhuvat. Suomessa etenkin Tutta Palin on harjoittanut teosten lähilukua miljöömuotokuvia tutkivassa väitöskirjassaan *Oireileva miljöömuotokuva Yksityiskohtat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (2004). Lähiluvulla Palin tarkoittaa huomion kiinnittämistä kuvien epäolennaisilta vaikuttaviin yksityiskohtiin, jotka kuitenkin johtavat konventionaalisia merkityksiä rikkoviin tulkintoihin.<sup>18</sup>

Itse tarkennan katseeni sukupuolittaviin ja sukupuolitettuihin kulttuuriin representaatioihin sekä kielen että kuvien alueilla. Sukupuolen moninaista läsnäoloa kulttuurissa tutkittaessa tarvitaan kuitenkin yksityiskohtien lähilukua

<sup>16</sup> Benjaminista ks. Kristeva (1972/1977/1989), 235.

<sup>17</sup> Ensimmäisen kerran queer-termiä käytti kriittisessä seksuaalipoliittisessa merkityksessä Teresa de Lauretis vuonna 1991.

<sup>18</sup> Palin 2004b, 45–46.

laajempaa metodologiaa. Tutkimukseni asemoituu sukupuolentutkimuksen ja taidehistorian välimaastoon kiinnittyen vahvasti etenkin visuaalisen kulttuurin tutkimukseen ja sen ilmentämiin ajatuksiin yksittäisten teosten potentiaalista ilmentää sukupuolia ja seksuaalisuuksia. Jälkistrukturalismista ammentavaan ajatteluuni kuuluu, että myös kulttuuriset tuotteet, kuten sanomalehtiartikkelit ja kuvataidekriitikit, tarjoavat potentiaalisia väyliä subjektiivisen tulkintaan.

Intertekstuaalinen luenta antaa välineitä ja avaa näkökulmia esimerkiksi värin käsitteellistämiseen. Luen Harri Kalhan tapaan tekstejä ikään kuin ”visuaalisina” lähiluvun kohteina, jotka tekstuaalisuudessaan kertovat samalla kuvallisuuden ideologioista, kuvien ja katsomisen kulttuureista sekä strategioista.<sup>19</sup> Teoksessaan *Tapaus Magnus Enckell* (2005) Kalha purkaa ja lukee esiin legitimeiksi miellettyjen Enckell-tekstien piileviä merkityksiä. Kalhan mukaan Enckell taidehistoriallisena tapauksena toimii erinomaisena esimerkkinä siitä, miten vaikiintuneiden diskurssien takaa paljastuu myös toisia, sukupuolijärjestelmään ja seksuaalisuuteen liittyviä tekstejä.<sup>20</sup> Kalha pohtii taiteen kieltä:

*[ ] taidepuhe diskurssina kuvastaa, mutta myös osaltaan tuottaa, muokkaa ja artikuloi sosiaalista maailmaa, sen ihanteita ja normeja ei vähiten juuri sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyen.<sup>21</sup>*

Työssäni pyrin avaamaan ja analysoimaan taidepuheen taiteilijanaisiin kohdistamia väittämiä, kritiikin essentialisoivia sävyjä, sekä pohtimaan myös seksuaalidiskurssien vaikutusta subjekteihin. Oma tutkimukseni kiinnittyy lisäksi postfeministiseen ajatukseen, jonka mukaan identiteetti ja se, mitä käsitetään minuudeksi, ei koskaan ole valmista, yhtenäistä tai lopullista. Ymmärrän minuuden tilana, jossa epäyhtenäinen subjekti rakentuu prosessissa kielen muovaaman sosiaalisen alueella.<sup>22</sup>

Kulttuurintutkimusta läpileikkaavan queer-tutkimuksen yksi perustavanlaatuisin määritelmä on sukupuolta ja seksuaalisuutta normittavien identiteetikategorioiden kritiikki, joka on ilmennyt esimerkiksi identiteetin käsitteen vastustamisena. Leena-Maija Rossi on ehdottanut teoksessaan *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa* (2015) identiteettien poissulkevuuden painottamisen ja olemuksellistamisen vaihtoehtona identiteettien suhteisuutta ja monimuuttujaisuutta. Hedelmällistä on tällöin tarkastella identiteettiä queer- ja intersektionaalisen tutkimuksen näkökulmista. Englanninkielisen lainakäsitteen intersektionaalisuus Rossi suomentaa erojen leikkaamiseksi, risteämiseksi ja yh-

<sup>19</sup> Kalha 2002, 9.

<sup>20</sup> Kalha 2005, 15.

<sup>21</sup> Kalha 2005, 30.

<sup>22</sup> Rossi 1999, 10–11.

teisvaikutukseksi.<sup>23</sup> Kun identiteetti käsitteellistetään suhteisuudeksi, tarjoaa se myös hedelmällisiä välineitä kuulumissuhteiden ja sidosten tarkasteluun. Niitä on mahdollista hahmottaa sekä affektiivisina suhteina muihin yksilöihin että suhteen diskursseihin, käytäntöihin, paikkoihin ja tilanteisiin.

Queer-tutkimus kyseenalaistaa seksuaalikategorioita ja pyrkii laajentamaan niitä käsityksiä, joiden avulla seksuaalinen toiseus – tai samuus – artikuloidaan. Huomio kiinnittyy siihen, miten normaaliuden ja poikkeavuuden rajalinjoja tuotetaan ja miten niitä ylläpidetään kulttuurissa.<sup>24</sup> Yhdysvaltalainen queer-teoreetikko Eve Kosofsky Sedgwick on jo usean vuosikymmenen ajan vaikuttanut tutkijoiden käsityksiin identiteetistä, halusta, kehoista ja kielloista sekä vallasta.<sup>25</sup> Teoksessaan *Epistemology of the Closet* (1990) Sedgwick totesi puheen normaaliudesta rakentuvan suhteessa niihin ilmiöihin ja olemisen tapoihin, jotka määritetään normista poikkeaviksi tai sen ulkopuolelle jääviksi.<sup>26</sup> Siten queer-tutkimus tarkastelee myös heteroseksuaalisuuden rakentumista kulttuurisena normina.

Queer tarjoaa omaan tutkimusaineistooni sopivan näkökulman, joka tähtää käsitteiden rakentuneisuuden osoittamiseen ja avaamiseen sekä niiden dekonstruktioon. Yhdysvaltalainen queer-teoreetikko Judith Halberstam<sup>27</sup> on määritellyt teoksessaan *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005) queerin ei-normatiiviseksi logiikaksi, seksuaalisiksi identiteeteiksi, ruumiillisuuksiksi, sekä toiminnaksi ajassa ja tilassa.<sup>28</sup> Tiina Rosenberg puolestaan on puhunut queerin yhteydessä myös katsoja-asemista, tulkinnoista, taideteoksista sekä kulttuurisista ilmiöistä ja tekstuaalisista koodijärjestelmistä, jotka viittaavat sukupuoli- ja seksuaalikäsitteiden tai -kategorioiden ulkopuolelle. Queerittava lukutapani tekee tilaa nähdä visuaalisissa esityksissä sekä sukupuolittavissa representaatioissa halkeamia, joista avautuu näköaloja ei-normatiivisiin seksuaalisuuksien ja sukupuolien esityksiin.<sup>29</sup> Queer näyttäytyy tutkimuksessani ennen kaikkea aktiivisina tekoina – moninaisina *minäkuvallisuuden* muotoina – joilla konventionaalinen sukupuolijako ylitetään.

Annamari Vänskä on väitöskirjassaan *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus* (2006) käyttänyt queerista

<sup>23</sup> Rossi 2015, 91–92, 104. Ks. myös Butler 2004, passim; Butler 2006, passim.

<sup>24</sup> Kekki 2004, 28; Vänskä 2007, 68; Hekanaho 2010, 148–149.

<sup>25</sup> Barber & Clark 2002, 3.

<sup>26</sup> Sedgwick [1990] 2008, 34. Ks. myös Janes 2015, 2–4, 13; 1990-luvun queer-tutkijat eivät käyttäneet käsitettä heteronormatiivisuus. Esimerkiksi Sedgwick ja Butler käyttävät käsitteitä heteroseksismi, heteroseksistinen oletus, heteroseksuaalinen matriisi sekä heteroseksuaalinen hegemonia.

<sup>27</sup> Teoksesta *Gaga Feminism* (2012) lähtien Jack J. Halberstam.

<sup>28</sup> Halberstam 2005, 6.

<sup>29</sup> Vänskä 2006, 56, 59.

johdettua käsitettä vikurointi, kuvaamaan tutkijan niskoittelevaa katsetta, joka suunnataan normatiivista identiteettiä tuottaviin diskursseihin sekä instituutio-naalisiin käytäntöihin. Sen avulla on mahdollista haastaa vallitsevia diskursiivisia rakenteita esimerkiksi naiseudesta ja mieheydestä, maskuliinisuudesta ja feminiinisydestä tai homo- ja heteroseksuaalisuudesta. Vänskä ehdottaakin vikurointi-termiä tutkijan aktiivista tekemistä kuvaavaksi verbiksi. Vikurointi on tutkijan vastahankaisuutta ilmeisiä tulkintoja ja vakiintuneita käytäntöjä kohtaan.<sup>30</sup>

Tekstuaaliseen käänteeseen liittyvä jälkistrukturalistinen kuvantutkimus korostaa tulkitsijan paikkaa kuvan luennassa. Kuvan tulkinnan ei tällöin tarvitse suoraan palautua tekoajankohdan arvoihin tai käsityksiin. Tulkinta voi olla jopa ristiriidassa taiteilijan näkemysten ja intentioiden kanssa.<sup>31</sup> Ranskalaisen semiootikon Roland Barthesin (1915–1980) mukaan teokset alkavatkin valmistuttuaan elää omaa elämäänsä. Vastaanotossa teos tuottaa aina uusia merkityksiä, ja juuri niitä Barthesin mukaan pitää tutkia.<sup>32</sup>

Barthes korostaa tekstin lihallisuutta – nautinnollista mielihyvää, josta hän käyttää termiä *jouissance*. Tämä tekstin hekuma sallii teoksen tarkastelemisen siinä muodossa kun se puhuu tutkijalle, kuvan lukijalle itselleen.<sup>33</sup> Teoksessa *The Responsibility of Forms* (1982/1991) Barthes pohtii Cy Twomblyn teosten ääressä:

*The "subject" of a work is sometimes its "object" (what it talks about, what it offers to reflection, the question of the old rhetoric), sometimes the human being who thereby represents himself, who figures there as the implicit author of what is said (or painted). In Twombly, the "subject" is, of course, what the canvas is talking about; but since this subject-object is only a (written) allusion, the whole burden of the drama shifts to the one who produces it: the subject is Twombly himself. The "subject's" journey, however, does not stop there: because Twombly's art seems to involve little technical responsibility (this is, of course, only an illusion), the "subject" of the canvas is also the one who looks at it: you, me. Twombly's "simplicity" (which I have analyzed under the name of "Rare" or "Clumsy") summons, attracts the spectator: he wants to join the canvas, not in order to consume it aesthetically, but in order to produce it in his turn (to "re-produce" it), to*

<sup>30</sup> Vänskä 2006, 17, 55, 70.

<sup>31</sup> Ks. myös Kususamo et al. 2014, 120.

<sup>32</sup> Barthes 1977, 142. Sama tematiikka nousee esiin myös käännösantologiassa *Roland Barthes by Roland Barthes* (1977) sekä esseekokoelmassa *The Responsibility of Forms* (1985) Alk. *L'obvie et l'obtus* 1982.

<sup>33</sup> Kalha 2005, 19.

*try his hand at a making whose nakedness and clumsiness afford him an incredible (and quite misleading) illusion of facility.*<sup>34</sup>

Työssäni jälkistrukturalistinen ”lukevan subjektin” positio korostuu. Teoria ei toimi työni tiukkana kehyksenä vaan argumentoinnin välineenä, jopa retorisenä keinona. Väitöstyössä ei myöskään hyödynnetä historiallisen apparaatin koko potentiaalia, vaan luenta tapahtuu mikrotasolla – itse-representaation tuloksena syntyneen omakuvan sekä metonymisten omakuvien kautta. Olen nimennyt nämä toisistaan poikkeavat strategiat *minäkuvallisuuksiksi*. Oma diskurssianalyysini ei olekaan puhdasoppista, eikä tulkintani etsi totuutta. Vikuroiva lukemistapani tarjoaa teoksiin uusia ja mahdollisia näkökulmia ja osoittaa samalla paitsi kuvien myös lukutapojen moninaisuutta, esitysten diskursiivista tiheyttä. Vaikka tutkijana valintani ja luentani ovat monilta osin subjektiivisia, tiedostan, että myös ne ovat sidoksissa oman aikani kulttuuriin, sen normeihin ja koodeihin.

Ymmärrän käsitykset ruumiista, sukupuolista ja seksuaalisuuksista ennen kaikkea diskursiivisiksi ja historiallisiksi rakennelmiksi, ja siksi niitä voidaan lukea myös sopimuksina. Oma tulkintani ei kiinnitykään kuvan tekoajankohdan arvoihin ja käsityksiin, vaan pyrkii aktiivisesti kyseenalaistamaan vallitsevia merkityksiä kuvan sukupuolista ja seksuaalisuuksista. Kiinnostukseni sukupuolen rakentumiseen kumpuaa kokemuksesta, jonka mukaan sukupuolen ilmausten takana ei ole autenttista minuutta tai yhtenäistä ruumiillista identiteettiä. Sukupuoli on pikemminkin leikkauspiste normin ja poikkeavuuden rajalla, jonka paikasta käydään alituista neuvottelua.

## Minäkuvan minäkertoja, *minäkuvallisuus*

Käytän luvussa II Beda Stjernschantzin *Omakuvan* (1892) kohdalla tulkinnan apuna semioottista käsitettä fokalisaatio. Kirjallisuudentutkimuksesta johdettu käsite viittaa kuvan näkökulmaan, johon sisältyy katsomisjärjestykseen liittyviä ohjeita. Kuvaa katsomalla on siten mahdollista saada käsitys esitetyn figuurin näkökulmasta.<sup>35</sup>

Fokalisaatio jaetaan sisäiseen ja ulkoiseen näkökulmaan. Sisäistä fokalisaatiota kuvassa rakentavat hahmon tai hahmojen katseiden linjat. Ulkoista fokalisaatiota puolestaan edustaa teoksen kuvakulman fyysinen rajaaminen tiettyyn

<sup>34</sup> Barthes [1982] 1991, 190–191.

<sup>35</sup> Mikkonen 2005, 188.



pisteeseen, josta kuva ehdottaa itseään katsottavan. Rajat fokalisaation näkökulmien välillä ovat joissain tapauksissa häilyviä tai päällekkäisiä. Mieke Bal on teoksessa *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition* (1991) huomauttanut, että ulkoinen näkökulma voi sisältää sisäisen fokalisoinnin tai sisäinen fokalisaatio voi olla riippuvainen siitä, miten se viittaa tiettyyn ulkoiseen fokalisoijaan.<sup>36</sup> Ulkoisesta fokalisaatiosta voi vihjata myös kuvatun hahmon suoraan katsojaan kohdistama katse, kuten Stjerschantzin *Omakuvas*. Tämän kaltaista suora katsetta voi tulkita kutsuna katsojan katseelle. Se tematisoi katsomisen tapahtuman ja toimii identifikaation välineenä.<sup>37</sup>

Kertova kuva toteutuu Balin mukaan toisella tapaa silloin, kun maalaus käyttää kerronnallisten tilanteiden ikonografisia symboleja. Kädet, katset, eleet ja ruumiin asennot muodostavat eräänlaisia vektoreita, joilla ohjataan kuvan katsomisen järjestystä ja suuntaa.<sup>38</sup> Stjerschantzin *Omakuvan* visuaaliset elementit – eleet, katse ja ruumiin asento – viittaavat vahvaan ulkoiseen fokalisaatioon. Myös kuvien semanttisilla koodeilla, jotka korostuvat esimerkiksi Thesleffin väri-taiteessa (luku IV), on omia erityisiä tapoja toteuttaa kielelle tyypillisiä semanttisia suhteita.<sup>39</sup>

Fokalisaatio on tapa välittää kertomusta. Stjerschantzin *Omakuvan* kuvaama katse merkitsee mahdollisuutta tarkastella maailmaa tietystä rajatusta perspektiivistä ja on siten tulkittavissa kertojan ajassa esittämänä tapahtumana.<sup>40</sup> Näkyviä sukupuolipiirteitä liudentavan *Omakuvan* voi tulkita välittävän tekijänsä intentioita. Kertomuksen tapaan maalaus asettaa jonkin tehtävän tai paremminkin asian ”vastustamisen” (*affrontement*).<sup>41</sup> Taiteilijoiden omakuvisaan ilmentämää näyttämisen elettä voi lukea diskursiivisena tekona samaan tapaan kuin puheaktia. Asettaessaan esille asioita subjekti samalla luo eleellään subjekti-objekti-posiitioita. Objektin avulla subjekti esittää väittämiä yleisölle.<sup>42</sup>

Omakuva tarjoaa oivallisen väylän taiteilijan (ammatti)identiteetin käsittelyyn ja konstruointiin. Altti Kuusamo on artikkelissaan ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa” (2010) todennut, että omakuvan esittäessä kuvantekijää itseään lukija voi myös olettaa kohteelle ”sisäisen elämän”.<sup>43</sup>

<sup>36</sup> Bal 1991, 158–160.

<sup>37</sup> Bal 1991, 166; Mikkonen 2005, 189.

<sup>38</sup> Bal 1991, 64.

<sup>39</sup> Mikkonen 2005, 197.

<sup>40</sup> Mikkonen 2005, 191, 194.

<sup>41</sup> Mikkonen 2005, 194.

<sup>42</sup> Bal 1996, 3.

<sup>43</sup> Kuusamo 2010, 98, 100. Ks. myös Doy 2005, 22–23.

Omakuvan genre on aina autokommunikaatiota, ja tutkimukseni taiteilijoiden omakuvat ovatkin mitä suurimmissa määrin taiteilijoiden omien mielentilojen heijastumia. Oma luentani ei kuitenkaan rajaa omakuvaa tiukasti peilistä näkyvän jäljentämiseen. Luennassani omakuva laajenee identiteettipolitiikaksi, jota kutsun *minäkuvallisuudeksi* kattaen Stjerschantzin *Omakuvan* lisäksi myös pohjoismaisesta mytologiasta ammentavan reliefin ja ekspressiivisen värin. *Minäkuvallisen* esityksen kautta taiteilija pyrkii kommunikoimaan yleisönsä kanssa. Itsen havainnointi on aktiivista, kuten Stjerschantzin *Omakuvassa*, mutta se voi myös olla ohjelmallista tai oireellista, peiteltyä ja mahdollisesti vain asianosaisille – tai esimerkiksi nykypäivän seksuaalidiskursseja tuntevalle tutkijalle – avautuvaa.

Työni ensimmäinen käsittelyluku lähestyy tutkimuskysymystä narratiiviksi luettavan *minäkuvallisuuden*, taiteilijan *Omakuvan* kautta. *Minäkuvallisuus* on luentani mukaan läsnä myös Sigrid af Forsellesin reliefisarjassa ja etenkin sen ensimmäisessä osassa *Ihmisten taistelu (La lutte)*, josta rakentui paikka identiteettikäsitteiden ja seksuaalisuuksien tarkastelulle. Ellen Thesleff kyseenalaisti 1800-luvun lopun habituksellaaan sen, mikä ajan asenneilmastossa käsitettiin ”normina”. Affektiivinen ja lihallinen väri toimi myöhemmin paikkana ristiriitojen ja erojen esiintuomiseen. Sukupuolen kautta taiteilija rakensi *minäkuvallisuutta* omasta miinuuudesta ja sen moninaisuudesta.

## Androgyniaa, naismaskuliinisuutta vai queeria?

Marja Lahelma on väitöskirjassaan *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle* (2014) sivunnut androgynian sukupuoleen kiinnittymisestä 1800-luvulla käytyä keskustelua. Pehmeiden androgynipiirteiden katsottiin miestaiteilijoihin yhdistettynä tuovan esiin yksilön persoonallisuutta, intuitiota, tunteellisuutta ja sensitiivisyyttä, kun taas naisandrogynia koettiin perversioksi ja assosioitiin ns. saphismiin tai femme fatale -naistyyppiin.<sup>44</sup> Androgynia on nähty olemisen tapana, joka tuottaa ja vahvistaa sukupuolieroa, mutta toimii toisaalta myös binaarilogiikan ylittäjänä liudentaessaan feminiinisen ja maskuliinisen absoluuttisia, kategorisia rajoja.<sup>45</sup>

Naisandrogyniaa tarkastellut Annamari Vänskä on kuitenkin kyseenalaistanut androgyniaan liitettyjä näkemyksiä. Tutkimuksessaan Vänskä törmäsi androgynian käsitteen ja hahmon visuaalisten representaatioiden mieskeskeisyyteen. Androgyniä visualisoitiin lähes poikkeuksetta (alastoman) kauniin ja passiivisen

<sup>44</sup> Lahelma 2014, 176.

<sup>45</sup> Vänskä 2006, 95.

nuoren pojan<sup>46</sup> hahmolla niin vanhemmassa kuin uudemmassakin (tutkimus)kirjallisuudessa. Androgynia, jolla perinteisesti oli viitattu harmoniaan ja utooppiseen tasa-arvoisuuteen, osoittautui maskuliiniseksi käsitteeksi, joka häivytti paitsi naisfeminiinisyden myös naisandrogynian. Vänskän mukaan androgyniaa ei voikaan käyttää yleiskäsitteenä, sillä useimmiten se tarkoittaa miesandrogyniaa. Vänskän tutkimuksessaan kartoittama naisandrogynia pyrkii problematisoimaan ajattelua, jossa mies näyttäytyy neutraalina yleisihmisenä ja nainen ja feminiinisyys hänen vastakohtanaan, rakennettuna naamiona tai kielellisenä etuliitteenä: nais-<sup>47</sup>

Marilyn R. Farwell on teoksessaan *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives* (1996) todennut androgynian menettävän radikaalin potentiaalinsa, jollei sitä yhdistetä lesbosubjektiin ja homoseksuaalisella luovuudella varustettuun ”kolmanteen” sukupuoleen.<sup>48</sup> Vänskä on liittänyt naisandrogynian uuden naisen käsitteeseen ja etenkin 1900-luvun alussa uraansa tehneisiin taiteilijanaisiin. Heille androgynin tyylin omaksuminen oli keino kyseenalaistaa vallitsevaa käsitystä taiteellisesta luovuudesta miehisenä hankkeena ja neuvotella itselleen tilaa taidemaailman miehisellä kentällä.<sup>49</sup> Tirza True Latimer on tulkinnut yhdysvaltalaisyntyisen taiteilijan Romaine Brooksia (Beatrice Romaine Goddard, 1874–1970) habituksen ja tunnetun omakuvan vuodelta 1923 visualisoineen tätä uuden naisen tyyppiä, *femme modernea*.<sup>50</sup> Stjernschantz ja Thesleff hyödynsivät maskuliinista habitusta jo 1880-luvulla, ja heitä voitaisiinkin siten, edellä esitettyä ajatusta seuraten, pitää jonkinlaisina ”proto-naistaiteilija-androgyyneinä”.

En kuitenkaan käytä työssäni androgynia-käsitettä, koska en koe sitä käyttökelpoiseksi pyrkiessäni määrittelemään taiteilijoiden representaatioita ja niiden välittämää konstruktivistista identiteettiä. Etenkin 1800-luvulla symbolistitaiteilijoiden piirissä muotikäsitteeksi nousutta androgyniaa käyttäessäni tuntisin tekeväni vääryyttä niille muutokseen ja vastarintaan tähtääville olemisen tavoille, joita taiteilijoiden teoksista ja habituksesta olen aistivini.

Androgyniaa käyttökelpoisempänä pidän naismaskuliinisuuden käsitettä. Teoksessaan *Female Masculinity* (1998) Judith Halberstam esittää maskuliinisuuden ennen kaikkea kulttuuristen eleiden, merkkien ja merkitysten kokonaisuutena. Halberstamin ajattelussa maskuliinisuus ei palaudu miehen kehoon, vaan

<sup>46</sup> Abigail Solomon-Godeau on tutkinut 1700-luvun ranskalaisen maalaustaiteen poikahahmoja. Hänen mukaansa passiivisilla nuorukaisilla on visualisoitu eri syistä näkymättömissä ollutta naista. Solomon-Godeaun mukaan androgyni hahmo representoikin sukupuolieroa sekä alistetun feminiinisyden paluuta. Solomon-Godeau 1997, 122.

<sup>47</sup> Vänskä 2006, 108.

<sup>48</sup> Farwell 1996, 82.

<sup>49</sup> Vänskä 2006, 114.

<sup>50</sup> Latimer 2006, 35–37. (Esim. *Self-portrait by Romaine Brooks*. (1923), The Art Museum. The Smithsonian American Art Museum).

maskuliinisuutta tekevät myös naiset. Maskuliinisuus määrittyykin toimimisen, asennoitumisen ja itsensä ilmaisemisen tapana, joka on historiallisesti rakentunut ja siten myös muuttuva.<sup>51</sup> Etenkin Stjernschantzin ja Thesleffin ilmentämä nais-maskuliinisuus näyttäytyy luennassani tapana kumota yritykset redusoida sukupuoli jompaankumpaan määritelmälliseen ääripäähänsä.

Tutkimukseni queerit kehot ja kuvat hämmentävät sukupuolista ja seksuaalista kahtiajakoa. Ne eivät tunnu olettavan yhtenäistä ruumiillista identiteettiä. Siksi väitöstyöni ydinalueeksi muodostuvat tapauskohtaiset analyysit tutkimieni taiteilijoiden identiteettipolitiikasta ja niistä käytännöistä, joilla subjekti pyrkii konstruoimaan minäkuvaansa. Rooli ei tällöin visualisoi ainoastaan figuurin pinnassa vaan myös pinnan alla tapahtuvaa. Oleellista on korostaa, että tämä tutkimus ei pyri määrittämään taiteilijoiden seksuaalisuutta.

## Väitöstyön rakenteesta ja käsittelyluvuista

*Miksei myös tiede salli itselleen oikeutta visioida?*<sup>52</sup>

Roland Barthes

Työni ei noudata symmetriaa, vaan eri lukujen luennat tapahtuvat aineistojen – omakuvan, reliefin ja värin – asettamin ehdoin. Valitut teokset vaikuttavat luentaani ja vievät sitä omanlaisiinsa suuntiin. Visuaalisuus nousee analyysini keskiöön. En pohdi esimerkiksi provenienssikysymyksiä. Teoksista käytän niiden nykyisin vakiintuneita nimiä. Visuaalisuuden ensisijaisuus koskee myös viimeisen luvun väriluentaani, jossa aikalaisdiskurssin funktio on toimia ennen kaikkea värin verbalisoijana eikä historiallisesti kattavana evidenssinä ajasta. Yhdistävänä tekijänä tutkimuksen kolmessa käsittelyluvussa on identiteettikategorioiden kontrolloimattomuus.

De Lauretiksen kokemuksen käsite nousee keskeiseksi käsitellessäni Beda Stjernschantzin *Omakuvaa* luvussa II. Teoksessaan *Alice Doesn't* (1984) de Lauretis kehittää kokemuksen käsitettä Peircen semiosiksen teorian ja interpretantin käsitteen avulla. Siinä hän tukeutuu erityisesti Peircen ajatukseen ”tavan muutoksesta” määrittäessään kokemuksen uudelleen moniulotteiseksi kokonaisuudeksi, joka muodostuu tavoista, taipumuksista, assosiaatioista, havainnoista ja odotuksista.<sup>53</sup> Analyysissäni pohdin tätä kokemuksen käsitettä Stjernschantzin

<sup>51</sup> Halberstam 1998, 13, 41–42.

<sup>52</sup> “Why should science not grant itself the right to have visions?” Barthes [1977] 1994, 90. Kirjoittajan suomennos teoksen englanninkielisestä laitoksesta.

<sup>53</sup> De Lauretis 1984, 167, 182–183. Ks. myös de Lauretis 2004, 91.

*Omakuvan* avulla ja seuraan tavan muutokseen johtavaa prosessia teoksissa *Työpajassa, omakuva*, 1892 ja *Kaksoismuotokuva*, 1895 sekä Magnus Enckellin ystävästään maalaamassa *Beda Stjernschantzin muotokuvassa*, 1902.

Luvussa II täydennän pääasiallisesti angloamerikkalaiseen teoriaan pohjaavaa lukutapaani neljällä alaluvulla, joissa kuvanluentani on kokeellisempaa. Hyödynnän belgialaisen filosofin ja psykoanalyytikon Luce Irigarayn ajatuksia huulista ja limaisasta (*le muqueux*) sekä Teresa de Lauretiksen ja australialaisen sukupuolieron teoreetikon Elizabeth Groszin käyttämää, ennen kaikkea seksuaaliseen kohdevalintaan liittyvää käsitettä lesbofetissi. Oma luentani laventaa käsitettä siten, että se terävöittää lesbofeminismin määritelmää ja toisaalta palaa de Lauretiksen kokemuksen käsitteeseen. Yhdistän tutkimaani aineistoon myös regressiivisen pohjajuonteen, jonka katson liittyvän ennen kaikkea Stjernschantzin elämismaailmassa tapahtuneisiin muutoksiin.

Luvussa III pyrin diskurssianalyysini avulla purkamaan samuuden rakentamiseen ja konventionaaliseen sekä hyväksytyyn olemisen tapaan tähtääviä tekstejä. Sigrid af Forsellesin taiteilijuuden kohdalla pohdin kuvaa, jota taiteilijasta luotiin etenkin taidemaalarikollegan, myös kriitikkona ja kirjailijana toimineen Helena Westermarckin (1857–1938) toimesta Suomessa.

Af Forsellesin kohdalla on mahdollista puhua myös homoseksuaalisuudesta. Taiteilija jakoi elämänsä ranskalaisen kuvanveistäjän Madeleine Jouvrain (1862–1935) kanssa. 1900-luvun vaihteessa samasukupuolinen seksuaalisuus<sup>54</sup> ruumiillisena halun kategoriana oli kuitenkin vielä tuntematon käsite. Af Forsellesin taiteen kohdalla decorumin määrittämä tila rajoitti aikalaisten, mutta myös nykytutkijoiden havaintoja. Taidepuheen keskeiseksi haasteeksi nousi af Forsellesin reliefejä määrittävä alastomuus ja aistillisuus. Oma luentani avaa tätä kaapin<sup>55</sup> tilaa. Analyysini pyrkii nostamaan esille käydyin debatin taka-alalle jääneitä agendoja, piiloon jääviä ja lausumattomia käsityksiä, avauksia tai oletuksia. Myös 1900-luvun vaihteen taiteilijoilla oli tarve käsitellä teostensa kautta seksuaalisuutta. Nerouttamista käsittelevässä alaluvussa käytän jälleen kokeellisempaa lähestymistapaa.

<sup>54</sup> Naisia rakastaneet naiset eivät välttämättä mieltäneet suhteitaan (homo)seksuaalisiksi, koska tunne-elämän käsitteellistäminen, seksologian noususta huolimatta, ei vielä ollut korostuneen seksuaalista. Sisarellisen tai äidillisen ihanteen kyllästävä naistenvälinen rakkaus ei sotinut yksilöpsykologisella tasolla siveellisyyden ihannetta vastaan, eikä siltä näin ollen myöskään edellytetty repressiivistä tukahduttamista. Mahdollista on, että ainakin osa naisia rakastaneista naisista uskoi olevansa siveellisesti miehiä korkeammalla tasolla, koska he olivat ”vapautuneet” aikansa seksuaalisista normeista. Katz 1995, 83; Kalha 2008, 85–86, 156. Ks. myös Foucault 2010, passim; Janes 2015, 2.

<sup>55</sup> Eve Kosofsky Sedgwick esitti teoksessaan *Epistemology of the Closet* ajatuksen kaapin tilasta. Sen mukaan leimallista koko länsimaiselle modernille kulttuurille on homoseksuaalisuuden erottaminen heteroseksuaalisuudesta kaapittamalla homoseksuaalisuus. Sedgwick [1990] 2008, 1.

Kuten johdannon alussa totesin, on Judith Butler painottanut sukupuolen performatiivisia dimensioita. Butlerin mukaan feminististä politiikkaa on mahdollista tehdä myös häiriköimällä vakiintuneita, normiksi asetettuja käsityksiä esimerkiksi sukupuoleen liittyen.<sup>56</sup>

Teoksessaan *Undoing Gender* (2004) Butler kuvailee sukupuolta mekaniismina:

*Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and denaturalized.*<sup>57</sup>

Butlerin ajatukset saavat vastakaikua etenkin luvussa IV, missä Ellen Thesleffin habitus ja taide tuntuvat yhdessä muodostavan Butlerin kuvaileman apparatin. Thesleffin performatiivista, itseensä sisällyttävää, normatiivista sukupuolta häiriköivää taiteilijuutta lähestyn kahdesta eri näkökulmasta. Kantavana teemana on ajatus sukupuolen perusta-oletuksien horjuttamisesta, jota tarkastelen ennen kaikkea valokuvan keinoin toteutetun omakuvallisuuden kautta. Luvussa pohdintani ulottuu kuitenkin myös vähemmän ilmeiseen *minäkuvallisuuteen*, Ellen Thesleffin teosten ekspressiiviseen väriin, jota tulkitseen bulgarialais-ranskalaisen psykoanalyytikon Julia Kristevan ajatusten pohjalta. Esseessään ”La joie de Giotto” (1972) (suom. ”Giotton ilo”, 1977/1989) Kristeva esitti näkemyksen, jonka mukaan värillä ei ole yhtä lukkoon lyötyä merkitystä, vaan väristä tehty tulkinta on aina subjektiivista, peilaten samalla myös kulttuurisia käytänteitä ja arvoja.

Luentani kiinnittyy Harri Kalhan teoksessaan *Tapaus Magnus Enckell* (2005) introdusoimaan luennan tapaan, joka tulkitsee väriä diskurssianalyytisesti tuoden esille myös värikkyyteen liittyvän metonymian suhteen ruumiillisuuteen, sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Kalha on esimerkiksi osoittanut ”värikkyyden” Magnus Enckellin tapauksessa korostaneen miesvartalon aistillisuutta tavalla, joka tuntui aiheuttaneen etenkin mieskatsojissa levottomuutta. Kalhan mukaan seksuaalisuus toimi Enckellin tapauksessa eräänlaisena diskursiivisena repressiohypoteettisena magneettikenttänä: ”julkisena salaisuutena”, jonka ympärille tuotettiin jatkuvasti puhetta, jotta se pysyisi salassa.<sup>58</sup>



<sup>56</sup> Butler 1993, 94–95, 231–232; Butler 2004, 42.

<sup>57</sup> Butler 2004, 42.

<sup>58</sup> Kalha 2005, 35, 80–81. Ks. myös Foucault [1976–1984] 1998.

Sigmund Freud<sup>59</sup> toi esseessään ”Zur Einführung des Narzissmus” (1914) (suom. ”Johdatus narsismiin”, 1993) narsismi-käsitteen psykoanalyysin, sittemmin psykiatrian ja psykologian käsitteistöön, kuvaamaan henkilöä, joka nostaa oman kehonsa rakkausobjektikseen.<sup>60</sup> Jean Laplanche ja Jean-Bertrand Pontalis ovat teoksessa *The Language of Psycho-analysis* (1973/1988) tulkinneet Freudin yhdistäneen minuuden muodostuksen prosessin juuri narsismiin.<sup>61</sup> Narsistisissa fantasiaissa subjekti unelmoikin omasta minuudestaan – miten hänestä on tullut itsensä kaltainen.<sup>62</sup>

Pausaniaksen<sup>63</sup> (n. 115 – n. 180 jKr.) tallentamassa *Narkissos*-kertomuksen variantissa myyttiin sisältyvä minän kahdentuminen tehdään näkyväksi kahden ihmisen, kahden sukupuolen välityksellä. Toisaalta myytti tekee näkyväksi myös sukupuolijaon konventionaalisen luonteen – identtisinä kaksosina narkissokset pukeutuvat samanlaisiin vaatteisiin, heidän hiuksensa ovat samanlaiset ja he metsästävät yhdessä.<sup>64</sup> Oliko Narkissoksessa siis kyse feminiiniseen tai maskuliiniseen palautumattomasta queer-hahmosta?

Vuonna 1993 ilmestyneen *Fear of a Queer Planet* -teoksen johdannossa heteronormatiivisuus-käsitettä käyttänyt Michael Warner toteaa termin muuttuvan käyttökkelvottomaksi ”vain kuvittelemalla aktiivisesti välttämätön ja haluttavalla tavalla queer maailma”<sup>65</sup>. Tietoisen anakronistisella<sup>66</sup> luennallani ehdotan, että Stjernschantz, af Forselles ja Thesleff pyrkivät Warnerin määrittämään maailmaan haastamalla aktiivisesti ”tiedetyn”.

<sup>59</sup> Saksalainen psykiatri ja seksologi Paul Näcke (1851–1913) alkoi ensimmäisenä käyttää narsismi-käsitettä vuonna 1899. Sillä hän tarkoitti henkilöä, joka sai eroottista tyydytystä hivelemällä ja katselemalla omaa kehoaan. Freud [1914] 1993, 31. Freud liittää vuonna 1910 narsismi-termin homoseksuaalisuuteen. Laplanche & Pontalis [1973] 1988, 255.

<sup>60</sup> Freud [1914] 1993, 31.

<sup>61</sup> Laplanche & Pontalis [1973] 1988, 256.

<sup>62</sup> Tihinen 2008, 106. Louise Vinge on teoksessa *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (1967) seikkaperäisesti tarkastellut Narkissos-myytin rakentumista varhaisesta kreikkalaisesta ja roomalaisesta kirjallisuudesta aina 1800-luvun alkupuolelle asti.

<sup>63</sup> Vingen mukaan Pausanias oli vaatinut Narkissoksen tarinalta uskottavuutta. Narkissoksen kiinnostus vain itseään kohtaan ei Pausaniaksen mielestä täyttänyt tätä vaatimusta. Vinge 1967, 22.

<sup>64</sup> Periogenesis tes Hellados [Kreikan kuvaus] 9.31.7 – 8.

<sup>65</sup> Warner 1993, XVI, XXVI-XXVII.

<sup>66</sup> Vrt. Judith Halberstamin perverssi presentismi -käsitteeseen (Perverse Presentism). Halberstam 1998, 50–59.





II

BEDA STJERNSCHANTZ



## 2.1. MINÄKUVA

### *Omakuva* (1892)

*Itseäni etsimässä minä vieläkin olen, vaikka itsetietoisuus juuri on elämäni särkenyt.*<sup>67</sup>

L. Onerva



Kuva 2. Beda Stjernschantz, *Omakuva*, 1892.

<sup>67</sup> L. Onerva [1908] 2002, 166–167.

Beda Stjerschantzin *Omakuva*, 1892 (kuva 2) pysäyttää. Ensi silmäyksellä on vaikea tunnistaa kuvassa esitetyn henkilön sukupuolta. Katsooko kuvasta mies vai nainen? Puolivartalokuvassa esitetty figuuri on pukeutunut tummaan, syvänsiniseen asuun. Väljä vaate peittää mallin biologiseen sukupuoleen viittaavat kehon piirteet. Huulet ovat pehmeät ja suu raollaan. Kaulaan on kiedottu suuri vaalea ruusuke. Figuurin lyhyiltä näyttävät hiukset viestittävät maskuliinisuudesta.

Vaaleat, tarkasti piirtyvät kasvot korostuvat ohuesti applikoitujen ruskeiden ja oliivinvihreiden sävyjen muodostamaa taustaa vasten. Kasvot ja silmät ovat teoksen keskiössä ja ne myös haastavat katsojaa aktiiviseen vuoropuheluun kanssaan. Naiseuden representaatioon perinteisesti liitetyt visuaaliset konventiot, kuten viehättävyyden korostaminen ja passiivinen katseen kohteeksi asettuminen, eivät täyty Stjerschantzin omakuvassa.<sup>68</sup> Vaikka figuurin ruumiinkielestä on luettavissa tiettyä varautuneisuutta, katsovat siniset silmät kuitenkin aktiivisesti ulos kuvasta indikoiden vahvaa toimijuutta. Figuurin intensiivinen, katsojaan suunnattu katse ei pyri miellyttämään.

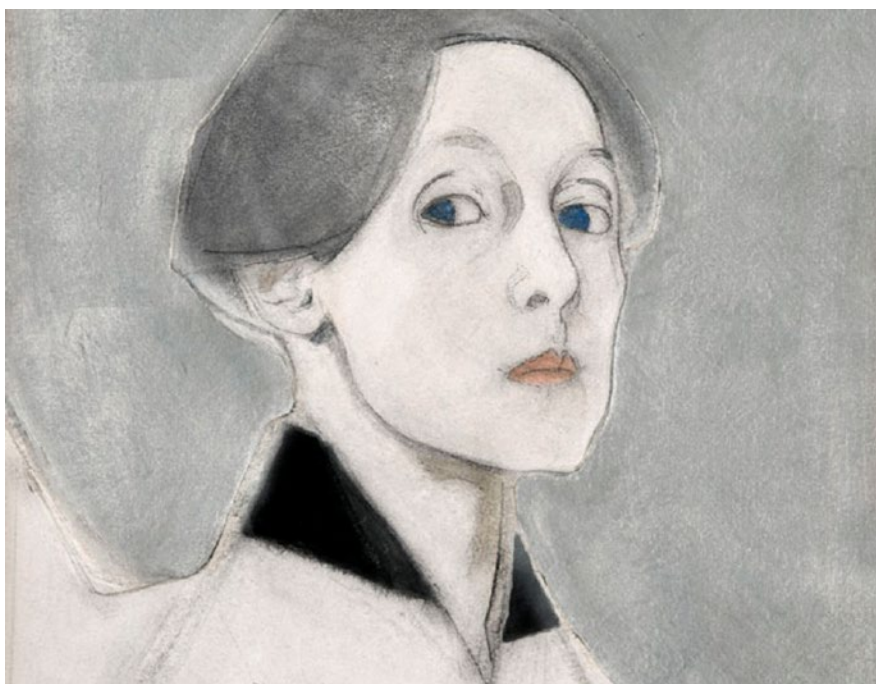
Stjerschantzin esittämä suora katse eksplikoi käsitystä katsomisesta maailman hallinnan metaforana. Se hämmentää vallitsevia kuvakonventioita esittämällä nuoren taiteilijanaisten aktiivisesti katsovana figuurina. Kuvasta katsova hahmo on subjekti, ei passiivinen halun kohde, objekti. Kuvakompositio, jossa figuuri on katsojaa korkeammalla, korostaa myös kuvatun auktoriteettia. Kuvan hahmo ei asetukaan normatiivisen heteromieskatseen kohteeksi vaan tuntuu vaativan ja ottavan aktiivisesti tilaa omalle subjektiviteetilleen. Sukupuolijakoa liudentava *Omakuva* on poikkeuksellinen dokumentti 1800-luvulla eläneestä taiteilijanaisesta. Stjerschantz oli pienikokoinen, ja hänen elämänsä varjosti sairaus.<sup>69</sup> Muotokieleltään pelkistetty *Omakuva* ei kuitenkaan esitä protagonistiaan fyysisesti rajoittuneena, vaan voimakkaana ja omanarvontuntoisena.

Stjerschantzin omakuvassa silmiinpistävää on figuurin korostettu, jopa ankara askeettisuus. Anna-Maria von Bonsdorff on väitöskirjassaan *Colour Asceticism and Synthetist Colour: Colour Concepts in Turn-of-the-20th-century Finnish and European Art* (2012) yhdistänyt asketismiin ennen kaikkea pidättyväisyyden, epäemotionaalisuuden, pelkistyneisyyden, puhtauden ja voimakkuuden. Väriasketismin tyyppillisiksi sävyiksi von Bonsdorff mainitsee mustan, ruskean, harmaan ja valkoisen, joita aksentoivat vihreä ja sininen, sekä maavärit kuten punaruskean, umbran, sienen ja okran.<sup>70</sup> Asketismi tuntuukin ilmentävän sävyjä ja piirrejoukkoa, jotka yleensä on totuttu liittämään maskuliinisiin kuvarepresentaatioihin.

<sup>68</sup> Kihlman 2014, 83, 85.

<sup>69</sup> Sarajas-Korte 1966, 226.

<sup>70</sup> Von Bonsdorff 2012, 58.



Kuva 3. Helene Schjerfbeck, *Omakuva, harjoitelma*, 1915.

Perinteistä sukupuolijakoa haastavat myös *Omakuvan* ilmaisukeinot. Stjernschantzin teoksessa varjojen vähäisyys sekä hakeutuminen kohti ehjiä väripintoja vievät ajatukset syntetismiin, samoin kuin figuurin plastisuutta korostava, ääriiviivat näkyviin jättävä sivellintyöskentely<sup>71</sup>. Klassisessa taideteoriassa on perinteisesti asetettu vastakkain lineaarisuus (*disegno*) ja väri (*colore*). Nämä vastakohtiksi määritellyt ominaisuudet sukupuolitettiin jo Charles Blancin (1813–1882) 1800-luvulla esittämässä näkemyksessä, jonka mukaan väri edusti feminiinistä ja viiva maskuliinista. Piirtämisen ajateltiin ilmentävän kontrollia ja hallintaa, värin ja tekstuurin luontoa ja naisellisuutta.<sup>72</sup>

Stjernschantzin *Omakuvan* tiukasta askeettisuudesta on löydettävissä sukulaisuutta taiteilijakollega Helene Schjerfbeckin<sup>73</sup> vuonna 1915 valmistuneen *Omakuvan, harjoitelma* (kuva 3) kanssa. Molemmat taiteilijat kuvaavat itsensä sukupuolineutraaliin asuun sonnustautuneena. Schjerfbeck on pukeutunut ki-

<sup>71</sup> Myöhemmin ominaisuutta alettiin pitää taiteilijalle ”tyypillisenä”. *Nya Pressenin* kriitikko Johan Jacob Ahrenberg (1847–1914) totesi vuonna 1895: ”...Stjernschantzille niin tunnusomaiset puupiirrosta muistuttavat ääriiviivat”. ”...fröken Stjernschantz så kännspaka, om träsnitt påminnande konturer...”. N.Pr 8.11.1895.

<sup>72</sup> Blanc [1867]1998, 619. Ks. myös Riley 1995, 5; Kalha 2012, 73.

<sup>73</sup> Riitta Konttinen on tulkinnut Schjerfbeckin kokeneen naisen elämän niin rajoittavaksi, että toivoi toisinaan olevansa mies saadakseen maalata. Konttinen 2004, 402.



Kuva 4. Alexandre Seon, *Sar Joséphin Péladanin muotokuva*, 1891.

monoon, Stjerschantzin käyttämä kaapu-  
mainen vaate puolestaan muistuttaa symbo-  
listisen Rose+Croix -ryhmän miespuolisten  
jäsenten käyttämää asua (kuva 4).<sup>74</sup>

Stjerschantzin<sup>75</sup> ja Schjerfbeckin  
omakuvissa huomiota herättävät myös lyhyet  
harmaat hiukset, jotka kummassakin teok-  
sessa on luonnosteltu kupumaisina figuurien  
päälailla. Lyhyet hiukset olivat aikalaiskon-  
tekstissa, etenkin 1800-luvun lopulla, kui-  
tenkin hyvin poikkeuksellinen ilmiö. Harri  
Kalha on teoksessaan *Kokottien kultakausi*  
(2013) todennut, että lyhyttukkainen nainen  
miellettiin yleensä homoseksuaaliksi ja lyhyt-  
hiuksisuus voitiin siten lukea lesbon eufemis-  
mina.<sup>76</sup>

Seksuaaliseen ”epänormatiivisuu-  
teen” alettiinkin 1800-luvulla kiinnittää yhä  
enenevässä määrin huomiota. Itävaltalais-saksalaisen psykiatrin Richard von  
Krafft-Ebingin (1840–1902) vuonna 1886 julkaistussa *Psychopathia Sexualis*  
-teoksessa<sup>77</sup> keskityttiin erilaisten fetissien kuvailun lisäksi muun muassa mas-  
kuliinisen naisen tuntomerkkeihin. Tapausesimerkki numero 165 kuvasi gynan-  
driaa eli naisen miesmäisyyttä. Vaatetuksen, käyttäytymisen ja tapojen lisäksi

<sup>74</sup> Stevenson 2017, 92–93.

<sup>75</sup> Stjerschantzin hiusmalli muistuttaa etäisesti Belle Époquen tunnetuimpiin naishah-  
moihin lukeutuvan tanssijan Cléo de Méroden (1875–1966) korvat peittävää kampausta  
(*chignon à la grecque*), mistä muodostui aikakauden jäljitellyimpiä hiustyyliä. Ominais-  
ta kampaukselle oli keskijakaus ja kapea otsanauha. Kalha 2013, 26. De Méroden pitkiin  
hiuksiin tehty nutturakampausta eroaa Stjerschantzin *Omakuvan* kampauksesta siinä, että  
taiteilijalla näyttäisi olevan lyhyemmät hiukset, eivätkä ne kehystä mallin kasvoja samalla  
tavoin feminiinisesti kuin Mérodelta. Stjerschantzilla ei myöskään ole otsanauhaa.

<sup>76</sup> Kalhan mukaan esimerkiksi suomalaisen varieteetähden Jenny Spennertin (1879–1950)  
konserteissa käyminen mietitytti monia aikalaisia, sillä Spennert asui pitkään yhdessä kan-  
sanedustaja Alli Nissisen (1866–1926) kanssa, joka nykykäsityksen mukaan oli homosek-  
suaali, ja tähden esityksiä kävi seuraamassa aikalaiskommenttien valossa ”vain tuollaisia  
lyhyttukkaisia naisia” eli homoseksuaaleja. Kalha 2013, 319. Marilyn Farwellin mukaan  
länsimainen patriarkaalinen ideologia liitti naisen uhkaaviin ruumiillisuuden ja seksuaali-  
suuden alueisiin, joita tuli kontrolloida. Lesbon ruumis oli moninkertaisesti uhkaava, sillä  
se ei näyttänyt passiivisena eikä se sopeutunut naisen sosiaalisen sukupuolen konstruk-  
tion. Farewellista ks.myös Kekki 2004, 23.

<sup>77</sup> Radclyffe Hallin (1880–1943) romaanin *The Well of Loneliness* (1928) päähenkilö, ny-  
kyään transsukupuoliseksi määriteltävä Stephen, löytää todellisen luontonsa saatuaan kä-  
siinsä Richard von Krafft-Ebingin teoksen *Psychopathia Sexualis*.

Krafft-Ebing mainitsee tuntomerkkeinä muun muassa naisen lyhyet hiukset ja taipumuksen viihtyä kirjojen parissa.<sup>78</sup> Ranskalainen neurologi ja hysteriaspektaakkeli<sup>79</sup> pääärkkitehti Jean-Martin Charcot (1825–1893) puolestaan julkaisi yhdessä perinnöllisyysteoreetikko Valentin Magnanin (1835–1916) kanssa vuonna 1882 tutkielman ”genitaalisesta halusta samaa sukupuolta kohtaan vastakkaisen sukupuolen kustannuksella” (*Inversion du sens génital*). ”Häpeälliset seksisuhteet” tutkielma kuittasi ”paheellisen yhteiskunnan tapojen löyhentymisen seurauksina”.<sup>80</sup> 1800-luvun kulttuurille olikin leimallista, että se pyrki merkitsemään sukupuolieron näkyviin. Sekä miesten että naisten käyttäytyminen oli normien säätelemää.

Stjerschantzin *Omakuva* näyttää kumoukselliselta verrattaessa sitä aikakauden sukupuolen ilmentämisen koodistoon. *Omakuva* tuntuu etsivän aktiivisesti tilaa naisen subjektiudelle ja myös seksuaaliselle itsemäärittelylle historiallisessa tilanteessa, jossa aktiivisuus ja riippumattomuus ilmaistiin maskuliiniksikin tulkittavina koodina.<sup>81</sup> *Omakuva* ei visualisoi 1800-luvun konventioiden mukaista naista. Epänormatiivinen omakuva näyttäisi sitä vastoin häpeämättömästi yhdistävän lyhyttukkaisen naisen (*lesbo*) kuria implikoivaan lineaarisuuteen ja askeettisuuteen (*maskuliinisuus*) ja alleviivaavan edellä esitettyä pukemalla figuurin vain miehille tarkoitettuun vaatteeseen.

*Omakuvan* katsojan kohdistama terävä, ironinenkin katse voidaan siten lukea taiteilijan intentionaalisena eleenä, jota foucaultlaisittain luettuna voisi kutsua osallisuudeksi yhteiskunnalliseen vastadiskurssiin. ”Väärrien” sukupuolivihjeitten liittäminen malliin tuottaa subversiivisen intervention.<sup>82</sup> Stjerschantzin *Omakuva* tuntuukin heijastelevan taiteilijan tavoittelemia ominaisuuksia. Figuurin etsi vapautusta naisen perinteisistä äidin, vaimon ja muusan rooleista. *Omakuvan* kautta taiteilija pyrki konstruoimaan luovuuden, taiteilijuuden ja subjektiuden mahdollisuuksia. Tavoitteena oli ravistella ja kääntää nurin vallitsevia arvoja.

Kasvot pitävät sisällään myös affektiivisia elementtejä ja avaavat tulkintareittejä toisenlaisten subjektipositioiden mahdollisuudelle. Vaikka teos ei asetu voyeuristisen objektivoinnin kohteeksi, se luo dynaamisen jännitteen katsojan ja kuvan välille. Taiteilijan katse tuntuu haastavan siten myös katsojan oman sukupuolisen yhtenäisyyden ideaa. *Omakuvan* figuuri piirtyy pintana, johon on

<sup>78</sup> Krafft-Ebing [1886] 1903, 299–300.

<sup>79</sup> Pariisin Hôpital de la Salpêtrièressä aloitettiin 1870- ja 1880-luvun vaihteessa kliininen hypnoositutkimus, jossa hysteria-potilaita käytettiin koehenkilöinä. Ks. esim. Uimonen 1999, 140; Albert Edelfeltin (1854–1905) kuvaus vierailustaan Salpêtrièren sairaalassa seuraamassa hysteriaspektaakkelia vuonna 1886. Ks. esim. Kortelainen 2003, 33–35.

<sup>80</sup> Kortelainen 2003, 303, 305; Charcot’sta ja Manganista ks. esim. Kortelainen 2003, 305.

<sup>81</sup> Kortelainen 2003, 380; Hekanaho 2006d, 221.

<sup>82</sup> Foucault [1976–1984] 1998, 103. Ks. myös Kalha 2012, 64.

mahdollista kiinnittää erilaisia sukupuolen ja halun merkityksiä.<sup>83</sup> Teos toimii esimerkkinä sukupuoliroolien ja jyrkkien maskuliinisuus- ja feminiinisyyssidentiteettien välillä liikkumisesta ja niiden tietoisesta dekonstruktiosta.

Seuraavaksi lähdän pohtimaan Beda Stjernschantzin sukupuolen tekemisen tapaa lukemalla omakuvallisuuden konstruktivisuutta. Ristivalotan luennassani Stjernschantzin ystävän ja kollegan Magnus Enckellin (1870–1925) taiteilijasta maalaaman muotokuvan (1902) ilmentämää aistillista naiseutta, sekä minän rakennusprosessissa tärkeiden teosten, askeettisen *Omakuvan*, 1892 sekä kesken-eräiseksi jääneen maalauksen *Työpajassa, omakuva*, 1892 kautta. Luvun lopussa ehdotan *minäkuvallisuuden* eräänlaiseksi huipentumaksi teosta *Kaksoismuotokuva*, 1895, jota luen freudilaista fetissin käsitettä sekä Freudin kastratiokompleksista johdettua Teresa de Lauretiksen ja Elisabeth Groszin esittämää luentaa hyödyntäen.

---

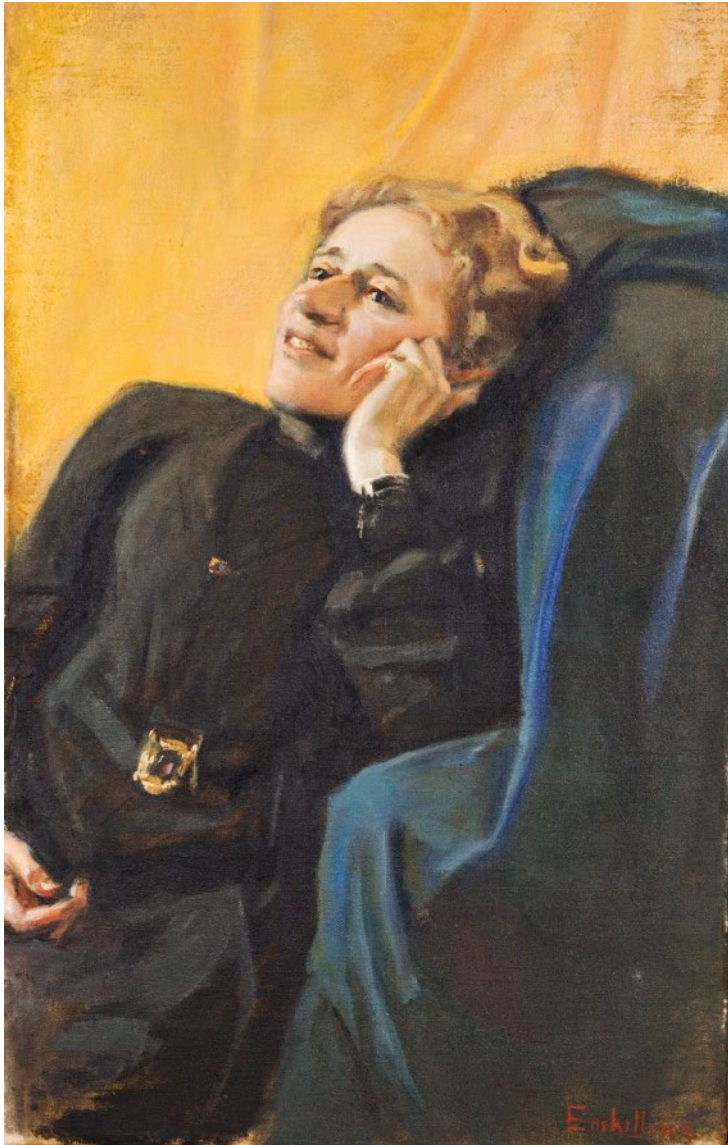
<sup>83</sup> Halberstam 1998, 35, 38.



## Toisten silmin

*Naisen pitää olla lelu, puhdas ja hieno kuin jalokivi, jota ei vielä ole-  
massa olevan maailman hyveet valaise.*<sup>84</sup>

Beda Stjernschantz, 1892



Kuva 5. Magnus Enckell, *Beda Stjernschantzin muotokuva*, 1902.

<sup>84</sup> ”En leksak skall kvinnan vara, ren och fin, ädelstenen lik, bestrålad af dygderna från en värld, vilken ännu icke är för handen”. Beda Stjernschantzin muistikirja. BS 1892/054. KGA.

Kiinnostavan intertekstin Beda Stjerschantzin *Omakuvan* (kuva 2) visuaaliseen representaatioon tarjoaa Magnus Enckellin ystävästään maalaama muotokuva *Beda Stjerschantzin muotokuva*, 1902 (kuva 5).<sup>85</sup> Tässä kymmenen vuotta *Omakuvaa* myöhemmin valmistuneessa teoksessa Enckell kuvaa rennosti poseeraavan Stjerschantzin istumassa sinisellä silkkikankaalla päällystetyllä tuolilla. Malli esitetään korostuneen naisellisena.

Teoksessa Stjerschantzin taustalle on ripustettu kirkkaankeltainen kangas. Intensiivinen väri luo kuvaan kepeää, lämmintä ja feminiinistä atmosfääriä. Mallin kasvoja korostava päävalo lankeaa vasemmasta yläkulmasta kuvakentän ulkopuolelle jäävästä valonlähteestä. Stjerschantzin kuulas iho ja vaaleat kiharetut hiukset lähes yhtyvät taustan keltaiseen.

Stjerschantzin *Omakuvan* ja Enckellin ystävästään toteuttaman muotokuvan mallia on lähes mahdotonta tunnistaa samaksi henkilöksi. Enckellin kuvaama Stjerschantz asettuu passiiviseksi objektiksi, väriä hehkuvan taustakan-kaan eteen asetetuksi koristeeksi, kauniiksi katsella. Mikään ei mallissa viittaa hänen ammatillisuuteensa saatikka viestitä hänen laajasta lukeneisuudestaan. Lähdenkin seuraavassa tarkastelemaan Enckellin teoksessa naisen ruumiiseen kirjattuja konventionaalista sukupuolta ilmentäviä koodeja. Huomioni kiinnittyy etenkin mallin käsiin, asuun ja poseeraukseen sekä figuuria ympäröivään tilaan ja väriin.

Mallin siniset silmät ovat eloiset, ja hän hymyilee huolettoman näköisenä. Pää on kuvattu kolmeneljäosaprofilissa katseen suuntautuessa yläviistoon. Vartalo jää kohti katsojaa. Mallin vasen käsi on viety poskelle ilman että siihen varsinaisesti nojataan. Käden asennon voisi tulkita viitteenä oppineisuuteen ja henkilön ainutkertaiseen ”sisäiseen” yksilöllisyyteen,<sup>86</sup> mutta kepeä hymy, kiharetut hiukset ja ennen kaikkea katseen kääntäminen pois katsojasta vähentävät kuvatun intellektuaalista presentaatiota.

Mallin oikea käsi lepää sylissä rentona mutta voimattomana. Käden asettaminen syliin kämmenpuoli ylöspäin viestittää passiivisuudesta tai tauosta toiminnassa. Kämmenpuoli alaspäin asetettu käsi indikoisi tarttumista ja sitä kautta toimijuutta. Tutta Palin on väitöskirjassaan *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (2004) lukenut käden toimintamekanismin synekdokeeksi ihmisen ympäristöä muokkaavalle toiminnalle. Palin tulkitsee esimerkiksi Axel Gallénin *Ahlströmien perhe* -ryhmämuotokuvan, 1890

<sup>85</sup> Teoksen toinen mahdollinen luenta ks. s. 72–75. Magnus Enckell lahjoitti Stjerschantzille öljyväriä ja pastellia yhdistävän täysprofilisen *Omakuvan* 1900-luvun alussa. Teoksen alkulmaan taiteilija kirjoitti: ”Till Beda af hennes gamla kamrat M. E.”. Puokka 1949, 11, 265.

<sup>86</sup> Palin 2004b, 317.

(yksityiskokoelma) äidin Eva Ahlströmin flegmaattisena kuvatus, pienen ja elottoman käden indikoivan esityksen vihamielisyyttä.<sup>87</sup>

Käden koristeellisen siron asennon<sup>88</sup> voi tulkita alleviivaavan myös mallin biologista sukupuolta. Valkeita, toimettomina lepäviä käsiä on usein luettu etuoikeutetun sosiaalisen ryhmän metaforina.<sup>89</sup> Kuvarepresentaatiossa esiintyvän sinisen värin voidaan niin ikään katsoa symboloivan kuvatus asemaa säätyläisnaisena.<sup>90</sup> Stjerschantz näyttäisi siten tulevan muotokuvansa kautta liitetyksi etuoikeutetun, passiivisen säätyläisnaisen sfääriin. Ranskalaisen kirjailijan ja kuvataidekriitikon Camille Mauclair'n<sup>91</sup> (1872–1945) mukaan naisen muotokuva vertautuu dekoratiivisuudessaan usein maisemaan siinä missä miehen muotokuva on psykologinen dokumentti.<sup>92</sup> Myös Stjerschantzin hahmo tuntuu toimivan muotokuvassa kauneuden synekdokeena: maalauksen kauneuden ja naisen kauneuden välille ei tehdä eroa. Kuvatus esittäminen lähes profilista tekee eloisasta hahmosta katseen kohteen, ei katsojaa.<sup>93</sup>

Kulttuuriteoreetikko Mieke Bal on pohtinut teoksessaan *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (1996), mielletäänkö näytteillä oleva, alistuva ja passiivinen naishahmo<sup>94</sup> kauniiksi juuri siksi, että hän oli passiivinen ja tyytyväinen osaansa.<sup>95</sup> *Beda Stjerschantzin muotokuvaa* koristava ja kaunistava figuuri vastaanotti katseen, muttei voinut itse siirtyä katsojaksi. Katseen kääntämisen voi lukea vahvana viitteenä poissaolosta ja puutteesta, ja se voidaan tulkita myös symbolisena kastration merkinä.<sup>96</sup>

Stjerschantz on kuvattu teoksessa mukavassa istuma-asennossa puolivartalokuvana, mikä tekee hänestä helposti lähestyttävän. Malli on samalla tasolla katsojan kanssa, kuin katsojaa vastapäätä. Palin on lukenut tämänkaltaisen sosiaalisen auliuden tai ”rakastettavuuden” yhdeksi keskeiseksi naiseuden kuvaamisen

<sup>87</sup> Palin 2004b, 176, 277.

<sup>88</sup> Ruotsalaisen taiteilijan Richard Berghin (1858–1919) maalauksessa *Vaimoni* (1886) mallin oikea käsi on kuvattu samassa asennossa kuin Stjerschantzin muotokuvassa. Palin on lukenut kädet naisellisuuden attribuuteiksi, jotka viittaavat metonymisesti ompelutyöhön. Maria Wiikin (1853–1928) sisarestaan koristeompelija Hilda Wiikistä maalaamassa muotokuvassa (1881) sirot ja herkäät kädet nousevat esiin mustan puvun helmasta. Naisellisuus assosioituu niissä ompelemiseen, sormet ovat koukistuneet ikään kuin pitelemään neulaa. Palin 2004b, 235–237.

<sup>89</sup> Palin 2004b, 237.

<sup>90</sup> Palin 2004b, 238 viite 65.

<sup>91</sup> Camille Mauclair oli Séverin Faustin käyttämä pseudonyymi.

<sup>92</sup> Mauclair 1899, 190, 192, 212–213; ks. myös Palin 2004b, 350.

<sup>93</sup> Palin 2004b, 184, 287, 353.

<sup>94</sup> Palin on huomioinut, että fyysinen heikkous tekee myös autoritaarisesta hahmosta sympaattisemman ja helpommin lähestyttävän. Palin 2004b, 187.

<sup>95</sup> Bal 1996, 271.

<sup>96</sup> Palin 2004b, 184, 287, 350, 353.

attribuutiksi 1700- ja 1800-luvun ikonografiassa. Toisaalta nuorehkon naisen esittämisen yhteydessä ele voidaan lukea myös viitteenä seksuaalisesta hyväksikäytettävyydestä.<sup>97</sup>

Teoksen kompositio viestittää mallin ja taiteilijan likeisesta suhteesta, sillä nainen on esitetty kuvassa epämuodollisesti poseeraavana ja nauravana. Vaikka jäykkien muotokuvakonventioiden, varsinkin muodollisten poseerausten, välttely teki kuvatusta yksilöstä erityisyydessään uskottavan,<sup>98</sup> on Stjerschantzin poseerauksessa silmiinpistävää sen korostetun huoleton aistillisuus. Naiskuvien yhteydessä rentoa asentoa pidettiin kuitenkin 1900-luvun alussa hyvin sopimattomana. Pukeutumisella ei tässä mielikuvassa juurikaan ollut merkitystä.<sup>99</sup>

Muotokuvan vihjailevaa sensuaalisuutta korostavat myös kuvan runsaat, pehmeät tekstiilit. Taiteilijan silkkinen asu on kuvattu lähes kosketeltavan taktiilisena samoin kuin istuimen yli vedetty sininen kangas ja taustan keltainen verho. Pehmeät tekstiilit viestivät aistillisuudesta ja vastaanottavaisuudesta. Aikakauden budoaarinäkymissä oli säännönmukaisesti mukana tyyntyä ja draperiaa sekä usein vuoteeseen liittyvä esirippumainen kangas.<sup>100</sup>

Feminiinisenä, taktiilisena ja vastaanottavaisena säätyläisnaisena kuvattua mallia ympäröi kaksi korostetun suurta ja yhtenäistä väripintaa; taustan intensiivinen keltainen ja tuolikankaan syvä sininen. Aikakauden väriteoriat liittivät näihin sävyihin monia merkityksiä, jotka tarjoavat mahdollisia tulkintareittejä kuvan laajempien merkitysten avaamiseen.

Tässä yhteydessä huomio kiinnittyy etenkin vaikutukseen, jonka aikakauden ”muotisairaus” hysteria<sup>101</sup> toi väriteoriaan. Lähtökohdan sille muodostivat Jean-Martin Charcot’n ja hänen kollegoidensa hysteriä tutkimukset Salpêtrièren klinikalla Pariisissa. Etenkin symbolistit olivat kiinnostuneita Charcot’n ajatuksista väreistä tiettyjen emotionaalisten reaktioiden aiheuttajina potilaissa, ja todennäköistä on, että myös Enckell oli perillä väreihin liitetystä konnotaatioista. Stjerschantzin muotokuvan värit sininen ja keltainen provosoivat Charcot’n mukaan surullisuutta (sininen) ja paniikkia ja pelkoa (keltainen).<sup>102</sup>

Historianfilosofi Michel Foucault on *Seksuaalisuuden historiassa* (1998) (*Histoire de la sexualité*, 1976–1984) esittänyt näkemyksen hysteriasta yhtenä

<sup>97</sup> Palin 2004b, 231–232.

<sup>98</sup> Palin 2004b, 219, 221.

<sup>99</sup> Kalha 2013, 131. Toisaalta aistillisuus ei välttämättä tarkoita ainoastaan kohteisuutta/vastaanottavuutta. Se voi merkitä myös potentiaalisesti seksuaalista toimijuutta. Ks. myös teoksen toinen tulkintatapa luvussa Toisten silmin II s. 72–75.

<sup>100</sup> Kalha 2013, 126.

<sup>101</sup> Etymologisesti kreikankielinen sana ”hystera” tarkoittaa kohtua. Hysterialla olikin keskeinen rooli naisen ja naisen seksuaalisuuden määrittelyssä.

<sup>102</sup> Kortelainen 2003, 59; Lahelma 2014, 167–168.

viktoriaanisen ajan tavoista puhua tekopyhän normin eli porvarillisen avioliiton ulkopuolisesta seksuaalisuudesta. ”Toiset viktoriaanit”<sup>103</sup> – esimerkiksi hysteerikot – onnistuivat toteuttamaan salaisia nautintoja, joista ei julkisesti puhuttu.<sup>104</sup> Kiinnostavaa onkin pohtia, miksi Enckell ikuisti ystävänsä keltaisen, ajan väriteorioiden mukaan hysteriaa implikoivan kankaan edessä, taktiiliseen aistillisuuteen viittaavan draperian keskellä?

Enckell on keskittänyt muotokuvassa erityistä huomiota mallin tumman puvun naiselliseen vyönsolkeen ja rintaneulaan. Ne nousevat esiin kultaisina ja kiiltävinä tumman asukankaan muodostamaa taustaa vasten. Nämä yksityiskohdat korostavat näkyviä sukupuoleen viittaavia piirteitä – naisellista lantiota ja uumaa sekä rintoja. Ne ohjaavat katseen juuri näihin ruumiinosiin mallin biologista sukupuolta samalla alleviivaten. Palin on korostanut 1800-luvun muotokuvan tyypillisenä piirteenä tapaa tehdä kätkemällä asia näkyväksi.<sup>105</sup> *Beda Stjernschantz*in muotokuvassa se tulee korostuneesti esille useiden mallin ympärille rakennettujen vihjailevien yksityiskohtien kautta, mutta passiivinen ja vastaanottava naisellisuus tehdään näkyväksi myös kuvatun asussa.

Harri Kalha on artikkelissaan ”Marilyn Monroen groteski ruumis” (2002) pohtinut naisten ruumiillisuuksiin kirjattuja koodeja. Esimerkkinä artikkelissa toimii Philippe Halsmanin vuonna 1952 ottama valokuvamuotokuva Marilyn Monroesta. Kalhan huomio kiinnittyy kuvassa erityisesti näyttelijän rintojen väliin kiinnitettyyn ovaalinmuotoiseen koruun. Pukuun kiinnitettynä se näyttää jatkavan raollaan olevan suun houkuttelevaa elettä johtaen katsojan katseen samalla alaspäin. Samalta janalta, saman etäisyyden päästä, löytyy lopulta Marilynin kutsuva syli. Kalhan luennassa Halsmanin kuva korostaakin ennen kaikkea Monroen taktiillisuutta. Näyttelijätär esitetään organaisena pintana: suuna, rintana ja sylinä.<sup>106</sup>

Myös Enckellin kuvassa kirkkaina puvusta nousevat vektorit<sup>107</sup> määrittävät vahvasti kuvanluvun suunnan. Kun luemme teoksen vihjailevia yksityiskohtia niin ajan väriteoriaa vasten kuin naisen ruumiiseen kirjattuja koodeja purkamalla, näyttää siltä, että Enckell esittää muotokuvassa ajalle ”ominaisen” hysteeri-

<sup>103</sup> Foucault lukee ”toisiin viktoriaaneihin” myös prostituoidun, tämän asiakkaan ja sutenöörin sekä psykiatrin ja tämän hysteerikon. Foucault [1976–1984] 1998, 12.

<sup>104</sup> Foucault [1976–1984] 1998, 12.

<sup>105</sup> Palin 2004b, 189. Myös postikorteissa saatettiin käyttää kuvakonventiota hyödyksi. Madeleine Imbert’in Pariisin oopperan kauneuskilpailun voittajaa vuodelta 1903 esittävässä ranskalaisessa valokuvapostikortissa mallin esirippumaiset housut suuntaavat nuolen tavoin huomion juuri sinne, mistä se sopivaisuussyistä kuuluisi kääntää pois. Ks. Kalha 2013, 8–9.

<sup>106</sup> Kalha 2002, 132, 136.

<sup>107</sup> Kerronnallisten tilanteiden ikonografisia symboleja ovat mm. kädet, katseet, eleet ja asennot, jotka muodostavat vektoreita. Niillä ohjataan kuvan katsomisen järjestystä ja suuntaa. Ks. fokalisaatiosta s. 22–23.

sen (*keltainen*) melankolisen säätyläisnaisen (*sininen*) eroottisella painotuksella (*tekstitilit*). Sylissä toimeettomana lepävä käsi (*passiivisuus*) asettuu monimerkityksellisesti genitaalialueen (*seksuaalisuus*) päälle samalle janalle sukupuolipiirteisiin kiinnittyvien vyönsoljen ja rintaneulan kanssa. Figuuri kääntää katseensa pois päin, ja ele objektivoi samalla esitetyn hahmon.

Kuvasta luettavat seksuaaliset vihjeet herättävät kysymyksiä, sillä Enckell ja Stjerschantz tunsivat toisensa varsin hyvin. Ystävyys oli alkanut jo vuonna 1891, jolloin molemmat taiteilijat opiskelivat Pariisissa. Kanssakäyminen muodostui vuonna 1897<sup>108</sup> alkaneella Italian kaudella erityisen vilkkaaksi ja Stjerschantz oli usein nähty vieras Enckellin kodissa.<sup>109</sup> Päiväkirjamerkinnöissä Stjerschantz on kuvannut aikaa lähes avioliittoon vertautuvin sanakäntein. Äidilleen taiteilija kirjoitti keväällä vuonna 1898 Firenzessä päivätyssä kirjeessään monimerkityksellisesti, miten pitää yhtä paljon Enckellin nuhtelusta kuin ihailustakin, ”sillä hän ei koskaan halua loukata minua vaan auttaa.”<sup>110</sup>

Läheinen suhde oli tiedossa myös laajemmin. Italiassa samaan aikaan oleskelleet suomalaistaiteilijat alkoivat kiusoitella Stjerschantzia ja Enckelliä avioliittopuheilla. Pilanpäiten suomalaistaiteilijat myös toimittivat kukkalähetyksen Stjerschantzille Enckellin nimissä.<sup>111</sup> Enckell vetäytyi piikittelyn seurauksena kanssakäymisestä muiden suomalaistaiteilijoiden kanssa, ja Stjerschantz valitteli sisarelleen Gerdalle 20.3.1898 päivätyssä kirjeessä, miten ”ilkeää on häiritä luonnollista ja rehellistä ystävyysuhdetta – joka on minulle niin kallisarvoinen.”<sup>112</sup>

On kiinnostavaa pohtia, vaikuttiko suomalaiskollegoiden kiusoittelu neljä vuotta myöhemmin syntyneen teoksen visuaaliseen esitystapaan ja mallin feminiinisyyttä korostavaan tulkintaan. Miten 1900-luvun alun tiukat esityskonventiot mutta myös taiteilijan ja kuvattavan läheinen, romanttinenkin, suhde vaikuttivat lopputulokseen?

Ajan taidekriitikissä Enckell miellettiin virtuoosiksi juuri maalauksissaan normatiivisen haluekonomian mukaisista naisobjekteista, mihin kategoriaan myös *Beda Stjerschantzin muotokuvan* voi katsoa asettuvan. Kalha on osuvasti huomauttanut, että kytkiessään sukupuoli-ideologian kauneuskäsityksiin taidekriitikki osaltaan pönkitti tätä eron logiikkaa, johon myös koko sukupuoli-

<sup>108</sup> Stjerschantzille myönnettiin Hovingin matka-apuraha vuonna 1897 ja hän matkusti Firenzeen.

<sup>109</sup> Beda Stjerschantzin kirje Alma Stjerschantzille 25.2.1898. CY/KGA.

<sup>110</sup> ”Jag tycker lika mycket om hans tillrättavisingar som hans beröm, ty han vill aldrig sära mig endast hjelpa mig.” Beda Stjerschantzin kirje Alma Stjerschantzille 25.2.1898. CY/KGA.

<sup>111</sup> O’Neill 2014, 50.

<sup>112</sup> ”Så gement att störa ett naturligt och uppriktigt vänskapsförhållande – för mig så dyrbart.” Beda Stjerschantzin kirje Gerda Stjerschantzille 20.3.1898. CY/KGA.

järjestelmä perustui. Enckelliin liittyvien kirjoitusten yhteydessä esiin nouseva perinteisen sulokkaana ja ihanteellisena kuvattu naisshahmo voidaan siten lukea osaltaan juuri homoseksuaalisen paniikin oireena.<sup>113</sup>

Teoksessaan *This Sex Which Is Not One* (1985) (*Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977) kulttuuriteoreetikko Luce Irigaray nostaa esiin käsityksen, jonka mukaan patriarkaalin yhteiskunta rakentuu homososiaalisten rakenteiden varaan, joita hän nimittää hom(m)oseksuaalisuudeksi<sup>114</sup>. Se tarkoittaa miesten välistä vaihtosysteemiä, jonka keskeisenä vaihdon välineenä on naisen ruumis. Heteroseksuaalisuuden funktio on tässä systeemissä tukea miesten välisiä sosiaalisia suhteita.<sup>115</sup>

Enckellin teoksessa myös kysymykset katsomisesta ja katseen kohteeksi asettamisesta nousevat keskiöön. Klassista Hollywood-elokuvaa tutkinut Laura Mulvey on tarkastellut katseen sukupuolittuneisuutta *active/male-* ja *passive/female* -jaon kautta. Vaikka Mulveyn teoria koskee liikkuvaa kuvaa ja hän on itse modifioinut sitä myöhemmin, istuvat sen ajatukset hyvin luentaani. Mulveyn mukaan seksuaalisesti esille pantu nainen on eroottisen spektaakkelin johtoaihe (*leitmotif*).<sup>116</sup> Myös Enckell asettuu heteromieskatsojan positioon korostaessaan mallinsa feminiinisiä piirteitä. *Beda Stjernschantz*in muotokuvassa naisen keho seksualisoidaan (*käsi, vyönsolki, drapeeraus, katse*) ja siitä tehdään eroottinen objekti kuvaa katsovalle miehelle.

Irigaray rinnastaa sukupuoli-ideologian representaation skenografiaan, lavastukseen.<sup>117</sup> Mies toimii lavastajana ja nainen asetetaan kehykseen. Magnus Enckellin konstruoima muotokuva tuntuu yhdistävän useita päällekkäisiä merkityskerrostumia. Toisaalta muotokuva viittaa melankoliseen hysteerikkoon yleisvärityksensä kautta, toisaalta taktiilinen draperia vie ajatukset kiellettyyn seksuaalisuuteen, johon myös ajan hysteriakeskustelu kytkeytyy. Stjernschantzin muotokuva visualisoi vallitsevan hom(m)oseksuaalisen *screenin*<sup>118</sup> mukaisen viehkeän, passiivisen ja koristeellisen aikalaisnaisen. Ystävien välistä intellektuaalista toveruutta ei tehty muotokuvan näytteillepanossa (*mise-en-scène*) näkyväksi.

<sup>113</sup> Kalha 2005, 262 viite 689, 285.

<sup>114</sup> Hom(m)osexualité. Sanaleikki ranskankielessä syntyy sanoista *homo* ("sama") ja *homme* ("mies") eli miehen halu samuuteen. Irigaray [1977]1996, 152.

<sup>115</sup> Irigaray [1977] 1985 170–172. Ks. myös Kalha 2005, 285–286.

<sup>116</sup> Mulvey [1975] 1989, 19.

<sup>117</sup> Irigaray [1977] 1985, 75. Ks. myös Kalha 2013, 245.

<sup>118</sup> Kaja Silverman kirjoittaa teoksessaan *The Threshold of the Visible World* (1996) kulttuurisista repertuaareista eli screeneistä (*écran*), jotka piirtävät ääriiviivat hahmoille, joita ylipäätään on mahdollista tietyn kulttuurin piirissä nähdä. Jacques Lacanin käsitettä lainaten Silverman tarkoittaa screenilla kulttuurisesti mahdollisten ja ymmärrettävien kuvien valikoimaa. Täten myös mahdollisten ja ymmärrettävien naiskuvien repertuaari näyttää erilaiselta eri aikoina. Yhteiskunnan vallitseva sukupuolijärjestelmä (*screen*) täsmentää, millaiset subjektipositiot ja merkityseffektit ovat mahdollisia. Silverman 1996, 18–19.

## 2.2. SUKUPUOLEN RISTIPAINEESSA

### Performatiivinen toimijuus

*Sinun on tultava siksi, mikä olet.*<sup>119</sup>

Friedrich Nietzsche

Beda Stjernschantz tuntuu kirjoittavan *Omakuvassa* (kuva 2) vaihtoehtoista kertomusta ruumiinsa pintaan. *Omakuvassa* esitetty ruumiinkuva on rakennettu identiteetti, performatiivi, jolla taiteilija liittää yhteen ja korostaa toivottuja ominaisuuksia kehossaan. Ulkoinen fokalisaatio rajaa kuvakulman tiettyyn pisteeseen, josta ehdottaa itseään katsottavan. Siten Stjernschantzin *Omakuva* tarvitsee toteutuakseen myös ulkopuolisen katsojan. Taiteilijan väline, omakuva, tarjoaa oivallisen tavan aktiivisesti muotoiltuun ruumiinkuvan esitykseen.

Teoksessaan *Technologies of Gender* (1987) Teresa de Lauretis esittää ajatuksen, jonka mukaan sukupuoli on aina kauttaaltaan esityksellistä eikä niin sanottuun ”todellisuuteen” ole pääsyä muuta kuin kuvausten ja visuaalisten esitysten kautta.<sup>120</sup> Myös Judith Butler on pohtinut teoksessaan *Hankala sukupuoli* (1990/2006)<sup>121</sup>, missä määrin sukupuolen muodostusta ja sukupuolijakoa sääntelevät käytännöt itse asiassa saavat aikaan identiteetin. Butler kysyy, missä määrin identiteetti on pikemminkin normatiivinen ihanne kuin kokemusta kuvaava piirre ja millaisia vaikutuksia on niillä sääntelevillä käytännöillä, jotka määräävät sukupuolta ja muovaavat myös kulttuurisesti ymmärrettäviä käsityksiä identiteetistä.<sup>122</sup>

Myös Stjernschantzin omakuvallinen performatiivi tuntuu väistävän kiinteän, ennalta lukkoon lyödyn sukupuolen ideaa. Annamari Vänskä on huomauttanut, ettei kuvallisissa esityksissä välttämättä olekaan kysymys ainoastaan siitä su-

<sup>119</sup> ”Du sollst der werden, der du bist”. Lausuma on postuumisti julkaistun *Ecce homo: Wie man wird, was man ist*-teoksen (1908) sisällöllinen perspektiivi. Kirjoittajan suomennos.

<sup>120</sup> De Lauretis 1987, 42.

<sup>121</sup> Teoksessaan *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993) Butler nostaa esiin sukupuolen konstruktioon liittyvän performatiivisen dimension. Sukupuolen performanssi on normien pakottamaa. Se on kieltojen ja tabujen rajaama rituaali, jonka monimutkainen historiallisuus kytkeytyy valtaan, hallintaan ja kurinpittoon. Butler 1993, 94–95, 231–232.

<sup>122</sup> Butler [1990] 2006, 68–69. Leena-Maija Rossin kehittämä ”toistoteko” -käsite selventää Butlerin ajatusta sukupuolen performatiivisesta tuottamisesta. Ks. esim. Juvonen & al. 2010, 15.



kupuolesta tai seksuaalisuudesta, jonka kuva tuntuu ensisijaisesti luennallemme tarjoavan.<sup>123</sup> Stjernschantzin *Omakuvaa* voidaan lukea ei-normatiivisen sukupuolen esityksenä. Kuva osoittaa, ettei sukupuoli ole luonnollinen tai itsestään selvä.

Butler näkee yhteiskunnan vallitsevan heteroseksuaalisen matriisin<sup>124</sup> foucaultlaisittain vallan tuotoksena<sup>125</sup>. Ei-heteroseksuaalisessa yhteiskunnassa sukupuoliero kävisi tarpeettomaksi, koska halu ei määräytyisi sen mukaan. Butler ymmärtääkin performatiivisuuden suhteellisenä tekemisenä, jossa henkilö on osallisena vallan rakenteissa mukaillen hänelle asetettuja vaateita ja odotuksia. Tämä puolestaan voi synnyttää myös vaihtoehtoisia vallan ja nautinnon olomuotoja, kuten Stjernschantzkin tuntuu kuvapinnallaan osoittavan. Sukupuolen kulttuurinen fiktio on siten pohjimmiltaan vailla orientaatiota, sillä se tarjoaa jatkuvasti väyliä vastakarvaisille tulkinnoille.<sup>126</sup>

Sukupuolen voi katsoa koostuvan sitaateista. Ero pakkositeerauksen ja normia purkavan ”teatraalisen” sitaatin välillä on kontingentti. Kalha onkin ehdottanut käsitettä parafraseeraus sukupuolesta puhuttaessa, sillä sukupuolta ei koskaan siteerata suoraan vaan aina ”murtaen ja omin sanoin”.<sup>127</sup> Myös Stjernschantzin vuosien 1892–1895 välillä valmistuneet muotokuvat tuntuvat leikittelevän sukupuolten parafraseerauksilla. 1800-luvulla elänyt taiteilijana tekee

<sup>123</sup> Vänskä 2006, 106–108.

<sup>124</sup> Butler käyttää *Gender Trouble* -teoksessa, 1990 (*Hankala sukupuoli*, 2006) käsitettä heteroseksuaalinen matriisi, mutta vaihtaa sen heteroseksuaalisen hegemonian käsitteeseen teoksessa *Bodies that Matter* (1993). Ranskalainen feministiteoreetikko Monique Wittig (1935–2003) oli yksi varhaisimmista tutkijoista, joka alkoi käyttää käsitettä heteroseksuaalinen sopimus/ heteroseksuaalinen matriisi jo 1980-luvulla. Nykyään on yleistynyt käsite heteronormatiivisuus. Ks. esim. Rossi 2015, 15–16.

<sup>125</sup> Sekä de Lauretis että Wittig ovat sitä mieltä että tuotannon myönteisten ja sortavan vaikutuksen kesken on tehtävä erotteluja, kun foucaultlaisittain korostetaan näkemystä vallasta tuottavana ja sen vuoksi myönteisenä asiana. Wittig painottaa että kysymys tulee esittää ennen kaikkea teoreettisesti. Ks. De Lauretis 2004, 60. Artikkelissaan ”The Category of Sex” (1972/1982) Wittig lähestyi sukupuolen käsitettä foucaultlaisittain ja luki sen ennen kaikkea yhteiskunnan asettamana rakenteena. Artikkelissaan ”The Point of View: Universal or Particular” (1981) Wittig esitti, että sukupuolia on itse asiassa vain yksi: ”*Gender is the linguistic index of the political oppositions between the sexes. Gender is used here in the singular because indeed there are not two genders. There is only one: the feminine, the ‘masculine’ not being a gender. For the masculine is not the masculine but the general.*” Wittig [1981] 1992, 60. Teresa de Lauretis on kirjoittanut siitä, miten Wittigin lanseeraama käsite ”lesbian society” sai aikaan sekasortoa. Monet omaksuivat tuohon aikaan marxilaisen maailmankatsomuksen ja Wittigin termin tulkittiin tarkoittavan jonkinlaista sosiaalista organisaatiota, tulevaisuuden utooppista dystopiaa, kuten Wittigin romaanissa *Les quérillères* (1971) esittää. Vastustajat näkivät Wittigin utopistina, essentialistina ja dogmaattisena separatistina. Ks. De Lauretis 2005, 54. Butler on kritisoinut Wittigiä tämän tavasta asettaa ”tekijä teon edelle”. Ks. esim. Rossi 2015, 35.

<sup>126</sup> Kotz & Butler 1995, 280.

<sup>127</sup> Butler 1993, 124–133, 137; Kalha 2008, 216 viite 510; Kalha 2013, 247.

näkyväksi kuvapinnoillaan, että sukupuoli on ennen kaikkea tekemistä. Ruumiinkuvaan liittyvät esitykset ”naisena” heijastelevat hyväksyttävän ideaalikuvan tavoittelua. Butlerin mukaan juuri nämä ruumiinkuvaan liittyvät esitykset tuottavat sukupuolta.<sup>128</sup>

1890-luvun alkuvuodet olivat Stjernschantzille paitsi taiteilijana kypsymisen, myös ennalta määriteltyjen, mahdollisten sukupuolten representaatioiden, kulttuuristen *screenien*,<sup>129</sup> kyseenalaistamisen aikaa. Merkitysten avoimuus ja ambivalenssi<sup>130</sup> määrittelevätkin vahvasti tutkimusaineistoni teoksia. ”Toisin toistavat” maalaukset konstruivat taiteilijuuden, joka aktiivisesti pyrkii purkamaan myös nais-etuliitteen käyttötapoja ja tarpeellisuutta.

---

<sup>128</sup> Ks. myös Butler [1990] 2006, 68–69.

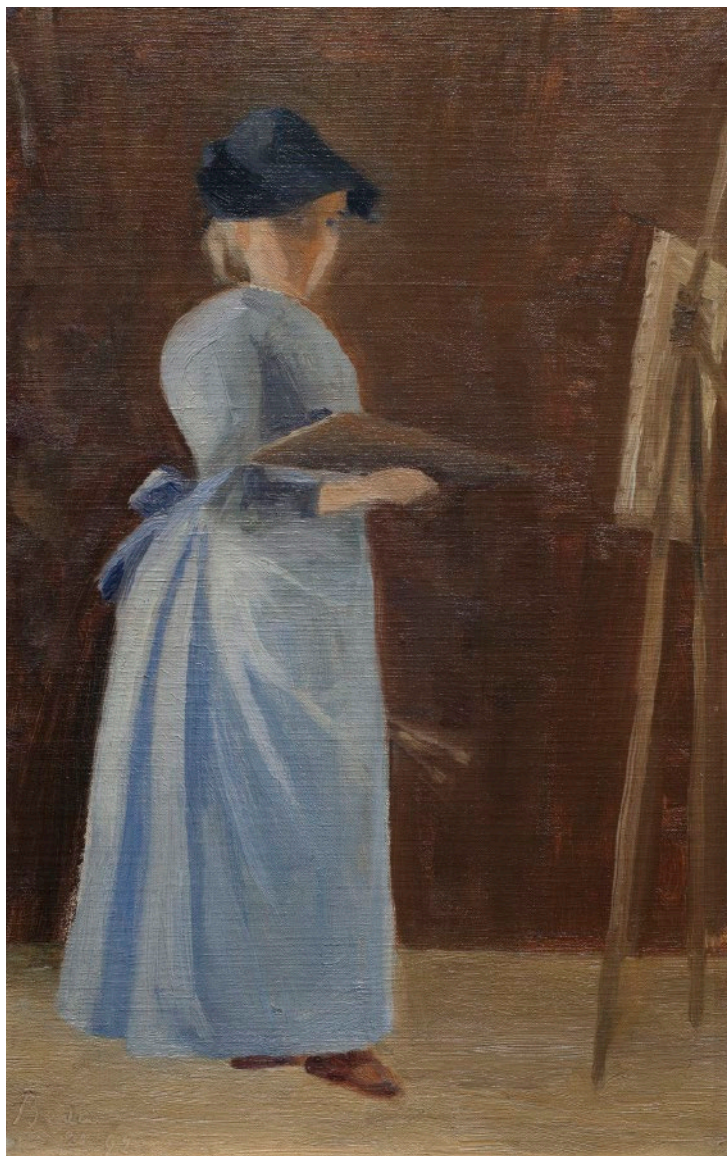
<sup>129</sup> Ks. s. 45 viite 118.

<sup>130</sup> Ks. myös Kalha 2012, 188, missä kirjoittaja käsittelee *Tom of Finland* -teosten merkityksellistä ambivalenssia.

*Työpajassa, omakuva (1892)*

*Olenkohan minä persoonallisuus?*<sup>131</sup>

L. Onerva



Kuva 6. Beda Stjernschantz, *Työpajassa, omakuva*, 1892.

<sup>131</sup> L. Onerva [1908] 2002, 166.

*Omakuva* (kuva 2) valmistui loppuvuonna 1892, mutta Stjerschantz näyttää pohtineen (ammatti)-identiteettiään jo aiemmin samana vuonna tekemässään maalauksessa. Kesällä 1892 taiteilija matkusti Ranskan maaseudulle, Challeauhon lähelle Fontainebleautta.<sup>132</sup> Matkalla syntyi harmaanruskealla paletilla toteutettujen *Istuvan tytön* (Kansallisgalleria) ja *Ranskalaisen työläisnaisen* (yksityiskokoelma) lisäksi myös pienikokoinen omakuvatutkielma *Työpajassa, omakuva*, 1892 (kuva 6).

Teoksessa kokovartalokuvassa esitetty naiseksi tunnistettavissa oleva hahmo on asettunut maalaustelineen eteen. Toisessa kädessään hän kannattelee palettia ja toisessa sivellinnippua. Yllään mallilla on vaaleansininen puku, jonka selkäpuolelle on kerätty kangasdraperian muodostama turnyyri. Päässä on tummansininen hattu. Kasvot ovat kääntyneet katsojaan päin, mutta taiteilija on kuvannut kasvoistaan ainoastaan silmät.

*Työpajassa, omakuva* -teosta lähiluottaessa huomio kiinnittyy ennen kaikkea muotokuvan muutamaan yksittäiseen, konventionaalista kuvanluentaa rikkovaan merkitsevään detaljiin. Itha O’Neill on tulkinnut artikkelissaan ”Ristikkoportin takana” (2014) lähes kasvottomana esitetyn omakuvan viestivän taiteilijan ahdistuneisuutta yksin vietetyn kesän jälkeen. Hän lukee puhvihihaisen asun korostavan taiteilijan lapsuudessaan kärsimän selkäydintuberkuloosin seurauksena muodostunutta kyttyrää ja alta kulmien katsovien silmien viittaavaan pelokkuuteen.<sup>133</sup> O’Neill näyttää tulkitsevan lapsuuden sairauden merkiksi taiteilijan hauraudesta ja avuttomuudesta ja oletetun yksinäisyyden kokemuksen tulevan näkyväksi mallin kasvottomuutena.

Itse luen kuvaa ennen kaikkea taiteilijamuotokuvana, jossa Stjerschantz ympäröi itsensä taiteilijuuteen viittaavin attribuutein. Kuvakomposition voi katsoa asettuvan samaan kategoriaan kuin esimerkiksi Elin Danielsonin (1861–1919)<sup>134</sup> niin ikään työhuoneella valmistunut *Omakuva* vuodelta 1900. Stjerschantzin teos näyttäytyy minulle ennen kaikkea keskeneräisenä omakuvatutkielmana, joka vuoden loppuun mennessä kehittyi toiseksi maalaukseksi – tunteksemme *Omakuvaksi* (kuva 2), jossa fokus on siirtynyt taiteilija-attribuuteista yksinomaan mallin kasvoihin.

<sup>132</sup> O’Neill 2014, 26.

<sup>133</sup> O’Neill 2014, 28.

<sup>134</sup> Danielson-Gambogin *Päättynyt aamiainen (Teepöydän ääressä)* (1890). Siinä esitetty hahmo on Danielsonin sisar Tytty. Pöydälle jätetty puoliksi poltettu savuke viittaa kuitenkin implisiittisesti taiteilijan läsnäoloon ja ”samanlaisuuteen” Tytтын kanssa. Kuvan metonymisesti esittämä taiteilijanainen on ennen kaikkea boheemi ja teoksen voidaan katsoa visualisoineen myös aistinautintoja.

Kuvan alakulmaan taiteilija on merkinnyt teoksen tarkan valmistumispäivän (20.6.1892). Viisi päivää aiemmin äidilleen lähettämässään runomutoisessa kirjeessä Stjernschantz toteaa: ”...levottomuus tekee ihmisen heikoksi ja nyt se minua jäyttää. Jos se vielä kauan jatkaa pureskeluaan minusta ei jäljelle jää paljoakaan, ehkä vain hiukseni”. Viestin dramatiikkaa lisää kirjepaperin kirkkaanpunainen väri.<sup>135</sup>

Vaikka kirjeen sävy viestittää taiteilijan melankoliasta, kumoavat muut Challeausta lähetetyt kirjeet tulkinnan, jonka mukaan taiteilija olisi kärsinyt maaseudulla yksinäisyydestä. Kirjeissä toistuva teema tuntuu olevan työrauhan puute: ”... Toivon saavani olla yksin...”<sup>136</sup> ”... Silloin tulen työskentelemään! – ”<sup>137</sup> ”... Minun täytyy olla yksin ja työskennellä kenenkään häiritsemättä...”<sup>138</sup> Yksinäisyyden kaipuun voi siten tulkita pikemminkin pyrkimyksenä löytää työrauha Pariisissa vietetyn kiihkeän lukukauden jälkeen.

Stjernschantz kaipasi eristäytymistä pystyäkseen keskittymään täysipainoisesti työhönsä. Keväällä 1892 taiteilija oli lähettänyt perheelleen kirjeen, jossa kuvailee, miten: ”kun ihminen tosissaan työskentelee, eivät ainoastaan sormet ole työssä tuntikausia, vaan sitä mieltii ja ajattelee lakkaamatta, ja jos silloin ote herpaantuu, voi kaikki, mikä äsken oli selkeää ja kypsää, tuhoutua. Pariin viikkoon en juuri puhunut kenenkään kanssa”<sup>139</sup>.

Kesällä Challeaussa koettu epätoivo näyttäytyikin luennassani ammatin liittyvänä stressinä, tunteena, ettei saa tehtyä riittävästi ja etteivät itselle asetetut tavoitteet täyty. 1800-luvulla myös ammatillinen taiteilijanainen oli vielä varsin poikkeuksellinen ilmiö. Ajan taidepuheessa nainen miellettiin yleensä ainoastaan imitatiivisesti kyvykkääksi vailla todellisia lahjoja. Naispuolisia kuvataiteilijoita esitettiin tästä syystä 1800-luvulla taidekontekstissa vain harvoin työnsä äärellä ammattiattribuuttien taiteilijaksi merkitsemänä. *Työpajassa, oma-kuva* haastaa siten konventionaalisia käsityksiä taiteilijanaisesta esittämällä ku-

<sup>135</sup> ”Oro gör vanligtvis menskan skral/ Och nu jag förtäres utaf dess kval./ Om alltför länge den tugga får/ Af mig väl mycket ej återstår,/ kanske endast mitt hår”. Beda Stjernschantzin kirje Alma Stjernschantzille. 15.6. 1892. BS2\_140521PK014\_1. CY/KGA.

<sup>136</sup> ”Sedan hoppas jag blifva ensam”. Beda Stjernschantzin kirje Alma Stjernschantzille 4.6.1892. BS2\_140521PK013. CY/KGA.

<sup>137</sup> ”Då skall jag arbeta! – ” Beda Stjernschantzin kirje Alma Stjernschantzille 4.6.1892. BS2\_140521PK013. CY/KGA.

<sup>138</sup> ”Jag behöfver just vara ensam och arbeta alldeles ostörd...” Beda Stjernschantzin kirje Alma Stjernschantzille 17.5.1892. BS2\_140521PK011\_1–3. CY/KGA.

<sup>139</sup> ”När man riktigt arbetar med lif och lust så är det ej endast fingrarna som arbeta vissa timmar utan man tänker och funderar på det ständigt och blir man då distraherad så kan allt, som håller på att komma till klarhet och mogna inom en, blifva förstört. Det var ett par veckor jag knappast talte med någon menniska”. Beda Stjernschantzin kirje Alma Stjernschantzille 13.2.1892. BS2\_140521PK003\_1–6. CY/KGA.

van protagonistin ammattinsa harjoittajana taiteilijuuteen viittaavien esineiden ympäröimänä, johon myös teoksen ruotsinkielinen nimi *Vid staffliet, självporträtt* viittaa.

Myös maalauksen yleisväritys korostaa kuvan kertovia vektoreita. Huomio kiinnittyy ennen kaikkea tumman ruskeanpunaista taustaa vasten kuvattuun palettia kannattelevaan käteen sekä kasvoihin. Kompetentit, henkilön toimijuutta korostavat kädet toimivat muotokuvataiteessa usein mieheyden attribuutteina. Käsien ja kasvojen vuorovaikutuksen korostamisen voidaan lukea liittyvän muotokuvan ikonografiaan, jossa yksilöllinen persoonallisuus ja luova ajattelukyky legitimoidaan. Myös kuvatilän pystyformaatti kytkeytyy kokovartalokuva-assosiaatioiden kautta auktoriteetin ilmaisemiseen.<sup>140</sup> Kuvan elementit korostavat ammatillisuutta ja arvovaltaa paitsi eleen ja asennon myös värin kautta. Kuvassa nähdään taiteilija työnsä äärellä.

Figuurin arvoituksellinen ”suuttomuus” herättää kysymyksiä. On paradoksaalista, että teoksessa, jossa taiteilija ympäröi itsensä ammattiin viittaavin attribuutein, ei esiinny (omaa) ääntä eksplikoivaa suuta<sup>141</sup>. Naishahmon esittäminen vailla suuta on vahva kerronnallinen, ulkoista fokalisaatiota edustava ele. Sen voi lukea taiteilijan ruumiin (kuva)pinnalla tapahtuvana politiikkana – naisilla ei ollut ammatillisia esikuvia eikä heillä ollut taiteen kentällä edes omaa ääntä. Mykkyuden tunne välittyy teoksesta voimakkaana. Myös kivettävä katse ja lähes piirteettömiksi jäävät kasvot, joille lankeaa pystysuora varjo, aktivoivat kuvanluentaa yksityiskohtaisemmaksi.

Työpaja-omakuvassa (kuva 6) korostuvat, kuten edellä esitin, ennen kaikkea ajattelua symboloiva pää ja taiteilijan työhön viittaavat kädet. Oikea käsi pitelee väripalettia mutta kiinnostavampi on näkymättömiin jäävä vasen käsi. Sen kannattelema sivellinnippu<sup>142</sup> työntyy kuvatilaan taiteilijan lantion alapuolelta. Siveltimet konstruoivat kuvaan maskuliinisen toimijuuden aspektin. Patriarkaa-

<sup>140</sup> Palin 2004b, 189, 194, 196, 208.

<sup>141</sup> Kuvataiteen keskusarkiston säilyttämissä Stjerschantzin muistikirjoissa taiteilija on hahmotellut monia suuta kuvaavia piirustuksia. Kuvataiteen keskusarkisto BS\_paris\_1892\_015.tif; BS\_paris\_1892\_014.tif; BS\_paris\_1892\_028.tif. CY/KGA. Juha-Heikki Tihinen on lukenut Stjerschantzin suiden ja silmien viestivän taiteilijan kiinnostuksesta aisteja kohtaan sekä lukenut ne myös eräänlaiseksi surrealismiksi ennen surrealismia. Ne viittaavat myös vanhempaan taiteeseen, jossa suu ja silmät ovat kasvojen maisemallistajia. Ks. esim. Tihinen 2014, 93.

<sup>142</sup> Kalha on huomioinut, miten *coup*-sanana (lyönti, isku, siveltimenveto) etymologiaan liittyy ruumiillis-seksuaalisen sivelyn ja laukeamisen merkitystasoja. Kalha liittää myös suomenkielisiin sanoihin ”sively” ja ”sivellin” vahvat falliset ja peniilit assosiaatiot. Kalha 2005, 187 viite 452.

linen yhteiskunta heittää kuitenkin varjonsa<sup>143</sup> mallin kasvoille jättäen nenän<sup>144</sup> näkymättömiin. Taiteilijan katse on aktiivinen. Alta kulmain katsovat silmät syyttävät ja haastavat katsojan dialogiin. Taisto subjektin ja objektin paikasta käydään kuvapinnalla.

Sivellinnippua voidaan jäsentää Roland Barthesin teoksessa *Valoisa huone* (1985) (*La chambre claire*, 1980) määrittämän studium-punctum -käsiteparin avulla. *Studium* viittaa Barthesin luennassa kuvan tietoperäiseen perustulkintaan, yhdentekevän halun, epämääräisen kiinnostuksen ja epäjohtonmukaisten mieltymysten kenttään. *Punctum* näyttäytyy luennassa yllätyksellisenä yksityiskohtana, jonka etymologia viittaa pistokseen, pistämiseen ja haavoittamiseen. Ominaista tälle yksityiskohdalle on, että se alkaa dominoida katsomista. *Punctum* (tässä *sivellin*) onkin usein heroisen uhmakas, jopa väkivaltainen, ja se yhdistyy ennen kaikkea maskuliinisuuteen siinä missä sen kuuliainen ja nöyrä vastapari *studium* (tässä *taiteilijanainen*) yhdistyy feminiinisuuteen.<sup>145</sup>

*Studiumin* ja *punctumin* aspektit kohtaavat kiinnostavalla tavalla teoksen *Työpajassa, omakuva* kuvapinnalla. Toisaalta teos esittää alta kulmiensa katsovaa, pystyviivamaisen, fallisen varjon mykistämää taiteilijanaista, toisaalta väkivaltaista ja pistävää, *punctumin* tavoin kuvatilaan työntyvää sivellinnippua kannattelevaa ammattitaiteilijaa. Freudin luennassa juuri sokeuden pelolla ja kastroiduksi tulemisen välillä on yhteys.<sup>146</sup> Vaikka patriarkaatin varjo näyttäisikin lankeavan taiteilijan kasvoille ja kastroivan samalla maskuliinisuuteen *elimellisesti* kuuluvan toimijuuden, anastaa Stjernschantz sen takaisin ammatillisuudella, taiteilijuutta indikoivilla ”fallisilla” siveltimillä.

<sup>143</sup> Mihail Bahtinin luennassa luostarin valtava kellotorni hedelmöittää naisen varjollaan. Kellotornin varjo on falloksen varjo, joka tuottaa uutta elämää. Kellotornin kuva on topografinen: ylöspäin, taivaaseen osoittava kellotorni on muuttunut fallokseksi (ruumiin alapuoli) ja varjonsa se pudottaa maahan (topografinen alapuoli) ja hedelmöittää naiset (ruumiin alapuoli). Bahtin [1965] 1995, 277.

<sup>144</sup> Nenä edustaa Mihail Bahtinin luennassa miehistä fallosta. Bahtin [1965] 1995, 281. Tässä se näyttäisi yhdistyvän falliseen naiseen.

<sup>145</sup> Barthes [1980] 1985, 32–33. Ks. myös Kalha 2002, 136; Palin 2004b, 51–52.

<sup>146</sup> Freud [1919] 1997, 206.

## Huulet

Kesäkuussa vuonna 1892 toteutetun *Työpajassa, omakuva* -teoksen (kuva 6) suuttomuus vaihtuu saman vuoden lokakuussa valmistuneessa *Omakuvassa* (kuva 2/8) korostetuksi eleeksi. Raollaan kuvattu suu muodostuu *Omakuvan* kasvojen keskeiseksi yksityiskohdaksi.

Ranskankielisellä nk. *différence sexuelle* -ajattelulla ja sen radikaalin sukupuolieron teoreetikoille on tyypillistä uudelleen arvottava ja arvostava tapa kir-



Kuva 7. Beda Stjernschantz, *Aforismi*, 1895.



joittaa feminiinisestä jonkinlaisena vielä määrittymättömänä ja ehkä lopullisesti määrittelemättömänä mahdollisuuksien alueena.<sup>147</sup> Stjernschantzin muotokuvan korostetun aistilliset huulet antavatkin kimmokkeen *tulkita* niitä Luce Irigarayn teoksessaan *Sukupuolieron etiikka* (1996) (*Éthique de la différence sexuelle*, 1984) esittämien ajatusten pohjalta.

Irigarayn luennassa huulet näyttäytyvät kynnyksenä ulko- ja sisäpuolen välillä olematta varsinaisesti kumpaakaan. Huulet toimivat kohtaamispaikan meta-



Kuva 8. Beda Stjernschantz, *Omakuva*, 1892.

<sup>147</sup> Rossi 2010, 29–30.

forana, likeisyytenä jota ei voi palauttaa yhdeksi. Huulet<sup>148</sup> ja limaisa (*le muqueux*) ovat välittäjiä ja viestinviejiä ruumiin ja sielun, sisäpuolen ja ulkopuolen, sekä seksuaalisuuden ja henkisyuden välillä. Heideggeriä seuraten Irigaray katsoo olemassaolon (*existence*) olevan ennen kaikkea itsensä ulkopuolella seisomista (*ek-sisto*). Siellä mies voi päästä hurmioon (*extase*) transsendenssia tavoitellessaan. Nainen puolestaan pysyy välittömyydessä, itsensä sisällä (*instance*) ja hänessä polttaa sisäinen pakote kuin kasvin kasvu.<sup>149</sup>

Stjernschantzin *Omakuvan* voi lukea Irigarayn ajatuskulkua seuraten (anakronisesti) eleenä, joka viittaa ja paljastaa naiseuden sisäisyyden (*instance*). Tällöin taiteilijan representoima esitys tuntuu tekevän näkyväksi sen, miten sosiaalinen sukupuoli on pelkkä sepitelmä ja ulkokuoreen kirjattu fantasia. Sisäinen, näennäisesti koherentiksi mieltävä substanssi tuotetaan vain tekojen, eleiden ja halujen kautta. Butlerin mukaan kun sukupuolen fyysiset piirteet häivytetään, teot ja eleet paljastuvat performatiivisiksi maneeereiksi. Ydin tai identiteetti, joita ne väittävät ilmaisevansa, ovat sepitelmiä, joita tuotetaan ja pidetään yllä ruumiillisin merkein sekä muin diskursiivisin keinoin.<sup>150</sup>

Puoliavointen huulten kautta katsoja pääsee osalliseksi figuurin sisäisyyteen, limaisaan. Neuvotteliko Stjernschantz itselleen uutta positiota yhdistämällä kuvapinnalla sekä neutrin (*taiteilijan ilman nais-etuliitettä*) että sisäisyyden, biologisen naisen (*limaisan*)? Huulet näyttäytyvät porttina siihen, mitä ei voi nähdä: (nais)sukupuolen ja feminiinisen morfologian mahdollisuuteen. Stjernschantzin veljestään Torstenista maalaamassa *Aforismi*-teoksessa (kuva 7) mallin suu on suljettu ja täyteläiset huulet yhdessä. Irigarayta seuraten figuuri on kokonainen (*ek-sisto*). Sisäisyys ja (biologinen) pinta ovat yhtä.

<sup>148</sup> Irigaray on huomionut huulien asettuvat ristikkäin kuten ristin sakarat. Suun huulet ja häpyhuulet eivät ole samansuuntaiset vaan vastakkaiset ”alempien” huulien ollessa vertikaaliset. Ks. Irigaray [1984] 1996, 35.

<sup>149</sup> Irigaray [1984] 1996, 14–15, 35.

<sup>150</sup> Butler [1990] 2006, 229.

## 2.3. TOISIN TOISTAMINEN

### Naisnero

Salme Sarajas-Korte on luennassaan rinnastanut Stjernschantzin *Omakuvan* (kuva 2) Ellen Thesleffin sisarestaan maalaamaan muotokuvaan *Thyra Elisabeth*, 1892 (Helsingin taidemuseo, Katariina ja Leonard Bäcksbackan kokoelma). Sarajas-Kortteen mukaan Stjernschantzin *Omakuvassa* muodon tietoinen yksinkertaistaminen ja pyrkimys piirteistä vapaaseen ideaalinomaiseen kuvaan, tekevät teoksesta taiteilijan tuotannossa samalla tavoin ”yksinäisen” kuin Enckellin ja Thesleffin teokset ovat.<sup>151</sup> Vaikka oma tulkintani *Omakuvan* merkitysvaruudesta on erisuuntainen kuin Sarajas-Kortteen, on Stjernschantzin, Thesleffin ja Enckellin teoksissa luettavissa paljon yhtäläisyyksiä.

Pariisissa vuosina 1892–1893 yhdessä asuneet Stjernschantz ja Thesleff<sup>152</sup> olivat kiinnostuneita symbolismin kirjallisista lähteistä ja *fin de siècle*n käsityksistä minuudesta ja persoonallisuudesta, jotka eivät enää hahmottaneet ihmisen identiteettiä yhdeksi ja pysyväksi vaan pikemminkin fragmentaariseksi ja muuttuvaksi.<sup>153</sup> Stjernschantzin ja Thesleffin tuotannosta löytyy useita teoksia, joissa näitä kysymyksiä tunnutaan pohdittavan. Etenkin taiteilijoiden omakuvat muistuttavat myös visuaalisesti toisiaan.



Kuva 9. Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1891.

Huomattavan samankaltainen Stjernschantzin teoksen kanssa on esimerkiksi Ellen Thesleffin vuonna 1891 hiilellä ja väriliidulla toteuttama monokromaattinen *Omakuva* (kuva 9), jossa sammakkoperspektiivi korostaa kuvattavan omanarvontuntoa. Hiukset on maalattu pään yläpuolelle korkeaksi kehäksi – eräänlaiseksi auraksi – jonka vaikutelmaa vahvistaa hahmoa mukai-

<sup>151</sup> Sarajas-Korte 1966, 226, 228.

<sup>152</sup> Beda Stjernschantzin kirje Alma Stjernschantzille 29.11.1891 CY/ KGA.

<sup>153</sup> Stewen 2014, 115.



Kuva 10. Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1894–1895.



Kuva 11. Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1895.

leva piirrosviiva. Teosten ilmeisestä samankaltaisuudesta huolimatta esiintyy Thesleffin *Omakuussa* myös Stjerschantzin kuvasta puuttuvia feminiinisiä elementtejä. Thesleffin kuvassa kantama asu on mustavalkoisuudestaan huolimatta selvästi naisen vaate<sup>154</sup> – pienellä pystykauluksella somistettu leninki, jonka kapeissa hihoissa on pienet olkapääpuhvit.

Thesleff jatkaa minuuden pohdintaa myös tummanpuhuvassa, *en face* toteutetussa *Omakuussa*<sup>155</sup>, 1894–1895 (kuva 10), jossa kuvatun hahmon ”sisäistä maailmaa” korostetaan Stjerschantzin teoksesta poiketen myös katseen avulla.

Thesleffin vuonna 1895 valmistuneen, lyijykynällä toteutetun *Omakuva*-piirroksen (kuva 11) ilmeinen esikuva näyttäisi olevan Stjerschantzin kolme vuotta aiemmin valmistunut maalaus. Stjerschantzin ja Thesleffin teoksia yhdistävät myös niiden askeettiset värimaailmat. Stjerschantzin *Omakuvan* väriharmonia syntyy sinisen, valkoisen, oliivinvihreän ja ruskeiden aksenttoivilla yhdistelmillä, kun taas Thesleff soveltaa esimerkiksi teoksessa *Thyra Elisabeth* astetta heleämpää tonaalista palettia.

Magnus Enckell toteutti Thesleffin ja Stjerschantzin omakuvien kanssa samoihin aikoihin naismuotokuvia, jotka tuntuivat pakenevan di-

<sup>154</sup> Stjerschantzin *Irma*-teoksen (1895–1896) malli näyttäisi pukeutuneen samantapaiseen pystykauluksiseen, ajalle ominaiseen asuun.

<sup>155</sup> Marja Lahelma analysoi väitöskirjassaan Thesleffin *Omakuva*a seikkaperäisesti. Hän lukee teoksen ilmentävän abstraktia minuutta. Lahelma 2014, 148–172, erit. 152.

kotomista sukupuoli-jakoa. Ryhmään näyttäisi kuuluneen ennen kaikkea *Kuvanveistäjä Madeleine Jouvrayn muotokuva*<sup>156</sup>, 1893–1894 (kuva 12) sekä *Toini von Rehausenin muotokuva*<sup>157</sup>, 1893 (Turun taidemuseo).

Taiteilijaa kiinnosti naisessa ennen kaikkea äly, yksilöllisyys ja henkinen poikkeuksellisuus. Juha-Heikki Tihinen on väitöskirjassaan *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien representaatiosta ja itsen luomisesta* (2008) lukenut pelkistetyn kolorismin viittaavan perinteisen temperamenttiopin mukaiseen melankoliseen luonteenlaatuun, jonka edustajat olivat myös potentiaalisia neroja.<sup>158</sup> Ajatus avaa kiinnostavia tulkintamahdollisuuksia myös Stjerschantzin ja Thesleffin omakuvien tarkasteluun.

Aikalaiskriitikissä Enckellin nerouden personifikaatiot liitettiin ennen kaikkea taiteilijan nuorekkaaseen ja intohimoiseen totuudenjanoon, joka ei sallinut mallin saati yleisön mielistelyä.<sup>159</sup> Nerouden mahdollisuutta kirjoituksissa ei tuotu esiin. Naisnero olikin ajatuksena pitkään mahdoton. Varhainen naisneroutta käsitellyt kirjallinen esitys oli wieniläisen Otto Weiningerin (1880–1903) vuonna 1903 julkaisema psykologis-filosofinen tutkielma *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, missä tekijä tarkasteli sukupuolen ja luonteen välisiä yhteyksiä. Sen mukaan naiset eivät missään tapauksessa voineet olla neroja, sillä he olivat keskinkertaisia, sokaistuvia ihmisiä, joilta puuttuivat nerouden



Kuva 12. Magnus Enckell, *Kuvanveistäjä Madeleine Jouvrayn muotokuva*, 1893–1894.

<sup>156</sup> Muotokuva oli esillä Suomen Taiteilijain näyttelyssä 1894. Jouvray tarjoutui itse Enckellin malliksi sen jälkeen kun oli kuullut tämän *Toini von Rehausenin muotokuvasta*. Sarajas-Korte 1966, 187. Ks. myös Tihinen 2008, 71–73. Ranskalainen Madeleine Jouvray oli Sigrif af Forsellesin pitkäaikainen kumppani. Ks. luku III. Ranskalainen Anne-Laure Huet on väitöskirjassaan *Madeleine Jouvray. Une sculptrice au tournant du siècle* (2017) käsitellyt Jouvrayn uraa.

<sup>157</sup> Anna-Maria von Bonsdorff on huomauttanut, että *Toini von Rehausenin muotokuva* on käytännössä toteutettu yhden ainoan värin avulla. Ks. von Bonsdorff 2012, 279. Von Rehausen tunnettiin ”kiihkomielisestä uskonnollisuudestaan”. Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 180.

<sup>158</sup> Tihinen 2008, 71, 73.

<sup>159</sup> Kalha 2005, 92 viite 211; Tihinen 2008, 71.

edellytykset. Weininger painotti, ettei ole olemassa henkilöitä, jotka olisivat ruumiiltaan naisia ja psyykeltään kuitenkin miehiä.<sup>160</sup>

Weiningerin nero-myyttiä artikkeleissaan ”Bobby Barker ja naisen paikka. Neroudesta, ylevästä ja perunankuorista” (2006) purkanut Pia Livia Hekanaho on kuitenkin huomionnut, että Weiningerin luokittelussa jäi paikka eräänlaiselle ”miesnaiselle”, jolle psykologinen mieheys oli nerouden edellytys. Weiningerin mukaan homoseksuaalisuus olikin heteroseksuaalisuutta korkeampi seksuaalisuuden muoto. Lesbot eli niin kutsutut ”maskuliiniset naiset” edustivat Weiningerille korkeampaa kehittyneisyyden astetta.<sup>161</sup>

Nerouden diskurssissa rotu sai sukupuolen ohella keskeisen aseman. Historioitsija Sander L. Gilmanin mukaan kolmeen luokkaan (todelliset miehet, naiset ja juutalaiset) määrittävässä nerousteoriassa oli piirteitä myös 1860-luvulle saakka vaikuttaneesta opista kolmannelta sukupuolesta<sup>162</sup>. Sen mukaan ihmiset jakautuvat miehiin, naisiin ja kolmanteen sukupuoleen, niin kutsuttuihin uranulaisiin, joiden mielikuva omasta sukupuolesta ei vastannut anatomista sukupuolta. Tyypillisesti kolmannen sukupuolen edustajat olivat feminiinisiä miehiä<sup>163</sup> ja maskuliinisia naisia. Lesbous saikin neropuheessa positiivisia piirteitä ennen kaikkea siksi, että sen katsottiin irtautuvan perinteisestä naiseudesta.<sup>164</sup>

Samansuuntainen ajatusrakennelma on nähtävissä myös myöhemmin<sup>165</sup> useiden sukupuolta problematisoineiden ajattelijoiden malleissa. Esimerkiksi julkiesbona esiintyneen kirjailijan Gertrude Steinin (1874–1946) voidaan katsoa omaksuneen näkemyksensä juuri Weiningerin ajattelusta. Hän uskoi lesbojen olevan maskuliinisuutensa ansiosta muita naisia kehittyneempiä. Naisilla harvinaisen luomiskyvyn arveltiin liittyvän juuri miehisiin sukupuolipiirteisiin. Paradoksaalisen asetelmasta tekee se, että ”feminiinisuuden” katsottiin määrittävän taiteellisesti luovia miehiä.<sup>166</sup>

<sup>160</sup> Weininger 2000, 46–47, 61, 99–103; Ks. myös Hekanaho 2006, 226–228.

<sup>161</sup> Weiningerin mukaan neron on kuitenkin aina oltava mies. Hekanaho 2006b, 261; Ks. myös Lavin 1995, 168; Koskinen 2006, 27.

<sup>162</sup> Claude Cahun (enemmän alaluvuissa Naamioituminen sekä Valokuva välineenä) käänsi englantilaiskirjailija Havelock Ellisin (1859–1939) tekstejä ranskaksi. Ellis tuli tunnetuksi näkemyksistään homoseksuaalisuudesta kolmantena sukupuolena. Ks. Solomon-Godeau 1999, 117.

<sup>163</sup> Juutalaisen miehen stereotypiaan yhdistettiin naisellisuus, orientaalisuus ja taipumus homoseksuaalisuuteen. Juutalaisuuteen liitettiin myös hysterian ohella kuvitelmia androgyniasta, biologisen miehen ja naisen rajan hämärtymisestä. Kortelainen 2003, 295–296.

<sup>164</sup> Gilmanista ks. Hekanaho 2006, 227–228; Hekanaho 2006b, 262; Kalha 2006, 179–180.

<sup>165</sup> Eräänlaisena muunnelmana mallista on luettavissa myös Monique Wittigin 1970-luvulla esittämät ajatukset, joiden mukaan lesbon kategoria tarjosi ulospääsyn sukupuolesta, joka määrittää ainoastaan naista. Esim. ”The Category of Sex” -essee [1976/1982] 1992, 7.

<sup>166</sup> Elliott & Wallace 1994, 96; Ks. myös Kalha 2005, 292 viite 789; Hekanaho 2006b, 264–265.

Myös Weininger luonnehti neroa mieheksi, jolla oli hallussa sisäinen naisensa. Nerouteen olikin jo 1700-luvulta alkaen liitetty ”naissielun” määreitä, ylenpalttisuutta, emotionaalisia jännitteitä ja (yli)herkkyyttä. Näin ollen luovuuden, taiteellisuuden ja originaalisuuden käsitteet vakiintuivat lopulta 1900-luvulle tultaessa eräänlaisiksi homoseksuaalisuuden eufemismeiksi. Oireellisesti myös taidekriitikko Edvard Richter (1880–1956) kuvaili Enckellin värien ”sairaalloista” hehkua.<sup>167</sup>

Seksologi Karl Heinrich Ulrichsin (1825–1895) vuonna 1862 julkaisemassa viidessä esseessä ”Forschungen über das Rätsel der mann-männlichen Liebe” puolustettiin uranisteja (miehiä rakastavia ”naissieluja”). Anima muliebris-paradigmassa homoseksuaalisuus käsitettiin feminiinisyyden kautta ”mieheen ruumiiseen vangittuna naisen sieluksi”.<sup>168</sup> Konventionaalisesti ambivalentit sukupuolipiirteet tuntuivat selvimmän määrittävän käytyä nerokeskustelua ja sen kautta määrittyvää neroutta. Nero oli naisellinen mies tai miehekäs nainen.

Stjerschantzin ja Thesleffin jakamat näkemykset sukupuolen ambivalenssista sekä ajatukset persoonallisuteen sisältyvistä feminiinisistä ja maskuliinisista kerroksista tuntuivat sublimoituvan neroutta väripaletin avulla representoivissa omakuvissa. Kuvat yhdistyvät tietyllä tavalla myös Judith Halberstamin naismaskuliinisuuden paradigmaan. Halberstam viittaa teoksessaan *Female Masculinity* (1998) käsitteellä<sup>169</sup> ennen kaikkea väärintunnistamiseen ja sopeutumattomuuteen omaan naissukupuoleensa. Sitä kautta naismaskuliinisuus<sup>170</sup> näyttäytyy myös vallan tavoitteluna, jonka sukupuoli tekee mahdottomaksi.<sup>171</sup> Naismaskuliinisuutta representoinut naisnero asettuu kiinnostavaan valoon, jos hänet rinnastetaan Joan Rivièren esittämään älyllisen naisen paradigmaan, jota lähdetään seuraavaksi purkamaan.

<sup>167</sup> Kalha 2005, 103, 292–293 sekä viite 789; Kalha 2006, 168. Magnus Enckell ryhtyi vuosisadan vaihteen jälkeen maalaamaan puhtain värein kansainvälisen jälki-impressionismin hengessä. Kalha 2005, 14. *Beda Stjerschantzin muotokuvassa* (1902) vaikutus ei vielä ole selvästi näkyvissä.

<sup>168</sup> Ulrichsista ks. esim. Kalha 2005, 292 viite 788.

<sup>169</sup> Halberstam ei tunnusta luennassaan naisandrogynian kumouksellisuutta.

<sup>170</sup> Rivièren naisellisuuteen naamiotumisen teoria on varhainen tulkinta naismaskuliinisuudesta. Ks. maskeraaditeoriasta seuraavassa alaluvussa.

<sup>171</sup> Halberstam 1998, 9. Ks. myös Tihinen 2008, 71–73.

## Naamioituminen

*Olen toinen.*<sup>172</sup>

Arthur Rimbaud

Jacques Lacan esittää artikkelissaan ”Die Bedeutung des Phallus” (1958) (isän) lain edellyttävän sukupuolieroa tullakseen ymmärretyksi. Falloksena ”oleminen” ja falloksen ”omistaminen”<sup>173</sup> merkitsevät siten erilaisia seksuaalisia asemia tai ei-asemia kielessä. Lacanille ”falloksena oleminen” on olemista Toiseen kohdistuvan halun kohteena, ”merkitsijänä” ja näyttäytymistä tänä merkitsijänä. Toisin sanoen se on objektina, Toisena olemista maskuliiniselle halulle, mutta samalla myös tuon halun esittämistä ja heijastamista. Näin ajateltuna objektina oleminen eli ”olemisen esittäminen” on Lacanin mukaan pakollista naisille. Tämä puolestaan vaatii naiselta naamioitumista.<sup>174</sup>

Psykoanalyytikko Joan Rivière (1883–1962) viittasi vuonna 1929 julkaistussa artikkelissa ”Womanliness as Masquerade” ensimmäisen kerran (miespuolisen) fetisismin ja (naispuolisten) naamiaisten väliseen yhteyteen. Rivièreen ajattelun lähtökohtana toimi Freudin elämäkerturina tunnetun psykoanalyytikon Ernest Jonesin (1879–1958) artikkelissaan ”The Early Development of Female Sexuality” (1927) esittämä typologia, joka käsitteli naisten seksuaalisuuden kehitystä joko heteroseksuaaliseksi tai homoseksuaaliseksi. Toinen tärkeä kimmoke Rivièrelle oli Freudin artikkeli ”Über die Psychogenese eines Falles von Weiblicher Homosexualität” (1920), jonka aiheena oli niin ikään naisen homoseksuaalisuus. Freudin mukaan homoseksuaalisuutta tarkastellessa tuli pitää erillään fyysiset sukupuolipiirteet (naismaisuus ja miesmäisyys), psyykkiset sukupuolipiirteet (feminiininen tai maskuliininen samastuminen tai asenne) ja kohdevalin-

<sup>172</sup> ”Je est un autre.” Rimbaud’sta ks. Calonne 2017. Kirjoittajan suomennos englanninkielestä käännöksestä.

<sup>173</sup> Lacanin mukaan fallos ei ole penis, vaan puutteen poistamisen ensisijainen merkitsijä. Se on merkitysten ketjun näennäinen alku. Fallossuhteessa ei olekaan kysymys biologiasta vaan asemasta kielessä ja kieleen astumisen paikoista. De Lauretis on kuitenkin huomauttanut, että vaikka lacanilaisessa luennassa toistetaan, ettei fallos ole penis, on selvää että halu ja signifikaatio ovat maskuliiniseen ruumiiseen liitettyjä ominaisuuksia, koska ne ovat riippuvaisia varhaisesta ja käännteentekevistä kokemuksesta (Freud) peniksestä ja että yksilö omistaa sellaisen. De Lauretis 1984, 23. Leena-Maija Rossi on luonnehtinut Lacanin teoretisoiman kastration kysymyksen vievän ajatusta falloksesta Freudia abstraktimpaan suuntaan: Fallos ei ole yhtä kuin penis, vaan pikemminkin kaikille tavoittamattoman vallan merkitsijä. Rossi 2010, 34. Myös June L. Reichin mukaan fallos ei ole elin vaan kokemus erosta. Reich 1992, 116.

<sup>174</sup> Lacan [1958] 2002, 575–584; De Lauretis 1984, 23; Hekanaho 2006d, 219.



nan tapa (onko kohde samaa vai eri sukupuolta kuin itse), joista vain viimemainittu määritteli seksuaalisen suuntautumisen.<sup>175</sup>

Rivière keskittyy omassa luennassaan Freudista poiketen niin kutsuttuun välityyppiin – miehiin ja naisiin, jotka ovat pääosin heteroseksuaaleja, mutta joissa silti on havaittavissa piirteitä toisesta sukupuolesta. Artikkelissaan Rivière hahmottelee älyllisen naisen ongelmaa<sup>176</sup>, jossa akateeminen ja kunnianhimoinen nainen peittelee maskuliinisuuttaan korostetun ”naisellisella” käytöksellään. Tarkastellessaan tätä välityyppiä avoimesti maskuliinisen ja naisellisen naisen välillä Rivière esittää radikaalin käsityksen naisellisuudesta<sup>177</sup>:

*Naisellisuus voidaan näin ollen omaksua ja sitä voidaan käyttää naamiona. Sen avulla maskuliinisuuden hallussapito voidaan kätkeä ja näin välttää kostotoimet, joita on odotettavissa, jos käy ilmi, että naisella on maskuliinisuus hallussaan – vastaavalla tavalla varas kääntää taskunsa nurin ja tarjoutuu tarkastettavaksi todistaakseen, ettei varastettu tavara ole hänen hallussaan. Lukija saattaa nyt kysyä, kuinka määrittelen naisellisuuden ja mihin vedän rajan aidon naisellisuuden ja ”naamioitumisen” välillä. Minun näkemykseni mukaan tällaista eroa ei kuitenkaan ole olemassa, vaan kyse on sama asia sekä pintapuolisena ilmetessään että perustavana.*<sup>178</sup>

Naisellisuus on siten seurausta tilanteesta, jossa nainen neuvottelee asemastaan erilaisten kilpailu- ja samastumissuhteiden välityksellä. Kätkeäkseen varastamansa miehisen identiteetin he poseeraavat naisina.<sup>179</sup> Rivièren ajatukset feministisissä ja queer-teoreettisissa luennoissa naiseuden rakentuneisuuden tulkitaan osoittavan olennaisia piirteiden sukupuolesta sinänsä, eikä sukupuolisuudesta puhuttaessa jakoa autenttiseen ja jäljittelyyn voi tehdä. Pia Sivenius on todennut artikkelissaan ”Sokkona naamiaisissa” (2001) Rivièren artikkelin esittelemän älyllisen naisen välityypin nousseen 1990-luvun teoriakeskustelussa edustamaan ajatusrakennelmaa, jossa kieltäydyttiin olettamasta naisellisuutta (tai sukupuolta), joka olisi olemassa ilman tai ennen matkimista ja naamioitumista yleensä. Esimerkiksi Butlerin mukaan sukupuolittuminen ja sukupuolen omaksuminen jäljittelevät ideaalia, jota kukaan ei voi tavoittaa. Heteroseksuaalisessa komediassa

<sup>175</sup> Sivenius 2001, 28.

<sup>176</sup> Yleisen käsityksen mukaan Joan Rivière kuvaa omaa olemistaan akateemisena naisena. Ks. esim. Solomon-Godeau 1999, 115.

<sup>177</sup> Rivière [1929] 2001, 30–31; Hekanaho 2006c, 51.

<sup>178</sup> Rivière [1929] 2001, 31.

<sup>179</sup> Sivenius 2001, 28.

falloksena ”olemisen esittäminen”, johon naiset pakotetaan, on siten väistämättä naamioitumista.<sup>180</sup>

Pia Livia Hekanaho on väitöskirjassaan *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista* (2006) tulkinnut naamioitumisen teoriaa queer-teoreettisista lähtökohdista Lacanin esittämän näkemyksen valossa. Sen mukaan sukupuolikomediassa molemmat osapuolet naamioituvat ja tekeytyvät joksikin kuvitellessaan olevansa ”mies” tai ”nainen”. Sukupuolipositiot näyttäytyvät siten kielellisinä asemina, eivätkä ”luonnollisina” nais- ja miesruumiisiin liitettävänä ominaisuuksina.<sup>181</sup>

Hekanahon tarkastelussa olevissa Marguerite Yourcenarin teoksissa ”kirjallinen ristiinpukeutuminen” (literary cross-dressing) ilmenee naamion ja naamioitumisen käsittein. Ne ovat kirjailijan tuotantoon sisältyviä sukupuolten ja seksuaalisuuden normatiivisiin määritelmiin mahtumattomia piirteitä, kuten vakiintuneiden identiteettien horjuttamiset, ylittämiset ja uudelleen muotoilemiset. Yourcenarin tuotanto toimii Hekanahon mukaan kulttuurisena mallina, jota luonnehtii ”sekä-että” ja joka kykenee ylittämään illusorisen jaon joko homo- tai heteroseksuaalisuuteen.<sup>182</sup> Yourcenarin<sup>183</sup> strategia tuntuu olevan samansuuntainen kuin Stjernschantzin vallitsevaa normia vastaan disfiguroivat kuvarepresentaatiot. Niissä ideaalia pyritään aktiivisesti muuttamaan, purkamaan ja työstämään uudelleen.<sup>184</sup>

Stjernschantzin *Omakuvassa* (kuva 2) fakta ja fiktio sekä todellisuus ja representaatio limittyvät kuvapinnalle tavalla, joka vertautuu myös ranskalaisen kirjailijan ja kuvataiteilijan Claude Cahunin<sup>185</sup> (1894–1954) valokuvamuotokuvuihin. Cahun käsittelee subjektiutta ja identiteettiä muotokuvien lisäksi myös kirjoituksissaan. Tekstuaalinen materiaali avaa kiinnostavia polkuja ristiinpukeutumiseen ja taiteelliseen biseksuaalisuuteen, johon luen myös Stjernschantzin muotokuvillaan osallistuvan.

Sekä Stjernschantz että Cahun ilmentävät ajatuksiaan omien affektiivisten kasvojensa sekä intensiivisten katseittensa kautta. Vaikka Stjernschantzin *Omakuvan* sukupuoliesitys on kolmekymmentä vuotta Cahunin tutkielmia varhaisempi,

<sup>180</sup> Butler [1990] 2006, 108; Kotz & Butler 1995, 265–266; Sivenius 2001, 28; Hekanaho 2006c, 51.

<sup>181</sup> Hekanaho 2006, 51.

<sup>182</sup> Hekanaho 2006c, 51, sekä viite 86.

<sup>183</sup> Yourcenarin ensimmäinen novelli ”Alexis” julkaistiin vuonna 1929.

<sup>184</sup> Kotz & Butler 1995, 266.

<sup>185</sup> Alkuperäiseltä nimeltään Claude Cahun oli Lucy René Mathilde Schwob. Vuonna 1918 hän valitsi taiteilijanimekseen androgyynin Clauden. Sukunimi (Cahun) oli hänen isoäitinsä tyttönimi. Cahun ei tietävästi asettanut omakuvatuotantoaan elinaikanaan näytteille. Latimer 2003, 127–128; Rossi 2001, 63.

toimi myös Cahun yhteiskunnassa, jossa yhtenäisen subjektin idea oli sosiaalisen vakauden – rakenteen moraalikoodien ja sääntöjen – kannalta keskeinen.<sup>186</sup> Tarve kyseenalaistaa konventionaalisia kauneuskäsityksiä ja arvoja välittyi vahvana molempien taiteilijoiden kuvarepresentaatioissa.

Cahun oli naamioitumisen mestari, joka rakensi kuvissaan häilyvää sukupuoli-identiteettiä. Hän vaihtoi alati naamioita, sukupuolta, identiteettiä ja jopa etnisyyttä. (Vale)puvun vaihdolla oli mahdollista hämmentää myös skopofilisen mieskatseen perusteita; oli vaikea esineellistää alati muuttuvaa, määrittelyä vastustavaa kuvaa, jonka takana toimi pakeneva subjekti, moninainen nainen. Vaikka Stjernschantzin naamioitumistekniikat olivat hienovaraisempia, myös hänen kuviinsa representoivat diskreetit identiteetit tuntuivat pakenevan sukupuolen yksioikoista määrittelyä.

Cahunin vuosina 1929–1930 valmistama teos *I. O. U. (Self-Pride)* (kuva 13) tuntuu tekevän näkyväksi minän erilaisia naamioita. Kollaasissa Cahun reunustaa naamioiden muodostaman fallisen pylvään tekstillä: ”Tämän naamion alla toinen naamio. En koskaan lakkaa ottamasta näitä kasvoja esiin”.<sup>187</sup> Jo vuonna 1926 julkaistussa novellissa ”Carnaval en chambre” Cahun pohti naamioitumista: ”the attraction of masks for those who do not want to live with their intentions clearly legible on their face. Masks are made of various materials, she adds: cardboard, velvet, flesh and the Word”.<sup>188</sup>

Sukupuoli näyttäytyi sekä Cahunilla että Stjernschantzilla roolin ottamisena. Biologista sukupuolta ei uskottavasti voinutkaan pitää sisäisenä luonteen ja identiteetin ”totuutena”, kuten myös Stjernschantz teoksellaan *Aforismi* (kuva 7) osoittaa. Biologinen sukupuoli näyttäytyi Stjernschantzin ja Cahunin omakuvissa performatiivisesti toteutettuna esityksenä ja siksi ”ei olevana”. *I. O. U. (Self-Pride)* visualisoi sukupuolten ambivalenssia samalla ta-



Kuva 13. Claude Cahun, *I. O. U. (Self-Pride)*, 1920–1930.

<sup>186</sup> Latimer 2003, 188; Ks. myös Rossi 2001, 64.

<sup>187</sup> ”Sous ce masque un autre masque. Je n’en finirai pas de soulever tous ces visages”. Solomon-Godeau 1999, 112–115; Shaw 2003, 157; Rossi 2001, 64–65; Räihä 2016, 147.

<sup>188</sup> ”Carnaval en chambre” -novellista ks. Doy 2007, 41.

voin kuin Stjernerchantzin tuonnempana käsittelyyn ottamani *Kaksoismuotokuva* (kuva 15).

Abigail Solomon-Godeau on artikkelissaan ”The Equivocal ’I’: Claude Cahun as Lesbian Subject” (1999) pohtinut Cahunin teosten omaelämäkerrallista ”minää” – sekä tekstuaalista, visuaalista että referentiaalista.<sup>189</sup> Stjernerchantzin tapaan myös Cahunille seksuaalinen minä, vastakohtana seksuaaliselle politiikalle, näytti olleen jatkuvan intellektuaalisen tutkimuksen kohde.

Cahun ennakoii omakuviensa edessä tapahtuvia samastumisia ja erotautumisia. Hän kirjoitti vuonna 1930: ”Mitä minulle merkitsee ohikulkija, jota itseni peiliksi, josta tunnistat itsesi, vaikka peili olisikin väärässä...?”<sup>190</sup> Myös Stjernerchantzin muotokuvien visualisoimissa toisin toistoissa piili muutoksen mahdollisuus. Taiteilija tarjosi kuvaesityksiä vaihtoehtoista minuuden representaatioista. Erilaisten vastastrategioiden esittäminen mahdollisti siten myös muiden taiteilija(naisten) samastumisen ja vaihtoehtoisten olemisen strategioiden syntyminen.<sup>191</sup>

Cahunin valeasuna käyttämä naisellisuus mahdollisti tietoisien etäisyydenoton sekä omaan kuvaan että naisen kuvaan yleisemminkin. Sukupuolieron ja seksuaalisuuden vastakarvainen rakentaminen tarjosi väylän haastaa valtajärjestelmiä. Butlerin mukaan biologisen sukupuolen vapauttaminen luonnollistetuista jaosta sisäiseen ja pinnalliseen tarjoaa tilaa myös sosiaalisesti sukupuolitettujen merkitysten paradiselle monimuotoistumiselle ja niiden kanssa tapahtuvalle kumoukselliselle leikkittelylle. Esimerkkeinä sukupuolen performatiivisesta tuottamisesta Butler mainitsee ristiinpukeutumisen (cross-dressing), dragin ja butch-femme -kulttuurin. Butlerin mukaan drag onkin performatiivi, jolla on valtaa murtaa heteroseksuaalista hegemoniaa.<sup>192</sup>

<sup>189</sup> Solomon-Godeau 1999, 114. Solomon-Godeau rinnastaa Cahunin identiteeteillä leikitteletyt sekä mieltymyksen naamioihin ja peileihin nykypäivän feministien ajatuksiin identiteetistä, sukupuolesta ja sukupuolierosta. Solomon-Godeau 1999, 114.

<sup>190</sup> Cahun ks. Rossi 2011, 63.

<sup>191</sup> Kihlman 2014, 89.

<sup>192</sup> Butler [1990] 2006, 91–92; Kekki 2004, 36; Vänskä 2006, 56.

## Trois garçons

Beda Stjernschantz toteutti maaliskuussa vuonna 1892 ystäviensä kanssa tempauksen, jonka voi *tulkita* haastaneen dikotomista sukupuolijakoa juuri parodian keinoin, siten kuin Butler sen määrittelee. Äidille lähettämässään kirjeessä taiteilija kuvailee, miten ystävykset olivat hupailleet Pariisissa (tupla)ristiinpukeutumisella: ”Tytöt herättivät yleistä iloa poikina, jotka olivat pukeutuneet tytöiksi. Kaikki ihmiset käänsivät päänsä heidän peräänsä ja nauroivat ’trois garçons!’”<sup>193</sup>

Kalha on teoksessaan *Kokottien kultakausi* kiinnittänyt huomiota Pariisissa 1890-luvulla esiintyneisiin ristiinpukeutuneisiin, julkisia performanssejakin järjestäneisiin naisiin. Esimerkiksi varieteetähti Otéro (1868–1965) esiintyi aikakauden populaarikuvastossa satunnaisesti mieheksi pukeutuneena. Myös aikakauden postikorteissa esiintyi aihetyyppi, jossa romanttisen kuvaelman toinen osapuoli olikin mieheksi pukeutunut nainen. 1800-luvun teatterin ja baletin maailmassa naisten housuroolit olivat niin ikään tavallisia. Niin kutsutusta ristiinsamastumisesta kertovat myös näyttelijätär Sarah Bernhardtin (1844–1923) lausunnot: ”En osaa nähdä Hamletia miehenä. Se, mitä hän sanoo, hänen impulsinsa ja tekonsa ilmaisevat minulle, että hän oli nainen.”<sup>194</sup>

Luen Stjernschantzin *trois garçons* -esityksen liittyneen ennen kaikkea (nykytermein ilmaistuna) identiteettipolitiikkaan. Juuri maaliskuussa 1892 Stjernschantz kertoo äidilleen lukeneensa naisen asemasta elämässä ja yhteiskunnassa (*”läst om kvinnans ställning i lifvet och samhället”*)<sup>195</sup>. Samassa kirjeessä taiteilija myös pohti, miten ”kauhean kurjaa” oli olla nainen (*”Det är förfärligt uselt att vara kvinna”*).<sup>196</sup>

Tulkitsen Stjernschantzin ystävineen toteuttaman kaksinkertaisen gender-blending-esiintymisen – sukupuolensekoituksen – problematisoineen kysymyksiä siitä, mitkä vihjeet ja koodit kulttuurissa milloinkin liitetään mihinkin sukupuoleen ja millaiseen seksuaalisuuteen. Kevytmielinen luonnollisen ja luonnotto-

<sup>193</sup> ”Flickorna väckte allmän munterhet såsom gossar klädda till flickor. Alla människor vredo nacken efter dem och skrattade [-] ’trois garçons!’”. Beda Stjernschantzin kirje Alma Stjernschantzille 22.3.1892. BS2\_140521PK007\_1–6. CY/KGA.

<sup>194</sup> Bernhardt teki uransa aikana liki kaksikymmentä eri miesroolia. Bernhardtin mukaan oli eduksi, jos näyttelijänä toimi älykäs nainen, joka toi rooliin androgynian ja ”mysterin tuoksun”. Jo renessanssiteatterissa ristiinpukeutuminen oli tyyppillistä. Kekki 2004, 31; Kalha 2013, 252, 254–255; Bernhardtista ks. Kortelainen 2003, 297; Kalha 2013, 256.

<sup>195</sup> Beda Stjernschantzin kirje Alma Stjernschantzille 27.3.1892. BS2\_140521PK008\_1. CY/KGA.

<sup>196</sup> Ibid.

man sekoittaminen oli myös nykykäsittein ilmaistuna klassista camp-estetiikkaa, jolle tyypillistä on kumouksellinen suhde sukupuolijärjestelmään. Sukupuolipositioita sekoittava camp-performanssi<sup>197</sup> tarjosi väylän sosiaalisesta kontrollista luopumiseen ja mahdollisti perversioille antautumisen. Ystävysten esiintyminen oli koodattua kommunikaatiota, ilmaisua, joka sanoi yhtä ja tarkoitti toista. Siten se toimi myös yhteiskunnallista kontrollia ja lainsäädäntöä kommentoivana allegoriana.<sup>198</sup>

Oliko ystävysten parodia saanut vaikutteita vuonna 1886 julkaistusta Krafft-Ebingin teoksesta *Psychopathia Sexualis*, jossa maskuliininen nainen antaa vaikutelman miehestä, joka on pukeutunut naisen takkiin?<sup>199</sup> Kolmen henkilön toteuttama camp-parodia vie ajatukset anakronistisesti myös esimerkiksi Freudin ”Das Motiv der Kätschenwahl” -artikkelissa (1913) esittämään malliin, jonka mukaan miehen suhde naiseen on jaettavissa kolmeen väistämättömään perustyyppiin. Oliko hupailussa läsnä hoivaava nainen, miehen partneri ja miehen tuhoava nainen?<sup>200</sup> Vai olivatko performanssissa edustettuina Freudin määrittämät tytön kehityksen kolme eri suuntaa: neuroottinen nainen, miehisyykskompleksista kärsivä nainen ja ”normaali nainen”?<sup>201</sup> Vai pitikö *trois garçons* -esitys sisällään Rivièren naamiaisten liioiteltua naisellisuutta?

Jos naiseksi naamioituminen, flirttailu ja koketeeraaminen miesten kanssa kätkevät heteroseksuaalisen naisen maskuliinisuuskompleksin, mitä tapahtui *peniskateudelle*, kun nainen esiintyi miehenä, joka naamioitui naiseksi? Tempaus yhdisti esiintyjiin sekä (illusorisesti) lacanilaisen *fallokseen omistamisen* (*penis*) että Rivièren *falloksesta olemisen* (*naiseuden naamio*). Fallokseen omistaminen näyttäytyi kuitenkin elettä määrittävänä, sillä tarkoitushan oli esittää miestä.

Rivièrelle narsismi oli keskeistä naiseksi naamioitumisessa, kun taas fetisismi oli sen miehinen vastine, miehen naiseksi naamioitumisen aluetta. Fallos-teoreema problematisoitui Stjerschantzin ystävineen toteuttamassa parodisessa performanssissa. Freudin määrittämä miehille kuuluva fetissi ja Lacanin ja Riviè-

<sup>197</sup> Halberstam on todennut, että campin yhdistäminen maskuliinisuuteen on vaikeaa, koska maskuliinisuus manifestoi epäperformatiivisuutta (non-performative). Halberstam 1998, 238. Ajatus tosin rajaa käsitystä maskuliinisuudesta ja kyseenalaistuu esim. drag king -esitysten yhteydessä.

<sup>198</sup> Halberstam 1998, 237; Kalha 2012, 128–130; Vrt. myös Kortelainen 2015, 84. Kortelaisen mukaan myös Albert Edelfeltin opiskeluaikaan kuului esiintyminen nk. drag queenina. Kortelainen 2015, 80. 1800-luvun sukupuolensekoittamisesta ks. myös Kalha 2015, passim.

<sup>199</sup> Krafft-Ebing [1886] 1903, 300.

<sup>200</sup> Freud [1913] 1997, 120–121.

<sup>201</sup> Freud [1917] 1981, 517.

ren naiseuteen liittämä maskeraditeoria heittävät hupailussa kuperkeikkaa. Kastroiko queer-subjekti maskuliinisuuden?







Kuva 14. Beda Stjernschantz, muistikirja, 1892.

## Toisten silmin II

Jo edellä analysoimani Magnus Enckellin *Beda Stjerschantzin muotokuva*, 1902 (kuva 5) tarjoaa myös mahdollisuuksia vaihtoehtoisin tulkintoihin. Ensimmäisessä analyysissäni ehdotin kuvan hallitsevien värien, keltaisen ja sinisen, viittaavan implikoidusti ajalle tyypilliseen hysteeriseen naiseen. Jatkan nyt tulkintaani ja pyrin etsimään kuvalle myös muunlaisia lukumahdollisuuksia.

Teoksen dominoivan keltaisen taustaväriin voi liittää myös englantilaiseen, viktoriaanista moralismia arvostelleen kulttuurijulkaisun *The Yellow Bookiin* tunnusväriin. Lontoossa julkaistu *The Yellow Book*<sup>202</sup> (1894–1897) oli ranskalaista symbolismia ihailleiden 1890-luvun radikaalien taiteellis-kirjallinen julkaisu, johon kirjoitti muun muassa Stjerschantzinkin lukemistoon kuulunut brittikirjailija George Egerton (1859–1945).<sup>203</sup> Julkaisun vaikutusvaltaa ilmentää se seikka, että 1890-lukua alettiin kutsua Iso-Britanniassa nimellä ”Yellow Nineties”.

Jos oletamme, että taustaväri viittaa juuri *The Yellow Bookin* presentoimaan ajatusmaailmaan, Enckell näyttäisi yhdistävän Stjerschantzin uuden ajan moderniin ja liberaaliin taiteilijakuvaan sekä ranskalaiseen epäsovinnaiseen asenteeseen. Näkemystä, jonka mukaan muotokuvaa on mahdollista lukea uusien modernien arvojen presentoijana, puoltaa se seikka, että Enckellin tiedetään olleen kiinnostunut henkisesti poikkeuksellisista naisista. Tästä ovat osoituksena myös useat taiteilijan toteuttamat, neroutta representoivat nais-

<sup>202</sup> Keltaiseen käärepaperiin paketoitu julkaisu esiintyy myös Oscar Wilden (1854–1900) teoksessa *Dorian Grayn muotokuva* (1891). Keltainen kääre on vihjaus sisällön säädyttömydestä.

<sup>203</sup> Stjerschantzin muistikirjoissa mainitaan englantilaisen George Egertonin (Mary Chavelita Dunne Bright) novellikokoelma *Grundtoner* (eng. *Keynotes*, 1893), jota Stjerschantz ilmeisesti luki alkuperäiskielellä. *Keynotes*-novellin keskushenkilö on vapaamielinen ja maskuliininen esitetty Gipsy. Päähenkilöllä on sekä rakastaja, että henkisesti etäinen aviomies. Hahmossa yhdistyvät sekä perinteinen äitiys että uuden naisen rooli. Baltiansaksalaisen Laura Mohrin (1854–1928) kirjailijanimellä Laura Marholm esittää näkemyksen, jonka mukaan Egertonin *Keynotes*-teosta ei ollutkaan kirjoitettu miehille, vaan se oli ennen kaikkea naistenvälinen kirja. Seksuaalisuus ja halun veto voima nousivat teoksessa päällimmäisiksi. Egertonin teosta voidaan pitää myös psykologisena tapauskertomuksena naisesta. Siten se sijoittuu samaan genreen kuin Sigmund Freudin psykoanalyttinen hysterialtapauskertomus Dorasta (*Bruchstück einer Hysterie-Analyse* (1901)). Yhteistä sekä Marholmille että Egertonille oli kiinnostus erityisesti naiseuden ja erotiikan kysymyksiä kohtaan sekä uudenlaisen kirjallisen esitystavan etsiminen. Tuohela 2008, 282–283. Egertonin ja Marholmin tekstit eivät olleet narratiivisia vaan analyttisiä. Ne ovat katkonaisia kronologisesti etenevän kertomuksen sijaan. Tuohela on tuonut tässä kohdin esiin Freudin ajatukset, jonka mukaan neurootikon oli mahdotonta rakentaa tarinaa, sillä potilaan kyyvyttömyys johdonmukaiseen tarinan esittämiseen oli Freudin mukaan luonteenomaista neurooseille. Tuohela 2008, 283–284.

muotokuvat. Älyn ja tunteen suhteen ongelmallisuus naisluonteessa kiinnosti niin ikään taiteilijaa.<sup>204</sup>

”Uuden naisen” ideaalia polemisoiitiin Suomessa myös julkisessa keskustelussa Enckellin muotokuvan valmistumisvuonna 1902. Filosofin Rolf Lagerborg (1874–1959) peräänkuulutti *Euterpe*<sup>205</sup>-julkaisussa niin kutsuttua uuden naisen tyyppiä, joka olisi valistunut, vapaa ja itsenäinen. Naisia määrittänyt ”arka viattomuus” ja ”hempeä mitäänsanomattomuus” tulisivat Lagerborgin mukaan väistymään. Uudesta naisesta oli iloa myös miehelle, etenkin taidetta tekeväälle, sillä Lagerborgin käsityksen mukaan juuri ”sankari-taiteilijalle” tämän kaltainen voimainen oli erityisen sopiva (elämän)kumppani. Kun yläluokkaisen standardin täyttävän elintason saavuttaminen sälytti homososiaalisen kilpailun kentällä miesten harteille raskaan taakan, oli ”uusi nainen” kykenevä vapauttamaan miehen tästä luovuutta ja neroutta kahlehtivasta ”avioikeestä”. Lagerborgin mukaan mies halusikin naista, joka sytytti hänet suurtekoihin. Uusi nainen tuntui vapautuneen myös aikaisempaa naiskuvaa määritelleestä hysteriasta, joka koski nimenomaan keskiluokkaista naista.<sup>206</sup>

Hysteriaan alettiinkin 1800-luvun loppupuolella kiinnittää Charcot’n mekaanisia hysterianäytöksiä laajempaa huomiota. Freudin kiinnostus tehokkaaseen hysterian hoitoon syntyi hänen kollegansa itävaltalaisen Josef Breuerin (1842–1925) hoitaman hysteriapotilaan Anna O:n (Bertha Pappenheim) myötä. Freud ja Breuer laativat vuonna 1894 Anna O:n tapauksesta julkaisun *Studien über Hysterie* (1894), missä potilas osoittautuikin, yllättäen, hämmästyttävän teräväksi käsityskyvyiltään. Teos määritteli hysteriapotilaan ominaispiirteiksi voimakkaan tahdon, pitkäjänteisyyden sekä tarkan vaiston ja vahvan älyn. Hysteerikko oli myös taiteellisesti lahjakas, ja hänellä oli monipuoliset runon ja mielikuvituksen lahjat, joita kriittinen ymmärrys hallitsi.<sup>207</sup>

Itävaltalaisesta Bertha Pappenheimistä (1859–1936) tuli myöhemmin tunnettu naisasianainen ja juutalaisen naisjärjestön (Jüdischer Frauenbund) perustaja. Feminismi tarjosi väylän vapautua perinteisestä naisen elämän vankilasta. Järjestön piirissä nainen saattoi toimia, puhua ja löytää oman äänensä yhteisössä, jossa ei enää ollut tarvetta hysterian kaltaiselle mielen, älyn ja ruumiin kapinalle. Myös Luce Irigaray on tulkinnut 1800-luvun naisen hysterian olleen seurausta ennen kaikkea yhteiskunnan asettamista ahtaista rajoista.<sup>208</sup>

<sup>204</sup> Puokka 1949, 38. Ks. myös Kalha 2005, 118.

<sup>205</sup> *Euterpe*-julkaisua toimitettiin vuosina 1900–1905. *Euterpe* oli suomenruotsalaisten kirjailijoiden ja taiteilijoiden ryhmä. Ks. Jalava 2005, passim.

<sup>206</sup> Kortelainen 2003, 377; Lagerborgista ks. Jalava 2005, 386.

<sup>207</sup> Brauer & Freud [1894] 2012, 21.

<sup>208</sup> Moi [1985] 1990, 152; Kortelainen 2003, 268.

Kun Enckellin *Beda Stjerschantzin muotokuva* (kuva 5) lukee ”uuden naisen” ja ajankohtaisen hysteriakeskustelun valossa, kuva näyttäisi piirtyvän ennen kaikkea vallitsevaan yhteiskuntaan sopeutumattoman lahjakkaan naisen muotokuvana. Hän on hysteerinen, koska ei saa ääntään kuuluville. Freud yhdisti hysteeriseen naiseen sukupuolen ambivalenssin. Doran tapausta (Ida Bauer, 1882–1945) tutkimalla Freud tuli johtopäätökseen, jonka mukaan potilas oli eräänlainen esifeministi, kumpaankin sukupuoleen samastuva, sukupuolien väliin jäävä ja kummankin perusteita kyseenalaistava biseksuaali.<sup>209</sup>

Rivièren ajatukset naisellisuuden naamioista istuvat nekin hyvin Enckellin ystävästään toteuttaman muotokuvan luentaan. Rivière esittää, että ”maskuliinisuutta toivovien naisten naamio” voidaan tulkita yritykseksi kieltää falloksen ”omistaminen” ja siten pyrkimykseksi torjua niiden kosto, joilta fallos on hankittu kastroimalla. Koston pelko on seurausta naisen fantasiasta ottaa miehen paikka, tarkemmin sanottuna isän paikka. Kilpailu isän kanssa ei synnytäkään halua äitiin, vaan isän paikkaan julkisessa keskustelussa, puhujana, luennoitsijana, kirjoittajana ja taiteilijana – eli merkkien käyttäjänä, ei merkkiobjektina ja vaihdon välineenä. Kastroiva halu voidaan ymmärtää siten naisen haluksi esiintyä merkin sijaan subjektina kielessä. Naamioitu nainen toivoo maskuliinisuutta voidakseen osallistua julkiseen keskusteluun miesten kanssa ja miehenä, osana miesten välisistä homoeroottista vaihtoa. Kätkeytyksi ei tulekaan seksuaalisuus vaan raivo patriarkaattia kohtaan.<sup>210</sup>

Stephen Heath on esittänyt artikkelissaan ”Joan Rivière and the Masquerade” (1986), että naisen hysteriaa on mahdollista lukea epäonnistuneena naamioitumisena. Myös Irigarayn mukaan hysteerikko matkii maskuliiniseen malliin perustuvaa seksuaalisuutta, sillä se on ainoa tapa, jolla hän voi pelastaa jotakin omasta halustaan. Hysteerikon itsensä dramatisointi on seurausta siitä, että hänet on suljettu diskurssin ulkopuolelle.<sup>211</sup>

Ajatusleikkinä on mahdollista lukea *Beda Stjerschantzin muotokuvan* sinisen (*suru*) ja keltaisen värin (*hysteria*) ilmentävän rivièreläisessä mielessä naiselliseksi naamioitumisen epäonnistumista, jota esimerkiksi *Omakeuva* eksplisiitista ilmentää. Väri (keltainen = älykäs nainen) tekee siten näkyväksi todellisen tilanteen maalauksen maskeradin naamioidessa muotokuvan mallin uudelleen. Enckellin muotokuvassa naiseus konstruoidaankin siten, anakronisesti ajatellen, Rivièren viitoittamalla tavalla.

<sup>209</sup> Freudista ks. Showalter 1985, 159–160. Ks. myös Kortelainen 2003, 370.

<sup>210</sup> Rivière [1929] 2001, 30–34.

<sup>211</sup> Moi [1985] 1990, 152; Heath 1986, 51.

Kuten Rivière asian ilmaisee: ”Naisellisuus voidaan omaksua ja sitä voidaan käyttää naamiona. Sen avulla maskuliinisuuden hallussapito voidaan kätkeä ja näin välttää kostotoimet, joita on odotettavissa, jos käy ilmi, että naisella on maskuliinisuus hallussaan”. Naamioituessaan nainen matkii autenttista naisellisuutta, vaikka juuri autenttinen naisellisuus on matkimista, ikuista naamiaista.<sup>212</sup>

Kun kuvaa luetaan Rivièren maskeraditeorian valossa, sen näennäinen hom(m)oseksuaalinen painotus vähenee, ja teoksen voi pikemminkin tulkita vahvistavan Stjerschantzin mahdollisuuksia ammatillisuuteen patriarkaatin piirissä. Fallos oli mahdollista anastaa vain naamion avulla. Molemmissa luennoissa muotokuvan viehkeä Stjerschantz näyttäisi kurottautuvan kohti subjektiutta ja merkkien käyttäjän positiota.

---

<sup>212</sup> Rivière [1929] 2001, 31; Sivenius 2001, 28.

## Katse

*Katse on yksi koskettamisen muunnelma. Katse tunnustelee asioita, kietoo ne sisäänsä ja liittää ne yhteen. Se joka katsoo ei saa olla vieras katsomalleen maailmalle, sillä siitä hetkestä kun näen, näyn täydentäjäksi tarvitaan komplementaarinen tai toinen näkeminen. Jonkun on nähtävä minut.*<sup>213</sup>

Maurice Merleau-Ponty

Queer-diskurssista ammentavan visuaalisen kulttuurin tutkimuksen yhtenä keskeisenä teoreettisena linjana on katse ja sen suhde sukupuoliin ja seksuaalisuuteen. Katsetta voidaan pitää tärkeänä narratiivis-affektiivisena tekijänä. Beda Stjerschantzin omakuvien seksuaaliset positiot vaihtelevat, mutta yhteistä niille on suora, häpeämätön katse. Hätkähdyttävintä katsetta on Stjerschantzin vain 22-vuotiaana toteuttamassa harmaahiuksisessa *Omakuvassa* (kuva 2). Lähdenkin seuraavaksi pohtimaan erilaisia katsomispositioita, katseen dynamiikkoja, katsekieltoja sekä Stjerschantzin *Omakuvan* representoimaa, jopa kivettäväksi luettavaa katsetta.

Irigarayn mukaan naisen halun ei odoteta puhuvan samaa kieltä kuin miehen. Katsominen ja visuaalisuuden korostuminen ovat siten osoitettuja yksinomaan miehille. Naiselle lankeaa tässä asetelmassa rooli kauniina katseen objektina. Sukupuolta implikoivat stereotyyppit ovat Irigarayn mukaan nähtävä ennen kaikkea ideologisina rakenteina, jotka ovat sukua freudilaiselle fetissille. Ne toimivat miesten puolustusmekanismeina levottomuutta herättävän toiseuden edessä jähmettämällä toisen representaation vangiksi ja vahvistamalla samalla miessubjektin omaa identiteettiä.<sup>214</sup>

Perinteiseen asetelmaan ”sopimaton” katsova nainen tekee speaktaakkelistaa provosoivan. Freudilaisittain ajatellen katsova nainen viestittää kastroatiota, eikä Medusan pää ole asetelmasta kaukana. Medusa voidaankin lukea yhdeksi keskeisimmistä katseen politiikan metaforista. Antiikin Medusa-myytti perustuu kreikkalaisen taruston hirviömäiseen naispuoliseen olentoon gorgoon, joka katseellaan pystyi muuttamaan ihmiset kiveksi. Motiivi esiintyi myös symbolismin taiteessa etenkin *femme fatale* -kuvastoon liittyen.<sup>215</sup>

<sup>213</sup> Merleau-Pontysta ks. Irigaray [1984] 1996, 179, 185.

<sup>214</sup> Irigaray [1977] 1985, 25–26; Kalha 2002, 153. Ks. myös Vänskä 2006, 93. On tärkeä huomata, että Irigarayn 1970-luvulla esittämät ajatukset on kirjoitettu heteroseksuaalisuus-oletuksesta käsin.

<sup>215</sup> Freud [1917] 1981, 516; Freud [1919] 1997 206–207, 264–265; Kalha 2002, 152–153. Ks. myös Doy 2007, 17; Kalha 2008, 100; Cixous 1975, 876.

Freudin kesken jääneessä tutkielmassa ”Das Medusenhaupt” (1922) Medusa-myytti muuttui kastaatiopelon kuvaksi. Freudin mukaan naisruumiin perimmäinen toiseus oli miehelle ennen kaikkea ahdistuksen, jopa vastenmielisyyden lähde. Toiseus tuli ottaa haltuun, ja näin naisesta tuli miehistä tutkimusmatkailijaa ikuisesti kiehtova kohde, kolonisoitava objekti. Medusa symboloi Freudille naisen hämmentävää ruumiillisuutta. Sen kammon ja lumon kaksoiskytkös paljastui myös Freudin sanaleikistä, jossa Medusan kivettävä katse oli monimielisesti jäykistävä (*tulla kovaksi, saada erektio*). Medusan symboloima naiseus ja toiseus sijaitsivat halun ja pelon välimaastossa.<sup>216</sup>

Miten sitten olisi tulkittava yhteiskunnan katsekieltoa uhmaavan 22-vuotiaan harmaahiuksisen naismaalarin *Omakuvan* intensiivinen ja itsevarma, (kivettävä) katse? Eriaikaisuudesta huolimatta kiinnostavan vertailukohdan Stjernschantzin esittämään katsojaposition tarjoaa Harri Kalhan teoksessa *Tom of Finland. Taidetta seksin vuoksi* (2012) esittämä hypoteesi Touko Laaksosen (1920–1991) piirtämien homomiesten katseesta häpeän vastadiskurssina. Kalhan mukaan homomiehet julkitoivat kuvissa vankkaa itsetuntoa, mikä reaaliaimailmassa oli vielä mahdotonta.<sup>217</sup> Miehet esitettiin viriileinä ja voimakkaina, sillä vapautumisen ensimmäisen vaiheen tavoitteena oli kumota homomiehiiin liitetyt feminisoivat stereotyyppiat. Esitystavalla haettiin muutosta niin yhteiskuntaan, asenteisiin kuin sosiaaliseen kanssakäymiseenkin.<sup>218</sup>

Myös Stjernschantzin *Omakuvan* voi lukea ilmentävän vielä toteutumaton fantasia sen piirtäessä eteemme kuvaa voimakkaasta ja omanarvontuntoisesta subjektista. Teoksellaan taiteilija purkaa naiseuden esittämisen stereotyyppioita sekä laventaa samalla käsityksiä sukupuolista ja niihin liitetyistä ominaisuuksista.

1800-luvun käytöskoodeissa aktiivista naisen katsetta pidettiin erittäin ongelmallisena. Naisilla ei ollut mitään legitiimiä syytä katsoa miestä. Katse oli miehen monopolin aluetta. Naisen frontaalinen katse mieheen liitettiin ennen kaikkea prostituutioon.<sup>219</sup> 1880-luvulla prostituoidun ja maskuliinisen naisen välille vedettiin usein yhtäläisyysmerkit. Halberstamin mukaan jako norminmukaiseen ja norminvastaiseen naiseuteen suoritettiin ”naimakelpoisuuden”

<sup>216</sup> Freud [1922]1997, 221, 264–265. Erektiossa oleva miehen elin omasi Freudin mukaan myös maagisen efektiin (apotropainen merkki). Peniksen omaaminen on samaa kuin sanoa: ”En pelkää sinua. Uhmaan sinua. Minulla on penis”. Ks. Kalha 2002, 152–153; Kalha 2008, 100.

<sup>217</sup> Homoseksuaalisuus kriminalisoitiin Suomessa vuonna 1894. Laki kumottiin vuonna 1971. Vuonna 1981 Sosiaalhallitus poisti homoseksuaalisuuden tautiluokituksen. Ks. esim. Sorainen 2005, 3–4.

<sup>218</sup> Ks. myös Kalha 2012, 39, 41–42.

<sup>219</sup> Kortelainen 2002, 338.

perusteella. Sekä prostituoidun että maskuliinisen naisen seksuaalisuus viittasi avio- liiton ulkopuolisiin ja aggressiivisiin seksuaalisiin tendensseihin. Juuri avio- liiton ulkopuolinen naismaskuliinisuus määrittyi sen myötä myös synonyymiksi homoseksuaalisuudelle.<sup>220</sup>

Stjerschantzin *Omakuvan* figuurin kasvoniilmeet ja katse vertautuvat kiinnostavalla tavalla Édouard Manet'n kurtisaanilahmon monimerkityksiseen presentaatioon tunnetussa maalauksessa *Olympia*<sup>221</sup>, 1863 (kuva 15). T. J. Clark on teoksessaan *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1984) verrannut Manet'n *Olympiaa* Tizianin *Urbinoon Venukseen*, 1538 ja pannut merkille, että maalausten näennäisestä visuaalisesta samankaltaisuudesta huolimatta *Olympia* ei tunnu tarjoavan itseään mieskatseelle. Clarkin mukaan *Olympia* häiritsee konventionaalisia käsityksiä katsovasta naisesta, ja figuurin tuijotus tarjoaa määrätietoisien vastakatseen miehen katseelle. *Olympian* laskel- moitujen eleiden tarkoituksena on vihastuttaa. Kun Tizianin Venuksen vieno ja heiveröinen käsi asettuu genitaalialueen päälle sitä peittäen, tuntuu *Olympian* käsi vaativan huomiota juuri tälle alueelle.<sup>222</sup>



Kuva 15. Édouard Manet, *Olympia*, 1863.

<sup>220</sup> Halberstam 1998, 51–52.

<sup>221</sup> Manet'n teoksessa rahan ja vallan yhteys on esitetty niin suorasukaisesti ja vaila mystis-narratiivista kehyskertomusta, että Kortelainen on pitänyt kuvaa eräänlaisena tiivistymänä modernin arkaluontoisimmista elementeistä. Kortelainen 2002, 340.

<sup>222</sup> Clark 1984, 133, 135–136.



Lukiessaan Manet'n teosta naisalastoman esittämisen perinnettä vasten myös Mieke Bal löytää siitä useita epänormatiivisia piirteitä. Balin mukaan näitä ovat esimerkiksi *Olympian* kasvot, jotka eivät viestitä feminiinisyttä, vaan näyttävät epäyhtäisillä ja sulkeutuneina. Hän pitää Clarkin tavoin epätavallisena myös kuvatus katsetta, joka tuntuu vastaavan katsojan katseeseen samalla sekä haastavasti että torjuvasti. *Olympian* kasvot näyttävätkin eräänlaisena synekdokeena, joka viestittää kuvatus seksuaalisuuden kuuluvan hänelle itselleen. Bal päätyy pohtimaan, minkälaisesta seksuaalisuudesta kuvattu figuuri on kiinnostunut.<sup>223</sup>

Myös Stjernschantzin *Omakuva* (kuva 2) on tunnistettavasti sukupuolituvista piirteistä etäisyyttä ottava sukupuolen esitys, jossa miesmaskuliiniseksi ja naisfeminiiniseksi määrittyvien ominaisuuksien rajat piirtyvät epämääräisiksi ja tarkkoja määrittelyjä pakenevina. Tom of Finlandin homomiesten tapaan Stjernschantzin kuvaesityksen poliittisuus merkitsee katsomisen määrittelemistä vallitsevaa heteroseksuaalista dynamiikkaa rikkovalla tavalla. Siinä katsoja on perinteisesti ajateltu aktiiviseksi, maskuliiniseksi miessubjektiksi ja katseen kohde passiiviseksi, feminiiniseksi naisobjektiksi. Stjernschantzin omakuvahamo harrastaa *Olympian* tapaan katseellaan patriarkaatin ylivaltaa. Siten omakuva tuntuu ilmentävän näkemystä kivettävästä Medusa-hahmosta, jonka Hélène Cixous lukee (sympaattiseksi) fallosentrismin häiriköksi.<sup>224</sup>

Visuaalisen kulttuurin tutkija Maud Lavin on artikkelissaan ”Androgynia, katsojuus ja Hannah Höchin fotomontaasit” (1990/1995) lukenut Höchin teoksessa *Die starken Männer*, 1931, esiintyvän figuurin ilmentävän tietoista pyrkimystä saattaa katsoja epäoimään maskuliinisuuden ja feminiinisuuden aseminen välillä. Lavinin mukaan katsoja-asema määrittyy Höchin teoksessa siten, että sekä naiset että miehet asetetaan feminiiniseen asemaan.<sup>225</sup> Myös Stjernschantzin *Omakuva* kannustaa fetisoivaa katsetta vaihtelevaan kohdettaan feminiinisestä maskuliiniseen. *Omakuvan* ”Medusa” ei välttämättä kivetäkään miehiä, vaan saattaa vetää puoleensa myös naisia.<sup>226</sup> *Olympian* tapaan seksuaalisuus näyttää kuuluvan *Omakuvan* päähenkilölle itselleen ja kuvattu subjekti myös määrittää oman olemisensa parametrit.

<sup>223</sup> Bal 1996, 280–281.

<sup>224</sup> Cixous 1975, 876.

<sup>225</sup> Lavin [1990] 1995, 162.

<sup>226</sup> Samankaltaisia ajatuksia esittää myös Gen Doy pohtiessaan Claude Cahunin valokuvamuotokuvia. Ks. Doy 2007, 18.

## 2.4. ITSEN ETSINTÄ

### *Kaksoismuotokuva* (1895)

*Jokainen muotokuva, joka on maalattu eläytyen, on maalarin eikä mallin omakuva. Malli on pelkkä sivuseikka, näkyvä aihe. Ei maalari häntä paljasta; pikemminkin taiteilija maalauksensa väreillä paljastaa itsensä. En aseta tätä kuvaa näytteille siitä syystä, että olen tainnut näyttää siinä oman sieluni salaisuuden.<sup>227</sup>*

Oscar Wilde



Kuva 16. Beda Stjernschantz, *Kaksoismuotokuva*, 1895.

<sup>227</sup> Wilde [1891] 2009, 14–15.

Vuosien 1895–1896 aikana valmistunut *Irma*-teos (kuva 17) on kiinnostava tutkielma naisen kasvoista. Teos esittää nuorta, mahdollisesti vielä taiteilijan omakuvan hahmoa nuorempaa naista, mutta myös hänelle taiteilija on maalannut harmaanruskeat hiukset. Malli on puettu violettiin pystykaulusiseen asuun. Ruskeansävyyisen taustan tyylielty kukka-aihe<sup>228</sup> on kuvattu ikään kuin kevyen harsomaisen udun läpi. Figuurin ruskeat silmät on suunnattu aavistuksen verran oikealle, ohi katsojan, ”klassiselle” muotokuvaposeeraukselle tyyppilliseen tapaan,<sup>229</sup> jolloin suoraa katsekontaktia ei synny. Siten teos on myös ainoa tutkimistani Stjernschantzin maalauksista, jossa katsetta ei kohdisteta suoraan katsojaan. Mallin silmien lievää karsastusta voidaan lukea Palinin määrittelemänä muotokuva-konventiona, joka sopivassa määrin käytettynä vahvisti henkilön autenttisuutta ja karaktääriä vähentämällä epäuskottavaksi koettua norminmukaisuutta.<sup>230</sup> Kasvot ovat vuonna 1895 valmistuneen *Aforismin* (kuva 7) ja vuonna 1892 valmistuneen *Omakuvan* (kuva 2) tapaan esityksen keskiössä. Ne on kuvattu maalauksen muita osia tarkemmin.

*Irma*<sup>231</sup> on mallina myös *Kaksoismuotokuvaksi*, 1895 (kuva 16) nimetyssä maalauksessa, jossa pääfiguurin taustalle on sijoitettu toinen naishahmo. *Kaksoismuotokuvan*<sup>232</sup> kuva-ala on poikkeuksellisesti lähes ympyrän muotoinen, mikä vie ajatukset peilistä nähtyyn kuvajaiseen. Ainoastaan mustavalkoisena valokuvajäljennöksenä tunnetun maalauksen tausta näyttää muodostuvan monokromaattisesta väripinnasta *Irma*-teoksen taustan iiris-ornamentiikan sijaan. Kun *Irma*-teos on rajattu rintakuvaksi, esitetään *Kaksoismuotokuvan* pääfiguuri puolivartalokuvana, ajankohdalle tyyppilliseen, vyötäröltä tyköistuvaan asuun puettuna<sup>233</sup>. Irman pää on *Kaksoismuotokuvassa* kevyesti eteenpäin kallistunut, ja hän luo katseen alta kulmien. Katseen suunta on pysynyt molemmissa teoksissa samana, ja se kohdistuu ohi kuvan katsojan. Mallin kasvot ovat *Kaksoismuotokuvassa* hieman kulmikkaammat kuin *Irma*-teoksessa, ja siten figuuri näyttää maalauksessa myös iäkkäämmältä.

<sup>228</sup> Stjernschantzin toteuttaman Suomen Säätyjen Keisari Nikolai II:n kruunajaisten kunniaaksi (26.5.1896) lähettämän tervehdysadressin silkkivuorta koristavat samantyyppiset tyylieltyt kurjenmiekat.

<sup>229</sup> Palin 2007, 93.

<sup>230</sup> Palin 2007, 93.

<sup>231</sup> Laura Gutman on lukenut *Kaksoismuotokuvassa* näkyvän Irman kasvoja viitteenä jopa hypnoosin tai unissakävelijän kokemaan katalepsiaan. Gutman 2014, 134. Oma lukutapani löytää kuvasta eri merkityksiä. En myöskään tulkitse Irman kasvoja liikkumattomiksi vaan päinvastoin arroganteiksi ja hyökkääviksi. Ks. lisää s. 95–96.

<sup>232</sup> Sarajas-Korte ja Tihinen ovat tulkinneet *Kaksoismuotokuvan Irma*-teoksen varhaisempaa versiona. Ks. Sarajas-Korte 1966, 234; Tihinen 2014, 101, 103. Kansallisgalleriassa *Kaksoismuotokuva* on arkistoitu nimellä *Irma*.

<sup>233</sup> Puku on samantapainen kuin Ellen Thesleffin *Omakuvassa* vuodelta 1891. Ks. s. 57.



Kuva 17. Beda Stjernschantz, *Irma*, 1895–1896.

*Kaksoismuotokuvan* taaimmainen figuuri on puettu korkeakauluksiseen asuun, mutta kauluksen laskokset viittaavat siihen, että kyseessä olisi *Omakuva*- ja *Aforismi*-teoksien pukuja muistuttava väljä kaapumainen vaate. Teoksen keskushenkilön (Irman) vyötärölle kapenevan leningin uuma tuo esiin mallin rinnuksen sukupuoleen viittaavan kaarevuuden. Taustalla esitetyllä hahmolla biologiseen sukupuoleen viittaavat piirteet eivät ole näkyvissä.

Kun *Irma*-teoksessa (kuva 17) hahmon otsalle muodostuu himmeä, jakausta muistuttava viiva, on *Kaksoismuotokuvan* (kuva 16) figuurin hiukset kuvattu vain viitteellisesti *Omakuvan* (kuva 2) hiuksiakin tyylitellymmin, eräänlaisena pääläelle asettuvana värikenttänä. Irman takana esitetty hahmo on kuvattu hiukset avoinna. Figuuri on sulkenut silmänsä ja kääntänyt kasvonsa ylöspäin.

*Kaksoismuotokuvan* taustalla esitetty figuuri muistuttaa jo aiemmin käsittelemäni Ellen Thesleffin eteeristä, silmänsä sulkenutta hahmoa teoksessa *Thyra Elisabeth*, 1892<sup>234</sup>. Lahelma on omassa tutkimuksessaan lukenut *Kaksoismuotokuvan* figuureja sekä Thesleffin *Thyra Elisabeth* -hahmoa aineettomuuden näkökulmasta.<sup>235</sup> Silmänsä sulkeneen hahmon kuvatyyppejä edusti myös Pekka Halosen immerssiivinen, *Omakuvana* (Ateneumin taidemuseo, Kansallislalleria) tunnettu maalaus vuodelta 1893, jonka katse edellä mainituista poiketen kuitenkin oli ”silmitön”. Aihe oli myös kansainvälisesti suosittu 1800-luvun loppupuolella<sup>236</sup>. Suljettujen silmien topos ilmensi altistumista pyhyydelle ja olemisen mysteerille.<sup>237</sup> Riikka Stewenin mukaan etenkin symbolismissa tavoiteltu mielentila (*état d'âme*) oli ymmärrettävissä täyteen kokemuksen.<sup>238</sup> Stjernschantzin teoksen sommitelma vertautuu tietyiltä osin esimerkiksi abstraktin taiteen uranuurtajan Piet Mondrianin (1872–1944) triptyykkiin *Evolutie*, 1910–1911 (Gemeentemuseum Den Haag, Haag). Mondrianin teos visualisoi teosofisen doktriinin evoluutiosta, yksilön kehittämisestä matalasta ja materiaalisesta tasosta kohti henkisyttä ja korkeampaa tietoisuutta.<sup>239</sup> Triptyykin reaaliaailmaa edustavassa tasossa figuuri kuvataan silmät suljettuina.

Yhteistä näillä samaan topokseen lukeutuvilla teoksilla näyttäisi olevan, että niissä oli kuvattu vain yksi hahmo ja Mondrianin tapauksessa yhden figuurin eri kehitysvaiheita. Tällöin silmänsä sulkenutta hahmoa oli vaivatonta lukea myös kontemplatiiviseen mietteiden tilaan vaipuneena. Stjernschantzin *Kaksoismuotokuvasta* immateriaalisuuden ilmentäjät kuitenkin puuttuvat. Oman tulkintani mukaan Stjernschantzin hahmo kiinnittyikin siten esimerkiksi Thesleffin teosta vahvemmin reaaliaailmaan ja liittyy Mondrianin teoksessaan esittämiin ajatuksiin silmänsä sulkeneesta, maallisuuteen sidotusta hahmosta. Näkisin Stjernschantzin kuvan liittyvän kiinteämmin kaksoisolennon tematiikkaan. Kuvatyypissä on kyse niin kutsutusta Doppelgängerin visuaalisesta esityksestä.

Kirjallisuudentutkija Markku Envall on teoksessaan *Toinen minä* (1988) määrittellyt kaksoisolennon varjoksi, peilikuvaksi, muotokuvaksi tai jopa ruumiinjäseneksi. Tyypillistä kirjallisuudessa esiintyvälle kaksoisolehtotarinoille on,

<sup>234</sup> Sarajas-Korte on arvellut, että *Kaksoismuotokuvan* läheiset viitteet taiteilijatovereiden teoksiin tai tyytymättömyys kuvasommitelmaan sai Stjernschantzin poistamaan taustan ”dematerialisoituneen” (sic!) Thyra Elisabethia muistuttavan figuurin ja korvaamaan sen iiris-ornamentiikalla. Sarajas-Korte 1966, 234.

<sup>235</sup> Lahelma 2014, 100.

<sup>236</sup> Ks. esim. Odilon Redonin (1840–1916) teos *Les yeux clos* vuodelta 1890. Ks. myös Stewen 1996, passim.

<sup>237</sup> Palin 2017, 234.

<sup>238</sup> Stewen 1996, 21–22.

<sup>239</sup> Blotkamp 1986, 98, 100.

että ne kerrotaan kokijan näkökulmasta ja lukija jää epätietoisuuteen tapahtumien todellisesta luonteesta. Ulkoisten tilanteiden ristiriidat ja samanaikaisesti vaikuttavien roolikuvien jännitteet johtavat jakaumiin.<sup>240</sup>

Freud julkaisi kaksoisolentoteemaa käsittelevän artikkelin ”Das Unheimliche” vuonna 1919. Freudille ihmishahmon kertautuminen kaksoisolenoksi oli paitsi vieraannuttavaa ja outoa, myös kiehtovaa ja jopa nautinnollista. *Imago*-lehdessä julkaistu kirjoitelma merkitsi jatkoa samaisessa lehdessä ja vuonna 1914 julkaistun Otto Rankin ”Der Doppelgänger” -artikkelin esittämille ajatuksille.<sup>241</sup>

Kaksoisolentomotiivi esiintyi myös 1800-luvun lopun kuvataiteessa. Esimerkiksi Magnus Enckellin taidemaalari ja kuvanveistäjä Bruno Aspelinia (1870–1941) esittävässä maalauksessa *Pää*, 1894 (Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria) oli hahmon taustalla teoksen ensimmäisessä versiossa kuvattu myös naisen kasvo<sup>242</sup>. Juha-Heikki Tihinen on esittänyt naisen kasvojen tuovan mukanaan ”aktiivisen ja maskuliinisen” naiseuden mieskasvojen ”passiivisen ja feminiinisen” uneksimisen rinnalle.<sup>243</sup> Tihisen mukaan Enckellin *Pää*-teos visualisoi melankoliaa, mutta sitä on mahdollista tarkastella myös 1800-luvun lopun kulttuurisessa kontekstissa, jossa henkisen halun kysymykset olivat vahvasti esillä. Myös Enckellin teos *Poika ja pääkallo*, 1892 (Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria) oli sen varhaisessa vaiheessa kaksoiskuva. Albert Edelfeltin (1854–1905) kehotuksesta Enckell poisti toisen makaavan pojan teoksesta, ja näin aikaisempi homoseksuaalinen mysteeri väistyi kuvasta.<sup>244</sup>

Kun Stjerschantzin *Kaksoismuotokuva* (kuva 16) oli esillä Suomen Taiteilijain näyttelyssä<sup>245</sup> vuonna 1895, kuvaili Nya Pressenin kriitikko Johannes Öhquist (1861–1949) teosta: ”... toinen figuureista on tehty samaan tyyliin kuin edellinen taulu, jossa on neiti Stjerschantzille niin tunnusomaiset puupiirrosta muistuttavat ääriviivat, toinen sitä vastoin on vain viitteenomainen sen pilkistäessä esiin taustasta kuin hunnutettuna tai puoliksi dematerialisoituneena. Me emme epäröi aset-

<sup>240</sup> Envall 1988, 23–24, 26–29. Ks. myös Freud [1919] 1997, 222.

<sup>241</sup> Freud [1919] 1997, 212–213.

<sup>242</sup> Lahelma on lukenut *Kaksoismuotokuvan* ja Magnus Enckellin *Pää*-teoksen ensimmäisessä *Doppelgänger*-asussaan symbolismin filosofisen perustan manifesteina. Lahelma 2014a, 146.

<sup>243</sup> Tihinen 2008, 84.

<sup>244</sup> Tihinen 2006, 216; Tihinen 2008, 81–83.

<sup>245</sup> Suomen Taiteilijain vuoden 1895 näyttelyluettelossa ei mainita *Kaksoismuotokuvaa*. Luettelon perusteella Stjerschantzilta oli esillä ainoastaan teokset *Kaikkialla ääni kaikuu*, *Dormsöläinen tyttö*, *Dormsöläinen poika* sekä *Aforismi*. Suomen Taiteilijain näyttelyn näyttelyluettelo 1895. Oli verrattain yleistä, että teoksia puuttui luetteloista. Kirjoittajan huomautus.

taa tätä kuvaa taiteellisessa mielessä tasavertaiseksi Ellen Thesleffin tunnettujen tunnelmallisten muotokuvatutkielmien kanssa”.<sup>246</sup>

Kiinnostavaa Öhquistin lausunnossa on, että todellisuudessa taustalla kuvattua figuuria ei ole esitetty dematerialisoituneena, vaan hahmo on maalattu samalla tarkkuudella kuin etualan Irma-figuuri. Lukuvirheen voinee selittää sillä, että kirjoittaja tunki Doppelgänger-aihelman ja automaattisesti yhdisti, jo teoksen nimenkin perusteella, sen tähän motiiviin.

Kaksoisolento voitiin nähdä subjektin väylänä korkeampaan todellisuuteen. Henkilökohtainen kaksoisolento toimi välittäjänä esimerkiksi okkultistien ajattelussa muodostaen astraalivalotasolla kaksoiskappaleen ruumiillisesta itsestä.<sup>247</sup> Teosofisessa ontologiassa<sup>248</sup> todellisuuden luonne on kaksijakoinen, sillä ”alkuperäinen yhtenäisyys” on jakautunut ”kaksosiksi”, joista toinen edustaa todellisuutta ja toinen ”epätodellisuutta”.<sup>249</sup>

Itse tulkiten *Kaksoismuotokuvan* taustalla näkyvän figuurin Stjernschantzin omakuvaksi. Näkemystäni tukevat Stjernschantzin luonnosvihon sivulta löytyneet piirrostudkielmat taiteilijan omista kasvoista ja päästä eri näköpisteistä kuvattuina. *Kaksoismuotokuvan* taustalla esitetty omakuva on niin ikään hahmoteltu ensin luonnosvihkoon.<sup>250</sup> Toisaalta jatkan luennassani teosofiseen dualismiin perustuvaa näkemystä, jonka mukaan toinen kaksosista edustaa todellisuutta ja toinen toista todellisuutta. Myös Tihinen lukee artikkelissaan ”Käsinkosketeltava saavuttamattomuus – taiteellisten ideoiden toteutumia ja toteutumattomuuksia Beda Stjernschantzin taiteessa” (2014) Stjernschantzin *Kaksoismuotokuvaa* omakuvana. Teoksen yhteydessä hän pohtii, halusiko taiteilija teoksella painottaa

<sup>246</sup> ”...den ena figuren är hällen i samma stil som föregående tafla med dessa för fröken Stjernschantz så kännspaka, om träschnitt påminnande konturer, den andra däremot är endast antydd, där den skymtar fram ur bakgrunden liksom beslöjad eller halft dematerialiserad. Vi tveka icke att i konstnärligt afseende ställa denna bild i jämbredd med Ellen Thesleff välkända stämningfulla porträttstudier.” *Finska konstnärernas utställning*, N.Pr 8.11.1895.

<sup>247</sup> Tihinen 2008, 87–88.

<sup>248</sup> Myös ruotsalaismaalari Hilma af Klint (1862–1944) visualisoi teosofisia käsityksiä tuotannossaan. *Evolutionen*, nr 4, ryhmä VI, sarja WUS/ Sjustjärnan, 1908 (Stiftelsen Hilma af Klints Verk) naisfiguuri tuntuu olevan suorassa yhteydessä korkeampaan kuuloaistin ja korvalle asetetun simpukan välityksellä. Teoksen miespuolinen figuuri kannattelee kädessään peiliä, jonka kautta tähyää päänsä yläpuolella olevaa taiji-symbolia, yin ja yang-kuviossa yhdistyvää feminiinisyyden ja maskuliinisuuden korkeampaan henkisyyteen viittaavaa taolaista merkkiä. Wigert Hannes, *Tunne ja liike* -esitelmä 21.3.2014 Snellman korkeakoulu.

<sup>249</sup> Tihinen 2008, 87–88.

<sup>250</sup> Kansallisarkisto BS\_paris\_1892\_015.tif. Ks. myös BS\_paris\_1892\_014.tif. CY/KGA. *Kaksoismuotokuvassa* taustalle, taiteilijaksi lukemani figuuri, oli luonnoskirjaan hahmoteltu aluksi silmät auki ja suu hieman raollaan.

ei-reaalisen maailman suurempaa todenmukaisuutta ja merkittävyyttä.<sup>251</sup> Toisaalta Tihinen spekuloi luennassaan mahdollisuudella, että kyseessä olisikin vain omakuvamainen esitys, joka korostaa näynomaisuuden ja sisäisyyden merkittävyyttä ulkoiseen keskittyvän kuvaesityksen rinnalla.<sup>252</sup>

Artikkelissaan ”Kaksosenkuvia muuttuvista minuuksista – Magnus Enckellin kadotetut hahmot” (2006) Tihinen pohtii Liisa Tannerin omakuvallisen *Kaksoismuotokuvan*, 1930-luku (yksityiskokoelma) kohdalla, kumpi Liisoista on todellisempi.<sup>253</sup> Ajatus vertautuu kiinnostavasti myös Stjerschantzin *Kaksoismuotokuvaan*. Kuvasiko taiteilija teoksessa identiteettiinsä kuuluvan minuuden kahta puolta? Sarah Kofmanin mukaan Freud tulkitsi taideteokset taiteilijan kaksoisolennoiksi, joiden avulla taiteilija työskentelyprosessissaan vapautti itsensä fantasiaistaan ja rakensi omaa identiteettiään. Juuri kaksoismuotokuvaan elimellisesti liittyvän toiston kautta konstruointiin siten kuviteltu itsen yhtenäisyys.<sup>254</sup> Itse luen Stjerschantzin teoksen myös laajempänä pohdintana identiteetistä – oman vastakappaleen, vastakatseen, etsintänä.

---

<sup>251</sup> Tihinen 2014, 101.

<sup>252</sup> Tihinen 2014, 103.

<sup>253</sup> Tihinen 2006, 215.

<sup>254</sup> Kofman 1988, 131.



## Irma

”Mitä minusta tulee, jos en koskaan saa ilmaista ajatuksiani?”<sup>255</sup> pohdiskeli Stjernschantz sisarelleen kesällä 1893 lähettämässään kirjeessä. Oli ilmeistä ettei taiteilija heikon taloudellisen tilanteensa vuoksi pystyisi syksyllä jatkamaan ulkomaan-opintojaan.<sup>256</sup> Perimmäinen interpretantti eli eletty määritelmä, ammatillisuus, jota Stjernschantz oli vuosien ajan rakentanut, tuntui olevan murenemassa.

Stjernschantzin 1890-luku kului pääasiassa kotimaassa. Taiteilija pystyi matkustamaan pidemmäksi aikaa ulkomaille vasta vuosikymmenen lopussa, vuonna 1897. Virikkeiden ja seuran puute ahdistivat taiteilijaa. Sisarelleen Stjernschantz kirjoitti vuonna 1895: ”Kun tuntee suorastaan mätänevänsä täällä kotona ja saa ponnistella äärimmilleen säilyttääkseen jonkin pienen nurkan sisimmästään terveenä. Kun istuu kuin tervassa eikä näe mitään irtautumisen mahdollisuutta ennen kuin vammat ovat parantumattomia, silloin on epätoivoinen.”<sup>257</sup>

Kaivattua vaihtelua toi kesällä 1895 yhdessä ystävän, taidemaalari Anna Bremerin (1869–1959) kanssa tehty matka Viron rannikon edustalle sijaitsevalle Vormsin saarelle<sup>258</sup>. Matkalla syntyi muun muassa taiteilijan tunnettu Pierre Puvis de Chavannesin (1824–1898) ilmaisusta vaikutteita saanut<sup>259</sup> teos *Kaikkiällä ääni kaikuu*, 1895. Maalauksen valmistumisprosessi ei ollut ongelmaton. 22.7.1895 päivätyssä kirjeessään taiteilija kuvailee, miten on aloittanut ”yhtä monifiguurista kokonaisuutta [*Kaikkiällä ääni kaikuu*], mutta on hirvittävän vaikea saada sitä

<sup>255</sup> ”Om jag aldrig få gifva ut mina funderingar så hvad blir det då af mig?” Beda Stjernschantzin kirje Gerda Stjernschantzille 19.7.1893. CY/KGA.

<sup>256</sup> Konttinen 2008, 343, 346. Ellen Thesleff mainitsee kirjeessään sisarelleen Gerda Thesleffille Stjernschantzilta saamastaan kirjeestä: ”Jag hade bref af Beda i går – och då jag hör hur horribelt tråkiga de känna sig”. Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Pariisista allhelgonadagen 1893. SLSA 958.

<sup>257</sup> ”När man känner, att man formligen ruttnar hemma, och får anstränga sig till det yttersta för att om möjligt bevara någon liten knut i det innersta frisk. När man sitter som i tjära och ej ser någon utsigt att lossna förrän skafvankerna äro obotliga, då är man förtviflad”. Beda Stjernschantzin kirje Gerda Stjernschantzille 17.6.1895. CY/KGA.

<sup>258</sup> Sisarelleen Gerdalle 20.6.1895 lähettämässä kirjeessä Stjernschantz kuvailee, miten taidemaalari kollega Alex Federley (1865–1932) oli kuvannut Vormsia vanhana ruotsalaisten rikollisten pesäpaikkana ja maininnut siellä olevan perinteistä ruotsalaista asutusta ikivanhoine tapoineen ja käytäntöineen. ”Federley [Alex] sade att Wormsö är ett gammalt tillhåll för svenska förbrytare”. ”Där skall vara gammal svenska befolkning med urgamla seder och bruk”. Beda Stjernschantzin kirje Gerda Stjernschantzille 20.6.1895. CY/KGA. Taiteilija oli anonut Hovingin stipendiä matkatakseen Roomaan, Firenzeen ja Pariisiin. Suuri apuraha myönnettiin Axel Gallénille (1907–1931). Stjernschantz toteutti Vormsin matkan pienemmän stipendin avulla. Ks. esim. O’Neill 2014, 41.

<sup>259</sup> O’Neill 2014, 24.

pysymään koossa<sup>260</sup>. Taiteilijalla oli ongelmia myös mallien kanssa, jotka ”toinen toisensa jälkeen pettävät minut”<sup>261</sup>. Pienestä mallina toimineesta pojasta tuntui olevan ”vain hyvin vähän hyötyä”,<sup>262</sup> sillä poika ”juoksenteli ympäriinsä tai nukkui ja paikallaan hän ei pysynyt ollenkaan, siihen hän oli liian vilkas ja pieni.”<sup>263</sup>

*Kaikkialla ääni kaikuu* -teoksen vastaanotto oli pääosin kielteistä. Suomen Taiteilijain näyttelyssä maalaus sai osakseen voimakasta kritiikkiä. Sitä kuvailtiin mahtailtavaksi ja epäonnistuneeksi.<sup>264</sup> Vaikka *Uuden Suomettaren* I.K. Inha (1865–1930)<sup>265</sup> näki siinä myös paljon hartautta, hän arvioi teoksen komposition olevan löyhän ja värien yksitoikkoisia ja ikäviä. Hän luki maalauksen myös eräänlaisena svekomanian ilmentymänä: ”Nähtävästi on neiti Stjernschantz itse ruotsinkielinen ja niin on tuo vanhanaikainen väestö...”<sup>266</sup>. Monet kokivat teoksen myös vähättelevästi eräänlaisena satukuvituksena.<sup>267</sup>

Stjernschantzilla oli esillä vuonna 1895 Suomen Taiteilijain näyttelyssä luettelon mukaan myös teokset *Dormsöläinen tyttö* ja *Dormsöläinen poika*.<sup>268</sup> Dormsö lienee vain virhe ja viitannee virolaisen Vormssi-saaren ruotsinkieliseen nimimuotoon Ormsö<sup>269</sup>, minkä vuoksi on mahdollista olettaa, että taiteilija oli maalannut myös nämä teokset kesän aikana. Työt eivät kuitenkaan ole säilyneet tai niiden olinpaikkaa ei tunneta. Mahdollista myös on, että niiden nimet on muutettu, mikä vaikeuttaa identifioimista. Maalaukset ovat aiemmassa tutkimuksessa jääneet vaille huomiota.

Sarajas-Korte on arvioinut, että kauden pääteoksen rinnalla syntynyt *Irma* (kuva 17) valmistui taiteilijan suurtyötä helpommin.<sup>270</sup> Kiinnostavaa on, että Sarajas-Korte puhuu tutkimuksessaan nimenomaan *Irma*-teoksesta, vaikka voidaan osoittaa, että *Kaksoismuotokuva* (kuva 16) syntyi sitä aiemmin. Sarajas-Kortteen

<sup>260</sup> ”Jag har börjat en större bild med flera figurer, men det är fasligt svårt att få den att hålla ihop”. Beda Stjernschantzins kirje Gerda Stjernschantzille 22.7.1895. CY/KGA.

<sup>261</sup> ”Modellerna bedraga mig den ena efter den andra”. Beda Stjernschantzins kirje Gerda Stjernschantzille 22.7.1895. CY/KGA.

<sup>262</sup> ”Men af den tiden hade jag rysligt liten nytta”. Beda Stjernschantzins kirje Gerda Stjernschantzille 22.7.1895. CY/KGA.

<sup>263</sup> ”Han sprang mest omkring eller sofde, stilla kunde han alls inte vara, der till var han för liflig och liten.” Beda Stjernschantzins kirje Gerda Stjernschantzille 22.7.1895. CY/KGA.

<sup>264</sup> O’Neill 2014, 46.

<sup>265</sup> Alkuaan Konrad Into Nyström.

<sup>266</sup> ”Taiteilijain näyttely”, *US* 22.11.1895. Ks. myös Pushaw 2014, 188.

<sup>267</sup> Konttinen 2008, 343.

<sup>268</sup> Suomen Taiteilijain näyttelyluettelo 1895.

<sup>269</sup> Vormsi saks. Worms, ruots. Ormsö, vironruotsi Årmse. Bart Pushaw mainitsee artikkelissaan ”Ruotsalainen Karjala? Beda Stjernschantzins teos *Kaikkialla ääni kaikuu* ... (1895)” maalauksen nimeltä *Vormsin tyttö/Wormsöpiga* (1895) (yksityiskokoelma). Mahdollisesti kyse on samasta työstä.

<sup>270</sup> Sarajas-Korte 1966, 233.

arviota *Irma*-teoksen kantakuvaksi luettavan *Kaksoismuotokuvan* ”keveyestä syntymisestä” puoltavat sitä vastoin taiteilijan Vormsista lähettämät kirjeet. Vilkkaiden lapsien ja oikuttelevien mallien jälkeen riikalainen neiti miellytti taiteilijaa. Kirjeessään ”Missalle” Stjerschantz kuvailee, miten: ”*hauskaa on että Riiasta kotoisin oleva neiti suostui malliksi. Hän on täällä vierailulla koko kesän ja asuu Försterneillä tässä ihan vieressä. En tiedä hänestä muuta nimeä kuin Irma, mutta hän on yksinkertainen tyttö ja aika ruma, vaikka hyvin miellyttävä lähemmin tutustuttaessa*”<sup>271</sup>.

Stjerschantzin määrittämän ”yksinkertaisen” ja ”ruman” tytön, riikalaisen Irman, voidaan ajatella ruumiillistavan niitä ”hyveitä”, joita 1800-luvun naiselta odotettiin. Mallin yksinkertaista luonnetta ei määrittänyt kunnianhimo, vaan hän sopeutui ja tyytyi vallitsevaan, biologisen sukupuolen ennaltamääräämään kohtaloon. Henkistynyt, ajan kirjallisista ilmiöistä kiinnostunut, ammatillisuutta kohti kurottautunut Stjerschantz puolestaan oli ruumiillisesti sairasteleva.<sup>272</sup>

Irma tuntui viihtyvän matalalla, Stjerschantz korkealla. Tämä dualistinen jako oli aikalaiskeskustelussa tunnettu ilmiö ja esiintyi esimerkiksi hieman ennen *Kaksoismuotokuvan* valmistumista vuonna 1891 julkaistussa *The Picture of Dorian Gray* -teoksessa. Romaanissa Oscar Wilde (1854–1900) muotoilee taiteilija Basil Hallwardin suulla ”*rumien ja tyhmien osa on tässä maailmassa paras. He voivat istua kaikessa rauhassa ja toljottaa näytelmää. He eivät ehkä tiedä voitosta, mutta säästyvät sentään tuntemasta tappiota. He elävät niin kuin meidän pitäisi kaikkien elää, minkään häiritsemättä, mistään välittämättä ja levollisina. He eivät saata ketään perikatoon eikä kukaan tuhoa heitä*”<sup>273</sup> Irma tuntuikin elävän todeksi Hallwardin määritelmää – hän eli elämänsä ”minkään häiritsemättä, mistään välittämättä ja levollisena”. Taiteilijan kirjeessä esiintyvä pieni yksityiskohta korostaa tätä matalan ja korkean dialektiikkaa. Stjerschantz luonnehtii Irmaa aluksi ”hyvin yksinkertaiseksi tytöksi” (”*alldeles helt enkel flicka*”)<sup>274</sup>, mutta yliviivaa syystä tai toisesta lähetetyssä kirjeessä sanan ”alldeles”.

Aikakauden hyväksytyt ja ahtaat naisrepresentaatiot, jotka painottivat naisen asemaa ennen kaikkea äitinä, vaimona ja hoivaajana, eivät vastanneet taiteilijan minäkuvaa. Etsikö taiteilija minän rakennusaineita siten myös toisaalta? Freudin luennassa kaksoisolennot tyyppillistä oli, että yksilö pääsi sen kautta osalliseksi toisen tunteista ja elämyksistä. Kaksoisolennon kautta samastuttiin siten toiseen

<sup>271</sup> ”Roligare blir att göra en fröken från Riga som lofvat sitta för mig. Hon är här på besök hela sommaren och bor hos Försterns här alldeles invid. Jag vet ej hvad hon heter annat än Irma, men hon är en helt enkel flicka och ganska ful, fast mycket behaglig vid närmare bekantskap.” Beda Stjerschantzin kirje ”Missalle” 22.7.1895 CY/KGA.

<sup>272</sup> Sarajas-Korte 1966, 226.

<sup>273</sup> Wilde [1891] 2009, 12.

<sup>274</sup> ”Alldeles helt enkel flicka”. Beda Stjerschantzin kirje Missalle Worms 22.7.1895 CY/KGA.

henkilöön tai asetettiin vieraaseen egoon oman sijaan.<sup>275</sup> Pyrkikö Stjernschantz *Kaksoismuotokuvassa* (kuva 16) esitetyn Irman avulla konstruoimaan aikakauden naiskuvaa vasten ”puutteellista” identiteettiään? Pyrkikö taiteilija liittämään egoonsa kaksoisolennon kautta määreitä, jotka eivät omaan minään kuuluneet?

Freudin luennassa kaksoisolento-teema liittyy kiinteästi narsismiin. Lacanilaisittain ajateltuna ego-ideaali onkin subjektin identifikaatiota toisen ideaaleihin. Ego-ideaalin piirteet luovat siten merkityksiä, joiden ympärille minä rakentuu ja joiden kautta ego näkee itsensä ikään kuin peilistä. Subjekti samastuu toisen näkemykseen siitä, minkälainen hänen tulisi olla ollakseen ideaalinen toisen silmissä. Nuoresta ja terveestä Irmasta näyttäisi tätä luentaa mukaillen muodostuneen Stjernschantzille ”malli ja peili”, reflektiivinen omakuva.<sup>276</sup>

Peili-motiivi, johon myös *Kaksoismuotokuvan* kuva-alan muoto viittaa, oli yleinen vuosisadan vaihteen kuvataiteessa ja heijasteli ajan psykologian ja seksologian käsityksiä naisen narsismista. Dekadentti narsistisuus liitettiinkin naisissa toisiin: naisten ajateltiin peilaavan nimenomaan ruumistaan. Katsomisen halu muuttui siten katsotuksi tulemisen haluksi, narsismiksi.

Mary Ann Doane on pohtinut artikkelissaan ”Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator” (1982/2000), miten naisen on vaikea etäännyttää näkemäänsä katsoessaan mieskatseelle tarjottua naisobjektia. Nainen ei voi muuta kuin tulla vastaavanlaiseksi ja samastua siten halun kohteeseen.<sup>277</sup> Butler on kritisoinut Doanen näkemystä ja katsoo sen ilmentävän heteroseksismiä. De Lauretis on puolestaan todennut, että nainen voi olla naiselle sekä halun subjekti että objekti.<sup>278</sup>

Suomalaisessa keskustelussa Leena-Maija Rossi on kiinnittänyt huomiota siihen, miten esimerkiksi muotikuvastojen visuaalisessa maailmassa kuka tahansa naiskatsoja voi potentiaalisesti ottaa lesboposition, haluta toista naista.<sup>279</sup> Myös Annamari Vänskä on ehdottanut, että kuvaa katsova nainen voisi myös haluta olla kuvan nainen tai jopa haluta tätä.<sup>280</sup> Stjernschantzin omakuvana *Kaksoismuotokuvan* voi lukea edustavan Vänskän hahmottamaa mallia sen rinnastaessa todellisen ja normatiivisen naiseuden. Taiteilija konstruoi kaksoismuotokuvassa tavoitellun naiseuden representaatioita mutta asettaa ne ainoastaan rinnalleen, toiseen naiseen.

Toisaalta teoksen voi lukea edustavan myös eräänlaista regressiota verrattaessa sitä esimerkiksi kolme vuotta aiemmin toteutuneeseen omanarvontuntoiseen *Omakuvan* (kuva 2) subjektiin, joka tuntui määrittelevän sekä oman olemi-

<sup>275</sup> Freud [1919]1997, 210–212.

<sup>276</sup> Freud [1919]1997, 211; Kalha 2005, 149 viite 350; Erkkilä 2008, 122–123, 161.

<sup>277</sup> Doane [1982] 2000, 422–423; Lyytikäinen 2002, XI; Kortelainen 2003, 302.

<sup>278</sup> De Lauretis [1988]2007, 48.

<sup>279</sup> Rossi 2003, passim, erityisesti, 166–168.

<sup>280</sup> Vänskä 2006, 52. Ks. myös Halberstam 1998, 176; Kotz & Butler 1995, 276.

sensa että seksuaalisuutensa parametrit. Vuonna 1895 valmistuneessa teoksessa taiteilija täydentää Irma-figuurin avulla minäänsä kulttuurin naiseuteen määrittämiä ego-ideaaleja, ”toivottuja” ominaisuuksia, jotka vielä vuonna 1892 näyttivät merkityksettömiltä.

Luentaani syventää Stjernschantzin muistiinpanoista löytämäni päiväämätön runofragmentti ”Rakas tyhmyys” (”Den Kärälskeliga Dumheten”), joka tuntuu liioittelun keinoin kuvaavan aikakauden norminmukaista naisperformatiivia.

*Katso huojuvaa sulkaa  
ja punaista silkkiliiviä  
ja heiluvaa hametta.  
Tunne hienon hieno parfyymi!  
Vanhastaan tiedämme  
sen olevan mitä sydämemme halajaa.  
Katso ylös sorvattua nilkkaa  
ja pohjetta tietysti  
ja sukkaa jossa kultainen raita!  
Ja pehmeästi pyörtyvää käsivartta  
ja uhmakkaan jäntevää rintamusta  
ja lanteita jotka keinuvat kuin aallot!  
Kuin kallisarvoinen koru  
joka on lihaa ja verta,  
houkuttelet minua luoksesi.  
Katseesi houkutus  
ja tuhkanvaaleat suortuvasi  
kietovat minut sinuun ja ovat saaneet minut rakastumaan.  
Kyllä, rakastan sinua,  
vaikka tiedän, että olet  
vain hienosti konstruoitu nukke.  
Olet kuin haihtuva tuuli,  
ja poskesi kuoppa  
on makea kuin sokeroitu meloni  
sinun säteilevä chic,  
ja koketein nyökkäys  
varastit itsellesi kihlasormuksen.  
Olkoot sinulla oikeus  
tyhmiin ajatuksiisi,  
koska tuskin ajattelet mitään?*

*Kyllä, ole ajattelematta mitään  
ja sanomatta mitään,  
naura vain ja hymyile rakastettavasti!  
Akillenkantapääsi  
on ilmava sielusi,  
aivan kuin kolmella sulottarella.  
Tulen rakastamaan sinua hellästi,  
ja kuten olen aina unelmoinut,  
tulet seisomaan kauneimman vaimon lailla.  
Mutta älä sano mitään  
älä ajattele mitään,  
koska silloin julmasti katkeroitat elämäni.<sup>281</sup>*

Runon voi lukea sarkastisena viestinä todelliselle tai kuvitteelliselle naispuoliselle rakastajalle. Vertailukohdan sille tarjoaa esimerkiksi Krafft-Ebingin naismaskuliinisuutta (Gynandrie) kuvaavaa tapaus numero 165, jossa potilas oli kirjoittanut naispuolisille rakastetulleen kirjeitä. Krafft-Ebing analysoi suhteen olleen enemmän kuin platoninen.<sup>282</sup>

Oman luentani kannalta hedelmällisempää on kuitenkin tulkita runoa eräänlaisena kaivatun objektiruumiin ironisena hahmotelmana, joka tuo korostuneesti esiin aikakauden naisihanteen mahdottomuuden<sup>283</sup>. Stjerschantz osoit-

<sup>281</sup> "Se en vajande plym/och ett rött sidenliv/och en kjortel, som svänger och slår./ Känn en finfin parfym!/ Ja, med gammal kutym/ är det sådant vårt hjärta trår./ Se en högsvarvad vrist/ och ett smalben förvisst/ och en strumpa med guldränder på!/ Och en mjukt rundad arm/ och en trotsspänstig barm/ och höfter som vaggas som vågorna gå./ Som en dyrbar klenod/ utav kött, utav blod,/ utav lockelse står du mig när./ Och med blickarnas pock/ och din askblonda lock/ har du snärjt mig och gjort mig så kär./ Ja, jag håller dig kär,/ fast jag vet, att du är/ blott en docka af fin konstruktion./ Du är flyktig som vind!/ och din grop uti kind/ är söt som en sockrad melon/ med ditt strålande chic/ din kokettaste nick/ du stal dig förlovnings ring./ Må det vara dig unnat/ att tänka ditt strunt,/ ty du tänker väl rakt ingenting?/ Ja, tänk ingenting/ och säg ingenting/ bara skratta och kärlekskligt le!/ Din akilleshäl/ är din luftiga själ,/ precis som hos gracerna tre./ Jag skall älska dig ömt,/ och som alltid jag drömt,/ skall du stå som mitt skönaste viv./ Men säg ingenting/ och tänk ingenting,/ ty då grymt du förbittrar mitt liv". "Den Kärälskeliga Dumheten". BS2\_140723PK015\_1-2. CY/KGA.

<sup>282</sup> Krafft-Ebing [1886] 1903, 300. Krafft-Ebingin tapaus 159. oli kirjeiden vastaanottaja. Krafft-Ebing [1886] 1903, 292-293.

<sup>283</sup> Stjerschantzin runon representoima nainen mukailee myös 1800-luvun loppupuolen ihailtujen kurtisaanien habitusta. Kalha on kuvannut kurtisaanin asua seuraavasti: "Kurtisaanien vaatteilta odotettiin dynaamista liikettä, materiaalin runsautta ja taktiillista aistillisuutta. Päässään kurtisaanit kantoivat ruusukkeita ja kuohkeita strutsinsulkia, miehustassa loistavia helyjä ja kirjailuja. Paljastava décolleté kuului itseoikeutetusti asuun". Ks. Kalha 2013, 98. Kalhan mukaan aikakauden lesbohahmoille oli usein ominaista teatraalinen feminiinisyys. Ks. Kalha 2013, 254.

tikin usein nietscheläistä sarkasmin tajua naisista puhuttaessa. Muistikirjaansa taiteilija muotoili vuonna 1892: ”naiset ovat kissoja tai lintuja, parhaimmassa tapauksessa lehmiiä.”<sup>284</sup> Siten myös edellä esitetty runo tuntuisi olevan kannanotto vallitsevaan naiskuvaan, jossa naisen tuli olla ”koketein nyökkäys” (*”din kokettaste nick”*): naurava, hymyilevä ja vailla ajatuksia.

Charles Baudelaire (1821–1867) kuvaili naiseutta Stjerschantzin tapaan jo vuonna 1863 ilmestyneessä teoksessa *Le peintre de la vie moderne* (suom. *Modernin elämän maalari*, 2001) Suurta suosiota saavuttanut teos esitti naisen julkisen nautinnon kohteena, joka oli ehkä tylsämielinen, mutta silti säkenöivä, lumoava idoli, jonka katseista kohtalot ja tahdot riippuivat.<sup>285</sup> Baudelairen mukaan ”aivan epäilemättä nainen on valo, katse, kutsu onneen”. Hän on ”yleistä harmoniaa, ei vain kävelytavassaan ja jäsentensä liikkeissä vaan myös niissä musliineissa ja sifongeissa, runsaissa, välkehtivissä kangasrykelmissä, joihin hän verhoutuu ja jotka ovat kuin hänen jumaluutensa merkki ja jalusta; niissä metalleissa ja kivissä, jotka kiemurtelevat hänen kaulallaan ja käsivarsillaan ja lisäävät kimalluksensa hänen palaviin silmiinsä ja kuiskuttelevat vienosti hänen korvissaan.”<sup>286</sup> Baudelairen mukaan kaikki naista koristavat ja hänen kauneuttaan havainnollistavat asiat olivatkin osa naisen olemusta.

Baudelairen tahallisen kärjistävä luenta kiinnitti naisen koko olemuksen ulkoiseen, pinnan ominaisuuksiin, joita tuli teoksen mukaan vielä korostaa. Vaikka luen Stjerschantzin naismuotokuvan olleen pitkälti juuri liioiteltua fantasiaa, poikkesi taiteilijan oma keho paljon ideaalista. Lyhytkasvuisen, vartaloltaan selkädintuberkuloosin runteleman, alituisesti rahahuolissa kamppailevan, ammatillista taiteilijuutta tavoittelevan, naimattoman ja lapsettoman Stjerschantzin minuus rakentui eri mittapuun.<sup>287</sup>

Kiinnostavaa Stjerschantzin Baudelairen ”mallin mukaan” rakennetun runon naisrepresentaatiossa on, että sen kuvaamaa (harmaahiuksista) naista on mahdollista lukea myös taiteilijan omakuvana. Siten Stjerschantz tuntuisi runossa asettuvan sekä subjektin että objektin asemaan. Taiteilija identifioi itsensä fantasian keinoin toisaalta naamioituneeksi objektiksi, toisaalta subjektiaseman omaavaksi runon ”rakastajaksi”. Sama strategia tuntuisi olevan kyseessä myös *Kaksoismuotokuvassa*, jossa sekä subjekti että objekti asetetaan rinnakkain, samaan kuvaan.

<sup>284</sup> ”Kattor äro ännu alltjämt kvinnorna, och fåglar. Eller, i bästa fall, kor”. BS 1892/051, CY/KGA.

<sup>285</sup> Baudelaire [1863] 2001, 213. Ks. myös Kalha 2013, 206.

<sup>286</sup> Baudelaire [1863] 2001, 214.

<sup>287</sup> O’Neill 2014, 14.

Olen edellä liittänyt *Kaksoismuotokuvan* (kuva 16) myös regressiivisiä merkityksiä. Niissä taiteilija ”paikkaa” egon puuttuvia ominaisuuksia asettamalla muotokuvassa rinnalleen norminmukaisen naisen. *Kaksoismuotokuvaa* voi lukea (tätä tulkintaa vasten) myös vastakarvaan, jolloin se tuntuisi tekevän näkyväksi, alleviivaavan, naiseutta konstruktiona. Tätä lukutapaa käyttäessä kuva näyttäisi-kin problematisoivan konventionaalista naiseutta ja sen heteronormatiivista määrittelyä. Stjernerchantz ei *Kaksoismuotokuvassa* joudukaan luopumaan androgyynistä olemuksestaan ja asettumaan passiiviseksi objektiksi, sillä kuvassa naami-oleikki konstruoidaan taiteilijan rinnalle, ihannenaiseen, passiiviseen Irmaan, katseen kohteeseen. Stjernerchantz leikkii mimesiksellä ja ottaa naisellisuuden koodit aktiivisesti haltuun tekemällä näkyväksi todellisen naiseuden ja teatraalisen naisena poseeraamisen.

Symbolisteille tärkeässä teosofisessa ontologiassa todellisuuden luonne oli kaksijakoinen. Alkuperäinen yhtenäisyys oli jakautunut ”kaksosiksi”, joista toinen edusti todellisuutta ja toinen ”epätodellisuutta”.<sup>288</sup> Myös 1800-luvulla eläneen naisen todellisuus määrittyi dualismin käsittein – mies ja nainen, valo ja pimeys, aktiivisuus ja passiivisuus. *Kaksoismuotokuvassa* minä jakautui kaksosiksi: toinen edusti yhteiskunnan konstruoimaa todellisuutta (*feminiinisyys ja passiivisuus*), toinen vielä epätodellisuutta (anakronistisin termein *queer ja aktiivisuus*).

Vastakohdat rakentuvat kuvaan myös visuaalisin keinoin. Kuvaformaatti katkaisee Irma-figuurin tämän rinnan alta, rajaten kädet kuvan ulkopuolelle. Passiivinen Irma esitetään näin vailla aktiivisen toimijan merkkejä, naisellisen uuman ja poven paljastavaan leninkiin sonnustautuneena. Taustalla esitetty naishahmo on sukupuolipiirteistä vapaa.

---

<sup>288</sup> Tihinen 2008, 88.



## Toiseus

*Oletko nähnyt ystäväsi nukkumassa – niin että olet nähnyt miltä hän näyttää? Mitä ystäväsi kasvot muuten ovat? Ne ovat omat kasvosi nähtyinä karkeassa ja puutteellisessa peilissä.*<sup>289</sup>

Beda Stjernschantz, 1892

Venäläinen kirjallisuudentutkija Mihail Bahtin on tehnyt eron groteskin ruumiin ja klassisen ruumiin välillä. Groteski ruumis koostuu Bahtinin mukaan aukoista ja ulokkeista, se on avoin ja huokoinen, ikään kuin keskeneräinen. Groteski liittyy lihalliseen rehevyyteen. Se on aistillisten halujen ja eritteiden ruumis, joka viihdyttyy matalalla. Groteskia ilmentää myös tietynlainen karkeus. Klassinen ruumis on kompakti ja kiinteä. Se näyttäytyy ehjänä, valmiina kokonaisuutena, läpäisemättömänä pintana, ja sitä määrittää tietynlainen etäisyydenotto. Subliimi viiva yhdistyy klassisuuteen, joka määrittää etenkin Stjernschantzin *Omakuvaa*.<sup>290</sup>

Kirjeessään ”Missalle” Stjernschantz kuvailee malliaan Irmaa ”yksinkertaiseksi ja melko rumaksi” (*”en helt enkel flicka och ganska ful”*).<sup>291</sup> Irman ilmentämä rumankauneus tehdään näkyväksi myös figuurin ”groteskissa” poseerauksessa. Mallin laskettu leuka, kulmien alta luotu katse sekä hieman raollaan kuvatut ”mutruhuulet” saavat aikaan arrogantin, lähes aggressiivisen vaikutelman. Kuvan ilmentämä figuuri on uhmakas. Irman katseeseen yhdistyykin ajan muotokuva-konventioista poiketen vahvaa ruumiillista läsnäoloa, vaikka figuuri ei suoraa katsetta kuvan katsojaan kohdistakaan.

*Kaksoismuotokuvassa* (kuva 16) esitetyn Irman representaatio vertautuu luontevasti Magnus Enckellin samana vuonna valmistuneen satyyripojan katseen teoksessa *Fauni*, 1895 (yksityiskokoelma). Kalha on lukenut faunin katseeseen tallentuneen sellaista mutkattomuutta mitä taiteilija ei omassa elämässään pystynyt saavuttamaan. Faunin katse on yhtä aikaa sekä vilpittömän että välinpitämätön, naiivi ja vailla kulttuurista itsetietoisuutta. Se on aseistariisuva, mutta samalla nöyryyttävä. Siihen tuntuu sisältyvän myös katupojan uskottavuutta ja itsevarmuutta.<sup>292</sup>

Samalla tavoin myös Stjernschantz tuntuu konstruoivan *Kaksoismuotokuvassa* itsensä rinnalle asetetun Irman katsetta ja figuuria. Poseerauksessa on

<sup>289</sup> ”Har du ännu sett din vän sofva – så att du erfarit huru han ser ut? Hvad är dock annars din väns ansikte? Det är ditt eget ansikte i en grof och bristfällig spegel”. Beda Stjernschantzin muistikirja. 051.tif. KGA.

<sup>290</sup> Bahtin 1995, 281–282; Kalha 2005, 132; Kalha 2012, 67–68.

<sup>291</sup> Beda Stjernschantzin kirje Gerda Stjernschantzille 22.7.1895. CY/KGA.

<sup>292</sup> Kalha 2005, 134.

porvaristytölle kuulumatonta itsevarmuutta. Olen edellä ristiinlukenut Stjerschantzin *Omakuvan* (kuva 2) ja Manet'n *Olympian* (kuva 15) katseita lähinnä dekonstruoidakseni kuvan implikoimia seksuaalisia positioita. *Omakuvan* visualisoima suora katse viestittää kuvaan sisäänrakennettua omanarvon tunnetta. *Irman* julkea katse hieman sivuun katsovine silmineen sekä ”mutruhuulineen” rinnastuvat *Olympian* häpeilemättömään ”matalan” presentatioon.

Taustalla esitetyn, taiteilijaksi lukemani hahmon suljetut silmät laajentavat teoksen merkitysulottuvuutta entisestään. Onko taiteilija kuvannut itsensä eräänlaisessa unitilassa? Irman yhdistäminen uneen vie ajatukset myös Freudin *Unien tulkinta* -teoksen (1900) kimmokkeena toimineeseen ”Irman ruiskeesta”<sup>293</sup> -uneen. Tämä psykoanalyttisen kirjallisuuden kenties kuuluisin yksittäinen uni rinnastuu omassa luennassani paitsi *Kaksoismuotokuvan* päähenkilön nimen myös Freudin artikkelissaan esittämän pääväittämän osalta, jonka mukaan uni on tukahdetun ja torjutun toiveen verhoutunut toteuma.<sup>294</sup>

Freudin mukaan unien näkijä menettää unitilassa jotain estoihin rinnastuvaa ja täten unet paljastavat ihmisen todellisen olemuksen. Unien tahattomat mielteet ilmentävät tahdon herpaantumista. Omatunto ei vaikuta unessa, vaan uni paljastaa vaistonvaraisen ihmisen. Freudin sanoin: ”*Unessa ihminen paljastuu omalle katseelleen koko synnyntäisessä alastomuudessaan ja viheliäisyydessään. Päästettyään tahtonsa herpoamaan hän joutuu leikkipalloksi kaikille intohimoilleen, joilta meitä kutakin valvoessamme suojelevat omatunto ja pelko.*”<sup>295</sup>

Stjerschantzin *Kaksoismuotokuvan* tematiikka vertautuu myös saksalaisen filosofin Carl du Prelin (1839–1899) ajatuksiin ihmismielen Janus-kasvoisuudesta. Prelin ajatusrakennelman mukaan ihmismielen toiset kasvat elivät aistien hallitsemassa arkimaailmassa, kun taas toiset, arkiminän näkökulmasta tiedostamattomat, saivat unessa vallan. Janus-kasvoinen ihmisyksilö oli kuitenkin sama molemmissa tietoisuuden tiloissa. Kyse ei ollutkaan kahdesta eri maailmasta vaan kahdesta eri tavasta nähdä todellisuus. Unimaailmassa elävä yksilö edusti ihmisen todellista olemusta, kun taas valvetilassa elävä osa ihmisestä oli vain ilmiömaailmaan heijastuva jäänte todellisesta subjektista.<sup>296</sup>

<sup>293</sup> ”Irman ruiskeesta” -unessa on luettavissa muitakin yhtäläisyyksiä Stjerschantzin *Kaksoismuotokuvan* Irmaan. Freudin unessa on kyse useista naishahmoista, joiden asema määrittetty unennäköjän (Freudin/Stjerschantzin) oman narsismin kautta. Irma on kuvattu hysteerikoksi, samoin kuin häntä älykkäämpi ystävä. Muut ikään kuin puhuvat Irman ohi. Mielikuvitukselliseen ja hyvin anakronistiseen luentaan kimmokkeen voisi antaa myös Irman vastahanka suostua ratkaisuun. Freud [1899] 2005, 94–106.

<sup>294</sup> Freud [1899] 2005, 94–106., etenkin s. 105.

<sup>295</sup> Freud [1899] 2005, 66–67.

<sup>296</sup> Blotkamp 1986, 100; Lahelma 2014a, 146.

Uniin ja unitilan käsitteeseen alettiin kiinnittää 1800-luvun kuluessa yhä enemmän huomiota. Uniin sisältyvät abnormiteetit tekivät niistä metonymisesti raskautetun alueen. Etenkin unien suhde patologiaan, mielisairauksiin ja epäsosiaaliseen käyttäytymiseen kiinnosti monia. Ihmiset kärsivät ”yöllisestä mielenvikaisuudesta” (nocturnal insanity). Myös symbolistit kiinnostuivat alitajunnasta ja unitiloista. Magnus Enckell sijoitti maalaustensa hahmot mieluusti unen ja valveen hallusinatoriseen välimaastoon, kuten teoksissa *Herääminen*, 1893 (Ateneumin taidemuseo, Antellin kokoelma, Kansallisgalleria) *Heräävä Fauni*, 1914 (Ateneumin taidemuseo, Hovingin kokoelma, Kansallisgalleria) ja *Diana ja Endymion*, 1921 (Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria).<sup>297</sup>

Stjernschantzin *Kaksoismuotokuvassa* huomio kiinnittyy taiteilijan suljetujen silmien lisäksi myös toiseen epänormatiiviseen piirteeseen: mallin avonaisiin hiuksiin. Vaikka esimerkiksi Thesleff esittää teoksessa *Thyra Elisabeth* mallin hiukset avoimina, tekee Stjernschantzin kuvasta poikkeavan juuri se, että kuvattu on taiteilija itse.

Kansainvälisessä symbolismissa naisen kuvaaminen avoimin hiuksin ei ollut harvinaista, mutta tuolloin kuvasto liittyi yleensä miestaiteilijan tuottamaan erotisoituun *femme fatale* -kuvatyyppiin. Esimerkiksi norjalaistaiteilija Edvard Munchin (1863–1944) tuotannossa teema toistuu teoksissa *Aske*, 1894 (Nasjonalnuseet, Oslo), *Kvinnen i tre stadier*, 1894 (Bergen Kunstmuseum, Bergen) ja *Sjalusi*, 1895 (Bergen Kunstmuseum, Bergen).

1800-luvun sosiaalisessa todellisuudessa naisten hiukset olivat kuitenkin miltei aina kiinni, joko hiuslaitteen tai hatun alla. Avoimet hiukset voitiin siten lukea ajan sopivaisuussääntöjä rikkovina, vahvoina eroottisina koodeina. Naisen hiuksista muodostui 1800-luvun kuluessa myös fetissi, jonka muun muassa Krafft-Ebing ja Alfred Binet mainitsevat. Ominaista perversiolle oli, että miehet seksuaalista mielihyvää tavoitellessaan seurailivat naisia ja pyrkivät leikkaamalla anastamaan suortuvia itselleen<sup>298</sup>. Kalhan mukaan ”hiukset auki” olikin yhtä kuin *deshabillé*, alaston, ainakin suggestiivis-semioottiselta merkitykseltään. Avoimet hiukset viestittävät siten aistillista vapaamielisyyttä.<sup>299</sup> On kiinnostavaa pohtia, miksi taiteilija kuvaa itsensä Irman kaksoisolennoksi, harkinnan rappeutumista implikoivassa unitilassa, hiukset avonaisina, ”säädettömyyteen” viitaten.

<sup>297</sup> Kalha 2005, 181; Lahelma 2014, 45.

<sup>298</sup> Krafft-Ebingin *Psychopathia Sexualis* -teoksen esimerkkitapauksessa 100. kerrotaan miehestä, joka jäi kiinni yrittäessään anastaa suortuvaa naiselta ja jonka kotoa löydettiin poliisitutkimuksessa peräti 65 suortuvaa ja lettiä lajiteltuina ja paketoituina. Krafft-Ebing [1886]1903, 180.

<sup>299</sup> Kalha 2013, 295. Ks. myös Doy 2007, 16.

Stjerschantzin suljettujen silmien katseettomuuden, etenkin avonaisiin hiuksiin liitettynä, voi lukea viitteenä joustavasta objektiudesta, joka samalla mahdollistaa (kuvatun/katsojan) fantasian vapaan kulun. Freud esitti *Unien tulkinnassa*, että nukkuessa sielu kokee yhteyttä ruumiiseen paljon selvemmin kuin valvetilassa. Sielu antautuu unessa alttiiksi sellaisistakin ruumiinosista tai keholisista muutoksista lähteille vaikutuksille, joista valveilla ei olla tietoisia. Unien tehtävä onkin paljastaa piilevät taipumuksemme ja osoittaa mielelle, ei sitä mitä me olemme, vaan mitä olisimme voineet olla. Unet paljastavat totuuksia, joita emme tahdo itsellemme tunnustaa.<sup>300</sup>

Silmänsä sulkenut hahmo oli myös teosofisen ajattelun mukaan irrallaan ”ulkoisesta todellisuudesta”, jonka tässä voidaan tulkita ennen kaikkea 1800-luvun ahtaaksi sukupuolinormistoksi. Kuvaan on mahdollista konstruoida myös vuosisadanvaihteen henkisen halun kysymyksiä. Sen mukaan henkinen halu merkitsi puhtauden tai siveellisyyden käsitteiden vastustamista ja henkisyiden yhdistämistä ruumiillisiin haluihin ja syntiin.<sup>301</sup> Silmänsä sulkenut Stjerschantz oli turvallinen katseen objekti. Katsojan katse ei joutunut kohtaamaan taiteilijan häpeilevää katsetta vaan katsepositio luovutettiin julkealle, ”toiseutta” edustavalle Irmalle. Butlerin mukaan ”ehjä identifikaatio” vaatiikin jalostamista ja kontrollia. Siihen kohdistuvasta rikkomuksesta seuraa rangaistus, joka yleensä on häpeä.<sup>302</sup>

Eve Kosofsky Sedgwickin mukaan häpeä aktivoituu katseiden kohdatessa ja ihmisen rekisteröidessä oman nähdyksi tulemisensa. Häpeän tuottava jännite perustuu dialektiikkaan, joka syntyy, kun toisen katsetta vältellään samalla kun sille antaudutaan. Näin Sedgwickin mukaan tuottavassa, kokijaansa ja kohdettaan transformoivassa häpeässä limittyy yhteen monia eri aspekteja kuten häpeä ja ylpeys, häpeä ja arvokkuus, häpeä ja itsetehostus sekä häpeä ja julkeus.<sup>303</sup>

*Kaksoismuotokuvan* voi Freudin ajatusta mukailien lukea ilmentävän tuhkahdetun ja torjutun toiveen toteumaa. Stjerschantz yhdistää teoksen representaatiossa itseltään ”puuttuvia” naisellisia ominaisuuksia mutta myös alaluokkaisuuteen yhdistyvän julkeuden. Mutruhuulisen Irman voi lukea ilmentävän 1800-luvun naisilta kiellettyä julkista seksuaalisuutta Manet’n *Olympia*-teoksen nimihenkilön tapaan. Irma esitetään *Kaksoismuotokuvassa* groteskina, sivistyksessä vapaana objektina, ja hahmo on siksi otollinen myös halun kuvana.<sup>304</sup> Katseen mahdollisesti sisältyvä viite prostituutioon vahvistaa luentaa. Irma kuvataan

<sup>300</sup> Freud [1899] 2005, 35, 65.

<sup>301</sup> Tihinen 2008, 83. Ks. myös Kalha 2012, 120.

<sup>302</sup> Kotz & Butler 1995, 276–277.

<sup>303</sup> Sedgwick 2003, 35, 38; Kalha 2012, 120; Sedgwickistä ks. myös Kalha 2012, 135.

<sup>304</sup> Ks. myös esim. Kalha 2005, 142; Kalha 2012, 22.

sekä groteskin haastavana (*huulet*) että samanaikaisesti – tutkimistani Stjernschantzin kuvista poiketen – vailla aktiivisen subjektin merkkiä (*silmät*).

Taustalla esitetyn, silmänsä sulkeneen, hiukset avonaisina kuvatun taiteilijan voi lukea implikoidusti ”seisovan” Irman presentoimien ajatusten takana. 1800-luvun normaali nainen miellettiin usein aseksuaaliksi, haluttomaksi frigidiksi. Koska naisella ei 1800-luvun kulttuurissa ollut julkisia, tunnustettuja keinoja seksuaalisuutensa ilmentämiseen, oli hänen aktiivista seksuaalisuuttaan osoittaakseen toimittava joko estottoman naisen roolissa heteroseksuaalisessa suhteessa tai miehisessä roolissa, kuten maskuliininen lesbo teki.<sup>305</sup> *Kaksoismuotokuvassa* Stjernschantz tuntuu siten käsittelevän *Irma*-figuurin avulla myös seksuaalisuuteen ja haluun liittyviä аспектеjä. Stjernschantz antaa Irmalle subversiivisen position, josta itse saattoi vasta uneksia<sup>306</sup>. Siten *Kaksoismuotokuvaan* liittyy kiinteästi Sedgwickin häpeään liittämiä määreitä, kuten häpeä ja julkeus ja häpeä ja ylpeys.

*Kaksoismuotokuvasta* löytyy yhtäläisyyksiä myös Pekka Halosen samannimiseen teokseen vuodelta 1895 (Halosenniemen museo, Tuusula), jossa taiteilija on maalannut oman kuvansa rinnalle silmänsä sulkeneen vaimonsa. Lahelma on lukenut Halosen teoksen rakkaudentunnustukseksi vastaviihitylle puolisolle. Taiteilija halusi teoksen avulla osoittaa nuorikolleen, että yhdessä he muodostaisivat kokonaisuuden. Lahelman tulkinta perustuu esoteeriseen oppiin, jonka mukaan naisen voima oli rakkaus, ja kun mies lannoitti feminiinistä sielua tiedollaan ja tahdollaan, naisesta tuli ideaali. Naisen kautta miehen ideaali tuli eläväksi ja näkyväksi; siitä tuli lihaa ja verta.<sup>307</sup>

Kun ajatusta käsittelee omaa lukutapaani vasten, nainen näyttäisi täydentävän miestä tulemalla tämän fallokseksi. Myös Stjernschantzin *Kaksoismuotokuva* on mahdollista lukea tämän ajatusrakenteen mukaelmana. Toinen täydentää toisen, korkea lannoittaa matalaa. Kiinnostavasti Stjernschantzin maalaus näyttäytyy siten (anakronisesti) eräänlaisena butch/femme -asetelmaa varioivana kuvatyypinä, joka leikittelee vastakohtien kautta myös klassisen heteronormatiivisen poseerauksen konventioilla. Butlerin mukaan tyyppillistä butch/femme -kuvastossa onkin, että siinä heteroseksuaalista kuvastoa ”toistetaan toisin” uudessa kontekstissa ja samalla kyseenalaistetaan saman kuvaston ja sukupuolikategorioiden luonnollisuutta. Butchin naismaskuliinisuus voidaan lukea merkinä heteronormatiivisen naiseuden kyseenalaistamisesta. Sukupuoliteoreetikko Gayle Rubin

<sup>305</sup> Hekanaho 2006d, 222; Vänskä 2007, 183. Kuva valmistui vuosi homoseksuaalisuuden kriminalisoinnin jälkeen.

<sup>306</sup> Gian Lorenzo Berninin (1599–1680) tunnetussa teoksessa *Pyhän Teresan hurmio* (1651) (Cornaro-kappeli, Santa Maria della Vittoria, Rooma) ekstaattisen, silmänsä sulkeneen pyhimyksen hurmio voi olla – tulkinnasta riippuen – joko ruumiillista tai henkistä.

<sup>307</sup> Lahelma 2014, 102–103.

on määrittänyt butchin naiseksi, joka viihtyy paremmin maskuliinisissa sukupuoli-likoodeissa, tyyleissä tai identiteeteissä. Butch/femme -kuvastossa tyypillistä on niin ikään Stjerschantzinkin kuvapinnalla esiintyvien dikotomioiden kuten aktiivisen ja passiivisen sekä subjekti- ja objektipositioiden korostaminen.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> Rubin 1992, 467; Kotz & Butler 1995, 274; Halberstam 1998, 176; Hekanaho 2006d, 216, 222, 224.

## Fallos

*Tekisi välistä mieleni olla mies vain sentähden, että voisin enemmän nauttia naisesta, niin, ja miksei silloin myös itsestäni.*<sup>309</sup>

L. Onerva

Stjernschantzin teoksesta lukemani kaksoisolennon määritelmä lähestyy myös Freudin käsitettä fetissi. De Lauretiksen luennassa fetissi laajenee kattamaan myös naisen. Perverssi halu on *tulkittavissa* tällöin toisteisessa uudelleenpaikantumis- ja uudelleeninvestoimisprosessissa liikkeenä kohti objekteja (Irma), jotka voivat loihdita esiin jotain, mitä ei ole ollut olemassa.

Seuraavaksi lähdän tarkastelemaan Freudin kastaatiokompleksista johdettuja de Lauretiksen ja Elizabeth Groszin esittämiä näkemyksiä ja sovitan niitä *tulkintaani Kaksoismuotokuvan* (kuva 16) mahdollisista (seksuaali)positioista. Psykoanalyttisen teorian mukaan naisen kastaatiokompleksi saa alkunsa, kun tyttö näkee pojan sukupuolielimen. Hän huomaa eroavaisuuden ja Freudin<sup>310</sup> mukaan myös sen merkityksen. Tyttö tuntee itsensä ruumiillisesti vajaaksi ja mainitsee usein, että hänelläkin pitäisi olla ”sellainen”, ja alkaa tästä syystä tuntea peniskateutta. Tämä jättää lähtemättömiä jälkiä hänen tulevaan kehitykseensä ja hänen luonteensa muodostumiseen.<sup>311</sup>

Freudin luennassa tyttö pitää äitiään syypanä siihen, ettei hänellä ole penistä kuten pojilla, ja kantaa äidilleen sen vuoksi kaunaa. Se, että tyttö myöntää peniksen puutteen todeksi, ei kuitenkaan merkitse, että hän alistuisi tähän tosi-

<sup>309</sup> L. Onerva [1908] 2002, 167.

<sup>310</sup> De Lauretis on kehottanut ”Perverse Desire” -artikkelissaan lukemaan Freudin seksuaalisuuden teoriaa intohimoisena fiktiona. De Lauretis 1994, 258. De Lauretiksen mukaan Freud näkee naisen ruumiin puutteen kautta, koska kirjoittaa teoriaa omaan ruumiiseensa ja omiin pelkoihinsa nojaten. De Lauretis 1999, 267–268. Irigarayn mukaan käsitys, jossa nainen ensin näkee klitoriksen pienenä peniksenä ja sitten päättää, että hänet on jo kastrotu, on itse asiassa miehisen kastaatiopelon projektiota. Niin kauan kuin naisen ajatellaan kadehtivan mieheltä penistä, mies voi olla varma siitä, että hänellä on se. Naisen peniskateuden tehtävä on toisin sanoen pönkittää miehen psyykeä. Irigarayn mukaan naisen kastroiminen tarkoittaa sitä, että hänet kiinnitetään saman halun piiriin; samuuden lakiin. Ajatteleva mies haluaa saada itsestään jäljennöksen ja heijastaa halunsa naiseen. Mies on kyvytön ajattelemaan tämän peilailurakenteen tuolla puolen. Niinpä naisen kastaatiopelko on yhä enemmän ”samuutta”. Nainen on toinen, ja aivan erityisellä tavalla toinen; miehen käänteis- tai peilikuva. Irigarayn mukaan patriarkaalinen diskurssi asettaakin naisen representaation ulkopuolelle. Nainen on poissaolo, kääntöpuoli, tuntematon maanosa tai parhaimmillaan ”vähäisempi” mies. Irigaray [1985] 1990, 150; Moi [1985] 1990, 150. De Lauretiksen esittämä lesbohalun rakentuminen suhteessa kastaatiofantasiaan toimii kuitenkin *Kaksoismuotokuvan* luentani tukena, vaikka Irigarayn näkemykseen yhdyinkin.

<sup>311</sup> Freud [1917] 1981, 516.

asiaan. Päinvastoin, tyttö elättää Freudin mukaan kauan toivetta saada tuo elin ja uskoo pitkään sen olevan mahdollista. Freudin mukaan tämä toive voi myös tuoda kypsän naisen analysoitavaksi ja hänen silloin esittämänsä *toive, päästä esimerkiksi harjoittamaan älyllistä ammattia, paljastuu usein peniskateuden sublimoituneeksi muuntumaksi*.<sup>312</sup>

Kastraatio-olettamuksen syntyminen näyttäytyy Freudin luennassa tytön kehityksen käännekohtana. Siitä kehitys voi jatkua kolmeen eri suuntaan: ensimmäinen johtaa seksuaalisuuden estymiseen tai neuroosiin, toinen miehisyysskompleksiin ja sen aiheuttamaan luonteen muuttumiseen, kolmas ”normaaliin naiseuteen”.<sup>313</sup> Miehisyysskompleksissa tyttö kieltäytyy myöntämästä hänelle epämieluisaa tosiasiaa, ja korostaa uhmaavasti kapinoiden siihenastisia miehisiä piirteitään. Freudin luennassa tämän kaltaiseen ei-toivottuun lopputulokseen johtaa mitä todennäköisimmin rakenteellinen tekijä, tavallista suurempi aktiivisuus, joka on freudilaisittain ajatellen luonteenomaisempaa pojalle kuin tytölle. Olennaista kehityksen tässä vaiheessa on, että tyttö välttää sen sysäyksen *passiivisuuteen*, jonka Freud tulkitsee avaimeksi naisellisuuteen. Miehisyysskompleksin äärimmäiseksi ilmentymäksi hän lukee sen, että nainen ryhtyy valitsemaan kumppaneitaan homoseksuaalisesti. Myös homoseksuaaleiksi kehittyvät naiset valitsevat joksikin aikaa isänsä kiintymyksen kohteeksi ja jättäytyvät oidipuskompleksin valtaan. Freudin mukaan ”äärimmäiset pettymykset taannuttavat heidät kuitenkin aikaisempaan miehisyysskompleksiin”.<sup>314</sup>

”Perverse Desire” -artikkelissa (1994) de Lauretis argumentoi Freudin näkemyksiä haastaen, että lesbohalu rakentuu suhteessa kastraatiofantasiaan. Kyse ei kuitenkaan ole falloksen menettämisestä, vaan uhasta menettää positiivinen kuva itsestä naisruumiina. Lesbohalussa on siten kyse fetissistä, joka sekä tunnistaa että kieltää menetetyn tai kaivatun positiivisen kuvan naisruumiista. Lesbonainen ei siten etsikään korviketta äidille tai äidilliselle fallokselle, vaan *hakee kulttuurin kieltämää haluttavaa ja rakastettavaa naisruumiin kuvaa*.<sup>315</sup>

Kastraatio merkitsee perverssin halun naispuoliselle subjektille ensisijaisesti narsistisesta haavasta seuraavaa olemisen puutetta ruumis-egossa ja vasta toissijaisesti peniksen puutetta.<sup>316</sup> Lyhytkasvuinen, naimaton ja omasta urasta

<sup>312</sup> Freud [1917] 1981, 516–517.

<sup>313</sup> Freud [1917] 1981, 517.

<sup>314</sup> Freud [1917] 1981, 520–521. On tärkeä pitää mielessä Freudin esittämien argumenttien ajallisuus ja paikallisuus. Teoriat eivät ole yleispäteviä, ja ne toimivat tekstissän johdantoina, jotka mahdollistavat de Lauretiksen ja Groszin teorioiden hahmottumisen.

<sup>315</sup> De Lauretis 1994, 261–262.

<sup>316</sup> De Lauretis 1994, 262.



haaveillut taiteilijanainen asemoi siten idealisaationsa ja fantasiansa yhteiskunnan normin mukaiseen naiseen (Irmaan).

De Lauretiksen luennassa subjektille on uhka, ettei hänellä ole sellaista ruumiinkuvaa, johon liittyisi viettienergiaa, sellaista naisruumista, jota hän voisi narsistisesti rakastaa. Tällöin kieltämismekanismi tuottaa kompromissifantasia: ”Minulla ei ole sitä, mutta voin saada/saan sen”.<sup>317</sup> Kieltämismekanismin avulla perverssin halun naispuolinen subjekti paikantaa uudelleen puuttuvaan naisruumiiseen kohdistuvan kaipuun, samoin kuin (ei)havainnon sen poissaolosta, sarkaksi fetissiobjekteja ja merkkejä. Fetissi näyttäytyy näin kastration kieltämisen tuotteena.<sup>318</sup>

Elizabeth Grosz esittää esseessään ”Lesbian Fetishism?” (1993), että maskuliininen nainen ”omaksuu [ruumiinsa] ulkopuolisen rakkaudenkohteen, toisen naisen joka edustaa fallostaa”.<sup>319</sup> Teko toimii strategiana, joka suojaa subjektiä henkilökohtaiselta häpäisyltä ja statuksen vaihtumiselta subjektista objektiin. Maskuliinisuuskompleksista kärsivä nainen kieltää ja omaksuu fetissin tavoin falloksen korvikkeeksi oman ruumiinsa ulkopuolisen objektin, toisen naisen. Tämän rakkaudenkohteen avulla hän pystyy toimimaan ikään kuin hänellä olisi fallos sen sijaan että hän on se.<sup>320</sup>

Myös Freudin mukaan homoseksuaalinen kohdevalinta on alun perin lähempänä narsismia kuin heteroseksuaalinen. Yksilö voi olla joko *narsistista tyyppiä*, joka pyrkii löytämään omaa minäänsä mahdollisimman läheisesti muistuttavan kohteen, tai *tukeutuvaa tyyppiä*, jonka libido valitsee kohteekseen muita tarpeita tyydyttäneitä ja siksi arvokkaaksi koettuja henkilöitä. Ilmiasuisen homoseksuaalisuuden edellytyksiin Freud lukee sen, että yksilön libido takertuu lujasti narsistiseen valintaan.<sup>321</sup>

Tätä tulkintareittiä pitkin on mahdollista lukea myös Stjernschantzin vuosina 1892–1895 valmistuneiden teosten esittämiä identiteettipositioita. Fallos ei olekaan peniksen omistamista vaan kuvaa eräänlaista fantasmaattista yhteyttä.<sup>322</sup> *Omakuvan* (kuva 2) maskuliinisesti tyylitelty taiteilija saa *Kaksoismuotokuvassa* (kuva 16) rinnalleen feminiiniseksi tulkittuja merkkejä ja eleitä representoivan naisellisen Irman, ”lesbofalloksen”.

<sup>317</sup> De Lauretis 1994, 262. Kompromissifantasia voi myös kääntää narsistisen puutteen äidin, ensimmäisen naisruumiin esimerkin ominaisuudeksi: ”Hänellä ei ole sitä, mutta minä voin saada/saan sen” (mikä voitaisiin lukea: ”Äiti on kastrottu, minä en”). Ks. De Lauretis [1994] 2004, 177–178.

<sup>318</sup> De Lauretis 1994, 263.

<sup>319</sup> Grosz 1993, 113.

<sup>320</sup> Grosz 1993, 113–114.

<sup>321</sup> Freud [1917] 1981, 373.

<sup>322</sup> Hekanaho 2006d, 228.

Groszin lesbisen objektivalinnan representoima fantasmaattinen objekti onkin subjektin oma ruumiinkuva, kielletty ja kaivattu naisruumis (*Irma*). Kieltäminen tuottaa naissubjektille ambivalentin tai sisäisesti ristiriitaisen havainnon siitä, että hänellä sekä on ruumis että ei ole: ”hänellä on naispuoliseksi nimetty ruumis, muttei kuitenkaan sellaista naisruumista, johon hän voisi kohdistaa narsistisia ja libidaalisia investointeja. Fetissin representoima vaistomainen investointi kohdistuukin naisruumiiseen itseensä ja viime kädessä subjektin omaan ruumiinkuvaan ja ruumis-egoon, joiden menetyksen tai puutteen kieltämistä se palvelee. Lesbo rakastaa kastraatiossa menetetyn/kielletyn naisruumiin fantasmaattista kuvaa, jonka hän saa takaisin fetissin, toisen naisen avulla.”<sup>323</sup>

Myös de Lauretis korostaa luennassaan Freudin ajatuksia fantasiasta psyykkisenä todellisuutena, jolla on ”subjektille” toden voima. ”Todellisuudessa” ei ole kysymys vain siitä, mitä ”todella” on olemassa vaan myös siitä, miten subjekti käsittää tai kuvittelee olevansa olemassa. Fantasiassa subjektiivinen kietoutuu sosiaaliseen kuten *Kaksoismuotokuvassa*. Fantasiat eivät siten olekaan halun yksinkertaisia kuvia, ”vaan tulkintaa vaativia, kerroksellisia skenaarioita, joissa halu kiinnittyy objekteihin”.<sup>324</sup>

Irman edustama ”normaali naisellisuus” merkitsee tyytyväistä alistumista passiiviseen, vaginaaliseen, äidilliseen naisen rooliin. Irma on *tukeutuva tyyppiä*, joka sopeutuu ”seksuaaliseen huonommuuteensa”. Irma on halun objektiksi ihan-teellinen. Hän on fetissi, objekti, johon projisoidaan subjekti-Stjerschantzin fantasmaattinen puute.

<sup>323</sup> De Lauretis 1994, 281, 290.

<sup>324</sup> Koivunen 2004, 20, 22–23.





III

SIGRID AF FORSELLES



### 3.1. MINÄKUVA

#### *Ihmissielun kehitys (1887–1903)*

Kuvanveistäjä Sigrid af Forsellesin päätyöksi muodostui vuosien 1887–1903 välillä toteutettu relieffisarja *Ihmissielun kehitys*. Se koostuu viidestä osasta. Sarjan ensimmäinen osa *Ihmisten taistelu (La lutte)* (kuva 22) on Eddaan perustuva, esikristillistä taistelua kuvaava reliefi. Kokonaisuuden neljä muuta osaa ovat teosofisesti painotettuja tulkintoja Vanhan ja Uuden Testamentin aiheista: *Vankeus (La captivité)* (kuva 18) kuvaa Israelin kansan karkotusta Babyloniaan, *Vuorisaarna (L'acceptation du Christianisme)* (kuva 19) seuraa ihmissielun matkaa vankeuden kautta kristinuskon omaksumiseen, *Kotimatka (Le retour au foyer)* (kuva 20) kertoo kääntymisestä Kristuksen osoittamalle tielle ja *Kotiinpaluu (L'arrivée au foyer)* (kuva 21) kuvaa autuaaitten saapumista Kristuksen luo. Sarjan ensimmäinen reliefi kuuluu Antellin kokoelmiin (Kansallisgalleria), muut osat on sijoitettu Kallion kirkkoon Helsinkiin.



Kuva 18. Sigrid af Forselles, *Vankeus (La captivité)*, 1887–1903.

Firenzeläisen myöhäiskeskiajan ja varhaisrenessanssin veistotaide, Luca della Robbian (1400–1486) ja Donatellon (1386–1466) reliefit ja veistokset, sekä erityisesti Antonio Pisanon (1290–1348) ja Lorenzo Ghibertin (1378–1455) Firenzen baptisterion pronssiovien reliefit, ovat Sigrid af Forsellesin reliefien ilmeisiä esikuvia. Alastomien ihmisvartaloiden kuvauksessa on myös barokkitaiteen intensiteettiä. Ilmaisultaan Sigrid af Forsellesin reliefit liittyvät 1800-luvun lopun realistiseen ja naturalistiseen kuvanveistoon, vaikka ne temaattisesti ovatkin lähellä symbolismin taidetta.



Kuva 19. Sigrid af Forselles, *Vuorisaarna* (*L'acceptation du Christianisme*), 1887–1903.



Kuva 20. Sigrid af Forselles, *Kotimatka* (*Le retour au foyer*), 1887–1903.

Vuonna 1880 Pariisiin asettunut Sigrid af Forselles muutti Firenzeen vuonna 1887, jossa aloitti työskentelyn tulevan suurtyönsä, *Ihmissielun kehitys* -reliefisarjan kanssa Wladimir Swertschkoffilta<sup>325</sup> vuokraamassaan ateljeessa Via Lungo Mugnonella. Taiteilija työsti sarjaa kaupungissa seuraavat neljä vuotta. Beda Stjernschantzin mukaan taiteilijalla oli ateljee kaupungissa vielä vuonna 1892.<sup>326</sup> Taiteilijakollega,

<sup>325</sup> Suomessa, Saksassa ja Italiassa asunut venäläissyntyinen taiteilija Wladimir Swertschkoff (1821–1888) on lahjoittanut 1870-luvulla mm. Turun tuomiokirkolle kolme tekemäänsä lasimaalausikkunaa: *Kaarina Maununtytär luopuu kruunustaan*, *Kustaa II Adolf Evert Hornin paarien ääressä* sekä *Ristiinnaulittu Vapahtaja*. Ellen Thesleff kuvaili lasimaalauksia päiväkirjassaan kauniiksi. Ekmanin maalaukset eivät sitä vastoin olleet Thesleffin mukaan mistään kotoisin. Ellen Thesleffin muistikirja 1888 (14.8.1888) SLSA 958.

<sup>326</sup> Sarajas-Korte 1966, 76.



myöhemmin kirjalliselle uralle siirtynyt Helena Westermarck<sup>327</sup> (1857–1938) on korostanut vuonna 1902 *Nutid*-lehdessä julkaistussa artikkelissaan ”Sigrid af Forselles. Några konturer af en konstnärsgärning” sekä vuonna 1937 ilmestyneessä *Tre konstnärinnor. Fanny Churberg, Maria Wiik, Sigrid af Forselles* -teoksessa af Forsellesin Firenzeen muuton syyksi halua syventyä erityisesti myöhäiskeskiajan ja varhaisrenessanssin italialaiseen kuvanveistoon. Westermarck korostaa kuitenkin Pariisin merkitystä reliefisarjan synnyllä.<sup>328</sup> Westermarck pitää *Ihmiselun kehitystä* yhtenä tärkeimmistä suomalaistaiteilijan toteuttamista veistotöistä.



Kuva 21. Sigrid af Forselles, *Kotiinpaluu (L'arrivée au foyer)*, 1887–1903.

Af Forselles asetti teossarjan osia esille Pariisissa niiden valmistumisen jälkeen. *Ihmisten taistelu* ja *Vankeus* (kuvat 22 ja 18) olivat näytteillä vuonna 1901 Champ-de-Mars-kentän kevätsalongissa.<sup>329</sup> Sarjan kolmas osa *Vuorisaarna* (kuva 19) oli

<sup>327</sup> Westermarck toimi aktiivisena kirjailijana ja toimittajana lähes kuudenkymmenen vuoden ajan. Hän oli vuonna 1884 perustamassa Suomen Naisyhdistystä ja vuonna 1891 Naisliitto Unionia sekä vuonna 1907 Svenska kvinnoförbundetia. Westermarck toimi Ruotsalaisessa kansanpuolueessa ja oli ehdolla ensimmäisissä yksikamarisissa valtiopäivävaaaleissa vuonna 1907. Westermarck kuului myös vuonna 1902 perustettuun venäläisvastaiseen Naiskagaaliin. Weckman 2009, 120, 122.

<sup>328</sup> Westermarck 1902, 361; Westermarck 1937, 125–126. Westermarck esittää eri kirjoituksissaan vaihtelevan tarkkoja tietoja reliefisarjan syntyvaiheista ja -paikoista. Vuonna 1891 julkaistussa sanomalehtiartikkelissa Westermarck viittaa taiteilijan saaneen ensimmäisen kerran idean neljän reliefin muodostamasta teossarjasta Firenzessä asuessaan. Vuonna 1902 julkaistussa artikkelissa kirjoittaja kertoo reliefisommitelmien syntyneen Tikkurilassa, jossa af Forselles vietti kesää perheensä luona. Westermarckin mukaan taiteilija teki reliefiluonnoksia vahaan ja kuljetti ne syksyllä mukanaan Pariisiin. Vuonna 1937 Westermarck antaa ymmärtää, että taiteilija oli muovannut teosten aihiot Pariisissa ja ottanut ne kesäkuukausiksi mukanaan Suomeen. Nimim. Konstnär ”Finsk Konstnärinna i Florens”, HBL 12.4.1891; Westermarck 1902, 360–361; Westermarck 1937, 135.

<sup>329</sup> Reliefisarjan ansiosta taiteilija sai kutsun Société nationale des beaux-artsin associée-jäseneksi.

esillä Pariisissa vuonna 1902 ja sen kaksi viimeistä osaa, *Kotimatka* ja *Kotiinpaluu* (kuvat 20 ja 21) vuonna 1903. Af Forsellesin opettajanakin toiminut kuvanveistäjä Alfred Boucher (1850–1934) oli tutustunut entisen oppilaansa teokseen taiteilijan ateljeessa työn ollessa vielä kesken. Westermarck kertoo Boucher'n lausuneen mielipiteenään, että työ tulisi olemaan kunniaksi, ei pelkästään taiteilijalle vaan myös tämän kotimaalle. Myös af Forsellesin toinen opettaja, tunnettu kuvanveistäjä Auguste Rodin (1840–1917) suhtautui reliefisarjaan myönteisesti. Af Forsellesin toiveista huolimatta reliefisarjaa ei koskaan valettu pronssiin.<sup>330</sup>

Reliefisarjan ensimmäinen osan (kuva 22) tapahtuma ajoittuu esikristilliseen ja esihistorialliseen aikaan. Kookkaan reliefin pintaan on kuvattu neljä erillistä, pääsääntöisesti miehistä koostuvaa ryhmää. Vasemmanpuoleinen<sup>331</sup> muodostuu tiiviistä, vahvan plastisesti kuvatuista miesfiguureista, oikeanpuoleisessa on mukana myös muutama naiseksi tulkittavissa oleva hahmo. Reliefin oikeassa yläkulmassa joukko miehiä odottaa vasemmalta lähestyvää alusta. Yksi puhalttaa torveen. Perspektiivisesti pienennetyn aluksen kannella kuvattujen miesten jännittyneet asennot tuovat mieleen poseerauksen, yksi heistä kohottaa kätensä kohti taivasta, toinen asettaa kätensä rinnalleen.



Kuva 22. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, 1887–1903.

<sup>330</sup> Westermarck 1937, 125–126; 137–138; Konttinen 2008, 382.

<sup>331</sup> Vuonna 2015 julkaistussa Ruotsin Nationalmuseummin ja Ateneumin yhteistyössä syntyneen Rodin-näyttelyn luettelossa kuva esitetään peilikuvana. *Nutid*-lehdessä (1902) sekä teoksessa *Naistaiteilijat Suomessa* (2008) reliefi on oikeinpäin.

Ensisilmäyksen perusteella teos tuntuisi visualisoivan kisailua ja kilpailua. Kohokuvioinen pinta muovaa esiin lihaksikkaita miesvartaloita ja reliefissä näyttäisi olevan kyse hegemonisesta maskuliinisuudesta. Asentojen tarkempi tarkastelu saa kuitenkin kysymään: voisiko teoksessa olla kyse myös epänormatiivisista haluskenaarioista ja kuvateemoista?

Suuri ristiriita löytyy myös teoksen nimen ja teeman ikonografisen suhteen välillä. Vaikka teoksen aiheen kerrotaan olevan peräisin pohjoismaisesta jumaltarustosta, on teos nimetty *Ihmisten taisteluksi*. Vuonna 1902 ilmestyneessä *Nutid*-lehden artikkelissa Helena Westermarck kirjoittaa: ”Ensimmäisen reliefin aiheen taiteilija on tuonut Eddan Ragnarökistä ja kutsuu sitä Ihmisten taisteluksi (La lutte)”.<sup>332</sup> Teoksen ranskankielinen nimi, La lutte (taistelu), jättää tulkinta-kehityksen avoimemmaksi. Epäloogisuus aiheen ja teoksen nimen välillä ei ehkä jäänyt huomaamatta myöskään aikalaistarkastajilta.

---

<sup>332</sup> ”Till den första reliefen har konstnärinnan hämtat ämnet ur Eddan, Ragnarök, och kallat den Människornas kamp (La lutte)” Westermarck 1902, 362. Vuonna 1891 ilmestyneessä *Hufvudstadsbladetin* artikkelissa reliefejä ei nimetä.

## Aktiivinen kampanjointi

Seuraavaksi tarkastelen keskusteluja ja prosesseja, joita käytiin af Forsellesin reliefisarjan ympärillä, ennen kuin *Ihmisten taistelu* päättyi Suomen Taideyhdistykselle Antellin kokoelmaan vuonna 1909 ja reliefisarjan neljä jälkimmäistä osaa Kallion kirkkoon vuonna 1912.<sup>333</sup> Alaluvun tavoitteena on osoittaa, että myös aikalaiset saattoivat aistia etenkin sarjan ensimmäisessä osassa piileviä epänormatiivisuuksia.

Tärkeimmän aikalaisnäkökulman af Forsellesin taiteilijuuteen ja reliefisarjan valmistusvaiheisiin tarjoaa Helena Westermarckin taiteilijakollegastaan laatimat kolme tekstiä. Ensimmäinen niistä julkaistiin *Hufvudstadsbladetissa* vuonna 1891, ennen reliefisarjan lopullista valmistumista. Toinen kirjoitus ”Sigrid af Forselles. Några konturer af en konstnärsgärning” julkaistiin ruotsinkielisen *Nutid*<sup>334</sup>-lehden joulunumerossa vuonna 1902. Kolmannen kerran Westermarck tarkastelee reliefisarjaa kaksi vuotta taiteilijan kuoleman jälkeen julkaistussa teoksessa *Tre konstnärinnor. Fanny Churberg, Maria Wiik, Sigrid af Forselles* (1937).

Reliefisarjan ympärillä käytyihin keskusteluihin osallistui useat vaikutusvaltaiset tahot sekä monet af Forsellesin kollegat. Westermarckin osuus reliefisarjan tunnetuksi tekemisessä oli merkittävä. Hän laati kirjoituksia sekä päivä- että aikakauslehtiin, kävi kirjeenvaihtoa Antellin valtuuskunnan kanssa ja teki hankinta-aloitteen Kallion kirkon rakennustoimikunnalle. *Hufvudstadsbladetissa* vuonna 1891 nimimerkillä ”Konstnär” julkaistussa artikkelissa ”Finsk Konstnärinna i Florens” Westermarck kuvailee Firenzessä syntynyttä suurta, tässä vaiheessa vielä neliosaiseksi kaavailtua reliefisarjaa, joista kirjoittaja oli saanut tutustua kolmeen ensimmäiseen osaan.

*Ihmisten taistelu* (kuva 22) käsitteli Westermarckin mukaan raakaa kamppailua, jota ihmiskunta on käynyt aikojen alusta saakka. Sarjan perusajatus oli kirjoittajan mukaan ihmissielun maallisten vaiheitten kuvittaminen – hengen käymän taistelun ja kokeman kärsimyksen mutta myös sen lopulta saavuttaman vapautumisen kuvittaminen.<sup>335</sup>

<sup>333</sup> Punatiilestä muurattu ja graniitilla verhoiltu Kallion kirkko rakennettiin vuosien 1908 ja 1912 välisenä aikana. Sisätiloiltaan kirkko on jugendtyylinen. Kirkon alttaritauluna toimii Hannes Autereen suunnittelema puoreliefi *Tulkaa minun tyköni* (1956).

<sup>334</sup> *Nutid, Tidskrift för samhällsfrågor och hemmets intressen* (1895–1915, 1917) perustettiin Naisliitto Unionin äänenkannattajaksi. Se jatkoi lakkautetun *Hemmet och samhället*-lehden työtä. Suomenkielisten jäsenten erottua järjestöstä vuonna 1906 *Nutid* jäi ruotsinkielisten naisasia-liikkeen lehdeksi. Se keskittyi seuraamaan äänioikeusasiaa ja lainsäädännön kehitystä koulutuksessa ja työelämässä. Lehdessä esiteltiin myös ajan kirjallisuutta. Helena Westermarck toimi lehden toimittajana vuosina 1895–1897, 1911 ja 1917. Ks. esim. Jallinoja 1983.

<sup>335</sup> Nimim. Konstnär ”Finsk Konstnärinna i Florens”, HBL 12.4.1891.

Tärkeä näkökulma tekstissä oli myös af Forsellesin taiteilijuuden kuvaus:

*Jos hän ei ehkä ole tunnettu Suomessa, on hän sitäkin tunnetumpi pariisilaista taide-elämää tuntevien pohjoismaalaisten keskuudessa. Tämä pätee etenkin kuvanveistäjiin, jotka oitis Sigrid af Forsellesista kysyttäessä ilmaisevat tietämyksensä tästä suomalaisesta taiteilijasta, jonka he tuntevat ansioituneena, taidoistaan kuuluisana kuvanveistäjättärenä, jolle on on suotu nerouden lahja. Kyllä moni hänestä puhunut käytti tätä sanaa.<sup>336</sup>*

Westermarckin pyrkimyksenä tuntuu olleen kotimaassaan vielä verrattain tuntemattoman taiteilijan tukeminen ja tämän maineen kasvattaminen. Westermarck liittyy af Forsellesin taiteeseen poikkeuksellisesti myös nerouden käsitteen, jota vielä korostaa väitteellä, jonka mukaan ”moni hänestä puhunut käytti tätä sanaa”. Taidepuheessa nero määrittäyty henkilöksi, joka luomistyössään kykenee poikkeukselliseen universaaliuteen, ajattomuuteen ja kulttuuriset rajat ylittävään koskettavuuteen. Nerouden ominaisuudet liittyvät kuitenkin perinteisesti miespuoliseen tekijään ja nerouden historiallisena painolastina on pidetty juuri sen maskuliinista luonnetta.<sup>337</sup> Kirjoittaja korostaa af Forsellesin pätevyyttä suurtyön tekemiseen, koska hänellä oli ”korkeamman tason taidekoulutus ja pitkä kokemus” (*”en högre konstbildning och en lång erfarenhet”*).<sup>338</sup> Westermarck loi artikkelissaan ponnekkaasti kuvaa af Forsellesista kansainvälistä uraa tekevänä taiteilijana, jonka arvoa ei Suomessa täysin ymmärretty.<sup>339</sup>

Helena Westermarckin toinen kirjoitus julkaistiin reliefisarjan osittain jo valmistuttua *Nutid*-lehden joulunumerossa vuonna 1902. Artikkelissaan ”Sigrid af Forselles. Några konturer af en konstnärsgärning” kirjoittaja esittelee lukijoille teossarjaa, jota tuolloin ei vielä ollut nähty Suomessa. Artikkelissa Westermarck tarkentaa vuonna 1891 *Ihmisten taistelu* -reliefistä tekemäänsä luentaa. Koko sivun jäljennöksenä esitetyn reliefisarjan ensimmäisen osan aiheen Westermarck

<sup>336</sup> ”Men om hon kanhända ej är känd i Finland, så äro hon bland de nordbor, som är förtrogna med konstlifwet i Paris, så mycket mera bekant, i synnerhet bland skulptörer, hwilka genast när man frågar efter Sigrid af Forselles, ge tillkänna sin kunskap om denna finska artist, hwilken de känna som en förtjenstfull skulptris, utmärkt för sin skicklighet och begåfwad med geni. Ja, detta ord användes af många som tala om henne”. Nimim. Konstnär ”Finsk Konstnärinna i Florens”, HBL 12.4.1891. Kirjoittaja on mahdollista identifioida Helena Westermarckiksi, joka omaelämäkerrallisessa teoksessaan *Mina levnadsminnen* (1941) kertoo työskentelystään af Forsellesin ateljeessa Firenzessä vuonna 1889. Kirjoittajan huomautus.

<sup>337</sup> Hekanaho 2006, 258.

<sup>338</sup> Nimim. Konstnär ”Finsk Konstnärinna i Florens”, HBL 12.4.1891.

<sup>339</sup> Ibid.

kertoo olevan peräisin muinaisskandinaavisen Edda-saagan Ragnarökistä, maailmanlopun taistelusta.<sup>340</sup> Westermarck nostaa kirjoituksessa esille:

*[ ]monet ihailtavat yksityiskohdat, joihin katsojan on kiinnitettävä huomiota, joiden täytyy vangita ja liikuttaa häntä. Toivon voivani osoittaa miten kompositio on työn edetessä saavuttanut yhä suurempaa kiinteyttä ja täyteläisyyttä, miten taiteellinen esitys on tullut yhä varmemmaksi, miten tunteen intohimo on kasvanut niin että suuresta teoksesta on tullut henkistynyttä taidetta tinkimättä vähimmässäkään määrin tarkasta ja havaintokykyisestä muodonannosta.<sup>341</sup>*

Westermarck kiinnittää huomionsa myös reliefin sisällön ja muodon välisiin suhteisiin:

*[ ]sillä luonnon kunnioittaminen ja sen muotojen sinnikäs, uskollinen ja rakastava tutkimus kaikessa voimallisuudessaan ja alkuperäisyydessään on Sigrid af Forsellesille kaiken taiteen periksiantamaton ehto. Hän ei koskaan anna muodon muuttua pelkäksi kaavaksi...<sup>342</sup>*

Naisasialehdessä julkaistussa kirjoituksessa Westermarck kehottaa lukijoita arvostamaan ja tunnustamaan taiteilijan ponnistukset ja vetoaa erityisesti naisten keskinäiseen solidaarisuuteen:

*[ ]pohdin eivätkö etenkin naiset täällä voisi tehdä jotakin jotta emme menettäisi tätä suurta teosta. Usein kuulee mainittavan suurena voittona naisille miten yksi tai toinen ura – usein kylläkin täysin toisarvoinen ja merkityksetön – on avattu heille. Mutta naisten pitäisi vihdoin oppia ymmärtämään miten äärettömästi suurempi kantama on sillä, että yksi heistä Sigrid af Forsellesin tapaan vaatii omalla tavallaan naisen oikeutta osallistua luovaan taiteelliseen työhön ja heidän pitäisikin osoittaa kiitollisuuttaan innokkaan ja tuntuvalta hyväksynnällä.<sup>343</sup>*

Artikkelissa kirjoittaja ryhtyy suoraviivaisesti propagoimaan sen puolesta, että suomalainen taho hankkisi reliefisarjan omistukseensa. Westermarckin pyrkimyksenä tuntui jo hyvin varhaisessa vaiheessa olleen reliefien sijoittaminen

<sup>340</sup> Westermarck 1902, 361.

<sup>341</sup> Ibid.

<sup>342</sup> Ibid.

<sup>343</sup> Westermarck 1902, 363.

Suomeen ja mieluiten yhtenäisenä sarjana. Tämä tavoite mielessään Westermarck ryhtyi aktiiviseen kirjeenvvaihtoon useiden potentiaalisten ostajatahojen kanssa.

Af Forsellesin reliefisarja oli harkittu hankittavaksi vuonna 1904 vastavalmistuneen Turun taideyhdistyksen kokoelmiin. Sarjaa oli kaavailtu ripustettavan museon portaikkoon, mutta sen hintaa, 7000 markkaa, pidettiin liian korkeana, eikä ehdotus pyytää lisävaroja kaupunginvaltuustolta johtanut toimenpiteisiin. Turun taideyhdistyksen kanssa käytiin neuvotteluja vuosien 1904 ja 1908 välisenä aikana. Museon silloinen johtaja, taidemaalari Victor Westerholm (1860–1919) oli ehdottanut af Forsellesille, että tämä tekisi reliefisarjasta erillisen valoksen, joka toimitettaisiin Turkuun nähtäväksi. Af Forselles pohti 25.5.1905 Westermarckille lähettämässään kortissa valoksen tekemisen vaikutusta reliefin pintaan. Hän koki hankkeen ongelmalliseksi, sillä valoksen ottaminen originaalikipistä jättäisi sen pintaan mustia pisteitä. Af Forselles ehdotti, että teos esiteltäisiin Turussa valokuvan avulla<sup>344</sup>, mutta tämä ei riittänyt taidehankinnoista vastaavalle Turun taideyhdistyksen johtokunnalle. Reliefisarjan hankintaesitys nousi uudelleen esille vielä vuonna 1908 Ateneumin naistaiteilijanäyttelyn yhteydessä, minkä jälkeen siitä luovuttiin. Reliefejä ei myöskään nähty Turun taidemuseon avajaisnäyttelyssä vuonna 1904, vaikka yleinen käytäntö oli, että ostettavaksi kaavailut teokset olivat esillä ennen hankintapäätöksen tekoa.

Viisiosaista reliefisarjaa tarjottiin myös Antellin kokoelmaan<sup>345</sup>, jonka kanssa Westermarck kävi kirjeenvaihtoa vuosien 1904 ja 1909 välisenä aikana.<sup>346</sup> Vuonna 1894 Antellin kokoelmaa oli ryhtynyt hoitamaan valtuuskunta, jonka ensimmäisenä puheenjohtajana vuosina 1894–1905 toimi estetiikan professori C.

<sup>344</sup> ”Hvad Westerholm angår är det mycket riskabelt att göra en afgjutning” ”[ ] möjligtvis kunde priset bestämmas [ ] en god fotografi”. Sigrid af Forsellesin kirje Helena Westermarckille Pariisista 25.5.1905. ÅÅ.

<sup>345</sup> Lääketieteen lisensiaatti Herman Frithiof Antellin (1847–1893) nimikkokokoelma syntyi testamentissa määrätyn pääoman sekä Antellin eläessään keräämien taideteosten ympärille. H.F. Antellin kokoelmat. EK 14/1907, 4–5; Talvio 1993, 33. Antell oli tutustunut Pariisissa asuessaan kuvanveistäjä Auguste Rodiniin, jolta hankki useita veistoksia, kuten marmoriset *Volupté* (1886) ja *Danaïde* (1890), sekä aiheeltaan Baudelairen runoon perustuvan pronssin *La beauté* (1882). Antellin kokoelmaan liitettiin myös *Les satyresses*-teos, jota nykytermein voisi kutsua anti-heteronormatiiviseksi. Se esittää kahden samaa sukupuolta olevan faunin kiihkeää suudelmaa ja syleilyä. Antellin tiedetäänkin mieltyneen eroottiseen taiteeseen, ja hänen kokoelmaansa kuuluivat muun muassa Axel Gallénilta tilattu *Démasquée*-teos (1888), sekä Anders Zornin maalaama alastontutkielma *Kylpeviä tyttöjä ulkosalla* (1890). Talvio 1993, 24–26; Lindgren 2015, 112–113. Ks. myös Selkokari 2008, 130–135.

<sup>346</sup> Maria Wiikin ja Helena Westermarckin kirje Antellin valtuuskunnalle 30.4.1904. H. F. Antellin kokoelmat. EK 14/1904.

G. Estlander (1834–1910).<sup>347</sup> Westermarck lähestyi taidemalaari Maria Wiikin (1853–1928) kanssa valtuuskuntaa ensimmäistä kertaa huhtikuussa 1904 päivätyllä kirjeellä<sup>348</sup>. Siinä viisiosaista reliefisarjaa tarjottiin kokonaisuudessaan Antellin kokoelmaan. Kirjeen mukaan reliefit muodostivat viiden teoksen sarjan, jonka teemoina olivat ihmisen kehitys, edistys, ja lopullinen vapautuminen. Kirjeessä korostettiin taiteilijan tekemiä suuria taloudellisia uhrauksia Pariisissakin esillä olleen teossarjan valmistuksessa.<sup>349</sup>

Antellin valtuuskunta olisi halunnut tutustua reliefeihin ennen ostopäätöksen tekoa. Se ei kuitenkaan ollut mahdollista, sillä kookkaat reliefit olivat tuolloin vielä Pariisissa. Myös kokonaisuuden korkea hinta herätti vastustusta. Alkuperäinen hintapyyntö koko reliefisarjasta oli pronssisena 40 000 markkaa ja kipsisenä 12 000 markkaa. Valtuuskunta päätyi lopulta hankkimaan omistuksiinsa vain teossarjan ensimmäisen osan *Ihmisten taistelun* (kuva 22) 2000 markalla huhtikuussa 1909.<sup>350</sup>

Taidehistorioitsija Eliel Aspelin-Haapkylä (1847–1917) toimi Antellin valtuuskunnan jäsenenä heti sen perustamisesta lähtien ja vuonna 1907 hänet nimitettiin valtuuskunnan puheenjohtajaksi. Samaan aikaan sen varajäseniksi<sup>351</sup> valittiin Maria Wiik, valtuuskunnan ensimmäisenä naisjäsenenä, sekä taidemaalari Eero Järnefelt (1863–1937). Vuonna 1911 valtuuskunnan varajäseneksi Wiikin

<sup>347</sup> H. F. Antellin kokoelmat. EK 14/1907, 4–5; Talvio 1993, 33.

<sup>348</sup> Esimerkki Westermarckin ja Wiikin myyntikampanjakeinoista on valtuuskunnalle lähetyksessä kirjeessä esitetty, kolmesta reliefistä kiinnostuneen kööpenhaminalaisen ostajatahon esilletuominen. Kirjoittajat kehottivatkin valtuuskuntaa ryhtymään ripeästi toimiin, mikäli sarja kokonaisuudessaan haluttaisiin saada kotimaiseen kokoelmaan. ”[ ] att just i dessa dagar förfrågan ingått från Köpenhamn om ett eventuelt inköp af tre af relieferna och i händelse nu tre af originalrelieferna öfverlätas till utlandet, någon möjlighet att senare förvärfva serien för hemlandet icke mera förefinnes”. Maria Wiikin ja Helena Westermarckin kirje Antellin valtuuskunnalle 30.4.1904. H. F. Antellin kokoelmat. EK 14/1904.

<sup>349</sup> ”[ ] I frågavarande serie utgöres af fem i gips utförda högreliiefer af skulptrisen Sigrid af Forselles. Dessa fem reliefer bilda tillsammans en afslutad serie, som framställer människoandens utveckling, framåtskridande och slutliga befrielse. [ ] och representera ett äfven med stora ekonomiska uppoffringar förbundet, hängifvet konstnärligt arbete under väl tio års tid”. Maria Wiikin ja Helena Westermarckin kirje Antellin valtuuskunnalle 30.4.1904. H. F. Antellin kokoelmat. EK 14/1904.

<sup>350</sup> Talvio 1993, 101–102; Hankinnan jälkeen *Ihmisten taistelu* -reliefi oli esillä tilapäisesti Ate-neumin porrastasanteella ja sittemmin kolmannen kerroksen näyttelyhuoneessa. 1960-luvulla reliefi siirrettiin tilanpuutteen vuoksi varastoon. C.U. ”Moderna konstnärer i Firenze”. HBL 30.5.1914. Ks. myös Hartikainen 1993, 29.

<sup>351</sup> Valtuuskunnan vakinaisten ja varajäsenten paikoista täytettiin joka kolmas vuosi. Toisessa vuorossa valittiin kaksi vakinaista ja neljä varajäsentä, toisessa vuorossa kolme vakinaista ja kolme varajäsentä. H. F. Antellin kokoelmat. EK 14/1907.



tilalle valittiin Helena Westermarck, joka jatkoi tehtävässä seuraavat kaksi kolmi-vuotiskautta.<sup>352</sup>

Wiikin ja Westermarckin ensimmäisessä valtuuskunnalle osoitetussa kirjeessä tehty hankintaehdotus oli hylätty marraskuussa 1904.<sup>353</sup> Vuonna 1908 Antellin valtuuskuntaan nimetyn Maria Wiikin rooli lienee ollut merkittävä reliefien ostopäätöksen synnyssä. Nizzasta 25.4.1908 Wiikille lähettämässään kirjeessä Westermarck kiittää vastaanottajaa hankinnan puolesta tehdystä kampanjoinnista:

[ ] *Ja taistelu reliefien puolesta on ollut sinulle raskas tehtävä. Haluan nyt todella kiittää sinua, mielestäni olet taistellut meidän kaikkien puolesta, en osaa lainkaan pukea sanoiksi tuntemaani kiitollisuutta.*<sup>354</sup>

Reliefien tarjoamisesta Kallion kirkkoon oli käyty epävirallisia keskusteluja myös kirkon arkkitehdin Lars Sonckin (1870–1956) kanssa. Ensimmäinen reliefejä koskeva asiakirja on Antellin valtuuskunnan puheenjohtajan Eliel Aspelin-Haapkylässä<sup>355</sup> 17.12.1908 päivätty kirje Sonckille. Kirjeessä Aspelin-Haapkylä kuvailee reliefejä teoksina, jotka eivät olleet saaneet osakseen ansaitsemaansa huomiota<sup>356</sup>. Hän ylistää taiteilijan itselleen asettamaa tehtävää, jonka hän katsoo ilmaisevan itsenäistä ja syvää elämäntutkimusta<sup>357</sup>. Aspelin-Haapkylässä mukaan teoksilla oli

<sup>352</sup> H. F. Antellin kokoelmat. EK 14/1907, 4–5; Talvio 1993, 53–54. Ks. myös Selkokari 2008, 127.

<sup>353</sup> Antellin valtuuskunnan pöytäkirja 6.11.1904. H. F. Antellin kokoelmat. EK 14/1904.

<sup>354</sup> ”[ ] Och du har nog haft ett tungt arbete med din kamp för relieferna. Jag ber nu att riktigt få tacka dig, jag anser att du därvidlag kämpar för oss alla, jag kan inte alls säga hur tacksam jag känner mig”. Helena Westermarckin kirje Maria Wiikille Nizzasta 25.4.1908. Helena Westermarcks brevsamling XXIII. ÅA.

<sup>355</sup> Aspelin-Haapkylä oli jäsenenä vuodesta 1912 alkaen Kallion kirkon tarkastuslautakunnassa. Konttinen 2001, 49–50; Wäre 2012, 57–58. Vuoden 1913 päiväkirjamerkinnot kertovat Aspelin-Haapkylässä tuntemasta arvostuksesta af Forsellesia kohtaan. Kirjoittaja hämmästelee pöytyäläisen A[arre] Aaltosen, nuoren ja huonokuuloisen, pelkästään kansakoulusivistyksen saaneen pojan älykkyyttä sekä kirjeenkirjoitustaitoa. Kuvanveistokoulutusta Emil Wikströmin oppilaana saanut karvarin poika ihaili Aspelin-Haapkylässä mukaan ”Firenzen luontoa ja taidetta” ja ”[ ] keskustelee Sigrid af Forsellesin kanssa, käy lukemassa Firenzen yleisissä kirjastoissa jne. Ainoastaan kansakouluoppilas! Kyllä kai hänessäkin on kipinää!” Aspelin-Haapkylä [1905–1917] 1980, 238. Sitaatti tuntuu rinnastavan kyvyn ymmärtää ja nauttia taiteesta keskusteluihin Sigrid af Forsellesin kanssa. Anekdootti ilmentää af Forsellesin 1900-luvun alussa nauttimaa arvostusta. Taiteilijan kanssa käyty keskustelu vaati keskustelukumppanilta älyllisiä valmiuksia.

<sup>356</sup> ”[ ] förtjäna en större uppmärksamhet än – så vitt jag vet – har tillsvidade kommit dem till del”. Eliel Aspelin-Haapkylässä kirje Lars Sonckille 17.12.1908. TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 4. HSTA. *Ihmisten taistelu* -reliefiä ei ollut vielä tuolloin hankittu Antellin kokoelmiin.

<sup>357</sup> ”Den storartade uppgift konstnärinnan förelagt sig [ ] en självständig och djup lifsåskådning”. Eliel Aspelin-Haapkylässä kirje Lars Sonckille 17.12.1908. TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 4. HSTA

ilmeistä taiteellista arvoa sekä sisältönsä että toteutuksensa osalta, ja ne olivat niin huomattavia, että ansaitsisivat tulla arvonsa mukaisesti ripustetuiksi ja jälkipolville säilytettäviksi.<sup>358</sup> Etenkin teoskuvausten osalta kirjeen argumentointi tuntuu noudattavan Westermarckin retoriikkaa. On mahdollista, että Aspelin-Haapky-län yhteydenotto sai Sonckin suhtautumaan reliefisarjaan myötämielisesti, sillä eräässä varhaisessa urkufasadisuunnitelmassa näkyy kaksi kevyesti hahmoteltua kipsireliefiä.<sup>359</sup> Suunnitelma ei kuitenkaan toteutunut.

Af Forsellesin reliefien hankintaa tukemaan oli perustettu myös epävirallinen toimikunta, johon kuuluivat Westermarckin lisäksi taiteilijan kollegat Wiik, Anna Sahlstén (1859–1931), Constance Ullner (1856–1926) sekä Hanna Rönnberg (1862–1946). Yhteenliittymän intohimoisesta suhtautumisesta asiaan viestii Westermarckin Wiikille osoittamassa kirjeessä käyttämä ilmaisu ”olet taistellut meidän kaikkien puolesta”. Kuukausi Aspelin-Haapky-län jälkeen yhteenliittymä lähestyi Kallion kirkon rakennustoimikuntaa omalla kirjeellään, jossa se ehdottaa reliefisarjan toista, Babylonian vankeutta (*Vankeus*, kuva 18) esittävää osaa hankittavaksi Kallion kirkkoon 2000 markan hinnalla. Kaupan toteutuessa yhteenliittymä oli valmis lahjoittamaan sarjan kolme muuta osaa kirkolle.<sup>360</sup>

Vaikka hankkeella olikin useita vaikutusvaltaisia puolestapuhujia, päättyi kirkon rakennustoimikunta vielä pyytämään lausunnot reliefien taiteellisesta arvosta estetiikan ja kirjallisuuden professori Yrjö Hirniltä (1870–1952) sekä taiteilija Eero Järnefeltiltä. Hirn totesi lausunnossaan reliefien olevan mitä sopivimpia kirkkorakennukseen ja painotti myös niiden taiteellista arvoa. Hirnin lausunnosta käy myös ilmi, että reliefit oli tarkoitus sijoittaa kirkon kuoriin<sup>361</sup>. Järnefelt yhtyi omassa lausunnossaan Hirnin näkemykseen.<sup>362</sup> Taiteilija oli oleskellut kevättalvelta 1895 Firenzessä ja toistamiseen vuonna 1897<sup>363</sup>, ja on mahdollista, että hän oli tutustunut reliefisarjaan jo Italiassa. Järnefelt toimi myös vuodesta 1908 alkaen

<sup>358</sup> ”Både i afseende å ämne och utförande äro de så märkliga att de förtjäna att på ett värdigt sätt uppställas och bevaras för eftervärlden [ ]”. Eliel Aspelin-Haapky-län kirje Lars Sonckille 17.12.1908. TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 4. HSTA.

<sup>359</sup> Wäre 2012, 59.

<sup>360</sup> Wiikin, Sahlsténin, Rönnbergin, Westermarckin ja Ullnerin laatima kirje ”Till Byggnadstyrelsen för kyrkan i Berghäll” 12.1.1909. TA/Hg I/8, Kansio 1, Vihko 4. HSTA.

<sup>361</sup> ”Att de fyra reliefer af Fröken Sigrid af Forselles, hvilka föreslagits till uppställande i koret i Berghälls kyrka, enligt min åsikt äga konstvärde samt vore synnerligen lämpliga för dekorering af en kyrkobyggnad, intygas härmed”, Yrjö Hirnin lausunto 19.1.1909. TA/Hg I/8, Kansio 1, Vihko 4. HSTA.

<sup>362</sup> ”I ofvannämnda uttalande förenar sig.” Eero Järnefeltin lausunto 23.1.1909. TA/Hg I/8, Kansio 1, Vihko 4. HSTA.

<sup>363</sup> Ahtola-Moorhouse 2007, 192–193.

Antellin valtuuskunnassa, jonka toimesta reliefisarjan ensimmäinen osa hankittiin kokoelmaan vuonna 1909.<sup>364</sup>

Lahjoituksen vastaanottamisesta Kallion kirkkoon päätettiin 14.4.1909, jolloin käytettävissä oli myös käytännöllisen teologian professori K. A. Appelbergin (1851–1915) ja eksegetiikan professori Arthur Hjeltin (1868–1931) yhteinen, 31.3.1909 laatima lausunto. Siinä todettiin: ”Kysymyksessä olevat taideteokset sekä ylevän uskonnollisen aatesisältönsä että hienon ja puhtaan muotonsa puolesta hyvin tyydyttävät mitä kirkolliselta taiteelta sopii tässä suhteessa vaatia.”<sup>365</sup>

Päätös reliefien sijoittamisesta lehtereille ja kirkkosalin eteiseen tehtiin vuoden 1912 helmikuussa.<sup>366</sup> *Ihmissielun kehitys* -reliefisarjan kaksi osaa sijoitettiin lopulta Kallion kirkon pohjoislehterin sivuseinille (*Kotimatka* ja *Kotiinpaluu*) (kuvat 20 ja 21) ja kaksi toisiinsa kiinnitettyinä eteiseen, kirkkosaliin vievien ovien yläpuolelle (*Vuorisaarna* ja *Vankeus*) (kuvat 19 ja 18) Paikalla järjestetyssä rakennustoimikunnan katselmuksessa olivat asiantuntijoina Aspelin-Haapkylä ja taidehistorian professori J. J. Tikkanen (1857–1930)<sup>367</sup>. Tilaisuuteen kutsuttu Sigrid af Forselles oli tuolloin jo palannut Firenzeen. Tietävästi taiteilija oli tyytymätön reliefien sijoittamiseen hajalleen ja syrjäisiin kohtiin kirkossa. Reliefien ripustus ei myöskään noudattanut kuvanveistäjän suunnittelemaa järjestystä.<sup>368</sup> Af Forselles ei ollut alun perin suunnitellut reliefisarjan sijoittamista kirkkotilaan, vaan oli toivonut myyvänsä sen jo Pariisissa. Sekä Antellin kokoelmaan että kirkon rakennustoimikunnalle reliefisarjaa tarjottiin vasta vuosi kokonaisuuden valmistumisen jälkeen.

<sup>364</sup> Talvio 1993, 53.

<sup>365</sup> K. A. Appelbergin ja Arthur Hjeltin lausunto 31.3.1909. TA/Hg I/8, Kansio 1, Vihko 4. HSTA.

<sup>366</sup> Bertel Jungin (1872–1946) laatima kokousmuistio 10.2.1912. TA/Hg I/8. kansio 1, vihko 3. HSTA.

<sup>367</sup> Professori Tikkanen oli asiantuntijana myös *Argus*-lehden numerossa (12/1908), missä pohdittiin Ville Vallgrenin (1855–1940) *Havis Amanda* -suihkulähteen (1908) alastomuutta. Tikkasen näkemys oli, että mikäli *Havis Amandan* ohi ei päässyt punastumatta, oli parasta olla katsomatta.

<sup>368</sup> Bertel Jungin laatima kokousmuistio 10.2.1912. TA/Hg I/8. kansio 1, vihko 3. HSTA; Wäre 2012, 58–59.

## Nerouttaminen

*Hufvudstadsbladetissa* vuonna 1891 julkaistussa artikkelissa ”Finsk Konstnärinna i Florens” Westermarck loi af Forsellesista kuvaa kansainvälistä uraa tekevänä taiteilijana, jonka arvoa ei Suomessa ymmärretty.<sup>369</sup> Westermarck tuntuu artikkelissaan tietoisesti ”nerouttavan” af Forsellesia tuomalla esiin pohjoismaisten taiteilijakollegoiden häneen liittämiä ominaisuuksia. Nero-käsitteen yhdistämistä naistaitelijaan voi pitää hyvinkin tavattomana.

Kiinnostavaa nerodiskurssin näkökulmasta on, miten Westermarck määrittelee artikkelissa itsensä. Kirjoittaja esiintyy nimimerkillä ”konstnär” – taiteilija, ja puhuttelee itseään näin 1800-luvun tapakulttuurin vastaisesti maskuliinina. Samansuuntainen, joskin vielä radikaalimpi strategia oli käytössä esimerkiksi yhdysvaltalaiskirjailija Gertrude Steinilla, joka käytti itsestään maskuliinista persoonapronominia ”he”. Stein koki kohonneensa muita naisia korkeammalle ennen kaikkea älynsä ansiosta ja tunsu kuuluvansa pikemminkin maskuliiniseksi määrittyvien nerojen kuin naisten kategoriaan.<sup>370</sup>

Af Forselles sen sijaan mainitaan tekstin otsikossa muodossa ”konstnärinna” – taiteilijatar.<sup>371</sup> Halusiko Westermarck nimimerkin turvin väistää mahdollisen kritiikin siitä, että taiteilijanainen esittelee ja arvottaa toista taiteilijanaista? Vai voisiko *tulkita* että Westermarck, joka oli siirtynyt kuvataiteesta kirjalliseen ilmaisuun, koki nousseensa sukupuoleensa kahlittujen (nais)taiteilijoiden yläpuolelle? Avasiko kirjailijan ura naiselle tasa-arvoisemman aseman miestekijöiden rinnalla, jolloin sukupuolittavaa -”tar”-liitettä ei enää tarvittu ammattinimikkeen perään? Vai muuttuiko Westermarck feminiinisestä taiteilijattaresta sukupuolineutraaliksi tai peräti maskuliinisen identifikaation omaavaksi kirjailijaksi, neroksi itsekin?

Pia Livia Hekanaho on esittänyt, että poikkeusnaisten nerouttamisen pinnanalaisena perusteluna oli, etteivät nämä olleetkaan oikeita naisia. Nerouteen yltävät naiset olivat siten riittävässä määrin ”miehiä”. Bridget Elliottin ja Jo-Ann Wallacen mukaan esimerkiksi Stein mielsi itsensä ennen kaikkea maskuliiniseksi. Sopimattomuus heteronormatiiviseen muottiin, feminiiniseen viehättävyyteen ja norminmukaiseen parinvalintaan toimivat vihjeinä epänormatiivisesta naisuudesta. Nerous kuului näin edelleen maskuliiniselle toimijalle, mutta itsenäisesti

<sup>369</sup> Nimim. Konstnär ”Finsk Konstnärinna i Florens”, HBL 12.4.1891.

<sup>370</sup> Elliott & Wallace 1994, 98–99; Kylmänen 1996, 120; Hekanaho 2006, 264–265; De Lauretis [1988] 2007, 54–55.

<sup>371</sup> Palin on todennut sukupuolittavia ammattinimikkeitä ja laatusanojen käyttöä vuosien 1918–1939 välillä tarkastellessaan, miten ”taiteilijattarella” saatettiin viitata myös koulutautuneeseen ammattitaiteilijaan erotuksena satunnaisesta ”naismaalarista”. Monet sukupuolineutraalit ilmaisut ovat piilomaskuliinisia ja tästä syystä esim. Suomalaisen Naisasiainliiton *Naisten Äänessä* käytettiin nais-alkuisia sanoja. Palin 2004a, 15.

elävät ja luovaa työtä tekevät ”melkein miehet” saattoivat päästä poikkeuksina neropuheen piiriin.<sup>372</sup>

Westermarckin hahmottelemassa mallissa nerouden mahdollisuus näyttäisi avautuvan naistaiteilijalle tämän luomistyön universaalisuuden perusteella, mutta vasta kirjallinen työ nosti hänet sukupuolineutraaliin tai peräti ”maskuliiniseen” asemaan nero-miesten rinnalle. Edistäessään entisten taiteilijakollegoidensa uria Westermarck omaksui roolin, jossa hän toimi ”mykkien” taiteilijoiden puhetorvena. Nousemalla ”puhemiehen” asemaan kirjailija tuntui nostavan itsensä kuvataiteilijakollegoittensa yläpuolelle.

---

<sup>372</sup> Elliott & Wallace 1994, 100; Hekanaho 2006, 261–262.

## Siveys

Eliel Aspelin-Haapkyllän myötämielinen suhtautuminen af Forsellesin alastomiin ihmisfigureihin on yllättävää, semminkin, kun hän oli samana vuonna toiminut asiantuntijana myös suomenruotsalaisessa aikakauslehti *Argusissa*<sup>373</sup> esittäen kantojaan Helsingin Kauppatorin *Havis Amanda* -suihkulähteestä (1908). Aspelin-Haapkyllä suhtautui mieskuvanveistäjä Vallgrenin veistokseen varsin kielteisesti nähden siinä liikaa alastonta aistillisuutta. Häntä huoletti julkiseen tilaan sijoitetun teoksen vaikutus suuren yleisön makuun.<sup>374</sup>

Pari vuotta af Forsellesin *Ihmisten taistelu* -teoksen Antellin kokoelmaan liittämisen jälkeen ryhtyi Aspelin-Haapkyllä kiivaasti vastustamaan norjalaistaitelija Edvard Munchin teosten *Dager derpå*, 1894 (kuva 23) sekä *Badende menn*, 1907–1908 (kuva 24) hankkimista kokoelmaan. *Dagen derpå* kuvaa nuorta krapulaista naista lojumassa vuoteella. Viereisellä pöydällä on kaksi tyhjää pulloa ja kaksi lasia. Naisen hiukset ja paita ovat avoinna, minkä voi lukea viittauksena seksuaaliseen kanssakäymiseen. 8.3.1911 tehdyssä päiväkirjamerkinnässä As-



Kuva 23. Edvard Munch, *Dagen derpå*, 1894.

<sup>373</sup> 1900-luvun alussa suomenruotsalaisessa kirjallisuudessa vaikuttanut Euterpe-ryhmä julkaisi vuosina 1800–1905 *Euterpe*-lehteä. Sen työtä jatkoi *Argus*, joka vuonna 1911 sai nimen *Nya Argus*.

<sup>374</sup> “[ ] Vallgrens springbrunn och anloppet emot den”. *Argus* 21/1908, 8. Ks. myös esim. Kalha 2008, 31–35.

pelin-Haapkylä hämmästelee kuulemaansa norjalaisen taidehistorioitsijan Jens Thiisin (1870–1942)<sup>375</sup> esitelmän subjektiivista, vain teoksen väri-ilmaisuuksiin huomionsa kiinnittävää luentaa samalla kun se ohittaa kokonaan sen, mikä teoksessa oli loukkaavaa tai jopa mahdotonta useimmille katsojille. Aspelin-Haapkylä vastusti siveettömänä pitämänsä teoksen liittämistä Antellin kokoelmaan, mutta jäi näkemyksineen vähemmistöön.<sup>376</sup>

Toinen Aspelin-Haapkylä vastustama teoshankinta, Munchin *Badende menn* -maalauks (kuva 24) on keskimäinen kangas ihmiselämän eri kausia kuvaavasta kookkaasta triptyykistä. Teos esittää kirkkaassa päivänvalossa kuvattuja alastomia miehiä uimarannalla ja vedessä. Sommitelman etuala koostuu kolmesta suoraan edestä kuvatusta alastomasta mieshahmosta. Keskiälässä kuvataan mieshenkilöitä sivulta ja taustalla on ryhmä meressä kirmaavia miehiä takaa kuvattuna. Teoksen miehisen alastomuuden avulla ilmaistu ulkoilmavaltaisu<sup>377</sup> ei saanut vastakaikua Aspelin-Haapkylä taholta, vaan hän arvioi teoksen edustavan ”epätervettä efemääristä suuntaa”<sup>378</sup>. Se olisi tullut hänen mukaansa jäämään ”suuremmalle yleisölle hämmästyttäväksi eriskummallisuudeksi”<sup>379</sup>. Aspelin-Haapkylä olisi tosin voinut omien sanojensa mukaan hyväksyä teoksen oston, ellei se olisi ollut kooltaan niin dominoiva. Antellin valtuuskunnan puheenjohtaja Aspelin-Haapkylä jäi kuitenkin tässäkin tapauksessa vähemmistöön ja teos liitettiin kokoelmaan vuonna 1911.<sup>380</sup>

Tätä taustaa vasten Aspelin-Haapkylä reaktiot af Forsellesin alastomia figuureja sisältäviä reliefejä kohtaan yllättävät. Kallion kirkon rakennustoimikunnan asiantuntijana Aspelin-Haapkylä näki naistaiteilijan miesfiguureissa taiteellista arvoa, joka tulisi: ”[ ] *kohottamaan tavallisten kävijöiden tunnelmaa että houkuttelemaan kirkkoon sellaisia, jotka muuten kulkisivat ohii*”<sup>381</sup>.

<sup>375</sup> Thiis toimi Oslon Nasjonalmuseet johtajana vuosina 1908–1941. Ks. myös Huusko 1999, 110.

<sup>376</sup> Aspelin-Haapkylä [1905–1917] 1980, 204–205.

<sup>377</sup> Vitalismin mukaan ruumis manifestoi elämänvoimaa, josta ranskalainen filosofi Henri Bergson (1859–1941) käytti termiä *l’elan vital*. Ks. esim. Steorn 2006, 43.

<sup>378</sup> Antellin valtuuskunnan pöytäkirja 28.3.1911. H. F. Antellin kokoelmat. EK 1911. Ks. myös Talvio 1993, 95–96.

<sup>379</sup> Ibid.

<sup>380</sup> Antellin valtuuskunnan pöytäkirja 28.3.1911. H. F. Antellin kokoelmat. EK 1911. Ks. myös Talvio 1993, 95–96; Selkokari 2008, 132; Huusko 1999, 110–113. Teos herätti kiihkeää paheksuntaa myös lehtikirjoituksissa ja jopa valtuuskunnan eroa vaadittiin. Talvio 1993, 96.

<sup>381</sup> ”[ ] så skola de utan tvifvel ej blott höja stämningen hos kyrkans vanliga besökare utan äfven locka dit många som eljest vandrat förbi”. Eliel Aspelin-Haapkylä kirje Lars Sonckille 17.12.1908. TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 4. HSTA.



Kuva 24. Edvard Munch, *Badende menn*, 1907–1908.

Munchin maalauksia – naisen mahdollista haureutta ja juopumusta sekä miesten alastomuutta – epäsiiveellisenä pitänyt valtioneuvos tuntui sulkevan silmänsä af Forsellesin miesalastomuudelle. Sen sijaan Aspelin-Haapkyllä kuvaili reliefisarjaa Kallion kirkon arkkitehti Sonckille: ”*sekä aiheen, että toteutuksen osalta ovat ne niin merkittäviä, että ne ansaitsevat arvokkaan esillepanon ja säilytyksen tulevaisuutta varten...*”<sup>382</sup>

Kiinnostavan vertailukohdan kirkolliseen kontekstiin asetetusta teoksesta tarjoaa Tampereen Johanneksen kirkkoon<sup>383</sup> vuonna 1907 hankittu Magnus Enckellin *Ylösousemus*-alttarifresko (kuva 25). Autuaitten saattuetta kuvaavan teoksen alastomat miesfiguurit aiheuttivat kirkon piirissä voimakkaan kieltei-

<sup>382</sup> Aspelin-Haapkyllän kirje Lars Sonckille 17.12.1908. TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 4. HSTA.

<sup>383</sup> Hugo Simberg (1873–1917) oli jo ennen Enckellin alttarimaalausta vuosina 1904–1906 maalannut *Köynnöksenkantajat*-freskon kirkon lehterikaiteeseen. Siinä on kuvattu kaksitoista alastonta, elämänsäköynnöstä kannattelevaa poikafiguuria. Paula Kivinen viittaa teoksessaan *Tampereen tuomiokirkko* (1986) Enckellin kuvanneen itsensä ja Hugo Simbergin alttarifreskoon. Kivisen mukaan Enckell itse olisi haudassa äärimmäisenä vasemmalla esitetty figuuri, Simberg puolestaan valkoiseen viittaaan autuaitten kulkuessa. Kivinen 1986, 135, 138.





Kuva 25. Magnus Enckell, *Ylösousemus*, 1907.

siä reaktioita.<sup>384</sup> Kuitenkin Enckellin alttarifreskossa hahmot on pääsääntöisesti puettu vaaleaan kankaaseen ja vain muutama figuuri on esitetty kokonaan vaatteitta. Alastomuus ei nousekaan Enckellin teoksessa pääosaan, sillä hahmot on kuvattu profiilissa tai miltei sukupuolettomina, etualan pienen alastoman pojan tapaan. Seksuaalisten tai antinormatiivisten merkitysten liittäminen kuvanveistäjänäisen muovaamiin alastomiin vartaloihin tuntui sitä vastoin olleen Aspelin-Haapkyllälle sekä monelle muulle aikalaiselle miltei mahdotonta.

Pisimmälle arkaluontoisen aiheen artikuloinnissa tuntui menevän *Nya Pressen*in kuvataidekriitikko, arkkitehti Sigurd Frosterus (1876–1956). Kun af Forsellesin reliefisarja oli ensimmäisen kerran kokonaisuudessaan esillä Suomessa vuonna 1908 Ateneumissa järjestetyssä toisessa Naistaiteilijoiden<sup>385</sup> näyttelyssä, se sai osakseen voimakasta kritiikkiä. Frosterus arvioi 22.3.1908 julkaistussa artikkelissa ”Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateneum” suurimman osan esillä olevista teoksista asetuvan ”sille leveälle ja pitkälle janalle, jonka nimi oli diletantismi”:

*Kaikki tämä on vaatimatonta ”Kleinkunsta”(pienoistaidetta) ilman kunnianhimoa [ ] Osa ylitse, osa alitse, mutta suurin osa sillä leveällä ja pitkällä viivalla, jonka nimi on diletantismi. Naiselliset hyveet – kun-*

<sup>384</sup> Ks. esim. Hahl [1929] 1942, 53; Puokka 1949, 138, 142.

<sup>385</sup> Naistaiteilijoiden ensimmäinen näyttely järjestettiin Ateneumissa vuonna 1905. Näyttelyn olivat organisoineet af Forsellesin taiteilijakollegat Hanna Rönnberg, Anna Sahlstén sekä Maria Wiik. He kuuluivat myös reliefisarjan neljän viimeisen osan Kallion kirkkoon sijoittamisen puolesta toimineeseen yhteenliittymään. Järjestäjiin kuului myös Hilda Flodin (1877–1958), jonka sisaren Fannyn puoliso, ranskalainen kuvataidekriitikko Julien Leclercq (1865–1901) toimi Rodinin assistenttina. Talvio 1993, 53; Hartikainen 1993, 25; Lindgren 2015, 113.

*nollisuus ja kärsivällisyys – hahmottuvat. Kaipaamaan jää käsitteellistämisen taitoa, omaleimaisuutta sekä luovuutta.*<sup>386</sup>

Frosteruksen mukaan naiselliset ominaisuudet, kuten kunnollisuus ja omaleimaisuuden sekä luovuuden puute näkyivät esitetyissä teoksissa. Erityisesti Frosterus kritisoi kuvanveistoa ja af Forsellesin *Ihmissielun kehitys* -reliefisarjaa. Kirjoittajan mukaan reliefit oli tehty mittakaavaan, jonka edellytys olisi kuvanveistotaiteen mestaruus teosten visualisoidessa elämän perimmäisiä kysymyksiä. Frosteruksen mielestä af Forselles oli aloittanut työnsä liian varhain, sillä katsoja hänen mukaansa ”vaistoa maailmaa syleilevien kohtausten takaa vierautta itsensä elämän kanssa”:

[ ] *Sillä esittämiensä maailmoja syleilevien kohtausten takaa voi jäljittää vierautta elämän itsensä suhteen. Kaikkein suurimmat työstivät tällaisia aiheita – koko elämänsä mittaan. Mutta vasta saavutettuaan pitkän ja kunniakkaan voittojen sarjan pienemmissä mitteloissa, opittuaan henkilökohtaisen onnen ja pettymyksen, kadonneiden haaveiden ja haihtuneiden illuusioiden jälkeen toisen kerran rakastamaan ja arvostamaan elämää, vasta silloin he ovat ryhtyneet toimeen.*<sup>387</sup>

Frosteruksen mielestä aihepiirin käsittely oli sopivaa vasta kun taiteilija oli kokenut onnea ja pettymyksiä. Frosteruksen kommentit tuntuvat suoranaistilalta vastineilta Westermarckin vuonna 1891 *Hufvudstadsbladet*in laatimaan kirjoitukseen. Siinä kirjoittaja oli esitellyt af Forsellesin pätevänä työn suorittamiseen, koska hänellä on ”korkeamman tason taidekoulutus ja pitkä kokemus”<sup>388</sup>.

Frosterus päätyi kuitenkin 22.4.1908 laatimassaan kirjoituksessa<sup>389</sup> puoltamaan af Forsellesin reliefien liittämistä osaksi kansallista kokoelmaa:

<sup>386</sup> ”Allt detta är anspråkslös Kleinkunst utan ambition [ ]. Som’t över, som’t under, men det mesta på det breda och långa sträck, som heter diletantism. Man skönjer de kvinnliga dygderna: ordentlighet och tålmod. Man saknar förmågan att omfatta, att stämpla och att skapa.” Frosterus ”Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateneum”, N.Pr 22.3.1908. Lausunnon voi lukea myös niin, että Frosterus olisi voinut ”hyväksyä” naistaiteilijaltakin käsitteellistämisen ja omaleimaisuuden koska kaipasi niitä.

<sup>387</sup> [ ] Ty man spårar bakom de världsomspännande scenerna hon skildrar, obekantskap med livet självt. Sådana ämnen plögade sysselsätta de största – under hela deras liv. Men först med en lång och ärorik räckta segrar i anspråkslösare skala bakom sig, först sedan de bortom personlig lycka och besvikelse, bortom svunna drömmar och skingrade illusioner för andra gången lärt älska och värdera livet, hava de skridit till verket”. Frosterus ”Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateneum”, N.Pr 22.3.1908.

<sup>388</sup> Konstnär ”Finsk Konstnärinna i Florens”, HBL 12.4.1891.

<sup>389</sup> Ehkä reaktiona Rönnergiltä saamaansa kritiikkiin. Ks. Rönnergiltä vastine Frosteruksen näyttelyarvioon seuraavalla sivulla.

[ ]Ajateltakoon S. af Forsellesin reliefeistä mitä tahansa, ovat ne kuitenkin sellaisia, että niitä ei voi täysin sivuttaa rakennettaessa suomalaista taidekokoelmaa.<sup>390</sup>

Frosteruksen mukaan etenkin ”reliefisarjan toisen *Vankeuden*; sommitelmaltaan kauneimman tai viidennen *Kotiinpaluun*; omaperäisimmän ja persoonallisimman, ostot olisivat täysin perusteltuja.”<sup>391</sup> Kirjoittaja huomioi myös reliefien osaksi saaman kriitikin ja jättää lopullisen arvottamisen kysymykset tuleville sukupolville:

[ ]myöhemmille sukupolville pitää suoda oikeus testata päiväkritiikin näkemyksiä.<sup>392</sup>

Frosterus oli moittinut Ateneumin näyttelyn kritiikissään *Ihmisten taistelu* -reliefin (kuva 22) hajanaisuutta sekä yksityiskohtia, jotka eivät kestä ”perusteellisempaa tarkastelua” (*”Här finnas detaljer, vilka ej tåla någon ingående granskning”*)<sup>393</sup>.

Mitä nämä piirteet sitten olivat? Liittyivätkö ne naistaiteilijan kömpelöön ilmaisuun tai kankeaan veistäntään? Vai oliko torjunnan takana jotain muuta? Kiinnittikö kriitikko huomiota teoksen epäloogiselta vaikuttavaan nimeen? Mikä oli se piirrejoukko, joka ei kestänyt perusteellisempaa tarkastelua? Frosterus tuntuikin, muita aikalaisia tarkkanäköisemmin, aistivan *Ihmisten taistelun* ”piileviä” epänormatiivisuuksia.

Koko 1800-luvulla käydyn siveellisyysskeskustelun lähtökohtana oli naisilta edellytetty kunniallisuuden vaatimus. Siveellisyysdiskurssi myös täsmentyi Suomen vuoden 1889/1894 rikoslaissa. Sen mukaan ”siveellisyyssrikoksiin” kuului myös ”siveyttä loukkaavat painotuotteet, kirjoituksen taikka kuvallisen esityksen levittämisen, julkipanemisen tahi näkyville asettamisen (pornografia)”<sup>394</sup>.

Huomionarvoista on, että kirkko tilasi ennen hankintapäätöksen tekemistä useita teoskokonaisuuden taiteellista arvoa punnitsevia asiantuntijalausuntoja<sup>395</sup>. Tämä viittaa siihen, että teossarja saattoi herättää jo laajemminkin aikaisten silmissä epäilyksiä, kenties myös torjuntaa. Sekä reliefisarjan ensimmäisen osan

<sup>390</sup> S.F. ”Vårt nationalgalleri”, N.Pr 22.4.1908.

<sup>391</sup> S. F. ”Vårt nationalgalleri”, N.Pr 22.4.1908.

<sup>392</sup> S. F. ”Vårt nationalgalleri”, N.Pr 22.4. 1908.

<sup>393</sup> Frosterus ”Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateneum II: Fröken Sigrid af Forselles relief-Cykel”, N.Pr 27.3.1908.

<sup>394</sup> Sorainen 2005, 10.

<sup>395</sup> Yrjö Hirnin lausunto 19.1.1909; Eero Järnefeltin lausunto 23.1.1909; K. A. Applegrenin ja Arthur Hjeltin lausunto 31.1.1909, TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 4. HSTA Bertel Jungin laatima pöytäkirja 25.1.1909 ja 14.4.1909, TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 3. HSTA.

myymisestä Antellin kokoelmaan että sarjan jälkimmäisten osien hankinnasta Kallion kirkkoon syntyi päätös huhtikuussa 1909.<sup>396</sup>

Frosteruksen Ateneumin Naistaiteilijoiden näyttelyn kritiikkiä seuraneena päivänä *Nya Pressenissä* julkaistiin näyttelyn komissaarin ja myös reliefien sijoittamista ajavaan epäviralliseen toimikuntaan kuuluneen Hanna Rönnbergin vastine ”Allmänhetens spalt. Några ord i anledning af herr Sigurd Frosterus kritik af ’Kvinliga artisters utställning’”. Kirjoittaja kyseenalaisti Frosteruksen tavan arvostella af Forsellesin reliefisarjaa sekä nostaa Westermarckin tavoin esiin taiteilijan ulkomailla nauttiman suuren arvostuksen. Rönnberg tarttuu myös Frosteruksen esittämään näkemykseen, jonka mukaan taiteilijan oli täytynyt ”kärsiä haaksirikko elämänsä purjehduksen aikana kypsyäkseen suuria töitä varten” (*”och hr Frosterus tycks också fordra att en konstnär nödvändigt måste ha gjort skeppsbrott under lifvets seglats för att mogna för stora verk”*).

Rönnberg kirjoittaa:

[ ]Eiköhän se kevytmielinen tapa jolla hra Frosterus arvioi Sigrid af Forsellesin reliefisarjaa voida sijoittaa tämän otsakkeen alle [liian nopeasti annetut arvio].<sup>397</sup>

[ ]mitä hra Frosterus tietää Sigrid af Forsellesin pienemmistä töistä ja niistä tunnustuksista, joita hän on saanut Pariisissa ja Lontoossa vaikkakaan ne eivät ole läpikäyneet suomalaisen taidekritiikkimme kiirastulta.<sup>398</sup>

[ ]useasti on niin että suru syventää ja jalostaa mutta säännöksi sitä ei voi asettaa – ja sitä paitsi – kuka voi mitata ihmisen ja taiteilijan sielun syvyyksiä, sillä siellä vuotaa usein haavoja joita maailma ei tunne.<sup>399</sup>

<sup>396</sup> Wiikin, Sahlsténin, Rönnbergin, Westermarckin ja Ullnerin laatima kirje ”Till Byggnadsstyrelsen för kyrkan i Berghäll” 12.1.1909. TA/Hg I/8, Kansio 1, Vihko 4. HSTA.

<sup>397</sup> Rönnberg ”Allmänhetens spalt. Några ord i anledning af herr Sigurd Frosterus kritik af ’Kvinliga artisters utställning’”, N.Pr 23.3.1908.

<sup>398</sup> Ibid.

<sup>399</sup> Ibid.

## 3.2. YLITSEVUOTAVA MUOTO

### Kaappiin

*Olen nähnyt enkelin marmorissa ja olen veistänyt kunnes olen vapauttanut hänet.*<sup>400</sup>

Michelangelo Buonarroti

*Ihmissielun kehitys* -reliefsarjan ensimmäinen osa, *Ihmisten taistelu* (kuva 22), perustuu skandinaavisessa mytologiassa esiintyvään maailmanlopun taisteluun, jossa lähes kaikki elolliset olennot tuhoutuvat. Ragnarökiä<sup>401</sup> edeltää kolme vuodenkierron pituista talvea. Tämä niin kutsuttu ”talvien talvi” (”fimbulvetr”) johtaa yleisen moraalin rappeutumiseen.

Myyttinen tarina huipentuu taisteluun, joka käydään Vigiridin taisteluketjällä. Se alkaa kun Heimdall-jumala näkee muita jumalia vastaan kapinoivan Loki-jumalan armeijan saapumisen ja puhaltaa torveensa. Af Forsellesin reliefi ikuisittaa tämän hetken. Vigiridin taistelussa surmansa saavat sekä jumalat että hirviöt. Thor surmaa Midgardin jättiläiskäärmeen ja kuolee sitten itse yhdeksän askeleen jälkeen käärmeen myrkkyyneen Fenris-susi nielaisee jumalten päällikön Odinin. Tämän poika puolestaan repii suden kappaleiksi. Tyr-jumala kuolee surmatessaan paholaiskoira Garmin. Heimdall ja Loki surmaavat toisensa. Lopussa tulijättiläinen Surtur sytyttää palavalla miekallaan maailman liekkeihin. Sen seurauksena aurinko muuttuu mustaksi, tähdet putoavat taivaalta ja maa vajoaa kiehuvaan mereen.<sup>402</sup> Lopun jälkeen maailma syntyy uudelleen. Kahdesta henkiin jääneestä ihmisestä, Lifista ja Lifthrasirista, alkaa uusi ihmiskunta. Heidän lisäksi myös muutama jumala jää eloon, kuten Odinin veli Vili, poika Vidar sekä Lokin poika Váli ja Thorin pojat Modi ja Magdi. Uudessa maailmassa ei ole pahuutta ja ihmiset ja jumalat elävät siellä ikuisesti rauhassa ja sopusoinnussa.

Af Forselles ei kuvaa tarinan ratkaisevia ja käänteentekeviä tapahtumia vaan *Ihmisten taistelussa* tarkastellaan hetkeä ennen taistelun alkua, moraalien rapauttanutta ”talvien talvea”. Torvea puhaltava Heimdall-jumala on kuvattu reliefin oikeaan yläkulmaan. Kuvan vasemmasta laidasta lähestyvä Loki-jumalan alus on sekun kuvattu etualan ihmisrykelmiä viitteellisemmin. Teoksen fokus

<sup>400</sup> ”Ho visto un angelo nel marmo ed ho scolpito fino a liberarlo”. D’Isa & Salimbeni 2015, 44. Kirjoittajan suomennos.

<sup>401</sup> Ragnarök tarkoittaa ”Jumalten tuhoa” tai ”Jumalten kohtaloa”.

<sup>402</sup> Ström 1961, passim.

on etualan ihmisfiguureissa, jotka esitetään kamppailevina ”moraalin rappio-tilassa”.

Helena Westermarck luonnehti vuonna 1937 reliefisarjan ensimmäistä osaa täysipainoiseksi, monipuoliseksi ja vakuuttavaksi ilmaisuksi ihmisten primitiivisistä affekteista<sup>403</sup>. Siinä pakanallisen pohjoisen mielenlaadun vilkkaus ja kahlitsemattomuus näyttäytyivät oikeutettuina. Vaikka kritiikkiä Westermarckin mukaan voikin esittää yksityiskohtien tasolla reliefissä kuvattuja väkivaltaisia liikkeitä ja vääntyneitä asentoja kohtaan, olivat ne kirjoittajan mukaan vähäisiä epäkohtia pohdittaessa kokonaiskuvaa.

*[ ] Ihmissielun taistelu -sommitelmaa täytyy siksi pitää täysipainoisena, monipuolisena ja vakuuttavana ilmaisuna primitiivisen ihmisen affekteille. Ja on täysin oikeutettua, että pohjoismainen taiteilija rakentaa esityksensä kuvaamalla pakanallisen pohjoisen villiä ja taipumatonta mielenlaatua. Se antaa myös intohimoisen dramaattista elämää koko sommitelmalle.*<sup>404</sup>

*Nuoren taiteilijattaren esitykselle taistelevien ihmisten väkivaltaisissa liikkeissä ja vääntyneissä asennoissa olevista kehoista voisi luultavasti tehdä huomautuksia, mutta ne merkinnevät vain vähän verrattuna esityksen taiteellisiin ansioihin, ja täytyy myös muistaa, että alastoman ihmisvartalon kuvaaminen kuuluu taiteen vaikeimpiin tehtäviin.*<sup>405</sup>

Kiinnostavasti myös Westermarck lukee – tiedostaen tai tiedostamattaan – teosta ennen kaikkea ihmisten, ei jumalien kuvauksena. Sarjan ilmaisema ”yleisinhimillisyys” olikin Westermarckin mukaan tärkeämpää kuin sen välittämä kristillisyyttä. On syytä huomata, että vuonna 1937 julkaistussa teoksessa huomautus oli ladottu eri kirjaintyypillä kuin muu teksti. Westermarck halusi painottaa tätä aspektia vielä miltei kolmekymmentä vuotta sarjan valmistumisen jälkeen.<sup>406</sup>

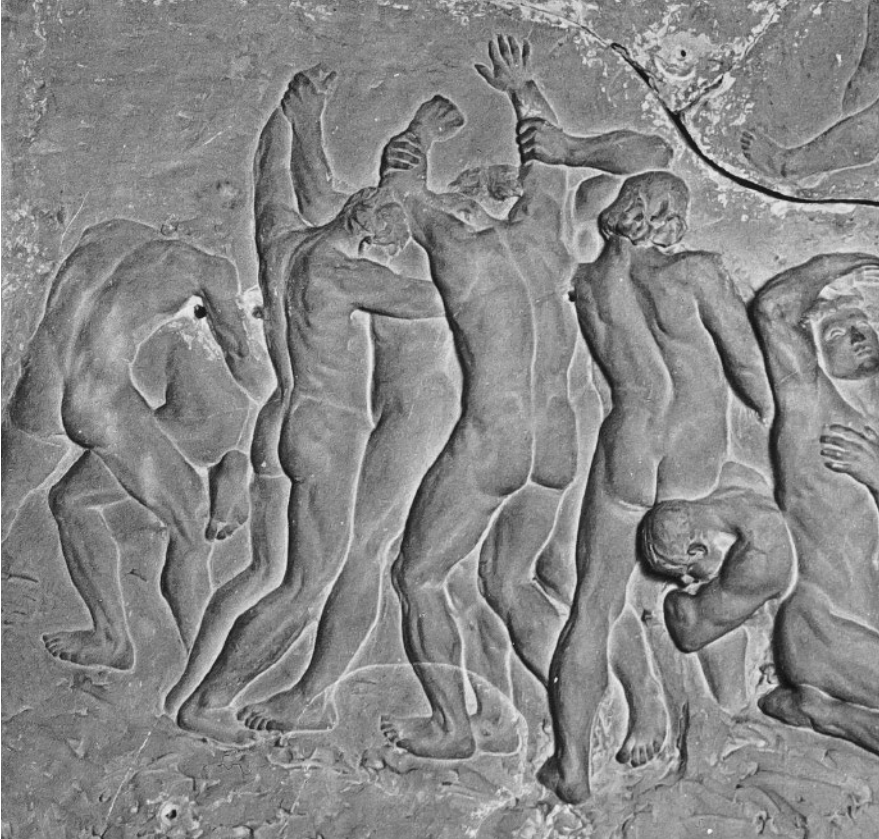
<sup>403</sup> Westermarck 1937, 129–130. Teoksen kuvallisuudesta puuttuu reliefisarjan ensimmäisen osan, *Ihmissielun taistelun*, kuvajäljennös. *Nutid*-lehden vuonna 1902 julkaistuun artikkeliin kuva sisältyi.

<sup>404</sup> Westermarck 1937, 129–130.

<sup>405</sup> Westermarck 1937, 130.

<sup>406</sup> Westermarck 1937, 129–130.

Mitä sitten kuvassa näemme?



Kuva 26. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, detailji.

Kookkaan kipsireliefin vasemmassa alakulmassa kuvataan tiivistä, toisiinsa tukeutuvaa miesryhmää rajua piirileikkiä muistuttavassa asetelmassa. Alastomien miesten pakarot ovat jännittyneitä ja käsivarret dynaamisissa asennoissa. Pullistuneet haukset ilmaisevat korostunutta fyysisyyttä. Ryhmän keskusfiguurit tuntuvat olevan kiihkeän tanssin pyörteissä – yksi tarttuu toista käsivarresta, toinen kääntää häveliäästi päänsä. Yksi miehistä on heittäytynyt polvilleen maahan ja kietoutunut toisen alastoman reiden ympärille, kuin anoen tai estääkseen dramaattisen välirikon. Reliefin oikean alakulmaan polvistuneiden ja istuvien miesfiguurien takana miesparit taluttavat toverillisesti toisiaan ulos kuvatilasta.

Jotain tämän suuntaista tuntuu oivaltaneen myös Sigurd Frosterus. *Nya Presseniin* laatimassaan kirjoituksessa Frosterus pohtii:

*Kenties Sigrid af Forsellesin reliefien ymmärtämiseen on olemassa jokin "sesam aukene", tunnussana ja ratkaisu, joka johdattaa ohitse kulmikkaiden yksityiskohtien ja huomauttamista vaativien detaljien koko teoksen välittömään omaksumiseen.*<sup>407</sup>

Mitä nämä "kulmikkaat yksityiskohdat" ja "moitittavat detaljit" olivat, ei käy selville. Kuten edellä esitin, teoksen nimeämisen kautta tapahtuneen inhimillistämisen seurauksena myös assosiaatiot siveettömyyteen saattoivat nousta esiin. Siveettömyys ja "kunnollisuuden" puute olivat rikosoikeudellisesti rangaistavia. Tämä selittäisi ainakin osaksi myös erilaiset eufemismit, joihin aikalaiset turvautuivat. Kiinnostavaa on myös, miten Frosterus jatkaa teoksen analyysiä:

*Oikean näkökulman löydyttyä kokeekin suurimman osan siitä, joka loitonsi ja loukkasi, olevankin vain hyvin arvioituja siirtoja: rikkomus konventioita eikä makua vastaan.*<sup>408</sup>

Frosteruksen tapauksessa tuntuu siltä, että kirjoittaja näki teoksessa paljon enemmän kuin tohti kirjoittaa. Frosteruksen väistöliikkeen taustalla saattoi vaikuttaa hienotunteisuus, jolla hän kuva-aihetta tarkasteli. Toisaalta hienotunteisuuden sisältyi myös suoranaista torjuntaa, mahdottomuutta lukea kuvaa auki "arveluttavalla" ja ajasta poikkeavalla tavalla<sup>409</sup>. Frosteruksen analyysi pelkistyi vihjailuiksi. Myös Westermarck pyrki vuonna 1937 ilmestyneessä af Forsellesin pienoiselämäkerrassa selittämään "parhain päin" af Forsellesin teoksen epänormatiivisuudet, tavattomuudet, joiden eksplikoiminen oli vaikeaa, suorastaan mahdotonta.

Itse näen af Forsellesin *Ihmisten taistelun* ekspressiivisessä ihmismassassa heijastuksia Michelangelon marmorisen *Belvederen torson* 1 vuosisata eaa. (Vatikaanin museo) fyysisyydestä ja Firenzen San Lorenzon Medici-hautojen vuorokaudenaikojen personifikaatioiden (1520–1533) plastisuudesta, kuten myös niissä esiintyvistä keskeneräisyydestä (*non finito*). Hahmojen pikkutarkka plas-

<sup>407</sup> "Måhända finnes för förståelsen av Sigrid af Forselles reliefer ett 'sesam öppna dig', en lösning och en lösning, som förde förbi kantiga detaljer och angripbara punkter till omedelbar tilläggnan av hela verket". Frosterus "Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateuum II: Fröken Sigrid af Forselles relief-Cykel", N.Pr 27.3.1908.

<sup>408</sup> "Huru ofta, sedan en gång den riktiga synvinkeln blivit funnen, erfar man icke att mycket av det, som avlägsnat och stött, ej utgör annat än välberäknade drag: ett brott mot konventionen i stället för mot smaken". Frosterus "Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateuum II: Fröken Sigrid af Forselles relief-Cykel", N.Pr 27.3.1908.

<sup>409</sup> Kalha kiinnittää huomiota siihen, miten esimerkiksi Ville Vallgrenin *Havis Amanda* -suihkulähteen ympärillä käydyssä debatissa aikalaisilla ei ollut dekonstruktivisen sukupuolipuheen välineitä käytössä. Ks. Kalha 2008, 200.



tiikka inspiroi avaamaan tulkintoja kuitenkin myös muunlaisille kontakteille. Tom of Finland -Suomessa elävä nykykatsoja voi antautua myös tietoisien transgressiivisille tulkinnoille. Itse huomaan peilaavani aihemotiivia myös Tom of Finlandin luomaan kuvastoon.



Kuva 27. Tom of Finland, *Piirokseksi*, noin 1980.

Af Forsellesin *Ihmisten taistelu* -reliefin liikemomentissa on yllättävää samankaltaisuutta Laaksosen *Piirokseksi* (kuva 27) nimetyn, 1980-luvun alkuun ajoitetun homoeroottisen ”gang bang” -kuvauksen kanssa. Tom of Finland on kuitenkin graafisempi, anaalisempi viivassaan.

Af Forsellesin reliefisarja pitää sisällään useita nykytutkijan huomion herättäviä epänormatiivisuuksia. Taiteilijanaisen toimesta toteutettu miehen ruumiin ”objektiksi” asettaminen on näistä huomattavin ja teon poikkeuksellisuutta vahvistaa etenkin reliefisarjan ensimmäisen osan ilmentämä fyysinen aistillisuus, joka nimeämisen kautta – *Ihmisten taistelu* – sitoutuu myös vahvasti inhimilliseen.

Eroottinen suggestio naispuolisen tekijän artikuloimana näyttäytyi aika-  
laisten mielissä mahdottomana.<sup>410</sup> Ajatus naisten omasta, positiivisesta aistilli-  
suudesta oli vielä 1900-luvun alussa ongelmallinen.<sup>411</sup> Marilyn Farwellin mukaan  
länsimainen patriarkaalin ideologia on perinteisesti liittänyt naisen niihin uh-  
kaaviin ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden alueisiin, joita tulee kontrolloida.<sup>412</sup>  
Af Forsellesin reliefit paljastivat yleisölle yksityiskohtia, ”jotka eivät kestäneet  
perusteellisempaa tarkastelua”, ja haluskenarioita, jotka saattoivat ”etäännyttää  
ja loukata” katsojaa. Taiteilijan subversiivinen teko haastoi samalla myös vakiin-  
tunutta aktiivinen-passiivinen -jakoa esittämällä miehen häpeämättömästi alastoma-  
mana, potentiaalisesti erotisoivan katseen kohteena.

Ystävien ja kollegoiden suojeleva asenne af Forsellesin ”hankalia” aiheita  
kohtaan saa lisävaloa, kun sitä peilataan samanaikaisesti Ateneumin Naistaiteili-  
jain näyttelyn kanssa käytyyn julkiseen keskusteluun L. Onervan *Mirdja*-romaa-  
nista (1908). Onervan teoksen itsenäinen päähenkilö pyrki irti porvarisnaisen  
kahleista ja normeista. Romaanin perinteisiä perhearvoja horjuttava seksuaali-  
moraali koettiin yleisesti kielteisenä.<sup>413</sup> L. Onervan teoksessaan esittämä vapaa  
heteroseksuaalinen eroottisuus aiheutti aikalaisissa hämmennystä ja torjuntaa.  
Kun *Mirdja*-teos oli ehdolla Valtion kirjallisuuspalkinnon saajaksi, esitti Nais-  
yhdistys vastalauseen. Naisasianaiset tuomitsivat L. Onervan epäsiiveellisuuden  
levittäjäksi, ja häntä nuhdeltiin yleisen moraalin ja erityisesti sukupuolisiveelli-  
syyden loukkauksista.<sup>414</sup>

On ymmärrettävää, että Naisasialiitto Unionin perustajiin lukeutunut  
Westermarck tulkitsi vuonna 1937 julkaistussa *Tre konstnärinnor* -teoksessaan  
myötäsukaisesti reliefin motiiveja, vaikka toteaa niiden koostuvan taistelevien  
ihmisten vartaloiden ”väkivaltaisesta liikkeestä” (*”våldsam rörelse”*) sekä ”vään-  
tyneistä asennoista” (*”förvridna ställningar”*). Hän kuitenkin kuittaa ne nuoren  
taiteilijan taidon puutteena, muistuttaen samalla ihmisvartalon muovaamisen  
olevan taiteen vaikeampia tehtäviä. Kehittymätön plastiikka oli Westermarckin  
mukaan kuitenkin toisarvoista suhteessa reliefin taiteellisiin ansioihin.<sup>415</sup>

Westermarckin vuonna 1937 esittämä arvio af Forsellesin kehittymät-  
tömästä plastiikasta tuntuu erikoiselta, semminkin kun vielä vuonna 1902 kir-

<sup>410</sup> On tärkeä huomata, että myös miestaiteilijan suorittama miesruumiin eroottinen objekti-  
vointi oli aikakauden kulttuurissa moraalisesti paheksuttavaa, sillä se avasi suoran yhtey-  
den homoseksuaalisuuteen.

<sup>411</sup> Kalha 2008, 220.

<sup>412</sup> Farwell 1995, 161.

<sup>413</sup> Onerva [1908] 2002, passim; Lyytikäinen 2002, 7, 10, 13. Ks. myös Parente-Čapková  
2014, passim.

<sup>414</sup> Onerva [1908] 2002, passim; Lyytikäinen 2002, 8–9.

<sup>415</sup> Westermarck 1937, 130.

joittaja kiitti taiteilijaa juuri reliefien ilmaisemasta kiinteästä ja täyteläisestä kokonaissommitelmasta, puhumattakaan siitä, että vuonna 1891 Westermarck oli luonnehtinut af Forsellesia neroksi, korkeamman tason koulutuksen saaneeksi kansainväliseksi tekijäksi ja pitkän kokemuksen omaavaksi kuvanveistäjäksi.<sup>416</sup>

Myös Riitta Konttinen jättää analysoimatta kuva-aiheen vuonna 2008 ilmestyneessä *Naistaitelijat Suomessa* -teoksessa. Konttisen mukaan teos koostuu alastomina kamppailevien ihmisten vellovasta ryhmästä, joka koostuu pääasiassa ”kärsivistä ja ahdistuneina vääntelevistä miehistä”. Konttinen ei pysähdy pohtimaan teoksen synnyttämiä mielikuvia, vaan tyytyy ihailemaan af Forsellesin tarkkuutta alastomien miesmallien kuvaamisessa.<sup>417</sup>

Westermarckin voi sanoa muokanneen af Forsellesin taiteilijakuvan sellaiseksi kuin se Suomen taidehistoriassa tunnetaan. Hän noudatti pitkälti omia ihanteitaan luodessaan kuvaa taiteilijasta ennen kaikkea realistina. Tuntuu miltei päältä, että Westermarck torjui tai jätti huomiotta olennaisia ulottuvuuksia ystävänsä taiteellisesta ilmaisusta. Hän sivuutti teksteissään kollegansa kiinnostuksen teosofiaa ja spiritismiä kohtaan, eikä liioin halunnut tulkita tämän sitoutumista symbolismin ihanteisiin.<sup>418</sup> Af Forsellesin teosten seksuaaliset viitteet jäivät niin ikään Westermarckin teksteissä huomiotta. *Ihmisten taistelu* -teoksessa (kuva 22) Westermarckin mainitsemia plastiikan puutteita on vaikea todentaa. Westermarckin kommentti tuntuisi viestittävän, että teoksessa nähtiin enemmän kuin olisi haluttu. Mutta koska nähtyä ei voitu pukea sanoiksi, kuitattiin koko asia puutteellisesta tekniikasta johtuvana ”häiriönä”, joka kuitenkin kompensoitui neljän muun reliefin kristillisten aiheitten kautta.

Michel Foucault on pohtinut *Seksuaalisuuden historia* -teoksessa, miten seksuaalisuutta tuotetaan ja mitkä ovat ne instituutiot, jotka sen kautta puhuvat. Seksuaalisuus on foucaultlaisessa kehyksessä ennen kaikkea luonnon- ja lääketieteen sekä poliittisen tutkimukseen liittyvien diskurssien, tietynlaisen kirjoittamisen ja puhumisen tapojen rakennelma. *Ihmisten taistelun* tematiikka ei sopinut yhteiskunnalliseen aikalaisdiskurssiin, jota Foucault nimittää ”hämärän ajaksi”, viktoriaanisen porvariston yksitotiseksi yöksi.<sup>419</sup>

Tässä lukuapaani on vaikuttanut Kalhan foucaultlainen analyysi siitä, miten taidepuhe toimii sosiaalisen kontrollin välineenä joko vaikenemisen tai rikkaan eufemisoinnin kautta. Se kehittää hienovireisiä keinoja viitata siihen, mistä ei kuulu puhua. Usein rivien väliin kirjoitettu nousee tekstin olennaisimmaksi

<sup>416</sup> Nimim. Konstnär ”Finsk Konstnärinna i Florens”, HBL 12.4.1891; Westermarck 1902, 361.

<sup>417</sup> Konttinen 2008, 382.

<sup>418</sup> Konttinen 2008, 376.

<sup>419</sup> Foucault [1976–1984] 1998, 11–13, 24–25, 59–84.

osaksi. Myös Westermarck yritti selittää (hieman liian ponnekkaasti) teosta ”parhain päin” liittämällä sen kokonaisuuden muodostamaan johdonmukaiseen narraatioon, vaikka katsoikin aiheelliseksi huomauttaa *Ihmisten taistelu* -reliefin kohdalla taiteilijan puutteellisista taidoista.

Kiellon kehä vie ajatukset myös antirepressioteesiin. Kalhan mukaan taidepuheessa teoksessa piilevät lausumattomat paheet käännetään usein esteettisen decorumin kielelle ja sublimoidaan objektiivisiksi miellettyjen taiteellisten arvojen varjolla puheeksi taiteellisista hyveistä<sup>420</sup>, kuten tässä (”tarkkuutta kuvata alastomat miesmallit”/Konttinen), tai moitteiksi niiden puutteista (”kehittymätön plastiikka”/Westermarck). Foucault’n mukaan sensuurin mekanismeja luonnehtiinkin ketjulogiikka, joka yhdistää olemattoman, sopimattoman ja julkilausumattoman siten, että niistä samalla tulee muiden periaate ja seuraus. Vallan logiikka sukupuoleen nähden muuttuu lain logiikaksi, joka ilmaistaan olemattomuuden, ilmenemättömyyden ja mykkyuden leikkauspisteenä.<sup>421</sup>

Oireellista on, että kaksi kokenutta taiteentuntijaa päätyy täysin vastakkaisiin lopputuloksiin af Forsellesin *Ihmisten taistelu* -reliefiä arvioidessaan. Konttinen kiittää taiteilijan kykyä ja tarkkuutta muovata alastomia miesfigureja, Westermarck puolestaan näkee niissä, Frosteruksen tavoin, plastiikan puutetta ja kehittymättömyyttä. ”Takeltelusta” teoksen edessä kertovat myös Westermarckin eri yhteyksissä julkaisemat ristiriitaiset arvioinnit reliefistä. Vuoden 1902 julkaisussa hän kiittelee af Forsellesin tarkkaa ja syvästi ymmärrettyä muodonantoa (”*noggranna insiktsfulla formgifningen*”)<sup>422</sup> ja kiinteämmäksi tullutta kompositiota (”*kompositionen vunnit alltmera fasthet*”)<sup>423</sup>. Myöhemmissä kirjoituksissaan hän nostaa esille näiden ominaisuuksien tai figuurien muovailun puutteen.

Teoksessaan *Epistemology of the Closet* Eve Kosofsky Sedgwick on pohtinut historiallisen henkilön seksuaalisuudesta tuotettua puhetta. Hänen mukaansa asetelma on ollut ”älä kysy” ja ”sinun ei pitäisi tietää”. Sedgwickin hahmottelemat kiellot tuntuvat määrittävän myös af Forsellesin teosta analysoineiden tutkijoiden mieliä. Teoksen homoeroottisilta sävyiltä suljetaan silmät, vaikka puhutaankin ”alastomina kamppailevien ihmisten vellovasta ryhmästä” ja ”vääntelehtivistä miehistä”. Sedgwickin hienovireisesti analysoima kaapin kielikuva tiivistyy salaisuuteen, yksityiseen ja ahtaaseen henkiseen tilaan viittaavan homo-hetero -eroteluun. Se liittyy ennen kaikkea tiedetyn ja ei-tiedetyn sekä ilmeisen ja peiteltyyn välisiin suhteisiin. Homoseksuaalisuuden auki kirjoittaminen tai avoin seksuaalisuus tuntuu siten olleen ja edelleen olevan eräänlainen ”kipupiste”, joka jää rivien

<sup>420</sup> Kalha 2005, 51.

<sup>421</sup> Foucault [1976–1984] 1998, 64.

<sup>422</sup> Westermarck 1902, 361.

<sup>423</sup> Ibid.

väliin tai josta kirjoitetaan koodisanoin.<sup>424</sup> Af Forsellesin kuvan ilmentämä sub-versiivinen seksuaalisuus pelkistyy eräänlaiseksi ”mykäksi synniksi”.<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> Sedgwick [1990] 2008, 3, 52–53, 65. Ks. myös Kalha 2005, 234–236; Tihinen 2008, 15.

<sup>425</sup> Linaan sanamuodon Kalhalta. Ks. Kalha 2005, 234.

## ”Päin Italiaa”

*Muistan, mitä unen viittaukset tuohon kauniiseen maahan ilmeisesti merkitsivät potilaalleni, joka koskaan ei itse ollut siellä käynyt (Genitalien = päin Italiaa – Genitalien = sukupuolielimet).*<sup>426</sup>

Sigmund Freud

Kauneuden ihanteet ja ihmisen anatomiaan liittyneet normit kiinnittyivät antiikin aikana sekä 1500-luvulta aina 1800-luvulle ulottuvana ajanjaksona miesruumiiseen ja sen representaatioihin. Mieskuvilla ilmennettiin valtaa, voimaa ja auktoriteettia, mutta myös kauneutta ja harmoniaa.<sup>427</sup> Af Forsellesin miesvartalot tuntuvat kantavan pinnoissaan monia vanhemman taiteen ihanteita.

Frosterus yhdisti kirjoituksissaan af Forsellesin ilmaisun Italian veistotaiteeseen. Reliefisarjan hahmojen muovailussa kriitikko huomasi yhtymäkohtia ennen kaikkea Lorenzo Ghibertin plastisuuteen, mutta myös viitteitä siitä, että taiteilija tunsi Donatellon tuotannon.<sup>428</sup> Frosterus luonnehti artikkelissaan reliefien ihmistyyppiä persoonalliseksi vaikkakaan ei kauniiksi ja siten klassisesta kuvanveistotaiteesta poikkeavaksi. Hänen mukaansa figureista puuttui ”charm och arom”,<sup>429</sup> minkä voi tulkita viittaavaan siihen, ettei teos kuulunut esteettiseen decorumiin.

*Helsingin Sanomiin* nimimerkillä ”N” kirjoittanut Edvard Richter puolestaan näki taiteilijan reliefisarjan ilmaisussa yhtymäkohtia firenzeläiseen myöhäiskeskiajan kuvanveistoon sekä tekotapojen että aiheiden näkökulmista. Richter korosti vaikutusten lähinnä rikastaneen af Forsellesin omia mielikuvia. Myös Richter nostaa Ghibertin *Paratiisin portin* reliefisarjan sommitelmalliseksi esikuvaksi, ja vaikutteita on kirjoittajan mukaan nähtävissä myös Luca della Robbian ja Donatellon ilmaisuista.<sup>430</sup>

<sup>426</sup> Freud [1899] 2005, 198. Ks. myös Kalha 2005, 137–138.

<sup>427</sup> Rossi 2003, 34.

<sup>428</sup> Frosterus ”Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateneum II: Fröken Sigrid af Forselles relief-Cykel” N.Pr 27.3.1908. Riitta Konttinen ja Liisa Lindgren ovat nostaneet kirjoituksissaan Lorenzo Ghibertin af Forsellesin reliefien esikuvaksi. Konttisen mukaan taiteilija ei kuitenkaan tavoitellut *Ihmissielun kehitys* -sarjassa Ghibertin reliefien voimakasta kolmiulotteisuutta, vaan käytti matalampaa reliefiä, jolloin hahmot sulautuivat kiinteämmin taustaansa. Salme Sarajas-Korte on puolestaan viitannut af Forsellesin reliefisarjan yhtymäkohtiin Michelangelon Sikstuksen kappelin freskojen kanssa. Sarajas-Korte 1966, 76; Konttinen 2008, 382.

<sup>429</sup> Frosterus ”Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateneum II: Fröken Sigrid af Forselles relief-Cykel”, N.Pr 27.3.1908.

<sup>430</sup> Nimim. N ”Kirjallisuutta ja taidetta. Naistaiteilijain näyttely”, HS 17.4.1908.

Myös Westermarck korostaa Italian vaikutusta. *Nutid*-lehden artikkelissa hän kertoo taiteilijan opiskelleen ja eläytyneen vanhaan italialaiseen, erityisesti *quattrocento* taiteeseen. Westermarck nostaa vuonna 1937 julkaistussa artikkelissa *Ihmissielun kehitys* -reliefisarjan esikuvaksi Ghibertin sekä Donatellon oppilaan Luca della Robbian veistokset. Yhtymäkohtia hän näki ennen kaikkea formaalisissa sekä teknisissä kysymyksissä.<sup>431</sup> Kallion kirkon rakennustoimikunnan asiantuntijana toimineen Eliel Aspelin-Haapkyllän lausunnossa af Forsellesin reliefejä käsiteltiin niin ikään suhteessa Firenzen renessanssiin, mutta myös realismiin ja moderniin taiteeseen.<sup>432</sup>

Renessanssin reliefeissä, kuten esikuvaksi mainitussa Ghibertin *Paratiisin portissa*, on esitetty ihmisfiguurien lisäksi myös arkkitehtonisia yksityiskohtia ja luontofragmentteja. Pääsääntöisesti ne puuttuvat *Ihmissielun kehitys* -reliefisarjasta (kuvat 18–22) tai ne on esitetty hyvin abstrahoidusti. Af Forselles tuntuu keskittyvän sarjassaan ennen kaikkea ihmisfigureihin maisemataustan jäädessä vain viitteelliseksi. Hahmot on kuvattu takaapäin, vaatteita tai vain pienen kangaskaistaleen verhoamina. *Ihmissielun kehitys* -reliefisarjan figureita ei myöskään ole sijoitettu yhdelle selkeälle tasolle, vaan henkilöryhmät on asemoitu etualan korkeareliefin ja taustan hyvin matalan reliefin väliin syntyvään illuseriseen tilaan. *Kotimatka*-reliefissä (kuva 20) figuurit tuntuvat irtautuvan maanpinnasta.

Vaikka aiemmat kirjoittajat ovat nostaneet klassisen italialaisen kuvanveistotaiteen af Forsellesin teosten esikuvaksi, vertautuvat hänen reliefinsä näkemykseni mukaan myös 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteen alastonaiheisiin ja niistä löytyy sukulaisuutta esimerkiksi Magnus Enckellin miesalastontutkelmiin.<sup>433</sup> Kalhan mukaan miehen ruumis ei 1900-luvulle siirryttäessä enää sopinutkaan objektiksi, etenkin jos siitä oli löydettävissä jotain, af Forsellesin reliefeillekin ilmeistä ”dekadenttia”, jotain, joka häiriköi ”perheen ja prokreaation kansallisia arvoja vastaan”. Taidemaailman didaktiset tavoitteet kiteytyivät 1900-lu-

<sup>431</sup> Westermarck 1902, 361; Westermarck 1937, 126–127. Lindgren on arvioinut af Forsellesin kuuluneen ranskalaisessa kuvanveistossa 1860-luvulta lähtien vaikuttaneeseen ”uusfirenzeläiseen” suuntaukseen. Kuvanveistäjä Paul Duboisin (1829–1905) innoittamana joukko ranskalaisia kuvanveistäjiä oli hylännyt Rooma-keskeisen antiikin ihannoimisen ja suuntautunut kohti Firenzen varhaisrenessanssin kuvanveistoa. Lindgren on arvioinut af Forsellesin soveltaneen ranskalaisia pidättyvämmän esikuviansa taidetta. Hän ei lainannut aiheitaan suoraan varhaisrenessanssin kuvastosta ja vältti myös ilmeisiä tyyllisiä lainauksia. Lindgren arvioi taiteilijan suhteen varhaisrenessanssiin lähentyneenkin 1890-luvun symbolistien Firenzestä etsimää henkistä innostusta. Lindgren 2006, 48, 50.

<sup>432</sup> Eliel Aspelin-Haapkyllän kirje Lars Sonckille 17.12.1908. TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 4. HSTA.

<sup>433</sup> Ks. myös esim. Hartikainen 1993, 38.

vun vaihteessa sellaisiin kansallisesti latautuneisiin käsitteisiin kuten ”jalo, terve, luonnollinen, puhdas, aito, tosi ja oikea”.<sup>434</sup>

Taidepuheessa käytetyt viittaukset ”platonilaisuuteen”, ”Kreikkaan” ja ”renessanssiin” tarjosivatkin usein sekä kielen että viitekehyksen haluille ja kokemuksille, joille ei ollut sanastoa.<sup>435</sup> Italian ja renessanssin taide tuntui antavan välineitä homoeroottisen aiheen artikuloimiseen tai artikuloimatta jättämiseen. Italian klassinen kuvanveisto herkisti Inga Zachaun mukaan esimerkiksi ruotsalaismaalari Eugène Janssonin (1862–1915) optimaaliselle miehelle voimalle ja kauneudelle. Italia vahvisti kirjoittajan mukaan myös Janssonin ajatusta keskittyä yksinomaan alastoman miesvartalon tutkimiseen. Patrik Steorn on väitöstyössään *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915* (2006) todennut monimerkityksellisesti alastomuuden ilmentäneen kaikilla tasoilla toteutuvaa totaalisen vapauden utopiaa.<sup>436</sup>

Af Forsellesin kohdalla viittaukset Italiaan ovat relevantteja – asuihan taiteilija miltei koko aikuisikänsä maassa, mutta herää kysymys, liittyikö Italiaan käsitteenä myös halun ja seksuaalisuuden skenaarioroita? Af Forsellesin tiedetään viettäneen reliefin valmistumisen aikoihin sosiaalisen elämänsä vilkkaimpia vuosia<sup>437</sup>, ensin Pariisissa ja myöhemmin homoseksuaalisuuteen sallivasti suhtautuvassa Firenzessä. Taiteilijan reliefien figuurit toimivatkin atleettisina ja lihaksistoltaan selväpiirteisinä myös potentiaalisina halun kohteina – niin hetero- kuin homohalun.

Kalha on huomionut, miten 1800-luvun lopun kaapitetussa ja/tai kaapitavassa retoriikassa seksuaalisuus usein kuitaantui estetisminä irtaantuen samalla paitsi homoseksuaalisuuden reaali- ja henkilöhistoriasta, myös sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteistä yleisemmin. Klassiseen plastiikkaan yhdistetty retoriikka näytti puhdistavan teoksen seksuaalisesta pahasta. Kalhan mukaan myös modernin homoseksuaalisuuden esitaistelijat 1800- ja 1900-luvuilla hyödynsivät näiden toposten kulttuurista prestiisiarvoa edistääkseen poliittista ja henkilökohtaista asiaansa. Italian sekä muinaisen Kreikan myytit ja filosofiat olivat 1800-1900-luvun vaihteessa lähes ainoa konteksti, jossa homoseksuaalisuus saattoi saada kulttuurisesti legitiimin visuaalisen ja kielellisen ilmaisun psykopatologian ulkopuolella.<sup>438</sup>

<sup>434</sup> Kalha 2008, 13.

<sup>435</sup> Kalha 2005, 206, 281.

<sup>436</sup> Zachau 1997, 205–206; Kalha 2005, 206; Steorn 2006, 9, 210.

<sup>437</sup> Lindgren 2006, 50.

<sup>438</sup> Kalha 2005, 145 viite 339, 207–208.



### 3.3. TRANSGRESSIO

#### Rodinin ateljeessa

*Kaikki naista koristavat ja hänen kauneuttaan havainnollistavat asiat ovat osa hänen olemustaan. Tästä syystä taiteilija, joka on erikoistunut tuon salamyhkäisen olennon tutkiskeluun, perehtyy yhtä intohimoisesti kaikkeen mitä mundus muliebris pitää sisällään kuin naiseen sinänsä.<sup>439</sup>*

Charles Baudelaire

Vuonna 1882 Sigrid af Forselles aloitti kuvanveisto-opintonsa arvostetun, vuonna 1881 Salongin Grand Prix'llä palkitun kuvanveistäjän Alfred Boucher'n yksityisoppilaana. Opiskelukausi jäi vain vuoden mittaiseksi, sillä Boucher matkusti vuonna 1883 Italiaan. Ennen lähtöään hän suositteli oppilaitaan Sigrid af Forsellesia, Madeleine Jouvrayta sekä Camille Claudelia (1864–1943) École des Beaux-Artsin rehtorina toimineelle Paul Dubois'ille (1829–1905). Tämä kuitenkin kieltäytyi tehtävästä ja kuvanveistäjäoppilaiden opetustehtävän jatkajaksi valikoitui Auguste Rodin.<sup>440</sup>

Rodinilla oli 1880-luvun puolivälissä työn alla suuria julkisia hankkeita ja hän tarvitsi siksi ateljeehensa lukuisia apulaisia. Lindgrenin mukaan mestari-oppilassysteemi valmisti aloittelevia taiteilijoita itsenäiselle uralle ja opetti hallitsemaan monumentaalitehtävien vaatimia moninaisia taitoja alkaen projektien hallinnasta monipuoliseen tekniseen osaamiseen. Rodinia pidettiin kannustavana kuvanveistonopettajana ja hänen ateljeessaan työskenteli myös useita naisia. Sigrid af Forselles ja Madeleine Jouvray pääsivät Rodinin apulaisiksi vuonna 1884 tämän aloittaessa suurtyötään *Calais'n porvarit* (*Les Bourgeois de Calais*), 1889, (Calais). Rodin antoi kullekin apulaiselleen yhden henkilöhahmon työstettäväksi ja viimeisteli ne lopuksi itse. Af Forsellesin työskentely ateljeessa tyydytti mitä ilmeisimmin myös Rodinia, sillä hänen tiedetään pyytäneen suomalaiskuvanveistäjää myös seuraavan teoksensa *Helvetin portin* (*La Porte de l'Enfer*), 1880–1917, (Musée Rodin, Pariisi) työryhmään, mutta af Forselles kieltäytyi tehtävästä.<sup>441</sup> *Calais'n porvarit* -teos valmistui vuonna 1889, mutta af Forselles lopetti työskentelyn ateljeessa jo vuonna 1887. Lopettamispäätöksen syitä ei ole dokumentoitu.

<sup>439</sup> Baudelaire 1863 [2001], 214.

<sup>440</sup> Lindgren 2006, 47; Huet 2016, 40–41.

<sup>441</sup> Lindgren 2006, 47; Kontinen 2008, 377; Getsy 2010, 179; Huet 2016, 40–41.

Useat tutkijat ovat sittemmin toistaneet Westermarckin näkemyksiä Rodinin vaikutuksesta af Forsellesin ilmaisuun. Sarajas-Korte on korostanut Rodinin merkitystä af Forsellesin kehityksessä kuvanveistäjänä, mutta tulkinnut Rodinin henkistyneen sensualismin korvautuneen suomalaisen kuvanveistäjän taiteessa uskonnollis-mystisellä tunteellisuudella. Myös Lindgren on nähnyt Rodinin positiivisen vaikutuksen af Forsellesin ilmaisuun ja arvioinut taiteilijan lopettamis päätöksen Rodinin apulaisena liittyneen ennen kaikkea taiteilijana kypsymiseen ja tunteeseen, että oli kykenevä itsenäiseen työskentelyyn. Af Forselles oli debytoinut Pariisiin kevätalongissa vuonna 1884.<sup>442</sup>

Mitään suurta välikirkkoa af Forsellesin ja Rodinin välillä ei ilmeisesti tapahtunut, sillä Rodinin tiedetään esittäneen myötämielisiä lausuntoja af Forsellesin reliefihankkeesta.<sup>443</sup> Myös af Forsellesin Westermarckille lähettä-  
mä, 24.11.1900 päivätty kirje kertoo positiivisesta asenteesta entistä opettajaa kohtaan. Siinä taiteilija kertoo vierailleen Rodinin näyttelyssä ja ihailleen tämän rinta- ja muotokuvia.<sup>444</sup> Mari Tossavainen on väitöskirjassaan *Kuvanveistotyö. Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920* (2012) luonnehtinut oppilaiden suhdetta oppi-isäänsä (*maitre*) henkilöpalvontaa muistuttavaksi.<sup>445</sup> Tietävästi af Forselles ei kuitenkaan täysin sopeutunut Rodinin ateljeen seksuaaliseen ilmapiiriin.<sup>446</sup> Seuraavassa pyrin rekonstruoimaan Rodinin ateljeekäytäntöjä sekä kirjallisen että visuaalisen materiaalin avulla.

Ranskalainen kuvataidekriitikko Paul Gsell (1870–1947) on kuvaillut elävästi Rodinin ateljeen ilmapiiriä teoksessaan *Auguste Rodin. Taide. Keskusteluja mestarin kanssa* (1922). Gsell kuvailee teoksessaan, miten kuvanveistäjän ateljeessa: ”[ ] liikkuu ja lepää aina useampia alastomia mies- ja naismalleja. He ovat Rodinin palveluksessa, jotta hän aina näkisi silmiensä edessä alastomien muotojen liikkeitä vapaina kaikesta pakosta. Hän tarkastelee heitä lakkaamatta ja sitten on hän jo aikoja sitten perehtynyt kaikkiin lihasliikuntoihin. Alastomuus, nykyajan ihmiselle niin harvinainen ilmiö, joka kuvanveistäjilläkin yleensä rajoittuu vain mallien istuntoihin, on Rodinille muuttunut aivan tavalliseksi näyksi”.<sup>447</sup>

Gsell suhtautui Rodinin taiteeseen varauksettoman ihailevasti ja näki kuvauksessa ennen kaikkea antiikin ruumiinpalvontaa sekä atleettisten vartaloiden

<sup>442</sup> Sarajas-Korte 1966, 76; Lindgren 2006, 47–48.

<sup>443</sup> Westermarck 1937, 125–126; 137–138; Konttinen 2008, 382.

<sup>444</sup> ”Vi gick i går på Rodins exposition som är öppen än. Hans byster och porträtt äro härliga och också en häst måste jag beundra”. Sigrid af Forsellesin kirje Helena Westermarckille Pariisista 24.11.1900. ÅÅ. Tämä on tietävästi ainoa kirje jossa af Forselles mainitsee Auguste Rodinin.

<sup>445</sup> Tossavainen 2012, 120.

<sup>446</sup> Konttinen 2008, 377.

<sup>447</sup> Gsell 1922, 14.



Kuva 28. Auguste Rodin, "au maître Zorn A. Rodin", 1906.

ihailua.<sup>448</sup> Rodin tunnettiin tarkasta kehon havainnoinnista ja kokeellisesta tyylistään, mutta myös mitä erikoisimmista asentoaihelmista. Aikalaiskontekstissa Rodinin veistosfiguurien asennot herättivät myös oudoksuntaa ja olivat jopa karikatyyrien aiheina.<sup>449</sup>

Rodinille ominainen ”muodon kokonaisvaltainen ymmärtäminen”<sup>450</sup> tuli näkyväksi mieltymyksenä ihmiskehoihin, etenkin naisen vartaloon, mutta ilmeni myös kuvanveistäjän yksityisemmän minän kautta. Arvostamalleen ruotsalaistaitelija Anders Zornille (1860–1920) vuonna 1906 lähettämässään, lyijykynällä ja akvarelliväreillä toteutetussa kortissa (kuva 28) silmiinpistävää on sen avoimesti naista esineellistävä seksuaalisuus. Muutamalla viivalla ja sipaisulla väriä toteutetussa naisalastontutkielmassa<sup>451</sup> Rodin viestittää ihailemalleen taiteilijakollegalle suoraviivaista hom(m)oseksuaalisuutta<sup>452</sup>. Piirroksen, joka on signeerattu ”au maître Zorn A. Rodin”,<sup>453</sup> fokus näyttäisi olevan suurpiirteisesti kuvatun naisen jalkovälissä. Nainen on kuvattu selällään maaten, jalat levitettyinä. Rennosti hekumoiden hän kohottaa pukunsa vaaleansinistä kangasta paljastaen häpynsä katsojalle. Naisen toinen rinta on paljas. Laseeraava väri ei peitä kehon ääri viivoja ja muotoja. Naisen kädet on taivutettu pään viereen antaen miespuoliselle voyeuristin katseelle täyden vapauden. Suljetut silmät viestittävät osaltaan passiivista alistumista. Nainen näyttäytyy hom(m)oseksuaalisen miestenvälisen leikin miellyttävänä, vastaanpanemattomana objektina.

Myös Gsell tuo esille, tosin ehkä hieman eri merkityksessä, mallien olleen Rodinille ennen kaikkea objekteja, joita ”hänen silmänsä seuraavat herkeämättä... Hän nauttii vaieten elämän kauneudesta, joka liikkuu heidän muodoissaan; ihailu nuoren naisen ärsyttävää notkeutta, kun tämä kumartuu nostamaan ylös taltan, jonkun toisen hienoa siroutta, kun hän kaartaa käsivarsiaan nostaesseen kultaiset hiuksensa päälälleen”. Rodinin oma toteamus, ettei hän tottele mallejaan, vaan luontoaan, tuntuu sen sijaan pitävän sisällään molemmat objektivoinnin tasot.<sup>454</sup>

<sup>448</sup> Gsell 1922, 14.

<sup>449</sup> Hinnens 2015, 98.

<sup>450</sup> Hinnens 2015, 98.

<sup>451</sup> Teoksen malli muistuttaa Zornin etsausta *Venus de la Villette* (1893). Zornin teoksessa alaston naismalli seisoo jalat harallaan.

<sup>452</sup> Käsitteestä ks myös s. 45.

<sup>453</sup> Röstorp 2015, 136–137.

<sup>454</sup> Gsell 1922, 15.

## Sublimoitu eeros

Af Forsellesin kohdalla voidaan puhua ainakin nykykäsitteiden valossa jonkinlaisesta homoseksuaalisuudesta tai vähintään biseksuaalisuudesta. Vaikka lesbous ruumiillisen halun kategoriana tai identiteettinä saattoi vielä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä olla melko tuntematon asia,<sup>455</sup> af Forsellesin kumppanina tunnettiin ranskalainen kuvanveistäjä Madeleine Jouvray, jonka kanssa taiteilija oli työskennellyt jo Rodinin ateljeessa, ja jonka kanssa hän muutti Italiaan vuonna 1887. Taiteilijoiden asunnot ja ateljeet sijaitsivat vieretysten ja käytännössä naiset jakoivat arkensa ja ystäväpiirinsä. Af Forselles ikuisti Jouvrayn herkkäpiirteiset kasvot pronssiseen rintakuvaan *Nuoruus*, 1884. Tulkitsen Jouvrayn olleen mallina myös *Kotiinpaluu*-reliefissä (kuva 21). Kumppaneiden suhde kariutui vuonna 1893. Jouvray käsitteli parin yhteiselle ystävälle, Madeleine Jouvrayn muotokuvan<sup>456</sup> maalanneelle Magnus Enckellille lähettämässään kirjeessä välikirkoa:

*Olen riidoissa Sigridin kanssa. Mutta en tiedä syytä, sillä minulla ei ole mitään häntä vastaan. Se tuntuu pahalta. Hän on muuttanut uuteen osoitteeseen...*<sup>457</sup>

Tätä taustaa vasten on kiinnostavaa pohtia, millä tavoin Rodinin ateljeen eroottisävyinen ilmapiiri vaikutti af Forsellesiin. Miten mahdollisesti omasta seksuaalisuudestaan vielä hämmentynyt taiteilija koki alastomat, ateljeessa vaeltelevat ”naisobjektit”? Kiinnostavaa on myös pohtia niitä vaikutuksia, joita Rodinin ateljeen ilmapiirillä oli af Forsellesin käsityksiin ja ajatuksiin seksuaalisuudesta ja miten nämä ajatukset mahdollisesti sublimoituivat hänen taiteessaan. Lähden pohtimaan edellä esittämiäni kysymyksiä nyt Harri Kalhan *Havis Amanda* -tutkimuksen (*Tapaus Havis Amanda*, 2008) viitoittamaa tietä.

Vuonna 1908 Helsingin Kauppatorin laidalla paljastettu Ville Vallgrenin *Havis Amanda* -suihkulähde sai osakseen suurta mediahuomiota. Erityisesti naisasianaisena profiloitunut Lucina Hagman (1853–1946) suhtautui ”pariisilaisneitton” korostuneen negatiivisesti. Kalha esittää näkemyksen, jonka mukaan Hagmanin oma problemaattinen suhde homoseksuaalisuuteen olisi purkautunut veistoksesta käydyissä keskusteluissa. Hagman, joka noudatti omassa elämässään

<sup>455</sup> Kalha 2008, 156.

<sup>456</sup> Ks. s. 59.

<sup>457</sup> “[ ] Je vous, dirai que je suis maintenant, complètement fachée avec, Sigrid[ ] c’est elle qui c’est, fachée, car moi je n’ai rien, contra elle cela mà fait de”. Madeleine Jouvrayn kirje Magnus Enckellille Pariisista 1893. KA.

”kristillis-protolesbistä” siveellisyyttä, siirsi halun negaation Amanda-figuuria katsoviin miehiin. Tämä puolestaan johti lopulta suoranaiseen ikonoklasmiin.<sup>458</sup>

Havis Amanda näyttäytyi Lucina Hagmanille Kalhan tulkinnan mukaan ”loukkaavana”, koska se teki näkyväksi heteroseksismin normatiivisen halutalouden. Tätä ajatusrakennelmaa käänteisesti soveltaen voidaan ajatella, että myös af Forselles koki Rodinin ateljeen tunnelman loukkaavaksi jo senkin takia että sen eroottisävyinen ilmapiiri nosti esille maskuliinisen katsetalouden määrittämän naisobjektin. Ilmapiiri ylisti Gsellin sanoin: ”nuoren naisen notkeutta, hienoa siiroutta kun hän kaartaa käsivarsiaan nostaessaan kultaiset hiuksensa pääläelleen”<sup>459</sup>. Ateljeen seksuaalinen ja nykykäsitteellä ilmaistuna varsin heteronormatiivinen<sup>460</sup> ilmapiiri rajasi af Forsellesin kaltaisen, mahdollisesti epänormatiivisesti haluavan, katseskenarioiden ulkopuolelle. Vaikka af Forselles pystyi kenties itse eläytymään haluavaan katseeseen, hän koki ateljeedynamiikan myös naisena.

Hagman kykeni arvioimaan *Havis Amandaa* myös naisen aseman epätaasa-arvon kyllästäjänä objektina. Kalhan mukaan Hagman saattoi asettua mielessään ateljeen intiimiin tilaan ”todistamaan” vastenmielistä suhdetta (taiteilija-) miehen ja (malliksi asettuneen) naisen välillä. Sigrid af Forselles oli itse ollut näkemässä ja kokemassa tätä suhdetta Rodinin ateljeessa Pariisissa. Juhlittuna mies-taiteilijana Rodin saattoi elää ja kuvata poikkeuksellista elämää aikana, joka jakoi maailman ja fyysisen tilan biologisen sukupuolen mukaan ja asetti myös tapakulttuurin sfääreissä naisille sääntöjä ja rajoitteita.<sup>461</sup>

Aikakauden taiteilijanaissille alastoman vartalon kuvaaminen oli yleensä kiellettyä. Esimerkiksi Ranskassa ateljeet, jotka ottivat oppilaiskseen myös naisia, eivät käyttäneet täysin alastonta elävää mallia.<sup>462</sup> Af Forsellesin reliefien henkilögalleria koostuu kuitenkin pääosin alastomista miesfiguureista. Teollaan taiteilija käänsi ympäri rodinilaisen ateljeekäytännön ja asetti taiteilijanaisen eteen alastoman – tai ainakin vähäpukeisen – miehen. Teko rikkoi normatiivisen katsetalouden asetelmia, jossa naisobjekti määrittyy maskuliinisen katseen kautta. Samalla naisen miehiin suuntautuva katse horjutti miehisen vallan rakenteita.<sup>463</sup>

<sup>458</sup> Kalha 2008, 154–156.

<sup>459</sup> Gsell 1922, 15.

<sup>460</sup> Vaikka Gsellin mukaan (1922, 14) Rodinin ateljeessa oli nähtävissä sekä alastomia naisia että miesmalleja, on kuitenkin tärkeä huomata, että Rodinin veistotaiteen naisfiguuri on useimmiten erotisoitu, miesfiguurin ilmentäessä vahvaa maskuliinista plastisuutta. Ks. esim. Magnien 2015, passim; Le Normand-Romain 2015, passim.

<sup>461</sup> Kalha 2008, 157–158; Kalha 2013, 116.

<sup>462</sup> Konttinen 2008, 188. Beda Stjerschantzin vuoden 1892 luonnosvihoissa on hahmoteltu useita ajan vaatimusten mukaisesti lannevaatteeseen puettuja miesmalleja. Ks. esim. BS\_paris\_1892\_012.tif; BS\_paris\_1892\_011.tif; BS\_paris\_1892\_010.tif; BS\_Paris\_1892\_009.tif; BS\_paris\_1892\_008.tif; BS\_paris\_1892\_007.tif. KGA

<sup>463</sup> Ks. myös esim. Frigård 2008, 84.

On tiedossa, että kuvanveistäjä käytti paikallisia malleja Firenzessä asuessaan.<sup>464</sup> Taiteilija muovaili reliefeissään yleensä muutaman figuurin muita hahmoja tarkemmin ja usein juuri takaapäin. Todennäköistä on, että af Forselles käytti mallia figuurien selkiä, jalkoja ja pakaroita muovaillessaan. Renessanssitaiteen veistosfiguureista af Forsellesin hahmot eroavatkin juuri robustin anatomiansa sekä aistillisen plastisuutensa perusteella. Kuvanveistäjänä toimineen naisen on saattanut olla hankalaa hankkia malleja, etenkin miespuolisia, jotka olivat valmiita riisuutumaan<sup>465</sup>. On todennäköistä, että reliefeissä kuvatut lihaksikkaat ja hyvin muodostuneet miehen pakarat ovat kuuluneet yhdelle ja samalle henkilölle, jotka taiteilija on monistanut usealle hahmolle. Alastoman miesvartalon muovailu oli kuvanveistäjänaiselta poikkeava ja rohkeutta vaativa teko, joka saattoi myös käytännössä osoittautua hankalaksi.

Reliefeissä esiintyvät naishahmot ovat epäseksuaalisia. Alastominakin nämä naisfiguurit ovat hoivaavia (*Ihmisten taistelu*) (kuva 22). Naiset kuvataan, ikään kuin siveellistäen, aktiivisina ja katsovina subjekteina kehon erogeeniset alueet peitettyinä. Jälkimmäisten reliefien hartaat naisfiguurit (*Kotiinpaluu, Vankeus, Vuorisaarna*) (kuvat 18, 19 ja 21) kuvataan puettuina myös jalat ja dekolteealueen peittäviin kankaisiin.

Näkemykseni on, että Rodinin ateljeessa vallinnut eroottinen ilmapiiri ja naiseuden alisteinen aspekti purkautuivat af Forsellesin tuotannossa alastomaan miesvartaloon. Taiteilija käänsi katsomisaseman ja aktiivinen–passiivinen -jaon pääläelleen ja asetti alastoman miehen haluja palvelevaksi taiteen objektiksi. Foucaultlaisittain ilmaistuna af Forselles harjoitti vastavaltaa ottamalla sorron ja torjunnan välineet haltuunsa.<sup>466</sup>

Koska alastomat miesfiguurit on pääsääntöisesti kuvattu takaapäin, miesobjektien takapuolesta näyttäisi muodostuvan figuurin pääpuoli.<sup>467</sup> Erityisesti reliefeissä takapuoli on korostuneesti pääpuoli, sillä niiden figuureja ei voi täysplastisten veistosten mahdollistamalla tavalla kiertää. Reliefin mieshahmot ovat siten yhtä kuin takapuolensa. Samalla ne, Kalhan esittämää *Havis Amanda* -tulkintaa mukaillakseni, paljastavat soveliaan tapakulttuurin kääntöpuolen.<sup>468</sup> Takapuolen näyttäminen voidaan Kalhan Freud-luentaa seuraten lukea asosiaalisuuden, uhman ja kapinallisuuden merkinä. ”Pakarallisista” ilmaisuista tuleekin

<sup>464</sup> Westermarck 1937, 135.

<sup>465</sup> Prostituutio oli mallien keskuudessa yleistä ja Zachau antaa ymmärtää, että monet ammattimallit tarjosivat malli-istuntojen lisäksi myös muita palveluja. Zachau 1997, 208.

<sup>466</sup> Foucault [1976–1984] 1998, 103; Kalha 2008, 157. Ks. myös esim. Kalha 2012, 64; Kalha 2013, 217.

<sup>467</sup> Vrt. Kalha 2008, 169.

<sup>468</sup> Freud [1905] 1971, 81; Kalha 2008, 170.

voimalauseita, jotka uhmaavat tapoja ja karnevalisoivat niihin liittyviä vertikaalisia hierarkioita.<sup>469</sup>

Tämä tulkintataso vie ajatukset myös Kalhan *Tom of Finland* -tutkimuksen yhteydessä tekemään huomioon. Tarkastellessaan yhdysvaltalaisen ”voimailulehtien” kuvastoja Kalha havaitsi, miten laitton ”full frontal nudity” tuotti kiertoteitä alastomuudella operoimiseen. Af Forsellesin reliefisarjassa miesvartalon ”fetisoinnin” voi nähdä keinona tuottaa korvikekohteita, joiden avulla oli mahdollista ottaa etäisyyttä todellisuuteen. Taiteilija otti teoksillaan kantaa paitsi psyykkiseen myös sosiaalisista suhteista rakentuneeseen todellisuuteen. Miesvartalon fetisointi oli siten ratkaisu ongelmiin, jotka liittyivät ennen kaikkea sosiaalisiin suhteisiin, valtaan ja mielihyvään.<sup>470</sup> Af Forsellesin reliefissä miesmallit käänsivät selkensä kuvanveistäjälle – joka heidät näin kuvatessaan käänsi selkensä normatiiviselle halutaloudelle.

Samalla af Forsellesin työ merkitsi myös sukupuoliin ja seksuaalisuuksiin samastumiseen ja haluun liittyvien merkitysten moninaistamista. Kuvan katsojapositio ja objektiaseema pitivät sisällään niin homo- kuin heteroseksuaaliset mahdollisuudet.<sup>471</sup> Af Forsellesin figuurit toistavat sukupuolia toisin myös visualisoidessaan epänormatiivista seksuaalisuutta. Laura Mulveyn katseteoriaa mukaillen voidaan todeta, että af Forsellesin reliefien objektivoidut miesvartalot kuuluivat naiskatseelle, mutta ne eivät myöskään rajanneet miehen halua symbolisen tai kulttuurisen skenaarion ulkopuolelle.

<sup>469</sup> Kalha 2007, 85–86; Kalha 2008, 175–176.

<sup>470</sup> Freud [1905] 1971, 80–81; Hekanaho 2007, 132; Kalha 2012, 23.

<sup>471</sup> Ks. myös Rossi 2003, 179.

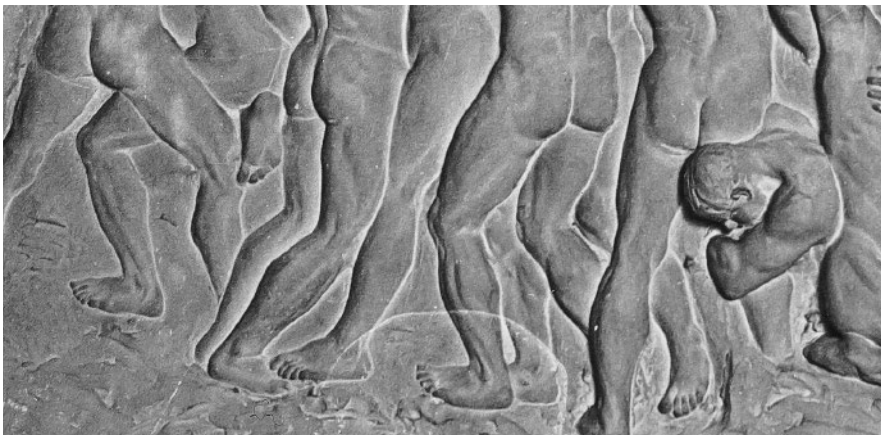


### 3.4. NÄKYVÄKSI TEKEMINEN

#### Miesvartaloita

*Heiltä, jotka näkevät kauneutta vain naisessa ja joita miehen kauneus ei juuri kosketa, puuttuu usein pyyteetön, vitali ja synnynnäinen vaisto taiteessa esiintyvälle kauneudelle.<sup>472</sup>*

Johann Joachim Winckelmann



Kuva 29. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, detailji

Sir Kenneth Clark on vuonna 1956 ilmestyneessä teoksessaan *The Nude: A Study of Ideal Art* esittänyt jaon naked ja nude -sanojen etymologioiden ja merkitysten välillä. Johanna Frigård luonnehtii väitöstyössään *Alastomuuden oikeutus* (2008) Clarkin jakoa lähtökohtana myöhemmille alastonaiheita käsitteleville tutkimuksille.<sup>473</sup>

Clark erottelee toisistaan alastontutkimukset ja todellisen alastomuuden kuvaukset. Jaottelun perustana on ajatus, että vaateetettuna oleminen hahmottuu kulttuurissamme ihmisen normaaliksi olotilaksi<sup>474</sup>. Eletyssä elämässä alastomuus tuo aina mukanaan häpeän. Riisutut vaatteet muistuttavat sosiaalisesta vajaavaisuudesta

<sup>472</sup> “[ ]those who are observant of beauty only in women, and are moved little or not at all by the beauty of men, seldom have an impartial, vital, inborn instinct for beauty in art.” Winckelmannista ks. Norton [2000]2008. Kirjoittajan suomennos englannista. Whitney Davis on teoksessaan *Queer Beauty: Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond* (2010) käsitellyt Winckelmannin homoseksuaalisuuden ideologiaa. Ks. Davis 2010, 7–8.

<sup>473</sup> Clark [1956] 1964, 3; Frigård 2008, 18.

<sup>474</sup> On tärkeä huomata, että Clark esittää näkemyksensä valkoisesta anglokulttuurista käsin.

ja suojaamattomuudesta. Tämän kaltaista alastomuutta Clark kuvaa sanalla *naked*, jonka Frigård on kääntänyt ”riisuttuna olemiseksi”. Käännös liittää alastomuuden osaksi sosiaalisia suhteita, sillä ”riisuttu” viittaa tekojen kohteena olemiseen.<sup>475</sup>

Clarkin mukaan taiteen tavoitteena ei ole todellisuuden jäljittely, vaan sen tehtävänä on tavoitella täydellistymistä. Taiteen alastonaiheissa, joista hän käyttää termiä ”nude”, taiteilija muokkaa alastomuuden tasapainoisen hyvinvoinnin kuvaukseksi. Taiteen alaston ei siten ole ymmärrettävissä arjen kokemuksen perusteella, vaan se vaatii oppinutta tulkintaa ja sivistyneisyyttä. Niinpä ”nude” viittaa paitsi alastomaan ihmiseen myös konventioin säädeltyyn esitykseen. Vasta taiteilijan näkemys ja tulkinta muuntavat alastoman taiteeksi.<sup>476</sup>

Ovatko af Forsellesin *Ihmisten taistelu* -reliefin (kuva 22) urheilulliset nuorukaiset ”nude” vai ”naked”? Reliefien rakentama katsomisasetelma oli konventionaalisen aktiivinen–passiivinen -jaon ulkopuolella. Siinä naissubjekti ja tekijä muovaili (!) miesobjektin katseensa kohteeksi, takaapäin. Kuvataiteen alastomaan naiskuvaan, nudeen, on ”ongelmattomasti” merkitty patriarkaalisen kulttuurin voimasuhteita, mutta kuten Kalha on huomauttanut ”miesnude” on ollut vielä problemaattisempi.<sup>477</sup>

Af Forsellesin reliefien alastomat miesvartalot esitetään kompakteina kehoina, joiden jäntevät vartalonkaaret voidaan lukea eroottisina, potentiaalisina halun kohteina. Kuten edellä on käynyt ilmi, kiinnitti taiteilija erityistä huomiota muovailmiensa miesfiguurien takapuoliin ja pakaroihin, ihmiskehon useimmiten peitossa oleviin kohtiin. Riippumatta taiteilijan omasta seksuaalisesta suuntautumisesta tuntuvat af Forsellesin mieshahmot olevan enemmän ”naked” kuin ”nude” – riisuttuja.

Toisaalta kaunista miesvartaloa arvostettiin Suomessakin 1800-luvun ja 1900-luvun vaihteessa etenkin urheilupiireissä. Voimailijat jopa kuvauttivat itseään alastomina.<sup>478</sup> Urheilupiirit muodostivat korostuneen miehisen maailman, johon naisilla ei juuri ollut asiaa. Af Forsellesin mallit täyttivät kuitenkin ajan urheilullisen miesideaalin kauneusvaatimukset. Reliefien esittämissä vartaloissa jokainen lihas tuntui olevan ”kehittynyt, voimakas ja tarmoa osoittava”, mitkä ominaisuudet professori Rainer Stenius (1892–1955) oli määritellyt miesvartalon eduiksi naiskehoon verrattaessa.<sup>479</sup>

Vuosisadan vaihteessa muotiin tullut ulkoilmavitalismi innosti niin ikään monia taiteilijoita. Ruotsalaistaiteilija Eugène Jansson ihaili Roomassa klassisen

<sup>475</sup> Clark [1956] 1964, 3–5; Nead 1994, 12; Frigård 2008, 18.

<sup>476</sup> Clark [1956] 1964, 3–5; Nead 1994, 13–14; Frigård 2008, 18–19.

<sup>477</sup> Kalha 2005, 69.

<sup>478</sup> Frigård 2008, 51–52.

<sup>479</sup> Steniuksesta ks. Frigård 2008, 52.

kuvanveiston atleettista miesvartaloa ja kreikkalaisen Myronin *Diskobolos*-veistosta. Urheilukuvastossa miehinen voima ja kauneus yhdistyivätkin erinomaisella tavalla. Jansson herätti huomiota teoksillaan, joita hän maalasi ruotsalaisissa laivaston uimaloissa. Tavallista oli, että niissä uitiin ja otettiin aurinkokylpyjä alasti.<sup>480</sup> Esimerkiksi teoksessa *Flottans badhus*, 1907 (kuva 30) alastomia ovat niin rennosti pylväisiin nojaavat kuin lattialla istuvat tai vatsallaan makaavat miehet.

Tyypillistä Janssonin alastontutkielmille on, että niissä kuvatus katse suuntautuu pois katsojasta. Katse väistää katsojan silloinkin kun Jansson kuvaa mallejaan suoraan edestä. Kuvissa näkyvät myös miesten sukupuolielimet. Kookkaissa öljymaalauksissa, kuten *Badtavla*, 1908 (Prince Eugens Waldemarsudde, Tukholma) ja edellä mainittu *Flottans badhus*, etualan miesvartalot on kuitenkin pääsääntöisesti kuvattu takaapäin.

Kuten aiemmin totesin, katsojan rooli on länsimaisessa taide- ja viihdekulttuurissa mielletty aktiiviseksi, maskuliiniseksi, miessubjektille kuuluvaksi ominaisuudeksi, kun taas katsottuna oleminen on pelkistynyt passiiviseksi, feminiiniseen kuuluvaksi. Af Forsellesin ja Janssonin alastonaiheille yhteistä on kuvattujen katseen puuttuminen. Teoksissa esiintyvien figuurien subjektiviteetti jää toisarvoiseksi. Af Forsellesin miestorsojen katsettomuus pelkistää figuurit naisfiguureille yleensä varattuun objektipositioon. Relieffiguurien panssarimaiset miesvartalot tuntuvat edustavan taiteilijalle aistillisen muotomassan polymorfista erotiikkaa.



Kuva 30. Eugène Jansson, *Flottans badhus*, 1907.

<sup>480</sup> Zachau 1997, 205, 215, 218; Steorn 2006, 131–132; Steorn 2012, 113.

John Berger on teoksessaan *Ways of Seeing* (1972) kommentoinut Clarkin esittämää ”nude – naked” -jaottelua. Bergerin mukaan ”nakedness” tarjoaa ihanteellisen katsomistilanteen, sillä katsoja voi tutkia vartaloa kaikessa rauhassa. Vaikka af Forsellesin reliefisarjassa miesvartalot viittaavat voimaan ja fyysiseen kuntoisuuteen, tuo riisuttuna oleminen (nakedness) kuviin myös seksuaalisen vireen. Säilyttääkseen aktiivisen maskuliinisuutensa mies ei voikaan antautua katsottavaksi, sillä katseen eroottisuus tuo mukanaan homoseksuaalisen uhan. Magnus Enckellin kuvissa levottomuutta aiheutti juurikin se, että mies oli kuvattu objektina, potentiaalisena halun kohteena.<sup>481</sup>

Mikäli hyväksymme ajatuksen af Forsellesista homoseksuaalina, voisi ajatella, että naisvartalo ja nainen riisuttuna olisivat olleet luontevia katseen kohteita paitsi itse taiteilijalle myös laajemmalle yleisölle, joka oli tottunut näkemään naisfiguureja näissä positiossa. Af Forsellesin reliefeissä nainen sen sijaan tuntuu asettuvan falliseen asemaan suhteessa alastomaan mieheen. Nainen katsojana ja af Forsellesin tapauksessa myös vartalon muovailijana horjutti normatiivista valta-asetelmaa.

Abigail Solomon-Godeaun mukaan uusklassismin aikakauden kuvastoa hallitsi kaksi tapaa kuvata miestä. Teoksessaan *Male Trouble* (1997) hän jakaa kuvatyypin herooiseen, aktiiviseen ja viriiliin maskuliinisuuteen sekä passiiviseen, feminisoituun maskuliinisuuteen.<sup>482</sup> Af Forsellesin kuvapinnoilla nämä ominaisuudet tuntuvat miltei sekoittuvan. Kiinteät ja lihaksikkaat vartalot hakevat turvaa äidin sylistä. Miesfiguurien passiivisuus korostuu af Forsellesin aktiivisesti kuvastata ulos katsovien naistoimijoiden rinnalla. Maskuliinisuus näyttäytyykin af Forsellesin reliefisarjassa kesytettynä. Miesfiguurien alastomuus tekee hahmoista pikemminkin toiminnan kohteita (*naked*) kuin aktiivisia toimijoita. Katseettomaksi objektivoitu miesvartalo pelkistyy torsoksi, ”aukottomaksi” ja viriheettömäksi.<sup>483</sup>

Freud yhdisti kirjoituksissaan katselemisen ja koskettamisen idullaan oleviksi perversioiksi. Jos hivelemishalu eteni yhdyntään, poistui se Freudin mukaan perversio piiristä. Sama vaikutus on myös katselemisella, jonka Freud luki hivelyn johdannaiseksi. Af Forsellesin haptisen visuaalisuuden kautta aktiivinen, viriiliksi ja ”falliseksi” mielletty ruumis jähmettyi.<sup>484</sup> Sukuelimien näkymättömyys voidaan lukea niin decorumin ja siinä yhdistyvän häveliäisyyden seuraukseksi mutta myös lesbisenä torjuntana. Miehitä on ”kastroidu” sekä katse että fallos merkkinä sukupuolielinten näkymättömyys. Symbolinen sokaisu yhdistyy symboliseen kastraatioon.

<sup>481</sup> Berger [1972] 1988, 55–56; Nead 1994, 14–17; Kalha 2008, 99.

<sup>482</sup> Solomon-Godeau 1997, 31–32; Rossi 2003, 34.

<sup>483</sup> Ks. myös Tihinen 2008, 54; Kalha 2012, 110.

<sup>484</sup> Freud [1905] 1971, 76–77; Kalha 2012, 120.

## Naisvartaloita

*Mutta tiedostunut, tietävä sanoo: olen kokonaan ruumis, enkä mitään muuta; ja sielu on vain se jollekin tässä ruumiissa.*<sup>485</sup>

Friedrich Nietzsche



Kuva 31. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, detaili.

Af Forsellesin reliefisarjan naispuolisista figuureista eroottisia vihjeitä on vaikea lukea. Naiset af Forselles kuvaa ensi sijassa äidillisinä. Reliefisarjan hoivaavat ja aktiiviset naishahmot tuntuvat kantavan niitä hyveitä, joita Leena-Maija Rossi on teoksessaan *Heterotehdas* (2003) lukenut maskuliinisen äitivaimon ominaisuudeksi. Vaikka Rossin kohteena on mainosten sukupuolipolitiikka, tuntuvat ominaisuudet kuvaavan myös af Forsellesin miesfiguureja kannattelevia äiti/naisia. He ovat usein rauhallisia, vähäeleisiä ja heidät esitetään tiedon haltijoina, miehen ruumista kontrolloivina, malttinsa säilyttävinä ja jopa ylemmydentuntoisina.<sup>486</sup>

<sup>485</sup> Nietzsche 2014, 47.

<sup>486</sup> Rossi 2003, 11.

Äidillisyyden ja hoivaavuuden yhdistyvät käsityksiin feminiinisuudesta ja sitä kautta harmoniseen kauneuteen ja ruumiilliseen pehmeuteen, vastaten samalla myös heteromiesten ihanteellista halun kohdetta.<sup>487</sup> Toisaalta äidilliset, hoivaavat ja voimakkaat naisfiguurit voivat tarjota halun kohteita myös toisille naisille.

Käsittelin jo aiemmassa Beda Stjerschantz -luvussa naiskatsetta usean katseen teorioita analysoineen tutkijan avulla. Esimerkiksi Rossi on tarkentanut Mary Ann Doanen artikkelissaan ”Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator” (1982/2000) esittämää ajatusta problemaattisesta naiskatseesta.<sup>488</sup>



Kuva 32. *Ihmisten taistelu (La lutte)*, detalji.

rossin mukaan muotikuvastojen visuaalisessa maailmassa kuka tahansa naiskatsoja voi potentiaalisesti ottaa lesboposition, haluta toista naista.

Annamari Vänskä on ehdottanut de Lauretiksensa tapaan, että kuvaava nainen voisi myös haluta olla kuvan nainen tai jopa haluta tätä.<sup>489</sup>

Af Forsellesin äidillisen voimakkaat *femmet*, kenties feminiinisiä koodeja toisin toistavat ”lesbonaiset”, tarjoavat katsojapositionia yli sukupuoli- ja seksuaalirajojen. Jos seuraamme ehdottamaani lukutapaa, af Forselles saattoi itsekin nauttia muo- vaimistaan naisvartaloista. Perinteisen seksualisoidun naiskuvaston tunto- merkkejä af Forsellesin naisfiguurit eivät kuitenkaan kannu. Reliefeissä seksualisointi tapahtuu pikemmin- kin alastoman miesvartalon kautta.

*Ihmisten taistelu* -reliefissä on liki kolmekymmentä miesfiguuria, mutta ainoastaan neljä naiseksi tunnistettavaa hahmoa. Jokainen naisfiguuri tuntuu kantavan omaan

<sup>487</sup> Rossi 2003, 89.

<sup>488</sup> Doane [1982] 2000, 422–423.

<sup>489</sup> Rossi 2003, passim, erityisesti, 166–168; Vänskä 2006, 52; De Lauretis [1988] 2007, 48. Ks. myös Halberstam 1998, 176.

subjektiviteettiinsa viittaavia merkityksiä geneerisinä vartaloina kuvattujen miesfiguurien rinnalla. Reliefin oikeanpuoleisessa ihmisryhmässä on kuvattu kaksi naisen ja miehen muodostamaa paria. Molemmissa mies tukeutuu naiseen. Etäämmällä kuvattu naisfiguuri tarjoaa olkapäätään miesfiguurin tueksi. Etualalla kuvattu naisfiguuri puolestaan kannattelee sylissään miespuolista hahmoa (kuva 32). Tämä nainen on reliefin ainoa henkilö, joka suuntaa katseensa kohti kuvan katsojaa. Hän on kuvan fokalisoija, joka tarjoaa kerronnan, ja nähdäkseni myös taiteilijan oman perspektiivin.

Naisen oikea, miestä kannatteleva käsi peittää häveliäästi rinnat, miehen voimaton käsi naisen hävyn. Miehen penis on kuvattu viitteellisesti. Se on myös ainoa miesgenitaali koko viisiosaisessa reliefisarjassa, joka pääsääntöisesti kuvaa alastomia tai ainoastaan kangaskaistaleella itseään verhoavia ihmishahmoja. *Kotimatka*-osassa (kuva 20) ryhmässä kulkevalle pikkupojalle on muovailtu pieni penis. Hänet on kuvattu yhdessä pienen tytöksi luettavan figuurin kanssa ja taiteilija on tässä esityksessä mahdollisesti tavoitellut jonkinlaista Aadam ja Eeva -teemaa.

*Ihmisten taistelu* -osassa miesgenitaali tuntuu sitä vastoin viittaavan pyrkimykseen korostaa henkilöiden sukupuolta – nainen hoivaa syliinsä vaipunutta miestä. Kuvan esittämä sukupuolijärjestys tuo esiin siten naisen hoivavoiman ja ”äidillisen” läsnäolon omaavana yksilönä, miehen puolestaan voimattomana ”uhrina”.

Kahden hahmon muodostama asetelma on luettavissa kekseliäänä, kenties ironisena versiona ”Venus pudica” -kuvatyyppistä<sup>490</sup>, jonka tunnettu edustaja on ns. *Medicin Venus* (kuva 33). Venuksen poseeraus visualisoi häveliäisyyttä, mutta myös latinankielisen kantasanan *pudens* kautta ulkoisia sukupuolielimiä tai häpeää. Monimielinen merkitys syntyy parin yhdessä muodostamasta asetelmasta. Klassisessa ”Venus pudica” -aihelmassa Venus peittää häpynsä kädellään, *Medicin Venuksessa* myös rintansa.



Kuva 33. *Medicin Venus*.

<sup>490</sup> Venus Pudica -kuvatyyppistä ks. myös esim. Salomon 1996, 70–83.



Kuva 34. Ihmisten taistelu (*La lutte*), detalji.

Af Forsellesin reliefissä naisen miestä kannatteleva käsi asettuu rintojen eteen. Näkyvät, ulkoiset sukupuolielimet omaavan miesfiguurin voimattomaksikin luettava käsi peittää naisen genitaalialueen.

”Venus pudica” -kuvatyyppisessä figuurin käsi johdattelee katsojan katseen juuri siihen kohtaan, jonka se peittää. Af Forsellesin versiossa voimattomalle mieskädelle lankeaa johdattelijan rooli kohti ”häpeää” (*pudentus*), naisen sukupuolielintä. Eleen voisi tulkita viittaavan voimattoman miehen ylivaltaan naisesta. Vaikka nainen kannattelee miestä ja tarjoaa tälle sylin jossa levätä, kahlitsee tämä naisen sukupuolisen itsemääräämisoikeuden siveelliseen häpeään.

Reliefin keskiosaan on kuvattu käsivarteensa nojaava alaston naisfiguuri (kuva 34), jonka Arja Hartikainen on identifioinut Edda-mytoologian Freijaksi, hedelmällisyyden jumalattareksi.<sup>491</sup> Naisfiguuri peittää kasvonsa käsivarteensa kuin itkeäkseen. Af Forsellesin hedelmällisyyden jumalatar ei kannakaan kristillis-bio-

logista tulosvastuuta. Myös Venus on Freijan tapaan hedelmällisyyden jumalatar. Autobiografisesti figuureja tulkittaessa nousevat kysymykset myös af Forsellesin omasta seksuaalisuudesta keskiöön. Reliefin esittämiä naisfiguureja tuntuisi määrittävän narsistinen aspekti, kuten omaan ammattiinsa keskittyvässä taiteilijassa ja homoseksuaalissa. Af Forsellesin Venus ja Freija kääntyvätkin ”hedelmättömyyden jumalattariksi” ja horjuttavat samalla yhteiskunnassa vallitsevaa sosiaalista ja poliittista järjestystä. Farwellin mukaan lesbon ruumis onkin moninkertaisesti

<sup>491</sup> Hartikainen 1994, 31.



uhkaava, sanoessaan ”ei” tulevaisuudelle ja jättäessään allekirjoittamatta reproduktiivisuuden mandaatin.<sup>492</sup>

*Ihmisten taistelu* -reliefissä kiinnostusta herättää myös oikeasta yläkulmasta kuvatilaan ratsastava alaston naisfiguuri (kuva 31). Hartikainen on tulkinnut ratsastajahahmon viittaavan valkyriaan, jonka tehtävänä Eddassa on kutsua taisteiluissa kaatuneet Valhallaan, sankareiden taivaaseen.<sup>493</sup> Itse näkisin taiteilijan ratsastajahahmolla viittaavan Edda-aiheessa välttämättömään valkyria-motiiviin, mutta sen syvemmän merkityksen olevan toisaalla.

Taiteilija jättää hahmon ilman valkyrioihin liitettyjä attribuutteja, aseita ja kypärää.<sup>494</sup> Sen sijaan hän kuvaa ratsastajafiguurinsa muista reliefisarjan naisfiguureista poiketen siten, että biologiseen sukupuoleen viittaavat piirteet on helppo todentaa. Alastomalla hahmolla on selvästi erottuvat rinnat, pyöreä vatsa ja muhkeat reidet. Muissa reliefin osissa naisfiguurien rinnat ja/tai häpy ovat peitettyjä. Taiteilija tuntuu sukupuolipiirteitä korostamalla alleviivaavan hahmon biologista sukupuolta.

Klassinen esimerkki ”ratsain kuvatun naisen” -topoksesta tarjoaa Ruotsin kuningatar Kristiina (1626–1689), jota nykytutkimuksessa on luonnehdittu androgyyniksi queer-hahmoksi. Kuningatar Kristiinaa pidettiin sukupuoleensa sopeutumattomana, ja häneen liitettyjä ominaisuuksia olivat vahva järki, palava tiedonhalu, kunnianhimo ja rohkeus. Hän halveksi ulkonäköön liittyvää ja oli intohimoinen ratsastaja.<sup>495</sup> Naisfiguurin esittäminen ratsain liittyy aiheen käsitteilyyn maskuliinisen aspektin, ja figuuria voidaankin tulkita naismaskuliinisuus-käsitteen avulla.

Alastoman naisen vauhdikkaasti etenevän hevosen selässä voi katsoa visualisoivan villeyttä ja vapautta, maskuliinisuuteen perinteisesti liitettyjä piirteitä. Assosiaatiot kentaurimotiiviin ovat myös mahdollisia. Alaston naisfiguuri on

<sup>492</sup> Farwell 1995, 161; Edelman 2004; 5, passim. Lesbisen perheenmuodostuksen ja keinoalkuisen lisääntymisen myötä tilanteeseen on kuitenkin tullut muutos.

<sup>493</sup> Hartikainen 1994, 31.

<sup>494</sup> Kypärä sinänsä on fetissinen koodi, mutta myös vallan, voiman ja koskemattomuuden symboli. Ks. esim. Kalha 2012, 143

<sup>495</sup> Fries 1911, 87, 90–93, 118; Uimonen 2007, 214. 1800-luvun keskustelussa kuningatar Kristiinaa luonnehtiva piirrejoukko löytyy myös itävaltalais-saksalaisen psykiatrin Richard von Krafft-Ebingin vuonna 1886 julkaisemassa *Psychopathia Sexualis* -teoksessa, jossa keskityttiin erilaisten fetissien kuvailun lisäksi muun muassa maskuliinisen naisen tuntomerkkeihin. Tapausesimerkki numero 165 kuvasi gynandriaa eli naisen miesmäisyyttä. Kuningatar Kristiinan piirrejoukko liittyy myös käytyyn hysteriakeskusteluun. Vuonna 1894 Freud määritteli itävaltalaisen kollegansa Josef Bauerin kanssa julkaisemassa teoksessa Tutkielma hysteriasta (*Studien über Hysterie*) hysteriapotilaan hämmästyttävän teräväksi käsityskyvyltään. Hysteriapotilaat olivatkin älyllisesti lahjakkaita naisia, joiden mieltä terävä ja kriittinen ymmärrys hallitsi. Krafft-Ebing [1886] 1903, 299–300; Brauer & Freud [1984] 2012, 21. Ks. hysteriasta myös s. 73–74.

luettavissa myös viettien, intohimojen ja jopa raa’an eläimellisyyden läpäisemäksi. Hahmossa villi eläimellisyys ja naiseen liitetty kulttuurin vastakohta luonto, muodostavat erottamattoman parin.

Judith Halberstam viittaa naismaskuliinisuus-käsitteellä<sup>496</sup> ennen kaikkea väärintunnistamiseen ja sopeutumattomuuteen omaan naissukupuoleensa.<sup>497</sup> Halberstam erottelee luennassaan ”herooisen” miehen ja miesten luonnollistettuun valta-asemaan liitetyn maskuliinisuuden sekä vaihtoehdoisen maskuliinisuuden. Halberstamin mukaan jotkut näistä vaihtoehdoisista maskuliinisuuksista on tunnistettavissa naismaskuliinisuudeksi.<sup>498</sup> Af Forsellesin ratsastajahahmon ”naismaskuliinisuuden” voi lukea reliefisarjan esittämän vahvan, fallisen naiskavalkadin huipentumana.

Maskuliinisuus ja feminiinisyys näyttäytyvät af Forsellesin reliefipinnoilla Judith Butlerin tapaan sopimuksina, määräkoosteina tai merkkeinä, jotka on mahdollista liittää yhtä lailla miehiin kuin naisiin.<sup>499</sup> Halberstamilainen väärintunnistamisen aspekti liittyi af Forsellesilla ennen kaikkea sukupuoleen mutta myös seksuaalisuuteen. Af Forselles oli nainen, kuvanveistäjä ja homoseksuaali. Omalla tekemisellään, seksuaalisuudellaan ja sukupuolellaan hän rikkoi niitä määräyksiä vastaan, jotka muovaavat käsityksiä norminmukaisesta sukupuoli-identiteetistä. Ammatillinen ambitio määritti af Forsellesia vahvasti. Hän oli ennen kaikkea taiteilija. Työskentelyllään ja teoksillaan, tavallaan elää ja olla piittaamatta muiden mielipiteistä af Forselles halusi vahvistaa kuvaa itsestään luovana yksilönä. Hän näki sekä itsensä että kuvasi teostensa naiset vahvoina subjekteina. Objektiksi ja katseen kohteeksi, riisutuksi vartaloksi jäi mies.

<sup>496</sup> Halberstam ei tunnusta luennassaan naisandrogynian kumouksellisuutta.

<sup>497</sup> Halberstam 1998, 9; Ks. myös esim. Tihinen 2008, 71–73.

<sup>498</sup> Halberstam 1998, 46.

<sup>499</sup> Ks. myös Rossi 2003, 33; Butler [1990] 2006, passim.

## Kaapista

*Kerromme itsellemme tarinoita elääksemme.*<sup>500</sup>

Joan Didion



Kuva 35. Ida A. Fielitz, *Sigrid af Forselles i hennes ateljé, s.a.*

Harri Kalha on oivaltanut, että *Havis Amanda* -suihkulähteestä käydyssä debatissa monen aikalaisen huomio ja huoli kiinnittyi veistoksen takapuoleen ja etenkin sen alta suunnattuun katsomiskulmaan. Veistosta vieroksuttiin, koska se houkutteli katseen takapuoleen, joka luettiin kuuluvaksi matalan kulttuuriseen kategoriaan, alhaiseen ruumiillisuuteen.<sup>501</sup> Naisalastoman aiheuttama aikalaiskuhu herättää kysymyksen, miten oli mahdollista samanaikaisesti sijoittaa kirkkotilaan naispuolisen kuvanveistäjän muotoilemia miesalastomia.

<sup>500</sup> “We tell ourselves stories in order to live”. Didion [1979] 2009, 11. Kirjoittajan suomenos.

<sup>501</sup> Kalha 2008, 165, 167.

*Ihmissielun kehitys* -reliefisarja oli aloitettu Firenzessä jo vuonna 1887, seitsemän vuotta ennen Suomessa tapahtunutta homoseksuaalisuuden kriminalisointia. Italiasta, etenkin Firenzestä ja Venetsiasta, oli 1800-luvun kuluessa tullut homokulttuurissa metafora vapautumiselle ja oman halun ja identiteetin löytämiselle. Italia toimi myös eräänlaisena homoseksuaalisuuden eufemismina. 1800-luvulla esimerkiksi ”*florenzen*” oli koodisana, jolla viitattiin etenkin miestenväliseen haluun.<sup>502</sup> Myös af Forselles saattoi tempautua mukaan Italian tarjoamaan vapaa- mieliseen ilmapiiriin muuttaessaan Pariisista vuonna 1887 yhdessä kumppaninsa Madeleine Jouvrain kanssa Firenzeen, jossa tällöin asui lukuisia itsellisiä, naissuh- teessa eläviä naisia.<sup>503</sup> Läheinen ystävyys Magnus Enckellin kanssa, jonka maalaus *Herääminen* oli valmistunut vuonna 1894, saattoi vahvistaa taiteilijan vakaumusta pohtia teoksensa kautta seksuaalisuuteen ja sukupuoleen liittyviä kysymyksiä.<sup>504</sup>

Näyttää siltä, että af Forsellesin reliefien kohdalla teosten mahdolliset epänormatiivisuudet sivuutettiin kollektiivisella vaikenemisella. Niihin vihjattiin, mutta ne puettiin eufemismin kaapuun, jota ainoastaan asianosaiset pystyivät lukemaan. Myös *Nya Pressenin* kriitikko Sigurd Frosterus puhui ”rikkomuksesta konventioita” vastaan, reliefin esittämistä epätavallisista yksityiskohdista, jotka eivät sallineet ”perusteellisempaa tarkastelua”, sekä piirrejoukosta, joka etäännytti ja loukkasi katsojaa.

Af Forsellesia tuntuivat suojelevan myös suomalaisten taiteilijanaisten muodostamat verkostot. Kun Frosterus julkaisi 22.3.1908 kriittisen arvionsa ”Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateneum” Naistaiteilijoiden näyttelystä, missä hän hyökkäsi etenkin af Forsellesin teoksia vastaan, laati näyttelyn komissaari, kuvataiteilija Hanna Rönberg jo seuraavan päivän lehteen vastineen. Monimerkityksellisesti Rönberg viittaa af Forsellesin taiteilijuuteen: kuka pystyisi- kään peilaamaan niitä syvyyksiä, joita ihmisen ja taiteilijan sielussa on, sillä *siellä* *vuotavat sellaiset haavat joita maailma ei tunne.* (”*hvem kan pejla de djup, som finnas i en människas och en konstnärns själ, där blöda ofta sår dem ej världens känner till*”).<sup>505</sup>

1800-luvulla ja 1900-luvun alussa porvaris- ja säätyläisnaista määritti en- nen kaikkea epäseksuaalisuus. L. Onervan *Mirdja*-romaanin perhearvoja hor- juttava seksuaalimoraali ja sen esittämä heteroseksuaalinen eroottisuus koettiin kielteiseksi ja sitä vastaan esitettiin vastalauseita myös naisasianaisten keskuu- dessa. Af Forsellesin taiteilijakollegoiden muodostamat ”turvaverkot” olivat tär-

<sup>502</sup> Ks. esim. Kalha 2005, 134, 137–138, 144–145, 148–150; Tihinen 2008, 14; Champagne 2015, 2, 157, 173.

<sup>503</sup> Schreck 2017, 163.

<sup>504</sup> Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 67.

<sup>505</sup> Rönberg ”Allmänhetens spalt. Några ord i anledning af herr Sigurd Frosterus kritik af ’Kvinliga artisters utställning’”, N.Pr 23.3.1908.

keitä, joskus äkkiväärän ja hallitsevasta decorumista piittaamattoman taiteilijan tunnetuksi tekemisessä. Suuri merkitys suhdeverkostolla oli etenkin silloin, kun reliefeille etsittiin pysyvää sijoituspaikkaa Suomesta. Pitkästi naisverkoston ansiota oli, että *Ihmisten taistelu* (kuva 22) hankittiin Antellin kokoelmaan ja sarjan neljä jälkimmäistä osaa päätyi Kallion kirkkoon.

Af Forselles tuntui käsittelevän – kenties osin tiedostamattaan! – reliefin ja etenkin sen ensimmäisen osan *Ihmisten taistelun* kautta monia sukupuoleen liittyviä kysymyksiä. Eletty elämä ja kokemus omasta sukupuolesta saivat plastisen visualisaation reliefin pinnassa. Nuorena taideopiskelijana koettu, mahdollisesti vahvakin ulkopuolisuuden tunne Rodinin ateljeessa toimi kimmokkeena kääntää katsomisasetelma ja katse – alastomaan miesvartaloon. Reliefissä sukuelimien näkymättömyyden voi lukea häveliäisyyden kautta, mutta myös miesfiguurin symbolisena kastrationa.

Af Forsellesin plastiset miesvartalot tuntuivat olleen katsottavaksi asetettuja ja edustaneen jonkinlaista polymorfista aistillisuutta. Toisaalta taiteilija saattoi teoksensa kautta vastustaa myös viktoriaanista moralismia sekä Suomessa vuonna 1894 voimaan tullutta homoseksuaalisuuden kriminalisoivaa lakia. Vaikka taiteilija viittaa teoksessaan ”talvien talveen”, joka rapauttaa yleisen moraalin – vuodesta 1894 alkaen – se asetetaan häpeilemättömästi silmiemme eteen kolme metriä leveän ja kaksi metriä korkean reliefin pinnalle. Samaa sukupuolta olevien rakkaus koski myös taiteilijaa itseään. Kuvanveistäjänäinen muovasi näin miehen vartalon objektikseen ja visualisoi samalla myös heteronormatiivisuuden vastaista halua niin (implikoidusti) tekijän kuin (eksplikoidusti) kuvatun osalta. Jo aiemmin esittämäni ajatus siitä, että aikalaiset eivät osanneet tai halunneet lukea seksuaalisia vihjeitä taiteilijanaisten teoksissa, vahvistuu *Ihmisten taistelu* -reliefin ”problematisoimattomaksi” jääneistä kuva-aiheista. Juuri naistekijän muovaamana alaston miesfiguuri oli kuitenkin mitä subversiivisin ele.

Mies- ja naisfiguurin muodostamassa ”Venus pudica” -asetelmassa taiteilija teki oman aikansa seksuaalisuuteen liittyvän epätasa-arvon näkyväksi. Äidillisen hoivaava nainen kannatteli sylissään passiivista miestä, joka kuitenkin kahlitsi tämän seksuaalisuuden ja naisen sukupuolisen itsemääräämisoikeuden häpeään. Freija, yhteiskunnallisen tulosvastuun takaava hedelmällisyyden jumalatar, kuvataan itkuun vaipuneena af Forsellesin reliefissä. Taiteilijanaisten lapsia olivat hänen teoksensa. Niin ikään lesbonainen seksuaalisella suuntautumisellaan asettui 1800-luvun hoivaavan äiti-vaimon vastakohdaksi.

Reliefissä tunnutaan kuvattavan myös (taiteilijan) ihannenainen. Hän oli villi ja vapaa, kookkaan eläimen ohjaksissa omaa seksuaalisuuttaan manifestoiva, sukupuolensa biologisista piirteistä estoitta nauttiva figuuri. Häntä määrittävät

vahva järki, palava tiedonhalu, kunnianhimo ja rohkeus. Queer-hahmo voidaan lukea viitteelliseksi valkyriaksi, tieksi sankareiden taivaaseen. Myös tässä hahmossa on nähtävissä ainakin etäisiä muistumia Jouvrain korkeista poskipäistä sekä nenän suorasta profiilista.

Reliefisarja oli ensi kertaa esillä Suomessa Ateneumin Naistaiteen näyttelyssä vuonna 1908. Samassa näyttelyssä oli esillä myös saksalaisen, Riassa asuneen taiteilijan Ida A. Fielitzin (n. 1847–1907) Sigrid af Forsellesista maalaama muotokuva (kuva 35).<sup>506</sup> Maalauksessa af Forselles on kuvattu *Ihmisten taistelu*-reliefin edessä. Vasemmassa kädessään hän kantaa ammatillisuuden attribuuttia, kuvanveistäjän harppiä. Taiteilija nojaa oikean käteensä, joka on asetettu kirjan päälle. Käsityötaitoihin viittaava harppi, oppineisuutta implikoiva kirja sekä erityisesti suuriin ideoihin tähyävä, kaukaisuuteen suunnattu, mutta samalla sisäänpäin kääntynyt katse yhdistävät Sigrid af Forsellesin representaation renessanssitaiteilija Albrecht Dürerin (1471–1528) kuparipiirroksen *Melencolia I*, 1514 ilmentämään melankoliseen taiteilijatyppiin.

Reliefissään taiteilija on ikään kuin asettunut miesten maailmaan, miesten keskelle. Taiteilijan kädessään pitämä kuvanveistäjän harppi voidaan lukea myös fallisena jatkeena, ihmisistä koostuvaan taistelukuvaelmaan sopivana aseena, suljettujen haarojen vieressä. Af Forsellesin suljettu syli (ja häpy) on kaksinkertaisesti peitetty: sinisen hamekankaan päälle on asetettu ruskea kangaskaistale. *Minäkuvallisen* reliefin voi lukea edustaneen joustavaa aistillisuutta ja ”lihan” yleispätevyyttä, pan-eroitiikkaa. Taiteilijasubjekti, nainen, homoseksuaali – minäkuva asettui *minäkuvallisuuden* eteen?

---

<sup>506</sup> Lindgren 2015, 146.







IV

ELLEN THESLEFF



## 4.1. MINÄKUVA

### Ekho ja Narkissos

*Ekhon laulu*

*Miksi suutelet ruusua?*

*rakastan sinua.*

*Miksi lähdet luotani?*

*rakastin sinua.*

*Näenkö sinua enää koskaan?*

*Ekho: rakastan sinua.<sup>507</sup>*

Ellen Thesleff, 1908



Kuva 36. Ellen Thesleff, 1880-luku.

<sup>507</sup> “Ekos sång. Varför kysser du rosen?/jag älskar dig./ Varför går du ifrån mig?/ jag älskade dig – / Ser jag dig aldrig?/Eko: jag älskar dig”. Thesleff [1908] 1954, 4. Kirjoittajan suomennos.

On kesä. Valokuvan nuori henkilö on kuvattu ulkona, valkorunkoiset koivut taustanaan. Hän on pukeutunut raidalliseen, merimieshenkiseen puuvillapaitaan. Kolmeneljäsosaprofilissa kuvatun henkilön ilme on vakava ja sulkeutunut, katse suuntautunut kaukaisuuteen. Lyhyeksi leikatut hiukset on ainoastaan pääläällä jätetty hieman pidemmiksi. Ne sojottavatkin pystyssä, niin kuin alle parikymmenvuotiaiden poikien hiuksilla on tapana tehdä. Valokuva (kuva 36) ei kuitenkaan esitä nuorta poikaa, vaikka ulkoinen habitus hiuksia myöten viittaa maskuliinisuuteen, vaan parikymppistä taideopiskelijaa Ellen Thesleffiä, jonka sukupuolensekoittaminen tarjoaa kiehtovan alustan identiteetti- ja seksuaalipoliittisille luennoille.

Teresa de Lauretis on määritellyt sukupuolen kuulumisena johonkin joukkoon tai kategoriaan. Tämänkaltaisessa kuulumissuhteessa sukupuoli nimeää ja luo aseman suhteessa muihin sekä kääntäen nimeää yksilön muille.<sup>508</sup> Yksilön identiteettitekijöihin liittyvät itsen ja toisten näkeminen sukupuolittuneina subjekti-objekteina, niin toimijoina, kuin katseiden, tunteiden ja halujen kohteina.<sup>509</sup> Thesleff tuntuu kyseenalaistaneen esityksellään tätä kulttuurisesti määrittyneen sukupuolen tarjoamaa kiinteän identiteetin fantasiaa. Valokuvaa mediuminaan käyttävä omakuva oli taiteilijalle mitä sopivin väline radikaalin sukupuolimanifestin esittämiseen. Tutta Palin on todennut, että juuri ihmisen esittämistapoja koskevat sopivuussäännöt ovat poikkeuksellisen reaktioherkkiä ja voimakkaita affektiivisia tunteita aiheuttavia. Esitystavat voivat tällöin ihastuttaa mutta myös vihastuttaa ja provosoida.<sup>510</sup>

Esimerkiksi Beda Stjernerchantzin vuonna 1892 maalaama *Omakuva* (kuva 2) sekä teoksen julkista esittämistä on mahdollista lukea joko ohjelmallisena tai oireellisena, taiteilijan tietoisena tai tiedostamattomana ilmaisupyrkimyksenä. Muotokuvat ja etenkin omakuvat pitävätkin sisällään mittavaa ilmaisupotentiaalia. Kun teos tunnistetaan muotokuvaksi, se tulkitaan samalla henkilön ja hänen edustamansa ryhmän ominaisuudeltaan koskevaksi väittämäksi tai kommentiksi. Muotokuva toimii siten todistuskappaleena mallin olemisen tavasta.<sup>511</sup>

Valokuvalla on maalaukseen verrattuna vahvempi todistusvoima. Roland Barthes pohti teoksessa *Valoisa huone* (1980/1985) maalauksen ja valokuvan indekseistä suhdetta seuraavasti: ”Maalaus voi olla tekevinään todellisuutta näkemättä sitä. Diskurssi yhdistelee merkkejä, joilla tietenkin on referentit, mutta nämä referentit

<sup>508</sup> De Lauretis 2004, 40.

<sup>509</sup> Rossi 2003, 11.

<sup>510</sup> Palin 2007, 166–167.

<sup>511</sup> Palin 2007, 167.

voivat olla 'kuviteltuja', kuten useimmat ovatkin. Päinvastoin kuin näissä jäljittelyissä, valokuvauksessa en voi koskaan kieltää, etteikä kohde olisi ollut paikalla<sup>512</sup>”.

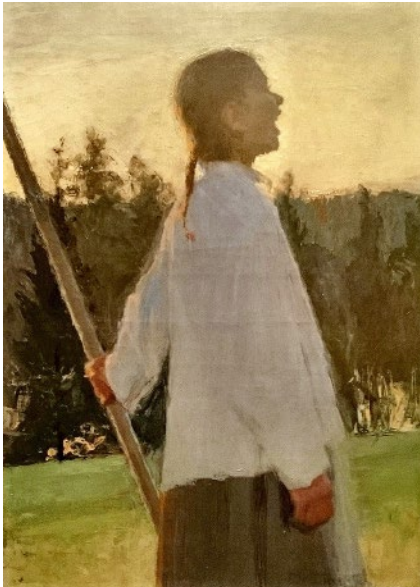


Thesleff aloitti ulkomaan opintonsa Pariisissa syksyllä 1891. Samana syksynä hän teki taiteellisen läpimurtonsa kotimaassaan. Thesleffin Suomen Taiteilijain näyttelyssä esittelemiä teoksia, erityisesti maalausta *Kaiku*, 1891 (kuva 37), ylistivät niin taiteilijaverit ja varttuneemmat kollegat kuin kuvataidekriitikotkin.<sup>513</sup> *Kaiku*-teoksessa ilmeni ensi kerran Thesleffille tärkeä Ekho-myytti, joka motiivina toistui taiteilijan tuotannossa myöhäiskaudelle asti.

Varhaisimmassa, vuonna 1891 valmistuneessa, vielä realismia edustavassa *Kaiku*-teoksessa (kuva 37) yksinäinen figuuri huhuilee, kuin muilta salaa, ilta-aurin heittäessä viimeisiä säteitään pellolle. Vuonna 1932 toteutetussa puupiirroksessa huhuilu tuntuu voimistuneen melkein huudoksi (kuva 38). Mielikuvan äänen voimakkuudesta luo paitsi henkilön eteenpäin työntyvä asento, myös figuurin päänsä molemmin puolin nostamat kädet, jotka muistuttavat etäisesti norjalaistaiteilija Edvard Munchin ekspressionistista teosta *Skrik*, 1893 (Nasjonalmuseet, Oslo). Munchin maalaus on yleisesti tulkittu epätoivon kuvaukseksi,

ja myös Thesleffin vuonna 1932 valmistunut *Kaiku*-teos on vuonna 1891 valmistunutta esikuvaansa emotionaalisesti voimakkaampi ja vaikuttavampi huolimatta katkelmallisista viivoista.

*Kaiku*-teosten värimaailmat ovat keskenään samankaltaisia. Kuvattujen figuurien taustat ovat keltaiseen taituvia ja hahmot sekä niiden ympäristöt on toteutettu vihreää, ruskeaa ja punaista hyödyntäen. Vuonna 1932 valmistuneen *Kaiku*-teoksen viivakieppi on puupiirrosteknikastakin johtuen voimakkaampaa. Dramaattista tunnelmaa kuvaan antavat figuurin oranssinpunaiset, vapaina hulmuavat hiukset ja niitä koristava vihreä nauha, jotka tuo-



Kuva 37. Ellen Thesleff, *Kaiku*, 1891.

<sup>512</sup> Barthes 1985, 82.

<sup>513</sup> Ks. esim. Sarajas-Korte 1998, 24.



Kuva 38. Ellen Thesleff, *Kaiku*, 1932.

ambivalenssin, kun taiteilija nimeää teoksen *Traagiseksi naamioksi*. Naisuus tuntuu teoksessa olevan pelkkä naamio, mikä vie ajatukset psykoanalyttikko Joan Rivièren artikkelissaan ”Womanliness as Masquerade” (1929) hahmottelemiin naiseuden ja naamioitumisen välisiin kytköksiin. Rivièren mukaan kunnianhimoinen nainen peittelee maskuliinisuuttaan korostetun ”naisellisella” käytöksellä.<sup>514</sup> Thesleffin ”punahuulinen” huuto tuntui saavan ajan myötä painokkaampia sävyjä, jotka vielä 1890-luvulla olivat poissa tai ainakin piilossa.

Thesleffistä 1880-luvun vaihteessa otetut valokuvapotretit toimivat tämän luvun lähtökohtina. Sukupuolirooleja aktiivisesti kyseenalaistavien poseerausten kautta lähdin pohtimaan normittavien identiteettikategorioiden pysyvyyttä. Mitä merkitsi olla taiteilijana 1880- ja 1890-luvulla ja mitä strategioita oman taiteilijuuden ja minuuden manifestoimiseen oli tuolloin

vat hahmoon nopean, eteenpäin suuntautuvan liikkeen tuntua. Figuuri sulkee silmänsä ja avaa punatut huulensa ja huutaa – äänellä, joka ei tunnu tavoittelevan yksinomaan vastakaikua.

Sama naishahmo näyttäisi olevan mallina myös viisi vuotta myöhemmin valmistuneessa teoksessa *Traaginen naamio*, 1937 (kuva 39). Puupiiirros yhdistää naisen ja linnun hempeää feminiinisyttä ilmentävällä tavalla. Figuuri asettaa kätensä huulilleen kuin lentosuukkoa antaakseen pikkulinnun pyrähtäessä lentoon tämän olkapään tuntumasta. Teos sisältää kuitenkin sanan ja kuvan kiehtovan



Kuva 39. Ellen Thesleff, *Traaginen naamio*, 1937.

<sup>514</sup> Rivière [1929] 2001, 30–31. Ks. lisää naiseuden naamiosta s. 62–63.

käytettävissä? Mitkä olivat identiteetin, identifikaation ja idealisaation väliset yhteydet?<sup>515</sup>

Thesleffin kirjoitti tämän luvun avaavan ”Ekos sång”-runon vuonna 1908 Firenzessä. Kirjallisuudessa feminiininen Ekho-nymfi on usein esitetty taiteellisista ja tieteellisistä saavutuksista piittaamattomana ja häntä on määrittänyt huono maku sekä sivistymättömyys.<sup>516</sup> Thesleffin Ekho-hahmo sitä vastoin on aktiivinen niin visuaalisissa kuin kirjallisissakin representaatioissa. Etsiessään vastakaikua olemiselleen, taiteilija palaa läpimurtotyönsä *Kaiun* teemaan yhä uudelleen. Epävarma huhuilu muuttuu huudoksi ja lopulta vastakaiun merkitys vähenee naistaitelijuuden transformoituessa pelkäksi naamioksi.

Tässä luvussa kysyn, haastoiko Thesleff olemisellaan sen, mitä myöhemmin on ryhdytty kutsumaan heteronormatiivisuudeksi, sosiaalisten ja seksuaalisten suhteiden oletusarvoisiksi, hyväksytyiksi ja tavoitelluiksi malleiksi. Luvun lopussa tarkastelen yksityiskohtaisemmin Thesleffin taidetta sekä sen kolorismia. Aloitan luentani kuitenkin pinnasta, näkyvästä minuuden konstruomisesta, taiteilijan habituksesta, jonka kautta Thesleff tuntui kyseenalaistavan olemisen rajoja sekä pohtivan taiteilijuuden mahdollisuutta.

---

<sup>515</sup> Rossi 2015, 94.

<sup>516</sup> Ks. esim. ruotsalaisen Olof von Dahlinin (1708–1763) ja ranskalaisen Bernard le Bovier de Fontenellen (1657–1757) käsityksiä Ekhosta. Vinge 1967, 270–271.

## Pinnassa

*Kreikkalainen vaatetus oli olemukseltaan epätaiteellista. Vain ruumiin tulisi ilmentää ruumista.<sup>517</sup>*

Oscar Wilde



Kuva 40. Ellen Thesleff, 1890-luku.

<sup>517</sup> Wilde [1894] 2006, 16.



1890-luvulla Thesleffistä otetuissa valokuvissa ”poika” on aikuistunut ja hänen paikkansa on ottanut keikaroiva dandy. Katse on 1890-luvun otoksissa entistäkin itsevarmempi, miltei ylpeä. Kuviin esiintyy omanarvontuntoinen, jopa itseriitoinen taiteilija. 1890-luvulla otetussa kuvasarjassa (kuvat 40–42) Thesleffin huoliteltu ulkoasu ja tarkkaan harkitut poseeraukset johdattelevat ajatukseni Oscar Wilden keikaroiviin kuvarepresentaatioihin.

Baudelairelle dandyismi oli omavaltaista persoonan pyhittämistä, yritystä säilyttää yksilöllinen identiteetti.<sup>518</sup> Teoksessaan *Le Peintre de la vie moderne*, (1863) (suom. *Modernin elämän maalari*, 2001) Baudelaire toteaa: ”Rikas, joultas mies (...) jolla ei loppujen lopuksi ole muuta ammattia kuin eleganssi, saa aina ja kaikkialla kantaakseen tietyt selvästi erottuvat, aivan erikoislaatuiset ulkoiset piirteet...”<sup>519</sup>.

Thesleffin kuvissaan esittämä rooli rakentui harkitulle tyylietoisuudelle ja selvästi artikuloituille poseerauksille. Thesleffin habitus tuntui viittaavan paitsi melankoliseen, miehille perinteisesti varattuun taiteilijuuteen, myös maskuliiniseen dandyismiin sisältyvään aristokraattisuuteen. Tällaista asennetta kuvastaa nähdäkseni Thesleffin kuvien ilmaisema, näennäisen huoleton, luontaiselta vaikuttava eleganssi, josta käytettiin italiankielistä ilmaisua *sprezzatura*.<sup>520</sup>

Kuva 40 esittää tuolilla istuvan, tummaan pukuun ja valkoiseen paitaan pukeutuneen taiteilijan, joka nojaa rennosti vasemmalla kädellään istuimen selkänojaan. Käsi ja kasvat, sielun etäpäätteet,<sup>521</sup> nousevat kuvan keskeisiksi elementeiksi ja katseen kiintopisteiksi. Taiteilijuutta saatettiin esittää kuvissa Palinin mukaan juuri sisäänpäin kääntyneen katseen sekä vetäytyvän, melankoliaan viittaavan asennon avulla. Myös toimeettomana lepäävä käsi liitti kuvattuun luovuuden ja yksilöllisyyden aspekteja. Melankolinen mielenlaatu voitiin etenkin taiteilijoihin liitettyä ymmärtää hedelmälliseksi ja luovaksi, ei pelkästään negatiiviseksi tilaksi.<sup>522</sup> Melankolisen taiteilijan kuvatyypin oli kuitenkin varattu ennen kaikkea miesten kuvaamiseen. Nainen, melankolia ja taiteilijuus muodostivat miltei mahdolltomalta kuulostavan käsitetrion, jonka Thesleff kuitenkin tuntui sisällyttävän omaan habitukseensa maskuliinisella dandyismillä tehostettuna.

1800-luvun kuvakulttuurissa yksilön asemaa määrittivät ennen kaikkea hänen ainutkertaiset henkilökohtaiset ominaisuutensa. Mieshenkilöltä edellytettiin aktiivisuuden ohella Thesleffinkin kuvan ilmentämää itsetietoisuutta. Thesleffin poseerausten askeettisuuteen ja pelkistyneisyyteen liittyy myös ilmeiden ja

<sup>518</sup> Nylén 2001, 333.

<sup>519</sup> Baudelaire [1863] 2001, 208;

<sup>520</sup> Baudelaire [1963] 2001, 209; Palin 2007, 19, 124–125.

<sup>521</sup> Palin 2007, 100.

<sup>522</sup> Palin 2004b, 117; Palin 2007, 88, 134.



Kuva 41. Ellen Thesleff, 1890-luku.

eleiden sulkeutuneisuus. Palinin mukaan tämä oli keino, jolla kuvauksen kohde pyrki säilyttämään sosiaalisen etäisyyden katsojaan ja torjumaan tungettelevan, liian tuttavallisen katseen.<sup>523</sup>

Kuvassa 41 pystyraidalliseen liivipukuun pukeutuneen taiteilijan kaulaan on kiedottu valkoinen huivi. Kasvonsa taiteilija kääntää takaviistoon, pois kuvan katsojasta. Pään kääntäminen vaikeuttaa myös mallin biologisen sukupuolen määrittämistä. Kuvatun asento on määrätietoinen ja miltei sotilaallisen ryhdikäs,

<sup>523</sup> Palin 2007, 18.

ja se vie ajatukset konventionaaliseen maskuliinisuuteen, etenkin raidalliseen liivipukuun yhdistettynä. Huomio kiinnittyy myös Thesleffin käsiin, tai tarkemmin niiden poissaoloon, kun kuvarajaus katkaisee käsivarren kyynärpästä alaspäin. Kuvattu on läsnä fyysisesti vahvalla tavalla.<sup>524</sup>

Kuvassa 42 taiteilija on pukeutunut tummaan pukuun, jonka sävyaksenteina toimivat rintataskun valkoinen liina sekä vasemmasta hihansuusta pilkottava valkoinen kalvosin. Valokuva hyödyntää varhaisrenessanssin ylhäisömuotokuville tyypillistä täysprofiilia,<sup>525</sup> tosin niin, että profiilin koristeellinen viivarytmiikka on minimoitu, mikä vahvistaa kuvan askeettista vaikutelmaa. Reiden puolivälin korkeudelle asettava kuvarajaus paljastaa asun mahdollisesti housupuvuksi. Kädessään taiteilija pitelee vaikeasti identifioitavaa puuvartista esinettä, mahdollisesti mailaa, päivänvarjoa tai asuun sopivaa ratsastuspiiskaa. Silkkinauhat saattavat viitata naisten päähineen nyöreihin.

Kuva on monella tapaa poikkeuksellinen. Täysin poseeraamaton naiskuva heijastelee ajan symbolistisen kuvataiteen esityskonventiosta askeettista viivaa ja pelkistyneisyyttä. Symbolismille niin ikään tärkeä varhaisrenessanssi heijastuu mallin täysprofiilista. Vaikka Thesleff on esitetty puolivartalokuvassa, vie sommittelu ajatukset quattrocenton rintakuviin, kuten Antonio Pollaiuolon (1432–1498) tai Thesleffille tärkeän Sandro Botticellin (1445–1510) naisprofiileihin.

Kuvassa 42 taiteilijan oikea käsi on piilossa vartalon takana. Pieni kohouma vaatteessa oikean taskun kohdalla vihjaa, että käsi saattaa olla myös taskussa ja muodostaa kuvaan näin tahattoman ja anakronistisen ”fallisen detaljin”. Käden taskussa pitämistä voidaan lukea myös käytöstapoja uhmaavana eleenä. Taidehistoriallisen kontekstin ulkopuolella kuva avautuu hyvin toisen tyyppisille luennoille. Tällöin kuvan taustansa monokromaattisuudesta tukea saava äärimmäinen lakonisuus, vertautuu silmissäni jopa poliisin ottamiin pidätyskuviin. Englanninkielinen slangisana näille kuville on ”mugshot”, sanan ”mug” merkitessä kasvojen lisäksi myös sälliä.<sup>526</sup> Myös Thesleffin uhmakas, äärimmilleen pelkistetty profiilikuva tuntuu visualisoivan, jos ei ihan sälliä, niin ainakin maskuliinisen identifikaation omaavaa henkilöä. Thesleff yhdistää kuvassa kiehtovalla tavalla symbolismin estetiikkaa ajatuksiin minälibidosta ja kohdelibidosta.

Huolimatta siitä, että Thesleff tuntui asemoineen itsensä miehen rooliin niin pukeutumisellaan, ilmeillään kuin eleillään, jäävät kuitenkin mallin biologiseen sukupuoleen viittaavat piirteet valokuvissa näkyviin. Taiteilijan potretit vai-

<sup>524</sup> Palin 2007, 73.

<sup>525</sup> Palin 2007, 131.

<sup>526</sup> Kalha & Tahvanainen 2017, 167–169.

kuttavat kuitenkin hyvin askeettisilta verrattaessa niitä 1900-luvun vaihteen ajalle tyyppilliseen porvarismuotiin.

Ajan pukumuoti korosti mallin kapeaa uumaa ja povea. Thesleffin asujen leikkaukset mutta myös materiaalit eroavan huomattavasti ajan vallitsevasta ihanteesta. Ajan naistenmuodissa suosittiin silkkiä ja krinoliinia, tiukkaa korsettia, olkapäille laskeutuvia kauluksia sekä puhvihhoja. Thesleffin puvut puolestaan näyttäisivät olevan miesten puvuille tyyppillistä paksua villakangasta. Puhveja hihoissa ei ole. Kaulaan kiedottu valkoinen huivi ja vaalea liperi edustavat nekin pikemminkin miesten vaateesta. Myöskään korujen ja hattujen tapaiset naisille tyyppilliset asusteet eivät sisälly Thesleffin poseerauksiin. Thesleffin potretit viestittävät askeettisuutta niin asujen, niiden leikkausten kuin materiaalienkin yksinkertaisuudella, mutta myös taiteilijaa ympäröivän pelkistetyn tilan kautta.

Vuonna 1893 Thesleff lähetti Pariisista sisarelleen Gerdalle kirjeen, jossa valitteli omaa aikaansaamattomuuttaan. Kirje jatkuu taiteilijan tavanomaisen päivän kuvauksella. Aamu alkoi, kun Hippolyte kantoi aamiaistarjottimen Neron (*Geniet*) huoneeseen. Thesleff nousi vuoteesta ja nautti aamiaisen, jonka jälkeen lähti viidentoista minuutin matkan päässä sijaitsevaan ateljeehensa. Nero heräili tällä aikaa vuoteessaan. Ateljeessa Thesleff piirsi hahmoja kankaalle, jatkaakseen niitä myöhemmin värillä. Mutta viikko kului nopeasti eikä taiteilija ehtinyt muuta kuin piirtää. Seuraavana maanantaina hän pyyhki pois piirustuksensa ja aloitti samalle kankaalle uudelleen. Kuvailu loppui sarkastiseen huudahdukseen: taloudellista!<sup>527</sup> Pyhäinmiestenpäivänä samana vuonna päivätyssä kirjeessään Thesleff puhuu itsestään ja nerosta ("Jag tror Geniet och jag resa...").<sup>528</sup>

Jakautuiko taiteilija ajoittain kahdeksi – neroudekseen ja siksi henkilöksi, johon nerous lopulta kuului ja johon se sijoittui? Oliko kyseessä Thesleffin narsistinen fantasia, jossa arkiminä ja ideaaliminä vuoroin yhtyvät ja erkanevat? Edustiko maskuliininen habitus neroutta, biologisen sukupuolen päälle asetettuja luovuuden ja yksilöllisyyden ulottuvuuksia? Oliko dandy-habituksessa kyse minän

<sup>527</sup> "Tillsvidare har jag ej åstadkommit mycket. Så här hade jag brukat göra. Först klockan kvart öfver 7 kommer Hippolyte in med thé brickan i Geniets rum. Jag stiger så upp tar min kopp med en bit franskt bröd, smör och saft äter och dricker – och beger mig af till atelier'n som ligger en 15 minuters tur härifrån – en härlig väg under Triumfbågen Geniet ligger då vanligen ännu och mojar sig i sängen. Ja nu så tecknar jag mina figurer på duk för att sedan fortsätta med färg – men hur det är blir veckan slut och jag har ej hunnit annat än teckna hvarför jag följande måndag gnuggar ut min teckning och börjar en annan på samma duk. – ekonomiskt". Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Pariisista 1893. SLSA 958.

<sup>528</sup> Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Pariisista Pyhäinpäivänä 1893. SLSA 958.



Kuva 42. Ellen Thesleff, 1890-luku.

kahdentumisesta? Ranskalaisen kirjailijan Gustave Flaubert'in<sup>529</sup> (1821–1880) ristiriitainen lausuma ”*Emma Bovary, c'est moi*” tuntuisi sopivan käänteisesti siten myös Thesleffin subjekti-minään ”*Le Genie, c'est moi!*” Minä tuntui ajoittain kahdentuvan – epävarma taiteilija ei aina pystynyt saamaan kiinni omasta neroudestaan, joka kuitenkin kuului häneen, oli osa häntä itseään. Sukupuoli näyttäytyikin ambivalenttina, ja se sisälsi sekä maskuliinisia että feminiinisiä kerroksia.

Dandyismi oli mitä vahvimmissa määrin ”minäkulttia”, sillä ”dandyminä” oli myös eräänlainen toinen minä. Siten dandyn habitus tuntui tarjoavan taiteilijalle naamion, mahdollisuuden samastua välinpitämättömään ja ylivertaiseen rooliin. Dandyn positio oli samalla poliittinen, sillä se edusti vahvaa oppositiostrategiaa valtavirran konventioille. Itsereflektio ja ironia – persoonan kahdentuminen – olivat dandyn, mutta yhtä lailla myös taiteilijanaisten käytännöllisiä selviytymisstrategioita.<sup>530</sup>

Thesleffin käyttämä ”dandyistinen minä-tekniikka”<sup>531</sup> oli mitä vahvimmin kulttuurin määrittämän ”aidon identiteetin”, sukupuolen ja seksuaalisuuden ytimen kyseenalaistamista. Oscar Wilden mukaan pukeutuminen olikin mitä par-

<sup>529</sup> Gustave Flaubert'in skandaalin aiheuttanut ja siveettömyyssyytteen saanut romaani *Madame Bovary* ilmestyi vuonna 1857 (suom. *Rouva Bovary*, 1928). Sen päähenkilöstä Emma Bovarysta kasvaa tarinassa täysin poikkeuksellinen ”uusi nainen”, sillä paetakseen tyhjää elämäänsä maalaislääkärin vaimo harrastaa avioliiton ulkopuolisia sukupuolisuhteita. Hahmo etäännyttää siten perinteisestä naiseuden kuvauksesta ja lähestyy dandyn representaatiota. Teosta käsittelevässä esseessään ”M. Gustave Flaubert. Madame Bovary – La Tentation de saint Antoine” (1857) Charles Baudelaire toteaa, että intellektuellit naiset tulisivatkin kiittämään Flaubert'ia hänen luomastaan naishahmosta. Baudelairen mukaan Flaubert vei rouva Bovaryn hahmon kauas puhtaasta eläimestä (eläimellisyydestä) eli naisesta ja toi hänet lähelle miehen ihannetta lahjoittaen hänelle samalla sekä laskelmoivan että haaveellisen kaksoisuolteen. Baudelaire [1863] 2001, 91–92, 95. Baudelairen mukaan näin syntyneitä olentoa saattoi pitää täydellisenä. Baudelaire ja Flaubert joutuivat molemmat vuonna 1857 syytteesen kirjoitensa vuoksi. Flaubert'in *Madame Bovary* ja Baudelairen *Les Fleurs du mal*'ia (suom. *Pahan kukkia*, 1962) syytettiin ”yleisen moraalin ja hyvien tapojen halventamisesta”. Baudelairea syytettiin tämän lisäksi jumalanpilkasta. Flaubert'in oikeudenkäynti alkoi tammikuussa 1857, ja kirjailija vapautettiin syytteestä helmikuussa. On spekuloitu mahdollisuudella, että Flaubert'in vapauttava tuomio loi lehdistöön ilmapiirin, joka oli otollinen ”moraalittomuuden” tuomitsemiselle. *Le Figaro* julkaisi 5.2.1857 Baudelairen *Les Fleurs du mal*-runojen moraalialueen pohtivan artikkelin. Sitä seurannut kirjoittelu ja oikeusprosessi johtivat sekä Baudelaireille että kustantajalle määrättyihin sakkorangaistuksiin. Oikeus määräsi myös joitain runoja poistettavaksi teoksesta. Jumalanpilkkasyyttestä sen sijaan luovuttiin. Baudelairen *Madame Bovary* -tutkielma julkaistiin vasta tuomion jälkeen lokakuussa 1857, koska kirjailija arvioi esseen antavan syyttäjälle lisänäyttöä oikeudenkäynnin ollessa kesken. Nylén arvelee esseen valmistumisen *Pahan kukkien* oikeudenkäynnin jälkeen olleen osasyynä alkulukujen ivalliseen sävyyn. Nylén 2001, 261.

<sup>530</sup> Nylén 2001, 333–334.

<sup>531</sup> Foucault tarkoittaa minätekniikalla sellaisia toiminnan muotoja, joilla subjekti muokkaa itseään halutunlaiseksi. Foucault 2000, 277.

hain väline draamallisten tehokeinojen tuottamiseen.<sup>532</sup> Thesleff tuntui omaksumeen Wilden näkemyksen, jonka mukaan tietyt poseeraukset ja eleet eivät ainoastaan soveltuneet kulloiseenkin pukeutumistyyliin, vaan olivat myös riippuvaisia niistä. (Rooli)asun avulla oli mahdollista ilmentää tiettytyyppisiä (rooli)hahmon piirteitä.<sup>533</sup>

Thesleffin dandyposeeraus soveltui sukupuolijärjestelmää aktiivisesti häiriköiväksi tekijäksi. Se haastoi anakronistisesti ilmaistuna heteronormatiivisen jaon kieltäytymällä kantamasta sosiaaliseen sukupuoleen viittaavia feminiinisuuden merkkejä, mutta kieltämättä kuitenkaan biologista sukupuolta. Samalla ”minä-tekniikka” kurottautui maskuliiniseksi miellettyyn neron kategoriaan myös taiteilijan omissa kirjoituksissa.

Klassisen käsityksen mukaan taiteilija näkee itsensä ”sisältä käsin”, itsetuntemuksensa perusteella selkeämmin kuin muut.<sup>534</sup> Thesleffin valokuvaposeerauksissa ”sisin” sekoittui aktiiviseen ”minä-tekniikkaan”. Omakuva, tietoinen roolinotto kameran edessä, poseeraus tiettyssä asussa, on mahdollista tulkita muotokuvakonventioita seuraten Thesleffin taiteilijuuden hahmottamisen ja itsereflektion välineenä. Palin onkin osuvasti verrannut omakuvaa päiväkirjamerkintöihin.<sup>535</sup>

Seuraavaksi lähdän pohtimaan niitä syitä, jotka osaltaan olivat vaikuttamassa taiteilijan etenkin 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa omaksumaan maskuliiniseen habitukseen. Lähdän liikkeelle naistaiteilijyydestä ja pyrin tuomaan näkyviin sen esikuvat (tomuuden). Tarkastelen poikatyttöyttä strategiana 1800-luvun taidemaailmassa, mistä siirryn taiteilijan opiskelukaupunkiin Pariisiin ja sen kulttuuriradikaalien ilmentämiin, vielä harvinaisiin, mutta laajasti seurattuihin sukupuolenylityksiin. Kolmannessa alaluvussa pohdin Thesleffin yhdessä taiteilija Sigrid af Granfeltin (1868–1942) kanssa toteuttamia maskuliinisia valokuvaposeerauksia, sekä valokuvan asemaa identiteettityössä. Viimeisessä alaluvussa pohdin naistaiteilijyyden mahdollisuutta ristiinlukemalla sitä muun muassa yhdysvaltalaisen runoilijan ja kirjailijan Sylvia Plathin (1932–1963) sekä kirjailija Pirkko Saision kirjallisiin strategioihin. Tarkastelen luvussa myös naismaskuliinisuus-käsitettä teoreetikoiden kuten Judith Halberstamin ajattelun kautta. Charles Baudelaire -sitaatit toimivat tässäkin luvussa ”miehisen katseen” kärjistettyinä vertauskuvina.

<sup>532</sup> Wilde [1891] 2008, 222.

<sup>533</sup> Wilde [1891] 2008, 222, 246.

<sup>534</sup> Palin 2007, 117.

<sup>535</sup> Palin 2007, 114.

## 4.2. STRATEGIA

### Syy ja seuraus

Olla TAITEILIJA

HELPPOA. Määrittele ehdot ja  
luettelo MENESTYNEISTÄ NEROISTA.<sup>536</sup>

Claude Cahun

Charles Baudelairen vuonna 1863 ilmestynyt essee ”Le Peintre de la vie moderne” (suom. ”Modernin elämän maalari”, 2001) tulee sarkastisella kirjoitustyyllillä kuvailleeksi 1800-luvun naisen tylsämieliseksi nautinnon kohteeksi, objektiksi miestä varten:

*Olento, joka suurimmalle osalle miehistä on kaikkein kiihkeimpien, ja sanottakoon se filosofian hurmiollisten ilojen häpeäksi, myös kaikkein kestävimpien nautintojen lähde; olento, johon kaikki pyrintömme kohdistuvat tai jonka vuoksi niihin ryhdytään; tämä kauhistuttava olento, luokseenpääsemätön kuin Jumala (kuitenkin sillä erotuksella, että äärettömyys on luokseenpääsemätön, koska se sokaisisi ja rikkoisi äärellisen, kun taas puheena oleva olento saattaa olla käsittämätön vain siksi, ettei hänellä ole mitään sanottavaa); tämä olento, jossa Joseph de Maistre näki kauniin eläimen, jonka viehättävä kauneus teki politiikan totisen leikin hieman iloisemmaksi ja helpommin siedettäväksi; olento, jota varten ja jonka takia omaisuudet syntyvät ja häviävät; jolle, mutta etenkin jonka ansiosta taiteilijat ja runoilijat työstävät hienoimmat jalokivensä...*<sup>537</sup>

Feminiinisyyteen kytkeytyi 1800-luvulla monia negatiivisia määreitä kuten naamiotuminen, koristeellisuus sekä passiivisuus. Feminiinisyydessä nähtiin riippuvuutta, alistumista ja heikkoutta. Nainen määrittyi ”toiseksi” suhteessa maskuliinisuuden asettamaan normiin. Naiseen usein liitetyt määreet, kuten luonto, luonnollisuus ja hoivaavuus, tunteellisuus sekä äidillisyyt, olivat luovuuden, ori-

<sup>536</sup> ”BE an ARTIST / EASY method / Write for terms and list of SUCCESSFUL GENIUSES”. Cahun [1925] 1999, 45. Alkuperäisteksti on kirjoitettu englanniksi, myös versaalit Cahunin. Kirjoittajan suomennos.

<sup>537</sup> Baudelaire [1863] 2001, 212–214.



ginaalisuuden ja nerouden vastakohtia. Naisen status esteettisenä ja rationaalise-  
na toimijana todentui ennen kaikkea miehen kautta.<sup>538</sup>

Harri Kalha on väitöskirjassaan *Muotupuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit* (1997) tarkas-  
tellut suomalaisessa taideteollisuudessa yli puoli vuosisataa Thesleffin opiskelu-  
ajan jälkeen vallinnutta sukupuolittunutta ilmapiiriä. Kalhan mukaan esimerkiksi  
muotoilijan ja suomalaisen taideteollisuuden keskeisen vaikuttajan, Taideteolli-  
sen keskuskoulun opettajana vuosina 1944–1951 toimineen Arttu Brummerin  
(1891–1951) suosikkioppilaisiksi valikoituivat juuri naiset. Tämä ei kuitenkaan  
merkinnyt naisille etulyöntiasemaa suhteessa miesopiskelijoihin, sillä vaikka nai-  
nen saattoi potentiaalisesti olla taiteilija, hän oli Brummerille kuitenkin ennen  
kaikkea ”taide-esine”, itsekin halun kohde.<sup>539</sup>

Miesopettajien suhtautumisesta naisopiskelijoihin kielivät myös Brumme-  
rin vuonna 1923 esittämät vähättelevät ajatukset. Brummerin mukaan ei ollut ih-  
meellistä, että naisopiskelija: ”nuori tyttö, joka ei pahasta maailmasta mitään tiedä  
ja jonka tunne-elämä on kukkurainen ... hurmaantuu ylenmääräisestä äitelyydestä”.<sup>540</sup>  
Brummerin sovinistisen näkemyksen mukaan nuori naisopiskelija löysi huonosta  
mausta vastaavuuden ”vielä kehittymättömän tunne-elämänsä ilmaisuun”.<sup>541</sup>

Oliko Thesleffin maskuliininen habitus seurausta asenteesta, jossa myös  
naisopiskelijan mielipiteitä ja toimintaa arvioitiin seksuaalisuuden näkökulmas-  
ta?<sup>542</sup> Taiteilijan ammatissa, jossa mieheys oli miltei normi, maskuliinisen habi-  
tuksen omiminen ja pyrkimys ”soluttautua” miesten maailmaan vei huomiota  
biologisesta sukupuolesta. Sosiologi Sari Näreen mukaan poikatyttöön kapina liit-  
tyy usein siihen, miten yksilöä kohdellaan sukupuolensa edustajana ja seksuaa-  
lisena olentona, eikä erillisenä ihmisenä. Deseksualisoitu olemus auttaa tyttöä  
tavoittelemaan vakavasti otettavuutta.<sup>543</sup> Samansuuntaista strategiaa käytti myös  
Thesleffiä viisi vuotta nuorempi yhdysvaltalaiskirjailija Gertrude Stein, joka pyrki  
saavuttamaan arvostusta Pariisin taiteilijayhteisön miestaiteilijoiden ja kirjaili-  
joiden keskuudessa omaksumalla elämässään ja ihmissuhteissaan maskuliinisen

<sup>538</sup> Kalha 1997, 24, 247; Rossi 2003, 88–89.

<sup>539</sup> Kalha 1997, 240.

<sup>540</sup> Brummerista ks. Kalha 1997, 241.

<sup>541</sup> Brummerista ks. Kalha 1997, 241.

<sup>542</sup> Esimerkiksi Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Thesleffin opettajana toiminutta  
taidemaalari Fredrik Ahlstedtia (1839–1901) syytettiin ankarasta asenteesta ja ”epärita-  
rillisesta” käytöksestä naisopiskelijoita kohtaan. Naisopiskelijat pelkäsivät Ahlstedtia ja  
jotkut heistä lopettivat opiskelun ainakin osin opettajansa kielteisyyden takia. Kontinen  
1997, 30; Kontinen 2008, 350; Schreck 2017, 57–58, 60.

<sup>543</sup> Näre 1992, 25–36; Lappalainen 2000, 318.

roolin.<sup>544</sup> Myös fiktiivisestä kirjallisuudesta tunnetaan naispuolinen sankarihahmo, joka vaaran uhatessa pukeutuu miesten vaatteisiin tai pakenee mieheksi pukeutuneena.<sup>545</sup>

Kirjallisuudentutkija Rita Felski on teoksessaan *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change* (1989) erottanut yhdeksi yhdysvaltalaisen feministisen kirjallisuuden alalajiksi realistisen kehitysromaanin, jonka pääteemoja ovat päähenkilön yhteiskunnallinen herääminen ja uuden feministisen identiteetin rakentaminen. Lesbouden käsitteleminen kuuluu Felskin mukaan feministisen kehityskertomuksen kaavaan, vaikka se ei välttämättä nouse keskeiseksi teemaksi. Lesbouden kuvaus palvelee kertomuksessa päähenkilön itseymmärrystä (heteroseksuaalina) naisena. Siten näissä kuvauksissa lesbous liittyy ennen kaikkea tietoon.<sup>546</sup>

Taiteilijan ”genderblending” voidaankin lukea Felskin viitoittaman mallin mukaan kehityskertomuksena, jossa 1800-luvun asenneilmaston käytännöt johtivat yhteiskunnalliseen heräämiseen ja sitä kautta uudenlaisen identiteetin rakentumiseen. Taiteilijan sukupuolipiirteitä liudentavan olemuksen voi lukea 1800-luvun asenneilmastossa myös itsevarmuutena, joka pohjautui oman kyvykkyyden tiedostamiseen ja sen korostamiseen. Taidehistorioitsija Marsha Meskimmon on teoksessaan *The Art of Reflection: Women Artists Self-Portraiture in the Twentieth Century* (1996) puhunut siitä, miten kiinnostus maskuliinisuuden ja feminiinisuuden rajoihin peilaa pyrkimystä kyseenalaistaa objektin ja subjektin paikat. Samalla se tarjoaa taiteilijanaiselle kriittisen position oman identiteettinsä tutkimiseen.<sup>547</sup>

Eläinmaalarina tunnettu ranskalainen taiteilija Marie-Rosalie ”Rosa” Bonheur (1822–1899) kuuluu varhaisempiin maskuliinisen habituksen omineisiin kuvataiteilijoihin. Riitta Konttinen on korostanut Bonheurin merkitystä esikuvana myös Suomessa. Vaikka Bonheurin taide oli konservatiivista, oli hänen henkilökohtainen elämänsä sitäkin radikaalimpaa. Bonheur tuli tunnetuksi perinteisesti maskuliinisuuteen liitettyjen ominaisuuksiensa ansiosta – hän poltti tupakkaa, metsästi ja hoiti suurta maatilaa. Elämänsä hän jakoi taidemaalari Nathalie Micasin (1824–1899) kanssa neljänkymmenen vuoden ajan.<sup>548</sup>

Bonheur tarjosi ideaalin, position itsenäiseen ammatinharjoittamiseen ja epäkonventionaaliseen olemiseen. Representaatioiden merkitystä ei voidakaan aliarvioida yksilön itseidentifikaation rakentajina. Esikuvalliset esitykset tekivät

<sup>544</sup> Elliott & Wallace 1994, 98; Kylmänen 1996, 130.

<sup>545</sup> Rosenberg 2004, 107–108.

<sup>546</sup> Felski 1989, 133–138.

<sup>547</sup> Meskimmon 1996, 127.

<sup>548</sup> Konttinen 2008, 86.

ymmärrettäväksi asioita, jotka ehkä aiemmin olivat olleet käsittämättömiä. Siten niiden merkityspotentiaali olikin uuden ja ennennäkemättömän, näkymättömissä pidetyn näkyväksi tekemisessä.<sup>549</sup>

Bonheuria voi hyvällä syyllä pitää yhtenä 1800-luvun näkyvimmistä itseenäiseen taiteilijatyöhön tähtäävien taiteilijanaisten esikuvista ja samalla ”sukupuolihäirikönä” *par excellence*. Strategia oli samansuuntainen myös miltei sata vuotta myöhemmin taiteilijantietään aloittavalla säveltäjä Kaija Saariaholla, joka löysi esikuvakseen Jean Sibeliuksen (1865–1957) ja sen seurauksena kokeili jopa sikarin polttamista.<sup>550</sup>

Judith Butler on puhunut siitä, miten feminiinistä politiikkaa on mahdollista tehdä ”häiriköimällä” sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja ruumiiseen liittyviä perusta-oletuksia. Myös Thesleff toisti sukupuolta toisin, Butlerin termejä käyttäen, rakensi omasta sukupuolestaan ”toisinteon”. Siinä sukupuolen mallisuoritus, siteeraaminen ja tyylyttely lainattiin osittain miessukupuolelta. Hyvien, tai edes kyllin hyvien samaa sukupuolta olevien taiteilijaesikuvien puutteen voi arvioida osaltaan olleen vaikuttamassa Thesleffin, kuin myös sekä Bonheurin että Saariahon maskuliinisiin identifikaatioihin.

---

<sup>549</sup> Rossi 2015, 82–83.

<sup>550</sup> Moisala 2006, 324.

## Sapfon jalanjäljissä

*Taidonnäytteen toteuttamiseksi kirjailijan ei ole tarvinnut kuin astua ulos sukupuolestaan (sikäli kun se on mahdollista) ja tekeytyä naiseksi. Tämä on johtanut ihmeeseen, sillä huolimatta näyttelijäkyvyistään tekijä ei ole voinut estää miehuullista verta virtaamasta luomuksensa suoniin, ja silloin kun rouva Bovary puhkuu voimaa ja kunnianhimoa – mutta myös silloin kun hän on haaveellisimmillaan – hän on edelleen mies. Niin kuin Zeuksen päästä täydessä sotisovassa tullut Pallas Athene, tämä outo androgyyni on säilyttänyt kauniissa naisen ruumiissa kaikki miehisen sielun viettelykset.<sup>551</sup>*

Charles Baudelaire

1890-luvun Pariisi oli modernin ajan pääkaupunki, jossa esiintyi rinnakkain lukemattomia keskenään erilaisia ja ristiriitaisia ajatussuuntauksia.<sup>552</sup> Aikakausi oli vahvasti myös erilaisten seksuaalisuuksien määrittämä, jopa niin, että suomalaiset taiteilijat alkoivat talvikaudella 1893–1894 ilmaista kyllästymistään Pariisin degeneraatioon. Magnus Enckell kuvaili tuskastuneena Pariisin ilmapiiriä: ”ei mitään, mitään muuta kuin kaikkein alhaisinta erotiikkaa, siinä kaikki”<sup>553</sup>.

Florence Tamagne on artikkelissaan ”Homoseksuaalisuuden aika, 1870–1940” (2006) todennut 1800-luvulla tapahtuneen ”homokulttuurin” nousun kiinnostaneen myös muita kuin asianosaisia. 1800-luvun lopun dekadenssi tunsikin Tamagnen mukaan viehtymystä kaikenlaiseen eksotiikkaan ja ”omituisuuksiin”. Kalhan mukaan osa etenkin lesbouteen kohdistetusta suvaitsevaisuudesta olikin ironisella asenteella ladattua halua kokemuspiirin laajentamiseen, joka hahmottui ennen kaikkea kulttuurieliitin ja ”boheemin Pariisin” etuoikeutena. Homoseksuaalisuus ja varsinkin sappifismi muodostuivat houkutteleviksi teemoiksi ajan kirjallisuudessa ja taiteessa.<sup>554</sup>

Walter Benjamin nostaa artikkelissaan ”Zentralpark” (1938–1939) lesbonaisen hahmon myös Baudelairen keskeiseksi sankariksi.<sup>555</sup> Baudelaire tuntuikin

<sup>551</sup> Baudelaire [1863] 2001, 91–92. Sitaattia voisi lukea myös feministisesti vastakarvaan miehisenä fantasiana.

<sup>552</sup> Stewen 2014, 108.

<sup>553</sup> Sarajas-Korte 1966, 91.

<sup>554</sup> Tamagne 2006, 182, 185–186; Kalha 2013, 254. 1700-luvun lopun ja 1800-luvun ranskalainen miesten kirjoittama kaunokirjallisuus oli tuonut ja luonut lesbon hahmon moderniin kirjallisuuteen. Sellaiset teokset kuin Denis Diderot’n (1713–1784) *La Religieuse* (1796), Honoré de Balzacin (1799–1850) *La fille aux d’or* (1835) sekä Théophile Gautierin (1811–1872) *Mademoiselle de Maupin* (1835) lisäsivät osaltaan kiinnostusta erilaisia seksuaalisuuksia kohtaan. Ks. esim. Mustola 1996, 73.

<sup>555</sup> Benjamin [1938–1939] 1969, 163.

kokeneen lesbouden eksoottisen paheelisena, mikä tulee erityisen hyvin esiin hänen vuonna 1857 ilmestyneessä runoteoksessaan *Les Fleurs du mal* (*Pahan kukkia*, 1962).<sup>556</sup> Kokoelmaan kuuluvassa *Lesbos*-runossa Baudelaire kuvaa mieliä kiehtonutta lesbonaista huomattavan avoimesti:

*Lesbos, sen tyttäret kiehtovat toisiansa,  
huokaus siellä ei koskaan kaiutta jää,  
samoin kuin Pafoksella tähdet suo ihailuansa,  
kateus Sapfon vuoksi voi Venuksen hämmentää.  
Lesbos, sen tyttäret kiehtovat toisiansa.  
Lesbos, yöt ovat siellä kaihoisat ja kuumat,  
peilien edessä neidot martaassa himossaan,  
heidät on vallanneet oman ruumiinsa huumat,  
naisellisuutensa hedelmät hyväilynkohteinaan,  
Lesbos, yöt ovat siellä kaihoisat ja kuumat.*<sup>557</sup>

Kati Mustola on artikkelissaan ”Syöjättärestä naapurintyöksi – naisia rakastavia naisia ennen vuotta 1971 suomeksi julkaistussa kaunokirjallisuudessa” (1996) huomauttanut runon ilmauksen ”stérile volupté” kääntyvän suomeksi merkitsemään ”hedelmätöntä hekumaa” tai ”hedelmätöntä nautintoa”. Myös Benjamin nostaa omassa kirjoituksessaan ”hedelmättömyyden” Baudelairen lesbokuvauksen keskeisimmäksi teemaksi.<sup>558</sup>

<sup>556</sup> Kirjan säädyttömyys aiheutti laajaa pahennusta. Sen ”moraalittomat” kohdat veivät sekä kirjailijan että kustantajan oikeuteen, ja molemmat tuomittiin sakkorangaistuksiin. Baudelaire sai syytteen myös jumalanpilkasta. Oikeuskäsittelyn jälkeen kirjailija ryhtyi suunnittelemaan teoksesta uutta, laajennettua versiota, josta kuitenkin poistettiin kuusi alkuperäisen kirjan runoa. Poistettuja runoja olivat: ”Lesbos” (Lesbos), ”Femmes damnés” (À la pâle clarté) (Tuomittuja naisia: Delphine ja Hippolyte), ”Le Léthé” (Lethe), ”À celle qui est trop gaie” (Liian iloiselle), ”Les Bijoux” (Jalokivet), ”Les Métamorphoses du Vampire” (Vampyyrin muodonvaihdokset). Tämä ja muut teoksen kielletyt runot julkaistiin Brysselissä vuonna 1866 pienenä painoksena nimellä *Les Épaves*. *Pahan kukkien* toinen laitos ilmestyi vuonna 1861. Nylén 2001, 261.

<sup>557</sup> *Lesbos, où les Phrynés l'une l'autre s'attirent/ Où jamais un soupir ne resta sans écho/ A l'égal de Paphos les étoiles t'admirent/ Et Vénus à bon droit peut jalouser Sapho!/ Lesbos, où les Phrynés l'une l'autre s'attirent/ Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses / Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté!/ Les filles aux yeux creux, de leur corps amoureuses/ Caressent les fruits mûrs de leur nudité;/ Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses.* Suom. Kaijärvi, 1962. Kati Mustola on todennut, että suomentajan käyttämä kielikuva ”martaassa himossa” kertoo enemmän suomentajan kuin Baudelairen asenteesta lesbouteen. Vanhahtava sana *marras* kääntyy nykysuomessa muotoon *kuoleva, mätänevä, mätä*. Alkutekstin ”stérile volupté” tarkempi suomennos olisi ”hedelmätön hekuma”, joten suomentajan ”marras himo” on astetta negatiivisempi tulkinta. Ks. Mustola 1996, 72.

<sup>558</sup> Benjamin 1969, 166; Mustola 1996, 72.

Lesbonaisen ”hedelmättömyyttä” tuottava homoseksuaalisuus problematisoi samalla koko seksuaalisen halun käsitteen. Lesbon seksuaalinen halu ylitti suvunjakamisen kohdistuessaan ”hedelmättömänä” pelkästään nautinnolle omistautuneeseen seksuaalisuuteen.<sup>559</sup> Lee Edelman käyttää teoksessaan *No Future* (2004) tästä reproduktiivisen futuurin vastakohdasta käsitettä *queerness* (suom. *pervous*).<sup>560</sup> Sosiaalisessa järjestyksessä pervoksi nimetäänkin henkilöä, joka kieltäytyy ottamasta vastuulleen reproduktiivisuuden vaatimusta. *Pervous* näyttäytyy esteenä tulevaisuuden tähtäävälle ideologialle ja vastarintana yhteiskunnallisille rakenteille ja lineaariselle kehitysnarratiiville.<sup>561</sup> Judith Halberstam puolestaan on käyttänyt vuonna 2005 ilmestyneessä teoksessaan *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* käsitteitä *queer*-aika ja *queer*-tila. Hänen mukaansa heteroaikaa määrittääkin lisääntyminen, kun taas *queer*-kulttuurin jäsenillä, joihin kuuluivat myös kurtisaanit ja lesbot, Baudelairen kiehtovan paheellinen Pariisi *par excellence*, oli mahdollista ainakin osittain jäsentää elämänsä ajan ja tilan suhteen muulla tavoin.<sup>562</sup>

Konventionaalisista sukupuolen kahleista vapautunut lesbonainen kurot tautui siten myös potentiaalisesti kohti miehelle määriteltäviä positiota. (Lesbo) nainen olikin lähellä ideaa, jota kutsuttiin modernin kokemukseksi ja joka ruumiillistui modernin sankarin, flanöörin, hahmossa. Myöskään häntä eivät sitoneet eivätkä määrittäneet perinteiset instituutiot kuten suku ja perhe.<sup>563</sup> Vaikka tarkoituksena tässä ei ole Thesleffin seksuaalisuuden määrittely, voidaan todeta taiteilijan monin tavoin eläneen edellä esitettyä lesbonaiselle mahdollista, perheen konventioista ja vakiintuneista käytänteistä vapaata elämää. Sisarelleen Gerdalle taiteilija kirjoitti syksyllä 1893 Pariisista nauttivansa riippumattomuuden ja vapauden tunteista.<sup>564</sup> Vuonna 1907 hän kehottaa myös sisartaan nauttimaan vapaudesta ja korostaa tälle yksinolon merkitystä.<sup>565</sup>

Thesleff ei halunnut sitoutua ateljeihin pitkiksi ajoiksi, sillä – kuten taiteilija itse asian muotoili – koskaan ei tiennyt, milloin juolahtaisi mieleen lähteä Roo-

<sup>559</sup> Weeks 1995, 89–90.

<sup>560</sup> Kalha suomentaa Edelmanin käyttämän käsitteen ”*queerness*” *pervoudeksi*. Ks. esim. Kalha 2008, 167 viite 397. *Pervouden* käsite esiintyy *queer*-kontekstissa myös esim. teoksessa *Pervot pidot: homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen* (2004).

<sup>561</sup> Edelman 2004, 2, 30, 112–115; ks. myös Kalha 2008, 167 viite 397.

<sup>562</sup> Halberstam 2005, 5–6.

<sup>563</sup> Baudelaire [1861] 2001, 231, 305.

<sup>564</sup> “[ ]obereonde och fri...man än känner sig och njuter där af”. Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Pariisista 19.11.1893. SLSA 958.

<sup>565</sup> ”Njuta av din liberté, jag är öfvertygad om, att det gör var mänska godt att ibland vara ensam, så där riktigt ensam är otrolig vilsamt”. Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Frenzestä 1907. SLSA 958.

maan.<sup>566</sup> Ajan konventionaalinen naiseus ja siihen kuuluvat koti, perhe ja puoliso olivat kaukana siitä elämästä, jota Thesleff vietti etenkin ulkomailla asuessaan. Firenzessä 13.5.1894 päivätyssä kirjeessä taiteilija kertoi sisarelleen matkustavansa Milanoon. Samassa kirjeessä Thesleff ylisti myös Rooman maaseutua, joka oli suurenmoinen etenkin puolikuun valossa.<sup>567</sup> Vuonna 1907 Thesleff kertoi Gerdalle pitäneensä hauskaa Firenzen ravintola Reininghausissa olutta juoden. Kotiin hän matkusti (omni)bussilla.<sup>568</sup> Toisinaan taiteilija saattoi istua yksin myös Café Roman terassilla nauttimassa auringonpaisteesta.<sup>569</sup>

Thesleffin opiskeluaajan pariisilaisessa Belle Époquen kulttuurissa ristiinpukeutuminen ja sukupuolirooleilla leikittely olivat mediakynnyksen ylittäviä poikkeuksia. Ihailtujen julkisuuden hahmojen rajanylitykset olivat kuitenkin monen naisen ja miksei myös miehen mieltä kiehtovia tempauksia. Biseksuaalisuus kuului kurtisaanien habitukseen, mutta sen lisäksi he olivat myös leimallisesti itsenäisiä ja itsellisiä, ja merkittävä osa heistä oli myös lapsettomia.<sup>570</sup> Kalhan mukaan onkin mahdollista päätellä ainakin osan genderblendingiin osallistuneista kurtisaaneista olleen myös kulttuuriradikaaleja. Varieteetähtinä esiintyneet kurtisaanit käyttivät sukupuolijärjestelmää kyseenalaistavaa esiintymistä ja myös lesboteemaan liittyvää ”skandaalinkäryä” uransa polttoaineena. Kuuluista pariisilainen kurtisaani Liane de Pougy (1869–1950) kuvasi päiväkirjoissaan aikakauden henkeä: ”*olimme tuohon aikaan täynnä intohimoa, kapinoimme naisten onnetonta asemaa vastaan, yhtä aikaa aistillisina ja aivot omaavina pikku apostoleina päämme olivat pullollaan runollisia ihanteita, illuusioita ja unelmia*”<sup>571</sup>.

Mahdollisuus ottaa haltuun miehisen habituksen piirteitä ei jäänyt yksinomaan seksuaalisen vähemmistön fantasiaksi, vaan myös naiset yleisemminkin saattoivat Thesleffin tapaan ihailia sitä.<sup>572</sup> Siten lesbotematiikka näyttäytyi myös eräänlaisena esifeministisenä tietoutena, Thesleffinkin tavoittelemana tilana, jonka kautta kapinoitiin vallitsevaa yhteiskuntaa ja sen määrittämiä arvoja vastaan.

<sup>566</sup> ”[ ] Så också länge ville jag ej binda mig – ty jag vet ju ej när det kan falla mig in att fara till Rom”. Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Firenzestä 13.11.1895. SLSA 958.

<sup>567</sup> ”[ ] om torsdag så öfver Milano. [ ] Du kan ej tänka dig så den romerska campagnan ter sig magnifik ut i half månens sken i natt”. Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Firenzestä 13.5.1894. SLSA 958. Milanossa Thesleffillä oli tilaisuus nähdä vanhojen mestareiden erikoislaatuinen näyttely sekä Leonardon *Viimeinen ehtoollinen* (1498) Santa Maria delle Graziessa. Bäcksbäcka 1955, 23.

<sup>568</sup> ”[ ] Reininghaus – hvilken dag – [ ] jag har roligt [ ] ett glas öl på platsen. [ ] Skall genast ta bus och åka hem”. Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Firenzestä 1907. SLSA 958.

<sup>569</sup> ”Solar mig där för på Cafe Roma solo”. Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Firenzestä 1907. SLSA 958.

<sup>570</sup> Kalha 2013, 258, 265.

<sup>571</sup> Sit. Kalha 2013, 257–258.

<sup>572</sup> Kalha 2013, 260, 265.

Marjorie Garber on teoksessaan *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* (1995) esittänyt, että esiintyjän (*performer*) lisäksi myös esitykset (*performance*) saattavat olla biseksuaalisia. Tällaiset esitykset voivat tarjota kompleksisen asettelun uhallakin fantasiaa, voimaantumista ja nautintoa.<sup>573</sup> Garberin mukaan myös biseksuaalinen filmitähti tarjoaa häntä katsovalle ja seuraavalle naiselle mahdollisuuden rakastaa tätä, mahdollistaen samalla myös naiskatsojan identifiikaation katsovaan mieheen.<sup>574</sup> Tällä Garber viitanee Laura Mulvey'n vuonna 1975 artikkelissaan ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” esittämään teoriaan miehisestä katseesta (*The Male Gaze*), joka johtaa sukupuolten välisten valtasuhteiden epätasapainoon.

Suomessa esimerkiksi Annamari Vänskä on kritisoinut de Lauretiksen tapaan heterofeministisiä sekä lesbofeministisiä katseen teorioita niiden sisältämistä sokeista pisteistä. Hetero-oletuksesta kumpuavissa naiskatseen teoretisoinneissa ei ole ollut paikkaa aktiiviselle feminiiniselle katsomiselle. Katsova subjekti on katsomisen prosessissa pakotettu joko ristiinidentifioitumaan tai vaihtoehtoisesti naamioitumaan saavuttaakseen katsojan aseman. Vänskän mukaan asetelma on pitänyt sisällään ajatuksen feminiinisydestä negaationa, jolla ei ole ole kumouksellista voimaa.<sup>575</sup>

1890-luvun kulttuuriradikaalien Pariisi oli ainakin näennäisesti vapaa heteronormatiivisuuteen perustuvista katsomisasemista. Esimerkiksi kurtisaani saattoi toisessa tilanteessa esiintyä korostetun naisellisesti ja toisessa pukeutua miesten vaatteisiin. Vaikka heteronormatiivisuutta haastavat esitykset olivat marginaalissa, tarjosi identifiikaatio esiintyjiin paikkoja sekä hetero- että lesbonaiselle ilman ”vastakkaiseksi” miellettyyn sukupuolen katseeseen samastumisen vaatimusta. Lesboissa ja kurtisaaneissa objekti- ja subjektipositiot löysivät paikkansa samassa henkilössä. Objektivointi ei liittynyt passivointiin, vaan aktiivisesti toimivaan ja omaa viehätysvoimaansa – feminiinistä ja maskuliinista – hyödyntävään yksilöön. Itsellisinä, omavaraisina ja lapsettomina he saattoivat tavoitella miehelle varattua olemisen paikkaa.

Vaikka Pariisin taidemaailma olikin heteronormatiivinen, oli sen rinnalla olemassa myös pieni kulttuuriradikaalien Pariisi, joka ei ollut heteronormatiivinen, muttei myöskään heteroseksuaalinen. Marginaalissa tapahtuva sukupuolensekoittaminen sekä lesbiset suhteet näyttäytyivät varmasti myös aikaisten silmissä kiehtovina ja ihailtuina olemisen tapoina. Ne tarjosivat itseidentifiikaation paikkoja sekä positiota, joista käsin luonnollistettu sukupuoliero oli mahdollista kyseenalaistaa tai jopa tehdä merkityksettömäksi.

<sup>573</sup> Garber [1995] 2000, 142.

<sup>574</sup> Garber [1995] 2000, 139–140.

<sup>575</sup> De Lauretis [1988] 2007, 48–49; Vänskä 2006, 52.



## Valokuva välineenä

*Kauneinta viriileissä miehissä on jokin feminiininen; kauneinta femiinissä naisissa on jokin maskuliininen.*<sup>576</sup>

Susan Sontag



Kuva 43. Ellen Thesleff ja Sigrid Granfelt, 1890-luku.

<sup>576</sup> “[ ] What is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine”. Sontag 1964. Kirjoittajan suomennos.

Thesleffistä 1890-luvulla otetut valokuvapotretit (kuvat 40–42) näyttävät sisätiloissa, vaalean taustakankaan abstrahoisissa neutraalissa tilassa toteutetuilta. On tosin mahdollista, että ainakin osa näistä on kuvattu ulkona, mihin viittaa kuvan 41 yläreunasta pilkottava taivas. Taiteilijan taustalla näyttäisi olevan maalauskaan verso-puoli, jonka läpi kuultaa kiilakehystä muistuttava kehikko. Kevyellä kalustolla *in situ* toteutetuissa kuvissa kuvattavat asettuivat usein yksinkertaisen taustakankaan eteen. Sen tehtävänä oli neutraalin taustan luominen sekä valon tasaaminen ja aiheen keskittäminen.<sup>577</sup>

Suomessa toimi kiertäviä valokuvaajia 1890-luvulta lähtien, mutta Thesleffin epäkonventionaaliset poseeraukset viittaavat pikemminkin tutun henkilön edessä toteutettuihin roolileikkeihin, joissa asuja vaihdetaan kuvien 40–42 tapaan joka otosta varten. Thesleffin valokuvat on ajoitettu 1890-luvulle, ja on mahdollista, että ne on otettu keväällä 1893. Tällöin perheen kesähuvilalla Muroleessa vietä aikaansa Thesleffin opiskelutoveri Sigrid Granfelt<sup>578</sup>. Taiteilijoista on säilynyt myös yhteiskuva, missä ystävät ovat asettuneet maalaustelineen kanssa ulos luontoon (kuva 43). Thesleffin hiukset ovat piilossa hatun alla, mutta kuvan etualalla seisovassa Granfeltissa huomio kiinnittyy ensisijaisesti kynittyyn poikatukkaan sekä löysästi sidottuun solmioon.

Molemmat taiteilijat katsovat kameraan, Thesleff suoraan kuvan katsojaan, Granfelt hieman alemmas. Granfeltin selän taakse asetetussa oikeassa kädessä saattaa olla lankalaukaisin, jonka avulla taiteilijoiden kahdenkeskeinen kuvaustuokio oli mahdollista toteuttaa ilman ulkopuolista kuvaajaa. Vasemmassa kädessään Granfelt pitää palettia, johon hän on asetellut kuusi sivellintä. Granfeltin takana seisova Thesleff näyttäisi pukeutuneen identtisellä tavalla kollegansa kanssa – pitkään, paksusta kankaasta tehtyyn hameeseen sekä napitettavaan kauluspaitaan, jossa näyttäisi olevan myös pienet puhvit olkapäiden kohdalla. Koska Thesleff on Granfeltin takana, ei ole mahdollista todentaa, käyttääkö myös hän solmiota. Päähine ei myöskään paljasta Thesleffin hiusten pituutta. Thesleff pitää oikeassa kädessään pientä laukua, mahdollisesti eväsrasiaa. Kuvan taustalla näkyvä aita viittaa asutuksen läheisyyteen.

Granfeltin kyynärpää on koukistettu tavalla, joka vie ajatukset maalaustaiteesta esiintyvään nk. renessanssikyynärpään. Se esiintyy tietyllä säännönmukaisuudella miesten ja erityisesti soturien muotokuvissa 1500- ja 1600-luvuilla. Palinin mukaan koukistunutta kyynärpäätä on käytetty kontrastiivisena tehokeinona myös naiskuviissa, kuten Eero Järnefeltin maalaamassa Tekla Hultinin (1864–1943)

<sup>577</sup> Ks. esim. Kalha 2014, 62.

<sup>578</sup> Turkulaissyntyinen Granfelt oli aloittanut opintonsa Suomen Taideyhdistyksen piirustus-koulussa syksyllä 1886 ja tutustunut tuolloin myös Ellen Thesleffiin, Beda Stjernschanttiin sekä Magnus Enckelliin; Ks. esim. Lindqvist 1985, 6.



Kuva 44. Ryhmäkuva Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun opiskelijoista 1890-luvulla.

(*Tekla Hultinin muotokuva*, Ateneumin taidemuseo, Helsinki) puolivartalokuvassa vuodelta 1905. On todennäköistä, että Granfelt on halunnut asennolla lisätä oma-kuvaansa valppauden, toimintavalmiuden ja jämakkyden assosiaatioita.<sup>579</sup>

Thesleff ja Granfelt esiintyvät myös samanaikaisessa ryhmäkuvasa (kuva 44), jossa joukko Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Helsingissä 1890-luvulla opiskelleita poseeraa ulkona. Thesleff on asettunut joukon keskelle lyhyeksi leikattuine hiuksineen, provosoivasti ilman hattua. Kätensä hän on asettanut vierellään seisovien Maria af Björkestenin (1867–1933) ja Helmi Biesen (Ahlman) (1867–1933) olkapäille. Vaikka Granfelt on kuvassa pukeutunut ajanmukaiseen naisen asuun hattuun, on taiteilijan poseeraus niin ikään ”tavaton” – hän istuu ryhmän edessä maassa, jalat ristissä.

Thesleff ja Granfelt tuntuvat kyseenalaistavan naisvaltaisen ryhmän muita jäseniä voimakkaammin vallitsevia, naisille soveliaita poseerauskonventioita. Esimerkiksi Granfeltin vieressä maassa istuva Karin Åberg (Hirn) (1869–1943) on asettunut sievästi polvilleen. Kädessään hän pitää päivänvarjoa sekä 1800-luvun naisen pukeutumiseen kiinteästi liittyviä käsineitä. Granfeltin risti-istunta puolestaan avaa reidet maskuliinisuuteen assosioituvalla tavalla.<sup>580</sup> Kuvan vasemmassa laidassa istuvan, ylioppilaslakilla päänsä peittäneen Väinö Blomstedtin (1871–

<sup>579</sup> Palin 2007, 59.

<sup>580</sup> Asentojen sukupuolisemiotiikasta vrt. Kalha 2008, 140–142.

1947) asento on sekin vähemmän rehvakas kuin Granfeltin. Blomstedt tuntui si jopa hieman hymyilevän, toisin kuin Granfelt, jonka katseessa on nähtävissä häivähähdys ylimielisyyttä. Ilmeen vakavuus ja alta kulmain katsojaan luotu katse yhdistivät Granfeltista ja Thesleffistä 1890-luvulla otettuja valokuvia.

Granfeltista on säilynyt myös samalle aikakaudelle ajoitettu valokuva (kuva 45), jossa taiteilija on pukeutunut miehen pukuun, tai paremminkin pukeutunut mieheksi, puvuntakissaan, valkoisessa paidassaan, liivissään, solmiossaan ja hatussaan. Päähine ei ole *belle époque* -ajalle tyypillinen modistin feminiininen luomus,<sup>581</sup> vaan maskuliininen sulkahattu. Granfeltin katse on suora, ja vasemman kätensä hän on nostanut poskelle. Ele yhdistyy kuvataiteessa melankolian ikonografiaan, sekä sivistyneistöä edustavien miesten esittämisen konventioihin.<sup>582</sup> Muissakin säilyneissä kuvissa Granfelt on yleensä pukeutunut miesten vaatteisiin.

Thesleffin ja Granfeltin maskuliinisyyteen viittaava habitus oli poikkeuksellista, sillä 1800-luvulla sekä naisten vaatetus että naisilta odotettu käytös olivat tiukkojen konventioiden määrittelemiä. Thesleffin ja Granfeltin kuvista välittyvät rehvakkaat asennot ja eleet eivät asettuneet totuttuun, binaaristen vastakohtaisuuksien varaan rakentuvan sukupuolijärjestelmän sisään. Taiteilijoiden ambivalentti ”minä-tekniikka” tuntui kyseenalaistavan konventionaalisia sukupuolirooleja. Identifikaatio miessukupuolen olemisen tyyliin välittyi vahvana molemmista taiteilijoista.

1800–1900-lukujen vaihteessa naisen maskuliinisesta habituksesta oli tullut ”inversion” eli ”käänteisen” sukupuoli-identiteetin ja sitä myötä myös ”poikkeavan” seksuaalisen suuntautumisen yksi mahdollinen merkki.<sup>583</sup> *Psychopathia Sexualis* -teoksessa<sup>584</sup> (1886) von Krafft-Ebing kuvaili seikkaperäisesti gynandriaa eli naisen miesmäisyyttä. von Krafft-Ebingin aineistoltaan empiirinen tutkimus tarkasteli 1800-luvun elettyjen halujen ja nautintojen maailmaa, jonka olemassaolon aikakauden kristillinen moraali pyrki kieltämään ja tukahduttamaan.<sup>585</sup> Kirja esitteli myös miesmäisen naisen malliesimerkin. Tämän 38-vuotiaan neidin habitus eli ”inversion tunnusmerkit” ovat löydettävissä myös Granfeltiä ja Thesleffiä esittävästä kuvista. Neiti oli von Krafft-Ebingin mukaan leikannut hiuksensa lyhyiksi ja alkanut käyttää miesten hattua ja solmiota sekä päällystakkia, joka oli leikattu miehen vaateen tapaan.<sup>586</sup>

<sup>581</sup> Ks. esim. Kalha 2013, passim.

<sup>582</sup> Palin 2004b, 118, 121.

<sup>583</sup> Hekanaho 2006, 221.

<sup>584</sup> Vuonna 1886 julkaistun painoksen alaotsikko oli: ”with Special Reference to the Antipathic Sexual Instinct: A Medico-Forensic Study”.

<sup>585</sup> Eerikäinen 2006, 33. Vrt myös Foucault s. 137–138.

<sup>586</sup> Krafft-Ebing [1886] 1903, 299–300.



Kuva 45. Sigrid Granfelt, 1890-luku.

Tutkimus jakoi ”lesbolaisuuden” neljään kategoriaan. Ensimmäiseen ryhmään kuuluivat itsessään feminiiniset naiset, jotka tunsivat vetoa maskuliinisia inverttejä kohtaan, toiseen ristiinpukeutujat, kolmanteen täydellisesti kehittyneet invertit, jotka sekä näyttivät miehiltä että omaksuivat maskuliinisen roolin ja neljänteen rapeutuneet invertit, jotka olivat käytännössä miehiä.<sup>587</sup> Krafft-Ebingin

<sup>587</sup> Krafft-Ebing [1886] 1903, passim. Ks. myös Halberstam 1998, 76.

patologinen seksuaaliteoria toi julkiseen keskusteluun erilaisia seksuaalisuuden ilmentymiä ja kehitti samalla kielen, jolla seksuaalisuudesta 1800-luvun lopulla puhuttiin. Mikä aiemmin oli käsitetty synniksi, paheeksi ja rikokseksi, olikin nyt tieteellisesti määritelty tila.<sup>588</sup>

Krafft-Ebingin lisäksi myös englantilaisen lääkärin ja kirjailijan Henry Havelock Ellisin (1859–1939) vuonna 1897 julkaisema artikkeli seksuaalisesta inversiosta lisäsi kiinnostusta seksologiaa kohtaan. Havelock Ellis tuli tunnetuksi homoseksuaalisuutta ja transsukupuolisuutta käsittelevistä tutkimuksista. *Sexual Inversion* -teos oli ensimmäinen osa kuusiosaisesta *Studies in the Psychology of Sex* -sarjasta, jonka viimeinen osa ilmestyi vuonna 1928. Havelock Ellis päätyi tutkimuksissaan jakamaan naiset maskuliinisiin ja feminiinisiin invertteihin.<sup>589</sup>

Juha-Heikki Tihinen on arvioinut etenkin *Psychopathia sexualis* -teoksen palvelleen monia inversion itsessään tunnistavia lukijoita, jotka saattoivat identifioitua teoksen tapauksertomusten henkilöihin. Nykynäkökulmasta arvioituna patologisoiva teos saattoi olla keino kokea seksuaalinen vapautuminen tai se tarjosi mahdollisuuden ymmärtää henkilökohtaista identiteettiä.<sup>590</sup> Tihinen luonnehtii von Krafft-Ebingin teosta matkaoppaaksi halujen, identiteetin ja itseymmärryksen piiriin.<sup>591</sup> Tämä lienee kiinnostanut myös nuoria symbolistitaiteilijoita, joille kysymykset identiteetistä ja minän muodostumisesta olivat nousseet keskeisiksi.

Thesleff lienee osallistunut myös Beda Stjernschantzin kuvailemaan (tupla)ristiinpukeutumishupailuun, jota on esitelty tarkemmin luvussa II. Esityksessä ”*Tytöt herättivät yleistä iloa poikina jotka olivat pukeutuneet tytöiksi. Kaikki ihmiset käänsivät päänsä heidän peräänsä ja nauroivat ’trois garçons!’*”.<sup>592</sup> Siitä oliko von Krafft-Ebing vaikuttanut Stjernschantzin ja Thesleffin sukupuolirajoja koettelemaan tempaukseen ei ole varmuutta.

Inversiivinen eli poikkeava seksuaalisuus oli antanut Thesleffille aihetta pohdintoihin jo koulutyttönä, vuotta ennen von Krafft-Ebingin maineikkaan teoksen ilmestymistä. Kuusitoistavuotias Ellen Thesleff kuvaili 4.5.1885 päivätyssä kirjeessään Kuopiossa asuvalle sisarelleen Gerdalle koulussa annettua ainekirjoitustehtävää. Thesleff kertoo kirjeensä aluksi, kuin puolustaakseen ja vahvistaak-

<sup>588</sup> Eerikäinen 2006, 32.

<sup>589</sup> Halberstam 1998, 47.

<sup>590</sup> Tihinen 2008, 100–101.

<sup>591</sup> Tihinen 2008, 100–101.

<sup>592</sup> ”Flickorna väckte allmän munterhet såsom gossar klädda till flickor. Alla människor vredo nacken efter dem och skrattade [-] ’trois garçons!’”. Beda Stjernschantzin kirje Alma Stjernschantzille 22.3.1892. BS2\_140521PK007\_1–6. CY/KGA. Ks. lisää s. 67–69.

seen omaa ”hyveellisyyttään” sisarensa silmissä, edellisvuoden ainekirjoitustehtävää, runollista, kesäoiden laulavista satakielistä kertovaa ainetta ”En sommarnatt”. Nyt, koulun viimeisellä luokalla, aihetta ei saanut itse valita, vaan opettaja valitsi sen oppilaalle – tai ainakin näin Thesleff sisarelleen väittää. Ainekirjoituksen aiheeksi oli Thesleffille annettu kuningatar Kristiina.<sup>593</sup> Tämän 1600-luvun ruotsalaisen hallitsijan sukupuoli-identiteetti oli herättänyt paljon keskustelua jo kuningattaren aikalaisten keskuudessa. Nykytutkimus on luonnehtinut Kristiinaa käsitteellä queer.<sup>594</sup>

Kirjeessä Thesleff luonnehtii aihetta ikään kuin ohimennen ja velvollisuudentuntoisesti ”noloksi”, mutta tämä johtuikin jo heti seuraavan virkkeen mukaan ulkona paistavasta ja keskittymistä häiritsevästä (kevät)auringosta.<sup>595</sup> Oli kyseessä sitten itse valittu, mieltä kiehtonut aihe tai koulun toimesta annettu tehtävä, taiteilija koki aiheen niin tärkeäksi, että se mainittiin myös Kuopiossa asuvalle nuoremmalle sisarelle. Samassa kirjeessä Thesleff myös kehottaa Gerda-siskoa ottamaan talteen taiteilijan vanhat ainevihat, jotta hän myöhemmin voisi katsoa, mitä oli kirjoittanut.<sup>596</sup> Implikoidusti kehoitus viittasi myös siihen, että kuningatar Kristiinaa käsittelevä aine tulisi säilyttää.<sup>597</sup>

Samoihin aikoihin kun Thesleff kirjoitti ainetta kuningatar Kristiinasta, hän leikkautti hiuksensa lyhyiksi. Tuleva taiteilija näytti jo varhain tunteneen kriittistä uteliaisuutta sukupuolinormeja kohtaan, sillä lyhyistä hiuksista oli 1800-luvun lopulla muodostumassa sukupuolten välisen tasa-arvon tavoittelun symboli.<sup>598</sup> Thesleffin leikatessa hiuksensa lyhyiksi, ele oli kuitenkin vielä harvinainen ja se voidaan lukea transgression merkiksi. Taiteilijan habitus toisti Butlerin termin ”väärin” ja ”toisin” ideaalia sukupuolta.

Granfeltin ja Thesleffin naismaskuliinisuuden voi lukea ilmentäneen heteronormatiivisesti määrittyneen naiseuden kyseenalaistamista, anakronistisin nykikäsittein ilmaistuna jopa butch-tyyppiä. Judith Halberstam määrittää butchin ruumiilliseksi tyyliksi, kulttuurisesti maskuliiniseksi määritellyn olemisen ja tekemisen tavoissa viihtyvän naisen tavaksi kuvata itseään.<sup>599</sup>

Michael Foucault puhuu teoksessaan *L'archéologie du savoir*, 1969 (suom. *Tiedon arkeologia*, 2008) diskursiivisuudesta tarkoittaen sillä institutionalisoitunutta ajattelutapaa, joka määrittää rajat sille, mistä ja miten on mahdollista

<sup>593</sup> Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Helsingistä 4.5.1885. SLSA 958.

<sup>594</sup> Kuningatar Kristiinasta ks. myös s. 159.

<sup>595</sup> Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Helsingistä 4.5.1885. SLSA 958.

<sup>596</sup> Ibid.

<sup>597</sup> Tämän aineiston olinpaikasta ei ole tietoa, ja todennäköistä onkin, etteivät ainevihat ole taiteilijan toiveesta huolimatta säilyneet.

<sup>598</sup> Thesander 1997, 118.

<sup>599</sup> Halberstam 2005, 21, 76–78.

puhua.<sup>600</sup> Nykyisen feministisen tietoisuuden yksiselitteinen heijastaminen yli sadan vuoden taakse ei tee oikeutta tai anna totuudellista kuvaa historian nyansseille. Kalha onkin huomauttanut, että aikalaisilla ei esimerkiksi ollut tarvittavaa kieltä sukupuoli-ideologioiden ja seksuaalimoraalin käsitteellistämiseen. Sellaiset käsitteet kuin fallos, seksismi, objektivointi, sukupuolittaminen, hegemonia ja patriarkaatti puuttuivat.<sup>601</sup>

Granfelt teki uransa housupukuisena eläinmaalarina, kuten Rosa Bonheur. Vuodesta 1902 alkaen taiteilija siirtyi maalaamaan kesäisin Ahvenanmaalla kunnes vuonna 1911 muutti sinne kokonaan. Granfeltin elämä täyttyi Ahvenanmaalle muuton jälkeen maatilana töistä, sillä hän pyrki mahdollisimman suureen omavaraistalouteen ja veisti, muovaili ja takoi itse myös tarvitsemansa käyttöesineet.<sup>602</sup> Taiteilija jakoi elämänsä Alma Lönnberg -nimisen naisen kanssa aina tämän vuonna 1924 tapahtuneeseen kuolemaan saakka. Lönnbergin kuoltua Granfelt tukeutui yhä enemmän naisten yhteiseen apulaiseen Rosa Anderssoniin.<sup>603</sup>

Artikkelissaan ”F2M: The Making of Female Masculinity” (1994) Judith Halberstam on ehdottanut seksuaalisuuden ja sukupuolen käsittämistä ennen kaikkea identiteetin mahdollistajaksi. Heteronormatiivisuuden vastaiset kehot kyseenalaistavat sukupuolen binaarisia vastakohtapareja juuri performoinnin ja fiktion kautta.<sup>604</sup>

Oliko Thesleffin ja Granfeltin kohdalla kyse aktiivisesta identiteettipolitiikasta, ”minä-tekniikasta” vai homoseksuaalisuudesta? Taiteilijoiden myöhemmät elämänvaiheet eroavat huomattavasti toisistaan. Granfelt vetäytyi maaseudulle ja hänen toteuttamansa sukupuolipolitiikka jäi siksi yksityiseksi. Thesleff puolestaan jatkoi teostensa värin ja muodon avulla moninaisuuden tavoittelua. Leena-Maija Rossi onkin ehdottanut identiteettien käsitteellistämistä eräänlaisina välietappina erottautumisen ja samastumisen prosesseissa. Siten niitä ei voi tulkita lähtökohtina, kiinteinä ja muuttumattomina, eikä liioin lopullisina tavoitteina.<sup>605</sup>



<sup>600</sup> Foucault [1969–1984] 2008, 63–65.

<sup>601</sup> Ks. Kalha 2008, 85–86, 156. Ks. myös Foucault 2010.

<sup>602</sup> Finska Konstförenings matrikel 25.5.1887; Konttinen 2008, 305.

<sup>603</sup> Lindqvist 1985, 33.

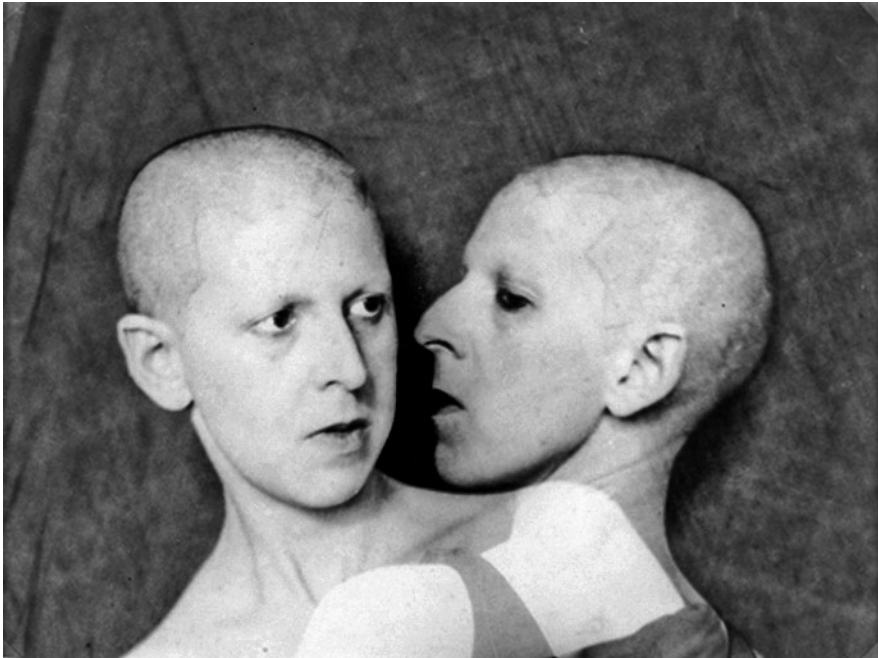
<sup>604</sup> Halberstam 1994, 125. Halberstam puhuu jo tässä varhaisessa artikkelissaan butchin hahmosta myös tyylinä ja fiktiona.

<sup>605</sup> Rossi 1999, 32.



1890-luvulla Granfelt ja Thesleff käyttivät itseilmaisunsa välineenä yksityistä valokuvaa. Sen ilmaisupotentiaalia ei tässä tehtävässä tulekaan vähätellä. Valokuvan avulla oli mahdollista esittää 1800-luvun kulttuurin sukupuolittamalle keholle kysymyksiä sen rajoista. Valokuva toimi välineenä, jonka avulla pystyi osoittamaan, etteivät tyyli, eleet ja sukupuolen ilmentäminen, toisin sanoen sosiaalinen sukupuoli, ole biologisen sukupuolen kausaalinen seuraus. Maskuliinisuuden oli mahdollista merkitä ja kiinnittää, kuten Thesleffillä ja Granfeltilla, myös naispuoliseen kehoon.

Klassisessa merkityksessä kuvat eivät edusta omakuvan perinnettä, vaan ovat jo kameran käytöstä johtuen lähinnä omakuvallisia poseerauksia, jotka tehdään kuvaajan edessä. Thesleffin kuvasarja vertautuu ranskalaisen Claude Cahunin valokuvaposeerauksiin. Myös Cahun toteutti poseeraukset yhdessä elämäkumppaninsa ja sisarensa Marcel Mooren (1892–1972, Suzanne Malherb) avustuksella. Cahunin kirjallisena päätyönä pidettävä ”antiomaelämäkerta” *Aveux non Avenus* (1930)<sup>606</sup> piti sisällään kymmenen valokuvamontaasia, jotka olivat syntyneet yhteistyössä Mooren kanssa.<sup>607</sup> Toisaalta Thesleffin ja Cahunin kuvien välillä on myös eroja. Cahunin kuvat olivat korostuneesti roolileikkiä, jossa otosten välillä myös sukupuoli saattoi vaihtua.



Kuva 46. Claude Cahun, *Que me veux tu?*, 1929.

<sup>606</sup> Ks. esim. Shaw 2003, 155–165.

<sup>607</sup> Latimer 2003, 134; Shaw 2003, 155–157. Ks. myös Rähä 2016, 147.

Thesleffin teoksissa naamioituminen liittyy usein katseen kääntämiseen ja katseilta kätkeytymiseen, kun taas Cahunin kuvat katsovat toisinaan hyvinkin suoralla intensiteetillä takaisin.<sup>608</sup> Roland Barthes on kuvaillut teoksessa *Camera Lucida* (1980) valokuvausta primitiiviseksi teatteriksi, eräänlaiseksi *tableau vivantiksi*.<sup>609</sup> Tirza True Latimer on Barthesin ajatusta seuraten ehdottanutkin valokuvan tarkastelemista teatraalisen performanssin areenana, joka olettaa itselleen myös yleisön.<sup>610</sup>

Latimerin mukaan Claude Cahunin valokuvat, joita taiteilija ei elinaikana asettanut näytteille, toimivat kokeellisena areenana, jolla valokuvaajan ja subjektin oli mahdollista improvisoida vaihtoehtoisia sosiaalisia, seksuaalisia ja taiteellisia skenaarioita. Cahun etsi kuvillaan poliittisen toiminnan mahdollisuuksia subjektiuden ja identiteetin kysymysten käsittelyyn.<sup>611</sup> Gen Doy on korostanut myös Cahunin ja Mooren kuvien vuorovaikutuksellista tekijyyttä.<sup>612</sup> Thesleffin ja Granfeltin ristiinpukeutumiset ja näiden intiimien aktien ikuistaminen valokuvaan voidaan katsoa merkinneen minuuden radikaalia uudelleenkäsittelemistä. Sukupuolirooleja tietoisesti dekonstruoiva valokuva toimi merkittävänä tekijänä taiteilijoiden identiteettityössä.

<sup>608</sup> Latimer 2003, 134.

<sup>609</sup> Barthes [1980] 1981, 31–32. (suom. Valoisa huone, 1985).

<sup>610</sup> Latimer 2003, 127; Ks. myös <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaIndx.html>

<sup>611</sup> Latimer 2003, 128–129, 134; Shaw 2003, 155. Ks. myös <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaIndx.html>; Rossi 2001, 64.

<sup>612</sup> Doy 2006, 72–74.

## Vastarinnan politiikkaa

*Toivon kriitikoiden ymmärtävän, että olen nro 1 niiden maalarirunoilijoiden joukossa, joita ei ole!*<sup>613</sup>

Ellen Thesleff, 1930

Englantilaisen kirjailijan Virginia Woolfin (1882–1941) mukaan luovan työn tekijän on ”kohtalokasta olla puhtaasti ja yksinkertaisesti mies tai nainen; on oltava nais-miehinen tai mies-naisinen”<sup>614</sup>. Woolfin esittämä luovuuden määritelmä, feminiininen mies-nainen, viitanee myös 1800-luvulla yleiseen käsitykseen neromyyttiin sisältyvästä androgyniasta<sup>615</sup>.

Luovuus ei ollutkaan feminiininen prinssiippi, joka yhdistyi tekijänaiseen. Christine Battersby on teoksessaan *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics* (1989) tarkastellut neroutta retorisena keinona, jolla käsitteen ulkopuolelle suljetaan naissukupuoli ylistämällä sen naisellisia ominaisuuksia juuri transsendentaalisen merkkeinä.<sup>616</sup> Onerva on onnistuneesti kiteyttänyt taiteilijanaisen luovuuden paradoksin toteamukseen: ”Tekisi välistä mieli olla mies sen tähden, että voisin enemmän nauttia naisesta, niin, ja miksei silloin myös itsestäni”<sup>617</sup>.

Michael Davison käyttää teoksessaan *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics* (2004) naismaskuliinisuus-termiä käsitellessään yhdysvaltalaisen runoilijoiden Elizabeth Bishopin (1911–1979) sekä Sylvia Plathin (1932–1963) tekstejä. Davisonin mukaan naismaskuliinisuus rakentuu näiden tekijöiden lyriikassa keinoin, joilla horjutetaan luonnollista sidosta naiseuden, feminiinisuuden sekä heteroseksuaalisen halun välillä. Sekä Bishop että Plath identifioituvat erilaisiin kulttuurisesti maskuliiniseksi miellettyihin subjektiasemiin. Molemmat kirjailijat hyödyntävät myös maskuliiniseksi koettuja tyyllisiä registereitä. Davisonin mukaan kirjailijoiden poetiikkaa leimaa jatkuva kamppailu sukupuolittavia stigmoja vastaan. Plath myös rakentaa Gertrude Steinin tapaan teksteihinsä mas-

<sup>613</sup> ”Sen hoppas jag kritikerna förstår att jag är no. 1. ibland den målarpoeter som ej finnes!”. Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille 25.3.1930. SLSA 958.

<sup>614</sup> Woolf [1929] 2007, 624.

<sup>615</sup> L. Onerva [1908] 2002, 167.

<sup>616</sup> Battersby 1989, 18–20, 33, 43, 148.

<sup>617</sup> L. Onerva [1908] 2002, 167. Nobel-palkittu englantilainen Doris Lessing (1919–2013) esittää teoksessaan *The Golden Notebook* (1962): ”I was Anna who invited defeat from men without ever being conscious of it. (But I am conscious of it. And being conscious of it means I shall leave it all behind me and become – but what?) I was stuck fast in an emotion common to women of our time, that can turn them bitter, or Lesbian, or solitary...” Lessing 1962, 480.

kuliinisen persoonan keinona vapautua naiset kotiin ja keittiöön sitovan ideologian rajaamasta naispositiosta. Teksteissä Plath tutkii mahdollisuutta kirjoittaa sellaisista positioista käsin, joissa jako kahteen sukupuoleen kyseenalaistuu ja jotka tarjoavat myös normatiivisesta heteroseksuaalisuudesta poikkeavia halun asemia.<sup>618</sup>

Davisonin hahmottama subjektipositio liittyy ennen kaikkea naiskirjailijoihin, mutta sen voi liittää yhtä lailla taiteilijanaisiin. Maskuliinisuuden tutkimuksen piirissä korostetaankin usein sitä, ettei maskuliinisuus ole samastettavissa mieheyteen tai siihen, mikä on ominaista tai tyyppillistä miessukupuolelle. Esimerkiksi Halberstamille maskuliinisuus ei palaudu miehen kehoon, vaan maskuliinisuutta tekevät yhtä lailla naiset.<sup>619</sup> Maskuliinisuus määritellään ennen kaikkea toimimisen, asennoitumisen ja itsensä ilmaisemisen tavoiksi, jotka ovat historiallisesti ja sosiaalisesti muuttuvia.<sup>620</sup>

Thesleffin maskuliininen identifikaatio tuntui tähtävän, heteroseksuaalissa suhteessa elävän Plathin tavoin, ennen kaikkea vapautumiseen ideologioiden rajaamista naispositioista, jotka sulkeistivat ulkopuolelleen kunnianhimoisen naistekijyyden. Katri Kivilaakso on väitöskirjassaan *Kirjailijasta mieskirjailijaksi, naiskirjailijaksi ja takaisin: Pirkko Saision Kainin tytär sekä Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannot vastauksena 1980-luvun naisnäkökulmaiseen kirjallisuuskeskusteluun* (2015) tulkinnut myös kirjailija Pirkko Saision useiden miespseudonyymien alla julkaisemien teosten lähtökohtana olleen Saision kokemukset kirjailijan sukupuolen vaikutuksesta siihen, miten ja mistä voi kirjoittaa, miten tulee vastaanotetuksi kirjailijana ja miten teoksia luetaan.<sup>621</sup> Pirkko Saision pseudonyymit nojaavat perinteiseen kiinteään maskuliiniseen tekijäkäsitykseen, johon myös niiden hetkellinen uskottavuus perustuu, mutta samalla ne aktiivisesti purkavat ja kyseenalaistavat niitä Thesleffin habituksen tapaan.<sup>622</sup>

Samoin äänenpainoin, mutta hieman eri käsittein, on sukupuolittuneiksi määritellyistä kokemisen ja toiminnan tavoista puhunut Marilyn R. Farwell. Hän arvioi Virginia Woolfin konstruoineen teoksessaan *A Room of One's Own*, 1928 (suom. *Oma huone*, 1980) taiteellista positiota, joka ei merkinnyt sukupuolieron

<sup>618</sup> Davison 2004, 150; Halberstam 1998, 13; Hekanaho 2006, 44–45.

<sup>619</sup> Halberstam 1998, 13.

<sup>620</sup> Hekanaho 2006, 41.

<sup>621</sup> Kivilaakso 2015, 24. Käänteisesti on väitetty, että lukija, jonka tekstin merkitystä koskevat odotukset ja oletukset ovat patriarkaalisen modernismin muokkaamia, eivät pysty tulkitsemaan esimerkiksi Gertrude Steinin tekstejä seksuaalisiksi tunnustuksiksi siitä yksinkertaisesta syystä, että patriarkaatti osaa lukea vain heteroseksuaalisia tunnustuksia. Ks. esim. Kylmänen 1996, 123.

<sup>622</sup> Kivilaakso 2015, 25.

huomiotta jättämistä, vaan naiskirjallisuutta, joka sisällytti itseensä myös miesposition.<sup>623</sup>

Identifioituessaan vastakkaiseksi miellettyyn sukupuoleen Thesleff tuntui käyvän dialogia vakaita, ennalta määrättyjä sukupuolen olemisen ja tekemisen tapojen kanssa. Mutta toisin kuin esimerkiksi Gertrude Stein, joka maskuliinisen habituksen ja käytöksen omaksumisen lisäksi käytti itsestään myös maskuliinista persoonapronominia ”he”, Thesleff iloitsi väreistä ja rönsyilevistä muodoista, ominaisuuksista, joita esimerkiksi esteetikko Charles Blanc kutsui oikukkaiksi elementeiksi, taiteen naissukupuoleksi.<sup>624</sup> Seuraavaksi lähdenkin tarkastelemaan Thesleffin taiteessaan ilmentämää värin dynamiikkaa.

---

<sup>623</sup> Ks. myös Hekanaho 2006.

<sup>624</sup> Blanc [1867] 1998, 619.

### 4.3. VÄRIN, VIIVAN JA MUODON SUKUPUOLI

*Ei teorioita  
ei muotoa, pelkkä  
– väri –*<sup>625</sup>

Ellen Thesleff, 1916



Kuva 47. Ellen Thesleff, *Maisema Toscanasta*, 1907.

Vuonna 1980 julkaistussa käännöstekstikokoelmassa *Power/Knowledge: Selected Interviews and other Writings 1972–1977* Michel Foucault formuloi käsityksiään diskurssien muotoutumisesta ja tiedon genealogiasta:

*The longer I continue, the more it seems to me that the  
formation of discourses and the genealogy of knowledge*

<sup>625</sup> “Inga teorier / ingen form, blott/– färg–”. Thesleff [1916] 1954, 27. Kirjoittajan suomennos.

*need to be analysed, not in terms of types of consciousness, modes of perception and forms of ideology, but in terms of tactics and strategies of power. Tactics and strategies deployed through implantations, distributions, demarcations, control of territories and organisations of domains which could well make up a sort of geopolitics where my preoccupations would link up with your methods.*<sup>626</sup>

Foucault'n käsityksen mukaan diskurssianalyysi on välttämätöntä ymmärtääksemme taktiikoita ja valtastrategioita. Myös seksuaalisuus paikantuu vallan verkostoihin ja sitä tuotetaan tai rakennetaan tietyissä historiallisissa käytännöissä, jotka ovat sekä diskursiivisia että institutionaalisia. *Seksuaalisuuden historia* -teoksessaan Foucault esittääkin näkemyksen sukupuolesta strategisesti välttämättömänä elementtinä biovallan toiminnassa. Se yhdistää keinotekoisesti anatomisia elementtejä, biologisia toimintoja, käyttäytymismuotoja ja tuntemuksia seksuaalisuuden kausaaliseksi selitysperspectiveiksi.<sup>627</sup>

Eräänlaisena diskursiivisen ja institutionaalisen vallan hybridinä voi pitää kuvataidekriittikkä, joka puheellaan tuottaa ja luo asemia taiteen kentällä. Tässä alaluvussa pohdin Thesleffin taidetta sekä sen *minäkuvalliseksi* lukemaani affektiivista väriä. Kuvataidekriittikki toimii luvussa verbaalisena välineenä tulkittaessa Thesleffin ilmaisua tavoittaen samalla myös teosten kokemuksen niiden aikalaisvastaanotossa. Luku ei pyri historiallisesti kattavaan esitykseen 1900-luvun alun kuvataidekriittikistä, vaan mikrotason luentaan Thesleffin ilmaisusta ja teosten reseptiosta. Pysin avaamaan taiteilijan ilmaisun potentiaalisia merkityskerrostmia ranskalaiseen feministiseen teoriaan ja erityisesti Julia Kristevaan nojautuen. Aloitan analyysini vuodesta 1906, jolloin Thesleffin taiteessa tapahtui radikaali värimurros ja jatkan tarkastelua aina vuoteen 1949 asti.

Luennassani etsin kuvataidekriittikin ristiriitaisuuksia mutta myös sukupuolittavia, niin kirjoittajan tiedostamia kuin mahdollisesti tiedostamattomiakin essentialisoivia sävyjä. Millaisia käsitekerroksia – vakiintuneita käsityksiä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta – teksteistä paljastuu? Pysin luennallani avaamaan Thesleffin taiteeseen uusia tarkastelupositioita sekä paljastamaan kriittikin mahdollisesti taka-alallekin jääviä sukupuolittavia funktioita. Haluan luennallani osoittaa Thesleffin taiteen olleen monille vielä 1900-luvulla ”li(i)kaa” – liikaa väriä, liian vähän muotoa, liian vähän konkretiaa ja liian vähän perinteistä.

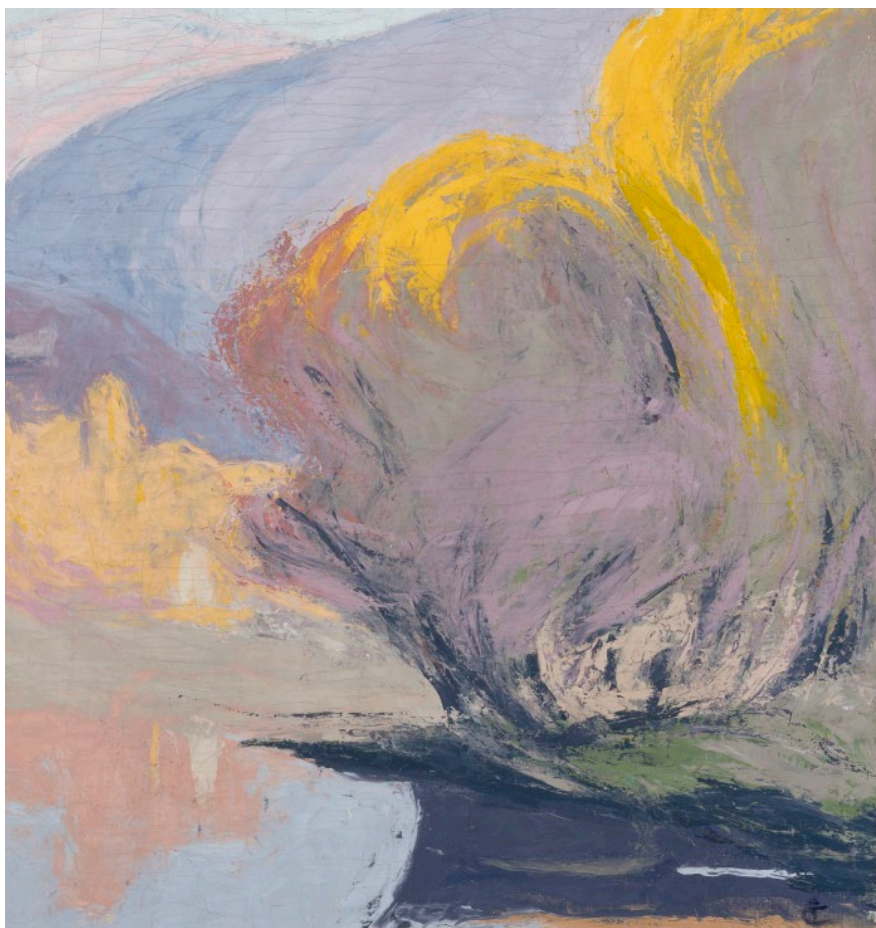
<sup>626</sup> Foucault 1980, 77.

<sup>627</sup> Foucault [1976–1984] 1998, 104–114.

## ”Fortissimoja ja virtaavia sointuja”

*Kaikkein ihaninta on se, että työskentelen kuin jumala... olen ymmärtänyt että taidemaalari on ensin väritaitelija, sitten lyriikko ja päivän jokainen auringon asema vaatii oman tekniikkansa – sinun on täytynyt ymmärtää että olen ymmärtänyt jotain, mitä kukaan muu ei ole ennen minua. Otin eilen alas seinältäni Michelangelon – minusta se oli huono – ecco fatto.<sup>628</sup>*

Ellen Thesleff, 1912

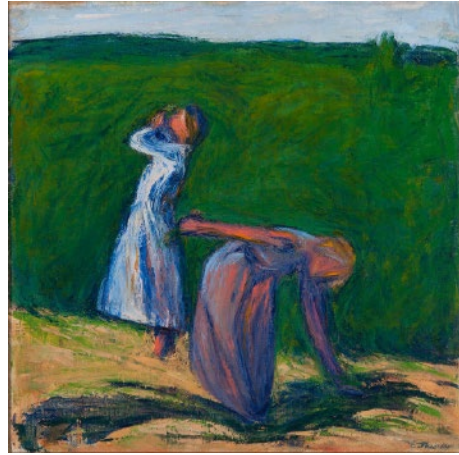


Kuva 48. Ellen Thesleff, *Italialainen maisema*, 1906.

<sup>628</sup> ”Och det underbaraste är att jag arbetar som en gud... Jag kan förstå att en målare först är färgkonstnär sen lyriker och att varje solstånd på dagen bör få sin egen teknik – du bör ha förstått att jag förstått hvad ingen före mig... tog i går ner en Michel Angelo från min vägg – jag tyckte den var dålig – ecco fatto”. Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille Muroleesta 4.7.1912. SLSA 958.



Suomen Taiteilijain vuoden 1906 näyttelystä laatimassaan arviossa *Uuden Suomen* kriitikko Kaarlo S. luonnehti Thesleffin maalauksia: ”Hän rakastaa fortissimoja ja virtaavia sointuja. Se voi todistaa rohkeuttakin, mutta naisilla se useimmiten merkitsee hermostumista”.<sup>629</sup> Mitä olivat nämä kriitikon mainitsemat, Thesleffin taiteessa virtaaviin sointuihin yhdistetyt fortissimot? Yksityiskohdat, jotka tuntuivat olleen kirjoittajalle ”liikaa” ja jotka tekivät taiteilijanaisen teoksista ”hermostuneita”?



Kuva 49. Ellen Thesleff, *Tyttöjä*, 1906.

Thesleff osallistui Suomen Taiteilijain näyttelyyn vuonna 1906 kolmelta teoksella, joista yksitoista oli sivellinmaalauksia ja teokset *Italialainen maisema* (kuva 48) ja *Tyttöjä* (kuva 49) palettiveitsellä toteutettuja, mutta sivelintekniikkaa mukailevia öljymaalauksia. Viimemainitun tekniikan taiteilija oli omaksunut vuonna 1904 Müncheniin suuntautuneen matkansa yhteydessä.<sup>630</sup> Thesleff oli tuolloin tutustunut venäläissyntyisen maalarin ja teoreetikon Wassily Kandinskyn (1866–1944) vuonna 1901 perustaman Phalanx-ryhmän värioppiin.<sup>631</sup> Kandinskyn johdolla koulussa keskityttiin värin tutkimiseen sekä palettiveitsen käyttöön neo-impressionistisia väriteorioita noudattaen. Ensimmäisistä Thesleffin uudessa maalaustavassa oli yksinkertaistettu muoto, kyläinen väri sekä palettiveitsen käyttö. Maalauksen materiaalisuus nousi kuvapinnan keskiöön.

Jo kesällä 1905 Thesleff oli osoittanut uutta innostusta väriä kohtaan,<sup>632</sup> ja vuoteen 1906 mennessä hän oli kehittänyt oman, fauvismista ja ekspressionismista ammentavan modernistisen maalaustavan. Salme Sarajas-Korte on kirjoittanut Thesleffin värien räjähdysmäisestä puhkeamisesta kesällä 1906.<sup>633</sup> Kandinsky osallistui vuonna 1906 Suomen Taiteilijain näyttelyyn 12 teoksella<sup>634</sup> ja Thesleffin

<sup>629</sup> Kaarlo S. ”Taiteilijain syysnäyttely”, *US* 1.11.1906.

<sup>630</sup> Bäckström 1955, 40.

<sup>631</sup> Valkonen 1973, 61–62; Schalin 2004, 50. Kandinsky vaikutti ilmeisen voimakkaasti Thesleffiin. Helene Schjerfbeck kirjoitti Einar Reuterille (1881–1968) (taiteilijanimeltään H. Ahtela) 27.9.1916: ”Ystävänä kirjoittavat Kandinskyn näyt(telystä), neiti W(estermarck) näki siellä ulkopuolella kalpean ja voipuneen henkilön, kyseessä oli neiti T(hesleff), joka oli jo nähnyt näyttelyn, se vaikutti häneen niin”. Sit. Ahtola-Moorhouse 1998, 77.

<sup>632</sup> Sarajas-Korte 1998, 45.

<sup>633</sup> Sarajas-Korte 1998, 49.

<sup>634</sup> Valkonen 1973, 61.

käänne runsaaseen pastoosein yhdistettiin etenkin ruotsinkielisessä lehdistössä juuri Kandinskyn vaikutukseen.

Thesleffin ensimmäinen palettiveitsellä syntynyt teos *Italialainen maisema* (1906) kuvasi Arnon syksyisiä rantoja. *Tyttöjä* -teoksessa (1906) palataan varhaiseen motiiviin, kun toinen tytöistä näyttäisi huhuilevan taustalla *Kai-ku*-teoksen (kuva 37) figuurin tavoin. Vuonna 1906 valmistuneiden teosten pintastruktuurit ja värit muistuttivat Kandinskyn samanaikaisia teoksia myös kuvapinnan rohkeiden rajausten osalta.<sup>635</sup>

Kolmas merkittävä palettiveitsellä syntynyt teos on vuonna 1907 valmistunut *Maisema Toscanasta* (kuva 47). Kankaan sijasta taiteilija toteutti teoksen poikkeuksellisesti puulle. Maalia on pinnassa runsaasti ja intensiiviset työstöjäljet on jätetty näkyviin. Maalauksen plastinen kudus repeilee. Kuvataiteilija Kukka Paavilainen on artikkelissaan ”Veitset Ellen Thesleffin vapauden välineet” (2008) kuvaillut palettiveitsellä toteutettujen vetojen ”nostavan päätään”.<sup>636</sup>

Thesleff oli taiteilijana, joka ”rakasti fortissimoja” – epänaiseksi koettuja voimakkaita ja virtaavia sointuja. Vaikka nämä määreet miestaiteilijaan liitettyinä viittasivatkin kriitikon mukaan rohkeuteen, kielivät ne naisen kohdalla hermostuneisuudesta, joka vielä 1900-luvun alussa liitettiin vahvasti myös hysteriaan<sup>637</sup>. Kriitikko tuli liittäneeksi Thesleffin Freudin ja Breuerin määrittämään ”henkisesti ylenpalttisen elinvoimaiseen neitokaiseen”<sup>638</sup>, joka tunsu vetoa vahvoin siveltemenvetoihin ja ekspressiiviseen väriin (*maskuliinisuus*), mutta jonka sukupuoli merkitsi näin tehdessään hysteeriseksi (*feminiininen*).

Thesleffin vuonna 1906 maalaama *Italialainen maisema* (kuva 48) koostuu violetta ja vaalean roosaa yhteen soinnuttavista väripinnoista, aksenttiväreinään keltainen ja punainen. Väriteoriassa vaaleanpunainen liittyi nuoruuteen, puhtauteen ja iloon. Se soi musikaalisesti viulun kirkkaimmilla, laulavilla äänillä.<sup>639</sup> Violetti väri puolestaan liikkui ihmisestä poispäin ja edusti surumielisyyttä. Kandinskyn mukaan vaaleanpunainen tai violetti eivät olleetkaan stabiileja, vaan niillä oli taipumus menettää tasapaino. Hän vertasi värejä nuorallatanssijaan, jonka on pidettävä varansa ja tasapainoteltava jatkuvasti puolelta toiselle.<sup>640</sup>

<sup>635</sup> Sinisalo 1998, 10. Ks. myös esim. Valkonen 1973, 60.

<sup>636</sup> Paavilainen 2008, 98.

<sup>637</sup> Hysteriasta ks. s. 37, 73.

<sup>638</sup> Brauer & Freud [1894] 2012, 21.

<sup>639</sup> *Svenska Pressenin* kuvataidekriitikko Sigrid Schauman luonnehti vuonna 1926 Thesleffin ilmaisua: ”siinä saattoi kuulla korkean ja kirkkaan sopraanosoinnun”. S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP 22.4.1926. Vertaus liittyy myös Thesleffin todelliseen äänialaan, jonka Thesleffin perheystäviin lukeutunut Schauman tunsu hyvin.

<sup>640</sup> Kandinsky [1951] 1988, 93–94.

*Italialainen maisema* -teoksessa ”muodon päälle”, lehvästön latvuksiin asettuva keltainen<sup>641</sup> edusti Kandinskyn mukaan rauhattomuutta ja jopa raivokohtausta. Keltainen huipentuu sipaisulla punaista, jota on myös violetin pinnan alla. Se merkitsi intensiivistä energiaa, voimaa ja määrätietoisuutta. Punaisen kuohuun ja hehkuun sisältyi Kandinskyn mukaan myös miehekästä kypsyyttä. Sinooperissa korostui punaisen kiihkeä tuntu – se oli kuin tasaisen hehkuvaa intohimoa, itsessään varmaa voimaa.<sup>642</sup>

Kandinskyn väriopin mukaan värillä olikin kyky vaikuttaa suoraan sieluun. Väri oli Kandinskyn mukaan ”kosketin, sielu monikielinen piano”<sup>643</sup>. Taiteilijan sormet koskettimilla saivat ihmissielun värähtelemään. Väriharmonian tuli näin ollen perustua ihmissielun määrätietoiseen *koskettamiseen*.<sup>644</sup> Ekspressiivistä, siveltimenvedot näkyviin jättävää tekstuuria on usein tulkittu taiteilijan henkilökohtaisena käsialana ja suorana persoonallisuuden jatkeena.<sup>645</sup>

Paavilainen on tulkinnut *Italialaisen maiseman* (kuva 48) olevan pakahtumaisillaan omasta energiastaan, joka ei pääse purkautumaan yhtenäisen maalipinnan alta.<sup>646</sup> Thesleffin ilmaisuvoimainen maalausjälki tuntui olevan lähellä saturaatiopistettä. Nuoren (*vaalea roosa*) taiteilijanaisen elämä, oli yhtä nuorallatanssia (*violetti-roosa*), raivokohtauksen partaalla olevaa (*keltainen*) intohimoa (*punainen*). Olivatko Thesleffin maalaukset liian ”äänekkäitä” paitsi väriensä osalta myös intensiivisellä läsnäolollaan sekä kuvatilan ylittävällä materiaalisuudellaan?<sup>647</sup> Naistaiteilijalle problemaattista oli myös teosten valmistuksessa käytetty väline – fallinen palettiveitsi.

Artikkelissaan ”In Search of New Means of Expression” (2005) Helmiriitta Sariola ja Soili Sinisalo luonnehtivat Thesleffin siveltimen ja palettiveitsen käyttöä voimakkaaksi, jopa väkivaltaiseksi aktiksi.<sup>648</sup> Taiteilijan teoksissa paksut väripastootsit repeilivät ja voimakas, jopa groteski työstöakti jätettiin näkyviin. Rikottu pinta ilmaisi myös narsismille ominaista ambivalenttia eroottis-aggressiivista luonnetta. *Uuden Suomen* kriitikon viittaus hysteriaan merkitsikin ennen kaikkea sopivaisuussääntöihin sopimatonta estottomuutta. Taiteilijan ekspressiivinen ja voimakas työstöjälki (*fortissimo*) yhdistyi teoksissa falliseen palettiveitseen, joka tuotti siten hysteerisen samastumisen miehelle varattuun falliseen rooliin.

Allon White on artikkelissaan ”Hysteria and the End of Carnival: Festivity and Bourgeois Neurosis” (1985) esittänyt Mihail Bahtinin karnevaaliteoriaa

<sup>641</sup> Ks. lisää keltaisen värin assosiaatioista s. 72–75.

<sup>642</sup> Kandinsky [1951] 1988, 83, 90–91.

<sup>643</sup> Kandinsky [1951] 1988, 59.

<sup>644</sup> Kandinsky [1951] 1988, 59.

<sup>645</sup> Palin 2007, 65, 167.

<sup>646</sup> Paavilainen 2008, 98.

<sup>647</sup> Ks. myös esim. Palin 2007, 65, 167.

<sup>648</sup> Sariola & Sinisalo 2005, 80.



Kuva 50. Ellen Thesleff, *Maisema Toscanasta*, detalji.

naisen ihmiskunnan ”parantumattomaksi haavaksi”, sekundaversioksi miehestä, jonka täytyi kuukausittain häätää ruumiistaan ylimääräinen, saastuttava ”mätä”.<sup>652</sup>

*Maisema Toscanasta* -maalaus (kuva 47) kostuu paksun kermaisista väri-diagonaaleista, joissa roosa, oliivinvihreä, ultramariini ja kalpeampi taivaansini rakentavat kuvaa kumpuilevasta italialaismaisemasta. Aaltoilevien horisontaalien

jatkaen, että hysteria voidaan lukea modernin ajan vastineeksi karnevalismille. Groteski ruumis<sup>649</sup> on Bahtinin mukaan itseensä sulkeutumaton ja säännöttömästi versoileva ja siten myös klassisen estetiikan määrittämän ruumiillisuuskäsityksen ulkopuolinen. Groteski sijoittuu omassa määrittelemättömydessään subjektin ja rationaliteettikäsitysten ulkopuolelle suljettuihin ”toiseuksiin”. Juuri tähän groteskiin (naisruumiiseen) kohdistettu yhteiskunnallinen torjunta tulee näkyviin esimerkiksi Freudin varhaisissa hysteriatutkimuksissa, joissa groteskin piirteet korreloivat hysteerikon fobioiden kanssa.<sup>650</sup>

Thesleffin teosten väkivalloin haltuun otettu, rikkirunnottu pinta merkitsi epämääräistä, merkityskategorioita pakenevaa ja samalla pelottavaa. Foucault’n genealogisessa tekstissä ruumis esitetäänkin kulttuurisen kirjautumisen pintana ja näyttämönä.<sup>651</sup> Thesleffin (teos)pinta oli rikottu ja runnottu, palettiveitsellä toteutetut naarmut syviä. Syntyneessä haavassa sekä sisäisyys että pinta olivat esillä. Galeninen lääketiede mielsi pitkään

<sup>649</sup> Ks. Bahtinista s. 95.

<sup>650</sup> White 1985, 107.

<sup>651</sup> Foucault [1976–1984] 1998, passim.

<sup>652</sup> Galenilaisesta lääketieteestä sit. Kalha 2005, 260.

keskellä seisova tumma sypressi vetää katseet puoleensa (kuva 50). Maalaisiko Thesleff ”parantumattoman haavan” keskelle toscanalaista maisemaa?

”Vertikaalinen hymy”<sup>653</sup> tuntuu omista silmissäni edustavan jonkinlaista proto-feminismiä. Se edeltää niin yhdysvaltalaisitaiteilija Georgia O’Keeffin (1887–1986) erotisoituja kukintoja kuin kuubalaissyntyisen performanssitaiteilijan Ana Mendieta (1948–1985) maataideteoksiakin. Mendieta *Silueta*-sarjassa (kuva 51) naisen silhuetti piirtyi maahan – saveen, hiekkaan tai ruuhon.<sup>654</sup> Hänen teoksissaan myös veri ja väri yhdistyvät. Taiteilijan sanoin: ”*I am a Woman; I am Blood*”.<sup>655</sup>



Kuva 51. Ana Mendieta, *Untitled* (Silueta Series, Mexico), 1976.

Thesleffin teosten pääväri violetti – intohimoisen punaisen ja harmonisen sinisen sekoitus – edusti Kandinskyllä likaa.<sup>656</sup> Julia Kristeva on korostanut, ettei lika olekaan laatumääre. Lika on ennen kaikkea jotain sellaista, jolla on suhde rajaan ja joka edustaa rajan ulkopuolelle heitettyä objektia, rajan toista puolta ja marginaalia. Saasta on sitä, mikä putoaa symbolisesta järjestelmästä, pakenee yhteiskunnallista rationaalisuutta ja loogista järjestystä.<sup>657</sup>

Thesleffin taiteessa ruumiillisuus ja väri – lika – yhdistyivät tavalla, jota oli vaikea kategorisoida. Kristevan mukaan väri edustaakin merkityksen ylenpalttisuutta viestissä.<sup>658</sup> Kalhan *Tapaus Magnus Enckell* -teoksessa (2005) esittämän Kristeva-luennan mukaan värissä on subversiivista voimaa, sillä se häiritsee ilmi-

<sup>653</sup> Irigaray on huomoinut, kuten jo aiemmin olen esittänyt, huulien asettuvat ristikkäin kuten ristin sakarat. Suun huulet ja häpyhuulet eivät ole samansuuntaiset vaan vastakkaiset ”alempien” huulien ollessa vertikaaliset. Irigaray [1984] 1996, 35.

<sup>654</sup> Jones 1998, 34–35. Ks.myös Mendieta [1984] 2014, 224. Vuonna 1981 Mendieta totesi: ”I have been carrying out a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette) [...] I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source.” *Untitled* (Silueta Series, Mexico), Manchester, Elizabeth (October 2009) TATE.

<sup>655</sup> Mendieta kts. Perreault 2015, 31.

<sup>656</sup> Kandinsky [1951] 1988, 91.

<sup>657</sup> Kristeva [1980] 2016, 577; von Bonsdorff 2016, 539; Kristeva 1993, 15, 200.

<sup>658</sup> Kristeva [1977] 1989, 220.

öiden käsitt(eellist)ämistä ja – kuten Thesleffillä – ”tulvii viivojen ylitse”.<sup>659</sup> Väri on yhtä kuin nainen, kuukautiset, passiivinen ja patologinen ruumis. Thesleffin taide tuntui olevan kauttaaltaan aistillista, subversiivista ja kosketusta ehdottavaa, täynnä ”piilevää merkitystä”. Kristeva puhuu värin ylimerkitsevästä logiikasta: siihen piirtyvät ”viettiäänteet”, joita puhuva subjekti ei kykene symbolisoimaan. Väri on oikukas, potentiaalisesti tuhoisa, viettienergiaa vapauttava nautinnon mekanismi.<sup>660</sup> Eynar-veljelleen taiteilija kuvaili *Italialainen maisema* -teostaan ehkä parhaimpana kaikista.<sup>661</sup>

---

<sup>659</sup> Kristeva [1977] 1989, 232; Kalha 2005, 250.

<sup>660</sup> Kristeva [1977] 1989, 219–220, 232.

<sup>661</sup> ”Värkligen kanske den bästa (målning)”. Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille Firenzestä 4.12.1908. SLSA 958.

## Väri ja kaaosmainen muodottomuus

*Minulla on aivan uusi tapa työskennellä. Kuulehan: painaudun sydämeni syvyyttä myöten hiekkaan kuullakseni maapallon sydämenlyönnit – ja niiden lyöntien rytmin mukaan tartun väreihin varmana ja vapaana, myös tietysti viivoihin. Mitä siitä tulee – en tiedä, joka tapauksessa jotakin ihmeellistä.<sup>662</sup>*

Ellen Thesleff, 1909



Kuva 52. Ellen Thesleff, *Muroleen maisema*, 1925.

<sup>662</sup> ”Jag har ett alldeles nytt sätt att arbeta. Se här: jag trycker mitt hjärta djup in i sanden för att höra jordklotets hjärta slå – och med de slagen som rytm tar jag mina färger säkert och fritt - linjen med för resten. Vad det blir vet väl jag icke – men något alldeles underbart i alla fall”. Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille onsdag 1909. SLSA 958.

Viivan ja värin dikotomiolla on pitkä perinne taidehistoriallisessa diskurssissa. Jo Giorgio Vasari (1511–1574) asetti viivan (*disegno*) värin (*colore*) edelle tunnetun elämäkertateoksensa *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Vasari kertoo käynnistään Tizianin työhuoneella ja sen jälkeen Michelangelon kanssa käymästään keskustelusta. Michelangelo ihaili Tizianin väriä ja tyyliä, mutta pahoitteli ettei tämä osannut piirtää:

*Michelangelo ja Vasari menivät eräänä päivänä Belvedereen tapamaan Tiziania, kun tämä oli juuri saanut valmiiksi maalauksen, joka esitti alastonta Danaeta sylissänsä kultasateeksi muuttunut Jupiter. Nähdessään teoksen he kiittelivät sitä suuresti, niin kuin tekijän läsnä ollessa on tapana. Tizianista erottuaan he sitten keskustelivat tämän tekemisistä ja Buonarroti ylisti tätä melkoisesti sanoen, että häntä miellytti suuresti tämän värienkäyttö ja tyyli, mutta Venetsiassa ei ikävä kyllä opittu alusta alkaen piirtämään kunnolla ja että noiden maalareiden olisi ollut syytä opiskella perusteellisemmin.*<sup>663</sup>

*Disegno – colore* -keskustelu huipentui ranskalaisen taideteoreetikon Charles Blancin näkemykseen, jonka hän esitti teoksessaan *Grammar of Painting and Engraving* (1867):

*How for instance without colour give, in the expression of a young girl, that shade of trouble or sadness so well expressed by the pallor of the brow, or the emotion of modesty that make her blush? Here we recognize the power of colour, and that its role is to tell us what agitates the heart, while drawing shows us what passes in the mind, a new proof of what we affirmed at the beginning of this work, that drawing is the masculine side of art, colour the feminine.*<sup>664</sup>

Blancille väri edusti feminiinisyyttä, viiva maskuliinisuutta. Blancin mukaan piirustuksen tulikin säilyttää ylivaltansa värin kustannuksella. Sen tuli olla aistillisen negaatio – puhdas, eleetön, koruton. Askeesi merkitsikin alun perin juuri ruumiillista itsekuria ja nautinnosta kieltäytymistä. Puhtaus merkitsi *lian*<sup>665</sup> pois manaa-mista.<sup>666</sup>

<sup>663</sup> Vasari [1550–1568] 1994, 373.

<sup>664</sup> Blanc [1867] 1998, 619.

<sup>665</sup> Ks. edellisen alaluvun Kandinskytä johdateltu määritelmä Thesleffin värin ”likaisuudesta”, joka assosioitui sukupuoleen. s. 211.

<sup>666</sup> Ks. myös Kalha 2005, 251.



Thesleffin väri, kuten edellä esitin, tuntui vikuroivan ja heittäytyvän hankalaksi. Taiteilijan näennäisesti ”naisellisen” värimaailman vaaleanpunainen – joka Baudelaire luonnehti tuovan hurmion keskelle kevytmielisyyttä – ja violetti – jonka kirjailija leimasi leskirouvien lempiväriksi,<sup>667</sup> tarjosivat kuitenkin myös problematisempia merkityksiä etenkin sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyen. Kandinskyn väriteoria ja sen käsitykset violetista ja vaaleanpunaisesta, tehostettuna ripauksella keltaista ja punaista, tarjoavat välineitä Thesleffin väripintojen lukemiseen. Taiteilijan väri näyttäytyi lihallisena ja likaisena (*punainen/violetti*), vihaisena (*keltainen*) mutta myös maskuliinisuuteen kurkottavana (*punainen*).

Onni Okkonen (1886–1962) luonnehti Thesleffiä taiteilijattareksi, jolla on oma erikoinen kauneusmaailmansa ja myös oma sielukas muodonanto, tosin katkelmallinen ja särkyvä kuin saippuapallo, mutta vaikutuksensa hetkellä ihmeellisen herkkä ja kaunis. Vuonna 1927 Graafillisen taiteen näyttelystä laatimassaan kritiikissä hän toteaa:

*Jos arvostamme näyttelyssä olevia teoksia puhtaiden kauneusvaikutelmien kannalta, lienee myönnettävä, että Ellen Thesleff on se, joka – huolimatta hänen töidensä hauraudesta ja eksentrisyydestä – kuitenkin vangitsee mieleemme lähimmin. Hän on taiteilijatar, jolla on oma erikoinen kauneusmaailmansa ja jolla on myös oma sielukas muodonanti: tosin katkelmallinen ja särkyvä kuin saippuapallo, mutta vaikutuksensa hetkellä ihmeellisen herkkä ja kaunis. Tuntuu siltä, että Ellen Thesleff saa juuri väritellyissä puupiirroksissaan välittömimmin ja täydellisimmin intuitsionistinsa – aavistelevat näkemyksensä – hahmotelluksi.<sup>668</sup>*

Okkosen paljon positiivistakin sisältävä teksti tuo Thesleffin esiin eksentristä, haurasta kauneutta luovana taiteilijana. Naiselliseksi määrittävät piirteet ovatkin tulosta taiteilijan erikoisesta ja herkän delikaatista kauneusmaailmasta. Erikoisen sukupuolittavan luennan Okkonen tekee kohdassa, jossa toteaa: ”Ellen Thesleff saa juuri väritellyissä puupiirroksissaan välittömimmin ja täydellisimmin intuitsionistinsa – aavistelevat näkemyksensä – hahmotelluksi”. Vaikka piirros liittyi väri-viiva -dikotomiassa vahvasti maskuliiniseen, liittää Okkonen luentaan melkein keskenkasvuisuudessaan lapseen viittaavan sanan ”värittely”, joka usein assosioituu juuri värityskirjoihin, vieden näin ilmaisussa maskuliinisen viivan potentiaalisen voiman. Vaikka naistaiteilijan taide saattoi ajoittain olla oivaltavaa, oli se kuitenkin kauttaaltaan haparoivaa ja epävarmaa – ”intuitsionistista”. Korostaes-

<sup>667</sup> Baudelaire [1863] 2001, 221.

<sup>668</sup> O. O-n ”Graafillisen taiteen näyttely”, US 16/1927.

saan Thesleffin taiteen eksentristä kauneutta kirjoittaja samalla toteaa, kuin rivien välissä, ettei naistaiteilijan taide ollut valtavirtaa, vaan kuului *toiseuteen*.

Kalhan mukaan väriin ja viivaan liitettyssä dikotomiassa onkin pohjimmiltaan kyse decorumista, jonka puitteissa ruumiillisuus ja aistillisuus pyrittiin pitämään kurissa.<sup>669</sup> Roland Barthes on esittänyt artikkelissaan ”CY TWOMBLY eli non multa sed multum” (1979/1989), että paperiarkille piirretty viiva ”kiistää tärkeän, lihallisen, hormonaalisen ruumiin; viiva ei päästä mukaan enempää ihoa kuin limakalvojakaan...<sup>670</sup> Helsingin Sanomien Edvard Richter kiinnitti huomiota Thesleffin viivan voimattomuuteen. Taiteilijan teoksista puuttui Richterin mukaan voima, ”joka pystyy antamaan valmiin taideteoksen konkreettisen leiman sielun herkille ailahduksille”.<sup>671</sup> Barthesin mukaan viivan voima perustuukin ennen kaikkea sen yhtenäisyyteen, määrättyyn suuntaan: ”se on energoa, työtä jonka tuloksen näemme, mikä sen on pannut käyntiin ja käyttänyt. Viiva on näkyvää toimintaa”.<sup>672</sup> Viiva edusti askeesia ja maskuliinisuutta, väri(ttely) lihallisen rehevää feminiinisyttä – *mundus muliebris* – naisten maailmaa.

Uuden Suomen kriitikon Ludvig Wennervirran (1882–1959) mukaan Thesleff olikin ”yksipuolisesti maalari”, joka jo varhain luopui ”konkreettisesta muodosta ja tosipohjaisista väreistä”:

*Ajatellaanpa Ellen Thesleffin taiteesta mitä tahansa, myöntää täytyy ainakin, että hän on maalari kokonaan, yksipuolisesti maalari. Mutta sanotulta kannaltakin katsottuna neiti Thesleffin ala on kovasti suppea. Väkeviä värisointuja hän tuskin ollenkaan käyttää, ja jos käyttää, silloin hänen silmänsä usein pettävät. Mieluummin taiteilija pukee aiheensa himmeästi välkkyvään väriasiun, joka näyttää kuvastavan haaveellista temperamenttia. Epäilemättä se kaaosmainen muodottomuus, joka on neiti Thesleffin teoksille ominainen, usein panee katsojan kovalle koetukselle. Tulee kysyneeksi, onko mainittu naivi piirre taitamattomuutta, välinpitämättömyyttä vai jonkinlaista taiteellista raffinemangia. Emme tahtoisikokonaan vapauttaa taiteilijataria viimeksi lausutusta epäilyk-*

<sup>669</sup> Kalha 2005, 245. Väriin merkityksiä pohtinut yhdysvaltalainen taidehistorioitsija John Gage on teoksessaan *Color and Culture: Practice and meaning from Antiquity to Abstraction* (1999) esittänyt läpileikkauksen länsimaisen värikkäytän historiasta alkaen muinaisten kreikkalaisten värikäsityksistä ja ulottuen aina modernismiin saakka. Gagen vuonna 2000 ilmestyneen *Color and Meaning: Art, Science and Symbolism* -teoksen teemoja ovat mm. keskiaikainen värisymboliikka, prisman varhainen historia sekä Goethen värioppi.

<sup>670</sup> Barthes [1979] 1989, 160–161.

<sup>671</sup> Nimim. N ”Maalausnäyttely Ateneumissa”, HS 7.3.1912.

<sup>672</sup> Barthes [1979] 1989, 160–161.

*estäkään. Hän maalaustensa muodottomuus ei aina ole puolustettavissa. Näyttelyssä on teoksia, jotka huoletta olisi voinut jättää pois.*<sup>673</sup>

Richter puolestaan totesi vuonna 1930 Thesleffin Strindbergillä esillä olevan näyttelyn yhteydessä, että jo ”varhain hänen kehityksensä on kulkenut sangen omintakeista latua”. Thesleff olikin kirjoittajan mukaan:

*[ ] ... väreissään tyyllitelevä, koristeellisia arvoja etsivä. Hänen ensimmäiset työnsä olivat miltei värineurasteenikon luomia, harmahtavan kalpeita, mutta sielullisesti herkkämielisiä kuvauksia... Sittemmin Ellen Thesleff viritti väriasteikkonsa korkeammalla ja heleämmälle, kunnes hän taas viimeaikaisissa maalauksissaan on yhä enemmän luopunut konkreettisesta muodosta ja tosipohjaisista väreistä. Enemmän hyper-esteettistä taiteilijapersoonallisuutta saanee hakemalla hakea kuin on tämä taiteilijatar. Hänen nykyinen tyyliinsä on äärimmäisyyteen saakka menevää ekspressionia naisellisessa hienostuksessaan ja ohuessa verettömyydessään. Hänen kuviaan katsellessa tuntuu kuin hän esittäisi vain kuiskauksia toisesta maailmasta muutamien värien avulla, joista kaunis viheriä, hillitty ja ilmeikäs punainen sekä raffinoitu violetti väri ovat mainittavimpia... on peräti vaikeaa esiintuoda esimerkkejä hänen näyttelystään. Ei ole mistä oikein ottaisi kiinni, sillä kaikki häipyä epämääräisyyteen, niin herkullista kuin kuvaus voikin olla.*<sup>674</sup>

Kaaosmainen epämääräisyys niin värissä kuin muodossa tuntui olevan Wennervirran ja Richterin yhdessä jakama arvio Thesleffin taiteesta. Puutteiden Wennervirta vihjaa ainakin osaksi johtuvan taiteilijan naiivista (naisellisesta) taitamattomuudesta. Richter nosti esiin myös dekoratiivisuuden, hyper-esteettisyyden sekä naisellinen hienostuneisuuden, jotka etenkin 1930-luvun maskuliinisessa kulttuurissa luettiin puutteiksi.

Kriitikoiden tuntui olevan vaikea artikuloida Thesleffin väriä. Taiteilija ei käyttänyt ”väkeviä värisointuja” ja jos käytti, ”hänen silmänsä pettivät”. Toisaalta ”hyper-esteettinen taiteilijapersoonallisuus” loi ”äärimmäisyyteen saakka menevää ekspressionia naisellisessa hienostuksessaan ja ohuessa verettömyydessään”. Thesleffin ilmaisu oli herkkää, delikaattia ja haurasta. Myös taiteilijan puupiirroksiset välittivät dialektiikkaa rehevän ja suljetun sekä pinnan ja syvyyden välillä.

<sup>673</sup> L. W. ”Ellen Thesleff – Linnea Piponius. Näyttely Stenmanin Taidepalatsissa”, US 30.3.1929.

<sup>674</sup> E. R-r ”Ellen Thesleffin näyttely”, HS 6.4.1930.



Kuva 53. Ellen Thesleff, *Pallopelin miesfiguuri*, 1910-luku.

Thesleff oli tutustunut puupiirrosteknikkaan ystävänsä Gordon Craigin (1872–1966) kautta vuonna 1906.<sup>675</sup> Varhaisessa grafiikkateoksessaan *Pallopelin miesfiguuri* (kuva 53) taiteilija yhdistää atleettista miesvartaloa ylistävän *Diskobolos*-mukaelman ja kreikan kielen kurinalaista urheilusuoritusta merkitsevä sanan askesis taiteilijuudelleen ominaiseen ”naiseliseen” väripalettiin. Kuten Encellin väritäiteessä, myös Thesleffin vaaleanpunainen miesatleetti toi kuvaan ryhdittömyyttä ja potentiaalisesti assosiaatioita

aistilliseen materiaalisuuteen.<sup>676</sup> Taiteilijanaisen vikuroiva viiva ja subjektiivinen väri – ”värien sekamelska” – ja värin problemaattinen suhde dikotomiseen sukupuoleen oli monelle liikaa.

Thesleffin maisemataide lähestyi abstraktiota, jonka suhdetta esittävyyteen kuvataidekriitikko ja maalari Sigrid Schauman (1877–1979) pohti 1950-luvun puolivälissä käymässään keskustelussa kuvataiteilija Sam Vannin kanssa (1908–1992).<sup>677</sup> Schaumanin mukaan abstrakti taiteilija voi luonnon rytmien pohjalta ilmaista arvoja ja näkymiä, jotka kauneudessaan ylittävät kaikki tuntemukset, joita realistiset kuvat katsojassa herättävät.<sup>678</sup> Vaikka Thesleffin taiteen alkulähtökohta olikin näköhavainnossa, hänen maalauksensa operoivat samoilla ilmaisullisilla ja materiaalisilla keinoilla, joita myöhempi nonfiguratii-vinen taide käytti.

Vuonna 1925 valmistunut Thesleffin teos *Muroleen maisema*, 1925 (kuva 52)<sup>679</sup> koostui miltei kokonaan sinisestä värimassasta, aksenttivärinään komplementtiväri keltainen, sekä vastaväreistä punainen ja vihreä. Kaarevat ja katkel-

<sup>675</sup> Valkonen 1973, 62.

<sup>676</sup> Ks. myös Kalha 2005, 255.

<sup>677</sup> Vanni 1983, 13.

<sup>678</sup> Ibid.

<sup>679</sup> Giotton Padovan Scrovegni-kappeliin maalaamat freskot *Pyhän Annan ilmestys* sekä *Annan ja Joakimin kohtaaminen* operoivat Thesleffin *Muroleen maisema* -teoksen (1925) kanssa samalla väriasteikolla.

malliset, staccatomaiset siveltimenvedot tapailevat kehämäistä muotoa. Väri pehmentää ääriiviivat, mutta samalla dynamisoi ne ”välineeksi”, jonka avulla taiteilijan oli mahdollista luopua objektien tunnistettavuudesta ja realismista.

Myös Ludvig Wennervirta kiinnitti huomiota Thesleffin teosten sävyihin:

[ ] *Mutta siltikin Ellen Thesleffin näyttely viehättää omalla omituisella erikoisuudellaan, joka voisi olla vähemmän tehostettu. Taiteilijattaren hillitty, harmahtava väritys, jota muutamit intensiiviset vihreät lakattai karmiininpunaiset paikallisvärät vilkastuttavat, todistaa sekä kulttuurista että aistia, ja parhaissa tapauksissa hänen nopea, luonnosmainen esitystapansakin näyttää olevan täysin paikallaan, kuten tulkittaessa eräitä hauraita, hetkellisiä, pian häipyviä valo- ja värivisioita. Ja sellaisia näkyjähän neiti Thesleffin teokset etupäässä tarjoavatkin, esittävätpä Toskanan kukkuloita, Firenzen toreja tai Helsingin tuttuja katuja: konkreettinen todellisuus ei tälle värirunoilijalle merkitse paljoakaan ”vetten päällä liikkuva henki” on hänelle kaikki kaikessa.<sup>680</sup>*

Thesleffin ilmaisussa viiva, muoto ja aihe alistuvat värille. Taiteen alku on värihavainnossa ja lopputulos ylitsevuotavaa kolorismia. *Sade*-teoksessa, 1933 (kuva 54) Thesleff palaa hetkeksi hänen 1890-luvun tuotantonsa tyypilliseen hopeaan hohtavaan monokromatiaan. Riikka Stewen on artikkelissaan ”Reunamerkitöjä kauneuden kokemuksen historiaan. Symbolismin estetiikasta” (1989) pohtinut Thesleffin vuonna 1894 valmistuneen *Kevätyö*-maalauksen erikoista, väreillä aikaansaatua syvyysilluusiota.<sup>681</sup> Teokset *Kevätyö* ja *Sade* kuvaavat samaa näky-



Kuva 54. Ellen Thesleff, *Sade*, 1933.

<sup>680</sup> L. W. ”Ellen Thesleff – Linnea Piponius. Näyttely Stenmanin Taidepalatsissa”, US 30.3.1929.

<sup>681</sup> Stewen 1989, 171.

mää<sup>682</sup> neljänkymmenen vuoden aikajänteen etäännyttämänä hyödyntäen samaa harmonista valkoisen ja harmaan palettia.

Erityisiksi ja vaikeasti tulkittaviksi teoksista tekee niiden peilimäinen pinta. Teosten kuva-ala tuntuisikin olevan samanaikaisesti sekä pintaa että syvyyttä. Kuvan katsoja ei siten pysty orientoitumaan maalauksen tilaan, sillä kuten Stewen toteaa, taivas on vettä, vesi taivasta ja se, mikä tuntuu olevan massaa tai volyyymiä, muuttuukin pinnaksi, heijastukseksi. Katsoja vedetään sisään maalaukseen, mutta jätetään samalla sen ulkopuolelle. Vesielementti toimii molemmissa teoksissa sekä läpäisemättömänä pintana että syvyyteen avautuvana. Katsoja on kaikkialla, salautuneena maalauksen tilaan, joka tuntuu olevan ei-missä.<sup>683</sup>

*Uuteen Suomeen* vuonna 1930 laatimassaan arvioissa Onni Okkonen kirjoittaa Thesleffistä ”kauneutta ikään kuin kangastuksena aavistelevana henkenä”, jonka ilmaisussa:

[ ] *muoto (oli) entisestään haurastunut, niin että se näyttää olevan lähellä hajoamisastetta: värit ikään kuin pyrkivät irti viimeisistäkin kahleistaan...*<sup>684</sup>

Konkreettinen todellisuus olikin ”värirunoilija” Thesleffille toisarvoista. Thesleff oli herkkä ja sielukas naismaalari,<sup>685</sup> ja naisellinen ekspressionisti, jonka hienostuneet teokset olivat kuin kuiskauksia toisesta maailmasta.<sup>686</sup> Wennervirta arvioi kritiikissään vetten päällä liikkuvan hengen olevan Thesleffille kaikki kaikessa.<sup>687</sup> Useammin kuin kerran Thesleffin ajateltiin maalaavan tietyille ”henkiystävillään”, joka *Helsingin Sanomien* kritiikissä vuonna 1930 täsmennettiin ”määrätyille henkiystävillään, etten sanoisi vain hengille, joilla ei ole ruumista”.<sup>688</sup>

<sup>682</sup> Myös luvun aloituskuva *Muroleen maisema* -teos (1925) kuvaa samaa taiteilijalle tärkeää näkymää.

<sup>683</sup> Stewen 1989, 171.

<sup>684</sup> O.O-n ”Taidenäyttelyt”, US 6.4.1930.

<sup>685</sup> L. W. ”Ellen Thesleffin näyttely”, US 6.4.1930.

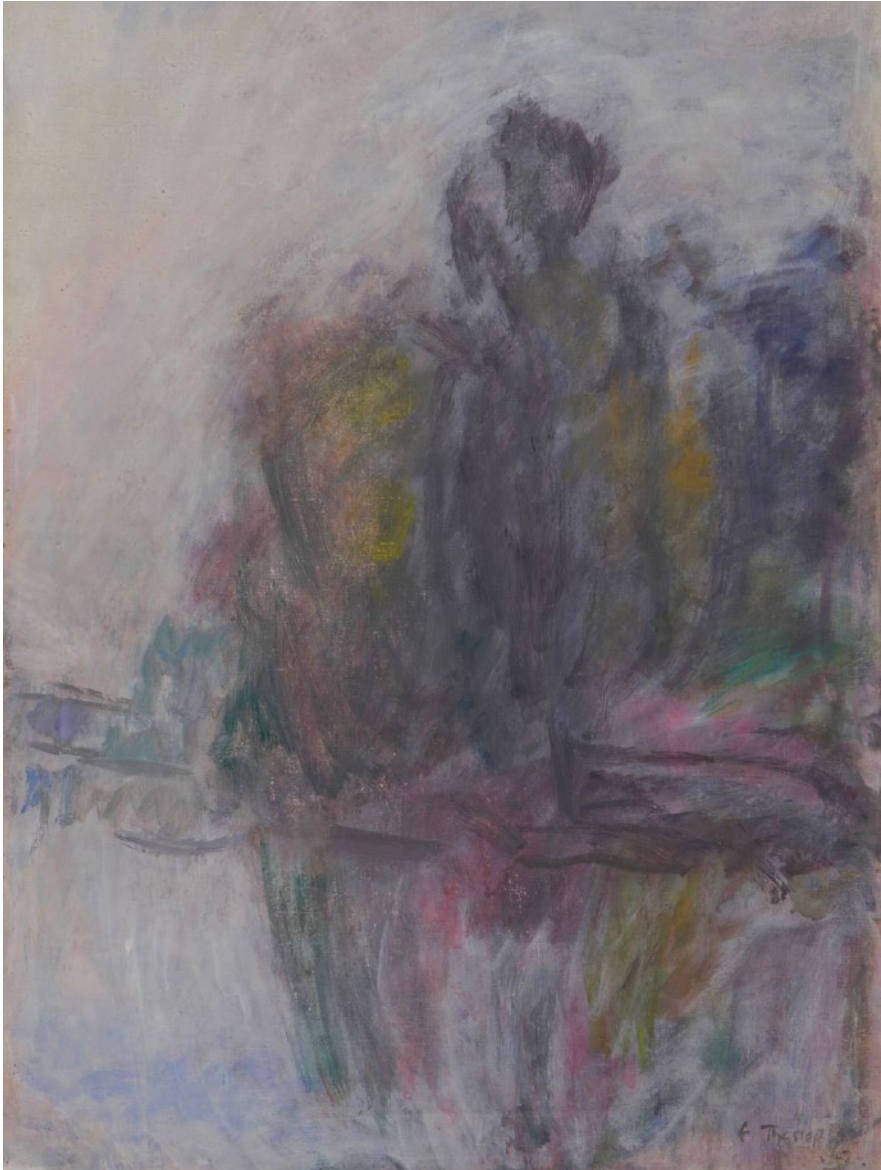
<sup>686</sup> E. R-r. ”Ellen Thesleffin näyttely”, HS 6.4.1930.

<sup>687</sup> L. W. ”Ellen Thesleffin näyttely”, US 6.4.1930.

<sup>688</sup> E. R-r ”Ellen Thesleffin näyttely”, HS 6.4.1930.

#### 4.4. TAIDEPUHE – MUODOTTOMUUDESTA SUBTIILIIN

Tyttömäinen, herkkä ja keväisesti aineeton



Kuva 55. Ellen Thesleff, *Maisema Muroleenkoskelta*, 1942.

Abstraktiota ekspressionistisessa ilmaisussaan lähestynyt Thesleff tuntui olevan 1900-luvulla ambivalentin, yhtäältä hyvinkin asenteellisen, toisaalta arvostavan kritiikin puristuksessa.<sup>689</sup> Kuvaavaa on *Uuden Suomen* kriitikon, taiteilija H. Ahtelan<sup>690</sup> (1881–1968) Salon Strindbergin näyttelyn yhteydessä laatima kirjoitus miltei seitsemänkymmentävuotiaasta taiteilijasta:

[ ] siinä henkii vastaamme nuorekkaan haaveellinen, miltei tyttömäinen tunne, se on harvinaisessa määrin herkkää ja keväisesti aineeton, lyyrillinen sanan autereisemmassa merkityksessä.<sup>691</sup>

Yhä kuitenkin Thesleffin vapaa muodonanto hämmensi kriitikkoa:

[ ] ainoastaan muotoaineksen äärimmäinen hauraus, joka sekin voisi liittää näyttelyn jonkin aloittelijan ensi yritteisiin, voisi todistaa myös vanhuuden lähestymisestä, ajankohdasta, jolloin konkreettinen olemisuus alkaa kadottaa rajapiirteitään ja jolloin maalari-haaveilijalle jää rakkauden esineeksi vain kuvan näkymäisyys, visionin ilmavuus ja väriherkkyys.<sup>692</sup>

Kun Thesleffin värillä aikaansaatuja muotoelementtejä arvosteltiin 1920-luvun kritiikeissä muodottomuudesta, näyttivät ne nyt vertautuvan aloittelevan taiteilijan ilmaisutapaan, vasta-alkajan ”ensi-yritteisiin”. Mahdolliseksi vaikuttimeksi tähän ”muotoaineksen äärimmäiseen haurauteen” Ahtela esittää taiteilijan korkeaa ikää, jolloin ”konkreettinen olemus alkaa kadota”. Karkeasti Ahtelan arviota luettaessa näyttäisikin siltä, että Thesleff oli kadotettu paitsi ikuiseen tyttöyteen, muodonantoon kykenemättömänä yrittelijänä ts. diletanttina, mutta että häneen samalla vaikuttivat jo vanhuuden hauraus ja kognitiivisten kykyjen heikkeneminen.

Ahtela jatkaa kirjoitusta tavalla, joka kuitenkin vaikeuttaa edellä esitettyä tulkintaa:

*Mutta epäilijätkään eivät ole tahtoneet kieltää, että Ellen Thesleffin fata morgana on ollut itsessään jotakin erikoista, persoonallisesti lyyrillistä ja ylenmäärin hienostunutta.*<sup>693</sup>

<sup>689</sup> Ks. myös Valkonen 1973, 58–59.

<sup>690</sup> H. Ahtela oli Einar Reuterin taiteilijanimi.

<sup>691</sup> H. Ahtela ”Taidenäyttelyä. Ellen Thesleff”, *US* 16.10.1938.

<sup>692</sup> *Ibid.*

<sup>693</sup> *Ibid.*



Vaikka Ahtelan retoriikassa oli ilmeisen essentialisoiva sävy, on tekstissä havaittavissa myös huomattavaa innostusta. Tuntuu siltä, että Ahtela ymmärsi Thesleffin kankaiden taiteellisen arvon, mutta niiden monet epätavallisilta vaikuttavat yksityiskohdat tekivät teosten luennasta hankalaa. Thesleffin taide näyttäytyi vallitsevan taidematriisin antiteesinä, mikä osaltaan selittää taidekriitikoiden ambivalentin suhtautumisen taiteilijan teoksiin.

Thesleffin kankaiden ilmentämä dekoratiivinen hienostuneisuus miellettiin 1900-luvun taidepuheessa vallitsevan ihanteen, dynaamisen (maskuliinisen) energian vastavoimaksi.<sup>694</sup> Etenkin suomenkielisessä lehdistössä Thesleffin ”ylen määrin hienostunut” ilmaisu tuotti vaikeuksia monelle taidearvostelijalle. Suomenkielisessä lehdistössä kaivattiin leimallisesti kansallista taidetta. Ryhdikkyys edusti kansallista normia,<sup>695</sup> ja käsitteet kuten ”aitous” ja ”hienous” asetettiin usein kuvataidekriitikissä vastakkain, ensin mainitun edustaessa kotimaista, jälkimmäinen kansainvälistä ilmaisua. Kiinnostuksen modernistista ilmaisua kohtaan katsottiin osoittavan kosmopoliittisten virtausten kypsymätöntä jäljittelyä.<sup>696</sup> Thesleffin ”ylenmäärin hienostunut” ilmaisu ei ollut ryhdikästä kansallisessa mielessä vaan pikemminkin runollisen unelmoivaa. Paikallisvärien käytöstä luopuneen taiteilijan ilmaisu oli ennen kaikkea modernismiin sitoutuvaa.

1900-luvulle tultaessa näkemykset kansallisen taiteen tehtävästä ”jalostavana tekijänä” lisääntyivät ja teoksilta alettiin vaatia sen mukaisesti ”aitoa” ja ”alkuperäistä” näkemystä. Taidetta haluttiin ohjailla vallitsevien kauneuden, totuuden ja sopusoinnun käsitteiden raameihin. Kuvataiteelle asetettiin kansallisessa kontekstissa moraalisia normeja ja esimerkiksi Okkonen ja Richter tunsivat vastenmielisyyttä ”rumaksi” mieltämäänsä kohtaan.<sup>697</sup>

Rakel Kallio on esittänyt artikkelissaan ”Taidekriitikki ja sukupuoli-ideologia” (1987), että etenkin suomenkielisessä lehdistössä vaikuttaneiden kriitikoiden hyväksymät ”kansallisen taiteen” konventiot olivat ahtaita ja niitä määrittä homogeenisyys. Leimallista taidepuheelle olivat Kallion mukaan protestanttiset yksilökristillisyyden tuottamat metaforat, joissa kaidan tien kulkijaa vaanivat monet synnit, kuten aitouden ja rehellisyyden menetys. Monet arvostelijat mielsivät ”aidoista” esteettisistä ihanteista luopumisen moraalisenä luopumisena. Kriitikot peräänkuuluttivat ”tunnollista työtä” ”vaarojen varalle” ja esimerkiksi Edvard Richter asetti nämä ominaisuudet selvästi korkeammalle kuin taiteen innovatiivisuuden. Okkonen puolestaan painotti taiteen klassista linjaa.<sup>698</sup>

<sup>694</sup> Kalha 2013b, 205.

<sup>695</sup> Kalha 2005, 233.

<sup>696</sup> Anttonen 1997, 97; Huusko 2007, 75–76; Palin 2016, 7.

<sup>697</sup> Kallio 1987, 236–237.

<sup>698</sup> Kallio 1987, 237–238.

Okkonen hyökkäsi kirjoituksissaan voimallisesti ekspressionistista maalaustaidetta vastaan. Hän liitti suuntaukseen määreitä kuten epäilyttävä ja katsoi ekspressiivisen maalausjäljen viestittävän niin kahlitsematonta tunnetta kuin epätervettä aistillisuutta ilmaisevaa (mielen) eetosta.<sup>699</sup> Okkosen mukaan ihminen ei voinut mieltää pelkkiä väri- ja viivaleikkejä merkityksellisiksi ja siten abstrakti taideteos oli *luonnon vastaista*. Ekspressionismin Okkonen koki uhkana Suomen taiteen kehitykselle ja katsoi sen vievän taidetta täysin väärän muotoperiaatteen jäljille. Okkosen mukaan muodottomuuteen hajoava maalauksellisuus tai satunnainen värinkäsittely uhkasivatkin maalaustaidettamme taiteena.<sup>700</sup> Myös Richter tuntee jakaneen Okkosen näkemyksen ekspressionistisen ilmaisun vaarallisuudesta. Thesleffin teoksien yhteydessä kriitikko totesi niiden olevan kuin ”*aineettomia ja muotoa vailla olevia harhakuvitelmia*” ja varoitteli: ”*ken kieltää elämän, sille elämä kistaa*”<sup>701</sup>.

Ahtelan pyrkimys ”naivistaa” Thesleffin ilmaisua, jota myös Okkonen oli tehnyt jo vuonna 1927 puhuessaan taiteilijan ”värittelystä”, voidaan lukea seurausena Thesleffin värin ja muodon aikaansaamista assosiaatiosta ruumiillisuuteen. Thesleffin lyyrininen materiaalisuus ja materiaalin syvyys – mielikuva kerroksesta – lisäsi teosten aistillista tuntumaa. Viehättävyys oli modernistisessä retorikassa sukupuolittuneen turmeluksen merkki, johon liittyi potentiaalinen rajanylitys tunnetiloihin ja seksuaalisuuteen. Aikalaiskriitikin suhde viehättävyyteen ja feminiiniseen oli problemaattinen. Esimerkiksi Richter toi useaan otteeseen esiin, etenkin nuorten naisten kohdalla käsityksensä naisellisuudesta ”tyhjyyden” ja pinnallisuuden ilmentymänä. Richter tyypitteli naisia ”alatomiksi naikkosiksi” ja ”pieniksi ja raikkaiksi naisolioiksi”.<sup>702</sup>

Thesleffin ilmaisun aistillinen materiaalisuus ja muoto – värin ja viivarytmien ”luonnon vastaisuus” – toivat kuviin Kalhaa lainaten ”de-komposition” elementin, sommitelmallisen ryhdittömyyden moraalisen ”eroosion” merkityksessä.<sup>703</sup> Väri ja muodottomuus edustivat oikukasta ambivalenssia – biologiaan pohjaavaa ”elämän kieltämistä” – joka edellytti maskuliinisen viivan hyvää tekevää kuria ja kontrollia. Puhe Thesleffistä aloittelijana mahdollisti kriitikolle väistöliikkeen taiteilijan ekspressiivisen materiaalisuuden johdattelemista assosiaatioista (*kahlitsematon tunne ja epäterve aistillisuus*) ja mahdollisti puheen etabloituneesta taiteilijasta ikään kuin ”syyntakeettomana”. Tämä käytäntö liittyi Kallion

<sup>699</sup> Kallio 1987, 240, 246 viite 31.

<sup>700</sup> Kallio 1997, 71–73; Huusko 2007, 104.

<sup>701</sup> E. R-r ”Stenmanin taidesalongin näyttelyjä. Ellen Thesleff”, HS 27.1.1923.

<sup>702</sup> Kallio 1987, 240.

<sup>703</sup> Kalha 2005, 255.

mukaan etenkin alemmista yhteiskuntaluokista tullessiin taiteilijoihin<sup>704</sup>, mutta kuten Okkonen ja Ahtela osoittavat, taktiikka oli käyttökelpoinen myös taitelijanaisen kohdalla liiallisen muodottomuuden, katkelmallisen viivan ja aistillisen värin yhteydessä.

Kritiikin tehtävä oli havaita ja arvottaa taiteessa ilmeneviä ”terveitä” ja ”epäterveitä” ilmiöitä. Okkonen ja Richter ottivat kantaa esimerkiksi sukupuoliseveellisiin näkökohtiin miestaiteilijoiden, kuten Tyko Sallisen (1879–1955) kohdalla. Kallion mukaan pyhyyden ja puhtauden ylistyksen kääntöpuoleksi paljastui kuitenkin pyrkimys rajata aistillisuutta ja seksuaalisuutta naiseudessa – tekijässä ja kuvan kohteessa – ja tässä asetelmassa kriitikot kokivat toimivansa ”terveen aistillisuuden” vartijoina.<sup>705</sup>

Suomenruotsalaisessa lehdistössä naiskriitikoiden laatimat arviot Thesleffin taiteesta tuntuivat tavoittavan teosten ”viejättävän ja naisellisen sekä tuoksuvan” ominaisuuden.<sup>706</sup> ”Epäterveestä” tai ”luonnon vastaisesta” ”elämän kieltävästä” ilmaisusta ei esimerkiksi *Hufvudstadsbladetin* Signe Tandefeltin mukaan ollut kyse, vaan pikemminkin Thesleffin taide nähtiin elämän ylistyslauluna: ”*laulu(a) valolle, elämälle, lämmölle ja kaikille maan kukkasille*”.<sup>707</sup>

Seuraavaksi lähdenkin tarkastelemaan Thesleffin taiteesta suomenruotsalaisessa lehdistössä julkaistua kuvataidekriittikää. Huomionarvoista on, että Suomessa ilmestyvien johtavien ruotsinkielisten päivälehtien, *Hufvudstadsbladetin* ja *Svenska Pressenin*, kriitikot olivat naisia. Signe Tandefelt (1879–1943) toimi *Nya Pressenin* kuvataidekriittikkona vuosina 1913–1914 ja *Hufvudstadsbladetissa* vuosina 1912–1943. Sigrid Schauman toimi *Dagens Pressin*, myöhemmin *Svenska Presseninä* ja *Nya Presseninä* tunnetun päivälehdessä kriittikkona vuosina 1920–1947.

<sup>704</sup> Kallio 1987, 238.

<sup>705</sup> Kallio 1987, 237–238, 240.

<sup>706</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP 22.4.1926.

<sup>707</sup> S.T-lt ”Ellen Thesleff”, HBL 13.4.1930.

## ”Herkät valöörit, henkistynyt väri ja musikaalinen viivankuljetus”



Kuva 56. Ellen Thesleff, *Firenze*, 1920-luku.

Samaan aikaan kun suomenkielisessä lehdistössä moitittiin Thesleffin maalariuden suppeutta, kaaosmaista muodottomuutta, epämääräisyyttä<sup>708</sup>, haurautta ja eksentrisyyttä<sup>709</sup> ruotsinkielisessä lehdistössä päädyttiin miltei vastakkaisiin arvioihin.

Thesleffien perheystävä ja entinen oppilas, kuvataidekriitikko Sigrid Schauman<sup>710</sup> kirjoitti vuonna 1926 *Svenska Presseniin* Thesleffin Salon Strindbergillä esillä olleesta näyttelystä. Kuin vastatakseen suomalaislehdistön tendenssiin määritellä Thesleff ”kulttuurisesti alaikäiseksi” taiteilijaksi, jonka ilmaisu etsi vielä muotoaan, Schauman antaa paljon tilaa Thesleffin koulutuksen ja perhetaustan

<sup>708</sup> L. W. ”Ellen Thesleff – Linnea Piponius. Näyttely Stenmanin Taidepalatsissa”, US 30.3.1929.

<sup>709</sup> O. O-n ”Graafillisen taiteen näyttely”, US 16/1927.

<sup>710</sup> Sigrid Schauman ja Ellen Thesleff maalasivat yhdessä Firenzessä useaan otteeseen vuosien 1908–1914 välillä. Schaumanin taide kehittyi Italian kautena kohti hänelle myöhemmin ominaista valo- ja värimaalausta. Taiteilijoiden yhteistä työskentelyä on kuvattu opettajan ja oppilaan suhteeksi. Taiteilijat myös siirtyivät samaan aikaan palettiveisten käyttöön vuoden 1908 tienoilla. Schauman toimi yli neljän vuosikymmenen ajan taidekriitikkona ja osallistui aktiivisesti myös 1900-luvun alussa käytyyn vilkkaaseen keskusteluun taiteen olemuksesta. Enckell 2002, 27, 85.

kuvailulle. Schauman puhuu taiteilijan ”myötäsyntyisistä edellytyksistä”, ”maalarin kutsumuksesta” ja ”hyvästä koulutuksesta”:

*Perintönä hänellä oli varma maku, luultavasti usean sukupolven ajan klassisen taiteen, tai oikeammin voimakkaan taidekiinnostuksen kouli-  
ma, sillä eikö kaikki taide noudattanut aiemmin klassismin sääntöjä.*<sup>711</sup>

Schauman irrottaa Thesleffin suomalaiskriitikoiden ”naivistavalta” luennalta ot-  
taen samalla kantaa myös Okkosen näkemyksiin klassisen taiteen tärkeydestä.  
Myös Thesleff kuului Schaumanin mukaan tähän pitkään perinteeseen. Samalla  
kun Schauman nosti Thesleffin ”täysivaltaiseksi” taiteilijaksi hän pakotti tarkaste-  
lemaan ja analysoimaan tämän taidetta, väistelemättä sen mahdollisesti ”hanka-  
liksikin” assosioituvia ominaisuuksia.

Schauman esitti Thesleffin suomalaiskriitikoiden antimodernin taidekäsi-  
tyksen vastaisena luovana tekijänä:

*Thesleffin nyt esittämän kokoelman edessä tekisi mieli myöntää hänen  
olevan oikeassa siinä, että uuttera suoritus ei merkitse mitään, niin kuin  
ei varma sommitelmakaan, ellei kaikkea tätä samaan aikaan ohjaa elä-  
vä mielikuivitus.*<sup>712</sup>

Samansuuntaisesti Thesleffin ilmaisua oli arvioinut paria vuotta aiemmin jo *Huf-  
vudstadsbladetin* kriitikko Signe Tandefelt. Vuonna 1923 Thesleffin Stenmanin  
taidesalongissa pitämän yksityisnäyttelyn yhteydessä Tandefelt totesi esillä ole-  
vista maisemateoksista:

*[ ]Se (maisema) seisoo edessämme kuin ihminen tai maisema jonka  
muistamme, mutta jota emme enää näe, todempana, ehjempänä ilman  
häiritseviä pikkuasioita.*<sup>713</sup>

Suomenruotsalaiset kriitikot olivat avoimempia mannermaista modernismia  
kohtaan kuin heidän suomenkieliset kollegansa. Kun suomalaislehdissä Thes-  
leffin taiteen eräänlaiseksi ”kipupisteeksi” nousivat formaaliset ominaisuudet,  
kuten katkelmalliset viivat, arvioitiin ne suomenruotsalaisessa lehdissä posi-  
tiivisesti ”elävän mielikuivituksen” tuottamiksi. Taiteilijan mielikuivituksen saatte-

<sup>711</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP. 22.4.1926.

<sup>712</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP. 22.4.1926.

<sup>713</sup> S.T-lt ”Konstutställningar”, HBL 26.1.1923.

lemina ne pystyivät loihtimaan katsojan eteen emotionaalisesti niin vahvoja visioita, että niistä välittyi jonkinlainen maiseman idean kiteytymä – kollektiivinen maisemamuisto.

Schauman käsitteli muotoa ja ääriiviä hieman laajemminkin Strindbergin näyttelyn yhteydessä. Maalauksen struktuurien analysointi johti laajemmillekin yhteiskunnallisille tasoille:

*Kummallista kyllä me ihmiset tarvitsemme rajoituksia kaikessa. Sekä ajatuksen että muodon ääriviivan tulee olla täysin kiinteä, jotta tuloksena olisi meille käsitettävissä oleva harmonia. Tarvitsemme aina jotain materialismin raskaudesta niin työssä kuin elämässäkin tunteaksemme olomme kotoisaksi.<sup>714</sup>*

Naiskriitikon pohdinnat voi lukea myös laajempina metaforisina mietteinä patriarkaalisesta kulttuurista, jossa maskuliininen (*viiva ja muoto*) korotettiin feminiinisen (*värin ja katkelmallisen viivan*) edelle. Schauman jatkaa:

*Ei niinkään viivailmaisuu, mutta viivan kiinteys ja ehkä myös viivasommitelma jäivät hiukan vähemmälle huomiolle. Maalaukset vaikuttivat siksi enemmän kauniisti sointuville säkeiltä, ideoilta, toisinaan lähes nerokkailta.<sup>715</sup>*

Schauman päätyy kiehtovan ambivalentisti toteamaan juuri viivan katkelmallisuuden tekevän teoksista ”kauniisti sointuvia säkeitä, ideoita, toisinaan lähes nerokkaita”. Salon Strindbergin näyttelyssä ei kriitikon mukaan kuitenkaan enää ollut havaittavissa formaalisia viivan kiinteyteen liittyviä puutteita, sillä näyttelyn teoksissa oli Schaumanin mukaan ”aivan toisenlainen kiinteys aikaisempiin töihin verrattaessa”:

*Herkät valöörit ja henkistyneet värit ovat edelleen samoja kuin aiemmin, mutta niiden tarkoitus on selkeämpi viivan voimakkaan tuen ansiosta.<sup>716</sup>*

Toisaalta Schauman ei kuitenkaan toivonut Thesleffin (feminiinisen) ilmaisun muuttuvan, sillä:

<sup>714</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP 22.4.1926.

<sup>715</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP 22.4.1926.

<sup>716</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP 22.4.1926.

[ ] *Se oli naisellista taidetta, viehättävää, tuoksuvaan voisi sanoa. Intuitiivisesti tosi, mutta ilman rajoituksen hyvää tekevää painoa.*<sup>717</sup>

[ ... ] *siinä saattoi kuulla korkean ja kirkkaan sopraanosoinnun.*<sup>718</sup>

Schaumanin sukupuolen näkökulmasta kiinnostava luenta saa lisävaloa kriitikon samana vuonna ruotsinkielisten naisasianaisten *Astra*-lehteen laatiman, erityisesti Thesleffin muotokuvataiteeseen keskittyvän esseen myötä. Schauman kertoo kokevansa erityisen mieluisana *Astran* toimituksen pyynnön kirjoittaa tästä ”hyvin lahjakkaasta taiteilijattaresta erityisesti naispuoliselle lukijakunnalle”<sup>719</sup>, sillä Thesleff tarjosi juuri naiskatsojalle ”sellaisen synteetin, jonka vain nainen pystyy löytämään, nimittäin niin toden, että se todella ylittää materiaalisen todellisuuden ja tavoittaa henkisen todellisuuden”.<sup>720</sup>

Thesleffin teokset tuntuivat olevan Schaumanille sekä-että, ne häiritsivät järjestystä liikkumalla feminiinisen ja maskuliinisen, aineen ja muodon sekä viivan ja värin välillä.<sup>721</sup> Katkelmallinen viiva toi kuviin feminiinistä epämääräisyyttä, mutta juuri se teki teoksista ”kauniisti sointuvia säkeitä, toisinaan lähes nerokkaita”. Suomenruotsalaiset kriitikot tuntuivat jakavan suomeksi kirjoittavien kollegoidensa näkemyksen myös Thesleffin taiteen elitistisestä pohjavireestä, mutta käänsivät ominaisuuden hyveeksi viitaten myös taiteilijan korkeaan ammattitaitoon, joka salli subjektiivisen kauneuskäsityksen:

[ ] *hänen taiteensa herätti jo varhain huomiota. Herkät valöörit, henkistynyt väri ja musikaalinen viivankuljetus kiinnostivat monia taiteentuntijoita. Aiheitten hennot, harmoniset tunnesisällöt tekivät vaikutuksen myös taiteen ystäviin.*<sup>722</sup>

Kun Schauman vetoaa Thesleffin teosten muodonannossa ”taiteentuntijoiden” hyväksyntään, lukee Tandefelt teosten ”tahallista keskeneräisyyttä” ikään kuin tyylikeinona:

[ ] *neiti Thesleff ajoittain, peläten fantasiakuvansa sumentumista, hauraan tunnelman ratkeamista, tahallaan on jättänyt työn keskeneräisek-*

<sup>717</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP 22.4.1926.

<sup>718</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP 22.4.1926.

<sup>719</sup> Sigrid Schauman ”Ellen Thesleffs konst”, *ASTRA* 8/1926.

<sup>720</sup> Sigrid Schauman ”Ellen Thesleffs konst”, *ASTRA* 8/1926.

<sup>721</sup> Kristeva [1977] 1989, 4–8, 66–67; Kalha 2005, 241 viite 616.

<sup>722</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP 22.4.1926.

*si, antaen sen päteä omanlaisenaan mielummin kuin tulla ylityöste-  
tyksi.*<sup>723</sup>

Vaikka Tandefeltin mielestä keskeneräisyys oli ”epäilemättä heikkous”, oli kuitenkin syytä muistaa, että:

*[ ] inspiraatio on voimakkaimmillaan vain pienen hetken ja että taiteilija yrittää vangita kaikkein vaikeimman, hauraimman tunnelman, herkimmän tuoksun.*<sup>724</sup>

Vuonna 1938 Tandefelt toteaa Thesleffin näyttelyn yhteydessä:

*Onko vaikeampaa tehtävää kuin unen vangitseminen ilman että sen hauras aromi häviää? Ellen Thesleffin kankaiden edessä voi useasti viitata yksityiskohtiin, keskeneräisiin alueisiin, jotka voisivat olla tutkitumpia. Mutta hän on pysäyttänyt siveltimensä tavoitettuaan oleellisen kauneusnäystäään, jota ei lisätyöstöllä ole halunnut vaarantaa. Tämä on tosin epäviisas työskentelytapa useimmille ja kaikille, joilta puuttuu perustavaa laatua oleva ammattitaito, mutta sen Ellen Thesleff on saavuttanut opintovuosiensa aikana.*<sup>725</sup>

Myös Schauman painotti kritiikissään korkeaa ammattitaitoa:

*Ellen Thesleff ei onneksi kuitenkaan ole koskaan kuulunut niihin, jotka tyytyvät jo saavutettuun tulokseen vaan hän on jatkuvasti työskennellyt laajentaakseen kykyään. Hänen rajalliset fyysiset voimansa muodostivat etenkin nuoruusvuosina työtä estävän tekijän. Monen vuoden aikana hän työskenteli käytännössä kokonaan värin parissa, yrittäen saada sen eloisammaksi ja rikkaammaksi, ja näitten töitten joukosta, jotka voivat myös tuntua kokeiluilta, löytyy niin monia mielikuvitusrikkaita ja kiinnostavia kankaita, että ne aina pakottavat taiteentuntijan melkein äimistyneenä pysähtymään niitten eteen. Ellen Thesleff näyttää näissä töissään taitonsa luoda värin avulla voimakkaan synteessin tunnelmasta.*<sup>726</sup>

<sup>723</sup> S.T-lt ”Konstutställningar”, HBL 26.1.1923.

<sup>724</sup> S.T-lt ”Konstutställningar”, HBL 26.1.1923.

<sup>725</sup> S.T-lt ”Ellen Thesleffs utställning”, HBL 16.10.1938.

<sup>726</sup> S. ”Ellen Thesleffs utställning”, SP 22.4.1926.



Schauman esittää Thesleffin uutterana taiteilijana, joka oli vuosia työskennellyt värin parissa ymmärtääkseen sitä paremmin. Teokset, jotka ensi silmäyksellä vaikuttavat ”kokeiluilta” saavat ”taiteentuntijan” ”äimistyneenä pysähtymään niiden eteen”.

Erikoista sukupuolittavaa luentaa Schauman toteuttaa korostaessaan Thesleffin rajallista fyysistä voimaa. Myös Tandefelt tuo esille Thesleffin taiteen nais erityisyyden:

*Ei ole kauan aikaa siitä, kun naistaiteilijat pitivät kohteliaisuutena kuulla, jos heidän töistään oli löydettävissä ”miehisyyttä”. Luulen, että neiti Thesleff on niitä harvoja, jotka ovat noudattaneet omaa luonnettaan. Joka on ymmärtänyt sen että naisen tulee tehdä naisellista taidetta ja on siksi niin persoonallinen.<sup>727</sup>*

Miten Sigrid Schaumanin ja Signe Tandefeltin kritiikkejä sitten voisi tulkita? Kriitikot tuntuivat sukupuolittavan Thesleffin taidetta ajan tavan mukaisesti, mutta feminiinisyys tulkittiin positiivisena, nais erityisyyttä korostavana<sup>728</sup> ominaisuutena, jonka ”kirkkaan sopraanon soinnun” ja ”nerokkaan kauneuden” ei toivottu muuttuvan. Feminiinisuuden sisältö ja muoto tuntuivat syntyvän ennen kaikkea ”viehättävästä ja tuoksuvasta” ilmaisusta, joka loi ”sellaisen synteessin”, jota vain naiset pystyivät ymmärtämään. Toisaalta maskuliininen ”hyvää tekevä” viiva oli osa Thesleffin ”naisellista taidetta”.

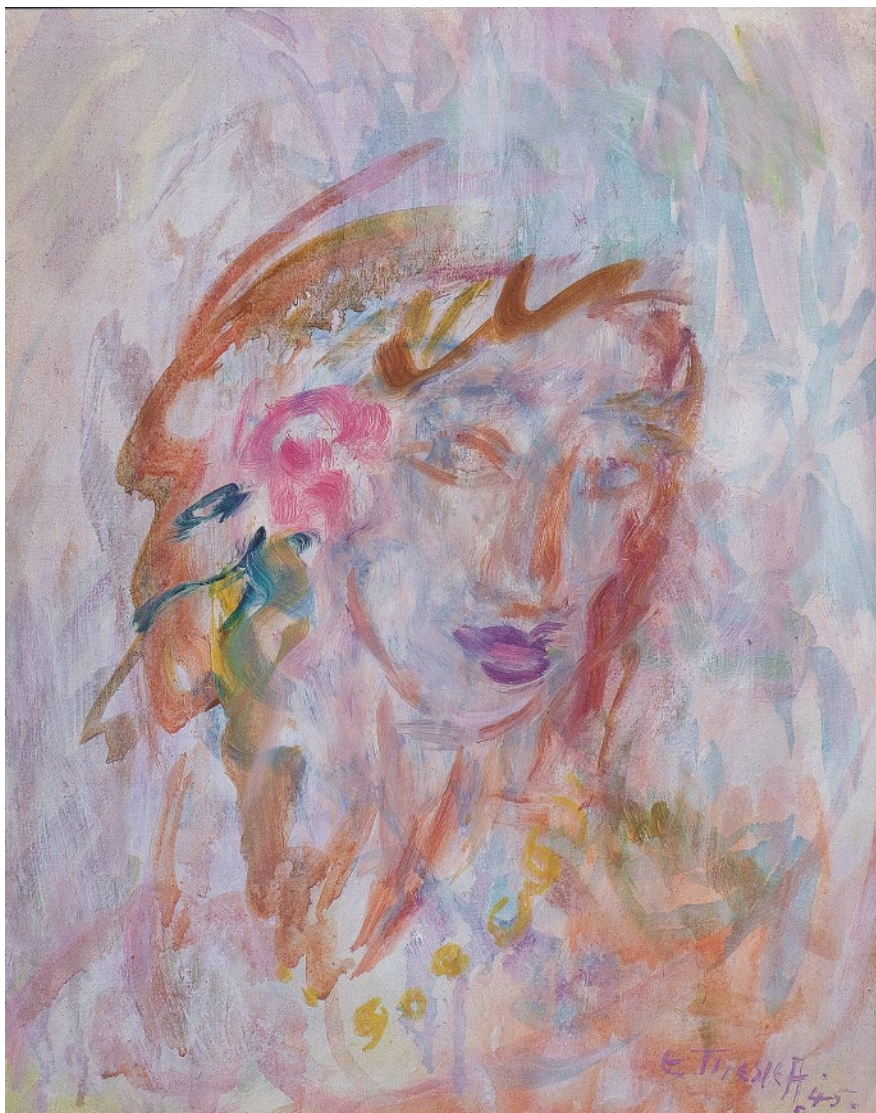
Kokivatko kriitikot nais erityisen taiteen syntyneen olemuksellisena vai rakentuneen kulttuurisena ja sosiaalisena tuloksena vai oliko naiskritikoiden tavoitteena taidepuheen ”korjaaminen” naistaiteilijat omine ”erityspiirteineen” mukaan lukemalla?<sup>729</sup> Itsessään paradoksaalinen ”nerokas kauneus” tuntui laajentavan maskuliinista nero-käsitettä kohti feminiinistä subtiilia.

<sup>727</sup> S. T-lt. ”Konstutställningar”, HBL 26.1.1923.

<sup>728</sup> Rossi 1999, 144.

<sup>729</sup> Ks. myös Rossi 1999, 145.

## Naisellisena tyyppinä aikansa näkemystavan uudistajana



Kuva 57. Ellen Thesleff, *Meduusa*, 1945.

Vuonna 1941 kriitikko aloittaa Ellen Thesleffin Strindbergin taidesalongissa järjestetyn näyttelyn kritiikkensä:

*Pyrykelin läpituivertamana ja harmaaseen valoon kyllästyneenä ha-  
keuduin eilen turvasatamaan ylös Strindbergin hissikerrokseen. Siellä*

*minä kohtasin kevään. Siellä minut ottivat vastaan kukkivaan väriin puetut henkevät intentiot.*<sup>730</sup>

Kuullessaan muutaman näyttelyvieraan ”pyytävän selitystä eri aiheille” kriitikon mieleen tulee ”sadannen kerran” Hans Ruinin<sup>731</sup> ajatus siitä, että ”myös maalaus saattaa vaatia jotain katsojalta” ja jatkaa:

*Ellen Thesleffin sommitelmat ovat loogisesti ja selkeästi rakennettuja ja piirrettyjä, mutta ei aina viivoin, ja vaikuttavat siksi joskus hieman epäselviltä.*<sup>732</sup>

Kuitenkaan kriitikko ei koe tätä puutteena, sillä harvoin on ollut esillä näin ”homogeenista kokoelmaa”<sup>733</sup> ja:

*[ ]onko meillä oikeutta edellyttää selkeyttä juuri siinä merkityksessä, jonka itse annamme käsitteelle? Eikö meidän vain yksinkertaisesti tule kumartaa niin vahvan taiteilijan (konstnär!) edessä kuin Ellen Thesleff on, ja antaa hänen tehdä kuvia visioistaan omalla tavallaan, olkootkin epätäsmällisin soinnuin. Ja hyväksyä ne sellaisenaan.*<sup>734</sup>

*Ellen Thesleff ei todellakaan ole edennyt raikuvien fanfaarien saattelmana. Ei, hän ikään kuin kertoo sadun valossa kylpevästä pienestä ketokukkakimpusta, tai korkealle tyynen veden ylle kohoavasta etelän taivaasta. Suuremmissa sommitelmissa taasen löytyy viivan rytmistä leikkiä ja värissä kuin herkän kielisoittimen sointu.*<sup>735</sup>

Thesleffin taiteen vastaanotossa tapahtui dramaattinen käänne 1940-luvulle tultaessa. Myös suomenkielisessä lehdistössä arviot kehittyivät positiivisempaan suuntaan samanaikaisesti kun taiteilijan ilmaisu kävi yhä abstraktimmiksi ja hauraammaksi, sekä ääri viivoja ja esittävyttä karttavaksi.

Myös Okkosen, Ahtelan ja Richterin suhtautuminen Thesleffin ilmaisuun muuttui yhä arvostavammaksi. Kun Thesleff osallistui kutsuttuna taiteilijana

<sup>730</sup> Hj.H ”Thesleff-utställningar”, SP 24.3.1941.

<sup>731</sup> Hans Waldemar Ruin (1891–1980) oli suomenruotsalainen kirjailija ja esteetikko.

<sup>732</sup> Hj.H ”Thesleff-utställningar”, SP 24.3.1941.

<sup>733</sup> Ibid.

<sup>734</sup> Ibid.

<sup>735</sup> Ibid.

vuonna 1943 järjestettyyn Nuorten näyttelyyn, kirjoitti Richter *Helsingin Sanomissa*: "[ ] heistä on ijältään vanhin, mutta sielultaan ehkä nuorin Ellen Thesleff".<sup>736</sup>

Richterin mukaan nuorten taiteilijoiden suosioon Thesleff olikin päässyt "alati nuorekkaan luomiskykyensä vuoksi"<sup>737</sup>:

*Sovinnaisuudesta piittaamatta hän on alkukautensa realistiselta pohjalta lähtenyt kulkemaan värirunouden mielikuvitusmaille, joilla muodot ja ääriviivat katoavat persoonallisesti eletyn ja tunnetun maalauksellisen näkemyksen verhoon. Tällä itsenäisellä rohkeudellaan hän on valloittanut nuoret ja monet muut vanhemmatkin, vaikka tietysti on katsojia, jotka eivät hänen äärimmäisyysuuntaansa osaa sulattaa.*<sup>738</sup>

Myös Okkonen luonnehti Thesleffin teoksia "runollisen antoisiksi"<sup>739</sup>. Erikoinen notkahdus Thesleffiä koskevassa taidearvostelussa oli tapahtunut 1930-luvulla, kun miltei seitsemänkymmentävuotiasta, pitkän uran tehnyttä taiteilijaa alettiin tituleerata "aloittelijaksi". Kun Okkonen vuonna 1927 luonnehti Thesleffin puupiirroksia "väritellyiksi" hän Ahtelan tapaan kuvaili 1930-luvulla Thesleffiä "maalarikykynä". *Uuteen Suomeen* laatimassaan kritiikissä Okkonen toteaa:

*[ ]herkkä ja sielukas naismaalariimme, on avannut näyttelyn Strindbergin salongissa, joka jälleen osoittaa, mikä runollinen maalarikyky meillä hänessä on.*<sup>740</sup>

1920- ja 1930-lukujen etenkin suomenkieliselle lehdistölle tyypillinen estetismin vastustaminen ja alkukantaista elämäntunnetta taiteessa korostavat<sup>741</sup> näkemykset olivat hitaasti murtumassa. 1930-luvulla Thesleffin taide tuntuikin kriitikoiden silmissä olleen eräänlaisessa käymistilassa. Taidekritiikki alkoi kiinnittää eläkeiän saavuttaneeseen taiteilijaan uudenlaista huomiota – hieman yllättäen – jonkinlaisena raikkaana uutuuksena. Thesleffin jo 1900-luvun alussa käyttöön ottama ekspressiivinen kolorismi ja yhä abstraktimmaksi kehittyvä sivellintyöskentely tuntuivat yhtäkkiä aiempaa relevanteilta. Taiteen kansainvälisen kehityksen innoittamina Suomessa perustetut taiteilijaryhmät tekivät Thesleffin taiteesta ehkä ymmärrettävämpää. Vuonna 1912 toimintansa aloittanut Septem-ryhmä oli

<sup>736</sup> E.R-r "Nuorten näyttely taidehallissa", HS 16.10.1943.

<sup>737</sup> E.R-r "Nuorten näyttely taidehallissa", HS 16.10.1943.

<sup>738</sup> E.R-r "Nuorten näyttely taidehallissa", HS 16.10.1943.

<sup>739</sup> O.O-n "Nuorten näyttely", US 2.10.1943.

<sup>740</sup> O.O-n "Taidenäyttelyt", US 6.4.1930.

<sup>741</sup> Huusko 2007, 111.

tehnyt ”puhtaan paletin” väritaidetta tunnetuksi, vuonna 1934 perustettu Lokakuun ryhmä puolestaan vastusti kansallismielisyyttä ja kiinnittyi vahvasti modernismiin. Marraskuun ryhmä<sup>742</sup> hylkäsi sekoittamattomat värit ja keskittyi kansallisiin aiheisiin, mutta introdusoi suomalaisyleisölle ekspressionismin. Myös lehdistössä Thesleff yhdistettiin ilmaisullisesti nuorten ryhmiin. Kun Signe Tandefelt pohti taiteilijan 70-vuotispäivien johdosta laatimassaan artikkelissa Thesleffin taiteilijuutta, hän nosti esille tämän kyvyn elää intensiivisesti taiteelle. Tandefeltin mukaan Thesleff olikin moderni, joka oli aina kuulunut nuorten joukkoon, koska oli itselleen uskollinen.<sup>743</sup>

Thesleffin taide sai osakseen myös kansainvälistä huomiota ja tämä noteerattiin suomalaisessa lehdistössä. *Göteborgs-Posten* nosti vuonna 1940 Ruotsiin suuntautuneen suomalaisen taiteen kiertonäyttelyn yhteydessä esiin Tyko Sallisen ja Ellen Thesleffin ”pehmeän täyteläiset sointuakordit”<sup>744</sup>. Kirjoittajan mukaan Sallinen ja Thesleff edustivatkin ”vahvoja yksilöitä tämän päivän suomalaisessa taiteessa”<sup>745</sup>. *Nya Pressen* puolestaan siteerasi vuonna 1946 ruotsalaisen Gotthard Johanssonin *Svenska Dagbladetiin* laatimaa kritiikkiä. Pohjoismaista taidetta Oslossa esittelevän näyttelyn arviossa hän toteaa:

*[ ] on olemassa sellaista kalpeutta joka on todella hienostunutta, ja sitä on Thesleffin hienoissa visioissa, aristokraattisessa fantasialeikissä, immateriaalisuuden rajoilla.*<sup>746</sup>

Muuten suomalainen taide oli kriitikon mukaan koko pohjoismaisen näyttelyn kalpeinta antia – ”blondaste och blekaste”. Sallista kritiikki luonnehti aneemiseksi.<sup>747</sup>

Vuonna 1944 taiteilijan 75-vuotispäivän yhteydessä Okkonen kirjoittaa:

*Vanhimpien maalariemme joukosta täyttää Ellen Thesleff tänään 75 vuotta. Eräs naistaiteilijaimme herkimpiä ja kunnioitetuimpia persoonallisuuksia kohoaa tämän merkkipäivänsä yhteydessä huomiomme*

<sup>742</sup> Ryhmään kuuluivat mm. Tyko Sallinen, Markus Collin ja Alvar Cawén.

<sup>743</sup> ”[ ] Ellen Thesleff som målarinna hört hemma i de ungas krets emedan hon alltid varit sig själv trogen”. S. T-lt ”Ellen Thesleff 70 år”, HBL 5.10.1939.

<sup>744</sup> ”Sallinen och Ellen Thesleff exempelvis, med mjuka, klangfyllda ackord.” ”Svenska konstkritiker om den finländska vandringsutställningen”, SP 15.3.1940.

<sup>745</sup> ”Det är starka individer i den finska konsten av i dag!”. ”Svenska konstkritiker om den finländska vandringsutställningen”, SP 15.3.1940.

<sup>746</sup> ”[ ] Ellen Thesleffs spröda visioner, en aristokratisk fantasilek på gränsen till det immateriella...” ”Form och Färg”, N.Pr. 5/1946

<sup>747</sup> ”Form och Färg”, N.Pr. 5/1946

*kohteeksi, ei minään jo aikoja sitten sivutettuna historiallisena ilmiönä, vaan, kuten tiedämme, yhä edelleen elinvoimaisena ja luovana taiteilijajaysilönä...<sup>748</sup>*

[ ] Hän alkoi esiintyä maalarina Enckellin ja Hugo Simbergin, Gabriel Engbergin sivulla, lukeutuen naisellisena tyyppinä noihin aikansa näkemystavan uudistajiin, jotka tavoittelivat taiteessaan sisäisempää ilmettä, herkempää väritunnetta, visionomaista ilmaisutapaa.<sup>749</sup>

[ ] asetettava arvokkaana sisarilmiönä Helene Schjerfbeckin rinnalle, joskin hän taiteilijana on vieläkin eksklusiivisempi, toistaiseksi ehkä vain suhteellisten harvojen omaksuttavissa. On kuitenkin luultavaa, että omaksujien piiri vastaisuudessa laajenee, siksi totista ja keinoisaan puhdasta on Ellen Thesleffin taide.<sup>750</sup>

Kun Okkonen oli vielä vuonna 1927 puhunut Thesleffin ”intuitsionistisista ja aavistelevista näkemyksistä” ylisti kriitikko nyt taiteilijaa ”näkemysten uudistajana” ja ”luovana taiteilijajaysilönä”. Samansuuntainen muutos oli tapahtunut myös H. Ahtelan arvioissa. Kun kriitikko vielä vuonna 1938 määritteli Thesleffin kankaat ”aloittelijain ensi yritteinä” hän taiteilijan 80-vuotismerkkipäivän johdosta laati-  
massa artikkelissa kutsui Thesleffiä ”tämän hetken huomattavimmaksi naismaalari-  
riksi” huomioiden myös Thesleffin kansainväliset kytkökset:

*Tänään täyttää 80 vuotta Ellen Thesleff, tämän hetken huomattavin naismaalariimme, joka korkeasta iästään huolimatta kuuluu modernin taiteen eturiviin.<sup>751</sup>*

*Itsenäisesti ja itselleen uskollisena hän on täten päätenyt ekspressionistisessa värilyriikassaan samantapaisiin tuloksiin kuin jotkin uuden taiteen ilmiöt, niin että hän ulkomaalaisissa näyttelyissä säännöllisesti herättää huomiota suomalaisena modernistina.<sup>752</sup>*

<sup>748</sup> O.O-n ”Ellen Thesleff 75 vuotta”, US 4.10.1944.

<sup>749</sup> O.O-n ”Ellen Thesleff 75 vuotta”, US 4.10.1944.

<sup>750</sup> O.O-n ”Ellen Thesleff 75 vuotta”, US 4.10.1944.

<sup>751</sup> H. Ahtela ”Ellen Thesleff 80-vuotias”, US 5.10.1949.

<sup>752</sup> H. Ahtela ”Ellen Thesleff 80-vuotias”, US 5.10.1949.

*Mutta niin valoisaksi kuin hänen maalauksensa onkin vaihtunut, on se yhä pysynyt visionääreisessä runon maailmassa, missä aavistettukin muuttuu todeksi.*<sup>753</sup>

Richter puolestaan kirjoitti merkkipäivän yhteydessä:

[ ] *Ellen Thesleff, joka kuuluu nykyhetken parhaisiin maalareihimme, saavuttaa tänään 80 ikävuottaan, mutta yhä jatkuvasti hän on säilyttänyt luomisvireensä ja keväisen hennon, kuulakkaan hohtavan värirunoutensa.*<sup>754</sup>

*Ellen Thesleff on itsenäisesti kulkenut omaa tietään ja säilyttänyt persoonalliset piirteensä hienostuneen kulttuurin, ikuisesti nuoren värirunouden naisellisesti herkkänä ja henkeväenä edustajana.*<sup>755</sup>

Kriitikon kymmentä vuotta aiemmin esittämä kritiikki Thesleffin taiteen ”epämääräisyydestä”, jossa ei ollut mitään mistä ”ottaisi kiinni”, oli vaihtunut ”persoonalliseksi” ”värirunouden” edustajaksi ja yhdeksi nykyhetken parhaaksi *maalari*ksi.

Thesleff, jonka ilmaisu – väriä, viivaa ja muotoa – oli miltei koko 1900-luvun alun moitittu katkelmalliseksi, epämääräiseksi ja vaikeasti tulkittavaksi oli muuttunut taiteilijaksi, jonka teokset olivat *loogisesti sommiteltuja* ja *selkeästi rakennettuja kompositioita*. Taiteilijan välinpitämättömyydeltä tuntunut muodonanto olikin nyt katsojan kykenemättömyyttä ymmärtää teosta. Thesleff oli ”vahva taiteilija”, jonka osallistuminen näyttelyyn antoi sille ”erikoista juhlavuutta”.

Kriitikkejä tarkasteltaessa huomio kiinnittyy ennen kaikkea siihen, miten Thesleffin taidetta kuvailevat määreet pysyvät samoina. Kriitikot kiinnittävät yhä huomiota taiteilijan väriin, muotoon ja vaikealta tuntuvaan ilmaisuun, mutta kun aiemmin nämä ominaisuudet luettiin puutteiksi, löydettiin niille nyt ymmärtäväinen selitys. Väri, joka oli aiemmin ”häipynyt epämääräisyyteen”, aikaansai kriitikoissa nyt voimakkaita affektiivisia tunteuksia. Thesleffin teosten vaikeatulkintaisuus, joka aiemmin koettiin kumpuavan taiteilijan ”naiivista taitamattomuudesta, välinpitämättömyydestä ja taiteellisessa raffinemangista”, oli nyt seurausta taiteilijan pysyttelemisestä ”visionäärisessä runon maailmassa, missä aavistettukin muuttuu todeksi”. ”Särkyvä, saippuapallomainen” muodonanto oli vaihtunut ”sommitelman loogisuuteen, selkeästi rakennetuksi ja piirretyksi”.

<sup>753</sup> H. Ahtela ”Ellen Thesleff 80-vuotias”, US 5.10.1949.

<sup>754</sup> E. R-r ”Ellen Thesleff 80-vuotias”, HS 5.10.1949.

<sup>755</sup> E. R-r ”Ellen Thesleff 80-vuotias”, HS 5.10.1949.

Koko uransa ajan Thesleff noudatti omaa, epäkoherentiltakin vaikuttanutta muodonantoaan. Se perustui värimassoihin ja katkonaiseen väriin. Väri ja muodottomuus liittyivät kuvataidekritiikin arvolauseissa kiinteästi yhteen. Ne olivat viivan ja sommittelun, rakenteellisen ja pysyvän, vastavoimia. Väri liittyi heikkouteen ja häilyvyyteen, sekä feminiinisyyteen.<sup>756</sup> Kristevan mukaan värin ja muodon itsenäisyys ilmeneekin suhteessa merkityssisältöön (*signifié*), kertomukseen ja sen representaatioon. Taiteilijan käyttämä väri ja muoto näyttäytyivät itsenäisinä entiteetteinä, jotka väistivät, käänsivät selkensä, vetivät puoleensa tai uhmasivat<sup>757</sup>, suhteessa konventionaaliin sukupuolta rajoittaviin sääntöihin.

Harri Kalha on hyödyntänyt Julia Kristevan Giotto-luentaa tutkiessaan Magnus Enckellin värin metonymisia suhteita ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen.<sup>758</sup> Modernismin estetiikassa väri miellettiinkin uhkaavan ambivalenssin alueeksi.<sup>759</sup> Väriin liitettiin monia moralisoivia sääntöjä, kieltoja ja kehotuksia. Thesleffin ”naisellinen väripaletti” avasi assosiaatioita feminiiniseen ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen – lihaisena ja likaisena (violetti/punainen) mutta myös raivokkaana (keltainen) ja maskuliinisena (punainen). Pastoosi, reunat ylittävä värimassa oli vastakohta kurille ja järjestykselle, viivalle ja kulttuurille.

Väri ja muoto ”turmelivat” Thesleffin työt aistillisiksi.<sup>760</sup> Kristeva puhuukin väristä paikkana, missä kielto ennustaa ja nostattaa välittömän rikkomuksen: ”Värissä toteutuu Lain hetkellinen dialektiikka: Yksi merkitys (*sens*) sanellaan, jotta se ei oitis pirstoutuisi monikollisiksi merkityksiksi.”<sup>761</sup> Kristevalle värikokeus merkitseeikin ennen kaikkea uhkaavaa kokemusta ”minälle” ja se muodostuu ”minän” säilyttämisen- ja tuhoamispyrkimysten taitekohdaksi, narsistisen eroottisuuden alueeksi. Thesleffin väri oli tiheä ja monimielinen elementti, joka häiritsi merkityksen paikantumista – tunnistamista – sijoittumista.<sup>762</sup>

”Siveyspoliisina” toimineet kriitikot olivat taiteilijoiden – poikkeusyksilöiden ja ääritunteiden kokijoiden – kontrolloijia, jotta teosten visualisoima ylenmääräisyys ja aistillisuus eivät pääsisi villiintymään, tarttumaan ja häiriköimään porvarillisen maailman rakenteita.<sup>763</sup> Ikääntyessään naistaiteilija tuntui pääsevän eroon paitsi ammattinimikkeen etuliitteestä myös vapautuneen aistillisuuteen, seksuaalisuuteen ja ylenpalttisuuteen liittyvistä konnotaatioista. Te-

<sup>756</sup> Ks. esim. Riley 1995, 5; Arnkil 2003, 27.

<sup>757</sup> Kristeva [1977] 1989, 213.

<sup>758</sup> Kalha 2005, 35, 80–81.

<sup>759</sup> Kalha 2005, 251, 253.

<sup>760</sup> Ks. myös Kalha 2005, 227.

<sup>761</sup> Kristeva [1977] 1989, 219.

<sup>762</sup> Kristeva [1977] 1989, 219, 232.

<sup>763</sup> Kalha 2005, 292.



osten muodonanto muuttui runolliseksi virtuositeetiksi, joksikin, jota ei voinut analysoida.<sup>764</sup>

Kristevaa mukaillen Thesleffin väri, viiva ja muoto eivät olleet merkitystyhjyyttä, vaan ylenpalttisuutta viestissä, joka tuhoamalla yhden normatiivisen merkityksen (*ikä*) lisäsi (*aistillisuuteen*) negatiivisuuden voimansa ja takasi subjektin läpipääsyn.<sup>765</sup> Kuitenkaan todentuneena, eroja luovana negatiivisuutena kuvallinen formalismi ei häivyttänyt merkitystä: ”moninkertaistaessaan merkityksen väri säilyttää sen ja näyttää, että siitä kehkeytyy ainutkertaisen olennon merkitys”.<sup>766</sup> Taiteilijan ”nerokas kauneus” ylitti sukupuolirajat.

---

<sup>764</sup> Järvinen 2006, 122

<sup>765</sup> Kristeva [1977] 1989, 220.

<sup>766</sup> Kristeva [1977] 1989, 220.

## V THE DARE OF A QUEER PLANET

Sukupuolentutkija June L. Reich on artikkelissaan ”Genderfuck: The Law of the Dildo” (1992) käyttänyt sukupuolen sekoittamisesta ilmaisua ”*the parable of genderfuck*”. Reich kirjoittaa:

*There are contradictions that inhere, let’s say, in the difference between myself in the shower (as woman – gendered) and myself in bed (as a femme – sexualized) that need to be articulated through a theory of genderfuck, which “deconstructs” the psychoanalytic concept of difference without subscribing to any heterosexist or anatomical truths about the relations of sex to gender (you remember the binarisms, male=mascu-line, female=feminine, masculine=aggressive, feminine=passive, etc.) Instead, genderfuck structures meaning in a symbol-performance matrix that crosses through sex and gender and destabilizes the boundaries of our recognition of sex, gender, and sexual practice.<sup>767</sup>*

“Genderfuck” ei ole vain 1990-luvun tai 2000-luvulle soveltuva käsite, vaan seksuaalisuutta ja sukupuolta, nykytermein ilmaistuna aktiivista sukupuolipolitiikkaa, tehtiin jo tätä aiemmin. Genderfuck (queer) näyttäytyy tutkimieni taiteilijoiden teoksissa erilaisina käytäntöinä ja tekoina, omapäisyytenä asioissa ja tilanteissa, joissa norminmukainen toimiminen oli säädeltyä. Taiteilijoiden käyttämät strategiat ja ilmaisuvälineet – omakuva, veistos sekä väri – toimivat diskursiivisina ja visuaalisina *minäkuvallisuuden* keinoina sukupuoliroolien haastamisessa.

Työni ydinalueiksi muodostuivat tapauskohtaiset analyysit tutkimieni taiteilijoiden identiteettityöstä sekä niistä käytännöistä, joilla subjekti konstruoi ja modifioi minäkuvaansa. Tarkensin katseen kunkin taiteilijan uran taiteellisiin kiteymäkohtiin – vaiheisiin, jolloin heidän ilmaisunsa oli subjektiivisimmillaan. Näihin kiteymäkohtiin pysähtyminen tarjosi mahdollisuuden lukea teoksia myös laajemmin oman minuuden kuvina – minäkuvallisuuksina.

Taiteellisten kiteytymäjaksojen ajallinen kesto vaihteli tutkimieni taiteilijoiden välillä. Beda Stjernschantzille visuaalisen ilmaisun saanut itsen etsintä kesti noin neljä vuotta (1892–1896), Sigrid af Forsellesin suuri, viisi reliefilaattaa käsittävä päätyö *Ihmissielun kehitys*, 1887–1903 vei taiteilijalta kuusitoista vuotta. Af Forsellesin kohdalla minäkuvallisuus ilmeni selvimmin reliefisarjan ensimmäisessä, *Ihmisten taistelu (La lutte)* -nimisessä osassa. Helena Westermarckin

---

<sup>767</sup> Reich 1992, 113.

Hufvudstadsbladetissa vuonna 1891 julkaisema artikkeli ”Finsk Konstnärinna i Florens” kuvasi lukijoille jo silloin valmiin *Ihmisten taistelu* -reliefin aiheen. Näin ollen myös af Forsellesin taiteesta esiin nostamani ”subjektiivisen kiteymän” kesto oli noin neljä vuotta (1887–1891).

Ellen Thesleffin taiteen voimallisin murros ajoittuu vuoteen 1906 maalausellisen väritaiteen syrjäyttäessä aiemman ilmaisun. Taide abstrahoituu ja Thesleff siirtyy palettiveitsen käyttöön. Maalauksen materiaalisuus korostuu. Samalla sukupuolen moninaisuuden käsittely siirtyy tulkintani mukaan väriin. Arvioinkin Thesleffin taiteellisen kiteymäjakson jatkuneen taiteilijan uran loppuun saakka – käytännössä lähes viisikymmentä vuotta.

Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien konventionaalisten merkkin hälväminen ilmaisun abstrahoitumisen myötä muuttaa tapaa lukea minäkuvalisuutta Thesleffin teoksista. Sukupuoliproblematiikan siirtyminen ei-esittävyys- ja värin alueille vaati luennan tueksi myös muunlaisia välineitä. Jälkistrukturalistinen, diskurssianalyttinen lähestymistapa korostuukin viimeisessä luvussa, jossa sanomalehtiartikkelit sekä kuvataidekritiikki tarjoavat välineitä luennan kontekstualisointiin.

Luvussa II käsittelen Beda Stjerschantzin (1869–1910) subjektiivisia ilmaisupyrkimyksiä taiteilijan teosten *Omakeuva*, 1892, *Irma*, 1895–1896 sekä Irma-teoksen varhaisemman version, *Kaksoismuotokuvan*, 1895 kautta. Luvun kuva-aineistoon kuuluvat myös Stjerschantzin keskeneräiseksi jäänyt maalaus *Työpajassa*, *Omakeuva* vuodelta 1892, sekä taiteilijan läheisen ystävän Magnus Enckellin maalaama *Beda Stjerschantzin muotokuva*, 1902. Viime mainittu teos toimi intertekstuaalisen ristiinlukemisen välineenä ja siitä tehdään alaluvuissa *Toisten silmin* ja *Toisten silmin II* kaksi toisistaan poikkeavaa analyysiä.

Naisnerouden ”ongelmaa” tai mahdollisuutta pohtiessani teen rinnastuksia muun muassa Stjerschantzin ystävän ja kollegan Ellen Thesleffin omakuviin. Ranskalaisen taidemaalarin Édouard Manet’n kurtisaanilahmo maalauksessa *Olympia*, 1863 toimi keskustelukumppanina pohtiessani *Kaksoismuotokuvan* Irma-figuuriksi tunnistettavaa hahmoa sekä erilaisia katsepositioita.

Tarkastelen luvussa *Omakeuvaa* kirjallisuudentutkimuksesta lainatun fokalisaation käsitteen kautta. Fokalisaatio mahdollistaa kuvan analysoinnin siinä kuvattun hahmon näkökulmasta. Psykoanalyttikko Teresa de Lauretiksen tapaan luen sukupuolta ennen kaikkea yksilöön kiinnittyvänä oireena. Judith Butleriin tukeutuen katson performatiivisen dimension olevan oleellinen ominaisuus sukupuolen konstruktiossa.

Tulkitsen Stjerschantzin katseen toimineen ennen kaikkea kutsuna katsojan katseelle. Joan Rivièren esittämä älyllisen naisen paradigma tarjoaa kä-

siteapparaatteja Stjerschantzin teosten luentaan. De Lauretiksen ja Elisabeth Groszin tapa lukea Freudin kastraatiokompleksia sekä freudilainen fetissin käsite laajentavat etenkin *Kaksoismuotokuvan* tematiikkaa.

Pyrin luvussa II osoittamaan, miten minäkuvallisuus toimi Beda Stjerschantzille itsen etsinnän välineenä, kuten taiteilijan *Omakuvassa*, mutta myös konstruktionistisena mahdollisuutena – jopa *Kaksoismuotokuvan* lesbisenä falloksena. Maalausten kautta oli mahdollista pohtia kulttuurisia rajoja ja tapoja, joilla niistä saattoi taiteen kautta vapautua. Teokset olivat autokommunikaatiota, omien mielentilojen heijastumia, narraatiota, jossa tekijä omakuvan minänä toimi ulkoisena fokalisojana, kertojana, esittämässään tapahtumassa.

Luvussa III esitän Sigrid af Forsellesin (1860–1935) taiteen kohdalla decorumin määrittämisen tilan rajoittaneen aikalaisten lisäksi myös nykytutkijoiden havaintoja. Analysoin af Forsellesin ystävän ja kollegan, sittemmin kirjalliselle uralle siirtyneen Helena Westermarckin taiteilijasta laatimat kolme tekstiä: *Hufvudstadsbladetissa* vuonna 1891 julkaistun artikkelin ”Finsk Konstnärinna i Florens”, *Nutid*-lehdessä vuonna 1902 julkaistun ”Sigrid af Forselles. Några konturer af en konstnärsgärning” sekä taiteilijan kuoleman jälkeen vuonna 1937 ilmestyneen teoksen *Tre konstnärinnor. Fanny Churberg, Maria Wiik, Sigrid af Forselles*. Westermarck oli avainasemassa taiteilijan reliefisarjan tunnetuksi tekemisessä Suomessa. Kiinnostuksen kohteeksi luvussa nouseekin reliefejä ympäröivä taidepuhe. Pyrin osoittamaan reliefien vastaanoton peilanneen ennen kaikkea vallitsevan kulttuurin arvoja ja normatiivista samuuden fantasiaa. Decorumin määrittämä tila rajoitti aikalaisten havaintoja. Taidepuheen keskeiseksi haasteeksi nousivat af Forsellesin reliefejä määrittävät alastomuus ja aistillisuus.

1800-luvun lopun kaapitetussa ja/tai kaapittavassa retoriikassa haastava seksuaalisuus piilotettiin pukemalla se estetismin kaapuun ja irrotettiin paitsi homoseksuaalisuuden reaali- ja henkilöhistoriasta, myös sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteistä yleisemmin. Klassiseen plastiikkaan vetoava retoriikka vapautti teoksen seksuaalisesta pahasta. Reliefejä verrattiin vanhemman taiteen ihanteellisten edustajien, kuten Luca della Robbian ja Donatellon teoksiin. Itse tarjoan luvussa myös vähemmän ilmeisiä vertailukohteita reliefien aistilliselle plastiikalle. Teen tietoisien anakronistisia vertauksia esimerkiksi Tom of Finland -kuvastoon. Pohdin myös niitä tekijöitä, jotka saivat taiteilijan tarttumaan alastomaan miesvartalon.

Yleisimmin osoitan, että sellaiset käsitteet kuin kunnollinen miehisuus, naiseus, feminiinisyys ja maskuliinisuus, olivat voimakkaasti ladattuja, heteronormatiivisen decorumin määrittämiä. Luentani pyrkii avaamaan kaapin tilaa ehdottamalla minäkuvallisuuden ilmenneen reliefipinnalla myös polymorfisena aistillisuutena.

Luvussa IV pyrin osoittamaan Ellen Thesleffin (1869–1954) habituksen ja taiteen kautta ilmenneen sukupuolensekoittamisen toimineen sukupuolten rajankäynnin paikkana. Tarkastelen luvussa Thesleffin tapaa käyttää valokuvaa omakuvallisuuden välineenä, ristivalottaen sitä aikalaiskeskustelulla, mutta myös taiteilijan omilla ajatuksilla. Ystävän kanssa toteutetuissa yksityisissä valokuvasesioissa tuntui olevan iduillaan se siemen, joka vuoden 1906 jälkeen puhkesi väriin.

Kuvataidekritiikki toimii luvussa verbaalisena välineenä, jonka kautta on mahdollista käsitteellistää väri ja siihen liitetyt moninaiset konnotaatiot. Kuten af Forsellesilla myös Thesleffillä tuntui (hetero)normatiivisen taiteilijajaihteiden vaatimus asenteellistavan taidearvostelijoiden mielet. Minäkuvalliseksi tulkitsemäni affektiivinen ja lihallinen väri toimi paikkana ristiriitojen ja erojen esille tuomiseen. Aistillinen väri oli, kuten luvussa osoitan, monelle liikaa. Näitä värin moninaisia merkityskerrostumia tavoittaakseni laajensin luentani ranskalaiseen feministiseen teoriaan. Julia Kristevan ajatukset abjektista sekä käsitykset ruumiillisuuksista toimivat luentani välineinä. Kristevan väriluentaa sekä Harri Kalhan kristevalaista analyysia värin metonymisistä suhteista täydensin taideemaalari Wassily Kandinskyn käsityksillä värien merkityksistä.

Thesleff tuntui väreillä tavoittelevan jotakin syvempää. Kenties hän halusi manipuloida sukupuolen ja seksuaalisuuden koodeja, horjuttaa niihin liitettyjä vakaita merkityksiä ja muuttaa käsityksiä ruumiin sekä sukupuolen suhteista, miksei myös vain nauttia värin aineellisuudesta ja aistillisuudesta. Thesleffin genderfuck oli huomattavan moniulotteinen ja ulkoisesti muuntuva vaikkakin sisäisesti koherentti. Sukupuolen problematisointi ilmeni varhaisvaiheessa ambivalenttina habituksena siirtyäkseen myöhemmin väriin. Sypressi toimi teoksessa *Maisema Toscanasta*, 1907 metonymisena paikkana, feminiinisenä merkinä ja fallisena(kin) haavana naisellisen unelmoivassa pastellisävyjen dominoimassa maisemassa.

Michael Warner toteaa jo aiemmin viitatussa teoksessaan *Fear of a Queer Planet*:

*What do queers want? This volume takes for granted that the answer is not just sex. Sexual desires themselves can imply other wants, ideals, and conditions. And queers live as queers, as lesbians, as gays, as homosexuals, in contexts other than sex. In different ways queer politics might therefore have implications for any area of social life. Following Marx's definition of critical theory as "the self-clarification of the struggles and*

*wishes of the age”, we might think of queer theory as the project of elaborating, in ways that cannot be predicted in advance.*<sup>768</sup>

Tulkintani mukaan Beda Stjernschantz, Sigrid af Forselles ja Ellen Thesleff tavoittelivat visuaalisilla representaatiollaan olemisen muotoa, jonka tavoite oli purkaa ja muuttaa kertomuksen ja kertomisen suhdetta. Taide ja olemisen tavat kiinnittyivät kerrontarakenteiden ulkopuoliseen, jota nykypäivänä voimme kutsua seksuaalisista ”suuntautumisista” riippumatta nimikkeellä queer.

---

<sup>768</sup> Warner 1993, VII.

# EPIGRAFIT

1. Pausanias.
2. Walter Benjamin.
3. Roland Barthes.
4. L. Onerva.
5. Beda Stjernschantz, 1892.
6. Friedrich Nietzsche.
7. L. Onerva.
8. Arthur Rimbaud.
9. Maurice Merleau-Ponty.
10. Oscar Wilde.
11. Beda Stjernschantz, 1892.
12. L. Onerva.
13. Michelangelo Buonarroti.
14. Sigmund Freud.
15. Charles Baudelaire.
16. Johann Joachim Winckelmann.
17. Friedrich Nietzsche.
18. Joan Didion.
19. Ellen Thesleff, 1908.
20. Oscar Wilde.
21. Claude Cahun.
22. Charles Baudelaire.
23. Susan Sontag.
24. Ellen Thesleff, 1930.
25. Ellen Thesleff, 1916.
26. Ellen Thesleff, 1912.
27. Ellen Thesleff, 1909.

# KUVALUETTELO

Mitat annettu senttimetreinä.

Kuva 1. Ellen Thesleff, *Narkissos*, 1947. Lyijykynä, 16 x 10. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 2. Beda Stjerschantz, *Omakuva*, 1892. Öljy kankaalle, 46 x 32,5. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 3. Helene Schjerfbeck, *Omakuva*, harjoitelma (hopeataustainen), 1915. Lyijykynä, akvarelli, hiili ja lehtihopea paperille, 47 x 34,5. Turun taidemuseo.

Kuva 4. Alexandre Seon, *Le Sâr Joséphin Péladan*, 1891. Öljy kankaalle. 132,5 x 80. Musée des Beaux Arts, Lyon.

Kuva 5. Magnus Enckell, *Beda Stjerschantzin muotokuva*, 1902. Öljy kankaalle, 87 x 52. Gösta Serlachiuksen taidesäätio. Kuva: Gösta Serlachiuksen taidesäätio.

Kuva 6. Beda Stjerschantz, *Työpajassa, omakuva*, 1892 (20.6.1892). Öljy kankaalle, 41,5 x 26,7. Yksityiskokoelma. Kuva: Yehia Eweis, Kansallisgalleria.

Kuva 7. Beda Stjerschantz, *Aforismi*, 1895. Öljy kankaalle, 65 x 45. Yksityiskokoelma.

Kuva 8. Beda Stjerschantz, *Omakuva*, 1892. Öljy kankaalle, 46 x 32,5. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 9. Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1891. Hiili ja väriliitu, 44,5 x 35. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 10. Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1894–1895. Lyijykynä ja seepia paperille, 31,5 x 23,5. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Hannu Aaltonen, Kansallisgalleria.

Kuva 11. Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1895. Lyijykynä, 15,8 x 10. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 12. Magnus Enckell, *Kuvanveistäjä Madeleine Jouvrayn muotokuva*, 1893–1894. Vesiväri, guassi, hiili, 66 x 49. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 13. Claude Cahun, *I. O. U. (Self-Pride)*, 1920–1930. Hopeagelatiinivedos, 15,2 x 10,5. Estate of Claude Cahun, photo @ Museum Associates/LACMA.

Kuva 14. Beda Stjernschantz, muistikirja. BS\_paris\_1892\_027.tif; Kansallisgallerian arkistokokoelmat Beda Stjernschantzin arkisto, digitaaliset kopiot, Collianderin yksityiskokoelma (CY/KGA). Kuva: Asta Kihlman.

Kuva 15. Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Öljy kankaalle, 130,5 x 190. Musée d'Orsay, Pariisi.

Kuva 16. Beda Stjernschantz, *Kaksoismuotokuva (Irma)*, 1895. Valokuva. Yksityisomistuksessa. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 17. Beda Stjernschantz, *Irma*, 1895–1896. Öljy kankaalle, 37,5 x 32,5. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 18. Sigrid af Forselles, *Vankeus (La captivité)*, 1887–1903. Kipsi, 195 x 256. Helsingin Kallion kirkko. Kuva: Asta Kihlman.

Kuva 19. Sigrid af Forselles, *Vuorisaarna (L'acceptation du Christianisme)*, 1887–1903. Kipsi, 195 x 256. Helsingin Kallion kirkko. Kuva: Asta Kihlman.

Kuva 20. Sigrid af Forselles, *Kotimatka (Le retour au foyer)*, 1887–1903. Kipsi, 195 x 256. Helsingin Kallion kirkko. Kuva: Asta Kihlman.

Kuva 21. Sigrid af Forselles, *Kotiinpaluu (L'arrivée au foyer)*, 1887–1903. Kipsi, 195 x 256. Helsingin Kallion kirkko. Kuva: Asta Kihlman.

Kuva 22. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, 1887–1903. Kipsi, 195 x 256. Antellin kokoelma, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 23. Edvard Munch, *Dagen derpå*, 1894. Öljy kankaalle, 115 x 152. Nasjonalmuseet, Oslo. Kuva: Nasjonalmuseet.

Kuva 24. Edvard Munch, *Badende menn*, 1907–1908. Fresko, 206 x 227,5. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 25. Magnus Enckell, *Ylösousemus*, 1907. Öjy kankaalle, 400 x 1000. Tampereen Johanneksen kirkko.

Kuva 26. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, detalji. Kipsi, 195 x 256. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 27. Tom of Finland, *Piirros*, noin 1980. Tussi. David Kordansky Gallery, Los Angeles, Kalifornia, USA.

Kuva 28. Auguste Rodin, ”*au maître Zorn A. Rodin*”, 1906. Lyijykynä ja vesiväri, 33 x 25. Zornmuseet, Mora. Kuva: Zornmuseet.

Kuva 29. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, detalji. Kipsi, 195 x 256. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 30. Eugène Jansson, *Flottans badhus*, 1907. Öljy kankaalle, 197 x 301. Thielska Galleriet, Tukholma. Kuva: Tord Lund, Thielska Galleriet.

Kuva 31. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, detalji. Kipsi, 195 x 256. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 32. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, detalji. Kipsi, 195 x 256. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 33. *Medicin Venus* (Venere de 'Medici), 1. vuosisata eaa., Marmori, k. 153. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Kuva 34. Sigrid af Forselles, *Ihmisten taistelu (La lutte)*, detalji. Kipsi, 195 x 256. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 35. Ida A. Fielitz, *Sigrid af Forselles i hennes atelje*, s.a. Öljy kankaalle, 144 x 166. Loviisan kaupungin taidekokoelma. Kuva: Ulrika Rosendahl, Loviisan kaupungin taidekokoelma.

Kuva 36. Ellen Thesleff, 1880-luku. Kuva: Svenska litteratursällskapet i Finland, arkiv.

Kuva 37. Ellen Thesleff, *Kaiku*, 1891. Öljy kankaalle, 61 x 43,5. Ateneumin taide-museo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 38. Ellen Thesleff, *Kaiku*, 1932. Puupiirros, 42 x 31,5. Yksityiskokoelma. Kuva: Hannu Aaltonen, Kansallisgalleria.

Kuva 39. Ellen Thesleff, *Traaginen naamio*, 1937. Väripuupiirros, 45,5 x 38,5, laat-ta 40 x 40. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 40. Ellen Thesleff, 1890-luku. Kuva: Svenska litteratursällskapet i Finland, arkiv.

Kuva 41. Ellen Thesleff, 1890-luku. Kuva: Svenska litteratursällskapet i Finland, arkiv.

Kuva 42. Ellen Thesleff, 1890-luku. Kuva: Svenska litteratursällskapet i Finland, arkiv.

Kuva 43. Ellen Thesleff ja Sigrid Granfelt, 1890-luku. Kuva: Svenska littera-tursällskapet i Finland, arkiv.

Kuva 44. Ryhmäkuva Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa 1890-luvulla opiskelleista. Kuva: Svenska litteratursällskapet i Finland, arkiv.

Kuva 45. Sigrid Granfelt, 1890-luku. Yksityiskokoelma.

Kuva 46. Claude Cahun, *Que me veux tu?*, 1929. Hopeagelatiinivedos, 18 x 23. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Kuva 47. Ellen Thesleff, *Maisema Toscanasta*, 1907. Öljy puulle, 20 x 21, Mikkelin taidemuseo / Martti Airion taidekokoelma. Kuva: Hannu Aaltonen, Kansallis-galleria.

Kuva 48. Ellen Thesleff, *Italialainen maisema*, 1906. Öljy puulle, 46 x 41. Yksityis-kokoelma. Kuva: Janne Tuominen, Kansallisgalleria.

Kuva 49. Ellen Thesleff, *Tyttöjä (Tytöt niityllä)*, 1906. Öljy kankaalle, 59,9 x 60,7. Helsingin taidemuseo, Katariina ja Leonard Bäcksbäckan kokoelma. Kuva: Helsingin taidemuseo.

Kuva 50. Ellen Thesleff, *Maisema Toscanasta*, detalji. Öljy puulle, 20 x 21. Mikkelin taidemuseo / Martti Airion taidekokoelma, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 51. Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series, Mexico)*, 1976. Hopeagelatiini-vedos, 17,1 x 24,8, arkki: 20,3 x 25,2. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Kuva 52. Ellen Thesleff, *Muroleen maisema*, 1925. Öljy kankaalle, 60 x 58. Yksityiskokoelma. Kuva: Hannu Aaltonen, Kansallisgalleria.

Kuva 53. Ellen Thesleff, *Pallopin miesfiguuri*, 1910-luku. Puukaiverrus, 17,6 x 16,4, laatta 6,1 x 5,3. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Jouko Könönen, Kansallisgalleria.

Kuva 54. Ellen Thesleff, *Sade*, 1933. Öljy kankaalle, 50,8 x 50,8. Yksityiskokoelma. Kuva: Janne Tuominen, Kansallisgalleria.

Kuva 55. Ellen Thesleff, *Maisema Muroleenkoskelta*, 1942. Öljy kankaalle, 91 x 61. Riihimäen taidemuseo, Tatjana ja Pentti Wähäjärven kokoelma, PW-7:16. Kuva: Riihimäen taidemuseo.

Kuva 56. Ellen Thesleff, *Firenze*, 1920-luku. Puupiiirros, 29,5 x 42,5, laatta 24 x 35,3. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 57. Ellen Thesleff, *Meduusa*, 1945. Öljy pahville, 40 x 32,5. Yksityiskokoelma. Kuva: *Ellen Thesleff. Värien tanssi – Dance of Colour*. Toim. Ilkka Karttunen & Hanna-Reetta Schreck. Retretti: Punkaharju 2008, 168.

# LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

## SANOMALEHDET JA KAUSIJULKAISUT

Argus

Astra

Helsingin Sanomat (HS)

Hufvudstadsbladet (HBL)

Nuori Suomi -albumi 1894 (NS)

Nutid

Nya Argus

Nya Pressen (N.Pr)

Svenska Pressen (SP)

Uusi Suomi (US)

## NÄYTTELYLUETTELOT/ PIENPAINATTEET

Suomen Taiteilijain näyttelyluettelo – Finska  
Konstnärers utställningskatalog 1891,  
1895, 1906

Syysalonki – Höstsalongen 1915

Finska Konstföreningens matrikel 1887

## ARKISTOT

Eduskunnan kirjasto, Helsinki (EK)  
H. F. Antellin kokoelma

Helsingin evankelis-luterilaisen seurakun-  
nan talousarkisto (HSTA)

Hg kiinteistöjen rakentamiseen liittyvät  
asiakirjat

Kallion kirkon rakennustoimikunnan  
pöytäkirjat  
Piirustuskokoelma

Kansalliskirjasto, käsikirjoituskokoelma, Hel-  
sinki (KA)

Magnus Enckellin arkisto  
Yrjö Hirmin arkisto

Kansallisgalleria arkistokokoelma, Helsinki  
(KGA)

Beda Stjernschantzin arkisto, digitaaliset  
kopiot, Collianderin yksityiskokoelma  
(CY/KGA).

Suomen Taiteilijaseuran taiteilijakansio,  
Hintzen arkiston kirjeet.

Svenska litteratursällskapet i Finland (SLSA),  
arkiv, Helsingfors

Ellen Thesleffs familjearkiv  
konstnärlig produktion  
brev, dagböcker, klipparkiv

Åbo Akademis bibliotek, handskriftssam-  
lingarna, Åbo (ÅA)

Helena Westermarcks brevsamling

## INTERNETLÄHTEET

Arnkil, Harald, ”Mitä väri on taiteilijalle?”  
Suomen väriyhdistys SVY ry 2003 [http://  
www.svy.fi/mita-vari-on-taiteilijalle/](http://www.svy.fi/mita-vari-on-taiteilijalle/)

Latimer, Tirza True, ”Acting Out: Claude  
Cahun and Marcel Moore” 2005 [http://  
www.queerculturalcenter.org/Pages/  
Tirza/TirzaIndx.html](http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaIndx.html)

Manchester, Elizabeth, ”Untitled” (Silueta  
Series, Mexico) (October 2009) TATE.  
[https://www.tate.org.uk/art/artworks/  
mendieta-untitled-silueta-series-mexi-  
co-t13357](https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-silueta-series-mexico-t13357)

Norton, Rictor, ”Johann Joachim Winckel-  
mann”, *Gay History and Literature*, 30  
December 2000, updated 29 June 2008.  
[http://www.rictornorton.co.uk/winc-  
kelman.htm](http://www.rictornorton.co.uk/winc-<br/>kelman.htm)

## ESITELMÄT

Wigert, Hannes, *Tunne ja liike* -esitelmä.  
21.3.2014 Snellman-korkeakoulu, Hel-  
sinki

## OPINNÄYTTEET

Hartikainen, Arja, *Sigrid af Forselles ja reliefi-  
sarja ”Ihmisielun kehitys”*. Pro gradu -tut-  
kielma. Taidehistorian laitos, Jyväskylän  
yliopisto 1994.

- Lindqvist, Viveka, *Sigrid Granfelt – hennes liv och verk*. Pro gradu -avhandling i konst-historia. Åbo Akademi 1985.
- PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS
- Ahtola-Moorhouse, Leena, "Ellen Thesleffin vuodet 1915–1954". *Ellen Thesleff*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneumin julkaisut 7: Helsinki 1998.
- Ahtola-Moorhouse, Leena, "Eero Järnefelt 1863–1937: elämäkerrallisia tietoja". *Eero Järnefelt & venäläinen realismi. Eero Järnefelt & Russian Realism*. Taidekeskus Retretti: Punkaharju 2007.
- Anttonen, Erkki, "Edvard Richter". *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittik-kiä*. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto: Helsinki 1997.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel, *Kirovuosien kronikka. Eliel Aspelin-Haapkylään päiväkirjat v. 1905–1917*. Toim. Eero Saarenheimo. SKS: Helsinki 1980.
- Bahtin, Mihail, *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Kustannus Oy Taifuuni: Helsinki 1995. Alkuperäinen teos: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*, 1965.
- Bal, Mieke, *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge University Press: Cambridge, UK & New York 1991.
- Bal, Mieke, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. Routledge: London & New York 1996.
- Barber, Stephen M. & Clark, David L., "Queer Moments: The Performative Temporalities of Eve Kosofsky Sedgwick". *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*. Routledge: London 2002.
- Barthes, Roland, *Image – Music – Text*. Trans. Stephen Heath. Hill and Wang: New York 1977.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes by Roland Barthes* [1977]. University of California Press: Berkeley & Los Angeles 1994.
- Barthes, Roland, "CY TWOMBLY eli non multa sed multum" [1979]. *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Suom. Altti Kuusamo. Taide: Helsinki 1989.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida*. Trans. Richard Howard. Hill and Wang: New York 1981. Alkuperäinen teos: *La chambre claire*, 1980.
- Barthes, Roland, *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Kansankulttuuri / Suomen valokuvataiteen museon säätiö: Helsinki 1985. Alkuperäinen teos: *La chambre claire*, 1980.
- Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. Trans. Richard Howard. University of California Press: Berkeley & Los Angeles 1991. Alkuperäinen teos: *L'obvie et l'obtus*, 1982.
- Battersby, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana University Press: Bloomington, Indiana 1989.
- Baudelaire, Charles, *Pahan kukkia*. Suom. Yrjö Kajjärvi. Otava: Helsinki 1962. Alkuperäinen teos: *Les fleurs du mal*, 1857.
- Baudelaire, Charles, *Pahan kukkia*. Suom. Antti Nylén. Sannakko: Turku 2011. Alkuperäinen teos: *Les fleurs du mal*, 1861.
- Baudelaire, Charles, *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén. Desura: Helsinki 2001. Alkuperäinen teos: *Le peintre de la vie moderne*, 1863.
- Benjamin, Walter, "Centralpark". *Bild och dialektik*. Övers. Carl-Henning Wijkmark. Cavefors: Staffanstorps 1969. Alkuperäinen artikkeli: "Zentralpark", 1938–1939.
- Berger, John, *Ways of Seeing* [1972]. British Broadcasting Corporation & Penguin Books: London 1988.

- Blanc, Charles, "On Colour" [1867]. *Art in Theory 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. Charles Harrison & Paul Wood with Jason Gaiger. Blackwell: Oxford, UK & Malden, Massachusetts, USA 1998.
- Blotkamp, Carel, "Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction". *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Ed. Edward Weisberger. Abbeville Press: New York 1986.
- Bonsdorff, Anna-Maria von, *Colour Ascetism and Synthetist Colour. Colour Concepts in Turn-of-the-20th-century Finnish and European Art*. Unigrafia: Helsinki 2012.
- Bonsdorff, Pauline von, "Ruumillisuus ja halu". *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen. Gaudeamus: Helsinki 2016.
- Brauer, Josef & Freud, Sigmund, *Tutkielma hysteriasta*. Suom. Markus Lång. Books on Demand GmbH: Helsinki 2012. Alkuperäinen teos: *Studien über Hysterie*, 1894.
- Bryan-Wilson, Julia, Heathfield, Adrian & Rosenthal, Stephanie, *Ana Mendieta: Traces*. Hayward Gallery Publishing: London 2014.
- Butler, Judith, *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Gaudeamus: Helsinki 2006. Alkuperäinen teos: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge: New York & London 1993.
- Butler, Judith, *Undoing Gender*. Routledge: New York & London 2004.
- Bäcksbacka, L. *Ellen Thesleff*. Konstsalongens förlag: Helsingfors 1955.
- Cahun, Claude, "Heroines" [1925]. *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Ed. Shelley Rice. Trans. Norman MacAfee. Massachusetts Institute of Technology; Grey Art Gallery; New York University & Museum of Contemporary Art, North Miami 1999.
- Calonne, David Stephen, *The Spiritual Imagination of the Beats*. Cambridge University Press: Cambridge 2017.
- Champagne, John, *Italian Masculinity as Queer Melodrama: Caravaggio, Puccini, Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan: New York 2015.
- Cixous, Hélène, "The Laugh of the Medusa". Trans. Keith Cohen & Paula Cohen. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 1, Issue 4, 1976. Alkuperäinen teos: *Le rire de la méduse*, 1975.
- Clark, Kenneth, *The Nude: A Study of Ideal Art* [1956]. Penguin Books: Harmondsworth, Middlesex 1990.
- Clark, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton University Press: New Jersey 1984.
- Davis, Whitney, *Queer Beauty: Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*. Columbia University Press: New York 2010.
- Davison, Michael, *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics*. The University of Chicago Press: Chicago & London 2004.
- De Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press: Bloomington, Indiana 1984.
- De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press: Bloomington, Indiana 1987.
- De Lauretis, Teresa, *Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana University Press: Bloomington, Indiana 1994.
- De Lauretis, Teresa, "Gender Symptoms, or, Peeing Like a Man". *Social Semiotics*, Vol. 9, No. 2, 1999.
- De Lauretis, Teresa. *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Anu Koivunen. Suom.

- Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Vastapaino: Tampere 2004.
- De Lauretis, Teresa, "When Lesbians Were Not Women". *On Monique Wittig: Theoretical, Political, and Literary Essays*. Ed. Namascar Shaktini. University of Illinois Press: Urbana & Chicago 2005.
- De Lauretis, Teresa, "Sexual Indifference and Lesbian Representation"[1988]. *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. Ed. Patricia White. University of Illinois Press: Urbana & Chicago 2007.
- Didion, Joan, *The White Album* [1979]. Farrar, Straus & Giroux: New York 2009.
- D'Isa, Francesco & Salimbeni, Matteo, *Forse non tutti sanno che a Firenze...* Newton Compton editori: Roma 2015.
- Doane, Mary Ann, "Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator" [1982]. *Feminism & Film*. Ed. E. Ann Kaplan. Oxford University Press: Oxford 2000.
- Doy, Gen, *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. I. B. Tauris: London 2005.
- Doy, Gen, "Another Side of the Picture: Looking Differently at Claude Cahun". *don't kiss me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Ed. Louise Downie. Aperture: New York 2006.
- Doy, Gen, *Claude Cahun: Sensual Politics of Photography*. I. B. Tauris: London & New York 2007.
- Dressen, Anne, "Foreign Bodies". *The Passion According to Carol Rama*. Eds. Anne Dressen & Teresa Grandas. Trans. Rebécca Close. MACBA: Barcelona 2015.
- Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press: Durham, North Carolina & London 2004.
- Eerikäinen, Hannu, "Halu ja nautinto järjen haasteena". *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Toim. Taina Kinnunen & Anne Puuronen. Gaudeamus: Helsinki 2006.
- Elliott, Bridget & Wallace, Jo-Ann, *Women Artists and Writers: Modernist (im)positioning*. Routledge: London & New York 1994.
- Enckell, Carolus, "Sigrid Schauman ja taiteen kauneus – Sigrid Schauman och om det sköna i hennes konst". *Sigrid Schauman 1877–1979. Valon syleilyssä*. Toim. Selma Green. WSOY: Helsinki 2002.
- Envall, Markku, *Toinen minä – tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. WSOY: Porvoo, Helsinki & Juva 1988.
- Erkkilä, Helena, *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto: Helsinki 2008.
- Farwell, Marilyn R., "The Lesbian Narrative: 'The Pursuit of the Inedible by the Unspeakable'". *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*. Eds. George E. Haggerty & Bonnie Zimmerman. The Modern Language Association of America: New York 1995.
- Farwell, Marilyn R., *Heterosexual Plots & Lesbian Narratives*. New York University Press: New York & London 1996.
- Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 1989.
- Foucault, Michel, *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Ed. Colin Gordon. Trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham & Kate Soper. Pantheon Books: New York 1980.
- Foucault, Michel, *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto, nautintojen käyttö, huoli itsestä*. Suom. Kaisa Sivenius. Gaudeamus: Helsinki 1998. Alkuperäiset teokset: *Histoire de la sexualité I–III* (1976–1984).
- Foucault, Michel, "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress". *Ethics. Subjectivity and Truth. Essential Works of Foucault 1954–1984*. Ed. Paul Rabinow. Trans. Robert Hurley et al. Penguin Books: London 2000.



- Foucault, Michel, *Tiedon arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Vastapaino: Tampere 2008. Alkuperäinen teos: *L'archéologie du savoir*, 1969.
- Foucault, Michel, *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Suom. Mika Määttänen. Gaudeamus: Helsinki 2010. Alkuperäinen teos: *Les mots et les choses*, 1966.
- Freud, Sigmund, *Seksuaaliteoria, kolme seksuaaliteoreettista tutkielmaa*. Suom. Erkki Puranen. Gummerus: Helsinki 1971. Alkuperäinen teos: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905.
- Freud, Sigmund, "The Theme of the Three Caskets". *Writings on Art and Literature*. Ed. James Strachey. Stanford University Press: Stanford, California 1997. Alkuperäinen artikkeli: "Das Motiv der Kätschenwahl", 1913.
- Freud, Sigmund, "The Uncanny". *Writings on Art and Literature*. Ed. James Strachey. Stanford University Press: Stanford, California 1997. Alkuperäinen artikkeli: "Das Unheimliche", 1919.
- Freud, Sigmund, *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suom. Mirja Rutanen. Gummerus: Helsinki 1993. Alkuperäiset teokset: *Zur Einführung des Narzissmus* (1914); *Jenseits des Lustprinzips* (1920); *Das Ich und das Es* (1923); *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (1918).
- Freud, Sigmund, *Johdatus psykoanalyysiin*. Suom. Erkki Puranen. Gummerus: Helsinki 1981. Alkuperäiset teokset: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse; Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1917.
- Freud, Sigmund, "Medusa's Head". *Writings on Art and Literature*. Ed. James Strachey. Stanford University Press: Stanford, California 1997. Alkuperäinen artikkeli: "Das Medusenhaupt", 1922.
- Freud, Sigmund, *Unien tulkinta*. Suom. Erkki Puranen. Gummerus: Helsinki 2005. Alkuperäinen teos: *Die Traumdeutung*, 1899.
- Fries, Ellen, "Ebba Brahe. Kuningatar Kristiina". *Kuuluisia naisia II*. Otava: Helsinki 1911.
- Frigård, Johanna, *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonkuvien moderneja ideoita Suomessa 1900–1940*. SKS: Helsinki 2008.
- Garber, Marjorie, *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*. Routledge: New York 1995.
- Genz, Stephanie & Brabon, Benjamin A., *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh University Press: Edinburgh 2009.
- Getsy, David, J., *Rodin: Sex and the Making of Modern Sculpture*. Yale University Press: New Haven & London 2010.
- Grosz, Elizabeth, "Lesbian Fetishism?". *Fetishism as Cultural Discourse*. Eds. Emily Apter & William Pietz. Cornell University Press: Ithaca, N.Y. 1993.
- Gsell, Paul, *Auguste Rodin: Taide. Keskusteluja mestarin kanssa*. Suom. Lauri Ikonen. WSOY: Helsinki 1922.
- Gutman, Laura, "Näkymättömästä näkyväksi: Beda Stjernschantz ja aavemaalaus." *Beda Stjernschantz 1867–1910. Ristikoportin takana – Bakom gallergrinden*. Toim. Itha O'Neill. SKS: Helsinki 2014.
- Hahl, Nils Gustav, "Magnus Enckells liv och konst intill färggenombrottet 1908". *Om konst och konstindustri*. Helsinki: Artek [1929/1942].
- Halberstam, Judith, "F2M: The Making of Female Masculinity". *Feminist Theory and the Body: A Reader*. Eds. Janet Price & Margit Schildrick. Columbia University Press: New York 1994.
- Halberstam, Judith, *Female Masculinity*. Duke University Press: Durham, North Carolina & London 1998.
- Halberstam, Judith, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press: New York & London 2005.
- Harzewski, Stephanie, *Chick Lit and Postfeminism*. University of Virginia Press: Charlottesville 2011.
- Heath, Stephen, "Joan Rivière and the Masquerade". *Formations of Fantasy*. Eds. V.

- Burgin, J. Donald & C. Kaplan. Routledge: London & New York 1986.
- Hekanaho, Pia Livia, *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Yliopistopaino: Helsinki 2006a.
- Hekanaho, Pia Livia, ”Bobby Barker ja naisen paikka. Neroudesta, ylevästä ja perunankuorista”. *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS: Helsinki 2006b.
- Hekanaho, Pia Livia, ”Tove Jansson, Marguerite Yourcenar, Gertrude Stein ja naisneron paikka”. *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS: Helsinki 2006c.
- Hekanaho, Pia Livia, ”Sukupuoli ja seksuaalisuus butch-femme -kulttuurissa”. *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Toim. Taina Kinnunen & Anne Puuronen. Gaudeamus: Helsinki 2006d.
- Hekanaho, Pia Livia, ”Mitä mies haluaa? FemDom-porno ja miehin masokismi”. *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha. Eetos: Turku 2007.
- Hekanaho, Pia Livia, ”Queer-teorian kuumia vaihteita”. *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Vastapaino: Tampere 2010.
- Hinners, Linda, ”Perhaps the World’s Most Renowned Sculptor”. *Rodin. Auguste Rodin (1840–1917) and the Nordic Countries*. Ed. Linda Hinners. Trans. Martin Naylor. Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery, Helsinki, Nationalmuseum, Stockholm 2015.
- Huet, Anne-Laure, *Madeleine Jouvray. Une sculptrice au tournant du siècle*. Sciences de l’Homme et Société / Art et histoire de l’art. École du Louvre: Paris 2017.
- Huusko, Timo, *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistetut tulkinnat kuvataidekriittikissä 1908–1924*. Kirjoituksia taiteesta 4. Kuvataiteen keskusarkisto. Valtion taidemuseo: Helsinki 1997.
- Huusko, Timo, ”Taiteen ja lihan rajatilassa: Edvard Munch, *Kylpeviä miehiä* ja Suomi”. *Munch ja Warnemünde 1907–1908*. Toim. Annie Bardon, Arne Eggum, Timo Huusko & Gerd Woll. Ateneum, Helsinki, Munchmuseet, Oslo. Ateneumin julkaisut: Helsinki 1999.
- Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter & Carolyn Burke. Cornell University Press: Ithaca, New York 1985. Alkuperäinen teos: *Ce sexe qui n’en est pas un*, 1977.
- Irigaray, Luce, *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Gaudeamus: Helsinki 1996. Alkuperäinen teos: *Éthique de la différence sexuelle*, 1984.
- Jalava, Marja, *Minä ja maailmanhenki. Moderni subjekti kristillis-idealisisessa kansallissajattelussa ja Rolf Lagerborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800–1914*. SKS: Helsinki 2005.
- Jallinoja, Riitta, *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallisia-aatteellisen murroksen heijastajana*. WSOY: Helsinki 1983.
- Janes, Dominic, ”Picturing the Closet”. *Picturing the Closet: Male Secrecy and Homosexual Visibility in Britain*. Oxford University Press: Oxford 2015.
- Jones, Amelia, *Body Art / Performing the Subject*. University of Minnesota Press: Minneapolis & London 1998.
- Juvonen, Tuula & al., ”Kuinka sukupuolta voi tutkia?”. *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Vastapaino: Tampere 2010.
- Järvinen, Hanna, ”Le dieu de la danse: Vaslav Nijinsky, koreografinen tekijäys ja ’luonnollinen’ nero”. *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS: Helsinki 2006.
- Kalha, Harri, *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit*. Suomen Historiallinen Seura, Taide-

- teollisuusmuseo. Apeiron: Jyväskylä 1997.
- Kalha, Harri, ”Marilyn Monroen groteski ruumis”. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Gaudeamus: Helsinki 2002.
- Kalha, Harri, *Tapaus Magnus Enckell*. SKS: Helsinki 2005.
- Kalha, Harri, ”Flip-floppingia Picasson kanssa. Modernismi ja nerouden top-ografia”. *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS: Helsinki 2006.
- Kalha, Harri, ”Halu alennuksessa: Sigmund Freud ja matalan vetovoima”. *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha. Eetos: Turku 2007.
- Kalha, Harri, *Tapaus Havis Amanda*. SKS: Helsinki 2008.
- Kalha, Harri, *Tom of Finland. Taidetta seksin vuoksi*. SKS: Helsinki 2012.
- Kalha, Harri, *Kokottien kultakausi. Belle Époque-  
*men mediätähdet modernin naiseuden kuvastimina**. SKS: Helsinki 2013.
- Kalha, Harri & Tahvanainen, Harri, *Nimettömät. Kansanvalokuvauksen maaginen maailma*. Maahenki: Helsinki 2014.
- Kalha, Harri, ”Sukupuolen sotkijat; Queer-kuvasto *anno 1900*”. SQS 1–2/2015.
- Kalha, Harri & Tahvanainen, Harri, *Valokuvien orpokoti*. Maahenki: Helsinki 2017.
- Kallio, Rakel, ”Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia”. *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 10*. Toim. Riitta Konttinen. Taidehistorian seura: Helsinki 1987.
- Kallio, Rakel, ”Retoriikan ruusuihin kätkeyty nyrkki – Onni Okkonen taidekriitikona”. *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä*. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Valtion taidemuseo/ Kuvataiteen keskusarkisto: Helsinki 1997.
- Kandinsky, Wassily, *Taiteen henkisestä sisälöstä*. Suom. Marjut Kumela. Kustannos-  
 nusosakeyhtiö Taide: Helsinki 1988. Alkuperäinen teos: *Über das Geistige in der Kunst*, 1912.
- Katz, Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality*. Dutton Books: New York 1995.
- Kekki, Lasse, ”Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen”. *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Toim. Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen. Like: Helsinki 2004.
- Kihlman, Asta, ”Sukupuolen problematiikkaa Beda Stjernschantzin *Omakuvassa*”. *Beda Stjernschantz 1867–1910. Ristikoportin takana – Bakom gallergrinden*. Toim. Itha O’Neill. SKS: Helsinki 2014.
- Kivilaakso, Katri, *Kirjailijasta mieskirjailijaksi, naiskirjailijaksi ja takaisin: Pirkko Saision Kainin tytär sekä Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannot vastauksena 1980-luvun naisnäkökulmaiseen kirjallisuuskeskusteluun*. Unigrafia: Helsinki 2015.
- Kivinen, Paula, *Tampereen tuomiokirkko*. WSOY: Porvoo 1986.
- Kofman, Sarah, *The Childhood of Art – An Interpretation of Freud’s Aesthetics*. Columbia University Press: New York 1988.
- Koivunen, Anu, ”Teorian aika on nyt-aika”. De Lauretis, Teresa, *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Anu Koivunen. Vastapaino: Tampere 2004.
- Konttinen, Riitta, *Boheemielämä. Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie*. Otava: Helsinki 1997.
- Konttinen, Riitta, *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Otava: Helsinki 2001.
- Konttinen, Riitta, *Oma tie – Helene Schjerfbeckin elämä*. Otava: Helsinki 2004.
- Konttinen, Riitta, *Naistaiteilijat Suomesa keskiajalta modernismin murrokseen*. Tammi: Helsinki 2008.
- Kortelainen, Anna, *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo*. SKS: Helsinki 2002.

- Kortelainen, Anna, *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Tammi: Helsinki 2003.
- Kortelainen, Anna, *Naisen tie. L. Onervan kappina*. Otava: Helsinki 2006.
- Kortelainen, Anna, ”Edelfeltin ilta prinsessana ja muita elämän kohokohtia”. *Naamiaisia, sirkushuveja ja katutaidetta – Maskerader, cirkusnöjen och gatukonst*. Toim. Lotta Nylund. Villa Gyllenberg: Helsinki 2015.
- Koskinen, Taava, ”Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan”. *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen SKS: Helsinki 2006.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press: Durham, North Carolina & London 2003.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Epistemology of the Closet* [1990]. University of California Press: Berkeley, Los Angeles & London 2008.
- Kotz, Liz & Butler, Judith, ”Haluttu ruumis”. *Kuva ja vastakuva. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Toim. ja suom. Leena-Maija Rossi. Gaudeamus: Helsinki 1995. Alkuperäinen artikkeli: ”The Body You Want”, *Artforum International*, Vol. 31. Issue 3, 1992.
- Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia Sexualis* [1886]. Enke: Stuttgart 1903.
- Kristeva, Julia, ”Giotton ilo” [1977]. *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Suom. Riikka Stewen. Taide: Helsinki 1989. Alkuperäinen essee: ”La joie de Giotto”, 1972.
- Kristeva, Julia, ”Kohti abjektiota”. *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen. Suom. Anna Tuomikoski, Kaisa Sivenius & Pia Sivenius. Gaudeamus: Helsinki 2016. Alkuperäinen essee: ”Approche de l’abjection”, 1980.
- Kristeva, Julia, *Puhuva subjekti: tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Siervo & Riikka Stewen. Gaudeamus: Helsinki: 1993. Alkuperäiset teokset: *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse* (1969), *Polylogue* (1977) *Pouvoirs de l’horreur* (1983).
- Kuusamo, Altti, ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa”. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minnä Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Utukirjat: Turku 2010.
- Kuusamo, Altti, Kontturi, Katve-Kaisa, Markkula, Marjaana & Sihvonen, Jukka, ”Feministinen kuvantutkimus”. *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Utukirjat: Turku 2014.
- Kylmänen, Marjo, ”Gertrude Stein – kielellinen ristiinpukeutuja vai mies naisen ruumiissa?”. *Uusin silmin. Lesbien katse kulttuuriin*. Toim. Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola, Anna Lassila & Marja Suonen. Yliopistopaino: Helsinki 1996.
- Lacan, Jacques, ”The Signification of the Phallus”. *Écrits*. Trans. Bruce Fink, Héloïse Fink & Russel Grigg. W. W. Norton & Company: New York & London 2002. Alkuperäinen luento: ”Die Bedeutung des Phallus”, 1958.
- Lahelma, Marja, ”Aika, ikuisuus ja olemassaolon mysteeri Beda Stjernschantzin teoksessa Pastoraali (*Primavera*, 1897)”. *Beda Stjernschantz 1867–1910. Ristikkoportin takana – Bakom gallergrinden*. Toim. Itha O’Neill. SKS: Helsinki 2014a.
- Lahelma, Marja, *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle*. Unigrafia: Helsinki 2014b.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand, *The Language of Psycho-analysis* [1973]. Trans. Donald Nicholson-Smith. W. W. Norton & Company: New York & London 1988.
- Lappalainen, Päivi, ”Yhdestä kahdeksi vai kahdesta yhdeksi? Tyttöjen sarjakirjat naiseuden neuvottelupaikkoina”. *Popu-*

- laarin lumo – mediat ja arki. Toim. Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala. Taiteiden tutkimuksen laitos, Turun yliopisto, Mediatutkimus: Turku 2000.
- Latimer, Tirza True, "Looking Like a Lesbian: Portraiture and Sexual Identity in 1920s Paris". *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Eds. Whitney Chadwick & Tirza True Latimer. Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey & London 2003.
- Latimer, Tirza True, "Romaine Brooks and the Future of Sapphic Modernity". *Sapphic Modernities: Sexuality, Women and National Culture*. Eds. Laura Doan & Jane Garrity. Palgrave Macmillan: New York 2006.
- Lavin, Maud, "Androgynia, katsojuus ja Hannah Höchin fotomontaasit". *Kuva ja vastakuva. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Toim. ja suom. Leena-Maija Rossi. Gaudeamus: Helsinki 1995. Alkuperäinen artikkeli: Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch, 1990.
- Le Normand-Romain, Antoinette, "Catalogue". *Rodin. Auguste Rodin (1840–1917) and the Nordic Countries*. Ed. Linda Hinnens. Trans. Victoria Selwyn. Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery, Helsinki, Nationalmuseum, Stockholm 2015.
- Lessing, Doris, *The Golden Notebook*. Michael Joseph: UK 1962.
- Lindgren, Liisa, "Sigrid af Forselles ja nais-taiteilijan demonit". *Keskellä marginaalia – Mitt i marginalen. Riitta Konttisen juhlaKirja – Festskrift till Riitta Konttinen*. Toim. Juha-Heikki Tihinen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 33. Taidehistorian seura: Helsinki 2006.
- Lindgren, Liisa, "Auguste Rodin and Finland". *Rodin. Auguste Rodin (1840–1917) and the Nordic Countries*. Ed. Linda Hinnens. Trans. Toni Snellman. Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery, Helsinki, Nationalmuseum, Stockholm 2015.
- Lyytikäinen, Pirjo, "Naisen elkeet miesten maailmassa". *L. Onerva. Mirdja*. SKS: Helsinki 2002.
- Magnien, Aline, "Rodin and Literature: The Danaïd, a Case in Point". *Rodin. Auguste Rodin (1840–1917) and the Nordic Countries*. Ed. Linda Hinnens. Trans. Victoria Selwyn. Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery, Helsinki, Nationalmuseum, Stockholm 2015.
- Mauclair, Camille, "La femme devant les peintres modernes" *La Nouvelle Revue*. Tome I, Nouvelle Série. 2:12 (1.11.1899).
- Mendieta, Ana, "Antrag für ein Projekt im öffentlichen Raum. Bard College: La Maja de Yerba" [1984]. *Ana Mendieta: Traces*. Hayward Gallery Publishing: London 2014.
- Meskimmon, Marsha, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*. Columbia University Press: New York 1996.
- Mikkonen, Kai, *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus: Helsinki 2005.
- Moi, Toril, *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Vastapaino: Tampere 1990. Alkuperäinen teos: *Sexual/Textual/Politics: Feminist Literary Theory*, 1985.
- Moisala, Pirkko, "Musiikki säveltäjänrouden kontekstissa". *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS: Helsinki 2006.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" [1975]. *Feminism and Film*. Ed. E. Ann Kaplan. Oxford University Press: Oxford 1989.
- Mustola, Kati, "Syöjättärestä naapurintyöksi – naisia rakastavia naisia ennen vuotta 1971 suomeksi julkaistussa kaunokirjallisuudessa". *Usin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Toim. Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola, Anna Lassila & Marja Suhonen. Yliopistopaino: Helsinki 1996.

- Nead, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* [1992]. Routledge: London & New York 1994.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo* [1908]. Trans. Duncan Large. Oxford: Oxford University Press 2007.
- Nietzsche, Friedrich, *Näin puhuu Zarathustra: kirja kaikille eikä kenellekään*. Suom. Jari Tammi. Pikku-idis: Helsinki 2014. Alkuperäinen teos: *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen* [1883–1891].
- Nylén, Antti, ”Dandyismi, edistys ja kritiikin tila”. *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Desura: Helsinki 2001.
- Näre, Sari, ”Liisa Älä! Älä! -maassa. Tyttöjen autonomian säätely”. *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Toim. Sari Näre & Jaana Lähteenmaa. SKS: Helsinki 1992.
- O’Neill, Itha, ”Ristikkoportin takana”. *Beda Stjerschantz 1867 – 1910. Ristikkoportin takana – Bakom gallergrinden*. Toim. Itha O’Neill. SKS: Helsinki 2014.
- Onerva, L., *Mirdja* [1908]. SKS: Helsinki 2002.
- Paavilainen, Kukka, ”Veitset – Ellen Thesleffin vapauden väline”. *Ellen Thesleff. Väri- en tanssi – Dance of Colour*. Toim. Ilkka Karttunen & Hanna-Reetta Schreck. Retretti: Punkaharju 2008.
- Palin, Tutta, ”Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa”. *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideiteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*. Toim. Tutta Palin. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29. Taidehistorian seura: Helsinki 2004a.
- Palin, Tutta, *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Kustannus Oy Taide: Helsinki 2004b.
- Palin, Tutta, *Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvulta taidekoti Kirpilässä*. Suomen Kulttuurirahasto: Helsinki 2007.
- Palin, Tutta, *Ester Helenius. Vähimmäis- palvoja*. SKS: Helsinki 2016.
- Palin, Tutta, ”Henkinen sukulaisuus taiteilija Ester Heleniuksen tuotannossa ja sosiaalisissa suhteissa”. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2017.
- Parente-Čapková, Viola, *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva’s Mirdja*. Annales Universitatis Turkuensis: Turku 2014.
- Perreault, John, ”Ana Mendieta: The Politics of Spirituality”. *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*. University of California Press: Berkeley 2015.
- Puokka, Jaakko, *Magnus Enckell. Ihminen ja taiteilija*. Helsinki: Otava 1949.
- Pushaw, Bart, ”Ruotsalainen Karjala? Beda Stjerschantzin teos *Kaikkialla ääni kaikuu... (1895)*”. *Beda Stjerschantz 1867–1910. Ristikkoportin takana – Bakom gallergrinden*. Toim. Itha O’Neill. SKS: Helsinki 2014.
- Reich, June L, ”Genderfuck: The Law of the Dildo”. *Essays in Lesbian and Gay Studies (Fall 1992)*. *Discourse*, Vol. 15, No. 1.
- Rivière, Joan, ”Naisellisuus naamiona”. Suom. Pia Sivenius. *Nuori voima*. Suku- puoli. 1/2001. Alkuperäinen artikkeli: ”Womanliness as a Masquerade”. *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10/1929.
- Riley, Charles A. II, *Color Codes – Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*. University Press of New England: Hanover, New Hampshire 1995.
- Rosenberg, Tiina, ”Tintomara. Queerteat- raalinen luenta C. J. L. Almqvistin roma- nista Kuningattaren jalokivikoru”. *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkö- kulkia kirjallisuudentutkimukseen*. Toim. Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen. Like: Hel- sinki 2004.
- Rossi, Leena-Maija, *Taide vallassa. Poliittika- käsityksen muutoksia 1980-luvun suoma- laisessa taidekeskustelussa*. Kustannus Oy Taide: Helsinki 1999.

- Rossi, Leena-Maija, "Naamioitumisen klassikko heti löytyessään". *Naistutkimus – Kvinnoforskning*, Vol. 14, No 3, 2001.
- Rossi, Leena-Maija, *Heterotehdas. Televisio-mainonta sukupuoliuotantona*. Gaudeamus: Helsinki 2003.
- Rossi, Leena-Maija, "Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin". *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Vastapaino: Tampere 2010.
- Rossi, Leena-Maija, *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Gaudeamus: Helsinki 2015.
- Rubin, Gayle, "Of Catamites and Kings: Reflections on Butch, Gender, and Boundaries". *The Persistent Desire. A Femme – Butch Reader*. Ed. Joan Nestle. Alyson Publications: New York 1992.
- Räihä, Ilona, "Rajojen hännääjä. Claude Cahun ja surrealistinen esinesommitelma". *Kummat kuvat. Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*. Toim. Harri Kalha. SKS: Helsinki 2016.
- Röstorp, Vibeke, "Scandinavian Artist's in France and their Connections with Auguste Rodin". *Rodin. Auguste Rodin (1840–1917) and the Nordic Countries*. Ed. Linda Hinners. Trans Victoria Selwyn. Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery, Helsinki, Nationalmuseum, Stockholm 2015.
- Salomon, Nanette, "The Venus Pudica: uncovering art history's 'hidden agendas' and pernicious pedigrees". *Generations & Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Ed. Griselda Pollock. Routledge: London & New York 1996.
- Sarajas-Korte, Salme, "Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915". *Ellen Thesleff*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneumin julkaisut 7: Helsinki 1998.
- Sarajas-Korte, Salme, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Otava: Helsinki 1966.
- Sariola, Helmiiriitta & Sinisalo, Soili, "In Search of New Means of Expression". *Nordic Dawn. Modernism's Awakening in Finland*. Ed. Stephan Koja. Prestel: Munich & Berlin & London & New York 2005.
- Schalin, Monica, *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck*. Åbo Akademi förlag – Åbo Akademi University Press: Åbo 2004.
- Schreck, Hanna-Reetta, *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Teos: Helsinki 2017.
- Selkokari, Hanne, *Kalleuksia isänmaalle. Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 115: Helsinki 2008.
- Shaw, Jennifer, "Singular Plural: Collaborative Self-Images in Claude Cahun's *Avenue non avenue*". *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Eds. Whitney Chadwick & Tirza True Latimer. Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey & London 2003.
- Showalter, Elaine, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830–1980*. Pantheon: New York 1985.
- Silverman, Kaja, *The Threshold of the Visible World*. Routledge: New York & London 1996.
- Sinisalo, Soili, "Innoituksen lähteitä". *Ellen Thesleff*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneumin julkaisut 7: Helsinki 1998.
- Sivenius, Pia, "Sokkona naamiaisissa". *Nuori voima. Sukupuoli*. 1/2001.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Male Trouble: A Crisis in Representation*. Thames and Hudson: London 1997.
- Solomon-Godeau, Abigail, "The equivocal 'T': Claude Cahun as Lesbian Subject". *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Ed. Shelley Rice. Massachusetts Institute of Technology; Grey Art Gallery, New York University & Museum of Contemporary Art, North Miami 1999.

- Sontag, Susan, "Notes on 'Camp'". *Partisan Review* (1964), Vol. 31, Issue 4: 515–530.
- Sorainen, Antu, *Rikollisia sattumalta? Naisten keskinäistä haureutta koskevat oikeudenkäynnit 1950-luvun Itä-Suomessa*. Yliopistopaino: Helsinki 2005.
- Steorn, Patrik, *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*. Norstedts: Stockholm 2006.
- Steorn, Patrik, "Stadens män och modeller – Eugène Janssons figurmåleri". *Eugène Jansson. Blå skymning och nakna atleter*. Övers. Göran Söderlund, Patrik Steorn & Anna Meister. Carlsson Bokförlag & Prins Eugens Waldemarsudde: Stockholm 2012.
- Stevenson, Glynnis, "Alexandre Séon". *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose & Croix in Paris 1892–1897*. Ed. Vivien Greene. Guggenheim Museum Publications: New York 2017.
- Stewen, Riikka, "Reunamerkitöjä kauneuden kokemuksen historiaan". *Synty ja kuolema*. Toim. Tapani Pennanen, Tapio Suominen, Leena Passi & Anneli Ilmonen. Tampereen taidemuseo: Tampere 1989.
- Stewen, Riikka, "Suljetut silmät". *Katsomuksen ihanuus*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski & Mervi Kantokorpi. SKS: Helsinki 1996.
- Stewen, Riikka, "Keskenäinen omakuva maiseman edessä". *Pekka Halonen*. Toim. Anna-Maria von Bonsdorff. Ateneumin taidemuseon julkaisut: Helsinki 2008.
- Stewen, Riikka, "Beda Stjerschantzin maailma: Pariisi 1891–1892". *Beda Stjerschantz 1867–1910. Ristikkoportin takana – Bakom gallergrinden*. Toim. Itha O'Neill. SKS: Helsinki 2014.
- Ström, Folke, *Nordisk hedendom. Tro och sed i förkristen tid*. Elanders Boktryckeri Aktiebolag: Stockholm 1961.
- Talvio, Tuukka, *H. F. Antell ja Antellin valtuuskunta*. Museovirasto: Helsinki 1993.
- Tamagne, Florence, "Homoseksuaalisuuden aika, 1870–1940". *Rakkaus samaan sukupuoleen. Homoseksuaalisuuden historia*. Suom. Veli-Pekka Ketola. Multikustannus Oy: Helsinki 2006. Alkuperäinen teos: *Gay Life and Cultures*, 2006.
- Thesander, Marianne, *The Feminine Ideal*. Reaktion Books: London 1997.
- Thesleff, Ellen, *Dikter och tankar*. Konstsalongens förlag: Helsingfors 1954.
- Tihinen, Juha-Heikki, "Kaksosenkuvia muutuvista minuuksista: Magnus Enckellin kadotetut hahmot". *Keskellä marginaalia – Mitt i marginalen. Riitta Konttisen juhla-kirja – Festskrift till Riitta Konttinen*. Toim. Juha-Heikki Tihinen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 33. Taidehistorian seura: Helsinki 2006.
- Tihinen, Juha-Heikki, *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 37. Taidehistorian seura: Helsinki 2008.
- Tihinen, Juha-Heikki, "Käsinkosketeltava saavuttamattomuus – taiteellisten ideoiden toteumia ja toteutumattomuuksia". *Beda Stjerschantz 1867–1910. Ristikkoportin takana – Bakom gallergrinden*. Toim. Itha O'Neill. SKS: Helsinki 2014.
- Tossavainen, Mari, *Kuvanveistotyö. Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920*. Suomen Tiedeseura – Societas Scientiarum Fennica: Helsinki 2012.
- Tuohela, Kirsi, *Huhtikuun tekstit. Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870–1900*. SKS: Helsinki 2008.
- Uimonen, Minna, *Hermostumisen aikakausi. Neuroosit 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomalaisessa lääketieteessä*. SKS: Helsinki 1999.
- Uimonen, Minna, "Transsukupuolisuuden näkymätön historia". *Sateenkaari-Suomi. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*. Toim. Kati Mustola & Johanna Pakkanen. Helsinki: Like 2007.
- Valkonen, Olli, *Maalastaiteen murros Suomessa 1908–1914. Uudet suuntaukset maalastaiteessa, taidearvostelussa ja tai-*



- dekirjoittelussa. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä 1973.
- Vanni, Sam, *Valkoinen kangas ja valtameri*. Toim. Päivi Lahtela. Suomen Taiteilijaseura: Helsinki 1983.
- Vasari, Giorgio, *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Toim. Altti Kuusamo & Raija Petäjäinen. Suom. Pia Mänttäri. Kustannusosakeyhtiö Taide: Helsinki 1994. Alkuperäinen teos: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi 5 volumi.
- Vinge, Louise. *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19<sup>th</sup> Century*. Skånska Centraltryckeriet: Lund 1967.
- Vänskä, Annamari, ”Pojista tulee tyttöjä, tytöistä tulee poikia – Calvin Kleinin mainoskuviin androgynian ristiriitaisuus”. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Gaudeamus: Helsinki 2002.
- Vänskä, Annamari, *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Taidehistorian seura: Helsinki 2006.
- Vänskä, Annamari, ”Avain taivaaseen ja helvettiin: Vaeltavan klitoriksen kulttuurihistoriaa”. *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha. Eetos: Turku 2007.
- Warner, Michael, ”Introduction”. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Ed. Michael Warner. University of Minnesota Press: Minneapolis & London 1993.
- Weckman, Harriet, *Kynällä vai siveltimeillä: Helena Westermarck 1857–1938*. Suom. Paavo Siltala. Amos Andersonin taide museo: Helsinki 2009.
- Weeks, Jeffrey, *Sexuality and Its Discontents: Meanings, Myths and Modern Sexuality*. Routledge: New York & London 1995.
- Weininger, Otto, *Sukupuoli ja luonne. Periaatteellinen tutkimus*. Suom. Panu Turunen. Ranvaik Kustannus: Turku 2000. Alkuperäinen teos: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, 1903.
- Westermarck, Helena, *Tre konstnärinnor. Fanny Churberg, Maria Wiik och Sigrid af Forselles*. Söderström & C:o Förlagsaktiebolag: Helsingfors 1937.
- Westermarck, Helena, *Mina levnadsminnen*. Söderström: Helsingfors 1941.
- White, Allon, ”Hysteria and the End of Carnival: Festivity and Bourgeois Neurosis”. *Semiotica*, Vol.54, No.1-2, 1985 Jan.
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* [1891]. Wordsworth Classics. University of Buckingham Press: Buckingham 2001.
- Wilde, Oscar, *Naamioiden totuus ja muita esseitä*. Suom. Timo Hännikäinen. Savukeidas: Turku 2008. Alkuperäinen teos: *The Truth of Masks*, 1891.
- Wilde, Oscar, *Dorian Grayn muotokuva*. Suom. Jaana Kapari-Jatta. Otava: Helsinki 2009. Alkuperäinen teos: *The Picture of Dorian Gray*, 1891.
- Wittig, Monique, ”The Category of Sex” [1979/1982]. *The Straight Mind and Other Essays*. Beacon Press Books: Boston 1992.
- Wittig, Monique, ”The Point of View: Universal or Particular” [1980]. *The Straight Mind and Other Essays*. Beacon Press Books: Boston 1992.
- Woolf, Virginia, ”A Room of One’s Own” [1929]. *Selected Works of Virginia Woolf. Jacob’s Room, Mrs Dalloway, To the Lighthouse, Orlando, A Room of One’s Own, The Waves, Three Guineas & Between the Acts*. Wordsworth Library Collection. Wordsworth Editions: New York 2007.
- Wäre, Ritva, ”Kalliolle rakennettu”. *Tälle kalliolle. Kallion kirkon 100 vuotta*. Kallion seurakunta: Helsinki 2012.
- Zachau, Inga, *Eugène Jansson. Den blå stadens målare*. Bokförlaget Signum: Lund 1997.

*Annales Universitatis Turkuensis*



Turun yliopisto  
University of Turku

ISBN 978-951-29-7439-9 (Painettu)  
ISBN 978-951-29-7440-5 (Verkkajulkaisu)  
ISSN 0082-6995 (Painettu) | ISSN 2343-3205 (Verkkajulkaisu)