

Monikasvoinen toinen

Minuuden ja identiteetin ongelma Vilho Lammen omakuvissa

Emma Laurila

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Maaliskuu 2023

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Emma Laurila

Monikasvoinen toinen. Minuuden ja identiteetin ongelma Vilho Lammen omakuvissa

Sivumäärät: 78+18

Tässä tutkielmassa tutkiva katse on suunnattu kohti liminkalaista taiteilija Vilho Lampea (1898–1936) ja hänen maalaamiaan omakuvia keskittyen ratkomaan niissä ilmenevää minuuden ja identiteetin ongelmaa osana ideologisesti muotoutunutta historiallista menneisyyttä. Tätä valitsemaani tutkimusongelmaa lähestyn hyödyntäen psykoanalyttikko Jacques Lacanin (1901–1981) psykoanalyttisia teorioita sekä filosofi Slavoj Žižekin (1949–) esittämiä ajatuksia ideologiasta ja sen tiiviistä väistämättömästä vaikutusvoimasta kulttuuriin. Tutkielmassa hyödynnetty kuva-aineisto pitää sisällään yhteensä 23 omakuvaa sekä yli sata teosta yhteen kokoavan kuvakartaston. Tutkimusotteeni on lähes yksinomaan kvalitatiivinen, mutta hyödynnän myös kvantitatiivisempaa lähestymistapaa kuvakartastosta tekemiäni johtopäätöksiä sanallistaessani.

Ensimmäisen maailmansodan sekä sisällissodan väistämättömät seuraukset kohdanneessa agraarisessa Suomessa elettiin 1920- ja 1930-luvuilla suurta murroksen aikaa. Myös modernisaation vaikutukset sekä liittyminen kapitalistiseen talousjärjestelmään ravisuttelivat vakiintuneita konservatiivisia luokkarajoja. Kansallisuusaate sekä fantasia suomalaisesta ihannekansalaisesta loivat kuvitteellisen kiinteän perustan yhtenäisyyttä tavoittelevalle Suomen kansalle. Vilho Lammen kaltaiset maaseudulta suureen kaupunkiin opiskelemaan ajautuneet opiskelijat toivat mukanaan uusia tuulia myös taidepiireihin. Taiteilijan omakuvat tarjoavat väylän tarkastella luokkarajojaan kokeilevan modernin ihmisen pyrkimystä yksilöidä itseään ja käsitellä minuuttaan poliittisesti sekä sosiaalisesti räjähdysherkässä todellisuudessa. Modernisoituvassa Suomessa Limingasta käsin työskennellyt taiteilija ei kuitenkaan onnistu omakuviansa perusteella saavuttamaan havittelemaansa täyteyttä, vaan sen sijaan minuus piirtyy aina suhteessa ”toiseen” riippumatta siitä, miten hän itsensä on päätenyt esittämään.

Lacanin ja Žižekin teorioiden varaan rakentuva teoreettinen viitekehys on täynnä mahdollisuuksia jäsentää ja ymmärtää menneisyyttämme sekä myös paljastaa, kuinka nykyisyytemme voi takertua näihin ennestään tuttuihin ideologisiin merkitysten verkostoihin ja malleihin taiteessa.

Avainsanat: Vilho Lampi, omakuva, psykoanalyysi, minuus, identiteetti, ideologia

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen tausta	7
1.2	Aiempi tutkimus	12
2	Vilho Lammen elämänkaaren ja uran ääriviivoja	14
2.1	Varhaiset vuodet	14
2.2	Paluu Limingan lakeuksille.....	16
3	Minä (toisena) ja yksi muista	19
3.1	Omakuva – mikä se on?	19
3.2	Subjekti, ego ja ruumis Jacques Lacanin ajattelussa	22
3.3	Narsismi, aggressio ja naamioituminen	26
3.4	Ideologia Slavoj Žižekin ajattelussa.....	29
4	Atlas teosten kohtaamispaikkana	33
4.1	Moderni ja taiteilija	33
4.2	Ajatustila ja tulkinta	36
5	Puukkojunkkarin paatos ja fantasia taiteilijamestarista	46
5.1	Kansallismielinen fantasia ja talonpoika	46
5.2	Boheeminen pohdiskelija ja paloviinan katkuinen rappiopohjalainen	48
5.3	Pohjalainen taiteilija melankolikkona ja unohtumattomana mestarina	61
6	Yhteenveto ja loppupäätelmät	69
	Lähteet	73
	Liitteet	78
	Kuvaliite	80

1 Johdanto

Vaalijulisteet, vallanpitäjiä röyhkeästi ivaavat meemit sekä lempeän yhteiskuntakriittinen naivismi ovat aiheita, joihin oma kiinnostukseni on ollut jo vuosia tiukasti takertunut. Sanahirviömäisellä otsikolla ristityssä kandidaatintutkielmassani ”*Maaseutukoti – kansakunnan sydän*”. *Maaseutukodin ja perheidyllin representaatio Maalaisliiton Naiset -järjestön vaalijulisteissa jälleenrakennuksen ajan Suomessa* pääsinkin lopulta käsittelemään tarkemmin neljää Keskustan ja Maaseudun arkistosta löytyvää julistetta. En kuitenkaan jatka siitä, mihin aiempi tutkielmani jäi, vaan sen sijaan kurotan näistä lähtökohdista kohti maalaustaidetta ja Sulho Sipilän (1895–1949) sekä Håkan Brunbergin (1905–1978) rinnalla Suomen varhaisimmaksi naivistiksikin tituleerattua taiteilija Vilho Lampea (1898–1936) (Naivismi. Naivistit Iitalassa [www-sivu](#)). Olin törmännyt jo pari kertaa aiemmin Vilho Lammen nimeen naivismin historian yhteydessä tutustuessani tarkemmin naivistitaiteilija Eino Viikilän valloittavailmeisiin koiraveistoksiin sekä Esa Leppäsen romumetallista kokoamiin vauhdikkaisiin peltieläimiin. Mielenkiintoni Lammen vivahderikasta tuotantoa ja henkilökuvaa kohtaan heräsi kuitenkin toden teolla helmikuun 14. päivä vuonna 2020, jolloin vietettiin sekä ystävänpäivää että avattiin Vilho Lammen keskeisintä tuotantoa 1920–30-luvuilta esittelevä taiteilijan nimeä kantava nimikkonäyttely Helsingin taidemuseo HAMissa (Vilho Lampi. HAM [www-sivu](#)). Selatessani Facebook-syötettäni huomioni kiinnittyi ”Vilho Lampi” -näyttelystä tehtyyn julkaisuun HAMin tilillä, ja ensireaktioni oli, että ”tuonne on vielä päästävää”. Kyseisen julkaisun pääkuvaksi oli kiinnitetty vuonna 1932 valmistunut taiteilijaomakuva, jossa baskerin takaraivolleen asetellut Lampi poseeraa dandymaisin elkein ja luo katseen ylvään oloisesti alaviistoon savukeholkki suupielessään kiikkuen. Toisaalta HAMin Facebook-julkaisuun viitaten on ironiseen sävyyn todettava, että mikä teos olisikaan juuri tätä edellä mainittua omakuvaa osuvampi valinta edustamaan näyttelyä ”Lakeuden maalarista”, joka ”tasapainoili koko elämänsä taiteilijakutsumuksensa ja kotimaatilansa töiden välillä”. Lampi ei ollut suinkaan mikä tahansa harrastelija tai ”maalari”, vaan alan koulutuksen saanut tunnettu taidemaalari, joka työskenteli myös maalaamisen ohessa kotitilallaan Limingassa ja sai maanviljelystä osan toimeentulostaan. Tämä ilmeisen jännitteiseksi piirretty lähtöasetelma on Lammen henkilökuvan perustava kulmakivi, ja ”Vilho Lampi” -näyttelyn virallinen Facebook-julkaisu vain osaltaan alleviivaa sitä, kuinka sitkeässä tämä käsitys lopulta istuuukaan.

 **HAM**
12. helmikuuta 2020 · 🌐

Uusi näyttely avautuu HAMissa 14.2.! Vilho Lampi (1898–1936) oli lakeuden maalari Limingasta. Lammen ura kesti vain 14 vuotta, mutta hän ehti kokeilla sinä aikana monia maalaustyyliä ekspressionismista uusasiallisuuteen. Lampi tasapainoili koko elämänsä taiteilijakutsuksensa ja kotimaatilansa töiden välillä. Teosten aiheet olivat Limingasta: omakuvia, läheisiä ihmisiä, tupien miljöitä ja lakeuden maisemia. Lisätiedot näyttelystä: <https://bit.ly/20Ou95F>

Videossa: Vilho Lampi: Maakunnan portti, 1930, Oulun taidemuseo, kuva: Mika Friman | Vilho Lampi: Omakuva, 1932 Turun taidemuseo. Kuva: Kari Lehtinen



”Vilho Lampi” -näyttelyä koskeva Julkaisu Helsingin taidemuseon HAMin virallisella Facebook-tilillä (haettu 15.8.2022).

”Vilho Lampi” -näyttely ehti olla keväällä auki yleisölle kuitenkin vain kuukauden päivät, sillä maaliskuussa alkoi tapahtua, ja Suomessa otettiin käyttöön koronaepidemian hillitsemiseksi valmiuslaki, joka oli voimassa lähes kolme kuukautta maaliskuun 17. päivästä aina kesäkuun 15. päivään 2020 saakka. Lopulta päädyin tutustumaan HAMissa esillä olleeseen Vilho Lampi -kokonaisuuteen digitaalisen näyttelykierroksen välityksellä, mikä näin jälkikäteen asiaa katsoessani luo luontaisen jatkumon tässäkin tutkimuksessa käytettyihin tietokoneavusteisten työvälineiden hyödyntämiselle.

”Uhma on Jumalasta ja Jumala on kauneus” (Aalto 1967, 48) on Vilho Lammen aforismeista kenties laajiten tunnetuimpia. Juuri tämä ilmeinen uhmakkuus on erityisesti Lammen vuosina 1928–1930 valmistuneisiin, sankarikauteen ajoittuviin omakuviin yleisesti liitetty attribuutti, mikä toistuu myös Lammesta tehdyissä arvioinneissa. Lammen omakuvien persoonallinen vaikuttavuus kumpuaa osaltaan juuri tästä väkeväksikin kuvaillusta uhmasta, jonka katsoja voi kohdata muun muassa teoksissa *Mestaaja* (kuva 1), *Sianhirtto* (kuva 2) ja *Hevoshuijarit* (kuva 3). Nämä uhmakkaat omakuvat edustavat Lammen tuotannossa kuitenkin vain verrattain pientä osaa – myös suhteutettuna hänen muihin omakuviinsa. Lampi oli taiteilijana erittäin tuottelias, ja hänen on tunnistettu tehneen uransa aikana yhteensä arviolta noin 650 maalausta, piirustusta ja akvarellia (Viljakainen 2020, 31). Lammen mittavasta tuotannosta on tätä tutkimusta varten kartoitettuun kuva-aineistoon valikoitunut 123 erilaista maalausta ja akvarellia, joista yksityiskohtaisemmin tulen vielä erikseen käsittelemään taiteilijan kahtakymmentäkolmea omakuvaa koko hänen taiteilijauransa ajalta. Vaikka tutkimukseni yhteen työvälineseen eli atlakseen kulminoituva kuva-aineisto kattaakin lopulta vain noin viidesosan Lammen koko tuotannosta, ovat nämä yli satakunta teosta oman yksikkönsä muodostavana kokonaisuutenaan sellaisia, joista on löydettävissä mainintoja niin aikalaiskirjoituksissa kuin muissa myöhemmissä Lampea käsittelevissä julkaisuissakin. Luomalla tällä tavoin läpileikkauksen taiteelliseen tuotantoon hahmottuu meille väylä ymmärtää Vilho Lampea ja hänen taidettaan juuri niiden teosten kautta, joiden suhteen Lampi-diskurssia on vuosikymmenten saatossa tuotettu.

Lammen usein traagiseksi mielletty, itsemurhaan päättynyt elämäntarina on ollut omiaan lisäämään taiteilijaan itseensä kohdistettua arvoituksellisuutta ja mystifointia. Erityisesti populaarit kuvaukset Lammesta ovat asettaneet taiteilijan suurennuslasin alle, minkä läpi tarkasteltuna korostuvat romantisoituun asemaan nostettu kärsimys sekä väärinymmärretyn neron leima. Taidehistorioitsija Jukka-Pekka Ruuskanen (1998, 109) kritisoikin tiukasti sitä, kuinka menehtyneen taiteilijan historiallista taustaa vasten rakennellut tulkinnat kulkevat herkästi ajan tutkimuksellisten muotivirtausten mukaan, jolloin unohdetaan se, että kyseessä ovat vain yksittäisten kirjoittajien omat mielipiteet. Tämä on osaltaan johtanut lopulta siihen, että Lampi-tekstit voidaan tänä päivänä jakaa näkökulman perusteella karkeasti kolmeen pääkategoriaan, jolloin kirjoituksissa korostetaan joko taiteilijan pohjalaisuutta, poliittisuutta tai hermoheikkoutta. Tutkimukseni kannalta koen tärkeäksi tiedostaa nämä kolme Lampi-diskurssia hallitsevaa näkökulmaa, minkä vuoksi tahdonkin yrittää irtaantua tällaisista tiukoista vain yhteen suuntaan avautuvista perspektiiveistä ja tietynlaisen tutkimusretoriikan

käytöstä. Sen sijaan toivon, että oma tutkimusotteeni auttaisi luomaan omakuvien kautta laajemman näkymän Lampeen ja hänen muuhun tuotantoonsa kutoen yhteen hänen psyykeensä ja paikallisuuteensa liittyvät sekä yleisen yhteiskunnallisen ideologisen ilmapiirin merkitykset. Tässä kohtaa haluan siteerata Turun yliopiston taidehistorian oppiaineen emeritusprofessori Altti Kuusamo (1996, 56), joka on todennut, että ”on oikeastaan vaikea seurata rajalinjaa: pitää toisaalta metodit työkaluina ja tietää toisaalta vaikuttavansa juuri niiden kautta siihen, missä valossa tutkimusobjekti näyttäytyy”. Kommentillaan Kuusamo viittaa siihen, että saavuttaessaan uusia tulkintoja tutkittavasta objektista tutkija ikään kuin ”peukaloi” sen historiaa ja aktualisoi näin nykyisyytemme joustavan suhteen menneisyyteen.

1.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen tausta

Käsillä oleva tutkielmani *Monikasvoinen toinen. Minuuden ja identiteetin ongelma Vilho Lammen omakuvissa* (2022) on työnimensä mukaisesti Vilho Lammen omakuviin huomionsa keskittävä ja taiteilijan minuuden ja identiteetin ongelmaa käsittelevä tutkimus. Tutkimukseni kuva-aineiston muodostavien yhteensä 23 omakuvan tarkastelussa psykoanalyysia soveltavalla lähiluvulla on olennainen rooli, minkä lisäksi pyrin myös tutkimaan näitä teoksia osana ideologisesti rakentunutta historiallista aikaansa. Käytän atlakseksi kutsumaani, Lammen taiteellisen tuotannon pääpiirteittäin kokoavaa kuvakartastoa yhtenä työkaluna valikoidessani tarkemman lähiluvun kohteeksi teoksia, joissa tämän tutkimuksen kannalta oleellinen tematiikka tihentyy. Tutkimuksen edetessä tulen erittelemään omakuvan lajin käytäntöihin palautuvia esitystapoja ja sitä, kuinka Lampi asettaa itsensä valmiiksi sosiaalisesti rajattuihin identiteetin muotteihin luoden näin nahkansa vaihtelevina ideologisina hahmoina. Ajattelen Vilho Lampeen kohdistuneen taiteilijana monen erilaiseen yhteisöön kuulumisen vuoksi ristipainetta, mikä ilmenee hänen tuotannossaan omakuvien välittämän julkisen minän jatkuvana tarpeena ja pyrkimyksenä yksilöityä modernissa suomalaisessa yhteiskunnassa.

Esittäessäni vastauksen tutkimukseni teoriaosiossa kysymykseen, mikä omakuva lopulta oikein on, hyödynnän argumentointini tukena emeritusprofessori Altti Kuusamon artikkelia ”Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa” (2010), taidehistorioitsija Patrik Nybergin väitöskirjaa *Maalatut kasvot. Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* (2019), kirjallisuustieteilijä ja taiteentutkija Harry Berger Juniorin monografiaa *Fictions of the Pose. Rembrandt Against the Italian Renaissance*

(2000) sekä filosofi Jean-Luc Nancy kirjoitukset yhteen kokoavaa teosta nimeltä *Portrait* (2018). Syventyessäni omakuvissa ilmenevän minuuden muotoutumiseen ja identiteetin kuvauksiin kohdistan katseeni kohti aineistoa, joka tarjoaa meille samaan aikaan läpileikkauksen Lammen lähes 15 vuotta kestäneeseen taiteilijanuraan. Ranskalainen psykoanalyytikko Jacques Lacan kehystää olennaisesti tässä tutkimuksessa hyödynnettyjä teoreettisia lähtökohtia minuuteen ja identiteettiin palautuvaa ongelmaa ratkoessa. Reaalinen, imaginaarinen ja symbolinen muodostavat lacanilaisessa psykoanalyysissä perustan kolmijakoisesti järjestäytyneelle psyyken rakenteelle. Lacanin laajalti tunnetussa peilivaihetoriassa liikutaan imaginaarisen rekisterissä, jossa minuus rakentuu vieraannuttavan, toiseen peilautumisen kautta. Niin opportunistiselta kuin se kuulostaakin tiedostaen Lammen ”myyttisen” ja ”heikkohermoisen” hahmon, lähestyn taiteilijan omakuvia tutkimuskohteena valjastaen peilivaihetorian osaksi tulkintaani.

Psykoanalyytikko Jacques Lacan sekä filosofi Slavoj Žižek ovat kaksi avainhenkilöä, joiden julkaisujen ympärille tämän tutkielman teoreettisen ytimen muodostava tutkimuskirjallisuus kerääntyy. Tutkijan rooliin asettuessani minun on myös tiedostettava se tosiasia, että psykoanalyttisesti väritynyttä katsettani ohjaa osin angli-soitunutta perinnettä edustava kielinäkökulma, sillä lacanilaista ajattelua seuraavat tulkintani rakentuvat teoreettiselta pohjaltaan pitkälti englanninkielisen tai englanniksi käännetyn tutkimuskirjallisuuden varaan. Koska tutkielmani ei ole kuitenkaan varsinaisesti tutkimus Lacanista, eikä sen puoleen Žižekistäkään, on englanninkielisen käännöskirjallisuuden käyttäminen mielestäni perusteltua. Tästä huolimatta ei ole aihetta jättää mainitsematta sitä, että englannin kielellä alun perin julkaistut Žižekin teokset valottavat sekä kommentoivat lacanilaista nykytutkimuskenttää, minkä toivon luovan keskustelevan otteen Lacanin ajatusten tarkasteluun omassa tutkimuksessani. Suomen kielellä psykoanalyttista käsitteistöä selventävää kirjallisuutta tähän tutkimukseen on myös valikoitunut, joista ensimmäisenä tahdon mainita Kristiina Mälkösen ja Riitta Hyrckin toimittaman teoksen *Psykoanalyysin isät ja äidit – teoreettisia näkökulmia* (2006). Lisäksi Irmeli Hautamäki teoreettisen filosofian väitöskirjassaan *Marcel Duchamp. Modernin identiteetin ja taideteoksen ongelma* (1995) ja Patrik Nyberg jo edellä mainitussa taidehistorian väitöskirjassaan lähestyvät tutkimuskohteitaan lacanilaisen psykoanalyttisen käsitteistön kautta soveltaen niitä edelleen osaksi taiteentutkimusta.

Pro gradu -tutkielmansa Vilho Lammesta kirjoittanut Pertti Pulkkinen (1980, 116) moittii tiukasti psykopatologisista lähtökohdista kehiteltyjä arviointeja taiteilijasta: ”Pari

vuosikymmentä olisi pitänyt olla riittävä aikaväli nähdä Lammen työt taideteoksina, mutta silloiset asiantuntijat intoutuivat psykoanalytikoiksi ja kaivoivat maalauksista esille kaiken sen, millä saattoi tulkita Lammen itsemurhaan päättynyttä elämää”. Vaikka Pulkkisen esittämä kritiikki on aiheellinen, ja syytä tiedostaa hyödynnettäessä psykoanalyysiin perustuvaa tulkinnallista välineistöä, pitää psykoanalyttinen taiteentulkinta sisällään todellisuudessa paljon muutakin kuin vain taiteilijan mielentilaan pelkistyvän lähestymistavan. Aina ajoittain taideyhteisön sisältä kohdistettu kritiikki onkin myös pyrkinyt haastamaan taiteiden tutkimuksessa käytettyjä psykoanalyttisiä sovellutuksia vetoamalla siihen, että silloin taiteelta riistetään sille kuuluva arvo ja samalla sen ”pyhyys” asetetaan kyseenalaistetuksi (Saarinen 2009, 224). Tällainen kenties kyyniseksikin kuvailtava idealisoitu taidekäsitys kieltää siis paradoksaalisesti psykoanalyysin transsendentaalisen ulottuvuuden, mutta korostaa samaan aikaan taideteoksen mystistä ja ainutkertaista luonnetta. Taidetta mielenfilosofisista ja kehityspsykologisista lähtökohdista tutkinut Jussi Saarinen (2009, 223) ehdottaa sen sijaan, että vaihtoehtoisesti voisimme koettaa ymmärtää psykoanalyttisen taiteentulkinnan kokonaisuutena, johon kuuluu useita toisistaan poikkeavia suuntauksia, koulukuntia sekä sovellettavia käsitejärjestelmiä. Psykoanalyysin näkökulmasta tulkinta ei ole koskaan luonteeltaan lopullinen tai valmis. Sitä vastoin hyvin tasapainotettu ja realistinen tulkinta edellyttää sitä, että se tunnustaa tutkimuskohteen kerroksellisuuden ja monimerkityksellisyyden. (Saarinen 2009, 226; 2012, 238.) Tätä taustaa vasten rakentuu Jacques Lacanin psykoanalyttisiä teorioita ja käsitteistöjä hyödyntävä lähestymistapani, minkä pyrkimyksenä on hahmottaa myyttien taiteilijana tunnetun Vilho Lammen yksilötasolla ilmenevää minuutta. Filosofi Slavoj Žižek auttaa luomaan tässä tutkimuksessa kriittisen katseen kohti maailmansotien välisen ajan Suomessa eläneen Lammen omakuvia ja havainnollistaen niissä esitettyjen yksilöllisyyttä korostavien ideologisten hahmojen suhdetta teoksissa piirtyvään minuuteen. Omakuvan, yksilön ja yhteiskunnan välistä dynamiikkaa avaavan tutkimukseni teoriakehys on luonteeltaan monitieteinen ja tutkittavan kohteen kerroksellisuutta itsessään korostava.

Slavoj Žižek (2008, viii) on Lacania seuraten todennut, että joskus oikea valinta tarkoittaa sitä, että meidän on tietoisesti valittava kaikista vaihtoehdoista huonoin viitatessaan omaa tutkimusotettaan ohjanneeseen päätöksentekoon. Žižekin toteamus herätteli osaltaan myös pohtimaan tutkimuksessani omakuvien tulkintaan välineistettyjä moninaisia teoriakehyksiä ja kokeilevaa lähestymistapaa, jossa laaja kirjo eri tutkimusalojen tekstejä kutsutaan vuoropuheluun toistensa kanssa edelleen soveltaen niitä taidehistorialliseen tutkimukseen.

Siksi koen myös tässä yhteydessä välttämättömäksi selvittää lyhyesti fenomenologisesta filosofisesta perinteestä kumpuavaa, mutta vain utuiseksi sivujuonteeksi jäävää taustavaikutusta tutkimuksessani mainitsemiä teoreetikkojen ajatusrakennelmissa.

Fenomenologisesti värittyneestä ajattelustaan tunnettu mannermainen filosofian johtohahmo Martin Heidegger (1889–1976) on yhteinen nimittäjä, jonka olemassaolofilosofian vaikutus kutoo näennäisellä tavalla tämän tutkimuksen merkittävimmät teoreetikot yhteen.

Pariisiin intellektuellipiireissä 1900-luvun alkupuolella laajaa suosiota nauttinut fenomenologia edusti aikansa valtavirta-ajattelua freudilaisen psykoanalyysin ohella. Tiedetään myös väittää, että fenomenologialla ja erityisesti juuri Martin Heideggerilla on ollut vaikutuksensa Jacques Lacanin ajatteluun (Roudinesco 1997, 225). Psykoanalyttisen ja fenomenologisen tutkimusperinteen välinen suhde on kuitenkin perinteisesti mielletty keskenään jännitteiseksi, sillä fenomenologia kannattaa läsnäolon metafysiikkaa, minkä psykoanalyysi sitä vastoin asettaa kyseenalaistetuksi. Heideggerin fenomenologisen filosofian mukaisesti hahmotettuna täälläoleva eli oman olemassaolonsa ymmärtävä ihminen (”Dasein”) on samanaikaisesti sekä subjekti että objekti (Backman 2006, 71; Luoto & Backman 2006, 15–16). Niin ikään Heideggerin fenomenologiasta ajatteluunsa vaikutteita ammentanut monialainen filosofi Jean-Luc Nancy (1940–2021) ei kuitenkaan Heideggerin tavoin pyri kieltämään subjektin käsitettä, vaikka pysytteleekin hyödyntämässäni *Portrait*-teoksessa esittämässään tulkinnoissa lähellä Dasein-analyysia. Nancy ajattelee poissaolon ja epäolennaisuuden liittyvän perustavanlaatuisesti subjektin käsitteeseen, kuten tila-ajallinen luonne on tällaisenaan edellytys olemassaololle. Taide sekä täsmällisemmin määriteltynä nimenomaan muotokuva tarjoaa Nancyn mukaan ontologisen etuoikeuden ymmärtää subjektin historia ihmisen täälläolemisen historiana. (Librett 2018, 2–3.) Nancy ei jää myöskään sanattomaksi arvostellessaan Jacques Lacanin tunnetusti kyseenalaistamaa metafysisistä subjektikäsitystä, vaan toteaa tämän sortuvan näin tehdessään itse metafysiikkaan (Heikkilä 2014[2009]). Tutkimukseni kannalta oleellista on tiedostaa myös, että fenomenologinen filosofinen lähestymistapa pitää sisällään useita erilaisia esityksiä siitä, miten subjekti ymmärretään. Jyväskylän yliopistossa filosofian lehtorina toimiva Joonas Taipale (2012, 205) valottaa kiintoisasti artikkelissaan ”Olemassaolon tunne ja ruumiinkokemus fenomenologiassa ja psykoanalyysissa” (2012) sitä, kuinka subjektiuteen liitettävät itseys ja olemassaolon kokemus näyttäytyvät molemmilla tutkimusaloilla ennen kaikkea perimmäisesti ruumiillisena. Taipaleen tekemä havainto liittyy sikäli olennaisesti myös omakuviin, sillä näen niiden rakentuvan kuvantekijän ruumiillisten viitteiden varaan ja

yksilöivän esittämäänsä kohdetta. Kuusamo (2010, 110) muistuttaa kuitenkin lacanilaiseen sävyyn meitä siitä, että tekijän subjektia ei ole mahdollista esittää, vaan omakuva tulee ymmärtää ennen kaikkea subjektin kuvana. Kriittistä arviointia ei onnistu välttämään myöskään lacanilaisia kategorioita ja fragmentaarisuutta korostavan subjektikäsitteiden ajattelunsa tueksi valjastanut Žižek. Kirjallisuutta, taidetta ja nykyfilosofian ajankohtaisia kysymyksiä tarkastellut filosofi Tere Vadén määrittelee filosofian kritiikkiä pakenevan žižekiläisen subjektin olemukseltaan ”minimalistiseksi”. Subjekti on Žižekille vain yleispätevyyteen pyrkivä rakenteellinen tulkinnan mahdollistaja, johon kiteytyy seuraus ihmisolemisen rajallisuudesta ja ajallisuudesta. Tätä Vadén kutsuu ”tempuksi”, jolla saadaan jopa Žižekin itsensä ahkerasti kritisoiman vastaparin Heideggerin ajatus rajallisuudesta kytkettyä osaksi subjektiviteetin ideaa. Žižek nimittäin hahmottelee subjektin luonteeltaan epätäydelliseksi, rikkinäiseksi ja ennen kaikkea rajalliseksi. (Vadén 2012, 38–39.) Taiteilijaa yksilöivä omakuva herättääkin herkästi pohtimaan, miten subjekti ymmärretään, minkä vuoksi kysymys subjektin olemuksesta taiteessa kietoutuu tiukasti osaksi taiteentutkimusta ja on siten myös avoin jatkuville uudelleentulkintoille.

Tämän tutkimuksen yksi avainteksteistä, *The Sublime Object of Ideology* (2008[1989]) eli *Ideologian ylevä objekti* (2011), on Žižekin kulttimaineeseen noussut esikoisteos, joka on ilmestynyt kylmälle sodalle tunnusomaisen vastakkainasettelun aikakautena. Laajalti filosofian, kulttuurintutkimuksen sekä yhteiskuntatieteiden tutkimuksessa huomioitu Žižek ei ole taidehistoriallisessa tutkimuksessa julkaisumäärien perusteella onnistunut vakiinnuttamaan asemaansa teoreetikkona. Aberystwythin yliopistossa taidehistorian lehtorin virkaa toimittavan Samuel Raybonen vuonna 2020 valmistunut monografia *Gustave Caillebotte as Worker, Collector, Painter* (2020) on tutkielmani kirjoitusprosessin aikaan toistaiseksi ainoa löytämäni julkaisu, jossa Žižekin ideologiakäsitystä on hyödynnetty metodologisena työkaluna. Keräilijä, puutarhuri ja purjehtija – nämä nimikkeet määrittivät ja yksilöivät varakkaaseen porvarissukuun syntyneen Caillebotten tarkemman paikan yhteiskunnassa varsinaisen taiteilijantyön lisäksi. Ymmärtämällä, millainen merkitys työn tekemisellä oli lopulta Caillebottelle, onnistumme paljastamaan sosiaalisessa todellisuudessamme läsnä olevat ideologiset määreet työnteosta niin taiteessa, visuaalisessa kulttuurissa kuin Ranskan kolmannessa tasavallassakin (Raybone 2020). Tutkimustyöllään Raybone tulee kutsuneeksi ideologikritiikin tervetulleeksi taiteentutkijan tutkimusvälineistöön, mikä myös osaltaan yllytti tarttumaan haasteeseen oman tutkimukseni

teoriakehystä muodostaessani. Yhtä kaikki Žižekin merkitys taidehistorian tutkimusperinteessä jääköön toistaiseksi kytemään.

Tutkimukseni on jaettu seitsemään eri lukuun siten, että johdannon jälkeen tutkimuksen toisessa luvussa selvitän tarkemmin Vilho Lammen elämän sekä uran vaihteita ja kiinnekohtia. Tämän jälkeen kolmanteen lukuun siirryttäessä esittelen ensin tutkimuksen kannalta olennaiset Lacanin psykoanalyysiin pohjautuvat näkökulmat ja avaan tärkeimmät käsitteet. Lisäksi selkeytän lukijalle Žižekin lacanilais-hegeliläis-marxilaisen ideologiakritiikin ratkaisevat peruspiirteet ja sen sovellutukset taiteentutkimukselle. Neljännessä luvussa paneudun yksityiskohtaisemmin toteuttamani kuvakartaston tarkasteluun ja pyrin selvittämään sekä kuvaamaan tarkemmin teosten keskinäisiä eroja sekä yhteyksiä. Viides luku avaa minuuden ja identiteetin ongelmaa Vilho Lammen omakuvissa, minkä lisäksi tarkastelen, millaisia nämä omakuvat ovat Žižekin teoretisoiman ideologisen fantasian kontekstissa ja kuinka taiteilija on teostensa avulla suunnistanut sosiaalisesti rakentuneessa yhteiskunnassa. Tutkielman päättävä kuudes luku sisältää yhteenvedon, loppupäätelmät sekä mahdolliset ideat jatkotutkimukselle.

1.2 Aiempi tutkimus

Vilho Lampi on kuolemansa jälkeen huomioitu suomalaisen kuvataiteen yleisteoksissa kiitettävän laajasti (ks. mm. Sederholm 2022; Immonen 1957; Itkonen 2004). Tosin, kuten pro gradu -työnsä Lammen taiteesta tehnyt Miia Viljakainenkin toteaa, näissä teoksissa korostuu taiteilijakuva Lammesta pohjalaisena väärinymmärrettynä nerona. Eeli Aallon *Vilho Lampi. Lakeuden maalari* (1967) ja Marja Junttilan toimittama *Ars Nordica* -julkaisusarjaan kuuluva teos *Vilho Lampi. 1898–1936* (1998) ovat Lammen henkilöhistoriaa ja taiteellista tuotantoa valottavia teoksia, jotka ovat olleet tässäkin tutkimuksessa merkityksellisessä roolissa taiteilijan elämänkaaren ja uran ääriviivojen hahmottelussa. Lammen henkilöhistorian vaihteista ja aikaisemmista arvioista kirjoittaessani en ole voinut olla tiedostamatta alati aiheen ympärillä leijuvaa ristiriitaa suhteessa myyttiseen Lampi-hahmoon ja siihen, kuinka puhua asioista ilman, että käyttää itse liikaa retoriikkaa, joka juontuu taiteilijan mystifioinnin perinteeseen. Tätä kysymystä ei sovi sivuuttaa, kun tutkijan suurennuslasin alla on Lammen kaltainen monien ”myyttien” taiteilija. Lammen taidetta on käsitelty tarkemmin tässäkin tutkimuksessa siteerattu Unto Immonen artikkelissaan ”Vilho Lampi – Lakeuden melankolikko” teoksessa *Suomen taide. Vuosikirja 1956–1957* (1957), minkä lisäksi

taiteilijasta on löydettävissä kattavasti 1900-luvun alkupuolella ilmestynyttä aikalaiskriittikää. Myös Lammen taiteellisesta tuotannosta on kirjoitettu taidenäyttelyiden ohessa levitetyissä näyttelyjulkaisuissa. Erityisen kiinnostavana pidän sitä, kuinka Lampi on toiminut innoittajana erilaisille populaareille julkaisuille, joissa taiteilijan elämäntarinan mielletty traagisuus on nostettu korostuneeseen rooliin. Paavo Rintalan kirjoittama *Jumala on kauneus* (1959) on fiktiivinen Vilho Lammen elämäntarina perustuva romaani, joka on yksi kenties tunnetuimmista taiteilijaa käsittelevistä julkaisuista. Romaanin pohjalta on myös tehty samannimisiä näytelmiä uusina dramatisointeina sekä Hannu Heikinheimon ohjaama, vuonna 1985 ensi-iltansa saanut kokopitkä elokuva. Taide itsessään on jäänyt näissä julkaisuissa harmillisesti toisarvoiseen asemaan huomion ollessa kiinnittynyt ennemminkin Lammen eri tavoin värittyneeseen taiteilijahahmoon.

Aikaisempien Lampi-tutkimusten kattama jänneväli on laaja, ja se käsittääkin kokonaiset neljä vuosikymmentä aina vuodesta 1980 vuoteen 2020 asti. Pro gradu -tason tutkimuksia on tehty yhteensä kolme, joista kaksi on valmistunut Jyväskylän yliopiston humanistisessa tiedekunnassa menneen vuosituhanen puolella. Vuonna 1980 Pertti Pulkkisen taidehistorian oppiaineeseen valmistunut pro gradu *Vilho Lammen tuotanto* (1980) on kokoava tutkimus Vilho Lammen koko tuotannosta sekä uran vaiheista ja kehityksestä. Aino Eskola on pro gradu -työssään *Vilho Lammen taiteen hiljentyminen 1931–1936 – surrealismia?* (1993) käsitellyt puolestaan Lammen viimeisten vuosien taiteen surrealistisia piirteitä sekä sitä selittäviä tekijöitä. Tuoreempaa tutkimusta edustaa niin ikään Miia Viljakaisen pro gradu *Lapsen kuva. Vilho Lammen lapsiaiheiset maalaukset lähitarkastelussa* (2020), jossa syvennytään taiteilijan lapsiaiheisten teosten merkityksiin intertekstuaalisen kuvanluennan kautta ja uusiin tulkintoihin, joita muodostetaan teosten käsikuvien tarkastelun avulla. Oma tutkimukseni paikantuu näihin kolmeen jo valmistuneeseen pro gradu -työhön verrattuna varsin erivälillä tavalla, vaikka keskinäisen vuoropuhelun mahdollistavia arviointeja ja nostoja näistä kaikista teksteistä onkin löydettävissä. Tutkimukseni lähestymistavan vuoksi olen pyrkinyt virittelemään keskustelua aikaisempien Lampi-tekstien ja -tutkimusten kanssa, sillä tällä tavoin erilaiset näkökulmat sekä arvioinnit kohtaavat toisensa lopulta integroituen ja luoden uudenlaisen laajemman tulkintailmapiirin.

2 Vilho Lammen elämänkaaren ja uran ääriviivoja

2.1 Varhaiset vuodet

Vilho Henrik Lampi syntyi Oulussa heinäkuun 19. päivänä 1898 puuseppä Anton Lammen ja Maria Pattisen perheen esikoispoikana. Ennen perheen asettumista pysyvästi Liminkaan Matinlaurin pitäjään syntyi Oulussa vielä Vilhon sisaruksista yhteensä seitsemän, ikäjärjestyksessään Martta, Martti, Arvo, Ester, Erkki sekä kaksoset Anna Liisa ja Rafael. Lammen yhdeksänhenkinen perhe muutti Limingan lakeuksille Matinlaurin maatilalle vuonna 1909 Oulun Vaaran kaupunginosassa sijainneen kotitalon käytyä liian ahtaaksi suurperheen elolle. Myöhemmin Limingassa isä Antonin ja Maria-äidin lapsikatras täydentyi vielä kahdella pojalla, kun Antero sekä kuopus Eino Esko syntyivät. (Aalto 1967, 7; Junttila 1998, 10–11.)

Vilho Lammen perheoloista puhuttaessa nousee usein esiin hänen vanhempiensa harras kristillisuus, mutta toisaalta myös kannustava suhde luoviin, tai kuten aiemmin tavattiin sanoa, henkisiin harrastuksiin. Jo varhain Lampi osoitti sukunsa miesten jalanjalkia seuraten kiinnostusta puusepäntöihin, ja myöhemmin hänen varttuessaan kuvaan astuivat mukaan myös kuvataiteet, runonlausunta, näytteleminen ja kirjoittaminen (Aalto 1967, 8; Junttila 1998, 13). Taide kuitenkin säilytti erityisen paikkansa Vilhon elämässä. ”Se eli vain tuolle taiteelleen”, tiesi Esteri-siskokin kertoa isoveljestään Vilhosta (Junttila 1998, 10).

Opintaipaleensa Lampi aloitti Oulussa Limingantullin kansakoulussa, ja jatkoi koulunkäyntinsä Limingan Kivikoulussa loppuun kohtalaisella menestyksellä (Aalto 1937, 11). Limingan kansakoulun piirustuksenopettaja Katri Tuori oli kylän valovoimaisimpia kulttuuripersoonia ja ensimmäinen kannustava henkilö, joka todella tuntui tiedostavan Lammen lahjakkuuden piirustuksessa ja veistotöissä. Hyväksyvän sysäyksen nuoren Vilhon alkavalle urapolulle kuvataiteilijana antoi jokavuotinen koulun kevätnäyttely, jossa hänen töitään saattoi olla esillä kokonaisen seinän täydeltä. (Aalto 1967, 11–12; I.N., ”Vilho Lampi”. *Kaleva* 6.5.1936.)

Venäjänsä keisarikuntaan kuuluneen Suomen suuriruhtinaskunnan historia, äidinkieli, laulu ja runous olivat keskeisessä asemassa kansanopiston opetusohjelmassa, mikä tähtäsi tunteen ja tahdon kasvatukseen sekä isänmaallisen mielialan soinnuttamiseen osaksi nuorten maailmankuvaa. Kansakoulun jälkeen aikuisuuden kynnyksellä tasapainotteleva Lampi opiskelikin vakavaraisten vanhempiensa avustuksella yhden kokonaisen lukuvuoden 1915–

1916 Limingan kansanopistossa ja osallistui aktiivisesti opiskelijoille järjestettyihin kulttuuritilaisuuksiin. Lisäksi monessa mukana ollut Lampi osallistui Limingassa nuoriso- ja urheiluseuratoimintaan ja kävipä hän jopa esiintymässä paikallisen naisyhdistyksen kokouksissakin sekä lahjoitti maalauksiaan varainkeruuta varten arpajaispalkinnoiksi. Hänet tunnettiin herkästi tilanteisiin mukautuvana sekä mimiikaltaan ilmeikkäänä esiintyjänä, jolta ohjelmien suunnittelu kävi käden käänteessä. (Junttila 1998, 12–13, 15.)

Suomen itsenäistymispyrkimyksiä seurannut vuoden 1917 yleinen levottomuus poliittisella kentällä heijastui vahvasti Limingan seutukuvaan, ja ajan henki sekä isänmaallisuutta, suomalaisuutta ja kielikysymyksiä korostavat aatteelliset virtaukset vaikuttivat myös kyläläisten mielissä. Kun venäläisten varuskuntien aseistariisuntaan johtanut toimeenpaneva päiväkäsky viimein annettiin tammikuussa 1918, oli Vilho Lampi isänsä Antonin kanssa paikalla vangitsemassa venäläisjoukkoja; joskin isä Antonin mukaan sisimmiltään araksi ja ujoksi tiedetty Vilho puikki äkkiä pakoon tosipaikan tullen. (Aalto 1967, 17; Junttila 1998, 12–13.) Pian Suomen itsenäistymisen jälkeen vuonna 1918 Lampi allekirjoitti suojeluskunnan jäsenkirjan monien nuorten kansalaisten tapaan. Myös oikeistopolitiikalla oli paikkansa Lammen elämässä, vaikkakin hänen aatteellisen vakaumuksellisuutensa todellinen sävy on jäänyt myöhemmän spekulatiivisuuden kohteeksi. Kuvataiteilijoiden poliittinen suuntautuminen oikeistoon edusti suomalaiskansallisen ideologian yleistä linjaa, ja Lapuan liikkeellä sekä sen seuraajalla Isänmaallisella Kansanliikkeellä oli oma vahva kannattajakuntansa taiteilijapiireissä. Lähes viisitoista vuotta myöhemmin Jussilassa 19.7.1933 pidetyssä IKL:n Limingan alaosaston perustavassa kokouksessa Lampi valittiin jäseneksi yhdistyksen johtokuntaan. (Aalto 1967, 16–17; Junttila 1998, 13–15, Ruuskanen 1998, 110–111.)

Valmistavat taideopintonsa Vilho Lampi aloitti Ateneumissa Helsingissä Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa syyslukukaudella vuonna 1921. Opintonsa alussa hän opiskeli ensin valmistavalla luokalla, ja siirtyi myöhemmin suorittamaan tutkintonsa erikoistuen maalausluokalla maalaustaiteeseen. (Junttila 1998, 17–19.) Tämän tutkielman kannalta huomionarvoista on se, että Lampi työsti valmiiksi ensimmäiset, tosin vähemmän tunnetut omakuvansa jo opiskeluaikoinaan. Näissä omakuvissa (ks. kuva 4 ja kuva 5) Lampi on esittänyt itsensä siistiin pukuun pukeutuneena, okranväriset hiukset sivulle kammattuna, ja teosten askeettinen värimaailma henkii haudanvakavaa tunnelmaa, aivan kuin Lampi yrittäisi vakavalla ulkoisella olemuksellaan hakea oikeutusta taideopiskelijana. Lammen teräväksi piirtyneet silmät sekä alaspäin kääntyneet suupielet vaikuttavat kätkevän taaksensa paloa ja päättäväisyyttä, mutta muodostavat samalla myös itseään tarkemmin tutkivan ilmeen.

Toisaalta tätä selittänee myös se, että omakuvat on mitä todennäköisimmin maalattu peiliä apuna käyttäen. Henkilökohtaiseksi ihailun kohteekseen omalla taiteilijan urallaan Lampi mainitsi Tyko Sallisen, jonka räiskyvään luonteeseen sekä raa'an ekspressiiviseen ilmaisuun hän kykeni samaistumaan vahvasti. Lammen tiedetään myös arvostaneen renessanssin ajan suuria mestareita sekä pitäneen erityisesti ranskalaisesta taiteilijasta Jean-François Millet'istä. Taideyhdistyksen piirustuskoulussa hänen opettajinaan toimivat muun muassa niin ikään nimekkäät Ilmari Aalto, Alvar Cawén, Marcus Collin, Uuno Alanko, Edvard Richter, Werner von Essen ja Eero Järnefelt. Kolme vuotta myöhemmin vuoden 1924 kevätlukukaudella Lampi saattoi opintonsa viimein loppuun ja sai päästötodistuksen. Opinnot kutsuivat Lampea kuitenkin uudelleen yhden lukuvuoden mittaisen tauon jälkeen, ja hän jatkoikin vielä opintojaan vapaaoppilaspaikan ansiosta muutaman kuukauden syksyllä 1925 ennen kuin menetti lopulta opiskeluoikeutensa palauttamatta jätettyjen kurssitöiden vuoksi. (Junttila 1998, 17–19, 25; Meller, André, ” Vilho Lampi”. *Kaiku* 21.10.1928.)

2.2 Paluu Limingan lakeuksille

Maanviljelijänä sekä taiteilijana uransa tehnyt Vilho Lampi opiskeli Helsingissä Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa yhteensä kaikkiaan neljä vuotta ennen kuin palasi lopullisesti vuoden 1926 alussa takaisin kotiseudulle Limingan kylälle (Junttila 1998, 17). Eeli Aalto kirjoittaa Lammen elämänvaiheista kertovassa teoksessaan, kuinka taiteilijalle itselleen Liminka oli hänen oma kylänsä ja hänelle koko maailma sai siluettinsa tämän tarkkaan rajautuneen henkilökohtaisen kokemuspäivien sisällä (Aalto 1967, 11). Limingassa asuessaan valmistuivat monet hänen tunnetuimmista teoksistaan, joihin lukeutuvat muun muassa *Siltatanssit* (1930), *Mestaaja* (1930), *Sininen ämpäri* (1931) ja *Raita* (1934). Liminkalaisuuttaan sekä siihen kiinteästi liittyvää pohjalaisuutta Lampi ei suinkaan peitellyt, vaan päinvastoin nosti sen omaa henkilökuvaansa rakentavaksi määreeksi. “Vilho Lampi Limingasta. Yhtä painava kuin pitäjän parhaat manttaalipösöt!”, hän esitteli itsensä (Aalto 1967, 21) värikkäästi maakunnan keisarin elkein. Lammen kerrotaan jopa suuttuneen väkevästi, mikäli joku uskaltanut epäilemään hänen liminkalaisuuttaan ja Limingassa omaksumansa mielenmaiseman todenperäisyyttä (I.N., ”Vilho Lampi”. *Kaleva* 6.5.1936).

Matinlaurin tila toi Vilho Lammelle sekä varman toimeentulon taiteilijan töiden ohessa että ympärivuotisen aikaa vievän vastuun tiluksen ylläpidosta (Aalto 1967, 25). Edes yön pimeys ei hiljentänyt Lammen hurjaa luomisvimmaa, vaan hän pyrki maalaamaan aina, kun aikaa

vain jäi vapaaksi kotitilan töiltä. Mikään muu työ ei Lammessa sytyttänyt samanlaista palavaa intohimoa kuin maalaaminen. Sarkavaatteissaan ja pieksusaappaissaan Limingan kylänraitilla maalausvälineet mukanaan kulkenut Lampi oli kyläläisille tuttuakin tavallisempi näky. (Junttila 1998, 10.) Se, mikä Lammen stereotyyppisen pohjalaisessa olemuksessa tämän opiskeluaikoina saattoi hämmästyttää kanssaolijoita Helsingissä, istuikin kaikin puolin sujuvasti osaksi Limingan pienen pitäjän seutukuvaa.

Ensiesiintymisensä Vilho Lampi teki jo opiskeluaikanaan Stenmanin taidesalongissa järjestetyssä Suomen taiteilijain 32. näyttelyssä vuonna 1922 teoksellaan *Poika* sekä kahdella *Asetelma*-nimisellä maalauksella – joskaan vielä tuolloin hänen debyyttiänsä ei noteerattu ajan julkisessa keskustelussa (”Lampi, Vilho”. Suomalaisen kuvataiteen bibliografia www-sivu; Junttila 1998, 19). Kului useampi vuosi sekä muutama järjestetty yhteisnäyttely ennen kuin Lampi lopulta sai osakseen huomiota ratkaisevalla tavalla lokakuussa 1928 ranskalaisten taidelehtien edustajilta Suomen Taiteilijaseuran järjestyksessään 37. näyttelyssä. Ulkomailta saatu huomio kirvoitti myös kotimaan kriitikoiden kiinnostuksen nuorta pohjalaistaiteilijaa kohtaan, minkä jälkeen Lammen nimi nousikin esiin lehtien palstoilla aiempaa useammin ja laajemmissa merkityksissä. (Aalto 1967, 25.) Ensimmäisen ja lopulta ainoaksi jääneen yksityisnäyttelynsä Lampi järjesti syntymäkaupungissaan Oulussa tammi-helmikuun vaihteessa vuonna 1931. Sanomalehti *Kaiussa* julkaistussa tiedotteessa tiedettiin kertoa Lammen olevan ”taiteilijanimi, joka tunnetaan hyvin muualla maassamme, paremmin kuin ehkä täällä, sillä hän on asettanut töitään näytteille pääkaupungissa, saaden aina yhä suurempaa huomiota osakseen” (”Vilho Lampi”. *Kaiku* 29.1.1931). Yli tuhat kävijää houkutellut näyttely oli aikansa suuri menestys ja myös mittavin Oulussa koskaan järjestetyistä näyttelyistä. Väkevät henkilösommitelmat sekä pohjalaisen luonnon erityisyyttä ilmentävät maisemakuvat ja pihanäkymät ihastuttivat näyttelyvieraita, ja näytteillä olleista 53 taulusta peräti yhteensä 23 kappaletta lopulta ostettiin. (Aalto 1967, 30–31; Junttila 1998, 46.) Vuosi 1931 oli Lammelle merkityksellinen myös siitä syystä, että hänen teoksiaan oli esillä ulkomailla asti Suomen Taiteilijaseuran kokoamassa suomalaisen taiteen yhteisnäyttelyssä Antwerpenissa ja Amsterdamissa. Viimeisinä vuosinaan paikkansa taidekentällä vakiinnuttaneelle Lammelle myönnettiin useita palkintoja ja apurahoja sekä myös erillinen matkastipendi Pariisiin siitä huolimatta, että kritiikkien valossa hänen uudemman tuotantonsa vastaanotto oli välillä paljon muutakin kuin pelkästään myönteinen (Junttila 1998, 49, 91; I.N, ”Vilho Lampi”. *Kaleva* 6.5.1936). Lammen poismenon jälkeen Sanomalehti *Kalevassa* julkaistussa artikkelissa nimimerkki I.N. kirjoittaa, että Lampi haaveili myös toisen

yksityisnäyttelyn järjestämisestä Helsingissä, mutta päätyi siirtämään sen ajankohtaa aina kauemmas tulevaisuuteen, ”mikä todistaa hänen ankaraa itsekritiikkiään” (I.N., ”Vilho Lampi”. *Kaleva* 6.5.1936).

Aamujunalla eräänä maaliskuisena päivänä Limingasta Ouluun matkanneen Vilho Lammen oli määrä käydä tervehtimässä taiteilijaystäviensä Kalle ja Väinö Tigeriä sekä Matti Tarvaista. Matkaan lähtenyt Lampi ei kuitenkaan tavoittanut heistä ketään. Syystä tai toisesta hän päätyi kohtalokkaaseen ratkaisuun ja riisti itseltään hengen hukuttautumalla Oulujoen voimalliseen virtaan. (”Viimeiset vuodet”. Oulun taidemuseo [www-sivu](#).) Tuiran silloilta näyttäytyvä, talviasuunsa peittynyt Merikosken koskimaisema ja Oulujoen kylmät vaahtoavat kuohut jäivät Vilho Lammen viimeisiksi näyiksi ennen itsemurhaa. ”Kuka hyppäsi Merikoskeen t.k.17 päivänä?” – kysyttiin sanomalehti Kalevassa maaliskuun 22. päivä vuonna 1936. Vajaa pari kuukautta myöhemmin, 5. päivänä toukokuuta, lumien ja jäiden sulettua, Oulun edustalla sijaitsevan Elban saaren rannasta löydetty ruumis tunnistettiin hukuttautuneeksi taiteilijaksi. (Aalto 1967, 38–40; Junttila 1998, 94). Viimeisen leposijansa vain 37-vuotiaana kuollut Lampi-vainaja sai Rantakylän hautausmaalla – hänelle niin kovin rakkaan kotiseutunsa laajan lakeuden maisemissa (”Viimeiset vuodet”. Oulun taidemuseo [www-sivu](#)).

3 Minä (toisena) ja yksi muista

3.1 Omakuva – mikä se on?

Altti Kuusamo kirjoittaa vuonna 2010 ilmestyneessä artikkelissaan ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa” (2010) siitä, kuinka omakuvan lajiin kuuluu oletus intiimiydestä sekä yksityisyydestä, minkä vuoksi oletamme kuvantekijän käyvän dialogia itsensä kanssa teoksen mahdollistamin keinoin (Kuusamo 2010, 98). Yksinkertaisimman määritelmän mukaan omakuva on siis muotokuvataiteen alalaji, jossa taiteilija toimii mallina itselleen. Filosofin Jean-Luc Nancy huomauttaakin, että taiteilijan asettautuminen omaksi mallikseen ei muuta mitään olennaista kuvatyyppeihin suhtautumisen kannalta, sillä omana alalajinaan omakuva on muotokuvan tapaan pohjimmiltaan taiteilijan olemisen ja subjektiivisuuden osoitus, ei subjektin esitys. Nancy esittää, että muotokuva saa muotonsa kolmikantaisesti: muotokuva muistuttaa (minua), muotokuvaa kutsutaan (minun) nimelläni ja muotokuva katsoo (minua). (Nancy 2018, 20.) Omakuvaan liittyy myös odotus siitä, että kuvantekijänä toimiva taiteilija kohteena on esitetty ulkoisilta piirteiltään tunnistettavalla tavalla. Kuusamo kuitenkin korostaa, että lähes poikkeuksetta omakuvan ympärille rakentuva intiimiyksy liittyy tekijän performatiivisiin pyrkimyksiin luoda tunnistettava ja subjektiivisuutta ilmentävä esiintymistyyli. Kirjallisuushistorioitsija Stephen Greenblattin (2005, 8–9) ajatuksia mukaillen Kuusamo (2010, 99) kirjoittaa ”sisäisen itsen” eli ”inner selfin” tarkastelun sijaan kyseessä olevan ennemminkin identiteetin itsekorostuksen esittävä toiminto eli ”self-fashioning”. Taidehistorioitsija John Elkinsin (1996, 177) mukaan kasvot representoivat ihmisyyksilön ainutlaatuisuutta, minkä sysäyttämänä Kuusamo kysyykin, millä tavoin omakuva oikein heijastaa tekijänsä yksilöllisyyttä ja kuinka sen symbolinen ominaisluonne kietoutuu osaksi aikansa sosiaalista sopimusta (Kuusamo 2010, 98–99). Tämän kysymyksen johdattelemana tahdon itse kysyä vastavuoroisesti, että jos omakuva rakentaa tekijänsä individualiteettia ja allekirjoittaa tietyn ajan sosiaalisen sopimuksen, niin miten sitten ideologia tarjoaa tarttumapinnan omakuvan lajissa ja mitä tämä tarkoittaa itsesuhteen kannalta.

Kuusamo nostaa tämänkin tutkimuksen kannalta oleellisen huomion esiin todetessaan, että omakuva asetetaan herkästi taiteilijan tuotannossa tunnustuksellisen avaintekoksen asemaan. Omakuvan edessä katseemme suuntautuu kohti oletusta sen tekijän elämästä yhtenäisenä jatkumona, jonka hän on itse luonut. (Kuusamo 2010, 98, 100.) Erityislaatuisen maineen

taiteilijana saaneen Vilho Lammen omakuvia tarkastellessa on verrattain helppo takertua tällaiseen lähestymistapaan, jos vain antaa katseensa siirtyä teoksesta toiseen tiukan kronologisessa järjestyksessä. Tämän vuoksi päätin toteuttaa tutkimukseni tueksi kuvakartan eli atlaksen, minkä avulla olen asemoinut Lammen omakuvat suhteessa hänen muuhun tuotantoonsa sekä vähentänyt näin mahdollisuutta, että tutkimuksen kohteena olevat teokset nostettaisiin yksittäisiksi erikoistapauksiksi taiteilijan tuotannossa. Kuusamo (2010, 100) kuitenkin muistuttaa, että se, millaisen ajallisen jatkuvuuden vaikutelman omakuva tuottaa tekijästään, on silti aina tulkitsijasta riippuvaista.

Vilho Lammen taiteellisen uran lasketaan yleisesti alkaneen hänen opiskeluaikanaan Helsingissä vuonna 1922 ja jatkuneen aina vuoteen 1936 asti. Lammen koko uran tuotanto on jaettavissa neljään hallitsevaan genreen, joihin lukeutuvat henkilö- ja muotokuvat, maisemat sekä asetelmat. Taiteilijana Lampi on myös tunnettu omakuvistaan (ks. mm. *Mestaaja* [kuva 1] ja *Maakunnan keisari* [kuva 6]), ja päätinkin rajata tässä tutkimuksessa tarkemman fokuksen koskemaan juuri näitä teoksia. Vaikka omakuvallisuuden ilmentymiksi voidaan periaatteessa ajatella lukeutuvan kuva-aiheiltaan kirjava joukko erilaisia teoksia, rajaan tässä tutkimuksessa tutkittaviksi omakuviksi nimenomaan ne teokset, jotka esittävät Lammen henkilönä tunnistettavassa muodossa. Tutkimukseni kanssa samankaltaisen lacanilaisen teoreettisen viitekehyksen jakava Sonja Koivisto (2020, 33, 45) tuo pro gradu -tutkielmassaan *Minuuden rajapinnoilla. Ruumiilliset rajanvedot ja minuuskokemuksen muodostuminen Chaim Soutinen 1920-luvun tuotannossa* esiin, että hänen näkemyksensä mukaan Soutine maalasi itsensä ja identiteettinsä muotokuvien lisäksi myös maisemia sekä eläinruhoja esittävässä teoksissaan. Tulkintansa tukena hän on käyttänyt muun muassa Ernst van Alphenin (1992, 143) analyyseista tunnetuksi tullutta ruumismaiseman (*bodyscape*) käsitettä, mikä selittää taiteilijan ruumiin sisäisen ja ulkoisen rajan hämärtymistä maisemamaalauksissa sekä siten liittyy myös muut kuva-aiheet osaksi omakuvan lajia. Koiviston ja van Alphenin näkemyksiä seuraava tulokulma Lammen teoksien tarkasteluun olisi eittämättä hedelmällinen, mutta myös omaa kysymyksenasetteluani tässä tutkimuksessa liikaa hajottava tutkielman yleiset laajuuskriteerit huomioiden.

Tutkimukseni tarkasteluyhteydessä Lammen tuotanto käsittää siis kokonaisuutena yhteensä 23 ilmeeltään ja tyyliltään moninaista omakuvaa, jotka paikantuvat aikavälille 1923–1934. Vuosina 1928–1930 on nähtävissä selkeä tihentymä omakuviksi tämän tutkimuksen kontekstissa tulkittavien teosten tuotannossa. Suurin osa Lammen omakuvista on nimetty sananmukaisesti omakuviksi, mutta tähän teosjoukkoon lukeutuu myös erityisesti vuonna

1930 valmistuneita teoksia, jotka kantavat jotain tilannetta tai toista henkilöä kuvaavaa nimeä. Esimerkiksi *Mestaaja* (1930, kuva 1), *Sianhirtto* (1930, kuva 2), *Maakunnan keisari* (1930, kuva 6) ja *Puukkojunkkari* (1930, kuva 7) eivät suoraan paljasta nimensä perusteella teoksia juuri Vilho Lammen omakuviksi. Kuusamon mukaan tällainen omakuvassa ilmentyvä itsetietoinen vierauttaminen tietyn roolihenkilön avulla on taiteen historiassa käytäntönä varsin yleinen. Vaikka kuvantekijä vierauttaisi itsensä omassa kuvassaan, niin silti katsojana tulkitsemme väärin subjektin omakuvan ja näemme tarkoituksenmukaisen virhetulkinnan sijaan sen henkilön omakuvana. (Kuusamo 2010, 113–114.) Juuri tämä virhetulkinnan tarjoama mahdollisuus Lammen kurittomaltakin tuntuvien teosten ääressä asettaa haasteen niiden luennalle, mitä pyrin myöhemmin tutkielman edetessä avaamaan.

Taidehistorioitsija Harry Bergerin teos *Fictions of the Pose. Rembrandt against the Italian Renaissance* (2000) luo tarkemman katsauksen muotokuvan performatiiviseen luonteeseen, ja koenkin antoisana tarkastella omakuvia tämän tarjoaman tulkinnallisen tarttumakohdan kautta. Tärkeänä lähtökohtana muotokuvan tarkastelulle toimii Bergerin mukaan itse maalaustilanne, jonka kääntöpuolta määrittää historiallisista, sosiopoliittisista sekä esteettisistä ehdoista punottu verkosto. Hän korostaa myös, ettei taideteosta voi lopulta koskaan kahlehtia vain yhteen tarinaan tai tulkintaan, sillä taideteoksen sisältämät merkitykset ja sen tarjoama tulkintahorisontti ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Se, millaisen kuvauksen muotokuva välittää kohteestaan on aina fiktiota ja edustaa pohjimmiltaan vain sitä tapaa, miten se on toteutettu. (Berger 2000, 89–90.) Bergerin ajatukset toimivat tässä tutkimuksessa yhtenä suuntaa-antavana lähtökohtana sille, kuinka olen katseellani pyrkinyt tavoittamaan yhteyden Lammen omakuviin. Myös Patrik Nyberg ottaa kantaa väitöskirjassaan *Maalatut kasvot. Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* (2019) siihen, kuinka omakuvasta erottamaton fiktiivinen ominaisluonne paljastuu, mikäli tarkoituksena on kaivaa esiin totuus representaation kohteesta. Sen sijaan mielekkäämpi vaihtoehto olisi keskittyä arvioimaan representaation välittämän fiktion todellisuutta. (Nyberg 2019, 99.) Esimerkiksi Lampea esittävissä teoksessa *Maakunnan keisari* (1930, kuva 6) taiteilija on tunkeutunut mukaan kuvaan myös raskaiden ja paksujen siveltimenvetojen muodossa, mikä tekee Lammesta taiteilijana silmissäni performatiivisella tavalla entistä näkyvämmän, vaikka teoksen nimi ei suoraan paljastakaan kuvan henkilöä Lammeksi. Parisa Shams kirjoittaa artikkelissaan ”Revisiting the Father. Precarity and Subversive Performativity” (2017) tutkimukseni kannalta osuvasti, että omakuvan ilmentävä performatiivisuus ei ole pelkästään vapaata ja tahallista, vaan se on heijastus todellisuuttamme hallitsevista subjektia

muotoilevista normeista (Shams 2017, 290). Näen psyyken näyttämöksi asettuvien omakuvien olevan oivallinen alusta juuri tällaiselle tarkastelulle.

Nybergin mukaan omakuvan perimmäinen tarkoitus ei ole ainoastaan antaa ääriiviivat subjektiivisesti koetulle minuudelle, vaan se tarjoaa taiteilijalle myös väylän kirjaimellistaa oman elämän varrelle sattuneita vaiheita ja tilanteita (ks. Calabrese 2006; Nyberg 2019, 99). Tällaisia piirteitä on löydettävissä myös Lammen omakuvista, joissa korostuvat hänen monet sosiaaliset roolinsa niin opiskelijana, pohjalaisena, talonpoikana kuin taiteilijanakin. Jean-Luc Nancy esittää, että vaikka omakuva irrotettaisiinkin täysin kontekstistaan, niin silti taiteilijuus subjektin identiteettinä pysyy erottamattomana osana omakuvaa (Nancy 2006; myös Nyberg 2019, 99). Lammen kohdalla onkin kiinnostavaa se, kuinka taiteilija asettaa itsensä kerta toisensa jälkeen erilaisiin valmiiksi sosiaalisesti rajattuihin identiteetin muotteihin. Omakuva tarjoaa taiteilijalle näin myös tarttumakohdan oman identiteetin pohdinnalle häntä kohti takaisin kimpoavan toisen katseen kautta. Nancy kirjoittaa osuvasti, että muotokuvassa henkilöahmon muodollinen autonomia käsittää myös kysymyksen subjektin autonomiasta. Muotokuvan malli itsessään (”in itself”) on asettautunut sisään (”in”) maalaukseen, minkä takia sen representoima kuvaus on ymmärrettävä kohteensa sisäisen ulottuvuuden tai intiimiyden paljastavana esityksenä. Pohjimmiltaan muotokuva on siis aina tekijänsä subjektiivisuuden ilmaisu, jossa samankaltaisuus ja eroavaisuus suhteessa kanssaoilijoihin yhdistyvät sen välittämässä identiteetissä. (Nancy 2018, 17.) Omakuvaan tekijänsä toteuttamana näköiskuvana liittyy siis tiiviisti idea siitä, että identiteetin ilmaus sekä sen tunnustuksellisuus paljastaa intimitietin luoman savuverhon takaa kertomuksenomaisesti katsojalleen Kuusamo (2010, 98) lainaten oman ”sisäisen elämänsä”.

3.2 Subjekti, ego ja ruumis Jacques Lacanin ajattelussa

Psykiatri ja psykoanalyytikko Jacques-Marie Émile Lacan syntyi Pariisissa huhtikuun 13. päivänä vuonna 1901. Vartuttuaan lääketiedettä yliopistoon opiskelemaan lähtenyt Lacan suoritti ensin lääkäriopinnot, minkä jälkeen hän erikoistui psykiatriaan ja aloitti psykiatrin kliinisen koulutuksen vuonna 1927. Sattumoisin tuona samana vuonna perustettiin myös Ranskan ensimmäinen psykoanalyttinen yhdistys La Société Psychanalytique de Paris (SPP), minkä presidentiksi ranskalaisen psykoanalyysin perinteeseen vahvasti vaikuttanut Lacan lopulta valittiin parikymmentä vuotta myöhemmin vuonna 1953. Erityisen tunnetuksi Lacan nousi vuonna 1951 aloittamiensa yli kolme vuosikymmentä kestäneiden opetusseminaariensa

myötävaikutuksesta, minkä lisäksi hän esiintyi aktiivisesti eri foorumeilla, julkaisi artikkeleita sekä perusti omaa opinnuoraansa seuraavia koulukuntia ja väänsi kättä institutionaalisella tasolla ranskalaisten – muun muassa SPP:n – sekä kansainvälisten psykoanalyttisten yhdistysten kanssa. (Myyrä 2006, 299; Kurki 2014 [2007].) Lukeneeksikin tiedetyn Lacanin kiinnostuksen kohteet ulottuivat aina taiteista kieliin, kielitieteeseen, filosofiaan, antropologiaan ja matematiikkaan. Vilkasta seurapiirielämää viettänyt Lacan muodosti myös läheisiä ihmissuhteita aikansa merkittäviin ajattelijoihin sekä taide-elämän vaikuttajiin, joista 1930-luvulla syntyneet yhteydet surrealisteihin olivat hänelle erityisen tärkeitä. (Hautamäki 1995, 59; Myyrä 2006, 300.) Juuri tällainen monialainen poikkitieteellisistä lähtökohdista syntynyt syventyminen ihmiseen, ihmismieleen sekä ympärillämme aukeavaan maailmaan on jouhevaa nähdä laajempaan vaikuttimena Lacanin analyyttiselle ajattelulle. Pitkän elämän elänyt Lacan menehtyi kotikaupungissaan Pariisissa 80-vuoden iässä 9. syyskuuta 1981 (Kurki 2014 [2007]). Lacan jätti perintönään ilmeisen jälkensä ranskalaisen psykoanalyysin perinteeseen, ja tätä nykyä useat ranskalaiset psykoanalyttikot pitävätkin itseään jälkilacanalaisina. Ranskan kieleen liittyvän kielellisen ja kulttuurisen yhteyden vuoksi Lacan on romaanisissa maissa erityisen tunnettu sekä teoreetikkona että kliinikkona. Suomessa Lacanin ajatukset ja teoriat ovat saaneet jalansijaa etenkin taiteentutkimuksen ja filosofian tutkimuskentällä, mutta suomalaisten psykoanalyttikkojen keskuudessa hänen vaikutuksensa on jäänyt toistaiseksi varsin vähäiseksi. (Myyrä 2006, 303.)

Lacanin yksilönkehityksen teoriassa liikutaan kolmessa eri rekisterissä, joita ovat symbolinen, imaginaarinen ja reaalin rekisteri. Nämä yksilönkehitystä muokkaavat vaiheet vaikuttavat ihmisessä samanaikaisesti koko tämän eliniän. Jacques Lacanille kysymys toiseudesta muodosti olennaisen osan hänen psykoanalyttista teoretisointiaan. Siinä missä Sigmund Freud puhui toiseudesta (*das Andere*) ja toisesta (*der Andere*), niin Lacanille keskeisen käsitteistön muodostivat toinen (*l'autre*) ja Toinen (*l'Autre*). (Myyrä 2006, 304–305.) Lacanin ”toinen” viittaa toiseen ihmiseen oman minän heijastuksena ja sijoituksena. Pienellä alkukirjaimella kirjoitettu toinen on latautunut odotuksilla ja määritelmillä, joiden suhteen ymmärryksemme itsestä rakentuu. Symbolisessa operoiva Toinen isolla T:llä on puolestaan täysin kontrollimme ulottumattomissa. Perusulottuvuudessaan vierauttava Toinen pitää sisällään kaikki ne määreet, joihin syntymästään asti kielen vankinaan pitämän subjektin on suostuttava tullakseen kanssaoiljojoidensa ymmärtämäksi. (Hautamäki 1995, 65; Myyrä 2006, 305; Sammallahti 2006, 371.)

Lacanin mukaan ylevöittävä taiteellinen luomistyö avaa täyteyttään tavoittelevalle subjektille väylän lähemmäs ”Toisen” kautta saavutettavaa halunsa kohdetta (Hautamäki 1995, 62–63). Lacanilaista psykoanalyttista perinnettä kommentoiva Slavoj Žižek kiinnittääkin huomionsa siihen, kuinka ylevän ristiriitaan perustuva logiikka ei seuraa freudilaista mielihyväperiaatetta, vaan päinvastoin. Lacanilaisesti määriteltynä ylevä on mielipahan kokemuksesta syntyvää nautintoa (*jouissance*). Žižek nimittää ylevää objektin paradoksiksi, joka valokuvanegatiivin tavoin paljastaa näkymän ulottuvuudesta, jota ei sellaisenaan ole mahdollista esittää representaation kentällä. (Žižek, 2008, 228–230.) Mielihyvän ja mielipahan välinen ristiriita ylevyyden kokemuksessa asettuu näin kiinteäksi osaksi itsensä kehittämiseen ja todellisuutemme ymmärtämiseen tähtäävää taiteellista luomistyötä. Omakuva toimii siis Žižekin (2011, 229) ajatuksiin peilaten ylevänä objektina, jota työstäessään taiteilija joutuu kohtaamaan itsensä täydellisesti esittämisen mahdottomuuden saavuttaen kuitenkin joitain sisältöjä sen yliaistillisesta ulottuvuudesta varsinaisen representaation epäonnistuttua.

Lacanin teoretisoima imaginaarinen on kytkettävissä tietoisien minän (moi) käsitteeseen, ja tähän perustuu myös subjektin harhainen kuvitelma lopulta täydellisen itseymmärryksen saavuttamisesta ja mukautumisesta saumattomasti osaksi todellisuutta. Taidefilosofi Irmeli Hautamäen esittämän luennan mukaan imaginaariselta pohjalta muotoutuva identiteetti on pohjimmiltaan imagon kaltainen minäkuva, joka on rakentunut lapsuudesta asti samastumisten kohteiden sekä muiden minäkuvien varaan. Lacanin yksilökehityksen teoriassa varsinaisen puhuva subjekti sijaitsee tiedostamattomassa, eikä sitä sovi sekoittaa imaginaarisessa rekisterissä operoivaan tietoiseen minään. (Hautamäki 1995, 64–67.) Žižek painottaa, että subjektin täytyy ensin identifioitua imaginaarisen toisen kanssa saavuttaakseen lopulta oman identiteettinsä. Läpikäydäkseen tämän identifikaatioprosessin onnistuneesti subjektin on kyettävä vieraannuttamaan itse itsensä ja sijoitettava identiteettinsä kaksoisolentonsa kuvaan. (Žižek 2008, 116.) Tiedämme nyt siis, että yksilön identiteetti rakentuu suhteessa siihen, mitä Lacan tarkoittaa imaginaarisella järjestyksellä. Kuitenkaan emme voi olla huomioimatta myös symbolisen identifikaation merkitystä ihmisen yksilökehityksessä, sillä identifikaatio ei ole pelkästään jo olemassa olevien mallien jäljittelemistä, vaan Žižekiä (2008, 116) seuraten identifikaatio voi ottaa muotonsa symbolisella tasolla suhteessa siihen paikkaan, mistä muut meitä tarkkailevat ja josta käsin itse näemme itsemme miellyttävinä ja rakkauden arvoisina.

Reaalinen järjestys on tuntematon ja arvoituksellinen sekä ennen kaikkea kokonaan tiedostamaton. Eletty tai koettu ruumis (*le corps*) sijoittuu osaksi reaalista Lacanin psyyken

rakentumisen teoriassa. Suhteessa vierauttavaan Toiseen muotonsa saanut ruumiinkuva ja siihen kuuluva ego eivät vastaa subjektin käsitystä itsestä. (Hautamäki 1995, 64; Nyberg 2019, 34). Lacanilaisen ymmärryksen mukaan jatkuvassa muutoksen tilassa olevaa jakautunutta subjektia muokkaa symbolisen järjestyksen alueella operoiva halu vuorovaikutuksessa isoon Toiseen. Taideteokset saavat alkunsa taiteilijan halun kokemuksesta, jonka avulla subjekti ylläpitää ja rakentaa omaa suhdettaan maailmaan. (Hautamäki 1995, 62–63, Nyberg 2019, 34–35.) Irmeli Hautamäki on käsitellyt rohkeasti psykoanalyttista lacanilaista käsitystä taiteesta vuonna 1995 julkaisemassaan teoreettisen filosofian väitöskirjassa *Marcel Duchamp. Modernin identiteetin ja taideteoksen ongelma* (1995) ja nostaakin esiin sen, millainen merkitys tiedostamattomalla katseella on identiteetille ja taiteelle Lacanin käsityksissä. Taide on Lacanin mukaan arvostettua siksi, että taiteilijalla on ainutlaatuinen psykoanalyttikon taidotkin ylittävä kyky päästä luomisprosessissaan kiinni tiedostamattomaan sekä avustaa teoksen kokijaa tavoittamaan yhteys kiehtovan ja salaisen tiedostamattoman kanssa. On väistämätöntä, että luomistyön välityksellä reaalisesta havaintoja tekevä taiteilija paljastaa lopulta myös itsensä taideteoksessaan. (Hautamäki 1995, 57–61.)

Altti Kuusamo kirjoittaa, että Lacanin peilivaihteoriaan pohjaten taiteilijan ego on aina pohjimmiltaan väärintunnistus, sillä peilin heijastus näyttää katsojalleen tämän oman egon kasvot eli toisin sanoen Toisen katsetta miellyttävän ideaali-egon (Kuusamo 2010, 110). Peilivaiheen tyydytystä tavoittelevalle taiteilijalle peili on työväline, joka mahdollistaa itsen mukauttamisen osaksi minän moninaisia roolikuvia todellisuudessa. Nyberg nostaa tässä yhteydessä esille myös Kaja Silvermanin tulkinnan, jonka mukaan näkyvä ja eletty ruumis muodostaa havaintoihin ja kokemukseen perustuvan osan minuutta. Tämä tarkoittaa sitä, että subjektista vieraantunut ego ja sitä kannatteleva ruumiinkuva hahmottuvat vuorovaikutuksessa elettyyn ruumiiseen. (Nyberg 2019, 35.) Lisäksi Silverman (1996, 18–21) esittää, että Toisen sanelemat ehdot vaikuttavat siihen, miten subjektin ylipäätänsä on mahdollista tunnistaa itsensä. Mikäli peilikuvan paljastama heijastus on radikaalisti ristiriidassa Toisen asettamiin vaateisiin verrattuna, voi tämä johtaa lopulta oman kuvan kieltämiseen ja identifikaation hylkäämiseen.

Lacanilaisittain ymmärrettyä koko omakuvan genre voidaan käytännössä palauttaa imaginaariseen (väärin)tunnistamiseen (Nyberg 2019, 140). Minäkuvaan takaisin peilautuvan taiteilijan omakuva onkin kirjaimellisesti objekti kohteen muodossa, tekijänsä samastumista tavoitteleva imaginaarinen toinen (Kuusamo 2010, 110; Myyrä 2006, 300). Kun symbolisessa

esimerkiksi maalaustaiteen keinoin tuotetaan itsestä yhtenäistä subjektimuotoa, jää Toisen hallinnassa oleva heterogeeninen tiedostamaton piiloon (Pietilä 1985, 30). Pohjimmiltaan omakuvassa kirjaimellistuu toiseus sellaisena kuin se taiteilijaa itseään koskettaa. Omakuvan vertailukohtana ei välttämättä niinkään ole aina tekijä itse, vaan sen mallina voi toimia myös vakiintuneet määreet luova joukko muita omakuvia. Tämä antaa tekijälle mahdollisuuden käsitellä tämänhetkistä erilaisuuttaan suhteessa muihin ja tuottaa uuden tapauksen lisää omakuvan lajiin. (Kuusamo 2010, 110.) Ymmärrän omakuvan toimivan intiiminä ikkunana taiteilijan tiedostamattomaan, koska sen avulla on mahdollista hahmotella ja nähdä, kuinka taiteilija näkee itsensä, mutta myös kuinka hän haluaa nähdä itsensä. Vilho Lammen vuonna 1934 valmistuneen *Omakuva*-maalauksen (kuva 28) rujan, oikean kätensä varaan nojautuneen taiteilijahahmon nuhjuisesta olemuksesta välittyy lohdu-ton tunnelma, ja näenkin tällaisella tavalla esitettyjen voimattomuuden ja epäonnistumisen piirteiden toimivan myös identifikaation viitepisteinä Lammen tuotannossa. Kuten Žižek (2008, 117) terävästi lausuu, voimme osoittamalla epäonnistumiseen lujittaa identifikaatiota tahattomasti.

3.3 Narsismi, aggressio ja naamioituminen

Aineen taidemuseon kokoelmiin kuuluva Vilho Lammen vuonna 1930 valmistunut öljyväriteos *Hevoshuujarit* (1930, kuva 3) esittää taiteilijan puukkojunkkarina eli niin kutsuttuna häjynä, jotka puukkojunkkariperinteiden mukaisesti asettuivat poikkiteloin sekä toisiaan että yhteiskuntaa kohtaan aiheuttaen yleistä sekasortoa. Raippaa selkensä takana kädessään pitävä Lampi-hahmo näyttäytyy väkivaltaan kykenevänä ja voimakkaana omiensa suojelijana. Hän on valmiina iskemään raipallaan ja käyttämään myös toisessa kädessään olevaa puukkoa, jonka avulla nyt suojaa hänestä turvaa hakevaa, nuorukaiselta vaikuttavaa hahmoa. Taiteilijasta itsestään lähtöisin oleva narsismi, aggressio sekä naamioitumisen elkeet ovat kolme toisiinsa kietoutuvaa osatekijää omakuvan muotoutumisen prosessissa lacanilaisesta näkökulmasta tarkasteltuna. Narsismilla, aggressiolla ja naamioitumisella on lisäksi yhteinen, Toisen haluun palautuva kiinnekohta, mikä artikuloituu lopulta taiteilijan taiteellisessa työskentelyssä. Nyberg esittää lacanilaisittain, että fantasia Toisen halusta säätelee omasta itsestä tehtäviä havaintoja ja muovaa siten myös itsen kuvaa (Nyberg 2019, 139). Omakuvaa työstäessään taiteilija asettautuu häntä kohti kilpistyvän kuvitellun eli siis nimenomaisesti Toisen katseen eteen. Toisen katseesta puhuttaessa olennaista on myös muistaa kysyä Žižekin (2008, 117; 2020, 168) ajatuksia lainaten, *kenelle* subjekti näyttölee

esittäessään jotain tiettyä roolia. Taiteentutkimuksellisista lähtökohdista sekä Nybergin (2019, 35) että Hautamäen (1995, 159) näkemysten tavoin korostankin sitä, miten suureen rooliin juuri ihmisen ja katseen välinen suhde asettuu Lacanin (ks. esim. 1979, 83) ajattelussa ja kuinka tämä osaltaan vaikuttaa taiteilijan identiteetin muotoutumiseen sekä jakautuneen minuuden kysymyksiin taiteessa. Lyhyesti kiteytettynä Lacanin psykoanalyttisessä teoretisoinnissa katse itsessään kytkeytyy vahvasti subjektiviteetin rakentumisen merkityksiin, mikä tarjoaa otollisen mahdollisuuden soveltaa näitä teorioita omakuvan genressä tutkimuksessa.

Visuaalisuuden ja katseen merkitystä Lacanin ajatusten pohjalta hahmotellut Hautamäki kirjoittaa, että Lacanin näkemyksen mukaisesti halun kokemuksessa subjekti muodostaa objektisuhteen objektiin (*la Chose*), minkä toistamiseen sekä vaihdettavuuteen perustuvana päämääränä on kerran menetetyn objektin kohtaaminen ja palauttaminen takaisin subjektin vaikutuspiiriin. Tämä uudelleen kohdattu objekti ei kuitenkaan ole koskaan identtinen tai vertaudu täysin jo kertaalleen menetettyyn objektiin. Siksi subjektin on mahdollista saada osakseen vain osittainen tyydytys lopulta objektin viimein saavuttaessaan. Yksi Lacanin tunnetuimmista käsitteistä onkin subjektin korvautuva halun kohde eli objekti a (*objet petit a*). Luonteeltaan objekti a on menetetty ja poissaoleva sekä edustaa itsessään subjektia muotoilevaa täyteen puutetta. Narsismi puolestaan juontaa juurensa Toisen halusta, mikä Lacanin näkemyksen mukaan liittyy moderniin ihmiseen iskostuneeseen haluun nähdä itsensä kanssaihminen rakastamana. Tunnustusta tavoitteleva ihminen päätyy lopulta kääntämään katseensa kohti itseään ja omaa sisintään, mikä toimii sysäyksenä sisäisen, Toisen katseen muotoutumiseen. Tätä Toisen katseen tarjoamaa huomiota ja tunnustusta ihminen jää tavoittelemaan pakonomaisesti. (Hautamäki 1995, 63, 67.) Nancy kiinnittää huomionsa yleistyksen siitä, että muistuttamiseen sekä samankaltaisuuteen perustuva muotokuva on ainoa maalaustaiteen genre, johon liittyy ajatus lopullisuudesta (Nancy 2018, 21). Tämä idea on kuitenkin helppo problematisoida lacanilaisesta näkökulmasta tarkasteltuna, sillä omakuvan tapauksessa peilikuvaansa samastumista tavoitteleva taiteilija väärintunnistaa itsensä toistuvasti omaa kuvaansa maalatessaan eli lopullisuus ei tässä yhteydessä ole suinkaan mitään pysyvää sinänsä, sillä peilivaiheen tyydytyksen saavuttaminen ja Toisen katseen huomion tavoittelu on itseään toistava tapahtumasarja.

Vuonna 1949 järjestyksessään 16. Kansainvälisessä psykoanalyttisessä kongressissa Zürichissä pitämällään luennolla ”Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique” Lacan avaa tunnettua

peilivaihetheoriaansa ja sitä millainen tarkoitus kyseisellä vaiheella on psykoanalyttisesti minän kehityksen kannalta. Tyypillisesti lapsen yksilönkehityksen kehitysvaiheessa 6–18 kuukauden iässä lapsi oppii tunnistamaan oman kuvansa peilissä. Kun peilin heijastama kuva on kertaalleen todettu Lacanin käsittein ”tyhjäksi”, itsensä objektivoitunut (ks. Nyberg 2019, 167, 220–221) lapsi alkaa leikkiä ja esitellä uusia eleitä peilipinnan äärellä yrittäen näin mukautua havaitsemaansa kuvaan. (Lacan 1977, 1–2.) Hautamäki kirjoittaa, että Lacanin näkemyksen mukaan peilivaiheessa lapsi tuntee mielihyvää sekä ihastusta tunnistessaan itsensä peilin kuvasta ja kuvittelee oman kuvansa olevan osa todellisuutta (Hautamäki 1995, 71). Se, kuinka näen peilivaiheen kytkeytyvän narsismiin taiteilijan taiteellisessa työskentelyssä omakuvan lajissa, selittyy Hautamäkeä (1995, 71) mukaillen sillä, että muodostettu minäkuva eli imago on pohjimmiltaan imaginaarinen identiteetti ja imaginaarinen identifikaatio perustuu tähän samaiseen peilivaiheeseen ja varhaislapsuudessa tapahtuvaan narsistiseen samastumiseen. Omakuva siis ikään kuin palauttaa taiteilijalle takaisin lapsuuden peilivaiheeseen vertautuvan mahdollisuuden hallita omaa kuvaansa. Hautamäen mukaan Lacanin peilivaiheen draama (ks. Lacan 1977, 4) on kuitenkin siinä, että olemisen puute sekä vieraantuminen omasta kuvastaan seuraa lapsen riittämättömyden tunnistamista, sillä lapsen kyky hallita itseään ja ruumiinsa liikkeitä on ainoastaan peilikuvan varassa ja siten haavekuvamaisessa todellisuudessa. Aikuisuudessa vastaavanlainen peilautuminen tapahtuu suhteessa kanssaihmiin ja heidän kantamiinsa erilaisiin egoideaaleihin. (Hautamäki 1995, 71–72.)

Hautamäki nostaa esille sen, mitä Lacanin puhuu aggressiosta Brysselissä vuonna 1948 esitettyssä teoreettisessa katsauksessaan ”L'agressivité en psychanalyse”. Aggressio liittyy pohjimmiltaan Lacanin näkemyksissä narsismiin ja subjektiksi tulemiseen. Aggression ja narsismin välinen jännite on sisäänrakennettu egoon, joka kilpailee sekä oman peilikuvansa että muiden kanssa (Hautamäki 1995, 74; Lacan 1977, 16–19). Lacan väittää, ettei ihmisen egoa voida pelkistää ainoastaan hänen kokemaansa identiteettiin, koska ego on rakentunut niin, että se pyrkii kieltämään kohtaamansa riittämättömyyden synnyttämän sekasorron (Lacan 1977, 20). Hautamäen mukaan väärintunnistaminen liittyy visuaalisiin taiteisiin perustavanlaatuisella tavalla, sillä narsistisessa halun rekisterissä imago on luonteeltaan uhkaava ja tuhoava. Tämä johtuu siitä, että imago on aina toisen ihmisen hahmo. Vaihtoehtoisesti tämä objekti on esimerkiksi kuva, johon kohdistetaan samastumisen ja rakkauden tunteita. Havaintoon perustuvassa imaginaarisessa kokemuksessa kuva joko aiheuttaa sen, että vieraantuminen tapahtuu samastumisen kautta tai vaihtoehtoisesti johtaa

sen (objektin) tuhoamiseen. Imagon tuhoaminen voidaan tehdä monella tapaa joko esimerkiksi rikkomalla se täysin, sivuuttamalla se tai sitten samastumalla ja siten vieraantumalla suhteessa kuvaan eli omaan kaksoisolentoonsa. (Hautamäki 1995, 74–76.)

Nyberg kirjoittaa, että naamioituminen eli joksikin toiseksi tekeytyminen liittyy vahvasti identiteetin problematiikkaan (Nyberg 2019, 133). Hautamäen (1995, 90) mukaan Lacanin näkemyksissä naamioituvan ihmisen ja yleisön välillä tapahtuvassa katseen ja silmän leikissä houkutusella on keskeinen rooli. Näyttämö on siis subjekti itse, ja naamion toisella puolella on vastassa katse, jonka kanssa naamioitunut taiteilija leikittelee. Taiteilijan halun vaikuttimena luoda ja esitellä taideteoksiaan on aina Toisen halu, mikä tarkoittaa, että taideteoksessa subjektin on mahdollista asettua oman sisäistetyn katseensa eli Toisen katseltavaksi. (Hautamäki 1995, 90.) Katsoessani aktiivisesti roolejaan vaihdelleen Lammen omakuvia en voi olla mitenkään sivuuttamatta tätä naamioitumiseen ilmeisellä tavalla kytkeytyvää ulottuvuutta hänen tuotannossaan. Nyberg esittääkin, että taiteilijalla naamioituminen voi ilmetä jonkin roolin omaksumisena, rooliin tahtomatta asettumisena tai väistämällä rooli odotuksia. Nyberg muistuttaa myös, että ulkoinen ruumis on kaikessa näkyvyydessään myös rinnastettavissa naamioon, sillä kukaan ei kykene todellisuudessa lopulta määrittämään tarkemmin sitä, millaisia tulkintoja siitä tehdyistä havainnoista seuraa. Sosiaalisesti suhteessa toisiin rakentuva identiteetti on siis samaan aikaan vieraannuttava ja pelkistyttävä sekä etäännyttävä ihmistä koetusta minuudestaan. Identiteetin mukautuminen tunnistettavaan muotoon johtaa myös ihmisen itse kokeman minuuden pelkistymiseen, mikä sitoo lopulta ”viha-rakkaussuhteen” tiiviisti osaksi omaa ulkoista kuvaa. (Nyberg 2019, 133–134.) Tällainen jännitteinen suhde omaa kuvaa kohtaan on aistittavissa myös Lammen tapauksessa, kun katsomme esimerkiksi hänen tuotantonsa loppuvaiheen seesteisempiä taiteilijaomakuvia ja vertaamme niitä vuorotellen sekä aktiivista että passiivista aggressiota ilmentäviin vuosina 1929 ja 1930 valmistuneisiin pohjalaisvaikutteisiin omakuvallisiin teoksiin. Nyberg kiteyttää tämänkin tutkimuksen kannalta osuvasti omakuvan olevan subjektin kasvoille asetetun naamion naamio, ja juuri omakuvaan kiinnittyvä problematiikka on ”itsessään syy naamion tai aggression ilmenemisiin omakuvissa”. (Nyberg 2019, 133–134.)

3.4 Ideologia Slavoj Žižekin ajattelussa

Slavoj Žižek esittelee vuonna 1989 ilmestyneessä esikoisteoksessaan *The Sublime Object of Ideology* eli *Ideologian ylevä objekti* uudelleenselvityksen ideologian teoriasta ja argumentoi,

kuinka tiedostamattoman fantasian tasolla operoiva ideologia kannattelee ja strukturoi sosiaalista todellisuuttamme. Teoksessaan hegeliläisesti orientoitunut Žižek hyödyntää oman teoreettisen näkökulmansa tukena filosofi Immanuel Kantin subliimin teoriaa, Jacques Lacanin psykoanalyttista käsitteistöä sekä yhteiskuntafilosofi Karl Marxin esittämiä näkemyksiä ideologiasta. Kirjan ensimmäisen painoksen esipuheessa filosofi Ernesto Laclau kommentoikin sitä, kuinka Žižekin edustamalle slovenialaiselle koulukunnalle on tyypillistä käyttää lacanilaisia kategorioita pohdinnoissa, jotka ovat filosofisesti ja poliittisesti painottuneita varsinaisen kliinisen ulottuvuuden jäädessä toissijaiseksi. Lacan-koulukuntana slovenialainen perinne on pyrkinyt ulottamaan analyysiaan myös kirjallisuus- ja elokuvatutkimuksen alueelle. (Laclau 1989, x–xi.) Tässä tutkimuksessa Žižek tarjoaa teoreettisen peilauspinnan, minkä johdattelemana tarkoitukseni onkin saada kytkettyä Vilho Lampi ideologisesti rakentuneeseen sosiaaliseen todellisuuteensa ja esittää tulkintani siitä, kuinka ideologian eri mekanismit ilmenevät hänen omakuvissaan ja muovaavat taiteilijan itsensä esittämisen tapoja.

Ideologia on Žižekin mukaan (2008, 45) todellisuuttamme kannatteleva fantasia, joka tarjoaa meille yhtenäisen sosiaalisen todellisuuden väylänä paeta jotakin traumaattista ja reaalisen ytimeen kuuluvaa. Ideologia rakentaa käsitystämme sosiaalisesta todellisuudesta säätelemällä näkyvän ja näkymättömän suhdetta jokapäiväisessä elämässämme (Raybone 2016, 2).

Halusimme sitä tai emme, ideologista on myös sosiaalinen olemisemme erilaisten fantasioiden lävistämässä sosiaalisessa todellisuudessamme, mikä tarkoittaa sitä, että erilaiset ideologiat ilmenevät elämässämme sekä ajattelun että tekemisen tasolla (Žižek 2008, 30). Se, kuinka opimme haluamaan, on myös yksi fantasian välittömistä vaikutuksista elämässämme (Raybone 2016, 4). Pohjimmiltaan ideologia syntyy subjektin halun haluamisesta eli puutteesta ja on värit todellisuudellemme antava fantasia. Žižek huomauttaakin, ettei epätäyteen leimaaman subjektin käsitys ”itsestä” määriy ainoastaan suhteessa symboliseen paikannettavissa oleviin identifikaation pisteisiin eli erilaisiin sosiaalisiin normeihin ja odotuksiin. Lacanin näkemystä seurailleen Žižek kirjoittaa fantasian toimivan myös avaimena subjektin havittelemiin itseä muovaaviin sisältöihin, jotka sijaitsevat ison Toisen eli vieraannuttavan symbolisen verkoston ulkopuolella. (Žižek 2008, 46; Žižek 2020, 124, 126.)

Lacanin mukaan alun perin juuri Karl Marx tunnisti ja loi oireen käsitteen perustaen sen havaintoonsa epätasapainosta universalistisessa käsityksessä porvariston oikeuksista ja velvollisuuksista (Žižek 2008, 16, 144). Edellä mainitun johdattelemana Žižek (2008, 16) itse määrittelee oireen muodostumaksi, joka perusulottuvuudessaan paljastaa subjektin

ymmärryksen tai tietoisuuden puutteen. Tästä lähtökohdasta hän hahmottelee ideologian ja subjektin muodostamaa suhdetta toisiinsa oireen käsitteen kautta. ”Oireesta nauttiminen” edellyttää Žižekin mukaan sitä, että oireen logiikka pysyy tiukasti subjektin ulottumattomissa. Tutkijan kannalta tämä tarkoittaa, että mitä paremmin oiretta osataan tulkita, sitä lähemmäs päästään sen hajoamispistettä. (Žižek 2008, 16.) Ideologiakritiikki on pohjimmiltaan oirelähtöinen menetelmä eli kun oire lopulta saadaan hajalle, on se osoitus siitä, että tulkinta on onnistunut. Oire edustaa Žižekille ennen kaikkea subjektin tapaa käsitellä ja hallita omaa nautintoaan. Tämä johtaa lopulta siihen, ettei subjekti ole valmis päästämään irti vakautta elämäänsä tuovasta oireestaan, vaan rakastuu siihen entistä syvemmin. (Žižek 2008, 79–80.) Lacanilaisittain ajateltuna oire on nautinnon reaalisen ytimen jättämä jälki, jonka tarkempi merkitys ja symbolinen paikka saadaan selville retrospektiivisesti analyysitilanteessa. Kuitenkin on syytä muistaa, että historialliset repeämät järjestävät uudelleen historiallisen perinteen erilaisia merkityksiä ja käsitystämme menneisyyden kertomuksesta, mikä puolestaan tarjoaa mahdollisuuden uudelleentulkinnoille. (Žižek 2008, 58–59.) Ideologiakritiikin avulla syntyneet tulkinnat ovat siis sidoksissa omaan aikaansa ja siihen, millainen ymmärrys tulkitsijalla on menneisyydestä nykyisyyden tulkintahorisontista käsin.

Žižek esittelee Lacanin näkemyksen, jonka mukaan uni muodostaa fantasiakehyksenä ainoan paikan elämässämme, missä subjektin on mahdollista päästä käsiksi reaalisen ytimeen. Ideologiaa Žižek nimittää tällaiseksi unenomaiseksi rakennelmaksi, joka muokkaa käsitystämme todellisuudesta ja estää meitä ymmärtämästä sitä todellisessa muodossaan. Ainoa tapa irtaantua ideologisen unemme hallinnasta on tunnustaa halun reaalinen sellaisena kuin se unissamme ilmenee ja lyödä ison Toisen muovaama symbolinen verkosto palasiksi. (Žižek 2008, 45; Žižek 2009, 19.) Osoitus ideologian menestyksestä tulee ilmi, kun ensisilmäyksellä sitä vastustavat tosiasiat alkavat toimia yllättäen sitä puoltavina argumentteina (Žižek 2008, 50). Taidehistorioitsija Samuel Raybone kirjoittaa, että onnistuneen ideologiakritiikin tarkoituksena onkin pyrkiä paljastamaan jokin tietty tikkauspiste tai herramerkitsijä, jonka performatiivista näytelmää todellisuudessamme ideologia yrittää peitellä (Raybone 2016, 3). Esimerkiksi Lammen pohjalaista puukkojunkkarikulttuuria esittelevät omakuvat ovat ennen kaikkea paikallisia teoksia, jotka kuitenkin mukautuvat tarinana osaksi yhteistä suomalaiskansallista historiaamme. Tässä esimerkissä herramerkitsijä on siis ”kansakunta”, jonka representoimassa kansallisen historian kontekstissa paikallinen ilmiö muotoutuu kaikkien yhteisesti jakamaksi.

Vilho Lammen läheinen ja omistautunut suhde lakeuden luontoon, omaan asuinympäristöönsä ihmisineen sekä aikansa yhteiskunnallisiin mullistuksiin näkyy hänen teoksissaan niin sommittelun tasolla kuin myös kuva-aiheiden toistuvuutena. Tutkimuksen aineiston muodostavien 23 omakuvan perusteella vaikuttaakin siltä, että vaihtuvissa sosiaalisissa rooleissaan kanssaoilijoidensa katseen eteen itsensä asettanut Lampi oli kotiseutunsa lisäksi eritoten kiinnostunut itsepeilaamisesta. Omakuva tarjoaa genrenä otollisen alustan Žižekin teoretisoiman ideologisen fantasian käsitteen sovellutukselle, sillä omakuva on taiteilijan halun elävöittää itseilmaisun lopputuote ja erilaiset fantasiat puolestaan ovat väistämätön osa ihmisyyksilön psyykettä. Samuel Raybonen (2016, 6) mukaan žižekiläinen ideologiakritiikki kannustaa tutkijaa suuntaamaan katseensa entistäkin syvemmälle taideteoksen symboliikkaan ja siihen, kuinka eri aikoina vallinneet tutkimustraditiot ovat vaikuttaneet sen symbolisen sisällön ymmärtämiseen. Koska käsitystämme todellisuudesta järjestävä symbolinen verkosto pitää sisällään kielen sekä muut kommunikatiiviset representaation muodot, niin myös taideteos voi auttaa paljastamaan meille ympärillämme vaikuttavat ideologiset voimat. Ideologian salakavalaa yhteyttä modernismin kertomukseen avannut Timothy Clark (1992, 43) nostaa esille sen, kuinka representaatioista tulee yhtenäisiä ja luonnollisia sisällöltään toisistaan eroavaa kuvastoa samastamalla. Ideologisen fantasian ylläpitäessä tietynlaista talouspoliittista ilmapiiriä sekä yhteiskuntarakennetta sen myötävaikutuksesta sosiaalisessa todellisuudessa syntynyt taideteos on myös tulkittavissa poliittiseksi sekä sosiopsyykkiseksi toiminnoksi (Raybone 2016, 6). Ideologian osallisuus taiteilijan taiteellisen luomistyön taustalla omakuvan muotoutumisprosessissa on žižekiläisestä tulokulmasta lähestyen siis väistämätöntä.

4 Atlas teosten kohtaamispaikkana

4.1 Moderni ja taiteilija

”Miehen tehtävä: kumota traditsioneja”, kuuluu yksi Vilho Lammen tähän päivään asti säilyneistä ajatelmista (Aalto, 1967, 47; Vieru 2002, 64). Lampi vaikuttaa olleen tietoinen tästä modernismiin tiiviisti kytköksissä olevasta provosoivasta vaatimuksesta, joka Hautamäen (1995, 44) mukaan edellytti taiteen perinteisten muotojen ja esikuvien hylkäämistä. Hautamäki kirjoittaakin, että modernin logiikkaan kuuluu erottamattomasti ideaali jatkuvasta erikoistumisesta, mikä näkyy sekä yhteiskunnan modernisaationa että taiteen pyrkimyksenä haastaa tietoisesti olemassa olevia traditioita. Sosiologi Arto Noron mukaan niin sanottu ”modernin tragiikka” syntyykin lopulta siitä, etteivät ihmiset yksilöllisellä tasolla kykene enää sisäistämään itse luomaansa, erikoistumisen vuoksi palasiksi pirstaloitunutta kulttuuria. Modernin kontekstissa identiteettikriisi on seurausta siitä perustavanlaatuisesta ristiriidasta, missä julkiset omaksutut roolit sekä ihmisen oma koettu yksityinen minuus eroavat toisistaan. Hautamäki esittää Jonathan Friedmanin nelikantaisen identiteettitilan jaottelua mukaillen, että luontonsa hallitsevan ja primitiivisen energiansa itsensä kehittämiseen sublimoineen ”sivistyneen minän” ihanne laukaisee identiteettikriisin ja pakottaa taiteilijaa kieltämään jo olemassa olevat traditiot. (Hautamäki 1995, 44–47.) Taiteilijan toimenkuva ei ollut näiden vaatimusten edessä suinkaan yksinkertainen: vaikka traditioiden hylkääminen näyttäytyi yleisenä hyveenä, ei lipeäminen liian kauas odotetuista arvoista kuitenkaan ollut sosiaalisesti hyväksyttävää.

Eeli Aalto (1967, 24) toteaa Lammen pyrkineen irti ulkoisista vaikutteista omaa persoonallista ilmaisutapaansa etsiessään. Aallon (1967, 42) näkemys on, että Lammen taiteellinen ilmaisu oli niin kerta kaikkiaan ainutkertaista, ettei sen ympärille ollut mahdollista muodostua omaa erillistä koulukuntaansa. Taidemaalari Unto Immonen esittää varsin päinvastaisen tulkinnan *Suomen taiteen vuosikirjassa 1956–1957* julkaistussa artikkelissaan, jonka mukaan Lammen kiihkeä ja levoton elämä näkyi hänen taiteellisessa tuotannossaan kiinteän tyylillisen linjan puuttumisena. Immosen mukaan Lammen tuotannossa ovat olleet vahvasti läsnä sekä ajan vallitsevat maalaussuuntaukset että tärkeimmät esikuvat, mitkä toimivat todistuksena taiteilijan ”kaikkea tavoittelevasta rikkaasta hengestä”. (Immonen 1957, 71.) Myös Marja Junttila (1998, 105) alleviivaa uusien vaikutteiden etsimisen merkitystä Lammen taiteilijatyössä, mikä on nähtävissä tämän tuotannossa niin ikään erilaisina kokeiluina ja epätasaisuutena. Erityisesti Immosen tulkinnasta on löydettävissä erehdyttävän samoja sävyjä

kuin Lammen myöhäistuotannosta kirjoitetuista aikalaiskriitikeistä. Oman aikansa merkittävimpiin taidekriitikoihin kuulunut Onni Okkonen toivoi julkisesti Lammen vapautuvan omaksumastaan vieraasta tyylistä (”Suomen taiteilijain 41. vuosinäyttely”. *Uusi Suomi* 2.4.1933). Sigrid Schauman puolestaan arvioi Lammen teosten naiivisuuden olevan erilaista kuin mihin on aiemmin totuttu ja arveli niistä kumpuavan lapsellisuuden ja sentimentaalisuuden vetoavan arvoiltaan vain Euroopan tylsämielisimpiin alueisiin (”Finska konstnärernas utställning”. *Svenska Pressen* 12.4.1933. Ks. myös Aalto 1967, 37, joka viittaa tekstissään samankaltaisen viittauksen kohdalla Signe Tandefeltiin). Lammen Suomen taiteilijain syysnäyttelyyn hyväksytyjä teoksia Sulho Sipilän taiteeseen verrannut Ludvig Wennervirta antoi ymmärtää taiteilijan vajonneen naivistiseen maalaustyyliin Pariisin matkalta palattuaan (”Suomen taiteilijain näyttely”. *Ajan suunta* 27.3.1934). Sanomalehti Kalevan julkaisemassa haastattelussa 2.4.1933 Lampi päätyi itse kuitenkin kieltämään nämä kriitikoiden esittämät väitteet oman taiteensa vierasperäisistä vaikutteista (Aalto 1967, 35). Pulkkinen (1980, 116) tekee tutkielmani kannalta erittäin kiinnostavan havainnon koskien sitä, kuinka Lammesta kirjoitetut kritiikit 1930-luvulla vaikuttivat pitäneen sisällään moraalisen näkökannan, jossa korostettiin sen tärkeyttä, ettei aivan mikä tahansa kuvaustapa ollut oletusarvoisesti Suomessa hyväksyty. Tämä jos jokin kertoo kansallismielisyyttä korostavan ideologian toimeenpanevista voimista kulttuurissamme.

Allekirjoitankin tässä yhteydessä Miia Viljakaisen (2020, 21) pro gradu -tutkielmassaan esille tuoman huomion siitä, että erityisesti Lammesta esitetyissä aikalaiskriitikeissä Lampea verrataan varsin herkästi johonkin jo ennestään olemassa olevaan tyylliseen suuntaukseen tai toiseen tunnettuun taiteilijaan. Sen sijaan Lammen menehtymisen jälkeen kirjoitetuissa arvioissa korostetaan sitä, että taiteilijana hänellä oli persoonallinen ja omaleimainen tyylinensä. (Viljakainen 2020, 21.) Lammesta kirjoitettua taidekriitikkiä hallitsee hyvin selkeä kahtiajako, ja juuri taitelijan itsensä kuolema vaikuttaa olevan erottava kiila hänestä ja hänen taiteestaan esitettyjen arvioiden taustalla. Näyttääkin siltä, että Lammen henkilötarina usein liitetty traagisuuden ajatus on nostettu esiin eritoten suomalaisen taiteen ja taideyhteisön sisältä käsin: väitetty kiihkeä tyyllinen vaihtelu sekä vieraaksi koetut vaikutteet taiteilijan tuotannossa ovat aiheuttaneet jonkinasteista hämmennystä, mikä on myöhemmin yhdistetty eri arvioissa myyttisen Lampi-hahmon sisäisen maailman kriisiin. Samansuuntaisen myönnytyksen tekee myös Ruuskanen (1998, 108), joka toteaa individualismin nousun taiteen tulkintaperinteessä nostaneen taiteilijaa ja hänen maalauksiaan korostavan asenteen keskeisimmäksi tulkinnan osaksi. Kyseenalaistaessaan Lampi-kirjoituksissa sitkeästi

julkituotua hermoheikon taiteilijan myyttiä Ruuskanen (1998, 113) huomauttaa, että Lammesta tehdyt henkilöarvioinnit perustuvat virheellisesti esimerkiksi siihen, että muutamissa teoksissa esiintyvän Vincent van Goghin tyyliä noudattelevan maalaustekniikan vuoksi Lampi yhdistettiin lopulta van Goghiin sekä taiteilijana että persoonana. Pysin itse välttämään tällaiselle tulkintapolulle eksymistä, vaikka tutkielmani käsitteleekin Lammen identiteetin ja minuuden ongelmaa. Rohkenen väittää, että Lammen tuotannon väitetty pirstaleisuus ja epätasaisuus on osa Noronkin mainitsemaa modernin traagisuutta. Tämä sitkeästi ajattelussamme istuva traagisuuden idea on se, mikä ohjaa meidät kysymään kysymyksiä ja etsimään vastauksia taiteilijan sisäisestä olemuksesta ja elämänkaaren eri vaiheista sen sijaan, että kysyisimme myös lacanilaiseen tapaan ”che vuoi” ja pohtisimme taiteen kautta, miksi ja millä tavoin Vilho Lampi on ollut sitä, mitä iso Toinen on tahtonut hänen olevan.

Irmeli Hautamäen mukaan taideyhteisö määrittä säännöt, joihin taiteilijan oli suostuttava tullakseen tunnustetuksi. Mikäli taiteilija ei suostunut sitoutumaan näihin sääntöihin tai asettui poikkiteloin niitä vastaan, hän ei myöskään onnistunut vakiinnuttamaan asemaansa taideyhteisössä. Marcel Duchamp edustaa Hautamäelle esimerkkiä taiteilijasta, joka ei kokenut tarvetta hankkia puolelleen aikalaisyhteisönsä arvostusta ja joka kävi kamppailunsa taidekentän sijaan omaa sisäistä maailmaansa vastaan. (Hautamäki 1995, 49.) Siinä missä Duchamp vaikuttaa olleen enemmän kuin tyytyväinen tilanteeseensa, Vilho Lammesta huokuu, että päinvastoin kuin Duchamp, hän yritti saavuttaa tunnettuutta ja arvostusta järjestämällä muun muassa yksityisnäyttelyn, ilmoittautumalla taidekilpailuihin ja lähettämällä teoksiaan yhteisnäyttelyihin. Viljakainen (2020, 35–36) huomauttaa, että mikäli tarkastelemme Lammesta kirjoitettuja arvioita, hänen saamiaan stipendejä, valtion taidekilpailussa palkintosijoille nousemista ja yhteisnäyttelyihin hyväksytyjen teosten kokonaismäärää, voimme todeta hänen olleen sekä suomalaisen kuvataiteen ammattilaisten että taide-eliitin hyväksymä taiteilija. Tästä huolimatta, kun Lammelta kysyttiin, mitä mieltä hän oli Helsingin kevätalongissa järjestetystä yhteisnäyttelystä kirjoitetuista arvosteluista, hän kommentoi tottuneensa sekä onnistumisiin että parkkiintuneensa vastoinkäymisiin (Mobilé, ”Taiteilijan pakinoilla”. *Kaleva* 9.4.1933). Vilho Lammella oli eittämättä omat sisäiset taistelunsa, kuten meillä kaikilla, mutta sen lisäksi hänen julkisena taistelutantereenaan oli suomalainen taideyhteisö – tai näin hän vähintäänkin halusi uskotella. Kuusi vuotta Lammen itsemurhan jälkeen sanomalehti *Kalevassa* 22. helmikuuta vuonna 1942 julkaistu ”Lakeuden maalari” -muistokirjoitus avaa taiteilijan hyvän ystävän Iikka

Niemelän tuntoja tämän viimeisiin päiviin sekä kuolemaan liittyen. Alun perin kilpailutyöksi tarkoitettu *Äidin haudalla* -teos oli jäänyt kesken, ja tästä tuskastunut Lampi oli kertonut itsemurhaa edeltävänä päivänä ystävälleen suorittaneensa lopputilin elämänsä kanssa ja ettei tarvitsisi enää koskaan väripalettia ja sivellintä (Niemelä, Iikka. ”Lakeuden maalari”. *Kaleva* 22.2.1942). Ruuskanen (1998, 113–114) arvelee Lammen itsemurhan syyksi niin ikään kilpailutyön keskenjäämistä, sitä seurannutta masennustilaa sekä mahdollisesti myös taidekriitikoiden tyytymättömiä arvioita hänen taiteestaan.

4.2 Ajatustila ja tulkinta

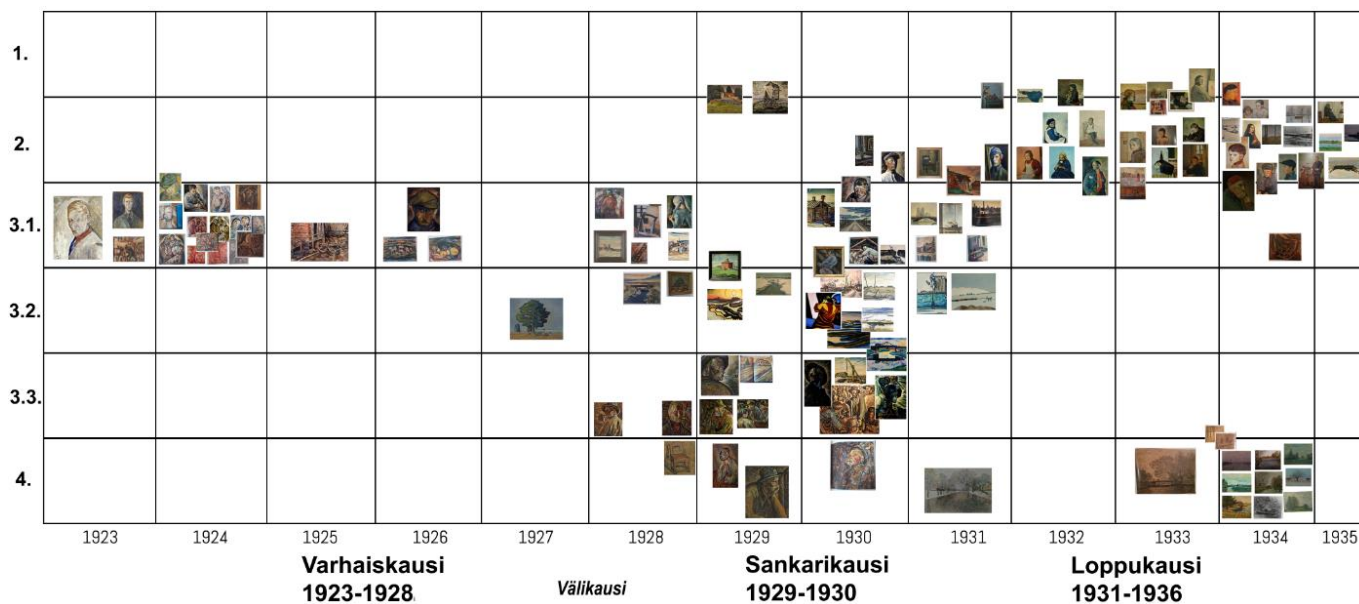
Tässä tutkimuksessa Vilho Lammen tuotantoa jäsentävästä kuvakartastostani (liite 1) käyttämäni nimitys ”atlas” herättää varmasti valveutuneemman lukijan huomion ja luo miellelyhtymän erääseen taiteentutkimuksenkin kentällä vaikuttaneeseen intellektuelliin. Mnemosyne-Atlas on taidehistorioitsija ja kulttuuriteoreetikko Aby Warburgin (1866–1929) vuonna 1924 aloitettu, mutta lopulta viisi vuotta myöhemmin hänen äkillisen menehtymisensä vuoksi keskeneräiseksi jäänyt yritys kartoittaa antiikin kuvaston uudelleen ilmaantumista vuosisatojen saatossa eri konteksteissa. Mnemosyne-Atlas käsittää kokonaisuudessaan yhteensä 971 kuvaa, jotka on intuitiivisesti aseteltu 63 erilliselle puiselle paneelille. (le Fevre Grundtmann 2020, 3–4; Johnson, Christopher D., ”About the Mnemosyne Atlas”. Mnemosyne [www-sivu](http://www.sivu).) le Fevre Grundtmannin (2020, 4) mukaan Warburg ei kehittänyt mitään sisäisesti loogista metodologista viitekehystä koostaessaan Mnemosyne-taulujen muodostamaa kuvaprojektiaan. Kuusamo (1996, 92) on todennut Warburgin kuvien vaellushistoriataulujen olevan ennen kaikkea mielen tietoiseen virittämiseen pyrkivä havainnollinen synkroninen malli tapahtuneesta diakronisesta muutoksesta. Samansuuntaisen mielen herättelyyn keskittyvän näkökulman Kuusamon kanssa jakaa myös Christopher D. Johnson (”About the Mnemosyne Atlas”. Mnemosyne [www-sivu](http://www.sivu)), joka kiteyttää Warburgin luoneen eräänlaisen dynaamisesti toimivan ajatustilan (*Denkraum*), jossa kosmografiset ja taidehistorialliset kuvat paljastavat katsojalleen, kuinka sekä subjektiiviset että objektiiviset voimat ovat muokanneet länsimaista kulttuuria. Warburg ei ole suinkaan toiminut tietoisella tasolla inspiraation lähteenä kuvakartastoani kootessa, vaan olen alun perin toiminut vain ja ainoastaan vaistonvaraisesti sekä loogiseen päättelykykyyni luottaen. Näin jälkikäteen tunnen kuitenkin suurta tarvetta huomioida myös Warburgin sekä Mnemosyne-Atlaksen merkityksen, sillä Lammen tuotantoa jäsentävä kuvakartastoni asettuu osaksi intuitiivisesti

toteutettuun visuaaliseen havainnollistamiseen pyrkivän tutkimusperinteen jatkumoa. Kuusamo ja Johnsonia linjailten pidän atlasta subjektiiviselta pohjalta muotoutuvana ajatustilana, jonka avulla on mahdollista paljastaa piilevät johdonmukaisuudet ja muut loogiset elementit Lammen mittavassa tuotannossa.

Vaikka atlas on diakroninen malli, minua ei kiinnosta Lammen tapauksessa kuvien vaellushistoria tai tarkempi tyylien määrittely, puhumattakaan taiteilijan itsensä sovittamisesta tiukasti jonkin tietyn taidesuuntauksen edustajaksi. Sen sijaan Lampi-atlaksen tarkoituksena on auttaa valikoimaan yhteensä 123 teoksen joukosta yksityiskohtaisemman lähiluvun kohteeksi ne omakuvat, joissa tämän tutkimuksen kannalta oleellinen tematiikka tihtyy. Koen tarpeelliseksi kuitenkin tähdentää sen merkitystä, että intuitiivisesti toteutettu atlas on vain subjektiivinen kokonaiskatsaus tutkimuksessa käytettyyn kuva-aineistoon. Kuten tiedämme, eri tavoin toteutetut kaaviot ja diagrammit voivat tarjota erilaisia ratkaisuja tiedon visualisointiin, minkä vuoksi myös niiden avulla kartoitetut tulokset ja vastaukset tutkimuskysymyksiin saattavat tuottaa toisistaan eroavia lopputulemia. Tämä rajaton mahdollisuus lisätä uusia kuvia ja järjestellä uudelleen sekä yhdistellä niitä luo Lampi-atlaksen sisäiseen järjestykseen äänettömän jännitteen, joka artikuloituu lopulta tässäkin tutkimuksessa saavutettujen tulkintojen muodossa – ja jatkoa ajatellen myös mahdollisissa uudelleentulkinnoissa.

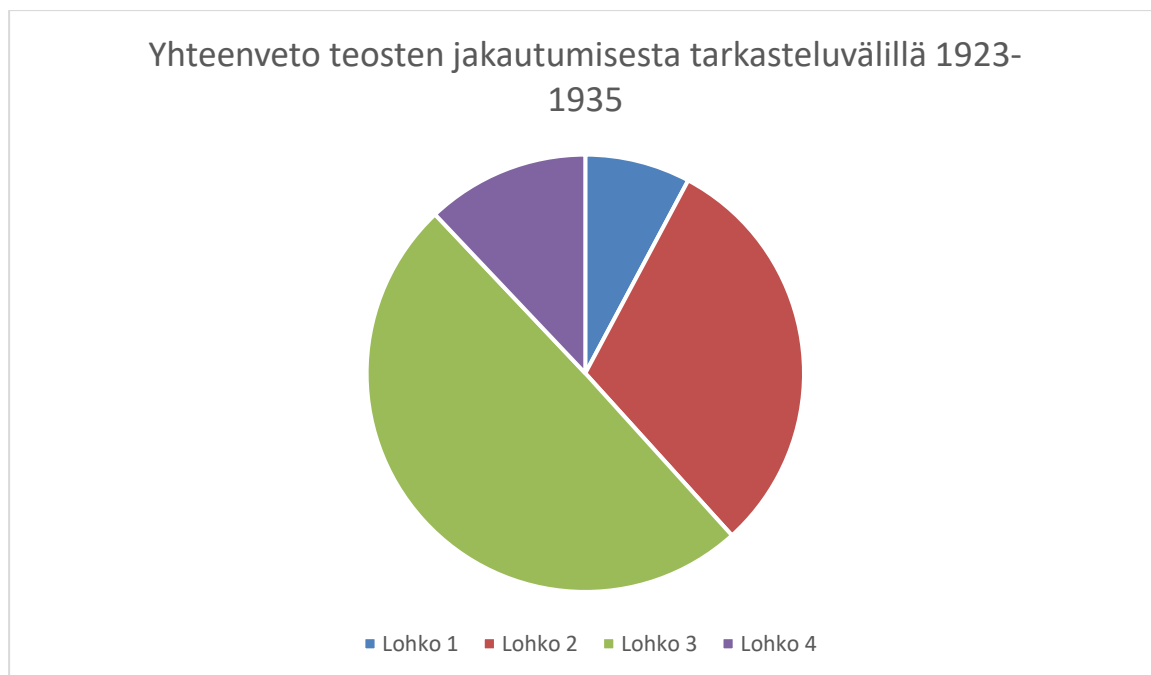
Vilho Lampi -museon arkisto jaottelee Lammen teokset kolmeen eri kauteen järjestyksessään varhaiskausi (1922–1928), sankarikausi (1929–1930) ja loppukausi (1931–1936). Varhais- ja sankarikauden väliselle aikajänteelle sijoittuu myös niin kutsuttu välikausi, jolloin Lampi työsti etenkin akvarellimaalauksia. (Viljakainen 2020, 32.) Olen hyödyntänyt tätä Lampi-tutkimuksissa varsin yleisesti käytettyä (ks. Aalto 1965; Junttila 1998; Pulkkinen 1980) kronologisesti etenevää kolmi- tai nelivaiheista jaottelua valikoidessani tarkemman tarkastelun kohteena olevia omakuvia, vaikka omassa tutkimuksessani Lammen omakuvien jäsentely onkin toteutettu teemoittain varsinaisen tekstin sisälle. Syy tällaisen kolmivaihejaottelun hyödyntämiselle on kaikessa yksinkertaisuudessaan se, että keskustelu jo olemassa olevan tutkimuksen kanssa on helpompi toteuttaa, kun sovelletaan tutkimuksen kohteeseen liitettäviä vakiintuneita kerronnallisia ja retorisia malleja. Lampi-atlakseen sisään rakennettu keinotekoinen ajallinen jaksotus mahdollistaa myös sen, että tutkimukseeni valikoituu tasaisen kattava määrä omakuvia juuri näiltä eri kausilta, jolloin syntyy kukoistus ja hiipuminen -mallia (ks. esim. Kuusamo 1996, 2007) noudatteleva varhais-, sankari- ja loppukausi -jaottelu ei johda jonkin tietyn kauden tuotannon ylikorostumiseen. Vaikka

tutkimuksessa sivutaankin modernismia eräänlaisena yläkäsitteenä, pidättäydyn luokittelemasta Vilho Lammen tuotannosta valikoitunutta kuva-aineistoa pieneksi pilkottuihin ja tarkkarajaisiin nimellisiin alasuuntauksiin. Viljakainen (2020, 21) kommentoi osuvasti, että tarkemman tyylimäärittelyn tarkoituksena on ennen kaikkea pyrkiä selventämään sitä kaaosta, jonka katsoja kohtaa sisällöltään vaihtelevaa taidetta katsoessaan. Tutkimustyössäni kohtasin aluksi mittavalta vaikuttavan kaaoksen tutustuessani ensimmäistä kertaa Lammen laajaan tuotantoon, minkä lisäksi Lampi-diskurssi vaikutti itsessään myös korostavan taiteilijan teosten kiihkeää tyylivaihtelua sekä epätasaisuutta. Tutkimusta ja sen kirjoitustyötä selkeyttääkseni olen jakanut atlaksen pystyakselia hyödyntäen kuuteen eri lohkoon, joissa sekä teosten kuvakieli että maalausjälki ja värinkäyttö määrittävät niiden sijoittumisen kartastossa vertikaalisessa suunnassa. Teokset asettuvat kartastoon ensin kronologisessa järjestyksessä ja löytävät sen jälkeen tarkemman paikkansa vertikaalisesti jaotelluista lohkoista. Ensimmäinen lohko (1.) käsittää teokset, jotka ovat tunnelmaltaan ylitedellisiä ja niissä on unenomaisia sekä epätodellisia piirteitä. Toiseen lohkoon (2.) olen koonnut teoksia, joiden kuvaustapa on ennen kaikkea asiallinen sekä realistinen ja samaan aikaan myös intiimisti objektiivisuuteen pyrkivä. Ilmeeltään dramaattisia ja ekspressiivisiä teoksia sisältävä kolmas lohko (3.) on jaettu kolmeen erilliseen alalohkoon siveltimenjäljen, maalauspintojen laajuuden sekä värinkäytön mukaan. Neljänteen (4.) eli atlaksen alimmaiseen lohkoon sijoittuvat niin kutsutulla täplämaalaustekniikalla toteutetut teokset. Omille paikoilleen asetellut teokset saattavat myös asettua limittäin eri lohkojen väliin sekä suhteessa muihin teoksiin. Kunnianhimoisena toiveenani on argumenttieni välittyminen kuvakartastoon keräämieni kuvien visuaalisen kokonaisvaikutelman kautta.



Liite 1. Laurila, Emma, *Atlas* 2023. Kuvakartasto. Kuvakaappaus.

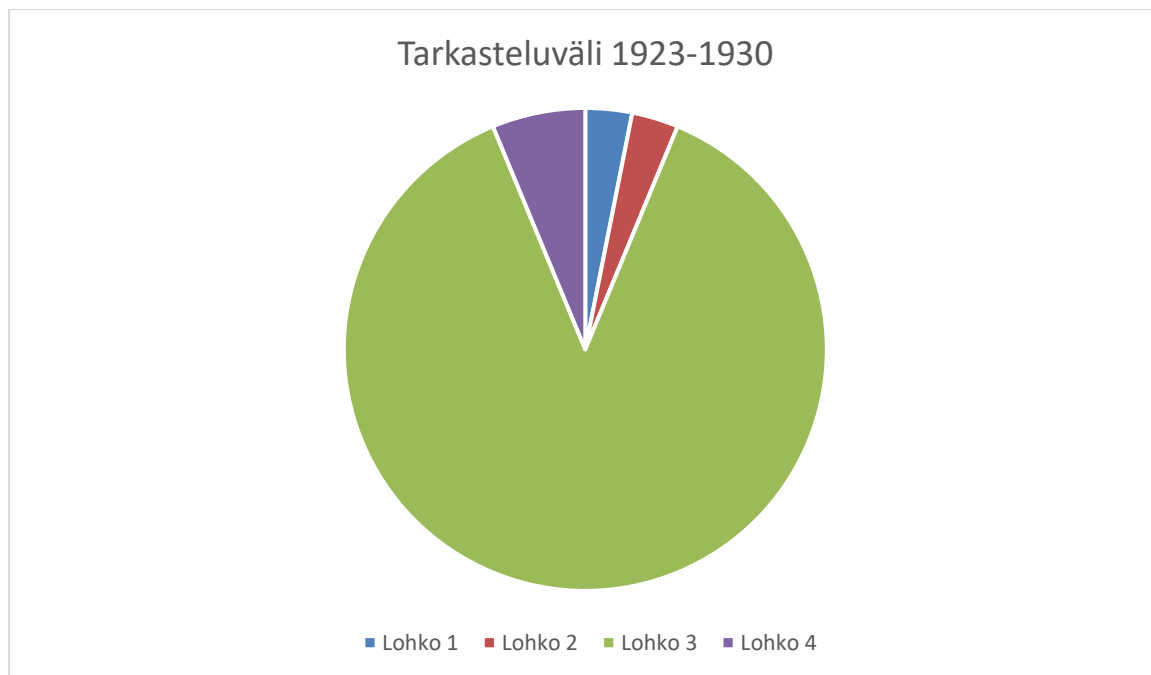
Seuraavaksi esittelen lyhyen yhteenvedon (kaavio 1) Lampi-atlaksen kuva-aineistoon kuuluvien teosten jakautumisesta eri lohkoihin. Tätä tutkimusta varten kartuttamistani Lammen 123 teoksesta karkeasti yli puolet eli 70 teosta painottuu lohkoon 3 laskennallisesti noin 56,9 prosentin edustuksella. Lohko 2 käsittää yhteensä 43 teosta ja muodostaa määrällisesti toiseksi mittavimman kokonaisuuden 35 prosentin osuudella. Kolmanneksi eniten eli kaikkiaan 17 teosta on sijoitettu lohkoon 4, mikä prosentuaalisesti laskettuna tarkoittaa 13,8 prosentin osuutta kaikista tutkimuksen teoksista. Atlaksen pienimmän lohkon muodostavassa lohossa 1 teoksia on yksitoista erilaista ja niiden muodostama osuus on noin 8,9 prosenttia.



Kaavio 1. Laurila, Emma, *Yhteenveto teosten jakautumisesta tarkasteluvälillä 1923–1935*, 2023.

Varhais- ja sankarikaudet kattavalla tarkasteluvälillä aina vuodesta 1923 vuoteen 1930 juuri lohkon 3 lokeroitavissa olevat 56 eri teosta muodostavat jopa 87,5 prosenttia yhteensä 64 teoksesta, mikä on tilastollisesti huomattava tulos ja tuo tällä tavalla ilmi tuotannon painottumisen ekspressiivistä ilmaisua korostavalle osa-alueelle (kaavio 2). Myös tämän tutkimuksen aineistoon kuuluvista omakuvista kolme neljäsosaa on valmistunut varhais- ja sankarikaudella. Kyseisellä tarkasteluvälillä vuodesta 1928 alkaen lohkon 4 lukeutuvat neljä täplitellen tyyliteltyä teosta kattavat noin 6,3 prosentin osuuden. Vaikka tämä tulos ei ensisilmäyksellä ole prosenttiosuudeltaan itsessään merkittävä varsinkaan lohkon 3 verrattuna, niin suhteuttamalla 4. lohkon teosten osuuden muihin 3. lohkon ulkopuolelle jääneisiin maalauksiin paljastuu, että itse asiassa yli puolet näistä Lammen teoksista oli täplämaalaustekniikalla toteutettuja. Tätä tekniikkaa Lampi hyödynsi myös vuosina 1931 ja 1933–1934, jolloin valmistuivat monet hänen tunnetuista Limingan lakeutta kuvaavista maisemakuvistaan, joista yhtenä esimerkkinä mainittakoon Leonard ja Katarina Bäcksbackan kokoelmiin lukeutuva *Liminganjoki* (1931, kuva 8). Kun katsomme Lampi-atlasta, voimme huomata, että tunteen dramaattista ilmaisua ja ekspressiivisyyttä korostavan varhais- ja sankarikauden rinnalla vuodesta 1928 alkaen täplämaalaustekniikalla toteutetut teokset aloittavat oman suoraviivaisesti etenevän linjansa läpi loppukauden aina vuoteen 1934 asti, mikä näkyy Liminkaa esittelevien maisemakuvien lisäksi myös Lammen omakuvissa

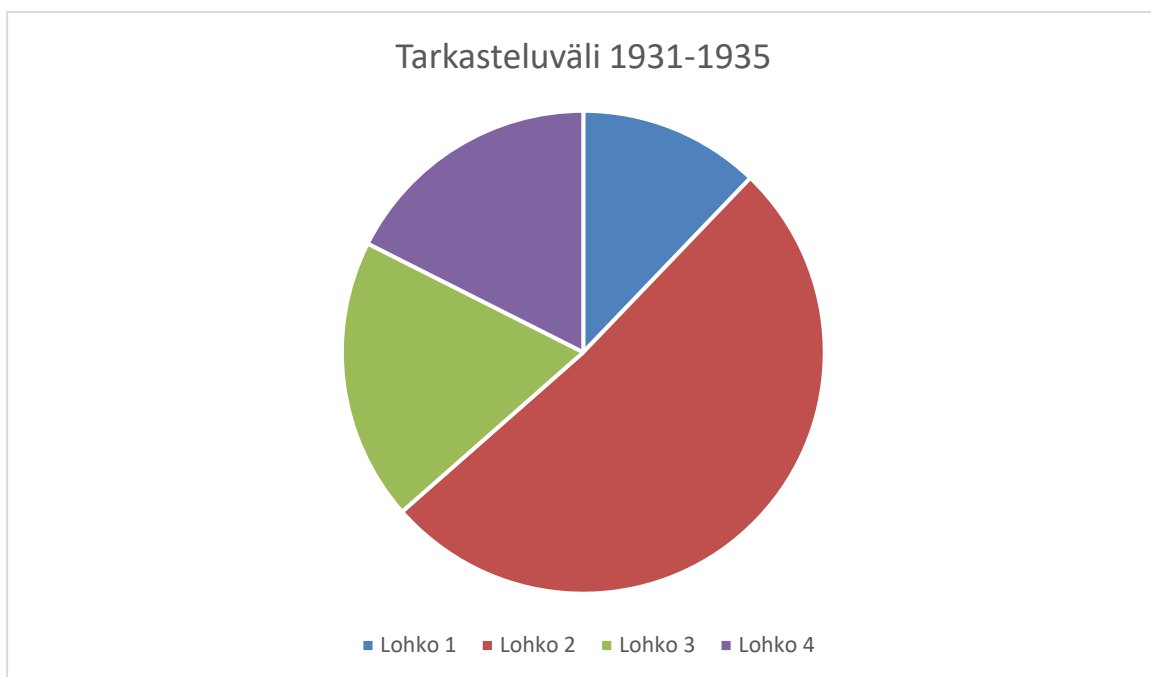
Mietiskelijä (1929, kuva 9 ja kuva 10) ja *Puukkojunkkari* (1930, kuva 7). Kyseiset omakuvat ovat ensimmäisiä teoksia, joissa näkyy viitteitä siitä toteutustavasta, mistä hänen myöhemmät väririkkaat, herkät ja intiimeiksikin kuvaillut (ks. mm. Sederholm 2002; Aalto 1967) maisemakuvansa ovat erityisen tunnettuja. Myös Pulkkinen (1980, 41) on pro gradu -tutkielmassaan tehnyt tämän täplittävää tekniikka koskevan huomion Lammen vuoden 1928 tuotannosta ja nostaa niin ikään yhdeksi teosesimerkiksi *Mietiskelijä*-omakuvan (kuva 10).



Kaavio 2. Laurila, Emma, *Tarkasteluväli 1923–1930*, 2023.

Loppukauden teoksia olen kerännyt kuva-aineistoon yhteensä 59. Loppukauden aloittavaa vuotta 1931 voi kuvailla käännteentekeväksi vuodeksi Lammen tuotannossa, sillä ekspressiiviseen ilmaisuun keskittyvän 3. lohkon aiempi dominoiva asema taittuu vähitellen asiallisuutta, intiimiyttä ja realistisia elementtejä korostavan 2. lohkon eduksi vuodesta 1932 alkaen (kaavio 3). Loppukauden omakuvat ovat valmistuneet vuosina 1931–1934, korkeintaan kaksi kunakin vuonna, eli kyseisen kuvälajin suhteen luomistahti on ollut selvästi hitaampaa varhais- ja sankarikausien tuotantoon sekä huippuvuosiin 1928–1930 verrattuna. Unenomaisia ja ylitedelliseksi tulkittavia teoksia sisältävään ensimmäiseen lohkoon vuodesta 1929 lähtien ja vuosina 1931–1933 valmistuneet teokset ovat eräänlainen sivujuonne Lammen tuotannossa. Tämän lohkon teoksista moni asettuu lopulta limittäin lohkon 2 suhteen eli ne eivät muodosta selkeää itsenäistä kokonaisuuttaan tai käsitä sinänsä poikkeavia kuva-aiheita. Päinvastoin kuvailisin kyseisten teosten olevan lapsi- ja asetelma-aiheidensa puolesta pikemminkin tiukasti linjassa muun tuotannon kanssa. Korvalehtensä menettänyttä Lampea esittävä

taiteilijaomakuva vuodelta 1933 on yksi näistä atlaksessa kahden lohkon väliin jäävistä omakuvista. Muotokieleltään teos seuraa toista samana vuonna valmistunutta omakuvaa, jossa savuketta poltteleva Lampi istuu pirttinsä pöydällä oikeaan käteensä nojaten. Teosten välinen eri lohkoihin sijoittumisen selittävä syvempi ero syntyy siitä, että valkoiseen villapaitaan sonnustautunut Lampi on esittänyt itsensä Vincent van Goghin tapaan toisen korvansa menettäneenä, mikä luentani mukaan perustuu Bergerin aiemmin esittämiä ajatuksia soveltaen ”epätodelliseen fiktion”. Lampi ei tiedettävästi joutunut elämänsä aikana luopumaan korvastaan, vaan kyseessä on ennemminkin itsensä sovittaminen toisen tunnetun taiteilijan ulkoisen olemuksen taltioivaan ”rooliasuun”. Lampi viitanee tällä omakuvallaan hänelle annettuun ”Limingan van Gogh” -liikanimeen (ks. Aalto 1967; Junttila 1998).



Kaavio 3. Laurila, Emma, *Tarkasteluväli 1931–1935*, 2023.

Perustava väitteeni on, että tunnetuin osa Vilho Lammen tuotannosta ei kokonaisuutena ole suinkaan niin tempoilevaa kuin mitä sekä taidekritiikki että aiempi Lampi-tutkimus antavat melkein pä yksiselitteisesti ymmärtää. Sen sijaan atlas tarjoaa uuden tavan hahmottaa taiteilijan tuotannon sisäistä logiikkaa ja tuo konkreettisella tavalla esille, miten suoralinjaisesti valtaosa teoksista on painottunut lohkojen 2 ja 3 ympärille sekä kuinka 4. lohkon täplämaalaustekniikalla toteutetut työt ovat olleet myös kiinteä osa Lammen tuotantoa välikaudelta aina loppukauteen asti. Yksittäisiä muusta tuotannosta selkeästi irrallisia teoksia ei tämän tutkimuksen valossa ole toistaiseksi yhtäkään. Joskin atlakseeni kohdistettuna itsekritiikkinä myönnettäköön, että aineisto koostuu pääosin Lammen tunnetuimmista

teoksista, joista on löydettävissä mainintoja joko aikalaikirjoituksista tai muista myöhemmistä julkaisuista (esim. Aalto 1967; Junttila 1998). Toisaalta Lampi-diskurssissa alati kehkeytyvä keskustelu on myös painottunut ilmeisellä tavalla näihin atlakseen valikoituneisiin teoksiin. Tutkimukseni kannalta oleellisena huomiona pidän sitä, että omakuvat vaikuttavat olevan kauttaaltaan linjassa muun tuotannon suhteen siten, että jokaisesta omakuvasta löytyy lohkojen sisäistä logiikkaa noudattavia yhteisiä piirteitä. Vaikka Lammen tuotantoon kuuluukin erilaisia vaiheita, näen tällaisen kehityssuunnan pikemminkin rauhallisena muutoksena atlaksen tuottamassa visuaalisessa kontekstissa.

Havainnollistaakseni tätä väitettä, otan käsittelyyn tapauksen, joka auttaa konkretisoimaan atlaksen tarjoaman hyödyn tälle tutkimukselle. Esimerkiksi sankarikauden aikaiseen tuotantoon kuuluva vuonna 1930 valmistunut aggressiivisuutta uhkuva omakuva *Mestaaja* (1930, kuva 1) on tyyllitelty laajoja ja selkeärajaisia väripintoja hyödyntäen. Teos jakaakin samankaltaisen toteutusjäljen sankarikauden alkuun ajoittuvien maisemakuvien *Viljamakasiini* (1929, kuva 11) ja *Talvimaisema* (1929, kuva 12) kanssa. Lisäksi voimme huomata, että *Mestaajaa* edeltäneet lakeuden peltomaisemia kuvaavat teokset *Mänty* (1927, kuva 13), *Silta* (1928, kuva 14) ja *Lakeuden mänty* (1928, kuva 15) ovat niin ikään aloittaneet aina vuoteen 1931 asti jatkuneen pitkälti erilaisiin maisemakuviin painottuneen linjan. Myös Pulkkinen (1980, 49) kirjoittaa tutkielmassaan Lammen pintavaikutteisista teoksista, ja toisaalta näkee erityisesti teoksessa *Meijeritie* (kuva 16) taiteilijan orastavaa kiinnostusta pieniin kuvattaviin asioihin, mikä konkretisoituu tämän myöhemmässä tuotannossa ja oman näkemykseni mukaan myös omakuvissa. Vaikka *Mestaaja* (kuva 1, lohko 3.2) on sankarikauden ainoa omakuva, jossa yhdistyy laajojen kirkkaiden väripintojen käyttö selkeälinjaisuuteen, se toimii eräänlaisena ”esiasteena” suhteessa *Maakunnan keisari* -omakuvaan (kuva 6). *Maakunnan keisarin* ulkoasussa on nähtävissä *Mestaajaan* rinnastettavissa olevaa kaltaisuutta Lampea esittävässä kylmin sinisin sävyin maalatussa hahmossa itse taustan jäljen jäädessä kuitenkin levottomaksi. Sen sijaan, jos vertaisimme *Mestaajaa* pelkästään sankarikauden muihin omakuvallisiin maalauksiin, kuten esimerkiksi tiheämmällä siveltimenjäljellä toteutettuihin *Puukkojunkkariin* (kuva 7, lohko 4), *Hevoshuijariin* (kuva 3, lohko 3.3) ja jo edellä kertaalleen mainittuun *Maakunnan keisariin* (kuva 6, limittäinen sijainti lohkoissa 3.1 ja 3.2), näyttävät teosten keskinäiset erot äkkiseltään äärimmäisiltä ja jopa poukkoilevilta. Vaihtoehtoisesti suhteuttamalla Lammen omakuvat osaksi hänen muuta tuotantoaan lientyvät maalausten väliset rajapinnat kokonaisuuden muuttuessa yhtenäisemmäksi.

Helsingissä taideopintonsa neljässä vuodessa suorittanut Lampi maalasi varhaiskautensa (1922–1928) aikana yhteensä kuusi erilaista omakuvaa, joista kolme hän on saanut valmiiksi vielä Ateneumissa opiskellessaan ja kolme sen jälkeen, kun hän lopulta päätti muuttaa takaisin kotiseudulle Limingalle. Varhaiskauden päättävänä vuonna 1928 Lammen siveltimestä syntyi ainakin kaksi omakuvaa piippua polttelevasta taiteilijasta. Näissä omakuvissa (ks. esim. kuva 29 ja kuva 30) on jo nähtävissä vastaavanlaista tummanpuhuvien värisävyjen sekä valon ja varjon leikittelyyn perustuvaa kontrastin käyttöä kuin sankarikauden teoksissa *Korttisakki* (1929, kuva 17), *Hevoshuijarit* (1930, kuva 3) ja *Viinankeittäjät* (1930, kuva 20). Sankarikaudella (1929–1930) valmistuneita teoksia on tämän tutkimuksen aineistossa kaiken kaikkiaan yhteensä 30, joista jopa 12 eli 40 prosenttia on Lammen omakuvia. Määrä on huomattava, ja Lampi vaikuttaa työstäneen sankarikauden omakuvia valmiiksi hyvinkin tiiviiseen tahtiin varhais- ja loppukauteen verrattuna. Taiteilijan viisi viimeistä elinvuotta käsittävän loppukauden (1931–1936) aikana omakuvia valmistui tietävästi ainakin viisi, joista järjestyksessään viimeinen (kuva 28) näki päivänvalonsa kaksi vuotta ennen taiteilijan kuolemaa vuonna 1934. Vuotta myöhemmin Lampi onnistui tällä nimenomaisella omakuvalla valtion taidekilpailussa Sam Besprosvannin (myöh. Vannin) kanssa yhdessä jaetun toisen sijan lunastaen palkinnoksi 9500 markkaa (”Valtion taidekilpailuissa”. *Liitto* 5.5.1935). Lampi osallistui elinaikanaan omakuvillaan sekä useisiin eri kilpailuihin että ryhmänäyttelyihin, mikä osaltaan selittää sitä, miksi juuri nämä teokset ovat laajemman taideyleisön tuntemia. Toinen syy omakuvien tunnettuudelle löytynee Lammen taiteilijahahmoa koskevista arvioista ja muista kirjoituksista: on enemmän kuin luonnollista olla silloin kiinnostunut siitä, millä tavoin taiteilija on tahtonut kuvata itsensä.

”Astia, jossa ei ole pohjaa, ei pidä vettä. Elämä, josta puuttuu yksilöllisyyttä, on tarpeeton.” (Aalto 1967, 48.) Tämän ihmiskuvaa kommentoivan mietelauseen takana oleva Vilho Lampi maalasi itsensä uransa aikana ensin tuimana taideopiskelijana, sitten boheemisena pohdiskelijana, sinimustien kannattajana, pohjalaisena talonpoikana ja puukkojunkkarina sekä taiteilijamestarina. Modernismin viitekehyksessä ymmärrettynä taiteilijan minuus on paikannettavissa autenttisuuden oletuksesta lähtevän, sisäistä kokemusta ilmentävän maalauksen esteettiseen ulottuvuuteen (Nyberg 2019, 26). Lammen omakuvalliset teokset monine identiteettikategorioineen manifestoivat omakuvan lajiin kiinteästi hitsautunutta yksilöllisyyden ilmaisun tarkoituksenmukaisuutta. Taiteilijalle avautuu omakuvia työstäessään tilaisuus näyttää kuuluvansa eri viiteryhmiin ja omaksua useita erilaisia identiteettejä ja rakentaa näin oma ainutkertainen yksilöllisyytensä. Toisaalta hänen

omakuvansa paljastavat myös sen, kuinka niissä omaksutut identiteetit kietoutuvat sosiaalista todellisuutta ylläpitävän suomalaiskansallisen ideologian punoman verkoston ympärille. Tulkitsen Lammen omakuvat ja niissä julkituodut eri identiteetikategorioiden kuvaukset ennen kaikkea performatiivisiksi esityksiksi, jotka muun tuotannon suuntaviivoja noudatellen uudelleenasemoivat hänen vuosi vuodelta muuttuvaa rooliansa taiteilijana. Vaihtuvat identiteetti-positiot eivät välttämättä myöskään ole ainoastaan taiteilijan sisäisten motiivien sysäyttämiä tai paljasta moderniin liittyvää kipuilua omasta identiteetistä, vaan ne tuovat lisäksi ilmi taidekentän ja yhteiskunnan julkisella tasolla ilmenevän kriisin. Julkista minää määrittävät omaksutut roolit kertovat enemmän suomalaisen modernisoituvan yhteiskunnan pirstaloituneisuudesta kuin Lammen taiteen kiihkeäksi ja poukkoilevaksi selitetystä luonteesta sinänsä. Julkinen ikään kuin kääntyy näin sisäänpäin taiteilijan yrittäessä sovittaa itseään Toisen asettamiin vaatimuksiin ja näyttääkseen miellyttävältä tämän alati arvioivan katseen alla.

5 Puukkojunkkarin paatos ja fantasia taiteilijamestarista

5.1 Kansallismielinen fantasia ja talonpoika

Tässä tutkielman alaluvussa lähdän siitä ajatuksesta, että taiteilijan omakuvalla on kyky paljastaa, millaisessa ideologisessa todellisuudessa elämme ja kuinka erilaiset normit, odotukset ja arvot muotoilevat meitä subjekteina. Omakuvaan piirtyvät visuaaliset vihjeet ja vaihtelevat rooliodotukset ovat osa Toisen katseelle alisteista näytöstä, mikä tarjoaa subjektille mahdollisuuden täyttää häneen kohdistetut vaatimukset ja saavuttaa hetkellinen hallinnantunne siitä, miten muut hänet voivat nähdä. Slavoj Žižekin (2008, 118) esittämä kysymys kuuluukin, minkälaisen Toisen katseen edessä subjekti identifioituu suhteessa (oma)kuvaan. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimuksen emeritusprofessori Erkki Vainikkala (2020, 114) kuvaa Žižekin ideologista fantasiaa tietoista havaintoa pakenevaksi samastumisen liikkeeksi, joka kuroo herramerkitsijän kautta yhteen sosiaalisessa todellisuudessamme esiintyvät symbolit ja muut merkit. Identiteetin muotoutumisen kannalta tämä samastumisen kautta saavutettu tunne ykseydestä on ylijäämäinen eikä siis artikuloidu sellaisenaan käsittämään täydellisesti pelkästään tietyt ominaisuudet tai mielikuvat (Vainikkala 2020, 115). Žižekiläisistä lähtökohdista hahmottuva ideologinen fantasia raottaa tutkimuksessani käsitteenä sitä, kuinka nationalistisen skeeman omaksunut Vilho Lampi on taiteilijana antanut itselleen ääriiviivat omakuvissaan sisällissodan kahtia jakamassa Suomessa ja millä tavoin hän on teostensa kautta identifioitunut kansalaisena sosiaalisessa todellisuudessaan sekä aktiivisesti pyrkinyt sovittamaan itsensä Toisen sanelemiin visuaalisiin koordinaatteihin.

Muistamisen kulttuuria tutkineen kulttuurihistorioitsija Hanne Koiviston mukaan (2016b, 13) agraarin Suomen valtion itsenäistymisen jälkimainingeissa vuonna 1918 syttynyt sisällissota repi Suomen kansan kahtia punaisiin ja valkoisiin jättäen muistoksi sukupolvien ajan kipuilevan avohaavan. Vahvasti osaksi suomalaiskansallista kulttuuria jäi vaikuttamaan valkoisten voittajien muistelmien ja tarinoiden varaan rakennettu vapaussodan myytti, jossa sosialismin tahraamat punaiset profiloituivat kapinallisiksi Suomen kansan pettureiksi (Koivisto 2016b, 17–18). Tähän liittyen sisällissodan psykohistorian solmukohtia tutkimustyössään aukonut Juha Siltala (2009, 287) on kirjoittanut, kuinka aktiiviset sotatoimet pistivät murskaksi valkoisten kansallisen yhtenäisyyden käsityksen varaan perustuvan minuuden, jossa kansakunnan ruumis ja nationalisti-idealisten mieli olivat aiemmin olleet erottamattomasti toisiinsa hitsautuneita. Samansuuntaisen arvion esittää myös poliittisen

historian tutkija Miika Siironen (2012, 75–76), joka näkee sisällissodan toimineen katalyytin tavoin muokaten voittajiensa maailmankuvaa, mikä johti lopulta voiman, kurin ja järjestyksen kaltaisten kovien arvojen korostumiseen edellytyksenään luoda uusi yhtenäinen Suomi. Suomen kansakunnan syvien rivien kahtiajakautuminen valkoisiin ja punaisiin noudattelee jakoa, jonka myös Žižek (2009, 155) on tunnistanut ilmiönä yhtenäisyyttä korostavan oikeiston ja vastakkainasettelusta voimansa ammentavan vasemmiston välisenä kamppailuna poliittisella kentällä. ”Kansan” käsitettä hän nimittää sen sijaan vastakkainasettelut kätkeväksi nollainstituutioksi, jonka jäsentämässä sosiaalisessa todellisuudessa kaikkien yhteisön jäsenten on mahdollista jakaa sama kansallinen identiteetti ja identifioitua sen suhteen sekä uskoa yhteiseen Asiaan (Žižek 2009, 155–156, 210–211). ”Kansa” yhtenäisyyttä korostavana herramerkitsijänä on siis žižekiläisestä tulokulmasta tarkasteltuna illusorinen rakennelma, joka hämärtää poliittisten ja sosiaalisten jännitteiden välitöntä vaikutusta todellisuudessamme. Kuten historiakin sen on jo moneen kertaan todistanut, on kuitenkin mahdollista, että nämä jännitteet voivat syystä tai toisesta eskaloitua johtaen yhteiskunnan jakautumiseen. Tällainen kärjistymisen ja sisäinen rajanveto voi Vainikkalan mukaan näkyä siinä, että kahtiajaon toinen osapuoli tunnustaa halunsa tielle asettuvan toisen ”syntipukiksi”, joka tarjoaa kuviteltua yhtenäisyyttä uhkaavan olemuksensa kautta väylän purkaa aggressioita ja yhteisölle keinon saavuttaa tilapäinen sisäinen rauha (Vainikkala 2020, 116). Syntipukiksi leimattu osapuoli – kuten Suomen sisällissodassa punaiset – voidaan nähdä Žižekin (2009, 218) ajatuksia soveltaen uhkana kansan ”ruumiin” terveydelle, ja ainoa keino hoitaa tätä sairauttavaa vaivaa on hankkiutua siitä kokonaan eroon. Yksinkertaistettuna näin kävi myös sisällissodan runtelemassa Suomen tasavallassa, jossa Koiviston (2016b, 21) mukaan valkoinen vapaussodan myytti jäi elämään kiinteänä osana kansallista kertomusta suomalaisuudesta eheyttäen punaisten hajottamaa yhtenäisyyttä. Isänmaallisuutta ja isänmaanrakkautta tutkinut kaupunkikulttuurin tutkija Silja Laine (2016, 167, 170) muistuttaa lisäksi, että Topeliaaninen kotiseutualue sekä suomalaisen kansan heterogeenisyyttä korostavan erityislaatuisuuden huomioiva heimoajattelu olivat avainasemassa yhtenäisen Suomen rakennustalkoissa. Lapuan liikkeen jalkautuminen 1920-luvun loppupuolella kuitenkin vavisutti sisällissodan traumatisoiman kansan yhtenäisyyttä ja loi taas kerran jaottelun oikeisto-vasemmisto-akselilla (Siltala 1985, 13). Tätä taustaa vasten rakentuu myös käsitys ihannesuomalaisesta kansallisuusaatteen pohjalta hahmottuvana halun objektina. Peilaamalla kuvaansa ja vertaamalla sitä muihin, taiteilijalle avautuu mahdollisuus päästä selville, mitä tarkoittaa olla nationalistisen ihanteen mukainen ideaali kansalainen.

Maailmansotien välisenä aikana hierarkkisuus tiukkarajaisen luokkajaon muodossa määritti kansalaisten elämää vähitellen modernisoituvassa agraarissa Suomessa niin maaseudulla kuin kaupungissakin. Opiskeleminen kaupungissa oli varsinkin maaseudulla varttuneille nuorille keino ravisutella ja haastaa vakiintuneita luokkarajoja. (Koivisto 2016a, 50, 71–72, 76.)

Modernisaation myllytyksessä Suomi erottui muista itäisen Euroopan maista eritoten siinä, että se onnistui löytämään paikkansa kapitalistisessa markkinataloudessa, mikä teki myös entisistä maata omistavista ”talonpojista” tuottajia eli maanviljelijöitä (Meinander 2012, 91, 100). Liminkalaisuuttaan esille tuonut sekä pohjalaisia stereotyyppioita taiteellisessa tuotannossaan hyödyntänyt Lampi ei tiedettävästi suinkaan ollut mikään maanviljelijästä elantonsa saava tavallinen talonpoika, vaan Oulun kaupungissa varhaislapsuutensa viettänyt ja myöhemmin taiteellisen koulutuksen läpikäynyt Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun kasvatti. Väitänkin, että tällainen kahden selkeästi toisistaan eroavan yhteiskuntaluokan välillä tapahtunut vaikuttaminen tuo pintaan ne jännitteet, jotka lopulta asettuvat julkilausutuksi omakuvissa. Kun minuuttaan tutkiskeleva taiteilija identifioituu symbolisesti tiettyihin yhteiskunnallisiin määritteisiin tai ideologioihin, niin hänen omakuvansa on tulkittavissa tämän identifikaation heijastuksena. Erilaisilla identiteetti-positioilla leikittelyminen piiryy silmissäni Lammen tietoisena, mutta myös vähemmän tietoisena sisäisen maailman ulkoistamisen keinona, jota hän käytti määritellessään minuuttaan ja navigoidessaan omassa sosiaalisessa todellisuudessaan.

5.2 Boheeminen pohdiskelija ja paloviinan katkuinen rappiopohjalainen

Kuten olemme Lacanilta jo aiemmin oppineet, halun muotoilema tyhjä aukko on edellytys subjektuudelle, sillä ilman halun kokemusta subjekti olisi vain ja ainoastaan objekti. Halun liikuttaman tiedostamattoman jännitteinen suhde subjektin minuuteen artikuloituu eritoten lacanilaisessa väitteessä, jonka mukaan ego ei suinkaan rajaudu pelkkään omaksuttuun identiteettiin ja juuri tämän vuoksi on mahdotonta, että kukaan voisi koskaan olla täysin ”oma itsensä” (Lacan 1977, 20, 42). Omaksuttu identiteetti määrittelee henkilökohtaista koettua minuutta kanssaihmissä keskuudessa. Lisäksi mikäli ajatellaan omakuvan manifestoivan taiteilijan yritystä esittää itsensä, niin ”oman itsensä” olemisen ahdistava mahdottomuus kertautuu subjektille tällöin kahdella eri tasolla, sillä lacanilaisittain ymmärrettynä minä on aina toinen. Maalaustaiteessa halun elävöittävä kuva on imaginaarinen objekti, josta tulee Hautamäen mukaan pysyvä taiteilijan oman narsistisen katseen vangitessa sen. Kyseessä on

niin kutsuttu aiheen kiinnittäminen, mikä ymmärretään psykoanalyysissa taiteilijan yrityksenä saavuttaa pysyvyys objektisuhteessa. (Hautamäki 1995, 78–79.) Haluavan taiteilijan ei kuitenkaan ole mahdollista olla itse objekti, vaikka hänen imaginaarista ”toista” esittävä omakuvansa onkin tulkittavissa puutteeseen palautuvana jäänteenä jo kertaalleen menetetyistä objektista. Tämän taustalla on Nybergin (2019, 146) sanoin ilmaistuna ”narsistinen impulssi piirtyä halun kohteeksi”. Nyberg (2019, 144) kirjoittaa, että eheyteen pyrkivä subjekti on suorastaan pakotettu tavoittelemaan itseään kohdatessaan oman illusorisen kuvansa.

Identiteetin tapaan myös tarkempirajaiset kulttuurisesti määrittävät identiteettikategoriat ovat imaginaariselta pohjalta muotonsa saavia prosesseja. Yläkäsitteenä identiteettikategoria pitää sisällään hiljaisen vaatimuksen identiteettikuvausten representaation toistettavuudesta ja samastettavuudesta. Liminkalainen Vilho Lampi oli ”lakeuden maalari” eli nykyilmaisua noudatellen ”pohjalainen taiteilija”. Tämä kaksiosainen ytimekäs kuvaus pitää sisällään kaksi kohdettaan yksilöivää erillistä kategorialaajaa – nimittäin ”pohjalaisen” ja ”taiteilijan”.

Pohjalaisuus ja taiteilijuus ovat käsitteinä laajoja ja tarjoavat siten myös useita vaihtoehtoisia visuaalisia pisteitä mahdollisen identifikaation syntymiselle. Omakuvissaan eri viiteryhmiä edustava Lampi-hahmo piiryy katseeni edessä Lacanin peilivaihteoriaa soveltaen sekä taiteilijan itsensä että kanssaihmissen narsistista halua tavoittelevana esityksenä sosiaalisessa todellisuudessaan.

Nancy (2018, 55–56) nimittää näkökykyä aistiksi, jolla ei ole kiasmista suhdetta havainnon mahdollistavaan aistielimeen; ”the eye cannot see itself and yet what it wants to see is vision, its vision”. Näin todetessaan Nancy tulee alleviivanneekseen myös katseen monimutkaista haluun palautuvaa luonnetta. Taiteilijalle puuttuvan täyteen symboliksi manifestoituva katse ei Hautamäen (1995, 84) mukaan ikinä kykene koskaan löytämään maalauksen aiheesta sitä, mitä se kaikista kiivaimmin etsii. Myös Vilho Lampi on itse lausunut osuvasti mietelauseen muodossa täyteen puutteesta: ”Taide ei salaa, se paljastaa puutteellisuudet. Sillä emme voi ketään pettää.” (Aalto 1967, 47.) Tähän palaten Hautamäki (1995, 85) kirjoittaa, että reaalisesta vaikutuspiiriin kuuluvaa Asiaa tavoitellessaan taiteilija muodostaa objektisuhteen oman katseensa kanssa, joka antaa taideteosten kautta meille vihjeen siitä, kuka taiteilija salaisesti haluaa olla. Peilivaihteessa tapahtuneeseen väärintunnistukseen kulminoituva omakuva onkin ymmärrettävissä ennen kaikkea peilikuvan peilikuvana. Jo olemassa olevien kuvien muodostamaan vertailujoukkoon solmiutuva omakuva peilautuu siis myös suhteessa muihin kuviin ja pyrkii vastaamaan kysymykseen ”kuka oikein olen”.

Vastikään edesmenneen, laajasti kulttuurisia ilmiöitä kommentoineen Oklahoman yliopiston englannin kielen professori Daniel Cottomin (1953–2021) *International Bohemia* -teoksessa (2013) esittämiä näkemyksiä linjaillen itsenäisyys ja kapinallisuus olivat boheemin elämänsänteen suurimmat ylpeydenaiheet. Ironisesti kuitenkin juuri nämä kaksi avantgardeen takaisin kimpoavaa arvoa auttoivat nostamaan boheemit lopulta institutionaalisen taidemaailman hyväksymiksi. (Cottom 2013, 280.) Riippumattomuutta arvostaneen Lammen on sanottu opiskeluaikanaan suhtautuneen kielteisesti boheemimaailman houkutuksiin ja halveksuneen siihen liittyvää tyhjätaskuisuutta. Lammen on kuvailtu olleen pääkaupungissa asuessaan säästeliäs jopa pihiyteen saakka. (Junttila 1998, 18; Vieru 2002, 65.) Boheemeihin iskevää itsenäisyyttä ja kapinallisuutta Lammesta kuitenkin siitä huolimatta löytyi. Nuorena taideopiskelijana hänen kerrotaan ilmestyneen jopa taidekoulun järjestämiin juhliin sarkavaatteisiin pukeutuneena ja puukkoa vyöllään kantaen, eikä hän myöskään epäröinyt esittää railakasta pirunpolskaa ylimääräisenä ohjelmanumerona (Aalto 1966, 22). Tästä Eeli Aallon esittämästä kuvailusta huolimatta Lammen ensimmäisinä opiskeluvuosina valmistuneet omakuvat eivät nosta kuvauksen keskiöön pohjalaisen puukkojunkkarin rehvakasta arkkityyppiä. Sen sijaan Lampi on maalannut itsensä useampaan otteeseen boheemina taideopiskelijana puku päällä ja kravatti tiukasti sijoilleen aseteltuna. Pro gradu -tutkielmassaan boheemin identiteetin vaikutusta taidemaalari Mikko Carlstedtin (1892–1964) varhaistuotannossa tutkinut Max Fritze (2020, 38) tietää kertoa, että korkeat kaulukset sekä kravatti olivat pakollisia asusteita Suomen Taideyhdistyksen koulun opiskelijoille, jos he mielivät suorittaa heille annettuja maalaustehtäviä. Vuonna 1923 valmistunut öljyväreillä kankaalle maalattu *Omakuva*-teos (1923, kuva 5) täyttää visuaalisilta piirteiltään nämä odotukset siitä, miltä taideopiskelijan oletusarvoisesti kuuluukin näyttää maalaustehtäviä suorittaessaan. Pitkät okranväriset hiuksensakin Lampi on kammannut tiukasti päälakeaan vasten. Puolivartalokuvassa pehmeä, pyöreitä muotoja myötäilevä maalausjälki rajaa Lammen hahmon tarkemmat ääriviivat miltei luonnosmaisella tyylillä. Sen sijaan kasvoja maalatessaan taiteilija on päätenyt käyttämään raaempaa viivaa ja leikitellyt varjojen ja värien kontrastilla hyödyntäen oranssinkeltaista ja sinisen sävyjä toistensa vastaväreinä. Huomioni kiinnittyy erityisesti tummaa koboltinsinistä taustaa vasten maalatun omakuvahahmon miltei viivoiksi piirteisiin mustiin silmiin – sekä oikean että vasemman silmän pupillit ja ympäröivä värikalvo ovat kuin sulautuneet yhteen. Tiedetään yleisesti, että silmän mustuaiset laajentuvat pimeässä, mutta myös ihmisen valehdellessa. Näiden yksityiskohtien valossa ajattelen Lammen yrittävän boheemista kumpuavaan kapinalliseen tapaan torjua imaginaarisella tasolla tapahtuvan identifikaation maalaamaansa

taiteilijaomakuvaan. Hänen äkkiseltään vakavailmeiseltä sekä tyytymättömältä vaikuttava olemuksensa saa toisaalta myös lisäsävyjä hänen kasvoillaan näkyvien juonteiden tarkastelun myötä. Kun kiinnitämme huomion kasvojen juonteiden ja silmien väliseen yhteistoimintaan, paljastuu Lammen katseen tirkistelevä luonne näkyväksi. Näen teoksen Lammen itsetutkiskelevana tirkistyksenä ja yrityksenä palauttaa itsensä symbolisella tasolla niihin raameihin, mitä Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa tutkintoa suorittavalta taideopiskelijalta yleisesti odotettiin. Lampi ei ole yrityksestään huolimatta onnistunut sovittamaan hahmonsä ääriä viivoja täydellisesti pohjanaan käyttämään kuva-alaan, vaan hänen hartiansa ovat lysisssä ja erityisesti rajauksen ulkopuolelle jäävä vasen olkapää on painautunut oikeanpuoleista selkeästi alemmas. Kuvatilan ahtaus tuo Nybergin (2019, 184) mukaan hankaluutensa maalauksen tasolla tapahtuvaan minän määrittelyyn, sillä representoitu ruumis tarjoaa vain osittaisen liikkumavaran identiteetin esitykselle.

Likaisensävyisin akvarellivärein työstetty välikauden *Omakeuva* (1926, kuva 18) on toteutustavaltaan poikkeus Lammen tässä tutkielmassa esiteltävien omakuvien joukossa. Palattuaan opintojensa jälkeen takaisin kotipitäjäänsä Limingalle Lampi asettui asumaan sukunsa omistuksessa olevaan Matinlaurin vanhaan taloon. *Omakeuva* (1926) on mitä luultavimmin maalattu melko pian sen jälkeen, kun Lampi vuoden 1926 alussa kotiutui uudelleen lapsuutensa maisemiin – joskaan tämä juurtuminen ei Aallon (1967, 25) mukaan suinkaan käynyt kitkatta maatalon velvollisuuksien viedessä aikaa maalaustöiltä. Juntila (1998, 25) esittää, että ajankäytöllisistä syistä Lampi päätyi käyttämään työskennellessään vesivärejä, sillä ne mahdollistivat maalaustöiden valmistamisen joutuisaan tahtiin. Nyberg huomauttaa, ettei omakuvan temporaalinen ominaisuus rajoitu pelkästään tarkasteltavan vertailujoukon lineaarisella tasolla havaittavissa oleviin muutoksiin. Aika myös ruumiillistuu omakuvissa, mikä ilmenee maalaavan minän teoksen pinnalle jättämässä materiaalisissa jäljissä. (Nyberg 2019, 199.) Omakuvan murretut värit herättävät epäilykseni siitä, että Lampi olisi säästänyt aikaansa jättämällä jopa siveltimien huuhteluveden vaihtamatta. Syntyy vaikutelma siitä, että Lampi on hyödyntänyt hahmoaan maalatessa vaihtelevin suhtein punaista, keltaista ja sinistä vesiväriä, minkä jälkeen hän on sekoittanut nämä päävärit keskenään ja viimeistellyt teoksen ruskeasävyisen taustan. Perheensä vanhimpana poikana Lammella oli nimellinen päävastuu kotitalustaan (Aalto 1967, 19). Akvarellissaan taiteilija on kuvannut itsensä jurona ja totisena talonpoikana, jonka siniset silmät paljastuvat päähineen lipan aikaansaaman synkän varjon alta. Modernisoituvassa Suomessa perinteistä maaseutuelämää pidettiin arvossaan, ja talonpoikaishahmo onkin nähtävissä kovan työn,

rehellisyyden ja konservatiivisten arvojen symbolina, joka paljastaa meille aikansa vallitsevan ideologian. Olemukseltaan akvarelli on suorastaan alaspäin valahtanut, aivan kuin maalauspinnaalle kertynyt kosteus olisi muodostanut teokseen valumajälkiä, joita on jälkeensä peitelty uudella värikerroksella sekä antamalla kuvan hahmolle korvien sijoilta alkava huomattava kaksoisleuka. Lacanilaiseen tyyliin sanoitettuna Lammen omakuva alleviivaa subjektin kyvyttömyyttä hallita täydellisesti omaa kuvaansa tavoitellessaan peilivaiheen tyydytystä. Nationalistisen skeeman mukaisesti kurssitoveriensä keskuudessa maalaisuuttaan ja liminkalaisuuttaan vahvasti esille tuonut Lampi antoi rivien välistä luettuna suorastaan ymmärtää, että hän odotti koko opiskeluaikansa vain pääsevänsä takaisin synnyinsijoilleen. Lammen henkilöhistoriaa käsittelevistä yhteyksistä tunnetussa valokuvassa (kuva 19) hän myös poseeraa kameralle tätä narratiivia vahvistavasti: taiteilevana maalaismiehenä (ks. Aalto 1967; HAM [www-sivu](#); Juntila 1998). Matinlaurin tilalla tapahtuvien jokapäiväisten töiden ja luovan taiteilijuuden yhteensovittaminen ei ollut kuitenkaan täysin mutkatonta. Värimaailmansakin puolesta ankean vaikutelman luova omakuva kertoo toisenlaista tarinaa hänen kotiinpaluustaan.

Taiteilijan toimenkuvaan ei suhtauduttu maa- ja metsätaloudesta elantonsa ansainneessa Limingassa samanlaisella hartaalla vakavuudella kuin pääkaupunkiseudulla taidekoulun piireissä. Paikallisten oli vaikea ymmärtää, että taiteen tekeminen oli Lammelle työtä siinä missä maalaisyhteisön jokapäiväiset askareetkin. Tästä sinänsä viattomasta ymmärtämättömyydestä kertoo myös naapurin miehen Lammelle osoitettu tokaisu siitä, että ”voihan sitä aikuinen mies vapaa-aikoinaan tehdä mitä haluaa, mutta ensin pitää tehdä työt”. (Kilponen, Anna, ”Pariisin jälkeen suunta muuttui”. *Kaleva* 13.11.2021.) Valokuvasta tutun lierihattuisen ja kirkaskasvoisen maalaismiehen sijaan omakuvan katsojaa on vastassa väsyneen oloinen, jopa hieman surulliseltakin näyttävä lätsäpäinen talonpoika. Hahmon alaviistoon kääntyneiden kasvojen asento on poikkeuksellinen Lammen muihin omakuviin verrattuna. Ulkoisen olemuksen antamien viitteiden perusteella pakkasen puremaksi joutuneen Lammen hahmon nenänvarsi sekä molemmat posket hohkaavat kylmää rusottavaa värisävyä. Sinertävän vaatteiden kaulusta vasten painautuva kaksoisleuka korostaa entisestään alaspäin vajonneita niukkailmeisiä kasvoja. Myös hänen punertava alahuulensa roikkuu toispuoleisesti antaen vaikutelman fyysisesti uupuneesta ja työnteon rasittamasta nuoresta miehestä. Lammen hahmo vaikuttaa melkein kuin yrittävän näyttää kieltään, mutta päätyy lopulta likistämään sen vasemmanpuoleista suupieltään vasten, mikä on tarkemmin nähtävissä teoksessa arviolta noin peukalonpään kokoisena kohoumana. Ei ole tavatonta näyttää kieltä

paneutuessaan keskittymistä vaativaan työhön, mutta toisaalta kielen ulos työntäminen ja sen esittelemine muille ymmärretään myös sosiaalisesti kurittomana käytöksenä (Axtell 1998, 76). Taiteilijuuden ja oman kotitilan töiden yhteen sovittaminen ei ollut suinkaan mutkatonta, ja tästä asetelmasta juontune Lammen omakuvan ympärille kehkeytyvä kurittomuuden ja keskittymisen välinen jännite. Teos on tulkittavissa halun eskaloimana kamppailuna Toisen kohdistamien odotuksien sekä oman paikkansa välillä, joista kummallekin päädytään näyttämään kieltä. Kuten jo tiedämme, Lacanin psykoanalyysiin palautuvan käsityksen mukaan haluava subjekti tavoittelee elämässään täyteyttä saavuttamatta sitä koskaan. Tätä sivuaa myös Samuel Raybone (2020, 24), joka nostaa esille sen, kuinka yhdysvaltalaisen taidehistorioitsija Linda Nochlinin mukaan kokemus menetetyistä täyteydestä vaivaa modernia subjektia, joka aistii olevansa sekä metafysisellä, sosiaalisella että psykologisellakin tasolla pirstaloitunut. Lammen hallitsemattomasti alaspäin valahtanut omakuva nostaa keskiöön huomion siitä, ettei subjektin onnistu olla missään paikassa tai roolissa täysin ehyt ja kokonainen.

Taiteilijoiden itsensä esittämisen performatiivista luonnetta sekä tämän vaikutusta modernin taiteen estetiikkaan tutkineen Claire Moranin (2017, 27) mukaan mietiskelijä/uneksiija oli yksi keskieurooppalaisen aikalaismedian popularisoimista taiteilija-arkkityypeistä 1900-luvulla. Sankarikauden aloittavana vuonna 1929 Lampi sai valmiiksi kaksi tähän pohdiskelevan boheemitaiteilijan arkkityyppiin viittaavaa *Mietiskelijä*-nimistä omakuvaa (kuva 9 ja kuva 10), joista ensimmäinen on maalattu suuripiirteisemmin laajoja väripintoja hyödyntäen ja toinen puolestaan tiheällä täplittävällä siveltimenjäljellä. Pointillistiseen tapaan toteutettu *Mietiskelijä* (1929, kuva 10) valikoitui näistä kahdesta teoksesta tarkemman lähiluvun kohteeksi, sillä rinnastan teoksen pohdiskelevalta tunnelmaltaan sekä toteutustavaltaan Lammen loppukaudellaan maalaamiin maisemakuviin (ks. Atlas, liite 1). Omakuvan hahmolla on päässään lierihattu, joka onkin meille ennestään jo tuttu Lammesta otetusta valokuvasta. Tähän valokuvaan verrattuna omakuvan hahmo kuitenkin päädytään esittämään taas kerran hyvin toisenlaisena. Siinä missä valokuvassa esiintyvä taiteilija kantaa itsensä itsevarmasti taiteilevana talonpoikana, on omakuvan taiteilijahahmo olemukseltaan varautunut ja mietтелиäs. Nimensä mukaisesti *Mietiskelijä* voidaan nähdä Lammen omakuvien muodostamassa sarjassa modernin ”pirstaloiman” taiteilijan oman identiteetin hiljaisena pohdiskeluna. Asettamalla hahmonsa taideyhteisön tunnustamaan mietiskelijä/uneksiija-arkkityypin rooliin Lampi ottaa askeleen symbolisesta järjestyksestä kohti jotakin, mitä kuvailisin anonymitteetiksi. Viittaamalla sekä teoksen nimen että kuvasisällön tasolla

tällaiseen laajalti tunnistettavissa olevaan sinänsä ”anonyymiin” merkitsijään Lampi hahmottelee ääriviivojaan ennen kaikkea taiteilijan roolissa liittäen kuvansa osaksi tiettyä taiteilijakuvien joukkoa. Siniseen solmioon, kauluspaitaan sekä slipoverin kaltaiseen päällysvaatteeseen pukeutuneen Lammen katse suuntautuu viistosti kohti hänen edessään olevaa kulmikasta rakennelmaa, joka vaikuttaa jonkinlaiselta ikkunalta tai peililtä.

Mietiskelijää pari vuotta aikaisemmin maalatun *Omakuvan* (1926, kuva 18) synkkyys on poissa, mutta teoksen syksyinen kelta-sini-ruskea värimaailma sekä hahmon kulmien alta kaukaisuuteen hakeutuva katse huokuvat melankoliaa ja eksyneisyyttä. Altti Kuusamo (2019, 33) kuvailee melankoliaa haluksi, jolla ei ole selvää kohdetta eli halun objektia. Tähän saamme lisäyksen myös Slavoj Žižekiltä (2001, 21) itseltään, joka tarkentaa halun objektista puuttuvan aina jonkin tietyn ominaisuuden, jota melankolikko lopulta jää epätoivoisesti katseellaan hakemaan. Kokiessaan melankoliaa subjekti tulee siis tietoiseksi kohdettaan vaihtelevan halun eksyneestä luonteesta. Tätä reaalissa sijaitsevan tuntemattoman objektin menetyksestä kumpuavaa eksyneisyyttä luonnehtisin subjektin yhtenäisyyttä uhkaavaksi eksistentiaaliseksi kauhuksi. Subjektin kuvana *Mietiskelijän* kaukaisuuteen katsova Lampi-hahmo antaa Nybergin (2019, 157) näkemystä linjailten viitteen puutteeseen liitettävästä kuvitelmaperustasta, joka perustuu ajatukseen, että subjektin on mahdollista tulla Toisen halun objektiksi lisäämällä jotakin jo olemassa olevaa itseensä. Tämä jokin olemassa oleva ei kuitenkaan ole saavutettavissa melankolian kokemuksessa, vaan on osa reaalisen piiriä.

Katsellessani ensimmäistä kertaa *Miestiskelijää* esittävää maalausta huomaan hakeutuvani samaan asentoon kuin siinä esiintyvä hahmo peilaten kuvaani edessäni olevasta peilistä. *Mietiskelijä*-omakuvassa vasempaan käteensä nojaava Lammen hahmo on maalattu paljastaen ilmiselvällä tavalla sen, kuinka teos on jäljitelty peilikuvan heijastuksen avustamana maalauspinnalle. Nancy (2018, 55) esittää, että muotokuvassa kiteytyy katseen palautuminen itseensä suorastaan tunkeutuen. Näkymättömyydestä, tarkan näkemisen alueelta, maculasta, suuntaava katse on kuin sokea piste, ja sen varaan rakentunut muotokuva jääkin vähintään yhtä sokeasti hapuilemaan minän ja tiedostamattoman välille. (Nancy 2018, 55.)

Tiedostamaton on Toisen puhetta, joka artikuloituu vähitellen katseensa varassa työskentelevän taiteilijan maalatessa muotokuvaa itsestään. Lacanin (1988, 54) mukaan peilivaiheessa fragmentaarinen ruumis tavoittaa yhtenäisyytensä suhteessa Toisen kuvaan, joka on sen omilla odotuksilla latautunut kuva. *Mietiskelijä* herättääkin kysymyksen taiteilijan jännitteisestä suhteesta peilin heijastaman yhtenäisen kuvan sekä koetun minän ja identiteetin välillä. Lammen siveltimellä teoksen pintaan jättämät täplittävät jäljet ilmentävät sekä ajan

että ruumiinkuvan tasolla havaittavaa katkoksellisuutta, joka asettaa kyseenalaiseksi kokemuksen kauttaaltaan vakaasta ja yhtenäisestä egoideaaliin perustuvasta minästä.

”Kuin seisahtunut elokuvakohtaus” kuuluu hiljainen ajatus mielessäni katsoessani Lammen *Maakunnan keisariksi* (1930) nimeämää omakuvaa (kuva 6). Tämä ajatus nousee pintaan kerta toisensa jälkeen pyöritellessäni käsissäni Marja Junntilan toimittamaa *Vilho Lampi (1898–1936)* -teosta, jonka kansikuvana komeilee niin ikään pohjalaisen uhmakkuuden perikuvana tunnettu *Maakunnan keisari*. Kaksi vuotta kestäneen sankarikauden päättävänä vuonna 1930 valmistunut *Maakunnan keisari* on mahtipontinen maalaus, joka suorastaan huokuu voimaa sekä näyttämisen halua. Omakuvan välitön dynaamisuus on taltioitunut teoksen pintaan Lammen hahmon virtaviivaisesti toteutettuna olemuksena sekä taustalla näkyvien selkeiden ja suorien siveltimenjälkien muodossa. Huomioni kiinnittyy ensimmäisenä hahmon kuin valaistuun kasvojen alueeseen, jota korostaa taustalla sädekehämäisen vaikutelman antava musta lierihattu. Kuvassa voimastaan uhkuva nuori mies, mitä ilmeisimmin puukkojunkkari, vaikuttaa näkevän loiston itsessään ja teoissaan. Helsingin yliopiston Suomen historian professori Juha Siltala (1985, 234) kirjoittaa väitöskirjassaan *Lapuan liike ja kyyditykset 1930*, että häjyt eli puukkojunkkarit muodostivat lapualaisjohtajien käsikassarana toimineen rankaisuosaston. Nämä nuorista miehistä koostuneet rötöstelevät iskujoukot toteuttivat niin kutsuttuja kyydityksiä sekä käyttivät ajoittain raa’aksikin kuvailtavissa olevaa väkivaltaa keinoja kaihtamatta. Eräässä tapauksessa puukkojunkkarien kurittama uhri pahoinpideltiin raippaa apuna käyttäen ja hylättiin sen jälkeen yksin metsään. (Siltala 1985, 203, 236–237). *Hevoshuujarit*-teoksessa (1930, kuva 3) Lammeksi tunnistettava tuimailmeinen hahmo pitelee oikeassa kädessään juuri tällaista raippaa, jonka avulla paikallisesti toimineet häjyt toteuttivat väkivallantekojaan isänmaan nimissä. ”Vaikka Lapuan liike ei saanut kaikkia kumartamaan omia jumaliaan, se onnistui luomaan laajan yhteisymmärryksen porvarillisen järjestelmän perusteista” muotoilee Siltala tyhjentävästi (1985, 234). Se, ettei Lapuan liikkeeseen suhtauduttu poliittisen järjestelmän sisällä kriiikkittömästi, ei riitä himmentämään *Maakunnan keisari* -teoksessa esitetyn hahmon sädekehää. Päinvastoin, sillä sekä omassa mielessään että lapualaismielisten keskuudessa hänet voidaan nähdä tekojensa ansiosta urheana miehenä ja isänmaan puolesta oikeutta hakevana valkoisen Suomen sankarina. Žižekiläisestä näkökulmasta tarkasteltuna väitänkin, että Lammen moni-ilmeiset häjykvaukset on suunnattu porvarilliselle valkoiselle katseelle, joka tavoitteli suomalaiskansallista yhtenäisyyden kokemusta sisäpoliittisesti epävakaa tilanteessa. Tuottaessaan kansalliseen kertomuksen mukaista kuvastoa Lampi tuli näin

vahvistaneeksi suomalaiskansallista ideologista kertomusta, mikä tekee näistä lukuisista häjykvauksista ideologian ilmentymiä sekä lojaaliuden ilmauksia.

Siltala (1985, 38–39) kertoo isänmaallista johtoasemaa tavoitelleiden oikeistolaisten huolestuneen 1920-luvun lopussa siitä, että Suomen poliittinen järjestelmä olisi kyvytön luomaan sisäisesti sekä ulkoisesti vahvan kansallisvaltion. Suojeluskuntahenkisen liikehdintä alkoi nostaa päätään vuonna 1928 kärjistyen lopulta parlamentarismen kriisiksi vuoteen 1930 tultaessa. Tyytymättömien talonpoikien vastareaktionä syntynyt Lapuan liike pyrki kyseenalaistamaan kansalaissodan rikkoman Suomen valtion politiikan sisäiset pelisäännöt. (Siltala 1985, 31–32, 498; Siironen 2012, 155.) Yleisen ilmapiirin kiristyessä Pohjois-Pohjanmaalla oikeistoradikalismi antoi viimein voimannäytteensä, joka oli kuitenkin vasta esimakua tuleville lapualaisrikoksille. Tiedettävästi yksi ensimmäisistä rankaisuosaston kyyditysterrorin kohteeksi joutuneista oli *Pohjan Voima* -lehden toimittajana työskennellyt Toivo Sormunen, joka siepattiin vappupäivänä Lammen kotipitäjänä tunnetussa Limingassa vuonna 1930 (Siltala 1985, 209–210). Häjyjen väkivallalle kasvot antavat suurikokoiset vanerille maalatut omakuvalliset teokset *Mestaaja* (1929, kuva 1), *Sianhirtto* (1930, kuva 2), *Puukkojunkkari* (1930, kuva 7), *Hevoshuijarit* (1930, kuva 3) sekä *Maakunnan keisari* (1930, kuva 6) ajoittuvat systemaattisesti toimineen Lapuan liikkeen painostuspolitiikan värittämiin vuosiin ja kuvittavat sivustakatsojan silmin nähtynä ajan yleistä ilmapiiriä. Oulussa vuonna 1931 pidettyyn ainoaksi jääneeseen yksityisnäyttelyynsä Lampi oli päätenyt ripustamaan myös kyseiset teokset näytteille. Erityisesti korkeudeltaan lähes kaksimetrisestä maalauksestaan *Hevoshuijarit* Lampi jaksoi olla hyvin ylpeä, ja kehui jopa oikeistomyönteiselle taidekriitikko Ludvig Wennervirrälle kirjoittamassa kirjeessään teoksen olevan hänen tuotantonsa paras kuva (Junttila 1998, 46–47).

Moranin mukaan modernin ajan taiteilijat tulivat 1800-luvun kuluessa vähitellen tietoisiksi omakuvan lajiin latautuneesta itsepromootion mahdollistavasta potentiaalista. Omakuvan maalannut taiteilija tulee paljastaneeksi samalla kertaa yleisölleen taideteoksen lisäksi oman julkisen kuvansa. (Moran 2017, 18.) Taiteilija maalaa siis itsensä omakuvaan tavalla, jolla hän haluaa tulla muiden näkemäksi. Ideologisessa todellisuudessa syntipukkiajattelun kääntöpuolena syntyy myös tietyt osapuolet ulos sulkevia tai kielteisesti leimaavia identiteettejä, joihin vastapuoli ei tahdo identifioitua (Vainikkala 2020, 116). Siksi kansallisen ihanteen mukainen ”todellinen suomalainen” ei antanut punaisen kommunismin saastuttaa itseään mistään hinnasta. Onkin muistettava, että Vilho Lampi oli sankarikauden maalauksia maalatessaan jo yli kolmenkymmenen eli selvästi vanhempi kuin häjyt keski-

iältään. Lampi rakentaakin omakuvissaan julkista taiteilijaidentiteettiään kytkien henkilökuvansa osaksi aggressiivista painostusta sekä väkivaltaa kaihtamatonta Lapuan liikettä, jonka paikalliset iskujoukot koostuivat nuorista kommunismia ja punaista Suomea vastustavista puukkojunkkareista. Taiteellisen itsepromootion kannalta boheemien arvostama itsenäisyys on liitettävissä Lammen Limingasta käsin harjoittamaan taiteelliseen työskentelyyn kaukana Etelä-Suomen taidepiirien välittömästä vaikutuksesta, ja kapinallisuus puolestaan selittyy teosten oikeistoradikalismien kanssa kosiskelevalla uhmakkuudella, joka kuitenkin sinänsä istui tiiviisti osaksi nationalistista ideologiaa.

Kiertyen olkansa yli katsovan ”Pitäjän keisarin” poskille on noussut rusottava puna, mikä tekee hahmon olemuksesta yllättäen viehkeän. Maalaustilanteessa peilin ja maalauskanan välillä liikkuva katse asettaa ehdot myös taiteilijan valitsemalle asennolle (Nyberg 2019, 185), mikä on nähtävissä myös *Maakunnan keisari* -teoksessa (kuva 6) häjyn tarkkaan harkittuna sijoitteluna. Sovittaessaan oman ruumiinsa koordinaatteja sinipaitaisen puukkojunkkarin rooliasuun Lampi on kenties kokenut jonkinasteista viehtymystä tätä maalaus pohjalle toistamaansa heijastusta kohtaan. Jacques Lacanin (1988, 50) psykoanalyttisia lähtökohtia mukaillen heijastus on itsessään kiehtova, ja ego rakentuikin peilivaiheessa koettavan kiehtomuksen varaan, minkä kautta sen fragmentoitunut olemus saavuttaa hetkellisesti yhtenäisyytensä. Tämä ei ole kuitenkaan egolle mikään pysyvä tila. Modernin taiteen estetiikkaa tutkinut filosofi ja kulttuuriteoreetikko Hugh Silverman kirjoittaa, että omakuvassa itsensä näkyväksi tekevän taiteilijan paljastama identiteetin kuvaus onkin tosiasiansa toisen identiteetti. Maalauksen pinnalle tallentunut hetki havainnollistaa kaikessa näkyvyydessään taiteilijan kokeman eron peilin heijastamaan kuvaan. (Silverman 1982, 378.) Jo teoksen nimen tasolla perinteisestä taiteilijaomakuvasta irrottautuva *Maakunnan keisari* taltioi kahdentuvasti peilin heijastuksesta taiteilijan kohtaaman eron, jossa minä on toinen eikä maalattu kuvakaan ole omakuva sen varsinaisessa merkityksessä. Fennomaanisen ihmisihanteen varaan rakentunut kuva Suomen kansalaisesta sai maailmansotien välisenä ajanjaksona uusia sävyjä voimankäytön ihannoinnin myötä. Uusi ihannekansalainen oli kova, eikä kaihtanut käyttää voimaa vihollista eli Venäjää ja kommunisteja vastaan, mikä johti niin kutsutun kovuuden juonteen arvostukseen osana ihannekansalaista. (Siironen 2012, 74.) Herättämästään paheksunnasta huolimatta puukkojunkkarit olivat tiedettyjä fyysisyydestään ja uhkarohkeista teoistaan, mistä herkäksi kuvailtu Vilho Lampi ei tiedettävästi nuoruudessaan ollut järin tunnettu. Sijoittamalla itsensä maalauksissaan osaksi Lapuan liikkeen rankaisuosaston nuorten miesten loisteliasta joukkoa Lampi tulee yrittäneeksi asemoida

tarkemman paikkansa sisäpoliittisesti ja sosiaalisesti räjähdysherkässä tilanteessa ja toisaalta luo myös oman nahkansa punaposkisena kovaluonteisena nuorukaisena. *Maakunnan keisari* onkin kohottanut toisen olkapäänsä ja ottanut pienen kumaran asennon, mikä on tyypillistä nyrkkeilijöille, jotka tällä tavoin suojaavat päätään sekä kehoaan vapauttaen samalla kätensä muuhun toimintaan. Subjektin kokema vieraantuminen suhteessa omaan peilikuvaan aiheuttaa kuitenkin häpeää, mikä manifestoituu maalauksen hahmon olemuksessa. Koettu häpeä on kallistanut olkapäänsä yli katsovan hahmon kumaraan viestien aikeista valmistautua puolustamaan itseään. ”Pitäjän keisarin” sulkeutunut kehonkieli on tulkittavissa sekä häpeänkokemuksena että valmistautumisena taisteluun ideologista vihollista vastaan. Syvälle taskuihin upotetut piilossa olevat kädet tukevat kumpaakin mahdollisuutta.

Uskaliaat pohjalaisaiheet eivät kuitenkaan jääneet Lammen osalta pelkästään väkivaltaisiin ja uhmaa täynnä oleviin häjykvauksiin. Kieltoain hengessä maalatussa teoksessaan *Viinankeittäjät* (1930, kuva 20) piippusuinen Lampi on asettunut seisomaan viinanpoltossa käytetyn padan ääreen seuranaan kolme mieshahmoa ja uteliaasti laittomuuksia sivusta seuraileva pystykorvainen koira. Lampi toden totta oli joutunut osallisuudestaan jopa käräjille asti – joskaan ei syytettynä, vaan todistajana Limingan pitäjän mittavimman pontikkatehtaan paljastuttua viranomaisille (Junttila 1998, 47). Lammen kaltainen tapahtuman todistajan roolissa itsensä esittävä taiteilija on Altti Kuusamon näkemyksen mukaisesti tulkittavissa samanaikaisesti myös kuvaamansa historiallisfiktiivisen joukon ulkojäsenenä (Kuusamo 2010, 116). Aikaansa tiettävästi ajoittain tehtaalla kuluttanut Lampi on antanut ymmärtää tarkastelevansa maalauksessa osallisuuttaan koko jupakkaan ulkopuolisen tapahtuman todistajan näkökulmasta, sillä olihan hän omien sanojensa mukaan ostanut kesällä 1929 vain litraisen pullon verran pontikkaa ja yllätyksekseen lopulta päätynyt kylän ”juoruämmäin toimesta” kihlakunnan oikeuden eteen (Junttila 1998, 47).

Olen tunnistavinani *Viinankeittäjät*-teoksessa (kuva 20) Lammen luihumaisen hahmon takana taiteilijan kaksoisolennon, joka pitelee huomattavan suurikokoisessa ja rujossa kourassaan hiilihangon kaltaista pitkävartista työvälinettä. Kaksoisolento muistuttaa ulkoisilta piirteiltään jyrkämpikasvoista Lampi-hahmoa, joka on meille jo ennestään tuttu maalauksista *Mestaaja* (1930, kuva 1), *Sianhirtto* (1930, kuva 2) ja *Maakunnan keisari* (1930, kuva 6). Lisäksi kaksoisolennon nenänvarsi on piirteiltään hyvin samankaltainen kuin Lammen tunnelmaltaan herkemässä *Mietiskelijä*-omakuvassa (1929, kuva 10). *Viinankeittäjissä* valaistusefekti padan äärellä olevan Lammen ympärillä irrottaa hänet muusta kuvasta – myös oletetusta kaksoisolennostaan. Hahmojen katseet eivät vaikuta tunnustavan toinen toistaan, vaan sen

sijaan heidän huomionsa on tiukasti kiinnittynyt pontikan keittämiseen. Identiteettipolitiikan kysymyksiä sekä niiden vaikutusta minäkuvallisuuden muotoutumiseen tutkinut Asta Kihlman esittää väitöskirjassaan *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (2018), että kaksoisolento on egon peilikuva, joka palautuu lacanilaisittain ymmärrettynä subjektin tavoittelemaan ego-ideaaliin. Näyttääkseen miellyttävältä subjekti samastuu narsistisesti ego-ideaaliin liitettäviin tunnusmerkkeihin ja ominaisuuksiin, joiden varaan minää rakennetaan. (Kihlman 2018, 90.) Viinan parissa puuhasteleva ”juoppo” on moraalisesti suojeluskuntaliikkeen periaatteisiin sitoutuneen häjysoturin vastakohta. Siveellisyys ja tiukan moraalin noudattaminen muodostivat valkoisen ihannekansalaisen normatiivisen sisällön, eikä kansan puolesta taistelevan soturin ollut soveliasta pidellä käsissään samanaikaisesti sekä pulloa että kivääriä (Siironen 2012, 74). Tulkitsen hiilihangolla kipinää liekkiin iskevän kaksoisolennon edustavan Lammen omia ideaaleja, joille hän on kuitenkin samaan aikaan myös valmis kääntämään selkensä, kuten *Viinankeittäjät*-maalaus meille tämän havainnollistaa. Näin tehdessään Lampi tulee tunnustaneeksi sen, etteivät hänen ääriviivansa istu egon vaatimuksiin. Toisaalta asettuessaan poikkiteloin kieltolakia vastaan ”viinankeittäjän” roolin ottanut Lampi alleviivaa taiteilijana omaa kuritonta julkista kuvaansa. Daniel Cottom (2013, 19) toteaa osuvasti, että boheemisuus on ymmärrettävä ennen kaikkea metaforana performatiiviselle esitykselle, johon kuuluu osana sisäänkirjoitettu mahdollisuus purkaa identiteettiään ja luoda itsestään näin uusi keinotekoinen kuva. Boheemi suhtautuminen elämään vapautti ihmiset rauhanomaisen anarkian pariin ja veti heidät osaksi kuvitteellista yhteisöä, jossa epäsovinnaisuutta suorastaan ihannoitiin. (Cottom 2013, 16, 19, 266). Lammen omakuvien miltei luonteenomaiseksi kuvailtava radikaalius ja performatiivisuus vaikuttaa olleen taiteilijalle itselleen väylä harjoittaa anarkiaa rauhanomaisella tavalla taiteen keinoin sekä muotoilla näin minuuttaan.

Yleisö- ja myyntimenestykseksi muodostuneen yksityisnäyttelynsä jälkeen Lampi suuntasi opintomatikalle, jonka reitti kulki Saksan ja Belgian kautta varsinaiseen päätepisteeseen eli Ranskan Pariisiin. Kaksi kuukautta kestäneen ekskursionsa aikana Lampi pistäytyi hakemassa oppia muun muassa suomalaisten taiteilijoiden suosiossa olleista Académie Colarossista ja Maison Wattausta (Vieru 2002, 66.) Eeli Aalto (1967, 35) kuvailee taiteilijan kohdanneen Pariisin matkan jälkeen lopullisesti itse itsensä siirtyessään loppukaudellaan vähitellen yhä pikkutarkempaan ilmaisutapaan. Taitelijan tuotannon loppukauden käynnistävänä vuonna 1931 valmistunut maalaus nimeltään *Omakuva* (1931, kuva 21) esittää pyöräilijälle

tyypilliseen varustukseen sonnustautunutta ja olemukseltaan ryhdikästä Lampi-hahmoa. Lampi on suunnannut vakautta huokuvan katseensa pois päin edessään olevasta esineestä, joka muistuttaa erehdyttävästi kultareunuksista peiliä. Omakuvassaan Lampi on Aaltoa lainaten ”kohdannut itsensä” peilin edessä urheilullisen pyöräilijän pukimissa, ja kokonaisuuden viimeistelee ajalle tyypilliseen tapaan lipallinen lakki (kuva 22 ja kuva 23) sekä lojaaliutta suojeleuskuntalaisuutta kohtaan ilmentävä harmaa korkeakauluksinen pusakka (Siironen 2012, 208). Urheilu oli modernisoituvan yhteiskunnan vastaus uudenlaiseen kansalaisihanteeseen, jossa korostui Miika Siironen mukaan suomalaiskansallinen velvoite kurinalaisuuteen, hyvän fyysisen suorituskyvyn tavoitteluun sekä ruumiinkuvan aktiiviseen muokkaamiseen (Siironen 2012, 79, 208). Sinivoittoisessa Lammen maalauksessa ruumiillistuu kansalaisihanteen mukainen kyvykäs mies. Luihuilevan kapeakasvoisen pahantekijän leima on ravissut Lammen-hahmosta täysin, ja tällä kertaa katsojaa on vastassa suomalaisen miehen jyrkää perikuva. Lovi omakuvan hahmon leuassa ja leveät leukaperät antavat tämän kasvoille lähestulkoon korostuneen maskuliinisen vaikutelman. Toisaalta teoksesta löytyy myös aavistuksenomainen sensuelli puoli, kun kiinnitetään huomio Lammen muihin omakuviiin verrattuna poikkeuksellisen täyteläiseksi hahmoteltuihin huuliin. Tämä yksityiskohta nostaa silmissäni tarkastelun keskiöön kysymyksen omakuvaan latautuneesta tarkoituksenmukaisesta katsojaa kutsuvasta haluttavuudesta. Mikäli ajattelemme lacanilaisittain omakuvan olevan taiteilijan samastumiseen tähtäävä imaginaarinen toinen, niin Lampi antaa ymmärtää tahtoneensa asettaa itsensä halun objektiksi esittäytymällä suomalaiskansallista aatetta seuraten fyysisesti kyvykkäänä miehenä. Suomen itsenäistä historiaa tutkinut Henrik Meinander (2012, 109) kirjoittaakin, kuinka juuri nuoruus, järkähtämätön sielu sekä komea ulkonäkö olivat arvolutautuneita piirteitä, jotka liitettiin suomalaisuuden ihanteeseen. Fyysisen puolen korostaminen ei ole sinänsä Lammen pohjalaisaiheisten omakuvien kontekstissa (ks. mm. *Maakunnan keisari* [1930, kuva 6] ja *Hevoshuijarit* [1930, kuva 3]) mitenkään tavaton ilmiö, mutta tästä vuoden 1931 urheilijaomakuvasta tekee erityislaatuisen se, ettei taiteilija ole etäännyttänyt itseään teoksestaan edes sen nimen tasolla. Sen sijaan Lampi on päätenyt kiinnittämään maalauksensa symbolisella tasolla muiden taiteilijaomakuvien mallia luovaan joukkoon kuin todentaen sen, että hän on kuin onkin monella tapaa suomalaiskansallisen ideologian mukainen taiteilija.

Tässä tutkielman alaluvussa tulkintani keskittyi kuvakartastosta tapausesimerkeiksi valitsemiini omakuviiin, jotka ajoittuvat Lammen taiteellisesti tuottoisten varhais- ja sankarikausien kattamalle aikajänteelle. Liminkalaisen taidemaalarin elämää valottavien

taiteilijaomakuvien lisäksi Lammen rikkaasta väripaletista syntyi näinä vuosina useita pohjalaisaiheisia puukkojunkkarikulttuuriin sekä Lapuan liikkeen järjestäytymiseen viittaavia maalauksia. Näissä maalauksissa Lampi on toistuvasti kuvannut itsensä todistajana tapahtumien keskiössä ja ristinyt työnsä tilanteiden laatua tarkemmin kuvailevilla nimillä, kuten *Maakunnan keisari* (1930, kuva 6), *Hevoshuijarit* (1930, kuva 3) ja *Viinankeittäjät* (1930, kuva 20) meille tämän myös osoittavat. Claire Moran esittää, että roolileikki on pohjimmiltaan ironinen vastadiskurssi, mikä mahdollisti modernin ajan taiteilijoille väylän kritisoida taiteellista persoonaansa sekä omia esteettisiä valintojaan. Tällä tavoin taiteilijat pyrkivät myös haastamaan katsojaa omaksumaan refleктоivan asenteen modernia yhteiskuntaa ja taidetta kohtaan. (Moran 2017, 82.) En voi olla ajattelematta Lammen heittäneen tällaisen haasteen katsojan ratkottavaksi erityisesti sankarikautta seuranneen yksityisnäyttelynsä kynnyksellä. Taiteen globaalia historiaa tutkinut Béatrice Joyeux-Prunel (2015, 41) nimittää keskusta–periferia-narratiivia modernin taiteen myytiksi, mikä ilmenee Lampi-diskurssia leimaavana vastakkainasetteluna pääkaupunkiseudun taidepiirien sekä Pohjois-Pohjanmaalla sijaitsevan Limingan pitäjän välillä. Suomen poliittista järjestelmää kohtaan purkautuvan pohjalaisen voimallisuuden näyteinä *Maakunnan keisari* (1930, kuva 6) ja *Hevoshuijarit* (1930, kuva 3) toimivat kuin houkuttelevina syötteinä katsojalle Lammen taiteellisen persoonan kysymyksiin innoittavan vuoropuhelun äärellä. Tahdonkin torjua tässä kohtaa sen yksinkertaistuksen, että Lampi olisi ollut syrjäseudulla kaukana pääkaupunkiseudun vaikutuspiiristä rettelöitsevä sinipaitainen oikeistoradikaali, joka työsti teoksiaan aatteen hengestä inspiroituneena. Sen sijaan esitän, että Lampi tuli antaneeksi pohjalaisaiheillaan väkivallalle omat kasvonsa välineellistämällä paikallisuutensa kansallisen ideologian määritteiden mukaiseksi, mikä myös korjasi hänen taiteilijaomakuviansa varaan rakentuvia minuuden ääri viivoja. Hattupäinen ja piippua poltteleva maalaismies – sellaiseksi rooliaan vaihteleva Lampi omakuvissaan usein itsensä lopulta kuvasi.

5.3 Pohjalainen taiteilija melankolikkona ja unohtumattomana mestarina

”Heroisen kauden ylimielisestä Maakunnan keisarista, joka haukan tavoin leijailee korkeuksissa, tapahtuu myöhäiskaudella lasku maan pinnalle – – viimeisissä omakuvissa lennokas asenteellisuus on kokonaan hävinnyt”, kirjoittaa Eeli Aalto (1967, 43) Lammen Pariisin matkan jälkeisten vuosien aikana maalaamista omakuvista. On toki kiistaton havainto, ettei Lammen loppukauden tuotannosta löydy enää *Maakunnan keisarin* (kuva 6)

tapaan toteutettuja ja ilmiänsuhtaan ekspressiivisyyttä tiheitä sankarikuvaston taidonnäytteitä. Sen sijaan näiden vuosina 1931–1934 valmistuneiden omakuvien asenteellisuuden katoamisesta en tohdi asettua Aallon kanssa täysin samoille linjoille. Tämän näkemyksen vastapainoksi esitänkin, että tässä alaluvussa tarkastelemani neljä Lammen maalausta ovat itse asiassa erilaisine arkkityypeineen asenteellisia erityisesti taiteilijaomakuvan genren yhteydessä. ”Melankolikko” ja ”mestari” ovat kaksi selkeää omakuvien pohjalta tunnistamaani taiteilija-arkkityyppiä, joiden varaan Lampi taidemaalarina rakentaa identiteettiään. Omakuvan sisältöön vaikuttaa siis myös se, millaisia rooleja taiteilija on päätenyt omaksumaan taiteen tekemisen ja esittämisen kontekstissa. Sosiologi Arto Noro (1991, 57) huomauttaakin, että moderni toimi kimmokkeena erilaisille sosiaalisille muodoille, joiden avulla ihmiset yrittivät sopeuttaa itseään osaksi kohtaamaansa muutosta. Lammen väripaletista syntyneet kymmenet omakuvat refleктоivat tätä ihmisyksilön perustavanlaatuista pyrkimystä sopeutua moderniin individualismia korostavaan yhteiskuntaan.

Turun taidemuseon kokoelmiin kuuluva, vastavärein leikittelevä sinivihersävyinen *Omakuva* (1932, kuva 24) on yksi Lammen tunnetuimmista taiteilijaomakuvista. Maalaus onkin vuosikymmenten saatossa kirvoittanut runsaasti erilaisia uudelleentulkintoja. Aallon (1967, 43) mukaan Lampi on maalannut itsensä omakuvassaan keikarimaisena maalaisdandyna, jonka olemuksessa yhdistyy sankarikaudelta jo ennestään tutut ironisuus ja ylimielisyys loppukaudelle tyypilliseen huolellisesti toteutettuun ilmaisutapaan. Marja Junttila (1998, 75) jakaa omasta puolestaan Aallon näkemyksen omakuvan hahmon talonpoikaisesta olemuksesta ja pitää teosta verrokkina Väinö Kunnaksen vuonna 1928 valmistuneelle, kirjailijaryhmittymä Tulenkantajista tunnetun Olavi Paavolaisen muotokuvalle. Sitä vastoin Aino Eskola (1993, 54) antaa Vilho Lammen teosten surrealistisia piirteitä käsittelevässä pro gradu -tutkielmassaan ymmärtää *Omakuvan* (1932) hahmon persoonan kuvauksen olevan lähestymistavaltaan uusi ja toteaa taiteilijan rakentavan esittämänsä roolin rehellisesti ulkoisten viitteiden varaan ilman sankarikaudelle tyypillistä rehentelevää otetta. Luodessani katseeni tähän liminkalaisen maalaisdandyn kuvaan koen enemmän samastumispintaa suhteessa Aallon sekä Junttilan näkemyksiin, sillä silmissäni hahmon koko kopea olemus aina pukimista suupielessä puolihuolimattomasti pidettyyn holkkisavukkeeseen edustaa nimenomaisesti Lammen aiemmille omakuville tunnusomaista itseironiaa. Lisäksi taiteilijamestariksi tekeytynyt Lampi-hahmo suorastaan vaatii katsojaansa suuntaamaan katseensa kohti teosta alaviistosta, muttei silti pyri vastaamaan tähän katseeseen itse. Tämä jos jokin on silmissäni viite maalauksen sisään sommitellusta itseriittoisuuden kuvauksesta.

Omakuvassaan dandyna itsensä kuvannut Lampi poseeraa baskeri takaraivolleen vedettynä sekä oranssinpunainen kauniisti laskeutuva huivi kaulassaan. Asusteina sekä baskeri että huivi ovat perinteisesti taiteilijuuteen liitettäviä visuaalisia tunnusmerkkejä, jotka alleviivaavat katsojalle omakuvassa kuvatun henkilön symboliseen kiinnittyvää sosiaalista paikkaa taiteilijana sekä mestarina – ja tässä tapauksessa myös keikarimaisena dandyna. Niin kutsuttuun minäkulttiin kuuluvana ilmiönä dandyismi perustui Asta Kihlmanin mukaan taiteilijan minän kahdentumiseen. Omaksumalla dandyn roolin taiteilija tuli asettaneeksi kasvoilleen naamion, joka tarjosi tilaisuuden haastaa yleiskulttuurin sanelemat ”aidon identiteetin” ehdot. (Kihlman 2018, 179–180.) Claire Moran (2017, 124) jatkaa tästä samansuuntaisesti toteamalla, että erilaiset naamiot sekä roolileikit mahdollistivat taiteilijalle tavan ilmentää ironisesti omaa minuuttaan, minkä strategisena tarkoituksena oli saada aikaan shokkiarvoa ja provosoida katsojaa kohtaamaan aktiivisesti taiteilijan esittämä hahmo.

Omakuva (1932) on perinteisesti nähty Lammen vuotta aiemmin tekemän Pariisin matkan myötävaikutuksesta syntyneenä maalauksena, ja Junttilan (1998, 75) sanoja lainaten Lampi on esittänyt siinä itsensä ”tyylikkäänä maailmaa nähneenä pariisilaisena herrasmiehenä”. Väitän, että sen lisäksi, että Lampi on tahtonut tuoda maalauksellaan mahtipontisesti esille kokemuksensa aikalaiskriitikissäkin noteeratusta matkastaan (ks. mm. Ludvig Wennervirta, ”Suomen taiteilijain näyttely”. *Ajan suunta* 27.3.1934) Manner-Euroopan taidekeskuksiin, hän on myös pyrkinyt käsittelemään oman taiteilijuutensa dualiteettia. Onko kostyymin päällensä pukeutunut liminkalainen maalaistaiteilija nyt olemukseltaan kaikin puolin uskottava tullakseen suomalaisen taideyhteisön hyväksymäksi?

Dandyn teennäisyys on Daniel Cottomin (2013, 21, 280) ajatuksiin pohjaten sisällytettävissä luontevasti osaksi keinotekoisuuden varaan rakentunutta boheemia taiteilijakulttuuria, johon institutionaalinen taidemaailma suhtautui myönteisesti. Kysymys kuuluukin, onko lopulta mitään väliä, millaista taidetta tekee, jos ei näytäkään oikeanlaiselta? Toisaalta omakuva paljastaa katsojalleen myös teennäisyytensä ikään kuin kysyen itseltään ”mitä sinä esiinnyt taiteilijamestarina, vaikket ole sitä ansainnut?”. Kysymys on aiheellinen, sillä Lammen tiedetään purkaneen Pariisin matkan jälkeisiä tuntojaan läheiselle ystävälleen Pekka Törmälle. Henkensä riistämistä Lampi oli harkinnut vakavasti jo Saksan läpi Suomeen vievällä paluumatkallaan, sillä alemmuudentunteeseen hukkunut taiteilija koki oman taiteensa olevan perinpohjaisesti merkityksetöntä. (Pulkkinen 1980, 69.)

Omakuvan (1932) dandy muistuttaa ulkoisilta piirteiltään luhukasvoista, pahanteosta käretyttyä Lampi-hahmoa, joka on meille jo ennestään tuttu muun muassa

karikatyyrimäisistä maalauksista *Hevoshuijarit* (kuva 3) ja *Viinankeittäjät* (kuva 20). Lampi ei todellisuudessa ollut Lapuan liikkeen riveissä väkivaltaisuuksiin osallistunut puukkojunkkari, eikä hän myöskään tietävästi saanut elantoaan maalaamisen ja maatalan töiden ohessa viinan salapoltoista. *Omakuvan* meille välittämän fiktion todellisuus pohja on aikalaiskommenttien valossa sekä näihin kahteen aikaisempaan teosesimerkkiin rinnastettuna vähintäänkin kyseenalainen. Lampi tuskin siis kuvitteli kirjaimellisesti olevansa dandymaisen pöyhkeä, pikkuruudesta Limingan pitäjästä ponnistanut taiteilijamestari, vaan pikemminkin päinvastoin. Näen Lammen käsittelevän ironisesti omaa toiseuden kokemustaan taiteilijana dandyn roolin avulla ja toisaalta havainnollistavan näin horjuvaa, Toisen katseesta riippuvaista identiteettiään. Lacanilaisittain ymmärrettynä omakuva on taiteilijan fantasia Toisen sanelemista ehdoista, jotka vaikuttavat identiteetin muotoutumiseen sekä kuvaan itsestä (Nyberg 2019, 223). Toisen vaateisiin vastaava, mutta silti katsojansa – eli myös Lammen itsensä – katseen torjuva dandy tuo esiin sen, miten taiteilija ei kykene täysin identifioitumaan maalaamansa kuvan suhteen eikä myöskään samastu hahmon sosiaaliseen paikantumiseen. Idealisoitu ja samalla ironinen *Omakuva* paljastaa näin katsojalleen näkemykseni mukaan hahmotelman siitä, mitä Lampi taiteilijana mahdollisesti olisi tahtonut olla.

Junttila (1998, 105) intoutuu Lammen loppukauden omakuvia koskevassa arviossaan kuvailemaan Lammen esittäneen itsensä ”syrjään vetäytyneenä kaiken kokeneena ja nähneenä vanhuksena”. Lammen kasvoilla piirtyvät uurteet toden totta luovat loppukaudella vaikutelmaa kypsän iän saavuttaneesta taiteilijasta, mutta toisaalta Lampi näyttää jo aivan varhaisimmista omakuvistaan lähtien hyödyntäneen erilaisia juonteita sekä koveria piirteitä kasvojensa persoonallista ilmeikkyyttä korostaessaan. Kasvojensa rakennetta muuttelemalla taiteilija voi pyrkiä suojaamaan egoaan kirjaimellistaen samalla sitä, miten subjekti on loppukädessä aina sidoksissa imaginaariseen (Nyberg 2019, 176). Tarkastellessani vuoden 1923 *Omakuva*-maalausta (kuva 5) erotan nuoren taiteilijan kasvoilta kulmakarvojen välissä näkyvän syvän uurteen, lommolle painuneet posket sekä hienoisen painauman leuassa. Läpi Lammen uran nämä samaiset, joskin voimakkuudeltaan vaihtelevat piirteet ovat omakuvallisissa teoksissa selvästi erotettavissa ja osaltaan tekevät taiteilijasta tunnistettavan. Loppukauden käsittävällä ajanjaksolla valmistuneissa omakuvissa ”mestari” Lampi on maalannut itsensä symbolisesti taiteilijuuttaan todentava baskeri päässään, minkä näen olevan viite iän tuomasta kokemuksesta maalaustaiteen parissa, kutsumatta kuitenkaan taiteilijaa ”vanhukseksi”. Pidän tässä yhteydessä erityisen kiinnostavana sitä, kuinka vuonna 1932

valmistuneessa omakuvassa (kuva 24) dandyn huolettomasti asetellun mustan baskerin paljastama kuultava kalju päälaki korostaa niin ikään ikääntyntä vaikutelmaa, kun taas vuoden 1933 ”Limingan van Gogh” -maalauksessa (kuva 25) poikkeuksellisesti nuorekkaan näköisen Lammen kiharat kutrit pilkottavat mustan baskerin alta rennosti. Vuosina 1933 ja 1934 valmistuneissa omakuvissa (kuva 27 ja kuva 28) taiteilijan baskeri on väriltään punainen ja aseteltu syvälle päähän piilottaen valtaosan hiuksista ja paljastaen ainoastaan leuan takaosiin päättyvän hiusrajan. Myös näissä kahdessa teoksessa baskerin ilmeisen tarkkaan harkittu asettelu edesauttaa rakentamaan kuvaa vähitellen keski-ikäistyvästä liminkalaisesta taiteilijamestarista, vaikka todellisuudessa Lampi oli 1930-luvulla loppukautensa omakuvia maalatessaan aikamies vasta kolmenkymmenen ikävuoden paremmalla puolella. Esittämällä itsensä keski-ikäistyvänä mestarina Lammen pyrkimyksenä oli kenties saavuttaa tunnustusta ja toisaalta vastata imaginaarissymbolisella tasolla niihin odotuksiin, mitä taideyhteisön tunnustamalta taiteilijalta edellytettiin – jollei sitten sattunut olemaan kuin Vincent van Gogh, joka nostettiin maalaustaiteen mestariksi vasta postuumisti.

Kaksi vuotta Pariisin matkan jälkeen Lammen siveltimestä syntyi *Omakuva* (1933, kuva 25), jonka sädekehämäiset keltavoittoiset väripinnat mukailevat erehdyttävästi Vincent van Goghin maalausta *Omakuva maalaustelineen ääressä* (1888, kuva 26). *Omakuva maalaustelineen ääressä* (1888) valmistui ennen van Goghin kannalta kohtalokasta konfliktia, jonka seurauksena taiteilija päätyi sivaltaamaan partaterällä vasemman korvalehtensä irti Arlesin keltaisessa talossa vuonna 1888 (”Biography, 1888–1889. South of France”. Van Gogh Museum www-sivu). Peilikuvana maalatun Lampi-hahmon ohimoita koristavat kiharat paljastavat niin ikään puuttuvan vasemman korvan. Lammen maalauksessa huomioni kiinnittyy erityisesti kahteen niskasta pilkottavaan suortuvaan, jotka muistuttavat etäisesti naamion kiinnittämiseen käytettyjä narunpäitä. Irmeli Hautamäki (1995, 171–172) kirjoittaakin naamioitumisen tarjoavan mahdollisuuden naamio- ja travestialeikkiin, jonka avulla taiteilija kykenee vastaamaan sosiaalisen yhteisönsä häneen kohdistamiin odotuksiin.

Jo aikalaiskriitikeissä Lammen vihjailtiin ottaneen vaikutteita van Goghin tuotannosta (ks. mm. Okkonen, Onni, ”Taiteilijain vuosinäyttely Taidehallissa”. *Uusi Suomi* 6.3.1930; Aalto 1967; Junttila 1998). Pidän tätä ”Limingan van Goghia” esittävää omakuvaa taiteilijan ivallisena vastineena hänestä julkisesti käytyyn keskusteluun, jonka myötävaikutuksesta taiteilijan subjektiivisesti koettu minuus tuli väärinymmärretyksi sekä pelkistetyksi. Lisäksi Lammen omakuvassa taiteilijan ilmentämä ruumiin fysiominen ulottuvuus kytkeytyy osaksi ruumiinkuvaa, joka on Patrik Nybergin (2019, 221) mukaan näkyvyyden sekä

yhteyden muihin kanssaolijoihin mahdollistava sosiaalinen tukiranka. Ruumiinkuvaa muovaavat symbolisen järjestyksen diskursiiviset rakenteet aiheuttavat kuitenkin sen, että subjekti vieraantuu oman ruumiinsa ruumiillisuudesta (Nyberg 2019, 34). *Omakuvassa* (kuva 25) rennosti olkansa yli katsovan Lampi-hahmon puuttuva vasen korva haastaa katsojaansa osallistumaan naamiroleikkiin havainnollistaen samalla ruumiin ja sen kuvan välillä ilmenevää eroa. Ilman työvälineitään mallina istuvan taiteilijan takana näkyy vain maalaus pohja, johon on sivelty levottomin pystysuuntaisin vedoin abstrakteja viivoja. Omakuvan genressä tällainen maalaustaiteen älyllinen korostaminen käsityöluonteen sijaan saa perinteisesti muotonsa non-autografisuutena, jossa taiteilija on riisuttu tekijyyttään todentavista määritteistä jopa täysin (Nyberg 2019, 207). Näen maalaustaiteen älyllisen puolen korostumisen havainnollistuvan ironisesti myös väripaletistaan sekä siveltimestään luopuneen Lammen omakuvassa, jossa taiteilijan työstämä teos ei edes yritä olla käsityömäisen taituruuden osoitus. Kysymys toiseudesta on eittämättä myös läsnä ”Limingan van Goghia” esittävässä maalauksessa, ja Nybergiä (2019, 207) mukaillen identifioitumalla taiteilijan rooliin kuvantekijä joutuukin kohtaamaan sen, kuinka minuus määräytyy loppupelissä aina toiseuden kautta.

Suomen taiteilijain 41. vuosinäyttelystä Alfred Kordelinin säätiön varoilla Ateneumin kokoelmiin lunastettu *Omakuva* (1933, kuva 27) on Pertti Pulkkinen (1980, 81) mukaan toteutustavaltaan naivistisen pikkutarkalla otteella työstetty. Teos on idealisoitu kansanomaisen kuvaus pohjalaisesta taiteilijasta, joka on löytänyt rauhan kotiseudultaan. Maalauksessa tuvassa pöytänsä äärellä istuskeleva taiteilija lepuuttaa päätään suurikokoisen kämmenensä varassa. *Omakuvan* hahmon kasvojen yksityiskohtainen itsetutkiskeleva kuvaus suurpiirteisemmin toteutettua taustaa sekä muuta kehoa vasten herättääkin kysymyksen: onko edes olemassa kasvoja, joihin voimme luottaa? Peilivaiheen halu tulla kuvansa kaltaiseksi kuuluu lacanilaisittain ymmärrettynä kiinteästi elämäämme, mutta toisaalta kasvot ovat vain pinnallinen minän esitys eli käytännössä naamio, joka ei vastaa täysin halumme vaateita. Maalaus tuo esiin oman olemassaolon rajoitukset ja sen, miten Lampi vaikuttaa taiteilijana olevan tietoinen idealisoidun minän ja todellisen minän välisestä kuilusta. Lacanilaista psykoanalyysia sosiopoliittisten kysymysten tarkasteluun soveltanut Derek Hook (2018, 474) tuo artikkelissaan ”Melancholic Psychosis—A Lacanian Approach” (2018) esille, kuinka juuri objektin jatkuva läsnäolo menetyksen sijasta ajaa subjektin melankolian partaalle. Ehkäpä juuri tämän idealisoidun minän ja todellisen minän välisen mahdottomuuden edessä

pikkutarkkojen yksityiskohtien varaan rakentuvan omakuvan baskeripäisen hahmon kasvoilta välittyy hienoinen melankolinen virittyneisyys.

Lampi-museon kokoelmiin talletettu *Omakuva* (1934, kuva 28) on synkkine sävyineen kuin kääntöpuoli vuotta aiemmin valmistuneesta maalaistaiteilijan kuvauksesta. Taiteilijan paljastama julkisivu on jakautunut kahtia havainnollistaen saman hahmon kahta eri puolta. Edeltävän vuoden teoksen (kuva 27) tapaan metsänvihreään paitaan ja punaiseen baskeriin sonnustautunut Lampi-hahmo nojautuu taas kerran poseeratessaan kätensä varaan. Tällä kertaa kuitenkin Lampi on päätenyt peittämään kämmenellään suunsa painaen likaiset sormenpänsä poskipäitään vasten. Miia Viljakainen kiinnittää erityishuomionsa Lammen vuoden 1934 omakuvassa sommitteluun, joka korostaa taiteilijan rujopiirteisen käden irrallisuutta. Taiteilijaan kohdistuneen ulkoisen ja sisäisen paineen ristiaallokossa väkivaltaisen voimakkaasti piirtynyt käsi on Viljakaisen mukaan tulkittavissa kontrollin ja vaientamisen eleeksi. (Viljakainen 2020, 58.) Viljakaisen tekemä huomio maalauksen välittämästä yrityksestä saavuttaa kontrolli on sikäli osuva, että esimerkiksi Nyberg (2019, 159) kirjoittaa filosofi Jacques Derridan ajatuksiin pohjautuen omakuvan olevan taiteilijalle ennen kaikkea pyrkimys saavuttaa hallinta sekä itsestä että Toisesta. Minkäänlaisen täydellisen hallinnan tavoittaminen on kuitenkin mahdotonta, mikä luotsaa halunsa ajaman subjektin etsimään paikkaansa symbolisessa järjestyksessä. Lammen *Omakuvan* (1934) värimaailma on kertakaikkisen synkeä niin, että tyhjää taustaa vasten esitetyn taiteilijan punainen baskerikin muistuttaa väriltään pikemminkin ruskeaa. Depressiivisen värinkäytön lisäksi maalauksen melankolista tunnelmaa vahvistaa yksin hämärässä tilassa kuvatun Lammen periksi antaneelta vaikuttava olemus. Melankolia paikantuu suhteessa subjektin irtautumiseen symbolisesta järjestyksestä eli siihen, mitä Lacan itse nimittää psykoosiksi. Tämän seurauksena symbolisessa operoiva kuolemanvietti katalysoituu melankolian kokemuksessa ja pyrkii tuhoamaan sosiaalista olemassaoloa jäsentävät erilaiset roolit sekä velvollisuudet. (Hook 2018, 466.) Viimeisinä vuosinaan Lammen kuva-aiheiksi valikoituivat myös enenevässä määrin hänen kotiseutunsa maisemat, joista hän oli kovin haltioitunut. Taiteilijan tiedetään kirjoittaneen ystävälleen vuonna 1934, miten merkittäväksi hän koki oman ykseytensä suhteessa luontoon ja Jumalaan (Aalto 1967, 36). Hookin (2018, 479) näkemyksen mukaan melankolia voi kulminoitua subjektin kokemuksessa haluna saavuttaa anonymiteetti ja lopulta pyrkimyksenä kadota symbolisen ulottumattomiin, kuten esimerkiksi sosiaalisista rakenteista vapaaseen luontoon. Luonto liminaalisena tilana saattoikin siis edustaa Lammelle maanpäällistä taivasta, jonne paeta yksin symbolisen väkevää voimaa ja

rajoituksia. Kutsun tätä Lammen tapauksessa epäonnistumiseen tuomittuna yrityksenä paeta itsestä halun ja symbolisen alati värittämässä maailmassa. Irrallinen käsi, ikääntynyt olemus ja läiskikkäät kasvot antavat *Omakuvan* Lampi-hahmolle sairaan ilmeen, mutta viestivät ennen kaikkea taiteilijan lopullisesta halusta ylittää fyysisen kehon ja sitä muovaavan symbolisen järjestyksen ja ideologisen verkoston rajoitukset.

6 Yhteenveto ja loppupäätelmät

Olen taiteilija Vilho Lampea käsittelevässä tutkielmassani pyrkinyt vastaamaan johdannossa esittämäni kysymykseen, miten ideologia voi toimia tarttumapintana omakuvan genressä ja kuinka tällä on mahdollisesti vaikutusta taiteilijan minuuteen ja identiteettiin sekä hänen itesuhteeseensa. Tutkielmani toisessa luvussa johdattelen lukijaa hiljalleen kohti varsinaista analyysia kuroen yhteen kokoavan katsauksen liminkalaisen taiteilijan vaiherikkaaseen elämään käyttäen tutkimukseni tukena aikalaikirjoituksia sekä myöhempiä häntä koskevia julkaisuja. Kuten olemme tämän tutkielman kolmannen luvun käsittävässä teoriaosiossa psykoanalyytikko Jacques Lacanilta oppineet, ”minä on toinen”. Minuuttamme määrittävä ydin perustuu peilivaiheteorian mukaisesti siis sille, että vieraannumme suhteessa omaan peilikuvaamme eli toisen ulkoiseen kuvaan. Lacanilaiseen psykoanalyttiseen teoriaan pohjaavan ymmärryksen mukaan erilaiset halut ja fantasiat ovat erottamaton osa psyykettämme sekä siten myös minuuttamme ja ulkopuolellemme merkityksiä välittäviä identiteettejä. Filosofin Slavoj Žižek vie tämän ajatuksen vielä tuuman verran pidemmälle esittäessään ideologisen fantasian tuovan kaottisessa todellisuudessamme meille kaipaamaamme vakautta, mikä auttaa ylläpitämään senhetkistä status quo’ta. Sosiaalista todellisuuttamme johdonmukaistava ideologinen fantasia luo raamit sille, kuinka taiteilija hahmottaa itsensä suhteessa muihin ja näkee häntä ympäröivän maailman kuin kysyen ”keitä me oikein olemme”. Lähdenkin siitä ajatuksesta, että omakuva taiteilijan halun manifestina antaa meille mahdollisuuden saada selvyys sen syntyyn myötävaikuttaneista ideologisista voimista.

Tutkielmani neljännessä ja viidennessä luvussa päädyn lopputulemana osoittamaan sen, kuinka Lammen omakuvat toisaalta tukevat hänen yksilöitymispyrkimyksiään ja havainnollistavat sitä, kuinka nationalistisen ideologian lumo luo vakauttavaa pohjaa horjuvan kansakunnan yhtenäisyyden kokemukselle. Suomen valtio oli vielä itsenäisyytensä alkutaipaleella, kun nuori Lampi aloitti vuonna 1921 taideopintonsa Ateneumissa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Ensimmäinen maailmansota sekä yhteiskunnan kahtia jakanut sisällissota oli arpeuttanut käsityksen kansallisesta yhtenäisyydestä, jota nyt lähdettiin hallituksen joukoissa taistelleiden valkoisten voittajien toimesta eheyttämään korostaen isänmaallisuutta, kovaa luonnetta, kotiseurakkautta sekä siihen tiiviisti kytkeytyvää heimoajattelua. Samaan hengenvetoon demonisoitiin punaiset, sosialismi sekä kommunismi, jotka vierasperäisenä myrkyttävänä uhkana tahdottiin amputoida irti Suomi-neidon muutoin

eheästä ja puhtaasta ruumiista. Idealisoitu kuva Suomesta rakentui käsitykseen maaseutumaisesta agraarista yhteiskunnasta, jossa paikallisesti vaikuttaneet sekä kulttuurisilta ominaispiirteiltään toisistaan erotettavissa olevat heimot muodostivat keskenään kuvitteellisen yhtenäisen suomalaiskansallisen yhteisön. Tämä ideaali heijastui myös Lammen elinaikana käsitykseen siitä, millainen suomalainen ihannekansalainen oli. Rivakalla tahdilla modernisoitua ja vastoin muuta itäistä Eurooppaa kapitalismin rattaisiin hypännyt Suomi ajautui kuitenkin vähitellen yhä kauemmas yhtenäiskulttuuriin tähtäävästä ideaalistaan, joka vaali perinteisiä arvoja ja oli aiemmin korostanut pyrkimyksissään suomalaiskansallista ihannetta noudattelevan kulttuurin jatkuvuutta.

Yhtenäisen Suomen kipuiluna oikeistoradikalismista voimansa saanut Lapuan liike aiheutti kaaosta sekä poliittisessa järjestelmässä että kansan syvissä riveissä 1920- ja 1930-luvun taitteessa. Niin ikään vuodet 1929 ja 1930 käsittävälle aikajänteelle ajoittuva Vilho Lammen sankarikausi omakuvineen muodostaa pohjalaisine puukkojunkkarikuvauksineen Lapuan liikkeeseen kytkeytyvän nationalistisesti värittyneen ideologisen kuvaston. Vaikka Lampi ei tiettävästi osallistunut aktiivisesti taiteilijauransa aikana Lapuan liikkeen riveissä vaikuttavien häjyjen masinoimiin kyydityksiin tai muihin väkivaltaisiin vaikuttamispyrkimyksiin, niin hänen onnistui luoda itsestään kuva valkoisen yhtenäisen Suomen puolesta taistelevana kansalaisena sekä radikaalina aggressiota kaihtamattomana pohjalaisena maalaistaiteilijana. Lampi tulee näin myös lihallistaneeksi fantasiaa kovaluonteisesta ihannesuomalaisesta osana yhtenäistä Suomen kansaa, mikä toisaalta maadoittaa hänen oman taiteilijuutensa sekä talonpoikaisuuden välillä horjuvaa identiteettiään.

Väitänkin, että oikeistoradikalismin katseen edessä leikittelevät Lammen pohjalaiskuvaukset olivat kertakaikkisen vetoavia juuri siitä syystä, että ne asettuivat linjaan nationalistisen ideologian suhteen ja nauttivat kannatusta yleisporvarillisissa taiteilijapiireissä. Näistä sankarikauden omakuvista *Mestaaaja* (1929), *Sianhirtto* (1930), *Puukkojunkkari* (1930), *Hevoshuijarit* (1930) sekä *Maakunnan keisari* (1930) lunastivat myöhemmin paikkansa Lammen Oulussa vuonna 1931 järjestämässä menestyksekkäässä yksityisnäyttelyssä. Sen sijaan Lammen itsensä parhaana teoksenaan pitämä viinan salapolttoa todistava omakuvallinen maalaus *Viinankeittäjät* (1930) ei yhteiskunnalliseksi tabuksi leimautuneen aihevalintansa vuoksi päätenyt yksityisnäyttelyssä näyttelytilan seinälle. Kieltolain ja raittiusliikkeen ollessa vielä voimissaan maalaus oli sisältönsä puolesta liian uskalias, eikä vastannut niihin kriteereihin, mitä ihannesuomalaiselta uskallettiin odottaa. Žižekiläisistä lähtökohdista tarkasteltuna julkisesti myönnetty identifioituminen ”juopoksi” olisi ollut

taiteilijalta liioitellun riskialtis ratkaisu ja mahdollisesti voinut johtaa jopa kasvojen menetykseen, mikä toisaalta toistaa myös omaa tarinaansa yhteiskunnan arvokonservatiivisista juonteista. Lampi vaikuttaa olleen omakuviensa suhteen hyvinkin tietoinen siitä, millainen potentiaalinen vaikutus teoksilla lopulta oli hänen julkiseen kuvaansa taidekentällä. Taiteilijan boheemisuuden ideaan palautuvat pyrkimykset esittää itsensä kapinallisena sekä oman aikansa radikaalina ovat tulkittavissa tätä taustaa vasten lähinnä performatiivisena itsepromootiona.

Tämän tutkielman neljännessä luvussa olen taiteilijan tunnetuimmat teokset kokoavasta kuvakartastosta tekemieni päätelmien pohjalta havainnollistanut sitä, kuinka Lammen omakuvien suhde muuhun tuotantoon on alustaneista ennakko-oletuksistani poiketen yllättäen hyvinkin kohesiivinen. Kokonaisuudessaan arviolta noin neljäsosan taiteilijan koko tuotannosta samojen raamien sisälle kehystävä kuvakartasto luo kertomuksen kehityskulusta, johon kuuluu eittämättä toisistaan eroavia vaihteita, mutta joka ei ole kuitenkaan leimallisesti niin kaoottinen ja sekasortoinen kuin mitä taiteilijaa koskeva tutkimus ja aikalaiskritiikki on aiemmin väittänyt. Kuten Žižek (2008, 117) on todennut, kiinnitymme herkästi hysteriseen esitystapaan, mikä on omiaan herättämään meissä samastumisen tunteita. Tutkielmani osoittaa sen, kuinka Lammen omakuvat tarjoavat katsojalleen ratkottavaksi haasteen ja johdattavat tämän aitiopaikalle, mistä käsin on mahdollista asettua sivustakatsojan rooliin ja tarkastella sekä taidekentällä että yhteiskunnan julkisessa ulottuvuudessa ilmenevää levottomuutta taiteilijan esittämien ideologisten hahmojen välityksellä. Se, mikä yhteiskuntamme normatiivisessa tilassa on tavalla tai toisella julkista, kääntyy näin lopulta Toisen sanelemien vaatimusten ja odotusten muodossa myös kohti taiteilijaa sekä hänen luomistyötään.

Imaginaariselta pohjalta rakentuva minuus ruumiillistuu Lammen omakuvissa nationalistiselle ideologialle keskeisinä identiteetin esityksinä, jotka poliittisesti ja sosiaalisesti epävakaa todellisuudessa auttoivat vahvistamaan kansallisen yhteenkuuluvuuden kokemusta. Nämä esitykset myös viestivät samaan aikaan subjektia henkilökohtaisella tasolla kalvavasta halusta saavuttaa tavoittelemansa mahdoton eheys. Toistuvuuteen perustuvat identiteetin esitykset erilaisten omakuvien muodossa voidaan nähdä ennen kaikkea ideologian kampeamana prosessina, jossa subjekti pyrkii johdonmukaistamaan murroksen kourissa olevaa maailmaansa joutuen tästä huolimatta kohtaamaan kerta toisensa jälkeen oman toiseutensa. Ideologiseen kuvastoon palautuvina representaatioina Lammen hyödyntämät erilaiset identiteetti-positiot niin opiskelijana, pohjalaisena, talonpoikana kuin taiteilijankin vaikuttavat olevan suunnattuja kohti yleisporvarillista katsetta. Tämän katseen kahlitseva ote

tulee omakuvissa ilmi rajallisena liikkumavarana tuoda esille minuuttaan ja vastentahtoisuutena sovittaa omaa kuvaansa täydellisesti maalauspinnalle ennalta määritettyjen raamien sanelemana. Tulkintani mukaan juuri tämä on syynä siihen, miksi Lammen omakuvista on läpi koko tuotannon aistittavissa tietynlaista asenteellisuutta. Omakuvat toisaalta muotoilevat taiteilijan yksilöllistä ainutkertaista minuutta tämän muuttuvana projektina, mutta toisen käden naamioina ne myös ylläpitävät ja myötäilevät heijastuksena aikansa normatiivista kulttuuria. Itsesuhteen kannalta ulkoisten heijastusten varaan rakentuvat omakuvat kertovat ennen kaikkea taiteilijan halusta tulla nähdyksi tietyllä tavalla suhteessa muihin kanssaihmiisiin. Mahdollisen jatkotutkimuksen kannalta näen tutkielmatyöni yleisenä keskustelunavauksena suomalaisen taidehistorian kentällä koskien sitä, kuinka taide- ja historiakäsityksemme ideologioihin kietoutunut suhde hahmottuu ja millä tavoin erilaisia merkittäjiä on vuosien kuluessa kudottu osaksi kansallisen historiamme käsittävää diskurssia.

Lähteet

Painamattomat opinnäytteet

Helsingin yliopisto

Fritze, Max 2020. "Se on Cézanne se ainoa" – kumouksellisuus ja konservatiivisuus Mikko Carlstedtin varhaistuotannossa 1912–1922. Taidehistorian pro gradu - tutkielma.

Helsingin yliopisto

Viljakainen, Miia 2020. Lapsen kuva. Vilho Lammen lapsiaiheiset maalaukset lähitarkastelussa. Taidehistorian pro gradu - tutkielma.

Jyväskylän yliopisto

Eskola, Aino 1993. Vilho Lammen taiteen hiljentyminen 1931–1936 – Surrealismia? Taidekasvatuksen pro gradu - tutkielma.

Pulkinen, Pertti 1980. Vilho Lammen tuotanto. Taidehistorian pro gradu - tutkielma.

Turun yliopisto

Koivisto, Sonja 2020. Minuuden rajapinnoilla. Ruumiilliset rajanvedot ja minuuskokemuksen muodostuminen Chaim Soutinen 1920-luvun tuotannossa. Taidehistorian pro gradu - tutkielma.

Kirjallisuus

Aalto, Eeli 1967. *Vilho Lampi. Lakeuden maalari*. Hämeenlinna: Karisto.

Alphen, Ernst van 1992. *Francis Bacon and the Loss of Self*. London: Reaktion Books.

- Axtell, Roger E. 1998. *Gestures. The Do's and Taboos of Body Language Around the World*. New York: Wiley.
- Backman, Jussi 2004. "Omaisuus ja elämä". *Heidegger. Ajattelun aiheita*. Toim. Jussi Backman ja Miika Luoto. Tampere: niin & näin, 62–80.
- Berger, Harry Jr. 2000. *Fictions of the Pose. Rembrandt Against the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press.
- Boucher, Geoff & Sharpe, Matthew 2010. *Žižek and Politics. A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cottom, Daniel 2013. *International Bohemia Scenes of Nineteenth-century Life*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Clark, Timothy 1992. "The Painting of Modern Life". *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. Toim. Francis Francina & Jonathan Harris. London: Phaidon.
- Elkins, John 1996. *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. San Diego & New York: Harcourt Brace.
- le Fevre Grundtmann, Naja. "Digitising Aby Warburg's Mnemosyne Atlas". *Theory, Culture & Society* 37:5, 3–26.
- Gombrich, E. H. 1982. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.
- Greenblatt, Stephen 2005. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Hautamäki, Irmeli 1995. *Marcel Duchamp. Modernin identiteetin ja taideteoksen ongelma*. Helsinki: Hakapaino.
- Hook, Derek 2018. "Melancholic Psychosis-A Lacanian Approach". *Psychoanalytic Dialogues* 28:4, 466–480.
- Immonen, Unto 1957. "Vilho Lampi – lakeuden melankolikko". *Suomen taide. Vuosikirja 1956–1957*. Toim. Kaarlo Koroma, Alf Krohn ja Yrjö Verho. Helsinki: WSOY, 56–71.
- Itkonen, Satu 2004. *Muuttuvat kuvat. Polkuja suomalaiseen taiteeseen*. Helsinki: Kirjapaja.
- Joyeux-Prunel, Béatrice 2015. "Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches." *Artl@s Bulletin* 4:1, 40–64.
- Junttila, Marja 1998. "Vilho Lampi 1898–1936". *Vilho Lampi. 1898–1936*. Toim. Marja Junttila. Oulu: Pohjoinen, 9–105.

- Kihlman, Asta 2018. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjerschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Turku: Turun yliopisto.
- Koivisto, Hanne 2016a. ”Elämää maalla ja kaupungissa”. *Maamme. Itsenäisen Suomen kulttuurihistoria*. Toim. Marjo Kaartinen, Hannu Salmi ja Marja Tuominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 49–77.
- Koivisto, Hanne 2016b. ”Nuoren valtion avohaavat”. *Maamme. Itsenäisen Suomen kulttuurihistoria*. Toim. Marjo Kaartinen, Hannu Salmi ja Marja Tuominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 13–28.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti 2010. ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa”. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 98–123.
- Kuusamo, Altti 2019. ”Douce Mélancolie” à La Scena Per Angolo: The Sublime Melancholy of Hubert Robert – Detached from Roman Models.” *Tahiti* 9:1, 21–36.
- Lacan, Jacques 1977. *Écrits. A Selection*. Käänt. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton.
- Lacan, Jacques 1988. *The Seminar of Jacques Lacan. Book II. The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955*. New York: W. W. Norton.
- Lacan, Jacques 1998 [1973]. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Käänt. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton.
- Laclau, Ernesto 1989. ”Preface”. *The Sublime Object of Ideology*. London & New York: Verso, ix–xv.
- Laine, Silja 2016. ”Kotiseudusta isänmaahan”. *Maamme. Itsenäisen Suomen kulttuurihistoria*. Toim. Marjo Kaartinen, Hannu Salmi ja Marja Tuominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 167–189.
- Librett, Jeffrey S. 2018. ”Introduction. The Subject of the Portrait”. *Portrait*. Käänt. Sarah Clift ja Simon Sparks. New York: Fordham University Press, 2–10.
- Luoto, Miika ja Backman Jussi 2004. ”Johdannoksi ajattelun aiheisiin”. *Heidegger. Ajattelun aiheita*. Toim. Jussi Backman ja Miika Luoto. Tampere: niin & näin.
- Meinander, Henrik 2012. *Tasavallan tiellä. Suomi kansalaissodasta 2010-luvulle*. Helsinki: Schildts & Söderströms.
- Moran, Claire 2017. *Staging the Artist. Performance and the Self-Portrait from Realism to Expressionism*. London: Routledge.

- Myyrä, Johannes 2006. ”Toisen paikka – Jacques Lacan”. *Psykoanalyysin isät ja äidit – teoreettisia näkökulmia*. Toim. Kristiina Mälkönen ja Riitta Hyreck. Helsinki: Therapie-säätiö, 299–321.
- Nancy, Jean-Luc. 2018. *Portrait*. Käänt. Sarah Clift ja Simon Sparks. New York: Fordham University Press.
- Nyberg, Patrik 2019. *Maalattut kasvot. Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*. Helsinki: Kansallisgalleria.
- Pietilä, Veikko 1985. ”Kieli, subjektiviteetti, ideologia”. *Media & viestintä* 8:4, 26–40.
- Raybone, Samuel 2020. *Gustave Caillebotte as Worker, Collector, Painter*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Raybone, Samuel 2016. ”Notes Towards Practicing Žižekian Ideology Critique as an Art Historical Methodology.” *International Journal of Zizek Studies* 9:2, 1–20.
- Rintala, Paavo 1959. *Jumala on kauneus*. Helsinki: Otava.
- Roudinesco, Elisabeth 1997. *Jacques Lacan*. Käänt. Barbara Bray. New York: Columbia University Press.
- Ruuskanen, Jukka-Pekka 1998. ”Vilho Lampi ja lampimyöty”. *Vilho Lampi. 1898–1936*. Toim. Marja Junttila. Oulu: Pohjoinen, 106–115.
- Saarinen, Jussi 2009. ”Psykoanalyttinen taiteentulkinta”. *Freudin jalanjäljillä*. Toim. Minna Juutilainen ja Ari Takalo. Helsinki: Teos, 221–244.
- Saarinen, Jussi 2012. ”Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen”. *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg ja Satu Kähkönen. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 221–241.
- Sammallahti, Pirkko 2006. ”Lacanin ja Kristevan termien selityksiä”. *Psykoanalyysin isät ja äidit – teoreettisia näkökulmia*. Toim. Kristiina Mälkönen ja Riitta Hyreck. Helsinki: Therapie-säätiö, 371–376.
- Shams, Parisa 2018. ”Revisiting the Father. Precarity and Subversive Performativity.” *Feminist Theory* 19:3, 289–302.
- Sederholm, Helena 2002. *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*. Toim. Helena Sederholm. Helsinki: Weilin+Göös, 66.
- Siironen, Miika 2012. *Valkoiset. Vapaussodan perintö*. Tampere: Vastapaino.
- Silverman, Hugh 1982. ”Cézanne’s Mirror Stage”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40:4, 369–379.
- Silverman, Kaja 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Siltala, Juha 1985. *Lapuan liike ja kyyditykset 1930*. Helsinki: Otava.

- Siltala, Juha 2009. *Sisällissodan psykohistoria*. Helsinki: Otava.
- ”Valtion taidekilpailun palkitut taulut”. *Suomen Kuvalehti*, 19/1935, 771.
- Taipale, Joonas 2012. ”Olemassaolon tunne ja ruumiinkokemus fenomenologiassa ja psykoanalyysissä”. *Tiede & Edistys* 37:3, 243–252.
- Vadén Tere, 2012. *Heidegger, Žižek ja vallankumous*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vainikkala, Erkki 2020. ”Populismien väkevöityminen. Populistisesta retoriikasta ideologiseen fantasiaan”. *Politiikka* 62:2, 107–24.
- Vieru, Elina 2002. ”Vilho Lampi”. *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*. Toim. Helena Sederholm. Helsinki: Weilin+Göös, 64–67.
- Žižek, Slavoj 2001. *The Fragile Absolute or, Why is Christian Legacy Worth Fighting for*. London & New York: Verso.
- Žižek, Slavoj 2011 [1989]. *Ideologian ylevä objekti*. Käänt. Janne Kurki ja Heikki Kujansivu. Vantaa: Apeiron.
- Žižek, Slavoj 2009. *Pehmeä vallankumous. Psykoanalyysi, taide, politiikka*. Toim. Janne Porttikivi. Käänt. Janne Porttikivi ja Elia Lennes. Helsinki: Helsinki University Press.
- Žižek, Slavoj 2020. *Sex and the Failed Absolute*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- Žižek, Slavoj 2008. *The Sublime Object of Ideology*. London & New York: Verso.

Internet-lähteet

- Heikkilä, Martta 2009. ”Jean-Luc Nancy”. Filosofia.fi www-sivusto. <<https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/nancy-jean-luc>>. (haettu 8.9.2022).
- HAM www-sivusto. <<https://www.hamhelsinki.fi/exhibition/vilho-lampi/>>. (haettu 15.8.2022).
- Kilponen, Anna 13.11.2021. ”Pariisin jälkeen suunta muuttui”. Kaleva www-sivu. <<https://www.kaleva.fi/olivatko-masennus-ja-sairauden-pelko-osasyinalimi/4107704>>. (haettu 24.9.2022).
- Kurki, Janne 26.9.2014 [26.9.2007]. ”Lacan, Jacques Marie”. Filosofia.fi www-sivusto. <<https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/lacan-jacques-marie>>. (haettu 6.2.2022).
- Mnemosyne www-sivusto. <<https://warburg.library.cornell.edu/about>>. (haettu 16.7.2022).
- Naivistit Iitalassa www-sivusto. <<https://naivistit.fi/naivismi/>>. (haettu 15.8.2022).
- Oulun taidemuseo www-sivusto. <<http://vilholampi.ouka.fi/biografia/viimeisetvuodet.php>>. (haettu 27.10.2021)

Suomalaisen kuvataiteen bibliografia www-sivusto.

<<http://kirjava.fng.fi/bibliografia/bibliografiat.php?path=&res=AQTB2L%2B0AAAAUA%3D%3D&history=AQTB2N36AAAAHw%3D%3D%3BAQTB2N36AAAAUQ%3D%3D%3BAQTB2L%2B0AAAAUA%3D%3D&cat=AQXnUBKcAAAAAA%3D%3D>>. (haettu 27.10.2021)

Valjakka, Timo 13.3.2020. “Liminkalaisen Vilho Lammen teokset ovat täynnä ekspressionismin uhmaa ja lakeuden kauneutta”. Helsingin Sanomat www-sivusto.

<<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006437809.html>>. (haettu 11.4.2021).

Van Gogh Museum www-sivu. <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/vincent-life-1853-1890/south-of-france>>. (haettu 2.1.2023)

Tekijän arkisto ja aineisto

Ajan Suunta 1934

Kaleva 1933

Kaleva 1936

Kaleva 1942

Kaleva 2021

Kaiku 1928

Kaiku 1931







































Laurila, Emma, *Atlas* 2023. Kuvakartasto.

Liitto 1935

Svenska Pressen 1933

Uusi Suomi 1933

Liitteet

1.															
2.															
3.1.															
3.2.															
3.3.															
4.															
	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935		
	Varhaiskausi 1923-1928				Välkkausi		Sankarikausi 1929-1930		Loppukausi 1931-1936						

Liite 1. Laurila, Emma, *Atlas* 2023. Kuvakartasto. Kuvakaappaus.

Kuvaliite



Kuva 1. Lampi, Vilho, *Mestaaaja*, 1930. Öljyväre, 91,5 x 91,5 cm. Oulun taidemuseo, Oulu.
Kuva: Helena Sederholm. Sederholm 2002, 66.



Kuva 2. Lampi, Vilho, *Sianhirtto*, 1930. Öljyväre, 101 x 107. Yksityiskokoelma. Kuva:
Kalervo Ojutkangas. Junttila 1998, 54.



Kuva 3. Lampi, Vilho, *Hevoshuujarit*, 1930. Öljyväri vanerille, 187 x 136 cm. Aineen kuvataidesäätiö, Aineen taidemuseo, Tornio. Kuva: Helena Sederholm. Sederholm 2002, 66.



Kuva 4. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1923. Öljyvärei kankaalle, 41 x 31 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Janne Tuominen. <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/483248> (haettu 8.3.2023).



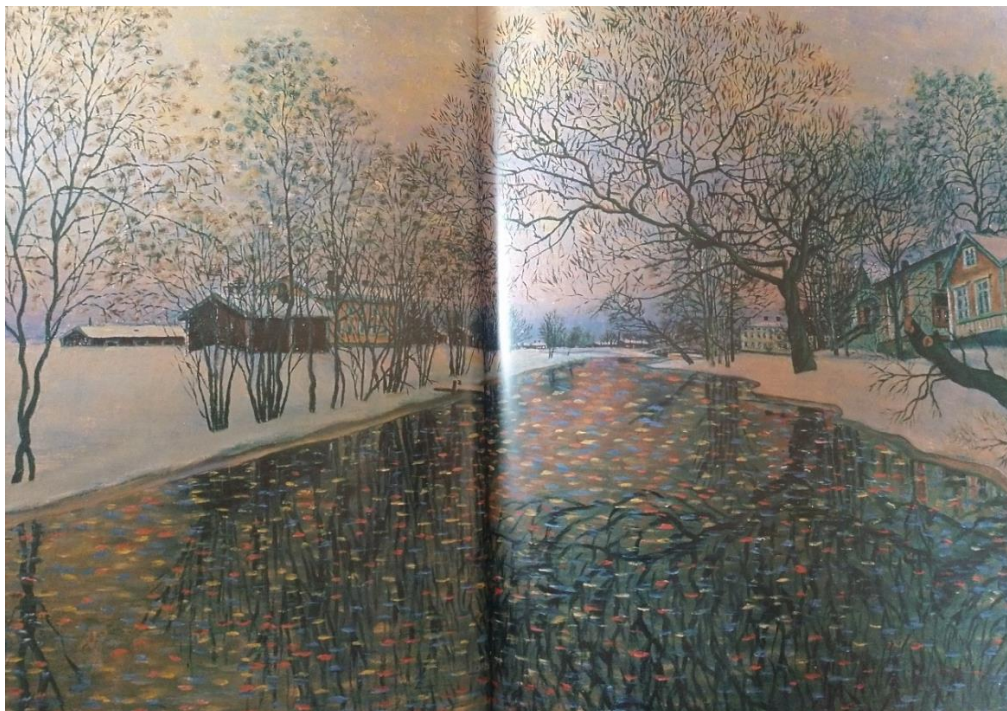
Kuva 5. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1923. Öljyvärei kankaalle, 59 x 50 cm. Yksityiskokoelma, Annmaris Auctions, Tampere. Kuva: Invaluable.com www-sivusto. <https://www.invaluable.com/auction-lot/vilho-lampi-98-c-8d14253bc6> (haettu 11.4.2021).



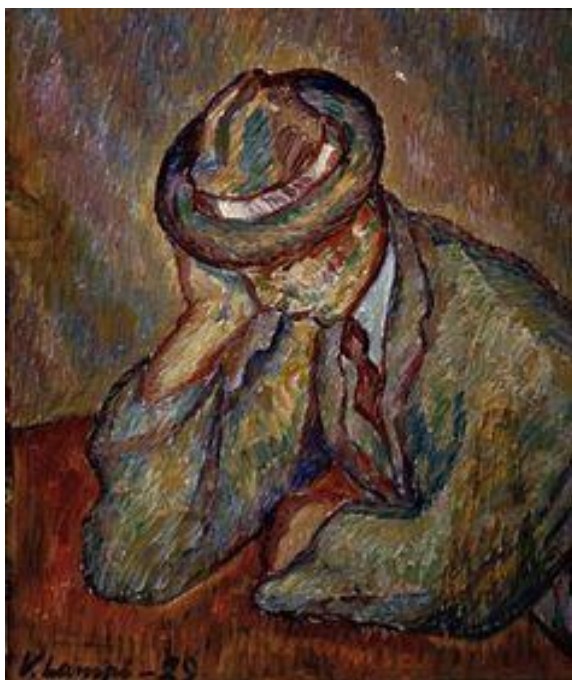
Kuva 6. Lampi, Vilho, *Maakunnan keisari (Pitäjän keisari)*, 1930. Öljyväri vanerille, 108 x 104 cm. Vilho Lampi -museo. Limingan kunta. Kuva: Ilkka Soini. Junttila 1998, 50.



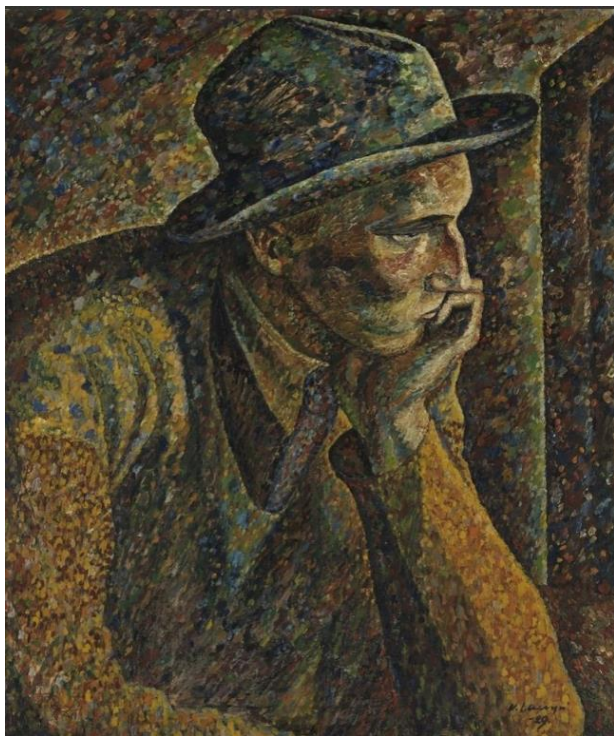
Kuva 7. Lampi, Vilho, *Puukkojunkkari*, 1930. Öljyväri, 115 x 115 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kalervo Ojutkangas. Junttila 1998, 31.



Kuva 8. Lampi, Vilho, *Liminganjoki*, 1931. Öljyväri 44 x 61 cm. Kokoelma Bäcksbacka, Helsingin kaupungin taidemuseo. Kuva: Ove Tammela. Junttila 1998, 98.



Kuva 9. Lampi, Vilho, *Mietiskelijä*, 1929. Oulun taidemuseo, Oulu. Kuva: Oulun kaupungin www-sivusto. <http://vilholampi.ouka.fi/tuotanto/galleria.php?cat=43&id=0071> (haettu 11.4.2021).



Kuva 10. Lampi, Vilho, *Mietiskelijä*, 1929. Öljyväri vanerille, 101 x 88 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kansallisgalleria www-sivusto. <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/408587> (haettu 11.4.2021).



Kuva 11. Lampi, Vilho, *Viljamakasiini*, 1929. Öljyväri vanerille. Senta Teräsälmen kokoelma. Kuva: Mika Friman. Oulun kaupungin www-sivusto. <https://www.ouka.fi/oulu/luuppi/vilho-lampi-vakeva-lakeus> (haettu 8.3.2023).



Kuva 12. Lampi, Vilho, *Talvimaisema*, 1929. Akvarelli, 22 x 30 cm. Yksityinen kokoelma.
 Kuva: MABD www-sivusto. <https://mabd.fi/nayttely/vilho-lampi/> (haettu 8.3.2023).



Kuva 13. Lampi, Vilho, *Mänty*, 1927. Kuva: Mika Friman. Oulun kaupungin www-sivusto.
<http://vilholampi.ouka.fi/uusimmatthankinnat.php> (haettu 8.3.2023).



Kuva 14. Lampi, Vilho, *Silta*, 1928. Öljyväri, 48 x 59 cm. Aineen Kuvataidesäätiö, Aineen taidemuseo, Tornio. Kuva: Kalervo Ojutkangas. Junttila 1998, 40.



Kuva 15. Lampi, Vilho, *Lakeuden mänty*, 1928. Kuva: Reijo Valta.

<https://kulttuurikuvia.blogspot.com/2016/05/vilho-lampi-museo.html> (haettu 8.3.2023).



Kuva 16. Lampi, Vilho, *Meijeritie*, 1930. Öljyväri vanerille. Oulun taidemuseo, Oulu. Kuva: Mika Friman. Oulun kaupungin www-sivusto. <https://www.ouka.fi/oulu/luuppi/vilho-lampi-vakeva-lakeus> (haettu 8.3.2023).



Kuva 17. Lampi, Vilho, *Korttisakki (Pokkasakki)*, 1929. Öljyväri. Kuva: Mika Friman. HS 13.3.2020. <https://hs.mediadelivery.fi/img/658/1c9944ab208f4708831684007eb11b5a.jpg.webp> (haettu 11.4.2021).



Kuva 18. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1926. Akvarelli, 30,5 x 22,5 cm. Vilho Lampi -museo, Liminka. Kuva: Wikiart.org www-sivusto. <https://www.wikiart.org/en/vilho-lampi/self-portrait-1926> (haettu 11.4.2021).



Kuva 19. Törmä, Pekka, ”Vilho Lampi”. Valokuva. HAM www-sivusto. <https://www.hamhelsinki.fi/exhibition/vilho-lampi/> (haettu 25.9.2022).



Kuva 20. Lampi, Vilho, *Viinankeittäjät*, 1930. Öljyväri vanerille, 136 x 164 cm.
Yksityiskokoelma. Kuva: Kalervo Ojutkangas. Junttila 1998, 55.



Kuva 21. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1931. Öljyväri. Vilho Lampi -museo, Liminka. Kuva:
Limingan kulttuuri ja vapaa-aika Facebook-sivusto.

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0XbZMN5Q2KkypPkvpoqJcpogPsmbrFtu3hwAC2U4A9Ye8A8CuGJxyuKM89N2CK9ryl&id=169788219789310 (haettu 21.11.2022).



Kuva 22. Pälsi, Sakari, Joukko Helsingin Työväenyhdistyksen Pyöräilijöihin kuuluvia nuorukaisia lähdössä Vallilan työväentalon edestä Sturenkadulta, valokuva, n. 1930. Helsingin kaupunginmuseo.

https://www.helsinkikuvia.fi/search/details/?image_id=hkm.DDD8B944-47F5-495C-8E8B-BF4855E7D643 (haettu 21.11.2022).

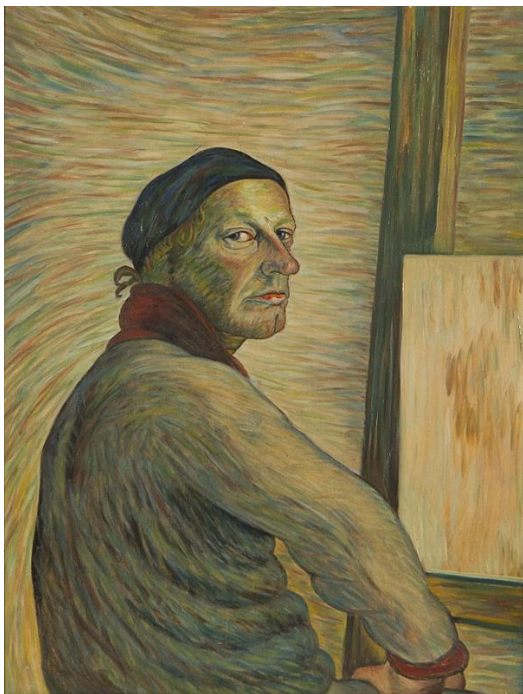


Kuva 23. Leger ja Bullet-nimiset kilpapyöräilijät. Agence Mondial -kuvatoimiston valokuva, 1932. Ranskan kansalliskirjaston paino- ja valokuvaosasto.

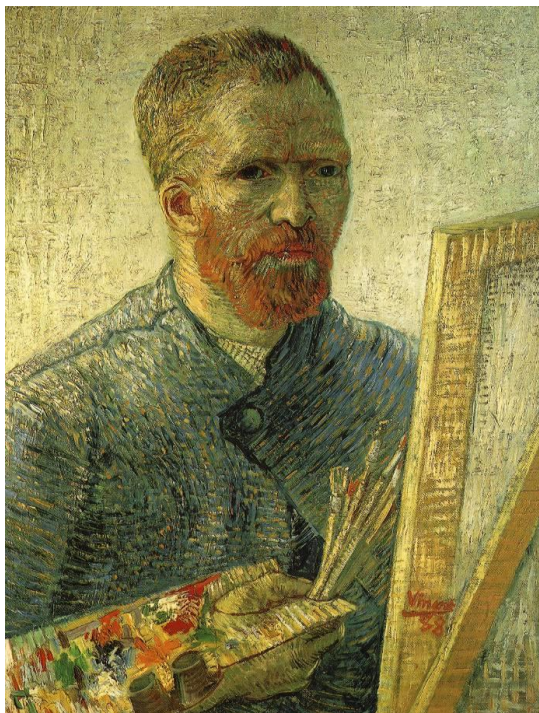
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41598227v> (haettu 21.11.2022).



Kuva 24. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1932. Öljyvärei vanerille, 81,5 x 54 cm. Turun taidemuseo, Turku. Kuva: Ilkka Soini. Junttila 1998, 2.



Kuva 25. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1933. Öljyvärei vanerille, 67 x 51 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kalervo Ojutkangas. Junttila 1998, 106.



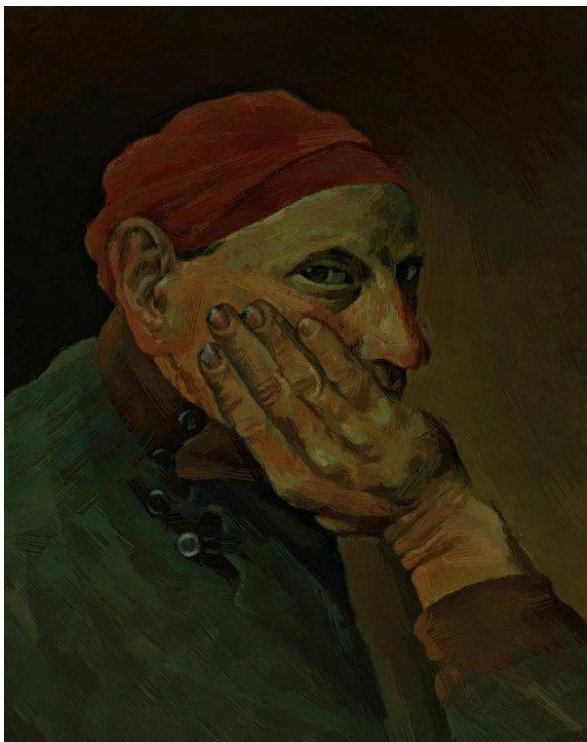
Kuva 26. Van Gogh, Vincent, *Omakuva maalaustelineen ääressä*. Öljyväri kankaalle, 65 x 50 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam. Kuva: [ibiblio.org](https://www.ibiblio.org) www-sivusto.

<https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/self/gogh.self-easel.jpg> (haettu 2.1.2023).

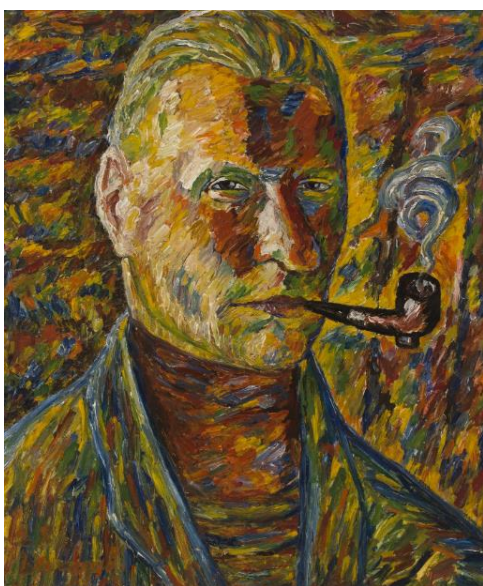


Kuva 27. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1933. Öljyväri vanerille, 47 x 36,5 cm. Alfred Kordelinin Säätiö. Alfred Kordelinin säätiön talletuskokoelma. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva:

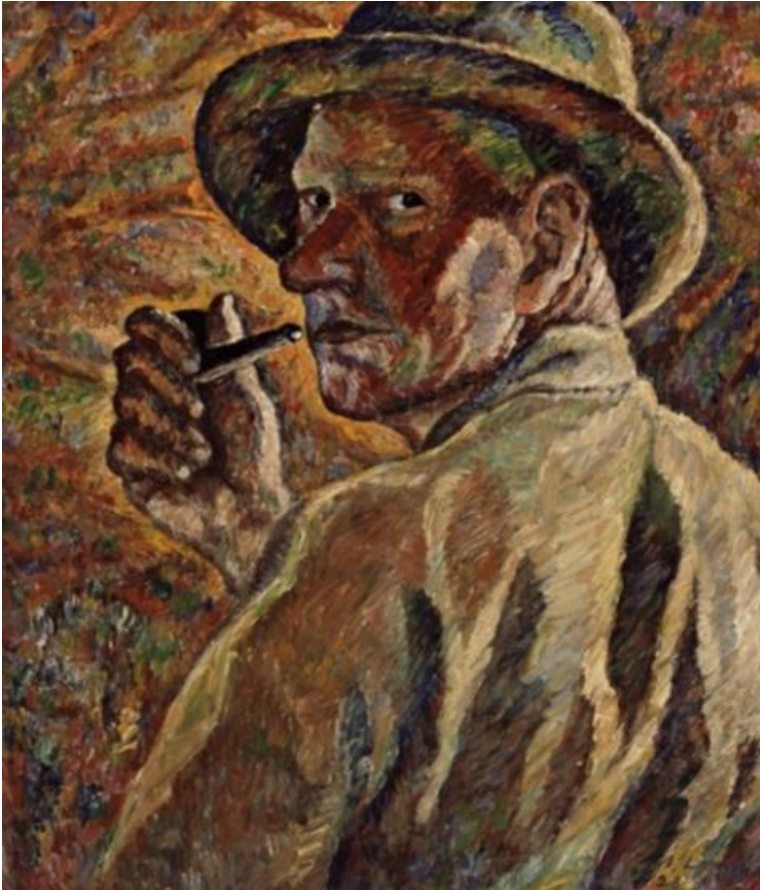
Kansallisgalleria www-sivusto. <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/438719> (haettu 11.4.2021).



Kuva 28. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1934. Öljyväri vanerille, 48,5 x 38 cm. Suomen Taiteilijaseuran talletus, Lampi-museo, Liminka. Kuva: Ilkka Soini. Junttila 1998, 93.



Kuva 29. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1928. Öljyväri vanerille. 73,5 x 61,9 cm. Tampereen taidemuseo, Tampere. Kuva: Jari Kuusenaho. Taide.art www-sivusto https://taide.art/teokset/YA0e_u0fT02N9aOg8GF0BA/Omakuva (haettu 8.3.2023).



Kuva 30. Lampi, Vilho, *Omakuva*, 1928. Wikiart.org [www-sivusto](https://www.wikiart.org/en/vilho-lampi/self-portrait-1928)
<https://www.wikiart.org/en/vilho-lampi/self-portrait-1928> (haettu 8.3.2023).