



**TURUN  
YLIOPISTO**  
UNIVERSITY  
OF TURKU

# ELÄMÄNTANSSI 1890–1915

Ellen Thesleffin elävä ruumis

Hanna-Reetta Schreck









**TURUN  
YLIOPISTO**  
UNIVERSITY  
OF TURKU

# **ELÄMÄNTANSSI 1890–1915**

Ellen Thesleffin elävä ruumis

---

Hanna-Reetta Schreck



## Turun yliopisto

---

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Kulttuurihistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma (Juno)

## Työn ohjaajat

---

Marjo Kaartinen

Vararehtori, professori

Taideyliopisto

Maarit Leskelä-Kärki

Yliopistonlehtori, dosentti

Turun yliopisto

## Tarkastajat

---

Anu Korhonen

Vanhempi yliopistonlehtori, dosentti

Helsingin yliopisto

Riikka Stewen

Professori

Kuvataideakatemia

## Vastaväittäjä

---

Anu Korhonen

Vanhempi yliopistonlehtori, dosentti

Helsingin yliopisto

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

Kannen kuva: Ellen Thesleff, *Tyttöjä (Tytöt niityllä)*, 1906. HAM Helsingin taidemuseo, Katarina ja Leonard Bäcksbackan kokoelma. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli.

Taitto: Annukka Mäkijärvi

ISBN 978-951-29-9340-6 (Print)

ISBN 978-951-29-9341-3 (Pdf)

ISSN 0082-6987 (Print)

ISSN 2343-3191 (Online)

Painosalama Oy, Turku 2023



*Omistan tämän työn isälleni Olavi Koivistolle,  
joka on väsymättä kannustanut minua läpi vuosien.*



TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Kulttuurihistoria

HANNA-REETTA SCHRECK: Elämäntanssi 1890–1915. Ellen Thesleffin elävä ruumis.

Väitöskirja, 311 s.

Tohtoriohjelma Juno

Elokuu 2023

## TIIVISTELMÄ

Väitöskirja tutkii 1800-luvun lopun modernin murroksen aikakauden käsityksiin ruumiista ja ruumiillisuudesta suomalaisen kuvataiteilija Ellen Thesleffin taiteellisen tuotannon ja elämäkerrallisten aineistojen valossa vuosien 1890–1915 välisenä aikana.

Kulttuuri- ja taidehistoriallisen analyysin avulla tutkimus avaa sitä, miten Thesleff suhteutti, kommentoi ja koki ruumiillisuutensa suhteessa oman aikakautensa normeihin ja annettuihin malleihin. Tutkimuksessa tuodaan esiin, miten Thesleff maalasi ja visualisoi ruumista ja miten hän siitä puhui ja kirjoitti. Debattia naisen asemasta, ruumiista ja seksuaalisuudesta käytiin kiivaasti yhteiskunnan eri aloilla 1800-luvun lopulla ja uuden vuosisadan alussa, myös naisten itsensä toimesta. Uudistuva feminiini ruumiillisuus muotoutui Thesleffin eläessä erityisesti naisasialiikkeiden, vapaan tanssin, urheilun, voimistelun ja vitalististen elämäntapauudistusliikkeiden piirissä. Nämä seikat vaikuttivat Thesleffin työskentelyn taustalla, eikä hän ainoastaan esittänyt vuosisadan vaihteen vallitsevia sukupuolikäsityksiä taiteessaan, vaan osallistui aktiivisesti niiden muodostamiseen.

Tutkimuslähteet koostuvat Thesleffin tekemästä taiteesta, valokuvista, päiväkirjoista, kirjeistä ja muistiinpanoista. Tutkimuksessa Thesleffin jälkeensä jättämät aineistot ymmärretään tapahtumapaikkoina, joiden kautta lähestytään niin Thesleffin ruumiillisuutta kuin hänen ymmärrystään oman aikansa ruumiillisuudesta. Väitöskirja pohtii, millä tavoin Thesleff ymmärsi ja koki ruumiillisen olemisensa ja miten hänen aistillinen ja liikkeellinen maailmassa-olemisensa kirjautui maalauksiin, luonnoksiin ja tekstuaalisiin materiaaleihin kuten kirjeisiin ja päiväkirjoihin. Thesleffin taide, valokuvat, kirjeet ja päiväkirjamerkinnot eivät vain heijastaneet sitä yhteiskunnallista prosessia, jossa moderni ruumiillisuus syntyi, vaan olivat yksi tuon prosessin tapahtumapaikoista. Samalla kun Thesleffin taide oli kulttuurinsa tuottamaa, oli se myös kulttuuria muuttavaa ja varioivaa.

Tutkimus kumpuaa taide- ja kulttuurihistoriallisista tutkimustraditioista. Kulttuurihistoriallista on erityisesti aineistolähtöisyys ja kontekstia rakentava ote, jolloin kontekstit ovat myös tutkimustuloksia. Tutkimuksessa painottuu diskursiivisuuden ja tekstuaalisuuden lisäksi yksilön kokemus ja yksilön toiminnan korostaminen. Taidehistoriallista ovat aineistojen tarkastelu visuaalisten elementtien avulla. Analyysin apuna käytetään kuvallisia vertailuja, sekä kuvallisten ja kirjallisten aineistojen ristiinlukemista. Lisäksi taidehistorian tutkimusmenetelmiä edustaa osallistuva havainnointi ja vuorovaikutus, jota on tämän tutkimuksen puitteissa tehty osana

esitystaiteellista Omakuva-työryhmää liikkumalla ja aistimalla tutkimusaineistoja ruumiillisesti.

Teoreettinen pohja on fenomenologisessa filosofiassa, jossa keskeisessä osassa ovat ruumiillisuus, aistimukset ja liike. Työn otsikko ”Elämäntanssi” suuntaa tutkimusta teoreettisesti kohti ruumista, ruumiillisuutta ja kokemusta – elävää ja elettyä. Työ liikkuu osin myös elämäkerrallisessa maastossa, koska työ, teoria ja elävä ruumis ovat toisiinsa kietoutuneita.

Tutkimuksessa mennyt ja nykyisyys kytkeytyvät toisiinsa, sillä nykypäivän normit vaikuttavat siihen, millaista historiaa tutkija saa ja voi kirjoittaa. Menneisyydessä kaikki on yhtä lailla siinä kehkeytymisen tilassa ja tulemisen prosessissa, jossa nykyisyytemmekin määrittyy. Liike ja prosessit liittyvät tapoihin lähestyä tutkimusaineistoja sekä tutkimuksen etiikkaan eli siihen, millaiseksi historia tutkimuksessa lopulta muotoutuu.

Thesleff-aineistojen tutkiminen tapahtumisen käsitteen avulla ruumiillisuuden, lihallisuuden, liikkeen ja jopa tanssin näkökulmista (ja niiden avulla) laajentaa ja tarkentaa käsityksiä Thesleffin taiteesta, työskentelystä, taiteellisesta elinpiiristä ja asemasta taiteilijana avantgarden vuosikymmeninä Suomessa ja Euroopassa.

Avainsanat: Ellen Thesleff, maalaaminen, piirtäminen, valokuvaaminen, kirjoittaminen, ruumiillisuus, kuva-analyysi, kulttuurihistoria, taidehistoria, sukupuolihistoria, taiteilija, sukupuoli, modernin murros, modernismi, avantgarde, tapahtuminen, prosessi, liike, tanssi.



UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of History, Culture and Arts Studies

Department of Cultural History

HANNA-REETTA SCHRECK: Dance of life 1890–1915. The Living Body of Ellen Thesleff.

Doctoral Dissertation, 311 pp.

Doctoral Programme Juno

August 2023

## ABSTRACT

This doctoral dissertation examines the late nineteenth-century era of modern breakthrough in the conceptions of the body and corporeality in the light of the artistic production and biographical material of the Finnish visual artist Ellen Thesleff between 1890 and 1915.

Through cultural and art historical analysis, the study focuses on how Thesleff related, commented, and experienced her corporeality in relation to the norms and given models of her time. The study emphasizes how Thesleff painted and visualised the body and how she talked and wrote about it. This was linked to discussions about gender and particularly the female body in the late nineteenth and early twentieth centuries. Women's status, bodies and sexuality were fiercely debated in different sectors of society and during Thesleff's lifetime, a renewed embodiment of womanhood took shape in free dance, sport, gymnastics, and the vitalist lifestyle reform movements. These influenced Thesleff's work, and she did not only represent the dominant gender concepts of the turn of the century in her art, but actively participated in their formation.

The research sources consist of Thesleff's art, photographs, diaries, letters, and notes. The dissertation explores the ways in which Thesleff understood and experienced her embodied being and how her sensual and mobile being-in-the-world was depicted in paintings and sketches, but also in texts such as letters and diaries. The materials Thesleff left behind are in this research understood as locations of happening through which to approach both Thesleff's embodiment and her understanding of the embodiment of her time. The study reveals how Thesleff's art, photographs, letters, and diary entries not only reflected the social process in which modern embodiment emerged but were also locations of that process to happen. While Thesleff's art was produced by her culture, it also transformed and varied her own culture.

The research stems from the traditions of art and cultural history research. Cultural history is source-oriented and context-constructive, therefore research contexts are also parts of the research results in its own. According to cultural historical perspective the research also emphasizes the individual experience and the individual's agency. The art-historical approach involves the examination of sources through visual elements. The analysis is aided by visual comparisons, and cross-reading of visual and written materials. Art historical research methods also include participant observation and interaction which in this research has happened as a part of a

performing arts working group “Omakuva”. In this art-based work the objective of research has been the bodily movement and sensing of the research materials.

The theoretical basis of the research lies in phenomenological philosophy, where embodiment, sensory perception and movement play a central role. The title of the work, “The Dance of Life”, directs the research towards the body, embodiment and experience - the living and the lived. This is why the work is also related to biographical research and life writing.

The norms of the present influence the history that we write. History as well as the present are equally in a state of emergence and in the process of becoming. In research, this becoming and happening relates to the ways in which sources are approached and to the ethics of research, i.e., the way in which history is shaped in the research. The notion of “happening” concentrates in the body and processes of embodiment in Thesleff’s art.

Studying Thesleff’s sources from (and through) the perspectives of corporeality, carnality, movement and even dance expands and refines our understanding of Thesleff’s art, her work, her artistic milieu, and her status as an artist in the decades of the modernist avant-garde in Finland and Europe.

Keywords: Ellen Thesleff, painting, drawing, photography, writing, embodiment, image-analysis, cultural history, art history, gender history, artist, gender, modern breakthrough, modernism, avant-garde, happening, process, movement, dance.



# KIITOKSET

Väitöskirjan tekeminen on ollut pitkä prosessi: aikaa tulee tänä vuonna kuluneeksi 18 vuotta. On aika päästää täysi-ikäinen maailmaan ja omilleen. Tutkiminen ja kirjoittaminen ei olisi mahdollista ilman lukuisten ihmisten kannustusta, uskoa ja apua. Siksi on kiitosten aika.

Ensimmäiset kiitokseni suuntaan ohjaajilleni kulttuurihistorian professori, Taideyliopiston vararehtori Marjo Kaartiselle ja kulttuurihistorian yliopistonlehtori, dosentti Maarit Leskelä-Kärjelle. Teidän kannustuksenne ja ohjauksenne on ollut työni kannalta elintärkeää. Väitöskirjani ei olisi valmistunut ilman teidän tukeanne ja tekojanne. Te hyväksyitte minut jatko-opiskelijaksi Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineeseen syksyllä 2017. Vasta sen jälkeen jo vuonna 2005 alkanut työni alkoi vihdoinkin edistyä. Ei ole ollut helppoa oppia tunnistamaan kahden hyvin läheisen oppialan, taide- ja kulttuurihistorian, yhtenevyyksiä ja eroja. Mutta juuri tämä lähelle katsomisen ja uuden opettelun vaade on ollut motivoivaa ja työlleni aivan keskeistä. Siinä te olette olleet verrattomia opastajia ja auttajia: taitavia, periksiantamattomia, vaativia ja tukevia. Enempää ei väitöskirjan tekijä voi ohjaajiltaan vaatia. Suuri ja lämmin kiitokseni teille Maarit ja Marjo!

Suuri kiitos väitöskirjani esitarkastajille dosentti Anu Korhoselle ja professori Riikka Stewenille. Teidän asiantuntevat, kauniit ja kannustavalla tavalla kriittiset esitarkastuslausuntonne auttoivat työni nostamiseen sen viimeiseen vaiheeseen ja lopulta sen valmistumiseen. Tieteelle vertaisarviointi on kaikki kaikessa. Me emme voi julkaista mitä tahansa, vaan tarvitsemme dialogia ja haastamista vertaisiltamme, myös ansioiden tunnistamista. Kiitos teille juuri tällaisten huomioiden kirjaamisesta esitarkastuslausuntoihinne. Ne pakottivat ja saivat minut vielä kertaalleen ajattelemaan tekemääni kokonaisuutta laajemmin kuin mihin olisin yksin kyennyt. Lisäksi lämmin kiitos Anu Korhonen vastaväittäjäkseni suostumisesta.

Seuraavaksi haluan kiittää Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiainetta luovasta ja tieteellisesti tinkimättömästä ympäristöstä tehdä tutkimusta, sekä ihanista kollegoista ja ystävistä. Löysin kulttuurihistoriasta oman paikkani. Te kaikki luotte ympäristön, jossa voi syvällisesti ja rauhassa keskustella ja pohtia kulttuurihistorian olemusta ja kirjoittamisen tapoja. Ennen esitarkastusta käsikirjoitukseni luettiin oppiaineen pyöreässä pöydässä, jonka myötä sain tärkeää ja työtäni merkittävästi sen viime metreillä edistänyttä palautetta professori Hannu Salmelta ja yliopistonlehtori

Silja Laineelta. Kiitos myös Maarit Leskelä-Kärjen ja Kirsi Tuohelan vetämälle ”Sukupuoli, kirjoittaminen ja tekstuaalisuus” -tutkimusryhmälle sekä kaikille sen jäsenille. Kiitos Kirsi Tuohela asiantuntemuksestasi ja kyvystäsi auttaa samaan aikaan luovasti ja tieteellisesti. Se on ollut minulle suureksi avuksi ja inspiraatioksi. Kiitos Karoliina Sjö keskusteluista tieteen ja taiteen rajapinnoilla. Syvälinen ja taidokas tieteellinen työsi ja kurotuksesi taiteen suuntaan ovat avanneet minulle paljon uusia näkymiä ja auttaneet eteenpäin omassa työssäni. Kiitos myös kulttuurihistorioitsijakollegat Marika Ahonen, Johanna Gunell, Sari Hartikainen, Anni Hella, Annikka Immonen, Noora Kallioniemi, Ritva Larva, Miira Vuoksenranta, Marja Pallassalo, Anna-Leena Perämäki, Pälvi Rantala, Pauliina Räsänen, Niina Siivikko ja Satu Sorvali tärkeistä hetkistä tutkimuksen äärellä ja toisinaan myös vapaalla. Kiitos myös kaikki muut kollegat.

Seuraavaksi haluan kiittää esitystaiteellista Omakuva-työryhmää, jonka jäsenenä olen saanut tehdä tutkimustani ja kehittää itseäni tutkijana. Kiitos näyttelijät Johanna Jauhiainen ja Anu Almagro, että etsitte minut käsiinne vuonna 2019 ja halusitte aloittaa yhteisen tieteellistaiteellisen työn Thesleffin, elämäkerrallisuuden ja historian tutkimuksen parissa. Kiitos Johannan ja Anun lisäksi skenografi Jaana Kurttila, saksofonisti säveltäjä Pauli Lyytinen ja valosuunnittelija Janne Teivainen valtavan ihania yhteisistä vuosista läsnäolon, liikkeen, taiteen ja historiallisten lähteiden äärellä.

Samalla kun kirjoitin väitöskirjaani, minulla oli suuri ilo olla useampi vuosi osa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran tutkimusosastoa Helsingissä. Ritarihuoneen ulla-kolla vallitsi poikkeuksellisen ihana ja kannustava henki. Kiitos siitä kuuluu erityisesti tutkimuspäällikkö Ilona Pikkaselle, joka johdattelee osastoa mahtavalla energialla ja hengellä. SKS:n seminaareissa ja kahvipöydissä sain jakaa monta tärkeää hetkeä ja oivallusta ja nauttia ihanien ihmisten seurasta. Kiitos erityisesti valotar, taidehistorioitsija Maija Koskinen kaikesta jaetusta niin ilon kuin vaikeuksienkin hetkellä. Olet aarre. Kiitos myös Elina Räsänen, Anna Ripatti, Katri Vuola, Hanna Karhu, Laura Kokko, Johanna Enqvist ja Anni Reuter ihanista kohtaamisista, lämmöstä, tuesta ja taidoistanne.

Ennen jatko-opintojani Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineessa ehdin olla Helsingin yliopiston jatko-opiskelija vuodesta 2005. Viimeistelin graduni Riitta Konttisen taitavissa käsissä ja hänen kannustamanaan aloitin myös jatko-opintoni. Ilman Riitan uskoa en olisi ikinä uskaltanut. Toinen alkuaikojen tärkeä ja kannustava ääni kuuluu Riikka Stewenille, jota ilman en ehkä koskaan olisi tarttunut Thesleffiin tutkimukseni kohteena. Helsingistä on kulkenut mukanani myös erityisen tärkeä kollega Marja Lahelma. Kiitos, että olen saanut jakaa kanssasi samanlaisen sfäärin jo kaukaa opiskeluaikojen alusta saakka, ja että edelleen anteliaasti jaat ilot ja surut kanssani sekä annat osaamistasi kaikkien lähelläsi työskentelevien käyttöön. Kiitos, että olet jaksanut kahlata tätäkin käsikirjoitustani läpi ja antaa tarkkoja ja silmiäni avaavia huomioitasi ja kommenttejasi.

Ylipäätään olen onnekas, että saan jakaa työtäni monien tärkeiden ja inspiroivien ihmisten kanssa. Kiitos taidehistorian moniottelija Nina Kokkinen intohimon

jakamisesta samoihin aiheisiin ja kannustavasta ja lämpimästä ystävydestäsi. Kiitos kirjallisuuden tutkija Iida Turpeinen keskeisistä pohdintoista humanismin, kirjoittamisen ja tutkimisen äärellä. Ensyklopedisyytesi, älykkyytesi ja lämpösi ovat vertaansa vailla. Kiitos Christina Bäcksbäck avustasi vuosien varrella ja monista kiinnostavista keskusteluista koskien erityisesti Thesleffin suhdetta galleristiinsa Leonard Bäcksbäckiin. Kiitos Sanna Nyqvist, että tiemme kohtasivat syksyllä 2020. Siitä lähtien olemme jakaneet ajattelua kirjoittamisesta ja sen synnyttämistä tunteista ja teoista. Myös väitöskirjani kanssa painiskellessani kannustuksesi ja kommenttisi ovat olleet taidokkaita ja tarkkoja (kuten aina), ja minulle äärimmäisen tärkeitä.

Tutkimukseni myötä olen saanut tutustua moniin Thesleffin sukulaisiin. Haluan kiittää suuresti teitä kaikkia siitä, että olette avokätisesti ja ennakkoluulottomasti mahdollistaneet vuosien aikana tekemääni monialaista tutkimus- ja näyttelytyötä. Olette antaneet minulle mahdollisuuden nähdä ja ymmärtää Thesleffin elinpiiristä jotain sellaista, mitä ei olisi koskaan ollut mahdollista tavoittaa pelkkien aineistojen varassa. Kiitos erityisesti Antonia Ringbom tiiviistä, lämpimästä, avuliaasta ja kannustavasta suhtautumisestasi kaikkiin hankkeisiini. Tietämyksesi on ollut minulle korvaamatonta ja keskustelumme hauskoja ja hedelmällisiä. Suuri kiitos myös Nina ja Esko Sarvana-Salmela kannustuksesta ja siitä, että olette auttaneet minua ymmärtämään erityisesti Thesleffin rikasta elämää ja työskentelyä Ruoveden Muoleessa.

Seuraavaksi haluan kiittää HAM Helsingin taidemuseon henkilökuntaa innostuksesta, kiinnostuksesta ja panoksesta työtäni kohtaan. Olen saanut tehdä kanssanne Thesleffiin ja tanssiin liittyviä näyttelyitä ja julkaisuja, jotka ovat jatkaneet elämäänsä myös Oulun taidemuseossa. Näyttelytyö on mahdollistanut syvällisen suhteen luomisen Thesleffin taiteeseen, kun teoksia on ollut mahdollista tarkastella ja tutkia pitkään ja hartaasti suotuisissa olosuhteissa. Kiitos erityisesti Maija Tanninen-Mattila, Pirkko Siitari, Kati Nenonen ja Tuija Kuutti, sekä Oulun taidemuseossa Elina Vieru ja Anna-Riikka Hirvonen. Työ Thesleff-näyttelyiden parissa alkoi jo vuonna 2007, kun Retretin silloinen johtaja Anu Liivak (in memoriam) uskoi Thesleff-näyttelyn kuratoinnin vastavalmistuneen taidehistorioitsijan käsiin.

Työni kannalta merkittävässä osassa on ollut työskentely eri arkistoissa. Kiitos ensinnäkin Svenska litteratursällskapet i Finlandin koko henkilökunta ja erityisesti Sanna Jylhä. Ammattitaitonne, joustavuutenne ja avuliaisuutenne ovat omaa luokkaansa. Thesleffin historialliset aineistot eivät voisi olla paremmissa käsissä. Myös Kansallisgallerian arkistoissa, Pariisin Bibliothèque Nationale de France ja Firenzen British Institute of Florencessa on ollut ilo työskennellä ja jäljittää Thesleffin aineistoja. Kiitos myös Svenska litteratursällskapetin, HAM Helsingin taidemuseon, Nordean taidesäätiön, Pohjanmaan ja Kemin taidemuseoiden, Thesleffin suvun sekä lukuisten yksityisten omistajien myötämielisyydestä antaa Thesleffin valo- ja teoskuvia tutkimuskäyttöön. Ilman teitä tämän kirjan anti olisi valtavan paljon köyhempi.

Keskeisistä Thesleff-aineistoja säilyttävistä tahoista yllättäen Kansallisgalleria päätti estää omistamiensa Thesleffin teoskuvien käytön väitöskirjassani.



Kansallisgallerialla on hallussaan muun muassa kaikki Thesleffin luonnoskirjat, joiden kuvat näin ollen puuttuvat työstäni. Kansallisgallerian käytänteet vaikuttavat tutkimuksien sisältöihin negatiivisesti. Toivonkin, että tulevaisuudessa taiteen tutkimuksien sitaattioikeutta jo julkaistuihin teoskuviin puolustetaan laajasti, ja että Kansallisgalleria mahdollistaa jokaisen syvällisen tieteellisen esityksen kokoelmistaan. Suomen kansan omistama taidekokoelma tarvitsee ja ansaitsee jokaisen siitä tehdyn tutkimuksen.

Tutkimuksen tekeminen ilman rahaa ja ruokaa olisi sula mahdottomuus. Siksi suuri kiitos Wihurin rahastolle, jonka tuen turvin olen viimeiset vuodet pystynyt keskittymään täyspäiväisesti tutkimuksen tekemiseen. Kiitos myös Turun yliopiston historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos sekä tohtoriohjelma Juno väitöskirjan viimeistelyapurahan. Lisäksi kiitos Meritan Taidesäätiö (nykyisin Nordean Taidesäätiö), joka lähes 18 vuotta sitten antoi ensimmäisen taloudellisen tuen työlle. Kaikki tämä luottamus ja tuki on ollut elintärkeää ja arvokasta.

Kiitos kaikille rakkaille ystäväilleni, jotka olette tukeneet ja pitäneet huolta jaksamisestani. Kiitos rakkaat ja tärkeät Jenni ja Antti Arnkil, Ullis ja Olli Haltia, Laura ja Tapio Pajunen, Nina ja Olli Kulmala. Te olette jaksaneet kuunnella ja jostain käsittämättömästä syystä myös innostua ikuisuusprojektistani. Toivottavasti pystyn antamaan teille edes vähän takaisin siitä, mitä olette minulle antaneet. Kiitos myös edellinen työnantajani Suomen Teatterit ry ja erityisesti Tommi Saarikivi sekä nykyinen työnantajani Suomen Kirjailijaliitto ja Ilmi Villacís saamastani tuesta.

Kiitos visuaalinen velho, graafikko Annukka Mäkijärvi työni taittamisesta ja visuaalisesta suunnittelusta. Tämä taisi olla jo neljäs yhteinen projektimme Thesleffin merkeissä!

Lopuksi suurin kiitos menee perheelleni, jonka tuki koko pitkän väitöskirjaprosessin ajan on ollut korvaamatonta. Kiitos isä, joka olet aina kannustanut minua ja uskonut minuun. Olen saanut sinulta kynän kirjoittaa ja olet ollut myös tämän väitöskirjan lukuisten käsikirjoitusversioiden väsymätön lukija ja kommentoija. Kiitos sisareni Riina ja veljeni Tommi kaikesta lämmöstä ja ystävydestä – kannustavasta elinpiiristä, jossa olen saanut aivan pienestä saakka teidän kanssanne elää. Kiitos vuonna 2019 edesmenneelle äidilleni, joka rakasti kauneutta ja taidetta. Hän opetti minut näkemään mitä pienimpiä yksityiskohtia ja seuraamaan niitä.

En voi kylliksi kiittää puolisoani Lauria sekä ihania poikiani Elieliä ja Kauria. Teidän energianne valaa minuun voimaa ja liikettä. Erityisen suuri kiitos Lauri rakkaudestasi, väsymättömästä kannustuksestasi, uskostasi minuun ja minun puolestani taistelemisesta etenkin silloin kun itselläni eivät voimat ja keinot meinanneet riittää.

Kiitos Ellen Thesleff ihmeellisestä taiteestasi, joka ei jätä rauhaan.

Kurun kesässä, Thesleffin Muroleen ateljeen läheisyydessä 30.7.2023

*Hanna-Reetta Schreck*



## Hanna-Reetta Schreck

Hanna-Reetta Schreck on helsinkiläinen kulttuuri- ja taidehistorioitsija, kirjailija ja kuraattori. Hänen kiinnostuksen kohteitaan ovat modernin murros, 1800–1900-lukujen vaihteen virtaukset, elämäkerrallisuus ja naisten historia. Hän on julkaissut useita tieteellisiä artikkeleita Ellen Thesleffin taiteesta sekä elämäkerran *Minä maalaan kuin jumala* Thesleffistä (Teos 2017) sekä ryhmäbiografian *Säkenöivät ja oikukkaat* Suomen kultakauden naisista (Like 2021). Lisäksi hän on kuratoinut useita näyttelyitä. Työssään häntä inspiroi tieteiden- ja taiteidenvälisyys erityisesti kuvataiteen, historian ja esittävien taiteiden rajapinnoilla.

# SISÄLLYS

<b>KIITOKSET</b>	<b>8</b>
<b>1 JOHDANTO ELÄMÄNTANSSIIN</b>	<b>16</b>
1.1 Kysymyksenasettelu ja taide tapahtumapaikkana	16
Thesleff-tutkimus ja ruumiillisuus kulttuurihistoriassa	21
Taiteilijanaisten modernin murroksessa	25
1.2 Alkuperäislähteet	30
Taideteos ja tekijä	35
Luonnos- ja päiväkirjat	40
Valokuvan ruumis	45
Ruumis kirjeessä	48
1.3 Elämäntanssi, elävä ruumis ja liha teorian muodostajina	52
Tapahtuminen	56
Sekoittuminen, rajojen ylittäminen ja vuotaminen	59
1.4 Omakuva – ruumiillinen historian kirjoittaminen	61
<b>2 SEKOITTUVA RUUMIS – AINEETON JA AINEELLINEN</b>	<b>69</b>
2.1 Vikuroiva omavalokuva	69
Omavalokuva – katso ihmistä	73
Vaihtoehtoinen pukeutuminen ja lyhyet hiukset	78
Valokuvan ruumis ja valokuva aktivismin välineenä	84
Kaiku	88
2.2 Pariisin nainen	92
Thyra Elisabeth	97
Sisaruus ja sekoittuminen	105
2.3 Päät ja spiritismi luonnoksissa	109
Iltateen ruumiillisuudesta spirituaaliseen seanssiin	112
Omakuvat 1891 ja 1894–1895	120

2.4 Tapahtuminen sekoittumisena .....	132
<b>3 RAJOJA YLITTÄVÄ RUUMIS .....</b>	<b>138</b>
3.1 Naiset ja Firenzen urbaani näyttämö .....	138
Perheolento vai julkinen olento .....	146
Luonnoksien liike .....	151
Borghesen puisto .....	155
3.2 Pariisi 1900 .....	158
"The New Woman" .....	160
Rajoja ylittävä halu ja läsnäolo – Thyra Thesleff .....	164
3.3. Tanssi, joka toistuu .....	168
Alaston .....	176
Borghesen puiston naisten nautinto .....	182
Tytöt, villit .....	186
Maan vetovoima ja liikkeen kuvaus .....	190
3.4 Liikkeen ja värin aktivismi rajoja ylittävänä toimintana .....	195
<b>4 VUOTAVA RUUMIS .....</b>	<b>202</b>
4.1 Ceci est moi – kollaboraatio .....	202
Näyttämö ja liike .....	211
Marionetti ja naamio .....	216
The Mask – naisen ja miehen välinen kollaboraatio .....	219
4.2 Vitaali ruumis .....	225
Italialainen maisema .....	229
Medusa – ruukku .....	234
4.3 Pallopelit .....	238
Alaston liike .....	244
I like this it is you .....	247
4.4 Ihminen ja luonto .....	251
Nainen ja vesi .....	253
Ihmisiä luonnossa .....	256
4.5 La Rossa, Natalina, Marionetti ja minä .....	260
4.6 Vuotava minä .....	271



<b>5 NACHERLEBEN – LOPUKSI</b>	<b>274</b>
Omakehuva – toisen ääni ja rinnakkaiselo .....	279
<b>KUVALÄHTEET</b>	<b>286</b>
<b>LÄHTEET JA KIRJALLISUUS</b>	<b>288</b>
Suulliset lähteet.....	288
Arkistolähteet.....	288
Kirjallisuus ja kirjoitetut lähteet .....	289

# 1 JOHDANTO ELÄMÄNTANSSIIN

Jokaisella aikakaudella on oma asentonsa, katseensa ja ilmeensä. Tämän väitteen paikkansapitävyyden voisi epäilemättä vaivattomimmin tarkistaa jossain suuressa muotokuvagalleriassa kuten Versailles'ssa.<sup>1</sup>

## 1.1 Kysymyksenasettelu ja taide tapahtumapaikkana

Syvennyn tutkimuksessani 1800-luvun lopun modernin murroksen aikakauden käsityksiin ruumiista ja ruumiillisuudesta. Tutkin aihetta suomalaisen kuvataiteilija Ellen Thesleffin taiteellisen tuotannon ja elämäkerrallisten aineistojen valossa vuosien 1890–1915 välisenä aikana. Tarkastelen modernin ruumiillisuuden ilmenemistä ja tapahtumista hänen kuvissaan ja kirjoituksissaan aikavälillä, joka edustaa hänen urallaan intensiivisiä työskentelyn vuosia. Thesleff aloitti uransa Suomessa 1890-luvun alussa, jonka jälkeen hän työskenteli, opiskeli ja matkusti aktiivisesti myös Euroopassa, erityisesti Ranskassa ja Italiassa. Nämä kansainvälisen taiteellisen toiminnan vuodet päättyivät ensimmäiseen maailmansotaan, jonka seurauksena Thesleff matkusti Italiasta takaisin Suomeen keväällä 1915. Tämä hetki muodostaa selkeän taitteen niin hänen henkilökohtaisessa elämässään kuin myös hänen taiteellisessa tuotannossaan. Tästä syystä olen rajannut työni ajallisesti juuri näihin vuosiin.

Tutkimukseni tavoite on analysoida sitä, miten Thesleff maalasi ja visualisoi ruumista ja miten hän siitä puhui ja kirjoitti. Miten hän oli ruumiillisesti olemassa ja koki? Miten hän suhteutti ja kommentoi ruumiillisuutensa suhteessa oman aikakautensa normeihin ja annettuihin malleihin? Miten hän sopeutui aikansa vaatimuksiin, ja milloin ja miten hän teki toisin? Tutkimuskysymykseni liittyvät aikakauden keskusteluihin sukupuolesta sekä naisen ja miehen ruumiista 1800-luvun lopulla ja uuden vuosisadan taitteessa. Etsinkin aineistoistani vastauksia laajemmin siihen, mikä oli 1800-luvun viimeisen vuosikymmenen ja 1900-luvun alun niin sanotun modernin murroksen aikakauden suhde ruumiiseen. Mitä ruumiilta haluttiin? Mitä tänä historiallisena hetkenä oli mahdollista ruumiista ajatella?

1 Baudelaire 2011, 201. Suom. Antti Nylén. Kokoelman essee ”Modernin elämän maalari” (”Le Peintre de la vie moderne”) ilmestyi vuonna 1863.

Tutkimuslähteeni koostuvat Thesleffin tekemästä taiteesta valokuvista, päiväkirjoista, kirjeistä ja muistiinpanoista. Tutkin, miten hän maalasi, luonnosteli, valokuvasi ja kirjoitti ruumiista ja ruumiillisuudesta. Katson ruumiillisuuteen liittyviä kysymyksiä läheltä ja tarkkaan Thesleffin kirjoitetun, valokuvatun ja hänen taiteessaan kuvaamansa ruumiin kautta. Tutkimuksessani ymmärrän Thesleffin jälkeensä jättämät aineistot tapahtumapaikkoina, joiden kautta lähestyn niin Thesleffin ruumiillisuutta kuin hänen ymmärrystään aikansa ruumiillisuudesta. Tarkastelen aineistoissani elettyjen kokemusten ruumiillisia muotoja, sillä nämä aineistot ovat myös Thesleffin oman ruumiin merkitsemiä ja koskemia. Minua kiinnostaa, miten Thesleff tuotti ruumiillisuutta piirtämällä, maalaamalla, valokuvaamalla ja kirjoittamalla.

Tutkimuskysymykseni ovat peräisin omasta ajastani, jossa katseen kulttuuri on voimakas ja ruumiillisuutta korostavaa. Samalla aineistojeni pohjalta voin tehdä tulkintoja myös Thesleffin oman ajan ruumiillisuuden käytänteistä, toimintatavoista, arvoista ja ihanteista. Modernin murroksen aikana kysymys ruumiista nousi keskeiseksi, kun suhde ruumiillisuuteen ja käsitykset tunteiden alkuperästä muuttuivat. Filosofisen selittämisen sijaan alkoi korostua fysiologia, ja samalla käsitys tunteiden alkuperästä ruumiillistui.<sup>2</sup> Tämä näkyy Thesleffin taiteessa ilmaisevana ja aikaansa nähden uudella tavalla kahlitse mattoman tuntu isena naisen ruumiillisuutena.

Lähtöoletukseni on se, että Thesleffin taide, valokuvat, kirjeet ja päiväkirjamerkinnät eivät vain heijastaneet sitä yhteiskunnallista prosessia, jossa moderni ruumiillisuus syntyi, vaan olivat yksi tuon prosessin tapahtumapaikoista.<sup>3</sup> Erityisesti liitän tämän ajatuksen Thesleffin taiteeseen ja valokuviin, jotka visuaalisuudessaan avaavat voimakkaita ruumiillisia aistiärsyksiä. Luen Thesleffin taidetta hänen subjektiivisena, elettyä ja kokemuksellisenä taiteellisenä ajattelunaan ja itseymmärryksenään aikansa aatehistoriallisessa kontekstissa. Samalla kun Thesleffin taide oli kulttuurinsa tuottamaa, oli se myös kulttuuria muuttavaa ja varioivaa.<sup>4</sup> Pysin analysoimaan Thesleffin aineistoista esiin nousevaa ruumista ja sen lihaa ilmiönä, jotka eivät ole ennalta määrättyneitä vaan jotakin, joka vakiinnuttaa muotonsa ja merkityksensä tutkimuksen lähdeaineistoissa ja toisaalta elämässä ja tulkinnoissa – tapahtumisessa. Kun ontologia ymmärretään tieteenfilosofiaa ja uusmaterialistista tulkintaa kehittäneen Karen Baradin lailla muotoutumiseksi, joksikin tulemiseksi (becoming), ei jonakin olemisena, ei materia enää olekaan vain ominaisuus vaan pikemminkin prosessi. Ruumiillisuuskään ei tällöin palaudu vain yhteen muotoon ja merkitykseen, vaan sitä on mahdollista tarkastella moninaisina ja alati uusia muotoja saavana ilmiönä.<sup>5</sup>

2 Jackson 1986, 14–25; Tuohela 2008, 26.

3 Katso esimerkiksi Jalava 2005, 82, passim. Marja Jalava lähestyy tutkimuksessaan Arvid Arwidssonin kirjoituksia tapahtumapaikkana, jossa moderni yksilösubjekti syntyi autonomian ajan Suomessa.

4 Torgersson 2005; Tuohela 2008, 50.

5 Barad 1998, 98–103; Barad 2007, 177, 203; Salmela 2017, 27–28. Anu Korhosen mukaan historia ylipäätään (ei vain sen aineistot) ei ole menneisyydessä sellaisenaan,

Tässä tutkimuksessa ruumis on samaan aikaan sekä yksilöllisesti koettu että laajemmin kulttuurisesti ymmärretty, koska yksittäisen ihmisen työn ja toiminnan kautta on mahdollista tarkastella myös laajempia kysymyksiä. Ellen Thesleff eli modernin murroksen aikaa ja sen historiallisia prosesseja, ja näin hän oli myös modernin kulttuurin kommentoija, joka muovasi, merkityksellisti ja tuotti modernin murrosta.<sup>6</sup> Thesleff ei ollut kulttuuristen kuvien luomisen ulkopuolella, vaan mukana rakentamassa niitä. Kirjallisuudentutkija Rita Felskin tavoin ajattelen, että modernia ruumiillisuutta rakensivat yhtä hyvin muutokset kodissa, perheessä, minuudessa, ruumiillisuudessa ja seksuaalisuudessa kuin myös julkisessa elämänpirissä tapahtuneet murrokset.<sup>7</sup> Historioitsija Roy Porterin mukaan historian tutkimuksessa ruumista tarkastelemalla voidaan paljastaa yhteisöissä vallitsevia (myös näkymättömiä) kulttuurisidonnaisuuksia, kontrollin ja kurin muotoja ja erilaisia hierarkioita.<sup>8</sup> Thesleffistä kirjoittaessani en kerro vain hänen elämästään, vaan luon ikkunaa menneen tapahtumallisuuteen. Tutkimukseni tavoittelee sekä Thesleffin ainutlaatuisuutta että sen kautta avautuvia yleisiä ilmiöitä, jotka ovat meille kaikille yhteisiä.<sup>9</sup>

Yhteiskunnallisesti uudistuva ruumiillisuus muotoutui Thesleffin eläessä esimerkiksi vapaan tanssin, urheilun, voimistelun ja vitalististen elämäntapauudistuliikkeiden piirissä tapahtuvassa toiminnassa. Myös lääketiede kiinnostui 1800-luvun edetessä uudella tavalla ihmisen fysiologiasta, ja sen piirissä ryhdyttiin tuottamaan yhä enemmän tietoa erityisesti naisen ruumiista ja seksuaalisuudesta. Aatehistorioitsija Heini Hakosalon mukaan tämä johti kehitykseen, jossa lääketieteen nimissä alettiin yhä enenevissä määrin puuttua naisen ruumiiseen ja ruumiillisuuteen.<sup>10</sup> Niin sanotun normaalin eli perhekeskeisen ja synnyttämisen ympärille rakentuvan naiseuden rinnalle syntyi sairaaloinen ja epänormaali nainen, joka oli naimaton, toimeton ja hysteerinen.<sup>11</sup> Kulttuurihistorioitsija Kirsi Tuohela tutki väitöskirjassaan

vaan historiankirjoituksen tehtävä on tehdä jatkuvasti selkoa menneen teksteistä ja muusta materiaalisuudesta. Korhonen 2015, 31–51.

- 6 Aikaa 1800-luvun lopulta ensimmäiseen maailmansotaan saakka luonnehditaan monien eri käsitteiden avulla, joiden kautta pyritään kuvaamaan sitä murrosta ja modernisoitumista, joka tällä aikavälillä tapahtuu. Näitä käsitteitä ovat muun muassa ”modernin murros”, ”kultakausi”, ”dekadenssi”, ”fin de siècle” tai ”belle époque”. Suomessa tämä jakso tunnetaan ehkä parhaiten nimellä ”kultakausi”, erityisesti kuvataiteen yhteydessä.
- 7 Felski 1995, 1–35, 61–90. Katso myös Leskelä 2000, 213.
- 8 Porter 1992, 206–232. Katso myös Niiranen 2019, 207 ja Duden 1991, 2–49. Esimerkiksi lääketieteellisissä kontekstissa ruumis liittyy varsinkin käsityksiimme terveydestä, sairauksista ja puhtaudesta.
- 9 Österberg 1996, 330; Immonen 2001, 19–23; Kaartinen & Korhonen 2005, 193–198; Leskelä-Kärki 2006, 22–24.
- 10 Hakosalon 1991, 148. Hakosalon mukaan myös Michel Foucault viittaa tähän, samalla kun Foucault korostaa lääketieteen kiinnostuksen naisen ruumista ja ruumiillisuutta kohtaan alkaneen jo 1700-luvun lopulla.
- 11 Uimonen 1999, 15–16; Alhbeck-Rehn 2006, 55–60; Tuohela 2008, 27.

1800-luvun lopun naisruumiillisuutta kolmen kirjoittavan naisen, Victoria Benedictssonin, Amalie Skramin ja Laura Marholmin, kokeman melankolian kautta. Tuohela valottaa, miten nämä naiset jäsensivät paikkaansa modernin murroksen kulttuurissa ja kirjoittivat sukupuolestaan melankolisen kurjuuden kautta.<sup>12</sup> Tuohelan tavoin pyrin myös itse tutkimuksessani tavoittamaan jotakin siitä materiaalisen ja sosiaalisen todellisuuden vuorovaikutuksesta, jota Thesleff kävi oman aikansa kulttuurin kanssa.<sup>13</sup> Thesleffin kohdalla tämä ei niinkään määrittynyt melankolian tai kurjuuden kautta vaan pikemminkin elämänvoiman ja toimijuuden.

Hermeneuttisen tulkintametodin mukaisesti minun on oltava tietoinen omista lähtökohdistani, joista käsin antaudun dialogiin menneisyyden kanssa.<sup>14</sup> Kuten Marjo Kaartinen osuvasti huomauttaa, menneisyys ei sinänsä vaadi meiltä mitään.<sup>15</sup> Tutkimukseni ydin onkin dialogi, joka syntyy, kun esitän kysymyksiäni tutkimusaineistoilleni tai katson, liikehdin tai aistin näitä aineistoja ruumiillani. Näin mennyt ja nykyisyys kytkeytyvät toisiinsa, sillä nykypäivän normit vaikuttavat siihen, millaista historiaa minä tutkijana saan ja voin kirjoittaa. Tutkijana minulla on suuri eettinen vastuu siitä, millaiseksi historia tutkimuksessani muotoutuu.<sup>16</sup> Kulttuurihistorioitsijat Hannu Salmi ja Anu Salmela puhuvat mahdollisuuden käsitteestä kulttuurihistoriallisessa tutkimuksessa. Salmen mukaan kulttuurihistoria on niin toteutuneiden kuin toteutumattomien mahdollisuuksien analysointia ja aikalaisille kuviteltavissa olleen todellisuuden jäljittämistä. Mahdollisuuksien pohdinta on myös keino välttää determinismi eli historian selittäminen lopputuloksesta käsin.<sup>17</sup> Menneisydessä kaikki on yhtä lailla siinä kehkeytymisen tilassa ja tulemisen prosessissa, jossa nykyisyytemmekin määrittynyt. Nämä prosessit ovat läsnä myös tutkimusaineistoissa ja niiden tulkinnoissa.

Marci Shoren mukaan historioitsijan tehtävä on eräänlaista perääntymistä, jälkeänpäin elämistä, (*nacherleben*, termi Wilhelm Diltheyltä), joka vaatii mielikuvituksellista hyppyä toiseen aikaan ja paikkaan. Tämä tarkoittaa yritystä upottautua uskottavasti, myös ruumiillisesti ja aistimellisesti, ”sinne” eli menneen kompleksisuuteen, vivahteikkouteen ja ominaispiirteisiin.<sup>18</sup> *Nacherleben* on keskeinen käsite tutkimuksessani erityisesti sen taiteellisessa osiossa, jota kuvaan ja analysoin tarkemmin johdannon luvussa 1.4. Tutkimukseni yhdistääkin monitieteistä ja -taiteista lähestymistapaa kulttuurihistorian tutkimuksessa. Luon vuoropuhelua tutkimustyön ja aineistojen välillä niin historian tutkimuksessa perinteisemmiksi ymmärretty-

12 Tuohela 2008.

13 Tuohela 2008, 32; Downs 2004, 27–30.

14 Kaartinen & Korhonen, 2005; Leskelä-Kärki 2006; Ollitervo 2014, 33–57; Meretoja 2014, 58–86.

15 Kaartinen & Korhonen 2005, 208–209, 233–235.

16 Salmela 2017, 40.

17 Salmi 2011, passim.; Salmela 2017, 19.

18 Shore 2014, 198, 200.

jen tutkimustapojen avulla kuin myös taiteellisen työskentelyn kautta. Taiteellinen tutkimustyöni tapahtuu Omakuva-nimisessä esittävän taiteen projektissa, jossa olen mukana tieteen edustajana. Tutkimuksellinen (väitöskirja) ja taiteellinen lopputulos (esitykset ja muu toiminta) ovat erillisiä kokonaisuuksia, mutta toisiinsa kytkeytyviä. Kumpakaan ei ole ilman toista. Taiteellis-ruumiillinen työ korostuu erityisesti tutkiessani ja analysoidessani Thesleffin visuaalisia aineistoja oman ruumiini liikettä ja tuntua sekä niistä kumpuavia havaintoja ja asiayhteyksiä hyväksikäyttäen. Tutkijan ja taiteilijan roolini sekoittuvat, sillä molemmat sitoutuvat hermeneuttiseen tulkintaan ja metodin muodostamiseen.

Thesleff-aineistojen tutkiminen ruumiillisuuden, lihallisuuden, liikkeen ja jopa tanssin näkökulmista (ja niiden avulla) laajentaa ja tarkentaa käsityksiä Thesleffin taiteesta, työskentelystä, taiteellisesta elinpiiristä ja asemasta taiteen avantgardessa Suomessa ja ulkomailla. Tutkimusotteeni on kulttuurihistoriallinen, mutta myös taidehistoriallinen.

Kulttuurihistoriallista on erityisesti aineistolähtöisyys ja kontekstia rakentava ote, jolloin kontekstit ovat myös osa tutkimustuloksiani. Katson liittyväni osaksi historian tutkimuksen piirissä viimeisten vuosien aikana tapahtunutta ”käytännönläheisyyden paluuta”, missä diskursiivisuuden ja tekstuaalisuuden lisäksi painottuu voimakkaasti yksilön kokemus ja yksilön toiminnan korostaminen.<sup>19</sup> Kuten tanssin historiaa tutkineet Hanna Järvinen ja Riikka Teelmäki tuovat esiin, kulttuurihistorioitsija näkee ruumiit kulttuurisina ja oman aikansa kuvastajina, sillä ruumiin toiminnot ovat läpeensä kulttuurisia. Kulttuurihistoria välttää taiteesta tehtyjä esteettisiä arviointoja eikä pidä niitä historiattomina tai universaaleina. Kun teos ei ole tarkastelun kohteena universaalisuuden näkökulmasta, tulee siitä ymmärrettävä tietyssä kulttuurisessa kontekstissa.<sup>20</sup>

Taidehistoriallisesta tutkimustraditiosta kumpuavia käytänteitä työssäni ovat aineistojeni tarkastelu muotojen, värien, linjojen, kompositioiden ja muiden visuaalisten elementtien avulla. Olen käyttänyt analyysin apuna kuvallisia vertailuja, sekä myös jonkin verran aineistojen välistä ristiinlukemista, millä viittaa erityisesti kuvallisten ja kirjallisten aineistojen väliseen yhteyteen. Lisäksi taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin tutkimukseen liittyviä tutkimusmenetelmiä ovat olleet osallistuva havainnointi ja vuorovaikutus tutkittavana olevan taiteen ja muiden aineistojen kanssa. Tätä toimintaa kuvaan tarkemmin johdannon viimeisessä kappaleessa kertoessani taiteellisesta tutkimustyöstäni.

19 Kaartinen & Korhonen 2005, 31, 123–126, 135; Leskelä-Kärki 2006, 24.

20 Järvinen 2003, 14; Teelman 2016, 8.



## Thesleff-tutkimus ja ruumiillisuus kulttuurihistoriassa

Siihen nähden miten pitkän, monipuolisen ja myös kansainvälisesti merkittävän uran Thesleff teki ja miten laajat ja rikkaat hänen jälkeensä jättämät aineistot ovat, on hänen tuotantoaan ja paikkaansa osana suomalaista ja kansainvälistä taide- ja kulttuurikenttää tutkittu yllättävän vähän. Tutkimus on tähän saakka keskittynyt taidehistorian piiriin ja ennen kaikkea Thesleffin taiteelliseen tuotantoon, eniten 1890-luvun symbolismiin ja 1900-luvun alun ekspressionistiseen kauteen. Lähes poikkeuksetta Thesleffin taidetta on tutkittu osana jotakin joukkoa tai taiteellista (taidehistoriallista) ilmiötä, kuten symbolismia, ekspressionismia, naistaiteilijoita, aatehistoriaa, taiteen filosofiaa tai taiteentekemisen tekniikoita, erityisesti maalaimista ja puugrafiikkaa.

Thesleffin henkilökohtaisesta, laajasta ja varsin hyvin järjestetystä henkilökoh-  
taisesta arkistosta Svenska litteratursällskapetissa ei tähän mennessä ole tehty perus-  
teellista akateemista lähilukua. Aikaisemmassa tutkimuksessa myöskään Thesleffin  
taiteen ruumiiseen, lihaan, liikkeeseen ja tanssiin ei ole syvennytty, vaikka näihin  
seikkoihin onkin kiinnitetty huomiota.<sup>21</sup> Thesleff akateemisen tutkimuksen suorana  
kohteena on ollut jopa yllättävän harvinainen: ainoa hänen tuotantoonsa suoraan  
keskittyvä väitöskirja on Monica Schalinin *Målarpoeten Ellen Thesleff: teknik och  
konstnärligt uttryck* vuodelta 2004.<sup>22</sup> Itse tutkin pro gradu -tutkielmassani (2005)  
Thesleffin taiteen liike- ja tanssisuhdetta.<sup>23</sup> Modernin ruumiillisuuden tutkimisen  
tarpeellisuus ja tärkeys konkretisoitui edelleen Ellen Thesleff -elämäkertaa *Minä  
maalaa kuin jumala* (2017) kirjoittaessani.<sup>24</sup> Väitöskirjatyön ohella olen lisäksi

- 21 Riikka Stewenin artikkeli vuodelta 2019 käsittelee ilman ja liikkeen fenomenologiaa Thesleffin 1910-luvun taitteen taiteessa. Stewen tuo esiin Thesleffin kiinnostuksen ja eräänlaisen intellektuaalisen sitoutumisen tanssija Isadora Duncan taiteeseen ja teatteriteoreetikko Edward Gordon Craigin taiteelliseen ajatteluun.
- 22 Lisäksi taidehistorioitsija ja taidemaalari Kukka Paavilaisen pro gradu -tutkielma *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912* (Helsingin yliopisto) vuodelta 2016 käsitteli Thesleffin kahden taiteellisen tekniikan, puugrafiikan ja maalaamisen, suhdetta ja vaikutusta toisiinsa. Siina Hälikän pro gradu vuodelta 2007, *Vastavirtaan, Ellen Thesleffin suhde symbolismiin*, (Helsingin yliopisto) tarkasteli Thesleffin taiteen suhdetta symbolismiin.
- 23 Hanna-Reetta Koivisto, *Liike ja tanssi Ellen Thesleffin taiteessa 1906–1946*, pro gradu, Helsingin yliopisto, 2005.
- 24 Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaa kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*, Teos, 2017; *Jag målar som en gud. Ellen Thesleffs liv och konst*, SLS/Appel, 2019. 2019 ilmestyi myös yhdessä Annukka Mäkijärven ja Iida Turpeisen kanssa tekemäni sarja-kuvavaromaani *Ellen T. Ellen Thesleffin elämästä* (Teos). Näitä ennen ainoa elämäkerta Thesleffistä oli hänen galleristinsa Leonard Bäcksbackan vuonna 1955 julkaisema ruotsinkielinen biografia.

kirjoittanut kolme artikkelia, joissa lähestyn Thesleff-aineistoja eri tavoin ruumiillisuuden näkökulmista.<sup>25</sup>

Tärkeän suuntaa antavan pohjatyön Thesleffin taiteen parissa teki taidehistorioitsija Salme Sarajas-Korte väitöskirjassaan *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet: tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895* (vuodelta 1966). Sarajas-Korte määritteli suomalaista symbolismia useamman suomalaisen taiteilijan näkökulmista ja tutki heitä osana tätä yllirajaista kansainvälistä taideilmiötä. Tämän jälkeen Anna-Maria von Bonsdorff tutki väitöskirjassaan *Colour Ascetism and Synthetist Colour: Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art* (2012) 1800–1900-lukujen vaihteen suomalaisen kuvataiteen värimurrosta osin myös Thesleffin taiteen näkökulmasta.<sup>26</sup> Marja Lahelma pohti väitöskirjassaan *Ideal and Disintegration: Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle* (2014) laajemmin Thesleffin roolia ja merkitystä taiteen ja minuuden välisen dynamiikan välisissä neuvotteluissa 1800- ja 1900-lukujen vaihteen pohjoismaisessa symbolismissa. Lisäksi Lahelma luo katsauksen Thesleffin Italian-vuosien tuotantoon artikkelissaan ”Maapallon sydämenlyönnit. Ellen Thesleff ja elämänvoima” tarkastellen siinä Thesleffiä suhteessa aikakauden taiteellisiin ja filosofisiin suuntauksiin, keskeisimpinä vitalismi ja futurismi.<sup>27</sup> Tämän lisäksi Asta Kihlman tarkasteli Thesleffiä väitöskirjassaan *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (2018).<sup>28</sup>

Taidehistorioitsija Riikka Stewenin artikkeli ”Ilman ja liikkeen fenomenologiasta: Ellen Thesleff, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig” vuodelta 2019 käsittelee itsellenikin läheistä näkökulmaa pohtiessaan elementtien tuntua Thesleffin taiteellisessa työssä filosofi Dominique Janicaud’n minimalistisen fenomenologian idean avulla.<sup>29</sup> Lisäksi Ellen Thesleffin taiteesta, varsinkin yksittäisistä teoksista tai teosryhmistä,

- 25 Vuonna 2019 Thesleffin syntymän 150-vuotisjuhlan kunniaksi TAHITI – Taidehistoria tieteenä -verkkolehdessä julkaistiin päätoimittamani Thesleff & Schauman -teemanumero, jossa kirjoittajat olivat lisäkseni Anna-Maria von Bonsdorff, Marja Lahelma, Riikka Stewen ja Asta Kihlman. Tahiti, Vol 9 Nro 3 (2019). Artikkelini käsitteli Thesleffin omavalokuvia 1890-luvun taitteesta. Vuonna 2021 julkaisin artikkelin ”Ellen Thesleff – nainen avantgardistina”, osana teosta *Avantgarde Suomessa*, toim. Irmeli Hautamäki, Helena Sederholm ja Laura Piippo (SKS) sekä artikkelin ”Modern Corporeality: Body, Movement and Dance in Ellen Thesleff’s Art” teoksessa *Modern Women Artists in the Nordic Countries 1900–1960*, toim. Kerry Greaves (Routledge).
- 26 Lisäksi von Bonsdorff käsittelee Thesleffin symbolismin väripalettia ja ilmaisua myös TAHITI-artikkelissaan vuodelta 2019.
- 27 Lahelma 2019.
- 28 Kihlman 2018. Lisäksi Kihlman käsittelee Thesleffin ja Sigrid Schaumanin suhdetta TAHITI-artikkelissaan vuodelta 2019.
- 29 Stewen 2019.

on kirjoitettu monien näyttelyiden yhteydessä.<sup>30</sup> Thesleffiä sivutaan myös naistaitelijoita käsittelevissä tutkimukseen perustuvissa tietokirjoissa, erityisesti Riitta Konttisen ansiokkaissa ja laajoissa suomalaisten naistaitelijoiden työtä ja elämää valottavissa teoksissa.<sup>31</sup> Tämän lisäksi Nina Kokkisen tutkimukset 1800-luvun lopun esoteerisesta henkisyystä, muun muassa teosofiasta, spiritualismista ja parapsykologiasta, avaavat uudenlaisia näkökulmia ajan taiteeseen, ja ovat näin hedelmällisiä myös Thesleffin taiteellista ilmaisua ja taiteellisia valintoja tutkittaessa.<sup>32</sup>

Kulttuurihistorian ja historiantutkimuksen perinteessä ruumiillisuutta on sivuttu esimerkiksi terveyden, sairauden, sukupuolen, mielen, kuoleman ja yhteiskunnallisten ideaalien näkökulmista.<sup>33</sup> Tämän tutkimuksen ruumiillisen lähtökohdan

- 30 Merkittävin on Ateneumin taidemuseon vuonna 1998 kokoama ensimmäinen Thesleffin tuotantoa käsittelevä retrospektiivinen näyttely. Sen yhteydessä julkaistiin kirja, johon kirjoittivat Salme Sarajas-Korte ja Leena Ahtola-Moorhouse. Vuonna 2008 kuratoimani Taidekeskus Retretin näyttelyn yhteydessä julkaistiin toimittamani kirja *Ellen Thesleff. Värien tanssi*, johon lisäkseni kirjoittivat Kukka Paavilainen ja Siina Hälikkä. Ellen Thesleff ja Beda Stjernschantz rinnastuvat kiinnostavasti Amos Anderssonin vuoden 2014 näyttelyn yhteydessä julkaistun kirjan Riikka Stewenin ja Juha-Heikki Tihisen artikkeleissa.
- 31 Katso esimerkiksi *Suomalaisia naistaitelijoita 1880-luvulta*, Otava 1988; *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaitelija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla*, (väitöskirja) Otava 1991; *Sammon takajat: Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*, Otava 2001; *Naistaitelijat Suomessa. Keskiäjalta modernismin murrokseen*, Tammi 2008; *Naiset taiteen rajoilla. Naistaitelijoita Suomessa 1800-luvulla*, Tammi 2010; *Täältä tullaan! Naistaitelijat modernin murroksessa*, Siltala 2017.
- 32 Katso esimerkiksi *Totuudenetsijät: vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*, Turun yliopisto, 2019 ja *Totuudenetsijät — Esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*, Vastapaino 2019.
- 33 Ruumista yhteiskunnallisena ilmiönä ovat tutkineet muun muassa Jutta Alhbeck ja Kirsi Tuohela, joilla molemmilla ruumiillisuus on tarkasteltuna erityisesti sairauden kautta. Tuohela tutki väitöskirjassaan (2008) kolmen kirjoittavan naisen, Victoria Benedictssonin, Amalie Skramin ja Laura Marholmin, melankoliaa ja sitä, miten he jäsensivät paikkaansa kulttuurissa naisina ja miten he siitä kirjoittivat erityisesti melankolisen kurjuuden kautta. Jutta Alhbeck-Rehn tutki Seilin saaren mielisairaalan naispotilaita väitöskirjassaan vuodelta 2006 *Diagnostisering och disciplinering: medicinsk diskurs och kvinnligt vansinne på Själo hospital 1889–1944*, Åbo Akademis förlag 2006. Marjo Kaartinen käsittelee väitöskirjassaan *Spiritual Eunuchs. Religious People in English Culture of the Early Sixteenth Century* (History of the Innocents, Cultural History, University of Turku 1999, katso erityisesti 127–142 ja 151–159) ruumiin ja lihan käsitteitä erityisesti uskonnon harjoittamisen, kokemuksellisuuden ja uskonnollisen kontrollin näkökulmista. Kaartinen nojaa ruumiin ja lihan käsitteiden tutkimuksessa myös Caroline Walker Bynumin tutkimuksiin 1980- ja 1990-luvuilta. Keskeisiä ruumiillisen kulttuurihistorian tutkimuksen kannalta ovat myös Anu Korhosen ja Johanna Frigårdin ruumiillisuutta eri aikakausilla käsittävät tutkimukset. Johanna Frigård on tutkinut ruumiillisuutta ja alastomuutta vuosisadan taitteessa väitöskirjassaan *Alastomuuden oikeutus – Julkistettujen alastonvalokuvien*

kannalta keskeisiä fenomenologisen tutkimusotteen pohtijoita historian tutkimuksen piirissä ovat Marja Jalava ja Marci Shore. Heistä Shore tuo ruumiillisuuden ja fenomenologian osaksi eurooppalaisen aatehistorian teoriaa ja metodologian muodostamista. Shore korostaa aistimellisuuden, äänien ja eletyn elämän tuntemisen tärkeyttä tutkijan työssä.<sup>34</sup> Marja Jalava taas nostaa modernia subjektia ja Rolf Lagerborgia käsittelevässä väitöskirjassaan ruumiin fenomenologian historian tutkimisen metodologiseen keskiöön ja tutkii lähdetekstejään esimerkiksi tapahtumapaikan idean avulla. Jalavan mukaan historian tutkimus ei kuitenkaan voi olla vaativassa mielessä fenomenologista, vaan fenomenologia voi pikemminkin olla tutkimuksen heuristinen lähtökohta. Tällöin tutkimus ei tarkennu yleisten inhimillisten piirteiden tavoitteluun, vaan kokemukset kiinnittyvät kulttuurisesti ja historiallisesti erityisiin tilanteisiin. Historiallinen ajattelu on myös itsessään historiallista.<sup>35</sup> Myös kulttuurihistorioitsija Ulla-Maija Matikainen nojaa erityisesti ranskalaisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiaan tavoitellessaan menneisyyden ruumista ja ruumiillisuutta kouriintuntuvuudessaan. Matikaisen mukaan kieli ja teoriat eivät saa selittää pois ruumista tai tehdä siitä pelkkää diskurssia, sillä ruumis on aineellista ja lihallista todellisuutta. Tutkija fokusoi siihen, miten tutkittava koki oman ruumiinsa ja aistimuksensa, miten hän liikkui, havaitsi ja toimi tilassa.<sup>36</sup>

Taiteen tutkimuksen piirissä tämänkin tutkimuksen yksi keskeinen viitekehys eli fenomenologinen lähestymistapa ja siihen liittyvät ajatukset tilasta ja ruumiillisuudesta ovat olleet pitkään keskeisiä.<sup>37</sup> Ranskalaisen fenomenologin Maurice Merleau-Pontyn essee *Silmä ja mieli* vuodelta 1960 (suom. 1993) käsittelee maailmassa oloa maalarin ja maalaamisen ruumiillisista ja aistimellisista näkökulmista. Siitä lähtien kirjoitus on ollut keskeinen taiteen tutkimuksen piirissä. Itse nojaan tutkimuksessani Merleau-Pontyn ajatuksien lisäksi muun muassa saksalaisen taidehistorioitsija Hans Beltingin fenomenologiseen pohdintaan teoksista ja niiden vastaanotosta tekijän ja vastaanottajan ruumiiden näkökulmasta. Beltingin mukaan ruumis on kuvien

*moderneja ideaaleja Suomessa 1900–1940*, Turun yliopisto, SKS, 2008. Anu Korhonen on pohtinut ruumiillisuutta ja erityisesti fyysistä kauneutta varhaisen modernin brittiläisessä urbaanissa kulttuurissa, esimerkiksi miten naista katsottiin Lontoon kaduilla artikkelissa ”To see and to be seen: beauty in the early modern London street”, *Journal of Early Modern History*, vol. 12, no. 3/4, 335–360, 2008. Lisäksi katso esimerkiksi *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*, toim. Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis, 2015; Barbara Duden, *Disembodying Women. Perspectives on Pregnancy and the Unborn*, trans. Lee Hoinacki, Harvard University Press 1993 sekä *The Woman beneath the Skin: A Doctor’s Patients in Eighteenth-Century Germany*, trans. Thomas Dunlap, Harvard University Press 1991.

34 Shore 2014, passim.

35 Jalava 2005, 21.

36 Matikainen 2003, 187–188, 195.

37 Saarikangas 1998; Merleau-Ponty 2006; Hotanen 2008; Heinämaa 1996; Pallasmaa 2016; Stewen 2019.

elävä välittäjä, koska kuvat kerääntyvät ruumiiseemme tullakseen näkyviin. Meillä kaikilla on kuvia, jotka asuvat ruumiissamme ja jotka me omistamme.<sup>38</sup> Yhdysvaltalainen taidehistorioitsija Kaja Silverman taas pohtii teoksessaan *Flesh of My Flesh*, kuinka taide, sen tutkimus ja tulkinnat ovat vuosisatoja korostaneet yksilöllisyyttä ja eroavaisuutta yhteneväisyyksien ja analogioiden sijaan. Silverman haastaa näkemys korostamalla lihallisuuteemme sidottua samankaltaisuutta eroavaisuuksien sijaan. Silvermanin analogia eli ajatus siitä, että lopulta kaikki maailmassa kehkeytyy samasta lihasta, on tutkimukselleni tärkeä tausta-ajatus.<sup>39</sup>

Ylipäättään taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin piirissä ruumis ja ruumiillisuus ovat olleet jo pitkään keskeinen tutkimuksellinen lähtökohta. Kuten Anita Seppä ja Leena-Maija Rossi tuovat esiin, visuaalisen kulttuurin tutkimus rajataan usein kuvan tai kuvallisen representaation eli esityksen tutkimukseksi. Tähän liittyy toki myös verbaalisen kielen visuaalisten ominaisuuksien tutkimus. Rossin ja Sepän mukaan visuaaliset aineistot herättävät aktiivisesti pohtimaan, minkälaista tietoa visuaalinen tieto on. Tämä pohdinta liittyy myös kysymyksiin ruumiista ja ruumiillisuudesta: Onko visuaalinen tieto analyyttistä, affektiivista, emotionaalista, aistimellista, moniaistista? Mikä suhde kuvalla on verbaaliseen kieleen, tuntoaistiin ja ääneen? Onko se kaikkia näitä yhtä aikaa vaiko jotakin muuta?<sup>40</sup> Näiden kysymyksien parissa olen tämän tutkimuksen aikana tehnyt työtä, ja osaltani pyrin vastaamaan niihin myös kulttuurihistorian näkökulmasta.

Lisäksi keskeinen tutkimusmenetelmä, joka yhdistää taide- ja kulttuurihistorian menetelmät, on arkistomateriaalien, dokumenttien, lehtileikkeiden, valokuvien ja muiden tallenteiden analyysi. Saadakseni tietoa konteksteista ja vaikutteista olen tutkinut Thesleffiin liittyviä taidehistoriallisia asiakirjoja, taiteilijan päiväkirjoja sekä lehtikirjoittelua liittyen erityisesti Thesleffin saamiin kritiikkeihin. Lisäksi työssäni näkyy kriittinen feministinen teoria varsinkin pohtiessani Thesleffin taiteen yhteiskunnallisia ja poliittisia ulottuvuuksia muun muassa suhteessa siihen, miten hän yhtenä harvoista naistoimijoista pystyi toimimaan modernin murroksen kuvataiteen kentällä.

## Taiteilijana modernin murroksessa

Tutkimukseni aikavälillä vuodesta 1890 vuoteen 1915 saakka Ellen Thesleff eli liikuvan kosmopoliitin elämää. Hän toimi taiteilijana Suomessa, 1890-luvun symbolistisessa Pariisissa ja 1900-luvun alussa Firenzessä taiteen avantgarden, erityisesti ekspressionismin ja futuristisen liikehdinnän, vaikutuspiireissä. Hänen työskentelynsä ulkomailla katkesi ensimmäiseen maailmansotaan keväällä 1915, jolloin

38 Belting 2005; Schreck 2014.

39 Silverman 2009.

40 Rossi & Seppä 2007, 7–8. Katso myös Seppänen 2001 ja 2005, passim.

hän joutui olosuhteiden pakosta palaamaan Italiasta Suomeen. Tämän jälkeen hän ei enää oleillut pitkiä aikoja ulkomailla, ja siksi olen rajannut tutkimukseni aikavälin päättymään juuri tähän. Kuitenkin myös vuodesta 1915 eteenpäin Thesleff oli aktiivinen taiteilija aina 1950-luvun alkuun saakka, ja hänen debyyttistään vuoden 1891 Suomen Taiteilijain syysnäyttelyssä uran loppuun saakka hänen taiteellisessa työssään ei ole juurikaan havaittavissa katkoksia. Thesleffin ilmaisun keskiössä olivat erityisesti muodot, värit, valovaikutelmat, ruumiillisuus ja liike, ja hän etsi taiteelleen uusia suuntia niin monta kertaa uransa aikana, että hänen kohdallaan voidaan puhua jopa monesta urasta.

Ellen Thesleff syntyi helsinkiläiseen aatelissukuun 5. lokakuuta 1869. Nuorena tärkeä kannustaja taiteilijan tielle oli isä Alexander Thesleff, mutta myös äiti Emilia Thesleff (o.s. Sanmark) oli tyttären elämässä vahva voima ja lempeä auktoriteetti. Isä toimi tie- ja vesihallinnon ylitirehtöörinä kuolemaansa saakka vuonna 1892, jolloin Ellen Thesleff oli vasta hieman yli 20-vuotias ja juuri läpimurtonsa kynnyksellä. Vaikka molemmat vanhemmat olivat säätyläisiä ja edustivat ruotsinkielistä sivistyneistöä, perhe oli varsin boheemi. Oman perheen piiri oli Thesleffille turva ja rinki, jonka vaikutuspiirissä hän sai kasvaa rauhassa. Perheessä lasten sukupuolella ei tunnut olevan suurtakaan väliä ja vanhemmat ja sisarukset kannustivat epäröimättä Thesleffiä taiteilijan uralle. Myös myöhemmin lapsuudenperheen taloudellinen ja henkinen tuki oli keskeistä hänen työlleen.<sup>41</sup> Thesleffillä voi näin ajatella olleen jo lapsesta saakka luovuuden aineelliset ehdot ulottuvillaan.<sup>42</sup>

Kaikki perheen viisi lasta, Eynar, Ellen, Gerda, Rolf ja Thyra, olivat taiteellisesti lahjakkaita. Erityisen läheisiä läpi elämän olivat perheen kolme sisarta: Ellen, Gerda ja Thyra. He olivat toistensa uskottuja ja ymmärtäjiä. Lisäksi äiti oli kahdelle naimattomalle tyttarelleen, Ellenille ja Gerdalle, myös tärkeä elämänkumppani ja neuvonantaja. Äidin kuoleman jälkeen vuonna 1919 Gerda omistautui sisarensa uralle, mutta harjoitti samalla nuorena hankkimiaan lääkintävoimistelijan ja keraamikon ammatteja. Thyran kanssa Ellen koki vahvaa hengenheimolaisuutta, ja tälle hän kirjoitti ja kertoi avoimimmin taiteestaan ja ajattelustaan. Tämä tulee esiin erityisesti siskojen välisessä kirjeenvaihdossa 1880-luvun lopusta aina 1950-luvun taitteeseen saakka.<sup>43</sup> Myös veljet auttoivat taiteilijanuralla antamalla neuvoja, taloudellista tukea ja hoitamalla teosten myyntiä ja tilauksia.

41 Ellen Thesleffin kirjeenvaihto erityisesti isän Alexander August Thesleffin ja äidin Emilia Thesleffin (Sanmark) kanssa, SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Katso myös Bäcksbäck 1955, 7–10; Schreck 2017, 34–49.

42 Leskelä-Kärki 2006, 45; Sjö 2016, 8. Sjö puhuu naisille tärkeistä aineellisista ehdoista Kirsti Teräsvuoren ja Leskelä-Kärki Krohnin sisarten kirjoittavan elämäntavan yhteydessä.

43 Ellen Thesleffin ja Thyra Thesleff/Söderhjelm/Castrénin välinen kirjeenvaihto vuosina 1891–1949. SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Katso myös Schreck 2021a, 151.



Thesleff työskenteli naisena miehisellä kentällä, ja taiteilijana hänen esikuvansa olivat miehiä. Hän oli jossain määrin yksin, vaikkei ainoa itsensä elättävä naistaiteilija ollutkaan. Taiteilijuus oli Thesleffin asettuessa uralleen edelleen yläluokkainen ammatti ja siksi taiteilijoita muista kansankerroksista ei vielä tunnettu paljoakaan. Mahdollisuudet ponnistaa taiteilijanuralle erilaisista taustoista käsin monipuolisuivat Suomessa vasta itsenäistymisen jälkeen. Riitta Konttisen tulkinnan mukaan niin sanotun kultakauden taiteilijanaiset olivat tiettyyn pisteeseen saakka miehiä vapaampia tekemään mitä halusivat, koska sukupuolensa vuoksi he eivät voineet osallistua kansallisen kuvaston rakentamiseen. Samaa tilanteen suomaa vapautta on esitetty ajan naishistorioitsijoiden erilaisten näkökulmien syiksi.<sup>44</sup> Thesleffin nuoruudessa taideopinnot kuuluivat sivistyneen naisen koulutukseen. Samoina vuosikymmeninä naiset alkoivat ensimmäistä kertaa etsiä taiteilijan ammattiin laajempaa rintamana ja solmia omia verkostojaan, jotka tukivat heidän opintojaan ja ammattiaan. Konttinen kutsuu erityisesti hiukan ennen Thesleffiä 1880-luvulla taidekentälle saapuneita naisia optimismin sukupolveksi.<sup>45</sup>

Vuosisadanvaihteen Suomen niin kutsutun kultakauden taiteen ideologia oli kuitenkin maskuliinia ja kansallisen taiteen sankarit miehiä.<sup>46</sup> Naisten suhde kansallisvaltion ja kansakuntaan oli ongelmallinen, mikä piiryy esiin feministisessä historian tutkimuksessa: kansallisessa kuvastossa mies edusti aktiivisuutta, heitä, jotka tekivät historiaa, nainen taas symboloi kansakunnan puhtautta, moraalia ja muuttumattomuutta. Se merkitsi historiattomuutta eli aktiivisen läsnäolon puutetta

44 Katainen, Kinnunen, Packalén & Tuomaala 2005, 18; Konttinen 2010, 110; Konttinen 2017, 18–22; Schreck 2021, 11–14.

45 Konttinen 2010, 110.

46 Suomen taiteen kultakaudella viitataan useimmiten aikaan 1880-luvulta ensimmäiseen maailmansotaan saakka. Jotkut ajoittavat kultakautemme alun jopa 1800-luvun puoleenväliin. Kultakausi ajoittuu samoihin vuosikymmeniin sortokausien ja kansallisen heräämisen kanssa. Tuona aikana suomalaiselle taiteelle luotiin oma, kansalliseksi ymmärretty ilme. Samalla taiteilijat kuitenkin hakivat paljon vaikutteita ulkomailta pohjaten tulkintansa eurooppalaisen taiteen virtauksiin. Suomen taide saavuttikin näinä vuosikymmeninä paljon myös kansainvälistä huomiota. Tästä huolimatta Suomen kultakauden ajan taiteen nähdään edelleen ilmentävän erityisellä tavalla juuri suomalaisuutta niin kuvataiteissa, kirjallisuudessa, musiikissa kuin arkkitehtuurissakin. Taidehistorioitsija Marja Lahelma valottaa, kuinka modernin murroksen aikakaudella juuri nostalgia oli tapa reagoida epätydyttävään vieraantuneisuuden tunteeseen, jonka modernisaatio synnytti. Lahelma paikantaa kultakausi-termin ideologisen rakentumisen erityisesti 1920-lukuun, jolloin vasta itsenäistynyt maa tarvitsi kulttuurilleen ja taiteelleen kultaisen kauden, johon kaivata ja josta ammentaa. Yksi ensimmäisistä tätä termiä käyttäneistä oli vaikutusvaltaiden taidehistorian professori Onni Okkonen. Hänen mukaansa vuosisadanvaihteen taiteilijat jakoivat selvän isänmaallisen kutsumuksen, joka vaikutti suotuisasti heidän taiteelliseen tuotantoonsa. Taiteilijoilla Okkonen viittasi pääasiassa miestaiteilijoihin. Okkonen 1927, 264–265; Okkonen 1955, 477–645; Reitala 1983; Valkonen 1989; Seppälä ja Seppälä 2020; Lahelma 2020, 177–181, 204–205; Schreck 2021a, 12.

menneisyyden kerronnasta.<sup>47</sup> Kuten Kirsi Tuohela tuo esiin, kulttuurinen tilanne rohkaisi naisia toimimaan, mutta samalla varoitti, kuinka tässä toiminnassa piili kohtalokkaita riskejä, kuten kunnianhimon yhdistäminen hermosairauksien epidemiaan. Modernin kynnyksellä ovi oli jo avoinna naisille, mutta oviaukossa vallitsi hämmäntävä houkutusten ja kieltojen kakofonia. Toisaalta naisille annettiin mahdollisuuksia opiskella, matkustaa ja tehdä uraa esimerkiksi taiteilijoina tai kirjoittajina, mutta samaan aikaan aikakaudelle oli tyypillistä häivyttää naisten näkyvyyttä.<sup>48</sup> Vuosisadanvaihteen taiteessa myös sukupuoli tai molemmat sukupuoli yhdistävä ruumiillisuus, androgyyni, kiinnosti taiteilijoita, koska se nähtiin ideaalina ja kyvykkäänä. Tämä loi naisille ristiriitaisen, mutta samalla kiinnostavan toimintakentän, joka mahdollisti osallistumisen keskusteluun ideaalista ruumiista.<sup>49</sup>

Tutkimukseni lähtökohta muotoutuu näin myös sukupuolen kautta. Tarkastelen Thesleffin tuottamia sukupuolen ruumiillisuuden prosesseja sekä suhteessa hänen omaan elämäänsä että laajemmin hänen elämäänsä ympäristöön. Kuten Teresa de Lauretis tuo esiin, sukupuoli on samaan aikaan sekä sosiaalisesti konstruoitunut että ruumiillisesti eletty, kokemuksellinen.<sup>50</sup> Modernin murroksen taiteilijayhteisössä naiset joutuivat samaistumaan maskuliineihin esikuviin ja toimintatapoihin, toisinaan jopa esiintymään maskuliinisesti.<sup>51</sup> Thesleffille kysymys naiseudesta ei välttämättä ollut keskeistä, mutta hänen taiteellisia ja henkilökohtaisia aineistojaan tulkitessa kuitenkin hahmottuu, kuinka aikakauden keskustelu sukupuolesta ja mahdollisuuksista oli aihe, jota hänkään ei päässyt pakoon. Thesleffiä ärsytti, miten häntä kohdeltiin sukupuolensa edustajana, miten se rajoitti hänen mahdollisuuksiaan ja johti hankaliin ja epätasa-arvoisiin tilanteisiin. Hän kirjoitti kokemuksistaan kirjeisään, esimerkiksi sisarelleen Thyralle vuonna 1914:

Rolf kertoi, että Rissasella on näyttely Pariisissa – valitettavasti en ole vielä Rissanen – mutta pian ”itse Simberg”. Minähän olen vain pelkkä nainen – mutta

47 Katainen, Kinnunen, Packalén & Tuomaala 2005, 15, 16. Katso myös Gordon, Komulainen & Lempiäinen 2002 ja Konttinen 2017.

48 Showalter 1987, 121; Tuohela 2008, 17–18, 337–338; Kaartinen 2020, 32; Schreck 2021, 12. Anna Richards kirjoittaa, kuinka esimerkiksi kirjoittavaa naista kohti oli vähintään yksi lääkäri, psykologi tai filosofi, joka muistutti naisen sopimattomuudesta työskentelyyn kodin piiriin ulkopuolella. Richards 2004, 7–8; Tuohela 2008, 18.

49 Mathews 1999, 113–114; Facos 2009, 137–140; Lahelma 2014, 119, 176–177; Schreck 2017, 98–99.

50 de Lauretis 2004, 37, 53.

51 Thesleffin ollessa nuori naiset joutuivat muun muassa edelleen anomaan vapautuksen sukupuolestaan päästäkseen yliopistoon. Engman 2005, 126; Katainen, Kinnunen, Packalén & Tuomaala 2005, 23.

tiedän, että pitäisi olla rämäpäinen kuten Rissanen – ja pitäisi ajatella vain maa-laamistaan – voilà. Minä olen, kuten huomaat, oppinut jotain.<sup>52</sup>

1920-luvulla Thesleff puhui Thyralle töidensä sijoittamisesta ”naistemme laattikkoon”<sup>53</sup>, ja vuonna 1932 hän närkästyi englantilaisen kollegansa Edward Gordon Craigin naisia väheksyvistä asenteista:

Kirjeesi huvittaa minua: ”nainen taiteilijana” kuinka šokeeraavaa?? Mitä – mitä tarkoitatte – saanko kysyä (?) en ymmärrä nyt mitään. Taiteilijahan on yksinkertaisesti jumala – ja se siitä?<sup>54</sup>

Tämä ei kuitenkaan ajanut Thesleffiä aktiiviseen naisasiatoimintaan tai edistämään naisten asemaa taidepolitiikassa. Taide-elämä ei myöskään tarjonnut portinvartijoiden virkoja naisille. 1900-luvun taitteessa elänyt ja työskennellyt taiteilijana ei voinut löytää itseään ja elettyä kokemustaan aikansa taiteesta tai sen teoriasta.<sup>55</sup> Kuitenkin taiteilijan työn valitessaan Thesleff sijoitti itsensä rajapinnalle, jossa hän eli samaan aikaan kuin perinteinen ja uusi nainen: Hän oli sekä yläluokkainen säätyläisnainen että uudenlainen ammatissa toimiva taiteilijana. Toiminnallaan Thesleff uudisti käsityksiä naisen mahdollisuuksista omassa ymmärryksessään ja kulttuurissaan. Tämä konkretisoitui hänen teostensa aiheissa ja taiteellisen työn määrittämässä elämässä.

Thesleff katsoi ja maalasi paljon naisia. Se oli tiettyyn pisteeseen saakka tyyppilistä ja ajan oletusten mukaista. Nainen katsomassa ja maalaamassa miestä, varsinkin alastonta, olisi ollut epätyypillistä ja ongelmallista. Mutta se, *miten* Thesleff naisia katsoi ja laittoi heidät tapahtumaan kankaalla ja muissa kuvastoissaan, oli monessa mielessä epätyypillistä.<sup>56</sup> Taideopetuksessa ei pääsääntöisesti suotu naisille mahdollisuutta alastoman opiskeluun. Naisille taiteilijoina oli Thesleffin aikana omat, osin

52 Ellen Thesleffin kirje Thyra Söderhjelm Castrénille 15.5.1914. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. ”Rolf talar om att Rissanen ställer ut i Paris – Hélàs jag är ej Rissanen ännu – men snart ”Simberg själv”. Jag är bara ”ett fruntimmer” – men jag vet man skall vara hänsynslös som en Rissanen – och man skall främst tänka på sitt måla – voilà. Jag har som du ser lärt mig något.” Käännös Schreck 2017.

53 Ellen Thesleffin kirje Thyra Söderhjelm Castrénille 14.3.1925. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. ”Våra Kvinnors’ låda.”

54 Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 3.10.1934. BNF. Käännös Ateneum 1998, 108.

55 Konttinen 2017, passim; Fournier 2021, 42. Katso myös Mathews 1999. Lauren Fournier tuo esiin filosofi Luce Irigarayn ajatuksen siitä, kuinka naisen omaelämäkerrallisuus ei ole löydettävissä länsimaisessa filosofiassa ennen 1960-lukua, koska filosofia ei keskustellut naisen eletyn kokemuksen kanssa.

56 Filosofi Sara Heinämaan mukaan sukupuolta luonnehtivat tapa, tyyli, liikkeiden rytmi ja melodia. Kysymys ei ole siitä, *mitä* me olemme, vaan *miten* me olemme. Ks. lisää Heinämaa 1996.

ääneen lausutut ja osin kirjoittamattomat sääntönsä. Heille soveltuvina taiteellisina aihepiireinä pidettiin esimerkiksi naisten elämää, äitiyttä, perhettä ja arjen kuvauksia samoin kuin erilaisia asetelmia ja eläinaiheita.<sup>57</sup> Tutkimallani ajanjaksolla 1890–1915 Thesleff ei kuitenkaan kuvannut naisia näissä tyypillisissä paikoissa tai tehtävissä, vaan sen sijaan hänen suhteensa naisruumiiseen oli tutkivaa, persoonallista ja oma-kohtaista. Thesleffin teoksissa naisten ruumiillisuus ja liikkeen lihallinen ja aktiivinen läsnäolo poikkeaa monesti ajan säädyllisten ja normatiivisten vaatimuksien mukaisesta naisruumiin kielestä.

Näyttääkin siltä, että huolimatta marginaalisesta asemastaan taiteen kentällä, Thesleff mursi toiminnallaan ja työllään aikansa naisruumiillisuuden stereotypioita, jotka olivat varsin kaavamaisia. Naisen liikeratojen, eleiden ja asentojen kuului olla pieniä ja vähän tilaa ottavia, ja naiset saattoivat sisäistetyin tietonsa varassa varoa ruumiinsa rajojen ylityksiä, joita olivat esimerkiksi istuminen jalat harallaan, käsien nostaminen pään yläpuolelle, ruumiinäänät tai kovaäänisyys. Nämä eleet olivat häpeän säätelemiä.<sup>58</sup> Samaan aikaan moni nainen halusi tehdä toisin ja esimerkiksi uuden vapaan tanssin näkyvät pioneerit, Thesleffinkin seuraama Isadora Duncan tai suomalainen Maggie Gripenberg, alkoivat haastaa porvarillisia tottumuksia ja etsiä uudenlaisia itseilmaisun tapoja ja liikkeen muotoja taidetanssin piirissä. Heidän ilmaisuvoimainen liikekielensä oli porvarillisen kontrolloidun ruumiin vastakohta, koska he pyrkivät vapautumaan konventionaalisista koodeista. Taidetanssin piirissä muovautuvassa ruumiissa porvaristo alkoikin menettää kulttuurisesti vakiintunutta elekieltään.<sup>59</sup> Jakolinja asettui erityisesti miesten ja naisten ruumiiden välille.<sup>60</sup> Tämä liikekielen kulttuurinen murros tapahtui myös Thesleffin taiteessa.

## 1.2 Alkuperäislähteet

Tutkimukseni lähdeaineisto koostuu Thesleffin maalauksista, puugrafiikasta, piirroksista, luonnoskirjoista, valokuvista, kirjeistä, päiväkirjoista, muistiinpanoista, aforismeista ja runoista tutkitulla ajanjaksolla 1890-luvun alusta vuoteen 1915 saakka. Tarkastelen tutkimusongelmaani ja lähtöoletamaani näiden aineistojen läpi, erityisesti myös taiteen, joka on historiallisena lähteenä erilainen verrattuna esimerkiksi kirjalliseen aineistoon tai valokuviin. Samaan aikaan taide kulttuurihistorian tutkimuskohteena ja aineistona on kuitenkin aina ollut keskeinen osa oppialaa.

57 Muun muassa Thesleffin läheinen ystävä Sigrid Granfelt maalasi urallaan pääasiassa eläinaiheita, mikä ei ollut taide- maailmassa arvostettua. Konttinen 2008a, 30; Schreck 2017, 64.

58 Kortelainen 2003, 91.

59 Louppe 2010, 27.

60 Johannisson 1994; Witt-Brattström 2007, 203.

Thesleff tutki ja kommentoi tarkastelemallani ajanjaksolla erityisesti taiteessaan, mutta myös kirjoituksissaan ruumiillisuutta monin tavoin. Hän piirsi, maalasi ja kirjoitti niin omastaan kuin muidenkin ruumiillisuudesta, erityisesti äitinsä ja sisartensa. Kirjeissään ja päiväkirjoissaan Thesleff puhui ulkonäöstä, terveydestä, muodista, tyylistä, liikkeestä, liikunnasta, tanssista, sukupuolesta, eletyistä tiloista ja erilaisista ruumiillisuuteen konkretisoituvista arkielämän tapahtumasarjoista. 1890-luvulla alkaneilla ulkomaanmatkoillaan hän rohkaistui katsomaan myös kohti tuntemattomia, joista luonnosteli nopeita välähdyksiä matkakirjoihinsa, jotka olivat jonkinlaisia luonnos- ja päiväkirjojen sekoituksia. Osa aiheista jalostui myös maalauksien aiheiksi. Tämän lisäksi Thesleff otti sisarustensa kanssa valokuvia itsestään ja perheestään.

Suurin kokonaisuus Thesleffin alkuperäislähteitä sijaitsee Svenska litteratursällskapetin arkistossa Helsingissä. Arkistokokoelmaan kuuluu Thesleffin kirjoittamia kirjeitä lähes 800 kappaletta, hänen saamiaan kirjeitä yli 1 500, 8 päiväkirjaa ja lähes 400 valokuvaa.<sup>61</sup> Tästä laajasta ja varsin hyvin järjestetystä henkilökohtaisesta arkistosta ei ole tehty perusteellista akateemista lähilukua ennen kuin kävin itse läpi Thesleffin kirjoittamat kirjeet (yhteensä 978 kappaletta) ja päiväkirjat vuonna 2017 valmistuneen elämäkertatyön yhteydessä.<sup>62</sup> Lisäksi valokuvia, muutamia kirjeitä, asiakirjoja ja teoksia sisältyy varsin laajaan suvun yksityisarkistoon, johon olen päässyt perehtymään useampaan otteeseen. Kansallislatterian arkistosta löytyy Thesleffiin liittyvää aikalaiskirjoittelua, tutkijoiden muistiinpanoja, kirjeitä sekä Thesleffin opintoihin ja apurahoihin liittyviä asiakirjoja. Thesleffin ystävään Edward Gordon Craigiin, hänen lähipiiriinsä ja Firenzen verkostoihin liittyvät aineistot sijaitsevat British Institute of Florence'ssa<sup>63</sup> ja Archivio Contemporaneossa<sup>64</sup> Firenzessä sekä Pariisin kansalliskirjastossa<sup>65</sup>. Craigin kirjeet Thesleffille löytyvät myös mikrofilmatuina Kansalliskirjaston arkistosta Suomesta.

Tutkimukseni keskeisin aineisto, Ellen Thesleffin taide, pitää sisällään maalauksia, grafiikkaa, piirustuksia ja luonnoksia. Thesleffin suurimmat taiteelliset kokonaisuudet kuuluvat Kansallislatterian Ateneumin taidemuseon ja HAM Helsingin

61 SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv (1756–1954) ja SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

62 Käytin elämäkertatyön pohjana paljon Thesleffin kirjeitä ja niistä suomentamiani sitaatteja. Halusin kuljettaa kirjan punaisena lankana vuoropuhelua oman kirjoittaja-ääneni ja Thesleffin itsensä kirjeissään kirjoittamien kertojaäänien välillä. Thesleffin kohdalla tämä oli helppoa, koska hänen säilynyt kirjeenvaihtonsa on niin suuri. Näin saatoin tutkia ja tunnistaa hänestä monia eri puolia hänen käydessään kirjeenvaihtoa monen eri ihmisen kanssa. Schreck 2017.

63 British Institute of Florence, Edward Gordon Craig Collection, Firenze.

64 Archivio Contemporaneo, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Edward Gordon Craig, Firenze.

65 Archives Edward Gordon Craig, BNF, Pariisi.

taidemuseon kokoelmiin.<sup>66</sup> Lisäksi pienempiä kokonaisuuksia ja yksittäisiä helmiä kuuluu moniin julkisiin ja yksityisiin kokoelmiin. Tämän tutkimuksen piirissä ymmärrän taideteokset sekä kulttuuri- että taidehistoriallisina aineistoina ja pohdin niihin liittyviä metodologisia kysymyksiä. Luen ja keskustelutan taideaineistoja yhdessä kirje-, päiväkirja- ja valokuva-aineistojen kanssa niin, että visuaaliset aineistot ovat enemmän tulkinnan keskiössä tekstuaalisten aineistojen tukiessa näitä tulkintoja.

Aineistoihin ja lähteisiin liittyen on olennaista pohtia, mitä lähteiltä voi kysyä sen sijaan että vain kuuntelisi, mistä ne puhuvat. Näin vastuu siirtyy lähteeltä tutkijalle, mikä on tärkeää, sillä tutkimus ei muovaudu lähteissä vaan tulkinnoissa.<sup>67</sup> Tässä tutkimuksessa olen pohtinut erityisesti sitä, miten lähestyä kuvallista ja kirjoitettua aineistoa. Mikä on kirjoitetun ja kuvan välinen suhde?

Tarkastelen tutkimuksessani ruumiillisuutta erityisesti visuaalisista aineistoista käsin, jolloin tekstiaineistot ovat läsnä visuaalisia tulkintoja avaavassa ja tukevassa roolissa. En tarkastele teksteistä nousevaa ruumiillisuutta ja erilaisia aistimellisia kokemuksia, kuten käveleminen, matkustaminen, väsymys, sairauden tunto, elinvoima taikka syöminen, niin paljon omana kokonaisuutenaan kuin niiden puitteissa olisi mahdollista. Näkökulman ja aineiston runsaus pakotti tekemään rajauksia, mutta tulevaisuudessa olisi kiinnostavaa tarkastella tekstejä ensisijaisina ruumiillisuuden ilmentymisen paikkoina visuaalisten aineistojen taas tukiessa näitä tulkintoja.

Aineistojen tutkimiseen liittyy monia eettisiä kysymyksiä, sillä lukeminen ja katsominen ovat tekoja. Kysymys on vallasta, sillä tutkija joutuu tekemään päätöksiä sen suhteen, mikä on olennaista, mikä taas triviaalia. Pohdintaa tutkimusmenetelmien etiikasta on tehty erityisesti elämäkerta- ja historian tutkimuksen piirissä.<sup>68</sup> Tutkijana minun täytyy kunnioittaa mennyttä ihmistä ja samalla hyväksyä roolini vallan käyttäjänä, ja tehdä se näkyväksi. Menneisyydessä tuotetut aineistot ovat syntyneet erilaisia tarkoituksia varten, tietyille ihmisille ja tietyn kirjallisen tai taiteellisen lajin ja muodon vaatimusten mukaisesti.<sup>69</sup> Tutkijoina me luemme esimerkiksi ihmisten toisilleen osoittamia kirjeitä ja päiväkirjoja. Ne eivät ole tarkoitettuja meille, ja tämän ymmärtäminen tuo mukanaan syyllisyyden tunteita.<sup>70</sup> Teenkö oikein lukiessani Thesleffin päiväkirjoja ja kirjeitä tai tutkiessani hänen valokuviaan, jotka alun perin oli tarkoitettu vain omaan käyttöön ja tietyille läheisille ihmisille? Taideteoksien

66 HAMin kokoelmien pääpaino on Thesleffin galleristin Leonard Bäcksbackan vaimonsa Katarinan kanssa lahjoittamassa Katarina ja Leonard Bäcksbackan kokoelmassa. Kansallislatterian Ateneumin taidemuseossa säilytetään myös suurta Thesleffin luonnoskirjakokoelmaa.

67 Kaartinen & Korhonen 2005, 175, 177.

68 Muun muassa Leskelä-Kärki 2006, passim; Leskelä-Kärki 2017, 15; Kaartinen 2017, 171–172; Lidman, Koskivirta, Eilola (toim.) 2017; Sjö 2023.

69 Leskelä-Kärki 2017, 163.

70 Shore 2014, 204; Leskelä-Kärki & Sjö 2020, 35–38.

suhteen kysymys on hieman erilainen, koska lähtökohtaisesti teokset on tehty muiden katseita ajatellen, kotien seinille tai julkisiin kokoelmiin. Tutkijana minun on pystyttävä perustelevaan, mihin pisteeseen saakka aineistojen käyttö ja paljastaminen on tarkoituksenmukaista ja eettisesti kestävää.

Näyttämisen ja paljastamisen lisäksi aineistoissa on paljon peitettyä ja kätkettyä, joka paradoksaalisesti ei ole tutkijan tavoitettavissa ja käytettävissä. Miten suhtautua Thesleff-aineistojen runsauden sekaan jääviin aukkoihin ja hiljaisuuksiin? Kun aineistoja on paljon, piilee niissä väärintulkinnan mahdollisuuksia, sillä suuri määrä peittää alleen. Tiettyt aineistolajit alkavat dominoida toisia, Thesleffin kohdalla erityisesti suuri taiteellinen tuotanto ja kirjeaineistot. Näiden dominanssia ja keskeisiä suhteita minun onkin tutkijana pystyttävä suhteuttamaan muuhun Thesleffin elämässä tapahtuneeseen. Lisäksi Thesleff-aineistoissa on paljon puuttuvia fragmentteja, kuten kadonneita kirjeitä tai poisrepeytyneitä kirjeen, päivä- tai luonnoskirjan sivuja, taideteoksen osia tai jopa kokonaisia taideteoksia. Aineistoissa eri tavoin ruumiillistuva poissaolo vaikuttaa siihen, millaiseksi menneen ruumiillisuus tutkimuksessani muotoutuu.

Marja Jalava pohtii, miten usein laajimman lähdeaineiston tuottanut vähemmistö saa historian tutkimuksessa edustaa kaikkien aikalaistensa kokemusta.<sup>71</sup> Myös tässä tutkimuksessa yläluokkaisen, yllirajaisen ja kansainvälisissä verkostoissa kosmopoliittina liikkuneen ja vaikuttaneen taiteilijanaisten ruumis, liha ja liike luovat pohjaa laajemmalle perspektiiville. Millä perusteella voin olettaa, että Thesleffin aineistoista tekemäni tulkinnot fin se sièclen kulttuurista ovat jollain tasolla yleispäteviä eivätkä ainoastaan mielivaltaisia henkilökohtaisia vaikutelmiani? Karen Baradin mukaan tutkimus on aina maailmaan osallistumista ja näin ollen toimintaa, joka sisältää eettisen ulottuvuuden: tutkija on vastuussa siitä, millaiseksi maailma muotoutuu.<sup>72</sup> Minun on tunnettava lähteeni ja pyrittävä totuudellisuuteen eli rakentamaan perusteltuja ja läpinäkyviä tulkintoja. Samalla minun on antauduttava menneisyyden jatkuvalle muotoutumiselle, sille tosiseikalle, että kukaan ei voi pysäyttää mennyttä ja sanoa viimeistä sanaa. Mennyt ja sen tulkinnot ovat jatkuvassa liikkeessä.

Tulokulmani eli ruumiillisuuden näkökulmasta on olennaista hahmottaa, miten myös tutkimusympäristöt, kuten arkistot, museot, kirjastot, miljööt, asuinpaikat tai luonnontilat vaikuttavat tulkintoihini materiaalisina tiloina. Maria Tamboukoun mukaan arkistot eivät ole neutraaleja paikkoja, joissa tutkijat ”objektiivisesti” lukevat, tekevät muistiinpanoja ja kartuttavat tietoa, vaan dynaamisia tiloja, jotka vaikuttavat tutkimusprosessiin. Arkistot ovat ilmiön eli historian osia.<sup>73</sup> Anu Salmela huomioi osuvasti, kuinka materian ja diskurssin, ei-inhimillisen ja inhimillisen lomittuneisuuden huomiointi pätee paitsi varsinaiseen analysointiin eli siihen, millaisiin

71 Jalava 2005, 19–20, 36.

72 Barad 2007, 26, 391–396; Salmela 2017, 39.

73 Tamboukou 2014, 619, 623–624; Salmela 2017, 38.

seikkoihin kiinnitän lähteitä lukiessani huomiota, mutta myös analysoinnin fyysiseen ympäristöön. Salmelan mukaan aikakauden ruumiinkäsitykset ja aikaisten elämää keskeisesti jäsentäneet käsitykset materiaalistuvat lähteissä eri tavoin, ne tulevat olevaksi erilaisena ilmiönä.<sup>74</sup> Tämä kokemus on samaan aikaan sekä kielellistä että ei-kielellistä.<sup>75</sup> Tässä yhteydessä ajattelen taidepohjaisessa tutkimustyössä konkreettisesti ruumiillisuudesta olevan tutkijalle hyötyä hänen pyrkiessään tulemaan tietoiseksi aineistoistaan ja tutkimusympäristöistään niiden materiaalisuudesta käsin.

En niinkään etsi Thesleffin aineistoista hänen tapaansa luoda ruumiin ja ruumiillisuuden representaatioita, vaan pikemminkin hänen tapaansa nähdä muoto ja saada se tapahtumaan. Maurice Merleau-Pontyn fenomenologian johdattamana tarkastelen lähteistäni koettua aistimista ja liikkumista sekä niihin liittyviä merkityksiä.<sup>76</sup> Etsin Thesleffille tyypillisiä tapoja luoda tapahtuvaa ruumista oman aikansa normeista ja niiden representaatioista. Jo Thesleffin ajan taiteilijoiden piirissä kurotettiin representaatiota pidemmälle, mikä käy ilmi esimerkiksi Thesleffin aikalaisen Edgar Degas'n pohdintoista. Degas kirjoitti ystävälleen runoilija Paul Valérylle, kuinka piirtäminen ei ollut hänelle niinkään muodon antoa, vaan pikemminkin tapa nähdä muoto. Hänen mukaansa piirtäessä taiteilija etsi jotain muuta kuin representaatiota.<sup>77</sup> Tuskin Thesleff itsekään enää tavoitteli muodonannollaan pelkkää representaatiota.

Vaikka pyrin visuaalisten aineistojeni tulkinnoissa purkamaan representaatioita tapahtumisen ja liikkeen avulla, perustuu näkökulmani muotoutuminen paradoksaalisesti kuitenkin myös representaatioihin. Sillä enhän muutoin pääsisi käsiksi Thesleffin ruumiiseen ja siten hänen ruumiillisuutensa tulkintoihin. Tavoittelenkin tilaa, jossa representaatioita tulkitessani en päätyisi luomaan representaatioita Thesleffin ruumiista ja ruumiillisuudesta, vaan pikemminkin jotakin tapahtumallista ja liikkeellistä. Karen Baradin mukaan ennalta ja itsenäisesti olevaa todellisuutta ei ole, vaan todellisuuden kuvaaminen on mahdollista vain toimintaa ja tekoja (tapahtumista) sisältävien välineistöjen kautta.<sup>78</sup> Näin ollen en lähesty aineistojani staattisina vaan näen niissä ruumiillista olemista ja muutosta. Ajattelen Paul Ricœurin kertomuksellisuutta koskevan mimesis-teorian mukaisesti, että teksti ei vain jäljittele kuvaamaansa, vaan tuottaa luovasti uutta. Sanoilla on todellisuutta

74 Salmela 2017, 29.

75 Matikainen 2003, 201.

76 Matikainen 2003, 194–195.

77 Kisiel 2017, 48–49, 53.

78 Barad, 1996, 177, 183; Salmela 2017, 27. Tutkimukseni nojaa ensisijaisesti ruumiin-fenomenologiaan, mutta Karen Baradin uusmaterialistinen ajattelu vaikuttaa tutkimuksessa erityisesti tapahtumiseen ja prosessuaalisuuteen liittyen. Barad ja uusmaterialistinen tulkinta on keskeisessä osassa myös kulttuurihistorioitsija Anu Salmelan väitöskirjassa *Kuolemantekojä. Naisten itsemurhat 1800-luvun jälkipuolen tuomioistuinprosesseissa* vuodelta 2107.



uudelleenmuokkaava, ei sitä kopioiva merkitys. Ricœur ei siksi käytä representaation käsitettä välttääkseen ”esittävyden illuusion” syntymisen.<sup>79</sup>

Marjo Kaartisen mukaan kulttuuri tuottuu lähteissä ja niiden tulkinnoissa, jolloin lähteitä ei voi ajatella pelkinä todellisuuden toisintoina. Representaatiot ovat kuitenkin myös olemassa ja jollakin lailla suorassa yhteydessä menneeseen maailmaan, koska mennyt kulttuuri tuotti ne. Mutta samalla representaatiot rakentuvat jatkuvasti, ne eivät ole pysähtyneitä, vaan tapahtuvat ja muuttuvat kun niitä tutkitaan ja luodaan uudelleen.<sup>80</sup>

Thesleffin eri aineistoja ristiin lukemalla, niiden välisissä dialogeissa, voi hahmottaa, minkälainen ruumiillisuuden käsitys ja elävä tapahtumallisuus niistä piirtyy esiin. Tutkimuksessani tekstuaalisten aineistojen määrä ja asema on jossain määrin alisteisia visuaalisille aineistoille, vaikka samaan aikaan kaikki aineistoni ovat osa ajan kulttuurista neuvottelua. Ne kantavat merkityksiään samasta aihepiiristä omalla tavallaan.<sup>81</sup> Thesleffille erityisesti kirjoittaminen, piirtäminen ja maalaaminen olivat luontevaa ja aktiivista toimintaa läpi hänen elämänsä lapsuudesta vanhuuteen. Aineistoissa ei ole pitkiä ajallisia aukkoja tai taukoja, eikä niistä ole juurikaan luettavissa luomisen tuskaa tai ilmaisun vaikeutta. Eri ilmaisukeinot olivat hänelle niiden määristä päätellen tärkeitä, ja hänelle tuntuu olleen myös vaivatonta liikkua niiden välillä.

Tutkimusaineistojani voisi näin ajatella esityksinä, jopa koreografioina, joiden avulla tutkia ja tehdä tulkintoja Thesleffin ruumiskäsitysten tapahtumisesta, törmäämisestä tai mukautumisesta ajan kulttuuriin konventioihin. Thesleffin eletty maailma kietoutui paljon liikkeen ympärille, joka konkretisoituu myös eri aineistojen ilmaisutekniikoissa ja liikkeessä niiden välillä. Koreografian käsitteen avulla Thesleffin eri aineistoja on mahdollista lukea modernin ruumiin, lihan, tapahtumapaikkoina. Niin taideteoksessa, valokuvassa kuin kirjoituksessakin voi olla meneillään pikemminkin esitys kuin tallenne, dokumentti tai pysäytetty hetki. Ajattelenkin aineistojani tapahtumapaikkoina, joissa Thesleff eli vuorovaikutuksessa aikansa, perheensä, ystäviensä, kollegoidensa ja muiden taiteilijoiden sekä heidän tuotantonsa kanssa.

## Taideteos ja tekijä

Thesleffin taideteoksia on hänen galleristinsa Leonard Bäcksbackan vuonna 1954 julkaistun biografian luettelon mukaan yhteensä 1 012 kappaletta. Tämän listauksen teoksista 779 on maalauksia, 60 etsauksia ja 173 puugrafiikan aiheita. Teoksia kuuluu

79 Ricœur 1991, 135, 140; Sjö 2016, 65.

80 Kaartinen 1999, 12–13. Katso myös Roger Chartier 1997, 94.

81 Nina Kokkinen puhuu samankaltaisesta aineistosuhteesta väitöstutkimuksessaan. Kokkinen 2019, erityisesti 75–76.

niin yksityisiin kuin julkisiin kokoelmiin, joista suurimpia ovat Ateneumin ja HAM Helsingin taidemuseoiden kokoelmat.<sup>82</sup> Olen perehtynyt viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana tutkimus-, kirjoitus- ja näyttelykuratointityöni<sup>83</sup> puitteissa reiluun 550 Thesleffin teokseen julkisissa ja yksityisissä kokoelmissa.

Kaikki Thesleffin tekemä taide ei suinkaan murtautunut tunnettuuteen, mutta monet tämän tutkimuksen keskiössä olevat teokset tulivat jo pian valmistuttuaan näyttelyiden kautta osaksi julkista tietoisuutta ja keskustelua. Thesleff halusi elää taiteellaan ja olla taiteilija, joten hän maalasi teoksiaan toisten katseille ja arvioitavaksi. Tästä syystä hänen täytyi olla valmistautunut teostensa kohtaamaan vastaanottoon ja kritiikkeihin.

Tutkimallani ajanjaksolla kuvataiteessa tapahtui visuaalinen murros, jonka myötä ero aikaisempien sukupolvien pyrkimyksiin alkoi kasvaa. Sama murros oli olemassa myös psyykkisesti, poliittisesti ja moraalisesti.<sup>84</sup> Tämä murros kiinnostaa minua erityisesti ruumiillisuuden näkökulmasta ja siksi olen valinnut tarkemman tutkimukseni kohteeksi Thesleffin teoksia, jotka lähestyvät, kuvaavat ja tutkivat ruumiista aikavälillä 1890–1915. Teokset ovat tekniikaltaan maalauksia, puugrafiikkaa, piirustuksia ja luonnoksia. Varsinkin luonnosten kohdalla tutkimusaineistossa on mukana myös fragmentteja ja pieniä harjoitelmia esimerkiksi tietyistä ruumiinosista, kuten jaloista, päistä tai käsistä tehtyjä kuvia.

Ruumiillisuus, liha ja liike liittyvät ihmisen kuvaamisen problematiikkaan ja kysymyksiin siitä, mitä näkyy, mitä voidaan näyttää, miten se ilmenee ja miten sitä voidaan tulkita. Esittävyuden lisäksi tutkin myös sitä, miten ruumiillisuus oli läsnä Thesleffin työtavassa esimerkiksi teoksien teknisessä toteutuksessa, kuten pinnan rakenteissa ja muodoissa sekä materiaali- ja värivalinnoissa. Käsitän Thesleffin luonnoksien ja muun taiteellisen tuotannon välisen suhteen avoimena ja muuttuvana, prosessinomaisena. Feministisen kulttuurintutkija Teresa de Lauretisin mukaan subjektiutuu syntyy jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja liikkeessä ympäröivän maailman kanssa. Yksilö ymmärtää subjektiivisina sellaiset suhteet, jotka ovat myös sosiaalisia

82 Bäcksbäckan kirja on tarkin Thesleffin tuotannosta tehty luettelo. Sen päälle tulevat vielä Thesleffin piirustukset, luonnokset ja luonnoskirjat, joista suurinta otosta säilytetään Kansalliskallerian kokoelmissa. Myös SLS:n arkistoon kuuluu jonkin verran luonnoksia, piirroksia, puugrafiikan vedoksia ja luonnosvihkoja.

Thesleffin puugrafiikan laatoista vedostamia lehtiä on grafiikalle tyypilliseen tapaan lukuisia. Thesleffin kohdalla erityistä on se, että hän maalasi vedostamansa laatan joka kerta eri tavalla. Näin ollen jokainen vedos lasketaan uniikiksi teokseksi, monotypiksi. Jos kaikki itsenäiset vedokset laskettaisiin osaksi Thesleffin teoslukumäärää (mikä olisi aivan perusteltua), nostaisi se hänen kokonaistuotantomääränsä helposti kaksinkertaiseksi. Kuitenkin puugrafiikan määrää on mahdotonta laskea, koska Thesleff ei numeroinut laatoista otettuja sarjoja.

83 *Ellen Thesleff – Värien tanssi*, Taidekeskus Retretti, kesä 2008; *Ellen Thesleff. Minä maalaan kuin jumala*, HAM Helsingin taidemuseo ja Oulun taidemuseo 2019–2020.

84 Jalava 2005, 17; Tuohela 2008, 337–338; Lahelma 2014, 15.

ja lopulta myös historiallisia.<sup>85</sup> Tämä kokemus välittyy myös Thesleffin kuvastoihin, jotka syntyivät suhteessa hänen omaksumiinsa maalaamisen konventioihin ja malleihin.<sup>86</sup> Tässä kiinnostavaa on erityisesti se, mitä taiteilija tuli sanoneeksi tai tehneeksi, ei niinkään se, mitä hän itse halusi tai teki.<sup>87</sup>

Taideteokset ovat juurtuneet menneisyyteen: niiden aiheet, värit, siveltimenjäljet, koko, kehykset ja marginaalit pitävät sisällään lukuisia ajallisia ja paikallisia seikkoja ja tekoja. Teokset pitävät sisällään paljon sellaista, mitä emme voi ymmärtää tai koskaan tavoittaa. Kuten taidehistorioitsija Michael Ann Holly toteaa, taideteokset elävät läpi aikojen, ja meidän tehtävämme tutkijoina on yrittää kurottaa niitä kohti. Teokset eivät ole eivätkä voikaan enää olla samoja, joita ne joskus olivat.<sup>88</sup> Visuaalisen kulttuurin ja taidehistorian alalla on pohdittu aina, mitä kuvat tarkoittavat, mitä ne tekevät ja kuinka ne kommunikoivat symboleina tai merkkeinä. Minkälaista voimaa ja valtaa kuvat käyttävät ihmisten käyttäytymiseen ja tunteisiin?

Taidehistorian ikonologian tunnetuimman ajattelijan Erwin Panofskyn mukaan taideteokset eli kuvat ovat kulttuurinsa tuotteita ja upotettuja omaan historialliseen aikaansa. Panofskyn termi *habitus* tarkoittaa yhteyttä taiteilijan työn ja metodien ja elämänsä aikakauden välillä. Taidehistorioitsija Michael Baxandall nimesi Panofskyn käsitteen edelleen omassa tutkimuksessaan visuaalisiksi tavoiksi (*visual habits*).<sup>89</sup> Taidehistorioitsija W. J. T. Mitchell haastaa kirjassaan *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005) pohtimaan asiaa myös kuvan näkökulmasta kysyen, mitä kuvat haluavat.<sup>90</sup> Myös kulttuurihistoriassa kuvaa lähestytään sen syntyajan sosiaalisessa ja materiaalisessa todellisuudessa. Marjo Kaartinen ajattelee taideteosten olevan suorassa yhteydessä menneeseen maailmaan, koska ne ovat menneen kulttuurin luomia, sen osia ja sen jättämiä jälkiä. Näin teokset voivat avata reitin historian ymmärtämiselle.<sup>91</sup>

Maalaus ei ole vain visuaalisuuteen rajoittuvan havainnon välitön dokumentti, vaan diskursiivisena rakenteena juurtunut tutkittavan ajan historialliseen, poliittiseen ja sosiaaliseen todellisuuteen. Saksalaisen historian tutkijan Annette Vowinckelin mukaan historioitsijoiden ja taidehistorioitsijoiden onkin tärkeää yrittää ymmärtää nimenomaan kuvaa.<sup>92</sup> Tarkastelun lähtökohta ei ole ainoastaan tekijää koskeva henkilöhistoriallinen tieto, vaan oletus siitä, että tutkitut taideteokset puhuvat myös

85 de Lauretis 1984, 159; Tuohela 2008, 29–30.

86 Tuohela 2008, 31. Kirsi Tuohela puhuu väitöskirjassaan konventioista ja malleista erityisesti suhteessa 1800-luvun lopun naiskirjailijoihin.

87 Hamm 2001, 23–26; Tuohela 2008, 31, 227–228.

88 Holly 2013, 1–3. Michael Ann Hollyn mukaan taideteoksien kanssa operoidessa on aina mukana melankolia – suru niiden tavoittamattomuudesta.

89 Panofsky 1957; Baxandall 1972.

90 Mitchell 2013, xv, 28, 33; Schreck 2019, 55.

91 Kaartinen 1999, 12–13.

92 Vowinckel 2018, 27.

omasta puolestaan. Ne ovat ”tiedon” subjekteja ja ”teoreettisia objekteja”.<sup>93</sup> Samalla kuvalliset esitykset ovat myös jälkiä taiteilijan olemassaolosta, ajatuksista sekä häntä ympäröineiden tapahtumien, ympäristön ja elämän ymmärryksestä. Maurice Merleau-Pontyn mukaan maalarin ei niinkään tarvitse olla kiinnostunut, *mikä* hänen näkemänsä asia on, vaan *miten* se ilmenee, miten jotakin tulee esiin. Maalari yrittää oppia näkemään jotakin, mitä ei tavallisesti nähdä. Lainatessaan ruumiinsa maailmalle maalari muuntaa maailman maalaukseksi.<sup>94</sup>

Kysymys taiteilijasta, teoksista ja niiden välisestä suhteesta on moniulotteinen. Taide- ja kulttuurihistoriallisen tutkimuksen yhdistäminen johtaa pohtimaan taiteellisen ja biografisen suhdetta. Onko niitä tarpeen erotella?<sup>95</sup> Kun ihminen elävänä, aistivana ja havaitsevana ruumiina ymmärretään ideoiden perustaksi, ei historiallisia tekstejä, tässä kuvia, voida lähtökohtaisesti tarkastella tekijästään irrallisina, autonomisina kielellisinä tuotteina.<sup>96</sup> Tekijän kokemuksien ja teosten välillä on tulkinnoissa avautuva suhde, mutta kuten Maarit Leskelä-Kärki toteaa, se ei ole yksi yhteen, vaan aina tulkintaan rajoittuva.<sup>97</sup> Se, mitä teos sanoo, ei ole tekijän suora intentio eikä tekijä myöskään ole vastuussa teoksensa monista eri lukutavoista, mutta samaan aikaan tekijä taiteellisine tekoineen ei ole tästä kaikesta irrallaan.<sup>98</sup>

Näin ymmärrän tämän tutkimuksen piirissä taiteilijan tekemät teokset myös lähteinä, jolloin katson ja analysoin niitä yhtäältä taideteoksina ja toisaalta historiallisina lähteinä. Varsinkin luonnokset ja luonnoskirjat sijoittuvat erityisellä tavalla biografisen ja taiteellisen välimaastoon. Etenkin taidehistoriallisissa teosanalyysseissä tavoitellaan usein diskursseja ja katsomisen tapaa, joka ei olisi tekijästä lähtöisin. Tässä tutkimuksessa lähestyn taideteoksia kuitenkin edestakaisessa, liikkuvassa ja tulkinnallisessa suhteessa tekijään kulttuurihistoriallisesta tutkimustraditiosta ammentaen.

93 Nyberg 2019, 224, 226–227.

94 Hotanen 2008, 73, 76.

95 Taidehistorioitsija Tutta Palinin mukaan taidehistorian piirissä olisi hyvä pohtia taiteilijamonografiatyypin kirjoittamisen paikkaa ja tapaa. Monografiassa kritiikkiä herättää sen odottama ihanne yksinkertaisesta jatkuvuudesta sekä analogiasta taiteilijan elämän ja hänen teostensa välillä. Taiteen tutkija Catherine M. Soussloffin mukaan taiteilijaelämäkertojen piirissä on vallinnut tapa lukita taiteilija kiinni omaan taiteeseensa, jolloin taiteilija on nähty nerona ilman henkilökohtaista persoonallisuutta. Onkin ristiriitaista, että taidehistorian tieto on järjestetty niin, että teosta voidaan parhaiten kuvata ottamalla mukaan sen luoja ja elämänkaaren tunnusmerkkejä, vaikka samalla historiallinen henkilö taideteosten takana on saattanut jäädä todellisuudesta, suhteesta toisiin yksilöihin ja fyysisestä olemassaolosta. Soussloff 1997, 8–10, 33; Palin 2013, 37–38.

96 Jalava 2005, 27; Belting 2005; Shore 2014.

97 Leskelä-Kärki 2006, 36, 73–74, 82.

98 Tuohela 2008, 31.

Maalauksen tekeminen on ajassa etenevää toimintaa, jonka lopputuloksena syntyy pysähdys, sillä sitähan maalaus karkeasti on: pysäytetty kaksiulotteinen pinta. Mutta silti kangas saattaa olla myös paikka, missä toimia, ei ainoastaan paikka, missä jäljentää todellisuutta tai ilmaista objektia. Kankaalla voi olla meneillään tapahtuma, ei kuva tai kuvaus. Ja koska kuva ja kieli ovat kaksi eri symbolista järjestelmää, taiteesta puhuminen ja kirjoittaminen ovat aina jonkinlaisia siirtoja yhdestä järjestelmästä toiseen, samoin kuin siirtymä liikkeestä kuvaan. Oletukseni on, että Thesleffin taiteen kautta me voimme erityisellä ja monimutkaisella tavalla havainnoida hänen ruumiinsa liikettä, sen suhteita ja painoa värin ja pohjamateriaalin yhdistyessä teoksissa muodoiksi ja esityksiksi. Maalausprosessissa oli mukana Thesleffin ekspressiivinen ja elävä ruumis, joka teki liikkeellään jäljen, joka taas teki liikkeen näkyväksi. Taide antoi Thesleffin eletylle ruumiille mahdollisuuden tapahtua visuaalisen ilmaisun ja merkityksenannon kautta, ja ruumiillisuus saattoi tätä kautta elää ja kommunikoida ympäristöönsä. Marci Shoren mukaan aatteet ja ideat eivät voi tuottua tai liikkua elettyjen ruumiiden, ajan ja paikan, ulkopuolella, koska me toimimme aina omista sitoumuksistamme käsin.<sup>99</sup>

Myös Thesleffin elämä tunkeutui kaikkialle, ja siksi meidän täytyy tuntea näiden aatteiden ja ideoiden ruumiillinen ja lihallinen ”paino”. Thesleffin käsissä olleiden välineiden, kuten kynien, pensseleiden ja palettiveitsien, välittämänä hänen ruumiinsa läsnäolo painui kartastoiksi, reiteiksi ja esityksiksi teosten pintoihin.<sup>100</sup> Teosten ulkoasusta ei kuitenkaan aina voi suoraan päätellä työskentelytapaa, sillä rajulta ja ekspressiiviseltäkin vaikuttava maalauspinta saattoi syntyä myös tarkan ja harkitun työskentelyn tuloksena. Tutkimukseni voikin ymmärtää eräänlaisena taiteellisen koreografian tutkimisena: Kangas (tai muu materiaali) voi olla mediaani, jonka avulla Thesleffin ruumis tuli olevaksi ja esitteli subjektin. Kangas oli ja on edelleen ruumiille tapahtumien näyttämö, kuin teatterin lava. Näin maalaus ei ole sulkeuma ja itsessään täysi vaan ”teatterillinen” ja katsojan läsnäoloon nojautuva. Maalaus punoo merkityksiä katsojanvaraisesti ja avautuu monin tavoin vuoropuheluun ”itselle-ulkoisen” kanssa. Se kykenee luomaan visuaalisuuden rajat ylittäviä ja näkemisen ulottuvuutta haastavia ajan ja tilan efektejä. Näin ymmärrettynä maalaus tuottaa intersubjektiivisia ja interkorporaalisia katsomisen ja olemisen paikkoja.<sup>101</sup>

99 Shore 2014, 195.

100 Thesleffin tuotannosta löytyy monia töitä, joissa konkreettisesti tuntuu (ja näkyy) hänen ruumiinsa paino ja jälki: hän saattoi painaa puugrafiikkaansa laattojen päällä seisten ja painopistettään muuttaen = liikkuen. Painotapa on yksi osa hänen grafiikkansa uniikkia luonnetta.

101 Nyberg 2019, 228–229.

## Luonnos- ja päiväkirjat

Taidehistoriassa luonnoksiin on perinteisesti suhtauduttu varsinaista teosta taustoitavana materiaalina. Myös Michel Foucault'n mukaan muistiinmerkinnät ja luonnokset ovat merkityksellisiä suhteessa taiteilijan varsinaiseen tuotantoon, vaikka hän pohtiikin kriittisesti taiteilijan ”varsinaisen tuotannon” luonnetta.<sup>102</sup> Thesleffinkin tuotannon kohdalla maalaukset ymmärretään enemmän ”varsinaisiksi” teoksiksi, koska niitä on asetettu ja asetetaan edelleen eniten näytteille. Kuitenkin hänen tavaansa työstää aiheitaan eri tekniikoilla eri paikoissa on sellaista prosessinomaisuutta, että lopullisen teoksen idean sijaan ymmärrän Thesleffin työn sijaitsevan pikemmin eri tekniikoilla toteutettujen aihoiden välisissä tiloissa ja keskusteluissa.<sup>103</sup>

1800-luvun loppua kohden perinteinen jaottelu luonnoksiin ja valmiisiin teoksiin alkoi murtua. Impressionistit hyödynsivät näytteille asettamisessaan töissä luonnoksen estetiikkaa ja symbolistit haaveksivat kokonaistaideteoksen ideasta. Tämä haastoi akateemisen ymmärryksen valmiista teoksesta, joka oli siihen saakka tarkoittanut monenlaista viimeistelyä, kuten maalauksen pinnan yksittäisten siveltimen jälkien silottelua. Symbolisteille sen sijaan oli keskeistä luonnosmainen ja viimeistelemätön ja sitä myöden avoin lopputulos. Rudolf Rapettin mukaan luonnoksen ensisijaisuus kulminoitui jopa vastenmielisyytenä maalaamista kohtaan.<sup>104</sup> Hans Belting puhuu Paul Cézannen ja Auguste Rodinin teoksien yhteydessä non-finiton eli kesken-eräisyyden estetiikasta eli viimeistelyn ja täydellisyyden pelosta.<sup>105</sup> Umberto Eco mukaan avoimen teoksen idea vangitsi modernin luonteen, johon kuului subjektin merkityksettömyyden ja levottomuuden kokemukset.<sup>106</sup> Tämä kaikki kasvatti kiinnostusta piirtämisen potentiaalia kohtaan ja johti siihen, että piirroksia ja luonnoksia asetettiin esille, keräiltiin, tutkittiin ja tulkittiin aiempaa enemmän. Taiteilijat tulivat myös tietoisiksi siitä, että heidän luonnoksensa saattoivat kiinnostaa yleisöä ja kollegoita.<sup>107</sup>

Thesleffillä näkyy jo hyvin varhain muuttuva suhde luonnos- ja päiväkirjojen välillä. Hän kirjoitti päiväkirjaa vain joitakin vuosia lapsena ja nuorena. Sen sijaan

102 Foucault 1984; Tihinen 2014, 92. Juha-Heikki Tihinen tuo Beda Stjerschantzin yhteydessä esiin, kuinka tämän luonnoskirjoissa on löydettävissä piirroksien ja luonnoksien lisäksi muun muassa kokoelmia luetuista teksteistä, muistiinpanoja, hankintalistoja sekä kuvamateriaalia tutkimuksen kohteena olevista ilmiöistä, kuten muinaisegyptiläisestä taiteesta. Tämä kaikki näyttäytyy hyvin samankaltaisena Thesleffin luonnos- ja päiväkirja-aineistoissa, eikä ihme, sillä he opiskelivat ahkerasti yhdessä ensimmäisellä Pariisin-matkallaan 1891–1892.

103 Juha-Heikki Tihinen on tullut samaan johtopäätökseen Beda Stjerschantzin luonnoksissa. Tihinen 2014, 94–95.

104 Boime 1986, 20–21; Barasch 1998, 62–63; Rapetti 2005, 103; Lahelma 2014, 60–61.

105 Belting 2001, 202; Lahelma 2014, 62–63.

106 Eco 1989 [1962], 142; Lahelma 2014, 63.

107 Tihinen 2014, 106.

luonnoskirjat osin päiväkirjamaisilla piirteillä tulivat osaksi hänen taiteellista työtään ja elämäänsä jo aivan uran alussa 1880-luvun lopulta eteenpäin. Svenska litteratursällskapetin aineistoista päiväkirjoja on yhteensä kahdeksan, joista kolme asettuu tämän tutkimuksen aikavälille. Vuoden 1908 päiväkirja kulkee jo luonnoskirjan (skissbok) nimellä ja toinen, vuosille 1914–1919 ajoitettu on nimetty luonnos-päiväkirjaksi (skissbok/dagbok).<sup>108</sup> Tutkimani luonnoskirjat taas kuuluvat kahta SLS:n kokoelmiin kuuluvaa poikkeusta lukuun ottamatta Kansalligallerian Ateneumin taidemuseon kokoelmiin. Aikavälille 1890–1915 näistä ajoittuu 26 luonnoskirjaa.<sup>109</sup> Aineistoistani oikeastaan vain kaksi on päiväkirjoja, luonnoskirjoiksi identifioituja sen sijaan on yhteensä 32–33.

Thesleffin lapsuus- ja nuoruusvuosien päiväkirjojen sivut täyttyivät lyhyehköistä päiväkohtaisista merkinnöistä. Christina Sjöbladın mukaan päiväkirjoille luonteenomaisia piirteitä ovatkin juuri päivätyt, kronologiseen järjestykseen asetetut ja ensimmäisessä persoonassa esitetyt merkinnät. Päiväkirjoissa kirjoittaja kertoo tapahtumista, jotka hän on itse kokenut tai joista hän on saanut tietoa. Samalla hän värittää kertomuksia omien tunteidensa ja ajatustensa mukaan.<sup>110</sup> Thesleffin merkinnät alkavat useimmiten päivämäärällä, toisinaan hän mainitsee päivän nimeltä ja lisäksi usein jotakin säästä. Hän kuvailee tekemisiään, erityisesti liikuntaa ja liikkumista, sillä luonnossa leikkiminen ja urheileminen olivat hänelle lapsuudesta saakka tärkeää toimintaa. Perheen vanhemmat eivät pidätelleet tyttöjä, ja he saivat harrastaa raskastakin liikuntaa, kuten pitkiä hiihtoretkeä, jääratojen rakentamista, luistelua, kelkkailua ja luonnossa retkeilyä.<sup>111</sup> Aloittaessaan teini-ikäisenä taiteen harrastamisen Thesleff mainitsee toisinaan piirustushetkistään. Näiden lisäksi hän kertoo perheensä askareista, menoista ja terveydentiloista.

108 Arkistossa oleva Thesleffin ensimmäinen päiväkirja ajoittuu vuodelle 1882–1883. Seuraavat neljä kappaletta ovat vuosittain aina vuoteen 1888 saakka. Seuraava on vuodelta 1894 ja tämän tutkimuksen ensimmäinen aineisto. Kahdesta viimeisestä vuoden 1908 Skissbok kuuluu tämän tutkimuksen piiriin ja vuosien 1914–1919 Skissbok/Dagbok ensimmäisen vuoden eli 1914 osalta. Sen jälkeen seuraavat merkinnät nimittäin jatkuvat vasta vuoden 1916 osalta, joka ei enää kuulu tämän tutkimuksen piiriin. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv, mappi 8.

109 Kokoelma kattaa yhteensä 44 Thesleffin luonnoskirjaa vuosilta 1884–1940. Tässä tutkimuksessa käsitellyt luonnoskirjat Kansalligallerian Ateneumin taidemuseon kokoelmissa ovat: A IV 3449: 2, 4, 5, 7–29, 31–33, 35 ja 40. Näistä kirjat 2, 4 ja 5 käsittävät Thesleffin uran varhaista vaihetta 1880-luvun lopulla, enkä varsinaisesti ole analysoinut niitä tämän tutkimuksen puitteissa. Koin kuitenkin tärkeäksi hahmotella myös pidempää visuaalista jatkumoa, joka alkoi Thesleffin opiskellessa ensimmäisissä ammattiin tähtäävissä kouluissa eli Adolf von Beckerin yksityisakatemiassa vuodesta 1885 sekä Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuodesta 1887 eteenpäin. Viittaan tutkimuksen ensimmäisessä luvussa lyhyesti muutamaa otteeseen näihin 1880-luvun luonnoskirjojen aineistoihin.

110 Sjöblad 1997, 57.

111 Schreck 2017, 34–39.

Viimeisen varsinaisen päiväkirjan aikoihin vuonna 1888 Thesleff oli jo aloittanut opintonsa Taideyhdistyksen piirustuskoulussa (1887). Samassa yhteydessä päiväkirjojen vire vaihtui kirjoittamisesta luonnosteluksi ja piirtämiseksi. Tulkitsenkin, että taiteentekeminen alkoi muuttaa päiväkirjojen luonnetta luonnoskirjoiksi. Olettavasti työskentely taiteen parissa vei yhä enemmän Thesleffin aikaa ja tapahtumien kirjaaminen kielelliseen muotoon korvautui visuaalisella ilmaisulla. Nicholas Mirzoeffin mielestä modernille ajalle olikin leimallista antaa kokemuksille visuaalinen muoto.<sup>112</sup> Ajallisesti seuraava päiväkirja vuoden 1894 Italian-matkalta oli jo luonteeltaan pikemminkin almanakka tai matkapäiväkirja. Tämän jälkeen seuraava SLS:n kokoelmissa oleva kirja on vasta vuodelta 1908 ja luonnoskirjaksi nimetty.

Toki on mahdollista, että päiväkirjoja olisi ollut enemmän ja niitä olisi yksinkertaisesti kadonnut. Näyttää kuitenkin vahvasti siltä, että Thesleffin luonnoskirjoista tulee ammatillisessa murrosvaiheessa (joka ajoittuu myös modernin murrokseen) monella tapaa päiväkirjojen korvikkeita. Luonnoskirjojen sivuilla on usein piirrosten lisäksi merkintöjä päivän tapahtumista ja kohdatuista ihmisistä. Lisäksi sivuilta saattaa löytyä työhön ja elämään liittyviä hankintalistoja tarvikkeista ja hyödykkeistä ja matkasuunnitelmia. Lisäksi Thesleff lisää toisinaan kuviensa joukkoon aforismeja, pätkiä tunnetuista teksteistä tai kirjailijoiden tai taiteilijoiden nimiä. Luonnos- ja päiväkirjojen kohdalla näkyy, kuinka Thesleff kirjoitti niitä erilaisten odotusten, toiveiden ja kerrostuneiden kokemusten keskellä. Tietyssä hetkessä koettu muuntui joksikin uudeksi, kun hän lähestyi ja tutki asiaa kirjoittamalla tai piirtämällä.<sup>113</sup>

Ajattelen Thesleffin tavan ”hylätä” päiväkirjailmaisu ja korvata se piirtämisellä liittyvän haluun päästä jollakin tavalla lähemmäksi tutkimuksensa kohdetta. Luonnoksiin ja piirroksiin liitetäänkin kirjeiden ja päiväkirjojen lailla läheisempi ja henkilökohtaisempi ote kuin niin sanottuihin valmiisiin taideteoksiin.<sup>114</sup> Thesleffin kohdalla luonnokset ja luonnoskirjat ovatkin kuin kuvallisia päiväkirjoja, jotka taiteellisen tutkimisen ja harjoittamisen rinnalla avaavat tutkijalle arkisia asioita ja tapahtumia, toisinaan jopa samoja, joista hän kirjoittaa.<sup>115</sup> Luonnoskirjojen voi ajatella luoneen hänelle ”oman huoneen”.<sup>116</sup> Tällöin piirrosten ja luonnosten ei tarvinnut olla mitään sen enempää, valmiita teoksia tai jossakin suhteessa valmiisiin teoksiin. Ne saivat vain olla. Thesleffin luonnoskirjoja voi tarkastella päiväkirjojen logiikasta käsin, koska ne toimivat hybridinä, luonnos- ja matkakirjan tai luonnos- ja

112 Mirzoeff 1998, 6–7; Frigård 2008, 12.

113 Maarit Leskelä-Kärki puhuu vastaavanlaisesta muuntumisesta päiväkirjakirjoittamisen yhteydessä tutkimuksessaan *Toisten elämät. Kirjoituksia elämäkerroista* vuodelta 2017, 163.

114 Tihinen 2014, 106.

115 Katso myös Schreck 2014.

116 Maarit Leskelä puhuu Aino Kallaksen kohdalla päiväkirjoista ”omana huoneena”. Tällä hän viittaa siihen, että Kallaksella oli myös julkisempi ura kirjailijana. Leskelä 2000, 214.



päiväkirjan yhdistelminä. Erityisen tunteikkaina elämän hetkinä, kuten ollessaan rakastunut 1910-luvun taitteessa, luonnoskirjat ovat tunteiden kirjallisen ja kuvallisen pohtimisen paikkoja.

Olen valikoinut Thesleffin luonnoksista tutkimukseeni mukaan ne, jotka esittävät jollakin tavalla ruumista; ruumista tilassa, suhteessa toiseen ruumiiseen tai luonnossa. Hans Belting ajattelee ruumiin hahmottavan, vastaanottavan, muistavan ja heijastavan kuvia havainnoimalla niitä. Kuvien välittäjä, tässä Thesleffin luonnoskirja, siirtää kuvat ruumiiseen luoden sillan havainnollemme. Samalla välittäjä kertoo meille, että kyseessä ei ole todellinen ruumis, mutta ei myöskään pelkkä objekti, kone tai representaatio. Ruumiillinen kokemuksemme antaa meille mahdollisuuden tunnistaa visuaalisuudessa piilevä dualismi. Belting kuitenkin kritisoi kuvan välittäjän korostuvan usein liikaa vieden voimaa kuvan kohtaamiselta.<sup>117</sup> Itse kuitenkin näen esineen, esimerkiksi luonnos- tai päiväkirjan, tärkeänä osana ruumiillista kohtaamista sen oman persoonallisen materiaalisuutensa vuoksi. Thesleffille itselleenkin fyysiset luonnoskirjat kuvineen olivat ruumiillisen muistin ja kokemuksien välittäjiä ja säilöjiä. Ne mitä ilmeisimmin olivat hänelle myös tärkeitä, koska arkistomääristä päätellen hän säilytti niitä huolella.

Luonnoskirjat ovat keskeinen osa taiteellista työtä ja oppimista. Ne liittyvät jo koulutuksesta lähtien opettajien ja kollegoiden kanssa jaettuun taiteelliseen maailmaan. Samalla ne ovat myös henkilökohtaisia aineistoja, muistiinmerkitsemisen ja ajattelun paikkoja, jotka liittyvät myös yksityisempiin elämäntapahtumiin. Philippe Lejeunen mukaan päiväkirja on sarja päivättyjä merkintöjä, jotka ovat yleensä tekstimuotoisia ja pyrkivät ottamaan haltuun ajan liikkeen pikemminkin kuin jähmettämään jonkun elämässä tapahtuneen. Lejeunen huomio liikkeen merkityksestä päiväkirjamerkintöjen yhteydessä tuntuu tämän tutkimuksen ruumiillisuuden näkökulmasta tärkeältä Thesleffin vaihtaessa arjen huomioiden merkitsemisjärjestelmänsä tekstistä kuvaksi.<sup>118</sup> Tulkitsen, että Thesleffin sana korvautui kuvalla. Esimerkiksi se, miten paljon hän 1880-luvun lopulla ja 1890-luvun alussa piirsi perheensä naisia, liittyi tapaan reflektoida itseä ja perhettä. Piirroksissa näkyvät perheen naiset oli kohdattu ruumiillisesti, heidän kanssaan oli jaettu ja eletty tila piirtämisen hetkellä.<sup>119</sup> Piirtäminen oli keino tutkia läheisten ihmisten persoonassa ja läsnäolossa ilmeneviä seikkoja ja niiden vaikutuksia itseen. Ymmärrän Thesleffin luonnoskirjat subjektiuden rakentamisen paikkoina, väylänä luoda identiteetistä jotakin pysyvää jälkeä suhteessa jatkuvassa muutoksessa olevaan elämään vaihtuvine kuvineen ja identiteetteineen.<sup>120</sup>

117 Belting 2005, 305, 315.

118 Lejeune 2009, 179; Sjö 2016, 12–13.

119 Toki myös kirjeen kirjoittamisessa oli mukana tunne ja tietoisuus toisesta ihmisestä, hänen lihastaan, jolle kirjoitti.

120 Jokinen 1996, 150, 154; Leskelä 2000, 215. Maarit Leskelä tuo esiin ajatuksen päiväkirjoista subjektin rakentamisen paikkoina erityisesti Aino Kallaksen

Luonnoskirja saattoi olla tapa tunnistaa itsensä samaan tapaan kuin päiväkirja. Luonnoksissa itsen ilmentäminen tapahtui ruumiillisesti luonnostelijan luodessa myös itseään viivansa avulla.

Thesleff jakoi näin läheistensä kanssa visuaalista ajatteluaan ja työtään. Vaikka hän piirsi toista ihmistä, viiva konkretisoi myös häntä itseään ja näiden välistä suhdetta. Liz Stanley korostaakin sosiaalisten suhteiden ja verkostojen merkityksiä elämäkerrallisia aineistoja tarkasteltaessa. Luonnos- ja päiväkirjat rakentuvat kertojan (piirtäjän) ympärille ja ovat vahvasti kertojan näkökulmasta esitettyjä.<sup>121</sup> Samalla niihin on mahdollista sisällyttää toisten ääniä, toimia ja reagoiteja. Thesleffinkin luonnoskirjat näyttävät, kuinka itsestään ja elämästään ei voinut kirjoittaa tai piirtää ilman yhteyttä toisiin ja ympäristöön.<sup>122</sup> Samalla kun Thesleffin päivä- ja luonnoskirjoista aukeaa uniikki ja subjektiivinen ruumiillisuus ja maailma, ovat ne myös aikansa oletuksien ja normien säätelemiä. Ne sisältävät kulttuurisesti määrättyjä tulkintoja, valintoja ja sanontoja, jotka rakentuivat ajan oletuksien, normien ja diskurssien kautta.<sup>123</sup> Myös silloin, kun Thesleff teki toisin.

Thesleffin luonnoksissa on usein paikkojen ja ihmisten nimiä, huomioita arjen tapahtumista, aforismeja, runoja sekä viittauksia luettuihin teksteihin, musiikkiin tai taiteellisiin esikuviiin. Ne eivät läheskään aina ole ”pohjia” teoksille, vaan olemassa sellaisenaan. Näenkin Thesleffin luonnokset jonkinlaisina arjen ja työn, tavanomaisen ja taiteellisen, yhdistäjinä. Luonnoskirjojen kuvat eivät kuitenkaan ainoastaan paljasta, näytä tai kerro. Thesleffin ote piirtämiseen ja kirjoittamiseen oli usein varsin fiktiivistä, ja piirtäessään hän saattoi yhdistellä asioita naturalismin tai realismin vastaisesti. Samoin oli kirjoittamisen laita, sillä hän kirjoitti usein runollisesti, aforistisesti ja tajunnanvirtamaisesti.<sup>124</sup> Thesleff luultavasti omaksui tätä kirjoittamisen tapaansa 1890-luvulla symbolisteilta, joille oli Umberto Eco mukaan tärkeää teoksen avoin luonne. Symbolistisen runouden suggestiivinen ilmaisu jätti teoksen avoimeksi lukijan reaktioille.<sup>125</sup>

Nina Sääskilahti puhuu päiväkirjoja koskevassa tutkimuksessaan jatkuvista prosesseista, jotka uudistavat menneen, nykyisen ja tulevan monikerroksisia ja muuttuvia suhteita. Nämä uudistuvat prosessit ja suhteet tarjoavat kirjoittajalle, Thesleffin tapauksessa myös piirtäjälle, uudenlaisia tapoja lähestyä elämäänsä kirjoittamisen ja

päiväkirjojen yhteydessä. Ajatus, että päiväkirjailija luo itseään kielen avulla on Eeva Jokiselä.

121 Stanley 1992, 214–234. Ks. myös Leskelä-Kärki & Sjö 2020, 31–35.

122 Vilko 1997, 84; Hänninen 2003, 22; Ihanus 2009, 26–27; Sjö 2016, 19.

123 Larsson 2001, 16; Sjö 2016, 14.

124 Tämä yhdistää Thesleffin symbolistiseen kaunokirjallisuuteen ja sen piirissä yleisiin tapoihin kirjoittaa. Thesleffin aikalainen Stéphane Mallarmé (1842–1898) ajatteli, että kielellä on ominaisuuksia, jotka ylittävät tekijän intentiot. Mallarmélle kieli puhui, ei tekijä. Johansson 2007, 92; Schreck 2014.

125 Eco 1989 [1962], 8–9; Lahelma 2014, 63–64.

piirtämisen prosessien myötä.<sup>126</sup> Thesleffin luonnoksista voikin puhua taiteellisenä tutkimuksena, missä tiedon kerääminen ja ajattelun kehittäminen piirtämällä oli merkittävä osa työskentelyä. Luomalla visuaalisia yhteyksiä eri ajattelutraditioiden ja oppialojen välille hän synnytti uusia näkökulmia maailmaan.<sup>127</sup> Piirtämällä Thesleff kommentoi, keskusteli ja suhteutti ainutkertaista itseään aikaansa ja edeltäjiinsä.

## Valokuvan ruumis

Ellen Thesleffin valokuvat ovat viime vuosina tulleet tutkimuksen kohteeksi myös itsenäisinä taideteoksina, eivät pelkkänä dokumentaationa.<sup>128</sup> Suurin osa valokuva-aineistosta ajoittuu taiteilijan uran alkuun, ja siksi valokuvien osuus painottuu tutkimuksessani ensimmäiseen käsittelylukuun. Valokuvat ovat pääasiassa Thesleffin perheen kesken kuvattuja tuokiokuvia läheisistä, elytyistä tiloista ja maisemista ja varmasti ainakin osin Thesleffin itsensä ottamia. Hänestä itsestään säilyneet valokuvat ovat mitä todennäköisimmin sisaruksien ottamia.

Thesleffin valokuvista suurin osa sijaitsee Svenska litteratursällskapetin arkistossa<sup>129</sup> sekä yksityisissä perhearkistoissa. Olen tämän tutkimuksen piirissä tarkastellut erityisesti SLS:n arkiston ja perhearkistokokoelmien 11 yksilövalokuvaa Thesleffistä. Lisäksi mukana on 15 yhteiskuvaa Thyran, Gerdan, ystävien, kollegoiden tai perheen kanssa.

Thesleffistä ja hänen perheestään säilyneet valokuvat ovat tunnelmaltaan rentoja, epäkonventionaalisia ja jopa taiteellisia. Ne eivät täysin istu ajan perinteiseen muottiin, jossa henkilökuvat olivat vakavia ja juhlallisia, johtuen osin myös pitkästä valotuksesta. 1830-luvusta eteenpäin valokuvauksesta muodostui suosittu väline varsinkin muotokuvauksessa ja valokuvista tuli tärkeä muistamisen tapa. Erityisesti 1850-luvulta eteenpäin valokuvia tuotettiin jo paljon, ja niiden avulla oli mahdollista

126 Sääskilahti 2011, 57–58; Sjö 2016, 13.

127 Juha-Heikki Tihinen tulkitsee samansuuntaisesti Beda Stjernschantzin luonnoskirjojen sisältöjä. Tihinen 2014, 93–97, 101, 106.

128 Kirjoitin Thesleffin omavalokuvista artikkelin *TAHITI Taidehistoria tieteenä* -julkaisuun vuonna 2019; Maarit Jones tutki omavalokuvia vuonna 2021 julkaistussa kandidaatintutkielmassaan pukeutumisen ja vaatteiden avulla tuotetun itseilmaisun näkökulmasta. Myös Asta Kihlman tarkastelee väitöskirjassaan (2018) pientä otantaa tämän ajan valokuvista queer-teoreettisesta ja postfeministisestä näkökulmasta. Lisäksi Thesleffin valokuvia oli esillä kuratoimassani HAM Helsingin ja Oulun taidemuseoiden Thesleff-näyttelyissä 2019–2020. Thesleffin lyhyttukkakuvia käytettiin varsin ahkerasti näyttelyn tiedotuksessa. Yleisö innostui ja jakoi niitä sosiaalisessa mediassa, ja varsinkin noin 20–30-vuotiaat naisoletetut tuntuivat samaistuvan miehekkään ja itsevarman Ellenin habitukseen. Ihmisiä tuntui koskettavan se, että aikana, jolloin sukupuoli vielä näytettiin selkeästi, joku uskalsi jo sotkea ja kyseenalaistaa sen rajoja. Noora Kotilaisen mukaan sosiaalisen median kuvastoja lähestytään usein vapauttavina ja demokratisoivina kuvina. Kotilainen 2018, 238.

129 SLS arkiv, SLA 959 Ellen Thesleffs fotografier, Ellen Thesleffin valokuva-arkisto.

opetella katsomaan todellisuutta uudella tavalla.<sup>130</sup> Allan Sekulan mukaan valokuvien keskeisimmät yhteiskunnalliset tehtävät 1800-luvun lopun Euroopassa olivat perhesiteiden ylläpitäminen, rikollisten yksilöiminen ja julkisuudessa ihailtujen persoonallisuuksien kuvien levittäminen.<sup>131</sup> Valokuvasta tuli modernin ajan symboli.

Valokuvauksen ensihetkistä alkaen valokuvien vaikutus kulttuuriimme on ollut voimakasta. Katse ja visuaaliset teknologiat ovat edelleen modernin elämämme keskiössä. Tällä hetkellä valokuvat, videot, elokuvat ja tv-lähetykset eli visuaaliset muistin representaatiot ovat keskeisiä lähteitä historian tutkimuksessa. Koska kulttuurimme on visualisoitunut, myös historiallinen havaintomme on visualisoitunut ja perustuu kuviin. Henkilökohtaiset valokuvat näyttävät meille arjen elämää ja kokemuksia, mutta sen sijaan, että kuvat vain reflektoisivat tai välittäisivät menneisyyttä, ne myös rakentavat sitä.<sup>132</sup> Valokuvat eivät ole vain irrallisia jäänteitä tai fragmentteja, vaan niillä on kiinnekohta sekä paikkaan että historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin.<sup>133</sup> W. J. T. Mitchell pohtii kirjassaan *Picture Theory* vuodelta 1994 kavalista käännestä, jolla hän viittaa tilanteeseen, jossa kuvat korvasivat sanat aikamme yleisessä ja määräävässä ilmaisussa. Mitchellin mukaan maailmasta, jota yritetään ymmärtää kuvaamalla, on tullut kuva.<sup>134</sup>

Visuaaliseen historiaan perehtynyt saksalainen historioitsija Annette Vowinckelin mukaan meidän täytyy ottaa kuvat vakavasti niin lähteinä, tutkimuskohteina kuin osana historian narraatiota eli kerrontaa. Hänen mukaansa taidehistoriassa keskitytään pelkistetympin ”kuvaan”, kun taas historiassa kenties enemmän kuvan ”tekijöihin” eli ottajiin tai tekijöihin. Tämä tuo mukanaan biografisen ulottuvuuden ja johtaa tutkijan matkalle ”ulos” kuvasta laajempiin sosiaalisiin ja kulttuurisiin verkostoihin.<sup>135</sup> Historiantutkimuksessa valokuvaa on perinteisesti käytetty dokumentoivana elementtinä kertomassa menneisyyden maailmasta ja todellisuudesta. Tämä ei suinkaan ole ongelmatonta ja tuskin sitä sellaisena on historiantutkimuksen piirissä tulkittukaan. Dokumentoiva valokuva on kuitenkin käsitteenä tunnetumpi ja

130 Ollila 2000, 64–65; Seppänen 2014, 116.

131 Sekula 1989, 347; Frigård 2008.

132 Kleemola & Pitkänen 2018, 7–9.

133 Ks. esim. Autti 2011, 290. 1960-luvulla ranskankielisessä Euroopassa tutkimusta ryhdyttiin kohdentamaan pelkkien tekstien sijaan myös kuviin. 1970-luvulla kiinnostus heräsi Yhdysvalloissa ja 1980-luvulta eteenpäin kaikenlainen visuaalinen aineisto alkoi olla kulttuurien tutkimuksen osana tai pohjana. Mentaliteetti- ja arjen historian tutkimuksessa kuvien merkitys kasvoi varsinkin saksankielisessä Euroopassa. Syntyi visuaalinen historia. Pääkysymys tässä suunnassa on, miten kuvat tekevät tai tuottavat historiaa. Kleemola & Pitkänen 2018, 11–12.

134 Mitchell 2005, xiv; Schreck 2019, 54. Historioitsija Gerhard Paulin mukaan me elämme kuvallisessa kosmoksessa (*Pictorial Cosmos*), ja myös historioitsija Harald Weltzerin mukaan historiallinen muisti on ankkuroitunut valokuviin ja muihin kuvastoihin. Kleemola & Pitkänen 2018, 7–9. Katso myös Tanja Vahtikari, Tiina Männistö-Funk & Silja Laine 2022, 229–249.

135 Vowinckel 2018, 27; Schreck 2019, 54–55.

hyväksytympi kuin fiktiivinen valokuva. Dokumentaarinen metodi ottaa huomioon näkyvän lisäksi kuvan lausumattomat viittaukset sekä kuvalliset ja kompositionaaliset elementit. Vaikka emme voikaan tietää, mitä kameran takana tai sivussa tapahtui, voimme nähdä, miten henkilö kuvassa käyttäytyy. Heike Kanter ajattelee, että näin myös *zeitgeist* tulee kuvauksen kohteeksi.<sup>136</sup>

Tässä tutkimuksessa pyrin tulkitsemaan Thesleffin valokuvien erityistä teknologis-taiteellista ruumiillisuutta suhteessa muihin visuaalisiin ja tekstuaalisiin aineistoihini ja rakentamaan näiden avulla ruumiillisuudelle laajempaa kontekstia ja tapahtumapaikkaa. Thesleffinkin valokuvien kohdalla on hämmästyttävää, miten elävänä ja käsinkosketeltavana hän niissä edelleen tuntuu olevan läsnä. Valokuvaa onkin hedelmällistä tarkastella lähtöolettamani eli tapahtumisen käsitteen kautta ruumiillisena ja lihallisena. Pohdin, voivatko Thesleffin valokuvat välittää meille omalla persoonallisella tavallaan jotakin *fin de siècle* eli modernin murroksen ruumiillisuudesta.

Valokuvalla on erityinen suhde todellisuuteen, sillä me emme puhu kuvien ”tekemisestä” vaan niiden ”ottamisesta”. Aivan kuin ne syntyisivät jonkun tietyn hetken tai näyn jälkeen.<sup>137</sup> Jo valokuvan varhaiset edelläkävijät Joseph Nicéphore Niépce ja Louis Daguerre hämmentyivät keksintönsä edessä. He eivät oikeastaan osanneet päättää, kuka valokuvan tekijä oli: luonto vai ihminen. Itse väline eli kamera oli sekä aktiivinen että passiivinen. Tekniikka piirsi luontoa ja samalla luonto piirsi itseään valon avulla eli heijasti ja muodosti kohteensa. Lopputulos oli näin sekä luontoa että kulttuuria.<sup>138</sup> Filosofi Patrick Maynardin mukaan valokuvaus vaikuttaa paljon siihen, *miten* me kuvittelemme, ei pelkästään siihen, *mitä* me kuvittelemme.<sup>139</sup> Valokuvat ylittävätkin faktan ja fiktion, niissä on fantasian elementtejä ja ne voivat paljastaa asioita, joita muut lähteet eivät kerro.<sup>140</sup> Tämä konkretisoituu myös suhteessa Thesleffin elämään ruumiiseen ja sen suhteeseen valokuvan ”ulkopuoliseen”.

Vaikka valokuvissa maailma ja elämän pienet detaljit näkyvät yksityiskohtaisesti, valokuva sellaisenaan ei ole ”valmis”. Kuva saa merkityksen vasta katsomisen kautta katsojan täydentäessä sitä omista lähtökohdistaan, tämän tutkimuksen piirissä myös Thesleffin muista aineistoista nousevan tiedon ja tietoisuuden varassa. Mervi Autin mukaan mikrohistorialliset yksityiskohdat kuvassa voivat kontekstualisoinnin jälkeen avata väylän yleisempään jaettuun totuuteen kuvan takana.<sup>141</sup> Samoin ajattelee historioitsija Caroline Brothers, jonka mukaan valokuvan historiallisen

136 Kanter 2018, 21.

137 Seppänen 2014, 137–140.

138 Seppänen 2014, 93.

139 Kanter 2018, 38–39, 40–41.

140 Pitkänen 2018, 165.

141 Autti 2011, 211; Pitkänen 2018, 166.

kiinnostuksen pohja on siinä, miten se suhteutuu ympäröivään todellisuuteensa ja tekee sen näkyväksi.<sup>142</sup>

Suhde aikaan on olennainen osa valokuvan kokemista, sillä valokuvat herättävät aina kysymyksen menneestä ja nykyisyydestä. Valokuvan kohtaaminen herättää tietoisuuden ajallisesta ja tilallisesta siirtymästä. Tutkija Janne Seppäsen mukaan valokuva onkin eräänlaista läsnä- ja poissaolon magiikkaa. Seppänen nojaa ajatuksessaan Roland Barthesiin, joka ei pidä valokuvaa todellisuuden kopiona vaan menneen todellisuuden emanaationa eli valon jättämänä materiaalisena jälkenä, magiana (ei taiteena). Oma todellisuutemme on aina viittauksena läsnä valokuvassa.<sup>143</sup> Barthes tulkitsee valokuvaa ja sen kokijaa fenomenologisesti kuvan herättämien tunteiden ja aistimuksien kautta. Siihen liittyivät olennaisesti aika, muisti ja ruumiillisuus. Barthes puhuu kuvista mykkinä, koska valokuvat sellaisenaan ilman kontekstia, kommunikaatiota ja ympäristön tapahtumia ovat hiljaisia.<sup>144</sup> Merkitykset muodostuvat vasta kun kuvat ”esitetään”.

Barbie Zelizerin mukaan kuvat voivatkin rakentaa immerssiivisiä kokemuksia, jotka vaikuttavat katsojaan emotionaalisesti ja eettisesti. Muistin tutkimuksen näkökulmasta valokuvat ovat sosiaalisia toimijoita (aivan kuten tekstit, taideteokset, esineet tai äänet), jotka vaikuttavat tapaamme muistaa. Kuvat ovat muistin teknologioita, jotka rakentavat siltoja menneen ja nykyisyyden ulottuvuuksien välille.<sup>145</sup> Thesleffinkin kohdalla erityisesti valokuvat nostavat esiin kysymyksiä tyhjyydestä ja kokemuksesta eli ajallisesta etäisyydestä välillämme.

## Ruumis kirjeessä

Kirjeaineistoissa keskityn Thesleffin kirjoittamiin kirjeisiin perheenjäsenilleen ja ystävilleen. Etsin näistä erityisesti hänen omia käsityksiään ruumiista ja ruumiillisuudesta. Aineistoni koostuu kirjeistä, korteista ja viesteistä, joita Thesleff kirjoitti lapsuudenperheensä jäsenille: äidille, isälle (vuoteen 1892 saakka), veljille Eynarille ja Rolfille sekä sisarille Gerdalle ja Thyralle. Lisäksi aineistossa on mukana kirjeitä englantilaiselle kollegalle Edward Gordon Craigille.

Thesleffinkin kirjeaineistoissa on kyse siitä, mitä on jäljellä ja säilytetty, ja toisaalta siitä, mitä on tuhoutunut ja myös tuhottu. Ihminen muokkaa myös itse

142 Brothers 1997, 22; Pitkänen 2018, 183.

143 Seppänen 2014, 167–168, 170.

144 Seppänen 2014, 154–157; Kotilainen 2018, 255. Katso myös Barthes Roland, *Image, music, text*, Fontana Press, London 1977, 15–31.

145 Zelizer 2000, 162; Průchová 2018, 190, 192–193, 195. Tämä näkyy museologisessa tutkimuksessa ja museoissa, joissa käytetään yhä enemmän valokuva-, video- ja multimediainfoteknologiaa. Ne muuttavat museoita ja niiden välittämää historiatietouden ja kokemuksen levittämistä enemmän kaikkien aistien kokemuksiksi (*Sense-appealing*).

kuvaansa säilyttämällä ja tuhoamalla.<sup>146</sup> Thesleffin kirjeaineisto säilyi pitkään suvun piirissä ilmeisen tietoisesti ja huolella. Koska Thesleffillä ei ollut omia lapsia, jäi vastuu säilyttämisestä sisaren Thyran ja hänen neljän tyttärensä vastuulle.<sup>147</sup> Tyttärillä oli läheinen ja lämmin suhde tätiinsä, ja he epäilemättä keskustelivat aineistojen säilyttämisestä myös yhdessä. Oletettavaa on myös, että he kävivät aineistoja yhdessä läpi ennen Thesleffin kuolemaa vuonna 1954. Thesleff arvatenkin pohti, mitä materiaaleja ja minkälaisessa muodossa hän halusi jälkipolville jättää. Joskus kirjeistä on revitty osia irti, mahdollisesti siksi, että yksityiskohdat eivät täysin paljastuisi.<sup>148</sup> Osa on luultavasti repeytynyt myös vahingossa. Toisinaan kirjeenvaihdosta saattaa myös puuttua lyhyempiä tai pidempiä ajanjaksoja.

Koska kirjeaineistoni on aikarajauksesta huolimatta laaja, olen rajannut sen siten, että fokuksessa ovat Thesleffin kirjeissään ruumiiseen ja ruumiillisuuteen liittyvät maininnat ja keskustelut. Näitä suhteutan erityisesti visuaalisista aineistoista esiin nousevaan ruumiillisuuteen. Koska tutkin Thesleffin omia ajatuksia ja käsityksiä ruumiista, olen rajannut aineiston Thesleffin kirjoittamiin kirjeisiin muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Olen etsinyt kirjeistä Thesleffin ilmaisuja ruumiista, liikkumisesta, vaatteista, terveydestä ja erilaisista eletyistä tiloista, kuten koti, koulu, kesäpaikka, luonto, matkalla olo ja ulkomailla asuminen. Näiden lisäksi olen rajannut aineistosta esiin kuvauksia ruumiillisista tapahtumista ja tilaisuuksista, kuten tanssiaiset, naamiaiset, urheilutapahtumat, liikunta ja voimistelu. Vahvimmillaan Thesleffin ruumiillisuuskäsitys tulee esiin hänen taiteellisissa aineistoissaan, ja siksi kirjeaineistosta esiin nouseva ruumis ja ruumiillisuus konkretisoituu parhaiten, kun niitä tarkastellaan visuaalisten aineistojen yhteydessä.

Kirjeen erottaa päiväkirjasta sen vastavuoroinen ja dialoginen luonne – se kirjoitetaan aina tietystä tarkoituksessa tietylle vastaanottajalle.<sup>149</sup> Kirjeet ovat päiväkirjan sukulaisia, mutta silti niillä on oma erityinen tekstuaalinen muotonsa. Niiden luonteeseen kuuluu avoin loppu, koska tarinalle on olemassa monia eri vaihtoehtoja. Viimeisen kahdenkymmenen vuoden ajan kirjeitä on historian piirissä alettu ymmärtää ja tulkita myös narratiiveina ja tekstuaalisina esityksinä, jolloin niiden luonne avautuu kommunikatiivisena: näkökulma, rakenne ja sisältö

146 Leskelä-Kärki 2017, 174.

147 Kirje- ja päiväkirja-aineisto siirtyi ilmeisesti vuoden 1998 Ateneumin taidemuseon Ellen Thesleff -retrospektiivin jälkeen Svenska litteratursällskapetin hallintaan.

148 Vuodet Italiassa 1907–1915 sisälsivät myös voimakkaita elämäkokemuksia ja tunteita, koska Thesleff rakastui Edward Gordon Craigiin siellä asuessaan. Näiltä vuosilta löytyy pieniä vihjeitä siitä, että Thesleff olisi saattanut hävittää joitakin kirjeitä. Joitakin luonnoskirjamerkintöjä on myös sotkettu. Myöhemmin 1920-luvulla hän kirjoitti Craigille, kuinka polttaa tämän kirjeitä kuivakukkien lehtien kanssa kesäatelleensa Casa Biancan avotakassa ja ihastelee liekeistä muodostuvia värejä. Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 17.12.1923. BNF.

149 Lahtinen, Leskelä-Kärki, Vainio-Korhonen & Vehkalahti 2011, 9–10, 20; Eiranen 2019, 37.

vaihtelevat vastaanottajan ja ajan mukaan.<sup>150</sup> Tekstuaalinen muoto on sekä tahallisten että tiedostamattomien valintojen tulos, ja tuo ilmi tyypillisiä tunteiden ja ajatusten ilmaisutapoja.<sup>151</sup>

Kirjeiden kirjoittaminen oli tyypillistä Thesleffin kaltaisille sivistyneistön naisille. Niitä kirjoitettiin paljon aina toiseen maailmansotaan saakka, vaikka puhelin alkoikin 1900-luvun alussa yleistyä ja ottaa sijaa viestien välittäjänä. Kirjeillä oli suuri merkitys tunteiden, perheasioiden ja henkilökohtaisten mielipiteiden välittäjinä. Yleisesti naisten 1800-luvulla kirjoittamat kirjeet ja päiväkirjat olivat läheisyyden ja ystävyyden läpitunkemia. Kirjeessä saatettiin käsitellä eri elämänalueisiin liittyviä aiheita, kuten arjen huolia, käytännön asioita, omaan identiteettiin, tunteisiin tai jopa uskonnollisuuteen liittyviä teemoja.<sup>152</sup> Thesleffinkin kirjeenvaihdossa tulee esiin, kuinka arkielämästä teki merkityksellisen perheenjäsenet ja ystävät ja heidän kanssaan jaetut ilot ja surut. Thesleff kirjoitti eniten äidin ja kahden sisarensa kanssa, ystäviin ja kollegoihinsa hän piti selvästi niukemmin yhteyttä.<sup>153</sup> Thesleffin kirjeaineisto koostuu monisivuisista ja -polvisista kirjeistä kortteihin, pieniin viesteihin ja muutamalla sanalla kommentoituihin valokuviin. Nämä kaikki olivat tärkeitä välineitä ruumiillisen yhteyden ylläpitämiseen ja ajatuksien ja tunteiden jakamiseen. Ruumiillisuuden pohdinta Thesleffin kirjeissä oli sanallista, kuvallista (piirrettyä) ja valokuvallista (lähetettyjä ja vastaanotettuja valokuvia).

Side sisareen Gerdaan oli erityinen ja läheinen, koska he asuivat koko elämänsä yhdessä. Tästä syystä kirjeitä Gerdalle on vain niiltä ajoilta, jolloin he eivät esimerkiksi matkojen takia asuneet yhdessä. Vuonna 1880 syntynyt Thyra taas oli sisartaan 11 vuotta nuorempi, mutta tämä ei estänyt heitä tuntemasta läheisyyttä ja sukulaissieluisuutta jo hyvin varhaisesta vaiheesta alkaen.<sup>154</sup> Kirjeenvaihdossa Thyran kanssa Thesleff pohti erityisen paljon työtään ja siihen liittyviä sisältöjä, joita hän jakoi muiden kanssa harvoin. Thyralle kirjoittaessaan Thesleff saattoi olla uhmakas ja kuvata työtään fyysistä voimaa ja asennetta käyttäen. Näissä kuvauksissa ei juuri

150 Ulvros 2001, 24–25; Leskelä-Kärki 2006, 69–74; Tuohela 2008, 38–39.

151 Lahtinen, Leskelä-Kärki, Vainio-Korhonen & Vehkalahti 2011, 15–16.

152 Ollila 2000, 64; Leskelä-Kärki 2006, 57–58, 64–65, 69–70; Lahtinen, Leskelä-Kärki, Vainio-Korhonen & Vehkalahti 2011, 15–16, 18; Vainio-Korhonen 2011, 142–143.

153 Svenska litteratursällskapetin arkistossa on eniten Thesleffin kirjeitä äidille sekä sisarille Gerdalle ja Thyralle, mutta myös veljille Eynarille ja Rolfille. Isä kuoli varhain, ja siksi kirjeenvaihto jäi isän kanssa suppeaksi. SLS arkiv, SLISA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

154 Thyran ja Ellenin välinen kirjeenvaihto oli tiivistä läpi heidän elämänsä aina Ellenin kuolemaan saakka. Ensimmäinen säilynyt kirje on vuodelta 1891 ja viimeinen SLS:n arkistosta löytyvä viesti Thyralle on päivätty 23.7.1944 (SLS arkiv, SLISA 958 Familjen Thesleffs arkiv). Tämän jälkeen Thesleff asui loppuelämänsä Thyran kanssa samassa kaupungissa Helsingissä, joten tarvetta kirjeisiin ei ollut enää samalla tavalla.



näy ajan naisille tyypillistä itsekritiikkiä tai omien taitojen tai kykyjen kyseenalaistamista.<sup>155</sup> Thesleff selvästi luotti nuorimpaan sisareensa ja jakoi tämän kanssa rohkeaa ja runollistakin ajattelua, jota hän ei tehnyt kenenkään muun kanssa. Satoihin kirjeisiin ja viesteihin laajeneva kommunikaatio Thyran ja Ellenin välillä oli selvästi heille erityinen paikka keskustella ja tuottaa molempien yksilöllistä minuutta. Dena Goodmanin mukaan moderni subjekti syntyikin itseä koskevana tietoisuutena kirjoittamisen käytäntöjen kautta.<sup>156</sup> Erityisesti kirjeissä Thyralle Thesleff tuntui saavan mahdollisuuden kertoa itsensä päähenkilöksi omaan tekstiinsä (=elämäänsä).<sup>157</sup>

Aivan erityinen kirjesuhde Thesleffille muodostui vuodesta 1907 eteenpäin englantilaisen teatteritaiteilijan ja taideteoreetikon Edward Gordon Craigin kanssa. He asuivat 1910-luvun molemmin puolin useampaa otteeseen samaan aikaan Firenzessä ja työskentelivät paljon yhdessä. Näinä aikoina he eivät juurikaan kirjoittaneet, mutta asuessaan eri paikassa kirjeitä kulki varsin paljon aina vuoteen 1952 saakka. Erityisesti Thesleffin puolelta kirjeet olivat tiiviitä tunnelmaltaan ja ilmaisultaan. Thesleffin ja Craigin suhde oli laadultaan ambivalentti, sillä siihen sisältyi ihastumista ja pettymystä rakkaudessa. Samalla suhde oli kuitenkin myös syvää ystävyyttä ja sukulaisieluisuutta, missä molemmat halusivat tehdä ja jakaa taiteellista työtä yhdessä. Tunteet olivat ruumiillisia ja kouriintuntuvia, mikä välittyi kirjeiden kielen kautta. Kirjeenvaihto taiteellisen tuotannon rinnalla todentaakin sen, kuinka paljon Thesleff ja Craig lopulta vaikuttivat toistensa työhön. He kävivät keskinäistä keskusteluaan useilla kielillä, englannin, saksan, ranskan ja italian sekamelskalla. Sen lisäksi että he loivat taidetta yhdessä, loivat he myös yhteisen kirjoitetun kielen.<sup>158</sup>

Vaikka Thesleff ei juuri pohtinutkaan taiteellisen työnsä sisältöjä kirjeissään, kannattaa niiden kieltä ja ilmaisukeinoja kuitenkin suhteuttaa hänen taiteelliseen työhönsä ja taiteeseensa. Thesleff reflektoi kirjeissään oman elämänsä tapahtumia, hetkiä, paikkoja, näkemiään asioita ja tuntemuksiaan ja näin kirjeenvaihdosta muodostui myös tila, jossa hän kokeili erilaisia rooleja. Thesleffin kirjeille on tyypillistä

155 Esimerkiksi Ellen Thesleffin kirjeet Thyralle 4.7.1912 ja 27.9.1929. SLS arkiv, SLSA 958 Familien Thesleffs arkiv.

156 Goodman 2005, 11–12; Tuohela 2008, 40.

157 Katso myös Karoliina Sjö 2016, 65. Sjö viittaa myös Paul Ricœurin 1992, 163.

158 Tässä esimerkkinä Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 18.1.1920. BNF. ”Dear You 18.1.1920 Quelquefois je pense – chi cosa if I could see you working and hear you talk – perhaps I could have some courage de vivre ancora... Dites moi can on respire in Italia – is the sun strong? I think I have all forgot- ten. And your written drama – how? And your living drama how. Pour moi tante la vie est una drama sans commence... et sans fin – how could there existe un: finito? You think?” Käännös Schreck 2017, 274: ”Parahin Sinä 18.1.1920 Joskus ajattelen – entä jos voisin nähdä sinut työskentelemässä ja kuulla sinun puhuvan – ehkä saisin hieman rohkeutta elää vielä... Kertokaa minulle, voiko Italiassa hengittää – onko aurinko vahva? Minusta tuntuu, että olen unohtanut kaiken. Entäpä sinun kirjoitettu draamasi – kuinka? Entäpä sinun elämändraamasi, kuinka. Minulle elämä on draama ilman alkua... ja ilman loppua – kuinka siinä voisikaan olla: loppu? Mitä olet mieltä?”

eri aikatasoilla hyppivä tajunnanvirtamainen kirjoitustapa. Tämä tapahtui aikana, jolloin uudet nopeat kulkuvälineet, lennätin ja puhelin muuttivat ihmisten suhdetta aikaan ja ympäristöön. Näihin liittyvä hetkellisyyden ja samanaikaisuuden tunne näkyy myös Thesleffin taiteessa. Tutkimukseni kannalta onkin olennaista havainnoida sitä, miten Thesleffin teksti muodosti hänen käsitystään ruumiillisuudesta, miten liha tuli tekstiksi ja miten teksti ja kirjoitus muokkasivat lihaa ja ruumista.

Thesleffin kielelliset ruumiinkuvaukset olivat erityisen voimakkaita ja eläytyviä suhteessa luontoon. Hän saattoi kuvata seikkaperäisesti ja aistimellisesti luonnossa kokemiaan ilmiöitä, kuten säätiloja, lämpötilaa, hyönteisten liikettä, kukkien muotoja, värejä ja tuoksua. Esimerkiksi vuonna 1915 hän kirjoitti Thyralle maalanneensa ja painiskelleensa ukonilman kanssa.<sup>159</sup>

Työni keskeinen tavoite onkin näiden erilaisten tekstuaalisten ja visuaalisten aineistojen varassa rakentaa kuvaa Thesleffin elävästä ruumiillisuudesta. Seuraavaksi käyn läpi erilaisia teorioita ja taustoja, joita käytän tutkimukseni teoreettisina ja metodologisina työkaluina.

### 1.3 Elämäntanssi, elävä ruumis ja liha teorian muodostajina

Aineistojen moninaisuuden ja niiden välisen dialogin kehittämisen lisäksi tutkimukseni teoreettinen tavoite on löytää laaja, luova ja monipuolinen ote, jossa yhdistyvät eri ajattelu- ja työtapojen verkostojen punoutuminen toisiinsa. Tutkimuksen ja teorianmuodostuksen suhde on moninainen ja kompleksinen, ja siksi onkin lohdullista, ettei kulttuurihistorian piirissä vallitse yksimielisyyttä siitä, miten tutkijan tulisi teorioita käyttää.<sup>160</sup> Moniaalle ulottuvan ja joustavan teoreettisen ja metodologisen kehyksen avulla voin löytää maailman moneudesta jotakin tutkimukseni kannalta olennaista ja merkityksellistä. Samalla teoreettinen joustavuus antaa tutkijalle paljon vapauksia ja mahdollisuuksia luovuuteen, mutta on avoimuudessaan myös haastavaa hahmottaa.

Tutkimukseni fokus on niissä kulttuurisissa ruumiinkäsityksissä, joita Thesleff loi, eli ja pohti. Uutta suhteessa aiempaan Thesleff-tutkimukseen tutkimuskysymysteni ja lähtöoletuksen rinnalla on se, kuinka laajasti luen Thesleff-aineistoja ristiin. Lisäksi taiteellisen työskentelyn hyödyntäminen osana metodologian, tutkimusetiikan ja teorian muodostamista ja käyttöä antaa erityisen leiman työlleni.

Työni otsikko *Elämäntanssi 1890–1915 – Ellen Thesleffin elävä ruumis* suuntaa tutkimustani teoreettisesti kohti ruumista, ruumiillisuutta ja kokemusta – elävää

159 Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 27.7.1915. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

160 Jalava 2005, 20; Hannikainen, Danielsbacka & Tepora 2018, 9–20. Katso myös Siltala 2018, 49–77.

ja elettyä. Elävän ruumiin ja elämäntanssin idean avulla tavoittelen niin Thesleffin elämäkerrallista ruumista eksplisiittisesti kuin myös ruumista Thesleffin taiteessa ja kirjoituksissa. Vaikka tutkimusotteeni ei ole puhtaasti elämäkerrallinen, on kysymys elämästä kuitenkin tutkimuksessani keskiössä, koska mitään taiteellista tuotantoa ei ole olemassa ilman taiteilijan ruumista. Näin tutkimukseni liikkuu osin elämäkerrallisessa maastossa, koska työ, teoria ja elävä ruumis ovat toisiinsa kietoutuneita.

Kulttuurihistoriallisessa tutkimuksessa elämäkerrallisuus ja elämän tutkiminen ja pohtiminen ovat olleet jo pitkään keskeisessä roolissa. Suomessa kulttuurihistoriallista elämäkerrallisuutta on pohtinut erityisesti Maarit Leskelä-Kärki lukuisissa teoreettisissa teoksissaan ja elämäkerroissaan.<sup>161</sup> Taidehistorian piirissä elämäkerrallisuus ymmärretään kompleksisena ja sen roolia uudelleenarvioidaan jatkuvasti. Taiteen tutkimuksessa jälkistrukturalismin myötä tekijä autenttisen luovuuden lähteenä julistettiin kuolleeksi, mikä johti biografisen otteen näkemiseen ongelmallisena.<sup>162</sup> Toisaalta esimerkiksi taidehistorioitsija Tutta Palin kysyy aiheellisesti, laitettiinko elämäkerrallista tutkimusta koskaan syrjään, sillä taidekirjoittamisessa, etenkin näyttelyjulkaisuissa taiteen ja elämän yhteys säilyi.<sup>163</sup> Palin itse sijoittaa taideteoksen osaksi taiteilijan elämänvalintoja ja poliittisia päämääriä, koska hänen mukaansa se avaa mahdollisuuksia nähdä pidemmälle kuin pelkästään teoksia katsomalla pääsi.<sup>164</sup> Lisäksi taidehistorioitsija Yvonne Erikssonin ajatus taiteilijan ruumiista ja sen lihasmuistista juontuvan taiteellisen tyylin muotoutumisesta on tutkimukseni kannalta keskeinen.<sup>165</sup>

Otsikkoni käsite *elämäntanssi* liittyy Thesleffin taiteessa tutkitulla aikavälillä tapahtuvaan elinvoimaiseen ruumiiseen. Elämäntanssi ohjaa ajatusta ruumiista tilaan, aikaan ja tilanteisiin reagoivana. Kuten historioitsija Marja Jalava toteaa, eletyn (tai elävän) ruumiin näkökulmassa on kyse asioiden käsittämisestä ajattelevien ja tuntevien ihmisten toiminnassa. Oletan, että tutkimallani ajanjaksolla syntyneet ruumiin ja ruumiillisuuden muotoutumisen tavat ja ruumiillisuuden luomisen mallit

161 Katso esimerkiksi Leskelä-Kärki 2006 ja 2017. Lisäksi Leskelä-Kärki on kirjoittanut elämäkerrat Helmi Krohnista yhdessä Marjut Hjeltin ja Hilkka Oksama-Valtosen kanssa ja ympäristöelämäkerran Tove Janssonista yhdessä Otto Latvan kanssa.

162 Vuonna 1968 Roland Barthes julkaisi artikkelin ”Tekijän kuolema (La mort de l’auteur)”, missä hän arvioi kirjailijan asemaa uudelleen ja visioi tekijän metaforista kuolemaa teoksen merkityksen autenttisena lähteenä. Barthesin mukaan tekstillä on monia merkityksiä, eikä tekijä suinkaan ole semanttisten sisältöjen ensisijainen lähde. Näin siirryttiin tekijästä itse tekstin ja sen vastaanottajan, lukijan, tarkkailemiseen. Barthes 1993.

163 Palin 2013, 37; Schreck 2014. Myös Riitta Konttinen on kyseenalaistanut tätä näkemystä monista taiteilijanaisista kertovilla kirjoillaan, joissa taiteen- ja elämäkerrallinen tutkimus kulkevat rinnakkain.

164 Palin 2013, 47.

165 Eriksson 2013, 51–53, 61.

ovat tänäkin päivänä keskeisiä ruumiillisuuden ymmärtämisessä.<sup>166</sup> Siksi oman taiteellisen tutkimustyöni piirissä tapahtuva Thesleffin liikekielen tutkiminen on osa elämäntanssia, koska tutkin siinä Thesleffin taiteen ruumiillisuutta oman ruumiini liikkeellä. Elämäntanssi on näin myös oman elävän ruumiini läsnäoloa tutkimukseni. Samalla se on viittaus taiteen historiaan: Termin vastakohta, kuolemantanssi, oli keskiaikaisessa kirkkotaiteessa aihe, joka kuvasi kuoleman väijäämätöntä läsnäoloa ihmisen elämässä. Modernin murroksessa taiteilijat käsittelivät tätä arkityyppistä aihetta uudesta ja elävästä näkökulmasta. Esimerkiksi maalauksessaan *Elämäntanssi*<sup>167</sup> vuodelta 1899 Edvard Munch kuvasi elämää tapahtumallisesti ja lihallisesti erityisesti miehen, naisen, rakkauden, seksuaalisuuden ja kateuden vuoropuhelussa.

Toinen keskeinen käsite otsikossani ja työssäni on *ruumis*. Olen päätenyt käyttämään sanaa ruumis kehon tai vartalon sijaan, koska suomen kielen sana ruumis pitää sisällään samanaikaisesti sekä elämän että kuoleman.<sup>168</sup> Ruumis mahdollistaa meille voimakkaimmat vitaliteetin elämykset, ja samalle se on väsyvä, sairastuva ja kuoleva. Nämä polariteetit ja jännite vitaaliuden ja väsymisen välillä ovat yhtä kuin elämämme.<sup>169</sup> Ruumis yhdistää meidät samankaltaiseen kokemukseen, koska meillä kaikilla on ruumis, mutta samalla se erottaa, sillä kenelläkään ei ole samanlaista ruumista ja näin samanlaista kokemusta siitä.

Filosofi Maurice Merleau-Pontyn fenomenologinen ruumiin käsite ei rakennu ”objektiivisen ajattelun” ylläpitämille biologisille ominaisuuksille, vaan maailmassa tapahtuvalle olemiselle ja toiminnalle – eletylle. Eletty ruumiimme on elävä, eikä siinä ole erotettavissa mieltä ja mekanistista ruumista, vaan kyseessä on yksi elävä ja toimiva kokonaisuus.<sup>170</sup> Ruumiinfenomenologiassa ihmisenä oleminen ymmärretään

166 Jalava 2005, 16.

167 Edvard Munch, *Elämäntanssi* 1899–1900, öljy kankaalle 125 x 191, Norjan Kansallismuseo.

168 Suomen kielen sana ruumis on jo Mikael Agricolan ajoista lähtien kattanut sekä elävän että kuolleen ruumiin merkityksen. 1940-luvulla lääketieteessä haluttiin kuitenkin erottaa nämä käsitteet toisistaan, ja niille ryhdyttiin etsimään erillisiä nimityksiä. Lääketieteen sanastolautakunnan ja Kielitoimiston yhteistyön tuloksena luotiin elävää ruumista merkitsemään sana keho. Aivan tyhjästä sitä ei temmattu: keho löytyy jo Elias Lönnrotin sanakirjasta kehän synonyyminä, joskin merkittävämpi malli lienee tullut virosta, jossa sanalla *keha* on elävän ruumiin merkitys. Keha omaksuttiin kieleemme uudessa merkityksessään, mutta silti ruumis ei jäänyt tarkoittamaan vain kuollutta kehoa. Sillä viitataan edelleen myös eläviin. Sana vartalo taas ei ole ruumiin tai kehon synonyymi, vaan sillä tarkoitetaan tiettyä osaa ruumiista. Riitta Eronen, Ruumis – elävä?, <https://www.kielikello.fi/-/ruumis-elava->, haettu 12.1.2022; Klaas Ruppel, Keho, [https://www.kotus.fi/nyt/kysymyksiä\\_ja\\_vastauksia/sanojen\\_alkuperasta/keho](https://www.kotus.fi/nyt/kysymyksiä_ja_vastauksia/sanojen_alkuperasta/keho), haettu 12.1.2022.

169 Erkkilä 2008, 89, 129.

170 Jalava 2005, 24; Werner 2005, 13–14. Keskeisin vaikuttaja länsimaiseen traditioon kirjoitetulle sielun ja ruumiin eronteolle oli René Descartes’in dualismi. Hengen ja ruumiin kahtiajaon korostamisessa henki on korotettu ruumista ylemmäksi entiteetiksi. Ruumiinfenomenologiassa ihminen taas on samaan aikaan sekä toimiva,

intersubjektiiviseksi ruumiilliseksi olemassaoloksi maailmassa. Kuten Marja Jalava asian ilmaisee, kyse ei ole ihmisen päänsisäisestä todellisuudesta vaan jostain, joka on myös muiden havaittavissa ja koettavissa.<sup>171</sup> Myös Marci Shore korostaa, kuinka aatteet ja ideologiat eletään ruumiillisesti – ne eivät ole vain ajatuksia, ne ovat myös elettyjä.<sup>172</sup> Ruumiit ovat voimakkaasti kulttuurihistorian muokkaamia ja altistuvat visuaalisen ympäristönsä välittämiseen. Syntyessämme maailmaan synnymme samalla sosiaaliseen maailmaan, historiaan ja traditioon. Ruumiillisissa subjekteissa kulttuurinen ja yksilöllinen kietoutuvat toisiinsa.<sup>173</sup> Shore peräänkuuluttaa aatteiden tuntumista lukijalle; olennaista ei ole vain saada aatteista kiinni, vaan tavoittelemisen arvoisia ovat myös ruumiilliset kokemukset niihin liittyen.<sup>174</sup> Siksi tutkimuksessani Thesleffin elävä ruumis on myös hänen elämäkerrallisen olemassaolonsa, elämäntanssinsa, reflektointia, kommentointia ja tutkimista. Se on yhden olemassaolon, ruumiillisuuden ja tapahtumisen rakentamista.

Ruumiiseen liittyy tutkimukseni kannalta tärkeä visuaalisuuden kysymys, kysymys näkyvästä ja näkymättömästä, näkemisestä ja sokeudesta. Merleau-Pontyn mukaan ruumiilla havaitseminen perustuu ajatukseen, että minä olen ruumiini, sen kautta olen olemassa, koen maailmaa ja elän. Liikkuva keho on sekä näkyvä että näkevä osa maailmaa.<sup>175</sup> Samalla ruumiilla on pinta ja rajat, jotka suojaavat näkyydeltä ja näkymiseltä.<sup>176</sup> Tämä pinta ja raja konkretisoituu ihossa, lihassa. Lihan käsite liittyykin olennaisesti ruumiiseen, sillä ruumis on lihaa ja ruumiillinen ole-

aktiivinen ja ajatteleva että ulkoisille tai tiedostamattomille voimille alisteinen. Ihminen on koskeva ja koskettu. Kuten Sara Heinämaa tuo esiin, jako luontoon ja kulttuuriin ei toimi eletyssä ruumiissa, joka on enemmän kuin fyysikaalinen kappale. Heinämaa 1996, 110–131.

171 Jalava 2005, 21.

172 Shore 2014, 195.

173 Jalava 2005, 22–23.

174 Shore 2014, 195, 200–202. Shore viittaa historioitsija Wilhelm Diltheyn ajatukseen jälleenkokemisen, jälleenluomisen ja jälleenelämisen ”nacherleben” mahdollisuuksista. Katso myös Benjamin 1968, 155–200.

175 Merleau-Ponty 1993. Tutkimuksessani käytän ruumiin liikettä ja osin tanssia työkaluna päästä käsiksi ilmiöihin ja tapoihin, joilla Thesleffin ruumiillisuus elää ja tapahtuu hänen taiteessaan ja muissa aineistoissa. Kuten Hanna Järvinen tuo esiin, tietyn taidemuodon kriteereissä tapahtuneet muutokset eivät kerro vain siitä mitä menneisyyden ihmiset ajattelivat taiteesta, vaan myös siitä mitä he ajattelivat itsestään ja maailmasta, jossa he elivät. Järvinen 2003, 14.

176 Jung työsti käsitystä, jonka mukaan yksilöt ymmärtävät ruumiinsa säilyttävänä ja suojaavana kerroksena, jonka sisältä voi löytää turvapaikan ja suojautua hyökkäyksiltä. Freud totesi ihmisen minän olevan ennen kaikkea ruumiillinen minä, ei pelkkä pintaolento, vaan pinnan projektio. Erkkilä 2008, 92, 69. Michel Foucault’lle ruumis on vallan leikkauspisteessä, se on vallan kohde. Foucault käyttää modernin yhteiskunnan kehittämistä ruumista alistavista ja väestöä kontrolloivista toimista käsitettä ”biovalta”. Myöskään Foucault’n mielestä ruumiilla ei ole muuttumatonta, alkuperäistä olemusta. Hänelle ruumis on kulttuurisesti muodostunut ja sidoksissa valtaan ja sen tavoitteisiin. Foucault 1998, 100–101.

massaolo lihallisuutta. Liha tuo mukaan ymmärryksen aistimuksellisuudesta eli kosketuksen, taktiilin ja haptisuuden. Kulttuurihistoriassa esimerkiksi Marjo Kaartinen on tutkinut lihan ja lihallisuuden konseptia esimodernin uskonnonharjoittamisen näkökulmista, missä liha liittyi joko vertauskuvalliseen ruumiilliseen kärsimykseen tai konkreettisiin lihallisiin tuntemuksiin ”lihaa ja verta” -ajatuksella.<sup>177</sup>

Tämän tutkimuksen piirissä ymmärrän lihan Merleau-Pontyn ja visuaalisen kulttuurin tutkijan Kaja Silvermanin tavoin aineena, joka liittää meidät maailmaan. Merleau-Pontylle liha mahdollistaa näkevän ja näkyvän välisen kommunikaation. Liha on muotoutumassa oleva kudelma, joka kykenee ylläpitämään sekä yhteyttä ja samuutta että erottumista. Ruumiin liha on itsensä aistivaa (*se sentir*) samalla kun se kytkeytyy maailman lihan aistittavuuteen.<sup>178</sup> Liha on aine, jossa tapahtuvat olemassaolon muodot ja yhteydet, myös kulttuurit. Koska me olemme aktiivisesti samaa lihaa (*chair*) maailman ja sen olioiden kanssa, liha ei jäähmety yhdeksi merkitykseksi tai totuudeksi.<sup>179</sup> Myös Kaja Silvermanille liha (*flesh*) on aine, josta kaikki kehkeytyy ja näin tärkeä analogian ja samuuden ilmentymä.<sup>180</sup>

Yhdistän lihan käsitteen tutkimuksessani Merleau-Pontya seuraten ruumiillisen olemassaolon rinnalla tutkimusaineistojeni materiaalisuuteen, kuten paperiin, kankaisiin, puuhun tai väripintoihin. Jo Thesleffin aikalainen symbolistiteoreetikko Albert Aurier puhui Vincent van Goghin maalauksien yhteydessä niiden materiaalisuudesta ja kouraantuntuvuudesta, sillä hänelle esimerkiksi van Goghin teoksien väripinnat olivat kirjaimellisesti ”lihaa”.<sup>181</sup> Myös Merleau-Ponty havainnollistaa lihan rakennetta taiteen tarjoamin esimerkein. Hänen mukaansa taidemaalari voi kokea maisemaa katsellessaan, että maisema myös katsoo häntä, ”itää hänessä”, kuten hän kertoo Cézannen sanoneen.<sup>182</sup> Idea on se, että maalarin maalatessa luontoa, on lopulta oikeastaan mahdotonta sanoa, mihin luonto loppuu ja missä ihminen tai ilmaisu alkaa.

## Tapahtuminen

*Tapahtumisen* käsite on läsnä jo lähtöoletuksessani eli siinä, miten Thesleffin taide samoin kuin muut lähteeni eivät vain heijasta sitä yhteiskunnallista prosessia, jossa moderni ruumiillisuus syntyi, vaan ovat myös yksi tuon prosessin tapahtumapaikoista.

177 Kaartinen 1999, 137.

178 Rantala 2019, 169–185; Merleau-Ponty 1964 ja 2006.

179 Hotanen 2008, 85, 99. Katso myös Merleau-Ponty 1993. Fenomenologiassa lihalla viitataan nimenomaan elettyyn lihaan, ei syötävään. Ranskan ja englannin kielissä nämä käsitteet erotetaan toisistaan omilla sanoillaan *chair*/viande ja *flesh*/meat. Suomeksi voisi ajatella esimerkiksi kudosta syötävän lihan sijaan.

180 Silverman 2009.

181 Aurier 1893, 262. Katso myös Lahelma 2014, 62.

182 Merleau-Ponty 1948, 1964 ja 2006; Rantala 2019, 169–185.

Tapahtumisella tavoittelen sitä, kuinka Thesleff onnistui ruumiinkuvillaan ja kuvauksillaan koskettamaan jotakin sellaista ruumiillista ja lihallista olemassaolon tapaa, joka on jatkuvasti tuloillaan ja altis muutokselle. Tuntuu, että hän ei tavoitellut teoksissaan ainoastaan esittävää muotoa tai tunnistettavaa paikkaa, vaan pikemminkin jäsensi miljöötä jouduttuaan sen kanssa vastavuoroiseen suhteeseen.<sup>183</sup> Thesleffin ruumiillisuus nimenomaan tapahtuu, kyse ei ole ”vain” representaatiosta, esittämisestä tai kuvaamisesta.

Tapahtuminen ankkuroituu tutkimuksessani elävän ruumiin käsitteeseen, sillä Thesleff tuotti sitä maalauksiensa, piirroksiensa ja luonnoksiensa pinnoilla, tekstureissa, värin, kankaan ja paperin materiaaleissa. Feministisessä taiteentutkimuksessa materiaalisuuden käsite yhdistyy yksilön elämän ruumiillisten merkityksien ja kokemusten tutkimiseen ja tavoitteluun.<sup>184</sup> Hans Beltingin tavoin kysynkin tutkimuksessani *miten* kuvat ovat sen sijaan, että kysyisin *mikä* kuva on. Tämän kysymyksenasettelun voi laajentaa koskemaan kaikkia tutkimusaineistojani. Beltingin mukaan kuvat eivät ole vain itseksensä seinillä tai ihmisten mielissä, vaan ne nimenomaisesti ”tapahtuvat” ja sattuvat. Kuvat sekaantuvat meidän ja maailmamme väliselle alueelle ja saavat aikaan myötäelämistä maailman kanssa. Sen sijaan, että kuvat esittäisivät maailmaa, ne tukkivat ja peittävät sitä avaten samalla yhä uusia näkymiä.<sup>185</sup> Kytken Beltingin keskeisen kysymyksen ”miten” omaan tapahtumisen käsitteeseeni, jonka avulla pyrin löytämään reittejä sanallistaa sitä, miten Thesleff onnistui luomaan elävää ja tapahtumallista tulkintaa ajastaan.

Tapahtumisen käsite on kuitenkin monimutkainen, sillä se kytkeytyy yksilölliseen kokemukseen, josta emme ajallisen välimatkan takia voi sanoa mitään eksaktia taikka varmaa. En tiedä, mitä Thesleff eli, koki tai ajoi takaa, mutta voin silti esittää perusteltuja tulkintoja. Marja Jalavan tavoin viitataan subjektiudella niihin itsemäärittelyyn ja toimijuuden ehtoihin sekä subjektina olemisen ja subjektiksi tulemisen muotoihin, jotka Thesleffin kaltaiselle taiteilijalle olivat hänen ajassaan ja paikassaan mahdollisia. Thesleff paikansi itsensä ja hänet paikannettiin muiden kanssa jaettuun todellisuuteen, jonka sosiaaliset ja historialliset suhteet hän ymmärsi ja havaitsi subjektiivisesti.<sup>186</sup> Moderniin kuului maailman kokeminen kompleksisena ja epävarmana paikkana, kun erilaiset yhteiskunnalliset toiminnot eriytyivät ja sirpaloituivat omiksi instituutioikseen. Yksilöllistyminen tapahtui niin yksittäisen ihmisen minäkuvan kuin yhteiskunnan järjestäytymisen tasoilla.<sup>187</sup> Ajattelutavat, arvot ja merkitykset määrittivät Thesleffin suhdetta sekä itseensä että toisiin ihmisiin ja maailmaan.

183 Lukkarinen 2004, 95, 97.

184 Katso lisää esimerkiksi Kontturi & Tiainen 2004, 17–27 ja Kontturi 2005, 153–170.

185 Belting 2005, 302; Schreck 2014.

186 Jalava 2005, 16–17.

187 Jallinoja 1991; Giddens 1995, 74–80, 109–142; Tickner 2000, 184–196; Rantala 2020, 262.

Tapahtumisen käsitteen prosessinomaisen luonteen kannalta myös Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologinen analyysi on varsin käyttökelpoinen. Merleau-Pontyn ajattelussa ei pyritä lopullisiin vastauksiin suhteessa ruumiiseen, vaan pikemminkin prosessiin ja reflektioon. Tila ei vain ympäröi meitä, vaan olemme tilassa sen kokevana osana. Subjekti ja objekti ovat kietoutuneet havainnon ja ilmaisen kautta, ja näin subjekti pitää sisällään toisen.<sup>188</sup> Tämä ruumiiseen ja ruumiillisuuteen kytkeytyvä jatkuva prosessuaalisuus laajenee tutkimuksessani kattamaan myös aineistoni, sillä en niinkään tavoittele analyysissäni päätyneitä prosesseja. Tämä ei tekisi oikeutta sille päättymättömyydelle, mistä Thesleffin elämätaiteessa ja taiteellisessa elämässä on kyse.<sup>189</sup> Päätyneisyyden sijaan etsin jatkuvuuksia, jotka ovat edelleen käynnissä.<sup>190</sup> Jalava rinnastaa Hans Georg Gadamerin hermeneutiikan ja Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian seuraavasti: maailma ei ole koskaan meille täysin valmiina annettu, vaan me elämme sen ja saamme sen elämään. Me olemme itse jo jonkin sisällä ja siten avoimia uudelle ja toiselle.<sup>191</sup> Näin tapahtuminen on käynnissä lähteissäni ja niiden tulkinnoissa ja laajenee kuvien tai muiden lähteiden tulkinnasta historian tutkimuksen metodiksi ja tavaksi ymmärtää historian tulkitsemisen prosessinomainen ja päättymätön luonne. Hans Beltingin tavoin en puhu ruumiista suhteessa lähteisiin sellaisenaan, vaan pikemminkin kuvien, tekstien ja ruumiin jatkuvasta olemassaolon muutoksesta.<sup>192</sup>

Tutkimuksessani on kyse Thesleffin ajan ja sen sisältämien tulkintojen ymmärtämisestä, jotka tarjosivat hänen toiminnalleen mahdollisuuksia, merkityksiä ja motivaation.<sup>193</sup> Marci Shoren mukaan meidän täytyy antaa historian kirjoittamisen prosesseissa aatteille lihallista painoa, jotta voimme tuntea ja ymmärtää niiden kiinnittymisen elettyyn kokemukseen. Näin voimme paremmin ymmärtää teorian ja eletyn välistä suhdetta, joka on aina elämässä läsnä.<sup>194</sup> Ymmärrän Shoren ajavan takaa sitä, että aatteiden ja elettyjen kokemuksien paino tuntuu nimenomaan lihassa ja lihallisuudessa. Tämän taas yhdistän Merleau-Pontyn lisäksi Michel Foucault'n genealogiaan, ruumiin ja historian niveltymiseen. Foucault'n mukaan ruumiista löytyvät menneiden tapahtumien merkit ja sieltä saavat alkunsa myös halut, epäonnistumiset ja erehdykset. Tämä niveltyminen kiinnittyy lihaan ja ruumiiseen kaivertuen

188 Jones 2003, 57.

189 Jukka Sarjala puhuu päättymättömyydestä ihmisyyksilöä tutkittaessa ja tulkittaessa. Katso tarkemmin Sarjala 2014.

190 Tihinen 2014, 91–96. Juha-Heikki Tihinen puhuu tarpeesta lähestyä ja tutkia fragmentteja sekä epävalmiita ajatuksia ja teoksia Thesleffin kollegan Beda Stjernschantzin taiteen kohdalla.

191 Jalava 2005, 23–24.

192 Belting 2005, 302–303.

193 Jalava 2005, 19.

194 Shore 2014, 200–202.



sen hermojärjestelmään ruumiin nesteissä ja kudoksissa liikkuen.<sup>195</sup> Foucault'n genealogia aukeaa itselleni myös tapahtumisen käsitteen kautta.

## Sekoittuminen, rajojen ylittäminen ja vuotaminen

Tutkimusaineistoistani hahmottuu kolmenlaista tapahtumista suhteessa Thesleffin ruumiillisuuteen 1890-luvun alusta 1910-luvun puoleenväliin saakka. Nämä ovat *sekoittuminen*, *rajojen ylittäminen* ja *vuotaminen*. Nämä tapahtumisen muodot luovat konteksteja, joissa tutkimukseni ruumiillisuus, lihallinen liike ja elämä tapahtuu. Jaan työni näiden käsitteiden avulla kolmeen kronologisesti etenevään lukuun. Tämä ei silti tarkoita sitä, että käsitteet olisivat ajallisesti tarkkarajaisia. Päinvastoin. Niitä voidaan soveltaa Thesleffin uran ja elämän varrella moniin muihinkin vaiheisiin. Kuitenkin näiden käsitteiden kautta avautuu tutkimuksen aikarajauksen sisällä Thesleffin elämän ja taiteellisen ilmaisun laadulliset ja tapahtumalliset erot, jotka noudattavat myös kronologiaa.

Tutkimukseni ensimmäinen luku ”Sekoittuva ruumis – aineeton ja aineellinen” tutkii ajanjaksoa 1890-luvun taitteesta vuosikymmenen puoleenväliin saakka. Tällä ajanjaksolla muotoutuvaa Thesleffin ruumiillisuuden, lihallisuuden ja liikkeen tapahtumista kutsun *sekoittumiseksi*. Sekoittumisen avulla pyrin ilmentämään sitä, kuinka yhdistän Thesleffin ruumiillisuuden tässä vaiheessa etsimiseen, joka oli toisaalta taiteen ja minuuden henkisten sisältöjen etsimistä ja toisaalta kiinnittymistä ajan ruumiillisiin sukupuoli- ja siveyskeskusteluihin. Aate ja elämä sekoittuivat osaksi kokonaisvaltaista ymmärrystä ihmisen sielusta ja ruumiista, sieluruumis oli kuin yhtä. Feministisessä tutkimusperinteessä tämän kaltainen sielun ja ruumiin erottelun purkaminen on nähty tärkeänä tehtävänä. Esimerkiksi fenomenologi Sara Heinämaa ei halua määritellä ihmisiä pelkästään lihallisina, ruumiillisina ja äärellisinä tai yksinomaan henkisinä, sielullisina ja äärettöminä olentoina.<sup>196</sup> Yhdistän sekoittumisen myös ranskalaisen fenomenologi Jean-Luc Nancyn ”ruumiin ajatteluun” eli ajatukseen ruumiista, joka ajattelee. Tämä on vastakohtaista perinteisemmälle tulkinnalle, jossa ruumis on ymmärretty jonakin, jota ajatellaan. Nancylle ruumis on se, joka ajattelee.<sup>197</sup> Lisäksi sekoittuminen liittyi myös Thesleffin tapaan eläytyä ja samaistua voimakkaasti malleihinsa, erityisesti pikkusisarensa Thyran ruumiiseen, mikä näkyy jo ensimmäisessä tästä maalatussa teoksessa *Thyra Elisabeth* (1892).

195 Foucault 1998, 74, 77–78.

196 Heinämaa 2005, 50. Heinämaan mukaan me voimme ponnistella elääksemme ja jalostaaksemme yhtä lailla henkisyttä kuin materiaalisuutta. Merleau-Pontyn fenomenologian lisäksi myös Foucault'n konstruktionismi ja Jean-Luc Nancyn ruumiinfilosofia ovat antidualistisia suuntauksia.

197 Nancy 2010, 32–33, 39.

Tutkimukseni seuraava käsittelyluku ”Rajoja ylittävä ruumis – The New Woman” valottaa Thesleffin elämässä 1890-luvun puolenvälin jälkeen alkavaa fyysistä liikettä eri maiden ja paikkojen välillä. Käsitteellä *ylirajainen* tai *rajojen ylittäminen* viitataan Thesleffin elämässä tapahtuvaan muutokseen kohti konkreettista liikettä niin elämäntavassa kuin taiteellisessa tuotannossa. Taiteessa Thesleffin rajojen ylittäminen liittyy erityisesti ruumiin konkreettisempaan läsnäoloon. Thesleff käänsi 1900-luvulle tultaessa teoksistaan aiemmin välittyvän dekadentin aineettoman naisen ruumiin uuteen suuntaan erityisesti toiminnan kautta, jota kutsun tässä rajojen ylittämiseksi.<sup>198</sup> Thesleffin elämäntavassa rajojen ylittäminen taas liittyi konkreettiseen liikkeeseen rajojen yli hänen ryhtyessä matkustamaan Suomen ja Euroopan kaupunkien, erityisesti Helsingin ja Firenzen, välillä.

Tässä tutkimuksessa termi *ylirajainen* on merkitykseltään laajempi kuin mihin *ylirajaisella* (*transnational*) viitataan, kun sillä tarkoitetaan valtioiden rajojen fyysistä ylittämistä. Suomeksi käännettynä termi on englannin kieltä joustavampi, eikä sen näin ollen ole pakko viitata vain kansallisuuksiin tai valtioiden rajoihin.<sup>199</sup> *Ylirajainen* voi olla sekä tutkittava historiallinen ilmiö että tutkimusta teoreettisesti ja metodologisesti jäsentävä viitekehys.<sup>200</sup> Tässä tutkimuksessa käsite *ylirajainen* tai *rajojen ylittäminen* on käytössä teoreettisena käsitteenä, jonka avulla hahmotan, miten *ylirajainen* ruumis tapahtui Thesleffin elämässä monissa eri tilanteissa: tavoissa jäsentää maailmaa, järjestää elämää ja työtä sekä reflektoida ruumiillisuutta niin kirjallisesti kuin kuvallisestikin. Ajattelen käsitettä *ylirajainen* sekä horisontaalasti että vertikaalisti: horisontaalilla ymmärrän Thesleffin ajassa ja tilassa etenevää fyysistä liikettä, paikkojen vaihdosta, matkustamista ja alituista liikkeellä oloa. Vertikaalilla taas viitataan sisäiseen, sosiaaliseen ja henkilökohtaiseen liikkeeseen ja rajojen ylittämiseen esimerkiksi silloin, kun Thesleff kyseenalaisti konventioita, luopui totutuista toimintatavoista, eli toisin, teki tai maalasi toisin – ja palasi takaisin.

Termissä *ylirajainen* minua kiehtoo *raja*. Sen lisäksi, että *raja* tarkoitti Thesleffin elämässä (tai toiminnassa) kansakuntien tai valtioiden rajoja, käsite kuvaa myös aineettomien rajojen ylittämistä ja ylikäymistä, puntarointia ja suhdetta niihin. Thesleffin rajojen koettelu liittyi siihen, miten ja missä hän liikkui, osallistui, työskenteli,

198 Dekadenssin naisista kuvataiteessa katso esimerkiksi Facos 2009, passim ja Mathews 1999, passim.

199 Transnational-sanan ja sen johdannaisten *transnationality* sekä *transnationalism* suomentaminen ei ole yksiselitteistä. Kääntämisen ongelmaa on käsitelty muun muassa Maija Urponen väitöskirjassaan *Ylirajaisia suhteita*, jossa hän tekee sisällöllisen erotelun kahden käännösvaihtoehdon välille. Urponen 2010, 20; Ollila & Saarelainen 2013, 22. Transkulttuurisuuttakin käytetään, katso esimerkiksi kulttuurisista hybrideistä Burke 2009.

200 Ollila & Saarelainen 2013, 22–23. Anne Ollila ja Juhana Saarelainen tuovat esiin, kuinka kosmopoliittisuus, monikulttuurisuus ja kansainvälisyys näyttäytyvät enemmän tutkimuksen kohteena olevina historiallisina ilmiöinä.

maalasi tai pukeutui. Se liittyi myös siihen, miten hän kirjoitti.<sup>201</sup> Kangas, jolle hän maalasi, mahdollisti sen kaltaisen naisruumiillisuuden, jota Thesleff oikeassa elämässään saattoi kokea lihaksi vain harvoin. Tällaista ruumiillisuutta oli esimerkiksi alastomuus, tanssi, luonnossa vaeltaminen, seksuaalisuus ja ruumiin nautinnot, esimerkiksi teoksessa *Tyttöjä (Tytöt niityllä, 1906)*. Mielestäni Thesleffin kirjallisten ja taiteellisten aineistojen ruumiissa lihallistuivat omalla tavallaan aikansa tahtotilat, keskustelut, tavoitteet ja ihanteet. Kuten Maarit Leskelä tuo esiin, vuosisadanvaihteen moderni yksilö eli tietyllä tapaa jatkuvassa kriisissä eli etsinnässä ja itsensä löytämisen projektissa.<sup>202</sup> Tähän liittyi olennaisesti rajojen koettelu.

Tutkimukseni viimeinen käsittelyluku ”Vuotava ruumis – vitalismi” pohtii Thesleffin ruumiinkuvan ja ruumiillisuuden ilmentymistä *vuotamisen* käsitteen kautta. 1910-luvun molemmin puolin Thesleffin luonnoskirjoissa näkyy uutena piirteenä taiteellisen työn rytmittyminen vuorovaikutuksessa ja kollaboraatiossa Italiassa kohdattujen kollegoiden kanssa. Thesleffin Firenzessä mahdollisesti jo syksyllä 1906 kohtaama englantilainen taiteilija Edward Gordon Craig vaikutti hänen taiteelliseen työhönsä ja elämäänsä ehkä enemmän kuin kukaan muu. Käsittelenkin tässä tutkimuksessa Thesleffin intensiivistä vuorovaikuttamista Craigin kanssa vuotamisen käsitteen kautta, koska koen sen avulla mahdolliseksi kuvata ja ymmärtää heidän keskinäistä ystävyyttään ja persoonallista tapaansa kehittää varhaiselle avantgardelle tyypillistä taiteellista yhteistyötä jaetuista lähtökohdista käsin, toisinaan myös yhteisiä teoksia luoden. Tutkimukseni fenomenologisessa teoriakehyksessä Craigin ruumiillisuuden voisi tulkita vuotaneen monella tapaa Thesleffin luonnoskirjojen sivuille ja teoksiin ja tapahtuvan siellä edelleen, esimerkiksi teoksissa *Italialainen maisema* (1908) tai *Koristeellinen maisema* (1910).

## 1.4 Omakeuva – ruumiillinen historian kirjoittaminen

Kuten jo aiemmin toin esiin, tutkimuksessani on läsnä myös tieteen ja taiteen välinen työskentely. Taidepohjainen tutkimustyöni on jatkunut aktiivisesti vuodesta 2019 osana Omakeuva-ryhmää, johon kuuluvat lisäksi näyttelijät Johanna Jauhiainen ja Anu Almagro, säveltäjä-saksofonisti Pauli Lyytinen, skenografi Jaana Kurttila sekä valo- ja videosuunnittelija Janne Teivainen. Toteutimme esityksen *Omakeuva – Unia Ellen Thesleffin elämästä ja taiteesta* vuonna 2021 Turussa. Lisäksi olemme avanneet

201 Varsinkin vuodesta 1906 eteenpäin Thesleff kirjoitti kokeellista runoutta, jossa haptisuus, aistimellisuus ja voimakkaat törmäytykset tulivat kirjallisen ilmaisun keskiöön. Lisäksi tanssi liittyi keskusteluun yllirajaisuudesta. Thesleffin tekstejä sekä tanssiin kytkeytyvää keskustelua käsittelen lisää ja tarkemmin luvussa neljä.

202 Leskelä 2000, 216. Katso myös modernista subjektista Karkama 1994, 15–23; Giddens 1995, 74–80, 109–142.

työskentelyämme ja osallistaneet yleisöjä monissa avoimissa tilaisuuksissa eri puolilla Suomea.<sup>203</sup>

Kutsumme esityskokonaisuuttamme ”Omakuva” *eläväksi taideteokseksi* johtuen sen muuttuvasta ja prosessuaalisesta luonteesta. Kokonaisuudessaan teoksemme koostuu monista eri elementeistä: tapahtumista, keskusteluista, suunnittelusta, taiteellisesta työskentelystä ja esityksistä. Työssämme me tavoittelemme kollektiivisesti ja pääosin fyysisin keinoin menneen ja nykyajan välistä dialogia tehden sen näkyväksi esittävän taiteen, historian tutkimuksen, skenografian, musiikin ja valojen välisessä dialogissa. Teoksessa on vain vähän tekstiä, joka koostuu fragmenteista Thesleffin kirjeenvaihdosta, työn alla olleesta väitöskirjastani ja kirjoittamastani Thesleff-elämäkerrasta (2017). Varsinaista dramaturgiaa tai draaman kaarta ei ole, vaan kokonaisuus koostuu useista kohtauksista, jotka voidaan esittää missä järjestyksessä hyvänsä. Meille keskeistä on harmonisten kuvien tai absoluuttisen merkityksen sijaan etsiä ja tulkita ihmisenä olemisen monia tapoja. Yleisö on kuvaillut teoksemme tuovan mieleen pikemminkin maalauksen kuin teatteriesityksen.

Omakuvassa on kiteytetysti kyse sen kaltaisesta tieteen ja taiteen yhdistämisestä, missä taidepohjainen työskentely jatkaa tieteellisen tutkimuksen avaamaa tutkimuslinjaa ja tuo siihen oman panoksensa.<sup>204</sup> Työssä me koetlemme rajoja tieteestä taiteen suuntaan ja toisin päin. Tämä siitäkin huolimatta, että humanistisen tutkimuksen ja esittävän taiteen puhettavat ja suhtautuminen tiedon luonteeseen eivät eroa ratkaisevasti toisistaan. Myös humanistinen tieto nojaa tutkijan yksilölliseen ja kontekstisidonnaiseen tulkintaan.<sup>205</sup> Kuitenkin työryhmässä me olemme joutuneet sovittamaan työtapojamme, sillä tieteen ja taiteen välinen yhteistyö vaatii ennakkoluulottomuutta, rohkeutta ja valmiutta käydä keskusteluita. Yhteistyö ei kuitenkaan tarkoita omista käsityksistään luopumista, vaan pikemminkin tekemisen ja ajattelutapojen etsimistä ja toisiinsa sovittamista koostumukseltaan epätyypillisissä ja ainutlaatuisissa työryhmissä.<sup>206</sup>

Vaikka harva tutkija nojaa vain tiettyihin tutkimisen, kirjoittamisen tai tekemisen tapoihin, ovat monialaiset ja syvällisesti toisiinsa vaikuttavat tieteellistaiteelliset projektit vielä harvinaisia historian tutkimuksessa. Kuitenkin kulttuurihistoriaan

203 Työryhmä on työskennellyt muun muassa HAM Helsingin, Oulun ja Kuopion taidemuseoissa sekä Thesleffin elämäntarinan kannalta merkittävissä paikoissa, kuten Muroleen maaseudulla ja Kuopion ympäristössä. Lisätietoa kotisivuilta: <https://hannareetta.fi/kategoriat/omakuva/>

204 Wilson 2002, 8–9; Mäki-Reinikka 2015, 32–34. Wilson jaottelee taiteilijat ja teokset sen mukaan, minkä tieteenalan kanssa ne käyvät keskustelua.

205 Mäki-Reinikka 2015, 1. Katso myös Wilson 2002. Luonnontieteiden kohdalla tilanne on varsin toinen, sillä ne painottavat objektiivisesti mitattavia, yleistettäviä ja toistettavissa olevia ilmiöitä.

206 Mäki-Reinikka 2015, 72. Mäki-Reinikan *Brains on Art* tiede-taideprojektissa taide ja luonnontieteet hakevat yhteistyön mahdollisuuksia. Lue tarkemmin Mäki-Reinikka 2015, 30, passim. Katso myös: <https://brainsonart.wordpress.com/>

olennaisesti kuuluva avoin ja kokeileva asenne antaa mahdollisuuksia tutkia ja soveltaa historian tutkimista myös taiteellisin keinoin. Siksi sen piirissä myös tapahtuu jonkin verran tiedettä ja taidetta yhdistävää tutkimusta, tutkimusprojekteja ja taiteellista toimintaa. Viime aikoina esimerkiksi Karoliina Sjö'n väitöskirja *Kirjoitettu minä. Kirsti Teräsvuoren nuoruusajan päiväkirjakertomus 1916–1923* (2023) rakentui tieteen ja taiteen väliselle dialogille. Sjö käytti tutkimuksessaan taiteellisenä työkaluna Spoken word -runoutta, jota hän rakensi tutkimuksena kohteen Kirsti Teräsvuoren päiväkirjajakoituksista. Sjö mukaan taiteellinen työ antaa paikan eläytyä mahdollisuuksiin, joita olisi voinut olla olemassa. Hänen mukaansa eläytyvä tapa tehdä tutkimusta antaa syvemmän mahdollisuuden tiedon tuottamiseen myös tunteiden avulla.<sup>207</sup>

Tieteen ja taiteen välisissä yllirajaisissa projekteissa taide saa helposti ”esittävän” kuin ”tutkivan” tehtävän. Taide saatetaan mieltää tapana elävöittää tutkimusta sen sijaan, että se olisi tutkimista ja tutkimusta. Kuitenkin parhaimmillaan taiteellis-ruumiillinen työskentely tarjoaa historiantutkijalle mahdollisuuksia, joista yhtenä tärkeimmistä pidän mahdollisuutta eettiseen reflektioon. Taiteellisessa työssä avautuu paikkoja ja keinoja ymmärtää ja hahmottaa omaa tutkijan positiotaan, sitä, miten ja mihin asemin itseni tutkijana. Samalla se tarjoaa apuvälineen ymmärtämiselle ja tiedon tuottamiselle.

Taidepohjainen työ haastaa tutkijan okulosentrisyyden eli katsomiskeskeisyyden ja tuo mukanaan aistit ja aistimuksellisuuden. Tämä on myös vastusta, perinteisten tapojen kyseenalaistamista ja uudelleenajattelua.<sup>208</sup> Omakuvassa me haemme identiteettiämme sekä tutkijoina että taiteilijoina, vaikka eri positioiden omaksuminen ei olekaan helppoa. Eri lähestymistapojen luonnetta ja vaikutusta toisiinsa on välillä vaikeaa hahmottaa, mutta silti toisen haastaminen toimii eteenpäin vievänä ja tuottavana voimana.<sup>209</sup> Tämä on myös keskeistä toimintaa pyrkiessäni etsimään vastauksia ruumiillisiin tutkimuskysymyksiini.

Työskentelymme yksi alkupiste on Thesleffin teos *Omakuva* vuodelta 1894–1895. Sen lisäksi me tutkimme ja tulkitsemme työssämme myös muuta Thesleffin taiteellista tuotantoa sekä hänen elämäkerrallisia aineistojaan. Työprosessillemme on luonteenomaista dialogi, sillä me tutkimme yhdessä erilaisten aineistojen viestien ja ärsykkeiden tapahtumista ruumiissamme. Nämä piirtyvät edelleen näyttämölle ruumiidemme välittämänä ja vuorovaikutuksessa toistemme, tilojen ja yleisöjemme kanssa. Me pohdimme puheen, liikkeen, musiikin, videoiden, valon ja valokuvien

207 Sjö 2023, passim. Kulttuurihistorian piirissä taiteellista metodologiaa ovat käyttäneet ja pohtineet myös Päivi Rantala ja Veera Kinnunen artikkelissaan *Menneisyyden kudokset* (2022). Pohdin myös omaa taiteellista työskentelyäni laajemmin artikkelissa, joka ilmestyy osana kulttuurihistorian menetelmät julkaisua vuonna 2024.

208 Fournier 2021, 4.

209 Mäki-Reinikka 2015, 31.

avulla kuvataiteen eläväksi syntymistä eli sitä, miten Thesleffin kuvat ja teokset vaikuttavat meihin ja meissä. Minkälaista liikkeen virtaa ne tuottavat, mikä on tunnistettavaa ja mikä ei? Samalla herkkyydellä pyrimme lähestymään myös Thesleffin elämäkerrallisia aineistoja esimerkiksi kuulostellen, miten erilaiset otteet kirjeistä vaikuttavat, kun ne luetaan ääneen. Tutkija pääsee harvoin lukemaan aineistojaan ääneen, saatikka kuuntelemaan niitä toisten ääneen lukemina.

Omakeuva-työhön liittyy jo aiemmin teoriaosuudessa esittelemäni Hans Beltingin ajatus kuvista, jotka elävät ruumiissamme ja unissamme odottaen kutsua tulla esiin ja tapahtua. Omakeuva on väitöskirjani hypoteesin eli ruumiillisuuden tapahtumisen kannalta keskeinen tutkimuspaikka, sillä sen puitteissa tapahtuva elävä ja eletty suhde Thesleffin visuaalisiin ja tekstiaineistoihin antaa paikan tutkia ja testata tapahtumisen ideaa tutkimuksen lähtökohtana. Hans Belting kuvaa tätä mielestäni oivallisesti puhuessaan ruumiimme kyvystä havainnoida, heijastaa ja muistaa kuvia. Me sekä omistamme että tuotamme kuvia, ja samalla kuvat myös altistuvat mielikuvituksemme sensuroitaviksi ja muutettaviksi. Näin niiden olemus kurottaa myös visuaalisen tuolle puolelle.<sup>210</sup> Myös filosofi Brian Massumin kuvateorian ajatus affektiivisista kuvista, jotka kohtaavat ruumiin aistimellisen rekisterin, tuntuu läheiseltä Omakeuva-työn kanssa. Massumille affektiivinen on eri kuin lingvistinen tai symbolinen. Hänen mukaansa kuvat saavat aikaan esikielellisiä ja tiedostamattomia tunteita: Jokin ulkomaailmassa aiheuttaa reaktion ruumiillisessa systeemissä ennen kuin tietoinen mieli rekisteröi sen. Tätä seuraa perustavanlaatuisen tuntemuksien tapahtumisen sarja, mikä pitää sisällään häpeää, mielihyvää, tuskaa, pelkoa, lohtua, halua tai inhoa.<sup>211</sup> Massumi kuvaa teoriaansa myös tapahtumisen käsitteen avulla, mikä linkittää sen entistä vahvemmin Omakeuva-työhön ja väitöskirjani lähtöolettaamaan.

Omakeuva-työskentely on vahvistanut ymmärrystäni siitä, kuinka oma siteeni menneeseen, historian tulkintaan ja sen kirjoittamiseen aukeaa ruumiillisen kautta. Taidelähtöisessä tutkimustyössä eläydyn ja tutkin aineistoja ruumiillani ja näin käytän sen eleitä, ilmaisua, tuntemuksia ja aistiymmärrystä tutkimuksellisen tiedon tuottamiseen. Marci Shore puhuu ruumiillisesta, aistimellisestä ja tapahtumallisesta historioitsijan työssä käsinkosketeltavuuden ja painon käsitteiden kautta:

210 Belting 2005, 302, 305–306. Beltingin mukaan muokkaamme kielellä muistimme kuvia, muistikuvia. Kieli on kuvien välittäjä, joka tarvitsee ruumista täyttämään kuvan persoonallisella kokemuksella ja merkityksillä. Tämän vuoksi mielikuvitus myös pystyy niin hyvin vastustamaan julkista ja sosiaalista kontrollia.

211 Massumi 2002, 25–27; Ulla Angkjær-Jørgensen 2021, 174.

Tunnelma ja asenne tulevat käsinkosketeltaviksi ja painaviksi, ja painon avulla minun on mahdollista tuntea päähenkilöni kielelliset ja esteettiset päätökset. Me kirjoitamme omista sitoumuksistamme, tietoisuudestamme ja kyvyistämme käsin. Lopulta mitään ei oikeastaan tuotu paikan tai ajan ulkopuolella. Ihmisten elämän keskellä mukana on aina osallisuutta. Elämä tunkeilee kaikkialle.<sup>212</sup>

Taidepohjainen työskentely on vienyt minut matkalle empaattiseen leikkiin, jossa oivaltaa, miten monin eri tavoin olen tutkimuksessani läsnä omalla ruumiillani. Elämä ja teoria sekoittuvat Omakuva-työssä tavoilla, joita on vaikeaa tuoda kielellisesti esiin. Omakuvassa työ tapahtuu pitkälti aistimellisessä dialogissa äänen, visuaalisen ja ruumiin liikkeiden tuottamien ärsykkeiden varassa. Oma tutkijan työni taas tapahtuu pitkälti lukemisen ja kirjoittamisen varassa. Kokemukseni mukaan suurin ero työryhmän jäsenien työmetodien ja tulokulmien välillä liittyykin puhuttuun ja kirjoitettuun kieleen; yhteistyössä me toisaalta joudumme tulemaan kieleen ja toisaalta päästämään siitä irti.

Omakuva on genre- ja oppialojen rajoja ylittävää työskentelyä, joka elää niin tutkimuksessa, taiteellisessa työskentelyssä kuin niiden välisessä maastossa. Näin se näyttää myös taiteen ja tieteen kietoutumisen toisiinsa. Lauren Fournier puhuu tämän kaltaisen tutkimus- ja luomistyön yhteydessä autoteoriasta. Autoteoria nousi keskusteluun 2000-luvun alussa kuvaamaan kirjallisuuden, kirjoittamisen ja kritiikin lajeja, jotka integroivat tietoisesti ja näkyvästi omaelämäkerrallisuutta, henkilökohtaisuutta ja elettyä ruumiillisuutta teorianmuodostukseen ja filosofiaan. Autoteoria sitoutuu feministiseen traditioon, missä tutkijan henkilökohtaiset eletyt ruumiilliset kokemukset ovat osa teorianmuodostamista.<sup>213</sup>

Tänä päivänä autoteoreettinen asenne näkyy erityisesti nykytaiteen, kirjallisuuden ja tieteen/tutkimuksen rajoilla, missä käytäntö ja tutkimus, itserefleksio ja filosofinen tutkimus kohtaavat.<sup>214</sup> Omakuvakin on mahdollista määritellä autoteoreettiseksi teokseksi, koska työskentely on yhtä lailla tutkimusta ja taiteellista työtä. Työssämme me kerromme niin itsestämme kuin omasta ajastamme, ja tulemme samalla tietoisemmiksi lähtökohdistamme suhteessa menneeseen. Kyse on näin henkilökohtaisen ja teoreettisen sekä teoreettisen ja taiteellisen sekoittumisesta.<sup>215</sup>

212 Shore 2014, 195, 201–204. Käännös kirjoittajan.

213 Fournier 2021, 2, 7–8, 11, 14. Feminististen liikkeiden piirissä syntyi jo 1960-luvulla tarve tunnistaa päivittäisen poliittisuus. Tämä kiteytyi iskulauseessa ”henkilökohtainen on poliittista”. Keskeistä oli tutkia ja yhdistellä ennakkoluulottomasti henkilökohtaista, käsitteellistä, teoreettista, omaelämäkerrallista, luovaa ja kriittistä toimintaa.

214 Fournier 2021, 2, 7–8, 11, 14. Autoteoria on Fournierin mukaan läsnä erityisesti feministisessä, queer- ja BIPOC-lähtökohtaisissa luovan työn prosesseissa ja tavoissa yhdistää tiedettä ja taidetta. Autoteoriaa on käyttänyt tieteellis-taiteellisessa tutkimustyössään myös kulttuurihistorioitsija Karoliina Sjö (väitöskirja 2023, Turun yliopisto).

215 Fournier 2021, 5.

Työtapamme hakee yhteyttä myös Thesleffin taiteellisten työtapojen kanssa. Lauren Fournierin mukaan monet 1900-luvun alun keskeiset tekijät ja taiteen suuntaukset, erityisesti avantgarde ja sen piirissä toimineet naiset, nojasivat paljolti autoteorian eli omaelämäkerrallisuuden ja teorianmuodostuksen monisyisiin yhteyksiin.<sup>216</sup> Tästä on helppo vetää yhteys myös Thesleffin työskentelytapoihin ja hänen sitoutumiseensa avantgardetaiteen logiikkaan, pitäisi kaiketi sanoa logiikoihin, joita olivat hetkellisyys, spontaanisuus ja kollaboraatio muiden taiteilijoiden kanssa. Niin Omakuva-työryhmän kuin Thesleffinkin työtapo on luonteeltaan prosessimainen. Emme lukitse Omakuvaa yhdeksi tietyksi teokseksi, vaan se muuntuu kokemuksen, ymmärryksen ja tiedon karttuessa. Koska teos rakennetaan aina uuteen paikkaan, vaikuttavat muuttuvat ympäristöt sen sisältöihin.

Autoteorian avulla on myös mahdollista tutkia teorian ja omaelämäkerrallisuuden välistä yhteyttä. Sieltä paljastuu usein varsin näennäisiä rajoja elämän ja taiteen tai elämän ja teorian väliltä.<sup>217</sup> Omakuva on laajasti ymmärrettynä elämän tutkimista, koska se kertoo jostakin elävästä. Kyse onkin mielestäni eräänlaisesta elämänajattelusta, missä siirrytään hiukan toisaalle muistelmatai life-writing-traditioista.<sup>218</sup> Kuten Marci Shore sanoo: ”Elämä tunkeilee kaikkialle.”<sup>219</sup> Samalla aiheita ja itseä voi olla myös vaikea erottaa. Marci Shore sivuaa samaa tuodessaan esiin, kuinka teoria tunnistaa jaon tunteellisen (emotionaalinen) ja älyllisen välillä, mutta elämä ei, sillä elämässä henkilökohtainen, poliittinen, tunteellinen ja älyllinen ovat aina valmiiksi sekoittuneina toisiinsa.<sup>220</sup> Vaikka Omakuva-työn juuret ovat uponneet eletyn elämän multaan, kyseessä ei kuitenkaan ole elämäkerta. Pikemminkin kyse vuorovaikutuksesta yksilön ja hänen elämänsä sekä häntä edustavien aineistojen välillä.

Itsen ja tutkimuskohteen välisen vuorovaikutuksen ja tulkintojen paikkansapitävyyden ja oikeutusten pohtiminen on eettisesti tärkeää niin samaistuttaessa kuin pyrittäessä etäälle tutkimuksen kohteesta.<sup>221</sup> Shoren mukaan tutkijan on tärkeää päästä oman elämän ulkopuolelle ja ylittää raja toisten ihmisten elämään menneessä. Historioitsijan täytyy luoda sisälleen ”toisen ääni” loihtiessaan esiin kuolleita – tekijän täytyy puhua näiden kieltä.<sup>222</sup>

216 Fournier 2021, 36–37, 40. Autoteoreettisen työskentelyn tapoja löytyy Jean-Jacques Rousseaulta, Immanuel Kantilta, Friedrich Nietzscheä ja Sigmund Freudilta. Erityisesti Nietzsche ja Freud työskentelivät elettyjen kokemustensa pohjalta, eivätkä pitäneet yllä eroa itsen (auto) ja työn (filosofia, teoria) välillä. Katso tarkemmin Nietzsche *Ecce Homo* ja Freud *Unien tulkinta*.

217 Fournier 2021, 2–3.

218 Fournier 2021, 15.

219 Shore 2014, 195, 201–204. Käännös kirjoittajan.

220 Shore 2014, 197.

221 Leskelä-Kärki 2017, 234–244.

222 Shore 2014, 201.



Omakuva-työ tarjoaakin minulle tutkijana ulkopuolisen tilan, eräänlaisen laboratorion, missä pehmentää ja hiljentää omaa ääntäni ja kuunnella ja kurottaa kohti muita (niin tutkimukseni kohdetta kuin työryhmäni jäseniä). Samalla Omakuva on paikka tutkia ja haastaa keskeisiä tutkimuskäsitteitäni *tapahtuminen*, *sekoittuminen*, *rajojen ylittäminen* ja *vuotaminen*. Monet näistä käsitteistä ovat löytyneet tai vähintäänkin vahvistuneet liikeharjoituksissa ja taiteellisessa dialogissa Thesleffin alkupe-  
räislähteiden ja taideteosten äärellä. Taidepohjainen työ on paikka testata käsitteitäni sekä hakea elämästäni ja ruumiistani kumpuavaa tutkijan positiotani, tapojani toimia tutkijana. Tässä mielessä työn voi ymmärtää eräänlaisena eettisenä laboratoriona. Samalla taiteellinen toiminta on myös teorian performointia ja ruumiillistamista, ja näin läheinen hermeneuttiselle tulkinnan tavalle.

Taidepohjainen työ on kuitenkin myös hankalaa ja hämmentävää. Mitä olen tekemässä? Miten tieto jalostuu ruumiillisessa prosessissa ja miten sanoittaa tätä? Tekemisen intuitiivisen luonteen takia tuloksien saaminen kielelliseen muotoon on vaikeaa.<sup>223</sup> Kamppailen selvittääkseni itselleni, ryhmän jäsenille ja yleisöllemme työtämme ja toimintaamme. Ei ole yksinkertaista sanallistaa, mistä työssä on kysymys, mutta se on tärkeää eettisestä näkökulmasta. Tekijän täytyy olla tietoinen tekemisistään pystyäkseen perustelemaan tulkintojaan ja tekemään oikeutta niin tutkimuksensa kohteelle kuin yleisölleen. Tämä pätee niin taiteessa kuin tieteessä.

Taidepohjaisessa työssä minulle kuitenkin aukeavat *ruumiillisen ajattelun* mahdollisuudet historiallisen tiedontuottamisen välineenä. Ymmärrän tutkimustoimintani Omakuvan parissa ruumiillisena ajatteluna. Nojaan tässä jo aiemmin mainittuun Jean-Luc Nancyn ehdotukseen ”ruumiin ajattelusta”, missä ruumis on se, joka ajattelee, ei se, jota ajatellaan.<sup>224</sup> Teen taidepohjaisessa työssä paljon sellaista ruumiillista ajattelutyötä, mitä en muutoin tutkijan työssäni tekisi: liikun, tanssin, laulan, soitan ja luen ääneen aineistojani. Jos lukitsisin tapani tutkia aineistojani vain tietyillä akateemisissa traditiossa hyväksi luetuilla tavoilla, jäisi paljon tutkimatta, huomioimatta ja tulkitsematta. Anu Korhonen puhuu historian tutkimisen tapojen ja tyylien haastamisen välttämättömyydestä ja tarpeesta tulkaksemme tietoisemmiksi teoreettisen ja akateemisen historian kerronnan tavan rakennetusta luonteesta. Näin meille aukeaa mahdollisuuksia myös kyseenalaistaa sen asemaa.<sup>225</sup>

223 Samasta puhuu myös Kasper Mäki-Reinikka *Brains on Art* -työssään, missä työryhmä koostuu taiteen, tieteen ja teknologian tekijöistä. Mäki-Reinikka toteaa, että vaikka hän onkin tehnyt projektin parissa töitä jo vuosia, hän ei voi väittää syvällisesti tuntevansa ryhmän työskentelytapoja. Mäki-Reinikka 2015, 9.

224 Nancy 2010, 32–33, 39.

225 Korhonen 2015, 49.

Taidepohjaisen tutkimuksen avulla aukeaa mahdollisuus nähdä historian ja taidehistorian kirjoittamisen itsestäänselvyksiä. Työ pakottaa pohtimaan tarkemmin ja kouraantuntuvammin sitä, miten tutkimustani teen ja mihin perusteluni omissa ruumiillisissa kokemuksissani ankkuroituvat.

## 2 SEKOITTUVA RUUMIS – AINEETON JA AINEELLINEN

Halusit kauniimman valokuvan minusta – voin yrittää – mutta näethän, vika ei ole minussa, et tehnyt minusta kaunotarta – kursittu näyttää aina kursitulta.<sup>226</sup>

### 2.1 Vikuroiva omavalokuva

Aloitan tutkimukseni Ellen Thesleffin uran alun eli vuosien 1887–1896 välisen ajanjakson ruumiintulkintojen ja -käsitysten pohtimisella. Alkuun keskityn erityisesti Thesleffin omavalokuvien sarjaan 1890-luvun taitteesta, jolloin hän oli noin 20-vuotias nuori uraansa aloitteleva taiteilija. Thesleff siirtyi vuonna 1887 18-vuotiaana ammatillisiin opintoihin aloittaessaan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Taideammattilaisuus ei tässä vaiheessa vielä ollut naiselle tyypillinen valinta, vaikka taideopinnot olivatkin yleisesti hyväksytty sivistysmuoto ajan yläluokkaisille säätyläisnaisille, kuten Thesleff. Vaikka naisia oli taide-elämässä aikaisempaa enemmän, heidän emansipoitumistaan myös vastustettiin. Naisten halu, yrittäminen ja itsenäinen asema koettiin herkästi pelottavaksi ja uhkaavaksi, ja heidän oma äänensä ymmärrettiin hallitsemattomaksi voimaksi, joka voisi nakertaa ikuisiksi ja turvallisiksi miellettyjä yhteiskunnallisia ja sosiaalisia rakenteita. Näin ollen vaikka moni aikuistuva nainen opiskelikin taiteita, heidän ymmärrettiin pikemminkin sivistävän itseään puolisoaan ja lastenkasvatusta varten kuin pyrkivän elättämään itsensä taiteellaan.<sup>227</sup> Thesleffistä kasvoi kuitenkin nopeasti yksi harvoista poikkeuksista.

Näinä samoina ammatillisesti aktiivisina vuosina Thesleff otti tai otatti itsestään useita omavalokuvia. Tarkoitan tässä tutkimuksessa omavalokuvalla valokuvan keinoin toteutettua omakuvaa. *Omavalokuva* ei terminä ole vielä kovinkaan vakiintunut, mutta viime vuosina sitä on käytetty esimerkiksi sosiaaliseen mediaan liittyvässä

226 Ellen Thesleffin kirje äidille 7.1.1896. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. ”Du vill ha ett vackrare kort af mig – vill försöka – men ser Du felet är ju ej mitt kan jag rå för Du ej gjorde en skönhet af mig en loppa ser alltid ut som en loppa.” Käännös Schreck 2017.

227 Kortelainen 2003, passim; Konttinen 2010, 92–93, 110, 139, 157; Schreck 2017, 64–65.

tutkimuksessa.<sup>228</sup> Haluan käyttää käsitettä siksi, että siinä on läsnä omakuvan tematiikka. Valokuva oli nimittäin Thesleffille yksi omakuvan tekemisen muoto muiden joukossa. Valokuvalla taiteellisenä tekniikkana oli erityistä sen mekaaninen luonne: kone eli kamera ”varasti” luovan yksilön taiteellista työpanosta, vaikka jättikin myös kuvaajalle sananvaltaa. Thesleff ei hallinnut välinettä puhtaasti yksin, sillä kuvia ottivat myös muut kuin vain hän itse. Tämä käy ilmi muun muassa siitä, kuinka asusteet, paikat, kuvakulmat ja taustat poikkeavat toisistaan. Selvää käsitystä siitä, kuka Thesleffin muotokuvat tai omavalokuvat otti, ei kuitenkaan ole enää mahdollista muodostaa. Luultavasti kuvaajana toimi ainakin isovelji Eynar, muut perheenjäsenet ja mitä todennäköisimmin myös Thesleff itse.

Valokuva-aineistoni koostuu kahdestatoista Thesleffin omavalokuvasta. Tämän lisäksi olen tarkastellut tausta-aineistona valokuvia, joissa Thesleff poseeraa yhdessä kollegansa ja ystävänsä Sigrid Granfeltin kanssa ja sisarensa Gerda Thesleffin kanssa, yhtä kuvaa yhdessä äitinsä Emilia Thesleffin kanssa, seitsemää ryhmäkuvaa perheen kanssa sekä neljää ryhmäkuvaa, missä Thesleff esiintyy yhdessä taideopiskelijatovereidensa kanssa.<sup>229</sup> Suuri osa näistä yksilö- ja ryhmäkuvista ajoittuu vuosiin 1889–1893.<sup>230</sup>

Kuten johdannossa toin esiin, Thesleffin aloittaessa taideopintonsa Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuonna 1887, muuttui hänen päiväkirjojensa luonne luonnoskirjamaisemmaksi. Oletan, että taiteellisen työn viedessä yhä enemmän hänen aikaansa ja mielenkiintoaan, arjen tapahtumien ja kokemusten kielellinen kirjaaminen korvautui erilaisilla visuaalisilla ilmaisutekniikoilla, kuten piirtämisellä, maalaamisella ja valokuvauksella.

Valokuvista erityisesti Thesleffin omavalokuvat eli kuvat, joissa hän poseeraa yksin, ovat tarkemman kiinnostukseni kohteena. Nämä kuvat ovat epäkonventionaalisia aiheeltaan ja tyylistään muun muassa siksi, että Thesleff leikkii niissä sukupuolirooleilla. Hän on muokannut omaa näkyvää fyysistä olemustaan miehiseksi yhdistämällä erilaisiin naisten asuihin miesten asusteita kuten kravatteja tai tärkättyjä kauluksia sekä lyhyen poikamaisen hiustyylin. Myös perheensä ja ystäviensä kanssa

228 Katso lisää Zaremba 2015.

229 Valokuvat sijaitsevat sekä suvun arkistoissa että digitoituna Svenska litteratursällskapetin valokuva-arkistossa (SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier). SLS:ssa sijaitsee 188 kappaletta Thesleffin perheen valokuvia, joista suuri osa on lasinegatiiveja ja 17 filmille taltioituja. Maarit Jones tarkasti määrät SLS:n arkiston Sanna Jylhän avustamana opinnäytetyötään varten 2021. Jones 2021, 11.

230 Tähän saakka valokuvien ajoitus on ollut laveampi 1880-luvun viimeisistä vuosista melkein 1890-luvun puoleenväliin saakka. Tutkimukseni edetessä löysin kuitenkin lisää valokuvia Thesleffin suvun arkistoista, joihin vuosiluvut oli merkitty tarkasti. Lisäksi Thesleffin päällä olevien pukujen tyylistä ja koosta voi päätellä tarkempaa ajoitusta. Thesleff muun muassa käytti ja muokkasi vanhoja 1880-luvun vaatteitaan pitkään, mutta vuosikymmenen taitteessa ne jäivät hänelle osin pieniksi. Katso tarkemmin vaatteiden ajoituksesta Jones 2021, 24, 31.



Ellen Thesleff 1890-luvun taitteessa.

poseeratessaan Thesleff kantaa näitä sukupuolen rajoja sotkevia tunnuksia sellaisella päättäväisyydellä ja ylväydellä, että valokuvista on helppo tulkita aihepiirin olleen hänelle tärkeä. Hän katsoo tiukasti kameraan, ryhti on ylväs ja samat asetelmat eli asuvalinnat, poseerausasennot ja ilme toistuvat monta kertaa, vaikka kuvauspaikka ja aika vaihtuvat. On selvää, että Thesleff halusi tulla kuvatuksi näitä epänormatiivisia pukeutumiseen ja laittautumiseen liittyviä ruumiillisia eleitä kantaen. Muuhun Thesleffistä säilyneeseen valokuva-aineistoon verrattuna on huomiota herättävää, miten moneen otteeseen Thesleff kuvasi itseään näinä vuosina lyhyttukkaisena.

Thesleffin oman olemuksen lisäksi myös koko Thesleffin perheen ryhmäpotretit erottuvat ajan muotokuvien juhlallisesta ja vakavasta yleisilmeestä rennolla, leikkisällä ja jopa boheemilla otteellaan. Kuvissa on vain vähän muodollisia tai perinteisessä mielessä poseeratuilta tuntuvia hetkiä. Sen sijaan kuvat huokuvat lämpöä ja rentoa yhdessäolon riemua: perhe saattaa olla yhdessä keskittyneenä musisoimaan,

toisinaan taas kujeilemaan ja nauramaan omille jutuilleen. Usein perheen eri jäsenillä on kuvissa jonkinlainen omintakeinen ilme, asento taikka katseen suunta.<sup>231</sup>

Thesleffin omavalokuvat ovat tähän saakka kuuluneet tietyllä tapaa paradigman ulkopuoliseen, eli taiteen tai historian tutkimuksen kentällä unohdetumpaan. Perheen piirissä valokuvat on toki tiedetty ja muistettu, mutta Thesleff ei levittänyt omavalokuviaan taiteena eikä niitä tunnettu hänen aikanaan julkisilla foorumeilla. Ennen 1990-lukua, jolloin suuri osa valokuvista siirtyi Svenska litteratursällskapetin arkistoon, niitä ei ollut nähnyt juuri kukaan, lukuun ottamatta Thesleffin omaa perhettä. Perheen käsite oli kuitenkin 1800-luvulla laaja ja Thesleffinkin suku iso, joten lopulta on vaikeaa arvioida, kuinka moni näitä kuvia lopulta näki ja kuinka laajalti ne aikanaan vaikuttivat. Valokuvat joka tapauksessa otettiin ja jaettiin perheen piirissä, jolloin niihin liittyvää keskustelua ja kommunikointia ei kuvailtu kovinkaan monisanaisesti esimerkiksi kirjeenvaihdossa. Tämän takia sitä, mitä Thesleff ja hänen perheensä valokuvista lopulta itse ajattelivat, on enää vaikeaa täysin tavoittaa. Kuvat puhuivat puolestaan. Niitä kannettiin mukana erityisesti matkoilla, kun jouduttiin olemaan pidempään erossa. Kirjeissään perheenjäsenet saattoivat kertoa, missä he matkoillaan kuvia pitivät: pensionaattien tai hotellien pöydillä, lompakoissa tai käsilaukuissa. Toisinaan he pyysivät lähettämään uusia kuvia tai kopioita vanhoista, jotka olivat menneet hukkaan tai vaurioituneet. Mutta varsinaisia valokuvien herättämiä ajatuksia tai tunteita ei kirjeissä juurikaan sanallisesti jaettu.<sup>232</sup>

Omavalokuvat olivat Thesleffille sekä itsetutkiskelun välineitä että perheen piirissä jaettua kuvallista viestintää. Tulkitsen omavalokuvien omintakeisuudesta ja suuresta määrästä johtuen, että ne olivat tarkoitettu ennen muuta hänen omaan käyttöönsä. Valokuvien välittämänä hän saattoi nähdä ja tutkia itseään, tarkastella omaa ulkoista olemustaan, taiteilijan identiteettiään ja muistaa elämänsä. Perheen piirissä omavalokuvat olivat kannanottoja itsestä ja taiteilijasta osana monilapsista perhettä. Samalla valokuvat osallistuivat laajempiinkin keskusteluihin taiteilijuudesta, taiteilijan sukupuolesta ja ulkonäöstä. Itsensä tutkiskelun lisäksi Thesleff käytti valokuviaan myös taiteellisina työvälineinä ja valokuvaamista taiteellisenä metodina, sillä hän maalasi uransa alussa usein samoja aiheita, joita valokuvasi, erityisesti ihmisiä ja maisemia.

Thesleffin eläessä valokuvauksesta tuli suosittu väline, jonka avulla todellisuutta saattoi katsoa uusin tavoin. Erityisesti 1850-luvulta eteenpäin valokuvia tuotettiin yhä enemmän ja muutama vuosikymmen myöhemmin 1880-luvulla keksitty valotusajan lyhentäminen mahdollisti entistä helpommin myös ulkona kuvaamisen.<sup>233</sup> Samoihin

231 Schreck 2019, 55; SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

232 Esimerkiksi Ellen Thesleffin kirje isälle, päiväämätön, noin 1880 ja kirje äidille 7.1.1896, SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Kirje Edward Gordon Craigille 1912, BNF.

233 Seppänen 2014, 116.

aikoihin valokuvamuotokuvauksesta alkoi tulla yhä suositumpaa verrattuna maalattuihin muotokuvaan. Oikeastaan kenen tahansa oli mahdollista hankkia yksittäisiä valo(muoto)kuvia, kun taas maalauksen tilaaminen oli edelleen mahdollista vain yläluokkaisille ja varakkaille henkilöille. Harvalla oli kuitenkin varaa omaan kameraan, mutta on todennäköistä, että Thesleffin perheeseen pystyttiin hankkimaan kamera jo 1880-luvun lopulla. Perheen valokuvat eivät olleet studiomuotokuvia, joten siksikin on oletettavaa, että ne otettiin omalla kameralla.<sup>234</sup>

Kuvaaminen omalla kameralla saattoikin kannustaa Thesleffiä menemään valokuvaajana pidemmälle kuin konventionaalisen muotokuvan vaatimukset edellyttivät. Hänellä oli varaa leikkiä, sillä hänen ei tarvinnut ajatella, että kyseessä olisi ainoa valokuva, jonka hän itsestään saattoi ottaa. Tämä voisi selittää myös valokuvien poikkeuksellisen suuren määrän näiltä vuosilta.

## Omavalokuva – katso ihmistä

Suuri osa Thesleffin omavalokuvista ajoittuu hänen nuoruusvuosiinsa 1880–90-lukujen taitteessa. Erityisen paljon kuvia on syksyltä 1889, jolloin hän 20-vuotiaana taiteilijanalkuna irtisanoutui Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta. Taideyhdistyksen sijaan Thesleff hakeutui opiskelijatovereidensa Magnus Enckellin, Väinö Blomstedtin, Anna Bremerin (myöh. von Bonsdorff), Helmi Ahlmanin (myöh. Biese), Sigrid Granfeltin ja Beda Stjerschantzin kanssa taiteilija Gunnar Berndtsonin oppilaaksi (huhtikuuhun 1891 saakka).<sup>235</sup> Jo itsessään dramaattinen tapahtumasarja saattoi sysätä Thesleffin pohtimaan omaa minuutta ja taiteilijan identiteettiä entistä intensiivisemmin. Lisäksi valokuvat saattoivat antaa hänelle voimaa ja rohkeutta pitää pintansa ja kyseenalaistaa Suomessa hyvin vaikutusvaltainen opinahjo. Vaikka Thesleff ei tehnytäkään irtiottoaan yksin, vaati tämän kaltainen liike rohkeutta ja päättäväisyyttä erityisesti naisilta.

Thesleffin omavalokuvasarjan kuvakulmat ja rajaukset muistuttavat monella tapaa aikakauden rikollis- ja lääketieteellisten kuvastojen esteettisiä traditioita. Thesleff kuvasi itseään hyvin samaan tapaan kuin rikollisia tai mielisairaita oli tuona aikana tapana kuvata. Tunnetuimpia näistä lienevät laajat hysteria-valokuvien

234 Ensimmäinen kannettava kamera, Kodak, oli kehitetty vuonna 1888.

235 Bäckström 1955, 10; Kontinen 2008a, 27, 30; Schreck 2017, 59, 60–64, 67. Berndtson oli opiskellut vuosina 1876–1882 Pariisiin École des Beaux-Artsissa, siihen aikaan maailman parhaaksi tituleeratussa akateemista traditiota edustavassa taidekoulussa. Opetuksessa keskityttiin maalaamiseen, siveltimen jälkeen ja värien käyttöön. Opetuksessa Berndtson piti tärkeänä opiskelijatovereidensa yhteisiä keskusteluja ja jaettuja neuvoja. Berndtson oli kansainvälinen, kiinnostunut ulkoilmamaalauksesta, ja omista muotokuvissaan hän otti kuvaamansa henkilöt huomioon aiempaa perinnettä kokonaisempina, psykologisina olentoina. Tämä kaikki veti nuoria opiskelijoita puoleensa. Thesleff maalasi myös debyyttiteoksensa *Kaiku* (1891) Berndtsonin ohjauksessa. Kontinen 2008a, 28–29.



Ellen Thesleff 1890-luvun taitteessa.



sarjat.<sup>236</sup> Lääketieteen piirissä ihmiskuvauksella tavoiteltiin objektiivisuutta, ja valokuvat olivat tapa todistaa tutkimuksen tieteellistä kiistämättömyyttä. Esimerkkinä mainittakoon Pariisin Salpêtrièren sairaalan tähtilääkäri Jean-Marie Charcot'n hysterialuokituksen kuvasto *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, jonka tehtävä oli puhua Charcot'n teorioiden puolesta ja olla niiden äänetön todistaja. Kamera toimi Charcot'n mikroskooppina.<sup>237</sup>

Oliko kamera myös Thesleffin mikroskooppi? Halusiko hän vangita erityisen ihmisen fysiologiaa? Samaistuiiko hän lääke- ja luonnontieteen piirissä taajaan kuvattuihin marginalisoituihin ihmisryhmiin? Omavalokuvien asetelmista on mahdollista päätellä, että Thesleff viittasi niissä myös aikansa lääke- ja luonnontieteen piirissä käytyihin keskusteluihin sukupuolesta ja sen esityksistä. Hän asettui poseeraamaan pääasiassa frontaalisti tai profiilissa suhteessa kameraan. Toisinaan hän istui, toisinaan taas seiso i rennossa, voisi sanoa jopa reteässä asennossa katsoen useimmiten järkähtämättä kameraan. Kädet eivät tehneet sovinnaisia tai häveliäitä eleitä ja olivat useimmiten sivulla paljastaen ruumiin. Eräässä kesäisellä verannalla otetussa kuvassa hameen alla on peräti levällään olevat jalat.

Thesleff esitti itsensä usein tilallisesti neutraalissa ympäristössä asettaen itsensä kuin luonnontieteelliseksi tutkimusobjektiksi, jonka avulla tutkija (katsoja) voisi porautua modernin itseymmärryksen ytimeen ja löytää vastauksia minuuteen ja itseen. Neutraalin ympäristön rakentamisessa apuvälineinä toimi esimerkiksi taustalle pingotettu lakana tai kangas. Viitteitä taustan ”lavasteista” näkyi muutamissa kuvissa, jotka olivat napattu kuvattavan tilanteen ulkopuolelta. Nämä olivat kuin eräänlaisia paljastuskuvia, jotka kertoivat tilanteesta ja kontekstista valokuvaamisen ”ulkopuolella”.

Thesleffin omavalokuvissa katsojan huomio kiinnittyi erityisesti kuvattun henkilön lyhyisiin hiuksiin ja muutoinkin maskuliiniseen olemukseen. Thesleff poseeraa kuvissa eri asennoissa ilman päähinettä lyhyt poikamainen tukka avoimesti ja näkyvästi hapsottaen. Toisinaan hän lisää asukokonaisuuteensa kravatin tai kovaksi tärkätyn kauluksen, toisinaan taas kaulaa ja kasvoja kehystävä osa on riisuttu ja askeettinen, vailla mitään koristelua. Maskuliinit asusteet yhdistettynä naiselliseksi ymmärrettyihin asuelementteihin, kuten korsetilla kiristettyyn miehustaan, pitkiin hihoihin ja helmaan saa aikaiseksi ristiriitaisen, epäkonventionaalisen ja vikuroivan vaikutelman. Taidehistorioitsija Annamari Vänskä viittaa vikuroinnilla sukupuolten ja seksuaalisuuksien esityksiin, jotka asettuvat normatiivisen ulkopuolelle ja

236 Segnini 2021, 4. Napolilaisten naisrikollisten kuvastot 1800-luvun lopulta tuovat mieleen Thesleffin omavalokuvien asetelmat. Myös ranskalaisen psykiatri Jean-Martin Charcot'n julkaisun *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876–1880) kuvat hypnoosin eri vaiheissa olevista potilaista (pääasiassa naisia) levisivät laajalti.

237 Kortelainen 2003, 228–229; Särkkä 2018, 147, 156.



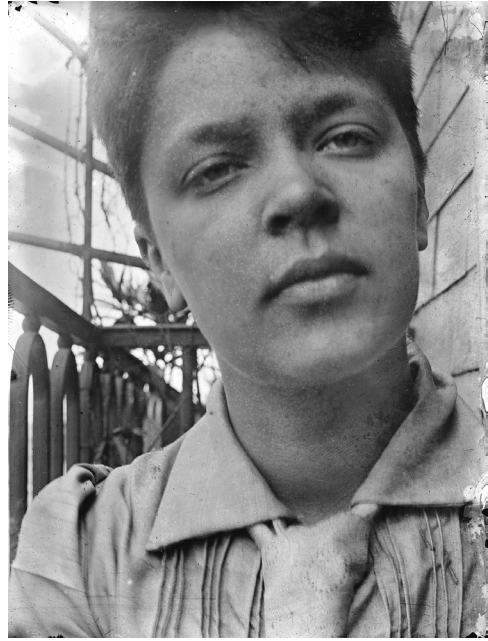
Ellen Thesleff 1890-luvun taitteessa.

uhkaavat näin totunnaista järjestystä.<sup>238</sup> Thesleffin omavalokuvista katsoo ihminen, joka venyttää oman aikansa sukupuolten tarkkoja ja sovinnaisia rajoja.

1800-luvun kulttuurissa miesten ja naisten ulkonäkö ja käyttäytyminen oli normien säätelemää ja sukupuoliero pyrittiin näyttämään.<sup>239</sup> Thesleff kuitenkin tutki ja haastoi omavalokuvissaan näkyvästi näitä käsityksiä feminiinisyydestä ja maskuliinisuudesta.

238 Katso lisää Vänskä 2006.

239 Esimerkiksi saksalainen psykiatri Richard Krafft-Ebing totesi aikansa populaarissa ja viktoriaaniselle moraalille uskollisessa lääketieteellisessä tutkimuksessaan *Psychopathia Sexualis* (1886), kuinka korkeampi antropologinen ”rodun” kehitysaste vaikutti siihen, että sukupuolten väliset ruumiilliset ja sielulliset eroavaisuudet ilmenivät voimakkaammin ja olivat näin ollen ”näkyvä” osa kulttuuria. Alemmalla ”rodullisella” asteella nämä erot sukupuolten välillä olivat vähäisempiä. Ks. tarkemmin sivu 35. Michel Foucault’n mukaan sukupuolesta muodostui yksi keskeisimmistä identiteettiä määrittävistä tekijöistä 1800-luvulta alkaen. Tällä oli tärkeä funktionsa



Ellen Thesleff 1890-luvun taitteessa.

Ajan normaali oli sukupuolen lisäksi kiinni luokan ja rodun määrittelyssä. Tätä perusteltiin myös tieteellisin argumentein erityisesti biologian, lääketieteen, psykologian ja seksologian aloilla.<sup>240</sup> Porvariston valta-asema ei perustunut enää verenperintöön, kuten se oli ollut aristokratiassa, vaan moraaliseseen selkärankaan. Moraali oli luokalle tyypillinen ominaisuus ja lepäsi jokaisen yksilön harteilla. Pakkomielle rodusta ja perinnöllisyydestä johti Darwinin lakien soveltamiseen yhteiskunnallisessa toiminnassa (sosiaaldarwinismi), mikä johti naisten, lapsien ja alempien luokkien alistamiseen biologisin perustein.<sup>241</sup>

Sukupuoli-identiteetin sekoittaminen ja vikurointi tapahtui Thesleffin eläessä paljolti pukeutumisen, kampauksien ja meikkaamisen keinoin.<sup>242</sup> Fin de sièclen visuaalisessa ja ruumiillisessa kulttuurissa naamioiden ja naamioitumisen avulla oli mahdollista näyttää ja performoida vaihtoehtoisia seksuaali-identiteettejä.<sup>243</sup> Kuitenkin tämä nähtiin pitkälti arveluttavana toimintana ja monien 1800-luvun lopun

”biopoliittisessa” vallankäytössä eli yhteiskunnan järjestämisessä, jonka olennainen osa oli tarkan sukupuolen olemassaolo. Foucault 1998b, 11–58; Leskelä 2000, 222.

240 Stewen 2014, 114; Kihlman 2018, 194–196.

241 Foucault 1990, 103–105, 118–127, 139–148; Järvinen 2000, 52. Lisäksi sosiaaldarwinismi johti myös rotujen tiukkaan luokitteluun luonteenpiirteiden mukaan (eugeniikka) sekä jalon villin samanaikaiseen idealisointiin ja kolonialisointiin.

242 Mida & Kim 2015, 76.

243 Segnini 2021, 12.

vaikutusvaltaisten psykologien, kuten Charcot'n tai itävaltalaisen Richard von Krafft-Ebingin, mukaan erikoinen pukeutuminen, naamiot ja naamioituminen olivat merkki seksuaalisesta poikkeavuudesta.<sup>244</sup> Myös lyhyttukkainen nainen herätti huomiota ja hänen seksuaalista suuntautumistansa saatettiin epäillä.<sup>245</sup> Krafft-Ebingin *Psychopathia Sexualis* -teoksen (1886) johtopäätelmien mukaan naisen maskuliinisuuden ilmenemismuotoja olivat halu esiintyä lyhyissä hiuksissa ja miesten vaatteissa (tai miesten mallin mukaisesti leikatuissa vaatteissa). Naisen seksuaalisuuden epäluonnolliset eli miesmäiset ilmenemismuodot eivät olleet yhtä hälyttäviä kuin miesten, eikä naisen homoseksuaalisuus myöskään ollut rangaistava teko. Mutta gynandria eli naisen miesmäisyys oli kuitenkin Krafft-Ebingin mukaan vaikein ja epäluonnollisin naisen homoseksuaalisuuden muodoista.<sup>246</sup>

Tässä valossa Thesleffin omavalokuvien asetelmat, asut, asusteet ja lyhyttukkainen kampa näyttäytyvät tietoisina valintoina, joihin liittyi myös uhkaa ja vaaraa. Sopimattomuus heteronormatiiviseen muottiin, feminiiniseen viehättävyyteen ja norminmukaiseen parinvalintaan toimivat Thesleffin ympäristölle vihjeinä epänormatiivisesta naiseudesta.<sup>247</sup> Tosin emme voi olla varmoja, kuinka paljon Thesleff esiintyi julkisesti samoissa asuissa, joihin hän pukeutui valokuvissaan, mutta hänen lyhyet hiuksensa kulkivat mukana, minne ikinä hän menikään.

## Vaihtoehtoinen pukeutuminen ja lyhyet hiukset

Thesleff selvästi pohti omavalokuvissaan asuvalintojaan tarkkaan. Ympäröivä kulttuuri kannustikin ilmaisemaan modernia subjektiviteettia ja identiteettiä yksilöllisen pukeutumisen ja ulkoasuvalintojen avulla. Vaatteet eivät olleet vain pintaa, jonka alla todellinen minä oli, vaan nämä elementit sekoittuivat toisiinsa luoden identiteettiä. Pukeutuminen antoi Thesleffin ruumiille merkityksiä, joita sillä ei itsessään ollut. Luokka, sukupuoli, ikä tai kuuluminen johonkin alakulttuuriin ei tullut näkyväksi ainoastaan pukeutumisen kautta, vaan hän rakensi ja merkityksellisti niitä pukeutumisvalintojensa kautta. Pukeutuminen, ruumis ja minuus muodostivat jatkuvasti muuntuvan tapahtumallisen kokonaisuuden.<sup>248</sup>

Thesleffin eläessä muotisuuntaukset vaihtuivat tiheään ja pukeutumista säätelivät kulttuuriset normit ja säännöt. Säätyläisnaisten pukeutumiseen kiinnitettiin erityistä

244 Segnini 2021, 3–5.

245 Kalha 2013, 31.

246 Krafft-Ebing 1886, 279–281, 284. Krafft-Ebingin tutkimuksen tapaus numero 165 kuvaa 38-vuotiaasta gynandriasta kärsivää naista seuraavasti: lyhyeksi leikatut hiukset, miesten kravatti, ”miesmäinen” puvun leikkaus, karkeat tavat ja luonteenpiirteet sekä ankara ja hieman syvä ääni. Nainen pitää lukemisesta ja on haaveillut opettajan ammatista. Ibid. 299–300.

247 Elliott & Wallace 1994, 100; Hekanaho 2006, 261–262; Kihlman 2018, 122–123.

248 Turunen & Niiranen 2019, 25–26. Katso myös esimerkiksi Entwistle 2000.

huomiota, koska sen avulla korostettiin kunniallisuutta ja moraalialia ja kerrottiin perheen arvoista ja varallisuudesta. Kyse ei ollut vain koreilusta vaan hierarkioiden rakentamisesta tai murtamisesta.<sup>249</sup> Syntyperää korostavassa sääty-yhteiskunnassa pukeutuminen oli sosiaalisen kontrollin väline, jonka avulla ilmaistiin kulttuurisia ja sosiaalisia kategorioita, kuten säätyä, sukupuolta ja sukupuolten välisiä eroja.<sup>250</sup> Naisten ulkoisen olemuksen muokkaamisessa erilaisilla asusteilla ja tukirakenteilla oli merkittävä rooli, sillä niillä luotiin naisellista siluettia.<sup>251</sup> Thesleffin äidille hyveellisyyden vaatimukset olivat tuttuja, sillä hän oli itse kokenut puritaanisen aikakauden muoti-ilmiöt ja pukeutunut niin krinoliiniin kuin turnyyriinkin. Näistä jälkimmäinen oli näkymättömissä oleva tukirakenne, jota käytettiin Suomessakin erityisesti 1870–1880-luvuilla.<sup>252</sup> Myös Thesleffillä oli 1880-luvun puolella välissä ollut turnyyri muokkaamassa naiseksi kasvavan ruumiinsa siluettia: ”Olen nyt saanut uuden asuni ja siinä on oikea kunnon turnyyri. Nyt kehtaisi koska tahansa se päällä vaikka Pariisiin.”<sup>253</sup>

Muutamaa vuotta myöhemmin Thesleff ilmaisi omavalokuvissaan jo hyvin erilaista pukeutumistyyliä: hänellä on useimmiten päällään jonkinlainen tiukka villakangasjakku yhdistettynä lantiolta kireään A-linjaiseen pitkään hameeseen. Asukokonaisuuksien yksinkertaisuus ja koristeettomuus sekä yläosiin toisinaan

249 Ollila 2010, 117; Jones 2021, 14.

250 Turunen & Niiranen 2019, 13–14, 16.

251 Turunen & Niiranen 2019, 37; Jones 2021. 1890-luvulle asti viktoriaanisen muodin muutokset erottuvat parhaiten tarkastelemalla hamemuotia ja siluetin muutoksia. Ellen Thesleffin luonnoskirjoihin vuosilta 1887–1888 (A IV 3449:4 ja A IV 3449:5, Kansallisgalleria) piirtyi porvarillisten naisten, lasten ja muutamien miesten siluetteja. Varsinkin ensimmäisessä kuvassa korostuu lukeminen naisten aktiviteettina.

252 Jones 2021, 15. 1870-luvulla muodissa oli turnyyri, hametta takapuolen päältä kohottanut, vyötärölle aseteltava tai alushameeseen ommeltu voimakkaasti ulkoneva tukilaite. Muoti korosti erityisesti naisvartalon selkä- ja takapuolta kapealinjaisen hameen päälle aseteltujen runsaiden irtodrapeerauksien avulla.

253 ”Min nya klädning har jag nu fått och riktigt med tournure så nu skulle jag ju duga till och med i Paris.” Ellen Thesleffin kirje äidille (osa Alexander Thesleffin kirjettä LT:lle) 27.2.1985. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 41. Thesleffin luonnoskirjassa vuosilta 1885–1887 (nro A IV 3449:2, Kansallisgalleria) näkyy sivuilla 26 ja 70 kolme luonnosta nuoresta, ajan tyylin mukaisesti pukeutuneesta naisesta, jolla mitä ilmeisimmin on myös turnyyri. Kaikissa kolmessa kuvassa nainen istuu: yhdessä selin katsojaan paljastaen asunsa laskokset ja tyylin takaapäin, yhdessä kirkkaan punaisen päivänvarjon alla ulkona luonnossa ja viimeisessä korea hattu päässä ulkona jonkinlaisen haan tai aidan vieressä istumassa ja ompelemassa. Kuvista voi päätellä, että Thesleff tunsu ja tiesi hyvin, miten nuoren naisen tuli ajan säädynmukaisten konventioiden mukaan pukeutua ja käyttäytyä. Samalla luonnoksissa on kuitenkin jotakin intensiteettiä, joka saa pohtimaan, onko kyseessä myös jonkinlainen karikatyyri. Nainen on jokaisessa kuvassa jännittyneen tunnollinen. Kahdessa kuvasta punainen aksenttiväri on niin kirkas, että se vaikuttaa jo jonkinlaiselta kannanotolta ja huomionhakuisuudelta. Kirja on vuosilta, jolloin Thesleff oli vielä oppilaana Adolf von Beckerin yksityisakatemiassa.

liitetyt valkoiset kovat kaulukset ja solmiot vihjaavat uuden vaihtoehtoisen tyylin omaksumisesta.<sup>254</sup> Näinä 1800-luvun lopun vuosikymmeninä vallalla olivatkin kaksi keskenään varsin erilaista suuntausta: perinteisempi ja runsaasti koristeltu Pariisista lähtöisin oleva muotipuku sekä Englannista peräisin oleva miesten vaatetuksesta vaikutteita saanut *alternative dress* eli vaihtoehtoinen pukeutuminen.

*Alternative dress* eli työ- ja vapaa-ajanpukeutumisen asiallisuutta ja käytännöllisyyttä korostava tyyli syntyi Englannissa 1880-luvulla vallitsevan muodin rinnalle. Sosiologi ja pukuhistorioitsija Diane Cranen mukaan naisten vaatteisiin vaihtoehtoisen pukeutumisen leiman löi erityisesti työnteon ja urheilun piiristä omaksutut käytännölliset muodot ja ratkaisut.<sup>255</sup> Arvokkaasta muotipuvusta poiketen uusi tyyli oli mahdollista omaksua pienellä budjetilla, ja siksi se palveli monien tarpeita paremmin kuin dominoiva muotipuku.<sup>256</sup> Pukuhistorioitsija Maarit Jonesin mukaan myös Thesleff otti tässä vaiheessa vaikutteita vaihtoehtoisesta pukeutumistyylistä ja osallistui tämän uuden ja vielä varsin marginaalisen pukeutumisilmiön luomiseen.<sup>257</sup> Thesleffillä olikin säätyläistaustansa, perheen kanssa tehtyjen matkojen ja laajojen sosiaalisten verkostojensa ansiosta hyvät mahdollisuudet omaksua näitä vanhoja normeja haastavia kansainvälisiä pukeutumistrendejä.

Maalarin työ oli ruumiillista ja lisäksi Thesleff oli hyvin liikunnallinen. Näistä syistä uusi käytännöllisempi muotisuuntaus varmasti kiinnitti hänen huomionsa. Thesleff piti muun muassa hiihdosta, luistelusta, ratsastuksesta ja pyöräilystä, ja esimerkiksi viimeksi mainittua hän saattoi kokeilla ensimmäistä kertaa tammikuussa 1896 Firenzen Cascine-puistossa:

Venäläisnaiset ovat tänään koettaneet ylipuhua minua ajamaan polkupyörällä Cascineen – oi luoja – aion kaiketi mennä sunnuntaina urheilemaan, pyöriä vuokrataan puistossa tunniksi kerrallaan, siitä tulee mainiota voimistelua.<sup>258</sup>

Polkupyörä oli vielä varsin uusi keksintö eikä identifioitunut tiukasti kummallekaan sukupuolelle.<sup>259</sup> Siksi myös Thesleff saattoi viettää vapaa-aikaansa puistossa pyöräillen. Samaan aikaan Thesleffin kaltaiset edistykselliset kodin ulkopuolella työtä tekevät naiset alkoivat ottaa vaikutteita vaihtoehtoisesta tyylistä myös

254 Kopisto 1991, 123, 171; Turunen 2011, 134.

255 Crane 1999, 259.

256 Crane 2000, 127–128; Ollila 2010, 117; Jones 2021, 22.

257 Jones 2021, 7, 18, 30–31. Käytän tästä eteenpäin Jonesin ja Arja Turuseen tukeutuen Thesleffin vanhaa pukeutumisetikettiä haastavasta tyylistä nimitystä *vaihtoehtoinen pukeutuminen*. Ks. Turunen 2011, 134.

258 Ellen Thesleffin kirje äidille, 31.1.1896. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. "[...] Ryssinnorna ha i dag försökt öfvertala mig öka velociped i Cascinen – o dieu – skal i söndag och kanske sporta, man hyr där på en timme o skall det vara en magnifik gymnastik. [...]" Käännös kirjoittajan.

259 Crane 1999, 259.

arkipukeutumiseensa ilmaistakseen aktiivista ja työtätekevää rooliaan osana yhteiskuntaa. Asujen yksinkertaistamisen rinnalla naiset yhdistelivät vaatetukseensa miehiltä lainattuja elementtejä ja asusteita, Thesleffin tapaan muun muassa kauluksia tai kravatteja. Näin naiset saivat symbolisen osallisuuden miesten maailmaan, koska miesten pukeutumisesta omaksutut yksityiskohdat säilyttivät maskuliinisen konnotaationsa myös naisten yllä.<sup>260</sup>

Eräässä omavalokuvassaan<sup>261</sup> Thesleff poseeraa lyhyessä tukassaan mitä ilmeisimmin pariisilaisen (Hausmann-tyylisen) kerrostalon ranskalaisella parvekkeella. Hänellä on yllään rento paita-hameyhdistelmä. Luultavasti kuva on hänen ensimmäiseltä Pariisin-matkaltaan syksystä 1891 kevääseen 1892. Kaulassa Theleffillä roikkuu suuri ja varsin kookas vaalea solmio, joka pukuhistorioitsija Diane Cranen mukaan symboloi naisille erityisellä tavalla itsenäisyyttä ja emansipaatiota. Sukupuolittuneena kannanottona yksittäinen solmio tai rusetti saattoi olla mieto, mutta mitä enemmän sitä yhdistettiin muihin maskuliinisiin symboleihin, kuten Thesleffin kohdalla lyhyet hiukset, merkitykset voimistuivat.<sup>262</sup> Thesleffin asu ja myös tapa poseerata kaupungin kattojen yllä näyttää, kuinka miessukupuolta, valtaa ja asemaa saattoi ilmentää varsin pienin elein. Hiustyyliä ja muotipuvun naisellisuutta häivyttämällä Thesleff saattoi hämärtää sukupuolien välistä eroa.<sup>263</sup> Sukupuolentutkija Judith Halberstamin mukaan maskuliinisuus on ennen kaikkea kulttuuristen eleiden, merkkien ja merkitysten kokonaisuus, eikä palaudu ainoastaan miehen kehoon. Thesleff pariisilaisella parvekkeella näyttää, miten maskuliinisuus saattoi määrittäytyä uusiksi oman toiminnan, asennoitumisen ja itseilmaisun kautta.<sup>264</sup>

Thesleff ei performoinut vikuroivaa ja sukupuolia sekoittavaa tyyliään yksin, sillä samoihin aikoihin myös hyvä ystävä ja läheinen kollega Sigrid Granfelt leikkasi



Ellen Thesleff Pariisissa noin 1891.

260 Crane 1999, 249, 253; Jones 2021, 21–22. Naisten ja miesten väliset yhteiset liikunta-harrastukset ja ulkolajit kuten tennis, ratsastus ja luistelu lisääntyivät 1870-luvulta alkaen. Vapaa-ajalla tapahtuva, epämuodollinen yhdessä toimiminen alkoi mahdollistaa miesten asusteiden valikoidun lainaamisen.

261 Tässä tutkimuksessa käytetty versio kuuluu suvun yksityisarkiston kokoelmiin.

262 Crane 1999, 243, 245; Jones 2021, 25, 28.

263 Ollila 2010, 117.

264 Halberstam 1998, 13, 41–42. Ks. myös Kihlman 2018, 25–26.



Ellen Thesleff ja Sigrid Granfelt 1893.

hiuksensa lyhyiksi ja pukeutui vaihtoehtoisen tyylin mukaisiin yksinkertaisiin asuihin. Keväällä 1893 otettu yhteiskuva Thesleffistä ja Granfeltistä näyttää heidän yhteisen vaihtoehtoisen tyylinsä lyhyttä kampausta myöten.<sup>265</sup> Anne Ollila tuo esiin, kuinka pukeutumismormien rikkominen oli tehokas tapa ilmaista tyytymättömyyttä sääty-yhteiskunnan rajoituksia kohtaan ja rikkoa sen hierarkioita.<sup>266</sup> Näen Ollilan kuvaaman vastarinnan tapahtuvan myös Thesleffin valokuvien sarjassa.

Mies-eleitä sisältävät vaatekappaleet olivat osa laajenevaa tapahtumasarjaa, jossa itsenäiset ja työssäkäyvät naiset alkoivat ilmaista vapautumistaan monin eri tavoin.<sup>267</sup> Thesleff ei piilotellut valokuvissaan epäkonventionaalisia asuvalin-

tojaan tai kampaustaan, vaan hänen asujensa yksityiskohdat tulivat omavalokuvissa tarkasti esiin. Hän poseerasi korostetusti ilman päähinettä, myös sellaisissa tapauksissa, missä muilla naisilla oli hatut päässään, kuten Taideyhdistyksen luokkakuvassa (noin 1889).<sup>268</sup> Jopa Granfelt on peittänyt kuvassa lyhyet hiuksensa korean hattunsa uumeniin.

Naiset eivät 1800-luvun lopulla yleensä liikkuneet ulkona ilman päähinettä, sillä pään peittäminen assosioitui yhteen naiselta toivottujen ominaisuuksien kanssa, kuten siveys, säädyllisyys ja nöyryys.<sup>269</sup> Samaan aikaan hiukset kuitenkin esittivät tärkeää symbolista osaa naisten vapautumispyrkimyksissä ja tarpeessa saada kontrolloida omaa kehoaan. Naisasianaiset lisäsivät mielenosoitustensa dramatiikka niin Suomessa kuin Euroopassakin leikkaamalla itse hiuksiaan julkisilla paikoilla. Kirjallisuudentutkija Juliet McMasterin mukaan naisten kajoaminen omiin hiuksiinsa oli feminiini itsenäisyydenjulistus, koska nainen käytti saksia itse.<sup>270</sup> Hiusten leikkaaminen yhdistyi ajan sukupuolisotaan eli kysymykseen naisten oikeuksista ja

265 SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

266 Ollila 2007, 62, 64. Katso myös Mikkola 2019, 168.

267 Jones 2021, 4–5.

268 SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

269 Turunen & Niiranen 2019, 20.

270 McMaster 2002, 59, 66. Juliet McMaster on valinnut tutkimuksessaan kolmen klassisen tyttökirjasankarittaren, Jo Marchin, Anna Shirleyn ja Emilia Starrin, kapinan symboliksi hiukset.





Suomen Taideyhdistyksen oppilaita noin vuonna 1890. Vasemmalta ylhäällä: Beda Stjernschantz, Agnes Nordenskiöld, Karin Maria af Björkesten, Ellen Thesleff, Helmi Biese (os. Ahlman), Lilli Procopé ja Magnus Enckell. Alhaalla: Väinö Blomstedt, Anna Bremer-von Bonsdorff, Karin Hirn (os. Åberg), Sigrid Granfelt.

mahdollisuuksista elää omanlaistaan elämää ja tehdä ruumiillaan mitä halusivat.<sup>271</sup> Vaikka Thesleff ei toiminutkaan naisasialiikkeen piirissä, oli hän kuitenkin tietoinen aikansa esteettisistä konventioista sekä mahdollisuuksista ja tavoista haastaa niitä. Näin hänen toimintansa oli osin omalakista ja harvinaista, mutta samalla myös osa laajempaa naisten asemaan, ulkonäköön ja pukeutumiseen liittyvää yhteiskunnallista murrosta.

Omaa ulkonäköä koskettavat teot ja eleet olivat keskeistä identiteetin ja erityisesti sukupuoli-identiteetin ilmaisulle. Sukupuolen performatiivista luonnetta tarkastelleen Judith Butlerin mukaan sukupuolta tuotetaan ja ilmaistaan esittämisen ja

271 Ebba Witt-Brattströmin mukaan vuosi 1887 oli merkittävä, koska silloin pohjoismaissa vellonut kiista seksuaalimoraalista koki huipentuman norjalaisen Arne Garborgin ja ruotsalaisen Ola Hanssonin julkaistessa kirjansa *Mannfolk* ja *Sensitiva Amorosa*. Witt-Brattström 2007, 41. Toisin kuin Suomessa, Ruotsissa iso osa koulutetuista, yläluokkaisista ja itsellisistä naistaiteilijoista kuului jo 1880-luvulla naisasialiikkeisiin. Conrad 2021, 122–123.

toistojen myötä kuin performanssissa, jossa nais- ja miessukupuolta pidetään yllä niitä korostavilla eleillä ja ilmeillä.<sup>272</sup> Vaikka Thesleffin sukupuolisesta suuntauksesta ei valokuvien toiminnan kautta voi sanoa mitään varmaa, olennaista on se, että hän halusi ja uskalsi performoida sukupuoltaan monella tavalla. Kuten sukupuolentutkija Teresa de Lauretis esittää kirjassaan *Technologies of Gender* (1987), sukupuoli on kauttaaltaan esityksellistä eikä todellisuuteen ole pääsyä muuta kuin kuvausten ja visuaalisten esitysten kautta.<sup>273</sup> Thesleffinkin kohdalla tämä on keskeistä.

1890-luvun taitteessa Thesleff saattoi pukeutua ja esiintyä toisaalta naisellisesti ajan konventioita mukaillen, toisaalta taas maskuliinisesti miesidentiteeteistä lainatuissa asuissa ja asusteissa sekä niiden mukanaan tuomassa elekielessä. Hän halusi tallentaa tätä vikuroivaa toimintaansa omavalokuviinsa, ja tämän lisäksi säilyttää näitä valokuvia itsestään. Huomionarvoista on kuitenkin se, että ilmeisesti Thesleff teki sukupuolirooleja koettelevia omavalokuvakokeiluitaan vain näinä vuosina. Myöhemmissä valokuva-aineistoissa sukupuolen performointiin liittyviä kokeiluita ei enää näy. Toisaalta valokuvia Thesleffin myöhemmiltä ajoilta on säilynyt huomattavasti vähemmän, joten emme voi tietää varmaksi, olisiko hän tehnyt vastaavia kokeiluja myöhemmin. Myöhempien aineistojen pienuus voi johtua siitä, että Thesleff ei enää kuvannut yhtä paljon kuin nuorena, tai sitten hän ei halunnut säilyttää kuviaan. On myös mahdollista, että kuvia on osin kadonnut.

## Valokuvan ruumis ja valokuva aktivismin välineenä

Thesleffin omavalokuvat liittyvät siihen itsen, minuuden ja identiteetin tutkimiseen, mitä omakuvan tekeminen taiteilijalta edellyttää. Oletukseni on, että uuden teknologian eli kameran avulla Thesleffin oli mahdollista tutkia, työstää ja elää uudella tavalla itseään, ruumiillisuuttaan, identiteettiään ja maailmassa oloaan. Thesleff ei ”käyttänyt” valokuvia vain muistamisen välineinä tai dokumentteina, vaan ne olivat osa hänen taiteellista työskentelyään, jopa taidettaan.

Symbolistien parissa, joihin Thesleffkin pian lukeutuisi, uusia keinoja päästä käsiksi ihmismieleen ja ympäröivään todellisuuteen tutkittiin intensiivisesti. Valokuvaus oli tässä yksi tärkeä väline. Thesleffin omavalokuvien sarjassa pistää kuitenkin vielä silmään konkretia, jonkinlainen kiihkeä fyysinen ja ruumiillinen realismi. Mutta samalla Thesleff ei tuntunut odottavan valokuvalta enää sitä vanhaa muotokuvamaalauksen logiikkaa, jonka hän koulutettuna maalarina tunsi.<sup>274</sup> Sen sijaan hän käytti tai käski käyttämään kameraa kuin mikroskooppia, peittelemättömästi,

272 Butler 2006 (1990), 92, 229.

273 de Lauretis 1987, 42.

274 Autti 2011, 216. Mervi Autin mukaan ensimmäiset valokuvat olivat paljon velkaa perinteisen muotokuvamaalauksen konventioille. Siksi esimerkiksi alemman luokan ihmiset esitettiin samalla tavalla kuin porvaristo. Katso Palin 2004.

lahjomattomasti ja armottomasti. Hän työskenteli kuin etnografi tai luonnontieteilijä, jolle kamera oli tutkivan katseen väylä, kuin tieteellisen evidenssin väline.

Aikakaudella voimistui uudella tavalla yksilöllistymisen ja yhteenkuulumisen välinen jännite. Thesleffille olennainen kysymys oli, millaisia ratkaisuja vallitseva kulttuuri tarjosi ambivalenttien pyrkimysten yhdistämiseen, jotka liittyivät niin sukupuoleen, taiteilijan ammattiin kuin muihinkin elämänvalintoihin.<sup>275</sup> Kuten taidehistorioitsija Asta Kihlman toteaa, omavalokuva oli taiteilijalle sopiva väline sukupuolimanifestin esittämiseen.<sup>276</sup> Valokuviansa kautta Thesleffin oli mahdollista katsoa itseään itsenäisenä ja vahvana naisena, jolla oli uskallusta ja taitoa.<sup>277</sup> Thesleffin valokuvissa oli kyse erityisillä ominaisuuksilla ja lahjoilla varustetusta taiteilijanaisesta, joka haastoi ajan konventioita. Valokuvissaan hän saattoi kokeilla olemusta eri sukupuoli-identiteettien vaihtuvissa ruumiillisissa olomuodoissa ja tiloissa, jotka mahdollistivat työn tekemisen ja taiteellisen ajattelun niistä lähtökohdista, jotka olivat hänelle välttämättömiä, mutta samalla hänen aikansa naisille vaikeasti tavoitettavia. Vikurointi myös suojasi ja mahdollisti hänelle uudenlaisen ajattelun ja ilmaisun paikkoja.

Vaikka Thesleffin omavalokuvat eivät aikanaan palvelleet julkisena kuvastona saatikka itsenäisinä taideteoksina, kantoivat ne kuitenkin mukanaan aktivismia ja poliittista viestiä, koska ne puhuivat naisruumiissa olemisesta kielellä, jota oli vaikea kääntää millekään muulle kielelle. Ajattelun omavalokuvia eräänlaisina mikrotason vaikuttimina, jotka koskettivat niin Thesleffiä itseään kuin hänen lähellään eläneitä ihmisiä.<sup>278</sup> Kulttuurihistorioitsija Anu Salmelan mukaan sukupuoli voidaan ymmärtää joksikin, joka muotoutuu moninaisissa suhteissa, osana maailmaa, joka on paitsi diskursiivinen myös materiaallinen. Ruumis materiana on sukupuolen muotoutumiseen aktiivisesti osallistuva toimija, joka vaikuttaa siihen, miten ja millaiseksi sukupuoli täsmentyy.<sup>279</sup> Teresa de Lauretis taas puhuu sukupuolta tuottavista yhteiskunnallisista sukupuoliteknologioista, joihin voisi lukea myös Thesleffin omavalokuvat.<sup>280</sup> Näin niitä olisi mahdollista lähestyä paikkoina, jotka tuottivat sukupuolta ja joissa sukupuoli tapahtui.

Thesleffin omavalokuvat kertovat siitä, miten hän otti osaa modernin naissubjektin synnyttämiseen ja siihen liittyviin keskusteluihin. Hänen omavalokuvansa eivät olleet vain subjektiivista kokeilua tai hupailua, vaan kuvanteon ajankohtaisiin

275 Jalava 2005, 19.

276 Kihlman 2018, 47–48, 170, 184.

277 Kortelainen 2003, 253. Anna Kortelainen tuo esiin, kuinka 1800-luvun suffragetit Ranskassa näkivät esimerkiksi Jean d'Arcissa esikuvan viktoriaanisen ajan naisasialle. d'Arc ei kuulunut yhdellekään miehelle vaan asialle, jota hän ajoi. Tämän hän teki juuri miehisiin ilmaisiin ja elein miesten vaatteisiin sonnustautuneena.

278 Schreck 2019, 60.

279 Salmela 2017, 181–182.

280 de Lauretis 1987; Salmela 2017, 27.

haasteisiin tarttuvaa kuvallista kommunikaatiota. Ne olivat tapa tunnustella toiseutta, identiteettiä ja myös sitä julkista roolileikkiä, johon taiteilija haluamattaankin joutui.<sup>281</sup> Valokuvillaan Thesleff purki naisruumiillisuuden esittämisen stereotypioita ja laajensi käsityksiä ihmisenä olemisesta, sukupuolesta, siihen liitetystä ominaisuuksista ja ladatuista odotuksista. Mielestäni Thesleffin omavalokuvia onkin mahdollista lähestyä vapauttavina ja demokratisoivina kuvina, jotka vaikuttivat emansipoivasti Thesleffin ja hänen lähipiirinsä kuvallisessa kosmoksessa.<sup>282</sup> Fin de sièclen aikakaudella ihmiset rakensivat, ylläpitivät ja puolustivat ruumiillisuuttaan, minuuttaan ja identiteettiään maailmassa, joka oli jatkuvassa muutoksen tilassa.<sup>283</sup> Valokuvissa Thesleff ja hänen läheisensä saivat modernin murroksen nopeatempoisessa maailmassa paikan pysähtyä, katsoa ja tutkia, mitä tapahtuu. Suhde valokuviin oli intensiivisellä tavalla ruumiillista, sillä ne rakensivat Thesleffin ja hänen ympärillään eläneiden ihmisten todellisuutta.<sup>284</sup> Valokuvat eivät vain reflektoineet tai välittäneet tiettyä mennyttä hetkeä, vaan muokkasivat aktiivisesti ympäristöään ja rakensivat kuvaa ajastaan.<sup>285</sup>

Thesleff teki 1890-luvun alussa omavalokuvien lisäksi paljon omakuvia, niin luonnoksia, piirroksia kuin maalauksiakin. Lisäksi luonnoskirjojen sivuille ilmaantui taajaan harjoitelmia omasta allekirjoituksesta eli signeerauksesta eri tyylein ja fontein. Valokuvaaminen oli kuitenkin luonteeltaan hyvin toisenlaista verrattuna piirtämiseen, maalaamiseen tai kirjoittamiseen. Valokuvaamisen kemiallisen prosessin aiheuttama arvaamaton ruumiillisuus puuttui maalaamalla tai piirtämällä toteutetuista omakuvista.<sup>286</sup> Valokuva erosi maalauksesta materiaallisen ytimensä vuoksi, koska se toi kuvattavan kohteen niin intensiivisesti läsnä olevaksi. Valokuva ei ollut pelkkä representaatio, sillä katsoja ei voinut olla varma, katsoiko hän representaatiota vai kuvan kohdetta itseään. Maalarina tai piirtäjänä Thesleff saattoi sekoittaa loputtomasti eri elementtejä, valokuvaajana hän sen sijaan valitsi yhden tietyn hetken kuvattavakseen.<sup>287</sup>

281 Kalha 2016, 18–21. Kalha syventyy artikkelissaan ranskalaisen surrealistin, valokuvaaja, kuvanveistäjän ja kirjailijan Claude Cahunin omavalokuviin.

282 Kotilainen 2018, 238; Schreck 2019, 64–65.

283 Jalava 2005, 19.

284 Ollila 2000, 64–65; Seppänen 2014, 86, 94–96, 117; Kleemola & Pitkänen 2018, 7–9; Schreck 2019, 56. Janne Seppänen korostaa, kuinka valokuvan materiaallinen ydin eli kuvan kohde on valokuvassa aina poikkeuksellisen lähellä: kohteesta säteilevät fotonit piirtyvät kuvakennolle jäljiksi, joita voi perustellusti pitää osana kuvauksen kohdetta. Samaan aikaan valokuva ei ristiriitaisesti kuitenkaan kykene kertomaan ”kaikkea” tai totuutta. Lopulta valokuvan katsoja ei tiedä, kumman hän kokee, kuvauksen kohteen vai sen representaation. Katso myös Barthes 1985.

285 Nylén 2017, 151; Kaartinen & Vuoksenranta 2023.

286 Nylén, 2017, 233. Antti Nylén tuo esiin, kuinka öljymaalauksella oli pitkään ollut monelle taiteilijalle pakollinen tekninen taito, materiaallinen, todellisuutta hallintaansa ottava, jopa ”kyyminen” kuvanteon väline. Ibid., 88.

287 Seppänen 2014, 96, 119.



Gerda ja Ellen Thesleff 1890-luvun alussa.

Taidehistorioitsija Hans Beltingin mukaan valokuva ymmärrettiin Thesleffin aikana ruumiin välittäjänä, kun taas taulut seinillä olivat katseen kohteita. Tämä tarkoitti sitä, että valokuvassa ruumis loi oman jälkensä, joka ei ollut riippuvainen maalarin tutkivasta katseesta. Näin ruumiista tuli kuvien omistaja ja vastaanottaja.<sup>288</sup> Ehkä nuorelle Thesleffille oli jopa jonkinlainen helpotus, että valokuvatessa ruumis ja kameran mekanismi tekivät työn ja hän saattoi tekemisen sijaan keskittyä ”vain” ottamaan vastaan ruumistaan.

Ebba Witt-Brattström tuo Rita Felskiin nojaten esiin, kuinka 1800-luvun taideteessa naisen sukupuoli, seksuaalisuus ja ruumiillisuus estivät heitä pääsemästä taiteen esteettiseen ja hienostuneeseen maailmaan.<sup>289</sup> Tietoisuus tämän kaltaisista keskusteluista pakotti myös Thesleffiä pohtimaan ruumiillisuuttaan nimenomaan sukupuolen näkökulmasta – halusi hän sitä tai ei. Naistaiteilijat tekivät taidettaan dialogissa miespuolisten kollegoidensa kanssa, koska feminiinistä normistoa saatikka traditiota ei ollut olemassa. Samalla naiset alkoivat toiminnallaan tarjota vaihtoehtoja modernismin hegemoniselle maskuliinille narratiiville.<sup>290</sup>

Asta Kihlmanin tavoin tulkitsen, että vikuroimalla sukupuolten tarkkoja rajoja vastaan Thesleff vastusti toiseutta, joka maskuliinisessa taidemaailmassa oli naisille varattu.<sup>291</sup> Thesleff otti nuorena taiteilijana osaa keskusteluihin taiteilijan sukupuolesta, vaikka kävikin tätä keskustelua valokuvien välittämänä lähinnä perheensä ja ystäviensä kanssa. Vaikka hänen omavalokuvansa eivät levinneet laajemmalti, ne kuitenkin näyttivät, miten hän ilmaisi ympäristölleen haluaan toimia toisin.

## Kaiku

Samoina vuosina omavalokuvien kanssa syntyi myös Thesleffin läpimurtoteos *Kaiku* (1891). Teos oli ensimmäistä kertaa esillä Suomen Taiteilijain näyttelyssä syksyllä 1891. Maalauksessa heinä- tai peltotöissä oleva tyttö on seisahtunut paikoilleen ja viettää töidensä lomassa lepohetkeä. Seisoksellessaan hän huhuilee valossa kylpevään peltomaisemaan, jonka taustalla siintää tumman metsän horisontti. Thesleff maalasi teoksen perheen kesäpaikassa Ruoveden Muroleessa, jonka paikallisten asukkaiden luontosuhde selvästi kiinnosti häntä. Hän piirsi ja valokuvasi usein maatoihin matkaavia kyläläisiä kesäpaikan läheisyydessä kulkevalla tiellä tai Muroleen kosken ylittävällä sillalla.

Thesleff maalasi tytön tämän työtä rytmittävän tauon aikana. Näin tytölle avautui mahdollisuus tarkkailla ympäristöään jostakin muustakin kuin vain työn näkökulmasta. Thesleff esitti tytön luovassa, esteettisessä ja nautinnollisessa prosessissa,

288 Belting 2005, 315.

289 Witt-Brattström 2007, 161–162. Katso myös Felski 1995.

290 Pollock 1992, 244; Conrad 2021, 122.

291 Kihlman 2019, 69.





Ellen Thesleff, *Kaiku*, 1891.

jota taiteilija itse tarkasteli etäämpää ja alemmaa. Taiteilija/katsoja oli ikään kuin piiloutunut ihmisen mittakaavasta katsottuna pienen hyönteisen kokoiseksi ja tarkkaili sammakkoperspektiivistä käsin luonnossa toimivaa subjektia puuttumatta tai sotkeutumatta tämän toimintaan.<sup>292</sup> Tyttö oli Veera Blommerus, Muroleen sahan työmiehen tytär ja Thesleffin sisaren Thyran leikkitoveri.<sup>293</sup>

Maalauksen kuvaama hetki on omakohtainen: tyttö suhteuttaa itseään omalla ruumiillaan maailmaan ja ottaa huutamalla kontaktia ympäröivään todellisuuteen. Hän saa äänensä takaisin kuuntelemalla sen peilautumista ympäröivistä luonnonmuodoista takaisin luokseen – kuin uudesti luotuna. Paikallisten ihmisten työn värittämä luontosuhde saattoi näyttäytyä kaupunkilaiselle säätyläisnaiselle ihanteellisena, helppona ja antoisana samaistumisena luonnon ja ihmisen välillä. Vaikka Thesleff kuvasikin maalaistyttyä, ei hän kuitenkaan niinkään päätenyt esittämään malliaan työn tai tämän edustaman yhteiskuntaluokan näkökulmasta. Sen sijaan hän kuvasi intiimiä, subjektiivista ja itselle omistettua hetkeä luonnossa työn lomassa. Thesleff antoi kansantytölleen tietynlaisen intellektuaalisen vapauden ja mahdollisuuden omakohtaisuuteen. Ehkä tästä omakohtaisesta ja eläytyvästä asetelmasta johtuen teosta ei myöskään ole tulkittu pelkästään kuvana toisesta, vaan se on nähty myös Thesleffin omana kuvana.<sup>294</sup> Laajemmin näkökulman voi tulkita liittyneen kulttuurissa käynnissä olleeseen muutokseen kohti modernin maailman yksilökeskeisyyttä.<sup>295</sup> Yksilön oma tila ja aika tulivat yhä tärkeämpään asemaan, ja jokainen joutui ottamaan enenevissä määrin vastuuta omasta hyvinvoinnistaan.

Jos *Kaikua* ajattelee omakuvana, voisi se kertoa samalla modernistisesta käsityksestä taiteilijasta autonomisena ja omavaraisena luovana subjektina. Tyttö esittää ympäristölleen kutsun omalla äänellään. Hän tekee eleen kohti suurta tilaa ympärillään ja päästää ruumiinsa aukosta palan itseään eli äänensä ulos. Tämä pala muuttaa ympäröivää tilaa ja palautuu lopulta takaisin lähettäjälleen muuntuneena, kuin uudelleen luotuna. Tyttö luo äänellään ja kuulee luomistyönsä jäljen kaikuna luonnossa. *Kaiun* tytön voisi ajatella maalaavan symbolisesti äänellään, joka on kuin kutsuva väri, johon ympäröivä luonto, kangas, vastaa. Näin tytön huuto voisi olla metafora maalausprosessille.<sup>296</sup>

292 Tutta Palin tuo esiin Akseli Gallen-Kallelan Sissi Serlachiuksen miljöömuotokuvassa, kuinka Gallen-Kallela katsoo lasta ylhäältä päin, kuin tämä olisi tuotu huoneeseen aikuista kohtaamaan. Ympäristö ei ole tytön ”oma”, hän on aikuisten salongissa eikä näytä tunnevan oloaan kotoisaksi. Hänellä ei ole siihen aktiivista suhdetta. Masentuneen tyttären kuvana Sissin kuva yhtyy ajan konventioihin, sillä 1800-luvun lopulla oli tyypillistä kuvata nuorten naisten melankoliaa myös taiteessa. Tästä perspektiivistä katsottuna Thesleff esittää *Kaiun* Veera Blommeruksen päinvastaisessa valossa. Palin 2004, 262, 293–298.

293 Pettersson 1968, 38.

294 Sarajas-Korte 1998, 25.

295 Giddens 1995, 74–80, 109–142; Jallinoja 1991; Tickner 2000, 184–196.

296 Sarajas-Korte 1966, 213.



*Kaiku* rinnastuu aikalaistaiteilija Edvard Munchin teokseen *Huuto*, jonka Munch maalasi kaksi vuotta myöhemmin vuonna 1893. Verrattuna Thesleffin *Kaikuun* Munchin *Huuto* on tyyllillisesti symbolistisempi. Mutta ääni on molemmissa maalauksissa vahvasti läsnä. Kuten taiteen tutkija Helena Erkkilä korostaa, huuto tai huhuilu on emotionaalisesti tarkka ja merkityksellinen kutsumisen kieli.<sup>297</sup> Päästäessään äänensä valloilleen, *Kaiun* tyttö on liikekieleltään vapautunut ja rento. Hän jää kuuntelemaan äänensä (itsensä) sekoittumista ympäröivään todellisuuteen ja tarkastelee sitä seuraavia tapahtumia uteliaasti. Munchin teos taas on vaikutelmaltaan ahdistunut ja pingottunut. Ääni lävistää ja särkee, ja se on samalla myös sekoittava elementti, joka ilmaisee pahoinvointia, umpikujaa ja vieraantuneisuutta. *Kaiussa* ääni yhdistää ja sekoittaa tytön ja ympäristön vuorovaikutukseen, *Huudossa* ääni taas ilmaisee eroa.

Vaikka *Kaiku* onkin vielä tulkittavissa ilmaisultaan naturalistiseksi, voisi sen ajatella olevan myös impressionistinen teos. Thesleffin siveltimen ja palettiveitsen vedot, hänen ruumiinsa eleet, jättivät jälkiään teokseen.<sup>298</sup> Thesleff käsitteli valoa ja maiseman muotoja varsin suurpiirteisesti, ja tämän tästä maalipinnalla näkyy silottelematon palettiveitsen jälki, joka on terävä ja jopa hiukan aggressiivinen olemukseltaan. Vaikka Thesleff käyttikin jo uusia tekniikoita ja teoksesta esiinnouseva asenne oli uudenlainen, sai teos kuitenkin osakseen erinomaisen vastaanoton. Itse asiassa harva vasta-alkaja on saanut osakseen niin paljon myönteistä palautetta kuin Thesleff *Kaiustaan* sai. Se oli myös harvinaisen yksimielistä niin kriitikoilta, kollegoilta kuin varttuneemmilta taiteilijoiltakin.

Taidehistorioitsija Salme Sarajas-Kortteen mukaan vuoden 1891 Suomen Taiteilijain näyttely, jossa *Kaikukin* debytoi, oli käänteentekevä monelle taiteilijalle. Realismin ja naturalismin aika alkoi olla ohi ja symbolismi oli astumassa tilalle. Suomen taiteen modernistisen ja erityisesti symbolistisen ytimen muodostaisivat muutaman vuoden sisään opiskelutoverit Ellen Thesleff, Magnus Enckell, Väinö Blomstedt ja Beda Stjernschantz sekä heitä hiukan vanhempi Axel Gallén.<sup>299</sup> Ajan taiteellisessa keskuksessa Pariisissa yhtenäisyys taidekäsityksessä oli jo hajonnut, ja taiteelliseen ilmaisuun oli alkanut sekoittua naturalismin vastaisia elementtejä esimerkiksi mystiikasta ja ihmisen sisäisyydestä. Symbolistisen suuntauksen piirissä ajateltiin, että

297 Erkkilä 2008, 118.

298 Sarajas-Korte 1998, 24; Schreck 2017, 56, 68. Kukka Paavilaisen mukaan Thesleff on ensin maalannut koko teoksen siveltimellä ja sitten jostakin syystä käsitellyt lähes koko maalipinnan palettiveitsellä. Tämä oli maalauksen syntyäikaan poikkeuksellista, ja Thesleffkin käytti palettiveistä vain tässä yhdessä teoksessa. Palettiveitsitekniikka alkoi näkyä hänen töissään uudelleen vasta vuonna 1906. Paavilainen 2016, 69–70.

299 Monet nuoret taiteilijat kokivat Taideyhdistyksen autoritaarisena eivätkä pitäneet tavasta, jolla koulutus, näyttelyt ja museotoiminta järjestettiin. Vanhempi sukupolvi maalasi edelleen perinteisesti yleisön suosiosta nauttien.

mahdottominkin taiteellinen unelma antoi olevaisuudesta paremman tiedon kuin vain hetki sitten vallalla ollut naturalistinen luonnon kopiointi.<sup>300</sup>

Pariisin symbolismi alkoi vetää puoleensa myös suomalaisia taiteilijoita. Thesleff lähti syksyn 1891 debyyttinäyttelynsä jälkeen ensimmäiselle matkalleen Pariisiin. Hän kirjautui lokakuussa Colarossin yksityiseen taideakatemiaan, johon myös naiset hyväksyttiin opiskelijoiksi. Samalla Thesleff aloitti perusteellisen tutustumisen kaupungin taidepiireihin, taiteeseen ja uusiin ilmaisun tapoihin.<sup>301</sup> Symbolisteiksi kutsutut uuden taiteen tekijät olivat kiinnostuneita naturalismin sijaan ihmisen sielunelämästä, mielikuvituksesta ja unista. Arkipäivän kokemukset tuottivat sisäistettyjä filosofisia kuvauksia, ja taiteelliseen ilmaisuun liitettiin määreitä, kuten hämähämy, mystisyys, melankolia ja hiukan sairaalloinen haaveellisuus.<sup>302</sup> Nämä elementit tulivat nopeasti näkyviin myös Thesleffin taiteellisessa ilmaisussa.

## 2.2 Pariisin nainen

Thesleff matkusti Pariisiin yhdessä opiskelijatovereidensa Anna Bremerin, Beda Stjernerantzin ja Sigrid Granfeltin kanssa. He kaikki opiskelivat joko Colarossin tai Julienin akatemoissa, sillä ne olivat ainoita, jotka ottivat vastaan naisopiskelijoita. Näin naiset asemoituivat väkisin toistensa läheisyyteen. 1890-luvulle tultaessa taidemaailmaa leimasi sukupuolen kannalta sekava ja ristiriitainen julkinen keskustelu. Vaikka naisia oli taide-elämässä aikaisempaa enemmän, heidän emansipoitumistaan myös vastustettiin, Suomessakin.

Naisen elämä 1890-luvun Pariisissa oli sosiaalisesti ja taloudellisesti erilaista kuin miehen. Esimerkiksi ajan kenties kuuluisimpaan taidekouluun, École des Beaux-Artsiin, ovet aukenivat naisille vasta vuonna 1896. Silloin akateeminen taide oli kuitenkin jo modernismin myötä menettänyt merkitystään, eikä opinahjo enää samalla tavalla houkutellut varsinkaan nuoria taiteilijoita. Vaikka naistaiteilijoita oli, maalasivat he tietyistä, heille sosiaalisesti määrittyneistä lähtökohdista ja kokemuksista käsin ja siten myös eri aiheita kuin miehet.<sup>303</sup> Ranskalaisen runoilijan ja monien symbolistien innoittajan Charles Baudelairin suosittu teos *Le Peintre de la vie moderne* (*Modernin elämän maalari*, 1863) esitti naisen pikemminkin julkisen nautinnon ja katseen kohteena kuin aktiivisena urbaanin tai taiteellisen kulttuurin toimijana:

300 Sarajas-Korte 1966, 9–10, 33, 40.

301 Ellen Thesleffin Pariisin symbolismista katso tarkemmin Sarajas-Korte 1966, 213–225, passim.

302 Sarajas-Korte 1966, 9, 11, 25.

303 Pollock 1992, 247–248; Konttinen 2017, passim; Schreck 2017, 48.

Nainen on jumaluus, tähti, joka johdattaa jokaista miehen mielessä sikiävää ajatusta ja säteilee koko luomakunnan kauneutta yhteen ainoaan olentoon tiivistyneenä. Hän on loistavin ihailun ja mielenkiinnon kohde, jonka elämän maalaustaide kykenee katselijansa iloksi loihtimaan.<sup>304</sup>

Suomessa naiset olivat kuitenkin alkaneet etsiä laajempaa rintamana taiteilijan ammattiin jo 1880-luvulla ja solmia omia verkostojaan, jotka tukivat heidän opintojaan ja ammattiaan. Riitta Konttinen kutsuu näitä 1880-luvulla suomalaiselle taidekentälle saapuneita naisia optimismin sukupolveksi.<sup>305</sup> Koska naisten määrä alalla lisääntyi myös kansainvälisesti, heille suunnatut koulut eli yksityiset akatemit lisääntyivät ja muuttuivat kannattaviksi. Näin esimerkiksi Pariisissa, jossa syntyi tässä vaiheessa myös naisille suunnattuja opinahjoja. Kuitenkaan naisia ei usein osattu ottaa taideopiskelijoina yhtä vakavasti kuin miehiä, ja he saivat herkästi huonompaa opetusta, vaikka maksoivat siitä enemmän. Naisten katsottiin lähtökohtaisesti harrastavan taidetta eikä pyrkivän vakavasti otettaviksi ammattilaisiksi.<sup>306</sup> Näin ollen jos Thesleff halusi edetä harrastelijaa, perinteisten naisten aiheiden maalaria tai opettajan uraa pidemmälle, hänen oli pakko oppia kyseenalaistamaan naisiin liitettyjä tiukkoja rooliodotuksia.<sup>307</sup>

Thesleff ja hänen kollegansa joutuivat Pariisin-matkallaan todellisuuteen, jossa taiteilijan identiteettiä täytyi suhteuttaa uudella tavalla naisilta odotettuihin vaatimuksiin. Miesruumis oli sivilisaation, kulttuurin ja kansallisuuden kannalta merkityksellinen, nainen taas edusti 1800–1900-lukujen taitteen kulttuurisessa ymmärryksessä luontoa eli maallista ja aistillista.<sup>308</sup> Naisellisina ymmärretyt piirteet kuten hoivaavuus, tunteellisuus tai äidillisyyys olivat luovuuden, originaalisuuden ja nerouden vastakohtia. Lisäksi feminiinisyyteen kytkeytyi 1800-luvulla monia negatiivisia ymmärrettyjä määreitä, kuten naamioituminen, koristeellisuus, passiivisuus, riippuvuus, alistuminen ja heikkous.<sup>309</sup> Samaan aikaan naisasialiikkeen voimistuminen eli naisten pyrkimykset tuoda esiin omia tarpeitaan ruokki vihamielistä ilmapiiriä. Naisten kasvava yhteiskunnallinen ääni yritettiin vaimentaa synnyttämällä uhkakuvia. Misogynia eli naisviha saikin keskieurooppalaisessa dekadenssin kulttuurissa vahvan sijan. Vuosisadanvaihteen kuvataiteessa, kirjallisuudessa ja kulttuurisissa keskusteluissa käytiin suoranaista sukupuolten välistä sotaa, jossa vastakkain asettuivat miehin edistys ja naisellinen rappio.<sup>310</sup> Kun yleinen käsitys

304 Baudelaire 2011, 223. Suom. Antti Nylén.

305 Konttinen 2010, 110; Schreck 2017, 65.

306 Konttinen 2008b, 49; Schreck 2017, 75.

307 Facos 2009, 116.

308 Frigård 2008, 49.

309 Rossi 2003, 88–89; Witt-Brattström 2007, 67–68, 70–71, 76–77; Kihlman 2018, 182–183.

310 Dijkstra 1986 ja 1996; Leskelä 2000, 221.

naisista taide-elämän osana oli vähintäänkin ambivalentti ja jopa misogyyminen, on kiinnostavaa tarkastella, miten Thesleff reagoi tähän. Miten hän toimi? Entäpä katsoi ja kuvasi naisia taiteessaan, jossa katseen valta oli miehellä? Miten naisen katse poikkesi miehen katseesta?

Arkistosta löytyy valokuva, jossa Thesleff, Beda Stjerschantz ja Anna Bremer hymyilevät kujeilevan oloisina pariisilaisen puiston, mahdollisesti Luxembourgin puiston, vesialtaan edessä maalarintarvikkeitaan kantaen.<sup>311</sup> He ovat luultavasti matkalla Colarossin akatemiaan tai sieltä kotiin kohti pensionaattia. Thesleffin asu on varsin karu paitapusero (mahdollisesti maalarin työvaate), vyö ja yksinkertainen suora hame. Lyhyet hiustupsut hapsottavat yksinkertaisen pienen lierihatun alta ja kasvoilla on virne. Beda Stjerschantz taas kantaa paperinippua ja värilaatikkoa ylpeän oloisena ja Anna Bremer katsoo hattunsa lierin alta ujostelematta kohti kame-  
raa. Hänen kaulassaan roikkuu suuri vaalea kravatti, käsi on puuskassa ja kasvoilla päättäväinen ilme. Kuvaaja on selvästi naisille tuttu, kenties joukkoon kuulunut Sigrid Granfelt.

Sen sijaan, että nämä taiteilijanaiset olisivat valokuvassa ja muutoinkin Pariisin puistoissa ja kaduilla tyytyneet pelkästään sukupuolensa ja säätynsä sanelemiin siveyden ja kunniallisuuden eleisiin, kokeilivat he selvästi myös maskuliinia tapaa olla kaupunkitilassa muun muassa taiteilijan tarvikkeitaan avoimesti mukanaan kantaen. Naisten olemuksessa feminiinisyys ja maskuliinisuus löysivät uudenlaisia painotuksia. Asuissaan he yhdistelevät avoimesti maskuliinisia symboleita, kuten kravattia ja lyhyitä hiuksia pitkiin helmoihin, korsetilla kuristettuun miehustaan, korkeakorkoisiin nyörikenkiin sekä sieviin hanskoihin ja hattuihin.<sup>312</sup> Heidän ruumiillisuutensa on emansipatorista, jossain määrin jopa androgyyniä. Tämä ei suinkaan ollut ongelmatonta ja Suomesta äiti kirjoittikin huolissaan:

Pääasia on, että esiinnytte ja käyttäydytte kunnollisesti – älä nyt loukkaannu – mieluiten niin kuin kuuluu, koska te herätätte huomioita naisina erityisesti lyhyine hiuksinenne ja emansipoituine olemuksinenne!<sup>313</sup>

311 SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

312 1800-luvulla korsetti ei ollut pelkkä vartaloa muokkaava vaatekappale, vaan se sisälsi monia kulttuurisia merkityksiä. Leigh Summersin mukaan korsetti oli koko viktoriaanisen aikakauden symboli, joka ilmensi feminiinisiä hyveitä, käyttäjänsä yhteiskunnallista statusta ja luokkatietoisuutta. Summers 2003, 2, 5; Niiranen 2019, 208.

313 ”Hufvudsaken är att ni uppför er hyggligt och – tag ej illa upp – helst litet comme-il-faut, synnerligast om ni väcken uppmärksamhet genom ert kort hår och emanciperade later.” Emilia Thesleffin kirje Ellen Thesleffille 24.11.1891. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 66. Kirjeessä äiti yritti ohjata tyttärtään kunnolliselle tielle. Ajatus kiintymyksen ansaitsemisesta oli sisäänrakennettu osaksi naisten sosialisatioprosessia: tytär oppi tienamaan vanhempiensa rakkauden kuuliaisuudella ja ahkeruudella, yhteisöltä hän lunasti hyväksyntää



Beda Stjerschanzt, Ellen Thesleff ja Anna Bremer Pariisissa 1891–1892.

Thesleff itse ei juurikaan kommentoinut ulkonäköään kirjeissään kotiin, vaikka puhuikin varsin vapaamielisesti elämästään ja arkipäivän kokemuksistaan Pariisissa erityisesti sisarelleen Thyralle. Vaikka Thyra oli tässä vaiheessa hädin tuskin 12-vuotias, kertoi Thesleff hänelle jo varsin laveasti rajoja koettelevista kokemuksistaan 1890-luvun Pariisissa.<sup>314</sup> Joulukuussa 1891 hän kertasi kirjeessään kokemuksiaan tanssisalongissa:

nuhteettomalla käytöksellä. Aviomarkkinoilla nuori nainen tiesi ensisijaiseksi valtukseen kykynsä herättää miehissä rakkautta. Ollila (1998) 2000, 75.

314 Konttinen 2017, 97–98, 103. Riitta Konttinen puhuu vapauden tunteesta, mahdollisuuksista kadota väkijoukkoihin, joissa ei tarvinnut pelätä sukulaisten ja tuttavien vartioivista katseista.

Eilen näimme hitusen oikeaa pariisilaiselämää, mutta se oli kaikkea muuta kuin hohdokasta. Olimme syöneet päivällistä Federleyn ja Bébén [Vainö Blomstedt] kanssa ja olimme juuri matkalla kokoontumiseen opiskelijakahvilassa kuulaksemme uudestaan Marseljeesin ja Keisarihymnin. Törmäsimme kuitenkin Wikströmiin ja hänen tyttöihinsä, jotka olivat matkalla demimondien tanssisalonkiin – me liityimme seuraan ja istuimme pian – naisille oli ilmainen sisäänpääsy – isoon siistiin saliin, joka täyttyi pian hassuttelevista olennoista lierihatuissa, hilkoissa ja asuissa.

Tuli mieleen Macbethin noidat, niin villeiksi ja hulluiksi he tulivat loppua kohden. Yhdessä vaiheessa naisista näkyivät vain alushousut – hameet nousivat korkealle olkapäiden yli. Olisi toki kiintoisaa nähdä kerran kunnolliset tanssiaset – mutta tänä iltana niin ei käynyt.<sup>315</sup>

Thesleffiäkin kiinnosti liike ja ajallisuus, joka konkretisoitui kasvavien kaupunkien urbaanissa sykkeessä. Tyypillistä taiteellista toimintaa oli istuskella ravintoloissa ja kahviloissa piirtämässä nopeita luonnoksia näkemästään.<sup>316</sup> Kirjeessä kuvatun kaltainen ”flaneeraaminen” oli urbaania toimintaa ja käytännössä tarkoitettu vain miehille, mikä käy ilmi myös Thesleffin kirjeestä. Se, että Thesleff kertoi kokemuksestaan juuri Thyralle, johtui varmasti siitä, että äidilleen hänen olisi ollut vaikeaa kertoa mitään näin yksityiskohtaista. Tapahtuma kun koetteli hyvän maineen rajoja. Mutta Thyralle hän selvästi pystyi ja uskalsi kertoa kokemastaan. Toki on todennäköistä, että kirjeen sisältö kulkeutui lopulta myös äidin korviin, mutta sisaren suodattamana.

Sisaruuden merkitys vapauden mahdollistajana korostuu Thesleffin kohdalla jo varhain. Taidehistorioitsija Katarina Wadstein painottaa ylipäättään naisten verkostoitumista ehtona sille, että he pystyivät selviytymään fin de sièclen taidemaailmassa. Yksinäisen neron status ei ollut vielä naisten etuoikeus.<sup>317</sup> Thesleffille tarpeellisen vapauden verkoston muodostivat erityisesti siskot Gerda ja Thyra, jotka myös itse kouluttautuivat taiteilijan ammattiin. Gerdasta tuli keraamikko ja Thyra opiskeli

315 ”I går såga vi en bit äkta pariserliv men var det alt annat än tjustande. Vi hade ätit middag med Federley och Bébé och voro just på väg att bege in till ett student café för att åter få förs Marceillaisen och Kejsarhymnen då vi sammanträffade med Wikström och hans flickor som voro på väg till en balsalong pour demi monden – vi gjorde dem sällskap och suttu snart – damerna hade fritt tillräde – i en stor pryddig sal som snart blef uppfylld af dansande sprattande varelser i cylindrar, kapott hattar och öfverplags. Man hade häxorna i Machbet får sig så vilda och galna voro de mot slutet. På en del damer såg man endast siden par talongerna – kjolen fladdrade högt öfver axeln. Att en gång se en dylik bal kunde ju ha sitt intresse – men fick man mer än nog den kvällen.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille 13.12.1891. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 78–79.

316 Sarajas-Korte 1966, 239.

317 Wadstein MacLeod 2021, 113; Katso myös Garb 1994. MacLeod on tutkinut erityisesti kahta Thesleffin aikalaismaalaria Ida Thoresenia ja Elisabeth Barkowia.

korutaidetta ja taideteollisuutta ennen perheen perustamista. He saivat toisiltaan paljon tukea ja kannustusta, mikä osaltaan mahdollisti Thesleffin taiteellisen uran.<sup>318</sup>

## Thyra Elisabeth

Thesleff palasi ensimmäiseltä Pariisin-matkaltaan kotiin kesällä 1892. 12-vuotias Thyra asettui Muroleen kesäpaikassa sisarensa uuden aiheen malliksi, jota tämä alkoi toteuttaa Pariisissa omaksuttujen vaikutteiden innoittamana.<sup>319</sup> Syntyi henkilökuva *Thyra Elisabeth*<sup>320</sup>, tyylipuhdas symbolistinen maalaus, joka on värisävyltään monokromaattinen.

Symbolistisen kuvataiteen keskeinen ruumisaihe oli puberteetti-ikäinen tyttö nuoruuden ja aikuisuuden välitilasta. Lapsuus oli symbolisteille läsnäolon ja muistamisen tila, jossa ihmisellä oli vielä luonnollinen yhteys henkiseen todellisuuteen. Lapsuus ja lapsenusko miellettiin eräänlaiseksi paratiisilliseksi alkutilaksi, joka takasi intuitiivisen yhteyden maailmankaikkeuteen. Muun muassa saksalainen filosofi Arthur Schopenhauer ja ranskalainen runoilija Charles Baudelaire popularisoivat idealisoituja käsityksiä lapsuudesta.<sup>321</sup> Puberteetti, jonka rajalla Thyrakin oli, merkitsi kriisiä ja traagista heräämistä aikuisuuden vieraantuneeseen maailmaan. Se oli Sigmund Freudin mukaan ”hetki, jolloin häpeä ja pelko heräsivät”.<sup>322</sup> Thesleffin läheinen työtoveri Magnus Enckell kuvasi töissään paljon nuoria puberteetti-ikäisiä poikia.

*Thyra Elisabeth* maalausta hallitsee kalpea väriasteikko, tytön silmien korostaminen sekä tummahko yksivärinen tausta. Symbolisteille tyypilliseen tapaan Thesleff maalasi vain muutamilla sävyillä. Näin värin merkitys korostui ja sävyt täytyi osata fokusoida tarkasti ja taidokkaasti.<sup>323</sup> Teos on läheinen edellisenä vuonna 1891

318 Schreck 2021a, 141–187.

319 Vajaan kymmenen vuoden aikana Thesleff maalasi yhteensä neljä muotokuvaa sisarestaan: *Thyra Elisabeth* (1892), *Tyttö (Thyra Elisabeth)* (1893), *Thyra Thesleff* (1895) ja *Thyra Thesleff* (1900). Näistä viimeisin on tarkemman analyysin kohteena seuraavassa käsittelyluvussa.

320 *Thyra Elisabeth*, 1892. Öljy kankaalle, 41,5 x 34,5 cm. HAM / Katrina ja Leonard Bäcksbackan kokoelma. Teos oli ensimmäisen kerran esillä vuoden 1892 Taiteilijain syysnäyttelyssä.

321 Lahelma 2014, 174–175; Kokkinen 2019, 199–202, 271, 283; Schreck 2021a, 150.

322 Facos 2009, 41. 1800-luvun lopulla toivo laitettiin uusiin nuoriin sukupolviin, jotka korjaisivat edellisten sukupolvien tekemät virheet. Tästä juontuivat myös symbolismista käytetyt nimitykset *Jugend* tai *Art Nouveau*.

323 Salme Sarajas-Korte yhdistää teokseen Leonard Bäcksbackan tavoin myös vaikutteita ranskalaiselta maalarilta Pierre Puvis de Chavannesilta sekä englantilaisilta prerafaeliiteilta Rossettista Burne-Jonesiin. Bäcksbacka 1955, 17; Sarajas-Korte 1966, 217.



Ellen Thesleff, *Thyra Elisabeth*, 1892.

valmistuneelle tussipiirrokselle *Tyttö ja kitara*.<sup>324</sup> Siinä Gerda-siskon näköinen nainen on kuvattu edestä käsin, vyötäröstä ylöspäin. Hän tiirailee silmät puolium-messa kohti katsojaa. Oikeassa kainalossaan hänellä on kitara, jonka kaula nousee hänen kylkeään pitkin kohti kasvoja. Luultavasti piirros syntyi jo vuoden 1891 aikana Pariisissa, niin symbolistinen se on yleisilmaisultaan. Se erosi jo paljon *Kaiun* naturalisesta ilmaisutavasta, vaikka syntyikin samana vuonna.

*Thyra Elisabethin* runsaat huulet, aavistuksen punertavat posket ja raukea olemus taas huokuvat jonkinlaista täyttymystä. Hänen silmänsä ovat kiinni kuin hän olisi

324 *Tyttö ja kitara*, paperi, tussi, tussilaveeraus, 36 × 30 cm. Kansallisgallerian kokoelmat, A IV 3850.



omaan nautintoonsa uppoutunut. Nautinto välittyy erityisesti kasvojen raukeasta ja rennosta ilmeestä sekä niiden ympärillä avoimena ja aistillisina lainehtivista hiuksista. Sitä vastoin tytön ruumis on verhotumpi ja abstraktimpi, kuin kaksikulotteinen harmaanvaalea kangas kasvojen ja hiusten alapuolella.

Kansainvälisissä symbolismissa naisen kuvaaminen avoimin hiuksin ei ollut harvinaista, mutta tuolloin kuvasto liittyi miestaiteilijan tuottamaan erotisoituun *femme fatale* -kuvatyyppiin.<sup>325</sup> 1900-luvun alun kulttuuri, joka varjeli naisten säädyllisyyttä ja ruumiinosia julkisilta katseilta, tuli samalla tehneeksi monista naisen ruumiinosista, kuten hiuksista, fetissejä.<sup>326</sup> Harri Kalhan mukaan avoimet hiukset saattoivatkin tarakoittaa symbolista alastomuutta, jolloin ne viestittivät aistillista vapaamielisyyttä.<sup>327</sup> Näin Thesleffin maalauksen vahvassa liikkeessä lainehtivat hiukset on mahdollista lukea ajan sopivaisuussääntöjä rikkovina ja vahvoina eroottisina koodeina.

*Tyttö ja kitara* -teoksessa taas kitara on kuin kumppani, joka kietoutuu syleillen naisen oikeaan kylkeen. Tytön kallistaessa päätään ja nostaessaan leukansa vasemmalle, kitaran kaula painautuu yhä tiiviimmin hänen kaulaansa vasten. Kasvot ovat realistisesti ja varsin yksityiskohtaisesti kuvattu, kun taas ruumiin muodot, rintakehä, miehusta ja kyljet, koostuvat tasaisen tyyliellyistä väripinnoista – samaan tapaan kuin *Thyra Elisabethissa*. Väriykseltään teos on vanhan freskotaiteen mukaisesti valkoisen, harmaan ja beigen sävyillä maalattu. Tytöllä on päällään jonkinlainen musta takki, joka on auki. Sen alla hänen lihansa liudentuu kuvan taustaan. Myös tässä työssä on läsnä jonkinlainen eroottinen lataus, missä naisen ruumiillinen nautinto kietoutuu yhteen soittimen, äänen ja musiikin kanssa.

*Thyra Elisabeth* on maalauksessa silmät kiinni. Hän on kuin unessa, unenomaisessa tilassa tai unelmoimassa omaan itseensä ja sisimpäänsä käpertyneenä. Symbolistisessa taiteessa unta ja erityisesti siihen kietoutuvaa heräämistematiikkaa tulkittiin negatiivissävytteisenä heräämisenä ruumiillisuuteen, seksuaalisuuteen ja maalliseen todellisuuteen. Herääminen rinnastettiin myös unohtamiseen. Unien maailma sen sijaan ymmärrettiin väylänä muistamiseen ja uudelleen löytämiseen.<sup>328</sup> Silmät olivat ajan ymmärryksessä sielun peili ja portti tuonpuoleiseen.<sup>329</sup> Sigmund Freudin mukaan uni oli taiteen paradigma, sillä unet, luovuus ja taiteet syntyivät alitajunnan tyydyttämättömistä toiveista. *Thyra Elisabeth* olikin lapsuuden ja elämäkokemuksen yhdistelmä: mielihyvähakuinen ja unenomainen seksuaalis-maaginen

325 Kihlman 2018, 97. Vertaa myös Ofelia, mm. Tuohela 2008, 306.

326 Kalha 2013, 124, 295; Koritz 1995, 6–7. Muun muassa ajan seksologi Richard von Krafft-Ebing ja psykologi Alfred Binet mainitsivat tutkimuksissaan myös hiukset.

327 Kalha 2013, 295; Kihlman 2018, 97. Richard von Krafft-Ebingin *Psychopathia Sexualis* -teoksen esimerkkitapaus nro 100 oli mies, joka jäi kiinni yrittäessään anastaa suortuvaa naiselta. Hänen kotoaan löydettiin poliisitutkimuksessa peräti 65 suortuvaa ja lettiä lajiteltuina ja paketoituina. Krafft-Ebing [1886] 1903, 180.

328 Stewen 1998, 147–150; Facos 2009, 16–23; Kokkinen 2019, 271.

329 Kaartinen 2020, 26.

todellisuus, josta kuvakulttuurin tutkija Pirkko Linder puhuu 1900-luvun taitteen kuvastojen yhteydessä.<sup>330</sup>

*Thyra Elisabethin* suljetut silmät ja teoksen uniteema yhdistyvät myös *rêverie*-aiheeseen eli päiväunelmiinsa vaipuneeseen naiseen. Unelmointi ja mielikuvitus olivat naisten toimintaa, kuin yksityistä teatteria, jotka dekadentissa kirjallisuudessa toimivat ulospääsynä porvarillisesta todellisuudesta.<sup>331</sup> 1800-luvun alussa uninäyillä oli vielä ollut idyllinen ja romanttinen aura, nuori nainen lemmenunelmissaan, mutta 1800-luvun lopulla aihe erotisoitui, ja siitä tuli pikemminkin aistillisen unelmoinnin ja lihallisuuden kyllästämä. Thesleffin maalauksessa näkyikin dekadentti vire, missä Thyran ruumiillisuus korostuu, vaikka samaan aikaan hänen ruumiinsa muodot ovat yksinkertaistettu näkymättömiin. Unelmiinsa vaipunut nainen oli hallitseman, toisin kuin vaikkapa lukeva nainen. Uneen vaipumisen rinnalla Thyra voisi olla myös narkoottisten aineiden käyttäjä, hurmioitunut viettelijätär tai hypnoottisesti sisäänpäin tuijottava *femme fatale*.<sup>332</sup>

Kun *Thyra Elisabethia* tarkastelee huolellisemmin, havaitsee tytön päätä ympäröivän renkaan, jonkinlaisen sädekehän. Thesleffin vuosiin 1891–1892 ajoitetun luonnoskirjan kanteen on myös piirretty nainen sädekehän kanssa.<sup>333</sup> Luonnoskirjan kuva on selvemmin vanhaan taiteeseen ja Neitsyt Marian kuvastoihin kiinnittyvä mitä maalaukseen sädekehä. Mutta silti pyhän tunnus tekee myös maalauksen työstä pyhiin vertautuvan hahmon. Hän voisi olla eräänlaisessa valaistumisen tilassa tai pyhimysten jalanjäljissä kulkeva näkijä.<sup>334</sup> On oletettavaa, että Thesleff kommentoi maalauksessaan pyhän äidin eli Madonnan tematiikkaa, joka oli 1800-luvulla lopulla aktiivisten keskusteluiden aihe. Neitsyt Marian kultti heräsi Euroopassa uudelleen suosioon, kun Paavi vuonna 1854 julisti opinkappaleen, jonka mukaan Maria Jeesuksen äitinä oli vapautunut perisynnistä.

Erityisesti 1890-luvulla naisen hienostuneisuus ja seksuaalinen ylevyys yhdistyi ideaalin vaimon ja äidin roolissa. Tässä Neitsyt Maria oli ylittämätön esimerkki. Naisen eroottinen halu sen sijaan viittasi emansipoituneeseen, itsenäiseen ja itselliseen naiseen, äärimmillään jopa prostituoituun. Vallitsevassa teologisessa ajattelussa nainen oli viettelijätär, syntiin houkuttelija ja siten pelkistetyin ruumiillinen. 1800-luvun lopulla siveellisyykeskustelu sai jopa moraalisen paniikin piirteitä.<sup>335</sup> Suomesakin käytiin kiivasta keskustelua erityisesti ruotsinkielisen sivistyneistön piirissä.

330 Linder 2016, 171–172.

331 Rojola 1999, 160, 162; Tuohela 2008, 294.

332 Kortelainen 2003, 248–249.

333 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:13, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

334 Kokkinen 2019, 200.

335 Rajainen 1973; Hammar 1999, 43–44; Österberg 2002, 110; Tuohela 2008, 22.

Vapaan rakkauden puolesta puhunut Georg Brandes ja siveellistä avioliittoa puolustava Bjørnstjerne Bjørnson kävivät molemmat luennoimassa myös Suomessa.<sup>336</sup>

Näin *Thyra Elisabeth* syntyi ajassa, jota leimasi polarisoitunut naiskäsitys, joka taas vaikutti sukupuolten välisiin suhteisiin.<sup>337</sup> Ajan laajan ja monipolvisen siveyskeskustelun täytyi olla hyvin Thesleffin tiedossa, vaikka hän ei juuri kommentoinutkaan siihen liittyviä seikkoja kirjeenvaihdossaan. Kuvat kuitenkin puhuvat eri kieltä, niin vahvasti esimerkiksi *Thyra Elisabeth* ottaa näihin keskusteluihin kantaa.

Ajan ristiriitainen naiskuva näkyi erityisen paljon symbolistisessa taiteessa, jossa nainen oli joko vahva ja uhkaava *femme fatale* tai estetisoitu, avuton, viaton ja usein myös sairauden kyllästämä pyhä nainen.<sup>338</sup> Miesten huoli taloudellisesta ja sosiaalisesta epätasapainosta yhteiskunnassa näkyi seksuaalisesti latautuneissa kuvissa, joissa naisen luonnollistettu ruumis ja seksuaalisuus kuvasi alemmuutta suhteessa mieheen. Päähenkilö oli usein mystisellä vetovoimallaan miehet pauloihinsa saava nainen, joka johti miehet turmioon.<sup>339</sup> Huoli moraalisesta rappiosta näkyi kuvina esimerkiksi prostituoiduista kapakkainterioöreissä tai naamioiduista naisista.<sup>340</sup> Erityisesti prostituoidun hahmo toimi 1800-luvun lopun kulttuurissa naisen vaarallisen puolen eli seksuaalisuuden käsittelyn paikkana.

Seksuaalisuus oli kiehtovaa, mutta myös pelottava tuntematon, jonka voimia vastaan säädyllysten porvaristytöjen oli taisteltava.<sup>341</sup> Aikalaisfilosofi Pierre-Joseph Proudhon kirjoitti teoksessaan *Pornocracy, or Women in Modern Times* (1875), kuinka teini-iän jälkeen naisista tuli joko kotirouvia tai huoria. Tämä ajattelutapa kyllästi 1800-luvun lopun ajattelua, missä naiselliset arvot ja käyttäytymiskoodit kirjattiin muun muassa moniin ajan naistenlehtiin.<sup>342</sup> Lääketiede kehotti miehiä harvoihin yhdyntöihin vaimojensa kanssa, etteivät nämä ajautuisi mieleltään ja ruu-

336 Tuohela 2000, 39. Kuten Salme Sarajas-Korte tuo esiin, Suomen ruotsinkielisellä sivistyneistöllä oli mahdollisuudet seurata yllirajaisesti ajan kehitystä, sillä kaikilla ruotsinkielisillä lehdillä oli vakituiset avustajansa muissa pohjoismaissa. Sarajas-Korte 1966, 21.

337 Witt-Brattström 2007, 177.

338 Ajan kuuluisia *femme fataleita* olivat muun muassa Salomé, Medusa, Judith, Kirke, sfinksit ja naispuoliset vampyyrit. Salomé tanssi kuningas Herodekselle ja halusi palkaksi työstään Johannes Kastajan pään. Kuvastoissa Salomé pitää Johanneksen päätä käsissään ja suutelee sitä. Miehen pää oli 1800-luvun lopun kuvastoissa tiedon, älyn ja luovuuden paikka, joten kuva oli erityisen karmiva ja lisäsi entisestään pelkoa siitä, mitä kaikkea miehillä olikaan menetettävää sukupuolten välisessä kamppailussa. Salomé oli tanssiva, seksuaalisesti aktiivinen nainen, yhdistelmä halua ja kastraatiota. Pyhä äiti -teema taas näkyi muun muassa ranskalaisen Eugène Carrièren tuotannossa, missä madonnamaiset naiset hoivasivat jälkeläisiään, imettivät Pasteurin viimeisimpien oppien mukaisesti ja vahvistivat näin Neitsyt Marian kulttia.

339 Facos 2009, 112–114.

340 Witt-Brattström 2007, 63–65; Kortelainen 2003, 274.

341 Walkowitz 1994, 161; Tuohela 2008, 302.

342 Facos 2009, 143.

miiltaan epätasapainoon. Tämä taas ohjasi miehiä hakeutumaan prostituoitujen seuraan. Miehet eivät kuitenkaan kantaneet vastuuta seksiteollisuuden synnyttämisestä, vaan syyttivät ilmiöstä ja ongelmista naisia ja näkivät itsensä pikemminkin haluavien naisten ”uhreina”.<sup>343</sup>

Thesleffin *Thyra Elisabethille* ei löydy vertailukohtaa ajan naismaalareiden joukossa, sillä seksuaalisuuden, lapsuuden, viattomuuden, nautinnon ja naiseuden tutkiminen naistaiteilijan taholta oli vielä tavatonta. Thesleff maalasi teoksensa tilanteessa, jossa muut symbolististen naiskuvien maalarit olivat miehiä, ja hän maalasi sen tavalla, joka miellettiin miehiseksi.<sup>344</sup> *Thyra Elisabeth* ei pakene lihallisuutta, vaikka naisella on Marian sädekehä. Nainen sädekehineen on haluava ja haluttava ja ottaa tyyneästi vastaan taiteilijan katseen. Maalauksen ristiriita syntyykin juuri tästä taiteilijan tavasta kuvata nuori Thyra sekä pyhän äidin ruumiillistumana että tämän vastakohtana eli kohtalokkaana naisena, *femme fatalena*. Thyran vasemmassa kädessä roikkuva valkoinen kukka on kuin ironinen viattomuuden, Neitsyt Marian symboli. Samalla lakastuneena kohti maata roikkuva kukka yhdistyy myös dekadenssin hetkellisyyden, lakastumisen ja sairauden tematiikkaan runoilija Charles Baudelairin suosittu runokokoelman *Pahan kukat* hengessä.<sup>345</sup>

*Thyra Elisabeth* on läheistä sukua Edvard Munchin muutamaa vuotta myöhemmin maalaamille Madonna-aiheille (1894 ja 1895).<sup>346</sup> Munchin ja Thesleffin Madonnat olivat osa naiskysymystä pohtivaa keskustelua, toisella tulokulma oli naisen ja toisella miehen. Munchin aiheen käsittelyä leimasivat epäilykset naisten kyvystä vastata säädyllisyyden vaatimuksiin ja Neitsyt Marian ihanteeseen. Hän näytti naisen seksuaalisuuden raadollisella tavalla tuoden esiin negatiivisesti ja vihamielisesti latautuneen keskustelun naisesta turmeltuneena, saastuneena, itsekkäänä, petollisena ja materialistisena. Munchin *Madonnoissa* näkyy anarkia, jonka naisen halun ja aktiivisuuden uskottiin yhteiskunnassa saavan aikaan.<sup>347</sup> Munch itse kirjoitti: ”[...]

343 Kortelainen 2003, 274; Witt-Brattström 2007, 63–65.

344 Tosin jotkut aikalaiskritiikit korostivat maalauksen ja sen tekijän naisellisuutta, kuten Kasimir Leino, jonka mukaan ”niitä [Thesleffin naiskuvia *Thyra Elisabeth* mukaan lukien] katsellessa tuntuu siltä, kuin miespuolinen maalaaja ylipäänsä ei voisi tuota omituisia viehkeyttä jäljitellä.” *Päivälehti* 24.10.1894, ”Suomen Taiteilijain syysnäyttely II”. Jac Ahrenberg totesi *Nya Pressenin* kritiikissä samalta päivältä, kuinka teoksissa oli ”...en underbar jungfrulig stämning...”. Siteeraukset teoksessa Sarajas-Korte 1966, 224.

345 Witt-Brattström 2007, 126.

346 Facos 2009, 121–123; Schreck 2017, 85. Munchin *Madonnan* (useampia versioita sekä maalauksina että litografiana) säädyllisyys on kadotettu, hän on alasti ja paljas. Tosin hän ei paljasta kaikkea, päästä lähelleen, sillä Munch esittää nuoren tytön silmät kiinni tai myös auki. Siittiöt kehyksissä kyseenalaistavat neitseellisen lisääntymisen. Kehyksen riutunut sikiö symboloi vajavaisuutta ja epätäydellisyyttä.

347 Facos 2009, 112–114.

nainen kaikessa moninaisuudessaan on miehelle mysteeri – nainen on samaan aikaan pyhä, huora ja hylätty onneton olento.”<sup>348</sup>

Thesleffin näkemys taas oli monipuolisempi, eikä hän kommentoinut teokselleen keskustelua yhtä suorasti kuin Munch – eihän hän naisena edes olisi voinut. Toinen vaihtoehto tosin on se, että Thesleffin keskustelunavaus oli erityisen suora, mutta avautui yleisölle eri tavalla, koska hän toi esiin naisen seksuaalisuutta naisen näkökulmasta. Naisen näkökulma aiheeseen oli pakostakin eri, koska Thesleff joutui etsimään omia tapojaan ajan yleisen keskustelun vierestä, joka oli miesperspektiivin sanelema. Kuten Riikka Stewen toteaa, 1800-luvun naistaiteilijalle mahdollisuus hyödyntää kuvataiteen naiskuvauksen traditioita oli ammentaa miestaiteilijoiden ja miehisten ilmaisukeinojen perinteestä.<sup>349</sup> Naismaalareiden mahdollisuudet päästä käsiksi ajan taiteen tekstuaalisiin, kuvallisiin ja diskursiivisiin virtauksiin tapahtui pääasiassa miesten kautta (joskus myös avulla), koska oman sukupuolen edustajia oli symbolismin piirissä auttamattoman vähän, niin kuvataiteilijoina kuin kirjailijoina.

*Thyra Elisabethin* ruumiillisuus oli näin kätkeymättä kuin symbolistimiesten erotisoivissa naiskuviissa. Thesleff liudensi Thyran ruumiin muotoja kaksikulotteiseksi väripinnaksi, mikä pakotti pikemminkin kuvittelemaan kuin havainnoimaan tytön rintakehän tai vatsan alueen ruumiinmuotoja ja -kieltä. Nina Kokkinen puhuu symbolismin taiteen yhteydessä ”mediaalisesta kehosta”, joka erosi aikakauden tunnetusta hysteerisen naisen ruumiillisesta ruumiista. Mediaalinen keho, josta itse käytän mieluummin sanaa mediaalinen ruumis<sup>350</sup>, rakentui esoteeriseksi määrittävistä aineksista. Kokkisen mukaan ajan taiteessa usein näkynyt levottomasti kouristeleva hysteerinen keho hajosi toisinaan mediaaliseksi kehoksi, joka leijui teosten pinnalla läpikuultavana ja vailla konkreettista ruumiillisuutta. Häilyvän ruumiillisuutensa ansiosta mediaalinen ruumis onnistui väistämään (miehisen) katseen ja kosketuksen hysteeristä kehoa tehokkaammin. Se oli hysteeristä ruumista rauhallisempi ja vähäeleisempi, usein hiljaisuutta kunnioittava.<sup>351</sup> Kaja Silverman tuo esiin samaan tematiikkaan liittyen, kuinka henki, älyllisyys ja järki tarjosivat väylän ulos

348 Siteeraus teoksessa Facos 2009, 121.

349 Stewen 1987, 120–121. JoAnn Conrad tuo esiin, kuinka moni naistaiteilija sen sijaan maalasi naisia työssä. Tämä oli kokemuksen jakamista ja naisten uran ja tulevaisuuden ruumiillistamista heidän itsensä tekemänä. Conrad 2021, 126–127.

350 Kuten jo tutkimukseni alussa perustelin, käytän kehon tilalla mieluummin sanaa ruumis, koska se kytkee ruumiillisen todellisuutemme kiinni toisaalta elämän vityäisyyteen ja toisaalta sen haurauteen ja lopulta kuolemaan. Tämä on minusta tärkeää huomioida myös puhuttaessa taiteen henkisyydestä ja esoteerisista ilmiöistä.

351 Kokkinen 2019, 201. Kokkinen tuo tämän esiin analyysissään Pekka Halosen *Madonnasta* (1902). Kokkisen mukaan Halosen valinta käyttää mediaalista kuvastoa Madonnan esittävässä teoksissaan oli osuvaa ja oireellista – neitseellisesti synnyttänyt nainen oli helppo mieltää kaiken seksuaalisuuden ulkopuolelle sijoitettavaksi.

pelottavasta materiaalisuudesta eli ruumiillisuudesta.<sup>352</sup> Tässä valossa *Thyra Elisabethin* ruumiillisuuden voisi tulkita myös mediaaliseksi ruumiiksi.

Symbolistien ymmärrys ruumiillisuudesta ja erityisesti feminiinisestä ruumiillisuudesta valottui myös symbolistirunoilija Stéphane Mallarmén esseistiikassa.<sup>353</sup> Yksi Mallarmélle tärkeä aihe oli alun perin yhdysvaltalaisen ja Ranskassa vuosisadan lopulla työskennelleen tanssijatar Loïe Fullerin tanssitaide. Fullerin *Käärmetanssi* sai ensi-iltansa Pariisin Folies Bergèren teatterissa 5. lokakuuta 1892, samana vuonna kuin Thesleffin *Thyra Elisabeth* valmistui. Fullerin koreografia erosi aikansa tanssiteoksista niin suuresti, että sitä hädin tuskin osattiin määritellä tanssiksi.<sup>354</sup> Teos oli kuitenkin menestys ja teki Fullerista yhden Euroopan juhlituimmista tanssijoista. *Käärmetanssi* vakuutti Mallarmén siitä, että tanssi oli taiteenlajeista lähimpänä sitä, mitä hän kutsui puhtaan idean saavuttamiseksi. Tanssija oli Mallarmélle näkyvän maailman ylittävä, materiaalisesta ideaaliseen kuljettava silta. Tämä näkemys tanssin ritualistisesta voimasta perustui sen kyvylle kuroa yhteen sielun ja ruumiin, idean ja materian välistä kuilua. Symbolisteille tanssi edusti jopa arkaaista taidemuotoa, joka periytyi ajalta ennen kuin minä ja maailma jakautuivat. Monet uskoivat tanssin kautta olevan mahdollista saavuttaa uudelleen modernin maailman menetetty ykseys.<sup>355</sup>

Fullerin *Käärmetanssi* oli sidoksissa yleiseen kiinnostukseen illuusioita, esoteriaa ja tiedostamatonta kohtaan. Tanssijan luomat hetkelliset ja vaihtuvat kuvat vapauttivat esityksen näkyvän maailman jäljittelystä ja näyttivät katsojalle välähdyksiä siitä, mitä Mallarmé kutsui ideaksi. Samalla Fuller ja muut taidetanssin naispioneerit käsitelivät ja toivat tanssin kautta näkyväksi aikansa käsityksiä naisen ruumiillisuudesta, ihmisen psyykestä, alitajunnasta ja seksuaalisuudesta.<sup>356</sup> 1800-luvun lopulta lähtien kokeellisen psykologian kuvastot houkuttelivat taiteilijoita kehittämään uudenlaista somnambulistisiin tiloihin liittyvää hysteerisen kehon kieltä. Hysteerinen ruumiinkieli antoi viitteitä hauraasta mielestä ja selvänäköisyyden mahdollisuuksista.<sup>357</sup> Mutta miehelle ja naiselle nämä merkitsivät eri asioita.

352 Silverman 1996, 30; Frigård 2008, 123.

353 Mallarmén tanssia ja teatteria koskevat kirjoitukset on koottu *Crayonné au théâtre* -nimellä (”Teatterissa kynäiltyä”) julkaistuun esseekokoelmaan, joka koostuu hänen vuosien 1886 ja 1897 välillä kirjoittamistaan kritiikeistä ja sanomalehtiartikkeleista. Kaksi kokoelman esseistä on omistettu tanssille. Ne ovat vuonna 1886 julkaistu ”Ballets”, jossa Mallarmé käsittelee Luigi Manzottin balettikoreografiaa *Viviane* ja Louis Méranten koreografiaa *Les deux pigeons*, ja seitsemän vuotta myöhemmin ilmestynyt ”Autre étude de danse – Les Fonds dans le Ballet”, jossa tarkastelun kohteena on Fullerin *Käärmetanssi*. Katso tarkemmin Turpeinen 2022, 38.

354 Townsend 2005, 132; Turpeinen 2022, 38.

355 Kermode 1983, 148; Turpeinen 2022, 50–51.

356 Fleischer 2007; Turpeinen 2022, 39–42, 45, 47. Katso myös Fuller 1913, 25–26. Elämäkerrassaan Fuller kertoo saaneensa idean teokseen etsiessään tapaa, jolla kuvata hypnoosiin vaipumista osana vaudevilleteatterin näytelmää.

357 Kokkinen 2019, 193, 195.

Tanssitaiteen piirissä keskusteltiin myös *madonnasta* ja *femme fatalesta*: modernit *madonnat* eli uuden ruumiinkulttuurin avulla terveet ja hyvinvoivat naiset hoitivat naiseuttaan vaimoina ja äiteinä, pelottavat ja kontrollin menettäneet *femme fatalet* sen sijaan halusivat tanssia vapaasti ja pidäkkeettömästi.<sup>358</sup> 1800-luvulla naisen kiihkeä halu tanssia saatettiin tulkita negatiivisesti heikkohermoisuutena ja hysteria-alttiutena ja varhaiset seksologit pitivät tätä naisten tapana kanavoida hermostollisia ärsytystiloja. Loïe Fullerin tai Isadora Duncanin kaltaiset tanssin pioneerit saattoivat ihailusta huolimatta myös vahvistaa tätä kuvaa kahlitsemattomalta tuntuvilla koreografioillaan, jotka saatettiin ymmärtää myös patologisina kohtauksina.<sup>359</sup>

Erityisesti symbolisteille tanssivat naiset olivat samaan aikaan sekä pelottavia ja kontrollin menettäneitä hysteerikkoja, että ihailtuja individuaaleja.<sup>360</sup> Heidän ruumiillisuudestaan tuli modernisaation kuva esimerkiksi Auguste Rodinin, Henri de Toulouse-Lautrecin tai Alfons Muchan taiteessa. Vuosisadan porvarillisessa yhteiskunnassa katsominen kuului miehille, ja taiteet olivat keskeisiä tämän sukupuolen erittelyjen toteuttajia.<sup>361</sup> Patriarkaalinen kulttuuriperimä tuotti näkemään naisen vartalon ja esitykset naisista haluttavina ja saavutettavina, myös naisille. Naisen suhde kuvaan naisesta saattoikin olla epämukava, monimutkainen ja monella tapaa jopa mahdoton.<sup>362</sup> Ajan taidetanssin piirissä uusista lähtökohdista toimivat naiset joutuivatkin tekemään paljon työtä pystyäkseen todistamaan tekevänsä vakavasti otettavaa taidetta. Heidän täytyi pystyä osoittamaan taiteellisen tanssinsa ero modernistuvan kaupungin viihde-elämän suosituista kabaree-, vaudeville- ja burleskitanssijoista ja esityksistä.<sup>363</sup>

Vaikka *Thyra Elisabethin* ruumiillisuus ei suoraan kommentoi kysymystä tanssivasta naisesta, sen tapa esittää ruumiillisuus ja seksuaalisuus naisen omasta kokemusmaailmasta käsin oli sukua tanssiville naisille, jotka esittivät ruumiillisuuden naisen lähtökohdista. Tästä syystä näen ajan taidetanssin kehityksen ja sen naispuoliset toimijat yhtenä tärkeänä ruumiillisuuden kontekstina Thesleffin ruumiilliselle ymmärrykselle.

## Sisaruus ja sekoittuminen

Thesleff halusi teoksensa malliksi sisarensa Thyran, ja myös nimesi maalauksen eksaktisti sisarensa nimien mukaan: *Thyra Elisabeth*. Näin meille avautuu edelleen tietoisuus Thesleffin ja hänen sisarensa välisestä suhteesta. Vasta 12-vuotiaan Thyran

358 Wolff 1995, 69, 73–75; Kortelainen 2003, 241; Schreck 2021a, 152–153.

359 Kortelainen 2003, 241.

360 Turpeinen 2022, 47.

361 Wolff 1995, 69–82.

362 Betterton 1987, 217–233.

363 Garelick 2009, 166–170; Turpeinen 2022, 44.

ruumiista tuli myös aatehistoriallisten, poliittisten ja seksuaalimoraalin värittämien keskusteluiden näyttäjä.<sup>364</sup> *Thyra Elisabeth* ei välitä vain henkisyttä ja henkisiä arvoja, vaan se on myös lihallinen ja naisen seksuaalisuudesta kertova.

Taidehistorioitsija Rosemary Bettertonin mukaan aikana, jolloin naisilla ja miehillä ei ollut kansalaisina eikä taiteilijoina yhtäläisiä oikeuksia, mahdollisuuksia ja velvollisuuksia, katsojan sukupuolella oli väliä. Kun nainen vuosisadanvaihteen sukupuolittuneessa katsomisen traditiossa esitettiin valmiiksi annetuissa voimasuhteissa, oli naistaiteilijan mahdollista nähdä nämä suhteet toisin.<sup>365</sup> Thesleff saattoikin katsoa Thyraa toisin kuin hänen miespuoliset kollegansa naista katsoivat. Mallina ei ollut pariisilaisakatemian anonyymi neito, vaan läheinen ihminen, jonka kanssa Thesleff jakoi luottamuksellisen suhteen. Thyran kanssa hänellä oli aikaa tutkia ja luoda rauhassa sommitelmaansa.

Toisin kuin monissa symbolistien maalaamissa naiskuvissa, esimerkiksi aiemmin mainitussa Munchin *Madonnassa*, *Thyra Elisabethissa* ei ole samalla tavalla läsnä häpeää tai turmeltuneisuutta. Thesleff maalasi kuvaansa esimerkin nuoresta tytöstä, joka on heräämässä omaan seksuaalisuuteensa. Feministinen taidehistorioitsija Griselda Pollock peräänkuuluttaakin seksuaalisuuden ja modernin käsitteiden välisen yhteyden tunnistamista ja tutkimista.<sup>366</sup> Thesleffin oma ja koko perhepiirin varsin vapaamielinen asenne ja suhtautuminen ruumiillisuuteen mahdollisti sukupuolen ja seksuaalisuuden tutkimista. Tämä tuli esiin jo Thesleffin sukupuolta haastavien omavalokuvien kohdalla. Myöhemmin perhekunnan liberaali asenne seksuaalisuuskysymyksiin näkyi läheisissä suhteissa Euterpe-ryhmään, joka otti radikaalisti kantaa aikansa naiskysymyksen vapaata sukupuolimoraalia kannattaen.<sup>367</sup>

Myös moni ajan naiskirjailija tutki aktiivisesti naisen seksuaalisuutta. Esimerkiksi ruotsalainen Laura Marholm pohti juuri 1890-luvulla, miten ratkaista nuoren naisen elämän ristiriita oman yksilöllisen halun ja toisaalta ympäristön odotuksien välillä. Hän vaati tilaa naisen seksuaaliselle, eroottiselle minälle ja kyvyille rakastaa.<sup>368</sup>

364 SLS:n arkistossa on valokuvia nuoresta Thyraasta, joka poseeraa kameralle Ruoveden Muroleessa pitkät hiukset auki, kuten maalauksessakin. Hän katsoo kameraan hiukan eeterisen oloisena yllään vaalea kevyt mekko. Valokuvassa symbolistisen maalaustavan immateriaalisuus ja unenomaisuus muuttuu ja Thyra on todellinen ja elävä. Thesleff käytti taiteellisenä työvälineenään myös valokuvaa, jossa Thyra oli selvemmin se vasta 12-vuotias pieni tyttö, joka hän maalauksen syntyvaiheessa olikin. Maalauksessa hän taas vaikutti ikäistään vanhemmalta, jo nuorelta naiselta. Ruumiiseen liittyvä henkisyys ja materiaalisuus tuli ilmi eri tavoin näissä eri tekniikoissa. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

365 Betterton 1987, 217–233.

366 Pollock 1992, 247–248.

367 Jalava 1997, 1; Schreck 2017, 144. Thesleffin molemmat veljet Eynar ja Rolf sekä Thyran molemmat puoliset Torsten Söderhjelm ja Gunnar Castrén olivat Euterpe-ryhmän jäseniä.

368 Tuohela 2008, 318, 329, 336.





Thyra Thesleff Muroleessa todennäköisesti kesällä 1892.

Mielestäni voikin sanoa, että Thesleff vaati *Thyra Elisabeth* -maalauksellaan jotakin samaa. Maalaus voisi kertoa siitä, kuinka nainen voi olla samaan aikaan sekä hyveellinen että haluava ja nauttiva olento.

Seksuaalisesti aktiivinen nainen sai kuitenkin herkästi prostituoidun maineen, ja jyrkästi tulkittuna Thesleffinkin maalaus saattoi saada omassa ajassaan tämän suuntaisen tulkinnan, koska taiteilija peilasi ja tutki siinä naisen seksuaalisuutta ilman suhdetta mieheen. Dekadenssin ja nietzscheläisyyden naiskuva halveksui ruumiillista materiaalisuutta ja sen sijaan palvoi abstraktia feminiinisyyttä.<sup>369</sup> Thesleffkin käsitteli kuvassaan madonnansa ruumiillisuutta unenomaisuuden eli abstrahoinnin kautta, mutta tohti samalla myös käsitellä tytön lihaa ja nautintoa, joka ilmenee erityisesti Thyran kasvoissa ja vapaana vellovassa hiusmeressä. Samalla *Thyra Elisabethissa* on jotakin sellaista kypsyyttä, mikä saa pohtimaan, kertooko kuva ainoastaan Thyrasta.

369 Showalter 1995, x; Parente-Čapková 2006, 195–196; Witt-Brattström 2007, 159; Tuohela 2008, 295.

Voisiko kyseessä olla myös kaksoismuotokuva, kuva, joka yhdistäisi taiteilijan ja hänen mallinsa, Thyran ja Ellenin?

Kun tytön kasvoja katselee tarkemmin, havaitsee, että ne ovat varsin kypsät ja yhdennäköiset taiteilijan omien kasvojen kanssa. On jopa vaikea ajatella niiden kuvaavan vasta 12-vuotiaista Thyraa.<sup>370</sup> Samalla alkaa hahmottua yhteys kaksi vuotta myöhemmin maalattuun *Omakuvaan*, sen kasvojen muotoon, nenään ja huuliin. Mielestäni Thesleff käsitteleeekin *Thyra Elisabethissa* minuutta kahden eri identiteetin kautta kuin dialogina: sisko sekoittuu osaksi taiteilijan omaa minuutta ja ruumiillisuuden tutkimisen ketjua. Sisaruuden kautta Thesleffille aukesi kankaalla mahdollisuus tutkia sekä itseään että toista ja heidän toisiinsa vaikuttavaa ja sekoittuvaa ruumiillisuutta.

Kaksoismuotokuvan mahdollisuus taas tuo mieleen Beda Stjerschantzin nais-  
seutta ja toiseutta käsittelevän maalauksen *Irma* (1895–1896), joka oli alun perin kaksoismuotokuva. Nuori *Irma* on esitetty suoraan edestäpäin, ja hänen ruumiinmuotonsa on maalattu esiin. *Irmalla* on päällään paita, hänen silmänsä ovat auki ja hän katsoo haastavasti kohti katsojaa. Alun perin Stjerschantz maalasi päänhenkilönä esiintyvän tytön tai naisen pään viereen myös toisen naisen kasvot, jonka silmät taas olivat suljetut. Myöhemmin Stjerschantz kuitenkin maalasi nämä kasvot pois teoksestaan.<sup>371</sup>

Tulkintani mukaan sisaret Thyra ja Ellen lihallistuivat *Thyra Elisabethissa* sekoitukseksi tai hybridiksi toisiaan. Samalla he saattoivat omalla tavallaan peilata siinä tulevan elämänsä kannalta akuutteja keskusteluita naiseksi kasvamisesta, naisena olemisesta, asemasta ja kyvyistä. Toisin sanoen Thesleff yhdisti itsensä ja nuoren sisarensa aikansa sukupuolikulttuurin keskusteluihin. Thyran nuoren tytön ruumis oli peili nuoren aikuisen naisen ruumiille ja toisin päin – kangas oli tapahtumapaikka heidän pohdinnoilleen. Teosta voisi ajatella kuin synteesinä Sigmund Freudin puhumasta lapsuuden ja elämäkokemuksen yhteenkietoutumisesta, joka tapahtuu kuvassa yhdistämällä siskojen elämänvaiheet. Lisäksi Freudin ajatus siitä, kuinka ihminen pyrkii sekä tiedostamattomasti että tiedostaen löytämään nautintoa ja mielihyvää, kulminoituu teoksessa.<sup>372</sup> Ajassa luomistyötä kuvailtiinkin usein rakkauteen ja seksuaalisuuteen liittyvin termein.<sup>373</sup>

Thesleffin maalaus on luonteeltaan toisaalta syvästi intuitiivinen ja henkilökoh-  
tainen ja toisaalta monien aikansa taideteosten visuaalisten impulssien ja taiteilijoi-  
den piireissä käytyjen keskusteluiden läpitunkema. Kirsi Tuohelan mukaan Laura

370 Schreck 2017, 84.

371 Lue lisää Beda Stjerschantzin *Irmasta* Itha O'Neillin, Juha-Heikki Tihisen, Riikka Stewenin ja Laura Gurmanin artikkeleissa teoksessa *Beda Stjerschantz. Ristikkoportin takana*, toim. Itha O'Neill, SKS ja Amos Anderssonin taidemuseo julkaisut, uusi sarja nro 93, 2014.

372 Linder 2016, 172.

373 Sarajas-Korte 1966, 306–307; Kokkinen 2019, 334.

Marholm analysoi psyykeään taiteen eli kirjoittamisen keinoin.<sup>374</sup> Jostain saman kaltaisesta voisi olla kyse myös Thesleffin kohdalla, kun hän maalaamalla tuotti ruumiillisuuttaan osaksi keskusteluita ja aikansa kuvastoja. Kangas, paperi tai muu pohja oli Thesleffille paikka tarkastella nuoren naisen identiteettiä, ruumiillisuuteen, seksuaalisuuteen ja nautintoon liittyvää tapahtumallisuutta. Samanlainen eroottinen ja itseriittainen omaan ruumiiseen kietoutumisen tapahtuma on läsnä myös aiemmin mainitussa *Tyttö ja kitara* -maalauksessa. Siinäkin ruumiillisena keskustelukumppanina oli sisar, Gerda.

Sisaruus loi Thesleffin paikkoja keskustella ja jakaa henkilökohtaisia asioita. Taiteessa nämä henkilökohtaisuudet saattoivat sekoittua hienostuneesti ja vaivihkaa laajempiin pohdintoihin antaen samalla heille kaikille kolmelle mahdollisuuden tarkastella itseään ja elämäänsä ulkoapäin.

## 2.3 Päät ja spiritismi luonnoksissa

Thesleff piirsi ja valokuvasi itseään ja perheensä naisia paljon 1890-luvun alkuvuosina. Hän työsti monia luonnoskirjoja, jotka limittyivät ja lomittuivat ajallisesti toistensa ja omavalokuvien kanssa. Samalle ajanjaksolle aiemmin käsitellyn omavalokuva-aineistojen kanssa ajoittuu yhteensä kuusi kirjaa. Näistä olen valikoinut tarkemman analyysin kohteeksi ihmiskuvauksen tematiikkaan liittyen tähän alalukuun kolme luonnoskirjaa vuosilta 1890–1899.<sup>375</sup> Vuoden 1890 luonnoskirjasta numero 8<sup>376</sup> noin puolet on ihmistutkielmia, luonnoskirjassa 10 taas toistuu taajaan Thesleffin nimikirjaimet. Thesleffin itsetutkiskelu huipentuu erityisesti *Omakuvissa* vuosilta 1891 ja 1894–1895.

Valokuvaaminen, piirtäminen ja maalaaminen palvelivat Thesleffillä hiukan eri tarkoituksia saman teeman eli itsen kuvaamisen, tutkimisen ja identiteetin kysymysten ympärillä. Maalaamisen ja piirtämisen tekniikat erosivat valokuvaamisesta, sillä piirtäjä/maalari saattoi sekoittaa loputtomasti eri elementtejä, kun taas valokuvaaja valitsi jonkin tietyn hetken kuvattavakseen.<sup>377</sup> Roland Barthesin mukaan piirros/maalaus saattoi olla tekevinään todellisuutta näkemättä sitä, valokuvauksessa taas ei voinut kieltää, etteikö kohde olisi ollut paikalla.<sup>378</sup>

Luonnoskirjoissa 1890-luvun alusta on sivu toisensa perään kuvia naisten päistä, joista osa on mahdollista identifioida Gerdaksi, osa äidiksi ja monet Elleniksi.<sup>379</sup>

374 Tuohela 2008, 314.

375 Tässä luvussa käsitelen erityisesti Thesleffin luonnoskirjoja A IV 3449:8, 9 ja 10. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

376 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:8. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

377 Seppänen 2014, 96, 119.

378 Barthes 1985, 82; Kihlman 2018, 170.

379 Ellen Thesleffin luonnoskirjat A IV 3449:8, 9, 10, 12 ja 13. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

Thyra oli 1890-luvun alussa vielä niin nuori, että häntä ei ilmeisesti tästä syystä luonnoskirjoissa vielä näy. Veljet tai isä (tämän kuolemaan vuoteen 1892 saakka) eivät myöskään esiinny näissä tuokiokuvissa. Luonnoskirjojen hahmot on mahdollista tunnistaa naisiksi siluetista, kampauksista tai asuista. Luonnoksien ja valokuvien kautta hahmottuu, että samalla kun Thesleff tutki intensiivisesti itseään, tutki hän myös perheensä naisia. Lopputuloksena syntyi päällekkäisiä ja rinnakkaisia luonnoksia naisen olemassaolosta – psykofyysisiä muotokuvia, jotka ovat tunnelmaltaan keskittyneitä, hiljaisia ja liikkumattomia.

Thesleff maalasi 1890-luvun alussa äidistään myös teoksen *Äiti ompelee* (1890)<sup>380</sup> ja vuotta aiemmin Gerdasta teoksen *Gerda (Taiteilijan sisaren muotokuva, 1889)*<sup>381</sup>. Näissä maalauksissa säätyläisnaisten porvarilliset miljööt, kuten interiöörit, pihat tai puistot, ovat vielä näkyvillä, ja naiset viettävät aikaa esimerkiksi käsitöitä tai muita naisille soveliaita puhteita toimittaen. Saman ajan luonnoksissa porvarilliset naisten tilat ja toimet sen sijaan korvautuvat jo abstrakteilla miljöillä, joissa ympäristön kuvauksen sijaan näkyy pikemminkin itseensä keskittyneitä ja mietiskeleviä ihmisiä tunnistamattomissa tiloissa. Kuvien tilallisuus on olemukseltaan avaraa ja laajenevaa, kuin jonkinlaisia pienenisuniversumeja. Luonnoskirjan sivulla tai aukeamalla saattaa olla lukuisia naisten päitä vieri vierekkäin, limittäin ja lomittain, esimerkkinä luonnoskirjan nro 9 sivun 2 lukuisat varsin fragmentaariset pääpiirroset.<sup>382</sup>

Luonnoksissaan Thesleff kuvaa naisia vailla kokonaista ruumista ja kohdistaa huomionsa useimmiten keskivartalosta ylöspäin. Naisilla ei useimmiten ole selkeää kontaktia ympäristöönsä tai muihin ihmisiin, vaan he ovat pikemminkin itseensä kääpentyneitä. Jotkin luonnoskirjojen kasvoista kuuluvat Thesleffille itselleen, kuten luonnoskirjan nro 8 sivun 45 alareunassa intensiivisesti kohti katsojaa tuijottavat kasvot. Ne ovat mitä ilmeisimmin maalattu akvarellitekniikalla, mahdollisesti piirustuksen päälle. Samanlainen kuva toistuu luonnoskirjan nro 10 sivuilla 2 ja 30.<sup>383</sup> Muita naisia Thesleff piirtää monista eri suunnista katsottuna, itseään sen sijaan pääasiassa edestäpäin. Omakuvaluonnoksien asetelmat ja asennot ovat enemmän tai vähemmän samoja kuin omavalokuvien. Lisäksi luonnoksissa hänellä on sama lyhyttukkainen kampaus, kuin valokuvissa.

Jos ruumis on mukana, kuvaa Thesleff ihmiset useimmiten istumassa. Jos tila esiintyy laajemmin, istuvat naiset usein jonkinlaisen pöydän ääressä. Hahmojen joukosta erottuu toisinaan äiti, jonka käsissä saattaa olla jonkinlainen käsityö. Hahmojen

380 Ellen Thesleff, *Äiti ompelee*, 1890. Öljy puulle, 24 x 17,5 cm. Yksityiskokoelma.

381 Ellen Thesleff, *Gerda (Taiteilijan sisaren muotokuva, 1889)*. Öljy kankaalle, 28 x 22,5 cm. Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö.

382 Katso tarkemmin Ellen Thesleffin luonnoskirjat 8 ja 9 vuodelta 1890, A IV 3449:8 ja 9. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

383 Ellen Thesleffin luonnoskirjat A IV 3449:8 sivu 45 ja 3449:10 sivut 2 ja 30. Luonnoskirja nro 10 ajoittuu vuosiin 1890–1899, alussa lukee ”hösten 1890”, ja luonnoskirja nro 8 1890-lukuun. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

silmät ovat usein kiinni tai kuvattu niin ohuin ja haurain vedoin, että ei voi olla varma, onko katse suljettu vai avoin. Naisten päät ovat usein alaspäin taipuneina, he saattavat nojata käsivarteensa tai maata jonkinlaisella pieluksella ajatuksiinsa tai uneen vaipuneena. Ruumiin paino vetää heitä alaspäin kohti maan vetovoimaa, mutta samalla ajattelu ja unet vievät heitä myös kohti taivasta ja painovoimattomuutta. Ihmiskuvauksessa on samaan aikaan läsnä painava ruumis ja ruumiillisuus sekä ilmavampi esitys sielusta ja henkisydestä.

Monista hermistä viivoista ja vedoista muotoutuvat kasvot ja ruumiillinen todellisuus yhdistyvät kuin jonkinlaisena värähtelynä ja energiana ympäröivään todellisuuteen. Viivat ja vedot jatkuvat usein kasvojen ja ylävartaloiden ympärillä muodostaen voimakenttämaisia alueita kuvattujen ihmisten ympärille, kuten esimerkiksi luonnoskirjan nro 10 sivulla 7.<sup>384</sup> Sama ilmaisu on läsnä myös kahden *Omakuvan* kohdalla hiukan myöhemmin. Luonnoksen piirrosviivat saavat aikaiseksi hengityksen kaltaista liikettä, joka tuntuu elävän ruumiin yhtymiseltä ympäristöönsä liikkeen, virtauksen ja värähtelyjen kautta.

Nina Kokkisen mukaan vuosisadanvaihteen taiteilijoiden keskuudessa todellisuuden henkisempien tasojen uskottiin täyttyvän näkymättömistä, hienojakoisista aalloista ja värähtelyistä. Nämä visualisoituivat teoksissa usein elävältä vaikuttavina taustoina, pintoina ja aaltomaisina kuvioina ja häiveinä.<sup>385</sup> Aaltoitu ja aaltoliike yhdistyi myös saksalaisen lääkärin ja tähtitieteen harrastajan Anton Mesmerin 1700-luvun lopulla kehittämään animaalisen magnetismin teoriaan, joka perustui ajatukselle todellisuuden ja ihmiskehon läpäisevistä universaalisista voimista ja virtauksista, fluidumeista. Samaa aikaan 1800-luvun lopulla erilaiset näkymättömät voimat, kuten tieteen vastikään todistamat elektromagneettiset aallot tai silmää pakenevat röntgensäteet, visualisoituivat taiteessa erilaisista viivoista koostuvina liikkeinä.<sup>386</sup>

Olennaista näissä Thesleffin piirrosten ja luonnosten ruumiillisuudessa on suhde aineettomuuteen, ilmaan ja henkeen. Tämä välittyy immateriaalina ja lihallisesta ruumiillisuudesta vapaampana sekoittumisena ympäröivän todellisuuden kanssa. Tuntuu kuin pään tehtävä olisi esittää kokonaista ihmistä ruumiineen ja sieluineen. Naisten pää ja katse on usein taipuneena alaspäin, kuten myös maalauksessa *Ingeborg von Alfthanin muotokuva*<sup>387</sup>, joka syntyi samana vuonna 1894 kun Thesleffin *Omakuva*. Aikalaiset Albert Edelfelt ja Gunnar Berndtson olivat Alfthanin muotokuvasta mielissään:

384 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:10 sivu 7.

385 Kokkinen 2019, 366. Selvänäköisyyteen liittyvä säteily- ja värähtelykuvasto taas säilyi elinvoimaisena muun muassa 1900-luvun alkupuolen kubismissa, suprematismissa ja futurismissa. Kokkinen 2019, 370.

386 Chessa 2012, 19–20, 28–30, 41; Lahelma 2019, 35; Kokkinen 2019, 177–179.

387 Ellen Thesleff, *Ingeborg von Alfthan*, 1894. Öljy kankaalle, 43 × 37 cm. A-1992-17, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

Minun anoppini, joka tuli muutama päivä sitten tänne, puhui ”serkku” Ingeborg von Alfthanin muotokuvasta, joka on herättänyt suuren yleisön huomion ja erityisesti herrat Edelfelt ja Berndtson olivat aluksi olleet ihastusta täynnä ja lopulta huudahtaneet: ”minun olisi helppo uskoa, että hän olisi ollut minun oppilaani.”<sup>388</sup>

Thesleff piirsi naista riisuen tämän naisten elämään liittyvistä tyypillisyyksistä, kuten koti-interiööreistä tai puhdetöistä. Thesleff näytti naiset ennemminkin yleisinhimillisessä valossa. Hän piirsi esiin omaa todellisuuttaan ja kiinnittyi tekemisessään muiden symbolistien tavoin taiteilijan subjektiiviseen kokemukseen erityisesti Pariisin vuosien aikana ja jälkeen.<sup>389</sup> Modernin yksilökeskeisyyden painottuessa ympäröivässä kulttuurissa yhä enemmän, myös Thesleff alkoi kertoa taiteessaan omista kokemuksistaan, ei vain yleisestä ja yhteisesti jaetusta.

## Iltateen ruumiillisuudesta spirituaaliseen seanssiin

Thesleffin luonnoskirjan numero 10 piirroksat sivuilla 9 ja 30 kuvaavat arkista iltahetkeä pöydän ääressä erilaisesta näkökulmasta verrattuna Thesleffin samoihin aikoihin maalaamiin interiörökuvauksiin *Iltatee* (1891, yksityiskokoelma) ja *Iltalampun ääressä* (1891). Ilmaisutaan naturalistisessa *Iltateessä* perheen naiset kolmessa polvessa ovat kerääntyneet yhteen. Gerda, äiti Lilli ja tämän äiti Lisette Sanmark istuvat pöydän ääressä tekemässä käsitöitä, lukemassa ja juttelemassa. Tussilaveeraus *Iltalampun äärellä* on saman suuntainen kodin piirin kuvaus, joka pitää sisällään perheen naisten tilan. Teokset ovat tutkielmia säädynmukaisesta elämäntavasta, missä äiti ja äitiys näyttäytyy monella tapaa ihanteellisena, juurevana, vahvana ja suojelevana. Ne kietoutuvat yhteen myös perheen naisista otettujen valokuvien kanssa, joissa äiti tuntuu järkkymättömältä mutta lämpimältä hahmolta, joka ottaa lapsensa, varsinkin tyttärensä, tiukkaan suojelukseensa.

*Iltatee* asetelman tavoin myös luonnoskirjan sivujen 9 ja 30 piirroksissa esiintyy kolme naista istumassa pöydän ääressä.<sup>390</sup> Luonnoksissa naiset kuitenkin istuvat vailla mitään selkeää tehtävää tai päämäärää. Thesleff kuvaa heidät joko selin tai muutoin vain kasvottomina eli hän ei ole tarkentanut ilmaisuun naisten kasvoihin. Samanlainen tarkentamaton ilmaisu näkyy jo osin edellä mainitussa *Iltalampun*

388 ”Min svärmor, som för en par dagar sedan anlände hit, talade om ett por- trätt af ”kusin” Ingeborg Alfthan, hvilket frapperat allmänheten och främst herrar Edelfelt och Berndtson; den förra hade varit full af förtjus- ning och den senare utropat: ”jag sku’ tro det, hon har varit min elev.”” Arvid Sanmarkin kirje serkulleen Lilli Thesleffille Oulusta 15.10.1894. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 118.

389 Sarajas-Korte 1966, 12; Facos 2009, 4.

390 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:10 sivut 9 ja 30. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.



Ellen Thesleff, *Iltalampun ääressä*, 1891.

*ääressä* teoksessa. Ainoastaan sivun 30 luonnoksessa Thesleff on piirtänyt selvästi omat kasvonsa suoraan edespäin siten, että hän tuijottaa intensiivisesti kohti katsojaa. Nämä suuret kasvot nousevat avonaisiin ja kohti katsojaa tuijottavin valppain silmin majesteettisena pöydän ääressä istuvien naisten yläpuolelle kuin jonkinlainen henkiolento. Luonnoksista on vaikeaa tarkalleen sanoa, mitä naiset ovat tulleet pöydän ääreen tekemään ja liittyykö toisessa kuvassa taiteilijan suuret taustalta nousevat kasvot tähän asetelmaan.

Sivun 30 kuvassa naiset piirtyvät esiin vapaasta ja liikkeessä olevasta luonnosviivasta. Heidän ruumiinsa muodot ovat varsin persoonattomia ja tuntuu, että tärkeämmäksi tulee mahdollisuus saada esiin heidän henkistä tilaansa, vireyttään sekä kykyään ajatteluun tai mietiskelyyn. Vähän aiemmin Thesleff oli vielä kuvannut esimerkiksi Gerdan lukemassa, mutta nyt naiset tuntuvat keskittyvän pikemminkin jonkin aineettoman pohdintaan. Vaikka töiden liike syntyy piirrosviivasta, tuntuu sen tehtävän olevan kuitenkin pikemminkin luoda liikkumattomuutta. Tämä ristiriita saa aikaiseksi eräänlaisen aineettomuuden paradoksin, jonka myötä teoksiin tulee voimakas henkinen ulottuvuus. Vaikka naiset ovat kuvissa mitä ilmeisimmin pöydän ääressä, tekevät he kuitenkin jotakin muuta kuin tyypillisiä asioita. Pöytä heidän edessään näyttää pikemminkin tyhjältä tasolta, jolla heidän kätensä lepäävät

liikkumatta. Toisinaan kädet ovat sylissä aivan kuin naiset olisivat pysähtyneet jonkin äärelle. Molemmista luonnoskirjan kuvista tulee miehen spiritualistinen istunto.

Sivun 9 kuvassa näkyy selvemmin kolme pöydän ääressä keskittyneesti istuvaa naishahmoa. Thesleff itse katselee ja tarkkailee tilannetta piirtäjän ominaisuudessa kauempaa. Naisiksi hahmot tunnistaa siluetista, johon piirtyvät ääriviivat pitkistä hiuksista, rypyttettyjen hihojen laskoksista ja pitkien hameiden helmoista. Tunnelma on epäkonventionaalinen, sillä naiset eivät oikeastaan tee mitään. Hahmot vain istuvat tason äärellä toimettomina, mutta kuitenkin myös keskittyneinä kuin pöydällä olisi jotain, mikä vaatisi heidän jakamattoman huomionsa. Kuvassa 30 Thesleff ei ainoastaan tarkkaile naisia etäältä piirtäjän ominaisuudessa, vaan sekoittaa itsensä ja katseensa sisälle kuvaan, katsomaan sekä sisältä ulos että ulkoa sisään. Hän on valveilla, samalla kun toiset ovat kuin vaipuneina uneen tai transsiin. Taiteilija nousee tilanteen ylle kuin jonkinlainen näkijä tai ilmestys.

Luonnoksien aihepiiri ja käsittelytapa kielivät henkisestä etsinnästä, josta monet aikakauden taiteilijat olivat kiinnostuneita. Aika 1870-luvulta 1890-luvulle oli okkultismin, esoteerisen etsinnän ja symboliikan aikaa. Nämä teemat olivat vahvasti läsnä taiteessa, viihteessä ja tieteessä. Teosofia, okkultismi ja esoteria olivat aatteita ja oppeja, joita lähes jokainen taiteilija ainakin jossain määrin tunsivat ja joille osa taiteilijoista myös omistautui.<sup>391</sup> Henkisyyskysymykset olivat keskeisiä erityisesti symbolisteille, ja Thesleffinkin ystävistä ainakin Beda Stjernschantz ja Sigrid af Forselles olivat aktiivisia esoteerikkoja ja harjoittivat näihin liittyviä rituaaleja.<sup>392</sup>

Taiteilijoita inspiroi ajatus perimmäisten totuuksien äärelle pääsemisestä. Tähän pystyivät vain erityisyksilöt, meediat, näkijät ja tietäjät. Koska taiteilija tutki luovuuttaan ja ilmaisukykyänsä rajoja, tarjosi esoteerisuus taiteen rinnalla samaistuttavan henkisen etsinnän väylän.<sup>393</sup> Ranskalainen symbolistirunoilija ja kriitikko Albert Aurier määritteli todellisen taiteilijan yliaistillisen tuntemisen ja selvänäköisyyden lahjoilla terästyksi mestariksi.<sup>394</sup> Nina Kokkisen mukaan taidetta alettiin määritellä absoluuttisen, ikuisen ja pyhän termein ja sen tehtäväksi määriteltiin henkisesti

391 Kokkinen 2019, 46–52. Antoine Faivre määritteli 1990-luvun alussa länsimaisen esoteerisuuden ajattelutavaksi ja käsityksiksi 1) maailmankaikkeutta ohjaavista vastaavuuksista, korrespondensseista, 2) luonnosta elävänä viisauden tyyssijana ja 3) mielikuvituksen ja välitetyn tiedon keskeisyydestä sekä 4) kokemusmuutoksesta, transmutaatiosta, joka johtaa korkeamman henkisen tiedon ja tilan saavuttamiseen. Faivre 1994, 10–15.

392 Huet 2017, 43; Kokkinen 2019, 36, 40, 52, 56–57; Lahelma & Kokkinen 2021, 209–242.

393 Leskelä-Kärki & Harmainen 2021, 11.

394 Lahelma 2014, 19, 21; Kokkinen 2019, 55. Katso myös G. -Albert Aurier ”Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin”, *Mercure de France*, Mars 1891. Aurierista ks. myös Lahelma 2014, 47–59.



näivettyneen maailman uudelleen lumoaminen. Kyse oli niin suuresta tehtävästä, että se suisti monia taiteilijoita myös ahdistukseen, melankoliaan ja kapinaan.<sup>395</sup>

Teosofia oli suuntaus, joka pyrki vetoamaan ihmisiin eräänlaisena uskontona perustellen olemustaan sekä uskontona että tieteenä. Oppien sulautuessa taiteilijoiden käsityksiin, alkoi samalla syntyä uudenlainen hengellisyys ja synteettinen eli kaikkia asioita yhdistävä käsitys olevaisuudesta.<sup>396</sup> Taiteilijoiden suhde tieteeseen oli kuitenkin ristiriitainen. Tieteellisistä keskusteluista yhtäältä innostuttiin ja niiden kyseenalaistavaa ja tutkivaa asennetta arvostettiin. Toisaalta tiedettä myös kritisoitiin materialistisena ja kapeakatseisena.<sup>397</sup>

Kyse oli myös hyvin populaarista ilmiöstä, sillä okkultistit, teosofit ja spiritistit nauttivat miljoonayleisön huomiosta. Ihmisiä modernin murroksessa kiinnosti kaikki ”uusi”. Okkultuuri<sup>398</sup> eli vaihtoehtoisen henkisyyden ja lumoutumisen kulttuuri oli samaan aikaan sekä osa modernia että sen vastavoima, kiinteä osa esimerkiksi tieteen ja teknologian kehittymistä.<sup>399</sup> Erilaiset salatieteet levisivät järjestöjen, liikkeiden, seurojen, lehtien ja kirjallisuuden kautta, ja esimerkiksi spiritistisiä istuntoja, joista mielestäni on kyse myös Thesleffin luonnoksissa, järjestettiin paljon niin yksityisissä kodeissa kuin myös julkisesti.<sup>400</sup>

Aivan kuten muutkin aikalaisensa, Thesleff sekoitti, poimi ja kävi läpi monenlaisia kulttuurisia resursseja, jotka vaikuttivat eri tavoin hänen taiteelliseen ilmaisuunsa ja taiteen sisältöihin.<sup>401</sup> Häntä voisi kuvata okkultismi- ja esoteria yhteyksiltään erilaisten uskonnollisten, filosofisten ja taiteellisten vaihtoehtojen välillä harhailevaksi yksilöksi, joka pysytteli avoimena uusille ja erilaisille näkökulmille. Marja Lahelma tulkitsee Thesleffin 1890-luvun alussa omaksumaa symbolismia laaja-alaisena etsintänä, jossa taiteilija ei sitoutunut mihinkään tiettyyn filosofiaan tai uskomussysteemiin.<sup>402</sup> Thesleff oli individualisti, joka etsi ennen kaikkea totuutta, kuten hän itse hieman iäkkäämpänä kiteytti vuonna 1949:

395 Kokkinen 2019, 15, 19, 33–34.

396 Sarajas-Korte 1966, 14–15.

397 Hammer 2003, 218–235; Kokkinen 2019, 375.

398 Käsité on peräisin tutkija Christopher Patridgeltä, joka viittaa okkultuurilla länsimaissa käynnissä olevan prosessiin, jossa uskonto ja uskonnollisuus ovat myös vaihtoehtoisen henkisyyden ja lumoutumisen kulttuuria. Nina Kokkinen määrittelee okkulttuurin monien erilaisten ryhmien ja käytänteiden ympärille löyhästi rakentuvaksi miljööksi, jossa korkeampaa tietoa tai totuutta käsittelevillä puhetavoilla ja keskusteluilla on erityinen arvo – esitettiinpä niitä sitten uskonnollisiksi, taiteelliseksi tai tieteelliseksi luokitelluilla kulttuurin alueilla. Ks. Kokkinen 2019, 42–52.

399 Owen 2004, 19–22; Leskelä-Kärki 2006, 252–255.

400 Kokkinen 2019, 15–83; Kaartinen 2020, 14, 19, 117, 293; Leskelä-Kärki & Harmainen 2021, 9–10.

401 Kokkinen 2019, 52, 169.

402 Lahelma 2014, 19, 21.

Totuus = kauneus

Absoluuttista kauneutta on olemassa,

se on niin korkealla, ettei totuus sitä koskaan tavoita.<sup>403</sup>

Thesleffin kohdalla sitoutumattomuus tuli esiin esimerkiksi siinä, että hän ei kirjallisissa lähteissään viittaa juurikaan mihinkään tiettyihin teksteihin, tapahtumiin tai henkilöihin. Silti hänen sitoutumisensa esoteeriselle etsimiselle laajasti ymmärrettynä on mahdollista tulkita esiin hänen tuotannostaan, erityisesti luonnoskirjojen aiheasetelmista, toisteisuudesta ja meditatiivisesta, etsivästä laadusta. Jos etsijyyys hahmotetaan kollektiivisena toimintana, sitoutui Thesleffin toiminta ja ilmaisu usein yhteen hänelle läheisten kollegoiden Sigrid af Forsellesin, Beda Stjernschantzin ja Magnus Enckellin kanssa. Nina Kokkinen puhuukin etsijyyden ja taiteen henkisten sisältöjen kollektiivisesta ja jaetusta luonteesta, vaikka etsijyyys ymmärretään samalla yksilökorostuneiseksi ja omakohtaisiin ratkaisuihin nojaavaksi toiminnaksi.<sup>404</sup>

Tässä alaluvussa käsiteltyjen kahden luonnoksen viitekehys voisi olla okkultistinen spiritualistinen istunto, seanssi. Thesleffin luonnoksissa seansseihin osallistujat ovat naisia, mikä olikin jossain määrin tyypillistä. Meediat eli henkimaailman viestien välittäjät olivat istunnoissa usein naisia, koska naisten uskottiin toimivan hyvinä välineinä tai kanavina tämän- ja tuonpuoleisen välillä.<sup>405</sup> Automaattipiirtäminen ja -kirjoittaminen sekä muu viestien välittäminen henkimaailmasta käsin nähtiin naisten kykyinä. Samalla korostettiin, että meediona oleva nainen ei kuitenkaan ”oikeasti” osannut piirtää tai hallinnut aihetta tai kieltä, jota hän välitti. Nainen oli kanava ja siksi kykenemätön toimimaan täysin itsenäisesti. Silti naiset saattoivat toimia istunnoissa toisin kuin muualla elämässään. Omaksumalla maskuliinin roolin taikka materialisoimalla miehen hengen nainen saattoi jopa koetella sukupuolen rajoja.<sup>406</sup>

Mystiikan piirissä avautui näin mahdollisuuksia uudelleenarvioida ja laajentaa ymmärrystä sukupuolista. Naisiin yhdistetty fyysinen heikkous ja henkisyys saattoikin

403 ”Sanning = skönhet. Den absoluta skönheten finns: den står så högt att sanningen aldrig den når.” Thesleff 1954, 22. Kirjoitettu marraskuussa 1949. Käännös Ateneum 1998.

404 Etsijyyt tarjosi yksilölle toimijuuden tapoja ja tyyliä selvemmin kuin mitään periytyvää uskomusta tai siihen liittyviä tapoja. Symbolismin individualismin sijaan nykyään korostetaan myös sen yhteiskunnallisia konteksteja. Kokkinen 2019, 57, 161. Yhteiskunnallinen näkökulma katso myös Facos 2009, 6–7.

405 Owen 1989, 6–12; Leskelä-Kärki 2006, 261–262; Kaartinen 2020, 32, 106, 171. Katso myös Kokkinen 2019. Psykkisessä tutkimuksessa kulki raja tiedemiesten ja muiden välillä; miehet olivat liikkeellä valtapositioista käsin ja menivät ”tutkimaan psyykkisiä ilmiöitä”, ”tekemään kokeita” tai ”tarkkailemaan”. Nainen taas oli enemmänkin ”väline”, ”kanava” tai ”informantti”.

406 Owen 1989, 5–13, 18–22, 41–74; Owen 2004, 17–20; Leskelä-Kärki 2006, 258–263. Katso myös Kaartinen & Leskelä-Kärki 2020, sähköinen julkaisu.

merkitä spiritualismissa voimaa ja kykyä suhteessa miehiin. Näin spiritualismi sekä kiisti että tuki aikakauden käsitystä naiseudesta.<sup>407</sup> Tämä näkyy sekoittumisen käsitteen kautta Thesleffin teoksissa siinä, miten hän häivytti ruumiin ja lihan taka-alalle korostaen niiden sijaan henkisyttä ja ajattelua ruumiinkuvana. Omavalokuvissaan hän sen sijaan taas tuntui nimenomaan tutkivan ruumiillista sukupuoli-identiteettiä. Thesleffin maskuliinisten omavalokuvien ja spiritualistisempien luonnoskuvastojen välille rakentuukin kiinnostava ristiriita, kun luonnoksien henkisyttä ilmentävät seanssikuvaukset rinnastuvat omavalokuvissa näkyvään lihalliseen toimintaan sukupuolieron välisessä tilassa.

Ajassa spiritistisiin istuntoihin kuuluvan automaattipiirtämisen ymmärrettiin mahdollistavan meedioille henkimaailman sanojen ja näkyjen kanavoimisen paperille henkien ohjauksessa. Henkien ymmärrettiin ohjaavan piirtäjän kättä. Tällainen automaattipiirtämisen avulla viivoista kerros kerrokselta rakentuva ihmishahmojen ruumiillisuus kuului tyyppillisesti vuosisadanvaihteen esoteerisiin ja spiritualistisiin kuvastoihin.<sup>408</sup> Tämä kiinnosti myös taiteilijoita, joista monet kokeilivat erilaisia automaattipiirtämisen tekniikoita. Esimerkiksi ruotsalainen Ernst Josephson uskoi, että automaattipiirtämisen aikana hänen kättään ohjailivat suurten taiteilijoiden, kuten Michelangelon tai Rembrandtin, henget. Myöhemmin 1900-luvulla surrealistit ottivat automaattipiirtämisen käyttöönsä ja kehittivät siitä taiteellisen tekniikan alitajunnan toiminnan tutkimiseen.<sup>409</sup>

Näen, että myös Thesleffin luonnoksien piirrosviivan kerroksellisuus liittyi automaattipiirtämisen käytänteisiin, taiteilijoiden omaksumiin toimintatapoihin ja ilmaisutavan estetiikkaan. Thesleffin 1890-luvun luonnoksien piirrosviivan kerroksellisuus ja väreily voimistaa hänen kuvaamiaan hahmoja ja heidän ruumiillisen läsnäolonsa henkistynyttä erityisyyttä. Thesleffin kuvaamat naiset lakkaavat suorittamasta eksplisiittisiä velvollisuuksiaan ja alkavat suunnata energiansa kohti mystisempiä ulottuvuuksia ja inhimillisen olemassaolon sisäisiä prosesseja. Vaikka ihmishahmoja saattaa olla luonnoskirjan samalla sivulla lukuisia, leimaa niitä kuitenkin yksinäisyys ja itseriittoisuus, omaan pohdintaan ja mietiskelyyn syventyminen, ei kommunikaatio tai jakaminen. Samoin on omavalokuvissa, joissa Thesleff esiintyy useimmiten yksin.

Thesleffin taiteen ruumiillisuudessa 1890-luvun alussa korostuu pää. Thesleff häivyttää muita ruumiinosia ja niiden lihallisuutta tehden pään ulkopuolisesta enemmän abstraktia ja kaksiulotteista piirros- tai värimassaa. Tämä massa on kuin jonkinlainen jalusta, jonka varassa pää muotoutuu. Pelkistämällä ruumiin piirros- ja värimassaksi Thesleff saattoi keskittyä pään tarkempaan kuvaukseen. Tämä

407 Leskelä-Kärki 2006, 258–263; Tihinen 2014, 97; Kaartinen & Leskelä-Kärki 2020, sähköinen julkaisu.

408 Kokkinen 2019, 136; Lahelma & Kokkinen 2021, 214, 227.

409 Lahelma 2014, 152–154.

saattoi liittyä haluun kuvata naista poissa tavallisista ympäristöistään, ja se sijaan löytää tapoja kuvata häntä ilman selkeää sukupuolta ja siihen liittyviä ruumiillisia toiminnallisuuksia.

Symbolisteille, joihin Thesleffkin tässä vaiheessa lukeutui, ruumis edusti pintaa. Se oli kuin jotakin pakollista materiaa, jonka takana tai sisällä olevat ideat olivat enemmän totta. Ebba Witt-Brattströmin mukaan vuosisadan lopulla tiedostamaton haluttiin jopa esittää todellisuutena, jolloin symbolismin piirissä painotettiin paljon unia ja irrationaaleja voimia.<sup>410</sup> Vuosisadanvaihteen taiteessa ihmiskuvauksen voidaankin sanoa muuttuneen sillä tavoin irrationaaliseksi, että alitajunta nousi tiedostettua toimintaa merkittävämmäksi. Tämä liittyi läheisesti myös psykologiaan, joka kehittyi tieteenä ja jota popularisoitiin ahkerasti. Uudet käsitykset ja painotukset ihmismielen syvyydestä ja hallitsemattomista voimista saavuttivat erityisen hyvin taiteelliset piirit, kun Sigmund Freud alkoi julkaista teorioitaan psykoanalyysistä. Hypnoosi, esoteria, psyykkinen tutkimus ja lääketiede olivatkin syvällisesti sidoksissa toisiinsa ja varhainen psykologia ja psykiatria kiinteästi yhteydessä esoteerisiin ja okkultistisiin liikkeisiin.<sup>411</sup>

Aikalaisajattelijoiista myös Friedrich Nietzschen filosofia teki moniin taiteilijoihin vaikutuksen.<sup>412</sup> Thesleff kirjoitti vuoden 1888 päiväkirjassaan, kuinka hän oli alkanut opiskella filosofiaa, mielestään todella kiinnostavaa ainetta.<sup>413</sup> Se keitä filosofejakin Thesleff erityisesti luki ja tunsikin, ei ole täysin selvää, mutta ainakin Nietzschen ajattelu oli hänelle tuttua. Pariisissa Thesleffin tiedetään keskustelleen Nietzschestä ainakin kollegansa Beda Stjernschantzin kanssa.<sup>414</sup> Samalla Nietzscheä käsiteltiin kirjallisuudessa, julkisilla luennoilla, lehdistössä ja taiteilijoiden keskinäisissä keskusteluissa niin paljon, että tuskin kukaan taiteilija oli täysin hänen ajattelunsa ja vaikutuspiirinsä ulkopuolella. Skandinaviaanietzscheläisyys levisi erityisesti Henrik Ibsenin ja Georg Brandesin kautta, joista jälkimmäinen kirjoitti *Tilskueren*-lehdessä vuonna 1889 seuraavaa:

410 Witt-Brattström 2007, 63; Facos 2009, 30

411 Kokkinen 2019, 192–193; Kaartinen 2020, 32, 106, 171.

412 Kuten Salme Sarajas-Korte tuo esiin, symbolismin saksalainen, venäläinen, flaamilainen ja pohjoismaalainen panos nimettiin ”pohjoismaiseksi”. Tähän liittyi myös esimerkiksi viehäytys saksalaista filosofiaa, kuten Nietzscheä ja Schopenhaueria kohtaan. Sarajas-Korte 1966, 56.

413 Ellen Thesleffin päiväkirja maanantaina 18.6.1888. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

414 O'Neill 2014, 29.

Tärkeintä on yksilön täydellistyminen. Suuri yksilö on totuuden ja kauneuden rakastaja. Hänen intohimonaan ovat terveys, elämänilo, loisto, lämpö ja mielenkeveys... .. Suuret yksilöt ovat historian tarkoitus. Joukkoihmiset ovat vain suurten kopioita, suurten vastustajia ja suurten työvälineitä. Suuri yksilö kirjoittaa itse moraalinsa. Hän on yhteiskunnan arvojen luoja.<sup>415</sup>

Vaikka Nietzsche'n naiskäsitely olikin ristiriitainen, Ebba Witt-Brattström tuo esiin, kuinka hänen vaatimuksensa ihmisten tarpeesta tulla omaksi itsekseen motivoi myös naisia.<sup>416</sup> Nietzsche'n ajattelun keskiössä oli pohdinta siitä, mihin ihminen omilla voimillaan kykenee. Hän korotti taiteen keskeiseksi elämänarvoksi ja inspiroi siksi monia neroudesta ja yksilöllisyydestä ammentavia symbolisteja.<sup>417</sup> Taidehistorioitsija Riikka Stewenin mukaan Nietzsche halusi tämänpuoleistaa platonilaisuuden ja puhua taiteen fysiologiasta, joka toki oli auttamattoman maskuliinista.<sup>418</sup> Silti hänen ajattelunsa kuitenkin inspiroi ja kiinnosti myös naisia. Se, kuinka syvällisesti Thesleff Nietzscheä luki, ei ehkä edes ole tärkeintä, vaan pikemminkin ymmärrys siitä, miten hän eli ja teki työtä tämän vaikutuspiirissä. Thesleff esimerkiksi kirjoitti vuonna 1914 varsin nietzscheläisessä hengessä, kuinka ”vain heikot ihmiset eivät ole yksinäisiä”.<sup>419</sup>

1800-luvun lopulla vanhat uskonnolliset selitykset ja ideologiat kyseenalaistettiin ja tilalle tuli taiteen merkitys myyttien synnyttäjänä, käsittelijänä ja säilyttäjänä.<sup>420</sup> Kyse oli myös henkisestä kaipuusta ja tarpeesta selittää asioita uusilla tavoilla, kytkeä ne toisin kuin esimerkiksi kirkon piirissä oli totuttu. Uskonnollisuus ei kadonnut, vaan se sai uusia muotoja, sillä institutionaalisen kristillisyyden ei koettu pystyvän enää vastaamaan inhimillisiin tarpeisiin toivotulla tavalla.<sup>421</sup> Esimerkiksi Freudia inspiroi sekä moderni tieteellisyys että ”esimoderni” uskonnollisuus, subjektiivinen ja objektiivinen.<sup>422</sup>

Samaa laajaa perspektiiviä on havaittavissa myös Thesleffin taiteellisessa ajattelussa toisaalta varsin viileän tieteellisissä omavalokuvissa ja toisaalta taas luonnoksien ja piirustuksien henkistyneissä ihmiskuvauksissa. Thesleffin kohdalla piirtäminen

415 Siteeraus teoksessa *Ervasti* 1960, 33.

416 Witt-Brattström 2007, 217.

417 *Ervasti* 1960, 30.

418 Stewen 1989, 164. Platon suhtautui taiteeseen epäluuloisesti, koska taiteen mahdollisuus oli määrittää ja antaa muoto vain idean heijastuksesta. Taide oli siis heijastuksen heijastus. Hänen seuraajalleen Plotinokselle taide merkitsi kuitenkin jo etuoikeutettua tietä maailman sielun tuntemiseen. Emanuel Swedenborg kehitti vastaavuusajattelua ja oli symbolisteille tärkeä ajattelija. Hänen ajatuksiaan välittyi muun muassa Honoré de Balzacin ja Charles Baudelairen kirjoituksista.

419 Thesleff 1954, 26.

420 Armstrong 2003, 118–119; Linder 2016, 180.

421 Kokkinen 2019, 15; Leskelä-Kärki & Harmainen 2021, 9–20.

422 Linder 2016, 180.

toimi eräänlaisena vapauttavana ja purkavana ulottuvuutena.<sup>423</sup> Piirtämällä, mutta myös valokuvaamalla, Thesleff teki ruumiillisuuttaan ja ajatteluaan näkyväksi ja kuulluksi. Samalla hän suhteutti itseään ulkopuolisiin odotuksiin ja vaatimuksiin, jotka saattoivat olla myös ristiriidassa hänen omien kokemustensa ja toiveidensa kanssa.

## Omakuvat 1891 ja 1894–1895

Thesleffin päätä korostavan ruumiillisuuden huipentuma oli aihe *Omakekuva*. Kuuluisin hänen omakuvistaan lieenee Ateneumin taidemuseon kokoelmiin kuuluva *Omakekuva*, joka valmistui prosessinomaisesti vuosien 1894–1895 aikana Suomessa.<sup>424</sup> Ennen tätä Thesleff oli ehtinyt viettää aikaa niin Pariisissa kuin lyhyesti Firenzesäkin. *Omakekuva* oli näytteillä ensimmäisen kerran vuonna 1894, jonka jälkeen Thesleff otti sen takaisin ja jatkoi piirtämistä. Syksyn 1895 toisen esillepanon jälkeen *Omakekuva* ostettiin Akseli Gallen-Kallelan ja Albert Edelfeltin ehdotuksesta lahjaksi Ernst Nordströmille sillä ehdolla, että työ liitettäisiin Nordströmin kuoleman jälkeen osaksi Ateneumin taidemuseon kokoelmia.<sup>425</sup>

Piirrostekniikalla toteuttamassaan *Omakekuvassa* nuori taiteilijan alku tarkensi ilmaisunsa omien kasvojensa ovaalinpehmeisiin ääriviivoihin ja yksityiskohtiin, kuten silmiin, nenään ja suuhun. Kuvan nainen on valon ja varjon avulla esiin nousevine sopusuhtaisine piirteineen huomiota herättävän kaunis. Askeettinen ja minimaalinen väriskaala saa aikaiseksi äärettömyyden ja syvyyden vaikutelman.<sup>426</sup> Kasvojen ulkopuolinen alue on häivytetty ja tarkentamatta. Se on täynnä piirrosviivaa ja jälkiä, joista muodostuu jonkinlaista hämärää utua. Teoksessa vuorottelevat tarkkuus ja epäselyys, kun sekava tausta luo vahvan kontrastin kasvojen äärimmäiselle tarkkuudelle.

Taustan ”muodottomuudesta” muodostuva massa on kuitenkin ilmaisuvoimaista ja elävää. Siinä hahmottuvan ruumiin ääriviivat ovat abstrakteja, sotkuisia lyijykynän ja seepian vetoja ja jälkiä, mutta katsojan mielikuvituksen varassa syntyvä kuva taiteilijan ruumiista on kuitenkin vitaalin ja voimakkaan tapahtumallinen. Taustan piirrosmassa on kuin lihaa, joka fenomenologi Maurice Merleau-Pontyn mukaan on muotoutumassa oleva kudelma, joka kykenee ylläpitämään sekä yhteyttä ja samuutta

423 Leskelä-Kärki 2006, 588; Sjö 2016, 59. Maarit Leskelä-Kärki on tuonut esiin, kuinka päiväkirjan voi ymmärtää paikkana, jossa ihminen saa tehdä itsensä näkyväksi. Karoliina Sjö käyttää samaa tulkintaa suhteessa Kirsti Teräsvuoren elämään ja päiväkirjoihin.

424 Ellen Thesleff, *Omakekuva*, 1894–1895. Lyijykynä ja seepia paperille, 31,5 x 23,5 cm. A III 1867, Kansalliskallio, Ateneumin taidemuseo.

425 Sarajas-Korte 1998, 39.

426 Anna-Maria von Bonsdorff on tutkinut tarkemmin Thesleffin niukkaa ja tonaalista väripalettia väitöskirjassaan vuodelta 2012, katso erityisesti 219–220.

että erottumista. Ruumiin liha on itsensä aistivaa samalla kun se kytkee meidät maailman lihan aistittavuuteen.<sup>427</sup>

Kuten aiemmasta on käynyt ilmi, *Omakuvan* syntyvuosina Thesleff valokuvasi ja piirsi itseään paljon. Ennen Ateneumin kokoelmiin kuuluvaa *Omakuvaa* Thesleff toteutti aiheesta useita luonnoksia sekä HAM Helsingin taidemuseon kokoelmiin kuuluvan piirustuksen vuodelta 1891. Näiden lisäksi 1890-luvun alussa syntyi myös muutamia maalauksia. Tässä tutkimuksessa keskityn erityisesti Ateneumin ja HAM Helsingin taidemuseoiden piirrostekniikoilla syntyneisiin omakuvuihin.

Vuoden 1891 *Omakuvan* lisäksi erityisesti edellisessä luvussa käsitelty luonnoskirja nro 10 näyttäytyy siirtymänä omavalokuvan ja omakuvan välillä.<sup>428</sup> Luonnosten, piirrosten, maalauksien sekä omavalokuvien taustojen tila ja tilattomuus on kiehtovaa. Tila ”itsen” ympärillä korostaa useimmiten vain kuvattavansa ominaisuuksia eikä luo henkilöille miljöötä jossakin tiettyssä ajassa ja paikassa. Tutkija Sandra Lindblom tuo esiin, kuinka 1800–1900-lukujen taitteen valokuvauksessa tilallisen tyylyttelyn keinot, kuten litteys ja plastisuus sekä realismi ja fantasia, olivat tyypillisiä visuaalisia kokeiluja. Ne olivat kytköksissä kuvataiteen symbolismin synteettiseen kaksiulotteiseen kuvapintaan, joka taas haki vaikutteita niin japanilaisen puupiirustuksen kaksiulotteisesta estetiikasta kuin valokuvauksesta.<sup>429</sup> Omavalokuvissaan Thesleff rakensi ilmeen lakanalla<sup>430</sup>, kun taas maalauksissaan, luonnoksissaan ja piirroksissaan hän sai äärettömän tilan tai tilattomuuden aikaiseksi yhtenäisillä väripinnoilla ja erilaisilla energaettisilla viivoilla. Toisinaan hän jätti ”tilan” myös tyhjäksi eli teoksen pohjamateriaalin näkyville.

Valokuvan ominaisuudet ovat läsnä myös *Omakuvassa* (1894–95), sillä Thesleff tavoitteli kasvojensa yksityiskohdissa valokuvan tarkkaa ilmaisuja. Lopulta hän päätyi myös valokuvaamaan puolivalmista piirrosta.<sup>431</sup> Myös August Strindberg

427 Rantala 2019, 169–185; Merleau-Ponty 1964 ja 2006.

428 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:10, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo. Kirja on hyvin pieni, noin 10 x 6 cm, ja pehmeäkantinen, joten sitä on varmasti ollut helppo kuljettaa mukana. Se on ajoitettu laajemmin 1890-luvulle, vaikka alussa lukeekin ”hösten 1890”.

429 Lindblom 2016, 119. Ilmaisun tapaa kutsutaan syntetismiksi, joka taidehistorioitsija Salme Sarajas-Korteen mukaan ilmeni siten, että taideteos ymmärrettiin symboliksi, joka viittasi korkeampaan olemassaoloon. Samalla teos oli synteesi, joka luonnon moninaisuuden yksinkertaistaen ja yhdistellen loi uuden, sisäisiä lakeja noudattavan kokonaisuuden. Tyyllillisesti kuvapintaa hallitsi ääriiviapiirustus, syvyyden ja valo-varjomuovailun redusoiminen sekä värin asema ei-imitoivana. Katso lisää Sarajas-Korte 1966, 9, 38.

430 SLS arkiv, SLA 959 Ellen Thesleffs fotografier arkiston kokoelmaan kuuluu muun muassa eräs humoristinen valokuva, missä valkoisen kankaan edessä oleva Thesleff kurkistaa ikään kuin pääkuvattavana olevan Eynar-veljensä takaa kujeileva ilme kasvoillaan.

431 Svenska litteratursällskapetin arkistossa SLS arkiv, SLA 959 Ellen Thesleffs fotografier on säilynyt ainakin yksi valokuva hiukan keskeneräisestä *Omakuvasta*. On





Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1891.



käytti valokuvaa itsensä tutkimisen välineenä ja tavoitteli sillä mystisiä ulottuvuuksia. Marja Lahelman mukaan Strindbergin omaelokuvien pyrkimys oli vangita inhimillisen olemassaolon ydintä – sielua – uuden teknologian synnyttämän mekaniikan avulla.<sup>432</sup> Piirtämisessä ja valokuvaamisessa ei ollut kyse vain näkyvän mekaanisesta toistosta, vaan pikemminkin pinnan alla kytevän etsinnästä sekä kyvystä nähdä ja ennakoida todellisuutta. Kuvaajalta vaadittiin taitoa löytää etsimänsä ja materialisoida se valokuvaksi, sillä myös valokuvaajan työn tuloksena avautui näkymä pinnan alla piilevään monimutkaiseen ja usein yllättävään todellisuuteen.<sup>433</sup> Ehkä näistä syistä Thesleffille heräsi tarve valokuvata osin keskeneräistä *Omakehuvaansa*. Se saattoi osaltaan vahvistaa hänen kykyään ajatella ja muistaa.

Antti Nylén on pohtinut filosofi Patrick Maynardin teoksen *The Engine of Visualization* (1997) pohjalta, kuinka valokuva toimi eräänlaisena ilmiön vahvistimeksi.<sup>434</sup> Taidehistorioitsija Hans Beltingin mukaan valokuvan voi ymmärtää ruumiin välittäjänä, koska ruumis on siinä tai siihen mekaanisesti talletettu. Maalaus taas on katseen välittäjä (*medium for the gaze*). Valokuvassa ruumis luo oman jälkensä eikä sen tarvitse nojata maalarin tutkivaan katseeseen.<sup>435</sup> Tämä mahdollistaa arvailun, että Thesleff valokuvasi piirrostaan kenties siksi, että se auttoi häntä näkemään siinä jotakin enemmän tai toisin. Kun hän teosta piirtäessä sekoitti loputtomasti erilaisia elementtejä, kuvaajana hän valitsi tietyn hetken kuvattavakseen.<sup>436</sup> Ehkä valokuvaaminen auttoi Thesleffiä keskittymään ja näkemään jotakin olennaista itsestään ja keskeneräisestä teoksestaan aikana, jolloin subjekti ja inhimillinen tietoisuus alettiin ymmärtää pikemminkin hajonneina, moniulotteisina ja epävakaina.<sup>437</sup> Ruumiillisuiko ambivalentti ”itse” näin valokuvassa selvemmin?

Ajattelen, että Thesleffin *Omakehuva* alkoi elää ja hahmottua eri tekniikoiden välisissä tiloissa. Ajan kysymykset aidosta, alkuperäisestä ja autenttisesta konkretisoituivat *Omakehuvan* ja siitä otetun valokuvan välisessä suhteessa. Filosofi Walter Benjamin puhui taideteoksen auraattisuudesta esseessään *Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella* (1936). Benjaminille aura merkitsi alkuperäisen taideteoksen autenttisuutta, joka muuttui teknologisen kehityksen ja esimerkiksi valokuvauksen myötä. Valokuva häiritsi auraa, kun alkuperäistä ja kopiota oli mahdotonta erottaa

mahdollista, että Thesleff kuvasi teoksensa ennen kuin asetti sen ensimmäisen kerran näytille. Valokuvan avulla hän saattoi jatkaa sen suunnittelua sillä aikaa, kun teos oli esillä Ateneumissa. Tosin on vaikeaa sanoa varmasti, onko teos vielä kesken, sen verran erityisellä tavalla 1800-luvun valokuvaustekniikka sen toistaa.

432 Lahelma 2104, 26; Schreck 2019, 61.

433 Seppänen 2014, 127.

434 Nylén 2017, 34–35.

435 Belting 2005, 315.

436 Seppänen 2014, 119.

437 Owen 2004, 114–147. Vrt. myös Monroe 2008, 199–213, 245–250; Keshavjee 2009; Lahelma 2014, 47–59; Kokkinen 2019, 202.



Ellen Thesleffin ottama valokuva *Omakuva*-teoksesta.

toisistaan.<sup>438</sup> *Omakuvankin* kohdalla teos ja valokuva erottuivat toisistaan, koska herkkä piirustus ei toisintunut samalla intensiteetillä valokuvassa. Mutta samalla teoksen auraattisuus tuntui kuitenkin myös toistuvan valokuvassa.<sup>439</sup>

438 Benjamin 1989.

439 Lisäksi on mahdollista myös pohtia, onko Thesleffin valokuva teoksestaan myös itsessään teos. Jos näin on, onko se itsenäinen teos vai osa *Omakuvaa*?

Marja Lahelma rinnastaa *Omakuvan* August Strindbergin omavalokuviin, sillä hänen mukaansa sekä Thesleffin että Strindbergin taiteelliset pyrkimykset suuntautuivat luovaan prosessiin. Niin Strindbergin omavalokuvat kuin Thesleffin *Omakuva* paljastivat intensiivisten itsetutkiskeluiden prosesseja.<sup>440</sup> Thesleffin ja Strindbergin pyrkimykset saattoivat saada sanallisen muodon Sigmund Freudin ajatuksessa ja metaforassa valokuvasta tietoisuuden ja tiedostamattoman vuoropuheluna. Freud vertasi valokuvan negatiivia mielen alitajuntaan, sillä molemmissa oli hänen mukaansa jotain piilevää ja latenttia. Valokuvan saamiseksi esiin tarvittiin kemiallinen kehitysprosessi, jota Freud vertasi psykoanalyysiin, missä mielen alitajuisia kuvia houkuteltiin näkyviksi.<sup>441</sup> Oleellista oli tutkia elämää ja minuuden kerroksellista kokemusta.

*Omakuva* on visuaalinen teksti tekijästään, mutta samalla se on myös ruumiillinen esitys, tapahtuma. Maalaustaiteen painopisteen siirtyessä sisällöstä ilmaisutavan estetiikkaan, mukaan tulivat ruumiillisuuden ja visuaalisuuden toisiinsa kiertyvät kysymykset. Teoksen tyhjä tila ja toisaalta muotojen läsnäolo ovat suoria merkkejä taiteilijan fyysisestä läsnäolosta ja toiminnasta.<sup>442</sup> Työn prosessi oli monipuolinen: alussa oli taiteilijan katse peilissä ja sitä kautta piirtyvä kuva itsestä. Tämän rinnalla tekstit ja taiteilijan ruumis luonnoksissa ja omavalokuvissa ja lopulta myös valokuva itse teoksesta. Kokonaisuus olikin kuin erilaisten tekstien ja representaatioiden hälinää. Mistä aloittaa, miten saada kiinni?

*Omakuvassa* pää tuntuu edustavan koko Thesleffin ruumiillisuutta, missä sielu ja ruumis, henki ja aine ovat yhtä. Taiteilijaruumis on kuvassa, mutta päättä lukuun ottamatta ainoastaan katsojan mielikuvituksen varassa. Thesleffin ruumiin aukot, silmät ja suu, ovat auki.<sup>443</sup> Voimme olettaa myös hänen korviensa kuuloaistin olevan herkillä, niin valppaalta hän näyttää. Kuvan katse haastaa ja kutsuu ottamaan kontaktia, mutta samalla se on myös hurjalla tavalla suora. Katsoja katsoo suoraan taiteilijaa silmiin – ja toisin päin. Vaikka omakuvan katse on pehmeä, on siinä samalla jotakin

440 Lahelma 2104, 26; Schreck 2019, 61.

441 Linder 2016, 169.

442 Lahelma 2014, 61.

443 Ruumiin aukot, kuten silmät, ovat epästabiileja paikkoja itsen ja toisen välissä. Ne osoittavat, että subjekti ei ole kaikki eikä hän ole eheä. Nämä aukot yhdistävät ja erottavat maailmaan ja maailmasta, sillä ruumiin rei'issä ruumis avautuu ja sulkeutuu. Katse voidaan rinnastaa ruumiin vuotaviin ja tippuviin eritteisiin, kuten kyyneliin, suu taas ääneen, joka vuotaa sisäisyyttämme ulos. Nämä ruumiista irtoavat materiaalit ja elementit rikkovat ulkoisen ja sisäisen dualistisen jaon, koska ne ovat samaan aikaan syvästi ruumiillisia ja erossa ruumiista. Ruumiin aukot olivat Thesleffin ilmaisen keskiössä näinä vuosina, sillä myös *Omakuvaa* kolme vuotta vanhemmassa *Kaiussa* yksi aukko, suu ja ääni, korostuivat. Käsite ”ruumiin aukot” on peräisin ranskalaiselta psykoanalyttikko Jacques Lacanilta. Lacan yhdistää ruumiin tippuvat objektit myös taiteeseen ja pohtii, voisiko puun tai linnun ajatella maalaavan lehtiään tai sulkiaan tiputtamalla. Lue tarkemmin muun muassa Erkkilä 2008, 136–137.

kapinallista ja paljastavaa, jopa pelottavaa. Siinä ei ole myöskään aikakauden naisilta vaadittavaa häveliäisyyttä. Se on naistaiteilijan katse ajalta, jolloin kiisteltiin naisen roolista.<sup>444</sup>

*Omakuvan* katseen kohdalla on mahdollista puhua jopa somnambulistisesta tuijotuksesta. Vaikka katse on suora, on se kääntynyt myös sisäänpäin, näkymättömäksi jäävään mutta erityisesti ruumiissa tuntuvaan todellisuuteen.<sup>445</sup> Kokeellisen psykologian tuottama kuvasto tarjosi käytännössä kaksi erilaista roolia tai valta-asemaa, jotka selvänäköisyydestä kiinnostunut taiteilija saattoi omaksua. Thesleff ei ollut pelokas tai vailla kontrollia, vaan pikemminkin tyyni, valpas ja asiaansa omistautunut. Tällainen (mies)taiteilijoihin vetoava aktiivisempi, tutkivan ja kontrolloivan magnetisoijan tai hypnotisoijan rooli rakentui Thesleffin ajassa ensisijaisesti maskuliiniseksi.<sup>446</sup> Toinen passiivisempi, sattumanvaraisempi, antautuvampi ja selvästi feminiinisempi oli potentiaalisesti selvänäköisen, mutta samalla usein patologiseksi diagnosoidun hysteerikon tai meedion rooli. Tällaiseen hahmoon samastumisessa olisi ollut ilmeiset haittansa ja riskinsä, jotka liittyivät vuosisadanvaihteessa vallinneisiin epäsuhtaisiin valta-asemiin miesten ja naisten välillä. Kuvaavaa oli, että Thesleff uskalsi valita maskuliiniseksi muotoutuvan aktiivisen tutkijan katseen ja siitä muodostuvan kuvan.

Vaikka Thesleffin piirteet *Omakuvassa* ovat selvät ja tunnistettavat, on teoksen tavoite muualla kuin naturalistisessa ilmaisussa. Ruumiin aukkojen kautta hahmotuva symbolistien luomistyön tapa oli eräänlaista uskonnollista rituaalia, syvästi henkilökohtaista ja itseriittoista toimintaa. Taiteilijaan viitattiin usein luojana, jumalana ja kärsijänä.<sup>447</sup> Symbolisteille luonnon tai todellisuuden imitoiminen oli tärkeämpää kuin luonnon olemuksen jäljittely. Tähän liittyi dekoratiivisuuden ihanne, joka tarkoitti turvautumista omaan mielikuvitukseen. Dekoratiivisuuden kautta oli mahdollista olla yhteydessä epätodelliseen ja ei-olemassaolevaan. Oscar Wilden mukaan taide alkoi abstraktista dekoraatiosta, joka nojasi puhtaaseen mielikuvitukseen. Se syntyi, kun taiteilija-luoja seurasi todellisia esteettisiä vaistojaan.<sup>448</sup> Hans Belting pitää dekoratiivisuutta yhtenä avantgarden taiteen ideoita tavoittelevan ilmaisun muotona.<sup>449</sup> Myös Thesleff pohti työssään imitoimista ja dekoraatiota, esimerkiksi vuonna 1929:

444 Schreck 2017, 12.

445 Kokkinen tuo esiin, kuinka maskuliini potentiaalisuus esitettiin usein tuimana, itsevarmana ja vakaana katseena kohti, kun taas feminiini usein pelokkaana, hapuilevana ja katseensa toisaalle kääntäneenä. Kokkinen 2019, 198–199.

446 Kokkinen 2019, 197. Katso myös Kokkinen 2015.

447 Facos 2009, 31–33.

448 Facos 2009, 37.

449 Belting 2005, 177–186.

Olen ollut Uffizissa – nähnyt hänen Venuksensa simpukankuoressa – hänen Keväänsä ja luulen että hän imitoi minua. Ei ole olemassa suurempaa koristajaa kuin hän – tuollainen saakelin runoilija.<sup>450</sup>

Symbolistit määrittivät taidetta absoluuttisen, ikuisen ja pyhän termein, ja näin keskustelu taiteesta siirtyi osin uskonnollisuuden alueelle. Rajoja taiteen ja uskonnon välillä neuvoteltiin uudelleen, ja samalla tapahtui monenlaista sekoittumista.<sup>451</sup> Thesleff kirjoitti luultavasti 1890-luvun alussa aforismin, joka paljasti hänen sidoksiaan aikansa keskusteluihin:

Kolme henkeä yhtyneenä (minä itse)  
 Alkuihminen minussa joka on aina ollut.  
 Se, joka tuntee ja elää elävää elämää.  
 Nero, joka voi mennä itsensä ulkopuolelle ja katsoa sieltä itseensä.  
 Jumala on sielun sisällä.<sup>452</sup>

Saadakseen esiin omaan sisäiseen maailmaansa kätkeytynyt henkiset totuudet etsijän täytyi tuntea itsensä perustavanlaatuisesti.<sup>453</sup> Thesleffin aforismissa esiin nouseva käsitys ihmispsykyen kerroksellisuudesta selittyi niin syntymässä olevassa Sigmund Freudin psykoanalyttisessä teoriassa kuin ajan taiteilijoita kiinnostaneessa uusplatonismissa ja etenkin Plotinoksen filosofiassa. Plotinoksen mukaan ylimpänä olevasta yhdestä jakautui järjen ja siitä eteenpäin hengen maailma. Henkinen maailma oli ihmisen sisä- ja ulkopuolella, ja ihmisen sielu toimi välittäjänä jumalan ja aineen välillä. Ekstaattisen tilan kautta sielun oli mahdollista päästä ylimmälle tasolle käsiksi jumalalliseen minuuteen ja sen kauneuteen – mystiseen yhteyteen absoluuttisen kanssa. Todellisen minän jumalallisuuteen oli mahdollista päästä ohikiitävissä ekstaattisissa hetkissä.<sup>454</sup> Kuitenkin ote ja yhteys tähän jumalalliseen ja ikiaikaiseen synnyttiin mitä suurimmassa määrin ruumiissa ja lihassa. Thesleffkin sanoi: ”se, joka tuntee ja elää elävää elämää” ja lopulta ”nero, joka voi mennä itsensä ulkopuolelle”.

450 ”Jag har varit i Ufficierna – dyrkat hans Venus i Snäckan – hans Primavera och tror han imiterar mig. Där finns väl ej en större dekoratör än han – en sådan sakelig poet.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Söderhjelm-Castrénille 27.9.1929. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös kirjoittajan.

451 Kokkinen 2019, 33.

452 ”Tre personer inom en (jag själv) – 1) urmänniskan i mig som alltid funnits 2) den som känner och lever i det levande livet 3) geniet den som kan gå ur sig själv och se in i sig själv. Guden finns inom en själv.” Thesleff 1954, 29. Ellen Thesleffin aforismi luultavimmin 1890-luvulta. Katso myös Ellen Thesleffin muistiinpanot, SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv, mappi 8.

453 Kokkinen 2019, 60.

454 Sarajas-Korte 1966, 31; Lahelma 2014, 87–88, 98.

Ymmärrän tämän Thesleffin kuvaaman sisäisen dialogin myös ruumiillisesta koke-  
muksesta käsin toimintana, jossa ruumis ajattelee ja ruumiilla ajatellaan.<sup>455</sup>

Vuosisadanvaihteen okkultistisissa piireissä ruumis miellettiin monikerroksi-  
seksi. Tässä suhteessa se vastasi paitsi ihmistietoisuutta myös maailmankaikkeutta,  
joka ymmärrettiin monista tasoista koostuvaksi. Maallisessa todellisuudessa toimi-  
valla fyysisellä ruumiilla uskottiin olevan hienojakoisempi vastineensa, jota kutsut-  
tiin usein astraali- tai eetteriruumiiksi. Tämä ruumis tarjosi nimensä mukaisesti  
yhteyden todellisuuden näkymättömiin tasoihin, eivätkä maalliset rajoitteet sitoneet  
sitä samalla tavoin kuin raskasta fyysistä kehoa.<sup>456</sup> *Omakuvassakin* saattoi olla kyse  
*Thyra Elisabethin* tapaan mediaalista ruumiista.

Vaikka *Omakuvan* ruumis onkin abstrakti, on se myös jäsentynvä ja olemassa  
oleva. Siinä näkyy, miten mediaali ruumis kantaa mukanaan selvänäköisyyden  
potentiaalia. Valokuvat antoivat Thesleffille lisää visuaalisia aineksia mediaalisen  
kehon kuvaamiseksi. Nina Kokkinen puhuu mediaalisesta ruumiista myös Magnus  
Enckellin teoksen *Pää* (1894) yhteydessä.<sup>457</sup> Enckellin teoksen keskelle maalattu pää  
leijuu kuin tyhjyydessä, hiukan samalla tavalla kuin Thesleffin pää *Omakuvassa*.  
Nämä teokset syntyivätkin samoina vuosina. Enckellin leijuvaan pään alapuolella on  
kuitenkin voimakas tilaa määrittävä elementti, diagonaalissa vasemmalta alhaalta  
oikealle ylös kulkeva punainen värialue. Se on kuin paksua punaista samettia tai jopa  
verta. Tuntuu kuin miehen ruumis muotoutuisi tästä punaisesta alueesta, vaikka se  
samalla onkin täysin abstrakti.

Ajan ymmärryksessä tavoiteltava tila taiteilijalle oli eräänlainen taiteellinen hyper-  
sensitiivisyys, luovuus ja kärsimys. Taiteen ja taiteilijan kyvyn kehittyä ymmärrettiin  
noudattavan samoja lainalaisuuksia kuin lajien evoluution. Olemisen korkeammalle  
asteelle päästiin kehittämällä ja koulimalla aisteja.<sup>458</sup> Tämä siirtymä aineellisesta  
henkiseen näkyi teosten ulkoisissa muodoissa ja teknisessä ilmaisussa.<sup>459</sup> *Oma-  
kuvassa* se kulminoituu erityisesti kasvojen konkreettisen ruumiillisuuden ja sitä  
ympäröivän ”universumin ruumiin” abstraktion välisessä vuoropuhelussa. Kasvot  
piirtyivät teoksen pintaan kerroksittain, spiritualismista periytyvää automaattipiir-  
tämistä muistuttavalla tavalla.<sup>460</sup> Lisäksi tummasta taustasta höyrystyi esiin kuvioita

455 Nancy 2010, 32–33, 39.

456 Kokkinen 2019, 202. Esimerkiksi okkultisti Papus’n mukaan ihminen koostui kolmesta  
osasta: fyysisestä kehosta, immateriaalisesta sielusta ja näitä toisiinsa sitovasta astraali-  
ruumiista, joka rakentui eetterin kosmisista virtauksista. Välineitä itsen kehittämiseen  
tarjosivat esimerkiksi itsehypnoosi, meditaatio ja alkemia. Katso lisää Owen 2004,  
127–133 ja Tihinen 2008, 87–89.

457 Kokkinen 2019, 203, 207. Magnus Eckell, *Pää* (*Bruno Aspelin*), 1894. 81,5 × 57 cm, öljy  
kankaalle. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo, A IV 3399.

458 Lahelma 2014, 141–142.

459 Kokkinen 2019, 36.

460 Automaattikirjoittamisesta ja -piirtämisestä niin yleisesti kuin Thesleffinkin kohdalla  
katso muun muassa Leskelä-Kärki 2006, 276–291; Lahelma 2014, 152–159; Palin 2016,

sekä viivoin ja vedoin tapahtuvaa valon ja varjon vaihtelua, joita ajan psyykkis-spirituaalinen kuvasto oli tulvillaan. Tuntuu kuin taiteilija aistisi eetterin näkymättömiä magneettisia virtauksia, tunnelmia ja fluidumeita. Ne ympäröivät taiteilijan, jonka pyhä tehtävä oli välittää näkyjä teoksissaan myös muiden havaittaviksi.<sup>461</sup> *Omakuvan* ruumis ja sen vuotavat aukot, silmät, suu ja nenä, ovat auki ja herkillä. Maailma avautuu uudella tavalla.

Thesleffin edellä esitelty aforismi ja sen suhde *Omakuvaan* saa pohtimaan elävän ruumiin, lihan ja hengen välistä suhdetta. Henkisyyden kautta *Omakuvan* ruumiillisuuden suhde materiaan ja materiaalisuuteen aukeaa monin tavoin. Vaikka kuvan ihminen linkittyy toteuttamistavaltaan valokuvan tarkkaan ilmaisuun, on *Omakuvan* päähenkilö myös lähes immateriaalinen olento, joka kurottaa kehollisen olemuksen ylitse ja taakse.<sup>462</sup> Hans Beltingin mukaan fyysisiin kehyksiin ja aineellisuuteen sidottu teos tuottaa taiteilijoille päänsäivä, koska teos itsessään ei voi ongelmattomasti tavoittaa tai ilmaista rajatonta, ei-materiaalista tai metafysisistä ideaalia.<sup>463</sup> Kuitenkin samoin kuin kuvan tekemisessä, myös filosofiassa metafysiikka on materiaan sidottu (tekstiin, kirjaimeihin, sanoihin ja paperiin). Toisin sanoen alkuperäisyyden pohdinta on aina materiaalista ja näin myös ruumiillista. Tähän ontologian materiaalisuuteen sitoutan mielessäni myös Thesleffin työn: sekä hänen oman ruumiillisuutensa että teoksen ruumiillisuuden, musteen, lyijykynän piirrot, paperin ja kehykset. *Omakuva* ei anna vaikutelmaa sielun ja ruumiin tai hengen ja materian vastakkaisuudesta, vaan pikemminkin vastaavuudesta ja perimmäisestä ykseydestä.<sup>464</sup>

Marja Lahelma on pohtinut *Omakuvan* olevan sukupuoliselta luonteeltaan androgyyni.<sup>465</sup> Ajan ekstaattisessa ajattelussa jumalallinen ja nerous oli mahdollista ymmärtää koskemaan yhtä lailla kaikkia, ei vain miehiä. Henkinen androgynia oli mystisesti orientoituneille symbolisteille korkea ideaali, ja monet symbolisteista haastoivat sukupuolen ja ajoivat takaa sukupuolten sekoittumista. Samaan aikaan modernismin ajalla taiteilija oli kuitenkin yleisesti ymmärretty mies, jossa yhdistyivät tietoinen aie ja jumalallinen inspiraatio.<sup>466</sup> Symbolistien ihanteissa androgyynit eli feminiiniset miehet, maskuliiniset naiset ja jopa sukupuolettomat olivat kuitenkin kyvykkäitä, voimakkaita, kunnianhimoisia ja luonteeltaan uhmakkaita. Samalla

108–113; Palin 2017, 234–237; Kokkinen 2019, 207, 329.

461 Kokkinen 2019, 218.

462 Lahelma 2014, 152–159, 176–177; Kokkinen 2019, 329. Myös taidehistorioitsija Anna-Maria von Bonsdorff yhdistää immateriaalisuuden *Omakuvan* lisäksi muun muassa teokseen *Thyra Elisabeth* (1892). Näissä immateriaalisuus ilmenee hänen mukaansa henkisyytenä, harmoniana ja melankoliana, ja hän yhdistää sen myös tonaalisuuteen eli musiikin läsnäoloon. Von Bonsdorff 2019, 12.

463 Belting 2001, 7–21; Kokkinen 2019, 35.

464 Lahelma 2014, 148–179; Lahelma 2015; Lahelma 2019, 26.

465 Lahelma 2014, 176–177.

466 Jones 2003, 62–65.

androgynni oli myös henkisyiden metafora.<sup>467</sup> Thesleffkin ajatteli, että taiteilija oli ennen kaikkea jumala ja luova nero, jolla ei ollut selvää sukupuolta.<sup>468</sup> Neron status oli näin androgynni eli sekoittunut ja sukupuoleton.

Androgynia antoi erityisesti miestaiteilijoille (ei niinkään naisille) luvan sekoittaa ja olla ”naisellisia” eli käyttäytyä koodein, jotka miellettiin naisellisiksi.<sup>469</sup> Ebba Witt-Brattströmin mukaan dekadenssi tuottikin ”naisellista miestä”, eräänlaista eliitineroa. Samalla dekadenssi kuitenkin asetti oikean luovuuden ja naisen luovuuden vastakkain.<sup>470</sup> Moni taiteilija(mies) haki vuosisadan lopulla feminiiniä identiteettiä kapinana porvarillista maskuliinisuutta vastaan. Symbolismin (mies)taiteilija oli monella tapaa kuin aikansa kuuluisa hysteerinen nainen: intuitiivinen, herkkä ja kykenevä tuntemaan voimakkaasti. Nämä olivat ominaisuuksia, joilla miehet luokiteltiin neroiksi, naiset taas heikoiksi tai hulluiksi. Mielisairaus saattoi miesten kohdalla lisätä taiteellista uskottavuutta, kun taas naisten kohdalla se oli osoitus heidän huonommuudestaan ja heikosta luonnostaan.<sup>471</sup>

Tutkija Pia Livia Hekanaho on esittänyt, että poikkeusnaisten nerouttamisen perusteluna taas oli, etteivät nämä olleet oikeita naisia. Nerouteen yltävät naiset olivat siten riittävässä määrin ”miehiä” (eivät oikeastaan enää naisia ollenkaan). Bridget Elliottin ja Jo-Ann Wallacen mukaan esimerkiksi Gertrud Stein mielsi itsensä ennen kaikkea maskuliiniseksi. Nerous kuului näin edelleen maskuliiniselle toimijalle, mutta itsenäisesti elävät ja luovaa työtä tekevät naiset eli ”melkein miehet” saattoivat päästä poikkeuksina neropuheen piiriin.<sup>472</sup>

Kun androgynnin ihanne yhdistyy naistaiteilijan omakuvaan, tulee yhtälöstä entistä monimutkaisempi. Ideaali androgynni oli taiteessa kuva murrosikäisestä nuoresta miehestä, kuten esimerkiksi Magnus Enckellin pojat, kun taas naisen androgynia yhdistettiin helposti perversioihin, kuten lesbouteen tai seksuaalisesti liian aktiiviseen naiseen eli viettelijättäreen.<sup>473</sup> Thesleffinkin *Omakuvan* (1894-95) kasvot on mahdollista yhdistää aikakauden kuuluisimman ja vaarallisimman viettelijättären

467 Sarajas-Korte 1966, 162–167; Lahelma 2014, 176–177.

468 Thesleff esimerkiksi kirjoitti vuonna 1934 Edward Gordon Craigille: ”Kirjeesi huvittaa minua: ”nainen taiteilijana” kuinka šokeeraavaa?? Mitä - mitä tarkoittatte - saanko kysyä (?) en ymmärrä nyt mitään. Taiteilijahan on yksinker- taisesti jumala - ja se siitä?” BNF, käänös Ateneum 1998, 108. Katso myös aforismi hiukan aiemmin. Lue lisää Schreck 2017, 13, 314.

469 Lahelma 2014, 176–177. Ajan tähtinäyttelijä Sarah Bernhardt teki kuitenkin androgynniä näkyväksi esittämällä useampia miesrooleja. Hänen mukaansa miesroolille oli eduksi, jos sen näytteli älykäs nainen, joka toi rooliin ”androgyniaa”. Lue lisää Kortelainen 2003, 297.

470 Witt-Brattström 2007, 164–168, 175. Katso myös Showalter 1995, passim.

471 Witt-Brattström 2007, 74; Tuohela 2008, 338–339; Lahelma 2014, 169; Schreck 2017, 94; Schreck 2019.

472 Elliott & Wallace 1994, 100; Hekanaho 2006, 264–265; Kihlman 2018, 122–123.

473 Facos 2009, 115–144.



Medusan hahmoon.<sup>474</sup> *Omakuvan* nainen on hätkähdyttävän samanhenkinen kuin esimerkiksi belgialaisen taiteilija Fernand Khnopffin teos *Le Masque au Rideau Noir* (1892).

Medusan pää oli dekadenssin sukupuolisodassa keskeinen ja kuuluisa kastaatio-metafora. Kuvataiteessa hän oli tuijottava nainen, jonka katse ja kasvot muistuttivat kuolinnaamiota. Medusa oli elämäntuskan ja kuoleman symboli, joka vei mieheltä kyvyn toimia.<sup>475</sup> Witt-Brattström lukee Medusan dekadenssin ajan kirjoittavien naisten vertauskuvaksi, jossa kulminoitui kulttuurin pelko sukupuolten sekoittumisesta. Naisten tasa-arvo oli tärkeä estää ja pitää yllä sukupuolten välistä vallanjakoa, missä nainen yhdistyi luontoon (intuitio) ja oli erillään miehestä (kulttuuri ja äly).<sup>476</sup> Rita Felskin mukaan fin de siècle'n naiskirjailijat kuitenkin pystyivät myös muuntelemaan tätä asetelmaa ja tekemään naisesta historian dynaamisen subjektin miehen sijaan.<sup>477</sup> Ehkä näin voi ajatella tapahtuvan myös Thesleffin medusamaisessa *Omakuvassa*.

Huolimatta ajan kompleksisesta ja naisvihamielisestä ilmapiiristä, monet miehet myös arvostivat naisten tekemää taidetta ja ymmärsivät dekadenssin ajan yhteen kietoutuvat ja samalla ristiriidassa elävät sukupuolinormit. Esimerkiksi Magnus Enckell kirjoitti vuonna 1893 Yrjö Hirnille:

Naisten myötä taiteeseen on tullut jotakin aivan uutta, uusi näkemys, uusi sensibilibiteetti, uusi tapa tuntea. Sisäiseltä olemukseltaan se on lähempänä musiikkia kuin perinteistä kuvataidetta: kaunista kuin musiikki, yksinkertaista, sanalla sanoen suurta taidetta. Ymmärätkö, ei mamsellien taidetta, vaan naisellista taidetta.<sup>478</sup>

Kun symbolistit pohtivat elämää, identiteettiä, seksuaalisuutta ja neroutta, oli ruumis siinä keskeisessä osassa. Thesleffin *Thyra Elisabethissä* ja *Omakuvassa* tapahtuva sekoittuminen eli fuusio tarkoitti sitä, että tekijä ja teos olivat yhtä.

*Omakuva* on aina sidoksissa liikkeeseen sen muuntuvan olemuksen takia. Se on prosessi, aivan kuten minuuskin. Thesleffin eläessä perinteisten yhteisöjen ja samaisutumiskohteiden kadotessa käsitys minuudesta ja persoonallisuudesta ei enää hahmottunut yhdeksi ja pysyväksi. Näin fragmentaarisemmaksi muuttunut identiteetti

474 Medusa oli käärmehiuksinen gorgo ja pahin kreikkalaisen mytologian kolmesta naispuolisesta hirviöstä. Tarinan mukaan se, joka uskalsi katsoa Medusaa silmiin, muuttui kiveksi.

475 Marja Lahelman mukaan Thesleffin symbolistiset työt ovat materiaalisuudeltaan läheisiä esimerkiksi Edvard Munchin ja Fernand Khnopffin teoksille. Lahelma 2014, 62.

476 Witt-Brattström 2007, 93–99, 107–108, 333.

477 Tuohela 2008, 315; Felski 1995, 147–149, 154–156.

478 Magnus Enckellin kirje Yrjö Hirnille 23.9.1893, Kansalliskirjasto, Hirn Yrjö, Kirjekokoelma 10, Coll. 75.89. Käännös Schreck 2017, 97.

tuotti Thesleffilläkin uudenlaista itseyden ja ruumiillisuuden pohdintaa, joka oli jatkuvassa liikkeessä.<sup>479</sup>

Etsijyys ja henkisyystä puhuminen tarjosivat mahdollisuuksia hallita monimuotoistuvaa modernia todellisuutta. Liike, virtaukset ja ruumiillisuuden pohdinta olivat osa näitä keskusteluja.<sup>480</sup> Thesleffin *Omakuvassa* näkyy, miten fragmentaarisuus ja prosessinomaisuus tavoiteltavina ominaisuuksina johti taiteen ja elämän uudenlaiseen sekoittumiseen. Piirtäminen ei ollut vain tapa kertoa itseä, vaan tapa tehdä itseään olevaksi, tapahtuvaksi. Christina Sjöbladin mukaan ihminen saattaa oppia tuntemaan itsensä kirjoittamalla ja kertomalla itseään. Thesleffin taas voi ymmärtää piirtämällä tuottaneen ja jäsentäneen itseään ja identiteettiään.<sup>481</sup>

Thesleff ei halunnut päättää, minkälainen hänen omakuvansa oli, sillä lukittu ja liikkumaton olisi peittänyt alleen muut tavat ja mahdollisuudet olla ”minä”. Kuitenkin *Omakuvan* paljastaessa jotakin, peitti se myös alleen. Kokonaista kuvaa ei siis ollut mahdollista tehdä, vaikka *Omakuva* olikin taiteilijalle eräänlainen teosten teos. Se oli vaatimus katsoa ihmistä, *ecce homo*.<sup>482</sup> Tämä tosiseikka ja kokemus kiinnittyi mitä vahvimmin ruumiilliseen olemassaoloon ja kokemukseen.<sup>483</sup>

## 2.4 Tapahtuminen sekoittumisena

Thesleffin taiteen ruumiillisuus ja liha olivat 1890-luvulla symbolismin, dekadenssin ja siveyskiistaan liittyvien tulkintojen sävyttämiä ja keskittyneitä erityisesti hiljaisuuden ja ajattelun kuvaukseen. Ruumiillisuus tapahtuu Thesleffin taiteessa tässä vaiheessa eräänlaisen sekoittumisen kautta, missä ruumiin ja lihan sisäisyys ja ulkoisuus, voisi ajatella sielu ja ruumis, ovat yhtä. Ihmiskuvaus ei niinkään koskettanut tiettyä henkilöä, nimeä, statusta, ympäristöä, yhteiskuntaluokkaa tai niille tyypillistä toimintaa, vaan pikemminkin potentiaalia, henkisyyttä, kypsyyttä ja taitoa. Samalla uran alkukauden töitä leimaa askeettinen väriskaalan käyttö: pääosassa ovat musta, harmaa, ruskea ja valkoinen.<sup>484</sup>

479 Ollila 2010, 135–136.

480 Kokkinen 2019, 65.

481 Sjöblad 2009, 26, 37; Sjö 2016, 59. Ks. myös Saresma 2007, 99–100.

482 Linder 2016, 169.

483 *Omakuva* on ollut myös yksi keskeinen lähtöpiste tieteellis-taiteelliselle työlleni *Omakuva*-ryhmässä, missä pohdimme taiteilijuutta, taiteilijan identiteettiä, taiteilijan kädenjälkiä ja prosessuaalista olemassaoloa.

484 Anna-Maria von Bonsdorff on tutkinut Thesleffin uran alun väri-ilmaisua ja käyttänyt siitä nimitystä väriasteesi. Von Bonsdorffin mukaan Thesleff kävi ensimmäisellä matkallaan Pariisissa läpi perustavanlaatuisen muutoksen taiteellisessa ilmaisussaan ja muun muassa hylkäsi ulkoilmamaalauksen periaatteet, joita hän oli omaksunut Gunnar Berndtsonin opissa. Näin hän tuotti ensimmäiset teoksensa käyttäen askeettista väripalettia. Von Bonsdorffin mukaan Thesleff oli ainoa suomalainen taiteilija, joka kehitti tonaalista väritekniikkaa. Von Bonsdorff 2012, 281, 284, passim.



Ellen Thesleff, *Kitalaulu*, 1897.

Thesleff keskittyi erityisesti naisten päihin. Näin hän kenties tavoitteli persoonaa ja ajattelua, ja pyrki samalla osoittamaan naisen älyä, sensitiivisyyttä ja kykyä olla itsenäinen. Meditatiivisuutta, äärettömyyttä ja ajan pysähtyneisyyden kokemusta lisäävät kuvattujen ihmisten liikkumattomuus, kuin paikalleen jämähtäminen. Paradoksaalisesti ruumiin ja lihan liike oli jo voimakkaasti läsnä vastaparinsa liikkumattomuuden kautta.

Thesleffin teos *Kitalaulu* (1897) on hänen viimeisiä selkeästi symbolistiseen ilmaisuun ja tematiikkaan kytkeytyviä teoksia. Thesleff maalasi sen juuri ennen ensimmäistä Italiaan suuntautuvaa ulkomaanmatkaansa syksyllä 1897. Teos kuvaa

pikkusiskoja Gerdaa ja Thyraa soittamassa yhdessä, Thyra ylempänä ja Gerda alempana. Thyran taipuisa, osin seisova hahmo soittaa taaempaan kitaraa, Gerda istuu kuvan etualalla ilman soitinta kuuntelemaan tai mahdollisesti laulamassa. Luonnoksista löytyy sekä sommitelma teoksen kokonaisrakenteesta, sen koreografiasta, että yksittäisiä tutkielmia niin mietteisiin vaipuneista kasvoista kuin soittamaan keskittyneistä naisvartaloista.<sup>485</sup> Itse maalaus on ruskean- ja harmaansävytteinen, vakava ja melankolinenkin kuvaus kahdesta nuoresta naisesta. Se kertoo samaan aikaan niin ajatuksiinsa vaipuneista yksilöistä kuin myös läheisyydestä, lämmöstä ja ystävyydestä.

Teoksessa ruumiin ja maailman, lihan ja tilan välinen suhde tulee havaittavaksi akustiikan avulla. Thesleffillä erilaiset instrumentit ja niiden mukanaan tuomat äänet ja musiikki kuvaavat yhteyttä suurempiin kokonaisuuksiin. Symbolistien keskuudessa eli ajatus musiikista kosketuksena tuonpuoleiseen. Musiikkia pidettiin puhtaimpana taidemuotona, jossa ihmishenki tavoitti välittömimmän kosketuksensa absoluuttiseen kauneuteen. Kuvataide läheni täydellisyyttä siinä määrin kuin se pystyi lähestymään musiikkia. Richard Wagnerille musiikillinen draama ja erityisesti ooppera edustivat totaalista taidetta, missä arkkitehtuuri, maalaus, tanssi, musiikki ja runous yhdistyivät. Tällaisena se vetosi ihmisen syvimpään olemukseen. Kuvataiteessa musiikkiin liittyi ajatus väylänä korkeampaan ymmärrykseen. Paul Cézannelle oli tärkeää maalauksen sisäinen sointi eli se, miten värit ja viivat kykenivät antamaan elämyksen, jolla oli yhteys ihmisen intiimiin minään, erittelemättömään ja mystiseen kokemukseen.<sup>486</sup>

Ääni eli akustiikka muodostaa *Kitaralaulussa* tilan hahmojen ympärille ja yhdistää heidät maailmaan ja toisiinsa. Ääni yhdistää *Kitaralaulun* myös Thesleffin läpimurtoteokseen *Kaiku*, jota käsittelin luvun alussa. *Kitaralaulussa* kuulostaen luo yhteyden ja solidaarisuuden sisarten välille. Tunnelma kuvassa on levollinen. Siskot ovat yhdessä pysähtyneenä kuuntelemaan toisiaan, itseään ja maailmaa. Kuvaa katsellessa piirtyy kuva ajasta, jolloin ihmiset tuottivat huvinsa itse ja yhdessä, niin musiikin, tarinat, näytelmät kuin leikitkin. Myös Thesleffin perheessä musiikilla oli tärkeä rooli. Kaikki viisi lasta lauloivat ja soittivat jotakin instrumenttia: Gerda mandoliinia ja kannelta, Rolf ja Thyra viulua ja Ellen ainakin kitaraa, mandoliinia, pianoa ja kannelta. Ellen myös lauloi mielellään. Yhdessä musisoiminen oli tunteellista ja perheenjäseniä yhdistävää, ei pelkästään hyvä tapa. Sitä harjoitettiin niin ajanvietteenä kuin juhlissa yleisöä viihdyttävänä esityksinä. Usein näihin musikaaliin hetkiin yhdistyi myös liike ja tanssi. Sisarusten keskinäiset suhteet ja eletyt tilat vahvistuivat musiikkiin syvennyttäessä. Tärkeitä säveltäjiä olivat ainakin Beethoven,

485 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:16 sivut 4–18. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

486 Sarajas-Korte 1966, 33–37, 189, 276.

Berlioz, Wagner, Chopin, Mozart, Grieg, Mendelssohn ja Schubert. Mukana oli myös suomalaisia kansanlauluja, olihan yksi soittimista kantele.<sup>487</sup>

*Kitaralaulun* lisäksi samalta vuodelta 1897 on peräisin viivasyövytys *Ajatuksissa*.<sup>488</sup> Siinä ajatuksiinsa vaipunut nainen nojaa oikealla kädellään jonkinlaiseen tukeen, joka teoksessa on abstraktisti muutamin vedoin ja viivoin muotoiltu. Naisen katse on kääntynyt hiukan katsojasta pois päin. Luonnoskirjassa samalta vuodelta on samankaltainen hahmo, joka nojaa jonkinlaiseen avaraa maisemaa halkovaan viivaan oikealla kädellään.<sup>489</sup>

Illuusio naisen ajatuksissa olostä liittyy hänen asentoonsa: vasen käsi on kohotettu suun ja nenän tietämille, asentoon, joka yhdistyy pohdiskeluun. Pää nojaa kuin ajatusten raskauttamana käteen. Oikea käsi liittyy osaksi naisen kierteistä kontraposto-liikettä, joka alkaa vasemmasta jalkaterästä ulottuen päähän saakka. Ruumis on vahvassa liikkeessä, jota luonnoksessa korostaa päättymättömältä vaikuttava maisema – kuin Leonardon monien muotokuvien taustalta avautuva mielikuvituksellinen ja äärettömän tuntuinen maisemallinen tila. Mieleen tulevat myös Edvard Munchin samalta vuosikymmeneltä peräisin olevat ekspressionistiset ihmisen sisäisyyttä peilaavat maalaukset *Huuto* ja *Elämäntanssi*, joissa ulkoisen liikkeen ja sisäisen mietiskelyn välisellä yhteydellä on merkittävä rooli. Munch korostaa tätä hermostuneella viivalla, joka saa kuvapinnan liikkeeseen.

Sisäisyyteen ja ajatteluun liittyy myös Thesleffin samana vuonna muistikirjaansa kirjoittama runo:

Minun elämäni on tumma kuin öinen meri / muutamin loistavin pistein / Ne ovat tähdet jotka peilaavat itseään / minun elämästäni joka on tumma kuin / öinen meri.<sup>490</sup>

Onko kyseessä runo, aforismi vai runolliseen muotoon kirjoitettu päiväkirjamainen ote, siitä ei ole varmuutta. Se julkaistiin myöhemmin osana Gunnar Castrénin toimittamaa Ellen Thesleffin runokokoelmaa *Dikter och tankar*, kuten myös hiukan aiemmin *Omakuvan* yhteydessä käsitelty aforismi. Thesleff keräsi runomuotoisia ajatuksiaan muistikirjaan nimeltä ”Ellen Thesleff’s poesibok”. Lisäksi *Dikter och tankar*

487 Kantele näkyy muun muassa muutamissa Thesleffin perheen valokuvissa. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

488 Ellen Thesleff, *Ajatuksissa*, 1897. 23,5 × 15 cm, paperi, viivasyövytys. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo, C I B I 110.

489 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:16 sivu 36. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

490 ”Mitt liv är mörkt som en sjö om natten / med några lysande punkten i / Det är stjärnorna som spegla sig / uti mitt liv som är mörkt som / en sjö om natten.” Ellen Thesleffin muistiinpanot vuodelta 1897. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Julkaistu runokirjassa *Dikter och tankar*, 1954, 2. Käännös kirjoittajan.

-kirjan esilehdellä Castrén mainitsi, että Thesleffin jäämistöstä oli löytynyt muisti-vihko otsikolla ”Såkallad poesi”. Thesleffin itsensä antamista otsikoista voimme siis päätellä, että hän hahmotti kirjoittamistaan erityisesti runomuotoisena. *Dikter och tankarin* perusteella runoja syntyi erityisesti vuosina 1908–1915.

Vuoden 1897 runo voisi kertoa jotakin *Ajatuksissa*- ja *Kitaralaulu*-teoksien hahmojen sisäisestä maailmasta. Runon tunnelma on yksinäinen ja pessimistinen, jopa näköalaton. Jonkinlainen meditatiivinen synkkyys, yksinäisyys, kontemplaatio ja mietteisiin vaipuminen, jota aforismi maalaa kielellä, on läsnä myös kuvissa. *Ajatuksissa*-teoksen nainen on liikkeessä, kuin itseensä tai sisäänpäin kiertyen tai käpertyen. Suunta ei ole kohti maailman kokemista, vaan ennemminkin sisäänpäin. Sisäänpäin liikkui myös runon kuvaama tumma elämä, öinen meri, josta tähdet hakevat peilautumistaan. Teoksissa piirtyy esiin irrallisuus muusta maailmasta, jopa vieraantuneisuus. Kuten Juhani Pallasmaa tuo esiin, vahvassa tunnetilassa ihmisellä herää tarve sulkea etäännyttävä näköaisti. Me suljemme silmämme, kun uneksimme, sillä hämärässä, varjossa ja pimeydessä näköaistin terävyys sumenee ja syvyydestä ja etäisyyksistä tulee moniselitteisiä.<sup>491</sup> Mieleen tulee Paul Cézannen epäily omaa maalaamistaan ja näkemistään kohtaan, jonka hän halusi ylittää katsomalla pidemmälle näkyvän syvyyteen.<sup>492</sup> Ajattelen Thesleffin runon mustan öisen meren pinnan olevan näkymättömän syvän tutkimista. Pinnasta heijastuvat tähdet valaisivat jotakin siellä piilevästä ideasta.

Tulkitsen Thesleffin runossaan kuvaileman näköaistin rajojen koettelun piirtyvän esiin ylipäätään hänen 1890-luvun teoksissaan. Mielestäni se oli yksi hänen keskeinen metodinsa niin maalauksissa kuin luonnoksissakin – koetella aistien ja olemassaolon rajoja näköaistia haastamalla. Tällöin ruumiillisuus, aistit ja aistimellisuus alkoivat korostua hiukan samalla tavalla kuin Maurice Merleau-Pontylla, jolle maalaus oli unenomainen kuva, joka kiertyi lihallisen olemuksen ympärille: ”Näköaistia on vaimennettava, jotta voi ajatella selkeästi. [...] Ei ole näkemistä ilman verhoa.”<sup>493</sup> Tämä eräänlainen aistiva verho on tulkinnassani yhtä kuin ruumis, joka Thesleffillä liittyi taiteellisessa työssä niin valokuvaamiseen, ilmaisun riisumiseen kaksiulotteiseksi, väriaskeesiin kuin naisaiheiden korostumiseen. Kun Thesleff monien muiden joukossa haastoi naturalistis-realistisen, näköaistiin perustuvan ilmaisun, kääntyi hän muun aistimellisuuden eli ruumiin ja ruumiillisuuden puoleen.

Vaikka symbolismi edelleen tulkitaan monella tapaa lihattomana, enemmän ajattelun ja aineettomuuden piiriin kuuluvaksi, väitän, että Thesleffin kohdalla tämä on mahdollista ajatella myös toisin. Ruumiillisuus, liha ja liike liittyivät ihmisen kuvaamisen problematiikkaan ja kysymyksiin siitä, mitä näkyi, mitä saattoi näyttää ja

491 Pallasmaa 2016, 37.

492 Hotanen 2008, 75.

493 Merleau-Ponty 1964, 196; Hotanen 2008, 69, 78.

miten se ilmeni. Ruumis vakiinnutti muotonsa ja merkityksensä toisaalta Thesleffin teoksissa ja toisaalta hänen elävässä elämässään.

Subjektius syntyi jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja liikkeessä ympäröivän maailman kanssa.<sup>494</sup> Samalla kun hän taiteellaan ja olemuksellaan esitti, kommentoi ja osallistui keskusteluun ruumiista, ”lihasta”, hän myös tuotti näitä käsityksiä. Hän ei muiden symbolistien tapaan kuvannut naista toisena, vaan toimijana. Sen lisäksi, että Thesleff itse oli maalaava nainen, laajensi hän ymmärrystä tutkimalla myös naisia ympärillään, erityisesti äitiään ja sisariaan. Hän sekoitti valokuvissaan, luonnoksissaan ja maalauksissaan toisaalta eri sukupuolen tunnusmerkkejä keskenään ja toisaalta omaa ruumiillisuuttaan sisartensa ruumiillisuuteen. Lisäksi hän pohti ruumiin ja sielun, lihan ja hengen välisiä yhteyksiä, jolloin viivoista muodostuva ruumiillinen väreily yhdistyi ympäristöönsä. Ruumis ja maailma sekoittuivat.

Thesleffin tuotannossa 1890-luvulla näkyvä ruumis ja ruumiillisuus ei palaudu yhteen muotoon ja merkitykseen, vaan sitä pitää pikemminkin tarkastella moninaisena ja alati uusia muotoja saavana ilmiönä.<sup>495</sup> Tapahtumisen käsite toimii tällöin työkaluna havainnollistamaan tätä jatkuvan muutoksen vaadetta, joka liittyy myös historian kirjoittamiseen elävän ruumiin näkökulmasta.

Seuraavassa luvussa siirryn tarkastelemaan Thesleffin ruumiillisuutta vuosisadan taitteessa, jolloin mukaan tulee uudenlaisia rajoja ylittäviä ja liikkeellisiä muotoja.

494 de Lauretis 1984, 159; Tuohela 2008, 29–30.

495 Salmela 2017, 27–28.

# 3 RAJOJA YLITTÄVÄ RUUMIS

Eilen illalla käveleskelimme viimeisen kerran Unter den Lindenillä sähkövalaistuksessa – se oli todella jotain erityistä. Matkalla tänne ohitimme Bismarckin Friedrichsruh’n – olemme nyt koko päivän ajelleet ympäri ja katselleet kaupungin ihmeitä.<sup>496</sup>

## 3.1 Naiset ja Firenzen urbaani näyttämö

Ellen Thesleff teki elämänsä ensimmäisen ulkomaanmatkan, *grand tourin*, isänsä kanssa Ruotsin ja Tanskan kautta Saksaan 17-vuotiaana vuonna 1888. Seuraavan kerran hän lähti matkoille opiskelijatovereidensa kanssa ensin Pariisiin syksyllä 1891 ja 1893 ja sen jälkeen vuoden 1894 alussa Italiaan. Italiassa hän mieltyi erityisesti Firenzeen, joka olikin 1900-luvun taitteessa monien säätyläisten, aristokraattien ja taiteilijoiden matkahaaveiden kohde. Sitä se oli ollut jo *grand tour* -instituution alusta saakka 1600-luvulta eteenpäin.<sup>497</sup> Firenzestä muodostui nopeasti Thesleffille tärkeä elinpaikka ja inspiraation lähde. Firenze-kuvaukset jo ensimmäiseltä vuoden 1894 matkalta olivat innon ja uteliaisuuden värittämiä:

496 ”I går qväll promenerade vi för sista gången på Unter den Linden i elektrisk belysning – det var verkligen någonting extra. – På resan hit passe- rade vi Bismarcks Friedrichsruh – och hafva nu hela dagen löpt i kring och besett i stadens märkvärdigheter [...]” Ellen Thesleffin kirje äidille 4.9.1888. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 27.

497 Konttinen 2010, 20; Schreck 2017, 23. *Grand toureja* tekivät yleensä säätyläis- ja aatelisten pojat ennen avioitumistaan. Matkan tarkoitus oli oppia uutta, sivistyä, seurustella ja verkostoitua samaan sosiaaliseen luokkaan kuuluvien ihmisten kanssa. Tapa oli kukoistanut eurooppalaisen yläluokan keskuudessa jo 1660-luvulta alkaen, ja edelleen 1800-luvun lopulla kymmeniätuhansia aatelia, säätyläisiä ja sivistyneistöä niin Suomesta kuin muualtakin Euroopasta ja Amerikasta matkusti ja oleili eri puolilla Eurooppaa. He halusivat tutustua pittoreskeihin maisemiin, historiaan, linnoihin, raunioihin, kirkkoihin, palatseihin, tapahtumapaikkoihin ja kaupunkeihin. Yläluokkaiset seikkailijat etsivät ympäristöjä, jotka ruokkivat heidän mielikuvitustaan ja antoivat mahdollisuuden kokea menneiden aikojen merkittäviä tapahtumia. Samalla seurusteltiin Euroopan kasvavissa kaupungeissa tuttavien kanssa ja nautiskeltiin uudesta kaupunkikulttuurista, ravintoloista, kahviloista ja taiteesta.



Niin, me asumme aivan Arnon rannalla [...] ikkunat pienelle ahtaalle kadulle, jolla on korkeita taloja. Ilma on suloinen – siitä suorastaan juopuu aamuisin, kun lähtee kävelylle joenrantaan [...] <sup>498</sup>

[...] Kello 12 kuljemme Via Ricasolille pieneen naurua ja iloa täynnä olevaan ravintolaan syömään lounasta. Siellä saamme hyvän ruoan 90 c ja näemme samalla kauniita ja kiinnostavia kasvoja. <sup>499</sup>

Loppuvuodesta 1897 alkoi jälleen uusi matka kohti Italiaa, tällä kertaa yhdessä perheen naisten, Emilia-äidin sekä siskojen Gerdan ja Thyran, kanssa. Tutkijalle matka näyttäytyy alkuna Thesleffin uudelle ja kokeilevammalle elämäntavalle, josta tulee liikkuvampaa, kansainvälisempää ja ylijaraisempaa. Matkustaminen oli tässä vaiheessa jo modernia matkantekoa eli aikataulutettua ja rytmiltään nopeampaa kuin mitä se oli ollut aiemmin vuosisadan alussa. <sup>500</sup>

Seuraavan kymmenen vuoden aikana vuodesta 1897 vuoteen 1906 saakka Thesleff matkusti niin perheensä kanssa kuin yksin Eurooppaan yhteensä neljä kertaa viipyen pisimmällä matkallaan yhtäjaksoisesti vuoden verran ja lyhimmilläänkin lähes puoli vuotta. Yhteenlaskettuna hän vietti näistä kymmenestä vuodesta lähes kolme vuotta poissa Suomesta. Samalla hän piti kuitenkin työnsä taloudellisen puolen kotimaassaan, sillä suurin osa näyttelyistä ja teosmyynnistä tapahtui Suomessa. Teokset sen sijaan syntyivät matkoilla. Elämä nivoutui jopa entistä tiukemmin yhteen perheen naisten kanssa heidän jakaessa ulkomailla ystävyden, työn ja elämän. Tämä ei ollut poikkeuksellista, sillä varsin monet pohjoismaalaiset naistaiteilijat elivät tässä vaiheessa jo kansainvälistä elämää yhdessä työtä tehden ja toisiaan kannustaen. <sup>501</sup>

Tarkastelen tässä luvussa Thesleffin ruumiillisuutta maantieteellisesti liikkuvana ja lähteissä erityisesti luonnosten ja maalausten materiaalisuuteen upotettuna.

498 ”Jo vi bo just vid Arnos strand [...] men våra fönster vetter åt en smal trång gata med höga hus. Luften är ljuflig – det är verkligen så man kan bli rusig af den om morgonen då man går ut längs flod stranden [...]” Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille 12.2.1894. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017.

499 ”Kl. 12 bege vi oss af till Via Ricasoli för att äta frukost i en liten restaurant full af skrätt och hojt. Där kunna vi äta en god frukost för 90 c. och se vackra och intressanta ansikten.” Ellen Thesleffin kirje äidille 6.4.1894. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös kirjoittajan.

500 Rantala 2020, 18, 64, 73. Tähän vaikuttivat muun muassa höyrylaivan, -veturin ja rautateiden kehittyminen. Heli Rantala kuvaa, kuinka höyryvoiman myötä luonnon ehdoilla tapahtunut matkustaminen muuttui koneen aikaansaamaksi liikkeeksi, joka ikään kuin puski luontoa vastaan ja siitä piittaamatta suoraviivaisesti eteenpäin. Purjelaivat ja hevosten vetämät karrut olivat sopeutuneet luonnon määräämiin muotoihin ja vauhtiin. Kun vauhti junan myötä lisääntyi, voi sanoa, että kaupungit eivät enää olleet samoilla paikoilla, kun ajallisesti pidempi etäisyys niiden väliltä hävisi.

501 Tutkija Katarina Wadstein MacLeod tuo esiin esimerkiksi ruotsalaiset Ida Thoresenin ja Elisabet Barnekovin. Wadstein MacLeod 2021, 116–117.

Kuvaan Thesleffin taiteellisen ja muun elämän toimintaa ja siihen liittyviä muutoksia ylijaraisen käsitteen avulla, jonka ymmärrän merkitykseltään laajempaan kuin mihin valtioiden rajoihin ja fyysiseen liikkumiseen liitettävä historian tutkimuksen *transnational*-käsite viittaa.<sup>502</sup> Ymmärrän ylijaraisuuden sekä horisontaalasti että vertikaalisti: horisontaalilla ymmärrän Thesleffin ajassa ja tilassa etenevää fyysistä liikettä, paikkojen vaihdosta, matkustamista ja alituista liikkeellä oloa. Vertikaalilla taas viittaa sisäiseen, sosiaaliseen ja henkilökohtaiseen liikkeeseen ja rajojen ylittämiseen esimerkiksi silloin, kun Thesleff kyseenalaistaa konventioita, luopuu totutuista toimintatavoista, elää toisin, tekee toisin – ja toisinaan palaa myös takaisin.

Ylijaraisuus liittyy siihen, miten ja missä Thesleff liikkui, osallistui, työskenteli, maalasi tai pukeutui. Se liittyy myös siihen, miten hän kirjoitti. Thesleffin 1890-luvun alussa Pariisissa omaksuma symbolismi oli alkuperältään jo monella tapaa ylijaraista, ja 1900-luvun taitteessa tämä varhaisen avantgarden individualistinen logiikka, johon liittyivät muun muassa taiteellinen etsiminen, autenttisuus, kokeilunhalu ja ainutkertaisuus, jatkui uusia vaikutteita ja elämäntapoja hakien. Elämä ja taide kietoutuivat yhä monipuolisemmin ja -mutkaisemmin toisiinsa. Taiteelle ja työlle ei avautunut enää mitään tiettyjä paikkoja, vaan kaikki oleminen ja eläminen oli myös potentiaalisesti taiteellista työtä ja etsintää.

Tutkimusaineistoni tältä ajanjaksolta koostuvat erityisesti luonnoksista ja taideteoksista. Jonkin verran on myös kirjeaineistoa, vaikka sitä on tältä aikaväliltä säilynyt selvästi vähemmän, koska ensisijaiset kirjekumppanit eli perheen naiset matkustivat useimmiten Thesleffin mukana. Kirjeitä, joissa Thesleff reflektoi paikkaa, tilaa tai ruumiillisuutta, on säilynyt 24 kappaletta. Päiväkirjamerkintöjä ei sen sijaan ole lainkaan tai niitä ei ole säilynyt. Lisäksi Thesleffin kirjoittamaa runoutta ei ole ajoitettu tälle ajanjaksolle lainkaan. Keskeisiä ruumiillisuutta, lihaa ja liikettä käsitteleviä maalauksia on yhteensä kahdeksan ja valokuvia viisi kappaletta. Luonnoskirjoista kahdeksan ajoittuu näihin vuosiin, ja niistä olen valikoinut tutkimuksen kohteeksi yhteensä 72 sivua/kuva.<sup>503</sup> Luonnoskirjoista neljä on syntynyt ulkomaanmatkoilla, kaksi Suomessa ja kaksi ovat yhdistelmiä työskentelystä Suomessa ja ulkomailla. Viimeksi mainituissa onkin mahdollista tarkastella myös sitä, eroavatko aihevalinnat tai kuvaamisen tavat kotimaassa tai matkoilla.

Tutkimukseeni valikoimani luonnosaiheet koskettavat jollakin merkityksellisellä tavalla ruumista ja/tai ruumiillisuutta: ne kuvaavat ihmisiä joko yksin tai yhdessä, toisinaan myös osana luonnon maisemaa tai erilaisia rakennettuja maisemia ja tiloja. Rakennukset tekivät mahdolliseksi jäsentää ja ymmärtää ympärillä virtaavaa todellisuutta, ja niiden avulla Thesleff saattoi asettaa itsensä kulttuurin, ajan ja muistin

502 Ollila ja Saarelainen 2013, 22–25.

503 Ellen Thesleffin luonnoskirjat 16–23, A IV 3449:16–23, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

jatkumoon.<sup>504</sup> Luonnoskirjojen sivuille on toisinaan kirjattu ylös päivämääriä, osoitteita, paikan ja ihmisten nimiä sekä pieniä kirjallisia huomioita, kuten kommentteja vastaan tulleista paikoista ja ihmisistä. Nämä matkapäiväkirjamaiset merkinnät auttavatkin hahmottamaan, missä Thesleff milloinkin asui ja kulki ja keitä hän koh-tasi. Luonnokset, jotka olen rajannut aineistoni ulkopuolelle, kuvaavat ennen muuta maisemia ilman ihmisiä, fragmentteja, ornamentteja tai muita ruumiillisuuden näkökulmasta ei niin relevantteja yksityiskohtia.

Syksystä 1897 eteenpäin matkustaminen ja liikkuva elämäntapa vaikutti voimakkaasti Thesleffin ja hänen perheensä naisten elämään. Taiteilijuus merkitsi monelle naiselle opiskelua ja poislähtöä kotoa, mikä saattoi toisinaan johtaa myös sukulaissuhteiden katkeamiseen, yksinasumiseen ja yksinäisyyteen.<sup>505</sup> Thesleffille taiteilijuus ei kuitenkaan merkinnyt yksinäisyyttä, sillä hänen läheisyytensä oman lapsuudenperheen naisten kanssa säilyi tiiviinä, vaikka joskus Thesleff matkustikin ulkomaille myös yksin. Vuoden 1897 loka-marraskuun taitteessa Ellen, Gerda, Thyra ja äiti Emilia suuntasivat kuitenkin yhdessä ensimmäiselle matkalleen Helsingistä Pietariin, sieltä Wienin kautta Venetsiaan ja lopulta Firenzeen.

He matkustivat kohti etelää Euroopan kasvavien suurkaupunkien lävitse yhdessä toisiinsa tukeutuen. Samalla he tekivät irtioton Suomessa eletyn arkielämän rytmistä, vaikka yleisesti naisten osaksi edelleen miellettiin pikemminkin kotiin jääminen kuin lähteminen.<sup>506</sup> Moderni massaturismi teki jo tuloaan, mutta Thesleffien kohdalla voidaan kuitenkin puhua yksilöllisistä, aktiivisista ja spontaaneista matkaajista eli omien reittiensä kulkijoista. Turisti sen sijaan ahtautui sinne, minne kaikki muutkin menivät.<sup>507</sup> Thesleffin naiset seurasivat pitkälti Ellenin asettamia päämääriä, joita hän oli omaksunut taiteilijakollegoiltaan, esimerkiksi Sigrid af Forsellesilta, joka oli tässä vaiheessa oleskellut jo paljon Firenzessä.

Pitkä matka muutti omaa sisäistä maailmaa ja suhtautumista asioihin. Matkalais-ten oli ulkomailla totuttava vieraan rooliin ja monenlaiseen epämukavuuteen, kuten huonoon matkaseuraan tai paikallisten outoihin tapoihin.<sup>508</sup> Thesleffien perhealbu-mista löytyy valokuva, jossa nuori Thyra istuu Gerdan ja äidin kanssa firenzeläisen Café Reininghausin terassilla lehtiä lukien ja kaupungin tunnelmasta nauttien.<sup>509</sup> Valokuva on todennäköisesti otettu juuri vuoden 1897 Firenzen-matkalla. Luulta-vasti sen on ottanut Ellen, sillä hän on ainoa, joka ei esiinny kuvassa. Thesleffien ystävä, Euroopan taidekaupungeissa viihtyvä, ruotsalainen kuvataiteilija Carl Palme kirjoitti muistelmissaan Café Reininghausista seuraavaa:

504 Pallasmaa 2016, 54.

505 Konttinen 1988, 251–252; Konttinen 2010, 7, 191.

506 Hapuli 2003, 16.

507 Rantala 2020, 14, 16. Tämä näkemys erosta esitettiin Rantalan mukaan jo 1700-luvun lopulla.

508 Rantala 2020, 24.

509 Thesleffin suvun yksityisarkisto.



Thyra, Gerda ja Emilia Thesleff Café Reininghausin terassilla Firenzessä.

Ensimmäinen ja tärkein ehto taiteelliselle kulttuurille on kokoontumispaikkana halpa taiteilijakahvila. Eikä pelkästään Pariisissa, vaan kaikissa eurooppalaisissa metropoleissa. Firenzessä Trattoria Lapi ja Café Reininghaus.<sup>510</sup>

Valokuvassa naiset ovat pukeutuneet pitkiin leninkeihin, ja heillä on päässään koreat hatut. Jonkun päivänvarjo nojaa tuoliin. He ovat tyylikkään ja rennon oloisia: äiti nauraa, Thyra on keskittynyt lukemaan ja Gerda katsoo suoraan kameraan ilmeisesti samalla kättään heilauttaen. Viereisessä pöydässä istuvasta herraseurueesta yksi katsoo uteliaasti hymyillen heitä kohti. Uteliaisuudelle oli varmasti perusteensa, sillä mikään julkinen paikka, edes taiteilijakahvila Firenzessä, tuskin oli tasa-arvoinen tila naisille vielä 1890-luvun lopulla. Vaikka Firenze olikin yksi vapaamielisimmistä eurooppalaisista kaupungeista, Palme tuskin kuitenkaan viittasi muistelmissaan taiteellisella kulttuurilla naisten elinpiiriin, vaan pikemminkin miestaiteilijoiden kesken jaettuun taiteelliseen sfääriin. Toinen perhealbumin valokuva näyttääkin Café Reininghausin terassin todellisemman eli miehisen asiakaskunnan, joka levittäytyy kahvilan oven edessä seisovan miestarjoilijan ympärille. Kuitenkin Thesleffin naisten terassikuvasta päätellen Firenzessä ulkomaiset naiset saattoivat istuskella taiteilijakahvilassa ja flaneerata toistensa seurassa urbaanissa miljöössä.

510 Palme 1950, 98.

Elämäntapaan Firenzessä liittyi keskeisesti etääntyminen vanhoista tavoista ja normeista. Etäisyyttä haettiin usein niin oman maan väkeen kuin säädynmukaiseen elämäänkin. Tästä vihjaa myös Thesleffin kirje aiemmalta matkaltaan vuonna 1896:

[...] minä annoin hänen [Wikström] myös ymmärtää, että ”emansipaationi” suomalaisista ei ollut minulle vieras asia. Hän näytti hieman nolostuneelta.<sup>511</sup>

Thesleffin naisten elämäntyylistä kuultaa läpi pyrkimys löytää uudenlaisia toiminnan tapoja, tilaa ja vapautta. Firenzessä, ulkomailla ja poissa kotimaan verkostoista, he saattoivat kokeilla uusia olemisen muotoja suhteessa kulttuurisesti hyväksytyyn naisen rooliin. Firenze oli myös vapaamielinen ja suorastaan boheemi verrattuna Thesleffien kotikaupunkiin Helsinkiin, joka varsinkin taiteilijoiden silmissä nähtiin usein pienten seurapiirien ja kielitaistelun kaukaisena ja maalaisena pikkukaupunkina.<sup>512</sup> 1800-luvun lopun siveyskiista ajoi toiset naiset pitämään tiukemmin kiinni vanhoista perinteistä ja hyvistä tavoista, toiset taas kokeilemaan uusia rooleja ja taistelemaan uudenlaisten sukupuolisten käytäntöjen ja aseman puolesta.<sup>513</sup> Thesleffin naiset kuuluivat selvästi jälkimmäisiin.

Michel Foucault’lle kysymys vapaudesta jäsentyy juuri toiminnan tasolla, ihmisten mahdollisuutena hallita ja muuttaa sitä, keitä ja mitä he ovat, muokkaamalla niitä normeja, joiden mukaan heidän suhteensa itseensä ja toisiin muodostuu.<sup>514</sup> Firenzen kahviloissa Thesleffin naiset saattoivat esiintyä ja kokeilla roolia näkyvinä *flâneuseina*<sup>515</sup>, joutilaina kulkijoina ja katutilan käyttäjinä, jotka imivät itseensä vaikutteita ja tutkivat ohikiitäviä ilmiöitä.<sup>516</sup> Modernisaatioteorioissa miestä ja miehistä *flaneuria* on pidetty modernin ihmisen yleisenä ilmentymänä, johon verrattuna naisten kokemukset ovat jääneet marginaalisemmiksi ja leimallisesti sukupuolittuneiksi.<sup>517</sup>

Julkisen liikkumisen suhteen naisten täytyi olla tarkkoina, sillä 1800-luvun kulttuuri ei ollut naisten suhteen homogeeninen.<sup>518</sup> Firenzessä Thesleff saattoi heittäytyä kokeilunhaluiseksi verrattuna kotimaahansa, varsinkin kun sen teki hieman erillään kotimaansa verkostoista ja yhdessä lähimpiensä kanssa. Firenze mahdollisti erityisesti ulkomaalaisille naisille uudenlaista vapautta, sillä tässä vaiheessa Firenzen

511 ”[...] o jag lät honom [Wikström] också förstå att historien om min ”emancipation” ifrån finnarna ej var mig obekant! Han såg smått flat ut.” Ellen Thesleffin kirje äidille 9.4.1896. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017.

512 Dahlbäck 1991, 282, 347; Kortelainen 2003, 18–19.

513 Tuohela 2000, 17–43.

514 Tiisala 2010.

515 Pollock 1992, 255. Katso myös Wolff 1985, 37–46.

516 Benjamin 1989, 47–52.

517 Jalava 2005, 37.

518 Tuohela 2000, 31.

kansainvälisissä piireissä liikkuvat matkalaiset tulivat kaupunkiin usein elämään jollakin tavalla epätyypillistä elämää. 1800-luvun lopulla porvaristo yhdisti Italiaan esimerkiksi aistillisuutta ja ajan mittapuulla epäkonventionaalista seksuaalisuutta.<sup>519</sup> Kaupungista oli 1800-luvun kuluessa tullut erityisesti homokulttuurissa metafora vapautumiselle ja oman halun ja identiteetin löytämiselle. ”Florenzen” oli koodisana, jolla viitattiin etenkin miestenväliseen haluun.<sup>520</sup> Thesleffin lähipiirissä muutamaa vuotta myöhemmin vaikuttanut englantilainen kuvataiteilija Stephen Haweis (1878–1969) kuvasi kaupungin seurapiirin tapaa ottaa vastaan uusi tulokas näin:

Piireihin suorastaan tulvi ihmisiä, jotka kokivat olevansa vaarassa, ja siksi niiden maine ei ollut kadehdittava. Ketä tahansa saatettiin epäillä siitä, mitä ranskalaiset kutsuvat ”hieman erikoiseksi moraaliksi”. Usein tulokkaalta kysyttiin, oliko hän... vai eikö ollut.<sup>521</sup>

Jonkinlainen kauneuden kultti yhdisti fin de sièclen sukupolvea ja Firenzen tarjoama renessanssin taide ja arkkitehtuuri merkitsi monelle kuin uudelleen löydettyä ihannetta 1800-luvun mukanaan tuomaa teollistumista, koneellistumista ja massatuotantoa vastaan.<sup>522</sup> Kuitenkin myös Firenzessä sukupuoleen liittyvät sosiaaliset rakenteet, ei ainoastaan biologiset erot, määrittivät sitä, mitä miehet ja naiset tekivät, olivat, katsoivat ja taiteilijoiden kohdalla myös maalasivat. Naisia suljettiin ulos ”todellisen taiteen” ääreltä monin eri tavoin. Keinot olivat tilallisia, sosiaalisia sekä tapa- ja keskustelukulttuuriin liittyviä. Varsinkin taiteilijanaisilla parittomuus ja naimattomuus merkitsi itsenäistä elämää ja tarkoitti samalla sekä sosiaalista että seksuaalista uhkaa.<sup>523</sup> Kaupungeissa yksinäiset naiset kohtasivat monenlaisia rajapintoja, joissa he altistuivat katseiden kohteena olemiselle ja paljastumiselle. Tätä uhkaa Thesleff torjui elämällä tiiviissä läheisyydessä äitinsä ja siskojensa kanssa, Gerdan kanssa yhdessä läpi koko elämänsä.<sup>524</sup> Kuten Griselda Pollock tuo esiin, naismaalarit kehittivät erilaisia vaihtoehtoisia tapoja elää elämäänsä ja tehdä työtään modernisoituvassa ajassa. Samalla he etsivät myös vaihtoehtoja, miten käsitellä tätä taiteellisessa työssään.<sup>525</sup>

519 Tuohela 2008, 306.

520 Kalha 2005, 134–138, 144–150; Tihinen 2008, 14; Champagne 2015, 2, 157, 173; Kihlman 2018, 162.

521 Burke 1997, 228. Käännös Schreck 2017, 163.

522 Roeck 2001, 16; Knif 2017, 82.

523 Tuohela 2008, 290.

524 Ollila 1998, 58–59; Konttinen 1988, 45. Ellen Thesleff ei päästännyt lähelleen helposti monia ihmisiä. Kirjeenvaihdon määrästä ja kohdentumisesta voi päätellä, että hänen uskottunsa ja lähimmät ystävänsä olivat erityisesti hänen siskonsa Thyra ja Gerda.

525 Pollock 1992, 247–248, 252. Kun naisliike herätti tietoisuutta naisen vapautumisesta, monille naimattomuus alkoi näyttäytyä varteenotettavana vaihtoehtona. Työnsaantimahdollisuuksien parantuessa sivistyneistönaisten tarve elättäjälle väheni ja

Matkakohteena Italia oli ajan taiteilijoille tyypillinen, eikä Thesleff perheineen ollut siellä suinkaan ainoa suomalainen taiteilija saatikka nainen.<sup>526</sup> Firenzessä oleskelivat 1800-luvun viimeisinä vuosina muun muassa Sigrid af Forselles, Venny Soldan-Brofeldt, Helene Schjerfbeck, Pekka Halonen, Eero Järnefelt, Hugo Simberg, Akseli Gallen-Kallela ja Magnus Enckell. Thesleffin naisten oli helppo ottaa kaupunki omakseen, koska seurasta ja neuvoista ei ollut pulaa. Thesleffillä itselläänkin oli edelliseltä matkaltaan jo hyvä käsitys heitä kiinnostavista asioista ja kohteista.

Naiset asettuivat pensionaattiin hyvälle paikalle Via dei Serraglille, joka halkoi Arnojoen etelänpuoleista kaupunginosaa. He kulkivat kaupungin museoissa, istuivat kahviloissa ja kävivät yhteisillä retkillä Firenzeä ympäröivän Toscanan maaseudulla.<sup>527</sup> Thyra kirjoitti ystävälleen Thyra Gahmbergille:

Voitko kuvitella, että eräänä päivänä vierailin Café Chantantissa [musiikkikahvila]; minä odotin sitä niin kovasti ja eräänä päivänä me sitten menimme sellaiseen yhdessä Malmbergeiden kanssa. Mutta se oli kauheaa, eräskin nainen, jolla oli hirveän syvään uurrettu kaula-aukko, oli pahin. Me pakenimme nopeasti ulos.<sup>528</sup>

Ulkomaille suuntautuvien matkojen tarkoitus oli kokemuksien lisäksi kartuttaa myös sivistystä. Ainakin Thyra, mutta mahdollisesti myös muut perheen naiset, seurasi kerran viikossa professori Mantegazzan luentoja: ”Hän on aivan uskomattoman

moni vuosisadan lopun naistaiteilijoistakin valitsi naimattomuuden voidakseen toimia ammatissa. Samalla naistaiteilijoiden suhde aikakauden yhteiskunnalliseen naisliikkeeseen oli usein ristiriitainen. Kuten Maarit Leskelä-Kärki tuo esiin, naisasialiike perusteli pyrkimyksensä naisen vapautumisesta usein yhteiskunnallisen äitiyden ideaan nojaten. Kuitenkaan yhteiskunnalliseen äitiyteen liittynyt yhteisöllinen ja yhteiskunnallinen toiminta ei sopinut yhteen individualistisen taiteilijaidentiteetin kanssa, ja näin taiteilijana toimiva itsenäinen nainen ei sittenkään täysin vastannut naisasialiikkeen kuvaa yhteiskunnallista rooliaan toteuttavasta naisesta. Leskelä-Kärki 2006, 351–352.

526 Katso esimerkiksi Sarajas-Korte 1966, 125–139; Suvikumpu 2009, 8–42; Knif 2017, 79–109; Rantala 2020, 182–228. Katso myös teos *Italiassa & Saksanmaalla: taiteilijoiden ja taiteentuntijoiden matkassa 1840–1930*, toim. Jokinen, Teppo ja Selkokari, Hanne, SKS 2011. Salme Sarajas-Korte tuo esiin, kuinka Italian vaikutusta taiteilijoiden työhön ei voi ottaa yksiselitteisesti, vaan jokaisella se vaikutti omalla persoonallisella tavallaan. Kuten Heli Rantalakin tuo esiin, eurooppalaisten matkustajien tiet ovat vieneet Roomaan ja muualle Italiaan satojen vuosien ajan. Myös taiteilijoille Italia ja Rooma olivat tärkeitä jo pitkään ammatillisessa mielessä.

527 Schreck 2017, 132–133; Schreck 2021a, 154–155.

528 ”[...] Kan du tänka dig att jag har varit på ett Café Chantant; jag längtade dit så och en afton voro vi där med Malmbergs. Det var fasligt, en dam som har grymt décolleté var värst, vi gong out med god fast [...]” Thyra Thesleffin kirje Thyra Gahmbergille vuodelta 1898. Åbo Akademin arkisto. Käännös Schreck 2021, 154.

miellyttävä, pitkä valkoinen tukka ja mustat silmät...”<sup>529</sup> Paolo Mantegazza oli italialainen kirjailija, neurologi, fysiologi ja antropologi, joka työskenteli vuodesta 1870 eteenpäin antropologian professorina Firenzessä.<sup>530</sup> Suurten kaupunkien yliopistojen ja muiden opinahjojen avoimet luennot olivat monille matkalla oleville säätyläisnaisille tärkeitä. Samalla tavoin pohjoismaiset naiskirjailijat ja -taiteilijat seurasivat esimerkiksi 1880-luvun Kööpenhaminassa ahkerasti Georg Brandesin luentoja tai Pariisissa Collège de Francessa järjestettyjä, osin myös naisille avoimia luentoja.<sup>531</sup>

## Perheolento vai julkinen olento

Kaikesta Thesleffin tähän saakka jo kokemasta ja näkemästä huolimatta nainen nähtiin edelleen 1800-luvun lopulla ennen kaikkea ”perheolentona”, jonka tärkeimpänä ja oikeastaan ainoana tehtävänä oli palvella muita. Kai Häggmanin mukaan naiselta toivottavia ominaisuuksia olivat viattomuus, nöyryys, lempeys, puhtaus, epäitsekkyys, ujous ja vaatimattomuus. Nämä ominaisuudet rakensivat myös naisen riippuvaiseksi ympäristöstään.<sup>532</sup> Nämä määreet eivät kuitenkaan ensimmäisenä tule mieleen Thesleffistä ja hänen perheensä hänelle asettamista toiveista ja vaatimuksista. Näenkin vuoden 1897 Firenzen-matkan yhtenä alkupisteenä Thesleffin tavalle tarkastella ja koetella liikkeen, liikkumisen ja paikanvaihdoksien avulla omia mahdollisuuksiaan taiteilijana sukupuolituneella kuvataiteen kentällä.<sup>533</sup>

Thesleffin perheen itseoikeutettu pää, isä Alexander, oli kuollut viisi vuotta aiemmin vuonna 1892. Virallisesti hänen manttelinsa oli perinyt perheen vanhin poika Eynar. Isä oli ollut perheelleen lempeä johtohahmo, rakastava, salliva ja luova, mikä kävi ilmi myös hänen muistokirjoituksestaan. Se alkoi puheella Alexanderin rakkaudesta vaimoonsa ja taiteeseen, ja vasta sen jälkeen tuotiin esiin hänen

529 ”[...] Han är alldeles härligt vacker, med långt hvitt hår och svarta ögan [...]” Thyra Thesleffin kirje Thyra Gahmbergille 26.1.1898. Åbo Akademin arkisto. Käännös Schreck 2021, 155.

530 Schreck 2021, 155.

531 Kortelainen 2003, 205–206, 211, 223; Tuohela 2008, 13.

532 Häggman 1994, 183. Katso myös mm. Konttinen 1995, 136 ja Elomaa 2000, 326–327. Ajatus naisen luontaisesta passiivisuudesta eli vahvana esimerkiksi avioliitto-oppaissa.

533 Suomessa naiset olivat voineet opiskella vakavammin taiteita jo 1880-luvulta lähtien ja heille myös järjestettiin työmahdollisuuksia, kuten mahdollisuuksia osallistua näyttelyihin, myydä teoksiaan ja saada joitakin apurahoja (joita tosin oli tässä vaiheessa jaossa hyvin vähän) ja esimerkiksi opettaa. Kuitenkin suurin osa naisista lopetti uransa tai se vähintäänkin hiljeni, jos he päätyivät solmimaan avioliiton. Ympäristön yhteiskunnan luomat rajoitteet naisen luovalle taiteelliselle uralle johtivat vielä siihen, että pystyäkseen todella valitsemaan taiteilijan uran, naisen oli helpompaa jäädä naimattomaksi. Katso tarkemmin esimerkiksi Konttinen 1988, 2008b, 2010 ja 2017. Thesleffin tavoin elämän ja myös uran ulkomailla valitsi esimerkiksi hänen kollegansa ja ystävänsä Sigrid af Forselles. Katso tarkemmin Schreck 2021, 79–115 ja Lahelma & Kokkinen 2021, 209–239.



koulutustaustansa upseerina, saavutuksiaan urallaan ja yhteiskunnallinen asema tie- ja vesihallinnon ylitirehtöörinä:

Thesleff sanoi itsestään toisinaan ystävilleen, että hänellä on kaksi ominaisuutta, ”minä rakastan vaimoani ja kauniita tauluja”. Tämä oli myös totta. Harvoin tava- taan miellyttävämpää perheenisää kuin Thesleff ja mukavampaa ja viihtyisäm- pään kotia kuin hänen. Kotona vallitseva lempeys vaikutti hyvällä tavalla kaikkiin, ja kotinsa hyvää henkeä Thesleff myös kantoi mukanaan, minne menikin [...] <sup>534</sup>

Puolison kuolema oli erityisen vaikeaa 1800-luvun kotiin sitoutuneille naisille, koska kodin henkilöt muodostivat koko heidän maailmansa. <sup>535</sup> Sitä se oli varmasti myös Emilia Thesleffille. Mutta samalla hänen miehensä perheelleen jättämä aineel- linen ja henkinen perintö, erityisesti hyväksyvä ja emansipatorinen tunnemaailma oli liima, joka liitti perheenjäseniä yhteen myös jatkossa. Tämä myös mahdollisti sen naispuolisille jäsenille rajojen koettelun.

Viisi vuotta puolison kuoleman jälkeen alkaneet yhteiset matkat tyttärien kanssa olivat uudenlaisen elämän alku myös Emilia Thesleffille. Eynar ei kyseenalaistanut isänsä perintöä ja tulevat matkat näyttäytyivät perheen naisille paikanvaihdon ja huvin lisäksi myös mahdollisuuksina tutkia ja tarkastella perinteisiä naiseuteen liitet- tyjä arvoja. Vaikka isän jättämä omaisuus ei ollut suuren suuri, oli se riittävä. <sup>536</sup> Osana ruotsinkielistä aatelia heillä oli lisäksi henkistä pääomaa, kuten kielitaitoa, sivistystä, tietoa matkustamisesta ja verkostoja eri puolilla Eurooppaa. Koska matkustaminen oli osa yläluokkaista elämäntapaa, oli Thesleffeilläkin eri puolilla Eurooppaa suku- laisia ja ystäviä, joiden kodeissa saattoi vierailla ja yöpyä. Pensionaateissa taas jaettiin olennaisia matkustamiseen liittyviä tietoja, kuten vinkkejä edullisista ja laadukkaista palveluista, matkakohteista ja vältettävistä asioista. Säätyläisten sosiaalisissa verkos- toissa yhteydenpito oli aktiivista ja tiivistä. <sup>537</sup>

534 ”Om sig sjelv sade Thesleff emellanåt till sina vänner: jag har tvänne ägen- heter jag älskar min hustru och vackra taflor. Detta var också sant. Säl- lan träffar man en trefligare familjefader än Thesleff och ett trefligare och trifsammare hem än hans. Den mildhet, som var rådande inom hans hem, verkade ovilkorligt på ett godt sätt på alla dem, som voro i tillfälle att slippa dit. Men den grensades ej der. Sitt hems goda ande förde Thesleff med sig hvart än han gick. [...]” Alexander August Thesleffin nekrologi, A. A. Thesleffin henkilökohtainen arkisto. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös kirjoittajan.

535 Oppenheim 1991, 228; Tuohela 2008, 303.

536 Elämä Euroopassa ja erityisesti Italiassa oli ennen ensimmäistä maailmansotaa edullista, kunhan vain oli tarkka rahankäytöstään. Thesleffinkin päiväkirjoissa, almanakoissa ja luonnoskirjoissa toistuu tarkkaan taloudenpitoon liittyviä luetteloita, listoja ja laskelmia.

537 Schreck 2017, 17; Rantala 2020, passim.

Sivistyneistötytöt kasvatettiin 1800-luvun lopussa tunnollisiksi, ahkeriksi ja toimeliaiksi. Lapset oppivat naisena ja miehenä olemisen kulttuuriset ja yhteiskunnalliset sisällöt ennen muuta perheen piirissä.<sup>538</sup> Sukupuoli (*gender*) oli perustavanlaatuinen ihmisten välisiä sosiaalisia suhteita ja valtasuhteita määrittävä asia. Se rakentui erilaisissa tilanteissa ja konteksteissa eri tavoin ennen muuta historiallisen, diskursiivisen ja performatiivisen luonteensa takia.<sup>539</sup> Anne Ollilan mukaan säädynmukaiseen kasvatukseen kuului oppi luterilaisesta nöyryydestä, jota vaadittiin etenkin naisilta. Sen sijaan poikien kasvatuksessa korostui menestyksen tavoittelu ja kunnianhimo.<sup>540</sup> Porvarillis-kristillisessä maailmassa itsekkyys oli tavatonta ja naisen kohdalla myös synty. Naisen ei kuulunut tehdä mitään itsensä vaan muiden vuoksi.<sup>541</sup>

Alexander ja Emilia Thesleff kuitenkin kasvattivat erityisesti tyttäriään jo uudenaikaisella otteella eli ei automaattisesti vaimoiksi tai puolisoiksi perhe-elämän ”käyttöön”. Thesleffin perheessä lasten kasvuympäristö oli joustava ja salliva ja lapsia kohdeltiin selvästi tasa-arvoisemmin kuin aiempina aikoina, ehkä jopa enemmän kuin monessa muussa aikalaisperheessä.<sup>542</sup> Taideopinnot olivat kyllä aikakauden säätelyä naisille tyypillistä toimintaa, mutta harvinaisempaa oli, että vanhemmat kannustivat tyttärtään taideopintoihin muutenkin kuin harrastusmielessä. 1880-luvulla moni tyttö aloitti taideopinnot, mutta matka taiteen alkeisopetuksesta eteenpäin vaikeutui sitä mukaa kun opinnot etenivät.<sup>543</sup>

Thesleffin perheen tytöille ovi oli kuitenkin auki tiedon ja toiminnan maailmaan, ja kaikki kolme sisarta valitsivat koulun jälkeen taiteet. 1800-luvun loppu ja 1900-luvun alku oli murroskautta, jolloin yhteiskunnan toimintatapoja ja naiskysymystä, siveyttä, köyhyyttä ja kansallisuutta oli ratkottava uusien keinoin. Mistään ei nouse esiin, että perheessä olisi painotettu uskonnollis-moralistisia arvoja, kuten tiedon kieltämistä tai romanttisten ideaalien vaalimista.<sup>544</sup> Päinvastoin Ellenistä esimerkiksi kerrotaan, että hän sai pienenä istua kotitalonsa katolla itsekseen mietiskelemässä, maalaamassa ja piirtämässä.<sup>545</sup>

538 Häggman 1994, 188; Ollila 1998, 72–75; Leskelä-Kärki 2006, 617.

539 Scott 1999, 42–44; Kaartinen & Korhonen 2005, 259; Leskelä-Kärki 2006, 33.

540 Ollila 1998, 21, 193, 196, 231.

541 Tuohela 2008, 311.

542 Tämä tulee esiin niin Thesleffin kirjeenvaihdossa perheenjäseniensä kanssa kuin päiväkirjamerkinnöissä. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Lue lisää -> Schreck 2017, 35–37.

543 Katso lisää esimerkiksi Konttinen 1988, 2008b, 2010 ja 2017.

544 Esim. Ellen Thesleffin päiväkirjat vuosilta 1883–1884. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Laajemmin ajan tyttöjen kasvatusilmapiiristä esim. Tuohela 2008, 302–305, 310–311.

545 Bäcksbäck 1955, 8. Toisin kuin vaikkapa Juhanin Ahon romaanin *Papin tytär* päähenkilö Elli, jonka aikuiseksi kasvamista pienensi vanhanaikainen kasvatus ja naisen rajattu elämänpiiri. Ellin tarve nähdä kauemmas tukahdutettiin.

Joidenkin naisten horisontti laajeni, kun uusia mahdollisuuksia koulutukseen, työhön, luomiseen ja yksilöllistymiseen alkoi löytyä. Samaan aikaan murros johti myös identiteettikriisiin, sillä samalla kun uudistukset herättivät toivoa, kohtasivat ne myös vastustusta ja vaateita pysytellä vanhassa.<sup>546</sup> Tässä valossa on huomionarvoista, että Thesleffin tyttäristä erityisesti Ellen sai tehdä elämänvalintojaan varsin itsekäistä lähtökohdista ja molempien vanhempiensa kannustamana. Anne Ollilan mukaan 1800-luvun lopussa säätyläisperheissä avioliiton ja palkkatyön yhdistäminen naisen kohdalla oli vielä mahdoton ajatus. Palkkatyö tuli naiselle mahdolliseksi, jos se poissulki perhe-elämän, sillä silloin se oli mahdollista tulkita uhrautumisena.<sup>547</sup> Äidin rooli taas nähtiin edelleen kansallisesti naisen tärkeimpänä sivistyksellisenä tehtävänä. Jos naisella ei ollut omaa perhettä, saattoi hän toteuttaa niin sanottua yhteiskunnallista äitiyttä esimerkiksi opettajana tai kansanvalistajana. Naisasialiike asetti naisille roolin siveellisyyden vartijoina ja moraalisina holhoojina. Yhteiskunnallisen äitiyden se näki kuuluvan erityisesti säätyläis- ja sivistyneistönaisille.<sup>548</sup>

Matkalle lähtö antoi Thesleffille nyt mahdollisuuden ylittää tai ainakin väistellä monia naiseudelle asetettuja vaatimuksia. Matkalla ollessa hän saattoi tehdä ja nähdä toisin ja elää arkeaan erilaisessa suhteessa itseensä ja omaan kotimaahansa. Samalla mukana kulki myös pysyviä elementtejä, kun äiti ja sisaret tai ainakin joku heistä matkusti usein mukana. Italia tuli merkitsemään Thesleffille erityistä mahdollisuutta taiteelliseen työskentelyyn. Äidille se merkitsi läheisyyttä ja yhteistä elämää tyttäriensä kanssa, Gerdalle uraa lääkäintävoimistelijana ja keramiikkataiteilijana sekä roolia sisarensa elämäkumppanina ja työn mahdollistajana.<sup>549</sup> Seitsemäntoista vuotta täyttäneelle Thyralle ensimmäinen matka vuonna 1897 oli eräänlainen aikuistumisriitti.<sup>550</sup>

Taidehistorioitsija Katarina Wadstein MacLeodin mukaan juuri naisten väliset ystävyys-, elämäntapa- ja yhteistyöverkostot mahdollistivat heille taiteellisen uran kehittymisen. Hän korostaa erityisesti sitä, että historian kirjoituksessa on tärkeää ymmärtää vuosisadan vaihteessa eläneiden naisten tapoja järjestää elämäänsä mahdollisuuksien näkökulmasta. Naisten välisiä suhteita ei kuitenkaan tarvitse

546 Rojola 1999, 108; Leffler 2005, 6–7; Tuohela 2008, 18.

547 Ollila 1998, 62; Suutela 2005, 153.

548 Rajainen 1973; Sulkunen 1995; Helén 1997, 137, 139–143, 145–154; Tuohela 2008, 21–23, 278–281.

549 Ellen ja Gerda Thesleff elivät elämänsä yhdessä aina Gerdan kuolemaan saakka vuonna 1939. Ruotsalaisen taidehistorioitsija Katarina Wadstein MacLeodin mukaan kahden naisen välinen liitto, jossa elettiin naimisissa olevan pariskunnan normeja noudattaen, oli hyväksytty elämäntapa vuosisadan lopun viktoriaanisessa kulttuuripiirissä Yhdistyneistä kuningaskunnista Pohjoismaihin. Erityisesti se oli sitä yläluokkaisten sivistyneistönaisten keskuudessa. Wadstein MacLeod 2021, 116–117, 118.

550 Myös Rolf-veli opiskeli samaan aikaan ranskaa Sveitsin Veveyssä Genevenjärven rannalla.

myöhemmin tulkita ainoastaan olosuhteiden luomana pakkona löytää ulospääsy miesvaltaisen alan puristuksesta.<sup>551</sup> Thesleffillekin perheen naisten yhteinen elämä ulkomailla loi mahdollisuuden tehdä kunnianhimoisesti taiteellista työtä. Tämä taas edisti koko suomalaisen taiteen kehittymistä, ei ainoastaan hänen henkilökohtaista uraansa.

Firenzessä ulkomaalaisten taiteilijoiden ja ajattelijoiden verkostoissa sukupuoli, ruumis, työ ja elämä ymmärrettiin jo monin tavoin uudella tavalla. Ulkomaalaisten älyköiden elämäntapa poikkesi paikallisten rutiineista, ja näin he elivätkin kaupungissa tietyllä tapaa omassa todellisuudessaan. Kuten Heli Rantala tuo esiin, matkajat eivät välttämättä olleet kovinkaan kiinnostuneita alueen vallitsevasta kulttuurista, vaan pikemminkin satoja tai tuhansia vuosia vanhemmasta kulttuurista. Paikalliset edustivat heille vierasta kulttuuria.<sup>552</sup> Thesleffinkin kontaktit paikallisiin ihmisiin olivat vähäisiä ja pikemminkin käytännöllisiä: hän solmi kevyitä tuttavuuksia pensio-naattien pitäjien, kahviloiden ja ravintoloiden henkilökunnan, malliensa tai kukka-myyjien kanssa. Syvemmät ystävyys- ja kollegiaaliset suhteet solmittiin oman luokan ja taideverkostojen sisällä.

Mitä lähempänä naisen toiminnan kuvataiteen piirissä nähtiin olevan heidän luontoaan, sitä hyväksytympänä sitä pidettiin. Esimerkiksi Thesleffin nihkeä ja kielteinen asenne opettamista kohtaan kieli hänen sopimattomuudestaan hyväksytyen naistaiteilijan rooliin.<sup>553</sup> Thesleff suuntautui ulos perinteisistä naisen tiloista ja kirjeissään hän raportoi usein hetkistä kaupungin kaduilla, aukioilla, ravintoloissa ja terasseilla. Hetket julkisissa tiloissa olivat mainitsemisen arvoisia verrattuna tiloihin sisällä pensionaatissa, omassa huoneessa tai salongissa, missä julkisen vallan ja tilan käyttö ei ollut naisille samalla tavalla tarjolla ja mahdollista. Elämä Italiassa konkretisoitui ulkona tapahtuvassa liikkeessä, jossa myös taiteellinen työ tapahtui. Liike kuului olennaisesti myös ajan ymmärrykseen taiteilijuudesta ja taiteilijaelämästä. Modernille naiselle oman ruumiin hallinta ja muuttuminen julkiseksi katseen kohteeksi, aktiiviseksi ja haluavaksi subjektiksi oli oleellinen osa yksilöllistymistä. Moderni loi naisille mahdollisuuden luoda uusi suhde ruumiiseensa tilassa.<sup>554</sup>

Firenzen varsin monipuolisista ja eksentrisistäkin ulkomaalaisten piireistä avautuu kuva, jossa matkalla olleet naiset saattoivat elää siellä vakavasti otettavina taiteilijoina, kirjailijoina tai yhteiskunnallisina ajattelijoina.<sup>555</sup> Tästäkin huolimatta Thesleff oli kuitenkin Firenzessä toisinaan myös hyvin porvarillinen ja tarkka hyvästä

551 Wadstein MacLeod 2021, 118–119.

552 Rantala 2020, 214–215.

553 Schreck 2017, 218. Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 24.10.1931. BNF. ”[...] Juuri nyt minulla on oppilas. Pidätkö oppilaista. Minä vihaan niitä. Mutta niin voin tienata 25 markkaa tunnissa. [...]” Käännös Schreck 2017, 316–317.

554 Leskelä 2000, 223.

555 Wanrooij 2001, 4–5.

maineestaan. Hän ei ollut pelkästään rajojen koettelija, vaikka se taiteellisessa työssä näkyikin enemmän. Asenne piirtyi esiin myös kirjeenvaihdossa:

Oh tuo rouva Thilén! – hän on kyllä todella turhan laveasanainen ja rohkea kirjeessään – meidän mielestämme se menee oikeastaan liian pitkälle. Juoruileekohan nyt koko Helsinki siitä, että puolalainen oli ystävällinen meidän Fiesolen-retkellämme?<sup>556</sup>

Kohtaaminen liian tuttavalliseksi käyneen ajurin kanssa sai Thesleffin huolehtimaan maineestaan, vaikka hän olikin kaukana kotoa. Näin hän oli itse aivan yhtä porvarillinen kuin kirjeessään kritisoima rouva Thilén. Porvarillisuuden korostaminen saattoikin olla taiteilijanaisille myös strategia, jolla sai huomion siirrettyä toisaalle ja näin järjestettyä tilaa ja aikaa itse taiteen tekemiselle. Samanlaiseen valintaan ja toimintaan viittaa Riikka Teelmäki tanssitaiteilija Maggie Gripenbergin kohdalla.<sup>557</sup>

## Luonnoksien liike

Kun Thesleffin 1890-luvun viimeisiä vuosia tarkastelee luonnoskirjojen avulla, huomaa niissä muutoksen taiteellisen työn fyysisessä paikassa. Ylirajaisuuden tematiikkaan sitoutuen se ei ole enää sisällä kotona tai ateljeessa, vaan ulkona maailmassa ja liikkeessä. Taiteellisesta työstä tulee Thesleffillä osa liikkuvaa elämäntapaa, ja näin työn ja elämän raja ei ole enää samalla tavalla selkeä ja vain tiettyihin paikkoihin sidottu.

Kuvataiteilijalle luonnoskirja oli itsestään selvä mukana kulkeva työväline, koska luonnostelu ja harjoitelmat kuuluivat niin taiteilijan koulutukseen kuin työhönkin. Kouluvaiheessa luonnoksia annettiin myös opettajille ja muille auktoriteeteille arvioitavaksi. Tässä vaiheessa uraansa Thesleff saattoi kuitenkin jo alkaa muokata käytänteitään omanlaisikseen. Tuliko luonnoskirjasta Thesleffille oma salainen huone ja jotakin yksityistä, vaiko julkisempi ”käytännön” työväline, jonka sisältöjä hän jakoi kollegojen tai opettajien kanssa?<sup>558</sup> Lyhyesti voisi sanoa, että molempia.

Luonnoksia tutkiessa hahmottuu, että Thesleff teki merkintöjä ja piirsi kirjoihinsa paljon ja aina kun se vain oli mahdollista. Esimerkiksi maaliskuussa 1898 Thesleffin

556 ”Åh den fr. Thilén! – Hon är ju värkligen faslig vidlyftig i sin bref – vi tycka det nästan går för långt. Skall nu hela H.fors skvallervärld få veta att polacken var gentil på vår Fiesole färd?” Ellen Thesleffin kirje äidille 5.2.1894. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017.

557 Teelmäki 2016, 82.

558 Maarit Leskelä-Kärki pohtii päiväkirjan olemusta vastaavasti tutkimuksessaan Aino Kallaksen kirjailijantyöstä. Leskelä-Kärki 2006, 423.

naiset tekivät yhteisen matkan Roomaan, Napoliin ja Amalfille.<sup>559</sup> Matkalle ajoittuvassa luonnoskirjassa on yhteensä 12 tutkimukseni kannalta kiinnostavaa ihmis- ja liikekuvausta.<sup>560</sup> Nämä ovat arkkitehtonisia, tilallisia kuvauksia julkisista historiallisista miljöistä, usein kirkkoista, joissa on myös ihmisiä liikkeessä. Matkalla olo näkyy kuvauksina paikallisista ihmisistä ja matkakumppaneista. Näitä luonnoskirjoja voikin lukea kuin visuaalisia matkapäiväkirjoja, joita on pidetty intiimiydessään ja fragmentaarisuudessaan erityisesti naisten lajina.<sup>561</sup> Tässä mielessä päiväkirja myös eroaa luonnoskirjojen statuksesta taiteellisessa työssä ja hierarkioissa.

Akatemiapohjaisessa taideopetuksessa luonnokset olivat vielä Thesleffin aikana taideteoksen kehityskulun (eräänlaisen evoluution) yksi vaihe. Luonnos oli tärkeä etappi tiellä kohti täydellistymistä eli valmista taideteosta. Samalla luonnos oli osa käytännön työtä ja taiteellisen prosessin sanelema, ei pelkkä taideinstituutioiden tai koulujen luoma metodi. Thesleffin kohdalla luonnoksen suhde ja asema osana teoksen rakentumista muuttui luvussa tutkitulla aikavälillä. Thesleff alkoi suhtautua luonnoksiin itsenäisemmin ja omaehtoisemmin, ja hänen tapansa tehdä ja käyttää luonnoskirjoja erosi jo selvästi perinteisestä ja akateemisesta luonnoskirjan funktiosta. Pariisiin symbolismin ensimmäisen aallon jälkimainingeissa Thesleff tavoitteli aktiivista ja itsenäistä asemaa taiteilijana ja kunnianhimoista taiteellista ilmaisutapaa. Tässä luonnoksilla ja luonnoskirjoilla oli tärkeä funktio.

Eräällä luonnoskirjan nro 17 sivulla lukee ”Firenze”. Tekstin yläpuolella on profiilikuva kepeästä hattupäisestä nuoresta naisesta, joka ulkonäön perusteella voisi olla Thyra.<sup>562</sup> Mahdollisesti myös saman luonnoskirjan Orvieto tuomiokirkon miljöössä hitaan oloisesti leveähelmaisessa löyhässä vaatetuksessa asteleva nainen voisi olla Thyra. Hän liikkuu selin pois päin katsojasta kohti avaraa ikkuna-aukkoa.<sup>563</sup> Toisessa Orvieto katedraalimiljööluonnoksessa taas on munkinkaavussa hitaasti vasemmalta ylös oikealle kohti portaikkoa liikkuva hahmo.<sup>564</sup>

Orvieto oli vanhan etruskikaupunki, jonka 1200-luvun lopulta peräisin oleva goottilainen katedraali oli sekä volyymiltaan että koristeluiltaan mahtipontinen kokonaisuus. Sen julkisivua koristivat mosaiikit, pronssiset suuret ovet, lukuisat Raamatun kertomuksia kuvaavat reliefit ja muut koristeelliset arkkitehtuurielementit. Thesleffin luonnokset eivät kuitenkaan käsitelleet tätä katedraalin mahtipontista luonnetta tai mestarillisia yksityiskohtia. Pikemminkin katedraali sai toimia tilana kuvata ohikiitäviä hetkiä eletystä elämästä ja historiasta.

559 Lisäksi he kävivät Venetsiassa, Bolognassa, Milanossa, Viareggiassa ja Forte dei Marmissa.

560 Luonnoskirja A IV 3449:17, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

561 Leskelä 2000, 214.

562 Luonnoskirja A IV 3449:17, sivu 25, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

563 Luonnoskirja A IV 3449:17, sivu 39, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

564 Luonnoskirja A IV 3449:17, sivu 37, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

Orvieto-luonnoksissa tapahtuu hetkessä eletyn ja kiviin hakatun menneen välähdysmäisiä yhteenkietoutumia. Arkkitehti Juhani Pallasmaan kuvaus katedraalin kohtaamisesta merleaupontylaisen fenomenologian hengessä tuo mieleen myös Thesleffin luonnokset:

[...] Katseeni projisoi kehoni alitajuisesti katedraalin fasadiin, missä se kuljeksi kaiverrusten ja pintamuotojen seassa ja aistii syvennysten ja ulkonemien kokoa; ruumiinpainoni kohtaa katedraalin oven massan, käteni tarttuu oven kahvaan ja astun takana olevaan hämärään tyhjyyteen. Koen itseni kaupungissa, ja kaupunki on olemassa kehollisen kokemukseni kautta. Kaupunki ja kehoni täydentävät toisiaan ja määrittelevät toisiaan. Asun kaupungissa ja kaupunki asuu minussa.<sup>565</sup>

Ehkä Thesleff koki jotakin samankaltaista kohdatessaan matkoillaan vaikuttavia historiallisia rakennuksia. Hän ei selvästikään halunnut kopioida niiden muotoja tai ulkoasua, vaan pikemminkin tuoda luonnoksissaan esiin omia kokemuksiaan ja ruumiillista paikan tuntua suhteessa rakennuksiin. Ne tekivät historian hänelle näkyväksi ja ymmärrettävämmäksi. Kuten Pallasmaa sanoo, arkkitehtuurin aika on pidäteltyä aikaa, sillä rakennukset antavat yksilölle mahdollisuuden osallistua elämän ylittäviin ajallisiin sykleihin. Mahtavissa rakennuksissa aika pysyy aloillaan, vaikka samaan aikaan ympärillä olevien ihmisten elämä jatkaa kulkuaan.<sup>566</sup>

Thesleff ei niinkään kuvannut tai dokumentoinut Orvieton kirkon jylhää fasadia tai arvokkaita yksityiskohtia, vaan tavoitteli jotain inhimillisen mittakaavan kokemusta suuren rakennuksen läheisyydessä. Thesleffin havainnoidessa ja piirtäessä historiallista kohdetta hän eläytyi paikkaan, rakennukseen ja siitä huokuvaan elämään sen sijaan, että olisi pyrkinyt toisintamaan mennyttä pikkutarkasti luonnoskirjoihinsa. Hänellä oli modernin arkeologin asenne.<sup>567</sup>

Luonnoksien joukossa on myös koskettava kuvaus mitä ilmeisimmin uskonnollisen taiteen *pietà*-aiheesta eli hetkestä, jolloin Jeesuksen ruumis nostetaan alas ristiltä.<sup>568</sup> Ehkä Thesleff piirsi sen italialaisen Ippolito Scalzan marmorisen *Pietà*-veistoksen pohjalta? Samalla luonnoksessa on sen kaltaista liikkeellistä dramatiikkaa, lähes melodraamaa, että se on helppo yhdistää myös jonkinlaiseen teatterikohtaukseen, missä henkilö antautuen vaipuu toisen ihmisen käsivarsille. Luonnoksen ajoituksesta päätellen se osui päiviin, jolloin Thesleff vietti aikaa Orvieton katedraalissa.

Ymmärrän Thesleffin luonnokset subjektiuden rakentamisen paikkoina, väylänä luoda identiteetistä jotakin pysyvää jälkeä suhteessa jatkuvassa muutoksessa olevaan

565 Pallasmaa 2016, 33.

566 Pallasmaa 2016, 41–43.

567 Katso romantiikan ihanteista ja modernin arkeologin asenteesta tarkemmin Rantala 2020, 211.

568 Luonnoskirja A IV 3449:17, sivu 29, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

elämään vaihtuvine identiteetteineen. Luonnoskirja saattoi olla tapa tunnistaa itsensä ja ilmaista itseään ruumiillisesta perspektiivistä, sillä luonnostelija loi itseään viivansa avulla.<sup>569</sup> Ympäröivä arkkitehtuuri vahvisti Thesleffin eksistentiaalidikokemusta ja maailmassa olemisen tajua. Pallasmaata mukailleen se saattoi myös merkitä vahvistunutta itsen kokemusta.<sup>570</sup> Tähän nojaten näyttää siltä, että Thesleffin tarve kuvata niin arkkitehtonisia tiloja kuin luonnon tiloja luonnoskirjoissaan ei kummunnut ainoastaan dokumentaation tai muistamisen tarpeesta (matkapäiväkirja), vaan myös jonkinlaisesta itsereflektion tarpeesta. Hän saattoi piirtämällä suhteuttaa itseään menneeseen ja nykyisyyteen ja tehdä itsensä ruumiillisesti läsnä olevaksi näissä tiloissa – suhteuttaa itseään lihallisena olentona arkkitehtuurin mittakaavaan, sen ajalliseen keston ja sisällään pitämiin ihmiskuvauksiin.

Thesleff piirsi matkaseuranaan olleita naisia osaksi eurooppalaisen sivistyksen jatkumoa. Tässä jatkumossa myös matkustaminen oli tärkeä ele ja taiteilijuus teki naisille mahdolliseksi boheemimman ja poikkeavamman elämäntavan.<sup>571</sup> Thesleff ilmensi rooliaan taiteilijana kuljettamalla mukanaan taiteilijatarvikkeitaan, joiden kanssa hän asettui nimenomaisesti taiteilijana kuvaamaan julkisia tiloja.

Matka jatkui Orvietosta kohti etelää. Huhtikuussa Thesleff kirjoitti Eynarille, kuinka he olivat poikenneet Thyran kanssa äidin ja Gerdan seurasta Sorrentossa ja lähteneet lyhyen matkan päähän Pompeijiin ja Vesuviukselle. Kun muut ottivat aurinkoa, Ellen kaipasi liikettä.<sup>572</sup> Muutamaa viikkoa myöhemmin matka jatkui Roomaan, missä Thesleff kulki päivittäin taiteilijatarvikkeidensa kanssa kaupungilla. Forum Romanumilla luonnoskirjaan piirtyi liikkeellinen, pyörivä hahmo, josta on vaikea sanoa tarkemmin, mitä se esittää. Lisäksi samoilta päiviltä on peräisin muotokuva pulleasta viiksekkäästä miehestä. Toisinaan Thesleffin luonnoskirjojen sivuilla saattaa olla ainoastaan tekstejä, muistiinpanoja, ajatuksia, nimiä tai listauksia. Esimerkiksi eräällä sivulla luonnoskirjassa vuodelta 1896–1897 lukee: ”Bli i en linie i en färg”.<sup>573</sup>

Toisin kuin ensimmäisessä luvussa käsitellyllä ajanjaksolla, Thesleffin piirrookset eivät enää tässä vaiheessa olleet yhtä suoraviivaisesti jonkun tietyn aihepiirin suunnitelmia tai pohjia, vaan pikemminkin visuaalista muistia: paikkojen, ihmisten ja

569 Jokinen 1996, 150, 154; Leskelä 2000, 215. Leskelä tuo ajatuksen subjektiivisen rakentamisen paikoista esiin Aino Kallaksen päiväkirjoittamisen yhteydessä. Ajatus, että päiväkirjailija luo itseään kielen avulla taas on Eeva Jokiselta. Itse olen tässä tutkimuksessa yhdistänyt luonnostelun samantyyppiseksi toiminnaksi päiväkirjoittamisen kanssa.

570 Pallasmaa 2016, 34.

571 Konttinen 1995, 136; Konttinen 2010b, 190–191

572 Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille 14.4.1898. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

573 ”Olla ääriiviivassa, olla värissä.” Ellen Thesleffin luonnoskirja vuodelta 1896–1897 A IV 3449:16 sivu 33. Kansallislageria, Ateneumin taidemuseo. Vapaasti mukaileva käännös kirjoittajan.



ilmiöiden prosessuaalista esiin piirtymistä ja tutkimusta – olemista, niin kuin edellä mainittu aforismikin kehotti. Feministisessä tutkimuksessa päiväkirjan on ymmärretty voivan kertoa jotain naisten kokemuksista.<sup>574</sup> Samoin Thesleffin luonnoskirjat voivat kertoa jotain hänen kokemuksistaan. Luonnoksien rooli hänen taiteensa ja taiteilijaidentiteetin rakentajana oli olennainen piirros piirrokselta, sivu sivulta. Samalla luonnoksiin suodattui myös hänen elämäänsä. Luonnoskirjojen avulla olikin mahdollista luoda jatkumoa ja tarinaa, jossa olivat läsnä mennyt ja nykyisyys, eletty. Samalla se oli visuaalisen kielen ja konventioiden muotoilemaa, sillä kun kuva pyrki kuvaamaan todellisuutta, loi se sen koko ajan uusiksi.<sup>575</sup> Luonnos oli pieni hetki ihmisen tajuamaa todellisuutta.

Piirrosten ja merkintöjen suunta ja funktio oli pikemminkin kohti itseä ja maailmaa kuin jotakin tiettyä valmisteilla olevaa taideteosta. Monet Thesleffin maalaukset tältä periodilta tuntuvat syntyneen kuin ”tyhjästä”, eli niitä ei löydy luonnoskirjojen sivuilta. Yhteistä on oikeastaan samanaikaisuus, eli tietyt piirrokset ja maalaukset syntyivät samoina aikoina eri tekniikoilla. Tämä kasvattaa ymmärrystä Thesleffin maalauksien spontaanista luonteesta: niitä ei hiottu tai harjoitettu ensin jossakin toisaalla, vaan maalaus pikemminkin tapahtui ”raakana materiaan” eli väreinä kankaalle, puulle tai pahville. Maalausta tehdessä Thesleffin ruumiillisuus ja ruumis tapahtui myös kankaalla, tietyllä tapaa spontaanisti, ilman eleitä varmennuksesta tai kokeilusta. Luonnoksien perusluonteeseen kuuluva keskeneräisyys liittyi myös ruumiiseen ja liikkeeseen, sillä luonnokset elivät jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa.<sup>576</sup> Piirtäessä paikat, tilat ja ihmiset olivat jatkuvassa metamorfoosissa, liikkeessä tulossa joksikin.

## Borghesen puisto

Keväällä 1898 syntyi Roomasta innoituksensa saanut maalaus *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*.<sup>577</sup> Se on otteeltaan ja väripalettiltaan vielä varsin symbolistinen teos, maalattu ruskean, harmaan ja tummanvihreän sävyillä. Teoksen suorakaiteinen muoto sai vaikutteita symbolistien japanismi-innostuksesta eli japanilaisista puupiirroksista.<sup>578</sup> Kuvassa puiden suorat ja paljaat ruskeat rungot lävistävät pystysuorassa suorakaiteen

574 Vertaa Leskelä-Kärki 2006, 77, passim. Väitöskirjassaan Maarit Leskelä-Kärki tutkii kirjoittavien Krohnin sisarten kohdalla Aino Kallaksen taiteilijaidentiteetin rakentumista tämän päiväkirjoissa myös ajallisesta näkökulmasta.

575 Leskelä-Kärki 2006, 422.

576 Pallasmaa 2016, 33.

577 Ellen Thesleff, *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*, 1898. Öljy kankaalle, 55,5 x 29 cm. A-1998-164, Kansalligalleria, Ateneumin taidemuseo.

578 Katso tarkemmin symbolistien japanilaisista vaikutteista esimerkiksi *Japanomania pohjoismaisessa taiteessa 1875–1918*, toim. Gabriel P. Weisberg, Anna-Maria von Bonsdorff & Hanne Selkokari, Ateneumin taidemuseo, 2016.



Ellen Thesleff, *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*, 1905.

muotoisen kankaan painavasti ja varsin staattisesti painottuen hiukan kuva-alan oikeaan reunaan. Puiden vierellä näkyy aavistus puiston rakennelmaa, jonkinlainen muurein ympäröity tila, ehkä temppelin raunio, portaikko tai jonkinlainen pengeri.

Ajan taiteessa temppelikuvasto kietoutui toiveisiin uuden, henkisemmän ajan koittamisesta. Muinoin rakennettuja pyhäkköjä, luostareita ja kirkkoja kuvattiin kerran menetetyn ja uuteen kukoistukseen nousevan henkisyyden tyyssijoina. Niissä pidettiin yllä ikuisen viisauden ja siihen kietoutuvan taiteen traditiota. Nina Kokkinen tuo esiin, kuinka edelleen 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten kuluessa ”taiteen henkisyydestä” alettiin keskustella yhä selväsanaisemmin, Steinerin ja Bergrothin kirjoitusten ohella muun muassa Wassily Kandinskyn taiteellisen ajattelun ja kirjoitusten myötä.<sup>579</sup>

Thesleff piirsi Borghesen puistossa luonnoskirjaansa puistomaiseman lisäksi antiikin vahvasti liikkeellisiä ja päättömiä veistoksia.<sup>580</sup> Yksi niistä saattoi olla aavistuksenomaisesti läsnä myös *Pinjoja Villa Borghesen puistossa* maalauksessa. Romanttikona Thesleffiä miellyttivät näkymät, joissa yhdistyivät sekä ihmisen kädenjälki että luonto.<sup>581</sup> Kalpea hopeanhohtoinen valo tuli maalaukseen mystisesti jostain sen ulkopuolelta. Pinjojen latvojen tiheä oksisto kaartui kuin päivänvarjo luoden varjoisan ja viileän suojan puun alle.<sup>582</sup> Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa teoksessaan *Silmä ja mieli*, puista ja siitä, miten niiden näkeminen lumoo maalarin: ”Olen tietänyt päivästä tuntenut, että puut katsovat minua ja puhuvat minulle... olin siellä ja kuuntelin... Mielestäni maalarin pitää olla maailman lävistämä eikä haluta lävistää maailmaa.”<sup>583</sup>

Myös Thesleffille maiseman kommunikointi ja sen herättämät tunteet ja tuntemukset olivat tärkeitä. Luonto oli voima ja mysteeri, joka oli osin myös salattua. Thesleffin ruumis tallensi paikan Borghesen puistossa ja oli jollakin tavalla tämän maailman lävistämä niin voimakkaasti, että hän halusi seitsemän vuotta myöhemmin palata samaan paikkaan ja maalata sen ja osin myös asetelmankin uudelleen. Juhani Pallasmaan mukaan luovassa työssä tapahtuukin samaistumista, kun tekijän henkisestä ja ruumiillisesta olemuksesta tulee työn tapahtumapaikka. Hänen ajattelunsa mukaisesti Thesleff siis muisti paikan siksi, että se vaikutti hänen ruumiiseensa ja tuli osaksi hänen henkilökohtaista maailmaansa.<sup>584</sup> Uudessa, vuoden 1905 *Pinjoja Villa Borghesen puistossa* -maalauksessa paikka ja tila ovat edelleen tunnistettavia, mutta kaikki on silti muuttunut. Ilmaisun ovat vallanneet värit ja värien mukana liike.

579 Kokkinen 2019, 362, 368. Erityisesti Kandinskyn kirja *Taiteen henkisestä sisällöstä* (Über das Geistige in der Kunst, 1911) oli tärkeä keskustelun herättäjä.

580 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:17 sivut 63 ja 67. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

581 Rantala 2020, 81–83.

582 Schreck 2017, 103.

583 Hotanen 2008, 95.

584 Pallasmaa 2016, 12, 34.

Vuoden 1905 maalauksessa Borghesen puisto hehkuu sinistä, keltaista ja vihreää. Väri kohoaa kuin mahla puiden runkoja pitkin juuristosta lehvistöön ja levittäytyy kaikkialle. Merleau-Pontyn mukaan maalarin onkin opittava tunkemaan katseensa näkyvän ytimeen oppiakseen käyttämään värejä.<sup>585</sup> Vuonna 1916 Thesleff kirjoitti luonnoskirjaansa ajatuksen, jossa aivan kuin kiteytyi jotain jo vuoden 1905 *Pinjoja Villa Borghesen puistossa* -teoksen muotoihin vaikuttaneista ajatuksista:

”Ei teorioita, ei muotoja – vain väri.”<sup>586</sup>

## 3.2 Pariisi 1900

Vuoden 1899 kääntyessä kohti loppuaan Thesleff oli jälleen lähdössä matkalle, tällä kertaa kohti Pariisia yhdessä ystävänsä Ingeborg von Alftanin kanssa. Sitä ennen hän oli ehtinyt olla vuoden päivät Suomessa. Veli Rolf työskenteli parhaillaan Pariisissa maailmannäyttelyn Suomen organisaatiossa Albert Edelfeltin alaisena. Myös Thesleff oli osallistumassa näyttelyyn omilla maalauksillaan.

Thesleff ja von Alftan asettuivat Pariisissa pensionaattiin osoitteessa Boulevard Raspail 212, Luxembourgin puiston ja Montparnassen hautausmaan välissä. Se oli taiteilijoiden ja muiden boheemien suosima kortteli, ja myös Rolf-veli asui samalla suunnalla.<sup>587</sup> Tammikuussa 1900 kaupunkiin tulivat perässä myös äiti, Gerda ja Thyra. Näin Thesleffin naiset olivat jälleen yhdessä matkalla. Thyra alkoi opiskella Colarossin akatemiassa, ja Gerda otti tunteja puuveistossa.<sup>588</sup> Thesleff maalasi ja tutki aktiivisesti kaupunkia ja sen museoiden kokoelmia samalla, kun seurasi maailmannäyttelyn rakentumista Seinen rantojen molemmin puolin.

Maailmannäyttelyn vaikutukset Pariisin kaupunkikuvaan olivat mittavat ja Suomi sai näyttelyyn oman paviljongin irrallaan Venäjän näyttelykokonaisuudesta. Tämä onnistui Albert Edelfeltin hyvien suhteiden ja diplomaattisten taitojen ansiosta. Oma paviljonki oli sortovuosien poliittisten tapahtumien valossa suuri voitto ja mahtava tilaisuus Suomen taiteelle saada kansainvälistä huomiota ja tunnustusta. Eliel Saarisen suunnitteleman paviljongin teoksiksi valikoitui kansallistaiteilijoina asemansa vakiinnuttaneiden tekijöiden töitä Akseli Gallen-Kallelalta, Eliel Saariselta, Lars Sonckilta, Emil Wikströmiltä, Albert Edelfeltiltä, Väinö Blomstedtiltä, Magnus

585 Hotanen 2008, 74.

586 ”Inga teorier, / ingen form, blott / – färg –” Thesleff 1954, 27. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv, mappi 8. Muistikirjan mukaan Thesleff olisi kirjoittanut ajatuksen ylös jo vuonna 1915. Castrénin toimittamassa kokoelmassa on jonkin verran heittoja ajoituksissa. Tämä voi johtua siitä, että Thesleff kirjoitti runojaan ja aforismejaan myöhemmin puhtaaksi ja saattoi tässä kohden muistaa ajoituksia toisin tai ajoittaa niitä muistinvaraisesti uudelleen.

587 Ellen Thesleffin kirje äidille 27.12.1899. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

588 Bäcksbäck 1955, 37.

Enckelliltä ja Pekka Haloselta. Mukana pääsi myös naisia, kuten Elin Danielsson-Gambogi, Hanna Frosterus-Segerstråle, Ellen Thesleff, Venny Soldan-Brofelt, Beda Stjernerchantz, Antoinette Vallgren ja Maria Wiik. Thesleffiltä oli esillä piirros ja neljä maalausta (kolme piirrosmuotokuvaa ja maalaus *Viulunsoittaja*).

Suomen paviljonki oli ruotsinkielisten liberaalien aikaansaannos, joihin myös Thesleffin lähipiiri lukeutui. Erityisesti veljet Rolf ja Eynar olivat läheisiä pian Euterpe-nimen alle kerääntyvien aktiivien Werner ja Torsten Söderhjelmin, Gunnar Castrénin, Sigurd Frosteruksen, Rolf Lagerborgin ja Emil Zilliacuksen kanssa.<sup>589</sup> Suomen paviljonki oli kokonaistaideteos, joka koostui rakennuksen, näyttelyesineiden ja sisustuksen tyyllisesti harmonisesta yhteispelistä. Paviljongista tuli menestys ja Albert Edelfelt ylisti sitä temppelinä, jossa Suomen sielu asui.<sup>590</sup> Ranska palkitsi sen korkealla Grand Prix'lla, Edelfelt sai Ranskan kunnialegioonan komentajamerkin ja Ellen Thesleff pronssimitalin teoksistaan.<sup>591</sup>

Maakohtaisten paviljonkien lisäksi maailmannäyttelyalueella oli muun muassa liki kymmenen metrin korkeuteen rakennettu liikkuva jalkakäytävä, *trottoir roulant*, ja tanssitaiteilija Loie Fullerin oma salonki.<sup>592</sup> Näyttelyjulisteeseen painettu *La Parisienne*, silkkiin ja samettiin pukeutunut kurvikas naishahmo, tulkittiin symboloivan modernia maailmaa.<sup>593</sup>

Pariisissa asuessaan Thesleffin naiset istuivat toisinaan ravintoloissa ja kahviloissa sekä viettivät iltaa sirkuksessa tai tanssisalonki Bal Bullierissa.<sup>594</sup> Tuhannen ja yhden yön tarinoiden hengessä sisustettu Bal Bullier sijaitsi lähellä heidän asuinpaikkaansa Seinen vasemmalla rannalla. Siellä tanssittiin katrilleja, valsseja, masurkkaa, polkkaa ja Espanjasta vaikutteita saanutta Chahut-cancania. Lisäksi pelattiin erilaisia pelejä ja nautittiin puistokävelyistä.<sup>595</sup> Perheestä erityisesti Thyra tiedettiin tanssin rakastajaksi, vaikka cancan ja sen uhkeat, puolialastomat ja mondeenit naiset olivatkin vielä 1890-luvulla järkyttäneet häntä Pariisin ja Firenzen musiikkikahviloissa.<sup>596</sup>

589 Kulttuuriryhmittymä Euterpen illanistujaisissa vierailivat myös muun muassa Albert Edelfelt ja Eino Leino. Naisiakin oli mukana, ainakin eräästä valokuvasta päätellen, jossa seurueessa istuvat myös Gerda Antell, Greta von Frenckell, Karin von Frenckell, Elma Svinhufvud ja Lilli Lindberg. Kuvaaja Daniel Nyblin. Museovirasto. Historian kuvakokoelma, HK19641218:124. Euterpeä on tutkinut myös Marja Jalava Rolf Lagerborgia käsittelevissä tutkimuksissaan.

590 Smeds 1997, 1–3.

591 Schreck 2017, 141. Edelfeltin mukaan Thesleffillä olisi ollut mahdollisuudet jopa hopeiseen, mutta sen saattoi estää hänen teostensa pieni koko (teokset ovat tässä vaiheessa useimmiten noin kokoa 40–50 cm x 40–50 cm).

592 Turpeinen 2022, 55.

593 Smeds 1997, 1–3.

594 Bäcksbäck 1955, 37.

595 Le Bal Bullier - Paris 5e. Constructions détruites: [http://paris1900.lartnouveau.com/paris05/le\\_bal\\_bullier.htm](http://paris1900.lartnouveau.com/paris05/le_bal_bullier.htm), haettu 12.3.2021.

596 Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille 13.12.1891. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv sekä Thyra Thesleffin kirje Thyra Gahmbergille vuodelta 1898. Åbo

Tällaisten Cafe-Concert-kahviloiden ohjelmat koostuivat varieteetansseista, jotka vahvistivat tapaa esittää miehet aktiivisina katselijoina ja naiset passiivisina katsottavina. Esitystapa korosti tanssia erotoidun naisruumiin esittelyn paikkana.<sup>597</sup>

Ylipäättään tanssin asemaan taiteiden hierarkiassa vaikutti alan naisvaltaisuus ja ruumiillisuus, mikä yhdisti sen kiinteästi aikansa sukupuoli- ja seksuaalisuuskeskusteluun. Liikunta ja vähäpukeisuus liittyi tanssin vastustajien silmissä jopa yhteen prostituution ja pornografian kanssa.<sup>598</sup> Joidenkin käsityksien mukaan naisten ymmärrettiin purkavan seksuaalisia patoutumiaan jopa tanssiessaan aivan perinteisiä seuratanseja.<sup>599</sup> Varieteessa nainen liikkui miehen miellyttämiseksi ja tämän katseen kohteena, seuratanseissa nainen taas oli miehen viettävänä. Vasta 1900-luvun taitteessa esiin murtautuva vapaa tanssi teki tanssivasta naisesta subjektin.<sup>600</sup>

Hyväosaiset ja maineestaan tarkat säätyläisnaiset, kuten Thesleffin perheen naiset, saattoivat kyllä löytää tiensä tanssin pariin, mutta suoraviivaista se ei välttämättä aina ollut. Vaikka tanssi nähtiinkin hyvänä harrastuksena, yleisesti sitä ei pidetty taiteena, ja varsinkin tanssijattaren ammatti liitettiin helposti siveettömyyteen ja kevytmielisyyteen.<sup>601</sup> Seurapiireissä pidettiin suorastaan järkyttävänä, jos sivistynyt nainen tanssi julkisesti teatterissa ja varsinkin paljain jaloin, kuten uuden modernin taide-tanssin pioneirit tekivät.<sup>602</sup> Suomalaisenkin modernin tanssin uranuurtajalle Maggie Gripenbergille uran alku oli haastava johtuen näistä edellä mainituista syistä.<sup>603</sup>

## ”The New Woman”

Thesleff maalasi vuonna 1900 sisarestaan uuden muotokuvan nimeltään *Thyra Thesleff*. Työ tapahtui joko elokuussa Suomeen paluun jälkeen tai jo sitä ennen Pariisissa.

Thyra oli uuden vuosisadan alkaessa täyttänyt juuri 20 vuotta. Maalauksessa hänen ruumiinsa muodot ovat Thesleffin aiempaan tyyliin verrattuna näkyvämmät, ne aivan kuin täyttyisivät eletystä elämästä. Thyra ei ole enää vuoden 1892 maalauksen *Thyra Elisabeth* mystinen ja ideaali uneksija, jonka lihallisuus oli verhotumpaa. Vuoden 1900 maalauksen nuori nainen ja hänestä huokuva liikekieli, maalaustapa ja muotokieli rinnastuvat jälleen Edvard Munchin tuotantoon ja tämän samana vuonna maalaamaan teokseen *Elämäntanssi* (1899–1900).

Akademin arkisto.

597 Manning 1997, passim; Teelmäki 2016, 35–36; Kalha 2013, 45.

598 Sutinen 1998, 194.

599 Järvinen 2000, 61.

600 Teelmäki 2016, 88.

601 Suhonen 1998, 14; Rauhamaa 1983, 25; Arvelo & Räsänen 1987, 6; Makkonen 2007, 52; Teelmäki 2016, 3.

602 Schreck 2013, 152; Gripenberg 1950, 79.

603 Gripenberg 1950, 61; Suhonen 1998, 14–15; Teelmäki 2016, 3.





Ellen Thesleff, *Muotokuva (Thyra Thesleff)*, 1900.

Thesleffin uudessa muotokuvassa näkyy ensimmäistä kertaa ilmaisun muutos symbolismin sekoittuneesta, sisäisestä ja aineettomasta ruumiillisuudesta kohti tapahtumallisuutta, läsnä olevaa ja lihallisempaa ruumista. Thyra on nyt lähelle katsojaa tuleva olento, lämmin, pehmeä ja painava. Ystävällinen katse on hieman raukea, ehkä kutsuva ja aistillinenkin. Maalauksen nainen tuntuu puhuvan siitä, mitä naisten ei vielä ollut soveliaista kertoa ääneen: omasta tahdosta, halusta ja nautinnosta. *Thyra Elisabeth* näyttää, kuinka taide ei vain esittänyt 1900-luvun taitteen valitsevia sukupuoli-identiteettejä ja -käsityksiä, vaan myös osallistui aktiivisesti niiden muodostamiseen.<sup>604</sup>

Naisiasialiikkeelle kysymys naisen seksuaalisuudesta oli hankala, ja se kietoutui myös ”uuden naisen” (*The New Woman*) kysymyksen ympärille.<sup>605</sup> Länsimaista tapaa leimasi edelleen naisen esittäminen seksuaalisena objektina miehelle halulle.

604 Wolff 1990, 1.

605 Käsite ”uusi nainen” oli lähtöisin irlantilaisen Sarah Grandin artikkelista ”The New Aspect of the Woman Question”, joka julkaistiin *North American Review*’ssa maaliskuussa 1894. Ks. Schaffer 2002, 40.

Miehin katse projisoi eroottisia fantasioitaan naiseen, jonka tehtävänä oli olla katseen kohteena ja esiteltävänä. Aktiivisuuden ja passiivisuuden mukana kulkivat näkemykset katsomisesta valtana ja katsottavana olemisesta vallattomuutena.<sup>606</sup>

*Uusi nainen* edusti kuitenkin uutta suhteessa perinteiseksi määritellyyn naiseuteen. Uusi nainen oli feministi ja yhteiskunnallinen uudistaja, joka erkani perinteisestä viktoriaanisesta naisesta muun muassa vastustamalla näkyvästi ajan kireää sukupuolimoraalia. Ideaan kuului, että älykäs, koulutettu, emansipoitunut, itsenäinen ja ajankohtaisista asioista, kuten politiikasta, kirjallisuudesta ja filosofiasta kiinnostunut nainen sai tämän avoimesti näyttää. Uuden naisen idealla tavoiteltiin poliittista vapautta ja uutta tapaa olla maailmassa, myös suhteessa vastakkaiseen sukupuoleen.

Kyseessä oli vahvasti yllirajainen, tiedostettu ja kiistelty ilmiö niin Pohjoismaissa, Manner-Euroopassa kuin englantia puhuvissa maissa. Monet naiset halusivat jo osallistua itsenäisesti vaihtoehtoisen tulevaisuuden rakentamiseen ja monelle keskeiseksi muodostui modernisoituvan naisen suhde rakkauteen ja seksuaalisuuteen. Suomessa vastassa oli luterilainen moraalikäsitys, jossa naisen kutsumukseksi katsottiin pikemminkin äitiys eli vaimon ja perheenemännän rooli. Tämän vanhoillisen kannan murtaminen oli meidän naisasiansaamillemme ensisijaista. Sen sijaan kysymys seksuaalisuudesta oli tässä ”vastakkainasettelussa” vaikea, sillä vallitsevassa uskonnollisessa ilmapiirissä nainen oli edelleen ruumiillinen eli viettelijä ja syntiin houkuttelija. Koska naisasialle oli tärkeää osoittaa, että nainen pystyi olemaan älyllinen ajattelija, oli ruumiillisuus ja seksuaalisuus liikkeelle ongelma.<sup>607</sup>

Kysymys vapaasta rakkaudesta aiheutti laajoja julkisia debatteja niin Pohjoismaissa kuin Euroopassakin. Naisasialiikkeen piirissä naisilta vaadittiin korkeampaa moraalaa kuin miehiltä ja suhde seksuaalisuuteen oli kiihkeä, kontrolloiva ja syyllistävä. Kunniallisen naisen seksuaalisuus kuului perheeseen ja korosti äitiyttä, lihallinen seksuaalisuus taas nähtiin kuuluvan pikemminkin alaluokan, kuten katu- ja bordellien naisten, elämään. Näin todellisiksi teoreettisiksi vaihtoehtoiksi jäivät frigidi haluton nainen eli siveä porvarisnainen tai syyllisyyttä ja hämminkiä aiheuttava rietas himojensa orjuuttama alemman yhteiskuntaluokan aktiivisesti seksuaalinen nainen.<sup>608</sup> Pettäminen ei ollut ilmiönä symmetrinen, sillä miehestä se

606 Hapuli 1995, 181. Anu Korhonen tuo esiin, kuinka esimerkiksi varhaismodernin ajan Lontoossa naisten ruumiit nähtiin, tulkittiin ja hallittiin miehisen katseen kautta. Margaret Miles on näyttänyt, kuinka naisten ruumiit eivät ole representoineet naisen subjektiivisuutta tai seksuaalisuutta, vaan pikemminkin ne ovat olleet tyhjä taulu, jolle heijastaa monia sosiaalisia merkityksiä. Korhonen 2008, 357–358. Katso myös Miles 1992, 169.

607 Hapuli, Koivunen, Lappalainen & Rojola 1992; Roberts 1994; Schaffer 2002, 39–52; Tuohela 2008, 278–281; Parente-Čapková 2014, passim.

608 Rajainen 1973; Johannisson 1994, 58–70; Lappalainen 1996, 215–217; Leskelä 2000, 220–221; Kortelainen 2003, 94, 192–193; Facos 2009, 114–140.



ei tehnyt yhteiskuntakelvotonta hylkiötä, mutta säätyläisnainen oli tässä tapauksessa peruuttamattomasti huora, epäkelpo äiti tai saastainen vaimo.<sup>609</sup>

Vaikka uusi nainen onkin käsitteenä jossain määrin epämääräinen, on sen avulla kuitenkin mahdollista tarkastella Thesleffin uudenlaisia toiminnan tapoja liikkuvana, kansainvälisenä ja matkustavana naisena. Hän toimi taiteen kentällä alusta saakka uudelle naiselle tyypilliseen tapaan uskollisena omille haluilleen ja tarpeilleen.<sup>610</sup> Tämä eetos jatkui ja suorastaan voimistui Thesleffin toiminnassa vuosisadan taiteeseen tultaessa ja alkoi näkyä voimallisemmin hänen taiteessaan. Kysymys uudesta naisesta oli Thesleffille välttämättä relevantti, sillä uudet naisen ruumista ja naisen asemaa koskettavat keskustelut olivat hänen elämänsä ja taiteilijuutensa kannalta olennaisia.

Mitä Thesleff tästä todella ajatteli ja kuinka hän halusi toimia? Missä määrin hän halusi tai uskalsi allekirjoittaa tai noudattaa aikansa uusia ajatuksia? Näistä voimme tehdä johtopäätöksiä myös hänen taiteestaan. Kulttuurin kiihkeä suhde seksuaalisuuteen kertoi siitä, että kyse oli vahvasta arvojen ja normien määrittelystä, mikä vaati tarkkojen rajojen ja sääntöjen luomista. Näitä rajoja Thesleff tutki maalaamalla esimerkiksi pikkusiskonsa ruumiillisuutta.

Tutkija Helka Mäkisen mukaan uusi nainen oli samaan aikaan sekä teoreettinen abstraktio, jota kuvattiin erityisesti aikakauden taiteessa että todellinen sosiaalinen projekti, joka pyrki vaikuttamaan positiivisesti naisten asemaan.<sup>611</sup> Suomessa uuden naisen kysymystä pohtivat kirjallisessa työssään esimerkiksi L. Onerva, Aino Kallas ja Maria Jotuni.<sup>612</sup> Kuvataiteen piirissä uusi nainen tarjosi taidehistorioitsija Tutta Palinin mukaan naistaiteilijoille joustavan ja kaupaksi käyvän persoonan.<sup>613</sup> Thesleffin tuotannossa juuri vuoden 1900 *Thyra Thesleffin* muotokuva esittelee ja problematisoi mielestäni ensimmäisen kerran hänen tuotannossaan uuteen naiseen liittyvää monipolvista keskustelua.

Maalaus ja siitä esiin puskeva aistillisuus saattoi antaa Thesleffille yhden tapahtumapaikan tutkia aikansa keskusteluita ja naisen seksuaalisuuteen liittyviä kysymyksiä. Thesleffin lisäksi aihetta kommentoivat suomalaisessa taiteessa myös Elin Danielsson-Gambogi ja Venny Soldan-Brofelt.

609 Kortelainen 2003, 94, 192–193; Facos 2009, 114–140.

610 *Modernin lumo ja pelko* 2000, esipuhe, 8–9; Leskelä 2000, 212.

611 Mäkinen 2001, 56.

612 Tuohela 2008, 279–280. Katso uusi nainen kirjallisuudessa ja erityisesti L. Onervan tuotannossa Parente-Čapková 2014, passim.

613 Palin 2021, 182. Palin tutkii artikkelissaan uuden naisen ilmiötä erityisesti 1900-luvulla sotien välisenä aikana Ester Heleniuksen, Ingrid Ruinin ja Ingrid Söderströmin yhteydessä.

## Rajoja ylittävä halu ja läsnäolo – Thyra Thesleff

Vuoden 1900 muotokuvassa Thesleff ei enää sekoittanut sisartaan ja itseään (vertaa *Thyra Elisabeth* 1892). Tällä kertaa hän tarkasteli pikkusiskoaan ikään kuin rajan toiselta puolelta tämän elämän käännekohdassa eli rakastuneena, hiukan ennen avioliiton solmimista.

Thyra tapaili tässä vaiheessa jo tulevaa puolisoaan Torsten Söderhjelmiä. He olivat kohdanneet Helsingin säätyläispiirien seurapiirijuhlissa, missä he olivat erityisen kuuluisia tanssitaidoistaan.<sup>614</sup> Torsten kirjoitti vuonna 1903 kihlatulleen ajatuksiaan heidän tulevasta avioliitosta:

Minä tiedän, että aviovaimo, tai pikemmin nainen, voi omistaa itsensä täysin omalle tai miehensä elämäntehtävälle, kunhan vain on niin, että hän tekee sen vapaaehtoisesti ja hyvillä mielin. Miehellä ei ole oikeutta ottaa tätä uhrausta häneltä vastaan, mutta voisivatkohan he sen sijaan seistä ja toimia toistensa vierellä, molemmat vapaina, kummankaan joutumatta myöntymään toisen itsekäisiin tarpeisiin.<sup>615</sup>

Vaikka kulttuuri ympärillä tulkitsikin naisen seksuaalisuuden usein vaaralliseksi ja tuhoavaksi, moni kuitenkin ajatteli jo toisin, kuten käy ilmi Torsten Söderhjelmin kirjeestä Thyra Thesleffille. Monet naiskirjailijat käsittelivät seksuaalisuutta ja naisen eroottista halua kirjoituksissaan uusin ja sallivimmin silmin, esimerkiksi ruotsalainen Laura Marholm näytelmässään *Karla Bühring*.<sup>616</sup> Venäläissyntyinen Euroopassa vaikuttanut psykoanalyytikko Lou Andreas-Salomé määritteli feminismiin ja naisen vapauden peräänkuuluttamalla naiseuden omaa laatua sen sijaan, että naisen tulisi omaksua maskuliineja tapoja ja tyylejä. Tavoitteena oli itsetietoinen seksuaali-identiteetti, jonka tarkoitus oli ylittää patriarkaatin sanelema rajankäynti naisellisen ja privaatin (koti) ja maskuliinisen julkisen (yhteiskunta) välillä.<sup>617</sup> Mielestäni Thesleffin vuoden 1900 Thyran muotokuvassa näkyikin pyrkimys ruumiillistaa Andreas-Salomén ajatusta naisen omista olemisen laaduista sen sijaan, että naiseutta lähestyttäisiin maskuliineja tapoja ja tyylejä esiin tuoden.

Sama piirtyy esiin Thyran ja Torstenin kommunikaatiosta, missä perinteinen avioliittokäsitys ymmärrettiin jo vanhanaikaisena instituutiona, jossa ei ollut mitään

614 Schreck 2017, 143; Schreck 2021a, 160. Kertomukset Thyran ja Torstenin tanssitaidoista kulkevat edelleen muistitietona ja anekdootteina myös suvun jäsenten piirissä. Aihe tulee usein vastaan, kun sukulaisten kanssa keskustelea Thyraa ja Torstenista.

615 Torsten Söderhjelmin kirje Thyra Thesleffille 18.1.1903. Åbo Akademin arkisto. Käännös Schreck 2021a, 161.

616 Tuohela 2008, 286, 290, 292, 298.

617 Witt-Brattström 2007, 338–339, 341.

siveellistä sinänsä. Monille uudella tavalla ajatteleville avioliitto ilman rakkautta alkoi jopa edustaa moraalitonta ja siveetöntä.<sup>618</sup> 1800-luvun lopulla vapaan rakkauden ajatus lähti siitä, että rakkaus valitsee kohteensa ja seksuaalisuus on osa rakastuneiden välistä yhteyttä. Tätä ajattelua Suomeen toi Euterpe-ryhmä, jonka piirissä Torsten Söderhjelmkin toimi aktiivisesti.

Euterpeläiset halusivat tuulettaa suomalaista kulttuurielämää ja tuoda siihen liberaaleja vaikutteita. 1900-luvun alussa he puhuivat avoimesti ja julkisesti naisen oikeudesta omaan elämään, ruumiiseen, haluun ja seksuaalisuuteen ja kannattivat vapaata sukupuolimoraalia.<sup>619</sup> Kirjeissään Thyralle Torsten puhui paljon työstään ja uusista ajatuksistaan, sillä hän halusi tasavertaisen kumppanin, jonka kanssa jakaa ajatuksiaan. Euterpen piirissä käytyjä keskusteluja jatkettiin myös Thesleffin naisten piirissä.<sup>620</sup> Euterpeläiset olivat laajalti nietzscheläisiä, ja heidän ajattelussaan länsimaisen porvarillisen sivilisaation rappio kytkeytyi erityisesti protestanttisen uskon syntyyn. Se oli muuttanut seksuaaliset halut hävettäviksi ja inhottaviksi ja synnyttänyt naista vainoavan kulttuurin leimaamalla naisen seksuaalisuuden luonnottomaksi.<sup>621</sup> Euterpeläisten mukaan tämä kasvatti naiset sukupuolettomiksi ja tietämättömiksi omasta seksuaalisuudestaan, mikä teki aikakaudesta heidän silmissään erityisen kieron, rappeutuneen ja sairaan. Samalla kuitenkin myös euterpeläisiä eli niin sanottuja dekadentteja pidettiin kristillis-porvarillisesta arvomaailmasta käsin siveettöminä ja sairaina.<sup>622</sup>

Uudenlaisesta naiseudesta haaveileville ja eroottisuudestaan tietoisille naisille kävi helposti niin, että he eivät löytäneet itseään porvarilliseen siveyteen normitetusta naiseudesta taikka epäseksuaalisuutta korostavasta aikansa feminismistä.<sup>623</sup> Tulkin-tani mukaan myös tällaisesta pohdinnasta on kyse *Thyran Thesleffin* muotokuvassa. Maalaus pikemminkin keskusteli kuin löi lukkoon mitään tiettyä kantaa. Edelleen se

618 Österberg 2002, 110; Tuohela 2008, 22.

619 Rajainen 1973; Jalava 1997; Jalava 2005; Schreck 2017, 17–18, 144; Schreck 2021a, 162.

620 Torsten Söderhjelm ja Thyra Thesleffin kirjeenvaihto 1902–1905. Åbo Akademin arkisto, kokoelma Euterpe (Inb.). Schreck 2021a, 162.

621 Markkola 2006; Kokkinen 2019, 338–339. Relativistisen sukupuolimoraalin ja vapaamielisten aatteiden merkityksestä vuosisadanvaihteen taide-elämässä ks. Amberg 2016, 116–124. Niin sanotut moraalireformistit halusivat uudistaa yhteiskuntaa palauttamalla sukupuolimoraalin sen kristillisille perustuksille. Heidän silmissään erityisesti luonteeltaan heikommiksi ymmärretyt miehet ja heidän hallitsematon seksuaalisuutensa näyttäytyivät yhteiskunnan yleistä järjestystä vaarantavina tekijöinä. Siveelliset naiset taas muodostivat yhteiskunnan moraalisen selkärangan. Moraalireformistien vastapooliksi asettuivat vapaamielisempien aatteiden ja relativistisen sukupuolimoraalin kannattajat, jotka hyväksyivät tietyn ehdoin myös avioliiton ulkopuoliset suhteet. Tasa-arvoisuuden vaade saatettiin tässä kohdin esittää toisenlaisesta näkökulmasta: naisille täytyi sallia samankaltainen vapaus sukupuolielämän suhteen kuin miehille.

622 Tuohela 2008, 315.

623 Leskelä 2000, 222.

piirtää näkyville kahden naisen keskustelua ja pohdintaa seksuaalisuudesta, jonka taustalla vaikuttivat laajemmat naisasia- ja siveyskeskustelut. Modernisoituva naiseus ja mieheys alettiin määritellä suhteessa heidän seksuaaliseen vapauteensa.<sup>624</sup> Vaikka kulttuurissa halunsa avoimesti tunnustava ja näyttävä nainen koettiin edelleen vaaralliseksi ja paheksuttavaksi, piirtyy Thyran Thesleffin muotokuvassa silti esiin hienostunut tapahtumallisuus, missä modernin naisen ruumiin hallinta muuttuu passiivisesta katseen kohteena olemisesta aktiiviseksi ja haluavaksi tekijäksi, subjektiksi.

Kiinnostava yksityiskohta tästä näkökulmasta maalauksessa on Thyran vasen käsi, joka ei ainoastaan lepää oikean olkavarren päällä vaan puristaa sitä tiukasti. Hiukan harallaan olevat sormet ovat elekieleltään jännitteiset ja pingottuneet muutoin niin rennossa ruumiissa. Aivan kuin nämä sormet toisivat maalaukseen mukanaan epäroinnin: Uskallammeko, voimmeko tai saammeko esittää naisruumista näin? *Thyra Thesleffin* muotokuvassa voisikin olla kyse visuaalisesta ja analyttisyydestä tapahtumisen pohdinnasta sen sijaan, että se kertoisi jotakin tiettyä tarinaa.<sup>625</sup> Maalauksessa tapahtuu ehdotus ja esitys uuden seksuaalisen naisen läsnäolosta, murroksesta tukahdutetun ja vitaalin naisminän välillä. Siinä on kyse seksuaalisuuden argumentoinnista ja pohdinnasta.<sup>626</sup> Tästä syystä *Thyra Thesleff* oli myös rajan ylitys.

Thyra ja Ellen sekä Thyra ja Torsten kävivät keskusteluitaan naiseudesta ja avioliitosta aikana, jolloin kirjoittamaton sääntö oli, että nainen, joka havitteli tieteellistä tai taiteellista uraa, oli tuomittu naimattomaksi ja lapsettomaksi. Tämä siitäkin huolimatta, että moni nainen ei olisi halunnut valita äitiyden, avioliiton tai uran välillä. Moni nainen myös asettui naisen asemaan liittyviä uudistuksia vastaan, koska he ajattelivat niiden uhkaavan avioliittoa ja äitiyttä. Mahdollisuuksista yhdistää perhe ja työ alettiin Suomessa keskustella kunnolla vasta 1920–1930-luvuilla.<sup>627</sup> Thyrankin kohdalla kävi liberaalista elämänkumppanista huolimatta lopulta niin, että hän jätti taiteellisen työnsä taka-alalle sitä mukaa kun perheeseen alkoi syntyä lapsia.

Monilla naisilla oli kuitenkin myös vaikeuksia hyväksyä itseään seksuaalisena olentona, koska se ymmärrettiin ympäröivässä kulttuurissa niin ongelmallisenä. Thesleffin kollega Beda Stjernschantz kiteytti ajan kaksinaismoralistisen sukupuolikurin seuraavasti: ”Miehen onni on, että hän haluaa. Naisen onni on, että mies haluaa.”<sup>628</sup> Sukupuolimoraali nähtiin myös luokkasidonnaisena: sivistyneistönaiset nähtiin sen vartijoina, työväenluokkaisten naisten roolina taas oli olla ”tarjolla

624 Häggman 1994, 173; Felski 1995, 61–90; Leskelä 2000, 223; Toikka 2000, 246; Schreck 2021a, 160.

625 Tuohela 2008, 282–283. Kirsi Tuohela puhuu erilaisista teksteistä (teoksista), jotka ovat narratiivisuuden sijaan analyttisiä.

626 Tuohela 2008, 299.

627 Katainen, Kinnunen, Packalén & Tuomaala 2005, 23–24.

628 Beda Stjernschantz 1892/053, Kansalliskallian arkisto. Siteeraus ja käännös Kihlman 2014, 88.

viettiensä villitsemille miehille”.<sup>629</sup> Ajan naiskansalaisuuden ihanteessa yhdistyivät siveellinen ja sivistynyt nainen, mikä teki legitiimin naiseuden mahdolliseksi vain ylemmille yhteiskuntaluokille. Sivistyneistönaisten rooliin seksuaalisuuden ei nähty kuuluvan.<sup>630</sup> Silti monet naiskirjailijat, kuten Suomessa L. Onerva tai hiukan myöhemmin Alma Söderhjelm ja ruotsissa Laura Marholm, kirjoittivat nimenomaan seksuaalisuudesta. He tutkivat sitä ja pohtivat seksuaalisuuden mahdollisuutta täysipainoisena osana naisen elämää.

Myös taiteen modernismiin kuului kiinteästi ajatus luovuuden ja taiteellisen työn seksuaalisesta luonteesta.<sup>631</sup> Siksi 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä naisille nähtiin soveltuvan vain sellaisten taiteenlajien harjoittaminen, joissa jäljiteltiin jonkun toisen tekemää teosta, kuten laulu, käsityöt tai näytteleminen.<sup>632</sup> Parhaimmillaankin nainen taiteilijana pikemminkin imitoi miehen neroutta, ja huonoimmillaan hän oli seksuaalisesti perverssi, miesmäinen ja kunnollisen yläluokkaisen käytöksen ulkopuolella.<sup>633</sup> Christina Battersbyn mukaan neroutta ja uuden luomista sukupuolitettiin länsimaisessa kulttuurissa aina toiseen maailmansotaan saakka. Siihen asti uuden luominen oli karkeasti sanottuna mahdollista vain miehelle, sillä luovuuden lähde oli miehinen seksuaalienergia.<sup>634</sup> Luovuus eli kulttuuri oli miehinen ominaisuus, kun taas nainen, lähempänä luontoa synnyttävän ruumiinsa vuoksi, ei ollut kykenevä luomaan.<sup>635</sup> Nämä ajassa käydyt keskustelut vaikuttivat siihen, miten seksuaalisuutta oli mahdollista toteuttaa ja miten nähdä itsensä seksuaalisena.

Taiteessa yksilöllisyyden vaade kuitenkin mahdollisti myös asioiden toisin tekemisen ja rajojen koettelun. Erityisesti se oli Thesleffille mahdollista juuri sisarensa kanssa. Ruumiinfenomenologisen lähestymistavan kautta seksuaalinen eriytyminen on mahdollista ymmärtää erilaisiksi tavoiksi olla maailmassa. Merleau-Pontyille sukupuolissa ei ole kyse siitä *mitä* me olemme, vaan siitä *miten* me olemme. Tyylin näkökulmasta naisellisen ja miehisen kokemuksien ja olemisen tavoista on mahdollista puhua ilman, että joudumme olettamaan tiettyjä ominaisuuksia, jotka kaikki naiset tai miehet jakavat. Tai vaihtoehtoisesti luopumaan sukupuolia koskevista kuvauksista. Sukupuoli on näin mahdollista ymmärtää historialliseksi olemassaolon tavaksi, joka on samalla sekä yksilöä pakottavaa että muutokselle altista.<sup>636</sup>

Väitänkin, että Thesleffin siskojen välistä kommunikaatiota kuvaavassa *Thyra Thesleff* -muotokuvassa tapahtuu keskustelua niin pakottavasta kuin muutokselle alttiista ruumiista, halusta ja seksuaalisuudesta. Maalaustyön aikana, mutta myös

629 Melkas 2009, 111; Markkola 2006, 228–232.

630 Melkas 2009, 114–115; Leskelä-Kärki 2009; 135, 137.

631 Kortelainen 2003, 23.

632 Järvinen 2000, 65.

633 Järvinen 2003, 99.

634 Battersby 1989, 3, 8.

635 Citron 1993, 47–50.

636 Jalava 2005, 26–27.

maalauksen valmistuttua, he olivat yhdessä, katsoivat ja tarkkailivat toisiaan ja hakivat ruumiillisen läsnäolon ja halun olemassaolon tapoja yhdessä. Maalaus oli heille tapahtumapaikka, missä tutkia väyliä omaan ruumiillisuuteen, liikkeeseen ja halun kokemiseen. Tämä jatkui omalla tavallaan myös maalauksen valmistumisen jälkeen, sillä sitä ei myyty perheen ulkopuolelle ennen kuin vasta paljon myöhemmin.

### 3.3. Tanssi, joka toistuu

Toukokuussa 1902 Thesleff aloitti jälleen uuden matkan Eynar-veljensä kanssa Saksan kautta kohti Alpeja ja Comojärveä, lopullisena päämääränä Firenze. Matkalta kesäkuun alun päivinä hän kirjoitti äidilleen kirjettä kuin jatkokertomusta:

[...] lähetin juuri matkalaukkuni suoraan Firenzeen -- otin sieltä vain mekkoni, jotta voin oleskella mukavasti Comolla. Helle on vielä kovaa öisin. [...]

Neljäntenä päivänä seilasimme Vierwaldstätterjärvellä vietettyämme yön junassa – ilma on puhdasta ja vesi kimmelsi kirkkaana ja englantilaiset hyppivät kyytiin ja pois jokaiselta laiturilta, jolla pysähdyimme – matkamme järvellä kestää pari tuntia ja jatkamme ilmeisesti tänään Comolle - - Vapisevasta käsi-alasta ymmärtänet, että saavumme St. Gothardiin [?] ja 20 minuutin päästä klo 6 olemme Comolla, jossa menemme hotelliin – Sveitsi näyttäytyy kuin yhtenä suurena näytelmänä – suuren suurta draamaa balettimusiikkeineen kaikessa suureellisuudessaan – olisitpa vain nähnyt aallot Vierwaldstätterjärvellä kimmeltävän läpinäkyvinä, keveinä ja keimailevina auringonpaisteissa – klo 8 illalla – istumme kohta risoton ja ihanan punaviinilasillisten äärellä Lillin kanssa Comon torin aukiolla – jonka laidalla asumme Hotelli Italiassa –<sup>637</sup>

Matkat korostuivat kirjeenvaihdossa, koska silloin heräsi tarve kirjoittaa läheisille ja jakaa heidän kanssaan elettyä elämää ja siihen liittyviä kokemuksia. Thesleff halusi pitää perheensä (käyttää muotoa *er*) mukana matkallaan. Samalla viestistä kuului

637 ”- jag har just sänd min koffert rakt till Florenz – blott tagit ut min robe för att lefva drägligt vid Como. Hettan här är ännu på natten ganska stark. [...] Den 4 – vi sejla på Vierwaldstätter sjön efter en natt i tåget – luften är ren och vattnet skinande klart och engelsmännen dom hoppa upp och ned vid alla bryggar vi landa – vår färd på sjön tar par timmar – och så fortsätta vi antagligen i dag till Como - - Nu på denna darrande stil bör du förstå att de är i St.Gothard vi [?] i väg och det i 20 minuter kl.6 äro vi i Como och ta där in i hotell – jag tänker på Schweiz som på ett stort skuespiel – alt för stort o stort drama med balett musik midt i alt det kolossal – du skulle blott sett vågorna på Vierwaldstätter sjön glimra alldeles genomskinliga i solskenet lätt och kockett – [...] --- klockan 8 på qvällen – vi sitta snart vid en risotto Lilli och ha ett härligt vin i Como vid torgs platsen – där vi också bo i Hotel Italia –” Ellen Thesleffin kirje äidille 3.–4.6.1902. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Kännös kirjoittajan.

läpi into ja halu matkustaa, nähdä lisää. Ikävä näyttäytyikin positiivisessa valossa ja merkityksellisenä; kotona oli ihmisiä, jotka ymmärsivät ja joita ikävöidä.

Thesleff kirjoitti paikallisista ja ulkomaalaisista, erityisesti englantilaisista ja ranskalaisista, joita hän tarkkaili ja joiden ruumiinkieltä hän kuvaili varsin tarkasti. Hän kertoi myös leningistään, jota ei laittanut matka-arkun mukana Firenzeen, jotta voisi näin elää ”siedettävästi” Comossa. Samalla hän kuvaili voimakkaasti eläytyen kohtaamiaan vaikuttavia maisemia. Matkakirjeistä piirtyy esiin Thesleff, joka liikkui aktiivisesti ja itsevarmasti erilaisissa kohteissa, luonnonpaikoissa, kylissä, kaupungeissa, kahviloissa, ravintoloissa, museoissa ja teattereissa. Hän joi viiniä, kuunteli musiikkia, nautti ruoasta, tutki katuja ja vietti ulkoilmaelämää. Hänen matkoilla liikkumiseensa vaikutti kaikki, rakennukset, tilat, rakenteet, liikennevälineiden ja jalankulkijoiden välinen suhde, mutta paljon myös se, miten julkisuuden pelisäännöt olivat sukupuolten välillä määritelty.<sup>638</sup>

Luonnoskirjoja vuoden 1902 matkalta on säilynyt kaksi.<sup>639</sup> Kotimaassa tehtyjä luonnoskirjoja on 1900-luvun alusta hyvin vähän ja kirjat pidemmiltä kiertomatkoilta ovat enemmänkin matkapäiväkirjoja ja tutkielmia. Tuntuu, että piirtämisen funktio oli erityisesti tартtua erityisiin matkakohteisiin ja niihin liittyviin tuntemuksiin ja kokemuksiin. Luonnosten fyysisyyttä ja materiaalisuutta on kiinnostavaa verrata kirjeiden fyysisyyteen ja materiaalisuuteen.<sup>640</sup> Thesleff saattoi lähetellä pieniä esineitä kirjeidensä mukana, kuten pitsejä, kangaspaloja, kuivakukkia tai muita kasveja. Ne olivat kuin otteita erilaisista paikoista ja kohtaamisista. Esineet kantoivat mukanaan kokemuksia ja muistoja ja antoivat myös vastaanottajalle ajatuksen, tuntuman ja jopa tuoksun Thesleffin kohtaamista asioista.

Myös luonnoskirjojen välissä säilyi jonkin verran esineitä, kuten vuoden 1902 molempien luonnoskirjojen kauniit prässätyt kasvit, jonkinlaiset saniaiset. Voi olla, että kasveja oli enemmänkin, mutta ne olivat niin hauraita ja helposti tippuvia, että on ihme, että edes nämä ovat säilyneet. Kenties kasvien keräily oli Thesleffille tapa muistaa paikkoja ja kokemuksiaan niissä. Kuten Heli Rantala tuo esiin, rauniot ja historialliset muistomerkit eivät olleet samalla tavalla klinisiä ja puhtaita kasvillisuudesta ja kasvustoista kuin mitä ne tänä päivänä ovat. Vaikka nähtävyyksiä 1800-luvun lopulla jo hiukan siivottiin ja siistittiin, saattoi monissa paikoissa sijaita myös esimerkiksi hyötypuutarhoja.<sup>641</sup>

Vuoden 1902 matka kesti marraskuun loppuun saakka. Thesleff matkusti hengästyttävällä tahdilla Eynarin ja toisinaan Italiassa oleskelevan ystävänsä Ingeborg von Alfthanin seurassa ympäri Italiaa muun muassa Veronassa, Tiroliassa, Bolzanossa,

638 Hapuli 1995, 134.

639 Ellen Thesleffin luonnoskirjat A IV 3449:20 ja 21. Kansallislageria, Ateneumin taidemuseo.

640 Katso lisää Maarit Leskelä-Kärki 2006, 69–74.

641 Rantala 2020, 200.

Viareggiassa, Napolissa, Pompeijissa, Sorrentossa, Amalfilla ja Anacaprilla. Jossain vaiheessa Eynarin ja Ellenin tiet erosivat ja Ellen päätyi pidemmäksi aikaa työskentelemään Firenzeen. Eräässä kirjeessään Eynarille Thesleff kuvasi päivittäin toistuvaa taiteellista työrytmiään kaupungin kohteissa ”tanssiksi, joka toistuu”.

[...]Uffiziin – syömään – Uffiziin – Paggio – illalla syömään, eikä siinä ehdi muuta kuin mennä nukkumaan ja aamulla herää seitsemältä (niinpä niin Gerda) ja niin tanssi toistuu uudestaan – sitä lähes turtuu tähän kaikkeen. Aina välillä koen suurta rauhan tunnetta – [...] Mutta nyt on yö – olin ajatellut meneväni illalla nuorten suomalaisten kanssa oopperaan, mutta olin liian väsynyt – [...] <sup>642</sup>

Mihin kaikkeen Thesleff viittasi tanssilla, joka toistui? Rytmii, toisteisuus ja taiteelliset rutiinit olivat osin samoja kuin jokapäiväisessä elämässä eletty. Ellen esimerkiksi korosti Gerdalle heräävänsä joka päivä kurinalaisesti kello seitsemältä aamulla. Hän oli selvästi työteliäs ja vaativa itseään kohtaan. Töitä oli tehtävä, muutoin saattoi jäädä jostain paitsi. Ja kaiketi matkalla ollessa hän myös ymmärsi ajan rajallisuuden, sillä jossain vaiheessa oli jälleen pakko palata kotiin.

Firenzessä Thesleffin ruumis suhteutui päivittäin uudelleen ja uudelleen ympäröivään todellisuuteen. Kaikki toistui toisaalta samana, herääminen, työnteko, ateriat ja niin edelleen. Mutta samalla kaikki kokemukset liitettynä taiteelliseen työhön olivat myös luovia, kuin tanssi-improvisaatioissa, missä liike tapahtuu tiettyjen sovitujen raamien puitteissa ja juuri siksi mahdollistaa yllätyksellisyyden ja luovuuden. Ajattelenkin, että Thesleffin inspiroitunut oleminen Firenzessä oli eräänlainen tanssi- tai liikeimprovisaatio. Näinä samoina aikoina hänen luonnoksissaan nimittäin alkaa näkyä uudella tavalla liikkuvia ihmisiä ja jopa jonkinlaisia näyttämökohtauksia. Samaan aikaan myös Thyra kiinnostui Münchenissä Isadora Duncanin tanssista. En siis usko, että tanssimetafora Thesleffin kirjeessä on pelkkä sattuma.

Thesleffin matkoillaan jakama todellisuus ei ollut niinkään italialainen todellisuus, vaan ulkomaisten taiteilijoiden ja boheemien itselleen rakentama konstruktio ja olemassaolon tapa. Ajan avantgardistitaiteilijat tähtäsivät kohti uutta luovaa tilaa, missä he pyrkivät ideologisesti irralleen ”kaikesta”.<sup>643</sup> Thesleffille tanssi saattoi olla metafora päästä irti jostakin tutummasta ja kurottaa kohti uutta luovaa tilaa. Elämän ja taiteen jokapäiväinen havainnointi ilmeni kuin tanssi, jonkinlainen koreografia, joka toistui, mutta samalla kuitenkin myös varioi.

642 ”[...] Ufficierna – äta - Ufficierna – Paggio – äta på natten kom man just ej annat än lägga sig och på morgonen stiger man upp kl. 7 (säg Gerda det) och så börjar dansen lika igen – man blir nästan känslolös af det skulle jag tro. Emellertid har jag en stark känsla af ro och lugn – [...] Nej nu är det natt – hade tänkt gå med unge finner på operan i qväll men blef för stanca – [...]” Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille 28.11.1902. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös kirjoittajan.

643 Poggioli 1968, 31, 39, 159, 135; Schreck 2021b, 42–57.



Vuoden 1902 matkaluonnoskirjassa on useampi sivu jonkinlaisia liike- ja näyttämötutkielmia. Huomionarvoista on myös se, kuinka näyttämöllisyys oli myös osa hänen kirjallista ilmaisuaan. Edellä mainituissa kirjesitaateissa on läsnä tietty teatralisuus (*make a scene*), kuten ilmaisuihin ”tanssi, joka toistuu” tai ”Sveitsi näyttäytyy kuin yhtenä suurena näytelmänä – suuren suurta draamaa balettimusiikkineen”. Osassa luonnoksien liiketutkielmia esiintyy yksin liikkuva ihminen, osassa taas kahden ihmisen välistä liikkeellistä dialogia. Hahmot ovat varsin sukupuolettomia, mutta ainakin osa on mahdollista identifioida naisiksi. Thesleff tutkii ihmisiä kuin näyttämölle asetettuina niin ulkona urbaanissa tilassa kuin luonnossakin.<sup>644</sup> Lisäksi mukana on yksi tarkka kuva kreikkalaisesta vanhasta ruukusta, jonka yhteydestä naisen anatomiaan Thesleffin kuvastoissa puhun tarkemmin seuraavassa käsittelyluvussa.<sup>645</sup>

Luonnoksissaan Thesleff ei ollut arjen realismin dokumentoija, vääryyksien tai kärsimyksen kuvittaja, vaan pikemminkin filosofisempi tapahtumien, läsnäolon, liikkeen ja prosessien kuvaaja. Hänen ilmaisussaan on läsnä myös ajan liikkeen ja tanssin kehityskaaria ja vaikutteita. Sukupuolentutkija ja antropologi Jane C. Desmondin mukaan jokainen tanssi on monimutkaisessa suhteessa toisiin tansseihin ja muihin tapoihin käyttää ruumista. Hänen mukaansa tanssi on aliarvioitu ja ali-teorisoitu ruumiillisen diskurssin alue, vaikka nimenomaan tanssia tarkastelemalla on mahdollista tavoittaa sosiaalisesti muodostuneita ja historiallisesti rakentuneita käsityksiä ruumiista yleensä tai liittyen tiettyjen ryhmien ruumiilliseen toimintaan. Tanssityyliin ja esiintymiskäytäntöjen sekä niitä ympäröivien diskurssien tarkastelu voi Desmondin mukaan paljastaa, miten merkittävä rooli ruumiillisella diskurssilla on sukupuolen, luokan, rodun ja kansallisuuden sosiaalisessa rakentumisessa.<sup>646</sup>

Kun tätä soveltaa edelleen Thesleffin luonnoksien ja tekstien analyysiin, hahmottaa, kuinka vieraassa kaupungissa elävän ja työskentelevän naisen arki oli rytmitystä ja tasapainoilua erilaisten tilojen välillä. Ensinnäkin yksin kadulla liikkuvan naisen tulkittiin herkästi olevan sekä vaarallinen että itse vaarassa.<sup>647</sup> Kuten taidehistorioitsija Griselda Pollock tuo esiin, 1800-luvun ilmiönä modernius oli kaupungin tuottamaa. Eurooppalaisissa kaupungeissa naiset kohtasivat kuitenkin monia rajoja, jotka pakottivat heidät sietämään suojaamattomuutta ja uudenlaista paljaana oloa.<sup>648</sup> Kaupunkitilat olivat samaan aikaan naisten ulottumattomissa, mutta kuitenkin myös aivan uusilla tavoilla heidän käytössään. Tämä näkyy Thesleffin mahdollisuuksissa elää ja työskennellä Firenzessä eli tanssina, joka toistui. Taidehistorioitsija Amelia

644 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:21 sivut 67 ja 68. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

645 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:21 sivu 32. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

646 Desmond 1997, 29–33; Teelmäki 2016, 7.

647 Hapuli 2003, 153.

648 Pollock 1992, 247–248, 252.

Jones toteaa, kuinka 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkuun taiteilija sai auktoriteettisen aseman normatiivisesta subjektiivisuudesta. Taiteilijassa yhdistyivät intentio eli tietoinen aie ja jumalallinen inspiraatio. Tämä erotti hänet yhteiskunnan yleisistä normeista.<sup>649</sup> Oliko Thesleffin toistuvassa rytmisessä eli tanssissa kyse erottumisesta?

Väitän ruumiillisen diskurssin ja erityisesti tanssiin liittyvien ilmaisutapojen Thesleffin kohdalla liittyneen uskaltamiseen elää omannäköistä taiteilijan elämää. Tätä rajankäyntiä Thesleff piirsi esiin niin kirjeissään kuin luonnoksissaan samaan aikaan, kun hän lähestyi ja teki tuttavuutta Firenzen ulkomaalaisten verkostoissa. Tanssilla, joka toistui, hän tuotti päivä kerrallaan taidetta tekevän naisen uutta tilaa ja tapaa liikkua. Thesleff laitto i sekä itsensä että naisensa teoksissaan liikkeeseen ja toimintaan. Työn rytmi oli toistuvuudessaan vahva ele, eikä tällainen Firenzessä tapahtuva työskentely- ja elämäntapa olisi ollut mahdollista Suomessa. Kuten Marja Jalava toteaa, puhe länsimaisista yksilösubjekteista on helposti sukupuolisokeaa. Feministinen kritiikki on toistuvasti kiinnittänyt huomiota siihen, ettei länsimaisen ajattelutradition abstrakteihin ihmisen ja yksilön kategorioihin sisälly naisia. Ja jos sisältyy, naiset ymmärretään sukupuolestaan erivapauden saaneina.<sup>650</sup> Tämän dilemman kanssa myös Thesleffin oli elettävä, jos hän halusi harjoittaa taiteilijan ammattiaan.<sup>651</sup> Tästä monimutkaisesta rajankäynnistä hän kirjoitti vuonna 1914 Thyralle:

Rolf kertoi, että Rissasella on näyttely Pariisissa – valitettavasti en ole vielä Rissanen – mutta pian ”itse Simberg”. Minähän olen vain pelkkä nainen – mutta tiedän, että pitäisi olla rämäpäinen kuten Rissanen – ja pitäisi ajatella vain maa-laamistaan – voilà. Minä olen, kuten huomaat, oppinut jotain.<sup>652</sup>

Thesleffin maalarin ruumis eli uudenlaista sosiaalista todellisuutta Firenzessä, missä se materialisoi sosiopoliittisia kategorioita, kuten rotu, luokka ja sukupuoli. Tietyt rajat olivat ylitettävissä vain tietyille ruumiille, jotka täyttivät tarvittavat normit.<sup>653</sup> Firenzessä ja muissa Italian matkakohteissa Thesleffin ruumis tuotti monia

649 Jones 2003, 62.

650 Jalava 2005, 37, 41. Katso myös Angélique Richardson, Chris Willis ja Lyn Pykett 2001, passim.

651 Tieteen puolella naiset joutuivat anomaan Suomessa vapautuksen sukupuolestaan aina vuoteen 1901 saakka, ja näin oppineisuus edusti aikalaiskäsityksen mukaan eräänlaista kolmatta sukupuolta. Naisten valinta tähdätä varteenotettavaksi tieteentekijäksi ja tutkijaksi olikin näin ollen byrokraattisesti tarkasteltuna äärimmäinen valinta. Engman 2005, 126; Katainen, Kinnunen, Packalén & Tuomaala 2005, 23.

652 ”Rolf talar om att Rissanen ställer ut i Paris – Hélas jag är ej Rissanen ännu – men snart ”Simberg själv”. Jag är bara ”ett fruntimmer” – men jag vet man skall vara hänsynslös som en Rissanen – och man skall främst tänka på sitt måla – voilà. Jag har som du ser lärt mig något.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille (Söderhjelm) 15.5.1914. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 212.

653 Niekrenz, D. Witte & Albrecht 2016, 93–95.

modernin naisen ruumiinkuvaan liitettyjä normeja: hän teki työtä, liikkui yksin, matkusti sekä piirsi ja maalasi missä halusi, ei ainoastaan ateljeissa tai pensionaateissa, vaan useimmiten ulkona. Tämän mahdollisti hänen luokkansa, varallisuutensa ja sivistyksensä, joiden turvin hän kiinnittyi kansainväliseen verkostoon, jossa normit ja sosiaaliset säännöt olivat väljempitä. Ne olivat väljempitä italialaiseen kontekstiin verrattuna, mutta erityisesti, kun niitä vertasi mahdollisuuksiin toimia kotikaupungissa Helsingissä. Firenzen kansainvälisessä taiteilijaverkostossa uudet ja vapaammat naisruumiillisuuden muodot saivat olla, näkyä ja tarttua.<sup>654</sup> Tanssi, joka toistui, eli rytmi, jonka Thesleff taiteelliselle elämälleen määrittä, oli tuskin vain hänen omaa käsialaansa, vaan pikemminkin kollektiivinen rytmi, johon hän adaptoitui ja johon hänen täytyi adaptoitua näyttääkseen Firenzen verkostoissa uskottavalta taiteilijalta.

Samana vuonna 1902 myös Thyra asui ja opiskeli ulkomailla ja rakensi taiteilija-identiteettiään Brysselissä. Thesleff matkusti Firenzestä Brysseliin marraskuussa 1902 tapaamaan Thyraa. Siskot nauttivat uuden naisen elämästä syömällä ravintolassa ja käymällä katsomassa modernisaation raadollisen kuvaajan, belgialaisen maalarin Constantin Meunierin näyttelyn. Kirjeissään he kertoivat kokemuksistaan kotona olevalle Gerdalle huolettomaan ja humoristiseen sävyyn.<sup>655</sup> Thyra siirtyi pian Brysselistä Müncheniin Ellenin kehotuksesta ja kannustamana. Sieltä hän kirjoitti kotiin näkemästään Isadora Duncanin tanssiesityksestä:

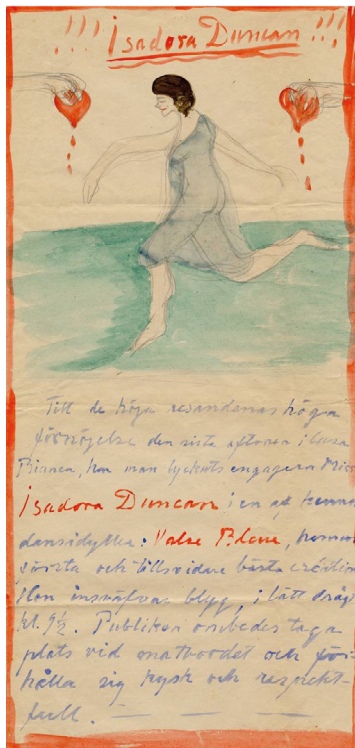
Neiti Isadora oli loistava, ajattele, kuinka tanssia Chopinin Nocturne, valsseja toisin sanoen. Siellä oli vahva tunnelma ja silmänräpäyksen ajan ymmärsimme, mitä hän halusi. Alkuun yleisö oli ymmärtämätön ja lattea, mutta lopulta esitys päättyi hurjiin aplodeihin.<sup>656</sup>

Miten innoissaan ja vailla katsomisen aiheuttamaa vieraantuneisuutta tai vaikeutta Thyra Duncanin tanssista kirjoittikaan. Poissa olivat lopullisesti reaktiot Cafe-chantant-tyyppisten naistanssikuvastojen sopimattomuudesta yläluokkaisille ja siveellisille naisille. Toisin kuin varieteen naiset, Duncan teki taidetta, jonka Thyra tuntui hyvin hahmottavan ja koskettavan myös itseään katsojana. Duncan julkaisi samana vuonna modernin tanssin manifestinsa *Tulevaisuuden tanssi*, johon hän

654 Tuohela 2008, 280.

655 ”De två sitta nu med de skönaste ostron i sina magar och vi ha nu njutit så förskräkligt och de två hade länge sen sett Meuniers utställning som var så ganska ljuflig. [...] – en fotograf söka vi men funnit ej ännu. Nu sluta vi med de hjertligaste helsningar till ”Daddu” från ”Pélle” och ”Tippan.” Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille 11.11.1902. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

656 ”[...] Miss Isadora var storartad, tänk att dansa Chopins nocturne, valser o.s.v. så att det blef stämning, och man ögonblickligen förstod hvad hon ville. Publikum var dum och sval i början, men det slutade med vilda applåder.” Thyra Thesleffin kirje Emilia (Lilli) Thesleffille 22.11.1902. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 146.



Ellen Thesleffin arkistosta löytyvä käsiohjelma "Valse Blanca" iltamiin Muroleessa.



Ellen Thesleffin arkistosta löytyvä Isadora Duncanin esityksen käsiohjelma Münchenin Künstlerhausista.

kirjasi auki ajatuksiaan uudesta tanssista.<sup>657</sup> Duncanin mukaan tanssin alkuperä sijaitsi luonnossa: aaltojen, tuulen ja maan liikkeissä. Hänen mukaansa ainoastaan alaston ruumis kykeni muodostamaan täysin luonnollisia liikkeitä. Rytmisellä ja dynaamisella ruumiin ilmaisullaan hän toi esille naisen sisäisen subjektiviteetin. Tanssi ei siten ollut enää viihdettä vaan sisäisen ilmaisua, jonka myötä tanssijasta tuli ilmaiseva subjekti eroottisen objektin sijaan. Tämä mahdollisti voyeristisen katseen riisumisen.<sup>658</sup> Duncan kiinnitti paljon huomiota siihen, minkälaisissa ympäristöissä

657 Suomalaisen vapaan tanssin pioneeri, alun perin myös kuvataiteilija, Maggie Gripenberg tutustui Duncanin tanssiin samoina aikoina, vuosina 1904 Dresdenissä ja 1908 Helsingissä. Duncan vieraili Helsingissä kahdesti keväällä 1908, ja näistä vierailuista kirjoitettiin lehdissä laajasti. Esimerkiksi Yrjö Hirn, Frederik J. Lindström ja Eino Leino kirjoittivat hänen taiteestaan. Suhonen 1999, 22, 25; Teelmäki 2016, 2, 43.

658 Manning 1997, 159–164.



Gerda, Ellen ja Thyra Thesleff Muroleessa 1900-luvun taitteessa.

hän esiintyi, eikä hän koskaan tanssinut varietee-saleissa, vaan aina legitiimeissä teattereissa ja konserttisaleissa.<sup>659</sup>

Thesleffin arkistosta löytyy müncheniläisen Künstlerhaus-teatterin käsiohjelma ”Tanz-Idyllen. Miss Isadora Duncan”.<sup>660</sup> Ohjelmasta ei käy ilmi, mistä vuodesta on kyse, mutta mahdollisesti kyseessä on sama ilta, josta Thyra kirjeessään kertoo. Ohjelman mukaan Duncan tanssi Botticellin *Kevät*-maalauksen innoittamana ja Gluckin *Orfeus*-oopperan osien tahdissa. Mahdollisesti Ellen tai Thyra on jälkeensä piirtänyt käsiohjelmaan lyijykynällä tanssivia hahmoja, jotka liikkuvat keinuvin askelin vasemmalta oikealle. Samasta arkistosta löytyy myös akvarellitekniikalla maalattu käsiohjelma, jonka otsikko on ”!!! Isadora Duncan !!!”. Kuvassa tanssii kahden valuvan sydämen keskellä keinuvin askelin nainen vasemmalta oikealle. Alle on kirjoitettu kutsu *Valse Blanca* -nimiseen iltamaan, joka pidettäisiin kesähuvilo Casa Biancassa. Yleisöä pyydetään saapumaan paikan päälle kello 9½ ja löytämään

659 Daly 2002, 62–63.

660 SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

itselleen istumapaikat. Hyväntuulisen kutsun mukaan illan tähdeksi on saatu kiinnitettyä itse Isadora Duncan.<sup>661</sup>

Luultavasti tältä ajalta on peräisin myös Thesleffin perhearkistosta ja Svenska litteratursällskapetista löytyvä valokuvien sarja, missä vapaan ja onnellisen oloiset kolme sisarta, Ellen, Thyra ja Gerda, ovat pukeutuneet antiikin jumalatariksi, bakkanteiksi, ja poseeraavat kameralle Casa Biancan pihapiirissä. Kolme sulotarta nojailevat kevyissä, pumpulikankaasta tehdyissä ilmavissa asuisaan toisiinsa ja hymyilevät kesäisen luonnonvalon heijastellessa mustavalkoisessa kuvassa puiden lehtien pinnoilta. Sisaret ovat kuin uuden tanssin airuita vapaana lainehtivine hiuksineen ja kevyissä puvuissaan kädet duncanmaisiin eleisiin kohotettuina. Heidän läsnäolonsa vaikuttaa väkevältä ja onnelliselta hymyn valaistessa kaikkien kasvoja. Hiukset vapaina he ilakoivat yhteisessä leikissään, teatterillisinä, kuin näyttämölle asettuneina. Harmoninen ruumiillisuus liudentuu ja yhdistää heidät kuin samaan tahtiin hengittäväksi ja liikkuvaksi elolliseksi olennoiksi. He tuntuvat olevan yhtä ympäröivän maailman valon, kasvien, tuulen ja tuoksujen kanssa.<sup>662</sup> Jotakin samankaltaista täyttymystä ja ajan normatiivisen ja pidäkkeellisen naisruumiin rajojen yli pursuamista oli läsnä myös *Thyra Thesleffin* muotokuvassa.

Kulttuurihistorioitsija Riikka Teelmäki tuo esiin, kuinka 1900-luvun alun tanssin mieskatsojien kokemukset erosivat siitä, miten naiskatsojat tanssiesityksiä katsoivat ja ymmärsivät. On mahdollista, että mieskatsojat tulkitsivat näkemänsä vielä vallitsevia sukupuolirooleja vahvistavalla tavalla, kun taas naiset saattoivat tulkita näkemänsä jo ilmauksina uudenlaisesta ja monitahoisesta naiseudesta.<sup>663</sup> Valokuvien Thesleff-bakkanttien ruumiillisuus onkin ristiriidassa aikakauden siveellisenä pidetyn naiskäsityksen ja pukeutumisen kanssa ja ylitti sen asettamia rajoja. Muroleen kosken rannalla, puutarhan ja perheen suojissa sisaret saivat leikkiä, elää ja kokeilla rajoja ylittävää naisruumiillisuutta suojassa ulkopuolisten katseilta. Kokemus oli heille ilmeisesti siinä määrin tärkeä, että he halusivat myös valokuvata hetken. Näin kokemus vaikutti heidän elämässään myös myöhemmin, valokuvien välittämänä.

## Alaston

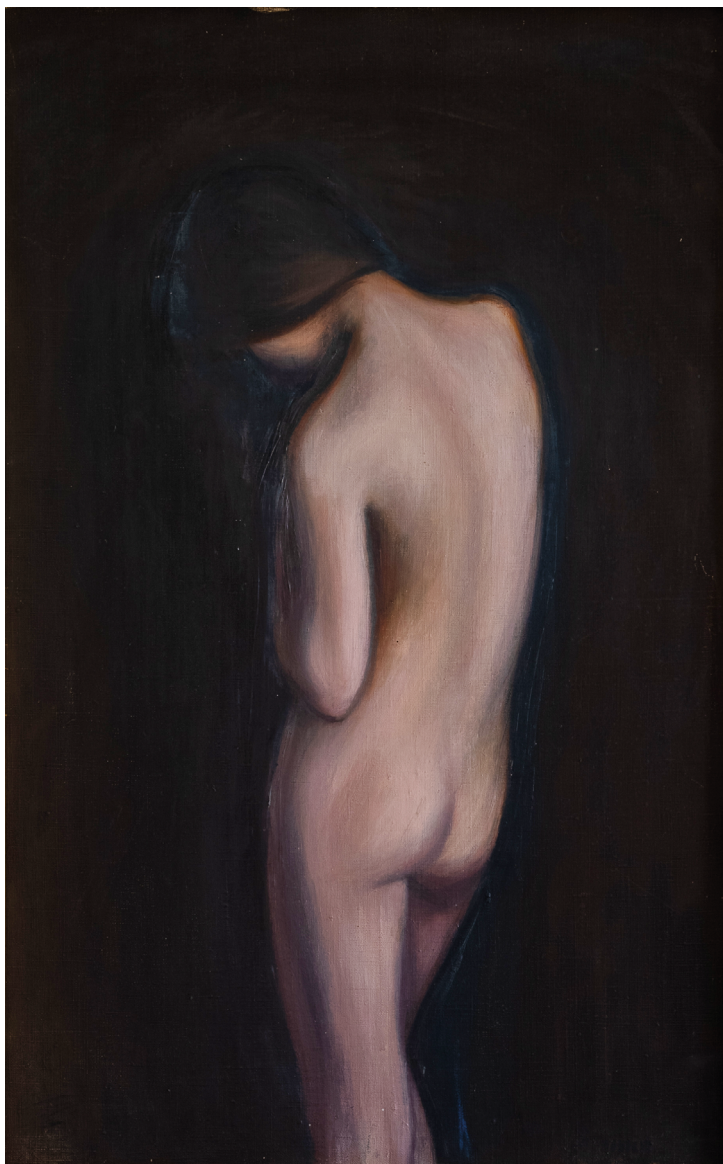
Keväällä 1903 Thesleff asui jälleen Helsingissä. Näyttämöaiheet kiinnostivat häntä edelleen ja hän maalasi teoksen *Teatterissa*.<sup>664</sup> Aihe saattoi olla peräisin Svenska Teaternista, missä Thesleff vieraili usein, sijaitsihan se lähellä Bulevardin-kotia.

661 SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

662 Katso valokuvien analyysi myös Schreck 2021a, 184–185.

663 Teelmäki 2016, 91.

664 Ellen Thesleff, *Teatterissa*, 1903. Öljy kankaalle, 56 x 62 cm. A-2011-289. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.



Ellen Thesleff, *Alaston (Sanny)*, 1904.

Teos on tummasävyinen ja tyylitelty maalaus, joka ei niinkään kerro esityksestä saatikka esittämisestä, vaan on pikemminkin keskittynyt tutkimaan katsovaa yleisöä, sen olemusta ja reaktioita. Thesleff istui katsomossa ja katsoi ihmisiä, jotka katsoivat. Maalauksessa on ehkä hiukan yllättävästikin läsnä jälleen symbolismin tumma väriasteikko ja sen piirissä käytetty syntetistinen maalaustapa, kuten muotojen yksinkertaistaminen ja yhtenäiset väripinnat. Teoksessa tapahtuva pingottuneen oloinen liikekieli ja tapa kuvata ihmisten kasvoja on jännitteinen ja täynnä volyyymiä:

muodot ovat uhkeita, painavia, ja niissä on voimakas kierteinen liike – niin ihmisissä kuin ympäristössäkin. Osa katsomon ihmisistä aivan kuin sulautuu teatterin parven kaiteeseen ja muihin rakenteisiin. Yksityiskohdat ovat minimaaliset ja päähuomio kohdistuu ihmisten kasvoihin, joista osa on tyylitelty naamiomaisiksi.

Maalasiko Thesleff ihmisiä ilman sosiaalista tai yhteiskunnallista kontekstia, vai oliko kyseessä jokin tietty sosiaalinen ryhmä, jota hän halusi tutkia? Täyttä selvyyttä on vaikeaa saada, sillä hahmojen tietty abstraktisuus ei tarjoa vastauksia. Kuvatut ihmiset ovat pääosin nuoria, osa jopa lapsia. Tunnelma on melankolinen ja tumma, valo lankeaa kuvaan oikealta näyttämön suunnasta ja osuu katsojien mietteläisiin kasvoihin. Heidän ruumiinsa jäävät enemmän tai vähemmän varjoon ja sekoittuvat väriin ja massaan samalla logiikalla kuin ensimmäisessä käsittelyluvussa käsitelty aineettoman ruumiillisuuden kuvaus. Osa lapsista katsoo näyttämölle, osa on kääntänyt katseensa vierustoveria kohti ja osa katsoo syliinsä tai jonnekin tyhjyyteen. Asetelmassa on läsnä mietteläisyys ja kontemplaatio, mutta myös suru taikka ahdistuneisuus. Aivan kuin ihmiset eivät oikein tietäisi, mihin he kuuluvat, mihin heidän pitäisi katsoa ja mitä he ovat tekemässä.

Samanlainen tumma ja ruskea väriskaala on myös maalauksessa *Alaston Sanny*, jonka Thesleff ilmeisesti aloitti jo saman vuoden kesällä 1903 Muroleessa.<sup>665</sup> Teoksen valmistumisvuodeksi on kuitenkin merkitty seuraava vuosi 1904.<sup>666</sup> Molemmat maalaukset, *Teatterissa* ja *Alaston Sanny*, näyttäytyvät jonkinlaisina poikkeuksina Thesleffin tuotannossa. Ne ovat tunnelmaltaan latautuneita töitä, jotka erottuvat kyllä edukseen, mutta ovat myös irrallaan Thesleffin muusta tuotannosta näinä vuosina. Niistä ei myöskään löydy minkäänlaisia vihjeitä luonnoskirjoissa tai kirjeenvaihdossa. Tosin Thesleff ei välttämättä edes kehittelty aiheitaan luonnoksissa tai kirjoittanut teostensa sisällöistä kirjeenvaihdossaan.

Ateneumin vuoden 1998 näyttelykirja tuo kuitenkin esiin kiintoisan vihjeen *Sannyn* ja ranskalaisen symbolistin Pierre Puvis de Chavannesin maalauksen *Malli* välisestä yhteydestä. De Chavannesin maalaus hankittiin Ateneumin kokoelmiin helmikuussa 1904, kun *Sanny* valmistui saman vuoden kesällä.<sup>667</sup> Näin onkin mahdollista, että Thesleff olisi sen nähnyt ja inspiroitunut siitä.

De Chavannesin pastellissa on samalla tavalla selin katsojaan nähden kierteisessä liikkeessä hiuksiaan olkansa yli sukiva nainen. Yhteistä on myös tumma väriskaala. De Chavannesin nainen istuu, Thesleffin selvästi nuorempi tyttö seisoo. *Sanny* on nuori, seksuaalisuutensa kynnyksellä häilyvä tyttö. Lisäksi Thesleffin teos on maalattu

665 Bäcksbäck 1955, 40.

666 Ateneumin Ellen Thesleff -näyttelyn katalogi 1998, 47.

667 Sarajas-Korte 1998, 47. Salme Sarajas-Korte ei käsittele tekstissään näiden kahden teoksen välistä yhteyttä, mutta kuvassa sivulla nämä kaksi työtä on asetettu rinnakkain. Pierre Puvis de Chavannes, *Malli*, pastelli 84 x 53 cm, Ateneum. Hankinta Antellin kokoelmiin 11.2.1904.



jo selvästi ilmeikkäämmin ja ekspressiivisemmin kuin de Chavannesin tulkinta. Verrattuna Thesleffin 1890-luvun symbolistisiin töihin, *Sannyn* ruumista kuvaava viiva ja siveltimen jälki on jo huomattavasti näkyvämpi ja tuntuvampi. *Sannyn* ruumis on kierteisessä tilallisessa liikkeessä ja vahvassa suhteessa painovoimaan. Näin symbolismille ominaiset tilattomuuden, aineettomuuden ja ikiaikaisuuden tuntemukset ovat väistyneet.

*Alaston Sanny* on siinäkin mielessä erikoinen teos, että se on oikeastaan ainoa alaston, jonka Thesleff näin eksplisiittisesti maalasi. Hiukan myöhemmin 1910-luvulla hän teki vielä muutamia vitalistisia ja ekspressionistisia alastomia maisemassa sekä muutamia kuvauksia vähäpukeisista urheilevista miehistä ja naisista, mutta teoksia taiteen normatiivisemmasta alastomasta, niin kuin *Alaston Sanny* enemmän tai vähemmän on, syntyi vain tämä yksi.

Kuvataiteen alaston on vanha ja problematisoitu aihe. Feministitaiteentutkija Lynda Neadin mukaan taito muuntaa alaston naisvartalo henkisen kulttuurin ilmentymäksi toimii yhtenä taiteellisen kyvykkyyden koetinkivenä. Katsojan/taiteilijan paikalla oli tyypillisesti mies ja mallin paikalla nainen. Taiteilijan muokkaama naisalaston oli taiteen vertauskuva, ja näin kuvataiteen alaston muotoutui taiteen ja kauneuden symboliksi. Naisen katsominen ja taiteen katsominen olivat rinnasteisia toisilleen.<sup>668</sup> Taidehistorioitsija Kenneth Clark teki klassikoksi nousseessa teoksessaan *The Nude. A Study of Ideal Art* eron taiteen alastontutkimuksen ja todellisen alastoman välillä. Clarkille *naked* tarkoitti alastomuutta ilman vaatteita, mikä toi mukanaan häpeää ja suojattomuutta. Taiteen alastonaihe, *nude*, taas oli taiteilijan muokkaama tasapainoisen ja hyvinvoivan tilan kuvaus. Clarkin mukaan taiteen alaston ei ollut ymmärrettävissä arjen kokemusten kautta, vaan se vaati opittua tulkintaa ja sivistyneisyyttä.<sup>669</sup>

Mitä 1900-luvun taitteessa tarkoitti katsoa alastonta naista naisen näkökulmasta? Miten nainen näyttäytyi naisen tekemässä kuvassa?<sup>670</sup> Modernin murroksen taiteellisen kokeilun yksi keskeinen paikka oli naisen ruumis, ja asetelma ei kääntynyt helposti toisinpäin, sillä naiset eivät maallanneet juurikaan alastonta miestä taikka naista. Eiväthän he olleet tähän saakka saaneet juurikaan maalata alastonta ylipäätään.<sup>671</sup>

Suzanne Valadonin naisalastomia tutkinut Rosemary Betterton on pohtinut kysymystä naisellisesta mielihyvystä suhteessa naisalastomiin. Minkälaista mielihyvää taiteen alastomat saattoivat tarjota naisille, kun niiden syntyä motivoivat miesten miehille maalaamat alastomat? Porvarilliseen naiseuteen kasvaneelle naiselle oman ruumiin näkyminen oli tabu, ja siksi alastoman maalaamisen täytyi olla myös vaikeaa. Naisen katsoessa naisalastonta aikakauden katsomisen hierarkia johti siihen,

668 Nead 1992, 12–13; Frigård 2008, 19, 128.

669 Clark 1956.

670 Betterton 1987, 217.

671 Pollock 1992, 247.

että samalla hän katsoi myös itseään alastomana, alastoman naisen representaatio kun oli tarkoitettu miehen katseelle. Monet sittemmin kanonisoidut modernin taiteen teokset liikkuvat seksuaalisuuden herättämissä kysymyksissä, missä toisiinsa kietoutuvat yläluokkaisten maalarimpien ja alaluokkaisten naisten ruumiit, sukupuoli ja valtarakenteet.<sup>672</sup>

Taidehistorioitsija Ulla Angkjær-Jørgensenin mukaan pohjoismaiset naistaiteilijat alkoivat maalata alastonta erityisesti 1900-luvun alusta eteenpäin.<sup>673</sup> Samaan aikaan Thesleffin kanssa eläneen walesilaisen taiteilija Gwen Johnin mukaan oli suorastaan helpompaa seistä mallina naiselle kuin miehelle. John teki myös mallin töitä maalarintyönsä ohella.<sup>674</sup> Me emme tiedä, kuka Thesleffin *Sanny* oli, mutta silti hän ei ollut kuka tahansa nainen tai anonymi malli, sillä Thesleff halusi nimetä hänet. Thesleff kuvaa *Sannyn* ruumiillisuutta jossain määrin erikoisella tavalla: tyttö kääntää naisalastomuutensa pois katseiltamme, aivan kuin hän ei haluaisi tulla tunnistetuksi. Ehkä Thesleff halusi suojella häntä katseelta ja paljastumiselta. Samalla Thesleff kuitenkin myös paljasti, monella tapaa jopa paljon enemmän kuin mitä me esimerkiksi tiedämme suurimmasta osasta miestaiteilijoiden anonyymeistä alastomista.

Ruth Barcan vastustaa ajatusta, että alastomuus olisi ollut vain modernin seksuaalisuuden metonymia. Hän näkee alastomuuden myös tärkeänä kulttuurisena ideana ja metaforana.<sup>675</sup> Betterton puhuu feminiinisestä ja maskuliinisesta näkemisen ja katseen tavasta, sillä taiteen historiassa naisalaston esitettiin ja ymmärrettiin vielä Thesleffin aikana muuttumattomana ja ajattomana, omaan biologiseen perusolemuksensa juurrutettuna. Nainen identifioitui alastomaan ruumiiseensa, niin sanottuun ”ikuiseen feminiiniin”.<sup>676</sup> Myös Rita Felski tuo esiin, kuinka modernin teorian subjektuutta pohtiessaan unohtivat naisen subjektuuden ja ohittivat sen jonkinlaisena tiedostamattomana tahdottomuutena tai pinnallisuutena. Modernien subjektikäsitteiden varassa nainen kuvassa rajautui ahtaaksi ja alistaiseksi.<sup>677</sup> Rosalind Kraussin mukaan näitä naiskäsitteitä vastaan oli omalla tavallaan myös helppoa rikkoa ja samalla näin alkaa muuttamaan käsitteitä naiseudesta.<sup>678</sup> Esimerkiksi Suzanne Valadonin kohdalla on mahdollista nähdä, miten nainen, joka työskenteli maskuliinisessa representaatioiden traditiossa, saattoi kuitenkin tuottaa kuvia ja kuvastoja, jotka häiritisivät ja sekoittivat lajityypin konventioita.<sup>679</sup>

Thesleffin *Sannyn* kohdalla ei toki voi puhua kokonaisesta muutoksesta naisalastoman esittämisessä, koska hän maalasi alastomia niin vähän, mutta muutos

672 Pollock 1992, 247; Nead 1993, 47–49, Steiner 2002, 34–35; Frigård 2008, 34.

673 Angkjær-Jørgensen 2021, 171.

674 Konttinen 2017, 42.

675 Barcan 2004, 1–4; Frigård 2008, 14.

676 Betterton 1987, 218, 225.

677 Felski 1995, 4, 18–21, 110; Frigård 2008, 183.

678 Krauss 1985, 95; Frigård 2008, 177.

679 Betterton 1987, 217, 230.

näkemisen tavassa liittyi myös Thesleffin tapaan maalata 1900-luvun taitteessa. Huomionarvoista on pohtia, miksi Thesleff maalasi tai piirsi naisalastonta niin vähän, vaikka hänen tuotantonsa koostui pääosin naisista. Ehkä hän halusi välttää edellä kuvattua essentialismia tai sitten alaston laajemmin oli siveysnäkökulmasta tarkasteltuna liian monimutkainen aihe.

*Alaston Sanny* on Thesleffin tuotannossa eräänlainen arvoitus. Jos aiemmissa 1890-luvun naiskuvissa pää oli ruumis, *Sannyssa* tilanne kääntyy toisin päin. Sanny on oikeastaan vain ruumis. Sanny kääntää taiteilijalle selkänsä, jolloin hänen kasvonsa, silmänsä ja identiteettinsä jää piiloon. Carol Duncan tuo esiin, kuinka naisten alastomuus on nähty mahdollisuutena esittää heidät itseensä syventyneenä, jonkinlaisena ”olemisena”. Näin alastomuus ei sijoitu tiettyyn aikaan ja paikkaan, vaan on kuin ikaikainen kuva. Miesalastomat sen sijaan olivat usein alastominakin puettuja jonkinlaisiin sosiaalisiin identiteetteihin tai kulttuurisiin projekteihin, kuten esimerkiksi Edvard Munchin *Kylpijät* vuodelta 1907–1908.<sup>680</sup> *Sannyssa* näkyikin vielä osin 1800-luvun naiskuvastoille tyypillistä feminiinisyyden visuaalista esittämistä, kuten pehmeys, pyöreys ja rauhallisuus.<sup>681</sup> Taide oli kuitenkin yksi tapa maalaaville naisille laittaa naisalastoman seksuaalisuus ja siihen liittyvä epämääräinen ja tuntemattomaksi mantereeksi käsitetty materiaalisuus hallinnan, järjestyksen ja kulttuurin piiriin.<sup>682</sup>

Samalla *Sanny* kuitenkin myös vikuroi. Se oli jonkinlainen rajan ylitys Thesleffin tuotannossa. Maalaus otti osaa keskusteluun naisalastomasta, mutta myös kysymyseen naisesta, vieläpä nuoresta naisesta. Kuten Juho Hotanen toteaa, havaintoa maailmasta ja maalauksen näkemistä ei tarvitse erottaa toisistaan, sillä idea tai ajatus asiasta ei tule suoraan maalauksesta vaan syntyy sen johdosta.<sup>683</sup> Thesleffin rajojen koettelu näkyy niin *Sannyn* uudenlaisessa materiaalisuudessa kuin myös niissä kulttuurisissa keskusteluissa, joita se ympäröi ja jotka ympäröivät sitä. *Sannyssa* on visuaalisen ”kauniin” eli pintaan liittyvän ruumiinkuvauksen rinnalla läsnä jonkinlaisen tarve kertoa tuntemuksista. Teos on aistimellinen ja siksi tulkitsen, että Thesleff katsoi taiteen pitkän tradition sijaan *Sannya* naisen kokemuksen, ei niinkään naiseuden esityksen kautta.

Kuten Teresa de Lauretis toteaa, sukupuoli on aina sekä sosiaalisesti konstruoitunut että ruumiillisesti eletty ja näin myös kokemuksellinen.<sup>684</sup> Ulla Angkjær-Jørgensen käyttää käsitettä affektiivinen esteettinen sijaan puhuessaan tanskalaisen taiteilijan

680 Duncan 1994, 96; Frigård 2008, 94, 98.

681 Frigård 2008, 121.

682 Nead 1992, 2, 5–11, 18, 22, 29; Frigård 2008, 122. Katso myös Cixous 1975/2013, 11; Kortelainen 2003, 57. Tuntematon manner naisen seksuaalisuuden metaforana taas on peräisin kirjailija George Egertonilta. Lue lisää Tuohela 2008, 282.

683 Hotanen 2008, 38, 41.

684 de Lauretis 2004, 37, 53.

Anna Klindt Sørensenin (1899–1985) alastonkuvista.<sup>685</sup> Thesleffillä affektiivisuus näkyy erityisesti hänen tavassaan muotoilla värien avulla muotoja (tässä toki vielä varsin askeettisella paletilla), jotka tekevät *Sannysta* verevän ja elävän, mutta samalla myös hiukan vieraantuneen oloisen. Teos on ekspressiivinen ilmaisultaan, siveltimen jäljet ovat näkyviä ja mallin selän lihaksien ja luiden muodot tulevat esiin valon ja varjon vahvalla vaihtelulla. Aivan kuin taiteilijan sivellin olisi koskenut ja kulkenut pitkin tytön niskan, selän, lantion ja reisien pitkiä kaaria. Näin *Sannylla* on pikeminkin taktiili olemus – hän on ruumiillaan aistiva.

## Borghesen puiston naisten nautinto

Kesäkuussa 1904 Thesleff lähti äitinsä ja Gerdan kanssa Suomesta kohti Müncheniä viettääkseen aikaa yhdessä siellä opiskelevan Thyran kanssa. Tämän jälkeen suunnitelmansa oli jatkaa matkaa Firenzeen. Tässä vaiheessa Eynar oli perheestä ainoa, joka oleskeli Suomessa, sillä myös Rolf oli päätenyt opiskelemaan Müncheniin. Kirjeet kulkivat pääosin Eynarin ja muun perheen välillä. Ellenin kirjeitä veljelleen on säilynyt vuosien 1904–1905 matkalta ainoastaan kahdeksan lyhyehköä korttia. Myöskään päiväkirjoja ei ole säilynyt tai ollut ylipäättään ollenkaan. Luonnoskirjoja matkalta sen sijaan löytyy varsin paljon.

München eli uuden ja vanhan välimaastossa ja siitä oli kasvamassa tärkeä keskus eurooppalaisille taiteilijoille. Müncheniläisten sesessionistien joukosta erosi vuonna 1901 joukko taiteilijoita, jotka nimesivät uuden radikaalimodernistisiin oppeihin perustuvan ryhmänsä Phalanxiksi. Symbolismi oli jäämässä taka-alalle, ja uuden ryhmän johtohahmoksi asettui Venäjältä Saksaan vuonna 1896 emigroitunut taiteilija Wassily Kandinsky. Hän alkoi viedä yhdessä taiteilijakollegoidensa kanssa Münchenin taidepiirejä vauhdilla kohti modernin murrosta.

Phalanx oli sekä ryhmittymä että koulu, jonka maalausateljeen johtaja Kandinsky oli. Näin hänen uudet ajatuksensa levisivät tehokkaasti sekä ryhmän näyttelyiden että ateljeen opetuksen kautta. Kandinskyn lisäksi Phalanxin näyttelyissä esiteltiin esimerkiksi Monet'n, Manet'n ja van Goghin taidetta. Thyra oli ystäväystynyt Münchenissä ruotsalaisen taiteilijan Carl Palmen kanssa, josta tuli pian koko perheen läheinen ystävä. Palme oli ehtinyt työskennellä vuoteen 1904 saakka Kandinskyn koulun ”obermanina” eli eräänlaisena organisaattorina ja toimi edelleen Phalanxin näyttelyiden sihteerinä. Palmen vaikutuksen myötä Kandinskyn ja Phalanxin taide ja ajatukset tulivat nopeasti myös Thesleffille tutuiksi. Lisäksi myös vanha opiskelutoveri Anna Bremer (von Bonsdorff) oli seurannut opetusta Kandinskyn ateljeessa muutamaa vuotta aiemmin.<sup>686</sup>

685 Angkjær-Jørgensen 2021, 171.

686 Palme 1950, 40-45; Schreck 2017, 149–150.

Münchenin vaikutuspiiristä matka jatkui syksyllä 1904 kohti Firenzeä ja sieltä edelleen läheiseen Forte dei Marmarin kylpyläkaupunkiin, josta Palme oli heille kertonut. Ellen kirjoitti Eynarille:

Rakas veli – muutama rivi ennen kuin häviän iltapäivän tunteiksi vaahtoaviin aaltoihin...<sup>687</sup>

Talvi 1904–1905 sujui Firenzessä ja Roomassa, missä Thesleff palasi Villa Borghesen puistoon. 21. maaliskuuta 1905 Thesleff piirsi puistossa luonnoskirjaansa kuvan kahdesta naisesta.<sup>688</sup> Ulkona oli selvästi vielä viileää, koska naisilla oli yllään lämpimän näköiset vaatteet. Toisella tai molemmilla on päällä pitkähäkö takki ja paksun oloinen pitkä hame. Päässään heillä on koreat hatut. Hameiden malli on yksinkertainen, lantiolta tiukka ja alaspäin levenevä A-linjainen helma. Yläosat ovat vartalonmyötäisiä, umpinaisia ja tiukasti luilla tuettuja, jolloin ne muodostavat profiilissa kuvattujen naisten ylävartalosta tiukan naisellisen siluetin. Thesleff ei kerro, keitä kuvassa on, mutta hän merkitsi luonnokseen päivämäärän ja paikan: ”21 mars, i villa Borghese, Roma.”

Puistot olivat naisille soveltuvia porvarillisen virkistyksen ja ajanvietteen julkisia tiloja. Ne muokkasivat yhteiskuntaa ja yhteisöjä määritellessään, minkälainen läsnäolo ja liikekieli oli tällaisessa tilassa soveliasta ja sallittua.<sup>689</sup> Thesleffin luonnoksen naiset istuvat puistossa jonkinlaisen mielihyvän ja heittäytymisen tilassa, mikä tuo kuvaan positiivisessa mielessä häiriötä. Aivan kuin Thesleff olisi päässyt hiukan salaa kuvaamaan leikkiä tai tapahtumaa, missä naiset nauttivat sekä toisistaan että tilassa olemisesta.

Naiset istuvat pienellä penkillä, jota ei juurikaan edes näe heidän vaatteidensa alta. Penkki tai istuin sijaitsee suuren puun alla, josta kuvassa näkyy ainoastaan valtaavan paksu runko. He nojaavat toisiinsa selät vastakkain, kuin leikissä, jossa nouseaan lattialta seisomaan ilman käsien apua selkää selkää vasten nojaten ja reisillä voimakkaasti työntäen. Kuvan naiset eivät kuitenkaan mitä ilmeisimmin ole nousemassa, vaan pikemminkin he nojailevat ja lepäävät toisiaan vasten. Toinen naisista lukee kirjaa tai kenties kirjettä, toinen taas katselee eteensä, ehkä toista kuunnellen tai sitten ympäristöään tarkkaillen. Naiset aistivat toistensa ruumiita samalla kun toinen lukee ja toinen katselee.

687 Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille 15.9.1904. ”Dyra Broder – några rader innan jag försvinner på en eftermiddagsstund i de rasande böljor [...]” SLS arkiv, SLISA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös kirjoittajan.

688 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:22 sivu 6. Kansalliskallio, Ateneumin taidemuseo.

689 Pollock 1992, 248.

Naisten selän iho heidän vaatteidensa alla koskettaa toista, jolloin heidän lihansa raja ylittyy ja liittyy toisen ihoon. Kun selkä koskettaa toisen selkää ilman katsekontaktia, vahvistuu myös tietoisuus ja taktiili tunne oman ruumiin rajoista: Missä minä lopuin ja toinen alkaa? Miten kosketus muuttaa käsitystä rajasta?

Vaikka naiset istuvatkin paikoillaan, on heissä liikkeen virtaa, joka tekee kuvasta eloisan ja keinuvan tunnelmaltaan. Liike lähtee naisten jaloista, jotka etenkin eteenpäin katsovalla tuntuvat juurtuvan voimakkaasti maahan. Maasta käsin liike etenee pyörivässä muodossa kuin spiraali heidän ruumiidensa lävitse päähän ja hattuihin saakka. Sieltä liike jatkuu edelleen suuren puun rungossa, tehden siitä samalla tavalla elävän ja liikkeellisen kuin naisten olemuksesta.

Thesleffin piirtäjän käsi saattoi olla kuin silmä, joka tavoitteli liikettä, ruumiiden piirtoa ja ihon kosketusta ympäröivään maailmaan. Piirtäminen oli myös näkemisen harjoitus.<sup>690</sup> Luonnoksessa näkyy ja tuntuu, kuinka sekä liikkueessaan että piirtämällä havaitessaan Thesleffin ruumis piti asioita ympärillään ja ulotti itseään niihin. Thesleff liittii itsensä kuvaan piirtämällä itsensä osaksi kokonaisuutta.

Fenomenologi Maurice Merleau-Pontylle liha (*chair/flesh*) on jotakin, joka yhdistää ja erottaa meitä niin toisistamme kuin myös maailmasta. Maailma on samaa ainetta kuin ruumis, lihaa. Tämä tarkoittaa sitä, että aivan kuten Borghesen puiston naiset, mekin löydämme itsemme aina jo maailmassa olevina. Liikkuva ruumis on osa maailmaa, jossa sen liike tapahtuu.<sup>691</sup> Borghesen puiston naisten ruumiin liike ja muodot yhdistävät heidät toistensa lisäksi myös ympäristöönsä, kuten taustalla olevan suuren puun runkoon ja siitä edelleen eteenpäin ympäröivän todellisuuden ilmaan, kosteuteen, hajuihin ja kasveihin sekä puistossa oleileviin muihin ihmisiin. Puisto ja naisten ruumiit ovat samaa lihaa.

Luonnoksesta välittyvä kokemuksen luoma tunnelma ja läheisyys. Kirsi Tuohelan mukaan kokemuksella on diskursiivinen ulottuvuus, jonka esilletuomiseen tarvitaan kulttuurisia malleja, kirjallisuudessa esimerkiksi juonirakenteita.<sup>692</sup> Anu Korhosen mukaan taas kirjoittaessaan ihminen sijoittaa itsensä kulttuuriin ja kulttuuri sijoittuu ihmiseen.<sup>693</sup> Thesleffin kohdalla ajattelen, että ”kirjoittamisen” sijaan hän ”piirsi” ja ”maalasi” itsensä kulttuuriin. Ymmärrän Thesleffin kohdalla kokemuksen esittämisen, tapahtumallisuuden ja jopa representoitumisen syntyvän visuaalisen kautta, taiteen tekemisellä ja kuvallistamisella. Uskonkin Maarit Leskelä-Kärjen tavoin komplisoituun tekstin taikka kuvan ja todellisuuden väliseen suhteeseen. Maalaaminen ja piirtäminen voivat kertoa jotain siitä, miten Thesleff koki taiteilijantyönsä

690 Louppe 2010, 40.

691 Maurice Merleau-Pontyn mukaan havaitseminen antaa asiat meille ruumiillisesti eli lihallisesti. Maailman ja ruumiin suhde on kiasma: lihani ote maailman lihasta on maailman lihan ote lihastani. Merleau-Ponty 1993; Hotanen 2008, 73, 76, 85, 87, 94, 99.

692 Tuohela 2008, 340.

693 Kaartinen & Korhonen 2005, 154, 156. Katso myös Leskelä-Kärki 2006, 36.

merkityksiä elämässään.<sup>694</sup> Uskon olevan mahdollista sanoa historiallisesta naisesta ja hänen kokemuksistaan jotain hänen piirrostensa kautta.

Luonnos Borghesen puistosta nostaa esiin luvussa jo aiemmin pohdittua mielihyvän ja nautinnon tunteet ja teemat. Minua kiinnostaa, minkälaiset Thesleffin ajan kuvastot olivat naisille suotuisia ja tuottivat mielihyvää ja mitkä taas toimivat naisia vastaan.<sup>695</sup> Feminiinisyyden tilat eivät ainoastaan liittyneet siihen, mitä esitettiin, vaan myös sen asemointiin, mistä feminiinisyys elettiin diskursiivisesti ja sosiaalisissa käytänteissä. Tällaiset feminiinisyyden tilat olivat tulosta elettyistä tuntemuksista liittyen sosiaaliseen paikantumiseen, liikkeeseen ja näkymiseen. Sosiaalisissa suhteissa yksilö tuli sekä nähdyksi että näki itsensä.<sup>696</sup> Thesleffin piirustus tuokin esiin tällaisia elementtejä, tosin varsin hienovaraisesti. Se näyttää naisten levon puiston hiljaisuudessa etäältä mutta konkreettisesti, kuin kuva olisi piirretty naisille naisista (ehkä se olikin piirretty siskolta siskoille). Kuvassa yksilöt rakentuvat kokemuksiansa kautta, jotka taas rakentuvat suhteessa ympäröiviin tilanteisiin ja kulttuuriin, elettyyn todellisuuteen.<sup>697</sup> Se on aina myös historiallinen ja paikallinen.

Thesleffin piirustuksessa naisen tila ja ruumiillisuus ovat läsnä kosketuksen, tunnuman (tekstuuri, haptisuus) ja puiston asettaman tilan kautta. Tila konkretisoituu kuvassa erityisesti paksun puunrungon kautta, joka luo vahvan ja järkkymättömän taustan naisille ja ankkuroi heidät juuri tähän tilaan. Naisten kosketus, nojaaminen, näyttää nautinnolliselta. Se ei tuota heille selvästikään pelkoa tai epä mukavuutta, vaan tuntuu, että he haluavat nojata toisiinsa tavalla, jolla nojaamme johonkin luotettuun ja tuttuun ihmiseen tai johonkin meitä tukevaan ja kannattelevaan, kuten vaikkapa puun runkoon.

Fenomenologisessa ymmärryksessä tilaan vaikuttavat näkemisen lisäksi siinä eletyt asiat, kosketus ja ruumiiden tuntumat. Merleau-Pontyn mukaan aistiva ja liikkuva ruumiimme on edellytys sille, että voimme vaihtaa näkökulmaa.<sup>698</sup> Thesleffinkin luonnoksesta välittyy vahvana jo liike kohti seuraavaa näkökulmaa, tuloillaan olevaa hetkeä. Borghesen puiston naisten liike ei rajoitu ainoastaan kuvattuun hetkeen, vaan sitä on edeltänyt jokin ja siitä seuraa jotakin. Paikka rakentuu paperille vedoilla ja piirroilla, mutta samaan aikaan katsoja hahmottaa tilan jo suurempana ja elävämpänä. Työn liikkeellinen luonne tulee esiin erityisesti viivan tarkkuudessa ja elävyydessä. Thesleff kertoo muutamilla vedoillaan paljon myös sellaista, mikä ei faktisesti näy, mutta jonka katsoja näkee. Hänen viivansa piirtyy kevyen ja pidäkkeettömän tuntuaisesti.

694 Leskelä-Kärki 2006, 36.

695 Betterton 1987, 218.

696 Pollock 1992, 252.

697 Leskelä-Kärki 2006, 35–36.

698 Hotanen 2008, 88. Katso tarkemmin Merleau-Ponty 2001 (1960) ja 1964.

## Tytöt, villit

Kesästä 1905 eteenpäin Thesleff työskenteli jälleen Suomessa, missä hänen maalauksellinen tyylinsä alkoi löytää uusia muotoja. Luultavasti tähän vaikuttivat Italiassa työskentelyn lisäksi edellisen vuoden Münchenissä oleskelu ja Kandinskyn taiteen ja ajattelun kohtaaminen.<sup>699</sup> Münchenissä ja Firenzessä kohdattu uusi ruotsalainen ystävä Carl Palme oli vakuuttunut, että Thesleffissä olisi potentiaalia tulevaisuuden taiteilijaksi. Hänen mielestään Thesleffin täytyi nyt kehittyäkseen tehdä ”villejä asioita”.<sup>700</sup> Tällä Palme viittasi todennäköisesti aikansa kuuluisan ranskalaisen fauvistin (ransk. *fauve*, ’villi’) Henri Matissen ekspressionistiseen maalaustapaan. Matissen teoksia asetettiin ensi kertaa näyttille Pariisissa juuri vuonna 1905, missä ne aiheuttivat skandaalin. Fauvisti-nimityksen Matissen teoksille antoi ranskalainen kriitikko Louis Vauxcelles, joka nähtyään tämän töitä samassa huoneessa renessanssikuvanveistäjä Donatellon kanssa oli tokaissut: ”Donatello villien keskuudessa.”

Thesleffin maalauksien kohdalla Palmen mainitsema ”villi” tarkoittaa ainakin uudenlaista näkyviin purkautuvaa ekspressiivistä ilmaisua. Thesleff lisäsi palettiinsa kunnolla kirkkaat värit ja alkoi levittää niitä entistä voimallisemmin paksuin vedoin ja kerroksin kankaalle, toisinaan myös palettiveitsellä. Värien sekä siveltimen ja palettiveitsen jäljet saivat aikaan aistivoimaisen, värikkään ja liikkuvan pinnan. Myös muodoissa ja aiheissa alkoi korostua yhä enemmän liike.<sup>701</sup> Thesleff kiteytti ajatukseen värinkäytöstä ja sen yhteydestä liikkeeseen aforismissaan tammikuulta 1917:

Värin avulla rakennettu hahmo / liike / värin kautta.<sup>702</sup>

Thesleffin mukaan liike tuli näkyväksi erityisesti värin kautta. Muutoksessa kohti villiä värillä oli keskeinen rooli, koska se oli energian välittäjä ja voima. Maurice Merleau-Pontyille väri ei ole vain jokin ulkoinen ominaisuus, vaan ulottuvuus. Viiva taas on asian muotoutumisen liike. Viivalla ja värillä on siis näin yhdessä lihallinen

699 Näin ovat tulkinneet jo varhain niin Thesleffin elämäkerturi Leonard Bäcksbacka (1955) kuin taidehistorioitsijat Salme Sarajas-Korte ja Leena Ahtola-Moorhouse (Ateneum 1998).

700 ”Palme lähettää Ellenille terveisiä, että hänen pitää olla hyvin ahkera ja tehdä villejä asioita. Ellenin kanssa Palme todella voisi saada paremman näyttelyn Helsinkiin [...]” Ote Torsten Söderhjelman kirjeestä Ellen Thesleffin äidille Lilli Thesleffille luultavasti vuonna 1905. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017.

701 Thesleffiä oli toki kiinnostanut jo uran alusta lähtien liikeaiheet. Hänen pitkäaikaisen galleristinsa Leonard Bäcksbackan mukaan Thesleff olisi jo vuonna 1897 maalannut palloa heittävän tytön, jonka mallina olisi ollut Thyra. Ellen olisi kuitenkin hajottanut sen pettynään siihen, että sitä ei kelpuutettu syksyn Taiteilijain näyttelyyn 1897. Bäcksbacka 1955, 32.

702 ”En genom färg uppkonstruerad figur – rörelse – genom färg.” Ellen Thesleffin päiväkirja 28.1.1917. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Katso myös Ellen Thesleff 1954, 28.



voimansa, joka resonoi myös omassa lihassamme.<sup>703</sup> Tämä ajatus on itse asiassa monessa mielessä läheistä sukua Thesleffin edellä mainitulle ajatukselle liikkeestä värin kautta.

Värien tutkiminen ja väreillä ilmaisu liittyi Thesleffin lisäksi monella muullakin ajan taiteilijalla liikkeen ja muodon pohdintaan. Ranskalainen taidekriitikko Camille Mauclair selitti muodon ja värin yhteyttä kirjassaan *L'impressionnisme: son histoire, son esthétique, ses maîtres* vuonna 1904 seuraavasti:

Muoto ja väri ovat täten siis kaksi rinnakkaista illuusiota, kaksi sanaa, jotka viittaavat prosesseihin, jotka ovat mieleemme käytettävissä elämän äärettömän mysteerin havaitsemiseksi. Ei muotoa ilman väriä, ei väriä ilman muotoa.<sup>704</sup>

Moni kuvataiteilija kiinnostui värin ja muodon kautta myös liikkeestä ja tanssista. Thesleffin lisäksi ekspressionistit Matisse, Emil Nolde ja Ernst Ludwig Kirchner alkoivat maalata tanssiaiheita. Wassily Kandinsky arvosti liikettä elämän tunnusmerkkinä. Varsinkin muodon aaltoilu oli hänelle keskeistä, sillä valo oli aaltoliikettä ja atomit liikkuvat koko ajan. Näihin pohdintoihin perustui myös Kandinskyn liikuminen kohti abstraktia ilmaisua näinä vuosina.<sup>705</sup>

Thesleff maalasi kesällä 1906 Ruoveden Muroleessa värin, liikkeen ja tanssin eli ruumiillisuuden näkökulmasta keskeisen teoksen *Tyttöjä (Työt niityllä)*. Verrattuna aiempaan maalaus oli väri- ja muotoilmaisultaan jotakin uutta. Se aivan kuin sylki värimassaa ja muotoja ulos tasaiselta pinnaltaan saaden aikaan vahvoja liikevaikutelmia. Vaikka Thesleff maalasi teoksen kesällä Ruoveden Muroleessa, olivat sen valo ja värit sekoitus etelän kuumaa ja syvää valoa sekä pohjoisen vaaleaa ja kalpeampaa yöttömän yön valoa. ”Tietty vihreänsininen voi tehdä Välimeren”, toteaa Juho Hotanen Maurice Merleau-Pontyyn viitaten, aivan kuin puhuisi tästä maalauksesta.<sup>706</sup>

Suomessa asuessaan Thesleff muutti kesiksi pois Helsingistä Casa Biancan ateljeehen, missä hän maalasi usein yksin luonnossa. Samaa hän teki myös Firenzessä, esimerkiksi vuonna 1921:

[...] olen heinikossa suuren oliivipuun alla – tyhjennän maalarinlaukkuni. Leipiä, taateleita... appelsiineja. Olen kulkuri – hattuni makaa nurmella – kengät valkoisena pölystä – linnut laulavat ja aurinko polttaa Firenzeä tuolla kaukana. Tieni

703 Hotanen 2008, 80–81; Merleau-Ponty 1993 ja 1964, passim. Paul Kleen mukaan väri vei lähemmäksi asioiden ydintä ja syvyys, jota Cézanne etsi koko uransa ajan, oli myös värissä. Katso lisää Hotanen 2008, 79.

704 Mauclair 1904; Lahelma 2023, 94. Käännös kirjoittajan.

705 Kandinsky 1981 (alkuperäinen teos vuodelta 1912).

706 Hotanen 2008, 81.



Ellen Thesleff, *Tytöt* (*Tytöt niityllä*), 1906.

nimi on [Via] Benedetto da Maiano S. Domenicon suunnasta kohti Settignanoa.  
En olekaan koskaan ennen kulkenut täällä.<sup>707</sup>

Thesleffin kiinnostus luontoa eli aitoa ja alkuperäistä ja toisaalta urbaania eli teknistä ja edistyksellistä kohtaan oli osa muotoutuvaa modernia maailmaa. Aito ja

707 ”[...] befinner jag mig i gräset under en stor oliv – tömmer min målar väska på två ägg, smörgås – dadlar för femtisch apelsiner för fyrti. Jag är vagabonden – min hatt ligger i gräset – kängorna vita av dam – fåglarna pipa och solen bränner Florens där långt borta. Min väg heter Benedetto da Maiano från S. Domenico hållet åt Settignano – har aldrig gått här för.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Söderhjelm-Castrénille 26.2.1921. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 282.

alkuperäinen sekä urbaani ja teknologinen eivät olleet toistensa vastakohtia, vaan osa samaa vyyhtiä ja pohdintaa modernista – kuin kaksi napaa, joiden välille ymmärrys modernisoituvasta maailmasta jännittyi.<sup>708</sup> Pellon keskellä kengät pölyssä ja tukka sekaisin istuskelu ja työskentely ei kuitenkaan ollut naisten keskuudessa yleistä, sillä tällainen rooli kuului normien mukaisesti miehelle.<sup>709</sup> Ulkomailla Thesleff kuitenkin saattoi olla näkyvä *flâneuse*.<sup>710</sup> Muroleen luonnossa liikkueensa Thesleffin tiedetään myös ottaneen itselleen omintakeisia vapauksia saadakseen olla rauhassa ja käyttäneen tästä syystä esimerkiksi miesten vaatteita.

Mielikuva Thesleffistä Muroleen maisemissa maalaismiehen asussa nousee esiin vahvana: pikkutakki, housut ja lippalakki, joita hän ja myös sisar Gerda käyttivät.<sup>711</sup> Oletettavasti Thesleff sai näin olla rauhassa ja vapaampi uteliailta katseilta, sillä muutoin maaseudulla yksin luonnossa vaelteleva yläluokkainen nainen olisi herättänyt huomiota. Thesleff varjeli yksityisyyttään, ja hän halusi olla paljon myös yksin.<sup>712</sup> Tämä poikkesi 1800-luvun sivistyneistön naisten elämää vahvasti määrittäneestä yhteisöllisyydestä. Naiset kasvatettiin palvelemaan ja hoivaamaan ympäröivää yhteisöä, joka koostui perhe- ja sukupiiristä ja ystävistä. Naisihanteen ytimessä oli epäitsekkyuden tavoite, kun taas miehille oli sallitumpaa epäsosiaalisempi käytös.<sup>713</sup> Epäsosiaalisuus korostui taiteilijuudessa, jossa luovuuden lähteenä korostui yksinäisyys, eristyneisyys ja omaehtoisuus. Luovaksi haluava nainen joutui ylittämään sosiaalisuuden konventionaalisen rajan ja käyttäytymään normien vastaisesti epäsosiaalisesti.<sup>714</sup> Thesleffille vapauden antoi myös naimattomuus.<sup>715</sup> Hän eli koko ikänsä sisarensa Gerdan kanssa, ja heidän keskinäisessä dynamiikassaan nimenomaan Thesleff sai keskittyä taiteelliseen työhönsä.<sup>716</sup>

Miesasu Muroleen maaseudulla antoi Thesleffille mahdollisuuden suojautua, koska hän ei ainakaan heti erottunut muista kansanmiehistä. Ja jos erottui, oli näky luonnollisesti hämmentävä: aatelinainen maalaismiehen asussa ylitti niin sukupuolen kuin luokankin rajat, kun kaiken lisäksi hän oli ammatiltaan taiteilija. 1900-luvun

708 Silverman 2004, 3–14; Rapetti 2005, 300–304; Kokkinen 2019, 35.

709 Jones 1998, 62, 57.

710 Pollock 1992, 255. Katso myös Wolff 1985, 3, 37–46.

711 Pettersson 1968, 36. Lisäksi Nina Sarvana-Salmelan ja Antonia Ringbomin haastattelut. Suvun piirissä kulkee vahvana muistitietona varsin yksityiskohtaisia kuvailuja siskojen elämäntavasta ja muun muassa vaatteista Muroleessa. Miesten asu eli housut ja puvun takki olivat ilmeisesti tyypillisempää pukeutumista heille 1910- ja 1920-luvusta eteenpäin. Selvää kuitenkin on, että Casa Biancassa pukeuduttiin vapaamielisesti. Toisinaan huvilan pihapiirissä oleiltiin myös ilman vaatteita.

712 Esimerkiksi Sigrid Schauman muisteli ystäväänsä ja kollegaansa 1920-luvulla haastattelussa tähän tapaan. Schauman Sigrid, *Svenska Pressen*, 22.4.1926. Kansallisgallerian leikearkisto.

713 Ollila 1998, 111–115.

714 Österberg 2007, 25–29.

715 Tuohela 2008, 290.

716 Lisää aiheesta Schreck 2017.

alun kansainvälisen taiteen modernismissa porvarillinen näyttäytyi massana, joka luovan taiteilijan tuli hylätä. Taiteilija saattoi erottua porvarillisesta mausta ja arvoista esimerkiksi ”vaihtamalla” sukupuoltaan tai luokkaa.<sup>717</sup> Tämän lisäksi Thesleffin pukukoodien ”leikki” saattoi liittyä myös symbolisteille keskeiseen androgyniaan, jonka avulla oli mahdollisuus lähestyä nerouden tilaa. Androgynia avasi naisille uusia ovia taiteilijaidentiteetin muovaamisessa, sillä se oli yksi tapa liudentaa sukupuolten välistä yhteiskunnallista ristiriitaa.<sup>718</sup>

Miehenä Thesleff kenties saattoi tuntea itsensä ”enemmän” taiteilijaksi. Miesasu myös mahdollisti hänelle käytännöllistä taiteellista vapautta: hänen oli helpompaa liikkua ja antautua aistimaan ympäröivää todellisuutta ja luontoa. Pinnanmuodot, rantojen kivet, vesistöt, pellot, metsät ja polut olivat helpommin saavutettavia hou-  
suissa ja takissa kuin puristavassa, pitkässä ja leveähelmaisessa säätyläisnaisen asussa. Miesasussa hän oli vapaampi maalaamaan luontoa ja luonnosta.

## Maan vetovoima ja liikkeen kuvaus

Ulkona luonnossa liikkuva ruumis ja sen liikkeen läsnäolo on erityisen voimallinen *Tyttöjä* (*Tytöt niityllä*) -teoksessa. Sen kompositio on tanssillinen ja kokonaisuus liik-  
keessä kuin koreografia. Toinen maalauksen tytöistä, taaempi, nostaa kätensä suunsa molemmin puolin kuin huutoon, samoin kuin tyttö läpimurtoteoksessa *Kaiku* (1891). Toinen tyttö taivuttaa ylävartalonsa alas kohti maata voimakkaan kierteisessä  
liikkeessä, ehkä poimiakseen tai niittääkseen maasta jotain. Verrattuna Thesleffin aiempiin teoksiin väri-ilmaisu ja siveltimenvedot saavat nyt näkyä. Vetojen ansiosta keskellä peltoa olevat naiset tulevat liikkeellisiksi, vahvoiksi ja voimakkaiksi. Maan  
vetovoima ja ympäröivän luonnon liike yhdistää tytöt vahvaan ja harmoniseen vuo-  
rovaikutukseen. He vetävät itseensä energiaa maasta, jonka voimasta toinen tytöistä  
kohoo äänellään ylös. Toinen taas imeytyy kohti maata ja sen kasvustoa.

Vaikka maalaus onkin pysäytetty pinta, *Tyttöjä*-maalauksen liikkeen jatkuminen, suunnat ja laadut ovat tunnistettavia ja samaistuttavia. Tyttöjen suhde maahan on  
painavaa, koska painovoima vetää heitä niin lujasti kohti maata. Heidän energiansa määrää ja laatua on mahdollista tutkia juuri painovoiman avulla. Olen itse tutkinut  
tätä maalauksesta lähtevää liikkeen virtaa ruumiillisesti ja aistimellisesti myös taide-  
pohjaisessa työssäni. Omakuva-työryhmän liikeharjoitteissa olen eläytynyt tyttöjen  
liikkeisiin, liikekieleen ja heidän suhteeseensa painovoimaan tilassa ja ajassa liikkuen.  
Toistaessani liikkeitä olen löytänyt tutkimusaineistooni tuntua ja aistimellisuutta, ja  
saanut yllättyä, kuinka eläviä ja samaistuttavia Thesleffin kuvaamat hahmot ja heidän  
liikekielensä edelleen ovat.

717 Jones 2003, 65.

718 Facos 2009, 144.

Fyysisessä taidepohjaisessa tutkimustyössäni en ainoastaan eläydy jonkin tietyn ajan tai kulttuurisen ymmärryksen liikekieleen, vaan etsin myös yhteyttä sadan vuoden takaisten, kesäisessä maisemassa liikkuvien tyttöjen liikkeeseen. Näin minulla on mahdollisuus päästä ruumiillisesti osaksi teoksen jo kauan sitten aloittamaa liikkeen virtaa. Thesleffin kuvaamaa liikettä ei voi toistaa ilman antautumista oman ruumiin painolle ja sen suhteelle maahan. Samoin suhde toiseen ihmiseen samassa tilassa on tärkeä. Sillä ei sinänsä ole väliä, tapahtuuko liikkeen tutkiminen sisätiloissa vaiko ulkona luonnossa, lopputulema suhteessa painovoimaan on sama: liikkeiden voima ja motivaatio löytyvät maasta. Mutta toki tunne ympäröivän luonnon voimasta ja osallisuudesta liikkeisiin on voimallisempaa ulkona luonnossa.

Thesleffin ihmiskuvauksessa on *Tytttöjä* maalauksessa aiempaan verrattuna eri lailla liikkeellistä, näkevää, näkyvää ja omaksuvaa, jollakin tavalla omat ruumiin rajansa ylittävää ja ympäristöönsä sulautuvaa. Tuntuu kuin Thesleffin maalauksessa toteuttaisi historioitsija Marci Shoren peräänkuuluttamaa ajatusta aatteiden painon tuntumista lukijalle. Shoren mukaan aatteiden ymmärtämisessä olennaista on saada kiinni myös ruumiillisesta kokemuksesta niihin liittyen. Tämä pitää sisällään ruumiin painon ja painovoiman, joka vaikuttaa ratkaisevasti ajatteluun.<sup>719</sup>

*Tytttöjä*-maalauksessa ihminen ei ole enää ulkopuolinen tarkkailija, vaan osa suurempaa kokonaisuutta. Tytöt ovat maan vetovoiman kautta kiinni ympäristössään, he ovat suorastaan juurtuneet siihen. Tämän avulla he keskittyvät omaan yksilölliseen toimintaansa, joka samalla myös yhdistää heidät toisiinsa ja ympäröivään luontoon. Thesleffin kuvaaman ihmisen ruumiillisuudesta tulee Merleau-Pontyn ajatteluun nojaten näkyvää ja näkevää – aktiivista ja tapahtuvaa. Merleau-Pontyn mukaan keholla havaitseminen perustuu ajatukseen, että minä olen ruumiini ja sen kautta olemassa. Ruumiin avulla koen maailman ja elän, ja näin liikkuva keho on tärkeä ja näkyvä osa maailmaa. Keho sekä näkyy että on näkevä.<sup>720</sup>

*Tytttöjä* oli taiteellinen taitekohta suhteessa elettyyn ruumiiseen, liikkeeseen, painovoimaan ja tilaan. Erityisesti se liittyi ruumiin ja luonnon välisen suhteen tutkimiseen, siihen, miten Thesleff alkoi maalata ja käsitellä ruumiin ja ympäristön välistä suhdetta. Paul Cézannen sanoin: ”Maisema heijastaa itsensä, inhimillistää itsensä ja ajattelee itseään minussa.”<sup>721</sup> Thesleffin ilmaisusta tuli kuin sauma luonnon ja kielen välillä: Ihminen, joka ilmaisi luontoa, oli itsekin osa luontoa.<sup>722</sup> Thesleffille

719 Shore 2014, 195, 200–202. Shore viittaa tässä myös historioitsija Wilhelm Diltheyn ajatukseen jälleenkokemisen, jälleenluomisen ja jälleenelämisen, ”nacherleben”, mahdollisuuksista. Dilthey pohtii Walter Benjaminiin nojaten käsitteiden *Erfahrung* (kokeneisuus, tottumus, harjaantuneisuus) ja toisaalta *Erlebnis* (kokemus) välistä eroa, joista ensin mainittu olisi jotakin sulateltua ja heijastavaa ja toinen jotakin välitöntä ja aistillista kokemuksena. Katso myös Benjamin 1968, 155–200.

720 Merleau-Ponty 1993, 20–24.

721 Hotanen 2008, 31. Siteeraus ja käännös mainittu teos sivu 75.

722 Hotanen 2008, 31. Katso myös Merleau-Ponty 1994, 265.

tämä sauma konkretisoitui muutoksessa kohti liikettä sekä ilmaisevaa, vapaampaa ja luonnollisempaa ruumista. Tämä taas liittyi laajemmin aikakauden ymmärrykseen vapaasta ja vitalista ihmisruumiista. Suhde luontoon, ”luonnollisuus”, synnytettiin etsimällä, mukautumalla ja imitoimalla luonnon liikkeitä, kuten maan pinnanmuotoja, aaltoja, tuulta, pilvien liikkeitä ja horisontaalisti katseelle aukeavia maiseman muotoja.

Nämä ajatukset luonnollisuudesta ja vapaudesta olivat johtavia myös modernin tanssin murroksessa kohti painovoimaista, jokaisen yksilön omaa liikettä. Näenkin Thesleffin taiteessa merkkejä kuvataiteen ja tanssin lähentymisestä 1900-luvun alussa.<sup>723</sup> Esittävien taiteiden tutkijan Karl Toepferin mukaan tässä vaiheessa juuri liike nousi keskeiseksi modernin ruumiin ominaisuudeksi, sillä liikkeen tutkiminen ja nopeus olivat tarpeen modernien ilmiöiden havainnoinnissa. Toepferin mukaan liikkeellisen ruumiillisuuden kautta moderniteetti sai fyysiset muotonsa.<sup>724</sup>

Thesleffillä tanssin ja kuvataiteen välinen yhteys ja tanssillinen ilmaisu konkretisoituivat ensimmäistä kertaa juuri *Tyttöjä*-teoksessa. Moni kuvataiteilija työskenteli läheisessä vuoropuhelussa tanssin kanssa vapautuakseen traditiosta ja löytääkseen uutta. Thesleffinkin maalauksen tyttöjen liike kytkeytyi ajan kuvataiteen pyrkimykseen ja ajatuksiin vapaudesta ja modernista, joka syntyi erityisesti teoksen liikkeellisessä ja tanssillisessa kompositiossa. Kun tanssitaide 1900-luvun taitteessa kehittyi uudeksi liikekieleksi ja vapautui ruumista pidättäneistä konventionaalisista koodeista, porvaristo menetti samalla kulttuurisesti vakiintunutta elekieltään.<sup>725</sup> Thesleffinkin maalauksessa näkyvä uusi luonnolliseksi tulkittavissa oleva liike oli porvarillisen kontrolloidun ruumiin vastakohta, sillä ruumis otti nyt ilmaisevan roolin.

Liikkeen kuvaaminen toi kuvataiteeseen mukanaan voimakkaan ajallisen ulottuvuuden, käsityksen ajan kulumisesta teoksen pysähtyneellä pinnalla ja sen ulkopuolella – kuin kiihkeän yrityksen saada kiinni katoava aika. Pyrkimys oli piirtynyt esiin jo 1850-luvulla eläneen ranskalaisen filosofi Félix Ravaisson’n ajattelussa, jonka mukaan taiteessa kaikkein vaikeinta ja paljastavinta oli juuri liikkeen kuvaaminen.<sup>726</sup>

723 Louppe 2010, preface xxi, 9, 23, 26, 32, 74, 78; Schreck 2008, passim.; Schreck 2013, passim.; Teelmäki 2016, 77; Schreck 2022, 30–31. Tanssintutkija Laurence Louppen mukaan tanssista tuli 1900-luvun mittaan kuvataiteen analogia, saman kehityksen yksi puoli. Tanssi ja kuvataide alkoivat pikemminkin olla sama kuin eri laji.

724 Toepfer 1998, 6–7; Frigård 2008, 132, 136.

725 Louppe 2010, 27.

726 Ravaisson 1854, 5. Siteeraus teoksessa *Degas, Danse, Dessin. Hommage à Degas avec Paul Valéry*, 2017, 53. Tähän haasteeseen antoi ensimmäisten joukossa panoksensa ranskalainen Edgar Degas lukuisine balettiaiheineen. Aiemmin 1800-luvun puolessavälissä kyse oli ollut pikemminkin naturalistisesta tanssityylien ja -tilanteiden ikuistamisesta ja tanssiaiheisista maalauksista oli henkinyt kansatieteellinen ote ja uteliaisuus kansantapoja ja tottumuksia kohtaan. Teokset olivat pyrkineet enemmän dokumentointiin ja luokitteluun. Nyt tilalle tuli tarve ymmärtää tanssiaktia, liikettä tai niiden välittämää kokemusta.

1900-luvun alussa tanssi esiintyi laajasti kuvastoissa niin maalauksissa, valokuvissa, veistoksissa kuin painotöissäänkin. Toepferin mukaan tietoisuus tanssista levisi voimakkaimmin juuri taiteen välityksellä, sillä ihmiset saavuttivat tanssin laajemmin kuvien kuin elävien esityksien kautta.<sup>727</sup> Näin ei ole ihme, että visuaaliset impulssit vaikuttivat moniin naisiin antaen heille idean ja halun tanssia.<sup>728</sup>

Thesleffin taiteellisen etsimisen ja työn ymmärtämisessä moderni tanssi muodostaa keskeisen kontekstin myös siksi, että hänen elässään se oli oikeastaan ainoa taidemuoto, joka oli enemmän tai vähemmän naisten hallitsema. Tanssin kentällä naisten eteneminen oli erilaista verrattuna kuvataiteisiin, sillä modernin tanssin piirissä naiset eivät voineet kilpailla arvostuksesta miesten kanssa.<sup>729</sup> Tanssin kautta miesten asenteet naisia kohtaan ja naisten asenteet itseään kohtaan saivat uusia ruumiillisuuden muotoja. Koska ruumiillisuus ja varsinkin naisruumiillisuus oli ollut tukahdutettua niin pitkään, tuli Janet Wolffin mukaan ruumiista nyt sosiaalisen kapinan vertauskuvallinen tapahtumapaikka. Tässä tanssilla oli keskeinen tehtävä. Wolffin mukaan tässä vaiheessa tanssi oli kumouksellista, koska se kyseenalaisti ja paljasti (nais)ruumiin kulttuurisen konstruoinnin ja siten kiinnitti huomion itse tanssiin. Hänen mukaansa kumouksellinen ruumiinpolitiikka vaati uudenlaisten representatioiden lisäksi myös ruumiin materiaalisuuden korostamista.<sup>730</sup>

Uudet tanssimuodot kyseenalaistivat vallitsevaa katsomisen tapaa valtaamalla naisille koko lavan esiintyjinä ja koreografeina, ilman miehistä tukea.<sup>731</sup> Tanssintutkija Sally Banes tuo esiin, miten koreografit loivat naisista kuvia, jotka alkoivat myös vaikuttaa yhteiskunnallisiin keskusteluihin seksuaalisuudesta ja naiseudesta.<sup>732</sup> Liike ja tanssi olivat osa sosiaalisten normien rikkoutumista, ja näyttämöillä tämä tapahtui esimerkiksi Ibsenin *Nukkekodissa* tai kuvataiteessa usein toistuvassa *Salomen tanssi* -aiheessa.<sup>733</sup> Keskeisiä olivat myös Isadora Duncanin, Loie Fullerin ja Suomessa Maggie Gripenbergin tekemät koreografiat ja tanssi.

727 Isadora Duncan inspiroi kuvataiteilijoita. Esimerkiksi ranskalaiset kuvanveistäjät Auguste Rodin ja Antoine Bourdelle hullaantuivat Duncanin ainutkertaisesta liikekielestä. Bourdelle kaiversi Duncanin Théâtre des Champs-Élysées'n sisäankäynnin seinäreliefeihin vuonna 1913. Loie Fullerin tanssi sulautui osaksi art nouveau muotokieltä esimerkiksi Alfons Muchan julistetaiteessa. Suomalainen kuvanveistäjä Ville Vallgren oli kiinnostunut tanssivasta naisesta niin kabareen, kansantanssin kuin uuden taidetanssinkin piirissä. Hänen veistostensa tanssivien naisten suurien kankaiden ja draperioiden pyörivän liikkeen voisi tulkita liittyvän myös Fullerin estetiikkaan.

728 Toepfer 1998, 358.

729 Banes 1999, 66; Konttinen 2010, 225–245.

730 Wolff 1995, 96.

731 Banes 1999, 66.

732 Teelmäki 2016, 8; Banes 1999, 1.

733 Wolff 1995, 70, 75.

*Tyttöjä*-maalauksen tytöt ovat pukeutuneet löysään paitaan ja kevyen tuntuiseen hameeseen. Asu saattaa edustaa aiemmin käsiteltyä vaihtoehtoista pukeutumistyyliä (*alternative dress*) tai sitten olla yksinkertaisesti vain maalaisnaisen käytännöllinen asu.<sup>734</sup> Joka tapauksessa Thesleffin naiset luopuivat korseteista näinä vuosina, ja esimerkiksi Thyra esiintyy vuonna 1900 Münchenissä otetussa valokuvassa puserossa, jonka alla ei näy merkkejä korsetista. Hänen rintakehensä saa kaartua luonnollisesti paidan alla.<sup>735</sup>

*Tyttöjä*-maalaus esittää, kuinka Thesleff saattoi halutessaan toteuttaa uutta modernia ruumiillisuutta kuljeskelemalla kevyissä ja liikkeen mahdollistavissa vaatteissa ystäviensä kanssa luonnossa etsimässä aiheitaan ja maalaamassa niitä. Maalaus ei kuvaa maaseudun naisia, vaan pikemminkin ehkä taiteilijaa itseään tai hänen lähi-piiriään, siskoja tai ystäviä.

Tyttöjen ruumiit kuuluivat heille ja heidän voimansa ja läsnäolonsa juurtui jalkojen kautta maahan kuin puiden rungot, jotka imevät ravintonsa ja voimansa maasta.<sup>736</sup> Myös kirjailija Laura Marholm halusi työllään nostaa naisruumiillisuuden esiin. Voima ja luovuus ei hänen mukaansa löytynyt taivaan tuulista (viittaa kaiketi symbolismin yliluonnollisiin ihanteisiin) vaan materiasta, maasta ja ruumiista.<sup>737</sup> Samaa voisi ehdottaa tapahtuvan myös Thesleffin teoksessa. Maalaamalla Thesleff esitti naiset läsnä olevina, materiaalisina ja liikkuvina.<sup>738</sup> Tuomalla naiset ruumiilliksi, sattuviksi ja tapahtuviksi haastoi hän ajan sukupuolinormeja. Tyttöjen lisäksi maalaus näytti taiteilijan osana modernien luonnossa liikkuvien maalarinerojen katjua.

*Tyttöjä*-maalauksen esittämä luonto oli eräänlainen modernin välitila, joka oli ikään kuin kaukana ihmisten kansoittamista kaupungeista, mutta toisaalta juuri se paikka, mihin modernisaatiosta innoittuneet taiteilijat halusivat mennä löytääkseen uuden ihmisen. Maalauksessa oli kyse samanaikaisesti siitä, mitä Thesleff näki ja halusi kuvata, ja siitä, mitkä hänen oman liikkeensä fyysiset ääriviivat olivat. Kun Thesleff maalasi liikettä, laittoi hän itsensä liikkeeseen. Tässä yhteydessä mieleeni tulee ranskalainen feministifilosofi Hélène Cixous, jolle kirjoittaminen on koreografinen tapahtuma, jossa subjekti ei katoa eikä ”pyyhkiydy pois” lauseista, joita hän kirjoittaa.<sup>739</sup> Tästä lähtökohdasta ajateltuna myöskään maalari ei pyyhkiydy pois

734 Toisinaan Thesleffin naiset puhuivat kirjeenvaihdossaan voimistelupaidoista, muun muassa äidin kirje Ellen Thesleffille 24.10.1892. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

735 Thesleffin suvun perhearkisto.

736 Schreck 2013; Schreck 2017, 155–156; Stewen 2019, 40–52.

737 Tuohela 2008, 321; Witt-Brattström 2007, 267.

738 Wolff 1995, 77. Katso myös Dempster 1988; Schreck 2021a, 155–156; Schreck 2021c, 78–81.

739 Frédéric Regard, Johdanto Hélène Cixous’n *Medusan nauruun* 2019, 15; Schreck 2021c, 78, 85.



siveltimen vedoista, väreistä tai maalauksen pinnoilta, vaan maalaava ruumis on läsnä ruumiillisesti ilmaisevana.

### 3.4 Liikkeen ja värin aktivismi rajoja ylittävänä toimintana

Tässä luvussa tutkitulla aikakaudella näkyy, kuinka Thesleff kiinnostui 1900-luvun taitteesta eteenpäin monipuolisesti ruumiin suhteista, liikkeestä, tilallisuudesta, ilmaisuvoimasta, vieteistä, vaistoista, lihallisuudesta ja eroottisuudesta. Hän eli ja työsti taiteessaan dekadenssin ajan ristiriitaista suhdetta naiseuteen, naisruumiiseen ja naisen haluun. Ekspressionismin väri-ilmaisun myötä hänen ihmiskuvauksessaan näkyy myös lihallisempi kiinnostus ihmisruumista ja sen liikettä kohtaan – lopputuloksena jopa tanssillinen ilmaisu.

Thesleffin ruumiillisuus tapahtui tällä jaksolla niin ylirajaisena kuin rajoja ylittävänä. Ylirajainen liittyi luonnollisesti matkustamiseen, paikanvaihdoiksiin, vaikutteiden hakemiseen ja liikkeeseen. Rajojen ylittäminen taas kilpistyi esimerkiksi *Thyra Thesleff*-maalauksessa naisen seksuaalisuuden käsittelyyn tavalla, joka ei istunut ajan perinteisiin normeihin, mutta ei myöskään ajan naisasialiikkeen ajamaan käsitykseen naisen halusta ja seksuaalisuudesta. *Tyttöjä*-maalaus taas oli rajoja ylittävä ja normeja rikkova siinä, miten vapaus ja liike tapahtui siinä myös tanssillisin keinoin.

Kirsi Tuohela tuo esiin, kuinka 1800-luvun lopun naisia koskeneen tutkimuksen huomio on ollut paljolti ”ulkoisessa emansipaatioprosessissa”. Nykyään katse kiinnittyy kuitenkin myös sisäisiin prosesseihin sekä erottautumisen tarpeeseen ja tekoihin, joita korostaisin myös Thesleffin kohdalla.<sup>740</sup> Vaikka Thesleff ei ottanut osaa yhteiskunnallisesti järjestäytyneisiin ”emansipaatioprosesseihin”, oli hänen tavassaan maalata kuitenkin jotakin agitoivaa. Erityisesti tämä juontuu Thesleffin tavasta tuottaa uudenlaisia ruumiinkuvia, jotka olivat luonteeltaan sattuvia, tapahtuvia ja eläviä. Aktivismin perinteisten merkityksien näkökulmasta on kiinnostavaa kysyä, pyrkikö Thesleff maalaamisellaan tai muulla taiteellisella työllään johonkin. Halusiko hän aktivoida katsojaa tai perheensä naisia?

Feminismi oli jo 1900-luvun taitteessa moninaisesti ja monimutkaisesti määrittyvä ajattelutapojen ja aktivismien verkosto. Mitään yhteistä ja samaa linjaa ei ollut. Naisten keskuudessa oli monia tapoja ymmärtää ja edistää naisten itsenäisiä, yksilöllisiä ja vapaaksi koettuja olemisen tapoja.<sup>741</sup> Riikka Teelmäki kuvaa, kuinka esimerkiksi tanssija-koreografi Maggie Gripenberg ei oikeastaan itse kommentoinut ajan nais- tai sukupuolikysymystä. Kuitenkin juuri tämä oman sukupuolisuuden perustelemattomuus teki Gripenbergistä Teelmäen mukaan omaan aikaansa sijoitettuna myös kantaaottavan. Vaikka Gripenberg ei suoranaisesti ollut poliittisesti aktiivinen,

740 Tuohela 2000, 37–38.

741 Tuohela 2000, 19.

käsitteli hän tanssitaiteessaan vahvasti naisen vapauteen liittyviä teemoja ja loi siten uutta naiskuvaa. Samaan aikaan hän halusi myös korostaa olevansa ennen kaikkea taiteilija, ei naistaiteilija (vrt. kirjailija, naiskirjailija).<sup>742</sup> Sama pätee myös Thesleffiin, joka halusi korostaa sukupuoletonta ja suorastaan jumalallista perää olevaa taiteilijuuttaan. Esimerkiksi kirjeessään kollegalle ja ystävälle Edward Gordon Craigille vuonna 1934 hän pohtii taiteilijan sukupuolta seuraavasti:

Kirjeesi huvittaa minua: ”nainen taiteilijana” kuinka šokeeraavaa?? Mitä – mitä tarkoittatte – saanko kysyä (?) en ymmärrä nyt mitään. Taiteilijahan on yksinkertaisesti jumala – ja se siitä?<sup>743</sup>

Kirjallisuudentutkimuksessa on todettu taiteen vertaamisen uskontoon olleen naisille keino oikeuttaa taiteilijuus. Uskonto antoi taiteellisille pyrkimyksille auktoriteettia, kun jumalan antamaa luovuuden lahjaa tuli kunnioittaa.<sup>744</sup> Naisten kunnianhimo ja itsenäisyydenkaipuu oli helpompaa hyväksyä korostamalla sitä esimerkiksi taiteelle uhrautumisena.<sup>745</sup> Filosofi Christine Battersbyn mukaan romantiikan taiteilijaneron kykyjen nähtiin muistuttavan jumalan voimasta. Neron työssä näkyivät voima, energia ja jumalainen inspiraatio ja sitä luonnehti omaleimaisuus ja ainutlaatuisuus. Nero syntyi, neroa ei tehty. Nero antautui luomiselle ja antoi universaalin ottaa vallan.<sup>746</sup> Thesleff ei tarkastellut taiteilijuuttaan teknisten taitojen hallintana tai tietoisesti ammatillisena toimintana, vaan pikemminkin juuri romantiikan traditiosta käsin jonakin annettuna ja intuitiivisena, jonakin, joka hänen tuli ottaa haltuunsa ja vastaan.

Samalla Thesleff keskittyi teoksissaan miehisestä traditiosta kumpuaviin aiheisiin, eikä naisille soveliaisiin kuvastoihin tai työskentelyn tapoihin, kuten kukat, eläimet, arki tai ateljeessa maalaaminen saatikka opettaminen. Hän ei suostunut naiselle asetettuihin kulttuurisiin raameihin vaan teki omia valintoja. Kun Thesleff valitsi taiteilijan uran 1900-luvun alussa, otti hän tahtomattaankin kantaa pelkästään kieltäytymällä yhteiskunnan hänelle tarjoamasta äidin ja vaimon roolista. Hän ei myöskään ottanut vastaan naiselle tarjottua kodin ulkopuolista roolia yhteiskunnallisena äitinä, kansanvalistajana, hyväntekijänä tai opettajana. Thesleffin ja Gripenbergin tuotannossa ja urassa oli selkeästi naisen asemaa ja vapautumista koskevia teemoja, mutta samalla on vaikeaa tietää, miten tietoisesti he tätä tekivät. Mutta tuskin esimerkiksi

742 Teelmäki 2016, 87, 98.

743 Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 3.10.1934. BNF. Käännös Ateneum 1998, 108.

744 Westerlund 2013, 177.

745 Suutela 2005, 155.

746 Battersby 1989, 13–14, 23, 107–108.

on pelkkää sattumaa, että samana vuonna, kun Thesleffin *Tyttöjä*-maalaus valmistui, saivat naiset Suomessa äänioikeuden.

Thesleffin voi tulkita olleen Kirsi Tuohelan kuvaama osittainen uudistaja, joka loi oman versionsa aikakautensa taiteellis-kulttuurisessa polttopisteessä olevasta kysymyksestä taiteilijasta, taiteen tekemisestä, sen mahdollisuuksista ja ”luonnollisuudesta”.<sup>747</sup> Dekadenssin kulttuurissa kirjallisuus, kuvataide ja myös psykoanalyysi muodostivat kuvaa ja ymmärrystä naisesta luonnollisena ruumiina (luonnollistettu) ja jonakin alempiarvoisena ja keinotekoisena.<sup>748</sup> Vaikka dekadenssi olikin radikaali, uusi ja kriittinen ajattelutapa, se ei tarjonnut naiselle selvää ratkaisua vapautteen tai minuuteen. Usein itsenäisyys, taiteellinen luovuus ja seksuaalisen halun tunnistaminen ja toteuttaminen johtivat traagisiin sidoksiin, kun dekadenttina tulkittu nainen törmäsi kulttuurinsa rajoitteisiin.<sup>749</sup>

1900-luvun alussa niin Thesleff kuin hänen teostensa tytöt ja naiset kuitenkin pitivät pintansa. Thesleff pystyi väistelemään aikansa naisellisina ymmärrettyjä konventioita ja löytämään omaa liikkumatilaa ja aikaa tehdä taitelijan työtään. Yksi keskeinen osa Thesleffin osittaisen uudistajan roolia oli juuri työ, se että hän halusi ja pystyi antamaan maailmalle jotain itsestään, omia teoksiaan, omaa ajatteluaan.<sup>750</sup> Mutta toisin kuin 1890-luvun symbolismia, Thesleffin 1900-luvun taitteen maalauksellista aktivismia ei otettu vastaan varauksetta. Varsinkin vuoden 1906 ympärillä maalatut ensimmäiset ”villit” teokset saivat osakseen ristiriitaisen vastaanoton. Toiset pitivät varauksetta, toiset epäilivät. Jälkikäteen on helppoa havaita, että kriitikkojen mielipiteet seurasivat kielirajoja, missä aiemmin mainitulla Euterpen piirillä oli varmasti osuutensa asiaan. Ruotsinkieliset kriitikot olivat innoissaan ja yhdistivät Thesleffin uuden ”tyylin” ekspressionismiin ja mannermaisiin vaikutteisiin, kuten Matisseen, Gauguiniin ja Kandinskyyn. Euterpeläinen Sigurd Frosterus kirjoitti:

Nuoremmalle polvelle näyttäisi olevan elävää ja selvää, että taiteilijan oikeus ja velvollisuus on itse rakentaa harmoniansa sen sijaan, että lainaisi ne suoraan mielivaltaisesti luonnosta ... Ellen Thesleffin säteilevät näyt – ajatus siirtyy etsimättä Kandinskyyn – loistavat kuin lasimosaiikki-ikkuna ympäröivien töiden harmaasta muurista. Taiteilija ei esitä mitään satumaisemia, vaan aivan tavallista

747 Tuohela 2008, 314. Tuohela puhuu Laura Marholmin kirjallisuudessa esiin nousevasta uuden naisen käsityksestä sekä naisajattelusta.

748 Witt-Brattström 2007, 72. Witt-Brattströmin mukaan Freudin psykoanalyysi seurasi dekadenssin ajan taiteellisia tekniikoita muodostaessaan naisen luonnollistetusta ruumiista jotakin alempiarvoista.

749 Tuohela 2008, 299.

750 Parente-Čapková 1998, 118.

arkiluontoa siirrettynä kaikkien aistien alueelle ja sellaisena koettuna – ei vain silmiin kuvastuvana.<sup>751</sup>

Suomenkieliset taas olivat kriittisempiä ja pohtivat, oliko tämän kaltainen toiminta naiselle edes sallittua. Vaikutusvaltainen kriitikko Ludwig Wennervirta kirjoitti vuoden 1909 Syysnäyttelyn arviossa:

Oman omituisen ryhmänsä muodostavat Ellen Thesleffin ja Sigrid Schaumannin – opettajan ja oppilaan – italialaiset maisemakuvat. Sanottakoon niiden taiteellisesta arvosta muuten mitä tahansa, kyllä niiden ja juuri eritoten neiti Thesleffin maalausten metallintuntuiset värit vaikuttavat sangen vieroksuttavasti katsojaan. Ja tuntuupa kuin ne läheltä hiipaisisivat luvallisen äärimmäistä rajaa.<sup>752</sup>

Wennervirta osui itse asiassa varsin oikeaan: Thesleff oli itseriittoinen ja koetteli taiteellaan sallitun rajoja. Sitähän todellisen taiteilijan pitikin tehdä, Thesleff vain edusti väärää sukupuolta. 1900-luvun alussa naisen sulautuminen suomalaiseen taidemaailmaan oli edelleen vaikeaa, vaikka Thesleff oli lunastanut paikkansa siinä jo viisitoista vuotta aiemmin.<sup>753</sup> Vuonna 1906 ruotsinkielinen Gustav Strengell pohti kritiikissään taiteilijan sukupuolta ja piti Thesleffiä yhtenä näyttelyn ”miehekkäimmistä” taiteilijoista:

Se ei ole mikään etelänmaalainen onnenpäihtymys, mikä töistä säteilee, vaan pikemminkin ylpeä ja miehinen kohtaloonsa [taiteilijana] alistuminen, joka jälleen on sulkenut otteensa vahvasti ja tiukasti elämän ympärille. [...] Näine maisematutkielmineen hän kenties on tämän näyttelyn – anteeksi kohteliaisuuteni muoto – eniten vahvan miehekäs ilmiö.<sup>754</sup>

Muutamaa vuotta myöhemmin, 1908, Strengell pohti julkisessa arviossaan Thesleffin mielenterveyttä. Hänen mukaansa Thesleffin symbolistiset työt 1890-luvulla olivat olleet ranskalaisen Eugène Carrièren hengessä neurastenian sävyttämiä

751 Frosterus Sigurd, *Finsk Tidskrift*, Senare halfåret 1906, 429. Käännös Salme Sarajas-Korte 1998, 49.

752 Wennervirta Ludwig, *Kotitaide 10*, taiteilijoiden 1909 syysnäyttely. Kansallisgalleria, arkistokokoelmat: Leikekokoelmat.

753 Konttinen 2017, 116–117, 131, 134. Konttinen kuvaa, kuinka esimerkiksi myös Helene Schjerfbeck jo varsin pitkästä urastaan huolimatta koki asemansa 1900-luvun alun suomalaisessa taidemaailmassa horjuvana. Uusia uralle pääseviä naisia oli yllättävänkin vähän, ja näyttelyelämässä ja kritiikeissä pääosan saivat miehet. Galleriakentällä oli ennestään Gösta Stenman, joka sai vuosisadan alussa Leonard Bäcksbackasta kilpailijan. Schjerfbeck kuului Stenmanin ja Thesleff Bäcksbackan leiriin.

754 17.11.1906 Gustav Strengell, *Nya Pressen*.

(*neurasteniska trista*), kun taas uuden vuosisadan puolella Thesleffin työt olivat ”*friska och lifsbejakande*”.<sup>755</sup>

Kriitikoiden huomio kiinnittyi varsin paljon Thesleffin ruumiiseen, kuten hänen sukupuoleensa taikka terveyteensä. Tästä päätellen Thesleffin uuteen värikkääseen ja liikkeelliseen maalattuun ruumiillisuuteen tuntui olevan vaikeaa suhtautua. Jopa innostuneissa kritiikeissä oli liioittelun tai vääristymisen piirteitä. Rosemary Bettertonin mukaan naiskuvastot liitettiinkin elimellisesti naisen kehollisiin ominaisuuksiin, kun taas miesten ennemminkin heidän statukseensa.<sup>756</sup> Uhmakkaalle naiselle, joka maalasi mitä halusi, mutta ei (ihme kyllä) sairastunut, ei tahtonut löytyä muita adjektiivejä kuin ”miehinen” kuvaamaan ja kertomaan, mistä oli kyse. Myös neurastenian, hermoheikkouden tai hysterian yhdistäminen naistaiteilijoihin oli tyypillistä.<sup>757</sup> Psykiatrit selittivät emansipoitujen naisten sairauksien johtuvan uskaltautumisesta perinteisten roolien ulkopuolelle. Turvan puuttuessa he sairastuivat, jäivät naimattomiksi ja lapsettomiksi. Samalla monet miehetkin yhdistettiin mielen järkkymisen ja hysterian kuvastoihin, mutta miehille se oli ominaisuus, jolla heidät luokiteltiin neroiksi.<sup>758</sup>

Kuten Ebba Witt-Brattström kärjistää, dekadenssin hysteeriseen ruumiiseen käärimä (luonnollistettu) nainen jäi symbolien varaan rakennettuun todellisuuteen. Tämä esti häntä tunnistamasta ja kokemasta omia kokemuksiaan. Tässä kietoutuu monimutkaisesti ajatus, jossa mies jahtasi modernia ja nainen taas sairasti sitä.<sup>759</sup> Jos ymmärrämme, että naiset eivät sairastuneet ajassa erityisistä biologisista syistä vaan siksi, että heidän älyllisiä ja ammatillisia mahdollisuuksiaan rajoitettiin, on kiinnostavaa pohtia, miten Thesleff huolimatta ulkomaailman paineista, tuntui säilyttävän työkykynsä ja terveytensä, vaikka toimikin vapaan (nais)yksilön uhkarohkean ideaalin mukaisesti.<sup>760</sup> Thesleffin ruumiillistamat naiset eivät varsinkaan enää 1900-luvun puolella millään tavoilla vastanneet kuvaa hermoheikoista naisista. Sen sijaan he

755 Gustav S, *Hufvudstadsbladet*, 21.12.1908.

756 Betterton 1987, 1.

757 Katso lisää esimerkiksi Showalter 1995 ja 1997, Tuohela 2008. Hysteria johtui ajan *Dictionary of Psychological Medicine*n mukaan liiasta itsetunnosta ja tunteista, joita naiset yrittivät hallita järkensä avulla. Sen oireita olivat kunnianhimo, epilepsia, tylsämielisyys, liiallinen vilkkaus ja oksentelu. Sen uskottiin johtavan jopa rikoksiin ja hulluuteen.

758 Mathews 1999, 74; Lahelma 2014, 169. Tämä sai monet taiteilijat jopa haluamaan tätä dekadenttia statusta, kuten kirjailija Gustav Flaubert tokaistessaan: ”*Madame Bovary, c’est moi*”. Myös Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé ja Paul Valéry olivat viitanneet omaan hysteriaansa. Katso lisää Kortelainen 2003, 280.

759 Witt-Brattström 2007, 74.

760 Theriot 1993, 1–31. Lisäksi on huomionarvoista, kuinka Thesleffin aineistoista ei tule esiin isoja terveyteen tai mielenterveyteen liittyviä huolia. Jo aivan uran alusta saakka on tutkimuksissa ja kritiikeissä puhuttu kuin hän olisi ensin symbolismissa ja sitten myöhemmissäkin taiteellisissa valinnoissaan löytänyt tiensä helposti ja jollakin tavalla pidäkkeettömästi. Katso muun Sarajas-Korte 1966, 213. Sarajas-Korte viittaa myös

olivat juurtuneita ja kykeneviä toimintaan antaen itsestään kyvykkään kuvan moderniteetin etsimiseen.

Tässä luvussa esiin tuotu uuden naisen elämäntyö ei pakottanut kaikkia irtautumaan normatiivisesta sukupuolikuvastosta, mutta monelle se kuitenkin antoi mahdollisuuden normien muokkaamiseen. Thesleffin työlle ja elämälle oli ominaista tietty ristiriita siinä, mitä ja miten hän reflektoi ruumiillisuutta elämässään ja työssään. Hän eli 1900-luvun taitetta ympäröivinä vuosina kansainvälistä elämää monia rajoja ylittäen: naimaton, itsenäinen, matkustava, työtä tekevä ja liikkuva nainen. Tällaisia naisia toki oli jo, mutta mitään valtavirtaa he eivät vielä edustaneet.<sup>761</sup> Samalla Thesleff eli kuitenkin myös varsin konventionaalisesti, eikä erityisesti hakenut huomiota muulla toiminnallaan kuin työllään. Näytteille asettamisissaan maalauksissa hän käsitteli naisruumiillisuutta ja samalla positiotaan naismaalarina, mutta elämässään hän ei tehnyt kovinkaan paljoa huomiota herättäviä eleitä, jos jatkuvaa liikkumista ei oteta huomioon. Toisaalta ulkomailla Firenzessä hän ei välttämättä koko ajan elänyt näiden periaatteiden mukaisesti.

Kun Thesleff kokeili uusia maalaamisen ja tekemisen tapoja, oli hän vähintäänkin tietoinen tarpeestaan menestyä taiteellisella urallaan. Thesleff ei halunnut opettaa tai maalata tilausteoksia, joten hänen täytyi onnistua yksilöllisellä taiteilijuuden tiellään niin, että se herättäisi myös yleisön ja taidemaailman kiinnostuksen. Ei siis riittänyt, että hän oli itse tyytyväinen suorituksiinsa, hän tarvitsi myös arvostusta ja menestystä saadakseen rahaa, jolla elättää itsensä.<sup>762</sup> Taiteilijuutensa rinnalla Thesleff identifioitui monessa mielessä myös tavalliseksi aikansa yläluokkaiseksi säätyläisnaiseksi, jolle hyvä maine ja tietynlainen huomaamattomuus oli tärkeää. Riittävän menestyskäsura ja perheen tuki antoivat Thesleffille tässä vaiheessa mahdollisuuden elää omin varoin, omasta suunnasta ja elämäntyylistä päättäen. Tätä hän toteutti liikkuvaisella elämäntyylillään, lähtöjen ja saapumisten sarjoilla, joka oli kuin jonkinlaista arkiston keräämistä. Thesleff ei aina välttämättä edes ehtinyt pysähtyä ja keskittyä työhön, mutta ainakin hän etsi.

Aikalaiskirjailija Laura Marholmin mukaan naisen yksilöllisyys tuli esiin ja sai äänen ruumiin kautta. Symbolisesti Thesleff siis etsi itseään, vaikka ymmärsikin, että lähteminen ja itsen valinta oli myös utopia siinä sosiaalisessa todellisuudessa, jossa hän eli.<sup>763</sup> Mutta erityisesti taide antoi mahdollisuuden ja paikan koetella rajoja ja olla vapaa. Thesleffille maalauksen kangas saattoi olla tapahtumisen tila, jossa elää

muun muassa Kasimir Leinon pohtineen samaa vuoden 1894 Suomen Taiteilijain syysnäyttelyn yhteydessä. *Päivälehti* 24.10.1894.

761 Katso lisää esimerkiksi Tuohela 2000, passim.

762 Katarina Wadstein MacLeod tuo ruotsalaisten taiteilijoiden Thoresenin ja Barnekowin kohdalla esiin, miten taiteilijanaiset olivat tietoisia siitä, että heidän täytyi näkyä museoissa, näyttelyissä, arvioissa ja kritiikeissä. Tämä oli keskeistä taiteilijanuralla onnistumisessa. Wadstein MacLeod 2021, 112–113.

763 Witt-Brattström 2007, 269.

ja maalata lihaksi jotakin sellaista ruumiillisuutta, mitä hän ei välttämättä omassa elämässään pystynyt toteuttamaan. Ruumiillisuuden ja liikkeen kuvaamisen avulla hänen oli mahdollista kommentoida sellaisia asioita yhteiskunnassa, joita ei muutoin voinut.<sup>764</sup> Didier Anzieu on viitannut taiteilijan ja teoksen välisen suhteen ruumiillisuuteen argumentoidessaan, että maalaus on tekijänsä toinen iho.<sup>765</sup> Taiteilijan ruumiillisuus saattoi siis tapahtua kankaalla, jolloin ylijäisyys toteutuu myös liikkeenä sisäänpäin, kohti itseä, ei pelkästään kohti tuntematonta. Thesleffin liike suuntautui myös takaisin vanhaan, tuttuun ja totuttuun. Ja sieltä jälleen kohti uutta.

764 Teelmäki 2016, 87.

765 Anzieu 1989, 19; Nyberg 2019, 188.

# 4 VUOTAVA RUUMIS

Mutta te erehdytte, olen maalari – en puukaivertaja, siihen aikaan puupiirroksot olivat vain heijastumaa teistä. Kun ajattelen koko elämäni – minulla ei ole ollut muita tavoitteita tai ajatuksia muuhun kuin tähän – mutta – taidan alkaa olla vakava. Elämä.<sup>766</sup>

## 4.1 Ceci est moi – kollaboraatio

Syksyllä 1906 *Tyttöjä*-maalauksen valmistumisen jälkeen Thesleff palasi Suomesta takaisin Italiaan ja asettui Firenzeen. Työskentely kaupungissa tuntui sujuvan. Hän maalasi paljon, näki vanhaa ja uutta taidetta ja oli kosmopoliittisten vaikutteiden piirissä. Thesleff alkoi seurustella entistä aktiivisemmin Firenzen laajoissa kansainvälisten ja erityisesti angloamerikkalaisten taiteilijoiden verkostoissa.

Thesleffin työn ja elämän strategiaksi oli viimeisten vuosien aikana muotoutunut lähtemisen ja saapumisen vuoropuhelu – yllirajainen liike. Hän halusi pitää työnsä ja elämänsä Suomessa, mutta toisaalta kaipasi siellä kansainvälistä taidekenttää ja sen elävää ja alati muuttuvaa ominaislaatua, keskusteluita, kohtaamisia, yllätyksiä ja jaettuja vaikutteita. Ne inspiroivat ja auttoivat häntä uudistamaan ilmaisuaan. Tähän Suomessa vallitsevat taideolot taipuivat huonosti, varsinkin naiselle. Erityisesti Thesleff halusi lähteä matkaan silloin, kun hän sai näyttelyn valmiiksi ja oli aika kuulla arviot. Hän ei halunnut jäädä kuuntelemaan kritiikkejä tai kohtaamaan kollegoja saatikka taiteen portinvartijoita. Hän mieluummin luki uutiset perheensä välittämänä kirjeistä.<sup>767</sup>

Matka kesti tällä erää kolme vuotta, ja Thesleff palasi Suomeen seuraavan kerran vasta syyskuussa 1909. Hän lähti matkaan sisarensa Gerdan kanssa. Lilli-äiti sekä Thyra puolisonsa Torsten Söderhjelman ja heidän pienen vauvansa Elisabethin

766 ”But vous vous tromper je suis peintre – pas woodcutter ce temps de woodcut c’était un reflex seulement de vous. Et pensent tout ma vie – je n’ai jamais eu autre ambition ou pense a autre chose que ca – mais – im anfang ich serieuse sein. Via.” Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 17.6.1934. BNF. Käännös Schreck 2017, 317.

767 Schreck 2017, passim.



kanssa tulivat perässä. Söderhjelmien perhe halusi Firenzeen erityisesti edistääkseen Torstenin uraa.<sup>768</sup>

Kaupungin verkostot aukesivat kaikille nopeasti, kiitos aiempien vuosien matkojen sekä aktiivisten suhteiden niin Firenzessä kuin Suomessakin. Kaikkia ilahdutti myös Thyran Münchenin aikaisen ystävän, kuvataiteilija Carl Palmen läsnäolo kaupungissa. Palme oleili sekä Firenzessä että parinsadan kilometrin päässä luoteisrannikolla Rapallossa Wassily Kandinskyn ja tämän vaimon, saksalaisen maalarin Gabriele Münterin kanssa.<sup>769</sup> Palme oli myös amerikkalaisen taidehistorioitsija Bernard Berensonin ystävä, joka asui vaimonsa Mary Berensonin kanssa Villa I Tattissa Fiesolella, kylässä, johon Thyra ja Torstenkin muuttivat. Fiesole ja Söderhjelmien koti siellä oli yksi tärkeä kohtaamispaikka myös perheen jäsenille. Eräässä Thesleffin luonnoksessa vuodelta 1907 lukee avaran maiseman yllä: ”Från Fiesole till Settignano.”<sup>770</sup> Se kertoo, kuinka Thesleff vietti aikaa Fiesolella katsellen Firenzeä kylästä käsin. Hän ei jäänyt pensionaattiin tai kaupungin aukioille tai puistoihin maalaamaan, mikä kävi ilmi myös kirjeestä Eynarille kahta vuotta myöhemmin 1909:

[...] tähdet valaisevat yöt ja aurinko lämmittää päivät – kaikki on jumalallista. Sitä maalaa ulkona ja luulee, että on kuuma – sisällä ei tarvitse lämmittää, ikkunan voi läveyttää auki keskellä päivää ja yöllä sen voi pitää raollaan.<sup>771</sup>

Berensonit osallistuivat aktiivisesti kaupungin kulttuurielämään ja Söderhjelmit löysivät nopeasti heistä tärkeän keskustelukumppanin ja välittäjän kaupungin taiteilijaverkostoihin. Thesleff-Söderhjelmit verkostoituivatkin ahkerasti ja maanmiesten sijaan heitä veti puoleensa angloamerikkalaisten seura, joihin oli kaupungissa helppo törmätä.

768 Katso tarkemmin Söderhjelmien ja Thesleffien yhteiselosta Firenzessä Knif 2017, 92, 79–109.

769 On jopa mahdollista, että Thesleff-Söderhjelmit tapasivat heidät Rapallossa, sillä Thesleffin luonnoskirjan A IV 3449:24 (Kansallisgalleria) etukannessa on merkintä Rapalloon liittyvästä matkasta, jonka yhteydessä on myös maininta ”höst”. Tämä viittaisi tässä tapauksessa syksyyn 1906, koska luonnoskirjan ajoitus alkaa huhtikuusta 1907.

770 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:25, sivu 35. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

771 [...] stjernorna lysa om natten solen värmer om dagen – alt är gudom- ligt. Man målar ute och tror att man har hett – man eldar ej inne men slår upp sitt fönster midt på dagen och om natten har man det på glänt. Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille Suomeen Firenzestä 21.1.1909. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös kirjoittajan.

Istun jälleen salongissa – kaikki ovat niin mukavia ja ystävällisiä, suurin osa heistä tosin jutustelee englanniksi.<sup>772</sup>

Thesleffin ”emansipatsiooni”<sup>773</sup> maanmiehistään ja -naisistaan kiihtyi matka matkalta. Firenzen angloamerikkalaisten taiteilijoiden ja ajattelijoiden verkosto oli tiheä, ja paikalliset saattoivatkin kutsua ketä tahansa vierasmaalaista nimellä *inglese*, ’englantilainen’.<sup>774</sup> Berensonien rinnalla yksi keskeinen kaupungin ulkomaalaisten verkostoja yhdistävä hahmo oli amerikkalainen Mabel Dodge Luhan, upporikkaan suvun perijätär Buffalosta. Hän oli saapunut kaupunkiin vuonna 1905 ja ostanut kodikseen yllellisen Villa Curonian Arcetrin kaupunginosasta Firenzestä etelään. Talon oli alun perin rakentanut Medici-suvun jäsen. Dodge kunnosti talon ja alkoi pitää siellä suosittua ja yllellistä salonkia, jossa vierailivat myöhemmin myös Thesleff ainakin Gerdan kanssa. Gerda Thesleff oli yhdeltä ammatiltaan lääkintävoimistelija, ja rouva Dodgesta tuli myös hänen asiakkaansa.

Mabel Dodge keräsi ympärilleen hovin aikalaistaiteilijoista ja -ajatteliijoista, joihin kuuluivat muiden muassa kirjailijat André Gide ja Gertrude Stein, pianisti Arthur Rubinstein, avantgardetaiteilija Mina Loy, näyttelijä Eleonora Duse sekä teatteritaiteilija Edward Gordon Craig.<sup>775</sup> Kaupungin anglo-florentiinien piirissä keskusteltiin kiihkeästi uusista taidesuuntauksista ja taiteilijoista, etunenässä Wassily Kandinsky, Henri Matisse ja Paul Cézanne.

Thesleffin arkistossa on säilynyt vuosien 1906–1909 matkalta yhteensä kuusi luonnoskirjaa.<sup>776</sup> Se on suuri määrä verrattuna muihin tämän tutkimuksen ajanjaksoihin. Joko Thesleff piirsi, luonnosteli ja haki taiteellista linjaansa nyt erityisen paljon tai sitten hän halusi säilyttää kirjojaan erityisellä huolellisuudella. Molemmat vaihtoehdot ovat luonnollisesti mahdollisia. Luonnoskirjat olivat luonteeltaan varsin samanlaisia kuin aiemminkin: ne lähentyivät taiteellisen työn ja tutkimisen lisäksi päiväkirjaa, myös matkapäiväkirjan muodossa. Työ oli vahvasti läsnä jokapäiväisessä elämässä, ja pienet luonnoskirjat kulkivat mukana oikeastaan koko ajan. Varmasti myös matkan dokumentointi oli yksi syy luonnosteluun; Suomessa asuessaan Thesleff näet teki selvästi vähemmän päivittäisiä merkintöjä kirjoihinsa.

772 ”Sitter i salongen igen – [...] Det är alt hyggligt, vänligt folk, men de flesta af dem snakker blott engelska.” Ellen Thesleffin kirje äidille 16.1.1896. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017.

773 Viittaa Thesleffin kirjeeseen kotiin vuonna 1896. Hän kertoo keskustelustaan Emil Wikströmin kanssa, ja kuinka Thesleffin etäisyys maanmiehiinsä ei ollut jäänyt Wikströmiltä huomaamatta. Ellen Thesleffin kirje äidille 9.4.1896. SLSA 958.

774 Schreck 2017, 110.

775 Burke 1997, 250; Dunn 2001, passim.; Schreck 2017, 168–170.

776 Ellen Thesleffin luonnoskirjat 24–29, A IV 3449:24–29. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

Luonnoskirjojen päiväkirjamaiset piirteet olivat merkintöjä koetuista ja nähdyistä paikoista ja tiloista. Ne piirtyivät lehdille spontaanin tuntuisesti, elävyyttä ja paikan tuntua hakien. Toisinaan Thesleff myös kirjasi ylös paikkojen nimiä ja päivämääriä, joskus, tosin selvästi harvemmin, myös ihmisten nimiä. Myös nimeämättömiltä sivuilta löytyy tuttuja tiloja ja paikkoja, kuten Firenzen aukioita, kaupungin portteja ja patsaita sekä kaupunkia sen ulkopuolelta katsovan silmän välittämiä maisemia ja näkyjä niin Toscanan luontoon kuin kaupunkiinkin päin. Tuttujen paikkojen lisäksi uteliaisuus vei Thesleffiä jälleen myös matkojen päähän. Ajallisesti ensimmäisessä luonnoskirjassa löytyy merkintöjä ja kuvia matkoista Roomaan, Napoliin ja Taorminaan saakka, toisessa ainakin matkasta Rapalloon.<sup>777</sup>

Paikat, tilat ja asiat, joita Thesleff piirsi ja maalasi, olivat ajassa ja ohikiitävässä elämän virrassa kiinnioivia huomioita ympäröivästä maailmasta. Samalla ne olivat kaiken aikaa eräänlaisessa muuntumisen ja vaikuttumisen tilassa. Luonnokset yhtäältä pysyivät, mutta toisaalta myös jatkoivat prosessinomaista elämäänsä tullakseen osaksi seuraavia teoksia tai toistuaikseen myöhemmin luonnoskirjojen sivuilla. Tämä johdattaa pohtimaan Edgar Degas'n ajatusta siitä, kuinka taiteilijan piirtäminen ei niinkään ollut muodon antoa, vaan tapa nähdä muoto. Piirtäessään taiteilija etsi jotain muuta kuin representaatiota.<sup>778</sup>

Thesleffin taiteellisen työn, tutkimisen ja etsimisen luonne piirtyi esiin sekä toistoina että uusina aiheina. Uutta oli esimerkiksi näyttämötaiteen alati kasvava läsnäolo. Thesleff kohtasi tällä matkallaan uuden kollegan, teatteri- ja kuvataiteilija Edward Gordon Craigin, joka vaikutti hänen taiteelliseen työhönsä ja uraansa ehkä enemmän kuin kukaan muu. Edward Gordon Craig oli englantilaisen näyttelijä Ellen Terryn poika ja saanut kotimaassaan alun perin näyttelijän koulutuksen. Vuonna 1890 hänet oli palkittu 18-vuotiaana lupaavimman nuoren näyttelijän palkinnolla. Craig saapui Firenzeen ensimmäisen kerran loppuvuodesta 1906 italialaisen näyttelijän Eleonora Dusen kutsumana.<sup>779</sup> Craig luopui urallaan varsin varhain näyttelämisestä, ja Firenzeen asettuessaan hän oli jo alkanut kehittää omaa modernistista teatteriteoriaansa. Craigistä Thesleff löysi taiteesta samalla tavalla ajattelevan kunnianhimoisen ihmisen.

Tämän kohtaamisen myötä Thesleffin luonnoskirjoissa alkaa näkyä uutena piirteinä aiheiden ja tekemisen vuorovaikutus Italiassa kohdattujen kollegoiden kanssa. Kutsun tätä intensiivistä vuorovaikuttamista ja kollaboraatiota tämän tutkimuksen yhteydessä *vuotamiseksi*.

777 Ellen Thesleffin luonnoskirjat A IV 3449:26, sivu 132 sekä A IV 3449:24, sivu 2. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

778 Degas, *Danse, Dessin*, 2017, 48–49, 53.

779 Innes 3–4, passim.

Thesleffin syksyn 1906 ensimmäisen luonnoskirjan ensimmäisillä sivuilla on hiilipiirrosten sarja mieteliästä, polkkatukkaisesta ja selväpiirteisestä miehestä.<sup>780</sup> Hänet on kuvattu hiukan ylhäältäpäin, osin profiilissa, pää ja leuka alas painuneina. Syntyy kuva mietteissään istuvasta miehestä sekä rauhallisesta ja keskittyneestä tilasta. Tuntuu, että Thesleffillä on ollut aikaa katsella miestä joko jossakin julkisessa tilassa, kuten kahvilassa, tai sitten jossakin rauhallisemmassa ja yksityisemmässä paikassa, kuten pensionaatissa tai työhuoneella. Ensimmäisen luonnoksen alaosassa miehen pään alapuolella on toinen kuva poikittain selin kääntyneestä miehestä, jolla on leveä lierihattu ja pitkä liehahteleva takki. Hän on ikään kuin kävelemässä pois päin. Mies tai miehen pää toistuu polkkatukkineen seuraavilla sivuilla moneen kertaan. Lopulta yhdessä kuvista mies on kuvattu profiilissa toisesta suunnasta ja merkitty päivämäärällä 26.11.06. Kuvan alapuolella hiukan vasemmalla lukee: ”Ceci est moi”. Kirjoituksen jälkeen on piirros pienestä tyylitelystä karpäsestä. Se on aivan kuin kuvallinen nimimerkki.<sup>781</sup>

Tekstin käsiala on mahdollista tunnistaa: se ei ole Thesleffin, vaan mitä todennäköisimmin Gordon Craigin. Myös karpänen liittyi tiettävästi Craigiin, sillä ainakin joissakin yhteyksissä hänellä oli ilmeisesti tapana signeerata töitään tällä figuurilla. Mutta oliko Craig piirtänyt itse kuvansa ja kirjoittanut Thesleffin luonnoskirjaan, vaiko ainoastaan kirjoittanut itsensä siihen? Tämä on epäselvää. Luonnoskirjan sivun kautta selviää kuitenkin se, että jo heti tuttavuuden alusta saakka nämä kaksi taiteilijaa alkoivat tehdä tiiviisti ja lähekkäin töitä yhdessä. Samalla he alkoivat vuotaa toistensa töihin, tässä tapauksessa toistensa luonnoskirjoihin. Thesleff piirsi Craigin ensimmäiseen, aikavälille 26.11.1906–6.3.1907 ajoittuvaan luonnoskirjaansa ainakin 11 kertaa. Kirjan loppupäässä on muun muassa kaksi kauniisti tyyliteltyä muotokuva Craigista maaliskuun 7. päivältä 1907.<sup>782</sup>

Miksi Craig halusi kirjoittaa Thesleffin kirjaan kuvansa alle: ”Ceci est moi”, ”Tämä olen minä”? Miksi juuri näillä sanoilla? Normaalistihan ilmaisu kuuluisi ranskaksi: ”Ceci c’est moi.” Sitä paitsi olisihan hän voinut kirjoittaa siihen yksinkertaisesti vain oman nimensä, allekirjoittaa kuvansa tai esimerkiksi: ”Tässä on Gordon Craig.” Mutta hän halusi nimenomaan sanoa, että tässä ”olen minä”. Se avasi näkymän jollakin tavalla voimakkaampaan läsnäoloon, myös taiteelliseen läsnäoloon, missä osa minuudesta, osa minästä ”vuoti” paperille lyijykynän ja piirustushiilen vedoiksi. Kuvassa ”oli” Craig, se ei ainoastaan esittänyt häntä. Craig tapahtui paperilla, hän oli siinä, tuli siihen jostakin ja jatkoi elämäänsä siinä. Voisi jopa ajatella, että se ei

780 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:26, sivut, 6, 9 ja 11. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo. Kirjan sisäkanteen on kirjoitettu muistilistoja, lukuja ja osoite: ”Fiesole, Casa Biccì, Via Guiseppe Verdi 25.”

781 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:26, sivu 14. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

782 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:26, sivu 80 ja 82. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

lainkaan esittänyt, vaan jollakin erityisellä tavalla vain ”oli”. Craigin sanavalintakin viittaisi siihen, että Thesleff olisi tavoittanut hänen olemuksensa. Tutkimukseni fenomenologisen teoriakehyksen avulla voisikin tulkita Craigin ruumiillisuuden tapahtuvan luonnoskirjan sivulla. Jotakin hänen ruumiillisuudestaan vuosi tälle sivulle ja jatkoi elämistään. Toisin sanoen hänen ruumiinsa kuva oli eletty.

Thesleffin ja Craigin kollaboraatio avautuu vuotamisen käsitteen kautta, koska siinä on tietynlaista arvaamattomuutta ja sattumanvaraisuutta, joka yhdistää ja luo toimijuutta. Pysin kuvaamaan käsitteellä heidän keskinäistä ystävyyttään ja persoonallista tapaansa kehittää varhaiselle avantgardelle tyypillistä kollaboraatiota – tapaa tehdä taidetta yhdessä yhteisistä lähtökohdista käsin, toisinaan jopa yhteisiä teoksia luoden.

Katarina Wadstein MacLeod viittaa kuraattori Maria Lindin tekemään eroon kollaboraation ja yhteistyön tai yhteistoiminnan välillä (eng. *collaboration* versus *cooperation*). Lindin mukaan yhteistyötä on ollut taiteen kentällä enemmän tai vähemmän aina, kun taas kollaboraatio on jotakin, mikä luo taiteilijoiden keskuudessa toimintaa ja toimijuutta. Se on jotakin tarkempaa, jossa tietoisesti luodaan taiteellinen kumppanuus vuorovaikutuksen ja osallistumisen kautta.<sup>783</sup> Historioitsija Marci Shore tuo esiin, miten merkittävää ystävyys on aatteiden ja käsitysten omaksumisessa. Jos aatteet tulevat olevaksi dialogissa, on ystävyys historiallisesti merkittävää. Se paljastaa, kuinka älyllinen toiminta on luonnostaan dialogista ja vuorovaikutteista ja siihen sisältyvät myös tunteet. Ystävyys avaa ikkunan ihmissuhteisiin ja ihmisten mielissä syntyviin aatteisiin ja käsityksiin.<sup>784</sup> Tähän dialogisuuteen liittyy myös Thesleffin avantgarden taiteentekemisen prosessi, joka kiinnittyi vuorovaikutukseen ja muutokseen.<sup>785</sup> Viittaankin vuotamisella taiteellisen työn dialogiin ja vuorovaikutukseen, rajojen edestakaiseen ylittymiseen, jota jaetaan voimakkaasti myös ruumiillisesti.

Thesleff omaksui Craigiltä nopeasti uusia tekniikoita ja tapoja tehdä taiteellisia kokeiluita ja toisinpäin. Näiden seikkojen takia minua kiinnostaakin pureutua

783 Käytän käsitteitä tutkimuksessani tästä eteenpäin siten, että kollaboraatiolla viitaan Lindin toimijuuteen yhdistämään englannin kielen sanaan ”*collaboration*”, ”*cooperation*” taas kääntyy tutkimuksessani yhteistyöksi. Wadstein MacLeod 2021, 115. Hanna Kuusela on tutkinut kollaboraation ja yhteistekijyyden ihanteita erityisesti nykykirjallisuudessa ja -taiteessa. Kuuselan mukaan taidemaailmaa hallitsee nykyään yhteisöllisyyden eetos, kun Thesleffin aikainen idea yksinäisestä taiteilijanerosta on siirretty sivuun. Kirjassaan Kuusela tuo esiin varhaisesta avantgardesta eteenpäin muovautuneita yhteistekemisen muotoja ja tapoja ja niiden historiallisia jatkumoina vuosisadan alusta tähän päivään saakka. Kuusela 2020.

784 Shore 2014, 196.

785 Poggioli 1968, 4, 13, 135–36; Hautamäki 2018, 4–5; Schreck 2021b, 43–57.

siihen, miten nämä kaksi taiteilijaa hakivat individualistisen taiteensa yhteydessä myös yhteistä taidetta.<sup>786</sup>

Vuotaminen heidän välillään alkoi vaikuttaa Thesleffin maalauksien ja taiteellisen työn aiheisiin, tapaan omaksua uusia tekniikoita, jakaa ajatuksia ja kirjoituksia sekä tapaan tehdä töitä ja viettää aikaa yhdessä, myös monien muiden taiteilijoiden kanssa. Thesleff liikkui Firenzessä antagonistisesti kahdessa varsin vastakkaisessa maailmassa: toisaalta oman perheensä välittämässä yläluokkaisessa sivistyneistö-traditiossa ja toisaalta senhetkisen Firenzen tarjoamassa nykyisyyden bohemiassa.<sup>787</sup> Avantgardetutkija Renato Poggiolin mukaan tämä oli tyypillistä avantgarden piirissä toimineiden taiteilijoiden elämässä, edustivathan he vielä tässä vaiheessa suuressa määrin ylempää luokkaa.<sup>788</sup>

Thesleffin aineistoista esiin piirtyvä *vuotaminen* liittyi taiteellisten sisältöjen, tekemisen tavan, taiteidenvälisyyden sekä taiteen ja elämän sekoittumiseen. Tämän lisäksi vuotaminen liittyi myös rajojen ylittämiseen eli siihen, miten Thesleff naisena saattoi ylittää sellaisia näkyviä ja näkymättömiä kulttuurisia esteitä, jotka samalla mahdollistivat taiteellisen vuotamisen. Vuotava ja rajoja ylittävä läsnäolo taiteessa ja kuvassa ei koskenut vain Thesleffiä tai Craigiä. Avantgarden ajan taiteentelemisen tapaan ja taiteellisen ymmärryksen logiikkaan kuului keskeisenä yhteistyö. Euroopassa oli vuosisadan alussa paljon matkustavia ja uusia taiteellisia ilmaisu- ja työtapoja etsiviä maalareita. Firenze oli heille yksi tärkeä kohtaamis- ja työpaikka.<sup>789</sup> Yhteistyö ja yhdessä tekeminen tapa vuoti kaikille rintamille, eikä elämää ja taidetta enää ollut tarkoitus erotella. Työ valui ja seurasi tekijäänsä minne hän menikin. Myös taiteiden väliset raja-aidat alkoivat joustaa uudella tavalla.<sup>790</sup>

Siksi onkin ymmärrettävää, että Thesleff alkoi solmia uusia suhteita nopealla temppolla. Luonnoskirjoissa tämä näkyy intensiteetissä, jolla uudet tuttavuudet vuosivat osaksi sen sivuja. Thesleffin ympärillä eli monia muitakin kollegoita, kuten Craigin läheinen ystävä, englantilainen maalari Stephen Haweis. Joitakin sivuja ”Ceci est moi”-sivun jälkeen on piirustus, joka esittää aavistuksen maskuliinia naista sivuprofiilissa. Piirustuksen alla lukee ”Teckningen av Haweis”, joka on tulkintani mukaan kirjoitettu Ellenin omalla käsialalla, sillä Haweis tuskin kirjoitti ruotsiksi.<sup>791</sup> Näin ollen Thesleff

786 Myös taidehistorioitsija Markku Lahti puhuu Thesleffiä ja Craigiä koskevassa lyhyessä katsauksessaan siitä, kuinka monet Thesleffin ja Craigin teoksista yhteisinä Firenzen-vuosina voisivat olla yhteistyön tuloksina syntyneitä. Näin erityisesti puugrafiikan kohdalla. Eivätkä vaikutteet suinkaan kulkeneet vain Craigiltä Thesleffille vaan myös Thesleffiltä Craigille. Lahti 1973, 5.

787 Poggioli 1968, 18–20; Castelao-Gómez 2017, 35–36; Schreck 2021b, 49.

788 Poggioli 1968, 31, 39.

789 Katso tarkemmin esimerkiksi Suvikumpu 2009 ja Paloposki 2012.

790 Poggioli 1968, 31, 39; Le Boeuf 2010, 102–115; Castelao-Gómez 2017, 51; Schreck 2021b, 43–57; Kuusinen 2020.

791 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:26, sivu 28. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

halusi merkitä muistiin, että kyseinen piirustus oli nimenomaan Haweisin käsialaa. Piirroksen kuvaama nainen voisi hyvinkin olla Haweisin kumppani, brittiläissyntyinen avantgardetaiteilija Mina Loy. Pariskunta oli saapunut Firenzeen Ranskasta vain vähän aiemmin kuin Thesleff ja Craig. Loy oli raskaana, ja koska lapsen isä ei ollut Haweis, Firenzessä heidän oli helpompi piilotella skandaalia. Haweisin ja Loyn avioliitto ei ollut onnellinen, ja molemmilla oli rakastajia, niin miehiä kuin naisiakin. Thesleffille läheisemmäksi muodostui suhde Stepheniin, sillä heitä yhdisti ystävyys ja työskentely Craigin kanssa.

Haweis-tuttavuus toistuu ensimmäisessä luonnoskirjassa useamman kerran. 7.2.1907 päivätyllä sivulla on profiilikuva istuvasta liekihattupäisestä miehestä, jolla on päällään pitkä löysä takki.<sup>792</sup> Alla lukee ”Haweis”. Sekä Craig että Haweis käyttivät samanlaisia vaatteita, ja heillä oli myös sama hiustyyli. Näin ollen osa Thesleffin luonnoksien miehistä voi hyvinkin kuvata Haweisia. Mies oli ilmeisen lahjakas maalari, etenkin värien käyttäjä, vaikka hänen tuotantonsa onkin jäänyt myöhemmin pitkälti unholaan. Haweis oli opiskellut Pariisissa muun muassa Alfons Muchan ja Eugène Carrièren johdolla, ja hänen sanotaan maalanneen ”whistleriläisellä otteella”.<sup>793</sup> Mabel Dodge Luhanin luonnehdinnan mukaan Haweis oli hyvin ”fin-de-siècle ja alakuloinen”.<sup>794</sup>

Vuoden 1907 luonnoskirjan sivulla 5 on pieni miniatyyrimäinen maisemakuva, jossa laajan ja tasaisen kummun laelta nousee muuta uljas ja uhkea puu.<sup>795</sup> Taustalla on dekoratiivisesti muotoiltu taivas, pilviä ja kumpuilevia vuoria – aihepiirinä tyyppillinen toscanalainen maisema. Kuvan alapuolelle on kirjoitettu nimikirjaimet ”E. G. C.” (Edward Gordon Craig). Erityisen tästä pienestä luonnosminiatyyristä tekee se, että se on varsin tarkka toisinto Thesleffin kolme vuotta myöhemmin (1910) Suomessa maalaamasta teoksesta *Koristeellinen maisema*. Tähän saakka maalaus on totuttu näkemään suomalaisena maisemana, onhan se Suomessa ja luultavasti kesäpaikassa Muroleessa maalattu.<sup>796</sup> Pienen luonnoksen myötä käsitys teoksesta kuitenkin muuttuu ja siihen tulee osalliseksi vuotamisen tematiikka: aihe onkin selvästi vanhempi ja osa teemaa, jota Thesleff on pohtinut jo vuonna 1907 Italiassa yhdessä Craigin kanssa. Nimikirjaimet luonnoksen alla viittaisivat siihen, että luonnoksen piirtäjä olisi Craig. Näin kyseessä olisikin heidän yhteinen aiheensa, jonka vuoden 1910 öljyväreillä toteutetussa versiossa toisiinsa vuotaisivat sekä italialainen ja suomalainen maisema että Thesleffin ja Craigin yhteinen taiteilijuus.

792 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:26, sivu 58. Kansalliskallia, Ateneumin taidemuseo.

793 Schreck 2017, 168–170.

794 Dodge Luhan 1935, 341.

795 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:24, sivu 5. Aikaväli 19.4.–27.11.1907. Kansalliskallia, Ateneumin taidemuseo.

796 Sarajas-Korte 1998, 66–72; Schreck 2017, 193, 208.

Maisemien ja luonnonpaikkojen lisäksi Thesleffin luonnoksissa näkyy taiteilijoiden suosima ravintola Lapi Firenzen keskustassa. Lapin sali, pöydät, ihmiset ja eletyt intensiiviset tunnelmat välittyvät piirroksissa voimakkaina. Katsoja voi edelleen tuntea tilassa leijailevan tupakansavun, lasien kilinän, puheensorinan, musiikin ja huudahdukset. Ravintolanäkymien rinnalla sivuille piirtyvät kaupungissa vastaantulevat taiteelliset esikuvat, erityisesti vanhojen renessanssimestareiden taide. Vuoden 1907 luonnoskirjan erään aukeaman vasemmalla sivulla on kopio renessanssimaalari Andrea del Castagnon työstä ja oikealla interiöörikuva ravintola Lapista.<sup>797</sup> Lapin pulleiden Chianti-pullojen taustalla olevat ihmiset sulautuvat toisiinsa ja ravintolan muotoihin. Kyseessä on kuin sulautuminen materiaan ja paikan henkeen. Castagnoluonnoksessa taas kolmen ihmisen kompositio (luultavasti apostoliaiheinen) on terävärajaisempi ja tarkempi kuvaus pöydän ääressä istuvista ihmisistä. Aihe on etäisempi ja asiallisempi verrattuna arkeen ja elettyyn kokemukseen Lapissa, jossa Thesleff piirsi paikkaa ja kokemusta itsestään käsin avonaiset Chianti-pullot huoltomasti ympärillään lojuen. Lapissa hän tarkkaili ravintolan ihmispaljoutta, joka luultavasti koostui etupäässä miehistä. Luonnoskirjan aukeamalla vuorottelivat pyhä ja profaani, arki ja ihanteellisuus.

Vielä 1890-luvulla Firenzen suurimpana vetonaulana oli ollut vanha taide, mutta nyt uuden vuosisadan alussa kaupungista tuli myös avantgarden ja monenlaisen älyllisen ja uususkonnollisen liikehdinnän keskus. Uusi ja vanha eivät olleet vuosisadan avantgardistien piireissä missään määrin ristiriidassa, vaan edellisen vuosikymmenen symbolismi ja siihen kuuluva henkinen etsintä jatkui edelleen. Avantgarden taiteen henkiset sisällöt ja uskonnollinen ulottuvuus oli jatkumoa edelliseltä vuosikymmeneltä.<sup>798</sup> Kuten Jeremy Lewinson tai Marja Lahelma tuovat esiin Pablo Picasson ja Helene Schjerfbeckin yhteydessä, monet taiteilijat kierrättivät, muotoilivat ja yhdistivät uudelleen vanhojen mestareiden teoksia ja taiteellista ajattelua osaksi omaa taiteellista ilmaisuaan.<sup>799</sup> Menneiden aikojen pyhiin samastuttiin ja sen kautta taiteilijat rakensivat mielikuvaa itsestään selvänäköisinä oman aikansa erikoisiksiöinä.<sup>800</sup> Thesleffkin kirjoitti Thyralle 1912:

797 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:24, sivut 43 ja 45. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

798 Kokkinen 2019, 35. Nina Kokkinen tuo esiin Debora Silvermanin kritiikin, jonka mukaan vuosisadan alun avantgarde on nähty (haluttu nähdä) tutkimuksessa liian sekulaarina ilmiönä ja sen uskonnolliset vaikutteet ja juuret on myös unohdettu. Silverman 2004, 3–14. Samoin Rodolphe Rapetti korostaa symbolismin monimuotoisuutta ja jälkeen jättämää perintöä modernin ajan taiteessa, erityisesti abstraktissa taiteessa, futurismissa ja surrealismissa. Rapetti 2005, 300–304.

799 Lewinson 2019, 29; Lahelma 2023.

800 Kokkinen 2019, 197.



... olen ymmärtänyt, että maalari on ensin väritaitelija, sitten runoilija ja että päivän jokainen auringon hetki vaatii oman tekniikkansa – nyt olet kenties jo ymmärtänyt, että minä olen ymmärtänyt jotain, mitä kukaan ei ole ennen minua... Otin alas erään Michelangelon seinältäni – minusta se oli huono...<sup>801</sup>

Firenze tasapainoili pitkän historiansa ja kiihtyvän modernisaation välillä, mikä teki siitä eläväisen ja kiinnostavan kaupungin. Samalla sen boheemeissa taiteilijapiireissä vallitsi poikkeuksellisen vapaamielinen tunnelma, mikä mahdollisti monenlaisten vaikutelmien hakemisen ja seuraamisen.<sup>802</sup> Tässä ilmapiirissä Thesleff teki taiteellisia kokeilujaan, joissa yhdisteli menneiden aikojen mestareilta omaksumiaan oppeja hetkessä kokemaansa.

## Näyttämö ja liike

Gordon Craigille teatteri, lava, esittäminen ja esittäjäyys olivat itsestään selviä taiteellisen työn lähtökohtia. Thesleffille nämä sen sijaan olivat enemmän tai vähemmän uusia asioita, vaikka hän olikin ollut kiinnostunut esittävästä taiteesta, liikunnasta ja tanssista jo aiemminkin. Kuitenkin Craigin myötä intensiteetti näiden teemojen parissa kasvoi ja vuosien 1907–1908 aikana teatteri, näyttämötaide ja skenografisuus tulevat näkyviin Thesleffin taiteellisessa ilmaisussa ja aihevalinnoissa erityisellä voimalla.<sup>803</sup>

Craigin työ oli taiteidenvälistä: musiikki, liike, tekstit, lavasteet, valot, näyttelijäntyö ja visuaalisuus, kaikki osa-alueet liittyivät yhteen. Tämä liittyi laajemmin aikakauden ajatukseen taiteen intertekstuaalisuudesta eli siitä, miten teokset keskustelivat itsensä, toistensa ja muun ympäristönsä kanssa.<sup>804</sup>

Thesleffin vuosina 1906–1907 luonnostelemissa ihmisissä näkyy jonkinlainen eristyneisyys ja irrallisuus, aivan kuin hän olisi etsinyt pikemminkin tyyppiä tai tyypejä kuin tiettyjä henkilöitä tai yksilöitä. Kevään 1907 luonnoskirjassa<sup>805</sup> on paljon

801 ”[...] jag har förstått att en målare först är färgkonstnär sen lyriker och att varje solstånd på dagen bör få sin egen teknik – nu bör du förstått att jag förstått hvad ingen före mig ... Tog i går ner en Michelangelo från min vägg – jag tyckte den var dålig – ecco. fatto.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Söderhjelm-Castrénille 4.7.1912. SLS arkiv, SLISA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

802 Lahelma 2019, 23.

803 Esimerkiksi Ellen Thesleffin luonnoskirjat A IV 3449: 25 ja 27. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

804 Lahelma 2019, 22–37. Lahelma viittaa tutkimuksessaan myös taidehistorioitsija Dario Gambonin kehrittelemään potentiaalisen kuvan ideaan. Potentiaaliset kuvat ovat visuaaliselta olemukseltaan epävakaita, ja ne aktualisoituvat vasta taideteoksen ja katsojan kohtaamisessa. Ne siis liikkuvat esittävyuden ja abstraktion rajapinnalla. Gamboni 2002.

805 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:25. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.



Ellen Thesleff, *Marionetteja*, 1907.

kasvoja, joista osan Thesleff muokkasi tyylitellysti. Hän ikään kuin riisui ihmisestä tarkan esittävyuden ja persoonallisuuden ja jätti jäljelle vain yksinkertaisimmat tunnistettavat inhimilliset kasvonpiirteet. Hän tuntui etsivän jonkinlaista arkkityypistä ihmistä, jonka kehittely huipentui pian naamion tematiikassa. Samaan aikaan naamioiden rinnalle ilmestyivät myös piirroksat marionettinukeista. Erityisesti luonnoskirja 1907 heinäkuulta marraskuulle on täynnä harjoitelmia marionettinukeista, naamioista ja liikkeestä. Teemana oli erityisesti Shakespearen näytelmät *Hamlet* ja *Othello*, joiden parissa Craig parhaillaan työskenteli. Thesleffin puupiirros *Marionetteja* vuodelta 1907<sup>806</sup> kuvaa *Othellon* kolmea päähenkilöä, Desdemonaa, Jagoa ja Othelloa, pieninä marionettinukkeina naruineen.

806 Vedoksia löytyy muun muassa Ateneumin ja Joensuun taidemuseon kokoelmista sekä yksityiskokoelmista.

Thesleffin *Marionetti* ei sitoutunut vain tiettyyn draamaan tai esittämisen historiaan, vaan sen avulla hän alkoi rakentaa uutta omalakista ruumiillisuuden esittämisen tapaansa. Thesleffin kiinnittyminen liikkeeseen osana taiteellista ilmaisua vahvistuikin nopeasti Craigin lähellä, olihan se ollut jo pohjimmiltaan Thesleffille tärkeää. Nyt tilanteen muodostuessa otolliseksi löysi hän Craigin kanssa uusia mahdollisuuksia tutkia, tuottaa ja työstää liikettä. Thesleffin marionettihahmot ovat väri-sevän liikkeen vallassa, joka ilmenee niin väreinä kuin muotoinkin.

Tutkija Laura Purcell-Gatesin mukaan yksi Craigin teatteritaiteeseen liittyvistä pyrkimyksistä 1900-luvun alun Firenzessä oli löytää perimmäisin puhdas ja sulokas liike. Craig vastusti 1800-luvulta peräisin olevia kieleen ja draamaan sidottuja esittämisen tapoja ja traditioita. Vuoden 1907 tietämällä Craig työskenteli reilun vuoden ajan suunnitelman parissa, jonka tavoitteena oli mullistaa draama erityisesti poistamalla näyttämöltä kaikki muu paitsi valo ja liike.<sup>807</sup> Tätä liikkeellisen skenografian mahdollisuutta olemme tutkineet myös tieteellis-taiteellisen Omakuva-ryhmän työssä suhteessa Thesleffin *Marionetti*-aiheeseen.<sup>808</sup>

Gordon Craigin johdatti voimallisimmin liikkeen äärelle tanssija Isadora Duncan, jonka kanssa Craig oli elänyt intensiivisen suhteen ja eronnut vain hetkeä ennen Firenzeen saapumistaan. Duncanin vaikutus Craigin tulkintoihin teatteri- ja näyttämötaiteesta ovat kiistattomat.<sup>809</sup> Myös Duncanin tavoitteena oli kokonaisuutta hallitseva, jatkuva ja orgaaninen liike ja liikunta. Tämän idean vaikutuksesta myös Craigin ajatukset teatterista lähenivät tanssia. Craigin tavoite teatteritaiteessa oli saada esiin sisäinen ja syvälle ruumiiseen haudattu viisaus ja puhdas liike, jota hän tavoitteli erilaisten tekniikoiden avulla, jotka pystyivät riisumaan ruumiin kulttuurisista (*inculturate*) tavoista ja tottumuksista.<sup>810</sup> Yksi tekniikka oli marionetti eli nukke, jonka ruumiin liike oli hänen mukaansa kaunis, puhdas ja riisuttu.<sup>811</sup>

Myös Isadora Duncanin tanssinuudistuksen tavoite oli löytää puhdas liike – ilmaista vapaasti ja ruumiillisesti tanssin keinoin. Duncan ei luonut tekniikkaa tai toistettaviin koreografioihin perustuvia tanssin muotoja, vaan hänelle jokainen tanssitilanne ja -teos oli uusi ja ainutkertainen. Tästä ajattelutavasta juontuu myös hänen tanssinsa määre ”vapaa tanssi”.<sup>812</sup>

807 Purcell-Gates 2017, 46–60.

808 Tämän pohjalta on syntynyt kohta nimeltä ”Marionetti”, jossa näyttelijä Johanna Jauhiainen ja säveltäjä-saksofonisti Pauli Lyytinen improvisoivat marionetti-teemaa Thesleffin ja Craigin välistä kollaboraatiota tutkien.

809 Craig 1968, 189–190, 193.

810 Purcell-Gates 2017, 46–60.

811 Tian 2016, 134.

812 Termi oli yksi monista, jota käytettiin kuvaamaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kehittyneitä uusia modernin tanssin tyylejä. Suomessa Maggie Gripenberg (1881–1976) edusti ensimmäisten joukossa vapaata tanssia ja elätti itsensä sillä. Ks. lisää Teelmäki 2016, 1, 4; Suhonen 2004, 299–300; Gripenberg 1950, 12.

Duncan oli hetken ja eleen mestari, joka loi oman ruumiillisuutensa ilman maljeja olemassa olevista tanssin muodoista taikka tyyleistä.<sup>813</sup> Duncanin tanssin jatkuva ja orgaaninen liike loi vaikutelman virtaavuudesta ja toi mieleen esimerkiksi meren aaltoilun ja tuulen liikkeit. Virta, virtaavuus ja aallot olivat tuttuja myös dekadenssin kirjallisuudesta, jossa esiintyi usein ajatus riisutusta, puhtaasta, tyhjyydestä ja tyhjästä yksilöllisyydestä.<sup>814</sup> Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Isabel Castelao-Gómez yhdistää Thesleffin tuttavän Mina Loyn runouden liikkeeseen ja puhuu tämän kohdalla ”sanojen ja aatteiden tanssista”. Hänen mukaansa Loyn runollinen ääni tanssii ja aaltoilee.<sup>815</sup>

Liike, vapaa tanssi ja duncanilainen ilmaisu toimii hyvänä tarkastelukulmana myös Thesleffin tapaan hahmottaa ja uudistaa taideilmaisuaan tässä vaiheessa. Craigin työ pohjasi vaikutteisiin Isadora Duncanin kanssa, mutta sen rinnalla liikkeestä ja tanssista tuli ylipäättään tärkeä osa modernin näkyvää maailmaa.<sup>816</sup> Harmonisen kauneuden tavoittelun rinnalle tuli dynaamisuus, prosessi ja liikkeen kuvaamisen arvostus.<sup>817</sup> Vapaata tanssia voi pitää 1900-luvun alun länsimaisen kulttuurin kuvana, sillä se pyrki ilmaisemaan ajassa olevaa tradition sijaan. Tästä syystä tanssi ja liike toimii myös hyvänä katselunäkökulmana aikansa kulttuuriin.<sup>818</sup>

Modernismin aikana liike oli tapa etsiä tiedostamatonta. Freud kartoitti ja visualisoi psykoanalyttisessa teoriassaan minuuden arkkitehtuuria syvyyksien ja ulottuvuuksien avulla. Tämä muutti tapaa ymmärtää tietoisien ja tiedostamattoman välinen jännite, mikä tavoitti myös taiteet.<sup>819</sup> Kun ihmisen yhteyttä sisäisiin voimiinsa alettiin etsiä, liikkeestä tuli työkalu ihmisen psyykeen ja ruumiin muodostaman kokonaisuuden tutkimisessa ja saavuttamisessa. Tanssin nähtiin kykenevän yhdistämään ihmisen ruumiin ja mielen, ja siksi modernistisen taiteen dynaamisuuden kaipuu kiinnittyi myös ajan tanssikulttuuriin.<sup>820</sup> Jo Friedrich Nietzsche kirjoitti *Näin puhui Zarathustra* -teoksessaan: ”Sillä tanssijan korva, se on hänen varpaissaan!”<sup>821</sup>

Craigin marionetti teki Thesleffiin lähtemättömän vaikutuksen, ja pian työkentelystä Craigin läheisyydessä tuli Thesleffille yhtä merkittävää kuin itse teoksien luomisesta. Taiteentutkija Renato Poggiolin mielestä avantgarden kokeellisuus ja

813 Louppe 2010, 38.

814 Tuohela 2008, 322.

815 Castelao-Gómez 2017, 44.

816 Wolff 1995, 75.

817 Frigård 2008, 105.

818 Sutinen 1998, 195; Teelmäki 2016, 3.

819 Burke 1996, 15; Schreck 2017, 168–170; Lahelma 2019, 27–28.

820 Frigård 2008, 116; Teelmäki 2016, 54. Dynaamisesta alkulähteestä puhuttiin Suomessa erityisesti 1920-luvulle tultaessa, esimerkiksi Giri Granlund *Suomen Kuvalehden* artikkelissaan ”Liikuntataiteen renessanssi” SK 11/1926, 364–366 sekä Elsa Enäjärvi artikkelissaan ”Uusi aika etsii itseään. Naisten ruumiinkulttuuria.” *Urheilijan joulu* 12/1928, 17–19.

821 Nietzsche 1967, 197.

liike ruumiillistui erityisesti teatterissa, joka oli eräänlainen kokeilulaboratorio, jossa taiteilijuus ja taiteilijan työ muuttuivat radikaalisti suhteessa klassiseen ja institutionaaliseen taiteeseen. Klassisen tradition kouluissa oli ollut kyse niiden maineesta ja kyvystä ylläpitää traditiota. Nyt kyse oli taiteilijasta, taiteen teknisestä ja tieteellisestä edistyksestä sekä taiteilijan kyvystä täydellisyyteen. Taidetta ei voinut vain katsoa, vaan se tuli osaksi elämää.<sup>822</sup> Prosessista eli taiteen tekemisestä tuli päämäärä sinänsä, ja teatterin tekemisessä tämä oli erityisen olennaista. Thesleffin kirje muutamaa vuotta myöhemmin, vuodelta 1914, kuvasi hyvin työtapaa Craigin lähellä:

[...] uskoisin, että marionetti-ideani voisi huvittaa sinua. Craig on nyt täällä – ilman marionettejaan... Näin eilen hänen Bach-pienoismallinsa – upeaa. Koko Arena Goldoni on muutettu lähes tunnistamattomaksi, siellä on kasoittain kiinnostavia asioita [...]<sup>823</sup>

Craigin ja Thesleffin kohtauspaikka oli vuodesta 1908 eteenpäin Arena Goldoni, vanha teatteritila, jonka Craigin englantilainen kollega Dorothy Nevile Lees oli vuokrannut *The Mask* -nimisen lehden toimitukselle.<sup>824</sup> Thesleffin erään puugrafiikan laatan ja siitä otetun vedoksen<sup>825</sup> tila-aihe noin vuodelta 1907 voisi olla kuva Arena Goldonista ja Craigin sinne pystyttämistä pienoismalleista. Kuvassa piirtyy esiin mahtipontisista pylväistä ja sermeistä koostuva valon ja varjojen vaihtelussa kylpevä näyttämö. Craigin apulainen, amerikkalainen puuseppä Michael Carr, on kertonut Craigin näyttämötilasuunnitelmien koostuneen juuri tällaisista suurista pylväsmäisistä rakenteista, jotka nousivat voimakkaasti ylöspäin. Kevyen ja ilmavan rakenteensa vuoksi sermit olivat niin hataria, että ne huojuivat ja toisinaan jopa kaatuivat.<sup>826</sup> On oletettavaa, että tässäkin teoksessa näkyvä näyttämösuunnitelma pysyi vain suunnitelman asteella, sillä Craigin taiteellisista töistä vain harva päätyi näyttämölle saakka. Hänen työnsä oli pikemminkin teoretisointia ja teatteritaiteen suuntaviivojen pohdintaa kuin konkreettisia esitys-skenografioita.<sup>827</sup>

822 Poggioli 1968, 136. Katso myös Schreck 2021b, 43–57.

823 ”Jag kunde just tro att min marionett idé skulle roa dig. Emellertid nu är Craig här – utan sina marionetter [...] Säg igår hans Bach modell – storartad. Hela Arena Goldoni är utvidgad till oikänlighet och med en massa nya intressanta ting.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 25.3.1914. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 235.

824 Sborgi 2001, 21.

825 Laatta kuuluu Kansallisgallerian kokoelmiin (Painolaatta G 138) ja grafiikan vedos SLS:n arkistoon. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

826 Tian 2016, 127.

827 1900-luvun ensimmäisinä vuosina Englannissa Craig ohjasi näyttämölle useamman teoksen. Tämän jälkeen varsinaisia teatteriesityksiä näyttämölle olivat Ibsenin *Rosenholm* italialaisen näyttelijättären Eleonora Dusen kanssa Firenzessä toukokuussa 1906 ja Shakespearen *Hamlet* Moskovassa Stanislawskin kanssa vuonna 1912.

Kyseinen grafiikan aihe oli mitä todennäköisimmin yksi ensimmäisistä kokeiluista, joita Thesleff puugrafiikan parissa Craigin opastamana teki. Tässä vaiheessa puukaivertaminen edusti Craigille puhtainta taiteellista ilmaisua, ja siksi hän halusi opettaa tämän vanhan ja perinteisen tekniikan myös Thesleffille.<sup>828</sup> Tästä eteenpäin sekä maalaaminen että puugrafiikka muodostuivatkin tärkeimmiksi taiteellisiksi ilmaisuvälineiksi Thesleffille, ja hän saattoi työskennellä saman aiheen parissa molemmilla tekniikoilla.<sup>829</sup> Puugrafiikassa Thesleffin ja Craigin ilmaisu on usein niin lähellä toisiaan, että niitä saattaa olla vaikea erottaa toisistaan. Onkin oletettavaa, että monet aiheista on kaiverrettu yhdessä. Esimerkiksi edellä mainittu Thesleffin teatteritilaa kuvaava grafiikan laatta ja siitä otetut vedokset ovat todennäköisesti heidän yhdessä kaivertamiaan ja painamiaan.

Grafiikan tekeminen liittyi molempia kiinnostavaan liikkeen tematiikkaan, sillä työ puugrafiikan parissa oli luonteeltaan fyysistä ja ruumiillista. Laattojen kaivertaminen vaati voimaa ja karkeaakin veistotyötä, vaikka Thesleffin laatat olivatkin etenkin alussa varsin pieniä.<sup>830</sup> Tämän lisäksi Thesleffin painotapa liittyi toisinaan hänen oman ruumiinsa liikkeeseen, sillä oletettavasti hän painoi laattoja myös oman ruumiinsa painoa hyväksi käyttäen esimerkiksi laattojen päällä seisomalla tai liikkumalla.<sup>831</sup>

## Marionetti ja naamio

Laajana ja teoreettisesti ymmärrettynä Craigin marionetti alkoi sekoittua myös osaksi Thesleffin taiteilijantyötä ja identiteettiä, jopa elämänfilosofiaa. Thesleffille marionetti saattoi olla hän itse taikka hänelle mieleinen ja täydellinen malli, ”tyyppi” eli marionetti itse, kuten hän saattoi malliaan kutsua. Kun työskentely sujui, Thesleff

Yhteistyö Stanislawskin kanssa *Hamletin* parissa alkoi jo vuonna 1908. Tämän jälkeen ainoa varsinainen ohjaus oli Ibsenin näytelmän *Kongs-Emnerne (Kruununtavoittelijat)* vuoro Kööpenhaminassa vuonna 1926. 1910-luvun molemmin puolin Craig myös kirjoitti ja julkaisi paljon: vuonna 1905 *The Art of the Theatre* ja vuonna 1907 *The Actor and the Übermarionette* ja *The Artists of the Theatre of the Future*. Nämä kaikki kolme julkaistiin vuonna 1911 Heinemannin kustantamana nimellä *On the Art of the Theatre* (London, Heinemann, 1911). Katso tarkemmin Mango 2016 sekä <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/timeline/> (haettu 10.8.2022). Lorenzo Mangon mukaan Craig kyllä teki varsin varhaisesta vaiheesta eteenpäin teatterityötä enemmän visualisoinnin ja konseptin parissa, mutta hänen mukaansa on silti liian vähättelevää sanoa, että Craig ei olisi myös ohjannut ja tehnyt näytelmiä. Näin esimerkiksi Ibsenin *Rosenholmin* kohdalla vuonna 1906, jonka Mango näkee käännekohtana Craigin uralla. Juuri Ibsenin jälkeen häntä alkoi konkreettisen teatterin tekemisen sijaan kiinnostaa enemmän abstraktit hypoteesit. Mango 2016, 12.

828 Lahti 1973, 2–7.

829 Lahti 1973; Paavilainen 2016, passim.

830 Osa vedoksista saattaa olla jopa 4 cm x 4 cm kokoisia.

831 Lahti 1973; Schreck 2017, 178.

tunnisti itsessään teoreettisen ja fiktiivisen marionetin, persoonattoman taiteellisen toimijan, joka hallitsi luovaa prosessia. Marionetissa olikin kyse taiteilijan sisäisyyden heijastumasta, ei niinkään kytkeytymisestä konkreettiseen tai käsillä olevaan.<sup>832</sup> Kirjeessä Thyralle Thesleff kirjoitti:

Eeei olenko sanonut, että taiteilijan pitää muuttua – tiedätkö mitä se tarkoittaa. Puhun hölynpölyä – minä maalaan pelkästään niin kuin minun pitää – ja nyt marionetti olen minä itse – se on minun omakuvani vailla häivähdystäkään yhdennäköisyydestä. Haaa –<sup>833</sup>

Craigin teatteriteoria marionetteineen oli osa 1900-luvun alun avantgardeteatterin ja -taiteen teorianmuodostusta. Se liittyi modernin teatteri-ilmaisun jatkumoon, jolla oli juurensa jo Heinrich von Kleistin naamioteoriassa 1700–1800-lukujen taitteesta.<sup>834</sup> Naamio yhdistyi myös kreikkalaisen draaman tapoihin käyttää naamioita, puukenkiä ja yksinkertaisia riisuttuja eleitä.<sup>835</sup>

Craig jatkoi Kleistin perinnettä korvaamalla näyttelijän ylimarionetilla (*Über-Marionette*). Kirjoituksessaan *The Actor and the Über-Marionette* vuodelta 1908 Craig pohti, kuinka näyttelijä ei välttämättä ollut hyväksi teatterille johtuen tämän tunteiden aiheuttamista ennustamattomista seurauksista liikkeelle ja äänelle.<sup>836</sup> Siksi hän halusi korvata näyttelijän elottomalla hahmolla, ylimarionetilla (*Über-Marionette*).<sup>837</sup> Koska nukella ei ollut tunteita, se pystyi ilmentämään inhimillisen ruumiin teoreettisia mahdollisuuksia ja pitämään liikkumisen tavat kontrollissa ilman tunteiden tai kulttuurin vaikutuksia tai sekaantumista asiaan.<sup>838</sup> Craigin marionetin liike kuitenkin kumpusi myös ihmisen ruumiillisuudesta, koska isompaa nukkea liikutti sen sisuksiin kätkeyty ihminen ja pienempiäkin liikuttamaan tarvittiin useimmiten

832 Lahelma 2023.

833 ”Nää har jag sagt att en konstnär måste förändra sig – vet du vad det är. Just nonsens alt vad jag säger – jag målar blott som jag för ögonblicket måste måla – och nu är marionetten just jag själv – det är mitt själv porträtt utan att ha ett spår av likhet. Haaa. – ” Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 9.4.1914. SLS arkiv, SL5A 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 240.

834 Heinrich von Kleistin teksti ilmestyi ensimmäisen kerran *Berliner Abendblätter*nissä neljässä osassa 12.–15.12.1810. Kleist pohti esseistisessä kertomuksessaan *Über das Marionettentheater* vuodelta 1810, kuinka marionetin ylemmyys johtui erityisesti kyvystä olla kiinni painovoimassa ilman tietoisuuden tuomaa estoa. Näin se saattoi panna täytäntöön täydellisen liikkeen. Nukke tai jumala saattoivat saada aikaiseksi puhtaan sulokkuuden.

835 Le Boeuf 2009; Tian 2016, 133–134.

836 Craig 1908, 3, 9; Purcell-Gates 2017, 46–60.

837 ”The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Über-Marionette.” Siteeraus teoksessa Tian 2016, 141–142.

838 Craig 1908, 3, 9; Purcell-Gates, 2017, 46–60.

ihminen. Mutta samalla Craigin ylimarionetti ei kuitenkaan ollut inhimillinen, vaan pikemminkin asemoitu inhimillistä näyttelijää vastaan ja näin antihumaani:

Über-Marionetti on näyttelijä plus tuli, miinus itsekkyyys: jumalten ja demonien tuli ilman kuolevaisuuden savua ja höyryä.<sup>839</sup>

Monet muutkin mimiikan harjoittajat ajoivat takaa luonnollisen ruumiin ideaa. Tavoite oli näyttelijän ruumiin vapaus. Esittävä taide, erityisesti tanssi, alkoi elää omana kehittyvänä liikekielenä vapautuen ruumista pidättäneistä konventionaalisista koodista.<sup>840</sup> Niin sanottu uusi ja luonnollinen ruumis haluttiin päästää esiin ja vapaaksi opituista ja annetuista kaavoista, jotka liittyivät niin teatteritaiteen traditioon kuin vallitsevan kulttuurin tuottamiin ruumiillisiin konventioihin. Kulttuurissa omaksutut sosiaaliset koodit, normit ja eleet ymmärrettiin uuden näyttämötaiteen piirissä etäännyttävän ruumiin sen alkuperäisestä ja autenttisesta tilasta.<sup>841</sup> Tähän ajatukseen taas liittyi naamio: jos näyttelijän tai tanssijan kasvot olisivat peitettynä, hänen ruumiillaan ymmärrettiin olevan suurempi vapaus ilmaista.<sup>842</sup>

Craigille naamio oli ihmissielu puhtaimmillaan, sen realismista irtautuva puhdas ja henkinen ilmentymä. Naamion ja marionetin avulla hän uskoi voivansa ”puhdistaa” näyttämön ihmisestä ja tavanomaiseen tekstiin sidotusta draamasta. Craigin mukaan näyttämö ei kaivannut uudistusta, vaan jopa suoranaista tuhoamista.<sup>843</sup>

Teatterin ammattilaiset alkoivat ymmärtää ruumiin paikkana, johon sosiaaliset tavat ja koodit kerrostuivat, sen sijaan, että ruumis olisi kuin kone, jota kontrolloida halujen voimalla.<sup>844</sup> Syvemmän ja oleellisemmän totuuden uskottiin löytyvän ihmisen persoonan välittömän olemuksen ja fyysisen ulkomuodon alta, sisältä ja syvyyksistä. Tämä ajatustapa kytkeytyi voimakkaasti jo 1890-luvulla symbolistien jakamaan ajatusmaailmaan.<sup>845</sup> Craigiä kiinnosti minuuden arkkitehtuuri, ja hän etsi keinoja hylätä tietoinen mieli (*rational mind*). Tämän hän uskoi olevan mahdollista liikkeen avulla naamion (tai marionetin) antaman suojan uumenissa. Naamion avulla autenttinen ruumis saatiin tietoisien mielen ja tunteiden takaa esiin.<sup>846</sup>

Thesleffin luonnoskirjaan ilmestyi keväällä 1907 piirros, jossa etualalla on voimakkain ja paksuin vedoin luonnosteltu naamio tai naamiomaiset, suoraan

839 “The Über-Marionette is the actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality.” Siteeraus teoksessa Tian 2016, 141–142, käännös kirjoittajan.

840 Loupe 2010, 27.

841 Roach 1985, 218–219.

842 Purcell-Gates 2017, 46–60.

843 Le Boeuf 2009; Tian 2016, 133–134.

844 Roach 1985, 218–219.

845 Facos 2009; Lahelma 2014.

846 Purcell-Gates 2017, 46–60.



edestäpäin kuvatut kasvot tuijottavine silmineen. Naamion takana (kuvassa yläpuolella) on ohuin tussivedoin luonnostellut herkät ja alaspäin katsovan miehen kasvot.<sup>847</sup> Mies on Craig, joka nousee naamion takaa kuin kasvaen ulos sen takaraivosta. Tuntuu kuin kuva kertoisi Craigin ja naamion olevan sama asia. Ja tottahan se olikin sen taiteellisen elämän piirissä, jonka he yhdessä jakoivat. Luonnoskirjassa on toinenkin kuvapari, jossa aukeaman toisella sivulla on Craigin profiilikuva ja toisella puolella tyhjin silmin äärettömyyteen tuijottava naamio.<sup>848</sup> Kolmannessa luonnoksessa naamion vierellä lukee ”Kissan”, joka oli Firenzessä asuvan Thyra-sisaren pieni tytär Elisabeth.<sup>849</sup>

Ei ole sattumaa, että lapsuus kirjoitti Thesleffiä pohtimaan autenttisuuden kysymyksiä ja yhdistämään Elisabethin muotokuvan naamion tematiikkaan. Lapsuus oli taiteilijoille läsnäolon ja muistamisen tila, jolloin ihmisen luonnollinen yhteys henkiseen todellisuuteen ei vielä ollut kadonnut. Aikuisuus taas merkitsi heräämistä vieraantuneeseen maailmaan.<sup>850</sup> Lapsuus ymmärrettiin jo symbolistien piirissä paratiisillisena alkutilana, joka takasi intuitiivisen yhteyden alkuperäiseen – samaa mitä nyt tavoiteltiin naamion avulla.

## The Mask – naisen ja miehen välinen kollaboraatio

Eräällä Thesleffin vuoden 1907 luonnoskirjaan liimatulla naamiota profiilissa esittävällä grafiikan lehdellä lukee: ”Words are even more foolish things than”. Mitä ilmeisimmin sanat on kirjoittanut Craig.<sup>851</sup> Mutta mitä arvoituksellinen lause ”sanat ovat jopa hupsumpia asioita kuin” voisi tarkoittaa?

Tietty absurdateetti ja sattumanvaraisuus olivat avantgarden taiteilijoille tärkeä työkalu. Samoin heille oli tyyppillistä työskennellä monilla eri taiteenaloilla samaan aikaan. Tietynlainen välinepuhtaus ja taiteenlajien välinen tarkkarajaisuus hämärtyi taiteilijoiden hakeutuessa yhteistyöhön keskenään ja ottaessa vaikutteita toistensa

847 Ellen Thesleffin luonnoskirja 3449:24, sivu 16, pvm. 19.4.–27.11.1907. Kansalliskallia, Ateneumin taidemuseo.

848 Ellen Thesleffin luonnoskirja 3449:24, sivut 26 ja 28. Kansalliskallia, Ateneumin taidemuseo.

849 Ellen Thesleffin luonnoskirja 3449:24, sivut 36 ja 63. Kansalliskallia, Ateneumin taidemuseo. Elisabethista on luonnoskirjassa myös etuisäkanteen liimattu pieni puugrafiikan vedos, jossa pienen lapsen ominaisuudet, kuten kasvojen pyöreys, liikkeiden tietynlainen kömpelyys ja hellyttävyyys on kuvattu realistisesti.

850 Kokkinen 2019, 199–202, 271, 283.

851 Luonnoskirja 1907, 3449:25, sivu 1, pvm. 3.7.–13.11.1907, Kansalliskallia, Ateneumin taidemuseo. Thesleff ei hallinnut englantia niin hyvin, että olisi käyttänyt kyseistä kieltä muiden kuin Craigin seurassa ja varsinkaan että olisi kirjoittanut itselleen luonnoskirjoihin englantia. Lisäksi käsiala on selvästi Craigin. Thesleff itse asiassa joutui opiskelemaan englannin kielen aivan alkeista, koska hänen koulusivistykseensä kuuluivat ranska ja saksa.

tekemisen tavoista. Myös kirjoittaminen oli yksi keskeinen ilmaisukanava. Thesleffin alkoi kirjoittaa aktiivisemmin kokeellista runoutta ja aforistiikkaa, jossa ruumiilliset tuntemukset, haptisuus ja aistimellisuus olivat tärkeitä elementtejä. Esimerkiksi vuonna 1908 Firenzessä syntyi runo:

Puhuminen oli kuin varjostaa  
 auringonpaahteessa höyryävää ruusua  
 – sammuttaa kylmä jääkukan terälehdtä  
 Se oli pauhaavan sydämenlyöntien  
 kaikujen hiljennys. –<sup>852</sup>

Idean kirjoittamisesta Thesleffille tarjosivat yhtäältä Craig, mutta mahdollisesti myös Stephen Hawesin vaimo Mina Loy, joka oli ensimmäisiä ja ainoita futuristiseen liikkeeseen kuuluneita naisia. Loy kirjoitti muiden futuristien tapaan kokeellista runoutta, jossa hän satiirin keinoin kyseenalaisti vanhoja normeja. Futuristien piirissä Loy oli kirjoittava feministi, joka vastusti ajan kireää sukupuolimoraalia. Hänen typografisesti erikoiset ja verbaalisesti dynaamiset tekstinsä kritisoivat futuristeille tyypillistä aggressiivista ja seksististä asennetta naisia kohtaan. Futuristit käsittelivät teoksissaan ja manifesteissaan naista usein epäarvostavalla tavalla.<sup>853</sup>

Isabel Castelao-Gómezin mukaan Loyn teksteihin materialisoitui ruumiillinen ja tilallinen kokemus naisen epävakasta asemasta urbaaneissa ympäristöissä ja taiteellisissa yhteisöissä.<sup>854</sup> Sukupuolensa takia naisilla oli ambivalentti yhteys avantgarden miesyttimeen, mikä synnytti omanlaistaan kokeellisuutta ja lähestymistavan erityisyyttä. Castelao-Gómezin mukaan naisten teoksissa yhdistyi uudella tavalla feminiini kokemus ja taiteellinen innovaatio.<sup>855</sup>

Thesleffin kokeelliseen ja assosioivaan runoon liittyvä kielen suoran merkityksen ja eksaktiuden hälventäminen liittyi varmasti myös kysymyksiin sukupuolesta ja naiskirjoittamisesta, mutta myös naamion tematiikkaan. Jos Craigin naamion ja marionetin idea oli pikemminkin universaalisuus ja alkuperäisyys kuin arkirealismen tai tietyn persoonan kuvaus, myös Thesleffin kokeellinen kieli tuntui pyrkivän kurottamaan kauemmas kuin vain välittömät kokemukset. Voimakkaasti assosioivat tekstit ja naamiot olivat työkaluja tutkia maailmaa ja päästä koskettamaan jotakin

852 ”Att tala det var som att skugga / rosen som ångar i solglöden – / - att stäcka kölden i en isblommas kalk / Det var att tysta ekot av ett brusande / hjärtas slag. –” SLS arkiv, SLISA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös kirjoittajan. Runo julkaistiin myös Thesleffin kuoleman jälkeen ilmestyneessä kirjassa *Dikter och tankar* 1954.

853 Francini 2001, passim.; Castelao-Gómez 2017, 37–39. Siteeraus alkuperäiskielellä: ”Fling yourself at life in order to discover new ways of self-expression.” Käännös kirjoittajan.

854 Castelao-Gómez 2017, 33.

855 Kunnas 2014, 15; Konttinen 2017, 18–22; Castelao-Gómez 2017, 37–38, 50, 54.

universaalia, toisaalta uniikkia ja autenttista ja toisaalta jotakin yleisinhimillistä ja alkuperäistä, johon taiteilijoiden mielissä nimenomaan heillä oli mahdollisuus kurottaa.

Kieli ja sen rajoitteet olivat ilmeisiä, ja siksi taiteilijoilla oli tarve päästä kielen ulottumattomiin, persoonan ja tunnetun tuolle puolelle. Syvyyksiä tavoiteltaessa käytettiin tekniikkana myös absurdia runoutta, jonkinlaista puoliautomaattikirjoitusta ja intuitiota. Oma sisäisyytään tutkimalla ihmisen ajateltiin pääsevän lähemmäs totuutta. Monet lukivat Sigmund Freudia tai Henri Bergsonia, ja heistä käytiin niin julkista keskustelua kuin yleistä ajatustenvaihtoa taiteilijoiden keskuudessa. Niin Freudin kuin Bergsoninkin tutkimuksien ymmärrettiin johtavan sisimmän ääreen. Thesleffin siteestä näihin kirjoittajiin on vaikea sanoa tarkasti, mutta Firenzen verkostoissa Bergsonista puhuivat ainakin Mable Dodge Luhan, Mina Loy, Filippo Tommaso Marinetti ja Giovanni Papini. Jo 1890-luvun Pariisissa Bergsonin filosofiset luennot olivat olleet suosittuja seurapiiritapahtumia, joten on mahdollista, että Thesleff olisi tutustunut Bergsonin ajatteluun jo silloin.<sup>856</sup>

Eniten Thesleffin kirjoittamiseen tässä vaiheessa varmasti vaikutti kuitenkin Craig, joka muutoin kirjoitti paljon, vaikka teatteri-ilmaisussaan riisuikin tekstin merkityksen minimiin. Craigille teatteri oli hyvin pitkälti teoriaa ja kirjallista teoreettista pohdintaa, jonka ilmaisukanavaksi hän perusti Firenzessä vuonna 1908 lehden nimeltä *The Mask*. Sen oli tarkoitus esitellä hänen ja hänen verkostoissaan toimivien taiteellisten ajattelijoiden teorioita, kuvituksia, kirjoitelmia ja runoutta.<sup>857</sup> Lehden nimi *The Mask* viittasi luonnollisesti Craigin omiin käsityksiin ei-naturalistisesta teatterista ja marionetin läsnäoloon hänen teoriassaan, mutta myös hänen omaan julkiseen henkilöllisyyteensä.<sup>858</sup>

Lehden aihepiirit olivat rönsyileviä ja kirjoituksissa ja teemoissa saatettiin käsitellä Platonia, Aristoteleeta, Goethea, Schilleriä, Nietzscheä, Tolstoita ja Shakespearea. Näitä klassikoita yhdistettiin luovasti ja ennakkoluulottomasti aikansa teatteriteoreetikoihin, kuten Stanislavskiin, Wyspiańskiin, Hevesiin ja Craigin omiin teorioihin. Lehdessä saattoi olla otteita saksalaisen renessanssitaiteilijan Albrecht Dürerin ihmisvartalon mittasuhteista 1500-luvulta, japanilaista No-teatteria esitteleviä artikkeleita, jaavalaisia marionetteja ja Marinettin manifesteja futuristisesta teatterista.<sup>859</sup> Lisäksi vaikutteita otettiin eri uskontojen teksteistä, rituaaleista ja kuvastoista. Lehden laaja perspektiivi ja luova asioiden yhdisteleminen näytti, kuinka esimerkiksi uskonnollisista käytänteistä poimittiin hyödynnettäväksi osia, joita yhdistettiin edel-

856 Sarajas-Korte 1966, 51; Lahelma 2019, 23. Ranskassa Bergson sai vuonna 1889 ilmestyneellä väitöskirjallaan *Essai sur les données immédiates de la conscience* aseman symbolismin filosofina. Katso lisää Lahelma 2019, 25.

857 Tian 2016, 126.

858 Innes 2004, 8.

859 Sborgi 2001, 23–24; Schreck 2017, 178–180.

leen eteenpäin muihin itseä kiehtoviin aineksiin.<sup>860</sup> Teatteri toimi tässä vaiheessa henkisyyden äänitorvena ja monimuotoisen ja laajasti etsijyyden tematiikkaan liittyvän uskonnollisuuden muotoilijana.<sup>861</sup> Tämä kaikki yhdisti myös Thesleffin edelleen etsijyyden perinteeseen.<sup>862</sup>

Craig toimitti *The Mask* -lehteä Firenzestä käsin vuosina 1908–1929 yhdessä englantilaisen journalistin Dorothy Nevile Leesin kanssa. Craig oli tavannut Leesin Firenzessä vuonna 1906, ja he kirjoittivat lehteen saman nimimerkin J. S. (John Semar) alla. Tämän lisäksi he käyttivät myös muita salanimiä antaakseen ymmärtää, että lehteen olisi kirjoittanut useampikin tekijä.<sup>863</sup> Craig halusi lehteensä kuvituksia myös Thesleffiltä, ja jo ensimmäisessä numerossa maaliskuulta 1908 komeili Thesleffin puupiiirros naamio-aiheesta.<sup>864</sup> Lehden artikkeleista oli usein mahdoton sanoa, kumpi ne oli kirjoittanut, Lees vai Craig.<sup>865</sup> Samoin oli kuvituksen laita – ei ole täyttä varmuutta, olivatko kaikki Thesleffin kuvitukset lehdessä hänelle attribuoituja.<sup>866</sup>

Craigin ympärillä työskenteli paljon sekä miehiä että naisia. Lähin piiri koostui vajaasta tusinasta kansainvälisiä taiteilijoita. Kaikki tuntuivat vakuuttuvan ainakin alkuun Craigin innosta ja energiasta. Craig itse hahmotti itsensä eräänlaisena näkijänä:

[...] Kenenkään ei ole pakko seurata minua tai jäädä, minulla on hyvin vähän tarjottavaa, lukuun ottamatta vaivaa ja lopullista voittoa. [...] <sup>867</sup>

Sukupuolten välinen rajankäynti taiteen kentällä oli edelleen normatiivista, vaikka taidemaailman pienissä verkostoissa saattoikin elää tasa-arvoisempia kokeiluja mies- ja naistaiteilijoiden välillä. Tällaisia pyrkimyksiä näkyi niin Thesleffin ja Craigin kuin Leesin ja Craigin välisessä tavassa organisoida elämänsä Arena Goldonin pajassa tai *The Maskin* toimituksessa. He olivat jossakin määrin tasa-arvoisia.

860 Kokkinen 2019, 53.

861 Lingan 2010; Kokkinen 2019, 59.

862 Katso myös Lahelma 2019, 27–28.

863 Lees kirjoitti vähintään yhtä paljon kuin Craig, ja vaikka *The Mask* on myöhemmin laitettu täysin Craigin nimiin, tuli Nevile Leesistä ajan mittaan lehden varsinainen kustantaja. Sborgi 2001, 15–18.

864 Tian 2016, 129–130. *The Maskin* ensimmäinen numero ilmestyi maaliskuussa 1908.

865 Sekä Thesleffin grafiikkakokeilut että Dorothy Nevile Leesin työ veivät osaltaan lehden sisältöä ja sanomaa eteenpäin. Lehden ensimmäinen 500 kappaleen painos ilmestyi maaliskuussa 1908, ja sitä julkaistiin vuodesta 1908 aina vuoteen 1929 saakka, lukuun ottamatta taukoa ensimmäisen maailmansodan aikana. Katso lisää Craig 1968, 244; Sborgi 2001, 21; Schreck 2017, 182.

866 Samaan lopputulemaan Thesleffin ja Craigin teosten samankaltaisuudesta tuli myös taidehistorioitsija Markku Lahti tutkimuksessaan. Lahti 1973, 5.

867 ”[...] No one is obliged to join me or to stay, I offer very little except hardships and ultimate victory [...]” Siteeraus teoksessa Tian 2016, 131. Käännös kirjoittajan.

Kuitenkin ajan sukupuolijärjestyksen mukaisesti moderni näyttämötaide ja -ilmaisuus perustui luovaan maskuliiniseen pääomaan. Tutkija Francesca Coppa tuo vuosisadanvaihteen näyttämötaidetta koskevassa feministisessä analyysissään esiin, kuinka teatterintekijöiden maine rakentui monesti edelleen naisten piilossa tekemälle työlle.<sup>868</sup> Yhteiskunnan normatiiviset olosuhteet sukupuolten välillä estivät naisia saamasta julkisesti tasa-arvoista paikkaa miestaiteilijoiden rinnalla. Pienissä piireissä saattoi elää utopia, missä sukupuolen sijaan ainoastaan todellisella taiteilijuudella oli väliä.

On kuitenkin olennaista muistaa, että 1900-luvun alussa Craigin teatteriverstaan kaltainen työtila ei ollut paikka, jossa naisia tyypillisesti nähtiin. Firenzen anglo-amerikkalainen boheemi verkosto antoi mahdollisuuden kokeiluihin ja Craigin läheisyydessä Dorothy Nevile Lees, Mina Loy tai Isadora Duncan olivat esimerkkejä siitä, miten taiteilijana saattoi työskennellä itsellisistä lähtökohdista käsin. Kuitenkin Craigin tavassa kohdella naispuolisia työtovereitaan näkyi normatiivinen asenne ja naisten työn häivyttäminen taka-alalle. Esimerkiksi Dorothy Nevile Leesin kohdalla hänen toimittajan ja kirjoittajan roolinsa *The Mask* -lehdessä painettiin kulisseihin. Lees kirjoitti lehteen aina nimimerkkien alla, eikä hänen päätoimittajan positiotaan julkilausuttu missään.<sup>869</sup>

Laajassa Craig-tutkimuksessa myös Thesleffin panos tämän taiteellisena kumppanina on jäänyt Suomen ulkopuolella täysin unholaan, vaikka Craig kuitenkin suhtautui Thesleffin työhön varsin kannustavasti. Erityisesti hän arvosti Thesleffin tekemiä liiketutkielmia ja tapaa kuvata liikettä. Craig kirjoittikin Thesleffin taiteesta kehuvaan artikkelin<sup>870</sup>, osallistui aktiivisesti Thesleffin Firenze-aiheisia puupiiirroksia käsittävän julkaisun suunnitteluun<sup>871</sup> ja puhui aikansa ehkä vaikutusvaltaisimmalle agentille Edward Steichenille myönteiseen sävyyn Thesleffin taiteen puolesta:

Oi Einar – tämä on hurjaa, mutta kuule, Craig kirjoittaa minulle Lontoosta, kuinka hän on Pariisissa järjestämässä minulle näyttelyä New Yorkiin! Tämä on aivan uskomattoman kilttiä häneltä, amerikkalainen valokuvaaja Steinhem (en muista nimeään nyt), mutta hän on järjestänyt jo Rodinille, Matiselle ja nyt myös Craigille. Hän oli nähnyt puupiiirroksiani ja ollut ihastunut. Hän haluaa minulta 6 maalausta ja kaikki etsaukset ja puupiiirrokset, mitä minulla on. Joten tästä syystä lähetä kaikki puupiiirrokseni. Kuinka lähettää maalauksia ja saada ne perille – oi jumalani –

868 Coppa 2008, 85.

869 Leesin merkitys ja panos on ymmärretty vasta myöhemmin, erityisesti heidän yhteisen poikansa David Leesin kertomana. Katso lisää Sborgi 2001.

870 Craig 1910, 8–9.

871 Thesleff 1909.

Se pieni Ponte Vecchio  
Se alaston mies meren rannalla (iso)  
Purjevene ja valkoiset vaahtopäät (iso)  
Puu auringonpaisteessa (pieni)  
Toinen pieni merimaisema, missä on kaksi purjetta  
Pieni, missä on Arno San Miniatosta päin katsottuna  
Minun omakuvani – se viimeisin

Minusta voi tulla miljonääri, mitä Amerikkaan tulee. Lähetä kaikki Forteen ja niin nopeasti kuin mahdollista – hei hei – toivottavasti olet Helsingissä. Ne on varmasti paras laittaa pikana. Ellen.<sup>872</sup>

Craigin läheisyydessä Thesleffin elämä ja taiteellinen työ rakentuivat uudella tavalla. Edellisessä luvussa käsiteltynä aikana Thesleff oli elänyt vielä yhteen kietoutuneena sisartensa ja äitinsä kanssa matkoja ja liikkumista jakaen. Työskentely oli tapahtunut pääasiassa perheen naisten läheisyydessä myös heitä piirtäen ja maalaten. Kohdattuaan Craigin Thesleff alkoi eriyttää näitä elinpiirejään, vaikka perheen naiset, äiti, Gerda ja Thyra, tutustuivatkin Craigiin. Kuvaavaa on kuitenkin, kuinka Thesleff halusi tulevina vuosina matkustaa Firenzeen myös yksin. Kuten kirjeestä käy ilmi, hän visioi tulevaisuuttaan henkisesti ja taloudellisesti riippumattomana taiteilijana.

Perheen naisiin sitoutuneen ruumiillisuuden rinnalle kasvoi nyt uudenlainen vuotava yhteys Craigin kanssa. Siihen liittyivät, luovuus, haaveet ja halu. Thesleff eli rajankäyntiä hienovaraisesti ja piti perheensä naiset osallisina Craigin kanssa jakamastaan todellisuudesta. He tapailivat usein myös yhdessä, ja perhe tiesi Thesleffin ja Craigin taiteellisesta suhteesta.<sup>873</sup> Ristiriitaisen ja dramaattisenkin tilanteesta teki se, että samaan aikaan kun Thesleff alkoi työskennellä Craigin kanssa, rakastui hän mie-

872 ”Ah Einar – detta är ju häftigt men hör nu: Craig skrifver till mig ifrån London att han i Paris arrangerat för mig få en utställning i New York! Det är ju otroligt hyggligt af honom, en amerikansk fotograf Steinhem (?) mins ej namnet nu, men en som arrangerat för Rodin, Matisse och nu också för Craig. Han hade sett af mina träsnitt och varit förtjust. Han vill ha 6 af mina målningar och alt jag har i etsning och träsnitt. Sänd därför hit alla mina träsnitt där. Och sen hur expediera målning- arna och hur få tag i dem – o dio – [...]”

Den lilla Ponte Vecchio / Den nakna mannen vid hafvet (stor) / Segelbåten och den hvita skummet (stor) Trädet i solsken (liten) / En annan liten marin med två segel / En liten med Arno från S. Miniato / Mitt sjelf porträtt – det sista [...] jag kunde ju bli miljonner nu då det gäller Amerika. Adressera alt hit till Forte och så snabbt som möjligt. –Saluti – jag hoppas du är i Hfors. Det bör väl sändas som ilgods – grand vitesse. [...] Ellen.” Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille Suomeen Forte dei Marmista 22.7.1909. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 194.

873 Aineistoissa on myös kirjeenvaihtoa Craigin, Thyran ja äidin välillä sekä useampia valokuvia, joissa perheen naiset esiintyvät yhdessä Craigin seurassa Firenzessä.

heen ainakin jossain määrin, mahdollisesti ensimmäistä kertaa elämässään.<sup>874</sup> Se oli poikkeuksellista, sillä yleensä Thesleff suhtautui miehiin varsin välinpitämättömästi, toisinaan jopa ironisesti ja halveksuvasti:

Alamme saada tarpeekseen pensionaatista – mutta voit olla vielä rauhassa – ja kenties lohduttautua sillä, että ainoa kavaljeeri, joka tähän mennessä on näytetty, oli ensimmäisessä illanvietossa ollut varsin naurettava sohvalla istunut subjekti – hänellä oli nenä ja villit silmät sekä suu, joka avautuessaan antoi ymmärtää, että hän oli misantrooppi.<sup>875</sup>

Craig sen sijaan rakastui Firenzessä Ellenin sijaan tämän sisareen Thyraan. Craig ilmaisi tunteensa erityisen selvästi sen jälkeen, kun Thyra alkuvuodesta 1908 jäi yllättäen leskeksi Torsten Söderhjelmmin kuoltua lavantautiin Firenzessä.<sup>876</sup>

## 4.2 Vitaali ruumis

Kesällä 1908 Thesleff maalasi Italiassa väriä ja fyysistä läsnäoloa hehkuvan teoksen *Lehtimaja*.<sup>877</sup> Se kuvaa hetkeä hänen lempikahvilansa Cafe de Roman terassilla Forte dei Marmin kylpyläkaupungissa. Thesleff vuokrasi kaupungista asunnon ja asui siellä kesän leskeksi jääneen Thyran ja tämän lapsien kanssa. Sisar Gerda työskenteli lääkintävoimistelijana Viareggion rantakaupungissa.

Thesleff oli matkustanut Forte dei Marmin rantakaupunkiin ensimmäisen kerran jo vuonna 1904 saatuaan idean Münchenin aikaiselta perheystävältään Carl Palmelta. Matkaa Firenzestä Forte dei Marmiin kertyi yhteensä noin 120 kilometriä, ja kaupunkiin lähdettiin pakoon erityisesti kesän kuumuutta.

Valo korostui Fortessa lähes päällekkäyvällä tavalla. Aurinko heijastui aaltoilevasta merestä, rantojen hiekasta ja horisontissa uhkeina kohoavien marmori- ja kalkkikivi-vuorien valkoisilta rinteiltä. Elämä rytmittyi kylpyläkulttuurin ihanteiden mukaisesti

SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv ja SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier sekä perhearkisto.

874 Schreck 2017, 175–177. Thesleffin ja Craigin välisestä yhteistyöstä ks. lisää Lahti 1973, passim.

875 ”[...] vi börja få nog af pensionen – men du kan ännu vara lugn – eller kanske tvärt emot ty den enda kavaljer som hittills visat sig på första kvällens soirée var just ett ganska löjligt subjekt, som satt i soffan – hade en näsa och ett milda ögon och en mun som då den öppnade sig berättade någonting om att han var misantrop!” Ellen Thesleffin kirje äidille 9.11.1895. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 124.

876 Gordon Craig ilmaisi tunteensa avoimesti Thyralle muun muassa kirjeessään Suomeen kesän 1909 alussa. Edward Gordon Craigin kirje Thyra Söderhjelmille kesällä 1909. Kansalliskirjasto, Ms. Mf. 747.

877 Ellen Thesleff, *Lehtimaja*, 1908. Öljy kankaalle, 48 x 49 cm. Yksityisomistus.

ahkeran työnteon ja sen vastapainona vietetyn vapaa-ajan, kuten kylpemisen, ulkoilemisen ja syömisen välille. *Lehtimaja*-maalauksessakin ihminen nauttii lämpöisestä ja raukeasta olostaan auringon poltteelta suojassa viiniköynnösten muodostamassa pergolassa.

Perhealbumista löytyvässä valokuvassa Forte dei Marmin rannalta käyskentelee rennon oloisia ihmisiä, aikuisia ja lapsia.<sup>878</sup> Etualalla ovat Craig ja Thyra, joka kantaa pientä lastaan rennosti oikean lantionsa päällä. Craig silittää hellästi heidän välissään kävelevän toisen lapsen päätä. Taustalla ilmeisesti uima-asussa oleva nainen voisi olla Thesleff ja toinen hattupäinen mies mahdollisesti Stephen Haweis. Kuvan on luultavasti vuodelta 1908, sillä toinen Thyran lapsista on vielä niin pieni. Thyra vietti ensimmäistä kesäänsä leskenä lastensa kanssa, Torsten Söderhjelm oli kuollut alkuvuodesta. Seuraavana kesänä 1909 Thyra palaisi lapsineen takaisin Suomeen.

Valokuvasta näkyy, miten seurue Forten rannalla vältteli ajan muotisuuntauksen, vitalismin, oppien mukaisesti kiristäviä vaatteita, tiukkoja kampauksia sekä konventionaalisia ja pidäkkeellisiä tapoja tai eleitä. Tavoite oli pyrkiä eroon kulttuurin ja moderniteetin tuomista kahleista ja saada yhteys alkuperäisiin ruumiillisiin maailmassaolon tapoihin. Myös luonnoskirjoissa näkyy vitalistinen vire, jossa Thesleff laittaa ruumiinsa liikkeeseen ja kulkee pitkissä hameissaan rannoilla aiheitaan etsien ja niiden parissa työskennellen. Samoilla rannoilla oleskelee luonnoksissa myös muita ihmisiä, löyhiin asuihin sonnustautuneita aikuisia ja lapsia, jotka luultavimmin ovat hänen omaa lähipiiriään, Thyra lapsineen, Gerda ja Gordon ystävineen.

Vitalismi oli aikakaudella suosittu elämäntapauudistusliike, jonka piirissä pyrittiin vapauttamaan ruumis teollisen kulttuurin epäterveellisistä rajoituksista. Vitalistien tavoitteena oli elää intensiivisessä suhteessa ympäröivän luonnon kanssa. 1900-luvun alussa monet taiteilijat halusivat irtaantua kaupunkikulttuurista ja korvata urbaanin ympäristön kiihkeällä luontosuhteella. Tutkija Johanna Frigårdin mukaan vitalistisen elämäntavan tavoite oli ruumiillisuuden sisällyttäminen kulttuuriin. Tämän saattoi ymmärtää asettuvan luonnontieteellistä ihmiskäsitystä vastaan, mutta elävän myös rinnan sen kanssa. Toisaalta korostettiin ihmisen yhteyttä luontoon ja tarvetta samaistua kaikkeen luonnolliseen, toisaalta tieteen havainnot esimerkiksi ravinnosta ja elinolojen vaikutuksesta terveyteen otettiin aktiivisesti huomioon.<sup>879</sup>

Biologi Ernst Mayr kuvasi vitalismia olemukseltaan ”anti-liikkeeksi”, sillä se oli ensisijaisesti kapinaa tieteellisen vallankumouksen synnyttämää maailmankuvaa vastaan.<sup>880</sup> Tavoite oli elää mahdollisimman luonnonläheisessä tilassa, mielellään lähellä vesistöjä raittiista ilmasta, kasvillisuudesta sekä ilma-, valo- ja vesikylvyistä nauttien. Elämäntapaan kuuluivat myös naturismi, luonnonhoidot ja kasvisruokavalio.

878 Valokuva kuuluu Thesleffin suvun yksityiseen perhearkistoon. Kuvan ajoitus kesälle 1908 on tarkentunut tämän tutkimuksen yhteydessä.

879 Frigård 2008, 50.

880 Sausman 2013, 18; Lahelma 2019, 25.



Vitalismin piirissä uskottiin, että mitä enemmän ihminen vietti aikaa luonnossa ja antautui sen voimille, sitä paremmin hän olisi kiinni aitoudessa, alkuperäisyydessä spontaaniuden ja häpeämättömyyden tilassa. Vitalistinen aihe- ja aatemaailma sai sijan myös pohjoismaisissa kulttuuripiireissä. Thesleffin lisäksi se ilmeni vahvana esimerkiksi norjalaisen Edvard Munchin, tanskalaisen J. F. Willumsenin ja ruotsalaisen Eugène Janssonin tuotannossa.<sup>881</sup> Myös Thesleffin tuttavien kuuluneen Magnus Enckellin taiteessa näkyi tässä vaiheessa vitalistisia piirteitä, jotka rinnastuivat aihe- maailman ja värin ja valon kuvaukseltaan Thesleffin teoksiin.

Lähin johdatteli Thesleffille vitalismin pariin oli Craig, joka eli ainakin jossain määrin vitalististen periaatteiden mukaisesti. Firenzessä monet paheksuivat hänen vapaamielistä käytöstään, kuten uimista alastomana Arnossa keskellä kaupunkia tai käyskentelyä alastomana mesenaattinsa Charles Loeserin huvilan puutarhassa.<sup>882</sup> Kun Loeser huomautti asiasta Craigille, tämä olisi erään kertomuksen mukaan repinyt vaatteet yltään ja kysynyt: ”Mutta eikö tämä olekin kaunista?”<sup>883</sup>

Vitalismi oli modernin murroksen projekti, joka tähtäsi terveen ja elinvoimaisen kulttuurin uudelleenluontiin. Tavoitteena oli ruumiillinen suhde maailmaan, ympäröivään luontoon ja tilaan, jossa ihminen olisi mahdollisimman vapaa ja pidäkkeetön. Vitalismin piirissä pyrittiin uudelleenarvioimaan kulttuurista suhdetta ruumiiseen, ja elämäntavan keskiössä oli usko eräänlaiseen elämänvoimaan ja energiaan, josta ranskalaisfilosofi Henri Bergson käytti nimitystä *élan vital*.<sup>884</sup> Bergson julkaisi vuonna 1907 kirjan *L'Évolution créatrice*, missä hän esitteli ajatuksensa ja teoriansa kaikkialla elollisessa vaikuttavasta elämänvoimasta, *élan vitalista*. *Élan vital* oli jotakin, jota tieteen mekanistinen maailmankuva ei pystynyt selittämään. Se oli edustettuna kaikessa elollisessa. Mekanismin ja materialismin kritiikki yhdisti Bergsonia myös ajan okkultistisiin ja mystisiin suuntauksiin. Bergsonin vitalistisessa filosofiassa elämänvoima oli itsesyntyistä, ei esimerkiksi jumalallisista alkuperää. Samoin kuin monet ajan modernit okkultistit, Bergson perusti filosofisen systeeminsä intuitioon ja introspektioon ja pyrki rakentamaan synteisiä tieteeseen ja mystiikan välille.<sup>885</sup>

Bergsonista tuli materialismiin, rationaalisuuteen ja positivistiseen tieteeseen kriittisesti suhtautuvan vitalistisen aatesuunnan johtohahmo. Hän saavutti suosion erityisesti taiteilijoiden keskuudessa Ranskassa ja Italiassa. Vaikka Bergson olikin aikansa muotifilosofi, on oletettavaa, että hänen teorioistaan innostuneet taiteilijat ja kirjailijat eivät välttämättä perehtyneet hänen ajatuksiinsa kovinkaan syvällisesti.

881 Stewen 1989, 167; Häggman 1994, 80; Guerlac 2006, 11; Frigård 2008, 129–136; Schreck 2017, 184–185; Lahelma 2019, 26–30.

882 Burke 1997, 238; Schreck 2017, 185.

883 Dodge Luhan 1935, 347.

884 Guerlac 2006, 7; Lahelma 2019, 25. Henri Bergson käytti termiä ensimmäisen kerran vuonna 1907 julkaisemassaan teoksessa *Creative Evolution*.

885 Sausman 2013, 18; Lahelma 2019, 23, 25. Bergsonin suhteesta okkultismiin ja mystiikkaan ks. Grogin, 1988, 37–67 ja Jones 2010, 73–76.

Kuten Marja Lahelma tuo esiin, on hyvä pitää erillään keskustelu Bergsonin ajatuksista yhtäältä puhtaasti filosofisessa kontekstissa ja toisaalta bergsonilaisuudesta laajempaan yhteiskunnallisena ja ennen kaikkea taiteellisen keskustelun ilmiönä.<sup>886</sup>

Taiteessa vitalistisia aatteita käsiteltiin kuvaamalla muun muassa alkukantaisia maisemia, ihmisten elinvoimaisuutta ja hedelmällisyyttä sekä luonnon ja ihmisen yhteenkuuluvuutta. Tämä alkoi näkyä myös Thesleffin tuotannossa näistä vuosista eteenpäin. Craigin lisäksi toinen tärkeä linkki vitalistiseen elämäntapaan oli sisar Gerda, joka oli kouluttautunut läheisesti aatteeseen liittyvään lääkäintävoimistelijan ammattiin ilmeisesti jo 1890-luvulla Suomessa. Italiassa Gerda harjoitti ammattiaan aktiivisesti, ja esimerkiksi kesällä 1908 hän asui Viareggion kaupungissa yläluokkaisen asiakkaidensa ja potilaidensa kanssa. Hyvän elämän edellytys yläluokkaisissa piireissä oli ihmisen ja luonnon välinen harmonia. Tätä yhteyttä Gerda Thesleff opetti asiakkailleen erilaisten terveysliikkeiden ja voimistelun avulla. Tavoitteena oli terveyden ja yleisen elämänlaadun vaaliminen, parantaminen ja tietynlaisen elämäntyylin omaksuminen osaksi jokapäiväistä elämää.

Terveysharrastus oli uudella tavalla eri luokkia ja yhteiskunnan kerroksia yhdistävä harrastus. Tavoitteena oli terveempi, vahvempi ja kyvykkäämpi ihminen, ja liikunta muuttui herrasväen elämäntapaurheilusta (esimerkiksi promenadit, purjehdus ja metsästys) enemmän yksittäisten ruumiiden fyysiseen harjoittamiseen.<sup>887</sup> Ajan suomalaisen voimistelun pioneerin Viktor Heikelin mukaan liikunta oli kreikkalaisten esikuvien mukaan ”yleisinhimillinen sivistysväline”, jonka avulla oli mahdollisuus tulla paremmaksi ihmiseksi.<sup>888</sup>

Thesleffin kirjeistä tai henkilökohtaisista muistiinpanoista ei suoraan käy ilmi, että hän olisi varsinaisesti sitoutunut vitalismin taustalla vaikuttaneisiin filosofisiin aatteisiin.<sup>889</sup> Vitalistiseksi tulkittavissa oleva asenne kuitenkin kuultaa läpi hänen taiteellisesta ilmaisustaan ja ajattelustaan 1900-luvun alusta eteenpäin. Italian lisäksi vitalistiseksi tulkittavissa oleva elämäntapa näkyi kesäisin Suomessa Casa Biancan ateljeessa työskenneltäessä:

Tänään aurinkoisen kuuma päivä – otan kolmannen aurinkokylpyni ylhäällä Gerdan huoneessa lakanan suojatessa maantielle päin – tietenkin estääkseni uteliaat katseet. Aurinko on minun elämän eliksiirini. Tulin tänne iskiäkseni vaivaamana, sade ja kylmyys eivät siihen auttaneet, mutta nyt olen parantunut. Toivottavasti pärjää [Thyra] polvinesi – aurinko on jumala.<sup>890</sup>

886 Lahelma 2019, 25.

887 Frigård 2008, 51.

888 Teelmäki 2016, 55.

889 Lahelma 2019, 23.

890 ”I dag en solhet dag – har mitt tredje solbad oppe i Gerdas rum med lakan som skydd mot landsvägen – för att locka nyfikna blickar förstås. Solen är nog min livselixir. Kom hitut med ryggen i ischias, regnet o. kölden gjorde den ej bättre o. nu är jag kurerad.

Henri Bergson liitti taiteen osaksi vitalista järjestystä, joka toisin kuin järkeen ja tilallisuuteen perustuva geometrinen järjestys, oli luonteeltaan intuitiivista, luovaa ja yksilöllistä. Taide oli siis tämän näkemyksen mukaan absoluuttisen elävää, prosessimaista ja jatkuvasti uutta luovaa. Tähän liittyi myös ydinkäsite *élan vital*.<sup>891</sup> Tällainen elävä ja luova tila välkkyi esimerkiksi Thesleffin maalauksessa *Lehtimaja*, jossa sukupuoliottoman oloinen yksilö nauttii valosta, lämmöstä ja yksityisestä omasta hetkestään kahvilan terassilla.

## Italialainen maisema

Thesleff harjoitti vitalistisella elämäntavallaan ja taiteellaan ruumiin politiikkaa. Hänen taiteessaan piiritty reittejä, joiden avulla hän kehitti omanlaisiaan tapoja neuvotella naisruumista ja modernia feminiinistä tilaa.<sup>892</sup> Teos *Italialainen maisema*<sup>893</sup> on mitä parhain esimerkki modernista feminiinisestä tilasta ekspressionistisen maisemamaalauksen kontekstissa. Siitä välittyy erityisellä tavalla edellä käsitelty bergsonilainen asenne, jossa taide ymmärrettiin eläväksi ja jatkuvasti uutta luovaksi. Teos on ladattu täyteen elämänvoimaa, intoa ja kokeilunhalua, rohkeuttakin.<sup>894</sup>

*Italialaisessa maisemassa* etualalta oikealta nousee esiin pyörteinen liike keltaisen, violetin, harmaan ja sinisen sävyissä. Väreistä syntyvä lähes abstrakti muoto nousee ylöspäin joenrannan kasvillisuudesta muodostaen figuureja pensaista, puista, rantatörmästä ja ylempänä horisontissa pilvistä ja ilmamassoista. Kankaan vasemmalla puolella kimmeltää Arnon pinta metallisen harmaansinisenä. Sen pintaan heijastuu kaukana taustalla hämmöttävän kaupungin, mitä todennäköisimmin Firenzen, roosa siluetti. Kaupungin takaa nousevat Toscanan kumpuilevat kukkulat uhkeina, valoisina ja vahvoina sinisen, violetin ja roosan väreissä.

Bergsonin välittämä elämänfilosofinen asenne näkyy teoksessa rohkeana ja vapaana tulkintana. Maalaus antaa materiaalin ja muodon sellaiselle maailman, ympäristön ja luonnon ajattelemiselle ja maalaamiselle, joka oli tässä vaiheessa uutta ja johon liittyvää ymmärrystä Thesleff saattoi nimenomaan Firenzessä etsiä ja löytää.

Ei ole täysin varmaa, maalasiko Thesleff *Italialaisen maiseman* ennen vai jälkeen kohdattuaan Craigin. Tähän saakka on oletettu, että teos olisi valmistunut syyskesällä

Pass på du med knäna – Solen är en gud.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 16.7.1944. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 347.

891 Lorand 1999, 400–415; Lahelma 2019, 25.

892 Pollock 1992, 261, 265.

893 Öljy kankaalle, 46 x 41 cm, yksityiskokoelma.

894 Samankaltainen rytmi, liike ja värein ilmaistu ilo ja elämänvoima välittyy myös toisesta vuoden 1908 maisemasta *Toskanalainen maisema (Oliivimetsä)*, öljy kankaalle, 40 x 40 cm, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo. Se ostettiin ilmeisen myrskyisän keskustelun päätteeksi osaksi Suomen Taideyhdistyksen kokoelmia samana vuonna 1908 Taideagentuuri Libertyssa järjestetystä yksityisnäyttelystä, Salme Sarajas-Korteen mukaan nuorten yhden äänen enemmistöllä. Sarajas-Korte 1998, 65.



Ellen Thesleff, *Italialainen maisema*, 1908 (aiemmin 1906).

1906.<sup>895</sup> Thesleffin galleristi ja elämäkerturi Leonard Bäcksbacka oli todennäköisesti ensimmäinen, joka ajoitti maiseman nimenomaan tälle vuodelle. Tulkintani mukaan on kuitenkin mahdollista, että teos on ajoitettu väärin ja se olisi maalattu vasta kaksi vuotta myöhemmin syksyllä 1908 Italiassa.

895 Bäcksbacka 1955, 45–48 (LB 187); Ateneum 1998, 141, 143.

Thesleff kirjoitti itse maalauksen oikeaan alalaitaan siveltimellä vuosiluvun, josta on kuitenkin vaikeaa saada selvää ja siksi mahdotonta sanoa mitään varmaa. Vuosiluvun voisi yhtä hyvin tulkita vuodeksi 1906 tai 1908.<sup>896</sup> Syksyiltä 1906 on peräisin vain vähän tutkimusaineistoja, joihin tukeutua, ja esimerkiksi kirjeenvaihtoa ei ole säilynyt lainkaan. Ensimmäiset säilyneet kirjeet ovat helmikuulta 1907 veljelle Eynarille. Luonnoksistakin vuodelle 1906 voi varmuudella ajoittaa vain yhden sivun, vaikka toki on oletettavaa, että muutama muukin vuodelle 1907 ajoitetun luonnoskirjan sivuista ajoittuisi jo Italian-matkan alkuun syksylle 1906.<sup>897</sup> Päiväkirjoja vuodelta 1906 ei ole lainkaan, mikä voi johtua siitä, että Thesleff eli syksyyn saakka Suomessa, missä hän kirjoitti selvästi vähemmän kuin matkoillaan.

Olen kuitenkin pohtinut, mikä olisi saanut Thesleffin heti uuden matkansa ensimmäisinä viikkoina, vain muutama kuukausi kesällä 1906 maalatun *Tyttöjä*-maalauksen jälkeen, uudistamaan taiteellista suuntaansa näin voimallisesti. Olisiko hänellä ollut tässä vaiheessa vielä samoja valmiuksia kuin muutaman vuoden päästä vuonna 1908? Miten voisi edes olla mahdollista, että näin merkityksellisestä ja voimallisesta teoksesta ei näkyisi jälkiä hänen luonnoksissaan tai kirjeenvaihdossaan?

Tutkimustyöni edetessä olen löytänyt uusia johtolankoja ja todistusaineistoa teoksen uudelleenajoituksen perusteluiksi. Ensinnäkin Thesleffin luonnoskirjaan vuosilta 1908–1912 piirtyi syksyllä 1908 kolmelle sivulle Arnojoen pyörteiset rantatörmät samalla tavalla kuin ne kuvataan *Italialaisessa maisemassa*: etualalla joki ja taustalla pyörivässä liikkeessä olevat Toscanan kukkulat. Päivämäärä yhdellä sivuista on 18.11.1908.<sup>898</sup> Vain muutama viikko tämän merkinnän jälkeen Thesleff kirjoitti Eynar-veljelleen 4.12.1908 innostuneena:

Kallis veli – kuule, kerro Strengellille – prego – että olen tänään viimeistellyt yhden hieman isomman maalauksen – näyttävän maiseman, jonka lähetän huomenna. Ehkä kaikkein paras. Hanki siihen leveä hopeinen kehys – kirjoita ”Italialainen maisema” ja 400 markkaa. Luuletko, että siitä tulisi rahaa? Minä tuskin uskon – mutta toivon kovasti.<sup>899</sup>

896 Thesleffin käsialalle on ylipäättään tyypillistä, että numerot 6 ja 8 saattavat näyttää hyvin samanlaisilta.

897 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:26. Tästä luonnoskirjasta sivu 14 on päivätty 26.11.1906. Sivulla 48 on jo päivämääränä 7.2.1907. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

898 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:29, sivu 4. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

899 ”Dyra Du – hör du säg Strengell – prego – att jag i dag slutat en litet större målning – ett grannt landskap som jag sänder af i morgon som stampa raccom. ett värkligen kanske det bästa. Vill du skaffa en bred silfver ram – skriv[es:] Italienskt landskap på och 400 mark. – Tror du där kommer pengar? Jag tror litet – men hoppas mycket –” Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille Firenzestä 4.12.1908. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 188.

Pakahtuneena omasta taituruudestaan Thesleff anoi syksyllä 1908 veljeään myymään teoksia, sillä hän ei halunnut palata kotiin, jos vain rahat riittäisivät. Thesleff tiesi töidensä olevan hyviä ja että ne voisivat myös myydä. Hänen toiveensa oli saada *Italialaisesta maisemasta* 400 markkaa. Tällä summalla hän saattaisi elää Italiassa useamman kuukauden.<sup>900</sup>

Kirjeestä käy ilmi, että Thesleff oli ehtinyt maalata useita teoksia, joista *Italialainen maisema* oli hänen mukaansa yksi parhaista ellei paras. Muita samannimisiä teoksia Thesleffillä ei ole, joten teosta ei voi sekoittaa nimensä perusteella mihinkään muuhun. Ainoa jäljelle jäävä vaihtoehto on, että Bäcksbäck ajoitti kirjeen väärin vuoteen 1906 ja sen seurauksena tulkitsi myös maalauksen epäselvän vuosilukumerkinnän väärin. Elämäkerrassaan Bäcksbäck nimittäin yhdistää maalauksen aivan oikein kyseiseen kirjeeseen, mutta ajoittaa kirjeen väärin. Kirjeessään Eynarille Thesleff pyysi välittämään terveisensä myös Gustav Strengellille. Kun muistamme perheystävä ja kriitikko Strengellin *Hufvudstadsbladetin* joulun alla 1908 kirjoittaman kritiikin Thesleffin töistä, ympyrä sulkeutuu. Strengellin mukaan Thesleffin työt olivat ”friska och lifsbejakande” verrattuna aiempiin symbolistisiin töihin, jotka olivat olleet vielä neurasteenisen alakulon sävyttämiä.<sup>901</sup>

*Italialainen maisema* onkin energialtaan ja muodoiltaan uudenlainen verrattuna Thesleffin aiempaan tuotantoon. Maalauksessa tuntuu vitaali ja vitalistinen luontoyhteys. Thesleff käveli usein Arnon rantoja poispäin kaupungista ja *Italialaisessa maisemassa* kaupunki siintää pyörteisen ja pakahtuneen rantamaiseman takana horisontissa kumpuilevien vuorten juurella. Maalauksen liikkeen tuntu yhdistää sen sekä aiheeltaan että työtavaltaan työskentelyyn Craigin kanssa. Syksyyn 1908 mennessä Thesleff oli jo hyvän aikaa saanut kokea ja omaksua uudenlaista ruumiillisuutta ja liikkeeseen perustuvaa teatteria ja draamaa Craigin läheisyydessä.

*Italialaisen maiseman* hurja ja pyörteisesti liikkuva värikylläinen maisema tuo mieleen esimerkiksi Loie Fullerin tanssikoreografiat ja näyttämönäyt, joissa Fuller suuriin kankaisiin verhoutuneena sai aikaan lavalle pyörteisen ja vinhan liikkeen. Fullerin tanssiessa hänen liikuttelemiinsa kankaisiin heijastettiin värivaloja. Myös Craigin ajattelussa valolla oli keskeinen asema ja se sai mystisiä ja metafysisiä merkityksiä. Craig painotti, ettei olemassaolon mysteeri kätkeytynyt vain pahuuden voimiin assosioituvaan pimeyteen, vaan myös valolla (värillä) oli mystinen olemuksensa.<sup>902</sup>

900 Esimerkiksi vuonna 1895 Thesleff sai suuren aurinkoisen huoneen toisesta kerroksesta ja maksoi siitä 150 markkaa (nykyrahassa arviolta 750 euroa) kuukaudessa. Ellen Thesleffin kirje äidille 6.11.1895. SLS arkiv, SLISA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

901 Gustav S, *Hufvudstadsbladet* 21.12.1908.

902 Eynat-Confino 1987, 130; Lahelma 2019, 28.

*Italialaisesta maisemasta* säteilevä luontosuhde oli liikkeen kautta kouriintuntuva. Tuntuu kuin Thesleff olisi toiminut ranskalaisen kollegansa Paul Gauguinin ohjeiden mukaan:

Yksi neuvo: älkää liiaksi kopioiko luontoa. Taide on abstraktio: ottakaa se luonnosta uneksimalla sen ääressä, keskittykää pikemminkin luomistyöhön kuin sen lopputulokseen. Tämä on ainoa keino kohota kohti Jumalaa tehden samalla niin kuin taivaallinen Herramme: luoda.<sup>903</sup>

Maalaus prosessina oli tekijänsä liikkeen ja lihan vahvaa läsnäoloa. Edvard Munch ajatteli, että ihminen näki eri silmin eri aikoina ja kohde täytyi maalata siten kuin se ilmeni tehdessään ensimmäiset vaikutelmansa taiteilijaan.<sup>904</sup> Taidehistorioitsija Yvonne Eriksson puhuu ruotsalaisen taiteilijan ja Thesleffin aikalaisen Vera Nilssonin taiteen kohdalla maiseman pinnanmuotojen (topografian) merkityksestä. Erikssonin mukaan ympäristö osaltaan päättää maalaamisen tempon eli sen, miten nopeasti taikka hitaasti ja minkälaisella rytmillä maalari päästää värinsä liikkumaan kankaalla.<sup>905</sup>

Maurice Merleau-Pontylle luonto ei ollut pelkkä objekti edessämme tai takanamme, vaan luonnolla on myös mystinen alkuperä: me tunnemme luonnon sen luonnon kautta, joka itse olemme.<sup>906</sup> Tämän kaltaisesta luonto- ja todellisuussuhteesta maalaamisessa puhuivat Thesleffin eläessä myös Paul Cézanne, Wassily Kandinsky ja Henri Matisse. Myöhemmässä tutkimuksessa Thesleffin tämän kauden tuotanto onkin yhdistetty erityisesti Kandinskyyn.<sup>907</sup>

Itse näen maalauksessa kuitenkin enemmän vaikutteita ranskalaisesta ekspressionismista kuin müncheniläisestä sesessionismista tai Kandinskyyn Blaue Reiter-ryhmän estetiikasta. Firenzessä Thesleff saattoikin Craigin kautta nähdä Charles Loeserin ja Gertrude Steinin kaltaisten mesenaattien kokoelmissa ranskalaisten ekspressionistien ja fauvistien uunituoreita töitä. Matisse jopa asui vuonna 1907 Steinien vieraana Fiesolella, samassa kylässä, jossa Thesleff vietti aikaa Thyran perheen kanssa.<sup>908</sup>

903 Malingue 1946, 134. Paul Gauguinin kirje Émile Schuffeneckerille elokuussa 1888.

904 Lahelma 2014, 60. Alkuperäinen lähde Munch Museo, MM T2761, luonnoskirja 1889–1890.

905 Eriksson 2013, 51–62.

906 Hotanen 2008, 107. Katso myös Merleau-Ponty 1994, 267.

907 Bäcksbäck 1955, 44; Sarajas-Korte 1998, 45–53.

908 Schreck 2017, 171.

## Medusa – ruukku

Jos *Italialainen maisema* syntyi vuonna 1908, ajoittuisi se samoihin vuosiin Thesleffin Medusa-ruukku-aiheen kanssa, joka alkoi toistua luonnoskirjoissa marraskuusta 1908 eteenpäin.<sup>909</sup> Medusa-aiheesta syntyi samana vuonna versioita myös puupiiirroksina.<sup>910</sup> *Medusaa* ja *Italialaista maisemaa* yhdistää muun muassa tulenlieskanomainen pyörteinen liike. *Medusalla* pyörteisessä liikkeessä ovat hiukset, maisemassa taas Arnon rantatörmän puusto ja kasvusto. Molemmat teokset ovatkin tulenlieskan- tai myrskynomaisen, hiukan kaoottisen ja pyörivän liikkeen vallassa.

Aihepiirit esiintyvät Thesleffin luonnoskirjan sivuilla aivan lähekkäin, melkein viereisillä sivuilla. Grafiikan vedos on ajoitettu Kansallisgallerian kokoelmassa 1910-luvulle, mutta luonnoskirjoihin Medusa-teema ilmestyy jo vuonna 1908.<sup>911</sup> Oletettavaa onkin, että Medusa-aihe ja *Italialainen maisema* syntyivät talvikaudella 1908–1909, eivätkä muutamaa vuotta aiemmin tai myöhemmin, niin kuin ajoituksissa on tähän saakka oletettu. Sitä paitsi vuonna 1910 Thesleff oli jo Suomessa, missä hän asui aina syksyyn 1912 saakka. Onkin hyvin epätodennäköistä, että hän oli työstynt Medusa-aihettaan Suomessa.

Thesleffin *Medusa* liittyi myös Craigin kanssa kehitelyyn naamion tematiikkaan. Thesleff muovasi *Medusan* naamiomaiset kasvot ilmeisesti jonkinlaisen ruukun tai astian pohjalta, sillä aiheen metamorfoosi ruukusta naisen kasvoiksi piirtyy esiin luonnoskirjan sivuilla. Samaa on pohtinut myös Salme Sarajas-Korte.<sup>912</sup> *Medusa* ja sen luonnoksien naamiomaiset kasvot peilaavat kreikkalaisen maljakon muotoja. Samalla Medusa-aiheen kehittelystä avautuu anatominen kuva naisen lantiosta tai lantiomaljasta suoraan edestäpäin katsottuna. Näin aihe liittyi sekä teemansa että visuaalisen muotonsa perusteella ajan latautuneisiin keskusteluihin naisen ruumiillisuudesta ja seksuaalisuudesta.

Medusan myytti oli peräisin antiikin tarustoista. Ehkä siksi myös Thesleffillä *Medusan* ruukku- tai maljamuoto löytyi juuri antiikin ruukkutaiteesta. Marraskuussa 1912 Thesleff kirjoitti Thyralle:

Minusta tuntuu, että niissä [mestarteoksissani] on jotakin kreikkalaista: ts. haluaisin nyt olla kreikkalainen maljakko.<sup>913</sup>

909 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:29, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

910 Medusa-aihe tunnetaan ainakin kahtena puupiiirroslehtenä, jotka kuuluvat Ateneumin taidemuseon kokoelmiin ja yksityiskokoelmaan. *Medusa*, 1910–1915, 21 × 14,5 cm, paperi, väripuukaiverrus, C IV 768, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

911 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:29, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

912 Sarajas-Korte 1998, 60–62.

913 ”Jag tycker själf att de ha något af grek i sig! D.v.s. jag ville jag vore en grekisk vas nu.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Söderhjelmille 19.11.1912. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Sarajas-Korte 1998, 60.





Ellen Thesleff, *Medusa*, 1910-luvun alku.

Jos Thesleff halusi olla kreikkalainen ruukku, oliko tämä minä-ruukku *Medusan* visuaalisen muodon pohjana? Oliko aiheen taustalla myös ajatus naisen lantiomaltasta, jopa hänen omastaan? Oliko Medusa-ruukku hän itse?

Thesleffin idea kreikkalaisesta ruukusta oman liikkeellisen taiteensa pohjana yhdisti sen myös Isadora Duncanin ajatteluun. Duncan tutki vanhoja kreikkalaisia ruukkuja etsien niistä aiheita, liikekieltä ja tanssillista ilmaisua. Duncanin tanssi myös ilmensi monille aikalaisille väylää kurottaa kohti antiikkia. Hänen tanssinsa ymmärrettiin toistavan antiikin taiteen muotoja ja ihanteita ja jopa herättävän ne uudelleen henkiin.<sup>914</sup> Duncanin mukaan ”kreikkalaisten taide ei ollut kansallista tai tyypillistä,

914 Sutinen 1998, 192; Schwarz 2009, 39. Maggie Gripenberg kirjoitti Duncanin hengessä suhteestaan antiikin taiteeseen: ”Sinusta tuntuu, että olet joutunut takaisin helleenien aikaan, jossa terve sielu ja terve ruumis muodostivat sopusointuisan kokonaisuuden [-] ettei tämä olekaan haavekuva jostakin menetetyistä paratiisista, vaan pyhäkkö, jossa luodaan perustus uudelle kulta-ajalle.” Gripenberg 1950, 204.

vaan se oli ollut (ja on oleva) koko ihmiskunnan taidetta kaikkina aikoina”.<sup>915</sup> Ajatus anatomisesta yhteydestä varhaisen taiteen keskeisiin teoksiin yhdistyi myös modernin murroksen ideaan ihmisruumiin maisemallisuudesta, joka esiintyi muun muassa frenologisissa kartoissa ihmisen kalloista.<sup>916</sup> Luomalla yhteyksiä eri ajattelutraditioiden ja oppialojen välille taiteilija synnytti uusia näkökulmia maailmaan.

Pää-Medusa-ruukku-aihe palaa yhteen Thesleffin 1890-luvun symbolistisissa töissä ilmenevään ihmisen esittämisen tapaan, jossa pää on koko ruumiillisuuden kuva. 1910-luvulla Thesleffin ruukku-pää merkitsi lantiomaljan muodon kautta myös naisen seksuaalisuuden paikkaa. Ajan kulttuurisesti muodostuneissa katsoamisen rakenteissa *Medusa* olikin seksuaalisuuden kuva, koska se kiinnittyi niin voimakkaasti kulttuurin kuvastoihin haluavasta ja seksuaalista naisesta.<sup>917</sup> Näin erityisesti 1890-luvun symbolistisessä taiteessa, jossa motiivi yhdistyi *femme fatale*-kuvastoihin. Thesleffillä 1910-luvun *Medusan* ruumis-pää oli jo uudella tavalla vitaali ja seksuaalinen verrattuna 1890-luvun aineettomiin ja mystisempiin päihin.

Medusa on yksi länsimaisen kulttuurin keskeisistä katseen politiikan metaforista. Freudin kesken jääneessä tutkielmassa ”Das Medusenhaupt” vuodelta 1922 Medusa on kastroitiopelon kuva.<sup>918</sup> Naisen katseen ymmärrettiin potentiaalisesti paljastavan miehen kyvykkyyden rajat.<sup>919</sup> Thesleffin tyhjin silmin tuijottava *Medusa* kommentoi aihepiiriä tuoden mieleen esimerkiksi Arnold Böcklinin *Medusan* vuodelta 1878 ja Franz von Stuckin *Medusan* vuodelta 1892. Näissä teoksissa hypnoottisen transsin uumenista tuijottava nainen on samanaikaisesti paradoksaalisesti voimakkaasti läsnä ja erityisen poissaoleva. Thesleffin *Medusa* on sen sijaan edellä mainittuja aiheita tyylielämpi ja liikkeellisempi. Naisen suu on kiinni, eikä hänen silmistään voi varmasti sanoa, ovatko ne avonaiset vaiko suljetut. Thesleffin *Medusan* kasvot ovat kuin naamio ja sen ympärillä leijuvat hiukset tai käärmeet ovat kuin palavien liekkien tai luikertelevien käärmeiden liikettä kasvojen yllä.

915 Duncan 1991 (1902/3), 15; Schwarz 2009, 37–45.

916 Tihinen 2014, 93, 97. Katso myös Hauptman 2005, 38–39. Frenologia on näennäistiedeoppi, jonka mukaan ihmisen persoonallisuus voidaan nähdä kallon muodoista. Aivojen muodoista uskotaan pystyttävän analysoimaan persoonallisuutta. Frenologia sai jo varhain paljon kritiikkiä osakseen. Vaikka frenologialla oli paljon seuraajia, kuten monet kirjailijat ja taiteilijat, tiedekenttä piti sitä jo 1830-luvulla yleisesti näennäistieteenä. (Wikipedia)

917 Gay 1984, 200–212; Koivunen 1995; Hapuli 1995; Dijkstra 1986 ja 1996; Leskelä 2000, 221–223.

918 Freud [1922] 1997; Kalha 2002, 152–153; Kalha 2008, 100; Cixous 2013 (Alkuperäinen teos: *Le rire de la méduse*, 1975); Kihlman 2018, 76–77. Freudin mukaan naisruumiin perimmäinen toiseus oli miehelle ennen kaikkea ahdistuksen, jopa vastenmielisyyden lähde. Toiseus tuli ottaa haltuun, ja näin naisesta tuli miehistä tutkimusmatkailijaa ikuisesti kiehtova kohde, kolonisoitava objekti. Medusa symboloi Freudille tätä naisen hämmäntävää ruumiillisuutta, ja sen symboloima naiseus ja toiseus sijaitsivat halun ja pelon välimaastossa.

919 Frigård 2008, 84.

Ennen *Medusaa* Thesleffin luonnoskirjaan piirtyi kesällä 1907 hiukan hirviömäinen ja pelottavakin kuva ihmisen ja puun muodostelmasta.<sup>920</sup> Kuvassa puun sileä runko päättyy tynkiin oksiin, joiden päät ja niiden ympärille piirretyt viivat saavat puun latvan lepattavaan liikkeeseen. Keskimmäisen oksan tai rungon päästä muotoutuvat naamiomaiset kasvot, joissa näkyy ikään kuin avonainen suu. Lahonneesta puunrungosta kuoriutuu esiin selvästi ääntelevän ihmisen kasvot. Puu on liikkeessä, aivan kuin se olisi metamorfoosissa tulossa ihmiseksi – tai ihminen tulossa puuksi. Aihe yhdistyy vuotamisen tematiikkaan äänen muodossa. Ääni oli Thesleffille tärkeä jo *Kaiussa*, ja *Omakuvankin* hiukan avoin suu jätti mahdollisuuden äänen läsnäoloon teoksessa. Puu liittyi myös naamion tematiikkaan, koska naamioita on luonnoskirjan sivuilla ennen ja jälkeen puun.

Belgialaisen symbolistin Ferdinand von Khnopffin *Medusa*-veistos vuodelta 1900 muistuttaa ulkoasultaan Thesleffin luonnoskirjan puu-ihmistä. Khnopffin *Medusa* muotoutuu jonkinlaisesta orgaanisesta aineesta, joka voisi olla puunrunko tai Medusan omista hiuksista muodostuva runkomainen rakenne, jonka päässä ovat Medusan vääristyneet kasvot, avoin suu ja joko ulos avoimina tai sisäänpäin suljetuina tuijottavat silmät. Kuten Khnopffin *Medusa*, myös Thesleffin puu-ihminen, tulkinnassani nainen, on avannut suunsa. Thesleffin olennon suusta valuu ja vuotaa ulos lyijykynän piirtoja ja vetoja. Hän on kuin modernin ajan noita, jonka pääkallo nousee esiin puunrungosta samalla kun silmät painuvat syvemmälle rungon uumeeniin kuin meediolla. Thesleffin puu-ihmisen valuva olemus yhdistyy niin Medusaan kuin ajan ymmärrykseen hysteerisestä naisesta vuotavana astiana. Hysteerikkojen ajateltiin vuotavan yli äyräidensä niin äänellään kuin ruumiinnesteillään, sillä valumiset ja vuodot ymmärrettiin niin hysterian oireiksi kuin sen jälkitiloiksi.<sup>921</sup>

Tässä vaiheessa voikin todeta, että Thesleffin kolme aihepiiriä, puu-ihmisen metamorfoosi, *Medusan* liekehtivä olemus ja ruukku-naamio-Medusa-aihe, avautuvat myös teemoina, joiden kautta Thesleff saattoi käsitellä aikansa sukupuoleen ja ruumiillisuuteen liittyviä keskusteluita. Samalla ne näyttävät, miten Thesleffin teemat ja aiheet vuotivat myös toisiinsa muodostaen monimutkaisia ja rikkaita diskursiivisia verkostoja, joissa henkilökohtainen tulkinta sekoittui ajan laajempien kulttuuristen virtausten ja taiteellisen kollaboraation kautta avautuvien vaikutteiden käsittelyyn. Nämä samat aihepiirit ja ilmaisumuodot olivat läsnä myös *Italialaisessa maisemassa*, joka hengästyttävällä liikkeellään juurtui kiinni taiteilijan omaan ruumiillisuuteen näyttäen ilmaisun ja liikkeen rajoja koettelevan luomisvoimaisen naisen toimintaa. Niin *Italialaisessa maisemassa* kuin tämän alaluvun muissakin teoksissa tapahtui Thesleffin elävä ruumis, joka samalla konstruoi modernin murroksen ruumiillisuutta laajemminkin.

920 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:25. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

921 Kortelainen 2003, 53–55.

### 4.3 Pallopelit

Reilu puoli vuotta *Medusan* ja *Italialaisen maiseman* jälkeen Thesleff vietti uutta kesää Forte dei Marmin kylpyläkaupungissa.<sup>922</sup> Keväältä ja kesältä 1909 luonnoskirjoihin piirtyi edelleen ruumiillista ja vitalistista elämää Forte dei Marmista ja sen rannoilta.<sup>923</sup> Kuvissa mantereen puolella kohoavat vuoret kumpuilevat korkealla pilvien kanssa, rantaviiva, hiekka, meren aaltoilu ja ihmishahmot rannalla sekoittuvat yhteiseen ja harmoniseen liikkeeseen.<sup>924</sup> Eräässä luonnoksessa istuu kolme hahmoa rannalla: aikuinen ja kaksi lasta. He voisivat olla Thyra lastensa Elisabethin ja Isottan kanssa ennen kuin he lähtivät paluumatkalle Suomeen.<sup>925</sup> Ranta heidän ympärillään on autio ja tyhjä, vain kauempana horisontissa lipuu yksinäinen pieni purjevene. Thyra ja lapset uppoavat rannan hiekkaan ja yhteiseen leikkihetkeen ja vaikuttavat levollisilta.

Kaksi seuraavaa kuvaa esittävät koreja päänsä päällä kantavia, luultavimmin paikallisia naisia. Thesleff piirsi sivulle monta naista tavoittaen näin heidän polveilevan liikkeensä ja etenemisensä. Naisten ruumiit luovat kiehtovaa keinoavaa liikettä, joka kietoo heidät myös toisiinsa.<sup>926</sup> Eräälle sivulle piirtyy kahden koria kantavan naisen lisäksi yhteensä yhdeksän jalkaparia sekä useammat miehen kasvot.<sup>927</sup> Seuraavassa kuvassa avautuu Forten rantojen huikaisevan avara näky, jossa rannan hiekalla kulkee kolme hahmoa koreja kantaen. ”Krokbär i väg...”, kuten Thesleff itse kirjoittaa.<sup>928</sup>

Thesleff piirsi ja maalasi Forte-näkymiä usein itsekin rannalla pienen suojan uumenissa työskennellen tai sitten suoraan auringonvalossa paljaan taivaan alla. Edellä kuvattu Thyra ja lapset -asetelma toistui sinisen autereista ja keväistä valoa huokuvassa öljymaalauksessa *Forte dei Marmi* (1909). Samana kesänä syntyi myös isompi öljymaalaukseen *Pallopeti*<sup>929</sup>, missä alaston ja vinhassa liikkeessä oleva ihminen, luultavimmin mies, pelaa jonkinlaista pallopetiä.

*Pallopetin* mies on taipunut kierteiseen liikkeeseen, jonka voimalla hän sinkaisee kädessään olevan pallon ilmaan. Palloa pitelevä käsi on kiertynyt oikealle alas, vasen

922 Myös edellinen kesä 1908 oli vietetty pitkälti Forte dei Marmissa Craigin, äidin ja leskeksi jääneen Thyran ja tämän lapsien kanssa.

923 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:28. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

924 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:28, sivu 20. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

925 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:28, sivu 22. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

926 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:28, sivu 24. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

927 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:28, sivu 26. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

928 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:28, sivu 30. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

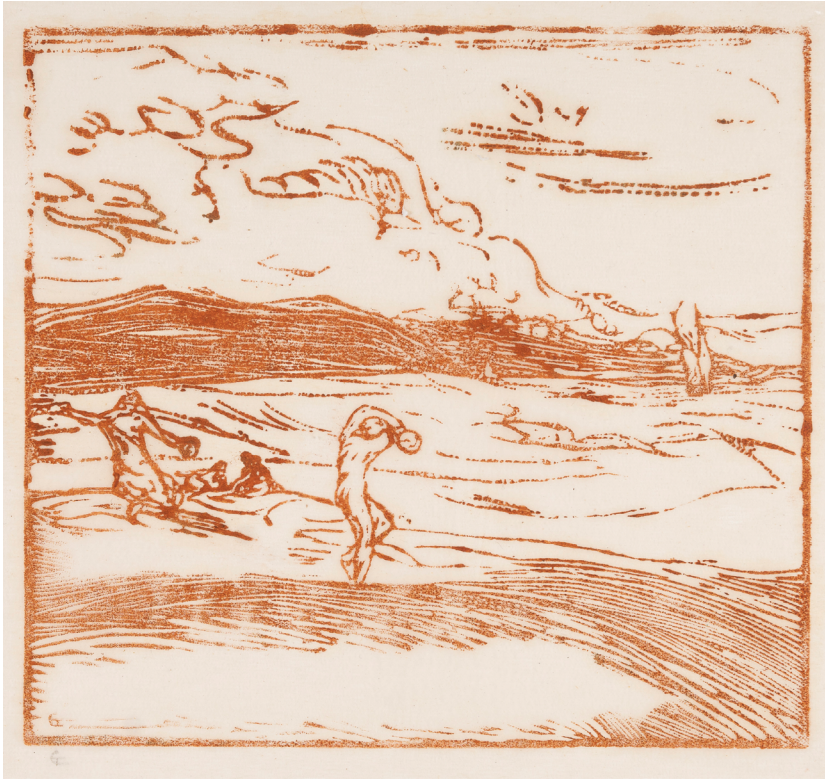
929 Ellen Thesleff, *Pallopeti (Forte dei Marmi)*, 1909. Öljy kankaalle, 44 x 42. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.



Ellen Thesleff, *Forte dei Marmi*, noin 1909.

käsi vasemmalle ylös. Aivan kohta pallo lentää kauniissa, tuulisessa ja kuumassa kesäpäivässä aaltojen pauhatessa ja rannan hiekan rahistessa heittäjän jalkojen alla. Mies on selin, ja hän katsoo pois päin katsojasta merelle päin. Aallot, rannan hiekka, rantaviiva, meri, horisontin kalliot ja pilvet keinuvat ja kuohuvat yhteisessä tahdissa miehen ruumiin ja pallon liikkeiden kanssa. Kuvan oikeassa reunassa sinisenä uhkuvan rannan uumenista nousee aivan kuin pieniä istuvia ihmishahmoja. Tai kenties siellä onkin vain yksi seisova hahmo, mahdollisesti kädessään palloa pitävä ja jonkinlaiseen löyhään kangasasuun pukeutunut nainen. Asetelma tuo mieleen edellä mainitun *Forte dei Marmi* -maalauksen ja sen istuvat naiset. Oliko kuva samasta hetkestä, samalta päivältä, samalta rannalta?





Ellen Thesleff, *Palloveli rannalla*, 1910-luvun taite.

Näissä Forte dei Marmi -aiheisissa maalauksissa valo ja väri muodostavat erottamattoman symbioosin: väri on valoa ja valo on väriä. Utuisen autereinen, sokaisevan kirkas ja vahvoja varjokontrasteja muodostava valo nousee teosten kantavaksi voimaksi. Marja Lahelmalle nämä Thesleffin aurinkoa säkenöivät maisemat tuovat mieleen Edvard Munchin samoihin aikoihin maalaaman aurinkoteosten sarjan. Munchin teoksissa hehkuva aurinko on kuvattu kaiken elämän lähteenä, jonka säteet lankeavat prismoina maan ja taivaan ylle sitoen koko maailmankaikkeuden kosmiseen yhteyteen. Vitalistiseen ajatteluun sisältyikin panteistinen ulottuvuus, jossa juuri aurinko saattoi edustaa luonnon jumalaista luomisvoimaa.<sup>930</sup>

Värin ja valon käsittelyn tematiikka liittyy Thesleffin aikansa merkittävimpien modernistien joukkoon. Yhtäältä Craigin ja tämän käsityksiin vitalismista ja valon merkityksestä ja toisaalta Munchiin, joka käsitteli valoa ja liikettä hyvin saman suuntaisesti kuin Thesleff. Heitä kaikkia yhdisti vitalistinen ajattelu ja toiminta, jonka

930 Lahelma 2019, 29. Katso myös Paricia Bermanin ja Gunnar Sørensenin artikkelit teoksessa *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*, toim. Karen E. Lerheim, Oslo: Munch-Museet, 2006.

puitteisiin myös *Pallopelin* aihe ja toteutus sopivat. Kuvataiteessa vitalismi ilmeni juuri säkenöivän auringonvalon, veden, ulkoilmaelämän ja alastoman ihmisvartalon – erityisesti miesvartalon – kuvauksina. Ihanteena oli ihmisen ruumiin ja sielun välinen rikkoutumaton suhde, missä ruumiin kehittäminen nähtiin sielun kehittämisenä. Dynaamisuuden vaikutelmaa korostettiin tyylillä ja sommittelulla, missä keskeisiksi elementeiksi tulivat ihmisruumiin liikkeen kuvaus, valon ja varjon kontrastit sekä ihmisen ja luonnon muotojen vastaavuus.<sup>931</sup> Thesleff kommentoi liikkeen ja alastomuuden kautta modernia ruumista, koska liikkeen tutkiminen ja nopeus olivat osa modernien ilmiöiden havainnointia.<sup>932</sup>

Thesleff vei pallopeli-aiheen mukanaan myös työhuoneelleen, kenties Craigin Arena Goldoniin, sillä hän kaiversi rannan maiseman ja tapahtumat myös veitsellä puuhun. Hän teki aiheesta useamman grafiikan laatan ja niistä vielä useamman uniikin vedoksen.<sup>933</sup> Grafiikan tekniikalla toteutetussa maisemassa mies on jopa konkreettisempi ja lihaksikkaampi kuin maalauksessa. Hän on edelleen selin katsojaan ja alasti, mutta pallo on siirtynyt miehen vasempaan käteen, koska laatalta painettaessa kuva kääntyi ympäri. Miehen kädet ovat kohotettuna pään yläpuolelle, ja hänen ruumiinsa kierteinen liike on vitaali ja voimakas. Hän on fyysisesti vahva ja hyväkuntoinen, kuin Kreikan jumalpatsaiden lihaksikas ideaali. Jalkojen, kylkien ja käsien lihakset pullistuvat näkyvästi samalla, kun hän ammentaa maan vetovoimasta kierteistä liikettään.

Mies on heittämisillään palloa leikkiverilleen, joka grafiikan laatalta erottuu selvästi pitkässä, liehuvassa ja toogamaisessa asussaan. Tämän liikkeessä olevan naisen kasvot ovat kohti katsojaa. Hän liikkuu maiseman oikeassa reunassa palloa vasemmassa kädessään pitäen. Hän on kuin hyppyyn tai juoksuun ponnahtamaisillaan ja valmis sinkaisemaan pallonsa peliin. Naisen ja miehen takana rannalla istuu ihmisiä, jotka joko katselevat heidän leikkiään tai sitten puuhaavat omiaan. Keitä nämä pelaavat ja leikkivät ihmiset ovat, ei ole täysin varmaa. He voisivat olla Thyra, Gerda ja Gordon. Kyseessä voi myös olla haaveilu, jossa Thesleff kuvaa maailman kanssa harmonisessa suhteessa olevien ideaalien ihmisten läsnäoloa ja liikettä.

Grafiikan aihe sitoi yhteen öljymaalaukset *Forte dei Marmi* ja *Palloveli*. Luultavasti ne syntyivät kaikki samoihin aikoihin kesän 1909 kuluessa. Maisemassa esiintyvät mies ja nainen kaivertuivat myös erillisiksi grafiikan aiheiksi *Pallovelin miesfiguuri* ja

931 Halse 2011, 47–57; Lahelma 2019, 28–29.

932 Toepfer 1998, 6–7; Frigård 2008, 132, 136.

933 Vaikka kaiverruksen aihe pysyi samana, väritys ja painaminen vaihtelivat lähes jokaisessa vedoksessa. Thesleff maalasi laatalle kaiverruksen päälle ja näin syntyi vaihtelevia ja yllättäviä lopputuloksia. Jokainen vedos oli monotypia, eli pikemminkin oma uniikki luomuksensa, kuin yleensä grafiikan logiikkaan kuuluva samanlainen toisintovedos laatalta. Tässä tutkimuksessa käsitelty *Palloveli*-aiheiset grafiikan vedokset kuuluvat kaikki yksityiskokoelmiin. Katso lisää Lahti 1973, 2–7; Paavilainen 2016, passim.; Schreck 2017, 178–179.

*Palloperin naisfiguuri*. Hahmot näissä erillisissä töissä ovat tismalleen samassa asennossa kuin maisemassakin. Thesleff tutki näitä yksilöitä sekä osana maisemaa että erillisinä ruumiillisina olentoina. Hän otti miehestä ja naisesta myös monta erilaista ja uniikkia vedosta maalaten ne eri väreillä.

Tutkija Johanna Frigård tuo esiin, kuinka 1910-luvun urheilun kuvastoissa mies-atleettien rinnalle tuli kuvia naistanssijoista ja -voimistelijoista.<sup>934</sup> Thesleffin pienet grafiikan vedokset voisivatkin visualisoida tätä muutosta. Jos haluamme päästä lähemmäksi sitä, mistä Thesleffin taiteen ihmisen ja luonnon välisessä kiihkeässä vuoropuhelussa oli kyse, on tärkeää hahmottaa, miten ruumiillisuuden, liikkeen, teatterin, tanssin ja vitalististen terveysliikkeiden muutos ja kehitys tällä ajanjaksolla liittyivät kiinteästi toisiinsa. Craig oli näiden aatteiden ja uusien ajatuksien tärkeä välittäjä, tiivis kanssakulkija ja työtoveri. Tietynlainen kiihko ja into heidän välillään tuli esiin myös siinä, miten Thesleff puhui yhteistyöstä läheisilleen, esimerkiksi kirjeessään Eynarille kesällä 1909:

[...] hän on sama rakastettava Craig – se olisi voinut olla Wallerille siunattu hetki kuulla meidän puhuvan taiteesta ja taiteesta – ja Platonista ja Schopenhauerista ja egyptiläisistä ja muista menneiden aikojen taitajista! – ...Ah, kerro Thyralle, että ajattelen prinssiäni sekavissa tunnelmissa [...]<sup>935</sup>

Edward Waller, josta Thesleff kirjeessä puhuu, oli ruotsalainen kuvanveistäjä ja yksi Thesleffin tuttavista Firenzessä. Tässä vaiheessa Craig oli erityisen ihastunut Thesleffin liikeaiheisiin ja kirjoitti niistä kiittävästi vuonna 1910 ilmestyneeseen *The Beau* -lehteen:

Minulle näissä merkillisen henkilökohtaisissa piirroksissa on voimakas lumo; ja pystyn hyvin kuvittelemaan, että se ilo, mitä ne minulle tuottavat, on helppo jakaa sekä niiden kanssa, jotka osaavat arvostaa piirustustekniikkaa, että niiden kanssa, joilla ei moista tietämystä ole.

Firenzen piirustukset ovat täynnä kuvallista ja koristeellista [dekoratiivista] charmia. Hän osaa viitata valoon yhtä hyvin kuin ranskalaiset impressionistit osaavat maalata sitä; samalla hänen liikkeen kuvauksensa on puhdasta neroutta. Hänen erityisen hermostunut viivansa sopii todella hyvin tällaisiin elämän vaikutelmiin; ”Pallopeleissään” hän saa meidät tuntemaan maan todellisen rytmin,

934 Frigård 2008, 42.

935 ”[...] det är samma älskliga Craig – och det hade kunnat vara en helig stund för Waller att höra oss tala om konst och konst – och Plato och Schopenhauer och Egyptier och andra förra tidens kunniëri! – ...Åh säg Thyra att det är med blandade känslor jag tänker på min prins [...]” Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille Forte dei Marmista kesällä 1909. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 174.





Ellen Thesleff, *Pallopin miesfiguuri*, noin 1910



Ellen Thesleff, *Pallopin naisfiguuri*, noin 1910.

ja vaikka piirustuksien ensivaikutelma onkin rosoinen, ne omaavat luontaisen hienostuneisuuden, joka tuo mieleen runouden; myöskin musiikin vivahdus on hyvin vahva kaikissa hänen puupiirroksissaan, ja parhaat niistä ovat todellisia lauluja ilman sanoja, enemmän Debussya kuin Mendelssohnia.<sup>936</sup>

Craig kirjoitti Thesleffin liikeaiheiden kohdalla ”merkillisen henkilökohtaisista piirroksista”. Teokset tuntuvatkin kertovan jotain Thesleffin ja Craigin kokemuksista Forte dei Marmin rannoilla. Thesleff pursui työntöä ja kykyä, joita hän ammensi kollegoiltaan, läheisiltään sekä Forte dei Marmin maasta ja ympäristöistä. Hän kirjoitti innoissaan sisarelleen Thyralle, joka oli palannut Suomeen kesäkuun 1909 alussa:

Minulla on aivan uusi tapa työskennellä. Kuulehan: painaudun sydämeni syvyyttä myöten hiekkaan kuullakseni maapallon sydämenlyönnit, ja niiden lyöntien rytmin mukaan tartun väreihin varmana ja vapaana, myös tietysti viivoihin. Mitä siitä tulee, en tiedä, joka tapauksessa jotakin ihmeellistä.<sup>937</sup>

Thesleffin kirjeessä kuvaama ajan kestollisuuden rytmiiikkaan uppoaminen oli keino vahvistaa intuitiota. Pallopeti-aiheessa leikin tai pelin kestollisuus ja tietynlainen toistuva rytmi mahdollisti tätä entisestään. Intuition avulla taiteilija sulautui kohteeseensa, jolloin taiteilijan ja kohteen sekä katsojan ja teoksen välille syntyi erityinen dynamiikka.<sup>938</sup> Sillä, ketä tai keitä teos esitti tai esitteli, ei enää ollut niinkään väliä. Kyse oli laaduista, dynamiikasta ja universaaleista laeista. Kuten Thesleff kirjoitti: ”Tartun väreihin varmana ja vapaana, myös tietysti viivoihin. Mitä siitä tulee, en tiedä...”

## Alaston liike

Thesleffin liikkuva *Pallopeti*-sarja rinnastuu Henri Matisen samana vuonna 1909 syntyneeseen *Tanssi*-aiheeseen. Siinäkin vitaleit, voimakkaat ja lihaksikkaat ihmiset liikkuvat piirimuodostelmassa polveilevaa vihreää ja sinistä taustaa vasten rantamaisemassa. Matisse sai idean tanssiaiheelleen Ranskan Colliouren rannoilta, missä hän vietti aikaa katsellen kalastajia ja talonpoikia tanssimassa sardanaa. Aivan kuten Thesleffin, myös Matisen piirissä tanssivat naiset viittasivat antiikkiin ja sen

936 Craig 1910, 8–9. Käännös Schreck 2017, 189.

937 ”Jag har ett aldeles nytt sätt att arbeta – Se här: jag trycker mitt hjärta djup[t] in i sanden för att höra jordkoltets hjärta slå – och med de slagen som rytm tar jag mina färger säkert och fritt – linier med för resten. Hvad det blir det vet jag icke – men något aldeles underbart i alla fall. –” Ellen Thesleffin kirje Thyra Söderhjelmille Forte dei Marmista kesällä 1909. SLS arkiv, SLISA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 190.

938 Antliff 1999, 196–197; Lahelma 2019, 25–26.

maljakkomaalauksien liike- ja ruumiillisuusestetiikkaan. Robert Hughesin mukaan Matisse *Tanssi* pyrki esittämään liikkeen yhtä vanhana kuin tanssi itse.<sup>939</sup>

Ylipäätään vuosi 1909 oli merkittävä liikkeen, ruumiillisuuden ja tanssin näkökulmasta eurooppalaisessa mittakaavassa: Sergei Djagilev toi Ballets Russes -ryhmänsä esiintymään Pariisiin ensimmäistä kertaa. Michel Fokinin, Vatslav Nižinskin ja George Balanchinen koreografiat, Stravinskyn, Poulencin ja Prokofiev'n musiikki sekä Léon Bakstin, Natalia Goncharovan, Mikhail Larionovin, Pablo Picasson ja Henri Matissen näyttämö- ja pukusuunnittelu toivat näyttämölle rajun modernismin, joka ravisutti katsojien esteettistä ymmärrystä. Tämän jälkeen Nižinskin modernit baletit *Faunin iltapäivä* ja *Kevätuhri* saivat ensi-iltansa Pariisissa vuosina 1912 ja 1913.<sup>940</sup> Thesleffin ystävä Magnus Enckell ystävystyi näinä vuosina Ballets Russes'n impresaarin Sergei Djagilevin kanssa ja innoittui samalla ryhmän taiteellisista ajatuksista ja sisällöistä. Enckelliltä löytyykin 1910-luvulta useampi Ballet Russes'ta ja Nižinskiä kommentoiva teos.

Niin Thesleff kuin Matissekin alkoivat esittää individualistisessa taiteessaan ajassa ja tilassa etenemisen problematiikkaa ilmaisuvoimaisin ja runsain värein sekä muodoilla että aihevalinnoilla. Janet Wolffin mukaan kyse oli eräänlaisesta kulminaatiopisteestä, kun pitkään kulttuurisesti tukahdutettu ruumis vihdoinkin myös vertauskuvallisesti vapautettiin taiteellisessa ilmaisussa – niin kankaalla kuin taide-tanssinkin piirissä. Näin tanssijoista ja liikkeestä tuli tärkeä osa modernismin näkyvää maailmaa.<sup>941</sup> Matissen teos kuvasi alastomia naisia, Thesleffin aiheissa alaston oli mies. Skandinaavisessa taiteessa miesalastomien yhteinen nimittäjä oli erityisesti vitalismi.<sup>942</sup> 1900-luvun alun taiteessa miesalaston kertoi miehisen ruumiillisuuden ihailusta ja merkityksellisyydestä tuolloisessa kulttuurissa. Paraatiesimerkki tästä oli Munchin *Kylpijät* (1908) teoksen alasti rannalla kuvatut miehet tai Magnus Enckellin maalaus *Poikia rannalla* (1910).

Miehen voimakas ja alaston vartalo auringonpaisteessa symboloi ihmisen luontoyhteyttä. Suomalaisen voimistelunopettaja Viktor Heikelin mukaan voimistelu oli kasvatusta alastomaan kauneuteen ja perustui kreikkalaista alkuperää olevaan uskomukseen ruumiinmuotojen, ryhdin ja liikkeiden kauneuden liittymisestä sielun

939 Hughes 1991.

940 Järvinen 2000, 44–70. Katso myös Sorabella Jean 2004, haettu 31.8.2018: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/balt/hd\\_balt.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/balt/hd_balt.htm) Erityisesti Nižinskin teosten ote ja ymmärrys taiteidenvälisyydestä ja tanssi-ilmaisusta loi pohjan uudentalaiselle tanssin itseriittoiselle ekspressiiviselle ilmaisulle. Tämä vaikutti laajasti myös 1900-luvun kuvataiteisiin. Nižinskin rikas ja koukeroisin liikekieli näkyi esimerkiksi John Singer Sargentin, Auguste Rodinin ja Marc Chagallin taiteessa. Vuonna 1911 Djagilevista kirjoittivat niin Thesleffin sisar Thyra kuin Craigkin (BNF).

941 Wolff 1995, 75.

942 Frigård 2008, 46–47.

terveeseen kehitykseen. Fyysisen kauneuden tavoitteena ei ollut raaka voima, vaan ruumiin ja sielun kauneus.<sup>943</sup>

Toisin kuin miehille, naisille alastomana urheilu ei ollut soveliaista. Modernin ja uudistuneen naisurheilijan asu oli löysä ja liehuvahelmainen mekko.<sup>944</sup> Myös 1900-luvun alun taidetanssissa naisen ruumis oli verhottu suuriin kankaisiin. Niiden uumenissa osin katseilta piilossa tapahtuva ruumiin liike toimi väylänä jollekin näkymättömälle ja korkeammalle. Tanssista haluttiin pyyhkiä pois eroottinen naisruumis, ja onnistuneessa esityksessä tanssijan ruumiin ei ollut tarkoitus herättää huomiota itsessään, vaan se toimi merkitsijänä ja suurempien voimien instrumenttina.<sup>945</sup> Myös Isadora Duncan tanssi väljissä kaavuissa ja paljain jaloin. Hänen pääasiallisena legitimointistrategianaan voi pitää tanssin hengellistämistä, tanssin avulla tapahtuvaa ruumiin ja hengen yhteenkuromista. Kuten Ann Daly tuo esiin, Duncanille ruumiin ja sielun kytkeminen toisiinsa oli perusta, jonka avulla tämä pyrki legitimoimaan naisen liikkuvan ruumiin taiteellisenä ilmaisukeinona. Kun naistanssijan ruumis seksuaalisuuden sijaan koodattiin sielun ulkoiseksi ilmaisumuodoksi, oli se hyväksyttävä myös ajan siveellisyyksäityksen mukaan.<sup>946</sup>

Juuri tällaisen vaikutelman Thesleff sai aikaiseksi verhoamalla palloa heittävän naisensa löyhään mekkoon. Hän ei voinut esittää naista täysin alastomana, jolloin tooga oli eräänlainen välimuoto, ruumiin muodot paljastava ja liikkeen vapauttava, mutta kuitenkin peittävä. Koska alastomuuden ihannoitiin oli osa uutta ruumiinkulttuuria, naisille löysä asu antoi vapaamman ruumiillisen tuntemuksen, ei alastoman, mutta kankaan alla vapaamman. 1900-luvun alussa naisurheilijoiden ja -tanssijoiden ongelma oli katsottavana oleminen, minkä vuoksi he eivät julkisessa tilassa, kuten Thesleffin tapauksessa rannalla, voineet riisua itseään. Ritva Hapulin mukaan antiikin Kreikassa korostettu hengen ja ruumiin yhteys tuli nyt ilmi taiteissa, jossa hengen aatteet konkretisoituivat näkyvään muotoon.<sup>947</sup> Vaikka naisille pidettiin sopivampana pehmeyttä ja pyöreitä muotoja korostavaa ilmaisua, Thesleff ei kuvissaan tehnyt eroa miehen ja naisen fyysisen liikkeen intensiteetin välillä. Ero sukupuolten välillä ilmeni ainoastaan vaatetuksessa.

Kun Thesleff palloveli-teeman yhteydessä kirjoitti kesällä 1909 sisarelleen maa-pallon sydämenlyöntien ja rytmien kuuntelusta ja aistimisesta, ei ajatus ollut irrallaan kuva- ja tanssitaiteilijoiden piirissä jaetusta ymmärryksestä ruumiista, liikkeestä ja lopulta myös tanssista. Imeytyminen osaksi luonnon poljentoa vaati eläytymistä ja tunteita sekä plastillista ja ilmaisevaa liikehdintää. Thesleffin *Pallovelin naisfiguuri* eli

943 Frigård 2008, 59.

944 Frigård 2008, 107; Teelmäki 2016, 25.

945 Koritz 1995, 40–42.

946 Daly 2002, 32. Myös suomalaiselle vapaan tanssin pioneerille Maggie Gripenbergille tanssi oli sielun ilmentymistä ruumiillisessa muodossa. Teelmäki 2016, 49, 52.

947 Hapuli 1995, 198–208; Teelmäki 2016, 21.

uudenaista ruumiillista todellisuutta, jossa uusi nainen astui julkisesti voimakkaampana ja tahtovampana esiin. Kuin tätä vielä vahvistaakseen Thesleff kirjoitti intuitiivisesta ja vapaasta metodistaan: ”Painaudun sydämeni syvyyttä myöten hiekkaan kuullakseni maapallon sydämenlyönnit [...]”. Tässä Thesleffin ruumiillisuus ja liikekieli linkittyi jopa urheilua vahvemmin modernin tanssin uudistavaan liikekieleen. Lähtihän Duncaninkin mielestä luonnollisin liike ja tanssi juuri siitä, miten hyvin ruumis muovautui ympäröivän maailman liikkeeseen.<sup>948</sup> *Pallopeleissään* Thesleffin voikin nähdä tavoitelleen duncanilaista vapaata ruumista.

1900-luvun alun kuvataiteessa liikkeen ja tanssin tehtävä ei enää ollut pelkästään dokumentoida tai jäljentää ympäröivää todellisuutta, vaan tanssista tuli vertauskuva vapaudelle ja uudelle, modernille maailmalle. Myös Thesleffin tavoitteena oli taiteen absoluuttinen vapaus, päämäärä, jonka hän jakoi monien avantgarden taiteilijoiden kanssa. Yhä edelleen kulttuurissamme ”tanssia” voi tarkoittaa samaa kuin olla vapaa, sillä tanssin avulla ihmisruumiin oletetaan pystyvän ilmaisemaan aitoja tunteitaan.<sup>949</sup> Thesleffkin kirjoitti, ”... niiden [maapallon sydämen] lyöntien rytmin mukaan tartun väreihin varmana ja vapaana, myös tietysti viivoihin”.

## I like this it is you

Olen tähän saakka tarkastellut Thesleffin *Pallopelejä* enemmän yleisellä tasolla aikansa esityksinä liikkuvista ja vitalistisista miehistä ja naisista. Grafiikan vedos *Pallopelin miesfiguuri* muuttuu kuitenkin anonyymista miesvartalon kuvauksesta myös tunnistettavan ruumiilliseksi, kun vastaan tulee arkistossa siitä vedos, johon on Thesleffin käsialalla kirjoitettu sanat: ”I like this, it is you.”

Thesleff ei osannut englantia hyvin, ja siksi hän ei kirjoittanut sitä kenenkään muun kuin Craigin kanssa. Siksi oletan, että nämä halun ja mielihyvän täyttämät sanat oli osoitettu Gordon Craigille. Tämän vihjeen kautta on myös mahdollista päätellä, että *Pallopele*-öljymaalauksen rannalla liikkuva mies oli Craig.

Thesleffin lähteistä käy varsin hyvin ilmi, että Craig oli ainoa mies, johon hän elämänsä aikana jollakin tasolla rakastui. Toki on mahdollista, että oli muitakin, mutta niistä lähteet vaikenavat. Thesleffin tunteet Craigia kohtaan piirtyivät kankaiden ja puulaattojen lisäksi myös kirjeisiin:

Minä toivon, että ette ole enää kipeä ja väsynyt – mutta miten niin olisitte väsynyt – usein mietin, että en ollenkaan ymmärrä miten te elätte – ja tokikaan en tiedä niin paljon elämästänne, eikö totta? ...ja kuitenkin voisin suudella teitä – näin

948 Laffon 2009, 10.

949 Wolff 1995, 69, 73–75, 79–80.

– oh hyvä luoja – erittäin hyvä, ettette ole täällä – hmm – näettehän, suuteleminen on jotain, mistä ihmiset voivat ymmärtää hyvin vähän – eikö totta?<sup>950</sup>

Vaikka asetelma heidän välillään oli yhtäältä kovin selvä, lopulta on kuitenkin vaikeaa muodostaa selkeää ja eheää käsitystä siitä, minkälaisessa suhteessa nämä kaksi taiteilijaa todella elivät. Thesleff puhui Craigistä ”kaltaisenaan nerona”.<sup>951</sup> Craig taas puhui Thesleffistä älykkäimpänä tapaamanaan naisena.<sup>952</sup> Molemmat arvostivat toistensa ammattitaitoa, luovuutta ja kykyä ajatella. Suhde ei asettunut mihinkään totuttuun muottiin, mihin olosuhteet Firenzessä ja Forte dei Marmin erikoisuutta tavoittelevissa taiteilijaverkostoissa antoivat mahdollisuuden. Kyse oli joka tapauksessa ainakin sielunsisaruudesta ja -veljeydestä, molemmille tärkeästä ja useimmiten myös keskinäisen kunnioituksen leimaamasta.<sup>953</sup> Mutta samalla Craig oli myös täydellisen epäluotettava kumppani: hänellä oli monia rakastajattaria ja näiden seurauksena useita jälkeläisiä ympäri Eurooppaa. Hän matkusteli työnsä puolesta paljon ja hurmasi ja hurmaantui matkoillaan yhä uusista naisista.

Vaikka suhde olikin vaativa, Craigin avulla Thesleff kuitenkin pääsi osaksi selkeästä älyllistä ja henkistä vuoropuhelua, joka tuntui tuottavan hänelle tyydytystä ja vastaavan niihin tarpeisiin, joita hänellä tässä vaiheessa elämäänsä oli. Erityisesti nämä tarpeet koskivat taiteen tekemistä ja jakamista. Craigin kanssa Thesleff pääsi vuotamaan, eikä hänen tarvinnut olla yksin. Monella tapaa aineistoista muodostuukin kuva, että Thesleff oli tilanteeseen tyytyväinen, sillä hän oli löytänyt taiteellisen vertaisensa:

950 Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 1909. BNF. Käännös Schreck 2017, 191.

951 Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 1909. BNF; Schreck 2017, 175–177. Kuten Riitta Konttinen tuo esiin, 1900-luvun alun taidemaailmassa naistaiteilijan paikan kiperyys tiivistyi sanaan ”nero”. Modernismin ymmärryksessä nero oli mies, poikkeusyksilönä syntynyt viriili, sukupuolisesti aktiivinen, boheemi, joskus hulluuden rajamailla työskentelevä ja elävä yksilö, joka ei jäljitellyt vaan loi. ”Todellinen nerous” haluttiin erottaa ”tavallisesta lahjakkuudesta”. Saksalainen Otto Weininger julkaisi vuonna 1903 teoksen *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Siinä hän väitti, että nerous oli korkeampaa miehisyyttä eikä naisesta voisi koskaan tulla neroa. Konttinen 2017, 53, 58. Yksinäisen neron myytti ei näin ollut vuosisadanvaihteen naisten etuoikeus. Wadstein MacLeod 2021, 113. Katso myös Garb 1994.

952 Edward Gordon Craigin kirje Ellen Thesleffille Genevestä luultavasti 7.6.1920. Kansalliskirjasto, Ms. Mf. 747; Schreck 2017, 175–177.

953 Craig 1924; Lahti 1973, 5.

Tietenkin me olemme maailman kaksi futuristia – mutta minun täytyy kertoa teille salaisuus: te olette numero yksi.<sup>954</sup>

Myös Craig arvosti Thesleffiä, mikä tulee esiin esimerkiksi hänen muistiinpanoissaan:

Kolme Thesleffin sisarta – Thyra, nuori leski, kahden lapsen äiti, kultaa hiuksissaan, villiruusun värinen hipiä, hyväntahtoinen, kaunis ja kunnioitusta herättävä lesken asussaan. Hänen sisarensa Ellen, pieni, koruton, mutta suunnattoman älykäs, villit siniset silmät ja nyt [1950–1960-luvuilla] yksi arvostetuimmista maansa (Suomi) taiteilijoista.<sup>955</sup>

Tätä taustaa vasten ja Thesleffin lause ”I like this, it is you” grafiikan vedoksessa huomioon ottaen, voidaan *Palloveli*-aiheiden tulkita kertovan myös modernin murrosta eläneen naisen suhteesta rakkauteen ja seksuaalisuuteen. Forte dei Marmin kaltaisten kylpylämiljöiden eletty ja koettu alastomuus liittyivät myös haluun ja eroottisuuteen. Kuten Elisabeth Mansén tuo esiin, kylpylät olivat terveyden ja hyvän elämän edellytysten etsimisen lisäksi myös eroottisten kokeilujen kenttiä.<sup>956</sup>

Thesleffin ranta-aiheissa mieserotiikan metafora oli alaston mies, luultavasti Gordon Craig, ja tämän urheilullinen kuntoisuus. Sen sijaan käsitys naisten erotiikan ilmenemisestä liikunnan ja tanssin piirissä tuli julkisemmaksi oikeastaan vasta 1920-luvulla.<sup>957</sup> Tämä oli luonnollista, sillä pyristeliväthän naiset 1900-luvun alussa vasta eroon tanssin eroottisista konnotaatioista. Tämä näkyi myös Thesleffin pelaavassa naisessa, joka alastomuuden sijaan oli verhottu kankaisiin.

*Palloveli*-aiheissa tapahtuu miehen ja naisen välisen ruumiillisuuden pohdintaa ja mielestäni ne voi tulkita myös kuviksi rakkaudesta ja halusta. Osin kuvat voivat kertoa myös toteutumattomasta halusta, sillä näinä vuosina Thesleff pui toisinaan ahdistuneeseen sävyyn suhdettaan Craigiin. Epäselvistä kirjallisista fragmenteista luonnoskirjojen sivuilla on tosin myöhemmin lähes mahdotonta saada selvää. Thesleff sotki ja viivasi kirjoitustaan yli musteella:

... ei, luulen että hajoan ... liian villi – mutta mitä voin tehdä ... hajoan, se on selvä  
... silmilleni – katseeni on eloton...<sup>958</sup>

954 ”Natürlich wir sind die zwei futuriste der welt – aber muss sie sagen ein geheimniss: sie sind numero ein.” Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 1913. BNF. Käännös Schreck 2017, 176.

955 Edward Gordon Craigin muistiinpanot. British Institute of Florence.

956 Mansén 2001, 221; Tuohela 2008, 290.

957 Frigård 2008, 116.

958 ”Jag håller utan ej jag måste gå sönder ... var förvickd – men vad sker jag göra under ... jag går sönder – det är jag ...hörds mot sägs...jag är ej alldeles säker... ej säker men jag

Fragmentista kuitenkin piirtyy esiin aavistus halunsa tiedostavasta naisesta, joka oli vaativassa suhteessaan myös yksinäinen, vaikka samalla saikin voimaa Craigiltä. Mies tuntui olevan Thesleffille kuin jonkinlainen luova henki, jolta ammentaa innoitusta. Tekemässään kuvassa Thesleff saattoi olla läsnä kuvassa miehen kanssa. Siellä ja siinä hän sai mahdollisuuden katsoa toisella tavalla, ja kertoa mieltymyksistään kirjoittamalla ne suoraan teokseen. Häpeä oli sysätty hetkeksi sivuun. Kuten Eeva Jokinen sanoo, rakkauden kokemisessa oli mahdollista luoda itseä toisen ihmisen palautteessa. Samalla toiseen ihmiseen kohdistuva halu oli halua tulla tunnistetuksi, ei pelkästään halua omistaa. Olennaista yhteyden hakemisessa oli tarve sulautua toiseen.<sup>959</sup> Kirjoittaessaan itse painamansa alastoman miehen kuvaan halunsa, Thesleff aivan kuin etsi toisenlaista tilaa suhteessa kulttuurisesti hyväksytyyn naisen rooliin.<sup>960</sup> Samalla hän voimisti tunnetta piirtämisen ja maalaamisen lisäksi kirjoittamalla halunsa esiin.

Maarit Leskelä tuo esiin, kuinka vuosisadan alun naisten kohdalla näkyi riippumattomuuden ja läheisyyden problematiikka, ristiriita, joka syntyi läheisyyden ja oman itsen välillä. Naistaiteilijan kohdalla tarve omaan erilliseen subjektiuteen oli voimakas, sillä se oli oman luomistyön ehdoton edellytys. Samaan aikaan toisessa ihmisessä rakentuva itseys oli mahdollista nähdä voimavarana, itsen näkökulmasta voimaa ja mahdollisuuksia tuottavana.<sup>961</sup> Thesleffin elämässä ja tuotannossa rakkaus Craigiin piirtyykin voimavarana, luovuuden lähteenä ja kysymysten herättäjänä. Samalla rakkaus oli väylä kapinalle sekä oman itsen ja ruumiillisuuden löytämiselle.

Vaikka Nicholas Mirzoeffin mukaan aikakauden ideaalin ja täydellisen ruumiin tavoittaminen olikin mahdollista vain visuaalisten representaatioiden tasolla, Thesleffin *Palloveli*-aiheet eivät olleet suinkaan ainoastaan ideaalin representoimista.<sup>962</sup> Ne olivat monella tapaa myös elävän tutkimista ja sen tapahtumista. Vaikka ajan vitaali ja ideaali ruumis olikin ehkä olemassa enemmän käsitteellisenä ja läpikotaisin kulttuurisena representaationa kuin elävänä, väitän silti, että Thesleffin kuvien kohdalla eletyn ja ihanteellisen ruumiin välillä oli kitkaa, jossa kuva oli myös osa elettyä todellisuutta. Kuten Anne Hollander tuo esiin, taiteessa toki ilmaistiin ideaaleja,

går sönder...livet för mina ögon...min ställe är...” Ellen Thesleffin päivä- ja luonnoskirja 24.8.1908. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 185. Tilannetta ei varmaankaan helpottanut Craigin rakastuminen Thyraan. Tämä ei onneksi rikkonut siskojen välejä, koska leskeksi juuri jäänyt Thyra ei ollut miehestä lainkaan kiinnostunut.

959 Jokinen 1991, 54–56, 86, 88. Katso myös Leskelä 2000, 218–219.

960 Leskelä 2000, 232–235. Maarit Leskelä puhuu samasta Aino Kallaksen suhteesta Eino Leinoon.

961 Leskelä 2000, 217–218. Katso myös Chodorow 1978, Gilligan 1982 ja Jokinen 1991. Leskelä perustaa tulkintansa näiden kolmen tutkijan näkemyksiin naisen identiteetistä.

962 Mirzoeff 1995, 3, 15–16, 88; Nead 1993, 14–15; Frigård 2008, 27.



mutta ihmiset pyrkivät myös toteuttamaan niitä käytännössä.<sup>963</sup> Kaja Silvermanin mukaan ideaali suorastaan kutsui ja vaati katsojaa reagoimaan, kannusti toimintaan ja sisäistämään ideaalin osaksi elämää.<sup>964</sup>

Thesleffin *Palloveli*-aiheissa näkyi ja vuoti konkreettisesti esiin se, kuinka ideaali ruumis ei ollut vain representoimista, vaan liikkeestä ja esityksistä jäi myös jälkiä. Janet Wolffinkin mukaan taide ei vain esittänyt vallitsevia sukupuoli-identiteettejä vaan osallistui aktiivisesti niiden muodostamiseen.<sup>965</sup> Näin Thesleffinkin mies- ja naisfiguureissa Forte dei Marmin rannoilla tapahtuva moderni ruumiillisuus osallistui aikansa ruumiillisuuden ja sukupuoli-identiteetin muodostamiseen.

## 4.4 Ihminen ja luonto

Thesleff palasi syksyllä 1909 Suomeen seuraavan kolmen vuoden ajaksi. Huhtikuussa 1909 Italiassa tehdyn luonnoskirjan jälkeen seuraava on päivätty vasta toukokuulle 1911. Syitä luonnoskirjojen puuttumiselle on vaikea arvioida, mutta Thesleff selvästi ainakin säästi matkaluonnoskirjojaan tarkemmin. Kirjojen puuttuminen on linjassa aiempienkin Suomessa vietettyjen jaksojen kanssa, joilta kirjoja ei juurikaan ole. Tästä voi päätellä, että Thesleffin työrytmi ja -kyky oli selvästi vahvempaa Italiassa. Luonnoskirjojen lisäksi tämä käy ilmi kirjeenvaihdosta, jota Suomessa asuessaan Thesleff ei samalla tavalla käynyt läheistensä kanssa. Tosin kohdattuaan Craigin oli hänellä myös Suomesta käsin tärkeä syy käydä kirjeenvaihtoa. Thesleffin ja Craigin välinen kirjeenvaihto olikin alusta saakka varsin tiivistä, ja he kirjoittivat toisilleen elämänsä loppuun saakka aina 1950-luvun alkuun. Thesleffin kirjeitä Craigille on tämän tutkimuksen aikaväliltä 1907–1915 säilynyt yhteensä reilu 20 kappaletta.

Kesällä 1911 Muroleen kesäpaikassa Thesleff teki kaksi öljymaalausta, *Ihminen luonnossa* ja *Ihmisiä luonnossa*<sup>966</sup>, jotka molemmat olivat sukua vuotta aiemmin 1910 Suomessa syntyneelle öljyväriytyölle *Koristeellinen maisema*<sup>967</sup>. Sen juuret taas olivat luonnoskirjan mukaan jo vuoden 1907 Firenzen työskentelyssä Craigin kanssa.<sup>968</sup> Kaikki kolme maalausta, *Koristeellinen maisema*, *Ihminen luonnossa* ja *Ihmisiä luonnossa*, ovat luontokuvauksia, maisemia, joissa ihminen on jollakin tavalla pääosassa, vaikka ensisilmäyksellä ei kenties näyttäisikään siltä.

963 Hollander 1988, XII–XIII, 314–315; Frigård 2008, 27–28.

964 Silverman 1996, 2–3, 37.

965 Wolff 1990, 1; Teelmäki 2016, 7.

966 Ellen Thesleff, *Ihminen luonnossa*, 1911. Öljy kankaalle, 46,5 x 46,5 cm. Yksityiskokoelma ja *Ihmisiä luonnossa*, 1911. Öljy kankaalle, 113 x 113. Nordea Taidesäätiö.

967 Ellen Thesleff, *Koristeellinen maisema*, 1910. Öljy kankaalle, 101 x 101 cm. A II 899, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

968 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:24, sivu 5. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo.

Kankaiden pääpaino on luonnon, erityisesti puiden tai metsän esittämisessä, mutta jokaisessa työssä on myös läsnä pienikokoinen ihmishahmo, koostaan huolimatta merkittävässä roolissa. Ihminen on kiinteä osa sommitelmaa ja kokonaisuutta, ja kaikissa on kyse ihmisen luontosuhteesta – onhan Thesleff jopa nimennyt kaksi maalauksista kertomaan siitä, että luonnossa toimi myös ihminen. Kyse ei näin ole ”vain” luonnosta tai luonnon kuvauksesta, vaan vuorovaikutuksesta ihmisen ja luonnon välillä, tapahtumisesta.

Maalauksien idea ihmisen ja luonnon välisestä suhteesta on kiinnostanut minua myös Omakuva-työn puitteissa. Työryhmä vietti kesällä 2019 viikon Muroleessa Thesleffin Casa Bianca -ateljeen tontilla ja sen välittömässä läheisyydessä sijaitsevilla luonnonpaikoissa ja rannoilla liikkuen, improvisoiden ja kuvaten. Halusimme eläytyä maalauksissa ja niiden syntypaikassa tapahtuvaan ihmisen ja luonnon väliseen vuorovaikutukseen ja ymmärtää, miten Thesleff tuo luontoa esiin itsenäisenä ja omalakisena, mutta samalla myös suhteessa siellä elävään ihmiseen.<sup>969</sup>

Thesleffin suhde luontoon oli syvä ja intohimoinen, ja hänelle kahta tärkeintä luontopaikkaa, Ruoveden Muroletta ja Italian Toscanaa, yhdistivät voimakkaat luontokokemukset sekä mahdollisuus tehdä työtä lähellä luontoa ja luonnossa. Muroleeseen paikannetussa *Koristeellisessa maisemassa* suurikokoisen maalauksen kuvapintaa hallitsee iso, kankaan vertikaalissa lävistävä lehtipuu tai lehtipuiden rykelmä. Puun alla kirkkaalla vihreällä niityllä oleilee tai kuljeskelee ihminen, ulkomuodosta päätellen nainen. Hänellä on yllään vaalea, pitkä ja elegantisti laskeutuva hame sekä samanvärinen pitkähihainen, varsin tyköistuva yläosa.

Nainen on kierteisessä liikkeessä puurykelmän runkojen edessä. Suuri latvusto antaa hänelle suojaa auringolta. Löysähkö asu tuntuu mahdollistavan hänen liikkeensä, vaikka kyse ei olekaan samanlaisesta väljästä toogasta, mikä *Pallopin naisfiguurilla* on yllään. Vaikka nainen on hyvin pieni suhteessa ympäröivään luontoon ja erityisesti puuhun, hänen asunsa kankaiden draperioiden valon ja varjon vaihtelu paljastaa hänen olevan liikkeessä. Gordon Craigin vuonna 1907 piirtämässä luonnoksessa ihminen loisti vielä poissaolollaan, mutta Suomessa aihetta maalatessaan Thesleff lisäsi siihen naisen. Kenties itsensä?

Samana vuonna 1910 Thesleff kirjasi ylös runon, joka voisi liittyä maalaukseen:

969 Viimeisin esityksemme, jossa *Ihmisiä luonnossa* -teema oli läsnä sekä liikekielen että maisemaprojektion kautta, tapahtui Helsingin yliopiston päärakennuksen Vuoden humanistialumni -juhlassa 27.10.2022.

Det är dag.  
Nyss låg skuggan djup vid min fot  
nu är den bleknad.  
Du skymmer ljuset – du bländar  
mörkret – du gör min skepnad (hahmo)  
natten lik.

Jag hör din röst med min sång  
till livet.  
Och glansen i mitt öga speglar  
nattens dröm och solens heta timmar.<sup>970</sup>

Thesleff kirjoittaa runossaan päivän ja yön sekä valon ja varjojen liikkeistä ruumiin rajoilla ja pinnoilla. Hän puhuu ”sinusta”, joka himmennät valon, mutta häikäiset pimeyden, teet hahmosta yön kaltaisen ja saat hohteen silmissä peilaamaan yön unelmia ja auringon kuumimpia tunteja. Runon voisi tulkita kertovan myös Thesleffin ja Craigin välisestä vuorovaikutuksesta, joka ruumiillistui *Koristeellisessa maisemassa* heidän yhteistyönsä tuloksena.

Vaikka maiseman nainen ei olekaan sonnustautunut Forte dei Marmi -aiheiden toogamaiseen asuun, on hänen pukunsa kuitenkin väljä ja selvästi pehmeästi kankaasta valmistettu. Se näyttää miellyttävältä kantaa ja mahdollistavan liikkeen. Tämänkaltaiset yksinkertaiset ja väljät paita-hameyhdistelmät saavuttivat suosion näinä vuosisadanvaihteen vuosina.<sup>971</sup> Naisten pukeutumisen uudistamiseen liittyikin olennaisesti keskustelu liikkeen ja uudenlaisen ruumiillisuuden mahdollistavasta vaatetuksesta.<sup>972</sup> Luonnossa liikuttaessa tämä oli erityisen tärkeää.

## Nainen ja vesi

Thesleff maalasi teokseensa *Ihminen luonnossa* (1911) metsän keskelle rannalle alastoman ihmisen, mitä ilmeisimmin naisen, joka kahlaa rantapuun alla vedessä kohti lammen keskustaa. Alaston on yksin, kuin omiin ajatuksiinsa vaipuneena. Taiteilija katsoo häntä etäältä ja suojasta. Käynnissä on peittämisen ja paljastamisen prosessi. Vaikka ihminen on osa suurta luontoa, tuntuu hän olevan samaan aikaan myös intiimissä tilassa. Alaston hakeutuu yhä syvemmälle suojaan veden varaan kahlaten päämäärätietoisesti kohti lammen keskustaa. Osin jo vedessä olevan naisen

970 Thesleff 1954, 7.

971 Jones 2021, 17–18. 1880-luvulla uudistusyritykset johtivat pehmeistä materiaaleista valmistetun kotiasun, ilman korsettia tai löysennetyn korsetin kanssa käytetyn aamupuvun (*tea-gown*) laajempaan suosioon ja pian tämän jälkeen A-linjaisen hameen käyttöön.

972 Parikka 2017, 90.

alaston ruumis on kohta kokonaan veden varassa. Siellä se saa olla painovoimaton ja eri tavalla katseilta suojassa. *Ihminen luonnossa* piirtää esiin illuusiota ruumiillisesta suojasta, yksinäisestä alastomuudesta luonnon sylissä.

Mitä maalari-katsoja tässä asetelmassa tekee? Tirkisteleekö hän, tunkeutuuko vai onko hän viaton sivustaseuraaja? Ainakin maalari-katsoja tuo teokseen ristiriitaa ja dialogin.

Naisen yhdistämisellä veteen ja luontoon on taiteessa pitkät perinteet. Naiset syntyvät usein vedestä, kuten Kreikan mytologian rakkauden jumalatar Afrodite. Kalevalan Aino taas hukuttautuu, tai jonkin tulkinnan mukaan vastaa Vellamon neitojen kutsuun. Veden äärellä itseään peilaava ihminen yhdistyy Narkissos-myyttiin, joka muuntui 1900-luvun vaihteessa kertomukseksi modernista minuudesta.<sup>973</sup> Thesleff yhdisti luonto-alaston-aiheensa myös antiikin mytologian Dafneen, joka oli luonnolle omistautunut nymfi:

On myrskynnyt ja ukkonen jyrinänsä jyrissyt, mutta siellä on edelleen visertäviä pikkulintuja – luonnontunnelmaa, kuten näet – faabeli. Ja nyt paistaa aurinko – spero tutta la state [toivon koko kesän]. Mitä kertoisinkaan – maalaan ja painiskelen ukonilman kanssa. Minulla on nyt alaston ulkona koivujen alla – Lahdentaka – kyllä, se on itse Dafne – jos se tulee valmiiksi, tulee siitä luonnollisesti loistelias. Käsittelen häntä vapaasti ja virkistävästi 'purppuralla' väriskaalalla – punaista – vihreää – [...] <sup>974</sup>

Thesleffin valokuva-arkistosta löytyy aiheen kannalta kiinnostava valokuva Gerda-siskosta istumassa alastomana rantakivellä mitä todennäköisimmin Muroleessa.<sup>975</sup> Gerdan ainoa vaate on päässä oleva hauskan mallinen suippo lakki, mahdollisesti jonkinlainen uimahattu. Gerda istuu sivuttain profiilissa suhteessa kuvan ottajaan ja hänen alaston ruumiinsa näkyy kuvassa kokonaan, paljaita jalkoja myöten. Päivä on selvästi lämmin, sillä Gerdan kehonkieli on rento ja hän tuntuu nauttivan olostaan. Kuvaajan on pakko olla joko Ellen tai Thyra, niin rennon ja turvallisen oloisesti Gerda sallii kameran itseään kuvata.<sup>976</sup> Kuva antoi Thesleffin kokemuksille Muroleen luonnossa visuaalisen muodon.

973 Lukkarinen 2004, 175.

974 ”Det har stormat och åskat – åskat ut men där är små fåglar som pipa ännu. En naturbeskrivning som du ser – fabel. Och nu skiner solen e spero per tutta la state. Vad skall jag berätta – jag målar ju och brottas med oväder. Jag har en naken nu ute under björkar – lahdentaka? – Jo det är Dafne själv – blir den färdig så blir den glimrande naturligtvis. Hon behandlas temmeligen fritt och fraicht i en färgskala ”gredelint” – rött – grönt – [...] ” Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 27.7.1915. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 250–251.

975 SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier, kuva 352.

976 Pollock 1988, 6; Rossi 1999, 35–36; Frigård 2008, 26–27. Tässä myös viittaus Nicholas Mirzoeffin ajatukseen, jonka mukaan modernille ajalle leimallista oli antaa

Kun kuvaa katsoo feministisen tulkintatradition läpi, Gerdan alastomuus viittaa mahdollisuuteen olla niin kuin haluaa, vaikka, kuten Havelock Ellis toteaa, 1800-luvun läntinen kulttuuri koki naisen alastomuuden edelleen pääasiassa vastenmielisenä.<sup>977</sup> Thesleffin ajassa alaston ei ollut sosiaalisesti normaali ilmiö, taiteessa se taas oli kulttuurisen ihannetilan symboli. Kuitenkin samaan aikaan kiinnostus kohti vitalistista elämäntapaa kasvoi. Vaikka alastomuuden oikeutus alkuaan 1900-luvun alussa koski enemmän miehiä, liittyi naisalastoman pohtiminen Thesleffin sisarilla selvästi vitalistiseen kontekstiin. Ei vähiten siksi, että Gerda harjoitti tässä vaiheessa aktiivisesti lääkärintävoimistelijan ammattiaan. Sukupuolen lisäksi alastomuuden harjoittaminen oli sidottua varallisuuteen ja luokkaan, ja usein vitalistisen luontosuhteen parissa painivat yläluokkaiset taiteilijat, jotka omasivat sosiaalista pääomaa koulutuksen ja sivistyksen muodossa, usein myös taloudellista pääomaa. Näin oli myös Thesleffin kohdalla.

Ajan fysiologisen tutkimuksen mukaan ruumiin suoralla altistamisella valolle, ilmalle ja vedelle oli edullisia terveysvaikutuksia. Erityisesti naturismiharrastus ja alastomuuskulttuuri pyrkivät saamaan ruumiillisuuden ilmentymiä osaksi arvosettavaa kulttuuria.<sup>978</sup> Vaikka naisalaston olikin vitalismin piirissä vielä hankalasti hahmotettava, mikään ei estänyt yksityisissä tilanteissa naisia kokeilemasta alastomuuskulttuuria. Ulkoilmavitalismi ja alastomuus kiinnostivatkin monia naistaiteilijoita, esimerkiksi Thesleffin aikalaista Venny Soldan-Brofeldtiä. Hän harjoitti perheensä kanssa vitalistista elämäntapaa kesäisin kaukaisilla autioilla luodoilla, missä he olivat alastomina. Mukana oli usein ystävä tanssitaiteilija Maggie Gripenberg, jonka Soldan-Brofeldt myös ikuisti moniin teoksiinsa.<sup>979</sup>

Karl Topferin mukaan 1900-luvun alussa oli vallalla ainakin kaksi suuntausta suhteessa alastomaan: aktivistisuunta, joka pyrki vapauttamaan ruumiin teollisen kulttuurin epäterveellisistä rajoituksista, ja kontemplatiivinen suunta, joka näki alastoman ruumiin kosmopoliittisesti edistyksellisen sivilisaation ilmentymänä.<sup>980</sup> Alastomuus kuvasi pyrkimystä muuttaa suhde ruumiillisuuteen avoimeksi ja peittelemättömäksi, mikä liittyi pohdintoihin ihmisen todellisesta luonteesta.<sup>981</sup> Samaan pinnanalaisen todellisen minän tai ihmisyyden paljastamiseen tähtäsivät myös esimerkiksi aiemmin esiin tuomani Craigin naamio- ja marionettiteatteritutkimukset. Suhde ruumiiseen oli keskeinen osa tätä keskustelua, mikä näkyi myös Craigillä hänen harjoittamansa vitalismin kautta.

kokemuksille visuaalinen muoto. Mirzoeff 1999, 6–7.

977 Facos 2009, 112.

978 Frigård 2008, 36.

979 Teelmäki 2016, 20; Konttinen 1996, 295–298.

980 Toepfer 1998, 51–52; Frigård 2008, 190.

981 Frigård 2008, 56.

Tutkija Johanna Frigårdin mukaan aikakauden julkisissa kuvastoissa naiset etäännytettiin alastomuudessaan usein kuvitteellisen arkadian suojaan. Naista ei esitetty arkisessa alastomuudessaan, vaan kyse oli pikemminkin jonkinlaisten hengenolentojen, metsänneitojen tai muiden realismista etäännytettyjen naisten olemuksesta luonnon keskellä ja osana luontoa. Taustalla oli usein jonkinlainen rehevä kasvusto, joka muodosti suljetun tilan naisen ympärille.<sup>982</sup> Naiset kuvattiin yksin luonnossa, kuten valokuvan Gerda tai *Ihminen luonnossa* -maalauksen nainen – kenties myös Thesleffin kirjeessään mainitsema Dafne. Carol Duncanin mukaan miesten alastomuus sen sijaan puettiin sosiaalsiin identiteetteihin. Naisten alastomuus oli itseensä syventymistä.<sup>983</sup> Naisalastoman ei katsottu liittyvän tiettyyn aikaan tai paikkaan, vaan sen tehtävä oli toimia ikiaikaisena kuvana, jolloin naisen oikea lihallisuus ja ruumiillisuus säilyi porvarillisessa yksityisyydessä.<sup>984</sup>

Naisalastoman esittäminen tietyin ehdoin asetti naisellisuuden ja naisen seksuaalisuuden aisoihin. Feministitaiteentutkija Lynda Neadin mukaan taiteen avulla naisen hallitsematon materiaalisuus kohotettiin hallinnan ja kulttuurin piiriin.<sup>985</sup> Tosin Mary Douglasin mukaan seksuaalisuuden olemassaolo saattoi tuoda alastonaiheeseen myös voiman tunteen.<sup>986</sup> Mutta suhde voimaan ei ollut yhteismitallista naisen ja miehen kohdalla, mikä näkyy myös Thesleffin alastomissa: Nainen too-gassa meren rannalla tai alastomana lammen rannalla ei ollut samalla tavalla vitaali ja vapaa, pidäkkeetön, hurja, seksuaalinen ja jopa viettelevä kuin *Pallopelin* alaston mies. Thesleffin naiset vaatteissa rannalla tai alastomana suojassa lammen rannalla olivat, kuten Nead toteaa, jollakin tavoin aisoissa ja lukittuna konventioihin, joita oli ja ei ollut.<sup>987</sup> Thesleffin alaston saattoikin olla antiikin jumalatar Dafne, mutta tuskin tunnistettavasti kukaan Thesleffin läheinen nainen.

## Ihmisiä luonnossa

Maalauksessa *Ihmisiä luonnossa* vuodelta 1911 on sama asetelma kuin maalauksissa *Koristeellinen maisema* ja *Ihminen luonnossa*: suuri puurykelmä, avara sininen taivas ja niiden ympärille levittyvä peltojen ja metsien maisema. Kuitenkin *Ihmisiä luonnossa* teoksen väri-ilmaisu on aivan uudenlaista. Värit tuntuvat räjähtävän ulos kankaalta ja valtavien puiden suojissa oleilevat pikkuruiset ihmishahmot sulautuvat harmoniseksi osaksi luonnon rytmiä eri tavalla kuin *Koristeellisessa maisemassa*, jossa ihminen tuntui olevan vielä erillinen osa luontoa.

982 Frigård 2008, 87, 92.

983 Duncan 1994, 96;

984 Frigård 2008, 94, 98, 121.

985 Nead 1992, 2, 5–11, 18–22, 29; Frigård 2008, 122.

986 Douglas 2000, 47, 86, 214–235; Frigård 2008, 156.

987 Nead 1993, 7; Frigård 2008, 156.



Ellen Thesleff, *Ihmisiä luonnossa*, 1911.

*Ihmisiä luonnossa* -teoksen ihmiset ja luonto yhdistyvät toisiinsa uusimpressio-  
nistisella maalaustavalla. Ihmiset ovat vielä tunnistettavia, mutta heidän sukupuoles-  
taan, ulkonäöstään tai vaatetuksestaan (tai alastomuudestaan) ei voi sanoa mitään  
varmaa tai yksityiskohtaista. Kesäisessä luonnossa tuntuu sykkivän bergsonilainen  
*élan vital*, jonka myötä maisema ja sen ihmiset ovat dynaamisessa toisiinsa sulautu-  
vassa liikkeessä.<sup>988</sup> Thesleffin tapa levittää väriä täpläteknikalla saa aikaiseksi jännit-  
teisen ja suorastaan hermostuneen liikkeen ja värähtelyn kankaan pinnalla. Ilmaisun  
erityisyys saa kysymään, mistä Thesleff haki vaikutteita tälle työlle, joka sekä kokonsa  
että tekniikkansa puolesta jää varsin ainutkertaiseksi hänen tuotannossaan.

988 Bergson 1907. Katso myös Schreck 2017, 199–200 ja Lahelma 2019, 26.

Suomessa ollessaan Thesleff oli edelleen jonkin verran tekemisissä Magnus Enckellin kanssa, joka tässä vaiheessa suunnitteli Gustav Strengellin ja Sigurd Fros-teruksen myötävaikutuksella näyttelyä, joka ilmentäisi Suomen taidepoliittista ja -filosofista uudistusta eurooppalaisen avantgarden hengessä. Väri-ilmaisuus oli kuva-taiteessa keskeinen kysymys ja Suomessakin puhuttiin puhtaan paletin kaudesta, millä viitattiin tapaan maalata sateenkaaren väreillä ilman tummia sävyjä. Puhtaan paletin kausi huipentui vuonna 1912 toteutettuun suomalaisten riippumattomien taiteilijoiden näyttelyyn. Ryhmän nimeksi tuli myöhemmin Septem, ja siihen kuuluivat Enckellin lisäksi Verner Thomé, Mikko Oinonen, Yrjö Ollila ja A. W. Finch sekä ainoana naisena Ellen Thesleff.

Thesleff osallistui ryhmän ensimmäiseen näyttelyyn vuonna 1912 ja onkin mahdollista, että hän maalasi *Ihmisiä luonnossa* -teoksen tämä näyttely mielessään. Thesleff kuitenkin irtisanoutui ryhmästä sen ensimmäisen näyttelyn jälkeen. Julkinen debatti, ristiriitaiset kritiikit ja ryhmän sisällä käydyt keskustelut sisällöllisistä vaatimuksista saattoivat häiritä liiaksi hänen työrauhaansa.<sup>989</sup>

*Ihmisiä luonnossa* -maalauksen erityisen ilmaisun taustalla oli Suomen taide-elämän vaatimuksien lisäksi varmasti myös Craig ja tässä tapauksessa erityisesti hänen kauttaan avautuneet Italian futuristien verkostot. Kuten Marja Lahelma tuo esiin, heistä erityisesti Filippo Tommaso Marinettin ajattelussa liike ja vibraatiot olivat keskeisessä asemassa tavalla, joka heijasteli Thesleffin uran alun symbolistis-okkultistista maailmankuvaa. Tämän näkemyksen mukaan materia oli jatkuvassa liikkeessä ja muodostui eri taajuuksilla värähtelevistä aalloista. Lahelman mukaan taustalla oli sekä Nietzscheen filosofian että Einsteinin suhteellisuusteorian vaikutusta, mutta se tuntui viittaavan myös alkemistisesta ajattelusta omaksuttuun käsitykseen kaiken olevaisen perimmäisestä ykseydestä.<sup>990</sup>

Thesleff oli työskennellyt viimeisellä Firenzen periodillaan futuristien läheisyydessä, erityisesti Mina Loyn, mutta myös Marinettin, jonka rakastajatar Loy oli. Myös Craig oli läheisesti tekemisissä futuristien kanssa ja julkaisi muun muassa Marinettin teoksia ja kirjoituksia *The Mask* -lehdessään. Marinettin futuristinen manifesti ilmestyi Italian lehdistössä vuonna 1909 Thesleffin asuessa vielä Firenzessä. Samaan aikaan eri puolilla Eurooppaa järjestettiin futuristien näyttelyitä ja performansseja. Futuristien myötä kuvataide lähentyi entisestään esittävien taiteiden ja erityisesti teatterin kanssa ja alkoi sisältää provokaatioita, tapahtumia ja manifestaatioita.<sup>991</sup>

Futuristeille tekijä oli nero, joka järjen sijaan toimi intuitionsa varassa. Samalla katosi katsojan passiivisen vastaanottajan rooli teoksien kutsuessa katsojan

989 Schreck 2017, 211–214.

990 Chessa 2012, 21–22; Lahelma 2019, 33.

991 Tilanteet eri kaupungeissa, ennen muuta Milanossa ja Firenzessä, ajautuivat usein kahakoiksi, välillä jopa mellakoiksi, joihin poliisinkin piti puuttua. Katso mm. Palme 1950, 218.



pikemminkin sulautumaan kuin arvioimaan. Esteettinen ero perinteisen taideteoksen ja katsojan välillä murtui.<sup>992</sup> Thesleffin *Ihmisiä luonnossa* -maalauksessa ero murtui erityisesti väripinnan liikkeen ja performatiivisuuden kautta. Se vaati katsojaa reagoimaan teokseen ruumiillaan ja näin sekoittumaan sen tapahtumallisuuteen.

Marja Lahelma ajattelee, että liike ei ollut Thesleffin taiteessa vain ruumiillinen tai materiaallinen aihe, vaan myös filosofinen kysymys. *Ihmisiä luonnossa* -maalauksessa liike oli kokonaisuutta yhdistävä syntetistinen tekijä, ei ainoastaan ihmisruumiiseen palautuva ominaisuus. Futuristi Umberto Boccioni kirjoitti *Lacerbassa*, futuristien julkaisussa, jonka Thesleffkin tunsu, vuonna 1913 jatkuvuuden periaatteesta, jonka mukaan maalaustaiteen tuli kuvata sellaista todellisuutta, jossa ei erottunut yksittäisiä objekteja ja niitä ympäröivää tyhjyyttä, vaan ainoastaan eriasteisia tilallisia tihentyymiä. Boccioni huomautti, että kyse ei ollut elokuvallisesta liikkeen kuvauksesta, jossa liike hajotetaan keinotekoisesti erillisiksi, toisiaan seuraaviksi kuviksi, vaan syntetisoivasta liikkeen kuvaustavasta, jossa tavoitteena oli objektien ”absoluuttinen” ja ”relatiivinen” liike. Absoluuttisella liikkeellä hän viittasi materiassa jatkuvasti virtaavaan energiaan, kun taas suhteellinen liike merkitsi sitä, minkä yleensä miellämme liikkumiseksi, eli objektien siirtymiä suhteessa toisiinsa.<sup>993</sup>

Itse ajattelen, että Thesleff pohti suhdetta liikkeeseen jossain määrin antidualistisella tavalla, joka voisi aueta ranskalaisen filosofi Jean-Luc Nancyn ”ruumiin ajattelun” ideassa.<sup>994</sup> Näen, että Thesleff filosofoi myös ruumiillaan, jolloin kysymys liikkeen suhteesta ruumiin materiaalisuuteen ja toisaalta filosofiseen pohtimiseen palautuisi yhdeksi ja samaksi ruumiilliseksi toiminnaksi – ne vuotaisivat toinen toisiinsa. Thesleff tutki liikettä ruumiillisena ja materiaalisena, mutta sillä oli hänelle myös aineeton ja filosofisempi merkitys, mikä ruumiillistui niin maalauksen kuin ruumiinkin lihassa (*chair/flesh*).

Kesällä 1912 juuri ennen seuraavaa Italian-matkaansa Thesleff kirjoitti Thyralle Casa Biancasta aistimellisen ja taktiilin kirjeen:

Onko teillä lehdokkeja – täällä kuhisee – kaikki kukat ovat tänä vuonna niin suurenmoisia – ja valoisat yöt ja öiden ja päivien peilityyneys, kaikki on niin ihmeellistä. Ja ihmeellisintä kaikesta on, että minä työskentelen kuin jumala – jätän kangas kankaan jälkeen samalla innolla kuin ne aloittaessani. Vielä jää jotakin valmistakin – oi luoja – olen ymmärtänyt, että maalari on ensin värिताiteilija, sitten runoilija ja että päivän jokainen auringon hetki vaatii oman tekniikkansa – nyt olet kenties jo ymmärtänyt, että minä olen ymmärtänyt jotain, mitä kukaan

992 Lahelma 2019, 34.

993 Chessa 2012, 36; Lahelma 2019, 35.

994 Nancy 2010, 32–33, 39.

ei ole ennen minua... Otin alas erään Michelangelon seinältäni – minusta se oli huono – kas niin – valmis.<sup>995</sup>

Kirjeen sisällöissä oli bergsonilaiseksi tulkittavissa olevaa taiteen vitaalia pohdintaa, joka perustui yksilöllisyyteen, vapauteen ja intuitioon, ei niinkään järkeen tai tilallisuuteen perustuvaan geometriseen järjestykseen. Taiteen kuului olla abso-luuttisen elävää, hetken kokemukseen ja ymmärrykseen pohjaavaa.<sup>996</sup> Näin taiteella oli vahva pohja myös elävässä ja jatkuvasti muuntuvassa ruumiissa. Paul Ricœurin mimesisteorian mukaisesti teksti ei vain jäljitellyt kuvaamaansa, vaan tuotti luovasti myös uutta. Thesleffin kirjeessä näkyykin, miten sanoilla on todellisuutta uudelleenmuokkaava ja maalaava, ei ainoastaan sitä kopioiva merkitys.<sup>997</sup> Kirjeen kieli on luonteeltaan liikkeellistä, niin kuin kaikki eläväkin on, ja se kommentoi tämän avulla monia aikansa kulttuurisia tekstejä ja kuvastoja.

## 4.5 La Rossa, Natalina, Marionetti ja minä

Tutkimukseni alkoi ja päättyi omakuvan teemaan. Vuonna 1912 Thesleff kaipasi takaisin Firenzeen oltuaan Suomessa kolme vuotta. Syksyllä 1912 hän pääsikin jälleen matkaan ja viipyi kaupungissa vuoden syksyyn 1913 saakka, jolloin hän käväisi nopeasti Suomessa. Tämän jälkeen Thesleff lähti uudelleen matkaan jo reilun puolen vuoden kuluttua helmikuussa 1914, ja asui Firenzessä yhtäjaksoisesti ensimmäisen maailmansodan syttymiseen ja ensimmäiseen sotakesään 1915 saakka.

Vuosina 1912–1915 Thesleff omistautui erityisellä intensiteetillä *La Rossa* nimiselle aiheelle. Hänen tuotannossaan on säilynyt *La Rossa* -nimellä yksi maalaus, kaksi grafiikan laattaa, lukuisia niiltä vedostettuja grafiikan lehtiä, muutama piirros ja kaksi valokuvaa.

995 ”Har ni nattviolier – här vimlar – alla blommor äro underbara i år – och de ljusa nätterna och det där spegellugnet alla nätter och alla dagar det är ju underbart alt samman. Och det underbaraste af alt är att jag arbe- tar som en gud – jag lämnar duk på duk med samma entousiasm som jag börjat på dem. / Men där blir också något kvar – o dio – jag har förstått att en målare först är färgkonstnär sen lyriker och att varje solstånd på dagen bör få sin egen teknik – nu bör du förstått att jag förstått hvad ingen före mig ... Tog i går ner en Michelangelo från min vägg – jag tyckte den var dålig – / ecco. fatto.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 4.7.1912. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 214.

996 Lorand 1999, 400–415; Lahelma 2019, 25. Katso myös Mullarkey, John & Charlotte De Mille 2013.

997 Ricœur 1991, 135, 140; Sjö 2016, 65. Ricœur ei tästä syystä halua käyttää käsitettä representaatio, sillä hän haluaa välttää muun muassa ”esittävyiden illuusion” syntymisen.

Maalauksessa *La Rossa*<sup>998</sup> on hienostunut tunnelma, joka syntyy taustan autoreisen vaaleanturkoosista hämystä. Turkoosi valo sekoittuu naisen kasvoihin, jotka nousevat esiin hämyisestä taustasta. Asetelma tuo mieleen Thesleffin *Omakuvan*, mutta monokromaattiseen *Omakuvaan* verrattuna *La Rossa* kimmeltää väreissä kuin jalokivi, jonka hehkua aksentoivat naisen tummalla purppuralla maalatut suu, hiuslaite ja niskan kaaret. Teoksesta tulee mieleen Leonardo da Vincin maalauksissaan käyttämä *sfumato* (ital. *fumo*, 'savu, sumu') eli valohämytekniikka, jolla renessanssimaalari pehmensi ja sulautti värisävyjä toisiinsa saaden aikaiseksi utuisen, mutta kuitenkin kolmiulotteisen kuvan. Da Vinciin vihjaa myös *La Rossan* arvoituksellinen ja pidättyväinen hymy.

Toinen grafiikan vedoksista esittelee hiukan oikealle alaviistoon vienosti hymyillen katsovan *La Rossan*. Valokuva *La Rossa* -aiheisesta väriliitupiirroksesta, joka Ateenumin 1998 näyttelyjulkaisun mukaan kuuluu yksityiskokoelmaan, esittelee samoin alaspäin luodun katseen ja arvoituksellisen hymyn.<sup>999</sup> Katse ja hymy muodostavat pyöreän muodon Rossan kasvoihin luoden niille hiukan keinotekoisen ja naamiomaisen ilmeen. Niin maalaus, piirros kuin grafiikan kuvakin rajautuvat naisen ylävartaloon, päähän ja rintakehän alueeseen. Hänen oikea kädensä on kohotettu kannattelemaan jonkinlaista päähinettä tai mahdollisesti hedelmäkoria.

Toinen grafiikan aiheista taas on selvästi pienempi. Siinä *La Rossan* pää ja kaula on kuvattu profiilissa oikea kylki kohti katsojaa. Toinen arkiston *La Rossa* -aiheisista valokuvista esittelee vedoksen lailla tytön sivuprofiilissa. Kuvassa hän istuu vasempaan käteensä haaveellisesti nojaten avoimen ikkunan edessä oikea kylki kohti kuvaajaa.<sup>1000</sup> Ikkunan takaa aukeaa taivas, pieni pala metsää sekä suuren kerrostalon ylimmät kerrokset. Kuva voisi olla jostakin rakennuksesta Arnon rannalta, jolloin näkymä ikkunasta aukeaisi etelään kohti Pittin palatsia ja Bobolin puistoa. Se voi esimerkiksi olla otettu Thesleffin pensionaatin ikkunalla Lungarno Acciaiuolilla Arnon pohjoisella rannalla.

Thesleff eli Firenzessä tällä kertaa yksin ilman perheensä naisia, ja siksi kirjeenvaihtoa näiltä vuosilta onkin säilynyt varsin paljon. Näin pohdintaa uuden taiteellisen teeman *La Rossan* parista on varsin helppo seurata. Jostain syystä Thesleff myös kirjoitti tästä aiheestaan paljon verrattuna siihen, miten paljon hän yleensä aiheistaan tai teoksistaan kirjoitti. Joulukuussa 1912 Thesleff kertoi aiheestaan Thyralle ensimmäisen kerran:

998 Ellen Thesleff, *La Rossa*. Öljy ja tempera kankaalle, 46 x 34 cm. Yksityiskokoelma.

999 SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier, kuva 379; Ateneum 1998, 166, nro 173 (33 x 28,5 cm).

1000 SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier, kuva 20.



Ellen Thesleff, *La Rossa*, 1915.

Punahiuksinen Natalina istuu keskellä auringonpaistetta – hänellä on joutsenen kaula ja alas luodut silmät – maalaan pahville ja kiinnostaa minua rajattomasti, mutta hän on vapaa vain sunnuntaisin.<sup>1001</sup>

Thesleff oli kohdannut jossakin vaiheessa syksyä nuoren punahiuksisen italialaisen naisen nimeltään Natalina. Teos, jota Thesleff omien sanojensa mukaan maalasi pahville, saattoi olla juurikin alussa esitelty maalaus *La Rossa*. Kesällä 1913 Thesleff kirjoitti luonnoskirjaansa nimen ”Natalina Da Caprite” ja perään osoitteen, joka johti Firenzeen: ”Costa dei Magnoli”. On mahdollista, että hän oli juuri *La Rossan* malli Natalina.<sup>1002</sup>

Natalinasta tuli Thesleffille tärkeä hahmo, ”tyyppi”, jonka kautta hän ryhtyi pelaamaan filosofisia kysymyksiä taiteensa sisällöistä ja omasta minuudestaan. Marja Lahelma tuo esiin, kuinka moni taiteilija, esimerkiksi Helene Schjerfbeck, oli tässä vaiheessa jo kiinnostuneempi malliensa sisäisyydestä ja mielialoista kuin heidän ulkoisesta olemuksestaan.<sup>1003</sup> Thesleffkin mitä ilmeisimmin halusi tutkia teoksessaan vaikutuksia, joita malli ja tämän persoonallisuus saivat hänessä itsessään aikaiseksi. Kuvan psykologinen syvyys määrittyi siinä, miten se heijasti taiteilijan sisäisyyttä, ei niinkään mallin.

Samalla kyse oli vahvasta vuorovaikutuksesta, jossa malli vuoti sekä taiteilijaan itseensä että tämän teoksiin – ja toisin päin. Kyse ei ollut representaatioista, vaan jostakin elävästä ja tapahtuvasta. *La Rossa* oli aiheena prosessi, eikä sen edes ollut tarkoitus tulla valmiiksi. Sen sijaan se kehittyi ja muuntui eri tekniikoilla toteutetuissa versioissa varsin pitkän ajan kuluessa.

Toisella Italian-matkallaan, joka alkoi helmikuussa 1914, Thesleff etsi Natalinan käsiinsä välittömästi. Ensimmäinen maininta löytyy kirjeessä äidille jo maaliskuun alussa:

La Rossa on vierailut luonani ja istuu mallina osan päivästä – kaikki yhtä tyylikästä.<sup>1004</sup>

1001 ”Den rödhåriga Natalina sitter mitt i solskenet – hon har svan hals och nerslagna ögon – målas på kartong och intresserar mig grån slört men hon är blott ledig om söndagarna [...]” Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 16.12.1912. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 219.

1002 Ellen Thesleffin luonnoskirja A IV 3449:31, sivu 52. Kansalliskallio, Ateneumin taidemuseo.

1003 Lahelma 2023.

1004 ”La Rossa har sökt upp mig och sitter model en del av dagen – alt lika stilig [...]” Ellen Thesleffin kirje äidille 7.3.1914 SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 239.

Thesleff jatkoi edellisellä matkallaan aloittamaansa aihetta. Vaikka Thesleffille olikin tyypillistä työskennellä toisinaan saman aihepiirin parissa pitkäänkin, kuten esimerkiksi omakuvien, ei hän koskaan puhunut mistään muusta aiheesta tai ylipääntään työskentelystään kirjeissään yhtä paljon kuin työstä *La Rossan* parissa. Keväällä 1914 Thesleff jatkoi ajatteluaan erityisesti äidin ja Thyran kanssa. Muutama päivä edellisen kirjeen jälkeen hän kirjoitti jälleen äidilleen:

Työskentelen ulkona, jos aurinko paistaa ja puhun italiaa Rossan kanssa – joka on myös täynnä uusia kauniita lauluja.<sup>1005</sup>

Kahden päivän päästä 12. maaliskuuta oli vuorossa kirje Thyralle, ja vielä toinen kuukautta myöhemmin 9. huhtikuuta:

Kun Rossa istuu mallina – on siinä Marionetti! minä näen tyypin, johon hän [Rossa] kuuluu – mieleeni ei tule antaa yhtään persoonallista piirrettä – ei, niin pieneen en ryhdy.<sup>1006</sup>

Olenko sanonut, että taiteilijan pitää muuttua – tiedätkö mitä se tarkoittaa. Puhun hölynpölyä – minä maalaan pelkästään niin kuin minun pitää – ja nyt marionetti olen minä itse – se on minun omakuvani vailla häivähdystäkään yhdennäköisyydestä. Haaa –<sup>1007</sup>

Natalinan avulla ja kautta syntyvä *La Rossa* muodostui Thesleffille jonkinlaiseksi pakkomielteeksi ja taiteellisen ajattelun ja identiteetin peiliksi.<sup>1008</sup> Thesleff haki *La Rossassa* tyyppiä, ei tietyn Natalinan persoonaa. Toukokuun 15. päivä Thesleff mainitsi *La Rossan* taas äidilleen:

1005 ”Jag arbetar ute då solen skiner och jag talar italienska med Rossa – som också är full med nya vackra sånger [...]” Ellen Thesleffin kirje äidille 10.3.1914. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 239.

1006 ”Sitter också sen Rossa modell – så är det marionetten! jag ser typen hon hör till – det faller mig ej in att ge henne ett personligt drag [...]” Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 12.3.1914. Siteeraus ja käännös Sarajas-Korte 1998, 60.

1007 ”Har jag sagt att en konstnär måste förändra sig – vet du vad det är. Just nonsens att vad jag säger – jag målar blott som jag för ögonblick måste måla – och nu är marionetten just jag själv – det är mitt själv porträtt utan att ha ett spår av likhet. Haaa. – ” Ellen Thesleffin kirje todennäköisesti Thyra Castrénille 9.4.1914. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 240.

1008 Katso myös Schreck 2017, 239.





Ellen Thesleff, *La Rossa*, 1915.



Natalina, *La Rossa*, Firenzessä 1910-luvulla.



Hyvästi – nyt La Rossan luo, joka saapuu paikalle päivittäin puoliuudessa kello 2.<sup>1009</sup>

Kesällä 6. heinäkuuta 1914 työ oli edelleen käynnissä ja Thesleff kirjoitti Thyralle:

[...] sinä kysyt mitä minä maalaan. Sen tietää jumalat – Rossani ei ole vielä valmis, mutta aion saada hänestä hienon.<sup>1010</sup>

Mallin nimi vaihtui nopeasti itse aiheen tieltä, ja Natalinasta tuli *La Rossa*. Kirjeenvaihdossa näkyy, miten eri tavalla Thesleff puhui aiheistaan ja työstään äitinsä ja Thyran kanssa. Thyralle kuvattu käymistila La Rossa-Marionetti-Natalina-aiheen parissa saa pohtimaan kysymyksiä omakuvan ruumiillisesta rakentumisesta, samais- tumisesta ja ihmisen toiveesta ja mahdollisuuksista olla myös joku muu tai jotakin muuta.

Henri Bergson käytti muotokuvaa esimerkkinä siitä, miten ihmisen minuus muo- toutui jokaisessa hetkessä, sillä olemassaolo oli herkeämätöntä muutosta, kehitystä ja jatkuvaan itsen luomista. Muotokuvan syntyyn vaikuttivat niin mallin ulkoiset piirteet kuin taiteilijan sisäinen olemus sekä kankaalle levittyvät värit. Bergson painotti, että edes taiteilija itse ei pystynyt ennalta aavistamaan, millainen lopullisesta teoksesta tuli: ”Sen ennustaminen merkitsisi muotokuvan tuottamista ennen kuin se on tuo- tettu – absurdi hypoteesi, joka sisältää oman vastalauseensa.” Bergsonin mukaan tällaisessa intuitioon perustuvassa luovassa toiminnassa oli mahdollista virittyä *élan vitalin* kestollisuuteen.<sup>1011</sup> *Élan vital* ei ollut vain luonnossa tai asioissa vaan myös ihmisissä itsessään ja ihmisen tuottamissa asioissa, kuten maalaus.

Thyralle Thesleff myös paljasti sen, että mitä pidemmälle La Rossa -aihe kehittyi, erityisesti vuonna 1914, sitä enemmän hän alkoi myös sekoittaa itsensä, mallinsa ja aiheensa Craigin teatteriteorian fiktiiviseen Marionetti-hahmoon.<sup>1012</sup> *La Rossan* aihepiirissä kietoutui prosessinomaisesti minuus, marionetti, toiseus, tyyppi ja naamio. Tämä ei sinänsä ollut ihme, sillä asuessaan vuonna 1914 yksin Firenzessä Thesleff vietti jälleen paljon aikaa Craigin kanssa.

1009 ”Addio – nu tilla La Rossa som halv sovande kl. 2 infinner sig alla dagar [...]” Ellen Thesleffin kirje äidille 15.5.1914. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 239.

1010 “[...] du frågar vad jag målar. Det vete gudar – min Rossa är ej färdig ännu men jag skall ha henne fin.” Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 6.7.1914. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös kirjoittajan.

1011 Bergson 1907; Antliff 2013, 299; Lahelma 2019, 30–31.

1012 Marionetteja käsittelevässä alaluvussa esittelin muun muassa Thesleffin seuraavan kirjesitaatin Thyralle 9.4.1914 (SLSA 958): ”Olenko sanonut, että taiteilijan pitää muuttua – tiedätkö mitä se tarkoittaa. Puhun hölynpölyä – minä maalaan pelkästään niin kuin minun pitää – ja nyt marionetti olen minä itse – se on minun omakuvani vailla häivähdystäkään yhdennäköisyydestä. Haaa –”

Craig perusti vuosien 1913–1914 aikana Firenzeen pitkään kypsyttelämänsä kaikkia taiteenlajeja ja taiteilijoita yhdistävän koulun nimeltä *The School of the Art of the Theatre*. Koulu oli ollut hänen pitkäaikainen haaveensa, sillä Craig halusi työskennellä keskitetymin kaikkien lähellään työskentelevien eri taiteenlajien osaajien kanssa. Yhteisössä työskenteli muun muassa puuseppiä, graafikoita, muusikkoja, tanssijoita, näyttelijöitä ja kuvataiteilijoita. Tämä kaikki tarjosi jälleen kerran Thesleffille antoisan ja virikkeellisen yhteisön tehdä taiteellista kollaboraatiota.

Firenze kuitenkin eli sodan uhan alla ja vuodesta 1915 alkaen sen keskellä. Vuonna 1914 kaupunki oli kuitenkin edelleen varsin turvallinen, koska Italia säilyi puolueettomana toukokuuhun 1915 saakka. Näinä vuosina futuristit toimivat Italiassa näkyvästi ja toivat esiin omaa näkemystään anarkistisesta taide- ja yhteiskuntaelämästä. Erityisesti vuonna 1914 myös Thesleff kiinnitti heihin aiempaa enemmän huomiota:

...ajattelen olevani kerrassaan italialainen. Sano Gerdalle, että Lacerban porukkaa ei näy missään – ovat tainneet vaihtaa baaria.<sup>1013</sup>

Lähetän sinulle viimeisimmän Lacerban... Minulle he ovat hieman liian omahyväisiä ja typeriä.<sup>1014</sup>

Thesleffin kirjeessään mainitsema *Lacerba* oli futuristien äänenkannattajalehti. Sen ensimmäisessä numerossa vuodelta 1913 esitettiin ohjelmanjulistus, jossa ylistettiin taiteilijan neroutta ja vaadittiin taiteelle absoluuttista vapautta yhteiskunnan ja taiteen perinteisistä vaatimuksista.<sup>1015</sup> Kuten aiemmin toin esiin, oli futuristien aktiivisempi läsnäolo ja vaikutus alkanut näkyä Firenzenkin piireissä viimeistään vuonna 1909 Marinettin julkaistessa manifestinsa. Nyt muutamaa vuotta myöhemmin futuristien vaikutus näkyi myös Thesleffin taiteessa, tosin ei suoraan muodoltaan tai toteuttamistavoiltaan, vaan pikemminkin asenteena ja ajatteluna.

Kuten Marja Lahelma tuo esiin, Thesleffin aikana lukuisat ja keskenään hyvin erilaiset eurooppalaisen avantgarden taiteelliset liikkeet, suuntaukset ja esteettiset impulssit hahmottuivat epäselvempinä ja monin tavoin limittäin ja päällekkäin liukuvina sekä toisiinsa sulautuvina.<sup>1016</sup> Thesleff eittämättä suhtautui futuristeihin uteliaisuudella, mutta myös varauksella ja syytti heitä muun muassa omahyväisyydestä.

1013 ”[...] tror jag är helt italiensk. Säg Gerda att Lacerba sällskapet als ej syns – måtte bytt krog.” Ellen Thesleffin kirje äidille Firenzestä 11.12.1914. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 227.

1014 ”Sänder dig sista Lacerban [...] för mig äro de ein bischen för obetyd- liga inbilliska och dumma!” Ellen Thesleffin kirje Gerda Thesleffille Firenzestä 21.3.1914. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 227.

1015 Somigli 2009, 474; Poggi 2009, 306; Lahelma 2019, 34.

1016 Lahelma 2019, 24.



Ellen Thesleffin valokuva *La Rossa* piirroksista 1910-luvun puolesta välistä.

Kuitenkin hän samaan aikaan itse kirjoitti itsestään ja työstään varsin omahyväisesti ja itseriitteisesti, kuten esimerkiksi 14. joulukuuta 1914: ”Vain heikot ihmiset eivät ole yksinäisiä.”<sup>1017</sup> Ja edelleen samana vuonna: ”Taiteessa täytyy ällistyttää itsensä.”<sup>1018</sup>

Nämä aforismit on kirjoitettu selvästi futuristienkin keskuudessa suosiota nauttineiden Friedrich Nietzschen ja Henri Bergsonin, miksi ei myös Arthur Schopenhauerin, hengessä.<sup>1019</sup> Thesleffin ajattelusta paistoi läpi idea taiteen ja taiteilijan absoluuttisesta vapaudesta, joka ilmenee hänen omissa aforismeissaan myös ankaaraan ja jopa aggressiiviseen sävyyn. Marinetti itse rakensi teoriansa pitkälti kahden ensimmäisen ajattelijan varaan. Nietzscheä hän omaksui ajatuksen historian tuhoamisesta, Bergsonin filosofiassa häntä kiehtoi luovuus ja elämänvoima. Näiden pohjalta syntyi näkemys taiteen täydellisestä vapaudesta. Vasta kun taide oli vapautettu rationaalisen järjen ja historiallisen perinteen vaatimuksista, se voisi asettua yhteiskunnallisten muutosten keskiöön.<sup>1020</sup>

Myös Thesleffin *La Rossan* pitkä ja monipolvinen muotoutuminen ja taiteellinen prosessi yhdistyi Nietzschen ajatukseen kauneuden kokemisesta ruumiillisena

1017 ”Det är blott svaga människor som ej äro ensamma.” Thesleff 1954, 26. (14.12.1914)

1018 ”I konst skall man övrumpla sig själv.” Thesleff 1954, 23.

1019 Ellen Thesleff puhuu tässä kirjeessä Eynar Thesleffille Forte dei Marmista kesällä 1909 Schopenhauerista. SLS arkiv, SLA 958 Familjen Thesleffs arkiv.

1020 Berghaus 1996, 23–25; Lahelma 2019, 33.

ja psyykkisenä ykseytenä. Nietzsche taide oli aistillista ja ruumiillista. Se oli esteettinen tila, *rausch*, johon liittyi kiihkoa, juopumusta, ekstaasia, hurmiota ja haltioitumista.<sup>1021</sup> Thesleff eli suhdetta La Rossa-aiheen kanssa päivästä, viikosta ja kuukaudesta toiseen. Se teki kokemuksesta intensiivisen ja ruumiillisen. Lisäksi hän koki aiheeseensa myös vahvaa psyykkistä yhteyttä.

Isabel Castelao-Gómezin mukaan futurismi saattoi avata naisille väylän kyseenalaistaa traditioita. Hän tuo esiin Mina Loyn uskaliaat innovaatiot dynaamisen runollisessa muodonannossa, erityisesti kielellistä ilmaisua hyväksikäyttäen.<sup>1022</sup> Myös Thesleff äityi toisinaan firenzelaisten taidepiirien itseriittoisessa ilmapiirissä ylenkatsomaan suomalaisia kollegoitaan. Esimerkiksi vuonna 1914 hän ironisoi kirjjeessään Thyralle Gustav Strengellin ja Sigurd Frosteruksen toimittamaa *Nya Argus*-lehteä:

Luin Arguksen – jaahas, Strengell runoilee jälleen – mutta minä arvelen olevani parempi, katsohan tätä.

Yksi kitarani kielistä on kuuma  
se polttaa sormeani  
en lyö sitä enää  
Toinen on vaimea  
Se häiritsee sieluani –  
Isken kylmää, kovaa, räikeää  
Se on elämän kieli  
Siinä sydämeni lyönti!!! Bravooo!!<sup>1023</sup>

Ehkä Thesleff vertasi *Nya Argusta Lacerbaan* ja koki, etteivät suomalaiset vetäneet vertoja hänen eurooppalaisille kollegoilleen. Thesleff selvästi näki, että hänellä itsellään oli enemmän ja konkreettisempaa tietoa eurooppalaisen avantgarden ja futurismin sisällöistä ja tarkoituksiperistä kuin suomalaisilla kollegoillaan. Tämä piti myös paikkansa, sillä Thesleff oli tässä vaiheessa enää yksi harvoista suomalaisista taiteilijoista, jotka oleilivat sotaan valmistautuvassa Italiassa ja Euroopassa.

1021 Stewen 1989, 167.

1022 Castelao-Gómez 2017, 42.

1023 Ellen Thesleffin kirje Thyra Castrénille 13.7.1914. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Runo julkaistiin myös Thesleffin kuoleman jälkeen Gunnar Castrénin toimittamassa kokoelmassa seuraavassa muodossa: ”En sträng är het på min gitarr, den / bränner mitt finger jag slår den ej mer. / En sträng är vek – den stör min själ – / Jag slår den hårda – den kalla, den bjärta – / det är strängen till livet – den har / mitt hjärtas slag!” Thesleff 1954, 8. Käännös Schreck 2017, 226. *Nya Argus* alkoi ilmestyä vuonna 1907 jatkona siihen saakka ilmestyneelle *Euterpe*-lehdelle.

Viimeisen matkansa aikana helmikuusta 1914 kevääseen 1915 Thesleffin täytyi tulla toisella tapaa jo tietoisemmaksi ympäröivän yhteiskunnan tapahtumista kuin aiemmilla matkoilla oli ollut tarpeen. Alussa sodan uhka ja lopulta itse sota vaikuttivat Thesleffin mahdollisuuksiin ja tapoihin liikkua ja tiedostaa omaa ruumiillisuuttaan. Thesleffin taiteessa ilmeneekin ensimmäisen maailmansodan alla vitaali ja kouriintuntuva ruumiillinen lähestymistapa, joka konkretisoituu erityisesti *La Rossassa*. Sattumaa tai ei, keväällä 1915, kun Thesleff pyrki yksin läpi sotivan Euroopan matkustamaan takaisin kotiin Suomeen, oli *La Rossa* maalaus, jonka tuloilla hän pystyi matkustamaan:

Heippa – matkustan illalla Pariisiin – söin juuri jäähyväisaamiaisen C:n luona ja myin juuri ainoan! maalaukseni Arturille 700:lla – se oli *La Rossa* – minun ei tarvitse lainata penniäkään – ilahduttavaa – ja ilahduttavaa nähdä jälleen. Sinun E.<sup>1024</sup>

Ehkä johtuen tästä kirjeestä sekä maalaus että grafiikankin vedokset on ajoitettu vuoteen 1915, vaikka on hyvin todennäköistä, että Thesleff ei enää keväällä 1915 sodan jaloissa aihettaan työstänyt. Sitä paitsi kaikki muut kirjalliset maininnat työskentelystä aiheen parissa ajoittuvat vuosiin 1912–1914. Onkin epätodennäköistä, että Thesleff olisi kaivertanut *La Rossa* -laattojaan enää keväällä 1915 Italiassa tai touko-kesäkuun jälkeen Suomessa. Maalauksen hän myi keväällä 1915 Italiassa, joten senkin on täytynyt syntyä hyvissä ajoin ennen tätä.

## 4.6 Vuotava minä

Thesleffin vuosien 1906–1915 luonnoskirjoista yli puolet on ihmisten kuvia ja loput enemmän tai vähemmän maisemia, eli kuvia, joissa ihminen on läsnä, vaikka ei näkyisikään. Kun Thesleff maalasi tai piirsi maisemaa, oli hän itse mukana siinä osana tilaa ja paikkaa, jota hän piirsi tai maalasi. Thesleff oli mukana vaikuttamassa kokonaisuuteen niin paperilla kuin ympäristössään haluineen, toiveineen ja rajoituksineen. Hän ei ollut maailmansa reunalla, vaan teki liikkeellistä työskentelyään keskellä sitä, luonnossa ja maisemassa, missä hän kanto mukanaan maalarintarvikkeitaan.

Hänen kohdallaan kyse ei ollut enää luonnoksista, jotka akateemisen perinteen piirissä olivat palvelleet muistiinpanoina ja fragmentteina niin sanottuja lopullisia teoksia. Nyt oli kyse modernista maalarista, joka eli maisemaa ja maisemassa pyrkien

1024 ”Hejsan – reser i kväll till Paris – nyss ätit avskeds frukost hos C. nyss sålt min enda! målning åt Artur 700 – det var *La Rossa* – behöver ej låna en penny – förtjusande – och förtjusande att ses igen tua E.” Ellen Thesleffin kirje äidille 21.5.1915. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Käännös Schreck 2017, 248.

näkemään ja tulkitsemaan enemmän ja pidemmälle kuin pelkkä esittävyys. Jos mahdollista, jopa pidemmälle kuin luonto itse.<sup>1025</sup>

Firenzen-matkoilla syntyneet limittäiset ja lomittaiset vaikutteet sysäsivät Thesleffin mukaan taiteentekemisen tapoihin, joissa hän saattoi pyrkiä ylittämään nais-taiteilijana perinteiset sukupuolensa rajat. Thesleffin elämä Firenzessä 1910-luvun molemmin puolin oli avantgarden hengessä mahdollista ymmärtää eräänlaisena kokeilulaboratoriona, jossa elämä ja taide olivat aikansa naisellisuuden konventiot ylittäviä kokeita. Naisavantgardistit elivät ambivalentissa suhteessa julkiseen tilaan, mikä teki heidän ruumiillisesta suhteestaan maailmaan ristiriitaista. Taide edusti heille eräänlaista avautumisen ja sulkeutumisen tilaa, missä he saattoivat hakea paikkoja sille, mitä he halusivat ja pystyivät sanomaan.<sup>1026</sup> Thesleffin avantgardeen liittyvä taiteellinen toiminta ja ajattelu tapahtui ja vuoti erityisesti Gordon Craigin kanssa harjoitetun taiteellisen yhteistyön ja -toiminnan kautta.

Thesleffin avantgardistisen taiteen voi ymmärtää kokemuksen ja kokeellisuuden välisenä vuorovaikutuksena ja riippuvuutena – eletyn feminiinisen kokemuksen tapahtumapaikkana.<sup>1027</sup> Riitta Konttinen tuo esiin, kuinka 1900-luvun alun suomalaisilla naistaiteilijoilla oli hyvin erilaisia tapoja olla suhteessa moderniin. Moderni tar-koitti monille muuta kuin taiteen formaalia uudistumista. Uudistuminen koski usein enemmän modernia elämäntapaa, pyrkimystä tuoda esiin, miten teokset ilmensivät elämää.<sup>1028</sup> Moderni ruumiillisuus tapahtui kuin pingotetulla langalla, jonka toisessa päässä olivat ympäröivän kulttuurin sukupuolelle ja ruumiille asettamat vaateet ja olemassaolon ehdot ja toisaalla elävä ruumis, joka imi itseensä vaikutteita ja uuden-laisia tapahtumallisuuden muotoja ja -paikkoja muuttuvassa todellisuudessa.

Thesleff ammensi uudistumista taiteellisen kollaboraation eli vuotamisen kautta erityisesti Gordon Craigin kanssa. Hänen ja Craigin taiteellinen kumppanuus toteutti avantgarden peräänkuuluttamaa vapauden ja riippumattomuuden ideaalia, vaikka paradoksaalisesti he löysivätkin tämän riippumattomuuden yhdessä. Kun Thesleff ja Craig näinä yhteisinä vuosina etsivät ilmaisutapojaan, uudisti Thesleff erityisesti puugrafiikan ja maalaamisen tekniikoitaan ja Craig teatteri-ilmaisuaan.

Heidän tiivis taiteellisen työn ja elämän vuorovaikutus konkretisoitui myös lihan (*chair/flesh*) käsitteessä, joka tuo mukanaan kosketuksen, taktiilin ja haptisuuden. Merleau-Pontyyn nojaten ajattelen, että Craigin läheisyydessä Thesleff jollain tapaa löysi itsensä maailmassa olevana.<sup>1029</sup> Hänen taiteessaan syntyi 1910-luvun molemmin

1025 Vrt. edellä esitelty Paul Gauguinin ajatus: ”Yksi neuvo: älkää liiaksi kopioiko luontoa. Taide on abstraktio: ottakaa se luonnosta uneksimalla sen ääressä, keskittykää pikemminkin luomistyöhön kuin sen lopputulokseen. Tämä on ainoa keino kohota kohti Jumalaa tehden samalla niin kuin taivaallinen Herramme: luoda.”

1026 Castelao-Gómez 2017, 51, 54

1027 Katso myös Schreck 2021b, 57.

1028 Konttinen 2017, 18.

1029 Merleau-Ponty 1993; Hotanen 2008, 73, 76.

puolin tapahtumapaikka liikkuvalla ruumiilla, joka oli osa maailmaa, jossa sen liike tapahtui. Thesleffin ruumis eli yhdistyneenä maailman kudokseen, sen lihaan.<sup>1030</sup> Ja samalla yhdistyneenä myös Craigin taiteelliseen lihaan.

Gordon Craig nousi teatterin uudistajana kansainväliseen kuuluisuuteen Thesleffin kanssa jaettujen intensiivisten Italian-vuosien aikana.<sup>1031</sup> Kirjeenvaihdon ja taiteen kautta avautuvat aineistot näyttävät, kuinka Thesleffin osa Craigin elämässä ja taiteessa oli kiistaton, vaikka laaja kansainvälinen Craig-tutkimus ei sitä ole vielä tähän päivään mennessä tunnistanut. Tosin tutkimus ei juuri tunnista kunnolla muitakaan Craigin lähipiirissä työskennelleitä naisia, lukuun ottamatta lyhyitä mainintoja. Ylipäättään avantgardetaiteen kontekstissa tutkimus on vasta viimeisen vuosikymmenen aikana alkanut nostaa esiin naisten panosta osana näitä erilaisia liikkeitä ja liikehdintöjä.

Myös Thesleffin painoarvo kansainvälisessä avantgardetaiteen tutkimuksessa pitäisi olla paljon suurempi kuin se tutkimuksien ja keskusteluiden valossa vielä toistaiseksi on. Thesleffin asema kansainvälisessä kontekstissa on toistaiseksi pikemminkin jäänyt altavastaajaksi. Vaikka hänen töitään on esitelty monissa symbolismia ja 1900-luvun alun avantgardea käsittelevissä ryhmänäyttelyissä, eivät nämä ole toistaiseksi vielä avanneet ovia esimerkiksi itsenäisille kansainvälisille näyttelyille, joissa keskityttäisiin tutkimaan nimenomaan Thesleffin taidetta osana kansainvälistä avantgardea.

\* \* \*

Toukokuun 1915 jälkeen Thesleff ja Craig eivät enää koskaan tavanneet. Kirjeenvaihdossa, joka jatkui heidän välillään 1950-luvun alkuun saakka, nostalgiaa tuli tärkeä yhteinen nimittäjä. Sitaatti Thesleffin kirjeestä Craigille vuodelta 1933 piirtää esiin, kuinka Thesleffin taiteellinen suhde Craigin kanssa, liike, marionetit ja naamiot, jatkoi vuotamistaan läpi vuosikymmenten yhä uudelleen muovautuvana osana Thesleffin taiteellista identiteettiä ja työtä:

Wo sind your scrines? Your Marionettes de Arena Goldoni and all this ideas von mouvements?<sup>1032</sup>

1030 Merleau-Ponty 1993; Hotanen 2008, 87, 94.

1031 Ks. muun muassa Tian 2016, 138.

1032 Ellen Thesleffin kirje Gordon Craigille 1.7.1933. BNF.

## 5 NACHERLEBEN – LOPUKSI

Naisen on synnyttävä itsensä tekstiin [tässä maalaukseen] – yhtä lailla kuin maailmaan ja historiaan – omalla liikkeellään.<sup>1033</sup>

Ranskalaisen feministifilosofi Hélène Cixous'n sanat ovat olleet minulle tärkeitä syventyessäni kuvataiteilija Ellen Thesleffin käsityksiin ruumiista ja ruumiillisuudesta. Thesleffin taiteellinen tuotanto ja elämäkerralliset aineistot ovat olleet minulle väylä hahmottaa ja ymmärtää, minkälaista elettyä ruumiillisuutta ja ruumiillisuuteen liittyviä mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia modernin murros 1800–1900-lukujen taitteessa tälle taiteilijanaiselle ja naisille ylipäätään tarjosi. Ajattelen, että Thesleff toteutti Cixous'n kehotusta visuaalisesti jo vuosikymmeniä ennen kuin tämä ruumiillisti ajatuksensa sanoiksi.

Thesleffin taiteen prosessuaalisuus oli osa ympäröivän maailman moderniin purkautuvaa luonnetta. Aihepiirit olivat läheltä ja henkilökohtaisia, kuten äiti, sisaret, ympäröivä luonto ja tärkeä yhteistyökumppani Edward Gordon Craig. Thesleff eli aiheitaan oman ruumiinsa kautta, hän maalasi itseään teoksiinsa.

Tutkimuksen läpäisemänä vuosikymmeninä 1890-luvun alusta 1910-luvun puoleen väliin saakka Thesleff kokeili monia taiteellisia ilmaisukeinoja: piirtämistä, maalaamista, valokuvaamista, grafiikan painamista ja kirjoittamista. Samaan aikaan hän myös liikkui paljon paikasta toiseen niin Suomessa kuin ulkomailla. Näiden kautta aukeaa näkymiä liikkeelliseen elämäntapaan ja yksilöllisiin taiteellisen työn strategioihin. Thesleff tuotti elävää ja liikkeellistä taidettaan osana modernin maailman vaatimaa liikettä. Paikoilleen ei ollut mahdollista jäädä – varsinkin jos kuunteli ajan suosittuja filosofejia Henri Bergsonia tai Friedrich Nietzscheä.

Thesleff osallistui taiteellaan aikansa keskusteluihin ruumiista, sukupuolesta, traditioista ja modernista. Toisinaan hänen taiteellinen toimintansa oli uskaliaista ja riskaabelia, toisena hetkenä hän luovi ajan konventioiden ja uusien mahdollisuuksien luomissa ristiaalloissa eläen sekä odotusten mukaista säätyläisnaisen elämää että rohkeampaa ja kokeilevampaa, itsenäisemmän taiteilijanaisen elämää. Jälkimmäistä erityisesti ulkomailla oleskellessaan.

1033 Cixous (1973) 2013, 35. Suom. Heta Rundgren ja Aura Sevón.



Erityisesti Thesleffin osallisuus eurooppalaisessa kansainvälisessä avantgardessa nostaa hänet yhdeksi suomalaisen ja kansainvälisen taiteen edelläkävijäksi. Naisten panosta avantgardetaiteelle on kuitenkin ryhdytty tutkimaan kunnolla vasta viimeisinä vuosikymmeninä ja siksi myös Thesleffin painoarvo kansainvälisessä tutkimuksessa on vielä paljon pienempi, mitä sen kuuluisi olla.

Tutkimuksessani elämäntanssi on tarkoittanut Thesleffin elämäkerrallisen olemassaolon, hänen elävään ruumiinsa reflektointia, kommentointia ja tutkimista erilaisissa aineistoissani, joista visuaalisten aineistojen osuus korostuu. Työ on näyttänyt minulle olemassaolon, ruumiillisuuden ja tapahtumisen rakentamisena. Elämäntanssi on myös metafora, jossa kulminoituu yritykseni pystyä kuvailemaan mennyttä elämää elävän ruumiin kautta. Sikäli se voisi olla vertauskuva myös elämäkerralle tai vähintäänkin elämäkerralliselle otteelle kulttuurihistoriallisessa tutkimuksessa.

Eletty ruumiimme on elävä, eikä siinä ole erotettavissa mieltä ja mekanistista ruumista. Maurice Merleau-Pontyn fenomenologian mukaisesti ruumis ei rakennu ”objektiivisen ajattelun” ylläpitämille biologisille ominaisuuksille, vaan maailmassa tapahtuvalle olemiselle ja toiminnalle. Kyseessä on yksi elävä ja toimiva kokonaisuus. Tutkimuksessa eletyn tai elävän ruumiin etsiminen on tarkoittanut Ellen Thesleffin elämäkerrallisen olemassaolon, hänen elämäntanssinsa, reflektointia, kommentointia ja tutkimista – hänen olemassaolon ruumiillisuuden ja tapahtumisen rakentamista.

Thesleff hahmotteli jo varhain taiteessaan olemassaoloon liittyvää liikettä ja muutosta. Tämä tapahtumallisuus näkyi 1890-luvun edetessä ihmiskuvauksen laajentumisena, erityisesti koskien naisten kuvia. Hänen kuvaamansa naiset eivät enää kiinnittyneet muotokuvatradition mukaisesti tiettyihin miljöihin, perheisiin, sukuihin, varallisuuteen tai materiaan. Lähestyttäessä 1900-lukua Thesleffin oma rajoja ylittävä elämäntapa vaikutti hänen taiteellisiin strategioihinsa ylijarjaisesti, kun hänen elämäntyylistään tuli paikkoja vaihtavaa ja matkustavaa. 1900-luvulle tultaessa hän eli jo naismaalarin elämää ja edusti monella tapaa uuden naisen ideaalia. Hypoteesini Thesleffin taiteen tapahtumallisuudesta huipentuu 1910-lukua ympäröivään ajanjaksoon, jolloin kankaasta muotoutui Thesleffille tapahtumapaikka, jossa naisen ruumiille muodostui mahdollisuus liikkeeseen ja toimintaan – elämäntanssiin. Näin elämäntanssi kytkeytyy niin Thesleffin omaan ruumiiseen kuin hänen kankaalla ja muissa materiaaleissa aikaansaamaansa liikkeeseen.

Olen määritellyt väitöskirjani keskeisimmän käsitteen eli ’tapahtumisen’ yhtäältä uusmaterialistisesti pohtiessani materiaalistien muutosten mahdollisuuksia. Yhtä lailla tärkeää on ollut fenomenologis-hermeneuttisen kokemisen ja tulkitsemisen päättymättömät prosessit. Tapahtuminen ja sen alamuodot *sekoittuminen*, *rajojen ylittäminen* ja *vuotaminen* ovat olleet työkaluja päästä visuaalisesta ja testuaalisesta esittämisestä ruumiilliseen toimintaan ja prosessuaalisuuteen, jonka ymmärrän olevan historian tutkimuksessa keskeisessä osassa. Näiden ruumiillisuuteen

kiinnittyvien ja ruumiillisista lähtökohdista kumpuavien käsitteiden avulla minulle on työn eri vaiheissa ollut mahdollista avata uusia näkökulmia Thesleffin teosten ja historiallisten aineistojen analysointiin.

Olen pyrkinyt luomaan kieltä ja ymmärrystä sille, mitä ja minkälaista erilaisten aineistojen ja erityisesti visuaalisten aineistojen tulkinta on ruumiillisista lähtökohdista. Miten nämä aineistot ”tapahtuvat” historian kirjoittamisen monimutkaisissa prosesseissa?

Tapahtumisen käsitteen avulla lähteet ovat tulleet eläviksi ja olleet läsnä muutoksen kautta – muuttuvina kaikkina niinä aikoina, joina niitä katsotaan, luetaan, kosketaan ja tulkitaan. Samalla olen pyrkinyt tapahtumisen käsitteellä korostamaan ymmärrystä Ellen Thesleffin taiteen kyvystä reagoida ja muuttua. Thesleff sitoutui avantgarden taiteen logiikoihin, missä päättymättömyydellä oli keskeinen osa. Ajatukseni on taidehistorioitsija Hans Beltingiin nojaten ollut tuoda esiin se, että taide-teos ei ole koskaan valmis, vaan se kantaa mukanaan merkkejä sekä synnyttään että niistä reaktioita, joita se vastaanottajissaan saa aikaiseksi, erityisesti ruumiillisesti.

Samalla käsitteet historian tulkittamisessa ovat vajaita ja tutkija joutuu kokemaan monin paikoin voimattomuutta ja turhautumista. Mitä me voimme lopulta tietää? Miten tuoda kieleen kaikkea sitä rikkautta ja ymmärtämisen mahdollisuuksia, joita aineistot meille tutkijoille tuottavat? Millaista lopulta edes on aineisto, jonka pohjalta voimme tietää?

Tämän tutkimuksen tavoite on ollut tulkita Thesleffin luonnoksia, taidetta ja kirjallisia aineistoja subjektiuden rakentamisen paikkoina, väylinä luoda identiteetistä jotakin pysyvää jälkeä suhteessa jatkuvassa muutoksessa olevaan elämään vaihtuvine identiteetteineen. Thesleffin taiteellisen työn merkitys elävän rakentajana oli olennainen piirros piirrokselta, sivu sivulta. Myöskään hänen tekstinsä eivät vain jäljitelleet kuvaamaansa, vaan sanat tuottivat uutta ja muokkasivat todellisuutta.

Niin konkreettisesti kuin symbolisestikin kangas tarjosi Thesleffille paikan osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun. Jos hänen teoksiaan ajattelee esityksinä, voimme niiden avulla tehdä päätelmiä ja tulkintoja Thesleffin ruumiskäsityksien törmäämisestä ja/tai mukautumisesta oman aikansa kulttuurisiin konventioihin ja näiden esitysten edelleen jatkuvasta ja muuntuvasta olemassaolosta historian ja taidehistorian kirjoituksessa.

Esityksellisestä ja jopa koreografisesta näkökulmasta käsin tarkasteltuna Thesleffin aineistot ovat modernin ruumiin ja lihan tapahtumapaikkoja, joista aukeaa vapauden paikkoja tutkia päättymättömyyden prosesseja. Sen sijaan, että aineistoissani olisi kyse ainoastaan representaatioista tai tallenteista, olen hakenut mahdollisuuksia lähestyä menneessä ja nykyisyydessä eläviä aineistoja. Pysyvyyden ja staattisuuden sijaan tapahtuma ja jatkuva prosessi on mahdollistanut aineistojen tutkimisen elävinä niin suhteessa tekijään kuin kokijaankin – minuun ja häneen, liikkeeseen ja sen aikaansaamiin prosesseihin.

Lihan käsitteen (chair/flesh) avulla olen hakenut ymmärrystä siitä, miten ruumiimme on vuorovaikutuksessa maailman kanssa ja miten visuaalisuus kietoutuu ruumiillisen kokemuksen kanssa. Lihan käsite on olennainen ruumiin ymmärtämisessä, koska ruumis on lihaa ja ruumiillinen olemassaolo on lihallisuutta. Lihan kautta tulee mukaan kosketuksen, taktiisuuden ja haptisuuden ymmärrys. Maurice Merleau-Pontyn mukaan ruumiin pinta ja rajat konkretisoituvat ihossa ja lihassa. Olen tulkinut myös Thesleffin taakseen jättämiä aineistoja, niin arkistomateriaaleja kuin hänen tekemänsä taidetta, lihana. Paperi, kankaat ja väripinnat ovat konkreettisia esimerkkejä lihasta. Erityisesti Thesleffin maalauksissa väripinnat ovat kuin elävää lihaa, ja niiden kautta voimme kokea taiteilijan kosketuksen ja läsnäolon. Tämä ymmärrys avaa mahdollisuuksia laajentaa keskustelua ruumiillisuudesta kulttuuri- ja taidehistorian tutkimuksessa. Se tarjoaa uusia näkökulmia tekstien, taiteen, kokemuksen ja merkityksen sanallistamiselle ja ymmärtämiselle.

Maalauksen lihallisuutta pohdittiin jo 1800-luvulla, kun esimerkiksi Albert Aurier korosti Vincent van Goghin maalausten materiaalisuutta ja kouraantuntuvuutta, ja puhui tämän väripinnoista ”lihana”. Myöhemmin 1900-luvulla myös Merleau-Ponty havainnollisti ”lihan” rakennetta taiteen kautta: Hänen mukaansa maisemaa maalatessaan taiteilija saattoi kokea, että maisema katsoi häntä ja ”iti hänessä”. Maalatessa ei voinut selkeästi erottaa, missä luonto loppuu ja ihminen tai ilmaisu alkaa.

Thesleffin aineistoissa konkretisoituu myös historioitsija Marci Shoren peräänkuuluttama ajatus aatteiden maatumisesta ja niiden lihalliseen kokemukseen liittyvän painon tunteen välittämisestä katsojalle ja lukijalle. Thesleff eteni tutkimukseni aikavälillä naisen kuvissaan päästä varpaisiin. Hän lähti 1890-luvulla liikkeelle henkisyttä tavoittelevista pääkuvauksista ja eteni sieltä lihalliseksi ja eläväksi muuttuvaan ruumiiseen. Lopulta tutkimuksen aikarajauksen lopulla hän päätyi liikkuvaan ja tanssivaan, painovoimansa luonnon tiloissa tunnistavaan naisruumiiseen.

Elävän ruumiinkuvan ja sen liikkeen tutkimisen ja kuvaamisen myötä Thesleffin töissä konkretisoituu modernin murroksen ja taiteen modernismin liikemateriaali ja ruumiillisuus. Hänen aineistoissaan on mahdollista seurata painovoiman kautta 1890-luvun siveys- ja naiskiistaan liittyviä keskusteluita, elämäntapauudistusliikkeiden tavoittelemaa ideaalia ja vitaalia ruumista sekä ajan urheilun, teatterin ja taidetanssin piirissä muokkautuvaa erityistä naisruumiillisuutta. Samalla liikkeellisyys ja prosessuaalisuus olivat myös osa hänen kirjoittamisensa tapaansa. Hänen sanallinen ilmaisunsa oli spontaania, muuntuvaa ja hypähtelevää, ja hän käytti paljon huudahduksia, ajan ja paikan vaihtoja sekä metaforia. Tämä sama pätee kirjeiden ja päiväkirjojen lisäksi myös hänen kirjoittamiinsa aforismeihin ja runoihin.

Tapahtumisen tutkiminen Thesleffin taideteoksissa ja kirjallisissa aineistoissa kytkeytyy myös kysymykseen vapaudesta. Tapa, jolla Thesleff kuvasi ruumiin liikettä usein myös tanssillisin keinoin, oli vapautumisen ja modernin maailman symboli. Liike hänen taiteessaan yhdistyi kulttuurissa määräytyneiden sukupuoliroolien vapauttamiseen ja monella tapaa ruumiillisesti vapaamman sukupuolen esittämiseen.

Thesleff ilmaisi liikettä elävästi ja tuntuvasti, ja laittoi myös oman ruumiinsa liikkeeseen ja likoon taidetta tehdessään. Hänen teoksensa olivat yhtä lailla sitä, mitä hän näki ja halusi näyttää, kuin hänen omia fyysisiä ulottuvuuksiaan ja liikkeitään. Vaikka ajan vitaali ja ideaali ruumis olikin olemassa enemmän käsitteellisenä ja kulttuurisena representaationa kuin elävänä, väitän silti, että Thesleffin kuvien kohdalla eletyn ja ihanteellisen ruumiin välillä oli kitkaa, jossa kuva oli myös osa elettyä todellisuutta. Thesleff ei vain dokumentoinut, kuvannut tai representoinut ruumista, vaan sai ruumiillisuuden tapahtumaan teoksissaan, aineistoissaan ja niiden materiaaleissa.

Kirsi Tuohelan mukaan kirjailija Laura Marholmin kirjallisen työn tavoitteena oli kuvata, mikä hänen aikansa naisessa oli uutta ja modernia. Tuohelan tulkinnan mukaan Marholmin naiset elivät omassa nykyisyydessään ilman odotusta ja kaipausta, ja tästä nykyisyydestä tuli heidän elämäntunnettaan määrittävä tekijä.<sup>1034</sup> Yhdistän tämän kaltaisen ajattelun myös Thesleffin elämäntapaan ja taiteellisiin sisältöihin. Kuvan tekeminen antoi Thesleffille paikan visualisoida ja tutkia ruumiillisuutta tietystä hetkestä. Kaipuu ja kaipaus jostakin ulkoapäin tulevasta merkityksestä puuttui, ja se satoi Thesleffin ruumiillisuuden tapahtumiseen. Väitän, että Thesleffin teosten elävä luonne liittyy niiden ruumiilliseen luonteeseen ja liikkeelliseen laatuun. Tämän myötä voi siis sanoa, että Thesleffin teoksissa tapahtui – ja tapahtuu edelleen – moderni ruumis.

Tulevaisuudessa Thesleffin tuotannon ruumiillisuuden kysymyksiä olisi kiinnostavaa tutkia kirjoittamisen ja kirjallisuuden kontekstissa erityisesti siksi, että en ole tämän tutkimuksen aineistohierarkiassa pystynyt syventymään Thesleffin kirje- ja muihin tekstiaineistoihin sellaisella intensiteetillä, johon ne antaisivat erinomaiset mahdollisuudet. Tutkimuksessa voisi tarkastella Thesleffin teksteistä nousevaa ruumiillisuutta ja erilaisia aistimellisia kokemuksia, kuten kävelemistä, syömistä, keskustelemista, matkustelua, väsymystä, sairauden tuntoa ja elinvoimaa. Tekstejä ruumiillisuuden ilmentymisen paikkoina tarkasteltaessa visuaaliset aineistot voisivat olla vuorostaan enemmän näkökulmaa tukevassa ja avaavassa roolissa.

Lisäksi Thesleffin kirjallista ilmaisua voisi tutkia rinnan ajan naiskirjailijoiden kanssa, kuten Laura Marholmin, jonka olen maininnut tämän tutkimuksen puitteissa muutamia kertoja. Marholmin lisäksi potentiaalisia kirjailijoita olisivat Aino Kallas ja L. Onerva, joiden tuotantoa ei juurikaan ole lähestytty suhteessa kuvataiteeseen. Samalla olisi kiinnostavaa uppoutua vieläkin syvemmälle uusmaterialististen tulkintojen suomiin mahdollisuuksiin, mitä tämä tutkimuksen piirissä on ollut mahdollista.

1034 Tuohela 2000, 31.

## Omakeu – toisen ääni ja rinnakkaiselo

Vaikka kulttuuri- ja taidehistoria näyttäytyvätkin tieteenaloina läheisiltä ja toki myös sitä ovat, ei niiden yhdistäminen ole ollut suoraviivaista saatikka yksinkertaista. Tässä rajankäynnissä taidepohjainen työskentely Omakeu-hankkeen parissa on ollut tärkeä mahdollistava tekijä. Omakeu-työn avulla minulle on ollut mahdollista tehdä selvemmäksi tutkijanpaikkaani ja pohtia tutkimukseen liittyviä syvällisiä eettisiä kysymyksiä. Tutkijalle on keskeistä reflektoida omia intentioitaan ja tapojaan tehdä tutkimusta ja tulkita historiaa. Tässä taidepohjainen työ on toiminut hyvänä eettisenä tutkimuslaboratoriona.

Molemmat oppialat, taide- ja kulttuurihistoria, mahdollistavat taiteellisen työskentelyn. Taidehistoriassa se on enemmän sisäänrakennettua, erityisesti koska siinä tutkimusmenetelmät ovat jossain määrin vapaampia. Taidehistoriassa ajatellaan, että visuaaliset aineistot herättävät aktiivisesti pohtimaan, minkälaista tietoa visuaalinen tieto on. Onko se analyttistä, affektiivista, emotionaalista, aistimellista, moniaistista? Mikä suhde kuvalla on verbaaliseen kieleen, tuntoaistiin ja ääneen? Onko se kaikkia näitä yhtä aikaa vaiko jotakin muuta? Kulttuurihistorian avoin ja kokeileva asenne taas on jo lähtökohdiltaan sallivampaa ja kannustaa tutkijaa tämän pyrkimyksissä kohti tiedettä ja taidetta yhdistävää toimintaa.

Itselleni työ Omakeu-työryhmän jäsenenä on antanut vastauksia siihen, mitä olen tekemässä, kun teen kulttuuri- ja taidehistoriallista tutkimusta. Se on luonut paikan pohtia, mikä on mahdollista näiden tutkimusalojen piirissä, ja mikä ei. Mitä olen tekemässä? Mille olen sokea? Olen joutunut pohtimaan tarkoin, mitä lopulta edes tarkoittaa tehdä sekä oppialojen välistä että tieteen ja taiteen rajoja koettelevaa työtä.

Vaikka taidepohjainen työ on ollut haastavaa, on sen läsnäolo ollut välttämätöntä pystyäkseen vastaamaan edellä mainittuihin kysymyksiin ja niistä aukeaviin pohdintoihin. Näen että ruumiillisuutta ei voi tutkia ilman, että tutkija kirjaa auki myös omaa ruumiillisuuttaan, siitäkin huolimatta, että ruumista ja ruumiillisuutta on länsimaisessa ajattelussa ja tieteellisessä kirjoittamisessa pitkään väheksytty. Vastavoimana tälle olen halunnut taiteellisen työn ja käytänteiden kautta vahvistaa ruumiin ja ruumiillisuuden osuutta tiedon tuottamisessa. Samalla olen pyrkinyt tulemaan tietoisemmaksi omasta ruumiistani ymmärryksen ja empatian välineenä.

Sillä tutkijan ruumiilla on väliä. Ruumiin tietoisuus ja ymmärrys ovat yksi edellytys ja linkki ymmärtää mennyttä maailmaa ja siellä eläneitä ihmisiä ja heidän maailmaansa. Ymmärtääkseni laajasti ja uskottavasti niin tutkimukseni motivaatioita kuin sen lopputulemia, minun täytyy ymmärtää myös sitä, miten eri tavoin käytän aineistojani tutkiessani omaa tutkimusapparaattiani eli kokonaisvaltaista itseäni.

Ajatteluni, kiinnostuksen kohteeni, tunteeni, haluni ja toiveeni ovat kiinni ruumiissani. Näin kysymys ruumiista ja ruumiillisuudesta on keskeistä ei ainoastaan aineistojani lähestyessäni vaan myös tutkimusetiikan näkökulmasta. Minun tulee



Anu Almagro, Johanna Jauhiainen ja Hanna-Reetta Schreck esityksessä ”Omakuva – unia Ellen Thesleffin elämästä ja taiteesta” TEHDAS Teatterissa 2021. Kuva Jaana Kurttila.

jatkuvasti pohtia omia tarkoituksiperiäni tutkijana tuottaessani tulkintoja menneisyydestä, joka on yhtä lailla elävää ja muuttuvaa kuin oma ruumiillisuuteni. Taiteellis-ruumiillinen työskentely on tarjonnut minulle keinoja ymmärtää tätä, eli hahmottaa omaa tutkijan positiotani ja sitä, miten ja mihin asemin itseni tutkijana.

Onnistuinko taiteellisessa työssäni osana väitöskirjaani? Tämä on perusteltu kysymys, mutta ehkä myös osin väärin aseteltu. Taiteellisen ja akateemisen työskentelyn haasteista puhuin jo johdannossa. Ne eivät katoa minnekään myöskään tässä vaiheessa, kun työ on tehty. En näe mielekkäänä pohtia niinkään sitä, mikä onnistui tai ei onnistunut suhteessa taiteelliseen työhön. Sen sijaan mielestäni on tärkeää tunnistaa kurottamisen ja pyrkimyksien arvo.

Kirjallisuusteoreetikko ja kulttuurintutkija Elizabeth Ermarth puhuu sattuman merkityksestä, joka mahdollistuu paikoissa ja tilanteissa, joissa erilaiset semanttiset systeemit ja diskursiiviset tavat ja rakenteet pyrkivät yhteyteen ja vahvistamaan toisiaan.<sup>1035</sup> Taiteellisessa työssä koen löytäneeni juuri tämänkaltaisen sattuman ja yllättävän mahdollistavan paikan, mahdollisuuden tutkia ja konkretisoida

1035 Ermarth 2004, 81





Omakeuva-työryhmä työskentelemässä Muroleessa kesällä 2020. Kuvassa Anu Almagro ja Johanna Jauhiainen. Kuva Jaana Kurttila.

tutkimuksessani vastaan tulleita vaikeasti sanallisettavia asioita, joilla kuitenkin on ollut vahva yhteys tutkimukseeni. Taiteellinen työ on antanut rauhan tutkia ja pohtia myös ei-kielellisessä sfäärissä.

Olen pystynyt taidepohjaisen tutkimisen avulla tulemaan tietoisemmaksi siitä, miten ruumiillisuus ilmenee eri aineistoissani ja miten siitä tulisi puhua eli kirjoittaa. Tähän ei yksinkertaisesti riitä mielikuvittelu, vaan näen että tutkijan on tärkeää myös liikkua, aistia, kuunnella ja kokeilla aineistojaan ja niistä lähteviä virtauksia. Minun kohdallani tämä on tarkoittanut ääneen puhumista, muiden ääneen lukemien kirjeiden kuuntelua sekä liikettä ja liikkumista yksin ja yhdessä taiteellisen työryhmän jäsenten kanssa aineistojen äärellä. Kenen tahansa menneessä eläneen ihmisen jälkeensä jättämien aineistojen eli elämän painon tunkeilemisen tutkiminen ruumiillisuuden, lihallisuuden, liikkeen ja jopa tanssin näkökulmista (ja niiden avulla) laajentaa ja tarkentaa käsityksiämme niistä.

Samalla kun tekemäni taiteellinen työ on taidetta esimerkiksi esityksien muodossa, on se mielestäni myös perusteltu osa kulttuuri- ja taidehistorian tutkimusta. Taiteellis-ruumiillisessa työssä tutkijan ja taiteilijan roolit sekoittuvat, eivätkä ne ole tarkkarajaisia tai selkeästi toisistaan erotettavissa. Molemmat sitoutuvat hermeneuttiseen tulkintaan ja metodin muodostamiseen. Tutkimuksellinen ja taiteellinen lopputulos ovat osa samaa kulttuurihistorian tutkimusprosessia, mutta omalla tavallaan myös erillisiä kokonaisuuksia käytännössä kuitenkin tiukasti toisiinsa kytkeytyviä. Kumpaakaan ei ole ilman toista.

Omakuva-työ on muuttanut kohdallani tieteen tekemisen tapoja ja näin myös tiedettä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että muutos tapahtuisi tieteestä taiteeksi, vaan muutos koskee nimenomaisesti tiedettä sen sisäisistä logiikoista käsin. Kyse on ontologisesta prosessista, perustavaa laatua olevien, tieteen historiaan ja -filosofiaan liittyvien kysymysten esittämisestä. Samalla logiikalla myös tiede muuttaa taidetta.

Jos tieteen ja taiteen väliseltä yhteistyöltä haluaa muutakin kuin ajatuksien jakamista, inspiraatioita tai aiheita oman työn pohjaksi, muuttaa prosessi niin tieteen kuin taiteenkin perinteisiä rakenteita. Kyse on tällöin syvällisestä ja toisiinsa vaikuttavasta työstä, missä molempien on laitettava itsensä alttiiksi ja potentiaalisesti muututtava.

Tutkijalle taiteellinen työ antaa lisää vaihtoehtoja, joilla pitää oma työ avoimena ja liikkeessä. Historia ei ole jotain, jonka voi löytää, vaan se syntyy aktiivisen tulkinnan tuloksena ja ylläpitää nykyisyyttämme. Se on osa sitä.<sup>1036</sup> Siksi meidän täytyy katsoa ja tulkita lähteitämme yhä uudelleen ja eri tavoin. Tämän rikkaan prosessin ylläpitäminen peräänkuuluttaa monenlaisia metodeja.<sup>1037</sup>

1036 Korhonen 2015, 49.

1037 Samaa tarvetta etsiä ja löytää laaja-alaisia tieteidenvälisiä tapoja tutkia peräänkuuluttavat myös Elizabeth Ermarth ja Anu Korhonen. Ermarth 2004, 81 ja Korhonen 2015, 49.





Anu Almagro ja Johanna Jauhiainen Muroleessa kesällä 2020. Kuva Jaana Kurttila.

Omakuvan kohdalla ajattelen, että taidepohjaisen työn ja tutkimuksen ei tarvitse olla erillään, vaan kyse on erilaisten itsenäisten kokonaisuuksien välisistä suhteista. Sukupuolentutkija Eva Kosofsky Sedgwick puhuu rinnakkuuksista sen sijaan, että tutkimuksessa tarvitsisi suhteuttaa asioita tai ajatella lineaarisesti.<sup>1038</sup> Tämä rinnakkuus tapahtuu myös Omakuvassa avaten tiloja kahden tai useamman kokonaisuuden välille. Lisäksi se on läsnä tutkimuksessani erilaisten aineistojen tuottaman tiedon ja ymmärryksen välillä. Tutkimus ja taide voivat elää samaan aikaan monissa paikoissa lähteiden tutkimisesta ja dokumentoinnista niiden järjestämiseen ja monipuolisiin tulkintoihin.

Niin taide kuin historiakin hakevat vastauksia ajallisuuteen, menneeseen, tulevaan ja nykyhetkeen. Me emme voi ”ratkoa” emmekä selvittää mennyttä, mutta parhaassa tapauksessa voimme luoda paikkoja kuvitella mennyt sen erilaisissa ilmenemismuodoissaan. Kulttuurihistorioitsijan täytyy pystyä katsomaan ja tulkitsemaan lähteitään yhä uudelleen ja eri tavoin. Tämän rikkauden ja prosessin ylläpitäminen peräänkuuluttaa monenlaisia metodeja. Taiteellinen tutkimustyö eli tilan ja ajan

1038 Eve Kosofsky Sedgwick 2003, 8, 14–16; Ulla Angkjær-Jørgensen 2021, 174–175.

jakaminen taitelijoiden kanssa on konkretisoinut minulle entisestään, miten suuressa määrin historioitsijan työssä on kyse jälleenluomisesta ja jälleenelämisestä.

\* \* \*

Alussa siteeraamani Hélène Cixous patistaa teoksessaan *Medusan nauru* naisia laittamaan itsensä ruumiillisesti tekstiin ja ruumiinsa likoon kirjoittaessaan. Tätä olen työssäni pyrkinyt noudattamaan. Mielestäni myös Thesleff teki näin, sillä hänen taiteensa yksi voimallisin aspekti on tämän kaltainen naisruumiin läsnäolo. Cixous'n vaatimus kielen uudistamisesta ja vapauttamisesta on sukua sille avantgardelle, jonka piirissä Thesleff eli ja työskenteli.

Cixous'n naiskirjoittamisen käsitteen avulla on mahdollista hahmottaa Thesleffin ilmaisussa vapautta, joka toi esiin uudenlaisen suhteen naisruumiillisuuteen ja naisten itseilmaisuun. Tässä mielessä Thesleffin voisi ajatella eläessään toimineen naisasian näkökulmasta osittaisen uudistajan lailla.

Samalla Cixous'n ajattelu johdattaa ymmärtämään entistä syvemmin oletustani siitä, että Thesleffin taiteen päämäärä ei ollut niinkään ruumiin dokumentointi. Thesleffin taide ja muut aineistot eivät ainoastaan representoineet ruumiista, vaan pikemminkin kertoivat taiteellisesta työstä, elämästä ja liikkeestä. Thesleff eli ruumiillisuutta maalaamisessaan, maalasi ruumiinsa "ääneen" ja antoi modernin ruumiillisuuden tapahtua kankaallaan. Hans Beltingin tavoin viittaa tässä kuvien, tekstien ja ruumiin jatkuvassa muutoksessa olevaan tilaan.

Mutta samalla Thesleffin taide tuskin oli silkkaa aktivismia tai ainoastaan toimintaa suhteessa aikansa kulttuuriin ja sen keskusteluihin. Maurice Merleau-Pontyn mukaan maalarilla on oikeus katsoa asioita myös täysin ilman velvollisuutta arvioimiseen. Maalarin ei tarvitse olla kiinnostunut siitä, mikä hänen näkemänsä asia on, vaan pikemminkin tutkia, miten se ilmenee ja miten jotakin tulee esiin.

Thesleff pystyi näkemään jotakin, mitä ei tavallisesti nähdä. Lainatessaan ruumiinsa maailmalle hän muunsi maailman maalaukseksi. Tästä perspektiivistä katsottuna on lopulta mahdotonta sanoa, missä Thesleffin maalarin ruumis loppui ja maailma alkoi, koska ne tapahtuvat voimallisesti toisiinsa kietoutuneina.



# KUVALÄHTEET

- Ellen Thesleff 1890-luvun taitteessa. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.  
Yhteensä 9 omavalokuvaa luvussa 2.1, sivuilla 71, 74, 76, 77 ja 81.
- Ellen Thesleff ja Sigrid Granfelt Muroleessa 1893. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier. Sivu 82.
- Suomen Taideyhdistyksen oppilaita noin vuonna 1890. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier. Sivu 83.
- Ellen ja Gerda Thesleff 1890-luvun taitteessa. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier. Sivu 87.
- Ellen Thesleff, *Kaiku*, 1891. Öljy kankaalle, 61 x 43,5 cm. Yksityisomistus.  
Kuva: Andersudde. Sivu 89.
- Beda Stjerschanzt, Ellen Thesleff ja Anna Bremer Pariisissa 1891–1892. Perhearkisto.  
Sivu 95.
- Ellen Thesleff, *Thyra Elisabeth*, 1892. Öljy kankaalle, 41,5 x 34,5 cm.  
HAM Helsingin taidemuseo, Katarina ja Leonard Bäcksbackan kokoelma.  
Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 98.
- Thyra Thesleff Muroleessa todennäköisesti kesällä 1892. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier. Sivu 107.
- Ellen Thesleff, *Iltalampun ääressä*, 1891. Tussilaveeraus. Yksityiskokoelma.  
Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 113.
- Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1891. Lyijykynä paperille, 45 x 35 cm. HAM Helsingin taidemuseo. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 122.
- Valokuva *Omakuva*-teoksesta, SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier. Sivu 124.
- Ellen Thesleff, *Kitaralaulu*, 1897. Öljy kankaalle, 56 x 38 cm. Kemin taidemuseo.  
Kuva: Kemin taidemuseo / Pentti Korpela 2002. Sivu 133.
- Thyra, Gerda ja Emilia Thesleff Cafe Reininghausin terassilla Firenzessä. Perhearkisto.  
Sivu 142.
- Ellen Thesleff, *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*, 1905. Öljy kankaalle, 40,5 x 40 cm.  
Yksityisomistus. Kuva: Lauri Schreck. Sivu 156.
- Ellen Thesleff, *Muotokuva (Thyra Thesleff)*, 1900. Öljy kankaalle, 42 x 46 cm.  
Yksityisomistus. Kuva: <https://auctionet.com/fi/2663488-ellen-thesleff-muotokuva-thyra-thesleff-signeerattu-ja-paivatty-1900-oljy-haettu> 15.6.2023. Sivu 161.
- Ellen Thesleffin arkistosta löytyvä käsiohjelma ”Valse Blanca” iltamiin Muroleessa sekä Isadora Duncanin esityksen käsiohjelma Münchenin Künstlerhausista. SLS arkiv, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Sivu 174.

- Gerda, Ellen ja Thyra Thesleff Muroleessa 1900-luvun taitteessa. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier. Sivu 175.
- Ellen Thesleff, *Alaston, Sanny*, 1904. Öljy kankaalle, 72,5 x 45 cm. Yksityisomistus. Kuva: Lauri Schreck. Sivu 177.
- Ellen Thesleff, *Tyttöjä (Tytöt niityllä)*, 1906. Öljy kankaalle, 59,9 x 60,7 cm. HAM Helsingin taidemuseo, Katarina ja Leonard Bäcksbackan kokoelma. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 188.
- Ellen Thesleff, *Marionetteja*, 1907. Väripuupiirros, 9,5 x 9,6 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 212.
- Ellen Thesleff, *Italialainen maisema*, 1906 (1908 tässä työssä korjattu vuosiluku). Öljy kankaalle, 46 x 41 cm. Yksityisomistus. Kuva omistajan. Sivu 230.
- Ellen Thesleff, *Medusa*, 1910-luvun alku. Väripuukaiverrus, 7,8 x 5,2 cm. Yksityisomistus. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 235.
- Ellen Thesleff, *Forte dei Marmi*, noin 1909. Öljy puulle, 18 x 18 cm. Vaasan kaupungin museot / Pohjanmaan museon taidekokoelma. Kuva: Erkki Salminen. Sivu 239.
- Ellen Thesleff, *Palloveli rannalla*, 1910-luvun taite. Puupiirros, 20,7 x 19,2 cm. Yksityisomistus. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 240.
- Ellen Thesleff, *Pallovelin naisfiguuri*, 1910-luvun taite. Puupiirros, 4,5 x 4,5 cm. Yksityisomistus. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 243.
- Ellen Thesleff, *Pallovelin miesfiguuri*, 1910-luvun taite. Puupiirros, 4,3 x 4,2 cm. Yksityisomistus. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 243.
- Ellen Thesleff, *Ihmisiä luonnossa*, 1911. Öljy kankaalle, 113 x 113 cm. Nordean Taidesäätiö. Kuva: Matti Huuhka & co. Sivu 257.
- Ellen Thesleff, *La Rossa*, 1915. Väripuupiirros, 44,5 x 30 cm. Helsingin Kaupunginmuseo. Kuva: Yehia Eweis. Sivu 262.
- Ellen Thesleff, *La Rossa*, 1915. Väripuukaverrus, 16 x 12,6 cm. Yksityisomistus. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli. Sivu 265.
- Natalina, *La Rossa*, Firenzessä 1910-luvulla. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier. Sivu 266.
- Ellen Thesleffin valokuva *La Rossa* -piirroksesta 1910-luvun puolestavälistä. SLS arkiv, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier. Sivu 269.

# LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

## Suulliset lähteet

Ellen Thesleffin sisaren Thyra Söderhjelm-Castrénin ja veljen Rolf Thesleffin jälkeläisten haastattelut vuosina 2006–2021.

## Arkistolähteet

**Archivio Contemporaneo, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze**

Edward Gordon Craigin arkisto

**Bibliothèque Nationale de France (BNF), Pariisi**

Archives Edward Gordon Craig

**British Institute of Florence, Firenze**

Edward Gordon Craig Collection

**Kansalliskirjaston arkistot, Helsinki**

Hirn Yrjö, Kirjekokoelma 10, Coll. 75.89.

Knut Magnus Enckellin kirjekokoelma, Coll. 471.1.

Edward Gordon Craigin kirjoituksia Thesleffin perheenjäsenille (mikrofilmi), Ms. Mf. 747

**Kansallisgallerian arkisto, Helsinki**

Kuvakokoelmat

Taidehistorialliset asiakirja-arkistot

Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjat

Hugo Simbergin arkisto

Beda Stjernschantzin arkisto

Leikekokoelma

**Svenska Litteratursällskapet (SLS), Helsingfors**

Familjen Thesleffs arkiv, SLA 958

Ellen Thesleffs fotografier, SLA 959

## Thesleffin suvun perhearkistot

### Åbo Akademis Bibliotek, Åbo

Euterpen arkistokokoelmat liittyen Thyra Thesleff/Söderhjelm/Castréniin ja Torsten Söderhjelmiiin.

## Kirjallisuus ja kirjoitetut lähteet

- Ahlbeck-Rehn Jutta, *Diagnostisering och disciplinering: medicinsk diskurs och kvinnligt vainsinne på Sjölä hospital 1889–1944*, Åbo Akademis förlag - Åbo Akademi University Press, Åbo 2006.
- Ahtola-Moorhouse Leena, *Ellen Thesleff* (toim.), Ateneumin taidemuseo, 1998.
- Ahtola-Moorehouse Leena, ”Peitetyt katseet Pekka Halosen maalausten henkilöihahmoissa”, teoksessa *Pekka Halonen*, toim. Anna-Maria von Bonsdorff, Ateneumin julkaisut 52, Helsinki, Ateneumin taidemuseo, 2008.
- Amberg Anna-Liisa, *Piireissä. Mascha von Heiroth 1871–1934*, Helsinki, Siltala, 2016.
- Angkjær-Jørgensen Ulla, ”Emancipated Bodies: Anna Klindt Sørensen Paints the Female Nude” teoksessa *Modern Women Artists in the Nordic Countries 1900–1960*, toim. Kerry Greaves, Routledge 2021.
- Antliff Mark, ”The Rhythms of Duration: Bergson and the Art of Matisse”, teoksessa *The New Bergson*, toim. John Mullarkey, Manchester University Press, 1999.
- Antliff Mark, ”Bergson on Art and Creativity”, *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, edited by Paul Ardoin, S. E. Gontarski and Laci Mattison, New York, Bloomsbury 2013.
- Anzieu Didier, *The Skin Ego*, transl. Chris Turner, New Haven & London, Yale University Press, 1989.
- Armstrong Karen, *Myyttien lyhyt historia*, suom. Marja Haapio, Tammi Helsinki, 2003.
- Arvelo Ritva & Räsänen Auli, *Tanssitaiteen vuosikymmenet. Suomen Tanssitaiteilijan Liitto 50 –vuotta*. Suomen Tanssitaiteilijain Liitto, Helsinki 1987.
- Aurier G.-Albert, *Œuvres posthumes*, toim. Remy de Gourmont, Paris, Mercure de France, 1893.
- Autti Mervi, ”The photograph as source of microhistory: reaching out for the invisible” teoksessa *They do things differently there: essays on cultural history*, toim. Johnson & H. Kiiskinen, Turun yliopisto, Cultural history - Kulttuurihistoria No. 9, 2011.
- Banes Sally, *Dancing women: Female Bodies on Stage*, Routledge, New York, 1999.
- Barad, Karen, ”Meeting the Universe Halfway. Realism and Social Constructivism without Contradiction”, teoksessa *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*, toim. Lynn Hankinson Nelson & Jack Nelson, 161–194. Dordrecht: Kluwer Press, 1996.
- Barad Karen, ”Getting Real. Technoscientific Practices and the Materialization of Reality”, teoksessa *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 10 (2): 87–128, 1998.
- Barad Karen, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press, 2007.
- Barasch, Moshe, *Modern Theories of Art 2: From Impressionism to Kandinsky*, New York University Press, 1998.

- Barcan Ruth, *Nudity. A Cultural Anatomy*, Berg, Oxford & New York, 2004.
- Barthes Roland, "The Death of the Author", teoksessa In Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, käännök Stephen Heath, Lontoo, Fontana Press, 1977.
- Barthes Roland, *Valoisa huone* (La chambre claire: Note sur la photographie, 1980.) Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1985.
- Barthes Roland, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*, suom. toim. Lea Rojola, Tampere, Vastapaino, 1993.
- Battersby Christine, *Gender and genius: towards a feminist aesthetics*. Indiana U.P., Bloomington, 1989.
- Baudelaire Charles, *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*, suom. Antti Nylén, Helsinki, Gummerus, 2001.
- Baxandall Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, 1972.
- Belting Hans, *The Invisible Masterpiece*, käännök Helen Atkins. London, Reaktion Books, 2001.
- Belting Hans, *Image, medium, body: A new approach to iconology*, Critical Inquiry, Vol. 31, No. 2, The University of Chicago Press, 2005.
- Benjamin Walter, "On Some Motifs in Baudelaire," käännök Harry Zohn, teoksessa *Illuminations: Essays and Reflections*, toim. Hannah Arendt, New York, Schocken, 1968.
- Benjamin Walter, "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella", teoksessa *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*, toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen, Helsinki, Tutkijaliitto, 1989.
- Berghaus Günter, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Providence, Berghahn Books, 1996.
- Bergson Henri, *L'Évolution Créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907.
- Berman Patricia G, "Mens sana in corpore sano: Munch's vitale kropp", teoksessa *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*, toim. Karen E. Lerheim, Oslo, Munch-Museet, 2006.
- Betterson Rosemary, "How do women look? The female nude in the work of Suzanne Valadon", teoksessa *Looking on Images of femininity in the visual arts and media*, Pandora, London, 1987.
- Boime Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Yale university press, New Haven, 1986.
- von Bonsdorff Anna-Maria, *Colour Ascetism and Synthetist Colour: Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art*, Helsingin yliopisto, 2012.
- von Bonsdorff Anna-Maria, *Picturing the Immaterial: Ascetic Palette, Tonalist Musicality and Formal Indistinctness in Ellen Thesleff's Early and Late Works*. Tahiti, 9(3), 5-21, 2019. <https://doi.org/10.23995/tht.88662>
- Le Boeuf Patrick, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, New Theatre Quarterly, Volume 26, Issue 2 May 2010, s. 102-114, Cambridge University Press, 2010.
- Brothers Caroline, *War and Photography. A Cultural History*, Routledge, 1997.
- Burke Carolyn, *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*, University of California Press, 1997.



- Burke Peter, *Cultural Hybridity*, Polity Press, Cambridge, 2009.
- Butler Judith, ”Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, teoksessa *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, toim. Sue-Ellen Case, Baltimore and London, 1990.
- Butler Judith, *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Pulkkinen, Tuija & Rossi, Leena-Maija, Tampere, Gaudeamus, 2006.
- Bäckström Leonard, *Ellen Thesleff*, Konstsalonges Förlag, Helsingfors 1955.
- Castellano-Gómez Isabel, *The Art of Life, the Dance of Poetry: Gender, Experiment and Experience in Mina Loy and Diane di Prima*. *Miscelánea: a Journal of English and American Studies* 56, 33-56, 2017.
- Champagne John, *Italian Masculinity as Queer Melodrama: Caravaggio, Puccini, Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan, New York, 2015.
- Chartier Roger, *On the Edge of the Cliff: History, Language and Practices*, JHU Press, 1997.
- Chessa Luciano, Luigi Russolo, *Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*, University of California Press, 2012.
- Chodorow Nancy, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkeley, 1978.
- Cixous Hélène, *Medusan nauru. Ja muita ironisia kirjoituksia*, suom. Heta Rundgren ja Aura Sevón, Helsinki: Tutkijaliitto 2013. Alkuperäinen teos: *Le rire de la méduse*, 1975.
- Citron, Marcia J., *Gender and the musical canon*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Clark Kenneth, *The Nude. A Study of Ideal Art* [1956], Princeton University Press, 1990.
- Conrad JoAnn, ”Women Need Work, and Work Needs Women’: Women Artists and Their Networks in *Fin de Siècle* Sweden”, teoksessa *Modern Women Artists in the Nordic Countries 1900–1960*, toim. Kerry Greaves, Routledge, 2021.
- Coppa Francesca, ”The Body Immaterial: Magicians’ Assistants and the Performance of Labor”, teoksessa *Performing Magic on the Western Stage. Palgrave Studies in Theatre and Performance History*, toim. Coppa Francesca, Hass Lawrence, Peck James, Palgrave Macmillan, New York, 2008. [https://doi.org/10.1057/9780230617124\\_5](https://doi.org/10.1057/9780230617124_5)
- Craig Edward Gordon, *The Actor and the Über-Marionette*, The Mask, Florence, 1908.
- Craig Edward Gordon, *A Note on the Woodcuts of Ellen Thesleff*, The Beau, No 1, 1910.
- Craig Edward Gordon, *A Living Theatre, The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask*. Florence, 1913.
- Craig Edward Gordon, *Woodcuts and Some Words*, E. P. Dutton and Company, Inc., New York, 1924.
- Craig Edward Gordon, *Nothing or the Bookplate*, London Chatto & Windus, 1925.
- Craig Edward Gordon (toim.), *The Mask*, Florence, 1908-1929.
- Craig Edward, *Gordon Craig. The Story of His Life*, New York, 1968.
- Crane Diana, ”Clothing Behaviours as Non-verbal Resistance: Marginal Women and Alternative Dress in the Nineteenth Century.” *Fashion Theory* 3 (2): 241–268, 1999. <https://doi.org/10.2752/136270499779155078>
- Dahlbäck Maj, *Siri von Essen – näyttelijävaimo*, suom. Kaarina Turtia, Helsinki, Otava, 1991.
- Daly Ann, *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002.

- Degas, *Dance, Dessin. Hommage à Degas avec Paul Valéry*, Musée d'Orsay, Gallimard, 2017.
- Dempster Elisabeth, *Women writing the body: let's watch a little how she dances*, toim. Susan Sheridan, *Grafts. Feminist Cultural Criticism*, London, Verso, 1988.
- Desmond Jane C., "Embodying difference: issues in dance and cultural studies", teoksessa *Meaning in motion: new cultural studies of dance*, toim. Jane C. Desmond, Duke University Press, Durham, 1997.
- Dijkstra Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fine-de-Siècle Culture*, Henry Holt and Company, New York, 1986.
- Dijkstra Bram, *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality in Twentieth-Century Culture*, Henry Holt and Company, New York, 1996.
- Dodge Luhan Maple, *European Experiences, volume two of intimate memories*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1935.
- Douglas Mary, *Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard, Vastapaino, Tampere, 2000.
- Downs Laura Lee, *Writing Gender History*, Hodder Arnold, London, 2004.
- Duden Barbara, *The Woman Beneath the Skin: A Doctor's Patients in Eighteenth-century Germany*, Harvard University Press, 1991.
- Duden Barbara, *Disembodying Women. Perspectives on Pregnancy and the Unborn*, trans. Lee Hoinacki, Harvard University Press, 1993.
- Duncan Carol, *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Dunn Richard M., "The Florence of Mary Berenson, Mable Dodge and Mina Loy", teoksessa *Otherness. Anglo-American Women in 19th and 20th Century Florence*, Georgetown University, Cadmo, Michigan, 2001.
- Eco Umberto, *The Open Work* [1962], käännök Anna Cancogni, Harvard University Press, Cambridge, 1989.
- Ede Siân, *Art & Science*, I.B. Tauris & Co, London, 2005.
- Elliott Bridget & Wallace Jo-Ann, *Women Artists and Writers: Modernist (im)positioning*, Routledge, London & New York 1994.
- Elomaa Hanna, "Koketti, sinisukka ja tohvelisankari. Kiista Oskar Hultmanin elämäkerrasta muuttuvien avioliittokäsityksien leikkauskohdassa", teoksessa *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*, toim. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä ja Kaisa Vehkalahti, SKS, 2000.
- Engman Marja, "Tapojen tuntija ja Ranskan historian tutkija Alma Söderhjelm", teoksessa *Oma pöytä. Naiset historian kirjoittajina Suomessa*, Helsinki, SKS 2005.
- Entwistle Joan, *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Social Theory*, Cambridge, 2000.
- Eriksson Yvonne, "The possibility and obstacles of reading sketches as a life", teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, toim. Suominen-Kokkonen Renja, *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 46, Helsinki 2013.
- Erkkilä Helena, *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki, Valtion taidemuseo, 2008.
- Ermarth Elizabeth, "Ethics and Method", teoksessa *History and Theory*, Vol. 43, No. 4, Wiley 2004.

- Ervasti Esko, *Suomalainen kirjallisuus ja Nietzsche I. 1900-luvun vaihde ja siihen välittömästi liittyvät ilmiöt*, Turun yliopisto 1960.
- Eynat-Confino Irène, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
- Facos Michelle, *Symbolist Art in Context*, University of California Press, 2009.
- Faivre Antoine, *Acces to Western Esotericism*. SUNY Series, Western Esoteric Traditions, Albany, State University of New York Press, 1994.
- Felski Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Mass, 1995.
- Fleischer Mary, *Embodied Texts: Symbolist Playwright-Dancer Collaborations*, BRILL, Volume 113, 2007.
- Foucault Michel, *The History of Sexuality*. Volume I. An Introduction [1976], käännöös Robert Hurley, Penguin, London, 1990.
- Foucault Michel, *Foucault / Nietzsche*, suom. Turo-Kimmo Lehtonen ja Jussi Vähämäki, Tutkijaliitto Helsinki 1998a.
- Foucault Michel, *Seksuaalisuuden historia*, suom. Kaisa Sivenius, Gaudeamus Helsinki, 1998b.
- Foucault Michel, "What is an author?," *The Foucault Reader*, toim. Paul Rabinow, Penguin Books Ltd., 1984.
- Fournier Lauren, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing and Criticism*, MIT Press, 2021.
- Francini Antonella, "Mina Loy's Days: The Birth of a Poet against the Backdrop of Futurism", teoksessa *Otherness. Anglo-American Women in 19th and 20th Century Florence*, Georgetown Univeristy, Cadmo 2001.
- Freud Sigmund, "Medusa's Head". *Writings on Art and Literature*. Ed. James Strachey. Stanford University Press: Stanford, California 1997. Alkuperäinen artikkeli: "Das Medusenhaupt", 1922.
- Freud Sigmund, *Unien tulkinta*, Gummerus, 1995.
- Frigård Johanna, *Alastomuuden oikeutus — julkistettujen alastonvalokuvien moderneja ideaaleja Suomessa 1900–1940*, SKS, Helsinki, 2008.
- Fuller Loie, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, Small, Maynard & Co. Publishers, Boston, 1913.
- Gamboni Dario, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, käännöös Mark Treharne, Reaktion Books, London, 2002.
- Garb Tamar, *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late-Nineteenth-century Paris*, Yale University Press, 1994.
- Garelick Rhonda K., *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, 2009.
- Gay Peter, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, Vol. I Education of the Senses, Oxford University Press, New York, 1984.
- Giddens Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Gilligan Carol, *In a Different Voice; Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.

- Goodman Dena, Letter Writing and the Emerge of Gendered Subjectivity in Eighteenth-Century France, teoksessa *Journal of Women's History*, Vol. 17, No 2., 9–37, Summer 2005.
- Gordon Tuula, Komulainen Katri, Lempiäinen Kirsti, *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*, Vastapaino, Tampere, 2002.
- Gripenberg Maggie, *Rytmin lumoissa. Muistelmia*, Otava, Helsinki, 1950.
- Grogin R. C., *The Bergsonian Controversy in France 1900–1914*, The University of Calgary Press, 1988.
- Guerlac, Suzanne, *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson*, Cornell University Press, Ithaca, 2006.
- Hakosalo Heini, *Bio-power and pathology: science and power in the Foucauldian histories of medicine, psychiatry and sexuality*, Oulun yliopiston historian laitoksen julkaisuja, Yleinen aate- ja oppihistoria, no. 1, 1991.
- Halberstam Judith, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham, North Carolina & London, 1998. Teoksesta *Gaga Feminism* (2012) lähtien Jack J. Halberstam.
- Hamm Christine, *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams litteraturkritikk og ekteskapsromaner*, Dr. art. avhandling, Universitet Bergen, 2001.
- Hammar Inger, *Emancipation och religion: den svenska kvinnorörelsen pionjärer i debatt om kvinnans kallelse ca 1860-1900*, Stockholm, Carlsson, 1999.
- Hammer Olav, *Claiming Knowledge Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age*, Numen Book Series, Studies in the History of Religion 90, Leiden & Boston, Brill, 2003.
- Hannikainen Matti O., Danielsbacka Mirkka, Tepora Tuomas, ”Teoriaton historia?”, teoksessa *Menneisyyden rakentajat. Teoriat historiantutkimuksessa*, toim. Hannikainen Matti O., Danielsbacka Mirkka, Tepora Tuomas, Gaudeamus, Helsinki, 2018.
- Hauptman Jodi, ”Beyond the Visible”, teoksessa *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon*, New York, The Museum of Modern Art, 2005.
- Hapuli Ritva, Koivunen Anu, Lappalainen Päivi, Rojola Lea, ”Uutta naista etsimässä”, teoksessa *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna: suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*, toim. Tapio Onnela, SKS Helsinki, 1992.
- Hapuli Ritva, *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaina*, SKS, Helsinki, 1995.
- Hapuli Ritva, *Ulkomailla. Maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin*, SKS, Helsinki, 2003.
- Hautamäki Irmeli, ”Johdanto – Avantgarde ja emansipaation politiikka”, teoksessa *Avantgarde ja politiikka*, toim. Hautamäki Irmeli, Suomen avantgarden ja modernismin seura ry, Helsinki, 4-11, 2018.
- Heinämaa Sara, *Ele tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*, Gaudeamus, Helsinki 1996.
- Heinämaa Sara, ”Halussa tai rakkaudessa? Simone de Beauvoir rakastelun mahdollisuuksista”, teoksessa *Feministinen filosofia*, toim. Oksala Johanna & Werner Laura, Gaudeamus, Helsinki, 2005.
- Hekanaho Pia Livia, ”Bobby Barker ja naisen paikka. Neroudesta, ylevästä ja perunankuorista”, teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*, toim. Taava Koskinen, SKS, Helsinki, 2006.

- Helén Ilpo, *Äidin elämän politiikka. Naissukupuolisuus, valta ja itsesuhde Suomessa 1880-luvulta 1960-luvulle*, Gaudeamus, Helsinki, 1997.
- Halse Sven, ”Wide-Ranging Vitalism: On the Concept and Phenomenon of Vitalism in Philosophy and Art”, teoksessa *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940*, toim. Gertrud Hvidberg-Hansen ja Gertrud Oelsner, Museum Tusculanum, Copenhagen, 2011.
- Hollander Anne, *Seeing Through Clothes*, Penguin Books, New York, 1988.
- Holly Michael Ann, *The Melancholy Art*, Princeton University Press, 2013.
- Hotanen Juho, *Lihan laskos*, Tutkijaliitto, Helsinki, 2008.
- Huet Anne-Laure, *Madeleine Jouvray. Une sculptrice au tournant du siècle*, École du Louvre, Paris, 2017.
- Hughes Robert, *The Shock of the New: The Hundred-Year History of Modern Art--Its Rise, Its Dazzling Achievement, Its Fall*, Knopf, New York, 1991.
- Häggman Kai, *Perheen vuosisata. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*, Suomen Historiallinen Seura, Historiallisia Tutkimuksia 179, Helsinki, 1994.
- Hälikkä Siina, *Vastavirtaan. Ellen Thesleffin suhde symbolismiin*, pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, taidehistorian oppiaine, 2007.
- Hänninen Vilma, *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*, Tampereen yliopisto, 2003.
- Ihanus Juhani, ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset”, teoksessa *Sanat että hoitaisimme. Terapeuttinen kirjoittaminen*, toim. Juhani Ihanus, Duodecim, Helsinki, 13–48, 2009.
- Immonen Kari, ”Uusi kulttuurihistoria”, teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki, SKS, Helsinki, 2001.
- Innes Christopher, *Edward Gordon Craig: The Vision of Theatre*, Routledge 2004.
- Jackson Stanley W, *Melancholia and Depression. From Hippocratic times to modern times*. Yale University Press, New Haven, London, 1986.
- Jalava Marja, *Kokonainen elämä on ihmisen pyhin oikeus – Rolf Lagerborgin seksuaali-radikalismi ja ylempien yhteiskuntaryhmien keskinäiset esiaviolliset suhteet 1900-luvun alun Suomessa*, pro gradu, Helsingin yliopisto, historian laitos, humanistinen tiedekunta, 1997.
- Jalava Marja, *Minä ja maailmanhenki: moderni subjekti kristillis-idealisisessa kansallisajattelussa ja Rolf Lagerborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800-1914*, SKS, Helsinki, 2005.
- Jallinoja Riitta, *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*, SKS, Helsinki, 1991.
- Japanomania pohjoismaisessa taiteessa 1875–1918*, toim. Gabriel P. Weisberg, Anna-Maria von Bonsdorff, Hanne Selkokari, Ateneumin taidemuseo, 2016.
- Johannesson Lena, *Den Massproducerasde bilden. Ur bildindustrialismens historia*, Carlsson Bokförlag, Stockholm, 1997.
- Johannisson Karin, *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Tukholma 1994.
- Johansson Hanna, ”Tyhjentämisen eleitä. Esittävän kuvan kielto, visuaalinen kulttuuri ja nykytaide”, teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, toim. Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä, 77–101, Gaudeamus, Helsinki, 2007.

- Jokinen Eeva, *Naisen odyseia individualismiin*, Jyväskylän yliopiston yhteiskuntapolitiikan laitoksen työpapereita, n:o 65, Jyväskylä, 1991.
- Jokinen Eeva, *Väsänyt äiti. Äitiyden omaelämäkerrallisia esityksiä*, Gaudeamus, Helsinki, 1996.
- Jones, Amelia, *Body Art / Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- Jones Amelia, "The 'Pollockian Performative' and the Revision of the Modernist Subject", teoksessa *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2003.
- Jones Donna V., *The Racial Discourses of Life Philosophy: Négritude, Vitalism, and Modernity*, Columbia University Press, New York, 2010.
- Jones Maarit, *Ellen Thesleffin omavalokuvat: pukeutuminen taiteilijan itseilmaisuna ja fin de siècle -aikakauden kuvastajana*, Kandidaatintutkielma, Taidehistoria, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto, 2021.
- Järvinen Hanna, "Yleisön katse neromyytin luojana: kulttuurihistoriallista tanssin-tutkimusta", teoksessa *Modernin lumo ja pelko: kymmenen kirjoitusta 1800-1900 -lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*, toim. Kari Immonen et al., SKS, Helsinki, 2000.
- Järvinen Hanna, *The myth of genius in movement: historical deconstruction of the Nijinsky legend*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B, Humaniora. Turun Yliopisto, 2003.
- Järvinen Hanna, "Lähteen äärellä: Historiografiasta, metahistoriasta ja genealogiasta", teoksessa *Tanssiva tutkimus: tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*, toim. Hanna Järvinen & Leena Rouhiainen, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 2014. <http://nivel.teak.fi/tanssiva-tutkimus/lahteen-aarella-historiografiasta-metahistoriasta-ja-genealogiasta/>
- Kaartinen Marjo, *Spiritual Eunuchs. Religious People in English Culture of the Early Sixteenth Century*, History of the Innocents, Cultural History, University of Turku, 1999.
- Kaartinen Marjo, Korhonen Anu, *Historian kirjoittamisesta*, Turun yliopisto, Kirja-Aurora, 2005.
- Kaartinen Marjo, *Vera Hjeltin teosofinen maailmantyö*. Historiallinen Aikauskirja 2/2017.
- Kaartinen Marjo, *Spiritistinen istunto*, SKS, Helsinki, 2020.
- Kaartinen Marjo, Leskelä-Kärki Maarit, "Spiritualismi", teoksessa *Moderni esoteerisuus ja okkultismi Suomessa*, toim. Tiina Mahlamäki ja Nina Kokkinen, Vastapaino, Tampere, 2020.
- Kaartinen Marjo, Vuoksenranta Miira, "There is a Trace of You in the Air of That Room, Practices of Coping With Separation From Friends in Late-19th-Century Finland", teoksessa *The Routledge History of Loneliness*, toim. Karie Barclay, Elaine Chalus and Deborah Simonton, Routledge 2023.
- Kalha Harri, "Marilyn Monroen groteski ruumis", teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä, Gaudeamus, Helsinki 2002.
- Kalha Harri, *Tapaus Magnus Enckell*, SKS, Helsinki, 2005.
- Kalha Harri, *Tapaus Havis Amanda*, SKS, Helsinki, 2008.
- Kalha Harri, *Kokottien kultakausi: Belle Époquen mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina*, SKS, Helsinki, 2013.

- Kalha Harri, ”Marginaalisia merkityshorisontteja”, teoksessa *Kummat kuvat. Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*, toim. Harri Kalha, SKS, Helsinki, 2016.
- Kandinsky Wassily, *Taiteen henkisestä sisällöstä*, suom. Marjut Kulmela, Suomen Taiteilijaseura, Helsinki, 1981.
- Kanter, Heike, ”Analysing Press Pictures with the Documentary Method. Methodological Aspects and Steps of interpretation”, teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, toim. Olli Kleemola & Silja Pitkänen, Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018.
- Karkama Pertti, *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendessejä*, SKS, Helsinki, 1994.
- Katainen Elina, Kinnunen Tiina, Packalén Eva, Tuomaala Saara, ”Naiset historian kirjoittajina”, teoksessa *Oma pöytä. Naiset historian kirjoittajina Suomessa*, SKS, Helsinki 2005.
- Kermode Frank, ”Poet and Dancer before Diaghilev”, teoksessa *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, toim. Cohen, Marshall & Roger Copeland. Oxford University Press, 1983.
- Keshavjee, Serena, *L'Art Inconscient: Imaging the Unconscious in Symbolist Art for the Théâtre d'art*, Canadian Art Review RACAR 34 (1), 2009, 62–76.
- Kihlman Asta, ”Sukupuolen problematiikka Beda Stjernchantzin *Omakuvassa*”, teoksessa *Beda Stjernschantz 1867–1910, Ristikkoportin takana*, toim. Itha O'Neill, Amos Anderssonin Taidemuseo, 2014.
- Kihlman Asta, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*, Turun yliopisto, 2018.
- Kihlman Asta, ”Parler femme? Parler couleur et ligne? Naispuhetta värissä ja viivassa”, *Tahiti*, 9(3), 68–76, 2019. <https://doi.org/10.23995/tht.88665>
- Kisiel Marine, ”Le trait et l'esprit”, teoksessa *Degas, Danse, Dessin. Hommage à Degas avec Paul Valéry*, Musée d'Orsay, Gallimard, 2017.
- Kleemola Olli & Pitkänen Silja, ”Photographs and the Construction of past and Present”, teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, toim. Olli Kleemola Olli & Silja Pitkänen, Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018.
- Knif Henrik, *Florens 1908 – Konsten, Livet Och döden: Thyra Och Torsten Söderhjelm, Ellen Thesleff Och Gordon Craig*, Historiska Och Litteraturhistoriska Studier 92 (september), 2017.
- Koivisto Hanna-Reetta (nyk. Schreck), *Liike ja tanssi Ellen Thesleffin tuotannossa vuosina 1906–1956*, Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, taidehistorian oppiaine, 2004.
- Koivisto Hanna-Reetta (nyk. Schreck), ”Liike ja tanssi Ellen Thesleffin taiteessa”, teoksessa *Löydetty Arkadia, helmiä Ellen Thesleffin tuotannosta*, Kuopion taidemuseon julkaisuja, 2006.
- Koivunen Anu, *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*, Suomen elokuvatutkimuksen seura, Turku, 1995.
- Kokkinen Nina, ”Totuuden etsijä – avain Akseli Gallen-Kallelan mausoleumimaalauksiin”, teoksessa *Elämän harjulla. Akseli Gallen-Kallela ja Jusélius-mausoleumi*, toim. Gallen-Kallelan museo, Espoo, 2015.

- Kokkinen Nina, *Totuuden etsijät. Vuosisadan vaihteen okkultuuri ja moderni henkisyys* Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa, Turun yliopisto, 2019.
- Konttinen Riitta, *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta*, Otava, Helsinki, 1988.
- Konttinen Riitta, *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla*, väitöskirja, Otava, Helsinki, 1991.
- Konttinen Riitta, *Boheemielämä. Venny Soldan-Brofeltin taiteilijantie*, Otava, Helsinki, 1996.
- Konttinen Riitta, *Sammon takajat: Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*, Otava, Helsinki, 2001.
- Konttinen Riitta, *Dora Wahlroos: taiteilijatarina*, Otava, Helsinki, 2008a.
- Konttinen Riitta, *Naistaiteilijat Suomessa. Keskiajalta modernismin murrokseen*, Tammi, Helsinki 2008b.
- Konttinen Riitta, *Naiset taiteen rajoilla. Naistaiteilijoita Suomessa 1800-luvulla*, Tammi, Helsinki, 2010
- Konttinen Riitta, *Täältä tullaan! naistaiteilijat modernin murroksessa*, Siltala, Helsinki, 2017.
- Kontturi Katve-Kaisa & Tiainen Milla, *Taiteentutkimus ja materiaalisuuden haaste*, Jyväskylän yliopisto, Kulttuurintutkimus 21: 3, 3. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2004.
- Kontturi Katve-Kaisa, ”Prosessi, materia ja muutos: uusmaterialistista estetiikkaa kentällä”, teoksessa *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*, toim. Elfving Taru ja Kontturi Katve-Kaisa, Taidehistoriallisia tutkimuksia 32, Helsinki, Taidehistorian seura, 2005.
- Korhonen Anu, *To see and to be seen: beauty in the early modern London street*, Journal of Early Modern History, vol. 12, no. 3/4, 335–360, 2008.
- Korhonen Anu, ”Narrative Transformations in Cultural History” teoksessa *Geschichtstransformationen: Medien, Verfahren und Funktionalisierungen historischer Rezeption*, toim. S Georgi , J Ilgner , I Lammel , C Sarti & C Waldschmidt, Mainzer Historische Kulturwissenschaften, Transcript verlag, Bielefeld, 2015.
- Kopisto Sirkka, Kauppi Anni, *Muodin Vuosikymmenet 1810–1910: Suomen Kansallismuseo = Dress and fashion 1810–1910: National Museum of Finland*, Museovirasto, Helsinki, 1991.
- Koritz Amy, *Gendering bodies/performing art: dance and literature in early twentieth-century culture*, ACLS Humanities E-Book, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.
- Kortelainen Anna, *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*, Tammi, Helsinki, 2003.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, 2003.
- Kotilainen Noora, ”Investigating and Understanding Social Media Image Flows. Framing of the Ghouta Attack in Mainstream Media and International Politics”, teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, toim. Olli Kleemola & Silja Pitkänen, Kulttuurihistoria 15, Turun yliopisto, 2018.
- von Krafft-Ebing Richard, *Psychopathia Sexualis* [1886], Enke, Stuttgart 1903.
- Krauss Rosalind, artikkelit ”Corpus Delicti” ja ”Photography in the Service of Surrealism”, teoksessa *L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, toim. Rosalind Krauss ja Jane Livingston, The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. /Abbeville Press Publishers, New York, London, 1985.



- Kunnas Tarmo, *Fasismien lumous*, Atena, Helsinki, 2014.
- Kupiainen Reijo, *Sukupuoli: olemus vai tyyli?*, niin & näin aikakauslehti 3/96, 67–68, Tampere, 1996.
- Kuusela Hanna, *Kollaboraatio — Yhteistekijyys nykykirjallisuudessa ja taiteessa*, Vastapaino, Tampere, 2020.
- Laffon Juliette, ”Avant-propos”, teoksessa *Isadora Duncan 1877–1927. Une sculpture vivante*, Musée Bourdelle, Paris Musées, 2009.
- Lahelma Marja, *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle*, Helsingin yliopisto, 2014.
- Lahelma Marja, ”The Open-Ended Artwork and the Symbolist Self”, teoksessa *The Symbolist Roots of Modern Art*, edited by Michelle Facos and Thor Mednick, Farnham, Ashgate, 2015.
- Lahelma Marja, ”Maapallon sydämenlyönnit: Ellen Thesleff ja elämänvoima”, *Tahiti*, 9(3), 2019, 22–39. <https://doi.org/10.23995/tht.88663>
- Lahelma Marja, *From Nostalgia to Where...? National Romanticism, Esotericism, and the 'Golden Age of Finnish Art'*, FNG Research, (1) 2020.
- Lahelma Marja, Kokkinen Nina, ”Sigrid af Forselles ja henkisen taiteen uusi ilmaisu”, teoksessa *Uuden Etsijät – Salatieteiden ja okkultismin suomalainen kulttuurihistoria 1880–1930*, toim. Leskelä-Kärki Maarit, Harmainen Antti, Teos 2021.
- Lahelma Marja, *Helene Schjerfbeck – An Artist's Life*, Finnish National Gallery / Ateneum Art Museum, Helsinki, 2023.
- Lahti Markku, *Arvoitus Ellen Thesleff – Gordon Craig*, Ateneumin taidemuseon museojulkaisu 18. vuosikerta 1–2, 1973.
- Lahtinen Anu, Leskelä-Kärki Maarit, Vainio-Korhonen Kirsi, Vehkalahti Kaisa, ”Kirjeiden uusi tuleminen”, teoksessa *Kirjeet ja historiantutkimus*, toim. Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen, SKS, 2011.
- Lappalainen Päivi, ”Seksuaalisuus”, teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström, Vastapaino, Tampere, 1992.
- Larsson Lisbeth, *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Norstedts, Stockholm, 2001.
- de Lauretis Teresa, *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*, The Macmillan Press, London, 1984.
- de Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Basingstoke, Indiana, 1987.
- de Lauretis Teresa, *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*, toim. Anu Koivunen. Suom. Tutta Palin ja Kaisa Sivenius, Vastapaino, Tampere, 2004.
- Leffler Yvonne, ”Förord”, teoksessa *Det moderna genombrottets prosa. Sju analyser*, toim. Yvonne Leffler, Studentlitteratur, Lund, 2005, 5–8.
- Lejeune Philippe, *On Diary*, toim. Jeremy D. Popkin & Julie Rak. Transl. Katherine Durnin. University of Hawaii Press, Honolulu, 2009.
- Leskelä Maarit, ”Kaipaava, haluava, seksuaalinen nainen Aino Kallaksen päiväkirjoissa”, teoksessa *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen*

- sukupuolisuudesta*, toim. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä ja Kaisa Vehkalahti, SKS, Helsinki, 2000.
- Leskelä-Kärki Maarit, *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*, SKS, Helsinki, 2006.
- Leskelä-Kärki Maarit, ”Sivistyneistönaisen kuuma veri”, teoksessa *Läpikulkuihmisiä – muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*, toim. Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis ja Maarit Leskelä-Kärki, SKS, Helsinki, 2009.
- Leskelä-Kärki Maarit, *Toisten elämät. Kirjoituksia elämäkerroista*, Helsinki, Avain, 2017.
- Leskelä-Kärki Maarit, Sjö Karoliina, ”Päiväkirja, minuus ja historia”, teoksessa *Päiväkirjojen jäljillä - Historiantutkimus ja omasta elämästä kirjoittaminen*, Vastapaino, Tampere, 2020.
- Leskelä-Kärki Maarit, Harmainen Antti, ”Prologi”, teoksessa *Uuden Etsijät – Salatieteiden ja okkultismin suomalainen kulttuurihistoria 1880–1930*, toim. Maarit Leskelä-Kärki, Antti Harmainen, Kustannusosakeyhtiö Teos, Helsinki, 2021.
- Lewinson Jeremy, ”The Mask and the Mirror”, teoksessa Helene Schjerfbeck, toim. Rosie Hore, Royal Academy of Art, London, 2019.
- Lidman Satu, Koskivirta Anu ja Eilola Jari (toim.), *Historiantutkimuksen etiikka*, Gaudeamus, Helsinki, 2017.
- Lingan Edmund M., ”Plato and the Theatre of the Occult Revival: Edouard Schuré, Kathrine Tingley and Rudolph Steiner”, *Religion and the Arts* 14(4): 367–85, 2010.
- Lindblom Sandra, ”Mielikuvituksen ulottuvuudet. Kuvatyylittelyä Georges Mélièsin elokuviissa ja 1900-luvun alun postikorteissa”, teoksessa *Kummat kuvat. Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*, toim. Harri Kalha, SKS, Helsinki, 2016.
- Linder Pirkko, ”Toiveiden teatterissa. 1900-luvun alun romanttiset postikortit Sigmund Freudin uni- ja vitsiteorioiden valossa”, teoksessa *Kummat kuvat. Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*, toim. Harri Kalha, SKS, Helsinki, 2016.
- Lorand Ruth, *Bergson's Concept of Art*, British Journal of Aesthetics, 4/1999.
- Loupe Laurence, *Poetics of Contemporary Dance*, Dance Books Alton, London, 2010.
- Luhan Maple Dodge, *European Experiences, volume two of intimate memories*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1935.
- Lukkarinen Ville, ”Taiteilija kohtaa luonnossa itsensä – Pekka Halosen maisemat taiteilijan omakuvina”, teoksessa *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan, kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*, toim. Lukkarinen Ville, Waenerbeg Annika, SKS ja Taidekoti Kirpilä, Helsinki, 2004.
- Lukkarinen Ville, *Pekka Halonen – pyhä taide*, SKS, Helsinki, 2007.
- Makkonen Anne, *One Past, Many Histories. Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*, University of Surrey, 2007. <http://www.wwwmakkonen.kotisivukone.com/4>
- Malingue Maurice (toim.), *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946.
- Mango Lorenzo, *Craig and Ibsen. Text Performance and Production*, Acting Archives Essays, Supplement 22 May, 2016 <https://www.actingarchives.it/essays/contenuti/92-craig-and-ibsen-text-performance-and-production.html>
- Manning Susan, ”The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance”, teoksessa *Meaning in Motion: new cultural studies of dance*, toim. Jane C. Desmond, Duke University Press, Durham, 1997.

- Mansén Elisabeth, *Ett paradis på jorden. om den svenska kurortskulturen 1680–1880*, Atlantis, Stockholm, 2001.
- Markkola Pirjo, ”Seksi, miehet ja moraali. Miesten seksuaalisuus moraalikysymyksenä 1800- ja 1900-lukujen taitteessa”, teoksessa *Taivaallista seksiä. Kristinusko ja seksuaalisuus*, toim. Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen, Päivi Salmesvuori, Tammi, Helsinki, 2006.
- Massumi Brian, *Parables for the Virtual. Movement, Affect. Sensation*, Duke University Press, Durham, NC and London, 2002.
- Mathews Patricia, *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- Matikainen Ulla-Maija, ”Ruumiillisten kokemusten etsiminen – Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologia kulttuurihistoriallisen tutkimuksen perustana”, teoksessa *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*, toim. Sakari Ollitervo, Jussi Parikka, Timo Väntsi, Cultural History – Kulttuurihistoria 3, Turun yliopisto, 2003.
- Mauclair Camille, *L'impressionnisme: son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1904.
- Meretoja Hanna, ”Itseymmärryksen kulttuuris-historiallinen välittyneisyys Gadamerin ja Ricoeurin hermeneutiikassa”, teoksessa *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*, toim. Sakari Ollitervo, Jussi Parikka, Timo Väntsi, Cultural History – Kulttuurihistoria 3, Turun yliopisto, 2014.
- Merleau-Ponty Maurice, *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1948.
- Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, *La Nature*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- Merleau-Ponty Maurice, *Signes* [1960], Éditions Gallimard, Paris, 2001.
- Merleau-Ponty Maurice, *Silmä ja mieli*, toinen painos, Taide, Helsinki, 2006.
- Merleau-Ponty Maurice, *L'Œil et l'Esprit* [1964], Collection folio / essais, Éditions Gallimard, Paris, 1999.
- McMaster Juliet, ”Taking Control: Hair Red, Black, Gold, and Nut-Brown”, teoksessa *Making Avonlea. L. M. Montgomery and Popular Culture*, toim. Irene Gammel, University of Toronto Press, 2002.
- Melkas Kukku, ”Palvelustyttö sivistyneistön peilinä”, teoksessa *Läpikulkuihmisiä – muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*, toim. Melkas Kukku, Grönstrand Heidi, Launis Kati, Leskelä-Kärki Maarit, SKS, Helsinki, 2009.
- Mida Ingrid E. & Kim Alexandra, *The Dress Detective. A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*, Bloomsbury Academic, 2015.
- Mikkola Kati, ”Uskonnolliset, yhteiskunnalliset ja moraaliset uhkakuvat: Säädynmukaisen pukeutumisen murtuminen 1800- ja 1900-luvun taitteen Suomessa”, teoksessa *Säädyllistä ja säädytöntä: Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*, toim. Anna Niiranen ja Arja Turunen, 147–178, SKS, Helsinki, 2019.
- Miles Margaret, *Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Tunbridge Wells, 1992.
- Mirzoeff Nicholas, *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*, Routledge, London & New York 1995.

- Mirzoeff Nicholas, "What is Visual Culture?" [1998], *The Visual Culture Reader*, toim. Nicholas Mirzoeff, Routledge, London & New York, 1999.
- Mitchell W. J. T., *What Do Pictures Want?*, The University of Chicago Press, 2013.
- Monroe John Warne, *Laboratories of Faith: Mesmerism, Spiritism, and Occultism in Modern France*, Cornell University Press, Ithaca & London, 2008.
- Mullarkey John, Charlotte De Mille, *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013.
- Mäkinen Helka, *Ellä Tompuri: Uusi nainen ja punainen diiva*, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, taiteiden tutkimuksen laitos, 2001.
- Mäki-Reinikka Kasper, *Aivotaidetta. Brains on Art -kollektiivi tieteen ja taiteen välimaastossa*, Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, taiteen laitos, kuvataidekasvatus, 2015.
- Nancy Jean-Luc, *Filosofin sydän. Corpus, Tunkeilija*, suom. Susanna Lindberg, Kaisa Sivenius ja Elia Lennes, Gaudeamus, Helsinki, 2010.
- Nead Lynda, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality* [1992], Routledge, London & New York, 1993.
- Nead Lynda, "Above the pulp-line. The Cultural Significance of erotic Art", teoksessa *Dirty Looks. Women, Pornography, Power*, toim. Pamela Church Gibson ja Ramona Gibson, British Film Institute Publishing, London, 1993.
- Niekrenz Yvonne, Witte Matthias D., Lisa Albrecht, "Transnational lives. Transnational bodies? An introduction", *Transnational Social Review*, 6:1-2, 93–95, 2016.
- Nietzsche Friedrich, *Näin puhui Zarathustra*, suom. J. A. Hollo, Otava, Helsinki, 1967.
- Niiranen Anna, "Kevyt, väljä, lämmin. Raskausajan ja synnytyksen pukeutumisen ideaalit 1800-luvulla", teoksessa *Säädyllystä ja säädyllystä: Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*, toim. Anna Niiranen ja Arja Turunen, 147–178, SKS, Helsinki, 2019.
- Nyberg Patrik, *Maalatus kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*, Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta, 2019.
- Nygård Stefan, *Henri Bergson i Finland: Reception, rekontextualisering, politisering*, Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, 2011.
- Nylén, Antti, *Johdatus filmiaikaan*, Siltala, Helsinki, 2017.
- Okkonen Onni, *Kansallisten piirteiden ilmeneminen kuvaamataiteessamme*, Itsenäinen Suomi, no. 12, 1927.
- Okkonen Onni, *Suomen taiteen historia*, WSOY, Helsinki, 1955.
- Ollila Anne, *Jalo velvollisuus, virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa*, SKS, Helsinki, 1998.
- Ollila Anne, *Aika ja elämä, aikakäsitys 1800-luvun lopussa*, SKS, Helsinki, 2000.
- Ollila Anne, "Sukupuoli – Merkkejä ja merkityksiä", *Historiallinen aikakauskirja* 105:1, 2007, 59–66.
- Ollila Anne, *Kirjoituksia kulttuurista, sukupuolesta ja historiasta*, SKS, Helsinki, 2010.
- Ollila Anne & Saarelainen Juhana, "Johdanto: Euroopassa sen rajoilla ja ulkopuolella", teoksessa *Kosmopoliittisuus, monikulttuurisuus, kansainvälisyys. Kulttuurihistoriallisia näkökulmia*, toim. Anne Ollila, Juhana Saarelainen, Kulttuurihistoria - Cultural History, Turku, 2013.

- Ollitervo Sakari, ”Vaikutusten historia. Kokemus ja kysymys Hans-Georg Gadamerin filosofiassa”, teoksessa *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*, toim. Sakari Ollitervo, Jussi Parikka, Timo Väntsi, Cultural History — Kulttuurihistoria 3, Turun yliopisto, 2014.
- O’Neill Itha, *Ristikkoportin takana*, toim. Itha O’Neill, SKS ja Amos Anderssonin Taidemuseo, 2014.
- Oppenheim Janet, *Shattered Nerves. Doctors, Patients and Depression in Victorian England*, Oxford University Press, Oxford, London, 1991.
- Owen Alex, *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*, Virago, London, 1989.
- Owen Alex, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*, University of Chicago Press, 2004.
- Paavilainen Kukka, ”Veitset – Ellen Thesleffin vapauden välineet”, teoksessa *Ellen Thesleff – Värien tanssi*, toim. Ilkka Karttunen ja Hanna-Reetta Schreck, Retretti, 2008.
- Paavilainen Kukka, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, Pro gradu -tutkimus, Helsingin yliopisto, filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, 2016.
- Palin Tutta, *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*, Turun yliopisto ja Kustannusosakeyhtiö Taide, 2004.
- Palin Tutta, ”Musings on the Monograph: The artistic career of Ester Helenius in the light of the art-and-life model”, teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, toim. Renja Suominen-Kokkonen, Taidehistoriallisia tutkimuksia 46, Helsinki, 2013.
- Palin Tutta, *Ester Helenius. Värihurmion palvoja*, SKS, Helsinki, 2016.
- Palin Tutta, ”Henkinen sukulaisuus taiteilija Ester Heleniuksen tuotannossa ja sosiaalisissa suhteissa”, *Historiallinen aikakauskirja* (2), 2017.
- Palin Tutta, ”Elaboration of the ‘New Woman’ Figure by Women Artists in Interwar Finland”, teoksessa *Modern Women Artists in the Nordic Countries 1900–1960*, toim. Kerry Greaves, Routledge, New York & London, 2021.
- Pallasmaa Juhani, *Ihon silmät. Arkkitehtuuri ja aistit*, ntamo, Helsinki, 2016.
- Palme Carl, *Konstens karyatider*, Rabén & Sjögren, Tukholma, 1950.
- Panofsky Erwin, *Gothic architecture and scholasticism*, Meridian Books, New York, 1957.
- Paloposki Hanna-Leena, *Taidenäyttelyt Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun*, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, 2012.
- Parente-Čapková Viola, ”Kuka, kuka sitoi? Dekadentti ätitiys L. Onervan Mirdjassa”, teoksessa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*, toim. Lyytikäinen Pirjo, Tietolipas 153, SKS, Helsinki, 1998.
- Parente-Čapková Viola, ”Feminisoitu estetiikka ja naistekijyys. Naistekijäksi tulemisen mahdollisuudet L. Onervan varhaisteksteissä”, teoksessa *Tekijyyden teksti*, toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1072, SKS, Helsinki 2006.
- Parente-Čapková Viola, *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva’s ‘Mirdja’*, Turun yliopisto, 2014.

- Parikka Taru, *Muotihulluutta ja terveyden teesejä. Pukeutuminen naisten terveyden ja toimintamahdollisuuksien määrittäjänä suomalaisissa aikakauslehdissä vuosina 1889–1914*, pro gradu -tutkielma, historian tutkinto-ohjelma, Tampereen yliopisto, 2017.
- Pettersson Lars, *Ellen Thesleff, piirteitä oleskelusta ja työskentelystä Ruovedellä*, Ateneumin taidemuseon museojulkaisu 13, vuosikerta 1968.
- Pitkänen Silja, "Kids, Guns and Gas masks. Military Technology as Part of the Photographs Taken at the Schools of the Leningrad Province in the 1930s", teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, toim. Olli Kleemola & Silja Pitkänen, Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018.
- Poggioli Renato, *The Theory of the Avant-garde*, käänös Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press, , Cambridge, Massachusetts and London, 1968.
- Poggi Christine, "Introduction to Part Two", teoksessa *Futurism: An Anthology*, toim. Lawrence S. Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, Yale University Press, New Haven, 2009.
- Pollock Griselda, "Modernity and the spaces of femininity", teoksessa *The expanding discourse. Feminism and art history*, toim. Norman Broude ja Mary D. Garrard, Icon Editions, New York, 1992.
- Pollock Griselda, *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*, Routledge, London & New York, 1988.
- Porter Roy, "History of the Body", teoksessa *New Perspectives on History Writing*, toim. Peter Burke, Cambridge Polity Press, 1992.
- Průchová Hružová Andrea, "Crossing the Visual Lines. Conceptualisation of the Notion of Occupation in Modern Czech History through Visual Representations", teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, toim. Olli Kleemola Olli & Silja Pitkänen, Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018.
- Purcell-Gates Laura, "Puppet bodies: reflections and revisions of marionette movement theories in Philippe Gaulier's Neutral Mask pedagogy", *Theatre, Dance and Performance Training*, 8 (1), 2017.
- Rajainen Maija, *Naisliike ja sukupuolimoraali: Keskustelua ja toimintaa 1800-luvulla ja nykyisen vuosisadan alkupuolella noin vuoteen 1918 saakka*, Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran toimituksia 91, Suomen Kirkkohistoriallinen Seura, Helsinki, 1973.
- Rantala Milla, *Maurice Merleau-Pontyn lihan ontologiasta*, Ajatus, 76(1), 169–189, 2019. Noudettu osoitteesta <https://journal.fi/ajatus/article/view/88147>
- Rantala Heli, *Pikisaaresta Pariisiin — Suomalaismatkajien kokemuksia 1800-luvun Euroopassa*, Gaudeamus, Helsinki, 2020.
- Rapetti Rodolphe, *Symbolism*, käänös Deke Dusinberre, Flammarion, Paris, 2005.
- Rauhamaa Raisa, *Suomalaisen vapaan tanssin alkuvaihe ja Maggie Gripenbergin merkitys siinä vuosina 1900–1918*, pro gradu -tutkielma, kulttuurihistoria, Turun yliopisto, 1983.
- Ravasson Félix, *De l'enseignement du dessin dans les lycées*, Dupont, Paris, 1854.
- Reitala Aimo, *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*, Otava, Helsinki, 1983.

- Reynolds Nancy & McCormick Malcom, *No fixed points: dance in the twentieth century*, Yale University Press, New Haven, 2003.
- Richards Anna, *The wasting heroine in German fiction by women 1770–1914*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2004.
- Richardson Angelique, Willis Chris, Pykett Lyn, *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-De-Siècle Feminisms*. Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave, 2001.
- Ricœur Paul, *Life: A Story in Search of a Narrator. A Ricœur Reader: Reflection and Imagination*, toim. Mario J. Valdes, University of Toronto Press, Toronto, 1991.
- Ricœur Paul, *Oneself as Another*, Chicago University Press, Chicago, 1992.
- Roach J., *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, University of Delaware Press, Associated University Presses, Newark, 1985.
- Roberts Mary-Louise, *Civilization without sexes. Reconstructing Gender in Postwar France, 1917–1927*, University of Chicago Press, 1994.
- Roeck Bernd, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, C.H. Beck, München, 2001.
- Rojola Lea, ”Modernia minuutta rakentamassa”, teoksessa *Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria 2*, toim. Lea Rojola, SKS, Helsinki, 1999.
- Rossi Leena-Maija, *Taide vallassa. Poliittikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*, Kustannus Oy Taide, Helsinki, 1999.
- Rossi Leena-Maija, Seppä Anita (toim.), *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, Gaudeamus, Helsinki, 2007.
- Saarikangas Kirsi, ”Tilan tekijät”, teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovirta, Ville Lukkarinen, Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 1998.
- Salmela Anu, *Kuolemantekoja. Naisten itsemurhat 1800-luvun jälkipuolen tuomioistuinprosesseissa*, Turun yliopisto, 2017.
- Salmi Hannu, ”Cultural History, the Possible, and the Principe of Plenitude”, teoksessa *History and Theory* 50 (2), 171–187, 2011.
- Sarajas-Korte Salme, *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*, Otava, Helsinki, 1966.
- Sarajas-Korte Salme, ”Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915”, teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse, Ateneumin julkaisut no 7, Ateneumin taidemuseo, Helsinki, 1998.
- Sarjala Jukka, ”Päätymätön yksilö – Henkilöhistorian muuntuva kohde”, *Ennen ja nyt. Historian tietosanomat*, vol 14, nro 2, 2014. <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108578/63583>
- Saresma Tuija, *Omaelämäkerran rajapinnoilla. Kuolema ja kirjoitus*, Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 92, Nykykulttuuri, Jyväskylän yliopisto, 2007.
- Sausman Justin, ”’It’s Organisms That Die, Not Life’: Henri Bergson, Psychical Research, and the Contemporary Uses of Vitalism”, teoksessa *The Machine and the Ghost: Technology and Spiritualism in Nineteenth- to Twenty-First-Century Art and Culture*, toim. Sas Mays, Manchester University Press, 2013.
- Sborgi Ilaria B., ”Behind the Mask: Dorothy Nevile Lees’ Florentine Contribution to Edward Gordon Craig’s ’New Theatre’”, teoksessa *Otherness. Anglo-American Women in 19th and 20th Century Florence*, Georgetown University, Cadmo 2001.

- Schaffer Talia, "Nothing but Foolscap and ink': Inventing the New Woman", teoksessa *The New Woman in Fiction and Fact .Fin-de-Siècle Feminisms*, toim. Angelique Richardson ja Chris Willis, Palgrave, London, 2002.
- Schalin Monica, *Målarpoeten Ellen. Teknik och konstnärligt uttryck*, Åbo Akademiens förlag, 2004.
- Schreck Hanna-Reetta, "Tanssi ja liike Ellen Thesleffin taiteessa. Ellen Thesleffin taiteen suhde ihmisvartaloon – sen liikkeeseen ja tanssiin", teoksessa *Ellen Thesleff – Värien tanssi*, toim. Ilkka Karttunen ja Hanna-Reetta Schreck, Retretti, 2008.
- Schreck Hanna-Reetta, *Ellen Thesleff – Värien tanssi*, toim. Ilkka Karttunen ja Hanna-Reetta Schreck, Retretti, 2008.
- Schreck Hanna-Reetta, "Intohimoisesti paljain jaloin – 1900-luvun alun vapaa tanssi ja kuvataide", teoksessa *Art Deco ja taiteet – France-Finlande 1903–1935*, toim. Laura Gutman, Susanna Luojus, Amos Anderssonin taidemuseo, SKS, Helsinki 2013.
- Schreck Hanna-Reetta, Ellen Thesleffin maalarin ruumis – Kuinka kertoa taiteilijan elämä?, julkaisussa *Yksilö, kertomus, historia. 1800-luvun tutkimuksen päivien antia*, Ennen ja nyt. Historian tietosanomat Vol. 14 Nro 2, 2014.
- Schreck Hanna-Reetta, *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*, Kustannusosakeyhtiö Teos, Helsinki, 2017.
- Schreck Hanna-Reetta, "Valokuvan nainen: Ellen Thesleffin eletty ja maalattu ruumiillisuus", *Tahiti*, 9(3), 53–67, 2019. <https://doi.org/10.23995/tht.88664>
- Schreck Hanna-Reetta, *Säkenöivät ja oikukkaat – Suomen kultakauden naisia*, Like, Helsinki, 2021a.
- Schreck Hanna-Reetta, "Ellen Thesleff – nainen avantgardistina", teoksessa *Avantgarde Suomessa*, toim. Irmeli Hautamäki, Helena Sederholm, Laura Piippo, SKS, Helsinki, 2021b.
- Schreck Hanna-Reetta, "Modern Corporeality: Body, Movement and Dance in Ellen Thesleff's Art" teoksessa *Modern Women Artists in the Nordic Countries 1900–1960*, toim. Kerry Greaves, Routledge, New York & London, 2021c.
- Schreck Hanna-Reetta, "Sama tanssi ei voi kuulua kahdelle", teoksessa *Tanssi! Kirjoituksia kuvataiteesta ja tanssista*, toim. Saara Karhunen, Hanna-Reetta Schreck, Kustannusosakeyhtiö Teos, Helsinki, 2022.
- Scott Joan W., *Gender and the Politics of History*, Revised Edition, Columbia University Press, New York, 1999.
- Schwarz Elisabeth, "Isadora Duncan, Choréographe pionnière et la transmission de sa Dance", teoksessa *Isadora Duncan 1877–1927. Une sculpture vivante*, Musée Bourdelle, Paris Musées, Paris, 2009.
- Segnini Elisa, *Fragments, Genius and Madness: Masks and Mask-Making in the fin-de-siècle Imagination*, Legenda, Cambridge, 2021.
- Sekula Allan, "The Body and the Archive", teoksessa *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, toim. Richard Bolton, The MIT Press, Cambridge Massachusetts & London, 1989.
- Seppälä Elina, Seppälä Mikko-Olavi, *Suomen kultakausi. Kuvataide, arkkitehtuuri, kirjallisuus, teatteri, säveltaide*, WSOY, Helsinki, 2020.
- Seppänen Janne, *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*, Vastapaino, Tampere, 2001.



- Seppänen Janne, *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*, Vastapaino, Tampere, 2005.
- Seppänen Janne, *Levoton valokuva*, Vastapaino, Tampere, 2014.
- Shore Marci, "Can We See Ideas?: On Evocation, Experience, and Empathy", teoksessa *Rethinking Modern European Intellectual History*, toim. Darrin M. McMahon and Samuel Moyn, Oxford University Press, 2014.
- Showalter Elaine, "Introduction", teoksessa *Daughters of the Decadence. Women Writers of the Fin-de-Siècle*, toim. Elaine Showalter, Virago Press, London, 1995.
- Showalter Elaine, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*, Columbia University Press, 1987.
- Siltala Juha, "Teoriat historian tutkimuksen työkaluina ja tutkimustuloksina", teoksessa *Menneisyyden rakentajat. Teoriat historian tutkimuksessa*, toim. Matti O. Hannikainen, Mirkka Danielsbacka, Tuomas Tepora, Gaudeamus, Helsinki, 2018.
- Silverman Debora, *Van Gogh and Gauguin: The search for Sacred Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2004.
- Silverman Kaja, *The Treshold of Visible World*, Routledge, New York & London, 1996.
- Silverman Kaja, *Flesh of My Flesh*, Stanford University Press, 2009.
- Sjöblad Christina, *Min vandring dag för dag. Kvinnors dagböcker från 1700-talet*, Carlsons, Stockholm, 1997.
- Sjöblad Christina, *Bläck, äntligen! kan jag skriva. En studie i kvinnors dagböcker från 1800-talet*, Carlssons, Stockholm, 2009.
- Sjö Karoliina, *Näkyväksi kirjoitettu elämä. Kertomukseksi muodostetut kokemukset Kirsti Teräsvuoren (1899–1988) nuoruuden päiväkirjoissa*, Turun yliopisto, 2016.
- Sjö Karoliina, *Kirjoitettu minä. Kirsti Teräsvuoren nuoruusajan päiväkirjakertomus 1916–1923*, Turun yliopisto, 2023.
- Smeds Kerstin, "Missä Suomen sielu on asuva" – Suomi maailmannäyttelyissä viime vuosisadan lopulla, *Tieteessä Tapahtuu*, 15(2), 1997. <https://journal.fi/tt/article/view/58708>
- Somigli Luca, "Past-Loving Florence and the Temptations of Futurism: Lacerba (1913–15; Quartiere Latino (1913–14); L'Italia Futurista (1916–18); and La Vraie Italie (1919–20)", *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Vol III, Part 1, toim. Peter Brooker, Andrew Thacker, Christian Weikop, Oxford University Press, 2009.
- Soussloff Catherine M., *Absolute artist: the historiography of a concept*, University of Minnesota Press, 1997.
- Stanley Liz, *The auto/biographical I. The theory and practice of feminist auto/biography*, Manchester University Press, 1992.
- Steele Valerie, *Corset. A Cultural History*, Yale University Press, New Haven, 2011.
- Steiner Wendy, *Venus in Exile. The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002.
- Stewen Riikka, "Luopuminen / lempeä kapina: naisen kuvia 1800-luvun suomalaisessa taiteessa", *Taidehistoriallisia tutkimuksia 10*, Taidehistorian seura, Helsinki, 1987.
- Stewen Riikka, "Reunamerkitöjä kauneuden kokemuksen historiaan, symbolismin estetiikasta", teoksessa *Synty ja kuolema*, toim. Tapani Pennanen, Tapio Suominen, Leena Passi, Anneli Ilmonen, Tampereen taidemuseo, Tampere, 1989.

- Stewen Riikka, ”Suljetut silmät”, teoksessa *Katsomuksen ihanuus: kirjoituksia vuosisadan vaihteen taiteista*, toim. Jyrki Kalliokoski, Pirjo Lyytikäinen, Mervi Kantokorpi, SKS, Helsinki 1996.
- Stewen Riikka, ”Lapsuuden kuvia 1800-luvun muistikirjasta”, teoksessa *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*, toim. Ville Lukkarinen, Taidehistoriallisia tutkimuksia 18, Taidehistorian seura, 143–53, Helsinki, 1998.
- Stewen Riikka, ”Beda Stjernschantzin maailma: Pariisi 1891–1892, teoksessa *Beda Stjernschantz 1867–1910, Ristikkoportin takana*, toim. Itha O’Neill, Amos Anderssonin Taidemuseo, 2014.
- Stewen Riikka, ”Ilman ja liikkeen fenomenologiasta: Ellen Thesleff, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig”, *Tahiti*, 9(3), toim. Roni Grén, Hanna-Reetta Schreck, 40–52, 2019. <https://doi.org/10.23995/tht.88670>
- Suhonen Tiina, ”Duncan tanssi Helsingissä”, teoksessa *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta*, toim. Päivi K. Pakkanen et al., Taiteen keskustoimikunta, Helsinki 1999, 14–29.
- Suhonen Tiina, ”Kaunoliiketaiteesta tanssirealismiin – Suomalaisen tanssin historiaa”, teoksessa *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890–1997*, toim. Hanna-Leena Helavuori et al., Victor Barsokevitsch - valokuvakeskuksen ja Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja, Pohjoinen, Oulu, 1998.
- Suhonen Tiina, ”Maggie Gripenberg”, teoksessa *Suomen Kansallisbiografia 3*, SKS, Helsinki, 2004.
- Sulkunen Irma, *Mandi Granfelt ja kutsumusten ristiriita*, Hanki ja jää, 1995.
- Summers Leigh, *Bound to please. A History of the Victorian Corset*, Oxford Berg, 2003.
- Sutinen Virve, ”Elämänsykinnän ruumiillisia heijastumia. Moderni aika ja suomalainen tanssivalokuva”, teoksessa *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890–1997*, toim. Hanna-Leena Helavuori et al., Victor Barsokevitsch - valokuvakeskuksen ja Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja, Pohjoinen, Oulu, 1998.
- Suutela Hanna, *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*, Like, Helsinki, 2005.
- Suvikumpu Liisa, *Kulttuurisia kohtaamisia: Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla*, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, 2009.
- Särkkä Timo, ”Picturing Colonialism in Rhodesia. C. T. Eriksson’s Pictorial Rhetoric and Colonial Reality, 1901–1906”, teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, toim. Olli Kleemola & Silja Pitkänen Silja, Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018.
- Sääskilahti Nina, ”Ajan partaalla. Omaelämäkerrallinen aika, päiväkirja ja muistin kulttuuri”, *Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 105*. Nykykulttuuri, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä, 2011.
- Sørensen Gunnar, ”Vitalismens år”, teoksessa *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*, toim. Karen E. Lerheim, Munch-Museet, Oslo, 2006.
- Tamboukou Maria, ”Research. Unravelling Space/Time/Matter Entanglements and Fragments”, *Qualitative Research* 14 (5): 617–633, 2014.
- Teelmäki Riikka, *Paljain jaloin. Maggie Gripenberg (1881–1976) vapaan tanssin näkijänä, kokijana ja tulkitsijana*, pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, 2016.

- Theriot Nancy M., ”Women’s Voices in Nineteenth-Century Medical Discourse: A Step toward Deconstructing Science”, *Signs*, Vol. 19, No. 1, 1–31, The University of Chicago Press, 1993.
- Thesleff Ellen, *Dikter och tankar*, toim. Gunnaar Castrén, Konstsalongens förlag, Helsingfors, 1954.
- Thesleff Ellen, *Firenze*, J. Simelii arvingars boktryckeri, Helsingfors, 1909.
- Tian Min, *Edward Gordon Craig’s two collaborators: Michael Carmichael Carr and His Dutch Wife Catharina Elisabeth Voute*, Theatre notebook, Vol.70 (2), 134, 2016.
- Tickner Lisa, *Modern Life and Modern Subject*, Yale University Press, London, 2000.
- Tihinen Juha-Heikki, *Vaivoin verhottu halu – mieskuva Magnus Enckellin tuotannossa*, Helsingin kaupungin taidemuseo, 2000.
- Tihinen Juha-Heikki, *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta*, Taidehistoriallisia tutkimuksia 37, Helsinki, 2008.
- Tihinen Juha-Heikki, ”Käsinkosketeltava savuttamattomuus – taiteellisten ideoiden toteutumia ja toteutumattomuuksia Beda Stjernerchatzin taitessa”, teoksessa *Beda Stjernerchantz 1867–1910, Ristikkoportin takana*, toim. Itha O’Neill, Amos Anderssonin Taidemuseo, 2014.
- Tiisala Tuomo, *Foucault, Michel*, Filosofia.fi-portaali, 2010. Haettu 23.10.2021: <https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/foucault-michel>
- Toepfer Karl, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, University of California Press, 1998.
- Toikka Minna, ”Mustan korpin varjossa. Naisen mahdollisuudet ruumiillisuuteen ja haluun Arvid Järnefeltin teoksessa ’Minun Marttani’, teoksessa *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*, toim. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä, Kaisa Vehkalahti, SKS, Helsinki, 2000.
- Torgersson Beth, *Reading the Brontë Body: Disease, Desire and the Constraints of Culture*, Palgrave Macmillan, 2005.
- Townsend Julie, ”Synaesthetics: Symbolism, Dance, and the Failure of Metaphor”, *The Yale Journal of Criticism*, vol. 18, no. 1, Johns Hopkins University Press, 2005, 127–148.
- Tuohela Kirsi, ”Modernin naisen muotokuva. Laura Marholm ja 1890-luvun naiseus”, teoksessa *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*, toim. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä, Kaisa Vehkalahti, SKS, Helsinki, 2000.
- Tuohela Kirsi, *Huhtikuun tekstit. Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870–1900*, Helsinki, SKS, Helsinki, 2008.
- Turpeinen Iida, ”Sanoista vapautettu kirjoitus – Loie Fuller modernin tanssin tienraivaajana”, teoksessa *Tanssi! Kirjoituksia tanssista ja kuvataiteesta*, toim. Schreck Hanna-Reetta, Karhunen Saara, Kustannusosakeyhtiö Teos, Helsinki, 2022.
- Turunen Arja, ”*Hame, housut, hamehousut! Vai mikä on tulevaisuutemme?*”: Naisten päällyshousujen käyttöä koskevat pukeutumisohjeet ja niissä rakentuvat naiseuden ihanteet suomalaisissa naistenlehdissä 1889–1945, Jyväskylän yliopisto, 2011.

- Turunen Arja, Niiranen Anna, ”Pukeutumisen muuttuvat merkitykset: Pukeutumisen historia ja sen tutkimus”, teoksessa *Säädyllystä ja säädyllyntä: Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*, toim. Anna Niiranen ja Arja Turunen, SKS, Helsinki, 2019.
- Uimonen Minna, *Hermotumisen aikakausi. Neuroosit 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomalaisessa lääketieteessä*, Bibliotheca historica 50, SHS, Helsinki, 1999.
- Ulvros Eva Helen, *Sophie Elkan. Hennes liv och vänskapen med Selma Lagerlöf*, Historiska Media, Lund, 2001.
- Urponen Maija, *Ylirajaisia suhteita: Helsingin olympialaiset, Armi Kuusela ja ylikansallinen historia*, Väitöskirja, Helsingin yliopisto, Suomen historia, 2010.
- Vahtikari Tanja, Männistö-Funk Tiina, Laine Silja, ”Valokuvan käytön ja tulkinnan menetelmät historian tutkimuksessa”, teoksessa *Avaimia menneisyyteen. Opas historian tutkimuksen menetelmiin*, toim. Mirkka Danielsbacka, Matti O. Hannikainen ja Tuomas Tepora, Gaudeamus, Helsinki, 2022.
- Vainio-Korhonen Kirsi, ”Sisaruksia ja sukulaisia. Suomalaisten aatelisten kirjeenvaihtoa 1600- ja 1700-luvulla”, teoksessa *Kirjeet ja historian tutkimus*, toim. Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen, SKS, Helsinki, 2011.
- Valkonen Markku, *Kultakausi*, WSOY, Helsinki, 1989.
- Vilkko Anni, *Omaelämäkertä kohtaamispaikkana. Naisen elämän kerronta ja luenta*, SKS, Helsinki, 1997.
- Vowinckel Annette, ”Image Agents. Photographic Action in the 20th Century”, teoksessa *Photographs and History. Interpreting Past and Present Through Photographs*, toim. Olli Kleemola Olli & Silja Pitkänen, Cultural History – Kulttuurihistoria 15, Turku University, 2018.
- Vänskä Annamari, *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*, Taidehistoriallisia tutkimuksia 35, Helsinki: Taidehistorian seura, 2006.
- Wadstein MacLeod Katarina, ”Collaboration and Co-Habitation. Swedish Women Artists at the Turn of the Century”, teoksessa *Modern Women Artists in the Nordic Countries 1900–1960*, toim. Kerry Greaves, Routledge, 2021.
- Walkowitz Judith R., *City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London* [1992], Virago Press, London 1994.
- Wanrooij Bruno P.F., *Otherness. Anglo-American Women in 19th and 20th Century Florence*, Introduction, Georgetown University, Cadmo 2001.
- Werner Laura, ”Johdanto. Feministinen filosofia likaisena ajatteluna”, teoksessa *Feministinen filosofia*, toim. Oksala Johanna & Werner Laura, Gaudeamus 2005.
- Westerlund Jasmine, *Murtumia lasikellossa. Naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit Suomessa 1900-luvun alkupuolella*, Turun yliopisto, Turku, 2013.
- Wilson Stephen, *Information arts: intersections of art, science and technology*, MIT Press, London, 2002.
- Witt-Brattström Ebba, *Dekadensens kön*, Nordstedts, Stockholm Pocket, 2009.
- Wolff Janet, ”The invisible ‘flâneuse’: Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture and Society*, 2:3, 37-46, 1985.
- Wolff Janet, *Feminine sentences: essays on women and culture*, Polity Press, Cambridge, 1990.

- Wolff Janet, "Dance Criticism: Feminism, Theory and Choreography", teoksessa *Resident Alien. Feminist Cultural Criticism*, Polity Press, Cambridge, 1995.
- Zaremba Milena, *Sosiaalisen omakuvan rakennusaineet*, Taiteen maisterin opinnäytetyö, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Aalto-yliopisto, Espoo, 2015.
- Zelizer Barbie, "The Voices of the Visual in Memory", teoksessa *Framing Public Memory*, toim. Kendall A. Phillips, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2000, 157–184.
- Österberg Eva, "Individen i historien. En (o)möjlighet mellan Sartre och Foucault", teoksessa *Det roliga hela tiden: festskrift till Kjell Peterson*, Stockholm, 1996.
- Österberg Eva, "Det låsta rummet. Kvinnors farlighet och samhällets rädsla", teoksessa *Rummet vidgas: kvinnor på väg ut i offentligheten 1880–1940*, toim. Eva Österberg, Christina Carlsson Wetterberg, Atlantis, Stockholm, 2002.
- Österberg Eva, *Vänskap – en lång historia*, Bokförlaget Atlantis, Stockholm, 2007.

