

# MINUUDEN RAJAPINNOILLA

Ruumiilliset rajanvedot ja minuuskokemuksen muodostuminen  
Chaim Soutinen 1920-luvun tuotannossa

Sonja Koivisto  
Pro gradu -tutkielma  
Taidehistoria  
Historian, kulttuurin ja taiteiden  
tutkimuksen laitos  
Humanistinen tiedekunta  
Turun yliopisto  
Tammikuu 2021

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

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

KOIVISTO, SONJA: Minuuden rajapinnoilla – Ruumiilliset rajanvedot ja minuuskokemuksen muodostuminen Chaim Soutinen 1920-luvun tuotannossa

Pro gradu -tutkielma, 73 s., 17 liites.

Taidehistoria

Tammikuu 2021

---

Tämä pro gradu -tutkielma käsittelee kokoavasti juutalaistaustaisen emigranttitaiteilijan, Chaim Soutinen (1893–1943), 1920-luvun tuotantoa lacanilaisen psykoanalyysin ja minuuskäsityksen näkökulmasta. Aineisto rajautuu muotokuvaan, maisemiin ja eläinruhoasetelmiin, joille tunnusomaista on kuva-aiheiden vääristymät, intensiiviset värit, pinnan runsas materiaalisuus sekä aiheiden osin jopa brutaali ja aggressiivinen käsittely.

Lacanilaisen minuuden perusta luodaan *peilivaiheessa*, jonka mukaan minuus määrittyy varhaisessa imaginaarisessa kehityksessä toisen kuvaan samaistumalla. Minän ja toisen välinen suhde on jatkuva eriytymisen ja ykseyden prosessi, jossa minä kamppailee eheytyksensä puolesta. Tätä soveltaen lähestyn teosten tulkintaa minän ja toisen välisten rajapintojen kautta. Rajapinnat konkretisoituvat tutkittavien maalausten pinnalla, jossa esittävän tason ja maalauksellisen ilmaisun väliset ristiriitaisuudet nostavat esiin kysymyksiä. Mitä maalaukset voivat kertoa, kun niitä tarkastelee tältä kahdenväliseltä alueelta, ja miten ne voivat vaikuttaa kokemukseen minuudesta? Katse ja fyysinen ruumiinkokemus maalauksen vastaanoton tilallisissa ja ajallisissa kytköksissä ovat oleellisia lähtökohtia rajapintojen hahmottamisessa.

Lähtökohtaisesti näen Soutinen maalausten vievän hajottavan minuuskokemuksen äärelle ja epäjärjestyksen tilaan, jota analysoin tutkielmassa Julia Kristevan (1980) psykoanalyttisen mallin mukaisen *abjektin* käsitteen kautta. Abjektio on eräänlainen marginaalinen kaaoksen tila, johon subjekti ajautuu, kun jokin ulkopuolinen uhka rikkoo tai läpäisee minän ja toisen välisiä rajoja. Psykoanalyttisen tarkastelun rinnalle otan toiseksi teoreettiseksi lähtökohdakseni teosanalyysissä antropologi Mary Douglasin (1966) rituaaliset rajanvedot eri ihmisyhteisöissä. Douglas tutki teoksessaan muun muassa juutalaisuuden puhtaus- ja saastumiskäsityksiä. Teorian avulla pohdin niitä kysymyksiä, jotka syntyivät erityisesti eläinruhomalausten katsomistilanteesta koetusta hämmennyksestä.

Soutinen teokset vievät abjektion ja epäjärjestyksen äärelle, mutta ne avautuvat kokijalleen toisaalta eräänlaisina rituaalisina katharsiksen tapaisina puhdistautumisriitteinä. Koen Soutinen työstäneen maisema- ja eläinruhomalauksillaan jonkinlaista minuuden epäjärjestyksen kokemusta. Teosten psykoanalyttinen tarkastelu osoittaa, että maalausten affektiivinen voima kykenee kaventamaan minän ja toisen välisiä rajoja, mikä voi lisätä ymmärrystä niin minuuden kuin myös toiseuden monitasoisista kerroksista. Antautuminen hetkelliselle epäjärjestykselle voikin olla oleellista minuuden ylläpidon prosessissa ja jatkuvuuden kokemuksessa.

Asiasanat: psykoanalyysi, abjektio, minuus, toiseus, aggressio, epäjärjestys, ruumis, rajanvedot, rituaalit, juutalaisuus

## SISÄLLYSLUETTELO

<b>1 JOHDANTO</b> .....	1
<b>2 KOHTI TUTKIMUSTA</b> .....	5
2.1. <i>Chaim Soutine</i> : biografia, taiteellinen perintö ja tutkimus.....	5
2.2. Psykoanalyttinen taiteentutkimus ja sen sovellutukset.....	13
<b>3 MINÄ ON TOINEN</b> .....	22
3.1. Minäkuvan muodostuminen lacanilaisittain.....	22
3.2. Aggressio, naamioituminen ja fragmentaarisen ruumiin kuvat.....	28
3.3. Abjekti minuuden eheyden uhkana.....	33
<b>4 TEMPORAALISIA JA SPATIAALISIA TULEMISIA</b> .....	38
4.1. Aikaan hajoava materiaalisuus, minuuden ääriivattomuus.....	38
4.2. Ruumis maisemassa, minuus merkityksettömyyden tilassa.....	44
<b>5 RUUMIIN RAJAPINNOILLA</b> .....	50
5.1. Epäjärjestyttä ja saastumisen vaaroja.....	50
5.2. Vaaran voimia ja puhdistautumisriittejä.....	57
<b>6 LOPUKSI</b> .....	64

LÄHDELUETTELO

KUVALIITTE

## 1 JOHDANTO

Näin ensi kertaa Chaim Soutinen (1893–1943) maalauksia Musée d'art moderne de Céret'ssä Ranskassa muutamia vuosia sitten, jolloin ne tekivät lähtemättömän vaikutuksen itseeni. Esillä olleesta kokoelmasta mieleeni syvimmin painui juuri näiden teosten kohtaaminen. Olin ehtinyt kiertää jo lähes koko museon, kun tulin viimeisten maalausten äärelle, jolloin muu ympäristö tuntui hämärtyvän ympäriltäni ja keskityin tarkastelemaan maalausten miltei käsinkosketeltavaa pintaa. Kyseiset Soutinen maisemamaalaukset, joita tuolloin katselin, oli maalattu 1920-luvun alkupuolella tässä samaisessa pienessä ranskalaisessa Céret'n vuoristokylässä, jossa museo sijaitsi. Olin hetki sitten itse ihastellut maisemia museon ulkopuolella ja nyt sain maalausten kautta kohdata sen vaikuttavan tavan, jolla Soutine oli ne kankaille tallentanut. Huomasin maisemien herättämän mielenkiinnon kohdistuvan vaikeuteen lukea maalauksia. Niiden osittainen figuratiivisuus pakeni merkitsijöitä – käsitettävää tarkoitusta ja sanoja, joita mieleni pyrki niistä lakkaamatta etsimään. Katseeni ei kyennyt hallitsemaan niitä eheinä entiteetteinä vaan maisemat ikään kuin hajosivat aikaan ja käsillä olevaan tilaan. Oma riittämättömyyteni maalauksen edessä oli intensiivinen hetki, jota en ole osannut vielä tätä tutkimusta ennen sanoittaa. Maalauksen pinnasta tuli yhtäaikainen risteymäkohta taiteilijan jättämän materiaalisen jäljen, subjektiivisen introspektion sekä sosiaalisesti välittyvän merkityskeskeisen maailman välille.

Kokemukseni oli niin vaikuttava, että kiinnostuin yhä enemmän tästä minulle aiemmin tuntemattomasta taiteilijasta, hänen tuotannostaan ja lopulta myös hänen mielenkiintoisesta, mutta suurelle yleisölle kovin mystiseksi jääneestä elämänpolustaan. Huomasin hänen maalanneen edellä kuvattujen ekspressiivisten maisemien ohella myös hurjia eläinruhoja, joiden näkeminen on jäänyt myös vahvasti mieleeni eräänlaisena välähdyksenomaisena jälkikuvana. Tämän tutkielman aineistoksi valikoituikin pääosassa näitä 1920-luvun alussa Céret'ssä ja Cagnesissa maalattuja maisemia sekä niiden jälkeisenä aikana syntyneitä brutaaleja eläinruhoasetelmia, jotka nostivat pintaan yhä enemmän ja enemmän kysymyksiä mitä pidempään niitä olin tarkastellut. Koska taiteilijan elämäkerta on puutteellinen ja olin alusta lähtien muutoinkin enemmän kiinnostunut siitä, mitä itse maalauksilla on sanottavanaan, päätin lähestyä maalauksia tässä tutkielmassa psykoanalyttisesti katsottuna

minuuskokemuksen näkökulmasta. Haluan ymmärtää, miten maalauksen pinnalla oleva taiteilijan katse ja oma katseeni ikään kuin kohtaavat. Mitä maalaukset voivat kertoa, kun niitä tarkastelee psykoanalyttisesti määritellyltä, minän ja toisen väliseltä vedenjakajalta ja miten ne toisaalta voivat vaikuttaa tähän kahdenväliseen kokemukseen minuudesta?

Tämän tutkielman tavoitteena on hahmotella Soutinen taiteessa ilmeneviä rajapintoja, jossa minä ja toinen kohtaavat. Rajapintojen kautta tarkastelen sitä, miten taideteos voi vaikuttaa subjektin minuuskokemukseen ja merkityksenmuodostukseen. Tarkoitukseni on hahmotella aluksi minän ja toisen monikerroksista suhdetta tai oikeastaan sitä, kuinka minuus määrittyy toisen kautta Jacques Lacanin psykoanalyysissä. Käytän tutkimuksessa melko paljon tilaa tämän psykoanalyttisen minä/toinen -suhteen käsittelyyn, sillä se on niin oleellinen, jotta voidaan ymmärtää minuuden kompleksista rakennetta. Psykoanalyysissä rajapinnat tulevat esiin minän ja toisen välisen eriytymisen ja ykseyden välisessä kamppailussa, mitä tulen avaamaan lisää käsittelyluvuissa. Tässä tutkimuksessa haluan soveltaa ajatusta siten, että rajapinnat minän ja toisen välillä konkretisoituvatkin tutkittavien maalausten pinnalla – representaation, materiaalsen pinnan ja ilmaisullisten keinojen välisessä jännitteessä – ja toisaalta myös tämän jännitteisyyden lisäksi kuva-aiheiden symbolisissa rajapinnoissa.

Maalausten symboliset ruumiinrajat saavat tutkimuksessa olennaisen osan, sillä lähtöajatuksena uskon raja-alueiden symboliikan korostuvan erityisesti ruumiissa. Tähän liittyy katseen ohella vahvasti ruumiinkokemus, joilla molemmilla on tärkeä rooli minuuden kokonaisvaltaisessa ylläpidossa. Näkisin lähtökohtaisesti Soutinen taiteen johtavan ennemmin hajoavan ruumiin- ja minuuskokemuksen äärelle kuin eheyteen ja ykseyteen. Tätä käsitystä lähdän avaamaan psykoanalyttikko Julia Kristevan (1980) kehrittelemän abjektion avulla. Abjektion teemaa käsittelen tarkemmin käsittelyluvuissa, mutta kiteytettynä se näkemykseni mukaan kuvaa jonkinlaista marginaalista tilaa, joka aiheuttaa subjektille sen sinne ajautuessa epäjärjestyksen kokemuksen. Haluan näiden teosten kautta myös katsoa, minne abjektiolle ja epäjärjestykselle antautuminen voi viedä taiteen katsojan/kokijan. Johdattelen käsittelyssäni lukijaa psykoanalyysin minuuskäsityksestä ja abjektion kautta siihen tapaan, jolla Soutine taiteessaan esittää epäjärjestyksiä tai ehkä pikemmin vie katsojan sen äärelle. Tärkeäksi tulkinnalliseksi diskurssiksi maisemien kohdalla muodostuu Ernst van Alphenin (1992)

*ruumismaisemien* käsite, jonka avulla tarkastelen sitä, miten Soutinen maisemat hämärtävät minän ja toisen välisiä rajoja sekä vievät pikemmin merkityksettömyyden kuin eheyden tilaan.

Psykoanalyttistä näkökulmaa tässä tutkimuksessa rinnastaa keskeisenä teoreettisena kulmakivenä antropologian klassikoksikin kutsuttu Mary Douglasin (1966) teoria ihmisyhteisöjen rituaalisista rajanvedoista, mikä mielenkiintoisesti resonoi myös Soutinen juutalaisen taustan kanssa. Valitsin Douglasin yhdeksi teoreettiseksi lähtökohdakseni tutkimukselle, sillä Douglas itse tutki teoksessaan muun muassa juutalaisten puhtauteen sekä ruokaan liittyviä säännöksiä suhteessa rituaalisiin rajanvetoihin sekä ruumiin symboliikkaan. Tätä valintaa vahvistaa myös se, että Kristeva (1982, 65-67) hyödynsi abjektion määrittelyssään Douglasin lika- ja saastumiskäsitystä, jotka ovat havaintoni mukaan yhdensuuntaisia abjektion kanssa. Juutalaisuuden teema korostuu erityisesti ruumiinrajoja ja sen symboliikkaa käsittelevissä teosanalyseissä tutkielman viimeisessä käsittelyluvussa, jossa tarkastelen pääosassa Soutinen eläinruhoja. Niissä ruumiinrajojen symboliikka korostuu erityisesti maalausten bruttaaleissa, verisissä ja auki revityissä eläinten raadoissa.

Tutkimusasennettani kuvaa tavoite ymmärtää taideteosta holistisesti, mikä tarkoittaa sekä maalauksen esittävän representaation tason että myös sen muodollisen, pintaan kytkeytyvän esteettisen tason havainnointia yhdessä keskenään vaikuttavina tekijöinä. Mielenkiintoisimmat havainnot konkretisoituvat maalauksen pinnalla, jossa representaatio ja ilmaisu jollain tavalla eriytyvät toisistaan ja aiheuttavat jännitettä. Nämä ovat kohtia, jotka nostavat pintaan oleellisia kysymyksiä. Tässä tutkimusaseteessa mukailen Patrik Nybergiä, joka väitöskirjassaan (2019) haastaa modernin maalaustaiteen perinteistä, pelkkään henkilöhistoriaan nojaavaa tulkintaa ja nostaa keskiöön kuvan ja katsojan välisen vuorovaikutuksen. Esitys rakentuu ajallisessa ja tilallisessa ulottuvuudessa, maalauksen pinnan kohdatessa katsojan tosiasiallisen maailman, jolloin maalauksen pinta on suhteessa niin katsojaan kuin myös esittävään kohteeseen. Nyberg (2019, 42) muistuttaa, että kuvan tulkinta ei kuitenkaan rajoitu tähän kuvan pinnan ja katsojan väliseen kaksisuuntaiseen dialogiin vaan sitä kehystää myös sosiokulttuurisesti rakentuvat diskurssit, erilaiset intertekstit, jonka kautta tulkintaa laajennetaan kohti jaettua todellisuutta, jolloin vuoropuhelu on vähintään triadinen.

Haluan ajatella, että teokset rakentavat eräänlaista minäkertomusta, joka ulottuu sekä tekijän että kokijan alueelle. Kulttuuri- ja taidepsykologian dosentti Juhani Ihanus (1999, 241) uskoo, että ihminen pyrkii erilaisten kertomusten avulla jäsentämään omaa todellisuuttaan ja sitä kautta tavoittelemaan eheyden ja jatkuvuuden tunnetta. Täten myös tärkein lähde Soutinen elämäkertaan olisivat nimenomaan hänen teoksensa, eikä toisin päin. Tämän toteaa myös Soutinen taiteellista tuotantoa suhteessa tämän juutalaiseen taustaan tutkinut Antanas Andrijauskas (2008, 77-78), joka arvioi, että Soutinen tuotannon tarkastelu voisi antaa mielenkiintoisen alustan psykoanalyttiselle tutkimusnäkökulmalle. Stephen Frosh (2005, 214) näkee juutalaisen identiteetin, antisemitismin ja psykoanalyysin nivoutuvan yhteen luonnollisesti, sillä psykoanalyysi kehitettiin juuri aikana, jolloin juutalainen identiteetti ahdettiin nykyiseen muotoonsa. Molemmilla oli toisiaan vahvistava vaikutus. Uskaltauduin tähän projektiin, sillä vaikka psykologinen ulottuvuus Soutinen taiteessa on pantu merkille, ei se ole mainintoja lukuun ottamatta johtanut vielä teoreettiselle tasolle. Tutkielmallani toivon tuovani muutosta tähän, minkä lisäksi pidän erityisen merkittävänä myös saada kirjoittaa ensimmäisen laajamittaisen suomenkielisen katsauksen Soutinen taiteeseen. Tähän mennessä hän on ollut vielä melko tuntematon suomalaisille modernin taiteen kentällä.

Ennen tutkielmaan siirtymistä esitän tiivistettynä tutkimuksen kulun. Luvussa 2 tulen tarkastelemaan ensin lyhyesti Chaim Soutinen elämäkerta, joka auttaa ymmärtämään sekä hänen emigranttijuutalaista taustaansa että myös taiteellista kehitystään. Lisäksi arvioin hänen taiteellista perintöään sekä aiempaa tutkimusta. Esittelen luvussa myös psykoanalyttisen taiteentutkimuksen historiaa, mahdollisuuksia ja kritiikkiä sekä avaan keskeisiä tutkimuksia. Luvussa 3 siirryn vähitellen aineiston käsittelyyn ja avaan lacanilaista minuuskäsitystä konkreettisesti suhteessa Soutinen omakuvaan sekä muotokuvaan. Luvussa 4 havainnollistan Soutinen maisemamaalauksen rajapintoja materiaalsen pinnan ja tilallisen aspektin kautta. Keskinäiseksi muodostuu temporaalinen ja spatiaalinen ulottuvuus minuuskokemuksen muotoutumisessa, jossa epäjärjestyksen väistämätön kokemus on myös eräänlainen avaintekijä. Luvussa 5 yhdistän edellä avatun teoreettisen kehyksen ja ruumiillisen kokemuksellisuuden ajassa ja tilassa siihen sosiokulttuuriseen kontekstiin, johon näen Soutinen ruhomealauksien asettuvan. Käsittelen ruhomealauksissa ilmeneviä ruumiiden rajapintoja



symbolisessa suhteessa subjektiivisen abjektion kokemukseen ja tarkastelen näitä maalauksia tietynlaisena rituaalisena, minuuskokemusta vahvistavana puhdistautumisriittinä.

## 2 KOHTI TUTKIMUSTA

### 2.1. *Chaim Soutine*: biografia, taiteellinen perintö ja tutkimus

Chaim Soutine syntyi vuonna 1893 liettualaisessa Smilovitchin<sup>1</sup> kylässä, jonka väestöstä Liettuan juutalaiset muodostivat huomattavan enemmistön, johon myös Soutine perheineen lukeutui. Silloisessa Venäjän keisarikunnassa antisemitistinen sisäpolitiikka rajoitti merkittävästi juutalaisten asumiseen ja työntekoon liittyviä oikeuksia. Tämä tarkoitti myös sitä, että olemassa olleet juutalaiskeskittymät kääntyivät entistä vahvemmin sisään päin, ja kylistä muodostui melko rajattuja, juutalaisia arvoja ja traditioita mukailevia yhteisöjä. Soutinen perheen ortodoksijuutalaisuuden on nähty vaikuttaneen hänen varhaiseen kuvataiteelliseen kehitykseensä, sillä Toorassa esiintyvä kuvainkielto loi ristiriitaisen suhteen Soutinen ja juutalaisen ympäristön välille. Useat elämäkertälähteet toteavat, että jo varhaisesta iästä lähtien hän sai kokea rikkoneensa uskonnollisia säännöksiä, sillä hänen piirustusharrastustaan katsottiin tuomitsevasti. Toistuvan väkivallan isän ja vanhempien veljien taholta kerrotaan olevan yksi syy, miksi hän kerta toisensa jälkeen karkasi kotoaan läheisiin metsiin. Soutine löysi lohtunsa metsistä ja suurista puista, jotka olivat asioita, joita hän myöhemmässä elämässään kaipasi eniten lapsuudestaan. (Restellini 2007, 13; Forge 1965, 7; Baskind & Silver 2011, 11-13; Andrijauskas 2008, 85-90; Carl 2015, 9; Tuchman 1968, 7-10.)

Tutkielmani kannalta pidän mielenkiintoisena sitä, kuinka puut saivat ilmaisunsa 1920-luvun maisemissa kuitenkin aivan päivänvastaisina, ei lainkaan turvaa tuovan näköisinä vaan jopa uhkaavina ja myrskyisinä, mikä voisi korostaa tietynlaista identiteettiin liittyvää kaaoksen kokemusta. Puut ovat kuitenkin talojen ohella lähes ainoita figuratiivisia muotoja, joiden näissä maisemissa on mahdollista todeta juuri esittävän puita. Antanas Andrijauskas (2008, 86-87)

---

<sup>1</sup> Smilovitchi (muita kirjoitusasuja: Smilavichy, Śmilavičy, Śmilowicze, Smilovitz) sijaitsee lähellä Minskiä, nykyisen Valko-Venäjän alueella. Soutinen lapsuuden aikaan se kuului osaksi Venäjän keisarikuntaa, mutta sen väestö koostui pääosin liettualaisista.

uskoo, että väkivalta jätti jälkensä, ei ainoastaan Soutinen mieleen, vaan myös hänen taiteelliseen tuotantoonsa, jossa viattomuutta kuvastava veri vuotaa valtoimenaan hänen kuvallisessa ilmaisussaan. Ajattelen itse veren, tai sitä kuvaavan maaliaineen, saavan hänen taiteessaan merkityksen nimenomaan juutalaisuuden sekä vaikeiden kokemusten kautta, mitä lähdän avaamaan tulkinnassani teosten rajapinnoilla muodostuvien kysymysten keinoin. Veri on ihmiset eläimiin yhdistävä tekijä, jonka kautta taiteilija toisaalta esittää myötätuntonsa ja kiitollisuutensa tälle elämän lähteelle. Käsittelen lisää tätä aihetta ja Soutinen suhdetta vereen hänen taiteessaan luvussa 5.

Pidän rohkeana ja toisaalta myös määrätietoisena sitä, että Soutine jätti jo hyvin nuorella iällä, 13-vuotiaana, taakseen Smilovitchin juutalaisyhteisön ja matkusti Minskiin, missä alkoi työskennellä valokuvaajan retusoijana ja otti samalla piirustustunteja. Minskistä hän hakeutui noin kahden vuoden jälkeen Vilnaan, jonka piirustuskouluun hän pääsi lopulta vuonna 1910 opiskelemaan vaikkakin ensin epäonnistui pääsykokeissa. Vilnan piirustuskoulu tunnettiin Venäjän keisarikunnassa korkean tasonsa lisäksi myös demokraattisena opinahjona, joka hyväksyi oppilaisiin eri kansallisuuksista tulevia oppilaita. Koulu oli suuntautunut opetuksessaan ranskalaiseen aikansa viimeisimpään taiteeseen. (Andrijauskas 2008, 88; Tuchman 1968, 9; Forge 1965, 7.) Andrijauskasin (ibid., 90) mukaan Soutine pystyi Vilnassa ensi kertaa elämässään tuntemaan painostavan lapsuuden ympäristön poistuneen hänen vaikutuspiiristään ja kykeni yksinomaan omistautumaan suurelle intohimolleen, taiteelle. Jokin kuitenkin edelleen tuntuu vaikuttaneen Soutinen taiteellisen ilmaisun itsevarmuuteen, sillä Maurice Tuchmanin (1968, 9) mukaan hän piilotteli vielä pitkään töitensä taiteilijaystävien katseilta ja tuhosi säälimättömästi ne maalaukset, jotka eivät miellyttäneet häntä. Uskoisin osaltaan tähän vaikuttaneen edelleen lapsuudessa vaikuttaneen ja juutalaisuuteen olennaisesti kuuluneen kuvainkiellon rikkomisesta aiheutuneen syyllisyyden tunnon ja hämmennyksen tunteen suhteessa omiin juuriinsa ja toisaalta omaan intohimoon, piirtämiseen ja taiteen tekoon.

Se tapa, jolla Soutinen lapsuudesta ja nuoruudesta monessa lähteessä kerrotaan, korostaa useinkin ikäviä kokemuksia. Kurjuutta ja tapahtumien todellista laitaa on vaikea lähteä analyttisesti arvioimaan, sillä lapsuudesta kertovat lähteet ovat niukkoja, ja osin myös ristiriitaisia, minkä myöntää myös Marc Restellini (2007, 13). Toteaisin kuitenkin sen, että hänen

taiteensa kautta voidaan havaita hyvin toisenlaista kaikupohjaa kuin esimerkiksi samanlaisista lähtökohdista ponnistaneen juutalaistaustaisen Marc Chagallin taiteessa, joka tunnetusti kuvaa kaihoisan lempeästi kotipaikkaansa Vitebskiä. Joissain lähteissä todetaan, ettei Soutinen taiteessa ole lähes mitään viitteitä hänen juutalaiseen taustaansa (ks. esim. Restellini 2007, 21; Tuchman 1968, 9.), minkä kiistäisin kuitenkin täysin. Juutalaisuus ja lapsuuden kokemukset tulevat kuitenkin havaittavaksi teoksista hyvin toisella tapaa kuin esimerkiksi Chagallin taiteessa. Ne ovat omanlaisiaan hienovaraisia tuntoja, joita myöhemmin pystyn avaamaan perusteellisemmin tämän tutkielman edetessä minuuskokemuksen kautta.

Taideopintojen edettyä Vilnassa odotetusti Soutine lähti vuonna 1913 yhdessä koulutoverinsa Michel Kikoinen kanssa Pariisiin, jossa hänen kerrotaan asettuneen asumaan La Ruchen ateljeekompleksiin. Pariisissa Soutine kehitti taiteellista ilmaisuaan ohjattujen taideopintojen lisäksi myös Louvressa, jossa hän vietti kerrallaan useita tunteja tarkastellen vanhojen mestareiden kuten Rembrandtin, Velásquezin, Goyan ja Chardinin teoksia. La Ruchessa Soutine tutustui ajan johtaviin taiteilijoihin ja loi syvän ystävyysuhteen esimerkiksi Amedeo Modiglianin kanssa. (Andrijauskas 2008, 96; Restellini 2007, 13; Carl 2015, 20.) Tässä ympäristössä kehittyi myös Pariisin kouluna<sup>2</sup> tunnettu taiteilijoiden ryhmittymä, jonka jäsenistä suurin osa oli Itä-Euroopasta lähtöisin olevia juutalaisia, Soutine mukaan lukien. Huolimatta tuttavuussuhteista modernin ajan taiteen tunnetuimpiin nimiin, muodostui Soutinen lähipiiri juutalaisista siirtolaistaiteilijoista, joille leimallista oli lopulta ulkopuolisuus taiteen pääkaupungissa. (Carl 2015, 20; Restellini 2007, 21; Andrijauskas 2008, 53.) On todettava, että taide ei ollut kuitenkaan ainoa sysäys näiden taiteilijoiden lähdölle alkuperäisistä kotimaistaan vaan monelle se oli keino paeta Itä-Euroopassa jo edellisen vuosisadan lopulla alkaneita ja laajalle levinneitä juutalaisvainoja. Niiden levittämistä asenteista taiteilijat eivät kuitenkaan valitettavasti päässeet eroon myöskään uudessa kotimaassaan Ranskassa, minne antisemitistiset virtaukset olivat jalkautuneet jo ennen ensimmäistä maailmansotaa. (Restellini 2007, 12-13, 21; ks. myös Antliff 2007, 63-110.)

---

<sup>2</sup> *École de Paris* (Pariisin koulu) käsitteellä on taidehistorian kirjoituksessa viitattu vuosina 1900-1930 kaupungissa vaikuttaneeseen kansainväliseen taiteilijoiden ryhmittymään. Andrijauskas (2008, 52) on nähnyt ilmiön sisällä kaksi aaltoa: ensimmäiseen kuului Picasson, Grisin ja van Dongenin kaltaisten siirtolaisten ohella ranskalaistaiteilijoita kuten Matisse, Derain ja Vlaminck; toinen aalto muodostui puolestaan pääasiallisesti itä-Euroopasta saapuneiden juutalaistaiteilijoiden ympärille, joista on käytetty myös termiä *École juive*.

Jälkipolville kuva Soutinesta on jäänyt pitkälti ristiriitaiseksi ja mystiseksi. Vainot aiheuttivat taiteilijalle epäilemättä entistä epävarmemman suhtautumisen omiin juuriinsa ja saivat hänet myös vaikenemaan niistä. Vähitellen ulkopuolisuus alkoi leimata hänen sosiaalista käyttäytymistään Pariisissa, ja tilanteen kuvaillaan vaikuttaneen hänen ulkoiseen olemukseensa lamaannuttavasti, mistä kertovat useat aikalaisten mietteet ja muistelmat. Vaikka toisaalla mielikuvaa Soutinen persoonasta muistellaan erityisellä lämmöllä, pitää negatiivinen kuva otteessaan kollektiivisessa muistissa. Marc Restellini muistuttaa, että 1920-luvusta lähtien Soutine sai kuitenkin osakseen myös avunantoa paikallisen verkostonsa ansiosta. Huomionarvoista on, että Soutine säästyivät II maailmansodan keskitysleireistä mahdollisesti lähipiirinsä tuen ja suojelun avulla. Restellini pohtii, onko ajan paine vaikuttanut juutalaisiin niin, että heidät on pakotettu valitsemaan puolustaako omia juuria ja identiteettiään vai vaietako niistä oman henkensä puolesta? (Restellini 2007; 16, 18, 21.) Tässä tutkielmassa en pyri vastaamaan edelliseen kysymykseen, mutta pystyn toteamaan ja myös vahvistamaan sen seikan että, Soutinen maalauksissa todella piilee erityisellä intensiteetillä ilmaistuja pinnalle kätkeytyjä tunteita. Haluan ehkä pikemminkin hänen taiteensa kautta korostaa sitä, kuinka teoksissa aistittava epäjärjestyksen kokemus on läsnä maalauksissa edelleen tänä päivänä, ja kuinka se tunkeutuu myös omaan kokemusmaailmaani.

Taiteellisena käännekohtana Soutinen uralla voidaan pitää hänen Etelä-Ranskan Céret'ssä viettämiään vuosia 1919-1922, jolta ajalta peräisin olevia maisemamaalauksia pidetään nykypäivänä hänen tuotantonsa kiinnostavimpina teoksina. Nämä vahvalla impasto-tekniikalla tehdyt raivokkaan ekspressiiviset maisemat saivat hänen näkemään ja maalaamaan luontoa aivan uudella tavalla. Jostain syystä Soutine kuitenkin myöhemmin, saadessaan enemmän tunnettuutta, myös osti kiivaasti juuri näitä Céret'n maisemia itselleen takaisin, jotta voisi tuhota ne lopullisesti. (Decroocq 2007; 73 & Restellini 2007; 14-15.) Jodannossa kuvailemani kokemus Soutinen maisemamaalauksista Céret'n taidemuseossa osoittaaakin kuinka eri tavalla Soutine ilmaisi kokemuksensa näistä samaisista maisemista kuin miten itse olin ne kokenut. Käsittelenkin myöhemmin luvussa 4 hieman sitä miten eräänlainen mentaalikuva, suhde toisiin ja suhde ympäristöön, voi vaikuttaa tapaan hahmottaa ympäröivä fyysinen maisema.

Céret'n vuosien jälkeen kiinnostus Soutinen taidetta kohtaan kasvoi merkittävästi ja myös muutti taiteilijan elämän suuntaa kertaheitolla. Nimittäin vuonna 1923 yhdysvaltalainen lääkäri

ja huomattava taiteenkerääjä Albert C. Barnes osti lukuisia hänen teoksiaan herättäen samalla muissakin taiteen keräilijöissä entistä laajempaa kiinnostusta Soutinen tuotantoa kohtaan. Tämän ansiosta Soutine alkoi vapautua aiemmin vaivanneista rahahuolista, minkä myötä hän ehkä pystyi myös vähitellen irrottautumaan siitä tyhjätaskun roolista, johon hänet tähän asti oli monesti yhdistetty (Carl 2015, 65-66; Restellini 2007, 14-15). Menestyksen kerrotaan herättäneen toisaalta myös närää ja kateutta taiteilijatovereissa, joista osan uskotaan kääntäneen myös äkkiä selkensä hänelle. Rahan ei voida katsoa poistaneen henkistä epävakautta – se saattoi jopa lisätä sitä – ja nopea elämänmuutos tuli näkymään Soutinen taiteessa erityisellä tavalla. Keskipisteeksi muodostuivat näinä vuosina asetelmamaalaukset, joihin hän maalasi teurastamoista ostamia eläinten ruhoja hyvin brutaalilla käsittelyllä. Kertoman mukaan näitä vereviä raatoja hän piti ateljeessaan päivätolkulla ja aiheutuneen lemun vuoksi sai toistuvia valituksia naapureilta. (Carl 2015, 71; Decroocq 2007, 153.) Eläinraadot herättävät paljon kysymyksiä ja ristiriitoja, jotka eivät synny pelkästään kuva-aiheesta vaan myös niiden rajusta käsittelystä, joihin psykoanalyttinen sekä antropologinen tarkastelu yhdessä voivat tuoda uusia näkökulmia. Näitä raatoja tarkastelenkin lisää luvussa 5. Pidän aineistoni kannalta juuri taiteilijan 1920-luvun tuotantoa keskeisimpänä etenkin maisemien ja asetelmien osalta.

Vuosikymmenen puolivälin eläinraatojen kuvausta seurasi seesteisempi vaihe taiteilijan tuotannossa. Soutine vietti pitkiä aikoja 1930-luvulla Castaingin pariskunnan hoivissa Lèves'ssä lähellä Chartresia löytäen siellä rauhallisen ja lempeän ympäristön maalaamiseen. Vuonna 1937 hän tapasi Saksasta paenneen juutalaisen Gerda Grothin, jonka kanssa vietti työntä elämää, mutta tämän jouduttua viranomaisten viemäksi leirille Pyreneille hän ei nähnyt Grothia enää koskaan. Viimeisimmät vuotensa Soutine vietti Max Ernstin entisen puolison Marie-Berthe Aurenchen kanssa rauhallisessa maalaisympäristössä Champigny-sur-Veudessä sodasta ja jatkuvasta kiinni jäämisen pelosta huolimatta. Loppuelämän seesteisyys näkyy mielestäni myös Soutinen taiteessa, jossa aiemmat myrskyisät maisemat muuttuvatkin staattisemmiksi ja jollain tapaa myös herkemmiksi, vaikka niissä toisaalta on havaittavissa eräänlaista synkkyyttä ja huolta. Lisäksi myös aiemmat eläinruhot jäävät pois ja tilalle tulevat maatalojen elävät eläimet sekä kylissä asuvat ihmiset, erityisesti naiset ja lapset. Tässä tutkielmassa tämä 1930-luvun tuotanto rajautuu ulkopuolelle, mutta on mielenkiintoista kuitenkin huomata se muutos, joka

hänen tuotannostaan on havaittavissa. Tämä on oleellista juuri siinä, millaisena tunnereaktionateosten välittämä affektiivinen voima vielä tänä päivänä välittyy. Soutine menehtyi Pariisissa vuonna 1943 kirurgin vastaanotolla. Syynä äkilliseen kuolemaan oli vakava vatsahaava. Krooniset vatsavaivat, joista Soutine oli kärsinyt jo aikanaan Pariisiin tullessaan, eivät olleet jättäneet häntä vuosien varrella rauhaan vaan koituivat lopulta hänen kohtalokseen. (Restellini 2007, 17-18.)

Albert C. Barnesin keräilyn edesauttamana lukuisia Soutinen teoksia kulkeutui Atlantin yli Pohjois-Amerikkaan, minkä seurauksena ne tekivät suuren vaikutuksen sikäläisiin taiteilijoihin. Soutinen perintöä on pidetty esikuvana etenkin abstraktille ekspressionismille. Hänen retrospektiivinen näyttelynsä 1950-luvulla MoMassa vaikutti amerikkalaisiin taiteilijoihin, jotka uskoivat Soutinen teosten ennustaneen abstraktin taiteen syntyä. Muun muassa amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin edustajana tunnettu Willem de Kooning on ilmassut Soutinen olleen hänen suosikkitaiteilijoihin. (Schjeldahl 2018; Margulies 2014.) Tänä päivänä suuri osa hänen vaikuttavimmista töistään on amerikkalaisissa, niin yksityisissä kuin myös taideinstituutioiden hallinnoimissa kokoelmissa. Euroopassa suurin Chaim Soutinen maalauksia sisältävä kokoelma on taidekauppias Paul Guillaumen kokoelma Pariisissa Musée de l'Orangeriessa. Soutinen taide onkin ajankohtainen kyseisen museon näyttelykalenterissa, sillä alun perin syksyllä 2020, mutta koronapandemian vuoksi syksyille 2021 siirretty näyttely tulee käsittelemään Chaim Soutinen taiteen vaikutusta Willem de Kooningin taiteelliseen kehitykseen. Näyttely tehdään yhteistyössä amerikkalaisen Barnes Foundation of Philadelphian kanssa, jossa on kattava Soutinen taiteen kokoelma. Soutinen taide on muutoinkin saanut uutta nostetta ja näkyvyyttä 2010-luvulla pitkän näkymättömyyden jälkeen useiden näyttelyiden ansiosta<sup>3</sup>.

Chaim Soutinen taidetta ei suomalaisessa tutkimuksessa ole laajemmin käsitelty, mikä on ymmärrettävissä, sillä aineistoa ei ole helposti tai ainakaan kattavasti saatavilla. Tämä johtunee myös siitä, että Soutinen taiteeseen ei ole tutkimusten puitteissa edes kansainvälisesti tartuttu

---

<sup>3</sup> Kaikista tuoreimmat yksityisnäyttelyt ovat olleet v. 2017-18 *Soutine's Portraits: Cooks, Waiters & Bellboys* The Courtauld Galleryssa Lontoossa ja *Chaim Soutine. Retrospective* The Pushkin State Museum of Fine Artsissa Moskovassa, v. 2018 *Chaim Soutine: Flesh* The Jewish Museumissa New Yorkissa sekä v. 2019-2020 *Naked Soul : Chaim Soutine and Israeli Art* The Mishkan Museum of Artsissa, Ein Harodissa Israelissa.

kovin syväluotaavasti vielä tänäkään päivänä. Erinäiset arkaluontoiset seikat kuten edelleen tabuina pidetyt antisemitistiset virtaukset 1900-luvun alun Ranskassa<sup>4</sup> ovat saattaneet jarruttaa vielä nykypäivänkin tutkimusta ja kritiikkiä. Koen asemani tutkijana edulliseksi siinä mielessä, että pystyn ajallisen ja kulttuurisen etäisyyden myötä toimimaan suhteellisen objektiivisena tarkkailijana kipeän aiheen äärellä. Koska keskityn tutkimaan teoksissa esiintyviä minuuden psyykkisiä kerrostumia ja raja-alueita, joiden eriyttäminen ja esiin nostaminen vaatii myös käsitystä Soutinen kulttuurisista kehyksistä, en voi sivuuttaa Soutinen juutalaista taustaa tai henkilöhistoriaa muutoinkaan. Vaikka koen olevani tässä suhteessa objektiivinen tarkkailija, tulee psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen suhtautua siinä määrin kriittisesti, että katsoja, eli tässä tapauksessa tutkimuksen tekijä, on yksi vuoropuhelun osatekijöistä ja täten myös subjektiivinen tulkitsejä.

Yksi omaan katsomispositiooni vaikuttanut interteksti on Soutinen yhteydessä lähes alinomaan toistettu juutalaisuus, mikä konkretisoituu luvussa 5. Tämä tutkielma poikkeaa kuitenkin jossain määrin aiemmasta tutkimuksesta, jossa juutalaiskontekstista käsin Soutine on liitetty esimerkiksi École de Paris -koulukuntaan, mihin viittasin aiemmin biografiassa. Soutinesta ja Pariisiin keskittyneestä juutalaisesta taiteilijaryhmittymästä kirjoittavat muun muassa Samantha Baskind & Larry Silver laajassa juutalaisen taiteen historiaan syventyneessä kirjassaan *Jewish Art: A Modern History* (2011) sekä Antanas Andrijauskas teoksessaan *Litvak Art in the Context of the École de Paris* (2008). Andrijauskas pureutuu École de Paris'n sekä muiden itäeurooppalaisten juutalaistaiteilijoiden lisäksi Soutinen elämään ja työhön pohtien hänen tyyliinsä ominaislaatuja suhteessa muihin aikalaistaiteilijoihin kuin myös suhteessa hänen persoonaansa. Juutalaiskontekstista hänestä on kirjoittanut useita artikkeleita lisäksi myös muun muassa amerikanjuutalainen verkkolehti *Tablet Magazine*. Tämän tutkielman tavoitteena ei kuitenkaan ole yksinomaan osallistua siihen Soutinea koskevaan keskusteluun, jossa hänet arvioidaan joko juutalaiseksi taiteilijaksi taikka ei, mutta sen sijaan tuoda esiin näkökulmia siihen, millaiset seikat hänen taiteessaan voivat psykologisesti tarkasteltuna tuoda esille hänen suhdettaan omiin juuriinsa ja menneisyyteensä, sekä toisaalta miten nämä tunnot

---

<sup>4</sup> Restellini (2007, 12-13) näkee antisemitismin leimanneen vuosien 1915-30 ranskalaista (taide)kritiikkiä, lisää aiheesta mm. Antliff (2007, 63-110).

jatkavat olemassaoloon siirtyessään taiteilijan siveltimestä kankaalle ja aina kokijasta toiseen. Tässä ainoa mahdollinen vastauksen antaja on teosten subjektiivinen kokija itse.

Soutinen taiteeseen liittyvää kirjallisuutta olen etsinyt niin painetuista kuin myös digitaalisista lähteistä. Koska suomalainen tutkimus on tähän mennessä sivuuttanut laajemmassa mittakaavassa Chaim Soutinen taiteen, on saatavilla oleva lähdeaineisto pääosin ulkomaista. Yksi tärkeä lähde, joka esittää Soutinen taiteilijan polkua hänen syntymästään aina viimeisiin vuosiinsa saakka kattavasti, mutta myös kriittisesti kyseenalaistaen on taidehistorioitsija Marc Restellinin julkaisu *Soutine*, joka ilmestyi vuonna 2007 taidegalleria Pinacothèque de Paris'n Soutine -näyttelyä varten. E-kirjoina olen tutustunut teoksiin kuten kuraattori Maurice Tuchmanin katalogijulkaisuun *Chaim Soutine 1893-1943* (1968), joka liittyi ensimmäiseen laajaan kokoavaan Soutine -näyttelyyn Yhdysvalloissa sitten New Yorkin MoMassa järjestetyn retrospektiivisen näyttelyn vuonna 1950. Tuchmanin kuratoima näyttely keskittyi erityisesti Soutinen 1920-luvun tuotantoon ja Céret'n aikaan. Myös useista eri taiteilijoista sekä taiteen tyyliuunnista kirjoittaneen saksalaisen kirjailija Klaus H. Carlin kirjoittama biografia *Chaim Soutine* (2015) sekä spesifisti muotokuvaan keskittynyt *Soutine's Portraits: Cooks, Waiters and Bellboys* (2017), joka julkaistiin The Courtauld Galleryn näyttelyn yhteydessä, ovat olleet avukseni. Lisäksi itseltäni löytyvät Jacques Lassaigen kirjoittama ja kuvilla varustettu pieni kirjanen *Soutine* (1954) sekä Andrew Forgen biografia, joka jatkaa nimensä mukaisesti samaa linjaa kuin edelliset, *Soutine* (1965).

Hyvin harva Soutinea käsitellyt teksti pureutuu representaation tason ja ilmaisun kuvailua syvemmin hänen taiteensa esteettiseen omalaatuisuuteen. Poikkeus tähän on J. M. Bernsteinin kirjan *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting* artikkeli *Judging Life: From Beauty to Experience, From Kant to Chaim Soutine*, jossa kirjoittaja käsittelee erityisesti teosten materiaalista puolta yhteydessä subjektiiviseen taiteentekoprosessiin. Koska oma tutkimukseni on pro gradu -työ, olin myös kiinnostunut heti alkuun onko Soutinesta mahdollisesti tehty aiemmin opinnäytetöitä. Halusin vähintäänkin välttää sen, etten toista ainakaan täydellisesti aiempia tutkimuksia. Osasin odottaa, ettei Suomesta opinnäytteitä löydy, mutta sen sijaan löysin kaksi melko tuoretta Isossa-Britanniassa tehtyä opinnäytettä sekä yhden Yhdysvalloissa tehdyn tutkielman: Bristolin yliopistossa suoritettu *Chaim Soutine (1893-1943): Receptions, Constructions and Significance* (Hughes 2010) keskittyy Soutinen teosten



vastaanoton näkökulmaan ja Lontoon yliopistossa esitetty A Phenomenological Approach to Chaim Soutine's Portraits (Symons 2014) tutkii Soutinen muotokuvia fenomenologisesti.

Viimeisin näistä mainitsemistani opinnäytteistä on vuonna 2018 North Carolinan yliopistossa valmistunut Ori Hashmonayn opinnäyte *You for Death, me for Chaim, The Carcasses of Chaim Soutine*, jonka löysin oman tutkielman tekoni melko myöhäisessä vaiheessa. Edellä mainittu tutkielma on näistä kaikista eniten samansuuntainen oman tutkielmani kanssa. Onkin mielenkiintoista todeta jälkeenpäin, kuinka samankaltaista tutkimusten problematiikka voi olla, mutta kuinka monella eri tapaa esiin tullutta problematiikkaa voi käsitellä. Kyseinen opinnäyte kontekstualisoi Soutinen horjuvaa identiteettiä suhteessa hänen ruhomaalauksissaan esiintyvään kuvalliseen kehitykseen. Hashmonay pyrkii tuomaan selityksiä maalauksille historian kontekstualisoinnin kautta, kun taas itse korostan identiteetin psykoanalyttisesti rakentuvaa kaikupohjaa sekä myös maalausten monen suuntaista vaikuttavuutta. Ajattelen, että maalaukset eivät siis ole kaksisuuntaisia, esimerkiksi maalauksen ja tekijän tai maalauksen ja kokijan välisessä vuorovaikutuksessa syntyviä merkityskokonaisuuksia. Uskon sen sijaan maalausten olevan laajemmalle ja monisuuntaisesti levittäytyviä kokonaisuuksia, joiden merkitys muodostuu ajassa ja tilassa subjektin fyysisen ja psyykkisen kokemusmaailman yhteisvaikutuksessa.

Edellä mainituista tutkielmista poiketen omani kokoaa Soutinen kaikista eri maalausgenreistä tekemiä teoksia ja tuo yhteen kokonaisvaltaisemman psykoanalyttisesti värittyneen katsauksen Soutinen 1920-luvun tuotantoon. Lisäksi koen huomioon otettavana seikkana myös sen, että tämä tutkielma käsittelee yksittäisiä mainintoja laajemmassa mittakaavassa Chaim Soutinen tuotantoa ensimmäisenä suomalaisessa taidehistoriallisessa tutkimuskentässä.

## 2.2. Psykoanalyttinen taiteentutkimus ja sen sovellutukset

Psykoanalyysillä on jo alkuvaiheistaan lähtien ollut osansa taiteen tutkimuksen kentässä, sillä ehkä tunnetuin esimerkki sen soveltamisesta taiteeseen on itse psykoanalyysin kehittäjän, itävaltalaisen Sigmund Freudin (1856-1939), tekemä psykobiografia Leonardo da Vincistä (Erkkilä 2008, 23; Adams 1996, 181). On mielenkiintoista huomata, että psykoanalyysin synty

tapahtuikin taiteen ja erilaisten kuvallisten esitysten aktiivisessa läsnäolossa, sillä Freud oli varsin mieltynyt klassisiin ja arkaaisiin taide-esineisiin, joiden osaltaan nähdään heijastuneen hänen tekemiinsä arkeologiaan viittaaviin metaforisiin esityksiin ihmismielestä (Saarinen 2009, 227; Pollock 2006, 2; Adams 1996, 180; 1993, 2). Freud näki arkeologian vertauskuvana psykoanalyysille siten, että ne molemmat etsivät ja paloja menneisyydestä ja yrittävät koota niistä yhteen kokonaisuuden, jonka ympärille historia rakentuu (Adams 1996, 180). Muistoja säilötään, haudataan ja tukahdutetaan syvälle tiedostamattoman mielen sopukoihin aivan kuin antiikin reliikkejä ja hautoja on historian saatossa hautautunut maan alle. Psykoanalyysissä muistojen esiin kaivaminen vertautuu näin arkeologisiin kaivauksiin, joissa menneisyyden jäänteitä kaivetaan maan alta maan pinnalle, tiedostamattomasta tietoisuuteen. Griselda Pollock (2006, 26) on nähdäkseni kiteyttänyt hyvin psykoanalyttisesta taiteentutkimuksesta niin, ettei psykoanalyysi lopulta anna keinoja tulkita kuvaa, vaan se paljastaa, kuinka kuva tulkitsee meille subjektiivisuuden kompleksisuutta. Tutkielmassani haluan korostaa Pollockin havaintoa ja katsoa, miten monitasoisesti minuus on rakentunut Soutinen taiteellisessa tuotannossa.

Oman tutkielmani teoriakehys tukeutuu vahvasti psykoanalyysin ranskalaiseen haaraan, erityisesti Jacques Lacanin (1901-81) ajatteluun ja sen johdannaisiin. Freudin kehittänyt psykoanalyysi ei ollut ennen ensimmäistä maailmansotaa saanut juurikaan jalansijaa Ranskassa, ja lääketieteen piirissä se sai jopa vihamielisen vastaanoton. Aluksi psykoanalyysistä kiinnostui vain marginaalinen joukko psykiatreja, mutta sen sijaan tiedeyhteisön ulkopuolella oli havaittavissa kasvavaa kiinnostusta syvyyopsykologiaa kohtaan. Täytyykin huomauttaa, että ranskalainen psykoanalyysi on jo lähtökohdiltaan haarautunut kahteen eri suuntaan: lääketieteelliseen ja kirjalliseen. Freudin mukaan suurinta mielenkiintoa psykoanalyysiin olivat Ranskassa nimittäin 1920-luvulla osoittaneet kirjailijat. Erityisesti surrealistit uskoivat psykoanalyysillä olevan annettavaa kirjallisuuden ja taiteen saralla. Samalla heidän pyrkimyksenään oli murtaa lääketieteen vallitsevaa auktoriteettiasemaa psykoanalyysin suhteen. (Ihanus 1995, 67-69.)

Lacanilla tiedetään olleen yhteyksiä surrealisteihin, sillä hän muun muassa julkaisi tekstejään surrealistien toimittamaan *Minotaure*-lehteen. Vaikka Lacan oli jo 1930-luvulla ollut aktiivinen SPP:n (Pariisin psykoanalyttinen yhdistys) jäsen ja saanut tunnettuutta kansainvälisestikin

vuosikymmenen lopulla, hän nousi ranskalaisen psykoanalyysin keskushahmoksi kuitenkin vasta 1950-luvulla. Tuolloin hän alkoi pitää kulttimaineeseen nousseita seminaarejaan Sainte-Annen psykiatrisessa sairaalassa, joihin osallistui joukoittain ranskalaisen älymystön edustajia. (Ihanus 1995, 70-72; 77.) Lacanilainen psykoanalyysi kuitenkin eroaa perustavanlaatuisesti lääketieteellisestä suuntauksesta. Lacan nimittäin toi psykoanalyysin lähemmäs filosofiaa ja ihmistieteitä. Hän sisällytti 1950-luvulta lähtien muun muassa Saussuren ja Jakobsonin lingvistiikan terminologiaa osaksi teoreettista sanastoaan (Macey 1995, 79). Lisäksi hänen osittain jopa dramaattista psykoanalyttista praktiikkansa inspiroivat mm. Émile Durkheimin, Martin Heideggerin sekä Alexandre Kojèven kaltaiset ajattelijat (Sass 2015, 410). *Écrits* - kokoelman ilmestyttyä vuonna 1966 hänet liitettiin entistä vahvemmin strukturalismiin sekä myös hermeneutiikkaan. Strukturalistien väljänä pyrkimyksenä oli tutkia kielen ja sen rakenteiden ensisijaista merkitystä erilaisten sosiaalisten ilmiöiden taustalla, mutta monet strukturalisteiksi osoitetut – Lacan mukaan lukien – kieltäytyivät asettumasta tähän määrättyyn strukturalismin muottiin. (Ihanus 1995, 79.)

Kun puhutaan subjektiivisuuden tutkimuksesta visuaalisen taiteen kentällä, Lacan on ollut yksi merkittävimmistä teoretikoista, joiden puoleen on käännytty. Hänen teoriansa on luonut yhteyksiä subjektin, merkitsijän (*signifier*) ja sosiaalisen järjestyksen välille, ja se on innoittanut mielenkiintosiin sovellutuksiin myös esimerkiksi elokuva- ja kirjallisuusteoriassa (Silverman 1983, 150). Lacan käsitteli myös taidetta post-freudilaisesta perspektiivistä. Teoriaa siivittivät useat tapauskohtaiset esimerkit yksittäisistä taideteoksista. Pitkälti hän keskitti huomionsa eri kirjallisuuden genreistä poimittuihin teoksiin, mutta hän otti seminaareissaan huomioon myös visuaalisen taiteen. Vuonna 1964 hän omisti lukuisat luennoistaan *anamorfoosin* soveltamiselle taiteessa, joista tunnetuin esimerkki on Hans Holbeinin *Lähettiläät* (*The Ambassadors*, 1533). Huomionarvoista esimerkiksi Lacanin kirjallisuuskritiikeissä on se, että hän pyrki niissä tuomaan tekstien avulla ennemminkin esille sen, miten psykoanalyysi niissä toimii, kuin sen mitä hänellä olisi itsellään sanottavaa itse teksteistä psykoanalyysiä hyödyntäen. (Evans 1996, 13.)

Monella psykoanalyttisen teorian avainkäsitteistä – erityisesti Lacanin kehittelemistä - on visuaalisuuteen viittaava perusolemus (*imaginaarinen, katse*) taikka ne perustuvat visuaalisiin kokemuksiin (*peilivaihe*) (Bal 1994, 179). Näitä käsitteitä avaan laajemmin myöhemmin luvussa 3.1., mutta lyhyesti ilmaistuna Lacanin teorian pohjalta minuus on subjektin narsistinen illuusio

itsenäisestä ja kokonaisesta minuudesta, joka pohjautuu aina toisen katseelle. Tämä illuusio muodostuu jo varhaisessa elämänvaiheessa, kun lapsi kohtaa oman kuvansa peilistä. Peili on joko todellinen tai metaforinen (toisen katse), mutta oleellista on se, että sen kautta subjekti tunnistaa itsensä väärin (*väärintunnistus*), mikä aiheuttaa subjektille ristiriitoja sosiaalisessa kanssakäymisessä koko lopun elämäänsä. (Elliott 2002, 34-35.)

Vaikka Lacan itse vaikutti 1900-luvun puolivälin tienoilla, kiinnostus hänen teorioihinsa kasvoi, kun 1970-luvun lopulta lähtien semiotiikka ja strukturalismi kehittyivät postmodernismin myötä kohti jälkistrukturalismia. Erityisesti amerikkalaisen October-lehden kirjoittajien piirissä kiinnostuttiin mm. Jacques Lacanin ajattelusta. (Doy 2005, 44; Haapala 2011, 14). Koska Lacanin subjekti muodostuu diskursiivisesti kielen tavoin, nähtiin hänen teoriallaan käsitteellinen pohja jälkistrukturalistiselle ajattelulle, jossa koko inhimillinen todellisuus rakentuu diskursiivisesti, mutta jossa lopullista absoluuttista totuutta merkityksen takaa ei ole. (Doy 2005, 7, 44; Palin 1998, 137-138) Palin (1998, 138) huomauttaa, että yhtäläistä näille ajattelijoille on se, että subjektiutta ei nähdä merkityksen alkuperänä vaan sen prosessin tuloksena, jossa merkitystä luodaan. Siksi myös taideteos nähdään rakentuvan subjektin tavoin, yhtäläillä sen tuottaja kuin vastaanottaja ovat merkityksenantajia, mahdollisesti jopa ristiriitaisessa mielessä.

Jyväskylän yliopiston tutkijatohtorina toimiva ja luovuuden sekä psykologisten prosessien yhteyksistä laajasti kiinnostunut Jussi Saarinen kirjoittaa teoksessa *Freudin jalanjäljillä* (2009, 223) näkemyksistään psykoanalyttisesta taiteentutkimuksesta. Hänen mukaansa taiteen ja psykoanalyysin yhteneväiset kiintopisteet liittyvät siihen, että molemmat niistä ovat luovia prosesseja, jotka syntyvät ihmisen kyvystä kokea maailmaa fantasioiden ja symbolien kautta. Kuva on kulttuurisen muiston tai muistin kantaja. Siihen kytkeytyy psykologisessa prosessissa järjestyneitä ja rakentuneita merkityksiä. Materiaalisesta substanssista koostuva visuaalinen teos heijastaa käsittelynsä kautta psykologisia merkityksiä, jotka aiheuttavat katsojassaan esteettisen reaktion kautta psykologisia vastakaikuja (Parker 2008, 53). Soutinen taiteessa korostuvat esimerkiksi voimakkaat, sisäisiä henkisiä jännitteitä edustavat emotionaaliset värit, joiksi Antanas Andrijauskas (2008, 99) nimittää niitä. Klassinen psykoanalyysi yhdistää myös unet taiteeseen, sillä kuten unissa myös taiteessa käsitellään piilotajuisia haluja ja viettejä. Kielletyt ja torjutut vietit ja fantasiat kokevat taiteenteossa *sublimaatiota* eli ne saavat

valvemaailmassa hyväksyttävän ja jalostetun muotonsa (Saarinen 2009, 231). On kuitenkin vielä korostettava unien ja taiteen vastakkaisuutta siinä, että taide tarjotaan nähtäväksi toisille katsojille, kun taas unet ovat aina yksityisiä ja sitä kautta assosiaatioiden kulku myös osittain vapaampaa.

Psykoanalyttinen lähestymistapa taiteeseen voi avata taiteeseen liittyviä tiedostamattomia merkityksiä, jotka voivat kytkeytyä suoraan taideteokseen, mutta myös taiteen tekijään tai kokijaan. Juhani Ihanus on esittänyt psykoanalyttisen taiteentutkimuksen tradition jakautuneen useaan eri suuntaan. Kiintopisteinä tutkimuksessa voivat hänen mukaansa olla joko taiteilija ja tämän luova prosessi, itse taideteoksen tulkinta ja merkityksenantoprosessi tai taiteen vastaanottoon liittyvät arvonmuodostukset. Patologisten mielikuvien välttämiseksi taiteentutkimuksessa on alettu puhua myös *psykobiografiasta*, jonka uskottavuus rakentuu kattaviin aikalaislähteisiin sekä pystyy erottamaan toisaalta teosten subjektiivisen ilmiön taidehistoriallisista kehityskaarista (Saarinen 2009, 233; Adams 1993, 9-10). Kuva ikään kuin riisutaan naamioistaan ja eri tietolähteiden avulla siitä hahmotetaan unen kaltaisia siirtymiä ja tiivistymiä (Saarinen 2009, 234). Tietyllä tapaa tässäkin tutkimuksessa eri tasoilla lähteillä on ollut merkityksensä omassa psyykeen sisäisessä osin tiedostamattomassa tulkintaprosessissani. Voisin kuitenkin kuvailla tutkimusotetta niin, että näen tämän vaikuttaneen kokoavasti omaan merkityksenantoprosessiini, mutten pyri luomaan kuitenkaan itse taiteilijasta objektinomaista potilasta, vaan korostan taideteosten kerroksellista olemusta näiden monimutkaisten prosessien kautta.

Psykobiografiaa on kritisoitu siitä, että se asettaa taideteoksen ymmärtämisen taiteilijasta riippuvaiseen asemaan samalla kun taiteilijakuva romantisoidaan stereotyyppisesti (Saarinen 2009, 236). Tämän seurauksena psykoanalyysia hyödyntävä nykytutkimus pyrkiikin enemmän erottamaan teoksen ja tekijän toisistaan (Erkkilä 2008, 23). Vaikka taideteoksen tai taiteilijan näkeminen oireilevana objektina ja tuotannon esteettisten vaikutelmien suora liittäminen tämän henkilöhistoriaan onkin hieman yksinkertaistavaa, on todettava, että taiteella on taiteilijalle väistämättä siirtymäobjektin kaltainen vaikutus, sillä taiteen teko luo tiedostamattomastikin yhteyksiä eri ulottuvuuksien välille. Ontologinen joksikin tulemisen prosessi tapahtuu materiaalisen muodonannon kautta ja tämä on olennainen osa taiteen siirtymän kaltaista luonnetta. Taideteosten materiaalivalinnat ja niiden käyttö ovat tärkeässä

osassa psykoanalyttisessä tarkastelussa, sillä niillä nähdään olevan yhteyksiä tekijänsä subjektiivisuuteen. (Saarinen 2009, 224, 232.)

Taidemaailma on osaltaan vieroksunut psykoanalyysin riisuvaa luonnetta. Jussi Saarinen esittää, että psykoanalyysi on riistänyt taiteelta sen ”pyhyyden” ja transsendentaalisen luonteen. Psykoanalyysi taiteentutkimuksessa on pyrkinyt tekemään näkyväksi sen, että taiteen tekeminen ja sen arviointi läpikäyvät samanlaisia psyykkisiä prosesseja kuin mikä tahansa muukin elämänalue. Psykoanalyttistä tarkastelua ei missään nimessä kuitenkaan tulisi arvioida kriitikkömästi, sillä teorian monen suuntaiset käyttömahdollisuudet ovat aiheuttaneet tulkintakohteiden patologisointia, jolloin niiden oma itsenäinen ilmaisuvoima on supistettu ja teos on kesytetty edustamaan yksinomaan psykoanalyysin teoriaa. Tällöin keskeiseksi muodostuu psykoanalyttisen teorian kehitys eikä taideteoksen tulkinta. (Saarinen 2009, 224; Erkkilä 2008, 24.) Näenkin yhdeksi myös tämän tutkielman potentiaalisista sudenkuopista päätyminen tämän kaltaiseen yksinkertaistavaan lopputulokseen, minkä välttämiseksi painotan toisaalta oman henkilökohtaisen psyykeeni ja kehoni osallisuutta tulkinnan kolmisuuntaisessa mallissa. Realistinen tulkinta tunnustaa kohteen kerroksellisuuden ja moneen suuntaan avautuvien merkitysten mahdollisuudet, mutta samalla ymmärtää, ettei yksikään niistä ole oikea tai väärä (Saarinen 2009, 226).

Suomessa psykoanalyysia on sovellettu taiteen tutkimuksessa ainakin 1990-luvulta tähän päivään saakka. Se on tasaisesti nostettu pinnalle teoreettisena viitekehyksenä esimerkiksi väitöstutkimuksissa. Irmeli Hautamäki käsitteli väitöskirjassaan *Marcel Duchamp: Modernin identiteetin ja taideteoksen ongelma* (1995) Marcel Duchampin readymaden merkitystä modernille taiteelle. Hautamäki selittää teollisten valmisesineiden hyödyntämistä taiteessa modernilla yksilöitymisellä ja identiteetin työstämisellä, jota hän pohjustaa lacanilaisella psykoanalyysillä. Helena Erkkilä puolestaan soveltaa Lacanin ruumiinkuvan ympärille muodostunutta käsitteistöä performanssiesitysten sekä kehotaitteen tulkinnassa väitöskirjassaan *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa* (2008). Leevi Haapalan väitöskirja *Tiedostumaton nykytaiteessa: Katse, ääni ja aika vuosituhatosen taitteen suomalaisessa nykytaiteessa* (2011) ottaa tarkasteluun useamman taiteilijan teoksia tapaustutkimuksen keinoin. Hän tarkastelee nykytaiteen tiedostumatonta muun muassa affektin, objekti a:n (objet petit a), kammottavan (das

Unheimliche) ja trauman käsitteellisistä lähtökohdista ja siten yhdistelee sekä klassista freudilaista psykoanalyysia että sen johdannaisia. Lopuksi tärkeän maininnan annan vielä, tätäkin opinnäytettä suuresti edesauttaneelle, tuoreelle väitöskirjalle *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* (2019), jossa Patrik Nyberg uudelleenarvioi modernin omakuvan merkityksenmuodostumista psykoanalyttisiä käsitteitä hyödyntäen. Nyberg kumoaa perinteisen henkilöhistoriaan pohjautuvan tulkintatavan ja keskittyy analysoimaan katsojan ja kuvan vuorovaikutteista suhdetta sekä maalauksen pinnan ja esittävyiden välistä jännitekenttää. Hän tarkastelee osaltaan sitä, millainen minuuskäsitys Schjerfbeckin omakuvista välittyy.

Kansainvälisesti psykoanalyysia ja sen käsitteellistä perustaa on soveltanut 1970-luvun puolivälistä lähtien etenkin feministinen tutkimus. Lacanin peilivaiheteorian pohjautuvaa katseen käsitettä on hyödynnetty paljon esimerkiksi elokuvatutkimuksessa, joista tunnetuin esimerkki on Laura Mulveyn Screen -lehdessä vuonna 1975 julkaistu artikkeli *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. (Elovirta 1998, 87; Erkkilä 2008, 23; Haapala 2011, 55.) Myös amerikkalaisen October-lehden kirjoittajien keskuudessa oli kiinnostusta jälkistrukturalismin teorioihin sekä psykoanalyysiin (Haapala 2011, 14). Lehden toinen perustajista, Rosalind E. Krauss, on muun muassa teoksessaan *The Optical Unconscious* (1994) kritisoinut moderniin maalaustaiteeseen liitettyä oletusta siitä, että maalauksen merkitys muodostuu yksinomaan sen näkyvästä itseään toteuttavasta todellisuudesta. Katseen näkökulmasta psykoanalyysin teoriaa on soveltanut myös Kaja Silverman teoksessaan *The Threshold of the Visible World* (1996), jossa Silverman muun muassa laajentaa Lacanin ruumiinkuvan käsitystä pelkästä visuaalisesta kuvastimesta *ellettyyn ruumiiseen (sensational- / proprioceptive ego)*, joka merkitsee tilassa kokevaa, yhtäaikaan sekä psyykkisesti että fyysisesti koettua minuutta, johon liittyy ”tämyden” kokemus (Silverman 1996, 17).

Taiteen tutkimuksessa psykoanalyysia ovat myös hyödyntäneet muun muassa Mignon Nixon, Norman Bryson ja Bracha L. Ettinger. Lisäksi esimerkiksi Griselda Pollockin toimittamassa antologiassa *Psychoanalysis and the Image* on kootusti erilaisia tulokulmia psykoanalyysin ja visuaalisen taiteen tutkimukseen. Yhtenä kirjoittajana antologiassa on Mieke Bal, joka on kirjoittanut taiteesta ja semiotiikasta korostaen erityisesti merkityksenmuodostuksen tilaan ja aikaan sekä ruumiilliseen kokemukseen nojaavaa näkemystä (ks. Bal 1999). Nybergin (2019, 31)

mukaan se, että kuvat ovat kuin tekstejä, diskursiivisesti rakentuneita, ei se tarkoita sitä, että ne avautuvat luettavaksi tekstin tavoin. Taideteoksen kontekstualisointi, jonka pitäisi tuottaa ymmärrystä, oikeastaan rajaa sen luettavuutta, sillä konteksti (johon sisältyy teksti), on aina laajennettavissa ja siten päättymätön (Bal & Bryson 1994, 144-150).

Kuten Helena Erkkilä (2008, 25) huomauttaa, katseen ohella myös lacanilaisen psykoanalyysin kautta hahmotettu ruumiinkuvan käsite muodostaa merkittävän kokonaisuuden taiteen tutkimuksen kannalta. Erityistä yksiselitteistä ”lacanilaista ruumiinkuvaa” ei varsinaisesti ole systemaattisesti jäsennelty, mutta se ankkuroituu katseeseen sekä aiemmin kuvailtuun ruumiinkuvan havaintoon ulkoisena kuvana – itsestä ja toisesta erillisenä ykseytenä, johon subjekti paikantaa oman identiteettinsä. Tämä on kuitenkin harha, sillä siinä subjekti tosiasiaa vieraantuu ruumiistaan siihen kohdistuvien ulkoapäin tulevien diskursiivisten vaatimusten vuoksi. Toisen halua tavoitellessaan subjektiä asuttaa subjektienvälisyys, eräänlainen ”intersubjektiviteetti” (Nyberg 2019, 34.) Erkkilän tavoin aion myös omassa tutkielmassani hyödyntää Lacanin tarjoamia tulkintamekanismeja korostaakseni Soutinen taiteen palautuvan intersubjektivisuuden kautta aina ruumiiseen ja ruumiillisuuteen ja sitä kautta nostaakseni ruumiinkuvan myös tutkimuksessani erityiseen keskiöön.

Soutinen tuotantoa voi tarkastella myös osana abjektitaidetta. Tässä tutkielmassa esitetty *abjekti* tarkoittaa Julia Kristevan *Pouvoirs de l'Horreur* (1980) teoksessa esittämää minuuden- ja merkityksenmuodostuksen dynamiikkaa risteävää käsitettä<sup>5</sup>. Se liittyy vahvasti ruumiiseen ja erityisesti sen haurauteen, sillä *abjekti* on (ruumiin) rajoja uhkaava elementti tai alue, jota subjekti karttaa pysyäkseen eheänä ja yhtenäisenä. Abjekti osoittaa sen, kuinka ruumis on jatkuvasti epävarmuuden tilassa, sillä sen sisä- ja ulkopuoli joutuvat jatkuvasti ylittämään rajojaan erinäisten ruumiineritteiden ja toisaalta myös ravinnon kautta. Tällöin subjektin tunne omasta itsestään ja eheyden kuvasta särkyy. Tässä tutkielmassa *abjekti* on tutkielman yksi keskeisimmistä teoreettista apuvälineistä, joka auttaa käsittämään paremmin minuuden monikerroksista luonnetta ja sen ymmärtämistä etenkin ruumiinkuvan kautta. Palaan tarkemmin abjektin teoreettiseen käsittelyyn luvussa 3.3.

---

<sup>5</sup> Ennen Kristevan psykoanalyysiin pohjautuvaa abjektiteoriaa myös Georges Bataille esitti teoriansa abjektiosta, mutta hän keskittyi ennemminkin sen sosiopoliittisiin puoliin (Arya 2017, 1-2)



Abjektitaidetta yhdistää se, että se esittää useimmiten jollain tapaa (minuuden) rajojen murtumista. Kyseessä ei ole erityisesti taiteen suuntaus tai liike, vaan pikemminkin siksi luokiteltua taidetta määrittää tietynlainen yhteneväinen materiaallinen tai muodollinen perusta. Siten abjektitaide ei sitoudu mihinkään tiettyyn aikaan, vaan siihen voidaan ajatella lukeutuvan monen eri ajan taidetta. Jos kuitenkin täytyisi jollain tapaa määritellä tarkemmin näitä teoksia, on abjektitaiteeksi ainakin nykyaikaisen yhteydessä nähty kuvallun teoksia, joiden luomiseen on käytetty abjekteiksi katsottuja materiaaleja kuten likaa, karvoja/hiuksia, kuolleita eläimiä, verta tai mädäntynyttä ruokaa. Toisaalta myös tietyt aihepiirit voivat vahvistaa jonkin teoksen abjektia luonnetta. (Arya & Chare 2017, 3.)

Olen itse pitänyt Rina Aryan & Nicholas Charen toimittamaa *Abject Visions : Powers of Horror in Art and Visual Culture (2017)* antologiaa hyvänä johdatuksena Kristevan abjektin sovellutuksista taiteen tutkimuksessa. Lisäksi myös kirjallisuuden professori Winfried Menninghaus kirjoittaa abjektin käsitteestä sekä Kristevan teoriasta ja sen yhteyksistä taiteeseen teoksessaan *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation (2003)*. Menninghaus hämmästelee Kristevan *Powers of Horror* -teoksen menestystä, sillä kirja kaikessa vaikeaselkoisuudessaan on kuitenkin saanut suuren suosion. Kirjoittaja epäilee suosion pohjautuvan sille, että teoria tarjoaa sovellutuksia laajasti eri aloilla. Teoriaa ovat hyödyntäneet poliittisessa mielessä muun muassa eri vähemmistöt, kuten seksuaali- ja etniset vähemmistöt, jotka ovat kokeneet itsensä ”abjekteiksi” joko diskriminoinnin tai torjunnan vuoksi. Abjektiteoria on antanut heille uudenlaisen mahdollisuuden artikuloida tähän liittyviä ongelmia. (Menninghaus 2003, 389.)

Lacania seuraten Kristeva korostaa subjektiivisuuden muodostumisen olevan tiukasti yhteydessä kielen omaksumiseen ja käyttöön (Oliver 1999, 342). Kristeva tutkii teoksessaan abjektin representaatioita modernissa kirjallisuudessa<sup>6</sup>, joita hän analysoi myös antropologi Mary Douglasin teorioiden valossa (Keltner 2011, 47-48). Douglasin likaa ja saastumiskäsityksiä käsittelevä *Purity and Danger (1966)* tarkastelee abjektin tavoin rajoja ja niiden ylityksiä, mutta myös ruumista laajemmassa mittakaavassa eri yhteisöjen ja yhteiskuntien tasolla, jotka hän

---

<sup>6</sup> Kristeva tarkastelee abjektin representaatioita erityisesti Louis-Ferdinand Célinen kirjallisuudessa, mutta hän mainitsee lisäksi muitakin kirjailijoita kuten Fjodor Dostojevskyn, Marcel Proustin, James Joycen, Jorge Borgesin ja Antonin Artaud'n.

kuitenkin rinnastaa fyysiseen ruumiiseen. Douglas tarkastelee teoksessaan myös Mooseksen kirjassa esitettyjä syömiseen sekä puhtauteen liittyviä säännöksiä ja niiden suhdetta erilaisiin systemaattisiin ajatusrakennelmiin, sisäisiin ja ulkoisiin rajoihin sekä marginaalisiin alueisiin. Douglasin teoria saa myös tässä tutkielmassa merkittävän osansa, kun arvioin teosanalyysissä Soutinen juutalaisen taustan vaikutusta erityisesti eläinraatoteosten välittämään minuuden kuvaan ja ruumiillisuuteen.

Hieman samansuuntaista teoreettista näkökulmaa kanssani hyödynsi Carolyn Korsmeyer kirjassaan *Making Sense of Taste* (1999, 178-182) esittäessään analyysin eräästä Soutinen eläinraadosta. Hän käytti Douglasin ja Kristevan näkemyksiä tarkastellessaan maalauksen ruhon aiheuttamaa ambivalenttia kokemusta inhosta. Kirjassaan Korsmeyer nostaa ruuan ja makuaistin filosofisen pohdinnan keskiöön ja tarkastelee muun muassa sitä, miten niitä on ilmennetty taiteessa ja kirjallisuudessa. Hän korostaa Soutinen eläinraatojen aiheuttavan katsojassaan inhoa, mikä syntyy kuolleen eläimen ollessa toisaalta potentiaalista ravintoa, toisaalta sen esittäessä myös brutaalia tragediaa, jonka kerran elänyt ruumis on kokenut. Luvussa 5 tarkastelen tarkemmin juuri näitä raja-alueita ja niiden luomaa hämmennystä, jonka näen itsessään sekoittavan ja ravistelevan minuuden kokemusta. Avaan Douglasin teoriaa tarkemmin vasta tässä viimeisessä analyysiluvussa, jossa myös käsittelen teoriaa ikään kuin syvempänä synteesinä minuuden raja-alueista ja niiden laajemmista symbolisista merkityksistä psykoanalyttisen tarkastelun jälkeen.

### 3 MINÄ ON TOINEN

#### 3.1. Minäkuvan muodostuminen lacanilaisittain

Tässä luvussa hahmottelen yhtäältä lacanilaisen minäkuvan muodostumista, sen ylläpitoa sekä siihen liittyviä haasteita. Samalla tarkastelen sitä, millä tavoin nämä prosessit minulle ilmenevät Chaim Soutinen muotokuvissa. Vaikka tässä luvussa keskityn vielä enimmäkseen teorian avaamiseen, käytän muutamia teosesimerkkejä Soutinen tuotannosta avustamaan psykoanalyttisen näkökulman hahmottamista tämän tutkielman kontekstissa. Fokusoin

erityisesti hänen omakuvaansa *Grotesque*, 1922–25 (kuva 1), johon palaan jokaisessa tämän luvun alaluvussa. Marie-Christine Decroocq (2007, 128) arvioi näyttelykatalogissa, että kyseisessä omakuvassa Soutine korostaa esityksessään itsesääliä, mikä tunne itsellenikin kuvasta välittyi. Kuva on muodoltaan pitkänomainen, ja vastakkain katsojaa asettuva taiteilija istuu tummaa taustaa vasten kylki katsojaa kohden. Kuva on kuin peili, mutta vastassa oleva hahmo aivan kuin torjuu katsojan katseen – silmätkin ammottavat mustina tyhjiyttään. Lisäksi mittasuhteet ja kompositio ovat epäsuhtaisia. Taiteilijan pää on verrattain pieni vartaloon nähden, kun taas kasvonpiirteet, kuten suu, korvat ja nenä ovat suuria. Likaisen kellertävä takki roikkuu taiteilijan yllä, aivan kuin se olisi ihoa, joka voisi valahtaa irti hetkenä minä hyvänsä ja paljasta taiteilijan sisäisyyden. Tätä omakuvaa tarkastelen tässä luvussa tarkemmin palanen kerrallaan. Omakuva ei ole Soutinen tuotannossa ilmeisin genre, joskin se kuitenkin toimii ehkä parhaimpana avauksena teosanalyysille, sillä se mitä selkeimmin on esitys minuudesta. Teosten syvempään analyysiin ja Soutinen tyyppillisempiin aiheisiin etenen luvuissa 4 ja 5, joissa etenkin ruumis ja sen suorat sekä epäsuorat esitykset saavat oleellisen painoarvon.

Kuten johdannosta käy ilmi, Lacanin uudelleentulkinta Freudin psykoanalyttisestä teoriasta sai vaikutteita modernista lingvistiikasta, ja vähitellen keskeiset konseptit alkoivat saada uusia sävyjä. Lacanin sanotaan ennen kaikkea uudistaneen, jopa kääntäneen päälaelleen, vallinneen minuuskäsityksen ja sen muodostumisen. (Elliott 2002, 99-100.) Minuus rakentuu klassisessa psykoanalyttisessä teoriassa tiedostamattomien viettien ja autonomisen kontrollin muodostaman kehyyksen varaan, jossa *ego*<sup>7</sup> pyrkii tasapainottelemaan näiden kahden välillä. Freudin jaottelun mukaan subjekti jakaantuu täten egon ympärille viettipohjaksi, jota hän kutsui *id*:ksi ja *yliminäksi* eli *superego*ksi (ks. Laplanche & Pontalis 1985, 130). Lacan ei ottanut tätä termistöä käyttöönsä, sillä subjekti ei Lacanin ajattelussa ole itsenäinen ja yksiselitteinen minäkeskeinen rakenne, vaan kielen tapaan rakentuva minuuden illuusio (ks. esim. Macey 1995, 74-75; Ihanus 1995, 110). Lacanin subjekti koostuu kolmesta eri rekisteristä: reaalisesta, imaginaarisesta ja symbolisesta, joiden perusideoita seuraavaksi avaam.

---

<sup>7</sup> Freud käytti alkujaan saksankielen sanaa *Ich* viittaamaan persoonallisuuteen kokonaisuudessaan (Laplanche & Pontalis 1985, 130-131).; Lacan käytti Freudin termistä (*Ich*) kahta käännettä muotoa: *moi* ja *je*, joista ensimmäinen on ranskalaisten psykoanalyttikoiden yleisin käänös Freudin termistä. Useimmissa englannin käännöksissä vastaavuudet menevät seuraavasti: *moi* – ”ego”; *je* – ”I” (Evans 1996, 50).

Lacanilaisella subjektilla ei siis freudilaisesta jaottelusta poikkeavasti ole autonomisesti ohjautuvaa minuutta, vaan minuus on lähtökohtaisesti imaginaarinen rakenne, joka toimii oikeastaan vain todellisen minän naamiona. Tämä minuuden narsistinen illuusio, jossa subjekti kokee itsensä virheellisesti täydeksi ja yhtenäiseksi, – niin sanottu imaginaarinen rekisteri – kehittyy Lacanin ajattelussa elämän hyvin varhaisessa vaiheessa, jota hän kutsuu *peilivaiheeksi* [*stade du miroir*]. (Elliott 2002, 33-35.) Termillä hän viittaa tapahtumaan, jossa pieni lapsi, kuuden ja kahdeksantoista kuukauden välisessä iässä, vielä motorisesti kehittymättömänä, tunnistaa oman kuvansa peilistä ja kokee fyysistä samastumista. *Imaginaarinen* oli ensimmäinen termi kolmesta, jota Lacan käytti. Lacan näki, että imagolla<sup>8</sup> ja identifikaatiolla<sup>9</sup> oli perustavanlaatuisen merkitys subjektin psyykkiseen kehitykseen. Imaginaarinen oli hänen mukaansa kuvien taso, joka käsittää niin subjektin kuvitellun ja havaitun kuin tiedostetun ja tiedostamattoman kuvallisen maailman. Imaginaarisen järjestyksen perusta rakentaa egon peilivaiheessa. (Sheridan 2009, xi; Evans 1996, 82.)

Peilivaihetta pidetään siis egoksi tulemisen ensimmäisenä vaiheena (Laplanche & Pontalis 1985, 250-251). Lacan kuitenkin näkee, että lapsen ruumiillinen samastuminen omaan hahmoonsa on minän ”väärintunnistusta” [*méconnaissance*]. Subjekti ei ole kokonainen valmis entiteetti, vaan tosiasiaa imaginaarinen kuva minästä muotoutuu uudelleen ja uudelleen kanssakäymisissä toisten kanssa. Sosiaalisen paineen kautta ego on Lacanin ymmärryksen mukaan pohjimmiltaan toisen halua. (Nyberg 2019, 34; myös Elliott 2002; 35, 104.) Toisen halu näkyy toisaalta sekä haluna olla toisen halun kohde että haluna tulla toisen huomioiduksi, tunnustetuksi (Evans 1996, 37-38). Ruumista kantava ideaali-ego on siis kuvitteellinen rakenne, jossa subjekti onkin vain toisen objekti.

---

<sup>8</sup> Alkujaan termin *imago* esitteli psykoanalyttiseen teoriaan C. G. Jung v. 1911. Termi viittaa sanaan ”image” (kuva), mutta se viittaa subjektiivisesti määritettyyn kuvaan, joka sisältää jonkinlaista tunnetta. Siispä imagot ovat erityisesti kuvia toisista ihmisistä (Jung mainitsee esimerkiksi maternaalisen ja paternaalisen imagon). Ne eivät ole henkilökohtaisia, mutta universaaleja prototyyppisiä ja vaikuttavat siihen, miten subjekti on suhteessa muihin ihmisiin. (Evans 1996, 84.)

<sup>9</sup> Freudille *identifikaatio* oli prosessi, jossa subjekti omaksuu jonkin toiselta peräisin olevan attribuutin itselleen. Freud kehitti ideaa niin, että lopulta tarkoitti yksinomaan koko subjektin rakentumisen tapahtumaa. Lacan määrittelee identifikaation ”subjektissa tapahtuvaksi muutokseksi, kun tämä omaksuu jonkin kuvan”. Kuvan omaksuminen tarkoittaa tässä kohtaa itsensä tunnistamista/tunnustamista kuvassa ja sen sovittamista omaksi kuvakseen. (Evans 1996, 80-81.)

Useimmiten myös omakuviin liitetään odotus mimeettisestä yhteneväisyydestä taiteilijan ulkoiseen kuvaan. Ihminen kokeekin tyytyväisyyden ja nautinnon tunnetta siitä, kun hän pystyy tunnistamaan kuvasta jotain tuttuja ja tunnistettavia muotoja tai hahmoja (Gombrich 1982, 12). Nyberg (2019, 134) huomauttaa, että subjektin on tuotettava itsestään tunnistettava muoto ja mukauduttava tähän identiteetin muottiin silläkin uhalla, että oma sisäisesti koettu minuus pelkistyy. Ulkoinen kuva on ainoa keino tulla sosiaalisesti näkyväksi. Tämä kaksinainen suhtautumisen omaan ulkoiseen kuvaan voi aiheuttaa subjektissa vahvoja ristiriitoja, ja palaankin tästä aiheutuvan aggression teemaan tarkemmin vielä myöhemmin seuraavassa alaluvussa. Toteaisin kuitenkin jo sen, että Soutinen omakuva *Grotesque* (1922-23) aiheuttaa ristiriitaisen katsomiskokemuksen, johon hieman viittasinkin tämän luvun alussa. Katsoessamme muotokuvaa, piirtyy sen hahmo (*Gestalt*<sup>10</sup>) meille kuin peilikuvana eteemme aivan kuten Lacanin peilivaiheessa lapsen hahmottama kuva itsestään. Kuva on mitoiltaan suunnilleen luonnollisessa koossa (81 x 45 cm), jolloin siihen kykenee samaistumaan ruumiillisen yhtenäisyyden kautta. Subjektin ruumiinkuvan täydellisyys perustuu toisten katseelle, sillä itse emme koskaan voi nähdä itseämme kokonaisuutena (van Alphen 1992, 115). Peilikuva kuitenkin on hauras perusta identifioitumiseen, koska se jättää ulkopuolelleen ruumiin sisäisen funktion kokemuksen ja jokin kuvassa oleva muodon ja esitystavan välinen jännite aiheuttaa samaistumista torjuvia efektejä. Itselleni torjuva reaktio tuntuu kulminoituvan Soutinen omakuvassa juuri niille alueille, joissa odotettu tai normaalisti tunnistettavuutta edistävä muoto on toisaalta joko rajallinen tai toisaalta jollain tapaa monimerkityksinen. Esimerkiksi takin hahmottaminen roikkuvana ja poimuttuneena ihona sekoittaa odotushorisonttia ja rikkoo sitä ajatusjärjestelmää, jonka kautta vastaanottaja ennakoi visuaalista analyysia esimerkiksi muotokuvan tyyppilliset ominaispiirteet.

*Symbolinen* ilmaantui Lacanin termistöön seuraavaksi imaginaarisen jälkeen. Subjektin siirtyminen sosiaalisen yhteisön jäseneksi ja täten symboliseen rekisteriin tapahtuu ensisijaisesti kielen kautta. Symbolinen rekisteri määrää subjektin ja tämän psyykeen

---

<sup>10</sup> *Gestalt* tulee saksan kielestä ja tarkoittaa löyhästi jotakin hahmoa tai muotoa. Evans (1996, 74) selventää tämän "hahmon" olevan holistinen kokonaisuus, joka on siis ominaisuuksiltaan toinen kuin sen osat yksinään. Vuonna 1910 alkanut hahmojen kokeellinen tutkimus johti myöhemmin hahmopsykologian syntyyn. Lacan viittaa *Gestalti*in puhuessaan subjektin kohtaamisesta toisen saman lajin edustajan visuaalisen kokonaiskuvan, hahmon, kanssa.

sosiaaliseen muotoon, jossa imaginaarisen maailman täydellisyyden illuusio sirpaloituu ja kieli alkaa jäsentää ulkoista maailmaa semioottisten koodien ja symbolien kautta. Symbolinen rekisteri suuntaa subjektin itsestä ulospäin vastaanottamaan sosiaalisia merkityksiä ja rakentumaan myös niiden heijasteisesta maailmasta. Lacanilainen subjekti ei siis muotoudu itseohjautuvasti vaan rakentuu kulttuurisesti jatkuvassa diskursiivisessa vuorovaikutuksessa. (Elliott 2002, 35, 105; myös Evans 1996, 201 ja Laplanche & Pontalis 1985, 439.)

Omakuva on Nybergin (2019, 100-103) mukaan identiteettiä tuottava performatiivinen<sup>11</sup> esitys. Se perustuu olemassa olevaan visuaaliseen kulttuuriin sekä diskursiivisesti määriteltyihin käytäntöihin. Performatiivisesti ajateltuna identiteetti rakentuu puheessa, mutta myös ruumiillisissa toiminnoissa. Kuva on visuaalinen lausuma, ja sitä kautta kommunikatiivinen akti, jota edeltää aina olemassa oleva merkitysrakennelma. Subjekti kykenee irtautumaan imaginaarisen egon määrittämistä rajoista puheella, mutta tässä on ongelma, sillä kieli noudattaa omia lakejaan, riippumatta puhujan intentioista. Samanlaisia rajoista irtaantumisia taiteilija voi pyrkiä ottamaan visuaalisella ilmaisullaan, mutta kuvakieli voi vastaanottajan symbolisessa tasossa saada aivan toisenlaisia merkityksiä kuin mihin taiteilija niillä on pyrkinyt. Merkitys muodostuu tiedostamattoman alueella, kenenkään määrittämättömissä. Lacanin mukaan tiedostamaton on intersubjektiivista toisen halua, mutta se ei kykene saavuttamaan lopullista haluansa, sillä kielen rakentama systeemi määrää aina merkityksiä. (Nyberg 2019, 165-66.) Täten halu ja subjekti artikuloituu jatkuvassa puheen (tai taiteellisen ilmaisun) tuottamisen paineessa, mikä tuottaa aina ylijäämiä ja lisäyksiä, eikä se kykene sillä tavoin koskaan saavuttamaan täydellisyyttä. Tällä viitataan sekä siihen, että toisaalta taiteilijan visuaalinen ilmaisu ja toisaalta myöskään oma puheeni ei kykene koskaan saavuttamaan tavoittelemansa, jolloin subjektiivisuuden ja minuuden lopullinen kokemus ja identiteetin syvin perusta jää molemmin puolin tavoittamattomaksi.

Soutinen omakuvan kohdalla en kykene hahmottamaan eteeni piirtyvän hahmon identiteetin ydintä vaan päädyn merkityksen mahdottomuuteen ja päätelmään siitä, että tulkitsen kuvaa siten, miten oma imaginaarinen ja symbolinen tasoni yhdessä tuottavat todellisuutta minulle.

---

<sup>11</sup> Taidehistorian tutkimuksessa Judith Butler tunnetaan performatiivisuuden käsitteen kehittämisestä jälkistrukturalistisessa ajattelussa. Butler soveltaa performatiivista nimenomaan identiteetin ja sukupuolen tarkastelussa. (Nyberg 2019, 101)

Lacanin näkemys tiedostamattoman alkuperästä toisessa ja tiedostamattoman puheen suuntautumisesta toiselle tai toisesta konkretisoituu näissä pohdinnoissani. Tämä havainto pitää pintansa ja kulkee mukana läpi tutkielman. Se mitä koetan hakea tällä muotoilullani, on se, että imaginaarisen ja symbolisen tason määrittäessä ensisijassa olemassaoloa ja sitä, miten havainnoin esimerkiksi tässä tapauksessa Soutinen omakuvaa, jää Lacanin minuuskäsityksen kolmas rekisteri, reaalin, tavoittamattomaksi. Reaalinen on tämän tutkielman kannalta vain pieni sivuseikka, mutta tärkeä sen suhteen, jotta voitaisiin täysin ymmärtää lacanilaisen minuuskäsityksen dynamiikkaa. Termi reaalin (réel) oli käsitteenä joidenkin filosofien suosiossa 1900-luvun alussa ja se oli Émile Meyersonin pääfokuksena hänen työssään, johon myös Lacan viittasi omassa tekstissään. Meyerson määritteli reaalin ontologiseksi absoluutiksi, se oli hänelle todellinen ”olemassaolo-itsessään”. Reaalinen on siis se todellisuus, jossa olemme olemassa riippumatta siitä, miten se subjektille ilmenee ulkoisesti. Reaalinen määrittyy karkeasti jaoteltuna sellaisena, joka ei kuulu imaginaarisen tai symbolisen piiriin. Reaalinen taso on subjektin analyttisestä kokemuksesta poissaoleva elementti. Lacan kuvasi sen avulla sellaista, joka symbolisesta järjestyksestä ja puheen tasosta uupuu. Reaalinen on subjektin mahdoton, jota pystytään lähestymään mutta joka jää aina lausumattomaksi ja sillä tavoin konkretian ulkopuolelle. (Evans 1996, 159-160; Sheridan 2009, xii.)

Tämän alaluvun loppuun haluaisin vielä ottaa esiin erään Lacanin keskeisistä termeistä. Olen tähän mennessä puhunut ehkä jopa hieman epämääräisesti Toisesta (Autre), jonka varaan ego rakentuu. Tässä vaiheessa olisi tarpeellista hieman avata, mitä Lacan tarkemmin ottaen tällä käsitteellä tarkoitti. Dylan Evans (1996, 132) toteaa sen olevan luultavasti yksi vaikeaselkoisimmista termeistä Lacanin teoriassa. 1930-luvulla, jolloin Lacan alkoi käyttää termiä, hän yksinkertaisesti viittasi tällä ”toisiin ihmisiin”. Hän vaikuttaa lainanneen termin Hegelin filosofiasta, johon hän oli tutustunut vuosikymmenen kuluessa Alexandre Kojèven luentojen yhteydessä École des Hautes Études’ssa. Vasta vuonna 1955 Lacan täsmentää näkemystään Toisesta: hän tekee eron ”pikku toisen” ja ”Ison Toisen” välille. Pieni toinen (autre), joka useimmin kirjoitetaankin pienellä alkukirjaimella, on imaginaariseen rekisteriin sisäänrakennettu ”toinen”. Se on peiliin heijastunut minän vastapuoli, joka palautuu aina itseensä ja on muutokselle altis. (Evans 1996; 125, 132-133.) Toisin sanoen voidaan ajatella, että pieni

toinen on subjektin visuaalisen havainnon kohde, jollain tapaa kuvallisesti piirtyvä toinen, johon subjekti kykenee identifioitumaan. Täten se kuuluisi myös imaginaarisen alueelle.

Iso Toinen (Autre) sen sijaan sijaitsee symbolisessa rekisterissä ja edustaa niin sanottua ”radikaalia toiseutta”, johon subjekti ei pysty imaginaarisen toisen tavoin identifioitumaan. Iso Toinen lukeutuu symboliseen rekisteriin, jolloin esimerkiksi kieli edustaa tätä Toista. Täten Toinen tulisi hahmottaa toisena subjektina vain siinä mielessä, että se toimii ”paikkana”, jossa kieli rakentuu. Lacanille kieli on egon kontrolloimaton osa, sillä kieli tulee hänen mukaansa toisesta paikkaa, tiedostetun ulkopuolelta. (Evans 1996, 133.) Tässä tutkielmassa toinen pysyy Lacanin kompleksisen määrittelyn tavoin melko abstraktina käsitteenä, jonka avulla pyrin tarkan määrittelyn sijaan havainnollistamaan sitä, kuinka subjekti muodostuu lacanilaisittain monitasoisena rakennelmana, ei itseohjautuvasti, vaan eri rekisterien kautta. Käytän siis itse termistä lähinnä yhtä muotoa sisällyttäen siihen sen molemmat tarkoitukset.

### 3.2. Aggressio, naamioituminen ja fragmentaarisen ruumiin kuvat

Katsoessani Soutinen omakuvaa koen torjuvan reaktion ohella ristiriitaista samaistumisen tunnetta, ehkä jonkinlaista myötätuntoa omakuvan epätäydellisyyttä ilmentävästä ja merkitystä hajottavasta ilmaisusta huolimatta. Tätä ristiriitaisuutta pyrin tarkastelemaan lisää tässä ja seuraavassa alaluvussa. Kuten jo edellisestä alaluvusta ilmeni, muodostuu ego narsistisesta illuusiosta, joka loputtomasti hakee muotoaan vertailussa toisiin. Patrik Nyberg (2019, 145) muotoilee asian niin, että ego on oikeastaan kaikessa tavoittamattomuudessaan ja toisten ruumiisiin asettautuessaan eräänlainen alter-ego. Mielenkiintoista omakuvien katsomistapahtumassa onkin se, pyrkiikö kuvasta todella löytämään yhteyttä eteen piirtyvään toiseen vai palautuuko mahdollisesti havaittu epätäydellisyys ja rikkonaisuus kuvan vastaanottajaan itseensä.

Toisten ruumiit tulevat tärkeiksi havainnon kohteiksi jo lapselle heti hänen huomattessaan oman ruumiinsa kyvyttömyyden. Lapsi ei pysty aluksi tunnistamaan sitä missä oman ruumiin rajat kulkevat, jolloin myös hänen ulkoiset ja sisäiset aistihavaintonsa sekoittuvat. Oman ruumiin



tunne voi jatkua toisten ihmisten ruumiiden alueelle. (Erkkilä 2008, 101.) Tämä tarkoittaa myös sitä, että identifioituessaan samankaltaisiinsa – useimmiten toisiin lapsiin – tapahtuu heidän välillään tunteiden siirtymistä reaktiona toisen ruumiiseen liittyvissä tapahtumissa. Esimerkiksi toisen lapsen kaatuessa toinen itkee. Lacan näkee reaktion johtuvan juuri lapsen ambivalentista suhteesta omaan ruumiiseensa. (Lacan 2009 [1966], 21.) Samankaltaiset ruumiinkuvat ovat kuitenkin lapselle välttämättömyys, jotta hän oppii muotojen avulla hahmottamaan itsensä ja sitä kautta ymmärtämään itsen toisista erillisenä (Erkkilä 2008, 105). Lapsi alkaa vähitellen hahmottamaan sen, että hänen tilallisesti ja kehollisesti kokeva minänsä on erillinen siitä yhtenäisestä peiliin kuvastuvasta ruumiista. Lapselle tulee ilmi se, että hänellä on suora yhteys omaan ruumiiseensa ainoastaan sisäisesti, mutta sen ulkoinen kuva on aina toisen katseen välittämä. (Bonner 1999, 240.)

Lapsi voi siis nähdä peilivaiheessa itsensä kokonaisena ja yhtenäisenä, mutta tuntee itsensä samaan aikaan vielä motorisesti kehittymättömäksi. Tämä ristiriitainen havainto johtaa lapsen tilaan, jossa hän kokee olevansa ruumiillisesti hajallaan ja irrallisiin osiin jakautunut. Tilanteen tuoma ahdistus vahvistaa lapsen kokemaa yhteyttä peilikuvaansa, mutta tämä keinotekoinen ruumiinkuvaan pohjautuva ego joutuu alati jännitteiseen tilaan, jossa pelko ruumiin hajoamisesta kamppailee yhtenäisen ja hallittavan ruumiin illuusion kanssa. (Evans 1996, 67; Erkkilä 2008; 107). Eletystä todellisuudesta vieraannuttava imaginaarinen peilikuvaan identifioituminen voi altistaa subjektin uhkaaville ruumiin hajoamisen kuville ja alun perin olemassa ollut ruumiin ja sen kuvan ambivalentti suhde on saattanut jäädä elämään psyydessä trauman tavoin. (Nyberg 2019, 145.) Tietynlaista ruumiin disintegraation kuvaa on havaittavissa Soutinen *Grotesque* -omakuvassa, jossa ruumiinkuvan hallittavuuden ongelmat tulevat esiin ruumiin monimerkityksellisessä ilmiössä. ”Löysä iho” ja olemattomat silmät liukenevat toisaalta kuvan tausta-alalle, toisaalta ruumiin ulkoihin tekijöihin. Mistä ruumis alkaa ja mihin se oikeastaan rajautuu?

Lacan puhuu fragmentoituneesta ruumista [corps morcelé] ja sen aiheuttamista fantasioista, jotka yleensä ilmenevät ihmiselle unissa. Unet voivat sisältää kuvia irronneista raajoista, silpoutuvista sisäelimestä sekä muista ruumiin eheyttä uhkaavista näyistä. (Lacan 2009 [1966], 5; Evans 1996, 67; Erkkilä 2008, 107.) Fragmentoituneen ruumiin kuvat tulevat tyypillisimmin analysoitavalla esiin etenkin silloin, kun hän kokee negatiivisen tunteensiirron yhteydessä

aggression purkauksia (Evans 1996, 67). Lacan (2006 [1966], 86/105) selittää, että edellä kuvatun kaltaiset ”harhanäyt” ilmestyvät unissa erityisesti juuri silloin, kun psykoanalyysissä tarkastellaan potilaan kaikista arkaaisimpia pakkomielteitä ja fantasioita. Ihminen kärsii fragmentoituneen ruumiin fantasioista koko elämänsä, sillä peilisamaistuminen ei koskaan ole lopullinen ja muuttumaton. Ruumiinkuvaa tulee jatkuvasti uudistaa tai muutoin sitä uhkaa riittämättömyyden tunne. (Erkkilä 2008, 107-108.)

Lacan (2006 [1966], 89/110) väittää, että aggressiivisuudella on korrelaatio narsistisen<sup>12</sup> identifi kaation kanssa. Helena Erkkilä (2008, 110–111) avaa Lacanin näkemystä ja uskoo niin ikään aggression ja hajonneen ruumiin kuvien juontuvan hauraasta perustasta, jolle ego on rakentunut. Identifi kaatio imaginaariseen kuvaan aiheuttaa jännitteen. Ego ikään kuin lainaa identiteetin toiselta, johon samastuu ruumiillisesti. Toisaalta subjekti kokee ainoaksi mahdollisuudekseen samaistua tähän ulkopuoliseen toisen kuvaan, jotta voisi saavuttaa identiteettinsä, mutta toisaalta kuitenkin samaan aikaan kokee vieraannuttavaa tunnetta tämän edessä. Kun ego ei kykene löytämään vastaavuutta itsen ja ”lainatun” identiteetin välillä syntyy jännite, joka aiheuttaa aggressiota. Tästä ristiriitaisuudesta syntyvä aggressio palauttaa egolle ainakin hetkellisesti jonkinlaisen hallinnan ja yhtenäisyyden tunteen. Lapsella tämä aggressiivinen käytös voi näkyä esimerkiksi kieleen astumisen kynnyksellä kielteisen ei-sanan viljelynä, jolloin lapsi osoittaa omistusoikeuttaan omaan ruumiiseensa, eli torjuu olemasta tai haluamasta automaattisesti sitä, mitä joku toinen tahtoo hänen olevan tai haluavan (Bonner 1999, 242).

Palaan Soutinen omakuvaan *Grotesque* (1922-23), jota on tulkittu suhteessa Francis Baconin ajallisesti Soutinea myöhempiin omakuviin. Omakuvassa taiteilija asettaa itsensä tietoisesti näkyväksi määrittelemättömän toisen katseen alaiseksi, ennakoiden minuuden muotoutumista heidän silmissään. Baconin omakuvien on nähty aiheuttavan voimakkaalla muodon hajottamisella ja vääntämisillä katsetta torjuvia efektejä (ks. Decroocq 2007, 128). Ernst Van Alphen (1992, 115) korostaa sitä, kuinka subjektin ”täyteyden” tunne perustuu toisen katseelle.

---

<sup>12</sup> Lacan yhdistää narsismin konseptin kreikkalaisen mytologian Narkissos -myyttiin, jossa tämä rakastuu omaan kuvajaiseensa. Lacan määrittää narsismin täten eroottisena viehtymyksenä omaan peilikuvaan, mutta narsismilla voi olla hänen mukaansa myös aggressiivinen luonne. Aggressiivisuus viittaa peilikuvan ja oman ruumiin väliseen disintegraatioon. Lacan myös käyttää termiä ”itsemurhaava narsistinen aggressio”, joka indikoi subjektin itsetuhoisuutta suhteessa tähän ristiriitaisuuteen. (Evans 1996, 120.)

Baconin subjektit ovat kuitenkin kuin ansassa täysin sisäisen tunteensa vallassa. Heiltä puuttuu ruumiin eheyden tunne, jota toiseen samastuminen tuottaa. Kuvan subjektit taistelevat egon pelkistämistä vastaan, mikä näyttäytyy osin jopa aggression ilmaisuna. Tämä näkyy mielestäni Soutinen omakuvassa, jossa Soutine kohdistaa aggression itseensä muun muassa tietoisesti jättämällä pois silmien kuvauksen.

Maurice Tuchman (1968, 10-11) kertoo, että Soutine lapsuuden juutalaisyhteisöissä katseeseen ja katsomisen prosessiin liitettiin erityistä vaaraa. Raskaana olevan naisen tulisi välttää katsomasta sellaisia asioita, jotka voisivat vahingoittaa syntymätöntä lasta. Ajateltiin, että myös syntynyttä lasta ei saisi katsoa liikaa, sillä tämä voisi olla haitallista. Siten äiti tai lapsen ensisijainen hoitaja pyrki suojelemaan lasta ulkopuolisten katseilta. Ortodoksijuutalaisuudessa katse ja katsominen assosioituivat siis johonkin kauheuden voimaan, ja sellaista katseen valtaa käyttävä saattoi kuulla itsestään kutsuttavan ”pahan silmänä” (evil eye). Toisen katseen puute voi sekin kantaa mukanaan tuhoisia seurauksia. Jos katse ei palaudu, voi kyseenalaistaa olenko näkyvä toiselle. Tällöin kyseeseen voisi tulla ajatella, että itsestä on tuotettava jonkinlainen näyttämö tai näytös – sellainen kuva, joka havaitaan, oli se sitten negatiivisessa tai positiivisessa mielessä.

Patrik Nyberg (2019, 133) kirjoittaa, kuinka tietynlaisen naamion ylläpitoon ja joksikin toiseksi tekeytymiseen liittyy usein identiteetin problematiikka ja sitä seuraava aggressio. Nyberg tuo esiin, että eri tulkintojen mukaan hänen tutkimansa Helene Schjerfbeckin omakuvat viestivät toisaalta hauraan egon itsesuojelusta ja toisaalta purkautuvasta aggressiosta. Eri elämäntilanteet ovat hedelmällisiä joko vaimentamaan tai voimistamaan viitteitä aggressioon, naamioitumiseen sekä kuolemaan, mutta ensisijaisesti sellaiset viitteet kertovat Nybergin mukaan yleisestikin ruumiinkuvan visuaalisen esityksen ja subjektin kokemuksen välisestä problemaattisesta suhteesta. Esimerkiksi omakuva on jo luonteeltaan naamio, johon subjekti yrittää mahduttaa itsensä, sillä visuaalinen tunnistettava representaatio on ehto sosiaaliselle näkyvyydelle. Tämä luo kuitenkin uhan koetun minuuden pelkistymiselle, jolloin aggressio saa ylliotteen subjektin eheyden puolesta.

Soutine omakuvassa katseen ennakointi näyttäytyy itsen asettamisena alhaisempaan asemaan suhteessa toiseen, katsojaan. Kuvasta huokuu kykenemättömyys asettua ideaalisen

egon kuvaan ja jättäytyminen taantuneelle tasolle liittyen omaan ruumiinkuvan kehitykseen. Lacanin (2009 [1966], 27) mukaan kaikki subjektin estyneet kehitysvaiheet ja niistä aiheutuvat taantumuksen seuraukset ovat omiaan aiheuttamaan aggressiivisuutta. Aggressio kohdistuu Nybergin (ibid., 145) mukaan siihen, jolta ideaali-ego omaksutaan, eli joko itseän, johon on sisällytetty toisen kuva tai toiseen, joka on ikään kuin tunkeutunut subjektin ruumiiseen. Kaja Silverman (1996, 42) kutsuu tällaista narsistista egoa yhtäläillä murhaavaksi ja itsemurhaavaksi.

Soutinen aggression suuntaaminen itseensä omakuvassa *Grotesque* näkyy siinä, miten hän on esittänyt itseensä ja identifikaationsa liitettyjä attribuutteja. Taiteilijuuteen positiivisesti liitettävät määreet kuten taiteilijan käsi on jätetty kuvan ulkopuolelle. Sen sijaan fyysiseen tunnistettavuuteen liitettävät piirteet kuten suu, nenä ja korvat ovat saaneet Soutinen käsittelyssä jopa karrikoidun liioitellut muodot. Pää on suhteessa muuhun vartaloon pieni ja luonnoton, mikä korostuu vasemman olkapään ja käden jättäjäisyyden vierellä. Aivan kuin hän sillä suojautuisi vastapuolelle asettuvalla yleisöltä. Hätkähdyttävimmät ovat silmät – joita ei ole. Taiteessa suljetut tai jopa sokeat silmät liitetään ehkä stereotyyppisestikin sisäisyyteen sekä transendenttaalisuuden kokemuksiin. Marja Lahelma (2014, 87-88) on kirjoittanut kuvaustavan pitkistä perinteistä siteeraten esimerkiksi Platonin Faidonia, jossa liiallinen ympäröivän todellisuuden havainnointi ja ymmärtäminen silmien kautta näyttäytyy Sokrateelle uhkana, joka lopulta voi sokeuttaa ihmisen sielun.

Muotokuvassa nimeltä *La Femme à la Robe Bleu*, n. 1924 (kuva 2) Soutine on maalannut kohtisuoraan katsojaan päin asettuneen henkilön, jonka näkeminen aiheuttaa samankaltaisen ristiriitaisen samastumisen ja torjumisen tunteen kuin *Grotesque*. *La Femme à la Robe Bleu* maalauksen henkilön katse on tyhjä – tai oikeastaan silmien kohdat ammottavat tyhjyyttä kuin Soutinen omakuvassakin. Henkilö ilmenee vastaanottajalle etäännyneenä ja onttona, kuin se olisi siirtymässä elämästä kuolemaan. Posket vielä punertavat, mutta asennon vertikaalisuus osoittaa ylöspäin aivan kuin se olisi hiljalleen nousemassa maalauksen yläpuolelle. Lisäksi Soutine on kuvannut pään ympärille keltaisen hatun, joka kuitenkin symbolisesti näyttäytyy kuin pyhyyttä ilmaisevana sädekehänä, *aureolana*. Hahmon vartalo tuntuu kuin hukkuvan runsaan mekkonsa sisään, joka toisaalta on myös eräänlainen tyhjyys maalauksen keskiössä, sillä jossain määrin kasvot näyttävät kuin ne leijuisivat mekon yllä. Kuvassa ei ole enää tunnistettavaa henkilöä vaan tyhjyyteen ja merkityksettömyyteen valuva naamioitu hahmo.

Sisäisesti koetun ruumiin tunteen sovittamattomuus ulkoiseen toisen kuvaan näyttäytyy ikään kuin ”subjektin kuolemana”. Kuoleman esitykset yleisesti viittaavat sinällään jo symboliseen järjestykseen, sillä subjektille kuolema ilmenee ainoastaan sosiaalisesti välitettyjen merkitsijöiden välityksellä. Ihmisellä ei ole muuta keinoa lähestyä henkilökohtaista kuoleman kokemusta kuin sitä indikoivan symbolin nojalla. (Evans 1996, 31.) Lacan pitää Freudin *kuolemanvietin* käsitettä [saks. *Todestrieb*, eng. *death drive*] erityisen tärkeänä psykoanalyysille. Evans (ibid., 32) jäsentää Lacanin kuvanneen sitä ikään kuin menetetyn harmonian nostalgiana, haluna palata esioidipaaliseen symbioottiseen tilaan, joka edeltää vieraantumista äidistä ja irtaantumista kohti subjektin erillisyyttä ja symbolista järjestystä. Edellä kuvailussa Soutinen muotokuvassa onkin läsnä juuri vieraantumisen ja erillisyyden kokemus, jossa kuvattu henkilö on kuin siirtymätilassa.

Tätä aggression, naamioitumisen ja imaginaarisen identifikaation välistä ongelmaa tulen käsittelemään vielä lisää seuraavissa luvuissa. Koen, että Soutine maalasi itsensä ja identiteettinsä kankaalle riippumatta siitä, millaiseen kuva-aiheeseen hän naamioitui. Näkemystäni tukee myös Andrijauskasin (2008, 83) toteamus siitä, että kaikki se, mitä näemme Soutinen kankaalla voidaan tulkita taiteilijan omakuvallisina ilmentyminä. Osoitan teosanalyysissä sen, miten Soutine projisoi omaa sisäistä kaaostaan sekä identiteetin haurasta pohjaa maalauksissaan – muotokuvien lisäksi myös maisemissa ja eläinruhoissaan.

### 3.3. Abjekti minuuden eheyden uhkana

Abjektin käsite liitetään nykypäivänä keskeisesti Julia Kristevan psykoanalyttiseen teoriaan abjektioista, jonka hän esittää ensimmäisen kerran vuonna 1980 julkaistussa esseessään *Pouvoirs de l’horreur* (eng. käännös *Powers of Horror* 1982, osittain suom. valikoimassa *Puhuva subjekti*. 1993). Kristeva noudattaa teoriassaan lacanilaista mallia, jonka mukaan abjektio tapahtuu subjektin psyykkisessä kehityksessä siinä vaiheessa, kun lapsi vieraantuu äidistään, mutta ennen siirtymistään kielelliseen, symboliseen minään. Tämä peilivaihetta edeltävä, ohimenevä ja väliaikainen prosessi ajaa subjektin haurauden ja tietämättömyyden tilaan, jossa tunne itsestä hämärtyy. Myöhemmässä elämässä esimerkiksi erilaiset ruumiineritteet voivat

herättää mieleen varhaisia muistoja tästä psyykkisen elämän kehitysvaiheesta, jolloin subjekti kokee uudelleen tällaisen samankaltaisen tilan. Hyvä esimerkki on eritteiden kulku ruumiin sisäpuolelta ulkopuolelle, mikä hämärtää subjektin kehonrajoja ja samalla tunnetta itsestä ja minuudesta. (Arya & Chare 2017, 2.) Tässä tutkimuksessa osoitan, kuinka Soutinen taide herättelee abjektion tunnetta ja värisyttää minuuden eheyden kokemusta, erityisesti ruumiin marginaalisia raja-alueita tulen käsittelemään luvussa 5.

Voidaan siis ajatella, että abjekti on jotain, joka uhkaa ruumiin rajoja ja sen eheyttä. Abjektiolla ei kuitenkaan ole määriteltävissä olevaa objektia, jota pystyisi nimeämään tai kuvittelemaan, vaan se koostuu toisiinsa nivoutuvista ajatuksista ja affekteista. Sillä onkin vain yksi ominaisuus objektilta – oleminen vastakkainen minälle. Abjektion tilassa subjektia vastassa on todellisuuden ulkopuolelta tunkeutuva uhka, joka on aivan lähellä – niin että se houkuttaa ja fasinoi – mutta johon samaan aikaan on mahdotonta assimiloitua. Subjekti voi kokea tämän pelottavana tai huolestuttavana ja silti samaan aikaan halun viettää herättelevänä. Halu ei kuitenkaan voita itseuria ja lopulta se ahdistuksen voimasta tyyntyy, jolloin puistatus saa aikaan subjektissa torjuvan vastareaktion. (Kristeva 1980, 9). Tämän kaltaisia väristysten kokemuksia myös Soutinen taide on itsessään herättänyt. Abjektion kokemus muodostuu kuitenkin hankalaksi kuvailla, sillä kuten sanottua, sillä ei ole objektia vaan se muotoutuu moninaisista yhtäaikaista reaktioista. On kuitenkin joitain yksinkertaistavia esimerkkejä, jotka voivat auttaa sen hahmottamista.

Kristevan mukaan inhotus tai kuvotus ruokaa kohtaan on yksi arkaaisin esimerkki abjektiosta (ibid., 10). Väristykset ja yökötykset toimivat suoja mekanismeina, jotka suojaavat minuutta. Vaikka subjektia inhottaa ja kuvottaa edessä oleva ruoka-aines, se altistaa itsensä maistamaan sitä, koska se on toisen halu. Tässä prosessissa minä irtaantuu itsestään ja on jo matkalla toiseksi tuloaan, minun itseni kuoleman tähden. Ruumiineritteiden tavoin ruoka on jotain kahden välissä olevaa, toisaalta osa minua, toisaalta minuun kuulumatonta. Abjektion tilassa subjekti hylkii ruumiin rajoja uhkaavaa ainesta ja aiheuttaa odottamattomia reaktioita – kehon kouristuksia, väristyksiä, sydämentykytyksiä, hikoilua, pahoinvointia, jopa oksennusreaktion. Abjektiio ei synny esimerkiksi puhtauteen tai terveyteen liittyvien puutteiden kautta vaan Kristeva määrittelee sen joksikin, joka häiritsee identiteettiä, systeemiä ja järjestystä. Abjekti on myös jotain, joka ei kunnioita ennalta asetettuja rajoja tai sääntöjä. Se voi olla jokin

kahdenvälisellä alueella operoiva ja moraaliton seikka, joka yhdistää ristiriitaisia asioita toisiinsa, kuten viittaukset yhtäaikaaisesti toisaalta kuolemaan ja toisaalta elämään. (Kristeva 1982, 4.)

Abjekti ja sen esitykset voidaan ymmärtää monella tapaa taiteessa. Nicholas Chare (2017; 52-53, 56) kuvailee Édouard Manet'n maalauksia, joihin katsojan on vaikea asemoida katsettaan, sillä työstöjälkensä perusteella taiteilija pitää toisaalta kiinni tarkasti muodosta, mutta toisaalta antaa muodon hajota maalauksen yllättävissäkin kohdissa. Chare viittaa siihen, että katsojan olo on tehty epämukavaksi, sillä Manet yhdistelee brutaalia maalaustapaansa yllättäviin yhteyksiin. Hän pitää Manet'n sivellintyön jättämää jälkeä aggression ilmentymänä. Taiteilija voi esimerkiksi hallita kuvan tilaa ikään kuin "sulkemalla" henkilöhahmojen tilan tummalla taustalla, jolloin valo näyttää osuvan malleihin karkeasti ja suoraan. Tällöin maalauksen hahmon tila tunkeutuu katsojan tilaan ja voi aiheuttaa epämukavan tunteen. Samanlainen asetelma on monissa Soutinenkin muotokuvissa, joista esimerkiksi omakuva *Grotesque* on varsin selkeä esimerkki. Huomionarvoista on kuitenkin se, että niin Manet kuin myös Soutine pitää kiinni figuratiivisuudesta, eikä siis sivuuta tai täysin tuhoa subjektia, kuten Chare huomauttaa. Hänen mukaansa kauheus piilee taiteilijan tahdossa ylläpitää muotoa ja samaan aikaan kokea mielihyvää yksittäisten siveltimenvetojen mahdollisuudesta vahingoittaa ja uhata tätä harmoniaa. Abjektion vaara syntyy siis taiteilijan toiminnasta rajapinnoilla, siitä ennalta-arvattomuudesta, jota hän tuottaa katsojalle.

Antanas Andrijauskas (2008, 132) näkee, että Soutinen toistuva taipumus muodon vääristämiseen sekä ilmaisun rujouteen selittyy hänen viehtymyksestään äärimmäisiin tiloihin ja tilanteisiin, joissa elämä ja kuolema kohtaavat ja joissa ihmiset riisuvat heidän todellisen luonteensa verhoksi puetut naamionsa. Universaalisti kauniiksi nähdyt ihmiset eivät kiinnostaneet Soutinea muotokuvien malleina. Sen sijaan hän valitsi muotokuvaan usein malleikseen ihmisiä, jotka olivat ulkoisesti jollain tapaa poikkeavia ja marginaalisia. Soutine löysi samaistumispintansa elämässä epäonnea, nälkää, köyhyyttä tai raakaa työtä kohdanneista antisankareista, jotka saattoivat toisinaan näyttäytyä katsojalle jopa luotaantyöntävinä. Muotokuvissaan Soutine korostaa usein malliensa epämiellyttävää puolta, ajoittain brutaalisti ja omasta näkökulmastani heitä kohtaan suunnatulla aggressiolla.

Soutine useita muotokuvia yhdistää mallit, jotka poseeraavat taiteilijalle työasuissaan. Soutine korostaa näillä asuilla työläisen epäihmisyyttä ja ihmisten yhdenmukaistamista. Ruumis, jonka kokemukseen toisen katseen kautta on mahdoton päästä, naamioidaan asulla, joka vangitsee kuvatun henkilön sosiaaliseen ryhmään ja yhtä kaikki vie tämän kauemmas omasta ruumiinkokemuksestaan. Omakuvaa seuranneena ajanjaksona maalatussa *Le Petit Pâtissier*, 1922-23 (kuva 3) Soutine kuvaa nuorta kondiittoria, joka istuu punaista taustaa vasten ja hartiat leveinä tuolilla likaisen valkoiset työvaatteet päällään ja käsissään punainen liina. Mallin kasvojen ilmettä on miltei mahdotonta tulkita, sillä se sisältää kahdensuuntaisia liikkeitä. Peittämällä toisen puolen kasvoista saa vaikutelman epätoivoisesta ja huolestuneesta nuoresta miehestä, kun taas toinen puoli viestii jopa pientä arroganssia. Minun katseeni osuu kuitenkin verevän punaiseen liinaan, jonka asettaminen keskelle hahmon vatsaan saa iljettävän tunteen aikaan. Jyrkät vastakkainasettelut materiaalivalinnoissa ja taiteellisessa ilmaisussa sekä hahmon viestimässä maailmankuvassa aiheuttavat jonkinlaisen vastustusreaktion. Kokit, kondiittorit ja leipurit valmistavat työkseen ravintoa, joka pitää ihmisen elossa, mutta tässä maalauksessa vatsan kohdalle maalattu punainen läikkä näyttäytyy äärimmäisenä vatsaan kohdistuvana kipuna, jota malli aivan kuin pidättelisi asettamalla kätensä tähän päälle. Soutine on onnistunut kuvaamaan pistävän kipuilevaa sisäistä kokemusta inhimillisyyttä kätkevän univormun läpi.

Andrijauskas uskoo, että tämä epäinhimillistetty ja kafkamainen maailmankuva, jota Soutine maalauksissaan tarjoilee, on tosiasiasa kyllästetty humaaniuden ja myötätunnon hengellä (ibid., 128-129). Kokemus toisen kurjuudesta saa projisoimaan tähän omaa kurjuutta, jolloin epäjärjestyksen tunne vahvistuu ja toisessa näkee oikeastaan vain oman kokemuksensa, sillä ulkoinen kuva ei pysty koskaan saavuttamaan identiteetin reaalia monikerroksellista luonnetta. Soutine muotokuvat huokuvat näin ollen pyrkimystä nähdä toinen toisesta käsin, ikään kuin taiteilija kääntäisi katseen kulun toisin päin – mallista itseensä ja toisaalta myös mallista katsojaan. Ernst van Alphen viittaa abjektitaidetta käsitelleessä artikkelissaan Hal Fosteriin, joka on arvaillut kaksi syytä siihen, miksi taiteilijat tekevät abjektitaidetta: toinen niistä on abjektion yllyttäminen sinänsä, saada kiinni se itse teossa, synnyttää vastenmielisyyden kokemus itsessään, toinen syytä puolestaan on pyrkimys identifioitua abjektiin, tunnustella sitä kuvotuksen stimuloimaa katsetta, joka meissä reaalisen tasolla on ja sitä kautta lähestyä



lacanilaiseen maternaaliseen ruumiiseen palautuvaa ja isän lain myötä tukahdutettua traumaa (van Alphen 2017, 121).

Abjekti nivoutuu pitkälti ”trauman” käsitteeseen, sillä kuten abjekti niin myös trauma pitää sisällään ajatusta jonkin toiseuden prosessoinnista, sellaisen, jota kuitenkin subjekti ei kykene sulauttamaan omaan identiteettiinsä. Traumatisoitunut yksilö on kokenut identiteettiä häiritsevän disintegraation, tietynlaisen häiriön tai turmelemisen, kokemuksen. Tämä nostattaa puolustusmekanismin erittäin aktiiviseksi, mutta sen sijaan, että se pääsisi eroon kerralla kaikesta vahingollisesta, se pyrkii toistuvasti ulkoistamaan haitallisen trauman aiheuttamia jälkiä niin kauan, kunnes psykoanalyttinen prosessi on valmis. Trauma kannattelee mukanaan kuoleman pelkoa, joka voi yhtälailla ilmetä niin lasten seksuaalisina traumoina, sotaan tai onnettomuuksiin liittyvinä traumoina kuin myös juutalaisten kokemien vainojen aiheuttamina traumoina. (Menninghaus 2003, 394.)

Trauman käsittelykeinona näen Soutinen taiteessa vahvimmin eläinten ruhomealaukset, joissa abjekti ei pelkästään näyttäyty materiaalin, maaliaineen, käsittelyssä ja taiteellisessa ilmaisussa vaan myös sisällöllisesti. Näissä maalauksissa keskiöön nousee ruumis ja ruumiin rajat, jotka on asetettu hyvin hauraaseen asemaan ja ilman suojausta. Maalauksissa abjektin uhan annetaan tulla kuvainnollisesti iholle ja rikkoa muodollisia rakenteita, tiukkoja rajoja ja kohdata toiseus. Näen maalaukset henkilökohtaisen trauman käsittelynä ja eräänlaisena puhdistautumis- tai siirtymäriittinä. Antropologi Mary Douglasin teoria rajanvedoista eri rituaalisten toimien taustalla toimii hyvänä perustana tähän. Näihin analyyseihin palaan viimeisessä käsittelyluvussa (luku 5). Seuraavassa luvussa käsittelen kuitenkin ensin vielä syvemmin materiaalisen muodonannon kautta ajassa ja tilassa rakentuvaa minuutta ja toiseutta sekä niiden välistä jännitteisyyttä, joka etsii muotoaan Soutinen maisemamaalauksissa.

## 4 TEMPORAALISIA JA SPATIAALISIA TULEMISIA

### 4.1. Aikaan hajoava materiaalisuus, minuuden ääriivottomuus

Silmäni vaeltavat kankaalla puolelta toiselle, ylös ja alas. Tuntuu kuin ne tekisivät katkonaisia nytkähdyksiä pysähdellen vuoron perään maaliaineen muodostamiin erilaisiin pintoihin. Silmän liike ei kuitenkaan tunnu sulavalta eikä se lopeta täysin kulkuaan vaan on rauhaton etsiessään maalauksesta joitain merkityksiä, representaatioon ohjaavia muotoja. Pystyn voimakkaiden mustien, tummansinisten, punaisten värisävyjen sekä pienten keltaisten ja vihreiden vivahteiden joukosta erottamaan vasemmalla reunalla aivan kuin alaspäin valuvan talon ja sen vieressä oikealla mustia puunoksia muistuttavia maalausjälkiä. Horisontaalinen maan ja taivaan erottava linja on hyvin tulkinnanvarainen. Itse näen sen kulkevan viistosti vasemmasta alakulmasta kohti oikeaa yläkulmaa. Lontoon Tate museoiden kokoelmissa oleva maalaus *Landscape at Céret* [alkup. *Paysage à Céret*], 1920-21 (kuva 4) on varsin tyypillinen Soutinen tuottama maisemamaalaus hänen ajaltaan Céret'ssä, Ranskassa.

J. M. Bernstein kirjoittaa artikkelissaan *Judging Life: From Beauty to Experience, from Kant to Chaim Soutine* (2006, 65) kuinka modernissa maalauksessa estetiikka kietoutui ihmisen ruumiilliseen kokemukseen ja hän ottaa esimerkikseen Soutinen [maisema]maalaukset. Bernstein esittää, että maaliaine ei ollut Soutinelle merkityksetön työväline, jolla kuvata pelkästään merkityksiä tuottavia muotoja vaan se oli väline, joka itsessään tuotti Soutinen käsittelyssä optisesti havaittavia taktiilisia eli käsinkosketeltavia ominaisuuksia. Materiaalilla on tärkeä rooli toimia välittäjänä taiteilijan idean ja lopullisen valmiin taideteoksen välillä, ja siten sitä olisi syytä tarkastella myös psykologisena tekijänä. Materiaalin työstämisen kautta joksikin tuleminen ja muotoutuminen on osa taiteenteon siirtymällistä luonnetta. (Adams 1996, 205.)

Maaliaine, joka on tallentunut kankaalle Soutinen siveltimenvetojen myötä, avaa siis yhteyden taiteilijan fyysiseen ja mentaaliseen taiteen valmistusprosessiin. Materiaalisuus kykenee purkamaan esittävän tason diskursiivisia rakenteita sekä representoidun kohteen jäädyttämistä katseen staattiseksi kohteeksi (Nyberg 2019, 73). Maalaukselliset eleet vievät huomion representaation kohteesta katseen logiikkaan ja sitä kautta maalauksen tekijän ruumiillistamaan aikaan sekä itse katsomisen temporaaliseen tapahtumaan. Céret'n

maisemakuvien katsomistapahtuma hajoaa aikaan. Ne eivät vangitse katsetta yhteen pakopisteeseen vaan antavat silmän vaeltaa maalausjäljestä toiseen. Bernstein (2006, 65) korostaa, että jokainen maalikerros ja sively, sekä muoto, johon maali on kankaalle lopulta kuivunut, kantaa mukanaan juuri sen maalaushetken historiaa. Samalla ne osoittavat katsojalleen fyysisen vastineen. On muistettava, että maalaus ei koskaan voi sellaisenaan representoida suoraan optisia, yhdellä silmän räpäyksellä vastaanotettuja, havaintoja tai impressioita, sillä maalaus on aina käden työtä, temporaalisesti toisistaan irrallisia käden liikkeitä (Nyberg 2019, 77-78).

Luovan työn prosessuaalisuus ja toisteinen luonne johtaa usein taiteen teon rutinoitumiseen, jolloin lihasmuisti alkaa luontaisesti tuottaa tietynlaista liikettä. Yvonne Erikssonin mukaan taideteoksesta on mahdollista tarkastella yhteyttä taiteilijan fyysisiin käden liikkeisiin ja maalauksen erityisiin kohtiin – yhtäläillä niihin, joiden kohdalla taiteilija on toiminut lihasmuistinsa varassa kuin niihin, joissa totuttu ilmaisu poikkeaa tai on selkeästi harkitumpaa kuin toisaalla. (Eriksson 2013, 52.) Maalauksessa *Landscape at Céret* huomaan erityisesti mustien maalijälkien olevan muita värejä tarkemmin applikoituja. Yksittäisistä kohdista myös oletetun talon punainen katto vaikuttaa syntyneen tietoisesta käden ja mielen yhteistyöstä. Se mikä tekee näistä jäljistä artikuloituja ja muista poikkeavia on niiden ykseys. Mustat viivat eivät ole sekoittuneet muihin väreihin kuten toisaalla näemme esimerkiksi sinisen sekoittuneen vaaleaan maaliväriin. Punainen ”katto” sen sijaan näyttää osittain liukenevan oranssiksi, mutta sekin on johdonmukainen sulauma, sillä siveltimen jättämä liikesuunta on sama. Punainen kattoviiva ja mustat puita jäljittävät siveltimenvedot tuntuvat painokkailta, sillä niiden lisäys vaikuttaa tapahtuneen aivan viimeisenä. Huomionarvoista on sivellintyön dynaamisuuden rinnalle asettuva pysähtyneisyys – esimerkiksi talon ikkunoissa käsi tekee pysähtyneen ja harkitun liikkeen suunnatessaan mustaa väriä keskelle vaaleaa väripintaa.

Riikka Stewen (1995, 96-97) pohtii, että öljymaalaustekniikan myötä taiteilijoille avautui uudenlainen suhde maalaamisen tapahtumaan. Heidän oli mahdollista materiaalisesti tutkiskella subjektiivista kokemustaan ajassa ja omaa suhdettaan kuvaamaansa maailmaan. Materiaalinen työstöjälki kaikkine katkoksineen sekä epäjatkuvuuksineen ilmenee ajan ruumiillistumana. Se on aineelliseen muotoonsa investoitunutta maalauksen työstöaikaa, josta lopulta muodostuu myös katsomisen aikaa. (Nyberg 2019, 199.) Maalauksellisuus näin ollen

hajottaa imaginaarisen egon pysyvyyttä ja ääriviivallisuutta. Tämä pätee erityisesti taiteilijan omakuviin, mutta kuten olen aiemminkin ilmaissut, koen Soutinen maalanneen kankaalle itsensä – ruumiillistuen käyttämäänsä materiaaliin – riippumatta siitä, mihin aiheeseen hän itsensä naamioi. Subjektin voidaan nähdä olevan maalauksen ajassa jatkuvasti muotoutuva, tulemisen tilassa oleva ego. Subjekti ei kuitenkaan lopulta luovu täysin imaginaarisen egon kannattelemaasta väärintunnistuksestaan ja objektiksi asettumisestaan, sillä ilman sitä, se ei voisi tulla sosiaalisesti havaituksi (Nyberg 2019, 220). Psykkinen jännite näiden kahden tason välillä on tunnistettavissa maalauksien horjumisesta toisaalla vahvan figuratiivisessa ja mimeettisessä ilmaisussaan, toisaalla puhtaassa materiaalisuudessaan. Soutinen teoksen materiaalisuus kuitenkin tavoittelee väärintunnistuksen purkamista – se tavoittelee katsojansa huomiota siitä, ettei eteen aukeava maisema olekaan katseella hallittava, kuten ei oma peilikuvakaan kerro totuutta minuudesta.

Bernstein viittaa tekstissään Clement Greenbergiin, joka eräässä Soutinen Céret'n maisemia käsitelleessä arviossaan kritisoi maalauksen dekoratiivisuuden puutetta. Hän myöntää Soutinen maalivalintojen ja käsittelyn olevan kiistämättä omaleimaisia, mutta toteaa niistä puuttuvan lopulliseen riemastukseen tarvittavaa muodon eheyttä. Bernstein vielä esittää asian niin, että Greenbergille teosten kompastuskivi on se, etteivät ne tuota rauhoittavaa ykseyttä – ne eivät yksinkertaisesti tuota katseelle sellaista levollisuutta, jossa se voisi tuntea mielihyvää. (Bernstein 2006, 70.) On totta, että Soutinen Céret'n ajan maisemista on hankala löytää katseelle kiinnekohtia, mutta tämä kiinnittymättömyys suuntaa lopulta katseen kulun itseän ja siihen hallitsemattomuuteen, joka rakentaa subjektin olemassaoloa. Maalaus kykenee luomaan katseen vangitsevan vaikutuksen, mutta samalla se pitää vahvasti kiinni subjektin imaginaarisesta väärintunnistuksesta, sillä se luo harhaa subjektista katseen hallitsevana keskushahmona (Nyberg 2019, 159).

Lacan mursi tätä ääriviivallisuuteen perustuvaa kaksisuuntaista staattista havaintokokemusta representaatiokriittisesti esittäessään Hans Holbeinin *Lähettiläät* (1533) -maalaukseen liittyvää anamorfin<sup>13</sup> logiikkaa. Maalauksessa esiintyy kohtisuoraan katsottuna kaksi suurlähettilästä,

---

<sup>13</sup> Anamorfisen tulkinnan klassikkona on pidetty Jurgis Baltrušaitisin *Anamorphoses* (1955) -teosta. Aiemmin keskiaika-tutkimukseen keskittynyt Baltrušaitis alkoi vuoden 1946 jälkeen tutkia renessanssin optisia illuusioita ja totesi muotojen olevan jotain enemmän kuin visuaalisesti määrittävä rajallisuutensa. Anamorfit paljastavat hänen

jotka ovat muun muassa valtaa ja oppineisuutta symboloivien esineiden ympäröiminä. Kuvan etualalla keskellä on vasemmalta oikealle kohoava ovaali epämääräinen muoto, joka toisesta katselukulmasta, kuvapinnan suuntaisesti eli noin 90 astetta kohtisuorasta käännettynä paljastaa muodosta pääkallon. Tässä kulmassa kuvan toinen representaation taso, suurlähtetiläiden hahmot sumentuvat ja katsomisposition vaihdos osoittaa maalauksen luoman representaation keinotekoisien luonteen. Rotaatio tuo esiin näkyvän ja näkymättömän sekä merkitysijän ja representoidun tilan väliset suhteet. (Lyotard 2011, 378; Nyberg 2019, 89-90). Se mitä eteen piirtyy, riippuu siitä katsomispositiosta, josta kuvaa katsoo, ja toisaalta kuvan representoivat figuurit voivat joko ”kuolla” tai ”herätä henkiin” vain katsomisen tilassa. Maalaus ja sen hahmot määrittyvät toiseuden logiikkaa noudattaen juuri toisesta käsin.

Vaikka taiteilija ennakoi maalauksen piirtymistä potentiaaliselle yleisölle, se saa jokaisessa kohtaamisessa uuden näköalan. Oma näkemykseni on, että Soutine luopuu ennalta määrättyistä merkitysrakenteista ja antaa kuvan kaikessa materiaalisuudessaan ryöppyä katsojan päälle ikään kuin voimistaakseen kankaalle välittyvää sisäistä kaaoksen kokemusta. Bernstein toteaa (2006, 67) Soutinen vievän maalauksen luettavuuden ja ymmärrettävyyden rajamaille, jossa merkitys murentuu ja jäljelle jää yksinkertaisesti käsitelty hyytelömäinen maaliaine. Soutinen maalauksen affektiivinen voima piileekin muodon vääristymissä – tai voi myös sanoa muodon mahdottomuudessa – ja siinä muotoa hakevassa ylijäämässä, joka kuvasta on kokonaan jäänyt pois (ibid. 2006, 70). Sanotaan, että ihminen etsii luontaisesti muodon täydellisyyttä tunteakseen tyytyväisyyttä katsomistilanteessa (ks. Gombrich 1982, 12). Täydellisyyttä rikkova kuva saattaa katsojan tietoisiksi positiostaan, katsomistilanteesta. Maalaus kohdistaa katseen ulospäin ja katsojan on suunnattava huomio itseensä, omaan mahdottomuuteensa ja itsen kontrolloimattomuuteen. Maalauksen epätäydellisyys johtaa katsojan epämiellyttävään asemaan, jossa hänen oma eheyden tunteensa on kadoksissa.

Maiseman hahmottaminen näin dynaamisesti sekä muotoa hajottavasti asettaa kyseenalaiseksi myös Soutinen suhteen maisemaan ja sosiaaliseen ympäristöön, määrittämättömään toiseen. Taiteilijan suhde kuvattavaan ympäristöön vaikuttaa maiseman ymmärtämiseen ja sen jäljentämiseen, ja se voi olla joko psykologinen tai maantieteellinen. Maantieteellisessä

---

mukaansa jotain merkittävää optisen illuusion voimasta ja keinotekoisesti rakentuvan maailman filosofiasta. (Žukauskienė 2014, 199.)

näkökulmassa ympäristö on tunnettava tarkasti, jotta sen voi esittää mimeettisesti. Vaikka ympäristöä ei maantieteellisesti tuntisi, kohdistuu huomio siinä ainakin psyykeen tasolla johonkin sellaiseen, johon voi tarttua. Yvonne Eriksson puhuu mentaalikuvasta [mental image], joka on tietynlainen yksilökohtainen tapa nähdä edessä oleva maisema. Mentaalikuva rakentuu subjektin aiemmin nähtyjen ja koettujen asioiden kautta ja vaikuttaa siihen, minkä kokee tarpeeksi kiinnostavaksi kuvattavaksi. Toisaalta myös mentaalikuva muotoutuu ympäristön antamien impulssien aikaansaamina. Kuvallinen representaatio on jälki yksilön ajatusmaailmasta sekä siitä, miten tämä ymmärtää ympäristöään, tapahtumia sekä elämää itsessään (Eriksson 2013; 54, 60-61).

Erikssonin mentaalikuvan määrittelyn kautta Soutinen suhde Céret'ssä ympäröivään maailmaan sekä toisiin näyttäytyy verrattain kaoottisena ja jopa uhkaavana, mikä selittyy muun muassa visuaalisten tarttumapintojen vähäisyydestä ja toisaalta niiden harvojen figuratiivisten muotojen erityisyydestä. *Landscape at Céret* -maalauksesta kykenen hahmottamaan muun muassa talon ja puiden oksia. Kuten jo biografiassa toin esiin, olivat esimerkiksi puut Soutinelle läheisiä turvaa tuovia asioita jo hänen lapsuudestaan, jolloin hän pakeni painostavia kokemuksiaan lähimetsiin. Puut olivat Soutinelle hyvin tärkeitä kuvauskohteita läpi taiteellisen uran. Niiden merkitys tuntuu kasvaneen mitä myöhäisempää tuotantoa tarkastellaan. Kuitenkin näissä 1920-luvun alkupuolen maisemissa puut saavat myrskyisän ja ympäriinsä levittyvän ilmaisunsa, eikä lainkaan tukevasti maassa seisovan jyrkän puun muotoa. Sisäistä kaosta korostaa näiden havaittavien muotojen levittyneisyys ja valuminen. Muodot eivät korosta mitään, ovat vain keskenään toinen toisiltaan huomion vieviä materiaalsen pinnan muodostelmia.

Kuten jo luvussa 3 pyrin jokseenkin muotoilemaan, on subjektin todellinen ydinminuus ääriiivaton, se pakenee imaginaarisen vieraannuttavaa ja pelkistävää rakennetta. Tämä mielestäni näkyy visuaalisessa taiteen muodon hakemisen prosessissa, ilmaisun prosessuaalisessa luonteessa. Psykoanalyttisen prosessin mukaisesti subjekti ilmaisee puutteensa ja pyrkii hajottamaan imaginaarista naamiotaan toiselle suunnatulla kontrolloimattomalla puheellaan, joka vertautuu näkemykseni mukaan visuaaliseen muodonantoon esimerkiksi siveltimenvetoihin. Tästä kontrolloimattomasta puheesta Lacan käyttää termiä "täysi puhe". (Nyberg 2019, 167.) Vaikka [täysi] puhe taikka taiteessa esimerkiksi

maalauksellinen ilmaisu kykeneekin paljastamaan jonkin osan halusta, se ei koskaan tule kokonaan artikuloituksi. Yrittäessään uudelleen ja uudelleen muotoilla haluaan symboliseen muotoon, subjekti tuottaa aina ylijäämiä ja lisäyksiä, lopulta ohittaen päämääränsä, eikä se saa muodostettua haluaan lausunnan tasolla. (Evans 1996, 36; Nyberg 2019, 165.)

Samaa halua artikuloivaa muotoutumista voidaan rinnastaa Soutinen maalaukseen, jossa hän kontrolloimattomasti muotoilee halun katalysoimaa puutetta. Lacanilaisittain katsottuna Soutinen maalauksissa subjektin voidaan nähdä muodostuvan täyden puheen kaltaisesti, vailla selvärajaista intentiota tai lopullista muotoaan. Se on avoin uusille tulemisille ja jättää avoimeksi lopullisen olomuotonsa. Nybergin (2019, 220) sanoin: ”Täysi puhe asettaa subjektin eheän ja itseriittoisen minän antiteesiksi.” Se taistelee toisesta käsin määrittyvää minuutta vastaan. Näenkin Soutinen *Landscape at Céret* maalauksen kuin täyden puheen, se pyrkii uudestaan ja uudestaan tavoittamaan halunsa ydintä jokaisessa uudessa siveltimenvedossa suunnaten tavoitteensa pikemminkin ruumiilliseen kokemukseen kuin representaatioon. Tähän ruumiskokemukseen on helppo päästä käsiksi. Liike alkaa ohjata merkityksenmuodostumista ja maalauspinnan ”epäjärjestyks” alkaa hallita sitä kokemusta, johon ruumiillisesti mukaudun.

Kaja Silvermann (1996, 9) toteaa, että minuuskokemus onkin aina peräisin ruumiista ja ruumiin ympäröimä. Vaikka maisema ei kuvaa taitelijan ulkoista ruumiinkuvaa omakuvan tavoin, on se kuitenkin yhteydessä aiemmin kuvatun tavoin taiteilijan psyykkiseen sekä fyysiseen ruumiiseen juuri materiaalisen muodonannon välityksellä. Maalausjälki välittyy minulle subjektiivisesti oireilevan ruumiin aggression purkauksina, joka kohdistuu radikaaliin toiseuteen, siihen tiedostamattomaan katseeseen, josta käsin imaginaarinen minäkuva muodostuu. Suhde ympäröivään todellisuuteen on ristiriitainen, se joko tunkeutuu liian lähelle, ja toisaalta on yhtäaikaan saavuttamaton. Lacan toteaa, että tämän kaltainen ristiriita itsen ja toisen välillä – joka juontuu egon misantrooppisesta harhakuvitelmosta – aiheuttaa yksilössä sen, että tämä suoltaa ulos kaiken hänen olemassaoloon määrittelevän epäjärjestyksen (Lacan 2006, 114/93; Nyberg 2019, 145).

Soutinen Céret’n maisemat yleisesti, mutta erityisesti kuvaamani *Landscape at Céret* (1920-21) edustaa nähdäkseni tätä sisäistä sekasortoa, jonka erottaminen itsestä on ainoa tie itsensä hallitsemisen kokemukseen. Silverman (1996, 42) korostaa, että imaginaarisen ideaali-

toiseuden havaittuaan subjekti vastaa tähän vihamielisesti ja pyrkii epätoivoisesti ikään kuin ”sulkemaan” oman eletyn ruumiin ja toiseuden välisen raja-alueen, jotta voisi näin vahvistaa minuuden eheyden tunteen. Epäonnistuessaan subjekti joutuu käymään läpi ruumiillisen disintegraation kokemuksen, joka johtaa fragmentaaristen ruumiin näkyihin. Haluan seuraavaksi tarkastella sitä, miten oman minuuden dissoluutio ympäröivään todellisuuteen näyttäytyy useissa Soutinen Céret’n ajan maisemamaalauksissa, joita kutsun van Alphenia (1992, 143) mukaillen ”ruumismaisemiksi”. Seuraavassa alaluvussa siirryn siis tämän alaluvun temporaalisesti maalauksen pinnan materiaalisten jälkien kautta ajassa rakentuvasta minuudesta kohti tilallisesti hahmottuvia minuuden kerroksia.

#### 4.2. Ruumis maisemassa, minuuks merkityksettömyyden tilassa

Edellisessä alaluvussa käsitteelin Soutinen maisemamaalauksen avautumista aikaan, ja materiaalisesti ajan kerrostumissa resonoivan pinnan mahdollisuuksia osoittaa subjektiivisuuden rakenteita. Maalauksen materiaallinen pinta sekä representoidun kohteen tila on temporaalisen näkökulman ohella myös spatiaalisessa eli tilallisessa suhteessa katsojaan. Soutinen maisemat eivät representoi mimeettisesti ennalta määrättyä maisemaa, vaan ne muotoutuvat tilallisesti lausuman hetkellä, eli siinä tilassa ja ajassa kuin ne tulevat katsotuksi. Kuvan materiaalisuus haastaa katseen dominoivaa ja hetkessä haltuun ottavaa luonnetta ja ohjaa subjektin vastaanottamaan kuvaa haptisesti. (Nyberg 2019, 181.) Otin lyhyesti johdannossa esiin Kaja Silvermanin käsitteen *eletty ruumis* (*sensational / proprioceptive ego*), jonka ymmärtäminen auttaa hahmottamaan tämän alaluvun tapaa lähestyä teosten analyysia. Se liittyy subjektin ruumiinkokemukseen tilassa, ja Silverman korostaa erityisesti lihaksellisten tuntemusten ohella myös ihon eli ruumiin pinnan aistimellista tuntua (Silverman 1996, 17).

Suomenkielinen termi *eletty ruumis* viittaa näiden tuntemusten aktivoitumiseen nimenomaan käsillä olevassa tilassa. Silverman kutsuu tätä *tämyyden* (*hereness, ownness*) kokemukseksi, joka yhdistää yhtäaikaaisesti subjektin fyysisen ja psyykkisen ruumiinkokemuksen. *Tämyyden* kokemus kuvaa nähdäkseni hyvin sitä toiseuden erittäin lähelle tunkeutuvaa tunnetta, johon monet Soutinen maalaukset johdattelevat. Ruumiillinen tilassa kokeva minä aktivoituu



erityisesti sellaisissa Soutinen maisemamaalauksissa, joissa visuaalinen materiaali muuntautuu ruumiillisen aistihavainnon kautta psyykkisessä mielessä joksikin toiseksi kuin miksi sen alun perin on merkityksellistänyt. Tässä tapauksessa kyseeseen tulee esimerkiksi maalattu maisema, jonka hahmottaakin yhtäkkisesti itseään vastaan asettuvaksi ruumiiksi.

Tähän ajatukseen johdattelee hyvin Ernst van Alphen, joka kirjassaan *Francis Bacon and the Loss of Self* (1992) kuvailee Baconin harjoitelmaa *Study for Portrait of Van Gogh II ja III*. Niissä oletettu Vincent van Goghin hahmo on maalattu tummansinisestä ja mustasta maaliaineesta sekoitetuksi massaksi, jonka kasvoilla oleva tyhjä ilme saa hahmon näyttäytymään kuoleman personifikaatiolta. Ruumis on tyhjä ja ontto eikä lihaisa kuten sitä ympäröivä maisema. Ruumis ja sitä kehystävä tila muodostavat maalauksessa siis toisiinsa kietoutuvan kokonaisuuden, jolloin ruumiin ja taustan väliltä puuttuu plastinen eroavaisuus. Maisema on ruumiin kanssa yhtä eikä se kykene reunustamaan tai rajaamaan hahmoa, sillä se on osa sen ruumiillista jatkumoa. Ruumiin sisäisen ja ulkoisen raja on hämärtyneet. Näitä ”ruumismaisemia” van Alphen kutsuu termillä *bodyscapes*. (van Alphen 1992, 143.) Ruumismaisemat eivät ainoastaan rajaa kuvan sisäisiä rajoja, vaan koen niiden hämärtävän myös vastaanottajan ja kuvan välisiä rajoja, jolloin eletyn ruumiin alue jatkuu maalauksen pinnalle, määrittämättömän toisen alueelle.

Soutine maalasi Baconin tavoin samantapaisia kuvaan sulautuvia ja liukenevia ihmisfiguureita sekä korporeaalisia muotoja upotettuina maisemamaalauksiinsa muun muassa 1920-luvun alkupuolella ollessaan Céret’ssä sekä Cagnesissa, Etelä-Ranskassa. Maalaus *View Overlooking Céret, 1922* (kuva 5) edustaa omasta näkökulmastani tällaista ruumismaisemaa, jossa maisemallisten elementtien sommittelun sekä materiaalivalintojen kautta kuvassa voi nähdä makaavan ruumiin. Kuvan keskiosassa on rykelmä punaisia talon kattoja, jotka tekevät siksakliikettä. Talot itsessään ovat keltaisia ja niiden välissä virtaa mustanruskea vana. Maalauksen ala- ja ylä- osissa on tummista massoista rakentuvia kaarevia muotoja. Taivaanraja on aivan yläreunalla ja kuvasta onkin vaikea hahmottaa katsomiskulmaa. Huomio keskittyy kuvan keskiosaan, jonka kirkkaat punaiset ja keltaiset siksakmuodot ovat kuin riipivästi auki revityn rintakehän alta paljastuvat kylkiluut, joita ympäröi vitalisuutta uhkuvat ruumiineritteet. Tämä ”ruumis”, joka on yhtä aikaa siis maisema sekä ruumista muistuttavien elementtien rakentama epämääräinen ja maisemaan sulautuva hahmo on kuin van Alphenin kuvaama *bodyscape*, joka hämärtää erilaisia rajoja, niin ruumiillisia kuin tilallisiakin.

Vertaisin Soutinen maalauksessa näkemääni ruumista sommittelultaan renessanssimaalari Andrea Mantegnan *Cristo Morto*, n. 1483 (kuva 6) -maalauksen makaavaan Kristukseen, joka asettuu vertikaalisella linjalla lyhennettyyn perspektiiviin. Sekä Soutinen että Mantegnan maalaukset omalla tavallaan noudattavat edellisessä luvussa esitetyn anamorfisuuden logiikkaa. Katsomispositiota tai -kulmaa vaihtaen taikka etäämmälle siirryttäessä voisi olla, etten hahmottaisi Soutinen *View Overlooking Céret* -maalauksesta kumpaakaan: maisemaa eikä ruumista. Tätä näkökulmaa on aiheellista myös soveltaa Mantegnan *Cristo Morto* -maalaukseen, jonka lyhennetyn perspektiivin toimivuus on riippuvainen katsojan asettautumisesta tilallisesti. Kun maalausta katsoo kohtisuoraan Kristuksen edestä, tulee ruumis kompositionsa kautta hyvin lähelle katsojaa, aivan kuin seisoi jalkopäässä jakamassa maalauksen tilaa ja siinä koettua hetkeä. Kristus on kuitenkin Mantegnan maalauksessa samalla etäällä katsojasta, sillä käsien ja jalkojen ristiinnaulitsemisesta jääneitä ”reikiä” lukuun ottamatta ruumis vaikuttaa hyvin kiinteältä entiteetiltä ollen irti niin katsojan kuin myös maalauksessa näkyvien muiden hahmojen ruumiista.

Tästä katsomiskulmasta käsin Kristuksen ruumis jää siis Silvermania mukailleen ”eksteroseptiivisesti” koetuksi, joka tarkoittaa ruumiinkuvan havainnointia ulkoisesti ja visuaalisesti ilman suoranaista samaistumista. Tätä Silverman (1996, 14-15) kutsuu ”*identiteetiksi-etäisyyden-päästä*” (*identity-at-a-distance*), joka korostaa sitä, että visuaalisesti piirtyvä peilikuva on jokin *toinen*, jonka ruumis on myös erillinen minun ruumiistani. Soutinen *View Overlooking Céret* sen sijaan herättää ”*proprioseptiivisesti*” kokevan eli *eletyn ruumiin* aktiiviseksi. Aistiva *eletty ruumis* on kuten Nyberg (2019, 162) selittää ”ruumiistaan käsin tilassa kokeva ja tilanteisiin reagoiva minä”. Tärkeä huomio on, että *eletty ruumis* on rajoiltaan laajentuva tai tihentyvä, ja näihin ruumiillisiin reaktioihin vaikuttavat fysiologisten aistimusten ohella myös sosiaalisesti sidonnaiset aistimukset, kuten tilanteen aiheuttamat affektiiviset tuntemukset. Yhtä aikaa, kun Soutinen maalaamiin ”ruumiin osiin” tuntee fyysistä yhteyttä, on käsillä päällimmäisenä myös kauhun ja puistatuksen tuntemukset sekä tietynlainen vaaran tuntu, joka syntyy ehkä jossain minän ja toisen välisellä vedenjakajalla olemisesta.

Abjektion kokemus syntyy identifikaatiosta johonkin sellaiseen, joka itsessään on subjektiviteetin riskirajoilla. Soutinen ruumismaisema ilmentää näitä rajapintoja ja rajapinnoilla olemista erittäin vahvasti maiseman tullessa yhdeksi kokevan ruumiin kanssa. Tässä ajatuksessa

yhdyn Soutinen maalauksen kohdalla van Alphenin (2017, 122) ajatukseen, jonka mukaan hänen tutkimansa Baconin figuurit eivät ole ”abjektoituja toisia” eli jollain tapaa itsestä torjuttuja eheyttä uhkaavia elementtejä vaan maalaukset itsessään esittävät abjektion tilaa, sitä epäjärjestyksen ja minuuden dissoluution tilaa, johon katsoja on vedetty osalliseksi. Juuri maalauksen pinnalla konkretisoituu se tila, joka on yhtä aikaa maalauksen katsojan, tekijän ja representoidun hahmon välinen yhtymäkohta, johon vain eletty ruumis kykenee tarttumaan.

*Bodyscapes*, joita itse kutsun van Alphenia (1992, 142-163) mukailten *ruumismaisemiksi*, ovat kuin Lacanin määrittelemiä fragmentaarisen ruumiin kuvia, joita subjekti kohtaa epäonnistuessaan itsen ja toisen välisen rajan määrittelyssä etsiessään oman identiteetin sekä ruumiin eheyttä. *View Overlooking Céret* on kuin painajaismainen näky kuolleesta ruumiista. Voimakkaat punaiset, keltaiset ja tummat värit ovat kuten Adrijauskas (2008, 125) toteaa ”emotionaalisia värejä”. Kyseenalaistan omaa vahvaa affektiivista kokemustani ja sitä ristiriitaista samaistumisen tunnetta, sillä näkemäni kuvahan on määritelty vain ”maisemaksi”, eikä kokemukseni ole tyypillinen maiseman luoma subliimin kokemus, vaan saa tutkimaan itseäni vahvalla psykologisella intensiteetillä. Teosten affektiivisuus konkretisoituu sekä teoksen tekijän että kokijan eletyn ruumiin alueella tuntemana *minuuden puutteena*.

Ernst van Alphen (1992, 122-123) esittelee käsitteensä *minuuden puute (lack of self)* eräänlaisena ruumiillisen disintegraation kokemuksena, johon hän johdattelee kirjallisuusesimerkin kautta. Van Alphen esittää Mihail Bahtinin arvion Djuna Barnesin teoksesta *Nightwood, 1936 (suom. Yömetsä)*, minkä mukaan kirjailija tuottaa teoksen päähenkilöstä esteettisesti kokonaisen ja eheän, teon ollessa rakkauden osoitus kirjan keskushahmolle. Van Alphen kokee Bahtinin näkemyksen minä/toinen -suhteesta idealistisena. Rakkaussuhde on yksisuuntainen, jolloin kirjailija on aktiivinen rakastaja ja tarinan päähenkilö vastaanottaa passiivisesti itseään täydentävän kokonaisuuden. Van Alphen näkee, että idealistinen minä/toinen-suhteen kuva on Bahtinin näkemyksessä uhattuna, sillä [toisen] halu saattaa minuuden ja toiseuden liian lähekkäin, jolloin passiivisen ja aktiivisen roolit alkavat sumentua ja kahdenvälinen suhde käy erottamattomaksi. Kirjailijan osoittama rakkaus tarinansa henkilölle manifestoituuikin henkilöahmon irtaantumisenä itsestään ja näyttäytyy toisen [kirjoittajansa] halun kuvana. Halu murtaa minän ja toisen välisen etäisyyden, jota ilman

on mahdoton muodostaa minuuden eheyttä koossa pitäviä rajoja. Etäisyyden kaventuminen tai kokonaan häviäminen johtaa van Alphenin käsityksessä *minuuden puutteeseen*.

Visuaalisessa taiteessa sen sijaan *minuuden puute* esitetään yleensä muodottomuutena tai muodon poissaololla<sup>14</sup>. Tämän tyyppinen esitystapa kyseenalaistaa ruumiin hahmottamista selkeärajaisen muodon kautta. Taiteilija valitsee muodottomuuden ja fragmentaarisen ruumiin kuvat eheän ja rikkomattoman ilmaisun sijaan mahdollisesti sen vuoksi, että paradoksaalisesti muodottomuus saattaa olla ainoa tapa kuvata minuuden monikerroksista ydintä sellaisenaan, jossa se on riippumaton toisen rakentavasta katseesta – vaikka tämä minuus olisikin itsessään sekasortoinen ja epätäydellinen. Siispä ei voi sanoa, että subjekti kärsisi minuuden puutteesta vaan tällä tavoin pitää turvallista etäisyyttä liian tasapainoisesti esitettyyn minuuteen, joka voisi jähmettää tämän pelkäsi katseen objektiksi. (Van Alphen 1992, 142)

Maisemissa minuus ei manifestoidu ainoastaan tai välttämättä lainkaan konkreettisesti ruumiinkuvassa vaan tietyllä tapaa omassa psykologisessa mentaalikuvassa, jota avasin edellisessä alaluvussa. Lyhyesti ilmaistuna se ilmenee siis tavassa nähdä ympäröivä todellisuus itsen ja toisen välisen suhteen kautta. Subjektin sisäisen ruumiin tuntojen sovittamattomuus ulkoa tuleviin paineisiin aiheuttaa ristiriitoja, joiden negatiivisessa ja jopa aggressiota aiheuttavassa reaktiossa voi päätyä Lacania mukailleen näkemään ympärillään muun muassa irrallisia raajoja ja sisäelimiä. Tämä tietynlainen ambivalentti suhde ympäristöön ja mahdollisesti omaan minuuteen suhteessa toisiin näkyy mielestäni myös Soutinen maisemissa yksittäisinä erikoisina ruumiinosien ilmentyminä, ”fragmentaarisisina ruumiinkuvina” maisemamaalauksissa. Omasta näkökulmastani näiden teosten tavoitteena on jonkinlainen maiseman naamiointi, huomion herättely, toisen katseen vangitseminen ja sitä kautta huomion suuntaaminen katsojaan itseän.

Esimerkiksi teos *Street in Cagnes*, 1924 (kuva 7) kuvaa alaspäin punaisenaan kaartuvaa kujaa, jonka keskivaiheilla on hahmo matkaamassa katuja joko ylös- tai alaspäin. Hämmennystä aiheuttava asia on se, että tämä kuja ei lainkaan näytä tavanomaiselta kivetyksin päällystetyltä kävelykadulta, vaan punaisenaan helottava katu poikittaisine maalinvetoineen on kuin mutkalleen kaartuva selkäranka. Maisema itsessään on siis vitaalisempi ja ruumiillisempi kuin

---

<sup>14</sup> Lisää muodottomuudesta taiteessa ks. esim. *Formless: A User's Guide* (Bois & Krauss, 1997).

siihen asettuva ihmisfiguuri. Sama punainen selkärankamainen katu esiintyy useassa Soutinen maisemassa tuolta ajalta, joista yksi esimerkki on *Red Stairway at Cagnes*, 1923-24 (kuva 8).

Maalaus *Path to the Fountain*, 1920 (kuva 9) jakaa edellisten esimerkkien mukaisesti ruumismaiseman tunnuspiirteet. Kyseisestä maalauksesta on vasemman yläkulmaan piirtyvien rakennusten sekä pilvisen taivaan avulla huomattavasti helpompi hahmottaa syvyytsvaikutelmaa kuin esimerkiksi edellisessä luvussa käsitellystä *Landscape at Céret* -teoksesta. Oikeaa reunaa täyttävät vihreät ja ruskeankeltaiset rajut siveltimenvedot, jotka asettuvat horisonttilinjan eteen kuin runsaan vehreinä levittyvät puiden ja pensaiden kasvustot. Keskustaa jakaa jälleen, kuten teoksessa *View Overlooking Céret*, ylöspäin kapeneva linja, ehkäpä maalauksen nimessä mainittu polku, joka kuitenkin selkeänä valkoisen ja punaisen väreissään erottuu maalauksen pinnasta, aivan kuin se leijuisi kaiken päällä. Maisemasta ruumiillisen tekee erityisesti aivan alareunaan piirtyvät hammasmuodostelmat ja ikenet. Maalauksen tilallinen representaatio on hämmentävä. Hampaat ruumiillisena elementtinä viittaa suuhun ja suu taasen edustaa ruumiin aukkoja eli ruumiin hauraita kohtia, joiden välinen liike horjuttaa ruumiin eheyden tuntua. Kaikenlaiset raja-alueet nähdäänkin erityisen vaarallisina, sillä marginaaleilla tapahtuva edestakainen liike tai epävarmuus muuttaa täysin käsillä olevan kokemuksen perusolemusta ja muotoa (Douglas 2003 [1966], 122). Koska hampaat sijaitsevat maalauksen aivan alareunassa, ei voida tietää jatkuuko ruumis tästä ikään kuin maalauksen reunojen ulkopuolelle vai ovatko hampaat täysin irrallisia ruumiinosia maalauksen rajojen sisäpuolella. Ruumiin aukoista ja hauraista kohdista sekä sisä- ja ulkopuolen rajoista keskustelen lisää seuraavassa luvussa, mutta nyt on mahdollista todeta, että *Path to the Fountain* -maalauksen figuratiiviset ruumiselementit yhdessä maisemallisten piirteiden kanssa aiheuttavat katsojalle kehollisen epäjärjestyksen tunnun.

Ruumismaisemat nostavat esiin maalausten representaation sekä representoidun tiloihin liittyvän probleeman – tarkkojen rajojen tai muotojen piirtämisen mahdottomuus saa aikaan tilallisen jatkuvuuden niin maalauksen virtuaalisessa kuvatilassa kuin myös maalauksen ja sitä ympäröivän tilan tosiasiallisessa tilassa. Kun maalauksen tila horjuu hahmon ja representaation välisessä sisäisen ja ulkoisen kamppailussa, ei tilalle jää mahdollisuutta visuaalisen identiteetin ylläpitoon, ja lopulta katsojan kantama ruumiinkuvan yhtenäisyyden tunne katoaa. Kuten Bacon, ei myöskään Soutine tarjoa maalauksissa esiintyville hahmoilleen eikä maalauksen

katsojille selvärajaisia kehyksiä, jolloin subjektin ”tämyyden” tunne leviää laajalle. Subjekti jää ikää kuin ”leijumaan” merkityksettömään maailmaan, kun ruumiilta riistetään sen muotoa rakentavat rajat ja substanssi (van Alphen 1992, 162). Toisin sanoen ego siis luopuu imaginaarista egoa ylläpitävistä kehyksistä. Koska sisäisen ja ulkoisen raja on kaikkialla häilyvä, tunkeutuu ruumiin sisäpuoli ulospäin ja ulkopuolen onttoisuus sekä viittaukset kuolemaan sisään aiheuttaen katsojalle epätäydellisyyden ja puutteen tunnun. Niin katsoja kuin maalauksen mahdollinen hahmo kuljeskelee edestakaista liikettään subjektiuden rajapinnoilla katsoessa näitä Soutinen maisemamaalauksia.

## 5 RUUMIIN RAJAPINNOILLA

### 5.1. Epäjärjestyksestä ja saastumisen vaaroja

Tässä viimeisessä käsittelyluvussa tulen syventymään vielä aiempia lukuja tarkemmin Soutinen teoksissa ja niissä temporaalisissa sekä spatiaalisissa katsomispositioissa ilmeneviin rajojen ylittämiseen liittyviin uhkiin, kahdenvälisillä raja-alueilla oleviin vaaroihin ja voimiin, ja toisaalta minuuden eheytyksen mahdollisuuteen rituaalisen toiminnan kautta. Kuten muissakin luvuissa, korostan tässä luvussa myös minuuden ja toiseuden suhdetta ja teosten kokemuksellista kolmisuuntaista vuorovaikutusta. Käsittelyssäni hyödynnän antropologi Mary Douglasin (1966) analyysia rituaalisista rajanvedoista eri kulttuureissa, jonka myötä myös Soutinen juutalainen tausta saa erityisen aseman teosanalyysien syvemmässä psykoanalyttisessä tarkastelussa. Douglas havainnollistaa teoriassaan rajanvetoja esimerkiksi liian ja saastumisen käsitteillä, jotka liittyvät olennaisesti myös esimerkiksi juutalaisuuden syömis- ja puhtaussäännöksiin. Kristevan abjektion käsitteellistämiseen Douglas on vaikuttanut merkittävästi ja siten uskon heidän teoreettisen yhteen sulautumansa toimivan oivallisesti Soutinen eläinraatojen analyysissa.

Analyyseissä keskityn sekä teosten sisällölliseen puoleen eli siihen mitä tietynlaiset ruumiin representaatiot metaforisesti voivat merkitä minuuden kokemuksen tai työstämisen näkökulmasta, mutta yhdistän tulkintani myös siihen, millaisen psyykkisen vastineen näiden

kuvien katsominen ja kohtaaminen aiheuttaa. Pääosassa siis tutkin niiden potentiaalista tapaa vaikuttaa jatkuvaan minuuden tulemisen prosessiin toiseuden kohtaamisen kautta niin tekijänsä fyysisessä tosiasiallisessa maailmassa kuin kokijan nykyhetkessä eli eri tilallisissa ja ajallisissa kytköksissä. Soutine ei pyrkinyt eläinruhomaalauksissaan lainkaan piilottamaan epäjärjestystä aiheuttavia elementtejä vaan puolestaan toi ne suorastaan katsojan ”iholle” erilaisten ruumiineritteiden ja ruumiinaukkojen muodossa. Ruumiin marginaalisilla aloilla pysyttely korostaa maalausten luomaa vaaranalaisuuden tunnetta. Maalauksista välittyy eräänlainen rituaalisen uhraamisen kuvasto, jota tarkastelen tässä luvussa muun muassa suhteessa Douglasin tulkintoihin juutalaisen kulttuurin puhtaussäännöksistä.

Teoksessaan *Purity and Danger: An Analysis on Concepts of Pollution and Taboo* (1966) Douglas on tutkinut puhtaan ja epäpuhtaan merkityksenmuodostusta ihmisyhteisöissä, ja sitä kautta havainnollistanut sekä yksilön että yhteisön tasolla tapahtuvia rajanvetoja. Douglasin näkemys kiteytettynä on se, että lika on ainetta väärässä paikassa, ja siten edustaa jonkinlaista epäjärjestystä. Mielenkiintoisesti Kristevan näkemys abjektista on samansuuntainen Douglasin lika-käsityksen kanssa, sillä nimenomaan Douglasin ajatus liasta eräänlaisena symbolista järjestelmää horjuttavana elementtinä tuntuu olleen perusajatuksena myös Kristevan abjektin määrittelyssä. Lika tai tahra yhtä lailla kuin abjekti uhkaa eheää ja yhtenäistä järjestelmää, esimerkiksi ruumista kuten myös sosiaalisia yhteisöjä. Likaa esiintyykin vain siellä, missä on olemassa jonkinlainen järjestelmä, sosiaalisesti rakentunut symbolisen alue. Lika syntyy toisin sanoen eräänlaisena oheistuotteena systemaattisen luokittelun seurauksena. (Douglas 2003, 36 ja 2000, 86.)

Käsityksemme siitä, mikä on likaista ja mikä ei, ovat siis pitkälti riippuvaisia vakiintuneista normeista ja näiden kirjoittamattomien sääntöjen kunnioittamisesta. Ihminen pyrkii suojelemaan pyhäksi osoittamiaan paikkoja tahrautumiselta, ja siten epäpuhtaus ja pyhä ovat usein määritelty toisten vastakohtiksi. Epäpuhtaus on monessa määrin kuitenkin suhteellista: jokin likaisena nähty asia voi näyttäytyä toisessa kontekstissa jopa pyhänä. (Douglas 2003, 7-9 ja 2000, 53-55.) Soutine eläinraatoja katsoessa juuri tämä hämmentää. On vaikea suhtautua verta valuvien eläinraatojen katsomiskokemukseen, sillä veri ja kuolema ovat kulttuurissamme lähes tabuja. Hämmennystä ei ehkä aiheuta ainoastaan se abjektion kokemus, johon maalaukset väistämättä itseäni vievät vaan ehkä ennemmin se, etten tiedä miten taiteilija itse

on kokenut maalaukset ja niiden tekoprosessin. En osaa enkä milloinkaan kykene sanoittamaan toisen kokemusta. Abjektion kokemus kuitenkin fasinoi, kuten Kristeva (1980, 9) itsekin arvelee, ja siten on tietyllä tapaa eheyttävää pyrkiä ymmärtämään maalauksen rajapinnalla sitä toiseutta, mikä hämmennystä aiheuttaa.

Edellä kuvailtujen luokittelujen ymmärtäminen on oleellista, kun tarkastellaan antropologian näkökulmista eri kulttuurien tapoja toimia kuten ne toimivat. Tässä tutkimuksessa yhdessä psykoanalyttisen minuuskäsityksen kanssa se avaa uudenlaisia tulkintamekanismeja siihen, miten ihmismielen sisäänrakennetut skeemat johdattelevat tapaa toisaalta tuottaa ja toisaalta ymmärtää taidetta osana sitä sosiaalista ympäristöä, jossa toimii. Vaikka skeemat liittyvät eri kulttuuripiireissä erilaisiin asioihin, on yhteistä kaikille kuitenkin tarve muodostaa jonkinlaisia rajoja ja etäisyyksiä eri asioiden ympärille. Sen avulla subjekti määrittelee itsensä erilliseksi muista, kuten lapsi Lacanin peilivaiheessa. Douglasin analysoima lika edustaakin pohjimmiltaan jonkinlaista epäjärjestyttä, jonka aiheuttajasta subjekti koettaa päästä eroon oman eheytensä puolesta (Douglas 2003, 2 ja 2000, 47). Esimerkiksi länsimaisessa yhteiskunnassa ihminen pyrkii jatkuvasti erilaisilla hygieniakäytännöillään poistamaan ruumiin ulkoiselta ja näkyvältä alueelta kaikki epäpuhtaaksi määrittelemänsä viitteet. Nämä ”epäpuhtaiksi” määritellyt viitteet usein ovat sellaisia ihmisen ruumiin rajapinnoilla olevia, samaan aikaan ei-ulkoisia, muttei myöskään täysin sisäisiä elementtejä.

Kristevan teoriassa eheän ja yhtenäisen ruumiin marginaaliset raja-alueet sijoittuvat niihin kohtiin, joissa ruumiineritteiden kulku sisään ja ulos tapahtuu (Arya 2017, 106). Esimerkiksi suu ja muut ruumiinaukot kuvastavat näitä marginaalisia alueita. Soutinen eläinraadoissa ruumiinaukot ovat huomionarvoisessa osassa. Hän kuvasi teoksessaan *Still Life with Rayfish*, 1924 (kuva 10) pöydän yläpuolelle roikkumaan asetettua rauskua, jonka vatsapuoli on näkyvillä. Rauskun suu ammottaa avoimena, aivan kuin se mukailisi ihmisen suuta ja muut ruumiin aukot kuten kidukset on maalattu pintaan elävinä kirkkaansinisinä ja valkoisina siveltimenvetoina, jotka hohtavat punaisenaan helottavan ihon päällä. Soutine oli saanut inspiraationsa tähän teokseen Jean-Siméon Chardinin *The Ray*, 1728 (kuva 11) -maalauksesta, mutta vertailtaessa tätä siihen, on Soutinen maalauksen rausku mielestäni kaikessa verevyydessään vielä elävän näköinen ja ilmeikäs, eikä lainkaan eloton ja harmaa kuten vertauskohteensa. Soutine siis korostaa rauskun elimistössä virtaavaa verta ja elintoimintoja.



Ruumiinnesteiden eriytyminen eli niiden jatkuva liike sisältä ulos on ruumiille sen elämisen ehto. Kristeva huomauttaa, että ruumis erittää niin kauan, kunnes mitään ei ole enää jäljellä. Tällöin myös minän rajat katoavat ja jäljelle jää jätteistä inhottavin eli raato – kuollut ruumis –, joka Kristevalle on abjekteista abjektein (Kristeva 1982, 3). Tällä Kristeva viittaa yhtä lailla niin ihmis- kuin eläinruumiisiin. Kuolleet eläimet muistuttavat myös subjektin oman ruumiin abjektista ja rajattomasta tulevaisuudesta (Creed & Hoorn 2017, 99). Soutinen rauskun eteen on maalattu kasa punaisia tomaatteja tai omenoita. En kykene olemaan ajattelematta niiden symboliarvoa verisestä lammikosta, jonka kuiviin valuva rausku on erittänyt. Rausku on kuin matkalla tähän rajattomaan kohtaloonsa, kuolleeseen ja rajattomaan tulevaisuuteensa – ei vielä kuollut, mutta eräänlaisessa siirtymätilassa. Se on metamorfisen tulemisen tilassa. Mielenkiintoista on Soutinen kohdalla tietyllä tapaa juuri se aika, jolloin Soutine maalasi kyseisen rauskun sekä myös useita muita eläinraatoja sarjoittain. Kuten jo biografiassa toin esiin, oli Soutine 1920-luvun puolivälissä matkalla maineeseen, taidekerääjä Albert C. Barnes oli tehnyt huomattavia taidekauppoja ja Soutinen maalaukset olivat haluttuja jo Amerikkaa myöden. Elämänmuutos ja tietynlainen selonteko menneen ja nykyisen välillä tuntuu kulminoituvan näihin teossarjoihin. Tästä toisteisuudesta ja mahdollisten traumojen käsittelystä keskustelen lähemmin seuraavassa alaluvussa.

Paradoksaalisesti Soutinenkin eläinraadoissa oleellisena elementtinä olevia ruumiineritteitä pidetään usein länsimaisessa ajattelussa vastenmielisinä ja epämiellyttävinä, vaikkakin usein ne ovat elämän vitaliteetteja, kuten veri, jota ilman (ihmis)elämä olisi mahdotonta. Ruumis on inhon kohde yhtälailla sen ollessa vitaalisimmillaan, kuin myös sen ollessa täysin elottomassa tilassa. (Arya 2017, 107.) Tämä konkretisoituu esimerkiksi ihmisten tarpeena puhdistaa kuollut ruumis ennen sen päätymistä katseen alaiseksi. Hyvä esimerkki tästä on edellisessä luvussa mainitsemani Andrea Mantegnan *Cristo Morto* -maalaukset, jossa ruumis on esitetty verrattain puhtaana, vaikka kehosta löytyykin useita ruumiinnesteiden läpäiseviä aukkoja. Ihminen tahtoo säilyttää olemassa olevan käsityksen eläneestä henkilöstä, vaikka tämä onkin jo kuollut. Epäpuhtaus on siis ainetta ”väärässä” paikassa, eli se murtaa olemassa olevan käsitysrakennelman (Douglas 2003, 41 ja 2000, 92). Säilykseen eheä käsitysrakennelma (esimerkiksi minuus) ei voi sisältää epäpuhtautta ja likaa. Täten Soutinen maalaamat eläinruumiit mursivat omia käsitysrakennelmiäni jo hätkähdettyäni maalauksia. Jokin

ristiriitaisuus ruumiiden brutaalissa käsittelyssä ja verevyyden korostamisessa tuli itselle yllätyksenä. Ehkä nämä seikat yhdistettynä moderniin maalaustaiteeseen valpastuttivat reaktioherkkyttäni.

Minuuden rakenteiden kohdalla tämä käsitysrakennelmia rikkova tekijä voi visuaalisessa ilmaisussa esiintyä myös jonkinlaisena muodottomuutena ja sekasortona. Soutine kuvasi eläinraadoissaan toisistaan irrallisten kehon osien ohella myös ruumiiden rajattomuutta ja tilallista jatkuvuutta, mikä korostaa niiden muodotonta ja epäsuhtaa olemassaoloa. Osassa maalauksista ruumiin figuratiivinen muoto on hajoava, käsitettäväksi jää ainoastaan kehon osien summittainen sijainti ja lihan aineellisuus, jonka Soutine on maalannut tarkalla intensiteetillä. Teoksessa *Side of Beef and Calf's Head*, 1925 (kuva 13) hän on maalannut koko kankaan laajuuden täyttävän, punaista ja keltaista uhkuvan, vasikan ruumiin. Ruumis on kahteen osaan jakautunut. Pää, josta on häivytetty täysin ulkoiset piirteet kuten silmät, roikkuu vankasta ketjusta jostain maalauksen yläpuolelta. Jäljelle jäävä muu vartalo on eriytynyt päästä mustan erottavan paksun maaliviivan toiselle puolen. Ruumis puskee kohti katsojaa voimakkaasti osin siksi, että tausta kohteen takaa on suljettu ja kontrastina taustalla on pelkkä mustanpunainen maalikerros. Ruumis on muodoton, mutta sen lihallisuus on käsinkosketeltava. Maalauksen vastaanottaminen ei niinkään muodollisen eheyden vaan sen ruumiillisuutta korostavan affektiivisuuden ja ruumisyhteyden kautta kykenee rikkomaan totuttua modernin maalauksen vastaanottoa.

Rina Arya korostaa analysoidessaan Francis Baconin ihmiskuvauksia, kuinka tämä lähestyi maalauksissaan ihmisruumista lihan ja veren kautta eikä niinkään ruumiin ulkoisen figuratiivisen muodon havainnoista. Aryan mukaan Bacon ilmaisee maalauksissaan vakuuttavasti sen, mitä merkitsee olla ruumis (*to be a body*) eikä ainoastaan omistaa sen ulkoista kuvaa (*have a body*). (Arya 2017, 114.) Näen jälleen tässä Soutinen *Side of Beef and Calf's Head* (1925) maalauksessa paljon samaa pyrkimystä kuin Baconin lihallisissa ihmistä kuvaavissa maalauksissa, kuten jo edellisen luvun ruumismaisemissa. Gilles Deleuze (2004, 21-22) korostaa ihmisen ja eläimen samankaltaisuutta, mikä ei tarkoita muodon yhtenäisyyttä vaan eräänlaista meitä toisiimme yhdistävien tekijöiden yhteenlaskettua summaa. Deleuze summaakin, että liha ja veri on ihmisen ja eläimen ruumiin kahdenvälistä aluetta, kun taas luut ovat ruumiin muotoa luova tilallinen rakenne. Eläimen ja ihmisen samankaltaisuus näyttäytyy myös Kristevaa lukien

selkeimmillään nimenomaan ruumiissa – ollakseen symbolinen, se ei saa sisältää mitään viittauksia sen kuuluvuudesta luonnolle, sillä nämä merkit tekevät siitä ”epäpuhtaan ja saastaisen” (Kristeva 1982, 102; Creed & Hoorn 2017, 93). Kuitenkin Soutinen ruhomealaukset puhuvat symbolisen ruumiin purkamisen puolesta. Ne kaikessa brutaaliudessaan ja lihallisuudessaan ylittävät ruumiin rajoihin asetetut symboliset ajatusskeemat ja rikkovat näin ollen valmiit käsitysrakennelmat.

Kun nyt olen päässyt syvemmälle tähän ihmisen ja eläimen yhdenkaltaisuuden pohdintaan ja toisaalta eräänlaisen kulttuurisen luokittelun perustaan, pystyn esittämään jonkinlaisia havaintoja liittyen Soutinen maalauksissa oleviin tämänkaltaisiin mahdollisesti tiedostamattomiin rakennelmiin. Soutine maalasi nimittäin paljon eläimiä, jotka oli Mooseksen kirjassa juutalaisen uskon mukaan luokiteltu ”epäpuhtaiksi”. Epäpuhtaiksi usean eläimen teki niiden epätavanomaiset yhdistelmät: ”- - eläimet, jotka märehivät, mutta joilla ei ole sorkkia - - te ette saa syödä. Sellaisia ovat kameli, tamaani ja jänis, jotka tosin märehivät mutta joilla ei ole sorkkia; ne ovat saastaisia” (Douglas 2000, 94). Saastaisia olivat myös esimerkiksi kaikki vesieläimet, joilla ei ollut eviä ja suomuja.

Nämä kaikki säännökset näyttäytyvät jollain tapaa jonkin käsitysrakennelman murtautumisenä, rajojen ylittämisenä. Douglas (2003, 105; 2000, 169-170) esittää, että keskeisen muodon kyseenalaistuksessa aiheutuu saastumisen uhka, joka toteutuu, kun muodollinen ja muodoton rakenne on keskenään vuorovaikutuksessa. Tämä voi konkreettisemmin näkyä laajemmassa mittakaavassa esimerkiksi kansojen tai valtioiden tarkasti noudatettujen raja-alueiden ylittämiseen liittyvässä problematiikassa. Soutinen maalaamat ”saastuneidet eläinten” raadot heijastavat ja korostavat omalta osaltaan kuin sitä vaaraa, joka marginaalisilla alueilla oleva voi saada osakseen. Saastumisen voimat syntyvät tiettyjen ennalta määrättyjen ajatusrakenteiden rikkoutumisesta. Saastuttava yksilö on siis esimerkiksi ylittänyt jonkin rajan. Hän on Douglasin mukaan ikään kuin väärässä paikassa, mutta todennäköisimmin on tietämätön omasta saastumisestaan, eikä ole siis itse sen tahallinen aiheuttaja. Douglas korostaakin, että tässä kohtaa ihminen ja eläin muistuttavat toisiaan, sillä molemmat voivat olla tahattomasti saastuttavia. (Douglas 2000, 181.)

Soutine tiedetään maalanneen noin kahdentoista maalauksen sarjan kuolleista jäniksistä (Forge 1965, 40). Useimmat niistä ovat jaloistaan roikkuvia jäniksiä, jotka ovat vielä turkkipeitteineen ruumiillisesti eheitä, mutta maalauksessa *Flayed Rabbit*, 1921 (kuva 12) Soutine on maalannut selällään makaavan jäniksen, jonka raajat osoittavat ylös ja jonka vatsa on täysin aukinainen paljastaen punaisenaan sykkivät sisäelimet. Myös jäniksen pää on punainen ja verinen, aiheuttaen edellisiä teoksia vahvemmin jollain tapaa raastavamman tunnekokemuksen ja sisäisen pahoinvoinnin tunteen. Jänis on avuton ja yksin elämän ja kuoleman rajamailla – viaton – mutta tuomittu kohtaloonsa. Tätä korostaa jäniksen asettelu kuvaan ikään kuin figuuria kehystävän pöydän päälle. Jäniksen alla on myös valkea liina, joka on asetettu kuin korostamaan sitä kaikkea vatsasta punaisenaan kirkuvaa kauheutta. Ernst van Alphen (1992, 118) huomioi, kuinka Francis Baconin maalauksissa hahmot usein rajataan tilallisesti erilaisilla laatikoilla tai korokkeilla sekä häkkimuodostelmilla. Hahmojen eristyneisyyden voi hänen mukaansa tulkita siten, että subjektit ovat omien sisäisten tuntemustensa vankeja ja ilman mahdollisuutta nähdä maailmaa kuin vain tästä suljetusta positiosta, oman ruumiin rajapintojen mahdollistamasta katsomiskulmasta. Kristevan mukaan abjektion aika on kaksinainen: se on unohduksen ja ukkosmyrskyn välistä rajankäyntiä – rajapyykki verhotun äärettömyyden ja sen hetken välillä, kun totuus paljastuu salaman tavoin, on hiuksen hieno.

Jäniksen ohella myös aiemmin mainitsemani maalauksessa *Still Life with Rayfish* esiintyvä rausku ilmentää saastuttavaa yksilöä, sillä se on suomuton ja evätön vedeneläjä, jonka raatoon ei tulisi Mooseksen kirjan mukaan koskea (Lehmijoki-Gardner 2009, 61). Maalaamisen ollessa tietoinen akti toisten katseen alaiseksi asettautumiselle ovat myös nämä maalaukset jollain tasolla tietoista marginaalisilla alueilla kulkua. Marginaalinen tila on Douglasin (2000, 160) mukaan tietynlaista eristäytymistä muusta sosiaalisesta maailmasta, johon liittyy vahvasti tekemisissä oleminen vaaran kanssa – ehkä lacanilaisittain ajateltuna se voi tarkoittaa irrottautumista symbolisesti määrittävän minuuden kahleista ja hetkellisen kontrollin luopumisesta – oman hauraan todellisuuden esiin astumista ja abjektion tilaan uskaltautumista. Tästä vaaran alueelle asettumisesta ja sen suomista eheyttävistä voimista keskustelen seuraavassa, tutkielman viimeisessä alaluvussa.

## 5.2. Vaaran voimia ja puhdistautumisriittejä

*”The painter is certainly a butcher, but he goes to the butcher’s shop as if it were a church, with the meat as the crucified victim.” (Deleuze 2004, 23-24.)*

Edellisessä alaluvussa keskityttiin ruumiillisten rajojen ylittämistä aiheutuviin vaaroihin ja epäjärjestykseen, mutta tässä luvussa puolestaan tarkastellaan sitä, miten taiteen keinoin antautuminen epäjärjestyksen kokemukselle on myös tie tavoittaa minuuden eheytyksen tai eräänlaisen uudelleensyntymisen voima. Tarkastelen siis konkreettisemmin sitä, kuinka Soutine maalauksillaan asettaa itsensä sekä teosten vastaanottajan eräänlaiselle vaaran marginaalisille alueille ja kuinka hän toisaalta myös sen avulla hallitsee minuuden kaaosta ja eheytyy. Tämä pätee toisaalta myös maalausten katsojaan. Mary Douglas (2003, 95 ja 2000, 156) puolustaakin epäjärjestyksessä piilevän vaaran ohella myös voimia. Jos järjestyksellä ylläpidetään rajoja, niin epäjärjestyksessä valmiit kaavat rikotaan. Douglasin mukaan tämä on tuhoisaa staattisille järjestelmille, mutta hetkellisen kontrollin hylkääminen ja antautuminen mielen epäjärjestykselle (esim. abjektion kokemukselle) voi yhtälailla johtaa subjektin eheyttävien voimien lähteelle. Epäjärjestyksen kyky parantaviin voimiin tunnustetaan parhaiten rituaaleissa, ja vertaisisinkin Soutine pakonomaista eläinruhoaiheen toistoa eräänlaiseksi minuuden puhdistautumisriiteksi.

Soutine maalasi naudan tai härän ruhoja, kuten muidenkin eläinten ruhoja, toisteisesti ja sarjoittain 1920-luvulla. Nämä nautojen ruhot erottuvat kuitenkin joukosta siten, että erityisesti niissä Soutine tarkasteli monia muita raatoja brutaalimmin auki revityn ruhon sisäelimiä ja kirkkaan punaisena hehkuvaa verta sekä muita nesteitä, jotka ryöpsähtävät katsojan silmille heti ensi näkemältä. Tässä luvussa otan tarkasteluun kaksi samannimistä teosta *Carcass of Beef* (kuva 14 ja kuva 15), jotka molemmat ovat vuodelta 1925. Kirjallisuudessa toistuu lausahdus siitä, että Soutine sai inspiraationsa kyseisiin ruhomalauksiin Rembrandtin *Slaughtered Ox*, 1655 (kuva 16) -maalauksesta, jota hän kävi ihailmassa useasti Louvressa (ks. esim. Restellini 2007, 15; Decroocq 2007, 153). Toisessa näistä tarkastelemastani ruhoista välittyy selkeä

yhteys Rembrandtin teokseen jo pelkän komposition myötä, ja yksiselitteisesti voidaankin todeta, että maalausten motiivit todella ovat saaneet inspiraationsa Rembrandtilta, tätä ei voida sivuuttaa. Paluu samoihin aiheisiin toisteisesti ilmentää jonkinlaista rituaalinomaista ja jopa pakkomielteistä tarvetta prosessoida tätä aihepiiriä, joka kuitenkin myöhemmin hänen tuotannostaan katosi lähes kokonaan. Keskityn tulkinnassa siihen, miten eläinruhoaiheet ja niiden käsittely voivat osaltaan liittyä minuuden ja identiteetin aktiivisen ylläpidon prosessiin ja mahdollisen trauman käsittelyyn. Tarkastelen eläinruhojen kautta toisaalta myös laajemminkin koko kansaan ja sitä kautta juutalaiseen identiteettiin juurtuneiden vainojen suhdetta tähän koko prosessiin.

*Carcass of Beef* -maalaus sisältää samanaikaisesti sekä elämän (veri, ruumiinnesteet) että kuoleman (ruho) viitteitä. Kivun ja kärsimyksen raastava kokemus näyttäytyy kuolleena ruumiina, joka kuitenkin maalauksen pinnassa ja hehkuvan kirrkaissa väreissään sykkii runsaudessaan ruumiin elintoimintoja mahdollistavia voimia. Molemmissa *Carcass of Beef* -maalauksissa nämä elämän lähteet saavat katsojalle aikaan, kaiken sen myötätunnon ja inhon ristiriitaisuudessa, abjektion – tai jonkinlaisen minuuden kokonaisuuden tunnetta horjuttavan vastareaktion –, joka samalla tuntuu vahvana uudelleenjäsentymisen kokemuksena. Antanas Andrijauskas (2008, 119) kirjoittaa, että Soutine haki olemassaolon merkitystä maalauksillaan, ja tragedia sai niissä näkyvimmän muodon. Hänen mukaansa Soutine koki voimakasta vitaalisuutta ja uudelleensyntymän aina, kun hän tarttui uuteen maalausteemaan ja uppoutui luovaan prosessiin täydellä intensiteetillä. Toisteisuuden kautta ruhojen maalaustapahtuman voi kokea tietynlaisena identiteettitason puhdistautumisriittinä, johon liittyy sosiaalinen aspekti. Rina Arya ja Nicholas Chare (2017, 9) toteavat, että abjektitaide voi olla rituaalin harjoittamista, joka pitää sisällään katarsiksen kokemuksen.

Rituaaleihin tyypillisesti kuuluu jäsentymättömien (*inarticulate*) ja jäsentyneiden (*articulate*) muotojen välinen tasapainoilu. Moniin rituaaleihin liitettyihin uskomuksiin sisältyy ajatus subjektin hakeutumisesta joko ihmismielen tai yhteisön turvallisten rajojen tuolle puolen, epäjärjestyksen alueelle. Vain tuon rajan ylittäneille suodaan voima, jolla tämä kykenee pitämään itsensä yllä ulkoa kohdistuvista hyökkäyksistä huolimatta. (Douglas 2003, 96 ja 2000, 157.) Marginaalinen henkilö eli jollain tapaa yhteisön rakenteiden ulkopuolelle rajautunut yksilö on tietyllä tapaa kuin abjekti subjektin ja objektin välissä. Se on kahdenvälisellä alueella –

siirtymätilassa, jossa on yhtä aikaa itse autonomiansa kanssa vaarassa, mutta samalla asettaa myös muut uhalle alttiiksi. Rituaalisessa toiminnassa pyritään hallitsemaan näitä uhkia ja vaaroja, sillä niissä yksilö on selkeästi erillään niin vanhasta kuin uudestakin statuksestaan. Rituaalisen kuoleman ja uudelleensyntymisen välille jää tämä vaarallinen marginaalinen ajanjakso, jolloin yksilön kontrolli on irti ja mahdollisuus vaarojen kohtaamiseen on miltei edellytys uuteen astumiselle. (Douglas 2000, 159.)

*Carcass of Beef* -maalausten tekoprosessi sekä maalauksen sisäinen intensiteetti edustaa omassa mielikuvassani yhtä osaa tästä vaaran alueesta, jossa Soutine asettaa maalauksen katsojan alttiiksi uhalle, johon on myös itse osallisena. Hän kulkee marginaalisilla ja haurailta maaperillä, siirtymätilassa kohti rituaalista uudelleensyntymistä. Kuten teoksista on heti havaittavissa, hallitsee niiden pintaa runsas punaisen maalin käyttö, joka epäilemättä muistuttaa tuoretta verta. ”Verilammikot” asettuvat molemmissa maalauksissa ruhon vasemmalle puolelle. Toisessa näistä alue on rajautunut selkeämmin, kun taas toisessa punainen maali levittyy ylöspäin aivan kuin se suihkuaisi tai ryöppyäisi jostain alhaalta päin ja leviäisi hallittomasti maalauksen pinnalla. Veri nimenomaan sijaitsee maalauksen todellisella pinnalla, katsojan ja maalauksen representaation väliin jäävällä kahdenvälisellä alueella, eikä siis maalauksen virtuaalisen kuvatilán taka-alalle jättäytyvässä representoidussa seinässä. Tässä hallitsemattoman veren maalauksessa näyttää kuin kankaan pinnan päällä olisi käyty jonkinlaista kamppailua. Väri on saatettu levittää kädellä tai jollain muulla apuvälineellä, sillä varsinaisia siveltimenvetoja sinisen päälle tehdyssä ”veriryöpyssä” on havaittavissa vain pari.

On mahdollista, että näissä ruhomaalauksissa on käytetty myös oikeaa verta maalaamiseen, mutta mitä ilmeisemmin tästä ei ole tehty tarkempia materiaalitutkimuksia. Sanotaan, että kyseistä maalaussarjaa varten Soutine hankki itselleen läheiseltä teurastamolta oikean ruhon, jonka kiinnitti seinään tai kattoon roikkumaan ja alkoi maalata. Hän maalasi ruhoa useamman päivän ajan, kunnes ongelmaksi tuli sen kuivuminen. Ruhon värit olivat harmaantuneet, sillä kaikki veri ja muutkin nesteet olivat valuneet tyhjiin. Ratkaisuksi Soutine osti samaisesta teurastamosta tuoretta verta, jota siveli kuolleen ruhon päälle saadakseen takaisin kirkkaan voimakkaan elämää sykkivän värin. (Restellini 2007, 16.)

Huomionarvoista on se, että juuri punainen väri dominoi Soutinen tuotannossa, oli kyse sitten muotokuvasta, maisemasta tai asetelmasta. Jo Soutinen ensimmäisen monografian kirjoittaja Waldemar George asetti kyseenalaiseksi Soutinen teoksista suorastaan pursuavan punaisen ”veren” tarkoituksen. Juutalaisuudessa eri punaiset sävyt viittaavat usein suoraan vereen, mutta myös syntiin ja syyllisyyden tunteeseen. Mielenkiintoista on, että Soutinen teoksista on toistettu usein, ettei niistä löydy minkäänlaista linkkiä tämän juutalaiseen taustaansa (ks. esim. Restellini 2008, 21), mutta George näkee kuitenkin ruhomalausten yhteyden kuitenkin synninpäästöön ja vapahdukseen. (Andrijauskas 2008, 133.) Juutalaisen uskon mukaan vereen saa koskea vain uhraamisen pyhässä tilassa, sillä sen nähdään kantavan elämän lähdeettä (Douglas 2003, 121; 2000, 189). Suonissa virtaava veri oli eläimen ja ihmisen yhtenäinen, ja heidät vaikkapa kasveista erottava tekijä, jota pidettiin elämän symbolina ja siten pyhänä. Mooseksen kehoitus kansalleen olla koskematta ja syömättä minkään elävän olennon verta on johtanut juutalaisuuden tapaan teurastaa eläin mahdollisimman nopeasti viiltämällä auki kaulavaltimo ja valuttamalla kaikki veri pois ennen sen tarjoamista ravinnoksi (Lehmijoki-Gardner 2009, 52).

Mielenkiintoinen seikka, jonka Maurice Tuchman (1968, 15) arvioi syyksi sille, miksi Soutine maalasi niin paljon eläinten raatoja, johtui siitä, että Soutinen pääasiallisesti maalaamat eläimet, kuten nauta ja siipikarja, kuvasivat hänen lapsuutensa juutalaisyhteisössäkkin kulutettua ravintoa. Kuten jo aiemmin luvussa 3.3. kuvailin, on ravinto yksi arkaaisin esimerkki ruumiin rajoja ylittävästä aineesta. Se on abjekti itsessään, sillä se uhkaa raja-alueita ja ylittää niitä. Tuchman (ibid.) muistuttaa, että ravinto ei ole juutalaisille yhdentekevää, vaan se oli linkki maallisen ja pyhän välillä. Se yhdistää subjektin yhteisöön, tuoden ihmiset toistensa lähelle erilaisten juhlamenojen kautta. Syömiseen yhdistettiin siis tietynlainen pyhä liitto elämän ja kuoleman välillä. Vereen liittyvien rituaalien avulla on kyetty kunnioittamaan elämän lähdeettä. Gilles Deleuze kirjoitti eläimen ja ihmisen lihaan ja vereen liittyvästä yhteneväisyydestä. Deleuzen (2004, 23-24) mukaan liha ei ole kuollutta kudosta vaan kaikessa värin kirkkaudessaan se säilyttää itsessään kaiken kouristavan kivun ja haavoittuvaisuuden, johon kuka tahansa kärsivä ihminen kykenee identifioitumaan. Ruumis ja sen liha voi olla siis taiteilijalle projektiopinta omille kauhun ja kärsimyksen kokemuksille sekä toisaalta myös myötätunnolle.



Antanas Andrijauskas (2008, 132) uskoo, että kuolleet eläinruhot saivat Soutinen käsittelyssä lähestulkoon apokalyptisen merkityksen, sillä ne symboloivat hänelle sitä ulkopuolelta kohdistuvaa julmuutta, väkivaltaa ja nöyryytystä, joita vastaan Soutine kapinoi koko lopun elämäänsä. Ruhojen ja raatojen maalaaminen tapahtumana näyttäytyy kuin uhrirituaalina, jossa kiitetään elämästä ja sen mahdollisuudesta. Vanhassa testamentissa korostettiin Jumalan antamia lahjoja, jotka toisaalta synnyttivät velvollisuuden uskonnolliseen hyvitykseen. Soutinen taiteellisen perinnön jatkajiin monesti liitetty Francis Bacon on eräässä haastattelussa todennut, että kuvat teurastamoista ja siellä roikkuvista ruhoista tuovat hänelle mieleen ristiinnaulitsemisen symboliikkaa. Bacon toteaa: *"Of course we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher shop I always think it's suprising that I wasn't there instead of the animal."* (ibid.) Tämä ajatus veloo myös omassa mielessäni katsoessani Soutinen ruhoja. Kokemus vie elämän ja kuoleman väliseen metamorfoosin tilaan, jossa oma *eletyn ruumiin* tunne kykenee kohtaamaan toisen, ei visuaalisesti vaan ruumiillisen kivun ja kärsimyksen kautta – tässä ja nyt.

Elämän ja kuoleman välinen raja-alue tulee esille myös Soutinen siipikarjaa kuvaavissa maalauksissa, jotka vielä härän ruhoja vahvemmin liittyvät hänen lapsuutensa juutalaisyhteisöön ja uhraamisen rituaaleihin. Itä-Euroopan *shtetl*:eissä<sup>15</sup> oli tapana vapauttaa synnit uhratulle kanalle Jom Kippur -juhlapäivän aattona. Vielä elävää uhrikanaa heilutettiin pään yläpuolella samaan aikaan kun henkilö lausui rukouksensa, jonka lopuksi osoitettiin kanaa ja sanottiin kolmesti "sinä kuolemalle, minä elämälle". Ori Hashmonay (2018, 8) näkee Soutinen ikään kuin sovittavan tällä uhrilahjalla omaan identiteettiinsä liittyvät kaksijakoisuudet, joita ei kyennyt muutoin ratkaisemaan.

Näiden siipikarjalintujen sarja on varsin laaja, erään lähteen mukaan niitä olisi kaikkiaan jopa parikymmentä (Forge 1965, 41). Suurimmassa osassa niistä lintu roikkuu nokastaan kiinnitettynä johonkin nauhaan tai ketjuun, ja monessa maalauksessa tämä kiinnike on vain kuvainnollinen eli lintu ikään kuin "leijuu ilmassa". Osassa maalauksista kana taikka kalkkuna on sijoitettu punertavan tiiliseinän viereen kuten *Chicken Hung Before a Brick Wall* (n. 1925), toisissa se sijoittuu esimerkiksi sinertävää taustaa vasten kuten teoksessa *Plucked Chicken*, n.

---

<sup>15</sup> *shtetl* viittaa jiddišin kielen sanaan, joka tarkoittaa pientä itä-Euroopan juutalaista kylää, jossa yhteisö oli muodoltaan tiivis ja homogeeninen.

1925 (kuva 17). Näitä riippuvia lintuja yhdistää kaulan alue, johon Soutine on maalannut erittäin mustalla maalilla ikään kuin kaulan katkaisevan alueen tai vaihtoehtoisesti jättänyt kanan vartalon roikkumaan sen päästä hyvin heiveröisen narumaisen siveltimenvedon varaan. Alueen korostaminen tällä tavoin alleviivaa ruumiin osan haurautta – yksi nopea viilto katkaisee sen, eikä kykene enää suojaamaan ruumiin rajoja vaan päästää lävitseen kaiken ”epäjärjestyksen”. Nämä linnut vaikuttavat vielä eläviltä, sillä niiden suut ovat auki aivan kuin ne yrittäisivät päästää viimeisen elon kirkaisun, joka ilmentää enemmän kärsimystä kuin helpotuksen huokausta. Lisäksi monessa teoksessa, kuten esimerkiksi *Plucked Chicken* -maalauksessa, kanalintu on kynitty lähes täysin höyhenpeitteestään, jäljelle on jäänyt vain harvoja eri suuntiin pystyssä olevia yksittäisiä maaliviivoja, kuin haituvia, mikä korostaa sitä kipeää kohtaloa, jonka kyseinen lintu on kohdannut.

Soutine on samaistunut linnun kohtaloon toistuvasti myöhemmässä elämänvaiheessa. Hän kirjoitti ystävälleen Emile Szittyalle lapsuuden muistostaan näin:

*“I once saw how a village butcher cut the throat of a goose and let the blood pool out. I wanted to scream, but his cheerful look constricted my throat. I still feel this cry here. When I drew a self-portrait as a child, I tried to free myself of this cry; I wanted to get rid of it. Up until now, I have not succeeded” (Carl 2015, 79.)*

Soutinen pyrkimys maalaamalla päästä eroon tästä tuskasta ei ollut onnistunut. Maalaussarja on kuin pyrkimys uudelleen ja uudelleen käsitellä tätä traumaa. Tämä tarkoittaa myös itsensä altistamista hauraalle maaperälle, kauhun kohtaamista, jossa voi antaa tuon tunteen ja tuon minuuden rajoja uhkaavan tilan tulla ja vallata. Julia Kristevan mukaan abjekti on läsnä juuri sellaisissa haurauden tiloissa, joissa subjekti harhautuu eläimellisen alueelle (Kristeva 1982, 12-13). Rina Arya (2017, 113) arvelee, että äärimmäisen kivun ja kärsimyksen kokemuksen olisivat esimerkkejä siitä, jolloin kipu tulee muiden havaittavaksi esimerkiksi kirkaisun, huudon tai itkun muodossa. Soutine viestii tästä kärsimyksestä maalaamalla lintujen kasvoille juuri sen viimeisen kärsimyksen huudon.

Eräässä sarjan maalauksista nimeltään *Hanging Turkey* n. 1925 (kuva 18) roikkuvan linnun keskivartalo kuin osa pienen lapsen kehoa. Paljaan vatsan kohdalla on keskellä tummempana

erottuva napamainen painauma ja vartalo kaulasta suunnilleen polvien kohdille vaikuttaa kuin seisovan ihmisen vartaloa. Patrik Nyberg (2019, 137) muistuttaa kuinka taiteilija itse ilmentyy maalauksen pinnalla ja kohtaa samalla siinä myös katsojansa, materiaallinen pinta on hänen mukaansa eräänlainen "alter egon iho". Pinnan tekstuuri itsessään, sen moninaiset vivahteet, herättää tuntoaistin ja kilpailee ikään kuin "peilisamaistumista" vastaan. *Hanging Turkey* -maalauksessa tämä "lapsen vartalon" iho on kaukaa katsottuna väriltään kuin ihmisen iho, mutta lähemmässä tarkastelussa pinta hajoaa erillisiin ja eri sävyisiin väriläikkiin. Taiteilija ei ehkä suoranaisesti näe itseänsä maalauksessa, mutta voi tuntea minuuden läsnäolon maalatussa pinnassa käsinkosketeltavana, vuorovaikutuksessa tilan ja katsojan kanssa.

Se myötätunnon ja sovituksen ele sekä toisaalta kärsimyksen kokemus, jotka Soutine välitti maalauksiinsa, voisi ulottua kuitenkin nähdäkseen henkilökohtaista laajemmalle – käsittäen koko juutalaisen kansan, joiden raja-alueisiin eläimen ruho voidaan rinnastaa. Douglas muistuttaa puhuessaan rituaaleista, että ruumiilla ja sen rajoilla on symbolisia arvoja. Ruumis voi symboloida nimittäin mitä tahansa rajattua järjestelmää, jonka reuna-alueet ovat uhattuina tai vaarassa. Monimutkaiset ruumiilliset funktiot ja niiden keskinäiset suhteet voivat edustaa esimerkiksi sosiaalisia rakenteita ja niitä yhdessä pitävä ruumis toimii yhteiskunnan pienoiskokoisena symbolina. Douglasin mukaan ruumiineritteitä sisältävät uhrirituaalit voidaan siis ottaa tarkasteluun, jos kykenemme tarkastelemaan ruumista yhteiskunnan symbolina. Erityisesti uhratun härän ruho on hänen mukaansa helppo tulkita sosiaalisen rakenteen kuvaksi. (Douglas 2003, 116 ja 2000, 183.) Eräs merkillinen lausahdus, jonka Soutine ilmaisi mesenaatilleen Leopold Zborowskille näistä ruhoista on vaikuttanut paljon siihen, miten itse olen alkanut katsoa, en ainoastaan kyseistä maalausta, vaan kaikkia muitakin ruhomalausten sarjoja: "People say Courbet was able to capture the whole atmosphere of Paris in a single female nude. Paris, however, I can show in the carcass of an ox." (Carl 2015, 71; Decroocq 2007, 153.) Lausahdus vahvistaa mielikuvaa härän ruhosta sosiaalisen rakenteen tai ehkäpä koko yhteiskunnan kuvastimena, jonka rajoja uhkaa edestakainen liike sen raja-alueilla.

Siispä vaikka Soutine projisoi mahdollisesti myös omaa henkilökohtaista kärsimystään eläimen ruhoon, voi se yhtäläillä kuvastaa koko sosiaalista rakennetta, sitä symbolista toisen katseen maailmaa, jonka kautta hänen oma minuutensa kirjoittuu. Kuten toin esiin jo johdannossa, joutui Soutine ja hänen juutalainen taiteilijapiirinsä Pariisissa ulkopuolisiksi. Douglas (2000, 169)

toteaa juutalaisten kohtaaman diskriminoinnin johtuneen siitä, että he ovat kautta aikojen olleet kristikunnan muodollisen rakenteen ulkopuolella. *Soutinen Carcass of Beef* -maalaukset tuovat raa'alla tavalla esille juutalaisen vähemmistön kokeman tulehdustilan. Maalauksissa verenpunaisen ohella molemmista ruhoista roiskahtaa keltainen maalivana, joka näyttää kudosnesteeltä tai mädältä. Juutalaisten uskossa mikä tahansa ruumiinerite on saastuttavaa, ja siksi he suojaavat kehon rajoja pitämällä erityistä huolta sen hygieniasta. Näissä maalauksissa ruumiineritteet kuitenkin saavat pääroolin: keltaiset vanat, siniset verisuonet ja punainen veri, joka loistaa eloisana jäätävän kylmää, sinertävää taustaa vasten.

Kuten sanoin, on koskeminen ruumiin nesteisiin juutalaisen uskon mukaan saastuttavaa, mutta nesteet kantavat kuitenkin sisällään suuria voimia. Juuri tämä vaara, jota rajan ylitykset synnyttävät, kantavat mukanaan erityistä uudelleenluovaa voimaa. Rituaalinen toiminta valjastaa nämä voimat hallittuun muotoonsa ja voimaannuttaa sitä, joka antautuu ristiriidan kokemukselle ja hyväksyy, ettei muodon eheys ja pysyvyys ole koskaan täysin mahdollista. (Douglas 2003, 162-163.) Jos ajatellaan tätä abjektion näkökulmasta, on toisteinen ajautuminen abjektion tilaan oikeastaan siis sisäiselle, imaginaarisesta ja symbolisesta riippumattomalle minuudelle edellytys sen jatkuvuudelle. Rina Arya (2017, 116) toteaa, että sivilisaatio on abjektion vastainen kampanja. Vaikka kuinka teemme työtä ”epäjärjestyksen” torjumiseksi, tulee se aina olemaan suuri osa koko olemassaoloamme, niin yksilöllisellä kuin myös sosiaalisella tasolla.

## 6 LOPUKSI

Chaim Soutinen taiteen psykologinen ulottuvuus on tähän mennessä ollut pelkistynyt anekdoottisiin ja osin ristiriitaisiin väittämiin Soutinen kahtiajakautuneesta persoonasta. Hänen taiteensa on asetettu historialliseen kontekstiinsa ilman, että taideteosten oma ilmaisuvoima ja toimijuus olisivat tulleet tutkimuksen keskiöön. Tämän tutkielman tavoitteena on ollut muuttaa tapaa katsoa modernia maalausta siten, että kontekstualisoinnin sijaan keskitytään niihin maalauksen pinnalla ilmeneviin jännitteisiin, kuten maalauksellisen ilmaisun ja representaation välisiin ristiriitaisuuksiin, katsojassa hämmennystä ja epäjärjestyttä aiheuttaviin kohtiin, jotka nostavat esiin oleellisia kysymyksiä. Maalauksen pinta on raja-alue,

jossa minä ja toinen – katsoja ja taiteilija, minä ja sosiaalisesti välittyvä merkitysmaailma – kohtaavat. Taideteos ei sulkeudu täysin pois sitä määrittävistä ulkoisista tulkintadiskursseista, mutta pinnalla muotoutuvat ristiriitaisuudet johdattelevat ja rajaavat niitä diskursseja, joiden avulla taideteoksen tulkinta laajenee kohti jaettua sosiaalista ymmärrystä.

Aloitin tutkielman luvussa 2 johdattelemalla lukijan tutkimuskohteeseeni, Chaim Soutineen ja tämän henkilöhistoriaan sekä taiteelliseen perintöön ja jatkoin taustoitusta psykoanalyttisen taiteentutkimuksen historiaan, mahdollisuuksiin sekä kritiikkiin keskittyvällä alaluvulla. Hahmottelin luvussa 3 lacanilaista minuuskäsitystä, jossa imaginaarinen minäkuva muodostuu peilisamaistumisesta, eteen asettuvan toisen katseen vaikutuksesta. Ruumiilliset rajapinnat ja sitä kautta ymmärretty minuus toimi lähtökohtana Soutinen teosten analyyseille. Näiden rajapintojen kautta on mahdollista tarkastella taideteoksen potentiaalia hajottaa ilmaisuvoimallaan tätä minuuskokemusta ja katsojan hallitsevaa katsetta, mutta toisaalta hallitsemattomuus on myös oleellista minuuden jatkuvuuden kokemukselle, sillä peilisamaistuminen ei koskaan ole laadultaan pysyvä ja muuttumaton. Teoriapainotteista lukua avaamaan valitsin keskiöön Soutinen omakuvan, jonka avulla esitin teoksen vastustavan yksinkertaista jähmettämistä katsomisen kohteeksi. Toisaalta taiteilija osoittaa oman havaintoni mukaan teoksessaan myös itseään kohtaan aggressiota, mikä muodostuu minäkuvan hauraasta pohjasta toisen alueella ja tarpeesta tuoda ilmi maailmaan tästä aiheutuva epäjärjestyksen tunne. Tämä tunne tai tila, jonne koin Soutinen usean maalauksen vievän oli nähdäkseni abjektion kokemus, joka hämärsi minuuden ja toiseuden välistä raja- aluetta, ja oikeastaan käänsi katseen kulun itseeni, omaan epäjärjestykseni tilaan.

Luvussa 4 syvensin sitä käsitystä, miten Soutinen maisemamaalauksen materiaallinen pinta ja representaation tila avautuvat katsomisen tilanteessa käsillä olevaan aikaan ja tilaan, samalla kaventaen minän ja toisen välistä raja- aluetta. Maisemamaalauksen figuratiivisuuden hajoaminen kohti brutaalia materiaalisuutta edellyttää katsojan lähestyvän teosta haptisesti, mikä yhdistää käsillä olevan ajan taideteoksen synty aikaan ja silloin maalauksen pinnalle muodostettuihin fyysisiin maalausjälkiin. Materiaalin merkityksen ymmärtäminen psykologisena siirtymänä ja sen aiheuttaman vastareaktion tunne katsojassa avaa fyysisen ja mentaalisen yhteyden taiteilijan ruumiillistamaan aikaan. Epäjärjestyksen tunnetta maisemamaalauksissa vahvistaa tilallinen jatkumo, jossa maisemiin muodostuvat

ruuminäkymät aiheuttavat fragmentaarisen ruumiin kuvien kaltaisen kehollisen disintegraation kokemuksen, minuuden levittäytymisen tilallisesti maalauksen representaation alueelle.

Jo lähtöoletuksenani oli se, että Soutinen toisteinen, keskeisiin aiheisiin, kuten ekspressiivisiin maisemiin sekä eri eläinten raatoihin, yhä uudelleen palaaminen 1920-luvulla näyttäytyy eräänlaisena pyrkimyksenä käsitellä identiteetin kohtaamia traumoja ja toisaalta hyväksyä se epäjärjestys ja minuuden monikerroksisuus, jotka väistämättä hallitsevat identiteettiä. Minuuden ylläpidon prosessi on jatkuvaa ja toistuvaa, ja siten näen, että Soutinen taide on eräänlainen rituaalinomainen pyrkimys hyväksyä minuuden ja toiseuden välisen raja-alueen ajoittainen hämärtyminen. Luvussa 5 yhdistin Soutinen ruhomaalausten analyysiin soveltavasti tutkielmassa aiemmissa alaluvuissa esitetyn teoreettisen kehyksen, psykoanalyttisen minuuskäsityksen, sekä ajassa ja tilassa kehkeytyvän ruumiskokemuksen siihen sosiokulttuuriseen kontekstiin, johon näin ruhomaalausten epäjärjestystä aiheuttavien kohtien minua johdattelevan. Kiinnostava ja hedelmällinen interteksti, joka antoi suuntaviivoja Soutinen ruhomaalausten tulkintaan oli hänen juutalainen taustansa. Tämä sosiokulttuurinen konteksti on useinkin mainittu puhuttaessa Soutinen taiteesta – osa on nähnyt, että Soutine on leimallisesti juutalainen taiteilija, osa taas uskoo, ettei hänen taiteestaan löydy mitään viitteitä juutalaisuuteen. Mikään ei kuitenkaan ole tuonut esiin niitä kohtia hänen taiteestaan, jotka voisivat konkreettisesti kertoa jotain tästä vahvasti identiteettiä määrittävästä tekijästä.

Omassa tutkimuksessani lähestyin tätä ehkä arkaluontoisenakin pidettyä seikkaa ruumiin metaforisten rajapintojen kautta. Analysoin ruumiiseen liittyviä rajanvetoja Mary Douglasin antropologisen tutkimuksen kautta, jossa hän hahmottelee ihmisyhteisöjen tarvetta tehdä selviä erontekoja järjestyksen ja epäjärjestyksen, muodon ja muodottomuuden välille. Erityisesti Douglasin analogia epäjärjestyksen ja lian välillä auttoi luomaan ymmärrystä siihen, kuinka tietyt ajatusrakenteet ovat täysin riippuvaisia ennalta asetetuista ja yhteisesti noudatetuista normeista. Esimerkiksi ruumiin kohdalla kaikki luontoon viittaava kuuluisi länsimaisessa ajattelussa poistaa ja torjua, jotta ruumis voitaisiin käsittää eheänä ja yhtenäisenä. Ajatusrakenteiden rikkoutuminen eli keskeisen muodon kyseenalaistuminen on seurausta näiden tarkasti asetettujen rajojen ylittämisestä, mikä saa aikaan hetkellisen vaaran tunnun. Soutinen ruhomaalaukset vievät kaikessa brutaaliudessaan myös ristiriitaisten asioiden

äärelle. Maalaus voi viedä joko epäjatkuvuuden tai jatkuvuuden kokemuksen äärelle. Ykseyden kokemusta hankaloittaa raja-alueita uhkaava elementti, abjekti, joka ei ole osa minua, muttei myöskään palaudu toiseen. Katsoja ajautuu hetkellisesti abjektion tilaan, jossa oma ruumiintunne ja minuuden kokemus ovat uhattuina. Toisaalta antautuminen tälle tilalle kehystää minuuden monikerroksisuuden kokemusta ja antaa sille mahdollisuuden uudistua yhä uudelleen.

Tämän tutkielman teko on ollut mielenkiintoinen projekti, henkilökohtainen ja subjektiivinen prosessi sinällään. Se on ollut myös retki Soutinen taiteeseen ja sen affektiiviseen potentiaaliin paljastaa katsojalleen myös henkilökohtaisia minuuden kerrostumia ja niiden esiintuloja. Kirjoittaminen on ollut matka siihen ymmärrykseen, että taiteella – tullakseen subjektin havaitsemaksi – on aina henkilökohtainen psykologinen ulottuvuus ja siten se kertoo jokaisessa uudessa kohtaamisessa omanlaistaan tarinaa. Nykypäivän kasvavassa kuvatulvassa voi olla osittain hankaluuksiakin löytää kuvasta sitä oleellista tarttumapintaa toiseen, mutta toiseutta voi lähestyä yhtä hyvin näiden rajapintojen ja minuuskokemuksen kautta. Psykoanalyttinen tutkimusnäkökulma voi tuoda myös nykypäivän visuaalisen kulttuurin tutkimukselle mahdollisuuden ymmärtää minuuden kerroksellisuutta, joka avautuu vähitellen rajapintojen välisiä virtoja seuraten.

## Lähdeluettelo

Kirjallisuus:

Adams, Laurie S. 1993. *Art and Psychoanalysis*. New York: Icon Editions.

Adams, Laurie S. 1996. *The Methodologies of Art: An Introduction*. Boulder: Westview Press.

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

Alphen, Ernst van 2017. "Skin, body, self: the question of the abject in the work of Francis Bacon". *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press, 119-129.

Andrijauskas, Antanas 2008. *Litvak Art in the Context of the École de Paris*. Vilnius: Library of Vilnius Auction.

Antliff, Mark 2007. *Avant-Garde Fascism: The Mobilisation of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*. Durham: Duke University Press.

Arya, Rina 2017. "The Fragmented Body as an Index of Abjection. *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press, 105-118.

Arya, Rina & Chare, Nicholas toim. 2017. *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press.

Arya, Rina & Chare, Nicholas 2017. "Introduction: Approaching Abjection". *Abject Visions : Powers of Horror in Art and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1-13.

Bal, Mieke 1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Bal, Mieke & Bryson, Norman 1994. "Semiotics and Art History". *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*. Sonoma, California: Polebridge Press.

Baskind, Samantha & Silver, Larry 2011. *Jewish Art: A Modern History*. London: Reaktion Books.



Bernstein, J. M. 2006. "Judging Life: From Beauty to Experience, From Kant to Chaim Soutine". *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*. California: Stanford University Press, 46-77.

Bois, Yve-Alain & Krauss, Rosalind E. 1997. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books.

Bonner, Charles W. 1999. "The Status and Significance of the Body in Lacan's Imaginary and Symbolic Orders". *The Body*. Edited by Donn Welton. Oxford: Blackwell Publishers, 232-251.

Carl, Klaus H. 2015. *Chaim Soutine*. New York: Parkstone International.

Chare, Nicholas 2017. "Manet's abject Surrealism". *Abject Visions : Powers of Horror in Art and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press, 51-70.

Creed, Barbara & Hoorn, Jeanette 2017. "Animals, Art and Abjection". *Abject Visions : Powers of Horror in Art and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press, 90-104.

Decroocq, Marie-Christine 2007. "Catalogue". *Soutine*. Paris: Pinacothèque de Paris.

Deleuze, Gilles 2004 [1981]. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. First published in French. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Translated by Daniel W. Smith. London & New York: Continuum.

Douglas, Mary 2000 [1966]. *Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Alkup. *Purity and Danger. An Analysis of the concepts of pollution and taboo*. Käänt. Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.

Douglas, Mary 2003 [1966]. *Mary Douglas : Collected Works, Volume II. Purity and Danger. An Analysis of the concepts of pollution and taboo*. London and New York: Routledge.

Doy, Gen 2005. *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. London & New York: I. B. Tauris.

Elliott, Anthony 2002. *Psychoanalytic Theory: An Introduction*. London: Palgrave Macmillan.

Elovirta, Arja 1998. "Katseen kuviteltu viattomuus". *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 77-94.

- Eriksson, Yvonne 2013. "The Possibility and Obstacles of Reading Sketches as Life". *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History. Toim. Renja Suominen-Kokkonen. Helsinki: Taidehistorian seura, 51–62.
- Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Kansalliskallio (ent. Valtion taidemuseo).
- Evans, Dylan 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Forge, Andrew 1965. *Soutine*. London: Spring Books.
- Frosh, Stephen 2005. *Hate and the 'Jewish Science': Anti-Semitism, Nazism and Psychoanalysis*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gombrich, E. H. 1982. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon.
- Haapala, Leevi 2011. *Tiedostumaton nykyaikaisessa. Katse, ääni ja aika vuosituhatteen taitteen suomalaisessa nykyaikaisessa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Hashmonay, Ori 2018. *You for Death, Me for Chaim: The Carcasses of Chaim Soutine*. Senior Honors Thesis. Department of Art. University of North Carolina at Chapel Hill.
- Hautamäki, Irmeli 1995. *Marcel Duchamp: Modernin identiteetin ja taideteoksen ongelma*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Hughes, Louise Elizabeth 2010. *Chaim Soutine (1893-1943): Receptions, Constructions and Significance*. PhD dissertation in the faculty of arts. University of Bristol.
- Ihanus, Juhani 1999. "Minäkertomukset". *Kulttuuri ja psykologia*. toim. Juhani Ihanus. Helsinki: Yliopistopaino, 241-259.
- Ihanus, Juhani 1995. *Toinen: Kirjoituksia psyykeestä, halusta ja taiteista*. Helsinki: Gaudeamus.
- Keltner, S. K. 2011. *Kristeva: Thresholds*. Cambridge: Polity Press.
- Korsmeyer, Carolyn 1999. *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*. Ithaca & London: Cornell University Press.

- Krauss, Rosalind E. 1994. *The Optical Unconscious*. October Books. Cambridge: The MIT Press.
- Kristeva, Julia 1980. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil.
- Kristeva Julia 1982 [1980]. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Alkup. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Käänt. Leon S. Roudiez. New York : Columbia University Press.
- Kristeva, Julia 1993 [1980]. "Likaisuus muuttuu saastaksi". *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus, 187-222.
- Lacan, Jacques 2009 [1966]. *Écrits: a selection*. alkup. *Écrits*. Käänt. Alan Sheridan. London: Routledge.
- Lacan, Jacques 2006 [1966]. *Écrits: The First Complete Edition in English*. alkup. *Écrits*. Käänt. Bruce Fink. New York & London: W.W. Norton.
- Lahelma, Marja 2014. *Ideal and Disintegration : Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Laplanche, J. & Pontalis, J-B. 1985. *The language of psycho-analysis*. London: Hogarth Press.
- Lassaigne, Jacques 1954. *Soutine*. Paris: Fernand Hazan.
- Lehmijoki-Gardner, Maiju 2009. *Askeettien pidot: Uskonnot ja syömisen etiikka*. Helsinki: Kirjapaja.
- Liotard, Jean-François 2011 (1971). *Discourse, Figure*. Translated by Antony Hudek and Mary Lydon. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Macey, David 1995. "On the subject of Lacan". *Psychoanalysis in Contexts*. Toim. Anthony Elliot & Stephen Frosh. London: Routledge, 72-86.
- Menninghaus, Winfried 2003. *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. Translated by Howard Eiland and Joel Golb. Albany: State University of New York Press.
- Nyberg, Patrik 2019. *Maalatut kasvat: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*. Helsinki: Kansallisgalleria.

Oliver, Kelly 1999. "The Flesh Become Word: The Body in Kristeva's Theory". *The Body*. Edited by Donn Welton. Oxford: Blackwell Publishers, 341-352.

Palin, Tutta 1998. "Merkistä mieleen". *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 115-150.

Parker, David 2008. "On Painting, Substance and Psyche". *Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Film and Painting*. Edited by Susan Rowland. London & New York: Routledge, 45-55.

Pollock, Griselda 2006. "The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor". *Psychoanalysis and the Image*. Edited by Griselda Pollock. Oxford: Blackwell Publishing, 1-29.

Restellini, Marc 2007. *Soutine*. Paris: Pinacothèque de Paris.

Saarinen, Jussi 2009. "Psykoanalyttinen taiteentulkinta". *Freudin jalanjäljillä*. Toim. Minna Juutilainen ja Ari Takalo. Helsinki: Teos, 221-244.

Sass, Louis A. 2015. "Lacan : the mind of the modernist." *Continental philosophy review*, 48 (4), 409-443.

Sheridan, Alain 2009. "Translator's Note". Lacan, Jacques. *Écrits: a selection*. London Routledge.

Silverman, Kaja 1983. *The Subject of Semiotics*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Silverman, Kaja 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York and London: Routledge.

Stewen, Riikka 1995. *Beginnings of Being: Painting and the Topography of the Aesthetic Experience*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 15. Helsinki: Taidehistorian seura.

Symons Andrew W. 2014. *A Phenomenological Approach to Chaim Soutine's Portraits*. MA dissertation. University of London.

Tuchman, Maurice 1968. *Chaim Soutine 1893-1943*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art.

Wright, Barnaby; Serres, Karen; James, Merlin 2017. *Soutine's Portraits: Cooks, Waiters & Bellboys*. London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing.

Žukauskienė, Odeta 2014. "Orderly Ugliness, Anamorphosis and Visionary Worlds: Jurgis Baltrušaitis' Contribution to Art History". *Ugliness: The Non-Beautiful in Art and Theory*. Edited by Andrei Pop and Mechtild Widrich. London & New York: I. B. Tauris, 190-215.

Internet-lähteet:

Margulies, Abby 2014. "Is Chaim Soutine the Great Overlooked Jewish Painter of Modernity?". *Tablet Magazine*. 14.5.2014. <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/172503/chaim-soutine-kasmin> (viitattu 20.3.2020).

Mishkan Museum of Art. *Naked Soul : Chaim Soutine and Israeli Art*. (23.9.2020) <https://museumeinharod.org.il/en/naked-soul/>

Musée de l'Orangerie. *Soutine / De Kooning*. (23.9.2020) <https://www.musee-orangerie.fr/en/event/soutine-de-kooning>

Schjeldahl, Peter 2018. "The Vulnerable Ferocity of Chaim Soutine". *The New Yorker*. 14.5.2018. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/14/the-vulnerable-ferocity-of-chaim-soutine> (viitattu 20.3.2020).

The Courtauld Gallery. *Soutine's Portraits: Cooks, Waiters & Bellboys*. (23.9.2020) <https://courtauld.ac.uk/gallery/what-on/exhibitions-displays/soutine>

The Jewish Museum. *Chaim Soutine: Flesh*. (23.9.2020) <https://thejewishmuseum.org/index.php/exhibitions/chaim-soutine-flesh>

The Pushkin Museum of Fine Arts. *Chaim Soutine. Retrospective*. (23.9.2020) <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2017/soutine/index.php?lang=en>

Kuvaliite



*Kuva 1. Chaim Soutine,  
Grotesque, 1922-25,  
Öljy kankaalle, 81 x 45 cm  
MAM – Musée d'Art Moderne de Paris*

*Kuva: Paris Musées; <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/grotesque#infos-principales> (25.1.2021)*



Kuva 2. Chaim Soutine

*La Femme à la Robe Bleu, n. 1924*

*Öljy kankaalle, 81 x 60 cm*

*MAM – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*

*Kuva: Paris Musées ; <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/femme-a-la-robe-bleue#infos-principales> (25.1.2021)*



Kuva 3. Chaim Soutine,  
*Le Petit Pâtissier*, 1922-23  
Öljy kankaalle, 73 x 54 cm  
Musée de l'Orangerie

Kuva: RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Thierry Le Mage

<https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvre/le-petit-patissier> (25.1.2021)





*Kuva 4. Chaim Soutine,  
Landscape at Céret [Paysage à Céret], n. 1920-21  
Öljy kankaalle, 56 x 84 cm,  
Tate London*

*Kuva: © Tate Images, CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported);  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/soutine-landscape-at-ceret-t00692> (25.1.2021)*



*Kuva 5. Chaim Soutine,  
View Overlooking Céret, n. 1922  
Öljy kankaalle, 74 x 75 cm  
Baltimore Museum of Art, Gift of Mabel Garrison Siemomn*

*Kuva: ARTSTOR; [https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/ABALTIMOREIG\\_10313362824;prevRouteTS=1611578024865](https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/ABALTIMOREIG_10313362824;prevRouteTS=1611578024865)  
(25.1.2021); © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris*



Kuva 6. *Andrea Mantegna*

*Cristo Morto / Lamentation over the Dead Christ, n. 1483*

*Tempera kankaalle, 68 x 83 cm*

*Pinacoteca di Brera*

Kuva: © Pinacoteca di Brera; <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/> (25.1.2021)

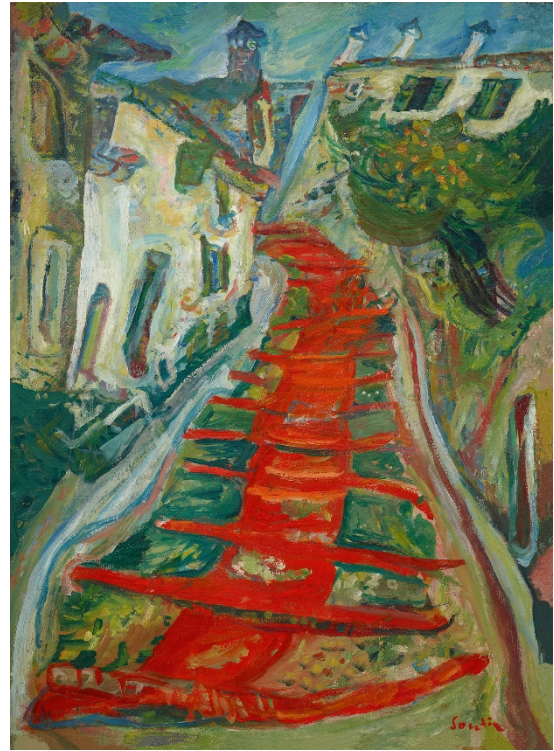


*Kuva 7. Chaim Soutine,*

*Street in Cagnes, 1924*

*Öljy kankaalle, 56 x 46 cm*

*MAGMA – Museum of Avant Garde Mastery*



*Kuva 8. Chaim Soutine*

*Red Stairway at Cagnes, 1923-24*

*Öljy kankaalle, 73 x 54 cm*

*MAGMA – Museum of Avant Garde  
Mastery*

*Kuva (7): © MAGMA; <http://www.museummagma.ru/?artworks=street-in-cagnes> (25.1.2021)*

*Kuva (8): © MAGMA; <http://www.museummagma.ru/?artworks=red-stairway-at-cagnes>  
(25.1.2021)*



*Kuva 9. Chaim Soutine,  
Path to the Fountain / Chemin de la Fontaine des Tins à Céret, n. 1920  
Öljy kankaalle, 81 x 79 cm  
Pearlman Collection*

*Kuva: © Henry and Rose Pearlman Foundation / Bruce M. White;  
<https://www.pearlmancollection.org/artwork/chemin-de-la-fontaine-des-tins-at-ceret/>  
(25.1.2021)*



Kuva 10. Chaim Soutine,  
*Still Life with Rayfish*, n. 1924  
Öljy kankaalle, 81 x 100 cm  
The Mr. and Mrs. Klaus G. Perls Collection, 1997,  
The Metropolitan Museum of Art

Kuva: ARTSTOR

[https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/SS7731421\\_7731421\\_11004215](https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/SS7731421_7731421_11004215)  
(25.1.2021); © 2020 Artists Rights Society (ARS), New York



Kuva 11. *Jean-Siméon Chardin*  
*The Ray [La Raie]*, n. 1725-1726  
Öljy kankaalle, 114 x 146 cm  
*Musée du Louvre*

Kuva: ARTSTOR; [https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/LESSING\\_ART\\_1039789246](https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/LESSING_ART_1039789246)  
(25.1.2021); © Erich Lessing/ART RESOURCE, N.Y.



*Kuva 12. Chaim Soutine,  
Flayed Rabbit / Le Lapin ecorché, n. 1921  
Ölly kankaalle, 73 x 60 cm  
The Barnes Foundation*

*Kuva: WikiArt; <https://www.wikiart.org/en/chaim-soutine/flayed-rabbit> (25.1.2021)*





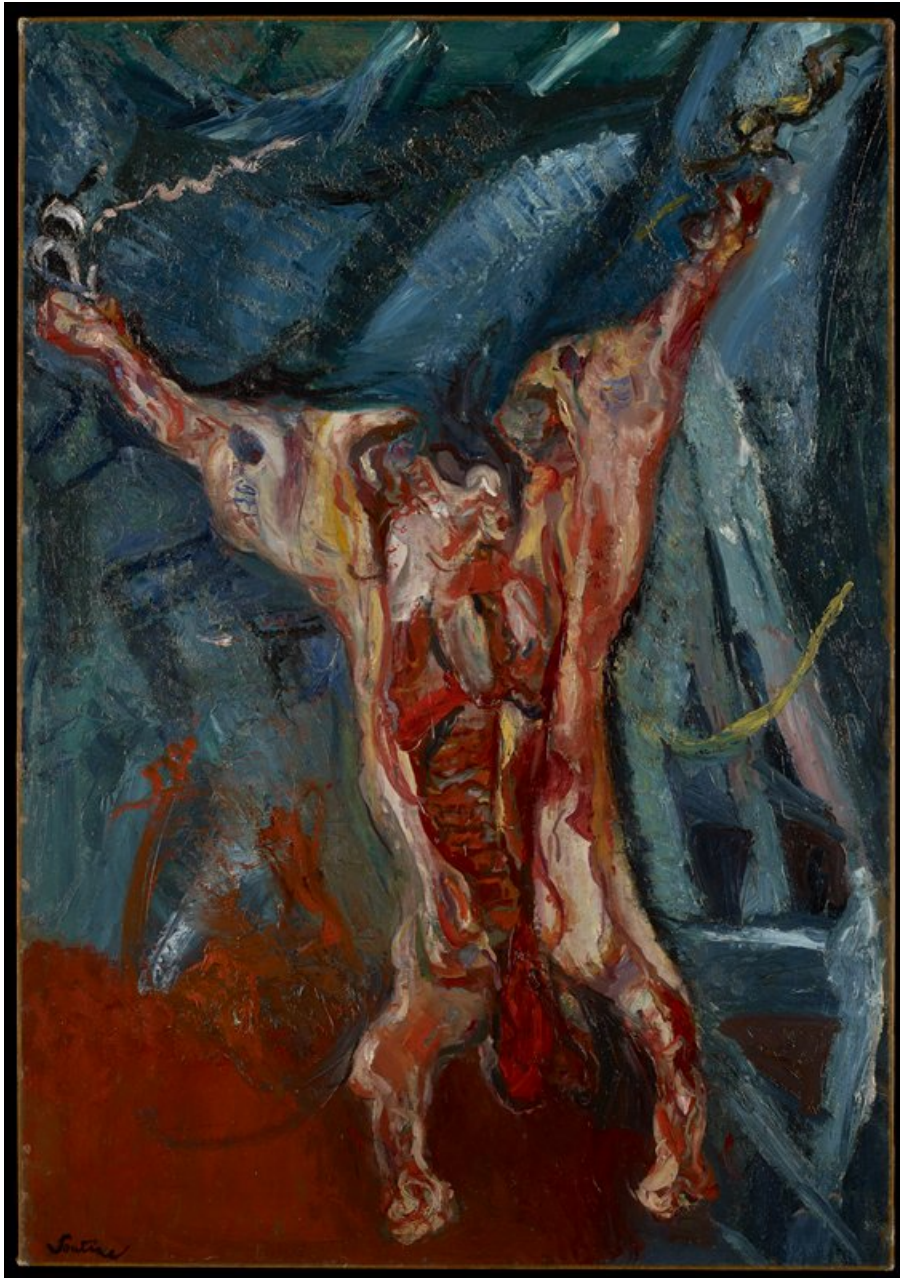
Kuva 13. Chaim Soutine,

*Side of Beef and Calf's Head / Bœuf et tête de veau, n. 1925*

*Öljy kankaalle, 92 x 73 cm*

*Musée de l'Orangerie*

Kuva: © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski; <https://www.musee-orangerie.fr/en/artwork/side-beef-and-calves-head> (25.1.2021)



*Kuva 14. Chaim Soutine,  
Carcass of Beef, 1925  
Öljy kankaalle, 116 x 81 cm  
Minneapolis Institute of Art*

*Kuva: Minneapolis Institute of Art; <https://collections.artsmia.org/art/1325/carcass-of-beef-chaim-soutine> (25.1.2021)*



*Kuva 15. Chaim Soutine,  
Carcass of Beef, n. 1925  
Öljy kankaalle, 140 x 108 cm  
Collection Albright-Knox Art Gallery*

*Kuva: Albright-Knox Gallery; <https://www.albrightknox.org/artworks/rca1939132-carcass-beef>  
(25.1.2021)*



Kuva 16. Rembrandt Harmenszoon van Rijn,  
*Slaughtered Ox / Le Boeuf écorché*, 1655,  
Öljy puulle, 94 x 69 cm  
Musée du Louvre

Kuva: ARTSTOR; [https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/LESSING\\_ART\\_10310119770](https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/LESSING_ART_10310119770)  
(25.1.2021); © Erich Lessing/ART RESOURCE, N.Y.



Kuva 17. Chaim Soutine,  
*Plucked Chicken / Le Poulet plumé*, n. 1925  
Öljy kankaalle, 67 x 40 cm  
Musée de l'Orangerie

Kuva: © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski; <https://www.musee-orangerie.fr/en/artwork/plucked-chicken> (25.1.2021)



Kuva 18. Chaim Soutine,  
*Hanging Turkey*, n. 1925  
Öljy kankaalle, 91 x 72 cm  
Yksityiskokoelma

Kuva: *The New Yorker*; <https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/14/the-vulnerable-ferocity-of-chaim-soutine>; © Artists Rights Society (ARS), New York