

Kai Stahl

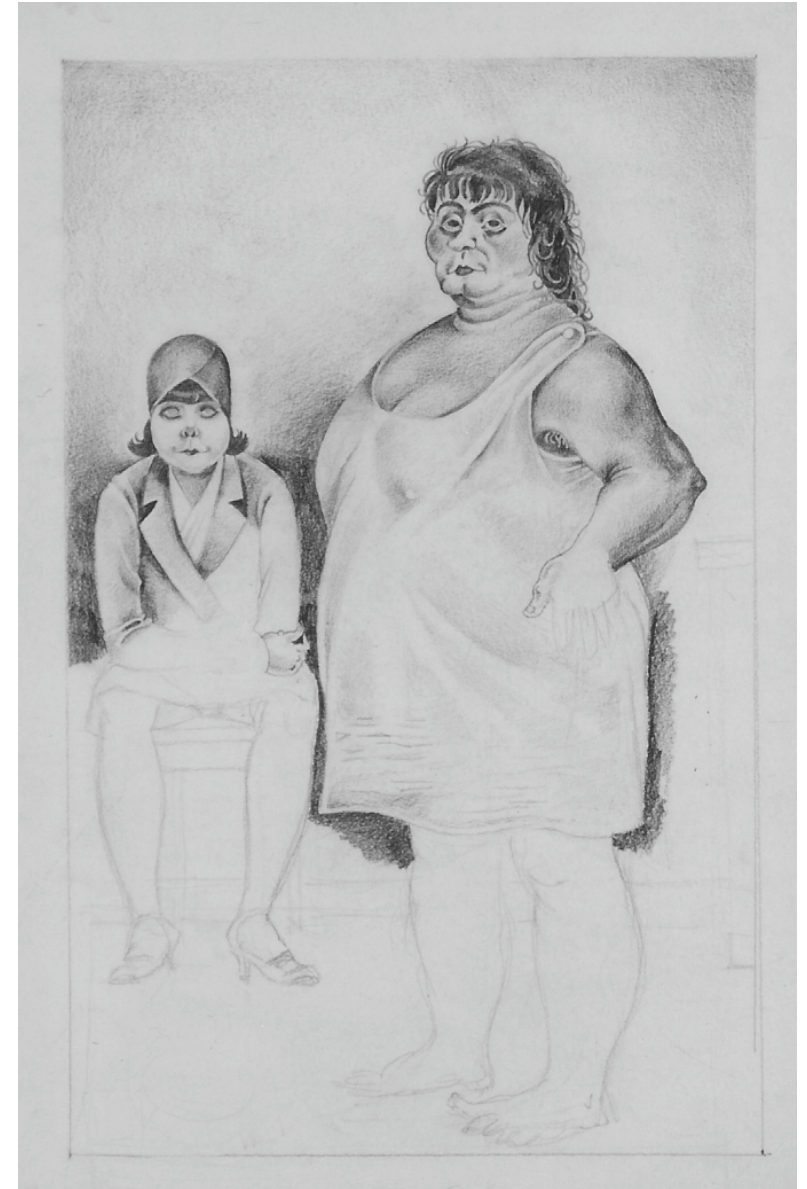
Prostituutiokuva kulttuurikentän rajan ylityksenä¹

Virolaisen naistaiteilijan Natalie Mein (1900–1975) tuotantoon kuuluu muutamia 1920-luvun lopulla tehtyjä piirroksia, jotka käsittelevät naisprostituutioita. Teokset poikkeavat maan aikalaisnaistaiteilijoiden teoksista, mutta keskustelevat mieskollegojen teoksien ja aiheen varhaisempien representaatioiden kanssa.

Mein *Kaksi prostituotua* (1928) ja *Parittaja* (1928?) ovat lähtökohtina artikkelilleni, jossa käsittelem feministisen kuvaluennan kautta prostituutiokuvan, taiteilijan ja yhteiskunnan suhdetta Juri Lotmanin Tarton–Moskovan koulukunnan kulttuurisemiotiikan² valossa. Keskeisellä sijalla ovat kulttuuri ja ei-kulttuuri sekä näiden semioottisten tilojen (eli sfäärien) ja rajojen merkitys ja vuorovaikutussuhteet. Samoin myös näissä sfääreissä toimintaa säätelevät säännöt, jotka koskevat muun muassa häpeää ja pelkoa. Esiin kohoavat kulttuurikentässä vallitsevat hierarkiasuhteet ja sukupuolisidonnainen dikotomia-ajattelu pienessä ja nuoresa, kaukana metropoleista sijaitsevassa valtiossa. Mein kuvien ja niitä kontekstualisoivien teoksien tarkastelun myötä nousee esiin niin kuvaan kuin *topos* ja näiden noudattaminen ja rikkominen kulttuurissa, muun muassa suhteessa tekijän sukupuoleen. Lopuksi tarkasteluun tulee ironia toimintavälineenä.

Prostituoitu naisen kuvaamana

1920-luvun lopulla nuori taiteilijainainen tekee keskeneräiseksi jääneen piirustuksensa, joka saa nimeksi *Kaksi prostituotua* (kuva 1). Piirustuksen tekijä Natalie Mei oleskelee tuolloin ilmeisesti kaukana taiteen keskuksista – Pariisista, Berliinistä – periferiaan jääneessä paikallis-



Kuva 1. Natalie Mei: *Kaksi prostituotua*. 1928, lyijykynä paperille, 34,5 x 23,5 cm. Yksityiskokoelma, taidegalleria Allee, Tallinna. Kuva: Kai Stahl.

sa kulttuurikeskuksessa³. Kuva esittää kahta naista. Toinen, nuorempi ja hoikempi, istuu jalat levällään täysissä pukeissa, nojaten kyynärpäillään polviin kasvat katsojaan päin. Hänen vaatetuksensa on siisti: kaulassa on valkoinen kaulaliina ja päässä tiukasti istuva turbaanimallinen hattu. Jopa puvun kauluskäänteet on prässätty. Hänen habituksensa on kuitenkin ristiriidassa paljastavaan istuma-asentoon nähden, joka lähes huomaamatta näyttää hänen reitensä ja jalkovälinsä. Toinen nainen, vanhempi ja pyylevä, on kuvattu puoliprofilissa. Hän seisoo paljain jaloin yllään pelkkä aluspaita, josta nänni kuultaa läpi; nainen seisoo kädet lanteilla asennossa, joka paljastaa tuuhean karvapehkon hänen kainalossaan. Molempien naisten ”kulunut” ulkonäkö yhdistyy teoksen nimeen. Heidän nuhruinen ja ”käytetty” habituksensa ei anna mahdollisuutta ambivalenttiin tulkintaan.

Nuoremman naisen hahmo toistuu monissa Mein samaa aihetta käsittelevissä teoksissa. Hän on läsnä myös ilmeisesti samana vuonna valmistuneessa lyijykynäpiirroksessa *Parittaja* (kuva 2). Siinä nainen istuu siveellisesti kädet sylissään pöydän vieressä posket raikkaan punehtunei-



Kuva 2. Natalie Mei: *Parittaja*. 1928?, lyijykynä paperille, 21 x 30 cm. Viron Taidemuseo (EKM G 4965), Tallinna. Kuva: Viron Taidemuseo / Stanislav Stepashko.

na, vaikkakin teos on mustavalkoinen. Hänellä on yllään yksinkertainen mekko, joka on vaalean röyhelökauluksen avulla saatu juhlavaksi, ja käsivarrella hapsullinen kotikutoisen näköinen villahuivi. Pöydän takana istuu pitkäviiksinen tanakka keski-ikäinen mies naurussa suin, sormessaan kantasormus varakkuuden ja vakauden symbolina. Hän nostaa tyhjää lasiaan ja rohkaisee nuorta naistakin ottamaan ryyppyn; tämä kuitenkin jättää oman lasinsa koskemattomana pöydälle. Nuoren naisen selän takaa vanha ryyppykasvoinen nainen tähyilee miehen ja nuoren naisen kommunikoinnin kulkua. Vanhempi nainen on teosnimen viittauskohde: hän on parittaja, joka jännittää kauppojen syntymistä. Paritettavana oleva nuori nainen ei anna minkäänlaista sensuaalista, eroottista tai flirttailevaa viestiä. Suurine silmineen hän on kuin näyttämölle asetettu eloton nukke.

Naistaiteilijoiden, etenkin taiteen keskuksien ulkopuolella toimineiden, tuotannosta ei ole löytynyt kovinkaan paljon prostituutiota käsitteleviä teoksia ennen toista maailmansotaa. Aiheen suosiokausi ennen nykytaidetta jäi 1910- ja 1920-luvulle. Teemaa alettiin kuitenkin käsitellä laajemmin jo 1800-luvun jälkipuoliskolla. Edward Lucie-Smithin (2003, 121–131) mukaan sutenööri-aiheiseen kuvatyyppiin kuuluivat silloin niin orientaaliset orjamarkkinoita esittävät teokset kuin pariisilaiset baudelairelaista misogyniaa sisältävät bordellimiljöökuvat, joiden taustalla olivat hollantilaiset tilannekuvat. Kunakin aikakautena vallitsevat ja päätyvät käsiteltäviksi tietynlaiset aiheet ja motiivit. Niiden toteuttaminen on aika-, paikka- ja tekijäsidonnaista. Taideteos syntyy aina jossakin erityisessä kulttuurisessa ja sosiaalisessa ympäristössä toimivan taiteilijan tekemänä. Näin ollen teos on tulos sitä ympäröivästä kulttuurisfääristä sekä tekijän monitasoisesta vuorovaikutussuhteesta monimuotoisen toimintakentän kanssa.

Kulttuuri, ei-kulttuuri ja teksti

Kulttuuri ei ole kulttuurisemiotiikan näkökulmasta katsottuna suljettu ja homogeeninen kokonaisuus, vaan se on alituisessa vuorovaikutuksellisessa muutosprosessissa, joka vaikuttaa jatkuvasti kulttuurin kehitykseen ja sen tuotoksiin. Se on dynaaminen ja heterogeeninen, mikä ai-

heuttaa ristiriitoja edeltävän ja uuden välillä. Se ei ole kaikenkattava vaan ennemminkin yhteisöllinen ja toimii laajalti yksilöllisyyden periaatteella. *Kulttuurin* syntyyn ja sen määrittelyyn tarvitaan vastakohtaa, *ei-kulttuuria*; binaarisuus on siis kulttuurin perustana. Näennäisen järjestetystä kulttuurista käsin ei-kulttuuri on oppositio ja semioottisesti vieras tila, joka on epäorganisoidu ja kaoottinen. Tiivistetysti voi todeta, että kahtiajako kulttuurin ja ei-kulttuurin välillä pitää yllä dikotomista jakoa niin oman ja vieraan, meidän ja heidän, kuin oikean ja väärän välillä. (Lotman 1998, 33–37/61–65.)

Kulttuuri on *tekstien*⁴ kokonaisuuden tuottamisen mekanismi, jota kulttuurisemiotiikka tutkii perustuen merkkijärjestelmiin ja niiden toiminnallisiin suhteisiin kulttuurissa. Teksti ei tarkoita kulttuurin semiootiikassa kirjoitettua, painettua sanojen kokonaisuutta, vaan se on mikä tahansa vähintään kahden kulttuurisen yksikön liitto (esim. kuva, melodia, esitys, rakennelma), joka näin ollen on myös semanttisesti tulkittava. Merkin olemassaolo ja sen tulkinta kulttuurikontekstissa perustuvat merkkijärjestelmän rakenteeseen; taustalla ovat eri *kielet* ja näistä koodatut tekstit.

Lotmanin kulttuurisemiotiikan teoriassa tekstit ovat niiden kulttuurin osa-alueiden kielten esityksiä, jotka ovat kokeneet vähintään toisen asteen kielellisen rakenteistumisen. Lotman (1989, 151–152) toteaa: ”[—] sanoman piti olla koodattu vähintään kaksi kertaa, jotta se voitiin määritellä ’tekstiksi’”. Tekstit eli ritualisoituneet kaavat rakentuvat ainakin luonnollisen eli primaarisen kielen alkukantaisen (verbaalisen, visuaalisen, auditiivisen) ilmaisun ja jonkin toisen kielen koodauksesta. Koodausta jatkettaessa saattavat toisen asteen tekstit (tekstikokonaisuuDET) sisältää toisistaan jo huomattavasti poikkeavia erikielisiä alatekstejä, kuten jonkin tietyn kulttuurisen yksikön alkuperäisen kielen merkkisarjoja. Näin sekoittuvat keskenään erilaatuiset *semiosksen* tyyppit. Uudelleen koodattu tekstikokonaisuus on edellytyksenä myös kulttuuriksi luettavien (ja myös taiteeksi määriteltyjen) tekstien syntyyn ja tulkintaan. Moniääninen kielten ja tekstien materiaali, teksti-käsite, on heterogeeninen järjestelmä. (Lotman 1989, 151–153; Lotman 2006, 235–237, ks. myös Kuusamo 1996, 51–52.) Täten taideteos on ainakin toisen asteen teksti, joka on yhdistetty erilaisista alateksteistä. Taide-

teos tekstinä rakentuu karkeasti toisaalta visuaalisen ilmaisun sanomasta, joka on lähtöisin luonnollisesta eli primaarisesta kielestä, ja toisaalta jo uudelleen koodatusta taiteen kielestä, sen toteutusellisista keinoista ja moduksista.

Taideteos on näin koodattujen kielten ja tekstien semanttisesti epäyhtenäinen ja monikerroksinen rakennelma, joka on kompleksisessa suhteessa ympäröivään kulttuuriin. Lotmanin tekstien kommunikointiprosessin ajatuksen perusteella visuaalinen aineisto ja muu kulttuuri ovat vuorovaikutussuhteessa keskenään. Esiin nousevat tekijän ja vastaanottajan, kulttuuriperinteen ja vastaanottajan sekä tekstin (taideteoksen) ja kulttuuriympäristön vuorovaikutus ja vastaanottajan suhde itseensä ja taideteokseen. Vuorovaikutussuhteissa merkit ovat harvemmin suoria, enimmäkseen metaforisia ja uudelleen koodattuja. (Lotman 1989, 153–155; Lotman 2006, 237–240; ks. myös Kuusamo 1996, 51.)

Naistekijä kulttuurikentässä

Minkälaiset merkit kohoavat esiin prostituutiota käsittelevistä kuvista ja etenkin näiden teoksien yhteydessä, joiden tekijä on nainen – vieläpä ensimmäinen sekä lähes ainoa, joka käsittelee tätä teemaa omassa kulttuurikentässään?⁵ Ennen 1920-lukua Viron nuorena valtiossa naispuolisia taiteilijoita oli vielä suhteellisen vähän varsinkin valtaväestön keskuudessa. Taustalla oli lyhyt periodi virolaisen kansallisen kulttuurikentän tietoisessa luomisessa dominoivasta vieraiden hallitsijoiden kulttuurista erottuvaksi. Vuosien 1878–1884 aikana virolainen Katarina Vahter (Wachter) (1860–?) opiskeli Pietarin Taideakatemiassa, missä hänelle myönnettiin naisista ensimmäisenä useita palkintoja⁶. Toiminta taiteilijana ei osoittautunut hänelle silti mahdolliseksi, sillä hän oli nainen, virolainen ja taiteilija, mitä ei pidetty mahdollisena yhdistelmänä. Hänen identiteettiään virolaisena taiteilijana heikensi ilmeisesti myös se, että hän oli syntynyt Pietarista. Paradoksaalista kyllä, samanaikaisesti Viron arvostetuin ja työllistetyin muotokuvamaalari oli myös nainen, Julie Hagen-Schwarz (1824–1902), joka kuitenkin oli baltiansaksalainen. (Ks. esim. Waga 1939, 858; Tamul 1999a, 16; Tamul 1999b, 190–191; Pütsep 1991, 177.) Vahterin tapauksessa oli kyse kolminker-

taisesta marginaalisuudesta, jota voisi lähestyä niin intersektionaalisuuden (ks. esim. Brah ja Phoenix 2004, 76) kuin myös diasporan (esim. Brah 2007) kautta – hän oli lähtöisin Pietarin virolaisyhteisöstä.⁷ Hänen asemansa viittaa kulttuurikenttien jakautuneisuuteen ja sen vaikutuksiin Virossa eri kansanryhmien välillä. Virolaiseen modernin kulttuurin kenttään palaan edempänä. Reet Varblanen mukaan naisten taiteilijaksi ryhtymistä pidettiin Virossa suhteellisen sopimattomana vielä 1920-luvulla, jolloin Mein taiteellinen toiminta oli aktiivista⁸. Naisten osalta taiteen opiskeluun ja sen opettamiseen suhtauduttiin huomattavasti positiivisemmin kuin taiteen tekemiseen. (Varblane 2000, 75.)

Kulttuurikentän sukupuolittuneisuus ei kuitenkaan ollut ainoastaan pienelle maalle ominainen ilmiö, vaan naiset joutuivat todistamaan taiteilijuutensa myös maissa, joissa taiteen historialla ja taidekoulutuksella on ollut pidemmät perinteet. Myöhemminkin naisille sopivina pidettyinä aloina taidekoulutuksen jälkeen ovat olleet opettaminen, soveltava taide ja kuvitus (ks. esim. Wagner 1996, 5, 11). Naisten opetustyön hyväksymisestä huolimatta on taidekouluissa säilynyt usein jako miesopettajiin ja naisoppilaisiin, joka nykyäänkin pitää yllä sukupuolisidonnaista taiteilijaidentiteettiä, taideympäristöä ja seksististä hierarkiaa porvarillisen yhteisön kannattelemana (Pollock 2001, 130–136; 1988, 1).

Kun lähtökohtana on kulttuurin tekstien rakentuneisuus, naistaiteilijoiden teoksien voi todeta rakentuneen monien kielten yhteissummana. Lotmanin teoriaa seuraten naistaiteilijan teos eli teksti rakentuu karkeasti niin hänen omasta sukupuoleen sidotusta ilmaisustaan ja kielestään⁹ kuin perinteisestä taidekoulutuksesta, jossa oli jo pitkään vallinnut miestaiteilijoiden kantama, kulttuurikentässä dominoinutta merkkijärjestelmää vastaava perinne. Edellä mainitut merkit viittaavat naistaiteilijan sijoittumiseen taide- ja kulttuurikentässä.

Toisena merkitysalueena tarkasteltavien kuvien yhteydessä on prostituutio Virossa ennen Mein teoksien valmistumisajankohtaa. Varsinkin aiheen tabuluonteisuudesta johtuen siitä ei ole paljoakaan säilynyttä tutkimusmateriaalia. Aihetta käsittelevästä suhteellisen perusteellisesta lehtiartikkelista ilmenee silti ilotalojen runsaus Tallinnassa ja varsinkin Tartossa ennen Venäjän vallankumousta ja erityisesti 1800-luvulla, ennen kaikkea maksukykyisten ”ikuisten opiskelijoiden” ansiosta (Löhmus

2000). Myös viime vuosisadan alkupuolen sanomalehdissä keskusteltiin Tallinnassa kukoistavasta katuprostituutiosta sekä itseään hotelleissa myyvistä naisista. Ilmiön taustalla olivat urbanisaatio ja maailmansodan seuraukset. Kotimaan katuprostituution lisäksi taiteilijat saivat aiheen käsittelyyn vahvistusta erityisesti Saksasta, jonka taide oli tuolloin virolaistaiteilijoiden suuressa suosiossa. (Lamp 2004, 35–36.)

Erottava ja välittävä raja

Taidekentissä vallitseva dualistisuus, samoin kuin myös prostituution olemassaololle välttämätön oppositio, noudattavat kulttuurin määrittelyyn vaadittavaa binaarisuutta. Kulttuurin eli tekstien, kielten, tekijöiden ja vastaanottajien muodostamasta kokonaisuudesta semioottisesta tilasta Lotman käyttää abstraktia käsitettä *semiosfääri*¹⁰ analogiana orgaaniselle *biosfäärille*¹¹. Huolimatta sisäisestä heterogeenisyyden ja kaootisuuden vaikutelmasta, joka johtuu semiosfäärin eri osioista, on semiosfääri silti järjestelmällinen, semioottisesti homogeeninen ja yksilöllinen ja edellyttää täten erottautumista toisista semioottisista tiloista. (Lotman 1999, 10–12, 21, 25; Lotman 2005, 206–208, 215, 219.)

Eräs semiosfäärin peruskäsitteistä on funktionaalisesti keskeinen semiosfäärin raja ja raja-alue. Semiosfäärin abstraktista luonteesta johtuen raja on myös abstrakti. Raja on erottava ja vuorovaikutuksellinen alue *kulttuurin* ja *ei-kulttuurin* eli vieraan semioottisen tilan välillä. Raja toimii suodattimena ja tulkkina semiosfäärin ja vieraassa semioottisessa tilassa tuotetun tekstin välillä; raja adaptoi ulkopuolisen, ei-kulttuurisen, semiosfäärin omalle kielelle, mutta toimii myös toisinpäin: se on siis kaksisuuntainen. Myöskään rajan, laita-alueen eli marginaalin käsite ei ole yksiselitteinen, sillä se korreloi yksilöllisyyden käsitteen kanssa, jonka määrittely vaihtelee historiallis-kulttuurisesti. Näin on esimerkiksi naisten, lasten ja palvelijoiden yksilöllisyyden aste suhteessa miehiin, isäntiin, vaihdellut tilanteista ja aikakausista riippuen.¹² (Lotman 1999, 12–14; Lotman 2005, 208–210.)

Naiset sijoittuivat hierarkkisesti jakautuneessa modernismissa Toisiksi, kuten myös kulttuurin- ja ei-kulttuurin semioottisissa tiloissa. Ristiriitaisia tunteita herättänyt prostituutio helpotti heidän dikotomista

määrittelyään äiti–huora- ja hyvä–paha-vastakohtapareihin. Andreas Huyssen on tuonut esiin, että naisten identifioitua luokkayhteiskunnissa rahvaaseen heidät nähtiin vaarallisina niin modernismin, talouden kuin autoritaarisen vallan säilyttämisen kannalta. Heidän sijoitumistaan marginaaliin piti pitkään yllä tieteen yksipuolinen kehitys. (Huyssen 1986, passim.) Modernismi rakentui sukupuolipolitiikalle, jossa individualismi oli maskuliinista ja naisia kuvattiin maskuliinisesta positiosta käsin. Tämä hankaloitti myös naisten ammatillista toimijuutta taidekentällä (Pollock 1988, 159). Moderni yhteiskunta ja ajattelutapa rakentuivat paljoltikin järjelle ja rationaalisuudelle, jotka olivat maskuliinisuuteen liitetyjä ominaisuuksia. Samoin suurkaupunkikulttuuri määriteltiin maskuliiniseksi. (Toulmin 1998, passim.)

1920-luvun jälkipuoliskolla oli Viron virolainen kulttuuri- ja siihen sisältyvä taidekenttä vielä suhteellisen nuori verrattuna aikaisemmin dominoineeseen baltiansaksalaiseen ja venäläiseen kulttuurikenttään. Vasta parikymmentä vuotta aikaisemmin oli alettu puhua oman nykyaikaisen ja täten myös modernistisen kulttuurikentän rakentamisesta ja ensiaskeleista sitä kohti. Kulttuurin edistämisen eturintamassa olivat etenkin Noor-Eesti (Nuori Viro) -ryhmittymän kirjailijat, joihin liittyi 1910-luvun puolivälissä yhtä useampia kuvataiteilijoita. Ryhmittymän pyrkimyksenä oli luoda eheä ja kokonaisvaltainen moderni virolainen kulttuurisfääri,¹³ jossa pystyisi kehittymään *monadisen* (eli yksilökeskeisen) kulttuurin luomisen periaate. Tämä kulminoitui J. Randveren esteettisessä esseekirjoituksessa *Ruth* (1909), johon tiivistyi nuorvirolaisten ”ylikulttuurin” vaatimuksia (ks. Kallas 1918, 35). Silti vallitsevaksi jäi utooppisen kulttuuriluomisen periaate, jossa ei tehty selvää eroa todellisuuden ja idealin välille. (Sarapik 2007, 63, 78, 81, 84–85, 87.)

Kulttuurisen vaihdon rajalla semioottiset prosessit kehittyvät nopeutetusti periferian aktiivisen rajanylitysprosessin ansiosta: pyrkimyksenä on anastaa paikka kulttuurin keskuksesta. Liikeprosessi kiihdyttää semioottista kehitystä kulttuurisfääriin ytimessä, joka on ulkoa tulleen vaikutukseen nähden vanhentunut. Tätä vuorovaikutuksellista kehitysprosessia oman ja vieraan välillä stimuloidaan kulttuurin keskuksesta käsin sijoittamalla yksilöt, jotka kuuluvat lahjojensa tai erikoisuutensa ansiosta kulttuurin ja ei-kulttuurin rajalle, periferiaan, tulkeik-

si kahden eri semioottisen tilan raja-alueelle. Nämä yksilöt kiihdyttävät periferiassa tapahtuvaa kehitystä, joka taas yllyttää kulttuurikeskuksen kehitystä. Dialogin onnistuminen kahden kulttuurin välillä edellyttää toisen kielen elementtien valmiina oloa transplantoivassa kielessä. (Lotman 1999, 12–17, 24; Lotman 2005, 208–212, 218.)

Seksuaalisuuden ja prostituoitujen esittämisellä on pitkä traditio. Topos noudattaa yhteiskunnissa vallitsevia dikotomisia näkemyksiä sukupuolista ja on enimmäkseen miestekijöiden luoma.¹⁴ Perinteinen paritajatopos jatkuu Mein *Parittajassa*, jossa on lukuisia yhtymäkohtia Jan Steenin maalaukseen *Piika (Naikkonen)* (n. 1660–65, kuva 3). Kummassakin teoksessa toistuvat niin kuvattavat hahmot kuin heidän roo-



Kuva 3. Jan Steen: *Piika (Naikkonen)*. Noin 1660–65, öljy kankaalle. Musée de l'Hôtel Sandelin, Saint-Omer. <http://www.scholarsresource.com/browse/work/2144580867>

linsa, mutta varsinkin ”herran” kosiskelun ja ”parittaja-akan” jännittyneen kurkottelun retoriikka. Samalla suurimmat erot nousevat esiin juuri parittajan ja nuoren naisen kuvauksessa. Steenin maalauksessa parittaja odottaa vastausta kauppojen onnistumisesta ostajalta, jota nuori nainen edesauttaa asettumalla avosylin asiakkaaseen (kuten myös katsojaan ja taiteilijaan) päin sekä tarjoamalla myönteisyyden merkiksi avaintaan avoimella kämmenellä. Sen sijaan Mein teoksessa parittaja odottaa vastausta mielistelylle hetyttömältä, hillityltä ja jäykältä nuorelta naiselta.

Erot näiden kahden teoksen välillä eivät ole perusteltavissa ainoastaan teosten eri syntyajankohdilla, vaan myös tekijän sukupuolella. Sijoittuminen kaksinkertaiseen periferiaan, toisaalta naisena ja toisaalta taiteen raja-alueella toimivana naistaiteilijana, transplantoi ja kiihdyttää representaation muutoksia kahden kielen välillä. Itse asiassa naistaiteilija liikkuu prostituutioaihetta käsitellessään kolmen eri semioottisen tilan välillä: normatiivisten nais- ja mieskulttuurisfääriin sekä näistä ulos torjutun ulkokulttuuriseksi määritellyn prostituutio-sfääriin välillä. Naistaiteilija rinnastuu prostituoidun representaatioissa itsensä kaltaiseen sukupuolensa kautta, kun taas kulttuurisfääriin keskukseen kuulunut miestekijä käsittelee aihetta kuin ei-itsensäkaltaista, tuntematonta vierasta. Tällainen kuvaustapa säilyttää ja pitää kulttuurikentän moninaisuudesta huolimatta yllä kaksijakoisuutta kulttuurissa, jonka ydinalue on jatkuvassa etäisessä kosketuksessa ei-kulttuuriin laita-alueen välityksellä.

Me ja tuntematon Toinen

Semiosfääriin ja kulttuurin dualistinen jakautuminen synnyttää me–he-opposition, joka on semiosfääriin ytimen, keskuksen, luoma, ja joka pyrkii oman identiteetin rakentamiseen ja säilyttämiseen. Kulttuurisfäärisä toimijoiden määrittelyyn ja sfääriin rakentamiseen tarvitaan Toista, johon identiteetillä on kehittyäkseen jatkuva, ambivalentti suhde. Oman ja Toisen identiteetin välinen erottava raja toimii samanaikaisesti myös keskuksen identiteetin vahvistajana. Identiteetti muokkautuu interaktiivisessa ja diskursiivisessa suhteessa raja-alueisiin ja marginaaleihin, mutta säilyttääkseen myös kulttuurisfääriin keskuksen valta-aseman sen sulkeutunut muoto on ainoastaan näennäisesti yhdenmukainen vallan ja poissulkemisen väline. (Ks. Hall 1999, 248–252.)

Pitkäaikainen monikulttuurinen tilanne on rakentanut ja ylläpitänyt Virossa monimutkaisia, eri kulttuurisia ja yhteiskunnallisia sfäärejä leikkaavia hierarkioita, jotka ovat johtaneet siirtymisiin kulttuurin keskuksen ja periferian välillä rajoja säädellen. Eräs murrosvaihe virolaisen identiteetin kehityksessä syntyi vastareaktionä Venäjän keisarivalalle 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Tuolloin ”uuden” identiteetin kehitykseen vaikuttivat niin silloinen poliittis-taloudellinen tilanne, dialogin vilkastuminen eurooppalaisen kulttuurin kanssa kuin kommunikointimenetelmien muuttuminen kulttuurikenttien ja niissä toimivien yksilöiden välillä. Venäjän kielen ja venäläisen kulttuurin vaikutus paikallisella tasolla laajeni dominoivan ja suljetun baltiansaksalaisen kulttuurin rinnalle. Samanaikaisesti tiivistyivät entisestään virolaiskentän kulttuurikontaktit Eurooppaan ja varsinkin Saksaan, missä romantiikan aatemaailma edisti kansallisia liikkeitä. Kansallisen identiteettidiskurssin yhtenä edellytyksenä onkin juuri voimakkaan Toisen esille nouseminen, jonka kautta ja johon suhteessa itseä voidaan määritellä, kuten semiootikko Kaie Kotov on todennut. Kolmantena vaikuttavana tekijänä tiivistyi virolaisyhteisön kommunikointiyhteys pitkän perinteen omanneeseen saksankieliseen koulutukseen, jossa merkittävin vaikuttaja oli Tarton yliopisto. (Kotov 2005, 3–4.)

Useissa Mein kuvissa, kuten myös vuoden 1928 prostituutio-aiheisissa teoksissa, hahmot ovat hieman pyyleviä pyöreine kasvoineen. Henkilötyypin toistuvuuden voi nähdä merkinä taiteilijan osallisuudesta kansalliseen diskurssiin. Naisten tukeva habitus viittaa talonpoikaiskansaansa, virolaisiin. Viittaus maakansaansa nousee esiin myös prostituoitujen yhteydessä, koska elantoa joutuivat ruumiillaan ansaitsemaan urbanisaation ja maailmansodan myötä maalta kaupunkiin muuttaneet varattomat naiset, jotka eivät saaneet kunniallista työtä (Häkkinen 1995, 224–225, ks. myös Lamp 2004, 35). Kuvattaessa naista, joka on kotoisin maalta, pidetään yllä ideologiaa naisesta luonnon osana. Urbanisaatio taas yhdistyi naisten hyveellisyyden moraaliseen murenemiseen.

Identiteettiin liittyy myös omakuvallisuuden näkökohta. Omakuvallisuus oli toisaalta varsinkin naistaiteilijoiden teoksissa usein toistu-

va ilmiö 1920–1930-luvuilla, jolloin se kytkeytyi naiseen ja hänen taiteilijana toimimisen identiteettiproblematiikkaansa kaksinkertaisesti marginalisoituneena. Toisaalta ilmiö oli todettavissa myös ekspressio-
 nististen miestaiteilijoiden teoksissa, ja tällöin varsinkin yhteiskunnalisiin ongelmiin kytkettyä.¹⁵ Marginaalinen toiseus ja vieraus nousevat esiin monessa yhteydessä. Ne liittyvät pitkään jatkuneeseen kansalliseen toiseuteen suhteessa aikaisemmin hallinneeseen kulttuurisfääriin. Yhtä lailla ne liittyvät sukupuoleen sekä taiteilijana toimimiseen omassa kulttuurikentässä kuin myös monien sfäärien ulkopuolelle jäävän, vaietun ja tabuna pidetyn toiminnan käsittelemiseen.

Hallitsevassa kulttuurisfäärissä identiteettiä ja toimintaa määräävät monet tunnetilat. Näistä esimerkiksi häpeä ja pelko perustuvat me–hejakoon. ”Me” on kulttuurillinen yhteisö, jonka sisällä ovat voimassa häpeä ja sen yhtenä vastakohtana kunnian normit. Häpeä ja kunnia kytkeytyvät pelkoon, ja yhteisön säännöt määräävät suhtautumista ”toisiin”. Jakautuminen ”meihin” ja ”heihin” pitää yllä yhteiskunnassa toimivien hierarkkista luokittelua. Jakautumisen ja me-alueen, rajojen, normien ja sääntöjen ylläpitäjänä toimii yhteiskunnan voimakkain osapuoli, jolla on asemansa puolesta valta. Häpeä ja pelko sekä näiden tunteiden ja tilojen rajojen rikkomisen kauhu – maineen, kunnian ja kasvojen menettäminen – säätelee ihmisten toimintaa ja käsityksiä kulttuurisfäärissä toimimisesta. Häpeän korkeimpana tasona on häväistyksi tulemisen uhka, joka on kytköksissä näkökulmaan: tullaanko häväistyksi omassa yhteisössä tai ryhmässä eli oman arvoyhteisön sisäisestä näkökulmasta vai toisesta, ulkoisesta perspektiivistä, dominoivan ja auktoriteettina olevan yhteiskuntaluokan taholta. (Lotman 2007, 93–95.)

Moraalin retoriikan yhteydessä Jan Blomstedt on pohtinut oikean ja väärän suhdetta kommunikoinnissa. Hän toteaa Mark Johnsoniin viitaten, että tärkeimmät moraaliset käsitteet määräytyvät lopuksi metaforien systeemeistä. Toimimme moraalisten mielikuvien pohjalta, jotka rakentuvat jonkun yhteisön tai jopa yksilön kokemusten metaforisista tiivistelmistä. (Blomstedt 2003, 180–181.) Samaan tulokseen tulee myös Lotman. Hän tuo esiin, että pelko saa ylivoiman varsinkin intellektuaalisten konfliktien aikakausina. Konfliktin aiheuttajana voi olla joko kaikkien havaittavissa oleva konkreettinen vaara, kuten rutto

(”musta surma”) tai mielikuvituksellinen yhteiskunnan pelon puuska, jonka kohde on semioottisesti ja mystifoiden rakennettu pelon objekti, kuten noitavainon uhrit. Konstruoitujen pelon kohteiden toistuvana tunnuksena on ”vieras”, jota koskeva kuvitelma synnyttää pelon. (Lotman 2007, 50–51, 55, 86.) Vieraan ensisijaisina tunnuksina ovat hänen vähemmistöasemansa ja siihen kytkeytyvä suojattomuus, eli hän on toisenlainen, ja täten vaarallinen ja vihollinen. Vainoajina ovat samaan ryhmään kuuluvat, mutta oman kategoriansa keskivertojoukon edustajat, ei-ydinkeskukseen kuuluvat henkilöt. He erottavat omasta ryhmästään joidenkin ominaisuuksien puolesta poikkeavan vähemmistön. Taustalla on vainoajien tarve suojella itseään henkilökohtaisesti sekä samalla demonstroida lojaliteettia kulttuurisfäärin keskukselle. Samanaikaisesti vallitseva yhteiskuntaryhmä alkaa tuntea itsensä nurkkaan ahdistetuksi ja alkaa nähdä myös vainoajat vainottavina. (Lotman 2007, 58–60, 63, myös 82–83.) Näin myös 1800-luvun jälkipuolella ammattihauereutta vastustamaan ryhtyneet säätyläisnaiset vaimensivat kritiikkinsä heidän puolisoitensa perusteltua prostituution välttämättömyyttä sillä, että tällä tavoin säilytettäisiin omien tyttärien säädyllisyys ja siveys (Aromaa 1990, 158–159).

Pelätessämme häpäistyksi tulemista meillä on opetettujen ja omien kokemuksiemme perusteella kehittynyt mielikuva moraalista ja sen retoriikasta sekä näiden sääntöjen rikkomisten seurauksista. Blomstedt toteaa, että syyllisyyden painon suhteuttaminen muihin (eli tässä tapauksessa vallitsevaan kulttuurikenttään) on yksilöllistä, mutta syyllisyys on silti sosiaalisten paineiden alaista. Lisäksi syyllisyydellä, ja täten myös häpeällä, on ollut kulttuureissamme pitkään erikoinen asema: taustalla vallitsee Raamatun juutalais-kristillinen arvomaailma. Näin moraalirakentuu toisaalta pyhän kirjan sanan tarkastelun ja toisaalta oman tunnon kautta. (Blomstedt 2003, 185–186.) Niin vieraan pelkoa kuin häpäistyksi tulemisen pelkoa pitää yllä uskon paradoksi, jota kulttuurikenttä ruokkii.

Huolimatta pelosta toista kohtaan, sfäärien rajoista ja moraalista sekä kunnian menetyksen vaaroista, tekstien aktiivisin kehitysalue sijaitsee juuri periferiassa, josta käsin ne vaikuttavat produktiivisemmin saman aihealueen kehitykseen kulttuurisfäärin keskuksessa. Keskus ja perife-

ria ovat Lotmanin toteamana ”aktiivisessa sinikäyrämuotoisessa” vuorovaikutussuhteessa. Parhaiten tämä ilmenee jo ennestään yhteiskunnan ydinkeskukseen kuuluneiden, mutta jostakin syystä sen ääri laidalle siirtyneiden yksilöiden tuotoksissa, jotka muokataan yhteen omassa yhteiskunnassa hyväksytyistä korkeakulttuurin merkkijärjestelmistä ja marginaalisen ryhmän semioottisilla käsitteillä ja traditioilla varustetuista teksteistä. (ks. Lotman 2007, 101–102.)



Kuva 4. Erik Obermann: *Susanna*. 1910, tussi paperille, 18,5 x 16,5 cm. Tarton Taide museo, Tartto. Kuva: Tarton Taide museo.

Virolaisen kulttuurin tavattoman nopea kyllästäminen modernisoimisella ja urbanisoitumisella sekä edistysellisempien kirjailijoiden ja taiteilijoiden (mm. Noor-Eestin toimintaan osallistuneet) työskentely silloisissa kulttuurimetropoleissa Saksassa ja Ranskassa myötävaikuttivat 1910-luvun vaihteen ekspressiivisten ja dekadenttien teoksien syntyyn. Näissä kuvattiin suurkaupungin yöelämää, eroottisista sensuelleista naisista ja prostituoiduista (esimerkiksi Ado Vabben akvarellitussipiirros *Neljän figuurin sommitelma*, 1912) Erik Obermannin demonisiin, vulgaareihin, inhoa herättäviin ”flirttailulla kaupitteleviin olioihin” (Tassa 1912, 237), kuten esimerkiksi tussipiirustuksissa *Susanna* (n. 1910, kuva 4) ja *Pierro ja daami* (n. 1910), jotka nuorvirolaiset ilmeisesti rohkenevat julkaista vasta taiteilijan kuoleman jälkeen (Pütsep 1991, 321). Moraalisääntöjen tärkeys näyttäisi nousevan esiin varsinkin Obermannin *Susanna* -teoksen yhteydessä, josta Eduard Wiiralt teki vuonna 1924 samannimisen veristisen¹⁶ versionsa (kuva 5). Molemmat teokset seuraavat raamatullisen *Susanna ja vanhimmat* -tarinan kuvakaanonina: etualalla istuu alaston nainen, jota taka-alalla tirkistää himoitien kaksi vanhaa miestä – aihe, joka taas kytkeytyy Mein *Paritajan* ja Steenin tirkistelyn ja himon käsittelyyn. Kun Wiiraltin toteutuksessa itsensä avoimesti näyttävä Susanna on asettunut veden päälle ja nauttii kauneudestaan, Obermannin versiossa miehiä kohti katseensa suunnanneen Susannan kylpyvesi on saanut lapsiveden muodon. Lapsivesi on päässyt tulemaan Susannan ollessa viimeisillään raskaana. Nuoren kulttuurikentän käsitys naisista tiivistyy Aino Kallaksen välityksellä seuraavaan katkelmaan, joka on aikalaiskirjailijan Jaak Oksin (1918, 160) tuotannosta: ”Naisten kanssa tahtoisit minut lepyttää? Älä tuokkaan niitä tänne, mokomia! Milloinkaan en halua senkaltaisia ihmisiä tuntea, ihmisiä, jotka viheliäistä maanpäällistä elämää jatkavat kaikkien kärsimykseksi. – Halveksin heidät filosofian pohjalta.” Noor-Eesti-ryhmän vaatimukseksi asetettiin persoonallinen tyyli: “[—] tietoisin valinnan, sisällyksestä ja aiheesta kasvavien sisäisten lakien seuraamisen, muodon ja sisällyksen vuorovaikutuksen ja sopusoinnun” (Kallas 1918, 38).

Paikallisen kulttuurikentän keskustaa rakentaneet miehet toivat virolaiseen taiteeseen tuon ajan aatemaailmalle ominaisen problemaattisen



Kuva 5. Eduard Wiiralt: *Susanna*. 1924, viivasyövytys paperille, 37,2 x 25 cm. Viron Taidemuseo (EKM G 8476), Tallinna. Kuva: Viron Taidemuseo / Stanislav Stepashko.

femme fatale -tyyppisen visuaalisen representaation, joka vastasi suurissa taide- ja kulttuurikeskuksissa dominoineita käsityksiä. Ylikulttuurilliset kansan sivistyspyrkimykset kohtasivat kuitenkin viileän torjuvan vastaanoton (Kallas 1918, 50–51).

Piirustuksellaan *Kaksi prostituoitua* Natalie Mei liittyy niin marginaalin kuin kulttuurikentän keskuksenkin diskurssiin prostituoiduista. Toisin sanoen sijaitessaan sukupuolensa takia kentän laidalla hän representoi toista vähemmistöryhmää hyödyntäen dominoivan keskustan ilmaisukeinoja, eli hän kuvaa prostituoituja karkeasti ja veristisesti aikalaismiestaiteilijoiden vaaliman naisen arkkityyppisen troopin kautta. Piirustuksen jäädessä keskeneräiseksi (naisten alavartalo jää luonnosvaiheeseen, heidän ylävartalonsa on toteutettu loppuun saakka) kohoo esiin myös tahallisen keskeneräisyyden tavoittelu. Olisiko nuoressa kulttuurikentässä vielä saattanut vallita romanttisen virtauksen ruokkimana yhteys välittömän vaikutelman tavoittelun ja taiteellisen nerouden välillä, johon Mei olisi pyrkinyt?¹⁷

Lotmanin kulttuurisemiotiikan valossa nousee esiin monia kysymyksiä, jotka liittyvät prostituutio-aiheeseen tarttumiseen. Mutta millä tavalla olisi mahdollista tarkastella naistaiteilijan tarttumista aiheeseen, jonka visuaalinen käsitteleminen saatettiin katsoa naiselle sopimattomaksi niin teeman miesvaltaisesta tulkinnasta poikkeamisen näkökulmasta kuin myös uudenlaisen naisrepresentaation ”avauksena” – ainakin nuoressa virolaisessa kulttuurikentässä? Naistaiteilija ottaa kantaa dominoivan kulttuurisfäärin ytimessä vallinneeseen naisen representoimisen tapaan. Hän toistaa kaanonin, mutta ironisoiden.

Ironia ratkaisuna

Jan Blomstedtin mukaan retoristen ilmausten historiassa loogista vastakohtaa korostavalla ironian määritelmällä on ollut vankka sijansa. Ironia suo tulkinnan vapauden mutta edellyttää dialogia kirjaimellisen merkityksen kanssa konstruoidakseen uutta tulkintaa. Jotta voisi ironisoida, on siis ymmärrettävä ironisoitava kohde, sen kirjaimellinen merkitys, ja ironisoitava niin, että nämä molemmat seikat ovat ymmärrettäviä samanaikaisesti. Ironia kiinnittää huomion vastakohtien kom-

munikointiin ollessaan kohteeseen dialektisessa suhteessa. Rehellinen ja aito ironia, joka on nöyrästi tietoinen kohteestaan, on olemukseltaan samankaltainen kuin ironisoitava kohde ja kohoaa siten poroporvarillisuuden vastakohdaksi (Burke 1945, 503, 511–515). (Blomstedt 2003, 100, 165, 167–168.)

Jättäessään vallinneesta prostituutiokuvauksesta pois eroottisen tai halveksuvan latauksen ja korostaessaan tilanteen todenmukaisuuden vaikutelmaa – eli sidosta oman aikansa realiteetteihin – Natalie Mei poikkeaa ironian alueelle. Hän käyttää hyväkseen aiheen käsittelyssä (esimerkiksi piirustuksessa *Kaksi prostituotua*) joitakin vallitsevan taidelaitteen konventiota, mutta samalla muuntaa niiden tunnusomaisia piirteitä. Hän sulkeistaa toisaalta vastustamattoman aistillisen seksuaalisuuden, jota naisten ajateltiin käyttävän miehiä vastaan, ja toisaalta naisen alhaisen elämellisyuden kuvauksen. Mei siirtyi prostituutiokuvissaan aikalaiskuvatopoksen ulkopuolelle kulttuurisessa tilanteessa, jossa aihe yhdistettiin yleisesti naisen kategoriaa leimaavaksi piirteeksi – konnotaatioksi naisista. Mei yhtyy niin mieskollegojen kuin muutamien aikalaistaiteilijoiden naisten representoimisen koodeihin kuvatessaan naista halveksutusta näkökulmasta – samalla kuitenkin rikkoen halveksuvan kuvaamisen koodin.

Leikkiessään topoksella – ja kumotessaan sen – Mei ironisoi prostituution kuvaamisen vakiintunutta traditiota. Naisena hän sijoittui patriarkaalisessa yhteiskunnassa keskuksen suhteen periferiaan, mitä korosti toimiminen taiteilijana, jolla oli jo ammattinsa takia edellytykset toimia kulttuurisfäärin raja-alueella. Lisäksi hän oli kosketuksissa ja tulkkina toiseen, vieläkin syrjäisempään ei-kulttuuriin: naisiin, jotka olivat joutuneet toimimaan tai halunneet toimia prostituoituina. Tulkinnoillaan Mei keskusteleo aiheesta kuvien keinoin. Rikkoessaan perinteistä kuvakoodia hän ironisoi aiheen esittämistä ja aiheesta vallitsevia käsityksiä.

Virolaiseen taiteeseen vaikutti vielä 1920-luvun jälkipuoliskolla saksalainen taide, kuten aikaisemmin tuli esiin. Saksassa naistaiteilijat käsittelevät toki prostituutioaihetta aktiivisemmin kuin Virossa, mutta sielläkin esitystapa jäi maltilliseksi verrattuna miestaiteilijoiden tuotantoon, kuten voi päätellä Marsha Meskimmonin tutkimuksen pohjalta.

Aiheeseen tarttumiseen vaikutti ainakin osittain ensimmäisen maailmansodan jälkeinen talouskriisi, joka syvensi luokkaeroja ja sysäsi taiteilijoita laajemmin tarttumaan ongelmallisina koettuihin tai epäkohtina pidettyihin ilmiöihin. Prostituoitu on enimmäkseen kuvattu tavallisena naisena. Ilmiön arkipäiväisyys eli siihen joutumisen helppous johdatti esimerkiksi Greta Overbeckin esittämään pienikokoisen piirustuksensa *Prostituoitu* (1923) päähenkilön arkista työtä tekevänä naisena. Ostaessaan kemikaalikaupasta huuhteluvälinettä, joka liittyy hänen ammattinsa harjoittamiseen, kuvattu hahmo ei kaupittele itseään eikä houkuttele asiakasta, katsojaa tai teoksen tekijää, toisin kuin esimerkiksi naishahmot Otto Dixin samanaikaisessa teoksessa *Kolme naista kadulla* (1925), jossa prostituoidut esitetään konkreettisesti rappion symboleina kukoistavista yläluokan ilotyttöistä katuprostituotujen pohjasakkaan. Naistaiteilijalle epäeroottinen prostituoitu on työtä tekevä nainen eikä katsojan tai tekijän fantasian kohde. (Meskimmon 1999, erit. 23–27.) Urbanisoituminen ja industrialismin vahvistuminen kärjistikivät elämää (suur)kaupungeissa 1800-luvun jälkipuoliskolla, mikä tuotti taiteeseen aikaalistodellisuutta tulkitsevaa alakulua ja perverssiä kauneutta, joita modernismi vielä vahvisti (Wilson 1987, 127). Elämän raadollisuuden kuvaus saavutti kohokohdan saksalaisessa ekspressionismissa, jota monet virolaisessa kulttuurikentässä ihailivat (Lamp 2004, 47–50).

Naisten tekemässä taiteessa alkoi ilmetä muutos naisen representoimisessa todellisena, aikaan ja paikkaan sijoittuvana naisena 1800-luvun jälkipuoliskolta lähtien, toisin kuin miestaiteilijoiden teoksissa, joissa arkkityyppeihin nojautuminen oli vallitseva piirre naisia kuvattaessa (Ehrenpreis 1997/1998, 34; Konttinen 2000, 86–90). Naistekijöiden tulkinnoissa korostuivat yhteiskunnallinen ulottuvuus ja sukupuolisdonnainen kategorisointi, joko nainen Toisena tai nainen Toisen asemassa työväenluokan edustajana. Silti naisten oli vielä viime vuosisadan alussa lähes mahdoton käsitellä taiteessa naisen seksuaalisuutta. Kuulussa johonkin radikaalimpaan taiteilijaryhmään (joka luonnollisesti oli miesvaltainen) he saivat välineet seksuaalisuuden representoimiseen, mutta aiheen käsittely ryhmässä dominoivasta merkkijärjestelmästä poikkeavasti saattoi vaarantaa heidän taiteellisen hyväksyntänsä. Tällöin naisetkin omaksuivat vallitsevan kielen, jolla naisen seksuaalisuut-

ta representoitiin kuvaamatta kuitenkaan naista pelkästään objektina. (Meskimmon 1996, 107–109.) Avantgardistisissa ryhmissä, joihin kuului myös naisia, misogynia oli yleinen ilmiö (Huyssen 1986, 204). Nainen joutui taiteilijana helposti ristiriitaiseen riippuvuussuhteeseen dominoivaan kulttuurikenttään luodessaan sen määrittelemistä normeista poikkeavaa taidetta.

1920-luvun Virossa, missä naistaiteilijat eivät vielä kuuluneet hallitsevaan kulttuurikenttään eivätkä marginalisoidusta asemastaan johtuen kokeneet dominoivan semiosfäärin merkijärjestelmää omakseen, naiset liikkuiivat taiteilijoina kulttuurin ja ei-kulttuurin välimaastossa. Lotmanin kulttuurisemiotiikan teoriaa soveltaen naiset rikastuttivat ja kehittivät kulttuuriydintä tuottaessaan teoksia, joita ei katsottu heille sopiviksi. Kulttuurisfäärin kehitykselle tarpeellisen vuorovaikutuksen syntymiseksi lähinnä miestaiteilijoita oli jo aiemmin sijoittunut sfäärin raja-alueelle eräänlaisiksi ”tulkeiksi”.

Se, että representaatio ei ole todellisuuden peili vaan lähtökohtien uudelleentulkinta, kuten Pollock (1988, 28) on todennut, tulee hyvin konkreettisesti esiin juuri kulttuurisfäärien reunoilla liikuttaessa. Yhden kulttuurin käyttämä kieli suodatetaan toiseen semioottiseen tilaan; tai oikeammin, haettaessa oman sfäärin kehitykselle tarpeellista impulssia törmätään ei-kulttuurin samanlaisiin intresseihin, minkä seurauksena rakentuu uusi ilmaisukieli. Taustalla ovat molempien semioottisten tilojen moraalit ja rajoitukset. Samanaikaisesti törmätään toiseen kulttuuri- tai ei-kulttuuri-kenttään, jonka tekstiä työstetään uudeksi omalla kielellä, minkä jälkeen se saatetaan lähettää takaisin alkuperäiseen kenttään.

Rikkoessaan dominoinutta kuvakaanonia ja toposta Mei palautti aiheen käsittelytavan takaisin kulttuurisfäärin ytimeen, mutta ironisella otteellaan representoi prostituoidun todentuntuuisena, epäeroottisena ja epäviehättävänä, ei-moraalittomana ja kulttuurikenttien säädyllyyden rajoja rikkoneena. Prostituoitujen sotienväliseen todellisuuteen viittaa valla representaatiolla Mei toi kulttuurikenttään säädyllyyden rajoja ja normeja rikkovan esitystavan toimien samalla itsekin kulttuurisfäärien asettamien sääntöjen vastaisesti.

Mein prostituutio-aiheisissa teoksissa toteutuu metaforinen kommunikaatio tekstin ja kulttuurikontekstin välillä, mikä yhtyy Lotmanin käsitykseen tekstin ja kulttuurin välisestä kanssakäymisestä: ”[—] yhdistyessään toiseen kulttuurikontekstiin ne (tekstit) käyttäytyvät informantteina, uuteen kommunikaatiotilanteeseen yhdistettyinä ne aktualisoivat koodaavan systeeminsä aiemmin piilevinä pysyneitä aspekteja.” Ja tällaisessa uudelleenkodeauksessa ”yhtäältä teksti assimiloituu kulttuurin makrokosmokseen [—] ja se saa kulttuurin mallin piirteitä, toisaalta sillä on taipumus käyttäytyä itsenäisesti muuttuessaan autonomisen persoonan kaltaiseksi.” (Lotman 1989, 154–155.) Käsitellessään prostituutio-aiheen kanonisoituja esitystapoja Natalie Mei assimiloituu kulttuurin ydinalueen malleihin, mutta koodaa aiheen uudelleen kulttuurisen Toiseuden näkökulmasta.

Asiasanat

keskus – periferia · Lotman · Meskimmon · teksti · topos

Viitteet

¹ Artikkelit on valmistunut Alfred Kordelinin säätiön myöntämän apurahan puitteissa osana väitöskirjatyötäni, joka käsittelee Natalie Mein 1910–1930-lukujen tuotantoa naistekijöiden ja modernisaation kannalta.

² Tarton–Moskovan koulukunnan kulttuurisemiotiikan lähtökohtaisena tutkimuskohteena on ollut venäläinen kirjallisuus ja kulttuuri.

³ Kirjeenvaihdon puuttuminen ja biografisten tietojen pinnallisuus (neuvostoaikana kirjoitetut pakolliset taiteilijoiden liittoon kuuluneiden taiteilijoiden autobiografiat olivat kirjoittajan itsensuurin tulosta) eivät anna tarkkoja faktatietoja taiteilijan olinpaikoista määrättyinä aikoina. Arkistomateriaaleista ilmenee kuitenkin, että Mei oleskeli vuosien 1915–1940 varrella toistuvasti mm. Venäjällä, Saksassa, Suomessa, Ruotsissa, Unkarissa ja Italiassa (ERA.R-1665.3.105).

⁴ *Teksti*-yleiskäsitteen *teoksen* sijasta otti käyttöön semiootikko Roland Barthes, jolle se merkitsi koko teoksen toteuttamisprosessia *signifiantsin* kautta. ”*Signifiantsi* on prosessi, jonka aikana tekstin subjekti kamppailee merkityksen kanssa ja de-

konstruoi itsensä [—].” (Ks. tekstin merkityksestä semiotiikassa Barthes 1973/1993, 179, 182–185; Kuusamo 1996, 51; Palin 1998, 128–129.)

⁵ 1930-luvulta löytyy Aino Bachin yksi etsaus *Mies ja nainen* (1935) ja Karin Lutsin luonnos toteuttamattomalle maalaukselle *Trilma* (1935), jotka voi lukea prostituutioaiheeseen nivoutuneiksi.

⁶ Yksi kultamitali ja kahtena vuonna kaksi hopeamitalia vuosien 1881–84 varrella ja vuonna 1885 I asteen taiteilijan nimitys (Tamul 1999b, 190–191).

⁷ En kuitenkaan tarkastele intersektionaalisuutta ja diasporaa tämän artikkelin yhteydessä.

⁸ Natalie Mei aloitti taideopinnot vuonna 1917 Pietarin Taiteiden Edistämisen Seuran koulussa, jossa oli vuoden. Seuraavien vuosien aikana hän otti yksityisopetusta arvostetulta virolaiselta modernistilta Nikolai Triikiltä ja vuosien 1921–24 aikana hän suoritti Pallas-taidekoulussa piirustuksenopettajan ja taidemaalarin tutkinnon. Valmistuttuaan hän toimi piirustuksenopettajana sekä vuosikymmenen lopusta lähtien myös Estonia-teatterin puvustajana. (ERA.R-1665.3.105)

⁹ Taustalla myös lingvistisen kielen seksismi ja sen vaikutus kulttuurissa ks. esim. Deborah Cameronin tutkimus *Sukupuoli ja kieli*, 1996.

¹⁰ Semiosfääri on semioottinen tila, jonka ulkopuolella merkin luominen ja toiminta (*semiosis*) nähdään mahdottomana. (Lotman 1999, 12; Lotman 2005, 208.)

¹¹ Semiosfäärin ollessa merkijärjestelmien kokonaisuus on biosfääri elävän eliöistön muodostama kokonaisuus. Elävän eliön eksistenssi edellyttää toisen olemassaoloa, joka vaikuttaa myös semiosfäärin eksistenssiin tarpeisiin. (Lotman 1999, 10–11; Lotman 2005, 206–208.)

¹² 1800-luvun venäläisessä kulttuurissa olivat itsestään selvinä elementteinä uhrautuvat aatelisten ja dekabristien vaimot, esim. Lotman 1989, erit. 184–187.

¹³ Ks. Viron kulttuurin nykyaikaistamisesta Karjahärm 2001, 225–227.

¹⁴ Dominoivaa kulttuuria on aikaisemminkin rikottu: esimerkiksi antiikin Kreikassa taloudellisen ja statuksellisen itsenäisyyden ansainneet Ateenan kurtisaanit, joiden tekemisissä amforoissa naiset ovat toimijoina eroottisissa leikeissä ja symposiumjuhlissa (Faraone 2006).

¹⁵ Olen käsitellyt laajemmin omakuvallisuutta Natalie Mein ja hänen sisarensa Lydia Mein taiteessa pro graduni (*Rajoja rikkomassa – urbaanin elämän representaatio Viron naistaitelijoiden tuotannossa 1920-luvulla*) ohella artikkelissani Dualismi diskursused marginaalissa – Lydia ja Natalie Mei varasema loomingu põhjal (Stahl 2007, 131–134; ks. omakuvallisuudesta esim. myös Kaiser 1995, 25; Hautamäki 2003, 45, 55.)

¹⁶ Uusasiallisen taidesuuntauksen vallankumouksellisin haara, jonka tavoitteena oli kuvata provokatiivisesti todellista raakaa rumuutta. Verismää kuvataiteessa löytyy varsinkin Otto Dixin ja Georg Groszin tuotannosta.

¹⁷ Ks. luonnokseksi jätetystä valmiista taideteoksesta esim. Guentner 1993, 42.

Painamattomat lähteet

Viron Valtioarkisto (Eesti Riigiarhiiv ERA), Tallinna.

Taiteilijoiden liiton arkisto (Kunstnike liit: Natalie Mei):
ERA.R-1665.3.105

Kirjallisuus

Aromaa, Vuokko. 1990. Tyttöikä – tuulenpyörre ja tosipaikka. Teoksessa *Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit*, toim. Kari Immonen, 91–203. Helsinki: Otava.

Barthes, Roland. 1973/1993. *Tekijän kuolema tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola, suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Brah, Avtar. 2003/2007. Diaspora, raja ja transnationaaliset identiteetit. Teoksessa *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*, toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty, suom. Joel Kuortti. Helsinki: Gaudeamus.

Brah, Avtar ja Ann Phoenix. 2004. Ain't I A Woman? Revisiting Intersectionality. *Journal of International Women's Studies*, vol. 5, no. 3, May, 75–86.

Blomstedt, Jan. 2003. *Retoriikkaa epäilijöille*. Helsinki: Loki-kirjat.

Burke, Kenneth. 1945. *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, Inc.

Cameron, Deborah. 1996. *Sukupuoli ja kieli: feminismin ja kielitutkimus*. Suom. Riitta Oittinen et al. Tampere: Vastapaino.

Ehrenpreis, David. 1997–1998. The Battle of Sexes: The New Myth in Art, 1850–1930 by Barbara Eschenburg. *Woman's Art Journal*, vol. 18, no. 2, (Autumn, 1997–Winter, 1998), 33–35.

Faraone, Christopher A. 2006. The Masculine Arts of Ancient Greek Courtesan. Teoksessa *The Courtesan's Art Cross-Cultural Perspectives*, toim. Martha Feldman, Bonnie Gordon, 209–220. Oxford University Press.

Guentner, Wendelin A. 1993. British Aesthetic Discourse, 1780–1830. the Sketch, the *Non finito* and the Imagination. *Art Journal*, Vol 52, No. 2, 40–47.

Hall, Stuart. 1999. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtinen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Hautamäki, Irmeli. 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Huysen, Andreas. 1986. Mass Culture as Women: Modernism's Other. Teoksessa *Studies in entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, toim. Tania Modelski, 188–207. Bloomington: Indiana University Press.

Häkkinen, Antti. 1995. *Rabasta – vaan ei rakkaudesta. Prostituutio Helsingissä 1867–1939*. Helsinki: Otava.

Kaiser, Franz W. 1995. Taiteen vastarinta – erään yksityiskokoelman teemoja. Teoksessa *Konst som motstånd: tysk konst från mellankrigstiden = Vastavirta: Saksan taide sotien välissä*. Samling Marvin och Janet Fishman = Marvin ja Janet Fishmanin kokoelma, toim. Folke Lalander et al., 12–32. Stockholm, Helsingfors: Liljevalchs konsthall, Helsingfors konsthall.

Kallas, Aino. 1918. *Nuori-Viro. Muotokuvia ja suuntaviivoja*. Helsinki: Otava.

Karjahärm, Toomas. 2001. Haritlaskonna enesetunnetus ja ühiskondlikud ideed. Teoksessa *Vaim ja võim. Eesti haritlaskond 1917–1940*, toim. Toomas Karjahärm, Väino Sikk, 215–374. Tallinn: Argo.

Konttinen, Riitta. 2000. Women Telling about Women – Images of the Breakthrough of Finnish Women Artists. Teoksessa *Women painters in Scandinavia 1880–1900*, toim. Jorunn Veiteberg, Sibbe Aggergaard, 83–92. Copenhagen: Kunstforeningen.

Kotov, Kaie. 2005. Identiteetid ja enesekirjeldus [1]. *Estonian Social Science Online* http://www.sotsioloogia.ee/vana/esso3/15/kaie_kotov.htm

Kuusamo, Altti. 1996. *Tyylistä tapaan: semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.

Lamp, Ene. 2004. *Ekspressionism: Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakateemia.

Lotman, Juri. 1981/1989. *Merkkien maailma: kirjoitelmia semiotiikasta*. Suom. Erkki Peuranen et al. Helsinki: SN-kirjat.

———. 1973/1998. *Kultuurisemiootika teesid. Theses on the Semiotic Study of Cultures*. Tartu Semiotics Library 1. Tartu: Tartu Ülikool, Semiootika osakond.

———. 1999. *Semiosfäärist*. Toim. ja käänt. Kajar Pruul. Tallinn: Vagabund.

———. 2005. On the semiosphere. *Sign Systems Studies volume 33.1, 2005*, käänt. Wilma Clark, toim. Peeter Torop, Mihhail Lotman, Kalevi Kull. Tartu: University of Tartu, Department of Semiotics, 205–229.

———. 1981/2006. *Kultuurisemiootika: Tekst – kirjandus – kultuur*. Käänt. Pärt Lias et al. 1991 ensipainos. Tallinn: Olion.

———. 2007. *Hirm ja segadus. Esseid kultuurisemiootikast*. Toim. Mihhail Lotman, käänt. Kajar Pruul. Tallinn: Varrak.

Lucie-Smith, Edward. 1972/2003. *Sexuality in Western Art*. London: Thames and Hudson.

Lõhmus, Alo. 2000. Tartu daamed ja Tallinna litsid. *Postimees (Arter)* 8. 4.

Meskimmon, Marsha. 1996. *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, cop.

———. 1999. *We weren't modern enough: women artists and the limits of German modernism*. London: Tauris.

Palin, Tutta. 1998. Kuva ja kontekstit: Merkistä mieleen. Teoksessa *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovirta, Ville Lukkarinen, 115–150. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Pollock, Grisella. 1985/2001. Art, Art School, Culture: Individualism after the Death of the Artist. Teoksessa *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*, toim. Hilary Robinson, 130–139. Oxford: Blackwell Publishing.

———. 1988. *Vision and Difference: femininity, feminism and histories of art*. London: Routledge.

Pütsep, Ervin. 1991. *Kunstielu Eestimaal I. Kuni 1920. aastani*. Studia Baltica Stockholmiensia 7. Stockholm.

Sarapik, Virve. 2007. Hea uus Eesti ehk kunstilma kirjutamine. *Kunstiteaduslikke Uurimusi 1–2 [16]*. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste ühing, 62–91.

Stahl, 2007. Dualismi diskursused marginaalist – Lydia ja Natalie Mei varasema loomingu põhjal. *Kunstiteaduslikke uurimusi 1–2 [16]*. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste ühing, 122–142.

Tamul, Sirje. 1999a. Saateks. Teoksessa *Vita Academica, Vita Feminea*, toim. Sirje Tamul, 9–20. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

———. 1999b. Eestlannade õpingutest Venemaa kõrgkoolides enne rahvuslikkooli avamist. Teoksessa *Vita Academica, Vita Feminea*, toim. Sirje Tamul, 187–200. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Tassa, Aleksander. 1912. *Noor-Eesti IV 1912*. Helsinki: E.K.S. Noor-Eesti.

Toulmin, Stephen. 1998. *Kosmopolis. Kuinka uusi aika hukkasi humanismin perinnön*. Suom. Matti Kinnunen. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Varblane, Reet. 2000. Katrin Luts ja teised tüdrukud – mina-kujund kui eesti naiskunstnike enesemääratlemise vahend, *Ariadne Lõng 1/2 2000*, (*Ariadne's Clew*, Estonian Journal of Gender Studies). Toim. Suzanna Lie, Eda Sepp. Tallinn: Eesti Naisuurimus- ja Teabekeskus (ENUT), Tallinna Pedagoogika Ülikool, 74–81.

Waga, Alfred. 1939. Eesti naiskunstnike loomingust. *Varamu: kirjanduse – kunsti – kultuuri ajakiri* 1939 N 8. Toim. H. Visnapuu. Tallinn: Kultuurikoondis, 1937–1940 (Tallinn: Ühiselu), 858–867.

Wagner, Anne Middleton. 1996. *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*. Berkley: University of California Press.

Wilson, Elizabeth. 1987. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. London: Virago Press.

Johanna Ruohonen

Kansallistaiteesta graffitiin Maalaus julkisena taiteena Suomessa

”Mikä on sinulle Helsingin julkisista taideteoksista rakkain?” kysyi Helsingin Sanomat internetäänestyksessä kesällä 2008. Paperisen lehden otsikossa etsittiin ”rakkainta veistosta” ja tekstissä Helsingin julkisiksi taideteoksiksi nimettiin ulkoveistokset sekä ympäristötaideteokset. (Seuri 2008a.) Esimerkki kuvaa miten julkisella taiteella viitataan erilaisiin asioihin, usein kuitenkin vain julkisiin veistoksiin. Artikkelissani tarkastelen julkisen taiteen määritelmiä ja sen yhteydessä harvemmin käsiteltyä maalaustaidetta. Tutkin tapoja, joilla maalaus voi olla julkista taidetta ja kysyn mitä on julkisen taiteen julkisuus.

Helsingin Sanomien ”veistosäänestyksessä” mainittiin myös muutamia maalauksia: kansanedustaja Anni Sinnemäki nosti suosikkiansa joukkoon Kruununhakaan, Kirkkokatu 6:een vuonna 1984 maalatun ja sittemmin tuhoutuneen Juha Sääsken, Raili Tangin ja Reijo Viljasen sinisen ja keltaisen kontrastiin perustuvan abstraktin seinämaalauksen (kuva 1). Kirjailija Mikko Rimminen puolestaan nimesi suosikikseen ”minkä tahansa graffitiksi määriteltävän sutun” perustellen, että ”nollatoleroitu kaupunki on tehnyt Helsingistä ruman, elottoman ja koleaan.” Äänestyksen palkintosijoille nämä teokset eivät yltäneet, vaan ääniharavaksi nousi hevosemää ja varsaa kuvaava Emil Cedercreutzin *Äidinrakkaus* (1928), jonka tunteisiin vetoava ja helposti lähestyttävä eläinaihe varmasti selittää sen suosiota. (Seuri 2008a, 2008b, 2008c.)

Nimeämällä graffitit ”sutuiksi” Rimminen viittaa niistä usein käytettyyn arvottavaan puhetapaan. Rimmisen arvostelu kohdistuu kuitenkin Helsingin kaupungin graffitinvastaiseen *Stop töhryille* -kampanjaan (1998–2008), jonka tavoitteena oli nollatoleranssi katutilan ”töhrimi-